

İRAN SİNEMASI

HAMİD DABAŞİ

TÜRKÇESİ: BARIŞ ALADAĞ-BEGÜM KOVULMAZ



2. BASIM

agorakitaplığı

HAMİD DABAŞİ

Hamid Dabaşi, Columbia Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Kültür Çalışmaları ve İran İncelemeleri bölümünde profesör olarak öğretim üyeliği yapmaktadır.

BARIŞ ALADAĞ

1979 Eskişehir doğumlu. 2002'de Anadolu Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nden mezun oldu. Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde yüksek lisans yaptı.

BEGÜM KOVULMAZ

1977. Adana doğumlu. Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde yüksek lisans yaptı. Angela Carter, Rudyard Kipling, Dermot Healy, Neval el-Saadavi, Alfred Kubin, Aleksandar Hemon, Hamid Dabaşi, Susan Sontag ve Iain Bamforth gibi yazarların kitaplarını Türkçe'ye kazandırdı.

Hamid Dabaşi

İRAN SİNEMASI

Geçmişi, Bugünü ve Geleceği

Türkçesi: Barış Aladağ - Begüm Kovulmaz

a
agorakitaplığı

Sinema 5

İran Sineması
Yakın Çekim: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği

Kitabın özgün adı:
Close Up Iranian Cinema
Past, Present and Future
Verso, Londra, 2001

Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizi Editörü: Ertekin Akpınar
İngilizce'den çevirenler: Barış Aladağ - Begüm Kovulmaz
Dizgi: Sibel Yurt

© 2001, Hamid Dabaşi
© 2013; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

İkinci Basım: Ekim 2013
Birinci Basım: Kasım 2004
ISBN: 975 - 8829 - 46 - 7

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta: agora@agorakitapligi.com

Goli'ye...

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ ix

1) MODERNİTE VE BİR ULUSAL SİNEMANIN KURULUŞU 1

2) İRANLI BİR FİLM YÖNETMENİNİN BELGESELİ: ABBAS KİYARÜSTEMİ 26

3) GÖRÜNMEZ DÜNYANIN GÖRÜNTÜSÜ: BEHRAM BEYZAYİ SİNEMASI 74

4) BEHMEN FERMANARA: İKİ DEVRİN YÖNETMENİ 114

5) BİR ZAMANLAR BİR YÖNETMEN: MUHSİN MAHMELBAF 164

6) ÖTEKİNİN AYNASINDA: MODERNİTENİN KADIN FİGÜRÜ 229

7) İRAN SİNEMASI NEREYE GİDİYOR? KÜRESELLEŞMENİN TEHLİKELERİ VE VAATLERİ 263

FİLMOGRAFİ 309

TEŞEKKÜRLER 315

SUNUŞ

Çocukluğumun geçtiği Ahvaz'da altı tane sinema salonu vardı. Bunların iki tanesi Pehlevi Bulvarı'ndaydı. O günlerde, her büyük şehrin ana caddesine saltanatta olan şahın adı verilirdi. Şimdilerde hemen hepsine İmam Humeyni'nin adı veriliyor. İran Sineması'nda çoğunlukla İran filmleri gösterilirdi. Fars Sineması'nda Hollywood filmlerini ve Hint müzikallerini izleyebilirdiniz. Şehri ikiye bölen Karun Nehri'nin kıyısında Sahil Sineması adlı bir sinema salonu daha vardı ve burada çoğunlukla bugün sanat filmleri dediğimiz türün örnekleri gösterilirdi. Şehrin eski bölgelerinden Si Metri Bulvarı'nda bulunan ve adını hatırlayamadığım bir başka salondaysa, *Navaron'un Topları*, *Ben Hur* ve *On Emir* gibi büyük bütçeli Hollywood yapımları oynatılırdı. Yıllar sonra, liseden mezun olduğum ve üniversite eğitimi almak için Tahran'a gideceğim dönemde, Ahvaz'da iki yeni sine-

ma salonu daha açıldı. Stereo ses sistemiyle donatılmış bu konforlu ve modern salonlardan birinde, Lee Marvin'in başrolünü oynadığı *Paint Your Wagon* ve Franco Zeffirelli'nin yönettiği *Romeo ile Jülyet* filmlerini izledim. Lee Marvin, "Parlayan bir yıldızın altında doğmuştum," diye şarkı söylemeye başladığında salonun her yanından duyulan sesi izleyicilerin hepsini büyülemişti.

O günlerde sinema salonları bilet fiyatlarına göre üçe ayrılırdı. En ucuz bilet 10 riyaldi ve 1950'lerde 10 sente karşılık geliyordu. Bu biletle perdeye en yakın olan yere, dört-beş çocuğun birarada oturup film izleyebildiği uzun sıraların olduğu kısma girebiliyordunuz. Bir sonraki bölüm perdeye biraz daha uzaktı ve 15 riyale girilen bu bölümde tahta sandalyelerden oluşan dört-beş sıra vardı. Deri koltuklarda oturup filmin tadını çıkarabileceğiniz, perdeye en uzak olan bölümse 20 riyaldi. Localar da yine 20 riyaldi. Her sinema salonunda, sadece yazları hizmet veren bir de açık hava sineması bölümü bulunurdu. Ahvaz'da yazları günler çok uzun ve sıkıcıydı gerçekten, gecelerse Karun Nehri'nden gelen meltemin etkisiyle çok daha serin ve huzurluydu. Dünyada, serin bir yaz gecesi açık hava sinemasında bir Hint müzikali izlemenin verdiği keyifle karşılaştırılabilecek çok az şey vardır. Yazlık sinemanın çevresindeki apartmanlarda oturanlar, eğer şanslıysalar ekranı izleyebilir, sesleri duyabilir, filmleri keyifle kendi evlerinden izleyebilirlerdi. Çocukluğumun Ahvaz'ında evlere henüz televizyon girmemişti ve bu dev perdenin mucizeleri, bir evin değerini dörde katlayabiliyordu. Hatta, perdeyi göremeyecek kadar uzakta olup filmi izleyemeyen fakat sesleri duyabilenler bile kendilerini şanslı sayıyorlardı. Rüzgâr, Hint müzikallerinin ahenkli melodilerini şehrin en ücra köşelerine kadar taşıyordu. Bütün yapmanız gereken filmi bir kez seyretmek, sonra da geceler boyunca çatınıza çıkıp, gecenin içinde yankılanan şarkıları ve müziği dinlemekti. Bazı mahallelerde kadınlar, gece uyumak üzere yatakları sererken (yazları hep çatılarda uyurduk) bir yandan da *Sangam* filmindeki şarkılara, özellikle de Nergis ve Raj Kapoor'un söylediklerine eşlik ederek kendi aralarında küçük partiler düzenlerlerdi. Yazları, Sahil Sineması genç izleyiciler için daha eğlenceli, küçük maceralar vaat ediyordu. Açık hava sinemasının yan sokağındaki ağaçların tepesinden perdeyi rahatlıkla görebiliyordunuz. Genellikle film başlamadan saatler önce (çünkü yakındaki emniyet müdürlüğünün asabi polis memurlarından saklanmak zorundaydık) ağaçlara tırmanıp, dalların gizli köşelerinden filmleri izlerdik. Daha girişimci olan yaşıtlarımız, perdeyi en



Emir Nadiri'nin *Koşucu* adlı filmi, büyüdüğüm şehir olan Ahvaz yakınlarında çekilmişti. Yönetmen, başroldeki Emiru karakteri aracılığıyla her küçük çocuğun kaçınılmaz kaderinden kurtulma hayalinin özünü yakalamıştır.

iyi gören yerlere çıkıp birkaç farklı dalı kapar ve bu dalları sonradan gelenlere 1 peniye 'satarlardı.'

Sinema biletlerinin 1 peniden çeyrekliğe kadar değişen fiyatları, İran'da açık farkla en popüler sanat dalı haline gelen sinemanın siyasal iktisadını temsil etmekteydi. Ahvaz, sosyo-ekonomik konumu dikkate alındığında ülkedeki diğer şehirlerden çok da farklı değildi. 1 milyonu bulan nüfusu küçük-burjuva sınıfına mensup dükkân sahipleri, sivil muhafızlara yemek ve teçhizat sağlayan zanaatkâr sınıfı, askeri personel ve en önemlisi petrol endüstrisinde çalışan işçilerden oluşan Ahvaz, güneyin petrol zengini eyaletlerinden Kuzistan'ın merkeziydi. Hürremşehr-Meşhed trenyolu hattının en büyük istasyonlarından biri de Ahvaz'daydı. Bu yüzden büyük bir kentleşme hareketi bu merkez etrafında gelişmişti. Nüfusun siyasal açıdan en bilinçli kesimini, babamın da arasında bulunduğu demiryolu işçileri ve petrol endüstrisinde çalışan diğer işçiler oluşturuyordu. Tudeh Partisi, 1940'lı yıllarda Ahvaz, Abadan, Hürremşehr ve Kuzistan eyaletinde-

ki daha küçük şehirlerdeki işçileri örgütleyerek onlara siyasal bilinç kazandırmıştı.

Sömürgeleştirilmiş Hindistan'dan sömürgeci Hollywood sinemasına dünya sineması, daha önce sadece vekaleten tecrübe ettiğimiz moderniteye açılan bir pencereydi bizler için. Sanat ve modernitenin kesişmesi, İran sinemasının bazı yönlerine kendisinin işaret ettiğinin çok ötesinde, farklı boyutlar kazandırıyordu. İran sinemasının özellikle 1980'ler ve 1990'larda halk kültüründe elde ettiği konumla, yalnızca modernist Fars şiirinin 1950'ler ve 1970'lerdeki etkisi boy ölçüşebilirdi. İran sinemasının kalıcılığı ve etki alanı, onu iki açıdan çok daha önemli kılmıştır; öncelikle, ülke içindeki ve dışındaki milyonlarca İranlı tarafından kabulü (modern şiirin asla ulaşamayacağı kadar çok sayıda insana ulaşmıştı) ve ikinci olarak da uluslararası bir seyirci kitlesi tarafından beğenilmesi (Fars şiiri, dil engeli yüzünden bu uluslararası başarıya ulaşamayacaktı). Özünde sözel olan kültürümüz, sinemamızı güçlü bir sanat haline getiren bir görselliğe dönüştü. Roman ve şiir, yirminci yüzyıl boyunca İran'da ulusal kültür ikliminı belirleyen temel anlatım formları oldular. İran'da sinema tarihi yirminci yüzyılın ilk yıllarına dayanıyordu, fakat sinemanın ciddi bir sanat formu olarak ortaya çıkması ancak 1960'ların başlarında gerçekleşti. Fars şiiri ve romanın elde ettiği başarılara eklemlenen sinema, yepyeni umutlar ve endişeler taşıyan bir kuşağın odak noktası haline geldi. Sinemanın modern konumunun farkında olan bir izleyici kitlesi, anlık eğlence ya da kaçış için veya kendi çıkmazlarının cevaplarını aramak üzere salonları tıklım tıklım doldurdu.

Bu izleyici kitlesini, beklenti ve inkâr karışımı bir ruh halinin huzursuzluğunu taşıyan genç İranlılar oluşturmaktaydı. 1950'lerin başında İran nüfusu 40 milyon kadardı. Çocuk ölümü oranları azalmış, fakat ortalama ömür süresi artmamıştı ve bu nedenle genç nüfusun oranı yükselişe geçmişti; nüfusun yarısından fazlasını yirmi beş yaşın altındaki gençler oluşturuyordu. Genç kuşağın en yoğun bulunduğu yerler liselerdi, ama üniversitelere pek rağbet yoktu. İran üniversiteleri liseden mezun olan gençlerin sadece yüzde onunu kabul edebiliyorlardı. 1970'de Ahvaz'daki Doktor Hesabi Lisesi'nden mezun olduğumda, benimle birlikte mezun olan 100 bin gençten sadece 10 bini üniversitelere kayıt yaptırabilmişti (1990'larda bu oran 3 milyon kişide 250 bin kişiye düştü). Baskıcı Pehlevi hükümetinin kontrolündeki devlet okullarının resmi müfredatı acı veren bir deneyimdi. Yıllar sonra Kiyarüstemi, *Ev Ödevi* (1990) adlı filminde bu eğitim sisteminin

acımasızlığına temas edecekti. Lise yıllarındaki günlük faaliyetlerimiz, Rıza Şah'ın hayal ettiği ve Muhammed Rıza Şah'ın devlet eğitimine soktuğu, askeri disiplini aratmayacak bir düzenden ibaretti. Her gün sınıflarımıza göre sıraya girip uygun adım okulumuzun çıplak bahçesine sokulur ve hep birlikte evreni yarattığı için yüce Allah'a dua ederdik. Sonra huzur ve barış içinde yaşamamızı mümkün kıldığı için Pehlevi hanedanlığına minnettarlığımızı sunar, arkasından da bize bahşettikleri hayat, özgürlük ve mutluluk için ailemize ve öğretmenlerimize teşekkür ederdik. Daha sonra, koyun sürüleri gibi loş ışıklarla aydınlatılmış havasız dersliklerimize götürülürdük. Adeta yüce Allah'ın cisimleşmiş hali olan hocalarımız, içimizdeki yaşama sevincini öldüren bir ciddiyetle ağır ağır sınıfa gelir, mideleri ekmek, peynir ve şekerli çayla dolu (İran'da her yaştan, sosyal statüden ve sınıftan insanın ortak yiyeceği, İranın ulusal kahvaltısı) olan bizlerin gösterdiği en ufak zekâ pırıltısını da söndürürlerdi. Sınıfın başında, içeri giren hocayı saygıyla karşılayan *mobser* (sözcü) dururdu. En iyi öğrenciler arasından seçilen bu çocuk, hocanın yoklama yapmasına yardımcı olur ve başka ufak tefek işleri görürdü. *Mobser*, ergen sesinin yettiğince, *"Bar Pa!"* diye haykırır, biz de hep birlikte ayağa kalkardık. Hoca *"Bar Ja,"* diye homurdanınca da korku içinde yerlerimize otururduk. Sınıftaki baskı ve itaatkârlık hissinin boğucu etkisini tarif etmek imkânsızdır. Sınıf, en geniş anlamıyla ülkenin bir resmiydi âdeta. Hocamızsa yüce Allah, hükümdar, rehber, baba, sokaktaki polis; yani, tüm gerçek ve hayali güç temsillerinin tek bir adamın bedeninde toplanmış haliydi. Bizlerse hiçbir hakkı olmayan, sorumluluklarından emin olamayan kullardık ve simgesel bir güç yapısı haricinde var olmayan bir sistemin insafına terk edilmiştik.

Altıncı sınıftan dokuzuncu sınıfa kadar, genellikle bu aptallaştırıcı sınıf rutinine uyuşturucu bir itaatkârlıkla ve sıkıntıdan çıldıracak hale gelsek de katlanıyorduk. Fakat dokuzuncu sınıfla on ikinci sınıf arasında -ki bu benim öğrenciliğimde 1967 ve 1970 yılları arasındaki döneme denk geliyor- hormonlarımız daha isyankâr davranmamız için kışkırtırdı bizleri. Her lisede bir grup asi ortaya çıkar, sistemli yalanlardan ibaret olan eğitim sistemimize karşı mücadele başlatırlardı. Onuncu sınıfa gittiğim 1968-1969 döneminde, sınıfımın *mobser*'iydim. Oldukça iyi bir öğrenci olmama rağmen, daha sert mizaçlı ve çalışkan sınıf arkadaşlarımla vakit geçirmeyi tercih ederdim. Sıcak bir bahar gününde, bir grup dikbaşlı arkadaş ve ben, yeterince korkutulduğumuza ve hor görüldüğümüze karar verdik. Fars edebiyatı profesörümüz Al-i Usfur gelmeden

önce, bu dikbaşlı grubu temsilen bir açıklama yaptım; ertesi gün derse girmeyip hep birlikte Mesud Kimyayi'nin yeni gösterime giren filmi *Caesar*'ı (1969) izlemeye gidecektik ve bu isyan hareketine katılmayıp derse girenler ciddi şekilde cezalandırılacaktı. Ertesi gün sınıf defterini de sinemaya götürdüm ve oracıkta yoklamayı aldım. Yüz kişilik sınıftan yirmi kişi Kimyayi'nin bu çığır açan filmini izlemek üzere biraraya toplanmıştı. Doğal olarak, ertesi gün hepimiz derhal cezalandırıldık. *Mobser*'lik görevi benden alınmış ve en büyük hasmım olan Yadullah Zardi Denho'ya devredilmişti.

Sinemaya gitmek bir meydan okuma hareketiydi. Ahmet Bedekşen isimli bir sınıf arkadaşım vardı. Şehrimizin en zengin ve sofu tüccarlarından birinin oğluydu ve ailesinin onurunu zedeler diye sinemadan içeri adımını atması bile yasaklanmıştı. Oysa Ahmed neredeyse sinema salonlarında yaşıyordu. Sürekli okulu kırar, ilk matineye bilet alır ve film bitmeden önce tuvalete gizlenip on dakika bekleyerek bir sonraki filme girerdi. Filmlerin sonunu göremezdi, daha sonra neler olduğunu biz anlatırdık ona. Sinemayı heyecan verici, gizemli ve hatta tehlike kılan bir şeyler vardı. 1979'daki İslam devriminin en ateşli günlerinde, Abadan şehrindeki Reks Sineması kundaklandı ve yüzlerce insan yanarak öldü. (Abadan'daki abimi ziyarete gittiğimde, defalarca bu salonda film izlemiştim.) Bu trajik olayın öncesinde ve sonrasında, yozlaşmış Pehlevi yönetimi karşıtı birçok sembolik bombalama olayı gerçekleşti ve onlarca salon bu eylemlerden nasibini aldı. En masum ve en keyif veren anlarında bile, sinemanın hissedilir bir siyasal yönü vardı. Şah sinemayı en etkili propaganda aracı olarak kullanmıştı. Her gösterimden önce halk hazırola geçmek ve milli marşı dinleyerek Pehlevi rejimini öven görüntüleri izlemek zorunda bırakılırdı. Tahtın varisi Rıza Pehlevi'nin dilsiz olduğuna dair dedikodular yayılmaya başlayınca, majesteleri kral ile veliahtının günlük hayatını anlatan kısa bir film hazırlanmış, babayla oğul bol bol sohbet ederken gösterilmişti. Sinema salonları aynı zamanda günah işlediğimiz boş alanlardı; mahremiyetle ilk defa bu salonlarda tanışır, sevdiğimizin elini ilk kez buralarda tutar, ilk öpücüklerimizi buralarda çalar ve milli marş çalarken ayağa kalkmayı reddederek otoritelere kendimizce kafa tutardık. Sinemada tamamiyle yeni, davetkâr, yasaklı ve beklenmedik bir şeyler vardı.

Bana kalırsa, farklı kültürlerden insanların İran sinemasına karşı gösterdikleri olumlu yaklaşımın, dünyayı kendi temsilleri aracılığıyla sinema salonlarında izleyip özümsemiş olmamızla mutlaka ilgisi vardır.

İran sineması artık kendi kültürel dokusunu da ekleyerek, görmüş olduklarımızı gerisin geriye, dünyaya yansıtıyor. Hint ve Mısır müzikalleri, Amerikan Wester filmleri, avangard Avrupa filmleri, Rus toplumsal gerçekçiliği; sinematik kozmovizyonumuzun yelpazesi evrensel, kentli ve özgürlükçüydü. İran sineması dünyayı çok şaşırttı, çünkü bizim kültürümüzün doğasının İslam Devrimi tarafından oluşturulduğuna karar vermişlerdi. Ülkemizin içinde bulunduğu kısıtlayıcı şartlar ve özgürleştirici bakış açımız birbirini tutmuyordu. Bu yüzden bütün dünya şaşırmıştı. Fakat dünya bizi şaşırtmadı. İzledik, içselleştirdik, onun sayısız ve gürültülü seslerini sindirdik; daha sonra da onları kendi bakış açımızdan geri yansıttık. Aniden kararıp sonra renkli imkân(sızlık)larla aydınlanan bir beyazperdenin sunduğu fırsatlarda özgürleştirici bir yan vardı. Sinemada, zamanın zorbalığına ve uzayın bizi hapsetmeye çalışan yalıtımına meydan okuyarak yeniden-doğan evrensel vatandaşlardık. Sinemada herşey mümkündü ve bu ihtimaller dahilinde bizi felç eden sınırlandırmalara kafa tutuyorduk. Sinema, ulusça gizlediğimiz umutlarımızı ortaya çıkardı. Görsel keyiflerimizi ve deneyimlerimizi acımasızca sınırlayan tüm siyasal ve dini sansürler karşısında, sinematik düşlerimizi renklendiren görüntülerin oluşturduğu gökkuşağından büyük zevk duyduk.

Sinemayla birlikte, modernite ve onun tüm sonuçları hakkında ciddi bir bilinç sardı, fiziksel çevremizin sokaklarını ve ara yollarını. Film izlemek için yeterli parayı bulamadığımızda, memnuniyetle sıradaki en iyi şeyi tercih ediyorduk; doğuştan öykü anlatma yeteneğine sahip olan bazı insanlar, her filmi canlı, heyecanlı ve unutulmaz biçimde gözlerimizin önünde canlandırıyorlardı. Sık sık rastlanan bir manzaraydı bu; sinemadan yeni çıkmış olan genç bir anlatıcının etrafında, beş-on çocuktan oluşan bir kalabalık toplanırdı. Anlatıcı, en ucuz bilet fiyatının onda biri karşılığında sizi sinemanın kapısında asılı film afişinin önüne getirir, sonra da milli marşın söylendiği andan "Son" yazısının çıktığı dakikaya kadar olan herşeyi bir bir anlatırdı. Yüzyıllardır sürdürülen Fars hikâye anlatıcılığı sanatı; *nakkali*, *Pardeh-dari*, *taziye*, *Ro-hozi* gibi geleneksel performans biçimleri eşliğinde genç seyircilerin en yaratıcı beklentilerine sunulurdu. Vekaleten filmin öyküsüne ortak olur, olayları gözünüzün önünde canlandırır, pahalı biletlerin korumasında olan kalın duvarların arkasındaki karanlık odada ışığın ve gölgenin meydana getirdiği görüntülerin çağrısına kulak verir ve kahramanla onun çetesini hayal edebilirdiniz. Her macera filmi aşağıdaki vazgeçilmez karakterlerin en az birini içermek zorundaydı: *artisteh*, *dokhtareh*, *jimi-ye* ve

ra'is dozda. *Artisteh*, yani artist, kahramandı, başroldeki karakterdi. Burt Lancaster, Gary Cooper ve Kirk Douglas gibi. *Dokhtareh,* yani esas kız, artistin sevgilisi, arzu nesnesiydi ve listede Elizabeth Taylor, Gina Lollobrigida, Sylvana Mangano, Claudia Cardinale ve en başta Sophia Loren vardı. *Jimi*-ye, yani Jim, kahramanın sağkoluydu, muhtemelen bir filmdeki karakterin adı alınmış ve yakın arkadaş rolündeki tüm karakterler için kullanılmaya başlanmıştı. *Ra'is dozda* ise hırsızların elebaşısı demekti ve filmdeki baş kötü, kötü adam, kahramanın düşmanıydı. Bu tipik karakterlerin mitolojik boyuta getirilmesiyle, köşebaşı öykü anlatıcıları kendi küçük izleyici kitlesine kahramanın başına gelenleri ve atlattığı badireleri anlatırlardı.

Sinema salonlarının karanlık cazibesinden böylece kamusal alana taşınan bu karakterler, daha sonra da evlerimize gelirdi. Çocukken, popüler filmlerdeki en sevdiğimiz sahneleri gösteren slaytları biriktirirdik. Steve Reeves'i iki at arabasını mavi gökyüzünün önünde itelerken gösteren, *Herkül* filmine ait bir çift slaytın fiyatı, bir çocuğun aylık cep harçlığına denk geliyordu. Beyzbol kartı toplayan Amerikalı çocuklar gibi bu slaytları biriktirip kendi aramızda takas ederdik, yalnız onları bulmak, mahalledeki dükkâna uğrayıp satın almak kadar basit değildi, çok daha zor ve maceralıydı. Bu slaytları güneşe ya da bir lambaya karşı tutup saatlerce izlemeyi çok eğlenceli bulurduk. Ergenliğimin ilk dönemlerinde, slaytlarla ilgili yaratıcı ve maceralı deneyler yapmaya başladım. Eski bir ayakkabı kutusu bulup, bunun karşıt kenarlarına iki tane yuvarlak delik açtım. Sonra slaytlardan bir tanesini kâğıt bir çerçevenin içine yerleştirerek kutunun içine, deliklerden birinin önüne bantladım. Bir büyüteci yatay olarak slaytm önüne koyup deliklerle hizaladım. Sonra kutunun kapağını kapadım ve ona 'projektörüm' adını taktım. Kutuyu, avlumuzla evimizin damını birbirine bağlayan merdivenlerin ortasına götürüp koydum. Dama açılan kapı kapalı olduğunda, merdivenler gündüz vakti bile zifiri karanlık olurdu. Sonra, kardeşim Aziz'i çağırıp çatıya çıkardım.

Aziz elinde tuttuğu aynayla güneş ışığını toplayıp çatıya açılan kapıdaki çatlaktan içeri yansıtacaktı. Onu kapalı kapının arkasından yönlendirerek elindeki aynayla yansıttığı güneş ışığını kapıdaki çatlağın içinden geçirmesini ve bunu da doğrudan projektörümün önündeki deliğe hizalamasını sağladım. Böylece ayna aracılığıyla yansıtılan güneş ışığı kapalı kapının üzerindeki çatlaktan geçip ayakkabı kutusuna, ordan da ilk deliğe ve slayta, sonra da büyütece ve nihayetinde ikinci deliğe ulaşıp, görüntüyü merdiven boşluğunun beyaz duvarına

yansıtmayı başarıyordu. Steve Reeve'in mavi göğe çevrilmiş yanık tenli yüzü, aniden merdiven boşluğumuzun 5x5 boyutlarındaki beyaz duvarında, evimizin mahremiyetinde beliriverdi. Allah'a şükürler olsun; ev yapımı bir slayt projektörü!

Kurduğum düzen işe yaramıştı. Kısa bir süre sonra mahalledeki arkadaşlarıma 'bilet' satmaya, onları merdivenimizdeki 'amfitiyatro'ya oturtup bir yandan filmi anlatırken bir yandan da slaytları birbiri ardına göstermeye başlamıştım. Yorucu ve vazgeçilmez hizmeti (özellikle Ahvaz'ın Temmuz ve Ağustos aylarındaki sıcağında) için kardeşime para verdikten sonra bile oldukça iyi kâr kalıyordu bana. Bu olağanüstü başarı aklıma başka bir fikir getirdi ve bu fikri uygulamaya çalışırken az kalsın evimizi yakıyordum. O kavurucu sıcağın altında dama tırmanıp 40 derecede elinde ayna tutmak zorunda kalan zavallı kardeşimi daha fazla acı çekmekten kurtarmaya karar vermiştim. Ayakkabı kutusunun içine, slaytın hemen önüne bir lamba koyacaktım. Sonra, bir film rulosunu hızla açarak slaytları ayakkabı kutusunun içerisinde saniyede 16 kez gösterebilirsem kıpırtısız fotoğraflar yerine hareketli görüntüler elde edebileceğim fikri geldi aklıma. (Defterinin sayfalarının kenarına teker teker at resmi çizen ve sonra sayfaları hızla çevirerek at resmini hareketlendiren bir arkadaşımdan esinlenmiştim.) Kuzenim Cemşid'i yardım etmesi için çağırdım ve düzeneği kurmak üzere birlikte oturma odasına geçtik. Odayı kararttık ve kutunun içindeki lambayı yaktık, elimdeki film rulosunu kutunun tepesine açtığım deliğin üzerine yerleştirdim. Sarıya çalan duvarımızda güzelim bir siyah beyaz karenin iki yarısı belirdi. Ürperdiğimi hissettim, karanlıkta Cemşit'in gülen yüzünü görebiliyordum. Gerçekleri birkaç saniye sonra öğrenecektik; tek yapmam gereken, Cemşit kutuyu tutarken filmi dışarı doğru çekmekti. Fakat filmi çekmemle birlikte aniden alev aldı ve kırmızı bir alev hüzmesi kutudan dışarı fırladı, film yanıyor, film kutusundan dumanlar yükseliyordu; sanki John Wayne'in Western filminlerinden birindeki dinamit patlamak üzereydi. Mucize eseri ateş yayılmadan söndü, fakat yayılan duman küçük oturma odamızı kaplamıştı. Zar zor nefes alabiliyorduk. Avluda bir şeylerle meşgul olan annemin korkusundan kapıyı açamıyordum. Oysa duman bizi çoktan ele vermişti. Kapının altından sızan kalın duman tabakasının farkına varan annem, Cemşid'in ve benim adlarımızı haykırarak odaya doğru atıldı.

Bu küçük çılgınlığı, içimize çekmek zorunda kaldığımız dumanın verdiği rahatsızlık ve halıda meydana gelen büyük tahribatla atlat-

mıştık. Annem de bize öyle büyük cezalar vermedi. Cemşid ailemizde çok sevilirdi, çünkü ikiz erkek kardeşleri, ablası ve o, annelerini, yani teyzemi kanser yüzünden kaybetmişlerdi. Çocuklara, annelerinin tedavi olmak için yurtdışına gönderildiği anlatılmıştı, üzücü haberi vermek için biraz daha büyümelerini bekliyorduk. Dolayısıyla herkes, özellikle de annem, küçük teyzem mezarında rahat uyusun diye diken üstündeydiler.

Fakat sadece Cemşid'in ve benim değil, bütün ülkenin hayal gücünün yaratıcılığı uyanmıştı bir kere. Sinemada her zaman tehlikeli, beklenmedik, davetkâr ve vaatkâr bir şeyler vardı. Sinema, küçük ve güvenli oturma odamızı, yaratıcı patlamalarla, ateşle, dumanla ve kışkırtıcılıkla dolu bir yere dönüştürmüştü. Artık o odada kapıyı açmadan nefes alamıyorduk; kapıyı açmamız ve dünyanın içinde bulunduğumuz durumun tehlikesini görmesini sağlamamız gerekiyordu. Zaten dünyanın da karanlık zindanımızda açtığımız yaratıcı çatlaktan sızan tuhaf dumanı görmezden gelmesine imkân yoktu.

Ben bu kitapta, işte o çatlaktan içeri baktım ve bu sinemayı en fazla canlandırdığına inandığım şeyleri anlatmaya çalıştım. Sonuçta ortaya çıkan kitap, hem İran sinemasına övgü, hem de onun bir okumasıdır. İran sinemasını hem içeriden biri olarak, hem de kendimi bu sinemayı takip eden küresel izleyici kitlesinin yerine koyarak anlatmaya çalıştım. Bu filmlerde mucizevi ve büyülü bir yan var. Onlar karşısında hayrete düşen ama onları anlama ve anlatma çabasında olan gazetecilik, onları bekleyen tehlikelerin ve verdikleri vaatlerin izlerini süremedi. Çok daha zengin bir izleyici kitlesi bekleyişteydi. Uluslararası film festivallerinden üniversite kampüslerine, çağdaş sanat müzelerinden mahalle sinemalarına kadar yayılan İran sineması, nativizm (doğuştancılık) mantığına karşı koyan ve küreselleşme sorunlarına meydan okuyan bir kültürel akımın başlıca anlatım formu olarak ön plana çıkmış durumdadır. İran sinemasının okumasını yaparken bu 'doğuştancılığa' sadık kalmaya çalıştım ve küreselleşmenin tehlikelerine karşı uyarıda bulunurken, özgürleştirici imkânlarını da övdüm.

İran sinemasının yükselişini modernite bağlamında inceledikten sonra, uluslararası sahnede az ya da çok dikkat çeken yönetmenler üzerinde odaklandım. İran sineması hakkında çıkan oldukça isabetli bir eleştiri yazısında söylendiği gibi, Abbas Kiyarüstemi, İran sineması trenini evrensel arenaya çeken bir lokomotif gibidir. Fakat dünya Kiyarüstemi'nin farkına varmadan çok önce, o, ileride kendi bakış açısını oluşturacak olan meziyetlerini dikkatle geliştirmekle meşguldu. Önce

İran'ın modernite programıyla karşılaşmasını anlattıktan sonra, dikkatimi sinemanın bu karşılaşmadaki rolü üzerine yoğunlaştırdım. Kiyarüstemi'nin çalışmaları hakkında bize fikir veren toplumsal ve kültürel tarih bağlamında, özellikle onun Fars şiirsel imgelemiyle diyalog halinde olan yaratıcı ısrarına önem verdim. Muhsin Mahmelbaf'la yaptığım röportajda, devrim-sonrası dönemin en dikkat çekici yönetmenini ele alırken, Beyzayi'yle ilgili bölümde, İran kültüründeki yerleşik leitmotifleri ısrarla araştıran, devrim-öncesi dönemin büyük yönetmenlerinden birini ve onun çalışmalarını genel hatlarıyla anlatmaya çabaladım. Behmen Fermanara'yla röportaj yaptığımda, onun kuşaklararası devamlılığı temsil ettiğinin tam anlamıyla bilincinde değildim. İran sinemasında kadınların çıkmazını ele aldığım bölümde, İranlıların modernleşmeyle olan hesabının geçmişteki izlerinin kökenini takip etmeye çalıştım. Son bölümde ise, yeni kuşak İranlı yönetmenleri bekleyen mücadelelerden söz ettim.

Özellikle bu son bölümde, İran sinemasının geleceği hakkındaki kaygılarımı, onun giderek küreselleşmesi zemininde dile getirmeye çalıştım. Burada, İran sinemasının fazlasıyla hak ettiği uluslararası izleyici kitlesinden edindiği kazanımları ortaya koymayı denedim. Fakat aynı zamanda uluslararası film festivallerinin ve dağıtım şirketlerinin, sanatsal yaratım sürecinin ticareti ve politikaları üzerindeki aşırı ve yersiz etkisini de anlatmak istedim. Bir avuç büyük film festivali ve yine birkaç büyük dağıtım şirketinin, dünya sinema sahnesinde olup biten herşey üzerinde çok büyük etkiye ve haksız denetime sahiptir. Prodüktörlerin ve dağıtımcıların bu kazançlı ekmek kapısı, gerçeğin estetik biçimde parçalanışının isyankâr doğasını anlatmaya ve açıklamaya çabalayan yaratıcı köpürüşün üzerine kuruludur. Bu vaadin gerçekleştirilmesi ya da gerçekleştirilmemesiyse, sanatın, yaratıcılarının fazlasıyla-insani sınırlarını, onun üzerinden kazanç elde edenlerin fazlasıyla-yavan bayağılıklarını aşabilme yetisine bağlıdır. İran sinemasının yakınındaki ve uzağındaki seyircilerine sunacağı çok şey var; İran sineması, hakkıyla teslim edilmeyen bir modernitenin, ertelenen bir geleceğin acılı hatıralarından doğdu ve saygınlığına kavuşan bir halkın yükselen umudu, dünya için düşler gören bir ülkenin en yakıcı ihtiyacı haline geldi.

"...bugünkü dünyayı hayallerde unutmak için değil,
onu bir görüntünün gücüyle değiştirmek için."
(Theodor W. Adorno)

"fazla uzatmayayım:
yürek
bu kurak çölde
başka bir tasavvuru arzuluyor."
(Ahmet Şamlu)

1
MODERNİTE VE BİR ULUSAL SİNEMANIN KURULUŞU



18 Ağustos 1900'de ilk defa bir İranlı, dünyayı film kamerasının vizöründen görüyordu. Elindeki film aygıtı, birkaç hafta önce Paris'ten satın alınmış, Gaumont marka bir kameraydı. Kamerayı, Mirza İbrahim Han Akkasbaşı adlı resmi bir mahkeme fotoğrafçısı kullanıyordu. Görüntüler Belçika, Ostend'de kaydedildi. Filme alınan olay, kraliyet ailesinin gerçekleştirdiği bir ziyaret ve çiçeklerle bezeli bir geçit töreninden ibaretti. Başrolde, Hükümdar Muzaffer el-din Şah vardı. Aynı yıl İran'da halka açık bir sinema salonu da hizmete girdi. Tebriz'deki Soli Sineması, Kutsal Kitap öğretisini ve İsa'nın görkemini tüm dünyaya yaymayı amaçlayan Romalı Katolik misyonerler tarafından açılmıştı. İran sinemasının kaderi, o günden sonra Tanrı, Kral ile Yeryüzündeki Cennetin Ebedi Hükümdarlığı arasında anlatılacaktı.[1]

---

1) İran sinemasının kısa tarihi için bkz. Faruk Gaffari, *Le cinéma en Iran*, Tahran. Le conseil de la Culture et des Arts et Centre d'Étude et de la Coordination Culturelle, 1973; ya da Muhammed Ali Yesari, *Cinema in Iran*, Metuchen, NJ, 1989.

İran sinemasının öyküsü, sömürgeciliğin ülkeye uzanan kollarından biri olan modernleşme projesiyle birlikte gelişmiştir. Sömürgecilik ise, Sanayi Devrimi'nin, birbirleriyle yarış halinde olan ulusal burjuvazilerin -özellikle Fransız ve İngiliz burjuvasinin- yükselişinin ve en önemlisi, Aydınlanma Çağı'nın başlamasının ürünüdür. İran'da yaklaşık iki yüzyıl boyunca bir modernleşme projesi uygulandı, fakat bu tarihsel deney, sömürgeci güçlerin kendi-bilincine sahip bir ulusal burjuvazinin boy atmasını engellemesi ve küresel kapitalizmin üretim mantığına dayalı ekonomik düzeninde İran'ın dezavantajlı konumda bulunması gibi çeşitli sebepler yüzünden başarıya ulaşamadı. Başarısızlık sürecinde etkili olan diğer bir önemli faktör, gelişme aşamasındaki bireysel öznellik sürecinin ahlâki çöküşe uğramasıydı. İran modern sanat tarihini ve bizim konumuz olan sinemasını da, hem bu başarısızlığın kaydı, hem de arzulanan başarıların listesi olarak okumak mümkündür. İran sinemasının en iyi örnekleri, modernleşme projesinin başarısızlıkla sonuçlandığı noktada, İran'lı bireyin yeniden özneleştirilmesini başarıyla gerçekleştirmişti.

MODERNİZMİN BAŞLANGICI

Kant, 1785'de yayınlanan ve Aydınlanma tarihinin en önemli metinlerinden biri sayılan *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi* adlı eserinde, 'kategorik buyruk' ilkesini ortaya atar ve bunun, artık dinsel temellere dayanmayan ahlâk anlayışının arkasındaki yönlendirici güç olduğunu ileri sürer. Kantçı 'kategorik buyruk' önermesine göre, kişi, "bu önermenin, aynı zamanda genel bir yasa olmasını isteyebileceği şekilden başka türlü davranmamalıdır."[2] Aydınlanma dönemi tarihinde Kant'ın bu önermesi, dini emirler ya da kutsal buyruklara dayanan bir ahlâk anlayışını değil, kişisel sorumluluklar temelinde yükselen yeni bir öznellik biçimini tanımlıyordu. İran'da yürürlüğe konulan modernleşme projesinin çöküşü, 'kategorik buyruk' varsayımının gerektirdiği gibi bir öznelliğin oluşturulması ve

2) Immanuel Kant, *Grounding for the Metaphysics of Morals*, Hackett Publishing, 1981, s. 30.

korunması düşüncesinin başarısızlığının uzun süreli tarihi olarak da görülebilir. Yine, modernite sürecinde İran sanat tarihi, kimi zaman, bu yenilgiye yakılmış uzun bir ağıt, kimi zaman da onun zafere ulaşması isteğini yansıtan neşeli bir dilek şeklinde okunabilir.

Dünyaya bir kameranın arkasından bakmak, on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren İran'daki modernite projesinin en önemli öğelerinden biriydi. Siyasi ve dini yasa koyucular, bu yeni görsel icadı kendi özel amaçları doğrultusunda uyarlayıp kullanmaya çalıştılarsa da, gerçek İran sineması, bu kutsal ve merkezi odakların kıyısında, çeşitli toplumsal azınlıkların kılavuzluğunda filizlenmeye başladı. Özellikle Ermeniler, Yahudiler ve Zerdüştiler gibi köklü milliyetçi eğilimlere sahip, fakat İslami otoritelerin egemenliği altında bulunmayan azınlıklar, sinemayı kültürel yasakların sınırları dışına çekerek halka ulaştırmayı başardılar. Sessiz filmler olan ilk iki İran filmi, Ovans Oganyans adlı bir Ermeni tarafından çekilmişti. *Abi ve Rabi* (1930) adlı film, biri uzun diğeri kısa boylu iki adamın başından geçen komik maceraları anlatıyordu. Diğer film *Haji Aga, The Movie Actor* (Hacı Ağa Sinema Aktörü, 1932) ise, sinema-karşıtı, bağnaz bir dini yetkilinin aniden karar değiştirip bir film oyuncusuna dönüşmesinin öyküsünü anlatmaktaydı. *Hacı Ağa*, aynı zamanda, muhafazakâr bir adamın değişerek yaratıcı bir sanatçı haline gelişini anlatmasıyla, sinemanın dönüştürücü gücünün de bir kanıtıydı. Oganyans'ın okulunda oyunculuk eğitimi almakta olan Habibullah Murad adlı bir genç tarafından canlandırılan Hacı Ağa, kızı (Asya Kestatyan) ve oğlu (Abbas Han Taz) tarafından kandırılarak şehirdeki farklı mekânlarda filme çekiliyordu. Sonunda kendi oynadığı filmin ilk gösterimine gidiyor ve sinemanın sadık bir destekçisine dönüşüyordu.[3] Böylece, siyasal ve dini kültür otoriteleriyle, sinema aracılığıyla ve sinema üzerine yapılan aktif tartışmalar, İran sinemasının başlangıcından itibaren önemli bileşenlerinden biri haline gelecekti. İran'da ilk sinema çalışmalarını yapanların dini azınlıklar olması, İran sinemasının ne denli dar ve zorlu bir geçitten ilerleyerek geliştiğinin göstergesidir. Potansiyel bir güçten başka bir şey değilken,

3) Bkz. M. Mehrabi, *Tarikh-e Cinema-ye Iran*, Tahran, Film Yayınları, 1984, s. 22-23.

gerçekliğe dönüşmekte olan İran sinemasının temellerinde yatan ahlâki ve estetik öznelliğin gerçeklik görüşü, merkezin dışında, çevrede şekillenmekteydi. Çünkü yerleşik varoluş estetiği, yeni ve korkunç bir alternatif olarak gördüğü sinemanın yarattığı korku uçurumuyla yüzleşmeyi başaramıyor, üstelik sinemanın gelişmesini hiçbir şekilde istemiyordu.

Dinsel otoriteler, sinemaya hemen ve tamamen kararlı bir tavırla karşı çıktılar. Sinemayı İran'da tanıtma çalışmaları, "insan yüzü ve bedeninin perdede yeniden yaratılması düşüncesinden nefret eden Müslüman fanatiklerden büyük tepki gördü."[4] Bununla birlikte, sinema-karşıtı muhalefet çok daha ciddi, doktrinel bir sorundur ve basitçe, 'Müslüman fanatikler'in modernitenin bir başka veçhesine karşı çıkması diye nitelenip bir kenara atılacak bir olgu değildir. Müslüman ilahiyatçılar, görsel temsilin her biçimine karşı en az dört tane kayda değer felsefik ve doktriner itirazda bulunmuşlardır. Hatta bu düşüncelerin bazıları, doğrudan Platon'un İslam felsefesi üzerinde etkili olan görüşlerinden derlenmiştir. Söz konusu itirazların ilki, her türlü yaratıcı görsel temsilin, imgelem yetisinin kişinin mantığına galip gelmesine yol açacağı varsayımıdır.[5] İkincisi itiraz, gerçek şeylerin görsel temsilleri üzerine uzun süre kafa yormanın, onların temsil ettiği gerçekliği incelememize engel olacağı düşüncesine dayanır. Üçüncü itiraz, İslam dininde puta tapmanın yasak olduğu fikrini temel alır. Son olarak, dördüncü itiraz, sadece Allah'a mahsus olan yaratıcılık özelliğinin ne şekilde olursa olsun taklit edilmesinin günah sayıldığı düşüncesine dayanır. İslam teolojisi, hem hukuksal hem de felsefi yönden, doktriner inanışları ve teorik spekülasyonlarıyla, en nihayetinde modernleşme projesine uyum sağlamayı başaramamıştır. Sinemaya karşı sürdürdüğü edilgin-saldırgan muhalefet,

---

4) Bkz. *Cemşid Ekremi*, "The Blighted Spring", D. H. Downing (ed.) *Film and Politics in the Third World*, Autonomedia, 1987, s. 133.

5) İslamın görsel temsil karşısındaki hukuksal, teolojik ve felsefi konumu hakkında kısa bir açıklama için bkz. Seyyid Muhammed Kazım Esar, "Tasvir dar İslam", *Ma'aref Islami*'de, sayı. 2, s. 5-19. Seyyid Kazım Esar (1885-1974) ünlü bir Müslüman ilahiyatçı ve felsefecidir. Avrupa Aydınlanması'na karşı ender bulunur bir ilgi duymuştur. Hem Necef'te hem de Paris'te eğitim görmüştür. İslam'da görsel temsiller konusundaki görüşleri, eğitimli bir Müslüman düşünürün görüşlerini yansıtması açısından önemlidir.

aslında Aydınlanma'ya uyum sağlamaktaki daha evrensel başarısızlığının göstergelerinden biri haline gelmiştir.

DÜNYAYA AÇILAN BİR PENCERE

1904'ün sonlarına doğru Avrupa'dan ülkeye ilk yabancı filmleri de ithal eden İbrahim Han Sahafbaşı Tehrani, ilk ticari sinemayı Tahran'da kurdu. Yabancı filmlerin ülkede gösterime girmesiyle birlikte, dış dünyaya yepyeni bir pencere açılıyordu. Tarihi kişilikleri (Kuran'daki ebedi insan anlayışının tersine) perdede izlemenin görsel bir ihtimal haline gelmesi, tartışılır olsa da, İranlıların modernizme giriş yapmalarını mümkün kılan en önemli olay sayılabilir. Kuran'daki *insan* kavrayışı, Tanrı anlayışıyla uyum içindeydi. İnsan da Tanrı kadar mükemmel bir varlıktır, zaten onun suretinde yaratılmıştır; kadimdir, ezelidir ve kayyimdir. Fars görsel sanatlar tarihi, Kuran'daki insan kavrayışını temel alır ve bu anlayışa göre konumlanır; insanoğlu tarihin dışında tutulmuş, günahkârlar olarak güvenle Cennet Bahçesi'ndeki yerini almıştır. Ancak yeni görsel temsil biçimleriyle tanışılmasıyla birlikte, bu resim değişmeye başlar. Fotoğrafçılığın ortaya çıkışı, ilk büyük şok dalgasını getirmiştir. Fotoğrafçılığın İran'daki tarihi, on dokuzuncu yüzyılın ortalarına, Kaçar hanedanından Nasreddin Şah'ın sanata duyduğu büyük ilgiye uzanır, fakat o dönemde fotoğrafçılığın saray duvarlarının dışına çıkmadığı görülür. Fotoğrafın hayatı nasıl temsil ettiğine baktığımızda, doğası gereği, dünyadaki insan varlığını donmuş kareler halinde resimlediğini görürüz. Donmuş gerçekliklerin bu resimsel temsillerinin İran tarihindeki öncelleri, Fars saray ressamlığı ile nesir ve şiir klasiklerini resimlendirmek için kullanılan minyatürler; özellikle de *Şehname*'dir. Fotoğrafçılığa yönelik ilk dinsel itirazları, seçkin on dokuzuncu yüzyıl filozoflarından Molla Hadi Sebzivari dile getirmiştir. Özellikle de fotoğraf makinesi denilen cihazın çevresine yaydığı *yaratıcı* coşkunluğa ve yaratılmış dünyanın önüne yerleştirdiği seyyar aynaya dikkati çekmiştir.

Oysa sinema çok daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Sinemanın İran'da en yakın bağlara sahip olduğu atası, bir öykü anlatan kahvehane resimleridir. Kahvehane resimleri, halk hikâyeciliği (med-

dahlık) geleneğini yansıtan *nakkali* ile birlikte, sinemanın popüler kültürdeki görsel-işitsel karşılığını oluşturur. Tarihsel bir kişiliğin (Kuran'daki ya da İncil'deki karakterlerin aksine) görsel bir zeminde incelenebilmesi, o zamana değin gerçekleşmemiş bir potansiyelden ibaret olan 'İranlı' öznelliğini mümkün kılmıştır. Fakat tarihi kişiliklere yönelik bu kolektif bakış, en başından beri çalınmış bir bakış, yasak bir dikizleme anıdır. Bu yasaklı bakış, dinsel azınlıkların uzun süredir işgal etmekte oldukları korunaklı köşeler aracılığıyla gerçekleştirilebilmiştir. Böylece, karanlık sinema salonları, İran öznelliğinin ödünç alınmış ve tehlikedeki varlığıyla olağanüstü bir uzlaşma içine girdiği, kuralların giderek daha da fazla çiğnendiği yasaklı yerler haline gelmiştir. Resmin ve fotoğrafın hâlâ yasak olduğu bir kültürde, gerçekliğin yarı saydam temsili de tehlike yaratacak kadar sakıncalıydı. İşte bu gerilim, kişisel öznelliğin modernite içerisinde dünyaya gelişini daha da tehlikeli hale getiriyordu. Hal böyleyken, bir İran öznelliğinin ortaya çıkması ihtimali, ancak bu titreşen görüntüler aracılığıyla mümkün hale geldi. Sinema, bir sanat formu olarak, İran'a ulaşmasına aracı olan sömürgeci koşullar tarafından bile kısıtlanamazdı. Sinemanın İran'da, bu koşulları aşan, beklenmedik ve önemli etkileri olmuştur. Bir sömürgeci gücün ya da patriyarkal hükümdarın kontrol edemeyeceği ölçüde tahmin edilemez bir etkiye ve çok büyük bir seyirci kitlesine sahipti.

ANAYASAL DEVRİM

1900'lerin başı, modernizmin sömürgeci sonuçlarının sancılarının sürmekte olduğu İran kültürü için sıradan yıllar olmadı. 1906'dan 1911'e kadar süren Anayasal devrim, ülkeyi temellerine kadar sarsacaktı. İran, yüz yıldan uzun bir süre boyunca dış dünyadan gelen yeni fikirlere maruz kalmıştı. Sömürge ülkesi Hindistan'dan, Çin, Japonya, köylülerin özgürlüğüne kavuştuğu Rusya ve Aydınlanma çağını yaşayan Avrupa'dan çıkan farklı düşünceler, ayrıca ülke içindeki değişen ekonomik ve siyasal koşullar, en sonunda sarısıcı bir 'burjuva devrimi'nin gerçekleşmesine yol açmıştı. Eski rejim yıkılıyor, yeni bir devrimci elit kesim gücü ele geçiriyordu. Sömürgeci güçler İran'ın doğal kaynaklarıyla piyasasını ele geçirmek için yarış halindeydiler.

Yozlaşmış aristokrasi parçalanıyordu, dinsel yetkililer anlaşmazlığa düşmüştü, sömürgeci güçlerin desteklediği modernleşme projesi tüm hızıyla sürüyordu. 1911'e gelindiğinde, mutlakiyetçi bir ortaçağ monarşisi, isteksizce de olsa anayasal bir hükümetin yönetimine boyun eğmek zorunda kalmıştı. Bu şartlar altında, ulusal bir bilinç olarak 'İran,' Cennet Bahçesi'ni kalıcı olarak terk etmeye istek duyan ve bunu başarabilecek bir ahlâki öznellik oluşumundan en az bir buçuk yüzyıl uzaktaydı. Kant, Avrupa'da modernite çağı için bir aydınlanma modeli teorisi ortaya koymuştu.[6] Fakat, Aydınlanma'nın etkisine sömürgecilik aracılığıyla maruz kalan İran'daki birey öznelliği, modernleşme projesine Kuran'daki nesnellik anlayışının süregelen etkisi yüzünden ve bunun aracılığıyla karşı koyuyordu. Kuran'a göre 'insan', özünde 'Tanrı'nın suretinde yaratılmıştı ve dünya üzerindeki tarihsel varlığından doğan ahlâki vazifeleri yoktu. Böylece, en azından maddi koşullar söz konusu olduğunda, İran, modernleşme projesine sömürgeci aygıt aracılığıyla maruz kalmaktaydı ve moderniteye, kültürel koşulların izin verdiğince, ortaçağ ahlâk anlayışıyla karşı koymaktan başka bir şey yapamazdı. Fakat sanat, bu maddi ve kültürel sınırlar içine zaptedilemeyecekti.

Cennet Bahçesi'nin kapıları arasından gizlice sıvışma imkânı bulunduğu, on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren açıkça ortadaydı. 1907 yılında Mehdi Han isimli bir Rus, Tâhran'da bir sinema salonu açtı. Monarşi yanlısı görüşleri ve Rusya bağlantıları (babası İngiliz, annesi bir Rustu) sayesinde işinde oldukça başarılı olmuştu. Fakat sinema salonu hep saldırı altındaydı ve anayasal dönem süresince karşıt güçler tarafından sürekli baskına uğradı.[7] Devrim kademe kademe çöktükçe, ulusal burjuvazi oluşması ümitleri de sömürgeci güçler arasında gelişen çıkar mücadelesinin tuzağına saplandı. 1908 yılında Mescid Süleyman şehrinde petrol bulunması, emperyal güçlerin ilgisinin ülkenin doğal kaynaklarına yönelmesine yol açtı. İşte bu ilgi, devrimin asıl hedefini temelinden dinamitlemeye başlıyordu. 1912'ye gelindiğinde Anglo-Persian Oil Company* kurul-

6) Kant, 1981, s. 30.
7) Mehrabi, 1984, s. 17.
*) Anglo-Persian Oil Company, Ltd.: bugünkü The British Petroleum Company. (ç.n.)

muş, ülkede petrol üretimine başlamıştı. İki yıl sonra, 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinin hemen ardından, Müttefik güçler İran'ı işgal ettiler. Rusya ülkenin kuzeyini kontrol ediyor, Britanya da güneyde hak iddia ediyordu. Ülke iki nüfuz alanına bölünmüş, Kaçar hanedanlığı yozlaşmış ve beceriksizliğini göstermiş, sömürgeci süper-güçler de ülkenin doğal kaynaklarını yağma etmeye yönelmişlerdi. Halkın hoşnutsuzluğu giderek artıyordu. Anayasal devrimin vaatleri tamamen unutulmuştu. Dini kurum, halkın hoşnutsuzluğunu aktif bir biçimde yönlendirmekteydi. Fakat Anayasal dönemin milliyetçiliği hâlâ canlıydı. 1921'de İran Komünist Partisi kuruldu. Bu büyük altüst oluşlar sonucunda İran, sömürgeci güçlerin varlığı aracılığıyla küresel kapitalizm çağının gereklerini yerine getirmeye zorlandı. Değişimlerin, hem kültürel hem de ekonomik alanda gerçekleşmesi isteniyordu. Yirminci yüzyılın ilk yirmi yıllık dönemi sona ererken, İran zayıf bir anayasal monarşi tarafından yönetilmekteydi; sömürgeci güçler, özellikle de Rusya ve İngiltere, ülkeden pay kapmak için açık bir mücadele içindeydiler; görünürde bilinçli bir ulusal burjuvaziden eser yoktu ve komprador burjuvazinin sömürgeci devletlerin belirlediği ekonomik düzene bağımlılığı gittikçe artmaktaydı.

Sanat dünyasında ise beklentiler giderek artmaktaydı. Özellikle şairler, ülkenin içine düştüğü karmakarışık durumu betimlemekten ve ulusal kurtuluştan bahsetmekten çekinmiyorlardı. Anayasal dönem şiiri, bir 'ulus' fikrinin ne kadar meşru ve geçerli olduğunu ortaya koyuyordu. Her ne kadar Aydınlanma'dan ya da Modernite düşüncesinden yeni haberdar olmuş zayıf bir entelektüel kesim tarafından -maddi şartların gerektirdiğinin aksine- beceriksizce ortaya konmuş olsa bile, bir 'ulusal bilinç' düşüncesi doğmaya başlamıştı. Kurmaca alanında da aynı derecede önemli gelişmeler yaşanıyordu. 1922'de, Muhammed Ali Cemalzade'nin ilk İran romanı sayılan *Bir Zamanlar* adlı eseri Berlin'de basıldı. Aynı yıl, Niyma Yusiç, Tahran'da şiirde modernizm akımının doğuşunu müjdeleyen *Efsane* adlı kitabını yayınladı. Cemalzade ve Yusiç, İran'da modern roman ve şiirin kaderini belirleyecek olan estetik alanın sınırlarını ortaya çıkarmışlardı. İran modernleşme projesi, şiirde ve kurmaca edebiyat ala-

nında, sömürgeci düşüncenin bütünüyle kontrol altında tutmasının mümkün olmadığı estetik boşluklar bulmaya başladı. Sanat, sömürgeci merkezli modernitenin ve din merkezli anti-modernitenin ötesinde, kendisi adına yeni bir bölgenin tanımlamasını yapmaya başladı. Sömürgeci fikirlerle koordineli biçimde yürütülen siyasetin ötesinde, fakat aynı zamanda olağanüstü derecede siyasal olan; dinin dogmatik gelenekselciliğinden uzak, fakat kendi içerisinde somut ahlâki kuralları olan modern İran sanatı, döneminin maddi tarihi içerisindeki varoluşunun kaçınılmaz gerekliliğini ortaya koyuyordu.

Rıza Şah'ın 1926'da Pehlevi tahtına çıkmasıyla, İran modernite tarihinde yeni bir dönem açıldı. Rıza Şah'm tahta çıkmasından iki yıl önce İngiliz Oryantalist yazar E.G. Browne'nin Fars edebiyat tarihi hakkındaki ansiklopedik çalışmasını tamamlayıp yayınlamış olması tesadüfi bir gelişmeydi. Rıza Şah'ın İran ulusal kimliğini oluşturmak için yeni bir siyasal aygıt arayışına girdiği bu dönemde, Browne bu kimliğe edebi bir anlatı kazandırmış oluyordu. 1927'de, İran'ı baştan başa kateden demiryolu ağının tamamlanmasıyla, bu ulusal kimlik takip edilebilir bir coğrafik çerçeve kazandı. 'İran' sözcüğü, artık bölgesel istikrarın resmi adı ve simgesiydi; Elamlılar'dan Pehlevi'lere kadar uzandığı varsayılan tarihsel bir süreklilik anlamına da gelmekteydi. 'Persli' ve 'İranlı' kavramlarının 'Aryan ırk'ın dalları olduğu ileri sürüldü. Buna benzer başka güçlü ve zaman zaman tehlikeli kurgular, ikna edici terimlerle anlatılmaya başlandı. Rıza Şah'ın diktatörlük yönetimi İran'ın modernleşme projesini kendine mal etmeye başlayınca, sanatçılar ve edebiyatçılar, bu düzende kendi konumlarını belirlemek için iktidarla uzlaşmaya varmak zorunda bırakıldılar; merkezi gücün eteklerinde dolanan bir konum belirlediler kendilerine. Felç edici iktidar korkusu, aktif bir öznelliğin kuruluşundaki tanımlayıcı etken haline geldi. Rıza Şah, kendini modern İran'ın 'babası' ilan etti ve çocuklarını demir yumrukla yönetmeye başladı. Çocuksuluk, bir kere daha İran halkını tanımlayan özellik haline gelirken, olgunluğa ulaşmanın, yetişkinliğin yolunu kesti. Sömürgecilik de varlığını tüm şiddetiyle devam ettiriyor, küresel petrol talebi ve piyasası ateşi iyice alevlendiriyordu. Rıza Şah, sömürgeci yayılma devleri Ruslar ve İngilizlerle başa çıkabilecek kapasitede değildi. Sö-

mürgeciler karşısında gücü azaldıkça, kendi halkına daha acımasızca davranıyordu. Dolayısıyla, 'İranlı' olmanın onurlu bir tarafı bulunduğunu söylemek mümkün değildi.

Onur, yalnızca İranlı sanatçıların yaratıcı imgeleminde yeşeriyordu. Sanatçılar, tarihlerinde asil öğelerini bulabilmek için kendi ruhlarını ve dünyayı dikkatle araştırmaktaydılar. 1930'a gelindiğinde, Sadık Hidayet Avrupa'dan İran'a dönerek modern Fars romanının yeni dönemini başlatacaktı. Aynı yıl, ilk İran sessiz filmi gösterime girdi. Ovans Oganyans'ın Danimarka'da yapılan bir benzerinden uyarlanan *Abi ve Rabi*'si (1930), sinemada mizahın gücünü kanıtlamayı amaçlıyor ve İran görsel kültüründe yeni bir başlangıcı gerçekleştiriyordu. 1929'da, İbrahim Muradi, kuzey İran'daki Hazar Denizi sahillerindeki Bender Ezeli'de bir film stüdyosu kurmuştu. 1931 yılında bu stüdyoda *The Body And The Soul* (Beden ve Ruh) adıyla da bilinen filmi *The Brothers* Revenge'i (Kardeş İntikamı) çekti. Aynı kıza âşık olan iki kardeşin melodramını anlatan bu filmi hiçbir zaman tamamlayamadı, ama filmi parça parça da olsa gösterime soktu.[8] Muradi, 1934'de *Rapacious* (Açgözlü) adında başka bir melodram daha çekti. Film, şehirde yaşayan bir kadın için karısını terk eden bir köylünün öyküsünü anlatıyordu. Ulusal bir sinema yaratmak için atılan bu ilk adımlar, eğlence ihtiyaçlarını gidermek için geleneksel performans sanatı gösterilerinden daha fazlasına ihtiyaç duyan bir burjuva sınıfının ortaya çıkmaya başladığını ve ilgisini sinemaya yönelttiğini gösteriyordu. Şehirleşme süreci, köyden kente göç eden iş gücü ve ortaçağ etiğinin burjuva ahlâkına dönüşümü, doğmakta olan İran sinemasının temaları arasındaydı. Sinema salonları, şehirli izleyiciler, genç devrimci entelektüeller, kapitalist tüccarlar, küçük burjuvalar, sosyal hizmet görevlileri, askerler ve dışarı çıkma tehlikesini göze alabilen kadınlarla dolup taşıyordu.

