14

MODERN İRAN sinemasında İran Edebiyatının İzleri

Abdolhossein LALEH

DÖRTMEVSİM

MODERN İRAN sinemasında İran Edebiyatının İzleri

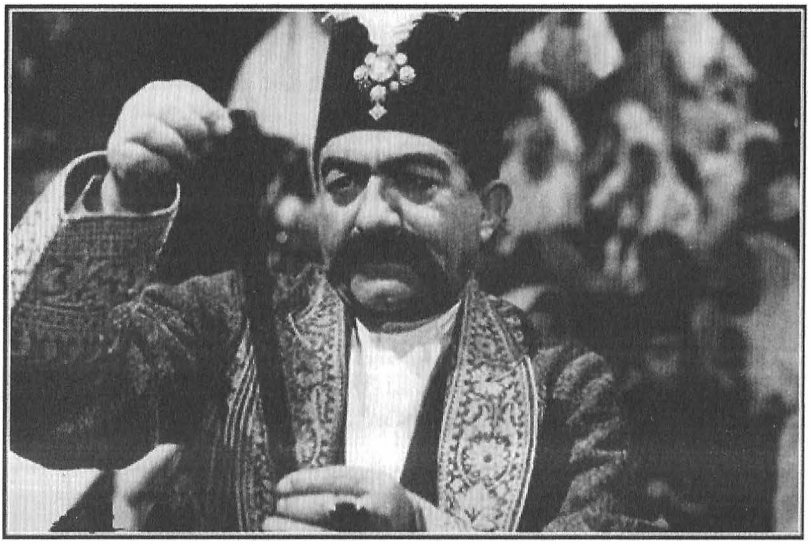


Abdolhossein LALEH

DÖRTMEVSİM

MODERN İRAN SİNEMASINDA

İRAN EDEBİYATININ İZLERİ



Abdolhossein LALEH

İstanbul 2015

DM KİTAP: 14
Eğitim ve Araştırma
Edebiyat-Sinema:1
Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri

Yayın Yönetmeni
Ahmet Yıldız

Yayın Koordinatörü
Nagihan Yaşar

Editör
Yrd.Doç.Dr. Ubeydullah Sezikli
Bülent Özkuzugüdenli

Kapak ve Mizanpaj
Vildan Yılmaz
vildan@origamiajans.com

Baskı ve Cilt
Expres Basımevi
Sertifika No: 12046

1. Baskı
İstanbul 2015
ISBN: 978-605-63953-7-6
Yayınevi No: 14776

© Copyright Bu kitabın bu baskısının Türkiye'deki yayın hakları Hazerfanahmet A.Ş. adına Dört-Mevsim Yayıncılığa aittir. Hiçbir bölümü ve paragrafı kısmen veya tamamen ya da özet halinde fotokopi, faksimile veya başka herhangi bir şekilde çoğaltılamaz, dağıtılamaz. Normal ölçüyü aşan iktibaslar yapılamaz. Normal ve kanuni iktibaslarda kaynak gösterilmesi zorunludur.

DörtMevsimKitap
Kıztaşı caddesi No: 51 Fatih-İstanbul
Tel: +90 212 635 99 99 (pbx) Fax: +90 212 631 02 25
www.dmkitap.com

Abdolhossein LALEH

İran'ın sanat akademisin öğretim üyesi Abdolhossein Laleh, 1962 yılında İran'ın Tebriz şehrinde doğmuş, Lise ve ortaokulu bu şehirde bitirmiş, Lisan ve Yüksek Lisansını da oyun yazarlığı üzere Tahran'ın Sinema ve Tiyatro fakültesinde tamamlamıştır. 2002'de Ankara üniversitesinin iletişim fakültesinde, Radyo Televizyon Sinema bölümünde doktoraya başladı ve bu üniversiteden mezun olmuştur. O birçok sahne yazarlığı yapmış aynı zamanda onları Tebriz, Tahran, Bakû gibi şehirlerde göstermiştir. Onların en tanınmışı Haydar Babaya Selam isimli müzikal bir oyunudur. Bu oyun 7 yıl sahnede gösterilmiş ve seyirci açısından İran Tiyatrosunun başta gelen oyunlarındandır. Tiyatro sahnesinin yanı sıra, 15 T.V filmi çekmiştir; onların da en tanınmışı *"Yunanlılar"* ve *"Türk Sanatıyla Tanışalım"* isimli belgesel dizidir. Abdolhossein Laleh 25 yıla aşkın Tebriz ve Tahranın çeşitli sinema, Tiyatro ve İletişim üniversitelerinde ders vermiş, 50'den fazla bilimsel makale yayınlamış ve 80'den fazla tez danışmanlığı yapmıştır. Bu kitap onun Türkçe yazdığı ilk kitaptır fakat bundan önce Sinema, Tiyatro ve genel olarak sanat alanlarında 12 Farsça kitabı yayınlanmıştır. Şu an da Sanat üzerine yazdığı yeni kitabı, İran sanat akademisinin tarafından yayına hazırlanmaktadır.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ [6

BİRİNCİ BÖLÜM
MODERN İRAN SİNEMASININ ARKA PLANI [23
1.1. Toplumsal Alt Yapı [25
1.1.1. İran'da Modernleşme Dönemi [25
1.1.2. İran'da Modernliğin Algısı [39
1.1.3. Küreselleşme Dönemi'nde İran Sineması [67
1.2. Model ve Kavramlar [90
1.2.1. İran Sinemasında "Modern Sinema" Algısı [90
1.2.2. Düşünce Sistemi Olarak Sinema [97
1.2.3. "Uyarlama Sinema" Kavramı [107
1.2.4. Dünya Sinemasında Uyarlama Eserler [122
1.3. Modern İran Sineması [134
1.3.1. İran'da Sinemanın Doğuşu [134
1.3.2. İran Sinemasındaki Başlıca Film Türleri [140
1.3.2.1. Taşra (Köy) Konulu Filmler [140
1.3.2.2. Polisiye ve Cinayet Konulu Filmler [141
1.3.2.3. Melodram Filmler [146
1.3.2.4. Devrim Öncesi Yeni Dalga [158
1.3.2.5. Devrim Sonrasında İlk Sinema Çalışmaları [168

İKİNCİ BÖLÜM
İRAN SİNEMASININ KAYNAĞI OLARAK İRAN EDEBİYATI [177
2.1. Klasik İran Şiiri [179
2.1.1. Klasik Şiir ile Öykü Anlatımı: Firdevsî, Attar, Mevlana, Sadî [179
Hakîm Ebu'l-Kâsım Firdevsî-yi Tûsî (940-1020) [183
Feridüddin-i Attar (1136-1221) [189
Mevlana Celaleddin-i Rûmî (1207-1273) [192
Sadî-i Şirazî (1193-1292) [199
2.1.2. İran Şiirinde Görsellik Özelliği [203
2.1.3. Şiir ile Tarih, Felsefe ve Sanat Arasındaki İlişki [213

2.2. İran'da Yeni Edebiyat Dalgası [221
2.2.1. Yeni Şiir Dalgası [224
2.2.2. Avrupa Rüzgârı: Roman ile Oyun [235
Muhammed Ali Cemalzade (1892-1997) [239
Sâdık Hidâyet(1903-1951) [241
SâdıkÇûbek (1916-1998) [244
Celal Âlî Ahmed (1923-1969) [245
Gulâm-Hüseyin Saîdî (1936-1985) [247
Huşenk Golşirî (1938-2000) [248
Samed Behrengî (1939-1967) [248
2.2.3. Eski Kahramanlar ve Yeni Kahramanlar [249

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İRAN SİNEMASI VE EDEBİYATI [257
3.1.Klasik Sinema Kuramlarında Edebiyat-Sinema İlişkisi [259
3.1.1. İran Sinemasında Eski ve Yeni Edebiyatın İzleri [272
3.2. Yazar Yönetmenler [294
3.2.1. İbrahim Gülistan (d. 1922) [301
3.2.2. Fürûğ-i Ferruhzâd (1935-1967) [312
3.2.3. Muhsin Mahmelbâf(1957) [319
3.2.4. Behram Beyzayî (d. 1938) [330
3.3. Edebiyattan Beslenen Sinemacılar [341
3.3.1. Abbâs Kiyârustemî (d. 1940) [343
3.3.2. Dâryûş Mehrcuî (d. 1937) [360
3.3.3. Emîr Nâderî (d. 1945) [368
3.3.4. Sohrâb Şehid-sâlis (1944-1998) [371
3.3.5. Mecid Mecidî (d. 1959) [375
3.3.6. Ebu'l-Fazl Celilî (d. 1957) [376
3.3.7. Mesud Kimyaî (d. 1941) [377
3.3.8. Rahşân Benî-itimâd (d. 1953) [379

YÖNETMENLER VE FİLM LİSTESİ [**386**
BİBLİOGRAFYA [**402**
SUMMARY [**416**
EKLER [**418**

GİRİŞ

Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren İran sinemasının batı festivallerinde başarılar kazanmaya başlaması, dünyada geniş bir yankı uyandırmıştır. Bu yankının da etkisiyle İran sinemasını tanımak, anlamak, değerlendirmek ve açıklamak için pek çok akademik araştırma yapılmış, bu konuda makale ve kitaplar kaleme alınmıştır. Söz konusu başarılar elde edildikten sonra, İran kültürüyle modern sinema sürecinin başlaması ve ikisi arasındaki ilişki, çeşitli dergilerde ve akademik alanlarda ele alınmış ve tartışılmıştır. Örneğin Fransız *Le Mond* gazetesinde yayınlanan bir makalede şu değerlendirmeye yer verilmiştir:

> "Kuşkusuz İran sinemasının Batı'da alkışlanmasının en önemli nedeni, bu ülke filmlerinin belgesel türüne yakın olması ve daha doğrusu belgesel gözüyle topluma bakmasıdır. Unutmamalıyız ki, İran, Batı'da tanınmamış bir ülkedir. İran sinemasının dünya festivallerinde yükselişi İran İslam Devrimi'nden (1979) sonra başlamıştır".[1]

Semire Mahmalbaf'ın *Sîb* (Elma, 1997) isimli filmi, 1998'de Cannes Film Festivali'nde ödül aldığı zaman, *The Guardian* gazetesi bu filmle ilgili şunları yazmıştır: "Bu güne kadar geri kalmış ülkelerden hiçbiri Cannes festivalinde bu kadar büyük bir başarıya ulaşamamıştır. Bu film baskı altında yaşayan bir ülkede üretilmiştir ve bu ülkede

1 *İran Gazetesi,* Tahran, 7 Mehr 1996.

özgürlüğün ne olduğu asla bilinmemektedir".[2] Buradaki önemli nokta, bu filme değer kazandıran unsurun, toplumsal duyarlılığından kaynaklanıyor olmasıdır. Hatta bu filmle ilgili başka dergilerde çıkan yazılara göre, filmin başarısı sanatsal yanlarından ziyade toplumsal sorunları yansıtmasıdır. Jonathan Ramni, *New Estimen* dergisinde yayınlanan bir makalede şu değerlendirmeye yer verilmiştir: "Elma filminde İran sisteminde kadınların baskı altında tutulması yargılanmaktadır."[3]

Bu yönde yapılan çalışmaların yanı sıra konuyla alakalı, İran sinemasının ülke içindeki durumu, onunla ilgili değerlendirmeler, eleştiriler, araştırmalar ve İran sinemacılarının görüşlerine dikkat etmek kaçınılmaz bir mesele haline gelmektedir. Oysa söz konusu sinemanın alt yapısının nasıl oluştuğu ve hangi kültürel alanlarla ilgilendiği önem taşımaktadır. Konuyla alakalı yurt içi ve yurt dışında yazılan kitaplar ve makalelerde, İran sinemasının 1980'li yıllarda başlayan ve günümüze kadar uzanan başarısının sebepleri olarak çeşitli kültürel, yapısal ve sinemasal konular gösterilmiştir. Bu bağlamda modern İran sineması ile ilgili Türkiye'de *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*[4], *İran Sinemasında Kadın*[5],*Devrim Sonrası İran Sineması*[6]; dünya çapında ise *Close Up*[7], *The New Iranian Cinema*[8] ve *Displaced Allegories*[9] gibi kitaplara ve araştırmalara işaret edebiliriz. Ayrıca bu mesele pek çok Yüksek Lisans ve Doktora tezine de konu olmuştur. Örneğin *Siyasal İslam Sinema Örneğinde İran Sineması* (Sabire Atur, Doktora Tezi, İzmir 2007), *Devrim*

2 M. Moshiri - Samira Makhmalbaf, *The Apple.* International Press Review and Screenplay. Rowzaneh Kar (2000).

3 Moshiri, M. Samira Makhmalbaf, (2000).

4 Cihan Aktaş (1998), İstanbul. Nehir Yayınları.

5 Fatin Kanat (2007), Ankara: Dipnot Yayınları.

6 Özgür Yaren (2002),Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi R. T. S, Sinema Ana Bilim Dalı.

7 Hamid Dabashi (2001), New York. Bath Press Ltd.

8 Richard Tapper (2002), New York, Martin's Press.

9 Negar Mottahedeh (2008), Duke University Press.

Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi (Fatma Berber, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011), *Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın* (Hasan Güler, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006) ve *Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sinemasını Etkileyen Faktörler* (Makrokh Shirin Pour, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005) gibi tezlere işaret edebiliriz.

Bugüne kadar yapılan araştırmalarda İran sinemasının genellikle toplumsal, yapısal ve sanatsal yönlerine işaret edilmiştir. Dünya sinemasına damgasını vuran ve ilk kez Asya ve İslam dünyasının temsilcisi olarak *Oscar* ödülüne layık görülen İran sinemasının; altyapısı, sanatsal ve kültürel boyutları, sınırları ve özellikle de İran sineması ile İran edebiyatı arasındaki ilişki gibi konular hakkında yapılan araştırmalar bugüne kadar yetersiz kalmıştır. Bunun tabii bir sonucu olarak da, İran sinemasının layıkıyla anlaşılması anlamında büyük boşluklar oluşmuştur. Muhakkak, söz konusu boşlukların içinde en önemlisi, İran sineması ile İran edebiyatı arasındaki etkileşimdir. Yukarıda işaret edilen kaynaklarda en az bu konuya yer verilmiş, bu durum ise İran sinemasının tanımını ve çerçevesini eksik bırakmıştır. Oysa bazı araştırmacılara göre, İran sinemasının başarıya ulaşmasının en önemli nedeni, İran sineması ile İran kültürü, özellikle de İran edebiyatı arasındaki derin ilişkidir. Faysal Soysalbu bağlantının önemini şöyle açıklar:[10]

> "Zerdüşt'ten kalan Avesta[11], Pehlevice'den kalan kurguya açık özgür dil yapısı, ateşin ve aşkın birbirini seyrettiği minyatürü, insan sesi ile yakılan en eski ağıt müziği ve binlerce yıl öncesine dayanan Fars (İran) medeniyeti ile köklerini tarihin derinliklerinden alan İran medeniyeti; Firdevsi, Hafız, Mevlana, Sadi, Hayyam gibi klasik dönem, dilin ritmi ile biçimlenmiş Nima Yusic, Ehavan-ı Salis, Sipihri, Şehriyar ve Furuh Ferruhzat ile

10 Faysal Soysal, Yüksek Lisans eğitimini Tahran'da Sinema Tiyatro Fakültesi'nde "Nuri Bilge Ceylan" üzerine yapmıştır.

11 Zerdüştlerin kutsal kitabı.

modern dönem şiiri daha yakın dönem müziği ile, felsefede İbn-i Sina, Molla Sadra gibi felsefecileri, yeni yorumları ile minyatür ve resmi, çalgılara geçen çok sesli müziğinde Şeceriyan, Muhammed İsfahan'ı ile, hayatı ve insanı kucaklayan dil ritmi ve tarihini etkileyen İmam Ali ve Kerbela taziye ve tiyatrosu ile köprü kurar. Modern dönemde ise bunların yeni formlar ile hesaplaşmaları sonucu gelişimini sürdüren yeni sanat ve felsefe yorumlarının insanı kucakladığını görmekteyiz. Kendi esnekliği ve zengin kucaklayış geleneğiyle bu medeniyet diğer toplumların yine sanat formları ile yaşadığı kırılmaları yaşamak bir yana bunları da kendi geleneği içinde içselleştirebilmiş ve ona kendi rengini verebilmiştir".

Ancak, söz konusu kitapların ve makalelerin okunması, İran sinemasını anlaşılır kılmaya yetmez. Zira İran edebiyatıyla İran sineması arasındaki yoğun etkileşim bu kitaplarda yer almamaktadır. İran edebiyatıyla beslenen İran sineması, sadece geçmişteki filmlerle sınırlı kalmaz ve modern İran sinemasını da kapsar. Hamid Dabaşî (Hamid Dabashi)'nin söylediği gibi "Abbas Kiyarustamî, İranlı şair dostu Sohrab Sepehrî'ye ne kadar şükran duyuyorsa, Japon ustası Yasujiro Ozu'ya da o kadar şükran duymaktadır" (Dabaşî, 2008: 45). Maalesef İran sineması ile İran edebiyatı arasındaki ilişki üzerine bugüne kadar derin bir araştırma yapılmamıştır. Bu durum İran sineması ile klasik ve modern İran edebiyatı arasındaki ilişkinin mahiyeti ve boyutları hakkında geniş ve derin bir araştırma yapılmasını zorunlu kılmaktadır.

İran edebiyatıyla sineması arasındaki bağ, ancak İranlı yönetmenlerin düşünceleri, filmleri, özel tarz ve görüşleri incelendiğinde açığa kavuşur. Bu mesele araştırıldığında, İran sinemasında İran edebiyatının ne kadar etkili ve yönlendirici olduğu fark edilir. İran sinemasını anlamak ve onu doğru yorumlamak, ancak bu meselenin izahıyla tamamlanabilir. Maalesef İran sineması hakkında bu kadar önemli bir konuda, yapılan araştırmalar bugüne kadar yetersiz kalmıştır. Kuşku-

suz her ülkenin sinemasını tanımak, onun sanatsal ve yapısal boyutlarının tanınmasından başlar, ama değerlendirmeleri yalnız bu alanlarla sınırlı kalmaz. Kültürel atmosfer, tarihi münasebetler, sanatsal yöntemler, milli edebiyat ve kimlik meseleleri gibi birçok alanlar da söz konusu değerlendirmelerde boy gösterir. Söz konusu İran sineması olunca, perde arkasındaki meseleler, özellikle siyasi boyutlarda ortaya konulur. Bu kitaın çeşitli bölümlerinde bu meseleler ele alınarak geniş bir şekilde tartışılacaktır.

Çalışmanin ikinci bölümünde genişçe ele alınacak olan, İran kültüründe şiirin ve edebiyatın yeri ve öneminin sosyo-kültürel alanda belirleyici olmakla kalmayıp aynı zamanda toplumsal bir davranış ve inanç oluşturmada da rol oynar. Elbette ki sinema da başka hayat alanları gibi bu oluşumun dışında kalamaz. İranlıların meşhur "her evde iki kitabın olması gerekir; Kuran-ı Kerim ve Hafız'ın *Gazeliyat'ı*" sözü, bu ülkenin kültüründe şiir ve edebiyatın ne kadar önemsendiğinin göstergesidir. En azından sanat sineması yönetmenleri bu hassasiyeti göz önünde tutarak film yaparlar. İran'ın meşhur yönetmenlerinin eserleri incelendiğinde temasal yöntemler ortaya çıkar ve İran şiiri, edebiyatı ve yazılı metinleriyle ilişkileri görülür olur. Dünya sinema festivallerinde ödüllendirilen İran filmlerinin çoğu, bir taraftan modern dünya sinemasından etkilenmiş, diğer yandan da İran edebiyatından -özellikle de klasik İran edebiyatından- etkilenmişlerdir.

Bu meselenin nasıl gerçekleştiği, anlam bulduğu, sınırları, evrensel dile aktarılışı ve örnek bir dille ifade edilişi, ancak söz konusu filmlerin incelenmesi ve yönetmenlerinin şiir ve edebiyatla olan ilişkilerinin izah edilmesiyle aydınlığa kavuşur. Buradan yola çıkarak İran'ın modern sinemasıyla edebiyatının ne kadar iç içe olduğuna bakmak ve onun etkili ve yönlendirici rolünü açığa çıkarmanın gerekliliği ortaya çıkar. İran

sinemasıyla ilgili dışardan yazılarla içerden yazılar arasındaki farklılık, tam da bu noktada anlaşılmalıdır. Dışarda yazılan metinlerde, çeşitli nedenlerden dolayı, bu önemli mesele yeterince bilinmemekte ya da göz ardı edilmekte ve modern İran sinemasının meseli, ana izleği, bilindik sinemasal yorumlarla açıklanmaktadır. Elbette söz konusu evrensel kriterler dışlanmadan, İran sinemasıyla İran edebiyatının ilişkisinin taşıdığı önem örneklenmiş ve vurgulanmış olacaktır.

Örneğin Ali Hatemi'nin filmleri, İran tarihinden alınan ve şiirsel bir dille beyaz perdeye aktarılan eserlerdir. Onun tarihten belgelenmiş alıntıları, hem gerçek tarih kaynaklarına dayanır hem de edebi eserlerde yer alan tarihi olayları kapsar. Veya Mesud Kimyaî'nin modern akımı başlatan muhteşem eserlerinde, halk söyleminin meşhur kahramanlarının hayatı ve folklorik eserler yer almıştır. Devrimci bir atmosferde bu folklorik kahramanlar, zalime karşı mücadele verir ve sonunda şehit olmalarıyla halka yol göstermeye çalışır. *Kayser* gibi filmlerdeki seçkin kahramanların etkileyici sözlerinin çoğu, İran'ın büyük şairi Firdevsî'nin şaheseri *Şâhnâme*'den alınır. *Şâhnâme*'nin özel sanatı *"Şehname-hani"*[12](*nakkali*) ile söz konusu filmlerin söylem tarzı, musikisi ve öykü atmosferinin aynı olması oldukça çarpıcıdır. Yine Kimyayi'nin filmlerinde, iyi adamlar Firdevsî'nin şiirlerinden öğütler verirler. Diğer örnek yönetmen, Mohsen Mahmelbâf, sürekli filmlerinde siyasetten bahseder, ama vurguladığı noktaların temelini Mevlana, Hafız ve Ömer Hayyâm gibi şairlerin eserlerindeki kavramlar

12 *Şâhnâme Hâni*'de, *Şâhnâme*'den bir bölüm alınır ve ritmik bir şekilde dinlemeyle şarkı söyleme arasında bir üslupla okunur. Bu hamâsî ve ritmik şarkıya *Darb-ıZur-hane* diye bir enstrüman eşlik eder. Okuyucu bazen seçtiği bölümü şarkı gibi okur, bazen ise deklime tarzında seyirciye anlatır. Bu kişiye *nakkâl* ve onun yaptığı sanata *nakkali* denilir. Nakkal, musiki kabiliyetlerini kullanarak seyirciyle sıkı bir iletişime girer. Bu ortaoyunu İran'da hala canlılığını sürdürmektedir. Bu sanat vaktiyle Osmanlı sarayında da icra olunmuş, hatta sarayda *Şâhnâme-hanlık* müessesesi kurulmuştur (Osman G. Özgüdenli, "Translations of Shāh-nāma into Turkish and Shāh-nāma-khwānī", Encyclopaedia Iranica, bkz. http://www.iranicaonline.org/articles/sah-nama-translations-i-into-turkish).

oluşturur. Dâryûş Mehrcuî ise anti-ideolojik yaklaşımıyla filmlerini şarkın irfanına dayandırır. O bu yaklaşımlarında hem eski İran şiirlerinden hem de Henrik Johan Ibsengibi oyun yazarlarından faydalanır. Örneğin Mehrcuî, *Gâv* filmini Saidi'nin bir öyküsü üzerine kurarken, *Sârâ* filmini, tamamenHenrik Ibsen'in *A doll's House* oyunundan uyarlamıştır. Yine Behram Beyzayî de hiçbir zaman İran mitlerinden uzak kalmamıştır. Onun eserleri hep eski tarzda yazılmış şiirsel öykülerden alınmış ve oyunculuk tarzı tıpkı İran'ın taziyesi ve geleneksel oyunları gibi uygulanmıştır. Abbâs Kiyâ-rustemî'nin *"Arkadaşımın Evi Nerede"*, *"Hayat Devam Ediyor"* ve *"Zeytinlikler Arasında"* isimli filmleri, bütünün parçaları şeklinde ilerleyerek birbirlerini tamamlayacak biçimde gelişir.

Üçüncü bölümde yukarıda sözü geçen yönetmenlerin, kendi başarılarının önemli nedenlerinden biri olarak İran şiiri ve edebiyatından etkilendiklerini belirtmiş olmaları üzerinde örneklerle durulacaktır. Bazı görüşlere göre, gerçekçi sinemanın şiirle yoğrulduğu İran sineması, kendini tekrarlayan Hollywood sineması ve sinemasal anlatım dilini yitirmiş Avrupa sineması karşısında, kendi evrensel dilini yaratabilmiştir. Bu yaratıcılığı gerçekleştiren unsurların arasında, İran şiiri -İran'ın *Şahname* gibi öykülü klasik eserleri de manzum olarak yazılmıştır- önemli bir role sahiptir. Bu gibi örnekler İran sinemasıyla İran edebiyatının iç içe olduğunun göstergesidir.

Çalışmada, İran sineması ile İran edebiyatı arasındaki ilişkinin yanı sıra, İran sineması ile dünya sinemasındaki belli başlı akımların benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konularak Batı'nın İran sinemasına bakışı da ele alınacaktır. Bu bakış açısından en önemli eksiklik olan bölgenin kültürel boyutu, çalışmada ön plana alınmıştır. Bu konu önemlidir, zira İran kültürüne ait anlamlar, göstergeler, bakış açıları, hikâyeler, modernliğin yapısal ölçütleriyle sinema diline aktarılmıştır.

Söz konusu kültürel boyutların ve yaşanan tarihi sinemasal olayların açıklanması, bu yönde atılması gereken önemli bir adımdır.

Genel olarak İran sinemasından bahsettiğimizde üç sinemasal tür veya tarzdan bahsetmiş oluruz: Seyircinin ilgisini çeken popüler filmler, devlet ideolojisi doğrultusunda çekilen propaganda filmleri ve bütün sert ve sansürleyici kurallara rağmen özgürce çekilen sanatsal filmler. Bu arada uluslararası festivallerde ödül kazanan filmler, modern sinema ürünleri olarak kabullenilmiştir. Oysa modern sinemadan bahsettiğimizde, onun hangi sınırlardan ve kriterlerden oluştuğu ve İran sinemasında aynı anlamı taşıyıp taşımadığı da izah edilmesi gereken bir başka önemli husustur. Bu üç sinemasal yapıyı karşılaştırdığımızda, aralarındaki zıt ölçütler ortaya çıkar ve seyirci ile bazı sanatsal eserler arasındaki büyük uçurum göze çarpar. Popüler sinema ürünleri İran'daki resmi ideolojinin desteğini alırken, sanatsal değer taşıyan sinema ürünleri ise, destek almak şöyle dursun, farklı yollarla engellenmeye çalışılmaktadır. Bu durumda modern sinemanın ne olduğu, İran sinemasında nasıl algılandığı, edebiyat başta olmak üzere yerel kültürden nasıl yararlandığı ve toplumdaki yeri ve önemi de bu çalışmada tartışılacak meselelerdendir.

İran sinemasını anlamak ve doğru değerlendirmek için, kuşkusuz bu sinemanın İran özelindeki sosyo-kültürel etkileniminin de açıklanması gereklidir. Bu yönde gerek İran gerekse diğer ülkelerde bugüne kadar yeterince incelenmemiş olan İran edebiyatı ile İran sineması arasındaki ilişkinin bu çalışma ile ilk defa bir monografiye konu edilmesi, İran sinemasının bütün boyutlarıyla anlaşılması adına önemli bir adım olacaktır. Ayrıca bu çalışmada, sinema eserlerinin yanı sıra, İranlı yönetmenlerin edebiyat ile ilişkilerinin incelenecek olması da, İran sinemasının anlaşılmasında mühim bir aşamadır.

Karşılaştırma yöntemiyle sinemasal başlıklar ve metinler ele alındığında, yurt dışı ve yurt içindeki faklı yorumlar, değişik sanatsal algılar, dengesiz ve dengeli sinema bilgileri veya bilgisizlikler açığa kavuşacaktır. Örneğin İran'da sinema'nın eğlence dışında belirli çevrelerde fikir üretme kabiliyetinin fazlaca önemsenmesi -ideolojik ve anti-ideolojik yaklaşımlar dâhil- ancak dünyada aynı anlamı taşıyan kavramlarla kıyaslandığında daha iyi anlaşılabilir. İran'da yazılan sinemasal metinler, söz konusu yaklaşımın çeşitli boyutlarını ortaya koymaktadırlar. Bu nedenle çalışmamızın çeşitli bölümlerinde, bu konu ele alınarak onun nasıl gerçekleştiği de izah olunacaktır. Bu bağlamda, İran'da modern sinema kavramının dünyada bilinen modern sinema kavramıyla aynı olmaması da altı çizilmesi gereken önemli bir husustur. Mesela modern sinema, toplumsal ve felsefi gibi algılanan modern kavramları bile kendi dili ve yorumuyla sinema eserlerinde cereyan ettirir. Aynı zamanda sinema, dünyada yaşanan gerçek olayları, olduğu gibi değil sinemanın gerektirdiği gibi canlandırır. Örneğin;

> Bazin'in bir duyum dünyası olduğuna inandığını görmüştük. Ancak bunu belirsiz bir dille ifade etmiştir. Eğer isteklerimizi sessizleştirirsek, dünyayı istediğimiz gibi yapabiliriz. Dünyanın içindeki duyum ve dünya aracılığıyla anlamlaştırma arasındaki karşıtlık, Bazin'e Sartre'dan geçmiştir. Diğer sanatlardan daha fazlasına sahip olan sinema doğal olarak onu zapt etmek ve etrafında ve bizim ötemizde bir dünya duyumu oluşturmak istemektedir. Bu öncelikle doğa sanatıdır (Andrew, 2000: 193).

İran'da sinema yönetmenleri, benzersiz ve farklı bir şekilde İran edebiyatı ve felsefesinden etkilenmiş ve onları içeren konuları ve kavramları, kendi eserlerinde yansıtmışlardır. Çoğu sinema yönetmenine göre İran sinemasında hâkim olan sansür uygulamasını, ancak edebiyattan alınan temsili bir dil aşabilir. Abbâs Kiyârustemî "İran'daki sansür sistemiyle nasıl anlaşıyorsunuz ve acaba bu durum sizi hiç rahatsız

etmiyor mu?" sorusuna, "devletin kendi sansür sistemi var, benim de bir sanatçı olarak sansür sisteminden kurtulma sistemim var" diye cevap vermiştir[13]. Ona göre, sansür[14] yaratıcıdır, zira sinemacı, modern düşünceye bağlı birisidir ve kaçış yollarını arar.

İran sinemasında uygulanan sansürü aşmak için, edebiyatın kullanımı, ilginç, olduğu kadar şimdiye kadar da tartışılmamış bir hususdur. Ancak bu meseleyi iyi anlayabilmek ve değerlendirebilmek için, İranlı sinemacıların yaşadıkları sorunların farkında olmak da önemlidir. Burada vurgulanan mesele, sinema sanatçısının kendini ifade etmek için "öykü"den ziyade temsili bir dilden yararlanmasıdır. İktidarda olan fikir merkezleri tarafından kabul gören edebiyat eserleri -özellikle kutsallaşmış klasik eserler- sinemacıların ifade isteğini zenginleştirmiş ve onlara gereken meşruiyeti bağışlamıştır. İran sinema tarihine bir göz atmak, sansüre getirilen bu çözüm yöntemlerini bize açık bir şekilde gösterecektir.

Bu çalışma, İran'da modernleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan sinemanın, İran edebiyatıyla kurduğu ilişkiyi, sinema yönetmenlerinin

13 *Film Dergisi,* No. 260, (1990, Aban ayı: 18) Tahran.

14 İlginç olan nokta, sansür uygulamasında başörtüsü gibi görsel sansürün fazla önem taşımasıdır. Görsel baskıların konusal sansürler karşısında daha ciddiye alınması, bazı araştırmacılara göre radikal dini görüşlerden kaynaklanmaktadır. Bu tür görüşlerin etkisi altında olan İran toplumunda, görsel sanatlar arasında sinema gibi bir sanatın önemsenmesinin farklı nedenleri vardır. Bu çatışmalar Şii görüşlerle yorumlanarak dinin özünden alınmış ve bütün sanat alanlarında vazgeçilemez "kural" şeklinde uygulanmıştır. Hamid Dabâshi bu konuyu şöyle anlatır: "Seyyid Muhammed, Kazım Esar'ın formüle ederek belirlediği, görsel temsile ilişkin itirazları dört noktada toplanmaktadır: Müslüman ilahiyatçılar, görsel temsilin her biçimine karşı en az dört tane kayda değer felsefi ve doktriner itirazda bulunmuşlardır. Bunlardan ilki, her türlü yaratıcı görsel temsilin, imgelem yetisinin kişinin mantığına galip gelmesine yol açacağı varsayımıdır. İkinci itiraz, gerçek şeylerin görsel temsilleri üzerine kafa yormanın onların temsil ettiği gerçekliği incelememize engel olacağı düşüncesine dayanır. Üçüncü itiraz, İslam dininde puta tapmanın yasak olduğu fikrini temel alır. Dördüncü ve son itiraz ise, sadece Allah'a mahsus olan yaratıcılık özelliğinin ne şekilde olursa olsun taklit edilmesinin günah sayıldığı düşüncesine dayanır" (Dabâshi, 2004: 4).

ortaya koyduğu örnekleri ele alarak ilerleyecek, analitik bir yöntemle tartışacaktır. Söz konusu bağlantının iyice anlaşılabilmesi için, sinema yönetmenlerinin edebiyat ile ilişkileri, yazar ve şairlerle nasıl ilgilendikleri, kendi özel kültürel düşüncelerinin sınırlarıyla birlikte ele alınarak aktarılacak ve anlatılacaktır. Ayrıca bu bağlamda yönetmenlerin seçkin eserlerinin karakteristik özellikleri ile aynı ya da yakın anlam taşıyan dünya sinemasından bazı tanınmış örnekler üzerinden de bir değerlendirme yapılacaktır.

İran sinemasını derinliğine anlamak, sadece onun sanatsal boyutuyla değil, aynı zamanda sosyolojik boyutunu da dikkate alarak mümkün olabilir. Bu sinemanın arka planının önemi, onun yapısal, sanatsal ve görsel boyutlarından daha az değildir. Zira 100 yıllık tarihinde sinema; toplumsal, kültürel ve siyasal alanlarla yakın ilişki kurmak zorunda kalmış, çoğu zaman da bu ilişkiden rahatsız olmuştur. Aslında çağdaş İran sinemasının -ister devrim öncesi ister devrim sonrası- iktidara karşı olmasından dolayı, daima resmi kurumlar tarafından dışlanması ve resmi güçlerin hedefi haline gelmesi, İran sinemasındaki muhalif damarın ne kadar güçlü olduğunu da gösterir. Ulusal İran sinemasından bahsettiğimizde, aynı zamanda bu sinemanın 50 yılı aşan geçmişinden de söz etmiş oluruz. Bu geçmiş, niteliği ne olursa olsun, iktidarların hışmına uğradığı halde, bildiğini göstermeye ve söylemeye devam eden bir geçmiştir. Bugün de, iktidarın sinema üretiminden tamamıyla rahatsız olduğunu, sinemacılarla daima sorun yaşadığını dikkate alarak, muhalif sinema çizgisinin aynen devam ettiğini ileri sürebiliriz. Fatin Kanat'ın aktardığı gibi:

> "Sinema, yarattığı etki kadar İran'daki kültürel yapıdan ve dinsel tabulardan beslenen anti-sinema duygularını da büyütür. Örneğin Erkremi'ye göre, "dinsel otoriteler sinemaya hemen ve tamamen kararlı bir tavırla

karşı çıktılar. Sinemayı İran'da tanıtma çalışmaları insan yüzü ve bedeninin perdede yeniden yaratılması fikrinden nefret eden Müslüman fanatiklerden büyük tepki gördü" (Cemşid Erkremî'den aktaran Hamid Dabaşi, bkz. Dabaşi, 2004: 4).

Temel ilgi alanlarından birisi edebiyat olan ve onunla kendini besleyen İran sinemasını anlamak için, söz konusu edebiyatın temellerini (örnekleriyle birlikte) iyi bilmek ve onun İran sinemasındaki yerini doğru tayin etmek gerekir. Bu mesele kitabın içeriğini teşkil etmektedir. Dolayısıyla İran'ın toplumsal, tarihsel, dinsel ve siyasal alanlarına kısaca göz atmak bu çalışmanın içeriğini daha da aydınlatacaktır. Söz konusu alanlara sırayla değinilmesi, kitabın sonunda ortaya konulacak yorumu daha net, daha anlaşılır kılacaktır.

İran'ın modernleşme süreci yaklaşık 100 yıl önce başlamıştır. Modernleşme sürecinin İran'da hayat bulmasıyla birlikte değişik etkileri görülür olmuş ve süreç, ekonomik ve sosyal alanda giderek modernleşme akımının rüzgârı doğrultusunda evrilmeye yönelmiştir. Hayatı yeniden biçimlendirme ve kolaylaştırma amacıyla İran'a giren modernleşme zamanla başka alanları da etkilemiştir. Geleneksel düşüncenin modernizmle tanışması ve ilişkilenmesi, çelişkileriyle birlikte yeni dönem ürünlerinin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Örneğin, İran'daki minyatür, orta oyunu ve benzeri geleneksel sanatların eski düşüncedeki duruşuna rağmen, sinema ve tiyatro gibi modernizm süreciyle İran'a giren sanatlar, yeniliğin ve yeni sürecin de bir anlamda ateşleyicisi olmuşlardır. Bu yeni sürecin ürünleri, yalnızca sanatsal anlamda değil, sanayi anlamda da, toplumsal hayatı ciddi ölçüde etkilemeye başlamış, beraberinde, İran'daki geleneksel hayat da bundan etkilenmiş ve yeni sürece tabi olmuştur. Bu dönemin başlangıcıyla sinema ve tiyatro, hem modernleşmenin önemli bir bileşeni olmuş, hem

de toplumsal hayatı yeniden biçimlendirmenin ve yeni bir hayat tarzını ortaya koymanın aracı haline gelmiştir. Ancak geleneksel düşüncenin temelini oluşturan dinsel yapı açısından bu yeni süreç, mutlaka karşı çıkılması gereken, dinden imandan çıkartıcı bir süreçtir ve alt edilmelidir. Aslında İran'ın son yüzyıllık tarihinde, İslam devrimi de dâhil, temel çelişki bu noktada düğümlenmektedir. Sinema da bu düğüm noktasında önemli bir işleve sahiptir. Devrim öncesi şeytani bir araçken devrim sonrası İslam'ın hizmetçisi de olabilmiştir.

Modern düşünce, önce roman, oyun ve resimde, sonraları ise kavramsal ve felsefi konularda göze çarpar. İran'da meşrutiyetten sonra başlayan modernleşme dönemi, yavaş yavaş İran gelenekleriyle çelişerek çeşitli yönlerde yeni tartışmalara yol açar. Bu terimi incelediğimizde, İran'da modernliğin nasıl algılandığını ve hangi noktalarda çelişkiler yaşadığını görebiliriz.

Modernleşme çabalarının gerçekleşmesine rağmen, modern düşünce -doğal bir aşamayı tamamalamayan başka üçüncü dünya ülkeleri gibi- İran'da da vuku bulamaz ve sancılı bir dönem geçirir. Modernleşmenin başladığı dönemde, modern düşünce ile geleneksel düşünce arasındaki çatışma, günümüze kadar uzanmış ve hâlâ çeşitli alanlarda devam etmektedir. Bu nedenle, çatışma noktasının belirtilmesiyle İran toplumundaki modernlik düşüncesinin algısı da bu çalışmada incelenmiş olacaktır. Amaç, dünya çapında tanınmış olan modern düşünce ile İran'daki paralel düşünce arasındaki farklıkların ortaya konulması ve böyle bir atmosferde sinema gibi kitlesel bir sanatın nasıl algılandığının açıklanmasıdır.

Söz konusu modern sürecin yaşattığı paradoksal ilerlemede, geleneksel değerler yeniden yorumlanarak bazen atılmış, bazen yeni değerlerle pekiştirilmiş ve bazen de yaratıcı bir şekilde yeniden canlandırıl-

mıştır. Bu akım, benzer süreçler yaşayan diğer toplumları olduğu gibi İran'ı da, ne tam Batılı ne de tam İranlı olan yeni bir kimliğin oluşumuna taşımıştır. Belki de bu yüzden, çoğu araştırmacıya göre İranlılar eski yollarını kaybetmiş ve hala yeni yollarını bulamamışlardır. Bu nedenlerden dolayı Takeyh'e göre; İran bir çelişkiler ve paradokslar ülkesidir. Kendini algılarken, hem muazzam ve göz alıcı hem de bir o kadar güvensiz hisseder (Takeyh, 2009: 77). Hamid Dabâshi bu durumun nedenlerini şöyle izah eder:

> Çok kültürlü, çok etkin, çok yönlü ve melez bir yapıda barınan farklı farklı özelliklere rağmen imal edilen tekil bir kültürel kimlik olarak "İran"ın kökeninde sömürgeci modernliğin yükselişi vardır. Bu modernlikte, ulusal ekonomilerin, ulusal politikaların ve son olarak ulusal kültürlerin Avrupa'nın eliyle şekillenen dirilmesine tekabül eder (Dabâshi, 2008: 25-36).

İran gibi "çok kültürlü" bir toplum, modernleşme sürecinin yaşanmasıyla birlikte kimlik tartışmalarını da yaşar. Yerel kültür, eski ve yeni değerler, ulusal kavram ve çeşitli ırkların bir araya gelmesi gibi alanlar, söz konusu tartışmaları alevlendirerek toplumsal, siyasal ve birçok kültür alanlarını da etkiler. Bu bağlamda yeni kategoriler, ayırımlar ve değerlendirmeler boy göstermeye başlar ve aslında o toplumun çeşitli alanlarının gerçek mahiyetini ortaya koyar. Shayegan'ın deyimi ile:

> Biz İranlılar, "bilgi ortası"(inter-epistemique) bir durumdayız. Ruhumuz henüz sihirsel simgeler düzeyinde ve içten gelen duygularla doluyken (empathie), kitlesel geçmişimizden bir şeyler almak istiyoruz. Bu nedenle bu çağın yükselişinden ve aşamalarından hep uzak kalıyoruz. Bizim kitlesel bilgimiz metafizik tecrübelerimizden ilham alıyor. Bu tecrübelerimizde hala doğanın simgesel görünümleri bulunmaktadır. Bizim kültürel görüşümüz henüz ebedi ve ezeli kültürel olaylarla canlanıyor. Bu durumda vücudumuz toplumsal ilişkilerin içinde belirsiz hareketine de-

vam ediyor ve "ben", kitlesel "öz" kavramının karşısında mağlup oluyor (Shayegan, 2002: 191).

Geleneksel yapıdaki toplumlarda yönetici tabakalar, bir yandan modernleşme arzusu duyarlarken, bir yandan da batı kaynaklı düşüncelerin toplumlarına zararlı olduğu fikrindedirler. Bu yüzden varlıklarını korumak için tarihi miraslarından kaynaklanan değerleri önemsemek zorundadırlar. Söz konusu toplumlar var olan iktidarı korumak amacıyla, propaganda haline dönüşmüş bu değerleri kullanarak halkı belli amaçlara yönlendirerek ve onları bu çağdan çıkararak tarihin en derin ve en karanlık noktalarına götürürler. Bu durumda yaşanan hayat (şimdiki zaman) değil yaşanmış olan hayat (geçmiş zaman) değer kazanır.[15] Bu yüzden geleneksel yapılarda modern düşünce hep tehlikeli sayılır ve onunla mücadele etmek kutsal ve milli bir görev haline gelir. Öte yandan söz konusu iktidarlar, yeni hayatın en yaygın koşullarına ve bunun yanında oy kullanmak, parlamenter sistem, hukuk devleti, özel hayat ve liberalizmin başka özellikleri gibi değerlere de uymak zorundadırlar. İktidarların modernliğe karşı takındıkları yaklaşma-kaçma tavrı, gecikmiş modernliği yaşayan toplumlara özgü bir çelişkidir. [16]

Görüldüğü gibi modernliğin İran'da çeşitli ve hatta bazen enteresan algıları incelenmeden, modern İran sinemasının değerlendirilmesi oldukça zordur. Bu nedenle modernleşme döneminden sonra modern-

15 Bu mesele, bütün boyutlarıyla tezin ikinci bölümünde ele alınarak anlatılacaktır.

16 Hegel, kamusallığın işlevini XVIII. yüzyıl modelini esas alarak, yani egemenliğin rasyonelleştirilmesi olarak tanımlar: "Bugün kabul görecek olan şey, artık kuvvet yoluyla değil, alışkanlık ve gelenek yoluyla da pek değil, ama iz'an, muhakeme ve gerekçeler yoluyla kabul görür"; biraz ileride de şöyle devam eder: "modern devletin ilkesi, bir kimsenin ancak kendisine meşru gelen şeyi tasvip etmesini gerektirir". Kant, akıl yürütmenin kamusallığını hakikatin mihenk taşı olarak takdim eder; öyle ki, bir şeyin hakikat olduğuna dair inanç, her bir insan aklı için geçerliğini ancak bununla kanıtlayabilir. Bunun gibi Hegel de kamuoyunun, "bir kimsenin evde karısının ve arkadaşlarının yanında ahkâm kesmesinden, keza sivri akıllıların birbirini yediği kalabalık toplantılarda olup bitenden farklı bir şey olduğuna" inanır (Habermas, 2005: 222).

liğe ilişkin tartışmaların izah edilmesi gerekmektedir. Modern İran tarihini geliştiren bu tür olaylar ve algılar, ancak dünyada aynı anlamı taşıyan konular ve kavramlarla kıyaslanarak anlam kazanabilir. Çünkü modern İran sineması, yerel tanıtımdan ziyade evrensel bir dille ifade edilmekte ve en azından onun başarısının sınırları, kriterleri ve özellikleri, dünya çapında tanınmış yöntemlerle anlam bulmaktadır. Bu konu kısaca örnekler verilerek birinci bölümde tartışılacaktır.

Bu kitap aslında, Ankara Üniversitesinde Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde savunduğum doktora tezimdir. Prof. Dr. Osman G. Özgüdenli başta olmak üzere bana emeği geçen herkese teşekkür ediyorum. Özellikle: Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı, Doç. Dr. Gülseren Adaklı, Doç. Dr. Tumay Arslan, Prof. Dr. Ahmet Gürata ve çok sevdiğim arkadaşım ve hocam Özgür Yarın'a çok teşekkür ediyorum. Ayrıca Ankara üniversitesinde doktora okuduğum dönem bana emeği geçen hocalarıma da minnettarım; özellikle: Prof. Dr. Nilgün Abisel, Prof. Dr. S. Rüken Öztürk, Prof. Dr. Asker Kartarı, Prof. Dr. Sezar Akarcalı. Tezi gözden geçirip titiz kontrolüyle tezin içeriğinin zenginleşmesine yardımcı olan Sayın Bülent Özkuzugüdenli'ye de teşekkür ediyorum. Sonunda da eğitim boyu bana destek olan, yol gösteren ve ağabeylik yapan Sayın Fatin Kanat'a teşekkür ediyorum. Tabi ki kitabı yayınlamak için hiç tereddüt etmeden kabul eden yayıncım Ahmet Yıldız kardeşime teşşekkürler.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN İRAN SİNEMASININ ARKA PLANI

1.1. Toplumsal Alt Yapı

1.1.1. İran'da Modernleşme Dönemi

İran'ın modernleşme tarihini Safevilere kadar götürebiliriz. Safeviler, 1501-1722 yılları arasında bugünkü İran ve çevresinde hüküm sürmüştür. Osmanlılara karşı muharebelerde İran ordusunu güçlendirmek için ilk kez İngiltereli tacir ve ordu uzmanı Sir Anthony Shirley[17] İran'a gelmiştir. Bu, İran tarihinde modernleşme sürecinin başlangıcı olarak tanımlanmaktadır.

Safevilerin çöküşüyle İran'da Kaçarlar dönemi(1796-1925)başlar. Bu dönemde İran veliahdı Abbas Mirza (1789-1833), Ruslar ile İran arasında ortaya çıkan ilk çatışmalarda, İran ordusunun yenilmesiyle, artık sadece insan gücüne dayalı ordunun yetersiz kaldığını ve karşı tarafın zafer kazanmasında, top ve tüfek gibi araçları kullanmalarının önemli bir faktör olduğunu fark etmiştir. Osmanlı Sultanı III. Selim'i örnek alarak Azerbaycan eyaletinde büyük bir ordu oluşturmaya başlar. Abbas Mirza, Tebriz şehrinde tüfek ve top fabrikası yapar ve özel tercüme dairesini kurar. Sonraları bu işlere resmiyet vermek için Londra'da ve Paris'te matbaa açmaya karar verir. Bu matbaaların açılışından sonra eğitim amacıyla ilk İranlı öğrenciler bu şehirlere gönderilirler. Onlar tıp, askeri teknoloji, askeri sanayi, dil ve benzeri alanlarda eğitilmeye başlarlar.

17 Sir Anthony Shirley (veya Sherley) (1565-1635).

1811 ve 1815'de gönderilenlerin arasında İran'ın ilk gazetesini çıkaran Mirza Salih de yer almıştır. Bu kişi İran tarihinin ilk entelektüeli olarak tanınmaktadır. O sıralarda Kaçarlar döneminin inişli çıkışlı gelişmeleri Meşrutiyet Devrimi'nin altyapısını oluşturmaya başlamıştı. Ruslar ile yapılan savaşların kaybedilmesi ve Rusların Kafkasya bölgesini İran'dan koparması, Japonya'nın Rusya'yı yenmesi, Kaçar padişahlarının zorbalığı nedeniyle halkın sıkıntı içinde olması, Mirza Salih gibi aydınları kaygılandırmıştı. Bu olayların hepsi ilk gazetelerde yer almakla toplumu büyük değişimlere götürmekteydi. Söz konusu olayların hepsi İran halkını Meşrutiyet Devrimi'ni yapmaya sevk etti. Bu devrimin ardında *Nâsireddîn Şâh*'ın veziri Emir Kebir'in başlattığı tepeden inmeci modernleşme hareketi yatıyordu. Avrupa'dan dönüşünde, Meşrutiyet sisteminin ne kadar yararlı olduğundan bahseden Mirza Salih, bu sistemi oturtmak için çaba harcayanların arasındaki en önemli isim olur (Kesrayi, 2000: 259). İran modernlik hareketinde önde gelen insanların hepsi Avrupa'ya gitmiş, batı kültürü ve onların yaşam tarzıyla yakından tanışmış ve yurda döndükten sonra da edebiyat ve sanat alanlarında büyük değişimlere neden olmuşlardı. Onlardan biri Feth-ali Ahundof'tur (1812-1878). İran tiyatrosunda, ilk oyun yazarı sayılan bu kişi, 1859 yılında batı yöntemi ile *Temsilât* isimli İran tarihinin ilk oyununu yazmıştır.

Ama gerçek manada İran'ın modernleşme süreci yaklaşık 120 yıl önce 1896'da Emir Kebir'in fermanıyla İranlı öğrencilerin Avrupa üniversitelerine gönderilmesiyle başlar. Onların dönüşüyle hukukun önemsenmesi, cehaletle çatışma ve onun ardından toplumun aydınlatılması, toplumun özgürlüğe kavuşturulması; eğitim sisteminin yeni yöntemlere yönlendirilmesi, toprak bütünlüğünün korunması, ekonominin düzen içine girmesi ve Arap dilinden kurtulma çabası; İran modernleşmesinin arka planını oluşturmuştur. Bu öğrencilerin dönüşüyle

İran'ın sanatında, kültüründe, eğitim sisteminde, siyasetinde ve bütün yaşam alanlarında değişimler başlamıştır.

Emir Kebir'in Dârü'l-fünûn'u kurmasıyla İran'da yapılan reformlar hız kazandı. Onun fermanıyla, bu defa İranlı öğrenciler eğitilmek amacıyla Avrupa ülkelerine gönderildi. Afşâr Muhacir'e göre:

> 1847'de Emir Kebir'in emriyle kurulan Dârü'l-fünûn, İran'ın eğitim tarihinde devrim olarak nitelendirilmiştir. Bu yüksek okul, modernleşme süreci simgesel başlangıcıydı. Aynı zamanda Avrupa'daki ilerlemenin dar geçiş yolunun ne kadar zorlu olduğunun göstergesiydi. Bu yolda yeni bilimler tarihsel ve kültürel kabuklarından çıkarak yeni yöntemlerle buluşmuşlardır. Dârü'l-fünûn, Avrupa düşüncelerinin İran'a geçiş yolu ve modernleşme taraftarlarının sempati duyduğu merkez olarak akıllarda yerini almıştır. Emir Kebir, Avrupa'daki yetenekli hocaları, öğretmen olarak oraya davet etmiştir (Afşâr Muhacir, 2005: 75).

Feridun Ademiyet, Emir Kebir'in İran'da modernlik etkisini şöyle kaleme alır: Emir Kebir'in tarihi önemini üç maddede özetleyebiliriz; yeni sanayi ve kültürel ilerleme, batılı bölücü saldırıların karşısında ülkenin birlik ve bütünlüğünün savunulması ve devlet sisteminde yerleşmiş ahlaksızlık ve fesat sistemiyle amansız mücadelesi (Reza-Goli, 2010: 113). Emir Kebirhalkın bilgilendirilmesi yoluyla modern hayatı topluma yerleştirmeyi planlamıştır. Ona göre eğitimsizlik, cehalet ve boş inançlara karşı modern hayatın oluşumu, toplumun dinamik bir yaşantı sürmesi için gerekli bir şarttı.[18]

Emir Kebir bir aydın olarak İran halkının dünyadaki gelişmelerden neden bu kadar uzak kaldığını ve kendi ülkesinin tarihini çok iyi

18 Malesef Emir Kebir 10 Şubat 1852 Pazar günü Nasreddin Şah'ın emriyle öldürüldü (Dabâshi, 2008: 67). İran halkı bu dönemi, İran tarihinin "kara dönem"i olarak adlandırmıştır. Sâdık Ziba-Kelam, bu dönemi şöyle anlatır: XIX. Yüzyılın İran'ı, tek bir deyimle, uzak kalmış bir köye benzer ki, onun başında bir ağa vardır ve bu ağanın adı padişahtır (Ziba-Kelam, 1999: 22).

biliyordu. Yurt dışındaki seyahatlerinde, modern hayatın topluma ve halka ne kadar iyi bir yaşam kazandırabileceğini yakından görmüştü. Konuyu bu kadar derinden anlamasının en önemli nedenlerinden biri, Avrupa ülkelerine yaptığı seyahatlerdi. "Ortaçağda Avrupa ülkeleri ile İran arasında başlayan geliş gidişler, XIX. Yüzyılda artmaya başlar. Sanayi devrimi sayesinde bu seyahatlerin kolayca yapılması, iki kültür arasında anlaşma ve alışverişlerin başlamasına ve kültür ilişkilerinin yoğunlaşmasına neden olur" (Ziba-kelam: 1999: 20).

XIX. yüzyılın başında, eğitimsizlik, az gelişmişlik ve dinsel baskılar nedeniyle İran'da siyasi, kültürel ve toplumsal bir değişimin oluşumu kaçınılmazdı. Ama ne yazık ki eğitimden düşünce sistemine kadar gereken bu değişimler, aynı zamanda çeşitli engellerle karşı karşıya kalmıştı. Eğer eski sisteme dayalı kurumlar ve düşünceler, yeni sistemin oluşumunu kabul etmiş olsaydı, kendi varlıklarını tehlikeye sokarlardı. Bu nedenle eski sistemle yeni sistem arasında gizli bir çatışma ortaya çıktı ve giderek arttı. İlk başta, söz konusu çatışmalar sadece siyasi alanlarda meydana çıkmış olsa bile, giderek kültürden ekonomiye kadar diğer alanları da kapsadı. Bu çatışmanın en önemli alanı olan yeni eğitim sistemi, yeni düşünce sisteminin yayılmasıyla eski iktidara karşı siyasi değişimleri tetikleyecekti. İşte tam bu noktada eski sisteme dayalı iktidarla, yeni düşünce arayışı arasındaki çatışma, neredeyse bir savaş haline dönüşmekteydi. Bu olaylar İran halkının yaşam tarzını altüst ederek, bütün yaşam alanlarını etkiliyordu. 1890'dan itibaren yavaş yavaş başlayan edebi, sanatsal ve genel olarak kültürel hareketlerle birlikte eğitim alanındaki yenilikler, halkı umuda sevk ederek, sonunda 1906'da Meşrutiyet Devrimi'ne yol açtı. 1906-1911 Meşrutiyet Devrimi, İran'ın sömürgeci modernlikle karşılaşma sürecinde gerçekleşen en önemli olaydı. "Meşrutiyet Devrimi zorunlu olarak ulusçu bağlamda ifade bulmuş ve yerel zorbalığa olduğu gibi, yabancı işgali ve nüfuzuna

karşı da başlatılmış bir hareketti" (Dabâshi, 2008: 101). Meşrutiyet dönemindeki toplu itirazcı hareket, aynı zamanda İran tarihinin ilk siyasi isyanı da olmaktaydı. Toplumsal haklarını talep eden bu harekette -eski isyanlarda olduğu gibi- ırk ve mezhepçilikten hiçbir iz yoktu.

Meşrutiyet Devrimi köken ve idealleri, amaçları ve projeleri, başarıları ve başarısızlıkları açısından, XX. yüzyılı büyük ölçüde şekillendiren sömürgecilik karşıtı diğer "Üçüncü Dünya" hareketlerine çok benziyordu (Dabâshi, 2008: 66).

Amaç itibariyle, Meşrutiyet Devrimi ile yeni eğitim sistemi arasında bağlantı vardı. Zira bu devrimin başında, Avrupa'dan mezun olup ülkelerine dönenler yer alıyordu. Ali Reza-Goli, İran'da Meşrutiyet döneminin Avrupa'daki aydınlanma çağından nasıl etkilendiğini şöyle açıklıyor:

> Meşrutiyet olayı, İran'ın tarihi kimliğinden kaynaklanan bir olaydı. Fakat bu olay bireylerin dışında oluşmuş, zaman içinde gelişmiş ve onların hayatının çeşitli alanlarını değiştirmiştir. Rönesans döneminde, Avrupalı ülkelerde, meclis, seçimler, bakanlar kurulu, başbakan, liberalizm ve demokrasi gibi değerler ilerlemeye doğru atılan adımlara öncü olmuştur. Bu kavramların hepsinin amacı toplumun menfaatini korumaktı (Reza-Goli, 2010: 203).

Mevcut feodal iktidar, bu değişimleri kendi menfaatlerine aykırı ve hatta tehlikeli görünce, bu çalışmaları engellemeye kalkıştı. Bütün bu tarihi gerçeklere rağmen İran toplumu bu gelişmelere henüz hazır gözükmemekteydi.

Emir Kebir (1807-1852), İran'da başlatılan modernleşme sürecinin önde gelen ismidir. O ülkesini modern bir ulus-devlete dönüştürmeye kendini adamış, görülmedik dürüstlükte bir başbakandı. Kaçar döne-

mi hukukunun idari aygıtının ıslah edilmesi; vergi toplama, gelir dağılımı ve hukuk yönetiminin sisteme oturtulması; Kaçar yöneticilerinin haksız gelir ve güç elde etmesinin kanunen engellenmesi bizzat onun başarılarıdır (Dabâshi, 2008: 66-67).

1924 yılında Kaçarların çöküşüyle Pehleviler iktidara gelir. Dinsel ve geleneksel düşünceyle modern düşüncenin çelişmesi ve çatışması tam bu döneme denk gelir. Bir tarafta yöneticiler ve aydınlar, öbür tarafta mollalar. En önemli çatışmalardan biri Rıza Şah'ın iktidara geldiği dönemde yaşanmıştır. O, Atatürk'ü örnek alarak İran'da bir cumhuriyet sistemi kurmak ister, ama mollalar bunu emperyalizmin bir planı olduğu gerekçesiyle reddederler ve monarşi yönetimi değişmez. Kaçarlar döneminde (1742-1924), askeri, idari-siyasi sistemlerde başlamış olan reformlar, o hanedanın iktidardan çekilmesiyle Pehlevi döneminde (1924) daha kuvvetli bir biçimde devam etmiş ve bütün alanları kapsamıştır. Bu dönemde demir yolları yapılmış, fabrikalar kurulmuş ve yeni eğitim sistemi uygulanmaya başlamıştır.

Kanlı bir darbeyle iktidara gelen Pehlevi hanedanı, demokratik bir gelişimin sonucunda iktidar olmamıştır. Her ne kadar Meşrutiyet Devrimi Fransız Devrimi'ni örnek alarak gerçekleşmişse de, Pehlevi döneminde başlamış olan modern hareket, sadece biçimsel alanı (kılık kıyafet vs.) kapsar, sistematik düşünceye dönüşemez ve paradoksal bir dönemi başlatır. Pehlevi döneminde modern tarzdaki hayatın hangi faktörlerinin kabul edileceğine hangi faktörlerin kabul edilmeyeceğine toplum değil, siyasi iktidar karar vermiştir. Hamid Dabâshi'ye göre bütün bir ulusun kolektif belleğine hak edilen Pehlevi hükümdarlığı iki kelimeyle özetlenebilir: korku ve coşkunluk (Dabâshi, 2008: 128).

1977 yılında İran şehirlerinin sokaklarında Şah'a karşı gösteriler başlar ve giderek büyür. Bu milli protesto hareketi, bir yıllık amansız

ve kanlı mücadeleden sonra devrimcilerin başarısı ile sonuçlanır. Gerçi bu devrime hem dinci düşüncede olan insanlar, hem de entelektüeller iştirak etmişlerdir. Ancak sonunda bu devrim "İslam Devrimi" unvanıyla tanımlanır.[19] Bu devrim, Şah'ın iddiasına göre, ülkenin tam modernleşme sürecinin doğal hale gelme aşamasında olduğu bir zamanda gerçekleşmişti. İslam adına yapılan bu devrim, Şah'ın başlattığı modernleşmeye bir itiraz mıydı, yoksa daha çok toplumsal bir değişim talebi miydi? İran Şahı, modernleşme istikametinde milyarlarca dolar harcayarak yaşam tarzını değiştirmek ve Batı değerlerini bütün alanlarda egemen kılmak istemişti. Şahın bu politikası halk katmanları arasında rahatsızlıklara yol açmış ve özellikle dini merkezler tarafından tepki görmüştü. Bu tepkilerin iki nedeni vardı; İran aydınlarına göre Şah, Batı değerlerini egemen kılmak istiyordu. Dini merkezlere göre ise, Şah, Batı değerlerini egemen kılarak dini değerleri zayıflatmak istiyordu. Azad Bermeki bu durumu şöyle açıklar:

> Devrim öncesi bazı Şah taraftarı İran aydınları, o dönem İran'da başlatılmış modernleşme olayına ideolojik bir boyut kazandırarak, ona kutsallık atfetmişlerdir. Sonra bu sahte kutsallığa resmi görüş kazandırarak, toplumda yaygınlaşması amacıyla, kültürel propaganda yapmak istemişlerdir. Bu aydınlar, toplumun gerçeklerini göz ardı ederek, ideolojik yöntemlerle sahte kültürel düşünceleri yaygınlaştırmışlardır. Arap harflerini Farsça metinlerden silmek ve İran kültüründen Arap kültürünün izlerini temizlemek bunlardan biridir (Azat-Ermeki, 2001: 83).

O yıllarda İran'da gerçekleşen kentleşmenin ardından yeni sermayecilik yeni bir sosyal sınıfın oluşumuna neden olmuştur. Yeni sermayecilik tam anlamıyla petrol ihracatına bağlı olduğundan, sömürgeci modernliği beraberinde getirmiş ve sermaye sahiplerini yurtdışına

19 Devrimin önderliğini ise İran tarihinde ilk kez bir din adamı, Ayetullah Humeyni yaptı.

bağlı kılınıştır.[20] Bu süreç İran'da 19. yüzyıldan itibaren başlamış ve bugüne kadar devam etmiştir. Meşrutiyet Devrimi, Rıza Şahın reformları, son Şahın yaptığı modernleştirme çabası ve İslam Devrimi İran'ın bu gidişatını değiştirememiştir. İran, bütün sömürgeci sultadan kurtulma çabalarına rağmen ne kadar modernleşme hareketine hız vermiş olsa bile hâlâ aksak ve petrol ihracatına dayalı zayıf bir ekonomiye sahiptir. Bu ülkenin kentleşme aşamalarında oluşan tabakalar ve sınıflar geri kalmış bir burjuva sistemine bağlılığını kurumaya mecburdur. "Her halükarda yabancı sermayesine muhtaç olan bu aksak sistem, söz konusu İran modernleşmesinin sadece düzeysel bir öneri olduğuna işaret eder" (Whitaker, 2000: 155).

Meşrutiyet'ten önce geleneksel sistemle modern sistem arasında başlamış olan çatışma, Pehlevi döneminde de üç cephede -dinciler, entelektüeller ve yeni iktidar arasında- çözülmeden devam ediyordu. Dinciler[21] şeriata dayalı bir sistem oluşturmayı hedeflemişken, entelektüeller tepeden tırnağa modernleşmek istiyordu. Ama bu değişimlere karşı, Şahın tutumu, modern hayatın sadece görsel yanlarını önemseyerek kendi iktidarını korumak ve onu muhafaza etmek şeklindeydi. "Pehlevi dönemi İran tarihinin cereyan ettiği ve anlatıldığı alan, içinde bulunduğumuz çıkmazın katı gerçekliği ile özgürlük düşlerimiz arasında yaratıcı bir şeklide gidip gelen marazi bir alandı" (Dabâshi, 2008:124).

Kültürel olarak ise Meşrutiyet (1896) döneminde başlamış olan modernleşme, 1941'de Muhammed Rıza Şah Pehlevi'nin -İran'ın son şahı- iktidara gelmesiyle daha hızlı bir biçimde devam etmiş ve sanayileşmeyle birlikte toplumsal, ekonomik ve kültürel alanları, daha da

20 İran'da feodaliteden burjuvaya geçiş yapılmadan yeni sermayecilik oluşmuştur.

21 İran toplumundaki dincilerin kavramsallaştırılması ve radikal, fundamentalist kavramının izah edilmesi, din ile toplum arasındaki bağlantıları açığa kavuşturacaktır.

derinden etkilemiştir. Aslında modern düşünce tam anlamıyla bu tarihlerde ülkeye girmiştir.

Bütün kurumların oluşumu, topluluklardan ve tarihi kimlikten kaynaklanarak bireylerin ötesinde gerçekleşmiştir. Burada asıl mesele toplumun bireylerden kurtulması ve bireylerin yerine toplumun menfaatlerini önemsemesidir. Bu ifade, değerleri ve kültürel mirası reddetmez, sadece onun toplumsal yöntemine işaret eder. Rönesans döneminde Avrupalı ülkelerde de böyleydi. Meclis, seçimler, bakanlar kurulu, başbakan, liberalizm ve demokrasi, bu anlamı temsil eder. Hepsinin amacı toplumun menfaatlerini korumaktı. Bu meseleyi nasıl gerçekleştirmeliydi o dönemde yaşayan aydın insanlar? Hangi dilde ve nasıl? (Reza-Goli, 2010: 203).

İran'daki genel kanaat, bu döneme eleştirel bakan bir kanaattir ve İran'da ortaya çıkan olayları modernleşmeden ziyade Batılaşma çabası olarak nitelendirmişlerdir. Batıcılık veya İranlıların deyimiyle *"Garp Zedegi"*, modernleşmenin olumsuz yanına işaret eder. Gene bu görüşe göre devrimden önceki son dönem, İran tarihinin manevi değerlerinin kayboluşuna neden olmuştur. Bu nedenle bu dönem, çeşitli eleştirilere maruz kalmış ve İran'ın tarihsel mirasını hızla yok ettiği söylenmiştir. Bu dönemde sinema, tiyatro, resim ve modern mimari hızla gelişmiş ve Batılı yöntemle harekete geçmiştir. Dinsel ve geleneksel düşünceyle modern düşüncenin çeliştiği ve çatıştığı nokta tam bu dönemdir. Bir tarafta yöneticiler ve -sisteme karşı olsalar da- aydınlar, öbür tarafta mollalar.

Bütün eleştirilere rağmen İran toplumu -yaşadığı modernleşme süreci dikkate alındığında- eninde sonunda modern bir toplum anlamını taşımaktadır. İnişler ve çıkışlarla dolu olan İran modernliğinin asıl iki nedenine şöyle işaret edebiliriz: yıllarca biriktirdiği tecrübe ve batıda

denenmiş modern yöntemler. Doğal bir süreçte ilerlemek için İran toplumu sonunda bu yeni duruma uyum sağlamak mecburiyetinde kalmıştır. İranlı entelektüellere göre bu yapı batılılaşma değil kendini yeniden tanıma çabasıdır. Onların bazıları İran'da oluşan modern yaşamın tamamen yurt dışı kaynaklı olduğu görüşendedirler. Dabâshi bu durumu şöyle açıklar: İran kültürel modernleşmesinde meydana gelen bu gelişmelerin çoğu, İran'ın siyasi sınırları dışında gerçekleşen küresel olaylarla bağlantılıydı (Dabâshi, 2008: 131). Dabâshi'ye göre İran'da gerçekleşen paradoksal modernlikte ülke içindeki potansiyellerden ziyade ülke dışındaki potansiyellerin etkisi inkâr edilemez hale gelmiştir:

İran'ın içinde bulunduğu modernlik çıkmazının temelinde yatan bu paradoks, İran'ın modern tarihinde ve bir ulus-devlet olarak esasen dışarıdan şekillendirilmesinde açığa çıkmaktadır. Söz konusu paradoks yalnız art arda gelen sömürgeci akınlarda, yabancı işgallerinde ve Avrupalılar gibi İranlılar tarafından da kaleme alınan gezi anlatılarında değil, ülkelerini dıştan gelen saldırılara karşı koruyup modern bir ulus-devlete dönüştürmek üzere çağdaş bilimlerde uzmanlaşmak için peş peşe yurtdışına gönderilen İranlı öğrenci kafilelerinin düşünce ve eylemlerinde de kendini gösterir (Dabâshi, 2008: 63).

Pehlevi döneminde petrol paraları sayesinde gerçekleşen modernleşme hareketi, üretimden ziyade tüketime ve dolayısıyla ticarete bağlı kalmak zorundaydı. Bu durum ithal olunan bilim ve ürünlerin mahiyetini teşkil etmekteydi. O dönemin tacirlerine göre ticaret, üretimden kolay olduğu için kendine uygun montaj fabrikalarını ve has üretim tekniklerini icat etmiştir. Böylece İran'da oluşan teknoloji hep batılı uzmanlara bağlı kalıyordu. Bu gelişmelerin hepsi sonunda "kapitülasyon" anlaşmasına neden olmuş ve şah dönemi, Ayetullah Humeyni başta olmak üzere, büyük itirazları beraberinde getirmiştir. Bu itirazlar 1978'de İran devriminin ana sebeplerinden biridir.

Pehlevi rejiminin 1979 Devrimi öncesindeki demografik yapısı ve altyapı tesisleri, ülkenin istikrarsız ekonomisine uygun bir durumdaydı. Tüccar sınıfı ve yoksul kesim ile yönetici seçkinler ve modern orta sınıf arasında ikiye ayrılmış olan sınıfsal yapı, Ayetullah Humeyni'nin siyasi popülizminin, seküler sol ve liberal politikanın yerel elitizminin yerini anlamasıyla birlikte, en nihayet devrim döneminde tam bir karmaşaya sürüklendi (Dabâshi, 2008: 134).

Devrim sonrası İran'da sanayileşme aşaması ilerledikçe, kalkınma ve modernleşme süreci kuvvetlenmiştir, fakat onunla birlikte düşünce sistemi, yaşam tarzı, eğitim sistemi gibi alanlar altüst olmuştur. Modern bir toplumda düşünce, geniş, derin ve içsel olduğu için İran'da da aynı yolu yaşamak istemiştir. Ama siyasi iktidar buna karşıydı. Burada tam modernleşme değil yarı ve geç kalmış bir modernleşme söz konusudur.

Devrim sonrası İran'a egemen olan siyasi düşünce, sanayileşmeyle devrimin amaçları arasında yakın bir ilişki kurmak zorundaydı. Bir taraftan yeni teknoloji olanaklarının arabuluculuğuyla iç meseleleri çözmek ve hayatı kolaylaştırmak, diğer taraftan devrimi örnekleyerek dünyaya ihraç etmek, devrimin asıl meseleleriydi. Devrim kendine ait ideolojiyi bu gelişmeler sayesinde ihraç etmek istiyordu. Takeyh, bu meseleye şöyle yaklaşır; Eğer İran'ın aktivistleri, dini inançlarla demokratik normları bir arada bulunduran bir sistem oluşturmayı başarabilirse, o zaman İslam Cumhuriyeti bölgenin siyasi gelişimi için örnek oluşturabilir (Takeyh, 2009: 71) Ama zaman ilerledikçe ve sanayi teknolojisi hizmete alındıkça, neredeyse eski düşünceleri de temizlemeye başlamış durumdaydı. Abdülkerim Suruş'un görüşüyle ifade edecek olursak; "Sermaye egemen olduğunda, ona bağlı ahlaki değerleri de hâkim kılar. Bu hâkimiyet kaçınılmazdır. Bir taraftan dine

bağlı ahlaki değerler, öbür taraftan kapitalizme bağlı ahlaki değerler. O zaman ne yapacaksınız" diye siyasi iktidara sormuştur.[22] Shayegan'ın söylediği gibi: biz yeni teknolojiyi kabul ediyoruz, lakin onun yıkıcı sonuçlarına katlanamıyoruz. Zira teknoloji yüz yıllarca süren fikri gelişimlerin bir sonucudur. Onun özelliği tabiatı metalaştırmaktır (Shayegan, 2007: 46).

İran'da modernleşme eğitim sisteminden ekonomik alanına kadar bu yönde düzenlenmiştir. Reza- Goli'ye göre: İran'a teknolojiyi getirenlerin aklında sadece somut araç olanağı vardı ve onlar hiçbir zaman ona bağlı tanıtım sistemini düşünmemişlerdir (Reza-Goli, 1998: 72). Devrim sonrası modernleşme hareketi aksak bir şekilde devam ediyordu; ancak çeşitli ekonomik, siyasi ve toplumsal problemler ortaya çıkınca, ülke sıkıntılı ve istikrarsız bir dönem içine girmiştir. Bu olayların ardından fabrikalar kapanmış ve her yer huzursuz bir dönem yaşamıştır.

İran'da 1979 İslam Devrimi'nden sonra, dünya çapında siyasi amaçlarla her ne kadar karanlık ve geri kalmış bir toplum olarak gösterilmesine rağmen, dünyaca bilinen kriterlere göre İran halkı modern bir hayat yaşamaktadır. Onların yaşadığı problemler modern yaşamın dışında oluşan modern düşüncelerin toplumda etkisiz hale gelmesi ve dini iktidarla çelişkiler yaşanmasıdır. Bu ülkenin bilimsel, akademik, eğitimsel, endüstriyel ve teknolojik alanlarda ilerlemesi, devrimden

22 1999'da Tahran üniversitesinde "Faşizm Düşüncesinin İlkeleri" unvanıyla meşhur konuşması. O, 1945 yılında Tahran'da doğan, vahiy, peygamberlik ve modern din anlayışı sebebiyle şiddetli eleştirilere maruz kalan, İranlı ünlü düşünür. Ülkesinde felsefe okuduktan sonra İngiltere'ye giderek tarih ve bilim felsefesi, özellikle Popper ve Kuhn üzerine çalışmalar yapmıştır. Şah rejimine karşı devrimi desteklemiş, devrimin başladığı 1979 yılında Tahran'a dönmüştür. Zamanla hükümetin yaptığı icraatları da beğenmeyip eleştirmesi ve dini düşünceleri sebebiyle 1996 yılında sürgüne gönderilmiştir. Dinin belli kuralları belirlediğini ve bu kurallar çerçevesinde yeni hükümler verilebileceğini savunarak, İran'daki imam sınıfını eleştirir. Peygamberin vahiydeki rolü ile ilgili yaptığı yorumlar nedeniyle de ülkesine her gidişinde saldırılara maruz kalmıştır.

önce başlayan modernliği daha hızlı ve gerçek bir biçimde sürdürmektedir. Belki bu yüzden İran'ı tekrar tanımak ve keşfetmek gereklidir.[23] Abrahamiyan'a göre devrim sonrası iktidara gelen dini siyasi sistem, toplumsal hizmetlerin yaygınlaşmasında, yaşam standartlarının yükselişinde, sinemanın, üniversitelerin gelişiminde ve eğitimin yaygınlaşmasında, ciddi başarılar elde etmiştir. O dünya medyasında yanlış anlatılan İran imajını şöyle izah eder:

> Bölgedeki bazı ülkelerin tersine İran "başarısız" bir devlet olarak değerlendirilip görmezden gelinemez. Özellikle petrol gelirleri sayesinde yurttaşlarına saygın bir yaşam standardı getirmiş, bebek ölümlerini düşürmüş, yaşam süresini, okuma yazma oranını arttırmış, kadınlar dahil yüksekokul öğrencilerinin sayısını makul bir düzeye çıkarmış ve çoğu yurttaşlarını elektrik, temiz su ve modern ulaşım araçlarının yanında buzdolabı, telefon, radyo, televizyon ve otomobil gibi tüketim mallarıyla buluşturmuş bulunuyor. Şimdilerde geleneksel girişimci orta sınıfın yanı sıra yüksek aylıklı orta sınıfa ve eğitimli işçi sınıfına da sahip. Pek çok yönüyle de İran artık bir üçüncü Dünya ülkesi değil (Abrahamiyan, 2011: 252).

Devrim sonrası İran'da modernizasyon'un gidişatı hızla devam etmekte, fakat onunla birlikte İran halkıyla siyasi ideolojiye bağlı resmi görüşler arasındaki mesafe de büyümektedir. Bu durumu iyi anlamak ve değerlendirmek, ancak modernlilikle modernizmi birbirinden ayırmakla gerçekleşebilir. Söz konusu modernlilikle toplumda modern düşüncenin oturması arasında yaşanan paradoks, nerdeyse bütün toplumsal alanlarda kendini göstermektedir. Örneğin; uydu kanallarının izlenmesinin yasak olmasına rağmen neredeyse her evde uydu anteninin bulunması, devrimin benimsediği üniversitelerin gelişmesine karşın[24] oralarda iktidara karşı ciddi bir muhalefetin oluş-

23 Cihan Aktaş, dış değerlendirmelerden uzak biçimde İran toplumunun özelliklerini, Türk medyasına yansıdığı gibi değil, olduğu gibi *Yakın Yabancı* isimli eserinde izah etmektedir.

24 Ortadoğu'da en çok üniversiteli öğrenci sayısı İran'a aittir.

ması, düzenli bir şekilde sansürlenen sinemanın dünya çapında başarıya ulaşması gibi durumlar İran devriminden sonra modernizasyonun hangi yönde nasıl ilerlediğini ve nasıl bir paradoks yaşadığını ifşa eder. Devrim sonrası başlamış olan gelişmelerle değişimler arasındaki zıtlaşmalar şu ana kadar devam ede gelmiştir. Kalkınma ilerleme aşaması, temkinlice yönetilmemiştir.

Dünya çapında gelişen olayların incelenmesi araştırmacıların gözünde tarihi olaylarla kıyaslanarak değer kazanmıştır. Onların aldığı kültürel eğitimin etkisini bu tür araştırmalarda görmek mümkündür. Aslında onların zihinsel bilgileri bu tür olayların nasıl inceleneceğinde de etkilidir. Dolayısıyla batılı araştırmacılarla İran'daki araştırmacıların görüş açısı bazen birbiriyle örtüşmemektedir. Mesela Shayegan; eğer batıda, bilimsel ve endüstriyel ilerlemelerden kaynaklanan devrimler, görüşlerin değişimine ve gelişimine yol açmış ve her seferinde Batı düşüncesini geliştirmiş ise, böyle bir olayı ben (bir İranlı olarak) yaşamadım. Benim bilgim hala hurafeler çağına dayanıyor" diyor (Shayegan, 2009: 260).

İran'daki modernliğin birbirinden zıt algıları bir gerçekse, ülkede modernliğin olup olmadığı da başka bir gerçektir. Bazı yorumlar İran'daki modernliği "karikatür" olarak nitelerken diğer bazı yorumlar onu bir paradoks algı olarak tartışmaktadırlar. Zira onlara göre modernliği oluşturan doğal nedenler hiçbir zaman İran toplumunda gerçekleşmemiştir. Bu tür yaklaşımlar batıdaki eleştirel düşüncelerden ve "oryantalizm" gibi çeşitli görüşlerden de etkilenmektedir. Aslında sadece İran'da değil dünya çapında modernliğin batılı olmayan ülkelerde olup olmadığı söz konusudur. Örneğin Berman, İran gibi ülkelerde yaşanan paradoksal modern algıları kabul etmiş görünmektedir:

> Ama ya Batı dışındaki alanlarda, genişleyen dünya pazarının ısrarlı baskılarına bununla yan yana giden modern bir dünya kültürünün -Marx'ın *Komünist Manifesto*'da dediği gibi modern insanlığın "ortak malı" olan kültürün- gelişmesine rağmen modernleşmenin gerçekleşmediğiyerlerde neler oluyordu? Oralarda hiç kuşku yok ki modernleşmenin anlamları daha karmaşık ve paradoksal olacaktı (Berman, 1994: 222).

Dolayısıyla İran'daki modernleşme, Batı modernleşmesiyle değil, diğer geç kalmış modernleşme süreci yaşayan toplumlarla karşılaştırılabilir. İran'da gerçekleşen modernlik kavramını başka yerlerdeki modernlik kavramlarından ayırmak tarihi bir gerekliliktir ki, bu sınırlanmış gerçeğin sembollerini, devrim öncesi ve devrim sonrası, İran'ın çeşitli kültürel alanlarında görebiliriz.

1.1.2. İran'da Modernliğin Algısı

1 Mayıs 1896'da Mirza Rıza Kirmanî'nin Nasıreddin Şah'a sıktığı kurşun bütün bir ulusu tarihsel esaretten kurtararak İran'ı modern dünyaya soktu (Dabâshi, 2008:85-86). Bundan yaklaşık 150 yıl önce İran'da başlamış olan modernleşme cereyanını incelediğimizde, kültürel bir atmosferin içinde barınan ve gelişen bir tür yerli modern akımın olduğunu fark ederiz. Bu kültürel atmosferin özelliklerini ve sınırlarını tanımadan İran'daki modernleşme cereyanını tanımak pek de mümkün değildir. İşte tam bu noktada, İranlı araştırmacılarla diğerleri arasında mesafe olduğu kanısına varmış oluruz. Hatta bazen ülke içinde yapılan yorumlarla dışarıdan yapılan yorumlar arasında zıt bir anlam olduğunu da fark etmiş oluruz. Modernleşmenin İran'da nasıl başladığı, hangi aşamaları geçirdiği, nasıl algılandığı ve elde ettiği sonuçlar incelendiğinde, onun gerçek mahiyeti ortaya çıkacaktır.

Avrupa, Ortaçağ uykusundan uyandığında ve aydınlatıcı bir dönem başlattığında, İran'da bu gelişmelerden ve bilimsel çabalardan hiçbir iz yoktu. Bilim, batılı insanı uykudan uyandırdı, onu kendine ve yaşadığı topluma fark ettirdi. Maalesef aynı zamanlarda İran'da cehalete dayalı hareketler ve batıl inançlar gelişmekte ve yeni dinler, mezhepler ve boş inançlar boy göstermekteydi. İran'ın eski muhteşem geçmişi unutulmuş ve ülke hurafeler üzerine kurulmuş, hastalıklı bir şekilde hayatını sürdürüyordu. Ziba-Kelam'a göre aynı dönemde; İran'ın bilimsel alanlardaki parlak geçmişine rağmen, matematik, tıp, kimya, fizik, astroloji gibi bilimsel alanlarda artık hiç bir faaliyeti yoktu (Ziba-kelam,1999: 202). İran'ın modernleşme tarihi incelediğinde, bunun sancılı bir süreç olduğu fark edilir. Söz konusu sancının nedenlerini araştırdığımızda, İran modernleşmesinin neden yarım kalmış modernleşme olarak nitelendiği anlaşılır. Genelde İran'ın modernleşme süreci Avrupa modernleşmesi gibi doğal tarihi bir süreç geçirmemiştir. Avrupa da aynı aşamayı araştırdığımızda, benzeri sürecin İran'da yaşanmadığı ve modernleşmenin tarihsel doğal yapısı ile değil tepeden inme geldiği fark edilir.

Modernleşme süreci, bir bakımdan sanayi devrimiyle birlikte başlamıştır. Sanayi devrimi, zaman geçtikçe toplumsal değişimlere de neden olmuştur. "Yenilenmek" kavramı eski değerlerden ayrılarak yeni dünyanın özelliklerini oluşturmaktaydı. Avrupa toplumları yenilenmeyi önemsiyordu, zira yeni dönem, denenmiş eski yaşam tarzını sorguya çekmiş ve gelecek için güven sağlamakla toplumları umutlandırıyordu. Ekonomiden eğitim sistemine, kültürden siyaset sistemine kadar her şey değişmekteydi. Touraine'in söylediği gibi:

> Modernlik fikri, ancak sanayi toplumunun kurulmasından önce, düşünceye egemen olmuştur. Geçmişle, eski düzenle ve dinsel inançlarla

> mücadele, akla duyulan mutlak güven modern toplumun imgesine, yeni toplum yalnızca yıkmak ya da aşmak istediğinin tersi değil de başlı başına bir gerçeklik olduğunda, deneyim umudun yerini aldığında, çabucacık yiten, bir güç ve tutarlılık veriyordu (Touraine, 2004:199).

Sanayileşme aşamasının tarihsel gelişimi modernleşmenin tek boyutu değildir, ama genelde modernleşmeyle sanayileşme aynı anlama gelmektedir. Sanayileşme sürecinde makinelerin hizmete alınması, ticaretin yeni yöntemlerle yapılması ve yeni makinelerin kullanımı için gereken eğitim sisteminin icat olunması toplumda çeşitli tabakaların oluşumuna neden olur ve eski anlaşmaları ve çatışmaları bu düzeye taşır. Modernleşme süreci ilerledikçe toplumsal ve bireysel ilişkiler eski düzenlerini terk eder ve yeni düzende hayatına devam eder. Bu ilişkilerde en önemli faktörlerden biri, üretim ve tüketimdir. Bu bağlamda, "sanayicilik modernleşmenin ilk temel maddesiyse, ikincisi sermayeciliktir. Ürünlerin üretim yönleri olarak tanınan kapitalizm, iki özelliğe sahiptir: a) ürünlerin satışı için rekabetli pazarların oluşumu b) İş gücünün pazarda satış için ürüne dönüşmesi" (Giddens, 2004: 33).

Söz konusu aşamaların ve olayların yanı sıra, modernlik kavramının bir felsefi-akılcılık yöntemi olarak vurgulanması, onun toplumsal aşamalarda ne kadar belirleyici rol aldığının sinyalidir. Oysa modernlik, bütün düzensizlikleri düzene soktuktan sonra akıl gücüne dayanarak düzen alanlarını da belirlemeye çalışmıştır. Amaç daha düzenli bir alanda hayatı sürdürmektir. Endüstri, akılcılık ve bir düzende oluşan modernlik hareketine rağmen, bazı düşünürler, modernliği sermayecilik ve sanayileşmenin sonucu olarak da nitelendirmektedirler. Bu nedenle modernleşmenin içindeki tarihi akım ve gelişmeler, çeşitli bilim alanlarında kök salarak sanat ve ekonomi ürünleri yoluyla yenidünyayı eski dünyadan ayırmıştır. Kant'a göre aydınlanma çağı, insanı çocuklu-

ğundan uzaklaştırmış ve tecrübe sahibi kılmıştır. Yinede ona göre insan, aklın yolundan çıkarak bir konuyu anlamak isterse çocuklaşır. Bu durumun asıl nedeni aklın olmaması değil, insanın akıl gücünü kullanamamasıdır. Kant bu bağlamda akıl gücünü kullanma cesaretine işaret ederek *"Sapere aude"* yani, "aklını kullanmakta cesur ol" der. Kant, bu cesareti aydınlanma çağının anahtarı olarak adlandırır.

Modernliğin başka bir önemli yanı liberalizmdir. Aslında modernliğin temellerinden birini oluşturan liberalizm, modernleşme süreciyle birlikte başlar. Liberaller ekonomi alanında her türlü mala sahip olmayı bireylerin doğal hakkı sayarlar. Onların düşüncesinde modernlik şiddetten uzak gelişen özgürlük atmosferinde ortaya çıkar. Bu oluşumda bireysel hukuk ve sivillerin mülkiyet hakkı doğal kabul edilir. Bu gerçeklerin ortaya konulmasıyla toplumsal kalkınma sadece ekonomi alanıyla sınırlı kalmaz, etik değerlerin gelişimine de zemin hazırlar. Montesquieu, Locke ve Kant gibi düşünürler bu yorumu kabul etmişlerdir.

Modernliğin kültürel ve toplumsal bütünlüğü yönündeki özellikler bu dönemin kimliğini oluşturur. Mesela; üreticiliğe önem veren toplumlarda yetenekler ve kurumlar uzmanlaştırılır ve elde edilen ürünler, belirli endüstri mekanizasyonun sonucu olarak görülür. Veya insanlar arasındaki ilişkiler çoğu zaman akılcılık, muhasebe ve kar amacıyla gerçekleşir. Böylece insanın çabası ve işi, toplumsal ve somut objeler olarak sadece bir "ürün" şeklinde değerlendirilir. Bu çabalar kolayca piyasalarda alış veriş şansı bulur. Diğer taraftan modern toplumlarda her şeyin başlangıcı bireydir. Ahlak, estetik ve gerçekçilik gibi değersel alanlar birbirinden ve hayatın başka alanlarından ayrı tutulmaktadır. Aile, okul, hükümet, tarlalar, kiliseler ve içtimai (N.C.O) kurumlar birbirinden ayrıdır (Ansâri, 2001: 58). Bütün bu aşamalarda, devlet gereken güven ortamını sağlar ve huzursuzluğa izin vermez. İran toplumu-

na baktığımızda her alanın ideolojik yöntemlerle değerlendirildiğini ve şekillendirildiğini görürüz. Bu nedenle bugün bir İranlı araştırmacı gözüyle batılı yöntemle yapılan değerlendirmelere baktığımızda, özgürlüğe, adalete, bireysel haklara, siyasi iradeye inanan Kant ve Habermas gibi bilim adamları, Hegel ve Marx gibi farklı düşüncede olan bilim adamlarıyla aynı alanda yer almış durumdadır.

Modernlik ve ona karşı eleştirel yaklaşımları incelemek ve açığa kavuşturmak, onun tarihi, felsefi ve toplumsal gelişimlerini ve özelliklerini ortaya koyar. Modernlik hareketi devamında eleştirel görüşlerle de karşı karşıya kalmıştır. Bu akımın hemen başlangıcından sonra bazı araştırmacılar onu eleştirmeye başlamışlardır. Mesela Postmodernizm, tanınmış faktörlerin eleştirilmesiyle, küresel değerlendirmelerin merkezleşmesinin reddedilmesiyle, insanın siyasi ve toplumsal hayatına değinilmesiyle ortaya çıkmıştır. Bazıları bu eleştirel düşünceleri, felsefi dans olarak adlandırmışlardır. Bazı bilim adamları ise modern toplumlarda yaşamalarına rağmen bu toplumları ciddi biçimde eleştirerek suçlamışlardır. Onlara göre; siyasi atmosferde özgür görülen liberal-demokratik toplumlar, aslında adaletsiz ve dengesizdir. Horkheimere göre; insanın eşya üzerinde iktidar kurma isteği ne kadar yoğun olursa, eşyanın onun üzerindeki tahakkümü de o kadar ağır olur ve insan da gerçek bireysel özelliklerinden o kadar uzaklaşır, zihni giderek bir biçimsel akıl otomatına dönüşür (Horkheimer, 2005: 146). Modernlik tarihe, insanlığı bilgisizlik ve akıldışıcılıktan kurtarmayı vaat eden ilerici bir güç olarak girmiştir, ancak bu vaadin yerine getirilip getirilmediği pekâlâ tartışılabilir (Rosenau:1998: 24).

Böylece batı toplumlarındaki modernliğin iki ana yönde devam etmesinden bahsedebiliriz; modernlikten yana olanlar -sermaye sahipleri, elit tabaka ve bazı zengin eşraf- ve modernliğe karşı olanlar;

yani kilise mensupları, diktatör hükümdarlar ve bazı zengin eşraf. Bu ikili ayırım İran'da bu kadar net değildir. Bu yüzden "İran'da bu ayırımı üçe ayırabiliriz; birincisi özgür ve demokratik bir toplum, akılcılık ve sekülerlik anlamına gelmektedir. İkinci ayırımın altında sömürgeci sultalar saklanmaktadır. Üçüncüsünde ise düzenli vergi sistemi, partileşme ve teftiş-i akide (*engizisyon*) gibi toplumsal fonksiyonlar yer almaktadır" (Milani, 1996: 128).

Benzeri değerlendirmeleri ve yaklaşımları, İran gibi, diğer ülkelerin düşünürlerinde de görebiliriz. Örneğin Gürbilek'e göre ulusal alegori tezi, Birinci ve Üçüncü Dünya şeklindeki bir ayrımla kültürel ayrımcılığı yeniden üretmektedir, ancak bazı doğru içerimleri de barındırır ve bu nedenle özellikle erken dönem Türk edebiyatı açısından aydınlatıcıdır. Bu noktada Peyami Safa romanlarına dönen Gürbilek, Türk romanının merkezi kavramlarından biri olan Doğu-Batı ikiliğinin Peyami Safa romanlarında nasıl karşımıza çıktığına bakar. Bu ikilik Safa'nın romanlarında kimi zaman mekânlar, kimi zaman eşyalar arasındaki karşıtlıklarla simgelenmiştir: Fatih-Harbiye karşıtlığı, kemençe-keman karşıtlığı, ud-piyano karşıtlığı, eski mahallenin simgesi kedi ile züppelik göstergesi köpek arasındaki karşıtlık gibi... Doğu-Batı, maneviyat-maddiyat, ruh-şekil karşıtlığına eşlik eden bir başka ikilik ise kadın-erkek karşıtlığıdır.[25]

Gürbilek bu noktadan sonra ulusal alegori teziyle Oğuz Atay romanları arasındaki ilişkiye odaklanır. Ona göre Atay romanları, alego-

25 Jameson, *Üçüncü Dünya* romanının ulusal alegori yanında cinsel alegoriyi de içinde barındırabileceği olasılığını gözden kaçırmaktadır. Gürbilek'e göre Batı'ya örnek olabilecek bir kolektiflik duygusu üzerinde duran Jameson, Batı ile ilişki içinde gelişen korkuyu, Batılılaşma'ya duyulan tepkiyle iç içe geçen ulusal-cinsel endişeyi, erillik mücadelesini gözden kaçırmıştır. Oysa toplumsal bütünlük duygusu, bir kadınsılaşma-çocuksulaşma endişesiyle iç içe geçmiş durumdadır ve Türk edebiyatında ulusal alegori, sadece toplumsal bütünlük açısından bir imkân sunmaz, aynı zamanda erilliğini yitirmeye yönelik bir yara olarak karşımıza çıkar.

rik okumaya olanak sunması açısından önemli örneklerdir ve bu romanları ulusal alegori tezi çerçevesinde değerlendirdiğimizde önemli ipuçlarıyla karşılaşırız: Atay, Doğu-Batı ilişkisini sorunsallaştırarak bir "çocuk ülke" gerçeğini anlatmak ister gibidir. Atay'ın kahramanları hayata tutunamamış, çocuk kalmış kahramanlardır ve bu yönleriyle hem kendi kişisel tarihlerine, hem de bir ulusun tarihine ışık tutarlar. Örneğin *Tutunamayanlar*'ın kahramanı Selim Işık, kendi tutunamamışlığıyla, ülkesinin tutunamamışlığı arasında bir benzerlik kurar. Bu çocuk kalmışlık, tutunamamışlık, Türkiye'nin az gelişmişliğinin bir alegorisi gibidir. Kahramanlar zaman zaman "Neden Batılılaşamıyoruz?" sorusunu sorarken, zaman zaman da yaşadıkları ülkeyi "fakir millet", "Doğulular", "alaturka", "azgelişmiş" gibi nitelendirmelerle değerlendirirler. Bu tutunamamışlık hali "alay konusu olmak" ya da "oyuna gelmek" gibi negatif anlamlarla yüklüdür. Ancak bu durum, aynı zamanda olumlu bir içerik de barındırır: Tutunamamışlık, çocukluk, aynı zamanda bir bozulmamışlığa, saflığa da işaret eder ve yüceltilmesi gereken bir şeydir. Bu nedenle Atay romanlarında sık sık karşımıza çıkan "çocukluk" ve "oyun" temaları çift anlamlıdır ve bu romanlardaki Doğu ve Batı çelişkisini göstermesi bakımından önemlidir.

Eğer aydınlanma geleneksel toplumların tek çaresiyse, bu toplumların barışçıl ve demokratik bir dünya düzeninin gerçekleşmesinde en büyük paya sahip olup olmadıkları sorusu ancak "akıl"adayanarak metodolojik yöntemlerle yanıt bulacaktır. Akıl gücü, deneysel yöntemle insanların değerlendirmelerindeki egemen olan duygusal yaklaşımları çıkarır ve yerine sebep-sonuç mantığını koyar. Rosenau bu meseleyi şöyle izah eder: ilhamını doğa bilimlerinden alan modern toplum bilimi, bağımsız bir gerçeklik olduğunu varsayarak ve teorinin sınanmasını gerekli bularak epistemolojik hipotez ve karşı hipotezler temelinde işlemeyi hedefler (Rosenau, 1998: 180). Amaç, aydınlanma

yoluyla yükselişe yol almaktır. Akılcılığın karşıtı düşünmemek, cehalet ve popüler yorumlardır, ama bu tutum İran tarihinde başka türlü anlam bulmuştur. İran'ın kültürel alanında akıl ve ona zıt yöntemlerin kendine has özel yorumu ve durumu vardır. Mevlana'nın meşhur eseri *Mesnevî*'den alınmış şiirsel söyleminden ilham alınan görüş, hep bu tür tartışmalarda yer almaktadır:

> Akılcılığın ayakları tahtadandır,
> Tahtadan yapılan ayaklara güvenilmez.[26]

İran felsefesini, edebiyatını, sanatını ve hatta toplumsal yorumlarını her zaman etkileyen bu görüş açısı, kültürel bir değer olarak İran'da modernleşme başladıktan sonra bile bu güne kadar sürdürmüştür. Çeşitli toplumsal tartışmalarda, akıl gücü değerlendirmeler dışlandığında, yerine "Keşfü'ş-Şuhût"[27] yöntemi gündeme gelir. Bu inançsal tutum sadece gelenek merkezli düşüncelerde değil, bazı entelektüel insanları da etkilemiş durumdadır. Belki Daryûş Shayegan'ın bazı düşüncelerini de bu yöntemle yorumlayabiliriz. Shayegan, sürekli batı akılcılığına karşı durur ve akılcılığın yerine İran'ın yerel düşüncesini, yani, "Keşfü'ş-Şuhût"u önerir. Shayegan, *Efsûn-zedegi-yi Cedîd* (Yeni Sihircilik) isimlikitabında, batı akılcılığını eski efsaneciliğin karşısına çıkarılan yeni efsanecilik olarak eleştirir. Veya *Yaralı Bilinç* adlı kitabında gönül gözüyle bakmayı şöyle anlatır;

> Dindar insanın gönül gözüyle gören bakışı modern insanın görsel bakışına dönüşmüştür, diyeceği geliyor insanın. Aniden, hep karşımızda durmuş olan ve bakışın çehre değiştirmesi sırasında gözden kaçan şeyin

26 *"Pây-i istit-âliyân çûbîn buved / Pây-i çûbîn saht bi-temkîn buved".*

27 Manevî bir yöntemdir. Hakikati, yürek, inanç ve irfanla anlamak ve bulmaktır. Bu düşüncede olanlar, İran tarihinden Sadi, Hâfız, Hayyâm gibi büyük yazarları örnek gösterirler. Onların düşünceleri ise Platon'un yönteminden esinlenmiştir. Aslında söz konusu yazarların ne kadar derin, ince ve aydınlatıcı olduğunu görüyoruz.

farkına varıyoruz. Örneğin Rönesans'ın perspektif yasalarını keşfettiği çok söylenir. Sanki Ortaçağ minyatür sanatçıları önlerinde akıp geçen hayatı olduğu haliyle görmüyorlarmış gibi. Gördüklerine kuşku yok, ama aynı zamanda "daha gerçek", daha büyülü bir alan keşfediyorlardı ve bu alan, fikri içeriğinden ötürü, duyumsamalı algı aracılığıyla açığa çıkan gerçeklikten ziyade, gönül gözüyle görmenin gerçekliğine yakındı (Shayegan,2007: 42).

Bu gibi yerel eleştirel görüşlerle Frankfurt Okulu gibi görüşler arasında büyük bir uçurum vardır. Saçma gözüken "Gönül Gözü"ne inananlara göre; gönül gözüyle gören insanlar, gerçeği yalnız akıl gücüyle değil, kalbe dayalı kutsal bir gözle keşfederler. İrfan alanındaki bu eski yorumsal ve değerlendirme yöntemi, aynen ona inananlar tarafından yaşadığımız çağa kadar uzanmıştır. Onun tam tersi akılsal yöntemin eleştirisi -Frankfurt Okulu gibi- bazı Batılı okullarda da söz konusudur. Akılcılık, modernliğin vazgeçilmez yöntemi olsa da çeşitli yorumları içerir. Örneğin Marcuse; Weber'in inandığı akılcılığın, kapitalizm, rasyonalizm ve hâkimiyet arasındaki ilişkisi sayesinde oluştuğunu izah eder:

> Weber'in açısından batı, akılcılığın özel düşüncesi, ekonomi, âdâbî muâşeret, bilim ve sanat gibi maddi-manevi kültürel alanlarda yansımasını bulur. Fakat bunların hepsi yalnız sanayileşmiş bir toplumda gerçekleşir ve hâkimiyete doğru kendi varlığını sürdürür. Bu hâkimiyet yeniçağın kaçınılmaz çizgisidir ve "tamamlanmış bürokratik" bir sistemde var olur. Bürokratik sistem, batı yönteminin çizdiği asıl yoldur ve biz böyle bir çizgiyle yola çıkmalıyız (Marcuse,1972: 331).

Modernleşmenin sanayi ile başlaması, çeşitli alanlara sıçraması, kavramsal alanların oluşturulması, edebiyat, sanat gibi kültürel alanları bile kapsamış ve felsefi bir sonuca ulaşmıştır. Örneğin modern oyunlara baktığımızda, tekrarlanma, saptırma, saçmalama gibi yeni kavram-

ların anlam bulduğunu görebiliriz. Dolayısıyla bugün batıda "modern" kavramını oluşturan kriterleri, tarihi bir gelişimin sonucu olarak kabul edersek, İran'daki benzeri kavramların anlam bulması, hangi tarihi gelişimlere dayalı olarak gerçekleştiğini çatışmalı kültürel incelemelerle değerlendirebiliriz. Bu nedenle İran modernleşme sürecinin nasıl cereyan ettiği ortaya konulacaktır. Bu bağlamda İran modernleşmesinin başlangıcı, yöntemleri, kriterleri, değerlendirmeleri, tarihi gelişimlerinin araştırılmasıyla gerçekleştirilecektir.

Modernleşmenin tarifini yapanlar arasında, geniş, kapsamlı, sınırsız ve hatta modernlikle zıt olan düşüncelere sahip olanlara rastlamak mümkündür. Bunların hepsine rağmen bazı uzman görüşler modernliğin özelliklerini açıklamışlardır. Modernliği kavramak için bu duruma ilişkin bir takım kavramları gözden geçirmekte fayda vardır. Mesela tarihçiler Ortaçağın ve modern zamanların farklılaşmasını, 1500'lerden bugüne uzanan bir süreç olarak görmektedirler. Bu bağlamda modernleşmenin doğuşunu araştırmacılar aydınlanma çağına kadar götürebilir. Her ne kadar modernlik düşüncesiyle ilgili ileri sürülen felsefi görüşler modernlik kavramının temelini oluşturuyorsa da, modern hayat toplumsal yaşam alanında da var olan bir olgu olarak kendini gösterir. Modernlik kavramını tanımakta zihinsel değerlendirmelerin yanı sıra, modern toplumların ne kadar modern hayatı benimsedikleri de tartışma konusudur. Modernliğin egemen olduğu bir toplumda, küresel değerleri yaratmak isteyen düşünceler, toplumu bireye ve kurumlara ayırır. Bu ayırımda insanın çabası onun yaratıcılığında ve dilindedir. Bu durumda mücadele, var olan insanla ideal insan arasındadır. Böylece yerel hedeflerle onun sayesinde oluşan imkânlar boy göstermeye başlar.

Modernleşmenin çeşitli anlamları, bilim adamları tarafından açıklandığında, bu konunun ne kadar geniş, farklı ve bazen birbiriyle zıt

yorumlara sahip olduğu fark edilmektedir. Bilim adamları genelde modernleşmenin farklı boyutlarını ve yorumlarını açığa kavuşturmuşlardır. Mesela Giddens'e göre en basit şekliyle, modernlik denildiğinde anlaşılan, sanayileşmiş uygarlıklar ve modern toplumlardan ibarettir. Modern toplum ekonomik etkilerden dolayı -eski durumuyla karşılaştırıldığında- daha şeffaf biçimde ortaya çıkar. Ekonomik, siyasi ve toplumsal gelişmelerin hepsi, sermayecilik kavramının etrafında oluşan kurumlardan kaynaklanmıştır. Veya Levent Köker'e göre "geniş kapsamlı toplumsal değişme süreci" ile kastedilen modernleşmedir. Bir diğer deyişle siyasal gelişme, iktisadi ve toplumsal modernleşmenin siyasal sürece yansımalarını, yani "siyasal modernleşme"yi ifade etmektedir" (Köker, 2004: 39). Bugün araştırmacılar modernleşmeyi bu görüşlerden yola çıkarak özetlemeye çalışmışlardır.

Gelişmiş ülkelerdeki tamamlayıcı birleşim, fonksiyonel öğelere bağlıdır. Toplumsal işbirliğinin adilce dağılımıyla halkın toplumsal ve ahlaki ilişkileri gelişmeye başlar. Bu nedenlerden dolayı modern toplumlardaki birleşim geleneksel toplumlardaki birleşim ve işbirliğiyle farklılık gösterir. İran gibi modernliğe doğru geçiş yapan bir ülkede, toplumsal iş birliği yapmak için fonksiyonel ve modern kavramlara dikkat etmek gerekir. Kültür ve medeniyet ilerledikçe organik işbirliğinin ne kadar önemli olduğu ortaya çıkar. İran gibi geleneksel bir ülkede fonksiyonel yapılar yeterince değer görmediği için başarılı ve başarısız faktörler iktidara bağlı ideolojik yaklaşımlarla yorumlanır. Bu durumda toplumsal tartışmalar öz anlamlarını kaybeder ve doğru olmayan kavramları öne çıkarır. Batının yaşadığı uzun ve sancılı bir sürecin modern kavramlar gibi kazanımları, İran gibi bu süreci yaşamayan bir ülkeye aniden empoze edilirse, o ülkenin olumlu anlamda değişmesi beklenemez. Modernleşme, yaşamı sadece şekli anlamda değiştirmez, ayrıca insanların bütün duygu ve düşüncelerini de değişime uğratır. Bu

durumda, modern olmayan bir zihin yapısıyla, modern hayatın devam etmesi, pek de mümkün görünmemektedir.

1872'de Seyyid Cemaleddin Esedabadi Hindistan'ın Kalküta şehrindeki Albert Hal isimli kurumda meşhur bir konuşma yapar. O, geri kalmış ülkelerdeki modernleşme meselesini eleştirerek şöyle açıklar:[28]

> Bizim okullarda felsefe dersi verilmiyor. Bu dersin sunulmaması onların bilimsel çabalarını eksik kılar ve sınırlı yapar. Tam anlamıyla söylemek gerekirse; bir ulusun yeterince felsefi düşüncesi ve bilimsel yöntemi olmaması durumunda, bütün çabalara rağmen hiçbir zaman gerçek ilerlemeye sahip olamaz (Shayegan, 2009: 275).

Eğer İran'daki modernlik kavramını batıdaki modernlik kavramıyla karşılaştıracak olursak, paradoksal algıyı da anlamış oluruz. Bu sorun, modernleşme ve modernlik arasında daha çok göze çarpar. İran'ın siyasi ve idari sistemi modern olanakların kullanımına daha isteklidir. Fakat aynı zamanda modern düşünceye karşıdır. İktidarlara göre modern düşünce onlara karşı düşünceleri yoğunlaştırarak onların yenilmelerine sebep olur. Bu bağlamda modern düşüncenin yayınlanması için kullanılan her tür araç onlar için tehlikelidir. Zira sinema gibi araçlar eğer kontrol edilmezse toplumu bilgilendirir ve onları sisteme karşı yönlendirir. Söz konusu yaklaşım batı kriterleri ile ölçüldüğünde pek doğru görülmeyebilir. Ama İran gibi tam anlaşılmadığı veya yanlış yorumlandığı ülkelerde anlamını bulur. Bu konuda Shayegan'ın şu sözleri dikkate değerdir:

28 Seyit Cemaleddin Esedabadi 1840 yılında İran'ın Hemedan bölgesindeki Esedabad kasabasında doğdu. Necef gibi kutsal medreselerde eğitim almasına rağmen, düşünce ve tutumları itibariyle İran tarihinin meşhur aydınlarından biridir. Hindistan, Mısır ve Osmanlı gibi birçok İslam ülkesinde bulunmuş ve İslam dünyasının çeşitli problemleriyle yakından ilgilenmiştir. Mirza Rıza-yi Kirmani, Kaçarların güçlü Hükümdarı Nasıreddin Şah'ı ondan etkilenerek öldürmüştü. Hayatının son yıllarını Osmanlı topraklarında sürgün olarak geçiren Esedabadi, 1897'de İstanbul şehrinde vefat etmiş ve Şuyûh mezarlığında toprağa verilmiştir.

> Batılı olmayan uygarlıklar bu çağın anlamını iki farklı alanda yaşarlar; birincisi onlara ait olan öz uygarlıklarından kaynaklanır. İkincisi ise Michael Foucault'nun adlandırdığı "modern tanıma kalıpları" gibi bilimsel devrimlerden kaynaklanan tanımadır. Böyle zıt modellerin birbiriyle çatıştığı dünyada, insan nasıl bu durumla uyum sağlayarak ve kendini mantıksız ve ölçüsüz davranışların dışına bıraksın? Her taraftan gelen dalgalardan nasıl kendini kurtarsın? Bu çatışmanın kökeninde gelenekle modernleşme, estetik algılar ve psikolojik yaklaşımlar saklanmaktadır (Shayegan, 2009: 273).

Foucault'un meşhur "tarihin sonu" teorisi, batılılaştırma kuramının en radikal yönlerinden birisidir. Bu teori, batılı olmayan ülkelerde modernliğin oluşumunu inkâr etmez; ama batı dışındaki söz konusu her türlü modernliği de reddeder. O bu teorisinin deneysel ispatında İran örneğine işaret eder. Ona göre İran, hem modernliğe doğru hareket eder hem de İran halkının liberal bir atmosferde yaşamak istediğini, bu hareketin radikal İslam ile çatıştığını öngörür. Bu görüşün aksini öne süren Berman'e göre modernlik günlük hayattan kopan deneysel bir parçadır ve hiçbir emre ihtiyacı yoktur. İran'da başlamış olan modern harekete dikkat edersek bu aşamanın mahiyetini detaylı bir şekilde tanımış olacağız.

Eğer modernliğin algılarını göz önüne alsak, onun adı altında yapılan toplumsal gerçeklere dikkat etsek, yaşanan modern süreci ve modern kavramıyla yorumları incelesek, İran'ın yaşadığı bir paradoks hayatı fark etmiş olacağız. Khosrokhavar bu paradoksu şöyle açıklar:

> Bir yandan entelektüeller İslam'ın Hizbullah versiyonuna dayanan İstihbarat Bakanlığı ajanları tarafından öldürülmektedir; öte yandan basın, yakın zamanlarda birçok gazete ve derginin kapatılmasına rağmen XIX. yüzyıl sonundan buyana hiç bu kadar özgür olmamıştır. Bir yandan boşanma hakları tanınmayan, sokakta iyi örtünmedikleri ya da kocaları veya

akrabaları olmayan erkeklerle konuştukları, kocanın izni olmadan seyahat ettikleri gerekçeleriyle kötü muameleye maruz kalan kadınlar vardır; öte yanda İran'da, iyi düzeydeki militan bir basının desteğinde, kendilerini erkekleri taleplerinin meşruluğuna inandırmak gibi zor bir amaca adamış kadınların yönteminde güçlü bir feminist hareket görünmektedir (Khosrokhavar, 2000: 122).

Bilim adamları İran'da yaşanan paradoksun nedenlerini ararken onun çeşitli boyutlarını açıklamak isterler. Bu konuda "Katoziyan"ın sıralaması her zaman dikkat çekici olmuştur. Ona göre, İran'da hiçbir zaman Avrupa'da yaşanan feodalite olayları gerçekleşmemiş ve topraklar doğrudan devlete ait olmuştur. Avrupalı aristokrat tabakası hiçbir zaman İran'da ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle Avrupa'da devlet her zaman sınıflara ve tabakalara dayanarak oluşmuştur, ama İran'da tam tersi sınıflar ve tabakalar devlete bağlı olarak ortaya çıkmıştır. İstibdat bir siyasi sitemin özellikleri, beklenmeyen bir tabakasal harekete neden olur. Öyle ki İran'da herkes, tabakasına ve bağlılığına dikkat etmeyerek, sadrazam, hükümdar veya bakan olma şansı bulur. Ya da tersine padişah, sadrazam veya bir bakan normal bir insana dönüşebilir.

Ortaçağ'da kilise ve ona karşı düşüncelere sahip olan insanların arasındaki çatışma, hiçbir zaman İran'da yaşanmamış ve bu nedenle, toplum batıda yaşanan aydınlanma, sanayileşme, kentleşme ve sınıf çatışması gibi süreçlere benzer bir evrim geçirmemiştir. Reza-Goli'nin deyişiyle:

> Avrupa'daki gibi bilgi yanardağının toplum hareketlerini alevlendirmesi İran'da hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. İran'daki toplumsal hareketler ve ayaklanmalar normalde bir sâkinlik sürecinin sonucu olarak gerçekleşmiş ve toplumun temelinden kaynaklanmamıştır. Belki bu yüzden en büyük toplumsal hareketler dahi kısa bir süre sonra sönmüştür (Reza-Goli, 2010: 70).

Modernliğin özelliklerini, felsefi, sosyolojik ve benzeri alanlardaki tartışmalar ortaya koyar. Bu tartışmalar İran'da daha karmaşık bir şekilde algılanmaktadır. İran'da yayınlanan makaleler ve kitaplar incelendiğinde genellikle "modernite", "modernizm", ve "modernizasyon" kavramlarının birbirinin yerine kullanıldığı görülür. İran'da sosyolojinin taşıdığı anlam oldukça karmaşıktır. Belki bu yüzden, sosyoloji kuramı kendi yarattığı anlam bozukluğunu çözemediğinden, toplumsal değerlendirmelerde de yetersiz kalmıştır. Genelde bilimsel pratiğin bir parçası olarak sosyolojinin yüz yüze bulunduğu kriz, sosyolojinin klasik indirgeyici tanımının aşılmasıyla bertaraf edilebilir. Bu indirgeyiciliğin temelinde toplumun, sosyolojinin yegâne nesnesi olarak tanınması yatmaktadır. Çünkü sosyoloji diğer nesnelere karşı ilgisizleşmiştir. Ayrıca sosyoloji endüstriyel toplumun, özgür tarihsel sürecinin söylemi olarak konumlanmıştır. Endüstriyel süreçle birlikte doğan, dönüşüme uğrayan bütün kurumlar işlevlerini tamamladığına göre, sosyolojiye ilişkin kullanılan işlevsel kavramların da eski içerikleriyle kullanılması mümkün görülmemektedir.

Batı'da özgürleştirici bir modernleşme deneyimine yol açan güçler ve değerler, aynı tarihsel süreci yaşamayan toplumlarda modern yapıların oluşumu için negatif bir konum yüklenebilirler. Zira Jusdanis'in yazdığı gibi; geleneksel yapılar modernleşmeye kolayca teslim olmaz, yeni kurumlarla bir arada yaşarlar. Ancak "geç kalmış" toplumlar geleneksel ve modern yapılar arasında bir huzursuzluk nöbeti yaşarlar. Yerel olan genellikle yabancı olana karşı kendisini savunur (Jusdanis, 1998: 14).

Yarı kalmış veya geç kalmış modernleşme sadece Avrupa dışı ülkelerde söz konusu değil, aynı zamanda bazı batı toplumlarında da anlam bulmaktadır. Sosyolojinin yeniden inşasını destekleyecek bir rasyona-

lite teorisi, modernleşmenin bir idea ve süreç olarak nasıl kurulduğu sorusuna uzanır. Alman geleneği özellikle modernleşme teorilerinde öne çıkmış ve modernleşme sorunu bu geleneğin içerisinde dolaysız bir şekilde ortaya konulduğu için Alman geleneği ele alınmış ve örneklenerek gösterilmiştir. İster Avrupa ülkelerinde ister Asya ülkelerinde modernleşmenin yarı kalma ve gecikme sebeplerinin en önemlisi, gelenekle modern düşünce arasındaki çatışmadır. Rudolph'a göre:

> Gelenek ile modernlik arasındaki kopukluk, modernleşme projesinin bir işlevidir; modernleşme projesi modern toplumların geleneksel unsurları tamamen ortadan kaldırdığını ve ters yönde de, geleneksel toplumların hiçbir modern özellikleri olmadığını varsayar. Ben bu kavramlara ayrı değil, aralarında bir süreklilik olan, birbirlerine taban tabana zıt değil, diyalektik biçimde bağlantılı olan kavramlar olarak bakmak istiyorum (Jusdanis, 1998: 14).

Eğer teknoloji bilimin sonuçlarından biriyse, onun mahiyetini incelemek ve insanın düşüncesiyle ilişkilerini belirlemek belki modern dönemin bazı özelliklerini, nasıl başladığını ve hangi yöne gideceğini izah eder. Heidegger'in gözünde modern toplumların kuruluşunda "bilim"in çok önemli bir yeri vardır. Ama Heidegger bu önemsediği kavramın ardından, "yeni bilimin mahiyeti nedir" diye sorar. Heidegger "gerçekler ve yaratıcılardan alınmış algılar ne kadar yeni bilimin mahiyetini oluşturmuştur" diye sorularına devam eder. Heidegger'e göre bu soruların cevabı, eski ilimle yeni bilimi karşılaştırmakla veya zayıf-güçlü gibi ayrımlarda bulunamaz. Heidegger bu yaklaşımı geleneksel toplumlardan kaynaklanan değersiz bir adet olarak görür. Ona göre yeni bilimin mahiyeti sadece ve sadece "araştırma" yöntemidir ve araştırmanın en önemli özelliği de metodolojik yaklaşmaların güçlenmesiyle insanın görüşlerini değiştirmesidir. Yeni bilim ancak ortaçağdan ve eski baskılardan kurtulma çabalarının sayesinde oluşan yeni

görüşlerde özetlenebilir. Bu durumda İran gibi ülkelerde bilimin ne kadar gelişme imkânı var diye sormak gerekir. Yenidünyanın tasarımı ve görünümü ancak bu şekilde gerçekleşebilir. Bilim, dünya ve varlığı tasvir ederek kendi ilerleyişini ve onu oluşturan unsurları da açığa kavuşturur. Heidegger'e göre teknolojiyle bilim bu çağda iç içedir, ama Batı'da modern teknolojinin modern bilime üstünlüğü vardır.

İran'daki modern hareketlerin gelişimi, doğal süreç yaşanmadığı için tamamlanmamış ve genelde siyasi nedenlerden dolayı yarıda kalmıştır. İran tarihine baktığımızda, modern düşüncenin sadece sanayileşme aşamasında kaldığını söyleyebiliriz. "Sanayileşmiş toplumlardaki toplumsal gelişmelerle birlikte oluşan bilimsel kalkınmalar, giderek sermayecilik merkezlerinin güçlenmesini sağlamış ve onları huzur içinde daha fazla mesai yapmaya teşvik etmiştir. Bazı görüşlere göre insani kaynaklarla toplumsal gelişmeler ve değişimler arasında teorik bağlantı vardır. Bu deneysel yönlü teoriler İran toplumunda pek işe yaramamaktadır. "Bu durum neden kaynaklanır" diye sorarsak eğer, bilimsel gelişmelerle toplumsal gelişmeler arasında direkt bağlantı kurulmamış olmasının, en göze çarpan husus olduğu görülür. İktidar ve sermaye sahipleri İran'da teknolojiyi kullanmış, ama toplumsal gelişmelerden dolayı ortaya çıkan teorileri göz ardı etmiş ve sadece bilimsel kalkınmaya yardım etmişlerdir. Hatta bu olay toplumla ilgili kurumları da kapsar (Reza-Goli, 2010: 70).

Devrimlerin ortak yanına bakıldığında, devrim yapılan ülkelerdeki halkın toplumsal rahatsızlığını fark ederiz. Genelde devrimleri doğuran asıl nedenler arasında, ekonomik çelişkiler başta yer alır. Mesela Moor'a göre; çiftçi devrimlerinin asıl nedeni, zenginlerin liderliğiyle ticari çiftçiliğin oluşamaması ve yeni sanayileşme sürecinde, çiftçi sınıfının toplumsal kurumlarının kesintisiz ve sağlam devam etmeyişi

ve bu tür kurumlar oluştuktan sonra üzerinde fazla baskı yapılmasıdır (Moor, 1990: 58). Örneğin dünyanın tanınmış devrimleri, toplumsal sorunlardan kaynaklanmış ve diktatörler tarafından yapılan zulümler ve baskılardan kurtulmak için yapılmıştır. Bu devrimlerdeki asıl amaç, özgürlüğe kavuşmak ve insani değerleri canlı tutarak yeni hayat kurmaktır. Fransız devrimi, aydınlanma yüzüyle tanınmış olsa bile, sonunda sınıfsal bir çatışmanın sonucuydu. Hâlbuki İran'daki İslam devrimi, ekonomik ve sınıfsal nedenlerden ziyade, kültürel ve siyasal dinamiklerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. İran devrimi, neden yapıldı ve asıl amaç neydi?

İran'da devrim sonrası, İslami devrim kavramıyla karşı karşıyayız. Bu iki zıt kavram -İslam ve devrim- o kadar ilginç ve temelseldir ki, bazen bu ikili anlamı bir anlam olarak anlatıyor. Radikal aşırı dincilerle geleneksel dinciler arasına mesafe konmalıdır. Radikalizm, aşırı ideolojilerin etkisi altında olduğundan dolayı, aynı zamanda modern bir kavram sayılır. Bu kavram nispeten başarılı bir kavramdır. Dinsel yönüyle yorumlanan bu yeni anlam, klasik İslam düşüncesine aykırıdır (Shayegan, 2002: 163).

İran devriminin başladığı yıllarda, İran aydınlarının çoğu bu devrimin modern bir hareket olduğu kanaatindeydiler. Bu nedenle İran'daki sol düşünceli partiler bile, devrimin çatışmalarında aktif olarak mücadele vermişlerdir. Onlara göre devrimin asıl amacı, toplumu cehaletten kurtarmak ve modern bir hayata kavuşturmaktı. Meşrutiyet döneminden 1961'e kadar, modernliğe bağlı olan öğeler, kurumlar ve inançlar, hem dinci hem dinci olmayan aydınların görüşlerinde yer almış ve onların modernliğe bakışını olumlu hale getirmiştir. Bu aydınların en önde gelenleri arasında Nehşeb ve Bazergan[29]'ı örnek

29 Mühendis Mehdi Bazergan, İran'daki Nehzat-i Âzadi'nin (Özgürlük Hareketi) başkanıdır. Devrim sonrası ilk yeni rejimin ilk başbakanı olmuş, ancak Kasım 1979'de meydana gelen rehine krizi

olarak gösterebiliriz. Bu aydınlar İslam ile modern düşünce arasında denge kurmaya çalışıyorlardı ve amaçları yeni bir ifade ortaya koymaktı; İslami modernlik. Ancak "961'den itibaren bazıları bu yoruma ve görüşe karşı durur ve bu düşüncenin tehlikeli olduğunu savunur. Bu eleştirel düşünce, İran İslam devriminde toplumsal problemler olarak ortaya çıkar ve kendini gösterir" (Pedram, 2003: 8).

Muhammed Rıza Şah'a karşı devrimci mücadeleyi destekleyen aydınlar, devrim başarıya ulaştıktan sonra görüşlerini değiştirerek muhalif hale gelmişlerdir. Bu aydınlardan biri Dâryûş Shayegan'dır. Devrim sonrası ülkeye dönen Shayegan, devrimin ilk yıllarında Cumhurbaşkanı adayı bile olmuştur. Shayegan, İslam devrimiyle ilgili açıklamalarda bulunmuş ve şunları yazmıştır:

> Devrimin ilk günlerinde zengin insanlar ve elit tabakanın ülkeyi terk emesi, yalnız siyasi nedenlerden dolayı olmamıştır. Otoriter ve monarşik bir dini sistemin icat edilmiş olması, insanları tanımlanmamış belirsiz bir noktaya doğru sürüklüyordu. Bugünün yaşam tarzına alışan insanlar, bu gidişata pek aşina değildi. Bu nedenle bu gidiş insanları tanınmayan ve onların hoşuna gitmeyen bir noktaya davet edip onlarda garip bir yalnızlık ve köşeye sıkışmışlık duygusu oluşturuyordu. Birkaç ay içinde bedevi yaşam ve kabile tarzı uygulamalar hâkim oldu. Toplu idamlar, zina yapanların taşlanması, suçluların şiddetle cezalandırılması ve zengin insanların malına el konulması o kadar yaygınlaştı ki, ülkenin atmosferi dehşet verici hale geldi... Eski dönemlerde yitip giden değerlerin gündeme taşınması ve asırlarca ortadan kaybolan adetlerin tekrar canlanmasıyla, kendimizi ne kadar geride kalmış hissediyorduk (Shayegan, 2002: 121).

Hemen devrim sonrası başlayan olumsuz olayların ardından ülke zor durumda kalmıştı. Kürdistan vilayetindeki Kürtlerin savaş başlat-

---

sonrası istifa etmiş ve rejimden dışlanmıştır.

ması, Saddam Hüseyin'in İran'a karşı açtığı kanlı savaş,[30] İran'a yapılan ambargolar, sol örgütlerinin terör faaliyetleri,[31] muhalif örgütlerin üyelerinin idam edilmesi,[32] ülkeyi zor bir duruma sokmuştu. Ancak bunlara rağmen tam bu sıralarda başlayan hareketler yavaş yavaş toplumsal hayatta gerçekleşmeye başlamıştır. Bu esnada modernleşme kapsamında üniversiteler gelişmiş, kitap yayıncılığı artmış, sinema gibi kitlesel sanatlar özel amaçla gelişmiştir. İran Devriminin etkisi sadece ülkenin içinde değil dünyada da hissedilmiştir. Batı ile devrim arasındaki çatışma giderek medya alanından ekonomiye, siyasete ve hatta savaş gibi tehlikeli alanlara kaymış durumdadır. Bölgede ilk kez İslam adıyla İran'da yapılan bu devrim, araştırmacılar tarafından da ele alınmış ve incelenmiştir. Michael Foucault'ya göre:

> Batı ülkelerinde -ve hatta İran'ın içinde- bazıları öyle bir anı bekliyorlar ki, laikleştirme tekrar canlanıp kendini geliştirmeye başlasın. Böylece bizim devrimden beklediğimiz o eski ve iyi örnekler ortaya çıkmış olacaktır. Ama ben düşünüyorum ki İranlıların başlattığı bu benzersiz ve garip yol -yüzlerce yıl yaşadıkları zor günlere karşı aktardıkları bambaşka bir çözüm yolu- onları nerelere götürecektir?(Lawrence, 1988: 21).

Modern dünyadan, sadece görsel alandaki yüzeysel alıntıların yapılmış olması İran toplumunun geri kalma sebeplerinden birisidir. Bu yüzeysel alıntılar zaman zaman hem İran entelektüellerinin itirazına neden olmuş, hem de kökten dincileri modernliğe karşı kışkırtmıştır. Devrim öncesi modern süreci temsil eden saltanat iktidarları, beceriksizliklerinden dolayı yalnız bürokratik sistemi ve görsel değerleri hâkim kılmakla modern bir toplumun var olacağına inanıyorlardı. Toplumun modernleşmesiyle ilgili bu sahte bürokratik sistem

30 İran-Irak savaşında yedi yüz bin kişi hayatını kaybetmiş ve yüz binlerce insan yaralanmıştır.

31 Bazı kaynaklara göre bu dönemde yirmi bin kişi teröre kurban gitmiştir. İran'ın ikinci Cumhurbaşkanı ve Başbakanı bunlar arasında yer alıyor.

32 Yaklaşık kırk bin kişinin bu dönemde idam edildiği tahmin edilmektedir.

ve görsel değerler, hiçbir zaman İran toplumunun gerçek yükselişine neden olmamıştır. Reza-Goli'ye göre Meşrutiyet Devrimi'nden İslam Devrimine"geç kalmış modernleşme" Müslüman ülkeler başta olmak üzere geri kalmış ülkelerdeki modernleşme kavramında her zaman söz konusudur. Bu düşünceye göre çeşitli nedenlerden dolayı söz konusu ülkelerde modernleşme süreci yaşanmamış ve bütün çabalara rağmen, hiçbir zaman gerçekleşememiştir. Örneğin Arap ülkeleri, hayatı kolaylaştırmak için petrol paralarını harcayarak sadece modern dünyadan seçkin araçlar almayı tercih etmişler ve modern dünyanın düşünce sistemine mesafeli bakmışlardır. Çünkü modern düşüncenin en temel özelliğinin -yani eleştirel yönünü- kendi iktidarıyla zıt bir anlam oluşturduğundan dolayı, tehlike yarattığına inanmışlardır. Bu tutumu geri kalmış ülkelerin gazetelerinde, medya araçlarının sunumlarında ve kültürel hayatlarında görmek pek zor değildir. Hamid Dabâshi bu durumu şöyle izah eder: İran tarihinde padişah veya hâkim -ister İslam öncesi ister İslam sonrası- *"Hudaygan"*[33] ve *"Zill-ü-sultan"*[34] gibi lakapları alarak halkın gözünde kutsallaştırılmış ve yeryüzünde tanrının temsilcisi olarak nitelenmiştir. Onun fermanı Tanrı'nın fermanı ve onun emrine karşı gelmek Tanrı'nın fermanından çıkmak demektir. İran'ın büyük şairi Firdevsî'ye göre "şahın fermanı ile Tanrı'nın fermanı aynıdır".[35] Şaşırtıcı nokta şu ki, bu inanç hâlâ devam etmektedir ve hatta İran'ın anayasasında resmiyet kazanmış durumdadır. İslam Cumhuriyeti'nde, padişahlık kaldırılmış, ama yerine *"Velayet-i Fakih"* konulmuştur.[36]

33 "Küçük Tanrı".

34 "Tanrı'nın gölgesi".

35 *"Çe ferman-i âzed, çe ferman-i şah..."*.

36 *Velayet-i Fakih* kuramı 1960'larda Ayet-ullah Humeyni tarafından ortaya atıldı. Şia'ya göre peygamberin ölümünden sonra Müslümanları yönetmek imamların hakkıdır. 1979'da İran devrimi gerçekleştiğinde Humeyni *Velayete Fakih*'i İran Anayasası'na aldırdı. İran Anayasası'nın 5. Maddesine göre "12. İmam kaybolduğu için iktidar ve imamet âdil, takva sahibi fakihin sorumluluğundadır. "İran siyasal sisteminde *Velayet-i Fakih* lider konumundadır ve bu lider Allah tarafından seçilmiştir. 57. maddeye göre "İran İslam Cumhuriyeti'nde egemenlik güçleri: yasama, yürütme ve yargı gücü

Velayet-i Fakih'in gücü anayasanın üstündedir ve Cumhurbaşkanı gibi makamlar onun sayesinde var olurlar. Onun sınırsız iktidarının eşi hiçbir tarihte görülmemiştir.[37] *Velayet-iFakih*'in iktidarı sayesinde, toplumsal değerlendirmeler, yönlendirmeler, resmi tutumlar, ekonomik gidişat ve saire... yalnız onun rızasıyla gerçekleşebilir. İran'daki paradoks noktalarından biri tam olarak buradadır. Örneğin İran parlamentosu bir karar aldığında, o kararı *Velayet-i Fakih*'in onayına sunmak zorundadır. Eğer parlamento bir karar almakta ise ve *Velayet-i Fakih*'in bu yönde başka bir düşüncesi olursa, karar meclise gönderilir ve milletvekilleri onu değiştirmek mecburiyetindedirler.[38] Yeni bir şekil kazanmış olan mitler, inançlar ve yöntemler, artık kutsallığını bırakmış, gücünü ve çekiciliğini maddi değerlerden ve dünya starlarından almaktadır. İran toplumu gibi geleneğe dayalı bir sistemde ise, eski mitler ve inançlar, eski şeklini dahi korumakta ve hatta bu özelliği bütün dünyaya tercih etmektedir. Zira bu bakış açısında önemli olan, yaşadığımız zaman değil ahiret hayatıdır. Cehaletle amansız mücadele İran literatüründe tanınmamış ve görünmemiş örneklerle kanıtlanmaktadır.

Bu durum, kalkışı ve ilerlemeyi propaganda halinde en zayıf noktaya getirmiştir. Bu bağlamda öyle gözüküyor ki, petrol ihracatı durduğunda, söz konusu gelişmeler buhar olup havaya uçacaktır. Öte yandan Batı propagandasından ötürü doğru yansımayan İran gerçekleri, İran rejiminin propaganda malzemesini oluşturarak ve bu propagandaları, İran halkını Batı'ya karşı ikna etmek için kullanılmıştır. Bu gidiş baskıcı sistemlerin en temel yanıdır. Zaten baskıcı ve otoriter sistemlerde ge-

Velayet-i Fakih denetimindedir. *Velayet-i Fakih* kurumunun görev ve yetkileri: İslam Cumhuriyeti'nin genel politikalarını belirlemek, bu maslahat konseyinde yapılan oturumdan sonra yapılır... Radyo-Televizyon Kurumu Velayet-i Fakih'e bağlıdır. Yasama, yürütme ve yargı güçleri arasındaki sorunları çözer. Maslahat Konsey üyelerini belirler.

37 Örneğin onun emriyle Cumhurbaşkanı'nın hanımı bile kendisine haram olabilir.

38 İran Anayasası'nda bu duruma *"Hukm-i hukûmetî"* (Hükümetin gerekli fermanı) denilir. Bu kural İran anayasasının 110. maddesinde yer almıştır.

lişmeler ve değişimler belli yönde olmalı ve hâkimiyetin iradesi altında kalmalıdır. Ekonomiden, bürokratik sistemden ve hatta baskıcı uygulamalardan ziyade, otoriter sistemlerin kullandığı araç, dine ve belli ideolojiye bağlı olarak üretilen ahlaki bir sistemdir. Bireysel ve toplumsal değerlendirmeler bu sistemin içinde oluşmaktadır. Giddens'e göre:

> Zaten baskıcı ve geleneğe bağlı iktidarların özel ahlaki gücü, saldırganlıktır. Bu saldırgan güç bireylerin yaratıcı kabiliyetini inkâr eder, ama modern bir toplumun ahlaki sistemi ve bireysel hakları bunu bireyin doğal hakkı olarak kabul eder (Giddens, 2005: 121).

XVII. yüzyılda deniz yollarının keşfedilmesiyle Avrupalı tüccarlar ihracat için güvenli, aynı zamanda geniş bir pazar yolu bulmuş ve yeni olanaklar yakalamışlardır. Sanayi Devrimi ilk adımlarını bu keşifle atmaya başlamıştır. Fabrikaların kurulmasıyla ve merkezi üretim sisteminin ilerlemesiyle, bilimsel çalışmalar hem bu gidişata ışık tutar hem de onun gelişmesini sağlar. Ticaret, bilimsel çabalar, üretimin sistematik olması, deniz yolları sayesinde Hindistan gibi yeni yerlerin keşfedilmesi büyük yükselişe yol açmıştır. İlerleyen sanayileşmeyle birlikte öncelikle İngiltere, Fransa, Hollanda, Almanya ve İsviçre gibi ülkelerde el ve sanayi işçilerinin oluşturduğu yeni bir tabaka belirmiştir. Yatırım yapacak sermayesi olan kişiler, tekstil tüccarları, üretimlerinin temel kısmını böylece ucuza imal ettirmişlerdir. Fabrika sahipleri, bazı parçalarını taşrada imal ettiriyordu. Bu durumun neticesinde ortaya çıkan bu yeni tabaka kentleşerek yeni bir kültürel atmosfer meydana getirmiştir. Bu yeni kültürel ortam aynı şekilde yeni sorunları da beraberinde getirmiş, eğitim sistemi, toplumsal çatışmalar ve insanlar arasındaki iletişim sorunları yeni kurumların oluşmasına zemin hazırlamış ve kısa zamanda da bu yeni kurumlar kurulmuştur.

Batının kalkış ve yükselişi, rasyonalite teorisi, kapitalist iktisadî etkinlik, burjuva özel mülkiyeti ve bürokratik otoriteyle gerçekleşmiştir. Adam Smith'ten (1723-1790), bu yana ticaretle üretim arasında denge sağlanmış ve bu denge hem ticaretin hem de üretimin artmasına ve gelişmesine yol açmıştır. Bu anlaşma, toplumsal eylemin kategorik farklılaştırılmasıyla desteklenmiş ve varlığını kültür, toplum ve kişilik gibi yapılarla sürdürmüştür. Ekonominin yeni sistemi çoğulculuk üzerinde kurulmuş ve üretimle tüketim arasında direkt bağlantı kurmuştur. Ticaretin gelişimiyle üretimin topluma ne kazandırdığı bireyin durumunu ortaya koymuş ve bireysel asaletlerini bazen tehlikeye sokmuştur. Ama Horkheimer'in söylediği gibi; bireyin yenilgisinin nedeni kendi başına teknoloji ya da sağ kalma tutkusu değildir; sorun, üretimin kendisi değil, biçimidir: sanayi toplumunun özgül çerçevesi içindeki insanlar arası ilişkilerdir (Horkheimer, 2005: 162).

Ortadoğu ülkelerinde modernleşme isteği, yaklaşık olarak aynı zamanlarda alevlenmiştir. Bu bağlamda en önemli konu, ülkeyi düzene sokarak bir sistem oluşturmak ve onu en iyi şekilde yönetmektir. Aslında, modern düşüncenin yayılması ve tarihi cehaletlerle mücadele etmesi gibi kavramlar ikinci sırada yer almıştır. İran gibi ülkelerde modernleşmenin gerçekleşmesi doğal bir gelişimin sonucundan ziyade, padişahın ya da baştakilerin emriyle yapılmaktaydı. Barrington Moor, İngiltere ve Amerika gibi ülkelerde gerçekleşen devrimleri modern devrim olarak örnek gösterirken, İran gibi Ortadoğu ülkelerindeki modernleşme tecrübesini, faşizm sistemine daha benzer ve yakın görmekteydi. Örneğin "1876'da Türk özgürlükçüsü Mithat Paşa, düzenli bir anayasa hazırlar ve Sultan II. Abdulhamid'e onaylatır. Gerçi, anayasa bir müddet sonra aynı sultanın emriyle dondurulur ama 1908'de tekrar genç Türk devrimcileri ile yeniden hayata geçirilir" (Lewis,2002: 129)[39].

39 1860 yılında Mısır'da, Hidiv İsmail tarafından yardımcılar meclisi kuruldu. 1883'de Mısır'ın ilk

Modernliğin gelişimi Batı ülkelerinde de önemli derecede farklılıklar göstermektedir. Örneğin Alman modernleşmesiyle İngiliz modernleşmesinin gelişimi bir değildir. Ama Batı ülkelerindeki modern düşünce "akılcılık" gibi kavramları kendi içinde barındırmıştır. Batı modernliğinin oluşumunun vazgeçilmez etkeni sayılan bilgilendirme ve iletişim, İran'da, Mısır gibi bölge ülkelerinde olduğu şekliyle dahi, hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Toplumsal sınıflar arasındaki mesafeler ve düşünce gelişimine zemin hazırlanmayışı, İran'daki modernleşmenin eksik doğmasına neden olmuştur. Çünkü modernleşmenin en güçlü rakibi olan geleneksel düşünce sistemi, onun gelişimini engellemeye çalışır, hatta çoğu zaman tamamıyla ona karşı durur.

Sagafy yarı kalmış modernliğe işaret ederek yaşanan paradoksal yaklaşımların özünü eleştirir ve "kültürümün izin verdiği ölçüde seçme hakkına sahip olmam sorunu, beni modern bir insan yapamaz. Sorunlarımı böyle çözemem. Geri kalmamın sebebini öğrenemem, krizleri aşamam ve sonunda kendimi ve toplumumu yükseltemem" der (Sagafy, 1993: 15). Abdü'l-Kerim Suruş da bu durumu şöyle açıklar:

> Eğer modern dünyadan hiçbir öğe veya unsur bizim kültürümüzle bir araya gelemezse, eğer edep, değer, teknoloji ve sanat bizim işimize yaramazsa bizim kimliğimizi boğar. Ama yeni bilim böyle değildir. Yeni bilim evrensel, vatansız ve hiçbir yere sığmayan bir kavramdır. Herkesle uyum sağlar ve kimsenin hislerinde kendini tutsak etmez. Eleştiri, yöneticilik ve bilimin yol gösterdiği, başka bir hikâyedir (Suruş, 1990: 15).

---

anayasası onaylanmış ve Birinci Dünya Savaşı'na kadar yürürlükte kalmıştır. 1858 yılında Hindistan'da, peş peşe meydana gelen ayaklanmalardan sonra bir anayasa düzenlenmiştir. 1885 yılında, Hindistan Kongre Meclisi kurulmuştur. Japonya'da ise 1881 yılında meydana gelen meşrutiyet hareketi, 1889'da nihayet başarıya ulaşarak yeni bir dönem başlamıştır. Görünen odur ki, İran aydınları bu olaylardan etkilenmişlerdir. Mısır, Osmanlı Devleti ve Hindistan'daki bu olaylar, İran toplumunu tamamıyla etkilemiş ve İran halkını da harekete geçirmiştir. Zira o dönemin Farsça yayınlanan gazeteler genelde bu ülkelerde yayınlanıyordu (Kesrayi, 2000: 258).

Modernliğe karşı aşırı itirazcı ifadeler -özellikle İslam Cumhuriyeti döneminde- hatta modernliğin olumlu sonuçlarına bile tahammül etmez ve onun gidişatında, toplumun bir düzen içinde ilerlemesini tamamen reddeder. Siyasi iktidar bir taraftan yeniçağın gerektirdiği şartları kabullenmek zorunda kalırken, öbür taraftan kendine ait olan kültürel mirası tehlikeler içinde görünce, onu istediği gibi yorumlamaya başlar. Konuyla alakalı Khosrokhavar şöyle açıklamalarda bulunmaktadır:

> İran toplumu İslam Cumhuriyeti döneminde okuma yazma oranının artması, okullaşma ve kırsal kesimin elektriğe kavuşması, kentler ve köyler arasında iletişim gibi birçok alanda kesinlikle modernleşmiştir. Bu toplum Şah döneminden daha eşitlikçi olmasa da daha homojendir. Devrim, modernleşmenin zorunlu nedeni olmamıştır; modernleşmeye eşlik etmiştir, hatta bazı alanlarda onu güçlendirmiş, zaman zaman da karşı çıkmıştır, ama özellikle modernleşmenin kültürel ve siyasal etkilerini engelleme çabası içinde olmuştur. Bununla birlikte İslami İran için gerçek mesele, toplumun bu çelişkili modernleşmesinin düşünülmesine olanak veren dili bulamamış olmasıdır (Khosrokhavar, 2000: 92).

Modern hayat, yeni araçlar ve teknolojilerin ülkeye girmesiyle hızlanır. Matbaa, radyo, gramofon ve gazete gibi iletişim araçları, toplumu modern yaşam için hazırlar ve böylece modern düşüncenin ortaya konulmasını sağlar. "1850'de, Muhammed Şah Kaçar döneminde, Jeul Richard, Emir Kebir tarafından İran'a davet edilir ve Dârü'l-Fünûn'da fotoğrafçılık ve Fransızca öğretmeye başlar" (Afşâr Muhacir, 2005: 75). Aynı dönemde, ülke içinde yayınlanan gazeteler, toplumun aydınlanmasında büyük katkıda bulunur. Bu gazeteler toplumu bilgilendirmek yoluyla olayları yorumlar ve onun ardından çeşitli toplumsal sorunlar incelenmek için, gazetelerde ele alınır. Bu yorumlamalar ve incelemeler o kadar yoğundur ki, yorum yöntemleri ve araştırma yönlerini de beraberinde getirir. Bu olayların ardından toplumdaki meselelerin

nerdeyse hepsi halkın içinde konuşulmaya başlar. Böylece "gazeteler, modern Batı düşüncesinin İran'da gelişmesinde önemli bir yer bulur" (Afşâr Muhacir, 2005: 144).

Modernlik ilerledikçe roman, tiyatro, fotoğraf, gazete, şiir ve eleştirel literatür gibi kültürel alanlar, İran tarihinde ilk kez toplumsal değişmelerde rol alır. Yazarlar, sanatçılar ve düşünürler, bu hareketi hızlandırmak için kollarını sıvamışlardır. Aynı dönemde batı tarzı oyun yazarlığı Feth-Ali Ahundof ile başlar.[40]

O, Avrupalı yazarlardan etkilenerek, hukuk devleti, parlamento, Meşrutiyet sistemi, eski muhteşem İran tarihi, dinle siyasetin ayrı olmasının gerekliliği, dini hükümetlere karşı olma, Farsça alfabenin değişmesinin gerekliliği, ilim ve bilimin öğrenilme zorunluluğu, monarşi ve mutlak iktidara karşı olmak, İslamcı protestanizm ve bilimselcilik gibi kavramlara değinmiş ve kendi yazmış olduğu eserlerde bu konuları açıklığa kavuşturmayı hedeflemiştir (Zerşinas, 2005: 275).

İran Devrimi'nden önce çeşitli kültürel alanlarda, tiyatro ve roman başta olmak üzere, boy göstermeye başlayan modernleşme düşüncesi, devrimle birlikte giderek resim ve sinemaya yönelmiş, özellikle de sanatsal literatür üzerinde izlerini göstermiştir. Tüm sanat alanları -özellikle eleştirive teorik konular- kuramsal tartışma bağlamında modernizmin etkisi altında kalmıştır. Bu tartışmalar İran sanatında hâlâ canlılığını sürdürmektedir. Konuyla ilgili çalışmaların yeterince Farsça'ya tercüme edilememesi; İran'ın son elli yılında totaliter sistemler tarafın-

40 Feth-Ali Ahundof 1812'de, Kafkasya'da bir tacir ailesinde doğar. Ahundof, 1823'de Gence şehrinde, Mirza Şefii ile tanış ve ondan Farsça hat sanatını öğrenir. 1834'de Tiflis'e gider ve orada bir tercüme bürosunda çalışmaya başlar. Tiflis'te iken, Shakespeare, Moliere, Montesquieu, Hume ve Voltaire gibi bazı Batılı yazarların felsefi ve edebi eserleri ile tanışmış ve onlardan etkilenmiştir. O dönemde Kafkasya İran topraklarındandı. 1828 yılında İran-Rusya savaşının ardından İran ordusu savaşı kaybeder ve "Türkmen Çay" muahedesi imzalanır ve Rusya ordusu o toprakları işgal eder.

dan yönetilmesi ve ülkede Batı'ya özgü modernleşme sürecine benzer bir sürecin yaşanmaması, söz konusu tartışmaların artmasına neden olmuştur. Bu belirsizlik sanat üretimini, akademik değerlendirmeleri ve eleştirel yaklaşımı etkilemiş; kimi zaman bu alanlarda sonuçsuz tartışmalar yaratmıştır. Mesela genel olarak sinema dergilerinde, İran sinemasının modern bir sinema olup olmadığı tartışma konusudur. İran'da felsefe, sanat, eleştiri, edebiyat; toplumsal diyaloglar ve ilişkiler ile benzeri konular, bazen dünyada tanınan ve bilinen anlamlarından daha farklı bir nitelik sergilemektedir.

Meşrutiyet gibi büyük bir reformun yolu ancak halkın aydınlatılmasıyla gerçekleşebilirdi. Bu nedenle, bu aydınlatmanın hangi yöntemlerle gerçekleşeceği de önemli bir meseleydi. Goli, modernleşmenin önündeki engellere değinmiş ve bu engelleri aşmada en önemli faktörü cehaletten kurtulma çabası olarak nitelendirmiştir. O, öncelikle dile işaret ederek ortak bir halk dili yaratmayı önermiştir. Zira çeşitli dillerin kullanıldığı bir ülkede iletişim kurmak ve ilerlemeyi sağlamak oldukça zordur. Bu dönemde roman, gazete, oyun ve kavramsal metinlerde yeni yazım tarzı oluşmaya başlar. Bu kültürel devrimin önde giden isimlerinden birisi Muhammed Ali Cemalzade (1895-1997)dir. Yazdığı ilk kitapta dil meselesini ele almış ve İran toplumunun sorunlarını öykülerle anlatmıştır. Hayatının büyük kısmını Avrupa'da geçirmiş bir İranlı sürgün entelektüel olan, modern İran romanının kurucusu Muhammed Ali Cemalzade 1921'de Berlin'de yayımlanan *Yeki Bûd Yekî Nebûd* (Bir Varmış Bir Yokmuş)[41] adlı kısa hikâye[42] kitabında İran halkının ortak dil sorununu irdeler:

41 Aslında bu tercüme yanlıştır. Kitabın doğru adı *"Birisi Varmış, Birisi Yokmuş"* olmalıdır.

42 Bir hikâyeden ibaret değildir. Bu ad, kitapta yer alan kısa hikâyelerden birinin adıdır. Bu kitapta kaç tane kısa hikâye vardır.

Farsça Şeker Gibidir[43] adlı bu hikâyede, sıradan bir İranlı köylü Fransızca eğitim görmüş bir İranlı ve bir Şii imamıyla beraber hapsi boylar. Bu ikisi İranlı hemşerilerine İranlılar olarak içinde bulundukları çıkmaza dair hislerini biri Fransızca, diğeri de Arapça kokan dilleriyle aktarmaya koyulurken, söylediklerinden tek kelime anlamayan birkaç İran yerlisi hepten apışıp kalır. İşte bir ulus-devlet olarak İran'ın paradoksal formasyonu bu türden bir yanlış anlamanın ortasında durmaktadır (Dabâshi, 2008: 65).

İran entelektüellerinin[44] çoğu ülkelerinde gerçekleşen modernleşmeyi onaylarken, Batı tarzı modern yaklaşımları eleştirmişlerdir. Onların görüşüne göre, Doğu'nun maneviyatçılığı ve Batı'nın maddiyatçılığı, Avrupa pragmatiki ile doğu Asya estetiği ve yerel değerlerle küresel değerlerin arasındaki ayrım hiçbir zaman ortadan kalkmaz. Belki o dönem bu eleştirmenler yeterince batı düşüncesine aşina olmamaları nedeniyle, bu tür tavırları paradoksal bir şekilde ortaya koymuşlardır. Onların yazıları ve vurgularında sürekli şu söz konusu ikili anlamlar ortaya çıkar; alkış ve eleştiri, korku ve heves, taklit ve belirsizlik. Bu tür yaklaşımlar, İran modernleşmesinin temelinde saklanırken günümüze kadar devam etmiştir.

1.1.3. Küreselleşme Dönemi'nde İran Sineması

İran uygarlığını oluşturan Farslar, Türkler, Lorlar, Gilekler, Mazeniler, Araplar, Kürtler, Beluciler ve Bahtiyariler gibi milliyetler, Şiilik, Sünnilik, Zerdüştlük, Asurî ve Hıristiyanlık gibi dinler, Farsça, Azerice, Kürtçe ve Lorca gibi çeşitli diller, İran tarihinin yanında, özel bir duru-

43 Bu başlık Türkçe çevirisinde hatalı olarak *"İranlı Şeker Gibidir"* şeklinde tercüme edilmiştir. Doğru çeviri *"Farsça Şeker Gibidir"* şeklinde olmalıdır.

44 Muhbirü's-Saltanat, Muhammed-Ali Furugî (1893-1952), Seyyid Veliyullah Nasr (1876 -1946), Allame Muhammed Kazvini (1877-1949), Gulam-Rıza Reşid Yasemi (1896-1951), Seyyid Fahrü'd-din (1967-1907) ve Shayegan (1902-1981) gibi aydınlar modernleşmeye karşı ciddi biçimde eleştirel makaleler yazmışlardır. Aynı zamanda devletin yaptığı modern reformları onaylamışlardır. Bu aydınların yazdıkları eserlerin ortak noktası yerel bir modernleşmeyi gerçekleştirmekti.

mu ortaya koymuşlardır. Genel görüşe göre İran kimliği rengârenk bir mirasa sahiptir. Hüseyin Beşiriyye gibi bazı düşünürler, bu görüşün tam tersine, İran kimliğini karmaşa içinde görmektedirler. Hüseyin Beşiriyye[45], "İran'da Siyasal İdeoloji ve Toplumsal Kimlik" başlıklı makalesinde, İranlı kimliğinin oluşma sürecini değil, daha çok oluşturulma çabalarını irdelemektedir. Ona göre kimlikler daima karışık, bileşik, değişken ve yenilenir haldeyken, saf kimlikler çoğunlukla modern zamanlarda kitlesel ideolojiler tarafından ortaya atılan zihinsel kavramlardır. İran kimliği tartışmalarını bu perspektifle ele alan yazar, daha sonra "Pehlevi Modernizmi" söyleminin ya da ideolojisinin ardından da İslam Cumhuriyeti'nin gelenekselci ve modernlik karşıtı ideolojisinin İran halkının kimliğini nasıl kendi tasavvurları doğrultusunda restore etmeye, tek tip ve tekdüze hale getirmeye çalıştığını anlatmaktadır.

İran coğrafyasının[46] yanı sıra söz konusu çeşitliliği birleştiren ve tek bir uygarlık ve ülke olarak tanıtan tarihi olaylar, kültürel miras ve milli dil sayılan Fars dili olmuştur.

M.Ö. VI. yüzyılın Hahameniş [Pers] İmparatorluğu ilk küresel güçtü ve Yunanistan'dan Hindistan'a kadar uzanan topraklar üzerinde hüküm sürmüştü. Daha sonra gelen Sasani ve Safevi hanedanları, çok geniş toprakları anlaşılması güç bir şekilde idare etmeyi başarabildikleri için benzer emperyal güce ulaştılar. Kendini komşularından, cahil Araplar ve saf Türklerden üstün görme duygusu, İran'ın kozmolojisinin özünü şekillendirecekti (Takeyh, 2009: 75).

45 Reformcu İran aydınlarından biri.

46 İran yaylası geniş bir alanın içinde yer almaktadır. Doğuda Himalaya dağlarına, batıda Ağrı Dağı'na, kuzeyde Hazar denizine ve Kafkasya'ya, güneyde ise Basra körfezine dayanmıştır. Bu coğrafyanın en yüksek dağı ise 7690 metre yüksekliğiyle Afganistan'ın Tirich Mir Dağı'dır. İran'ın tarihi olayları hep bu bölgede cereyan etmiştir. İran kelimesi her şeyden önce bu coğrafya için kullanılan bir addır.

Sahip olduğu tarihi ve jeo-stratejik önemiyle Ortadoğu'nun önemli ülkelerinden biri olan İran'da, son dönemde en çok tartışılan konulardan birisini kimlik meseleleri oluşturmuştur. Genel olarak İran kimliği denince İslam, özellikle Şii görüşleri ve yaklaşımları öne çıkar. İran tarihini incelediğimizde ulusal kimliğin oluşumunda üç kavramın yer aldığı görülür; Perslerden miras kalmış olan İran kültürü, İslam, özellikle Şiilik'den kaynaklanan kültür yaklaşımları ve Yeniçağın etkisi altında oluşan yeni kavramlar. Shayegan'a göre:

> İran, İslami bir ülke olarak üç farklı kimliğe sahiptir; ulusal kimlik, dini kimlik ve modern kimlik. İslam'dan önceki İran ise üç güç tarafından yönetilmiştir; Hahamenişler, Aşkaniler ve Sasaniler. Roma İmparatorluğu gibi geniş bir alandır İran. Doğu'dan Hindistan'a, batıdan Küçük Asya'ya (Anadolu) dayanmıştır. Ama bu uzun ve geniş yerleri birleştirme gücüne sahipti (Shayegan, 2002: 163).

Bu gün İran kimliğine baktığımızda, onun anlamını tarihi anlamından farklı bir şekilde görebiliriz. Shayegan, İran kimliğini teşkil eden kavramları ve aşamaları açıklarken, modern kimliğin önemli olduğunu da vurgular. Ona göre;

> Yalnız bizim modern kimliğimiz eleştirel özelliği taşımakta ve bütün olayları inceleme gücüne sahiptir. Bizim modern kimliğimiz en eski bilgilerimizi yeniden canlandırır ve onları doğruca incelemek için açığa kavuşturur. Onları bugüne taşır ve geniş iletişime kavuşturur. Yani eski zamanlarda çeşitli mekânlarda yaşamalarına rağmen, onları bütünlük içinde birleştirir (Shayegan, 2002: 120).

Bu vurguyu anlamak için İran'ın eski edebiyatı, sanatı ve kültürel değerleriyle tanışmak gerekmektedir. Geçmişe dayandırılarak bugün İran'da kimlik meselesinin incelenmesi, yeni tartışmalara da neden olacaktır. Dolayısıyla İran'ın ulusal kimliğinin oluşumunda söz konusu

üç aşamanın ne kadar etkili olduğu da yeni tartışmalara yol açacaktır. Şu an İran kimliğinin ne kadar İran tarihi ve kültüründen alındığı ve İran'da gerçekleştiği yurt içindeki tartışmaları teşkil eder. Shayegan'a göre:

> Peter Craws'ın görüşüne rağmen, babalardan ve ecdatlardan kalan kimlik, onların nerden kaynaklandığını dikkate almayarak, dışarıdan yönlendirilir ve biz bu fırsatı değerlendirerek sadece onu sahipleniriz. Gerçek kimlik bir tür yaratılıştır. Amaç kendi kültürümüzü yükseltmektir. Büyük bir ihtimalle bu aşamanın sonucunda kendi kimliğimiz, kültürümüzü de etkileyecektir (Shayegan, 2002: 108).

İran'daki ulusal kimlik inşasını tarihi kökleri ve teorik temelleri çerçevesinde, ulusal kimliğin karşı karşıya olduğu tehlikeleri, milliyet ile din arasındaki tartışmaları, dini baskıların doğurduğu tehlikeler ve etnik gruplardan kaynaklanan meseleler, postmodernizm ve küreselleşme kaynaklı düşünsel yaklaşımlar vasıtasıyla tartışan teorik incelemelere ve alan araştırmalarına neden olmuştur.

Din ve milliyet daha doğru bir ifadeyle İslam ile milliyetçilik arasındaki ilişki modern Ortadoğu'nun siyasal düşüncesindeki en eski ve en temel tartışma konularından biridir. İkisini uzlaştırmak, birini diğerine üstün kılmak ve birini kabul ederek diğerini reddetmek, konuyla ilgili gündeme getirilen görüşlerden bazılarıdır. Kimileri meselenin uzun bir geçmişe sahip olduğunu ve izlerinin hicri ilk yüzyıllardan beri görülmekte olduğunu savunsa da, meselenin bugünkü haliyle gündeme gelişi, Ortadoğu'da modern devletlerin meydana gelmesinden sonraki döneme aittir. İslamiyet ile İraniyet (İranlılık) arasında karşıtlık bulunduğuna dair inanç da son 50 yılda gerçekleşen toplumsal ve siyasi gelişmelerin bir neticesidir. İran'da İslamiyet öncesi döneme sahip çıkılmasının İran kimliğinin oluşumundaki katkılarına değinen Shayegan, İran

tarihinin geçmişini vurgulayan kadimcilik anlayışı, kadim İran algısı hakkında da bilgi veriyor.

Bugün İran'da yaşanan kimlik krizinin değerlendirmesinde, İran'ın geçmişi dışlanarak, Şii tarihi ve görüşleri belirleyici faktör olarak esas alınmaktadır. Kimlik alanındaki çoğu tartışmalar bu sebeple sonuçsuz kalmaktadır. Eleştirel görüşlerde sadece bu sürecin ne kadar gerçek olup olmadığı değil, eski değerlerle çatışması, onları zayıflatması ve toplumu dini değerlerden uzaklaştırması da söz konusudur. Bu bağlamda Hatem Gaderi şöyle yazmıştır:

> İran toplumunda modernliğin simgeleri ve eylemlerinin ortaya çıkışı, akımlar ve tutumlar kaçınılmaz değişime uğradı. Büyük şehirlerde merkezi yönetimin güçlenmesi, bütün zaaflarına rağmen yeni idari sistemin oturması, kamuoyunun önemsenmesi, kentsel hizmetlerin artması gibi işlemler, toplumdaki ulusal, dinsel ve yerel değerlerin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Böylece toplum büyük huzursuzluk yaşamış ve İran'a paradoksal bir süreç yaşatmıştır (Abdi, 1990: 71).

Son yıllarda İran aydınlarının çoğu, İran modernleşmesi yönünde eleştirel yaklaşımlarında, hem İran'ın dini ve geleneksel değerlerine hem de batılı kavramlara değinmişlerdir. Onlar İran'da ortaya çıkmış olan modernleşmenin yarattığı görsel değerleri, *garp-zedegi*[47], geri kalmışlık, yükselememişlik ve sömürgecilik gibi ifadelerle eleştirmişlerdir. Ama bu tutumlarına rağmen Azat-Ermeki'nin yazdığı gibi; geleneği savunanlara dâhil onların çoğu, aynı zamanda teknolojik ve teorik batılılaşmanın yandaşları olmuşlardır (Azat-Ermeki, 2001: 25). Bazı eleştirmenler de İran'a getirilen teknolojinin ve modern olanakların yetersiz olduğunu öne sürerek İran'daki modernleşmenin yarı modernleşme olduğu kanaatindedirler. Reza-Goli, bu meseleyi şöyle

47 "Batılılaştırılma"; olumsuz anlamdadır.

açıklar: Emir Kebir döneminden itibaren İran'a getirilen bilimin mahiyeti üreticilikten ziyade tüketicilik yönündedir. Her şeyin "petrol parası sayesinde" oluşma fikri, aslında söz konusu tüketici ve ithalci bilimin mirasıdır (Reza-Goli, 1998: 72).

İran'ın modernleşme sürecinde, geleneğe bağlı olanlar ve modernliği isteyenler arasındaki zıtlık, uzlaşmaya değil mesafenin daha da açılmasına doğru ilerlemektedir. Onlar birbirlerini suçlayarak hiçbir zaman anlaşamamışlar, ama bazen birbirlerinin tutumuna yaklaşmışlardır. Dahası, geleneğe bağlı olanlar modern bir nüve taşırken, modernliği savunanların gelenekçi bir konumu benimsemeleri de söz konusudur. Meşrutiyet dönemi İran aydınlarının Alman filozoflarının görüşleriyle tanışmaları, onların liberal düşüncelerini zayıflatmış ve bir kenara atmıştır. Nitche, Yonker ve Heidegger'in düşüncelerinin etkisi altında kimlik krizi ve değerlerin dengesiz olduğu yönünde bir tartışma ortaya çıkmıştır. Bu üç Alman filozofun liberalizme ve akılcılığa karşı görüşleri, İran'daki tartışmaların alt yapısını teşkil eder; küreselleşmeye karşı yerellik, eleştirel akıllıcılığın karşısında romantizm, diyalog karşısında savaşçılık ve anlaşmazlık, Humen, Ferdid, Neraagi, Shayegan ve Şeriati gibi İran aydınlarının düşüncelerini oluşturur. Bu nedenle İran bugün kimlik arayışında olan, demokratik modernlik ile gerici gelenek arasında gidip gelen bir devlettir (Takeyh, 2009: 9).

Doğal bir şekilde, geleneğe bağlı olanlar geçmişi savunmak istemiş, modernleşmeyi isteyenler ise onu silmek ve yeni hayatı başlatmak istemişlerdir. Özellikle İran'ın son yüz yıllık geçmişine baktığımızda, "Meşruiyet" ile[48] "Meşrutiyet" arasındaki bu çatışmayı daha şiddetli bir şekilde görmemiz mümkündür. Gündeme konulan modern planda geleneğin yeri belli olmadığı için, İran tarihinde bu çatışma sürekli devam edegelmiştir. Azat-Ermeki'ye göre:

48 Şeriata dayalı dinî iktidar söz konusudur.

> Bu iki muhalif düşünce birbirine yaklaştığı zaman, "geleneğe bağlı olanlar" onu hafif bir şekilde modernlikle pekiştirmeye çalışmışlardır. Onların çabaları sayesinde bazen modernleşme ciddi bir şekilde İran toplumunda gündeme gelmiş ise de, tam anlamıyla başarıya ulaşamamıştır. Bu başarısızlığın ana sebebi, modern değişimlerin kökenlerinin net bir şeklide İran geleneğinden etkilenmemiş ve hatta onu göz ardı etmiş olmasıdır (Azat-Ermeki, 2001: 80).

Genelde yeniçağın tartıştığı kimlik kavramı geçmişe dayandırılsa bile bugün hâlâ toplumsal tartışmalarda önemini korumaktadır. Yeniçağda Shayegan'ın söylediği gibi; eski kimlikler dağınık olsalar bile artık uyanmışlardır. Fakat onları bir araya getiren tek bir çerçeve düşünülmemelidir (Shayegan, 2002: 158). Bugün felsefeciler, sosyoloğlar, siyasetçiler, sanatçılar ve neredeyse yeniçağın bütün bilim adamları kimliğin ne olduğunu, sınırlarını, etkilerini ve yöntemlerini belirlemek için çaba harcamış durumdadırlar, ama çeşitli nedenlerden dolayı onun tanınması oldukça zordur. Sattary'nin söylediği gibi; kültürel kimliği tanımak ve onun özelliklerine aşina olmak kuramsal bir çabadır. Bu sonuç tefekkür, düşünmek ve derinden anlamakla elde edilir. Bu yoğun düşünce çabasını, elbette normal insanlar yapamaz. Bu çaba fikir adamlarına aittir (Sattary, 2001:112). Kimlik kavramının algısı ve anlamı toplumdan topluma, insandan insana değişir. Horkheimer bu meseleyi şöyle açıklar:

> Yetişkinlerde bu kendilerine "ben" demeyi (kimliğin en temel tanımlanışıdır) öğrenmek zorunda olan çocuklardan daha gelişmiş bir bilinçtir. Uygar insanlarda da ilkel insanlardan daha güçlüdür bu; nitekim Batı uygarlığının dinamiği ile çok yakınlarda karşılaşmış olan yerli, çoğu zaman kendi kimliği konusunda kesin bir görüşe sahip değildir. Anın doyumları ve doyumsuzlukları içinde yaşarken, bir birey olarak yarın bir takım güçlüklerle karşılaşmak zorunda kalacağının pek az farkında gibi görünmektedir (Horkheimer, 2005: 145).

Geçmişe bağlı olan toplumlar yeni sınırlanmış olan kimliğin anlamını kolayca kabul etmeyince kendilerine uyum sağlaması amacıyla onu kendi düşünce sisteminde kavramak ve anlamak isterler. İster modern toplumlarda ister başka toplularda olsun, toplumsal ve kültürel konularda kimliğin kavranması önemsenmektedir. Özellikle küreselleşme kavramının ortaya çıkışıyla söz konusu tartışmalar artmaktadır. Shayegan, kimliğin ayrımlarını göze alarak kimlik kavramının yeni algısını şöyle açıklar;

> Sınırdaki kimlikler, kültürlerin birbirleriyle çarpışması sonucunda ortaya çıkan karışık alanlardır. "Yerden kopma" (*deterritorialisation*) deneyimi bize farklı düzeyde çeşitli hislerle tanışma fırsatı sağlar. Bu deneyimde, zalimle mazlum ve kazananla kaybeden güç arasındaki ilişki itibarını kaybeder. Böyle edinilen kimlik (tıpkı İranlıların yaşadığı Los Angeles şehrindeki gibi) Kant ve Amerika-Avrupa literatürü dışında oluşan yeni bir kimliktir. Bu yeni kimlik anti-otoriter ve anti-kapitalist olmak üzere, idealisttir. Zira bu yeni "tanımın ağır yükünü umut bağışlayıcı karmaşaya" çevirme gücüne sahiptir. İki aşırı Avrupa merkezli kimlikle yerel merkezli kimlik arasında oluşan bu yeni yöntemli kimlik, bir tür iki yönlü kimliktir. Bu yeni edinilmiş kimlik, gerçek düzeyden başka bir düzeye geçiş gücünü sağlar. Mac Laren bu geçişleri "kültürel tahayyül" olarak adlandırmıştır; bir tür iki sesli bilinç (Shayegan, 2002: 105).

Kimlik, bazen de ulusal kimliği, ideolojiyi oluşturan unsurlarla birlikte tanımlar. Örneğin bir dönem "Sovyetler Birliği'nin kimliğini Marksizm-Sosyalizm ve Alman kimliğini ise Nasyonal-Sosyalizm belirlemiştir" (Sattary, 2001: 97). Özellikle siyaset alanına yansıyan bu mesele, iktidarla alakalı olduğundan dolayı dikkat çekmiştir, ama gerçekten, ulusal kimlik genel olarak, siyasi görüşe tabi değildir ve zamana bağlı olan değerlendirmelere ve günlük ideolojilerle benzerlikleri vardır. Bu nedenle fazla durağan olmayıp her an değişime ve yenilenmeye

açıktır. İran'daki siyasi sistemin temelinde yatan evrencilik[49] ve dünyayı yönetme iddiası yeni kimliğin tanınmasını gerektirir. Aktaş'a göre;

> İran Devrimi, modern dünyayla, aydınlanmanın değerleriyle, Batı'yla ve ülkelerindeki Batılılaşma girişimleriyle gecikmiş bir yüzleşmeye giren Müslümanlara, kimliklerinin ve aidiyetlerinin renklerini, geçmişlerini ve bugünlerini, ideallerini ve bu ideallerinin gündemlerinde tuttuğu yere dair meseleleri, çelişkileri ve açmazları görebilecekleri bir ayna oldu (Aktaş, 2005: 90).

Eğer kimliğin özelliklerine, mekanizmasına ve toplumsal değişimlerde yerine dikkat edersek, onun bir kültür alanında oluştuğu sonucuna varmış oluruz. Fay'a göre; kültürel tanımlama ve yeniden tanımlama süreci, tahakküm için verilen toplumsal, kültürel ve siyasal bir mücadele sürecidir. Bu süreçte, bir kültürün unsurları kişisel ve toplumsal kimlik tanımları temelinde birbirleriyle çatışırlar (Fay: 2005: 88). Sattary'nin söylediği gibi; ulusal kimliğin ideolojik yüzü onun derisidir ve kültürel kimlik ise onun beynidir. İlki ideolojik ve siyasal bir kavramdır ve ikincisi ilk anlamın karşısında asıldır ve anlamın özüdür (Sattary, 2001: 109).

Kısa bile olsa yukarıda işaretlenen ana tartışmaların içinde kimlikle birey ve kimlikle toplum meseleleri de yer almaktadır. Giddens'e göre; Wallerstein ve Belikzli'nin işaret ettikleri "yeni kimlik kavramı", aslında "kendini bulma" (*findingoneself*) veya "kişiliğini oluşturma" çabasının diğer aşamalarından biridir. Bu aşamanın oluşumunu modern çağın toplumsal koşulları gerçekleştirmiştir. Bu aşama modern toplumlarda değişimlerin alt yapısına neden olmuştur (Giddens, 2004: 30). Fay, yeniçağda gurupsal kimliğine böyle yaklaşır:

---

49 İran'da devrim yandaşları sürekli emperyalistlere karşı İran devriminin ihracından bahsederler.

> Gurup özdeşleşim, çağdaş yaşamdaki çok önemli faktörlerden biri oldu. Modern devletler, siyasal toplumdaki insan tipleri yelpazesini daha fazla genişlettikçe bu grupların üyeleri de kendi kültürel ve toplumsal bireyselliklerini vurgulamaya başladılar. Özellikle de etnik, ırksal, cinsel ve (bazı yerlerde) dinsel özdeşleşim bazen keskin noktalara vardı (Fay: 2005: 98).

Bazen kimliğin, tepkisel bir olgu olması söz konusudur. Bu bağlamda başka kimlikleri tanımakla kendi kimliğimizi onlarla kıyaslayarak söz konusu kimliğin daha çok özellikleri de ortaya çıkmış olur. Bu durumda "Kendi olmak" başkası olmamak demektir. Başkalarından farklı olmak ama aynı zamanda onlarla bir araya gelmek ve onlarla mesafeyi korumak demektir (Meskup,1994: 39). Shayegan bu meseleyi şöyle açıklar:

> Günümüz insanı belirli bir kimliğin sınırları içinde hayatını sürdüremez. Biz ne kadar kendi kimliğimizi vurgularsak, o kadar kimliğimizin aksaklıklarını göstermiş oluruz. Artık güvenilir ve sabit bir kimlik bulunmadığı için günümüz insanı kimlik krizi yaşamaktadır. Dogmatik ve kuşatmacı din ve milliyetçilikten kaynaklanan homojen kimlik, sadece başka kimliklerin inkârıyla anlam bulur (Shayegan, 2002: 134).

Bugün kimlikte yaşanan kriz ve karmaşa, dünya çapında tartışılan ve bütün ülkeleri ve uygarlıkları kapsayan bir konu haline gelmiştir. Bu kriz, özellikle entelektüel yazarların ve düşünürlerin temel düşüncelerini teşkil eder. Örneğin Samuel Beckett, yazdığı eserlerde bugün yaşanan kimlik karmaşasına ve bireyin çöküşüne değinir. Ona göre modern bir toplumda bireylerin birbiriyle irtibatının azalması, insanları yabancılaştırır ve bireysel kimliğin kayboluşuna yol açar. Belki onun "harfsiz bir oyun" isimli eserine bu yönde işaret edebiliriz. Bu oyunda karakterlerin arasında hiçbir diyalog geçmez. Onların sahnede konuşmadan yaptıkları işler, insanların birbiriyle irtibatlarının ne kadar anlamsız ve

zayıf olduğunu ifade eder. Beckett insanı -ilk yaptığı günahlardan dolayı- cezalandırmak için susmaya mahkûm ediyor. Bu tür tartışmalar İran toplumunda yerel problemlerin eklenmesi, çeşitli kültürlerin İran kültüründe melezleşmesi, çeşitli dillerin ve dinlerin olması ve çeşitli tarihi olayların farklı bir şekilde algılanması durumuyla kendini göstermeye başlar. İran kültürü Dabâshi'nin söylediği gibi tek anlam taşımaz. Onun sınırları o kadar geniş ve hatta paradokstur ki, bazen birbirlerine zıt olan üyeleri bile bir araya getirmek ister.

İran dalgalanan bir bayrak değil, sıcacık bir yorgandır. Rengârenk kültürüne yönelik o kadar çok ihtilaflı hak iddiası vardır ki, yeni palazlanan ulus-devletlerden çok farklı ve üstün olduğu bir bakışta anlaşılır. İran, Afganistan, Tacikistan'ın -Orta Asya'dan güney Asya'ya Keşmir'den Anadolu'ya uzanan- bir kültür üstünde meşru hak iddiaları olmuştur hep (Dabâshi, 2008: 32).

Shayegan "çok yönlü kültürü" şöyle tanıtır: çok yönlü kültürel konular, genel olarak, şu başlıkları kapsar; Avrupa merkezcilik (*eurocentrism*) ırkçılığın saçma sonuçlarıdır ki, bu sonuçlar akıl tutulmasını ve kimlik donmasını beraberinde getirir; sınırsal kimlik (*borderidentites*))Shayegan,2002: 83). Ama Fay çok yönlü kültürü şöyle izah eder:

> Çok kültürlülüğün kökü, göz önünde yaşanan anlamlı farklılıklara dayanıyor. Yani, insanlar temelden farklı, garip ya da hatta yabancı görünen ötekilerle karşılaştıkları zaman ya da "herkes bizim gibidir" şeklindeki konforlu dar görüşlülük farklı görünen düşünme ve yaşam biçimleriyle karşı karşıya geldiği zaman, çok kültürlü bilinç beliriyor. Bu tür karşılaşma anlarında, "acaba bu farklılıklar gerçek mi yoksa sadece görünüş mü?" sorusu akla gelir (Fay, 2005: 214).

Ama Dabâshi'nin söylediği gibi; İran kültürü kendi yayılımcı tabiatı ve asla köşeye sıkışmayan yapısı üzerinden anlaşılmalı. Yalnızca kolek-

tif iradenin, hayâli bir kozmosun eseri olabilecek bir merkeze meylettiğigörülmelidir (Dabâshi, 2008: 32).

Bugün sinema alanındaki kimlik değerlendirmeleri yukarıdaki kuramlar ve ifadelerle birlikte anlam bulur. Dolayısıyla sinemadaki kimlik meselesini açıkladığımızda yeniçağın ortaya koyduğu kavramların da göze alınması gerekmektedir. Örneğin "küreselleşme" döneminin etkisi altında kalan sinemasal yazılar ve fikirler, "ulusal sinema" kavramı konusunda farklı yaklaşımlar sergilemenin yanı sıra, küreselleşmeyle birlikte "ulusal sinema"nın giderek etkisizleştiği düşüncesindedirler. Günümüzde sinema kategorisinde değerlendirilen "ulusal sinema" yaklaşımları ve akımları, özellikle sinema festivalleri tarzındaki küresel etkinliklerde göze çarpmaktadır. Asuman Suner'e göre, "sinemayı, yalnızca ulus çerçevesine referansla anlamaya çalışmak, olguları açıklamakta yetersiz kalacağı gibi karşımıza pek çok pratik sorun da çıkaracaktır. Her şeyden önce kimin neyi ulusal sinema olarak tanımladığı sorusu oldukça karmaşık bir tablo ortaya koyar" (Suner: 2006: 39).

Küreselleşmenin aygıtları ve uzantıları modern hayatın içerisine doğrudan nüfuz ettiğinden, ulusal sinema sadece yerel bir değer olarak algılanmış ve zamanla eski değerinden çok şey kaybetmiştir. İran sinemasında ulusal sinemadan bahsettiğimizde, tepkisel bir tutumdan bahsetmiş oluruz. Halit Refiğ'in söylediği gibi; Türkiye'de de "ulusal sinema" kavramı bir yandan "halk sineması"na bir yandan da batı sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğmuştur (Refiğ, 1971: 62). Küreselleşme olgusunu hızla genişleten çok yönlü iletişim teknolojileri ve uluslararası münasebetler, farklı coğrafyalardaki ülkelerin ekonomik ve kültürel açıdan bir araya gelmesine sebep olmakla kalmamış, aynı zamanda bilimsel ürünlerin hızla gelişmesine ve ortak kullanılmasına yol açmıştır. Burada önemli olan şey, yalnızca bilgi ve yeni teknoloji-

lerin gelişimi değil, milli kültürlerin sınırlarını teşkil eden kimliklerin zayıflaması ve yavaş yavaş ortadan kalkmasıdır.

Eğlence amaçlı veya sanatsal bir alan olarak ulusal sinema, milli kimliğin sınırlarını teşkil eden kültürel bir çabadır. Küreselleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan yeni değerlendirmeler, bu tarz sinemayla ulusalcılığın zaman içinde birbirinden uzaklaştığını fark etmemiz için yeterlidir. Bu durum, ulusal sinema kavramının bölündüğünü ve ortaya çıkmış olduğu yıllardaki anlamını yitirdiğini göstermektedir. Küreselleşmeye uyum sağlamak için ulusal sinemanın yerini "uluslararası sinema" (*transnational*) kavramı almıştır. Böylece ulusal sinemayla evrensel -veya küresel- sinema arasındaki karmaşa giderek büyümektedir. Dabâshi'ye göre "uluslararası platformda belli ulusal sinemaları temsil ettikleri düşünülen filmler, ulusal platformda genellikle aynı şekilde algılanmamaktadır. Uluslararası platformlarda sözgelimi Yeni İran Sineması'nı temsil eden filmler, İran'da en çok izlenen filmlerle aynı değildir" (Dabâshi, 2001: 227). İran sinemasının dünya çapındaki başarılarının yurt içinde nasıl algılandığı ve bu başarıların sanatsal nedenlerden ziyade siyasi nedenlerden kaynaklandığına ilişkin algı, yurt dışındaki algıyla tezat teşkil etmektedir.

Sinema indekslerinde yer alan "ulusal sinema" kavramının temel algısı, ülkelere bağlı "ulus-devlet" (*nation-state*) şemsiyesi altında anlam bulur. Bu görüşe göre mesela Fransız sineması, Fransa'da yapılmış filmleri kapsar. 1910'dan itibaren Hollywood sineması, dünya sinema pazarlarını ele geçirmiş ve üstünlüğünü bugüne kadar devam ettirmiştir. Her ne kadar bu tür filmlerin amacının seyirci kazanmak ve ekonomik başarı elde etmek olduğu söylenirse de, İran gibi ideolojik ülkelerin bakış açısından, bu başarıların arkasında saklı ideolojiler vardır. İran'da, Hollywood sineması karşısında ideolojik maksatla üretilen filmler,

resmi kurumlar tarafından desteklenmektedir. Örneğin dünya çapında ödüllendirilen İran filmlerinin neredeyse hepsi, iç siyasetin karşısında sergiledikleri muhalif rollere rağmen, devlet aygıtını elde tutmuş ve çeşitli mali avantajlarından yararlanmışlardır. Ulus-devlet çerçevesinde oluşan kurumlar, bu sisteme bağlı sinema endüstrisini ulusal sinema dışı güçlere muhtaç kılıp kendi belirledikleri yönde hareket ettirir. Örneğin siyasi duruma bağlı olarak, filmin üretimi veya yurt dışından ithal olunmasına karar verilir.[50]

Yer ve mekâna bağlı ulusal sinema kuramı, en basit şekliyle bile kavramsal bir karmaşa içindedir. Bu alanda film üretimi muhtelif aşamalarda, değerlendirmelerde, resmi kurumlar tarafından onaylanmakta oldukça zorluk çeker. Yaşanan koşullardan dolayı "mekâna bağlı ulusal sinema" en temel standartlardan uzaklaşıp kalitesiz hale gelir. Son dönemlerde bazı film şirketleri çekim yerlerini (*location*) başka ülkelere kaydırmışlardır. Örneğin İtalyan Western filmleri, genelde İspanya'da çekilir. Bu durum, yer ve mekânın bahşettiği kimlik yetisini yok edip, onun yerine üretim değerleri ve ölçütlerini hâkim kılar ve üretilen filmlerin hangi ülkelere ait olduğunu perde arkasında saklı tutar. Bu gidişatın hepsi ulusal sinema kavramının dağınık ve karmaşa içinde olmasına neden olur ve ulusal bir sinemayla onun ulusal yeri, dolaylı bir şekilden dolaysız bir şekle değişir. Artık ulusal sinemasının hangi ulusa bağlı olduğu tartışılan bir konudur. Zira ortak sinema çalışmalarında üretilen filmlerin hangi kültürel özellikleri taşıdıkları belirsiz hale gelmiştir.

1920'den beri ülkelerin ürettiği ortak filmler, küresel ve kültürel anlamda bu ülkelerin bir araya gelmesine neden olmuş ve uluslararası ortak denemelere yol açmıştır. Hollywood sineması karşısında giderek bölgesel sinema çalışmaları -özellikle Avrupa ülkelerinde- artmaktadır.

50 Devrim sonrasında İran sinemasına destek vermek amacıyla, Amerika ve genelde Batı'ya karşı yapılan filmler hariç, İran'da bütün yabancı filmlerin gösterimi yasaklanmıştır.

Örneğin "PACRIM"[51] sendikası Pasifik okyanusunun çevresindeki ülkeler tarafından ortak sinema çalışmaları için kurulmuştur. 1989'da Avrupa ülkeleri, sinema alanında ortak çalışmaları desteklemek için "Eurimages" adlı özel bir destek fonu kurmuşlardır (Miller, 2001: 89). Yeni bir sinema pazarının icadı ve sinema eserleriyle Avrupa'nın kültürel kimliğinin gelişimi ve korunması, bu işbirliğinin öncelikli amacıdır. *Asteriks ve Oburiks Sezar'a Karşı* filmi 1999'da Fransa, Almanya ve İtalya tarafından ortak bir eser olarak üretilmiştir. O halde bu film hangi ülkenin ulusal eseridir?

Çok uluslu medya şirketleri, milli sınırları aşmış ve çeşitli ülkelerde yatırımlar ve faaliyetler yapar hale gelmiştir. Bu çalışmaların hangi ulusa ait olduğunu tespit etmek oldukça zordur. Örneğin, Avustralya'daki News Corp yayın ve iletişim kurumu başkanı *Keith Rupert Murdoch*, Amerika'daki *20'th Century Fox* şirketinin çoğu payını -aynı zamanda İngiltere'de *British Sky Broadcaster* ve Hong-Kong'daki Star TV firmalarının paylarını- satın almıştır (Balio, 1996: 34). Janet Staiger'e göre; büyük bir sinema şirketinin hangi millete ait olduğu, gereksiz ve sonuçsuz bir hassasiyettir (Staiger, 2002: 234). Bu alanda anlam bulan ulusal sinemanın içerdiği şiir ve roman gibi kültürel metinler, daha belirleyici faktör olarak kabul görmektedir.

Ulusal sinema değerlendirmeleri genelde, savunduğu ve karşı çıktığı noktalarla gerçekleşir. Ulusal sinema kimlik açısından değerlendirilirse "uygulamalı kuramını", ürettiği eserlerde yarattığı farklıkları öne çıkarıyorsa, "iletişim kuramını" ortaya koyar (Schiesinger, 2000: 22). Bazı ulusal sinema yaklaşımlarında her iki kuramın da yer almasına rağmen, onların birbirinden ne kadar farklı olduğu hemen göze çarpar. Küreselleşme çağında uygulamalı ve iletişim kuramları, duruma bağ-

51 The Pacific Rim Consortium for Public Broadcasting.

lı farklı yöntemler ve öneriler sergileyebilir. Bu arada ulusal sinemaya anlam veren faktörler arasında en önemlisi kimlik meselesidir. Dil ve dinin tecelli ettiği tarihi miras ile kültürel sınırları belirleyen sanat ve edebiyat eserleri kimliğin özünü meydana getirir. Böylece bu düğüm noktasında edebiyatla sinema arasındaki etkileşim ulusal sinemanın anlamlanmasında kendisi gösterir. Hollywood sinemasına karşı siyasi amaçla bazı devletler tarafından desteklenen ulusal sinema, kendi alanının dışına çıkar ve sinemayı siyasi bir araç yapar. Sovyetler Birliği başta olmak üzere, birçok komünist ülkede uygulanan ve desteklenen bu tür sinema, bir propaganda aracı olarak kabul görmekteydi. Siyasi sistemlerin çöküşü veya değişimiyle birlikte, bu tür ulusal sinema, zaman içinde itibarını ve anlamını yitirmiş ve karmaşa içine girmiştir. Dolayısıyla belli mekâna bağlı ulusal sinema, zaman ilerledikçe değişimlere uğrar, farklı ve hatta zıt bir noktaya doğru hareket eder.

Sinemacılar, ulusal bir sinemanın içinde vurgulanan kimliğin açıklanmasında, Benedict Anderson'un öne sürdüğü "her ulus tahayyül olunan bir toplumdur" teorisine işaret ederler (Anderson, 1992: 32). Anderson'a göre ulus, halkına kimlik ve mülkiyet hissi veren tek bir toplumun tahayyülünden doğar. Yine ona göre, gazete gibi modern matbaa kültürünün ürünleri sayesinde bu kimlik elde edilir. Tanıdık mekânlar ve çevrelerin arka planı karşısında, medyada, gazetelerde ve edebiyat eserlerinde boy gösteren milli tarih, okuyucuların toplum üzerindeki algısını şeffaflaştırır. Söz konusu algının ortak özellikleri milli ve tarihi sınırlarının yanı sıra ortak kaderde düğümlenmektedir. Anderson, sinema gibi kitlesel bir aracın ulus yaratmasından bahsetmez, ama ona göre sinemanın dili -roman ve diğer edebiyat eserleri gibi- ortak bir duygu yaratarak zaman ve mekânda ulusu bir araya getirme gücüne sahiptir. Sinema, ulusal kimliği seyircisine bağışlayabilir. Susan Hayward gibi bazı sinemacılar, Anderson'un öne sürdüğü ulusal

kimlikle ulusal sinema arasındaki bağlantıya inanmışlardır. Hayward'a göre Fransa'nın ulusal sineması, dolaylı ve dolaysız bir şekilde bu ulusa musallat olan ideolojiyi vurgular ve yeniden biçimlendirir (Hayward, 1996: 14-15). Böylece Fransa'nın her konusuna değinen film Fransız sinemasına aittir.

Uyarlama kuramı, ulusal sinemayı iki yönde açıklar:

1) Tekst düzeyinde.
2) Ulusu oluşturan öğelere nasıl bir fonksiyon yüklediğiyle.

Bu durumda gerçek olmayan ve hatta tamamen hayal gücüne dayandırılarak filmlerde yer alan düşünceler ve inançlar, gerçek olarak ulus tarafından kabul görebilir. Eğer ulusal bir sinemanın fonksiyonu, vatandaşlarını hareketlendirip onların içinde ulusalcılığı ve milli kimliği canlı tutabilmekse, "milli kültür" duygusu onu engelleyemez. Burada önemli olan sadece kültür değerlerinin var oluşu değil, nasıl ve hangi kalitede olduğu ve nasıl gösterildiğidir. Söz konusu filmlerin etkisi altında, seyirci zihinsel olguları filmdeki olgularla kıyaslayarak onları düzeltir veya kökünden söker atar. Böylece seyircinin eski inançları, duyguları ve bilgileri, beyaz perdede olduğu gibi değişime maruz kalır. Örneğin Amerika'nın kuzey-güney savaşı, olduğu gibi değil gösterildiği gibi kabul görür. Bazı ülkelerin sinemasında yerel sayılan görsel simgeler- İran sinemasında kadınların giyimi gibi- evrensel bir dil olarak kabullenilir. Böylece, sinema içinde kültürel asaletin temsili -hatta yersiz bir şekilde bile- seyirciyi öyle bir noktaya doğru yönlendirir ki, o kendini gerçekten eşsiz kültür yapıtlarına iştirak etmiş gibi hisseder.

Yukarıdaki yorumlar şu soruyu aklımıza getirir: Acaba gerçekten ulusal sinema ulusal kültürü taşıyabilecek güce sahip midir? Sadece bir filmde metinsel arka planın yer alması gösterilen ulusal bir kültürün

mahiyetini ortaya koyamaz. Noel Bourke ve Geneviève 1930 Fransa ulusal sinemasını, ilginç bir ifadeyle şöyle izah ederler: 1930'larda yönetilen Fransız sinema eserlerinin yüzde otuzunda, baba ve kızlar arasında zina olayı yaşanır. Ama bu durum Fransa'da aynı olayın gerçekte var olduğunun kanıtı olamaz. Andrew Higson, *4 Nikâh 1 Cenaze* (Mike Newell: 1994) ve *Anadan Doğma* (Peter Cattaneo: 1997) filmlerini örnekleyerek ulusal sinemanın seyircide toplumsal düşkünlük yaratmasına ve aralarında ortak duygular oluşturduğuna inanmamaktadır. Bu filmler, İngiltereli seyircilere İngiltereli olduklarını kabul ettirememiştir (Higson, 2000: 65). Higson'un görüşünde ulusal filmlerin içeride ve dışarıda yarattığı yorum farklılığı dikkat çekicidir. Dünya sinema festivallerinde ödül alan İran filmlerinin nerdeyse çoğu, ülke içinde sinema festivalleri dâhil bu tür başarıları elde edememişlerdir. İlginç nokta şu ki, İran'da beğenilen çoğu sinema filmi de dışarıda bu tür başarıları elde edememişlerdir.

Higson'a göre "ulusal sinema" sadece iç ve dış pazarda bir markadır. Belki bu yüzden Higson'un bahsettiği ulusal sinemanın, sahne tasarımı, öyküsü ve oyuncuların ırkından hareketle, özel bir tat veya tondan ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin *The Bedford Falls, Warners Brothers* ve *Miramax* şirketlerinin ürettiği *Âşık Shakespeare* (John Madden: 1998) filmi, evrensel bir dille ifade edilmesine rağmen bir İngiliz ürünü olarak kabul görmektedir. Higson, sinema tarihinde yer almış olan ulusal sinema kavramının yönlendirici rolünü göz ardı ederek onu yüzeysel bir kavram olarak nitelendirmektedir. Higson'un öne sürdüğü gibi, ulusal sinema, sinema pazarlamasında taşıdığı üretimsel özellikleriyle belirlenir. Fakat kategori olarak "ulusal sinema" salt ticari bir markanın ötesindedir. Bütün tartışmalara rağmen sonunda "ulusal sinema" denilen kavram, bir tür olarak ortak özellikleri ortaya koymak zorundadır. Bu durumda ulusal sinema ortaya koyduğu özellikleri nereden alır ve başka türlerden nasıl ayrılır ve teşhis edilir?

İletişim kuramının bahsettiği ulusal sinema, bizden "ulus" ve "ulus ötesi" arasında kalan bilinmeyen bölgenin aydınlatılmasını ister. "Ulusal sinemanın, ulus ötesi sinemaya karşı" tartışmalarındaki yaklaşım, birbirinden iki farklı türden bahseder. Bir ulusal sinema eseri, ülke içindeki sinema endüstrisi tarafından üretilir, ülke halkı tarafından ilgi görür ve ulusuna bağlı kalır. Buna karşın ulusal ötesi sinema eseri uluslararası sinema endüstrisi tarafından yapılır, ülke sınırlarını aşıp dünya çapında dağıtılarak sınırlar ötesindeki seyircinin dikkatini çeker (Higson, 2000: 67). Ama gerçek şu ki, dünya sineması söz konusu ikili ayırımı aşmaktadır. Örneğin sanatsal bir sinema eseri uluslararası festivallerde bulunmasına rağmen, ulusal kimliğini korumakta ve onu temsil etmektedir. Çoğu zaman sanatsal sinema eseri bir ulus-devleti temsil eder.

Ulusal sinema "üst-kategori"[52] ve "alt-kategori"[53] tanımlamalarının tam ortasında tek bir kategorik anlam taşır. Ulusal sinemaya bir ürün gözüyle bakıldığında, hem yurtiçi seyircilerini önemser, hem de yurtdışı seyircilerini dikkate alır. Bu durumda çoğu zaman ulusal sinema, bir kaç yönetmenin birer eseriyle veya bir yönetmenin bütün eserleriyle anlam bulur.

Ernst Ingmar Bergman 1950'den 1960'a kadar İsveç sinemasını dünya çapında temsil etmiştir. Aynı şekilde Bangladeşli yönetmen Satyajit Ray, Hindistan sinemasını temsil eder, 2000'li yıllarda Abbâs Kiyâ-rustemî, İran sinemasını temsil eder, vb... Bu durumda yönetmenle ulusal sinema kavramı arasındaki bağ oldukça karmaşık ve girifttir. Bu yönetmenlerin yarattıkları eserlerde ne tür ulusal simgeler, olaylar ve düşünceler yer alır? Veya onların yararlandığı kültürel değer ve simgelerin ne kadarı yerel ve ne kadarı evrenseldir? Ayrıca sergile-

52 *Supra-Category* (Sinemacıların yurtiçi ve yurtdışı faaliyetlerini kapsar).
53 *Sub-Category* (Bir eserin türünden, oyuncularından, düzeninden bahseder).

dikleri kişisel kararlılığın ne kadarı yerel ve ne kadarı evrensel değerlerden alınmıştır? Bu gibi sorular söz konusu bağın ne kadar karmaşık olduğunun kanıtıdır. İlginç olan nokta şudur ki, yukarıdaki yönetmenler şöhretlerini, yerel ödüllerden ziyade dünya çapında yapılan festivallerden aldıkları ödüllere borçludurlar. Uluslararası sinema festivallerinin tanıtımı sayesinde bu tür yönetmenlerin eserleri sinema pazarlarında başarılar elde etmektedir. Bu filmlerin başarıları kitlesel seyirciye ne kadar uzaksa, elit seyirciye o kadar yakındır.

"Alt-Kategori" olarak tanınan ulusal sinema, belirli ideolojilerde, estetiği çerçevede ve dönemde çalışan yönetmenlerin eserlerine işaret eder. Bu eserlerin ortak yanları onların konusunda, öyküsünde, tekniğinde, sanat ve bazen toplumsal meselelerinde boy gösterir. Örneğin Fransa'nın empresyonizmine, Sovyetler Birliği'nin kurgusuna, Almanya'nın ekspresyonizmine ve İtalya'nın yeni gerçekçiliğine işaret edebiliriz. Ulusal sinema "yeni dalga" sıfatını taşıdığında bir ulus-devleti içinde barındıran ve devlet tarafından saygı gören sinema sanatına gönderme yapar. Dolayısıyla yeni dalga denilen sinema eserleri teknik ve tür tartışmalarının yanı sıra ulusal eserler olarak da kabullenilmektedirler. Örneğin İran sinemasının yeni dalgası evrensel bir dile sahip olmakla birlikte, ulusal İran sinemasını da temsil etmektedir. "Yeni dalga İran sinemasına ilişkin tartışmalarında Chaudhuri ve Finn yeni İran filmlerinin ortak özelliklerinden birinin filmlerin 'açık imgeler' ile son bulması olduğunu belirtir" (alıntılayan Chaudhuri ve Finn, 2003: 52; Suner: 2006: 139).

Bir ülkeye has ulusal sinema, başka ulusal sinemalarla karşılaştırıldığında kendine has özellikleri ortaya koyar. Ulusal sinemayla ulusal kimliğin arasındaki bağa dikkat ederek ulusal bir sinemanın içeriğini "prototipler" (Prototypes) ve "örnekli" (Exemplars) faktörlerle oluş-

tururuz. Prototipler, bir dizi tipik özelliklerdir ki tanımlama (Characterization) aşamasını meydana getirirler. Ulusal sinema, tipik karakterlerin karşısında toplumdan alınan modeller üzerine gerçek karakterleri yaratır. Fakat kültürel alt yapılarından dolayı karakterlerin özelliklerini, davranışlarını, amaçlarını, aşklarını, nefretlerini ve genel olarak ütopyalarını öne çıkarır. Tam bu noktada çeşitli ulusal sinemaların ortak yanları ve farklıkları boy göstermeye başlar. Böylece bu eserlerin türü, öykülendirilmesi, konusal içeriği, estetiği tekniği ve üretim tarzı da belirlenmiş olur. Örneğin Hollywood sinemasını aşan Hindistan sinemasının ürettiği filmlerinin sayısı, bu ülkenin sinema özelliklerinden biridir. Söz konusu sinemanın başka özellikleri yüksek oranda müziğin kullanımı, acı verici sonu, duygusal yaklaşımların hâkimiyeti ve tipik karakterlerin sürekli gösterilmesidir. Burada kullanılan tipik karakterlerin fonksiyonu, tıpkı gerçek karakterler gibi kabullenilir.

1980 ve 1990'larda dünya sinema festivallerinde boy gösteren İran sineması, öykülendirme tekniğinde bir kaç deneysel yöntemi konumlandırır:

Minimal bir yapıtta, bir çocuk, küçük amacın peşinde koşar ve amacına ulaşmak için çaba harcar. Örneğin *Hâne-yi Dûst Kocast?* (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987, Abbâs Kiyâ-rustemî), *Âyine* (Ayna, 1997, Cafer Penahî)[54], *Bache-hâ-yi Asumân* (Cennetin Çocukları, 1997: Mecid Mecidî) vb...

Köylüler veya gecekondularda yaşayanların gözüyle etrafa bakmak; *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn* (**Zeytin Ağaçları Altında, 1994**/ Abbâs Kiyârustemî). *Tâm-i Gîlâs* (Kirazın Tadı, 1997, Abbâs Kiyârustemî), *Bâd Mâ-râ Hâhed Bord* (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999, Abbâs Kiyârustemî)

54 Sansürden dolayı İranlı yönetmenler, toplumsal meseleleri çocuk diliyle sembolik olarak anlatmaya çalışırlar.

Felsefi, öykülü ve şiir eserlerinden yola çıkarak üretilen filmler; *Nun o Goldun* (Bir Masumiyet Anı, 1996, Mohsin Mahmelbâf)

Bir ülkenin tarihinden, kültüründen, uygarlığından simgeler taşıyan prototipler, ulusal bir sinemada yer aldığında, o ülkenin milli kimliğini de tanıtır. Prototipler bir ulusun kimliğinin en basit şekilde tanıtım yoludur. Ulusal sinemanın oluşumunda görüntü, öykü, karakter ve benzeri unsurların gerçekçilik, ilişkilendirme ve bağlam yoluyla etkisi vardır. Örneğin İran'ın halısı, kedisi, kendine has mimari tarzı ve hatta kadınlarının başörtüsü bir filmde yer aldığında, seyirci o filmin İran sinemasına ait olduğunu fark eder. Oyunculuk tekniğine gelince:

> Irasan insanların filmlerde "kendilerini oynaması" durumunun kimliğin kuruluşu süreci açısından yarattığı ironik, sorgulayıcı, altüst edici potansiyel, yeni dalga İran sineması içinde sık sık farklı şekillerde gündeme getirilmektedir. Bu filmlerin en dikkate değer olanları Abbâs Kiyâ-rustemî'nin 1990 yapımı *Yakın Çekim (Nâme-yi Nezdik)* ve Mohsin Mahmelbâf'ın 1996 yapımı *Bir Masumiyet Anı (Nûn û Goldun)* adı filmleri sayılabilir (Suner, 2006: 156).

İran sinemasının somut ve soyut simgelerin arasında en etkileyicisi ve belirleyicisi İran şiiridir. Dabâshi bu mühim meseleyi şöyle izah eder:

İranlılar şiiri çok ciddiye alır. Tarihsel hatıratımıza, kendimizi hatırlama biçimimize belli bir şiirsel renk katan bir alışkanlıktır bu. Robert O'Meally'nin de fevkalade eserinin başlığında ortaya koyduğu gibi, caz Amerika'nın nabzıysa, şiir de İran kültürünün nabzı, kolektif belleğinin uyağı ve ritmidir (Dabâshi, 2008: 28).

İran'ın ulusal sinemasında ister estetik, ister biçim, ister öykü, isterse içerik kavramı ve oyunculuk tekniği ele alınsın, bunların hepsinde

İran edebiyatı ve şiirinin önemli yeri vardır. İran sinemasının ulusal eserleri incelendiğinde, içindeki kültürel mirası ve kimlik öğelerini açıkça görmek mümkündür. Bu yüzden İran şiirini ve edebiyatını tanımadan İran ulusal sinemasının tanımı eksik kalacaktır. Zira sinema estetiği bu sinemanın maddi yüzü ise, şiir ve edebiyat eserleri de onun ruhudur.

1.2. Model ve Kavramlar

1.2.1. İran Sinemasında "Modern Sinema" Algısı

II. Dünya Savaşı'ndan sonra sinema literatüründe İtalya'nın yeni gerçekçiliğiyle birlikte gündeme gelen önemli sorulardan biri de "modern sinema nedir?" sorusuydu. 1950'li yıllarda Fransa sinemasının yeni dalga akımı, sinema kuramcılarını bu soruyu cevaplamaya motive edip açıklamalarına neden olmuştur. O tarihten bugüne kadar konuyla alakalı yüzlerce kitap ve makale yazılmış ve modern sinemanın ne olduğu, kriterleri, parametreleri, sınırları, özellikleri ve başka tanıtım faktörleri ele alınarak izah edilmeye çalışılmıştır. Batı sineması üzerinden yola çıkarak oluşan, tartışılan ve gelişen modern sinema kavramı, tercüme yoluyla İran'ın sinemasal metinlerine de aynen yansımış ve aşağı yukarı elde edilmiş kavramlar neşredilmeye başlamıştır. Konuyla alakalı İran'da yazılan makaleler, yerel görüşlerle melezleşip yeni bir algıyı bütün farklılıkları ve özellikleriyle ortaya koymuştur.

"Modern sinema", sinema tarihinde çeşitli aşamalardan geçmiş ve terimsel, kavramsal, yapısal, sinemasal ve onunla ilgili başka konuları beraberinde getirmiştir. Söz konusu aşamaların elde ettiği sonuçlar, modern sinemanın temel tekniklerini ve düşüncelerini ortaya koymuş ve sinemasal tartışmalara zemin hazırlamıştır. Gerçi bugün "modern sinema"dan bahsedildiğinde net, kesin ve mutlak kurallardan, çizgiler-

den ve sınırlardan bahsetmek mümkün değildir; ancak modern sinemanın bazı özellikleri, modern sinemanın ne olduğunu izah edecektir. Bu durumda modern İran sinemasını tanımak için, "modern sinema" kavramını da tanımak şarttır. İran sinema literatürüne bakıldığında, modern sinemanın algılanış biçimi de diğer bir dikkat çekici meseledir. Modern İran sineması, geçirdiği tarihi süreçte, kavramsal alanların yanı sıra, başka ülkelerin sinemasından da etkilenmiş ve onların elde ettiği tecrübelerden faydalanmıştır.

Örneğin İran sinemasının "yeni dalga"sı, İran'a hâkim olan popüler sinemaya karşı eleştirel bir tutum takınarak, İtalyan yeni gerçekçiliğinden, Fransız yeni dalgasına, Sovyetler Birliği'nin ekspersiyorealizminden, Japon sinemasına ve hatta Türkiye'deki toplumsal gerçekçi akım da dâhil, hepsinden etkilenmiş ve kendi üslubunu yaratmak için bu akımlardan yararlanmıştır. Bazı İranlı yönetmenlerin açıkça söylediği gibi, İran sinemasında örneğin Yılmaz Güney'in etkisini de görebiliriz. İran'ın modern sinemasının örneklerini incelediğimizde onun görsel ve konusal yanları boy gösterir. Konuyla alakalı makaleler ise, bazen onun toplumsal boyutlarına, bazen sanatsal özelliklerine ve bazen de kendine has özel diline dikkat çekmişlerdir. Örneğin Tapper, modern İran sinemasının kendine has elde ettiği yöntemi ve onun özelliğini şu şekilde izah eder:

> Sinema, kökleri İran kültürü ve kimliğine uzanan bu tartışma müzakerelerinin başlıca odak noktalarından ve mücadele alanlarından birisi haline gelmiştir. Sanatın kendisi ve uluslararası itibarın getirileri haricinde Hollywood veya Batı kaynaklı modelleriyle en ufak bir ilişiği olmayan İran sinemasının kendine has biçimleri ve başarıları, en azından kültürel manada, "Batı İstilası"nın mesnetsiz bir vehimden ibaret olduğunu ispatlamış bulunmaktadır. Kültürler daima birbirleriyle alış veriş içerisinde olmuş ve birbirlerinden aldıklarını sahiplenerek, kendi özgün stilleri-

> ni dönüştürmüşlerdir. İran sineması da şiir, çocuklar, duygular ve sınıf bağlamlarında dünyaya sunabileceği zengin bir birikime sahiptir. Ancak acaba seyircilerin önlerine gelen nedir -ve önlerine konmasını istedikleri nedir?- (Tapper, 2007: 29).

Modern İran sineması çeşitli düşüncelerden ve tarzlardan teşekkül etmiş olmasına rağmen, tek bir anlam taşıdığı düşüncesi çarpıcıdır. Bu ifade modern İran sinemasının ortak yanlarının ne kadar güçlü olduğunun da altını çizmektedir. Örneğin Nejat Ulusay, Fatin kanatın, *"İran Sinemasında Kadın"* isimli kitaba yazdığı önsözde, İran sinemasını şöyle tanıtır:

> Gerçekçi bir hümanizm, yoğun bir kişisellik ve kurmacanın dünyasında olup bitenlerin yaratıcılarının gündelik deneyimlerin bir parçasıymış yanılsamasına neden olan bir yaklaşım; bu çerçevede belgesel ile kurmaca arasındaki çizginin sorgulanması, film yapım sürecinin ve film yönetmenlerinin merkezlerinde yer aldığı hikayeler aracığıyla sinemanın kendine bakması, İran filmlerinin dünyada kazandığı eleştirel başarının ardındaki nedenlerin muhtemelen bir kısmını oluşturuyor (Kanat, 2007: 11).

Bazı araştırmacılara göre sinemanın doğuşu yeni fotoğrafcılık ve resimcilik eylemiyle başlar. Bu hareketli resimler insanların birbiriyle ve eşyayla ilişkilerine işaret eder. Sinema -Benjamin' in deyişiyle- yanılsama ve illüzyonu ortadan kaldırıp kutsallığı anlamsızlaştırarak, onun yerine ütopik bir dünya önermiştir. Sinema modern çağın bir ürünüdür. Sinemanın doğuşu yazının bulunmasının tam tersine, *antimagic* bir ortam yaratarak toplumları hurafelerden kurtulma çabasına yönlendirmiştir. Her ne kadar Lumiere kardeşler sinematografı icat ettiklerinde, onun geleceğini düşünmemişlerse de, sinema oluştuktan sonra insanın geçmişinin karanlık olaylarını aydınlatmış ve hayatına yeni bir boyut kazandırmıştır. İnsanın ferahlamasında etkili olan bu sanatsal

medyum, ilerledikçe toplum, sanat ve felsefe alanlarında ciddi bir rol üstlenmiştir.

Her ne kadar modern sinemanın oluşumunda çeşitli sinemasal gelişmelerin etkisi önemliyse de, çeşitli edebiyat ve başka sanat alanlarının etkisi de yadsınamaz. Özellikle İran kültürü gibi edebiyatla beslenen bir ülkede, edebiyatla sinema arasında oluşan ve gelişen bağlar gözardı edilemez. Bu nedenle İran romanı, şiiri ve felsefesi gibi söz konusu ortak yanların açıklanması, modern İran sinemasının sınırlarını da açığa kavuşturacaktır. Modern İran sinemasının yazısal ve metinsel özelliklerinin yanı sıra, modern kavramların da sergilenmesi diğer önemli boyutlardan biridir. Bu özellikler bazen yerel düşünceleri ifade eder, bazen de evrensel bir düşünceyi yorumlamak ister. Mesela modern dünya sinemasında boy gösteren ve anlam bulan kavramlar, aynen çağdaş İran sinemasında da görülür olmuştur. Örnek olarak Dâryûş Mehrcuî'nin, *Mix* (1999)filminden bahsedebiliriz. Hüseyin Pâyende bu filmi ele alarak onu "*textualité*" kavramı açısından incelemiştir. Ona göre "bu film *textualité* kavramının ta kendisidir. Zira bu filmin her yerinde yönetmenin önceki üç filmi sürekli hatırlatılmaktadır" (Pâyende, 2007: 35).

Modern sinemadan bahsettiğimizde Batı tarzında yaklaşımlar ve görüşsel vurgular (Anglosakson geleneği ve üslubu) onun içinde, indekslerinde, konularında, başlıklarında, eleştiri yönlerinde ve değerlendirmelerinde yer almış durumdadır. Eğer modernleşmeyle ilgili bir genelleme yapacak olursak, Dâryûş Shayegan gibi çoğu İran düşünürünün görüşlerinin aksine, modernliği teşkil eden öğeler, Batı ve Anglosakson geleneğine bağlıdır. Dolayısıyla yerel sayılan modernliğin değerlendirmeleri, enine boyuna batıdan kaynaklanan modernliğin kriterleri ve ölçütleriyle yapılmalıdır. İran'ın yerel yaklaşımlarında

bu durum, yerel kültürlerin göz ardı edilmesi nedeniyle, kabul görmez hale gelmiştir. Eleştirel görüşler dâhil batılı yöntemlerle modern kavramların belli alanları, sınırları, tavırları ve değerlendirme yöntemleri vardır. Onların gözünde batıda doğan modernlik, içinde kendine özgü tavırları da barındırmakta ve her tür görüşü kabul etmektedir. Yine onlara göre modern genellemelerde yapılan değerlendirmeler kaçınılmaz bir meseledir. Avrupalı aydınlanmacı düşünce birçok kavram gibi güzel sanat anlayışını da Avrupalı ve Amerikalı ordular, misyonerler, girişimciler ve entelektüeller sayesinde dünyanın geri kalanına kabul ettirmiştir. Böylece Avrupalı sanat anlayışı artık evrensel bir kabul görmeye başlamıştır. Bu bağlamda bütün popüler tarih kitapları, müze sergileri, senfoni programları ve edebiyat antolojileri bu düşünceyi teşvik eden bir anlayışa sahiptir. Modern sinemadan bahsettiğimizde onun belli ve apaçık sınırlandırmalarından bahsetmekteyiz. Bu yüzden sinema, modern kavramının anlamını tamamen içermiş durumdadır.

İran'da modern sinema her ne kadar devrimden önce başlamış olsa da, onun güçlenmesi devrim sonrasında açıkça göze çarpar. Örneğin, Abbâs Kiyârustemî, Rahşan Bani İtimad, Dâryûş Mehrcuî, Bahman Ghobadi, Abulfeyzl Celilî ve Mecid Mecidîgibi yönetmenlerin sinemasında bu etkiyi görmek mümkündür. Bu yüzden bazı araştırmacılar ve yorumcular, İran sinemasının yükselişini İran Devrimi'nden kaynaklanan bir gerçek olarak nitelendirmektedirler. Onlara göre İran devrimi, dini mahiyetine rağmen modern dünyada hayatını biçimlendirmiş ve modern bir sinemanın icadında başarılı olmuştur. Burada dinle sinema gibi modern bir aracın uyum içinde olması batılı gözüyle şaşırtıcı olsa da bazı araştırmacıların gözünde normal bir gelişmedir. Aktaş'a göre;

> Sinema, modernliğin en belirgin olarak tezahür ettiği bir sanattır, din ise geleneğin en belirgin tezahürüdür; bu bakımdan, din ile sinemanın

öyle kolayca uzlaşmayacağı düşünülebilirdi. Ancak sinema, İran'ın modern dünyada dini bir yaşam tarzı ve düzeni oluşturma tecrübesinin en problemli dönemlerinden itibaren, sanatçıların kendilerini özgür hissettikleri bir estetik alan durumundadır (Aktaş, 2005: 137).

Devrimin ilk yıllarında İran sineması İslâmî çizgiler içinde kalmak zorundaydı, ancak bu zorunluluğa rağmen sanatçılar devletin sansür sisteminin karşısında kendilerini sansürden kurtaracak yollar bulmayı başardılar. İran'ın yeni dönem sineması bu defa dünya çapında büyük başarılara imza attı. Devrim sonrası İran sineması genel olarak olayların dışında, zihinsel ve sembolik bir yaklaşım sergilemiş oldu. Bu sinema hem yeni çizgiler içinde hareket etti, hem de istediği anlamları simgesel olarak ifade etti. Fatin Kanat bu durumu şöyle izah eder:

Sinema, yarattığı etki kadar İran'daki kültürel yapıdan ve dinsel tabulardan beslenen anti-sinema duygularını da büyütür. Örneğin Ekremi'ye göre, "dinsel otoriteler sinemaya hemen ve tamamen kararlı bir tavırla karşı çıktılar. Sinemayı İran'da tanıtma çalışmaları insan yüzü ve bedeninin perdede yeniden yaratılması fikrinden nefret eden Müslüman fanatiklerden büyük tepki gördü" (Kanat, 2007: 29).

1978 Devrimi toplumsal değerleri önemseyerek sinema dâhil bütün sanat alanlarını alt üst etti. Bir taraftan sinemaya destek verirken öbür taraftan sinemayı zincirlemek ve kendi ideolojisinin aracı olarak kullanmak istedi. Özgür Yaren bu dönemi şöyle anlatır:

Uluslaşma sürecine oldukça geç giren ve modernleşme süreci 1978 devrimi nedeniyle, bütünüyle değil ancak belirli yönleriyle kesintiye uğrayan İran'ın; binlerce yıllık Pers (ve sonrasında) İslam uygarlıklarının bugüne getirdiği kültürel birikimi bir tarafa, modern çağlarda, nicelik ve nitelik açısından adından söz ettirebilecek güçlü bir ulusal kültür birikiminden söz etmek olası değilken, somut olarak İran, uluslararası kültürel

> dolaşıma giren sanatçıların ve yapıtların niceliği açısından "dikkat çekecek" bir konumda değilken, İran sinemasının on yıl kadar kısa bir sürede birdenbire değişip 'kader ortağı' Türk sinemasından farklılaşması doksanlı yıllara rastlar (Yaren, 2002: 6).

Modern İran sinemasında egemen olan yapısal, görsel, anlatısal ve estetik görüşler, genelde batı kaynakları ve ondan verilen sinema örnekleri ile birlikte anlaşılır hale gelmiş, aynı zamanda özel bir atmosferi de oluşturmuştur. Bu nedenle İranlı kuramcılar, modern sinemayı araştırdıklarında, bu gibi kaynakları ve onun yarattığı ana temayı dikkate alarak, önce söz konusu atmosferi anlamak isterler.[55] İran sinema literatüründe bu gibi kaynakların kullanılışı, değer kazandırıcı ve akademik faktörlerden biri sayılır. Bu bağlamda İranlı kuramcılar açısından her tür yorum, açıklama, değerlendirme ve inceleme, sadece bu yöntemle gerçekleşebilir. Tam bu noktada onlarla yerel düşünceye daha yakın olanların arasında çatışma çıkıp zıt bir atmosferin oluşumuna neden olmuştur. Modern sinemanın anlaşılması için sadece batı filmlerinin örneklenmesi -dolayısıyla yerel filmlerin bu alanda örneklenmemesi- söz konusu zıt atmosferi daha da derinleştirmiş ve açmaz hale getirmiştir. Ortaya çıkan paradoksal görüş, birbirinden uzak iki sinema yorumuna neden olmuştur: Batı anlayışı yönüyle ortaya konulan kavram ve daha yerel yönle değerlendirilen kavram. İlginç noktalardan biri, bu iki farklı görüşün modern sinemaya verdikleri örneklerdir. Belki bu yüzden dünya çapında başarıya ulaşan İran filmleri, ikinci gurup tarafından sadece siyasi bir tuzak olarak değerlendirilmektedir. Buna rağmen İranlı sinemacılar, son yıllarda belgeli, geniş kapsamlı araştırmaları ve yazılarında, modern sinemanın ne olduğunu yanıtlamaya başlamışlardır. Bugün modern sinema kavramı, İran'daki sinemasal araştırmaların en ciddiye aldığı meseledir.

55 Çalışmanın çeşitli bölümlerinde bu mesele örneklenerek izah edilmektedir.

İran'da modern sinema anlamının en belirgin faktörlerinden biri, onun salt bir fikir üretme aracı olarak tanınmasıdır. İran'ın dini liderleri Ayetullah Humeyni (1902-1988) ve Ayetullah Ali Hamaneyi (d. 1939) ortaya koydukları görüşleriyle, İran sinemasının haritasını çizmişler ve resmi idari işlevlerini belirlemişlerdir. Kültür bakanlığı ise bu görüşlerden yola çıkarak İran sinemanın yerini ve önemini, "*himayet* (destek), *hidayet* (yönlendirmek) ve *nezaret* (nezaret) olmak üzere üç maddeden oluşan bir yöntemle uygulamıştır. Böylece İran'daki siyasi iktidar, görevlendirilmiş sinemayı kendi ideolojisinin propaganda aracı olarak değerlendirmiştir. Bu yüzden sinemacılarda sansürle gerçekleşen bu yöntemi değerlendirerek kendi sansür engellerini aşma planlarını öğrenmiş ve zaman içerisinde bu alanda başarılar elde etmişlerdir. Her iki taraf, nihayetinde sinemayı fikir üretim aracı olarak kabul etmişlerdir.

1.2.2. Düşünce Sistemi Olarak Sinema

Ontolojik değerlendirmelerde, filozoflar zor soruları yanıtlamışlar ve varlığı yorumlamışlardır. Amaç, insanın bilgilenmesine ışık tutmak ve düşünce sistemlerini, ideolojilerini ve eleştirel yöntemleri açıklamaktır. Soruları artan insanın, çeşitli nedenlerden felsefe alanıyla ilgili sorun yaşamasından dolayı, edebiyat ve sanat dalları da söz konusu sorunları yanıtlamak istemiştir. Her tür edebiyat veya sanatsal eser, sanatçının iç dünyasını ortaya koyması ile birlikte antolojik sorulara da cevap vermek ve izah etmek istemiştir. Belki bu yüzden sinemayla felsefe ve düşünce sistemi arasındaki ortak yan, varlık ve hayatın nasıl oluştuğuna dair insanı düşünmeye davet etmesidir. Varoluşsal kaygısı olan ve bu konuda kafa yoran insanlar, insanın evrendeki durumunu anlamaya çalışan filozoflarla birlikte, sinema eserlerine ayrı bir değer verirler. Bir film, karakterinin, olayların, insani irtibatların gösterişiyle sonunda bir felsefi yaklaşımı ortaya koymak durumundadır. Esasen sinema dâhil

insanı incelemekte olan alanlar, felsefe alanının gözünden uzak kalamaz. Martin Heidegger'in söylediği gibi, filmden yola çıkarak, felsefi bir düşüncenin derinden anlaşılması olası bir gerçektir. Felsefenin sinemaya özen göstermesi, sinema eserlerinin felsefi yaklaşımlarına değinmesi, sinemacıların kişisel düşüncesinde felsefecilerin etkisi ve sinema literatüründen tarz olarak felsefi yaklaşımların yoğunlaşması, sinema alanını bir düşünce sistemi olarak tanıtmaktadır. Sinemayla felsefe arasındaki etkileşim tek yönlü olmamalıdır. Tıpkı felsefe alanının sinema sanatında kendine yönelik yaklaşımları yakalaması gibi, sinema sanatı da felsefe alanını etkileme gücüne sahiptir.

Sinema tarihini değerlendirdiğimizde, felsefi yaklaşımlı olan sinema eserlerine rastlamak mümkündür. Böylece eğer sinema, felsefe alanını düşündürüyorsa, felsefe alanı da sinemayı düşündürebilir. Tam bu noktadan eleştirel düşünceler oluşmaktadır. Sinema sanatı felsefi düşüncesinin eğitim arabulucuğundan ziyade, iyi düşünmek için değerli yeni bir yöntemdir. Sanatla felsefe arasındaki sinema örneği, bugün çeşitli felsefi yöntemleri açıklamakta ve tanınmamış boyutlarını izah etmektedir. Ancak varoluşçuluk (*existentialism*) gibi akımlar geniş anlam bulup sembolleştirilerek beyaz perdeye taşınmaktadır. Bazı araştırmacılara göre modern sinemanın temellerinden biri bu ilişkiden kaynaklanmaktadır. Bu tür eserler arandığında söz konusu vurgunun önemi ortaya çıkar.

Günümüzde yeni sanat alanında, felsefi filmle sinema felsefesi, sanat ve felsefenin iki önemli dalı sayılır. Sanat felsefesinin bir kolu olarak tanınan film felsefesi, sinema eserindeki estetiği yanları değerlendirerek, filmin içerisindeki felsefi yorumları, görüşleri ve yaklaşımları incelemek ister. Sinemasal düşünceler, edebiyat, felsefe ve şiir kavramlarını kullanarak, kendi gelişmesi ve genişlemesini sağlamıştır. Bazı sinema-

cılar, sinemanın özgün bir dili olduğu ve başka alanlardan yararlanmadığı kanaatindedirler. Platon'un sanatsal görüşünden yola çıkarak bazı felsefeciler, filmlerdeki felsefi yaklaşımları değersiz algılayarak tamamen reddederler. Onların tutumundaki genel soruyu Falzon şöyle sormaktadır; "filmler düşünce ve tartışma" yerine, vurguladıkları görüşleri "aksiyon ve dram" alanında aramaktadır. Bu durumda nasıl felsefi yaklaşımları ortaya koya bilirler?" (Flazon, 2002: 15).

Bu konuda Platon, ilk filozof olarak "Mağara Temsil"i ile görselliğe karşı düşünsel yöntemi kuramsallaştırmıştır. Bugün söz konusu teorinin sinemaya yansıması, felsefe ve sinema anlaşmazlığının önemli bir kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Platon'un bu mitolojik temsilinde, karanlık bir mağarada hapsolan insan, yüzeysel ve basit düşüncesinden dolayı, hiçbir şeyi göremeyince, duvarın üzerindeki kendi gölgesini, gerçek görüntüler sanır. Ona göre aydın bir insan kendini bu karanlık dünyadan kurtarmalı ve her şeyi net bir şekilde görebileceği dünyaya adım atmalıdır. Platon'a göre hissi tecrübe, yalnız gerçeklerin gölgesini bize tanıtır. Ona göre felsefenin orijinal amacına varmak için, önce bu hissî tecrübelerden kurtulmak lazımdır. Bu görüşlerde aklı kullanmak tek yönlendirici yöntem olarak önerilmektedir. Görselliğe karşı Yunanistan'ın mitolojik yaklaşımına benzeyen "Mağara Temsil"i, bugün de aynı anlamı taşımaktadır.

Sinemayı fenomonolojik açıdan araştırdığımızda, onun yapısının ve seyircisinin Platon'un "Mağara Temsil"ine benzediğini görürüz. "Mağara Temsil"indeki gibi, sinema seyircisi de karanlık bir mekânda gerçeklerin gölgelerini izler. Platon'a göre felsefi düşünce görsellikten kurtulmakla anlam bulur. Zira ona göre görsellik insanı gerçek görüntülerden uzaklaştırır. Platon'a bağlı görsellik kuramı aynı zamanda içinde kendine karşı düşünceleri de barındırmakta ve paradoksal bir or-

tam yaratmaktadır; bu durumda görselliği reddeden Platon'un neden kendi düşüncesini izah etmek için görsellikten yardım aldığı konusunu incelemek gerekmektedir. Platon önemli eserlerinden *"Cumhur"u* kitabını, diyalog gücünü kullanarak yazmıştır. Platonun bu eseri, oyun ve senaryoyu temsil eder. Zira bu eserde, diyaloglar sonunda görsel bir alan oluşturarak felsefi düşüncelerini ortaya koyar. Onun bu tekniği senaryo yazarının kullandığı teknikle aynıdır. Platon'un bu görüşü doğu sanatının, özellikle de İslam sanatının temelini oluşturmuştur. Aynı etki -aynı kültürel coğrafyada- *İşrakiyyun* veya *işrakilik*[56] unvanıyla felsefi yaklaşımın da temel taşını oluşturmuştur. Şahabeddin Sühreverdî-yi Maktûl (1155-1191) gibi doğunun büyük Âriflerinin düşüncesi de, söz konusu fikir kaynağından beslenmiştir. Doğu-Batı kültürel tartışmaların temelinde, görselliğin mahiyeti, soyutla somut meselesi ve maddiyat ile maneviyat gibi kategoriler yer almışlardır. Bu görüşlerle kendi kültürünü -en azından görsel sanatlarda- geliştiren İran gibi bir ülkede, sinema bu tartışmaların tam ortasında kalmış ve tek başına onu daha da alevlendirmiştir. Bu meseleye değinen düşünürler hep onun etrafında tartışmalara ve değerlendirmelere devam etmişlerdir. Örneğin Stam ve Raengo bu meseleyi şöyle açıklar:

> Modernleşme projesinin devamında, İstanbul, İskenderiye ve Beyrut gibi şehirlerde sanat okulları açılmıştı. Bu okullarda doğu sanatçıları batı oyununun şivelerini öğrenerek kendilerine ait geleneksel estetiği usulünü göz ardı eder ve söz konusu usulü başka yerlere doğru kaydırır. Tam bu noktada sanat alanında yeni boy gösteren figüratif tarzı, İslam'ın önemsediği soyut sanat tarzının karşısındaydı. (Doğuda) eski ve değersiz sayılan bu sanat tarzı, yeni ortaya çıkmış olan tarzın karşısında gerilemekten başka bir şey yapamamıştı (Stam - Raengo, 2012: 50).

56 Aristoteles'in ortaya koyduğu "varlık bilimi" karşısında, Platon'un ortaya koyduğu "işrakilik" ruhsal ve manevi bakış açısına inanır.

Filozofların yanı sıra bazı sinemacılar da felsefi yaklaşımlar içeren sinemaya karşıdırlar. Onların görüşlerinde, sinemasal felsefe, sinemayı kendi yerinden uzaklaştırıp filmi yüzeysel bir zemine taşımaktadır. Söz konusu ifade "sanat sanat için" düşüncesini kabullenenler tarafından öne sürülmektedir; onlara göre bir film, felsefi katalogdan daha üstün ve felsefi görüşleri ispat veya reddetme atölyesi değildir (Frealand, 1995: 5).

Felsefeyle sinemanın ilişkisi tek yönlü bir ilişki değildir. Eğer felsefe iyi düşünmek ve iyi değerlendirmek yöntemiyse, aynen sinema da bu görevi yapmak ister. Film alanını düşünce sistemi olarak değerlendiren bazı sinema araştırmacıları, Fransız filozof Gilles Deleuze'i örnek olarak göstermişlerdir. Deleuze'a göre film izlemesi aynen bir düşünce denetimi gibidir. Felsefi soruların yanıtını bulmak için bir sinema eserine başvurduğumuzda, felsefi bir faaliyeti ortaya koymuş olursunuz. Düşünsel sürecin gerçekleşmesiyle doğal olarak yeni sorular da önünüze çıkar ve düşünme sistemini genişletir. J. Dudley Andrew'in anlattığı gibi,[57] bir filmin kavramsal, öykü ve konusal içeriğinin yanı sıra, görüntüyü yaklaştırmak, kurgu, kameranın çeşitli hareketleri, müzik, ses ve görüntü düzenlemesi gibi tekniksel yöntemler, sinemayı bir düşünce sistemi olarak önümüze çıkarır.

Sinemayla felsefe arasında düşünsel ortak yanlardan biri, yeni anlamları bulmak ve çeşitli boyutlarını açıklamaktır. Deleuze'a göre bilim, felsefe ve film alanlarının birlikte keşfettikleri, "yeni anlam"lar kavramıdır. Ona göre sinema tasvirinin içindeki bilimsel ve felsefi kavramların yapısında, kesintisiz alış veriş vardır. Söz konusu alışverişte, hiçbir alan başkalarından üstün değildir.

57 *The Major Film Theories*, Oxford University Press, London.

Fyodor Dostoyevski, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Soren Aabye Kierkegaard, Martin Heidegger, Albert Camus, Jean-Paul Sartre gibi Varoluşçu (Egzistansiyalist) filozoflar, insanın varoluşundaki durumunu, hayatın anlamını, Tanrı'nın olup olmadığını, özgürlük meselesini, insanın seçme hakkı ve sorumluluğunu, ölüm ve saçmalık duygusunu, bireysellik ve başkalarıyla irtibata geçme gerekliliği gibi insani endişeleri araştırmışlar ve söz konusu alanlarda özel görüşlerini ifade etmişlerdir. Varoluşçuların öne sürdüğü görüşlerin tekrar görsellik yoluyla canlanması, bugün Ingmar Bergman, Andrey Arsenyeviç Tarkovski, Akira Kurosawa, Woody Allen gibi modern sinema yönetmenlerinin eserlerinde yer almaktadır.

Yedinci Mühür filmindeki Antoninus Blocs, *Yaban Çilekleri* filmindeki Isaac Borg ve *Persona* filmin deki Elizabeth Volger gibi karakterler, sinemaya yansıyan kuşkulu, ıstıraplı ve yanıtsız sorularla dolu modern insanın göstergesidirler. Söz konusu filmler de yer alan karakterler, yeniçağın taşıdığı huzursuzluk, çöküş ve kararsızlık durumunun etkisiyle, kendi inançlarını kaybeder ve ıstırap içinde yaşarlar. Onlar umutsuz ve başarısız olup başka insanlarla aşk ilişkisi kurmayı beceremeyince kendi içlerine dönerler. Nietzsche, modern dünyada insanın durumunu umutsuz, vahim ve çaresiz olarak algılar. Konuyu temsili bir dille şöyle ifade eder:

> Kral Midas ormanda uzun süre Dionysos'un yoldaşı Silenos'u yakalamaya çalışmış. Nihayet onu bir köşeye sıkıştırdığında ona "insan için en iyi, en arzu edilen şey nedir?" diye sormuş. Yarı Tanrı soruyu önce duymazdan gelmiş. Midas'ın onu zorlayarak soruyu tekrar sorması üzerine, bütün ormanı ürkütücü kahkahası ile çınlatmış ve ağzından şu sözler dökülmüş: Ey zavallı yaratık; bir günlük ömrü olan, rastlantının ve acının çoğu olan sen, ne diye duyması senin için en korkunç şeyi söyletmeye çalışıyorsun? Senin için en iyi şey, senin açından bütünlüğe ulaşılmaz şeydir;

hiç doğmamış olmak, hiç olmamış olmak, hiç olmak. Bu durumda ikinci en iyi şey de bir an önce ölmektir (Nietzsche, 1995: 8).

Bergman, ölüm meselesini hayatın en önemli vakası olarak değerlendirmektedir. Ölüm korkusuyla yaşayan insanın her zaman ıstırap içinde olduğu kanaatindedir. O, bu durumu kendi filmlerinde şöyle izah eder:

> Benim yönettiğim *Yedinci Mühür* isimli filmde, bir şövaleye tıpkı bugün savaş cephelerinden dönen askerler gibi Haçlı Seferleri'nden evine döner... Ortaçağda insanlar veba hastalığından korkarlar, bugün ise atom bombasından. Bu filmin basit bir konusu var: insan, ezeli tanrı aktarışı ve en güvenilen konu olan ölüm (Bergman, 1971:7).

Yedinci Mühür filminin ilk sahnelerinde önce İncil kitabından bazı seçkin cümleler okunmakta sonra da on yıl kâfirlerle amansız mücadele süreci anlatılmaktadır. Cephelerden dönmüş bir savaşçı, uykusundan uyandıktan sonra Tanrı ile konuşmaya başlar. Bergman bu sahneyi şöyle izah eder:

> O uyanır. Gözleri açık ama kıpkırmızı. Uykusuzluktan böyledir. Onun tam tersi, "Yunus" ormanın ortasında, ağaçlar sayesinde üzerinde mışıl mışıl uyumaktadır. Horlaya horlaya ağır bir uykuya dalmıştır. Savaşçı, üzgün ve yorgundur (Bergman, 1971: 10).

Bu savaşçının durumu aynen egzistansiyalistlerin anlattığı ıstıraplı modern insana benzer. Martin Heidegger, meditasyon ve tutuklanma sorunlarını da söz konusu ıztiraba ilave eder. Bergman, savaşçının yorgun durumunu anlattıktan sonra, hemen ölümün hâkim olabileceği bir atmosferi anlatır; Birazdan güneş, ölü ve şişmiş bir balık gibi denizin yüzüne doğru, yukarıya hareket edecek. Bu durumda gökyüzü sakin, hareketsiz ve kurşundan bir tavan gibidir. Artık ne deniz ve ne de güneş

güzel değildir. Jean-Paul Sartre'ın yazdığı duvar öyküsündeki kişinin söylediği gibi; ölüm her şeyi çirkin yapıp cazip olduğunu kaldırmıştır. Aniden korkunç bir sakinlik her yere hâkim olur. Soğuk ve acı verici bir hava savaşçının içine işler. "siyah ve uzun elbiseli bir kişi görünür. O hareketsiz şekilde dimdik durmaktadır. Solgundur ve ellerini cebine saklamıştır" (Bergman, 1971:7). Böylece ölümle Antoninus Blocs'un konuşması başlar:

> Savaşçı: Kimsin?
>
> Ölüm: Ben ölümüm.
>
> Savaşçı: Beni götürmek için mi geldin?
>
> Ölüm: Ben senelerdir seninle birlikteyim.
>
> Savaşçı: Biliyorum.
>
> Ölüm: Hazır mısın?
>
> Savaşçı: Vücudum korkuyor, ama kendim hayır.
>
> Ölüm: Tamam, bunda utanılacak bir şey yok ki! (Bergman, 1971: 12).

Bu konuşmanın ilk başlangıcından itibaren Antoninus Blocs'un yorgunluğunun, merakının ve uykusuzluğunun nedenini anlamış oluruz. Martin Heidegger bu durumu "dasein" kavramıyla izah eder. Âlemde insanın özel varlığını ve özünü işaretleyen bu kavramda, hep "ölüme doğru hareket" etmek anlatılmaktadır. O bu yaklaşımında, "ölüme doğru özgür olmayı" ortaya koyarak, kastettiği özgürlüğü şöyle açıklar: Kişilerin şer ve vahim görüşlerinden kurtulan özgürlük, gerçekleştiğinde, özünden emin ve meraklı olur (Ahmedi, 2002: 311). Savaşçı da "dasein" kavramında anlatıldığı gibi ölümü tamamen anlamış ve dolayısıyla ölümden korkmaz hale gelmiştir. O, ölümün karşısında

sadece huzurunu kaybetmiş ve büyük heyecan yaşamaktadır. Egzistansiyalistlere göre korkudan başka bir kavram olarak sayılan heyecan ve huzursuzluk, modern çağ insanının en önemli özelliğidir. Onlara göre korkmak, becerisizlikten kaynaklanır, heyecan ve huzursuzluk ise insanın seçme ve bilgilenme anına aittir.

Yaban Çilekleri filminde, ölümü kendine çok yakın hisseden Isaac Borg, endişeli bir dönem geçirir. Ömür boyu gerçeklerin karşısında soğukkanlılığına kendisi bile inanamaz ve şaşkın bir şekilde "ömür boyu hakikat karşısında bu kadar soğukkanlı olduğuma inanamıyorum" der (Bergman, 1971: 19). Heidegger, bu anı, bilinçlenme anı olarak değerlendirmektedir. Ona göre günlük hayatta sahte huzura alışan insan, bu andan itibaren yanılsama ve sahte huzurdan kurtulacaktır. Bu sahneden sonra Isaac Borg, bir önceki gecede rüyasında gördüğü kâbusu anlatır. Söz konusu kâbus onun hayatını altüst eder, ama sonunda hayatının ilerlemesini sağlar. O, rüyasında sessiz bir sokakta yürüdüğünü görür. Binaların pencereleri kapanmış ve sokaktaki gözlükçünün dükkânındaki saatin, kolları kaybolmuştur. Borg, kendi saatine bakar, ama onun saati de kolsuzdur. O zamanı kaybetmiştir. Egzistansiyalistlere göre insan zamansal bir canlıdır, ama sürekli bu özelliğini unutur. O yürürken birisini görür. Tam onun önünden geçtiği sırada, ona dokununca, tanımadığı adam cam gibi kırılır ve dökülür. Ondan birkaç damla kan ve biraz duman kalmıştır. Borg'un vücudunu korku sarar. Başka bir hadisede önünden geçen bir cenaze faytonuna dokunur. Aniden faytonun tekerleri yerinden oynar ve ona doğru gelir. Üzerindeki tabut yere devrilir ve param parça olur. Borg yavaşça cenazeye yaklaşır, şaşkın şaşkın cenazenin kendi cenazesi olduğunu görür. O andan

itibaren, onun kendini tanıma süreci başlamış olur. Ölüm ve yokluk onu ıstıraba sokar. Artık kendisini düşünmek ve soru sormaktan başka hiçbir şey onu sakinleştiremez.

Kurban (1986: Andrey Tarkovski) filminin yürüyüş sahnesinde Alexander, kendi küçük oğluna bir yazlıkla ilgili hikâye anlattığında, istemeyerek aniden ölüme işaret eder. Ufak şapkasının altından babasına anlamlı bakışlarıyla sorular sorar. Hayat sevgisi ve masumiyetle dolu ufaklığa, ölüm kelimesi oldukça belirsiz bir kavramdır. Bu nedenle o ölümle ilgili bir şeyler öğrenmek ister.

> Alexander: Ne oldu? Korkma oğlum. Ölüm diye bir şey yoktur. Sadece ölüm korkusu diye iğrenç bir korku vardır. Bu nedenle bazen insan istemediği şeyler yapar. Ölümden korkmadığımızı düşün. Daha doğrusu ölüm korkusundan etkilenmediğimizi düşün. Nasıl her şey değişecek? Aslında filozoflar ve yazarlara göre bu korku gereklidir. Bu bir savunma silahı sayılır. İnsanı uyaran dert gibidir ölüm. Bu meseleyi kabullendiğimden emin değilim. Seneca'nın söylediği gibi çocuklar ve akıl hastaları ölümden korkmaz. Seneca böyle bitiriyor sözlerini; duygularıyla ölümü kabul etmeyenler, kötülüklerle dolu olmasınlar. Onun maksadı çocuklar...

Bu filmin ilk sahnelerinde korku tecrübesiyle tutuklamanın farkı ortaya çıkar. Aileden her kes atomla bombardımanın haberini duyduktan sonra, ölüm korkusu evi sarar. Alexander'ın eşi Marta ve kızı Adelayd, akıl alıcı bir korkudan kıvranırlar ve çığlık atarlar. Alexander'a gelince durum farklıdır. Tarkovski'nin nitelediği bilgilerden derdi, tutuklama ve heyecan olarak adlandırır. Konuyla alakalı şöyle der: Âlemdeki huzur verici varlık, "dasein" kavramının gerektirdiği kararsızlıktır ve tam tersi değildir. Ontolojik görüşle "evde olmamak", eski bir fenomen olarak değerlendirilmelidir (Ahmedi, 2002: 234). Heidegger, kendi düşüncesini açıklamak için Lev Nikolayeviç Tolstoy'un yazmış olduğu

"Ivan Ilyiç'in Ölümü" öyküsünden yardım almıştır. İki büyük Rus yazarı Lev Nikolayeviç Tolstoy ve Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, Heidegger gibi egzistansiyalist filozoflarda ve İngmar Bergman, Andrew Tarkovski ve Akira Kurosava gibi sinemacılarda derin etkiler bırakmışlardır.