İran sinemasında bu ilk masum adımlar atılırken, ufukta şiddet olayları belirmeye başlamıştı. 1931'de Rıza Şah, İran Komünist Partisi'ni yasaklayarak dehşet hükümdarlığını başlattı. Hapishanelerdeki kötü koşullardan herkes haberdardı. Aynı yıl Rıza Şah, geleneksel

8) J. Omid, *Farhang-e Film-ha-ye Cinema-ye Iran*, Negah Publishers, 1987, cilt. 1, s. 7.

İran performans sanatlarından *Taziye*'yi de yasakladı. Bir protesto tiyatrosu olan Taziye, Rıza Şah'ın gözünde iki açıdan katlanılmazdı: Bu sanatın Şii ayaklanmaları için sembolik bir sığınma yeri olması ve şiddet içeren nitelikleri -örneğin, kendini kamçılama- nedeniyle Şah'ın modernist yönelimlerinin programının oldukça uzağında kalması. Bu yasaklı dönem geçene kadar Taziye yeraltına indi. Fakat geçici olarak düşüşe geçtiği dönem, sinemanın yükselişiyle çakışmaktaydı. Taziye'nin yasaklanmasından bir yıl sonra, 1932'de Fars dilinde kaydedilmiş ilk haber filmi gösterilmeye başlandı. Bu filmde, İran başbakanı Muhammed Ali Furugi ile Kemal Atatürk'ü birarada gören seyirciler, şaşkınlıklarını gizleyememişlerdi. İki yıl sonra, Abdulhüseyin Sepanta, İran'ın ulusal şairinin hayat öyküsünü perdeye uyarladığı *Firdevsi* (1934) adlı filmi yönetti. Taziye'nin yasaklanması, ilk sesli İran filminin çekilmesi ve İran'ın ünlü epik şairinin hayatının sinemaya uyarlanması, İran'ın ister istemez değişime ayak uydurarak modern dünyayı kucaklama çabalarının kanıtıydı. Rıza Şah'ın zorla dayattığı modernleşme projesi, yeni yeni ortaya çıkmakta olan burjuvazi tarafından yapmacık biçimde kabullenilmiş görünüyor, eski tüccar kapitalistler adına konuşmayı görev bilen dini kurumlar tarafından da reddediliyordu. Fakat durum böyle olsa da, İran sinemasının yükselişi seyircinin ilgisini çekmeye başlamış ve onları daha önce hiç karşılaşmadıkları biçimde, ahlâki ve siyasal bilinçlerini de etkileyerek eğlendirmeyi başarmıştı. Erdeşir İrani'nin *The Lor Girl* (Lor Kızı) filmini çektiği 1933 yılında İran, sömürgeci güçlerin desteklediği zoraki bir modernleşme hareketinin yaygınlaştığı karmaşık bir dönem geçirmekteydi. 1934'te Tahran Üniversitesi kuruldu. Ülkenin en önemli yüksek öğrenim merkezi olan Tahran Üniversitesi, İran'ın siyasal ve kültürel gelişimini derinden etkiledi. Tahran Üniversitesi'nin kuruluşu, gerçek bir İran burjuvazisinin oluşmaya başlamasını, şehirli entelektüellerin sayısında gözle görülür bir artışı ve laik eğitimin başarıyla kurumsallaştırılmasına da işaret ediyordu. Aynı yıl Sadık Hidayet, *Hayyam'ın Teraneleri*'ni kendi yorumuyla yeniden okuyuculara sundu. Bu eser, ortaçağ şüphecisi Hayyam'ın yepyeni bir modernist entelektüeller kuşağının gözünde yeniden dirilmesi anlamına gelmekteydi.

Rıza Şah, devletin yeni imajını pekiştirmek için ülkenin resmi adını 1935 yılında 'İran' olarak değiştirdi. Onun yürüttüğü diktatöryal politikalar (1939 yılında ülkenin en ünlü şairlerinden Faruk Yezdi'ye acımasızca işkence yaptıktan sonra idam ettirmişti), ülkenin bazı bölgelerinde halk isyanları çıkmasına sebebiyet verdi. Meşad'da gerçekleşen fakat kısa sürede bastırılan ayaklanma da bu sonuçsuz isyanlardan biriydi. *Lor Kızı*'nın (1936) gösterime girdiği yıl Rıza Şah, kadınların çarşaf giymesini yasakladı. Bu tesadüf, âdeta modernite ile İran sinemasının koşut kaderlerine işaret etmektedir. Böylece, kadınların peçelerin ardından çıkışı, yeni ithal edilen bu sanat dalının ana temalarından biri haline geliverdi. İslam Devrimi gerçekleşene ve sinema aktif biçimde 'İslamileştirilene' dek, filmlerde görünen kadınlar, rolleri gerektirmediği sürece peçe kullanmadılar. Böylece, sinema İran kadınının özgürlüğüne kavuşmasında önemli bir rol oynuyordu. İlk İranlı kadın oyuncular dini azınlıklara mensup olsalar bile, kadınların perdede kendilerine yer bulabiliyor olması, patriyarkal düzenin buyruğu olan inzivadan kurtulma yolunda atılmış olumlu bir adımdı. Fakat daha önemlisi, seyirciler arasındaki az sayıda kadının da, yüzlerinde peçe olmadan halkın arasına çıkabilen kadınları ilk olarak sinema perdesinde görmüş olmasıdır. İran modernleşme tarihinde çok önemli bir dönüm noktasıdır bu olay.

Erdeşir İrani'nin Abdulhüseyin Sepanta'nın senaryosundan sinemaya uyarladığı *Lor Kızı*, Hindistan'da çekilmiştir. Film, haydutların peşine düştüğü Cafer ile Gülnar arasındaki aşk öyküsünü anlatır. *The Iran Of Yesterday and The Iran Of Today* (Dünün ve Bugünün İran'ı) adıyla da gösterilen film, Rıza Şah ve onun merkezi yönetimi açısından bir propaganda aracı işlevi görmüştür. Sepanta'nın başka bir filmi olan *Shirin and Ferhad* (Ferhat ile Şirin, 1934), İranlı bir ekip tarafından Hindistan'daki Imperial Film Company stüdyolarında çekilmiştir. Nizami Gencevi'nin klasik şiiri *Ferhat ile Şirin*'den uyarlanan bu film, yeni sanat formunu klasik Fars şiiri temalarıyla süsleme denemelerinin ilk örneklerindendir. Sepanta, *The Dark Eyes*'da (Kara Gözler, 1936) elini taşın altına sokarak büyük bir işe girişir ve Nadir Şah'ın on yedinci yüzyılda Hindistan'ı işgalini anlatan tarihi arkaplanı kullanarak Hüma ile Hümayun'un aşk öyküsünü anlatır. Kalkü-

ta'daki East India Company stüdyolarında çekilen bir başka film, Sepanta'nın yine bir Nizami öyküsünü uyarladığı *Leila and Majnun*'dur (Leyla ile Mecnun, 1937). İran sinemasının ilk birkaç on yılı boyunca, bu yeni sanat formunun İran bağlamına oturtulmaya çalışıldığına şahit oluruz. Aynı dönemde sinemanın öncelikli amacı, yükselmekte olan orta sınıfın eğlence ihtiyacını gidermekti. Temalar klasik Fars şiirinden ödünç alınırken, modern bir toplum vaadi İran izleyicisi için yerelleştiriliyordu. İran sinemasının ilk evreleri, devlet destekli modernleşme projesiyle aynı döneme rastlamıştır. Örneğin, *Lor Kızı*'nın reklamı için hazırlanan film afişinde şunlar yazar:

> İlk sesli ve müzikli İran filmi olan *Lor Kızı, Dünün ve Bugünün İran'ı*, Bombay'daki Imperial Film Company'de, İran Film Stüdyosu tarafından çekilmiş, Erdeşir İrani tarafından yönetilmiş, İranlı aktörlerin katkılarıyla hazırlanmıştır ve yakında İran'daki sinemalarda gösterilecektir. Bu filmi gördüğünüzde, İran'ın geçmişteki haliyle bugünkü halini karşılaştırabilecek, Adil ve Mahir Hükümdar Şehinşah Pehlevi döneminde gerçekleşen muzzam değişime ve ilerlemeye tanıklık edecekseniz...[9]

İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinin ardından Müttefik güçler 1941'de ülkeyi işgal edip Rıza Şah'ı tahttan indirerek, yerine 1941'den 1979'a kadar tahtta kalan ve İslam Devrimi sırasında devrilen oğlu Muhammed Şah Rıza'yı geçirdiler. Müttefik güçlerin ülkeyi işgal ettiği dönemde komünist Tudeh (Kitle) Partisi'nin kurulması, ülkenin siyasal ve toplumsal tarihindeki en önemli olaylardan biridir. Ayrıca, 1941'de Sadık Hidayet, en yaratıcı eserlerinden biri olan *Kör Baykuş*'u yayınladı. Kolektif bilincinin tamamen farkında olan bir ulusun toplumsal ve kültürel yaşantısında eşi benzeri olmayan bir özgürlük dönemi, böylece başlamış oldu.

1942'de Amerikan askeri kuvvetlerinin İran'a girmesiyle birlikte, İranlı entelektüellerin bilinç sahalarına Amerika Birleşik Devletleri hakkında yeni bir siyasal ve kültürel farkındalık nüfuz etmeye başladı. Bütün sinema salonlarında Amerikan propaganda filmleri gösteriliyordu. Bu sırada, Sovyetler Birliği de aktif biçimde Tudeh Partisi'nin

9) Mehrabi, 1984, s. 42.

siyasal görüşlerine destek vermekteydi. 1945'te Sovyetler'in desteklediği Azerbaycan ve Kürdistan'ın baskıları sonucunda, ülke bölgesel olarak bölünmenin eşiğine geldi. Dinci güçler siyasal arenada boy göstermeye başladılar ve 1946'da, önde gelen toplumsal reformculardan biri olan Ahmet Kesrevi suikasta uğradı. Bu çalkantılı dönemde İsmail Kuşan, İran dışında yapılan ilk Farsça film olan *The Tempest Of Life*'ı (Hayat Fırtınası, 1948) çekti. Bir yıl sonra aynı yönetmen, tarihsel drama salgınının ilk örneklerinden bir olan *The Prince's Prisoner*'ı (Şehzadenin Tutsağı) filme aldı. Borzu adlı kahramanın öyküsü olan bu filmde, kahramanımız şehzadenin kızına âşık olur ve sevgilisinin tahtan indirilmiş babasının iktidarı ele geçirmesine yardım eder. Savaş-sonrası dönemde İran, jeopolitik konumu nedeniyle, bölgeye 1940'tan 1980'lere dek hükmeden iki süper gücün; Sovyetler Birliği ile Amerika Birleşik Devletleri'nin giderek artan ilgisini çekmeye devam etti. Fakat bu dönem, tuhaf biçimde, beraberinde bazı özgürlükleri de getirdi. İran entelijansiyası, müttefik güçlerin işgalinin sağladığı avantajları sonuna kadar kullandı. Tudeh Partisi, İran siyasal kültürünü dönüştürmeyi, böylesi koşullarda başarabilmişti. Zinde ilerici güçler harekete geçtiler ve bir öncü devrimci seçkinler grubu, işçi sınıfını örgütleyip onları kolektif çıkarları hakkında eğitmeye başladı. İran meclisinde ilkel biçimiyle de olsa bir demokratik yönetim iş görmeye başlamıştı. Burjuvazi, hâlâ komprador yapıda olsa bile, daha bilinçli hale geldi. Hidayet'in *Kör Baykuş* adlı romanı, kendi modernleşme projesini gerçekleştirmekte başarısızlığa uğrayan toplumun çöküşünün karanlık ve güçlü bir tasviridir. Hidayet'in bu başyapıtı umutsuzlukla yoğrulmuş olsa da, çağdaş İran yaratıcı imgeleminde daha önce hiç rastlanmayan bir estetik özgüveni yansıtarak, edebi modernite bilincine fazlasıyla sahip olduğunu kanıtlar.

Bu siyasal ve kültürel çıkış dönemi, 1949 yılında Muhammed Rıza Şah'a yapılan başarısız suikast girişimi Tudeh Partisi'nin kapatılmasıyla sonuçlandı. Tudeh Partisi'nin yeraltına çekilmesiyle birlikte dinci güçler faaliyetlerini yoğunlaştırdılar ve 1951 yılında, kendilerine İslam Müritleri adını veren bir örgüt, başbakan Razmara'ya suikast düzenledi. Bu radikal siyasal gelişmelere, edebiyat dünyasından trajik bir olay da eşlik etti; Sadık Hidayet 1951'de Paris'te inti-

har etti. Aynı yıl Başbakan Muhammed Musaddık'ın iktidara gelişi, İran halkına bir kez daha demokratik temsil fırsatını sunan dramatik ve demokratik bir gelişmeydi. Musaddık ilk iş olarak İran petrol endüstrisini ulusallaştırdı. 1953'e gelindiğinde, Şah'ın gücünün meclis tarafından kısıtlanması konusundaki ısrarı, Şah'ı ülkeyi terk etmeye zorladı. Sonrasında, CIA destekli bir darbeyle Musaddık hükümeti devrildi ve yönetimi tekrar Şah ele geçirdi. Bu olay, Amerika-İran ilişkilerinde yeni bir dönemin başladığını göstermekteydi. Musaddık döneminin sona ermesiyle, laik güçlerin toplumsal nüfuzu zayıfladı, acı bir liberal demokrasi deneyimi yaşanmış oldu, süper-güçler hain oyunlarını sürdürdü ve ihanet duygusu tüm ülkeye yayıldı. Tudeh Partisi, Musaddık'ı desteklemekte aciz kalınca, Musaddık da Amerikan ve Sovyet muhalefeti karşısında gücünü koruyup direnişini sürdüremedi. Siyaset sahnesi, gelecek onyıllarda yaşanacak daha acı deneyimlere çoktan hazırlanmaya başlamıştı bile.

Musaddık-sonrası dönem, İran'daki entelektüel yaşantıyı ve sanat yaşantısını ezici baskı altında tutan acımasız bir diktatörlük dönemi olarak tarihteki yerini aldı. Tahtına yeniden kavuşan Şah, kafasını kaldıran herhangi bir siyasal ya da kültürel muhalefeti acımasızca ezmeye kararlıydı. Ahmet Şamlu'nun 1957'de yayınlanan *Temiz Hava* adlı eseri, lirik, siyasal ve metaforik bir edebiyat üslûbunun ortaya çıkışına işaret etmesi nedeniyle oldukça önemliydi. Şah'ın 1958'de çok korkulan gizli polis örgütü SAVAK'ı kurmasıyla, İran halkı, modern tarihin en acımasız totaliter devletlerinden birinin sultasına girmiş oldu. Celal Al-i Ahmed'in aynı yıl yayınlanan *Okul Müdürü* adlı eseri, Fars romanında 1970'lerin sonuna kadar sürecek olan toplumsal gerçekçilik akımının ilk örneklerinden birini teşkil etmesi açısından oldukça önemliydi. Çağdaş Fars şiirinin kurucusu sayılan Niyma Yusiç, 1960'da öldü. Onun şiirsel dehasının mirası, yüz yıllık zengin ve gururlu bir şiir geleneğinde devrim yaratmıştı. Bir yıl sonra, Ali Muhammed Afgani, çağdaş Fars edebiyatının en başarılı örneklerinden biri olan ve edebi imgelemde bir dönüm noktası sayılan *Ahu Hanım'ın Kocası* adlı romanını yayınladı.

Şah'ın Amerika'nın tam desteğiyle yönetimi tekrar ele geçirmesi, İran'ın koşulsuz biçimde ABD emperyalizminin hizmetine girmesi

anlamına geliyordu. Tudeh Partisi'nin yasaklanmasıyla birlikte, Sovyetler'in ülke içindeki etkinliği en alt düzeye indi. Entelektüeller ve edebiyatçılar arasında bir umutsuzluk dalgası yayılmıştı. Bu dönemde, Niyma Yusiç, Ahmet Şamlu ve Mehdi Ehvan-ı Salis, çağdaş şiirin üç önemli sesi oldular. En önemlisi de İran, petrol ihtiyacı giderek artan uluslararası pazarın içine çekiliyor, önüne çıkan ticari fırsatları açıkgözlülükle değerlendiriyordu.

Petrol piyasasına hizmet eden komprador burjuvazi, bazı melodram filmlerinde ortaya çıkmaya başlayan alternatif ahlâk anlayışının etkisinde kalmaya başladı. Örneğin, İsmail Kuşan'ın 1951 tarihli filmi *Intoxicating Love* (Aşk Sarhoşluğu), yaratıcı ve cesur bir aşk üçgeni öyküsüydü. Pervez Katibi'nin yönettiği *The White Glove* (Beyaz Eldiven, 1951) benzer bir temayı, bu sefer baba-oğul ile ikisinin ortak arzu nesnesi arasındaki ilişkiler üzerinden ele alıyordu. Bu filmler kalıcı bir öneme sahip olmalarını sağlayacak özden yoksundur, ancak sinemanın 1950'lerdeki örnekleri bile, küçük burjuvaları konu alan çoğu İran filminin kavrayışının ötesinde bir orta sınıf şehir yaşamı bilincini temsil eder. Eğitimli orta sınıfın ve şehirli entelektüellerin hayatını anlatmak, İran sinemasının vereceği en zor mücadelelerden biri olacak ve ancak birkaç onyıl sonra, Behram Beyzayi ve Daryuş Mehrcuyi tarafından başarılabilecekti.

1906-1911 yılları arasında gerçekleşen Anayasal Devrim'den bu yana, sömürgecilik-karşıtı siyaseti temel alan ulusalcılık düşüncesi, siyasal kültürün önemli itici güçlerinden biri haline gelmişti. 1950'lerin başlarında, muhtemelen İkinci Dünya Savaşı esnasında gerçekleşen Müttefik güçler işgaline bir tepki olarak doğan ulusalcılık akımı, İran sinemasında kendisine yer bulmaya başladı. Golam Hüseyin Nakşineh'in, Teğmen Muhammed Derrakbaşı'nın senaryosundan çektiği *The Nationalist* (Vatansever, 1952) adlı film, bu akımın ilk örneklerindendi. Benzer ulusalcı temalar ve duyarlılıklar içeren başka bir film, Ali Kasmayi'nin tarihi Arap-karşıtı düşüncelerden dem vurduğu *Ya'qub Layth Saffari* (1957) adlı melodramıydı. Böylece, savaş-sonrası dönemde sinema, giderek büyüyen orta sınıfın zevklerine hitap etmeye ve ulusalcı temaları kullanmaya devam etti. 'Vatan,' 'ulusal miras,' 'yabancı' ve 'düşman' kavramları bu sinemanın

en önemli temalarını oluştursa da, filmlerin hepsi Pehlevi monarşisine hizmet etmekteydi.

1950'lerin ortalarında sinema hâlâ bütünüyle ticari bir girişim olma özelliğini korumaktaydı. Çekilen yıllık film sayısı artmıştı ve ülke çapında peş peşe yeni sinema salonları açılmaktaydı. Yabancı filmler, özellikle de Hollywood Western filmleri ve Hint müzikalleri, ileride *Farsi film* olarak adlandırılacak yerli melodram türü kadar olmasa bile, oldukça popülerdi. Ancak sinema, henüz ciddiye alınan bir sanat formu olamamıştı. Kısa öykü ve roman, hepsinden de önemlisi şiir, tercih edilen kültürel üretim formları olarak öne çıkmaktaydı. Şairler ve romancılar, modernizmin, ilerlemenin ve siyasal muhalefetin ulusal ikonlarıydılar. Romanda Sadık Hidayet, şiirde Niyma Yusiç, toplumsal eleştiride Celal Al-i Ahmed, dönemin önde gelen entelektüelleriydi. Sinemacılar henüz bu kültürel kahramanlar arasında yer almıyordu.

1960'ların ilk yılları, çalkantılı geçecek bir on yıllık dönemin habercisiydi. 1960'da İran, İsrail'i resmen tanıyarak, kültürel ve tarihi bir ortak geçmişi paylaştığı Arap ülkeleri ile Müslüman çoğunluğa sırtını dönmüş oldu. Bu olaydan bir yıl sonra İran Şiilerinin önemli isimlerinden Büyük Ayetullah Burucerdi'nin ölmesi, ciddi bir liderlik krizini ve istikrarsızlığı da beraberinde getirdi. Ayetullah'ın ölümünün ardından Kum şehrinde düzenlenen ve önde gelen dini otoritelerin katıldığı büyük bir toplantıda, hızla değişmekte olan dünya düzeninde Şii iktidarının kendisini nasıl konumlandırması gerektiği tartışıldı.

1962'de Şii imamlar müminlerin kaderini etkileyecek tartışmalar yapmakla meşgulken, Celal Al-i Ahmed, "Westoxication" (Batılılaşma Hastalığı) adını verdiği, önemli makalesini yayınladı. Bu makalede, İranlı laik entelektüeller arasında yaygın olarak görülen bir 'salgın' ve bu salgının göze çarpan belirtileri anlatılıyordu. Al-i Ahmed'in koyduğu teşhisin kökeninde, bir 'otantiklik' doktrini yatmaktaydı. Al-i Ahmed, sömürgecilik vasıtasıyla benimsetilmeye çalışılan modernleşme projesinin başarısızlıkla sonuçlanması ışığında, modern İran tarihinin giderek 'Batılılaşmakta' olduğunu düşünmekteydi. Bu tepetaklak edilmiş modern tarih görüşünün sonuçlarından

birisi, Al-i Ahmed'in makalesinde, dik başlı, düzen karşıtı Fazullah Nuri gibi gerici karakterlerin ön plana çıkmasıydı.

1962'de Pehlevi rejiminin büyük bir toprak reformunu yürürlüğe koyup ardından 1963'te 'Beyaz Devrim'i başlatmasıyla, ülkede coşkulu bir beklenti havası egemen oldu. 'Beyaz Devrim'in toplumun tarımsal ve sınai kesimlerinde bir dizi reformu tetiklemesi, böylece patlak verme tehlikesi bulunan tabana dayalı devrim girişimlerinin önüne geçmesi amaçlanıyordu. 1953 darbesiyle birlikte ortaya çıkan ve Pehlevi rejimine karşı gittikçe büyüyen hoşnutsuzluk dalgasını da arkasına alan Ayetullah Humeyni, 'Beyaz Devrim'e cevabı olan Haziran 1963 ayaklanmasını başlattı. İsyan, ordu tarafından acımasızca bastırıldı ve Humeyni önce Türkiye'ye, ardından Irak'a sürgüne gönderildi. Yine de Şah, petrol satışından elde ettiği büyük kârı, göstermelik bir moderniteyle birlikte sunma konusunda azimliydi. 1967'de bir 'aile koruma yasası' yürürlüğe sokuldu. Bu yasa uyarınca, Şii erkeklerinin karılarından boşanma özgürlüğü, çokeşlilik ve geçici imam nikâhı gibi konulara bazı sınırlamalar getirilmekteydi. Ortaçağ Şii hukukundan miras kalan bu uygulamalar, Şah'ın acilen gerçekleştirmek zorunda olduğunu düşündüğü modernleşme projesine uygun düşmüyordu. Aynı program çerçevesinde, 1968'de kadınların görev aldığı okuma yazma kursları kuruldu. Kadın görevliler ülkenin en ücra köylerine giderek genç köylülere hükümdarlarına duydukları şükranı okuyup yazmayı öğretiyorlardı. Bu gelişmelerin paradoksal yanı, devlet-destekli kapsamlı bir modernleşme projesi söz konusu olmasına rağmen, bu programın bilinçli bir ulusal burjuvazinin oluşmasına katkıda bulunamamasıydı.

Ulusal burjuvazinin kurulması iç ve dış güçler tarafından böylece engellenirken, Fars monarşisinin en zavallı çabaları, sinemadaki karşılığını *film jaheli* (cahil filmi) denilen türde buldu. İran sinemasının tanınmış, kıdemli yönetmenlerinden İsmail Kuşan'ın çektiği *Kolah-Makhmali* (1962) adlı filmle birlikte, lümpen proleter ya da 'lümpen küçük burjuva' karakterlerin çevresinde dönen ve 1960'lar boyunca sürecek olan *cahil filmi* akımı başlıyordu. *Jahel* (cahil), patriyarkanın en aşağılık özelliklerinin cisimleşmiş hali olan lümpen in-

sanları temsil etmekteydi. Ortaçağdaki *futuvvat* (kahramanlık) geleneğinin karikatürü olan *cahil*, erkek 'onur'unun kadın akrabaların namusuna doğrudan bağlı olduğu erkek şovenizminin en temel söylemlerinden birini temsil ediyordu. *Cahil*'lerin kendileriyse, sürekli geneleve giden ve oğlancı olmakla gurur duyan kimselerdi. *Cahil filmi* olgusu, 1960'lar boyunca İran sinemasını ele geçirecekti. 1964'te çektiği *Ebram in Paris* (İbrahim Paris'te) adlı filmle İsmail Kuşan, dikkatini 'İranlılar' ile 'Avrupalılar' arasındaki kültürel farklılıklara yöneltiyordu. Filmde 'İranlı'yı bir *cahil* temsil ediyordu ve bu karakteri canlandırmak da, *cahil filmi* türünün gediklilerinden, ünlü aktör Nasır Melik Methi'ye düşmüştü.

Fakat böyle başarısız girişimler 1960'ların İran sinemasının karakterini oluşturamayacaktı. Bu tarihe gelindiğinde, dünya sinemasının en iyi örnekleri İranlı izleyicilere ve sanatçılara ulaşmaya başlamıştı. Sanat filmlerine ilginin artması ve uluslararası film festivallerine yapılan yolculuklar, İran toplumuna çok daha farklı açılardan bakan yeni bir genç sinemacılar kuşağının oluşmasını sağladı. Füruğ Ferruhzad'ın *Khaneh Siyah Ast* (Kara Ev, 1962) adlı filmi, 1960'ların başında çekilmiş en dikkat çekici filmlerden biri olarak göze çarpıyordu. Cüzzam hastalığını şiirsel bir anlatımla ele alan bu eser, İran sinemasında 1980'ler ve 1990'larda çekilecek olan birçok filmi önceden haber verir nitelikteydi. O dönemde çekilen yine çok önemli bir başka film, Ferruh Gaffari'nin İran sinemasının dönüm noktalarından biri sayılabilecek *Shab-e Guzi* (Kamburun Gecesi, 1964) adlı filmiydi. *Binbir Gece Masalları*'ndan bir öyküyü uyarlayan Gaffari, teknik imkânları son derece kısıtlı olmasına rağmen, çağdaşlarının beklentilerinin çok ilerisinde bir çalışma gerçekleştirmeyi başarmıştı. İbrahim Gülistan'ın *Khest va Ayeneh* (Balçık ve Ayna, 1965) ve Feridun Rehnema'nın *Seyavash dar Takht-e Jamshid* (Siyavuş Taht-ı Cemşid'de, 1967) adlı filmleri de 1960'ların dikkate değer sinema olaylarındandı. On yıllık dönemin sonunda, Daryuş Mehrcuyi'nin *Gav* (*İnek*, 1969) adlı eseri, İran sinemasında yeni bir çığır açtı. Golam Hüseyin Saidi'nin bir kısa öyküsünden uyarlanan *İnek*, şimdiye kadar gerçekleşmiş olan bütün büyük sinema olaylarının ötesinde, gerçek bir dönüm noktasına dönüşmüştü. Bir inek ile sahibi arasındaki ilişkinin öyküsü, Mehrcuyi'nin



Daryuş Mehrcuyi'nin *İnek* adlı filminde başrolde olan İzatullah İntizami, ruhu ölen ineğinin bedenine geçen bir adamı başarıyla canlandırırken, film de İran sinemasının mihenk taşlarından biri haline gelmiştir.

anlatısının sadeliğiyle birleşerek, insanlığın derinliklerindeki hayvansılığm doğası hakkında zengin bir incelemeye dönüşmekteydi. Mehrcuyi, kuşağının sanatçılarının başarabildiklerinin çok ötesinde bir çalışmaya imzasını atmıştı.

Sinemada meydana gelen bu değişimle birlikte, roman ve şiir dünyasında da dikkate değer gelişmeler yaşanmaktaydı. Füruğ Ferruhzad'ın 1964 yılında yayınlanan *Yeniden Doğuş* adlı kitabı, çağdaş Fars şiiri açısından bir dönüm noktasıydı. Ferruhzad, İran şiir imgeleminde, boğulan ve sesi çıkmayan kadın duyarlılığının ikonik simgesi haline geldi. Şairin 1967 yılındaki zamansız ve trajik ölümü, Fars edebiyat tarihindeki en önemli kadın şairin kariyerinin henüz başlamadan sona ermesi demekti. 1960'ların sonuna doğru yayınlanan üç önemli roman, bu dönemin yaratıcı imgelem açısından zengin örneklerle dolu olduğuna işaret ediyordu: Sadık Çubik'in *Hasta Taşı* (1966), Huşeng Golşiri'nin *Şehzade İhticap* (1968) ve Simin Daneşvar'ın *Savuşhun* (1969) adlı eseri. Bu eserler, İranın estetik ve şiirsel duyarlılıkları alanında devrim yarattılar. Ferruhzad ve Daneşvar, İran çağdaş kültüründe kadının

sesine önemli bir yer kazandırdılar. Sadık Çubik, Mahmut Dolatabadi ve Huşeng Golşiri, birçok başka yazarla birlikte çağdaş edebiyatın sınırlarını zorlayarak, daha önce girilmemiş alanlara doğru ilerlediler. Romanları ve şiirleri bugünün toprağına sıkı sıkı bağlıyken, onlar umudu, ihtimalleri ve daha iyi bir geleceği anlattılar.

1968'de Yazarlar Birliği'nin kurulması, İran edebiyat dünyasında siyasal bilincin nasıl geliştiğinin bir yansımasıydı. Samed Behrengi'nin 1968'de Azerbaycan'daki Aras nehrinde boğularak ölmesi ve bundan bir yıl sonra, 1969'da Celal Al-i Ahmed'in geçirdiği kalp krizi sonucu hayata veda etmesi, İranlı entelektüeller arasında yayılmakta olan şiddetli kaygılar dönemiyle çakışmaktaydı. Pehlevi monarşisinin devlet-destekli modernleşme programı tüm hızıyla devam ediyordu. İran ekonomisi, petrolüne ihtiyaç duyan ve gelişmekte olan tüketici piyasasını sömürmekten gocunmayan küresel kapitalizmin avucundaydı. Bu koşullarda laik entelektüeller, büyük şehirlerde, özellikle de Tahran'da yaşayan eğitimli sınıfla sınırlıydı. Sayıları az olan ve son derece durağan koşullarda yaşayan İran entelektüelleri, buna rağmen modernitenin baskın temalarıyla ilgili bir dil oluşturma girişiminin üstesinden gelmişlerdi. Üstelik, kurdukları dil, en azından sömürgecilik-karşıtı tavrı ve söylemi açısından, devrimci bir duruşa sahipti.

1970'ler bir umut ve cesaret dönemi olarak anılır. 1971'de Siyahkal gerilla isyanı Şah'ın ordusu tarafından bastırıldıktan sonra basında çıkan haberler, umutsuzluk havası yaratmak yerine Pehlevi diktatörlüğünün zayıflığına dair bir siyasal bilincin şekillenip yükselişe geçmesine yol açtı. Özellikle Tahran Üniversitesi, polisle çatışmaların sık sık yaşandığı bir direniş merkezi haline geldi. Eylemci öğrenciler ile polis arasında yaşanan çatışmalar ülkenin her yanına yayıldı. Feda'iyan-i Halk (Halkın Fedaileri) adlı gerilla örgütü, yasadışı yayınlarıyla bu cesur başkaldırıyı perçinliyordu. Hamid Eşref, Eşref Dekan, Emir Pervez Puyan ve Bican Cozani, Pehlevi rejimine karşı yürütülen devrimci hareketin liderleri olarak ortaya çıktılar.

Sanat dünyasında meydana gelen değişimlerin de siyaset alanındakilerden geri kalır yanı yoktu. Emir Nadiri'nin Sadık Çubik'in aynı adlı romanından uyarladığı *Tengsir* (1933), düzen-karşıtı fikirlerin yükselişine hız kazandırdı. *Tengsir*'in kahramanı Zar Mehmet, ömrü

boyunca biriktirdiği herşeyi elinden alan dinsel ve siyasal otoritelerden intikamını alıyordu. Siyahkal isyanının kahramanca çabalarından haberdar olan izleyiciler, Nadiri'nin filminde bu hareketin izlerini görmekte zorluk çekmediler. Çoğunluğu büyük şehirlerde yaşayan üniversite öğrencilerinden oluşan izleyicilerin harekete geçmesi için, devrimci coşkunun bu denli açık seçik sunulmasına gerek yoktu. Daha basit örnekler bile onları coşturmaya yetiyordu. Söhrab Şehide Sales, *Yek İttifak-ı Sadeh* (Basit Bir Hadise, 1973) ile onun hemen arkasından çektiği *Tabi'at-e Bijan* (Cansız Tabiat, 1975) adlı filmleriyle, gerçekliğe bakış konusuna yepyeni bir açılım getirecekti. Bu öncü filmle birlikte, gerçekliğin edilgin biçimde belgelenmesi yöntemi, yeni bir realizm anlayışına damgasını vurdu. Dili son derece anlaşılır olan, gerçeğin maskesinin şimdiki zaman karşısındaki gücüne yapılan vurgu aracılığıyla düşürülmesini esas alan Şehide Sales sinemasının itici gücü sayılabilecek bu anlayış, daha sonra Kiyarüstemi ve Mahmelbaf'ın 1980'ler ve 1990'larda çektiği en iyi filmlerde etkisini gösteren önemli öğelerden birine dönüşecekti.

Behram Beyzayi'nin *Gharibeh va Meh* (Yabancı ve Sis, 1974) adlı filmiyle birlikte, sinemada Söhrab Şehide Sales'in ortaya koyduğu gerçekçilik anlayışından çok daha farklı bir eğilim ortaya çıktı. Beyzayi'nin uzun ve şöhretli kariyeri boyunca başlıca uğraşı, İran kültürünün içerisindeki mitolojik kaynakları filmlerinde oldukça yoğun bir biçimde kullanmaktır. 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, ikinci olarak da bu kökenlerin önündeki yıkıcı engeller, aynı biçimde mitolojik karşı saldırılar arasından tespit ediliyordu. Beyzayi sinemasının dezavantajlarından birisi, İranlı eleştirmenlerin onun anlatım biçimini çok karmaşık ve seyirciler tarafından anlaşılması zor bulmalarıydı. Ancak, Beyzayi'nin mirasının kalıcılığının ardındaki en önemli neden, görsellik açısından en donanımlı İranlı sinemacı olmasıdır. Beyzayi'nin İran kültürünü söylenceleştirmesinin en önemli örnekleri arasında, *Gharibeh va Meh* (Yabancı ve Sis, 1974)

ile *Cherikeh-ye Tara* (Tara'nın Baladı, 1978) filmleri sayılabilir. Onun bu çabası, çağdaş İran sanatında mehdicilik ve patriyarkal düzene başkaldırının en etkin örneklerinin ortaya konulmasıyla sonuçlanmıştır. Beyzayi'nin, açıkça Akira Kurosawa sinemasının etkilerini taşıyan epik sineması, İran patriyarkasının çelişen özelliklerinin süregelen mücadelesini kendi yöntemleriyle sunar. Şayet izleyici Beyzayi sinemasının alegorik anlatımını takip edebilirse, sanatçının çalışmalarında özellikle örtülü ya da fazlasıyla belirgin hiçbir öğe bulunmadığını görecektir. Dolayısıyla, onun görüntü-odaklı anlatısı, özünde işitsel-sessel olan İran kültürünün dönüşümünü etkileyerek, İranlıların görmeyi öğrenmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Beyzayi, *logos* yerine *mitos*'u, kulak'ın yerine göz'ü geçirerek, kendi sanrılarını yaşamakta olan bir kültürün kalıcı etkilerine meydan okumakta gerekli olduğuna inandığı stratejik hamleyi gerçekleştirmiştir.

Fars patriyarkasının baskıcı kültürel gücüyle verilen devrimci mücadele sürerken, Pehlevi monarşisi iktisadi açıdan güçlenmeye devam etmekteydi. 1973'teki Arap petrol ambargosuna katılmayan Şah, ülkenin doğal kaynaklarını satarak elde ettiği kâr sayesinde sadece kraliyet ailesinin İsviçre bankalarındaki kasalarını tıka basa doldurma fırsatını elde etmekle kalmadı, İran'ı 'Ortadoğu'nun Japonya'sı' yapmayı amaçlayan yeni ve tuhaf projeleri için de kaynak yaratmış oldu. Şah'ın kültürel ve siyasal eylemleri sindirme politikası, 1970'lerin ortalarına doğru artan bir ivmeyle devam etti. 1973'te Golam Hüseyin Saidi'nin hapsedilmesi ve ardından 1974 yılında Husrev Golsorki'nin idam edilmesi, Pehlevi diktatörlüğünün ne kadar acımasız olabileceğini ortaya koyan iki önemli olaydı. Megalomaninin doruklarında gezen Şah, iyice saldırganlaşmıştı. 1976'da bir 'İmparatorluk Takvimi' çıkardı. İran topraklarındaki hükümdarlıkların anlatıldığı bu takvimin merkezine kendi hanedanlığını, özellikle de kendisini yerleştirdi. Pers monarşisinin kuruluşunun 2500. yıldönümü için kutlamalar düzenleyerek, törende, Büyük Kyros'un hayaletine, "Rahat uyu, çünkü biz ayaktayız," lafını söyleyeceği anı görmeleri için dünyanın her yanından devlet başkanlarını İran'a davet etti. Dünya üzerindeki hiçbir monarşinin yarışamayacağı düzeyde bir bayağılık gösterisiydi bu.

İnsan onuruna yapılan bu saldırılar elbette karşılıksız kalmayacaktı. Ali Şeriati'nin (1933-1977) İngiltere'de ölmesi, Pehlevi rejimine karşı on yıldır sürmekte olan aktif ideolojik karşıtlığın doruğa ulaşmasını sağladı. Önde gelen bir grup İranlı muhalif entelektüel, Goethe Enstitisü tarafından düzenlenen ve on gün süren bir şiir toplantısına katıldılar. 1978'e gelindiğinde, Pehlevi-karşıtı gösteriler artık ciddi boyutlara ulaşmış ve başkentten ülkenin en ücra şehirlerine kadar yayılmıştı. Ayetullah Humeyni, yavaş yavaş bu hareketin önderi haline geldi. Devrim döneminin en trajik olaylarından biri de bu yıl gerçekleşti. Ülkenin güneyindeki şehirlerden biri olan Abadan'da, Reks Sineması kundaklandı ve film izlemekte olan 300'den fazla kişi, yanan sinema salonunda feci şekilde can verdiler. Yangın başladığı sırada, seyirciler Mesud Kimyayi'nin *Geyikler* adlı filmini izliyorlardı.

1979 yılının başında Şah ülkeyi terk etti ve Humeyni zaferle ülkeye döndü. 1979'un Kasım ayında bir grup radikal İslamcı öğrenci Amerikan Büyükelçiliği'ni basarak çalışanları rehin aldı. Böylece, tam 444 gün sürecek kritik bir dönem başlamış oluyordu. Bu esnada Carter yönetiminin çalkantılı son yılı da bitti ve Carter, başkanlığı Reagan'a devretti. Amerikan rehine krizinin en önemli sonuçlarından biri de, İran İslam Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecini hızlandırması oldu. 1980'lerin başlarında, Amerikan-İran ilişkileri çıkmaza girmiş ve bütün diplomatik bağlar kopmuştu. 1980'de patlak veren İran-Irak savaşı, modern savaş tarihinde en yıkıcı çarpışmalardan biri olarak yerini alacaktı. Olağanüstü savaş koşullarında, İslam Cumhuriyeti ilahiyatçıları, teokrasiye alternatif olabilecek tüm düşünce biçimlerini baskı altına alarak sindirmeye çalışmaktaydılar. Üniversiteler kapatıldı; görüşleri dini yönetime ters düşen öğrenciler ve profesörler derhal tasfiye edildiler. Gazeteler kapatıldı ve toplu gösteri yapmak yasaklandı. En baskıcı yaptırımlar kadınlara karşı uygulananlar olmuştu. Laik entelektüellere de şiddetli baskılar uygulanıyor, bazıları sessiz kalmaya zorlanıyor, bazıları hapse atılıyor, bazıları da ülkesinden sürülerek aşağılanmaya tahammül etmek zorunda bırakılıyordu.

Söhrab Sepehri'nin 1980 yılında Londra'da ölümü, bir dönemin bitişini simgeliyordu. Said Sultanpur'un 1981'de idam edilmesi, İslam Cumhuriyeti görevlilerinin laik bir direniş hareketinin en ufak

bir kımıldanışına bile tahammülü olmadığını bütün ülkeye gösterdi. 1982'de ünlü oyun yazarlarından Golam Hüseyin Saidi ülkesinden kaçıp Paris'e gitti. Orada, edebiyat dergisi *Elifba*'yı çıkarmaya devam etti ve entelektüelleri tehdit edip onlara zulmetmenin dini rejim adına o günlerde sıradan bir olay haline geldiği iyice ortaya çıktı. Adeta ölümüne içen ve sağlığı bozulan Saidi'nin 1985 yılında hayatını kaybetmesi, bir edebiyat kültürü döneminin de kapanışını simgeliyordu. İsmail Fasih'in *Sorayya In Coma* (Süreyya Komada, 1983) adlı filmi, memleketleriyle bütün bağlantıları koparılmış olan yurtdışındaki İran'lı muhalif entelektüeller topluluğunun yükselişini anlatır. Ayetullah Humeyni'nin 1989'daki ölümü, yönetici aygıtın ideolojik temellerinden çok daha fazlasını dönüştüren on yıllık devrim döneminin de sona ermesi anlamına geliyordu.

İran sinemasının gelişimi, devrimden sonra ciddi biçimde sekteye uğradı. İslam Cumhuriyeti, sinemayı aktif olarak kendi propagandasını yapmak amacıyla kullanmaya başladı. Devlet, devrimi destekleyip yücelten filmlerin çekilmesi için milyonlarca dolar harcamakta tereddüt etmedi. En yetenekli İranlı yönetmenlerin çalışması fiilen yasaklandı. Fakat küllerin altında tüten duman asla söndürülemedi. Behram Beyzayi, Abbas Kiyarüstemi ve Daryuş Mehrcuyi gibi eski ustaların saflarına, kısa süre sonra Muhsin Mahmelbaf ve Rahşan Beni-İtimad gibi genç yetenekler katıldılar. Böylece, İran'ın moderniteyle karşılaşma ve hesaplaşma efsanesi sürerken, sanatın bu karşılaşmadaki hayati işlevi de önemini muhafaza etmekteydi.

2
İRANLI BİR FİLM YÖNETMENİNİN BELGESELİ: ABBAS KİYARÜSTEMİ



Abbas Kiyarüstemi'nin doğum tarihi olan 22 Haziran 1940'dan tam bir yıl önce, ünlü İranlı şair Faruk Yezdi, Rıza Şah'ın zindanlarından birinde vahşice katledildi. İhtiraslı ve azimli bir insan olan Rıza Şah, 1926'da tahta çıktı ve en baskıcı yöntemlerle devlet-destekli bir 'modernleşme' programını yürürlüğe koydu. Bu acımasız programda en liberal muhalefete dahi yer yoktu. Kiyarüstemi doğduktan yalnızca bir yıl sonra, İran, yaşlı Şah'ın Nazilerle kurduğu yakın ilişkiden haberdar olan Müttefik güçler tarafından işgal edildi. Rıza Şah, 1941'de tahtından feragat ederek yerini oğlu Muhammed Rıza Şah'a devretmek zorunda kaldı. Müttefik güçlerin işgalinin yarattığı karmaşayı fırsat bilen sol görüşlü aydınlar, Tudeh (Komünist) Partisi'ni kurdular. İran siyaset arenasında, daha önce eşi benzeri görülmemiş on yıllık yeni bir öz-



Abbas Kiyarüstemi, sinemanın yüzüncü yılı kutlamaları için Lumière kamerasıyla bir dakikalık bir kısa film çekerken.

gürlük dönemi başladı. Ülke yabancı güçlerin işgali altındaydı, yaşlı hükümdar tahttan çekilip, yerine güçsüz ve tecrübesiz oğlunu bırakmıştı ve etkin bir hükümetin varlığından söz etmek mümkün değildi. Kiyarüstemi'nin doğumundan bir yıl sonra, edebiyat dünyası da önemli bir olaya tanık oldu. Sadık Hidayet, Fars edebiyatının gerçek anlamda modern bir edebiyat haline geldiğinin en parlak kanıtı olan *Kör Baykuş* adlı romanını yayınladı.

Kiyarüstemi, 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 gerçekliğin görselliğini yüceltmesinin tarihidir.

Kiyarüstemi, savaş-sonrası İran'ın, geçici olarak müttefik güçler tarafından işgal edilen toprakların, yaşlı diktatörünün terk ettiği ancak yeni diktatörünün demir yumrukla yöneteceği bir ülkenin çocuğuydu. Siyasal kültürün gündelik olaylardaki yansımasının endişe ve beklenti yüklü olduğu, yeni Tudeh Partisi'nin İran'ıydı bu. Kiyarüstemi, mutlakiyetçi monarşinin korkunç pençeleri arasından geçici olarak sıyrılmanın rahatlığının yaşandığı bir devrin, anısı belleklerde hâlâ taze olan 1906-1911 anayasal devriminin demokratik bir devletin yönettiği hoşgörülü bir toplumda yaşamanın umudu olduğu Musaddık döneminin çocuklarından biriydi. Kiyarüstemi doğduğunda, yüzyıl başındaki devrim yıllarının coşkusu, ailesi ve öğretmenlerinin kuşağının zihninde hâlâ capcanlıydı. Devrim, tarihi bir ülkeyi uykusundan uyandırmış, sömürgeci güçlerin askeri desteğiyle zorla kabul ettirilmeye çalışılan modernite gerçeğini görmelerini sağlamış, yepyeni düşünceler, yeni bir iktidar anlayışı ve ideolojiler yaratmıştı. 1906-1911 devrimi, en azından mutlak monarşinin anayasal demokrasiye dönüşümüyle sonuçlanmıştı. Anayasa, geleneksel eğitimden geçmiş, ayrıca Avrupa'da eğitim görmüş İranlı liberal hümanistler kuşağınca oluşturuldu. Monarkın gücünü sınırlandırmayı, yasama gücünü elinde bulunduran bir meclis kurmayı, siyasal partilerin kurulmasını serbestleştirmeyi, devlet yönetiminin başına bir başbakan atamayı ve yasaları yorumlayacak özerk bir yargı sistemi oluşturmayı öngörüyor-

du. Kiyarüstemi'nin ailesi, kendilerini bir monarkın 'kulları' *(ra'iyyat)* olarak değil de modern bir ulus-devletin 'yurttaşları' olarak tanımlayabilen ilk İranlılar kuşağının mensubuydu.

Ülkenin kuzeyinde ve güneyinde petrol bulunduğunun ortaya çıkmasının ardından Rus, İngiliz ve Fransız sömürgeci güçleri arasındaki rekabet iyice yoğunlaştı. Birinci Dünya Savaşı'nın (1914-1918) patlak vermesiyle birlikte, genç ulus-devletin bütün liberal demokrasi hayalleri silinip gitti. Bu gencecik ülkenin sivil ve siyasal olgunluğu, 1921 yılında İran Komünist Partisi'nin kurulmasıyla gözler önüne serilirken, Muhammed Ali Cemalzade'nin 1922'de yayınlanan *Bir Zamanlar* adlı eseri, modern Fars romanının başlangıcına işaret ediyordu. Aynı yıl, Niyma Yusiç, Fars şiiri ve estetik anlayışı açısından devrimci bir atılım sayılan uzun şiiri *Efsane*'yi yayınladı. Kiyarüstemi, siyasal kültürü yüz yıl süren bir laikleşme sürecine maruz kalmış, bir yarı-burjuva devrimine, yabancı güçlerin işgaline, edebiyat ve şiir alanında bilinçlenmeye ve bir dizi yıkıcı, zayıf düşürücü sömürgeci müdaheleye tanık olmuş, bu sancılı sürecin sonunda kendi siyasal ve kültürel kimliğinin bilincine varan yeni bir ulus-devletin vatandaşı olarak doğmuştu.

Rıza Şah tahta çıkmadan iki yıl önce, Avrupa Oryantalizminin en görkemli eserlerinden biri kaleme alındı: E.G. Browne'nin *A Literary History Of Persia* (İran Edebiyat Tarihi). Rıza Şah'ın bir ulus kurma çabaları sırasında eksikliğini çektiği tüm edebi ve kültürel semboller, Browne'nin *İran Edebiyat Tarihi* adlı eserinde ayrıntısıyla yer alıyordu. Türkiye'nin lideri Mustafa Kemal'den -daha sonraları da Hitler'den- etkilenen Rıza Şah, muazzam ve zorlu bir 'modernleşme' programını yürürlüğe koydu ve yönetimini üstlendi. Fakat 1930'larda Müttefikler'in ülkeyi işgal etmesi ve Şah'ı tahttan çekilmeye zorlayıp yerine oğlunu getirmesi, programın kesintiye uğramasına yol açtı. Savaş sırasında İran'ın işgal edilmesi, Rıza Şah'ın diktatörlük yönetminin sonunu getirdi. Tudeh Partisi de bu dönemde kuruldu ve İranlı entelektüellerin büyük çoğunluğu ilerici harekete katıldılar. Şah Rıza Muhammed, 1941 yılında İran monarkı ilan edildi ve 1940'lı yıllar boyunca hiçbir varlık gösteremeden ülkeyi yönetti. Siyasal ve kültürel gelişmelerin birçoğunun 1940'larda gerçekleşmesinin sebebi, monarşinin karşılık veremeyecek derecede zayıf düşmüş olmasıydı.

Kiyarüstemi'nin çocukluğunda, İran'da bir sinema endüstrisinin varlığından söz etmek mümkün değildi. Savaş döneminde, İran'ın film çekmek gibi bir lüksü olmadı. Sadece Müttefik güçlerin propaganda filmleri ve benzeri yapımlar gösteriliyordu. 1945'ten sonra, İran sinemasının öncü isimlerinden biri olan İsmail Kuşan, ülkesini Avrupa ve Amerikan filmleriyle tanıştırdı. Türkiye ve Mısır'da dublajını yaptığı yabancı filmleri, İran'daki sinema salonlarında gösteriyordu. Tahran'daki izleyiciler bu filmlerden çok memnun kalmışlardı. Bu başarı da Kuşan'ı ilk filmini çekmek konusunda cesaretlendirdi. Yönetmenin ilk filmi *Hayat Fırtınası* (1948), ticari bir fiyasko olarak tarihteki yerini aldı.[1] Kuşan'ın, aralarında monarşi öncesi dönemi anlatan *Şehzadenin Tutsağı*'nın (1948) da bulunduğu diğer iki filmi de gişede hayal kırıklığı yaratacaktı.

Kiyarüstemi'nin çocukluk yıllarında İran sineması ne kadar yoksul ve ilkelse, aynı dönemde şiir de aynı ölçüde zengin ve devrimciydi. Kökleri tarihi şiir geleneğine uzanan modern şiir, 1906-1911 anayasal devrimi kadar eski dönemlerde bile kültürel moderniteye çabucak ve etkin biçimde tepki vermeye başlamıştı. Fakat Niyma Yusiç'in *Qesseh-ye Rang-e Parideh* (Solgun Rengin Öyküsü, 1920) adlı kitabının yayınlanması, sanat alanında yepyeni bir başlangıç anlamına geliyordu. Neredeyse beş yüz satır uzunluğunda olan bu şiir, İran'ın kültür yaşantısında âdeta bir bomba etkisi yaratmış, modernleşme kaygılarıyla uyum içinde olan, olağanüstü zengin bir dili ortaya çıkarmıştı. İki yıl sonra, Niyma Yusiç, *Afseneh* (Efsane, 1922) ve *Ay Sahab* (Ah Gece, 1922) adlı şiirlerini yayınlayarak, Fars şiirinde yeni bir akımın kurucusu olarak konumunu sağlamlaştırdı. Niyma Yusiç, *Quqnus* (Sfenks) adlı kitabını yayınlandığı 1937 yılında, Fars şiir diksiyonuna, dikkatle işlenmiş ve tamamen yeni bir biçim eklemiş oluyordu. *Sfenks*'in dili şiirsel, siyasal, aynı zamanda putkıran ve devrimcidir. Niyma, sadece zengin Fars şiir geleneğine değil, ayrıca Batı edebiyatının romantizm, realizm ve sembolizm akımlarına da hâkimdi.

1939'a gelindiğinde, yazın dünyasının önde gelen isimlerinden Perviz Natel Hanleri, Rilke'nin mektuplarını Farsça'ya çevirip bir de önsöz yazmıştı. Ortaya, İranlı şairleri kuşaklar boyunca etkileyecek

1) Bkz. Mesud Mehrabi, *Tarikh-e Cinema-ye Iran*, Tahran, Film Yayınları, 1984, s. 50-51.

olan çok önemli bir şiir manifestosu çıkmıştı. Hanleri'nin kendi şiiri *Oqab* (Kartal, 1942), Fars şiirinin dilini ve diksiyonunu modernleştirmek amacıyla başlatılmış cesurca bir girişimdi, ancak asla Niyma'nın çalışmalarının çarpıcılığına ulaşamadı. 1943'e gelindiğinde, Hanleri, büyük bir teorisyen ve şiirde modernist hareketin en ateşli savunucusu olarak kabul ediliyordu. Çıkardığı edebi yazın dergisi *Sokhan* (Logos), genç şairleri kapsayan bir tartışma platformuna dönüşmüştü. Hanleri'nin engin bilgi dağarcığı, genç şairler kuşağının eğitiminde çok önemli bir yere sahip olmasını sağlasa da, siyasal muhafazakârlık batağına saplanması ve Pehlevi rejimiyle özdeşleşmesi, onun sıradan bir akademisyenden öte bir önem kazanmasını imkânsız kılıyordu. Oysa Niyma, umutlu ve tutkulu bir kuşağın sesiydi.

Kiyarüstemi'nin ilk çocukluk yıllarına rastlayan dönemde en çok sevilen ve dolayısıyla onun büyüme çağındaki kültürü tanımlayan şiir geleneği, Rıza Şah'ın diktatörlüğü döneminde cesaretinin ve yaratma gücünün çoğunu yitirmiş olan anayasalcı milliyetçiliğin güçsüz bırakılmış geleneğiydi. Fakat Faruk Yezdi ve Abülkasım Lahiti'nin şiirlerinde, anayasalcı milliyetçilik Sovyet sosyalizmini kucaklıyordu. Bu eğilimleri yüzünden, Faruk Yezdi gibi şairler hapse atıldılar, işkence gördüler ve katledildiler. Rıza Şah'ın göz yumduğu ve hatta teşvik ettiği milliyetçilik biçimi, kategorik ve öfkeli bir biçimde 'Araplar' diye nitelendirilen kimselere yöneltilen, 'Türkler'in de acımasız iğnelemelerinden nasibini aldığı ırkçı bir şovenizmdi. Proleteryaya özgü şiirsel bir imgelemin yokluğu, emekçi sınıfının güçsüz düşürülmüş olduğunu kanıtlamaktaydı. Bu esnada, hastalıklı komprador benzeriyle uyum içinde gelişmekte olan küçük burjuvazi, eğlence ihtiyacını, yalnızlığı ve içli aşk serüvenleri peşinde koşan bireyciliği kutsayan bir tür 'romantizm' akımı aracılığıyla gideriyordu.

Rıza Şah dönemi sonrasında, durum radikal bir biçimde değişti. Kiyarüstemi, siyaset ve şiir kültürü alanındaki bu devrimci değişim ikliminde büyüdü. Radikal düşünceler, toplumsal gerçekçilik ve sömürge-karşıtı görüşler, yaratıcı imgelemi etkisi altına almıştı. Niyma, devrimci şiir alanınındaki hâkimiyetini sürdürmekteydi. Eserleri, klasik şiir anlayışından radikal bir kopuşun ve en ilerici fikirlerin bileşiminden oluşuyordu; hatta kendi başına bir kültürel kurum ha-

line gelmişti. Niyma'nm şiiri, İran modernitesinin yapısının, sömürgeci buyruklarının ötesinde yeniden odaklanabileceği bir öznellik biçimi filizlendirmişti. Niyma'nın, döneminin maddi gerçeklikleriyle derin bağları olan şiiri, bu gerçek durumları özgürleştirici estetik ihtimallere dönüştürüyordu. Adorno'nun dediği gibi: "Sanat eserleri, deneysel gerçeklikle kurdukları ilişkide, kurtarılmış dünyada herşeyin olduğu gibi kalacağı, aynı zamanda tümüyle ötekine dönüşeceği teologumenon'unu hatırlatırlar."[2] Niyma'nın şiiri, İranlıların, kökenleri kendi tarihsel gerçekliklerine uzanan, fakat aynı zamanda 'tümüyle öteki' olan bir varoluş şeklini hayal edebileceği bir dünyaya, yani sözü geçen 'kurtarılmış dünya'ya dönüşmüştür.

1950'Lİ YILLAR

Kiyarüstemi'nin hayatının ilk on üç yılı, İran'ın eskiye kıyasla oldukça özgür olduğu bir döneme rastlıyordu. Sosyalist, milliyetçi ve İslamcı partiler kurulduğu bu demokratik gelişme dönemi, 1953'teki CIA destekli darbeyle aniden sona erene dek sürdü. Bu tarihte Muhammed Musaddık'ın demokratik bir seçimle başa gelen hükümeti devrildi, Şah yeniden iktidara getirildi, bütün büyük siyasal partiler kapatıldı ve acımasız baskıcı rejimin kurumları ülkede kök salmaya başladı.

1950'lerde, İran sinemasında sonraki on yıllık dönemde gerçekleşecek muazzam değişimi işaret eden hiçbir kımıldanma yoktu. Birkaç ticari film yönetmeni, film stüdyoları kurup tiyatro oyuncularıyla anlaşarak tümüyle saçma ve boş filmler çektiler. Yine de sinema kültürü ülkede kök salmaya başlamıştı. Artık bütün büyük şehirlerde birden fazla sinema salonu vardı. Sinema, önde gelen popüler eğlence biçimi haline gelmişti. Evlerde hâlâ televizyon yoktu. Elbette radyo, şehirli entelektüellerden tarladaki köylülere kadar bütün toplumsal sınıflar arasında en yaygın kitlesel yayın aracıydı. Fakat sinema, daha önce hiç yaşanmamış, büyüleyici deneyimler sunmaktaydı. Sinemanın kardeşi

2) Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Rubert Hullot-Kentor tarafından çevrilmiş, yayına hazırlanmış ve önsözü yazılmıştır; Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997, s. 6.

tiyatro ise, daha kısıtlı bir kitleye hitap ediyordu. *Nakkali* (halk ozanlığı), *Ro-hozi* (popüler tiyatro), *Shamayel-gardani* (anlatıcı halk ozanlığı) ve *Taziye* (dini oyunlar) gibi geleneksel popüler eğlence biçimleri, Tahran'da ve ülkenin diğer bölgelerinde hâlâ sürdürülüyordu. Ancak hızla büyümekte olan İranlı küçük burjuva sınıfının, bu yeni eğlence biçimini çok daha çekici bulduğu açıkça belliydi.

1950'lerde, Kiyarüstemi henüz küçük bir çocukken izleyebildiği sinema filmleri, Hindistan, Hollywood ve özellikle Avrupa'dan ithal edilen yapımlar ya da yerli filmlerdi. Yorulmak nedir bilmeyen İsmail Kuşan, hâlâ İran sinema endüstrisine hükmediyor ve yeni ticari ataklar yapabilmenin yollarını araştırıyordu. Köyden şehre göçen İranlıların yaşadığı dönüşümü konu ettiği *Pişmanlık* (1950) adlı filmi, sonraki dönemde yapılan İran melodramlarının tonunu belirleyen önemli bir yapımdı ve büyük bir ticari başarı elde etti.[3] Kuşan'ın melodramlarındaki en büyük gelişmelerden biri de, kadın oyunculara başrol vermesiydi. İran'ın en seçkin iki ses sanatçısı Kamarulmülk Veziri ile Delkeş, Kuşan'ın *Ana* (1952) adlı filminde oynayarak filmin gişe başarısını garantilediler. Veziri ile takipçisi Delkeş, yaşadıkları dönemdeki kültürel kısıtlamalara rağmen halka açık yerlerde şarkı söyleyerek İran müziğinde devrim yapan kadınlardı. Bu dönem, aynı zamanda İran sinemasının teknik ve estetik yönlerden yavaş yavaş gelişerek aşama kaydettiği yıllara denk gelmekteydi. Etnik ve dinsel azınlıklardan birçok erkek ve kadın oyuncu, özellikle de Ermeniler, sinemaya ilgi gösterir oldular. Hicazi gibi ünlü yazarlar, filmler için senaryolar yazmaya başladılar. Veziri ve Ruhbahş gibi şarkıcılar oyunculuk yaptılar. Pervez Katibi, İran sinemasındaki ilk 16 mm.'lik film olan *Beyaz Eldiven*'i 1951'de çekmişti. Katibi'nin filmlerini göstermek üzere daha yeni ve büyük projeksiyon cihazları satın alındı.[4] Sinemanın o günlerdeki önemini, zamanın eleştirmenlerinden biri şu cümlesiyle çok iyi açıklar: "Gözler, insana kulağın yaşattığı hazzın çok daha fazlasını veriyor."[5] Ancak bu teknik gelişmelerin hedefi, hâlâ yalnızca sınırlı beğenileri ve zevkleriyle küçük bur-

3) Mehrabi, 1984, s. 52.
4) *A.g. y.*, s. 53-54.
5) *A.g.y.*, s. 56.

juva izleyicilerden ibaretti. Şarkılı ve danslı sahneler, özellikle de Mehveş'in rol aldıkları, 1950'lerde çekilen tüm filmlerin en önemli bölümünü oluşturuyordu. Seyirciler bu şarkılı ve danslı sahneleri o kadar çok seviyorlardı ki, Amerikan ya da Avrupa yapımlarının gösterimi esnasında film yarısında durdurulup, Mehveş'in performansıyla taçlanan bu şarkılı danslı bölümler araya giriyordu.[6]

1950'li yıllarda gerçekleşen çok önemli başka bir gelişme, profesyonel oyunculuk alanında yaşandı. Cemşit Şeybani, konuşma, oyunculuk, estetik teorisi, tiyatro-sinema tarihi, makyaj ve müzik eğitimi verilen bir oyunculuk okulu açtı.[7] 1950'lerin sonlarına doğru çekilmiş olan filmler, oyunculuk üzerinde yoğunlaşan bu ilgiyi yansıtmaktadır. Ancak ne yazık ki, en popüler filmlerde başroller hâlâ yeteneksiz isimlere veriliyordu. Şapur Yasemi'nin *Emir Arslan* (1955) adlı eseri, bu dönemin en başarılı filmlerinden biriydi. Ancak hiçbir film, İsfahanlı kıdemli komedyen Erham Sadr'ın başrolünü oynadığı, Muşek Sururi ve Samuel Kaçıkyan'm yönettiği *Cehennemde Şölen* (1957) kadar büyük bir başarı elde edemedi. Sinemanın daha da çok sevilmesini ve İran'daki başlıca eğlence aracı haline gelmesini özellikle bu iki filmin sağladığını iddia etmek mümkündür. Bu popülerlik, Mehcit Muhsini'nin lümpen bir karakter çevresinde gelişen *Late Javanmard* (Cesur Serseri, 1958) adlı filmiyle farklı bir boyuta taşınıyordu. Oyuncu Nasır Melik Moti, 1950'lerde ortaya çıktı ve sonraki yıllarda da İran sinemasının en ünlü *'Lat'* karakteri olarak tanınmayı sürdürdü. Kısa sürede popüler sinemanın önemli figürlerinden biri haline gelen *Lat*, kahramanlık numarası yapan lümpen karakterlere verilen addır. Ferruh Gaffari'nin bu vasat yapımlar arasında kalitesiyle öne çıkan *Aşağı Mahalle* (1958) adlı filmi, gelecek on yıllık dönemde başlayacak önemli değişimin habercisiydi.

İran sinema sahnesinde meydana gelen bu gelişmeler, şiir alanında başlayan değişikliklerle kıyaslandığında önemsiz kalıyordu. Niyma Yusiç'in 'çocukları,' artık büyümüşlerdi. Niyma'nın erken dönem romantizmi, Feridun Tavalluli'nin şiirine yön vermiş ve Nadir Nadir-

6) *A.g.y.*, s. 60.
7) *A.g.y.*, s. 74.

pur'un çalışmalarını etkilemişti. Fakat olgunluk dönemini yaşayan Niyma'nın siyasal açıdan çok daha büyük önem taşıyan toplumsal gerçekçiliği, artık sadece onun şiirlerinde değil, Mehdi Ehvan-ı Salis ve Ahmet Şamlu'nun şiirlerinde de yaşıyordu. O dönemki şiiri 1960'larda yeşeren devrimci üslûbundan çok uzak olsa da, Füruğ Ferruhzad da zamanın dikkate değer seslerindendi. Füruğ Ferruhzad'ın şiirsel sesi, İran'da bireysel öznelliğin biçimlendirilmesinde büyük rol oynadı. İranlı ünlü edebiyat tarihçisi ve eleştirmen Muhammed Rıza Şafi'i Kadbani, bu konuda şunları söylüyor:

> Geleneksel şiirimizin salgın hastalıklarından olan bir tema, yani lirik şiirde sevgilinin evrenselliği, yavaş yavaş yok olmaya başladı. Günümüzde, sevgilinin özellikleri daha açık ve belirgin hale geldi. Şairler, Sevgili'nin suretsiz imgesini terk edip aşk ve iki insan arasındaki daha elle tutulur ilişkilere eğilmeye başladılar. Bu dönemde yazılan şiirleri okuduğunuzda, sevgilisinden söz eden bir kadın da olsa (Füruğ Ferruhzad), erkek de olsa (Şamlu), betimlenen sevgilinin artık klasik dönemdeki soyut ve hayali sevgili olmadığını fark edeceksiniz. Aşıkla sevgilisi arasındaki ilişkiler artık daha gerçektir ve burjuvanın sıradan hayatıyla yakından ilgilidir. Feodal Sevgili, Fars şiirinin ülkesini terk ederken, eski dönemlerdeki lirik şiirden tanıdığımız Sevgili'yi tanımlayan bireysellik-karşıtlığı ve evrensellik tamamen yok olmuştur. Günümüzün lirik şiiri, çağımızın gerçekliklerini yansıtmaktadır.[8]

1960'LI YILLAR

1960'larda Kiyarüstemi gençlik yıllarını geride bırakıp yetişkinliğe adım atarken, İran sineması hâlâ ona ve kuşağına fazla şey sunabilecek durumda değildi. Her yıl ortalama yirmi beş film çekiliyordu, ama basmakalıp konuları ele alan birbirinden kötü filmlerdi bunlar. Samuel Kaçıkyan, gelenekselci yöntemlerle yazıp yönettiği filmlerle gerilim türünün ustası haline gelmişti. Bu dönemde başlıca film türleri, melodram ve gerilimdi. İran orta sınıfının nüfusu giderek büyüyor ve çocuk ölümlerinin azalması nedeniyle genel nüfus

8) Muhammad Rıza Şafi'i Kadbani, *Advar-e She'r-e Farsi*, Tahran, Tus Yayıncılık, 1980, s. 67-68.

da gençleşiyordu. Uzak kırsal kesimlerden büyük şehre göç dalgası başlamıştı. Göç eden işçilerin en başarılı olanları küçük burjuva sınıfına katılıyor, büyük bir çoğunluğuysa hayatlarını şehir dışındaki gecekondu mahallelerinde sürdürüyordu. Küçük burjuva nüfusunun giderek artması, İran melodram sinemasının devamlı beslenebileceği bir kaynağa kavuştuğu anlamına gelmekteydi.

Toplum, büyük bir değişim sürecinin eşiğindeydi. Ayetullah Burucerdi'nin 1961 yılındaki ölümü, Şii imamlık kurumunda büyük bir otorite boşluğu yaratmıştı. Ayetullah'ın ölümünden hemen sonra yapılan bir toplantıda, önde gelen dini liderler ve hocalar, gittikçe karmaşıklaşan ve düşmanlaşan bir çevrede Şiilere kimin liderlik edeceğini tartıştılar. 1960 yılında, dini liderlerin karşı çıkmasına rağmen Pehlevi rejiminin İsrail devletini resmen tanıması, ayetullahlar ile devletin görüşlerinin birbirine tamamen zıt düştüğünün kanıtıydı. Şah, 1962'de büyük bir toprak reformu başlatınca, din adamları savunmaya geçtiler. Özellikle İran'ın dünya düzeninde ABD'den yana taraf olması, imamlık kurumunun çileden çıkmasına yol açtı. Sol görüşlü laik entelektüeller bile İran'ın ABD ve Batı Avrupa'yla özdeşleşmesine şiddetle karşı çıktılar. Celal Al-i Ahmed'in 1962'de yayınlanan "Batılılaşma Hastalığı" adlı makalesi, bu hoşnutsuzluğun önemli kanıtlarından biridir. Bu genel memnuniyetsizlik havasına rağmen Şah, Kennedy yönetiminden aldığı onay doğrultusunda 1963 yılında 'Beyaz Devrim'i gerçekleştirdi. Dini kurumlar, bu hamleye hazırlıksız yakalanmışlardı. Ayetullah Humeyni'nin liderliği altında birleşen dini kurum, rejim karşıtı bir seferberlik başlattı. Haziran 1963 ayaklanması oldukça büyük ve geniş çaplıydı, fakat ülkeyi karıştırma misyonunu gerçekleştiremedi. Humeyni sürgüne gitmeye zorlandı ve isyan sona erdi.

İran entelijansiyası çalkalanmaktaydı; sessizlik hüküm sürse de, umut dolu bir bekleyiş havası vardı. İran sineması da sonunda bu değişikliklere tepki vermeye başladı. 1950'lerin ticari sinema kâbusundan kopuşun ilk işareti, Ferruh Gaffari'nin çektiği, *Shab-e Guzi* (Kamburun Gecesi, 1964) adlı filmdi. Dönemin sinema eleştirmenlerinden Hezir Daryuş, *Binbir Gece Masalları*'ndan uyarlanan bu filmin, İran sineması açısından ciddi ve yeni bir başlangıç anlamına geldiğini ilan

etti.[9] Bu ve başka iki büyük film; Füruğ Ferruhzad'ın *Khaneh Siyah Ast* (Siyah Ev, 1962) ile İbrahim Gülistan'ın *Khest va Ayeneh* (Balçık ve Ayna, 1965) adlı eserleri, gerçekten de yepyeni bir sinema geleneğinin hazırlık aşamasına girildiğini kanıtlar nitelikteydi.

Fakat, aynı yıl çekilen *Ganj-e Qoarun* (Karun'un Hazineleri, 1965), İran sinema tarihinin en ünlü ve popüler filmi haline geldi. Bu filmin gördüğü ilgi, İranlı izleyici kitlesinin alışkanlıklarının değişmediğini, izleyicinin lümpenliğin melodramatik sunumundan hâlâ büyük keyif aldığını kanıtlıyordu. Lümpenlik, etkisini hiçbir zaman yitirmeyen bir veba salgını gibiydi ve İran patriyarkasının en kötü özelliklerini ölümsüzleştirmeyi sürdürüyordu. *Karun'un Hazineleri*'nin ticari başarısı o kadar büyüktü ki, ertesi yıl çekilen filmlerin sayısı 39'dan 52'ye yükseldi. Bunların büyük çoğunluğu, *Karun'un Hazineleri*'nin taklidiydi. Böylece, İran sinemasında '*Karun'un Hazineleri usülü*' denilen yeni bir film türü ortaya çıktı.[10]

Bu filmlerin sinema alanında neden olduğu facialarm acısını, edebiyata bakarak unutmak mümkündür. Edebiyattaki önemli yenilikler, 1960'lar sinemasının en iyi örneklerini bile önemsiz kılıyordu. Niyma Yusiç 1960 yılında öldü, fakat onun çocukları -en önemlileri Ahmet Şamlu, Mehdi Ehvan-ı Salis, Füruğ Ferruhzad ve Söhrab Sepehri'ydi- dönemin ahlâki ve entelektüel atmosferini oluşturmaya devam etmekteydiler. Füruğ Ferruhzad'ın 1964 yılında yayınlanan kitabı *Yeniden Doğuş*, modern edebiyat tarihinde yaratıcı dilin kullanımı açısından bir dönüm noktasıydı. Füruğ Ferruhzad, 1967 yılındaki zamansız ve trajik ölümünden önce, İran kültürünün şiirsel doğasını daha önce asla başarılamayan bir biçimde değiştirecekti. Roman alanında da dikkat çekici gelişmeler oluyordu. Ali Muhammed Afgani'nin 1961 yılında yayınlanan *Ahu Hanım'ın Kocası* adlı romanı, Fars edebiyatında bir dönüm noktası olarak kabul edildi ve uluslararası başarıya kavuştu. Sadık Çubik'in *Hasta Taşı*, 1966'da yayınlandı. Huşeng Golşiri'nin *Şehzade İhticap*'ı 1969'da, Simin Daneşvar'ın *Savuşhun*'uyla aynı yıl yayınlandı. 1960'larda İran'da filın, roman ve şiir alanında kazanılan başarıların hepsi, Kiyarüstemi gibi genç sanatçıları heyecanlandıran gelişmelerdi.

---

9) Mehrabi, 1984, s. 109.
10) *A.g.y.*, s. 115.

Ciddi bir İranlı yeni yönetmenler kuşağı yükselişe geçmişti. Gaffari, Ferruhzad ve Gülistan'ın kaydettiği başarıların ardından, Davut Mollapur, *Ahu Hanım'ın Kocası*'nı (1968) çekti.[11] Ali Muhammed Afgani'nin aynı adlı romanından uyarlanan film, popüler İran sinemasının bütün mide bulandırıcı klişelerinden uzak durarak şehir hayatının gerçekçi bir portresini çiziyordu. Eleştirmenlerin beğenisini kazanan film, İran sinemasında seyircinin en basit isteklerini tatmin etmek amacıyla film yapma tuzağına düşmeyerek de film çekilebileceğinin kanıtıydı. Bir yıl sonra, Daryuş Mehrcuyi, İranlı tanınmış oyun yazarı Golam Hüseyin Saidi'nin kısa öyküsünden uyarladığı başyapıtı *İnek*'i (1969) çekti ve bu eser, İran sinemasının kurucu filmlerinden biri haline geldi. Başroldeki İzatullah İntizami, ineğine saplantılı derecede düşkün olduğu için hayvanın ölümü üzerine aklını yitiren bir karakteri başarıyla canlandırıyordu. Bu eserle birlikte, İran sinemasında yeni bir dönem başlamıştı. Mehrcuyi, İran sinemasında daha önce hiç kimsenin başaramadığı bir şeyi becermişti; İran sinemasına bir karakter ve yön vermiş, sinemanın gizli gücünü ortaya çıkarmış, tüm dünyanın ilgisini çekmişti. Mesud Kimyayi'nin *Caesar* (1969) adlı filmi de övgü toplamıştı, ancak *İnek*'le karşılaştırıldığında oldukça sönük bir eserdir. Ayrıca, *Caesar*'ın, teknik başarısı ve dahiyane yönetimine rağmen, 1950'ler ve 1960'larda oldukça yaygın olan lümpenci sinema dalgasını yüceltmek haricinde İran sinemasına hiçbir katkısı olmamıştı. *Caesar*, kadın akrabaların namusunu kendi 'onuru' olarak kabul eden patriyarkayı, yani cahil filmi türünün lümpen erkek maşizmini merkez alıyordu.

İran sinemasının 1960'lardaki muazzam çıkışı, modern şiirin de en görkemli anlarına denk geliyordu: Füruğ Ferruhzad, Söhrab Sepehri, Ahmet Şamlu ve Mehdi Ehvan-ı Salis, bu özel başarılara imza atan isimlerdi. Sadece bastırılan kadınların sesi olmakla kalmayan Füruğ Ferruhzad, pek çok yasaklı düşünceyi de yüksek sesle dile getirerek kuşağının en dikkate değer şairi haline geldi. Söhrab Sepehri, dönemin kalın politizasyon duvarlarını aşıp, dünya üzerindeki muci-

11) Arbi Ovanesyan, *Ahu Hanım'ın Kocası*'nı yönetmeye başlamıştı. Fakat bazı anlaşmazlıklar yüzünden projeden çekildi.

zevi anlardan dem vurdu. Şamlu'nun şiiri, insan olmanın gururuna devrimci övgüler düzüyordu. Ehvan-ı Salis, bütün bir ulusun bastırılmış öfkesiyle saygınlık arayışının yükselen haykırışını dillendiriyordu. İran modernitesi tarihinde başka hiçbir dönem, metaforik özgürlük sarsıntılarıyla bu denli dolu değildir. Değişkenlik, dönemin ana temalarından bir haline gelmişti; dünya değişkendi, insanlar köksüzdü, gerçeklik belirsizdi, ilişkiler değişiyordu ve idealler dönüşebilirdi. Fakat bu akışkan atmosferin ortasında, havada kesin bir kararlılık da seziliyordu; şairlerin kehanetleri hatırlatan dizelerinde ilan ettikleri yeni düşüncelerle okurların hayalleri arasında tutarlılık vardı. Özellikle Füruğ Ferruhzad ile Söhrab Sepehri'nin şiirinde, tarihi benliğin dönüştürülmesi söz konusuydu ve bunu da, Niyma Yusiç, kişinin yeryüzündeki varlığının saydamlığını kavrayarak mümkün kılmıştı. Sepehri ve Ferruhzad, varlığın estetik biçimde nesneleştirilmesini reddederek, klasik şiirin ve klasik şiirin Niyma'nın yarattığı devrimden sonraki izlerinin tüm temsil etme metafiziğini zerafetle elden geçirdiler. Onların şiiri, nesneleştirmeye karşı aktif bir başkaldırıdır.

1970'Lİ YILLAR

1970'lerde, Çocuklar ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü'nün (*Kanun-e Parvareş-e Fekri Kudakan va Noçavanan*) sinema bölümü, ya da kısaca *Kanun,* İran sinemasında büyük bir hareketin merkezi haline geldi. Abbas Kiyarüstemi ve bütün bir genç sinemacılar kuşağı bu hareketin öncüleri oldular. *Kanun*'un kuruluşunun sebeplerinden birisi, Pehlevi rejiminin uygulamaya koyduğu yeni kültürel politikalar doğrultusunda İran gençliğini siyasal açıdan zararsız eğlencelerle tanıştırmak istemesiydi. Fakat genelde olduğu üzere bu plan işe yaramadı ve *Kanun* da bir saatli bomba haline geldi. Ahmet Şamlu'nun şiirlerinden Samed Behrengi'nin romanlarına kadar pek çok iktidar-karşıtı edebiyat eseri *Kanun* tarafından korundu ve dağıtıldı.

Fakat ne de olsa Şah'ın, burnunun dibindeki sembolik ve yıkıcı karşı-kültür hakkında endişelenmekten çok daha önemli işleri vardı. İran'ın OPEC içindeki konumu 1970'lerin başında güçlendirilirken, petrolden elde edilen gelir eşi görülmemiş boyutlara ulaş-

mıştı. İran'ın kuzeyindeki Siyahkal ayaklanması ve benzeri gerilla isyanları acımasızca bastırıldı. Ayetullah Humeyni Irak'ta sürgündeydi ve ülke içindeki destekçileriye bağlantısı tamamiyle kesilmişti. Ülke, bütünüyle monarşinin kontrolü altındaydı. İran ekonomisi petrol ihracatından elde edilecek gelire endekslenmişti, geriye kalan herşey dışardan ithal ediliyordu: ABD'den un, Pakistan'dan patates, Tayland'dan pirinç, Hindistan'dan soğan, Güney Afrika'dan portakal, Danimarka'dan peynir, Hollanda'dan tavuk, İsrail'den yumurta, Türkiye'den küçükbaş hayvan ve Avustralya'dan donmuş et. Bu yıkıcı ekonomik gelişmeler, Şah'ın ailesi ve saray eşrafının muazzam bir servet kazanmasına, İranlı küçük burjuva azınlığın nüfusunun fazlasıyla artmasına ve komprador burjuvazinin aniden zenginleşmesine neden olurken, bir yandan da ulusal ekonomik altyapıyı yerle bir etmiş, işçi sınıfının büyümesine sekte vurmuş, sivil toplumun totaliter biçimde yok edilmesi sonucunu vermiş, bütün kurumsallaşmış ve gelişmekte olan siyasal faaliyetleri durdurmuş, dini ve laik ayaklanma hareketlerini radikalleştirmiş ve son olarak da, siyasal görüşleri susturulan, yalıtılmış bir entelektüeller kuşağı yaratmıştı. 1975'in başında, Şah'ın büyüklük tutkusu iyiden iyiye ortaya çıktı ve bütün demokrasi numaralarını bir kenara bırakarak *Rastakhiz* (Yeniden Doğuş) Partisi'ni kurup, partisinin ülkedeki tek yasal siyasal örgüt olduğunu ilan etti. Ardından, herkesin bu partiye üye olmasını emretti. Eğer katılmak istemiyorlarsa, *onun ülkesini* terk edebilirlerdi.

İran bu acımasız uygulamaların pençesinde kıvranırken, Abbas Kiyarüstemi, bambaşka bir alanda var gücüyle çalışıyordu. Amacı, İran halkına dünyayı nasıl daha farklı görebileceklerini öğretmek için çaba harcamaktı. Kendisiyle aynı amaçları paylaşan Söhrab Sepehri gibi Kiyarüstemi de, gerçekliğin yeniden okumasını, dünyayı yeniden anlamlı güvenilir bir yer haline getirecek olan bir *tabula rasa* aracılığıyla yapmanın peşindeydi. Onun sineması, dünyayı, sıradan bakış açısından gizlenen, biraz daha tuhaf yönlerden inceler. *Nan va Kucheh* (Ekmek ve Arka Sokak, 1970) adlı filminde, Kiyarüstemi'nin gelişmekte olan sinema duyarlılığının ilk örneklerini görürüz. Taze bir somun ekmek aldıktan sonra evine dönmek

için yola çıkan küçük bir çocuk, bir sokak köpeğiyle karşılaşır. Çocuk önce büyük bir korku ve endişe anı yaşar, sonra kafası karışır. Köpekten kurtulmak için çevredeki yetişkinlerden birinin peşine takılır, fakat adam onu tanımadığı yerlere sürükler, evinden iyice uzaklaşmıştır. Sonunda içgüdüsel bir çözüm bulur; elindeki ekmekten bir parça koparıp köpeğe verir ve evine döner. Filmin anlaşılırlığı ve kesinliği, Kiyarüstemi sinemasına özgüdür. Çocuk ile sokak köpeğinin birlikte göründüğü sahnelerde kamera hareketleri son derece akıcı ve zekicedir; ancak öznel kamera bulunan sahnelerde birkaç hata vardır. Öyküden alınacak 'ders' alttan alta, gizlice verilir. Zaten alınacak dersler varsa bile, çocuğu güvenli evine ulaşırken ve köpeği elinde paketlerle bakkaldan dönen ikinci bir çocuğu beklerken görünce bunlar unutulur. İlk çocuğun düştüğü kafa karıştırıcı zor durum, ikinci çocuğunkiyle birleşmiştir. Ayrıca ikincinin elinde, tehditkâr köpeğe uzatıp yoluna devam edebilmesini sağlayacak bir ekmek bile yoktur.

Çocukların dünyasını, kültürden nasibini almamış, ironiye meyilli gözlerle etüd eden Kiyarüstemi, ikili karşıtlıkların yıkılıverdiği anları tespit etmeyi sever; örneğin, ceza her an keyifli bir hal alabilir. *Zang-r Tafrih* (Okul Tatili, 1972) adlı filminde, topuyla bir dersliğin camını kırdığı için arkadaşları dersteyken koridorda bekleme cezası alan küçük bir çocuğun öyküsünü anlatır. Çocuk, eve dönerken önce bir futbol maçına denk gelir, sonra da amaçsızca şehrin dış mahallelerinde dolanmaya devam eder. Sıkıcı okul yaşantısının düzenini kıran bu macera dolu günün öyküsü, dolaylı yoldan isyan ve özgürlük imalarında bulunmaktadır. Camın oyun esnasında kırılmasından futbol maçının coşkulu sportmenliğine ve sonunda şehir sınırlarının gizemli varoşlarına uzanan anlatı, bu zoraki 'tatil'e neden olan ilk sınırı geçişle en baştan renklenmiştir. Böylece, *Okul Tatili*'nde, Kiyarüstemi'nin yanıltıcı biçimde basit görünen, oysa aslında sınırları zorlayan görselinin ilk deneylerine tanıklık ederiz. Kiyarüstemi sinemasının bu özelliği, Rüstemabad Üçlemesi'ne, özellikle *Zendegi va digar Hich* (Hayat ve Sonra Hiçbir Şey, 1992) adlı filmine kadar gelişmeyi ve iyileşmeyi sürdürecek, doruk noktasına bu filmlerde ulaşacaktır.

Tajrobeh (Tecrübe, 1973) adlı filminde Kiyarüstemi, usulca, dokunaklı biçimde ele aldığı ilkgençlikte aşk konusunu işler. Bir fotoğrafçı dükkânında çalışan, geceleri de orada kalan genç bir çırak, orta sınıf mahallelerin birinden gelen genç bir kıza âşık olur. Kıza bir köle gibi hizmet etmek isteğiyle yanıp tutuşan çocuk, uşak olarak işe alınma umuduyla kızın evine gider. Oradan ayrılırken umutludur, fakat akşama olumsuz cevap gelir ve gencin hayalleri yerle bir olur. Altmış dakikayı geçmeyen bu filmde, Kiyarüstemi, 1960'lar ve 1970'ler boyunca ticari ve popüler İran sinemasını istila eden mide bulandırıcı salgını, yani 'zengin kız-fakir adam aşkı'nı konu alan film türünü temelinden sarsmayı başarmıştır. *Tecrübe* de, düşmanlık duygusu ya da parodileştirme niyetiyle yapılmamıştır. Düşmanlık ve kin, Kiyarüstemi sinemasında hiçbir zaman yer bulamamıştır zaten. Onun kamerasından dizginlenemeyen bir sevecenlik yayılır ve görünürdeki herşeyi mutlulukla kucaklar.

Kiyarüstemi'nin anlatısının sadeliği ve zararsız olanı konu etme cesareti, döneminin sanatçılarından Söhrab Şehide Sales'i hatırlatır. 1998'de, kendi isteğiyle sürgüne gittiği Chicago'da ölen Sales'in İran sinemasındaki çıkışı oldukça anidir. *Yek Ettefaq-e Sadeh* (Basit Bir Hadise, 1973) adlı filmi, birçok kişi tarafından İran sinemasının dönüm noktalarından biri sayılmaktadır. Sales, *Basit Bir Hadise*'de, İran'ın kuzeyinden gelen, bir evliya kadar sabırlı, hoşgörülü, küçük ve yoksul bir çocuğun hayatını incelemek için kamerasına sabrı ve dinginliği öğretir. Kısa bir süre sonra, Sales'in ısrarla basit bir anlatıyı tercih etmesinin arkasında, aslında çok daha önemli şeyler yattığı ortaya çıkacaktır. Onun çalışmalarının yanıltıcı basitliği, gerçekliğin metafizik göstergelerin ötesindeki doğasını sabırla araştırmanın bir yoluydu. *Tabi'at-e Bi-Jan* (Cansız Tabiat, 1975) adlı filminde Şehide Sales, tek işi yılın her günü aynı saatte aynı yolcu trenine işaret vermek olan bir trenyolu görevlisinin hayatının katlanılmaz tekdüzeliğini anlatır. Bu filmde, algılanabilir şeylerin kendilerini değil, onların metafizik yöntemlerle algılanışının da *öncesini* görürüz; şeylerin, algılanmadan, anlaşılmadan, çözümlenmeden, yargılanmadan *önceki* haline şahit oluruz. Sales'in sinemasında, varoluşun anlam ve önem kazanmadan



Kiyarüstemi, *Yolcu* filminde, küçük çocukların dünyasını, 'amacından sapmış başarı' teması aracılığıyla ve dikkatle kullandığı ironik anlatımla ustaca sunmuştur.

önceki saf hali ortaya çıkmaya başlar. Şehide Sales bir süre sonra Almanya'ya göç etmek için İran'ı terk etti. Burada, *Dar Ghorbat* (Gurbet, 1975) adlı filmi çekti. Genç yaştaki ölümüne dek önce Avrupa'da, sonra da Amerika'da yaşadı. İran'ın sinema dilinde, asla silinmeyecek izler bıraktı.

Kiyarüstemi, gerçekliğin doğası ve çokyönlülüğü hakkındaki bu araştırmayı daha ileriye götürdü. *Mosafer* (Yolcu, 1972) filminde, sanatçının yergi anlayışını en sert ve yıkıcı haliyle görmek mümkündür. Malayer isimli taşra kasabasından gelen küçük Kasım, tam bir futbol delisidir. Milli takımın maç için başkente geleceğini öğrendiğinde, ne pahasına olursa olsun bu karşılaşmayı izlemeye karar verir. Ana-babasının cebinden para yürütür, eski, bozuk bir fotoğraf makinesiyle fotoğraflarını çekiyormuş gibi yapıp para alarak okul arkadaşlarını dolandırır ve sonunda kendisi gibi futbolsever arkadaşlarının futbol malzemelerini satarak, Tahran'a gidip maçı izleyebilmek için gereken parayı toplamayı başarır. Bütün gece süren yolculuktan sonra bitkin düşse de maç saatinde stadyuma yetişmeyi başarır. Fakat maç başlamadan hemen önce

uyuyakalır. Kiyarüstemi, küçük çocuğun yaşantısını eşsiz bir başarıyla anlatır. Filmin, tuhaf ve anlaşılması güç bir sonu vardır. Onun duru ironi anlayışı, gerçeği ve masalsı olanı çarpıcı bir karnaval havasında sunar. Gerçi seyirci olarak Kasım'a sempati duymayız, ama ona kayıtsız da kalamayız. Bunun yerine, ilk kez, onu dünyanın hem karşı konulamaz hem de harikulâde göründüğü fantastik bir okumalar ağının ortasında görürüz. Kiyarüstemi'nin yönetmen olarak asıl başarısı, kaçınılmazlığı ve güzelliği aynı anda gösterebilme yetisidir. Onun kamerası aracılığıyla, saf fizikselllik olarak gerçeklik ile kültürün kavrayışında süzülerek meşru ve akla yatkın hale gelmiş gerçeklik arasındaki ayrımı görürüz. Kiyarüstemi'nin kamerasının kendisini gerçeklikten başarıyla ayırabilmesi, sanatçının metaforları, metonimi ve ironiyi görsel anlatımda tekinsiz bir beceriyle kullanabilme yetisiyle ilgilidir. Yönetmen, bu zararsız 'görseller' arasında en çok ironiyi tercih eder. Bu görseller, metafizik, estetik ya da kendilerine ait bir kültür oluşturmaktan çok uzak hareketlendirme araçlarıdır. Kiyarüstemi'nin yaratıcılığının en önemli niteliği, kamerasının başka bir kültürün sınırlarına girmeden bir kültürün sınırlarının kıyısında dolaşabilmek gibi hassas bir beceri sergilemesidir. Kiyarüstemi sinemasındaki başlıca estetik anlamlandırma mekanizması budur.

Kiyarüstemi sineması, bu açıdan Adorno'nun şu önermesi açısından mükemmel bir ifade biçimidir: "Eğer sanat eserleri kendi sorularının cevaplarıysa, o zaman kendileri de sorulara dönüşüyorlar demektir."[12] Bizi Kiyarüstemi'nin izleyicileri yapan, böyle soruları görmezden gelmekte başarılı olamayışımızdaki erdemdir. Bu başarısızlık, sömürgeciliğin kurduğu modernitenin ötesindeki İran öznelliğinin önemli bir parçasıdır.

Kiyarüstemi, gerçeklik ile onun yıkıcı etkileri arasında dikkatle kurmuş olduğu dengeyi tehdit eden potansiyel tuzaklardan kaçınmak konusunda her zaman bu kadar başarılı olamamıştır. Çektiği kısa filmlerin en vasatlarından biri olan *Do Rah-e Hal bara-ye yek Mas'aleh* (Bir Meselenin İki Çözümü, 1975) adlı eserinde, yönetme-

12) Adorno, s. 6.

nin, sineması açısından en ciddi tehditlerden biri olan ahlâki duygusallığa kapılma hatasına düştüğünü görebiliriz. Kiyarüstemi genellikle bu tehdidi kontrol altına almayı, ondan beceriyle uzak durmayı başarmıştır. Sinemasının güçlü bir özelliği olan bu mesafeyi, belki içgüdüsel olarak, belki de bilerek korumayı bilmiştir. Oysa *Bir Meselenin İki Çözümü*'nde, Kiyarüstemi'nin kaygan bir zeminde ilerlediğini görürüz. İki sınıf arkadaşından biri, kazara diğerinin defterini yırtınca, çocukların yaşadığı ikileme tanıklık ederiz. İlk çözümde, 'kurban' intikamını alabilir, fakat o ikinci çözüm yolunu tercih ederek 'suçlu'yla işbirliği yapar ve çocuklar sorunu çözüp arkadaşlıklarını korurlar. Tuhaftır, Kiyarüstemi'nin kariyerindeki böyle zayıf çalışmalar, onun sinemasına daha fazla hayranlık duymamıza neden olur. Çünkü, *Bir Meselenin İki Çözümü* gibi filmlerde, Kiyarüstemi'nin amansızca peşine düştüğü sinema dilini arayış yolculuğuna ve aradığı dili buluşuna tanıklık edebiliriz. Yapısal yetersizliğine ve ahlâki duygusallığa düşerek estetik açıdan başarısız olmasına rağmen, *Bir Meselenin İki Çözümü*, insani duyarlılıkların hiç keşfedilmemiş bölgelerine deneysellikle yaklaşır. Kiyarüstemi bu filminde, insan düşmanlığının en kalıcı özelliklerinden biri olan intikamın doğasını, çocukların bakış açısı üzerinden ele alarak sorgular. Kiyarüstemi, aynı kriz anlarının alternatif çözümleriyle deneyler yapmaktan her zaman hoşlanmıştır. Bir anlamda, gerilim ve çatışmanın belirli bir davranışa yol açtığı kültürel çocukluk döneminin anlarını yeniden yakalamaya çalışmaktadır. Ancak bu süreçte başka türlü karşılık biçimlerine hiç değinilmemesi tehlikelidir.

Hegel'in idealist diyalektik kuramını ele alan Adorno, *Estetik Teorisi* adlı eserinde, Hegel'i, "tematik malzemeye temsili ya da düzensiz yaklaşımı, sanatı oluşuran ögelerden ötekilikle" karıştırmış olmakla suçlar.[13] Sanatın 'ötekiliği,' gerçeklikle diyalektik ilişkisinde değişmez bir biçimde yer alır; bu ilişki, sonunda gerçekliği kendisini yeniden kurmaya zorlamaktadır. Kiyarüstemi'nin çalışmalarından bir örnek verelim: Kiyarüstemi, gerçekliğin alternatif ihtimaller dahilinde tekrar düzenlenmesinin bir parçası olarak, sıklıkla insan ve hayvan hayatları arasındaki sınırları ele almıştır. *Manam Mitanum*

13) *A.g.y.*, s. 7.

(Ben de Yapabilirim, 1975) adlı kısa filminde, bu konuyu büyük bir ustalıkla örnekler. Dört dakikadan kısa süren bu filmde, sanatçı, birbirine geçmiş üç alan arasındaki dönüşümlü sınırları teker teker geçer. Filmde, iki küçük çocuk çizgi film izlemektedir. Çocuklardan biri, her sahnenin sonunda, "Ben de yapabilirim," diyerek araya girer ve çizgi filmde gördüğü hayvanların taklidini yapar. İki kuşu uçarken gördüklerinde, çocuklar şaşkınlıktan donakalırlar. Sanatın örneklemeci dünyası (televizyon, çizgi film ve 'sinema'nın büyüsü) ile doğanın içsel mantığı (çizgi filmdeki hayvanlar), şefkatle iki küçük çocuğun 'gerçek' dünyasını kucaklayarak onları duygusal ve örnekleyici karşılıklar vermeye sevk eder. Doğa (hayvan) ve eğitim (sanat) gibi iki farklı alanın biraraya gelişi, Kiyarüstemi'nin ilgisini her zaman cezbetmiştir. Yönetmenin bu eğilimi, Rüstemabad üçlemesinin yaratım sürecinde de Kiyarüstemi'yi etkilemiştir. Fakat *Hayat ve Sonra Hiçbir Şey* adlı filmin özelinde, doğanın yıkıcı gücünün temsili olarak depremi de filmine eklemiştir. Bu filmde, deprem ve televizyon antenleri doğa ve sanatın güçlü sembolleri olarak gerçekliği olduğu gibi kucaklar. Doğa ve eğitim, ya da hayvansılık ve onun sanatta yüceltilişi, sahip olduğumuz gerçeklik algılarını kucaklayan ve böylece onları radikal biçimde etkisi altına alan iki stratejik eşiktir ve gerçekliği sanata boyun eğmeye zorlarlar.

Kiyarüstemi'nin kullandığı zararsız görseller, Söhrab Sepehri'nin şiir alanında çoktan yarattığı bir etkinin görsel uzantılarıdır. Kiyarüstemi'nin sinemasında ve Söhrab Sepehri'nin şiirinde, daha önce hiç keşfedilmemiş duyarlılıkların farkına varılır ve böylece dünyanın yepyeni bir biçimde anlamlandırılması mümkün kılınır, hatta kendiliğinden gerçekleşir. Şimdi, Sepehri'nin 1966'da yazdığı bir şiir olan "Soluk Renk"i okuyalım:

Gök her zamankinden mavi.
Su her zamankinden mavi.
Avludayım ben.
Rana da göl kıyısında.

Rana çamaşır yıkıyor.
Yapraklar dökülüyor ağaçlardan.

Daha bu sabah söyledi annem,
Hüzünlü bir mevsimde olduğumuzu.
Dedim ki: "Hayat bir elmaya benzer.
Kabuğuyla dişlemeliyiz onu."

Komşunun karısı bir gelin duvağı dokuyor
Oturmuş pencere kenarına.
Bir yandan şarkı söylüyor.
Ben de Veda'ları okuyorum,
Bazen kâğıda resimler karalıyorum,
Bir taş, bir kuş, belki bir parça bulut.

Günışığı lekesiz.
Serçeler geldi.
Latinçiçekleri tomurcuklandı.
Bir narı soyarken düşünüyorum:
"Güzel olmaz mıydı, insanların kalpleri de,
Bu taneler gibi saydam olsaydı?"

Nar suyu fışkırıp gözüme kaçıyor.
Ağlıyorum.
Annem gülüyor.
Rana da öyle.[14]

Bu şiirde, dünyanın yorum-öncesi anına ulaşmak için zamanın ve zaman-içinde-olmanın anlatısal olarak belirgin bir biçimde ayrılması söz konusudur. Kiyarüstemi'nin sinemasında da bu işleyiş biçimi aynen kullanılır. *Rang-ha* (Renkler, 1976) adlı filmi örnek alalım. Yönetmen, bu filmde gerçeğin doğasıyla ilgili deneylerini, duyu algılarının sınırlarına uzanarak genişletmektedir. *Renkler,* anlatısal olmayan bir sinema deneyidir. Bu filmde, çocuklara renklerin adlarını -kırmızı, yeşil, sarı, mavi, vs.- ve renkleri birbirinden ayırmayı öğretmek gibi masumane görünen bir eyleme, aslında nesnelerin belirli niteliklerine yeni anlamlar kazandırmak amacıyla başvurulmaktadır.

14) Bkz. Söhrab Sepehri, *Hast Ketab*, Tahran, Tahuri Yayıncılık, 1984, s. 342-344. İngilizce'ye yazar tarafından çevrilmiştir.

Renklerin tematik olarak tek tek gözler önüne serilmesi işleyişi, sözde küçük çocukların hedef alınması sayesinde akla yatkın hale getirilir. Fakat aynı zamanda ve çocuklar sayesinde yaratılan masumane fakat güçlü enerji aracılığıyla, bu gerçek nesnelerin boyutları ve nitelikleri gözlerimizde yabancı bir yakınlık kazanmaya başlar. Böylece, bilindik olanın yabancılaştırılması, dünyayı yeniden anlamlandırmada etkili bir strateji halini alır.

Lebasi bara-ye Arusi (Düğün Takımı, 1976) adlı filminde Kiyarüstemi, çocukların dünyasını yetişkinlerinkiyle karşılaştırma isteğinin cazibesine kapılır. Bu karşılaştırma, *Bir Meselenin İki Çözümü* filminde düştüğü ahlâki duygusallık tuzağında olduğu gibi, yönetmenin sinemasına zarar vermektedir. Kiyarüstemi'yi düştüğü duygusallık tuzağından her seferinde kurtaran şey, kamerasının çocuk dünyasının dolambaçlı mantığı tarafından yönlendirilmesine izin vermesidir. *Düğün Takımı*'nda, kız kardeşinin düğününde giymek için bir takım elbise diktirmek üzere annesiyle birlikte terziye giden küçük bir çocuğun öyküsünü izleriz. Terzi ile anne, takım elbise için pazarlık yaparlarken, küçük çocukla terzinin çırağı da kendi aralarında ufak çaplı bir iş anlaşması yaparlar; küçük çocuk, çırağın işten atılmasına yol açmadan, takım elbisesini bir gün öncesinden denemek ister.

Teknik hataları bir yana bırakıldığında, *Düğün Takımı*, Kiyarüstemi'nin yetişkinler dünyasına bakışını ortaya koyduğu filmdir. Kiyarüstemi'ye göre yetişkinler tamamlanmış, çocuklar ise yapım aşamasında olan gerçekliklerdir. *Gozaresh* (Rapor, 1977) adlı filminde, Kiyarüstemi gerçekliğin doğasına karşı duyduğu ilgiyi yitirmeden, yetişkinlerin dünyasıyla ilgili bir deneye ilk kez girişir. *Rapor*'da, İktisat Bakanlığı'nda görevli bir bürokrat olan ve adı yolsuzluk haberlerine karışan Muhammed Firuzhi'nin öyküsünü izleriz. Karakterimizin evdeki durumu da pek parlak değildir. Uzun zamandır kirayı ödemediği için ev sahibi onu ve ailesini kapı dışarı etmiştir. Karısıyla sürekli kavga etmektedirler. Bu kavgalardan birinde karısını feci şekilde döven Muhammed, bebeğini de yanma alıp evi terk eder. Eve döndüğünde, karısını intihar etmeye çalışırken bulur ve onu hemen hastahaneye yetiştirir. Ertesi sabah erken saatlerde, karısının yaşayacağını öğrenir ve hastaneden ayrılır.

Abbas Kiyarüstemi'nin *Rapor*'u çektiği yıl, Perviz Seyyad da *Bonbast* (Çıkmaz Sokak, 1977) adlı filmi yaptı. *Rapor* ve *Çıkmaz Sokak*'ın kısa bir karşılaştırması, Kiyarüstemi'nin kamerasının özenli doğasını daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. *Çıkmaz Sokak*, bir siyasal eylemciyi takip eden gizli polisin hüzünlü ironisini büyük bir başarıyla yansıtır. Eylemcinin kız kardeşi, polisin kendisine talip olduğunu sanmıştır. Genç kızın şiddetli yalnızlığı, annesiyle birlikte yaşadığı ıssız evdeki yaşantısının ezici ıstırabı, bir çıkmaz sokağın sembolik konumu ve son olarak potansiyel aşk ilişkisinin şiddete dönüşmesinin hüzünlü öyküsü, Seyyad'ın hoş sinema dili ve soğukkanlılığıyla anlatılır. Fakat anlatı, kendisini üzüntünün durağanlığından kurtarıp gerçekler karşısında tavır almayı başaramaz. Gerçeğin önceden verilmiş olduğunu göz önünde bulundurunca, teorik bir kavrayış açılımı bulmak mümkün olmaz. Adorno'nun deyişiyle: "Sanat, ampirik dünyayı damgalayan koşulsuz saptamaları reddederken, bir yandan da kendi özünde ampirik olarak var olanları korur."[15] Kiyarüstemi'nin kamerası, gerçeğin orada-olması olgusunun, teorik-öncesi anlamda 'orada' olmayı ifade ettiğini, hatta daha da sıkıntı verici biçimde, orada-olmanın bizzat biz olduğumuz gerçeğinin hemen bilincine varmamızı sağlar. Böylece, gerçeğin orada-olması, sadece her zaman zaten teorik olması -örneğin, kültürel etkisi- nedeniyle bile, bizden her zaman en uzaktadır. Ancak Kiyarüstemi'nin yapmayı başardığı şey, gerçeğin teori-öncesi verilmiş halini, 'dünya'yla ilişki içinde oluşturabilmesidir. Ancak bu 'dünya,' artık teorik olarak kültürle ilintili, kültürün içinde değildir. Dolayısıyla, her zaman önceden-kurulmuş kültür aracılığıyla kavramanın mümkün olmadığı biçimde, gerçekliğin duyumsanabilir, dokunulabilir ve anlaşılabilir hale geldiği bir ufuk ya da metafizik-öncesi bir parmaklık işlevi görebilir. Daha sonra, *Ta'm-e Gilas*'la (Kirazın Tadı, 1997) ile ilgili bölümde bu konuya yeniden döneceğim. Kiyarüstemi, izleyicisini, yeniden sorgulayan bir konuma getirmenin doruğuna, gerçeklik aracılığıyla ulaşır. *Kirazın Tadı*'nda aynı şeyi, bu kez ölüme doğru ilerleyen bir varlık aracılığıyla gerçekliğe dönerek yapar.

Gelenekselleşmiş, bilinen çözümleri olan kriz anlarına alternatif çözümler bulmak, Kiyarüstemi sinemasında yinelenen temalardan bi-

15) Adorno, s. 5.

ridir. *Rah-e Hal* (Çözüm, 1978) adlı filmde, patlayan lastiğini tamir ettirdikten sonra yolda kalan arabasına geri dönmek için otostop yapan genç bir adamın öyküsünü izleriz. Kimse kendisini almak için durmayınca, genç adam yuvarlanmaya başlayan araba lastiğinin arkasından yürümeye karar verir ve bu sayede başka türlü keşfedemeyeceği manzaralar görür, deneyimler yaşar. Arabasına ulaştığında, içinde bulunduğu çevrenin güzelliğinin farkındadır artık. Kiyarüstemi'ye özgü bu tür sıradan olandan sapmaların özelliği, önceden hazırlanmış hissi vermeden, doğal biçimde kendiliklerinden gelişivermeleridir. Filmlerinin çoğunda genç erkek karakterlere yer vermesi (filmlerinde dikkat çekici derecede genç kadın karakterleri oynatmaması ciddi bir sorundur), doğal merak anlarının, tesadüflerin, aydınlanma anlarının veya yuvarlanan bir kartopu gibi birbiri ardına sökün ederek çoğalan olayların doğasını incelemesine fırsat verir. Böylece, Çözüm'deki gencin maceraları gibi deneyimler, doğal bir merakın ve kazaların neredeyse hiç planlanmamış hissi veren sonuçları olarak görülebilir. Bu zararsız 'kazalar,' gerçeğin alışılmış sıradanlığını sessizce parçalar. Bu karşı-sezgisel, karşı-kültürel hamleyle Kiyarüstemi, o gerçekliği duyumsamak için bir ufuk oluşturur, ancak onun duyarlılığıyla uzlaşmak için şiddetli bir metafizik etkiye başvurmaz. Kiyarüstemi'nin estetik karşı-metafiziği, yapısal olarak fikir-merkezli değil, olay ve davranış-merkezlidir. Gilles Deleuze, Godard için şöyle demiştir: "Bu kadar çok çalıştığına göre, çok yalnız biri olmalı. Fakat onunki sıradan bir yalnızlık değil; daha çok olağanüstü canlı bir yalnızlık. Rüyalar, fanteziler, projelerle değil, olaylar, nesneler ve hatta insanlarla dolu bir yalnızlık olmalı. Çoklu, yaratıcı bir yalnızlık."[16] Kiyarüstemi sineması, başlangıcından beri gerçeğin estetiği, olgulara dayananın karşı-metafiziğidir. Dünyayı süzgeçten geçirerek onun tüm kültürlerini, anlatılarını, otoritelerini ve ideolojilerini sıyırıp atar.

DEVRİM YILI

Modern İran tarihinde 1977 ile 1979 yılları arasındaki dönem sarsıcı olaylarla doludur. Bu dönemde, neredeyse bütün toplumsal

16) Bkz. Gilles Deleuze, *Negotiations*, New York, Columbia University Press, 1990, s. 37.

sınıflara yayılmış olan Pehlevi karşıtlığı, hayatı boyunca hükümet karşıtı eylemlerde bulunmuş olan Şii din adamı Ayetullah Humeyni'nin önderliğinde iyice yoğunlaştı. Humeyni, 1 Şubat 1979'da, on dört yıllık sürgün döneminin ardından zaferle ülkesi İran'a döndü. Şah, çoktan ülkeyi terk etmişti. Başbakan Şahpur Bahtiyar, Pehlevi rejimini yerle bir edecek olan devrime karşı koyma gücüne sahip değildi. 30-31 Mart tarihinde Humeyni, ulusal bir referandum düzenlenmesini emretti ve referandum sonucunda İranlıların ezici çoğunluğunun bir 'İslam Cumhuriyeti' kurulması yönünde oy kullandığı açıklandı. 4 Kasım'da, öğrencilerden oluşan bir eylemci grubu Amerikan Büyükelçiliği'ni işgal ederek diplomatları ve elçilik çalışanlarını esir aldı. Bu kriz tam 444 gün sürecekti. 19 Ocak 1981'de esirler serbest bırakıldığında, anayasa taslağı hazırlanmış ve dini kurumların temsilcileri tarafından onaylanmıştı. 15 Kasım 1979 tarihi itibariyle, tıpkı diğer binlerce entelektüel, sanatçı ve milyonlarca İranlı gibi, Abbas Kiyarüstemi de İslam Cumhuriyeti vatandaşıydı artık.

Devrimin coşkusu tüm ülkeyi sarmışken, Kiyarüstemi bütünüyle farklı bir konu üzerinde yoğunlaşmıştı. *Qaziyeh Shekl-e Avval, Qaziyeh Shekl-e Dovvom* (İlk Yorum ve İkinci Yorum, 1979) adlı filminde, çocuklar ve yetişkinlerin, bağlılık ve onur kavramları karşısındaki davranış biçimlerini inceler. Öyküde, öğrencilerden biri, gürültü yapıp sınıfın düzenini bozduğu için altı arkadaşıyla birlikte sınıftan kovulur. Olayla ilgisi olmayan altı masum çocuk, arkadaşlarını ispiyonlamayı reddeder ve bu tavırlarının sonuçlarına katlanmayı kabullenirler. Kiyarüstemi, yetişkinlerden oluşan bir gruba bu olayı videodan izleterek düşüncelerini sorar. Bir haftalık uzaklaştırma cezasının ardından, çocuklardan biri arkadaşını ispiyonlar. Aynı yetişkin grubuna, bu olay karşısındaki tepkileri de sorulur. Platon'un 'asil yalan' argümanın doğası üzerine bir çeşitleme olan bu film, anlatısal gücünü, gençliğin onur kavramıyla ilgi kavrayışlarının soyluluğunu inceleyerek korur. Yetişkinler, ellerinde olmadan koşulsuz buyrukları temel alarak kendi doğrularını öne sürer ve bunlar aracılığıyla yargılarlarken, yedi çocuğu bir arada tutan, kelimelerle ifade edilmeyen bir dürüstlük anlayışıdır. Her zaman Kiyarüstemi'ye özgü alt-metinsel bir tavır olan 'farklılık,' masum soyluluğun kolektif mantıklı düşünceye ahlâki dönüşümüdür. Bu, ahlâkın zaman içinde uğradığı tarihsel ol-

mayan değişiklikler arasında şüphesiz en yıkıcı olandır. Burada, bütünüyle olayın gerçekliğini temel alan ve soyut etik buyruklara bağlı olmayan başka türlü bir 'ahlâk,' bir tür 'karşı-ahlâk' ortaya çıkar. Teori-öncesi an üzerine eğilme, Kiyarüstemi sinemasında değişmez bir öğedir. Bu teori-öncesi anda, gerçeklik, kendine özgü bir davranış ve doğruluk biçimi gerektirir. Metafiziğin şiddetini sessiz ve yumuşatılmış aşındırmalar aracılığıyla kullanan Kiyarüstemi, şeylerin, zararsız gerçekliğin kaba varsayımlara kaçınılmaz biçimde bağlı olmadığı, aynı anda anlama sahip olup anlam da yaratabildiği bir karşı-kültür kurmayı başarmıştır.

1980'Lİ YILLAR

İslam Devrimi öncesinde ülkenin içinde bulunduğu ruh halini anlayabilmek için, tanınmış İranlı şairlerden Ali Musavi Garmarudi'nin 1978 sonbaharında yazdığı "Zamanımız Azalıyor" adlı şiiri okumakta fayda vardır:

Zamanımız azalıyor.
Yola çıkmak zorundayız.
Merhaba diyeceğiz
Bütün bitkilere
Birer birer.
Uyanık kalmak zorundayız
Bütün kaynaklarının başında
Dünyanın,
Ve yıkamalıyız yüzümüzü
Suların saflığının aynasında.

Doğrulmak zorundayız.
Dua etmek zorundayız
Denizdeki dalgaların zirveleri boyunca.

Tevazuyu öğrenmek zorundayız,
Her geceyi geçirmeliyiz
Gösterişsiz çantasında
Bir salyangozun.

Sessizce girivermeliyiz
İstiridyenin koynuna,
Ve katlanmalıyız yalnızlığımıza
İncinin parıltısının ışığında.

Biz de,
Kervan liderleriyle birlikte,
İçmek zorundayız gecesini
Çölün
Bir yudumda.

Öpmek zorundayız
Milyonlarca nasır tutmuş eli
Tuğla fabrikalarında
Çamurun alçakgönüllülüğüyle.

Zamanımız azalıyor.
Yola çıkmak zorundayız.
Ezmek zorundayız
İpek Yolu'ndaki
Binlerce sülüğü.
Ayıklamalıyız çeltik tarlalarındaki
Bütün sülükleri.

Mecburuz,
Arada bir de olsa
Dönmeye
Ve düzenlemeye
Bahçemizdeki çitin kazıklarını,
Ve toplamaya dökülen taze cevizleri.

Ekmek zorundayız.
Devam etmek zorundayız kuşkonmazı ekmeye,
Ve büyülü misketleri atmalıyız bir kenara.

Öğrenmek zorundayız
Uçmayı
Göçmen kuşlardan,

Kızılgerdanlardan.
Öğrenmek zorundayız.

Mecburuz almaya
Süslü tüyünü
Turnadan
Bütün dünya fatihlerinin miğferinden
Ve o tüyle
Yeniden iyi bir kitap yazmaya.

Çok kelle uçurmak zorundayız
Ve balgamını nefretin
Tükürmeliyiz hela çukuruna

Ameliyat etmek zorundayız
Bir haykırışla
Erken şafağın dar gırtlağını.

Erken şafağı Afrika'ya yollamalı,
Ve sürgüne zorlamalıyız
Beyazı.

Zamanımız azalıyor.
Yola çıkmak zorundayız.[17]

Bu, şiddet dönemidir. Büyük beklentiler zamanıdır. İnsanlar sıkıntılıdır. Erkekler silahlanmıştır. Kadınlar korku içindedir. Şiddet kol gezmektedir. Bir ulusun kapanmayan yaraları kanamaktadır. Zaman intikam zamanıdır. Din adamları bir elinde kılıç, öbür elinde Kuran'ı sallamaktadır. İnsanlar Allah adına konuşmaktadır.

Tüm bu çılgınlığın ortasında, nasıl olur da Kiyarüstemi gibi insanlar diş ağrısını düşünebilirler?

Dandan-dard (Diş Ağrısı, 1980) adlı filminde Kiyarüstemi, acının ironik okumasına deneysel bir yaklaşımda bulunmuştu. Küçük Muhammed Rıza'nm babası ve dedesi, diş ağrılarıyla uğraşma yaşını çoktan geçmiş, tüm dişlerini kaybetmiş, yıllardır takma diş kullanmakta-

17) Akt. Mürteza Kakhi, (ed.) *Roshantar az Khamushi: Bargozideh She'r-e emruz-e Iran*, Tahran, Agah, 1989, s. 916-919.

dırlar. Dişi çok ağrıyan Muhammed, okuldan izin alır ve tedavi için hastaneye gönderilir. Hastanede bir dişçi ona ağız hijyeni konusunda tavsiyeler verir. Babanın ve dedenin takma diş kullanma rahatlığına sahip olması, çocuğun çektiği acılar göz önünde bulundurulduğunda oldukça paradoksaldır. Küçük bir çift takma dişle çok daha rahat etmez miydi acaba? Anlatı, Kiyarüstemi'ye özgü tipik temalardan biri, yani imal edilmiş gerçeklik (takma dişler) ile gerçeklik (dişler) arasındaki ilişki üzerine inşa edilmiştir. Burada, sanatsal olarak tekrar yaratılmış olan (takma dişler), doğal olarak yaratılmış olandan (dişler) ayrıcalıklıdır. *Kanun*'un isteği üzerine hazırlanan *Diş Ağrısı*, çocukları diş sağlığı konusunda bilgilendirmek üzere çekilmiş eğitim amaçlı bir belgeseldir. Film boyunca birçok çizelge ve tablo, görüntülere eşlik eder. Küçük şeytanların çocukların dişlerini çürütebilmek için canla başla savaştıkları çizgi filmlerden oluşan eğlenceli bölümler ya da diş doktorunun büyük bir ciddiyetle çocukları bilgilendirdiği eğitici bölümler *Diş Ağrısı*'nı meydana getirmektedir.

Ülkenin geri kalanının devrim konusunda kaygıları olabilir. Oysa Kiyarüstemi'nin dünyasında, nedense temiz, pırıl pırıl görünen bir çift takma dişin rahatlığı, doğal dişlerin neden olduğu acılarla karşılaştırılır ve sorgulanır. Fakat niçin?

Şiraz'da yaşamış olan ortaçağ hattatının öyküsünü herkes bilir. Bir gün, çok şiddetli bir deprem şehri yerle bir eder. Sarsıntılar geçtikten ve yıkımın büyüklüğü anlaşıldıktan sonra, komşuları hattatın durumuna bakmaya giderler. Evine giderler ama orası da yerle bir olmuştur. Belki bir umut onu buluruz diye molozları kaldırmaya karar verirler. Yıkıntının altını üstüne getirir, bütün enkazı tarar ama sonuca ulaşamazlar. Sonunda, bir hayat belirtisi var mı diye bakmak üzere bodruma inerler. Bodrumun köşesinde, yıkıntının altında adamı görürler. Hattat, elinde kamıştan kalemi ve mürekkebiyle yere çömelmiş, bir parça kâğıdın üzerine eğilmiştir. "İyi misin?" diye sorarlar. "Sonunda mükemmel bir N harfi yaptım," diye cevap verir adam. "Daha önce kimse bundan iyi bir N harfi çizememişti."

Kiyarüstemi'nin gerçekliğin yeniden üretilme biçimlerine duyduğu büyük ilgi ve bize daha farklı bakmayı göstermekteki ısrarı, devrimin tüm acıları ve vaatlerinden uzakta yaşamayı sürdüren bir va-

rolma biçimini tarif ediyor. Devrim neleri vaat etmişti? Neleri başardı? Modernitenin, yeni-sömürgeciliğin ve İslam'ın bunlara karşı gösterdiği sert tepkinin çıkmazında, İran kendisine nasıl bir konum biçiyordu? Kiyarüstemi'nin gündeminde bütünüyle farklı şeyler vardı. Onun gündeminde, ölüm ve inkâr, metafizik ve gizemcilik, gizlilik ve şüphenin kültürdeki yerleşik buyruklarından kopup özgürleşmek bulunuyordu. Onun sineması, dünya üzerindeki hayatın, gerçeğin içindeki kesinliğin, geçiciliğin kutsanmasının, şimdiye-doğru-olmanın coşkuyla kucaklamasının hayalidir. Şimdi, Kiyarüstemi'nin öyküsüne kaldığımız yerden devam edelim.

Beh Tartib ya Bedun-e Tartib (Tertipli veya Tertipsiz, 1981), Kiyarüstemi'nin en çarpıcı kısa filmlerinden biridir. Bu filmde, basit bir idmanın sakin görüntüsünün gerisinde, itaat etmenin otoriter motiflerinin derinliği açığa çıkarılır. İkili oyuncu grupları tarafından canlandırılan skeçler serisi boyunca, Kiyarüstemi 'düzen'in tuhaflıklarını ortaya koyar. Fakat film ekibi, düzen kurmayı oldukça zorlu bulmaktadır. Düzensizlik, 'sıradan' herhangi bir insanın düzen kurma becerisi ve imgelemine meydan okur. Düzensizlik, düzen kurmaya, örgütlemeye, yönetmeye ve sahnelemeye meydan okur. Bu zekice kotarılmış kısa film, sindirmiş olduğumuz itaat etme şablonlarını nasıl yıkabileceğimizi, hatta bunu başarıp başaramayacağımızı sormaktadır. Hatta, daha ciddi bir soru yöneltmek gerekirse, sanat nasıl yıkıcı olabilir? Sanat, yıkıcı olabilmek istiyorsa umutsuzluğa düşmemelidir; Kiyarüstemi'nin paradoks ve ironi anlayışının, sonunda onu kötümserliğe ve umutsuzluğa iteceğinden şüpheleniyoruz. Son dönem filmlerine bakınca, onun hayata iyimser baktığını ve duyulardan umutsuzluğa boyun eğmeyecek kadar keyif aldığını açıkça görebiliyoruz. Ancak, sanatçının filmlerinde, ironinin büyük umutsuzluklarla aynı sınırı paylaştığı anlar da mevcuttur. Kiyarüstemi, *Hamsarayan* (Koro, 1982) adlı fiminde, işitme güçlüğü çeken yaşlı bir adamın öyküsünü anlatır. Kahramanımız eve dönerken geçtiği sokakların gürültüsü katlanılmaz hale gelince, işitme cihazını kapatır. Huzurlu bir sessizlik içinde evine ulaşır. Derken, adamın torunu okuldan döner ve zili çalıp dedesinin kapıyı açmasını beklemeye başlar. Fakat kapı bir türlü açılmaz. En sonunda okul arkadaşlarını çağırır ve hep birlikte yaş-

lı adamı uyarmak üzere koro halinde şarkı söylemeye başlarlar. Burada işitme cihazının sembolize ettiği şey, *Diş Ağrısı*'ndaki takma dişlerin bir benzeridir; asıl olanın yerine geçen, imal edilmiş bir gerçeklik. Fakat yaşlı adamın torununun eve döndüğünü anlamasına yardımcı olan ya da torunu ve arkadaşlarının söylediği şarkıyı duymasını sağlayan bu cihaz, gürültülü bir caddenin ortasında öfke ya da kaygı kaynağına dönüşebilmektedir. Tıpkı sanatın bir tür üretim olması gibi, *üretilen* gerçeklik de, gerçekliğin *doğasını* tanımanın deneysel bir aracıdır. Gerçekliğin 'doğası' dediğimiz şey, düşüncelerimizin işlenmiş nesnesidir; anlamak için *kültür* süzgecinden geçirdiğimiz nesnelerdir. Sanat, gerçekliği doğasından ve işlenmişliğinden ayırarak kültürün onun üzerindeki etkisini belirgin hale getirir. Doğasından ve işlenmişliğinden koparılan gerçeklik, bir gösterge olarak ortaya çıkışının metafizik temellerini açığa vurabilir. Biz de aynı işlenmiş gerçekliğin parçası olduğumuz için, çoğunlukla gerçekliğin bu özelliğini görmemiz mümkün olmaz.