Felsefenin zor anlaşılan bir konusu olan varlık, sinemanın görüntü efektleri ile birleşince daha somut bir hale gelmektedir. Fakat sinema bunu yaparken aynı zamanda kendi felsefi sistemini de farkında olmadan oluşturmuş olmaktadır. Bu nedenle filozofların sinemaya verdikleri önemi artık sinemacılar da filozoflara göstermektedir. Anlattığımız bu konunun sinema tarihindeki örnekleri bir hayli fazladır. Aslında bu metinle görüntü arasındaki yakın ilişkinin de bir delilidir.

1.2.3. "Uyarlama Sinema" Kavramı[58]

Dünya çapındaki sinema yönetmenleri, bilinen tarihi, toplumsal ve edebi öyküleri uyarlayarak kalıcı eserler yapmışlardır. Uyarlama sinema eserlerinin yaşı, yaklaşık olarak sinemanın yaşıyla aynıdır. Sinema tarihinde uyarlama yapan ilk yönetmen Geoges Méliès'dir. O, ilk defa kısa bir öyküyü uyarlayarak filmine aktarmıştır. Méliès, 1899'da Paris gazetelerinde yer alan genel bir konuyu ele alarak "Dreyfus Olayları"(*L'affaire Dreyfus*) isimli filmini yönetmiştir (Heyri, 2005: 27).

Georges Mélièsbu filmden sonra dönemin meşhur edebi eserlerini uyarlayarak birkaç film daha yapmıştır. O, 1900'de peri öykülerinin en meşhuru olan Külkedisi (*Cinderella*) öyküsünü uyarlayarak aynı isimdeki filmini çeker. 1901'de Jules Verne'in fantastik bir eserini ele

58 Bu bölümün genel anlamı, "Alıntı: Dudley Andrew, James: *Consept in Film Theory*, 1984, Galaxy Books Galaxy Books Galaxy Books Galaxy BooksGalaxy books" kitabından alınmıştır.

alarak *Le Voyage dans la Lune* (Aya Yolculuk) isimli filmini komedi çizgi tarzında yönetir. Méliès sonraları da aynı yöntemi kullanarak başka edebi eserleri ele almış ve Jandark (*Jeanne d'Arc*: 1899), Kleopatra (*Cleopâtre*: 1899) ve Gulliver'in Gezileri(*Gulliver's Travels*: 1902) gibi birçok filmi yönetmiştir. Bu filmlerin neredeyse hepsi edebi eserlerden alıntılanarak yapılmıştır (Heyri, 2005: 28).

1908'de William Shakspeare'in yazdığı Hamlet oyunundan iki uyarlama eser beyaz perdeye taşınmıştır. Aynı yılda İtalya'da Alexandre Dumas'ın yazdığı Monte Kristo Kontu(*Le Comte de Monte-Cristo*) isimli meşhur roman uyarlanarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu film, İtalya'nın görkemli sahnelerine sahip olan tarihi uyarlama sinemasının başlangıcı olarak da değerlendirilmektedir. 1910'da İtalya'da Hamlet isimli eser üçüncü kez çekilmiştir (Heyri, 2005: 29). 1922'de İtalyanlar başka görkemli bir filmi, Henryk Adam Aleksander Pius Sienkiewicz'ın (1846-1916)yazdığı "İmparatorluğun Hevesleri" isimli eserinden uyarlayarak yaptılar. Bu film vizyona girince seyircinin büyük tepkisine yol açmıştır. 1913'te Giovani Pastrone'nin çektiği *Cabiria* isimli film, Gabriele D'Annunzio'nun yazdığı bir eserden uyarlanarak çekilmiş ve İtalyan sinemasını daha da ileriye götürmüştür. Bu film sonraları Griffith gibi birçok Avrupa sinemacısını derinden etkilemiş ve onları başarıya ulaştırmıştır (Heyri, 2005: 29-30).

David Wark Griffith, 1908'den itibaren çeşitli edebi kaynaklardan yola çıkarak uyarlama sinema eserlerini beyaz perdeye taşıdı. Usta sinemacı 1908'de Jack London'ın (1876-1916) yazdığı Hayatın Sevdası (*The Law of Life*) ve Enoch Arden şiirlerinden ilham alarak Tenison'un yazdığı Çok Yıllar Sonra(*After Many Years*) isimli eserleri uyarlayarak beyaz perdeye taşımıştır. O, 1913'de Kutsal Kitabı uyarlayarak muhteşem ve görkemli Beytüllahimli Judith(*Judith of Bethulia*)isimli eserini çekti (Heyri, 2005: 30).

Jean Renoir 1936 yılında Guy de Maupassant'ın kısa bir öyküsünü uyarlayarak *A Day in the Country* filmini çekmiştir. Sinema tarihinin bu başarılı örnek filmi, her ne kadar yönetmenin sanat anlayışından ve becerisinden kaynaklanmış olsa da, Guy de Maupassant'ın yazmış olduğu kısa öykünün etkisi göz ardı edilemez. Bu tür filmleri incelediğimizde edebiyat ile sinemanın yakın ilişkisi ortaya çıkar; sinema yönetmenlerinin çekimler için öykü seçmeleri, öykü seçmenin ne kadar önemli olduğu, öykünün sinema diline aktarılışı ve yönetmenlerin içsel dünyalarıyla bağlantısı söz konusudur. Artık yöntemden ziyade bir tür haline gelmiş olan "uyarlama sineması", tartışılacak bir konudur. Kimileri onu bir yöntem olarak kabul eder, kimileri ise reddeder. Federico Fellini, edebiyat eserlerinden uyarlanarak çekilmiş eserlerin doğru olup olmadığını şöyle izah eder:

> Bence sinemanın önceden yapılmış sanatsal bir eserin üzerine yapılmasına ihtiyaç yoktur. Bu nedenle söz konusu yöntemin asaletine ve doğru olmasına inanmamışlardır. Sanatsal bir eserin canlılığı ona uygun seçilmiş forma ve ritme bağlıdır. Bence sinema tamamen müstakil bir sanattır. Bu sanatın edebiyattan alıntı yapmasına ve başka bir alanın yerine oturmasına ihtiyacı yoktur (Heyri, 2005: 51).

Krevolin ise bu bağlamda aynı düşünceyi ortaya koyar. Ona göre iki saatlik bir filimde, 200 sayfalık yüksek kalite ve düzende geniş olarak yazılmış bir öykü yansıtılamaz. O zaman gelin edebiyatın parlak eserlerinin beyaz perde de tahrif olmasına ve ölmesine bir dakikalık saygı duruşunda bulunalım (Krevolin, 2006: 81).

Bazı sinemacılar ise uyarlama sinema eserlerinin doğru olduğunu, fakat sinema yazarının da onun dışında bir şeyler eklediği gerçeğini kabul etmektedirler. Krevolin'e göre uyarlama sadece kesmek ve yapıştırmak değildir. Onun içinde, eklemek, birleştirmek ve yaratmak da yer

almalıdır. Her ne kadar ilham aldığınız metne bağlı kalmakta ısrar etseniz de, yazdığınız senaryoya benzemediğini göreceksiniz (Krevolin, 2006: 81). Ray, başkalarının öyküleri ve romanlarından alıntı yaptığında, kendi düşüncelerini ve yorumlarını kullanır ve söz konusu eserlerin yazarlarından ziyade, eleştirmenlerin eleştirisine maruz kalır (Ray, 2007: 12-13). Andrew söz konusu iki düşüncenin ortasında yer alan Balazs'ın görüşlerini şöyle açıklamaktadır:

> Moby Dick'in çok sayıdaki uyarlamasını düşünün. Onların hayal kırıklığına uğratmasının nedeni, uyarlamanın kendisinin olanaksız olması değil, başyapıtın kendi aracı ile ideal bir uyum içinde olmasıdır. Bu çalışmanın her hangi bir görünümü, daha az tatmin edici bir sonu ortaya çıkaracaktır. Balazs, hiçbir zaman Bazin'in bu soruna ilişkin çözümünü kabul etmemektedir, zira o sinemanın diğer sanatların el yapımı olmasından farklı olarak "uygun sinemasal" baskı altında olduğunu düşünmektedir. Balazs, bunun yerine sıradan çalışmaların uyarlanmasının daha uygun olduğunu söylemektedir (Andrew, 2000: 103).

Sinema, perdesine taşınan her tür kavram ve olayı, görsellik yoluyla "yeniden sunar" (*representer*) ve olmuş "gibi" gösterir. Bugünkü modern sinema ve tiyatroda "öyküye karşı" yaklaşımın yaygınlaşmasına -hatta katı bir kuram ve teknik olarak kabullenmesine- rağmen, Yunanistan'ın trajedilerinden bugüne kadar, öykü hiçbir zaman ortadan kalkmamış ve kendi önemli yerini korumuştur. Genel algının tam tersi Samuel Barclay, Beckett gibi modern yazarların yazdığı oyunlar "öyküye karşı" bir eser sayılamaz. Burada sadece öykünün yön değiştirmesi ve eskisi gibi algılanmadığı söz konusudur. Genel itibarıyla "yeniden yaratmak" sinema eserlerinin alt düşüncesini oluşturuyorsa, bu öykünün ne kadar önem taşıdığının da bir göstergesidir.

Kracauer, ideal sinemasal türünü bulmuş ve bunu "bulunmuş olan öykü" terimi ile ifade etmiştir; bir nehrin veya gölün üzerini yeterince

uzun bir süre seyrettiğiniz zaman, sudaki bazı oluşumları keşfedersiniz. Hafif rüzgâr veya akıntı olduğu zaman suyun içindeki nitelikler daha iyi olarak fark edilecektir. Onlar, düşünülerek oluşturulmamış, keşfedilmiştir. Belgesel nitelikli filmlerde de aynı özelliği görmek olanaklıdır. Öyküye olan talep, "konulu olmayan filmin rahminde yeniden hayat bularak" yerine getirilmektedir (*Theory of Film*, s. 245-246, Andrew, 2000: 138).

Öykü, edebi ve sanat alanlarının insana en yakın olanıdır. Tavsiye edilecek örnek olaylar, derin ve ince düşünceler, insani beceriler ve bilgiler, hep öykülerle anlatılmıştır. Müzikle, oyunla, şiirle, başka sanat ve edebiyat dallarıyla iç içe geçen bir kavramdır. Öykü bir olayı olduğu gibi veya olabileceği gibi "tekrar canlandırmak" ister, insanların kolayca bir konuya alaka göstermelerine neden olur. Öykü açısından uyarlama kavramına girmiş olursak, çeşitli dallarını anlamış oluruz. Uyarlama eserlerinde, uyarlanan metinlerin saklı veya açık kavramları görünür olur. Özellikle de kültürel bir yaklaşımı ortaya koyar. Aynı eserlerin bünyelerindeki metinsellik (*textualité*) anlamına dikkat edersek, söz konusu saklı veya açık kavramlar aydınlanmış, hatta kendi çizdiği çizgilerin bile dışına çıkmıştır. Uyarlanan eseri tekrar sinema gibi sanatla canlandıran yönetmen, aynı eserin ikinci yazarı sayılır.

Uyarlama ve yorumlama (*interpretation*) kavramları, anlam açısından birbirine çok yakın sayılırlar. Uyarlamanın net anlamı, bir "metinden" (*text*), "bağlam metinden" (*context*) veya "önce metinden" (*prior Text*) alınan ödünçtür. "Hermeneutik"te önemli olan "hermenutic circle", bir metni anladıktan sonra onu açıklama (explication of a text) kabiliyetidir. Her tür metnin iyi anlaşılmasında içerik bağlar, semiyolojiler, süreç, yorum ve teknik yöntemler belirleyicidir. Her metni yorumlama veya uyarlamadan önce, içindeki saklı kavramları keşfetmek

ve genel anlamlarına ulaşmak zorunlu bir aşamadır. Uyarlama hem bir aşama hem de bir sıçrama (*leap*) sürecidir. Uyarlanan sinema eserinin doğması, büyümesi ve gelişmesi kullandığı metnin temelinden ve genetik düşüncesinden doğar ve zaman içinde oluşur. Uyarlamalarda filmlerle, etkilendiği metindeki bireylerin, mekânların, pozisyonların, olayların ve başka fiziksel özelliklerin farklı yorumlanması, onun nasıl subjectifden objectife doğru hareket ettiğini gösterir. "Standard tamamlayıcı" (*standard whole*) metinler üzerine uyarlanan filmler, "göstergeye bağlı anlamın" bağını vurgulayarak öz yerini ve önemi öne çıkarır. Öte yandan bütün bir metin, yazarın düşüncesinin tamamlanmış ve standart anlamını ortaya koyar. Söz konusu metinden alınan nüsha da aynı metin gibidir.

Dudley Andrew, sinema eseriyle öykü arasındaki -birbirinden farklı bağlamsal biçimlerde- uyarlanmayı olası bulmaktadır. Fakat ona göre bu mesele, alıntılamak, kesişme ve dönüştürmeyle gerçekleşir. Bu üç yöntem arasında ödünç almak, en yaygınıdır. Kesişme, orijinal metnin biricikliğinin bir ölçüye kadar korunduğu ve uyarlama içerisinde kimliğini yitirmediği bir durumdur. Sadakat ve dönüştürme en tartışmalı alandır (Andrew, 2000: 29, 30). Robert Stam, edebiyat eserlerinin film uyarlamalarında kullanılan eleştirel dilin ahlaki bir yapısı olduğunu söyler. Sadakatsizlik, ihanet, biçimini bozma, ihlal, bayağılaştırma ve saygısızlık gibi olumsuzluk barındıran kelimeler bu terminolojide sıkça kullanılır (Andrew, 2000: 54). Uyarlamanın edebi esere sadık olup olmadığı uzun yıllar temel değerlendirme ve eleştiri noktasıydı. Ancak günümüzde metinler arası değerlendirme anlayışı uyarlamaya farklı noktalardan yaklaşmaktadır. Bu durumda nelerin uyarlanıp nelerin uyarlanmadığı, nelerin alındığı ve nelerin dışarıda tutulduğu anlam kazanmaktadır. Film sadece kaynak romandan değil, film endüstrisinin ve dönemin kültürel-toplumsal koşullarından da etkilenmektedir.

Uyarlanan film, romanı bilen ve karsılaştırma yapmaya hazır seyirciler ve anlatıyı ilk defa sinemada görenler için farklı anlamlar taşımaktadır. Naremore, uyarlamanın yeniden kullanım, yeniden çevrim ve mekanik yeniden üretim ve elektronik iletişim çağında her türlü yeniden anlatım biçimiyle birlikte ele alınması gerektiğini söyler. Bu anlamda uyarlama genel bir tekrar kuramının bir parçası olacaktır (Andrew, 2000: 15). Yeniden çevrimlerde metinler arası anlayış içerisinde bu tekrar kuramının bir parçası olarak diğer unsurlarla birlikte incelenmelidir.

Uyarlama, geniş ve çok yönlü bir kavramdır. Uyarlanan bir sanat eseri orijinal edebi veya sanat eserinden daha fazla ilgi çektiğinde, eleştirmenlerin incelemelerine ve yorumlarına maruz kalır. Aslında orijinal metinin saklı boyutları, yapısı, biçimsel vurguları uyarlanan eserle daha anlaşılır ve net bir şekilde ortaya çıkmış olur. Örneğin meşhur bir romandan uyarlanarak çekilen bir film, hem sinema hem de edebiyat açısından incelenebilir. Belki sinema üzerinden yola çıkarsak söz konusu roman daha şeffaf bir yöntemle incelenme şansı bulur. Uyarlama filmlerin tarihi sinematografın bulunmasıyla başlar. Gişe geliri açısından sinema eserlerinin en başarılısının uyarlanan eserler olduğu tahmin edilmektedir. Genel bir bakışla bu tür filmleri üç kategoriye ayıra biliriz: alıntılanan veya borçlanan (*borrowing*) eserler, kesişme veya bir kısmını almak (*intersection*), orijinal metne bağlı ve sadık kalmak (*fidelityoftransformation*).

Sanatçılar her şeyi -hatta başkaların gözüyle görünen kavramları ve olayları- kendi gözleriyle görmek ve yorumlamak isterler. Bu nedenle sanat tarihinin kullanılan en yaygın kategorisi borçlanma ayrımıdır. Bu durumda sanatçı genelde başarılı metinlerden, idelerden ve kalıplardan yararlanmak ister. Ortaçağ ressamları kutsal kitabın süslenmiş resimlerini örnek alarak çizim yapmışlardır. Benzeri etkiler, dönemin

oyun ve tiyatro eserlerinin bünyesinde, düşüncesinde ve yapısında da yer almaktadır. Hıristiyan dünyasının ilk oyunları (*miracleplays*) kutsal kitabın mucizevî öykülerinden uyarlanarak sahneleşmiş ve Rönesans döneminde ortaya çıkan klasik tiyatronun temelini oluşturmuştur. Kutsal veya daha doğrusu büyülü dünyaya ait görüşlerin dünyevileşmesi (*secularism*) ve olayların neden-sonuç (*the cause-effect*) yorumuyla değerlendirilmesi, sanat eserlerindeki izleri de silmiş ve onları yalnız kutsal örnekler olarak kabul etmiştir. Örneğin William Shakspeare'in oyunlarında yer almış, tarihi, dini ve mitolojik olaylar, bu gün düşünürler tarafından modern yaklaşım olarak nitelendirilmektedir. 1994'de Marshal Berman, *"Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor"* isimli kitabında, modern dönemi izah etmek için Shakspeare'in yazdığı *"Kral Lear"* oyunundan örnekler vermektedir. 1998'de Marshall McLuhan, *"The Medium is the Message"* isimli kitabında iletişimin tarihini ve kuramını iyice açıklamak için yer yer Shakspeare'in oyunlarından parçalara referans vermiştir. Bugünkü çeşitli modern alanların değerlendirmelerinde söz konusu oyunlardan paragraflar, tümceler ve alıntılar, kanıt olarak yer almıştır. Sanki bu tür kaynakların kullanılışı, sonunda görüşlerin derinleşmesini, açıklanmasını, incelenmesini ve genel olarak iyice izah edilmesini kolaylaştıracaktır.

Genel olarak uyarlanan eserlerin kaynağı, aynı zamanda sanatçının da ilham kaynağı olmuştur. Böylece uyarlanan sanat eseri seyircinin daha fazla ilgisini çekmeyi de başarmıştır. Seyircinin hayal gücünü tahrik etmek, sanatçının başarıya ulaşma maksadında önemli bir şarttır. Burada söz konusu eserlerin önemi ortaya çıkar. Öyküsel, tarihsel ve fantezi eserlerin sinemada yer alması, farklı ve cazip bir şekilde canlanması, seyirciyi sevdiği veya nefret ettiği eski tarihine bağlar. Zira çocuksal fantezi zihniyetinin önemli parçası hep geçmişte kalmıştır. Bunun nedeni, geçmişin büyü yapma kabiliyetindeki saklı öykülerindedir. Bu

tür dolaylı etkilendirmenin farklı bir yöntemi de, uyarlanan eserlerin sadece ilham kaynağı olarak göze alınmasıdır. Örneğin resim, musiki ve opera gibi sanatlarda, kullanılan eserlerin aynen tekrarlanması mümkün değildir. Strauss'ın yarattığı *Don Kişot*eseri, Cervantes'in yazdığı eserle aynı değildir. Belli ki burada Strauss, Cervantes'in eserini sadece ilham kaynağı yapmıştır. Belki seyircinin de bu kadar geçmişe ilgi göstermesi bu yüzdendir.

Uyarlanan metinlerin içinde yer alan arketipler, genelde mitolojik konulu öyküler başta olmak üzere kültürlerin içinde cereyan eden düşünce sisteminden alınır. Yeniçağda tekrarlanan olaylar, öyküler ve efsanevi karakterler, tarihi gerçeklerinden uzaklaşıp zaman ilerledikçe yeni mitolojik anlam sergilemektedirler. 2000 yılında Ridley Scott'ın yönettiği *Gladyatör* filmi ve 2002'de çekilmeye başlayan *Yüzüklerin Efendisi* adlı sinema serisi, bu tarz filmlerin başlıca örneklerindendir. Bir taraftan tarihi kalıplar, görsellikler ve atmosferleri kullanırlar, öbür taraftan tarihte görünmeyen, gerçekleşmeyen ve aslı olmayan olayları anlatırlar. Burada ilginç olan nokta şudur ki bu çağın gerektirdiği sebep-sonuç sistemi bu tür filmlerde göz ardı edilerek -en azından kitle seyirci tarafından- doğal bir şekilde kabullenilir. Bu tür eserlerin başarısının asıl nedeni, geçmişi fantezi zihniyetle yorumlaması ve seyircinin beğendiği gibi gerçek göstermesidir. İster elitin beğendiği ister popüler uyarlanan sinema eserleri, çoğu araştırmacıya göre kültürün özüdür. Zira her halde uyarlanan metinlerin içinde yeni uygarlığın mitolojik örnekleri de yer almış ve toplum mekanizmasının vazgeçilmez bir parçasını oluşturmuştur. Bu kavram inandırıcı sembollerin öğesidir.

Uyarlanan sinema eseri, bazen kendine has yöntemle alıntılanan metnin içerik kavramlarını ve olaylarını farklı bir şeklide öne çıkarır. Robert Bresson'un *Journal d'un cure de campagne* (1951) filmi bu yön-

de bir örnek sayılabilir. André Bazin, beğendiği bu filmi, orijinal metninden daha farklı ve hatta üstün görmüştür. Bresson bu filminde, asıl karakter olan Bernanson'un hatıra defterine dokunmadan, kullandığı metnin sadece gereken kısımlarını göstermeyi tercih etmiştir. Bazin'e göre Bresson'un bu filmi aslında sinemasal bir romandır. Sonuç itibariyle onun kullandığı kaynak ve yarattığı eser, birbirini tamamlar ve belki de bütünleşmiş bir eser bile sayılabilir. Bazin'e göre, Bresson'un bu eserinde orijinal metindeki Bernanson'un saklı karakteri ortaya çıkmıştır.

Modern sinemada uyarlanan eserlerin önemi giderek artmakta ve vurgulanmaktadır. *Robert Bresson, Proces de Jeanne d'Arc* (1962) filminde, mahkemenin Jeanne d'Arc'a karşı kararını ve onun özel kişisel duruşunu, *Mouchette* (1967) filminde ise Bernanson'un öyküsüne benzettiği Mouchette karakterini istediği gibi yorumlamış ve beyaz perdeye aktarmıştır. Pier Paolo Pasolini, 1964'de *Il Vangelo secondo Matteo* filmini Matta İncili'ni uyarlayarak çekmiştir. O, ortak yanlara dikkat ederek *Medea* (1969) ve Dekameron'*un Aşk Öyküleri* (1971) eserlerini de beyaz perdeye aktarmıştır. Zaten bu eserlerin hepsinin oluşumunun özünde, uyarlamak yadsınamaz bir şarttır. Söz konusu filmler, yaşadıkları dönemin estetiği yanlarıyla kendi içindeki estetiği yanları arasında ilişki kurarak aynı zamanda paradoksal bir dram canlandırmışlardır. Eski yöntemin -yazılı bir eserin konusundan, formundan ve tekniğinden bir şeyler alarak üretilen- tam tersi, yeni yöntemde sadece ortak yanları vurgulanan uyarlama eserler, eleştirici bambaşka bir eserle karşı karşıyadır. Uyarlanan eserin içindeki düşünce ve fikir, ilham alındığı fikir ve düşünceyle ayrı görüşleri sergiler. Eleştirmen böyle eserlerin eleştirisinde mutlaka orijinal metnindeki düşünceyi kaçırmamalı ve göz ardı etmemelidir.

Bir edebi metin sinemaya taşındığında, kendine has özel yöntemini ve dilini doğursa da, asıl hareketinde ona tâbi kalır. Bu gidişatın belli bir amaçla elde edildiği sonucu, görsel ve katı vurgusuna rağmen, göründüğü gibi basit ve kolay değildir. Ortak yanlı yöntemle yapılan uyarlama eserler, ilk bakışta birbirinden uzak kalmış küçük adalar gibi parça parça görünür.[59] Böylece uyarlanan eserlerin tek bir yönteme bağlı kalmaması ve çeşitliliğine rağmen, tek bir anlam taşıma kabiliyeti ispatlanmaktadır.

Kuşkusuz uyarlama alanında, uyarlanan eserlerin nasıl gerçekleştiği, yararlı olup olmadığı, hangi yöntemle kavramları, olayları ve öyküleri sinema diline aktardığı, seçme mekanizması ve nasıl eleştirilmesi gerektiği hep tartışılan konular olmuştur. Diğer bir önemli mesele de uyarlanan eserlerle, kullandıkları veya ilham aldıkları eserlerin içeriğinin birebir olması ve izlendiklerinde orijinal metnin fark edilebilmesidir. Seyirci iki söylemi (uyarlanan eser ve uyarlanmış eser) kıyaslayarak aralarındaki yorum farkına varmalıdır. Kuramsallaşmış bir anlaşma çerçevesinde uyarlanan eserlerin kullandığı metne sadık kalması, onun içindeki "görsellik yeteneği ve ruhuyla" (*letter and spirit*) ilişkilidir. Uyarlanan bir eser "mahkemede verilen hukuki kararın takipçisi gibi" (*Legalprecedent*) uyarlanmış eseri takip eder. Sinema, söz konusu metnin içindeki görünümleri ortaya çıkarır. Zira bir metnin görünümü yalnız mekanik yöntemle taklit edilmesidir. Görünüm, senaryonun içindeki kişisel ilişkiler ve duruşlar, bölgesel bilgiler, metnin kültürel ve sosyolojik yanları gibi öyküsel boyutların genişlemesi ve açıklanmasıyla kendini göstermeye başlar. Öykünün bireysel, toplumsal ve sanatsal boyutlarının genişlemesiyle anlam bulan senaryonun temeli, eserin söyleyişini, temel vurgularını, şiddetini, ölçüsünü ve öykünün mantığını açığa kavuşturur. Bunların gerçekleşmesiyle eserin

59 Bazı sinemacılara göre, bu durum modernliğin gerektirdiği özelliklerle tam örtüşmektedir.

görüş açısı, nereden nereye baktığı ve nasıl baktığı da ortaya çıkar. Teknik yöntemlerle öyküsel, kavramsal ve konusal her bir metin sinemasal dile tercüme olunabilir. Önemli nokta şudur ki, sonunda ortaya çıkan sinema eserinde, yararlandığı metnin temel düşüncesi dolaylı veya dolaysız şekilde anlaşılmalıdır. Sinema kendine has bir dile sahip olduğu halde başka dillerle de uyumludur. J. Dudley Andrew'e göre;

> Sinemanın dil ile ilişkide bulunduğu su götürmez bir gerçektir. Dil bazı duyumlarda belirgin olarak bulunmaktadır. Ancak, buna karşın Christian Metz, Jean Mitry ve diğerleri sinemanın eylemsel dil ile olan ilişkisini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu, doğrudan verilmeyen, karmaşık bir yapıya sahip olan bir dildir. Örneksemenin sınırlarının karşı karşıya bulunduğu durum göz önüne alınmadan, bu araçlar arasında bir örnekseme yapmaya çalışmak, kuram oluşturulmasında başarısız olmaya mahkûmdur (Andrew, 2000: 91).

Uyarlamada orijinal metnin ruhuna, tonuna, hayal gücüne, tasvir ettiği görüntülerine, değerlerine ve ritmine sadık kalmak oldukça zordur. Çünkü metnin içindeki his olunamayacak yanlarının yerine, filmde yer alan bilişsel stilin eşdeğerleri (*equivalents*), sinemanın mekanik gidişatıyla uyum sağlaması kolayca gerçekleşemez. Sinemacı, metnin temel anlamını algılamalı ve yönettiği eserinde yeniden canlandırmalıdır. Araştırmacıların, bu tür canlandırmanın imkânsız olduğunu sürekli vurgulanmasının altını çizmek gerekir. Zira film üretiminin yeni canlandırma aşamasında, sinemasal kanıtlar, düzenlenmiş sözelkanıtların (*verbalevidence*) yerine oturmalıdırlar. Bazin, *La Symphonie Pastorale* (1946: Jean Delannoy) filmin çoğu sahnelerini, André Gide'in yazdığı *Pastoral Senfoni* (1919) romanının zamana uyarlanmış bir sinema eseri olarak nitelendirmektedir.

Uyarlanan metnin temel düşüncesinin anlaşılması ve ruhunun algılanması, sonra da uyarlanan eserde tekrar canlanması, ondaki sözel

sinemasal kanıtların özelliğini tehlikeli bir aşamaya sokmuş olur. Genelde bir filmin fonksiyonu, anlamı ifadeye (*signification*), dışsal gerçekleri motivasyonlara, içerik sonuçları ve düzenlenmiş varlığın varsayılmasına, aynı varlığın öykülenmiş parçalarına çevirir. Hâlbuki öykü edebiyatının fonksiyonu bambaşkadır. Öykü edebiyatının başlangıcı, konusal bir yapının (düşünce ve sözcük) sinyalleriyle gerçekleşir ve öykünün iyice anlaşılmasına, yorumsal genişlemesine ve metnin ilerlemesine neden olur. İnsan dilinde, harcanmış emekler sayesinde oluşan öykü edebiyatı, doğal olarak insanlara bağlı değerleri ve motivasyonları izah eder, gerçek dünyanın boyutlarına değinir ve sonunda öykü yoluyla yeni bir dünya çizer.

Bazı sinemacılar açıkça sinema ile uyarlama´eserler arasındaki anlaşmazlığa işaret ederler. Sebep ve sonuçların birbiriyle bağlantı kurmasında simgeler önemli rol oynar. Belki de bu yüzden şiirsel eserler metinsel eserlere kolayca aktarılamaz, aktarılsa bile anlam kaybına uğrar. Söz konusu aktarış görsel eserlerde nerdeyse imkânsızdır. Bir resmi şiire aktarmak oldukça zordur. Sanat ve edebiyat, gerektirdiği koşullarda canlanır ve bir düşünceyi, duyguyu ve durumu öne sürer. Belli bir sanat ve edebiyat alanında var olan eser, doğal yerini değiştirdiğinde sınırları bozulur ve doğduğu yerle mesafesi açılır. Bu tür eserler uyarlanan eserlerden simgeler taşımalarına rağmen artık eski eserler sayılamaz. Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion*isimli kitabında, uyarlamayı tamamen bir mukayese, uygulama (*matching*) ve karşılaştırmalı bir yapı olarak değerlendirmektedir. Bazin'in düşündüğü gibi, onun nazarında da uyarlama meselesi insan kişiselliğinin vazgeçilmez bir parçasıdır. Onlara göre biz insanlar, genelde normal hayatımızda çeşitli gerçeklerin parçalarını bir araya getirmekte ve böylece birbirimizle iletişim kurmaktayız. Dolayısıyla uyarlama meselesi yalnız edebiyatta, sanatta ve soyut kavramlarda değil nesnel hayatımızda da yer almaktadır.

Gombrich'e göre uyarlama, tamamlanmamış, eksik, ama olabilecek bir fenomendir. Ona göre sanat eseri, çeşitli -bazen farklı hatta bazen zıt- seri halinde oluşan tek bir bütünlüktür. İnsanlar amaçlarına ulaşmak için yeni yöntemleri dener ve ona uygun potansiyelleri düzenlerler. Aynı şekilde sanatın da uyarlamayla amacına ulaşması, gayet doğal ve insanlara uygun bir yöntemdir. Gombrich bu meseleyi vurgularken uyarlama meselesinde yeni simgelerin kullanılmasına da işaret eder. Dünya çapında tanınmış sinemacılar uyarlama alanında sinemayla edebiyatın ilişkilendirilmesine değinmişler ve onun bilinmeyen yönlerini ortaya çıkarmışlardır. Örneğin Keith Cohen, *FilmandLiterature* isimli kitabında, edebiyatla sinema arasındaki etkileşimi Christian Metz'in görüşlerine işaret ederek şöyle izah eder:

> Kelimeler ve görüntüler benim hipotezimin temelinde, edebiyatla sinema sistemine ait simgelerdir. Soyut bir düzende söz konusu sistemler birbirine benzerler. Daha dikkatli söylemek gerekirse, her sistemin özünde algısal, başvurusal ve sembolik şifrelerin dizisi yer almaktadır. Bu yüzden, roman ve film gibi iki özgür sistemin, semboller dizisinin araştırılmasının mümkün olmasının sebebi, birine ait dizi şifresinin aynen öbüründe de göze çarpmasıdır. Dolayısıyla dil sisteminin mekanizmaları, karmaşık ve çeşitli bir içeriğin sonucudur. Dilin işlevlerinden biri, görünüm gücünün birbirinden ayırdıklarını adlandırmaktır. Aynı zamanda bu aşamayı yaptıktan sonra, tekrar onların istediği gibi küçük ünitelere ayırır. Görünüm gücünün fonksiyonlarından diğeri ise anlamsal bileşenlerdir (Cohen, 1979: 92).

Metz'in anlattığı gibi, Cohen'a göre sinemasal ve sözel simgeler, farklı maddi mahiyetlerine rağmen, aynı kaderi yaşarlar. Onların her ikisi çağrışım kabiliyetini (*connotation*) sergilerler, fakat üstü kapalı kanıtlamaya mecburlardır. Bu mesele özellikle onların hikâye kullanımını örneklemektedir. Söz konusu öykülerde sürekli delaletler ve içermeler belli anlama ve delillendirmelere varmaktadır. Ama aynı zamanda,

başka ilişkilerin bir dizi tepkisine de neden olur. Bu tepkiler yaratılmış öyküsel varlığın izah edilmesini mümkün kılar. Dolayısıyla hayal gücünden kaynaklanan görüntüler filmlerde ve romanlarda aynı işlevleri sergilerler. Aslında Cohen, bu kavramı özetleyerek şu sonuca varmıştır:

> Dilsel ve görsel alanların geniş kapsamlı öyküselliği, roman ile sinema arasında ki en muteber bağdır. Hem romanda hem de sinemada, seyirci bir gurup edebi ve görsel simgeleri ve sinyalleri, süreklilik zamanı içinde anlar. Söz konusu kesintisiz süreç, zamanla genişleyen bir yapının oluşumuna neden olur. Birleşmiş ve tek bir anlam taşıyan alanda bulunan öykünün genel boyutları, çeşitli alanlarda üstü kapalı olarak anlaşılır hale getirilir (Cohen, 1979: 92).

Böylece öykülerin şifreleri genelde üstü kapalı delillerle ifade olunur. Bir romanla sinema eserini bu açıdan mukayese edebiliriz. Eğer iki alandaki öykünün birimleri -karakterleri, olayları, motivasyonları, temel düşünceleri, görüş açıları ve hayal gücünden kaynaklanan görüntüleri- aynı olurlarsa, öykü hatları da aynı olabilir. Eğer bir romanın öykü hattı ondan uyarlanmış eserin öykü hattıyla kıyaslanabiliyorsa, birbirlerinden farklı ama aynı ortamı yaratan simgeler dikkate alınmalıdırlar. Bu simgeler ilk aşamada kelimelerle gerçekleşir, sonra ise görüntülerle ortaya çıkar. Andrew bu durumu şöyle ifade eder:

> Kracauer, Balazs gibi sinemacılar, filmdeki insan dramının merkezliğini yeniden ele geçirmek istemektedir. Konusu olmadan sinema, yaşamın yüzeysel bir görünümünü sunabilir. Kracauer burada bir boşluk bırakmıştır: "Gerçek film durumunda, o yalnızca dünyanın parçası üzerinde açılmaktadır. Haber gerçeklerin, belgesel özellikleri vardır ve yaşanılan dünyadaki içsel çatışmaları ve bireysel konuları ele alırlar Öykünün bulunmaması belgesellerin bir noksanlığı olarak görülmektedir" (*Theory of Film*, s. 194 ; Andrew, 2000: 135).

Bu tür araştırmalar iki sanatı edebiyat alanlarıyla mukayese etmekten ziyade, her iki alanın derindeki anlamını açıklamış olmalıdır. Uyarlama kavramının yorumlanması, sonunda sinemadaki tarzlarla yaşadığı zamanları, edebi alanda yaşanan tarzlarla kıyaslayarak onların açıklanmasına neden olur. Dolayısıyla uyarlama tarihi sinema tarihini de temsil eder.

Uyarlama alanındaki bütün tartışmalar, sanatta, toplumda ve hatta felsefi akımlarda farklı bir söylem (*discourse*) olduğunun kanıtıdır. Toplumsal, sanatsal, hukuksal ve insanın hayatında anlam bulan medyumların önemli olduğu gibi, uyarlama sinemanın da önemi ortaya çıkar. Dolayısıyla aşağıda ele alınacak yapısal, biçimsel ve görsel tartışmalar uyarlama sinemada da aynen tekrarlanmakta, hatta iç içe geçmektedir.

1.2.4. Dünya Sinemasında Uyarlama Eserler

Eğer Lumiere kardeşlerin çektiği ilk sessiz filme dikkatle bakarsak, çocuğun yürümesinde, Venedik nehrindeki küçük teknenin hareketinde ve hatta balıkçılar pazarı gibi sahnelerde, edebiyat eserlerinin izlerini görebiliriz; fabrikadan çıkan işçiler, bir şeyler söylüyor veya o koşan çocuk, "anne, anne!" diyerek sesleniyor. Sessiz sinema, her ne kadar gelişiminde söyleme ve sese ihtiyaç duymamış olsa da, sinemasal teknolojinin gelişimiyle sesleri içine almak ve kendini daha güçlendirmek istemiştir. O günlerden bugüne kadar sinema, seslerden ayrılmamış -gerçi o dönemin sesleri kulakla duyulmamıştır- ve hep bir olayı, kavramı veya özel bir durumu sesle anlatmak istemiştir. Eğer bir fotoğrafın[60] içinde dahi sesler saklanıyorsa, kuşkusuz filmlerde de saklanabilirler. Sinemanın bu yeteneği tıpkı romandaki gibidir. Romanlar görsel dünyayı kelimelerle okuyucunun zihnine yerleştirir ve onları gerçeğe

60 Fotoğraflar sessiz sessiz konuşurlar.

benzeyen bir dünyanın içine sürükler. Böylece kokular, sesler, insani durumlar ve yüz ifadeleri gibi birçok özellikler, yazılırken anlatılır. Sinema da bu beceriyi tasvir ve görsel yolla gerçekleştirir. Bu açıdan sinema ve roman, ortak bir yönteme sahiptir.

Sinema, öykü gibi çeşitli alanların üzerine kurulmuş bir sanat alanıdır: Dramdan sahne tasarımcılığını, söylemi, işaret ve hareketi; resimden şekillendirme öğelerini, form, tasarım, ışık ve renk harmonisini; şiirden istiareyi, temsili ve edebi süslemeleri ve müzikten ritmi ve kontrpuanı almıştır. Edebiyat ve sanat alanlarının sinema diline en yakını öykü ve romandır. Belki de bu yüzden genelde sinemada "uyarlama" kavramı hep alıntı yapılan bir romana işaret eder. Roman ile sinema arasındaki bağlar, etkiler ve yöntemler, tartışılacak diğer alanları da beraberinde getirir. Örneğin;

> Kracauer'in bazı başlangıç kurmasal karşılaştırmaları gösterildikten sonra sinemaya yakın olan edebi biçimlerden roman üzerinde durulur. Romanın kapsamına bağlı olarak yapılan uyarlamalar nesnel gerçeklik ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zihinsel ve ruhsal bir deneyime bağlı değildir. Kracauer, John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* ve Emile Zola'nın *L'Assomoir* gibi romanlarını gerçekçi ve doğal bulmaktadır. Onlar, ekrana uyarlamaya çok uygun bir yapıdadırlar. Diğer taraftan, Stendal'ın *TheRedandtheBlack* romanındaki gibi karakterler, uyarlama girişimine uygun değildir. Film yapımcısı, yalnızca Julien Sorel'in etrafındaki dünyayı anlatabilir. Onun bu dünyaya karşı karmaşık duygusal tepkilerini aktaramaz (Andrew, 2000: 136).

Miguel de Cervantes'in 1605 yılında yazdığı *DonKişot* eseriyle başlamış olan roman tarihi, yaklaşık 400 yıl boyunca görsel, yazısal ve yapısal tecrübeler elde etmiştir. Söz konusu değerli tecrübelerden faydalanmak isteyen sinema sanatı, romana bağlı öyküsel hattan ziyade

işin teknik yanlarına dikkat eder. Buna rağmen genel olarak, uyarlama kavramında vurgulanan mesele, öykülerin özünün beyaz perdeye aktarılmasıdır. Bu bağlamda sinema tarihini taradığımızda, çeşitli örneklere rastlamak mümkün görünmektedir.

Bazı araştırmacılara göre *"romans"* tarzın oluşumunda Firdevsî, Ömer Hayyâm, ve Mevlana gibi doğu edebiyatının usta şairlerinin inkâr edilemez etkileyici rolleri, aynen uyarlanan sinema eserlerinde de kendini göstermiş ve söz konusu eserler, başlangıçta doğu öykülerinden faydalanılarak gerçekleştirilmişlerdir. Mesela, 1917'de -sinemanın sessiz döneminde- dünyanın dört bir yanında *Alaaddin ve Sihirli Lambası* filmi (*Aladdinand His Wonderful Lamp*, C.M. ve S.A. Franklin) gösterime sunulmuştur. 1926'da Almanya'da Lotte Reiniger, *Prens Ahmed'in Maceraları*(*Adventures of Prince Ahmad*) isimlieseri beyaz perdeye aktarılmıştır. 1926 ile 1939 yılları arasında Hindistan'da 4 film, 1936'da Hollanda'da ve 1942'de Almanya'da *Bin Bir Gece*[61](*1001 Nights*, Alfred Green) filmi vizyona girmiştir. İlk uyarlama örneklerde, efsanevi bir atmosfere sahip olması nedeniyle dikkat çeken doğu edebiyatı, sonraları yerini batı romanlarına bırakır ve Miguel de Cervantes Saavedra, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Emile Zola, Alexandre Dumas, Lev Nikolayeviç Tolstoy, Fiodor Mihayloviç Dostoyevski ve Charles Dickens'ın eserleri defalarca sinemaya uyarlanarak tekrar canlanmıştır.[62]

Uyarlanan sinema eserleri sadece o döneme mahsus kalmamış ve modern döneme bile taşınmıştır. Franz Kafka'nın romanı *Dava*, ilk

61 Donald Hawse "Binbir gece, görsel kültür ve Almanya'nın ilk sineması" başlığıyla yazdığı önemli bir makalede, Alman kültürünün gelişmesinde doğu edebiyatının ne kadar etkili olduğuna dikkat çekerek bu filmleri değerlendirmiştir.

62 *Don Quijote de la Mancha, Notre Dam'in Kamburu, Sefiller, Madame Bovary, Nana, MonteKristoKontu, Demir Maskeli Adam, Anna Karenina, Suç ve Ceza* söz konusu eserlerin bir kısmıdır.

olarak 1963'te Orson Welles tarafından sinemaya uyarlanmış, 1993'te David Jones tarafından tekrar çekilmiştir. Ernest Hemingway, Jack London, Mark Twain gibiAmerikalı klasik yazarlar, Hollywood sinemasının başarısını yükseltmişlerdir. Hemingway'in *Silahlara Veda*, *Ya Hep Ya Hiç*, Jack London'un *Vahşetin Çağrısı* isimli eserleri de birçok defa yeniden çekilmiştir. Uyarlama eserlerde batı klasik edebiyat eserlerinin yer alması -özellikle de oyunlar- daha çok ilgi çekmiş ve bir dönem beyaz perde seyircisini tamamen kendine bağlamıştır. Söz konusu eserlerin bu tür özelliklerinin yanı sıra, ünlü sanatçıların da bunlara iştirak etmeleri bu eserlerin önemini daha da artırmıştır. Örneğin Orson Welles 1948'de *Macbeth*ve 1952'de *Othello*filmlerini yönetmiş ve bu filmlerde kendisi de rol almıştır. *Romeo ve Juliet* de 1911'den itibaren defalarca beyaz perdeye aktarılmıştır. Yine *Bir YazDönümü Gecesi Rüyası* (*A Midsummer Night's Dream*) sessiz dönemde, defalarca uyarlandıktan sonra 1933'ten 1935'e kadar pek çok kez filme alınmıştır.

Zaman ilerledikçe uyarlama sineması, daha geniş bir şekilde meşhur roman eserlerini, şiirleri ve oyunları kullanarak sinemasal yeni denemeler yapmıştır. Robert Flaherty'nin filmleri (özellikle *Nanook of the North* ve *Man of Aran)* ve İtalyan yeni gerçekçiliğinin erken dönem örnekleri (mesela *Paisa* ve *La Terra Trema*gibi) bu türün en iyi örneklerdir. Çünkü onların öyküleri yerel olaylardan yola çıkarak bir kültürün filmleştirilmesi şeklinde hayat bulmuştur. Bu filmlerde, bireysel çıkışlar hiçbir zaman bir plan olarak yoktur. Plan, gerçekçiliğin kendisinden kaynaklanmaktadır. Bu filmlerde var olan birey, geniş ve nesnel bir duruma insan boyutunun katılması anlamına gelmektedir. Bir belgeselde de aynı sorun ile karşılaşılabilir. Vittorio de Sica'nın *BisikletHırsızları* filmi, bizim savaş sonrası İtalya'da geniş ve büyük sorunlardan haberdar olmamızı sağlayacaktır. Ancak bu film, aynı zamanda, bir adamın ve içine düştüğü kötü durumun üzerine odaklanarak, bura-

daki sorunu bize sunacaktır (Andrew, 2000: 139). Uyarlanan sinema eserleri her zaman eleştirmenler tarafından olumlu yorumlanmamıştır. Bazen eleştirmenler bu tür eserleri çeşitli nedenlerden dolayı eleştirmişlerdir. Örneğin;

> *Cahiers du Cinema*'da *yayınlanan* ünlü bir makalede Truffaut, Jean Aurenche ve Pierre Bost'un çalışmaları olan *Symphanie Postorale, Devil in the Fresh, The Redand the Black* gibi büyük edebiyat başyapıtlarının sineması yeni çalışmalarına saldırılmıştır. Bernanos'un *Diary of Country Priest* yapıtının uyarlanma teklifine de şiddetle karşı çıkılmıştır. Bu başyapıt daha sonra kitabın yazarı Georges Bernanos tarafından değil, Robert Bresson tarafından ekrana uyarlanmıştır. Truffaut, Kracauer'in yaptığı gibi Aurenche ve Bost'un yöntemlerini, Bresson'un yöntemi ile karşılaştırmış ve karşıt sonuçlara ulaşmıştır. Ona göre, Aurenche ve Bost, Fransız Edebiyatı'nın mükemmel stüdyo yöntemlerine uygun olarak uyarlanmasının temel noktalarını ortaya koymamıştır (Andrew, 2000: 148).

Bugün sanat felsefesi açısından, gerçekçilik kriz, anti-merkezleşme, yabancılaştırma, izolasyon veanlamsal belirsizlik gibi birçok parametreler, modern romanın altyapılarını oluşturmaktadır. Görünen o ki modern roman, gelenekselkahramanlarla, öyküsel hatla (*plot*) ve Olympos rivayetçileriyle vedalaşmaktadır. Conrad'a göre bugünkü romanlarda manevi hayatın kayboluşu ve ahlaki değerlerin farklı bir biçimde gündeme konulması onun diğer özelliklerinden sayılabilir. Yine ona göre, modern romanda karmaşa, zıtlık ve çelişki onun içeriğini teşkil eder. Bugün "roman", edebi bir kimliği taşıyan, aynı zamanda düşünsel bir alan olarak kabullenilmektedir. Eğer ilk romanlar hadiseler, olaylar ve maceralar üzerine yazılmış ise, yeni romanlar daha soyut kavramları içerir. Dolayısıyla artık roman, yalnız "zaman doldurucu" bir eğlence aracı olmaktan çıkmış ve okuyucuların yorumlama ve kavrama gücünü arttıran bir misyon edinmiştir. Bu yönde roman toplumsal, psikolojik

ve felsefi meseleleri ele alarak onların çeşitli boyutlarını değerlendirir. Oysa roman yazarı, bir filozof gibi yaklaşımlara sahiptir. Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Harold Pinter, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello ve Samuel Beckettgibi yazarlar, aynı zamanda felsefe alanında ciddiye alınan bilim adamlarıdır.

David Griffith, romanın kurucularından biri sayılan Samuel Richardson gibi kültür alanında saygı değer bir düşünürdür. Griffith'in çektiği filmler,[63] Richardson'un yazdığı romanlar gibi[64], ahlaki değerleri önemsemekte ve hatta toplumsal olayları yorumlamaktadır. Sinema alanı artık tarihi, felsefi, toplumsal değerlendirmeleri, sanatsal tartışmaları ve hatta insanların psikolojik durumunu ciddi biçimde ele almış ve söz konusu alanlarda kendine önemli bir yer edinmiştir. Uyarlama sinema eserlerinden bir örnek, bu alanın ne kadar derin, geniş ve etkileyici olduğunu gösterecektir.

İlk kez 1948'de Laurence Kerr Olivier *Hamlet* (1948) filmini çekmiştir. Çoğu araştırmacıya göre bu eser, bir oyundan sinemaya uyarlanan en kaliteli ve değerli eserlerden biridir. Olivier'in aktör olarak da yer aldığı bu muhteşem esere, basil Sydney ve Stanley Holloway gibi oyunculara da iştirak etmişlerdir. O bu filmi "Oidipus Kompleksi" kuramı üzerinden yorumlayarak uyarlamış ve "sine tiyatro" alanında büyük bir başarıya imza atmıştır. 155 dakikalık bu sinema eserinde, Hamlet tiplemeden uzaklaşarak psikolojik yanlarıyla karakterize olur ve başka bir Hamlet ortaya koyar. Hamlet'in küresel şöhreti, bu eserden sonra artar ve tiyatro alanından sinemaya ve sinemadan tartışılan çeşitli insani kaynaklara taşınır. Hamlet oyununu sinema filmi yapan bir başka isim Grigori Kozintsev olmuştur. O 1964'te eşsiz eserini, Dmitri Shostakovic'in yarattığı müthiş musikisi ile daha da ileriye götürmüş-

63 *The Birth of a Nation* (1915), *İntolerance* (1916) ve diğer eserler...
64 *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748) ve diğer eserler...

tür. İnnokenty Smoktunovsky'nin rol aldığı filmde, gerçek ve doğal gözüken bir atmosferin yaratılması, sembolik dille dönemdeki iktidarın yalancı ve aldatıcı mahiyetinin ifşa olunması bu filmin başlıca özelliklerindendir. Hamlet'in diğer önemli sinema uyarlamalarını 1908'de henri Desfontaines, 1909'da Gerard Bourgeois, 1920'de Svend Gade ve Heniz Schall, 1964'de Bill Colleran ve John Gielgud, 1969'da Tony Richardson, 1990'da Franco Zeffirelli, 1996'da Kenneth Branagh ve 2000'de Michael Almereyda yapmışlardır. Bugün neredeyse bütün romanların sinemaya uyarlandıklarını görmek mümkündür.

Dünya çapında bilinen yönetmenlerden bazıları uyarlama sinemasının en tanınmış isimlerindendir. Örneğin Satyjit Ray sanat hayatında 29 uzun metrajlı film çekmiştir. Bu filmlerin sadece altısı senaryo olarak yazılmış, diğer 23 film ise kendisinin ve başka yazarların yazdığı romanlardan uyarlanmıştır (Ray, 2007: 12-13). Japonya'nın usta sinemacısı Kurosawa (1910-1998) da bu alanın başarılı yönetmenlerinden biridir. Neden sürekli Kurosawa'dan bahsediyoruz. Zira onun yönettiği *Raşomon* (Raşomon, 1950) filmi, kısa bir öyküden uyarlanarak çekilen XX. asrın en önemli sinema eseridir (Krevolin, 2006: 99). Dünya çapında meşhur olan romanların çoğunun beyaz perdeye aktarılmış olması, bu meselenin ne kadar önemli olduğunun kanıtıdır.

Dünya Sinemasında Edebi Eserlerden Etkilenerek Yapılmış Filmlerden Bazıları

Alıntı Kaynağı	Filmin Adı	Sene	Yönetmen
Ana- Maksim Gorki	Ana	1926	Vsevolod Pudovkin
Ana- Maksim Gorki	Ana	1955	Mark S. Donskoy
Ana- Maksim Gorki	Ana	1990	Gleb A. Panfilov
Anna Karenina- Lev Tolstoy	Anna Karenina	1935	Clarence Brown

Alıntı Kaynağı	Filmin Adı	Sene	Yönetmen
Anna Karenina- Lev Tolstoy	Anna Karenina	2012	Tom Stoppard
Antigone (Sophocles)	Antigone	1961	Yorgos Javellas
Antonius ve Cleopatra- W. Shakespeare	Kleopatra	1934	Cecil B. DeMille
Antonius ve Cleopatra- W. Shakespeare	Kleopatra	1963	J. L. Mankı-iewicz
Antonius ve Cleopatra- W. Shakespeare	Asteriks ve Oburiks: Görevimiz	2002	K. F. Forestıer, Lee
Ay'a Seyahat- Jules Gabriel Verne	Ay'a Seyahat	1958	Byron C. Haskin
Beyaz Diş- Jack London	Beyaz Diş	1991	John. Kleiser
Çanlar Kimin İçin Çalıyor- E.Hemingway	Çanlar Kimin İçin Çalıyor	1943	Sam Wood
Diriliş- Lev Tolstoy	Diriliş	1927	Edwin Carewe
Doktor Jivago- Boris L.Pasternak	Doktor Jivago	1965	Sir David Lean
Don Kişot- Miguel de Cervantes	Don Kişot	1933	G. W. Pabst
Don Kişot- Miguel de Cervantes	Don Kişot	1948	Rafael Gil
Don Kişot- Miguel de Cervantes	Don Kişot	1957	G. Kozintsev
Don Kişot- Miguel de Cervantes	Don Kişot	1972	Orson Welles
Don Kişot- Miguel de Cervantes	Don Kişot	1972	Arthur Hiller
Don Kişot- Miguel de Cervantes	Don Kişot (Çizgi Film)	2007	Jose Pozo
Don Kişot- Miguel de Cervantes	Don Kişot	2010	Ah Gan

Alıntı Kaynağı	Filmin Adı	Sene	Yönetmen
Dorian Gray'in Portresi- Oscar Wilde	Dorian Gray'in Portresi	1945	Albert Lewin
Dorian Gray'in Portresi- Oscar Wilde	Dorian Gray'in Portresi	2009	O. Parker
El Cid- Pierre Corneille	El Cid	1961	Anthony Mann
Esrarlı Ada-Jules Gabriel Verne	Esrarlı Ada	1961	Cy Endfield
İnsanın Kaderi- Mihail. Şolohov	İnsanın Kaderi	1959	Sergei Bondarchuk
Gazap Üzümleri- John Steinbeck	Gazap Üzümleri	1940	John Ford
Gulliver'in Gezileri- Jonathan Swift	Gulliver'in Gezileri	2010	Rob Letterman
Gülen Adam- Victor Hugo	Gülen Adam	1928	Paul Leni
Jane Eyre- Charlotte Bronte	Jane Eyre	1944	Robert Stevenson
Jane Eyre- Charlotte Bronte	Jane Eyre	2011	Cary Joji Fukunaga
Julius Caesar – W. Shakespeare	Julius Caesar	1953	Joseph L. Mankiewicz
Karamazov Kardeşler- F. Dostoyevski	Karamazov Kardeşler	1958	Richard Brooks
Kırmızı ve Siyah- M. Henri-Beyle Stendhal	Kırmızı ve Siyah	1954	Claude Autant-Lara
Kral Lear- William Shakespeare	Kral Lear	1971	Grigori Kozintsev
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1908	James S. Blackton
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1909	André Calmettes

Alıntı Kaynağı	Filmin Adı	Sene	Yönetmen
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1909	Mario Caserini
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1911	William Barker
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1913	Arthur Bourchier
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1916	John Emerson
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1922	H. B. Parkinson
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1948	Orson Welles
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1954	George Schaefer
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1957	Akira Kurosawa
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1960	George Schaefer
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1971	Roman Polanski
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	1987	Claude d'Anna
Macbeth- William Shakespeare	Macbeth	2006	Geoffrey Wright
Michael Strogoff- Jules Verne	Michael Strogoff	1936	Jacques Baroncelli
Monte Kristo Kontu- A. Dumas	Monte Kristo Kontu	2002	Kevin Reynolds
Notre Dame'ın Kamburu- Victor Hugo	Notre Dame'ın Kamburu	1923	Wallace A.Worsley

Alıntı Kaynağı	Filmin Adı	Sene	Yönetmen
Notre Dame'ın Kamburu- Victor Hugo	Notre Dame'ın Kamburu	1939	William Dieterle
Notre Dame'ın Kamburu- Victor Hugo	Notre Dame'ın Kamburu	1956	Jean Delannoy
Notre Dame'ın Kamburu- Victor Hugo	Notre Dame'ın Kamburu	1996	Gary A. Trousdale
Oliver Twist- Charles Dickens	Oliver Twist	1948	David Lean
Oliver Twist- Charles Dickens	Oliver Twist	2005	Roman Polanski
Othello - W. Shakespeare	Othello	1952	Orson Welles
Prens Ve Dilenci- Mark Twain	Prens Ve Dilenci	1920	Alexander Korda
Prens Ve Dilenci- Mark Twain	Prens Ve Dilenci	1937	William J. Keighley
Prens Ve Dilenci- Mark Twain	Prens Ve Dilenci	1990	George Scribner
Prens Ve Dilenci- Mark Twain	Prens Ve Dilenci	2007	James Quattroch
Robinson Crusoe-Daniel Defoe	Robinson Crusoe	1954	Luis Bunuel
Rebecca- D.Maurier	Rebecca	1940	Alfred Hitchcock
Romeo ve Juliet- W. Shakespeare	Romeo ve Juliet	1968	Franco Zeffirelli
Romeo ve Juliet- W. Shakespeare	Romeo ve Juliet	1996	Baz Luhrmann
Rüzgâr Gibi Geçti- Margaret Mitchell	Rüzgâr Gibi Geçti	1939	Victor Fleming
Savaş ve Barış- L.Tolstoy	Savaş ve Barış	1967	Bodnar Choke
Sefiller- Victor Marie Hugo	Sefiller	2012	Tom Hooper

Alıntı Kaynağı	Filmin Adı	Sene	Yönetmen
Taras Bulba- Nikolay Vasilyeviç Gogol	Taras Bulba	1962	John Lee Thompson
Tom Amcanın Kulübesi- Harriet. B. Stowe	Tom Amcanın Kulübesi	1965	Géza von Radványi
Uğultulu Tepeler, Rüzgarlı Bayır- E. Bronte	Uğultulu Tepeler, Rüzgarlı Bayır	1939	William Wyler
Uğultulu Tepeler, Rüzgarlı Bayır- E. Bronte	Uğultulu Tepeler, Rüzgarlı Bayır	2011	Andrea Arnold
Üç Silahşörler- Alexandre Dumas	Üç Silahşörler	1921	Fred Niblo
Yüzbaşının Kızı- A.Puşkin	Yüzbaşının Kızı	2000	A. Tolkachev

1.3. Modern İran Sineması

1.3.1. İran'da Sinemanın Doğuşu

İran tarihinde Kaçar hükümdarı Muzafferü'd-din Şah (1853-Tahran), döneminin önemli bir yeri vardır. O İran'daki Meşrutiyet fermanına imza atmış ve sinema sanatı onun emriyle İran'a getirilmiştir. 1900 yılında gerçekleştirdiği Paris seyahati esnasında sinematografı görünce çok heyecanlanmış ve o cihazın ülkeye getirilmesini emretmiştir. Daha sonra 1904'te Tahran'ın Çırağ-Gaz sokağında ilk sinema salonu kurulmuştur. 1905 yılından itibaren, Meşrutiyet yandaşları başkent Tahran'ı ele geçirmiş ve sinema faaliyetleri kesintisiz bir şekilde günümüze kadar devam etmiştir (Kuhestaninejad, 2004: 36). O günden bugüne kadar İran'ın en kritik dönemlerinde dahi sinema faaliyetleri kesilmemiştir. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı İran'ın dört bir yanına sıçradığında, ülke ister istemez bu talihsiz olaya adım atmış ve bu nedenle derin siyasi ve ekonomik krizlerle karşı karşıya kalmıştır. "Tam o yıllarda Tahran'ın Firdevsî caddesinde yeni bir sinema salonu açılmıştır. O dönem afişlerine göre, savaş cephelerindeki acı verici olaylar ilk kez aynı sinema salonunda gösterilmiştir" (Kuhestaninejad, 2004: 17).

Pehlevi dönemi (1925–1979) İran sinemasının en önemli dönemidir. Zira İran sinemasının ortaya çıkışı bu dönemin ilk yıllarında, genç bir İranlı Ermeni olan Ovans Ogansyan'ın (1900–1961) *Âbî ve*

Rabî (Abi ve Rabi) adlı ilk uzun (sessiz) filmi 1930 yılında yapmasıyla gerçekleşir.[65] Moskova'da sinema eğitimi alan Ovans Oganseyans, 1930 yılında ilk sinema eğitim okulunu da kurmuştur. İran'ın ilk uzun sesli filmi olan *Duhter-i Lor*'un (Lor Kızı) ilk gösterimi ise 21 Kasım 1933 Salı günü Tahran'da yapılmıştır" (Dabâshi, 2008: 130). 1933 yılında Abdülhüseyin Sepentâ İran'ın ilk sesli filmi olan *Dohter-i Lor*'u(Lor Kızı, 1936) Hindistan'da çekmiştir. Aynı yılda ilk yabancı sinema filmi gösterim için İstanbul'da İsmail Kuşan tarafından hazırlanmıştır.

İran sineması ilk adımlarını atıp kendini geliştirirken toplumun çeşitli alanlarını da etkilemiştir. Kadın sanatçıların sanat alanında çalışmalarına tepkili olan İran toplumu, sonunda kadınların faaliyetlerini kabul etmek zorunda kalmıştır. Örneğin Şehlâ Riyâhî ilk kadın yönetmen olarak 1956'da *Marcân* filmini Muhammed Asemi'nin bir öyküsünden alıntı yaparak yönetmiştir.

Iran sinemasına temel oluşturan bu adımların hemen hepsi Pehlevi döneminde yapılmasına rağmen, İran sineması ve genel olarak İran sanatı, sancılı bir dönem geçirmekteydi. Pehlevi döneminde şekillenen kültür ve sanat alanlarındaki yeni kalıplar ve modern özellikler taşıyordu. Fakat devlet tarafından çeşitli yöntemlerle engellere ve sansürlere maruz kalmak zorundaydı. Şah'ın sistemi, bu gelişmiş sanat ve edebiyat ürünlerini kendi hizmetinde kullanmak istiyordu. Bunlara rağmen, dönemin edebiyat ve sanatı, yeni yöntemler ortaya koymuş ve sınırlarını geliştirerek korumuştur. Dabâshi'nin ifadesiyle:

> Pehlevi yönetiminin başlangıcı Meşrutiyet Devrimi'nin görkemli başarıları üzerinde yükselerek çok daha iddialı alanlara doğru ufkunu genişleten yeni bir edebiyat hareketinin başlamasıyla aynı döneme rastlar. İran'da genel anlamda önemli kültürel, toplumsal ve siyasi değişimler

65 Maalesef şuan bu filmden hiçbir kopya bulunmamaktadır.

yaratan modernist roman, tiyatro, şiir ve sinemanın yükselişi tam da bu döneme tekabül eder (Dabâshi, 2008: 130).

İran sineması bu ilk adımlarından sonra ikinci aşama (olarak) 1948'de *Tufan-i Zendegi*[66] (Hayat Fırtınası, Ali Deryabeygi) filmiyle başka bir gelişim yaşar. Bu sinema 1951'de 6 film, 1952'de 11 film ve 1953'de 20 film üreterek gelişimini hızlandırmıştır. Bu gelişmeyle birlikte, yönetmenler bütün maddi olanakları elde tutar ve halk içindeki edebiyat ve şiir duygusundan yararlanarak seyircinin gönlünü kazanmak ister. 1950'de İsmail Kuşan'ın[67] Şermsar (Utanmış) filmiyle başlattığı "fakir bir delikanlının zengin bir ailenin kızına âşık olduğu" hikâye, neredeyse 50'li dönem filmlerinin ana öyküsünü oluşturmuştur. Bu aşk macerası geniş olarak İran'ın klasik ve modern öyküsel eserlerinde sık sık göze çarpmaktadır.

Sinema ile beraber tiyatro da şu gelişimleri göstermiştir. İran tiyatrosunda Avrupa tiyatrosunun ilk rüzgârı, Moliere'in *Cömert* oyununun tercümesiyle esmiştir. Bu oyun başarılı bir şekilde İran sahnelerinde sergilenmiştir ama kültür ve sanat çevrelerinde tartışmalara da yol açmıştır. Daha sonra bu esere benzer romanlar, kısa öyküler, şiirler, oyunlar ve senaryolar yazılmıştır.

1956'da Muşik Serveri söz konusu oyunu alıntılayarak *Şeb-neşini der- Cehennem* (Cehennemde Gece Eğlencesi) filmini yönetir. O günlerde halkı etkileyen konusuyla fazlasıyla beğenilen ve İran sinemasını yeni bir döneme taşıyan bu film, sıradan insanın gündelik yaşamındaki değişim arzusunu, eski dünyadan kopup yenidünyaya adım atmasının

66 Bu filmin öyküsü İran'ın meşhur aşk eseri *Hosrov ve Şirin*'den alınmıştır.

67 1917'de Tahran'da doğan İsmail Kuşan 27 sinema eserini yönetmiş, 22 filmin senaryosunu yazmış ve 92 filmin prodüktörlüğünü yapmış, aynı zamanda iktisat alanında Berlin Üniversitesi'nde doktora yapmıştır. II. Dünya Savaşı'nın ardından, Naziler'den yana olduğu için İstanbul'a kaçmış ve sinema faaliyetlerine İstanbul'daki "Ses film" stüdyosunda devam etmiştir.

zorunluluğunu, zenginleşmek için çaba harcamanın taşıdığı önemi resmetmiştir. Fakat bununla birlikte dünya malına fazla önem verme sevdasını ve açgözlülüğü de eleştirmiştir. Yaratıcı bir şekilde o güne kadar görünmeyen dekorların ve sinema hilelerinin (*trukazh*) kullanılması; Hitler, Napolyon ve Raj kapoor[68] gibi tanınmış simaların cehenneme yolculuklarının hikâye edilmesi; fantastik bir sinema atmosferinin yaratılması, söz konusu filmin özelliklerini artırmıştır.

İran sinemasının ilk toplumsal gerçekçi çalışmaları 1958'de ortaya çıkmaya başlamıştır. Modernleşme süreciyle birlikte ilk adımlarını atmaya başladığında sadece bir eğlence aracı olarak görülen İran sineması, zaman ilerledikçe elit tabakanın da dikkatini çekmiş ve toplumsal tartışmalarda ciddi bir rol oynamayı başarmıştır. Bu eserler ezilen alt sınıfı konu ediniyor ve kahramanlarını İran edebiyatından alarak o sınıfı alegorik bir dille anlatıyordu. Bu dönemde kabare tarzı filmler ortaya çıkmaya başlamış ve filmlerin konusu olan maceralar, özel müzikleriyle birlikte, yeni bir sinema kültürü oluşturmayı başarmıştır. Bu dönemden sonra melodram eserlerinin düzeyi düşerken, basit ve yaratıcılığı olmayan eserlerin yapılmasıyla İran sineması düşük kabare filmlerine yönelmiştir. İlk kez Kavusi bu dönemin durgunluğuna işaret ederek onu "Film-fârsî" dönemi olarak adlandırmıştır. O dönemi anlatmak için bir sinema eleştirmeni (Dâryûş Hejir) "evet, henüz İran'da bir sinema eseri yönetilmemiştir " demiştir.[69]

1958'de Samoel Khaçekiyan[70] aynı konuyu ele alarak *Tufan Der-Şehr-i Ma* (Bizim şehrimizdeki Fırtına) filmini yönetir. 1960'da Muşik Serveri, bu filmin hemen ardından tekrar aynı konuyu *Hacı Cabbar der-Paris* (Hacı Cabbar Paris'te)filmine taşır. Yine bu mevzu 1961'de

68 O günler İranlıların çok sevdiği Hindistan sinemasının yıldızıdır.

69 http://www.shafighi.com/forum/showthread.php?1531 (Erişim tarihi: 15.06.2011)

70 İran'ın meşhur Ermeni asıllı sinema yönetmenidir.

Dohter-i Hemsaye (Komşunun Kızı, 1961, Parviz Hatibi) filminin de konusu olur. Ellili yıllarda *Molla Nasreddin* (Nasrettin Hoca, 1953, İrec Dustar), *Emir Arslan-i Namdar* (Tanınmış Emir Arslan, 1955, Şapur Yasemi ve 1966, İsmail Kuşan), *Leyli ve Mecnun* (Leyla İle Mecnun, 1956, Muhammed Ali Nurbahş ve 1970, Siyamek Yasemi), *Yusof ve Zuleyha* (Yusuf ve Züleyha) gibi filmler, İran sinemasının yüzeysel dalgasını devam ettirmişlerdir.

İran sineması ilk yıllarında her ne kadar popüler yaklaşımlarla ortaya çıkmış ve melodramlarla devam etmiş olsa, 1960'ların sonundan itibaren yeni çehresini göstermeye başlamıştır. *Hâne Siyâh Est* (Ev Siyahtır, 1963) İran'ın büyük şairi, Füruğ Ferruhzâd'ın belgesel tarzında yapılan filmi, yeni gerçekçi üslupla ilk kez İran sinemasında toplumun sorunlarını göstermeye gayret eder. Böylece İran sinemasının yeni akımı; *"Film-fârsî"*ye tepki olarak farklı bir biçimde Ferruh Gaffari, İbrahim Gülistan ve Parviz Kimyavî gibi yönetmenler tarafından başlatılmış olur. Bütün engellere rağmen bu yönetmenler o yıllarda sinemaya hâkim olan tutumun (*Film-fârsî*)[71] tam tersi, dünya sinemasının güçlü akımlarıyla bağ kurar bir halde yeni denemeler yaparlar. Usta yönetmenlerden sonra, Sohrâb Şehid-sâlis, Emir Naderî ve Dâryûş Mehrcuî gibi yeni nesli oluşturan genç yönetmenler, İtalyan yeni gerçekçiliğinden, Fransa'nın yeni dalgasından, İran'ın yeni ve klasik edebiyatından -özellikle yeni şiir dalgasından- ilham alarak İran'ın modern sinema hareketini gerçekleştirmişlerdir.[72] Söz konusu sinema hem yapısal değerleri önemser hem de edebiyat ve felsefeden alınan içerik konularını ve kavramlarını kullanır. Kısa bir süreden sonra 1964'te bu dalga da başarısız olunca, İran sineması tekrar durgun günlerine geri döner.

71 Türkiye'deki Yeşilçam melodramlar dönemi gibi İran sinemasında aynı yıllara rastlayan döneme işaret eder.

72 Bu akım devrim sonrası boy gösterir ve İran sinemasını dünya sinema festivallerine taşırken bu sinemayı büyük başarılara ulaştırır.

İran edebiyatını birebir uyarlayarak İran sinemasında başlamış olan bu yüzeysel akım, sinemacıların tecrübesiz olmaları, ciddi bir sinema eleştirisinin bulunmaması ve sinema alanının özel bir sektöre sahip olmaması gibi nedenlerden dolayı devam etmemiştir. Bu dönemde haftada bir yayınlanan *Aşofte* dergisi bu meseleyi şöyle değerlendirir: "İran sinemasında sabit ve başarılı bir akımın devam etmemesinin nedeni, yeterince yaratıcı yönetmenin olmamasından değil, tam tersine yüzlerce beceriksiz yönetmenin iş yapmasından kaynaklanmaktadır".[73]

1978 devrimi İran sinemasının seyrini tamamen değiştirdi. İran sineması devrimden sonra yoluna eskisinden farklı bir şekilde devam etti. Devrimin ilk günlerinden bugüne kadar "devrim sineması" olarak adlandırılan sürecin kendisi de bir kaç önemli farklı devreye ayrılmaktadır:

a. Devrimin ilk günlerinde, devrimin etkisi altında çekilen devrimci filmler:

Bu filmlerde şahın yaptıkları zorbalıklar, o döneme ait devrimcilerin mücadelesi ve bu gibi temalar söz konusu filmlerin içeriğini teşkil etmektedir. Bu dönem 1978'den 1981'e kadar devam etmiştir.

b. Savaş filmleri:

Irak lideri Saddam Hüseyin'in 1980'de İran'a saldırmasıyla İran-Irak savaşı başlar ve bu sinemasal filmler beyaz perdeye taşınır. 1990'a kadar devam eden bu süreçte, savaş cephelerinde şehit düşenler ve bu gibi maceralar söz konusu filmlerin içeriğini teşkil eder.

c. İslam ideolojisine bağlı devrim filmleri:

1980'lerden itibaren bu tür filmler yeni, genç ve devrime bağlı sinemacılar tarafından çekilir ve günümüze kadar devam eder.

73 *Aşofte*, 18 Aralık, 1956.

d. Sanatsal filmler:

1983'ten itibaren, devrim öncesi film çeken yönetmenler, yavaş yavaş engelleri aşıp kısa bir duraklamadan sonra tekrar sinema faaliyetlerine başlarlar. Sonraları devrime bağlı genç sinemacılarla birlikte İran'ın yeni dalga sinema akımını oluşturarak dünya çapında başarılar elde ederler.

1.3.2. İran Sinemasındaki Başlıca Film Türleri

İran sinemasının 100 yıllık tarihi incelendiğinde, tarihi gelişmelerle sınırlanmış bir şekilde uyarlama öykülerin melodramlaştırıldığı örnekler başta olmak üzere; korku, cinayet, tarihi, klasik, savaş ve yeni dalga konulu sinema türlerine yer verildiği ortaya çıkar. Bu sıralama modern İran sinemasının izleğine ve bugünkü durumuna dair de bir fikir verir. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için burada İran sinemasındaki başlıca film türlerine değinilecektedir.

1.3.2.1. Taşra (Köy) Konulu Filmler

Kentsel hayatı eleştirmek amacıyla bu dönemde üretilen *Hurşid midirehşed* (Güneş Parlıyor, 1956, Serdar Sager) gibi köy filmleri, sürekli olarak köyde yaşayan insanların ne kadar temiz, saf ve sağlıklı olduklarını vurgular ve köy yaşamından övgüyle bahseder. Örneğin aynı konuyu temsil eden *Şermsar* (Utangaç, 1950)filmi, 1950'de gişe rekorları kırar. Bu konu seyirciler tarafından beğenilince çeşitli yönetmenler tarafından beyaz perdeye taşınır, fakat söz konusu filmlerin üretimi, yukarıdaki nedenlerden dolayı devam edemez. Mecid Muhsini, *Bolbol-i Mezraî* (Çiftliğin Bülbülü, 1957), *Ahengi Dehkede* (Kolun Melodisi, 1961), *Perestuha be-Lane Baz Mi-gerdend* (Kuşlar Yuvalarına Dönerler, 1963), *Zir-i Gonbad-i Kebud* (Mavi Kubbenin Altında, 1967, Mehdi Reis Firuz) filmlerinde, köylü bir tipin sinema örneği yaratılır ve yıllar boyu yaratılan bu tipik karakter, İran sinemasında varlığını sürdürür.

Saf bir insanı temsil eden bu köylü, hesapsız kitapsız hep yoksul insanlara yardım eder[74]. Bu filmlerden sonra aynı temada üretilen filmler[75], *Şermsar* filminin başarısını elde edemeyince, söz konusu sinema türü gözden düşer ve kimsenin ilgisini çekmez. Bunun ardından cinayet filmlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, sinemayla barışan seyirci, tekrar salonlara akın eder.

1.3.2.2. Polisiye ve Cinayet Konulu Filmler

Avanes Ohanyan'dan yıllar sonra Ermeni asıllı bir başka yönetmen Samoel Khaçekiyan, İran sinemasına renk katmışve Alfred Hitchcock'un filmlerinden etkilenerek polisiye-cinayet konulu film türünü başlatmıştır. Bu hareketi ile İran sinemasını o günkü durgunluğundan kurtarmıştır. O, yaptığı eserlerde yeni teknolojileri kullanarak, İran sinemasına endüstriyel bir yön de kazandırarak sinemanın yapı ve biçimciliğini güçlendirmiştir. Khaçekiyan 1965'de Amerika'nın cinayet konulu filmlerinden ilham alarak *Çehar-rah-i Havadis* (Hadiseler Kavşağı) filmini yönetmiştir. Bu filmin başarıya ulaşmasıyla *Tufan der-Şehr-i Ma* filmini yapmaya karar verir. Kameranın farklı yerlerden çekim yapması, çekimlerde ışığın İran sinemasında o güne kadar görülmemiş bir yöntemle kullanılması; örneğin, filmin sahne anlatımını güçlendirmek için gölgeleme yöntemine başvurulması, bu filmin en belirgin özelliği olmuştur. Samoel Khaçekiyan'ın ışık tekniği, daha sonra da İran sinemasında devam eder ve ekspresyonizm yaklaşımını oluşturur. *Tufan der-Şehr-i Ma* filminin ilk sahnesinde bir insanın öldürülmesinin yarattığı vahşet ve korkunç atmosfer, tecrübe olunmamış

74 Belki onun karakterini Türkiye sinemasında Kemal Sunal'ın oynadığı "İnek Şaban" karakteri ile karşılaştırabiliriz.

75 *Efsane-yi Şomal* (Kuzeyin Efsanesi, 1959, İbrahim Bageri), *Çeşm-i Uşşak* (Âşıkların Çeşmesi, 1960, Samet Sabahi) *Teraneha-yi Rusta-yi* (Köy Şarkıları, 1964, Sabir Rehber), *Zeban Beste* (Susamış, 1965, Nüsret-ullah Vahdet)

yeni bir tekniğin sonucudur ki, bu aynı zamanda filmin öyküsel hattını da oluşturmayı başarmıştır. Bu tekniği beğenen Siyamek Yasemi 1958'de *Telesm-i Şikeste* (Kırılmış Büyü) ve Emin Emini 1959'da *Saye* (Gölge) isimli filmleri yönetirler. Bu filmler de seyircinin ilgisini çekmeyi başarmışlardır.

Samoel Khaçekiyan, İran toplumunda gerçekleşen gündelik hayatı sergilemek için 1958'de *Kased-i Beheşt* (Cennetin Elçisi) ve 1959'da ise *Tepe-yi Aşk* (Aşk Tepesi) filmlerini yönetir, ama *Feryat-i Nime-Şeb* (Gece Yarısının Çığlığı) isimli, cinayet konusundaki en başarılı filmini 1960'da yapar. Bu film, onun önceki başarılarını tekrarlar ve o dönemin ideal sinema eseri olarak nitelenir. O, bu filminde sınırlanmış mekânları seçer, olaylara neden olan unsurları fazlasıyla kullanır, heyecan yaratır ve cinayet konulu filmlerdeki gibi her şeyi filmin kahramanının ahlaki değerlerine bağlar. Her şey onun bilgisine, cesaretine, insan severliğine ve zekâsına bağlıdır. Khaçekiyan 1961'de kendine has tarzda, ışığı, abartılı oyunculuğu, seçkin mekânları ve tekniği kullanarak *Yek Kedem ta Merg* (Ölüme Bir Adım) filmini yöneterek, korku ve cinayet konulu örnek bir sinema eseri yaratır. Onun bu alandaki başarıları *Dilhure* (Tutukluluk, 1962, 1961) filmi ile devam etmiştir.

1965'de *Film ve Honer* dergisi, Khaçekiyan'ı "İran'ın en başarılı sinema yönetmeni" olarak değerlendirmiş, onun her filminin ortalama bir milyon seyirci tarafından beğenildiğinden söz etmiştir. *Feryat-i Nime-Şeb* ve *Dilhure* filmleri başta olmak üzere, nerdeyse onun bütün filmleri sonraki nesillere ilham kaynağı olmuş ve yıllarca bu durum devam etmiştir. Kahramanın -çaresizliğinden dolayı- geçici olarak kötü adamlarla işbirliği yapmak zorunda kalması, sonunda tek başına onların hepsine saldırması, yalnız bir kadın veya erkeğin saldırılara uğraması, tanınmayan saklı veya sivil polislerin müdahalesiyle kurtarılması, cina-

yet öykülü sinema eserlerinin merkezinde yer almıştır. Işıkla oynamak, titreyen kamerayla eğri çekimler yapmak, saat, su damlası ve kalbin sesi gibi seslerin rezonansını yükseltmek, bu yöntemin teknik yanını teşkil eder. Seyirci bu dehşet verici görüntüler sayesinde heyecan yaşar, fakat sonunda kendini sinema salonunda hissederek, rahatlar.

Bu türün takipçisi olan İsmail Kuşan, Khaçekiyan'ın yönettiği *Feryat-i Nime-Şeb* filmini örnek alarak 1961'de *Dendan-i Efi* (Engereğin Dişi), 1962'de ise *Ehrimen-i Ziba* (Güzel Ehrimen) ve *İntikam-i Ruh* (Ruhun İntikamı) filmlerini yapmıştır. Şüphenin yıkıcı olduğu, cinayet işlemek için insanların para karşılığında kandırılması ve mafya gruplarının birlikte hareket etmesi karşısında bireysel çabaların faydasız olması gibi noktalar söz konusu filmlerde açıkça göze çarpmaktadır. 1959'da *Saye* (Gölge) filmini yöneten Emin Emini, söz konusu sinemasal türü 1962'de *Pence* (Pençe) ve 1965'de *Deh Saye-i Heternak* (On Tehlikeli Gölge) filmleriyle devam ettirmiştir. *Pençe*'de biri polis diğeri katil iki kardeşin birbiriyle kavgasını ve sonunda katil kardeşin polis abisi tarafından tutuklanmasını görürüz. *Gölge* filmi, *Dilhure* filminin aynısı olmasa bile, tamamen o filmden ilham almış durumdadır. Fakat *Dilhure*'de korkunç sahneler bir kadının yok olmasına sebep olurken, *Deh Saye-yi Heternak* filminde bütün sahneler filmdeki kadının başarısına zemin hazırlar. Bu filmde korkunç sahnelerin etkisiyle şok olan felçli bir kadın, sonunda tedavi olarak iyileşir. 1962'de uyuşturucu kaçakçılarını konu alan *Sudageran-i Merg* (Ölüm Kaçakçıları, Nâser Melik Motii) filmi, aynı yılda hırs konulu *Aherin Gozergâh* (Son Güzergâh, Hosrov Parvizi) filmi ve *Kelid* (Anahtar, 1962, Mahmud Nozeri) filmi cinayet türü sinemanın diğer örneklerindendir.

1963'de yönetilen filmlerin çoğu cinayet türündedir; Siyamek Yasemi'nin yönettiği *Vahşet* (Vahşet)isimli film, intikam duygusunu

önemser. Muhammed Motavaseliyani *Ters ve Tariki* (Korku ve Karanlık) isimli sinema eserinde, doğal bir depremin görüntülerini kullanarak filmin kahramanını onun dehşet verici atmosferinde yalnız bırakır. Kahraman ile karanlık arasındaki mücadele, korkunç bir ortam yaratır ve seyirciyi derinden etkiler.[76]

İran sinemasında cinayet türünü başlatan Samoel Khaçekiyan, 1964'de *Zerbet* (Darbe) filmiyle söz konusu türün son noktasını da koyar. Bu filmin akışında sonsuz bir heyecana kapılan seyirci, sürprizlerle karşı karşıya kalınca şaşkın şaşkın olayların takipçisi olur. Sinemada cinayet türünün ustası olan Khaçekiyan, bütün tecrübeleriyle söz konusu filmde özel mizansenler gerçekleştirir ve böylece dönemin en başarılı filmini yönetir. 1960'dan itibaren Alfred Hitchcock'un yönettiği *Psycho* gibi yabancı filmlerin İran'da gösterime girmesi, seyircinin dikkatini yabancı filmlere çeker ve yerel filmlerin zayıflayarak, yavaş yavaş ortadan kaybolmasına neden olur. Sonraki dönemde İranlı yönetmenlerin bu türe ilgisi azalır.

1964'de eskisi gibi ilgi görmeyen söz konusu sinema türü, aksak bir şekilde hayatını devam ettirir; "adam kaçırma" konulu iki *Kemingah-i Şeytan* (Şeytan Tuzağı, 1964, Nizam Fatimi) ve *Bon-best* (Çıkmaz, 1964, Mir Samed-zade) filmleri yönetilir. Aynı senede, bir devlet memurunun kaçakçıların arasına nüfuz etmesiyle onların etkisiz hale getirilmesi *Takib-i Haternak* (Tehlikeli Takip, Rıza Rızayi) filminde, işlenen suçlarda toplumun payı *Zendegi-yi Duzehi* (Cehenem Gibi Hayat, Said Niyundi) filminde ve vicdanlı bir polisin görev yaptığı *Dozd-e*

76 1963'de aynı türde yönetilen filmler; *Kurbani-yi Heves* (Hevesin Kurbanı, 1963, Kudret İhsani), *Pertgah-i Mahuf* (Korkunç Uçurum, 1963, Rıza Sefayi), *Tar-i Ankebut* (Örümcek Ağı, 1963, Mir Samed-zade), *Cadde-yi Merg* (Ölüm Caddesi, 1963, İsmail Riyahi), *Laşhorha* (Şahinler, 1963, Aziz Refii), *Haşm o Feryat* (Öfke ve Feryat, 1963, Rıza Sefayi), *Ferar* (Kaçış, 1963, Abbas Şabaviz), *An-ha Zendegi ra Dust Daştend* (1963, Ahmed Sefayi).

Şehr (Şehrin Hırsızı, Hüseyin Medeni) filminde yer almışlardır.[77] İran sinemasında toplumsal boyutların artması resmi kurumların dikkatini çeker ve sinema devlet tarafından desteklenir. Böylece İran sineması yeniliği önemsemek zorunda kalır. Bu durum farklı ve yeni yöntemleri de beraberinde getirir. Bu gelişmelerin en başarılı örneği *Genc-i Karun* (Karun'un Serveti, 1965, Siyamek Yasemi) filmidir.[78]

Cinayet türünde yönetilen sinema eserleri, dönemin dergilerinde eleştirilere maruz kalmış ve yüzeysel bir tür olarak değerlendirilmiştir. Eleştirmenlere göre söz konusu sinema türü, toplumun gerçeklerini hiçe saymış, olayların siyasi nedenlerini göz ardı ederek dolaysız bir şekilde siyasi iktidarı savunmuştur. Bazı sinema eleştirmenlerine göre ise, bu türün seyircinin ilgisini çekmesinin ana sebebi, o dönemde yaşanan siyasi olaylardan kaynaklanmıştır.[79] Her ne kadar başlangıçta cinayet türünde yapılan sinema eserleri halkın ilgisini çekmesiyle yükselmişse de, sonradan halkın damak tadının değişmesiyle gözden düşmüştür. Bu tür, genel olarak İran sinemasının çeşitliliğini zenginleştirmiş ve farklı alanlarda ilerlemesini sağlamıştır. Aynı konuda yabancı sinema eserlerini örnek alarak yönetilen filmler, halka modern hayatın tehlikelerini anlatır ve bir anlamda onların modern bir yaşama doğru gidişatını değerlendirir.

---

77 *Şehr-i Bozorg* (Büyük Şehir, 1965, Robert Ekhart), *Vilgerd-i Kahraman* (Serseri Kahraman, 1965, Hosrov Parvizi), *Kabus* (Kabus, 1966, Rıza Safayi), *Zen-i Hun-aşam* (Vampir Kadın, 1967, Mustafa Uskuyi) ve *Korbani-yi Sevvom* (Üçüncü Kurban, 1967, Ebu'l-Kasım Melekuti) filmleri söz konusu türün diğer ürünleridir.

78 Bu eser İran sinemasında en çok seyredilen 10 film arasında yer almaktadır.

79 İran'ın Mahatma Gandhi'si sayılan Dr. Muhammed Musaddık (1882-1966) Başbakanlık yaptığı yıllarda İngiltere'nin British Petroleum Şirketi'ne karşı uluslararası hareketlerde bulunmuş ve 1950'de İran Petrolü'nü millileştirmiştir. Bu olaydan rahatsız olan Amerika ve İngiltere yanıt olarak 1953'de bir askeri darbeyle onun iktidarına son vermiş ve yurtdışına kaçan İran Şahı'nı ülkeye getirerek monarşi rejimini devam ettirmiştir. Bu olay İran toplumunu derinden etkilemiş ve halk yıllar boyu bu hadiselerin etkisinde kalmıştır.

Huşeng Kavusi[80] ve Farroh Ghaffari[81] gibi iki ünlü sinema yönetmeni bu türde film yapması, İran sinemasında söz konusu türün ne kadar önemsendiğinin göstergesidir. Onların yönettiği *Hifdeh Ruz Mande be-İdam* (İdama On Yedi Gün Kala, 1966, Huşeng Kavusi) ve *Şeb-i Gûzî* (Talihsiz Gece, 1964, Farroh Ghaffari) filmleri, beklenen başarıyı elde edemeyince, yalnız sinema edebiyatında yeni tartışmalara yol açar ve ışık, kurgu, çekim gibi yeni teknik yöntemlerinin gelişmesine neden olur. Cinayet türünü istihza etmek amacıyla yapılmış olan *Şeb-i Gûzî* filmi, tematik açıdan da yeni görüşler ortaya koyar. Atmışlı yıllarda zayıf bir şekilde hayatını sürdüren bu akım, eski başarıları elde edemez ve yetmişli yıllarda tamamen unutulmuş hale gelir. Seksenli yıllarda devrim sonrası sanatsal sinema atmosferinde yönetilen *Telesm* (Büyü, 1984, Dâryûş Ferheng) ve *Şayed Vakt-i Diger* (Belki Başka Bir Zaman, 1988, Beyzai) filmleri, eski cinayet türüne bağlı olarak nitelendirilmiştir. Ancak 1999'da Feriydun Ceyranı'nin yönettiği *Kirmiz* (Kırmızı) devrim sonrasında bu türün en başarılı filmi olarak kabul edilmiştir. Devrim sonrası özel siyasi durum gerekçesiyle bu tür filmler yapılamaz hale gelmiştir.[82]

1.3.2.3. Melodram Filmler

Üzeyir Hacıbəyov'un yazmış olduğu *Meşhed-i İbad* oyunundan alınan ve 1948'de yönetilen *Tufan-i Zendegi* (Hayat Fırtınası, Ali Deryabeygi) filmi İran sinemasının ilk melodram eseridir. Melodramın ana hattı olan "yoksul bir delikanlının zengin bir ailenin kızına âşık olması"

80 Fransa'da sinema eğitimi alan ve İran sineması hakkında çeşitli kitaplar ve makalelere sahip olan Kavusi, ilk kez *Film-fârsî* kavramını ortaya koymuş ve sinema alanında ciddi tartışmalara neden olmuştur.

81 İran tarihinde ilk özel sinemanın kurucusudur.

82 İslam devriminden sonra cinayet olaylarının artmasına rağmen, resmi yetkililere göre ülkede bu tür olaylar olmadığı için, bu olaylar oluyormuş gibi anlatılamaz. Dolayısıyla bu tür görüşlerin İran sinemasında yeri olamaz.

bu filmin öyküsünü oluşturmaktadır. Bu film, bütün zaaflarına rağmen daha sonra aynı konuda yapılan eserlerde etkisini göstermiştir. Örneğin toplumun gelişimleri ve değişimleri karakterlerin içine yansımış ve onların duruşunu, düşüncelerini, amaçlarını ve inançlarını derinden etkilemiştir. Alt sınıfla üst sınıf arasındaki mesafe toplumun gerçekleri gibi değil, filmlerde yaşananlar gibi uyum içinde olmalıydı. Filmlerdeki ezilen tabakaya mensup insanlar, mücadele etmek yerine kendilerine dikkat etmeli ve başarının yolunu yalnız kendilerinin becerikliliği ve ya beceriksizliğinde aramalıydılar. Bu durumda alt sınıfın özelliklerini taşıyan seyirci, filmdeki zengin aileden olan bir karakterin sorunlarını kendi öz sorunları gibi kabullenmeli ve onunla empati kurmalıydı. Çoğu melodram filmin eleştirilerinde de görüldüğü üzere, bu türün önemli sayılan amaçlarından biri, seyircinin eğitilmesiyle İran toplumundaki söz konusu mesafenin azaltılmasıydı.

Yukarıda işaret olunan tema, *Hesis* (Cimri, 1955, Rıza Zendi) gibi sonraki filmlerde de, defalarca öyküsel ana hattı oluşturmuştur. Filmdeki zengin baba, yoksul bir gencin kızıyla evlenmesini engeller ve kızının varlıklı bir ihtiyarla evlenmesini ister. Ama filmin sonunda kız ile yoksul delikanlı evlenirler. *Nerdeban-i Terakki* (Yükselten Merdiven, 1957, Parviz Hatibi) adlı eserde taksi şoförü zengin bir ailenin kızına âşık olur. Kızın ailesi bu aşka karşı çıkınca şoför kendini ispatlamaya çalışır ve kızın ailesini kendine hayran eder. *Damad-i Milyoner* (Milyoner Damat, 1959, Salar Eşki) filminde ise, kendini Hindistanlı bir milyoner olarak tanıtan delikanlı, zengin bir aileyi kandırır ve evin kızıyla evlenmek ister. Bu sahtekârlık ortaya çıkınca aile onu ihbar eder ve tam yakalandığı esnada onun gerçek bir milyoner olduğunun anlaşılması, kendisi de başta olmak üzere herkesi şaşırtır. *Sitaregan Mi-dirahşend* (Yıldızlar Parlıyor, 1960, Muhammed Ali Zendi) ve *Der-Costecu-yi Damad* (Damad Peşinde, 1960, Aramis Ağamaliyan) filmleri de aynı

temada yapılmış ve sınıfsal mesafeyi vurgulamışlardır. Bu tür filmler basit öyküleriyle seyircinin hoşuna gider ve gişe başarısı elde ederler.

1952'de Mehdi Reis Firuz'un yönettiği *Vilgerd* (Serseri) filmi, ailelerin ekonomik kriz yaşamalarından dolayı maddi manevi çöküşlerini, melodram türünün ikinci akımının ana hattı olarak belirlemiş ve ondan sonra çekilen filmlerin bu yönde olmasını sağlamıştır. Filmdeki zengin bir erkek serseri, kötü dostlarının tuzağına düşer ve sonunda ailesiyle birlikte bütün varlığını kaybeder. Yıllar sonra kızı ve eşiyle karşılaşır, fakat ne yazık ki hataları telafi etmek için artık çok geçtir. Bir bakımdan melodramın ikinci akımı olarak eski yaşam tarzıyla yeni yaşam tarzı arasındaki çatışmayı temsil eden söz konusu krizler, aynı zamanda aralarındaki değerlerin çatışmalı zıtlığını da gösterir. Alkole veya uyuşturucuya düşkün birisi, ardı ardına hatalar yapar, her şeyini kaybeder ve sonra pişman olup hayatını yeniden düzeltmek ister. Tam bu noktada ailenin önemsenmesi geleneksel yaşam tarzına, tavernalarda kadınlar peşinde koşturmak ise yeni hayat tarzına bağlanır. Bu mutlak ve monarşist ikili görüş, İran sinemasında melodram eserlerin ana hattını oluşturmuş, fakat süreç ilerledikçe söz konusu iki hayat tarzını uzlaştırmaya doğru evrilmiştir.

Gaflet (Gaflet, 1953, Ali Kesmayi) ve *Girdab* (Girdap, 1953, Hüseyin Khiredmend) filmleri, aynı konuda yönetilen sinema eserleridir. *Girdap* filmindeki olay, kumarbaz bir mafya gurubunun tuzağına düşen gencin yaşadıklarını anlatır. Filmdeki aldatılmış genç, yıllar sonra kendine gelir ama, maalesef her şey için çok geç olmuştur. 1953'de çekilen *Şebha-yi Tehran* (Tahran Geceleri, 1953, Siyamek Yasemin) filmi, eşi tarafından sıkıştırılınca evi terk etmek zorunda kalan bir ev hanımının başına gelenleri anlatır. Evden kaçan bu zavallı kadın, mafya grubunun tuzağına düşer ve kötü olaylar yaşar. Yıllar sonra aynı olayları yaşayan

kendi kızı, üzücü olaylar yaşadıktan sonra onun tarafından kurtarılır. Polisin müdahalesiyle suçlular yakalanır ve aile yıllar sonra tekrar sevinçler içinde bir araya gelmeyi başarır. 1956'da çekilen *Buse-yi Mader* (Anne Öpücüğü, 1956, Ata-ullah Zahed) filmi, aynı öyküyü anlatır.

O yılların filmlerinde yer alan bu öykü, aslında o dönemde İran'da gerçekleşen darbenin toplumsal boyutlarını gösterir. *Şebha-yi Tehran* filminden etkilenen başka bir film, *Serneveşt Der-ra Mi-kubed* (Alın Yazı Kapıyı Çalar, 1964, Hasan Şirvani) filmidir. *Oft-i Zendegi* (Hayatın Çöküşü, 1960, Muhammed Ali Caferi) filminde, uyuşturucu kullanmaya alışan bir sanatçının başına gelen kötü olaylar yer almıştır. Dönemin başka filmlerinde dolaysız olarak *Oft-i Zendegi* filminin izleri göze çarpmaktadır.

1956'da Şapur Yasemi "sınıfsal çatışma" ve "ahlaki değerlerin çöküş" meselelerini göze alarak *İtham* (Suçlama) filmini çeker. Seyircinin toplumda yaşadığı sorunları göstermek amacıyla çekilen melodram filmler, sonunda bu tarzda yapılan filmlerin gelişimine ve daha çok beğenilmesine neden olur. Bu başarıyı elde etmenin ana sebebi, seyircinin yaşadığı sorunları geniş, dolaylı ve hissedilecek bir şekilde yansıtmasıdır. Çeşitli toplumsal olaylar arasında günlük yaşam tarzının sorunlarının önemsenmesi, bu filmlerin temelini teşkil eder. Eğer 50'li yıllarda *Genc-i Karun* gibi melodram filmlerin başarılı örneklerine dikkat edersek, bu meselenin nasıl gerçekleştiğini anlamış oluruz.

1952'de Amerika'nın Rusların bölgedeki nüfuzunu engellemek amacıyla tavsiyede bulunduğu reform planı, İran Şahı tarafından *İnkilâb-ı Sefid* (Beyaz İnkılâp) adıyla genelde İran köylerinde gerçekleşmiş sınıfsal çatışma, kontrol altına alınmış ve hafif şekilde yapılmıştır. Bu buyurulmuş "reform"un gerçekleşmesiyle; tarlalarda çalışanlar o tarlaların sahibi olmuş, köylüleri eğitmek için ve yeni yaşam tarzına

alıştırmak maksadıyla özel öğretmen ordusu (*sipah-idaniş*) oluşturulmuş ve köylere gönderilmişlerdir. Fakat işsiz kesimler, iş bulmak için şehirlere akın etmiş ve yeni kurulmuş fabrikaların işgücünü oluşturmaya başlamışlardır. Bu gibi reformların gerçekleşmesi devletin resmi işlemlerini aşar ve sinema gibi propaganda araçlarını da kapsar. O yüzden devletin bu tutumuna yakın olan filmler, tam anlamıyla devlet tarafından maddi-manevi destek görür. O dönemde yapılan *Genc-e Karun* filmi bu olayların nasıl gerçekleştiğine ayna tutar ve eğitim aracı sayılarak konuyu eğlenceli bir şekilde izah etmeye çalışır. Seyircinin bu filmi izledikten sonra şehirlerdeki hayatın ne kadar rahat, eğlenceli ve temiz olduğunu fark etmesi istenir. 40'lı filmler acı ve üzücü olayları yansıtmak isterken, 50'li filmler halkı, boş olsa bile, eğlendirerek umutlandırmak istiyordu. *Genc-i Karun*'da eski değerlere bağlı kalan yoksul delikanlı, şans ve tesadüf üzere İran'ın meşhur "bir gecede milyoner olmak" deyişini temsil etmiş ve bir gecede milyoner olmuştur. İşte tam da bu umut veren hal, seyircinin hoşuna gider.

50'li yıllarda sol görüşlerin ortaya koyduğu "sınıfsal çatışma" meselesi, o dönemin melodram filmlerinde yer almıştır. Üst tabakanın ahlaki değerleri ve davranışlarıyla alay ederek, söz konusu çatışma, giderek sınıfsal uzlaşmaya doğru yönlendirilir ve böylece eğlenceli bir şekilde mücadele ve çatışma meselesi kapanmış olur. Örneğin *Dustet Darem* (Seni Seviyorum, 1954, İsmail Kuşan) filminde, iki kardeş iki kıza âşık olur. Gençler yoksul tabakadan oldukları için kızların zengin babası bu aşka karşı gelir. Kardeşlerden birisi kadın taklidi yaparak kızın babasının hayatına girmeyi başarır. Sonunda baba, aşkın ne kadar iyi olduğunu anlar ve onların evlenmesine razı olur. Böylece yoksul bir aile, zengin bir aile ile çatışmak yerine barışır.

Genc-i Karun'un yönetmeni Siyamek Yasemi, konuyla alakalı şöyle söyler: "ülkemizde alt sınıfla üst sınıf arasındaki mesafe giderek artıyor. Bu mesele beni de düşündürüyor. Ben bu filmde bu konuyu ele aldım ve iki tabakayı yan yana getirmek istedim. Amacım bu filmi görünce yoksul bir işçinin gönlünü almak ve kendisini filmdeki kahramanın yerine koymaktı"[83]. Yasemi, "bu film sadece gişe için yapılmış" eleştirisine şöyle cevap verir: "Benim kahramanım ve yıldızım seyircidir." 1957'de Samoel Khaçekiyan'ın yönettiği *Hoda Hafiz Tehran* (Allaha Ismarladık Tahran) filmi bu alanda başarılı başka bir örnek sayılabilir. O döneme uygun çekilen bu melodram filmi, aslında "sınıfsal çatışma" meselesinden kaynaklanan bir sinema eseridir. Başka bir örnek, *Men Hem Girye Kerdem* (Ben de Ağladım, 1959, Samoel Khaçekiyan) filmidir. Bu film, zengin aileden birinin yoksul aileden birine âşık olmasını anlatır. Kızın babası bu aşkı reddeder, ama sonunda kabul etmek zorunda kalır.

Yek Parçe Aga (Tam Anlamıyla Ağa, 1956, Nâser Melik Motii) filminde, bir taksi şoförü arabasında piyango bileti bulur. Bilet birisine aittir, ama onu bulmak neredeyse imkânsızdır. Piyango bileti 100.000 tumen (İran para birimi) kazandıktan sonra şoför biletin sahibini bulmak için her yere başvurur. Bu esnada bir kızla tanışır ve ona âşık olur. Aslında biletin sahibi olan kız onun delikanlılığını görünce onunla evlenmeye karar verir. *Genc-i Karun* filmi büyük başarı elde edince aynı tema ve konuda çekilen filmlerin[84] sayısı o kadar artmıştır ki İranlı

83 *Film u Honer*, Hordad, 1957.

84 *Şeytan-Bela* (Şeytan Parçası, 1965, Nizam Fatimi), *Kahraman-i Kahramanan* (Karamanlar Kahramanı, 1965, Siyamek Yasemi), *Şems-i Peh levan* (Pehlivan Şems, 1966, 1965, Siyamek Yasemi), *Harun-i Karun* (Karun'un Harun'u, 1966, Nizam Fatimi), *Hatem-i Tai* (Bağışlayan Hatem, 1966, Muhammed Ali Ferdin), *Cihan Pehlevan* (Cihan Pehlivanı, 1966, İsmail Riyahi), *Daş Ahmed* (Ahmet Abim, 1967, Menuçehr Sadikpur), *Milyonerha-yi Gorosne* (Aç Milyonerler, 1967, İsmail Riyahi), *Bigonahi der-Şehr* (Şehirde Bir Suçsuz, 1968, Menuçehr Sadikpur), *Donya-yi Puşali* (Değersiz Dünya, 1968, Hosrov Parvizi), *Gerdeş-i Ruzgar* (Zaman Geçer, 1968, Kudret-ullah Bozorgi), *Aşk-ı Karun*

sinemacılar, onu bir melodram akımı olarak *"Karuni"* film unvanıyla adlandırırlar. Tahami-nejad konuyla ilgili şöyle der:

> Genelde filmdeki yoksul kişi, zengin babasını bulunca alt sınıftan kopup üst sınıfa yükselirdi. Alt sınıftan oluşan seyirci, bu durumu görünce kendini filmdeki kahramanın yerine koyup olayları zevkle izlerdi. Bu nedenle bu tür filmler alt sınıftan oluşan seyircinin dikkatini çekerdi (Tahami-nejad, 1996: 166).

Melodrama türündeki *"Karuni"* akım, devrim sonrası dahi İran sinemasında gelişimini sürdürmüştür. 1991'de Behruz Efhemi'nin çektiği *Arûs* (Gelin) filmi, yıllar sonra aynı konuyu İslam devrimi koşullarına uydurarak yeniden beyaz perdeye taşımış ve seyircinin ilgisini çekmiştir. Devrim sonrası İran sinemadaki kadın tiplemesi, bu filmde doğar ve sinemanın devrim sonrası kadın yıldızı Niki Kerimi, ilk kez bu filmde yer alır.

Melodram akımını yönlendiren başka bir film, 1952'de Mehdi Reis Firuz'un yönettiği *Vilgerd* (Serseri) filmidir. Örneğin *Mokassir Pederem Bud* (Suçlu Babamdı, 1966, Rıza Safayi) filmi bu filmden etkilenerek çekilmiştir. Bu film, mutlu bir ailenin şehvet peşinde koşan zengin bir babanın eliyle nasıl dağıldığını gösterir. Reis Firuz 1967'de aynı filmi örnek alarak *İman* (İman, 1967) filmini de yönetmiştir. Samed Sabbahi 1968'de aynı konuyu ele alır ve *Ferda-yi Ba Şukûh* (Muhteşem Yarın) filmini yönetir. Filmdeki adam sırtını ailesine çevirerek hilekâr bir kadına âşık olur ve aldatılırken her şeyini kaybeder. Pişman olunca ailesine dönmek ister ve birçok olaylardan sonra ailesini bir araya getirmeyi başarır. Bu tür melodram filmlerde, toplumdaki insanların psiko-

(Karun'un Aşkı, 1968, İbrahim Bageri), *Hengâme* (1968, Samoel Khaçekiyan), *Sultan-i Kalbha* (Kalplerin Sultanı, 1968, Muhammed Ali Ferdin), *Sikke-yi Do-ru* (İki Yüzlü Para, 1968, Hosrov Parvizi), *Kudret-i Aşk* (Aşkın Gücü, 1968, Robert Ekhart), *Luti-yi Karn-i Bistom* (Yirminci Yüzyılın Delikanlısı, 1968, Rıza Safayi) vb.

lojik durumları filmdeki kişilerin psikolojisiyle aynı değildir. Filmlerin gösterdiği karakterler daha idealist tipleri sergiler. Hayatlarının yönlendirilmesi şans üzerine olur ve tesadüflerden dolayı gerçekleşir.

Gişe başarısına alışan melodram İran sineması, 50'li yıllarda yapılan *Hişt u Âyine* ve *Şovher-i Ahu Hanım* adlıfilmleri, kullandığı gerçek simgelerden ve seyirciyi hayal dünyasından uzaklaştırıp acı verici atmosferin içine sokmasından dolayı, göz ardı ederek yoluna eskisi gibi devam etmek istemiştir. İbrahim Gulistan'ın yönettiği *Hişt u Âyine* filmi, o günlerde sinemada kullanılan cazip görüntülerden uzak tam bir soyut sinema eseriydi. Polisiye filmleri alaylı bir dille yermek için Ferroh Ghaffari'nin yönettiği *Şeb-i Gûzî* filmi gibi Gulistan da *Hişt u Âyine* filmiyle yüzeysel melodramları yerer. Melodram filmlerin sonunda insanları kurtaran tesadüflerin tam tersi, söz konusu filmin sonunda, ortada kalan perişan çocuk yetimhaneye sevk edilir ve anne babanın arasındaki kopuk iletişim çözülmeden devam eder. Yine o, kamerasını melodram filmlerin tam tersi, acı verici gerçek hayatı yansıtmak için sokaklara taşımış ve oralardaki soğuk, soluk ve sert görüntüleri, gerçek olmayan hayali görüntülerin karşısında göstermek istemiştir. Bu film başarı elde edemeyince, Gulistan on yıl boyunca sinemadan uzak kalmış ve *Esrâr-ı Genc-i Dere-yi Cinnî* (Cinli Vadinin Sırrı, 1974)filmiyle tekrar faaliyete başlamıştır. Söz konusu iki yönetmen yıllar sonra İran sinemasının "yeni dalga" denilen akımının da başlatıcıları sayılırlar.

1969'da Mesud Kimyaî'nin yönettiği *Kayser* (Kayser) filmi, İran sinemasının melodram türünün yöntemini tamamen değiştirir ve ona denenmemiş yeni bir yöntem kazandırır. Bu filmden sonra, melodram filmleri birbirinden farklı iki akım olarak cereyan eder:

Birinci Akım:

60'lı yıllarda hızla gelişmiş ve ihraç olunmuş petrol paraları sayesinde, ülke o güne kadar görünmeyen bir gelire sahip olur. Elde edilen paralarla ithalat artar ve lüks ürünler halkın hayatına girince alt sınıfla üst sınıf arasında yeni bir nispi zengin tabaka oluşur. O günlerin hayatını ve yaşam tarzını İran'daki meşhur bir laf şöyle ifade eder: "Ayak başparmağından kafadaki saç teline kadar batılı olmak lazım". Tam bu sıralarda Celal Âlî Ahmedgibi aydınlar bu tarz yaşamı, Batılı yaşama düşkünlüğü, *"Garp-zedegi"* olarak niteler ve eleştirirler. Resmi iletişim kurumlarının yaptığı propagandalara rağmen halkın çoğu felaketler içinde yaşamına devam eder. *Kayser* filminin o dönemde gösterime girmesi, milyonlarca seyirciyi sinema salonlarına çeker ve herkesi şaşırtır. *Kayser,* toplumun gerçeklerini İran edebiyatından alınan mitolojik bir dille[85] anlatmaya çalışır. Tıpkı İran'a has trajedilerin (*gam-name*) sonu gibi, bu tarzda yapılan filmlerin kahramanı filmin sonunda kendini halk için feda eder. Böyle bir yaklaşımla devlet propagandası arasındaki mesafe oldukça birbirinden uzaktır. *Kayser* filmine seyircinin akın etmesi, o filmde gösterilen gerçeğin beğenilmesinin kanıtı sayılabilirdi. İktidara karşı sol ve devrimci muhalif güçler, bu dönemde ilk kez bu filmde temsil olunur ve dergilerde yer alan yorumlar, bu filmi bir manifesto olarak niteler. Melodramın birinci akımını değerlendiren İranlı eleştirmenler bu dönemde yaşananları şöyle izah ederler[86]:

> *Kayser* filminin yönetmeni Mesud Kimyaî'nin, 1981'de *Rıza Motori* (Motosikletçi Rıza) adlı diğer eseri, İran'da oturmuş melodram kriterlerini bozmak amacıyla yapılmıştır. O, bu yaklaşımını ilk kez *Kayser* filminde ortaya koymasına rağmen, *Rıza Motori* filminde eski melodram kriterlerine döner. Filmin kahramanı "Rıza" ve onun şakacı yardımcısı, "Salak Ab-

85 *Pehlivan*, ayyar ve cevanmerd gibi kahramanlar eski İran edebiyatının temelini oluşturur.
86 *Film*, Sayı 103, İsfend, 1369.

bas", sevdiği kız, Ferengis ve onun para sever babası, Siyamek Yasemi'nin yönettiği *Genc-i Karun* filmindeki karakterlere benzer. Kimyayi, filmlerinde yoksulla zengin insanlar arasında yaşanan aşk hikâyelerini -bazen ciddi bazen şakacı, bazen gerçek bazen hayali bir dille- anlatmaya çalışır, fakat onun asıl maksadı, eski melodram eserlerinin sınırlarını bozmak ve yeniden belirlemektir. *Rıza Motori,* toplumdaki gerçeklerin -acı da olsa- önemsendiğini ve seyirci tarafından fazla iyimser karşılanmadığını vurgular. *Garibe* (Yabancı, 1972, Şapur Garib), *Memel Amrikayi* (Amerikalı Mehmet, 1974, Şapur Garib) ve *Hem-sefer* (Yoldaş, 1975, Mesud Esedullahi) filmleri, bu yönde çekilen başarılı diğer örneklerdendir.

Zaman ilerledikçe çeşitli görüş açısından çekilen melodram eserlerin duygusal yaklaşımlarının yerine, alaycı protest nihilist görüşler de sinema alanında görülmeye başlanır. *Fasila* (Mesafe, 1975, Murtaza Agili) filminde, bir delikanlı zengin bir kıza âşık olur ve kızı istemek için evlerine gider. Kızın babası ve akrabaları ona; araban var mı, apartmanın var mı, üniversitede okudun mu, yurt dışına çıktın mı? gibi sorular sorarlar, fakat onun tek bir yanıtı vardır: "hayır". Orada bulunanlar sürekli hayır kelimesinin duyulmasından bıkarlar ve onu evden kovarlar. Aşık genç, amacına ulaşmak için sonunda hırsız olmaya karar verir. *Buy-i Gendom* (Buğdayın Kokusu, 1978, Emir Mücahid ve Ferzan Delcu) filminde, hayal kırıklığına uğrayan umutsuz bir genç, âşık olduğu kızı hastalıktan kurtarmak için kaçakçılığa başlar. Filmlerin[87] yarattığı atmosfer oldukça kara, acı verici ve üzüntülüdür. Genelde bu tür filmlerde âşıkların biri hasta olur ve sonunda ölür. Gündelik hayatın sorunlarıyla iç içe geçen "toplumsal melodram" filmlerinin sonu acıklı bir şekilde biter.

87 *Yaran* (Arkadaşlar, 1973, Muhammed Delcu), *Elefha-ye Herz* (Yaban Bitkileri, 1976, Muhammed Delcu), *Mah-i Esel* (Bal Ayı, 1976, Fereydun Gole), *Put-şiken* (Put Kıran, 1976, Şapur Garib), *Cay-i Emn* (Güvenli Yer, 1997, Murtaza Agili), *Der-Emtedad-i Şeb* (Gecenin İstikametinde, 1977, Parviz Seyyad), *Mahiha der-Hak Mi-mirend* (Balıklar Toprakta Ölür, 1977, Emir Mucahid, Muhammed Delcu), *Gulha-yi Kagezi* (Kâğıt Çiçekler, 1977, Ali Goli), *Pervaz der-Şeb* (Gece Zamanı Uçuş, 1980, Habib Kavuş).

İkinci Akım:

Melodramın ikinci akımını teşkil eden filmler, genelde yeni zengin ailelerin çocuklarının yaşadığı romantik, duygusal aşklardan bahseder. Bu tür filmler eski toplumsal melodramlarla karşılaştırıldığında, daha şık ve modern bir gündelik hayatı içerir ve toplumsal sorunlarla pek de alakadar olmak istemez. Söz konusu filmlerin dramatik atmosferi sınıfsal katmanların birbiriyle zıt olmalarından çok, bireysel yorumlar ve görüşlerin anlaşılmazlığından kaynaklanır. Toplumsal sorunları eleştirenler bile tam şahsiyeti sergileyemeyince kahramanlık kavramı yumuşamaya ve muhafazakâr olmaya başlar. Örneğin *Hem-kilasi* (Sınıf Arkadaşı, 1977, Siyaveş Şakiri) filminde, güzel kızın zengin babası toplumsal durumdan şikâyetçidir ve sürekli boş laflarla hayatını geçirir. Ama özel hayatında özellikle başkalarıyla ilişkilerinde oldukça zayıf birisidir. Onun düşünmeden yaptığı saçmalıklar herkesi ona karşı alaycı yapar. Bu filmlerde sisteme ve devlete atfedilen olumsuzluklar aynı zamanda bireylere de atfedilmeye başlar.

Bu filmlerde yer alan, bireye de olumsuz roller bağlamında pay biçen, toplumsal sorunlarla birlikte, burjuva aydınlarının yaklaşımları ve düşünceleri de eleştirilir. Bu aydınların tutumları, burjuva sınıfına hizmetin bir gereği olarak kabullenilir. Bu tartışmaların alevlenmesiyle birlikte, İran'ın ünlü yazarı Celal Âlî Ahmed'in 1968'de *"Aydınların Hizmet ve İhaneti"*[88] başlığıyla yazdığı kitap, herkesin dikkatini çeker. Bu tartışmaların yükselişi ve bıraktığı toplumsal etkiler sinema eserlerine de yansır. Söz konusu yaklaşımları *Rabita-yi Cevani* (Genç İlişkiler, 1976, Siyaveş Şakeri), *Perestuha-yi Aşık* (Aşık Kuşlar, 1978, Feridun Riyahi) ve *Ber-feraz-i Asumanha* (Göklerin Üzerinde, 1978, Muhammed Ali Ferdin) filmlerinde yer almıştır. İran'da melodram eserlerin seyrine dikkat edersek, onun nasıl hayali ve idealist dünya-

88 Celal Al-i Ahmed (1968), Hidmet ve Hayanet-i Roşenfikran, Tulu Yayınevi.

dan yola çıktığını, sonunda tamamen maddi bir noktaya doğru hareket ettiğini görebiliriz.

70'lere doğru, giderek salt eğlence aracılığından çıkmış olan melodram akım, duygusal ve slogancı atmosferden uzaklaşıp, aynı zamanda aydınlatıcı mahiyetiyle yoluna devam eder. Bu yeni sinema, seyirciyi, alın yazısına teslim olma yerine düşünmeye davet eder. Bu görüşe göre herkes hayatını olduğu gibi değil, olabileceği gibi görmelidir.

1978'de İran Devrimi ile birlikte ortadan kaybolan melodram filmler, 1983'te devrimin gerektirdiği koşulları göze alarak tekrar devreye girer. Bu yönde *Metersek* (Korkuluk, 1983, Hasan Muhammed-zade) ve *Gulha-yi Davudi* (Kasımpatı Çiçekleri, 1984, Resul Sadri Amuli) filmleri, hem devrime bağlı yeni kurulmuş sinema sektörünün onayından geçmeyi başarır, hem de seyirciyi tekrar sinema salonlarına çeker. Melodram akımının yeniden ciddi biçimde başlaması, 1989'da Dâryûş Mehrcuî'nin yönettiği *Hâmûn* filmiyle başlar. Devrim öncesi *Gâv* filmiyle çağdaş İran sinemasına damgasını vuran Mehrcuî, aynı başarıyı bu filmle tekrar elde eder. Devrim öncesi melodram filmlerde aydınların eleştirilmesi görüşü, bu filmle tekrar gündeme gelir. Mehrcuî, daha sonra üç meşhur filmini - *Banu* (1990), *Sârâ* (1992) ve *Leylâ*, (1998)- yönetir ve ismini İran sinema tarihine en başarılı melodram yönetmeni olarak yazdırır.

1979'da İran-Irak savaşının zorladığı sinema koşulları değişir ve sinemacılar -devrim öncesi usta yönetmenler dâhil- savaş melodramları çekerler. İbrahim Hatemi-Kiya -devrim sonrası sayılan genç yönetmen- *Buy-i Pirahen-i Yosef* (Yusuf'un Gömleğinin Kokusu, 1996) ve *Ez-Kerhe Ta-Rayn* (Kerhe Nehri'nden Rein Nehri'ne, 1993) filmlerini yönetir ve melodram akımına yeni bir boyut ve renk kazandırır. Onun filmlerinde İran sineması ve tiyatrosunun usta oyuncuları da yer almışlardır.

Melodram akımının devrim sonrası daha da güçlü bir şekilde devam etmesinde, Rahşân Benî-itimâd ve Tehmine Milânî'nin de önemli payları vardır. Rahşân Benî-itimâd'ın yönettiği *Nergis* (Nergis, 1992) ve *Rûserî-yi Âbî* (Mavi Eşarplı, 1993) filmleri, 90'lı yıllarda melodram akımının gelişimine ışık tutar.

1.3.2.4. Devrim Öncesi Yeni Dalga

50'li yılların ortasında vizyona giren İran sinemasının ilk modern film örnekleri, sistematik bir düşünce ve çerçeveden ziyade, bireysel deneyim ve çabaların sonucuydu. Zira o dönem, modern yapıyı ve modernliği içeren kavramları ortaya koyan, yönlendiren ve belirleyen film örnekleri yeterince bulunmamaktaydı. Ama modernlikle ilgili kitaplarda ve dergilerde yayınlanan makalelerle birlikte, örnek filmlerin gösterilmesi, sinemacıları söz konusu kavramlarla yakından ilgilenmeye itmiştir. Bu gelişmeleri destekleyen televizyon faaliyetlerinin ortaya çıkması, sinema dergilerinin ve kitaplarının yayınlanması, sinema alanını yakından etkiler ve kavramsal tartışmaların artmasına neden olur. İran gibi az gelişmiş ülkelerde, eski yöntemi bırakıp yeni yöntemi kullanmak pekte kolay olmamaktadır. Bu tutum dönemin yayınlanan dergilerinde açıkça göze çarpar. Yukarıda değindiğimiz gelişmeler ve değişimler, bazı İran sinema eleştirmenleri tarafından da hoş görülmez. Onlar yeni denetimleri gereksiz olarak niteler ve eski yöntemin bırakılması ve 50'li yıllarda gerçekleşen yeni yöntemlerin öne çıkmasını tamamen reddederler.