Bu 'gerçekliği' yapaylaştırma stratejisini uygularken, Kiyarüstemi, işlenmiş gerçekliği komik olduğu kadar da kışkırtıcı biçimde kullanır. Tahran trafiğinin alaylı bir okumasını yapan *Hamshahri* (Hemşehri, 1983), insanların hareket eden kutular içinde gizlenmiş olduklarını hayal ettiklerinde değişen ilişkilerinin doğası hakkında küçük bir incelemedir. Toplumsal etkileşimlerin doğası, işlevi ve sürekli değişen gücü hakkındaki bu yarı-belgesel incelemenin hayranlık uyandıran özelliği, aynı zamanda anarşinin eşiğindeki insan topluluklarının nasıl işlediği hakkında görüş bildiren kışkırtıcı bir araştırma olarak okunmaya da son derece açık olmasıdır. Hareket eden bir kutunun varlığının bile insanların başkaları hakkındaki tüm genel görüşlerini değiştirerek anarşiye ve karmaşaya yol açabildiği göz önünde bulundurulunca, sosyal hayatın başlayabilmesinin nasıl mümkün olabildiğini merak etmemek imkânsız hale geliyor. Fakat sosyal hayatın imkânsızlığının korkusu ve şaşkınlığıyla yaşayan E.M. Cioran'ın aksine, Kiyarüstemi onun varlığına kahkahalarla gülebilir. Özellikle 'toplumsal gerçeklik' söz konusu olduğunda, 'doğa' ile 'sanat' arasındaki, Aristoteles'ten beri koşulsuz biçimde kabul ettiğimiz ayrılığın tamamıyla ortadan kalktığını görebiliriz. Aristo, *Metafizik* adlı eserinde

şöyle diyordu: "Çünkü şeyler, sanat ya da doğa aracılığıyla veya şans eseri veya kendiliklerinden var olurlar." 'Şans eseri' ve 'kendiliğinden' var olma, sonuçta doğa ve sanat kategorilerine dahildir, çünkü Aristoteles, daha sonra şöyle devam eder: "Sanat, hareket eden şeyden başka bir şeyde hareket ilkesi, doğa da şeyin kendindeki ilkedir... diğer nedenler bu ikisinin eksikliğidir."[18] 'Gerçek' olanın estetik biçimde izleksizleştirilmesi aracılığıyla, Kiyarüstemi ısrarla 'doğa'nın kökenindeki tamamen metafiziksel koşulları ortaya koymuş olur.

İslam Devrimi'nden dört yıl sonra çekilen *Hemşeri,* kolaylıkla siyasal bir alegori şeklinde algılanabilir. Başka bir yönetmen için bu alegorinin cazibesi karşı konulmaz olabilir, fakat Kiyarüstemi sineması, doğası gereği böylesi basit temsillere karşı koyar. Gizli düşüncelerin ve toplumsal hareketlerin bir trafik sıkışıklığında tuhaf biçimde biraraya gelişi, Humeyni'nin bayrağı altında toplanmaya başlayan devrimci kitlenin toplumsal psikolojisiyle çarpıcı benzerlikler taşır. Fakat Kiyarüstemi'nin yumuşak ve güldüren kamerası, böyle siyasal imaların kontrolden çıkıp kendine özgü gerçekliklere dönüşmesine asla izin vermez. Trafik sıkışıklığı ile devrimci kitlelerin toplumsal psikolojisi arasındaki herhangi bir benzerlik, en sonunda toplumsal bir varlık olan insanın doğası hakkında daha yergili bir yorumla sonuçlanır. Kiyarüstemi'nin *Avvali-ha* (Birinci Sınıflar, 1985) adlı filmini izlerken de siyasal okuma yapmanın cazibesine kapılmak mümkündür. Bu filmin gösterime girdiği tarihte, laik entelektüeller ıstıraplı bir vicdan muhasebesi süreci geçirmekteydiler. Başta devrimin kendilerine ait olduğunu sanıyorlardı, fakat gerçekleşen teokratik dönüşüm onları tiksindirmişti ve içine düştükleri siyasal çıkmaz yüzünden gökleri, yıldızları, CIA'yı, KGB'yi, Mossad'ı ve İngiliz gizli servisini; herkesi ve herşeyi suçlamaya başlamışlardı. *Birinci Sınıflar,* sınıf düzenini bozdukları için şu veya bu nedenle müdürün odasına yollanan bir grup çocuğun öyküsünü anlatır. Çocuklar başta yaramazlık yaptıklarını inkâr ederler, fakat müdürün ısrarlı soruları karşısında suçlarını itiraf etmek zorunda kalırlar. Bu kargaşa, bozgun, inkâr, sorgu ve itiraf sahneleri, periyo-

18) Aristoteles, *Metafizik,* Albert Hofstadter ve Richard Kuhns (ed.), *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, Chicago, University of Chicago Press, 1964, s. 80.

dik olarak okuldaki sabah idmanının düzenli görüntüleriyle kesilir. Kamera, ne bozgunun kargaşasından ne de düzenin kurulmasından yana tavır koyar. Kiyarüstemi, bunun yerine, özellikle inkârın doğası ve itiraf süreciyle ilgilenmektedir.

İran siyaset sahnesi, 1980'lerin ortasından itibaren çok daha zorlu gerçeklerle yüzleşmek zorunda kalacaktı. Sonuçları her iki ülke açısından da felaketlere yol açan İran-Irak savaşı devam ediyordu. İran'da teokrasinin saltanatı sürmekteydi. Amerikan rehine krizi ve İran-Irak savaşını paravan olarak kullanan İslam Cumhuriyeti ilahiyatçıları, sivil toplumun bütünüyle devlet aygıtıyla birleştirildiği bir anayasayı onayladılar. Sivil özgürlükler sistematik ve anayasal olarak yok edildi. İslam Cumhuriyeti tarafından görevlendirilen haydutlar ve çeteler, masum insanlara saldırarak halka bir ortaçağ düzenini zorla kabul ettirmeye çalıştı. Halkın Mücahitleri örgütünün gerçekleştirdiği bir dizi terörist saldırı, İslam Cumhuriyeti'ni temellerinden sarstı. İslam Cumhuriyeti de misilleme olarak sadece Halkın Mücahitleri örgütünü ezmekle kalmadı, kurdukları korku hükümdarlığının tüm siyasal muhaliflerini acımasızca yok etti. Yüz binlerce orta sınıf İranlı başka ülkelere göç etti. Geride kalanlarsa, devrimci, savaş boyunduruğundaki ve militan rejimin her gün uyguladığı şiddet politikalarına maruz kaldılar. Devrimci liderler ya gözden düştüler ve Başkan Beni Sadr gibi hayatlarını kurtarmak için ülkeden kaçmaya zorlandılar, ya da Cumhurbaşkanı Recai, Başbakan Bahunar ve Adalet Bakanı Beheşti gibi suikasta uğrayıp öldürüldüler. Barbarlığın hüküm sürdüğü bu yıllarda, ülkede her gün yaklaşık yüz infazın gerçekleştirildiği bildiriliyordu.

Hölderlin'in, "Umutsuzluk zamanında şiir ne işe yarar ki?" diye sorduğu anlatılır. Kiyarüstemi'nin sineması, siyasetten her zaman mümkün olduğunca uzak durmasına rağmen, kelimenin en yıkıcı anlamıyla 'siyasal' niteliğini muhafaza etmiştir. Onun sineması, bilinçli ya da değil, İranlı öznenin yapısının temelinde yatan gizli kibiri alaya alarak ona rahat vermemeyi sürdürmektedir. Kiyarüstemi, 'gerçeklik' kavrayışının tam kalbini hedef alarak, onu bildiğini iddia eden öznenin kafasını karıştırır. Gerçekliğin bilginin nesnesiyle karışması, etkili bir yeniden-özneleştirme stratejisi olarak kullanıldığında hem özneyi hem de nesneyi problematikleştirerek, onların ya-

pısını yeniden sorgulamaya açar. Bu nokta, Kiyarüstemi'nin görüşler evrenindeki en devrimci imadır. Onun yaratıcılığı sade ve karşı-kültüreldir. Fakat, alternatif bir kültür önerme anlamında karşı-kültürel değildir: Kiyarüstemi, her zaman bir kültürün sınırlarından içeri girmeden önce durur ve böylece gerçekliğin kültür-öncesi benzersizliğini kutsar. Christoph Menke'nin *Sanatın Hükümranlığı* adlı eserinde belirttiği üzere: "Sanat eserlerinin özerkliği, temsillerinin içsel mantığı ve nasıl anlaşıldıkları, ancak onların sanat olmayan herşeyle kurdukları negatif ilişkinin incelenmesi yoluyla anlaşılabilir."[19] Kiyarüstemi sinemasında, gerçeğin kurgusal saydamlığının tehlikelerinin farkında olmak, dünyayı alternatif biçimlerde anlamlandırma yönteminin yapısının değişmez bir parçasıdır.

1980'lerin sonlarına gelindiğinde, Kiyarüstemi ilk başyapıtlarından birini, yani daha sonra Rüstemabad üçlemesine dönüşecek filmlerin ilki olan *Khaneh-ye Dust Kojast*'ı (Arkadaşın Evi Nerde?, 1987) çekmeye hazırdı. Öykü, daha basit olamazdı: Nematzade adlı çocuk, ödevini doğru deftere yapmadığı için öğretmeni tarafından azarlanır. Öğretmen, bir daha böyle bir hata yaparsa okuldan atmakla tehdit eder onu. Kaderin cilvesine bakın ki, Nematzade de o gün defterini sınıfta unutmuştur. Nematzade'nin sınıf arkadaşı Ahmet, defteri yanlışlıkla kendi çantasına koyup eve götürür. Sonra, eve gelip ödevini yapmak için masanın başına oturur, fakat annesi onu ıvır zıvır işler için sürekli yanına çağırmaktadır. Ahmet, sonunda Nematzade'nin defterini çantasına koyduğunu fark eder. Öykünün geri kalanı, Ahmet'in arkadaşının evini bulup defterini ona ulaştırmak için yaptığı amansız yolculuğu anlatır. Küçük Ahmet'in yolda karşılaştığı güçlükler ve öykünün güzel, sürprizli sonu, Kiyarüstemi'nin becerilerini ne kadar büyük bir olgunlukla kullandığını göstermektedir.

Filmin kahramanı olan Ahmet karakterinin en önemli özellikleri, yalnızlığı ve inatçılığıdır.[20] Kiyarüstemi'nin alter-egosu olan Ahmet, tam anlamıyla *farklıdır*. Ahmet kimseye benzemez; otoriter buyrukları

---

19) Bkz. Christopt Menke, *The Sovereignity of Art: Aestethic Negativity in Adorno and Derrida*, Cambridge, yüksek lisans tezi, MIT Press, 1998, s. 3.

20) Ahmet karakterinin bu özelliklerini, İreç Kerimi'nin filmle ilgili eleştirisini okuyunca fark ettim. *Khaneh-ye Dust Kojast: Script, Reviews, Etc.*, Tahran, Kanun-e Parvaresh Fekri Kudakan va Nojavanan, 1989, s. 205-212.



Kiyarüstemi'nin *Arkadaşın Evi Nerde?* adlı filmi, Söhrab Sepehri'nin en güzel şiirlerinden birinin görsel uyarlamasıdır; küçük çocuk, arkadaşını cezadan korumak için neleri göze alabilecektir?

ve kurallarıyla öğretmeninden, bıkkınlık veren ısrarlarıyla annesinden, aptalca görgü kuralları ve ahlâkçılığıyla dedesinden farklıdır. Fakat, nihayetinde, arkadaşının yaşadığı ve bir türlü ortaya çıkmak bilmeyen evden de çok uzaktadır. Ahmet, farklı bir geleceğin, başka türlü bir kaderin, tekrar elden geçirilmiş gerçeklik görüşünün, yeniden tanımlanmış bir varolma nedeninin çocuğudur. Henüz yaratılmamış olan bir Cennet Bahçesi'nin Adem'idir ve o Cennet Bahçesi hiç yaratılmayacak olsa bile Ahmet zaten oradadır. Kiyarüstemi'nin yeniden özneleştirme yöntemi, başka bir metafiziksel çözümlemeye düşmez. Ahmet, otorite figürlerine -öğretmenler, anneler, dedeler, komşular- başkaldırmak yerine onları görmezden gelir. Dolayısıyla, Ahmet'in diğerlerinden farklılaşma biçimi asla yüzleşmeler üzerine kurulu, şiddet yüklü ya da ilkeleri temel alan bir farklılaşma değildir. Kiyarüstemi'nin Cennet Bahçesi'nde 'doğruluk'tan çok 'gerçeklik,' 'erdem'den çok 'davranış biçimi' vardır. Ahmet karakteri, doğası gereği asildir, ancak bunun sebebi 'doğru olanı' yapması değil, *sadece* arkadaşının defterini ona ulaştırmak zorunda olmasıdır. Defterin geri götürülüşü, her

zaman *sadece* yapılan bir eylem olarak kalır. Asla yapılan bir 'iyilik' haline gelerek metafizik kibre bürünmez. Kiyarüstemi de, ahlâk metafiziğine saldırmaktan, onu yıkmaktan çok, onu görmezden gelerek önemsiz ve konu dışı kılmanın ustasıdır.

1990'LI YILLAR

1990'ların başında İslam Devrimi artık on yaşını geçmişti. Bu dönemde Kiyarüstemi, okullarda verilen 'ev ödevleri' hakkında yaptığı yarı-belgesel bir çalışma aracılığıyla, dikkatini rutinleşmiş şiddetin doğasına yöneltti. *Mashq-e Shah* (Ev Ödevi, 1990), öğrencilerle yapılmış bir dizi röportajdan oluşur. Çocuklar ev ödevlerinin zorluğu, çokluğu ve gereksizliğiyle ilgili düşüncelerini anlatırlar. 'Ev ödevi' yerine *masqh* (alıştırma) ya da *taklif* (görev) sözcüğü kullanılsa da, Kiyarüstemi'nin eğitimin doğası ve işlevi hakkındaki kavrayışında şiddeti ön plana çıkardığı gözden kaçmaz. *Ev Ödevi,* bütün 'eğitim' sistemlerinin içine işlemiş olan rutin şiddetin ürkütücü, fakat oldukça masum bir irdelemesidir. 'Toplumsallaşma' olarak adlandırılan süreç, burada, emir-ve-itaat zincirinin paradigması olarak ortaya çıkar ve sosyal bir hayvan olarak insanın oluşmasında vazgeçilmez bir öğedir. Kiyarüstemi'nin incelemesinin gücü, 'eğitim'in büyük önem atfedilen bir siyasal araç olarak kullanılmasına hemen hiç değinmemesinden kaynaklanır. Pehlevi hükümeti, eğitim aygıtına İran tarihinin emperyal bir okumasını taşımış, İslam Cumhuriyeti de aynı tarihin en radikal biçimde İslamileştirilmiş yorumunu teşvik etmişti. Ancak her zaman olduğu gibi, Kiyarüstemi'nin asıl hedefi, fikir aşılamanın farklı varyasyonlarından çok daha ciddi bir konuydu. Çocukların heyecanlı konuşmaları aracılığıyla, şiddetin metafiziğinin normalleşip dönüşerek etik, ahlâk, sorumluluk ve okur-yazarlık gibi konuların içine işleyişini ortaya çıkarıyordu. Böylece, çocukların masumane bir tavırla televizyonda izledikleri çizgi filmlerden söz etmeleri, yıkıcı bir söyleme dönüşerek, 'film'in alternatif varoluş biçimlerinin metafizik-karşıtlığı haline gelişine dikkat çekmekteydi.

Ev Ödevi, bu nedenlerden dolayı diktatörlüğün en ikna edici yapısökümlerinden biri olarak -hem de ilkokul seviyesinde- çıkar karşımıza; çocuklar, 'ceza' kavramının ne anlama geldiğinin hemen anlaşıldığı ve

anında babanın kemeriyle dayak atmasıyla ilişkilendirildiği, lakat 'ödüllendirme' kavramının anlaşılmadığı veya çağrışım uyandırmadığı bir kültürde 'eğitim' görmektedirler. Filmin en rahatsız edici sekansı, yedi yaşındaki Macit'le yapılan son röportajdır. Macit, Kiyarüstemi ve film ekibini karşısında görünce korkudan donakalır. Kiyarüstemi'nin ürkütücü suratı, kara gözlükleri ve film ekibiyle kameranın meydana getirdiği o korkunç yaratığın önünde tedirgin halde oturan masum küçük çocuklara diktiği gözleri, filme paradoksal bir dönemeç ekler. Şimdi Kiyarüstemi de çözmeye çalıştığı bu korku aygıtının bir parçası haline gelmiştir. Macit, küçük arkadaşı Molayi yanına gelene kadar yatıştırılıp konuşturulamaz. En sonunda, Kiyarüstemi kendisini ve seyircileri, yarattığı bu cehennem çukurundan çekip çıkarmayı başarır; Macit'e, dünyanın güzellikleri ve bunları görmemiz için bize verdiği gözler için Allah'a teşekkür eden güzel bir ilahi söyletir. Sonra, aynı ilahi bir koro tarafından söylenmeye başlanır ve görüntü, Macit ve Molayi'nin yüzlerinde donar. Bu masum yüzlerde ayrıntısıyla okunan korku coğrafyası, *Ev Ödevi*'nin en akılda kalıcı karesidir. Her sabah sınıflarına gitmek üzere düzenli sıralar oluşturan çocukların beyinlerinin rutin biçimde yıkanması, kafalarına zorla 'İslami ahlâk' kuralları sokulması, bu resmi daha da korkutucu hale getirir. Şii evliyaların erdemleri bir bir sayılırken, çocuklar huzursuz, neşeli, kıpır kıpır bir direniş içindedirler. Bu halleri bir noktada öyle belirginleşir ki, İslami sansür, Kiyarüstemi'den görüntülerin üzerindeki sesi kaldırmasını ister. Ancak bunun sonucunda, yıkıcı güç daha da belirgin biçimde çıkar ortaya.

Aynı yıl Kiyarüstemi, 1994'te Rüstemabad üçlemesini tamamlamadan önce, bir sahtekârın gerçek öyküsünü filme alır. Bu film, onun gerçekliğin doğası hakkındaki en başarılı analizlerinden biridir. *Nama-ye Nazdik* (Yakın Çekim, 1990), duyduğu büyük hayranlıktan dolayı kendisini insanlara ünlü İranlı film yönetmeni Muhsin Mahmelbaf olarak tanıtan Ali Sebziyan'ın gerçek hayat öyküsünün kurgusal biçimde yeniden yaratımıdır. Ali Sebziyan, bir aileyi Mahmelbaf olduğuna inandırarak onları ve evlerini konu alan yeni bir film çekeceğini söyler. Yaşlı bir çift ve çocuklarından oluşan aile, sahtekâr 'Mahmelbaf'a inanır ve filminde oynamayı kabul ederler. Sonunda, Sebziyan'ın bir sahtekâr olduğu anlaşılır, aile de onu evlerini soymayı planlamakla ve dolandırı-

cılıkla suçlayarak dava açar. Kiyarüstemi bu öyküyü duyar ve hemen üzerine atlar. Sebziyan'a ve kandırdığı aileye ulaşarak, onları yaşadıkları olayı tekrar canlandırmaya ikna eder. Aynı zamanda Kiyarüstemi, Sebziyan'dan sürekli yaptıklarının sebeplerini açıklamasını isteyerek bunları kaydeder. Sonuçta, gerçeğin taklidi karşısında gerçeğin doğasının durumu üzerine güçlü bir inceleme çıkmıştır ortaya.[21]

Yakın Çekim'de Kiyarüstemi, Sebziyan/Mahmelbaf öyküsündeki gerçek ile hayali olanın etkileşimi üzerine kafa yorar. Filme, gerçek ya da kurmaca olanla başlamak mümkündür. İkisinin arasında fark yoktur ve filmin gücü de burada yatar. Mahmelbaf bir yönetmendir, kurmaca dünyalar yaratan gerçek bir adamdır. Sebziyan, oymuş gibi davranmak suretiyle Mahmelbaf'ın gerçek dünyasına hayali bir giriş yapar. Veya, Sebziyan'ın Mahmelbaf'ın kurmaca dünyasına fiziksel olarak girdiğini de söyleyebiliriz. Sebziyan, bu fantezisini o kadar büyük bir başarıyla gerçekleştirir ki saygın bir aileyi de Mahmelbaf olduğuna inandırıp kendisiyle işbirliği yapmalarını sağlar. Sebziyan'ın uydurmacası sonunda ortaya çıkar ve gerçek bir mahkemeye götürülerek gerçek bir hapis cezası alır. Ancak bunların hepsi, sahneye Kiyarüstemi'nin girmesinden önce gerçekleşir. Kiyarüstemi, olaya karışan gerçek insanlardan, olanları kendisi için 'yeniden canlandırmaları'nı isteyerek herşeyi ikinci kez sıfırlamış olur. Fakat, gerçeği ikinci kez etkisiz duruma, kurmaca haline getirerek gerçeğin kendisini de doğrulamaktan geri kalmaz: Sebziyan şimdi gerçekten de Kiyarüstemi için oyunculuk ve yönetmenlik yapmakta, aile de gerçekten bir filmde rol almaktadır; Kiyarüstemi de bunun filmini yapmaktadır. Böylece, izleyici gerçek ile kurmacanın birbirini izlediği çok tuhaf bir durumda bulur kendini: İzleyici, bir kurmaca öykü izlediğini bilir (Kiyarüstemi'nin *Yakın Çekim*'i), ama bu kurmaca gerçeklerden uyarlanmıştır (Sebziyan'ın gerçek öyküsü) ve bu gerçek hayat öyküsünün temelinde kurmaca öğeler vardır (Sebziyan'ın Mahmelbaf rolüne bürünmesi). Tabii, bu kurmaca öğeler de gerçeğe dayanmaktadır (Mahmelbaf'ın ünlü bir İranlı film yönetmeni olması), ancak bu gerçekte kurmaca öğelerin rolü bü-

21) *Yakın Çekim*'in ayrıntılı bir okuması için bkz. Gilberto Perez, *The Material Ghost: Films and Their Medium*, Baltimore, yüksek lisans tezi, The Johns Hopkins University Press, 1998, s. 263-265 ve 269-272.

yüktür (Mahmelbaf'ın sinemada kurmaca öyküler yapması) ve bu kurmaca öğeler de en nihayetinde gerçeklerden uyarlanır (Mahmelbaf'ın kurmacaya dönüştürdüğü gerçeklik).

Kurmaca-olarak-gerçekliğin yarı-saydam doğası böylece geçirgen bir merceğe dönüşür ve Kiyarüstemi, bu mercek aracılığıyla bize daha önce varlığından haberdar olmadığımız yeni görme biçimlerini sunar. Sonraki iki filmi *Zendegi va digar Hich* ("Hayat ve Sonra Hiçbir Şey", ya da, "Ve Hayat Devam Ediyor", 1992) ile *Zir-e Derakhtan-e Zeytun* (Zeytin Ağaçları Altında, 1994), Kiyarüstemi'nin bu özel bakış açısını mükemmelleştirdiği çalışmalardır. Gerçekliğin doğasına karşı duyduğu bu derin ilginin izlerini, erken dönem filmlerinin birçoğunda görmek mümkündür. Fakat *Yakın Çekim,* Kiyarüstemi sinemasının bu ayırt edici özelliğinin belirgin biçimde ortaya çıktığı ilk filmdir. Kiyarüstemi, 'gerçeğin' metafiziğini estetik olarak yıkarak, 'tarih,' 'gelenek,' 'kimlik,' ve 'dindarlık' gibi metafizik temsillerin dayandırıldığı 'anlam'ın yapısal şiddetini radikal biçimde parçalarına ayırmanın yolunu açmıştır. Fantezi-olarak-gerçekliğin berrak bir okuması, doğruluk iddialarının kökenindeki nesnelliğin anlaşılması güç metafiziğinin yerini almaya başlamıştır. Gerçeğin imgesel saydamlığı, böylece mutlakçı doğruluk, gerçeklik, dürüstlük, orada bulunmuş olma, görmüş olma iddialarının meşruluğunun altını oymaya başlar.

Gerçeğin kurgusal saydamlığı, aslında varlığın metafiziği, anlam kültürü, galip gelenin ideolojisi ve dürüstlük siyaseti perdesi arkasında gizlenen gerçekliğe yaklaşmanın stratejik bir yöntemidir. Kiyarüstemi, estetik ipuçlarını, bu saydamlığın ilk şairi olan Söhrab Sepehri'den alır:

Günbatımında,
Şeylerin yorgun varlığının ortasında,
Umutlu gözler
Baktı zamanın boşluğuna.

Masanın üstünde,
Birkaç taze meyvenin gürültücü varlığı
Belli belirsiz bir ölüm sezgisine doğru akıyordu.

Ve aylaklık halısının üzerinde rüzgâr
Yumuşak sınırını süslemişti hayatın
Küçük bahçenin rahiyasıyla.

Tıpkı açılıveren bir yelpaze gibi, zihin
Çiçeğin parlak yüzeyini tutuvermiş
Ve kendini ferahlatmıştı onunla.
Yolcu
Otobüsten indi:
"Ne güzel bir gökyüzü!"
Ve caddenin sürekliliği
Taşıyıp götürdü onun yalnızlığını.[22]

Sepehri'nin şiirinde, gerçeklik yarı-saydam bir hal alır. Üst üste yığılmış metafizik katmanları soyulmuştur. Tarihsel olarak üzerine yığılmış 'anlam' katmanları temizlenince, gerçeklik, sadece bir gözleme nesnesi olarak ortaya çıkar. Fakat bu kez, gözleme işlemini yapan, metafiziğin, kültürün, ideolojinin ve siyasetin tozunu silkelemiş bir çift yepyeni gözdür.

1990'da Kiyarüstemi *Arkadaşın Evi Nerde?*'yi çektikten üç yıl sonra İran'ın kuzeyi büyük bir depremle sarsıldı. Depremden etkilenen bölgeler arasında, Kiyarüstemi'nin 1987 yılında *Arkadaşın Evi Nerde?*'yi çektiği Rüstemabad'daki Köker köyü de bulunuyordu. Bütün ülke ve uluslararası toplum, depremin yaralarını sarmak için seferber oldu. Kiyarüstemi de çekim ekibi ve teknik malzemesini yanına alarak film çektiği köydeki insanların trajedisini öğrenmek üzere yola çıktı. *Zendegi va digar Hich* (ya da *Zendegi Edameh Darad*/ "Hayat ve Sonra Hiçbir Şey" ya da "Ve Hayat Devam Ediyor", 1992), bu yolculuğun sonucunda ortaya çıkmıştır.

26 Nisan 1996'da New York Film Festivali'nde gerçekleşen gösterimin ardından bir basın toplantısı düzenleyen Kiyarüstemi ile festival yöneticisi Richard Pena, filmin başlangıçta *Hayat ve Sonra Hiçbir Şey* olan adının, niçin *Ve Hayat Devam Ediyor* olarak değiştirildiği

22) Söhrab Sepehri, *Hasht Ketab*, Tahran, Tahuri, 1985, s. 303-304. "Yolcu" adlı şiirin ilk bölümü, İngilizce'ye yazar tarafından çevrildi.



Kiyarüstemi'nin *Ve Hayat Devam Ediyor* filmi, teolojinin ya da teokrasinin kolunun uzanmadığı bir sefaletin ortasında sürdürülen hayata muhteşem bir saygı gösterisi; en ihtimal dışı yerlerde bile zerafetin ve güzelliğin bulunabileceğini ortaya koyan bir görsel şiirdir.

hakkında ortak bir açıklama yaptılar. Filmin galasının yapıldığı 1992 Cannes Film Festivali'nde, aynı adla başka bir film daha gösterilmişti. Karışıklığa yol açmaması için, Kiyarüstemi filminin adını *Ve Hayat Devam Ediyor* olarak değiştirmişti. Filmin ilk adı olan *Hayat ve Sonra Hiçbir Şey*'in, dindar kesimlerde rahatsızlık yaratabileceğini, ahiretin varlığını inkâr etmek gibi anlaşılabileceğini de eklemişti. Filmin adını değiştirmeye karar vermesinin nedenlerinden biri buydu. *Hayat ve Sonra Hiçbir Şey* yakından incelendiği takdirde, Kiyarüstemi'nin filmde hiçbir metafizik kaygı gütmediği anlaşılacaktır *Hayat ve Sonra Hiçbir Şey*'de 'hayat' sözcüğü, 've sonra hiçbir şey' den daha vurguludur. Ben, Kiyarüstemi'nin filmine ilk adını verirken, aklında belki de İtalyan gazeteci Oriana Fallaci'nin Vietnam anılarını anlattığı *Zendegi, Jang, va digar Hich* (Hayat, Savaş ve Hiçbir Şey) adlı kitabının Farsça çevirisinin olduğunu düşünüyorum.

Kiyarüstemi'nin bu filmi o denli cesur, çıplak, açıksözlü ve ele avuca sığmazdır ki, sanatçı, kınandığı ve eleştirildiği kadar da çok övgü almış ve hayranlık kazanmıştır. *Hayat ve Sonra Hiçbir Şey*'in sadelik, zerafet ve açıksözlülükle dile getirdiği şey, hayatın şen şakrak, dizgin-

lenemez doğasıdır. Hayat güzeldir, ölüm onun hemen yanıbaşındadır ve hayatın tuhaf tesadüflerinin tamamen kendine ait bir mantığı, retoriği ve tuhaf bir ironisi vardır. Hayat curcunalı ve kıpır kıpırdır; ahlâk, tarih, kültür, alışkanlıklar, davranışlar ya da dürüstlük onu birarada tutamaz, tanımlayamaz, anlatamaz. Hayat o kadar düzensiz ve karmaşık, aynı zamanda o kadar sevinç ve neşe doludur ki, depremler, felaketler, devrimler, darbeler, sürgünler, kâbuslara dönüşen rüyaların ıstırabı, karamsarlığa dönüşen umut ışıkları; bunların hiçbiri, onun sonu gelmez büyüsünü değiştiremez. Kiyarüstemi, Dünya Kupası hakkında konuşurken kendinden geçen çocukların futbol sohbetlerini, düğün gecesi için hazırlanan genç çiftleri, damlara televizyon antenleri takan yaşlı adamları gösteriyordu. Üstelik bütün bunları, hayat ve doğanın en feci yıkımının ortasında göstermekteydi. Onun sevecen kamerası, âdeta okşar gibi, tüm nezaketiyle araya girer, nerede duracağını, ne zaman bakacağını, nasıl göreceğini ve niçin dönmesi gerektiğini her zaman bilir. Kendilerini, 'İslam ideolojisi,' 'devrim,' 'toplumsal sorumluluk,' 'ahlâki doğrular' ve hepsinden önemlisi korkunun ve yasın metafiziğine adamış İranlı eleştirmenler, doğal olarak filmin gösterime girmesinden sonra Kiyarüstemi'ye var güçleriyle saldırdılar. Onun bütün eserleriyle dalga geçildi. Nasıl film çekileceğini bilmemekle suçlandı. Filmleri hakkında çıkan eleştirilerde, daha çok teknik hatalar üzerine yoğunlaşıldı. Kiyarüstemi'ye uluslararası festivallerde ödül veren 'yabancılar,' entrika çevirmekle, gizli planlar yapmakla, bazı bilinmeyen sebeplerden dolayı onu desteklemekle suçlandı. Fakat onu destekleyenler, hayranları ve filmleri hakkında olumlu düşüncelere sahip olan eleştirmenler de vardı. *Hayat ve Sonra Hiçbir Şey*'den sonra kesin olan tek şey, Kiyarüstemi'nin esaslı bir şeye, İran siyasetinin yumuşak karnına, açıklanamayan, derinlerde gizlenen ve İran kültüründe yasak olan bir alana temas etmiş olduğuydu. Apaçık ortada olan bir başka gerçek, devrim-sonrası İran'da sinemanın etkili bir biçimde şiirin, tiyatronun, kısa öykünün ve romanın yerini alarak en etkili kültürel araca dönüşmesiydi. 1950'lerden 1970'lere dek, toplumsal ve siyasal konuları ele almanın estetik koşullarını belirleyenler, şiir alanında Niyma Yusiç, Ehvan-ı Salis, Ahmet Şamlu, Füruğ Ferruhzad ve Söhrab Sepehri; oyun ala-

nında Golam Hüseyin Saidi, Ekber Radi ve Behram Beyzayi; kısa öykü ve romanda ise Sadık Hidayet, İbrahim Gülistan, Sadık Çubik, Simin Daneşvar, Huşeng Golşiri ve Mahmud Dolatabadi idi. 1980'ler ve 1990'larda, Kiyarüstemi filmlerinin damgasını vurduğu sanatsal hareket, Daryuş Mehrcuyi, Emir Nadiri, Behmen Fermanara, Muhsin Mahmelbaf, Rahşan Beni-İtimad, Samira Mahmelbaf ve görsel açıdan içlerindeki en yetkin isim olan Behram Beyzayi'yle birlikte bu görevi yerine getiriyordu. Kiyarüstemi'nin filmleri aracılığıyla ve kazandığı uluslararası başarı sayesinde, olağanüstü derecede zengin bir edebiyat kültürünün estetik aygıtı, eleştirel bakışını İran'a ve onun kültürel moderniteyle sorunlarına yöneltti.

Ve Hayat Devam Ediyor, böylece başlı başına bir araştırmaya dönüşürken, aynı zamanda *Arkadaşın Evi Nerde?*'nin de bir yorumudur; anlamlarla yüklü bir kültür hakkında bildiklerimizi unutturur, bütün bir hiyerarşik bir düzeni yıkar. İran mitolojisinde, uygarlık 'ilk insan' olduğu düşünülen Kral Kiyumars'la (*Avesta*'da Gayomortan ya da Gayomart, diye geçer) başlar. Kiyumars, yasa koyucu ve düzen koruyucu, devlet ve monarşinin kurucusudur. İlk düzeni kurar, ilk orduyu yönetir, ilk topluluğa önderlik eder, sınırları koyar, itaat talep eder. Kiyumar'ın oğlu Siyamak, *div*'ler, yani iblisler tarafından öldürülür ve torunu Huşeng (Avesta dilinde Haoshanha), dedesinin uygarlaştırma misyonunu sürdürür. Tarımı geliştirir ve el sanatlarını icat eder. Div'lerle yüzleşmek, sonunda Huşeng'in oğlu Tahmuras'a (*Avesta*'da Takhma Urupi) düşer. Tahmuras'm yaptıkları arasında, Ahriman'ı (ya da Angra Mainyu) yakalamak ve onun sırtına binerek dünyanın çevresinde dolaşmak da vardır. Tahmarus ve onunla birlikte bütün insanlık, yazı yazma sanatını div'lerden öğrenir.

> *Zincire vurulmuş bitkin düşmüş esirler aman diledi.*
> *"Öldürme bizi," dediler, "karşılığında biz de sana,*
> *Yepyeni ve işe yarar bir sanat öğretelim."*[23]

Yazı sanatı, uygarlığın ulaştığı son noktaydı; bu sayede kültürün görkemli zaferleri kaydedilebilecekti. Ve bu sanat, ilk insana en büyük

23) *Şehname*'den alıntılanan bu öykünün bir özeti için bkz. Vesta Sarkhosh Curtis, *Persian Myths*, The Legendary Past Series, Londra, British Museum Press, 1993, s. 31-32.

düşmanı tarafından hediye edilmişti; nefret ve öfkeden doğmuş, korku ve dehşetle beden bulmuş, iblisler tarafından öğretilmişti. Fars yaradılış efsanesine göre, kültürün kalbinde bu çelişki yatmaktadır. Kiyarüstemi, her türlü hayat şeklini görsel olarak yeniden anlatırken mitolojiden özellikle uzak durmuş, hayatın katıksız gücünü, tematik metafizikten, hatta estetikten bile yoksun bir açıksözlülükle aktarmıştır. Kiyarüstemi, son metafizikçi değildir. O bir metafizik-karşıtıdır, fakat bunu metafiziksel izdüşüme karşı çıkarak değil, onu bütünüyle terk ederek yapar. Metafiziği, onunla birlikte estetiği, kültürü, ideolojiyi ve siyaseti de bir kenara atan Kiyarüstemi, bunların yerine, altına sığınacak başka bir örtü, başka bir seçenek sunmuyordu. Hans Blumenberg'ün deyişiyle, onunki gerçekliğin mutlakiyetinin açık havasıydı. Fakat bu mutlakçılıkta korkudan eser yoktu. Tek istediği, kutlama yapmaktı. Burada, Blumenberg'ün ciddi biçimde üzerinde yeniden düşünülmesi gereken iddiası şudur: "Kendi gerçekliklerine henüz egemen olamamış, onu anlayamamış olan kültürler, rüyanın rüyasını görmeye devam ederler ve bu rüyadan çoktan uyanmış olduğunu düşünenlerin farkındalığını elinden almaya çalışırlar."[24] Kiyarüstemi'nin, gerçekliği rüyanın rüyasını görmenin sınırında duran bilinçlendirici bir biçimde yeniden şekillendirmesi sayesinde, artık yanlış olan ve yanlış biçimlerde dönüştüren hayallerin ötesinde bir varlık şeklini düşünebiliriz.

Köker'deki deprem enkazının ortasında, daha önce *Hayat ve Sonra Hiçbir Şey*'de oynamış olan iki genç köy sakini arasında filizlenen aşk ilişkisi Kiyarüstemi'nin dikkatini çekmişti. Rüstemabad üçlemesinin son filmi *Zir-e Derakhtan-e Zeytun*'un (Zeytin Ağaçları Atında, 1994) konusu, bu aşk öyküsünün ekranda görünen/görünmeyen çeşitlemeleri üzerine bir oyundur.

Zeytin Ağaçları Atında, uzun süredir Kiyarüstemi'nin esin kaynağı olan gerçekliğin doğasını, gerçeğin kurgusal saydamlığıyla biraraya getirip birleştirerek dramatik anlatıdaki zirve noktasına ulaştırır. Profesyonel olmayan iki 'oyuncu'nun masumane oyunculuğu aracılığıyla, kurgunun yalnızca gerçekliği bile imkânsız bir aşkı mümkün kılar. Kiyarüstemi'nin özenli ve mesafeli bakışı, gerçeğin ve kurma-

24) Hans Blumenberg, *Work on Myth*, çev. Robert M. Wallace, Cambridge, yüksek lisans tezi, MIT Press, 1985, s. 3.



Zeytin Ağaçları Altında adlı filmde, Tahirih Ladanya'nın uzun sessizlikleri ve Kiyarüstemi'nin uzun planları, âdeta insan duygularının bilinmeyen bölgelerinin haritasını çıkarır.

canın, gerçekliğin ve düşün, isteğin ve gerçekleşenlerin birbiriyle mücadeleye girdiği imkân(sızlık)ların sınırına sabitlenmiştir. Kiyarüstemi, bu bakış aracılığıyla, şiddetin metafiziği olarak kültürler tarafından iletilen imkânsızlıkların altında gizlenmiş sınırsız sayıdaki imkânı bize öğretme işinin üstesinden gelmiştir.

Son olarak, *Ta'm-e Gilas* (Kirazın Tadı, 1997) adlı filminde Kiyarüstemi, esin kaynakları olan doğa ile gerçekliğin yeniden düzenlenmesi konularını, ölümün bir adım önünde olmak diye nitelendirebileceğimiz intiharın metafizik-karşıtı sorgulaması aracılığıyla yeniden işler. *Kirazın Tadı*'nın yapım aşaması sürecinde New York'ta kendisiyle yapılan bir röportajda, niçin yeniden intihar konusuna döndüğü sorulur. Kiyarüstemi, E.M. Cioran'ın bir aforizmasını okuduktan sonra bu konuyla ilgilenmeye başladığını söyler: "Sadece, canım isteyince ölmek elimde olduğu için yaşıyorum; intihar ihtimali olmasa, kendimi çok uzun zaman önce öldürmüş olurdum." Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı* adlı filmi ve Cioran'ın *Doğmuş Olmanın Zahmeti* adlı kitabı arasındaki fark, Cioran'ın hayatın saçmalığına dair görüşlerine ürkütücü bir hüznün hâkim olması,

Kiyarüstemi'nin ise, bu saçmalığı katlanılabilir, hatta övgü dolu demenin bile mümkün olduğu bir tepkiye dönüştürmesidir. Cioran'ın dehası, onun karanlık doğasındadır: "İnsanlığın ne denli ilkelleştiği, bir doğum gerçekleştiğinde yas tutan ve ağıtlar yakan bir tanecik ulus ya da kabile bile bulmanın imkânsızlığından anlaşılabilir."[25] Fakat Kiyarüstemi, gerçek ağıtlarla ilgilenmez. O, intihara meyilli bir adamın arabasına, hayatı öven dokunaklı bir şarkıyı söyleyecek bir karakterin binmesini sağlayabilir; yaşamaya övgüyü bir çift kirazın tadında bulmak da mümkündür. Kamerasını, intihara meyilli adamın ifadesiz yüzünde kasten ve ısrarla o kadar uzun tutar ki, ekrandan tüm kudreti ve görkemiyle hayat sızmaya başlar. Cioran, kendisine sorulan, "Sabahtan akşama kadar ne yapıyorsunuz?" sorusuna, "Kendime katlanıyorum," cevabını vermişti.[26] Bu, Kiyarüstemi'nin vereceği türde bir karşılık değildir. O, muhtemelen, "Film çekiyorum," cevabını verecektir. Kiyarüstemi'nin hayatı okuyuşunda, bütün felsefelere ve metafiziğe teğet geçen bir yan, açıkça ortaya konulmuş bir sadelik vardır; kendisi hakkında fazlaca düşünmenin, kendine uzun uzadıya acımanın sonuçlarına tahammül edemeyecek bir sadeliktir bu.

Kiyarüstemi, en kaygılandırıcı umutsuzluk anlarında bile, tıpkı şair benzeri Söhrab Sepehri gibi, varoluşun zararsız vahşiliğinde güzelliği görmektedir:

Güneş batıyordu.
Bütün bitki örtüsünün zekâsının sesi
Duyulabiliyordu.

Yolcu hedefine varmış
Ve oturmuştu rahat bir iskemleye
Çimenliğin kenarında:

"Üzüntülüyüm.
O kadar üzüntülüyüm ki.
Buraya gelirken yolda

25) E. M. Cioran, *The Trouble with Being Born*, çev. Richard Howard, New York, Seaver Books, 1973, s. 4.
26) *A. g. y.*, s. 36.

Aklımda tek bir şey vardı.
Çayırların rengi
Öyle kamaştırdı ki gözlerimi
Yolun hatları
Kayboldu bozkırların hüznünde.
Ne tuhaf vadilerdi
Peki ya at, hatırlıyor musun
Bembeyazdı
Ve tertemiz bir sözcük gibi
Otluyordu çayırın yeşil sessizliğinde
Sonra yol kenarındaki köyün rengarenk tuhaflığı,
Ve sonra tüneller.

"Üzüntülüyüm.
O kadar üzüntülüyüm ki,
Ve hiçbirşey
Hatta bu hoş kokulu dakikalar bile
Portakal ağacının dallarında ölmekte olan,
Ya da içtenliği sözcüklerin
Değiş tokuş edilen arasındaki sessizlikte
Şu şebboyun iki yaprağının
Hayır, avutamaz hiçbir şey beni
Kuşatan çevrenin boşluğunun saldırısından.
Ve inanıyorum
Bu ahenkli ezginin
Sonsuza dek duyulacağına."[27]

Varolmanın katlanılmaz kaçınılmazlığının içinde, güzelliği ve hayatı görebilmek gibi lirik bir armağanı miras almak, Kiyarüstemi'yi, ulusunun ilk görsel şairi yapmaktadır.

27) Sepehri, 1985, pp. 304-306, "Yolcu" adlı şiirin ikinci bölümü, yazar tarafından çevrilmiştir.

3
GÖRÜNMEZ DÜNYANIN GÖRÜNTÜSÜ: BEHRAM BEYZAYİ SİNEMASI

İran'ın en yetenekli yönetmen, oyun yazarı ve gösteri sanatları akademisyenlerinden biri olan Behram Beyzayi (26 Aralık 1938'de Tahran'da doğdu), İran kültürünün radikal biçimde yeniden gözden geçirilmiş estetik görüşlerinin kurucularından biri olarak dünya çapında tanınmaktadır. Ender bulunan berraklıktaki yaratıcı görüş gücüyle Beyzayi, İran gösteri sanatlarını yeniden tanımlayarak, ödün vermez laik bakış açısıyla açıkça benimsediği modernitenin meydan okumalarına karşılık verebilecek hale getirdi. Beyzayi'nin üç farklı fakat birbiriyle bağlantılı alandaki (sinema, tiyatro ve gösteri sanatları) sanatsal ve akademik başarıları bu devrimci bakışa hizmet etmektedir. Ben Behram Beyzayi'yle, ülkesinde yasaklanmış olan filmlerinin de gösterildiği bir ABD ziyareti sırasında görüştüm. 13 Mart 1995 tarihli bu söyleşide, İran kültürü ve mitlerin bu kültürün tarihi gelişimindeki işlevleri üzerine konuştuk. Söyleşinin bir kısmını bu bölümün başında kullandım. Yö-

netmenin görüşlerinden yola çıkarak, Beyzayi'nin önemli filmlerinden bazılarındaki mitolojik imgelem dinamiklerinin izini sürebiliriz.

Hamid Dabaşi: *Sinema öncesi dönemdeki görsel sanatlar ve gösteri sanatlarıyla, bunların günümüz sineması üzerindeki etkileri hakkındaki görüşlerinizi öğrenmek istiyorum. Sizin değerlendirmenize göre, görsel sanatlar ve gösteri sanatlarının kültürel dokumuz üzerinde ne gibi etkileri olmuştur? Özellikle Fars resminin kitaplar içinde gizlenmesi nedeniyle, bu sanat pek az kişiye ulaşabilmiştir. Dolayısıyla, görsel sanatlar ve gösteri sanatlarının kültürümüz üzerindeki etkilerinden söz etmek ne derece mümkündür?*

Behram Beyzayi: Görsel sanatlar söz konusu olduğunda, halkın ulaşabildiği ilk ve en önemli görsel kaynakların camiler ve benzeri kamu binalarının kapı ve duvarlarındaki süslemeler olduğunu söylemek mümkün. Bu sözde soyut desenler, aslında stilize hat eserlerinden oluşan Kur'an ayetleridir. Ayrıca, halı ve kilimlerdeki görsel desenleri de unutmamak gerek. Bunlara ek olarak, toplumsal ritüeller de bazı inançların ortaya konulduğu 'performans' biçimleridir.

HD: *'Ritüel' derken dini ritüelleri mi kastediyorsunuz?*

BB: Hayır. Aslına bakarsanız, İran kültüründeki hiçbir ritüelin başlangıçta dinsel bir kaynaktan geldiğine inanmıyorum. Doğrusunu söylemek gerekirse, ben bütün dini ritüellerin köklerinin dini olmayan kadim törenlere uzandığına inanıyorum. Sözgelimi, bazı köylerdeki çorba (aş) pişirme ritüelini ele alalım. Köydeki her hane yemeğe katılan malzemelerden birini getirir ve daha sonra bütün malzemeler biraraya getirilerek çorba hazırlanır. Sonra hep birlikte oturup bu yemeği yerler. Böylece, yaratıcı bir faaliyete ortaklaşa katılmış olurlar.

HD: *Örneğin,* Samanu-Pazun*'da olduğu gibi mi?*

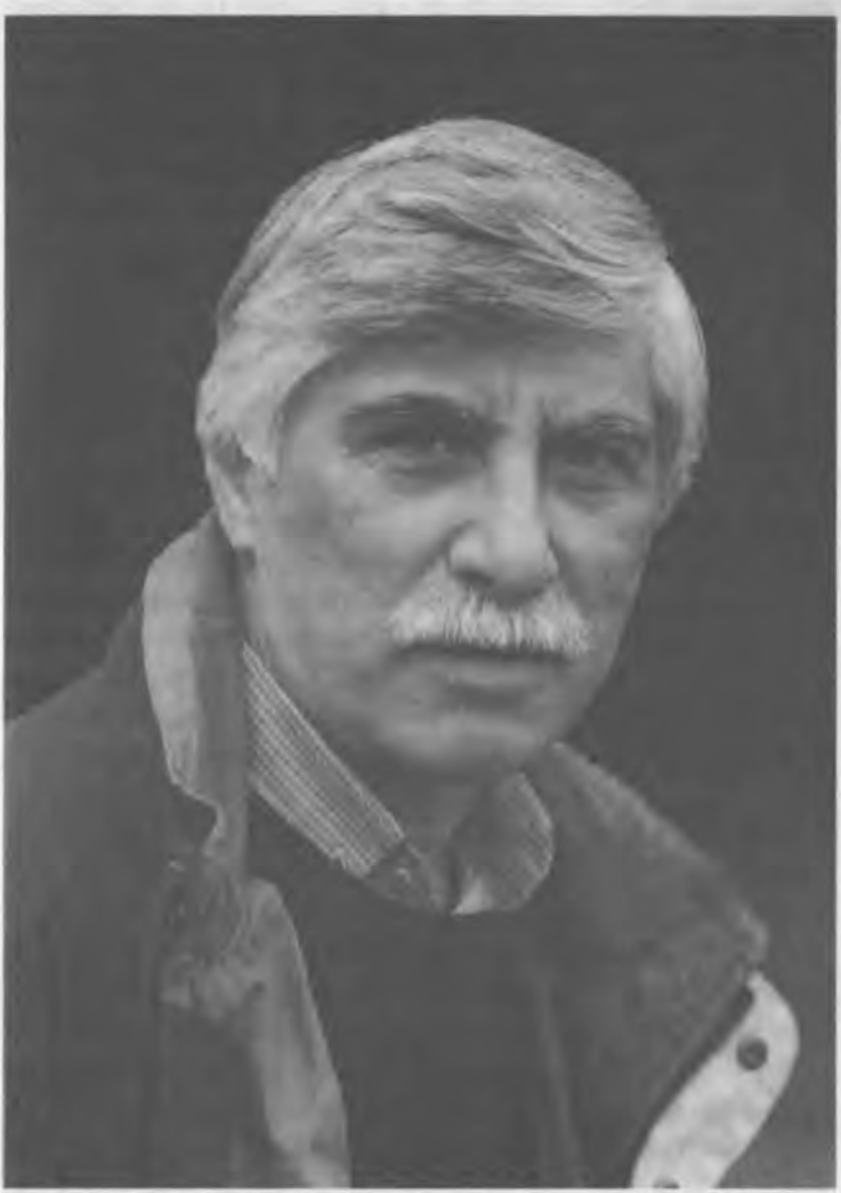
BB: Evet, öyle. Aynı çorbanın falcılık amacıyla kullanıldığını da unutmayalım; soğuması için bir süre beklettikleri çorbanın yüzeyinde oluşan şekiller üzerinden tahminde bulunmaya çalışırlardı. Bu şekilleri, örneğin koruyucu ermişin sundukları çorbayı 'kabul ettiğinin' işaret-

leri olarak yorumlarlardı. Fakat çorbanın yapımı sırasında gerçekleştirilen tüm bu ritüel ve eylemler, bir şeyin yaratılmış olduğu anlamına gelmekteydi. Böylece, bereket dağıtılmış oluyor, kolektif bir yaratım süreci yaşanıyordu. Bu ritüellerin, sizin sorduğunuz 'görsel sanatlar'la doğrudan bağlantısı bulunmayabilir. Yine de sorunuzu cevaplarken bunları da göz önünde bulundurmak gerekir. Daha kesin bir cevap vermek gerekirse, görsel sanatların İran'da uzun bir süre yasaklı kaldığını söylemek şarttır. Ulema, Allah'ın yaratıcılığına eş koşmak anlamına geleceği düşüncesini temel alarak resmi yasaklamıştı.

HD: *Resim sanatının yasaklanması konusuna tekrar döneceğimizi umuyorum, çünkü bence bu tür yasaklamalarla âdeta kuralların çiğnenmesine davetiye çıkarılıyor. Fakat bu başka bir konu. Biraz önce anlattığınıza benzer bir ritüeli kendi çocukluğumdan hatırlıyorum, adı* Samanu-pazun*'du. Mahallenin kadınları yeni yıl için* samanu *denilen bir tür buğday aşı hazırlardı.*

BB: Doğru. Fakat benim anlatmaya çalıştığım, İranlıların uzun bir süre boyunca hareketleri ile düşünceleri arasındaki ilişkiyi doğru biçimde ifade etmekte zorlandığıdır. Dolayısıyla, bir şeyi temsil etme eylemine kalkışan herkes, kendi hayal gücünü kullandığını açıkça belirtmek yerine, sadece kutsal iradenin isteğini yerine getirdiğini, dolayısıyla yaratım sürecine çok ufak bir katkı yapabildiğini iddia ediyordu. Bu iddiayı kanıtlamak istercesine, resimler açıkça sergilenmiyor, bunun yerine kitap sayfalarının arasına saklanıyor, sadece açıklama getirmek ve örneklemek amacıyla kullanılıyordu. Üstelik bu çalışmalar, sanatçıların hamiliğini yapan bazı zengin aileler tarafından dört duvar arasında muhafaza edilmekteydi. Sonuç olarak, bu çalışmaların halka sergilenmemesi ve gizlenmesi, nüfusun büyük çoğunluğunun onların varlığından bile habersiz kalmasına yol açtı. Günümüzde bile bazı değerli elyazmalarınm halka sergilenmesi mümkün değildir, çünkü bunların büyük kısmı yurtdışında basılmıştır. Yani, bu metinler İran'dan çalınmış, dışarıda satılıp basılmış, biraraya getirilmiş ve sonunda yeniden İran'a satılmışlar.

HD: *'Fars minyatürleri'ni kastediyorsunuz, değil mi?*



Behram Beyzayi

BB: Kesinlikle. Aslında, şu an üzerinde çalıştığım minyatür koleksiyonu kitabı da yurtdışında basılmış. Keza, minyatür hakkında bildiklerimizin büyük çoğunluğu da yanlış. Çünkü bu tür bilgilerimizi, yakın döneme ait olan ve dışarıdan gelen minyatürler üzerinden derliyoruz. Ayrıca, İran'da minyatür hakkında basılan kitaplar genelde çok kalitesiz; detayları ve incelikleri görüp bunları çözümlemek ve anlamak kolay olmuyor. Bu resimlerin birçok insan açısından hâlâ ulaşılamaz olduğunu da tekrarlamak gerek; bu yüzden, örneğin *pardeh-dari* tarihi üzerine çalışmamız güçleşiyor.

HD: *Hangi yönden zorluk çekiyorsunuz?*

BB: Örneğin, bu sanatın köklerinin kahvehanelere mi, yoksa köy meydanlarına mı dayandığını anlayamıyoruz. Ne yazık ki, bu sanatların gerçek tarihini anlatan hiçbir kayıt yok elimizde. Hatta böylesi bir projeye kalkışma imkânından bile yoksun olduğumuzu hissediyorum. Bir süre önce, değerli İran mitolojisi uzmanı Mehrard Bahar'la birlikte İran tiyatro ve drama geleneği tarihi üzerine bir araştırma yaptık. Bu proje esnasında, Manicilik inanışının dinsel törenlerinde *pardeh-hani* izleri bulunduğunu keşfettim. "Bak, burada günahkâr bir kadın var," ya da "Şuna bak," gibi cümlelerle karşılaştığımızda, bu kitaplarda panel resimleri bulunduğu fikri kuvvetlenmeye başladı.

HD: *Mani'nin resme karşı olan tapınmacı ilgisini düşününce pekâlâ bu mümkün olabilir.*

BB: Evet. Bu tarzda bir *pardeh-hani* anlayışının bütün Sasaniler dönemi boyunca sürdüğünü düşünüyorum. Sonra bir süre ortadan kaybolmuş ve ardından İslami propagandaya hizmet etmesi için uzak köylerde yeniden ortaya çıkarılmış olmalı. Şayet tahminim doğruysa, son yüz-yüz elli yıl boyunca karşımıza çıkan bu sanatsal ifade formu, çok daha önceleri de kullanılmaktaydı.

HD: *O zaman tekrar sorayım; bu ritüel gösterilerin kökeni ile belirli dinsel törenler arasında bir akrabalık var mı sizce?*

BB: Öykü henüz bitmedi ki. Bu tarz sanat eserleri sergilendiğinde, açıkça ve özgürce izleyicinin beğenisine sunulamıyordu. Belirli kısıtlamalar ve sınırlamalarla sergileniyordu. Bunun da iki sebebi vardı; birincisi, İran'da ermişlerin resimlerinin yapılması yasaktı. Sadece bu yüzden, ermişlerin resimleri kötü ruhlar ve şeytanlar karşısında zayıf kalmasın diye resmin bir bölümü gizlenirken, örtü altında olan diğer kısmı yavaşça açılıyor ve bu işlem böylece devam edip gidiyordu. Ayrıca, resimlerde konu edilen olaylar ve kişiler ancak yüceltilerek, övülerek resmedilebilirdi; peygamber Muhammed ve Ali gibi dini figürlerin resimlerinde de aynı eğilimi bulmak mümkündür. Tiyatro alanındaki görsel sanatlara bir diğer örnek de kukla ve gölge oyunudur. Özellikle Çin gölge oyunu sanatı, Güneydoğu Asya'da oldukça mükemmelleştirilmiştir. Zaten, Endonezya'da, tiyatroda en sevilen dini kahramanlardan birinin Hamza olduğunu biliyordum. Bizim kukla ve gölge oyunu sanatımız onlarınki kadar gelişmiş olmasa da hâlâ etkisini muhafaza ediyordu. Tiyatro oyunları yazarken yararlanmak için incelemiş olduğum şiir kitaplarında bu konuya oldukça sık değiniliyor. Oyunlarda kullanılan kuklaların gerçek boyutlarda olmaması, konu sınırlamasını ortadan kaldırıyor. Ayrıca, mekân sorunu olmadığı için bu sanat formu birçok farklı yerde rahatça hayata geçirildi. Kuklacılıkla karşılaştırabileceğimiz diğer bir sanat dalıysa, günümüzde artık yaşamayan sihirli fener gösterisidir (*fanus-e kihal*). Safeviler döneminde yazılan bazı şiirler, bu gösterilerin özelliklerini ayrıntısıyla anlatır. Sihirli fener gösterisinde, görüntüler duvarlara ve cam yüzeylere yansıtılırdı. Nizami'nin yazdığı *Şehname* öykülerinde bu görüntülere rastlama ihtimali oldukça yüksektir. Hatta insani sorunlarla ilgilenen *Şehname*'nin tersine, öznesi insan olmayan mistik öykülerde bile bu görüntülere rastlamak mümkündür.

HD: *Görsel sanatın bu türlerini İran sinemasının önceli şeklinde değerlendiriyor musunuz?*

BB: Hayır. Böyle kesin yargılara varmadan önce durup düşünmemiz gerekiyor. İran'ın ilk film yönetmenin Ovans Oganyans adlı bir Ermeni olduğunu siz de biliyorsunuz. Fakat Ermeni kökenli olması,

kendisinin İran kültürüne yabancı olduğu anlamına gelmiyor. O bir İranlıydı. Sizin de bildiğiniz üzere, Ermeni kültürü ve dini, uzunca bir süre İran kültürü ve özellikle de Mitraizm'in etkisi altında kaldı. Dinsel uygulamalarında birçok İranlı adı ve terminolojisi var. Ermenilere İranlı, İranlılara da Ermeni adları veriliyordu ve kimse bundan rahatsız olmuyordu. Ovans Oganyans, görüntüleri birleştirmek için bütünüyle Avrupa'ya özgü bir icat olan sinematografi üzerinde karar kılmış. Böylece, yabancı kaynaklı bu icadı ilk sinema filmini yapmak için kullanarak İran'a tanıtmış. Kendi kuşağının tüm sanatçıları gibi o da 'fotoğrafik hafıza'ya sahipti, çünkü o dönemde fotoğraf elli yıla yakın bir süredir kullanımdaydı. Fotoğrafın icadı, insanların kendi mekanik özdeşbaskılarına bakabilmelerini sağlamıştı. Oganyans, o sırada çok yeni olan sinemanın keşfinden de haberdardı. Bu keşfi değerli kılan şey, insanın kendisini perdede hareket ederken görebilmesiydi. İran'da yaptığımız herşeyin belirli bir tarihsel önceli olması gerekmiyor, aslına bakarsanız.

HD: *Doğru. Fakat benim dikkat çekmeye çalıştığım nokta, kendi kültürümüz içerisinde sinemaya kazandırdığımız görsel 'aksan'dı. Böyle bir vurgunun kökleri şüphesiz görsel sanatlara ve özellikle de Taziye ve* Arusak-bazı *gibi gösteri sanatlarına uzanıyor olmalı. Hatta belki de en çok sizin sinemanızda belirgindir bu öğeler.* Araç, *elbette başka bir yerde icat edildi. Ancak benim merak ettiğim, sinemanın icadından çok daha önce geliştirilen görsel ve sahne sanatlarımız ışığında bu ortamı daha farklı biçimlerde kullanıp kullanmadığımızdı.*

BB: Evet, bu bakımdan haklısınız. Birçok insan hâlâ sizin kastettiğiniz türde tarihsel bir soykütüğüne kök salmanın niçin gerekli olduğunu bilmiyor. Aslına bakarsanız, şu ana dek yapılmış en iyi filmlerin bazılarını izlediğimiz zaman, yönetmenin edebi, görsel ya da tiyatral tarihi kendi sinemasında aracı öğe olarak kullanması ilgimizi çeker. Özellikle Japon sinemasında Japon tiyatrosunun varlığı tüm kuvvetiyle hissedilir. Fakat, örneğin yönetmen sokakta yürüyen birini ya da başka bir günlük eylemi gösteriyorsa, bu hareketi geçerli kılacak tarihsel belgelere ihtiyaç duymaz. Yine de başka koşullar al-

tında, geçmişin kültür ve tarihini daha çağdaş ve felsefi biçimlerde ifade etmeye ihtiyaç duyuyoruz.

HD: *Geçmişimizin 'çağdaş ve felsefi' biçimde ifade edilmesiyle neyi kastediyorsunuz?*

BB: Sadece sokakta yürüyen bir adamı göstermek istiyorsanız, böyle sıradan bir hareket için tarihsel ya da kültürel referanslara ihtiyaç duymazsınız. Ancak amacınız bireyler arasındaki daha karmaşık bir ilişkiyi göstermek ise, görsel, edebi ve tiyatral kültürünüz üzerinde daha kapsamlı bir kontrole sahip olmaya ihtiyaç duyarsınız.

HD: *Peki, günümüz sinema kültürü hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyim? Sizce görsel, edebi ve sahne sanatlarıyla kurduğumuz bağlar yeterince sağlam mı? Kendi sinemasal bakış açımızı geliştirme konusunda başarıya ulaştığımızı söyleyebilir miyiz?*

BB: Bana kalırsa, yönetmenlerimizin büyük çoğunluğu bu konular hakkında yeterince bilgi sahibi olmaktan çok uzak. Birçoğu sinema yapmayı sokaklarda, 'insanlar'dan öğrendiklerini düşünüp bunu söylüyorlar. Bu durum sadece bizim sinemacılarınıza özgü değil elbette. Örneğin, Amerikalı yönetmenlerin büyük çoğunluğu da kendi görsel sanatları ve gösteri sanatları hakkında bilgi sahibi değil. Sinemacıların çoğu başkalarının filmlerini izleyerek veya televizyon izlemekle ya da benzer yöntemlerle nasıl film çekileceğini öğrenebileceklerini sanıyorlar. Birkaç istisna haricinde, genelde edebiyat, görsel sanat ve felsefe tarihimizin sinemacılarımız tarafından ciddi boyutlarda ihmal edildiğine inanıyorum. Aynı zamanda, bu tür bilgileri edinmenin film eleştirmenlerimize zarar vereceğini ya da bunları bildikleri için geri kafalılıkla suçlanacaklarını da hiç sanmıyorum.

HD: *Yaratıcılık ve akademik ya da arşivci belgeleme arasındaki ilişkiyi merak ediyorum. Sizin sinemanızın, herşey bir yana görsel ve performans sanatlarımızın da bir tür arşivi olduğunu söylemek doğru olur mu?*

BB: Böyle bir şey yapmayı hiçbir zaman hedeflemedim. Fakat bir film üzerinde çalışırken, yaptığım şeyin köklerinin geleneklerden birinin derinliklerine uzandığını bazen benim, bazen de başkalarının fark ettiği olur. Böyle şeylerin fark edilmesi çok hoşuma gider. Geleneklerimiz hakkında ne kadar çok şey bilirsek sinemamız da o denli zenginleşir. Ne yazık ki, geleneksel sanat formları hakkında eksiksiz ve doğru bilgilere ulaşabilmek çok zor. Bildiğiniz üzere, dünyada aralıksız süren muazzam bir bilgi üretimi yapılmakta ve İran'da bu konularda çok az şey biliyoruz. Elbette ülkemizde de akademik çalışmalar yapılıyor. Ancak yeterli düzeyde değil. Oturup bütün bu yazılanları dikkatlice okumak ve incelemek, özellikle akademik eğitim almayanlarımız açısından oldukça zor. Yine de başka seçeneğimiz yok. Oturup, sistematik biçimde bu kaynakları araştırmak ve sorularımıza cevap aramak zorundayız. Bunu yapmaksa hakikaten çok zor.

HD: *Fakat bir akademisyenin göreviyle bir sanatçının yaratıcılığını fazlaca birbirine karıştırmış olmuyor musunuz?*

BB: Elbette öyle. Ancak gerçek şu ki, ulusal tarihimiz olağanüstü derecede karmaşık ve kimsenin henüz cevabını vermediği önemli sorularla dolu. Eğer birisi bu soruların cevabını aramaya karar verip içine dalarsa, kolayca yolunu kaybedebilir. Fakat bu süreçte şu ya da bu yolu seçerek bir yerlere de ulaşabilir ve böylece kendi cevaplarını da şekillendirebilir. Her neyse, ben kendimce bu soruları sorup onlara cevaplar bulmaya çalışıyorum.

HD: *Nasıl sorular bunlar?*

BB: Bir entelektüel, düşünen bir özne olarak kendi kendime yönelttiğim sorulardan söz ediyorum. Ben kimim? Nerede duruyorum? Ya da daha esasa inersek, karakterlerimiz temelde kültürümüz tarafından belirlendiğine göre; biz kimiz? Bir ulus olarak nerede duruyoruz? Zamanımızın çıkmazları niçin bize sıkıntı veriyor? Sorunlarımızın çözümleri nelerdir?

HD: *Eğer İran'ı terk edince bu soruların ortadan kaybolduğuna inanıyorsunuz yanılıyorsunuz. Kaybolmuyorlar.*

BB: Bu tür soruları kendime yöneltmek için her zaman psikolojik bir ihtiyaç duydum, sonuçta sinemamda da ortaya çıktılar. Bu soruları film yapmak amacıyla ortaya atmadım ben. Her zaman içimdeki bu sorulara, kişiyi geliştirmeye yönelik bu sorulara cevaplar bulmaya çalışmışımdır. Sonuç olarak, onlar da benim sinema ve tiyatromda büyük bir doğallıkla ortaya çıkarlar. Genç kuşağın bir bölümü de kendi sorularının cevaplarını benim çalışmalarımda arıyor. Eğer ulaştıkları cevaplar işlerine yarıyorsa, kendimi çok şanslı sayıyorum.

HD: *Yine de, 'tarih' alanından bu denli etkilenmeniz ilgimi çekmeye devam ediyor. Niçin tarih? Kendinize kimlik ya da öznellikle ilgili ciddi varoluşsal sorular yönelttiğinizi görüyoruz: 'Ben kimim?' 'Nerede duruyorum?' gibi. Fakat bu sorulara cevap bulmak için niçin 'tarih'e dönmemiz gerekiyor? Kaçarlar ya da Safeviler hakkında edineceğimiz bilgilerin, bu soruları cevaplarken bize ne gibi katkısı olabilir? Bir sanatçı için en önemli şeyin yaratıcılığı, sözde 'gelenekler' karşısındaki ahlâki başkaldırısı ya da 'tarihe' meydan okuması olduğunu düşünmüyor musunuz?*

BB: Belki. Daha ayrıntılı anlatayım, izninizle. Ülkemizdeki belki de en büyük eksikliklerimizden biri, bir halk tarihinden yoksun oluşumuzdur. Edebiyat tarihi ve resmi tarihimiz devletin görevlendirdiği kişiler tarafından yazılmış. Fakat ben asıl diğer insanların nasıl yaşadığını öğrenmek istiyorum. Şüphesiz, 'halk' derken belirli bir siyasal partinin üyelerinden falan söz etmiyorum. Benim halk anlayışım, sanırım tamamıyla bana özel. Aslında çalışmalarıma bakarsanız, bu insanların tarihini, yani resmi tarih içersinde anlatılmayan farkı bir tarihi 'yazdığımı' görebilirsiniz. Örneğin, herkes gibi ben de okulda öğretilen resmi tarihi okudum. Popüler tiyatro eserlerinden birini, bir *Ru-hovzi* güldürüsünü ya da bir *Heymah-şahbazı* oyununu izlediğimde, bunların sıradan insanlar ve halkla bağlantılı olduğunu fark ettim. Eğitimli kişilerin ya da seçkin sanatçıların elinden çıkmış eserler değillerdi. Bu eserleri yaratan sanatçı-

ları kimse bilmez. Bu insanların nereden geldiklerini, kim olduklarını öğrenmek istedim. Dolayısıyla, edebi kaynaklarımızla, antropoloji, mitoloji ve daha sonra dinsel törenlere dönüşen gösterilerle ve benzeri şeylerle yakından ilgilenmeye başladım. Başta belirli bir yöne doğru ilerleme kaygım yoktu, ama sonunda çalışmalarım tarih araştırmalarına dönüştü. Başlangıçta, dikkatle düşünülmüş bir çalışma planım bile yoktu. Sadece insanlarımızın çoğunun bu tür gösteri sanatlarına daha çok ilgi duyduğunu fark etmiştim, hepsi bu. Eğer şimdi Tahran'da bir Taziye gösterisi ya da bir *Ruhovzi* güldürüsü sahnelerseniz, sıradan insanlar bu oyunlarda hemen kendi sorunlarından ve çıkmazlarından örnekler bulup ağlamaya ya da gülmeye başlayacaklardır. Bunlar kesinlikle imamların ya da ermişlerin öyküleri olmayacaktır. Sıradan insanların kendi çıkmazları ve sorunlarının öyküleri olacaktır. Bu tür hazır-yapım tiyatro ve çok daha karmaşık psikolojik sorunları ele alan entelektüel ve ayrıntılı tiyatro arasında ciddi yapısal farklılıklar vardır. Sonuç olarak, bu tiyatronun gücünü, kökenini, vs. keşfetmek istediğimde, daha çok gösterinin kendisine bakar, onun üzerinde dururum. Halkla, sıradan insanlarla ilişkimi korumam gerekiyor.

HD: *Bu ilişki ve bağlantı, sanatınızın doğası ve işlevi açısından neler ifade ediyor? Demek istediğim şu; sizin de söylediğiniz üzere, modern sanat örneği olan sinema gibi bir sanat formu, toplumsal ve siyasal kurumlarının büyük çoğunluğu hâlâ modernleşememiş bir toplum nezdinde ne denli faydalı olabilir? Özellikle görsel kültürü göz önünde bulundurursak, sizce burada bir çakışmazlık yok mu?*

BB: O açıdan bir sorun yok. Sinemanın çok boyutlu bir sanat olduğunu hatırlayalım. Örneğin, belgesel filmciliği ele alalım. Modernöncesi olsa da, toplumumuz hakkında oldukça ikna edici, son derece başarılı resimsel kanıtlar ortaya koymak mümkün. Belgesel filmcilerin, hakkında konuştuğumuz bütün görsel ve performans sanatları hakkında bilgi sahibi olup uzmanlaşmaları çok gerekli değil. Onlar gerçekliği basitçe, gördükleri gibi belgeleyebilirler. Sonra, kültürü daha iyi bilen başkaları bu çalışmalardaki gizli katmanları keş-

fedebilir. Ya da tam tersi gerçekleşebilir. Bir yönetmen ona hiçbir şey eklemeden bu toplum hakkında bir film yapabilir. Başka bir deyişle, yönetmen toplumun kültürel geçmişi hakkında hiçbir şey bilmeyebilir ve onu sadece kendi ticari amaçları doğrultusunda kullanabilir. Böyle insanları onaylamıyorum, çünkü onlar sadece film çekme işi yapıyorlar. Toplumu, daha önce fark etmediğimiz yönlerini görebilelim diye belgeleyen insanları beğenirim ben.

HD: *Geri dönüp otuz yıllık sanat kariyerinize baktığınızda, bizlere hem popüler hem eleştirel anlamda yeni bir yorumla bakmayı öğretme işinin üstesinden gelebildiğinizi düşünüyor musunuz? Artık görsel açıdan daha 'eğitimli' olduğumuzu söylemek mümkün mü? İki dünyanın uyumsuzluğu derken anlatmak istediğim buydu aslında, yani nasıl bakacağımızı öğrenme ihtimali. Kültürel yapımızın görsel-merkezli yanının aktif biçimde yönlendirilebilmesi mümkün müdür sizce?*

BB: Öncelikle, benim kimseye bir şey öğretmek gibi bir iddiam yok. Çalışmalarımı, en başından beri büyük bir muhalefete rağmen sürdürdüğümü belirtmem gerek. İran sineması hakkında eleştiri yazıları kaleme alan insanların büyük çoğunluğu, bunu yapacak daha iyi bir iş bulamadıklarından yapıyorlar. İran sineması hakkında bilmeleri gereken şeylerden haberleri yok aslında. Eskiden de böyleydi, birbirlerinin görüşlerini tekrarlayıp dururlardı. Aslında film eleştirisi yazmak gerçekten de o kadar kolaydı ki. Derken birdenbire, sıradan bilgileriyle kavramaları mümkün olmayan yepyeni bir sinemanın ortaya çıktığını gördüler. Benim sinemam da bu eleştirmenlerden payını aldı. Ahlaki, dini ve ahlâki suçlamaların en kötülerine maruz kaldım. Tepkilerinin nedeniyse çok basitti; ne yaptığım konusunda hiçbir fikirleri yoktu. Şimdi, geriye dönüp baktığımda, filmlerimi sembolik olarak düşündükleri anlar hariç, genç neslin bazı sorunlarının cevaplarını benim sinemamda bulduğunu görüyorum. Aslında ben hiçbir zaman derinlikli filmler yapmayı düşünmemişimdir. Sadece deneyler yapıyordum ve yaptığım şeyler kendi içlerinde bir tür karşı konulmazlık arz ediyorlardı. Onlara görmek istediklerini gösteremezdim. Anlatabiliyor muyum?

HD: *Evet, anlıyorum.*

BB: Aynı Hafız'ın şiirleri gibi. Onları ilk okuyuşunuzda onun şiirinden bir şeyler alırsınız ve hoşunuza gider. Fakat sonra başkaları o şiirleri yeniden yorumlar ve bu yazılanları da okuyarak başka önemli noktaların farkına varırsınız. Benim açımdan en önemli şey, filmlerimi izleyen insanların keyif almasıdır. Filmlerime ikinci ya da üçüncü anlamlar içeren katmanlar yüklemeye çalışmadım. Ama bunun benim isteyip istememmle ilgisi yok anlaşılan. Bir şekilde kendiliğinden gerçekleşiyor. Bu ikinci ya da üçüncü anlamların farkına varıldığı anlarda gerçekten çok heyecanlanıyorum.

HD: *Fakat bir film çekerken felsefi ve kültürel kaygılarla hareket ettiğinizi reddetmiyorsunuz, değil mi?*

BB: Tabii ki reddetmiyorum. Kendiliğinden gelişen, doğal bir süreç bu. Bir sorun üzerinde uzun uzun düşündüğümde, düşüncelerim açıkça filme yansıyor.

HD: *Demek ki bu durum daha kapsamlı bir soruna işaret ediyor. Filmlerinizin karmaşık olması ya da kompleks görünmesi, herşeyde fazladan anlam 'katmanları' bulma alışkanlığımızdan besleniyor. Özellikle Hafız gibi bir şair ya da sizin gibi bir sinemacı karmaşık çalışmalar yapmakla ünlendiğinde, aniden 'gizli anlamlar'dan oluşan bir çığ, yaptığınız işin üzerini örtüveriyor. Acaba niçin böyle oluyor? Sizce bu metaforik dil ya da metaforik dil beklentisinin sebepleri nelerdir?*

BB: Bunun kökenleri dilimizde ya da bölgesel kültürümüzde yatıyor olabilir. Belki toplumsal ve coğrafik sebeplerle bağlantılı olabilir. Buna benzer çeşitli sebepler ileri sürülebilir. Üstelik sadece İran'la sınırlı bir olgu değil bu. Coğrafi bakımdan bize yakın olan çevre ülkelerin kültürlerinde de karmaşık olana karşı bir eğilim olduğuna inanıyorum. Oysa açığa vurma, ifşa etme üzerine kurulu kültürüyle antik Yunan bunun tam tersinin örneğidir. Ortaya çıkarma, çıplaklık kültürüdür o. Heykellerine bakmanız yeter bunu anlamaya. Aydın-

latmanın, güzelliği yüceltmenin ve günlük gerçekleri övmenin sanatıdır. İran sanatıysa, tam tersine, mahremiyetin sanatı. Herşey gizlemeye, saklamaya ve korumaya göre ayarlanmış.

HD: *Söylediklerinizbenim gözümde biraz fazla genelleyici. Ama devam edin, lütfen.*

BB: Aristokratlar ve soylular sınıfı bile, erkek-kadın hepsi, her zaman yüzlerini gizlediler. Bu gizlilik sayesinde, karakterlerine bir de anlaşılmazlık boyutu eklenmiş oldu. Bir anlamda mitleştirilmiş oldular. Kimse onlar hakkında konuşmaya cüret edemiyordu. Bildiğiniz gibi, eski İran'da krallar yüzlerini gizlemek için maskeler kullanırlarmış. Bu maskelerin işlevi, kralların varlığına biraz parıltı katmak dışında Mitraizm'le de ilgili olmalı, çünkü kadim krallar, Mitra'nın yeryüzündeki temsilcileri olarak görülüyorlardı. Fakat daha önemlisi, maskeler sayesinde onların insani zayıflığı gözlerden gizleniyordu. Karakterlerini asla çözemezdiniz, çünkü kimse onların yüz şeklini ve ifadelerini göremiyordu. Aynısı kadınlar, özellikle de soylu ailelere mensup kadınlar için de geçerliydi. Yüzleri kapalıyken kimse onları göremez, böylece hiç kimse onları hayal edip, düşünemezdi. Ülkemizde hâlâ yaşayan bu zorunlu örtünme geleneğinin de buradan kaynaklandığına inanıyorum. Fakat bu durum sadece İran'la sınırlı değil tabii ki. Çin'de, Amerikan Yerlileri arasında ya da Afrika'da bile aynı olguyla karşılaşıyoruz. Amerikan Yerlileri savaşmaya gitmeden önce yüzlerini boyarlar, böylece daha korkutucu ve ürkünç görünürlerdi; düşmanları onların korktuklarını yüz ifadelerinden anlamazdı.

HD: *Soylular sınıfının pratikleri ile günümüz İran'ındaki peçe sorunu arasında kurduğunuz bağı tam anlayamadım. Hükümdarlık büyüsü, halk arasında korku oluşturmak ve belirsizlik yaratmak amacıyla kullanılıyordu ve doğasıyla yapısı, bugün kadınların zorunlu olarak örtünmesi olgusundan çok farklıdır. Bu ikincisi, kentsel koşulların sonucunda oluşmuştur. Yüz boyama hakkında söylediklerinize gelince, Babek Hürremdin'in Abbasi halifesi tarafından idam edilirken yüzünü kendi kanıyla boyaması ya da Şehname'deki*

Rüstem'ın leopar derisi giymesi de benzer örneklerdir. Fakat bence yine de biraz fazla genelleme yapıyorsunuz.

BB: Tabii ki bazı istisnalar olacak. Fakat anlatmaya çalıştığım nokta şu; sözünü ettiğiniz metaforik dil, İran sanatının şeyleri ortaya çıkarmak ya da ifşa etmektense örtmek ve gizlemekle daha çok ilgilenmesinden kaynaklanıyor. İşte bu yüzden, Nasır Hüsrev'in seyahatnameleri haricinde, dünya seyahatleriyle ilgili başka kayda değer, gerçekçi eser yok. Bütün gezi yazıları ülke içinde yapılmış seyahatlerle ilgili, ya da kuşların göçü üzerine hazırlanmış metaforik seyahatleri anlatıyor. Bütün metaforlar bu tür şeylere yöneltilmiş; sözde Aşk Şehri'ni, onun iki gözümüze benzetilen iki muhafızını, ya da kimsenin giremeyeceği kalesini anlatan sembolik öykülerle dolu seyahat edebiyatımız.

HD: *Fakat dünyevi kaygılarla hazırlanmış pek çok örnek de mevcut. İbn Battuta'nın* Seyahatname'*sini veya Hamdullah Mevstovfi ya da İbn Haukal'ın hazırladığı coğrafya kitaplarını düşününce, bunları hazırlamak için seyahat etmiş olmalarının şart olduğunu anlıyoruz.*

BB: Benim asıl anlatmak istediğim, düşünme eyleminin, şeyleri aslında olduklarından daha da karmaşık hale getirebilen tuhaf bir yönünün bulunduğudur. Günümüzde, yeni toplumsal metaforlar inşa etmekle meşgulüz. Son devrim sürecinde, Humeyni'nin dokuz dil bildiği, Beethoven gibi piyano çaldığı ve aya bakıldığında onun yüzünün görüldüğü gibi birçok söylence üretilmişti. Bazı önemli siyasal kahramanlar hakkında da benzer efsanevi şeyler anlatıldı daha sonra, örneğin polisten nasıl kaçtıklarıyla ilgili masallar yaratıldı. Bu isimler yavaş yavaş birer mitolojik karaktere dönüştü. Benzer bir psikolojinin pek çok başka efsane ve mitin ortaya çıkışında etkili olduğunu, olayları karmaşıklaştırıp gizem katarak öbür dünyayla, Cennet ve Cehennem'le, Kerbela'yla ilgili efsanelere dönüştürdüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz.

HD: *Efsane üretmeye duyulan bu yoğun ilgiyi nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizce bu bir gerçeklikten kaçma mekanizması mıdır, yoksa onunla yüzleşmeyi daha mı kolay kılıyor?*

BB: Herhalde bir tür ihtiyaç olsa gerek. Fakat burada asıl sormamız gereken soru, onun ne amaçla kullanıldığıdır. Gerçekliğin sınırlarını aşmak için doğuştan gelen bir ihtiyaç var içimizde. İran'daki birçok ritüel ya da tören de bize bunu yapma fırsatı; sınırları geçme, kendimizi aşma fırsatı sunuyor.

HD: *Tam olarak neyi kastediyorsunuz?*

BB: Demek istediğim şu; metaforun işlevi, günlük, rutin gerçekliğin ötesine geçmeye çalışmak ve onlara daha yüce insani nitelikler kazandırmak için kahramanlara daha soylu insan özellikleri vermektir. Bu yüceltme özel bir seviyeye ulaştığında, bir mite dönüşür. Bu, iyi ya da kötü bir mit olabilir. Bütün korkularımız, yavaş yavaş birikerek tek bir ürkütücü mite dönüşür. Düşmanlarımıza aniden mitolojik boyutlarda özellikler yakıştırmaya başlarız.

HD: *Manicilik hâlâ varlığını sürdürüyor, değil mi?*

BB: Dünyayı metaforik yöntemlerle anlamlandırmak her zaman mümkün olmuştur. Bu dünyada, iyiliği temsil eden insanlar vardır. Ve kötülüğü temsil eden insanlar da vardır. Nihayetinde, dünyanın bir şekilde anlamlandırılışıdır bu. Fakat aynı zamanda, herşeyi olduğundan daha karmaşık hale getiren bir tür açıklamadır. Dolayısıyla, sinemanın da modern bir mit üretme şekli olduğunu söylemek mümkün. Her yönetmen, her filozof ya da her din adamı, aynı anda iki şey yapar. Birincisi, eleştiri ya da olumsuzlama yöntemiyle ya da ortaya koyduğu alternatif bakış açılarının üstünlüğüyle kendisinden önceki sanatı silmek, ikincisiyse verdiği bu savaşın üstünlüğüyle yeni bir mit üretimi sürecine katılmaktır.

HD: Başu'*daki Ney karakterini ele alalım örneğin. Günümüzün İranlı kadını imajını yok etmek istediğiniz yeni bir mitolojik üretim aracı diyebilir miyiz onun için?*

BB: Herkes kendi kültürüne karşı mücadele eder. Bir kültür kendi yolunu çizer ve bu yolda ilerler. Belirli bir geleneksel imajın varlığı-

nı koruduğu toplumlarda, yeni bir imaj her zaman sansürlenir. Onu silmeye çalışırlar. Sansür, aslında sizden isteyip bazen de zorla talep ettikleri bu değişmeyen ve münasip bulunan geleneksel imajın onaylanmasıdır. Sonuç olarak, her türlü değişiklik, provokasyon ya da öneriye karşı çıkarlar. Asla hoş görmezler.

HD: *Bu, bildiğimiz siyasal sansür anlayışından daha farklı bir sansür tanımı.*

BB: Evet, bunu sürekli yineliyorum zaten. Sansür sadece siyasal nitelikli değildir.

HD: *Siz sinemanın yeni bir mit üretme biçimi olduğundan söz edince, aklıma rüyalar geldi. Yaşanmış gerçeklerin alternatifi olan zihinsel imajlar ile onların sanat ya da rüyalardaki yaratıcı ifade edilişleri arasında belirgin bir bağlantı olduğunu düşündüm.*

BB: Bu oldukça evrensel bir olgu, tek bir kültürle sınırlı değil. Bildiğiniz gibi, bir insanın kültürünün ortaya koydukları ile rüyaları arasındaki ilişkiyle ilgili pek çok yeni tartışma sürüyor. İnsanların rüyalarını toplayıp onları karşılaştırıyorlar. Elde ettikleri sonuçların bazıları gerçekten çok şaşırtıcı. Aynı kültürel iklimi paylaşan kişilerin gördüğü rüyalar birbirleriyle benzerlik taşıyor. Bu insanların ritüelleri, gelenekleri, resim sanatları, rüyaları ve sanatlarında da benzer temalar tekrarlanıyor. Bunların bazıları, bastırılmış cinsel temalar. Bazıları da ortak içgüdüsel motiflerle ilgili. Kültürel olarak oluşturulmuş bazı temalar da mevcut; örneğin inancın, kurtuluşun, ölümün ve sonsuzluğun sembolü olan haç işareti ya da benzerleri gibi. Fakat sorun şu ki, bir film çekerken, bilinçle ya da bilinçaltı aracılığıyla bu işaretleri bir şekilde kullanıyoruz. Örneğin, bir Hitchcock filmindeki mahkeme sahnesini ele alalım. Kamera, elindeki haçla oynayıp bir yandan da kendi kendine bir şeyler mırıldanan bir adama yaklaşıyor. Hareketleri ve elindeki haç, adamın mahkemeye fazla inancının olmadığını işaret ediyor. Metafizik olana, olağanüstü bir şeye uzanıyor bu adam; bir kurtuluş umuduna sıkı sıkı yapışıyor. Gördüğünüz gibi bu evrensel bir olgu, birçok kültürde karşılığı bu-

lunan kolektif bir duygu. Önemli olan nasıl ifade edildiği, hangi bağlamda ve hangi amaçla kullanıldığı.

HD: *Bahsettiğiniz haç sahnesi, bana* Başu*'daki çok önemli bir sahneyi hatırlattı. Başu'nun altında oturduğu korkuluğun gölgesinden, babanın karanlık figürünün belirdiği sahneden söz ediyorum.*

BB: Bu sahne, sizin daha önce bahsettiğiniz kadının rolünün yeniden tanımlanması konusuyla yakından ilgili aslında. Bu yeniden tanımlanma konusu, bizim kültürümüzü yakından ilgilendiriyor, daha doğrusu öyle olmalı. Ancak bu örnekte, aynı zamanda erkeğin de yeniden tanımlanması söz konusu. Aslında, kadını yeniden tanımlamak, ilkesel olarak erkeğin de yeniden tanımlanması olarak anlaşılmalı, öyle olmalı. Çünkü bu kadın ile erkeği, birbirinden bağımsız biçimde tanımlamak mümkün değildir.

ŞAFAK VAKTİ

Görüşmemizde Behram Beyzayi'nin Bashu: Garibeh-ye Kuchak *(Küçük Yabancı Başu, 1986) filminden söz etmemin sebebi, Beyzayi sinemasında mit kavramının yeriyle uzun süredir yakından ilgilenmemdi. Onun sinemasının en güçlü tanımlayıcı öğelerinden biri, bir kültürün kendi mitolojik bilinçaltıyla paylaşıma girdiği anları ortaya çıkarmaktaki gizemli becerisidir. Aşağıdaki bölümde, Beyzayi'nin bilinçaltına ulaşmak için kullandığı görsel yöntemlerin hatlarını inceleyeceğim.*

Başu'nun ilk sahnelerinden birinde, bir kamyon kasasındaki kahramanımız Başu, üzerine örttüğü kalın örtüyü aralayıp çevresine bakar. Savaşın pençesindeki güney Irak'tan kuzey bölgelerine bütün gece süren bir yolculuk yapmıştır. Zifiri karanlıkta yapayalnız yolculuk ederek cehennemi bir gece geçirmiş, memleketindeki savaşın ve bütün ailesinin ölümünün korkunç hatıralarını da yanında taşımak zorunda kalmıştır. Ölümden, yıkımdan, kalın örtünün altındaki korkutucu yalnızlıktan ve bir ölü gibi kıpırdamadan yatarak geçirdiği uzun gece yolculuğundan sonra, kendisini sarıp sarmalayan örtünün altından sıyrılır ve sanki bir cennetin ortasında yeniden doğ-

muşçasına ayağa kalkar. Kamyon durmuş, şoför kahvaltı yapmaktadır. Başu nerede olduğunu bilmez. Fakat çevrede yeşil rengin dinginliği, sessiz bir huzur ve havada güvenlik hissi vardır. Kâbus sona ermiştir. Şafak sökmektedir.

Başu'daki bu şafak vakti sahnesinde, Beyzayi'nin bütün filmlerinde rastlayabileceğimiz türden mitik bir altyapı vardır. Mizansenleri destansı ya da tarihsel, çağdaş ya da antik, kentsel ya da kırsal olsa da, Beyzayi her zaman *nomos*'u uyarıp ortaya çıkarmak amacıyla *mitos*'a uzanır. Kendisiyle yaptığım röportajda, sinemasının temel öğelerinden olduğuna inandığım mitler hakkındaki düşüncelerini öğrenmeye çalıştım. Fars mitolojik kültürü söz konusu olduğunda, İran performans sanatları tarihi boyunca hiç kimse Beyzayi'nin bunları kullanmaktaki yetkinliğine ulaşamamıştır. Ayrıca hiç kimse onun bu bilgisini yaratıcı süreç dahilinde kullanma becerisine sahip değildir. Beyzayi, İran toplum kültürünün metafiziksel temellerini mitik olarak okur ve *mitos*'u oluşturan bileşenlerine ayırarak *nomos* ve *logos*'larını anlaşılır kılar. Bu açıdan bakıldığında, onun sineması-nın, çağdaşı Kiyarüstemi'nin sinemasından bütünüyle farklı biçimde işlediği görülecektir. Kiyarüstemi bakışını dünyanın gerçeklere dayanan tanıklıkları üzerinde öyle ısrarlı bir biçimde yoğunlaştırır ki, metafiziksel enerjinin her zerresi uçar gider. Gerçekliği çırılçıplak kalana kadar soyar, onu getirip gözlerimizin önüne koyar ve şöyle der: "İşte karşında! Ona bak!" Beyzayi ise bunun tam tersini yapar. Metafizik öğelerin derinlerine dalarak onlara meydan okur, mücadele eder ve *mitos*'un iyi ve kötü güçleriyle çarpışır. Bu mistik mücadelesinin yankılarının bizim çağdaş gerçeklerimize yansıyacağını ümit ederek onlarla savaşır ve boğuşur. *Mitos*'un ülkesine girerek akıntının ters yönünde ilerler ve bizim şimdiki hastalıklarımızın parabolik kaynağını aramaya koyulur. Sonra da, suyu ve havayı kaynağında, biz ölümlülerin yaşadığı ve nefes aldığı yerlere ulaşmadan önce temizlemeye çalışır. Sonuç olarak, Beyzayi'nin sineması görünmez bir dünyanın aynasına, gerçeğe karşı mitik bir meydan okumaya dönüşerek, dünyayla ilgili yerleşik fikirlerimiz ve görüşlerimizin yok olup havaya karışabileceği bir alan oluşturur.

Gharibeh va Meh (Yabancı ve Sis, *1974)* adlı filmi çektiğinde Beyzayi, bu zengin ve verimli mitolojik dili ustalıkla kullanabilecek yetkin-

liğe ulaşmıştı. Bütün alegorik imalarına rağmen son derece dünyevi bir dildi bu. Deniz kıyısında yaşayan Rana ile göçmen denizci Ayat arasında filizlenen aşkı anlatan *Yabancı ve Sis*, kara ile deniz, hayat ile ölüm, gerçek ile mit arasındaki alacakaranlık kuşağında kök salmıştır. Genç dul Rana'nın köyü dünyevi bir yer değildir; belki İran'ın kuzeyinde bir yerde, belki de hiçbiryerdedir. Deniz kıyısındaki uçurumun kenarındaki köy, gerçek olduğu kadar bulanık, maddi olduğu kadar hayali bir yerdir. Hayatın ve ölümün sınırındaki Ayat, kendisini denizden köyün güvenliğine kovalayan şeytanlarla savaşmak zorundadır. Aynı şekilde Rana da ölen kocasının atalarının ruhlarıyla savaşmak zorundadır. Bu ruhlar, köylüleri denizden gelecek bir canavar ordusunun işgali kadar korkutmaktadır. Bu ikili, dairesel savaşın en önemli yanı, Rana ile Ayat'ın aynı anda iki farklı cephede -kara ve deniz- çarpışmak zorunda olmalarıdır. Ayat, denize duyduğu ölümcül tutku yüzünden rahat bulamaz, Rana da ölü kocasının atalarının hayaletlerinin bakışlarından kaçamaz. Ayat'ın bilinmeyene karşı duyduğu korkunun sembolü olan deniz canavarları, köyü istila eden 'gelenek,' 'töre,' 'alışkanlık,' ve 'görgü' hayaletlerinden daha korkutucu değildir. Sonunda Ayat, Rana ve tüm köy halkı, istilacı deniz canavarlarına karşı savaştıkları kadar korkunç hayaletlerle, yani kendi yarattıkları bütün bir korku geleneğine karşı da mücadele vermek zorunda kalırlar.

Yabancı ve Sis'in başrolünde ne Ayat ne de Rana vardır. Filmin kahramanı, sistir. Gerçek, bu sisli mücadele esnasında kendisini başka türlü ortaya koyabilir. *Yabancı ve Sis*'in bulanık atmosferi, bir kültürün kendini görme aracı olan vasıtasıyla aktarılan yerleşik bilişsel kategorileri temsil eder. *Kültür* olarak adlandırılan imgelem evrenininin sembolik yapılandırılışı, gerçeğin bu bulanık, sisli tezahürü aracılığıyla etkin biçimde dönüştürülmüştür. Beyzayi, bilinçaltının görsel yansıması olan sisi, açıkça ortada olanın varsayılan katılığını eritmek ve yumuşatmak amacıyla kullanır. Sonuç, mutlak olanın şaşırtıcı değişimidir. *Yabancı ve Sis*'in puslu atmosferini gördükten sonra, gerçekliği aynı itaatkâr pragmatik bakış açısıyla göremez, elimizden bir şey gelmeyeceğini düşünemeyiz. Görünenin buğular arasında sergilenişiyle, görme gücünün otoritesi yeniden kurulmuş, tartışılmış olur ve yeni bir öznellik yorumsaması aracılığıyla anlam kazanır.

Beyzayi sinemasında, ölmüş ya da ölmekte olan mitler aracılığıyla değil, onların yeniden canlandırılan yepyeni düzenlemeleri yoluyla görürüz. George Bataille, ölmekte olan bir mit aracılığıyla dünyayı daha da mitik biçimde görebileceğimizi söylerken haklıydı. Ancak bu, sadece öncelikle onun yanılsamalarının meyvelerinden faydalandıysak mümkün olabilir. Aydınlanmanın sömürgeci ileri karakollarında, mitlerimize karşı bütünüyle farklı tavırlar içindeyiz. Onları, tıpkı Beyzayi gibi dünyadaki yerimizi hatırlatacak, ama tarihi değişimlerimizi unutturmayacak biçimde yeniden icat etmeliyiz. Farklı ihtiyaçlarımız olduğu için -dünyanın modernitesinin içine doğmak gibi- 'sevinçli acı' kavrayışına sahip olamayız. Biz bu topraklarda zaten fazlasıyla 'sevinçli acı' yaşadık. Hatta ona 'Sufilik' adını verdik.

GERÇEĞİN YENİDEN-MİTOLOJİLEŞTİRİLMESİ

Cherikeh-ye Tara (Tara'nın Baladı, 1978) filmini çektiğinde Beyzayi, gerçeklikle ilgili yeni bir bakış açısını tartışmaya açmakta yararlandığı İran kültürünün yeniden mitolojileştirilmesini ustalıkla kullanmaya başlamıştı. İran mitolojik hafızasının içsel katmanlarının işleyişini iyice anlamadan, Beyzayi'nin başarısına ulaşmak mümkün değildir. Mitolojik öğeleri dirilten *ve* ustalıkla kendi amacı doğrultusunda kullanan sanatçı, bunları alternatif anlam biçimlerine uymalarını sağlamıştır. Beyzayi sinemasının İran'lı eleştirmenlerce 'anlaşılmaz' diye nitelendirilmesinin asıl sebebi, filmlerindeki mitolojik göndermelerin İranlı izleyicinin zihninde derinlere kök salmış olmasıdır. Beyzayi, seyircisinin mitolojiyle ilişkisini yeniden kurmak amacıyla bu mitleri yabancılaştırmayı denemiştir.

Bakışını günlük olaylar, özellikle de İranlı kadınların durumu üzerine yoğunlaştıran Beyzayi, dini yasakların gerekliliğini savunan eski geleneklere doğruluklarını kanıtlamaları için meydan okur. Filmin adı için kadim *Çerikeh* sözcüğünü seçmesinin sebebi altı boş bir özgünlük arayışı değil, tanıdık olanı bilinmeyenle, yerleşik olanı gizemle, açıkça hatırlananı unutulan aracılığıyla sarsmak istemesidir. Bunlar, dünyayı alışılagelmiş olandan yabancılaştırmaya yarayan etkili taktiklerdir. *Ostureh, hikâye, efsane, kıssa* gibi birçok sözcük, yine balad anlamını verecekti. *Çerikeh* sözcüğüyse tembel izleyiciyi durup dü-

şünmeye, bilinmeyeni yaşamaya, alışılmış olanla arasına mesafe koymaya, hatta dildeki yerleşik tanımları ve açıklamaları sorgulamaya iter. Wind River'daki Şoşoni Kızılderilileri arasında uzun süre mitler üzerine alan çalışması yapmış olan ünlü akademisyen Åke Hultkrantz'ın sözleriyle: "Mitin asıl işlevi, dünyanın ve onun kurumlarının yerleşik düzenini ve koşullarını onaylamak suretiyle insanlarla toplumun varlığını korumaktır. Çoğu kez mitin anlatılışı bile öyle güç doludur ki, gerçek olayların akışını etkiler, ya da etkilediği düşünülebilir."[1] Ancak böyle mitler dünyayı sadece mümkün kılmakla kalmaz, onu bir görüşün ya da cinsin diğerine zorbalıkla hükmetmesi bedelini ödeterek de mümkün kılarlar. Beyzayi'nin sineması, dünya için daha yeni, daha doğru ve adaletli mitler arayışına koyulmamız açısından bu mitik evrene görsel bir giriş kapısı açar.

Yabancı ve Sis'ten sonra Beyzayi'nin mitolojik anlatıyı en yoğun olarak kullandığı film *Tara'nın Baladı*'dır. Bu filmde, yaratılış mitinin sinemasal bir yorumunu gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Kendi anlatısını etkili kılmak için, belirli bir mitin konusunun nicelik bakımından çeşitlemeleri olan çeşitli İran mitolojik anlatılarından yararlanır.[2] Bu anlatıda, Tara bir kadındır: dünyevi, mevsimsel, toprakla uyum içinde, gerçekle olan ilişkisinde her daim kararlı ve sabırlıdır. Doğanın bir parçası, hayat töreninin bir bileşeni ve ayrılmaz bir öğesidir; iki çocuk annesi, kendi varlığının farkında olduğuna dair bir işaret vermeyen, her mevsim için hazır bir kadındır. Bu yüzden, eleştirmen Şehla Lahici'nin, Tara karakterini canlandıran oyuncu Suzan Teslimi hakkındaki tanımı oldukça doğrudur:

> Tara rolünde kusursuz bir oyunculuk çıkaran Suzan Teslimi gerçekten de çok iyi bir seçim ve çok yetenekli bir oyuncu. Teslimi'nin başarısı sadece oyunculuğundan değil, görünüşünün de bu rol için son derece uygun olmasından kaynaklanıyor. Buğday teni, ince

---

1) Åke Hultkrantz, "An Ideological Dichotomy: Myth and Folk Beliefs among the Shoshoni," ed. Alan Dundes, *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth* içinde, Berkeley, CA: University of California Press, 1984, s. 165.

2) Tek bir mitin nicelik bakımından indirgenebilen çeşitlemeleri hakkında daha fazla bilgi almak için, University of Uppsala'da entoloji profesörü olan Anna Birgitta Rooth'un Kuzey Amerika yaratılış mitleri hakkındaki şaşırtıcı çalışması incelenebilir. Rooth'un derlediği 300 adet mit, sekiz başlık altında toplanabilmekteydi. Bkz. Anne Birgitta Rooth, "The Creation Myth of the North American Indians," Dundes, 1984, s. 166-181.

uzun burnu, çökük ama delici bakışlı ve samimi ifadeli, kimi zaman tehditkâr, kimi zaman sevecen gözleri, kemikli ve çıkık yanakları, güçlü çizgileri olan ağzı, incecik çizgilerle kaplı geniş alnı, uzun boyu, tavırlarındaki, sesindeki otoriteyle Suzan Teslimi, Toprak Ana'nın ta kendisine benziyor. Kadın'ın bu son derece mitolojik görüntüsü, düne, bugüne ya da yarına ait olabilir ve her zaman kusursuz bir kadın portresi olarak kalacaktır.[3]

Toprak, doğa ve bereketin cisimleşmiş hali olan Tara, hayatındaki erkeklerden ikisini; kocasını ve babasını kaybettiği sırada belirir karşımızda. Bu arada dört farklı erkek ona kur yapmaktadır; kocasının Tara'ya saplantılı bir aşkla bağlanan kardeşi ve muhtemelen katili (bu karakterin adı, 'kaos' anlamına gelen Aşup'dur), Tara gibi dünyevi biri olan, toprağın derinliklerini kazarak su arayan ve onu gerçekten seven Kelih, Tara'nın sahip olduğu kılıcı almaya gelen fakat ona âşık olan Tarih Adam ve yarı-deli bir çocuk. Tara, ölüler ve diriler olarak ayrılmış iki erkek grubunun arasında kalmıştır ve atalarından miras kalan herşeyi köy halkına dağıtarak onları sevindirir. Üstelik, büyülenmiş olduğundan korktukları için köydeki hiçbir erkeğin almak istemediği bir kılıcın sorumluluğu da kendisindedir. Kılıç ona iade edilir fakat Tara kılıçla ne yapacağını bilmez. Odun kesmeyi, sebze doğramayı dener, kılıcı kapıyı açık tutmak için ağırlık olarak kullanır. Tarih Adam'ın öfkesine rağmen kılıcı denize atar, ama deniz kılıcı geri verir. Kılıcın ne işe yaradığını, kendisi ve çocukları vahşi bir köpeğin saldırısına uğradığı zaman anlar ve çok şaşırır. Kılıçla köpeği öldürür. Şaşkınlık, keyif, merak ve korku arasında, Tara dünyayı yeniden tanımlar, kendini konumlandırır ve yaşadığı dünyevi hayatın gerçekliğini ifade etmeye başlar. O, varolan herşeyin, her önemli şeyin çıkış noktasıdır.

Tara'nın Baladı'nda kadınlar -tüm Beyzayi filmlerinde olduğu gibi- yaptıkları işler aracılığıyla saygınlıklarını muhafaza ederler. Tara bir çiftçidir. Çocukları, evcil hayvanları, çiftliği ve günlük işleri, Tara'nın yönettiği evrenin merkezinde onları birarada tutmaktadır. Tarih-öncesi zamanda, önemi olan tek şey çalışmaktır. Tara, kılıcı da işe yarar hale getirmeye çalışır. Fakat o kullanışsız ve iş görmeyen bir araçtır. Ta-

3) Şehla Lahici, *Sima-ye Zan dar Athar-e Behram Beyzayi: Filmsaz va Film-nameh-nevis*, Tahran, Roshangaran Yayıncılık, 1993, s. 49.

rih henüz başlamadığı için kılıç hiçbir işe yaramaz. Tara ve Tarih Adam karşılaşınca, adam sadece ölüm, yıkım ve onurdan bahsederken, Tara da onun işe yarar becerileri olup olmadığını anlamaya çalışır. Tarih Adam kendi onurunu korumak üzere ondan kılıcını ister, fakat bu tarih-öncesi anda Tara'ya âşık olur ve Kelih'in Tara'yı sevdiğinden, yokluğunda çocuklarına bakacağından emin olmadan önce orayı terk edemez. Sonra Tarih Adam yeni bir sebep bularak tarihe geri döner. Beyzayi, tarihi başlangıç öncesi zamanda, mitolojik bir yeniden-tartışmaya tutsak alır. Tarih Adam için, bu tarih-öncesi ana girerken onur, hayattan önce gelir. Oysa Tara için, Tarihi Adam'a duyduğu sevgiyi de içeren hayat, erkeğe özgü 'onur' anlayışının Tarihi oluşumundan önce gelmektedir. Kültürel soyutlamaların, özellikle de işe yaramaz erkekler tarafından tanımlanan biçimi onun işine yaramaz. Tara, sözcüğün kültür-öncesi maddeci anlamıyla *soylu*'dur. Tarih Adam onurdan söz ederken, Tara geçici süreçlere kapılmayacak kadar gerçek olan bir hayattan söz eder. Kılıcın işlevi, bu ayrımın odağında yer almaktadır: Tara önce onu işe yarar bir amaca hizmet etmeye zorlar, sonra da satmaya, hasat biçmekte kullanmaya, atıp kurtulmaya çalışır. Ancak kılıç köylülerin işine yaramaz. Oysa, bir kabilenin kaybolmuş onuruna aittir. Tara, köpeği öldürerek kılıcın işlevini öğrenir ve öğrendiği şeyden çok korkar. Orayı terk etmesi için kılıcı Tarih Adam'a vermeye çalışır, fakat onun kendisine âşık olduğunu ve geri dönmeyeceğini öğrenir; tarih, kendisinden önceki zamanda tutsak olmuştur.

Miti 'kutsal hikâye' veya 'geleneksel hikâye'[4] olarak tanımlamaktan daha önemlisi, mit yaratma eyleminin bir toplumsal anlam yaratma biçimi olduğunu görebilmektir. Hayatı daha anlamlı ve güvenilir kılan kolektif olarak bağlayıcı mitlerin yokluğunda, dünya kaosa ve karmaşaya sürüklenir. Beyzayi sineması ve özellikle *Tara'nın Baladı*, Fars mitolojik imgeleminin kalıcı parametreleriyle başarılı bir tartışma gerçekleştirir. Beyzayi'nin *Tara'nın Baladı*'ndaki en büyük başarılarından birisi, zamanı ve anlatıyı yıkarak öykünün kendi iç 'mantığı'nı keşfedip ortaya koymasını mümkün kılmasıdır. Şimdi, bu destanın anlatısal öğelerini gözden geçirelim: Tarih Adam tarihi terk etmiş ve

4) Böyle farklı tercihler, örneğin G.S. Kirk'ün, "On Defining Myths" adlı makalesinde dile getirilmiştir. Dundes, 1984, s. 53-61.

kılıcına kavuşmak için tarih-öncesi ana dönmüş, fakat aşk yüzünden orada tutsak kalmıştır. Büyükbaba ölmüş olmasına rağmen zamana ve ölüme kafa tutan bir otoritenin münzevi sesi olarak mezarının ötesinden konuşmaktadır. Tarihin bu öncel-anındaki önemli öğelerden biri, bütün karşı koyuşlara rağmen mantığa aykırı biçimde sürekli yeniden ortaya çıkan gizemli kılıçtır. Böyle bir öğe, ancak bir mitin -Beyzayi söz konusu olunca, 'karşı-mit' demek daha doğrudur- yaratabileceği ve koruyabileceği bir anlatı mantığında bulunabilir. *Tara'nın Baladı*'nın diyaloglarındaki sürekli değişen aksanlar ve tonlamalar, belirli zaman ya da mekânları çağrıştırmaz. Kostümlerse filmin çekildiği Tavaliş yöresinden değildir; tarih-öncesi zamanın ritüel kıyafetlerinin sembolleridir. Filmdeki ses ve görüntüler yalnızca düşünceleri ifade etmekten çok daha fazlasını yaparak, gerçeğin boyun eğmek zorunda olduğu başka bir dünyanın, hikâye dünyasının, gerçek olmayanın krallığının koşullarını oluşturarak parametrelerini kurarlar. Stilize edilmiş beden hareketleri, görülmeyeni, dünyada olmanın öncesindeki ânı görmeye davet ederler. *Tara'nın Baladı*'nda Beyzayi, mitin dünyasına dalarak izleyicisini sıradanlaşmış dünyayı terk etmeye ve bambaşka bir gerçekliğin farkındalığına uyanmaya zorlar.

Gerçeğin yeniden yapılandırılışına sinema aracılığıyla ulaşabilmek için, görsellik Beyzayi'nin anlatısının ana mekanizması haline gelmiştir. İşitsel etkilere şartlanmış izleyicisine öncelikle nasıl görmesi gerektiğini öğretmelidir. Renklerin ve formların görsel yansımalarını anlatının kurucu gücü olarak ön plana çıkarmak, onların aktif şekilde stilize edilmesiyle sonuçlanır ve bu da görselliğin teorik biçimde ifade edilmesine yol açar. Sonra da sıra süslü hareketlere gelir; bunlara da bilinçli kamera hareketleri ve açılar eşlik eder. Tüm bunlar, kendi koşullarına göre işleyen, estetik açıdan boyun eğmez bir görsel dünyanın kuruluşuna neden olur. Gerçeğin yerine geçen görsellik, bu öğeler aracılığıyla somut bir gerçeklik kazanır ve biz de gerçeğin doğruluğunu tartışarak onu yeniden oluştururuz. Başka hiçbir yönetmen, İran görsel hafızasıyla bu denli yakın ilişkiler içindeki sahneleri böyle bir ustalıkla yönetemez ya da kültürün müzeleştirilmesi tuzağından kaçamaz. Beyzayi'nin yeteneğini daha iyi anlamak için tek

yapmak gereken, onun senaryosundan uyarlanan ve Şehram Esadi'nin yönettiği *Ruz-e Vaqe'eh* (Kader Günü, 1995) adlı filmi izlemektir. Böylece, Beyzayi'nin elinde bir başyapıta dönüşecek olan bu eserin, başkaları tarafından hoyratça nasıl harcandığına şahit olabilirsiniz. Film, turistleri çekmek için düzenlenmiş bir müzeye benzemektedir. Beyzayi bir müze küratörü değildir. O, unutulmuş hatıralarımızı parmaklarının ucunda oynatan bir kukla ustasıdır.

Beyzayi, mitleri yeniden aktararak bir törenin görsel manzarasını oluşturur. Hayatı boyunca taziyeye duyduğu ilginin ve ona adanmışlığının işaretidir bu. *Tara'nın Baladı*'nın son sahnesinde Tara, kılıcı alıp Tarih Adam'a saldırır ve onu denize çekilmeye zorlar. Şaşırtıcı güzellikte çekilmiş ve oynanmış bu sahnede, Tara boşu boşuna denizdeki dalgalara üst üste darbeler indirir. Beyzayi'nin kamerası Tara'nın beyhude çırpınışlarına dalıp giderek bu töreni en ince ayrıntısına kadar görüntüler. Yine de, filmi daha farklı bir tonda bitirmeyi tercih eder: Tarih Adam gittiğinde Tara, Kelih'e, gelecek hasat zamanı evleneceklerini bildirir.

MİTOLOJİLER

Mankiewicz'in *Julius Caesar* adlı filmi hakkında görüşlerini bildiren Roland Barthes, sahte olanın gerçekmiş gibi sunulmaya çalışılmasındaki uydurma doğallığı paylanacak bir şey olarak kabul eder. Terlemenin anlamlarını fiziksel çabanın göstergesi olarak okuyan Barthes, 'bir göstergeler etiği' dediği sistemi kısaca şöyle anlatmaktadır:[5]

> Göstergeler kendilerini sadece iki en uç biçimde sunmalı: ya tıpkı Çin tiyatrosunda olduğu gibi cebire indirgenebilecek kadar belirgin biçimde akla yatkın ve çok uzak olmalı, ya da kökleri ânlara uzanmalı ve her fırsatta içsel, gizli bir yüzünü açığa vurmalıdır; yani, artık bir genel kavramın değil, zaman içinde bir ânın göstergesi olmalıdır (Stanislavski'nin sanatında olduğu gibi). Oysa arada bulunan gösterge... basit gerçeklikten de büsbütün yapaylıktan da aynı derecede korkan alçaltılmış bir temsil sunar. Çünkü bir temsilin

5) Roland Barthes, *Mythologies*, Fransızca'dan derleyen ve çeviren: Annette Lavers, New York, Hill and Wang, 1972, s. 28.

dünyayı daha açıklanabilir kılmak için yaratılması iyi bir şey olsa da, göstergeyle gösterileni birbirine karıştırmak hem yanlıştır, hem de hilekârlıktır. Ve bu düzenbazlık burjuva sanatına özgüdür; akla yatkın olanla mantıksız gösterge arasına ikiyüzlülükle örtülü ve gösterişli bir melez sokulur ve buna şatafatlı bir tavırla 'doğa' adı verilir.[6]

Barthes'ın burada ortaya koyduğu göstergeler etiği, mitin işleyişine yepyeni bir açılım getirir. Beyzayi'nin sineması, Barthes'ın burada tanımladığı şekliyle Çin tiyatrosu ile Stanislavski arasında bir yerdedir. Onun sineması öncelikle arketiptir, Barthes'ın deyişiyle 'açıkça akla yatkın ve cebirsel'dir ve kökleri anlıktır. Beyzayi, şimdiki zamanı mit aracılığıyla doğurgan kılarak sinemasal üstünlüğünü kurar. 'Basit gerçeklik' ve 'tam yapaylık,' Beyzayi sinemasında gerçeğin 'ritüel' düzenlemesinin alanında çöker. Barthes, *Julius Caesar*'daki 'doğallık' iddiasının ikiyüzlülüğünden tiksinmiştir. Ancak öfkesi yüzünden, gösterge etiği manifestosu teorik açıdan sınırlı bir hal almıştır. Hollywood'un 'akla yatkın ve mantıksız gösterge' arasına 'ikiyüzlülükle örtülü ve gösterişli bir melez soktuğu' doğrudur. Ancak Barthes, bunu söylerken, 'akla yatkın ve mantıksız olan'ın gerçeğin mitik-törensel yeniden-yapılandırma alanında yıkılması ihtimalini, yani Beyzayi'nin sistematik biçimde hemen her filminde gerçekleştirdiği eylemi göz ardı etmektedir. Barthes'ın bu ihtimali görememiş olmasının sebebi, eleştirisini yönelttiği burjuva sanatının, 1950'lerin sonunda da şimdi olduğu gibi Avrupalı estetik teorilerine bağlı olmasıdır. Avrupa estetiği, estetiğin Aydınlanma'nın sömürgeci ileri karakollarındaki işlevine tümüyle yabancıdır. Bu bölgelerde özerk ulusal burjuvazi var olamazdı ve yaratıcı bilincin bütünüyle tesadüfi bir toplumsal oluşum sürecinden geçmesi sonucunda, sanat başka türlü bir eleştirel yapı temeli üzerine kuruldu. Beyzayi sineması söz konusu olduğunda, 'akla yatkın ve mantıksız' olanın çapraz-birleşiminin 'doğayı' taklit ederek onun yerine geçmeye çalışmak yerine, gerçek hakkında olağanüstü devrimci bir bakış açısı geliştirmekte kullanıldığını görürüz.

Bu seçeneğin uygulanışını görmek için, Beyzayi'nin Tara'yı tarihin içine taşıdığı *Küçük Yabancı Başu*'dan (1986) daha iyi bir örnek bulamayız. Ney, mitolojiden arındırılmış Tara'nın tarihin kalbindeki hali-

6) *A g y.*, s. 28.

dir. Beyzayi, Tara'yı tarih-öncesi zamandan tarihin içine çekerek *şu anı* mitolojikleştirir, ya da Barthes'm sözleriyle, 'akla yatkın ve mantıksız' olanla yüzleşir. *Şu an*'ın mitolojikleştirilmesiyle, mitin *sonrası* tarihselleştirilmiş olur. Beyzayi sinemasını okurken, zaman ve anlatının bu birlikte akışını gözden kaçırmamak gerekir. Onun sinemasını, tarihsel ve mitolojik olarak iki sınıfa ayırmak yanlıştır.[7] Beyzayi, görsel şizofreniden hiçbir iz taşımayan filmler yapar. Mitolojiyi tarihselleştirip tarihi mitolojikleştirerek, görsel anlamda ikisinin de yerleşik sınırlarını aşar ve bizi üçüncü bir bölgeye; tarihi, fakat kendi mitolojikleştirme güdülerinin açtığı yaralara karşı tetikte olan bir bölgeye götürür. *Mitos* ve *logos*'un Beyzayi'nin 'ritüel'e duyduğu büyük ilgi sayesinde birbirine karıştığı bölgedir burası. Beyzayi için 'ritüel,' tarihin *logos*'uyla onun anlaşılır, anlamlı, güvenilir, değerli oluşunun *mitos*'unun çarpıştığı bir evrenin temsili mikrokozmosudur.

Mitin Yokluğunda adlı eserinde Georges Bataille, mitin yokluğu ânını mitleştirmeye çalışır: "Gece de bir güneştir ve mitin yokluğu da bir mittir; hatta en soğuk, en saf ve tek *gerçek* mittir."[8] 'Dünya'nın kendisinin mitik, 'mit'in de dünyevi oluşunu, bu çapraz-birleşimi, Beyzayi sadece vurgulayabilir. Dolayısıyla, Beyzayi sinemasında gerçeğin kurmaca saydamlığı ve gerçek korkusu karşısında mitleştirmenin sağaltıcı yanı belirgindir. *Başu*, 'tarih' ile 'mjt' arasındaki temel zıtlığın Beyzayi sineması açısından geçerli olmadığının önemli bir örneğidir. Çünkü sanatçı, sinemasal evreninde bu ikisini birleştirmiş ve üçüncü bir dünya oluşturmuştur. Bu üçüncü alan sayesinde, *logos*'un hareketli enerjisindeki *mitos*'un farkına varırız.

Beyzayi sinemasının feminist okumasını başarıyla gerçekleştiren Lahici, bu güç-temelli tanımın biraz da olsa 'içgüdüsel' olup olmadığı-

---

7) Beyzayi sineması üzerine yapılan okumalarda, bu tuzağa sıklıkla düşüldüğünü görüyoruz. Örnekleri için bkz. Lahici, 1993, s. 48-60; Bekir Perham, "Negahi beh Film-ha-ye Behram Beiza'i," *21 Sal: Az Amu Sibilu ta Mosaferan. Moruri bar Athar-e Behram Beiza'i beh Baheneh-ye Jashnvareh-ye Vinnale*, Viyana: Markaz-e Esha'eh-ye Iranshenasi, 1995, s. 38-48; Zalih Amuzegar, "Raz-ha-ye Ostureh dar Mosaferan," Qukasian'da, 1992, s. 29-33. Beyzayi sinemasıyla ilgili tüm bu farklı okumalarda, mit ile tarih arasındaki temel zıtlıklar odak alınmıştır. Sanatçının sinemasında mitik olanın yeri ve işlevine yeterince eleştirel ilgi gösterilmemesi yüzünden, örneğin Pehram, *Başu*'nun Beyzayi sinemasında bir 'ara faslı' olduğunu iddia edebilme tuhaflığına düşmüştür. Bkz. Pehram, 1995, s. 39.

8) Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, Michael Richardson tarafından çevrilmiş ve önsözü yazılmıştır, Londra, Verso, 1994, s. 48.



İran'ın güneyindeki evinden çok uzakta olan Başu, yeni annesi Ney'in sevgisi sayesinde yeniden doğacaktır. *Küçük Yabancı Başu*'da Beyzayi, yepyeni bir kavrayışı anlatıya çevirebilmek için Fars kültürünün en derindeki mitolojik tabakalarına uzanır.

nı sorgulamadığı için, 'anneliğin' ataerkil tanımını kullanma tuzağına düşmekten kurtulamaz. 'Anneliğin' tarihsel bir tanımının 'içgüdüsel' olmasına imkân yoktur. Ney'i ideal tipik 'anne' olarak övmekte[9] acele eden Lahici, onun Başu'ya karşı birkaç kez hoşgörülemez bir ırkçılıkla yaklaştığını unutmuştur. Ney, daha ilk karşılaşmalarında Başu'nun koyu renkli tenine (Başu, ülkenin güneyinden gelmiştir) atıfta bulunarak sorar: "Sen bir hayvan mısın yoksa insan mı?" Başlangıçta kendi biyolojik çocuklarına karşı korumacı bir tavır takınırken, Başu'ya çeltik tarlasına girmiş tehlikeli bir hayvanmış gibi davranır. Ana temalardan biri olan ırkçılık *Başu*'da sürekli tekrarlanır ve filmin en önemli sahnelerinden birinde; Ney'in Başu'yu törensel olarak yeniden doğurduğu sahnede bile göze çarpar. Ney temsili olarak Başu'yu dünyaya getirir, fakat önce yeni bir kalıp sabun satın alıp onun koyu tenini

9) Bkz. Lahici, 1993, s.54-66, Lahici, *Belki Başka Zaman*'ın da 'annelik' temelli benzer bir okumasını yapmıştır, s. 66. Bu iki okumada da, yazarın İranlı annelerin durumu karşısında duyduğu aslında övgüye değer toplumsal kaygı, Beyzayi'nin filmleri üzerine yaptığı eleştirel okumaları sönükleştirmiştir.

iyice yıkayarak beyazlatmaya kalkışır. Başarılı olamayınca şöyle der: "İşe yaramıyor, asla beyaz olmayacak." Fakat bu ırkçı tavırların ve sözlerin hiçbiri, Ney'in karakterinin dünyevi saygınlığını etkilemez. Ney karakterini hayranlık uyandırıcı bir başarıyla ve güvenle oluşturan Beyzayi, Ney'in de köy halkının ırkçı düşüncelerini paylaşması gerektiğini bilir. Köy, Ney'in fiziksel konumunu ve maddeci imgelemini şekillendirmiştir ve bu düşünceleri aşmasının mümkün olabilmesi için, önce onları paylaşması gerekir. Ney, ataerkil düşüncenin kabul ettiği anlamda bir 'anne' değildir. O, toprağın cisimleşmiş halidir. Ney için Başu, kendi çocukları, bakımını üstlendiği hayvanlar ile çeltik tarlasındaki pirinç filizleri arasında hiçbir fark yoktur.