Toplumsal ve ahlaki değerleri önemseyen kırklı yılların melodram filmlerini tekrarlamak istemeyen İran sinemacıları, o dönemde yaşanan durgunluktan kurtulmak ve konuya daha fazla ilgi çekmek için yeni yöntemler ve modeller aramak zorundaydılar. Zira toplumsal ge-

lişmelerle birlikte değişen yaşam tarzı, seyircinin beklentilerini daha yüksek seviyelere taşımıştır. Eski tarzda yapılan melodram filmleri; insanların özgür olma isteklerine saygı göstermek, seçenek haklarını resmileştirmek, görüş açılarını genişletmek ve ahlaki değerlerin tavsiyesinden öteye gidemiyordu. Oysaki bu durum sinema alanını da etkilemiş ve seyircinin sinemadan beklentileri de değişmiştir. Artık sinemanın ilerlemesini seyircinin isteğine göre yönlendirme düşüncesinin tam tersi, karşı görüşe göre sinema camiası, özgür hareket etmeli ve kendini eskiye dayanan günlük ihtiyaçlardan kurtarmalıydı. Söz konusu tutum soyut bir yaklaşım sergilemekteydi. Amaç, toplumu daha derinden etkileyerek yeni yöntemlerin denenmesiydi. Her iki yoruma göre de sinemanın gelişiminde toplumsal meselelerin önemli ve etkileyici bir payı vardı.

İran sineması faaliyete başladığından beri, genelde eleştirmenlerin olumsuz yorumları, sinema yönetmenlerine karşı olmuştur. Bu olumsuz eleştirilerde, sinema yönetmenleri, beceriksizlik, yaratıcı olamamak ve kendi menfaatlerini düşünmekle suçlanmışlardır. Örneğin konuyla alakalı sinemanın ilk eleştirmenlerinden Dâryûş Hecir, şöyle açıklamalarda bulunur:[89]

> Şimdi İran sinemasının, beceriksizlik, vasatlık ve haksız yere gelir elde ederek oluşan fesatla mücadele etme zamanı gelmiştir. Bu görev biz eleştirmenlere düşer. Bundan sonra kendi muhteşem geçmişimizi korumak için müstehcen sahnelerin yayılmasına izin vermeyeceğiz. Artık sinema alanının yükselişi gereklidir.

Bir zamanlar Türk sinemasında da yaşanan benzer olayları Nilgün Abisel şöyle aktarır:

89 *Omid-i İran*, 43, (1936).

> *Söz Bir Allah Bir* (1933, Muhsin Ertuğrul) filminin içeriğinin ve tuhaflık olsun diye yapılan taklitlerin milli birliği zedeleyici olduğunu ve sonuçta "üç beş kuruş" kazancın hedef alındığını öne sürdükten sonra, Nusret Kemal yazısını söyle tamamlıyor: Türk İnkılabı, devletçiliği, şair edinen bütün rejimler içinde serbest ticareti en geniş sahada bırakan, fert teşebbüsüne en koruyucu kucak açan bir rejim olmuştur. Fakat nasıl kasap, dükkânında ölü eşek eti sattırmazsa, kokmuş bir sanat leşinin de gönülleri bulandırmasına tahammül edemez. Temenni edelim ki henüz başlangıcın bocalamalarında fazla sendeleyen ticaret sinemacılığımız, milli kültürümüzdeki hizmet rolünü bulmakta ve o rolün icap ettirdiği yüksek sanat ruhuna ermekte gecikmesin (Abisel, 1994: 25).

Sanatsal İran sinemasında anlamını bulan "öteki sinema"nın geçiş süreci, gerekli bir hareket olarak 40'ların başından itibaren bazı akademik eğitim almış olan yönetmenlerin yönettiği belgesellerle başlamıştır. Ticari sinemayla mücadele, genç yönetmenler tarafından belgesel eserlerin yapılmasıyla denetleniyordu. İran sinemasına ilk uluslararası ödülleri yaratıcılıklarından dolayı bu eserler kazandırmışlardır. Avusturya'da eğitim alan Menuçehr Tayyab, Amerika'da eğitim alan Ahmed Faruki ve Huşeng Şefekat ve, Fransa'da eğitim alan Hecir Dâryûş ve İbrahim Gulistan bu dönemin başarılı belgesel yönetmenleridir. İbrahim Gulistan sonraları modern İran sinemasının kurucularından biri olmuştur. Genç sinemacıları yeni yöntemleri denemeye teşvik eden usta sanatçı ise Farroh Ghaffari olmuştur.

Farroh Ghaffari, Locarno, Venedik ve Belçika film festivallerinde jüri üyeliği yapmış, değerli tecrübeler elde ederek 1949'da İran'a dönmüş ve aynı yıl Film Eleştirmenleri Birliği'ni kurmuştur. Bu kurum sayesinde eleştirmenler daha geniş çerçeveli ve kurumsal yorumlar yapmış ve eleştiri alanlarını genişletmişlerdir. 1951'de tekrar Fransa'ya dönen Ghaffari, 1953'ten 1956'ya kadar, Cannes Film Festivali Eleş-

tirmenler Birliği'nin jüri üyesi olmuştur. O, 1954'te başka ülkelerin sinemacılarıyla birlikte Uluslararası Sinema Tarihi Araştırmacıları Kurumu'nu da kurmuştur. Tekrar İran'a döndüğünde, önce İran-nema Müessesesi'ni kurmuş, onun ardından *Cenub-i Şehr* (Şehrin Güneyi) filmini yapmış ve 1960'ta İran Film Arşivi'nin müdürü olmuştur. İran sinemasının modern akımını başlatanların çoğu bu kurumlarda yetişmiş ve modernleşme ile yakından ilgilenmişlerdir. Onlardan biri olan İran sinemasının usta yönetmeni Behram Beyzayî, gençken yaşadığı o günleri şöyle hatırlıyor[90]:

> Sene 1956. Okulda her kes benim sinema hayranı olduğumu biliyor. Bir gün, tanıdığım bir arkadaşımın tavsiyesi üzerine İran Film Arşivi'nin oturumuna katıldım. Toplantıda, 1948'de Preston Sturges'ın yaptığı *Unfaithfully Yours* filmi yorumlanacaktı. Bir beyefendi konuşmaya başladı ve sonunda bir soru sordu. Doğru cevaplayan ödüllendirilecekti. Bu yarışmaya ben de katıldım. Birkaç gün sonra kapımızın zili çalındı. Kapıyı açmak için dışarı çıktım ve bir beyefendiyi gördüm. Bana kim olduğumu sordu. Behram Beyzayî'yim dediğimde, beni tebrik etti ve dedi ki, "yarışmada birinci oldunuz. 15 gün sonra ödülünüzü almak için İran Film Arşivi'ne müracaat edin". 15 gün sonra toplantıya katılmak için Kristal Sineması'ndaki salona gittim. O gün Sir David Lean'ın 1946'da yaptığı *Büyük Umutlar* filmi yorumlanacaktı. Keyifle yorumu dinledim. Sonunda ödülüm olan bir yıl boyunca İran Film Arşivi'ne bedava girme kartımı aldım.

Ferroh Ghaffari o dönemin dergilerinde yazılan gerçek eleştirileri destekleyerek, İran sinemasında bulunan umutsuzluğu ortadan kaldırmak, yerine canlılık ve hareket getirmek istiyordu. Huşeng Kavusi başta olmak üzere bütün eleştirmenlerin olumsuz yazılarına rağmen, *Dozd-i Bender* (Liman Hırsızı), *Çehar Rah-i Havadis* (Hadiseler Kavşağı), *Marcân* (Marcân), *Bolbol-i Mezra* (Çiftlik Bülbülü) ve *Şeb-neşini*

90 *Film*, Sayı 66.

der-Cehennem (Cehennemde Gece Eğlencesi) gibi yüzeysel sinema eserlerinde bile ufacık olumlu yanlar aramaktaydı. Ghaffari yazdığı eleştirilerde "güzel zevkli olmayı", "kurgu aşamasında makası yaratıcı bir şekilde cesurca kullanmayı", "mizansenin düzenli olmasını", "senaryoda ince ince düşünmeyi", "tekniksel ve sanatsal meselelerde dikkatli olmayı" ele alarak incelerdi.[91] Ghaffari aynı zamanda usta bir sinema yönetmeni sayılırdı. Dönemin başka aktif bir eleştirmeni Dâryûş Hecir, onun yönettiği *Şeb-i Gûzî* (Talihsiz Gecesi) filmiyle ilgili şöyle açıklamalarda bulunmuştur:[92]

> Yakın zamanlarda ben, Tayyab, FürûğFerruhzâd, Ghaffari, Gulistan ve Ahmed Faruki gibi genç yönetmenlerin yaptığı belgesel eserler, kuşkusuz o dönemde yapılan değersiz sinema eserlerinden üstündü. Düşük ve yüzeysel filmlere itiraz etmek bizim hakkımızdı, ama bunu yapmadık. Ghaffari'nin uzun metrajlı *Şeb-i Gûzî* filminin yapılmasına kadar bekledik. Şimdi İran'da ciddi bir sinema var diyebiliriz. Bu iyi bir başlangıçtır. Sinemadan beklentilerimiz bu filmle gerçekleşmiştir. *Şeb-i Gûzî* filminde toplumsal sorunlar zekice yer almış ve yönetmen bir entelektüel olarak doğru eleştiriler yapmıştır...

Ghaffari bu filminde, kamerasını sokağa ve umumi yerlere çevirip toplumda yaşananları olduğu gibi göstermek istemiştir. O toplumsal gerçeklerin donelerini[93] ekranda seyirciye hissettirmek istiyordu. Böylece onun bu filmiyle, modern sinema akımının özelliklerinden biri sayılan gerçekçilik, İran sinemasında başlamıştır. Eskiden yapılan hayal mahsulü filmlerin karşısında boy gösteren gerçekçi filmler, hayatın acı verici olaylarını bütün sertliği ve çıplaklığıyla ortaya koymuş ve bu konular seyirciye aşina gelmesinden dolayı onları daha derinden etki-

91 Bu noktalar, Ghaffari'nin *Âşinâ Dergisi*'nde 1957 yılının Azer ayında yazdığı bir eleştiriden alınmıştır.

92 *Honer u Sinema*, 1964, s. 7.

93 Zenginlik, fakirlik, cahillik, ahlak, farklılıklar vb.

lemiştir. Amaç seyirciyi sahte, idealist ve gerçek olmayan zihinsel bir dünyadan çıkarmak ve gerçek dünyaya sokmaktı. Toplumsal gerçekleri iyi yansıtmak için, belgesel tarzda yapım tekniği, bazı sinema yönetmenleri tarafından kullanılmış ve söz konusu olaylar beyaz perdeye aktarılmıştır. Örneğin 1971'de Emir Naderî'nin yönettiği *Hoda Hafiz Refik* (Güle Güle Arkadaş) filmi, Tahran'ın Firdevsî Caddesi'ndeki İstanbul kavşağında üç hırsızın bir kuyumcuya saldırısını konu edinmiştir. O, konusunu gerçek bir hikâyeden alan bu filmin çekiminde, kamerasını Tahran'ın güneyinde yoksul bir bölgeye çevirir. Yine 1972'de Nâser Taghvaî *Sâdık-i Korde* (Kürt Sâdık) filmini, Huzistan bölgesinde yaşanan gerçek bir olay üzerinden yazmış ve yönetmiştir. Bu filmde, 40'lı yıllarda Huzistan bölgesinde, bir kamyon şoförü, yol kenarındaki restoranda, işçi bir kıza tecavüz eder, sonra onu ve bütün işçileri öldürür. O dönemde yaşanan bu çirkin cinayet toplumu öfkelendirir ve ayağa kaldırır. *Se Kab* (Üç Kemik, 1971) filminin yönetmeni Zekeriya Haşimi'ye göre, sinema kamerası aslında toplumun gerçek olaylarını belgelemektedir. O kendi çektiği filmde de kamerasını toplumun tam ortasına taşımıştır.

Yukarıda işaret edilen filmlerin, modern İran sinemasının oluşumunda önemli payları vardır. Modern İran sinemasının ilk eseri, İbrahim Gulistan'ın çektiği *Hişt u Âyine* (Kerpiç ve Ayna, 1965) filmidir. Bu film, İran edebiyatından uyarlanarak yapılmış bir filmdir. Sinema entelektüellerinin dikkatini çekmiş ve herkes onun sanatsal özelliklerinden bahsetmiştir. 60'lı yılların başarılı yönetmeni Nâser Taghvaî, 1970'te *Ârâmiş der-Huzur-i Digerân* (Başkalarının Yanında Huzur) filmini çekmiş ve bu filmde ilgi çekici toplumsal görüşlerini beyaz perdeye aktarmıştır. Taghvaî bu filmin başarılı olmasının asıl nedenini şöyle açıklar: [94]

94 *Farabi*, 10. Devri, Sayı 1.

> Ben İbrahim Gulistan'ın yaptığı *Hişt u Âyine* filminden etkilenerek kendi filmimi yaptım. Benim filmimde bir belgesel havası vardır. Filmin öyküsü gerçek bir öyküye benzer. Hatta filmimdeki Soreyya Kasimi'nin oynadığı rol, tıpkı Gulistan'ın filmindeki rol gibidir. Anlayışlı, kolay, samimi ve inandırıcı bir roldür. Gulistan'ın yanında çalışmak bana çok şey kazandırdı. Adeta altın bir fırsat sağladı. Ben onun yanında gerçek sinemayı tanıdım.

İran sinemasının bu yeni akımı, entelektüellerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Fakat bu alanın yaratıcı yönetmenleri, normal halkın da ilgisini çekmek istiyorlardı. Örneğin 1966'da Celal Mukaddem *Haneyi Hoda* (Allah'ın Evi) isimli belgesel filmiyle muhafazakâr kesimin inanılmaz ilgisini çekmeyi başarır. Öyle ki; halk belgesel bir film olmasına rağmen, *Hane-yi Hoda*'yı izlemek içinsinema salonlarına akın eder. Film o kadar gerçeğe yakın olmuştur ki, izleyenler, yapılan röportajlarda bir filme değil de Kâbe'ye gittiklerini ve hac yaptıklarını ifade etmişlerdir. Filmin anlatım metnini yazmış olan İbrahim Golistan, aynı zamanda filmin kurgusunu da yapmıştır. Bu yeni akımın başarılı yönetmeni Celal Mukaddem, sinema faaliyetine asistan olarak Ferroh Ghaffari'nin yönettiği *Cenub-i Şehr* (Şehrin Güneyi) filmiyle başlamış, aynı yönetmenin diğer bir eseri *Şeb-i Gûzî* (Talihsiz Gece) filmiyle devam etmiştir. O, 1968'de ticari sinemaya karşı *Se Divane* (Üç Deli) isimli bir komedi üçlemesi olan filmini çeker. Bu film İran sinemasında tanınan diğer komedi üçlemeleriyle dalga geçer. Ticari sinemaya karşı olan Mukaddem, dönemin sinema durumunu şöyle açıklar: [95]

> *Film-fârsi*[96] sineması mesuliyet hissetmiyor. Ne bir sözü var, ne de bir mesajı. Sorumluluk hissetmiyor. Felçli bir toplumsal üye gibidir, o kadar. Eğer bizim toplumumuzun ekonomik, kültürel ve toplumsal

95 *Roşen-fikr Dergisi*, 1968, Sayı 5.

96 İran sinemacıları bu tür yüzeysel ve değersiz filmleri *Film-fârsi* olarak adlandırırlar.

kalkınmasının bir ahengi varsa, bu tür değersiz filmler, ona uymayan enstrüman çalıyorlar. Bunun için o, hastadır bence.

60'lı yılların yeni akımında sadece sinemacılar değil, Celal Âlî Ahmed ve Ali Şeriatî gibi tanınmış entelektüeller de damgalarını vurmuş, özellikle sanatsal sinema anlamını toplumsal tartışmalarıyla boyutlandırmışlardır. Şeriatî, İran'ın çok meşhur sinema filmi *Gâv* (İnek) ile ilgili şöyle açıklamalarda bulunmuştur; "Genelde biz başkalarını kendimiz gibi hissederiz. Aynen filmdeki "Meş Hasan" gibi. O da kendini inek sanıyordu". O, bu sözleriyle "yabancılaştırma" (*alienation*) konusunun İran toplumunda nasıl gerçekleştiğini açıklamaktaydı.

> Dâryûş Mehrcuî'nin çektiği *Gâv* (İnek) isimli filmi, bir çiftçinin yaşadığı acıları anlatır. O, ekmek parasını sağlayan ineği öldükten sonra, kendini inek sanır. Yıllar önce Ferroh Ghaffari'nin beyaz perdeye taşıdığı toplumsal görüşler, bu filmle tekrar sinema salonlarında kendini gösterir. Köylülere özel bir bakışı olan, İranlıların samimi hayatının köklerine işaret eden *İnek* filmi, o gün İran sinemasında da taze bir nefes anlamına gelmekteydi. Paradoksal görüntüleri ortaya koyan bu film, kriterleriyle kendinden sonra cereyan eden modern akımı yönlendirmiştir (Whitaker, 2000: 24).

Modern İran sineması ilerledikçe, elde ettiği denemelerde farklı modeller, yapılar, arayışlar ve kavramsal konular ortaya çıkar. İran sineması İbrahim Gulistan'ın *Hişt u Âyine* (Kerpiç ve Ayna) filmiyle ilk modern anlamını -özellikle yapısal denetimde- kazanmış, Dâryûş Mehrcuî *Gâv* (İnek) filmiyle toplumun aydın kesiminin dikkatini çekmeyi başarmış, Mesud Kimyaî ise *Kayser* (Kayser) filmiyle modern sinemayı sıradan halkın ve seyircinin tam ortasına taşımıştır. Bu nedenle Mesud Kimyaî'nin de modern İran sinemasının gelişiminde önemli yeri vardır. Onun devrim öncesi veya devrim sonrası yaptığı bütün

filmlerde, sanatsal ve toplumsal özellikler önemsenerek karşımıza çıkar. Toplum sorunlarına fazla önem veren bu yönetmenin İran sinemasındaki yeri, belki sinemacıların meşhur bir sözü ile daha iyi ifade edilebilir: Kimyayi, hep su akışının tersine yüzen bir kurbağa gibidir. Onun filmlerinin[97] neredeyse hepsi, toplumsal yönüyle, sonraki sinema nesillerini yönlendirmiştir.

Golistan ve Devayi gibi sinema ustalarının *Kayser* filmine destek vermeleri, modern sinemayla popüler eserler arasındaki mesafenin azalmasının küçük bir simgesidir. Konuların genişlemesi, toplumsal olayların öznelleşmesi ve elit tabakanın sinemaya ilgi göstermesi, filmlerin formalist bir yöne doğru hareket etmesine neden olur. Sohrâb Şehid-sâlis, Nâser Taghvaî, Kamran Şirdil, Dâryûş Hecir, Zekeriya Haşimi ve Behram Beyzayî gibi yeni akımın önünde gelen isimleri, bu gelişmelerden sonra filmleriyle İran sinemasına farklı yorumlar katmış ve modern sinemayı ilerletmişlerdir. Söz konusu filmlerin yurt dışında ödüllendirilmesi modern sinema akımını daha da güçlendirmiştir. Yeni akımın eserleri ilerledikçe kendi içinde de çeşitli dallara ayrılmışlardır.

Sanatsal film üretiminde sıkıntı çeken genç sinemacılar, özel kurumların yardımına ihtiyaç duyunca, bu tür kurumlar oluşmaya başladı. 1969'da *Kânûn-i Perverîş-i Fikrî-yi Kûdekân ve Novcevânan* (Çocukların ve Gençlerin Düşünsel Eğitim Merkezi) kurulmuş ve bu tür filmlere destek vermiştir. İster devrim öncesi ister devrim sonrası, modern İran sinemasının çoğu yönetmeni, bu kurumlarda faaliyete başlamışlardır. Örneğin Abbâs Kiyârustemî 1970'de ilk eseri sayılan *Nan u Kuçe* (Ekmek ve Sokak) filmini bu merkezlerden birinde çekmiştir. O, bu filmle ilgili dönemin dergilerindeki eleştirileri şöyle cevaplar:[98]

97 *Kayser* (Kayser, 1969), *Beluç* (Beluç, 1971), *Geveznha* (Geyikler, 1975), *Sefer-i Seng* (Taşın Yolculuğu, 1978) ve *Rıza Motori* (Motosikletçi Rıza, 1981).

98 *Sinema Dergisi*, Sayı 6, (1977).

Filmi yakın arkadaşlarıma gösterdiğimde, *cut* (kesme) tekniğini kullanmadığım için eleştirildim. Ama Dâryûş Hecir onu çok beğenmişti. Ona göre bu filmin ritmi güzeldi. O dönem Dâryûş Hecir benim örnek aldığım biriydi. Onun gibi bir sinema ustasından bunu duymak hoşuma gitti ve kendime olan güvenimi arttırdı...

Sonraları İran sinemasının yeni akımını temsil eden büyük ustalar, muhteşem filmlerini[99] hep bu tür merkezlerde çekmişlerdir. Modern sinemanın gidişatını hızlandıran söz konusu merkezler, Mahmud Ahmedinejad'ın Cumhurbaşkanlığı'na (2005) kadar faaliyetlerini sürdürmüş, fakat onun iktidara gelmesinden sonra girdiği durgunluk 2012'de zirveye ulaşmıştır[100]. Devrim öncesi -söz konusu merkezlerin yanı sıra- İran *Radyo-Televizyon-i Milli-yi İran* (İran Ulusal Radyo Televizyon Kurumu) da bu tür filmlerin desteklenmesine karar verdi. Modern İran sinemasının gelişmesine neden olan bazı önemli eserler, devrim öncesi İran Televizyonu'nun desteğiyle çekildi.[101] Bu dönemde entelektüeller arasında yaşanan münakaşalar, onları birbirinden ve toplumdan ayırmıştır. Bu ayrılığın yeni sinema akımına yansımasıyla, bu akımda durgunluğuna neden olmuştur. Modern sinema kendini tekrarlamaya başlayınca seyirciyi kaybetmiş ve canlılığını korumak için yeni yöntemler aramıştır. Devrimin yapıldığı yıllarda, sinema faali-

99 Behram Beyzayi: *Amu Sibili* (Bıyıklı Amca, 1970); Nâser Taghvaî: *Rehâ'î* (Kurtuluş, 1971); Emir Nadiri: *Sâz Dehenî* (Hrmonika, 1973), *İntizar* (Bekleyiş, 1997); Şapur Garib: *Haseni* (Hasancık, 1974), *Heft-tirha-yi Çubi* (Tahta Silahlar, 1975), *SeMah Tatili* (Üç Ay Tatil, 1977); Mesud Kimyaî: *Pisar-i Şarki* (Doğunun Oğlu, 1975), *Esb* (At, 1976); Dariyush Mehrcuî: *Medrese'î ki Mireftîm* (Gittiğimiz Okul, 1979).

100 Bu merkezlerin sonuncusu olan *Hâne-yi Sinemâ* (Sinema Evi), İran Kültür Bakanlığı tarafından sinemacıların direnişine rağmen, mahkeme kararı ile kapatılmıştır.

101 Nâser Taghvaî: *Ârâmiş der-Huzur-i Digerân* (Başkalarının Yanında Huzur, 1970); Rabi Avanisiyan: *Çeşme* (Çeşme, 1972); Dâryûş Hecir: *Bita* (Bita, 1973); Sohrab Şehid-sales: *Der-Ghorbet* (Gurbette, 1975), *Tabiat-i bi-Can* (Cansız Tabiat, 1975); Parviz Kimyavî: *Mogulha* (Moğollar, 1973), *Bag-e Senki* (Taşlı Bahçe, 1975), *Ok Mister* (Evet Efendim, 1977); Ferroh Ghaffari: *Zenburek* (Zenburek, 1975); Behman Ferman-ara: *Şazde İhticab* (Şehzade İhticap, 1974); Dâryûş Mehrcuî: *Dâire-yi Mînâ* (Mina'nın Çemberi, 1975).

yetleri birkaç yıl boyunca tamamen kapanmıştı. Fakat bu dalganın dört meşhur yönetmeni; Nâser Taghvaî, Mesud Kimyaî, Behram Beyzayî ve Dâryûş Mehrcuî devrim sonrasında yeniden faaliyete başlayınca, İran sineması tekrar canlanmış ve modern sinema eserlerini yeniden gündeme getirmiştir.

1.3.2.5. Devrim Sonrasında İlk Sinema Çalışmaları

70'li yıllarda İran devriminin getirdiği toplumsal değişmeler, sinemayı derinden etkileyerek yönlendirir. Sinemaya karşı devrime bağlı kurumların olumsuz görüşlerine rağmen, bazı olaylar söz konusu sert görüşleri hafifletmiş ve sinemanın ilerlemesini sağlamıştır. Devrimin ideolojisine uyan toplumsal melodram filmlerin çekilmesi, ancak Şah dönemini eleştirme şartıyla gerçekleşebiliyordu. Olaylar, mekânlar, simgeler, imgeler ve kavramların hepsi yüzeysel yaklaşımlar ve yorumlarla, o dönemi yansıtmaya çalışmalıydı. Filmdeki karakterler ise, sürekli tekrarlandıklarından dolayı, seyircinin gözünde tipik hale gelmişlerdi; zalim polis âmiri, işkence eden *Savak*[102] memuru, mazlum işçi, kibirli fabrika patronu tipik karakterlerden bazılarıydı. Devrimi destekleyen ve Şah'a karşı olan filmler, yaklaşık üç yıl boyunca duygusal, yüzeysel ve basit görüşlerini beyaz perdeye aktarmışlardır. Söz konusu filmlerin bazısı ellili yılarda çekilen köy filmlerine[103] benziyordu; bazısı ise Şah döneminde işkence edilen devrimcileri anlatıyordu. Devrim öncesi kırk bir popüler filmiyle tanınan İrec Kaderi, 1982'de *Dada* (Dada, 1982) ve *Berzehiha* (Berzahlılar, 1982) filmleriyle seyirciyi sinema salonlarına akın ettirmiş ve büyük başarıya imza atmıştır. Bu filmlerden sonra onun sinema faaliyeti tamamen yasaklandı ve bu yasak otuz yıl devam etti.

102 Şah döneminde İran istihbarat servisinin kısa ismi.

103 *Feryad-i Mocahid* (Mücahidin Feryadı, 1979), *Kiyam* (Ayaklanma, 1980, Rıza Safayi); *Serbaz-i İslam* (İslam'ın Askeri, 1980, Eman Mantiki); *Tulug-i İnficar* (Patlamanın Doğuşu, 1980, Parviz Nuri).

İslam Devrimi'nden sonra "kültür devrimi" (*inkilab-i ferhengi*)idealleri çerçevesinde sinemanın yeniden yapılanması için çalışanlar, bu sinemayı devrim öncesinin "starlar" üzerine kurulu sinemasının tersine, konulu sinema ve yönetmen sineması olarak öngörmüş ve programlarını bunu gerçekleştirecek şekilde oluşturmuşlardır... (Aktaş, 2005: 141).

Geçmiş sinemaya mal olmuş bütün starlar ve müptezel sayılan yönetmenler bu dönemde ya inzivaya çekildiler ya da batı ülkelerine gittiler. Sinema alanı böylece boşaltılırken, devrimden sonra sinemaya destek vermesi için kurulan *Bonyad-i Farabi* (Farabi Kurumu)'nin desteği ve teşvikiyle birkaç yıl içinde sayısız genç yetenek sinema alanına yöneldi (Aktaş, 2005: 146).

Bu dönemde tecrübesiz kimselerin yönettiği İran sinemasında bütün yönetmenler sadece yeni ideolojinin kurallarına uymalıydı. Yeni durumu anlamak, buna uyum sağlamak ve yöneticilerin sinema dışından olması, sinemacıları hayli telaşlandırmıştır. Mecid Mecidî o günleri şöyle anlatır:

> Ben, Mohsin Mahmelbâf ve diğer bazı devrimci genç yönetmenler, sonraları sinemaya girdik. Ama akademik bir yeteneğe sahip olmadığımız için, deneyselsayılabilecek birçalışmaya başladık. İlk adımda bir *Hovze-yi Honeri* (Sanat Merkezi) adında bir denetim merkezi kurduk. Herkes, yani devrimin çocukları, faaliyete başladılar. Sonraları ben ve Mahmelbâf, sinema alanında çalışmalarımıza devam ettik. Ben onun *Boykot* filminde başrolde yer aldım[104].

Emir Naderî ve Sohrâb Şehid-sâlis gibi yönetmenler yurt dışına göç etmek zorunda kalmışken, Behram Beyzayî ve Dâryûş Mehrcuî gibi yönetmenler ülke içinde kalmayı tercih etmişlerdir. Çeşitli olay-

104 Kendisiyle yaptığımız özel röportajdan alınmıştır.

lar, neticede toplumu ve insanı önemseyerek sinemada özel bir görüşün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu görüşlerde, yeni koşullara uyarak film yapmak ve seyirciyi etkilemek söz konusuydu. İran sinemacılarına göre tam bu noktada yeni akımın üçüncü dalgası doğmaktaydı. 1982'de, devrim sonrası ilk film festivali, ülkede kalan usta yönetmenler sayesinde gerçekleşmiştir. İran sinemasının asıl yöntemini belirleyen bu festivalde, usta yönetmenlerin şu üç filmi gösterilmiştir: *Hatt-i Kirmiz* (Kırmızı Çizgi, 1981, Mesud Kimyaî), *Merg-i Yezdgerd* (Yezdgerd'in Ölümü, 1982, Behram Beyzayî) ve *Hacı Washington* (Hacı Washington, 1982, Ali Hatemi). Şah döneminde, ona karşı film çeken devrimci usta yönetmelerin devrim sonrası film çekmeleri, doğal bir hak olarak kabullenilmeliydi. Ama bu festivalden sonra söz konusu filmlerin sinemada gösterilmesi yasaklanmış ve yönetmenlerin sinema faaliyetleri kısıtlanmıştır.

1980'de Irak'ın İran'a saldırması 1989'a kadar devam eder ve bölgenin en kanlı savaşına neden olur. Toplumun bütün alanlarını etkileyen bu dehşet verici savaş, sinemaya da yansır ve sinemada savaş türünü oluşturur. Savaş filmleri propaganda aracı olarak görevlendirildiğinde, o zamana kadar elde ettiği başarılarını kaybeder ve başka türlerle melezleşir. İbrahim Hatemi-kiya bu alanın usta yönetmenidir. Savaşla ilgili çektiği 18 film, seyirci tarafından beğenilir ve İran'ın sinema festivallerinde ödüllendirilir. Fakat dünya çapında hiç bir başarı elde edemez. Onun filmleri[105] ne kadar dönemin başarılı filmlerinden sayılmış olsa da, savaş bittikten sonra başarısı sona ermiştir. Farklı yorumlarla çekilen savaş türü filmler arasında, bazı sinema ustalarının çektiği filmlere de rastlayabiliriz. Bu filmlerin içeriğine bakarsak, pek de savaş türünü ifade edemezler.

105 *Ez-Kerhe ta Rein* (Kerhe Nehri'nden Rein Nehri'ne, 1993), *Buy-i Pirahen-i Yosef* (Yusuf'un Gömleğinin Kokusu, 1996), *Mohacir* (Muhacir, 1989), *Dideban* (Gözcü, 1988).

İran sinemasının türlerinden biri komedi, özellikle de komedi üçlemeleridir. İran sinema tarihinde hiçbir zaman sürekliliğini koruyamayan bu filmler, siyasetten kaynaklanan yeni şartlara uymak zorunda kalmışlardır. Bu tür filmler başarısızlığa uğrayınca, melodram türüyle komedi türü arasında yeni yöntemler denemişlerdir. Örneğin; *İcare-neşinha* (Kiracılar, 1986, Dâryûş Mehrcuî), *Adem-berfi* (Kardan Adam, 1994, Davud Mir Bakiri), *Merd-i Avezi* (Tuhaf Adam, 1998, Muhammed Rıza Honermend) gibi filmler, bu denemeler sayesinde nispi başarı elde etmiştir.

Amerikan filmleri başta olmak üzere, yabancı filmlerin gösterilmesinin yasaklanması, Japon sineması gibi sanatsal filmlerin televizyonda yayınlanması, sinemacıların yeni ortama alışması, eski yöntemlerin değerlendirilmesi, devletin sanatsal sinemaya destek vermesi, sinema sektörünün yoğunlaşması ve davranışların daha olgunlaşması, üniversitelerde sinema derslerinin açılması, medyada sinema haberlerinin yankı bulması ve tartışmalara yol açması, sinema kurumlarının artması, yeni akımın devrim sonrasında da devam etmesini sağlamıştır. *Başu, Garibe-yi Kuçek* (Küçük Yabancı Başu, 1985), *Caddeha-yi Serd* (Soğuk Yollar, 1985, Mesud Caferi Cozani), *Gal* (Gal, 1986, Ebu'l-Fazl Celilî), *An-suy-i Ateş* (Ateşin Öbür Tarafı, 1987, Kiyanuş Ayyari), *Devende* (Koşucu, 1985, Emir Naderî), *Şayed Vekt-i Diger* (Belki Başka Bir Zaman, 1988, Behram Beyzayî), *İcare-neşinha* (Kiracılar, 1986, Dâryûş Mehrcuî), *Nahoda Hurşid* (Kaptan Hurşit, 1986, Nâser Taghvaî), *Tig u Ebrişim* (Kılıç ve İpek, 1986, Mesud Kimyaî), *Kemalu'l-Molk* (Kemalü'l-Mülk, 1984, Ali Hatemi) gibi filmler bu dönemin sanat açısından başarılı filmlerine işaret ederler.

Gişe gelirine pek temayül göstermeyen modern sinemanın usta yönetmenleri, kültür konularda resmi görüşlerin tam tersi tutumlar ortaya

koyunca, devletin desteğini kaybederek, sinema alanında muhafazakâr bir yaklaşımın doğmasına neden olurlar. Genelde dini görüşlerden kaynaklanan söz konusu koşullar, yeni bir yöntemin uygulanmasını gerektirmiştir; hem devletin resmi tutumuna aykırı olmamak, hem de sanat çizgisinin içinde hareket etmek, usta yönetmenlerin zoruna gidiyorsa da, genç devrimci yönetmenlerin hoşuna gidiyordu. Bu gidişat, geçmişi şimdiye bağlar ve İran sinemasına yeni bir boyut kazandırır. Artık, başörtüsünün zorunlu olması genç sinemacılara dert değildi. Zira siyasi sistemin uyguladığı görsel baskı, yurt içinde bir dini değer olarak algılanıyorsa da, yurt dışında tam tersi, İran'daki baskının ne kadar derin olduğunun kanıtı olarak görünmektedir. Genç sinemacıların[106] ardından, Abbâs Kiyâ-rustemî gibi usta yönetmenler de bunun farkına varınca, aynı yöntemi kabul etmişlerdir.

1989'da İran-Irak savaşı sona ermiş, binlerce genç devrimci savaş cephelerinden şehirlere dönmüş, fakat beklemedikleri bir durumla karşı karşıya kalmışlardır. Onlar beklentilerin tam tersine, ciddiye alınmamış, savaş kahramanları gibi karşılanmamış, hiçbir yerde iş bulamamış, hatta aşağılanacak bir duruma düşürülmüşlerdir. Mahmelbâf, Hatemi-Kiya ve Molla Golipur gibi yönetmenler bu konuyu ele almış ve İran sinemasına taşımakla ona yeni anlamlar kazandırmışlardır. İbrahim Hatemi-Kiya'nın *Ajans-e Şişeyi* (Camdan Bir Ajans, 1997), Muhsin Mahmelbâf'ın *Arûsî-yi Hûbân* (İyilerin Düğünü, 1988), Resul Molla Golipur'un *Mim Misl-i Mader* (Annenin "A"sı, 2005) gibi filmleri bu durumu anlatmaya çalışmışlardır. Zaman içinde kendini geliştiren yeni dalganın uzantısı sayılan savaş filmleri, gerçekçi bir dille yaşananları anlatmaya çalışmıştır. Bu tür eserlerin yanında, entelektüel sinema daha somut, zihinsel, zamansız ve mekânsız filmler çeker, fakat

106 Mohsin Mahmelbâf, Ebu'l-Fazl Celilî, İbrahim Hatemi-Kia, Resul Molla Golipur, Tehmine Milânî, Behman Gubadî vb.

bu yüzden çeşitli eleştirilere maruz kalır. Savaş filmi yönetmenleri sinemayı akademik yöntemlerle değil "sinemayla" keşfederler. 1986'dan itibaren iki önemli konu, modern İran sinemasını etkileyerek, farklı bir noktada olan Abbâs Kiyâ-rustemî'yi irfan konulu filmlerinin çekilmesine yönlendirir.

1987'de Abbâs Kiyâ-rustemî'nin yönettiği *Hâne-yi Dûst Kocast?* (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987) filmi İran'ın beşinci uluslar arası film festivalinin özel ödülüne layık bulunur. Aynı başarıyı dünya çapında da tekrarlar ve başka filmlerin bu tür festivallere katılmasını sağlar. 1990'da onun tarzında çekilen 85 filmden 83 tanesi, film festivallerine katılmıştır. 90'lı yıllarda savaşın sona ermesiyle siyasi iktidar kendi yerini almış ve devrim yönünde iç siyaseti belirlemeye başlamıştır. Bu nedenle -başka devrimler gibi- sinema ve sanat alanı dâhil, toplumun bütün alanlarını etkilemek ve yönlendirmek istemiştir. Devrimden hemen sonra sinema ve tiyatroda başlamış olan görsel baskı ve sansür, giderek artmış, hatta konulara bile müdahaleye başlanmıştır. Sinema alanında sansürün uygulanması, toplumun gerçeklerinin gösterilmesini yasaklamış ve sadece olumlu olayların gösterilmesine izin verilmiştir. Durum böyle olunca, sinemacılar sembolik bir dille durumu anlatmak istemişlerdir. Belki bu yüzden çocuk sineması ve irfanî sinema önem kazanmış ve sinemacıları bu zor durumdan kurtarmıştır. İrfan yönlü eserler, bir taraftan toplumla ilgili gerçekleri sembolik dille anlatmak istemiş, diğer taraftan sorunların kavramsal temelini aydınlatıcı bir tarzda açıklamıştır. Söz konusu gidişat hızlanınca çocuk konulu filmlerle İrfan konulu eserler daha güçlü bir biçimde üretilmiş ve dünya çapında ilgi çekmiştir. *Berehut* (Çöllük Yer, 1988, Muhammed Ali Talebi), *Nar u Ney* (Nar ve Ney, 1988, Seyyid İbrahimi-fer), B*olendiha-yi Sifr* (Sıfırın Tepeleri, 1993, Huseyin Ali Leyalistani), *Efsane-yi Ah* (Eyvah Efsanesi, 1990, Tehmine Milânî) gibi filmler, bu dönemin irfan

konusundaki başarılı örnek filmleridir. 15 yıl içinde İran sinemasında yaklaşık 500 irfanî film çekilmiştir.[107] Bu dönem sinemasının durumunu özetlemek gerekirse, üç ayrı kategoride çekilen filmlere işaret etmeliyiz; Abbâs Kiyâ-rustemî'nin filmlerini taklit eden filmler, devrim öncesi başlayan ve devrim sonrası devam eden modern sinema türü, son olarak, üçüncü akım olarak adlandırılan yeni neslin çektiği filmler.

Kiyâ-rustemî'nin ucuza mal ettiği *Zendegî ve Dîger Hîç* (Hayat ve Sonra Hiçbir Şey, 1992) *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn* (Zeytin Ağaçları Altında, 1994) *Tâm-i Gîlâs* (Kirazın Tadı, 1997), filmlerinden sonra, onun bu tarzı genç sinemacılar tarafından da uygulanmıştır. Bunun nedeni; "meşhur oyuncuların filmlerde yer almaması ve onun yerine amatör aktörlerin kullanılması, çekimlerin çoğunun doğada yapılması ve pahalı dekorların kullanılmaması, müziğin fazla önemsenmemesidir. Bunun yanında bu filmlerin dünya festivallerinde ödüle layık görülmesi de bu tarzın gelişmesine neden olmuştur. Bu tarzda çekilen *Bâdkonek-e Sefîd* (Beyaz Balon, 1994, Cafer Penahî), *Peder* (Baba, 1995, Mecid Mecidî), *Beççehâ-yi Asemân* (Cennetin Çocukları, 1997: Mecid Mecidî), *Sîb* (Elma, 1997, Semire Mahmelbâf) gibi eserler, tıpkı Kiyâ-rustemî gibi dünya sinema festivallerine katılır ve aynı başarıyı elde ederler.

Çeşitli nedenlerden dolayı Behram Beyzayî, Nâser Taghvaî ve Ali Hatemi gibi usta yönetmenlerin sinemadan çekilmesi ve faaliyet göstermemesine rağmen, yeni dalganın başka usta yönetmenleri bu tarz sinemayı devam ettirmişlerdir. Örneğin; Dâryûş Mehrcuî *Perî* (Peri, 1994), *Leylâ* (Leyla 1998) ve *Deraht-i Golabi* (Armut Ağacı, 1997) filmlerini, Mesud Kimyaî ise *Ticaret* (Ticaret, 1994), *Ziyafet* (Ziyafet, 1995), *Sultan* (Sultan, 1996) ve *Mersedes* (Mercedes, 1997) filmlerini yaparlar.

107 *Farabi Dergisi*, 10. Devre, Sayı 1.

Zaman ilerledikçe Mohsin Mahmelbâf, İbrahim Hatemi-Kia ve Resul Molla Golipur gibi devrimden yana savaşa değinen yönetmenler, ilk baştaki radikal tutumlarının tam tersi yöntem seçer ve aydınlatıcı bir yaklaşıma varmış olurlar. Savaş bitince savaş sinemasının yönetmenlerinin radikal tutumları hafifler, öyle ki bazen kendi eski eserlerini bile eleştirmeye başlarlar. Örnek olarak Mahmelbâf'ın *Arûsî-yi Hûbân* (İyilerin Düğünü, 1988), filmine, Resul Molla Golipur'un *Nesl-i Suhte* (Yanmış Nesil, 1999) filmine ve İbrahim Hatemi-Kia'nın *Ajans-e Şişeyi* (Camdan Bir Ajans, 1997) filmine işaret edebiliriz. Toplamsal hayatın önemsenmesi, sinemanın sanat boyutunun vurgulanması, devrimden yana düşünceler için kuşkulanmak, günlük hayatta aşkın payı ve yenidünyada manevi hayatın göz ardı edilmesi, söz konusu filmlerin içeriğini teşkil eder. Üçüncü sinema akımının nesli, giderek idealist yaklaşımdan uzaklaşır ve daha toplumsal gerçekçi bir tutumla sinemada varlığını sürdürür. Burada ilginç olan nokta ise, söz konusu nesil ile devrimin ilk yıllarında faaliyetleri yasaklanan usta yönetmenlerin birbirine yaklaşmalarıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASININ KAYNAĞI OLARAK İRAN EDEBİYATI

2.1. Klasik İran Şiiri

2.1.1. Klasik Şiir ile Öykü Anlatımı: Firdevsî, Attar, Mevlana, Sadî

Bugün, edebiyat -hatta felsefe- alanında klasik tarzda yazılmış olan şiirler değerlendirildiğinde, bu şiirlerin gerekli veya yararlı olup olmadığı hep tartışmalara yol açmıştır. İran'da modernleşme süreci başladıktan sonra da bu tartışmalar artarak devam etmiştir. 1970'lerden itibaren sanat ve edebiyat alanında İran kimliği tekrar gündeme gelerek önemsenmeye başlanmış, ardından tiyatro ve sinema gibi modern sanatları etkilemiştir. Modern çağda eski değerlerin yeniden ön plana çıkması ve özellikle toplumsal meselelerde gündeme gelmesi, yeni tartışmaların filizlenmesine neden olmaktadır. Bu dönemde geçmişten devralınan her miras, bir katkı olarak değerlendirilir:

> Heidegger, biçimcilerle, sanatın bir tür bir yadırgatma olduğu yolunda bir inancı paylaşır: Van Gogh bir çift köylü ayakkabısı çizdiği zaman, onları yadırgatıcı bir hale getirir, sahici ayakkabılıklarının ışımasını sağlar. Aslında Heidegger daha sonraki dönemlerinde bu tür bir fenomonolojik hakikatin ancak sanatta tezahür edebileceğini düşünür, tıpkı Leavis'in edebiyatın modern toplumun güya yitirdiği bir varlık tarzını ikame ettiğini düşünmesi gibi. Sanat da, dil gibi bireysel öznenin ifadesi olarak görülmemeliydi: Özne, sadece dünyanın hakikatinin kendinden bahsettiği yer ya da ortamdır, şiirde okurun dikkat kesilip *duyması* gereken de işte bu hakikattir (Eagleton, 2004: 90).

İran kültürünün alt yapısını oluşturan İran şiiri, bütün sanat ve edebiyat alanlarının temelini oluşturmaktadır. Örneğin klasik İran musikisindeki güftelerin çoğu Hafız, Sadi ve Mevlana gibi büyük şairlere aittir. Hat, minyatür ve orta oyunu gibi birçok sanat dalları da, klasik İran şiiriyle kendilerini beslemiş ve geliştirmiştir. İran şiiriyle sadece sanatçılar veya kültür adamları değil, sıradan halk da iç içedir. Dabâshi'nin söylediği gibi "İranlılar şiiri çok ciddiye alır. Tarihsel hatıratımıza, kendimizi hatırlama biçimimize belli bir şiirsel renk katan bir alışkanlıktır bu. Robert O'Meally'nin de fevkalade eserinin başlığında ortaya koyduğu gibi, caz Amerika'nın nabzıysa, şiir de İran kültürünün nabzı, kolektif belleğinin uyağı ve ritmidir" (Dabâshi, 2008: 28).

Ebû Hafs Ömer es-Sühreverdî, Mevlana Celaleddin-i Rumî, Sâdi-i Şirazî, Hâfız-ı Şirazî, İbn-i Sina ve Feridüddin Attar gibi birçok filozof ve bilim adamı, kendi düşüncelerini şiir diliyle yazmışlardır. Ayrıca şiirin kendine özel söylem tarzı, yazısal metinlerin dışına çıkmış, konuşma alanında "fenni hitabe" yöntemini oluşturmuş ve İran'ın musikisine ve geleneksel oyunlarına yeni boyutlar kazandırmıştır.[108] Bu bağlamda geleneksel oyunlarda *nakkalî*, *perde-hanî*, *mankabat-hanî* ve *taziye-hanî* gibi pek çok dal oluşmuştur. Söz konusu oyun dalları, İran sinemasını -özellikle ellili yıllardan seksenli yıllara kadar- konu, görsellik ve oyunculuk açısından derinden etkilemiştir.

108 Farsçada kısa ve uzun sesler tıpkı musiki notası gibi yazılır. Kısa sesler (-) şeklinde ve uzun sesler (U) şeklinde yazıldığında bir şiirin hangi vezinde olduğu anlaşılır. Örneğin "Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak" mısrasının vezni şöyledir: "-U- - UU-U-UU---". Farsça şiirlerde, birbirinden tamamen farklı 30'dan fazla vezin vardır. Bunların en meşhurları şunlardır: *Reml-i Müsemmen-i Mah-bun-i Mahzuf* (UU--UU--UU--UU-), *Reml-i Müsemmen-i Mahzuf* (-U---U---U---U-), *Hezc-i Museddes-i Mahzuf* (U---U---U--). İlginç olan şudur ki, bir şairin binlercesini yazdığı beyitler, genelde tek bir vezinle yazılmıştır. Firdevsî'nin şaheseri *Şehname*'yi oluşturan 60000 beyit, *"Behr-i Takarub"* vezninde yazılmıştır. İran şiiri bu açıdan dünyanın en ahenkli ve müzikal şiir dillerinden birisidir.

İran şiirine içkin mitolojik, felsefi, irfanî ve tarihi alanlar, bugün araştırmacılar tarafından önemli bir kaynak olarak kullanılmakta ve yeni tartışmalara yol açmaktadır. Geçmişte yazılmış olan bu eserler, akademik bağlamda, sadece İran'da değil bütün dünyada önemsenmektedir. Mesela bundan binlerce yıl evvel Aristoteles'in yazdığı *Poetika,* bugünkü araştırmalarda önemli bir kaynak olarak kullanılmakta ve tercih edilmektedir. Edebiyat ile tiyatro -hatta sinema- gibi alanlara bakıldığında da, Sofokles, Eshilos, Evripides gibi antik Yunan'ın büyük yazarlarını unutmak ve yazdıkları eserleri göz ardı etmek neredeyse olanaksızdır. Dil ve kültürü itibarıyla Ortadoğu'yu etkileyen İran edebiyatı, sanatı ve şiiri, İran coğrafyasını aşarak birçok alanda doğu dünyasının manevi mirasını da temsil etmektedir. Genelde şiir tarzında yazılan söz konusu eserlerin önemi giderek artmakta ve saygın araştırmacılar tarafından da önemsenmektedir. Victor-Marie Hugo, Johann Wolfgang von Goethe, Annemarie Schimmel ve Henry Corbin gibi büyük yazarların gösterdiği ilgi, İran şiirinin ne kadar önemli olduğunun bir kanıtıdır:

> Thomas Herbert yazıp yayımladığı hayli popüler seyahatnamesi *Travels in Persia 1627-1629*'da Sadî ve onunla aynı dönemde yaşayan Şirazlı şair Hafız'ın mezarlarını ziyaretinden bahsediyordu. Herbert seyahatnamesini yayımladığında, Sadî çoktan Flemenk şarkiyatçı George Gentius tarafından Latinceye çevrilerek Amsterdam'da yayımlanmıştı. Herbert seyahatnamesinde bu Latince çeviriden birkaç dize alıntıya yer veriyordu. Sadî'nin Fransızca ve İngilizce çevrileri de 1630'larda yayımlandı ve kısa süre sonra Almanca çevirileri de ortaya çıktı. Çok geçmeden Sadî Avrupa'da hem aydınlanmanın hem romantizmin ayrılmaz bir parçası haline geldi. La Fontaine, Diderot, Voltaire, Hugo ve Balzac onu tanıyor ve onun şiirlerinden hayranlıkla bahsediyorlardı (Dabâshi, 2008: 31).

İran şiirini oluşturan kaside, gazel, mesnevi ve rubai gibi türler, genelde alegorik ve yumuşak bir dille, varlık, aşk, hayat ve evren gibi birçok kavramı ele almış ve yorumsal bir yöntemle sunmuştur. Bazıları tamamen metaforik olan bu şiirler, bazen temsili bazen de apaçık bir dille yazılmıştır. Bazı şairler temsili dille anlatmak istedikleri karmaşık konu ve kavramları kolaylaştırmak maksadıyla öyküleme yolunu tercih etmişlerdir. Şair bu yöntemle tarihten alınmış veya kendi yazmış olduğu bir öyküyü kullanarak varlığı sorguya çeker veya bir durumu yorumlamaya başlar. Söz konusu şiirlerin ana hattı sadece eski felsefi düşünceleri değil, bugün modern kabul edilen kavramları bile kapsamaktadır. Örneğin Hayyam'ın şiirleri[109] bugünden geriye bakıldığında, yazılmış en eski nihilist eserler olarak da görülebilir. İran şiirinin evrensel niteliklerini tek bir cümlede ifade etmek gerekirse "incelikli düşüncelerin vezin ve ahenk içinde yumuşak anlatımı" denebilir.

Genelde aşk, irfan, hamaset, adalet, mitoloji, yaşam ve fantezi gibi temalar, öykü ve görsellikle İran şiirinin temelini oluşturmaktadırlar. Romeo ve Juliet, Hippolytus ve Phaedera gibi meşhur ikili aşk eserleri, aynen İran'ın eski şiirsel eserlerinde de yer almaktadır: *Salaman u Absal, Vis u Ramin, Husrev u Şîrîn, Şîrîn u Ferhad, Bijen u Menije, Humay u Humayun, Şiyavuş u Sudabe* gibi eserler, âşık ve maşuklar arasında yaşanan trajik olayları anlatmaktadır. Firak[110] olarak adlandırılmış İran edebiyatındaki ikili aşk hikâyelerinin hazin sonu, irfan mertebesinde önemli bir yere işaret eder. İrfanda "mecazi aşk" olarak değerlendirilen söz konusu aşk öyküleri Mevlana, Attar ve Sadî gibi büyük şairler tarafından da kaleme alınmış ve öyküyü anlatmanın yanında kendi irfanî

109 Ayrıntılı bilgi için bkz: Sefa, Zebih-ullah, (1994), *Tarih-i Edebiyat Der İran*]İran'ın Edebiyat Tarihi[Tahran, Mecid Yayınevi. S 523-535 ve İslam Ansiklopedisi, (1988) 9.cilt. İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi. S 472-481 ve The Encyclopaedia of İslam, (1995), Leiden E.J. Brill. Ned-Sam S170-171

110 Uzaklaşmak, iki aşığın birbirinden uzak düşmesi, hicran.

görüşlerini de izah etmişlerdir. Bu bağlamda *Simurg, Pir-i Çengî* ve *Padişah u Kenizek*gibi şiirsel öyküleri hatırlatmak mümkündür.

Hakîm Ebu'l-Kâsım Firdevsî-yi Tûsî (940-1020)

Hakîm Ebu'l-Kâsım Firdevsî-yi Tûsî[111] Horasan'ın Tus şehrinde doğmuştur. Şöhreti İran coğrafyasını aşmış ve dünya edebiyatının ünlü isimleri, Homeros (M.Ö. VIII. yüzyıl), Dante Alighieri (1265-1321) ve William Shakspeare (1564-1616) gibi büyük yazarların arasında anılmıştır. Meşhur Fransız yazar Victor-Marie Hugo, Firdevsî'yi saygıyla şöyle anmaktadır:

> Bundan önce ben Firdevsî ile "Misouri" (Semerkant) şehrinde tanışmıştım. Sanki güneşin parlayan ateşinden bir taç yapmış alnına koymuştu. Küstahlığın anlam bulamadığı haşmetli bir padişaha benziyordu. Yakutla süslenen kırmızı bir sarığı başına sarmıştı. Şarap renkli bir cübbeyle bu şehir'den o şehre yolcuk yapmaktaydı. Yıllar geçti. On yıl sonra tekrar onu gördüm. Baştan ayağa simsiyah giymişti. "Sen her zaman alnında kırmızı bir taç ve şarap renkli güzel bir cübbeyle dolaşırdın. Neden şimdi siyaha büründün" diye ona sordum. "Artık benim parlayan devrim geçti" dedi (Hugo, 1950: 17).

Firdevsî, yaklaşık 60.000 beyitten oluşan 75 muazzam öyküsünü, ancak 30 yılda[112] yazabilmiştir.[113] O, Keyumers, Huşenk, Tahmuras ve

111 Firdevsî, 930yılında İran'ın Horasan bölgesindeki Tûs şehrinde doğdu. Kaleme aldığı Şehname isimli manzum eserinde çoğunlukla Farsça kökenli kelimeler kullanmıştır. Bu nedenle eseri, İran kültür adamları ve edebiyatçılarının hususi ilgisine mazhar olmuştur. Şehname, mitolojik, tarihi ve epik öykülerden oluşan geniş hacimli bir eserdir. 1020 yılında vefat eden Firdevsî, Tûs şehrinde toprağa verilmiştir. Firdevsî, Şehname'de, kendisinden önce Ebû Mansurî'nin yazdığı aynı isimli eserden etkilenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Sefa, Zebih-ullah, (1994), *Tarih-i Edebiyat Der İran*] İran'ın Edebiyat Tarihi[Tahran, Mecid Yayınevi. S 458-531 ve İslam Ansiklopedisi, (1988) 4.cilt. İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi. S 643-653

112 Firdevsî yazdığı bir beyitte, bu meseleyi şöyle açıklamaktadır: *"Besî renc bordem der în sâl-i sî / Acem zinde kerdem bedîn parsî"* (30 yıl boyunca çok acı çektim ve (ancak) bu Farsça eserimle Acemi (İran'ı) yeniden dirilttim).

113 *Şehname* (*Şahna me*) ünlü İran şairi Firdevsî'nin X. yüzyılda kaleme aldığı, yaklaşık 60.000

Cemşid gibi büyük hükümdarların döneminden yola çıkarak, iktidarı ele geçirmek için meydana gelen çatışmalara, yabancı düşmanlarla yapılan savaşlara, milli kahramanların ortaya çıkması ve halkın hakları için verdikleri mücadelelere ve bunların yanında adalet, kader ve aşk gibi mefhumlara da değinmektedir. Onun yarattığı lirik atmosferdeki kahramanlar, aynı zamanda iktidarın egemenliğine karşı bir tavır sergilemekte ve bu nedenle de dönemin iktidarının hışmına uğramaktadır. Bizzat müellifin kendisi de, yazdığı bu eserde geçen kahramanların Sultan Gazneli Mahmud (971-1030) tarafından kıskanılması nedeniyle hapse atılır.

İranlılar, Firdevsî'nin yazdığı *Şehname*'yi kendilerine tarihi bir kimlik kaynağı olarak mal etmektedirler. Bunun iki önemli nedeni, bu eserle birlikte Fars dilinin ihya olması ve İran'ın 5000 yıllık mitolojik ve antik tarihinin[114] yeniden canlanmasıdır. Kâdisiye ve Nihavend savaşlarında Araplar karşısında yenilgiye uğrayan İranlılar, ileriki dönemlerde tarihi gelişmelerle birlikte her fırsatı değerlendirip, onlardan intikam almak istemişlerdir. Arap iktidarına karşı ilk ayaklanmalar, İran'ın Horasan bölgesinde Ebu Müslim-i Horasanî'nin önderliğinde gerçekleşmiştir. İranlılarla Arapların çatışması, askeri alanları aşıp kültür alanlarına da sıçramıştır. İranlılar, İslam dinini kabul ettikten sonra dahi, bu istilayı kin ve nefretle anmış ve her zaman İran milliyetçiliğinin temel taşlarından birisi olarak kullanmışlardır.

---

beyitlik eseridir. Firdevsî, İran tarihiyle ilgili olarak kendi zamanına kadar nakledilen rivayetleri derlemiş, *Şehname*'yi otuz yılda tamamlamıştır (Şişman, 2007: 64).

114 Onun öyküleri, Pişdâdiyan hükümdarlığından başlar, Keyâniyan ve Pârtiyan hükümdarlıklarıyla devam eder ve Sasaniyan'ın son hükümdarı Yezdgerd'in Araplara yenilmesiyle sona erer. "Kadisiye Savaşı'ndan sonra Arap ordularının İran'ı istilâsı sıralarında Yezdgerd'in ele geçen hazinesinde bulunan Dânişver'in eseri, Sad ibn Vakkas tarafından, Halife Hz. Ömer'e gönderildi. Hz. Ömer, eserin içindekileri merak etmiş ve Pişdâdiyan sülâlesine ait bazı parçaları Arapçaya çevirtmiştir. Halife bu parçalardan hoşlandığı için, bu sefer eserin başından sonuna kadar Arapçaya çevrilmesini emretti" (Firdevsî, *Şehname*,s. XIV).

İran'da hükümet süren hanedanlar içinde, halifenin siyasi otoritesini ilk tanımayanlar, Saffarîler oldu. Bu Sülalenin kurucusu olan Yakub b. Leys (öl. 879), edebiyattan anlayan bir kimse olmadığı halde, milli geleneklerin toplanmasından doğacak sosyal faydaları kavramış ve veziri Ebu Mansur Abdü'r-Rezzak'a Danişver'in Pehlevice yazılmış olan eserinin Farsçaya çevrilmesini emretmişti. Bunun üzerine Ebu Mansur der hal işe başlayarak, bu iş için, saf İran kanından ve soylu beş kişilik bir komisyon kurdu. Kendisi de esasen İran'ın eski kahramanlarından olan ve *Şehname*'de adı geçen Keşvat'ın soyundandı (Firdevsî, 1992: XVI).

İran'a saldıran kavimlerden Yunanlılar, Araplar ve Moğolların yanısıra, en nefret edilir hale gelen Araplar olmuştur. Karşı taraftan da, bu çok yönlü çatışma yanıt bulmuş, İranlıların ayaklanmaları küçümsenip istihza edilerek "*Şuubiye*" ve "*Rafızî*" gibi isimlerle değerlendirilmişlerdir. Bu olayların hepsinin özünde bütün yönleriyle anti-Arabizm söz konusudur. İranlılar, İslamiyet'in hâkimiyetinden sonra da, Arapçanın egemenliğinden kurtulmaya çalışmışlardır. Firdevsî'nin Arapça kelime kullanmamaya özen göstererek kaleme aldığı *Şehname*,[115] bu yönde değerlendirilmiş ve İran kimliğinin tekrar canlandırılmasında önemli bir vazife üstlenmiştir. İran kültüründe izlerini apaçık görmenin mümkün olduğu bu eser, İran minyatüründe, kahvehane oyununda, nakkalî sanatında ve hat sanatında yolculuğuna başlamış ve bugün yeni tiyatro ve sinema gibi sanatlarda da bu yolculuğuna devam etmiştir. İran sinemasının başlangıcında bu eserden etkilenen sinema yönetmenlerinin sayısı şaşırtıcıdır. İran'da küreselleşme tartışmalarında da bu eser tekrar gündeme gelmektedir. Örneğin günümüzün önde gelen İranlı aydın-

115 Celal Haliki-yi Mutlak'ın araştırmasına göre, *Şehname*'de geçen Farsça olmayan kelime sayısı en fazla yüzde beştir. Bazı araştırmacılara göre, *Şehname*'de yer alan toplam 865 yabancı kelime, Firdevsî'nin alıntı yaptığı İskender-name gibi eserlerden geçmiştir.

larından Shayegan, kimlik tartışmalarını Firdevsî'nin eseri üzerinden şöyle değerlendirmektedir:

> Firdevsî gibi bir şairin X. yüzyılda kafasını meşgul eden "ulusal kimlik" teması, XX. yüzyıl sonunda dinsel taassubun taarruzuna karşı kültürel milliyetçiliği diriltme mücadelesi veren düşünür için hala günceldir. Bir XIV. yüzyıl mutasavvıfının beslediği ülkeler, dünyanın sadakatsizliği karşısında büyü bozumuna uğramış bakışıma hala esin kaynağı olmaktadır (Shayegan, 2007: 15).

İran'da kimlik tartışmaları yükseldiğinde, Firdevsî'nin yazdığı *Şehname*'ye, önemli atıflarda bulunulmaktadır. Üstelik onun üslubu ve tarzı, neredeyse bütün şairleri, tarihçileri ve hatta siyasetçileri etkilemiş ve onun gibi yazmak, merak konusu olmuştur. Bu bağlamda ondan sonra yazılan çeşitli *Şehname*lere ve tarihi kaynaklara işaret edebiliriz; Hakanî, Nizamî, Senayî, Hâcu-yi Kirmanî, Ubeyd-i Zakanî gibi büyük şairler Firdevsî'nin yazdığı tarzda *Şehname*ler yazar ve ondan etkilendiklerini açıkça dile getirirler. Bu eser doğrudan doğruya İran coğrafyasının birliğini ve kültür-devlet kuramını savunmaktadır. "Meşhur İran edebiyatı tarihçisi Edward Browne, Firdevsî'yi pek beğenmemesine rağmen *Şehname*'nin İran genelinde, "ilk günden bugüne değişmez ve rakipsiz bir popülerlik yakaladığı" sonucuna varmıştır (Abrahamian, 2011: 27).

Homeros, Antik Yunan'ın mitolojik tarihinden yola çıkarak, *İlyada ve Odysseia* adlı muazzam eserini M.Ö. 800. yüzyılda yazmıştır. Sonraları Yunanistan'ın Sofokles, Eshilos ve Evripides gibi trajedi yazarları, onun bu eserinden esinlenerek Yunanistan'ın tiyatro döneminin altın çağını başlatırlar. Firdevsî, *Şehname-yi Ebû Mansurî* (Dakikî-yi Tûsî) ve *Şehname-yi Mesudî-yi Mervezî* gibi İran'ın mitolojik tarihi kaynakları ile *Kelile ve Dimne* gibi daha eskiye dayanan edebi kaynaklardan yola çıka-

rak kendi eserini yazmıştır. O da, söz konusu İran'ın antik tarihini alıntılayarak tıpkı Antik Yunan trajedilerin efsanevi kahramanlarına benzer kahramanlar yaratır. Burada özellikle İsfendiyar karakteri dikkat çekicidir. Onun yaşadıkları tpkı Yunanistanlı kahraman Akhilleus'un yaşadıkları gibidir. Firdevsî kendi dönemine ait yazılı eserlerin yanı sıra sözlü ve folklorik eserleri de önemsemekte ve onları derleyerek yazı diline aktarmaktadır. *Sûk-i Siyavuş* öyküsünün giriş kısmında bu meseleyi şöyle açıklar:

> (8730) Ey, güzel sözlü ve uyanık zekâlı kişi! Güzel sanatlı bir hikâye yazıver... (8735) Ben şimdi anlatacağım ve eski zamanlara ait olan bir hikâyeyi de, bir Dihkan'dan dinleyip yazdım. Bu hikâyelerin her ne kadar zamanı geçmiş ise de, böylece, yeniden tazelenir ve meclislerde okuna okuna yine yenileşir... Eğer uzun müddet yaşayabilirsem, bu kutlu ödevi yerine getirmekte devam edeceğim. (8740) Böylece, kendimden sonra öyle bir ağaç bırakmış olacağım ki yeşillikler ve bahçeler her zaman onun meyvesiyle dolacak (Firdevsî: c. II, s. 441).

Şehname'deki *Rustem ve Suhrab, Sudâbe ve Siyavuş, İsfendiyar ve Rustem* gibi öyküler, Yunan trajedilerindeki öykülerle -tema ve şive açısından- birçok benzerlikler içermektedirler. Keyaniyan hükümdarı Guştasp'ın oğlu İsfendiyar (İran'ın mitolojik yaralanmaz (*rûyinten*) kahramanı), kutsal suda yıkandıktan sonra ölümsüz bir insan olur. Fakat bu suda yıkanırken gözlerini kapatır ve yalnız gözlerinden vurulabilir hale gelir. İran'ın diğer pehlivanı Rüstem, Guştasp tarafından bir savaşa davet olunduğunda, bu emri göz ardı eder ve padişahın fermanını ihmal ettiği için onun hışmına uğrar. Onu cezalandırmak isteyen "Guştasp, oğlunu vakit kaybetmeden Rüstem ile savaşmaya gönderir. Çünkü iki kez haber gönderdiği halde Rüstem gelmemiştir. Babasının sözünden çıkmak istemeyen İsfendiyar, Behmen ile birlikte askerlerini toplayıp, Zâbilistan'a, İran'ın en büyük askeri Rüstem ile savaşmaya gi-

der" (Sişman, 2007: 64). Rüstem ile savaşır ve bir kaç defa onu yener. Rüstem, doğaüstü güçlerin yardımıyla onun yaralanmamasının sırrını öğrenir ve sonra onu gözlerinden okla vurarak öldürür. Burada İsfendiyar, Yunan mitolojisinin kahramanlarından birisi olan Akhilleus ile aynı kaderi paylaşmaktadır.

Şehname'nin en dramatik ve hazin öykülerinden birisi, Sohrab ve Rüstem öyküsüdür. İran'ın mitolojik pehlivanı Rüstem, Turan'a gittiğinde, güzel soylu bir Türk kadını olan Tehmine ile tanışıp evlenir. Bir kaç ay sonra onunla vedalaşmak zorunda kaldığında, Tehmine'ye bir bileklik (*pazûbend*) verir ve "eğer oğlum olursa bunu onun bileğine bağla" der. Rüstem gittikten sonra onun bir oğlu olur. Adını Sohrab koyarlar. Bu olayın ardından 15 yıl geçer ve Sohrab genç yaşına rağmen, yiğit, yenilmez ve güçlü bir pehlivan olur. İran ve Turan ordusunun bir savaşında, oğul babasıyla karşı karşıya gelmek zorunda kalır. Rüstem bu genç pehlivanı güçlükle yendikten ve ölümcül bir şekilde yaraladıktan sonra, kolundaki bilekliği görünce onun kim olduğunu anlar. Firdevsî, bu trajik anı şöyle anlatır:

> (8210) Fakat insan, bir kere gözü kızdı mıydı, oğlunu bile düşmandan ayırt edemez... (Firdevsi, c. II: 317). (8454) Rüstem, onun elbisesini açıp da kolundaki bağı görünce, kendi elbiselerini, göğsünü, bağrını parçaladı ve: "Ey, herkesin yanında saygıya değer ve cesur oğul! Benim elimde ölen sen misin? Ay! Ay!" diye diye inledi. Gözlerinden kanlı yaşlar akıttı. Başı toz toprak ve yüzü yaş içinde, saçını başını yoldu. Onun bu halini gören Sohrab: "Artık ağlamanın manası yok... Olan olmuş, iş işten geçmiştir. Kendini böyle ezip öldürmenin faydası ne? Bunun böyle olması mukaddermiş ki oldu..." diye teselli etti (Firdevsi, c. II: 339).

Bu öykü İran tarihinin minyatür, kahvehane ve nakkalî oyunlarını derinden etkilemiş ve yönlendirmiştir. Rüstem ve Sohrab'ın tra-

jik hikâyesi, yüz yıllarca halk tarafından okunmuş, duyulmuş, çocuk veya yetişkin, elit ya da sıradan halk kitleleri tarafından önemsenmiştir. Bu öykü İran sinemasında kahraman tiplemesinin oluşmasında da önemli bir yere sahiptir. Genellikle Sohrab isimli sinema karakterleri, Firdevsî'nin yarattığı aynı isimdeki kahramanın hayatını alıntılayarak ondan alınan bazı özellikleri ortaya koyarlar. Benzer öykülere Yunanlı oyun yazarında da rastlanmaktadır. Mesela Sofokles'in yazdığı *Oedipus* adlı oyunda, bu öykünün tam tersi bir acı olay gerçekleşir. Bu oyunda da bir oğul babasını öldürür.

Feridüddin-i Attar (1136-1221)[116]

İran edebiyatının önemli şiirsel öykü yazarlarından bir diğeri de Feridüddin-i Attar'dır. Onun eserleri arasında yer alan, 4.931 beyitlik *Mantıkü't-Tayr*, kuşların dilinden yazılan en büyük eserlerden biridir. Mevlana gibi birçok büyük şairi etkileyen bu yazar[117], kendine özgü irfanî görüşlerini, kuşların dilinden anlatmaktadır. "Mevlânâ, divanında ve *Mesnevî*sinde, onu övmekte, Şeyh Mahmud-i Şebüsterî de *Gulşen-i Raz*'da "şâirlikten" utanacak değilim ya ...yüzlerce yıl geçer de gene Attar gibi bir şair gelmez" demektedir (Attar: I, 6). *Mantıkü't-Tayr*'da, önderlige layık olan kişinin özellikleri söz konusudur.

Eserde, hüthüt, bülbül, papağan, tavus ve serçe gibi bütün kuşlar toplanıp, çektikleri çilelere son vermek ve artık huzur içinde yaşamak isterler. İnsani özellikler taşıyan -hatta insanlar gibi kılık kıyafeti olan- kuşlar, iyi bir padişahın nasıl birisi olması gerektiğini tartışır ve hüthütün sözleriyle onun "*Sîmurg*"[118] olduğunu kabul ederler. Fakat onun

116 Ayrıntılı bilgi için bkz: İslam Ansiklopedisi, (1979) 2.cilt. İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi. S 7-13 ve The Encyclopaedia of İslam, (1986), Leiden E.J. Brill. A-B S 752 ve Encyclopaedia Iranica, (1989), London and New York, Routledge and Kegan Paul, S 20-26

117 İbn-i Sina ve Hakanî gibi birçok şairin aynı isimde eserleri vardır.

118 "Simurg" (سیمرغ) efsanevi bir kuştur. Kafası köpek kafasına, pençeleri aslan ve kartal

yaşadığı "Kafdağı", çok uzak ve onun daveti için oraya gitmek oldukça zordur. Hüthüt, bütün kuşlara bu seferin zaruretini anlattıktan sonra, hepsi zor koşulların söz kousu olacağını kabullenirler ve yolculuklarına başlarlar. Onların amacı uzun menzilli bir sefer yapmak ve kutsal dağı fethetmektir. Yolculuk başlar, ama bazıları bu yolculuğun ne kadar zor ve meşakkatli olduğunu görünce, geri dönmeye karar verirler. Bazıları ise açlıktan ve susuzluktan can verir:

> Nihayet yüzlerce kuştan ancak otuz kuş, bu vadileri aşabiliyor. Bunlar *Sîmurg*u soruyorlar, tam bu sırada bir postacı gelip *Sîmurg*u istediklerini anlayınca önlerine birer kâğıt parçası koyup okumalarını söylüyor. Okuyunca bütün yaptıklarının bu kağıtlarda yazılı olduğunu görüp şaşırıyorlar. Bu sırada *Sîmurg* da tecelli ediyor. Fakat tecelli edenlerin kendileri olduğunu ve kendilerinin *Sîmurg*dan, yani mana bakımından otuz kuştan ibaret bulunduklarını görüp büsbütün hayretlere dalıyorlar. *Sîmurg*dan ses geliyor: "Siz buraya otuz kuş geldiniz, otuz kuş gördünüz. Daha fazla yahut daha eksik gelseydiniz o kadar görünürdünüz. Burası bir aynadır!" Hâsılı bu makamda hepsi *Sîmurg*da fâni oluyorlar, artık ne yol kalıyor, ne yolcu, ne de kılavuz (Attar, XII: I, 8).

Sefere çıkmadan, hüthüt ile bazı kuşlar arasında yaşanan arbedede, hüthüt mantıklı bir şekilde onları ikna etmeye çalışır. O, sakin bir şekilde kuşların gönlünü alıp ve bu sefere gitmelerinin nedenlerini izah eder. Hüthütle başka kuşların arasında geçen diyalog, Plato'nun yazdığı *Devlet* (Politeia) eserindeki diyaloglara çok benzer:

> (715) hiç şüphe yok... bir dağ var ki ona Kafdağı derler: Onun ardında bizim bir padişahımız var. Adı *Sîmurg* (otuz kuş) dur... Kuşların padişahı odur. O, bize yakındır ve biz ona uzağız. O yücelik hareminde

pençesine, bedeni ise tavus kuşuna benzer. Gagasında otuz delik vardır. Her delikten bir başka güzel ses duyulur. Sasanilerin resmi simgesidir.Pehlevice'de Sênmurw veya Sîna-Mrû olarak geçen bu kuşun diğer bir ismi de Zümrüd-i Anka'dır.Firdevsî, İbn-i Sina ve İmam Muhammed Gazali gibi birçok şairin eserlerinde, Sîmurg önemli bir role sahiptir.

dinlenir... Her ağız, adını anamaz onun. Kapısında nurdan karanlıktan yüz binlerce hatta daha da fazla perde vardır. İki âlemde de onun makamına erişmek kimsenin haddi değildir. (720) O daima hükmü geçen bir padişahtır. Yücelik makamında, adeta kendisine hayrandır... Artık makamına nerden akıl erecek nasıl olup da bilinecek? (Attar, XII: I, 56).

Kuşlar her keşiften önce kendilerini keşfederler. İran şiirlerinde önemsenen bu mesele, doğu felsefesinin önemli bir parçası olarak da değerlendirilmektedir. Yunan edebiyatında ise, genelde hakikati keşfeden kahramanlar ölür veya cezalandırılarak kör edilirler. Oedipus, Kral Midas ve Terezyas gibi kahramanlar bunlardan bazılarıdır.

Doğu felsefesinde kendini keşfetmek, gerçek hakikatin keşfedilmesine neden olur. Attar'a göre insan kendini tanımadan hiçbir hakikati tanıyamaz. Yine ona göre, gerçeği tanımak ve değerlendirmek, zor bir aşamadır. Bu başarıyı elde edebilen insanlar sadece küçük bir azınlıktır. *Mantıkü't-Tayr* öyküsünde kendini tanımak, kutsal kuşa varmakla gerçekleşir ve ona varmak kolay kolay elde olunamaz. Bu öykü VI. yüzyıldaki tekkelerin atmosferini alegorik bir dil ile anlatmaktadır.

Attar'ın yazdığı bu eser, İran coğrafyasının sınırlarını aşıp dünya sinema ve tiyatrosunda da önemsenerek evrensel bir dille tekrar canlandırılmıştır. Örneğin ünlü tiyatro ve sinemacılardan Peter Stephen Paul Brook ve Jean-Claude Carrière 1971'de, Feridüddin-i Attar'ın *Mantıkü't-Tayr*'ını alıntılayarak birlikte yazdıkları "Kuşların Toplantısı" isimli oyun, o yıldan bu güne kadar Avignon gibi meşhur tiyatro festivalleri dâhil defalarca birçok ülkede sahnelenmiştir. Bu oyun son kez 2012 yılında Arron Possner tarafından Washigton'da sahneye aktarılmıştır.

Bu dört yazarın eserlerinde, irfanî meselelerin yanı sıra, ideal hükümdarın ve yönetim anlayışının nasıl olması gerektiği gibi konulara

da değinilmiştir. Yukarıda değindiğimiz şiirsel öyküler, bugün dahi İran sinemasının içinde canlılığını devam ettirmekte ve sinemacılara esin kaynağı olmaktadırlar.

Mevlana Celaleddin-i Rûmî (1207-1273)[119]

XIII. yüzyılda Mevlana'nın yazdığı *Mesnevî*'deki âşıkâne öyküler, temsili bir dille onun antolojik görüşlerini ortaya koyar. Platon ve Aristoteles'in görüşlerinin birleşmesiyle doğu dünyasında önem taşıyan felsefi akım,[120] *Mesnevî*'nin öyküleriyle anlatılmaktadır. "Aşk-ı mecazî" ve "aşk-ı hakikî" ayırımlarını içinde barındıran bu akım, fakihlerin tutumuna karşı akıl gücüne dayalı âşıkâne bir yorumu ortaya koyar. Tarihi gelişmeleri göze alırsak Mevlana ile fakihlerin arasındaki çelişki, şeriat ile tarikat arasındaki çelişkiyi temsil eder. Tarih boyunca irtica olarak değerlendirilen durağan fıkıh[121] ile dinamik fıkıh arasındaki çatışma, bugün gelenekselcilik ve modernlik çatışması olarak karşımıza çıkar. İran gibi şeriatın güç bulduğu bir toplumda, söz konusu tartışmalar yeniden alevlenmekte ve yeni boyutlarıyla birlikte ortaya

119 Mevlânâ 1207'de İran'ın Horasan bölgesindeki Belh Şehrinde (Bugün Tacikistan sınırları içinde) doğdu. Babası, Muhammed Bahâeddin Veled, dönemin büyül âlimlerinden idi. Eğitim almak için İran'dan Arabistan'a, oradan da Haleb'e giden Mevlânâ, 1232'de Konya'ya gelerek ömrünün sonuna kadar bu şehirde kaldı (1273). O, gençken İran'ın diğer bir meşhur şairi Şeyh Ferîdüddîn-i Attar ile görüşür ve Attar eseri *Esrar-name*'yi ona armağan eder. Mevlânâ; Ferîdüddîn-i Attar, Ebû Hâmid Muhammed b. Muhammed el-Gazzâli (1058-1111), Ebu'l-Hasan Harekânî (962-1033) ve Şems-i Tebrizî (1185-1248) gibi büyük filozof ve ariflerin görüşlerinden etkilenmiştir. Mesnevî isimli Farsça manzum eseri, bugün, dünya edebiyatının en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Sefa, Zebih-ullah, (1994), *Tarih-i Edebiyat Der İran*]İran'ın Edebiyat Tarihi[Tahran, Mecid Yayınevi. S 1207-1205, The Encyclopaedia of İslam, (1991), Leiden E.J. Brill. Mahk-Mid S 883-886

120 Bu düşünce, nihayet Molla Sadra'nın görüşünde "Hikmet-i Mutealiye" olarak İran felsefe tarihinde önemli bir terim olarak yerini bulmuştur. Molla Sadra (1571-1641) sonunda mollaların hışmına uğramış ve Şiraz'dan Kum'a, oradan da Basra'ya göç etmek zorunda kalmıştır.

121 Bazı fakihlere göre yeni hayatın gerektirdiği değişimler ve gelişimler, aynen fıkıh da yaşanmalıdır, fakat gelenekçi fakihlere göre de, dini kurallar katı olup hiçbir zaman değiştirilemez. Bu çatışma en azından İran'da, Meşrutiyet döneminden itibaren bu tür tartışmalarda yer almıştır.

çıkmaktadır. Abdu'l-Kerim Suruş, Abdu'l-Hüseyin Zerrinkubve Muhammed-Taki Caferî gibi düşünürler, Mevlana'nın öykülerine içkin görüşlerden yola çıkarak varlığı yorumlarlar. İran toplumunun bütün alanlarını etkileyen söz konusu tartışmalar, doğal olarak sanat ve dolayısıyla sinemayı da etkilemiş ve beyaz perdeye taşınmıştır; Dâryûş Mehrcuî ve Abbâs Kiyâ-rustemî gibi yönetmenlerin yaptığı eserler bu alandaki önemli örneklerden sayılmaktadır. *Mesnevî*'nin bu kadar ilgi çekmesinin nedeni, varlıkla ilgili evrensel ve ilginç yorumlarıdır. Bu yorumlar eski zamanları bugüne bağlar ve çağımızdaki felsefi, sosyolojik ve kültürel sorunlara yeni boyutlar kazandırır.

Çeşitli tema ve muhtevalara sahip olan *Mesnevî*, aynı zamanda gerçekçi, temsili, esrarengiz, mizahi, âşikâne, fantastik, mistik ve hamasi öyküleri ortaya koyar. *Mesnevî* her ne kadar eski zamanlara ait olsa da, günümüzdeki modern tartışmalara zemin hazırlama kabiliyetini kendi içinde saklamış durumdadır. Eski kültür atmosferinde yazılmasına rağmen, ortaya koyduğu yapısal veya yorumsal yönleri itibariyle, modern tartışmalarda ciddiye alınır hale gelmiştir. Örneğin günümüzde romanda "büyülü gerçekçilik" adıyla tanınan modern akım, bundan yüzyıllar önce net bir şekilde bu eserde yer almıştır. *Mesnevî*'nin öykülerinin çoğuna içkin olan amaç, sonunda ifşa olur ve yazarın asıl niyetini açığa vurur. Mevlana'nın yazdığı öykülerde saklanan felsefi ve eğitimsel niyetler okununca kolayca anlaşılır fakat aynı kolaylık irfanî öykülerde görülemez. Bu tür öykülerin layıkıyla anlaşılabilmesi için başka alanların da bilinmesi önemli bir şarttır. Doğu felsefî yaklaşımının önemli bir parçasını teşkil eden irfanî anlayış, ancak *Pir-i Çengî*[122] gibi öykülerle izah olunabilir. Söz konusu öyküler yaşandığı mekânı ve zamanı aşıp daha derin bir felsefî anlayışı açığa kavuşturur.

122 Mevlana, *Şerh-i Mesnevi-yi Manevi*, Reynold Alleyne Nicholson S. A. Maiayih – I. Tabababayi, Tulu Yayınevi, Tahran 1980, s. 97.

Pir-i Çengî öyküsünde, hayatının son yıllarında eskisi gibi başarılı olmayan yaşlı bir çeng-nevaz[123] mezarlığa gider ve sadece tanrıyı hoşnut etmek için ağlayarak saz çalmaya başlar. Sonunda umutlanan ve kendi kanaatince Tanrı'dan cevabını alan çeng-nevaz, sazını kırar ve saz çalmaya tövbe eder. Oradan geçen Hz. Ömer, durumu anlayınca çeng-zenin yanına gider ve onun, ağlamaktan ve tövbe etmekten vazgeçmesini ve böylece, "istiğrak"[124] mertebesine yükselmesini ister. Çeng-nevaz sonunda ikna olur ve onun dediğini yapmaya karar verir. "Hicab-ı Nur"u önemseyen bu öyküde irfanın derin anlamını algılamak oldukça zordur. Burada çeng, (yaşlı çeng-nevaz Tanrı'ya yaklaştıran bir araç) hakla insan arasında bir perde olarak temsil edilmiştir. Çengi kırmak ve ağlamak ise kıymetsiz bir perdeden daha değerli bir perdeye varmayı temsil eder. Mevlana bu yere varmış çeng-nevazın şaşkın halini "O zaman onun içinde öyle bir şaşkınlık oluştu ki, ben anlayamadım" şeklinde tasvir ederek "sence nasıl"[125] diye okuyucusuna sorar.

Dini ideolojinin oluşturduğu monarşik sistemde, ahlaki değerler bile resmileşmiş hale gelir ve ibadet etmek, tapmaktan ziyade milli bir görev sayılır. Bu durumda inançların içerdiği yapılar ve kararlar, siyasi sistemin hizmetinde olmalıymış gibi bir kabul ortaya çıkar.[126] Böyle monarşilerde, dinin diğer ılımlı yüzünü göstermek söz konusu egemen sistemin zayıflamasına yol açar. Bu yüzden Mevlana'nın ortaya koyduğu ılımlı dini kültür anlayışı, bugün İran'da yaşayan aydınların dikkatini çekmekte ve güçlü bir alternatif olarak onların nezdinde önemini muhafaza etmektedir:

123 Çeng isimli müzik aletini çalan kişi.

124 Batıklık.

125 Mevlana, *Mesnevî*, Türkçe terc. Senan Öncesi, Palet Yayımları, Konya, 2011, beyit 3360.

126 İran'da ahlak polisinin her yerde bulunması ve genç kızların ruj sürmesine dahi müdahale etmesi, evlerin çatilarindan uydu antenlerinin toplanması ve kırılarak aşağıya atılması gibi resmi uygulamalar, orada yaşanan sert davranışların küçük örnekleridir.

> İran düşüncesinde felsefe, başlı başına bir konu, bağımsız bir çığır değildir. Batılı anlamda, İran tarihinde bir "bilge" de yoktur. İslam dininin çizdiği sınırlar içinde, felsefe dinin buyruğu altındadır. Dine karşı ortaya çıkan düşünce direniş felsefe ile tasavvuf karışmıştır, açıklayıcı olmaktan çok yorumcu bir varlık anlayışının doğmasını sağlamıştır. Bu görüş, düzenli değildir, değişmezdir. Diğer İslam ülkelerinde olduğu gibi İran'da da tasavvufun ana konusu insan ile evrendir (Eyuboğlu, 2007: 127-128).

Mesnevî'deki öykülerde, eğitim yöntemlerinin ve felsefi görüşlerin neredeyse hepsi alegorik bir dil ile anlatılmaktadır. Bu öykülerde somutlaştırılmış kavramlar, başka karakterlerin, özelliklerin, içeriklerin ve kavramların yerine oturarak, onlardaki atmosferi özelleştirip yönlendirir. Bu nedenle öykü "yakın boyutta" somutlaştırarak "uzak boyutta" ise yazarın zihniyetinin vurgulanmasıyla cereyan eder.

Alegorik bir dille yazılmış olan öyküleri genelde ikiye ayırabiliriz: hayvanların dilinden yazılan öyküler[127] ve insanın dilinden yazılan öyküler. İnsan dilinde yazılan öyküler de kendi içinde ikiye ayrılabilir: "olay öyküleri"[128] ve "durum öyküleri"[129]. "Olay öyküleri" türünde, öykünün başlangıcında, ortasında ve bitişinde bir tavsiye veya değerlendirme yer almaktadır. "Durum öyküleri" türünde ise alegorik bir dille yazılan öykü, her tür öngörüden uzak başlar ve olayların ardı ardına gelmesiyle şekillenir. Burada öykünün özünde saklı söz konusu tavsiyeler, öykünün okunmasıyla kolayca anlaşılır hale gelir. *Mesnevî*'de, hayvanların dilinden yazılan öykülerin çoğu, felsefi ve düşünsel bir anlam taşımaktadır. Bu öykülerde hayvanlar sadece hayvanlarla değil, gerçek gösterilen bir atmosferde insanlarla da konuşmaktadırlar. Bu duruma örnek olarak *Mesnevî*'deki "Bakkal ile Derviş" hikâyesini verilebilir:

127 Fable.
128 Parable.
129 Exem Plum.

... Dudu, hemencecik dile gelip akıllılar gibi dervişe bağırdı: "Ey kel, neden kellere karıştın; yoksa sen de şişeden gülyağı mı döktün?" Onun bu kıyasından halk gülmeğe başladı. Çünkü dudu hırka sahibini kendisi gibi sanmıştı. Temiz kişilerin işini kendinden kıyas tutma, gerçi yazıda (aslan manasına gelen) *şîr* (süt manasına gelen) *şîre* benzer. Bütün âlem bu sebepten yol azıttılar. Tanrı abdallarından az kişi agâh oldu[130]

Öykülerin içinde yaşanan olaylar, karakterler ve kavramlar yaşandıkları zamanı aşıp bugün kullanılan aynı kavramları da kapsar; semiyoloji ve simgesel temaları anlatan söz konusu öyküler, hatta bugün algılanan modern kavramları, temaları ve şemaları sürekli beyan eder. Yüzlerce sene geçmesine rağmen, *Mesnevî*'nin anlattıkları, çağımızın modern düşünceleriyle uyumlu hale gelmiş ve hatta modern tartışmaların ateşleyicisi olmuştur. *Dej-i Huş-ruba* (Akıl çalan kale) ve *Çiniyan u Rumiyan* (Çinliler ve Rumlar) hikâyesinde, ilk kez doğu edebiyatında "resim sergisi" kavramı ile karşı karşıya kalırız; bugün modern resim alanında rastladığımız kavramları ve terimleri bile o dönem yazılmış olan *Mesnevî*'de görmek oldukça şaşırtıcıdır. Örneğin Mevlana "Çinliler ve Rumlar" hikâyesinde benimsediği irfanî bir kavramı şöyle anlatır;

Çinliler: Biz daha mahir ressamız.

Rum halkı: Bizim maharetimiz daha üstündür.

Padişah: Sizi imtihan edeceğim. Bakalım hanginiz dâvasında haklısınız. Ressamlar hazırlandılar. Rum ressamları ilimlerine daha vakıf kişilerdi.

Çin ressamları: Bize bir hususi oda verin, bir oda da sizin olsun.

Çinliler, padisahtan yüz türlü boya istediler. Padişah bunun üzerine hazinesini açtı. Çinlilere her sabah hazineden boyalar verilmekteydi. Rum ressamları "Pas gidermekten başka ne resim işe yarar, ne boya!" dediler.

130 Mevlana, *Mesnevî*, Türkçe terc. Senan Öncesi, beyit 3360, beyit 264-260.

Kapıyı kapatıp duvarı cilâlamaya başladılar. Gök gibi terteniz, sâf ve berrak bir hale getirdiler; ki yüz çesit renge boyanmaktansa renksizlik daha iyi. Renk bulut gibidir. Renksizlik ise ay. Bulutta parlaklık ve ziya görürsen bil ki, yıldızdan aydan ve güneştendir. Çinli ressamlar işlerini bitirdiler. Hepsi de yaptıkları resimlerin güzelliğine sevinmekteydiler. Padişah kapıdan içeri girip odadaki resimleri gördü. Hepsi akıldan, idrakten dışarı, fevkalâde güzel şeylerdi.

Ondan sonra Rum ressamlarının odasına gitti. Bir Rum ressamı, karşi odayı görmeye mâni olan perdeyi kaldırdı. Öbür odada Çinli ressamların yapmış oldukları resimlerle nakışlar, bu odanın cilâlanmış duvarına vurdu. Orada ne varsa burada daha iyi göründü; resimlerin aksi, âdeta göz alıyordu. Oğul Rum ressamları sufilerdir. Onların ezberlenecek derşleri kitapları yoktur. Ama gönüllerini adamakıllı cilâlamışlar, istekten, hırstan, hasislikten ve kinlerden arınmışlardır. O aynanın sâflığı, berraklığı gönlün vasfıdır. Gönüle hadsiz hesapsız suretler aksedebilir. Gaybın suretsiz ve hudutsuz sureti, Musa'nın gönül aynasında parlamış, koynuna sokup çikardigi elde görünmüştür. O suret göğe, arşa, ferşe, denizlere, ta en yüce gökten, denizin dibindeki balığa kadar hiçbir şeye sığmaz. Çünkü bütün bunların hududu, sayısı vardır. Halbuki gönül aynasının hududu yoktur. Burada akıl, ya susar, yahut şaşırıp kalır. Sebebi de şu: Gönül mü Allah'dır, Allah mı gönül? (Nicholson, 1980: 176).

Tarih boyunca felsefe; varlık, insan, doğa, ölüm, düşünce, insanın yaşadığı sorunlar ve yanıtsız soruları gibi meseleleri ele almış ve bu sorunları çeşitli boyutlarıyla tartışmıştır. Sokrates'ten Jürgen Habermas'a kadar felsefi okulların temelinde, insanın hayata nasıl baktığı ve onu nasıl yorumladığı yer almıştır. Bu bağlamda eski zamanlarda gerçekçi veya idealist görüşlerin nasıl oluştuğunu ve çelişkiler yaşadığını açıkça görmek mümkündür. Bazı felsefecilere göre dünya bizim istediğimiz gibi değil, olduğu gibidir. Veya bazılarına göre de, dünya olduğu gibi değil, bizim tasvir ettiğimiz gibidir. Ortaçağda Rönesans öncesi ve son-

rası tartışmaların içinde yer alan papazların deyim haline gelmiş "Tanrı bizi kendi suretinde yarattı" sözü, "hayır, insan Tanrı'yı kendi suretine benzeterek yarattı" sözü ile yanıt bulmuştur. Mevlana kendi döneminde bu önemli konuyu "sağırın hasta komşusuna hatır sormaya gidişi" öyküsünde[131] şöyle izah eder:

> Anlayışlı, hal hatır, yol yordam bilen birisi bir sağıra "komşun hasta" diye haber verdi. Sağır, kendi kendisine dedi ki: "Bu sağır kulakla ben onun sözünü nereden anlayacağım. Hele hasta olur, sesi pek çıkmazsa... Fakat mutlaka da gitmek lâzım. Dudağını oynar görünce ne dediğini kıyas yoluyla kendiliğinden düşünür, bulurum. Ey benim mihnete düşmüş dostum, nasılsın derim. O, elbette iyiyim, yahut hoşum, diyecek. Şükürler olsun diye cevap verir, ne çorbasi yedin diye sorarım. O meselâ, mercimek çorbasi diye cevap verir. Afiyet olsun der, hekimlerden kim geliyor, kendini hangisine tedavi ettiriyorsun? derim. O, filan deyince derim ki: ayağı çok kutludur. Geldimi işin yoluna girdi demektir. Biz de onun kademini denedik. Nerede vardıysa dilek hâsıl oldu". O iyi adam, kıyas yoluyla tasarladığı bu cevapları düşünüp koşarak hastaya hal hatır sormaya gitti.
>
> "Nasılsın?" dedi. Hasta "öldüm" deyince dedi ki: "Çok şükür!" Hasta, bu sözden hiddetlendi, canı pek sıkıldı. "Bu ne biçim şükür? O bizim kötülüğümüzü istiyormuş, anlaşıldı" diye düşündü. Sağır bir sözdür, tasarladı ama yanlış düştü. Sonra "Ne yedin" diye sorunca hasta "zehir" dedi. Sağır "afiyet olsun" der demez hastanın kahırlanması fazlalaştı. Sağır, bundan sonra da "Tedavi için hekimlerden kim geliyor?" diye sordu. Hasta "Hadi be, defol, Azrail geliyor!" diye cevap verdi. Sağır "Ayağı pek kutludur, sevin, neşelen!"dedi. Sağır; şükür, böyle bir zamanda hal hatır sorup komşuluk hakkını gözettim diye sevinerek dışarı çıktı.
>
> Sağır, eşekliğinden tamamı ile aksini sandı, ziyanın ta kendisi olan o işi kâr zannetti. Hasta ise "Bu, bizim canımıza düşmanmuş, onun cefa madeni olduğunu bilmiyor musunuz" diyordu. Hatırına yüz türlü kötü şeyler ge-

131 Mevlana, *Mesnevi*, Türkçe terc. Senan Öncesi, Palet Yayınları, Konya, 2011, beyit 3360.

liyor, ona türlü, türlü haber göndermeyi kuruyordu. Kötü bir yemek yiyenin o yemeği kusuncaya kadar gönlü bulanır. İşte hiddeti yenmek budur; onu kusma ki karşılık tatlı sözler duyasın.

Sabrı olmadığı için hasta kıvranmakta, "nerede bu kötü sözlü köpek ki. Söylediklerinin hepsine karşılık vereyim. O zaman tamamı ile hastaydım, aslan gibi olan aklım uyumuştu, hatırıma bir şey gelmedi. Hal hatır sorma, gönül almak ve teselli etmek içindir. Halbuki bu, hatır sorma değil, düşmanlık! Düşmanını zayıf ve bitkin bir halde görüp memnun olmak istemiş" diyordu[132]

Sadî-i Şirazî (1193-1292)[133]

Sadî-i Şirazî, *Bûstan* ve *Gulistan* isimli eserlerinde, o dönemde yaşanan toplumsal meselelere değinmektedir. Söz konusu öykülerde[134] sınıfsal şahıslara dayanan olaylar İran edebiyatında ilk kez canlandırılıp, alegorik bir dille toplumsal hayatı önemseyerek farklı boyutları ile değerlendirilmişlerdir. Sadî bu kısa öykülerinde, İran tarihinde gerçekleşen "Tanrı'nın gölgesi karizmatik kraliyet" iktidarını

132 Mevlana, *Mesnevî*, Türkçe terc. Senan Öncesi, s. 54.

133 Şeyh Sadî-i Şirazî(1193-1292) İran'ın Şiraz şehrinde doğmuştur. Yaşadığı dönemde, İran toplumu dış saldırılardan dolayı kaos ve huzursuzluk içindeydi. Özellikle Cengiz Han'ın İran'a saldırmasından rahatsız olup Şiraz'ı terk etmek zorunda kalmıştır. O, daha sonra Bağdat'a gidip Nizamiye Medresesi'nde eğitimine devam etmiştir. 30 yıl boyunca Hindistan ve Kuzey Afrika'yı dolaştıktan sonra 1256'da Şiraz'a dönmüş ve eserlerini yazmaya başlamıştır. En meşhur eserleri *Bûstan ve Gulistan*'dır. O aldığı eğitimi, felsefi görüşlerini, seyahatlerinden edindiği tecrübeleri ve hatıralarını manzum ve mensur olarak yazmış olduğu eserlerine yansıtmıştır. Başlıca eserleri; *Bûstan ve Gulistan,Takrir-i Dibace, Akl u Aşk* ve *Nasihatü'l-Mülûk*'dur. Ayrıca Moğollar ve Haçlılar ile yapılan savaşlara da katılmış ve hayatı boyunca defalarca Hacca gitmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Sefa, Zebih-ullah, (1994), *Tarih-i Edebiyat Der İran*]İran'ın Edebiyat Tarihi[Tahran, Mecid Yayınevi. S 1217-1219, The Encyclopaedia of İslam, (1995), Leiden E.J. Brill. Ned-Sam S 719-723 ve İslam Ansiklopedisi, (1988) 10.cilt. İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi. S 36-42

134 Başkaları gibi olmak veya başka bir şey olmak anlamına gelen hikâye (kıssa), Arapça *"mûhâkat"* kelimesinden gelmektedir. *Mûhâkat* kelimesinin kökeni de Yunanca *"mimesis"* kelimesidir. *Mûhâkat,* Farsça'da taklit anlamında kullanılmaktadır. Hikâye türünde, olaylar, şahıslar ve mekânlar, birkaç satır içinde nasihat amaçlı kısa bir zamanda anlatılmalıdır.

eleştirmektedir. O, insanlara kendi haklarını veya maddi menfaatlerini savunmaktan ziyade, toplumda meydana gelen olaylardan ders almalarını önermektedir. Yine ona göre, insan kendi hukukunu ancak toplumun mahiyetini tanımakla elde edebilir. Onun kullandığı şairane ve fantastik dil, insanları bu hukuk arayışında daha ince düşünmeye sevk eder. Sadî bu tavsiye ve nasihatleri; filozof, siyasetçi, sosyolog veya toplum eleştirmeni gibi değil, sempatik bir öğretmen gibi vermektedir. O, adeta bir roman yazarı gibi toplumda yaşanan acı tatlı olayların nedenlerini izah etmenin sınırlarını aşarak, bu olayları derinlemesine açıklamak ve anlatmak istemektedir. Sadî aldığı eğitim ve yaptığı geziler sayesinde, derlediği bilgilerini ve tecrübelerini kuramsallaştırır ve halkın diliyle terennüm ettirir. Eğitmek amacıyla yazılan söz konusu şiirsel hikâyeler, evrensel bir dille aktarılmaktadır. Belki de bu yüzden onun yazdığı şiirsel eserler, dünya edebiyatını derinden etkilemiştir:

> Goethe, *Doğu-Batı Divanı*'nda (1814–18) Sadî'nin şiirlerinden bazılarına yer verirken, ondan önce Voltaire Zadig: *Bir Şark Masalı* (1747) adlı hiciv romanının başında kitabı Sadî tarafından yazılan Farsça aslından, tek kelime Farsça bilmeksizin bizzat çevirdiğini iddia ediyordu şaka yolluyla (Dabâshi, 2008: 30).

Onun sancılı bir dönemde yaşadığı acı hadiseler[135], tamamen yazdıkları öykülere yansımış ve onlara tarihi belge niteliği kazandırmıştır. Ayrıca söz konusu eserler, yaşadığı zamanın özel bir belgesi de sayılmaktadır. O gördüklerinden yola çıkarak, toplumsal görüşlerini zekice ortaya koymuş ve bunları dolaysız bir şekilde ütopyasına kanıt olarak sunmuştur. Sadî, bütün hikâyelerinin sonunda, özetlenmiş ahlaki nasihatlerinden faydalanarak, bireyleri toplumsal haklarına dair bilgilendirmek istemektedir. Onun hikâyelerini bugün bile, pek çok farklı kesimden ve sosyal sınıftan insan, olayları eleştirirken ve değerlendirirken kullanmaktadır.

135 Moğolların İran'a saldırdığı döneme denk gelir.

Sadî'nin şiirleri, İran'ın kültür, sanat ve edebiyatının sınırlarını aşip yolculuğunu dünya felsefe ve edebiyatında devam ettirmektedir.[136] Eski Yunan felsefesi, onun yazdıklarında önemli bir yere sahiptir. Belki bu yüzden "evrensel dil yaratmakta" başarılı olmuş büyük bir yazardır. Batı dünyasının felsefi düşünceleriyle tanışan Sadî, algıladıkları ve öğrendiklerini kendi ülkesindeki Farabî gibi filozofların felsefi düşünceleri ile kaynaştırmış ve daha mükemmel hümanist bir görüş ortaya koymuştur.

Sadî toplumsal meselelerin bütün boyutlarına değinirken, yaşanan ve görünen olayları değerlendirmektedir. Gittiği ülkelerde gördüğü monarşilerden yola çıkarak, iktidarların mahiyetini ele almış ve bu monarşik sistemlerdeki hükümdarları ince bir üslupla hicvetmiştir. Söz konusu iktidarların mahiyetini açıkladıktan sonra kendi düşüncelerini de bir araya getirip özetlemiştir. Genelde hikâyelerinde, iktidarların hışmından korunmak için, onları açık bir dille eleştirmek yerine, iyi bir padişahın nasıl olması gerektiğine işaret eder:

> Sebüktekin oğlu Sultan Mahmud'u -ölümünden yüz yıl sonra- Horasan padişahlarından biri rüyada gördü: Güya vücudu tamamıyla dökülmüş, toprak olmuştu. Sadece gözleri, eskisi gibi, gözevinde hep dönüyor, bakıyordu. Bu rüyanın tabirinden bütün bilginler aciz kaldılar. Yalnız bir derviş gelip yer öptü: "Saltanatı başkalarında diye bakıyor!" dedi.
>
> Nice ünlü kişileri yer altına gömdüler de varlıklarından yeryüzünde nişan kalmadı... Toprak, kendisine teslim ettikleri o kocamış cesedi öyle bir yedi ki, sonunda kemiği bile kalmadı. Nûşirevan'ın[137] üstünde bunca

136 Bugün Birleşmiş Milletler'in kapısında onun şu meşhur şiiri yer almaktadır: *Ben-i âdem âzayi yek-diger-end / Ki der aferîneş zi-yek govher-end // Çû uzvî be-derd avered rûzgar / Diger uzvha-ra nemaned karar...* (İnsanoğlu birbirinin parçasıdır, yaratılışta aynı cevherdendir. Eğer insanın bedenindeki küçük bir organ ağrırsa, diğer organları da huzur bulmaz ...).

137 Nûşirevan (Anûşirvan-ı Sasanî), halk tarafından "adil" lakabına layık görülerek iyi bir padişah örneği sayılmıştır. Yüzlerce tarihi kitapta adil bir hükümdar olarak yer almaktadır. Örneğin; Ferehnaz

> yıllar geçmişken, onun kutlu adı hayırla yaşiyor! Ey filân, ömrü ganimet say! "Filân kalmadı!" diye ses yükselmeden önce, bir hayır işle! (Sadî, 1991: 21).

Sadî'nin yazdığı ahenkli, vezinli ve şarkı gibi okunan hikâyeleri, popüler sayılmasına rağmen, popüler eser niteliğini taşımamaktadır. Temaları ve bakış açıları itibariyle dikkat çeken bu öyküler, popüler düzeyi aşıp aydınlatıcı bir görev de üstlenmişlerdir. Tarih boyunca İran halkı, onun hikâyelerine *Hikâyât-i Şirin-i Sadî*[138] lakabını vermiştir. Halkın bu değerlendirmesi, Sadî'nin hikâyelerinin halk tarafından ne kadar beğenildiğinin simgesidir. Bu ilgi sıradan insanları aşıp aydınları da derinden etkilemiştir. Klasik İran şiiri, yeni edebiyat dalgasının ortaya çıkışından sonra dahi önemini yitirmemiş, kültür bilginleri tarafından sürekli dikkate alınmıştır. Shayegan bu konuyu şöyle izah eder:

> Büyük şairlerimi yeniden toparlamaya çalıştığımda, zaman galerisinde birbirini takip eden portreler gibi görmem onları. Falanca şairin filanca döneme ait olduğunu belirleyen, ne zamanın modası ne de takvimlerdeki kronolojidir. Her şairin, kapsayıcı görüşümün çevresinde kendine özgü eliptik hareketleriyle döndüğü bir takımyıldızda yaşarım. Bundan ötürü imgelerle görürüm, kendimi sesli ritimlerle ifade ederim ve şiirle düşünürüm (Shayegan, 2007: 15).

Sadî, hükümdarların tabiatı, dervişlerin ahlakı, kanaatin fazileti, susmanın faydaları, gençlik döneminde yaşanan aşk, ihtiyarlık problemleri ve terbiyenin tesiri gibi birçok konuları ele almış ve hikâye formatında anlatmaya çalışmıştır. Bu hikâyeler incelendiğinde, nasıl birer toplumsal değerlendirme kaynağı oldukları daha iyi anlaşılacaktır.

Ebu-nia, *Adil Anûşirevan*, Sarî, Şelfin Yayınevi, 2010; Zehra Huseyni, *Anûşirevan'ın nasihatleri: Rizayi-Ebn-i Rizayi'nin rivayeti*, Kerec, Camî Gul Yayınevi, 2010; Muhammed Debir-Siyaki *Der Padişah-yi Anuşirevan-ı Kesra*, Tahran, Katre Yayınevi, 2000.

138 "Sadî'nin Tatlı Hikâyeleri".

Onun yazdığı kısa hikâyeler, günümüzdeki meseleleri dahi izah etme ve yorumlama kabiliyetine sahiptir. Söz konusu hikâyelerde sınıfsal farklılıklar, iktidar, yargı sistemi ve eğitim gibi birçok konu yer almıştır. Sadî'nin aşağıda verdiğimiz birkaç kısa öyküsü ve nasihatleri, onun çok yönlü düşünce yapısını ortaya koyacaktır.

1. İsteksiz öğrenci, parasız âşıktır. Hünersiz zengin, kanatsız kuştur. Amelsiz bilgin, meyvesiz ağaçtır. Bilgisiz zahit, kapısız evdir.

2. Birine, "Amelsiz bilgin neye benzer?" dediler. "Balsız arıya!" dedi.

3. Yiyen ve yediren bir cömert, oruç tutup biriktiren âbitten iyidir.

4. Şeytan iyilerle başa çıkamaz, sultan da müflislerle.

5. Vezirlerden birinin ahmak bir oğlu vardı. "Bunu terbiye etsin, belki akıllanır." diyerek danışmanlardan birine yolladı. Danışman, çocuğu bir süre okuttu, faydası olmadı. Birisiyle babasına haber gönderip: "Bu akıllanmadı, dedi, bilâkis beni de divane etti".

Cevherin özünde istibdat varsa, onun terbiyesinin tersi olur. Aslı kötü olan demiri hiçbir cilâ iyi edemez. Yedi denizde yıkasan bile, köpek ıslandıkça daha pis olur. İsa'nın eşeğini Mekke'ye götürsen de, döndüğü zaman yine eşektir (Sadi, 1991: 27).

2.1.2. İran Şiirinde Görsellik Özelliği

Şiir ile tasvir etkileşimi, bugün tipoloji, teoloji, semiyoloji, dilbilgisi ve estetik gibi alanlarda ciddi bir konu olarak ele alınmakta ve yeni tartışmalara yol açmaktadır. Bu bağlamda teknik yöntem de dâhil, şair ile ressam karşılaştırılmakta ve ilham kaynakları incelenmektedir. Örneğin şiirdeki tasvir, şairin zihinsel duygularına ve sembolik algılarına işaret etmektedir. Çizilmiş bir resim göze hitap ederken, şiirdeki zihinsel görsellik, sadece şiirin okunmasıyla oluşur.

Resimde yer alan iki boyutlu görüntü, zihnin oluşturduğu perspektif atmosferle kıyaslanamaz, zira zihinsel görsellik, ses ve koku gibi imge ve simgelerle birlikte anlam bulur. Söz konusu farklı görsel faktörler, şairin kendine özgü bakış açısından kaynaklanmaktadır. Zaten şairlerle diğer insanlar arasındaki görüş farklılıkları tam bu noktada düğümlenir. Şair, görünmeyen şeyleri görür veya diğer insanların fark edemediği görüntüleri fark eder. Hâtif-i İsfahanî'nin (öl. 1198) söylediği gibi[139]: "Gönül gözünü aç ki can göresin, görünmeyenleri sen göresin".[140] Kutsal veya dini kaynaklarda, şifahî eserlerle yazılı eserlerin karşılaştırılmasında, şifahî eserlerin vahiy kavramına daha yakın olmasının altı çizilmektedir. Belki bu yüzden miladi IX. yüzyıldan itibaren İslam sonrası İran edebiyatında, çoğu yazarlar, kutsal dünyaya inan, Tanrı'nın dilinden konuşan ve onun gözünden bakan kişiler olmuşlardır.

Fenomenal dünyada kutsalın kendini dışa vurmasının sözlü sanatlarla da mümkün olduğunu düşünen Van der Leeuew, sanatta ve dinde sözün gücüne verilen önem üzerinde durur ve sözü "canlı imge" (*living image*) olarak tanımlar. Buna göre her din, "güç" figürü üzerinde yoğunlaştığı gibi, şiirde şairin kendi irâdî ürünü olarak değil, ama onu aşan bir gücün etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan şiirsel söylem, bilgiden çok ilhama dayalı doğasıyla peygamberî vahiy ile birlikte aynı kutsal kaynaktan neşet eder (Hafız, 2012: 174).

Tolstoy'un fikir dünyasında, bir şair, normal insanların dikkat etmediği görüntülere ve gerçekleşen olaylara dikkat eder. Klasik İran şiirinde de şair, bakışını maddi hayata, çevresine ve iç dünyasına yönlendirerek onların hizmetçisi olur. Ebû Abdullah Muhammed b. Arabî (1165-1239) gibi estetikçilerin ortaya koyduğu ve "hayal gücü" olarak adlandıkları bu yaklaşımla doğu estetiği anlam bulur. Buna göre sanat-

139 İmad el-Kâtib, *Terci-bend-i Hatîf*, Tahran: Yesavoli Yayınları, 1990, s. 19.

140 "Çeşm-i dil bâz kon ki cân bînî / Ân-çe nâ-dîdenist ân bînî".

çı veya şair, dışsal dünyasındaki ideal görüntüleri aradıktan sonra onları içsel dünyasıyla kaynaştırıp özümser ve hayal gücüyle parlatarak -bazen kelimelerle, bazen de çizgi yoluyla- sunar. Burada şairin dünyası kalemle, kâğıt üzerine ve oradan da okuyucunun zihnindeki levhaya aktarılır. Ressamın dünyası ise fırçayla beyaz tuvale, oradan da göz yoluyla doğrudan ve yorumsuz bir şekilde insanın görsel beğenisine aktarılır. Tam da bu nedenledir ki İran'da şiire yorumlanmış resim denilir.

Doğal olarak çevremizdeki her türlü görüntü, önce gözden geçer sonra insanın duyularını etkiler. Bir şair, kendi zevkine uygun bir görüntüyü beğendiğinde, onu ince görüşüyle kaleme alıp cilalar ve eserine yansıtır. Bu tasvirde, alıntılanan kaynağın yanında, şairin görsel zevkinin de yadsınamayacak bir etkisi vardır. Burada tartışmalara yol açan mesele, söz konusu içsel dünyanın mahiyetidir. Örneğin Jean-Paul Sartre varoluşçuluk felsefesinde bu meselenin çeşitli boyutlarına değinerek "vücut" meselesinden bahseder. Bu felsefi görüşte, insanın doğasındaki ruhsal boyut dışlanıp onun bütün becerileri fiziksel ve organik hayatına bağlanır. Dolayısıyla metafizik kavramı efsanevi ve mitolojik bir mesele olarak yorumlanır.

Her şairin tecrübesi, denemeleri, düşünceleri ve içsel yetenekleri yazdığı eserlerde önemli katkı sağlar ve istediği görüntüyü olduğundan farklı bir şekilde cazipleştirerek okuyucunun zihnine yazdırır. İranlı şairler, Yunan, Hint, Arap ve Türk kültürlerinden oluşan rengârenk mirastan yararlanarak evrensel bir dilde yazmayı başarmışlardır.

İranlı şair ve yazarlar bereketli kollarını Uzakdoğu'da Hindistan, Nepal ve Çin'e; kuzeyde Orta Asya ve Kafkasya'ya; güneyde Hint Okyanusu kıyılarına; Osmanlı topraklarının bittiği yere kadar batıya uzatmadan önce, Farsça düzyazı ile şiir Arap ve Hint edebiyatına dayanan bereketli kollarından beslenmiştir (Dabâshi, 2008: 45).

Bu yüzden Ortaçağ'dan itibaren söz konusu eserler Avrupa dillerine tercüme edilmiş ve Avrupalı yazarların dikkatini çekmiştir. Doğu felsefesinin özünde şiirsel eserleri hayal yoluyla algılamak vardır. Bunun kanıtı, doğu şairlerinin irfanî atmosferlerinde başka sanatsal alanların da yer almasıdır. Minyatürün inceliğini, musikinin ritmini ve oyunların dramını içeren şiirsel eserlerin örneklerine, İran edebiyatında oldukça sık rastlanır. Hayyam, Hafız, Sadî ve Mevlana gibi şairlerin eserlerinde, İran'ın diğer çeşitli sanatları da kullanılmıştır. Örneğin Ömer Hayyam, İran'ın geleneksel çocuk oyunu "*Hayme Şeb-bazî*"ye işaret ederek hayatı şöyle yorumlar;

> Bizler oyuncağız, hayat oyunbaz,
> Bu mecazi bir söylenti değil gerçektir.
> Bir kaç kere bu oyunda oynadıktan sonra,
> Tek tek âdem sandığına fırlatılırız[141] (Hayyam,1928: 67).

Ömer Hayyam, yazdığı bu şiirde, söz konusu çocuk oyununun sahne malzemesine, yani oyuncakların saklandığı sandığa işaret etmektedir. O yine bir beytinde, kendi düşüncesinin iyi anlaşılması için, oyun perdesinden faydalanarak şöyle yazar:

> Ezelin sırlarını ne sen bilirsin ve ne de ben,
> Eğer perde düşerse ne sen kalırsın ne de ben[142] (Hayyam,1928: 32).

Yunan trajedileri ancak oynandığında anlam bulurken İran *Sûgname* (trajedi)'leri sahnelenmeden, sadece duyulmakla anlam bulur. Bu nedenle eğer Yunan tiyatrosunda sahne ve aktör önemli ise, İran oyununda da yazılı metnin okuyucusu (*nakkal*) önemlidir. Doğal olarak İran seyircisi duymaya yönlenir ve zihinsel çabası aktif hale gelir.

141 *Hayme Şeb-bâzî* oyunu bittikten sonra, yönetmen oyuncakları bu sandıkta saklar.
142 Burada da tıpkı Yunan mitolojisinde olduğu gibi, hakikati keşfedenler cezalandırılır.

İran şiirinde, öyküsel şiirler dâhil, dramatik sahneler ancak duyan kişinin zihninde oynanabilir. Bu yöntem, realist görüntüleri güçlendirip soyut (abstre) yönünün oluşumuna ve genişlemesine de neden olur. Somuttan soyuta geçiş, halı tasarımı, mimari ve diğer birçok el sanatlarında göze çarpar. Bu duruma örnek olarak İran iç mimarisindeki geometrik tasarımlara işaret edebiliriz. Bu bağlamda, tasvir (*imagination*), intiza[143] (*abstraction*), istiare (*mention*), teşbih (*metaphor*) ve temsil (*allegory*) gibi teknikler, İran şiirinin ayrılmaz bir parçası olmuşlardır. Estetik anlamda tasvir etmek, teknik açıdan şairin daha ince görüntülemesine neden olur. Yunan mitolojisinde görüntüleme her ne kadar yüzeysel olarak değerlendirilmişse de, klasik İran edebiyatında önemsenmiş ve üzerinde durulmuştur. İran sanat literatürünü taradığımızda, karşımıza çıkan örnekler görsel eserlerden ziyade "hat sanatı" gibi yazılı eserleri kapsar. Görselliğin dışlanması, şifahî ve kitabî eserlerin önemsenmesi, bazı araştırmacılara göze onu yaratanların dinsel inançlarından kaynaklanmaktadır. Görsellik ile duyusallık, dinî veya irfanî yaklaşımda, gayri dinî anlayışı temsil eden bir dil olarak karşımıza çıkar. Sanki görsellik şeytandan ve sözlü eserler Tanrı'dandır. Kutsal sanat eserlerini yorumlayanların bazıları bu tutumu kabul ederken, bazıları ise tamamen reddederler. Platon'un *Ütopya*sından kovulan sanatçı, Aristoteles'in dünyasında kendine iyi bir mevki bulur. Bu alanda sanatçının yeri ve önemi hakkındaki tartışmalar Nietzsche'den Heidegger'e kadar uzanmaktadır. Bu arada bazı düşünürler de her ikisinin altını çizerler. Örneğin;

> Rahner'in sözlü sanatlar yanında sözlü olmayan sanatlara da ısrarlı vurgu yapması dikkat çekicidir. Barth, Balthasar, ve Van der Leeuw, sözü (*logos*) ve imgeyi (*imago dei*) merkeze alarak teolojik estetik disiplinini temellendirmiş ve bunu da Hıristiyan enkarnasyon doktrinine bağla-

143 Soyut.

mışlardı. Bu anlayışa göre Tanrı'nın logo'su insanın logo'sunda tecessüm etmeden sanatta teoloji de mümkün değildir. Ancak Rahner, teolojinin sanat ile olan ilişkisinden ve kutsal sanat analizinde imgeye ya da söze "merkez" işlevi vermekten çok, tüm sanatların eşit derecede bağımsızlığının otonomluğunun korunması adına sözlü ve sözlü olmayan sanatları bir bütün olarak değerlendirerek kuşatıcı ve kapsayıcı bir sanat teolojisi ortaya koymaktadır (Hafız, 2012: 214).

Gaston Bachelard (1884-1962)'ın yaklaşımında, tasvir etmek sadece olumsuz veya yüzeysel bir duygu anının çizilmesi değildir. Görüntülemek adeta bir tür dildir. Buna göre eğer tasvir bir tür dil ise, dil de dolaysız şekilde tasvir etmek gücüne sahiptir. Dolayısıyla duygulardan doğan da doğal bir dil sayılabilir. Modern tasvirin anlamı düşünüldüğünde, bütün şiirsel metinlerde görsellik ön plana çıkar. Şiir alanında tasvircilik, şairin becerisinin simgesi sayılır. Romantizm döneminden itibaren klasik şiirin tamamen akılcılığa bağlanmasıyla birlikte şiirsel yazılar giderek önem kazanmıştır. Klasik İran şiirindeki aynı bağlam bugünkü şiirde de canlılığını sürdürmekte ve beğenilerek kabul görmektedir.