TEMSİLİ DOĞUM

Ney'i ve Beyzayi'nin bu karakteri nasıl yarattığını anlamak için, onu mitolojik motiflerle birlikte ve evrenin ana-babası mitlerindeki iki zıt mit türüyle kıyaslayarak incelememiz gerekir.[10] En bilinen evrenin ana-babası mitlerinde (Thompson'un motif-dizininde A625), dünya bir gök baba ve bir toprak anadan olmuştur. Bu mit türünün örneklerine, Antik Yunan'dan Hindistan'a, doğu Endonezya' dan Tahiti ve Afrika'ya, kuzey ve güney Amerika'ya kadar oldukça geniş bir coğrafyada rastlanır. Daha az bilinen evrenin ana-babası miti ise (Thompson'ın motif-dizininde A625.1), bunun tam tersi özellikler taşır; anne gök, baba ise topraktır.[11] Ney'in bir ana-toprak figürü olduğu açıktır (A625). Fakat Beyzayi, sadece motif-dizindeki öğelerden birinin benzerini yaratmakla yetinmez. O bir halkbilimci değil, bir sanatçıdır.

---

10) Mitoloji çalışmalarında, mitler betimledikleri ana konulara göre sınıflandırılır. Kozmogoni ya da evrendoğum mitleri, evrenin oluşumu, kökeni, yaratılışını konu alır ve genelde bir kültürün en önemli mitini oluşturarak o kültürün tüm diğer mitleri açısından bir örnek teşkil eder. Kozmogoni miti anlatılarında dünyanın hiçlikten ortaya çıktığı ve yaratıldığı, yahut aşağı dünyalardan yükselerek son kertede insanlık dünyasına dönüştüğü gibi farklı anlatılar mevcuttur. Bir başka yaratılış mitiyse, dünyanın bir ana-babadan olduğunu anlatır. Babil yaratılış efsanesine göre, Dünyanın Ana babası olan Apsu ve Tiamat'tan olan çocuklar ana-babalarıyla savaşır ve onları yenerler, dünya da Tiamat'm kurban edilen bedeninden oluşur. (ç. n.)

11) Bunlar, Stith Thompson'm altı ciltlik *Motif-Index of Folk-Literature* adlı çalışmasındaki A625 ve A625.1 numaralı motiflerdir. Bloomington and Indiana, IN, Indiana University Press, 1995.

Başu'da, Ney'in kocası filmin son sahnelerinden birine kadar hiç görünmez. Ortaya çıktığında da, en görünür fallik sembolü olan sağ elinin savaşta ya da bir iş kazasında kesilmiş olduğunu görürüz. Elini nasıl kaybettiği izleyiciye açıklanmaz. Dolayısıyla Başu, sembolik bir 'doğumdur,' Ney onu *temsili* bir biçimde doğurmuştur. Görsel açıdan, bu *ritüel doğum* farklı biçimlerde temsil edilir. İlki, Ney'in Başu'yu nehirde yıkamasıdır. Beyzayi'nin özenli mizanseni sayesinde, çocuğun başı Ney'in rahminin tam altında görülür. Başu'nun bedeni tamamen suyun altına gömülünce, Ney'in elleri arasındaki başı ortaya çıkar ve Başu törensel biçimde toprak anaya doğmuş olur. Bir başka sahnede, Ney elindeki balık ağını fırlatarak Başu'yu küçük dereden çıkarır. Başu, üzerinde oynadığı ağaç dalından dereye düşmüştür. Yüzme de bilmemektedir. Çevredeki adamlar donup kalmış, olanları izlerlerken, Ney elindeki balık ağını boğulmakta olan Başu'ya atarak onu kurtarmaya çalışır. Havuza benzeyen küçük derenin suları arasındaki Başu boğulmak üzeredir ve bu haliyle sembolik bir biçimde Ney'in rahmindedir. Bir yandan da, mekonyum aspirasyon sendromu geçiren bir fetüse benzer. Suyun gri-yeşil rengi de özellikle mekonyuma, yani fetüsün bağırsağında biriken ve doğumdan kısa süre sonra atılan koyu yeşil renkli kütleye benzer. Ney, doğum olayını hatırlatan hareketlerle Başu'yu sudan çekip çıkarır. Böylece onu kurtarır ve 'ona hayat verir.' Çevredeki iktidarsız erkeklere kalsa, Başu ölecektir. Daha sonra, âdeta kendi rahminden çıkmış yeni doğan bir bebekmiş gibi Başu'yu göğsüne bastırır. Filmdeki bu temsili doğum anları için birçok örnek verilebilir; örneğin, Ney'in Başu'nun büyülü ritimleri eşliğinde yaptığı sürreel dans da, bedenin doğumun son aşamasında yaptığı hareketleri hatırlatır. Bu sahneden hemen sonraki bölümde Na'inin, hastayken giydiği kıyafetlerini yıkadığını görürüz. Hemen ardından gelen sahnede, Ney, doğumdan sonra kadınların yaptığı gibi hastayken giydiği giysileri yıkar, bir yandan da Başu'ya, orada olmayan kocasına gönderilmek üzere bir mektup yazdırır. Gururla, "Bu mektubu oğlum Başu yazdı," der Ney. "Diğer bütün çocuklar gibi, o da toprağın ve güneşin çocuğudur." Başu, cinsel birleşme olmadan doğmuştur. Ney'in kocasıyla tek 'temas'ı, Başu'nun temsili doğumundan *sonra*, bu mektup aracılığıyla gerçekleşir.

Ney'in kocasının dikkat çekici yokluğunda gerçekleşen bu temsili doğum, bizi Beyzayi'nin evrenin ana-babası mitini kendi tarzıyla ortaya koyduğu yeniden-mitolojileştirme alanına götürür. Ney'in bu kozmik tasavvur içinde toprak ana olarak merkezi konumunu ve evrenin ana-babası mitinin yeniden-düzenleme aracılığıyla devrimci bir biçimde yeniden-yaratılmasını daha iyi anlayabilmek için, Beyzayi'nin yorumundan önce, orjinal mitin kendisini incelemeliyiz.

Japonya'nın Nagonya bölgesindeki Nanzan Üniversitesi profesörlerinden K. Numazawa'nın yaratılış mitiyle alakalı bir motif olan (Thompson motif-dizininde A625.2) "Göğün Yükselişi" adlı eseri inceleyen etkileyici çalışması,[12] Japon bir akademisyen tarafından Almanca yazılmış olmasına, 1946'da Paris'te basılmasına ve Japon mitolojisiyle ilgili olmasına rağmen, şaşırtıcı biçimde Beyzayi'nin filmiyle benzerlikler taşımaktadır. Bu beklenmedik benzerlik, *Başu*'nun bir dizi evrensel miti kavrayan nitelikte olduğunu göstermektedir. Numazawa'nın bir yaratılış miti motifi olan "Göğün Yükselişi" incelemesi, tarım toplumlarıyla mit üretimi arasında bir bağ bulunduğu teorisini destekler niteliktedir. Tarım toplulukları -*Başu*'nun geçtiği mekânlar da böyledir-, en ilkel insan toplumlarıyla benzeşmeleri açısından önemlidir. Evrenin yaratılışıyla ilgili, bir toprak ananın ve gök babanın merkezinde gelişen mitler, bizi doğruca ataerkil ve anaerkil toplumsallaşma şablonlarının örneklerine götürür. Evrenin ana-babası miti, hem *Tara'nın Baladı* hem de *Başu*'nun merkezinde olan tarih-öncesi zamanda başlar. Dünya bu tarih-öncesi zamanda nasıl oluşmuştur? Numazawa bu sorunun cevabını şöyle verir:

> Sözünü ettiğim mitlerin neredeyse hepsinde ortak olan bir görüşe göre, gökyüzü ve toprak birbirinden ayrılmadan önce evren karanlıkla doluydu ve ışık, evrende ilk kez gök ve yerin ayrılmasıyla belirdi. Ve ışığın gelişiyle birlikte, karanlığın altında gizlenen dünya üzerindeki herşey ilk kez ortaya çıktı.[13]

Ney'le kocasını, filmin en son sahnesine dek birarada görmediğimizi hatırlayın. Filmde kocanın varlığı, Ney'in ondan söz etmesiy-

12) Bkz. Alan Dundes'in Dundes'deki editör notu, 1984, s.182.

13) Profesör Numazawa'nın tam metni için bkz. K. Numazawa, *Die Weltanfänge in der Japanischen Mythologie*, Paris-Lucerne, 1946. Metnin kısa versiyonu için bkz. Dundes, 1984, s. 182-192.

le anlaşılır. Bazıları kocasının akrabası olan komşuları da Ney'e kocasının varlığını hatırlatır, ayrıca muhtemelen iki çocuğu da bu evlilikten dünyaya gelmiştir. Koca, Ney'in temsili doğumla Başu'yu dünyaya getirmesinden *sonra* ortaya çıkar. Dolayısıyla, *Başu* anlatısı tarih-dışı zamanda geçmektedir; yani, gök baba gitmiştir, fakat onun izlerini toprak anada görmek mümkündür ve dünyanın varlığının kanıtı budur. Fakat gök babanın ziyaretinden önce pek çok gün ve gece geçecek, yani dünya ölecek ve yeniden dirilecektir. Numazawa'ya göre:

> Her sabah şafak vakti şahit olduğumuz budur işte. Gün, gökyüzünün ve toprağın gecenin karanlığında birleşmesiyle ağarmaya başlar. Bu, gök baba ile toprak ananın birleşmesidir ve güneşin yükselişiyle ortaya çıkan herşey bu ikisinden doğar.[14]

Fakat, Ney'i asla bir erkekle birlikte olurken görmeyiz. Gök babadan hiç iz yoktur. Ney'in uyurken bir yandan tarlasına göz kulak olduğunu gösteren ve Beyzayi'nin tekrarlı vurgularıyla sunulan sahneler, şüpheye yer bırakmaz. O, karanlıkta tek başına uyumaktadır. Beyzayi'nin bu miti sezgisel biçimde kavrayışı, zekice ve yıkıcı bir yaratıcılıkla dönüştürmesi, Ney'in *kocasının yokluğunda* temsili bir doğumla bir oğlan çocuğu dünyaya getirmesiyle sonuçlanır. Numazawa'nın dediği gibi:

> Gök babanın sabah olunca toprak anayı terk ettiği mitler, açık bir biçimde ziyaret evliliği geleneğinden (*Besuchsehe*) izler taşımaktadır. Sabah olduğunda, erkek, gök tanrı Uranos gibi kadını terk etmelidir. Bu nedenle mitler, evrenin başlangıcındaki ilk sabahı, bir başka deyişle, herşeyin yaratıldığı sabah olanları, her sabah olanla özdeşleştirmiştir.[15]

Japonların 'ziyaret evliliği' geleneği ya da onun Şii kültüründeki ataerkil karşılığı olan *'Müt'a'*, yani 'geçici evlilik,' Numazawa'nın da belirttiği gibi, kocanın görevinin sadece kadını döllemek olduğu anaerkil düzen töreleriyle benzerlik göstermektedir. Beyzayi'nin filminde babanın gerçekten de resimden elenmesi önemli bir noktadır.

---

14) K. Numazawa, "The Cultural-Historical Background of Myths on the Seperation of Sky and Earth," Dundes'te, 1984, s. 191.
15) *A.g.y.*, s. 191.

Ney'in temsili bir doğumla Başu'yu dünyaya getirmesiyle, 'geçici evlilik' lüzümsuz kılınmıştır. Fakat Ney ve Başu, sadece basitçe sinemasal biçimde sahneye konulan bir tören aracılığıyla değil, asıl birlikte 'çalışarak' ebeveyn ve çocuk haline gelirler. 'Çalışmak,' Ney ile oğlu arasında gelişmekte olan ailevi ilişkilerin önemli temellerinden biridir. Başlarda Başu hiç çalışmaz ve komşuları böyle işe yaramaz bir çocuğa sahip çıktığı için Ney'le alay ederler. Sonra Ney onu çalıştırmaya başlar ve komşular bu sefer de çocuğu köle gibi kullandığı için kadını eleştirirler. Bu toplumsal taşlamadan Ney ile Başu'nun birlikte çalışmakla gelişen ilişkisi doğar. Bu tema, Ney'in gün ağarmadan hasta yatağından kalkıp Başu'yu çeltik tarlasında çalışırken bulmasıyla zirveye ulaşır. Yüzünde belli belirsiz, tatminkâr bir gülümseme görülür. Beyzayi'nin 1986 yılında Hazar Denizi sahilinde çektiği bu filmdeki çeltik tarlalarının görkemli geniş plan kadrajları, Ney ile Başu'nun öyküsüyle bir Japon akademisyenin 1946'da kaleme aldığı inceleme arasındaki başka benzerliklere de dikkat çeker:

> Pek çok mitin, özellikle de cennetten kovulma temasını işleyen mitlerin çoğunun temel öğelerinden birisi de tarımdır. Özellikle de pirinç yetiştiriciliği. Bu mitlerde ana karakter bir kadın, en sık rastlanılan hayvanlar ise inekler ve domuzlardır. Toplumsal sistemde 'ziyaret evliliği'nin baskın olduğu görülür. Ziyaret evliliği (*Besuçsehe*), toplumsal gelişme sürecinde kadının ekonomik gücü sayesinde kazandığı statünün yarattığı anaerkil kültür alanındaki ilk evlilik biçimlerinden biridir.[16]

Filmin geçtiği yerin tarım toplumunun özelliklerini taşıması, çeltik tarlasının öyküdeki önemi, kadın merkezli bir öykü izliyor oluşumuz, evcil hayvanlar, Ney'in ekonomik özgürlüğü; tüm bunlar, *Başu*'nun bilinçli olarak anlatısı toprak ana düşüncesini merkez alan evrensel bir mit üzerinde temellendirildiğinin şaşırtıcı kanıtlarıdır. Mitin radikal biçimde yeniden yapılandırılmasıyla, Ney ve onun temsil ettiği halk, zihinsel, ahlâki, mitolojik, kültürel, tarihsel ve siyasal kölelikten kurtarılır. Beyzayi, İran kültürünü radikal biçimde yeniden yapılandırmaktaki tutkulu hamlesiyle eşsiz bir başarıya ulaşmıştır.

16) *A g.y.*, s. 192.



Film boyunca ortada görünmeyen babanın dönüşü, Başu ile Ney'in ilişkisini tehdit eder.

Alan Dundes, Numazawa'nın incelediği mit türünün Ödipal bir açıklamasını yapmıştır. Bu mitte, evrenin ana-babasının erkek çocuğu, gök babayı toprak anadan uzağa iterek onları ayırmaya çalışır.[17] Başu'nun öyküsü, özellikle fallik sembolü olan sağ elini yitirmiş babanın filmin sonunda eve dönüşünü düşününce, bu açıdan da ilginçtir. Baba, Başu'nun yaptığı korkuluğun gölgesinden çıkıp sahnede belirir. Ustaca çekilmiş bu sahnede, baba güneşin önüne dikilip anlık bir karanlık oluşturur ve Başu'ya korkuluğu kimin yaptığını sorar. Başu oturduğu yerde, kim olduğunu bilmeden adamla bir süre konuşur, adamın gölgesiyle korkuluğun gölgesi birbirine karışır. Başu ona bir bardak su verir. Bu kısa sohbetten sonra Başu, arkadaşlarından Ney'in kocasının döndüğünü öğrenir. Ney'in yanma gitmek üzere yola çıkar, sonra birden endişelenir, hatta korkar ve yerden bir sopa kaparak yaşadıkları çeltik tarlasına doğru koşmaya başlar. Eve vardığında,

17) *A.g y.*, s. 193.

Ney'in çocuğun gönderilmesini isteyen kocasıyla tartışmakta olduğunu görür. Başu hiç vakit kaybetmeden ikilinin arasına girer ve içgüdüsel olarak annesini koruyup babaya saldırmak amacıyla sopasını kaldırır. Bu sahnede Beyzayi şaşırtıcı bir kamera açısı kullanmıştır. Babanın gövdesinin sağ tarafını ve kesik elini, Başu'nun havaya kalkmış sopasını ve oğlunun arkasında güvende bekleyen Ney'i görürüz. Beyzayi, babanın korkuluğu hatırlatan figürünü sembolik olarak hadım ederek, onun varlığının gereksiz ve önemsiz olduğunu ima eder. Bu, ailenin yeni baştan tanımlandığı anın başlangıcıdır; baba-anne-çocuk ve onları birarada tutan güç ilişkisinin tasviridir.

ŞEHİR EFSANELERİ

Sömürgeci sınır bölgelerinde mitler kolay kolay ölmez. Belki onları yeniden üretmeyi sürdürdüğümüz için, bazen de haklı nedenlerle böyledir bu. Beyzayi'nin uzun ve yaratıcı kariyeri boyunca en büyük başarısı, mitlerin olmadığı bir evrenin içine çöküşümüze engel olmaktı. Eski mitler, üzerimizdeki etkilerini sürdürüyor. Şeylerin hiçliğinin uçurumuna yuvarlanmanın merhametine her zaman muhtacız. Beyzayi tüm filmlerinde, İranlılar, sömürgeler ve kendi modernite tarihlerinden dışlanmışlar olan bizlerin yeniden doğabileceği yeni bir evreni ortaya çıkarmak için çabalamıştır.

Shayad Vaqti Digar (Belki Başka Bir Zaman, 1988) adlı filminin dingin, hatta durgun yüzeyi altında Beyzayi, çok daha tutkulu bir amacın peşindeydi. Bu çalışmasıyla, *Yabancı ve Sis, Tara'nın Baladı* ve *Başu*'nun toplamından daha zorlu bir işin altına giriyordu bana kalırsa. *Belki Başka Bir Zaman* bir şüphe öyküsüydü; Mudabber, karısı Kian'ın kendisini başka bir erkekle aldattığını düşünmektedir, oysa Kian, bir dizi anlaşılmaz, kâbusu andıran hatırayla, belki de paraoid şizofreni semptomlarıyla boğuşmaktadır. Hamile olan ve psikolojik durumunu gizlemeye çalışan Kian, bir yandan da ailesinin kendisini evlat edinmiş olduğunu öğrenir. Bu esnada şüpheden çıldırmak üzere olan Mudabber, karısının birlikte olduğunu düşündüğü antikacı Rençber'i en sonunda bulur. Kian, durumunu umutsuzca kocasından gizlemeye çalışmaktadır. Mudabber ise karısının kendisine sadık olup olmadığını öğrenmekten başka bir şey düşünemez haldedir. Bu



Belki Başka Bir Zaman'da Beyzayi, biri eril diğeri dişil olan iki dayanak noktasından yola çıkarak, araçsal akılın üstünlüğünü sorgular. Bir yanlış kimlik vakası, bir şehir ortamını, gizli varsayımlarla yüklü bir arkeolojik kazıya çevirecektir.

gerilimli ruh halleri yüzünden birbirlerine yanlış sinyaller verirler ve ikisi de yanlış sonuçlara varırlar. Derken Mudabber, Rençber'in Kian'a çok benzeyen bir kadınla evli olduğunu öğrenir, bu genç kadın, aslında Kian'ın kayıp ikizidir. Kian ise, tekrarlanan kâbuslarının çocukluk anılarından kalıntılar olduğunu keşfeder; çaresiz durumdaki fakir annesi henüz bebekken onu bir sokak köşesine bırakmış, şefkatli bir çift tarafından bulunmuştur.

Belki Başka Bir Zaman'ın oldukça basit anlatısı boyunca, Beyzayi 'kanıt'ın işlevini ve gerçeklerle yalanları ayırmak üzere kanıt toplama mekanizmasını inceler. Bu filmde kadınların rolü, Beyzayi'nin önceki filmlerinden oldukça farklıdır. Burada, sanatçı çok daha evrensel, daha önemli bir şeyin peşindedir ve onu daha ustalıklı biçimde elde eder. Anlatının geçtiği yer ve zaman çağdaş olmasına rağmen, *Belki Başka Bir Zaman*, *Tara'nın Baladı* ve *Yabancı ve Sis*'ten çok daha mitiktir. Öykünün bir şehirde geçmesi, mitin işleyişini kırsal yerler, modası geçmiş giysiler, geçmişe ait diyaloglarla özdeşleştirenler için yanıltıcı olabilmektedir.

Film, Mudabber ile karısı Kian'a büyük acı veren görsel temsillerle başlar; Mudabber karısına ait olduğunu sandığı bir video görüntüsünü izler, Kian da anlamını çözemediği kâbus görüntüleriyle boğuşur. Fakat burada ciddi bir fark göze çarpar; Mubadder izlemediği bir şeyi görürken, Kian görmek istemediği bir şeyi izlemektedir. Mudabber bir yabancıyı, karısının kayıp ikiz kardeşini görür, fakat karısına baktığını sanır. Kian ise rüyalarında kendi çocukluğuna ait gerçek görüntüleri izlemektedir, fakat gördüğü şeyleri anlamasını sağlayacak bilgiye sahip değildir. Mudabber, video görüntülerini izleyince bunları sadakatsizlik üzerinden yorumlayarak yanlış sonuçlara varır. Kian ise kocasının şüpheli davranışlarından ve kendi rüyalarından parça parça bilgiler edinmeye başlar, ama bunları yorumlayacak bilişsel değişkenlerden yoksundur. Hermeneutik olarak, Mudabber tümdengelim, Kian da tümevarım yöntemini kullanır. Mudabber kuşku götürmeyen kanıtlar toplar, fakat sonunda yanılır. Kian ise şüpheli kanıtlar toplar, ama gerçeklere ulaşır. Beyzayi, böylece eril olanın soyutlama ve metafiziğe, dişil olanın da maddi gerçekler ve temsili önerilere olan eğilimini yargılar.

Beyzayi'nin sunduğu iki karakter tipinin mitik karşılığı, 'yiyecek toplayıcı' kadın ile 'avcı' erkektir. Kian, tarih-öncesi kadının sonsuz sabrıyla çocukluğuna dair bilgileri toplar. Mudabber ise gerçekleri umursamadan mutlak soyutlamaların peşinde koşar. Kian mutlakçı soyutlamalar peşinde değildir. O sadece karmakarışık bir hal alan hayal gücünü (ev halkını) düzenlemek için yeterince bilgi (yiyecek) biriktirmek (toplamak) ister. Mudabber gerçeklerle pek ilgilenmez. O sadece karısının sadakatsizliğini (gerçeği) kanıtlayacak bir açıklama aramaktadır (avlanmaktadır). Kian gerçeklikte, gerçekler aracılığıyla yaşar. Mudabber ise tam anlamıyla bir metafizikçidir. Sonuç olarak, *Belki Başka Bir Zaman*, Beyzayi'nin fallogosentrizm tarihine meydan okuyan ustalıkla hazırlanmış manifestosudur.

Bu sinemasal meydan okumanın değiştirmek istediği, ya da en azından görsel ve anlatısal olarak yargıladığı fallogosentrizmin tarih kadar eski otoritesi, doğasında gizlemek yatan metafizik kültürün arkasında saklanmayı bin yıl boyunca başarmıştır. Dolayısıyla, onu yargılayabilmek için kültürün mitolojik işleyişleri hak-



Fotoğrafta *Belki Başka Bir Zaman*'ın bir sahnesinde görülen Suzan Teslimi, İran'da profesyonel oyunculuğu etkileyen bir isimdir. Onun çok yönlü oyunculuğu, Beyzayi'nin sinema kariyerinin başarısında önemli yer tutar.

kında sadece bilgi sahibi olmak yetmez, bunlarla eleştirel bir ilişki içinde olmak da gerekir. "Değişebilirliğin mitin kendine özgü karakteristiklerinden biri olduğu"[18] görüşü, mitlerin tarih-ötesi ve kültürler-arası ortamlarında uzun süre ayrıntılı bir incelemesini yapan Groningen Üniversitesi Mısırbilim profesörü T.P. van Barren tarafından edinilmiş akademik bir kavrayıştır. Van Barren, farklı bölgelerdeki (Tahiti, Yukarı Nil havzasında yaşayan Nilotik bir kabile olan Anuaklar, Kuzeydoğu Yeni Gine'nin Wantot bölgesinde yaşayan Papualılar ve Tikopa gibi) mitolojik anlatılarda davranış biçimlerinin örneklerini değerlendirmiştir. Ancak çağdaş sorunlarımızın kökenlerini çözümlemeyi ve geleceğimizi özgürleştirmeyi amaçlayan mitik değişiklikleri ateşlemek için, bütünüyle farklı bir eleştirel zekâya ihtiyaç vardır. Beyzayi, akademisyen ile sanatçının beklenmedik bir bileşimini sunmaktadır bizlere. İran mitolojisi ve gösteri sanatları hakkındaki derin bilgisini yaratıcı

18) Dundes, 1984, s. 183.

imgeleminin hizmetine sunan Beyzayi, yaratıcı imgelemini de mitlerle aramızdaki tarihsel esaret bağlarına cerrahi bir müdahale yapmak üzere yönlendirmiştir.

Görünmez dünyanın aynası ve gerçeğin mitlerle desteklenişi olan Beyzayi sineması, havada yok olup giden yerleşik varsayımlarımızı, tam da onlar bizi bir korku cumhuriyetinin vatandaşları olmaya boyun eğdirmeden önce, verdikleri sözler ve uyandırdıkları umutlar için sorumlu tutulabilecekleri anda belirginleştirir.

4
BEHMEN FERMANARA: İKİ DEVRİN YÖNETMENİ



Behmen Fermanara'nın Şehzade İhticap *(1974) adlı filminin Tahran Film Festivali'nde gösterildiğinde yarattığı büyük sarsıntıyı anlatmanın imkânı yoktur. Huşeng Golşiri'nin 1968'de kaleme alınıp, çağdaş Fars romanının dönüm noktalarından biri sayılan aynı adlı eserinden uyarlanan film, Fermanara'nın büyüleyici görsel uyarlamasıyla, İran sineması ve edebiyatının başarılı evliliğini yeni bir sinerjetik doruğa çıkarıyordu. Fermanara, Daryuş Mehrcuyi'nin birkaç yıl önce Golam Hüseyin Saidi'nin bir kısa öyküsünden uyarladığı* İnek *(1969) adlı filmiyle önünü açtığı kulvarı, onunla birlikte kat etmekteydi artık.*

1942'de Tahran'da doğan Fermanara, Londra'da başladığı üniversite eğitimine daha sonra Amerika'daki Güney Kalifornia Üniversitesi'nde (USC) devam etti. 1960'ların ortalarında Tahran'a geri döndü ve ulusal televizyonda sanat filmlerinin gösteriminden sorumlu oldu. 1970'lerin başlarında ilk kısa filmlerini çekmişti. Şehzade İhticap, *kendi kuşağının en iyi si-*



Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası adlı filmiyle yirmi yıldır ayrı kaldığı kameranın hem önüne hem de arkasına dönen Fermanara, iki yönetmen kuşağının arasındaki kayıp bağlantıyı oluşturmaktadır.

nemacılarından biri olarak tanınmasını sağladı. 1979 İslam devriminin arifesinde, Golşiri'nin başka bir öyküsünü beyazperdeye uyarladı. Tall Shadows Of The Wind *(Rüzgârın Uzun Gölgeleri, 1979) adlı bu film, Fermanara'nın yarı şaka sözleriyle, "Hem Şah hem de Humeyni rejimi tarafından yasaklanacak kadar güvenilmez bir eserdi."*

İslam devrimi patlak verince, Fermanara ve ailesi İran'ı terk edip Kanada'ya yerleştiler. Fermanara, ailesinin tekstil fabrikasının başına geçmek için İran'a dönmek zorunda kaldığı 1980'lerin ortasında, Kanada'da başarılı bir film dağıtım şirketinin yöneticilerinden biriydi. Döner dönmez hazırladığı senaryoları sansür kuruluna sunmaya başladı. Ancak Smell of Camphor, Fragrance of Jasmine *(Kafûrun Kokusu, Yasemininin Rayihası, 2000) adlı senaryoyu sunana dek, çalışmalarının hiçbiri sansür kurulu tarafından kabul edilmedi. Bu film, yirmi yıllık bir aradan sonra Fermanara'nın İran sinemasına dönüşünü müjdeliyordu.*

Aşağıdaki söyleşi, Fermanara'nın Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası *adlı filminin Amerika prömiyeri için 38. New York Film Festivali'ne geldiği 29 Temmuz 2000 tarihinde gerçekleştirildi.*

Hamid Dabaşi: Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası*'nın dünkü gösterimden sonra size de söylediğim üzere, İran sinemasına böyle zarif ve güvenli biçimde geri döndüğünüzü görmek büyük bir zevk. Yirmi yıllık yokluğunuz boyunca sizi çok özledik. Filminizi izlemeden önce biraz gergin olduğumu itiraf etmeliyim. Yirmi yıl boyunca İran sineması çok yol kat etti. Fakat siz, eski bakış açınızı ve anlatı gücünüzü muhafaza ettiğinizi ve buna rağmen genç kuşaklara öğretecek çok şeyiniz olduğunu kanıtlayarak geri dönmeyi başardınız. Sizi, İran sinema dünyasını bıraktığınız günlere geri götürmek istiyorum. 1942 yılından, yani doğduğunuz tarihten başlayalım isterseniz.*

LOS ANGELES'TAKİ EĞİTİM YILLARI

Behmen Fermanara: Evet, ben 1942 yılında doğdum ve 1958'de on altı yaşındayken sinema eğitimi almaya İngiltere'ye gittim. Oraya vardığımda ülkede sinema okulu olmadığını gördüm ve bunun üzerine bir oyunculuk okuluna devam etmeye karar verdim. Babam yönetmenlik yerine oyunculuk üzerine eğitim aldığımı öğrendiğinde -yönetmenlik eğitimi almama izin verecek kadar ileri görüşlüydü, ama oyuncu olmamı kabul edecek kadar açık fikirli değildi- hemen İngiltere'ye geldi ve on gün sonra beni Amerika'ya yolladı. Annemin kuzeni de USC'de kamu yönetimi okuyordu, bunun üzerine beni de aynı okula göndermeye karar verdiler.

HD: *İngiltere'de toplam kaç yıl kaldınız?*

BF: Bir buçuk yıl. Sonra USC'deki sinema okuluna gittim ve 1965 yılında oradan mezun oldum.

HD: *Aynı yıllarda Mehrcuyi de Los Angeles'taydı, değil mi?*

BF: Evet, doğru... Mehrcuyi UCLA'da (Kaliforniya Üniversitesi, Los Angeles) felsefe eğitimi alıyordu. Haritaş da oradaydı.

HD: *Onlarla tanışıyor muydunuz?*

BF: Haritaş'la tanışmıştık, çünkü aynı okuldaydık. Fakat Mehrcuyi'yi tanımıyordum, onunla İran'a döndüğümde tanıştık.

HD: *Okulu bitirdikten sonra İran'a mı döndünüz?*

BF: Aslında bir yıl daha kalıp yüksek lisans derslerine devam ettim, çünkü İran'a dönmeyi hiç düşünmüyordum. California'da rahatım yerindeydi. Sonra annem geldi ve beni geri dönmem gerektiği konusunda ikna etti. 1966'da İran'a döndüm.

HD: *Peki, ya kardeşleriniz? İçlerinde sanatla ya da özellikle sinemayla ilgilenen var mıydı?*

BF: Hayır, hiçbiri ilgilenmiyordu. Tuhaf olan da bu zaten. İki erkek kardeşim ve ablam var, hepsi de aile işimiz olan tekstil sektöründe çalışıyorlardı. Haftada bir kez sinemaya giderdik. Yedi yaşından itibaren ailecek hangi filme gideceğimize ben karar vermeye başladım. *Cennetin Doğusu* ya da *Çıplak Ayaklı Kontes* de olsa filmleri ben seçiyordum, çünkü başka kimsenin umurunda değildi. Onlar sadece dışarı çıkıp iyi vakit geçirmek istiyorlardı.

HD: *Los Angeles'taki hayatınıza dönelim. Hollywood haricinde hangi sinemalarla ilgilendiniz?*

BF: Avrupa filmlerini severdim. Birkaç sinema salonu Avrupa filmlerini gösterirdi. Özellikle bir tanesi, Western Avenue'daki Western sineması, *Hiroşima Sevgilim* ve *Macera* gibi filmler gösteriyordu. Ayda bir kez yirmi dört saatlik biletler satılırdı. Andy Warhol'un eserlerini bu sayede gördüm. Hollywood sinemasının sunduklarından farklı bir film anlayışına ilk kez tanık oluyordum. Bir sinema da yabancı filmler gösteriyordu. Orada birçok Japon filmi izleme fırsatı buldum, çünkü Ozu ve Kurosawa'nm filmleri dışında Asya sinemasının örneklerinin dağıtımı düzenli yapılmıyordu.

İRAN'A DÖNÜŞ

HD: *1966'da İran'a döndünüz. Sonra ne yaptınız? Ulusal televizyonda çalışmaya mı başladınız?*

BF: İran'a döndüğümde ilk iş askere yazıldım. Çünkü gelir gelmez İran'da yaşamak istemediğime karar vermiştim ve bir buçuk yıllık -sonradan iki yıl oldu- mecburi askerlik görevimi yapmamış olmam, ülke dışına çıkışlarda hep problem oluyordu. Ben de işleri kolaylaştırmak için orduya yazıldım. Askerliğimin son dönemlerinde evlendim. Sonra herşey peş peşe gerçekleşti ve televizyonda çalışmaya başladım. O sıralarda İran Ulusal Televizyonu, benim yaşlarımda bir dizi genci Rıza Kutbi'nin yönetimi altında işe almıştı. Hezir Daryuş'u Los Angeles USC'deki öğrencilik yıllarımdan tanıyordum.

HD: *Hazir Daryuş, Ulusal Televizyon'da mı görevliydi?*

BF: İzleyicileri sanatla -film, müzik, resim, vb.- buluşturan bir ekibin başındaydı. Ben onu daha önceden tanıyordum. İngiltere'deyken *Saterah Cinema* (Film Yıldızı) dergisi için yazılar yazıyordum. Hezir Daryuş Paris'ten, Kamuran Şirdel de Roma'dan yazı gönderiyordu. Bu yüzden birbirimizi ismen tanıyorduk. Televizyon merkezine gidip bir başvuru formu doldurdum ve dört gün sonra beni aradılar. Hezir'in ekibinde çalışmaya başladım. İki yıl boyunca -aslında üç yıl- güncel filmler hakkında yorum programları yaptım.

İLK FİLMLERİ

HD: *Programınızda ne tür filmler gösteriyordunuz?*

BF: İran filmlerini inceliyorduk. Yine birçok Amerikan filmi de programda yer aldı. Tahran'da neredeyse tüm Amerikan dağıtım şirketlerinin bürosu vardı ve bizlere tanıtım için perde arkası görüntüleri yolluyorlardı. Bazılarını gösteriyorduk. Ben de bu esnada iki tane belgesel film yaptım.

HD: *Bir tanesi havyar üzerineydi, galiba?*

BF: Evet, *Noruz ve Caviar*'dan (Nevruz ve Havyar) bahsediyorsunuz. Nevruz, filmdeki balıkçının adıydı. Beni havyarla ilgili bir film çekmekle görevlendirdiler, çünkü bu filmi, havyarın pek bilinmediği yörelerde tanıtım amacıyla kullanmak istiyorlardı. Dünyanın bu en pahalı yiyeceğini yakalayan adamı ziyaret ettim. Günde iki kez denize açılma karşılığında ayda yaklaşık 1200 tuman kazanıyordu (o dönemin resmi kurlarına göre 200 dolar). Avlanmak için dikey balık ağı kullanıyordu ve aslında ağın değiştirilmesi gerekiyordu. Ben de filmimi bu sömürü hakkında yaptım ve çektiğim film yetkililer tarafından izlenince yasaklandı. 1960'ların sonu ya da 1970'lerin başıydı. Bir film daha çektim aynı yıl.

HD: Tahran: Eski ve Yeni*'den söz ediyorsunuz, değil mi?*

BF: Evet, ondan. Bir taksi şoförünün bakış açısından aktarılan bu film, güney Tahran'da başlıyor ve şehrin diğer bölgelerine yolculuk yapan insanları gösteriyordu. Böylece izleyiciler şehrin zengin ve yoksul kesimleri arasındaki farkı görme şansını buluyorlardı. Bu film ne televizyonda gösterildi ne de dağıtıldı. Sebebi oldukça basitti; insanların Tahran'ın farklı kesimlerindeki hayat standartları arasındaki uçurumu görmesini, bu eşitsizlikten haberdar olmasını istemiyorlardı. Herşey apaçık ortadaydı.

HD: *Kutbi'nin İranlı bir grup genç entelektüeli ve sanatçıyı Ulusal Televizyon çatısı altında biraraya getirip, sonra onların çalışmalarını sakıncalı bulması size çelişkili geldi mi?*

BF: O dönemde herkes televizyonun gücünü keşfetmekteydi. Yani, herkes haberdardı bu güçten, fakat ilk defa ulusal çapta yayın yapan bir televizyon kanalımız olmuştu. Yayınlanan programlar, yurt çapında her evde izlenebiliyordu. Tabii ki ne göstereceklerine çok dikkat ediyorlardı. Bense, kariyerimin en başından beri, yüzleşmek zorunda

kaldığınız siyasal ve toplumsal olaylarla ilgilendim. Nedense filmlerim, bu olayları çok sert bir biçimde eleştiriyormuş etkisi yaratıyordu.

HD: *1969'da ilk filminizi çektiniz. Aynı yıl Mehrcuyi* İnek'i, *Kimyayi ise* Sezar'ı *yaptı. Bu çalışmalar arasında kendinizi nerede konumlandırıyorsunuz?*

BF: Mehrcuyi'yle *Diamond 33*'ü (Elmas 33) çektiği sırada tanışmıştım. Aslına bakarsanız, onunla ilk televizyon röportajını da ben yaptım, çünkü filminde Nancy Kuwack ve Fazeli rol alıyordu. Aynı dönemde Jean Negulesco, İran'daki Moulin Rogue Stüdyoları için Stuart Whitman ve Ellke Sommer'ın rol aldığı *The Heroes* (Kahramanlar, 1968) adlı filmi çekmekteydi. Jean Negulesco'yla birlikte o filmde çalışıyordum. Mehrcuyi'yle ilk röportajı da aynı dönemde yapmıştım. Fakat ne *Elmas 33* ne de *Kahramanlar,* bizim film çekme anlayışımıza göre yapılmıştı. Mehrcuyi'nin *İnek*'le Venedik Film Festivali'nde büyük ödülü aldığı geceyi hatırlıyorum. Golam Hüseyin Saidi, Mir Alayi ve Golşiri ile birkaç arkadaş, Tahran'daki entelektüellerin uğrak yeri olan Marmar Bar'daydık. Cannes Film Festivali'nin bu başarıdan sonra bizim filmlerimizi görmezlikten gelemeyeceği umuduyla şerefe kadeh kaldırdık.

HD: İnek'i *Venedik prömiyerinden önce görmüş müydünüz?*

BF: Evet. Kimyayi'nin de *Sezar*'la katkıda bulunduğu yeni bir sinema hareketinin başlangıcıydı bu film. Kimyayi'yle *Kahramanlar*'da birlikte çalışmıştık, oradan tanışıyorduk. Fakat o zamanlar, kendim bu türde filmler yapmak istemediğimi hissediyordum. Bu tarz bir film çekmeyi düşünmüyordum açıkçası. Aslında çekmek istediğim ilk öykü, Golşiri'nin *Şehzade İhticap* adlı romanıydı.

HD: Aslında *Şehzade İhticap*'tan önce *Kumar Hanım'ın Evi* hakkında konuşmak istiyorum. Bu filmde nasıl görev aldınız?

BF: Şu anda hayatta olmayan bir arkadaşım var, adı Manuçer Mahcubi. *Tovfik* adında bir mizah gazetesi çıkarıyordu. İslam Devri-

mi'nden sonra *Ahangar* adlı başka bir mizah dergisi daha yaptı. Bu arkadaşım, *Kumar Hanım'ın Evi* adlı televizyon dizisini yazan ekipteydi. Ben de toplantılara katılıp fikir belirterek onlara yardım ediyordum. Benim gibi birkaç kişi daha vardı, Hadi Hursandi, Mahcubi, San'ati, vs. Mahcubi'nin arkadaşı olduğum için, her bölümü yazarken beni de çağırıyorlardı. Dizi yayından kaldırıldıktan sonra öyküyü bir uzun metraj olarak çekmeye karar verdiler. Berbad Tahiri adında bir yapımcı/görüntü yönetmeniyle anlaştılar. Mahcubi bir gün beni aradı ve Tahiri'yle parasal sorunlar çıktığını söyledi. Ona ödeme yapamamışlardı, adam da projeyi terk etmişti. Bunun üzerine Mahcubi filmi bitirmelerine yardım edip edemeyeceğimi sordu.

HD: *Demek ki bu film bir televizyon dizisinden uyarlanmıştı.*

BF: Evet, yani en azından aynı karakterler vardı. Bu işin bana çekici gelen tek özelliği, *Kumar Hanım'ın Evi*'nin İran ve onun yönetiliş biçimini temsil etmesiydi. Her sınıftan insanlar temsil ediliyordu bu öyküde. Fakat işi yanlış nedenler yüzünden kabul etmiştim, tek amacım zor durumda kalmış olan arkadaşıma yardım etmekti ve sonuçta film pek çok açıdan başarısız oldu.

HD: *Hangi yıl gösterime girmişti, hatırlıyor musunuz?*

BF: Sanırım 1972'de yayınlandı, *Şehzade İhticap* için hazırladığım senaryoyu sansür kuruluna sunduktan bir yıl sonra. Fakat Golşiri romanı yayınladıktan kısa süre sonra, hem roman hem de senaryo yasaklandı. Bu filmi çekmemize izin vermeyeceklerini düşünüyordum. Başka bir film teklifi geldiğinde kabul ettim. Ama *Kumar Hanım'ın Evi*'nin çekimleri bittikten sonra senaryodan Golşiri'nin ve benim adımı silip üzerine karımın adını yazdık ve yeniden kurula sunduk. Bu sefer kabul edilmişti. Sonunda filmi yaptık.

HD: *Şimdi biraz geriye dönelim. Golşiri'nin romanını ilk kez ne zaman okudunuz?*

BF: Aslında, onun yakın zamandaki ölümü yüzünden tarihlere bakıyordum. Hicri takvime göre 1348-1349, Miladi takvime göre ise 1969-1970'e denk geliyordu. Roman, tuhaf bir rastlantı sonucunda geçti elime. Birkaç arkadaşım film yapmak için bir öykü ya da roman aradığımı biliyordu ve aynı gün üç farklı toplantıda Mahcubi, Cemşid Ercüment ve bir başka arkadaşım bana bu romanı önerdiler. Bunu bir işaret olarak yorumlayıp kitabı buldum ve okumaya başladım. Golşiri'yi tanımıyordum. İsfahan'a gittim. Orada yaşadığını biliyordum. Ortak bir arkadaşımız olan Muhammed Hukuki aracılığıyla ona ulaştım. Bir buluşma ayarladık ve iki gün sonra İran'a döndüm. Romanın tüm film haklarını bana bırakmış, karşılığında tek kuruş almamıştı.

HD: *Anlıyorum.*

BF: Sonra biraraya gelip senaryoyu yazdık. Senaryonun adını *Şehzade İhticap* olarak bırakırsak kabul etmezler diye düşündük ve değiştirip *Ağa* yaptık. Fakat bakanlıkta, bakana ya da önemli kişilere 'ağa' diye seslendiklerinden haberimiz yoktu. Bu yüzden senaryo geri çevrildi.

HD: *Romanı yayınlanan bir senaryo niçin reddedilsin ki?*

BF: Senaryoların her zaman bir kurul tarafından onaylanması gerekiyordu. Onların geri çevirme gerekçelerini yazdıkları belgeyi hâlâ saklarım.

HD: *'Onlar' derken Kültür Bakanlığı'nı kastediyorsunuz. O yıllarda Kültür Bakanı kimdi? Pahlbud mu?*

BF: Evet, oydu. Bize gönderilen iki satırlık cevap mektubunda, izin verilmediği, senaryonun filme çekmeye uygun olmadığı söyleniyordu. Dolayısıyla, bu kararı tartışma şansımız yoktu. Sansür kurullarındaki kişilerin aptallar arasından seçildiğini düşünmüşümdür her zaman: Nasıl olur da herşeyi 60 milyon, 40 milyon ya da 37 milyon

kişiden daha iyi bildiğinizi savunabilirsiniz ki? Onlarla tartışmanın hiçbir anlamı yoktu. Ancak Golşiri'nin adının onları tedirgin ettiğini biliyordum. Çünkü Golşiri, Eğitim Bakanlığı'ndan kovulup hapse atılalı daha birkaç ay oluyordu. İsfahan'da bir okulda öğretmenlik yapmaktaydı ve solcu bir yazar olduğu için ona şüpheyle yaklaşıyorlardı. İşte bu yüzden ikinci seferinde senaryoda karımın adını kullanmayı tercih ettik. Karım Kültür Bakanlığı'na çağrıldı ve elinde bir mektupla geri döndü. Mektupta, şimdiye dek okudukları en iyi senaryolardan biri olduğunu söyleyip övgüler düzmüşlerdi.

HD: *Karınızın adı ne?*

BF: Feride Labbeki-Nejad. O senaryo metni, üzerinde karımın adıyla ve İran Film Festivali'ne yapıştırılmış ödül puluyla birlikte hâlâ Sinema Müzesi'nde sergileniyor.

HD: *Harika bir şey.*

BF: Ne kadar keyfi kararlar aldıklarını bu örneğe bakarak görebilirsiniz.

HD: Şehzade İhticap *hakkında biraz daha konuşmak istiyorum aslında. Bu film, İran sinemasının dönüm noktalarından biri olarak kabul ediliyor. Senaryo için Golşiri'yle işbirliği mi yaptınız?*

BF: Evet.

HD: *Peki, siz ya da ekibiniz bu filmi çekme konusunda kaygılı mıydınız?*

BF: Evet, oldukça zor bir işti. *Şehzade İhticap*, Marquez'in kitaplarına benzer. Her sayfada birçok olay olur ve siz bunları izleyicinin algılayabileceği hale getirmek zorundasınızdır. Ona, roman yazarken bir kişi için yazdığını söyledim, çünkü kitap okuma eylemi tek başına yapılan bir iştir. Her birey bu okuma işini kendisi gerçekleştirir. Oysa senaryo yazarken aynı anda sinema salonunda olan binlerde

kişiyi düşünmek ve olanları anlamaları için basitleştirmek zorundayım. Golşiri ne demek istediğimi hemen anladı. Mesela, Şehzade İhticap karakterinden önce beş kuşağın öyküleri anlatılıyordu ve biz onların hepsini büyükbaba karakterinde biraraya getirdik. Ulusal Televizyon'un yan kuruluşu olan Telfilm, filmin prodüksiyonunu gerçekleştirmeyi kabul ettiğinde, aynı zamanda başka bir film üzerinde çalışıyorlardı; Daryuş Mehrcuyi'nin *Dayereh Mina* (Daire, 1978) adlı filmi. İki filmde de oynayacak olan iki oyuncu vardı.

HD: *Kimlerdi onlar?*

BF: İzatullah İntizami ile Ali Nasıriyan.

HD: *Tamam.*

BF: Mehrcuyi'ye gidip, "Eğer bu yıl filmimi yapamazsam bir sonraki yıl çok zorlanacağım, o yüzden çekimlerini erteleyebilir misin?" diye sordum. Şu an böyle bir şey söylediğini inkâr ediyor ama, o zaman bana, "Senin filmini çekip çekememen benim umurumda değil," cevabını vermişti. Bunun üzerine ben de İntizami ile Nasıriyan'dan vazgeçmek zorunda kaldım ve onların yerine Maseyehi ile Kasbiyan'ı oynattım. Hatta bütün oyuncuları değiştirdim. Pejman daha önce hiç film müziği yapmamıştı, fakat onu, Çocuk Gelişim Bakanlığı için Ahmet Şamlu ve Niyma'nın okuduğu şiirlerin üzerine yazdığı müziklerden biliyordum. Benim istediğim tam da buydu işte; bir şiirin ruhunu yakalayabilecek müzikler.

HD: *Filminizi niçin siyah-beyaz çekmeyi tercih ettiniz?*

BF: Çünkü bu yöntem o zamanlar daha ucuza geliyordu. Filmin tüm bütçesi 700 bin tumandı (o zamanlar yaklaşık 100 bin dolar) ve dekora harcayacak paramız yoktu. Mekân için araştırma yaparken eski evlerin bulunduğu bir yere geldim. Bütün pencerelerde vitraylı camlar vardı ve filmde bu renkleri kontrol edebilmek istedim.

HD: *Filmin ilk gösterimi nerede yapıldı? Tahran'da mı?*

BF: Evet, 1973'te Tahran Film Festivali'nde gösterildi. O yıl jüride Gilo Pontecorvo, Alain Robbe-Grillet, Şadi Abdülselam ve daha birkaç kişi vardı. Liliana Cavani'nin *Il Portiere di Notte* (Gece Bekçisi) adlı filmi de yarışma bölümünde gösteriliyordu. Öğrendiğime göre, sonunda o film ve bizimki finale kalmış. Robbe-Grillet ve Pontecorvo, *Şehzade İhticap*'ın anti-faşist, diğer filminse faşizm yanlısı olduğunu belirten birer savunma yazmışlar.

HD: *Sonra ne oldu?*

BF: O yıl festivalde üç İran filmi yarışıyordu. Beyzayi'nin *Yabancı ve Sis*'i, Kimyayi'nin *Geyikler* adlı filmi ve benimki. En iyi film ödülünü ben kazandım, Kimyayi'nin filmindeki Behruz Vosuki de en iyi oyuncu ödülünü aldı.

HD: *Filminiz uluslararası sahnede nasıl karşılandı?*

BF: Tahran'dan sonra 1974 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterildi. 'Yönetmenlerin İki Haftası' bölümünde yer alıyordu. Sonra Londra Film Festivali ve daha birçok yerde gösterildi, fakat ben sadece Cannes'a gittim. İlk gösterimden sonra bir daha kendi filmimi izlemem, çünkü o artık bana ait değildir.

HD: *Tahran Film Festivali'nden sonra İran'da nasıl karşılandı?*

BF: Gösterime girebilsin diye filmin dokuz dakikasını kesmek zorunda kaldık. Çünkü film hem siyasal hem de dini anlamda oldukça kışkırtıcıydı. Ama herkes filmi görmek için sabırsızlanıyordu ve 2 bin koltuk kapasiteli, eskiden Sinema Capri dediğimiz, yeni adıyla Behmen Sineması'nda dokuz hafta kapalı gişe oynadı. Film Tahran'da büyük bir başarı yakalamıştı, fakat gösterimleri durdurdular, çünkü Nevruz geliyordu ve sinema salonları Behruz Vosoki ve Gogoş'un oynadığı *Two Fellow-Travelers*'ı (İki Yol Arkadaşı) göstermek

için dağıtım şirketiyle anlaşma yapmışlardı. Fakat benim filmim başka bir salonda yeniden gösterime girdi ve başarılı oldu.

HD: *Bir monarşi olan Şah yönetiminin, hem kitapta hem filmde belirgin bir öğe olan siyasal boyutu nedeniyle bu esere cephe almasını anlayabiliyorum. Fakat 1973'te dini kurum resmi bir karşı çıkışta bulunacak kadar güçlü değildi ve filmde oldukça kışkırtıcı bir çıplaklık sahnesi vardı. Ulemadan aldığınız tepkileri hatırlıyor musunuz?*

BF: Sizin de bildiğiniz üzere, sansür yönetim kurulunun bazı belirlediği sınırlamalara göre, devrimden önce dört tane yasak vardı; anayasayı eleştirmek, şah ve ailesini eleştirmek, İslam'ı eleştirmek ve silahlı kuvvetleri eleştirmek yasaktı. Ülkedeki köktendinci eğilime rağmen, İslam Devrimi öncesinde filme dair herhangi bir olumsuz tepki almadım. Her nasılsa devrimden sonra *Rüzgârın Uzun Gölgeleri* yasaklandı ve *Şehzade İhticap* da sık sık eleştirildi. Devrimden önce bazı arkadaşlarım, Şahlık rejimi yanlılarıyla sorun yaşamasam bile başımın ulemayla derde gireceğini söylüyorlardı. Bu arada sözünü ettiğiniz sahne gerçekten de çok kışkırtıcıydı. Mastürbasyon sahnesiyle paralel kurgulanmış dini ibadet sahnelerini herhalde bir daha kimse aynı biçimde kullanmaz.

ŞEHZADE İHTİCAP'TAN SONRA

HD: Şehzade İhticap'ı *çektiğiniz 1974 yılı ile* Rüzgârın Uzun Gölgeleri*'nin gösterime girdiği 1978 yılı arasındaki dört yıllık dönemde neler oldu hayatınızda?*

BF: Cannes Film Festivali'nde, Prenses Eşref'in (Muhammed Rıza Şah'ın ikiz kız kardeşi) kocası Dr. Buşhehri'yle tanıştım. Film Development Company of Iran adında bir prodüksiyon firması vardı. Sadece bir film yapmışlardı ve o da başarılı olamamıştı. Benden şirketin başına geçmemi istedi ama bir şartı vardı; iki yıl boyunca sadece prodüktörlük yapacak, hiç film yönetmeyecektim. Bu, ciddi anlam-

da mali kaynağa sahip olan İranlı bir film şirketini yönetme fırsatıydı benim için. Paris'te ve Twentieth Century Fox'ta iki ayrı ofisleri vardı. Ben şirketi devraldığımda Orson Welles gibi birçok ünlü isimle çalışmaya başlamışlardı bile.

HD: *Doğru kararı verdiğinizden emin miydiniz? Dönemin en ilerici yazarlarından birinin kaleme aldığı çok önemli bir eseri başarıyla sinemaya uyarlamıştınız. Derken, doğrudan Şah ailesine bağlı bir film şirketi için çalışmaya başladınız.*

BF: Riskleri ve ihtimalleri her zaman değerlendirmişimdir. Yaptığımız filmlerin konularını kendim seçebildiğim sürece, onları savunabilirdim ve bu durumda paranın nereden geldiği benim açımdan önemli değildi. Bu imkânlar sayesinde Abbas Kiyarüstemi'nin ilk filmi *Rapor*'un prodüksiyonunu yaptık. Beyzayi'nin *Karga* adlı filminin prodüksiyonunu da ben yaptım. Haritaş'ın *The Divine One* (Kutsal) ve Muhammed Rıza Aslani'nin *Wind and Chest* (Rüzgâr ve Sandık) adlı filmlerinin prodüksiyonlarını hazırladık. *The Desert Of Tartars* (Tatar Çölü) adlı film için anlaşma yapmıştık. Orson Welles'le birlikte bir film yaptık ve bir başka Welles filmi olan *The Other Side Of When*'in çekimlerinin ortasındaydık. Bize İran sineması için kullanmak üzere 75 milyon tuman vermişlerdi. Sinemaya ayrılan en büyük bütçeydi bu.

HD: *Sizi yargılamaya çalışmıyorum. Sadece neden böyle bir görevi üstlendiğinizi anlamak istiyorum. Bürolarınız Paris'te mi yoksa Tahran'da mıydı?*

BF: Tahran'daydık. Film yaparken yabancı ortaklardan emir almak en nefret ettiğim şeydi. Bu yüzden şartlarımdan biri de kararların mutlaka İran'da alınmasıydı; daha sonra filmin nerede çekilmesi gerekiyorsa çalışmalarımızı oraya taşıyacaktık.

HD: *Bu görevden niçin ayrıldınız peki?*

BF: Dr. Buşhehri ile yardımcıları, bana İran sineması için kullanmam üzere 75 milyon tuman vermişlerdi, sonra vazgeçip bu parayı *Karavanlar* adlı bir Amerikan ortak yapımında kullanmaya karar verdiler. Senaryodan nefret etmiştim.

HD: *Senaryoyu kim yazmıştı?*

BF: Şimdi unuttum fakat çok kötü bir senaryo olduğunu hatırlıyorum. Başta yönetmen de Sydney Pollack olacaktı, sonra o da vazgeçti ve *Dirty Harry* serisi filmlerinden birini çekmiş olan başka bir yönetmenle anlaştılar. Bu projeye tamamen karşıydım. Projeyi gerçekleştirmem emredildiğinde, anlaşma dahilinde olmayan kararlar alındığını söyleyerek istifa ettim. Bu yüzden şirketi terk ettim ve birkaç kez SAVAK tarafından çağrılıp dayak yedim.

HD: *Kimin emrini reddetmiştiniz?*

BF: Emir, Prenses Eşref'ten gelmişti. Emirlerine uymayacağımı söyleyince cezalandırıldım. Buşhehri on gün İran'da kalır, sonra kırk günü ülke dışında geçirirdi. Geri döndüğünde ona neler olduğunu anlattım ve tehditler kesildi.

DEVRİMİN ŞAFAĞINDA

HD: The Night Never Ends'*in (Sonu Gelmez Gece) senaryosunu ne zaman yazdınız?*

BF: Ben yazmadım. Senaryonun geliştirildiği öykü bana aitti. "İstemek" adlı yedi sayfalık kısa bir öyküydü. Jila Sazegar öyküyü senaryoya uyarladı ve Seyyad da filme çekti. Tüm zamanların en çok iş yapan filmini birlikte kotarmıştık. Günümüzdeki bilet fiyatlarını esas alarak bir hesaplama yaptığımızda İran film tarihinin en kârlı çalışması karşımıza çıkıyor. Bu film yeni projeler için bana imkân sağladı, *Rüzgârın Uzun Gölgeleri* için yatırımlar buldum. Yine bir Golşiri uyarlaması olan bu film 1978 yılında çekildi.

HD: *1978 yılına, devrimci ayaklanmanın ortasına dönelim birlikte.*

BF: Evet, o zamanlar ufak kıpırdanmalar başlamıştı.

HD: *Kesinlikle. Filmi nerde çektiniz?*

BF: Natanz yakınındaki Hancan köyünde.

HD: *Senaryo aşamasında yine Golşiri'yle birlikte mi çalıştınız?*

BF: Evet. Çünkü elimizde sadece dört sayfalık bir öykü vardı. Yirmi beş sayfaya ulaşana kadar iki yıl çalıştık. Sonra bunun üzerinden de tek başıma senaryoyu hazırladım.

HD: *Ne zaman bitirdiniz?*

BF: Çekimler bitmişti. Kurgu aşamasındayken film için bir fragman hazırladık. Bunu sinemalarda göstermek istiyorduk. Film hakkında fikir edinebilsinler diye fragmanı hazırlayıp kurula yolladık. Sırf bu iki dakikalık özet yüzünden film yasaklandı. Sadece tek negatif kopyamız vardı. Bu negatif kopya, üzerinden geçen yirmi yıla rağmen hâlâ aynı arkadaşımın evinde duruyor. Fakat tiyatroların kapatıldığı bir dönemden söz ediyoruz.

HD: *Ya da Abadan'daki Reks Sineması gibi yakıldığı...*

BF: Kesinlikle. Fakat film, devrim başlamadan önce Şah rejimi tarafından yasaklanmıştı. Devrimden bir buçuk yıl sonra izin çıktı. Değerlendirmelerde beş yıldız alan filmimiz gösterimdeydi. Üç salonla gösterime girdik. Fakat gösterimin başlamasından üç gün sonra bir sabah beni sinema salonundan aradılar.

HD: *Bunlar 1979'da mı oluyordu?*

BF: Hayır, 1980'de. Sinema salonundan beni arayan kişi, Günahları Önleme Komitesi'nin filmi yasakladığını söyledi. Ben de hemen komiteye ulaştım.

HD: *Devrim başarıya ulaşmıştı ve Humeyni yönetimdeydi.*

BF: Evet. Dokuz saat boyunca sorgulandım. Dokuz saat. Sorguyu genç bir imam yürütüyordu, ya filmler hakkında bilgi verilmişti ona, ya da film izlemeyi seviyordu, bilemiyorum. Önce, beni filmin bir sahnesinde on dört ermişi sembolize eden on dört korkuluğu yakmakla suçladı. Çok şaşırmıştım, çünkü aslında otuz korkuluk yakmıştık, ama belki de filmde kullandığımız sahnede sadece on dört tanesi görünüyordur diye düşündüm. İmama, bunun doğru olmadığını söyledim. Büroda bir film gösterim cihazı vardı, aynı sahneyi tekrar izlemeleri gerektiğini söyledim.

HD: *Orada, sorgu odasında mı?*

BF: Evet. Filmi gösterim cihazına yerleştirip birlikte izledik. Bahsi geçen sahneye geldiğimizde cihazı durdurdum ve korkulukları saymaya başladım. Toplam on altı taneydiler ama kamera hareketi çok hızlı olduğu için iki tanesini sayamamışlardı. Sorgucu, kendisi filme bakmıyorken benim oraya iki korkuluk daha eklediğimi söyledi. "Yapma, böyle bir şey nasıl mümkün olabilir?" diye cevap verdim. Filmler hakkında hiçbir şey bilmiyordu. *Şehzade İhticap*'ı örnek göstererek sadece din-karşıtı filmler yaptığımı söylediğinde çok sarsıldım. Böyle bir şeyi nasıl söyleyebildiğini sordum, fahişenin mastürbasyon yaptığı sahneyle dini töreni paralel kurguyla kullandığımı söyledi. Bu imamın sözlüğünde, 'paralel kurgu' tanımının bulunmayacağını biliyordum.

HD: *Tam olarak söylediği bu muydu?*

BF: Evet, o zaman sinemayla ilgili kurumlardan birinin bu adamı bazı konularda bilgilendirdiğini anladım. İşte o zaman gerçekten de endişelenmeye başladım, çünkü ulemayla sinema konusunda başa çıkardım belki, ama sinema sektöründen birilerinin onları bu konuda bilgilendiriyor oluşu başımı belaya sokabilirdi. O anda İran'ı terk etme kararı aldım. Tamam, film yasaklanmıştı. Artık bununla daha

fazla mücadele edemezdim. Kültürel savaş iyice karmaşık hale gelmişti ve benim harcayacak zamanım yoktu. Üstelik para sorununu da halletmiştim. Devrimin başlayacağını anlayınca Paris'e gitmiş ve İran'da yasaklandığı için dağıtılamayan dört filmi de yanımda getirmiştim: Costa-Gavras'ın *Z*, *State Of Siege* (Kuşatma Altında) adlı filmleri, Pontecorvo'nun *The Battle Of Algiers* (Cezayir Savaşı) ve Şili'yle ilgili bir belgesel film.

HD: *Bunlar 1980'de oluyordu, değil mi?*

BF: Evet, karım ve üç çocuğum da benden bir hafta sonra Paris'e geldiler. Arkamda dağıtımını yapamadığım bir sürü film bıraktım, örneğin *Christ Stopped At Eboli* (İsa Eboli'de Durdu) ve ortaklarımla birlikte aldığımız birçok film geride kalmıştı. Kalanları asla düşünmedim, gerçekten.

HD: *Paris'te kaç yıl kaldınız ve bu dönemde neler yaptınız?*

BF: Yedi ay. Kanada Elçiliği'nin kütüphanesine gidiyor ve Kanada'da neler yapabileceğimi araştırıyordum. Babam zaten Vancouver'da yaşıyordu, onun için vize sorunum olmayacaktı. Vancouver'da gerçekleştirilecek olan bir çocuk filmleri festivali için teklif götürdüm, kabul edildi.

HD: *Vancouver'da ne kadar kaldınız?*

BF: Yaklaşık iki yıl kadar. Film festivalleri düzenlemenin yanında bir film şirketi de kurdum. Bu işe 50 bin dolar yatırım yapan iki kişi bulmuştum. 1981'de Cannes Festivali'ne gittim. Andrej Wajda'nın *Man of Iron* (Demir Adam) filminin Amerika ve Kanada'daki gösterim haklarını, film Cannes'da büyük jüri ödülünü almadan dört gün önce 100 bin dolara satın almıştım. Film acayip talep görüyordu ve onu almak isteyenler, Vancouver'daki bir dağıtımcıya başvurmaları gerektiğini öğreniyorlardı. Yaklaşık yirmi beş gün sonra filmin haklarını 175 bin dolara Euro Classics şirketine sattım. Bu başarının ardından Toronto'da bazı yeni isimlere ulaştık. 4,5 milyon dolarlık büyük bir ya-

tırımdan bahsediyorlardı, New York'ta büro açan ilk Kanada şirketi olacaktık. Toronto'da Spectra Film adında bir şirket kurdum. New York'taki büromuz 5. ve 6. Avenue arasındaki 34. Cadde'de, Empire State Building'in tam karşısındaydı. Üç gün New York'ta, dört gün ise Toronto'da çalışıyordum. Truffuat, Alain Resnais ve Billy August gibi birçok ünlü ismin filmlerinin dağıtımını yaptım.

HD: *O şirket hâlâ duruyor mu?*

BF: Hayır. İran'dan bir telefon gelmişti o sırada, annemin çok hasta olduğunu söylüyorlardı.

HD: *Ne zaman oluyor bu?*

BF: 1985'te. Mecburen İran'a döndüm. Bir haftadan fazla kalmayı düşünmüyordum. Ağabeylerimi arayıp ülkeden çıkması yasak olan kişiler arasında bulunup bulunmadığımı sordurdum. Adımın listede yer almadığını söylediler. Fakat ülkeyi terk etmeğe karar verdiğim gün yetkililer bunu yapamayacağımı söylediler. Sebebi de *Rüzgârın Uzun Gölgeleri*'ydi. Kültür Bakanlığı, televizyon ve benim ortak yapımımdı bu film. Bütün bunları ayrıntısıyla yeniden konuşmak istiyorlardı, çünkü filmin yapımcısı bendim. Bir yanlış anlama söz konusuydu ama bunu halletmek için iki buçuk ay uğraştım. Sonunda Kanada'ya döndüğümde, şirketin yatırımcıları geri dönmeyeceğimi düşündüklerinden bazı değişiklikler yapmışlardı. Geri döndüğümde çok üzgündüm, ne yaptıklarını görünce onları dava ettim. Mahkemeden önce anlaştık. Bu sıralarda, filmlerimizi dağıtan Cineplex, küçük şirket, Odeon'u satın aldı. Aralarında Amerika tecrübesi yaşamış tek yönetici bendim, dolayısıyla Los Angeles'a gidip dağıtım ve prodüksiyon işleriyle uğraşmamı istediler. Böylece Joel Michaels'la birlikte Los Angeles'taki Cineplex Odeon Films adlı şirketi kurduk. Paul Newman'la *The Glass Menagaire* (Sırça Fanus), Oliver Stone'la *Talk Radio* (Sırdaş Radyo), John Schlesienger'la *Madame Souzatska*, Martin Scorsese'yle *The Last Temptation Of Christ* (Günaha Son Çağrı), James Ivory'yle *Mr. and Mrs. Bridge*,

Stephen Freares ile *The Grifters* ve John Hancock'la *Prancer* adlı filmleri yaptık.

HD: *Aileniz de sizinle birlikte Los Angeles'a mı taşındı?*

BF: Evet, 1985'te. Sonrasında Garth, şirketi ele geçirmek için bir hamle yaptı.

HD: *Siz şirketin ortaklarından mıydınız?*

BF: Bu seçenek sunulmuştu, ama bu şirketin dört büyük başkanından biriydim. Garth tek başına tüm parayı karşılayamıyordu. O gitmek zorunda kaldığında aynı takımın üyeleri olan bizler de peşi sıra firmadan ayrılmak zorunda kaldık. Fakat ayrılırken tazminat konusunda oldukça cömert davrandılar ve bu sayede Open City Entertainment adını verdiğim yeni şirketimi kurdum. Babam beni aradığında, Jean-Claude Luzan'la *Liolo* adlı film üzerinde çalışıyorduk. İran'daki fabrikalarımızın başında olan küçük kardeşim kalp krizi geçirmişti ve babam benden yardımcı olmamı istedi.

HD: *Babanız o yıllarda Kanada'da yaşıyordu, değil mi?*

BF: Aynı zamanda Los Angeles'ta kalıyordu. Babam ilk defa benden bir şey istiyordu, çünkü tekstil sektörü dışında iş yapan tek oğlu bendim. Dolayısıyla, onu reddedemezdim. Filmi ortak yapımcılara devredip hesaplarımı düzenledikten sonra İran'a geri döndüm. Kardeşim bir ya da bir buçuk yılda iyileşir diye düşünüyordum.

HD: *Ailenizi de yanınızda mı götürdünüz?*

BF: Hayır. İki oğlum da üniversiteye yeni başlamışlardı. Kızım bizimle geldi, çünkü o zaten çalışıyordu, karım da yanımdaydı tabii. Ama birkaç önemli olay geldi başımıza. Tekstil firmasındaki iş gerçekten çok ilgimi çekti...

HD: *Şirket Tahran'da mıydı?*

BF: Evet öyle, ayrıca mali açıdan kötü durumdaydı. Giderek işin içine girmeye başladım. Kardeşim işine döndü, fakat günde sadece dört-beş saat çalışabiliyordu. Böylece şirketin yöneticisi haline geldim ve sadece tekstil alanında çalışıp mutlu olmamın mümkün olamayacağına inandığım için, İran'a döndükten beş-altı ay sonra akıl sağlığımı korumak amacıyla ilk senaryomu Kültür Bakanlığı'na gönderdim. Çalışmama izin verip vermeyeceklerini merak ediyordum. İki büyük dezavantajım olduğunun farkındaydım. Öncelikle, devrim öncesinde çok başarılıydım ve insanlar beni tanıyorlardı. İkinci olarak da devrim sonrasında ülkeyi terk ettiğim için devrim-karşıtı olduğumu düşünebilirlerdi. Kültür Bakanlığı'nın bir bölümü benim çalışmama kesinlikle karşıydı.

HD: *Kimdi onlar?*

BF: Çeşitli insanlar, çoğunlukla da devrim muhafızları.

HD: *Aralarında size sempati duyanlar da vardı, değil mi?*

BF: Bazıları öyleydi, evet, fakat ne zaman film yönetmek istesem bana yapımcı olmamın daha hayırlı olacağını söylüyorlardı. Söylediklerine göre sinemaya dönebilmem için en iyi yol prodüktör olmaktan geçiyordu. İnatla prodüksiyon yapmayı reddettim. Yeniden yönetmenlik yapmak istiyordum çünkü bana zevk veren tek şey buydu. Ayrıca onlara kafa tutmamı cezalandırarak herkese bir ders vermek amacındaydılar. İran filmlerini yurt dışına pazarlamamı önerdiler, ama bu da en başa, Oliver Stone ve John Schlesinger filmlerini sattığım günlere dönmek demekti ve bunu da reddettim. Her yıl yeni bir mücadeleye girişiyorduk. Ben onlara bir senaryo yolluyordum. Sekiz, dokuz ay sonra beni bir toplantıya davet eder, bazen de etmezlerdi. Herhangi bir sebep göstermeden reddederlerdi senaryomu. Fakat toplantı düzenlendiğinde, projemi komitenin reddettiğini bildirirlerdi. Aslında Farabi Enstitüsü'nün başında olan Beheşti ve zamanın kültür bakanı Laricani -şimdi ulusal televizyonun başında olan kişi- senaryolarımı beğeniyorlardı, fakat onların altında çalışanlar reddediyordu bunları. Neyin peşinde olduklarını anlamıştım. İran'da sanatla

uğraşan kişilerin çoğunda kısa dönemli depresyon nöbetleri görülü yor. Allahtan Prozac diye bir şey var. Bir de tekstil işi tabii. Eğer fabrikanın yoğun temposu yüzünden günde sekiz-dokuz saat çalışmak zorunda kalmasam şimdi çok farklı bir yerde olurdum.

HD: *Bu dönemde, yani 1989'da siz İran'a döndükten hemen sonra sinemamız yeni bir ivme kazanmaya başladı. Kiyarüstemi, Mahmelbaf, Beni-İtimad, Beyzayi... Onlarla tanışıyor muydunuz?*

BF: Elbette, birbirimizle sürekli görüşüyorduk. *Rapor*'u yaptığımız dönemden beri Kiyarüstemi'yle arkadaşız zaten. Beyzayi'yle de arkadaştık ama eskisi gibi sık görüşemiyoruz artık. Mehrcuyi'yle tenis oynardık eskiden. Sonra üniversitede hocalık da yapıyordum.

HD: *Hangi yıllarda?*

BF: Geri döndüğümde başladım. Sanırım 1992'de başlayıp dört yıl boyunca Sanat Üniversitesi'nin Sinema Bölümü'nde hocalık yaptım.

HD: *Hocalık yapmanıza karşı çıkan oldu mu?*

BF: Hayır.

YENİ BİR YÖNETMENLER KUŞAĞININ YÜKSELİŞİ

HD: *O dönemde yükselişte olan yeni yönetmenlerle ilgili görüşleriniz nelerdi?*

BF: On altı İran filminin gösterileceği bir organizasyon ayarlamıştım ve ilk gösterimi UCLA'da yapmıştık. Tek şartım filmleri bizzat seçmekti, çünkü İran'dan ayrılan Emir Nadiri ve Beyzayi'nin filmlerinin de gösterilmesi gerektiğine inanıyordum. Birçok yönetmenle tanışıyorum, onlar da beni prodüktörlük yaptığım günlerden beri biliyorlar. Hiçbir grubun üyesi olmayan insanlardan biriyim ben de. Herkesle çalıştım. Gençleri hep destekledim ve bana göre o kuşağın en heyecan veren ismi kesinlikle Mahmelbaf'tı. Beheşti'yle tanışmamızı hatırlıyorum da, Mahmelbaf'ın *Seyyar Satıcı*'sını yeni izlemiştim. Be-

heşti bana film hakkındaki görüşlerimi sorduğunda ona şöyle demiştim:"Boğazımızı kesmek için bileylediğin bıçağın iki tarafı da keskinleşmiş." Bu yorumdan hiç hoşlanmadı ama sonunda ben haklı çıktım. Mahmelbaf çok yetenekli bir adam. Ona dış dünyada olup bitenler hakkında anlattıkları herşeyin yalanlardan ibaret olduğunu görünce bütün kariyerini yeniden gözden geçirdi. Bu sinema hareketi başladığında, İran'da iki önemli gelişme yaşanıyordu. Birincisi, bizi uluslararası festivallerde destekleyen ve bu tanıtım çalışmalarını ülke içinde de büyük bir başarıyla devam ettiren Farabi Enstitüsü'nün çabalarıydı. İzleyiciler, İran filmlerinin dünya çapında hayranlıkla karşılandığını gördüler; bu muhteşem bir şeydi. Devlet desteği gerçekten çok ama çok önemliydi. İkincisi, yabancı filmlerin yasaklanmasıyla birlikte yeni bir izleyici tipinin doğuyor olmasıydı. Devrimden önce sadece Amerikan ve Fransız filmleri izlenirdi. İran filmleri hor görülüyordu, bunun altında yatan sebep de bu filmleri izleyen kesimin kendilerini üst sınıftan kabul etmesi, eğitimli olduklarını düşünmeleri ve yerli filmleri aşağılamalarıydı. Fakat sonradan İran filmlerini izlemek zorunda kaldılar, çünkü yabancı filmlerin gösterimi yasaklanmıştı. Burun kıvırdıkları filmlerimizin dışarıda büyük başarı sağlaması onların gözünde büyük bir sürpriz oldu. İran sineması, daha önce hiç olmadığı kadar çok kişi tarafından izleniyordu artık; devrimden önce İran filmleri Tahran'ın merkezindeki Şah Rıza Meydanı dışında hiçbir yerde gösterilemiyordu, çünkü Amerikan şirketleri şehrin diğer kısımlarını ele geçirmişlerdi. İşte bütün bunlar yeni bir sinemacı kuşağının doğmasını sağladı, Semira Mahmelbaf ve Behmen Koabadi gibi isimler ortaya çıktı. Eğer İran sineması gerçekten benzersiz bir yapıya sahipse, bunun nedeni üç sinemacı kuşağının birbirini destekleyerek başarıyla çalışmasıdır.

HD: *Gençlere gelmeden önce, İran sinemasında gerçekleşen bu rönesans hakkında birkaç sebep sıralamıştınız. Yabancı filmlerin yasaklanması söylediğiniz gibi önemli bir faktördü. Fakat orta ya da üst sınıftan İranlıların yerli filmleri hor gördüğü ve onları aşağıladığı doğru değil. Çünkü sizin de bildiğiniz gibi asıl yüksek kültür, İranlı yönetmenlerdeydi ve İran burjuvazisi de bu nedenle onları el üstünde tutuyordu. Tabii ki bu kuşağın genç temsilcileri hakkında konu-*



Devrim-sonrası İran sinemasının en önemli özelliklerinden biri, filmlerde profesyonel olmayan oyuncuların rol almasıydı. Fermanara, profesyonel oyuncularla da büyülü işlere imza atmanın mümkün olduğunu ispatladı. Bu karede, *Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası*'nda Ruya Nonahli görülüyor.

şuyoruz. Tahran Film Festivali'nin en başından beri ne kadar önemli bir etkinlik olduğunu hatırlarsınız. En iyi yönetmenlerimiz, 1960'ların başından itibaren bu yüksek kültürün kahramanları haline geldiler.

BF: Doğru. Fakat biz seyircilerin geneli hakkında konuşuyoruz ve yerli filmlerin dağıtımı, devrimden önce bile yeterli değildi. *Dayereh Mina* devrimden önce gösterime bile giremedi. Filmlerimiz İran'da devrimden önce bile çok kısıtlı bir seyirci kitlesi tarafından izlenebiliyordu.

HD: *Fakat,* Kirazın Tadı *gibi ticari olmayan bir film için de aynı durumun geçerli olduğunu söyleyebilir misiniz?*

BF: Evet. Çünkü İran'da ekonomik faktörler tarafından belirlenen toplumsal durumun sonucu olarak iki şey gerçekleşmiştir: İzleyicilerin büyük çoğunluğu filmleri sadece ve sadece eğlence aracı olarak görmektedir. Aynı zamanda ülke nüfusunun yüzde 65'i yirmi beş yaş

altı insanlardan oluşuyor, haliyle gençler bizleri değil de kendilerini görmek istiyorlar beyazperdede. *Kafurun Kokusu, Yaseminin Rayihası* Tahran Film Festivali'nde genç izleyiciler tarafından büyük bir beğeniyle karşılanınca çok şaşırmıştım. Öte yandan, üniversitelerimizde okuyan yeni bir kuşak var ve her yıl milyonlarca genç bu kapıdan içeri giriyor. Bu da film pazarı için ciddi rakamlara karşılık geliyor.

HD: *Geçen yıl bu sayı 3 milyondu.*

BF: Evet. Dolayısıyla endüstri de onlara hitap etmeye başladı. Ünlü prodüktörler sadece genç kuşağın ilgi göstereceği filmler yapmak istiyor, bir yandan da *Kirazın Tadı* gibi filmler gişede 30 milyon tuman kazandırabiliyor. Aslında bu miktar, potansiyelle karşılaştırılınca belki o kadar da fazla değil, ama birçok kişinin merak edip filmi görmeye gittiği anlamına geliyor. Ayrıca bu film ağızdan kulağa yayılarak reklamı yapılacak bir film de değil, çünkü anlaması oldukça zor. Kiyarüstemi'ye her zaman şunu söylemişimdir; seyircinin sıkılıp salonu terk etmesi için elinden geleni yapıyorsun fakat onlar asla kalkıp gitmiyorlar; işte, senin dehan da burada.

HD: *Sözünü ettiğiniz sosyolojik ve demografik değişimlerin önemini küçümsemeye çalışmıyorum. Bunlar gerçekten doğru şeyler ve İran sinema sahnesinde olup bitenleri açıklarken bize yardımcı oluyor. Fakat, devrim öncesinde İran sinemasının merkezinde bulunan biri olarak, yeni filmlerin diğerlerine oranla estetik, şematik ve konu bakımından farklılaşıp farklılaşmadıkları konusundaki fikirlerinizi öğrenmek istiyorum. Size göre sinema kültürümüz değişiyor mu? Örneğin, amatör oyuncu kullanımını ele alalım. Kiyarüstemi sinemasının itici güçlerinden biri de amatör oyuncular. Devrim-öncesi dönemin tanınmış yönetmenlerinin hepsi profesyonel oyuncularla çalışmayı tercih etmişlerdi. Fakat şimdi Kiyarüstemi, Mahmelbaf, Penahi gibi büyük isimler profesyonel oyuncu kullanmıyorlar.*

BF: Bu, sinemanın doğasında vardır. Kiyarüstemi gibi bir yönetmen dünya çapında ünlendiği zaman diğerleri de onun izinden gider. Penahi, Koabadi ve diğer birkaç ismin Kiyarüstemi'ye asistanlık yaptığı düşünülürse, onun izinden gitmelerinin doğal bir süreç olduğu

anlaşılır. Fakat ilginçtir ki Mahmelbaf da aynı şeyi yaptı. Kiyarüstemi'nin başarısının Semira Mahmelbaf gibi genç yönetmenlerin sinema anlayışını gerçekten etkilediğini ve amatör oyuncu kullanımının korkulacak bir şey olmadığını gösterdiğini düşünüyorum. Ortaya çıkan sonuçlar yan-belgeselleri andırıyor, fakat çok kontrollü bir biçimde hazırlanmışlar.

HD: *Evet, anlıyorum. Fakat Kiyarüstemi'nin kariyerini inceleyince, örneğin* Bread and the Alley *(Ekmek ve Dar Sokak) ile* The Wind Will Carry Us Away *(Rüzgâr Bizi Sürükleyecek) adlı filmlerine bakınca, bütün eserleri arasında bir tutarlılık bulunduğunu görüyorsunuz.*

BF: Değişmeyen bir tek o kaldı zaten.

HD: *Evet. Şöhreti ve sinemadaki önemi sayesinde günümüz sinemacılarını derinden etkiledi. Oldukça anlaşılır bir durum. Kiyarüstemi'nin bu çok belirgin, hatta kaçınılmaz etkisi dışında gözünüze çarpan başka önemli değişiklikler var mı? Devrim, savaş ve benzeri kritik faktörler günümüz İran sinemasının doğasını etkileyerek sizin dönemizin sinemasından farklılaşmasını sağladı mı? Devrim zamanı doğup acımasız bir savaşın içinde büyüyen bu kuşağın, erkenden olgunlaşmış olduğunu söylemeliyiz.*

BF: Bana kalırsa sansür ve kurallar, film yapan herkesi düşüncelerini başka biçimlerde ifade etmenin yollarını aramaya sevk etti. Oscar Wilde sansürün gerekliliğinden bahsetmişti, aksi takdirde insanlar ağzına geleni söylerlerdi ve kim bilir ne hale gelirdik? Bizim sinemamızı, Berlin Duvarı yıkılmadan önceki Doğu Avrupa sinemasıyla karşılaştırırsak, ilginç sonuçlara ulaşabiliriz. Orada da çok sıkı bir sansür mekanizması işlemekteydi. Burada, şartlar bizi yeni bir bakış açısı geliştirmeye zorladı ve filmlerdeki seks ile şiddet öğeleri ayıklandı. İtalyan yeni gerçekçiliği akımında örneklerini görebileceğimiz sade insan öykülerine geri dönmek zorunda kaldık. Şimdi, biz de onlar gibi amatör oyuncularla çalışmamıza rağmen, bu akımı değişik bir biçimde kullanıyoruz.

HD: *Doğru.*

BF: İran toplumu, İtalya'ya kıyasla çok daha sıkı kurallarla çevrilidir. Özellikle ülke dışında kazandığımız başarı sayesinde yabancı dağıtım şirketlerinden büyük paralar kazandık ve bazı yönetmenler filmlerini bu dış faktörleri dikkate alarak çekmeye başladıkları için ülke içindeki meselelerden uzaklaştılar.

HD: *Biraz da son filminizden söz etmek ister misiniz?*

BF: Tabii. Bakanlığa gönderdiğim son senaryonun adı: *Kiyarüstemi'den Nefret Ediyorum.*

HD: *Bunu duymuştum. Kendi senaryonuz mu?*

BF: Evet, kendim yazdım. Filmin adını özellikle sansür kurulunun gazabından kurtulmak için koyduk. Aslında filmde bir karakter var ve filmler hakkındaki düşüncelerini belirtiyor. Hangi filmleri izleyip hangilerini izlememek gerektiğini anlatıyor. Bütün film bir akıl hastanesinde geçiyor. Fakat film bitene kadar bunu öğrenemiyoruz.

HD: *Senaryo hangi aşamaya geldi?*

BF: Bu senaryoyu çekmek istedik. Hatemi seçimi kazandığı için bunu gerçekleştirebileceğimizi düşünüyordum fakat reddedildi. Nedeni de filmin fazla siyasal nitelikli olmasıymış.

HD: *Fakat artık senaryoyu sansür kuruluna sunma zorunluluğu yok, öyle değil mi?*

BF: Biliyorum. Fakat filmin yine de çok siyasal nitelikli olduğunu düşünüyorum. Çünkü film bittiğinde bir akıl hastanesinde olduğunuzu anlıyorsunuz ve bu akıl hastanesinin de kendi hapishaneniz, yani kendi ülkeniz olduğunu fark ediyorsunuz: İran.

KAFÛRUN KOKUSU, YASEMİNİN RAHİYASI

HD: *Son projeniz hakkında konuşmadan önce istiyorsanız biraz da* Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası*'nın yapılış sürecinden söz edelim.*

BF: Bu senaryo da reddedildiğinde artık yolun sonuna geldiğime inanıyordum. Yine şu depresyon nöbetlerinden birine girmiştim, artık İran'da bana bir daha asla film çektirmeyeceklerini düşünüyordum.

HD: *1989'da İran'a döndükten sonra, Amerika'ya hiç gittiniz mi?*

BF: Bazen on günlüğüne falan gidiyordum.

HD: *Fakat 1989'dan beri İran'da yaşıyorsunuz, değil mi?*

BF: Evet.

HD: *Neredeyse on yıl sonra?*

BF: Evet. Bu depresyon nöbetinden sonra, film çekmesine izin verilmeyen bir yönetmenin öyküsünü anlattığım *Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası*'nın sinopsisini hazırladım. Kalp hastalığı yüzünden ölmek üzere olan bu yönetmen, Kültür Bakanlığı'ndan izin almasına gerek olmadığı için bir video kamera kullanarak kendi cenazesini filme çekmeye karar veriyor. Bu senaryoyu, gerçekten de şaka olsun diye bakanlığa yolladım. Ertesi sabah beni aradılar. Herşey o kadar çabuk oldu ki ben de şaşırdım. Bana neden bu senaryoyu daha önce yollamadığımı sordular. Bu fikrin bir hafta önce katıldığım toplantıdan sonra aklıma geldiğini söyledim. Nasıl bu kadar çabuk yazabildiğimi sordular. "Biliyorsunuz, benim yaşımda bazı şeyler alışılmış olandan çok daha hızlı gelişir," cevabını verdim. Benden bu sinopsisi hemen senaryo haline getirmemi istediler. İzin vereceklerine hâlâ inanamıyordum ama senaryonun ilk taslağını hazırladım.

HD: *1998'de oldu bunlar, değil mi?*



Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası'nda kendi cenazesini düzenleyen Behmen Fercami karakteri, Fermanara'nm 'ölümden sonraki' otoportresine dönüşür ve İran kültürünü eleştirel bir bakış açısıyla inceler.

BF: Evet. Onay alamayacağıma emindim ve o sıralarda *Şehzade İhticap* da Brooklyn Müzesi'nde gösteriliyordu. Çok ciddi bir sağlık problemim de vardı, kalp sorunum yüzünden baygınlık geçiriyordum. Sağlık sorunumu bahane edip New York'a geldim ve orada bir ay kaldım. Bir gün asistanım beni arayıp izni aldırdığımızı bildirdi. İran'a dönerek senaryo üzerinde çalışmaya başladım. Senaryoyu dikkatlice gözden geçirdikten sonra çekimlere başladık. Fakat çektiğimiz filmin öyküsü, onaylanan senaryodan yüzde kırk farklıydı. Yine de senaryoyu ve ortaya çıkan filmi iki ayrı grup incelediğinden olumsuz bir cevap almadık. On bir kez yeni baştan düzelttiğim senaryomdan oldukça hoşnut kalmıştım.

HD: *O dönemdeki duygularınızı hatırlıyor musunuz? Yirmi yıl sonra tekrar kamera arkasına geçtiğinizde endişelendiniz mi?*

BF: Tabii ki biraz kaygılıydım. İlk birkaç günkü koşuşturma boyunca hep endişeli olmuşumdur zaten. Sonra ortama alışınca istediğimi beyazperdeye yansıtma becerimin körelmediğini anlayıp rahatlardım.

HD: *Fakat bu gerçekten olumlu anlamda bir endişe. Oldukça verimli. Ben daha farklı bir şeyi kastediyordum. Aradan yirmi yıl geçmişti. On yedi yaşındaki Semira Mahmelbaf'ın ikinci filmiyle dünya çapında ödüller aldığını biliyordunuz. Aranızda üç kuşak farkı vardı ve İran sinemasının yapısı değişmişti artık. Siz de bu genç kuşağın gölgesinde kalan bir sinemacılar kuşağının kaymak tabakasını temsil eden isimlerdendiniz. Onlar erken olgunlaşmış, sizin kuşağınızın göz diktiği ama kazanamadığı ödülleri toplamışlardı. Sormak istediğim şey, bir yönetmenin kamera arkasında yaşadığı gerginlik değil, kamera arkasında olduğunuz dönemdeki özel koşullardan kaynaklanan endişe. Yeni bir kuşak, yeni bir sinema anlayışı, yeni bir siyasal düzen ve kültürel çevre; bunların bilincinde miydiniz?*

BF: Ben her zaman kendime ve başarabileceklerime güvendim. Hiçbir şüphem yok. Demek istediğim şu, eğer içinizde şüphe varsa devam edemezsiniz, yapamazsınız. Kendi sinema anlayışımın birçok yönden farklı olduğunu elbette hissediyordum.

HD: *Benim kastettiğim de buydu.*

BF: O filmleri seyrediyor ve onlarla gurur duyuyorum. Abbas Kiyarüstemi benim arkadaşımdır ve her zaman yaptıklarımız üzerinde tartışırız. Fakat senaryolarımı ona asla göstermem. Çünkü bakış açılarımız tamamen farklı. Çok tanınan bir isim olduğu için fikirlerimi onunla paylaşmaktan kaçınırım. Beni etkisi altına alıp, düşüncelerimi değiştirebileceğini hissettiğimden, filmlerimi ancak çekimler bittikten sonra izletirim ona. Haftada birkaç kez buluşup konuşuruz, ama filmlerimi ancak bittikten sonra görür. Ben nasıl bir sinema yapmak istediğimden eminim. Yeni İran sineması ve genç yönetmenlerin film yapma tarzlarının beni etkileyeceğini düşünmüyorum. Çünkü ben daha farklı konular üzerine, başka türlü filmler yapmak istiyorum.

HD: Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası *da bu yeni değişimlerin etkisi altında kalmadığınızı gösteriyor bizlere. Fakat bu yeni sinema anlayışını içedönük bir biçimde kullanmışsınız. Bu sinema yaklaşımını, kendi bakış açınız ve kendi kuşağınızın bakış açısı içerisine katmışsınız. Bu, sizin kuşağınız-*

dan büyük yönetmenlerin çoğunun istemeyeceği ya da yapamayacağı bir şey. 'İçedönük' kelimesini kullanıyorum, çünkü Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası *sadece son yirmi yılın İran sinemasını değil, toplumu ve kültür yaşantısını da ayrıntılı biçimde inceliyor. Kiyarüstemi ve Beyzayi gibi ustalar belirli bir tür sinema yapıyor, aşamalı olarak kendi saygıdeğer bakış açılarını geliştiriyorlardı. Beyzayi gibi usta bir yönetmen bile devrim-sonrası İran sinemasından habersizmiş, neler olup bittiğinin farkında değilmiş ya da gelişmeleri bilerek görmezden geliyormuş gibi davranıyor. Tabii Kiyarüstemi bu gruba dahil değil. Mehrcuyi de aynı türden filmler yapmaya devam ediyor. Tabii Saidi'nin ölümünden sonra geçirdiği değişim bütün çalışmalarına yansıyor. Sizin durumunuz hepsinden farklı, bana kalırsa. Yirmi yıl süren bir sessizlik ya da karanlıktan sonra yine kökleri kendi sinemanıza uzanan, kendi kuşağınızın film yapma geleneklerinin izlerini taşıyan ama son yirmi yıldır olup bitenlerle organik bağlar kuran bir filmle çıktınız ortaya. Oldukça güncel bir film yaptınız. Dolayısıyla, günümüzde unutulmuş olan bir sinemaya, onurunu yeniden kazandırıyor, aynı zamanda son derece çağdaş bir eser ortaya çıkarmış oluyorsunuz.*

BF: Evet, anlıyorum sizi. Yapısal açıdan önceki filmlerimden daha farklı bir şey denemeye çalıştığımı söylemek istiyorsunuz. Aslında bunu her filmimde uygulamaya çalışıyorum. Bir sonraki filmim de tamamen farklı olacak. Aksi halde film çekemem ki. Hepsi birbirinden farklı olmak zorunda. Yaptığım filmlerin bazılarına tekrar baktığımda yinelediğim şeyler olduğunu görüyorum. Bazı benzerlikler dikkatimi çekiyor. Bunların bazılarından söz ettiniz zaten. Bazılarını kendim buluyorum ya da insanlar söylüyorlar. Fakat bu öyküyü oluştururken öncelikle içimdekileri dökebileceğim bir yapıyı kurmaya çalıştım. Bunca yıldır söyleyemediğim birçok şeyi anlattım ve hepsini tek filme sığdırmayı denedim. İçimi dökmek istedim. Bütün kırgınlıklarımı...

HD: *Bir tür şeytan kovma töreni gibi, yani.*

BF: Evet, tam da öyle. Bir şeytan kovma töreni; çünkü bunları ruhumdan uzaklaştırmaya ihtiyacım vardı. Çünkü sinema sektörün-

den bir kişi de çıkıp, "Bu adamın çalışmasına niçin izin vermiyorsunuz?" dememişti. Yurt dışında aynı sektörde çalışan insanlar arasındaki bağlılık ve dayanışma bizde yoktu ve bu durum beni çok üzüyordu. Bu insanların hepsiyle arkadaştım, ne zaman yardım istesele hep yanlarına koştum. Üniversitede hocalık yaptım. Genç nesilden birçok kişinin senaryosunu okuyup düzeltiyor ve film çekme aşamasında gelenlere yardımcı oluyordum. Çünkü gelip benden fikir alıyor ve yanlarında işlerini getiriyorlardı. Fakat, ben ne zaman film çekmeye kalkışsam bir duvara tosluyordum. İşte, tüm bu yaşadıklarım beni bu filmi çekmeye teşvik etti aslında. Onlara neler yapabileceğimi göstermek istedim.

HD: *Filminiz Fecr Film Festivali'ne kabul edilip ödül aldığında haklı çıktığınızı ve büyük bir zafer kazandığınızı düşündünüz mü?*

BF: İnsanlar filmlerime hep farklı şekilde tepki gösterirler, çoğu zaman buna şaşırmışımdır. Çok ince bir çizgi üzerinde yürüdüğümü biliyorsunuz. Aslında başlangıçta böyle tasarlanmamıştı ama filmde başrolü oynuyordum. Birçok insan bu filmle iki seksen uzanmamı bekliyordu, biliyordum bunu. Bu sadece benim kişisel öyküm değildi, ayrıca filmin yıldızıydım da. Kırk üç sekansın kırk ikisinde kendim görünüyordum çünkü.

HD: *Başrolü oynamaya nasıl karar verdiniz?*

BF: Başrol için ünlü ressam Aydın Agdaslu'yla anlaşmıştım. Deneme çekimi yaptık. Harikaydı. Başrol oyuncumuzu bulduktan sonra diğer düzenlemeleri yaptık, kontratlar imzalandı. Herşey hazırdı. Çekimde bir hafta kalmıştı. Fakat Agdaslu bir gece saat 11:30'da beni arayıp filmde oynamayacağını söyledi.

HD: *Neden?*

BF: Ürktüğünü sanıyorum, sonuçta kendisi ünlü bir yazar ve bir ressamdı. Daha önce hiç filmlerde oynamamıştı, tecrübesi yoktu. Sonuç olarak çekime bir hafta kala başrol oyuncumu kaybetmiştim.

HD: *İkiniz hazırdı ve...*

BF: Herkes hazırdı. Bir haftada yaklaşık otuz oyuncuyla deneme çekimi yaptık.

HD: *Bu arada rolü üstlenmeyi düşünmeye başlamış mıydınız?*

BF: Kiyarüstemi filmin öyküsünü duyar duymaz, "Eğer bu rolü kendin oynamazsan asla inandırıcı olmayacak," demişti.

HD: *Ve haklıydı.*

BF: Sonunda onun haklı olduğunu anladım, fakat başrol için amatör bir oyuncunun daha uygun olacağını düşünüyordum. Her filmde aynı oyunu oynayan ünlü oyunculardan birini istemiyordum. Yazarlar, ressamlar ve tanınmamış oyuncularla deneme çekimleri yaptık. Kırk sekiz saat sonra çekime başlamamız gerekiyordu. Görüntü yönetmenim Kalari ve asistanlarımla biraraya gelip konu üzerinde tartışmaya başladık. Eğer bir yıl önce başlamış olsaydım istediğim başrol oyuncusunu bulabilmek için çekimleri yedi-sekiz ay erteleyebilirdim. Fakat yirmi yıl boyunca hiç film çekmemiştim ve bu benim ilk şansımdı, bu fırsatı mutlaka değerlendirmem gerekiyordu. Yapacak bir şey kalmamıştı, herşeyi en baştan değiştirdik. Başrolü ben oynayacaktım.

HD: *İlk defa kameranın iki tarafında da yer alıyordunuz. Yönetmenlik yaptığınız dönemdeki alışkanlıklarınızı değiştirmek zorunda kaldınız mı?*

BF: Hayır, sadece çekimler çok daha uzun sürdü. Her zaman olduğu gibi çekimlerden önce filmi kafamda bitirmiştim. Çekim yapmaya başlayana dek yönetmeye başlamam ama bir sahneden ne istediğimi her zaman bilirim.

HD: *Çekimler ne kadar sürdü?*

BF: Bir ay boyunca sadece üç gün ara vererek çalıştık.

HD: *Çektiklerinizi düzenli olarak izlediniz mi?*

BF: Evet, hem de her gün.

HD: *Kurguyu da kendiniz mi yaptınız?*

BF: Hayır, tüm filmlerimde benimle birlikte çalışan Gancavi üstlendi bu işi. Ben yönetirken kurguyu da yaparım bir yandan. Hiçbir planı yirmi farklı açıdan çekip hangisini kullanacağıma sonradan karar verdiğim olmamıştır. Ne istediğimi bilirim. Ne görmek istediğimi bilirim, bu yüzden kurgucu daha çok mekanik bir işlemi gerçekleştirir, teknisyenlik yapar.

HD: *Senaryodaki gibi sırayla mı çekiyorsunuz?*

BF: Hayır, bunlar prodüksiyon amirinin verdiği iş takvimine göre belirlenir. O gün için uygun olan sahneler çekilir sadece.

HD: *Filminiz İran'da büyük bir ilgiyle karşılandı ve birçok ödül kazandınız.*

BF: En iyi film, senaryo, yönetmen, film müziği ve yardımcı kadın oyuncu ödüllerini aldık.

HD: *Çocuğu ölen kadını canlandıran oyuncu mu aldı bu ödülü?*

BF: Arabadaki. Evet.

HD: *Büyüleyici bir performanstı gerçekten de. Uluslararası festivallerde gördüğünüz ilgi sizin açınızdan sürpriz oldu mu?*

BF: Fecr'de yurtdışı festivallerinden birçok temsilci vardı.

HD: *Locarno'dan Marco Müller ve Venedik'ten Alberto Barbera oradaydı. Muhammed Hakikat de Gilles Jacob'u temsilen gelmişti.*

BF: Evet. Fakat filmi Cannes'a göndermemeye karar vermiştim.

HD: *Niçin böyle bir karar almıştınız?*

BF: Geçtiğimiz yıl *Stories from Kish* (Kiş Öyküleri) adlı bir İran filmi Cannes'a gönderildi. Gilles Jacob, Beyzayi'nin çektiği bölüm çıkarılırsa filmi göstereceklerini söyledi. Prodüktörün böyle bir teklifi kabul etmeye, Gilles Jacob'un da böyle bir talepte bulunmaya hakkı yoktu. Çünkü bir filmi kabul etmişseniz onu bir bütün olarak seçmişsinizdir. Bir sanat galerisi sahibi, ressama tablolarının sergilenmesini istiyorsa elma yerine portakal çizmesini isteyemez.

HD: *Fakat Gilles Jacob'un insanların filmlerini her zaman kestiğini biliyorsunuz. Sizin ve benim beğenip takdir ettiğimiz, tanıdığımız birçok büyük yönetmen de onu dinleyip filmleri Cannes'da gösterilebilsin diye kısaltıyorlar.*

BF: Evet, birçok isim onun isteği üzerine filmlerini kısaltıyor. Haklısınız. Fakat bu örnekte, prodüktör filmin sanatsal haklarına sahip değildi. Gilles Jacob'a yazdım ve festivali düzenleyen kişi olarak yetkilerini aşan bir harekete imza atmış olduğunu söyledim. "Filmi kısaltmak için yönetmenden önce prodüktörle anlaşıyorsunuz. Festival yöneticisi olduğunuz sürece size asla bir filmimi teslim etmeyeceğim," dedim.

HD: *Artık festival yöneticisi o değil zaten.*

BF: Biliyorum. Fakat, film Yönetmenlerin İki Haftası bölümü için seçilmişti.

HD: *Anlıyorum.*

BF: Yine de göndermedim. Çünkü İran'da insanlar filmi festival için yapılmış gibi algılıyorlar.

HD: *Evet. Peki, ya Venedik? Filminizi oraya gönderdiniz mi?*

BF: Hayır. Çünkü festival yöneticisi Fecr'e geldi ve filmi gördü. Ama özel gösterimde Penahi'nin *The Circle* (Daire) adlı filmini de izlemiş aynı zamanda.

HD: *Sonuç ne oldu?*

BF: Filmi göndermemiz konusunda bize öneride bulunmadı. Biz de filmi sadece New York Film Festivali'ne gönderdik.

HD: *Doğrudan Richard Pena'ya mı gönderdiniz?*

BF: Doğrudan Richard'a gönderdim. Toronto ve Vancouver festivalleri de filmi kabul etmişti ama duyurunun yapılması biraz gecikti. Çünkü Toronto filmi Montreal'e göndermemizi istemiyordu, filmin dünya galasını yapmak istemişlerdi. Önceden verilmiş sözüm olduğunu ve filmin Montreal'e katılacağını söyledim. Fakat hiç teklif almamıştık. Filmi göndermedik.

HD: *Biraz bu konu üzerinde durmak istiyorum, çünkü son on yıldır İran'da yaşıyorsunuz. Dünya çapında başarıya ulaşan tüm sinemacılarımıza gurur duyuyoruz ama İran sinemasının son otuz yıllık tarihini bilen herkes, özellikle Beyzayi'nin, Mehrcuyi'nin, Nadiri'nin ve Fermanara'nın neler yaptığını merak ediyor. Film yapmak istemediğinizi ya da festivallere gönderecek filminiz olmadığını söylediğiniz zaman durum farklı tabii. Ama Beyzayi ya da Mehrcuyi bir film yaptığında ve bu film yurtdışında gösterilmediğinde, bıyıkları kesilmiş bir kedi gibi yan yan yürümeye başlıyoruz. Biliyorsunuz. Dünya, öykünün sadece yarısını biliyor. İran sineması yan yan ilerliyor. Birçok yetenekli yönetmenin filmi fazlasıyla özel konuları anlatıyor ve yabancı dillere tercümesi mümkün olmadığı için yurtdışında gösterilemiyor. Örneğin, İbrahim Hatemikiya'nın* From Karkheh to Rhein *(Kerha'dan Ren'e) ya da* Glass Agency *adlı filmleri gibi. Fakat aynı durum Mehrcuyi, Rahşan Beni-İtimad ya da Beyzayi açısından geçerli değil. Festival yöneticilerinin istedikleri filmleri seçerek İran sineması ya da diğer dünya sinemaları hakkında bu kadar söz sahibi olmalarını yadırgıyorum. Belirli yöntemler ışığında o ülkeyi hangi filmin temsil edebileceğine karar verip buna göre seçim yapıyorlar.*

İran sineması Kiyarüstemi sineması olarak algılanıyor. Hepimiz Kiyarüstemi'yi seviyoruz ve yaptığı işlere hayranız, fakat o büyük sinemacılarımızdan sadece birisidir. Aynı durum sinemamız ve diğer sanat dallarımız arasındaki ilişki söz konusu olunca da geçerlidir. Dün Penahi'nin Daire*'sinin gösteriminden sonra bir söyleşi düzenlendi ve seyircilerden biri çıkıp, Fars edebiyatı ile İran sineması arasındaki ilişki hakkında bir soru sordu. O an, kalabalığın içersinde, salonda sizin olduğunuzu düşünüyordum. Çağdaş Fars romanının büyük isimlerinden birisiyle (Huşeng Golşiri) doğrudan çalışmış tek insansınız. Kısa bir süre önce edebiyat sahnesinin önde gelen beş ismini New York'a davet ettik: Mahmud Dolatabadi, Sepanlu, Cevat Mucabi, Mandanipur ve yayıncılık sektörünü temsil eden Lahici. Asia Society'de (Asya Derneği) onlar için bir etkinlik düzenledik. Susan Sontag da sahnedeydi ve İran sinemasına duyduğu hayranlığı paylaştı. Sonra da niçin Fars edebiyatıyla ilgili hiçbir şey bilmediğini merak ettiğini söyledi. Anlatmak istediğim şey özetle şu: İran kültürünü ya da başka herhangi bir kültürü birarada tutan organik bağlar vardır. Örneğin siz ile Huşeng Golşiri, Mehrcuyi ile Golam Hüseyin Saidi, Kimyayi'yle Sadık Hidayet, Kiyarüstemi ile Söhrab Sepehri gibi yönetmen ve yazarlar arasındaki ikili ilişkiler, bu organik bağı korumada son derece önemli bir yere sahiptir.* Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası*'nı gördüğümde beni heyecanlandıran şey, bize edebiyat, şiir, görsel ve performans sanatları disiplinleriyle birlikte İran kültürünün bütünlük arz eden bir temsilini sunmasıydı. İşte, insanlar da bunu merak etmeye başladılar; şayet İran sineması buzdağının görünen ucuysa, buzdağının kendisi nedir ve nerededir diye soruyorlar kendilerine. Bu da beni bir sonraki soruma, filmin kendisiyle ilgili bir soruya götürüyor. Birçok insan filmi oldukça karanlık bulduğunu dile getirdi. Ölüm hakkında derinlikli bir inceleme olduğu söylendi. Fakat ben aynı fikirde değilim. Bence insanın yüreğini ısıtan, hayat dolu bir film. Filminiz hakkındaki yorumlar sizi şaşırtıyor mu?*

BF: Her zaman ölümün çok kolay olduğunu düşünmüşümdür. Ölüm sorunsuzdur. Asıl zor olan hayatın kendisidir, çünkü yaşarken binbir türlü zorluğa göğüs germek zorundayız. Başıma gelen olaylar karşısında mizah anlayışımı her zaman korumaya çalışmışımdır. Fakat bu filmi yapma fikri, çalışmama izin verilmeyen, son derece can sıkıcı ve bunalımlı bir dönemde ortaya çıktı.

HD: *Filmi doğaçlama mı çektiniz yoksa senaryo üzerinden mi gidiyordunuz?*

BF: Bazı bölümler doğaçlama çekildi. Ben, tam istediğim gibi bir senaryoyla çalışmayı tercih ederim ve genelde ona bağlı kalırım. Fakat bu sefer daha serbest olmak zorundaydım. Çünkü senaryoda olandan daha fazlasına ihtiyacım olduğunu hissediyordum. Doğaçlama yaparak birçok sahne çektim, sonra bunları eledim. Çünkü hepsine ihtiyacım olmadığını düşünüyordum. Sahneleri giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine göre değil de ortasından bölmeye başladım. Bu yüzden, çoğu sahne, ortasından, en yoğun bölümünden başlıyor. Bunu yapmaya çekimler bittikten sonra karar verdim. Bazı bölümleri tamamen attık, çünkü tempoyu düşürüyorlardı. Filmin yapısı söz konusu olduğunda aslında şunu söyleyebilmek istiyordum ben; olanları gösterdiğimi ve hiçbir şeyin üzerinde çok fazla durmadığımı.

HD: *Filmin ana karakteri olan Behmen Fercami aracılığıyla İran entelektüelinin en çarpıcı betimlemelerinden birini yapıyorsunuz. Sizin filminizden çok kısa bir süre önce Daryuş Mehrcuyi de* The Pear Tree *(Armut Ağacı) adlı filminde İran entelektüelinin tasvirini yapmıştı. Fakat bu konuyu çok daha karamsar biçimde, bir dizi başarısızlık yumağı olarak ele alıyordu: kişisel başarısızlıklar, siyasal fiyaskolar, felsefi kabızlıklar, vs. Oysa sizin filminizdeki karakter hiç de karamsar değil. Kolu kanadı kırılmış bir adam olmaktan çok uzak. Öncelikle, edebiyat ve kültürle olan bağından, onun karakterinin 1979 devriminden önce şekillenmeye başladığını anlıyoruz; kökleri oldukça eskilere dayanıyor. Ahmet Şamlu şiirlerini sevmesinden, çağdaş şiirle yakından ilgilendiğini anlıyoruz. Kafka ve Poe hakkında bildikleri, edebi beğenilerinin oldukça kozmopolit nitelikte olduğunu gösteriyor. Bu ipuçlarından yola çıkarak, onun devrim-öncesi entelektüellerinden ve laik biri olduğunu anlıyoruz. Fakat aynı zamanda, masasında Hatemi dönemine ait birçok reformist gazeteyi birarada görüyoruz. Demek ki kendisini devrimcilerle de özdeşleştiriyor; hatta Hatemi'nin konuşmasını dinlemeye gittiği dikkatimizi çekiyor. Yani Behmen Fercami, devrimci harekete de yakınlık duyan, fakat devrim-öncesi dönemde yetişmiş bir entelektüel. Bu durumda, başlangıçta 1979 devrimine yakınlık duyup, sonrasında giderek ondan uzaklaşan İranlı laik entelektüellerin başına gelenlerle büyük bir zıtlık teşkil ediyor. Sonuç olarak, umutları olan, haberle-*

ri takip etmekle ilgilenen, siyasetten uzak olmayan bir İran entelektüelinin olumlu bir portresini çiziyor. İranlı yazarların kaderiyle ve vahşice öldürülen laik entelektüellerle yakından ilgileniyor. Devrim-öncesi dönemin entelektüelleri ile devrimden sonra yaşananlar arasındaki bağlantı beni yakından ilgilendiriyor. Dolayısıyla, çok merak ediyorum, acaba yarattığınız bu karakteri devrim-öncesi dönemdeki umutları ve ideallerini, devrimden sonra hayal kırıklığına uğrayarak kaybeden entelektüel kuşağının bir temsilcisi sayıyor musunuz? Başarıya ulaşmasını umdukları devrim bu değildi. Fakat sizin karakteriniz, devrimci hareket hakkında yeni ümit tohumları filizlendirmeye başlıyor içinde. Üstelik bunu yaparken devrim-öncesi dönemin entelektüel kültürünü eleştirmek ya da küçük görmek yerine, ona hak ettiği onuru yeniden kazandırıyor. Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?

BF: Golşiri'yle yakın arkadaş olduğumuz için tüm bunlardan haberdardım; iş ilişkisinin yanında sağlam bir dostluğumuz vardı onunla. Golşiri, gerçekten de devrimi isteyip, sonuçlarından çok etkilenen samimi devrimci entelektüellere bir örnekti. Devrim gerçekleştiğinde baskıcı rejime karşı savaştı. Aynı zamanda devrim-sonrası dönemde gerçekleşen gelişmeleri değerlendirip tüm enerjisini kullanarak bunlardan olumlu bir şeyler çıkarmaya çalışıyordu. Bu karakteri yaratırken aklımın bir köşesinde her zaman Golşiri vardı. Zamanla birlikte büyüyen biriydi o. Asla geçmişte sıkışıp kalmadı, hatta kendisini bu hareketle birlikte geliştirdi. Mandanipur, Kuroş Esadi ve Moniru Revanipur gibi genç yazarlar sık sık ziyaretine gelirdi. Onlarla birlikte oturup saatlerce yazdıklarını dinler ve uzun uzun sohbet ederdi, çünkü bu kültürden kazandıklarını tekrar genç kuşağa vermek istiyordu. Ben de aynı şeyi sinema okulu öğrencileri ve genç yazarlar için hissettim. Golşiri, gerçekten örnek oldu bana. Bu karakteri yarattım çünkü ben bir sinemacıyım ve bu benim de öykümdür. Kişisel bir öykü ama bir yandan da zamanla birlikte değişmeyen insanların hiç kimseye, özellikle de kendilerine karşı dürüst olamayacağını anlatıyor. Bazı yönetmen ve yazar arkadaşlarımız geçmişte sıkışıp kaldılar, İran'da olup bitenlere duydukları tepki yüzünden genç kuşak gibi beni de çok heyecanlandıran bütün gelişmelere sırt döndüler. Yaptığım şey, tam da yapmak istediğim

türde bir iş. Ben asla karamsar biri olmadım. Her gün on dört saat çalışır ve her zaman yapacak bir şeyler üretirim. *Kafûrun Kokusu, Ya seminin Rayihası*'nın sonunda Kafka'dan bir alıntı var: "Suya taş attıktan sonra oluşan dalgaları kontrol edemezsiniz." Su ne kadar bulanırsa bulansın, onun taşı suya atmasını istedim. Çünkü sonuçta şunu söylüyor: "Yaşıyorum. Geri döndüm ve çalışmaya devam edeceğim." Ben de, yurtdışında geçirdiğim on yıl boyunca bile aynı şekilde düşünüyor ve Kiyarüstemi gibi arkadaşlarımla bağlantımı koparmayarak, sürekli ülkemi ziyaret ederek ve okumayı, çalışmayı sürdürerek bunu gerçekleştirmeye çalışıyordum. Ülkede olup biten olaylara karşı ilgimi hep korudum. Fakat İran'da yaşadığım son on yılda şunu anladım: "Tamam, tüm kâğıtlar dağıtıldı ve elimize düşen bu. Şimdi ne yapacağız?" Ya gelişmelere uyum sağlayıp olumlu sonuçlar elde etmeye çalışacağız, ya da kafalarımızı duvarlara vurup karamsarlık denizine gömüleceğiz.

HD: *Golşiri öldüğünde film tamamlanmış mıydı?*

BF: Onu kaybettiğimizde film bitmişti. Filmi benim evimde birlikte izlemiştik; her yılın son cuma gününde, otuz-kırk kişilik bir arkadaş grubu için bir toplantı düzenlerim. Filmi gördükten sonra şöyle demişti bana: "Bu film beni niçin mutlu etti, biliyor musun? Öncelikle, artık hiç kimse *Şehzade İhticap*'ın şans eseri ortaya çıktığını söyleyemeyecek. İkincisiyse, bu film benim öykülerimden uyarlanmış değil. Onu kendin yazdın ve bütün başarı senindir," dedi.

HD: *Kaderin bir cilvesi sonucu filminiz Golşiri'ye bir saygı duruşu oldu.*

BF: Evet, öyle oldu. İşte bu yüzden bir sonraki filmimde onun öykülerinden birini kullanmayı düşünüyorum. Filmin adı *Karanlık El ve Aydınlık El* olacak. Senaryoyu onun "Ayın Karanlık Yüzü" adlı bir öyküsünden uyarladım. Hayatımın çok önemli bir parçasıydı; hem yakın arkadaşım ve yazar olarak. Hâlâ ölümünün etkisindeyim ve onun yasını tutuyorum. Sonuçta, evet, ona bir saygı duruşu oldu bu film. Aynı zamanda, beni bu denli etkileyecek olan ölümü önceden haber verdi.

HD: *Sizinle Golşiri arasındakine benzer bir ilişki de Mehrcuyi ile Saidi arasında var. Saidi'nin trajik ölümünden sonra Mehrcuyi'ye olanlar umarım sizin de başınıza gelmez. Çünkü bana kalırsa Mehrcuyi'nin sinemasının doğası oldukça değişti.*

BF: Hayır. Benim hayatımda yeni bir kapı açıldı. Artık kendi senaryolarımı yazmak istiyorum, uyarlamalardan kaçınıyorum. Fakat gerçekten de hoşuma giden çağdaş romanlar var.

HD: *Örnek verebilir misiniz?*

BF: İsmail Fasih'in *62 Yılı Kışı* ve *Cavid'in Hikâyesi* adlı romanları, örneğin. Çağdaş edebiyatı filmlerim açısından bir çıkış noktası olarak kullanmaktan asla vazgeçmem. Ancak tüm filmlerim başka insanların yazdıklarından uyarlanan eserler olmayacak, çünkü keşfetmek istediğim bana ait birçok özel öyküm var; örneğin, kişisel ilişkilerim, annemle ilişkimiz gibi. Annem Alzheimer hastasıydı ve bu da benim hayatımdaki en büyük trajedilerden biridir. Kendi geçmişimizle, kendi ülkemizle bağlantımızın kopmasının nasıl bir şey olduğunu anlatmak istiyorum.

HD: *Birlikte genel resme göz atalım. Ben 1979 devriminden sonra, Ahmet Şamlu'nun* Çıkmaz Sokak'ı *yazmasından sonra, modern Fars şiirinin gerçekten de çıkmaz bir yola girdiğine inanıyorum. Mahmud Doltabadi'nin hâlâ hayatta olmasına ve Huşeng Golşiri'nin kısa bir süre önce ölmesine rağmen, devrimden beri büyük bir edebiyat eseri çıkmadı ortaya. Golşiri,* Şehzade İhticap'ı *aşamadı, Dolatabadi de* Klidar'*dan daha büyük bir eser koyamadı ortaya. Aniden, edebiyat ve şiir kaynaklı olan fakat sizin kariyerinizde de gördüğümüz üzere kendisine yepyeni bir yön çizen İran sineması belirdi. Yöresel olarak bildiğimiz fakat evrensel çapta hiç bilinmeyen görünmez bir şiir anlayışı var bizim sinemamızda. Fakat sorun bu değil. Hatta bence İran sineması ne kadar yanlış yorumlanırsa o kadar iyi. Günümüz İran sineması ile Fars şiiri ve romanı arasındaki ilişkiyi nasıl değerlendiriyorsunuz?*

BF: Bir kere, söylediklerinizin hepsine katılmıyorum. Çünkü Şamlu'nun devrimden sonra da güzel şiirler yazdığını düşünüyorum.

Golşiri'nin *Kuşatılmış Aynalar*'ı gerçekten de çok güzel bir öyküdür. Aslında olan şöyle bir şey; sinema, en uzak noktalara bile ulaşabilen bir sanat formu olduğundan, ikisi arasındaki boşlukta bir köprü oluşturdu. Kitaplar yasaklanıyordu. Üstelik bir kitap en çok 5 bin basılabilmesine rağmen, genelde satışlar 2 binde kalır. 60 milyon nüfusu olan bir ülke açısından çok küçük bir rakam bu. Sinema ileri atılarak, şiiri binlerce kitapla yapamayacağınız şekilde önlere çekti. Mandanipur ve Kuroş Esadi gibi isimleri ön plana çıkarmaya başladı. Bu yeni yazarlar sinemanın İran'da yaptıklarına eski kuşaktan daha yakındır, çünkü Dolatabadi ve diğer yazarlar o kadar büyük isimlerdi ki, yön değiştirmek onlar açısından çok zordu. Yeni kuşak için itici güç olan tek isim Golşiri'ydi. Onlara, öykü anlatma biçimlerini değiştirmeleri gerektiğini öğütlerdi. *Büyücülerin Zafer Kitabı* ve başka eserlerinde bunu denedi. Sonuçta sinema, devrim-öncesi ve devrim-sonrası edebiyatı arasında bir köprü inşa etmeyi denemişti. Devrim-sonrası edebiyat bütünüyle yok olmamıştı, ama ciddi anlamda zayıflamıştı ve bunun çeşitli sebepleri vardı. Şu an ikisinin tekrar birleştiği bir sürecin içine girdiğimizi düşünüyorum.

HD: *Şimdi biraz da dünyada olanlardan söz etmek istiyorum çünkü bu konudaki görüşlerim biraz farklı. Bence, yaratıcı imgelemimiz görsel bir değişime uğradı. Sizin de bildiğiniz üzere, tarih boyunca görsel kültüre sahip olmayan halklardan biriyiz. Sözlü kültürü gelişmiş bir toplumda yaşıyoruz. Son yirmi-otuz yıldır İran sinemasındaki gelişmelerin, yaratıcı imgelemimiz üzerinde uyarıcı bir etkisi oldu. Fakat küresel düzeyde ele alırsak, Fars sanatı örneklerinden birinin dünya çapında tanınması, Goethe'nin* West-Östliche Diwan *adlı eserinde Hafız'ın şiirlerinden örnekler kullanmasıyla gerçekleşti. İran sanatının, daha doğrusu Fars şiirinin bazı örneklerinin uluslararası düzeyde ilk kez tanınması, Aydınlanma döneminde Avrupa'da böyle gerçekleşti. İkincisi ise Fitzgerald'ın Ömer Hayyam çevirisiyle gerçekleşti. Son yılların İran sineması, dünya çapında tanınan ilk sanat formumuzdur. Sadece Avrupa ve Kuzey Amerika'daki büyük film festivallerinde kendimize bir yer edinmemizden söz etmiyorum; aynı zamanda Afrika, Asya, Arap dünyası, Hindistan kıtası ve Latin Amerika da bizimle tanışıyordu. Tek yapmanız gereken amazon.com'a girip insanların satın aldıkları İran filmleri hakkındaki fikir belirttikleri forumları okumak. Bu yazıları, Amerika, Avrupa ve hatta İran'da okuduğum film eleşti-*

rilerinden çok daha faydalı buluyorum ben. İran sineması, küresel sahnede daha önce hiçbir sanat dalımızın başaramadığı kadar tanındı. İran sanat tarihinde buna benzer bir şey hiç olmamıştır. Sizce bu küresel izleyici kitlesinin sanatımız üzerindeki etkisi nedir? Şimdiye dek hep karanlıkta kendimizden söz etmiştik. Oysa artık herkesin ortasındayız. Evet, bu küresel izleyici kitlesinin etkileri nelerdir sizce?

BF: Kendi halkımız haricinde bir izleyici kitlemiz olduğunu fark ettik; evet, belki anlattıklarımızı bütünüyle kavrayamıyor olabilirler, fakat şüphesiz neden söz ettiğimiz hakkında kendilerine göre fikirleri var. Sizin İran sinemasının yayılmasını tarif ettiğiniz gibi 'küreselleşmek' söz konusu olduğunda, iki şey gerçekleşir. Birincisi, önceleri dışardan getirttiğimiz sanat üzerinden para kazanmaya başlarız. Kazandıklarımızı İran parasına çevirdiğimizde elimize o kadar büyük bir rakam geçiyor ki, insanlara *Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası*'nın maliyetinin 70 bin dolar olduğunu söylediğim zaman hayretler içinde kalıyorlar. Çünkü filmi sattığımız zaman çok kâr edeceğimizi biliyorlar. Üstelik genelde sanat filmlerinden para kazanılmaz. En azından, dünyanın başka yerlerinde böyledir durum. Bu da bizim yabancı pazara yönelmemize neden oluyor.