David Hume (1711-1776), insana en yakın dilin şiir olduğunu kabul eder. O çağındaki yeni şiir akımını heykele benzetirken, klasik şiiri de musikiye benzetir. Bu görüşte, şair çevresindeki kaynaklardan aldığı görüntüleri gözleriyle alır, aklıyla yönlendirir ve diliyle beyan eder. Buna karşın İranlı şairler, bütün alıntılarını benimsemiş ve iç dünyasının becerisiyle parlatıp sonra yansıtmıştır. Bugün dram edebiyatında görsel metinler önemsenmekte ve önemli bir yazım yöntemi olarak kabul görmektedir.

Dram etrafında kelimelerin üstlendiği rol, dramatik bir eserdeki kişilerin, mekânların, olayların ve gerçeğe benzeyen her tür durumun

izlenmesi ve onların gerçek olarak algılanmasıdır. Seyirci bu aşamadan sonra eserin içerdiği ve öne sürdüğü her tür kavrama inanarak ona tepki verir. Bu kavram, dram kuramında duygudaşlık (*empathy*) olarak değerlendirilmektedir. Başka bir deyimle, dramda gerçek bir olay ve içerdiği kavram, "tanıtmak" (*presente*) aşamasından "yeniden tanıtmak" (*represente*) aşamasına gelmelidir. Duygudaşlık kavramı tam bu noktada oluşur ve seyircinin tepkisine yol açar. Onun oluşumunda, kelimeler tek iletişim aracı sayılarak, gerçek olmayan bir durumu, gerçek gibi göstermelidirler. Sinema dramıyla tiyatro arasındaki fark, bu kelimelerin taşıdığı anlamda saklıdır. Sinema senaryosunda yazılan metin, oyuncuyla kamera arasındaki etkileşime yoğunlaşırken, oyun yazıldığında "seyircinin tasvir yapma becerisi" dikkate alınır. Sinema seyircisi önceden seçilmiş tasvirleri bir gerçeklik olarak kabullenir, fakat tiyatro seyircisi, dinlediği kelimelerle, tasvirleri zihninde canlandırır. Dolayısıyla tiyatroda kelimelerin görevi sadece olayları anlatmak değil, aynı zamanda olayın yaşandığı mekânı ve kişileri de anlatmaktır. Bu noktada şiirle oyun ortak özellikler taşımaktadırlar.

Doğu felsefesinde[144] "tasavvur etmek" ile "tasvir etmek" arasında fark vardır. Tasavvur etme sürecinde, insan bir gerçeğin veya gündelik hayattan bir kavramın şekillenmiş halini düşünmeye başlar. Örneğin insan "adalet" veya "anne" kelimesini duyunca, onları yakından hissetmek için kendi zihninde uygun bir tasvir oluşturmaya gayret eder. Tasvir etme sürecinde ise, insan görsel bir kelimeyi duyunca, onu kendi zihninde tekrar canlandırmak ve şekillendirmek ister. Örneğin "kuru ve yapraksız bir ağacın dalına tüneyen simsiyah karganın aniden uçmasıyla ağacın dalları sallandı" tümcesini okuyan veya duyan bir insan, kendi zihninde aynı manzarayı canlandırır. Tasavvur etmek sinemasal dile, tasvir etmek ise tiyatro diline daha yakındır.

144 Bu kavram Doğu estetik felsefesinde *Suver-i Hayal* (hayal gücünün tasvirleri) olarak bilinmektedir.

İran şirindeki tasvir etme kabiliyeti, her zaman İran kültüründe ciddi bir konu olmuş ve İran şiirini *"Bidel"* ve *"Bâzgeşt"* gibi çeşitli tarzlara ayırmıştır. İran şiirinin görsellik özelliği, yazarlar ve sanatçıları etkiler ve ister istemez çeşitli sanat dallarında varlığını sürdürür. Eğer derin manaların ortaya konuşu İran şiirinin bir yarısı ise, diğer yarısı da okuyucunun zihninde güzel tasvirleri canlandırmaktır. Dâryûş Shayegan İran şiirinin görsel özelliklerine değindikten sonra, onu şöyle örneklendirir:

> İran edebiyatının ressamı Firdevsî'nin çizdiği ressamcılık kabiliyetine bakın:
>
> Yüzünü kırda yıkayan kara bir gecede,
>
> Behram, Keyvan ve Tir gibi yıldızlar gözükmüyordu.
>
> Karanlık gecenin ordusu çöllere ve vadilere,
>
> Karganın kanadı renginde geniş bir halı sermiştir (Shayegan, 2007:37).

Hamid Dehganpur[145] konuyla alakalı yazmış olduğu hacimli kitabında Firdevsî'nin Şehnamesini ele almış ve onun sinemasal değerini açığa kavuşturmuştur. Ona göre, Şehnamenin şiirleri özünde geniş sinemasal değerlere ve görselliğe sahiptir. (Dehganpur: 2012: 108)

Belirli bir olayı, konuyu veya mefhumu anlatan şiir, beyitlerden oluşun eserin kısa veya uzun bir parçasıdır. Bir cümle sayılan her beyit ise iki mısradan oluşmaktadır. Birinci mısra başlangıç ve ikinci mısra da tamamlayıcıdır. Bazı İran şiir türlerinde birinci mısra tamamen görsel bir manzarayı anlatmakta, ikinci mısra ise onu izah etmektedir[146]. Sadî'nin aşağıdaki beyiti söz konusu meseleyi daha iyi aydınlatacaktır:

145 Dr. Hamid Dehganpur, devrim sonrası Tahran'da Sinema ve Tiyatro Fakültesinin kurucusudur. Kendisi İran'da sinema alanında tanınmış bir kuramcıdır.

146 Annemarie Schimmel1992'de yazdığı *A Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry* isimli kitabında (The University ofNorth Carolina Press) İran şiirinin görsellik kabiliyetini ele almış ve onun çeşitli görsellik boyutlarını örnekleyerek incelemiştir.

Buluttan bir damla yağmur damlar,

Aşağı düştüğünde denizin ihtişamını görür ve kendinden utanır (Sadî: 1991: 67)

İran'ın en fantastik şairi olarak tanınan Hafız, yazdığı şiirlerinde tasvir yaparken dramatik bir ortamı da zihnimizde canlandırır. Onun insana ince bakışı, genelde âşık ile maşuk arasında geçer. Metinlerinde minyatüre benzeyen güzel ve zarif manzaralar yer alır:

Bu Sorun Hakkında Konuşmalıyız...
Kazdığın kuyuda,
Güzel bir yaratık yaşıyor.
O yüzden gece,
Topraktan yumuşak tepelerinin yanına,
Yerleştiriyorum meyve ve tahıl.
Ve ufak kaplarda şarapla süt,
Ve çoğu kez şarkı söylüyorum.
Ama yine de, canım,
Sen çıkmıyorsun dışarı.
Birine âşık oldum,
Senin içinde saklanıyor.
Bu sorun hakkında konuşmalıyız,
Yoksa,
Seni asla rahat bırakmayacağım (Landisky, 1996: 25).

Aynı zamanda söz konusu eserlerin ritmik olması ve şarkı gibi vezinli okunabilmesi, bu şiirlerin halk tarafından kolayca ezberlenmesini sağlar ve insanlar bir araya geldiklerinde ezberledikleri şiirleri zevkle okurlar.

Hafız'ın yazdığı gazeller, birçok sanatın oluşumuna neden olmuş ve birçok sanatı da geliştirmiştir. Klasik İran musikisinde, onun şiirlerinin özel bir yeri ve önemi vardır. Hafız'ın şiirleri, musiki, hat, kitap resim gibi birçok el sanatının gelişimine neden olmuştur. Kemaleddin Behzad (1450-1545) gibi usta minyatürcüler, bu şiirlerden ilham alarak hem şiirleri süslemişler hem de kitap süsleme sanatını oluşturmuşlardır. Bu etkilenmenin ana nedeni, Hafız'ın yazdığı ince ve dramatik görüntülerden kaynaklanır. Hafız'ın şiirleriyle minyatür arasındaki yakın bağlantı, günümüzde yayınlanan bütün gazeliyat kitaplarını etkilemiş ve şiirlerin içeriğine uygun minyatürlü eserler oluşmuştur. Latif görüntülerle şiir eserleri arasındaki yakın ilişki başka şairlerin eserlerinde de göze çarpar. Örneğin Nûreddin Abdurrahman-ı Câmî (1414-1492), irfanî bir şiirinde âsikane bir olayı, adeta bugünkü senaryo tekniğine uygun bir şekilde kaleme almıştır. Bu eserde görüntülerin çerçevesi, kameranın mesafesi, çekimlerin ölçüsü ve hatta perspektif bir manzaranın ortaya koyulması oldukça şaşırtıcıdır.

Bir damın kenarında on dört yaşında bir ay yüzlü duruyordu.

Güzellikte ayın on dördü gibi tamdı.

O servi başına külah vurup köşesini kaldırdı.

Gül üstüne taze sümbülden zincir bağladı.

Maşukluk savaşını başlatarak cilveler yapmaya başladı.

O ay gibi parlaktı, esirler onun bulunduğu dama yıldızlar gibi üşüşmüşlerdi.

Birden, beli hilâl gibi eğri ve eteği kandan, akşama kızıllığını andıran biri,

Onun kıblesine ümit yüzünü çevirdi ve ak saçını onun yoluna serdi.

Kirpikleriyle gözyaşı incisini deliyor, iki gözünden inciler saçarak şöyle diyordu:

"Ey peri, bütün akıllılığıma rağmen senin yüzünden adım deliye çıktı.

Lâle gibi senin dağınla yandım. Çimenler gibi senin bahçende korunaksızım.

Lütfen gözünü açıp halime bir bak. Üzüntü pasını canımdan sil."

Taze genç, kocamış ihtiyarın hâlini görünce onun nefesinden doğruluk kokusu duymadı (Câmî, 2011: 168).

2.1.3. Şiir ile Tarih, Felsefe ve Sanat Arasındaki İlişki

Klasik İran edebiyatı eserlerini incelediğimizde, estetik ve dram alanlarının yanı sıra, o günkü tarihi olayları, felsefi görüşleri, eleştirel yorumları, edebi kuramları, toplumsal ilişkileri ve genel olarak İran kimliğini oluşturan her türlü alanı müşahede etmek mümkündür. Bu yüzden bugün İran'ın kimlik meselesini ele alındığında, eski şiirsel metinler göz ardı edilemez bir duruma gelmişlerdir. İranlı araştırmacılar, akademisyenler, düşünürler ve kültür adamları, kimlik meselesini incelediklerinde, modern kaynakların yanında bu tür edebi kaynakları da ciddiyetle ele almaktadırlar. Seyyid Hüseyin Nasr, Dâryûş Shayegan, Hamid Dabâshi ve Abdü'l-Kerim Suruş gibi İranlı düşünürler, bugün tarihi, toplumsal, felsefi ve kültürel çalışmalarında klasik İran şiirinden faydalanmaktadırlar. Modern çağın bilimsel kaynaklarının yanında şiirsel eserlere de sıkça başvurulmaktadır. Hamid Dabâshi, "Müslümanların Kuran'ı okumadığını, belleklerini Kuran'laştırdığını söyler. İranlılar da şiirleriyle aynı şeyi yaparak geçmişlerinin, bugünkü durumlarının -daha doğrusu mevcudiyetlerinin- şiirsel bir yansıması olarak hatırlarlar" (Dabâshi, 2008: 28).

Özellikle, kimlik krizinin egemen olduğu bu dönemde, kimlik meselesine değinen sanatçı, edebiyatçı, sosyolog ve felsefeciler ile İranlı sanatçılar ve yazarlar arasında yakın bir ilişki vardır. İran edebiya-

tı ve sanatı etrafında ortaya çıkan felsefi ve kültürel tartışmalar, kendilerini söz konusu şiirsel eserlerle besler. Örneğin bazı sinema eserlerinde açık bir şekilde edebiyatın izleri göze çarpmaktayken, bazılarında sadece ondan ilham kaynağı olarak yararlanılmıştır.

Klasik İran şiirinin kültürel etkisi zaman zaman İran coğrafyasını aşıp daha evrensel bir dile ve sanat anlayışına sahip olan ekoller oluşturmuştur. Eski İran edebiyatı Avrupa dillerine çevrildikten sonra, aydınlanma çağında Batı edebiyatını etkilemiştir.

Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Sadî ve onun edebi hümanizmi hakkında çok daha detaylı ve derin bir malumata sahiptir... Henri David Thoreau (1817-1862) kendini Sadî ile öylesine özdeşleştirmişti ki, şöyle diyordu: "bilmiyorum ki... bir zamanlar Sadî de benimle tıpatıp aynı düşüncelere sahipti, nitekim onunla aramızda önemli hiçbir fark göremiyorum. Bana ne İranlı, ne eskiden kalma ne de yabancı geliyor. Düşüncesi, benim düşüncemle aynılığı yoluyla yaşamaya devam edecek (Dabâshi, 2008: 30-31).

Çogu zaman doğu felsefesini temsil eden Ebû Nasr Muhammed el-Fârâbî (872- 950), Ebû Reyhan Muhammed bin Ahmed el-Birûnî (973-1048), Ebû Hafs Ömer es-Suhreverdî (1144-1234), Ebû Hâmid Muhammed bin Muhammed el-Gazzâlî (1058-1111), İbn-i Sina (980-1034) ve Sadreddin-i Şirazî (Molla Sadrâ 1571-1636) gibi İranlı filozoflar, yazdıkları eserler ile dünya felsefesinde önemli bir yere sahiptirler. Hafız, Sadî, Attar, Camî, Fuzulî, Nizamî ve Mevlana gibi büyük şairlerin şiirsel eserleri, söz konusu filozofların düşüncelerini açıklamakta ve edebi bir yolla izah etmektedirler. Eğer bu şairlerin yazdıkları eserlerin yarısı edebi ve sanatsal bir değere sahip ise, diğer yarısı da felsefi yaklaşımların yorumlanmasıdır.

Mesela Mevlana, filozofların sıkça değindiği "kaza ve kader" kavramını ele alarak şiirsel öyküleriyle bu kavramın bazı yönlerini açığa kavuşturur. Aynı kavram farklı boyutuyla *Takdir* (Fatalism) isminde Yunan trajedilerinde de yer almaktadır. Eğer Yunan edebiyatındaki mitolojik kahramanlar takdirleriyle baş başa kalmışlarsa, İran edebiyatının kahramanları kendi "kaza ve kader-i ilahî"leriyle baş başa kalmaktadırlar. Yunan trajedilerindeki kahramanlar, tanrılar tarafından belirlenen alın yazılarına karşı mücadele verdiklerinde trajik olaylar yaşar ve bedelini canlarıyla öderler. İran felsefesinde, insan kaderini kabullenmek zorundadır, fakat bunu aşk ve sevgi dolu bir inançla tanrıya kavuşmak için yapmalıdır. Bu bağlamda insanın hayatının ne kadarının kendi iradesine bağlı ve kendi elinde olduğu sorusu tartışmalara yol açar. Mevlana gibi birçok şair bu kavramı kendi eserlerinde açıklamaktadır. Bu eserlerde Tanrı'nın kaderine karşı insanın tek çaresi, seve seve teslim olmak ve umut kapılarını kapatmamaktır. İnsanın umutluca çaba harcaması, Tanrı'nın yazdığı alın yazısı şemsiyesinin altında yer almıştır. Bu durumda insan ne kadar hür olsa da Tanrı onun ne yapacağını önceden biliyordur.

Kader meselesi ilkel felsefi görüşlerde çeşitli felsefi konuların alt yapısını oluşturmaktadır. Yunan trajedilerinin alt düşüncesi sayılan "takdir" meselesi, trajedide geçen kahramanın durumunun ve yaşadığı acı olayın belirleyici faktörlerinden biridir. Yunan trajedisinde Tanrılar tarafından yazılmış olan kaderi kabul etmeyen insan, sonunda hayatını kaybeder. Bu kahramanın yaşadığı mekân şatafatlı, konuştuğu dil süslü ve ağır, güttüğü amaç yüce ve bulunduğu kişisel makam yüksektir. Onların amacı insanı bilgilendirmek, hayatlarını kolaylaştırmak ve cehaletten kurtarmaktır. İran felsefesinde ise insanın imajı oldukça farklıdır. Yunan trajedilerindeki kahraman, Tanrıların zorbalığını aşmak için zekice davranmaya ve kritik anlarda akıllıca karar vermeye çalışır,

fakat farkında olmadan bir yerlerde hata yapar ve tanrıların gazabına uğrar. Trajedi kuramında bu hataya *Hamartia* denilir. Böyle bir kahraman alın yazısını kabul etmediğinde, bunun bedelini canıyla öder. İran edebiyatında -özellikle İslam sonrası eserlerde- trajedi kahramanı, alın yazısını kabul eder ama buna rağmen masum ve mahzun bir şekilde de dünyayı terk etmek zorunda kalır. İran edebiyatında kadere kurban giden insanlardan kendisinin dışında nefsine ve kibrine yenik düşen diğer insanlar sorumlu tutulur. Bu mesele İran edebiyatında *"teslimun li'llah"* diye geçer. Klasik İran edebiyatında bu yaklaşım öyküleştirerek anlatılmaya çalışılmıştır.

Kader meselesi bütün kültürlerin edebi ve sanatsal eserlerinin alt düşüncesini oluşturmuş ve bu tür eserlerde geçen olaylar kadere bağlı olarak şekillendirilip geliştirilmiştir. Yunanlılar ona *Mitar*, Romalılar *Fatun* demişlerdir. Çin edebiyatındaki aynı benzer yaklaşım IV. yüzyıldan önce, Taoizm ile karşımıza çıkar. Antik İran döneminde, Zerdüştlük, Mehrçilik, Mânicilik, Mazdekcilik ve Zerdaniyecilik gibi inançlarda da aynı mesele karşımıza çıkar. İbn-i Sinâ*eş-Şifâ* ve *el-İşarât ve't-tembihat* isimli eserlerinde, kader meselesinin çeşitli özelliklerine değinmektedir. Hafız gibi şairler de[147], insan kaderinin karşısında teslim olmaktan yanadırlar. Hafız aynı zamanda insana, hayatın keyfini çıkarmayı da önerir. Ona göre bu yaşamda insanın dürüst olması yeterlidir. Yine ona göre dürüstlüğün yanında "an" meselesi de çok önemlidir. İnsan hiçbir şekilde onu kaçırmamalıdır. Bazı edebiyatçılar hafızın çok kullandığı *mey* (içki), *meyhane* gibi kelimelere mecazî bir anlam yüklerken bazı edebiyatçılar ise onun gerçek maddi bir hayattan bahsettiğini düşünmektedirler. Hafız, insanın alın yazısından kurtuluşunu veya

147 Ayrıntılı bilgi için bkz: Sefa, Zebih-ullah, (1994), *Tarih-i Edebiyat Der İran*]İran'ın Edebiyat Tarihi[Tahran, Mecid Yayınevi. S 1064-1089, The Encyclopaedia of İslam, (1971), Leiden E.J. Brill. H-Iram S 55-57 ve Encyclopaedia İranica, (2003) Volume XI New York, Gioni-Haremi S 461-465

onu kabullenmesini *"inayet"* kavramıyla yorumlar. Onun düşüncesinde Allah'a teslim olan insan bu dünyada zararlı çıksa bile öbür dünyada kârlı çıkacaktır. Aynı meseleye değinen Mevlana, inayet kavramını kabullenerek bütün kaderlerin karşısında teslim olmaya inanmaktadır. O yazdığı bir şiirde şöyle der:

> Eğer Hekîm-i Senaî-yi Gaznevî'nin *İlahî-name*'sindeki sözlerini iyi dinlersen,[148]
>
> Yaratıcılığa gevezelik etmezsin. Eşek bile eşek kulaklarıyla bunu anladı.[149]

Klasik şiirlerde anlatılan öykülerin çoğu, sonunda bir felsefi görüşü sergilemekte ve yazar öykülerdeki kahramanların yaptıklarını yorumlamaktadır. İnsanın ilgilendiği felsefi, toplumsal ve her türlü maddi-manevi yaklaşımlar, bu eserleri incelemekte ve uyarlamaktadır. Bazı şairler, insanın hayattaki çaresizliğinden dolayı onu kınamak yerine umutlandırmak isterler. Bazıları ise onları, amellerinden dolayı cehennem ateşi ile korkuturlar. Mevlana gibi şairlerin düşüncesinde, tövbe kapıları her zaman günahkâr insana açıktır. Hayyam ise günaha ve günahkâr insana karşı daha ılımlı bir tutum takınır. O insanın bu gürültülü hayatta her şeyi unutmasını ister ve yaşamı boyunca hayattan keyif almasını önerir.[150] Tıpkı aşağıdaki şiirinde olduğu gibi:

> Dostum kederli olma, boştur bu cihan,
> Yersiz bu yıkık cihanda gam çekme, uyan!
> Geçmiştir olan şey, olmayan ortada yok,
> Sen keyfine bak üzülme vardan, yoktan (Hayyam, 1928: 79).

148 "Ânçenân gûyed Hakîm-i Gaznevî / Der İlahî-nâme-yi hoş beşnevî".
149 *"Kem fuzulî kon to der hukm-i kader / Der hod âmed şahs-i her bâ gûş-i har"*.
150 Onun bazı şiirleri bugün nihilistlik olarak değerlendirilmektedir.

Zevk iste hayât bir nefestir zirâ,
Bak toprağa "Cem" ile "Key" den olmuş peyda;
Her hâli bu âlemin, bu ömrün aslı,
Bir lâhza, aldanış, masal, bir rüya (Hayyam, 1928: 239).

Hafız ise, insanın kaderi karşısında Allah'ın lütfüne inanarak teslim olmasını temenni eder. Fakat bu arada insana yaptıkları hataları da hatırlatıp onun çaresizliğinin altını çizer. O, mollaları dinin rahmet yüzünü değil, dehşet yüzünü gösteren yalancı "vaizler" olarak eleştirmektedir. Nihayet Hafız, insanı günah işlediği halde bile suçsuz bulur:

"Gerçi günah işlemek bizim ihtiyarımızın dışındadır,
Ey Hafız,işlesen de sen edepli ol".

Klasik şiir kaynağını mensur eserlerden, şifahî hikâyelerden ve dini eserlerden almaktadır. Buna mukabil düzyazı eserleri de şiirsel eserlerden beslenmektedir. Tarihçiler tarihsel kaynak, filozoflar yorumsal metin, din alimleri de değerlerin kaynağı olarak eserlerinde söz konusu şiirlerden faydalanmışlardır. Ayrıca bu şiirler eski medreselerde de okutulmuştur. Mevlana'nın *Mesnevî*sinde 745 hadis, 528 ayet, 281 felsefe, ahlak ve tefsir terimi geçmektedir. Tıpkı *Mesnevî* gibi diğer manzum eserlerdeki şiirler de zaman zaman felsefeciler tarafından ele alınmış ve önemli bir kaynak olarak kullanılmıştır. Rudekî, Firdevsî, Katran, Hayyam, Sena'î, Nizamî, Hâkânî, Attar, Mevlana, Sadî, Hacu, Hafız, Nesimî ve Fuzulî gibi birçok şairin eserleri, İran ve İslam felsefesini derinden etkilemiş ve felsefeciler için önemli bir kaynakça oluşturmuştur. Bazı felsefeciler de, şiirsel eserleri konu edinerek bu eserleri tanıtmış ve onları felsefi açıdan incelemişlerdir. Örneğin Ebu'l-Kâsım Meşizî, *Mesnevî*'yi bir tefsir kaynağı olarak ele almış ve "*Leta'ifu'l-İşârât*" isimli eserinde şerh etmiştir. İran'ın başka bir meşhur filozofu Molla Hadî-yi

Sebzevarî de, *Mesnevî*'yi ayrıntılı olarak incelemiş ve felsefe alanındaki en önemli eseri olan "*Şerh-i Mesnevî*"yi kaleme almıştır.

Mantıku't-Tayr ve *Şeyh-i Senân* hikâyeleri, maddi âlemde yalnız ve ruhsuz kalan insanın hikâyesidir. Sena'î-yi Gaznevî (1117-1157) *Hadikatü'l-Hakika* isimli eserinde Allah'ın sıfatları, lügat ve sıfat, akılın gücü, bilimin fazileti, gaflet meselesi, astroloji, hikmet ve masallar, aşk ve iltifat, insanın hayatında kitabın ehemmiyeti ve Gazneliler'in önde gelen şahsiyetlerinin biyografikleri gibi konular yer almıştır. Mevlana, *Mesnevî*de Sena'î'nin şiirlerinden esinlenerek *Kûran u Pîl* (Körler ve Fil), *Kays İbn Rasim* (Kays İbn Rasim), *Hz. Suleyman* (Hz. Süleyman), *Cevahir-furûş-i Pîr* (Yaşlı Mücevherci), *Sitare-şinas-i Nadan* (Cahil Astrolog) ve *Lokman-i Hekîm* (*Lokman Hekim*) gibi öykülerini yazmıştır. Bu öykülerin çoğu tiyatroda yeniden canlanmış ve sonraları bazı sinema eserlerine de aktarılmıştır.[151]

Attar, *Mantıku't-Tayr*'da temsilî bir surette "Vahdet-i Vücut-Varlık Birliği" inanışını anlatmaktadır. Kuşlar, sâlikler, hakikat yolunun yolcularıdır. Hüthüt de kılavuzları, yani mürşittir. Sîmurg, Tanrı'nın zuhur ve taayyünüdür ki, bu zuhur ve taayyün, kendilerinden ibarettir ve gerçek birliğe ulaşan, halkın, Hakk'ın zuhuru, Hakk'ın da halkın da bütün olduğunu anlar (Attar, XII: I, s. 8).

Şairler kendi görüşlerini bazen öykü yoluyla açıklarken, bazen de felsefi, tarihi veya hikmet ile ilgili bir meseleyi doğrudan anlatmaya çalışırlar. Onlar bu izahatlarını çeşitli tarzlar ve yöntemlerle gerçekleştirmişlerdir. Mesela Ömer Hayyam, insan ve hayatla ilgili görüşlerini nihilist bir yaklaşımla anlatırken, Ubeyd-i Zakanî hayat ve varlık konusundan istihzayla bahseder. Hafız ise kendine has ince bir bakışla bu meseleye şöyle değinir:

151 Bu tür eserler üçüncü bölümde ele alınarak örneklendirilecektir.

Artık deli gibi davranmana gerek yok
Hepimiz gördük bunu ne kadar iyi becerdiğini.
Şimdi elini eteğini çek, canım,
Tüm o ağır işlerinden
Güzel gözlerine ve kalbine acı yükleyen.
Dupduru bir dağ aynasına bak,
Yaşlı güzel savaşçıyı gör
Ve hep içinde taşıdığın
İlahi güçleri.
Çok eskiden
Bu evrene kutsal yaşamı aşılayan
Ve seni sonsuza dek
Tüm varoluşla birleştiren Tanrı ile (Landisky, 1996: 23).

2.2. İran'da Yeni Edebiyat Dalgası

Klasik İran şiirinin tarihini incelediğimizde, onun değişen ve gelişen akımlarını muhteva, şekil ve yapıda müşahede edebiliriz. Şiirdeki tür ve üslubu oluşturan tarihi değişimler, metin içindeki kelimeler ve lügatin onunlabirleşmesiyle, gramerin gelişmesiyle, mana ve anlamın çeşitli boyutlar kazanmasıyla ve insanla çevresi arasındaki bağın artmasıyla gerçekleşmiştir. Bu gelişim belli zamanlara ve mekânlara bağlıdır. Belki bu yüzden bir şiir okunduğunda, onun vezni, okunma tarzı ve içeriği, söz konusu şiirin hangi tarza, döneme ve hatta şaire ait olduğunu gösterir. Sayılan faktörlere göre klasik İran şiirini, Horasan ve Mâverâünnehir, Irak, Hint ve Bâzgeşt (geriye dönüş) olarak dört farklı tarza ayırabiliriz.

Yukarıda belirtilen tarzlar, genelde her bölgenin şiirsel -yapı, biçim- özelliklerinin yanı sıra, kültürel ve sanatsal anlayışını da ortaya koyar. Örneğin X. yüzyılda başlayan ve XII. yüzyılın ortalarına kadar devam eden Horasan tarzında, anlamın basitleşmesi, eski tabirlerin kullanılması, çoğunlukla Farsça kelimelerin kullanılması ve doğadan simgelerin alıntılanması gibi özellikler göze çarpar. Bu tarz, Samaniler döneminde başlamış Gazneliler ve Selçuklular döneminde gelişerek devam etmiştir[152]. Son iki hanedanın Türk asıllı olması dikkate değerdir.

152 Rudeki (858-941), Farruhî-yi Sistanî (1037-1096), Firdevsî (940-1020), Menuçehrî (?-1040), Nâsır-ı Husrev (1004-1088), Hekîm Senâ'î-yi Gaznevî (1080-1131 veya 1141) ve Mesud-i Saâd-i Selmân (1046-1121) bu dönemin önemli şairleridir.

Selçukluların Horasan ve Azerbaycan'da kurdukları medreseler, etkisini şiirde de göstermiştir. "Irak" adını alan bu şiir tarzı, XII. yüzyıldan itibaren dinî medreselerin ortaya koyduğu din anlayışını ve şiirsel biçimi benimsemiştir. Hakanî-yi Şirvanî (Efdalüddin İbrahim b. Ali, 1126-1199) ve Nizamî-yi Gencevî (Nizâmeddin İlyâs bin Yûsuf, 1141-1209), Irak şiir tarzının en meşhur şairlerindendir. Sonraları ise Hafız, Mevlana ve Sadî gibi büyük şairler de bu tarzda şiirler yazmışlardır.

1501 yılında bir Türk hanedanı tarafından Safevî Devleti'nin kurulmasıyla birlikte, "Hint" isminde başka bir şiir tarzı İran edebiyatında boy göstermeye başlar. İran'ın bütünlüğünü korumak isteyen Safevîlerin Şiiliği resmî mezhep getirmeleri, bütün kültürel ve hatta dinî alanları etkiler. Bu gelişme büyük değişimlere yol açarak İran'da kültür, sanat, dinî görüşler ve edebiyatın yeniden yorumlanmasına neden olur. Bu dönemde şairler Ehl-i Beyt'i övmek için yazmaya teşvik edilirler. Şiirlerde Ehl-i Beyt hakkındaki ağıtlar ve övgüler artar ve nihayet "*Mersiye-hânî*"[153] tarzı olarak bilinen şifahî bir kültür gelişir. Bu gelişmeler şiirdeki mersiye tarzını değiştirir ve yeni bir şiir akımını başlatır[154]. Ancak bir müddet sonra eski konular ve öykülerin yerine oturan bu yaklaşım, yüzeysel şiir tarzı olarak görülmeye başlanır ve eski önemini yitirir. Bu tarzda şiir yazan şairler, padişahların gönlünü almak için tarihî gerçekleri çarpıtmaya ve riyakâr bir dil kullanmaya başlarlar. Bu duruma tepki gösteren kimi şairler eski Hint tarzına temayül ederler. Resmî iktidarla özgür şairler arasındaki çatışma artınca, şairler, süslü, kolayca anlaşılamayan ve temsili bir dille yazmaya başlarlar, fakat bu durumda da giderek şiirle halk arasındaki mesafe açılır.

153 *Mersiye-hanî*'de, Kerbela'da İmam Hüseyin'in başına gelen acı verici olaylar duygusal şiirlerin okunmasıyla anlatılır. Mersiyeyi dinleyenler ağlayarak başlarına vurur. Bu manzarayı, Mecid Mecidî'nin yönettiği "Cennetin Çocukları" gibi birçok İran filminde görebiliriz. Tarihçilere göre Safeviler döneminde Osmanlılarla yapılan savaşlarda orduyu motive etmek için *Mersiye-hanî*'den yararlanılmaktaydı.

154 Kemâleddin Muhteşem-i Kâşânî (1528-1588) bu akımın usta şairlerindendir.

Hicri XVIII. yüzyılın başına kadar devam eden bu tarz şiirler, İran'da diğer bir Türk hanedanı olan Kaçarların kuruluşuyla sona erer. Şairler, klasik İran şiirinin eski tarzını ihya etmek için *"bâzgeşt"* (geriye dönüş) adı verilen yeni bir dönemi başlatırlar. Aynı dönemde, ilk kez İran şiir tarihinde Feth-ali Şah (1797-1834)'ın huzurunda *Encumen-i Hakan* (Hakan Encümeni) adıyla bir şiir kurumu oluşur. Bu kurum altında bir araya gelen şairlerin amacı, İran şiirindeki Horasan ve Irak tarzlarını ihya etmektir. Bu gidişat Nâsireddin Şah (1846-1896)'a kadar devam eder.[155] Bu dönem, klasik İran şiirinin zirvesini teşvik etmektedir.

Meşrutiyetten birkaç sene önce, klasik İran edebiyatı karşısında batılı tarzda yeni bir rakip buldu. Bu dönemde klasik İran şiiri ihtişamının zirvesindeydi. Devlet adamları, siyasetçiler ve hatta şehzadeler, yazdıkları şiirleri kişisel becerileri olarak ortaya koymaktaydı. İran tarihinin en müstebit hükümdarlarından biri olan Nâsireddin Şah dahi bu kafileden uzak kalmamak için âşıkâne bir gazel yazmıştır:

Yok öyle bir dilber ki, hatırasına bakmak isteyim,
Yok öyle bir sırdaş ki, onunla baş başa aşktan konuşayım,
Yok öyle birisi ki, bir an kendimi ona bırakayım,
Yok öyle bir muhabbet badesi ki onunla sarhoş olayım
Yok huyumda öyle bir zaman ki, kendimi işe vereyim,
Kimse benden kim olduğumu ve ne yapacağımı sormadı.
Ne müftüyüm, ne muhtesip, ne bade içen rindim.
Ne cami ehliyim, ne minare müezziniyim.
Ne Cuşkûn Köyü'nün ağasıyım, ne ziyaretçi rehberiyim.
Ne devlet bana danışır, ne ben devlete.

155 Mirza Abbâs Furugî-yi Bistâmî (1798-1857), Kânii-yi Şirazî (1808-1854), Muhammed-takî Bahâr (1884-1951) bu dönemin öne çıkan şairlerindendir.

Cenneti ne yapayım, sensin benim cennetim.
Benim bağım bahçem sensin, baharım, ekinim sensin.
Çektirme böyle cefa, benim alınyazım sensin.
Hiçbir zaman kalbimden silinmedin, zira benim özüm sensin.
Benim damarlarımda saklısın, tıpkı halı tezgâhındaki ilmekler gibi.
Ey gönlüm, senin cevrinden binlerce şikâyetim var.[156]

2.2.1. Yeni Şiir Dalgası

1885'te Tahran'da Dârü'l-fünûn'un açılışı, İran ile batı münasebetlerini artırmış ve bu gelişme İran'ıbtoplumsal ve kültürel açılardan etkilemiştir. Avrupa dillerinden yapılan tercümelerin çoğalmasıyla, İran'ın klasik nesir ve şiir yazım tarzları değişime uğramış, bu değişim sadece tarz ve biçimde kalmayarak muhtevayı da kapsamıştır.

Meşrutiyet havasıyla birlikte, klasik İran şiiri, romantizminden uzaklaşarak, daha realist ve insani bir yaklaşım sergiler. Bu aşamada insanla toplumun arasındaki bağ giderek artmış ve toplumsal hayat daha ciddi bir şekilde ele alınmıştır. "Eskiden yalnız aşk, rintlik, tasavvuf, din konularını şiirleştirenler, bu dönemde toplumsal eşitlik, ulusçuluk, bağımsızlık, düşünme-yazma özgürlüğü, yurttaşlar arasında doğruluk, yasalar önünde eşitlik gibi konuları işlemeye, şiirleştirmeye başladılar" (Eyuboğlu, 2007: 131). Bu dönemde şairler, eski yöntemi ve düşünceyi atarak, daha insani meselelere yaklaşıp, insanın hayatını oluşturan kavramları daha yakından kaleme alırlar. Klasik İran şiirine sadık kalan şairler dahi en azından yazdıkları şiirlerin içeriğini değiştirirler. Ârif-i Kazvinî gibi şairler yazdıkları şiirlerinde -eski şiir formuna

156 Bu şiirler aşağıdaki kaynaklarda yer almaktadır: 1. İrec Afşâr, *Sefernâme-yi Nâsiru'd-dîn Şâh-i Kâçâr be-kalem-i Nâsiru'd-dîn*, Meşhed: Firdevsî Yayınevi, 1336/1957. 2. Muhammed Bâkır İtizadî, *Dîvân-i eşââr-i Nâsiru'd-dîn-i Kâçâr* İran Milli Kütüphanesi, nr. 121648. 3. G. Cevâhirî, *Dîvân-i eşââr-i Sultân-i Kâçâr*, İran Milli Kütüphanesi, nr. 53304.

bağlı kalmalarına rağmen- toplumsal ve hatta devrimci bir yaklaşım sergilemektedirler. Söz konusu şiirsel eserler, Meşrutiyet hareketinde devrimcilerin motivasyonunu sağlamış ve adeta bir devrim aracı olarak kullanılmıştır. Örneğin Ârif-i Kazvinî'nin aşağıdaki meşhur şiiri, klasik İran şiiri formunda yazılmasına rağmen, tamamen protest bir düşünce içermektedir:

Düşman elinden değil benim çığlığım, dertli olmamdandır,
Ölümden korkan insan namerttir.
Âşıkların oyunu tavla gibi oyun değildir,
Eğer mertsen, hadi şimdi tam zamanı.
Sen ey çılgın hayat! Çok namertsin,
Sen ey çılgın hayat, çok dinsizsin (Kazvinî, 1978: 81).

Yine dönemin diğer bir ünlü şairi Edibü'l-Memâlik, aynı konuyu ele almış ve sonradan halkın diline taşınarak sokaklarda şarkı gibi söylenecek şiirler yazmıştır. O, meşhur bir şiirinde, eski tarzda şiir yazan şairleri eleştirerek onları halkı uyandırmaya davet eder:

Eyyy sözbaz şair! Ne zamana kadar, hep dilberden, maşuktan yazacaksın.

Ne zamana kadar defterini evhamlarla doldurup, kendini ispatlamaya çalışacaksın.

Ne zamana kadar bilerek değersiz sözleri satışa sunmak için yazacaksın.

Leylâ ve Kays'ın hikâyesi eskidi, Ayaz ve Gazneli Mahmud geçmişte kaldı.

Bu efsanelerin zamanı geçti, yeni sözler yaz yeni yollar göster. (Musevî-yi Germarûdî, 2005: 42).

Bu dönemde, Ferahanî (1860-1917), İrec Mirza (1874-1926), Mirzade-yi Aşk (1894-1925), Ârif-i Kazvinî (1882-1934) ve Pervin-i İtisamî (1907-1941) gibi şairler içerik açısından eski tarz konulardan uzaklaşmış ve yeni konuları şiirleştirmişlerdir. Klasik İran şiirinin içeriğine bağlı kalan, tekrar onu gündeme getirmeye çalışan ve hatta bazı araştırmacılara göre onu güçlendiren şair ise, "Şehriyar" lakabıyla tanınan İran'ın Türk kökenli şairi Seyyid Muhammed Hüseyin Behçet-i Tebrizî (1906-1988)'dir. İran'ın Hafız'ı andıran bu büyük şairinin, Farsça şiirlerinin yanı sıra Türkçe olarak kaleme aldığı "*Haydar Babaya Selam*" isimli manzum eseri de meşhurdur.

Haydar Baba[157], dünya, yalan dünyadır.
Süleyman'dan Nuh'tan kalan dünyadır.
Oğul doğup, derde salan dünyadır.
Her kimseye her ne verip alıptır.
Eflatun'dan bir kuru ad kalıptır.

İran edebiyatının, Türkçe kaleme alınan bu çok değerli eseri, İran Türk edebiyatını yükselterek, İran Türklerinin büyük ilgisini çekmiştir. Bu eser neredeyse dünyanın bütün dillerine tercüme edilmiş ve uluslararası bir ilgiye mazhar olmuştur. Bu eser 1992 yılında tiyatroya uyarlanmış ve aynı isimde müzikal bir oyun yazılarak İran devriminden sonraki ilk opera olarak 1993'ten 1999'a kadar İran (Tebriz ve Tahran), Azerbaycan (Bakü ve Sumgayıt) ve Nahcivan'da 7 yıl boyunca sahnelenmiştir. Tiyatro seyircisi açısından izlenme rekoru kıran bu oyun, sonraları da televizyon dizilerine ve sinemaya aktarılmıştır.

Klasik eğitim sistemini altüst eden ve İran'ın ilk modern üniversitesi olan Dârü'l-fünûn, İran ile batı arasındaki kültürel etkileşimi gide-

157 Tebriz yakınlarındaki bir dağın adıdır. Şehriyar, o dağın eteğinde, Huşkenâb isimli bir köyde doğmuş ve 7 yaşına kadar orada yaşamıştır.

rek arttırmış ve çeşitli yollarla İranlıları batı edebiyatıyla tanıştırmıştır. Dârü'l-fünûn'un açılmasında ve İran'ın sanat, gazetecilik, edebiyat ve eğitim sisteminin gelişiminde payı olan Fransızlar, zaman ilerledikçe kültürel çevreleri etkilemiş, İran şiiri ve romanına yeni tarzlar getirmişlerdir. Fransızların İran ile yakın kültürel ilişkisi, Fransızca tiyatro eserlerinin Farsça'ya çevrilmesine neden olmuştur. Mesela Mirza Habib-i İsfahanî (1834-1894), Moliere'in bütün eserlerini Farsçaya çevirmiştir. O, yaptığı bu tercümelerle, Fransızca kimi kelimeleri Farsça'ya kazandırmanın yanı sıra, bazı Fransız adet ve geleneklerini de İran kültürüne adapte etmiştir. Fransızca'ya olan ilginin artması İran edebiyatında Fransız edebiyatının etkisini artırmıştır. Bu gelişme daha sonra İran şiirinde *Şiir-i Âzâd* (Serbest Şiir) ve *Şiir-i Sefîd* (Beyaz Şiir) gibi yeni şiir tarzlarının oluşmasına sebep olmuştur.

Fransız edebiyatından yapılan çeviriler, birçok İranlı şairin Fransız şairlerine özenmelerine yol açtı. Farsçaya birçok Fransızca söz, deyim, kavram girdi. Avrupa'ya giden, orada türlü türlü nedenlerle kalan, okuyan, öğrenim gören İran aydınları, siyasetçileri Fransa'dan eli boş dönmüyordu. Kısa bir süre içinde İran'da Fransız özentisi bir yaşantı, bir şiir, düzyazı anlayışı başladı. Fransız etkisinin yanı başında Rus etkisi daha geniş bir alana yayıldı (Eyuboğlu, 2007: 130).

Bu olay İran gibi şiirin çok önemli sayıldığı bir yerde ciddi tartışmalara yol açmış ve bu tartışmalar yıllar boyunca devam etmiştir. Radikal yeni dalgacılarla, eski tarza sadık kalanlar arasında tartışmalara neden olan ve birbirinden uzaklaşan bu iki şiir tarzı sonraları bazı şairlerin çabasıyla birleşmiş ve üçüncü bir akım olarak yeni bir şiir tarzının doğmasına neden olmuştur.

Nîmâ Yuşic'in (1896-1960)[158] "vezinsiz" veya "beyaz" adıyla başlattığı yeni şiir dalgası, klasik şiir tarzına alışan İran toplumunda kolay kolay kabullenilmez ve ciddi tartışmalara yol açar. O her şeye rağmen kendi yoluna devam etmiş ve giderek yarattığı tarz, İran şiirinde yeni bir şiir tarzı olarak kabul görmüş ve yıllar içinde hızla yayılmıştır. O, klasik İran şiirindeki vezin, kafiye ve süslü kelimeleri atarak sadece tahayyül unsurunu kullanmıştır. Onun icat ettiği şiir tarzı, gelenekçiler tarafından dışlanmıştır. Bu aşırı tutumlara rağmen, "Nîmâ'nın şiirleri İran ulusu ile kültürünün uzun ve şanlı tarihinde emsalsiz cesareti ve biçimsel gücüyle öne çıkar" (Dabâshi, 2008:134).

Eğer eski şiirler gökyüzüne göz dikmiş ise, yeni şiirler yeryüzüne göz dikmişlerdir. Bu dönemde irfanî ve kutsal görüşler atılmış, insanın yakından ilgilendiği maddi ve manevi değerler önem kazanmıştır. Onun meşhur şiiri "Ey Âdemhâ" (Ey İnsanlar) İran'ın yeni şiir dalgasının en iyi örneklerinden biridir:

Ey insanlar!
Size diyorum size ki, kıyılarda gülümseyerek oturmuşsunuz!
Bakın o tarafta birisi boğulmuş, can veriyor.
O daima can vererek el ayak vurur.
Biliyorsunuz denizin koyu, titiz ve ağır sularında,
O zaman ki düşmanı yakalamak keyfinden sarhoşsunuz,
O zaman ki kendi kendinize boşu boşuna hayal kuruyorsunuz,
O zaman ki bir güçsüzün elinden tutmuşsunuz,
İyi bir gücü elde etmek istersiniz.

158 Ali İsfendiyarî (Nîmâ Yuşic) 1896'da İran'ın kuzeyinde, Hazar kıyılarına yakın olan Mâzenderân bölgesinin Yuşic köyünde doğmuştur.Genç yaşlarında "Meşrutiyet Devrimi", "Orman Hareketi" ve "Gilan Sosyalist Cumhuriyeti" olaylarını yaşmış ve bu olaylardan etkilenmiştir. O "İran Komünist Partisi"ne bağlı olan "Kızıl İran" dergisinde faaliyette bulunmuştur.

O zaman ki sık sık bağlıyorsunuz,
Belinize kayışı,
Ne zaman ben söylerim?
Birisi beyhude suda canını feda ediyor,
Ey insanlar ki kıyılarda esbabı eğlenceyi sergilemişsiniz.
Ekmeğiniz sofrada, giysileriniz bedeninizde,
Ama birisi sudan size bağırıyor.
Ağır dalga yorgun ele vuruyor.
Korkudan ağzı açık, gözleri yuvasından dışarı fırlayıp,
Gölgenizi uzaklardan görmekte...
Gök delikte suyu yutmuş, her an tahammülsüzlüğü artmış.
Şu sudan dışarı çıkarıyor,
Bazen kafasını bazen ayağını,
Ey insanlar!
O uzak bir yoldan bu eskimiş cihana bakmakta.
Bağırıyor, yardım umudunu kaybetmemiş.
Ey insanlar ki kıyılarda ince ince temaşa işindesiniz!
Susamış kıyılara ağır dalgalar vuruyor (Pâyende, 2008: 102)

Daha sonra Ahmed-i Şamlu (1925-2000) bu akıma devam etmiş ve ona yeni boyutlar kazandırmıştır. O, Ömer Hayyam gibi bazı klasik İran şairlerinin görüşlerini önemseyerek yeni felsefî ve toplumsal kavramlarla birleştirmiş ve yeniden yorumlamıştır. Onun vurguladığı "hiç" veya "puç" (Nihilizm) görüşü, şiirlerinde göze çarpar:

Günümüz Şairi
Bugün şair, savaşçısıdır halkın.
Çünkü şairler,

Bir daldır halk ormanından.
Ne yasemin, ne sümbül, ne filanın çiçek serası.
Yabancı değil bugünün şairi,
Ortak dertlerine halkın,
Gülümser o halkın dudaklarıyla.
Halkın derdini, umudunu,
Kendi kemiğine kaynatır (Kanar, 1999: 21).

Şamlu, İran'ın yeni şiir dalgasının kurucusu sayılan Nîmâ Yuşic ile sık sık görüşmekte, ondan eğitim ve ilham almaktaydı. O, Latin Amerika ve dünyanın çağdaş şiir akımlarıyla da yakın ilişki kurmuş ve bu akımlardan yararlanmıştır. Şamlu da Nîmâ gibi toplumsal değişimleri önemseyerek eski tarzda yazılan şiirleri eleştirmektedir. O, bugün insanı ilgilendiren her tür meseleyi ele almakta ve bu meseleleri şairane bir dille incelemektedir[159]. Ona göre şiir, insanı kendine kapamak değil, kendinden çıkarmaktır.

Savaş ve Meclis Destanı
Yok korkum fırtına devinin kükreyişinden
Üzülmüyorum gürleyişine gök gürültüsünün
Değişmem hiçbir şeyle miskin ölümü
Duruyorum sapasağlam ağaç gibi
Sarılmasın meyvesiz elime ayağıma
Üzülmeye değmez yoksulluğuma anam
Amberdir o yıllarca buhurdanımda tüten
Yoktur tasam sevgisizlerin çekiştirmesinden

159 Şamlu'nun İran kültürüne bir başka hizmeti de, ellili yıllarda *Kitâb-i Hafta* isimli dergiyi yayınlamasıdır. Bu dergi İran'ın edebiyat tarihinde ilk kez şiir ve edebiyatı ciddi bir alan olarak gündeme getirmiştir.

Denizden kanat açan kuşlar gibi
Basamakların, damların, su birikintilerinin üzerinde,
Koşarım peşlerinden yalınayak
Ne zaman ki gizlenirler ufkun ötesine
Geri dönerim temiz kulübelerine
Yaşlar halkalanır gözlerimde
Katı olsam da demir gibi... (Kanar, 1999: 22).

Ahavân-i Sâlis (1928-1960) yeni dalga İran şiirine tekrar tarihî kimliğini vermek istemiş ve bu nedenle eleştirilere maruz kalmıştır. O, yeni biçimleri kullanarak eskiden önemsenen dinî görüşleri tekrar canlandırmaya gayret etmiştir. Ayrıca eksik olarak nitelendirdiği İran modernliğini eleştirerek, kurduğu modern şiir yapılarıyla eski ideolojik kavramları tekrar öne çıkarmıştır. Şiirlerindeki yaklaşımlardan dolayı eleştirilere maruz kalan Ahavân, İran'ın modern şiir akımında önemli bir isimdir. Sayısı yüzleri bulan eserleri içinde *Zemistân* (Kış) isimli şiiri çok meşhurdur:

Selamını cevaplamak istemiyorlardır.
Kafalar boğaza kadar aşağı eğilmiş.
Kimse kafasını kaldırmak istemiyor, cevap vermek, arkadaşları görmek istemiyor.
Göz biraz önünden ötesini göremiyor,
Zira yol siyah ve buzdur.
Eğer elini bir arkadaşa uzatmak istersen,
Yavaşça elini cebinden dışarı çıkar,
Çünkü hava keskin ve sert soğuktur.
Nefesini sinenden dışarı çıkardığında, kara bir bulut oluşturur,
Gözlerinin önünde, duvar gibi yükselir.

Eğer nefesin buysa,
Artık yakın ve uzak arkadaşlarından ne beklersin?
Benim yiğit nefesim, ey çirkin gömleğimin köhne "teras"ı.
Hava namertçe soğuktur... ayyyyyy,
Dem'in (nefesin) sıcak ve kafan hoş olsun.
Benim selamımı sen cevapla, kapıyı aç.
Bu benim, her gece misafirin, kederli nazlandırdığım,
Benim ben, rencide olan dayak yiyen taşın.
Benim ben, alçak yaratılışın küfrü,
Ben ne Rumluyum, ne zenci, ben renksizim renksiz,
Gel de aç kapıyı, aç ki gönlüm çok daralmıştır... (Sâlis, 1956: 11).

Dehşet, korku, karanlık, umutsuzluk, hasret, keder, hüzün gibi kelimeler, onun şiirlerinde bol bol kullanılmıştır. Belki bu yüzden edebiyatçılar ona "yenilmişlerin şairi" demektedirler. Ahavân-i Sâlis, konu ve kavram açısından, klasik İran şiirinin Horasan tarzına sadık kalarak, eski kültürel değerlerin kayboluşunu hüzünlü bir tavırla yorumlamıştır.

İran'ın yeni şiir dalgasının diğer bir ismi olan Sohrab Sepehrî (1928-1980), aynı zamanda ressam olmasından dolayı şiire yeni boyutlar kazandırmış ve görsel modern şiirin temsilcisi olarak tanınmıştır. O farklı bir irfanî anlayıştan, uzak doğunun, özellikle de Buda'nın varlığa, evrene bakışından ve görselliğe dayalı sanatsal bir yaklaşımdan yola çıkarak kendine has bir yazı tarzını ortaya koymuştur. İç gözlem ve doğanın unsurlarını şiirin içine sokmak onun şiirlerinin diğer özelliklerinden sayılır. Şiirde ortaya koyduğu irfan ve romantizmi birleştiren yeni yaklaşım, bilinen İran-İslam yaklaşımından daha farklıdır. Şiirleri sinema, tiyatro ve resim alanında birçok sanatçıyı derinden etkilemiş ve onların yarattığı eserlerde derin izler bırakmıştır. Abbâs Kiyâ-rustemî, *Hâne-*

yi Dûst Kocast? (Arkadaşımın Evi Nerede?) isimli filmini, Sepehrî'nin aynı isimde bir eserinden yola çıkarak yönetmiştir. "Suyun Sedası" isimli şiirinde Sepehrî'nin görüşlerinin izlerini bulabiliriz:

Suyun Sedası
Kâşân ahalisindenim,
Hayatım fena sayılmaz,
Küçük bir parça ekmeğim var, biraz da aklım ve azıcık zevkim.
İğne ucu kadar zevkim,
Bir annem var ki ağacın yaprağından incedir.
Arkadaşlarımda akarsudan daha iyi,
Ve bir Allah ki, buralarda bir yerde.
Şebboylar arasında, uzun çamın ayağında,
Suyun bilinci ve bitkilerin üzerinde,
Ben Müslümanım.
Kıblem bir kırmızı gül,
Namazlığım bir pınar, mührüm[160] nurdan,
Ova benim seccademdir.
Ben abdestimi pencerenin titreşimiyle birlikte alırım.
Namazımda ay cereyan eder ve cereyan eder tayf,
Bir taş namazımın arkasında bulunmakta,
Namazımın her zerresi kristalleşir,
Namazımı o zaman kılarım ki,
Rüzgâr, serviler yüksekliğinde ezanı okur.
Ben namazımı, otların "tekbirinden sonra" kılarım,
"Hadi namaza" dalgasının ardından.

160 Şiiler namaz kılarken secde ettiklerinde, alınlarını kutsal topraktan yapılan pişmiş bir küçük taşa koyarlar.Bunun adı mühürdür.

Benim Kâbem su kıyısında,
Benim Kâbem akasyaların altındadır.
Benim Kâbem bir esinti gibi, bahçeden bahçeye ve şehirden şehre dolaşır.
Benim Hacerü'l-esved'im bahçenin aydınlığıdır.
Kâşân ahalisindenim.
Mesleğim ressamlık.
Bazen boyayla bir kafes yaparım, size satarım.
Ta ki orada mahpus çalılığın sesiyle,
Yalnız kalan gönlünüz tazelensin diye.
Bu bir hayal, bu bir hayal, ... biliyorum,
Tuvalim cansızdır,
İyi biliyorum, çizdiğim havuz balıksızdır (Hukukî,1996: 106).

Şair ve sinema yönetmeni Fürûğ Ferruhzâd (1935-1967) bu neslin son şairidir. Onun aşkla ilgi yazdığı şiirler, Hafız'ın şiirlerinden ilham alınarak yazılmış, bu nedenle de eski ve yeni tarz şiir severleri bir araya getirmeyi başarmıştır. O, Sohrab Sepehrî'nin yakın arkadaşı ve hatta bazı söylentilere göre aşığıdır. Buna rağmen, onlar hiçbir zaman birbirlerine kavuşamadılar. Fürûğ, bazı şiirlerinde Hafız'ın yazdıkları beyitleri dahi kullanmış ve eserinde onlara yer vermiştir. Onun şiirlerinde Sepehrî'nin ve Hafız'ın derin etkisi açıkça göze çarpmaktadır:

Kuş Sadece Bir Kuştu
Kuş dedi; "ne koku, ne güneş, ah
Bahar gelmiş!
Ve ben eşimi aramaya gideceğim".
Kuş eyvanın kenarından

Uçtu, bir haber gibi uçtu gitti.
Kuş küçüktü,
Kuş düşünüyordu ,
Kuşun borcu yoktu,
Kuş tanımıyordu insanları,
Kuş havada
Trafik ışıklarının üzerinde
Gaflet irtifalarında uçuyordu
Ve mavi lahzaları
Tecrübe ediyordu delicesine
Kuş, âh, sadece bir kuştu (Kanar, 1999: 62).

Fürûğ Ferruhzâd'ın aşka ve topluma dair şiirleri, yaşadığı tatlı ve acı duygularının aynasıdır. O yaşadığı şehir hayatını, duygularını cesurca kaleme almış ve bu açıdan ilk kez İran edebiyatında o güne kadar tabu olarak görülen konulara değinmiştir. Onun yaşadığı dönemde İran gibi ataerkil bir toplumda aşkın ilanı, sadece erkeğin hakkıydı. O bu toplumsal ön yargıyı kıran bir kadın olarak, ilan-ı aşkı kadının hakkı olarak öne çıkarır. Belki de bu yüzden o, İran tarihinde ilk feminist olarak tanınmaktadır.

2.2.2. Avrupa Rüzgârı: Roman ile Oyun

Dıraht-i Asorik (Asorik Ağacı) İran tarihinin en eski düzyazı eseridir. Yaklaşık M.Ö. III. yüzyılda Part dilinde[161] Pehlevi yasısıyla yazılan bu eserde, bir hurma ağıcıyla bir keçi birbirleriyle konuşmakta ve tartışmaktadırlar. Bu öykünün sonunda keçi, hurma ağacına galip gelmek-

161 Partça, Partlar zamanında (M.Ö. 248-M.S. 224), tarihte Part ülkesinde (İran'ın kuzeybatısı ve Horasan'ın büyük bir kısmını içine alan bölge) konuşulan, günümüzde kaybolmuş bir kuzeybatı İran dilidir.

te ve tartışmayı kazanmaktadır. İslamiyet'ten önce İran'da, Pehlevice olarak kaleme alınan eserlerin en eskileri *Kelîle ve Dimne*[162] ve *Ardaviraf-name*[163] isimli eserlerdir. İslamiyet öncesine ait mensur öykülerin çoğunda, Zerdüştlüğün tarihi, öğretileri ve değerleri açıklanmaktadır.

İran'da İslamiyet'ten sonra yazılan eserler çoğunlukla, tarihî, dinî, mitolojik ve fantastik konular içermektedir. Farklı bir tarzda yazılan "Sefer-name"lerde ise seyyahlar, yaptığı seferlerde başlarından geçenleri anlatırlar. İran edebiyatının mensur öyküler şeklinde yazılan eserlerinde, İran'ın kültürü ve tarihi anlatılmaktadır. Çok ağır bir üslupla yazılan bu nesirler, tıpkı klasik İran şiiri gibi çeşitli kollara ayrılmaktadır. Bu yazım tarzı, Meşrutiyet dönemine kadar devam etmiş fakat bu dönemden itibaren yerini daha sade bir yazım tarzına bırakmıştır.

XIX. yüzyılın ortasından itibaren İran edebiyatında başlayan batı eserlerini Farsça'ya çevirme akımı, İran'ın geleneksel sanat anlayışını da değiştirmeye başlamıştır. O dönemdeki aydınların kafasında bir tek şey vardır: edebiyatın modernleşmesi. "Onlar halkın derdini halka anlatan kolay bir dil peşindedirler" (Yavery, 2009: 90). Eskiden ağır bir dilde yazılan romanları, ancak bilgili insanlar okuyup anlamakta ve okumak sadece onlara mahsus bir alan olarak kalmaktaydı. Toplumu derin değişimlere uğratmak isteyen aydınlara göre bu tür yazıların ne zamanıydı ve ne de yeri. Bu nedenle bu gidişatın değişmesine gayret sarf ettiler. Sonunda, Zeynü'l-Abidin-i Merageyî (1838-1910), Mirza Abdürrahim Talibov (1834-1911) ve Seyyid Muhammed Ali

162 M.Ö. I. yüzyılda Sanskirit dilinden Pehlevice'ye, daha sonra Pehlevice'den Arapça'ya ve son olarak da Arapça'dan Farsça'ya çevrilmiştir. İnsanlık tarihinde, hayvanların dilinden yazılan en eski öykülü eserdir.

163 Bu eserle XIV. yüzyılda Dante'nin yazdığı *İlahi Komedya* isimli eser, benzer öyküler içermektedir.

Cemâlzâde (1892-1997) gibi yazarlar Batıya doğru bir pencere açmayı başardılar.

Eğer yeni şiir dalgasının başlatıcısı Nîmâ Yuşic ise, yeni roman yazarlığının başlatıcısı Muhammed Ali Cemalzade'dir. Onun, İran edebiyatının ilk modern Farsça eseri olan ve güçlü bir edebi akım başlatan *Yeki bûd yeki nebûd* (bir varmış bir yokmuş) isimli eserinin 1921'de Berlin'de yayımlanması, İran edebî modernliği açısından belirleyici olmuştur (Dabâshi, 2008:130).

Bu yazarlar eski ağır ve süslü kelimeler yerine daha sade kelimelerle yazmaya başlarlar, zira amaçları halkı okumaya teşvik etmek ve uyandırmaktır. Onların karşısında, eski tarza sadık kalanlar ise, bu dönemi İran'da sömürgeciliğin başlangıcı olarak değerlendirmektedirler. Yine onlara göre bu dönem, İran'da laikliği resmileştirmiş, toplumu huzursuzluğa ve kültürel dejenerasyona sürüklemiştir. Genelde dinî merkezli düşünürler, yeni yazım tarzını kendi görüşlerine aykırı bulur ve onu engellemek isterler. Onların görüşüne göre roman, halkı eski değerlerinden uzaklaştırıp ecnebi değerlerine yönlendirmek ister. Bu tutumu, aynı dönemde Türk edebiyatı da tecrübe etmektedir:

> Tanzimat yazarları, maddiyatçılığı iki alanda şiddetle reddettiler: *menfaat-i şehvaniye* ve *menfaat-i nakdiye*. İki yâdsıma boyutunun da Tanzimat romanının yazılmasında belirleyici etkileri oldu. Menfaat-i şehvaniye, Tanzimat romanları için batı kültürünün bir öğesi olup, batıdan gelecek en büyük tehlikelerden biriydi. Bu tehlikeye kapılan oğullar, babasız ya da rehbersiz kaldıklarında, beklenileceği üzere *lezaiz-i süfliyye*'nin tadına varıp, *ezvak-ı uluviye* uzaklaşıyor ve ondan sonra da içki, kumar, kadına kapılarak kötü yola düşüp haneyi yıkıyorlardı (Parla, 2004: 65).

Bu bağlamda; Mirza Feth-ali Ahundov'un*Hikâyet-i Yusuf Şâh* (Yusuf Şah'ın Hikâyesi, 1857), Talibov'un *Mesâlik el-Muhsenîn* (Güzel

Meslekler: 1905) ve Zeynü'l-Abidin-i Merageyî'nin *Sayahat-name-yi İbrahim Bek* (İbrahim Bey'in Seyahat-namesi: 1876) gibi eserleri vasıtasıyla modernliğin bazı yaklaşımları ve akımları, İran toplumunda ilerlemeye başlamıştır.

Rıza Barahenî'ye göre: "Gerçi roman, monarşik baskıya karşı yükselen bir haykırış olarak Meşrutiyet döneminde ortaya çıktı, ancak, uzun bir zaman geçtikten sonra, İran tarihinin ve geleneksel toplumunun batı modernleşmesine ve yenilenmesine karşı takındığı tavra uygun ve orantılı bir şekil, 1930'ların ortalarına doğru, Sâdık Hidâyet'in *Kör Baykuş*'unda belirdi; romanın çesitli biçimlerde yazılışının son yetmiş, yetmiş beş yıllık yolunu aşıp bugüne geldi. Talibof ve Zeynü'l-Abidin-i Merageyî'nin -ikisi de meşrutiyet dönemi romancılarındandır- romanları ile Sâdık Hidâyet'in *Kör Baykuş*'u arasındaki sürede Fars kısa öykücülüğü yeni şekliyle ortaya çıktı (Hüsrevşahî, 2005: 15).

Bu kitapların dönemin iktidarı tarafından yasaklanması, onların yurt dışında İstanbul, Delhi ve Kahire gibi şehirlerde yayımlanmasına neden olmuştur.

İranlı sürgün entelektüellerin İran edebî modernliğinin tulumlarını attığı tek yer İstanbul değildir. Orta Asya ve Kafkasya da bu açıdan önem taşıyan yerlerdir. İranlıların Mirza Salih-i Şirazî'nin seyahatnamesinin sayfalarında Avrupa tiyatrosuyla tanışmasının ardından bu dönemde kaydedilen önemli edebî başarılar arasında, 1834-1850 yılları arasında yaşadığı Tiflis'te, Rus edebiyat ve düşünce dünyasının devlerinden -bilhassa da Aleksandr Puşkin, Mikhail Lermontov, Nikolay Gogol, Vissarion Belinski ve Nikolay Çernisevski'den- bir hayli etkilenen Mirza Feth-ali Ahundzade'nin eserleri yer alır (Dabâshi, 2008: 80).

Genelde bu romanların konusu, eğitim sisteminin değiştirilmesi,

Farsça'dan Arapça kelimelerin temizlenmesi, bilimin ilim yerine geçmesi ve batılıların kuralları ile hayatın kolayca elde edilmesi gibi meselelerdir. Söz konusu romanlardaki karakterler, eski eserlerin gösterdiği seçkin insanları dışlayıp yeni hayata uygun insanları örnekleyerek öne çıkarmışlardır. Asıl çatışma eski bilginlerle yeni bilginler arasında, tam bu noktada gerçekleşmektedir. Entelektüel olarak adlandırılan yeni bilginler -daha doğrusu düşünürler- tarihin vurguladığı kültürel mirası eleştirerek, onu atmak ve saygılı bir şekilde insanın hayatından uzaklaştırıp müzelere yerleştirmek isterler. Onlara göre eski şeyler mazide kalmalı ve insan eski giysilerini çıkarıp yeni elbiselerini -hatta şapkalarını- tazelemelidirler. Aydınlara göre modernliği halkın içine taşımak ve onları eğitmek yoluyla yeni hayatın kurallarına alıştırmak, roman ve oyun yazarlarına düşer. Eğer batıda bu görevi Victor-Marie Hugo (1802-1885), Charles Dickens (1812-1870) ve İvan Sergeyeviç Turgenyev (1818-1883) gibi yazarlar üstlenmişlerse, İran'da da aynı görevi Muhammed Ali Cemalzade (1892-1997), Sâdık Hidâyet (1903-1951), SâdıkÇûbek (1916-1998), Celal-i Âlî Ahmed (1923-1969), Gulâm-Hüseyin Saîdî (1936-1985) Huşenk Golşirî (1938-2000) ve Semed Behrengî (1939- 1967) gibi yazarlar yapmışlardır. Onların yazdıkları eserler, aynı zamanda İran'da modernleşmenin toplumsal ve kültürel boyutlarını açıklamaktadır.

Muhammed Ali Cemalzade (1892-1997)[164]

100 yılı aşkın ömrünün büyük kısmını İsviçre'de geçiren Muhammed Ali Cemalzade, İran'da sadece 22 yıl yaşamasına rağmen, modern İran romanının kurucusu kabul edilmektedir. Batıl inançlarla mücadele etmek, halkı uyandırarak onları cehaletten kurtarmak, popülist görüşlerin istihzası, dinî kullanan mollaların gerçek yüzünü göstermek,

164 Cemalzade ile ilgili bazı temel bilgiler yukarıda aktarılmıştır.

batı toplumlarındaki yeni yaşam tarzının iyi örnekleri ve batıcılığı kabul ederek millî kimliği unutmak gibi konular onun öykülerinin[165] içeriliğini teşkil etmektedir. Teknik açıdan da onun kullandığı dilin sıradan halkın diline yakın olduğunu söyleyebiliriz. O aynı zamanda İran öykü yazarlığında gerçekçilik akımını başlatan yazar olarak da tanınmaktadır.

Cemalzade'nin bütün eserleri yaşadığı döneme ayna tutar. Örneğin *Molla Kurban Ali* (Molla Kurban Ali) öyküsü, zavallı bir mollanın başına gelen bir aşk hikâyesidir. Bir molla olan Kurban Ali, bir gün komşusunun evinde melek gibi bir kızı başı açıkken görür ve ona âşık olur. Ancak, bu melek gibi kız çaresiz bir hastalığa yakalanır ve vefat eder. Bu üzücü olay geceye rastladığından dolayı, cenaze ertesi gün sabaha ertelenir. Mollayı çok dindar sanan komşusu, ondan sabaha kadar cenazenin başında Kuran okumasını ister. Molla oraya gider ve Kuran okumaya başlar. Ama yavaş yavaş içindeki aşk duygusu ona musallat olur ve heyecanlanıp genç kızın cenazesinin üzerindeki bezi kaldırarak onu dudaklarından öpmek ister. Bu yüzden tutuklanan ve hapse atılan molla, o anı şöyle anlatır:

> Onun, o hali beni bozdu. Kendimi unuttum. Neredeyse ben de orada ölecektim. Öyle bir keyifli halim vardı ki, onu anlatamam. Tam o anda bir şiir kulağıma geldi:
>
> Kalk ayağa gece ki âşıklar geceleri ibadet ederler,

165 Muhammed Ali Cemalzade'nin öykü yazarlığı 1921'de *Yeki Bûd Yeki Nebûd* (Bir Varmış Bir Yokmuş) isimli eseriyle Berlin şehrinde başlamıştır. Lübnan'ın Beyrut şehrinde başladığı ögrenim hayatı, Avrupa'nın çeşitli şehirlerindeki üniversitelerde devam eder. Farsça, Arapça, Almanca ve İngilizce'ye hâkim olan Cemalzade, hayatına İsviçre'de devam etmiş ve ömrünün sonuna kadar da İsviçre'de yaşamıştır. Buna rağmen, İran'ın en tanınmış ve beğenilen modern öykü yazarıdır. O, yurt dışında tarihî bir öneme sahip olan "*Kâve*" dergisini 1916'da yayınlamaya başlamıştır. En meşhur eserleri *Fârsî Şeker Est* (Farsça Şekerdir), *Yeki Bûd Yeki Nebûd* (Bir Varmış Bir Yokmuş), *Dârü'l-Mecânîn* (Tımarhane), *Kulteşen-i Divân* (Divan Muhafızı), *Râh-ı Âb-nâme* (Su Kanalının Kitabı), *Ser u Teh-i Yek Kerbâs* (Altı Üstü Bir Elbise) kısa öyküleridir.

Maşuklarının kapısı, penceresi civarında pervaz ederler.

Bu şiir halimi berbat etti. Öyle ki, aniden yerimden kalktım ve feryat ettim; Eyyy zavallı, sen ve ölüm? Kendi kendime dedim ki, bir daha bu güzel yüzü görmek gerekir. İster istemez elim onun üzerindeki çarşafa gitti ve onu kenara çektim. Onun ay yüzü tecelli etti. Zülüfleri dağılmış, dudakları handan. Eğildim dudaklarımı dudaklarına yaklaştırdım. Kendimden geçtim. Güzlerim kapandı ve dudaklarımı onun bal dudaklarına dayadım. Dudakları solmuş gonca gibiydi. Artık ne oldu bilemiyorum. Ama şu kadarını hatırlıyorum ki, arkadan popoma şiddetli bir sopa vuruldu. Bayıldım. Kendime gelince, kendimi karanlık bir yerde buldum. Ellerime, ayaklarıma ve boynuma zincir vurulmuştu. Meğer gecenin o vaktinde, oradan geçen polisler, ışığı görür ve hırsız olma kuşkusuyla oraya gelip benim o halimi görürler. Bayılıncaya kadar döver ve sonra da götürürler. Sakalımı keserler. ... (Cemalzade, 1941: 22).

Sâdık Hidâyet(1903-1951)[166]

Eğer Cemalzade İran'da kısa öykünün temel taşını koymuş ise, Sâdık Hidâyet de, İran'da modern romanın kurucusu olarak tanınmaktadır. Onun yazdığı eserler, sür-realizmin çarpıcı örnekleri olarak, dünya çapında pek çok dile tercüme edilmiştir. İran şiirinde, Fransız edebiyatının etkisinde kalan diğer yazarlar gibi, o da ortaokul ve liseyi Tahran'daki Fransız okulunda okudu. Bu nedenle hem Fransız edebiyatından etkilenmiş, hem de Fransız edebiyatına katkılarda bulunmuştur. 1925 yılında Fransa'ya gitmiş ve hayatının sonunda, orada intihar etmiştir. Farsça, Sanskritçe, İngilizce ve Arapça bilen Sâdık Hidâyet,

166 Başlıca öyküleri arasında şunlar sayılabilir: *Zinde be-Gûr* (Diri Gömülen, 1930), *Sâye-yi Mogûl* (Moğol Gölgesi, 1931), *Se Katre Hûn* (Üç Damla Kan, 1932), *Sâye-yi Rovşen*, (Rûhun Gölgesi, 1933), *Alaviye Hanum* (Aleviye Hanım, 1933), *Vagh Vagh Sahib* (Bay Hav Hav, 1933), *Bûf-i Kûr* (Kör Baykuş, 1937), *Seg-i Velgerd* (Aylak Köpek, 1942), HâcîAka (Hacı Ağa, 1945). Yazdığı oyunlar şunlardır: *Parvîn dohter-i Sâsân* (Sâsân Kızı Pervin, 1930) ve *Mâzyâr* (Mâzyâr, 1933). Seyahatnameleri arasında ise şunlar sayılabilir: *İsfahân Nisf-i Cihan* (İsfahan: Cihanın Yarısı, 1931) ve *Rû-yi Câdde-yi Nemnâk*, (Islak Yol Üzerinde, 1935).

Budizm gibi doğu dinleri hakkında da bilgi sahibi idi. O, roman yazarlığının yanı sıra, İran folklorunun da kurucularındandır. İran folkloru araştırmaların kurucusu olan Ebu'l-Kâsım Encevî-yi Şirazî onun öğrencisidir.

Hidayet de tıpkı Cemalzade gibi İran toplumunun geri kalmasının ana sebebini, halkın bilinçsizliği ve iktidarların halkı aldatması olarak tespit eder. O, din adamlarının sahte tarihî karizmalarını eleştirerek, onları "lüzumsuz sınıf" olarak tanıtmaktadır. Ayrıca onların karşısında, modern geçinen batı taklitçilerini de eleştirmekte ve onların öne sürdükleri düşünceyi, "maymunca düşünce" olarak değerlendirerek, dönemin Pehlevî iktidarını, sahte modernlik olarak eleştirmektedir. "Sâdık Hidâyet'in ilk dönemlerinde yazdığı fantazmagorik romanları okumadan, Pehlevî döneminin başındaki askeri şiddeti anlamak mümkün değildir" (Dabâshi 2008:132). O, İran'ın geçmişindeki bazı muhteşem dönemleri gerçek ilerlemenin örnekleri olarak tanıtmaktadır. Öykülerindeki ana hatlardan biri, çeşitli yöntemlerle yenicilikle eskicilik arasındaki çatışma meselesidir. Bu çatışmada ulus, kimlik ve İran gibi konular ele alınarak izah olunmaktadır.

Modern İran romanının en güzel örneği olan *Bûf-i Kûr* (Kör Baykuş, 1937)'ta daimi olarak kendi geçmişini hatırlamaya mahkûm edilen, ama geleceğin kendisi için ne getireceğini öğrenmesine asla izin verilmeyen bir halkın bağrındaki kolektif dehşetin en derinlerine nüfuz eder (Dabâshi, 2008: 133).

Onun kanaatince söz konusu iki görüşün ve yaklaşımın yanı sıra, unutulmuş ama aynı zamanda önemli olan üçüncü bir yol vardır. Bu yol da, ulusalcılık, gerçek ilerleme, cehaletlerden kurtulma gibi temalar, daha güçlü bir biçimde ortaya konulmaktadır.

Hidayet, dünya roman yazarları arasında en çok Kafka'dan etkilenmiştir. "Aristokrat bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Hidayet, gençlik yıllarında Avrupa'ya gitmiş burada Kafka, Poe, Dostoyevski ve Rilke'nin yapıtlarından etkilenmiştir" (Dabâshi, 2008:131). Onun eserleri, sonraları roman yazım tarzını oluşturmuş, bazı modern sinema eserlerinin içeriğini teşkil etmiş ve oyun yazarlığında İranlı karakterlerin bazı tipolojilerini sağlamıştır. *Dâş Akûl* (Ağabey Abi) isimli eseri aynı isimle doğrudan sinema perdesine aktarılırken[167], *Sâye-yi Mogûl* (Moğol Gölgesi) isimli eseri, İran'ın önemli bir modern filmine ilham kaynağı olmuştur[168]. Onun en tanınmış eseri de *Bûf-i Kûr* (Kör Baykuş, 1937) isimli romanıdır. "Sâdık Hidâyet 1937'de, edebî başyapıtı Köy Baykuş'unyayımlanmasıyla, doruğuna ulaşan edebî kariyerine başlaması da Ortaçağa özgü monarşinin kendini "modernleşme" kisvesine sokma çabalarını sekteye uğratan bir edebî akımın yükselişine işaret eder" (Dabâshi, 2008: 130).

Hidayet, öykülerinde alt sınıftaki insanların yaşadığı paradoksal hayatları kaleme alır. O güçlü kalemiyle, gerçekçi bir altsınıf tabakasının yanında, onların hayal ettiklerini bile tasvir etmeyi ihmal etmez. Eskiye ait olan insanlar, aynı zamanda en modern davranışlara sahiptirler. Onların sürrealizme yakın zihniyetleri, yazarın kalemiyle kâğıt üzerine taşındığında, müthiş görüntüler yaratır. Okuyucu ise bütün bu imajları görüntüleyerek incelemeye ve derinden düşünmeye başlar.

> Çocuk, annesinin yerine karıma "şâhcûn" [canım şahım] diyordu. Dar çekik gözleriyle çok şaşırmış bir şekilde, duraklayarak aldığı çöreklere baktı. Eşiğe oturdum, çocuğu kucağıma aldım, sıktım göğsümde. Sıcaktı teni. Ayakları, baldırları karımınkine benziyordu. Bu aralık dudaklar, uzun sıcak öpüşten sanki yeni ayrılmışlardı. Karımınkine benzeyen bu yarı açık

167 *Dâş Akûl* (Ağa Bey Abi, 1971, Mesud Kimyaî).
168 *Mogûlhâ* (Moğollar, 1973, Parviz Kimyavî).

ağzı öptüm. Bir salatalık gibi buruk ve serinletici bir lezzetteydi bu dudaklar (Hüsrevşahi, 2011: 64).

Sâdık Hidâyet, eserlerinde, tıpkı sosyologlar gibi, toplumdaki sorunları ele almış ve insanların ufkunu geliştirerek, onları toplumsal hastalıklarından kurtarmak istemiştir. O, İranlıların modernleşmesini kör taklitçilere benzeterek, *Tûp-e Morvârî* (İnci Top) ve *Har-i Deccâl* (Deccal Eşek) isimli eserlerinde bu durumu eleştirmiştir. Yine, Rıza Şah'ın yaptığı reformları da öykü tarzında istihzalı bir dille anlatmıştır.

SâdıkÇûbek (1916-1998)[169]

Modern İran edebiyatının bir başka önde gelen ismi de SâdıkÇûbek'tir. İran sinemasında da izler bırakan bu yazar, İran'ın güneybatısındaki Buşehr bölgesinin folklorik atmosferinden yola çıkarak, Sâdık Hidâyet ve Cemalzade'yi takip etmiştir. İran sinemasının kendine özgün sinema yönetmenlerinden birisi olan Emir Naderî bu yazardan etkilenmiş ve o da sonraları Mecid Mecidî gibi sinema yönetmenlerinin yaptığı filmlerde kendi izlerini bırakmıştır. Bu açıdan Çûbek'in İran edebiyatında önemli bir yeri vardır. Öyle ki, Abrahamian bu meseleye şöyle değinmektedir: "Çağdaş İran edebiyatının öykü dalındaki üç kılavuzu Sâdık Hidâyet, Bozorg Alevî ve SâdıkÇûbek'dir (Abrahamian, 2011: 146).

Tahran'da, Amerikan Koleji'ndeki edebiyat derslerinden etkilenen SâdıkÇûbek, ayrıca Sâdık Hidâyet, Henry James, William Faulkner ve Ernest Hemingway gibi büyük yazarların tesirinde kalmış ve eserlerine bu yazarlardan imgeler taşımıştır. Onunla Cemalzade'nin ortak özelliği, eserlerinde halkın konuşma diline yakın, sade bir dil kullanmış ol-

169 SâdıkÇûbek'in en tanınmış eserleri arasında şunlar sayılabilir: *Hayme-Şebbâzî* (Kukla Gösterisi, 1955), *Entarî Ki Lutiyeş Morde Bâd* (Sahibi Ölen Maymun, 1949), *Tûp-i Lastikî* (Lastik Top, 1962), *Tengsîr* (Dar Yol, 1963) ve *Seng-i Sabur* (Sabır Taşı, 1967).

malarıdır. Tema olarak öne sürdükleri temel mesele ise, halka musallat olan temel cehaletlerdir.

SâdıkÇûbek'in Amerikan modern kısa öyküleri tarzında yazdığı öyküleri, "hızlı fotoğraf" gibidir. Bu tarz, İran edebiyatında ilk kez kullanılmıştır. Örneğin onun yazdığı *Adl* (Adalet) isimli eserde, oldukça basit bir olay anlatılmaktadır. Çûbek bu eserinde su kanalına düşen ve bacağı kırılan bir atın başına gelenleri anlatırken, toplumun sorunları ile atın başına gelenler arasında benzerlik kurar.

Celal Âlî Ahmed (1923-1969)[170]

İran tarihinde hiçbir yazarın hayatı, Celal-i Âlî Ahmed gibi farklı dönemlere bölünmemiştir. Gelenekselcilikten komünizme, komünizmden entelektüelliğe, oradan da dinciliğe yolculuk yapmıştır. Kendine has bir dili ve yazım tarzı vardır. Yoksul insanların yanındadır. İlk kez onun tarafından kullanılan *garp-zedegî* (batı çarpması) kavramı, İran'da uzun süre tartışılan bir konu olmuştur. Geleneklerden folklora kadar tüm kültürel değerlerin incelenmesi ve toplumsal tartışmalarda kimlik meselesinin gündemde tutulması için gayret sarf etmiştir. Yazdıkları metinlerde kullandığı fiillerin atılması yöntemi ile yeni bir gazetecilik yazım tarzının oluşmasını sağlamıştır.

Âlî Ahmed'in öykülerinin anlatıcısı inanç ve inançsızlık sınırı arasında sallantıdadır; hem kalmakta hem kaçmaktadır. Aslında 20 Şehrîver (Eylül) 1953 sonrası yıllarda, düşüncelerin ve görüşlerin keskin bir şekilde çatışması, çeşitli meselelerin açıkça karşı karşıya gelmesine yol açmıştı. Bir yandan toplumcu ve modernist hareket biçimleniyor, bir

170 Onun başlıca eserleri arasında şunlar sayılabilir: *Nefrîn-i Zemîn* (Yerin Laneti, 1967), *Garpzedegî* (Batı-Çarpması, 1962), *Sengî Ber-Gûrî* (Mezarlığa Bir Taş, 1963), *Erzyâbî-yi Şitâb-zede* (Acele Değerlendirme, 1964), *Penç Dâstân* (Beş Öykü, 1971).

yandan da halkın Rıza Şah döneminin sahte ve içi boş modernizmine duyduğu karşıtlık artıyordu (Mîr Âbidini, 2002: 188).

Celal-i Âlî Ahmed, İran edebiyatına farklı yollardan da hizmet etmiştir. Onun eşi, Sîmîn Dânişver (1921-2012), İran'ın bir başka roman yazarıdır. O, İran'da ilk kadın roman yazarı olarak tanınmaktadır. Yine Celal-i Âlî Ahmed'in yakın arkadaşı Gulâm-Hüseyin Saîdî de, İran'da roman, oyun yazarlığı ve sinema alanında önemli bir yere sahiptir. O, 1947 yılından itibaren Albert Camus, Paul Guillaume André Gide, Eugène Ionesco ve Fyodor Mihayloviç Dostoyevski gibi yazarların eserlerini Farsça'ya çevirerek İran edebiyatını bu meşhur yazarlarla tanıştırmıştır. Celal-i Âlî Ahmed gibi yazarların tercüme çabaları İran edebiyatına inkâr edilemez katkılar sağlamıştır.

Kültürler hakkındaki bir başka önemli gerçek de, bunların özde açık olmalarıdır. Kültürler, düşünsel varlıklardır, bunlar bu halleriyle geçirgendir ve başka kültürlerden kolayca etkilenirler. İnsanlar arasında mübadelenin olduğu her yerde, bir kültürün ötekinden etkilenme olanağı vardır; eğer bu tür etkiler ortaya çıkmıyorsa, bunun sebebi, bir kültürde, yabancı kültürleri bilinçli olarak reddeden unsurlar olmasıdır. Ancak bu reddin kendisi de, yabancı bir kültürün sözü edilen kültürü etkileme yollarından biridir (Fay, 2005: 89).

Celal-i Âlî Ahmed, siyasî faaliyetlerine İran Komünist Partisi'nde başlamıştır. 1964'teki Moskova seyahatinden sonra, yavaş yavaş komünist partisinden uzaklaşıp daha muhafazakâr bir tutum benimsemiştir. Yazdığı eserleri üç gruba ayırabiliriz; devrimci ve sol görüşteki eserler, batıcılığa karşı dinî eğilimli eserler ve antropolojik-folklorik eserler.

Eserlerinde, çocukların ve yaşlıların konuşmalarını aynen metne aktarmış ve bakkal, kasap, şoför gibi halkın içinden karakterlere yer

vermiştir. Örneğin *Beççe-yi Merdom* (Halkın Çocuğu) isimli eserinde, bir çocuğun konuşma tarzı, olduğu gibi metne nakledilmiştir. Bu öyküde eski eşinden boşanmış bir bayan başka birisiyle evlenmek ister. Ama ikinci eş, onun eski eşinden kalan çocuğu istemez. Zavallı çocuğu sokakta bırakmaktan başka bir seçeneği olmayan çaresiz annenin;

> "... ne yapabilirdim ki? Yeni eşim eski eşimden olan çocugumu istemiyor. Kendi çocuğu değil ki. Eski eşimdendir. Eski eşim beni boşamış. Şimdi yeni eşim, bu çocuğu istemiyor. Ne yapa bilirdim ki? Başkaları benim yerimde olsaydı ne yapabilirlerdi ki? Ben de insanım. Yaşamak benim de hakkım Çocuğu yere koyduğumda bana sordu: "Sonra n'olacak anneciğim"? Parayı eline verdim dedim ki "git oradan 'şeker' al ye"! Bana bakıp dedi ki: "anneciğim, sen de gel, birlikte gidelim". ... "elindeki paraya bakıp dedi ki: "anne bisküvi istiyorum ben, çikolata istemiyorum" (Âlî Ahmed, 1995: 35).

Gulâm-Hüseyin Saîdî (1936-1985)

Tebriz doğumlu Gulâm-Hüseyin Saîdî, İran'ın tiyatro, sinema ve edebiyatını birbirine bağlayan yazarlardan birisidir. Modern İran sinemasının en önemli yapımlarından birisi olan, *Gâv* (inek)[171] isimli film, onun yazdıklarından alıntılanarak yapılmıştır. Eserlerinde, toplumsal sorunlara, köydeki ağalar ile ezilmiş halk arasındaki çatışmalara ve iktidarın aldatıcı siyaseti gibi konulara yer vermiştir. İran edebiyatında hiç bir yazar, toplumdan dışlanmış insanlara, işsizlere, köylerden şehirlere göç ederek gecekondularda yaşayanlara onun kadar değinmemiştir.

171 Gâv (inek) filmi, ticarî ve ticarî olmayan, sıradan ve sanatsal sinema arasındaki keskin ve net bir sınırın oluşumunu sağlamıştır. En öfkeli ve sert davranışlı eleştirmenler dahi bu filmi alkışlamışlardır. İlk kez İran sineması, eleştirmeniyle, yönetmeni ve yöneticisiyle, yazarıyla, hocası ve halkıyla bu filmle İran sinemasında sanatsal bir akımın başlanmasına itiraf ederler (Moradi, 1989: 43).

Huşenk Golşirî (1938-2000)

Huşenk Golşirî, eserlerinde devlet memurları gibi orta sınıf insanların yaşadıkları sorunları ele almaktadır. Şehirlerde yeni değer yargılarının ortaya çıkmasıyla, orta sınıf insanlarda bilinmeyen ruhsal hastalıklar belirir. Golşirî bu tür hastalıkları ele almış ve onun içsel ve toplumsal nedenlerini yorumlamıştır.

Samed Behrengî (1939-1967)

Tebrizli Samed Behrengî, aslında bir çocuk öykü yazarıdır. Ama onun eserleri, İran çocuk sinemasının da temel taşlarını teşkil etmiştir. Behrengî'nin Farsça eserleri, İran'da Türk çocuklarının yaşadıkları eğitim sorunlarını anlatırken, aynı zamanda çocukların yaşadığı diğer ciddi meseleleri de ele almıştır. Eserlerinde çocuklara İran Türk masallarından alıntılar vardır.

İran öykü yazarları, genellikle sinemayla da iç içedirler. Örneğin İbrahim Gulistân, Behram Beyzayî, Mohsin Mahmelbâf ve Dâryûş Mehrcuî gibi yazarların her biri, önce yazıları sonra da sinema filmleriyle İran sinemasının gelişiminde önemli vazifeler ifa etmişlerdir.

Amerikalı öykücülerin İran'daki en sıkı takipçisi İbrahim Gulistân (1922-1975)'dır. Hemingway'in ve Faulkner'in öykülerinin ilk Farsça çevirileri ona aittir. *Âzer, Mâh-i Âhir-i Pâyiz* (Sonbaharın Son Ayı Âzer, 1949) adlı öykü kitabında, Faulkner'in öykücülük tekniklerini kullanmada kimi başarılar elde ettiğini gösterir. Gulistân, çağdaş İran edebiyatında, üslûba bağlı bir yazar olarak ün kazanmıştır (Mîr Âbidini, 2002: 194).

2.2.3. Eski Kahramanlar ve Yeni Kahramanlar

Modernlik kavramı sadece soyut birşey değildir. Modern adı altında gerçekleşen süreçte, insanın yaşadığı her tür alan; teknolojiden sanata, kültürden kurallara ve yasalara, siyasetten eğitime ve inançlardan tarihe, yeniden yorumlanarak değişim geçirmektedir. Modernliğin temel sonucu düşünce sistemini değiştirerek insanların eskiden denemediği yöntemleri ortaya koymasıdır. Bu bağlamda yenilikçilik ile gelenekselllik arasındaki münasebetler bu değerlendirmelerle gerçekleşir. Ancak burada göz ardı edilmemesi gereken nokta, modernleşme sürecini tanımadan, onun özelliklerini ve yöntemlerini bilmeden, yapılan kültürel ve toplumsal değerlendirmelerin yetersiz kalacağı hususudur. Eğer edebiyat ürünleri yazıldığı ve yaşandığı dönemdeki insanların muhatabıysa, o dönemin egemen diyalogunu tanımak gerekir. Modernlik günümüzde dahi, her gün kendini eleştirmekte, değerlendirmekte ve yeniden izah etmektedir. Modernlik soyut bir kavram değildir, zira insanın bütün hayatını etkilemekte ve onu yeniden tanımlayarak yönlendirmektedir.

Modern hayatın girdabı birçok kaynaktan beslene gelmiştir. Fizik bilimlerinde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insani ortamlar yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekelci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyici açısından bürokratik diye tanımlanan, her an

güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı. Yirminci yüzyılda bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yaşatan süreçler "modernleşme" diye adlandırılmıştır(Berman, 1994: 12).

Modern dönemde yeni sınıfların oluşumu, mesleklerin gerektirdiği bireysel kabiliyetler, toplumsal değerlendirmelerde yeni ahlaki tavsiyeler ve sermayeciliğin oluşturduğu sınıfsal çatışmalar farklı kriterlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu durumda baba, anne, oğul, aile, okul, toplum, terbiye ve evlilik gibi kavramların içeriği yeniden belirlenmeliydi. İnsanî ilişkilerin değişmesiyle yeni kahramanlar eski kahramanların yerini almalı ve bu kahramanlar, kitlesellikten bireyselliğe doğru hareket etmeliydi. Burada yeni kahramanları değerlendiren kriterler de değişir ve eskiyle yeni arasında ateşli bir mücadele başlar. Bütün bu gelişimler dolaylı ve dolaysız şekilde romanların içeriğini teşkil eder ve insanlar arasındaki sorunları ortaya koyar.

Eğer modernlik noktai nazarından bu değişimlere bakılırsa, yaşanan gizli veya açık değişimler kolayca analiz edilerek anlaşılır hale getirilebilir. Bu noktayı iyice anlamak için, tarihî gerçeklerin incelenmesi önemlidir. Tarihî gerçekler artık sadece tarihî arşiv belgeleriyle değil her türden sanat ve edebiyat eserleri üzerinden de anlaşılmaktadır. Örneğin romanlara bakıldığında, yazıldığı döneme ait insanî ilişkiler çok açık biçimde görülebilir. Romanlar, içlerinde toplumsal ve kültürel hayattan simgeler ve imgeler barındırmaktadır. Dolayısıyla toplumsal münasebetler, iktidarla halk arasındaki ilişkiler, bireysel hayat ve kül-

tür anlayışı gibi birçok mesele romanlarda yer almaktadır. Onlardan biri -belki de en önemlisi- modern dönemden itibaren oğullarla babalar arasındaki çelişki ve hatta çatışma meselesidir. Belki oğullar değerli sayılan yeni dönemi ve babalar değersiz sayılan eski dönemi temsil etmektedirler. Böyle bir hayatta babalar eski kahramanlar, oğullar ise yeni kahramanlardır.

1860'ların en akılda kalıcı portresi Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ındaki genç tıp öğrencisi Bazarov'dur. Bazarov her tür şiire, sanat ve ahlaka, mevcut tüm inanç ve kurumlara nefret kusar; tüm zaman ve enerjisini matematik çalışmaya ve kurbağaları parçalamaya hasreder. Turgenyev "nihilizm" sözcüğünü onun vesilesiyle yaratmıştır. (Berman, 1994: 270).

Toplumların oluşturduğu kahraman modelleri zamanları aşıp değişerek sanat ve roman gibi köprü görevi üstlenen alanlar aracılığıyla tanıtılmaktadır; bazen gerçeküstü bazen de gerçekçi. Toplumun istediği kahramanlar bulunamayınca, insanlar o topluma yakışan kahramanları uzak mekânlardan, geçmiş zamanlardan, fantastik veya mitolojik sanat ve edebiyat eserlerinden seçip alırlar. Bu durum, Batı-Doğu kültürlerinin esintileri altında kalan İran ve Türkiye gibi toplumlarda, üretilen film, roman veya tiyatro eserlerinin içinde karmaşık bir ortamı sergileyerek karşımıza çıkar. Bugün İran tarihinin en önemli dönemi yani modernliğin tarihini araştırdığımızda, çağdaş İran romanı önemli kaynak olarak görmezden gelinemeyecek bir önemi haizdir. Aynı durum Türkiye'de yazılan romanlar için de geçerlidir. Örneğin Gürbilek'e göre[172], ulusal alegori tezi, Birinci ve Üçüncü Dünya şeklindeki bir ayrımla kültürel ayrımcılığı yeniden üretmektedir, ancak bazı doğru içerimler de barındırır ve bu nedenle özellikle erken dönem Türk ede-

172 Nurdan Gürbilek 2004 yılında yazdığı *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* isimli kitabında söz konu meseleyi ele alarak onun çeşitli boyutların incelemiştir.

biyatı açısından aydınlatıcıdır. Bu anlamda Gürbilek, Peyami Safa'nın romanlarına işaret ederek, Türk romanının merkezî kavramlarından biri olan Doğu-Batı ikiliğinin onun romanlarında nasıl karşımıza çıktığını izah eder. Bu ikilik, Safa'nın romanlarında kimi zaman mekânlar, kimi zaman eşyalar arasındaki karşıtlıklarla simgelenmiştir: Fatih-Harbiye karşıtlığı, kemençe-keman karşıtlığı, ud-piyano karşıtlığı, eski mahallenin simgesi kedi ve züppelik göstergesi köpek arasındaki karşıtlık gibi... Doğu-Batı, maneviyat-maddiyat, ruh-şekil karşıtlığına eşlik eden bir başka ikilik ise kadın-erkek karşıtlığıdır.

Jameson, Üçüncü Dünya romanının ulusal alegori yanında cinsel alegoriyi de içinde barındırabileceği olasılığını gözden kaçırmaktadır. Gürbilek'e göre, batıya örnek olabilecek bir kolektiflik duygusu üzerinde duran Jameson, Batı ile ilişki içinde gelişen korkuyu, Batılılaşma'ya duyulan tepkiyle iç içe geçen ulusal-cinsel endişeyi, erillik mücadelesini gözden kaçırmıştır. Oysa toplumsal bütünlük duygusu, bir kadınsılaşma-çocuksulaşma endişesiyle iç içe geçmiş durumdadır ve Türk edebiyatında ulusal alegori, sadece toplumsal bütünlük açısından bir imkân sunmaz, aynı zamanda bir erilliğini yitirmeye yönelik bir yara olarak karşımıza çıkar.

Gürbilek bu noktadan sonra ulusal alegori teziyle Oğuz Atay romanları arasındaki ilişkiye odaklanır. Ona göre, Atay romanları, alegorik okumaya olanak sunması açısından önemli örneklerdir ve bu romanları ulusal alegori tezi çerçevesinde değerlendirdiğimizde önemli ipuçlarıyla karşılaşırız: Atay, Doğu-Batı ilişkisini sorunsallaştırarak bir "çocuk ülke" gerçeğini anlatmak ister gibidir. Atay'ın kahramanları hayata tutunamamış, çocuk kalmış kahramanlardır ve bu yönleriyle hem kendi kişisel tarihlerine, hem de bir ulusun tarihine ışık tutarlar. Örneğin *Tutunamayanlar*'ın kahramanı Selim Işık, kendi tutunamamışlı-

ğıyla, ülkesinin tutunamamışlığı arasında bir benzerlik kurar. Bu çocuk kalmışlık, tutunamamışlık, Türkiye'nin az gelişmişliğinin bir alegorisi gibidir. Kahramanlar zaman zaman "Neden Batılılaşamıyoruz?" sorusunu sorarken, zaman zaman da yaşadıkları ülkeyi "fakir millet", "doğulular", "alaturka", "azgelişmiş" gibi nitelendirmelerle değerlendirirler. Bu tutunamamışlık hali "alay konusu olmak" ya da "oyuna gelmek" gibi negatif anlamlarla yüklüdür. Ancak bu durum, aynı zamanda olumlu bir içerik de barındırır: Tutunamamışlık, çocukluk, aynı zamanda bir bozulmamışlığa ve saflığa da işaret eder ve yüceltilmesi gereken bir şeydir. Bu nedenle Atay romanlarında sık sık karşımıza çıkan "çocukluk" ve "oyun" temaları çift anlamlıdır ve bu romanlardaki Doğu ve Batı çelişkisini göstermesi bakımından önemlidir.

Eski dönemlerden bugüne kadar, gerçek ve mitolojik kahramanların hayatı hiçbir zaman toplumların belleğinden silinmemiştir. Bu kahramanlar mistik dönemlerindeki yerlerini terk ederek bugün sporda, sanatta, siyasette, bilimde ve başka alanlarda hayatlarını sürdürmektedir. Bazen tarihten romana bazen romandan topluma ve gerçek dünyaya giderek toplumsal değişimlere neden olmuşlardır. Ernst Cassirer (1874-1945) *Language and Myth* (1946) isimli kitabında bu konuyu "Yeni Mitolojiler" olarak nitelendirmektedir. Bertolt Brecht gibi yazarlar, kahramansız toplumları üzülerek hatırlarlar. Sanki kahramanlar -hatta Yeniçağda dahi- belirli ama gizli görevler üstlenmişler ve dinamik bir toplumun ilerlemesini sağlamak için görevlendirilmişlerdir. Kahramanlarının olup olmadığı, bütün toplumlarda merak konusudur. Mesela;

> Türk edebiyatında taklit olmayan bir demonik kahraman aramak boşunadır. Öyleyse birçok başka Türk yazarı gibi Tanpınar'ın da "kültür dağarcığında kendi içindeki demonu anlamasına yarayacak açıklıklar yok-

> tur". Belki de Suad bu yüzden bu kadar kitabîdir. Son yıllarda Türkiye'de yayımlanan onca şeytan kitabının "Batı'da Şeytan" bölümleri kanlı canlı bir şeytanı anlatırken, "İslam'da Şeytan"la ilgili olanları bu yüzden tahrik gücü az, kitabî, bir o kadar da sıkıcı bir şeytana yer verir. Ciddiyetlerini kanla kanıtlamalarına rağmen, Türk satanistleri belki de bu yüzden bizim gözümüzde daima uzak ülkelerde geliştirilmiş bir projenin taklitçileri olarak kalır. Ya da Günümüzde Vassaf'ın karanlığa, cehenneme ve geceye adanmış kitabı *Cehenneme Övgü* yine bu yüzden bize Batı dillerinden çevrilmiş gibi gelir (Gürbilek, 2001: 73).

İran edebiyatına baktığımızda, tek bir kişiden oluşan eski kahramancılık, tarihî, mitolojik, millî ve dinî çevrelerden geçerek bugün kahramansızlığa doğru hareket etmektedir. İran sinemasını araştırdığımızda da aynı gidişat göze çarpar. İran sineması, ilk günden bugüne kadar, hiçbir zaman romanlarda canlanan kahramanlardan uzak kalmamıştır. *Gâv* (İnek) filmindeki Meş Hasan, *Kayser* (Kayser) filmindeki Kayser, *Tengsîr* (Dar Yol) filmindeki Zay Memed gibi karakterler İran romanlarından alınmıştır. Ayrıca romanlardaki kahramanların ruhsal, fiziksel ve kişisel özellikleri de başka karakterlere bürünerek beyaz perdeye aktarılmışlardır.[173] İran edebiyatındaki kahramanları; tarihî, mitolojik, toplumsal, dinî ve millî kahramanlar olarak sınıflandırabiliriz. Söz konusu kahramanlarının ortak yanı, adalet, aşk, millî değerler ve insan severlik gibi konularda mücadele vermeleri ve amaçlarına uğraşmak için gerekirse canlarını feda etmeleridir. Yeni romanlarda yer alan kahramanlardan bazıları, eski değerlerin bir kısmını taşırken, bazıları ise farklı değerler üstlenmişlerdir.

Özellikle devrim sonrası yaşanan olaylardan dolayı, romanlarda yer alan kahramanların çoğu iyi örnekler içermelerine rağmen, kişiliklerinde şeytanî sıfatları da taşımakta ve belirsiz bir noktaya

173 Bu mesele son bölümde detaylı olarak ele alınacaktır.

doğru hareket etmektedirler. Resmî görüşlerin dayattığı zorunluluklar nedeniyle, İran toplumunda suç işleyenlerin hiçbir şekilde gerçekte İran toplumuna ait olamayacakları türünden bir kabul görülür. Suçlular, ancak İran'dan uzak mekânlarda ve zamanlarda olabilir. Bütün bu resmî müdahalelerin doğurduğu kurallara ve yasalara rağmen, İran edebiyatında ve sanat eserlerinde canlanan karakter ve kahramanlar, kendi içlerinde acı gerçekleri barındırmakta ve temsili bir dille onları anlatmaktadırlar.

İRAN SİNEMASI VE EDEBİYATI

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1.Klasik Sinema Kuramlarında Edebiyat-Sinema İlişkisi

1877'de zevk sahibi ve cesur bir fotoğrafçının -Eadweard James Muybridge (1830-1904)- at yarışında girdiği bir iddiayı kazanmak için çektiği fotoğraflar, yedinci sanat dalı sayılan sinemayı başlatır. Lumiere kardeşlerin (1862-1954 ve 1864-1948), demir yollarından, sokaklardaki halkın yürümesinden, hayvanlar dünyasından ve tabiattan çektikleri görüntüler, sinemanın ilk çekimleri olarak kayıtlara geçer. Bu belgesel sahneler, o gün belli bir senaryo üzerine inşa edilmiş olmamasına rağmen, senaryonun bazı öyküsel özelliklerini yansıttığını söyleyebiliriz. Sinema-edebiyat ilişkisinin başlangıcını o tarihlerde aramak mümkündür. Sonraları tiyatro, edebiyat ve şiirden beslenen sinema sanatı, yeni denemeler sayesinde özgün bir sanat dalı olarak karşımıza çıkar. Sinema ile edebiyat arasında bazen gerçekleşen kopukluklar, nihayetinde tekrar birleşime doğru hareket etmiş ve edebiyatla sinemanın ilişkisini daha da güçlü kılmıştır. Bu durumu değerlendirenler ise, bazen bu durumu onaylarken bazen de bu duruma karşıdırlar; fakat her iki görüş de sinemayla edebiyat arasındaki bağın ne kadar önemli olduğunun kanıtıdır. Hatta bazı sinema kuramcılarına göre sinemayla edebiyat ilişkisi, hemen sinemanın doğmasıyla birlikte başlar. Örneğin 1944'te Sergei Eisenstein, Amerika'nın ilk filmlerinin estetiği kurallarının Viktoryen romanlardan alındığını öne sürmektedir (Stam - Raengo, 2012: 9). Ancak daha net bir şekilde Fransa'nın yeni dalgasından sonra, yönetmen yazar ve elindeki kamera kalem olarak değerlendirilmiştir.

François Truffaut, *YurttaşKane*[174] filmiyle ilgili şöyle izahatta bulunmuştur. "Bu film roman gibi aşina ve samimidir". Böyle açıklamalar çok şeyleri aydınlatır. Eğer bu ifade doğruysa bile paradoksal bir görüştür. Zira sinema gibi bir sanatı başka bir alana (edebiyata) bağlıyor. Bu paradoksal yaklaşımın sonucu bellidir; Fransa'nın yeni dalgasının kökeni, aynı zamanda edebiyattır (Douin, 2003: 45).

O tarihten beri sinema kuramcıları, sinema ile edebiyat arasındaki ilişkiyi farklı görüşlerle değerlendirirler.

Pier Paolo Pasolini edebiyatla sinemayı karşılaştırarak, neden sinemacıların edebiyat eserlerinden uyarlama yaptıklarını şöyle açıklar: Bence sinema sanatı edebiyattan geridedir. Bunun nedeni, edebiyatın içinde orijinal ve yeni düşüncelerin bulunmasıdır. Bu tür düşünceler sinemada azdır. Şu an bana göre en değerli sinema, Fellini sinemasıdır. O, bana göre gerçek ve büyük bir şairdir. Buna rağmen onun filmlerinde bile edebiyattaki değerler yer almamıştır. Onun nedeni belli; bir sinema yönetmeni, edebiyatçının durduğu yerden olaylara ve konulara bakmaz. Bakamaz. Genelde sinemacılar kültürün çevresinde yaşarlar. Düşünce ve ona bağlı akımlar kültür alanından kaynaklanır. Kültürün çevresindeki algılar ve düşünceler ise delillere dayalı olmayan bir tür duygusal yaklaşımlara ve yorumlara sahiplerdir. Bu nedenle yönetmenler kendi algılarının ve yorumlarının iyi ortaya konulması için edebiyatçıların yazdıkları kaynaklara başvurmak isterler (Heyri, 2005: 37-38).

Sinema ile edebiyat arasındaki ilişkiyi kabul eden kuramcılar, bu iki alanın aynı olmadığının altını da çizerler. Yine onlara göre, söz konusu ilişki, sinemanın edebiyattan etkilenmesi hususunu aşıp, edebiyatın içindeki atmosferi de kapsar. Burada söz konusu olan mesele, edebi-

174 *Citizen Kane*, Orson Wells, 1941.

yatın kendine has tekniklerinin sinema atmosferinde kullanılmasıdır. Bu gibi etki, önce de sinemayla tiyatro, sinemayla müzik ve sinemayla mimari alanların arasında da vuku bulmuştur.

Sinema gibi yeni sayılan sanatta, öyküsellik ve rivayet etmek gibi edebi bir yöntem, hiçbir şekilde sadece öykü ve romanla sınırlı ve bağlı kalamaz. Onlardan ziyade, basitçe edebi yöntemler sinemayı daha derinden etkilemiştir.[175] Örneğin basit, kısa ve şaka sayılan mizah ve fıkra, komedi sinemasının alt yapısını teşkil eder. Buster Keaton, Charlie Chaplin ve Marx Kardeşler gibi sinemacıların filmlerinde güldürmeye yol açan öyküsellik alanın dışında oluşan komik anlardır (Ahmedi, 2008: 110).

Edebiyatla ilgilenen sinemacılar, senaryo yazarlığını ve yönetmenliğini aşıp bu sanat alanının çeşitli dallarını da kapsamış durumdadır. Örneğin sinema eleştirmenleri bile edebiyattan yararlanarak sinema eserlerini eleştirmektedirler. Bu konu bazen aşırı derecede olunca başka sinema kuramcılarının itirazlarıyla karşı karşıya kalmıştır. Örneğin Bazin'e göre: "Şu ana kadar eleştirmenlerin çoğu edebiyatla ilgilendikleri için sinemaya öyle davranmışlardır ki, sanki bir edebiyat alanıyla karşı karşıyadırlar" (Bazin,1998: 16). Edebiyatı uyarlayarak sinema eseri çekmek klasik sinemaya ait olan bir husus değildir. Zira bugün modern sinemada da aynı kullanım gerçekleşmektedir. Krevolin bu meseleyi şöyle izah eder: "Klasik tarzda yazılan eski metinlerin bugün modern yöntemlerle uygulanarak edebiyat ve sanat dallarında tekrar gündeme gelmesi yaşadığımız çağa ait bir mesele değildir. Örneğin William Shakspeare eski tarihsel metinlerin bazılarını konu ederek oyun şeklinde yazmış ve sahneye uyarlamıştır" (Krevolin, 2006: 123). Yine Krevolin, bu bağlamda bazı edebiyat eserlerinin yalnız ilham kaynağı olduğunu hatırlatır:

175 Hollandalı kuramcı Andre Euless 1930'da söz konusu basit edebi yöntemleri sıralamıştır.

> Şimdiye kadar Odysseia'nın öyküsüne sadık kalarak çeşitli uyarlama sinema ve televizyon eserleri çekilmiştir. Ama 2000 yılında Coen Kardeşlerin yönettiği *O Brother, Where Art Thou* (Nerdesin Be Birader?) isimli film, klasik tarzda çekilmemiştir. Onlar sadece Homeros'un yazdığı eserden, başlangıç olarak yararlanmışlardır. Belki bu yüzden bazılarına göre söz konusu film uyarlama değil, Homeros'un eserini ilham kaynağı yaparak çekmişlerdir (Krevolin, 2006: 122).

Dünyada olduğu gibi İran sinemasında da edebiyat ile sinema yakından birbirlerini etkilemiş durumdadırlar. Sinema İran'a geldiğinde aynı olayları yaşamıştır. Tıpkı Türk sineması gibi, İran sinemasında da ilk adımları atanlar, genelde edebiyattan etkilenen tiyatro sanatçıları ve bazen de edebiyatçılardır.

İran sinemasının nitelikli yapıtlarının pek çoğu İran edebiyatıyla, İran şiiriyle doğrudan bir ilişki içindedir. *Gâv* da dâhil İran sinema tarihinde adı geçen pek çok film ya bir öyküden ya bir romandan uyarlanmıştır. İran edebiyatı ve şiirinin köklü bir geçmişe sahip oluşu ve sinemayı doğrudan etkilemesi İran özelinde, şaşırtıcı olmayan bir durumdur (Kanat, 2007: 37).

Tapper, modern İran sinemasının doğmasında İran edebiyatının ne kadar önem taşıdığını hatırlatarak o dönemi şöyle açıklar:

> 1950'li ve 1960'lı yıllar, Ferruh Gaffari, Füruğ Ferruhzad ve İbrahim Gülistan gibi yazar ve yönetmenlerin verdikleri ürünlerle bilhassa belgesel alanında ilgi çekici gelişmelere sahne olmuştur. 1969 yılı, Daryuş Mehrcuyi'nin ödüllü İnek (*Gav*) ve Mesud Kimyayi'nin Kayser(*Kayser*)'i ile genelde hemfikir olduğu gibi "Yeni Dalga"adı verilen İran sanat sinemasının doğuş yılıdır. 1969 ve 1974 arasındaki kısa zaman dilimi içerisinde, İran sineması tarihinde ilk kez uluslararası düzeyde tanınırlık elde etmiştir. Kimyayi, Mehrcuyi, Gülistan, Ferruhzad, Behram Beyzayi, ve

> Golam Hüseyin Saidi gibi fikir ve edebiyat insanlarının çabaları sayesinde sanat sineması giderek artan oranda ülke içinde filizlenmekte olan edebiyat ve siyaset akımlarının bir parçası haline gelmiştir. Yeni filmlerle birlikte *auteur* vasıflıyönetmenlik nosyonu ve sinemanın tıpkı edebiyat, şiir ve tiyatro gibi bir sanat dalı olduğu görüşü ortaya çıkmıştır. Böylece yazarlar sinema için eserler vermeye başlamıştır (Tapper, 2007: 5-6).

Bugüne kadar teknik meselelerin yanı sıra sinemayla birlikte doğan kavramsal sorunlardan birisi de, onun ne kadar gerçek olup olmadığı meselesi olmuştur. 1966'da Pasolini (Sinema Üzerine) isimli makalesinde[176], sinemayı gerçekçiliğin çoğaltılması yoluyla gerçekliğin yazısal lehçesini elde etmek olarak nitelendirmiştir. "Onun gerçekçiliğin çoğaltılması konusunda kastettiği anlam, yalnız gerçeğin tasvir edilmesidir. Ona göre bu tekniğin bulunması tarihî açıdan matbaanın bulunmasıyla aynı önemi taşımaktadır" (Muâizzî, 2006: 34).Sinema tarihinde gerçekçilik kavramının çeşitli yöntemlerle tartışılması, yorumlanarak araştırılması ve eleştirilerek değerlendirilmesi, onun ne kadar önemsendiğinin bir kanıtıdır. Gerçekçilik tartışmalarında, bazen birbiriyle uyumlu bazen de birbirine zıt çeşitli sinemasal görüşlerin ortaya çıkması, bu meselenin çok boyutlu olduğunu gösterir. Örneğin Dziga Vertov, (Kameralı Adam, 1929) filminde, sinematik kamera aracılığıyla, gerçek dünya algısı karşısında, gerçek dünyanın tanıtımı için her şeyi tekrar yaratmak ve yeniden açıklamak ister. Veya Eisenstein kendine has diyalektik montajla, düşünceyle gerçek arasındaki birliği yakalamanın peşindedir. Eisenstein ile tasvir ve imaj felsefeye dönüşür.[177] Modernlik gerçeğini sinema yoluyla anlatan Dziga Vertov'un tersine Orson Welles bu gerçeğin sadece zihinsel algısının peşindedir. Welles *Citizen Kane* (Yurttaş Kane, 1941) filminde, sinemanın mahiyetini kavramak ve onu tanımak için ilk kez bir yöntem olarak yine sinemanın

176 Hüseyin Muâizzî, "Modernite ve Sinemâ", *Havza-yi Honerî*, Sayı 34, (2006), s. 45.

177 İlk kez *Ivan Grozniy* (Korkunç İvan, 1933) filmiyle, felsefe, sinemada anlam bulur.

ta kendisini kullanmıştır. Bu film seyirciyi tasvir ve imajın derinliğine gömer. Aslında Orson Welles'in kullandığı bu yöntem Amerika'nın Hollywood sinemasına bir meydan okumadır.

Sinema kendi dilini yaratmak ve geliştirmek için şiir, roman ve oyun gibi her tür yazısal metne, resim, heykel ve mimari gibi görsel sanatlara, folklor ve değimler gibi sözel kaynaklara, dans, tiyatro ve orta oyunu gibi hareketli sanatlara başvurmaktadır. Fakat "sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer" (Kuyucak Esen, aktaran; Özarslan, 2013: 35). Sinema, eğlendirmenin yanı sıra seyirciyle onun fiziksel ve metafiziksel çevresi arasında ilişki kurmaya çalışır. Bu nedenle sinema, tarih boyu insanın elde ettiği maddî ve manevî mirası göz ardı etmez. Metafizik tecrübelerden ilham alan sinema, aynı zamanda tarihî belgelere de dayanmaktadır. Aynı gidişat İran sinemasında da göze çarpmaktadır. İran sinemasında edebî, tarihî ve mitolojik alt yapılı türleri araştırdığımızda bu meselenin nasıl gerçekleştiğini görebiliriz. Bu bağlamda, İran devleti sinema yapımcılarına destek verirken, yapımcılardan filmlerinde devlet politikalarına hizmet edecek birtakım mesajlara yer vermelerini beklemektedir. Yaren bu meseleyi şöyle kaleme alır:

> Eğer sinema endüstrisinin kullanımı toplum için gerekli sayılıyorsa, o zaman kutsal İslam dininin ilke ve ölçütlerini gözeten namuslu profesörlerin ve İslam âlimlerinin denetiminde İslam ve İran tarihi ya da tıbbî, tarımsal ve endüstriyel dersler gibi yararlı malzemeler üretilip eğitim, reform ve toplumsal olarak sağlıklı eğlence için kamuya sunulabilir (Yaren, 2002: 52).

İran sineması bazen belirli anlamların, düşüncelerin, kimliklerin ve süreçlerin temsilcisi de olmuştur. Örneğin Hamid Dabâshi, "İran sinemasının öyküsü, sömürgeciliğin ülkeye uzanan kollarından biri olan

modernleşme projesiyle birlikte gelişmiştir" der (Dabâshi, 2004: 2). Belki bu yüzden İran sinemasının tarihi, ülkenin 100 yıllık tarihidir, diyebiliriz.

1960'ların sonlarından 70'lerin sonlarına kadar olan dönemde yeni kültürel, siyasal ve ekonomik çevre, kökleri İran'ın sanat, edebiyat ve kültürüne dayalı benzersiz bir ulusal sinema yaratmıştı. Ana akım ticarî sinema 1970'lerde sinemanın değişik bir formuyla karşı karşıya gelmişti. Karşı sinema uzun ve köklü bir sansür tarihinden dolayı kendi simgesel dilini geliştirmiş siyasal bir sinemaydı. Bu "üçüncü" sinema, değişik toplumsal-tarihsel bağlamından ötürü Latin Amerika, Afrika ya da herhangi bir gelişmekte olan ülke sinemasından oldukça farklıydı. Dönemin bazı sinemacıları siyasal ve kültürel şartlardan dolayı ülkelerinden ayrılmaya zorlanmışlardı. Kalanlar yeni moda olan, sanatla kültürün dini ve ahlaki sansürüyle mücadele ettiler. Parhami'ye göre, bugünkü İran sinemasının çekiciliği, devrim öncesi dönemde gelişen bir geleneğin sonucuydu (Yaren, 2002: 43).

Devrim öncesi ve devrim sonrası başlığıyla birbirinden ayrılan İran sineması, kendi içinde de başka kategorilere ayrılabilir. Her dönemin kendine özgü özelliklerini bünyesine alarak ilerlemeye devam eden İran sineması, edebiyat ve sanatın kaynağı olarak da değer kazanmaktadır. Bu sinema, toplumda yaşanan sanatsal, kültürel ve siyasal değişimleri ve gelişimleri, sanatsal ve edebî bir dille belgelemiş ve tekrar canlandırmaya muktedir olmuştur. Mesela Aktaş'a göre, "İran sineması örneğinde mahrem değerlere vurguda bulunan bir devrimin kültürel sonuçlarından birinin kendini duygusal ya da moral bağlamda olabildiğince açma olarak görünmesinde bir paradoks var gözükmektedir" (Aktaş, 2004: 277). İran sinemasının bu durumu, egemen kültür sisteminin incelenmesiyle daha net bir şekilde ortaya çıkar ve bu sinemanın

özelliklerini, sınırlarını, alanlarını, etkilerini ve etkileşimlerini açığa kavuşturur. Bu gün sanat, edebiyat, kültür ve toplumsal alanlardaki araştırmacılar, İran sinemasını kaynak yaparak kendi değerlendirmelerine yeni boyutlar kazandırmaktadırlar. Söz konusu toplum İran olunca, bu tür kullanım daha da önem kazanmaktadır. Baskıların artmasıyla açık konuşmaların, vurguların, eleştirilerin ve incelemelerin yasaklanması, sanatla ilgilenen insanı daha soyut ve gizli bir dilden yararlanmaya teşvik eder. Bu nedenle eski dinî kaynaklar dâhil, roman ve şiir gibi temsili bir dille yazılmış edebî ve sanatsal eserler ilham kaynağı olmaktadır. Bu bağlamda, örnek olarak Nâser Taghvaî'nin *Kâgez-i bâ-Hatt* (Yazısız Kâğıt, 2001) adlıfilmine işaret edebiliriz.

Dört kişilik bir aile içinde geçen bu filmde, evin hanımı Roya, senaryo eğitimi almaktadır. Eşi ise tasarımcı olarak bir şirkette çalışmaktadır. Ona hapishanelerden yeni bir iş sipariş edilmiştir. Meslekî kariyeri, aldığı bu işe bağlıdır. Söz konusu siparişte yaratıcılığıyla yeni tasarımlar önermelidir. Bu filmin olay akışı çoğu zaman çocuklarının yanında sorunsuz bir şekilde geçer, ama Roya ile eşi arasında geçen tartışmalar ve sürekli birbirlerine laf atmalar, zaman zaman bu tekdüzeliği bozar. Bu tartışmalar uzadıkça eşlerin arasındaki mesafe de iyice açılır. Roya, ev işlerinin fazla olmasından ve eşinin gereksiz yere işine zaman ayırmasından şikâyetçidir. Eşi ise sözleriyle Roya'nın psikolojisini bozar ve böylece aile içindeki gerginlik giderek büyür. Aslında Roya'nın eşi, onun gelecekte yazar olmasından endişelidir. Bu filmdeki dekor ve eşyalar, simgesel bir şekilde ülkedeki siyasî duruma da işaret eder. Seyirci bu filmi izlediğinde İran'da geçen acı bir siyasî katliamı hatırlar.[178]

178 1996-1997 yılları arasında devrime karşı olan önemli yazarların bir kısmı trafik kazalarında hayatlarını yitirmişlerdir. 1997 yılında Hatemî'nin Cumhurbaşkanı olmasından sonra, bu olayların İran emniyet güçleri tarafından kasıtlı yapıldığı anlaşılmıştır. İran gazeteleri bu olayları *"Kâtlhâ-yi zincireyî"* (Seri Katliamlar) olarak adlandırmıştır.

İran tarihinde gerçekleşen toplumsal olaylar, resmî yazıların yanı sıra romanlarda ve şiirlerde de kayıtlara geçmiştir. Halkın diline daha yakın olduğu için bu tür eserler, daha verimli, faydalı ve etkileyicidir. Hatta kayda alınan detaylı bilgiler ve yorumları da içerdikleri için, bazen geçmişe de ışık tutarlar. Bu nedenle böyle eserler, en azından sinema gibi kitlesel bir sanatta, göz ardı olunmamış ve her zaman sanatçıların dikkatini çekmiştir.

XIX. yüzyılda İran'ın sömürgeci sistemin baskısını bütünüyle hissettiği, mevcut iktidarların saltanatlarını sürdürebilme uğruna kapitalist modernitenin tepeden inme tahakkümüne ve yerelliği yok edici tarzına çanak tutmaları, değişik direniş biçimlerini ortaya çıkarmış ve bu karşı koyma hareketi en yetkin, en anlamlı örneklerini kültür alanında, öncelikle şiirde ve daha sonra romanda, kısacası edebiyat alanında göstermiştir (Kanat, 2007: 37-38).

Yedinci sanat sayılan sinema, başlangıcından itibaren gelişerek kendi sınırlarını çizmiş ve müstakil bir sanat olarak tanınmıştır. Bu sanat zaman içerisinde sessizlikten sesliliğe, siyah-beyazdan renkliye ve analogtan dijitale geçiş yaparak kendi niteliklerini oluşturup görsellik dilini icat etmiş ve kendine has edebiyatı beraberinde getirmiştir. Sinema, teknolojik olanakları kullanırken işin sanatsal yönünü de unutmamış ve içsel dünyasını bu şekilde geliştirmiştir. Aynı şekilde tiyatro, heykel, resim, mimari ve fotoğrafçılık gibi birçok sanat dalından faydalanmıştır. Sinema kuramcıları uyarlama, alıntı ve edebiyatla ilgili diğer sinema kavramlarını ele aldıklarında, kendi yorumlarını -bazen paralel bazen paradoks şeklinde- ortaya koymuş ve ona yeni boyutlar kazandırmışlardır. Bu nedenle bugün sinemanın mahiyetini teşkil eden sanatsal ve düşünsel alanların yanı sıra bu tür yaklaşımlar da sinemayı salt eğlence ve hatta sanatsal bir alandan çıkarmış ve aynı zamanda onun kültürel

mahiyetini de açığa kavuşturmuştur. Bunlara rağmen, bazen de sinemayı edebiyattan ve esasen her tür yazısal metinlerden uzak tutmaya çalışan, kendi başına bir alan olarak anlam bulmaktadır.

Sinemayla edebiyat arasındaki bağdan bahsettiğimizde, onun yapısal, biçimsel ve içsel sınırları belli değildir. Ancak konuyla ilgili yazılan makalelere baktığımızda, çoğunda edebiyatın sinemaya olan etkilerinden bahsedildiğini görebiliriz. Edebiyattan sinemaya geçen edebî tekniklerden birisi "rivayet" tekniğidir. Sinemada rivayetin potansiyeli, estetik tartışmalarda ve eleştirilerde yönlendirici olarak karşımıza çıkar. Rivayetin ardından, edebiyatın sinemaya ödünç verdiği "öykü hattı" ikinci önemli teknik olarak hep tartışılmaktadır. Edebiyatla sinema arasındaki bağlardan üçüncüsü "şiir" tekniğidir. Şiir, kullandığı ince ve yumuşak diliyle ve ortaya koyduğu minyatür gibi görselliğiyle hep sinemacıların dikkatini çekmiştir. Bu mesele sadece İran gibi şiirin önemsendiği bir ülkeye ait değildir. Şiirle sinema arasındaki etkileşim dünya sinemasında da oldukça yaygındır. Örneğin 1950'de Billy Wilder'in (1906-2002) yönettiği *Sunset Boulevard* (1950) ve 1949'da Yasujiro Ozu'nun (1903-1963) çektiği *Late Spring* (1949) filmlerinin ortaya koyduğu şiirsel dünya, seyirciyi şiir gibi bir eserle karşı karşıya getirmiş ve büyük bir beğeni kazanmıştır.

Luis Bunuel Portoles'in (1900-1983), Andre Breton (1896-1966) ve Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) gibi gerçeküstücülüğün önde gelen isimleriyle tanışması, onun yaptığı sinema eserlerine yansımış ve şiir gibi bir sinemayı yaratmıştır. Şiirden etkilenerek film yapan diğer bir isim, ünlü İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini (1922-1975)'dir. Bunun gibi örneklere sinema tarihi boyunca sürekli rastlanır. Bu yönetmenlerin hepsi sinemayla edebiyatın çeşitli dalları arasındaki alış-verişin farkına varmış, fakat kimi yönetmenler bu ilişkiyi beyazper-

deye aktarırken kimi yönetmenler ise bundan uzak kalmışlardır. Gerek sinema ile edebiyat arasında olumlu bir etkileşimin olduğunu söyleyen ve bunu yapıtlarında kullanan yönetmenler gerekse de edebiyatı sinemada kullanmayan yönetmenler, edebiyat ve sinema arasındaki ilişkinin farkındadırlar. Andre Bazin bu meseleyi şöyle itiraf etmiştir: "Son on, on beş yılın sinema üretimini eleştirici gözle görmek için uzaktan bakıldığında, bu yapımın gelişmesinde ağır basan olaylardan birinin edebiyat ve tiyatro alanına gittikçe daha çok başvuru olduğu hemen görülür" (1995: 105).

Sinema, edebiyattan yararlanmasını genişleterek ve yapısına bağlı kuralları yoğun bir süreçten geçirerek bugün müstakil bir dil elde ettiği iddiasındadır. "Bazin'in de dediği gibi, "dili hem kullanan hem de yaratan" büyük sanatçılar, büyük yönetmenler, büyük düşünürler, sinema üzerine katkılarını yapa yapa, sinemanın bugünkü çağdaş anlatım özelliklerine kavuşmasını sağladılar. Sinema dili, güçlendi, derinleşti (Kuyucak Esen, aktaran; Özarslan, 2013: 36). Sinemanın kendine has oluşturduğu dili incelediğimizde onun edebiyattan kişi, öykü ve olay gibi konuları ödünç aldığını, sonraları ise tam bir şiirsel atmosfere yolculuk yaptığını fark ederiz. Bazin bu meseleyi şöyle değerlendirir:

> Alexandre Dumas ya da Victor Hugo sinemacıya kişilerden ve maceralardan başka hiçbir şey vermiyorlardı ki, bunların edebî anlatımı da büyük ölçüde bağımsızdı. Javert ya da d'Artagnan artık roman ötesi bir mitolojinin parçalarıydılar; bunların aşağı yukarı kendi başlarına bir varlıkları bulunuyordu; asıl yapıt artık ilinekli (*accidentelle*), hemen hemen gereksiz bir belirtiden başka bir şey değildi... Sinemacının romandan istediği yine kişiler ve bir entrika, hatta -bir derece daha ileri giderek- Simenon'da olduğu gibi bir hava ya da Pierre Very'de olduğu gibi şiirsel bir havaydı. Ancak bunda bile kitabın yazılmamış olduğu, yazarın sözü uzatıp duran bir senaryocudan başka kimse olmadığı tasarlanabilirdi (Bazin, 1995: 106).

Bazı radikal sinemacılar -meşhur kuramcılar dâhil- edebiyatın sinemaya olan etkisinin fazla olmadığını söylemekle birlikte, bunların kimileri sinemanın edebiyattan yararlanmasını sadece tarihî bir aşama olarak kabul ederken, bazıları aynı zamanda edebiyatın da sinemadan yararlandığını hatırlatırlar. Ama bu ifadeler hiçbir şekilde edebiyatın sinemaya olan etkisinin önemini azaltamamıştır. Bazin'e göre:

> Sinema eleştirmeni, sinemanın edebiyattan yararlanmasını çok kez üzüntüyle karşılarsa da, bunun tersine olan etkinin varlığı genellikle, apaçık olduğu kadar meşru da sayılır. Çağdaş romanın, özellikle Amerikan romanının sinemanın etkisinde kaldığını söylemek nerdeyse beylik bir şey olmuştur. Tabiatıyla doğrudan doğruya aktarmanın kör kör gözüm parmağına olduğu, dolayısıyla Raymond Queneau'nun *Loin de Rueil*'indeolduğu gibi, fazla önem taşımayan kitapları bir yana bırakalım (Bazin, 1995: 118).

Bazin aynı eserinin biraz ileriki satırlarında sinemada edebiyatın ne kadar önemli olduğunu şöyle vurgular:

> Sinemanın etkilerinin örneğin Dos Passos'da olduğu gibi itiraf edildiği ölçüde bile, bu etkiler aynı zamanda söz götürebilir de: Bunlar sadece, kendi özel evrenini kuran yazarların çalışma yolları dağarcığına katılıyor. Sinemanın estetik çekim gücünün etkisiyle romanı saptırdığı kabul edilse bile, yeni sanatın bu eylemi, şüphesiz örneğin geçen yüzyılda tiyatronun edebiyat üzerindeki etkisini aşmamıştır. Komşu üstün sanatın etkisi her halde değişmez bir kanundur (Bazin, 1995: 118).

Sinemanın edebiyatta bıraktığı izler, edebiyatçılar tarafından -en azından roman yazarları tarafından- dikkate alınmaz. Eisentein, sinemanın edebiyattan etkilenim sürecini bir kaç döneme ayırmış ve her dönemin özelliklerini dikkatle değerlendirmiştir:

Ama eğer, birinci yazınsal dönemde sinemacılık masalımsı konularla yazının destansı ve dramatik deneyimlerine başvurduysa yani, yapısal öğelerini tümüyle yazından aldıysa, ikinci yazısal dönem bunun tersine yazından farklı bir yönde - yazına ilişkin gerçeklerin uygulayım deneyimleri çizgisinde yararlanır (Eisenstein, 1993: 32).

Eisentein yazdığı *Sinema Sanatı* isimli kitabının 70-90. sayfaları arasında edebiyatla sinema arasındaki bağı izah eder. O sinemacının ilerlemesi için beslenmesi gereken kaynakları ele alarak, dünyadaki ünlü roman yazarlarına işaret eder. Ona göre edebiyatın sinemaya bıraktığı etki, sinema eserinden ziyade sinemacılar tarafından ele alınmalı ve böylece kendilerini beslemelidirler. Ama o bu durumda sinemacının yanında dururken her şeyi sinemaya ait biliyor:

Bize gereken, yazın klasiklerine ışık tutacak bir "Sinemacının Elkitabı"dır. Resim sanatına da. Tiyatroya da. Müziğe de. Örneğin, Serov'un yapıtlarından ayrı olarak Repin'inkilerden neler öğrenebileceğinin ayrıntılı bir biçimde irdelenmesi kim bilir ne kadar büyüleyici olurdu. Wagner'den bağımsız olarak Bach'tan öğrenebileceklerimizin. Ya da Shakespeare dışında Ben Jonson'dan. Busygin'in öz yaşam öyküsünde alçakgönüllüce yazdığı şeyi öğrenmeliyiz: "İşleyim Yüksek Okulu'nda öğrendiğim başlıca şey, öğrenmenin yolu olmuştur". Okumayı öğrenmeliyiz. Bu yazmanın birinci koşuludur. Yazarın, yazınsal bir senaryonun (ya da geliştirim aşamasının) sayfalarını yazması için. Yönetmenin, çekim senaryosunun yapraklarını, ilk taslak çekimini ya da beyazperdede tamamlanmış görüntüleri kaydedebilmesi için. Yazında, algılama yöntemleri olduğu kadar, araçlar ve dolaylı anlatım biçimleri de *kendiliğinden* vardır. Ama öncüllerimiz olmaksızın bu karışık biçimler bize kapalı kalır. Film senaryosu yazmanın sorumluluğu ölçülmez boyutlardır. Puşkin'in büyüklüğü filmcilik açısından düşünülmemektedir. Ama ne kadar da filme yatkındır. İşte bu nedenle, Puşkin ile başlıyoruz (Eisenstein, 1993: 80-81).

Dünya sinema literatüründe edebiyatla sinema arasındaki ilişki, sinemasal metinlerde oldukça ciddi bir tartışma konusudur. Onun çeşitli aşamaları, gelişimleri ve kuramsallaştırılması bugün sinemayla ilgili teorik kitapların temelini teşkil eder. İran sinemasına dair yazılara baktığımızda konunun kavramsal bir mesele olarak ele alındığını, yalnız tercüme olunmuş makalelerden oluştuğunu ve yerel yazıların bu alanda yazılmadığını fark ederiz. Bu çalışmada edebiyatla ilgili başlıca konular 5 ana başlık altında ele alınmış ve İran edebiyatının modern İran sinemasındaki izleri açığa kavuşturulmaya çalışılmıştır:

1. İran öykülerinden alıntılanan veya uyarlanan sinema eserleri[179]
2. Yazar ve Şair yönetmenler
3. Edebiyata ilgi gösteren yönetmenler

3.1.1. İran Sinemasında Eski ve Yeni Edebiyatın İzleri

1934 yılında İran'ın büyük şairi Firdevsî'nin Meşhed şehrindeki 1000. doğum yılı kutlamalarında, *Firdevsî* filmi gösterime girmişti. Bu film, İran sinemasının altıncı ve sesli film olarak ikinci filmi olup aynı zamanda edebiyattan uyarlanan ilk film olma özelliğini de taşıyordu. İran sinemasının ilk sesli filmi olan Erdeşir İrani'nin[180] yönettiği *Lor Kızı*'nın da yazarı olan Abdu'l-Huseyin Sepenta, 1934'de *Firdevsî*, 1935'de Nizami'nin *Hamse*'sinden uyarlanan *Ferhad ve Şirin*[181], 1937'de de *Leyli ve Mecnun* filmlerini yönetmiştir.

Sepenta, lisansüstü eğitimi için 1927'de Hindistan'a gider ve böylece Brahmanizm, Hinduizm, Maniheizm ve Zerdüştlük gibi dinlere

179 Bu mesele birinci bölümde "İran Sinemasında Eski ve Yeni Edebiyatın İzleri" başlığı altında anlatılmıştır.

180 Erdeşir Irani (1986-1969), Hindistan doğumlu olup, İran kökenli bir ailedendir. O, İran sinemasının ilk sesli film yönetmeni sayılır. İngilizce, Farsça, Hinduca, Almanca ve Urduca bilen Erdeşir İrani, Hindistan'da yönetmenlik, yazarlık, editörlük ve prodüktörlük yapmıştır.

181 İran'ın ilk müzikal filmi.

bağlı dilleri ve kültürleri yakından tanır. Bu yüzden onun eserlerinde, antik İran tarihi ve Sanskrit kültürüne verilen önem fark edilir bir biçimde yer almaktadır. Sepenta, 1932'de Hindistan'ın büyük filozofu, oyun yazarı ve şairi, Rabindranath Tagore'u ziyaretinden sonra, ona büyük hayranlık duymaya başlar. Aynı yıl Sepenta, İran'a gelen Rabindranath Tagore ile birlikte, toplumsal sorunlara değindiği için Hemedan şehrinde sürgünde olan şair Arif Kazvini'yi ziyaret eder. 1905 Meşrutiyet devriminde önemli bir payı olan bu şair, İran'ın kadim edebiyatını yeni sürece uyarlamak ve yeni kuşaklara tanıtmak istiyordu[182]. Yönettiği filmlerde, İran tarihi, edebiyatı ve mitolojisinden izler bulmak, Sepenta'nın özel ilgisi nedeniyle, doğaldı. *Lor Kızı*'nın Hindistan'da çekilmesinde de Sepenta'nın bu yöneliminin etkisi olmuştur.

Bu filmlerden etkilenen İranlı sinema yönetmenleri; *Yosef ve Zuleyha* (Yusuf ile Züleyha, 1956, Siyamek Yasemi) gibi konularını Kuran'dan alanlar; *Şehr-i Kissa* (Öykü Şehri, 1972, Hamid Misdak) gibi dramatik edebiyattan; *Abbas ve Cafer-i Bermeki* (Abbas ve Cafer-i Bermeki, 1972, Emir Şirvan) gibi tarihsel metinlerden; ve *Emir Arslan-i Namdar* (Meşhur Emir Arslan, 1966, İsmail Kuşan) gibi folklorik edebiyattan beslenen filmler çekmişlerdir[183].

1950'den 1952'ye kadar, başta darbe olmak üzere, yaşanan ciddi siyasi gerginlikler, İran sinemasını fazla etkilemez. Sinema dünyası, kendine has eğlenceli atmosferiyle bir başka âlemde gibidir ve etkinliğini bu düzlemde sürdürmeye devam eder. Söz konusu dönemde üretilen melodram türündeki 10 film seyircinin ilgisini çekmeyi başarır. Bu filmlerin hepsi dönemin popüler romanlarını sinema perdesine aktarır.

182 İran'ın sinema araştırmacıları, onun bu kadar doğu ve antik İran edebiyatıyla ilgilenmesini, yarattığı eserlerinde alt yapı oluşturduğu kanaatindedirler.

183 Bu eser, Nakibu'l-Memalik isimli bir yazar tarafından, halk içindeki söylenceleri bir araya getirmek biçiminde uyarlanmış ve roman şeklinde yayınlanmıştır.

Aşk, şiddet, komedi, korku ve polisiye tarzlar bu melodramların içeriğini oluşturur[184].

1953'den 1958'e kadar edebi eserlerden uyarlanarak yönetilen 18 filmin neredeyse tamamı, ticari kaygılarla ve gişe geliri kazanmak amacıyla üretildikleri için, sanatsal kategorilerde yer alamamış, dolayısıyla da değersiz ve yüzeysel eserler olarak nitelendirilmişlerdir. Bu filmlerin amacı sadece seyirciyi eğlendirmek ve para kazanmaktı. Bu gidişat İran sinemasında adeta bir gelenek oluşturmuş ve senelerce hiç kimse bu geleneği kırmaya cesaret edememiştir. Böylece seyirci yüzeysel filmlere alışmış ve yüzeysel konuları sinema perdesinde görmeyi tercih eder olmuştur. İran sinemacıları bu dönemi siyah-beyaz (*siyah u sefid*) dönem olarak nitelendirmiş ve onu "*Film-fârsî*" diye adlandırmışlardır. 1955'de çekilen *Emir Arslan-i Namdar* (Meşhur Emir Arslan, Şapur Yasemi) filmi o güne kadar görülmeyen bir başarı elde eder. Yüzeysel bir filmin bu kadar ilgi görmesinin nedeni, o günkü seyircinin eğlenceye duyduğu ihtiyaçla ilişkilidir. Nakibu'l-Memalik'in aynı isimle[185] yazmış olduğu romanı, 1966'da da İsmail Kuşan sinema perdesine aktarır. Bu filmin öyküsü seyirciyi idealize edilmiş bir dünyaya sokar ve ona hayal ettiği hayatı sunar. Bu filmin başarısı o kadar büyük olmuştur ki, onun ardından bazı sinema yönetmenleri benzer filmler -*Emir Arslan'ın Oğlu, Kızıl Arslan*- gibi filmler yaparlar, ancak aynı başarıyı elde edemezler.

184 *Şermsar* (Utangaç, 1950, İsmail Kuşan) filmi, 1940'da Walken'in yazmış olduğu kısa bir öyküden; *Habha-yi Telayi* (Altın Rüyalar, 1921, Muiz Divan-fikri) filmi, *Yek Ruz ez-Zendegi-yi Şah Abbas-i Kebir* (Şah Büyük Abbas'ın Hayatından Bir Gün) oyunundan; *Peri-çehr* (Peri Yüzlü, 1951, Fazl-ullah Baygan) filmi, Muhammed Hicazının yazdığı öyküden; *Hâkim-i Yek Ruze* (Bir Günlük Hâkim, 1952, Parviz Khatibi) filmi, Cununi Hikmet'in yazdığı öyküden; *Cidal ba Şeytan* (Şeytan ile Mücadele, 1953, Huseyin Medeni) filmi, Andre Maurois'in yazdığı *Hem-seferi ba Şeytan* (Şeytan ile Yoldaşlık) öyküsünden; *Meşhed-i İbat* (Meştibat, 1953, Samed Sabbahi) filmi, Üzeyir Hacıbəyov'un operasından; *Gonahkar* (Günahkar, 1953, Mehdi Girami) filmi, Huseyin-kuli Mustea'nın eserinden ve *Mihen-perest* (Vatansever, 1953, Gulam-Huseyin Negşine) filmi, Muhammed Derem Bakhş'ın bir eserinden alınmıştır.

185 Bu öykünün olayı Nasiru'd-din Şah (1848-1896) dönemine aittir. O dönem İranlılar yavaş yavaş Avrupa ülkelerini tanır ve çeşitli amaçlarla oraya gitmeye başlarlar.

İran sinemasında edebiyattan esinlenen bu yeni akım, Sepenta tarafından başlatılmıştır. Sepenta 1957'de *Şahruh Rafi* ve *Rostem ve Sohrab* filmlerini yönetir ve İran milliyetçiliğine yeni bir anlam kazandırır.[186]

1958'de Firdevsî'nin büyük şaheseri *Şahname*'nin *Bijen ve Menije* öyküsü, Menuçehr Zamani tarafından yeniden filme çekilmiştir. 1967'de Feridun Rehnema, *Şahname*'de konu edilen başka bir mitolojik kahramanı uyarlayarak *Siyaveş*[187] filmini yönetmiştir. O, bu mitolojik atmosferli filminde, yeniçağda insanların birbirleriyle yaşadıkları iletişim sorunlarını ele almış ve temsillerle sinema perdesine aktarmıştır. Eleştirmenler, gösterime girdiği tarihlerde bu filmi, siyasi, kültürel ve edebi bir manifesto olarak değerlendirmişlerdir. Bu filmlerin çoğu İran'ın klasik öykülü şiirlerinden ilham alınarak beyaz perdeye aktarılmıştır.[188]

Başka dillerden eserler Farsçaya tercüme olunca İran edebiyatı gelişmiş ve bu da modern yazım tarzını ve batı düşüncesini beraberinde getirmiştir. Bu yönde İran'ın eski şiir tarzına bağlı kalan şairleri, yeni yöntemlere karşı olmalarına rağmen, sonunda, modern yazım tarzını şiirsel bir tarz olarak kabul etmek zorunda kalırlar. Dabâshi bu meseleyi şöyle izah eder:

> Özgürleşmiş bir dünyanın kozmopolitizmini kucaklayan şairleri okuduk. Ahmed Şamlu, Mahmud Derviş, Bertolt Brecht, Nazım Hikmet,

186 İran milliyetçiliğin bazı aşamaları ve tarihsel geçmişi tezin ikinci bölümünde yer almıştır.

187 *Şahname*'nin mitolojik kahramanlarından biri olan Siyaveş, üvey annesi tarafından tacizcilik yapmakla suçlanır ve suçsuzluğunu kanıtlamak için, Hz. İbrahim gibi ateşten geçer. Üvey annenin tahrikiyle hükümdar olan babası tarafından sürgün edilir. Sonunda Turanlılar tarafından boğazı kesilerek öldürülür.

188 Detaylı bilgi için bkz: Dehganpur, Hamid, (2012) *Trajedi-hayi Çahar-gane Şahnaame:ve Teybin-i Cenbe-hayi Sinemayi Anha* (Şehnamenin dörtgen Trajedileri: ve Onun Sinemasal Yanlarının Beyan Edilişi), Tahran, Sinemayı Tecrübi Yayın evi. s. 49-55 ve s. 319.

> Faiz Ahmed Faiz, Vladimir Maykowski, Langton Hughes ve Pablo Neruda'yı da özgün bakışlarını gözden kaybetmeden, Sadi ve Hafiz'in yakın veya uzak akrabalarını okur gibi, Tahran'ın aynı mahallesinde doğup büyümüşler gibi okuduk (Dabâshi, 2008: 46).

İran'da serbest şiir tarzını ilk kez Nima Yuşic başlatmıştır. "Nima Yuşic'in (1895-1960) *Efsane* (1922) isimli kitabının yayımlanması, klasik vezin tekniğinin kalıplarından kurtulma arayışındaki modern İran şiirinde yeni ve radikal bir dönem başlatmıştır" (Dabâshi, 2008: 130). Dabâshi, Nima'nın geleneğe olan derin bağlılığının da altını çizer:"Onun şiirleri, İran ulusu ile kültürünün uzun ve şanlı tarihinde emsalsiz cesareti ve biçimsel gücüyle öne çıkar" (Dabâshi, 2008: 134). Nima'nın şiirde başlattığı bu yazım tarzı, sonraları Sohrab Sepehrî gibi şairler tarafından devam ettirilmiştir. Sepehrî en bilinen şiirlerinden biri olan "Suyun Ayak Sesi"ne "Ben Kaşanlı'yım" diye başlar ve varlığımızın hiç bilmediğimiz bir resmini çizerek şöyle devam eder:

> Resimle kazanırım hayatımı,
> Öyle zaman olur ki,
> Renklerden bir kafes yapar
> Satarım size,
> Yapayalnız hissettiğinizde dinleyebilesiniz diye.
> Yaşamalıyız, gelincikler olduğu sürece
> Ne hayaller, ama ne hayaller!
> Tuvalim canlı değil
> Biliyorum pekâlâ,
> Pekâlâ biliyorum bende balık yaşamaz,
> Şu çizdiğim ufacık gölde... (Dabâshi, 2008: 142).

Sohrab Sepehrî'nin en yakın arkadaşı, FürûğFerruhzâd, İran'ın ilk modern kadın şairi ve aynı zamanda İran sinemasının ilk modern kadın sinema yönetmenidir. Onun yönettiği *Hâne Siyâh Est* (Ev Siyahtır, 1963) isimli filmi, şiirsel diliyle İran sinemasının önemli eserlerinden biridir. Ferruhzâd'ın şiirleriyle İran'ın büyük şairi Hafiz'ın şiirleri arasındaki benzerlikler, yönettiği sinema eserlerine de yansır. Nitekim şöyle der bir şiirinde Ferruhzâd:

> Kayıt oldum
> Bir isimle kendimi
> Belirttim bir kimlik üstünde
> Ve varlığım bir takım rakamlarla tespit edildi.
> O halde yaşasın "Tahran 5. Bölge, No: 678!"
> Artık her yönde rahatım
> Vatan ananın şefkatli kucağı
> Emziği tarihi iftiharlarla dolu bir geçmişin
> Ve kanun çıngırağı
> Ah!
> Artık her yönden rahatım (Dabâshi, 2008: 33).

İran şiirindeki yapısal, konusal ve anlatısal değişimler, sadece şiirde değil öykü yazım tarzında da bir devrim yaratır. İran öyküsünde söz konusu modern akımın etkisi şiirden bile derindir. "Muhammed Ali Cemalzade'nin ilk modern Farsça öykü olan ve güçlü bir edebi akım başlatan *Yeki Bud Yeki Na-bud* (Bir Varmış Bir Yokmuş) isimli eserinin 1921'de Berlin'de yayımlanması, İran edebi modernliği açısından belirleyici olmuştur" (Dabâshi, 2008: 130). Ondan sonra Sâdık Hidâyet daha sanatsal bir biçimde İran Edebiyatı'nda oluşan bu yeni akımı evrensel bir dille dünyaya tanıtmıştır. "İran modern öyküsünün en güzel

örneği olan *Kör Baykuş*'ta (1937) daimi olarak kendi geçmişini hatırlamaya mahkûm edilen, ama geleceğin kendisi için ne getireceğini öğrenmesine asla izin verilmeyen bir halkın bağrındaki kolektif dehşetin en derinlerine nüfuz eder" (Dabâshi, 2008: 133).

Bu gelişmelerin hepsi sinema alanını etkilemiş ve sinema yönetmenleri hem eski klasik şiirsel öykülerden hem de modern tarzda yazılmış eserlerden etkilenerek İran sinemasında yeni akımın temellerini zenginleştirmişlerdir. Fazlullah Baygan 1951'de Muhammed Hicazi'nin yazmış olduğu *Peri-çehr* (Peri Yüzlü) isimli romanını sinema perdesine aktarmıştır.[189] 1953'de Mehdi Girami, gazeteci ve dergi yazarı Huseyin-kuli Mustea'nın eseri *Gonahkar* (Günahkar)'ı film yapar. Edebiyat ve şiir kaynaklı uyarlamalar o kadar yaygınlaşır ve normalleşir ki, İran sinemasının ilk kadın yönetmeni olan Şehlâ Riyâhî, 1956'da Muhammed Asemi'nin *Marcân* (Marcân) adlı eserini sinemaya uyarlar.

Kitapların yanı sıra dergilerde yayınlanan meşhur öyküler de, sinema yönetmenlerinin dikkatini çeker ve sinema perdesine taşınır. 1957'de Siyamek Yasemi, İrec Mustea'nın *Seraşib* (Baş Aşağı)isimlieserini *Zalim Bela* (Zalim Bela) adıyla sinema eseri olarak beyaz perdeye aktarmıştır.Bu eser önce *Firdevsî Dergisi*'nde yayınlanmış ve okuyucuların dikkatini çekmiştir.

1922'den itibaren İranlı tiyatrocular, çeşitli nedenlerden dolayı sinema alanında da faaliyetlerine devam etmişlerdir. Sadece oyuncular değil oyun yazarları da dolaylı ve dolaysız şekilde bu tür faaliyetlerde bulunmuşlardır. Bu tarihten itibaren bazı sinema sanatına yakın

189 İlginç nokta şu ki, bu filmin öyküsü zamanın iktidarıyla ters düştüğünden, yazar öyküde olayın geçtiği tarihi 25 sene öncesine almıştır. İran sinemasında bu zaman değiştirme meselesi, iktidarların sansüründen kurtulmak için bu güne kadar yaygın bir yöntem olarak kullanılagelmiştir.

oyunlar da senaryoya çevrilip çekime hazırlanmıştır. 1922'de Henrich Stepanian'ın yazmış olduğu *Âkâ-yi İskinas* (Sayın Para) isimli oyunu, Emin Emini tarafından sinema filmi yapılmıştır.

Ferroh Ghaffari 1958'de Celal Mokaddam'in *İdam Meydanı* isimli öyküsünü alıntılayarak *Cenub-i Şehr* (Şehrin Güneyi) filmini yönetir. Ghaffari bu filminde, seyirciyi, alıştığı, burjuva tabakaya ait kabare gibi eğlence mekânlarından uzaklaştırır ve onları şehrin yoksul bölgelerine götürür. İran sineması bu filmden önce, gerçekçi bir atmosferi bu kadar yakından tecrübe etmemiştir. Tahran'ın yoksul bölgelerindeki acı verici gerçek hayatın çarpıcı yüzü ortaya çıkınca, iktidar bu filmin yalnız üç gün gösterimde kalmasına tahammül edebilir. Ghaffari'nin bu filmi sansür nedeniyle gösterimden kaldırılır. O, bu talihsiz olaydan sonra, *Şeb-i Gûzî* (Talihsiz Gece, 1964) filmini yönetir; bu film konu olarak İran sinemasını modern döneme taşır. Ghaffari bu filminde seçkin İran aydınlarının gözünden ülkede yaşanan olumsuz olayları inceler ve yarattığı öykünün içinde, yoksul bölgelerin yanı sıra zengin bölgelerdeki yaşama da yer verir. Ghaffari'nin filmlerinin yapısı ve içeriği İran sinemasının yeni denemeler yapmasına neden olur ve söz konusu filmler, İran sinema tarihinde ilk modern akımlar olarak değerlendirilir. Yıllar sonra onun üslubuna sadık kalan Mesud Kimyaî'nin yönettiği *Kayser* gibi filmler, Ghaffari'nin tarzını daha da yaygınlaştırır. Ghaffari, kendinden sonraki Sohrâb Şehid-sâlis gibi yeni yönetmenlere, ticari kaygı gütmeden, kendi bildikleri doğrultuda, eleştirel filmler yapmaları konusunda örnek olmuştur.

Bu olayların ardından, 1968'de Ali Muhammed Afgani'nin yazmış olduğu *Şovher-i Ahu Hanım* (Ahu Hanımın Kocası) romanı, piyasalarda satış rekoru kırdıktan sonra, Davud Mollapur'un yönetmenliğiyle sinema perdesine taşınır ve aynı başarıyı sinema alanında da elde eder.

Bu roman metaforik bir dille İran toplumunun yükselişi yolunda meydana gelen geleneksellik ile modernlik arasındaki çatışmayı anlatır. Öte yandan İran'ın folklor dilini kullanarak hem geleneksel ve şiirsel dile bağlı kalır, hem de modern bir yaklaşımı sergilemeye çalışır. Bu film, İran sinemasının ilk toplumsal sinema eseri sayılır. Mollapur bu filminden sonra Muhammed Hicazi'den bir öyküyü alıntılayarak *Baba Kûhî* (Dağ Babası, 1969) filmini yapar, ama eskisi gibi başarıya ulaşamaz.

Tam anlamıyla İran sinemasında modern akımı başlatan *Gâv* (İnek, 1969, Dâryûş Mehrcuî) filmi, aslında Gulam-Huseyin Saidi'nin[190] yazdığı *Çub be-Dastan-i Verezil* (Verezilin Ellerindeki Ağaç) oyunundan alınmıştır. Bu film söz konusu toplumsal tartışmaların felsefi boyutlarını ele alarak sembolik bir dille siyasi iktidarı eleştirir. Film devrim sonrası eleştirel yaklaşımlarından dolayı tekrar ilgi çeker ve resmi kurumlar tarafından alkışlanır. 1971 yılında Venedik Film Festivali'nde birincilik ödülü elde eden bu film, çeşitli sinema festivallerinde de başarısını tekrarlar. Mehrcuî, daha sonra *Gâv* filminde rol alan İran tiyatrosunun başarılı oyuncusu ve aynı zamanda oyun yazarı Ali Nasiriyan ile birlikte, *Âkâ-yi Hâlû* (Salak Bey, 1970) isimli eserini sinema perdesine taşır. Bu filmde eleştirel bir dram eserini tecrübe eder. Kullandığı kara mizah, İran sinemasında bir akım olarak değerlendirilmektedir. Bu tür bir yaklaşım ondan önce İran sinemasında görülmemiştir. Mehrcuî, 1972'de Georg Büchner'in yazdığı *Woyzeck* oyununu uyarlayarak *Postçî* (Postacı) filmini yönetir. O, bu filminde Alman expresyonizmini değerlendirerek İran toplumundaki modern döneme ait olumsuz toplumsal davranışları da eleştirir. Mehrcuî bu eserinde, o günkü sansürü aşmak

190 İran tiyatrosunun modernist usta yazarı. Şah döneminde sol görüşlerinden dolayı tutuklanmış ve yıllarca hapislerde kalmıştır. Devrim sonrası İslam Cumhuriyeti'ne karşı düşüncelerinden dolayı yurt dışına kaçmış ve 1985'de Paris şehrinde vefat etmiştir.

için felsefi yaklaşımları öne çıkarır ve filminde konu ettiği zamanı genel zaman yapar.[191]

Bu filmin başarılarının ardından, Gulam-Huseyin Saidi'nin başka oyunları, Nâser Taghvaî gibi sinema yönetmenleri tarafından sinema perdesine taşınır. Taghvaî, *Ârâmiş der-Huzur-i Digerân* (Başkalarının Yanında Huzur, 1970) filmini, Saidi'nin aynı isimli öyküsünden uyarlar. Çağdaş İran sineması devrimden önce yukarıda bahsedilen üç filmle başlamış ve bu filmlerin tamamı İran edebiyatından uyarlanarak yapılmıştır.

Sâdık Hidâyet (1903-1951) hem İran'ın büyük roman yazarı hem de İran'da folklor ve antropoloji çalışmalarının kurucusudur. İran'ın sözlü edebiyatı ve kültürünü araştırmış ve bu konuda kitaplar yazmıştır. Yazmış olduğu *Daş Akol* adlı kısa öyküsü bu yöntemin sonuçlarından biridir. Söz konusu öykü, İran halkının arasında yer alan mahalle kahramanı hikâyelerinden birini anlatır. O, bu eserini İran'ın başka bir sanat tarzı, yani *Taziye* ilebirleştirmiş durumdadır. 1971'de Mesud Kimyaî, Sâdık Hidâyet'in bu öyküsünü ele almış ve bir sinema eseri haline getirmiştir. Mesud Kimyaî'nin *Geveznha* (Geyikler, 1975) ve *Kayser* (1969) gibi eserleri, popüler filmleri[192] geliştirmiş ve İran sinemasını 1971'den 1978'e kadar derinden etkilemiştir.

İran sinemasında bu denemelerin yapıldığı sıralarda modern akımın sinemasal anlamı giderek artmaktaydı. 1972 yılında İran'ın bir

191 Mehrcuî, ondan önceki *Gâv* filmini sansürden kurtarmak için, filmin trajında "bu film şah döneminden önceye aittir" cümlesini yazmak zorunda kalmıştır.

192 Popüler filmleri kolayca değersiz sayılıp bir tarafa bırakıla bilmez. Bazen bu tür filmler sanatsal filmlerin alt yapısını oluşturur. Ruken Öztürk bu meseleyi şöyle anlatır: her ne kadar bazı eleştirmenler bu ayrımın anlamsızlığına karşı olsalar da, sinema genellikle popüler bir sanat olarak düşünülür. Bununla birlikte, belli türden filmler üretilmekte ve "yüksek sanatın" beklentileri içinde izlenmektedir. Sinemanın popüler bir sanat dalı olması, onun ürünlerinin "yüksek sanat" içinde değerlendirilmeyeceği anlamına gelmez (Öztürk, 2000: 37).

başka Ermeni yönetmeni, Rabi Avanisiyan *Çeşme* (Çeşme) filmini M. Arsen'den alınan *Çeşme-yi Heftar* öyküsünden uyarlayarak yönetmiştir. Avanisiyan, o zamana kadar görülen yöntemin tam tersi, öyküyü farklı bir şekilde, anti öyküsel (öyküsü olmayan) bir tarzda yeniden yazar. Yarattığı filmde, hisler ve duygular karakterleri aşar ve filmin atmosferi ile seyirciyi etkiler. Seyirciyi duygusal yaklaşımdan uzaklaştırır ve deneysel bir yöntemle aynı duyguyu yaşatır. İran sinemasında ilk absürt film olarak *Çeşme* filmi, vizyona girdiği zaman tartışmalara yol açmış, kimileri tarafından tamamen saçma olarak değerlendirilirken kimileri tarafından ise modern bir eser olarak alkışlanmıştır. Bazı eleştirmenler onun yönettiği filmi, Robert Bresson'un eserlerine benzetir. Avanisiyan 1972'de *Tahran Sinema Festivali Dergisi*'nde, *Çeşme* filmiyle ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur:

> Benim filmimde önemli olan öykü değil karakterlerin birbirleriyle ilişkisi, vaziyeti ve pozisyonudur. Ayrıca önemli olan görselliğin önemsenmesidir. Benim yüz dakikalık filmimin sadece ilk yirmi dakikasında diyalog vardır. Yani filmin çoğu zamanı sessizlikle geçer. *Çeşme* filmi belli bir planı takip etmez, ama belli bir planı ortaya koyar. Belli bir plandan yararlanır. Eğer bir filmde öykü yöntemini bırakıyorsak, o zaman planın önemi kalmaz. Eğer birileri öykü peşindeyse, onu filmin katalogunda okuyabilir...

1973 yılında Mesud Kimyaî eski yöntemini değiştirerek kendi filmlerinde yeni bir yöntem belirlemiştir. Sol görüşlerin İran toplumunu etkilediği yıllarda, *Hâk* (Toprak) filmini yönetir. Bu filmin kahramanı köydeki bir ağanın zorbalığına karşı mücadele verir ve sonunda kendini feda eder. Onun yaptığı bu eylem, nihayet halkı ayaklandırır. Kimyayi, bu defa *Kayser* ve *Geveznha* gibi filmlerindeki halk kahramanlarının yerine, köydeki "civanmert" ve "ayyar"[193] bir savaşçıyı seçer. O

193 İran geleneğinde bu tip insanlar yoksul tabakalara destek vermek için kendilerini zaman

yıllarda İran edebiyatı büyük bir gelişime ve değişime uğramıştı. Mahmud Devlet-âbâdî gibi sol görüşlü roman yazarları, alt sınıf ile üst sınıf arasındaki çatışmayı şehirlerden köylere taşımışlardır. İran sineması bu gelişimin takipçisi olarak aynı olayları en az değişikliklerle kendi filmlerinde göstermeye başlar. Mesud Kimyaî, *Hâk* (Toprak) filminin öyküsünü Mahmud Devlet-âbâdî'nın yazmış olduğu *Baba Sobhan* (Sübhan Baba) romanından almıştır. Bu filmin ardından Emir Naderî de benzer bir romanı ele alarak aynı tarzda *Tengsir* (Darlık) filmini yapmıştır. Aslında onun dördüncü sinema eseri olarak yönettiği bu film, İran'ın başka bir sol görüşteki roman yazarı Sâdık Çûbek'ten alınmıştır. Bu filmdeki kahraman, zorbalık yapan bir ağanın zulümlerine karşı mücadele verdikten sonra, deniz yoluyla yurt dışına kaçmayı başarır. İlginç olan nokta şudur ki, *Kayser, Geveznha, Tengsir* ve *Hâk* filmlerinin tamamında başrolü İran'ın çok sevilen meşhur oyuncusu Behruz Vusuki[194] oynamıştır.

Çağdaş İran edebiyatının temsilcisi ve toplumsal görüşlere önem veren roman yazarı Huşeng Golşiri, kendi çağında yaşanan acı olayları alegorik bir dille anlatmaya çalışmıştı. O, Kaçarlar döneminde saraylarda yaşanan talihsiz olayları bahane ederek iktidarın özüne değinmiş ve bu vesileyle yeni iktidarın içinde bulunduğu çürümüş sistemi ifşa etmiştir. Onun başarıya ulaşan *Şazde İhticab* (Şehzade İhticab) romanı, soylu bir ailenin son üyesinin rüyaları ve kâbusları yoluyla Kaçar döneminin öznel tarihini yeniden ortaya koymaktadır. O, yitirilmiş zamanın özlü bir anlatımı olan bu romanda, toprak soyluluğunun ölümünü dile getirir. Ancak, bu sol ifadelerin bedelini, hapse atılmakla ödemiş ve sonunda işini kaybetmiştir. Behmen

zaman feda etmişlerdir. *Cevanmerd ve ayyarlar,* ağalara karşı mücadele verirler ve İran'daki yeterince kentleşmemiş şehirlerde antropolojik bir kavram oluştururlar. İran'ın sözlü edebiyatında bu tür kahramanlar genelde Horasan, Fars ve Azerbaycan bölgelerinin öykülerinde yer almışlardır.

194 Türkiye'deki Kadir İnanır gibi bir oyuncudur.

Ferman-ara 1974'de bu romanı sinema diline aktarmış, ama bu film 2001'e kadar vizyona girememiştir. *Şazde İhticab* filmi, 2001 yılında Tahran'da oyuna uyarlanmış, ancak sahnelenişinin üçüncü gününde yine sansüre takılmıştır. Bu film yapıldığı yıllarda yurt içi ve yurt dışı sinema festivalleri tarafından ödüllendirilmesine rağmen, vizyona girme aşamasında sorunlar yaşamıştır. Behmen Ferman-ara 1974'de Tahran Uluslararası Film Festivali'nde birincilik ödülü aldıktan sonra, bu festivalin özel dergisine, Golşiri'nin yazmış olduğu romanla ilgili şu açıklamada bulunur:

> Bu romanı okuduğumda, dikkatimi çeken tek bir mesele vardı; bir aile içinde fesadın oluşumu. Bu fesadın yavaş yavaş iyi bir ailenin içine girmesi, onun temiz geçmişini mahvetmiştir. Öyle ki, onun parlak geçmişinden sadece küçük bir hatıra kalmıştır. Bu roman bir şehzadenin geçmişini anlatır. O bütün onur verici geçmişine rağmen bugünkü hayatını başarısız ve sakin bir şekilde yaşamaktadır. Bugünde yaşamasına rağmen, her şeyi geçmişte kalan yanı, onun sorunudur. Bu şehzade bugüne ait değil, geçmişe aittir.

Behmen Ferman-ara 1978 yılında, Huşeng Golşiri'nin *Masum* (Masum) adlı diğer romanını uyarlayarak, *Sayeha-yi Bolend* (Yüksek Gölgeler) adıyla başka bir sinema eserini yönetmiştir. O, aynı dergide, İran sinemasıyla İran edebiyatı arasındaki ilişkiyi izah ederek, İran edebiyatına olan aşırı bağlılığını şu cümlelerle açıklıyor:

> Benim İran edebiyatına bağlılığımdan dolayı yaptığım sinema eserlerinde bu etkinin izleri yer almıştır. Eski zamanlardaki klasik eserleri yazan büyük şairler ve ustalar, İran edebiyatına inanılmaz emek harcamışlardır. Ama beni ilgilendiren yeniçağın yazarlarının yarattığı eserlerdir. Gulam-Huseyin Saidi onlardan biridir. İran'ın modern sineması onun eserleriyle başlamıştır. Bunu herkes bilmelidir. Bu çok önemli meseledir; özellikle *Ârâmiş der-Huzur-i Digerân* ve *Gâv* filmleri. Gerçi bu filmlerden önce de,

Şovhar-i Ahu Hanım ve *Daş Akol* gibi bazı filmler, çağdaş İran sinemasının oluşumunda önemli rol oynamışlardır.

1975'den itibaren İran sineması nerdeyse bütün eserlerini İran'ın başarılı romanlarını uyarlayarak yapar; Habib Kavoş 1975'de *Ab* (Su) filmini Ahmed Mahmud'un aynı isimli romanından alır. Hemen sonra Hosrov Parvizi, Cemal Umud'un bir öyküsünden uyarladığı *Çeşman-i Beste* (Kapalı Gözler) filmini yönetir. O yıllarda Sâdık Hidâyet başta olmak üzere İran romanı, İran sanatını ve kültürünü derinden etkiler ve her yerde ciddi tartışmalara yol açar. Sâdık Hidâyet'in 1930'da Paris'ten İran'a dönüşünün ardından, 1937'de başyapıtı *Buf-i kur* (Kör Baykuş)'unyayımlanmasıyla doruğa ulaşan edebi kariyerine başlaması da, ortaçağa özgü monarşinin kendini "modernleşme" kisvesine sokma çabalarını sekteye uğratan bir edebi akımın yükselişine işaret eder (Dabâshi, 2008: 130). Bu nedenle onun bu eseri toplumsal tartışmalarda iyi bir yönlendirici rol üstlenmiştir. 1975'de Kiyumers Dıram-bahş, *Buf-i kur* (Kör Baykuş) romanını sinema perdesine aktarır. 1976'da Hosrov, Şerifi Mehr'in yazmış olduğu romanı ele almış ve *Sarayidar* (Kapıcı) isimli filmini yapmıştır. Bu filmde iki neslin çeşitli hayat alanlarında birbirleriyle karşı karşıya gelmeleri dikkat çekicidir. Aynı yıl Behram Sâdıki'nin *Melekût* isimli öyküsünü yönetmeye karar vermiştir. Heritaş konuyla alakalı şu ifadeleri kullanır: "Bildiğiniz gibi bazı edebi eserler sinema için uygun değildir, ama *Melekût* öyküsünde biz bu durumun tam tersi, sinemasal bir metinle karşı karşıya kaldık. Ben bu filmde hem sinema değerlerini korumaya çalıştım, hem de onun edebi değerlerini".[195]

195 Melekût filmi 1976'da, Tahran Uluslararası Film Festivali'nin seçkin jüri üyeleri Fransız yönetmen André Delvaux, başarılı Amerikan yönetmenler Mark Robson ve Artour Hill, belgesel yönetmeni Bert Haanstra ve *Hiroşima Sevgilim* filmin oyuncusu Emmanuelle Riva'dan oluşan kurul tarafından özel bir şekilde takdir edilmiştir. Jüri, ödül vermesinin nedenini, söz konusu filmin felsefi bir yaklaşımı başarıyla sinema diline aktarışı olarak belirtmiştir.

1976'dan itibaren İran'da toplumsal tartışmaların artışı, toplumsal ve siyasal öğeler içeren filmlerin artmasını beraberinde getirmiş ve sinema yönetmenleri roman gibi ilgi çeken alanları bu yönde kullanmaya başlamışlardır. Eğlendirme maksadıyla yapılan filmlerin yanı sıra, toplumsal ve felsefi tartışmaları sergileyen eserler de canlılıklarını sürdürmüşlerdir. Devrim öncesinde İran şahının güçlenmesiyle, başka kültür alanları gibi sinema üzerindeki baskılar da artmış, fakat 1978'de İran Devrimi'nin yavaş yavaş başlamasıyla bu siyasi baskılar da azalmıştı. 1975'de çağdaş İran sinemasının kurucusu Dâryûş Mehrcuî'nin yönettiği *Dâire-yi Mînâ* (Mina'nın Çemberi, 1975) filmi, ancak 1978'de vizyona girebilmiştir. Bu film de *Gâv* filmi gibi, Gulam-Huseyin Saidi'nin yazmış olduğu *Aşgal-Duni* (Çöp Kutusu) öyküsünden alınmıştı.

Antonis Samarakis'den alınan *Nokte-yi Zaaf* (Zaaf Noktası, 1983, Muhammed Riza Alemi) filmi, İran edebiyatından alınan eserin yanı sıra, yabancı eserlerden alınan iyi örneklerden biridir. Bu eserin yönetmeni, filmdeki durumu sembolik bir dille İran'ın durumuna bağlamış ve böylece sansür engellerini aşmıştır. İran'ın toplumsal, insani ve ahlaksal durumuna uyarlanan yabancı eserlerin sinemadaki kullanılışı, devrim sonrası daha da artmıştır. Bu alıntıların en iyi şeklini Dâryûş Mehrcuî *Sârâ* (Sara) ve *Perî* (Peri) filmlerinde yapmıştır. Dâryûş Mehrcuî, Henrik İbsen'nin *A doll's House* oyunundan alınan *Sârâ* filminde, kişilerin cinsiyetini değiştirerek onu İran'daki aile meselesine uygun bir sinema eseri kılar. Mehrcuî bu eserinde, şark irfanı ve felsefesini batılı bir kaynağın içerisine yerleştirir.

Yine, Mehrcuî 1994'te yönettiği *Perî* isimli filminde aynı irfani ifadeyi yaratır. Jerome David Salinger'in *The Catcher in the Rye* isimliromanından alınan bu film, öykünün yarattığı sürrealizmden uzaklaşıp farklı bir yöntemle doğu sürrealizmine daha yakın bir atmosfer oluştu-

rur. O, öykünün yapısını bozarak, kendisine göre yorumlar. Mehrcuî, alıntıladığı eserle ilgili şöyle demektedir[196]:

> Bu eseri seçmemin nedeni içindeki anlatım zenginliğidir. Öyküsü, benim istediğim neşeli kavramı sergileme becerisine sahipti. Ben hep yeni kavramları sergileyen öykülere bayılırım. İnanın bizim uygarlığımızdaki iki bin yıllık bir mesele, seçtiğim öyküde en güzel bir şekilde anlatılmıştır. Bu nedenle onu seçtim. Biz eski değerlerimizi filozof ve bilgelerin dilinden öğrenmek ve onların gözünden görmek isteriz, ama bu tür öykülerde de söz konusu değerler yer alabiliyormuş.

Devrim sonrası uyarlama filmlerinin en başarılısı, Nâser Taghvaî'nin Ernest Hemingway'in *To Have and Have Not* adlı eserinden alınan *Nahuda Horşid* (Kaptan Hurşid, 1986) filmidir. Bu film, devrim sonrası İran sinemasının temsilcisi olarak, yurt dışından ilk ödülü 1988'de Locarno Film Festivali'nde almıştır. Nâser Taghvaî'nin yönettiği beş filminin üçü uyarlamadır. 1946'da aynı romanı Howard Hawks uyarlayarak film yapmıştı.

Taghvaî, ayrıca İran tarihinin en başarılı televizyon dizisini 1976'da (*Dayi-can Napolyon*), Pezeşkzad'ın aynı adlı büyük romanını televizyona uyarlayarak yönetmiştir. Bu filmin yayınlanması devrim sonrasında yasaklanmış ve hiçbir zaman gösterilmemiştir. İran sinemasının devrim sonrası yönetmenlerinden olan Muhsin Mahmelbâf, 1986'da yönettiği *Dest-furûş* (İşportacı) filmini Alberto Moravia'nın *Bebek* isimli kısa bir öyküsünden almıştır. Mahmelbâf, Moravia'nın eserindeki gerçeği daha acı verici bir şekilde, insan hayatının üç önemli aşamasını yansıtarak -doğum, yaşam ve ölüm- alıntılar. Morvina, bu eserinde Faşizm'den kurtulan fakir ailelerin hayatını ve İtalya'daki gereksiz savaşın boyutlarını incelemiştir. Mahmelbâf, bu acıların hepsini İtalya'dan Tahran'ın

196 *Farabi Dergisi*, 1. yıl, 10. devre.

güneyine taşıyarak öyküyü istediği gibi yönlendirmiştir. 1995'de Kiyanuş Ayyari *Şah-i Gâv* (İneğin Boynuzu) filmini Erich Kästner'in *Emil ve Detektif* isimli eserinden uyarlayarak yönetmiştir. Muhammed Riza Alemi 1997'de *An Suy-i Ayine* (Aynanın Öteki Tarafı) eserini Günter Ich'den alınan bir öykü üzerine kurmuş ve yaşadığı çağın kimlik krizine değinmiştir.

Edebiyat eserlerinin uyarlanarak film yapılması alanında, Abbâs Kiyâ-rustemî'nin asistanlılığını yapan Kiyumers Pur-Ahmed, sinema alanındaki ilk adımını *Album-i Tembr* (Pul Mecmuası, 1986, Kiyumers Pur-Ahmed) filmiyle atar. O bu filmin öyküsünü Karel Çapek'in kısa bir eserinden alır ve İran'daki samimi köy hayatına uyarlar. Söz konusu filmde yer alan kişiler İsfahan lehçesiyle konuştuklarından, bu film seyirci tarafından beğenilen sinema eseri olarak kabullenir. Pur-Ahmed bu yöntemi sonraki eseri *Bibi Çilçile* (Melek Gibi Annem, 1984) filminde de tekrarlar. O, José Mauro de Vasconcelos'ın *O Meu Pé de Laranja Lima* (Benim Güzel Ağacım)isimli öyküsünü uyarlayarak yönettiği bu eserini, devrim sonrası İran'ın çocuk sinemasının iyi örneklerinden biri yapar. Genelde çocuk meselesine değinen bu yönetmenin sonraki filmi de bir uyarlamadır. O, bu defa *Haheran-i Garib*[197] (Garip Kız Kardeşler, 1995) filmini Erich Kästner'in eserlerinden biri olan *Das doppelte Lottchen*'den alır. Bu öyküde, yıllar boyu birbirlerinde uzak kalmış ikiz kız kardeş konu edilir ki, halk onlarla ilgili yanlış davranışlar içinde bulunur. Bu durum aynı zamanda bir trajedi yaratır. Söz konusu öyküyü 1991'de Kiyanuş Ayyari de yönettiği *Do Nime-yi Sîb* (Elmanın İki Yarısı) filminde kullanmıştır.

Kiyumers Pur-Ahmed bu filmlerden sonraki dört eserini, İran'ın başarılı çocuk öykü yazarı Huşeng Muradi-yi Kirmani'nin[198] eserlerin-

197 Bu film 1995 yılında Tahran'da yapılan uluslararası film festivalinde 7 alanda ödül almıştır.

198 Huşeng Muradi-yi Kirmani'nin eserleri, 1986'da Hans Christian Andersen ödülünü almıştır.

den uyarlayarak *Kissaha-yi Mecid* (Mecid'in Öyküleri, 1991), *Sobh-i Ruz-i Ba'd* (Sonraki Günün Sabahı, 1992), *Şerm* (Utanç, 1991) ve *Nan ve Şair* (Ekmek ve Şair, 1993) filmlerini yönetmiştir.

Özet olarak söylemek gerekirse, Mecid Mecidî'nin; "Devriminden önce İran, halısıyla, fıstığıyla ve petrolüyle tanınıyordu, ama devrimden sonra sinemasıyla tanındı. Sinema aracılığıyla dünya halkı İran kültürüyle tanıştı. Kendimize de bir şeyler kazandırdı. Biz sinemayla kendi edebiyatımızı ve kültürümüzü tanıdık. Şimdi *Hayyâm*, *Hafız* ve *Sâdi* gibi şairler nasıl değer kazanıyor"[199] ifadesi, İran sinemasında edebiyat eserlerinin ne kadar önemli olduğunu yansıtmaktadır.

İran'ın özellikle ellili yıllarda yayınlanmış olan klasik roman eserlerinin birçoğu beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu romanlara genel bir bakış, o dönem yaşanan uyarlama sinemasının nasıl gerçekleştiğini açığa kavuşturacaktır. Aşağıdaki tabloda söz konusu romanlar ve onların üzerine çekilen sinema eserleri yer almaktadır.

Edebi Eserlerden Etkilenilerek Yapılmış Filmlerden Bazıları

Eserin Adı	Sene	Yönetmen	Alıntı Kaynağı
An Suye Âyine (Aynanın Öbrü Tarafı)	1997	Alami. M-Rıza	Kameliya- Gounter Aych
Abadanîha (Abadanlılar)	1992	Kiyanuş Ayyari	Ladri di biciclette –Vittorio De Sica 1948
Aherin Şeb (Son Gece)	1955	Hüseyin Danişver	Stefan Zweig
Arşın Mal Alan	1960	Samet Sabahı	Arşın Mal Alan- Üzeyir Hacıbeyov 1913

O 1992'de başka bir eseriyle bu ödülü yeniden elde eder. Yine 1995 yılında da Güney Amerika öykü ödülünü alır.

199 Kendisiyle yaptığım röportaj. Nisan 2010 Anka İşçi Film Festivali özel dergisi.

Eserin Adı	Sene	Yönetmen	Alıntı Kaynağı
Arûsek-i Poşt-i Perde (Perde Arkasındaki Oyuncak)	1960	Mecid Muhsini	Sâdık Hidâyet (Saye Roşen) 1933
Arûs-i Dicle (Dicle Nehir'inin gelini)	1959	Nosertullah Muhteşem	Aynı isimden bir oyun
Bazgesht Be Zindegi (Hayata Dönüş)	1956	Ata- ullah Zahid	Mary Croly
Berehneye Hoshgel (Güzel Çıplak)	1958	Aziz Refii	Aynı ismli Aziz Refii'den bir öykü
Bijen ve Menije (Bijen ve Menije)	1958	Menuçehr Zamani	Şehname- Firdevsî
Buseye Mader (Annenin Öpücüğü)	1956	Ata- ullah Zahid	Cebbarlı- Sevil Oyunu
But Şiken (Put Kıran)	1976	Şapur Garip	Behram Beyzayî (Şebi Semur)
Cunubi (Güneyli)	1973	M. Rıza fazılı	Sirus Kahramanı (Aynı İsim)
Çek Y.M. Tuman'i (Bir Milyonluk çek)	1959	Henrik Estepanian	Mark Twain – 1000000 P fatura
Çeşmani Siyah (Kara Gözler)	1936	A-Hüseyin Sepenta	Hajuye Kirmani 1320 H.G
Do Nimeye Sîb (Elmanın ikili yarısı)	1991	Kiyanuş Ayyarı	Doppelte Lottchen.Lisa and Lottie-E. Kastner 1949
Emsheb Dohteri Mimired (Bu gece bir kız ölüyor)	1968	Mustafa Alemiyan	Ervenegi Kirmani (Aynı İsim bir Öykü)
Efsaneye Şümal (Kuzeyin Efsanesi)	1959	İbrahim Bageri	Dostoyevsky- Humiliated and Insulted
Erusi Ferengi (Yabancı Gelin)	1964	Nusretullah Vahdet	Ahmet Necibzade (Aynı isim bir Öykü)
Faslı Pencüm (Beşinci fasıl)	1996	Refii Pitz	Behram Beyzayî (Pervendiyi Gadimi Pirabat)

Eserin Adı	Sene	Yönetmen	Alıntı Kaynağı
Ferşteye Vahşi (Vahşi Melek)	1959	Mehdi Reis Firuz	Mehdi Beşaretiyan'nin aynı isimde eserinden
Firdevsî	1934	Abdül-hüseyin Sepentâ	Şehname- Firdevsî
Gazel	1976	Mesud Kimyaî	Jorge Luis Borges- Rahatsiz Edici
Gidaye Milyoner (Milyoner Dilenci)	1973	Mahmut Kuşan	Parviz Taiidi (Aynı İsimde bir Öykü)
Ghurubi Aşk (Aşk Gününü Batımı)	1995	Ahmet Fehmi	William Shakespeare's -Romeo + Juliet
Goheri Şeb Çirağ (Gece Işık Mücevhersi)	1967	İsmail Kuşan	Onsor-ol-Maali (Kabus name- 5.Yüzyıl G)
Haci Aga,Aktör-e Sinema (Sinema Aktoru Hacı Ağa)	1932	Avanes Ohanyan	Aynı yıllarda oyun yazısından alınmıştır
Halgehayi İzdivaç (İzdivaç Halkaları)	1977	Aziz_Ullah Bahadori	Damı İzdivaç
Haşmı Koli (Çingene'nin Öfkesi)	1968	İsmail Riyahi	Fereydun Gole
Heme Ma Günahkarim (Hepimiz Suçluyuz)	1959	Aziz Refii	Aynı ismli Aziz Refii'den bir öykü
Eştebah (Yanlış)	1953	Mansur Mobini	Andre Maurois
Junube Şehr (Şehrin güneyi)	1958	Ferruh Ghaffari	Junube Şehr. Cselal Mugaddem
Hab O Hiyal (Hayalle Rüya)	1955	Mecid Muhsini	Lichensky
Haterhah (Sevdalı)	1972	Emir Şirvan	Ervenegi Kirmani (Aynı İsim)
Hatt-ı Kırmız (Kırmızı Çizgi)	1981	Mesud Kimyaî	

Eserin Adı	Sene	Yönetmen	Alıntı Kaynağı
Hesis (Cömert)	1955	M. Rıza Zendi	Molierr'The Miser
Kolah Nemedi (Keçe Şapka)	1966	Menuçehr Sadegi	Abbas Kesayi (Aynı İsim bir Öykü)
Kuç (Göç)	1977	Mehdi Reis Firuz	Neyzehaye Talayi
Marcân	1956	Şehlâ Riyâhî	Muhammed Asemi'nin bir öyküsünden
Laghzesh (Kayma)	1953	Mehdi Reis Firuz	Dumas, Alexandre- Dame Aux Camelias
Merdane Seher (Sabahın Erkekleri)	1971	İsmail Nuri Ala	Firdevsî Şehname 4.YY (H.G)
Mucize	1967	Mir Semet Zade	Bülbüli Mezree
Musteşari Cezire (Adanın Müsteşarı)	1956	Ekber Dest Verz	Alexandre Dumas
Namahrem	1973	Aziz-Ullah Bahadori	Aynı kişi aynı isim
Otobüs	1985	Yed-ullah Semedi	Behram Beyzayî (Pervendiyi Gadimi Pirabat)
Pesare Derya	1959	Şapur Yasemi	Bin Bir Gece- Milattan önce
Ranendegane Cehennem (Cehennemin Şüferleri)	1966	Muhammed Rıza fazılı	Akber Haşimi (Aynı İsim bir Öykü)
Rostem ve Sohrap (Rüstem ve Sohrap)	1957	Mehdi Reis-firuz	Şehname- Firdevsî
Rostem ve İsfendiyar (Rostem ve İsfendiyar)	2005	Muhammed Nurizad	Şehname- Firdevsî
Sahire (Cadı)	1997	Davud Mirbageri	Sâdık Hidâyet (Saye Roşen) 1933
Saye Be Saye (Gölgedeki Gölge)	1995	Ali Jikan	Behram Beyzayî (Âvâzha-yi Nine Arzu)

Eserin Adı	Sene	Yönetmen	Alıntı Kaynağı
Şahe Gâv (İnek burnuzu)	1995	Kiyanuş Ayyari	Emil and the detectives E. Kastner 1929
Şureş(İsyân)	1973	Rıza Mirlevhi	Othello - Shakespeare
Sefere Senk	1978	Mesud Kimyaî	Behzad Farahani- Seng o Sonra
Tufani Zindegi (Hayatın Fırtınası)	1948	Ali Derya Beygi	Nizam-e Vefa. Firuze ve Farzaneh.
Yek Çemedan Seks (Bir Seks Bavulu)	1971	Muhammed Motavaseliyani	Mesud Eset- ollahi (Aynı İsim bir Öykü)
Yeki Bud Yeki Nabud(Bir Varmış bir ...)	1959	Rehim Roşanayian	Bin Bir Gece- Milattan önce
Topoli (Yusyuvarlak)	1973	Rıza Mirlevhi	Of Mice and Men – John Steınbeck

3.2. Yazar Yönetmenler

Edebiyatla sinema arasındaki bağı inceleyen kuramlardan biri *auteur*kuramıdır. Auteur kuramının oluşumunda en önemli mesele, yönetmenin taşıdığı yeni özelliği, yani bir düşünür olarak sinema alanına adım atmasıdır. Bu kuramın geçmişine bakıldığında, yönetmenin çeşitli sinemasal teknik becerileri ve yaratıcıklarının yanı sıra, edebiyat başta olmak üzere düşünce ve felsefi alanlarla kurduğu yakın ilişki -dolayısıyla edebiyattan etkilenmesi- göze çarpar.

1947 yılında, Soggetto e Seneggiatura'da yazan İtalyan Umbeerto Barbaro, *"Filmin yapılanmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişioğlunun yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcı da, her bakımdan yontucunun elindeki yontma, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı."* diyerek kamerayı tanımlamakta, onun "yaratıcı yönetmenin bir aracı" olduğuna vurgu yapmaktadır (Kuyucak Esen, aktaran; Özarslan, 2013: 34).

1947'de başlayan söz konusu sinemasal görüş, Fransa sinemasında yeni dalga denilen akımın oluşumuyla daha da gelişti ve yeni boyutlara sahip oldu. Aslında söz konusu dalganın cesurca öne sürdüğü üretim yöntemi ve çalışma tarzı, film çekimlerinde yeni bir çığır aştı ve onun dünya çapında daha da gelişmesini sağladı.

Fransa "Yeni Dalgacılar", giderek auteur kuramı'na öncülük eden Alexandre Astruc de bu düşünceleri formüle ederek, 30 mart 1948'de

L'ecran Français dergisindeki yazmasında "camera-stylo" görüşünü ortaya koymakta sinemada anlamın kamerayla yazıldığını anlatmaktadır: *"... sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeniçağına kamera-kalem çağı diyorum...* (Kuyucak Esen, aktaran; Özarslan, 2013: 34).

1954'de François Truffaut yazdığı bir makalede, ilk kez sinema yönetmenini mütefekkir, düşünür ve yazar sıfatlarıyla anar ve bu yaklaşımını auteur olarak niteler. Onun amacı sinema sanatında yönetmenin ehemmiyetini, bütün becerileri ve düşünceleriyle birlikte vurgulamaktır. Truffaut'un söylediği meşhur "iyi ve kötü filmler yoktur iyi ve kötü yönetmenler vardır" cümlesi bu meselenin ne kadar önemli olduğunun da bir kanıtıdır. Bu söylemde yönetmen bir yazar ve elindeki kamera onun kalemi gibidir. Yönetmen bu kavramda yazar olarak ortaya çıkar ve çektiği film ise onun yazdığı kitap olur.

1948 yılında kameranın bir kalem olduğunu, yaratıcı yönetmenlerin kamera-kalemle isterlerse roman gibi film çekebileceklerini yazan Alexandre Astruc, Cahiers du Cinema yazarı olan gençlerin yeni düşünceler geliştirmelerini sağlar (Kuyucak Esen, aktaran; Özarslan, 2013: 36).

Başka bir Fransız yazar Jean-Luc Godard, sonraları sinema alanında bir yönetmen olarak faaliyete başlar ve ileriki dönemde auteur sinemacılarından birisi olarak kabul görür. Auteur sinemacılarının çektikleri filmlerden sonra, sinema kuramcıları bu kavramın sınırlarının ne olduğunu anlamaya başlarlar. Onlar bu sinema türünün sanatsal sınırlarını belirtirken onun edebi altyapısını ve içeriğini de incelerler. Örneğin Bordwell bu sinema türünü şöyle anlatır:

> Basit ama sıradan olmayan biçimsel bir aygıtı alırsak, nasıl tanımlandığını ve çözümlendiğini ancak sinemasal gelenek içindeki değişimlerin onu auteur -filmin kaynağı olarak, eşsiz yaratıcı doğasıyla söz konusu kuram ve filmin "anlatıcısı" olarak auteur- kavramı ile birbirine bağlayabildiğinde görürüz. [200]

Dünya çapında bazı sinema yönetmenleri, sanat sınırlarını aşıp fikir üreten bir düşünür olarak kendilerini tanıtırlar. Bergman, Bunuel, Fellini, Godard, Pasolini, Woody Allen ve Hitchcock, auteur sinemasının en iyi örneklerindendirler. Onların her birisi aynı zamanda kendilerine has tarzı oluşturmakta ve kendilerine ait özellikleri ortaya koymaktadırlar. Örneğin Alfred Hitchcock, yönettiği Vertigo, Sapık, Kuşlar ve Arka Pencere filmlerinde, öykü tekniklerini, anlatısal yöntemleri[201], insanın hayatında dikkate değer ciddi konuları, esprili diyalogları ve korku alanını istihza edecek yaklaşımları yer almaktadır. Onun yönettiği filmlerdeki ustalık, sadece sinemasal özellikler değildir. O aynı zamanda insanı ilgilendiren psikoloji, sosyoloji ve mitoloji gibi alanları da önemsemektedir. Oysa auteur sinemacılar hangi özellikleri taşımaktadırlar? Kuyucak Esen, bu sorunun cevabını şöyle özetlemektedir:

> Auteur yönetmenler anlatmak istedikleri düşünceleri, somut görüntülerle, ama kendi seçtikleri, düşüncelerini yansıttığına inandıkları somut görüntülerle; bu görüntüleri düşüncelerini yansıtabileceğine inandıkları biçimde birbirine bağlayarak (kurgulayarak); sinemanın kullanabildiği

200 David Bordwell, "Jump Cuts and Blind Spots" Wide Angle, No: 6, 1984, s. 4.

201 Anlatı kavramı tek bir anlam taşısa bile çeşitli kalıplarla farklı ifadeler sunar. Özgür yaren bu meseleyi Aristo'dan bugüne kadar araştırmış ve söz konusu farklı anlamı şöyle ifade eder: ... sözlü anlatılar zaman özetiyle ilgili anlatı içeriğini sinemasal anlatılardan daha kolay ifade ederken sinemasal anlatılar uzamsal ilişkileri daha iyi ifade eder. Romanın ancak uzun paragraflarla betimleyebileceği bir mekânı sinema bize kameranın kısa bir çevrinme hareketiyle tanıtabilir. Buna karşın karakterlerin iç dünyası edebiyatta daha kolayca açık edilebilirken sinemada bunu yapmak için film dilinin görsel gramerine (kamera açıları, çerçeve düzenlemesi, ışık ve fitler kullanımı) ihtiyaç duyulur. Anlatı ortamına özgü farklılar, anlatım olanaklarından ibaret değildir (Yaren, aktaran; Özarslan, 2013: 172).

tüm olanaklardan, düşüncelerini aktardığına inandıkları biçimde yararlanarak; bir bütünlük içinde peliküle veya diskete veya ekrana veya perdeye aktarırlar (Kuyucak Esen, aktaran; Özarslan, 2013: 36).

Auteur bir yönetmeni nasıl tanıyabiliriz? Çektiği sinema eseri hangi özellikleri taşımalıdır? Auteur yönetmen bir taraftan sanatçı diğer taraftan bir düşünür ve yazar olarak tanınmaktadır. Kuyucak Esen, onun taşıdığı üç önemli özelliği şöyle anlatmaktadır:

> Seçil Büker'in Film ve Gerçek adlı kitabındaki "Auteur Kuram Üzerine" başlıklı yazısından okuduğumuza göre, auteur kuramını 1962 yılında yazdığı "Notes on the Auteur Theory" adlı çalışmasında inceleyen Andrew Sarris, auteur yönetmeni belirlemekte üç değer ölçüsü önerir: 'önce yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığını araştırmak gerekir. Çünkü film, kötü yönetildiyse, filmin eleştirel açıdan bir değeri yoktur. İkinci olarak yönetmenin görülebilir, seçilebilir kişiliği olup olmadığını araştırmak gerekir. Yönetmen ürettiği bir küme filmde, onun imzası olabilecek biçem özelliklerini sergileyebiliyorsa auteur'dür. Üçüncü olarak filmin "iç anlamı" olup olmadığının araştırılması gerekir. Sarris, "iç anlam"ın ruhun elan'ı (coşkusu) olduğunu söyler (Kuyucak Esen, aktaran; Özarslan, 2013: 41).

Auteur sinemasında seyirci film izlediğinde roman okuyucusu gibidir. Zira genelde yazılı eserlerin bazı özellikleri bu tür eserlerde yer almaktadır. O, seyrettiği eseri, okuyabileceği bir roman gibi görür ve söz konusu sinema eserinin yönetmenini bir romanın yazarı gibi kabul eder. Bu yönetmen, başka eserler de yaptığında da, onun ortaya koyduğu sanatsal ve düşünsel özelliklerinden tanır ve niteler. Bu gün sinemanın sadece diğer sanat alanlarıyla olan ilişkisi yanında sosyal disiplinlerle olan ilişkisi de incelenmelidir. Bu nedenle yönetmenin kendine ait özel düşüncesi, yaklaşımı ve yorum gücü önem kazanmaktadır.

Bugün auteur kuramının belli bir çerçeveye ve özelliklere sahip olmasına ve yıllar boyunca etraflıca araştırılmasına rağmen, tek bir anlam taşınadığı ve çeşitli yorumlara açık olduğu ortadadır. Çeşitli yorumlar ve algılar, bu kuramın sınırlarını büyüterek daha da genişletmiştir. Örneğin konuyla alakalı Peter Wollen'in yaptığı izahat oldukça aydınlatıcıdır. Ona göre "...auteur kuramı oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale geldi; farklı eleştirmenler ortak yaklaşımlardan oluşan gevşek bir bağlam içinde farklı yönetmenler geliştirdiler (Kuyucak Esen, aktaran; Özarslan, 2013: 41).

Yine auteur kuramını ilk kezortaya koyan François Truffaut[202] da, edebiyat eserlerinden uyarlanarak çekilen filmleri eleştirir ve sinema yönetmeninin aynı zamanda bir tür yazar olabileceğini iddia eder. Bu konu giderek farklı boyutlar kazanınca kuramcılar arasında ciddi tartışmalara yol açar. Söz konusu tartışmalarda en önemli mesele, bir yönetmenin aynı zamanda yazar olabileceği veya olamayacağı meselesidir. Auteur kuramına göre sinema yönetmeninin elindeki kalem, onun kullandığı kamera ve yazdığı sayfalar ise onun çektiği filmleridir.

Bu kuramsal çerçevede, İran edebiyatından etkilenen sinema yönetmenlerini, çektikleri filmleri ve etkilendikleri edebiyat kaynaklarını değerlendirebiliriz. Fakat İranlı yönetmenlerin taşıdıkları bazı özelliklerinden ve farklılıklarından dolayı,[203] bu değerlendirme bazen söz konusu kuramın dışına çıkar. İran sinemacıları bu kuramın çerçevesinde yazdıkları makalelerinde İranlı yönetmenlerin çektikleri eserleri değerlendirmektedirler. Bu değerlendirmeler daha sonraları ciddi tartışmalara da neden olmuştur. İranlı kuramcılar bu kuramı açıklarken İran sinemasında onun ne kadar anlam bulduğunu izah ederler. Aynı ben-

202 Türkiye sinemasında Auteur kavramını iyi anlamak için bkz: Şükran Kuyucak, (2002) Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur, İstanbul. Alfa Yayıncılık

203 Bu farklılıklar ilerleyen bölümlerde açıklanacaktır.

zerlik Türkiye'de de gerçekleşmektedir. Örneğin Murat Soydan yazdığı "Siyasal Kimlik ve Sinema Dili İlişkisi: Sinan Çetin Örneği" isimli makalesinde[204] auteur kuramını Şahin'den aktararak onun geçmişini şöyle açıklar:

> Auteur kuramının öncüsü Alexander Austruc, 1948 yılında Lecron Français aslı dergide yayınladığı makalesinde, auteur kuramını özetleyen "kalem-kamera" makalesini yayınlamıştır. Bu makalesinde, "Sinema, yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki, bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı, diyerek sinemanın temel sorunsalının düşüncenin anlatımı olduğunu açıklamaya çalışmıştır... Bundan dolayı filmin asıl anlamını yakalamak için yönetmenin biçimi, kurama göre ön koşuldur ve yönetmenin kişiselliğinin ya da başka bir deyişle "auteur" olmasının kriteridir (Şahin, 2004).

Bu kuramİran sineması literatüründe de ciddi tartışmalara neden olmuş ve olumlu-olumsuz tepkiler almıştır. Genelde İranlı sinemacılar bu konuyu tartışırken bu kuramın İran sinemasında pek anlam bulamadığı kanaatine varırlar. Zira onlara göre İranlı yönetmenler, kendi düşüncelerinin alt yapısını zaten edebiyattan, özellikle klasik İran edebiyatından almakta ve kendi düşüncelerinin alt yapısını söz konusu eserlerle geliştirmektedirler. İranlı yönetmenlerin taşıdıkları edebiyatçı özellikleri bazen eleştirmenler tarafından ele alınarak onların farklı yorumlarına neden olmuştur. Örneğin Şohre Gül-muhammedi, auteur kuramını eleştirerek; bu kavramın artık anlamsız olduğunu düşünmektedir. Ona göre:

> Sinemadaki auteur kuram yolundan sapmıştır. Aslında hiç bir büyük filmi sadece bir yönetmene bağlamak doğru değildir. Bazen oyuncuların bir filme etkisi, yönetmenden daha üstün olabilir. Bir filmi tek bir kişiye

204 *Küresel İletişim Dergisi*, sayı 1, Bahar-2006 1

maletmesi hatadır. Postmodernistlerin ortaya koyduğu "yazarın ölümü"[205] kuramı, auteur kuramını daha da eleştirmektedir. Onlara göre artık bir eserin yaratıcısı tek bir kişinin düşüncesini aşar. Postmodernistlere göre bir sanat eserinin oluşumu, toplumsal ve zamansal gibi diğer faktörlerden de alınabilir. Dolayısıyla eleştirmen artık tek bir kişiyi değil çeşitli koşulları incelemeli ve değerlendirmelidir. [206]

Auteur kuramın bahsettiği yönetmen, aynı zamanda bir yazardır. Bu tanıtım faktörü İran'da söz konusu kuramın yerel algısının temel taşıdır. İran edebiyatının içeriğini ve yapısal özelliklerini göz önüne alırsak bu algının neden gerçekleştiği anlaşılacaktır. İran edebiyatının sinema başta olmak üzere bütün sanat alanında ciddi katkıda bulunması, söz konusu edebiyat eserleriyle sanat ürünlerinin arasındaki yoğun etkileşimi açıklayacaktır. Bu bağlamda hat, klasik musiki, minyatür gibi geleneksel sanat dallarında, edebiyat, özellikle Farsça şiirin önemli payı vardır. [207]

İran sinemasının bazı önde gelen yönetmenleri, aynı zamanda modern İran edebiyatının tanınmış şair veya roman yazarları olarak da karşımıza çıkarlar. Bazı meşhur romanların ve şiirlerin direkt olarak beyaz perdeye aktarılışı, söz konusu eserlerden bazılarının yönetmenler için ilham kaynağı olması, İran sinemasıyla edebiyatı arasındaki güçlü bağın simgesidir. Bu meseleyi derinlemesine tetkik ettiğimizde modern İran sinemasında İran edebiyatının ne kadar etkili olduğu sonucuna varırız. Naficy, İran edebiyatının sinemada olumlu etkisini şöyle izah eder:

205 Yazarın, "Ölüm" kavramını ilk kez Roland Barthes ortaya koymuştur. Bu görüşe göre bir metin, ancak okunduğu zaman anlam bulup var olabilir. Barthes'ın ortaya koyduğu bu görüş sonraları "okur merkezli yaklaşım" olarak tanınmıştır.

206 *Resalet Gazetesi*. 15.04.2013. Tahran

207 Ayrıntılı bilgi için Bkz: sayfa 67, 68, 72, 75, 78 ve....

Devlet denetimindeki kurumlarla birlikte, Sâdık Çûbek, Mahmud Devlet-âbâdî, Huşenk Golşirî ve Gulâm-Hüseyin Saâîdî gibi hükümet karşıtı saygın yazarlarla işbirliğine giren Hejir Dâryûş, Bahman Fermanâra ve Ferruh Gaffarî gibi dışarıda eğitim almış bir grup sinemacının topluca oluşturduğu güç, İran'da film kültürünün yükselişe geçmesinde önemli rol oynamıştı (Naficy, 1997: 674).

İran sinemasındaki önemli yönetmenlerin hayatına göz atıldığında, onların nerdeyse tamamının edebiyattan ne kadar derinden etkilendiği açığa kavuşacaktır. Bu arada şair ve roman yazarı olarak karşımıza çıkan pek çok İranlı sinema yönetmeninin modern İran sinemasının kurucuları arasında yer alması dikkate değerdir.

"Auteur kuramı" çerçevesinde İranlı yönetmenleri ikiye ayırabiliriz: Yazar olan sinema yönetmenleri ve edebiyattan etkilenen sinema yönetmenleri. Bu bölümün başında söylendiği gibi, birinci gurup yönetmenler, auteur kuramının dışında kalır. Her iki gurub yönetmenlerin, yarattığı eserler, etkilendikleri kaynaklar ve onlara ait özellikleri açıklanacaktır.

3.2.1. İbrahim Gülistan (d. 1922)[208]

Şah döneminde sol görüşte yazdığı şiirler ve kısa öyküleriyle[209] bilinen İbrahim Gülistan, sonraları yaptığı yedi belgesel ve dört öykülü sinema eseriyle ünlenmiştir. Onun ünü ilk defa uluslararası bir sinema ödülünü İran sinemasına kazandırdığı için zirveye çıkmıştır.[210] Çoğu

208 Fihnleri: *Moc, Mercân ve Hârâ* (Dalga, Marcân veKaya,1961), *Hişt u Âyine* (Kerpiç ve Ayna,1964), *Esrâr-ı Genc-i Dere-yi Cinnî* (Cinlerin Sırrı Olan Vadi, 1974), *Tepehâ-yi Marlik* (Marlik Tepeleri, 1963), *Cevâhirât-i Saltânatî* (Saltanat Mücevherleri, 1965).

209 *Azer, Mâh-i Ahir-i Pâyiz* (Sonbaharın Son Ayı Azer, 1948), *Mahi ve Coftes* (Balık ve Eşi, 1953), *Şikâr-i Sâye* (Gölgenin Avı, 1955), *Cûy ve Divâr u Teşne* (Su Borusu, Duvar ve Susuz), *Esrâr-ı Genc-i Dereyi Cinnî* (Cinlerin Sırrı Olan Vadi, 1974), *Med ve Meh* (Dalga ve Ay, 1975), *Hurûs* (Horoz, 1995) vb.

210 O, 1961'de *Yek Ateş* (Bir Ateş, 1956) isimli filmiyle Venedik Film Festivali'nde gümüş madalya kazanmıştır.

sinemacıya göre o, Ferruh Gaffarî ile birlikte modern İran sinemasının ilk kurucularındandır.

İran sineması aynı zamanda bağımsız bir ulusal sinemaya da olanak sağlıyordu. Bu türden ilk çabalar Ferruh Gaffarî tarafından *Binbir Gece* masallarında geçen bir öyküden hareketle, büyülü gerçekçi bir formda yapılan *Şeb-i Gûzî* (Talihsiz Gece, 1964) adlı filmle başladı. Şeb-i Gûzî, uluslararası festivaller için seçilen ilk uzun film olmuştur. Bu kategoride değerlendirebileceğimiz bir diğer önemli film ise, Gülistan Stüdyoları'nın sahibi İbrahim Gülistan'ın *Hişt u Âyine* (Kerpiçve Ayna,1964) adlı filmi olmuştu (Yaren, 2002: 34).

İbrahim Gülistan zengin ve üst sınıf bir aileden gelmesine rağmen, alt sınıf insanların adetlerini, yaşam tarzlarını ve düşüncelerini ele almış, romanlarında ve filmlerinde, bu insanların hayatlarını değerlendirerek sıradan insanları uyandırmaya çalışmıştır. Onun amacı halkı harekete geçirerek hak ve özgürlüklerinin farkına varmalarını sağlamaktı. İran'ın eski ve çağdaş edebiyatıyla ilgilendiği kadar, dünya sinema ve edebiyatını da tanıması -özellikle Farsça'ya çevirdiği romanlar düşünüldüğünde- onu kültür alanında kendine has özel bir sanatçı ve yazar olarak karşımıza çıkarır. Gülistan, Marksist olmasına rağmen, o günden bugüne kadar İran toplumunda entelektüel bir sanatçı ve yazar olarak saygıyla anılır. Muhammed Rıza Şah'ın ailesine mensup olmasından dolayı kültür bakanlığı tarafından kültür ateşeliği gibi önerilen makamları reddederek, kendi amacına ulaşmak için edebiyat ve sinema alanında faaliyet göstermeyi tercih etmiştir.

Senaryoda Kısa Öykünün Temeli: İbrahim Gülistan 1941'de Tahran'da gerçekleşen askerî bir darbenin ardından İran'ın Komünist Partisi *Tûdeh*'in bir üyesi olarak siyasi hayatına başlar. Kısa bir süre sonra siyaseti bırakarak önce fotoğrafçılık yapar, hemen ardından da

kısa öyküler yazmaya başlar. O, tercümeleriyle Ernest Hemmingway'i İranlılara ilk kez tanıtır. Gülistan'ın, yazdığı kısa öyküler farklı bir tarza sahiptir. Onun ortaya koyduğu yaklaşımdaki kısa öykü, aslında sinema senaryosu gibi okuyucunun zihninde görüntüler oluşturmalıydı.

Yazdığı öykülerle farklı bir tarz sergileyen Gülistan, çoğu araştırmacıya göre, Ernest Hemmingway'in kısa öykülerinden etkilenmiştir. Bununla birlikte Gülistan, hiçbir zaman başkalarından etkilendiğini kabul etmez. Yazdığı öykülerde vezinli bir nesrin kullanılması, onun klasik İran edebiyatına ne kadar vakıf olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Klasik ve çağdaş edebiyata ilgi duyanlar, bu özelliğinden dolayı onun yazdığı kısa öykülere değer vermiş ve böylece İran'da kısa öykü yazım tarzı giderek gelişmiştir.

Gülistan'ın yazdığı öykülerin diğer bir özelliği de bu öykülerin dizisel olarak kaleme alınmasıdır. Tıpkı klasik İran edebiyatında, özellikle Attar'ın yazdığı *Mantıkü't-Tayr*'daolduğu gibi,farklı alanlarda yazılan bu öyküler, en az bir ortak noktada birleşmektedir.

Sinemanın Belgeleme Gücü: Gülistan'ın sinema faaliyetleri 1956'da kurduğu küçük bir stüdyo ile hızlanır. Onun kurduğu stüdyoda, *Denize Kadar Bir Damla, Bir Ateş, Kaya Dalga Kaya Mercan*ve*Marlik Tepeleri* gibi kısa belgesel filmler çekilmiştir. Gülistan'ın filmleri hem gerçekçi hem de metaforiktir. O, şiirsel ve politik yeteneğini özel felsefi görüşleriyle melezleştirmiş ve sembolik bir dille eserlerine yansıtmıştır. Siyasî olaylardan edindiği izlenimler, pembe dizilerin toplumdaki olumsuz etkileri ve belgeselciliği, onun filmlerinin arka planını teşkil eder. O, toplumsal sorunları bir fotoğraf muhabiri gibi ele almış ve bu sorunları çektiği filmlerde belgelemiştir.

Sinemanın Edebiyat Dili: Gülistan gençler arasında sol ideolojinin çok popüler olduğu ve aynı zamanda batı teknolojisi ve kültürünün -özellikle sinemada- hayranlık yarattığı bir dönemde, gerçek bir aydın olarak küçümsendiğini hisseder. Buna rağmen, kendi eserlerini yaratmak için aradığı ve önem verdiği kaynakların arasında, İran'ın eski ve yeni edebiyat eserlerinin önemli yeri vardır. İran edebiyatında hızla gelişen batılı tarzda yazılan şiirler ve öyküler onu hayli tedirgin eder.

Gülistan'ın sinemasal dili şiir gibi akıcı ve etkileyicidir. Zirâ, sert ve keskin toplumsal eleştirilerini hafifletmek için sürekli şiirsel kaynaklara başvurmak istemiştir. Bu nedenle onun sinema eserlerini incelediğimizde, şiir ve romanların yönlendirici etkilerini açıkça görebiliriz. Çünkü o, bir sinema yönetmeninden önce bir şair ve roman yazarıdır. Yönetmenlerden çok şairler ve yazarlarla ilişkisi vardır. Mesela o, feminist ve devrimci şair, Fürûğ Ferruhzâd (1935-1967) ile dedikodulara neden olacak kadar samimi bir ilişki kurmuştur.[211] Aralarındaki yakınlık özel hayatlarını aşmış ve sinema alanında ortak çalışmalar yapmalarına da neden olmuştur.[212]

Parviz Cahid, *Neveşten bâ Dûrbîn* (Kamerayla Yazmak)[213] isimli kitabında, İran sinemasına hizmet eden düşünürleri konu edinerek, bunlardan bazılarını eleştirirken bazılarının yazdıkları öyküleri ve yönettikleri filmleri önemsemiş ve onların sanatsal değerlerini incelemiştir. Bu kitabın asıl önemi, edebiyatla sinema arasındaki bağları inceleyerek İran sinemasında fikir üretme mekanizmasının nasıl gerçekleştiğini açığa kavuşturmasıdır. Auteur kuramını açıklayan "Kamerayla

211 Gülistan, Fürûğ Ferruhzâd'ın yönettiği *Hâne Siyâh Est* (Ev Siyahtır, 1963) filminin prodüktörüdür.

212 Gülistan'ın tamamlanamayan *Deryâ* (Deniz,1962) isimli filminde, Füruğ Ferruhzâd başrolde oynamıştır.

213 Parviz Cahid, *Neveşten bâ Dûrbîn*, Ahteran Yayınevi, Tahran 2005.

Yazmak" isimli kitap yayınlandıktan sonra, İran içindeki ve dışındaki düşünürler tarafından ele alınmış ve onun olumlu ve olumsuz yanları, ciddi bir kritiğe tabii tutulmuştur. Gülistan'ın nazarında sinema, nihayetinde bir düşünce üretim mekanizmasıdır. Aksi takdirde sinema, yüzeysel çabalar olarak kalıp özellikle toplumda etkisiz hale gelecektir. O, düşünce üretmeyen sinemayı, kültüre ve topluma zarar verici bir araç olarak değerlendirmektedir. Gülistan, bir entelektüel olmasına karşın sinemada, klasik İran edebiyatının tek yönlü kullanımına da karşıdır. Ona göre halkı uyandırmak için onlara en yakın dil ile konuşmak gerektiğinin altını çizer. Bu nedenle klasik edebî eserlere karşı olan aydınları da eleştirmektedir.

İbrahim Gülistan'ın Sinemasal Dili: Modern İran edebiyatı ve sinemasının "birinci öğretmeni" unvanıyla tanınan Gülistan, klasik İran edebiyatından yola çıkarak, İran'ın kısa öykü alanında ve modern sinemasında derin ve kalıcı bir devrim yaratmıştır. Mevlânâ'nın temsili dilinden, Attar'ın ortaya koyduğu yaşam görüşünden ve Sadî'nin kısa öykü yazma tarzından etkilenerek, yarattığı edebiyat ve sinema eserlerinde söz konusu edebiyatçılardan izler taşımaktadır. Örneğin *Hişt u Âyine* (Kerpiçve Ayna,1964) filminde konuşma tarzını tamamen Sadî'nin eserlerindeki konuşma tarzına benzetmiştir. O, belgesel filmlerde de sadece rapor verici bir tarzın dışına çıkarak, belgelemenin yanı sıra bilgilendirme ve aydınlatma kavramına da dikkat etmektedir.

Gülistan, yazmak ve yönetmek dışında, sanatsal metinleri ve eleştirileri de ele almış ve bunların İran yazını ve sineması için yerini ve önemini değerlendirmiştir. Belki de bu yüzden devrim öncesinden bugüne kadar aldığı tepkiler, onu en tartışılan sinemacı ve yazar olarak karşımıza çıkarmaktadır. O eleştirel görüşlerinde, "yenici veya eskici" sıfatlarını bir yana bırakarak sadece bilgili veya bilgisiz ayrımını

yapmıştır. Gülistan'ın İran edebiyatına bu kadar önem vererek ondan sinemada faydalanması, sanatsal hayatının en önemli özelliğidir. Bazı araştırmacılar onun bu tutumunu, onun eskiden komünist partisine üye olmasına ve eski Marksist düşüncelerine bağlar.

Gülistan'ın yazdığı metinlerde klasik eserleri bu kadar önemsemesi, yaşadığı dönemde söz konusu eserlerin halkla yakın ilişkisinden kaynaklanmaktadır. O, böylece halkla nasıl ilişki kurulması gerektiğini ve hangi yöntemle toplumsal sorunların tartışmalara sunulabileceğini öngörmüştür. Eski tarz sanat ve edebiyatla bugünkü halkın sorunlarını çözme çabası, Walter Benjamin (1892-1940) ile Bertolt Brecht (1898-1956) arasında ele alınarak tartışılmıştır. Onlara göre halkın anlayabileceği düzeyde kültürel araçlar kullanıldığında sonuçta halkın uyanışına neden olacaktır. Aynı yaklaşımı, Gülistan da sergilemeye çalışmaktaydı; zira önemli olan toplumsal hayatın ele alınması ve yaşanan sorunların halkın uyanışına vesile olacak şekilde çözülmesiydi. Bu nedenle "bir türün niteliğinin, o dönemin temel toplumsal ve tarihî özelliklerini ifade konusundaki kapasitesince belirlendiğini öne süren Lukacs, farklı tarihsel gelişim aşamalarında farklı türlerin doğduğunu söylüyordu" (Abisel, 1995: 18).

Gülistan'ın eserlerinde klasik edebiyatın kapasitesi, giderek günlük hayata uyarlanmış ve böylece hem onların içinde barınan cehaletler temize çıkmış ve hem de eskiye dayanan değerler olarak tekrar insanları değiştirecek güce sahip olan kültür hayata dönmüştür. Gülistan bu varlığın ne kadar değerli olduğunu, halkın ona saygı duyduğunu ve böylece toplumsal uyanışta ne kadar işe yarayacağını fark etmiştir. O sürekli klasik edebiyattan yola çıkan modern ifadeler ortaya koymuştur. [214]

214 Türleri, nesnel, değişmez, tarih boyunca sabit kalmış biçimsel uylaşımlar aracılığıyla sıralamaya çalışan biçimci kuramcılara karşı Marxist kuramcıların materyalist yaklaşımları, edebi formları "zamandan ari" özler ve arketipler olmaktan çıkarıp günlük yaşamın toplumsal ve tarihi

Gülistan'ın Sinemasal Özellikleri: Çeşitli dönemlerde yaşanan zorbalıklardan dolayı, İran edebiyatı ve sinemasının her zaman temsili bir dilden yararlanması, onun mahiyetinin belirleyici yönü olmuş, aynı zamanda kimliğini de teşkil etmiştir. İran yazarı ve sanatçısı, baskıları aşmak için çevresindeki her türlü doğal ve maddi elemanlardan temsili bir dil ile yararlanmış ve kendi eleştirel düşüncelerini ifade etmek için kullanmıştır; "deniz" özgürlüğü, "balık" mücadeleyi, "elma" asaleti, "nar" kanı, "kuru vadideki tek bir ağaç" insanların yalnızlığını ve "hareketsiz saat" zamanın durgunluğunu temsil etmektedirler. Nilgün Abisel'in dilinden anlatacak olursak; "İnsanın, çevresindeki varlıklara ilişkin bilgisini geliştirebilmek ve onlar üzerindeki denetleme gücünü arttırabilmek amacıyla ve bu varlıkları benzerliklerine ve farklılıklarına göre sınıflandırarak gurup gurup ele alması, ona düzenli bir inceleme olanağı vermiştir" (Abisel, 1995: 14).

Modern İran sinemasında anlam bulan temsili sinemasal yöntem, Gülistan'ın yazdığı kısa öykülerle başlar. Onun Ernest Hemmingway'in öykülerinden yaptığı tercümeler sayesinde, İran edebiyatı ve sanatına geçen "balık" temsili, özellikle kendisinin yazdığı kısa öykülerinden yola çıkılarak, 1971'de Nâser Taghvaî'nin yönettiği *Rehâ'î* (Kurtuluş, 1971) filmine, oradan da İran sinemasına girmiştir. Bu kavram sonraları Emir Naderî[215], Mecid Mecidî[216], Kampozya Pertovî[217], Emir Mücahid[218] Cafer Penahî[219] gibi birçok sinema yönetmenin filmlerinde

gerçekleriyle ilintilendirmiş oldu. Böylece, edebi bir biçim olarak tür, bir yandan metnin içindeki toplumsal ve tarihsel ilişkilerin taşıyıcısı, öte yandan da metnin, onu okuyan üzerindeki etkisi aracılığıyla toplumsal ilişkilere yeniden katılmasının bir yolu olarak anlaşılmaya başladı. Popüler edebi türler de artık, ele alınmaya değer bulunuyordu (Abisel, 1995: 18).

215 *Sâz Dehenî* (Harmonika, 1973).

216 *Âvâz-i Gonceşkhâ* (Serçelerin Şarkısı, 2007) ve *Beççehâ-yi Asemân* (Cennetin Çocukları, 1997)

217 *Mâhî* (Balık, 1987: Kampozya Pertovî).

218 *Mâhîhâ der-hâk Mî-mîrend* (Balıklar Topraklarda Ölürler, 1977).

219 *Bâdkonek-e Sefîd* (Beyaz Balon, 1994, Cafer Penahî).

aynı anlamda kullanılmıştır. Balığı temsili bir dille konu eden Samed Behrengî'nin yazdığı *Mâhî-Siyâh-Kuçulu*[220] (Küçük Kara Balık) isimli öyküsü, İran'ın sınırlarını aşıp dünya çapında ilgi çekerek başka dillere tercüme olunmuştur. Bu öykü evrensel bir başarı elde etmiş ve artık İran kültüründe baskılarla savaşmak ve dayanışmak anlamlarının temsilcisi olmuştur. Sinema alanında gelişmelere neden olan söz konusu balık temsilini, ilk kez sinemaya uyarlayarak öyküleştiren Gülistan olmuştur. *Mâhî ve Cofteş* (Balık ve Eşi) öyküsüne kısa bir bakış, onun İran sinemasındaki yönlendirici rolünü aydınlatacaktır:

> O beyefendi oturdu. Şimdiye kadar, böyle birlik görmediğini düşündü. Her bir balık kendi başına yüzmekte ve huzurlu bir şekilde gezmekteydi. İki balık sürekli birbirinin yanında mutlulukla omuz omuza yüzmekteydiler. Belki de omuz omuza olmaktandı bu kadar yakın olmaları.... belki de onlar ikizdiler, aynı anda dünyaya gelmişlerdi. Acaba balıkların ikizi olur mu? (Gülistan, 1953: 2).

Bu çok kısacık öykü, balık akvaryumunu seyreden bir beyefendinin hikâyesidir. Akvaryumda iki balık özgürce dans ederek hareket etmektedir. Beyefendi onların hareketini en yakından izlemektedir. Şimdiye kadar böyle bir birliği ve dayanışmayı görmemiştir. Onun bu hayran ve dalgın bakışı bir çocuğun yanına gelmesiyle bozulur. O çocuk beyefendiyi güzel hayal dalgalarından çıkararak gerçek dünyaya geri getirir; Amca! Amca! Onlar iki farklı balık değil ki. Bir balık, bir balıktır o. O gördüğün de o balığın camdaki gölgesidir... Bu öykünün içerisinde, açıkça Attar'ın *Mantıkü't-tayr* ve Mevlana'nın "Çinliler ve Rumlar"isimli öykülerinden izler gözükmektedir[221].

220. Aldığı ödüllerden bazıları: 1968 İran Çocuk Öykü Festivali birincilik ödülü, 1969 Çekoslovakya Bratslavya Kitap Festivali birincilik ödülü, 1971 İtalya Bologna Festivali birincilik ödülü vb.

221 Nicholson, 1980: 176; Gölpınarlı: Attar: I, 6.

Gülistan'ın klasik İran edebiyatından etkilenerek yarattığı yazım tarzı, sinema ve kısa öykü alanlarını aşıp, tiyatro alanında da yeni bir akımın başlamasına neden olmuştur. İran tiyatrosunun ünlü yazarlarından Bijen Mofid'in kendi yazıp yönettiği oyunlarında, apaçık İbrahim Gülistan'ın yazım tarzının etkisi altında kaldığı görülmektedir. İlginç nokta şudur ki, tiyatroda yeni çocuk oyunu şemsiyesi altında gelişen bu yazım tarzı, sonraları İran çocuk sinemasına geri dönmüş ve daha gelişmiş bir şekilde boy göstermiştir. Bu tarz filmler öncelikle *Kânûn-i Perveriş-i Fikrî-yi Kudekân ve Novcevânân* (Çocuk ve Gençlerin Düşünsel Eğitim Ocağı) isimli kuruluştaki genç sinemacılar tarafından ele alınmış ve modern İran sinemasının temelleri burada atılmıştır. Devrim öncesi -ve hatta devrim sonrası- modern İran sinemasını temsil eden filmlerin çoğu bu kurumda yapılmıştır. Gülistan, aynı zamanda İran'da "modern İran sineması" olarak adlandırılan dalgaya itiraz ederek böyle bir sinema tarzının hiçbir zaman gerçekleşmediğini ve bu iddianın saçma olduğunu belirtir.

Hişt u Âyine (Kerpiçve Ayna,1964)[222]***:***

Hâşim bir taksi şoförüdür. Bir gece, onun arabasına binen bir kadın, indiğinde yanındaki küçük bebeği orada bırakır ve aceleyle oradan uzaklaşır. Bu durumu biraz geç fark eden Hâşim, kadını bulmak için peşinden koşar. Her yeri aradıktan sonra onu bulamayınca bebeği yanına almak ve kız arkadaşı Tâc'ın çalıştığı meyhaneye bebeği de götürmek zorunda kalır. Bir masa başında toplanan arkadaşlarından yardım ister. Arkadaşlarının her biri toplumda sıkça görülen tipik insanları

222 Oyuncular: Zekeriya Hâşimî, Mehrî Mehrniyâ, Tâcî Ahmedî, Gaffar Hasanpûr, Celal Mukaddem, Mesud Fakih, Perviz Fennîzade, Menuçehr Ferid, Muhammed-Ali Keşâverz, Cemşid Meşâyihî, Goli Bozorg-mehr, Perî Sâberî ve Ekber Meşkin. Müzik: Celal Râmiş. Kameraman: Selman Minasiyân. 131 dk.

temsil etmektedir. Sıradan bir bürokrat, uzun konuşmadan sonra onu karakola gitmemesi konusunda uyarır. Entelektüel birisi ise, dünya edebiyatından örnekler vererek farklı bir dille Hâşim'e aynı uyarıda bulunur. Diğer insanların bazıları karakola gidilmesinden yanayken bazıları gidilmemesini öğütler.

O, sonunda bebeği karakola götürür. Oradaki komiser, Hâşim'i kınayarak karakolun bebeklerin yeri olmadığını, bu gece evine götürmesini ertesi gün bir adliyeye veya yetimhaneye bırakmasını ister. Hâşim ve Tâc bebeği yanlarına alır, evlerine götürürler. Bebekten hoşlanan Tâc, Hâşim'den onu götürmemesini ve hayatlarına birlikte devam etmelerini ister. Hâşim, evlatlık belgesi almak için adliyeye gittiğinde, oradaki yaşlı bir amca bu işin ne kadar zor ve sorunlu olduğunu anlatır. Bunun üzerine Hâşim bu işten vazgeçip tekrar onu yetimhaneye teslim etmeye karar verir. Eve döndüğünde Tâc'ın itirazıyla karşı karşıya kalır ve sonunda tekrar pişman olup birlikte yetimhaneye giderler. Tâc yetimhaneye girince, onun gibi yüzlerce bebeği görür ve şaşkınlığa düşerek hangi bebeği alacağı konusunda kararsız kalır. Yetimhanenin önünde bekleyen Hâşim, sonunda arabasına biner ve başka bir karanlık gecede yola çıkar. O sırada onu başka bir bebekli kadın bekliyordur. Böylece filmin başlangıcı aynen filmin sonunda da tekrarlanınca, hayatın tekrarlanan bir öykü olmasının altı çizilmektedir.

Gülistan'ın, *Hişt u Âyine*(Kerpiçve Ayna)[223] isimli filmi modern İran sinemasının en iyi filmlerinden birisi olarak kabul edilmektedir. İran sinemasının iki usta oyuncusu Cemşid Meşâyihî ve Parviz Fennîzade ilk kez bu filmde rol almışlardır. Bu film İran sinema tarihinde, ses kaydı sahnede yapılan ilk filmdir. Başka önemli özellikler de taşıyan bu filmin, bugün bile İran sinemasında tekrar filmleri yapılmaktadır.

223 Bu filmi internette İngilizce alt yazılı olarak bulabiliriz.

Örneğin Behman Fermân-âra bu filmi iki sinema filminin konusu yapmıştır; *Bû-yi Kâfûr, Atr-i Gol-i Yâs* (Kâfurun Kokusu, Yaseminin Parfümü, 1999), *Yek Bûs-e Kûçûlû* (Küçücük Bir Öpücük, 2005).

Bu film ismini Mevlana'nın meşhur bir şiirinden almıştır. İran edebiyatında çok tanınan bu şiir, birçok şairin yazdığı eserde de tekrarlanmıştır; "gencin aynada gördüğünü, yaşlı tuğlada görür" ("You can't put old heads on young shoulders").[224] Bu şiiri 70'ten fazla şairin tekrarlaması, Şuâûrî, Giyâsü'l-Lugat, Nâzim el-Etibbâ, Burhân-i Kâtî, Encumen-ârî-yi Nâsirî, Cihângîrî ve Reşîdî gibi sözlüklerde izah edilmiştir. Buradan İbrahim Gülistan'ın İran edebiyatına ne kadar hâkim olduğunu da anlamış oluyoruz.

Gülistan'ın eserleri, her şeyden önce, insanların zihinlerindekileri ve psikolojilerini, sorunlu kişilerin çemberlenmiş açık ve gizli davranışlarını açığa çıkarır. O iki saatlik kısa bir zamanda, sıradan insanların bile anlayabileceği sade bir dille, toplumda yaşanan sorunları izah etmeye çalışır. Gülistan, ondan yüzlerce sene önce yaşamış olan Şirazlı hemşerisi Sadî'nin yazdığı *Gülistan*'daki kısa, aynı zamanda tatlı dili kullanarak, bu amacına ulaşmak istemiştir. Bu tür öykülerin temel özellikleri ve amaçları, kısa zamanda az tümceyle büyük anlamları izah etmektir. Sadî'nin *Gülistan*'ında yer alan özellikleri, İbrahim Gülistan yönettiği filmlerinde göstermektedir. O, Sadî'ye duyduğu saygıyı şu cümleyle özetler: "Sadî'nin, insanın teni saygındır, uygundur insanın özüne,[225] şiiriRönesans'ın özeti ve damgasıdır" (Gülistan, 1998: 48).

İbrahim Gülistan kısa, kafiyesiz ama vezinli cümleler ve özenle seçtiği tatlı kelimelerle, filmdeki konuşmayı aktörlerin dilinden şarkı misali söylemektedir. O bu tarz yazmayı, tamda bugün yenicilik

224 Ançi ender ayna bined cavan, pir ender heşt bined biş ez an (Nicholson, 1980: 199).
225 *"Ten-i âdem-i şerîf est be cân-ı âdemiyet... ".*

ve gelenekselcilik, demokrasi ve baskı, feodalizm ve sermayecilik, kentleşme ve aşiretçilik gibi toplumsal kavramlarla ifade etmiştir. Ona göre hiçbir teknik, insanoğlunun yaşadığı sorunları klasik İran şiiri gibi açıklayamaz. Zira o, kendisinin modernlik algısını önemsemekte ve yaptığı eserlerinde bunu izah etmektedir. Hem ona bağlı olanları hem de ona karşı olanları eleştirmektedir. O, "Biliyoruz modernlikte, her şeyden önce eleştirmenin kendini tanıması gelir. Hatta bazılarına göre modernlik aslında dünyevi mistizim'den[226] başka bir şey değildir" der (Gülistan, 1998: 72). Aynı zaafı İran modernliğinde de görmekte ve kabul etmektedir. Gülistan başka bir sözünde "Çok üzgünüm. Ben, büyük annemin yattığı mezarlıkta yatan *Şeyh Rûzbehân-i Baglânî*'yi Henry Corbin'in (1903-1978) dilinden tanımalıyım. Ayrıca acılar içinde hatırlamalıyım ki Sâdık Hidâyet, Corbin'i nasıl istihza ediyordu" der (Gülistan, 1998: 62).

3.2.2. Fürûğ-i Ferruhzâd (1935-1967)[227]

Daha önce yerlerinde işaret olunduğu gibi, sinema ile edebiyat arasındaki ilişkide şiir alanı daha ilginç bir konum teşkil etmektedir. Sinema ile roman alanlarının birbirine benzerlikleri daha güçlü bir biçimde sinema ile şiir arasında, biçim, yapı, ilham kaynağı ve duygusal yaklaşım gibi meselelerde anlam bulmaktadır. Dolayısıyla sinemacılar, kendilerini roman yazarından ziyade şair olarak betimlerler. Zira "senaryo yazarlığı öykü yazarlığından daha yoğun bir biçimde düzen içerir. Bu tür yazma, nesirden ziyade şiir düzenine yakındır" (Krevolin, 2006: 28). Başka bir deyimle "Sinemanın şiirsel yanı, şiirin sinemasal yanıyla birlikte, somut şiir(*concretepoetry*)'in sunduğu eğlenceden daha

226 *Secular Gnosticism*

227 Başlıca kitapları arasında şunlar sayılabilir: *Esîr* (Tutsak, 1952), *Dîvâr* (Duvar, 1957), *İsyân* (İsyan, 1959), *Tevellod-i Dîger* (Yeniden Doğuş: 1964), *İmân Biyâverim be-Agâz-i Fasl-i Serd* (Soğuk Mevsimin Başlangıcına İnanalım, 1967).

derindir... Eğer sinema şiirin şifrelerini deşifre ediyorsa, şiir de bütün görsel ve içsel yeteneğiyle sinemanın şifrelerini açma kabiliyetine sahiptir" (Hoseini, 2000: 66). Belki bu yakınlıktan dolayı çoğu zaman eleştirmenler sanatsal filmleri şiir eserleri olarak tanımlamaktadırlar. Örneğin "Severin Mars'a göre artık sanat, gerçekçi aynı zamanda şairane bir rüya peşindedir. Bu açıdan sinema eşsiz bir sanat medyumudur. Sadece en elit insanlar, hayatlarının en yüksek anlarında bu alana ayak basabilirler" (Yazdanju, 2004: 47). Bu benzetme bazen kabullenilmiş ve tanınmış şiirsel okulları aşıp yeni anlamlar dahi ileri sürmüştür. Örneğin "Şiirsel Gerçekçilik", sinemasal bir akım olarak şiir eserlerinden etkilenerek otuzların sonuna doğru ortaya çıkmıştır. Sisler Rıhtımı (Le Quai des Brumes, 1938, Marcel Carné) isimli sinema eseri bu akımın iyi örneklerinden biridir (Douin, 2003: 45).

Sinemanın kendi maksadında Shakspeare romanlarını yeniden keşfetmesi, bazı nedenlerden dolayı gerçekleşmiştir. Bu sinema, Shakspeare'in yazdığı diyaloglardaki egemen yazı tarzına rağmen, bir tür oyun şiir adeta kendine özel şiirsel bir dil oluşturmuştur. Bu şiir tarzı sinemanın kendine ait özel yöntemidir; sinema şiiri (Yazdanju, 2004: 141).

Sinema yönetmenlerinin bazen şiire gösterdiği ilgi o kadar yoğundur ki, onları yönetmenliğin yanı sıra, aynı zamanda şair olarak da karşımızda görürüz. İran sinemasında bu gibi şair sinemacılardan biri de Fürûğ-i Ferruhzâd'dır. O 1934'te Tahran'da doğmuştur. 1951'de Parviz Şâpûr ile evlenir, ama bu evlilik fazla sürmez. 1952'de ilk şiir mecmuası olan *Esîr* (Tutsak) isimli eserini yayınlayarak İran şiir dünyasına adım atar. O, Pervîn-i İtisâmî (1907-1941), Simîn Behbehânî (d. 1927),Tâhire Saffarzade (1936-2008) ve Sepîde Kâşânî (1936-1992) gibi kadın şairler arasında önemli bir isimdir.

1955'te ilk şiir örneklerinin yayınlanmasıyla şiir dünyasında boy gösteren Fürûğ-i Ferruhzâd'ın 1967'de zamansız ve trajik ölümüyle kısacık bir zaman dilimine sığdırdıklarını başarabilmiş başka bir kadın yoktur. Şiiriyle sömürgeci dayatmalara karşı anti-sömürgeci yeni yerelliği ve evrenselliği koyan, bağımsız ve özgür İran kadınının ve bireyin varoluş mücadelesinde önemli bir rol alan büyük kadın şair Ferruhzâd'ın aynı zamanda çağdaş İran sinemasının önünü açan *Ev Siyahtır* filmiyle şiirini sinemayla buluşturan ilk kadın yönetmen oluşu da çok anlamlıdır (Kanat, 2007: 39).

İbrahim Gülistan ile yaşadığı aşk dolu maceralar, onu tıpkı İbrahim Gülistan gibi edebiyat ve sinema çalışmalarına sevk etmiştir. Bazılarına göre onun şiirlerinde ve sinema eserlerindeki insani duygular ve toplumsal görüşler, Gülistan'ın görüşlerinden etkilenmiştir. Bu bağlamda o, acı verici duygusal anlarını, klasik İran şiiri ile modern İran şiir tarzlarını birleştirmesiyle oluşturduğu özel bir dille ifade eder. Bu yeni şiir tarzı, modern İran şirini tekrar dalgalandırarak ona çeşitli boyutlar kazandırır. İnsanların özel hayatını ve toplumsal sorunlarını filminde konu ederek kendinden sonraki sinema neslini de etkiler ve modern İran sinemasına da yeni boyutlar kazandırır. Örneğin ondan yıllar sonra 1998'de Rahşân Benî-itimâd, *Bânû-yi Urdîbeheşt* (Mayıs Kadını, 1998) filminde onun şiirlerinden ilham almış ve filmin kahramanın adını dahi "Fürûğ" koymuştur.

Mayıs Kadını, değerlerin sürekli değişmekte olduğu bir toplumda, annelik ile kadınlık arasında gidip gelen kocasından ayrılmış kırk iki yaşında bir kadının sorunlarını konu alır. Filmin kahramanı Fürûğ Kiya, mükemmel İranlı annenin nasıl olması gerektiği üzerine bir televizyon belgeseli çekmekle[228] görevlendirilmiştir. Filmin ruhunu belirleyen,

228 Rahşân Benî-itimâd bu filmde kendi hayatının, İran televizyonunun ikinci kanalında belgesel yönetmeni olarak çalıştığı dönemini anlatmaktadır.

kadın kahramanının adıdır. Fürûğ, akla, İran'ın Sylvia Plath'ı olarak tanımlayabileceğimiz öncü yönetmen ve yetenekli şair, İranlı aydın kadının sesi, Fürûğ Ferruhzâd'ı getirir. Soyadı Kiya ise, filmleri bir belgesel niteliği taşıyan Abbâs Kiyâ-rustemî'ye duyduğu saygının göstergesidir (Dönmez-colin, 2005: 67).

O, 1956'da Şehlâ Riyâhî'nin İran sinemasının ilk kadın yönetmeni olarak çektiği *Mercân* (Mercan, 1956) isimli filminden sonra, 1963'te modern İran sinemasının meşhur eseri, *Hâne Siyâh Est* (Ev Siyahtır, 1963) filmini yönetmiştir. Devrim sonrası, kadın yönetmenler başta olmak üzere birçok yönetmen, filmlerinde onun yarattığı karakterlerden, görüşlerinden, şiirlerinden ve düşüncesinden etkilenmişlerdir.

Fürûğ-i Ferruhzâd, yazdığı şiirlerde, klasik İran şiirlerinden bazı teknikleri, temaları ve mefhumları kullanmıştır. O, özellikle Hayyâm ve Hâfız'ın şiirlerini önemsemekte ve hatta bazen onların kimi şiirlerinden aynen beyitler nakletmektedir. Örneğin onun yazdığı *Pâsoh* (Cevap) isimli şiir, Hâfız'ın 11. gazeliyatından etkilenmiş ve sonunda da bir beyit aynen nakledilmiştir:

Allah'ın lütuf sahiline yolcu olmamamıza rağmen,
Bizim yüzümüzdeki bakış gülümsemektedir.
Zira biz siyah kalpli siyah hırka giyen zahitler gibi,
Tanrının gözünden uzakta içki içmemişiz.
Günahtan dolayı alnın simsiyah olması,
Riya ile oluşan alındaki siyah kabarmadan daha iyidir.
Allahın ismini ağzımıza almamak,
Halkı aldatmak için Allah Allah demekten daha iyidir.
Bir gece şeyh herkesin içinde yüzümüze,
Cennetin kapısını kapattı, ama ne yapalım kapatsın!

O açacak o, o ki sevimli batınıyla,
Sanki bizim çamurumuzu gam ve kederle yarattı.
Bizim kahkaha fırtınamızın iğnelenmesi dudaktandı,
Biz dağdanız, denizin ortasında oturmuşuz.
Dürüstlük incileri sinemizde olduğu için,
Bu yüzden hadiseler dalgasında yalnız oturmuşuz.
Biziz biz, biz ki zahidin iğnelemesini duymuşuz,
Biziz biz, biz ki takva elbisesini yırtmışız.
Bu elbisenin içinde aldatmaktan başka,
Bir şey görmemişiz bu yalancı hakikat yolcularından.
Eğer bizim kalbimize düşen ateşin alevi,
Şeyhimizin eteğine düşmüş olsaydı,
Bize günahkâr sıfatı vermezdi,
Çünkü zaten o ateş bizim kalbimizdeki aşk ateşiydi.
Bırak... Bırak istihza ederek halk birbirine fısıldasın,
Bizim ebedî aşkımızı hikâye etsin.
"Aşkla canlanan gönül hiçbir zaman ölmez",
"Varlığın kitabında kayıtlıdır bizim aşkımız"[229] (Ferruhzâd, 1978:135).

Yukarıdaki şiirde tasvir edilen "*zâhid-i riyâkâr*" (riyakar zahit) kavramı, defalarca klasik İran şiirinin ana kavramlarından birisi olarak çeşitli şairlerin eserlerinde karşımıza çıkar. Fürûğ-i Ferruhzâd aynı konuyu yeni yazım tarzıyla tekrar kaleme almıştır. Bu şiir, onun klasik İran şiiriyle ilgilendiğinin ve etkilendiğinin açık bir kanıtıdır.

229 Hâfız'ın 11. gazeliyatı.

***Hâne Siyâh Est (Ev Siyahtır, 1963)*[230]:**

Fürûğ-i Ferruhzâd'ın bu belgesel sinema filmi dönemin cesurca çekilen filmlerinden birisidir. Onun bu filmde ele aldığı konu cüzzam hastalığıdır. "*Ev Siyahtır* bir cüzzam kolonisi hakkında çekilmiş bir belgesel olmasına rağmen, o insanları eciş bücüş kılan korkunç hastalığın esir alamadığı, yok edemediği güzellikleri resmeder. Bu anlamda *Ev Siyahtır*,İran sinemasındaki yeni dalganın da öncüsü sayılır" (Kanat, 2007: 39).

Ona göre bu hastalıktan kaynaklanan fiziksel kötü imaj, ruhsal hastalıktan ve zulüm üreten toplumdan daha tehlikeli değildir. Ferruhzâd, bu filmde insanların vicdanını sorguya çekerek, kötü imajlı görünen insanların sağlam görünen insanlardan daha mutlu yaşadıklarını göstermekte ve toplumdaki ayrımcılığa karşı düşüncelerini ileri sürmektedir. Yine ona göre, eğer cüzamlı insanlar, bütün kötü görünümlerine rağmen dimdik ayaktaysalar, neden sapasağlam görünen insanlar bu kadar yarım kalmış bir yaşam geçirmektedirler. O bu hastalığın yarattığı kötü deformasyonların sadece uzaktan bakıldığında tehlikeli olduğunu hatırlatır. Ona göre eğer bu hastaların içindeki yaşam neşesini anlamış olursak, onların görsel hastalıklarını unutmuş gibi olacağız. Burada vurgulanan mesaj, insan hayatının yalnız görsel hayattan ibaret olmadığıdır. Ferruhzâd ayrıca, o çağda tanınmayan -veya az tanınan- bir hastalığı da tanıtmakta ve insanları bu hastalığa yakalananlardan gereksiz yere çekinmemeleri konusunda uyarmaktadır.

Bu filmde iki anlatıcı ses vardır; ilki objektif bir tonda erkek anlatıcı ses. Bu ses düzensiz görünen sahneleri anlatmaktadır. İkinci anlatıcı ses ise yönetmenin kendi sesidir. Onun bu film için yazdığı şiirsel söz-

230 Bu film İtalya Belgesel Filmler Festivali'nde birincilik ödülü ve Almanya Oberhausen Film Festivali'nde en iyi film ödülünü almıştır.

ler, kendi sesiyle bir şarkı gibi akıcı bir şekilde okunmaktadır. Filmin en hazin sahnesi bu cüzamlı insanların fiziksel hastalıklarından dolayı gereksiz yere kendilerini bazen ruh hastası sanmalarıdır. Bu arada yönetmen, felsefî bir bakış açısıyla, bu kötü kaderin suçlularını da aramaktadır. Bu hastalığın dua ile bertaraf edilip edilemeyeceği, onun yanıtsız kalan sorusudur. Ferruhzâd'ın bu film için yazdığı şiirsel sözleri, insan ve onun varlığıyla ilgili klasik İran edebiyatının içerdiği kavramları da tekrar gündeme getirmekte ve yeniden yorumlamaktadır. Bu filmde geçen şiirsel sözler, taşıdığı edebi değerden dolayı müstakil bir şiir eseri olarak da yayınlanmıştır. Bu kısa eseri incelediğimizde, klasik İran edebiyatının tarz ve kavramlarının öne çıktığını görürüz:

.... Keşke benim bir güvercin gibi kanatlarım olsaydı dedim.
Uçsaydım, rahat etseydim dedim.
Şiddetli fırtına ve sert rüzgârdan kaçıp sığınağa doğru koşsaydım,
Zira yeryüzünde bol bol meşakkat ve kötülük görmüşümdür.
Dünya tembellikten gebe kalmış ve zulüm doğurmuştur.
Senin ruhundan nereye kaçayım.
Senin huzurundan nereye gideyim.
Eğer sabah rüzgârının kanatlarını tutup denizlerde sükûnet bulsaydım,
Orada da senin ellerinin ağırlığını hissederdim.
Bana perişanlık içkisi içirdin sen.
Senin işlerin ne kadar da korkunçtur, korkunç...

3.2.3. Muhsin Mahmelbâf(1957)[231]

Sinemanın pek çok farklı alanında faaliyet gösteren dünyaca ünlü yönetmen Muhsin Mahmelbâf, bir şair ve öykü yazarı olarak da karşımıza çıkar. Onun 30'dan fazla sinema eserinin yanı sıra, yaklaşık 30 şiir, senaryo, roman ve yayınlanmış öykü eseri de vardır. Yönettiği bütün filmlerin senaryolarını kendisi yazmıştır. Onun çektiği filmler, dünya çapında sinema festivallerinden aldığı ödüller bakımından İran sinemasında bir rekora sahiptir. Önceleri siyaset meraklısı bir devrim yandaşı sıfatıyla faaliyete başlayan bu sanatçı ve yazar, devrim sonrası İran sinemasının sanatsal dalgasının kurucularından birisidir. Bu siyasî kimliğine rağmen o, İran'da daha çok yazar ve yönetmen olarak ön plana çıkmıştır. Onun devrim sonrası kültürel hayatına baktığımızda, yaşadığı paradoksal düşüncelerini ve tutumlarını fark edebiliriz. Bu paradoksal tutumlar, sanat ve edebiyat alanındaki eserlerine de aynen yansımış ve yaptığı eserleri çeşitli dönemlere ve kategorilere ayırmıştır.

Mahmelbâf bir grup sanatçıyla beraber, "İslami ideolojiyi sanatsal alanda temsil etmek, düşünceleri ve ifade biçimleri kurumun görüşleriyle uyumlu olmayan sanatçılarla mücadele etmek" amaçlarını taşıyan İslami Propaganda Kurumu'nun[232] kurulmasında rol oynar ve dindar bir aileden gelen, devrime kadar hiç film seyretmemiş bir genç olan yönetmen, oyunlar, denemeler, kısa öyküler ve senaryolar yazan üretken bir yazar oluverir (Zahedi, 1993: 36).

231 Başlıca filmleri şunlardır: *Baykot* (Boykot, 1985), *Dest-furûş* (İşportacı, 1986), *Baysikelrân* (Bisiklet Sürücüsü, 1989), *Arûsî-yi Hûbân* (İyilerin Düğünü, 1988), *Novbet-i Âşikî* (Aşk Zamanı,1990), *Şebhâ-yi Zâyende-rûd* (Zâyenderûd Nehri Geceleri, 1991), *Nâsireddîn Şâh Aktor-i Sinemâ* (Sinema Aktörü Nasireddin Şah, 1991), *Honerpîşe* (Oyuncu, 1992), *Selâm Sinemâ* (Merhaba Sinema, 1992), *Gebbeh* (Gabbe, 1995), *Nûn o Goldân* (Ekmek ve Vazo, 1996), *Sukût* (Sükût, 1998), *Gessehâ-yi Kîş* (Kîş'in Öyküleri, 1999), *Test-i Demekrasî* (Demokrasi Testi, 1999), *Sefer-i Kandehar* (Kandahar Seyahati, 2001), *Elifbâ-yi Afgan* (Afgan Alfabesi, 2002), *Seks ve Felsefe* (Seks ve Felsefe, 2005), *Şaiir-i Zubâlehâ* (Çöplerin Şairi, 2005), *Feryât-i Mûrçegân* (Karıncaların Feryadı, 2006).

232 Devrime bağlı bu kurum 1981'de resmen faaliyete başlamıştır.

Mahmelbâf'ın tartışılacak hayatı İran sinemacıları tarafından sürekli kaleme alınmıştır. İran sinemasının meşhur yazarı ve eleştirmeni Huşenk Golşiri, Mahmelbâf'ın hayatıyla ilgili yazdığı makalelerin yanı sıra, 1996'da 70 dakikalık Rüya Görmüş Bir Serseri[233] (*Göng-i Hâbdîde*) isimli belgesel bir film çeker. Mahmelbâf'ın kendisi de, hayatının ne kadar ilginç, hatta bazen paradoksal olduğunun farkındadır. O nasıl sinema yönetmeni olduğunu şöyle anlatır:

> 17 yaşımdayken militan bir grubun aktif üyesiydim. Yakalandım ve vuruldum, çünkü demokrasi ve toplumsal adalet için savaşmaya inanıyordum. Devrim sonrası kültürel etkinliklere girmeye karar verdim, çünkü demokrasiye ulaşmak için halkı kültürel olarak hazırlamak gerektiğine inanıyordum. İlk olarak makaleler ve öyküler yazdım... Bir gün sinemaya gidip rezalet bir İran filmi izlediğimi hatırlarım. Bazıları bu film için bir eleştiri yazısı kaleme almamı öğütledi, ancak ben iyi bir film yapıp "nasıl iyi film yapılırmış" göstermek daha iyi olur dedim. Yani aslında benim yönetmen olmama kötü bir film sebep oldu (Yaren, 2002: 102).

Mahmelbâf'ın yönettiği filmler; yapı, tema ve başka sinemasal faktörlere göre dört ana kategoriye ayrılabilir:

A. Devrimin ilk yıllarındaki devrimden yana dini içerikli filmler.

B. Devrimin ortalarında yön değiştirerek yaptığı daha sanatsal ve toplumsal filmler. O, bu filmlerinde toplumsal sorunları konu ederek, olup bitenleri daha sert bir dille eleştirmekte ve dolayısıyla resmi kurumlar tarafından dışlanmaktadır.

C. Yasaklanan filmler:

Dindar ama tartışmalı yönetmen Muhsin Mahmelbâf tarafından çekilen iki film; *Şebhâ-yi Zâyende-rûd* (Zâyenderûd Nehri Geceleri, 1991), ve *Novbet-i Âşikî* (Aşk Zamanı, 1990) beş inceleme düzeyini de geçmiş ve Fecr Film Festivali'nde gösterime girmiştir. Ancak filmlerin romantik aşkı

233 Mahmelbâf'ın yazdığı bir roman adıdır.

işlemesi, muhafazakâr basında büyük gürültü koparmış ve parlamentoda eleştirilere hedef olmuştur. Bu filmler ülke içindeki salonlarda gösterim izni alamamışlardır (Yaren, 2002: 69).[234]

D. Devrime karşı sergilediği kötü tutumdan dolayı İran'ı terk etmek zorunda kaldıktan sonra, yurtdışında çektiği filmler:

1980'lerin ortalarında, İslam hukukuna dayalı katı ideoloji, derece derece gevşedi ve sinemada niteliksel bir büyüme dönemi başladı. İran sineması bir kez daha uluslararası ilgiyi üzerine çekmeyi başarmıştı. Birinci dönemin sonlarına doğru, Abdülkerim Suruş ve Muhsin Mahmelbâf gibi İslamcı aydınlar ve sanatçılar İslam Cumhuriyeti'nin siyasalarından hayal kırıklığına uğradılar ve rejimin uyguladığı İslam hukukuna karşı itirazlarını dile getirmeye başladılar. Suruş'un "yeni dindar düşünce"si ve Mahmelbâf'la birlikte akla gelen yeni sinema arasında koşutluklar vardı. Suruş için din "ideolojiden daha büyük"tü. Mahmelbâf'a göre aynı şey sanat için geçerliydi: Sanat sanatçıyı özgürleştirebilirdi, sanata asla ideolojinin dar gömleği giydirilemezdi (Yaren: 2002: 63).

Onun yazdığı eserleri de dört başlık altında toplayabiliriz:

1. Şiirler
2. Oyunlar

Onun yazdığı *Hisâr der-Hisâr* (Kale İçinde Kale, 1980) oyunu, devrim yandaşları tarafından devrimin ilk oyunu olarak nitelendirilmektedir. Bu oyunda, sol parti üyelerinin akıl tutulmaları gösterilerek, onların gerçeklerden uzak betonlaşmış tam soyut düşünceleri eleştirilmektedir. Bu oyun devrim sonrası yıllarca devrimci tiyatro kimliğini taşımış ve oyun yazar-

234 Tûfânî'nin aktardığına göre, çoğu sinemacı gösterim izni alabilmek için yetkililer ile görüşmelerde sansüre boyun eğerken, Mahmelbâf gibi önemli yönetmenler, uzunca bir bekleme dönemi pahasına direnerek sansürlenmeden gösterim izni alabilmektedir. Mahmelbâf'in *Sukût* (Sessizlik, 1997) filmi bu duruma ilişkin iyi bir örnektir. Filmde yer alan bir dans sahnesinin sansürlenmesine izin vermeyen Mahmelbaf, iki yıllık beklemeden sonra, yönetimde çok ciddi bir değişiklik olmadığı halde filmi kurguladığı haliyle gösterim izni almıştır (Yaren, 2002: 84).

lığını yönlendirmiştir. Asıl ilginç olan şey, bugün İran sinemasının yıldızı sayılan bazı aktörlerin bu tiyatroyla oyunculuğa ilk adımlarını atmış olmalarıdır. Onun yazdığı *Şeyh-i Şehid* (Şehit Şeyh, 1981), *Merg-i Digerî* (Başkasının Ölümü, 1982), *Tîr-i Gayb* (Gaybın Oku, 1982) gibi oyunlar İran tiyatrosunu yıllar boyunca etkilemiş ve sahnelerde gösterilmiştir.

3. Romanlar ve Öyküler [235]

4. Senaryolar [236].

Sağcı, Solcu, Muhafazakâr ve Aydın Bir Sanatçı Olarak Mahmelbâf:

Mohsin Mahmelbâf, Şah rejimine karşı savaşmış ve hapiste yatmış sol görüşte bir devrimciydi.[237] Buna rağmen, devrimin ilk yıllarında sinema faaliyetlerini dinî bir farz olarak görmüş ve tarihî olayları muhafazakâr bir sanatçı gibi, Şiilik zaviyesinden beyaz perdeye aktarmıştır.[238] 1985'te çektiği *Baykot* (Boykot) filmi, yılın gişe rekorunu kırar. Bu filmle, eski sol ve muhafazakâr tutumlarını unutarak, sol devrimciliği aşağılar ve bu defa da elit ve aydın bir sanatçı olarak boy göstermeye başlar. İran'ın başarılı yönetmeni Mecid Mecidî'nin de rol aldığı bu filmde, şah dönemindeki zindanlarda solcu, dindar ve milliyetçi devrimcilerin yaşadıkları anlatılır fakat sonuçta sol devrimcilerin ne kadar yalancı ve hain oldukları, dindar devrimcilerin ise ne kadar masum ve haklı oldukları ortaya çıkar.

---

235 *Do Çeşme bi-Sû* (İki Kör Göz, 1981), *Hovz-i Sultân* (Sultanın Havuzu, 1984), *Cerrâhî-yi Ruh* (Ruh Cerrahı 1987), *Bâg-i Bulûr* (Kristal Bahçe, 1989), *Gong-i Hâb Dide* (Rüya Görmüş Aptal, 1993).

236 *Rûzî ke Zen Şodem* (Kadın Olduğum Gün, 2000), *Tahta-Siyâh* (Kara Tahta, 1999), *Sîb* (Elma, 1997), *Medrese-yi Recâ'î* (Recayi Medresesi, 1989), *Zenghâ* (Ziller, 1985).

237 Devrimden sonra dinî bir sinema idealiyle sinema faaliyetine başlayan MuhsinMahmelbâf'ın ilk filmlerinde kadın oyunculara hiç yer vermemeyi tercih etmesi, 90'lı yıllarda yaptığı filmlerin ise kadın eksenli olması, devrimcilerin zihnî yapısındaki ve bakış açısındaki değişimi göstermektedir (Aktaş, 2005: 138).

238 *Tovbe-yi Nasûh* (Nasuh'un Tövbesi, 1983), *Do Çeşme bî-Sû* (İki Kör Göz, 1984), *İsti'aze* (Sığınma, 1984).

Pehlevî döneminde zindanlarda dört yıl geçiren Mahmelbâf'ın *Nasuh'un Tövbesi* (1983) ve *İki Kör Göz* (1984) gibi ilk dönem filmleri yeni filizlenen İslam Cumhuriyeti'nin ideolojik ve metafizik dayanaklarının tesisi amacına hizmet eder. *Kutsanmışların Evliliği* (1989) ve *Zayenderud Geceleri* [*Zâyenderûd Nehri Geceleri*] (1991) filmlerini yaptığı dönemde Mahmelbâf rejimden yana tam bir hayal kırıklığına uğramış ve yönetici elit kesimin rezilliklerini gözler önüne sermiştir. *Seyyar Satıcı* (1987) ve *Bisiklet Sürücüsü* (1989) filmlerinde kendini devam eden toplumsal davalara adarken, *Bir Zamanlar Sinema* [*Merhaba Sinema*] (1992) ve *Bir Anlık Masumiyet* (1996) filmlerinde de, bir zamanlar parçası olduğu militan İslamcılıktan uzaklaşmakla kalmayıp, onun şiddet içeren metafiziğine karşı bir duruş da benimsemiştir (Dabâshi, 2008: 210).

Böylece Mahmelbâf'ın siyasî ve toplumsal görüşleri giderek değişime uğrar ve radikallikten çıkıp daha ılımlı bir hal alır. Bu gidişatın devamında, onu seçkinlerin sanatçısı olarak öne çıkaran eser, *Destfurûş* (İşportacı, 1986) filmidir. Mahmelbâf giderek geçmişte sergilediği bütün tutumlarına karşı yeni bir yöntem çizer ve daha sanatsal ve sinemasal anlayışlı eserleriyle, toplumdaki sanat camiasının ve seçkin halkın dikkatini çeker. Onun filmlerini eleştirmenlerin yanı sıra, Ahmed Şamlu ve Abdü'l-kerîm Surûş gibi düşünürler de incelemişlerdir. Mahmelbâf, *Arûsî-yi Hûbân* (İyilerin Düğünü, 1988) ve *Baysikel-rân* (Bisiklet Sürücüsü, 1989) isimli filmleriyle de o dönemde yaşadığı bazı olayları ve çeşitli düşüncelerini sinemaya aktarmıştır. *Dest-furûş*'tan sonraki filmlerinde ise yeni dalganın kavramları, formları, yapıları ve simgeleri yer almaya başlar.

Mahmelbâf'ın yönettiği *Nâsireddîn Şâh Aktor-i Sinemâ* (Sinema Aktörü Nasireddin Şah, 1991) filmi, "zihin alışkanlığı" kavramının

parlak bir örneğidir. Mahmelbâf, sinemayı iletişim aracı olarak kullanır ve "şimdiyi" "geçmişe" ve "geçmişi" "geleceğe" bağlar. "Böylece film şimdiki zamanda başlar ve geçmişe varır. Bu gidişatta, sinemanın güncel üyelerinden birkaçını geçmişe taşır. Sinemanın efsanevi gücünü kullanarak, filmdeki karakterleri istedikleri zamanlara ve yerlere götürür" (Talebî-nejâd, 1998: 174). Mahmelbâf bütün iniş çıkışlarıyla, ister devrim öncesi ister devrim sonrası olsun, toplumda yaşanan acı ve tatlı olayları ele almış ve protest bir sanatçı olarak sanat hayatına devam etmiştir. Belki de bu yüzden İran kültürünün bütün maddi-manevi olanaklarını kullanmış ve onlarla filmlerini zenginleştirmiştir.

Auteur sinemacı olarak Mahmelbâf:

Mahmelbâf edebiyatla, özellikle de oyun yazarlığıyla sanat alanına adım atar. O, sinema hayatına başlamadan yıllar önce, devrime bağlı ideolojik yaklaşımıyla Mehrdâd Avesta (1929-1991), Tâhire Saffarzade (1936-2008), Sepîde Kâşânî (1936- 1992), Ahmed Azizî (1958), Kayser Emînpûr (1959-2007) ve Selmân Haratî (1959-1986) gibi şairlerle birlikte İslam devrim edebiyatının sınırlarını çizmek istemiştir. Devrim öncesi, birçok tanınmış şairin karşısında farklı bir tutum sergileyen bu şairler, zamanla eski tutumlarını bırakarak yollarına devam ederler. Ama bütün bu gerçeklere rağmen, onların başlattığı devrim sonrası yeni edebiyat akımı, devrim öncesi akımın yanı sıra İran edebiyatının önemli bir alanını teşkil eder. Örneğin bugün Kayser Emînpûr'un şöhreti, Ahmed-i Şamlu gibi büyük bir şairden az değildir. Mahmelbâf böyle şiir topluluklarından esinlenerek sonraları yaptığı sinema eserlerine şiirsel simgeler, imgeler ve eylemler taşımıştır.

Mahmelbâf'ın ilgisini çeken klasik İran edebiyatının, özellikle de Hâfız'ın şiirlerinin izleri, son yıllarda yaptığı hümanist ve felsefi yaklaşımlı eserlerinde net bir şekilde yer almıştır. Bu bağlamda onun bah-

settiği *Aşk-ı Mecâzî ve Aşk-ı Hakîkî* kavramları, klasik İran edebiyatının kuramsallaştırdığı kavramlardan etkilenmiştir.

Fars şiirinde aşk her zaman ana tema olmuştur, ancak yazarın ulvi bir aşktan mı, yoksa dünyevi bir aşktan mı bahsettiği ya da sevgilinin bir kadın mı yoksa erkek mi olduğu çok nadir anlaşılır. Hem Fars dili hem de şiirsel form, yazıların bu belirsizliği sürdürmelerine, hatta bu belirsizliklerle oynamalarına imkân tanımıştır. Hafız gibi klasik şairlerin şiirlerinde mükemmeliyet kazanmış olan bu belirsizlik sanatı (iham) nesiller boyu İranlılara ulaşmıştır... Ancak bu belirsizlikler, dilin ve formun kadını ve aşkı anlatılırken çok daha fazla şeffaf ve dolaysız olmasını gerektiren sahne sanatlarına ya da görsel sanatlara taşınmazdı (Dönmez-colin, 2005: 58).

Belki bu karmaşadan dolayı, aşk mefhumu İranlı şairler tarafından hakiki veya mecazî anlam taşıyan bir yazısal sanat olarak, çeşitli amaçların ifadesi için kullanılmıştır.

Muhsin Mahmelbâf'ın Aşk Zamanı(*Novbet-i Âşikî*,1990) isimli filminde mahkûmun boynuna ip geçirilince sanki atın boynundan yuları alınmış gibi görünmektedir. Bu sekans tamamen bir temsil taşımaktadır; âşık insan, sadece ölümle faytonundan ayrılabilecek bir ata benzer. Bu at ancak faytonundan ayrılarak özgürlüğe doğru koşar. Daha kısa ve edebi bir şekilde anlatmak gerekirse, aşığın ölümü, onun serbest kalmasıdır (Hoseini, 2000: 66).

Geleneksel hale gelen şiirsel yaklaşım, sinema gibi görsel sanatların oluşumundan sonra çeşitli sanat ve edebiyat dallarına geçer. Aşk konulu olmayan eserler de dâhil olmak üzere, neredeyse İran sinemasının bütün türlerinde aşk ciddi bir mefhumdur. Zira, İran edebiyatını tamamlayan, bütünleştiren, onu koruyarak geliştirip düşündürücü ve zevkli kılan aşk mefhumudur. Aşk mefhumu doğu edebiyatında özel ve

farklı bir yere sahiptir. Bu mefhumu batıdaki aynı kavramla karşılaştırdığımızda, aralarındaki yorum farkını anlamış oluruz:

> Hindistan'da hâkim olan *Radha-Krişna* geleneği, yaşanan anı ve bu anı coşkulu bir aşkla yakalama arzusunu vurgular. Öte yandan, Müslüman kültürünün *Leylâ -Mecnun* geleneği, aşkı Tanrı'ya kavuşmak için başlıca talep olarak görür ve dünyevi aşkla ulvi aşka bir hazırlık olarak bakar. Kadının erkeğe kendini tamamen adaması, evlilikte sadakat bağı ve günahsızca gizlice sevmek, bu geleneğin önemli özellikleridir (Dönmez-colin, 2005: 55).

Sosyal içerikli eserlerinin ardından çektiği sanatsal ve felsefî filmlerin düşünsel alt yapısı, halkın ilgisini çeken klasik edebiyattan alınmıştır. Bu nedenle onun çektiği filmler, seçkin insanların ve elit tabakanın geniş ilgisini çekmiştir.

Mahmelbâf'ın bazı filmlerinde ortaya koyduğu kendine has hümanizm kavramı, Abbâs Kiyâ-rustemî gibi tanınmış bir sinema yönetmeni tarafından da kimi filmlerinde konu edinilmiştir. Onun çektiği *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn*(Zeytin Ağaçları Altında, 1994) isimli film, Mahmelbâf'ın *Nûn o Goldân* (Ekmek ve Vazo, 1996) isimli filmiyle tema ve sinemasal rivayet biçimi açısından çok benzerdir Kiyârustemî'nin filminde Hüseyin ve Tâhire isimli karakterler birlikte sürekli bir sahne kurmaya çalışmaktadırlar. Ancak defalarca denemelerine rağmen, bir türlü sahneyi kurmayı başaramazlar. Hüseyin merdivenlerden yukarı çıkar ve terastaki kızla konuşur. Yavaş yavaş onun Tâhire'ye âşık olduğunu fark ederiz. Hüseyin onunla evlenmek ister. Ancak kızın ailesi bu izdivaca karşıdır. Zira Hüseyin sadece cahil bir işçidir. Filmin devamında bu aşk öyküsü giderek gerçek ve hayat dolu bir aşka dönüşür ve seyirci, gerçek aşkla gerçek olmayan aşk arasında asılı ve kararsız kalır. Bu durumda yaşanan maceranın asıl nedeni bizde saklı kalır.

Filmin sonunda birbirine kavuşan Hüseyin ile Tâhire yürüyerek iki hayalet gibi ortadan kaybolurlar. Böylece yönetmen filmin sonunda bizi güzel bir sona davet etmektedir. Kiyâ-rustemî, Mahmelbâf'ın başına gelen gerçek bir maceradan esinlenerek çektiği *Close-up* (Yakın Çekim, 1990) filminde bu yöntemi tekrar kullanmıştır. Bu filmde Mahmelbâf'a benzeyen Sebziyân isimli bir sahtekar, onun şöhretini kullanarak dolandırıcılık yapar ve tutuklandıktan sonra, Kiyârustemî'nin kamerasının önünde mahkemede yargılanır. Görüldüğü üzere Kiyârüstemî, sadece Mahmelbâf'ın düşüncelerinden etkilenmemiş onun hayatından bazı kesitleri bile filmlerine yansıtmıştır. Bu da Mahmelbâf'ın İran sinemasındaki yerini göstermesi bakımından önemlidir.

Mahmelbâf çeşitli dönemlerde çektiği sinema eserlerinde klasik İran edebiyatından -dolaylı veya dolaysız şekilde- alıntılar yaparak sinemayla edebiyatı bir araya getirmiş ve seyircinin beğenisini kazanmıştır. Çoğu sinemacıya göre onun son dönemlerde çektiği eserlerde konuşma tarzı, bakış açısı, hayat ve varlıkla ilgili insanî görüşler, edebiyattan alınmıştır.

Şebhâ-yi Zâyende-rûd (Zâyenderûd Nehri Geceleri, 1991) filmin asıl karakteri bir üniversite hocasıdır. O yaşadığı aşk dolu maceradan dolayı halktan ve siyasetten uzak düşer. Hatta giderek onlardan nefret eder. Ama sonunda onun nefret ettiği siyaset, onu değiştirir ve başka bir insan yapar. Bir üniversite hocası olarak onun bilgili olması ve en azından değişimlerde aktif olması kaçınılmazdır. Ama onun, siyasetin gerektirdiği değişimlerde ufacık bir payı bile yoktur. Başka bir deyişle, filmin vurguladığı nokta şu dur ki; siyasî gelişimlerde bilinçli insanların payı yoktur. Hatta onlar bu gelişimlerin kurbanları sayılırlar. *Baykot* (1985) filmi, siyasî yaklaşımına rağmen, Makyavelizm'in tanınmış yöntemlerinden biri olan Materyalizm felsefe ve düşüncesinin eleşti-

risini ortaya koyar. Filmin asıl karakteri olan Vâle, sol görüşlü bir gurupla siyasî iktidar arasında ortaya çıkan çatışmaya kurban gider. O, Emperyalizm'in yok olması için devrimci olmayı seçer ama sonunda kendinin yok olduğunun farkına varır (Talebî-nejâd, 1998: 124).

Muhsin Mahmelbâf, İran'dan sürgün edildikten yıllar sonra, TacikistanYazarlar Birliği'nde yaptığı bir konuşmada, Kayser Emînpûr'u saygıyla anarken o günleri şöyle hatırlar:

> Kayser'in ölüm haberini aldığımda o günleri hatırladım. Biz on beş kişi çalıştığımız kurumdan kovulmuştuk. Biz kimdik ki? Biz şiire, edebiyata ve sinemaya âşık insanlardık. Devrimin iki kanadına, yani adalete ve özgürlüğe âşıktık. Bizim kalbimiz bu iki amaç için çarpıyordu.[239]

Mahmelbâf'ın *Feryât-i Mûrçegân* (Karıncaların Feryadı, 2006) isimli eserinde, Allah'a derinden inan bir kız, ateist bir erkeğe âşıktır. Filmin devamında evlenen bu gençler balayını Hindistan'da yapmak isterler. Ama amaç, normal bir balayı yapmak değildir. Hindistan'ı seçmelerinin pek çok nedeni vardır. Hindistan! Aşk ülkesi. Yüzlerce farklı mezhepten insanın bir arada huzur içinde yaşadığı ülke. İrfanın doğum yeri ve hakikatin gizlendiği yer. Bu iki aşığın fikrî anlaşmazlıkları ve açmazları ancak Hindistan gibi huzur verici bir ülkede çözülebilir. Mahmelbâf'ın bu filmde vurguladığı irfanî yaklaşımı kendisinden önce Füruğ Ferruhzâd ve Sohrab Sepehrî şiirsel bir dille ortaya koymuşlardır.

Mahmelbâf eskiden kendi düşüncelerinin karşısında gördüğü Füruğ Ferruhzâd'ı, 1995'te yurt dışındayken sevmeye başlar ve onu *Füruğ Bizim Bacımızıdır*[240] başlığı ile yazdığı bir notta saygıyla şöyle anar:

---

239 17:13:59866368خبرگزاری ایرنا .کد خبر http://www.irna.ir/View/FullStory/?NewsId=866368

240 *Furuğ haher-i mâ bûd.*

Füruğ için önemli olan halkın kaderidir, halkın ne düşündüğü değil. Füruğ bir sosyolog gibi araştırıp konuşmaz. O profesyonel bir konuşmacı değildir. Megafonu eline almadan konuşur. O bir şairdir. Kendini keşfederek başkalarını da aydınlatır. Kendisi de çevresindekilerin bir sonucudur. Amacı, hepimizin etrafımızda oluşan nedenlerin bir sonucu olduğumuzu görmemizdir. O yazdığı eserlerinde kendi özünü gösterirken biz de onun yazdığı eserlerde kendi özümüzü görmekteyiz; kaybolan özümüzü. Onun öne sürdüğü yazı taslağında "bunu yap onu yapma" diye bir öneri yoktur. Onun taslağında sadece şiirinde yazılanlar vardır. O bizim kaybolmuş kimliğimizden bahseder. Ama şimdi o da yok. Burada da ideal veya temenni yoktur. Bazıları ona itiraz ederek "sanatçı dertlerin dermanı olmalıdır, derdin kendisi değil" derler. Onlara göre sanatçı yolu göstermelidir, çıkmaz yolu değil. Ama onlar şunu unutuyorlar ki, bizim asıl derdimiz derdin kendisi değil dermanın fazla olmasındandır... [241]

İbrahim Nebevî'nin, Mahmelbâf ile yaptığı bir röportaj İran sinemasında -özellikle Mahmelbâf'ın filmlerinde- İran şiiri ve edebiyatının izlerini, göstermesi bakımından önemlidir[242]:

Eğer Avrupalı bir yönetmenin içinde gizli bir ressam varsa, İranlı yönetmenin içinde de her şeyini kaybetmiş bir şair veya öykü yazarı vardır; özellikle geçmişimizdeki sanatları bize temsil eden şiir vardır. Biz İranlı yönetmenler başkaları gibi fotoğrafçı veya ressamdan ziyade şairiz. Bunun bir nedeni de İslam dininde resim sanatının haram olmasıdır. Hala bize ressam kimdir diye sorarlarsa, "o tabiatı veya bir yüzü resmeden sanatçıdır" deriz. Ama batıda kameranın bulunmasından önce sıradan insanların çoğu resim üzerine konuşmayı ve onun kavramlarını öğrenmişlerdir. Onlar hat, renk, hareket, ışık, tür ve kompozisyon gibi kavramları anlıyorlardı. Orada sinema ne kadar resim ve imajla sınırlanmışsa, burada da sinema edebiyat ve tiyatronun çizdiği alanın içinde mahsur kalmıştır. Örneğin

241 http://www.haftan.com/critiques/?id=646111085 (05.09.2013), http://makhmalbaf.com/articles.php?a=359

242 *Sureş*, Sayı 31, (1366/1987), s. 27.

Tovbe-yi Nasûh (Nasuh'un Tövbesi, 1983), filmim bir fotoromandır. Bu filmde kendi öyküm için fotoğraf çekiyorum. Ben öyküsüz sinemadan hoşlanmam. Ama sinemada öykünün anlatımı resme daha yakındır.

Mahmelbâf'ın bu röportajdaki yorumu, İran sinemasıyla İran edebiyatı arasında yakın bir bağ olduğunu ortaya koymaktadır.

3.2.4. Behram Beyzayî (d. 1938)

Dünya çapında pekçok ülkede olduğu gibi, İran sinemasında da sinemanın doğuşu tiyatrocuların yardımıyla gerçekleşmiştir. Mesela "Sinemanın icadından sesli filmlere kadar ve o zamandan yaşadığımız çağa kadar, oyunlar, değerli ilham kaynağı olarak dünyanın dört bir yanında yaşayan sinema yönetmenleri tarafından kullanılmıştır" (Hayrî, 2005: 85). İran tiyatrosuyla edebiyatını sinemada bir araya getirenlerden biri Behram Beyzayî'dir. Modern İran sinemacılarından birisi olan Behram Beyzayî, aynı zamanda yazdığı oyunlar, makaleler ve kuramsal kitaplar itibariyle modern bir yazar ve edebiyatçı olarak da karşımıza çıkar. Çektiği sinema filmleri, yazdığı makaleler, yazdığı ve yönettiği oyunlar, İran kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bütün bu alanlarda saygın bir kültür adamı olarak karşımıza çıkan Beyzayî, özellikle yaptığı araştırmalar sayesinde genel anlamda sinema, edebiyat ve tiyatroda etkileyici ve yönlendirici bir rol üstlenmiştir. Onun, İran kimliğini temel alarak oluşturduğu edebi ve sanatsal eserleri, şu an yapılan araştırmalar için göz ardı edilemez bir referans kaynağıdır. Örneğin onun yazdığı *Numâyiş der-Irân* (İran'da Oyun) kitabı, İran tiyatrosunun muteber tek kaynağıdır. Yazdığı makaleler ve kitaplar, klasik İran edebiyatını bugüne bağlar ve İran kimliği kavramını inceleme ve yorumlamaya sunar. Beyzayî, Firdevsî gibi büyük bir şairin mitolojik ve tarihî öykülerini günümüz tiyatrosuna uyarlayarak İran tiyatrosunun zenginleşmesine ve dolayısıyla ulusal sinemanın bu anlamda güçlenmesine neden

olmuştur. Bu yazar, yönetmen ve araştırmacı, 2010'da yakın arkadaşı Hamid Dabâshi tarafından araştırma yapmak ve ders vermek için Stanford Üniversitesi'ne davet edilmiş ve bu tarihte Amerika'ya gitmiştir.

İran sinemacıları arasında Beyzayî kadar edebiyatla ilgilenen başka birisi yoktur. Yazdığı eserler, yönettiği sinema filmlerinin bir kaç katı olmasından dolayı çoğu zaman bir yazar olarak tanınan Beyzayî, aynı zamanda sinema alanında da saygıdeğer usta bir yönetmendir.

Tiyatrocu Olarak Beyzayî:

Beyzayî, yazdığı 44 oyunla[243], İran tiyatrosunun en aktif isimdir. O, Ekber Râdî (1939-2007) ve Gulâm-Hüseyin Saîdî ile birlikte modern İran tiyatrosunun üç önemli isminden birisidir. Yönettiği 50'den fazla tiyatro eseri, tiyatro alanında yazdığı 10 kuramsal kitap[244] ve 50'den fazla bilimsel makale onu gerçekten modern İran tiyatrosunun önderi yapmıştır.

Beyzayî klasik İran edebiyatından, özellikle Firdevsî'nin yazdığı Şehname'deki öykülerden topladığı birikimi güçlü bir kalemle oyunlarına yansıtmıştır. Yazdığı ve yönettiği oyunlar ve tiyatro alanında yaptığı araştırmalar itibariyle Beyzayî, usta bir yönetmen olmanın yanı sıra, aynı zamanda tiyatro ustası olarak da tanınmaktadır. Onun İran tiyatrosunda yönettiği ve yazdığı eserlerin bıraktığı etkisine bakıldığın-

243 Beyzayî, yazdığı oyunların bazılarını kendisi yönetmiştir: *Arûsekhâ* (Oyuncaklar, 1966), *Ziyâfet ve Mîrâs* (Ziyafet ve Miras, 1967), *Sultân-ı Mâr* (Şahmeran, 1969), *Merg-i Yezdgerd* (Yezdgerd'in Ölümü, 1982), *Kârnâme-yi Bondâr-i Bidhâş* (Bidhaş Bondâr'in Karnesi, 1998), *Bânû-yi Aoyî* (Aoyi Hanım, 1998), *Şeb-i Hezâr o Yekom* (Bin Birinci Gece, 2003), *Meclis-i Şebih* (Taziye Meclisi, 2005), *Efrâ Bâ Rûz Mî-gozered* (Efra Gündüzle Geçiyor, 2007), *Cânâ ve Belâ Dûr* (Cana ve Bela Uzak, 2012).

244 *Numâyiş der-Japon* (Japonya'da Oyun, 1964), *Numâyiş der-İrân* (İran'da Oyun, 1965), *Numâyiş der-Çîn* (Çin'de Oyun, 1969), *Numâyiş der-HindustÂn* (Hindistan'da Oyun, 1971), *Rişe-yâbî-yi Diraht-i Kohen* (Kadim Ağacın Kökünü Arayış, 2003), *Hezâr Efsâne Kocast?* (Bin Efsane Nerede 2012).

da, ne kadar yönlendirici, verimli ve geliştirici olduğunu fark ederiz. Bazılarına göre Beyzayî, öncelikle bir tiyatro ustasıdır. O tiyatroyla başlayan yolculuğuna sinema da devam etmiştir. Beyzayî tiyatro alanında tiyatrocu, sinema alanında tam bir sinema üstadıdır. Yazdığı eserler incelendiğinde klasik Farsça'ya ne kadar hâkim olduğu ortaya çıkar. Belki de bu yüzden bazıları onun yazım tarzını eşsiz ve erişilmez olarak nitelendirmektedirler.

Onun süslü klasik dilde yazdığı oyunlarda, Firdevsî'nin yazdığı öykülerin mitolojik kahramanları, yaşadığımız çağa uyarlanarak, tekrar canlandırılmakta ve genel olarak insan, varlık ve toplumsal hayata dair evrensel konular ve kavramlar işlenmektedir. Örneğin *Efrâ Bâ Rûz Mi-gozered* (Efrâ Gündüzle Geçiyor, 2007) isimli oyununda, geçmişte gerçekleşen olaylar bugünü temsil etmekte ve günümüzde yaşanan bir soruna değinmektedir. O, İran tarihini, kimliğini ve yaşanan zor dönemleri ortaya koyarak sorunlara yönelik eleştirel ve etkili çıkış yolları önermektedir. Bugün kimlik tartışmalarında onun yazdığı oyunlar, önemli birer kaynak olarak kullanılmaktadır.

O, ayrıca İran'ın "kapalı çarşı" (bâzâr) gibi bazı folklorik mekânlarını, onun içindeki geleneksel ekonomik sistemi, söz konusu sistemin Şii ruhban sınıfının oluşumundaki rolünü, dinsel gelişimleri ve değişimleri ele almış ve tarih boyunca halkın kullandığı folklorik dili, toplumsal davranış biçimini ve insanlar arasındaki sosyal ilişkiyi izah etmeye çalışmıştır. Örneğin İran sineması ve tiyatrosunda "edebî" ve "tarihî" başlığıyla bilinen konuşma tarzını, ilk kez o yaratmıştır. Beyzayî'nin bu çalışmalarından sonra, tarihî, mitolojik ve folklorik dilde yazılan oyunlar ve senaryoların çoğu, tıpkı onun yazdığı tarzda yazılmıştır.

Mitoslar, her ne kadar geçmişe ait konular olsalar da bugün onların toplumsal işlevlerine göz attığımızda, sanat alanında ne kadar yararlı

olduklarını fark ederiz. Yazdığı Sinema Modern Mitoloji isimli kitabında bu meseleye değinen Ömer Tecimer, mitosların günümüzdeki önemini şöyle izah eder:

> Filmlerde tıpkı mitoslar gibi, yaratıcısının kişisel etkisini farklı insanların zihnine taşıyan kolektif, toplumsal ürünlerdir. Bu nedenle, mitosların hem yapısal hem psikolojik işleyişlerini açıklayan kuramlardan yola çıkarak sinemayı "modern mitoloji" olarak değerlendirmek mümkündür. Jung, Eliade ve Gaster gibi mitoloji konusunda yetkin araştırmacıların ve özellikle Joseph Campbell'in çalışmaları, bu alanda yol gösterici olmuştur, olacaktır.
>
> Sinema gerçekte tarihsel olarak dramanın bir devamıdır. Kendine özgü klasik temellere sahip olan drama, özünde dramanın yazınsal bir tür olduğu için mitoslardaki tematik ve örneksel yapı, ekrana yansımış biçimi olan filmlerde de kendini gösterir. Sinema yalnızca modern mitoloji olmakla kalmaz, kendi kökenini de mitolojide bulur (Tecimer, 2005: 11).

Beyzayî süslü klasik İran edebiyatındaki mitolojik karakterlerin Farsça konuşma tarzını, dramatik unsurlarla birleştirerek canlandırır ve aynı zamanda daha anlaşılır bir şekle sokar. O, yazdığı mensur ve manzum metinlerde, klasik ve modern Farsçayı birleştirmiştir. Bu bağlamda Türkçe, Ermenice, Gilekçe ve Kürtçe'ye de hâkim olduğu anlaşılan Beyzayî, eserlerinde zaman zaman bu dilleri özenle kullanmıştır. *Aydın Ağdaşlu* (d. 1940)[245] Beyzayî'nin klasik İran edebiyatı ve sanatına ne kadar hâkim olduğunu ve nasıl kendi eserlerine başarıyla yansıttığını şöyle anlatır: "O, eski İran minyatürlerindeki oyun ve dans figürlerini çok iyi biliyor. İlhanlılar döneminde hicrî 699 [miladî 1299] yılında ağır bir üslupta yazılan *Târîh-i Vassâf*'ı kolay ve hatasızca okuyabilir. O geçmişini ve tarihî kimliğini arama yolunda, okuyarak kendini besleyen sanatçıların en iyi örneğidir".[246]

245 İran'ın ünlü ressam, sanat tarihçisi, sanat eleştirmeni ve grafik tasarımcısıdır.

246 *Film*, Sayı: 75, 1368/1989, s. 7.

Beyzayî, tıpkı William Shakspeare (1564-1616) gibi, tarihî oyunlarını gerçek tarihî olaylardan yola çıkarak yazmıştır. Bu nedenle onun yazdığı oyunlarda geçen tarihî olaylar, -özellikle saraylarda geçen olaylar- önemli birer tarihî kaynak olarak da ciddiye alınmaktadır. Örneğin *Kemâleddîn Behzâd* (1450-1535)'ın meşhur bir minyatüründen ilham alarak Farsça yazdığı *Perde-hâne* (Perdehane, 1985) isimli oyununda Türkçe, Ermenice, Gilekçe ve Kürtçe gibi dillerden de küçük pasajlar kullanarak, İlhanlı hükümdarlarının saraylarında yaşanan olayları anlatmıştır. Beyzayî'nin yazdığı oyunlar[247] defalarca tiyatro sahnelerinde canlandırılmış, televizyon dizilerine taşınmış ve beyaz perdeye aktarılmıştır. Onun bu etkileyici eserleri aynı tarzda yazan başka yazarlara da esin kaynağı olmuş ve örnek teşkil etmiştir.

Auteur Sinemacı Olarak Beyzayî:

Behram Beyzayî, İran tiyatrosunda elde ettiği başarıyı aynı şekilde sinemada da tekrarlamıştır. Modern İran sinemasının kurucularından biri sayılan Beyzayî, çektiği filmlerle İran sinemasında kendine has bir akım başlatmıştır. Ondan sonraki sinemacılar, onun ortaya koyduğu

247 *Metersekhâ der-Şeb* (Gecenin Korkulukları, 1962), *Gurûb der-Deryâ-yi Garib* (Garip Denizde Batış, 1962), *Kıssa-yi Mâh-i Penhân* (Gizli Ayın Öyküsü, 1963), *Pehlivân Ekber Mî-mired* (Pehlivan Ekber Ölüyor, 1963), *Heştomîn Sefer-i Sendbâd* (Sinbad'ın Sekizinci Yolculuğu, 1964), *Arûsekhâ* (Oyuncaklar, 1966), *Donyâ-yi Agâ-yi Esrârî* (Esrarî Bey'in Dünyası, 1966), *Ziyâfet ve Mîrâs* (Ziyafet ve Miras, 1967), *Çahâr Sandûk* (Dört Sadık, 1967), *Sâhil-i Necât* (Kurtuluş Sahili, 1968), *Der-Huzûr-i Bâd* (Rüzgarın Huzurunda, 1968), *Sultân-i Mâr* (Şahmeran, 1969), *Gomşodegân* (Kaybolmuşlar, 1969), *Merg-i Yezdgerd* (Yezdgerd'in Ölümü, 1982), *Perde-hâne* (Perdehane, 1985), *Kâr-name-yi Bondâr-i Bidhaş* (Bidhaş'ın Karnesi, 1998), *Dîvân-i Belh* (Belh'in Divanı, 1968), *Râh-i Tûfânî* (Fırtınalı Yol, 1970), *Nodbe* (Nüdbe, 1977), *Neveştehâ-yi Dîvârî* (Duvar Yazıları, 1978), *Hatirât-i Honerpişe-yi Nâkş-i Dovvom* (İkinci El Aktorün Hatıraları, 1981), *Feth-nâme-yi Kelât* (Kelat Fetihnamesi, 1982), *Ceng-nâme-yi Gulâmân* (Kölelerin Cenknamesi, 1988), *Tarâb-nâme* (Tarabname, 1994), *Sohrâb-koşî* (Sohrab'ı Öldürmek, 1994), *Meclis-i Besât-i Ber-çîden* (Oyun Bozan Meclis, 1997), *Bânû-yi Aoyî* (Aoyî Hanım, 1998), *Meclis-i Kurbânî-yi Senmâr* (Senmar'ın Kurban Meclisi, 1998), *Gozâreş-i Ardâvirâf* (Ardaviraf'ın Mesajı, 1999), *Meclis-i Zarbe-Zeden* (Darbe Vurma Meclisi, 2000), *Şeb-i Hezâr o Yekom* (Bin Birinci Gece, 2003), *Meclis-i Şebih* (Taziye Meclisi, 2005), *Efrâ bâ Rûz Mî-gozered* (Efrâ Gündüzle Geçiyor, 2007), *Târâc-nâme* (Taracname, 2011), *Cânâ ve Belâ Dûr* (Cana Bela Uzak, 2012).

sinema tarzını kendilerine örnek almış ve yeni katkılar yaparak geliştirmişlerdir. Onun sanat hayatına baktığımızda, ne kadar zor dönemlerden geçtiğini fark ederiz. Belki hiç bir yönetmen resmî sinema kurumları tarafından onun kadar tenkide uğramamıştır. Cafer Penahî, Abbâs Kiyâ-rustemîve Muhsin Mahmelbâf gibi sinemacılar, hiçbir zaman onun yaşadığı zorlukları yaşamamışlardır. Bu yönetmenlerin eserleri kısmî sansüre uğramış olmasına karşın, Beyzayî'nin eserleri uzun bir süre tamamıyla yasaklanmıştır.

Beyzayî'nin çektiği filmler, genellikle başka meşhur yönetmenlerin filmlerinin aksine, uluslararası film festivallerine kasıtlı olarak gönderilmemiştir. İlginç olan şudur ki, dünya çapında başarılı olan İranlı yönetmenler, çoğunlukla yurt içindeki festivallerde sanatsal nedenlerden dolayı -siyasî değil- aynı başarıyı elde edememektedirler. Bu yönetmenlerin aksine Behram Beyzayî, söz konusu festivallerde sanatsal nedenlerden dolayı, sadece jüri özel ödüllerini elde etmiştir. Beyzayî bütün bu baskılara rağmen, en ufak fırsatı değerlendirmiş ve film çekmeye devam etmiştir[248] ve onun sinemayla tiyatro alanlarındaki eserleri, en çok tartışılan konuların başında yer almıştır. İran'ın tanınmış sinema kuramcısı Sâfder Takîzâde onunla ilgili şöyle yazar:[249]

> Behram Beyzayî sinemada elde ettiği geniş şöhrete rağmen, aslında yaratıcı, mütefekkir ve dopdolu bir yazardır. O görüşlerinin ve düşüncelerinin çoğunu kaleme almış ve çeşitli metinlere aktarmıştır. O, akıcı bir tarzda yazdığı düzenli metinlerle, bazen araştırmacı, bazen senaryo yazarı ve bazen de oyun yazarı olarak karşımıza çıkar. Bilimsel dilde, klasik dilde ve basit konuşma dilinde ustaca yazmayı başarmıştır. Bu becerisi onun

248 *Amû Sibilû* (Bıyıklı Amca, 1970), *Regbâr* (Sağanak, 1970), *Garibe ve Meh* (Yabancı ve Sis, 1974), *Kelâg* (Karga, 1977), *Çirike-yi Tara* (Tara'nın Militesi, 1980), *Merg-i Yezd-Gerd* (Yezd- Gerd'in Ölümü, 1982), *Başu, Garibe-yi Kuçek* (Küçük Yabancı Başu, 1985), *Şayet Vekt-i Diger* (Belki Başka Bir Vakit, 1988), *Mosaferân* (Yolcular, 1988), *Seg-koşi* (Köpek Öldürmek, 1990), *Vakti Heme Habim* (Hepimiz Uykudayken... 2008)

249 *Kar-name Dergisi*, 2000, 13.Sayı. Safta 19

tiyatro ve sinema eserlerini ölümsüz kılmıştır. Beyzayî'nin yazdıkları her zaman edebiyat camiası tarafından değerli metinler olarak hatırlanacaktır.

Onun klasik İran edebiyatından esinlenerek yazdığı eserler, hem sinemaya uyarlamanın zorluklarını aşmayı başarmış hem de edebî zevkten taviz vermeyerek kitap halinde basılarak önemli bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. İran sinemasında sadece Behram Beyzayî'nin, yazdığı senaryolar[250] filme aktarılmadan önce kitap olarak basılmıştır. Beyzayî'nin bazı filmlerinden verilecek örneklerle, onunla İran edebiyatı arasındaki yakın ilişki açığa kavuşacaktır. O, ağır klasik Farsça ve bu dile bağlı kültürel yapıları ortaya koymakla birlikte, toplumsal hayatla ilgili sorunları da göz ardı etmemiş ve bu sorunları derinlemesine incelemiştir. Beyzayî, söz konusu klasik dil ve onun atmosferiyle, günümüz insanlarının yaşadıkları problemleri incelemekte ve genel olarak cehaletlerden kaynaklanan bu problemlerin çözüm yollarını sadece ve sadece uyanmak ve bilgilenmekte aramaktadır. Safder Takîzâde, Beyzayî'nin kendine has edebî kalemini şöyle anlatır:[251]

> *Merg-i Yezdgerd* (Yezdgerd'in Ölümü, 1982), edebî bir eser olarak onun diğer eserlerinin arasında parlıyor. Aynı zamanda onun *Tûmâr-i Şeyh Şerzîn* (Şeyh Şerzîn'in Fermânı, 1986) isimli senaryosu da edebî bir eser sayılabilir. Onun kullandığı dildeki yapı ve kelime ahengi, klasik ede-

250 *Ayyâr-i Tenhâ* (Yalnız Efe, 1970), *Ahû, Selender, Telhek ve Dîgerân* (Ahu, Selender, Telhek ve Diğerleri, 1970), *Hakâyik der-Berây-i Leylâ Duhter-i İdrîs* (İdris'in Kızı Leylâ'yla İlgili Gerçekler, 1975), *Kıssahâ-yi Mîr-i Kefen-pûş* (Kefenli Mîr'in Öyküleri, 1979), *Şeb-i Semûr* (Semur Gecesi, 1980), *İşgâl* (İşgal, 1980), *Âyinehâ-yi Rûberû* (Karşı Aynalar, 1980), *Hatt-ı Kırmız* (Kırmızı Çizgi, 1981), *Dâstân-i Bâver Nekerdenî* (İnanılmaz Öykü, 1982), *Zemîn* (Zemin, 1982), *Ayyâr-nâme* (Ayyâr-nâme, 1984), *Pervende-yi Kadîmî-yi Pîr-âbâd* (Pîr-âbâd'ın Eski Dosyası, 1984), *Kefşhâ-yi Mobârek* (Mübarek'in Ayakkabıları, 1984), *Târîh-i Sırrî-yi Sultân der-Âbeskûn* (Sultan'ın Abeskun'daki Gizli Tarihi, 1984), *Başu, Garibe-yi Kuçek* (Küçük Yabancı Başu, 1985), *Golle-yi Kulak* (Kulak Kulesi, 1985), *Tûmâr-i Şeyh Şerzîn* (Şeyh Şerzin'in Fermanı, 1986), *Şâyed Vakt-i Dîger* (Belki Başka Bir Vakit, 1988), *Mosâferân* (Yolcular, 1988), *Seg-koşî* (Köpek Öldürmek, 1990), *Rûz-i Vakıâa* (Olay Günü, 1994), *Çeşm-endâz* (Perspektif, 1996), *Vakt-i Heme Hâbîm* (Hepimiz Öykudayken, 2008) vb.

251 *Kârnâme*, Sayı 13, 2000, s. 20.

bi dile çok yakındır. Bu eserler bizi gerçek tarihimizle aşina kılıyor. Onun yazdığı oyunlar ve senaryoların içeriği, eski zamanlarda gerçekleşen olayları aynı dilde ifade ediyor. O dolaysız şekilde, ustaca bizi yaşadığımız çağdan geçmişe bağlıyor. Beyzayî geçmişin öyküleri, gerçekleri ve diliyle bugün toplumda yaşanan sorunları ele almış ve bu sorunları sanat alanlarına taşımıştır.

Beyzayî tiyatro ve sinema eserlerinde incelemek için, klasik İran edebiyatının yapı ve içeriliği yanı sıra, o dönemin atmosferini de göz ardı etmez:

> Behram Beyzayî'nin *Şâyet Vakt-i Dîger* (Belki Başka Bir Vakit) isimli filmi orta sınıftan hamile bir kadının öyküsüdür. Bu kadın vaktiyle yol kenarına bırakılan bir çocuktur ve kendi kimliğini tanımanın peşindedir. Tesadüfen bir antikacıda gördüğü resim dikkatini çeker. Bu resmin ressamının annesi olduğunu öğrenir. Resmin sahibini bulmak için her yere başvurur. Sonunda antik resimlerin tamircisi olan ikiz kardeşine rastlar (Whitaker, 2000: 106).[252]

Beyzayî, popüler kültür çerçevesinde gerçekleşen yerel ve millî törenler ve dinî bayramlarla ilgili yapılan ayinleri, folklorik edebiyatı ve orta oyunlarını etraflıca araştırmıştır. Bu nedenle o söz konusu alanlarda derin bir bilgi birikimine sahip bir yönetmendir. Bu derlemeler sayesinde elde ettiği edebi ve sanatsal değerleri göz önünde bulundurarak eserlerini zenginleştirmiştir. Örneğin halkın içindeki folklorik

252 Kelâg (Karga, 1977) filmi, aydın bir kişinin öz geçmişini aramasını anlatır. Gazetede genç bir bayanın fotoğrafı onun dikkatini çeker. Artık her yerde onun peşindedir. Söz konusu kadını ararken, kendisi de çarşaflı bir kadın tarafından takip edilir. Ona göre çarşaflı kadın aradığı kişidir. Seyirci filmin sonunda fotoğrafın genç kadının annesine ait olduğunu anlar. Böylece filmin bilinmeyeni çözülmüş olur. Filmin öykü hattında tanınmayan başka bir karakter daha yer almaktadır. Aslında iki öykü paralel olarak yürümektedir. Beyzayî birbirinden ayrı yaşanan zamanları bahane ederek Tahran'ın iki görüntüsünü beyaz perdeye aktarmıştır. Onun amacı, İran toplumunu batılılaştırma planlarının ifşa edilmesidir. Dolayısıyla şehrin batılılaşmasıyla insanların batılılaşması bu karşılaştırmayla anlamını bulur (Whitaker, 2000: 107).

etkinlikleri *Garibe ve Meh* (Yabancı ve Sis, 1975) isimli filmine yansıtarak, önce tarih boyu bu değerlerle melezleşmiş hurafeleri ve boş inançları tasfiye etmiş, sonra da çektiği filmin öyküsünü, halkın beğeneceği tarzda yazmıştır. Bu bağlamda Beyzayî, Zâven Gokasiyân ile yaptığı bir söyleşide *Garibe ve Meh* filminde "ayinleri ve mitolojileri halkın diline yakınlaştırmaya çalışıyorum. Amacım, bir nevi bireysel ve toplumsal psikolojinin yakalanmasıdır. Tabiatta yaşadıkları olayları anlatan şiir ve öykülerin kökenini açıklamaktayım" der (Gokasiyân, 1992: 95). Bu film sayesinde İran edebiyatı, özellikle de folkloru açığa kavuşmaktadır.

Beyzayî'nin tarihî kaynaklardan özellikle Firdevsî'nin şaheseri *Şâhnâme* (Şehname) gibi klasik manzum eserlerden beslendiği fikri dünyası, genellikle oyunlarında doğrudan ve sinema eserlerinde dolaylı şekilde yansıtılmaktadır. O, yaşadığımız çağın atmosferinde çektiği bir filmde dahi bu düşüncelerden uzak kalmaz. Örneğin 1980'de çektiği *Çirike-yi Târâ* (Tara Gerillası) isimli filminde, bu tarz bir yaklaşımı sergiler. Bu filmde dul kalmış genç bir kadın, bir gün yolda yürürken eski çağlardan bugüne gelen bir savaşçıya rastlar. Eski savaş kostümüyle donanmış savaşçı, atalarından yadigâr kalan bir kılıcın peşindedir. Kaybolan bu kılıç çok değerlidir. Bu kılıcı bilen genç kadın, kılıcı bir yerlere atmıştır. Bir kaç günden sonra kadın, kılıcı bulup savaşçıya verir. Ama savaşçı artık gitmek ve onu terk etmek istemez. Zira, kadına âşık olmuştur. Ancak filmin sonunda savaşçı gider ve kadın tekrar yapayalnız kalır.

Beyzayî'nin sineması, edebiyatla sanat dallarının çeşitli kollarını, -tarihin en uzak zamanlarından bugüne kadar- bir araya getirerek ona yeni anlamlar kazandırmıştır. O, hicrî VI. (miladî XII.) yüzyılda *Beygamî*'nin yazdığı *Dârâb-nâme*, *Ercânî*'nin yazdığı *Semek-i Ayyâr* ve Feridüddîn-i Attâr'ın yazdığı *Tezkiretü'l-Evliyâ* gibieserleri, dikkatle

incelemiş bir sinemacıdır. Ayrıca o, eski İran metinlerinin yanı sıra[253], Hindistanlıların *Mahabharata*'sını, Türklerin *Dede Korkut*'unu ve Yunanlıların *İlyada* ve *Odysseia* gibi mitolojik eserlerini de çok iyi bilen ve hatta kendi eserlerinde onlardan yararlanan bir sinema yönetmenidir[254].

Beyzayî'nin uzun ve şöhretli kariyeri boyunca başlıca uğraşı, İran kültürünün içerisindeki mitolojik kaynakları filmlerinde oldukça yoğun bir biçimde kullanmaktadır. Bunu da, İran kültürünün çağdaş sorunları saydığı rahatsızlıkların mitolojik kökenlerinin izini sürerek ve bu sorunları, yapılarına uygun bir dille ele alarak yapıyordu. Bu sürecin sonunda, eşzamanlı olarak iki şey gerçekleşmekteydi: öncelikle, bu sorunların kolektif bilincin mitolojik katmanları arasındaki kökenleri bulunuyor, ikincisi olarak da bu kökenlerin önündeki yıkıcı engeller, aynı biçimde mitolojik karşı saldırılar arasından tespit ediliyordu (Dabâshi, 2004: 21).

Başu, Garibe-yi Kuçek (Küçük Yabancı Başu, 1985) filminde, 1980-1987 yılları arasında gerçekleşen İran-Irak savaşından dolayı, ailesini ve evini kaybeden mülteci bir çocuk, yardım kurumları tarafından, yaşadığı İran'ın güney bölgesinden, İran'ın kuzeyine getirilip bir aileye teslim edilir. Bu çocuğun adı Başu'dur. Başu yaşadığı sıcak ve nemli bir bölgeden, İran'ın kuzeyindeki yemyeşil cennet gibi Gilan bölgesine getirilir. Orada yaşayan Gilek kökenli bembeyaz çocukların tam tersine, Arap kökenli siyahî birisidir. Başu da oradaki çocuklar gibi Farsça'yı güçlükle konuşmaktadır, zira oradaki çocukların ana dili Gi-

253 Behram Beyzayî, klasik İran edebiyatıyla ne kadar ilgilendiğini ve çocukluğundan itibaren onun etkisi altında kaldığını, Nûşâbe Emîrî ile yaptığı bir söyleşide şöyle dile getirmektedir: Nûşâbe Emîrî, *Cidâl bâ Cehl,* Tahran, Salis Yayınevi 1998.

254 Behram Beyzayî, bu konuyu Zâven Gokasiyân'ın 1992'de yazdığı *Goftegû bâ Behrâm Beyzayî* (Beyzayî ile Söyleşi) isimli kitabında anlatır *(Goftegû bâ Behrâm Beyzayî,* Tahran, Agah Yayınevi, 1992, s. 101).

lekçe, Başu'nun ana dili ise Arapça'dır. Yavaş yavaş oradaki hayatına alışan Başu, kendi alıştığı kültürle oradaki kültür arasında farklılıklar hisseder, ama kısa bir süre sonra, bir kadının şefkatiyle bu farklıkları unutur ve onu yeni annesi olarak kabul eder.

Beyzayî bu filmde İran'da yaşayan kavimlerin şifahî edebiyatını ve yaşadıkları kültür atmosferini ne kadar iyi tanıdığını ustaca gösterir. O bu filmin basit görünen öyküsünde, tarihin derinliklerinden aldığı mitolojik unsurları ustaca kullanmış ve "İran" kavramının coğrafya üstü kültürel bir anlam taşıdığının altını çizmiştir. Bu filmdeki annenin adı Naiî'dir. Naiî, Nâhid isminin kısaltılmışıdır. İran mitolojisinde *Nâhid*, *Anahita*, *Nana* ve *Ahita* mitlerinin değişik bir söyleniş biçimidir ve yeryüzü anlamını taşır. Anahit nehirleri, *Na-hit* temizliği ve Nahid yeryüzü ve güneşi temsil eder. Behram Beyzayî, bu meseleyi şöyle izah eder:

Nahid'den önce *Şuşinak* miti vardır. M.Ö. 1500'lerde İran'da hüküm süren Elamlılar zamanında, bu mit Şuş[255] şehrinin koruyucusudur. Nana kelimesi, Nahid kelimesinin bir parçasıdır. Zaman ilerledikçe nene, nine, anne ve ana haline gelmiştir. Antik kültürde, bu mitler çocukların koruyucusu ve annesidirler. Bu anlamı filmdeki (Başu) Nahid (anne) karakterinde de göre bilirsiniz.[256]

Behram Beyzayî'nin bu filmdeki asıl amacı, İran'ı kutsal bir ülke ve İranlıların anavatanı olarak göstermektir. İran-Irak savaşının gereksiz olduğunu, ülkeye zarar verdiğini ve insanları perişan ettiğini eleştirel bir dille vurguladığı için bu film yıllar boyunca yasaklanarak gösterime girememiştir. Beyzayî'ye göre savaşın neden olduğu o zor günlerde, ülkenin insanları temiz duygularına dayanarak bir araya gelmeyi başarır ve birbirlerinde huzur bulurlar. Bu tarz yaklaşım, Beyzayî'nin bütün eserlerinde yer almaktadır.

255 Bugünkü İran'ın güney batısındadır.
256 *Film*, Sayı 87, 1368/1989, s. 49.

3.3. Edebiyattan Beslenen Sinemacılar

Şiir ve roman, İran sinemasının ayrılmaz parçalarıdır.[257] Yazar ve şair olarak tanınan sinema yönetmenlerinin yanı sıra, şiir ve edebiyatla ilgilenen, onunla beslenen ve ondan etkilenen yönetmenlerin sayısı da azımsanmayacak kadar çoktur. Edebiyat ve şiirden uzak sayılabilecek İranlı yönetmenler bile ince bir yolla onunla bağ kurmuşlardır. Şiir ve edebiyatla ciddi bir şekilde ilgilenen bazı yönetmenler, sinema şairi olarak adlandırılmaktadırlar. Belki bu yüzden uluslararası alanda İran sineması, şiirsel sinema olarak da tanınmaktadır. Ünsal Yılmaz Yeşildal, "Beyaz sayfadan beyaz perdeye" isimli makalesinde şu değerlendirmede bulunur:

> Bir edebiyat mahsulünün sinema tekniğiyle yeniden yorumlanmasıyla oluşturulan sinema filmleri tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de çok sayıda üretilmiş ve izleyici tarafından ilgiye talip edilmiştir. Bu bağlamda değerlendirdiğimiz Cemo, Türk edebiyatı ve sineması tarihindeki önemli yapıtlardan bir tanesidir. Gerek edebiyat gerekse de sinema sanatlarının tekniğine ve özüne hâkim sanatçılar tarafından meydana getirilen bu tip eserlerin edebiyat mahsullerinin halka ulaşması açısından önemi yadsınmayacak kadar büyüktür. İki sanat dalının teknikleri arasındaki farklardan

257 Türk sinemasında da örneklerine sıkça rastladığımız romandan beyaz perdeye uyarlama, sinemacılar tarafından ele alınarak çeşitli boyutlarıyla değerlendirilmiştir. Örneğin Fatih Sakallı'nın 2011'de yayına hazırladığı 600 sayfalık *Edebiyat ve Sinema* isimli kitabında (İstanbul, Hat Yayınevi), Türk romanıyla Türk sineması arasındaki bağlar muhtelif araştırmacılar tarafından farklı makaleler halinde işlenmiştir.

> kaynaklanan uyarlama eksiklikleri ya da değişiklikleri de olağan karşılanmalı ve eserler bu bakış açısıyla değerlendirilmelidirler. (Sakallı, 2011: 515).

İkinci bölümde izah edildiği gibi, İran kültüründe önemsenen şiir, sanatçıları ve aydın insanları aşmış, sıradan insanları bile etkilemiş durumdadır. Yönetmenler, İran sinemasının altyapısını güçlendirmenin yanı sıra seyircinin dikkatini çekmek için, şiirin sunduğu olanaklardan faydalanmış ve böylece kendi eserlerini de zenginleştirmişlerdir. Şiiri önemseyen yönetmenler dâhil, bütün sinema yönetmenleri bu alanın hayranları olarak onu göz ardı etmemişlerdir. Bu anlamda Abbâs Kiyâ-rustemî, Dâryûş Mehrcuî, Emir Naderî, Sohrâb Şehid-sâlis, Mecid Mecidî, Müctaba Rayi, Ebu'l-Fazl Celilî, Mesud Kimyaî, Nâser Taghvaî, Parviz Kimyavî ve Rahşân Benî-itimâd gibi yönetmenleri araştırdığımızda, onların şiire ne kadar hayran olduklarını ve dolaylı veya dolaysız şekilde şiirden etkilendiklerini fark ederiz. Bu yönetmenlerin bazıları klasik bazıları ise modern şiir ve öykülere ilgi göstermektedirler. Tamamen dine dayalı olan İran'da, egemen bir ideolojinin rahatça eleştirisi, ancak bu gibi şairlerin irfan yönlü -sonunda bu da dinsel bir yaklaşımdır- eserleriyle eleştirilebilir. Onlar İran'ın klasik şairlerinin yazdıkları eserlerdeki kabiliyetten faydalanarak sert ve monarşik duruşları eleştirir ve seyircilerini yönlendirerek uyanmaya davet ederler. Belki bu yüzden devrimin bütün tutumlarını kabul eden sinemacılar söz konusu yönetmenleri suçlayıp onlarla dalga bile geçerler. Onlara göre bu filmler, İslam sisteminin karşısında çok zayıf durup yüzeyselliğe neden olur. Özgür sinemacılara karşı devletin desteğiyle kendi görüşlerini öne sürenlerin en meşhuru Mededpur'dur. O, bu durumu ciddi bir şekilde her zaman eleştirmiştir. O, irfan yönlü İran sinemasıyla ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

Kiyâ-rustemî'nin eserlerinde dine ve ona bağlı şeriata karşı bir tür naturalizm, eleştirel akılcılık yaklaşımı vardır; insanın bir nevi aşka ve özgürce sufiliğe çağrısını görürüz. Bunu ayan bir şekilde *Meşk-i Şeb*[258] ve *Tâm-i Gîlâs* eserlerinde görebiliriz. Geleneksele bağlı eğitim, dindarlık ve ağıt yapmanın karşısında, bilgisayar gibi modern bir araç alkışlanmakta ve tercih edilmektedir. *Meşk-i Şeb* filmin sonundaki şarkıyla Tanrı'yı sevebiliriz. Şimdi acaba dini ahkâmına uymayınca Tanrı'yı sevebilmek mümkün mü? Bu, entelektüel dindarlığın paradoksudur)Mededpur, 2008: 210).

Bu yorum ve değerlendirme, tıpkı uyarlama sinemanın kuramı gibi dünya çapında da görülen ve bilinen bir alan ve değerlendirme yöntemidir. Bazı sinema kuramcılarına göre "şiirsel sinema" kavramı, ilk kez Pier Paolo Pasolini tarafından gündeme getirilmiştir. O, *PizarroFestivali*'nin ilk açılış töreninde bu kavramı ortaya atmış ve sunduğu bu kavram, Ekim 1965'te *Cahiers du Cinéma*dergisinde yayınlanmıştır[259] Dünya çapında önemsenen "şiirsel sinema ve sinemacılar" konusu, kültürünün kaynağını şiirin oluşturduğu İran gibi bir ülkede, daha yoğun bir şekilde dikkate alınmaktadır. Bu bağlamda şiir ve edebiyatla ilgilenen İran sinemacılarından vereceğimiz aşağıdaki isimler, söz konusu değerlendirmemizi daha da aydınlatacaktır.

3.3.1. Abbâs Kiyârustemî (d. 1940)

İran devriminden önce sinema hayatına başlayan İran sinemasının ünlü ismi Abbâs Kiyâ-rustemî, sinema alanındaki asıl başarısını dev-

258 Gece Ödevi, 1989.

259 Bu alanda dünya sinema literatüründe, sinema ile şiir ve edebiyat arasındaki bağlantı, şiire temayül gösteren sinemacılar, edebiyattan uyarlama sinema ve şiirsel sinema gibi birçok konu makaleler ve kitaplar halinde incelenip yayınlanmıştır. Bu mesele akademik seviyelerde ciddi çalışmalara da konu olmuş ve enine boyuna tartışılmıştır. Söz konusu meselenin çeşitli boyutları birinci bölümün ikinci kısmında ele alınmış ve izah edilmiştir. Bu konu üzerine yazılan pek çok kitap meselenin evrensel olduğunun bir göstergesidir. Robert Stam'ın 1941'de yazdığı *A Companion to Literature and Film* isimli kitabı buna güzel bir örnektir. Aynı meseleyi İran sineması için ele alan Cihan Aktaş 1998'de *Şark'ın Şiiri: İran Sineması* isimli kitabını yazmıştır.

rimden sonra elde etmiştir. O şiir, edebiyat, resim[260], tasarımcılık[261] ve fotoğrafçılık gibi değişik alanlarla ilgilenen bir yönetmendir. Elde ettiği başarılarda İran şiirinin, özellikle de modern İran şiirinin önemli payı vardır. Modern dönem şairlerinin çoğunu yakından tanıyan Kiyârustemî, bu yüzden şiirsel sinemaya inanan ve onu kendi eserlerine yansıtan bir sinemacıdır. Hamid Dabâshi, Kiyâ-rustemî'nin şiire olan eğilimini şu ifadelerle dile getirir:

> Kiyârustemî, Fars şiirinin en görkemli günlerini yaşadığı dönemde doğdu ve bu şiiri, İran sinemasının o tarihteki en iyi örnekleriyle buluşturmayı görev edindi. Bu İranlı film yönetmeninin sinema kariyeri, sanatın bir alanında erişilen modernitenin şenlikli kutlamasının sanatın başka bir alanına taşıdığı coşku ve canlılığın, Farsi şiir imgeleminin gerçekçiliğin görselliğini yüceltmesinin tarihidir (Dabâshi, 2004: 26).

Kiyâ-rustemî, ciddi şekilde sinema alanında faaliyete başladıktan sonra dahi, saygı duyduğu şairleri unutmamış ve en ufak fırsatı değerlendirip onların hayatını, görüşlerini ve şiirlerini araştırarak makaleler ve kitaplar yazmıştır. İlginç nokta şudur ki, onun yazdığı kitaplar ve yayınladığı makaleler, İran kültüründe en az çektiği filmler kadar ciddiye alınmış ve son derece önemli tartışmalara yol açmıştır. Ayrıca yaptığı söyleşilerde, sürekli klasik ve modern İran şiiri ve edebiyatından etkilendiğini dile getirmiştir. O, şiirin yönlendirici etkisinden yola çıkarak, sanatın çeşitli dallarında yeni akımlar ve dalgaların oluşumuna işaret etmiş ve bu alanda değerli kitaplar yazmıştır. Kiyâ-rustemî, Almanya'da 2007 yılında *Poetics of Cinema* (Şiirsel Sinema) başlığıyla[262] yayınladığı kitabında, içindeki şiir sevgisini göstermek istemiştir. O, bu kitabında

260 1960 yılında Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur.

261 Kiyârustemî 1969 yılında Mesud Kimyaî'nin çektiği *Kayser* (Kayser) filminin, bir tasarımcı olarak titrajını yaparak sinema hayatına adım atmıştır.

262 İran'da basılmayan bu kitap Farsça'ya çevrilmemiştir.

şiirle sinema arasındaki etkileşimi, kuramları ve teknik yönleri ele almış, kendi düşüncesinin arka planını izah etmekle birlikte, genel olarak edebiyatla sinema arasındaki bağları da aydınlatmak istemiştir. Kiyârustemî'nin yazdığı kitaplardan bir kaç örnek, bu yönetmenin İran şiirinden ne kadar etkilenmiş olduğunu açıklığa kavuşturacaktır.

Mevlânâ'nın Sazlığındaki Ateşte Yanan Kiyârustemî:

Kiyâ-rustemî, 2012 yılında yayınladığı iki ciltlik *Âteş* (Ateş) isimli kitabıyla[263] Mevlânâ'nın yazdığı Mesnevi'ye ne kadar hayran olduğunu gösterir. Galinkor ciltli[264] bu kitabın sayfalarının yalnız birkaç satırda yazılması ve çoğu zeminin beyaz bırakılması, Kiyâ-rustemî'in sanatsal görüşünü[265] ince bir dille ifade eder.[266] Toplam 1105 sayfa olan bu iki ciltlik kitap, Mevlânâ'nın yazdığı *Dîvân-ı Kebîr* (Büyük Divan) ismiyle de tanınan *Dîvân-ı Şems-iTebrîzî* isimli eseri ile aynı hacimdedir. Halbuki Kiyâ-rustemî'nin yazdığı eserde şiirler, söz konusu klasik şiir eserlerinin çok azıdır. Böylece Kiyâ-rustemî şekil ve biçim açısından bile onlara sadık kalmak istemektedir. Kiyârustemî'nin yazdığı kitabın ismi ise, *Dîvân-ı Şems-iTebrîzî*'nin içindeki *Âteş der-Bâd* (Rüzgardaki Ateş) isimli bölümden alınmıştır. Abbâs Kiyâ-rustemî'nin bu kitabı, onun Mevlânâ'yı ne kadar derinden tanıdığının en iyi kanıtıdır. Kendine has bir üslupla kaleme aldığı bu kitapta, Mevlânâ'nın düşüncelerini aktarmakta, yorumlamakta ve açıklamaktadır. Kiyârustemî, Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Şems-i Tebrîzî* isimli eserinden algıladığı anlamları, kavramları ve düşünceleri, eski klasik tarzından çıkarıp modern Farsçaya uyarlamıştır. O, bu değerli kitabını, İran'ın ünlü şair ve dü-

263 Tahran, Nazar Yayınevi, 2012.

264 İranda klasik eserlerin cildi genelde bu cilt türü ile yayınlanır. Bu cilt, yayınlanmış kitabın klasik olduğunun simgesidir.

265 Örneğin yönettiği filmlerdeki uzun planların yer alması, çektiği fotoğraflarda hacmin çoğunun boş bırakılması ona ayıt özel görüş kullanılmaktadır.

266 Mesnevi gibi klasik eserlerin belli başlı yayınlarına formatları vardır.

şünürü Prof. Dr. Muhammed Rıza Şefi'î Kedkenî (d. 1939)'ye ithaf etmiştir. Bu kitapta düzyazıya yer verilmemiş, uzun cümleler tercih edilmemiştir. Bütün metin, bir kaç kelimelik, yarım mısralar halinde yazılmış küçük cümlelerden ibarettir. Giriş, önsöz, açıklama, dipnot ve hatta kaynakça da yoktur. Bu yöntem, İran edebiyatında daha önce görülmeyen ve bilinmeyen bir yöntemdir. Belki de bu yüzden bazı araştırmacılar, söz konusu kitabı değersiz, yüzeysel ve saçma olarak nitelendirmektedirler.

Kiyârustemî, Mevlânâ'nın yazdığı eserin genel anlamlarını ele almış ve kendi görüş açısıyla yorumlayarak, modern bir dille tekrar ifade etmek istemiştir. Ayrıca bazı kısımlarda bir beyti ele alarak, ufacık kelimelere ve küçük cümlelere bölüp bütünlüğünü bozmuş ve aynı kelimeleri başka formlarla tekrar yazmıştır. Bu bağlamda kitaptan Türkçeye çevrilerek verilen aşağıdaki örnekler aydınlatıcı olacaktır:

Gönülsüzlük ve gönül almak
Bizim sırlarımızdır.
Bu iş bizim işimizdir,
Çünkü o, bizim aşkımızdır.
Eskicilerin sırası,
Geçti.
Yeni sayıcılarız ve
Bu bizim pazarımızdır.
Kendimizi terk ve
Akrabaları terk ederiz.
Her ne kadar bizim özümüz,
Şimdi bizim gayrımızdır.
Kendine tapmak,

Mübareksiz durumdur.
Bu yüzden bizim inancımız,
Bizim inkârımızdır.
Vefasızlık ve âşık olmak,
Bizim işimizdir.
İş bizim işimizdir, çünkü,
O bizim, o bizim aşkımızdır.
Canımıza kıymak,
Hepimizin canına kıyıyoruz.
Şimdi her ne kadar biz kendimiz,
Bizden olmayanlardır.
Eğer akıl,
Bu iklimin sultanı olmuşsa,
Asılmış hırsız gibi,
Bizim darağacımızdadır.
Kendimiz ve kendimizsizlik,
Bir arada, ne zamandır ki,
Bizde yetişen her çiçek,
Bizim dikenimizdir (Kiyâ-rustemî, 2012: 326-327).

Gam sevincin gölgesidir.
Gam sevencin peşinden koşar.
Sevinci terk et,
Bunların ikisi birbirinden ayrılmaz.
Gece, gündüzün devamıdır.
Ama gam sevincin peşindedir.
Gündüzü bil ki,

Geceden uzak durmak olmaz.
Gamın peşinde koştuğunda,
Sevinç senin peşinden koşmaktadır.
Ama eğer sevincin peşinden koşarsan,
Yol üstünde gam vardır (Kiyâ-rustemî, 2012: 899).

Abbâs Kiyâ-rustemî'nin bazı filmlerinin teması, Mevlânâ'nın yazdığı *Mesnevî ve Dîvân-ı Şems-iTebrîzî* isimli eserlerinden alınmıştır. Bu filmlerin bazılarına ileride değinilecektir.

Kiyâ-rustemî'nin Az Konuşan Hâfız'ı:

İran'ın klasik şairi Hâfız'ın yazdığı gazeliyat isimli eseri, İranlıların en çok önemsediği edebî ve kültürel mirasıdır. İranlıların meşhur bir sözüne göre her İranlının evinde iki kitabın bulunması gerekir: Kuran-ı Kerim ve Hâfız'ın gazelleri (*Gazeliyât-ı Hâfız*). Törenlerde, dinî ve millî kutlamalarda, çeşitli toplumsal veya kültürel vesilelerle insanlar bir araya geldiklerinde, bu eser doğru yolu göstermek için insanlara okunup yorumlanır. Günlük hayatın tartışmalarında dahi bu eser ilham veren ve doğruyu gösteren bir kaynak olarak ele alınıp okunur. Halk tarafından sırlarla dolu bir kitap olarak görünen gazeliyatı, insanlar her yerde yanlarında bulundururlar. Babaların çocuklarına verdiği nasihatlerde, felsefî tartışmalarda, rüyaların yorumlamasında ve toplantı meclislerinde bu eserden şiirler okunur hale gelmiştir. Amaç, insanların arasındaki samimiyeti güçlendirmek ve onlara doğru yolu göstermektir. Artık kültürel bir gelenek haline gelen bu davranış, bu kitabın her yıl binlerce yeni baskısının yapılmasına neden olmaktadır.

Bu kitabın kültürel değerlerinin yanı sıra, onun özel biçimlendirilmesi, süslenmesi, güzel hatla yazılması, sonuna *keşfu'l-ebyât*[267]

267 Beyitleri kolayca bulmaya yarayan bir tarama yöntemidir. Binlerce beytin içinde, istenilen bir

(indeks) eklenmemesi, bu eserin özelliklerindendir. Genelde 11cm.-16cm. boyutlarında yayınlanan bu kitap, kendine özel bir forma sahiptir. Bu eserin iç sayfaları tezhip ve ebrularla süslenmiş ve şiirlerin konusuna uygun, meşhur minyatürlerle birlikte yayınlanmıştır. Ayrıca yayınlanmış kitapların içindeki gazellerin hemen ardından, şiirlerle ilgili şerhler de yer almıştır.

Abbâs Kiyâ-rustemî, bütün bu özelliklere dikkat ederek aynı şekil, tarz, form ve konuda, 700 sayfalık *Hâfız* isimli kitabını yazmış ve piyasaya sunmuştur. İran'ın şiir alanında ciddi tartışmalara yol açan bu kitap, olumlu ve olumsuz tenkitlere uğramıştır. Bu kitabın kapağındaki, yazarın güçlükle okuyabileceğimiz ismi olmasa, kitabın neredeyse Hafız'a ait olduğu düşünülecektir. Kiyâ-rustemî bu eserinde en ufak bir ayrıntıya dahi dikkat etmiştir. Bu kitabın diğer önemli bir yanı da, her sayfanın tam ortasında bir beytin yer almasıdır. Kiyâ-rustemî sanki Hâfız'ın bütün gazellerini okuyup özet olarak bize sunmaktadır. Bazı araştırmacılar bu tarz basımı İran edebiyatına ihanet sayarken, bazıları da onun klasik İran edebiyatında yeni bir akım başlattığını düşünmektedirler. Örneğin bu kitabın ilk sayfalarında, İran'ın meşhur Hâfız uzmanı, Bahâeddîn Hürrem-şâhî'nin (d. 1945) kitaba dair yazdığı olumlu not, bu çalışmanın ne kadar değerli olduğunu gösterir:

Abbâs Kiyâ-rustemî'nin yukarıda anlattığımız tarz ve teknik yöntemleri, onun klasik İran edebiyatını yakından tanıdığını ve bu edebiyatla ilgilendiğini açık bir şekilde göstermektedir. Bu kitapta yer alan tek düzyazı örneği, ilk sayfalardaki Arthur Rimbaud'a ait "Mutlaka modern olmak gerekir"[268] kısa cümlesidir. Bu eserden verilecek bazı parçalar, eseri daha iyi tanımamızı sağlayacaktır:

---

beyti veya mevzuyu bu indekse müracaat ederek kolayca bulabilmek mümkündür.

268 *Il faut etre absolument moderne.*

Aşk şehrinde,
Krallık ihtişamı,
Almazlar (Kiyâ-ṛustemî, 2006: 414)

Kavuşmak ve firak,
Ne olsa,
Dostun,
Rızasını talep et (Kiyâ-rustemî, 2006: 431).

Ki güneşe,
Vardık ve
Sonunda duman oldu (Kiyâ-rustemî, 2006: 496)

Nasıl,
Kafamı,
Çıkarırın utancımdan,
Arkadaşa? (Kiyâ-rustemî, 2006: 547)

Biz,
Sinemiz içinde,
Havadan,
Saklanmışız (Kiyâ-rustemî, 2006: 665).

Bu kitap okunduğunda, sanki yüzlerce beytin anlamını, bu küçük cümlelerle anlamak mecburiyetindeyiz gibidir. Başka bir deyişle, sanki birisi önce Hâfız'ın yazdığı yüzlerce şiiri okumuş ve onu birkaç küçük kelimede veya cümlede özet olarak ifade etmiştir. Ona göre bu özetlenmiş kelimeler ve cümleler Hâfız'ın yazdığı şiirlerin özüdür.

Kiyâ-rustemî genel anlamda Hâfız'ın yazdığı ve öne çıkardığı anlamları ve kavramları kendi filmlerine konu ettiğinde, fazla kelime

kullanmadan sadece bu şiirlerin özet anlamını ele almış ve seyirciyi onunla karşı karşıya bırakmıştır. Örneğin Hâfız'ın "bütün aşklar beyhudedir" beytini, Kiyârustemî'nin filmlerinde "sakın ha, âşık olma!" nasihatinde görürüz. Bu anlamların her birisi, kendine özgün haliyle Kiyâ-rustemî'nin çektiği filmlerde doğrudan yer almıştır.

Şiir Sever Bir Yönetmen Olarak Kiyâ-rustemî:

Abbâs Kiyâ-rustemî'nin dünya görüşünü etkileyen klasik ve modern İran şiirindeki konular ve kavramlar, onun çektiği filmlerde[269] kendini gösterir. Bu izler onun ilk filmlerinde öykülendirme yöntemiyle açıkça göze çarparken, sonraki filmlerinde daha gizli, sembolik ve eserle bütünleşmiş bir şekilde yer alır. Onun ele aldığı ağır konular, genelde İran edebiyatında sık sık işlenen konulardır. Bununla birlikte O, kullandığı değişik teknik yöntemlerle bu konuları farklı açılardan yorumlar. Öyle ki, söz konusu tekniklerle filmlerinin içeriği birbirlerini tamamlamaktadır.

Kiarostami, ölüm, hayatta kalmanın anlamı, benlik, vicdan, sorumluluk gibi ağır konuları, bir yandan içerdikleri felsefi, ahlaki ve politik boyutun tüm ağırlığıyla, bir yandan da oyunlaştırarak, oyunun getirdiği tuhaf hafiflikle ele alır. Dahası bu filmler kendi kendileri üzerine düşünmeleri, kendilerini yansıtmaları, kendi yaptıklarını açığa çıkarmaları nedeniyle, sinemayı da oyunun içine çekerler. Kiarostami'nin filmleri de, tıpkı Ceylan'ın filmlerinde olduğu gibi, öykünün yalnızca

269 *Gozâreş* (Rapor, 1978), *Gaziye-yi Şekl-i Evvel, Şekl-i Dovvom* (Birinci ve İkinci Meselenin Şekli, 1979), *Behdâşt-i Dendân* (Diş Sağlığı, 1980), *Be-Tertîb yâ Bedûn-i Tertîb* (Düzenli veya Düzensiz, 1981), *Hemsorâyân* (Koro, 1982), *Hemşehrî* (Hemşeri, 1983), *Hâne-yi Dûst Kojast?* (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987), *Meşk-i Şeb* (Gece Ödevi, 1989), *Close-up* (Yakın Çekim, 1990), *Zendegî ve Dîger Hîç* (Hayat ve Sonra Hiçbir Şey, 1992), *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn* (Zeytin Ağaçlarının Altında, 1994), *Tâm-i Gîlâs* (Kirazın Tadı, 1997), *Bâd Mâ-râ Hâhed Bord* (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999), *Deh* (On, 2002), *Penc* (Beş, 2003), *Deh Rû-y-i Deh* (On, On Üzerine, 2004), *Şîrîn* (Şirin, 2008), *Kopi Berâber-i Esl* (Fotokopi Aslıyla Aynıdır, 2009).

içi değil, dışı da, öykü kurma sürecini bizatihi kendisi de oyunlaştırılır. Her iki yönetmenin sinemasında da oyun ciddiye alınır ve farklı türden bir ahlak anlayışına eklemlenir. İnsanların filmlerde "kendilerini oynaması" durumunun kimliğin kuruluşu süreci açısından yarattığı ironik, sorgulayıcı, altüst edici potansiyel, yeni dalga İran sineması içinde sık sık farklı şekillerde gündeme getirilmektedir (Suner, 2006: 163).

Kiyârustemî'nin sinema eserlerinde ölüm, aşk, hayat ve doğa gibi ana temalar, genelde Mevlânâ, Hâfız ve Hayyâm gibi klasik ve Sohrab Sepehrî gibi modern şairlerin tasvir ettikleri şiirlerden alınmıştır. Örneğin o, *Hâne-yi Dûst Kocast?* (Arkadaşımın Evi Nerede? 1987)[270] isimli filmini, İran'ın ünlü şairi Sohrab Sepehrî'nin aynı isimde yazdığı bir şiirden ilham alarak çekmiş ve bu filmi ona armağan etmiştir. Okulda iki sınıf arkadaşının başına gelen bir olayı konu eden bu eser, öne çıkardığı ince ve özel hümanizmiyle bütün dünyanın ilgisini çekmiştir. Basit görünen bu öykü, aslında dünyanın kaybettiği, insanlar arasındaki samimiyetin ne kadar önemli olduğu gibi evrensel bir meseleyi başarıyla beyaz perdeye taşır. Ayrıca çocukların tertemiz dünyasını temsil bir dille ifade etmek ve yaşadığımız dönemin sorunlarını açığa kavuşturmak sadece Kiyâ-rustemî gibi usta bir yönetmenden beklenebilir. O, ifade etmek istediğini kendine özel yöntemlerle anlattığında, İran edebiyatının temel alt düşüncesinin çeşitli iç ve dış becerilerini göz ardı etmez. *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde, Sadî'nin kısa öykülerinin temasından ve Sepehri'nin su gibi akıcı tasvir dilinden ve kelime zenginliğinden yararlanmaktadır. Bu filmi Sepehri'ye armağan etmesinin nedeni, onun insanî meseleleri kolayca tasvir ederek anlatmasıdır. O ortaya koyduğu bu temanın yanı sıra, doğanın basit, bozulmamış ve

270 Libération Gazete'si, *Hâne-yi Dûst Kojast?* (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987) filmiyle ilgili şöyle açıklamalarda bulunur: Arkadaşımın Evi Nerede? filmi hiçbir filme benzemez. Bu film seyirci fark etmeden felsefî ve irfânî bir kavramı anlatmaktadır. Kiyârustemî, bütün filmlerinde kendi dünyasını kurmakla karakterlerin duygularını seyircilerin ruhuna nüfuz ettirir. O çocukları, film malzemesi yapmadan onların dünyasına girmeyi başarır (Talebî-nejâd, 1998: 112).

tahrip olmamış sahnelerinden de faydalanmaktadır. O, bu sinema filmini, tatlı insanlarla, samimi diyaloglarla, doğanın harika görüntüleriyle ve kulağa hoş gelen güzel bir yerel müzikle süsler ve harika bir eser yaratır. Bu film gerçekten bir sinema eseri olmasının yanında, tam bir şiir eseri gibidir. Sepehrî'nin aynı isimde yazdığı parçaya göz attığımızda, bu yumuşak ifadenin nasıl gerçekleştiğini anlamış olacağız:

Arkadaşımın Evi Nerede?

Güneş çıktığında süvari sordu.

Gök sustu.

Yoldan geçen kişi, ağzındaki ışığın dalını kumların karanlığına bağışladı.

İşaret parmağıyla bir kavak ağacını gösterip dedi ki,

Ağaca varmadan,

Bahçeli bir sokak vardır ki, Tanrı'nın uykusundan daha yeşildir.

Oradaki aşk, sadakatin kanatlarından daha mavidir.

O sokağın sonuna kadar gidiyorsun ki, yetişkinliğin arkasından, bir kapıya varmakta,

Sonra yalnız çiçeğe doğru dönüyorsun.

Tam o çiçeğe iki adım kala,

Yeryüzünün ebedî mitlerinin fıskiyesinin altında bekliyorsun.

İçine parlak bir korku doğuyor.

Fezanın sanal samimiyetinde, hış hış sesleri duyuyorsun.

Bir çocuk görüyorsun.

Çam ağacından yukarı tırmanmış, ışın ovasından kuş yavrusunu almak için.

Ve ona soruyorsun;

Arkadaşımın Evi Nerede?[271] (Hukûkî, 1992: 385).

271 Mecid Mecidî, *Reng-i Hodâ* (Cennetin Rengi, 1999) isimli filminde, tam da bu sahneyi canlandırmıştır.

İranlılar, Sepehrî'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* isimli şiirini okuduklarında, Kiyâ-rustemî'nin yönettiği *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmini ve bu filmi izlediklerinde de Sepehrî'nin yazdığı şiiri hatırlarlar. Bu şiir, Kiyâ-rustemî'nin çektiği filmle tamamlanır. Hamid Dabâshi, Sohrab Sepehrî ile Abbâs Kiyâ-rustemî'nin arasında gerçekleşen saygılı etkileşimi *İran Sineması*[272] isimli kitabında -özellikle bu kitabın ikinci bölümünde- geniş kapsamlı olarak ele almış ve bu meseleyi izah etmiştir (Dabâshi, 2004, 25-70).

1990 yılında Kuzey İran'daki *Rûdbâr* bölgesinde gerçekleşen büyük bir deprem, 200.000 evi yok eder ve 500.000 kişinin evsiz kalmasına neden olur. Bu dehşet verici depremde 35.000 kişi hayatını kaybeder ve 60.000 kişi yaralanır. Bu deprem Kiyâ-rustemî'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* isimli filmini çektiği yerde vuku bulunca o, bir belgesel yönetmeni gibi[273] bir grupla filmindeki oyuncuların akıbetini aramak ve onlara yardım etmek amacıyla deprem bölgesine gider ve *Zendegî ve Dîger Hîç* (Hayat ve Sonra Hiçbir Şey, 1992) isimli filmini çeker. Aradığı oyunculardan bazılarını bulurken, *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin kahramanlarından birisini bulamaz. Depremin yaşattığı acı günlerde, evlenmeye karar veren bir çiftin durumu, Kiyâ-rustemî'nin ilgisini çeker ve o Sadî'nin meşhur "Umutsuzlukta bile umutlu olmak gerekir" (Sadî, 57) isimli şiirini tekrar gündeme getirir ve bütün acı verici olaylara rağmen hayatın devam ettiğinin altını çizer[274]. Onun belgesel tarzında çektiği, *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn* (Zeytin Ağaçları Altında, 1994) isimli filmi ise, bu iki filmin perde arkasında geçen olayları gösterir.

272 Hamid Dabâshi, *İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği*, Türkçe terc.Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz,İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004.

273 Kiyârustemî; "Benim filmlerimin amacı insanları birbiriyle kaynaştırmaktır" der. O kendi eserlerinde belgesellendirme tekniğini kullanmaktadır (Talebî-nejâd, 1998: 146).

274 Aynı inancı Kiyârustemî'den etkilenen Nuri Bilge Ceylan'ın çektiği *Bir Zamanlar Anadolu*'da filminde de görebiliriz. Bu konuyu İran Sanat Üniversitesi Sinema Tiyatro Fakültesi (*Dânişgâh-i Honer*, Tahran)'nde Yüksek Lisans eğitimi gören Faysal Soysal, tez konusu olarak *Nuri Bilge Ceylan Sineması* başlığıyla ele almış ve 2007'de savunmuştur.

Söz konusu iki filmde perde arkasında gerçekleşenler *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn* filminde birleştirilerek üçüncü bir eser olarak karşımıza çıkarılır. Bu üçleme, aslında aynı konuyu içermektedir. Kiyâ-rustemî bu üçlemenin film tekniğini Mevlânâ'nın *Mesnevî*'de kullandığı teknikten almıştır:

> Formalizmin en parlak örnekleri Kiyârusteımî'nin yönettiği *Close-up* (Yakın Çekim, 1990), *Zendegî ve Dîger Hîç* (Hayat ve Sonra Hiçbir Şey, 1992,1992) ve *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn*(Zeytin Ağaçları Altında, 1994) filmleridir. Çeşitli yapılara sahip olan söz konusu triloji eserler, hakikati bulmak için ortak içerikleriyle birlikte farklı olayları göstermişlerdir. Yine klasik tarza benzemeyen bu filmlerin temelini belgesel olaylar anlatmıştır (Talebî-nejâd, 1998: 174).

Mevlânâ, *Mesnevî*'deki öykülerinde kendine has özel bir yazım tekniğini kullanır. O bir öyküyü anlatırken, olayın ortasında başka bir öykü ve hatta onun da içinde diğer bir öyküyü anlatmaya başlar. Ara öyküler bitince, ilk öyküye döner ve onu, nasihat verici yorumlarla sona erdirir. Mevlânâ öykülerinde sürekli önceki öykülerden deliller, nedenler aramakta ve onlardan kısa cümleler ve alıntılar nakletmektedir. O, ara cümlelerle öykülerini birbirine bağlayarak birleştirmekte ve öne sürdüğü insanî durumlar ve kavramları açıklamaktadır. Bugün *textualité* olarak nitelendirilen bu yöntemi, Kiyârustemî de çektiği dizisel filmlerinde kullanır. O sadece kullandığı tekniği değil tema, kavram ve ontolojik görüşlerinin bazılarını da *Mesnevî*'den alıntılayarak öne çıkarır. Kiyâ-rustemî, *Mesnevî*'den aldığı bakış açısını bazen apaçık bir şekilde kullanmaktadır. Örneğin *Tâm-i Gîlâs*[275] (Kirazın Tadı, 1997) filminde, Mevlânâ'nın ortaya koyduğu irfanî yaklaşımı ele almıştır.

---

275 Kiyârustemî'nin *Kirazın Tadı* filminde İslamcı iktidarın öngördüğü idealler yoktur; kutsal bir davaya bağlılıktan hiçbir iz görülmez, Humeynî ile iktidara ayrı bir özellik getiren şeylere, yani devrimin şaşalı dönemlerinin kitlelerine, genç devrimcilerin İslamcı ütopyasına ya da seferberliklere hiçbir gönderme yoktur (Khosrokhavar, 2000: 178).

Mevlânâ *Mesnevî*'de, sürekli az bulunan iki değerli şeyden bahseder; insan ve hakikat. Neredeyse *Mesnevî*'nin bütün öykülerindeki insanlar bu iki değerin peşinde koşar ve onu elde etmek için acı ve tatlı olaylar yaşarlar. Bu konuya işaret eden *Mesnevî*'deki bazı beyitler, tekrarlana tekrarlana halkın içine işlemiş ve deyim haline gelmiştir. Örneğin; "İnsanlar hakikati göremeyince efsaneciliği tercih ettiler, dileğim insanlıktır ve gönül birliği dil birliğinden daha üstündür". Kiyârustemî yaptığı röportajlarda açıkça dile getirdiği "hakikatin ve insanlığın peşinde olduğu" amacını çektiği filmlerinde de ispatlamaktadır. O, "Yani siz sinemanın amacı hakikati aramak mı diyorsunuz?" sorusunu şöyle cevaplar: "Biz sahte ve değersiz dünyada yaşıyoruz. Bence sanatın görevi insanların derinlerine inerek hakikati keşfetmektir. Benim her bir filmim bunu yakalamak için çekilmiştir" (Şabânî, 1997: 65).

Tâm-i Gîlâs (Kirazın Tadı, 1997), filminde yalanlarla doğruları, söylenenlerle söylenmeyenleri ve çığlıklar dolu susamışları bir araya getirmekte ve söz konusu idealin peşinde olduğunu göstermektedir. Kiyâ-rustemî hiçbir zaman bu amacından vazgeçmemiş ve filmlerinde yarattığı karakterlerin dilinden bu tutumunu tekrarlayarak uzaklara kadar gitmiştir.

Tâm-i Gîlâs filmi, araba kullanmakta olan orta yaş üzerinde bir adamın görüntüsüyle başlar. Yoluna devam eden bu kişi sırasıyla asker, maden işçisi ve bir müzenin yaşlı hizmetçisiyle tanışır. Arabasını her durdurduğunda onlardan yardım ister. Seyirci filmi izledikçe onun intihar etmeyi planladığını öğrenir. Kendi mezarını kazmış olan bu kişi, sadece onu gömecek birisini aramaktadır. Filmde onun niçin intihar etmek istediği açıkça belirtilmez ve izleyiciler onun bu kararının kişisel, toplumsal veya irfanî bir sebepten mi kaynaklandığı konusunda kararsız kalırlar.

Eğer sufîlik açısından bu intiharı yorumlamak istersek, bu karar sufîliğe göre *"katl-i nefs"* (nefs öldürme) olarak nitelenir. Araba kullanan Bedîî isimli sürücü, sufîlikteki *Sâlik*'e benzer ki, *"katl-i nefs"* ile, *"fenâ-lillah"* olacak ve ebedî bir hayata kavuşacaktır. Sufîlerin nazarında, insan sadece "Hak ve hakikat"[276] yolunda ölmekle ilahî maşukuna kavuşur. Sufîliğe göre, ölüm insanı kirlerinden arındırır. Bu intihar, Nietzsche'nin öne sürdüğü ölüm yaklaşımıyla[277] örtüşmektedir. Mevlânâ bu meseleye mecazî olarak, garip bir âşıkla maşuku arasında geçen konuşma şeklinde, şöyle değinir:

> Toprak, "canının, toprağına geri dön" der.
>
> "Canı terk eyle, bize doğru şarkı gibi gel" der.
>
> "Bizim cinsimizdensin, ama bizden üstünsün".
>
> "O teninden çıksan bu tarafa uçsan iyi edersin".
>
> O "evet" der "ama ayağım bağlıdır" da der.
>
> "Gerçi senin gibi hicran gamından yorgunum" der (Nicholson, 1980: 571).

Filmdeki asker ve medrese öğrencisi, Bedîî ile işbirliği yapmaya razı olmazlar. Hatta onu intihar kararından vazgeçirmek için ona tavsiyelerde bulunur ve onu kurtarmak isterler. Aynı olayı Mevlânâ'nın öyküsünün devamında şöyle okuruz:

---

276 Kiyârustemî: Ben gerçekleri kameranın önünde yaparım. Sonra peşinde olduğum hakikati onun tam ortasından alırım. Zira, gerçeğin tek başına anlamsız olduğu kanaatindeyim. Eğer bir gerçek insanı hakikate yönlendirirse, o zaman değer verilmelidir (Talebî-nejâd, 1998: 147).

277 Kral Midas ormanda uzun süre Dionysos'un yoldaşı Silenos'u yakalamaya çalışmış. Nihayet onu bir köşeye sıkıştırdığında ona "insan için en iyi, en arzu edilen şey nedir?" diye sormuş. Yarı Tanrı, soruyu önce duymazdan gelmiş. Midas'ın onu zorlayarak soruyu tekrar sorması üzerine, bütün ormanı ürkütücü kahkahası ile çınlatmış ve ağzından şu sözler dökülmüş: "Ey zavallı yaratık; bir günlük ömrü olan, rastlantının ve acının çoğu olan sen, ne diye duyması senin için en korkunç şeyi söyletmeye çalışıyorsun? Senin için en iyi şey, senin açından bütünlüğe ulaşılmaz şeydir; hiç doğmamış olmak, hiç olmamış olmak, hiç olmak. Bu durumda ikinci en iyi şey de bir an önce ölmektir" (Nietzsche, 1995: 8).

Nasihat verici bir amca ona dedi ey gafil!
İşlerin sonunu düşün eğer henüz hüner sahibi isen.
İşlerin öncesini ve sonrasını akıl gözüyle gör.
Sakın, yoksa pervane gibi yanarsın (Nicholson, 1980: 571).

Filmdeki diyalogların çoğu, Mevlânâ'nın şiirinden ilham alınarak yazılmıştır. Batı dünyasında modernliğin Nietzsche'den başlayan eleştirel düşüncesi, doğu dünyasında -en azından İran'da- klasik İran edebiyatı ve özellikle Mevlânâ'nın görüşlerinden alınmıştır. Bunun nedeni Mevlânâ'nın şeriata karşı tercih ettiği tarikat yöntemidir. İran tarihi incelediğinde -özellikle Safevilerden sonra İran'a hâkim olan Şiî ideolojiyi- şeriatın ne kadar yönlendirici ve etkileyici olduğunu fark ederiz. Bu nedenle Mevlânâ'nın öne sürdüğü görüşler ve yorumlar, her zaman reformcular ve aydınların dikkatini çekmiş ve kültürel anlamda ilerlemenin temel taşını oluşturmuştur. Belki bu yüzden onların tam tersine, bu gibi filmler muhafazakârların hışmına uğramış ve sert eleştirilerine maruz kalmıştır. Mededpur, İran sinemasının aşırı muhafazakâr sinemacısı *Tâm-i Gîlâs* filmini şu ifadelerle eleştirmiştir.

> Kirazın Tadı(*Tâm-i Gilâs*)[278] filmi ile irfan arasında hangi bağlantı var? Hafız, Mevlana, Bidel ve Attar gibilerin öne sürdüğü doğu, İran ve İslam irfanıyla filmdeki yaşlı amcanın natüralizm yorumları ve onun ölüme gösterdiği iştiyak, kiraz ağacının tatlı meyveleri gibi konular arasında ne alaka var? ... Bu filmle çağımızda yaşayan tertemiz irfan ve hatta İran'ın felsefi düşüncesinin arasında hiçbir alaka yoktur)Mededpur, 2008: 201).

Mededpur'un aynı tutumu devam eder ve Kiyâ-rustemî'yi İran kültürüne yabancı birisi olmakla suçlar:

> Şehid-sâlis, İran insanına o derecede yabancıdır ki, Kiyâ-rustemî İran'ın geleneksel yaşam tarzıyla. Şehid-sâlis'in *Tabiat-i Bî-cân*[279]ve di-

278 1997, Abbas Kiyâ-rustemî.
279 Cansız Tabiat, 1975.

ğer filmlerinde ortaya koyduğu yaşamın solgun ve soğuk yüzü, Kiyâ-rustemî'nin *Meşk-i Şeb va Tâm-i Gîlâs*'ta ortaya koyduğu -yoksul tabakayla zengin tabaka arasında moda haline gelmiş intihar eylemi gibi- kültürel çatışmayla aynıdır. Böylece bu yönetmenler dini kültürün değerlerini inkâr eder ve onun yerine doğasal ve lezzetsel görüşlerini kabul ederler) Mededpur, 2008: 210).

Böyle roman yazarları ve şairler ile Kiyâ-rustemî gibi yönetmenlerin yarattığı filmler arasında net bir etkileşim olduğu göze çarpmaktadır. Nietzsche'nin ortaya koyduğu ve hep savunduğu nihilizm veya umutsuzluk, yaşadığımız çağı eleştirmek isteyen bütün sanat ve edebiyat eserlerinde de boy göstermiştir. Bu gibi negatif görüşler İran sanatı ve edebiyatında her zaman yer almıştır. Kiyâ-rustemî klasik İran edebiyatındaki yerel eleştirel görüşlerinin yanı sıra, eleştirel sinemasal eserleri de çok iyi bilmektedir. O, batı ve doğunun felsefe, sanat ve edebiyatının öne çıkardığı yaklaşımları birleştirerek çektiği filmlerde kullanmaktadır. Kiyâ-rustemî, 1960'da Fellini'nin yönettiği *La Dolce Vita* (Tatlı Hayat) filminden etkilendiğini şöyle dile getirmiştir:

> Bence, Fellini'nin çektiği *Tatlı Hayat,* tam bir toplumsal ve ahlakî çöküşün tasviridir. Oradaki insanlar, insanî değerlerini kaybetmiş durumdadırlar. Zekice yapılmış bu filmde seyirci, değerlerinden uzaklaşan insanın iniş çıkışını izlemekte ve hayatı tam bir pasiflik olarak görmektedir. *Tatlı Hayat* umutsuzluk ve başarısızlık ziyafetidir. Bu ziyafetteki kararsız ve umutsuz yolcular, sonuçsuz hadiselerin peşinde oraya buraya gitmektedirler. Fellini Dante Alighieri gibi şairane bir düzensizliğin ve âlimane bir görüşün arkasında, tehlikeli ve belirsiz bir gelecekten haber vermektedir. Ancak otuz yıl sonra bu tehlikeyi görme şansımız vardır. O, bundan otuz yıl önce bugünkü uygarlığın yozlaşmasını, insanî ve ahlakî değerlerin yenilgisini tasvir etmiştir (Şabânî, 1997: 45).

Kiyâ-rustemî'nin başka filmlerinde de klasik ve modern İran şiirlerinden izler bulunmakta ve filmdeki seçkin insanlar -İran'da yaşayan sıradan vatandaşlar gibi- şiir okumaktadırlar. Örneğin *Bâd Mâ-râ Hâhed Bord* (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999) isimli filminde, filmin karakterlerinden olan doktor, altın renkli buğdayların hafifçe dalgalandığı tarlaların arasında, Kiyâ-rustemî ile bir traktörde dolambaçlı yolda ilerlerken öteki dünyayı anlatır ve Ömer Hayyâm'a ait şu rubâîyi okur:

> Zâhide hûrîlerle dolu cennet hoş gelir,
> Onun bana [verdiği] üzüm suyu daha hoş gelir,
> Onun cenneti veresiye benimki peşin,
> Ne var ki uzaktan davulun sesi hoş gelir.

Kiyâ-rustemî, 2008'de yaptığı *Şîrîn* (Şirin) isimli filmini, klasik İran edebiyatının çok meşhur bir öyküsü olan *Husrev u Şîrîn*'den etkilenerek çekmiştir. Bu filmde yönetmen, söz konusu klasik öyküden, sinema oyuncularıyla ilgili bugün İran sinemasında gerçekleşen üzücü olayları ifade etmek için faydalanmıştır. Fransız sinema yıldızı Juliette Binoche'un oynadığı filmde, Nizâmî-yi Gencevî (öl. 1214)'nin yazdığı *Husrev u Şîrîn* isimli manzum eserden yapılan alıntılar, bu filmi klasik İran şiirine bağlamaktadır. Bu filmde söz konusu manzum eser, filmin hem başlangıcını, hem de altyapısını oluşturmaktadır.

3.3.2. Dâryûş Mehrcuî (d. 1937)

Birinci bölümün ikinci kısmında, Mehrcuî'nin edebiyat eserlerinden uyarlayarak yönettiği filmler ele alınmış ve bu filmlerin bazı boyutları açıklanmıştı. Bu filmlerin çoğu, İran'da ve dünya çapında tanınmış oyunlardan alıntılanarak yönetilmiştir.[280] Modern İran sine-

280 *Elmâs-i 33* (33. Elmas, 1966), *Gâv* (İnek, 1969), *Âkâ-yi Hâlû* (Salak Bey, 1970), *Postçî* (Postacı, 1972), *Dâire-yi Mînâ* (Mina'nın Çemberi, 1975), *Medrese'î ki Mi-reftîm* (Gittiğimiz Okul,

masının ünlü isimlerinden birsi olan Dâryûş Mehrcuî, aynı zamanda felsefe, edebiyat ve çeşitli sanat dallarında da birçok esere sahip bir sanatçıdır. O, İran ve dünyada yazılan oyunlardan faydalanarak, çektiği sinema eserlerine sanatsal bir yön kazandırmış ve özellikle edebiyatla ilgilendiği için, yönettiği filmlerde edebî ve şiirsel bir üslup yaratmıştır. Mehrcuî, alıntıladığı şiirsel, öyküsel ve oyunsal metinlerin, bazen mevzu ve öykü hattını kullanırken, bazen de onları sadece ilham kaynağı yapmıştır.

Mehrcuî kendi düşüncesi doğrultusunda aradığı konuları hem İran edebiyatında hem de dünya edebiyatında bulur. Yaşadığı toplumun sorunlarının çözümü için her tür kaynağa başvuran Mehrcuî, gerçek veya sembolik dille ifade edilmesi gereken metinleri gözden kaçırmaz. O, yüzlerce oyun, öykü, roman ve şiirsel eserin arasından devşirerek vücuda getirdiği eserlerinde kullandığı metni, tesadüfen değil kendi düşüncesinin ne kadar güzel ifade edileceği kabiliyetini göz önünde bulundurarak seçmiştir. Bu nedenle onun edebiyat, sanat ve kültür alanlarında ortaya koyduğu eserler, çeşitli türlerden, dallardan, uzak mekânlardan ve zamanlardan seçilmiştir. Mesela İran edebiyatında tanınan bir temayı veya düşünceyi ele almış, yaşadığı dönemdeki soruna çözüm yolu yapmıştır. Seneler önce yazılmış bir oyunu bularak onu beyazperdeye aktarmak ister. Mehrcuî, Werner Herzog'un, 1823'te *Woyzeck* (1979)[281] isimli oyundan sinemaya aktardığı eseri, tekrar alıntılayarak bir film çekmiştir. Bu oyunda yaşanan olay, gerçi seneler önce Almanya'da gerçekleşmiş, ama onun zamanında da sahneye aktarılması anlam bulucu olmuştur.

1979), *İcâre-neşînhâ* (Kiracılar, 1986), *Şîrek* (Aslancık, 1987), *Hâmûn* (Hamun, 1989), *Bânû* (Banu, 1990), *Sârâ* (Sara, 1992), *Perî* (Peri,1994), *Leylâ* (Leyla, 1998), *Diraht-i Golâbî* (Armut Ağacı, 1997), Mix (Kurgu,1999), *Be-mânî* (Kalasın, 2001), *Mihmân-i Mâmân* (Annenin Misafiri, 2003), *Sentûrî* (Santurcu, 2006), *Asmân-i Mahbûb* (Sevimli Gökyüzü, 2009), *Heme Dânâ* (Herkes Bilgin, 2010), *Nârencî-pûş* (Turunçu Giyimli, 2011), *Çe Hûbe Ke Ber-gerşt* (Ne Güzel, Dönmüşsün, 2012).

281 *Woyzeck* oyununu Georg Büchner (1813-1837) yazmıştır.

İran sanatçısı her zaman olayları uzak mekânlara ve zamanlara taşımakla sansür sorununu aşmıştır. Bu nedenle Mehrcuî, ister İran ister dünya çapında olsun, her türlü edebiyat eserine başvurmaktadır. Büchner'in yazdığı bu oyunda, üç erkek kardeş eşlerini öldürler. Aynı olay defalarca İran'da da yaşandığı ve toplumsal tartışmaları içerdiği için Mehrcuî'nin dikkatini çekmiştir. David Emile Durkheim'ın (1858-1917) *İntihar* isimli kitabında yer alan intihar meselesi, toplumsal ve bireysel boyutlarıyla bu oyunda yer almıştır. "İnsan neden intihar eder ve içindeki sıkıntı neden bu aşamaya gelir" gibi sorular bu oyunun içerini teşkil eder. Mehrcuî, belki de bu yüzden yüzeysel tartışmalardan vazgeçmiş ve meseleyi derinden kavramak istemiştir. İlginç nokta şudur ki, oyunun ağır ve klasik söylem tarzı Farsça'ya çevrildiğinde de aynı özelliğini korumuş ve ağır ve şiirsel bir dile sahip olmuştur. Mehrcuî çoğu zaman edebiyattan etkilenen sinema eserlerinden yola çıkarak film yapar. Örneğin o, *Postçî* (Postacı, 1971) filmini Herzog'un yönettiği *Woyzeck* isimli eserinden alıntı yaparak yapmıştır. Herzog'un yaptığı filmin içindeki kişileri, olayları ve atmosferi tamamen İranize etmiş ve olayı İran'da gerçekleşmiş gibi göstermiştir. Mehrcuî bu filmle İran gibi geleneksel bir toplumun modern döneme geçiş yapmasında yaşadığı sancılı süreci iyi bir şekilde izah etmekte ve yorumlamaktadır. Aynı konu *Sârâ* (Sara, 1992), *Perî* (Peri, 1994) ve onun başka filmlerinin de ana temasını teşkil eder. Genelde o okuduğu romanlar ve şiirleri alıntı yapmak yerine, sadece onları ilham kaynağı yapmaktadır. Kendisi bu meseleyi şöyle izah eder:

> 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. Roman tam

bir sanatsal bütünlüktür. Başka tamamlayıcı alanlara ihtiyacı yoktur (Kara Şeyhlu, 2006: 252).

Mehrcuî, *Sârâ* filmini de, Henrik İbsen'in yazdığı *A Doll's House* (Nora, Bir Bebek Evi, 1879) oyunundan uyarlayarak çekmiştir. Bu filmde, İbsen'in yazdığı oyunundaki kişiler, klasik dilde konuşma tarzı, olaylar ve atmosfer İranlılaştırılarak yer almıştır. Bu oyun Mehrcuî'den önce 1973'te Patrick Garland ve Joseph Losey tarafından sinemaya uyarlanarak çekilmiştir. Mehrcuî'yi Henrik İbsen'e bağlayan başka bir husus onun kadınlara dair özel görüşüdür. İbsen, İsveçli oyun ve roman yazarı hemşerisi olan Johan August Strindberg (1849-1912)'in tam tersine, kadından yana bir oyun yazarıdır. İbsen'in kadınla ilgili görüşü, İran kültürüne uyarlanarak Mehrcuî'nin filmlerine yansımıştır:

> Mehrcuî'nin filmlerinden "kadın" dizisi içinde *Sârâ* belki de en çarpıcı olanıdır. Film İran'da, özelikle kendini kocası uğruna feda eden kadın ve onun haysiyetini beş paralık eden bencil Müslüman erkek hikâyesini kendilerine çok yakın bulan kadınlar tarafından çok tutulmuştur. Mehrcuî'nin, ataerkil toplumlarda baskının sadece alt tabakadan kadınlara mahsus olmadığını yansıtan bakış açısı da filmin beğenilmesini sağlayan sebeplerden biriydi. Aynı şekilde, hali vakti daha yerinde olan kişilerin hayatını anlatan *Leylâ, Sârâ* dan daha fazla tartışma yaratmıştı (Dönmez-colin, 2005: 77-78).

Onun dünya çapında tanınan bazı felsefi, psikolojik ve toplumsal kitapları tercüme etmesi[282], kendi sinema eserlerine de yansımıştır.

---

282 Antonio Moreno (1997) Jung, *Gods and Modern Man* (Yong, Hûdayan ve İnsan-i Modern) Tahran, Merkez Yayınevi, - Herbert Marcuse (2006) *The Aesthetic Dimension: Toward A Critique of Marxist Aesthetics,* (Bod-i Zibayi-şinahti ve Ziba-şinahti'yi Vageiyyet-i Eser)Tahran, Hormos Yayınevi- Michael Talbot (2006) *The Holographic Universe* (Cihan-i Holo-grafik) Tahran, Hormos Yayınevi- Sam Shepard (2007) *Buried child, Truewest Sam Shepard Seven Plays* (Nümayiş-nameha-yi Garb-i Vagey-i ve Tifl-i Medfun) Tahran, Hormos Yayınevi- Eugene Ionesco (2007) *La cantatvice et lecon* (Avaze-han'i Tas) Tahran, Hormos Yayınevi, 2007.

Mehrcuî, bazen de felsefî, psikolojik ve toplumsal eserlerden etkilenerek filmlerinin senaryosunu yazmış ve onlara insanî ilim mahiyeti kazandırmıştır. Örneğin o, *Hâmûn* (Hâmûn, 1989) filminin senaryosunun nasıl yazıldığını şöyle anlatır:

> O günler moralim bozuktu. Hz. İbrahim ve Soren Aabye Kierkegaard'ın hayatlarını okumakta ve onları düşünmekteydim. Egzistansiyalizm'den kaynaklanan kuşkulu ve sorularla dolu bir durumdaydım... Hâmûn filminin senaryosunu tam o günlerde yazdım... 1937'de Sâdık Hidâyet'in yazdığı *Bûf-i Kûr* (Kör Baykuş) öyküsünün söylem tarzı ve yapısı, bu filmde rol sahibidir. Aslında Hidâyet kendisi de modern edebiyatın etkisi altında olan bir yazardı. Hâmûn'daki rivayet eden kişi, *Bûf-iKûr*'daki rivayet eden kişinin modern şekliydi... Yıllar önce Amerika'ya gittiğimde 1951'de J. D. Salinger'in "Gönülçelen" ya da *"Çavdar Tarlasında Çocuklar" (The Catcher in the Rye)* isimli öyküsü basılmıştı. Onu okudum. Şarkın derin anlayışını ve özel arifane yaklaşımını eserinde yerleştirmekteydi. O günden beri J. D. Salinger benim en sevdiğim yazarlardan biri oldu... Onun öyküsündeki Glas Ailesi'nin genç kızıyla ağabeyi ve başka kardeşleri arasındaki ilişki dikkatimi çekti. Glas Ailesi, Salinger'in eserlerinde hep yer alır. Hâmûn'daki kişi, o eserin içindeki ortanca kardeşin aynısıdır (Kara Şeyhlu, 2006: 250-251).

Modern tarzda roman[283] yazan Mehrcuî, tercüme ettiği oyunlardan alıntılar yaparken, İran'ın klasik ve modern şairlerinin yazdığı eserleri de unutmaz. Bu nedenle onun yaptığı eserlerin dili oldukça şairanedir. Mevlânâ ve Hâfız'ın yazdığı klasik şiirin akıcılığını ve geniş görüş açısını dikkate alarak filmlerini yönetir ve dolayısıyla eserlerini zengin bir dile sahip kılar.

Dâryûş Mehrcuî, *Mix* (Kurgu, 1999) filminde, Fransız post yapısalcı, Julia Kristeva'nın bulduğu metinsellik (*textualité*) kavramına değin-

283 *Be-hatîr-i Yek Fîlm-i Lanetî* (Lanet Olası Bir Film Yüzünden, 2012), Tahran, Katre Yayınevi; *Der Harabât-i Mugân* (Moğların Meyhanesinde), Tahran, Katre Yayınevi, 2012.

mektedir. Bu kavrama göre hiçbir kelime veya metin, tek başına anlam taşıyamaz. Bir kelime veya metni anlamak için başka yazılara, sözlere ve kaynaklara başvurmak gerekir. Başka bir değişle, her bir metin veya söylem, onun içinde saklı kalan başka metinlerden ve söylemlerden oluşmaktadır. Metinselliği yalnız dilin yapısındadır. Zira tek olarak hiçbir kelimenin manası, kendi başına bir anlamın özünden değildir. Dolayısıyla onun manası başka kelimelerle kurduğu nispi ilişkiden doğar (Pâyende, 2007: 32).

Mehrcuî'nin sinemaya taşıdığı insana dair görüşler, Henrik İbsen gibi dünya yazarlarından alıntılar içerse de sonunda onu yönlendiren ana fikir, Mevlânâ, Hâfız, Hayyâm, Sepehrî ve Fürûğ Ferruhzâd gibi şairlerden kaynaklanmaktadır. Mehrcuî'nin psikoloji ve felsefe alanlarında yaptığı araştırmalar, onun sanatsal görüşünü derin, geniş ve etkileyici yapmıştır. "*Mix* filmi, daima seyirciyi *Hâmûn* (Hâmûn, 1989), *Perî* (Peri, 1994) ve *Bânû* (Banu, 1990) gibi başka filmlerdeki metinlere götürür. Böylece hem kendi içinde yer aldığı öyküyü anlatır, hem de başka eserlerin kısa bile olsa öykü hatlarını hatırlatır" (Pâyende, 2007: 35). Genelde kadın konusunu işleyen Mehrcuî, *Perî*, *Sârâ*, *Bânû*, *Leylâ* ve *Hâmûn* gibi toplumsal eserlerinde dahi ince ve şairane bir dil kullanmayı ihmal etmemiştir. Mehrcuî, *Bânû* (Banu, 1990) isimli filmini Luis Bunuel Portoles'in (1900-1983) yönettiği *Virdiana* (Viridiana, 1961) filminden, *Perî* (Peri,1994) isimli filmini J. D. Salinger'in (1919-2010) yazdığı *Franny and Zooey* (Franny ve Zooey) isimli öyküsünden, *Leylâ* (Leyla 1998) isimli filmini Mehnâz Ensâriyân'ın yazdığı bir kısa öyküden, *Diraht-i Golâbî* (Armut Ağacı, 1997) isimli filmini Golî-yi Terâkkî'nin aynı isimdeki öyküsünden ve *Mihmân-i Mâmân* (Annenin Misafiri, 2003) isimli filmini, İran'ın çocuk öykü yazarı Hûşenk Murâdî-yi Kirmânî'nin bir eserinden alıntılayarak çekmiştir.

Leylâ filmi, modern çağdaki insanların, hayatlarında er veya geç yaşadığı paradokslarla hayal kırıklığına uğratan düşüncelerle karşı karşıya kalacağı mecburiyetini anlatır. Bu durumda insanlar geleneksel hayatı, ona bağlı olanaklar ve davranışları yetersiz bulunca onları değiştirme yolları aramak zorunda kalırlar. *Leylâ*, geçmişini düşünen söz konusu modern insanların simgesidir. O bütün çabalarına rağmen geleneksel hayatına bağlı kalmayı beceremez. Yine de o, modern bir insan olarak, modern bilgilenmenin karşısında durur ve yeni yöntemleri kabullenmekte, kendini ikna edemez, ama sonunda elde edilmiş bilgilerin sayesinde bazı eski düşüncelerini aşan bir noktaya gelir (Lâciverdî, 2009: 136).

Mehrcuî, toplumsal meselelere dikkat eden ve genellikle toplumda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir sinema yönetmenidir. O kendi görüşünü ortaya koyduğunda, insanları gerçek hayattaki toplumsal yerlerinden kıpırdatmadan, sadece onlara şairane bir dil bağışlar ve eserine sanatsal ve edebi bir boyut kazandırır. Mehrcuî, filmlerindeki karakterlerle ilgili şöyle der: "İnsanın en büyük güçlerinden biri "hayır deme" gücüdür. Onun filmlerindeki zulüm gören kişiler -utanan postacı, korkak memur, kendi alın yazısına teslim olan *Leylâ*- toplumsal zulümlerin karşısında hep tepkili olmuşlardır" (Whitaker, 2000: 174). Merhrcuî'nin kahramanları, devrimci olarak sergiledikleri sert davranışlarında bile ince düşüncelidirler ve hep edebî bir ifadeyle haklarını korurlar. O, filmlerindeki bütün bu temayülleri klasik İran şiirine borçludur.

Mehrcuî'nin dünya görüşü, edebiyat, felsefe, sanat, psikoloji, sosyoloji ve tarih gibi alanlardan etkilenmiştir. O, kendine has özel bir sanatçıdır. Edebiyat ve insanla ilgili başka alanlarda yazılan metinleri, önce kendi fikir dünyasına adapte eder sonra da ortaya koyduğu yeni

düşünceyi, beyaz perdeye aktarır. Mehrcuî, İran edebiyatında olup bitenleri yakından takip etmiş ve bu alanın seçkin şairleri ve yazarlarıyla yakın ilişkiler kurmuştur. Bu cümleden İran'ın ünlü oyun yazarı Gulâm-Hüseyin Saîdî'nin yazdığı oyunlar, onun sinemasal hayatında yönlendirici ve etkileyici olmuştur. Mehrcuî, Saîdî'nin yazdığı birkaç eseri, senaryo haline getirmiş ve *Gâv* (İnek) ile *Dâire-yi Mînâ* (Mina'nın Çemberi, 1975) filmlerini çekmiştir. Onun "İnek"isimli filmi, modern İran sinemasının başlangıcı unvanını taşıması bakımından önemlidir. Mehrcuî, Gulâm-Hüseyin Sa'îdî ile ilgili şöyle der:

> Sa'îdî ile çalışmak başka bir âlemdir. Onun anarşist ve eleştirel görüşünün hayranıyım. Onun beyin fırtınasını ve ateşli duygusunu ,beğeniyorum. Onun keşmekeş gibi siyah düşüncesini seviyorum. Dünyanın şöhretinden ve malından uzak durmasını da seviyorum. Sıcak davranışını, samimi ahlakını, dostluk yapmasını ve ona buna yardım etmesini seviyorum. Onun yegâne ve asıl işlerinde -özellikle içsel dünyasını nefsini burkarak onun doğal şeklinde tecelli ettirmesini- seviyorum. O, Franz Kafka'nın dünyasını iyi hazmetmiştir. Hidâyet'in duygu ve zihnindeki titreşimleri iyice anlamıştır. Bunlar onu bana cazip kılmıştır (Murâdî, 1989: 25-26).

Mehrcuî'nin İran oyun yazarlarından etkilenmesi sadece Gulâm-Hüseyin Sa'îdî ile sınırlı kalmaz. O, 1970'te, İran'ın başka bir ünlü oyun yazarı -aynı zamanda büyük sinema oyuncusu- Ali Nesîriyân'ın (d. 1935)[284] yazdığı kısa bir öyküden yola çıkarak, *Âkâ-yi Hâlû* (Salak Bey) isimli filmini çeker. Mehrcuî, İran ve dünya çapındaki oyun eserlerinin yanı sıra, kısa öykülere de göz dikmiş ve onların bazılarını sinemaya uyarlamıştır. Örneğin 1979'da Ferîdûn Dûstdâr'ın yazdığı *Hayât-i Poştî-yi Medrese-yi Afâg* (Afak Medresesi'nin Arka Bahçesi) isimli kısa öyküyü uyarlayarak *Medrese'î ki Mi-reftîm* (Gittiğimiz Okul, 1979) isimli filmini çekmiştir.

284 Ali Nesîriyân da kendi eserlerinde klasik İran şiirinden ve folklor edebiyatından etkilenmiştir.

3.3.3. Emîr Nâderî (d. 1945)

Sâdık Çûbek'in öyküleriyle birlikte, bir zamanlar İran'ın güneyindeki Cenub Bölgesi'nin çevresinde oluşan tarihî ve toplumsal olaylar ve konular, İran edebiyatında yeni bir akım başlatır. Çûbek, orada gerçekleşen tarihi olayları, folklorik edebiyatı ve petrol merkezi olmasından dolayı ortaya çıkan yeni yaşam tarzı gibi birçok meseleyi ele almış ve yazdığı öykülerde kullanmıştır. O, bu konuları ateist bir bakış açısıyla ele almasından dolayı, halkın arasında din adına gelişen batıl inançları eleştirmekte ve öykü diliyle istihza etmektedir. O, yüzeysel dinî inançları eleştirirken, tarih boyu din adına yapılan istismarlara işaret eder ve bu istismarcıların yalancı yüzünü ifşa eder. Bu akım gelişerek, edebiyat, sinema ve tiyatro gibi alanlara da sirayet eder ve bu alanları derinden etkileyip yönlendirir. Sinemada başlayan bu akım, önce Nâser Taghvaî, sonra da Emîr Naderî'nin filmlerine yansır ve hatta devrim sonrası Resûl Mollâ-kolipûr'un çektiği filmlerle de devam eder. Monîrû Revânîpûr da söz konusu akımı yazdığı öykülerle devam ettirir.

Naderî'nin filmlerini incelediğimizde, onun bu akımdan ne kadar yararlandığını fark ederiz. Örneğin Naderî'nin çektiği filmlerde, en önemli faktörlerden birisi bölgeye bağlı görsellik meselesidir. Söz konusu "Cenûb" kültüründen kaynaklanan görsellik[285], yönetmenin bir fotoğraf sanatçısı olmasının da etkisiyle parlak bir şekilde karşımıza çıkar. *Independent* gazetesinden alınan bir haber, bu meseleyi şöyle değerlendirir:

> Naderî'nin eserleri güçlü görüntülere sahiptir. Bu görüntüler formalist kalıplara yakın bir üsluptadır. Olayların kökeni kültür yoğunluğundan dolayı kolayca anlaşılamaz. Böyle olaylar ve simgeleri tanıyabilmek için

285 Deniz, hurma ağacı, balık, vapur, klima, sıcak hava, çadır ve...

İran'ın güçlü, derin ve çok boyutlu kültürünü bilmek gereklidir. Belki bu yüzden batılılar, İran sinemasının efsanevi sembolleriyle tanışmakta zorluk çekerler. [286]

Naderî de Abbâs Kiyâ-rustemî gibi ilk profesyonel sinema çalışmasına Mesud Kimyaî'nin yönettiği *Kayser* (Kayser, 1969) isimli filmle başlar. Abbâs Kiyâ-rustemî bu filmin titrajını yaparken Naderî de filmin fotoğrafçısı olmuştur. Kiyâ-rustemî ile Naderî'nin o günden başlayan arkadaşlıkları bu güne kadar devam eder. Onlar sonraları bir araya gelerek ortak bir sinema filmi çekerler. Naderî de tıpkı Kiyâ-rustemî gibi sonraları çalışmalarına sinema alanında devam etmeye karar verir ve hayatının devamında uzun metrajlı filmler çeker. O, Çûbek gibi öykü yazarlarından etkilenerek önce kısa öyküler yazmaya başlar. Çocukluğunun büyük bir kısmını sinema salonlarında satıcı olarak geçiren Naderî, çektiği filmlerinin çoğunda, İran'ın kısa öykü tarzında egemen olan çocuk dilinde yazmayı tercih eder. Kısa öyküde kullanılan bu tarzı, Taghvaî, Kiyâ-rustemî, Mecidî, Celilî, Penahî ve Naderî gibi birçok ünlü yönetmen sinema eserlerinde kullanmışlardır. İlginç nokta şudur ki, çocuk dilinden büyüklerin yaşadıklarını anlatma tarzı, Çûbek'in edebiyatta başlattığı "Cenûb" akımından doğmuştur. Bu bağlamda Çûbek'in 1975'te yazdığı *Lûtî ki Entereş Morde-bûd* (Maymunu Ölen Delikanlı) öyküsünden uyarlayarak *Mersiye* (Ağıt, 1975) isimli filmini çeker. Emîr Naderî, yazdığı kısa öyküler başarısız olunca faaliyetlerine sinema alanında devam eder. Belki de bu yüzden, onun bazı eserlerinde öyküye karşı bir tutumun ortaya çıktığını görürüz. Örneğin 1971'de yönettiği *Hodâ Hâfiz Refîk* (Güle Güle Arkadaş) isimli filmi, İran sinema tarihinin ilk anti-öykü eseri olarak kabul edilmektedir. Bu filmde ilginç olan nokta, klasik İran edebiyatında önemli bir yere sahip olan *Husrev uŞîrîn*'dekiöykülerde geçen isim ve karakterlerin kullanılmasıdır.

286 *Film*, Sayı 109, (1998), Tahran, s. 54.

O sergilediği bu tutuma rağmen, 1973'te devrimci bir kimlik taşıyan *Tengsîr* (Dar Yol, 1973) ve *Sâz-Dehenî* (Harmonika, 1973) isimli filmlerini, tamamen meşhur öykülerden alıntılayarak çeker. Naderî fotoğraf sanatından, doğduğu "Cenûb" bölgesine ait öykü kültüründen etkilenmiş, Mesud Kimyaî ve Abbâs Kiyâ-rustemî ile ortak çalışmalarının sayesinde elde ettiği tecrübeyi, 1985'te çevirdiği ve en iyi filmi kabul edilen, *Devende* (Koşucu) isimli filminde göstermiştir. Bu film birçok dünya sinema festivalinde ödül almıştır. İtalyan eleştirmen Roberto Sylvestery, 8 Haziran 1990'da *Manifesto* dergisinde Naderî'nin yönettiği *Devende* (Koşucu, 1985) filminin özelliklerini şöyle özetlemiştir: "Alay edici yaklaşımdan uzak kalmak bu filmin grotesk yapısını oluşturmuştur. Bu filmde, tatsız şiddetten hiçbir iz göze çarpmaz ve hareketli kameranın kullanılması, İran'dan şüpheli görüntüler sergiler" (Talebî-nejâd, 1998: 111). Naderî bu filmin ardından *Âb, Bâd, Hâk* (Su, Rüzgâr, Toprak, 1985) isimli eserini yönetir.

Emîr Naderî, belgesel tarzı yaptığı *Âb, Bâd, Hâk* (Su, Rüzgâr, Toprak, 1985) filminde, insanın doğanın karşısında ne kadar çaresiz olduğunu görüntüler. Filmin Belûcî bir delikanlısı, kuraklık faciasının karşısında kendini kaybetmiş bir insana benzer. O baş döndürücü azapların içinde kararsız ve iradesizliğinden dolayı hiçbir şey yapamaz. Onun tam tersi, Abbâs Kiyâ-rustemî'nin yaptığı *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn* (Zeytin Ağaçları Altında, 1994) filmindeki Hüseyin, bütün engellere rağmen amacına ulaşmak için elinden geleni esirgemez. Naderî'nin filminde, gerçekler insanın iradesini aşar, ama Kiyârustemî'nin filminde, insanın doğasını evcilleştirmek için doğal mekanizmaları bile istediği gibi yönlendirir. Bu durumda, insan kendi eliyle alın yazısını yazar (Talebî-nejâd, 1998: 145).

O, İran'da çektiği sıkıntılar ve baskılardan dolayı, yurt dışında sürgünde olan birçok sinemacı gibi 1990'dan itibaren Amerika'ya gider ve

orada yaşamaya karar verir. Naderî, İran sinemasında elde ettiği başarıları hiçbir zaman Amerika'da tekrarlayamamıştır. Amerika'da çektiği filmler[287], İran'da çektiği filmlerle karşılaştırıldığında, sanatsal açıdan daha sönük kalmaktadır.

3.3.4. Sohrâb Şehid-sâlis (1944-1998)

Sohrâb Şehid-sâlis, soyut anlam taşıyan filmleriyle, modern İran sinemasını örneklemiş ve modern sinema tartışmalarına zemin hazırlamıştır. İran sinemasının usta yönetmenleri, onun özellikle *Yek İttifâk-i Sâde* (Basit Bir Olay, 1973) ve *Tabiat-i Bî-cân* (Cansız Tabiat, 1975) isimli eserini modern İran sinemasının başta gelen örnekleri olarak kabul etmektedirler. O günler, popüler filmlerin gündemde olmasına karşı, farklı bir yöntemle film çekmeye başlar. Mesud Kimyaî'nin yönettiği *Kayser* (Kayser, 1969) filminin yarattığı kahramancı öykü hattı, aynı zamanda filmdeki rivayet olunan düz öykü hattı, o günlerin film temelini oluşturmuştur. Ama Şehid-sâlis'in yönettiği *Yek İttifâk-i Sâde* (Basit Bir Olay) isimli filmi bu egemenliğe son verip yeni tarzlar ortaya koyar. Şehid-sâlis'in *Tabiat-i Bî-cân* (Cansız Tabiat) isimli diğer filminde, yaşlı bir teyze tam 5 dakika boyunca iğne saplamaya çalışır ve İran sinemasının en uzun planını oluşturur. Kayser gibi kahramancı filme alışan İran sinema seyircisi, bu planı görünce daralmaya başlar. Hâlbuki bu plan, insanın doğumundan ölümüne işaret etmektedir. İran seyircisi daha sonra bu zarif noktayı anlayınca, bu filmin ne kadar ince düşünceli olduğuna şaşırmıştır. Bu gibi uzun planları sonraları Abbas Kiyâ-rustemî, filmlerinde sıkça kullanmıştır.

Şehid-sâlis'in o dönem moda haline gelen yüzeysel filmleri, kısa bir notta, onları değersiz ve genelevlerine (Whore's Milieu) ait filmler

287 *A, B, C... Manhatan* (A, B, C... Manhetten, 1997), *Marathon* (Maraton, 2002), *Divâr-i Sovti* (Ses Duvarı, 2005), *Royâ-yi Las-vegâs* (Las Vegas Rüyası, 2008).

olarak niteler ve onlarla dalga geçer[288]. Sonraları onun bu tarzını Abbas Kiyâ-rustemî'nin çektiği filmlerde görebiliriz. Abbas Kiyâ-rustemî 1973'de Tahran Uluslararası Film Festivali'nin dergisinde onun çektiği *Yek İttifâk-i Sâde* (Basit Bir Olay) filmiyle ilgili: "Evet, bu film çok hoşuma gitti. Daha çok samimiyeti için, bu film Şehid-sâlis'in kendisine benzer" demiştir[289].

Şah döneminde aydınlara karşı baskıların artmasıyla birlikte, 1974'de Sohrâb Şehid-sâlis yurt dışına gitmek zorunda kalır ve hayatının sonuna kadar yurt dışında film çeker. Hayatının son 23 yılını Almanya'da geçiren Şehid-sâlis, toplam 15 uzun metrajlı film çekmiştir. O, çektiği başarılı filmleri için, pek çok tanınmış sinema festivalinden onlarca ödül almıştır.

Yaşadığı acılar, ömrünün çoğu kısmını yurt dışında yaşamak zorunda kalması, İran literatüründe fazlaca gündeme gelmesine neden olmuş ve hayatının hüzünlü olayları herkesin ilgisini çekmiştir. O, yazdığı bir mektupta kendi halini şiirsel bir dille şöyle anlatır:

Ben,
Yastığımla,
Kavga ettim.
Akşamdan sabaha kadar savaştık.
Yastığımı,
Ağrıya gelen yanlarımın üstüne koymak istiyordum.
Ama,
Onun uykusu geliyordu.
Kavga ettik.

288 *Film*, Sayı 223, (1377/1998), s. 76.
289 *Film*, Sayı 223, (1377/1998), s. 91.

Merhametsiz şehir,
Güneşte yandı.
Ağaçları pençe açtı.
Ve insanlık çiçekleri kurudu.
Artık, güneş batmadı.
Yağmur,
Ağladı.
Ve
Merhametsiz şehir uyudu[290].

Sâdık Hidâyet gibi İran folkloruna özen gösteren Şehid-sâlis de, yaptığı belgesel filmlerinde İran'daki Türkmenlerin, Kürtlerin ve Horasan Türkleri'nin yaşadığı yerlere gitmiş ve özellikle onların geleneksel danslarını çektiği filmlerde belgelemiştir. Onun Sâdık Hidâyet'in yazdığı eserlerden etkilenmesi, aslında öğrenci olduğu zamanlardan başlar. Hidâyet'in öyküleri, o yaşlarda onu derinden etkiler ve sonraları bu etkilerin izlerini, çektiği filmlere aktarır. Rıza Celilî bu meseleyi şöyle aktarır:

> O, Hidâyet'in yazdığı öykülerle birlikte çok kitap okurdu. Hidâyet'in eserlerindeki "Harekçi" ve "Eleviye Hanım" gibi şahsiyetleri çok severdi. Bazen onları anlatmak için saatlerce konuşurdu. Bu yüzden, öykü anlatımı başka çocuklara çok cazip gelirdi. Onun bu konuda özel yöntemi de vardı. Bir konuyu tam anlatmadan, önce onu duyanların zihniyetini dolaysız şekilde istediği konuya yönlendirirdi. Bu sayede anlattığı öykü daha cazip, esrarengiz ve dinlenmeye değer olarak kabullenilirdi. Okulun tatil günlerinde, gündüzlerimiz oynamaya ve akşamlarımız ise onun öykülerini dinlemeye ayrılmıştı.[291]

290 *Film, Sayı 222, (1377/1998), s. 14.*
291 *Film*, Sayı 222, (1377/1998), s. 26.

Sohrâb Şehid-sâlis'in yakın arkadaşı Aydın Ağdaşlu, onun ne kadar Hidâyet'e hayranlık duyduğunu şöyle anlatır: " O, Anton Çehov ve Hidâyet'in hayranlarındandı. Ama ilkini tapardı"[292]. Şehid-sâlis'in sevdiği diğer bir yazar da, İran'ın diğer roman yazarı, Müctaba Bozorgalevî (1904-1997) idi. Aydın Ağdaşlu, bu meseleye de yazdığı makalede işaret etmektedir[293].

Her ne kadar bu yönetmenin İran'da yaşadığı dönemde çektiği filmler başarıya ulaşmışsa da, yurtdışında çektiği filmler aynı başarıyı elde edememiştir. Onun *Tabiat-i Bî-cân* (Cansız Tabiat, 1975), isimli filmi modern İran sinemasının örneklerinden biridir. Sonraları onun ortaya koyduğu sinemasal kavram, İran tiyatrosu ve televizyon dizilerine işlemiş ve yıllar boyunca beğenilen sanatsal bir akım olarak ilgi çekmiştir. Bu bağlamda Ali Nesîriyân ve Dâryûş Mueddebiyân'ın oynadığı *Sûzenbân* (Tren İğnecisi, 1984) isimli televizyon tiyatrosuna işaret edebiliriz. Onun diğer önemli bir filmi ise *Yek İttifâk-i Sâde* (Basit Bir Olay, 1973) isimli filmidir.

1950'li yılların başında Sohrâb Şehid-sâlis'in biçimsel sineması, İran sinemasının yaşadığı dengesiz çabalar ve modern sinema elde etmek amacıyla attığı ilk adımlar sırasında ortaya çıkmıştır. O dönem İran sineması dağınık denemeler yapmakta ve tartışmalı bir dönem geçirmekteydi. Onun gerçekçi ince görüşleri, filmlerine yansıyınca herkesin dikkatini çeker. Söz konusu filmlerin temsili bir dile sahip olması ve hatta ağır bir sinemasal söylemle ortaya konulmasına rağmen, herkes zorlanmadan onun filmleriyle iletişim kurmayı becermiştir. Belki bu yüzden İran sinemasında hiç kimse bu kadar etkili olmamıştır (Whitaker, 2000: 178).

292 *Film*, Sayı 222, (1377/1998), s. 15.
293 *Film*, Sayı 222, (1377/1998), s. 16.

3.3.5. Mecid Mecidî (d. 1959)

Tahran'da orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak doğan Mecidî, İran sinemasının başarılı isimlerinden birisidir. Neredeyse filmlerinin hepsinde, çocukların dünyasını ele almış ve filmlerini çocukların bakış açısından anlatmıştır. O sanat alanındaki faaliyetine tiyatroyla başlayan bir sinemacıdır. Bu nedenle sanatı yaşayarak öğrenmiştir. Mecid Mecidî genelde filmlerini Kânûn-i Perverîş-i Fikrî-yi Kûdekân ve Novcevânan (Çocukların ve Gençlerin Düşünsel Eğitim Merkezi) isimli kurum aracılığıyla yapmıştır. Bu merkez 1969 yılında, çocuklarla ilgili öykü okuma-yazma kültürünün geliştirilmesi amacıyla kurulmuş ve bazı sinema ustaları bu merkezde faaliyete başlamışlardır. Burada hâkim olan akım, çocuk öykü kavramının yanı sıra, bazı modern şairlerin gündeme getirdikleri konulardır. Bu yüzden Mecidî'nin filmlerinde, çocukları ilgilendirmeyen konular dahi, onların gözünden seyirciye aktarılır.

Mecidî'nin iç dünyası, çektiği sinema eserlerine yansıyınca, Samed Behrengî gibi çocuk öykü yazlarlarının, Sohrâb Sipehrî gibi modern İran şairlerinin ve Mevlânâ gibi klasik İran şairlerinin izlerini açıkça onda görebiliriz. O, sanat hayatına tiyatrodan başladığı için, okuduğu ve oynadığı oyunlardan etkilenmiş, kendi oynadığı rollerde, kendi filmlerindeki oyuncuları yönlendirdiğinde ve genel olarak sahne anlayışında, tiyatro tecrübelerinden izler bırakmıştır. Örneğin o, gençken Gulâm-HüseyinSaîdî'nin oyunlarını şöyle saygıyla anar: "Âşıkça tiyatroya hayranlık duyduğum günlerde Gulâm-HüseyinSaîdî'nin oyunlarını hatırlıyorum. Ben onun oyunlarına bayılırdım. *Pehlivan Ekber mî-Mîred* (Pehlivan Ekber Ölüyor) isimli oyununun diyaloglarını ezberlemiştim (Dorost-kâr, 2006: 27).

Mecidî'nin çektiği irfan konulu filmlerin genel çerçevesi klasik İran edebiyatından alınmıştır.[294] Örneğin o Bid-i Mecnûn (Ağlayan

294 Bu bağlamda onun yönettiği *Reng-i Hudâ* (Cennetin Rengi, 1999), *Bâran* (Yağmur, 2000) ve

SöğütAğacı, 2005) isimli filminde Mevlânâ ile Şems-i Tebrizî arasında geçen ilişkiyi konu ederek irfanî yaklaşımını ortaya koyar. O, Rıza Dorost-kâr ile yaptığı röportajda, bu konuya kabul ederek "Evet ben bunu bilerek yaptım. Zira istediğim konuyu temsili bir dille anlatabilirdim" der (Dorost-kâr, 2006: 191).

Klasik İran şirinin yanı sıra, modern İran şiirleri de Mecidî'nin dikkatini çeker. Örneğin o, *Reng-i Hodâ*(Cennetin Rengi, 1999) isimli filminde, Sohrâb Sipehrî'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?*isimli şu şiirini nerdeyse birebir tasvir eder: "Çam ağacından yukarı tırmanmış, ışın ovasından kuş yavrusunu almak için. Ve ona soruyorsun; Arkadaşımın Evi Nerede?" (Hukûkî, 1992: 385). Bu küçük örnekler, Mecid Mecidî'nin edebiyatla ne kadar iç içe olduğunu gösterir.

3.3.6. Ebu'l-Fazl Celilî (d. 1957)

Devrim sonrası İran sinemasının yeni nesil yönetmenlerden birisi de Ebu'l-Fazl Celilî'dir. O genellikle çocukların yaşadığı olayları çektiği filmlere konu etmiştir. İrfanî yaklaşımıyla tanınan Celilî yaşanan toplumsal sorunların oluşumunun nedenlerini insanın ta kendisinde aramaktadır. Bu sorunlara yanıt bulmak için klasik İran edebiyatıyla ilgilenmekte ve algıladığı anlamlarla film yapmaktadır.

İran'a hâkim olan dinî iktidarın resmî tutumuna rağmen, Celilî'nin filmlerinin gösterimi yasaklanmış ve İran sinemasında hiçbir zaman vizyona girmemiştir. Ama yasaklayan kurumlar bir müddet sonra aynı filmlerin televizyonda gösterilmesine izin vermişlerdir.[295]

Bîd-i Mecnûn (Ağlayan SöğütAğacı, 2005) gibi filmler genel anlamını, klasik İran şiirinde yer alan aşk-ı mecazî ve aşk-ı hakikîden almıştır.

295 Amerika'nın *"Variety"* dergisi muhabiri bir röportajda Celilî'ye sorar; İran sinema filmlerinde o kadar derin anlam var ki, her insanı tefekküre ve düşünmeye davet eder, sizce bunun sebebi ne olabilir?Celilî ise şöyle cevaplar: Bu bizim insana özel manevi bakışımızdan kaynaklanan hakiki bir ideolojidir (*Film*, no.199, Tahran, s. 46).

Abulfezl Celili, İran sinemasının tartışılan aynı zamanda dünya çapında başarılı sayılan sinema yönetmenidir. Onun yönettiği çoğu filmler sansüre uğramış ve ekranlara gelmemesi için her zaman engellerle karşılaşmıştır. Onun ilgilendiği konular başka yönetmenler tarafından hiçbir zaman bu kadar net ve açık bir şekilde ele alınmamıştır. Bu alanda onun cesurca film yapması hep İran sinemasında tartışılan bir konu olmuştur. O, *Dan* (Dan, 1997) filminde uyuşturucuya ve bilgisizliğe, *Det Ya'nî Dohter* (Kızın K Si, 1993) ve *Raks-i Hâk* (Toprağın Dansı, 1991) filmlerinde çocukların tacize uğramasına ve bir meta gibi alınıp satılmasına değinmiştir (Whitaker, 2000: 110).

Celilî çocuk öykülü filmlerinde yoksul bölge insanının acıklı hayatlarını anlatır. Örneğin o *Raks-i Hâk* (Toprağın Dansı, 1991) isimli filminde çeşitli kavimler ve ırklardan oluşan kozmopolit bir çoğunlukta yaşanan acı dolu hayatları anlatır. İlya isimli genç bir delikanlı, fakir ailesine yardım etmek için eski bir tuğla ocağında çalışmaktadır. Zor şartlarda hayatını devam ettiren bu genç delikanlı, bu zor işte çalışırken aynı zamanda insani duygularıyla da karşı karşıya kalmış ve güzel bir işçi kıza âşık olmuştur. Onun çevresindeki insanların hepsi, acılarını ve mutluluklarını birbiriyle paylaşmaktadırlar. Filmde, bu yönde yaşanan olaylar, fazla konuşmalara yer verilmeden anlatılmaktadır.

Klasik İran edebiyatının etkisinde kalan Celilî, İran'ın büyük şairi Hâfız'ın hayatı ve görüşlerinden ilham alarak, Japonlarla ortak çektiği *Hâfiz* (Hâfız, 2007) isimli filmiyle 2007'de Roma Film Festivali jüri özel ödülünü ve Tokyo Film Festivali birincilik ödülünü kazanmıştır.

3.3.7. Mesud Kimyaî (d. 1941)

Mesud Kimyaî modern İran sineması alanında en az konuşulan isimlerden biridir. Buna rağmen o, İran sinemasında çeşitli etkiler

yaratmış ve sonraları şöhret bulan yönetmenlerin çoğu ilk kez onun filmlerinde üstlendikleri çeşitli görevlerle sinemaya adım atmışlardır. Kimyayî'nin *Kayser* (Kayser, 1969) isimli filmi, İran sinemasının toplumsal melodram türünün önemli bir örneğidir. Kimyayî, klasik İran edebiyatının hamaset türüne en bağlı yönetmenidir. O, Firdevsî'nin hamasî öykülerini -veya öykülerin ana fikrini- günümüz insanlarının sıfatıyla bugüne taşımıştır. Özellikle tek kahramanlı eserlerinde -tıpkı Firdevsî'nin yazdığı gibi- hamasî insanın fiziksel ve kişisel özelliklerini filmlerindeki karakterlere aktarmıştır.

Mesud Kimyayî, sinema hayatına 1964'de Samuel Khaçekiyan'ın yönettiği *Zerbet* (Darbe, 1964) filmiyle başlar. Yeni dalganın başka filmleri gibi, onun eserlerinin yapısında da, Khaçekiyân'ın filmlerinde olduğu gibi, teknolojinin iyi değerlendirilmesi, önemsenmesi, konusal ve yapısal özellikleri göze çarpar. O, İran sinemasıyla İran edebiyatı arasındaki bağı şöyle izah eder: "Burada edebiyat sinemadan daha erken çiçek açmıştır. Hidâyet, Nîma, Şamlu, Gulistân ve Ahavan gibi yazarların dilinde siyasi vurgular vardı. Bizim çağdaş sinemamız bu adamlarla başlar".[296]

Mesud Kimyayî, klasik İran edebiyatının yanı sıra, bazen modern İran romanlarını da uyarlayarak birçok eserler yaratmıştır. Örneğin o, *Hâk* (Toprak, 1973) isimli filmini, Mahmud Devlet-âbâdî'nin yazdığı *Efsâne-yi Bâba Subhan* (Baba Subhan Efsanesi) isimli romanından uyarlayarak çekmiştir. Ayrıca kendisi son yıllarda sinemanın dışında iki roman yazar. 2001'de yazdığı *Cesedhâ-yi Şişe'î* (Camdan Cesetler)[297] ve 2003'te *Zahm-i Akl* (Akıl Yarası) isimli romanlar, yeterince ilgi çekememiştir. O 1971'de Sâdık Hidâyet'in *Daş Akol* isimli meşhur eserini,

296 Farabi, 10. Devre, s. 1.
297 Atiye Yayınevi.

sinema perdesine uyarlayarak *Daş Akol* (Ağa Bey Abi, 1971) isimli filmi yönetmiştir.

O klasik İran edebiyatıyla birlikte, *Aynu'l-Kuzat-i Hemedanî* (1098-1131) gibi ariflerin eserleri üzerine de çalışmış ve makaleler yazmıştır.

3.3.8. Rahşân Benî-itimâd (d. 1953)[298]

Modern İran sinemasının önde gelen iki kadın sinemacısı Rahşân Benî-itimâd ve Tehmine Milânî'dir[299]. Bu yönetmenlerin her ikisi de modern İran şairlerinden, özellikle de Füruğ Ferruhzâd'dan etkilenerek film çekerler. Rahşân Benî-itimâd'ın filmlerinde[300] kadın karakterleri oluşturma biçimi oldukça özenlidir. Eserlerinde kadın karakterler feminizmin hedeflerinin de ötesinde bir güçlülük ve kararlılık sergilerler. O, hem İbrahim Gülistan hem de Fürûğ-i Ferruhzâd'ın kullandığı tarz ve yöntemi örnekleyerek kendi belgesellerini çeker. Özellikle bu örneklemede, Ferruhzâd ve Gülistan'ın kullandığı şiirsel "metin altı söylemi" aynen kullanır. Muhammed Sayid Mohassesî, Benî-itimâd'ın çektiği *Temerkuz* (Temerküz, 1986) isimli filmin alt sesiyle ilgili şöyle söyler:

298 Rahşân Benî-itimâd 1953'te Tahran'da doğmuştur. Tahran Sanat Üniversitesi Drama Fakültesi'nden mezun olmuştur. Devrim sonrasında, önce İran televizyonunda yönetmen olarak çalışmaya başlamıştır. Devrimden sekiz yıl sonra ise sinema yönetmeni olarak sanat hayatına devam etmiştir. Sinemaya ilk kez devamlılık yazmanı sıfatıyla girmiştir.

299 Tehmine Milânî'nin *Nîme-yi Penhân* (Saklı Yarım, 2000) filmi, İranlıların hayatında modernliğin olumlu ve olumsuz yanlarına değinmekte, yaşamla ilgili modern kavramları sergilemekte ve insanların alın yazısını açıklamaktadır. Bu filmin ana hattı, modern dönemde insanların hayatını izah eden konulardır. Bu nedenle *"Firişte"*, Platon rolünden vazgeçer ve ebedî masalının peşini bırakır. O çizdiği yolun sonunda, zamanın gerektirdiği zorbalığı kabul etmek zorunda kalır. Bütün modern kahramanlar gibi zamansızlığı bırakır ve zamanlamayı seçmek zorunda kalır. Bu nedenle filmin çerçevesini ve temelini *"Firişte'nin"* hayatı belirlemektedir (Laciverdî, 2009: 151).

300 *Zîr-i Pûst-i Şehr* (Şehir Kabuğunun Altı, 1995), *Rûzgâr-i Mâ* (Bizim Zamanımız, 2001), *Hâric ez Mehdûde* (Sınırlanmış Alanın Aşında, 1986), *Zerd-i Kanârî* (Sarı Kanarya, 1987), *Pul-i Hârici* (Yabancı Para, 1988), *Nerges* (Nergis, 1990), *Rûserî-yi Âbî* (Mavi Eşarplı, 1993), *Bânû-yi Ordîbeheşt* (Mayıs Kadını, 1998), *Gîlâne* (Gilane, 2004).

Bu filmin söylem tarzı, filmin başka yerleriyle uyumsuzlukta olmasına rağmen, kendi başına da güzeldir. Bu söylem, herkese *Moc, Mercân, veHârâ*(Dalga, Mercan veKaya,1961: İbrahim Gülistan) isimli filmi hatırlatır. O filmde, Gülistan, söylem metnini yazmıştı. Bu yazı filme şairane bir ritim katmıştır (Gokâsiyân: 1992, 148).

Muhammed Sayid Mohassesî, Benî-itimâd'ın *Zîr-i Pûst-i Şehr* (Şehir Kabuğunun Altı, 1995) isimli diğer bir filminde, Fürûğ-i Ferruhzâd'ın *Hâne Siyâh Est* (Ev Siyahtır, 1963) isimli filminden ne kadar etkilendiğini şöyle açıklar:

> Bu filmdeki en önemli nokta, kullanılan fotoğrafçılık tekniğidir. Tiryakilarin, kurtulma merkezindeki mutadların kurtulma çabalarının kayıda alınması; onların yatmalarından, oturmalarından, tartışmalarından ve yaşadıkları pozisiyonlardan 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 (Gokâsiyân: 1992, 195).

Benî-itimâd sadece kadın sorunlarını değil, erkek sorunlarını da incelemeye gayret göstermiştir. Aydın fikirli insanlarla sokaktaki sıradan insanların karşı karşıya olması onun filmlerinde sıkça rastlanan konulardandır. Bu karşılaştırma sınıfsal çatışmanın dışında daha kültürel bir atmosferde gerçekleşir. Ona göre, insanların zengin veya fakir olmalarının nedenleri onların iradesinin dışında siyasî iktidara bağlıdır. Benî-itimâd bu arada gereksiz yasaları vurgular ve onların kaldırılmasının gerekli olduğunun altını çizer. Anneler ve gelinleri, (kadınlar yengelik, gelin ve annelik rolünü aşmalılar) açık bir şekilde onun karakterlerinin çoğunu oluşturur. Babalar ve oğullar, dolayısıyla bütün erkekler kadınların ilerlemesini engellemektedirler. Onun açısından kadınlar, gerçekleri ve sorunları çözüp yönlendirmelidirler. Ataerkil bir toplumda yazılan kurallar ve yasalar hiçbir zaman net ve kesin olamaz.

Rahşân Benî-itimâd'ın eserlerinde annenin önemli bir yeri vardır. Aynı zamanda anne simgesel olarak bazı kavramları ifade etmektedir; fedakâr, ıstıraplı, huzursuz ve acı çekendir. Bütün anneler acı çeker; şehit annesi, sanatçı annesi, uyuşturucu kullanan insanın annesi vs. Benî-itimâd'ın ilk üç filminin isimleri eşya veya insan dışı varlık adlarıdır: *Hâric ez Mehdûde* (Sınırlanmış Alanın Aşında, 1986), eve işaret eder, *Zerd-i Kanârî* (Sarı Kanarya), bir kuş adı ve *Pûl-i Hâricî* (Yabancı Para) meta'ya. Ama son üç filminin isimleri kadınlara aittir: *Nergîs* (Nergis, kadın ismi), *Rûserî-yi Âbî* (Mavi Eşarplı, 1993) ve *Bânû-yi Urdîbeheşt'e* (Mayıs Kadını, 1998). Şanssız kadınlar, ister zengin olsun ister yoksul, aynı şekilde acı çekerler, ama bu arada yoksul kadınlar daha çabuk yıpranır. Rahşân Benî-itimâd'a göre İran toplumunda kadın sorunlarından bahsetmek gerçekten zor ve tehlikelidir. Bu nedenle hafif ve basit yollar bulmak gerekir. Bu amaca varmak için uyandırıcı ve uyarlama yolların keşfedilmesi daha önemlidir. Onun ilk üç filmi komedi, ama son filmleri hüzünlü ve trajiktir. Eserlerinde sürekli yer alan kavram, toplumsal öyküler ve psikolojik hikâyeler olmuştur. Bu eserlerde aşkların pek başarılı olmadığı göze çarpar. Boşanmalar, eşlerin ölümü gibi olaylar ortaya çıkar. Hatta "aşk" kelimesi 'bir kimseye değil de bir şeye tutkuyla bağlanma olarak alındığında (edebiyata, sanata vb. âşık olma) bu türden aşkların da sonu pekiyi sunulmaz.

Benî-itimâd'ın ilk filmlerinde, birey toplumun karşısında egemenliğini kaybetmiştir. Toplum bireyi unutarak sadece genel ve somut amaçlara varmak ister. Bu durumda birey, kendi menfaatlerini koruma imkânı bulamaz. Birey anarşi karşısında hiçbir hakka sahip değildir. Olaylar karşısında mahkûm olmuş bir köledir. Her şey onun dışında belirlenecektir. Suçluyla şikâyetçinin yerleri değişmiş olan toplumda, sakin ve iyi bir insan, nihayet anarşist ve küçük bir isyancı olabilir.

Bânû-yi Ordîbeheşt (Mayıs Kadını,1996) isimli filmde oğluyla beraber yaşayan ve belgesel film çeken kadın yönetmen, ikinci kez evlenmek istemektedir. Bir yandan anne bir yandan da kadın olmak onu zor duruma sokar. Sevdiği adam da kendi kızıyla yaşamaktadır. Acaba o sevdiği adamı mı yoksa oğlunu mu seçecektir. Kadın yönetmen, belgesel filmleri çekerken toplumdaki sorunlardan etkilendiğinde, hem kendi hayatını hem de toplumsal meselelerin çözümünü düşünmek zorunda kalır.

Bu film yurt içi ve yurt dışında başarılara ulaştıktan sonra hakkında farklı yorumlar yapılmıştır. Zamanla bu yorumlar netleşir ve özetlenir. Aslında aşağıdaki özet bu açıdan önem kazanmaktadır. Diğer filmlerde olduğu gibi, bu filmde de ortak özellikler vardır. Bu filmin alt yapısı toplumsal baskılardan ve annelerin bu yönde feda olmasından oluşmaktadır. Bu özet yukarıda işaret olduğu gibi, sekiz yıl içinde İran'da yayınlanan dergilerden, gazetelerden ve kitaplardan alınmıştır.

Rahşân Benî-itimâd, *Bânû-yi Ordîbeheşt* (Mayıs Kadını, 1998) filminde, kişisel ve duygusal yaklaşımların birleştirmesiyle yaratıcı bir şekilde gerçekle hayal gücünün imajlarını beyaz perdeye yansıtmıştır. Bu yöntemin sonucu, seyircinin film izleme sürecinde aktif olmasını sağlamıştır (Whitaker, 2000: 94).

Bu film toplumdaki olaylara bir karşı çıkıştır. Filmin amacı yasaların yetersiz olduğunu göstermektir. Film ataerkilliğin etkisini anlatır. Ama ataerkillik, siyasi nedenlerden öte kültürel değerlerden kaynaklanmaktadır. Benî-itimâd'ın toplumsal ve sanatsal düşüncesinin temellerini şöyle özetleyebiliriz; olayların gerçek nedenlerini araştırmak, toplumsal sınıfları net olarak tanımak, değerlendirme kriterleri tespit etmek ve gerçekçi sinemanın koşullarını tanımak, idealistle realist kavramlarının sınırlarını çizmek. Bu nedenlerle Benî-itimâd filmlerinin sonunu soru

işaretleriyle tamamlamaktadır. Belgeselcilik onun özelliklerinden birisidir. Zira kendisi sinemadan önce televizyon belgesel filmleri yönetmiştir. Toplumun sorunlarını sırtlarında taşıyanlar kadınlardır ve bu yüzden sorunları çözmek de nihayetinde onların görevi sayılmaktadır. Gerçi bu başarıya ulaşmak genel olarak erkeklere aittir. Erkekler propaganda ve reklamcılık araçlarını kullanırken Benî-itimâd, kadının bu yönde başarısını kendi tarzıyla yorumlamaktadır. Kadının başarısıataerkillik nedeniyle gerçek değerini kaybetmektedir. Bu filmde de farklı ve çeşitli görevlerle sorunları taşıyanlar, kadınlardır; anne, eş ya da kız çocuğu olarak. Filmdeki iki genç erkek, İran'daki iki farklı düşüncenin simgesidir. Birinci gruptaki gençler emperyalizme karşı devrimcidirler; ikincisi ise (yönetmenin oğlu gibi) sadece yaşamak peşindedir. Onlar zaten devrime ve de devrimin gerçekleşeceğine inanmamaktadır. Filmin sonunda her iki genç erkek uzlaşır ama acaba büyükleri de aynen onlar gibi anlaşabilecekler midir? Benî-itimâd'ın önceki filmlerinde yer alan aktörler, bu filmde daha küçük rollerde yer almışlardır. İster sanatçı annesi ister uyuşturucuya alışmış birinin annesi isterse savaş cephelerinden dönen bir gazinin annesi olsun her koşulda annelerin durumu benzerdir. Her halükarda anneler- tıpkı filmdeki anneler gibi- toplum sorunlarını sırtlarında taşımaktadır. Şikâyetçidirler, ama onların problemlerini kimse anlamaz. Bu film yapısal olarak belgesel sayılır. Yönetmen, seyirciyi inandırmak için filmi belgesel tarzda yapmayı tercih etmiştir. Görüntülerde gerçekle sanat arasında bir denge sağlanmıştır. Seyircinin izlediği görüntüler onun gerçek hayatından uzak değildir. Bu üslup aslında İran sinemasının usta yönetmeni Abbas Kiyâ-rustemî ile başlamıştır. Filmin sonunda, belgesel film yönetmeni kadın, tefekkür içinde büyük bir huzura ermektedir. Artık onun hayatında bir erkeğin olup olmaması önemli değildir. Fiziksel ihtiyaçlar da (cinsellik gibi) böylece söz konusu olamaz. Kadının sevdiği adam orta-

da yoktur. Onun sesini sadece telefondan duyarız. Kadının istediği ve sevdiği insan sadece sesiyle tanınmaktadır. Acaba bu görüş bir küçümseme simgesi olabilir mi? Filmdeki belgesel görüntüler İran'ın doksanlarda yaşadığı gerçek olaylardan alınmıştır; savaş, sanatın ilerlemesi ve toplum sorunlarının sanat alanınayansıması, ekonominin özel durumu (zenginlik ve yoksulluk), paradoksal yaşam tarzları, saçma sapan yasalar. Filmde gerçeklerden yansıtılmış görüntüler aynı zamanda simgesel kavramları taşımaktadır. Bu filmde İran'ın usta bir tasarımcısı, grafik üsluplarını mükemmel kullanmıştır. Füruğ Ferruhzâd'ı temsil eden filmdeki Fürûğ (filmdeki kadının adı) isimli kadının seçimi, İran'ın geleneksel toplumunda kabul görmez. Fürûğ hem oğlunu hem de aşkını birlikte seçemez. O birini seçmek zorundadır. Fürûğ-Kiyâ iki kelimeden oluşmuştur. Fürûğ, aslında İran'ın kadın şairinin ismidir (Fürûğ Ferruhzâd). Kiyâ kelimesine gelince Abbas Kiyâ-rustemî'nin isminin son kısmıdır. Yani Rahşân Benî-itimâd, bu iki sanatçıya hayranlığını dile getirmiştir. Filmde bir aşk üçgeni vardır. Bir ucunda Mani (kadının oğlu), diğer ucunda Fürûğ ve öteki ucunda da kadının sevgilisi. Herkes birbirini engellemektedir.

Oidipus Kompleksi (oğlanın annesine yönelik özel psikolojik duygusu) gizli olarak Mani'de kendini göstermektedir. Bu filmde bir anne görüyoruz. Belgesel filmler yöneten bu anne başka insanların ve özellikle çocukların sorunlarının çözülmesinde çaba harcamakta ancak maalesef kendi çocuğunun problemini çözememektedir. Filmin sonunda kadın, çocuğu ve sevgilisi arasında perişan durumda ortada kalır. Çünkü birbirine yer bırakmayan iki aşka sahiptir; oğlu ve sevgilisi. Birini tercih etmesi, diğerini tamamen dışlaması anlamını taşır. Bu nedenle seçim yapmak onu gerçekten zorlamaktadır:

Benî-itimâd, sorunları daima üçgen bir boyutta ortaya koyar; *Nærgîs*(Nergis, 1992) filminde, Adil ve Nergis'in arasına giren Afak, çelişkili bir macera yaratır. *Rûserî-yi Âbî*'de(Mavi Eşarp, 1995), Resûl bütün husumetlerini toplumsal kurallarda, kendine ait sınıf tabakasında ve evlenme yaşının sınırlı olmasında görmektedir. *Bânû-yi Ordîbeheşt* (Mayıs Kadını, 1998)'te Mani, babası ve annesi Fürûğ'un tam ortasında perişan bir durum geçirmektedir. Her üç filmde de erkek karakterler, iyi yaşam için verdikleri mücadelede başarısızlardır. Söz konusu filmlerde bayanlar ise, Yunanistan'ın trajedilerinde yaşanan olaylar gibi, hayatın bünyesinin zayıf kısmını oluşturmaktadırlar (Whitaker, 2000: 99).

YÖNETMENLER VE FİLM LİSTESİ

1921

Habha-yi Tela-yi (Altın Rüyalar; Muiz Divan-fikri)

1922

Âkâ-yi İskinas (Sayın Para Bey; Emin Emini)

1930

Âbî ve Râbî (Abi ve Rabi; Ovanes Ohanıan)

1932

Hacı Ağa, Aktör-e Sinema (Sinema Oyuncusu Hacı Ağa; Ovanes Ohanıan)

1933

Dohter-i Lor (Lor Kızı; Ardeşir İrani)

1935

Şirin o Ferhat (Ferhat ve Şirin; Abdül-Hüseyin Sepentâ)

1936

Çeşman-i Siyah (Kara Gözler; Abdül-Hüseyin Sepentâ)

1937

Leyli ve Mecnun (Leyla ile Mecnun; Abdül-Hüseyin Sepentâ)

1948

Tufan-i Zendegi (Hayat Fırtınası; Ali Deryabeygi)

1950

Şermsar (Utanmış; İsmail Kuşan)

1951

Peri-çehr (Melek Yüzlü; Fazl-ullah Baygan)

1952

Hâkim-i Yek Ruze (Bir Günlük Hâkim; Parviz Hatibi)

1953

Cidal ba Şeytan (Şeytan ile Mücadele; Hüseyin Medeni), *İştibah* (Yanlış; Mansur Mobini), *Gaflet* (Gaflet; Ali Kesmayi), *Girdap* (Girdap; Hüseyin Hiretmend), *Gonahkar* (Günahkâr: Mehdi Girami), *Laghzeş* (Kayma: Mehdi Reis-firuz), *Mihen-perest* (Vatansever: Gulam-hüseyin Nakşine), *Molla Nasrettin* (Nasrettin Hoca; İrec Dustar), *Meşhed-i İbat* (Meştibat; Samet Sabbahi), *Şeb-hayi Tehran* (Tahranın Geceleri; Siyamek Yasemi)

1954

Dustet Darem (Seni Seviyorum; İsmail Kuşan)

1955

Aherin Şeb (Son Gece; Hüseyin Danişver), *Çahar Rah-i Havadis* (Hadiseler Kavşağı; Samuel Khaçekiyan), *Dozd-i Şehr* (Şehrin Hırsızı;

Hüseyin Medeni), *Emir Ârslân-î Nâmdâr* (Adlım Emir Ârslân; Şapûr Yasemi), *Hab o Hayal* (Hayalle Rüya; Mecid Muhsini), *Hesis* (Cimri; Rıza Zendi)

1956

Bazgesht Be Zindegi (Hayata Dönüş; Atâ- ûllah Zahid), *Buse-yi Mader* (Annenin Öpücüğü; Atâ- ûllah Zahid), *Hurşit Mi Direhşet* (Güneş Parlıyor; Serdar Saker), *İttiham* (Suçlama; Şapûr Yasemi), *Leyli ve Mecnun* (Leyla ile Mecnun; Muhammed Ali Nurbehş), *Mercan* (Mercan; Şehlâ Riyâhî), *Musteşar-i Cezire* (Adanın Müsteşarı; Ekber Dest-verz), *Şeb Neşini der Cehennem* (Cehennemde Gece Eğlencesi; Muşik Serveri), *Yek Ateş* (Bir Ateş;İbrahim Gülistan), *Yek Parçe Ağa* (Tam Anlamıyla Ağa;Nâser Melik-motii), *Yosef ve Zuleyha* (Yusuf ile Züleyha; Siyamek Yasemi)

1957

Bülbülü Mezree (Çiftliğin bülbülü; Mecid Muhsini), *Huda Hafiz Tahran* (Allaha Ismarladık Tahran; Samuel Khaçekiyan), *Nerdeban-i Terekki* (Yükselten Merdiven; Parviz Hatibi), *Rostem ve Sohrab* (Rüstem ve Sühab; Mehdi Reis-firuz), *Zalim Bela* (Belalı Zalim; Siyamek Yasemi,)

1958

Berehne-yi Hoşkil (Çıplak Güzel; Aziz Refii), *Bi'jen ve Menije* (Bijen ve Menije; Menuçehr Zamani) *Gasede Beheşt* (Cennetin Elçisi; Samuel Khaçekiyan), *Telesm-i Şikeste* (Kırılmış Büyü; Siyamek Yasemi), *Tufan der Şehr-e Ma* (Bizim Şehrimizdeki Fırtına; Samuel Khaçekiyan)

1959

Çek-e Yek Milyon Tuman'i (Bir Milyonluk Çek; Henrik Estepanian),

Damad-i Milyoner (Milyoner Damat; Salar Aşkı), *Efsane-yi Şomal* (Kuzeyin efsanesi; İbrahim Bakeri), *Erus-i Dicle* (Dicle Nehir'inin Gelini; Nosert-ullah Muhteşem), *Ferşte-yi Vahşi* (Vahşi Melek; Mehdi Reis-firuz), *Heme-yi Ma Günahkarim* (Hepimiz Suçluyuz; Aziz Refii), *Pesar-i Derya* (Denizin oğlu; Şapûr Yasemi), *Men Hem Geyre Kerdem* (Ben de Ağladım; Samuel Khaçekiyan), *Saye* (Gölge; Emin Emini), *Tepe-yi Aşk* (Aşk Tepesi; Samuel Khaçekiyan), *Yeki Bud Yeki Nabud* (Bir Varmış Bir Yokmuş; Rehim Roşanayian)

1960

Der Costeju-yi Damat (Damadı Peşinde; Aramis Ağamaliyan), *Ofte Zindegi* (Hayatın Çöküşü; Muhammed-âli Caferi), *Cenub-e Şehr* (Şehrin Güneyi; Ferruh Gaffari), *Erusek-e Poşt-i Perde* (Perde Arkası Oyuncak; Mecid Muhsini), *Arşın Mal Alan* (Arşın Mal Alan; Samet Sabbahi), *Çeşme-yi Uşşak* (Âşıkların Çeşmesi; Samet Sabbahi), *Hacı Cebbar Der Paris* (Hacı Cebbar Paris'te; Muşik Serveri), *Setaregan Miderehşend* (Yıldızlar Parlıyor; Muhammed-âli Zendi)

1961

Moc, Marcân, veHârâ(DalgaMercan veKaya;İbrahim Gülistan), *Dohtar-i Hemsaye* (Komşunun Kızı; Parviz Hatibi), *Feryat-ı Nime Şeb* (Gece Yarısının Çığlılığı; Samuel Khaçekiyan), *Yek Kadem ta Merg* (Ölüme Bir Adım; Samuel Khaçekiyan), *Dendan-i Efi* (Engereğin Dişi; İsmail Kuşan), *Ahengi Dehkede* (Kolun Melodisi; Mecid Muhsini)

1962

Pence (Pençe; Emin Emini), *Dilhüre* (Tutukluluk; Samuel Khaçekiyan), *Ehrimen-i Ziba* (Güzel Ehrimen; İsmail Kuşan), *İntikamı Ruh* (Ruhun İntikamı; İsmail Kuşan), *Sodageran-i Merg* (Ölüm Kaçakçıları;Nâser Melik-motii), *Kilit* (Anahtar; Mahmut Nozeri),

Aherin Güzergâh (Son Güzergâh; Hosrov Parvizi), *Cadde-yi Merg* (Ölüm Caddesi; İsmail Riyâhî)

1963

An-ha Zindegi Ra Dust Daştend (Onlar Yaşamı Seviyorlardır; Ahmet Sefai), *Firar* (Kaçış; Abbas Şabaviz,), *Hâne Siyâh Est* (Ev Siyahtır; Füruğ Ferruhzâd), *Haşm o Feryat* (Öfke ve Feryat; Rıza Sefayı), *Kurbanı'yı Heves* (Hevesin Kurbanı; Kudret İhsani), *Laşhor-ha* (Şahinler; Aziz Refii), *Perestû-ha be Lâne Baz-migerdend* (Kuşlar Yuvalarına Dönüyorlar; Mecid Muhsini), *Pertgah-i Mahuf* (Korkunç Uçurum; Rıza Sefayı), *Tar-i Enkebut* (Örümcek Ağı; Mehdi Mir-sametzade), *Tepehâ-yi Marlik* (Marlik Tepeleri;İbrahim Gülistan), *Ters ve Tariki* (Karanlık ve Korku; Muhammed Motavaseliyani), *Vahşet* (Vahşet; Siyamek Yasemi)

1964

Bonbest (Çıkmaz Sokak; Mehdi Mir-sametzade), *Erus-e Ferenki* (Yabancı Gelin, Vahdet, Nosret-ullah), *Hişt u Âyine*(Kerpiç ve Ayna; İbrahim Gülistan), *Kemingah-i Şeytan* (Şeytanın Tuzağı; Nizam Fatimi), *Şeb-i Gûzî* (Talihsiz Gece; Ferruh Gaffari), *Serneveşt Der Ra Mikubed* (Alın Yazı Kapıyı Çalar; Hasan Şirvani), *Takip-i Hatarnak* (Tehlikeli Takip; Rıza Rızayi), *Teraneha-yi Rusta-yi* (Köy Şarkıları; Sâbîr Rehber), *Zerbet* (Darbe; Samuel Khaçekiyan), *Zindegi-yi Düzehi* (Cehenem gibi hayat; Sayid Niyundi)

1965

Deh Saye-yi Heternak (On Tehlikeli Gölge; Emin Emini), *Kahraman-ı Kahraman-an* (Karamanların Kahramanı; Siyamek Yasemi), *Şehr-i Bozorg* (Büyük Şehir; Robert Ekhart), *Şems-i Pehlevan* (Pehlivan Şemsi; Siyamek Yasemi), *Şeytun Bela* (Şeytan Parçası; Ni-

zam Fatimi), *Vilgerd-i Kahraman* (Serseri Kahraman; Hosrov Parvizi), *Zeban Beste* (Çenesini Kapamış; Nosret-ullah Vahdet)

1966

Cihan Pehlivan (Cihan Pehlivanı; İsmail Riyâhî), *Elmâs-i 33* (33. Elmas; Dâryûş Mehrcuî), *Emir Ârslân-î Nâmdâr* (Adlım Emir Ârslân; İsmail Kuşan), *Genc-e Karun* (Karun'un Serveti; Siyamek Yasemi), *Haneye Huda* (Allahın Evi; Celal Mukaddem), *Harun-i Karun* (Karunun Harunu; Nizam Fatimi), *Hatemi Taii* (Bağışlayan Hatem; Muhammed Ali Ferdin), *Kolah Nemedi* (Keçe Şapka; Menuçehr Sadegpur), *Mogassir Pederem Bud* (Suçlu Babamdı; Rıza Sefayı), *Ranendegan-i Cehennem* (Cehennemin Şüferleri: Muhammed Rıza Fazeli)

1967

Daş Ahmet (Ahmet Abim; Menuçehr Sadegpur), *İman* (İman; Mehdi Reis-firuz), *Goher-i Şeb Çirağ* (Gece Işık Mücevhersi; İsmail Kuşan), *Kurbanı'yı Sevvom* (Üçüncü Kurban; Abül-kasim Melekuti), *Milyonerha-yi Gorosne* (Aç Milyonerler; İsmail Riyâhî), *Mucize* (Mucize; Mehdi Mir-sametzade), *Siyaveş*(Siyaveş; Fereydun Rehnema), *Zeni Hun-aşam* (Vampir Kadın; Mustafa Uskuyi), *Zire Gonbad-i Kebud* (Mosmor Kubbenin Altında; Mehdi Reis-firuz)

1968

Aşkı Karun (Karun'un Aşkı; İbrahim Bakeri), *Bigonahi Der Şehr* (Şehirde Bir Suçsuz; Menuçehr Sadegpur), *Dünya-yi Puşali* (Değersiz Dünya; Hosrov Parvizi), *Emsheb Dohteri Mi-mired* (Bu Gece Bir Kız Ölüyor; Mustafa Alemiyan), *Ferdayı Ba-şukuh* (Muhteşem Yarın; Samet Sabbahi), *Gerdeşe Rüzgâr* (Dönemin Geçişi; Gudret-ullah Bozorgi), *Haşm-i Kooli* (Çingene'nin Öfkesi; İsmail Riyâhî), *Hengâme* (Hengâme: Samuel Khaçekiyan), *Luti-yi Karn-i Bistom* (Yirminci Yüz-

yılın Delikanlısı: Ahmet Sefai), *Se Divane* (Üç Deli; Celal Mukaddem), *Sultanı Kalb-ha* (Kalplerin Sultanı; Muhammed Ali Ferdin), *Sikke-yi Do-ru* (İki Yüzlü Pul: Hosrov Parvizi)

1969

Baba Kûhî (Dağ babası; Dâvud Mollapur), *Gâv* (İnek; Dâryûş Mehrcuî), *Kayser* (Kayser; Mesud Kimyaî)

1970

Âkâ-yi Hâlû (SalakBey;Dâryûş Mehrcuî), *Amû Sibilû* (Bıyıklı Amca; Behram Beyzayî), *Ârâmiş der-Huzur-i Digerân* (Başkalarının Yanında Huzur; Nâser Taghvaî), *Leyli ve Mecnun* (Leyla ile Mecnun; Siyamek Yasemi), *Nan o Kuçe* (Ekmek ve Sokak; Abbas Kiyâ-rustemî), *Regbâr* (Sağanak; Behram Beyzayî), *Şovher-i Âhû Hanım* (Ahu Hanım'ın Kocası;Dâvud Mollapur)

1971

Beluç (Belüç; Mesud Kimyaî), *Daş Akol* (Ağa Bey Abi; Mesud Kimyaî), *Hodâ Hâfiz Refîk* (Güle Güle Arkadaş; Emir Naderî), *Merdane Seher* (Sabahın Erkekleri; İsmail Nuri- âlâ), *Rehâ'î* (Kurtuluş, Taghvaî, Nâser), *Se Gap* (Üç kemik; Zekeriya Haşimi), *Yek Çemedan Seks* (Bir Seks Bavulu; Muhammed Motavaseliyani)

1972

Abbas ve Cafer-i Bermeki (Abbas ve Cafer-i Bermeki; Emir Şirvan), *Çeşme* (Çeşme;Arbi Ovanessian), *Garibeh* (Yabancı; Şapûr Garip), *Hater-hah* (Sevdalı;Şirvan Emir), *Postçî* (Postacı;Dâryûş Mehrcuî), *Sâdık Korde* (Kürt Sâdık; Nâser Taghvaî), *Şehr-i Kissa* (Öykü Şehri; Menuçehr Enver)

1973

Bita (Bita; Dâryûş Hejir), *Cunubi* (Güneyli; Muhammed Rıza Fazeli), *Geda-yi Milyoner* (Milyoner Dilenci; Mahmut Kuşan), *Hâk* (Toprak; Mesud Kimyaî), *Mogol-ha* (Moğollar; Parviz Kimyavî), *Namahrem* (Namahrem; Aziz-ullah Bahadori), *Sâz-Dehenî* (Harmonika; Emir Naderî), *Şûreş* (İsyan; Rıza Mir-levhi),

Tengsîr (Dar Yol; Emir Naderî), *Topoli* (Yusyuvarlak; Rıza Mir-levhi), *Yârân* (Arkadaşlar; Muhammed Delju), *Yek İttifâk-i Sâde* (Basit Bir Olay; Sohrâb Şehid-sâlis)

1974

Haseni (Hasancık; Şapûr Garip), *Memel Amrika-yi* (Amerikalı Mehmet; Şapûr Garip), *Şazde İhticab* (Şehzade İhticap; Bahman Fermanâra), *Esrâr-ı Genc-i Dere-yi Cinnî* (Cinlerin Sırrı Olan Vadi;İbrahim Gülistan)

1975

Ab (Su; Habip Kavuş), *Bagh-e Senk-i* (Taş Bahçesi;Parviz Kimyavî), *Buf-i Kür* (Kör Baykuş;Kiyumers Dram-bahş), *Çeşman-i Beste* (Kapalı gözler; Hosrov Parvizi), *Dâire-yi Mînâ* (Mina'nın Çemberi;Dâryûş Mehrcuî), *Der Ghorbet* (Gurbet'te; Sohrâb Şehid-sâlis), *Fasileh* (Mesafe; Murtaza Akili), *Garibe ve Meh* (Yabancı ve Sis; Behram Beyzayî), *Gavaznha* (Geyikler; Mesud Kimyaî), *Hefttir-hayi Çubi* (Ahşap Silahlar; Şapûr Garip), *Hemsefer* (Yoldaş; Mesud Esed-ullahi),

Mersiye (Ağıt; Emir Naderî), *Pesar-i Şarkı* (Doğunun Oğlu; Mesud Kimyaî), *Tabiat-i Bi-can* (Cansız Tabiat; Sohrâb Şehid-sâlis), *Zenburek* (Bal Peteği; Ferruh Gaffari)

1976

Esb (At; Mesud Kimyaî), *But-şiken* (Put Kıran; Şapûr Garip), *Elefha-yi Herz* (Yabanı Bitkiler; Muhammed Delju), *Gazel* (Gazel; Mesud Kimyaî), *Mah-i Esel* (Bal Ayı; Fereydun Gole), *Melekût* (Melekût; Hosrov Haritaş), *Rabete-yi Cevani* (Genç İlişkiler; Siyaveş Şâkiri), *Sarayidar* (Kapıcı;Hosrov Haritaş), *Dayı-can Napolyon* (Napolyon Dayı; Nâser Taghvaî)

1977

Der Emtedad-i Şeb (Gecenin İstikametinde; Parviz Sayyad), *Golhayi Kagezi* (Kâğıttan Yapılan Çiçekler; Ali Goli), *Helgehayi İzdivaç* (İzdivaç Halkaları; Aziz-ullah Bahadori), *Hemkelasi* (Sınıf Arkadaşı; Siyaveş Şâkiri), *Kelâg* (Karga; Behram Beyzayî), *Kûç* (Göç; Mehdi Reis-firuz), *Mâhîhâ der-hâk Mî-mîrend* (Balıklar Topraklarda Ölürler; Muhammed Delju), *Ok Mister* (Evet Efendim;Parviz Kimyavî), *Se Mah Tâtili* (Üç Ay Tatil; Şapûr Garip)

1978

Ber Farâzı Asuman-ha (Göklerin Yüksekliğine;Muhammed Ali Ferdin), *Bu-yi Gendom* (Buğdayın Kokusu; Emir Mücahid), *Gozâreş* (Rapor; Abbas Kiyâ-rustemî), *Perestu-hayi Âşık* (Aşk Kuşları; Fereydun Riyâhî), *Sayeha-yi Bolend* (Yüksek Gölgeler; Bahman Ferman-âra), *Sefer-i Senk* (Kaya'nın Yolculuğu; Mesud Kimyaî)

1979

Bonbest (Çıkmaz Sokak; Parviz Sayyad), *Caye Emn* (Güvenceli Bir Yer; Murtaza Akili), *Feryat-ı Mücahid* (Mücahidin Haykırısı; Mehdi Madanian), *Gaziye-yi Şekl-i Evvel, Şekl-i Dovvom* (Birinci ve İkinci Me-

selenin Şekli; Abbas Kiyâ-rustemî), *Medrese-yi ke Mi-reftim* (Gittiğimiz Okul;Dâryûş Mehrcuî)

1980

Behdâşt-i Dendân (Diş Sağlığı; Abbas Kiyâ-rustemî), *Çirike-yi Tara* (Tara'nın Militesi; Behram Beyzayî), *Giyâm* (Ayaklanma; Rıza Sefayı), *Pervaz der Şeb* (Gece Zamanı Uçuş; Habip Kavuş), *Serbaz-i İslam* (İslam'ın Askeri; Aman Mantiki), *Tulu-i İnficar* (Tuluğun Patlağı;Parviz Nuri)

1981

Be-Tertîb yâ Bedûn-i Tertîb (Düzenli veya Düzensiz; Abbas Kiyâ-rustemî), *Hattı-ı Kırmız* (Kırmızı Çizgi; Mesud Kimyaî), *Rıza Motori* (Motosikletçi Rıza; Mesud Kimyaî), *Tovjih* (Açıklama; Manuçehr Hakkaniparast)

1982

Berzehi-ha (Berzahlılar; İrec Gaderi), *Dada* (Dada; İrec Gaderi), *Merg-i Yezd-Gerd* (Yezd- Gerd'in Ölümü; Behram Beyzayî), *Hacı Washington* (Hacı Washington; Ali Hatemi), *Hemsorâyân* (Kora; Abbas Kiyâ-rustemî), *Costecu* (Arayış, Naderî, Emir)

1983

Hemşehrî (Hemşeri; Abbas Kiyâ-rustemî), *Metersek* (Korkuluk; Hasan Muhammed-zade) *Nokte-yi Zaaf* (Zaaf Noktası; Muhammed Rıza Âlâmı), *Tovbe-yi Nasûh* (Nasuh'un Tövbesi; Muhsin Mahmelbâf)

1984

Bibi Çilçile (Melek Gibi Anne; Kiyumers Pur- Ahmet), Do Çeşme bîi-Sû (İki Kör Göz; Muhsin Mahmelbâf), Esteaze (Sığınma,

Mahmelbâf, Muhsin), Golha-yi Davudi (Kasımpatı Çiçekler; Resul Sadri-âmeli), Kemal-ul-Molk (Kemal-el-mülk; Ali Hatemi), Telesm (Büyü; Dâryûş Ferhenk)

1985

Âb, Bâd, Hâk (Su, Rüzgâr; Toprak, Emir Naderî), *Başu, Garibe-yi Kuçek* (Küçük Yabancı Başu; Behram Beyzayî), *Baykot* (Boykot; Muhsin Mahmelbâf), *Caddeha-yi Serd* (Soğuk Yollar; Mesud Cozanı), *Devende* (Koşucu; Emir Naderî), *Otobüs* (Otobüs; Yed-ullah Semedi)

1986

Album-i Tembr (Pul Mecmuası; Kiyumers Pur- Ahmet), *Dest-furûş* (İşportacı; Muhsin Mahmelbâf), *Gal* (Gal; Ebu'l-Fazl Celilî), *Hâric ez Mehdûde* (Sınırlanmış Alanın Aşında; Rahşân Benî-itimâd), *İcâreneşînhâ* (Kiracılar; Dâryûş Mehrcuî),

Nâ-hûdâ Hurşit (Kaptan Hurşit; Nâser Taghvaî), *Temerküz* (Temerküz; Rahşân Benî-itimâd), *Tiygh o Ebrişem* (Bıçak ve İpek; Mesud Kimyaî)

1987

An-suy-i Ateş (Ateşin Öbürü Tarafı; Dâryûş Ayyari), *Zerd-i Kanârî* (Sarı Kanarya; Rahşân Benî-itimâd), *Hâne-yi Dûst Kojast?* (Arkadaşımın Evi Nerede?; Abbas Kiyâ-rustemî), *Şîrek* (Aslancık;Dâryûş Mehrcuî), *Mâhî* (Balık; Kampozya Pertovî)

1988

Arûsî-yi Hûbân (İyilerin Düğünü; Muhsin Mahmelbâf), *Berehût* (Çöl; Muhammed Ali Talebi), *Dideban* (Tophaneci; İbrahim Hatemi-

kia), *Mosaferân* (Yolcular; Behram Beyzayî), *Nar o Ney* (Anar ve Ney; Sayid İbrahimi-ferd), *Pul-i Hârici* (Yabancı Para; Rahşân Benî-itimâd), *Şayet Vekt-i Diger* (Belki Başka Bir Vakit; Behram Beyzayî)

1989

Parande-yi Kuçek Hoşbahti (Küçük Mutluluk Kuşu; Puran Derahşande), *Zaman-i ez Dest Refeh* (Kayıp Zaman; Puran Derahşande), *Mohajer* (Muhacir; İbrahim Hatemi-kia), *Meşk-i Şeb* (Gece Ödevi; Abbas Kiyâ-rustemî), *Baysikel-rân* (Bisiklet Sürücüsü; Muhsin Mahmelbâf,), *Hâmûn* (Hamun; Dâryûş Mehrcuî)

1990

Bânû (Banu;Dâryûş Mehrcuî), *Close-up* (Yakın Çekim; Abbas Kiyâ-rustemî), *Efsane-yi Ah* (Eyvah Efsanesi; Tehmine Milânî), *Nerges* (Nergis; Rahşân Benî-itimâd), *Novbet-i Âşikî* (Aşk Zamanı; Muhsin Mahmelbâf), *Seg-koşi* (Köpek Öldürmek; Behram Beyzayî), *Sermeşk* (Ev Ödevi; Abbas Kiyâ-rustemî)

1991

Erus (Gelin; Behruz Afhami), *Do Nime-yi Sib* (Elmanın İki Yarısı; Kiyanuş Ayyari), *Kissaha-yi Mecid* (Mecid'in Öyküleri; Pur- Ahmet, Kiyumers), *Nâsireddîn Şâh Aktor-i Sinemâ* (Sinema Aktörü Nasireddin Şah; Muhsin Mahmelbâf), *Raks-i Hâk* (Toprağın Dansı; Ebu'l-Fazl Celilî), *Şebhâ-yi Zâyende-rûd* (Zâyenderûd Nehri Geceleri; Muhsin Mahmelbâf), *Şerm* (Utanç; Kiyumers Pur- Ahmet)

1992

Abadani-ha (Abadanlılar; Kiyanuş Ayyari), *Honerpîşe* (Oyuncu; Muhsin Mahmelbâf), *Sârâ* (Sara;Dâryûş Mehrcuî), *Selâm Sinemâ*(Merhaba Sinema; Muhsin Mahmelbâf), *Sobh-i Ruz-i Ba'd*

(Sonraki Günün Sabahı; Kiyumers Pur- Ahmet), *Taze Çe Haber?* (Ne haber? Tehmine Milânî), *Zendegi ve Diger Hiç* (Hayat ve Sonra Hiçbir Şey; Abbas Kiyâ-rustemî), *Zendegî ve Dîger Hîç* (Hayat ve Sonra Hiçbir Şey; Abbas Kiyâ-rustemî)

1993

Bolendi-hayi Sıfır (Sıfır Nokta; Hüseyin Ali Leyâlestânî), *Det Yaânî Dohter* (Kızın K Si; Ebu'l-Fazl Celilî), *Ez Kerhe Ta Rayn* (Kerhe Nehrinden Rayn Nehrine;İbrahim Hatemi-kia), *Nan ve Şiir* (Ekmek ve Şiir; Kiyumers Pur- Ahmet), *Rûserî-yi Âbî* (Mavi Eşarplı; Rahşân Benî-itimâd)

1994

Ticaret (Ticaret; Mesud Kimyaî), *Âdem Berfi* (Kardan Adam;Dâvud Mirbageri), *Bâdkonek-e Sefîd* (Beyaz Balon, Penahî,Cafer), *Perî* (Peri; Dâryûş Mehrcuî), *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn* (Zeytin Ağaçlarının Altında; Abbas Kiyâ-rustemî)

1995

Dozd-i Bender (Liman Hırsızı; Ahmet Şirâzi), *Haheran-i Garip* (Garip Kız Kardeşler; Kiyumers Pur-Ahmet), *Gebbeh* (Gabbeh; Muhsin Mahmelbâf), *Ghurub-e Aşk* (Aşk Gününü Batımı; Ahmet Fehmi), *Peder* (Peder; Mecid Mecidî), *Saye be Saye* (Gölgedeki Gölge; Ali Jekan), *Şah-i Gav* (İneğin Boynuzu; Kiyanuş Ayyari), *Zîr-i Pûst-i Şehr* (Şehir Kabuğunun Altı; Rahşân Benî-itimâd), *Ziyafet* (Ziyafet; Mesud Kimyaî)

1996

Bu-yi Pirahen-i Yusuf (Yusuf'un Gömleğinin Kokusu; İbrahim Hatemi-kia), *Faslı Pencom* (Beşinci fasıl; Refii Pitz), *Heft Ruz Mande Be*

İdam (İdama Yedi Gün Kala; Huşenk Kavusi), *Nûn o Goldân* (Ekmek ve Vazo; Muhsin Mahmelbâf), *Sultan* (Sultan; Abbas Kiyâ-rustemî)

1997

A, B, C... Manhatan (A, B, C, Manhetten; Emir Naderî), *Ajans-e Şişeyi* (Camdan Bir Ajans; İbrahim Hatemi-kia), *An-suy-i Âyine* (Aynanın Öteki Tarafı; Muhammed Rıza Âlâmı), *Âyine* (Ayna; Cafer Penahî), *Beççehâ-yi Asemân* (Cennetin Çocukları; Mecid Mecidî), *İntizar* (İntizar; Emir Naderî), *Dan* (Dan; Ebu'l-Fazl Celilî), *Diraht-i Golâbî* (Armut Ağacı; Dâryûş Mehrcuî), *Mersedes* (Mersedes; Mesud Kimyaî), *Tâme Gilas* (Kirazın Tadı; Abbas Kiyâ-rustemî), *Sâhire* (Cadı;Dâvud Mirbageri), *Sîb* (Elma; Semire Mahmelbâf)

1998

Bânû-yi Urdîbeheşt (Mayıs Kadını; Rahşân Benî-itimâd), *Do Zen* (İki Kadın; Tehmine Milânî), *Leylâ* (Leyla; Dâryûş Mehrcuî), *Merde Evezi* (Değişik Kişi; Muhammed Rıza Hünermend), *Sükût* (Sükût; Muhsin Mahmelbâf)

1999

Bâd Mâ-râ Hâhed Bord (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek; Abbas Kiyâ-rustemî), *Bû-yi Kâfûr, Atr-i Gol-i Yâs* (Kâfurun Kokusu, Yaseminin Parfümü; Bahman Ferman-âra), *Daire* (Kaval; Cafer Penahî), *Germez* (Kırmızı; Fereydun Ceyrani), *Gessehâ-yi Kîş* (Kîş'in Öyküleri; Muhsin Mahmelbâf), *Mix* (Kurgu; Dâryûş Mehrcuî), *Nesli Sûhte* (Yakılan Nesil; Resûl Mollâ-kolipûr), *Reng-i Huda* (Cennetin Rengi; Mecid Mecidî), *Test-i Demekrasî* (Demokrasi Testi; Muhsin Mahmelbâf)

2000

Bâran (Yağmur; Mecid Mecidî), *Nime-yi Penhan* (Saklı Yarım; Tehmine Milânî)

2001

Be-mânî (Kalasın; Dâryûş Mehrcuî), *Kâgez-i bî-Hatt* (Yazısız Kâğıt; Nâser Taghvaî), *Rûzgâr-i Mâ* (Bizim Zamanımız; Rahşân Benî-itimâd), *Sefer-i Kandhar* (Kandhar Seyahati; Muhsin Mahmelbâf)

2002

Deh (On; Abbas Kiyâ-rustemî), *Elifbâ-yi Afgan* (Afgan Alfabesi; Muhsin Mahmelbâf), *Marathon* (Maraton; Emir Naderî)

2003

Penc (Beş; Abbas Kiyâ-rustemî), *Mihmân-i Mâmân* (Annenin Misafiri; Dâryûş Mehrcuî)

2004

Gîlâne (Gilane; Rahşân Benî-itimâd), *Deh Rûy-i Deh* (On, On Üzerine; Abbas Kiyâ-rustemî)

2005

Bid-i Mecnun (Ağlayan SöğütAğacı; Mecid Mecidî), *Dîvâr-i Sovtî* (Ses Duvarı; Emir Naderî), *Mim Misli Mader* (Annenin "A" sı; Resûl Mollâ-kolipûr), *Rostem ve İsfendiyar* (Rostem ve İsfendiyar; Muhammed Nuri-zad), *Seks ve Felsefe* (Seks ve Felsefe; Muhsin Mahmelbâf), *Şaâir-i Zubâlehâ* (Çöplerin Şairi; Muhsin Mahmelbâf), *Yek Bûs-e Kûçûlû* (Küçücük Bir Öpücük;Bahman Ferman-âra)

2006

Feryât-i Mûrçegân (karıncaların feryadı; Muhsin Mahmelbâf), *Hun Bazi* (Kan Oyunu; Rahşân Benî-itimâd), *Sentûrî* (Santurcu; Dâryûş Mehrcuî)

2007

Âvâz-i Gonceşkhâ (Serçelerin Şarkısı; Mecid Mecidî) *Hafiz* (Hafız; Ebu'l-Fazl Celilî)

2008

Royâ-yi Las-vegâs (Las Vegas Rüyası; Emir Naderî), *Şirin* (Şirin; Abbas Kiyâ-rustemî), *Vakti Heme Habim* (Hepimiz Uykudayken; Behram Beyzayî)

2009

Asmân-i Mahbûb (Sevimli Gökyüzü; Dâryûş Mehrcuî), *Kesi Ez Gorbeha-yi İran'i haber Ne-daret* (Kimsenin İran Kedilerinden Haberi *Kopî Berâber-i Esl* (Fotokopi Aslıyla Aynıdır; Abbas Kiyâ-rustemî), Yok; Bahman Ghobadi)

2010

Hame Dânâ (Herkes Bilgin; Dâryûş Mehrcuî)

2011

Coda'i-yi Nadir ez-Simin (Nadir'in Simin'den Ayrılışı; Asghar Farhadi), *Nârencî-pûş* (Turunçu Giyimli; Dâryûş Mehrcuî)

2012

Çe Hûbe Ke Ber-gerştî (Ne Güzel; Dönmüşsün,Dâryûş Mehrcuî)

BİBLİOGRAFYA

Âbdî, Abbâs, (1990), *Mu'ammâ-yi Hâkimiyet-i Kânûn Der-İrân*] İran'da Kanun Egemenliği Muamması[, Tahran: Tarh-i nov.

Abisel, Nilgün, (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Yayınevi.

Abisel, Nilgün, (1995), *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayınevi.

Abrahamian, Ervand, (2011), *Modern İran Tarihi*, Türkçe terc. Dilek Şendil, İstanbul: İşbankası Yayınevi.

Ahmedi, Bâbek, (2008), *Tasavir-i Dünya-yı Khayali*]Hayal Dünyasının Görüntüleri[, Tahran: Neşri Merkez Yayınevi.

Ahmedi, Bâbek, (2002), *Heidegger ve Pürseş-i Bünyad-in]Heidegger ve Temel Soru[*, Tahran: Neşr-i Merkez Yayınevi.

Afşâr, Muhâcir, Kâmrân, (2005), *Honermendân-i İrân ve Modernizm*]İran Sanatçıları ve Modernsim[, Tahran: Dânişgâh-i Honer.

Aktaş, Cihan, (1998), Şark'ın Şiiri: İran Sineması, İstanbul: Nehir Yayınevi.

Aktaş, Cihan, (2004), *Dünün Devrimcileri Bugünün Reformistleri*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Aktaş, Cihan, (2005), *Bacı'dan Bayan'a*, İstanbul: Yapı Yayınları.

Âl-i Ahmed, Celâl, (1968), *Der Khedmet ve Khayanet-i Roşenfekran*] Aydınların Hizmet ve Hainciliği[, Tulu Yayınevi.

Âl-i Ahmed, Celâl, (1995), *Se Tar* [Üçlü Tel], Tahran: Câmî-dârân Yayınevi.

Allan, J. (1988) Sa'dî, İslâm Ansiklopedisi. 10.C:36-41 İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Anderson, Benedict, (1992), *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, reveised edition, London: Verso.

Attar, Feridüddin, *Mantıkü't-tayr*, Türkçe terc. Abdülbaki Gölpınarlı, Milli Eğitim Basımevi.

Azat-Ermeki, Takî, (2001), *Modernite-yi İranî*]İran Modernitesi[, Tahran: İctimâ' Yayınevi.

Balio, Tino, (1996), *Adjusting to the New Global Economy: Hollywood in the 1990s*, London - New York: Routledge.

Bastide, Roger, (1977), *Art et Socıete Payot*, Paris.

Bazin, Ander, (1995), *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Türkçe terc. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bazin, Ander, (1998), *Sinema Nedir?*,Farsça terc. Mohammed Şehba, Tahran: Farabi Yayınevi.

Bergman, Ingmar, (1971), *Tut-ferengiha-yi Vahşi*]Yaban Çilekleri], Farsça terc. Huşeng Taherî. Tahran: Eşrefi Yayınevi.

Berman, Marshal, (1994), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Türkçe terc. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bordwell, David, (2006),*Narratıon in the Fiction Film* 1, Farsça terc. Seyid Ala-eddin Tabatabayı, Tahran: Farabi Yayınevi.

Branigan, Edward, (1997), *Point of View in the Cinema*, Farsça terc. M. Mohammedi, Tahran: Farabi Yayınevi.

Câhid, Parviz, (2005), *NeveştenbâDûrbîn*, Tahran: Ahterân Yayınevi.

Câmî, Nûreddin Abdurrahman, (2011), *Subbatu'l-Tesbih"* [İyilerin Teşbihi], Türkçe terc. Hicabi Kırlangıç, Kurtuba Kitap Yayınevi.

Cemalzade, Muhammed-Ali, (1941), *YekiBudYekiNa-bud* [Bir Varmış Bir Yokmuş], Tahran: Pervin Yayınevi.

Cohen, Keith, (1979), *Film and Literature: The Dynamics of Exchange New Haven*, Yale University Press.

Dabâshi, Hamid, (2004), İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği, Türkçe terc. Barış Aladağ-Begün Kovulmaz, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Dabâshi, Hamid, (2008), İran: Ketlenmiş Halk, Türkçe terc. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınevi.

Dehganpur, Hamid, (2012) *Trajedi-hayi Çahar-gane Şahnaame:ve Teybin-i Cenbe-hayi Sinemayi Anha* (Şehnamenin dörtgen Trajedileri: ve Onun Sinemasal Yanlarının Beyan Edilişi), Tahran, Sinemayı Tecrübi Yayın evi.

Dorost-kâr, Rıza, (2006) *Der Gelemru-yi Didâr* [Görüş Alanında], Tahran: Kaside-Sera Yayınevi.

Douin, Jean-luc, (2003), *La Nouvelle Vague 25 Ans Apre Dossıer*, Farsça terc. Kasım Ruyin, Tahran: Nilüfer Yayınevi.

Dönmez-Colin, Gönül, (2005), *Kadın, İslam ve Sinema*, Türkçe terc. Deniz Koç. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Dudley, Andrew, James, (1984), *Consept in Film Theory*, Oxford; New York: Oxford University Press.

Dudley, Andrew, James, (2000), *Sinema Kuramları*, Türkçe terc. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Eagleton, Terry, (2004), *Edebiyat Kuramı*, Türkçe terc. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eisenstein, Sergey M, (1993), *Sinema Sanatı*, Türkçe terc. Nilgün Şarman, İstanbul: Payel Yayınları.

Emîrî, Nûşâbe, (1998), *Cidâl bâ Cehl*, Tahran: Salis Yayınevi.

Ensâri, Mansûr, (2001), *Câmi'a-yi Sunnetî, Câmi'a-yi Modern*]Geleneksel Toplum, Modern Toplum[, Tahran: Nakşî Cihân Yayınevi.

Eyuboğlu, İsmet Zeki, (2007), İran Edebiyatı, İstanbul: Pencere Yayınları.

Fay, Brian, (2005), Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi, Türkçe terc. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Firdevsî, (1992), Şehname, Türkçe terc. Necati Lugal, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Flazon, Christopher, (2002), *Philosophy Goes To The Movies: an introduction to philosophy*, London: Routledge.

Ferruhzâd, Fürûğ, (1978), *Divâr* [Duvar], Tahran: Emir Kebir Yayınevi.

Freeland, Cynthia and Thomas E.Wartenbrg, (1995), *PhilosophyandFilm*, Rutledge, New York.

Giddens, Anthony, (2005), *Siyaset, Camee-şinasi ve Nezeriye'yi İctima'yi*]Politiecs, Sociology and Social Theory: encounters withclassical and contemporary social thought[, Farsça terc. Manuchehr Sabury, Tahran: Ney Yayınları.

Gokasiyan, Zaven, (1992), *Goftegu Ba Behram Beyzayî* [Beyzayî ile söyleşi], Tahran: Agah Yayınevi.

Guderzi, Gulam-Rıza, (2010), *Câmee'şinasi-yi İstibtâdi Iranı*]İran İstibdadının Sosyolojisi ,[Tahran: Mazyar Yayınevi.

Güçbilmez, Beliz, (2006), *Zaman Zemin Zuhur*, Ankara: Deniz Kitabevi.

Gülistan, İbrahim, (1998), *Gofte-ha* (Güfteler) "Söylemler", New Jersey, Tahran: Vida Yayın.

Gürbilek, Nurdan, (2001), *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınevi.

Gürbilek, Nurdan, (2004), *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınevi.

Habermas, Jurgen, (2005), *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, Türkçe terc. Tanil Bora-Mithat Sancar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Hayward, Susan, (1996), *French National Cinema*, London: Routledge.

Hayyam, Ömer, (1928), Ömer Hayyam Rubâîleri, Türkçe terc. Hamamizade İhsan, İstanbul: Nurgök Matbaası.

Hafız, Muharrem, (2012), *Kutsal Sanat*, İstanbul: Dört Mevsim Yayınevi.

Hayrî, Muhammed, (2005), *SenaryoİçinUyarlama*, Suruş Yayınevi.

Higson, Andrew, (2000), *The Limiting Imaginations of National Cinema*, Hjort and Mackenzie.

Hoseini, Hasan, (2000), *Moşt Der Nemayi Doroşt* [Yakın Çekimde Yumruk], Tahran: Suruş Yayınevi.

Horkheimer, Max, (2005), *AkılTutulması*, Türkçe terc. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.

Hugo, V., (1950), *Légende des siècles, XXXVIII Les Esprits, III, Tome II*, Paris: Editions.

Hukuki, Muhammed, (1992), Şiir-i Nov [Yeni Şiir], Tahran: Salis Yayınevi.

Hukuki, Muhammed, (1996), *SohrabSepehrî*, Tahran: Nigah Yayınevi.

Hüsrevşahi, Haşim, (2005), İran Edebiyatı, Öykü Antolojisi, İstanbul: Dünya Y.

Hüsrevşahi, Haşim, (2011), *YazarınGölgesi*, İstanbul: Kavis Kitap.

Jusdanis, Gregory, (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcadı*, Türkçe terc. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Kanar, Mehmet, (1999), *ModernİranŞiiriAntolojisi*, İstanbul: Şûle Yayınları.

Kara Şeyh-lu, Ali Rıza-Vafayi Mehdi, (2006), *Dâryûşmehrcuî*, Tahran: Hormos Yayını.

Kanat, Fatin, (2007), İranSinemasındaKadın, Ankara: Dipnot Yayınları.

Kazvini, Arif, (1978), *Divan-i Arif-i Kazvini*, Cavidan Yayınevi.

Keane, John, (2010), Medya ve Demokrasi, Türkçe terc. Haluk Şahin, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Kesreyi, Muhammed-salar, (2000), Çaliş-i Sünnet ve Modernite Der İran]İran'da Gelenekselle Modern Düşüncesi Arasında Çatışma Noktası[, Tahran: Merkez Yayınevi.

Kiyâ-rustemî Abbâs, (2006), *Hafız*, Tahran: Farzan Yayınevi.

Kiyâ-rustemî, Abbâs (2012), *Ateş*, Tahran: Nazar Yayınevi.

Khosrokhavar, Farhad-Oliver Roy, (2000), İran: Bir Devrimin Tükenişi, Türkçe terc. İsmail Yerguz, İstanbul: Metis Yayınevi.

Köker, Levent, (2004), *Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuhestaninejad, Mesud, (2004), *Sinema Der Asrı Meşrutiyet*]Meşrutiyet Döneminde İran Sineması],Tahran: Namak Yayınevi.

Krevolin, Richard, (2006), *How to Adapt Anything into a Screenplay*, Farsça terc. Babak Tabarraee, Farabi Yayınevi

Lâciverdî, Hale, (2009), *Zindegi-yi Ruz-merre Der İran-ı Modern*] Modern İran'da Yaşamak ve Sinemayla İlişkisi ,[Tahran: Sales Yayınevi.

Landisky, Daniel, (1996), *Tanrının Kahkahasını Duydum-Hafızdan Yorumlar*, Türkçe terc. Ayşe Gürol, Mia Basım Yayın.

Lawrence D. Kritzman, (1988), *Michel Foucault: Politics, Philosophy, Culture: İnterviews and other Writings, 1977-1984*, New York: Routledge.

Lewis, Bernard, (1968), *The Emergence of Modern Turkey*, London.

Marcuse, Herbert, (1972), *Industrıalızatıon and Capitalism in the Work of Max Weber in Negatıons*, Harmondsworth Penguin Books.

McBride, Joseph, (1995), *Sinema-yı Orson Welles*]Orson'in Sineması[, Farsça terc. Rahim Gasemian, Tahran: Suruş Yayınevi.

Mededpur, Muhammed, (2008), *DinveSinema*,] Din ve Sinema[Tah. P. Ferheng ve Huner-i İslami Yayın.

Mevlana, (2011), *Mesnevi*, Türkçe terc. Senan Öncesi, Konya: Palet Yayımları.

Mevlana, (1990), *Mesnevi*, Türkçe terc. Veled İzbudak, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Meskup, Şahroh (1994), İranKimliğiveFarsçaDili, Tahran: Bag-i Ayine Yayınevi.

McLuhan, Marshall, (1998), *Baraye Derk-i Resaneha*]The Medium is the Message[, Farsça terc. Seyid Azeri, Tahran: İran T.V. Yayınları.

Milani, Abbas, (1996), *Teceddüt ve Teceddüt Setizi Der İran*]İran'da Modernleşme ve Modernleşmemeyle Mücadele[, Tahran: Ehteran Yayınevi.

Miller, Tobay, (2001), *GlobalHollywood*, London: BFI Publishing.

Minorsky, V. (1988) Ömer Hyyâm, İslâm Ansiklopedisi. 9.C:475-486 İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Mîr Âbidini, Hasan, (2002), İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı, 1, Türkçe terc. Derya Örs, Ankara: Nüsha Yayınları.

Moore, Barrington, (1990), *Social origins of dictatorship and democracy*, Farsça terc. Hüseyin Beshiriye, Tahran: Merkezi Neşri Danişgahi Yayınları.

Murâdî, Shahnaz, (1989), *Ektibas-ı Edebi Der Sinemay-i İran*]*İran Sinemasında Edebi İktibas*[, Tahran: Agah Yayınları.

Muezzi, Hüseyin, (2006), "Modernite ve Sinema", *Hozeye Honeri Dergisi*, Tahran.

Musevi-yi Germarud'i, Seyit-Ali, (2005), *Zendegi ve Eş-ari Edibü'l-Memâlik Farahani*]Edibü'l-Memâlik Farahani'nin Hayatı ve Şiirleri[, Tahran: Kadiyani Yayınevi.

Nietzsche, Friedrich, (1995), *The Birth of Tragedy*, Trans. Clifton P. Fadiman, New York: Dover Publication.

Nicholson, Reynold Alleyne, (1980), Şerh-i Mesnevi-yi Manevi, Farsça terc. S. A. Maiayih-I Tababababayı, Tahran: Tulu Yayınevi.

Orr, John, (1997), *Sinema ve Modernlik*, Türkçe terc. Ayşegül Bahçivan, Ankara: Ark Yayınevi

Öncesi, Senan, (2011), Mevlana, *Mesnevî*, Konya: Palet Yayımları, beyit 3360.

Özarslan, Zeynep (2013), Sinema Kuramları C.2 İstanbul. Su yayınevi

Öztürk, S.Ruken (2000), Sinemada Kadın Olmak. İstanbul, alan yayını

Parla, Jale, (2004), *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Pâyende, Hüseyin, (2007), *Post Modern Roman ve Film*, Tahran: Hormos Yayınevi.

Pâyende, Hüseyin, (2008), *Negd-i Şiir-i Ay Adam-ha Nima Yüşic*,] Nima Yüşicin Şiirlerinin Eleştirisi[Tahran: Name-yi Ferhengistan Yayınları.

Pedram, Mesud, (2003), *Roşenfikrani Dini ve Modernite*]Dindar Aydınlar ve Modernite[, Tahran: Gârni-noo Yayınevi.

Ray Satyajit (2007) *"Our Films Their Films"* Farsçaya Tercüme: Kazım Ferhadı. Tahran. Çeşme Yayını

Refiğ, Halit, (1971), *"Ulusal Sinema Kavgası"* İstanbul. Hareket yayınları

Reza-Goli, Ali, (1998), *Câmee-yi Nohbe Koşiye İrani*,]İran; Elit Katili Toplum ,[Tahran: Ney Yayınevi.

Ritter, H. (1979) Attâr, İslâm Ansiklopedisi. 2.C:7-12 İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ritter, H. (1988) Firdevsî, İslâm Ansiklopedisi. 4.C:643-649 İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ritter, H. (1988) Hâfız, İslâm Ansiklopedisi. 5/1.C:65-71 İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Rosenau, Pauline Marie, (1998), *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Türkçe terc. Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sâdi, (1991), *Gülistan*, Türkçe terc. Hikmet İlâydın, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Sagafy, Murat, (1993), *"Çend Ganegi-yi Ferheng-i*]Modernliğin Kaç Yönlülüğü]" ,*Goftegu Dergisi*, Tahran. 10. s.

Sakallı, Fatih, (2011), *Edebiyat ve Sinema*, İstanbul: Hat Yayınevi.

Sâlis, Ahavân, (1956), *Zemistân* [Kış], Tahran: Zaman Yayınevi.

Sars, Andree, (1979), *Sinema and Politic Magazin of sine ast*, Edited by Al Ovster and Leonard Kowart.

Sattary, Celal, (2001), *Hoviyyet'i Milli ve Hoviyyet'i Ferhengi*]Ulusal Kimlik ve Kültürel Kimlik[, Tahran: Merkez Yayınevi.

Sefa, Zebih-ullah, (1994), *Tarih-i Edebiyat Der İran*]İran'ın Edebiyat Tarihi[Tahran, Mecid Yayınevi.

Schiesinger, Philip, (2000), *Sociological Scope of National Cinema*, London: Routledge.

Shayegan, Dâryûş, (2002), *Yeni Efsunculuk,* Fatma Valiyani, Tahran: Furuzan Yayınevi.

Shayegan, Dâryûş, (2007),*Asya Der Beraber-i Garp*]Asya, Batı Karşısında[, Tahran: Emir Kebir Yayınları.

Shayegan, Dâryûş, (2007), *Yaralı Bilinç,* Türkçe terc. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.

Soydan, Murat (2006) Siyasal Kimlik ve Sinema Dili İlişkisi: Sinan Çetin Örneği, *küresel İletişim Dergisi, sayı 1, Bahar-2006 1*

Shayegan, Dâryûş, (2009), *Amizeş-i Ufuk-ha*]Ufukların Birleşimi[, Tahran: Furuzan Yayınları.

Staiger, Janet, (2002), *A Neo-Marxist Approach New Brunswick,* Rutgers University Press.

Stam, Robert-Raengo, Alessandra, (2012), *Literature and Film,* Farsça terc. Davud Tabaei, Tahran: Metn Yayınevi.

Suner, Asuman, (2006), *HayaletEv,* İstanbul: Metis Yayınları.

Suruş, Abdül-Kerim, (1990), "Marifet Müellife-ye Mümtaz-ı Modernizim]Modernizmin İlker Faktörleri[", *Kiyan Dergisi,* Tahran.

Şabânî, Pir-Poşte, (1997), *Terhi Ez Dust* [Arkadaştan Bir Taslak], Tahran: Rozene Yayınevi.

Şişman, Bekir-Kuzubaş, Muhammet, (2007), Şehname, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Şükran Kuyucak, (2002) Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur, İstanbul. Alfa Yayıncılık

Tahaminejad, Mehmet, (1996), *Sinemayı Rüya-perdaz-ı İran*] İran'ın Rüyacı Sineması[, Tahran: Aksi Muasır Yayınevi.

Takeyh, Ray, (2009), *Gizli Devrimlerin Ülkesi İran,* Türkçe terc. Cem Küçük, İstanbul: Karakutu Yayınları.

Talebî-nejâd, Ahmet, (1998), *Der Huzur-ı Sinema; Tarihi Negd-hayi Sinema-yı Beed Ez İnkılap*]Sinemanın Huzurunda; Devrim Sonrası Sinemanın Yorumlama Tarihi[, Tahran: Farabi Yayınevi.

Tapper, Richard, (2007), *The New Iranian Cinema* [Yeni İran Sineması], İngilizce çev: Kemal Sarısözen. Ankara: Kapı Yayınevi.

Tecimer, Ömer, (2005), *SinemaModernMitoloji,* İstanbul: Plan B Yayınevi.

Touraine, Alain, (1992), *Modernliğin Eleştirisi,* Türkçe terc. Hülya Tufan, İstanbul: Yapı Kredi.

Whitaker, Sheila, (2000), *Life and Art: The New Iranian Cinema,* Farsça terc. Feridi Pervane, Tahran: Kitap Sara Yayınevi.

Yaren, Özgür, (2002), *Devrim Sonrası İran Sineması: Muhsin Mahmelbâf Örneği,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Radyo, Televizyon, Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

Yavery, Hura, (2009), İran Öyküsü ve Modernitenin Geçmişi, Tahran: Sohan Yayınevi.

Yazdanju, Peyam, (2004), *Ekran-i Endişe* [Düşünce Ekranı], Tahran: Merkez Yayın.

Zerşinas, Şehriyar, (2005), *Edebiyat ve Şebhe Modernite-ye İran-i*] İran'ın Edebiyatı ve Modernleşmesi[, Tahran: Endişe Yayını.

Ziba-kelam, Sâdık, (1999), Çegüne Ma Ma Şodim?]İran'da; Biz nasıl Biz Olduk[, Tahran: Rozane Yayınları.

Siteler:

http://www.seyhbedreddin.net (16.05.2011)

http://www.shafighi.com/forum/showthread.php?1531 (Erişim tarihi: 15.06.2011)

http://www.irna.ir/View/FullStory/?NewsId=866368

http://www.haftan.com/critiques/?id=646111085 (05.09.2013),

http://makhmalbaf.com/articles.php?a=359

Dergiler:

Aşina, Tahran. 1957, Azer ayı.

Honer u Sinema, Tahran. 1964, 7. s.

Farabi, Tahran. 1. yıl, 10. devre.

Farabi, Tahran.10. Devri, Sayı 1

Film, Tahran.Sayı 66, 1988 (1367).

Film, Tahran.Sayı 87, 1989 (1368) s. 49.

Film, Tahran.Sayı 103,1990 (1369).

Film, Tahran.Sayı 109, 1998 (1370) s. 54.

Film, Tahran. Sayı 199, 1996 (1375) .

Film, Tahran. Sayı 222, 1998 (1377) .
Film, Tahran. Sayı 223, 1998 (1377).
Kar-name, Tahran. 2000, 13. Sayı. Safta 19.
Omid-i İran, Tahran. 43, (1936).
Roşen-fikr, Tahran. 1968, Sayı 5.
Sinemai, Tahran. Sayı 6, (1977).
Surûş, Tahran. Sayı 31, (1366/1987), s. 27.

SUMMARY

The Effects of Iranian Literature on the Modern Iranian Cinema

In academic surveys in the world, many reasons are mentioned about the success of Iran's cinema in film festivals. Many books and articles are written about this issue. After reading these, we notice that most of these reasons are schematic but they lack thematic explanations. Generally authors of these works believe that the success of Iran's Cinema in the world have only political, social and artistic reasons. But with a little research we can get to know that one of the reasons in the success of Iran cinema is the artists' use of the resources of literature of Iran.

With a bit of research we can be sure that this success is dependant on the artist' use of Hafez, Molana, Khayyam, Saadi and modern poets like Sohrab Sepehri and Forough Farokhzad.

The directors of Iran's cinema, paying attention that people of Iran are sensitive and interested in classic stories and poems, have made use of this potential and have made their works rich. One group write poems and sayings and stories. The scond group are not writers or poets but they are under the influence of these works. In this work it will be proved how the poems and epic stories and classic stories along whit modern literature and how these works make the mental backgrounds

of directors of Iranian Cinema and make these works unique in the world. To achieve this goal first there will be a glance at the begining of the modernity in Iran and the problems arising from it in Iran.

Then we will have a preliminary introducation to Iranian modern and classic literature and in the end there will be a reference to those cinematic works which are under the influence of Iranian literature. And in the rest there will be an analysis of the adaptation cinema and different varieties of Iraninan cinema.

Finally the works of some distinguished artists like Ibrahim Golestan, Fouroog Farokhzad, Mohsen Makhmalbaf, Bahram Beysayi, Abbas Kia Rostami, Dariush Mehr Jouyee, Majid Majidi and Rakhshan Bani Etemad will be analysed as case studies.

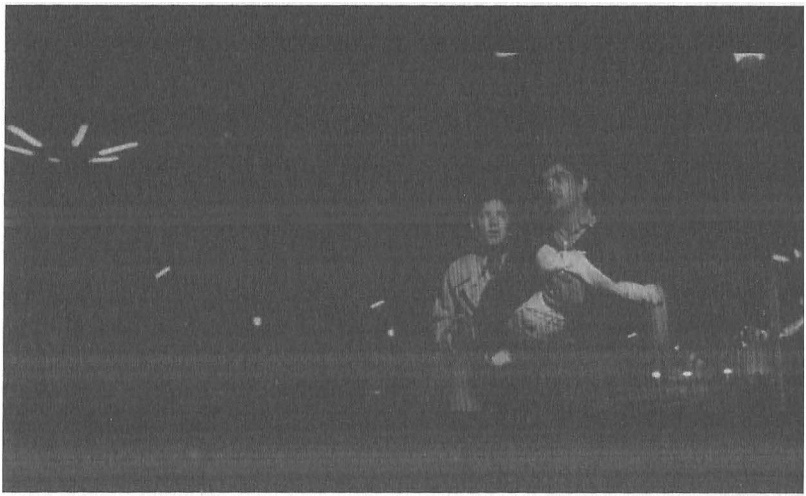
EKLER



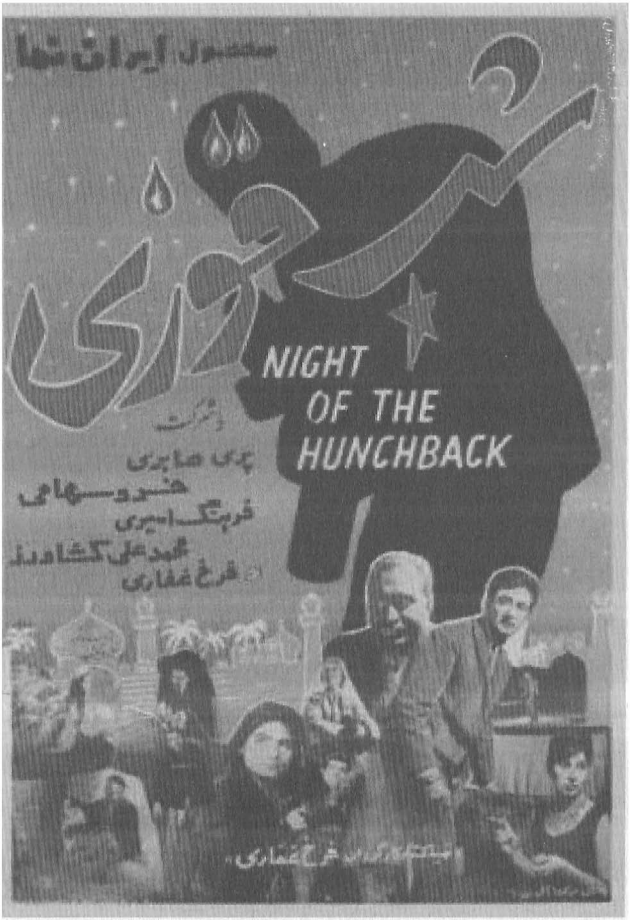
Ek I: *Rostem ve Sohrab* (Rüstem ve Sührab, 1957, Mehdi Reis-firuz)



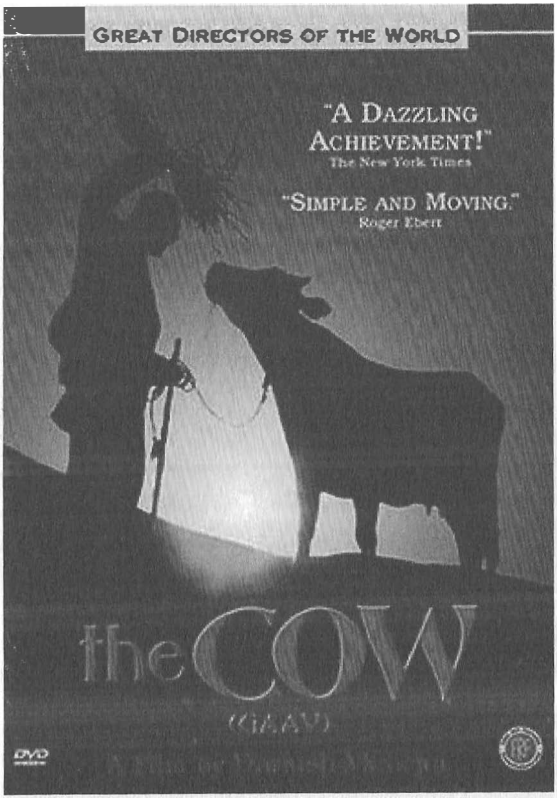
Ek II: *Hâne Siyâh Est* (Ev Siyahtır, 1963, Füruğ Ferruhzâd)



Ek III: *Hişt u Âyine* (Kerpiçve Ayna1964: İbrahim Gülistan)



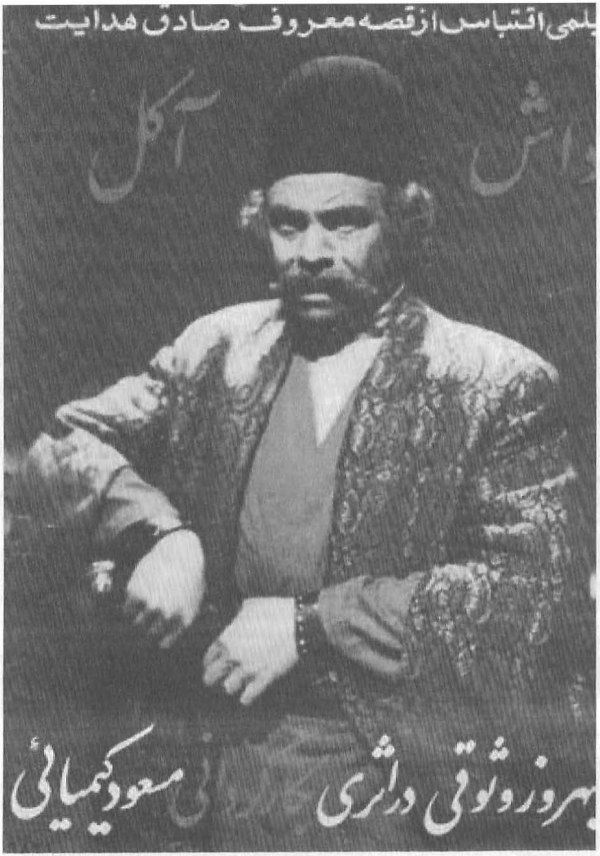
Ek IV: *Şeb-i Gûzî* (Talihsiz Gece, 1964, Ferruh Gaffari)



Ek V: *Gâv* (İnek, 1969, Dâryûş Mehrcuî)



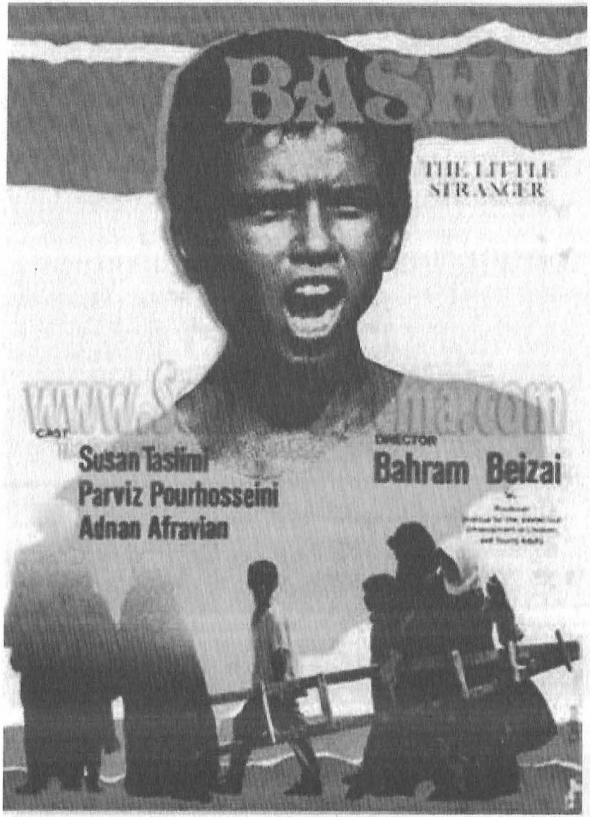
Ek VI: *Kayser* (Kayser, 1969, Mesud Kimyai)



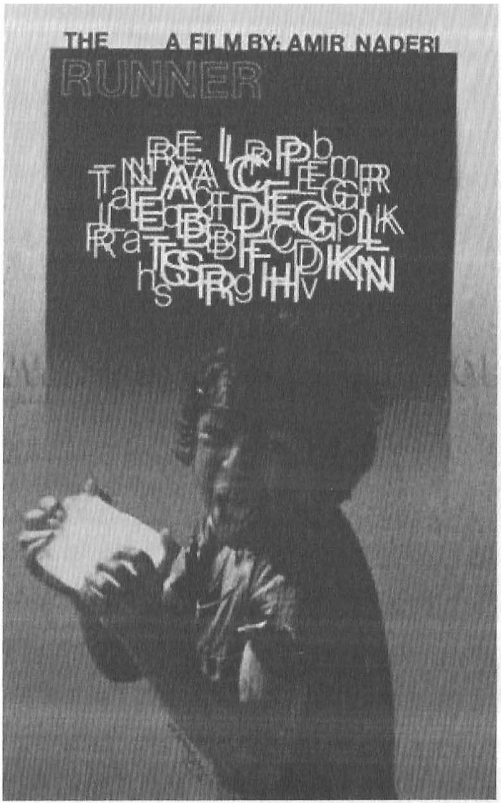
Ek VII: *Daş Akol* (Ağa Bey Abi,1971, Mesud Kimyaî)



Ek VIII: *Sâz-Dehenî* (Harmonika, 1973, Emir Naderî)



Ek IX: *Başu, Garibe-yi Kuçek* (Küçük Yabancı Başu, 1985, Behram Beyzayî)



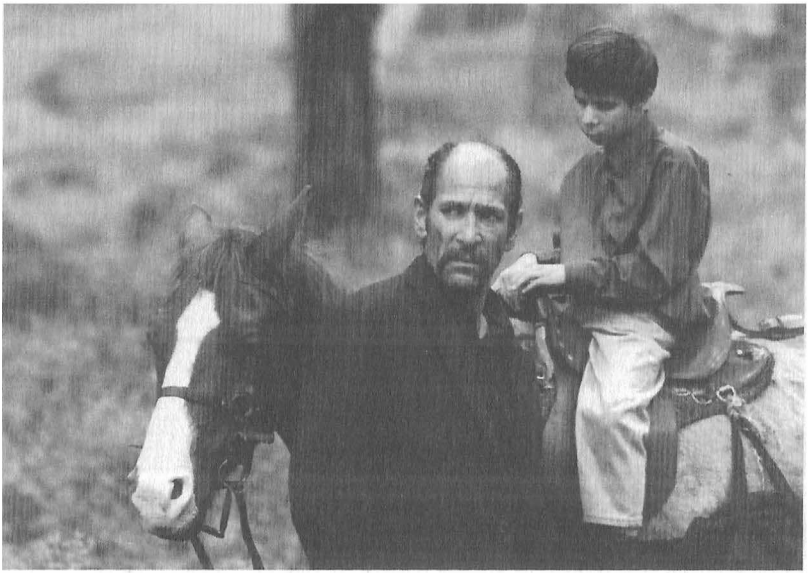
Ek X: *Devende* (Koşucu, 1985, Emir Naderî)



Ek XI: *Hâne-yi Dûst Kojast?* (Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987, Abbas Kiyâ-rustemî)



EkXII: *Nâsireddînşâh Aktor-i Sinemâ* (Sinema Aktörü Nasireddinşah, 1991, Muhsin Mahmelbâf)



Ek XIII: *Reng-i Huda* (Cennetin Rengi, 1999, Mecid Mecidî)



Ek XIV: *Hafiz* (Hafız, 2006, Ebu'l-Fazl Celili)

MODERN İRAN sinemasında İran Edebiyatının İzleri

Abdolhossein LALEH

Dünya genelinde akademik seviyede yapılan değerlendirmelerde, İran sinemasının dünya sinema festivallerinde elde ettiği başarıların nedenleri, çeşitli konulara bağlanır. Bu bağlamda kitaplar ve makaleler yazılmış ve sempozyumlar düzenlenmiştir. Bununla birlikte söz konusu etkinliklerin çoğu, tematik bakıştan uzak, özellikle kültürel yaklaşımın dışında şematik nedenleri dikkate almışlardır. Genel olarak bu tipik yazarlar, İran sinemasının elde ettiği başarıları, devrimden kaynaklanan toplumsal sorunlara ve baskılara, sembolik bir sinemasal dil ortaya koymasına, bazen de hafif bir şekilde taşıdığı sanatsal değerlere bağlarlar. Bu faktörlerin arasında, unutulmuş ve dikkate değer bir başka faktör vardır; İran edebiyatı. İran edebiyatı dolaylı ve dolaysız şekilde, İranlı sinema yönetmenlerinin düşüncelerinin altyapısını oluşturmaktadır. İran edebiyatı, sinemanın önemli bir düşünce kaynağıdır. İran sinemasının önde gelen isimlerine ait filmleri araştırdığımızda, Hâfız, Mevlana, Hayyâm, Sadi, gibi klasik İran şairlerinin yanı sıra Sohrab Sepehrî, Füruğ Ferruhzâd, Nima Yuşic gibi modern şairlerin izlerini de görebiliriz.

THG 219280 EAA
U380690

DM DÖRTMEVSİM
www.dmkitap.com