HD: *Anlattıklarınız daha çok ekonomik faktörle ilgili.*

BF: Yine de filmlerimizi etkiliyor, çünkü Fransız seyircisinin İran'ı kavrayış biçimine uygun düşen filmler yapmayı hedeflemekle suçlanıyoruz. Ben bu akımı tersine çevirmek istiyorum. Ülke içerisinde ticari açıdan ne kadar başarılı olursak o kadar iyi filmler yapabileceğimizi düşünüyorum. Son dönemlerde, aslında İran'a oldukça yabancı olan ticari aşk öykülerine, cinayet filmlerine ve ucuz komedilere dönmüş durumdayız. Çekilen filmlerin yüzde 90'ı bu tür yapımlardan oluşuyor. Oysa ben aslında sadece İran halkına seslenmek, genç nüfusun hoşuna gidecek çalışmalar yapmak istiyorum. Şayet Fransızlar, Amerikalılar ve İngilizler de filmlerimi severlerse, bu da pastanın üstündeki krema sayılır.

HD: *Ben bundan o kadar da emin değilim, size sebebini anlatayım. İran sinemasının Cannes, Venedik, Berlin, New York ya da başka yerlerdeki festivallerde alkışlanmasına karşı değilim. Tersine, bunu tüm kalbimle destekliyorum. Başarılı bir sanat üretiyoruz ve dünya da bundan büyük keyif alıyor. Üstelik bu uluslararası başarıyı İran seyircisini yok sayma pahasına kazandığımız da doğru değil, tam aksine, sanatımız üzerinde çok önemli bir katalizör etkisi var. İran'da Fransızlar, Amerikalılar ve İngilizler hakkında sahip olduğumuz görüşler oldukça yanlış. On dokuzuncu yüzyıldan kalma sömürgeci anlayışıyla düşünüyoruz onları.*

BF: Evet, aynı fikirdeyim.

HD: *Başıma gelen bir olayla bu durumu açıklayayım. Muhsin Mahmelbaf'la birlikte Paris'teydik ve sokakta yürüyorduk. Birden bir Cezayirli gelip Muhsin'e sarıldı ve şöyle dedi: "Bu muhteşem filmi yaptığınız için size teşekkür ederim, Muhsin Bey, gerçekten çok beğendim." Fransa'da Kuzey Afrikalı göçmenler, İngiltere'de Güney Asyalılar, Almanya'da Türkler ve New York'ta onlarca farklı etnik kökenden gelen binlerce insan yaşıyor. İşçi göçleri, büyük metropolit kentlerde demografik değişikliklere yol açtı ve bu kentlerin doğasını ve hayat koşullarını da etkiledi. Bugün burada, Alice Tully Hall'da sizin filminizi izleyen insanların yarısını Araplar, İranlılar, Türkler, Hintliler, Koreliler ve Japonlar oluşturuyordu ama sonuçta hepsi Amerikalıydı. Fransız ve İngiliz beğenilerine hitap eden filmler çektiğimiz görüşü bütünüyle yanlış ve gülünçtür; günümüzde geçerliliğini yitirmiş bir sömürgecilik düşüncesinden kaynaklanır, modası geçmiş bir yanlış anlamadan ibaret olan Manici bir dünya anlayışı tarafından şekillendirilir. İran sinemasının tüm dünya çapında ilgi görmesi, Gilles Jacob'un onaylayacağı ve Fransızların beğeneceği filmler yaptığımız anlamına gelmiyor. Hayır. Fransa, Almanya, İngiltere ve hepsinin ötesinde Amerika'nın demografik özelliklerine bakmak gerek. Bizler artık eskiden hayal ettiğimiz, damarlarında mavi kan taşıyan 'yabancılar'la anlaşmaya çalışmıyoruz.*

BF: Söylediklerinizi anlıyorum. Fakat durumun bir de şu yönü var; 60 milyon nüfuslu bir ülkede yaşıyorsanız ve bunun 40 milyonu yirmi beş yaş altı insanlardan oluşuyorsa, genç insanlarla iletişim kurma konusunda birtakım yükümlülükleriniz olduğunu hatırlamak zorun-

dasınız. Tek başına bir film, şiir, resim ya da hiçbir şey tarihi değiştiremez, bunu biliyorum. Fakat filmlerimizde savunduğumuz fikirlere taban tabana zıt olan birçok hareket var. Örneğin, tıpkı Afganistan'daki Taliban gibi aşırı sağ görüşlü bazı gruplar, İslam'ın katı kurallarının İran'da uygulanması gerektiğini, filmlerin, sinemanın, internetin ve tüm teknolojinin yasaklanması gerektiğini düşünüyorlar. Oysa İran, Afganistan değil ve kültürel bir tarihi var, dolayısıyla Taliban'ın Afganistan'da uyguladığı yönetim şekli İran'da uygulanamaz. Ama bu, kimsenin bu amaca ulaşmak için çabalamadığı anlamına gelmiyor. Hem de var güçleriyle çalışıyorlar. Farklı gruplar arasındaki çekişmelerin nedenlerinden birisi, düzeni değiştirmek için girişilen denemelerdir. Dolayısıyla, bu ülkenin sinemacılarından biri olarak, kendi adıma yapmam gerekenin genç insanlara ulaşmak olduğuna inanıyorum; benim katkım da bu olmalı, yapmak istediğim de budur. Ancak bu, filmlerimizin dünya çapında kazandığı başarıları görmezden gelmeye çalışıyorum demek değildir. Tahran'ın dışında yaşıyorum. Bilgisayarım yatağımın hemen yanındadır, sabah kalktığımda ilk iş internete girip *New York Times* ve *Variety*'i okurum. Saat farkı yüzünden bunu sizden sekiz-dokuz saat önce yaparın.

HD: *Aynı şeyi ben de New York'tayken yapıyorum. İran'da insanlar uyanmadan saatler önce tüm Tahran gazetelerini okuyorum.*

BF: Aynen öyle. Bütün dengeler değişiyor. Aynı zamanda hem ülkenizle ilgili çalışmalar yapıp hem de evrensel düzeyde etkili olabiliyorsunuz.

HD: *İşte ben de bu yanlış karşıtlığı anlatmaya çalışıyordum; ya yabancı seyirciler için ya da yerli izleyiciler için film yapmak zorunda olduğunuz, bu iki izleyicinin asla bağdaşmayacağı düşünülüyor, oysa bu yanlış bir görüş. Eğer sadece dünya pazarı için film yapıyorsanız, dünya pazarında başarılı olamazsınız. Bunu anlatmaya çalışıyorum. Aynı biçimde, sadece yerel pazar için film yaparsanız da yerel başarı kazanamazsınız. Bu durum için yeni bir terim üretmişler: 'glocal'.* Evrensel olabilmenin tek yolu ye-*

*) İng. *global ve local* sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

rel olmaktır. Yerel başarı kazanmak için de evrensel bir görüş açısına sa hip olmalısınız. İran için bunlar geçerli mi sizce?

BF: Bana kalırsa İran'da herkes ülkeyle ilgili, ülke için bir şeyler yap ma fikriyle yola çıkıyor ve teknoloji sayesinde bu çalışmaların sınırla rı aşması da başarının ikramiyesi oluyor. Fakat asıl ödül, aynı eğitimi almadıkları, aynı kitapları okumadıkları için belki de benim kuşağım kadar kültürlü olmayan insanlarla bağlantı kurabilmektir. Bizim okuduğumuz klasik eserlerin büyük çoğunluğu artık yeniden basılmıyor ve okullarda ders programlarına alınmıyor. Genç kuşak, benim filmimdeki Edgar Allen Poe referansını anlamayabilir. Onlar, Vincent Price'ı, Poe'nun öykülerinden daha iyi hatırlıyorlar. Genç nüfusu eğitmek benim işim değil, ama ben elimden geleni yapmaya çalışıyor ve İran sinemasının da bu eğitime katkıda bulunduğunu düşünüyorum. Fakat sinemamızın küresel çapta başarılı olması (Kiyarüstemi'nin filmi Japonya'da 20-25 salonda gösterildi), sınırlarımızı aştığımız, yerel düşüncelerden fazlasını anlattığımız ve daha büyük bir izleyici kitlesine ulaştığımız anlamına geliyor. Sonuçta, Kültür Bakanımız Muhacerani, Kiyarüstemi'nin ülkemiz için büyük bir gurur kaynağı olduğunu söylüyor. Bunu sadece söylemekle kalmıyor, vurguluyor. Bu konunun üzerinde özellikle duruyor, çünkü ülkemizin son yirmi yıldır dünyaya gösterdiği tek ve en güzel şey İran sinemasıdır. Geriye kalan herşey hâlâ karanlıkta. İran, dünyanın orta yerindeki bir kara deliğe dönüştü ve basında hakkımızda çıkan tüm haberler hep karanlık, çok karanlık şeyler. Sonra birden *Arkadaşın Evi Nerde?* ya da *Gebbe* ortaya çıkıveriyor ve sinemamızın hareketli şiir olduğu görülüyor; bu kara delikten şiir yayılıyor çevreye. Bu da öncü şok oluyor. Artık insanlar Amerikan ya da İngiliz olmayan herşeyin geri kalmış, ilkel olduğu yanılgısının farkına varıyorlar, çünkü sinema sayesinde onlara yeni bir bakış açısı kazandırıyoruz. Üstelik sadece tek bir isim, yani Kiyarüstemi aracılığıyla değil. Mahmelbaf, Penahi ve başkaları da başarılı oluyor ve bu sanatçılar, Amerikan film endüstrisinin, sinema sektörüne egemen olduğu yanılsamasını sarsıyorlar. Filmlerinizi dağıtamıyorsanız, bir sinema endüstrisinin varlığından da söz edemezsiniz. Filmlerimizi dağıtmaları için Amerikalı ve Avrupalı yapımcılara veriyoruz. Dünya pazarına egemen olan onlar çünkü. Fakat yeni teknolojik gelişmeler sayesinde

dağıtım sisteminin değişeceğini ve ileride Avrupalı dağıtımcılara ihtiyaç duymadan dünya pazarına ulaşabileceğimizi düşünüyorum.

HD: *Ben de insanların şunu bilmesini istiyorum; yeni bir İran filmi New York ya da Tokyo'da gösterime girdiğinde, İran'daki insanlar bu filmlerin yabancılar tarafından izlendiğini düşünmemeliler. Avrupa'nın göbeğinde ve Kuzey Amerika'da büyük boyutta demografik değişimler yaşandı ve dolayısıyla buralardaki izleyiciler de İran'dakilerle benzer özellikler taşıyorlar. Dikkat çekmeye çalıştığım ilk nokta bu. İkincisi ise, Cannes, Venedik ve New York gibi büyük festivallerin, dünyanın geri kalan kısmıyla temasa geçmemizi sağlayan aracı etkinlikler olduğu. Nasıl biz Marquez'i ancak İngilizce ve Fransızca'ya çevrildikten sonra Farsça'ya çevirerek keşfettiysek, Latin Amerika, Asya ya da Afrika'daki insanlar da İran sinemasını Cannes ya da Venice'de büyük beğeni kazandıktan sonra tanıdılar. Elbette bu, bir anlamda güç ilişkilerini işaret eden bir durum. Hepimiz biliyoruz bunu. İran sinemasının dünya çapında başarı kazanması, ancak Avrupa ve Kuzey Amerika'da tanınmasından sonra gerçekleşmiştir. Fakat orada kalacağı anlamına gelmez. Çünkü başarımızın bu büyük film festivallerinin kontrolünün ötesinde sonuçları olacaktır.*

BF: Doğru, bunun farkındayım.

HD: *Sizin filminize dönelim. Başroldeki karakteriniz yaşlanmakta olan, hoşgörülü bir entelektüel. Fakat İslam Devrimi sonrası dönemde hiç kimsenin olmadığı kadar kendine güvenli ve kültürlü bir havası var, bu da çok dikkat çekiyor. Katı disiplinle yetiştirilmiş, iyi eğitimli bir entelektüel o. Devrimden sonra kendilerini 'dinci entelektüeller' olarak nitelendiren yeni bir grup çıktı ortaya. Son on yıldır İran'da yaşamış biri olarak ön plana çıkan entelektüellerin genel karakteri ve zihin yapısını nasıl değerlendiriyorsunuz? Örneğin, Abdülkerim Soruş ve Muhsin Kadıvar gibi halka mal olmuş cesur insanlar. İran entelektüelinin yapısının farklılaştığı kanısında mısınız?*

BF: Örneğin, devrim-öncesi dönemde entelektüeller siyasetle yakından ilgiliydiler. Tabii ki devrimden sonra da devam etti bu durum. Fakat başka bir gelişme daha oldu. Artık bütün ulus politize olmuş durumda. Sonuç olarak, çok daha yakın hissediyoruz birbirimize.

Örneğin, geçmişteki faaliyetlerine şüpheyle yaklaşıyor olsam bile, yine de Şamsulva'ezin, Soruş, Kadıvar ya da Ganci'nin karakterlerine hayranlık duyuyorum. Fakat bazı şeyler değişti ve bir hareketi gerçekleştirdik. Bu hareket bizi hükümete olan bakışımızı yeniden gözden geçirmeye zorladı; hükümetin söylediği herşeyi kabul edecek miyiz, yoksa biz de söz sahibi olacak mıyız? Sonuçta, entelektüeller devrimden sonra dile getirdikleri yeni düşüncelere açık olan bir kitleye hitap etmenin avantajını yaşadılar. Devrimden önce yalnızca seçkin sınıfa hitap edebiliyorlardı. Filmimde, morgda geçen bir sahnede, sağcı basının gazetelerinden biri olan *Keyhan*'ı okuyan bir adamı görüyoruz ve İran'da bu gazete kaynayan bir kazanı temsil eder. Gençler bu ayrıntıyı hemen fark etmişler. Bu adamın niçin *Keyhan* okuduğunu sordular. Aynı şey, ana karakterin sehpasının üzerindeki gazeteler için de geçerli. İşte bu farkındalık, entelektüelleri bile gündemi daha iyi takip etmeye, daha geniş boyutlarda bağlantılar kurmaya zorladı. Nebavi'nin İran'da olan olayları hicvettiği gazete köşesi, liberal gazetelerin yasaklanması, vs. kolektif bilincin bir hareket üzerinde yoğunlaşmasını sağlamakta ne denli etkili olduklarını gösteriyor. Bence günümüz entelektüelleri, çok daha geniş bir kitleye hitap edebiliyor ve onlardan karşılık da alıyor. Örneğin, Ahmet Şamlu'nun ölümü ve cenazesini düşünün. Hastanenin önünde en az 10 bin kişi toplanmıştı. Onun şiirlerini okuyup milli marşı söylüyorlardı. Oradaki insanların yüzde 90'ı yirmi beş yaşının altındaki gençlerden oluşuyordu. İnsanları mezarlığa götürmek için 300 kadar otobüs gerekti. Ölümünün üçüncü gününde ağırbaşlı bir yürüyüş yaptılar. Sanki Washington'da önemli bir devlet adamı ölmüştü de resmi törenle defnediliyordu. Herkes son derece dikkatliydi. Herkes çok saygılıydı. Üstelik tüm bunlar, resmi yetkililerin hiçbir zaman açıkça övmediği, yaşayan en büyük şairimiz olduğunu söylemediği, son yirmi yıldır inzivaya çekilmiş olan bir adam için yapılmaktaydı. Fakat herkes onu tanıyordu. Günümüzde entelektüeller, hatta devrim-öncesi dönemden isimler bile kitlelerle çok daha yakın ilişki içindeler.

HD: *Anlıyorum. Şimdi izninizle* Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası*'ndaki karakterin en çarpıcı özelliklerinden söz etmek istiyorum; yani, mizah*

anlayışından ve kendisiyle dalga geçebilme yeteneğinden. Bunu bilinçli olarak yapıp yapmadığınızı bilmiyorum, ama bence karakterinizin çok önemli bir özelliği. Sebebini açıklayayım. Tüm yaşıtlarım gibi ben de Ahmet Şamlu'ya tapardım. Fakat onunla karşılaştığımda ve yanında geçirdiğim birkaç saat boyunca korkudan âdeta felç olurdum. Karşısındayken art arda birkaç cümle kurmayı bile beceremedim. Onu seviyordum. Ona hayrandım. Yazdığı yüzlerce satırı ezberden okuyabilirim size. Fakat beni çok korkuturdu. Daha sonra bu korkunun nedenlerini düşününce şunu keşfettim; bizim kuşağımız, büyüme çağında kendine kahramanlar yaratmıştı, çünkü kahramanlar çıkaracak bir kuşak değildik. Oysa devrim-sonrası dönemde yetişen kuşak kahraman bir kuşak olduğu için buna ihtiyaç duymadı. Şamlu'nun ölümü tarihimiz için çok önemli bir andır ve bence bu olağanüstü bir şey, siz de filminizde yansıtıyorsunuz bu düşünceyi. Entelektüellerin yaratıcı bilincinin değişime uğrayarak kolektif bilince dönüşmesi, Şamlu'nun kuşağıyla birlikte sona ermiştir. Filminiz aracılığıyla, özellikle de ana karakterin kendisiyle dalga geçmesi, kendisini küçümseyebilmesi aracılığıyla, kendi yaratıcı egonuzu ona empoze etmeye çalışmak yerine, kolektif bilincin sözcüsü haline geldiniz. Eğer oturup analiz etmeye kalkışsak, bu salgını ortadan kaldırmaya nereden başlayabilirdik? Kendimize, neredeyse tanrısal, görkemli bir entelektüel figürü yaratmıştık; örneğin Şamlu'nun yanındayken, kendimi kutsal bir varlığın, bir evliyanın huzurundaymış gibi hissederdim. Oysa sizin karakterinizin mizah anlayışı, kendisiyle dalga geçebilmesi, ayrıca koca göbeğini gösteren tuhaf kamera açısı ve zincirleme içtiği sigaralar, onun kusurlarını da görmemizi sağlıyor ve kolektif bilincimiz için olağanüstü bir arınma anı yaratıyor. Bunun farkında mıydınız?

BF: İfade ettiğiniz kadar açık ve net biçimde olmasa da evet, farkındaydım. Ancak bu benim kendime bakış açımla ilgili bir şey. Ben son yirmi beş yıldır kilo vermek için çok uğraştım. Üç defa yirmi beş kilo verdim, sonra bunları geri aldım. Bu konuda o kadar deneyimliyim ki, bütün zayıflama kitaplarını ezberledim ve kendi başıma bir diyet kitabı yazabilirim. Dolayısıyla, kendi kilomla ilgili şakalar yapmaktan hiç gocunmam. Biri bana fotoğraflarımı gönderdiğinde onlara söylediğim ilk şey şu oluyor; eğer geniş plan çekerseniz, elinizde yakın plan bir fotoğrafım olacak! Dolayısıyla, o mizah anlayışı bana ait. Karakterin kusurları oldukça belirgin, çünkü kendimi daha iyi göstere-

cek ışıklar ya da daha zayıf gösterecek kamera açıları kullanmaya özellikle kalkışmadım. Bütün kibri bir kenara attım ve bu karakteri inanılır kılmanın tek yolu olduğunu düşündüm; sigara içecek, şişman görünecek, kendisine bakmayacak, ölmeyi arzulayacak ve aslında bu yüzden kaderini kabullenmiş olacaktı. Karakterin filmde söylediği ilk şey, ölümden değil boşa geçen bir hayattan korktuğudur, benim hayat hakkındaki temel düşüncem de budur. Bildiğim şeyleri gelecek kuşaklara aktarmak istiyorum ve beni durdurmaya kalkacak herkesle savaşmaya hazırım. Fakat ölümü kabullenmek hayatınızla dalga geçebilmenizi o kadar kolaylaştırır ki. Benim yaptığım da bu. Mizah benim karakterimin bir parçasıdır. Ciddi olayların etkisini azaltmak ve insanların filmi izlerken rahatsız olmamasını sağlamak için kullandım mizahı; ölümden söz ediyoruz ama çok da büyük bir sorun değil doğrusu. Herkes ölüyor, niçin kaygılanalım ki?

HD: *Fakat öyküden ayrı olarak düşünürsek, bir entelektüel tipini parçalarına ayırmakta olduğunuzun farkında mıydınız?*

BF: Bence yeni kuşağa ulaşabilmek için önemli figürleri parçalarına ayırmamız gerekiyor. Onların işe yaradıklarına asla inanmadım. Şamlu'yu ben de severdim. Onu iyi tanıyordum. Aynı zamanda çok sıkıcı bir insandı. Onunla vakit geçirmektense şiirlerini okumayı tercih ederdim. Büyük yazarların bu şekilde idealize edilmesine her zaman karşı oldum, onların her yazdığını onaylamak zorunda değiliz. Saçmalık. Yazdıkları hiçbir şeyi onaylamak zorunda değilim. Ben sorgulayan bir insanım. Peki bu işe, yani soru sormaya nereden başlayabilirim? Elbette kendimden. Çünkü İran'da bir üstad olarak nitelenme tuzağına düşmek o kadar kolay ki, kısa sürede kendinizi tekrarlamaya başlarsınız. Bir usta olarak anılmak istemiyorum ben. Büyük bir yönetmen olarak tanınmak da istemiyorum. Kolumu bile kımıldatamayacak hale gelene dek deney yapmak istiyorum sadece. Sonra rahata kavuşabilirim. Fakat ondan önce durmak yok. Yıkım işlemi başlamalı; üstelik her zaman en iyisi, önce kendinizden başlamaktır.

5
BİR ZAMANLAR BİR YÖNETMEN: MUHSİN MAHMELBAF



1957 yılında Tahran'da oldukça dindar bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Mahmelbaf, Güney Tahran'da büyüdü ve babasının boşadığı annesi hemşirelik yaptığı için çocukluğu anneannesiyle teyzesinin şefkatli kanatları altında geçti. 1960'ların dini ve siyasal açıdan karmaşık ortamında büyüyen sanatçının ilk anılarından biri, 1963'teki Ayetullah Humeyni ayaklanmasıydı Mahmelbaf doğduktan kısa bir süre sonra annesi yeniden evlendi. Humeyni'nin siyasal görüşlerini aktif olarak destekleyen ve dindar bir adam olan üvey babası, Mahmelbaf'ın erken yaşta siyasetle ilgilenmesine önayak oldu. 1972 yılında kendi şehir gerillası grubunu oluşturan Mahmelbaf, iki yıl sonra bir polis memuruna saldırmak suçundan tutuklandı ve hapse girdi. Hapis yılları Humeyni'nin 1978'de gerçekleştirdiği devrim sayesinde sona erdi ve bu tarihten sonra edebiyat ve sinema kariyerini oluşturma-



Muhsin Mahmelbaf ile kızı Hana, 1995 yılında *Masumiyet Anı* adlı filmin setinde. Ailesi, en başından itibaren Mahmelbaf'ın kariyerinde önemli bir rol oynadı. 1998 yılında Hana, *Teyzemin Hasta Olduğu Gün* adlı kısa filmiyle Locarno Film Festivali'ne katıldı.

ya başladı. Muhsin Mahmelbaf'la aşağıdaki görüşmeyi, 1996 yılının Ekim ayında, Gebbe *adlı filminin New York Film Festivali'ndeki gösterimi için ABD'ye geldiği sırada yaptım. Söyleşiye, Mahmelbaf'ın filmlerinin ve diğer eserlerinin genel bir tanıtımı olması amacıyla, üç ciltlik* Gong-e Khabdideh *(Aptal Bir Adamın Düşü) adlı eserini gözden geçirerek başladık.*

Muhsin Mahmelbaf: İlk cilt, seçme öykülerden oluşuyor. İçinde toplam dört yüz sayfayı bulan beş öykü var ve bu öyküler basılmış eserlerimin yaklaşık yüzde 45'ini oluşturmaktadır. Bunlar, üslûbu daha yumuşak olan ilk ikisini saymazsak, özde karanlık öykülerdir. Özellikle üçüncü öykü son derece karanlıktır, dördüncü ve beşinci, yani "*Hoz-e Soltun*" ile "Kristal Bahçe" ise kadınları konu alan öykülerdir. "*Hoz-e Soltun*", kadınların devrimden önceki, "Kristal Bahçe"yse devrimden sonraki durumlarına eğilir. İkinci cilt, senaryolarım ve sahnelenmek üzere yazdığım eserlerimden seçmeleri kapsıyor. Daha önce sadece otuzu basılan bu oyunlar da yaklaşık bin sayfa kadar tutuyor. Muhammed Rıza Honarmand, *Marg-e Digari* (Bir Başkasının Ölümü)

adlı oyundan 16 mm.'lik bir film yaptı ve bu eser televizyonda gösterildi. İyi bir çalışma, umarım bir gün izleme fırsatı bulursunuz.

Hamid Dabaşi: *Bu oyunlardan herhangi birini kendiniz yönettiniz mi?*

MM: Hayır, ama bazı oyunlarım senaryolarımın temelini oluşturdu. *Shishomin Nafar* (Altıncı Adam) adlı oyunum *Este'zah* (Sığmak Aramak), *Valeh* (Büyülenmiş) ise *Baykot* (Boykot) adlı filmimin esin kaynağıdır. *Zangha* (Ziller) ise başka bir yönetmen tarafından filme alındı. O yılın (1987) en popüler filmi *Boykot*, ikincisi de *Ziller* oldu. *Madreseh-ye Raja'i* (Raca Okulu) adlı filmi yönetmeme izin vermediler, bu yüzden onu Ses-Görüntü Derneği'nin başkanı Kerim Zargar yönetti; ama sonuçta ortaya zayıf bir çalışma çıktı. *Bacheh-ye Khoshbakht* (Şanslı Çocuk), Alberto Moravia'nın bir öyküsünden uyarlanmış olsa da senaryosunu ben yazmıştım ve bu senaryo *Dastforush* (Seyyar Satıcı) adlı filmimin ilk bölümü haline geldi. *Tavallod-e Yek Pirezan* (Yaşlı Bir Kadının Doğumu) ikinci ve *Seyyar Satıcı*'nın senaryosu da filmin üçüncü bölümüydü. *Comedi-ye Ehtezar* (Ölüm Komedisi) de filme çekmeme izin verilmeyen kısa ve çok karanlık bir senaryoydu. *Bicycle-Ran* (Bisikletçi), tabii ki aynı ismi taşıyan filmimin senaryosuydu. *Farmandar* (Vali) Mürteza Maseli tarafından filme çekildi. Sansüre takıldı ve vasat bir film oldu. Bazı bölümleri değiştirilince ortaya değersiz bir yapıt çıktı. *Moftabad* (İşe Yaramaz Yer), *Garmazadeh* (Sıcak Çarpması) ve *Nazar-e Aghnia* (Zenginlerin Görüşü) filme çekilmedi. Aynı durum, *Seh Tableau* (Üç Tabo) ve *Fazilat-e Bismillah* (Bismillah'ın Fazileti) için de geçerli. *Nobat-e Asheqi* (Aşk Nöbeti) aynı isimli filmin senaryosuydu. *Nan-o-Gol* (Ekmek ve Çiçek) ve *Khab-e Ta'bir* (Tabirsiz Rüya) da yine bu ciltte yer alan ama filme alınmayan öykülerdir. *Mard-e Na Tamam* (Tamamlanmamış Adam), *Bisikletçi* filminin başrol oyuncusu Muharrem Zeynelzade tarafından filme çekildi. *Nasrettin Şah, Actor-e Cinema* (Bir Zamanlar Sinema) da tıpkı *Honarpiseh* (Aktör) gibi aynı adla sinemaya uyarlandı. Yeni senaryolar, kitap sadece 1980'leri kapsadığı için eklenmedi. Üçüncü cilt, *Qesseh Chist* (Öykü Nedir?) adlı denemeyle başlıyor. "Öykü Nedir?"in yanında *Honar Hameh-ye Honar Ast* (Sanat Sanattır), *Cinema Hame-ye Cinema* (Sinema Si-

nemadır) ve *Realism Hame-ye Realism* (Gerçekçilik Gerçekçiliktir) adlı üç deneme de göreceliliği sorguluyor.

HD: *Nasıl yani?*

MM: Şöyle ki, bu denemelerde, göreceliliği sorgulamak için sanatın, sinemanın ve gerçekçiliğin görecelilikle ilişkisinin özetini yapıyorum. Son iki deneme daha tekniktir. "Öykü nedir?" de bir şekilde göreceliliği sorguluyor ve bir tanıma varmanın ne denli imkânsız olduğunu anlatıyor, çünkü tanımlar sadece ölü şeyler için kullanılabilir; konu yaşıyor ve değişiyorsa onun sınırlarını nasıl tanımlayabiliriz ki? *Monhani-ye Keshesh dar Film* (Gerilimin Film Üzerindeki Etkisi) ise iyi iş yapacak kaliteli bir senaryo üretmek için esere belirli kurallara göre bazı öğeleri katmak gerektiğine dair matematiksel bir tartışmadır. İki üç kez, "Artık iş yapan bir film çekmek istiyorum," diyerek bu yöntemi uyguladım ve...

HD: *İşe yaradı mı?*

MM: Evet, yaradı. Bu deneme üniversitelerde, mesela senaryo yazma derslerinde kullanılabilir. Çevrilirken bir şeyler kazanabilecek bir metin olduğunu düşünüyorum, ayrıca bence Hollywood için daha uygun.

HD: *Tam anlamadım, bunu biraz daha açar mısınız?*

MM: Bu denemeyi, sanat filmleri yaptığım dönemde yazdım. Bana, "Bu yaptığın satmaz," diyorlardı. Ben de onlara, "Ben de gişe başarısı kazanan filmler çekebilir, hatta size bu işin nasıl yapıldığını gösterebilirim," diyebileceğim bir şeyler yazmaya karar verdim.

HD: *Ama bu denemede anlattığınız yöntemler sanat filmlerine uygulanamaz, öyle değil mi?*

MM: Aslında, bazı durumlarda, bu kuralları kesinlikle sanat filmi yaparken de kullanabilirsiniz. "İran'da ya da dünya pazarında iş ya-

pacak bir film yapmak istiyorum," diyebilirsiniz. Asıl sorun, film yapım şirketlerine uyan bir yöntemi nasıl uygulayabileceğinizdir. Bu deneme birçok yerde defalarca yayınlandı. Sonuncu cilt, *Gozideye naqd va Barressi-ye Film* (Film Eleştrilerinden Seçmeler) adını taşıyor. *Sığınak Aramak*'la başlıyor ve ardından *Bir Zamanlar Sinema, Boykot, Seyyar Satıcı, Bisikletçi, Arusi-ye Khuban* (Kutsanmışların Evliliği), *Aşk Nöbeti ve Shabba-ye Zayandeb-rud* (Zayandeb-rud Geceleri) geliyor. Ama aynı zamanda *Tobeh-ye Nasuh* (Nasuh'un Tövbesi) *ve Do Chasme Bi-Su* (İki Görmeyen Göz) ile ilgili tartışmaları bulabilirsiniz. Bu makalelerde kendi görüş ve inançlarımı ifade ediyorum... Filmlerimi tartıştığım bölüm sizin için gerçekten de faydalı olacak. Özellikle de benimle yapılan röportaj; ki hâlâ yaptığım en önemli röportaj olduğunu düşünüyorum. *Soruş* dergisi yaklaşık beş saat süren bu görüşmeye derginin bir sayısını ayırdı. İran tarihinde ilk defa büyük bir dergi, istek üzerine bir röportajı içeren sayıyı ikinci kez bastı. Çalışmalarım hakkındaki tartışmaların çoğu bu röportajla başladı, ama kitapta röportajın büyük bölümü yeniden düzenlenip özetlendi. Röportajda bana Behram Beyzayi'yle ilgili bir soru da yöneltilmişti. Zaten hemen her konuyla ilgili fikrimi belirtmiştim; hükümet, propaganda, sağcılık, solculuk, liberaller; her konuyla ilgili kısa kısa görüş bildirmiştim. Örneğin, Beyzayi'nin ideallerinin olmadığını, sadece eleştirdiğini, ona kalırsa herşeyin kötü olduğunu söylemiştim. "Bize neyin iyi olduğunu asla söylemez," demiştim. Ayrıca Kiyarüstemi'ye, "En azından *Arkadaşın Evi Nerde?* adlı filmi için müteşekkir olmalıyız," demiştim. Bugün birçok insan bana "Nasıl Beyzayi idam edilmelidir dersin?" diye soruyor. Her zaman şunu tekrarlıyorum: "Sizi sersemler! Ben ne zaman Beyzayi idam edilmelidir dedim ki?"

HD: *İdam edilmeli mi demişsiniz?!*

MM: Evet! Soranlara diyorum ki, "Böyle şeyler söylediğimi ne hakla iddia edersiniz? Yani bu röportaj basılıp dağıtıldığı halde nasıl bana böyle yakıştırmalar yapmaya cüret ediyorsunuz?" Yine de hâlâ Beyzayi'nin idealden yoksun, büyük İran şairi Sepehri'nin aksine dünya-

yı değiştirebilecek vizyona sahip olmayan biri olduğunu söylüyorum. Kesinlikle bir vizyonu yok onun.

HD: *Ama 'vizyonu yok' demek, nasıl 'idam edilmelidir' şeklinde anlaşılabilir?*

MM: İşte sorun da burada. Benim söylediklerim saptırılmış. Röportajın ilk hali sadece dergide basıldı ve söylediğim herşey kelimesi kelimesine onun içinde. Kitaptaki, yeniden düzenlenmiş hali ve röportajdaki daha teknik konularla ilgili tartışmaları içeriyor, ama dergiye göz atarsanız düşüncelerimle ilgili ayrıntılı bir fikre sahip olursunuz. İlginç olan, inançlarımın pek değişmemiş olması; gerçekten de, o zamandan bu yana fazla değişmiş değilim. Üslûbum kesinlikle sertti. Örneğin, Mesud Kimyayi'yle ilgili soruyu ele alalım. Onun hakkında, yenilgiye uğramış ve kendini şu ya da bu saçmalıkla ilişkilendirmek isteyen boş bir insan demiştim. Hâlâ da öyle düşünüyorum. Çalışmalarını bir türlü sevemiyorum! Yine bu yüzden Kiyarüstemi için tanrıya şükretmemiz gerektiğini söylüyorum. Değişen belki de tek şey, Emir Nadiri'nin *Davandeh* (Koşucu) adlı filmiyle ilgili düşüncemdir. *Saz-dahani* (Armonika), *Koşucu*'dan daha iyi bir filmdir, demiştim. Şimdi tam tersini düşünüyorum, ama bu tuhaf değil. Bazen insanların her konuda her zaman aynı görüşü savunmamı beklediğini düşünüyorum. Oysa böyle yapsaydım bundan sonraki hayatımın ne anlamı olacaktı ki? Bu yüzden, sinemayla ilgili görüşlerimi içerdiği için sözünü ettiğim röportaj oldukça önemlidir. Kitaba geri dönersek, filmlerim hakkında eleştiri niteliği taşıyan bir dizi deneme yazısı da bulunuyor, ama bunlar biraz kısaltılmış durumdalar. Bunların arasında, "*Aşk Nöbeti* Hakkında Yönetmenin Notları" isminde önemli bir makale de var. Filmlerimle ilgili iki yazı tavsiye edecek olsam, ilki *Seyyar Satıcı* hakkında benle yapılmış olan röportaj, diğeri de *Aşk Nöbeti* hakkındaki notlarım olurdu. Bu iki metin, benim bugünkü görüşlerimi temsil ediyor. Ayrıca, *Zayandeh-rud Geceleri*'yle ilgili notlarım da önemli. Kitap, İran gazetelerinde bu film hakkında altı ay süresince yayınlanan aşağılamaların bir özetini içeriyor. Bana, bu suçlamalar karşısında kendimi savunma fırsatı tanınmamıştı. Kitabın yaklaşık otuz sayfası, günlük gazete *Keyhan* ve başka yerlerden

toplanan, hakkımdaki hakaretleri içeren yazılara ayrıldı. İçlerinde idam edilmemi isteyenler bile var.

DOĞUMDAN SONRA

HD: *Doğduğunuz yıllardaki koşulları anlatabilir misiniz?*

MM: Ben 28 Mayıs 1957'de doğdum. Büyükbabam Keşanlı, sekiz oğlu ve iki kızı olmuş. Her oğlunun birden fazla karısı ve her karısından birçok çocuğu var. Devrimden sonra hapisten çıktığımda, büyük çoğunluğunu hiç tanımadığım156 ya da 157 tane kuzenim olduğunu öğrendim. Bunun sebebi, annemin babamın eşlerinden biri olması ve sadece altı gün evli kalmaları. Ayrılmalarından sonra baba tarafımla hiçbir bağlantımız olmadı.

HD: *Anneniz sadece altı gün mü evli kalmış?*

MM: Evet. Baba tarafımdan köklerim Keşan'a uzanıyor; büyükbabam orada fırıncıymış ve Seyit Saka adında bir amcası varmış. Onun öyküsünü *Masumiyet Anı* ve *Hoz-e Soltun*'da anlattım. Anne tarafıma gelirsek, anneannem, daha sonra duvarcı ustası olan Tahranlı bir mezar kazıcının karısıymış. Üç kızları, bir de oğulları olmuş. Yani, ben anne tarafından Tahranlı, baba tarafından Keşanlıyım. Annem ilk olarak on iki yaşındayken aile çevresinden yirmi yedi yaşındaki bir adamla evlenmiş. Evlilikleri üç-dört yıl sürmüş ve ayrıldıklarında iki çocukları varmış. Annem öğrenimine devam etmiş, hemşire ve öğretmen olmuş.

HD: *Peki, ya kardeşleriniz?*

MM: Bir ablam ve ağabeyim var. Daha sonra babam annemle tanışmış. Babamın önceki karısından iki kız çocuğu olmuş ama bir oğlu yokmuş. Erkek çocuk istediğini bahane ederek annemle evlenmiş, ama aslında anneme âşık olmuş.

HD: *Bütün bunlar nerede yaşanıyor?*

MM: Aynı muhitte yaşıyorlarmış. Fakat babam okuma yazına bile bilmezmiş.

HD: *Anneniz de iki çocuğuyla birlikte yalnız mı yaşıyormuş?*

MM: Hayır, çocuklar babalarıyla birlikte yaşıyormuş. Böylece babam ortaya çıkıp annemle evlenmiş. Evliliklerinin altıncı gününde babamın ilk karısı çıkagelmiş. Babamı kulağından tuttuğu gibi götürmüş *(güler)*. İşte, ben o altı günün meyvesiyim. Babam anneme âşık olmasaydı ve o altı günü beraber geçirmeselerdi, kim bilir İslam'ın ve kutsal değerlere sövmenin akıbeti nice olurdu? Doğduktan sonra annemle birlikte yaşamaya başladım. Annem geceleri hastanede ameliyathanede çalıştığı için bana anneannem baktı. Faturalarımızı annem öderdi. Babam bana nüfus kâğıdı çıkartmayı kabul etmediği için annemle düşman olup birbirlerini aşağılamak için küçük oyunlar oynamaya başlamışlar.

HD: *Aşkları sona mı ermiş?*

MM: Sanırım, evet. Annem, aniden işten çıkarılıncaya kadar faturalarımızı ödemeye devam etmiş. Babam onun hemşirelik sertifikasını iptal ettirdiğinden annem hastane yönetimiyle tartışmış ve işten atılmış. Babamın hemşirelik sertifikasına kalemle bir işaret koyması yetmiş; annem bir daha hemşirelik yapamamış. Bu yüzden, babamdan nafaka alabilmek için bir şikayet dilekçesi doldurmak zorunda kalmış. Babamı hamamda çıplakken tutuklatmış ve polis merkezine üstünde sadece bir peştamalla götürülmesini sağlamış *(güler)*. Bu olay babamın gururunun fena halde incinmesine neden olmuş. Annem velayetimi almasına izin vermeyince o da beni kaçırmaya karar vermiş. Babamı sadece bir ya da iki kez gördüğümden tek bildiğim çok şişman olduğuydu. Ondan çok korkuyordum... Tutuklanma olayından sonra babam beni kaçırmaya karar vermiş.

HD: *Bu olaylar olurken siz kaç yaşındaydınız?*

MM: Beş yaşında kadardım. Babam sokağın başında beklemesi için bir adam tuttu ve evden dışarı adımımı attığımda beni kaçırması için iki yıl boyunca ona maaş ödedi. Bu yüzden hayatımın iki yılını kendi evime hapsolmuş bir şekilde geçirdim *(güler)*. Teyzem öğretmendi. Bizimle yaşıyor ve beni çok seviyordu. Bana okuma yazma öğretti. Anneannem beni evde yalnız bırakamadığı için yanında camiye götürüyordu. Önce mukabeleci, sonra da müezzin oldum. Bu sırada annem yasal işlerimizle uğraşırken bir avukatla tanıştı. Kum'dan yeni gelmiş genç bir adamdı. Humeyni yanlısı, dindar ve siyasetle aktif olarak ilgilenen bir adamdı. Annem onunla evlendi. Babamdan o kadar çok korkmuştum ki, gerçek dünya sayılabilecek sokakla bütün bağlantım kesilmişti. Evde hapsolmaya mahkûm olmuştum ama üç önemli insan benimle yakından ilgileniyordu. İlki, beni dinle tanıştıran anneannemdi. İkincisi, eğitimimle ilgilenen teyzemdi ve sonuncusu da siyasal düşüncelerimin oluşmasını sağlayan üvey babam.

HD: *Üvey babanızın adı nedir?*

MM: Kâmilyan.

HD: *Kâmilyan. Yine de öz babanızın adını kullanmayı seçtiniz, öyle mi?*

MM: Ne de olsa sonuçta burası İran.

HD: *Evet.*

MM: On yedi yaşında tutuklanana kadar babamı toplam on dört ya da on beş kez gördüm. Yılda bir ya da iki kez, bir-iki dakikayı geçmeyen görüşmelerdi. Hapisteyken ziyaretime hiç gelmedi. Salıverildikten sonra, o zamanlar dört-beş yaşında olan oğlum Meysam, büyükbabasını görmek istedi. Gidip onu bulmaya çalıştım ama başaramadım. Ölümünden iki yıl önce kısa bir görüşme yaptık. Şeker hastasıydı ve çok kilo vermişti. Akrabalığımızı reddetti. Düşünün, ölümünden iki yıl önce görüştük, o zaman *Seyyar Satıcı* isimli filmimi çekmiştim ama onun hayatımı nasıl kazandığımla ilgili en ufak bir fikri yoktu. Bana,

"Bir tütün dükkânında çalıştığını duydum," dedi *(güler)*. Hakkımda gerçekten de hiçbir şey bilmiyordu ve kim ya da ne olduğumla ilgilenmiyordu. Altı günlük bir evlilikten doğmuş bir çocuğun babasıydı.

HD: *Siyasetle hiç ilgisi yok muydu?*

MM: Hayır. Umumi bir hamam işletiyordu. Okuma yazması yoktu. Komiktir, bu aralar aynaya baktığımda dış görünüşümün fazlasıyla babama benzediğini görüyorum. Anneme gelince, o üç kez evlendi. Önce çocukken evlendirildi, sonra babamla altı gün süren bir evlilik yaptı, son olarak da gerçekten çok iyi bir insan olan üçüncü kocasıyla evlendi. *Hoz-e Soltun*'u okursanız, orada bir cami görevlisi olduğunu göreceksiniz. O karakteri büyük ölçüde üvey babamdan esinlenerek yarattım.

HD: *Birbirinize yakın mıydınız?*

MM: Çok yakındık. Siyasal düşüncelerim tamamen onun etkisi altında oluştu.

HD: *Peki, üvey babanızın siyasal düşünceleri tam olarak neydi?*

MM: Humeyni yanlısıydı.

HD: *Necef'teki insanlarla, Humeyni ya da başkalarıyla bağlantısı var mıydı?*

MM: Hayır, yoktu. O sadece Humeyni'yi destekliyordu, hepsi o.

HD: *Tam olarak kastettiğim şu aslında; davaya parasal katkıda bulunuyor muydu?*

MM: Evet. Fakat devrimden sonra görüşleri tamamen değişti. Daha sonra fikir ayrılığına düştük. Devrim sırasında siyasal görüşlerimin oluşmasına önayak olan kişi, bir yıl sonra, "Bu insanları artık desteklemiyorum," diyordu *(güler)*.

HD: *Siz hâlâ destekliyor muydunuz?*

MM: Evet, onları hâlâ destekliyordum.

HD: *O halde siyasal bir görüş ayrılığına düştünüz?*

MM: Birbirimizle konuşmuyorduk bile. Ama şimdi...

HD: *Bu siz hapisten çıktıktan sonra mı oldu?*

MM: Evet. Ama üvey babam hakkında bu kadar konuşmak yeter. Şayet dindar bir insan olduysam, bunun sebebi anneannemdir. Anneannem çok ilginç bir kişilikti. İnanılmayacak kadar müşfik bir insandı. Sanırım, hayatta en çok anneanemi sevdim, çünkü babamın beni kaçıracağı korkusuyla yaşadığım, kendimi en güçsüz hissettiğim dönemde, o çılgın günlerin ortasında, ne zaman onun yanında uyusam kendimi evrenin en güvenli yerindeymiş gibi hissederdim. Geceleri bana anlattığı öyküler ve tüm masallar peygamberler hakkındaydı. O zamanlar bu öyküler bana öyle bir huzur verirdi ki, kendimi görünmez gibi hissederdim, sanki dünyada hiçbir şey bana zarar veremezdi. Öylesine şefkatliydi ki, onun öykülerinde Tanrı ve anneannem birleşir, bir bütün olurdu. Tanrı'yı düşündüğümde -ki bu hâlâ öyledir-, kalbimin derinliklerinde Tanrı, anneannemin görüntüsündedir. Çocukluğumda evimizde bir dolap vardı, çekmecesini açtığımda dedemin bir resmiyle karşılaştım. Başında bir şapka vardı. O zamanlar Tanrı'nın yaşlı bir adam olduğunu düşünürdüm. Ama sonraları, Tanrı görüntüsü kafamda yaşlı bir kadına dönüştü. O yaşlarda anneannemin bana sunduğu sevgi ve dini konularda anlattıkları...

HD: *Peygamberlerle ilgili öyküler dışında neler anlatırdı size?*

MM: Yıllarca anneanemle birlikte camiye gittim... Düşünün, yüz kişilik bir cemaat vardı ve hocaların konuşmaları fıkıh, irfan ve tarih üzerineydi. Hepsi kafamda yer etti. Orta öğretim giriş sınavlarına

girme yaşım geldiğinde, okulu bırakıp iki dönem boyunca hocalık eğitimi aldım.

ERKENDEN SİYASET

HD: *Peki, şimdi anneanne ve üvey babanızı geride bıraktığınızı mı hissediyorsunuz?*

MM: Evet, onların etkilerinin birleşimi hapse girmeme, kafamın dini ve siyasal fikirlerle dolmasına yol açtı. Hâlâ etkisi altında olduğum kişiyse teyzemdir. Okulu bıraktıktan sonra bir süre çalıştım. O dönemin silahlı isyan yılları olduğunu unutmayın. *Bilal* isimli bir oyun yazmıştım. Silahlı bir direniş örgütü oluşturduğumuz zaman -hepimiz on beş ve on yedi yaşlarındaydık-, örgütümüzün adını 'Bilal-i Habeşi' koyduk.

HD: *'Bilal-i Habeşi' mi?*

MM: Bu adı, kahramanın sürekli işkence gördüğü oyunumun adından almıştık. Amacımız siyasal direnişi güçlendirmekti. Camilerde de yavaş yavaş dini bir hareket oluşmaya başlamıştı. Bazıları devlete karşı bir isyan başlatmayı tartışıyor, bazıları da...

HD: *Bunlar olurken siz on dört yaşlarında mıydınız?*

MM: Evet, benim sanatla ilgilenmeye başladığım ve Şeriati'nin çalışmalarının herkesi etkilemeye başladığı zamanlardı.

HD: *Onun adını ilk olarak nerede duydunuz?*

MM: Adı bizim camimizde anılmaya başlanmıştı. Bununla ilgili ilginç bir öyküm var. Öğrenim gördüğüm Kum'dan döndüğümde, o halimle Filistin'e gidip davaya katılmanın imkânsız olduğunu düşündüm ve bunun yerine kültürel çalışmalar yapmaya karar verdim. Bir arkadaşımla birlikte bir halk kütüphanesi oluşturmaya

başladık ve yaklaşık 100 bin tuman (o zamanların parasıyla neredeyse 15 bin dolar) değerinde kitap topladık. O günlerde 20 bin tumana bir ev alınabilirdi. Kitapçılara girip kendimi tanıtıyor, kartımı verip bir kütüphane kurmaya başladığımı söylüyor ve kitapçıdan ücretsiz bir kitap istiyordum. Kaç kitapçıyı ziyaret ettiğimi artık siz düşünün! Aynı zamanda aydınlara, yazarlara ve yayınevlerine mektuplar yazıp ücretsiz kitap göndermelerini istiyordum. Sonunda 100 bin tuman değerinde kitabımız oldu. Semtimizdeki camimizin içinde "Daniş Kütüphanesi" adını verdiğimiz kütüphaneyi böyle oluşturduk. Kısa süre sonra 400 üyemiz oldu. İlk oyunlarımızı ve gösterilerimizi orada sergilemeye başladık. Kısa sürede oldukça popüler bir yer haline geldi. Şeriati'nin kitapları yayınlanmaya başladığında...

HD: *Öncelikle şunu öğrenmek istiyorum. Mahallenin mollası, caminin içinde tiyatro oyunları sergilemenizi sorun etmiyor muydu?*

MM: Hayır. Ama caminin içine gramofon soktuğumuzda kıyamet koptu. Bu makineden çok rahatsız oldular. Sadece kasetçalar kullanabileceğimizi söylediler, uzunçaları camide istemiyorlardı. Abdül-Baset'in -ünlü Mısırlı hafız- plağını çalıyorduk. Caminin gediklileri koşa koşa imamlara şikayet etmeye gittiler ve molla da gelip bize sadece kasetçalar kullanabileceğimizi söyledi.

HD: *Abdül-Baset'i dinlemek için olsa bile mi?*

MM: Evet, Abdül-Baset'i dinlemek için olsa bile. Bize gramofon değil teyp kullanmamızı istediklerini söylediler. Onlara göre gramafonu camiye sokarak kutsal şeylere hakaret ediyorduk. Buna karşı çıktık. İşte bu olay benim açımdan âdeta bir aydınlanma anı oldu. Teyp yerine gramofon kullanmak hakkında incir çekirdeğini doldurmayacak bir tartışma yapıyorduk! *(Güler)* Neyse, Şeriati'nin tanınmaya başladığı zamanlarda oldu bu olay. Silahlı direnişe başlamayı düşünüyorduk ve o sırada bu Şeriati denen adam ortaya çıkıp Şii ilkelerini baltalamaya başlamıştı. Bize göre, onu bulup öldürmek şarttı *(du-*

raklıyor). Diğer çocuklarla birlikte Şeriati'yi Mehrab'da öldürmenin mümkün olup olmadığını araştırmaya giriştik.

HD: *Gerçekten mi? Hüseyniye-yi İrşâd'da mı öldürecektiniz onu?*

MM: Evet, Hüseyniye-yi İrşâd'da yapacaktık bunu. Neler anlattığını duymak için gidip konuşmasını dinledim. "Hz. Ali'ye saldırdığı söylenen bu adam da kimmiş?" diye düşünüyordum. Dört saatlik bir konuşma yaptı ve ben bir daha o camiye geri dönmedim. Şeriati'nin müridi olmuştum *(güler).*

HD: ... *(güler)*

MM: Yani, bu iş bitmişti. Ertesi gün Şeriati'nin kitaplarını dağıtmaya başlamıştım. Beni camiden ve kütüphaneden uzaklaştırdılar. Mahalledeki insanlar benden uzak durmaya başladı, kâfir muamelesi görüyordum. Yine de Şeriati'nin kitaplarını satın alıp bunları arkadaşlarıma dağıtmaya devam ettim. Ama bu yüzden mahalledeki ayrıcalıklı konumumu da yitirdim. Oradan ayrılmamız gerektiği açıkça ortaya çıkmıştı.

HD: *'Biz' derken kimleri kastediyorsunuz?*

MM: Kendimi ve bütün ailemi. Kiralık evde oturduğumuz için mahallede bir evden diğerine taşındık durduk, ama sonunda bölgeyi terk edip Meydan-e E'dam'a yerleştik.

HD: *Meydan-e E'dam'a mı?*

MM: Evet, kendimi eski mahallemden koparmak zorunda kaldım. Bütün bunlar ben on beş ve on yedi yaşları arasındayken oluyordu ve o zamanlar fazlasıyla Şeriati'nin etkisi altındaydım. Onun tüm kitaplarını iki kez yutarcasına okumuştum. Yeni bir insan olmuştum. O zamana dek, dinci yazarlar arasından Bazergan ve Nasır Makarem'in kitaplarını okumuştum.

HD: *Evet, bu isimleri hatırlıyorum.*

MM: Ama Şeriati'nin kitaplarını okuyunca, beni devrimci yapan teorik arkaplamm...

HD: *Yok olmuştu...*

MM: Çevremde gelişen silahlı mücadelenin etkisiyle bir şeyler yapmam gerektiğine karar verdim. En fazla iki yıl daha yaşayacağıma inanmaya başlamıştım. Bu yüzden yeni bir grup oluşturmaya çalıştım.

HD: *Bu sırada on yedi yaşında mıydınız?*

MM: Hayır, on beş yaşlarındaydım... Sonuçta 'Bilal' grubunu oluşturduk ve iki yıl boyunca yeraltı faaliyetlerine katıldık.

HD: *Kaç kişiydiniz?*

MM: Yedi ya da sekiz kişi. Grupta bir de kız vardı. Hapisten çıktıktan sonra üyelerimizden biriyle evlendi... Ne zaman Mücahitler ya da başka bir gruba katılmak istesek sonuçta bir şey olmuyor ve tek başımıza kalıyorduk.

HD: *Sizi kabul etmiyorlar mıydı?*

MM: Bize zaman bile ayırmıyorlardı. Ciddi olmadığımızı düşünüyorlardı, onların gözünde bir avuç çocuktan ibarettik.

HD: *On beş yaşında olduğunuz için mi?*

MM: Sadece yaşımla ilgili bir sorun değildi. O zamanlar zayıf, kara kuru bir çocuktum.

HD: *Peki, diğerleri kaç yaşındaydı?*

MM: On altı-on yedi yaşlarındaydılar.

HD: *Ve siz grubun lideriydiniz, öyle mi?*

MM: Genelde lider olan bendim.

HD: *Peki, ne yapıyordunuz?*

MM: Broşürler yazıp dağıtıyorduk. Tahran'ın dışından geldiğimizi söyleyip bir pansiyonda bir oda kiralamış ve şu makinelerden bir tane bulmuştuk...

HD: *Teksir makinesi mi?*

MM: Evet, broşürler basıyor, sonra onları dağıtıyor ve camilerde şöyle yorumlar duyuyorduk: "Birileri yine o broşürlerden basmış, baksanıza ne kadar da çok imla hatası var!" *(güler)* Örneğin, arz kelimesini Arapça bir kelimeymiş gibi hatalı yazıyorduk. Spora da ilgimiz vardı, karate yapıyorduk. Atletizme, siyasal faaliyetlere ve para kazanacağımız işlere zaman ayırıyorduk. Birlikte yaptığımız son eylem, bir polise saldırmaktı. Bundan önce gerçek anlamda yaptığımız tek şey, broşür dağıtmak olmuştu. Ben bu saldırı sırasında yaralanıp tutuklandım.

SİLAHLANMAK... VE KARŞI KOYMAK

HD: *Peki, niçin bir polis memuruna saldırdınız? Bu 'Bilal' grubunun fikri miydi?*

MM: Evet. Üçümüz bir polis memurundan silah çalmak istedik. Planımız polisin silahını çalmak ve o silahla banka soymaktı. Böylece, eylemlerimizi finanse edebilecektik. Bende bir bıçak vardı, diğer arkadaşımda da molotof kokteyli...

HD: *Bıçak sizde miydi?*

MM: Evet, ben daha hızlıydım, bu yüzden polise ben saldıracaktım. Küçükken çok korkaktım. En çok da babamın beni kaçırmasından

korkardım. Beni dövmek isteyen herhangi biri, yaşça benden küçük olsa bile bunu kolaylıkla yapabilirdi. Ama on altı yaşıma geldiğimde bir seferde beş kişiyle baş edebilir hale gelmiştim. Nasıl böylesine değişebildiğimi hâlâ anlayabilmiş değilim. Kavga sırasında kafamda beş tane tahta kasa kırsalar 'ah' bile demezdim. Plana göre ben polisle kavgaya tutuşacaktım, bir arkadaşım silahı çalacaktı, diğeri de molotof kokteyli atıp sokağın girişini kapatacaktı. Kötü zamanlardı bunlar, polisler de hep iki kişi olarak devriye gezerlerdi. Biri tabanca, diğeri de makineli tüfek taşırdı. Tek başına dolaşan bir polis bulabilmek için çevreyi iyice dolaşmak zorunda kaldık. Seçtiğimiz polis, İran Caddesi'ndeki iki bankayı koruyordu. İzlenecek her yolu incelemiş, önceden ayrıntılı bir plan yapmış, caddenin daha boş olduğu ve polis memurunun hiçbir şeyden şüphelenmeyeceği saatleri hesaplamıştık, ama olayın gerçekleşeceği gün oraya gittiğimiz zaman sokak çok kalabalıktı ve polis birisiyle konuşuyordu. Durumun lehimize değişeceğini umarak üç kez geri döndük, derken arkadaşlarım iyice korkmaya başladılar. Planı o gün uygulamazsak onları ikinci bir denemeye ikna etmenin mümkün olmayacağından korkuyordum. Bu yüzden işi o gün bitirmek için arkadaşlarıma baskı yaptım. Molotof kokteylini taşıyan arkadaşım şişeden dökülen benzinle ıslanmıştı. Fitili tutuşturmaya kalkarsa kendisinin de alev alacağını fark ettik ve bu yüzden molotof kokteylini kullanmamaya karar verdik. Sonunda adama saldırdık. Karşı koymaya başladı ve arkadaşım polisin silahını kılıfından çıkarmayı başaramadı. Korkmuştu ve silahı kılıfından çıkarabilmek için öncelikle aşağı itmesi gerektiğini fark edemedi. Bir yerlerde silahı kılıfından çıkaran bir düğme falan olduğunu sanmıştı. Silah kılıfın içindeydi ve çıkartabilmek için öncelikle içeri doğru itmek gerekiyordu. Arkadaşım bunu yapamadı ve sonunda vazgeçip kaçmaya başladı. Polis silahını çekip bana doğrulttu, ben de onu dört kez bıçakladım. Bıçağı çevirdiğimde bağırmaya başladı. O haykırışlar hâlâ kulağımdadır. İşkence gören bir adam gibi bağırıyordu. Filmlerde bu tip çığlıkları duyamazsınız, gerçekten acı çeken birinin çığlıklarıydı bunlar. Onu bıçakladığım sırada tetiğe asılıp ateş etti. Üzerime oldukça büyük gelen eski bir asker pantolonu giyiyordum. Naylon bir ipi belime dolamış, pantolonu ancak

öyle tutturabilmiştim. Ateş ettiğinde uyduruk kemerim koptu ve pantolonum ayaklarıma kadar düştü.

HD: *Kemeri kurşun mu kopardı?*

MM: *(güler)* Evet.

HD: Mermi size isabet etmedi mi?

MM: Etti. Karnımdan vurulmuştum. Pantolonumu yakalayıp koşmaya başladım. Tekrar ateş etti ve kurşun başımın hemen yanına, duvara saplandı. Küçük bir tuğla parçası havaya fırladı. Arkadaşlarım vurulduğumu gördüler ve bana yardım etmeye çalıştılar. Beni bırakıp kaçmalarını söyledim. Bıçağıma baktığımda kırılmış olduğunu gördüm. Ucu polisin vücudunda kalmıştı. Polis öne çıktı, silahını başıma doğrulttu ve tetiği çekti. Öleceğim sandım; ama silahında mermi kalmamıştı. Kolunu savurup kafama vurdu ve kafatasımı çatlattı, ama sonra yere düşüp bayıldı. Ayağa kalkıp kaçtım. Yedi-sekiz sokak kadar ilerledim ama yakalandım. Bu çok önemli bir bölüm. Sokaktaki insanlar beni yakalayıp polise teslim ettiler. Attığım sloganlar işe yaramadı. Onları etkilemedi. Beni yakaladılar, dövdüler ve polise teslim ettiler. Hatta beni bıçakladılar. Gördüğünüz gibi parmaklarımdaki sinirler kesildi. Hâlâ bu parmaklarımı bükemem. Arkadaşımı da boynundan bıçakladılar.

HD: *Hepinizi tutukladılar mı?*

MM: Hayır, sadece arkadaşımı ve beni yakalayabildiler. Üçüncü arkadaş kaçtı. Bir şapka takmıştı. Şapkayı çabucak çıkardı ve kimse onu tanıyamadı. Yürüyüp gitti.

HD: *Böylece on yedi yaşında tutuklanmış oldunuz.*

MM: Eski rejim on sekiz yaşının altındaki kimseyi idam etmiyordu. En ağır ceza beş yıl hapisti, bana da bu verildi. Ben birinci dereceden

hüküm giydim, arkadaşımsa ikinci dereceden hüküm giydi ve on beş yıl ceza aldı. Çünkü o sırada on sekiz yaşındaydı. Kaçmayı başaran arkadaşım Mücahitler'e katıldı, komünist oldu ve bir bombalama olayına karıştı. İki yıl sonra tutuklandı, mahkemesi iki yıl sürdü ve idama mahkûm oldu. Onu özel bir hücreye koymuşlar ve ertesi gün infaz gerçekleştirilecekmiş, ama o gece Carter başkan seçilince hükümet tüm idamları askıya aldı. Bu arkadaş son derece disiplinli birisiydi. Son gecesinde -idam mahkûmlarına son gecelerinde sigara verilirdi- kendi kendine, "Bu benim son gecem, bari sigaranın tadını çıkarayım," demiş. Ertesi gün onu idam etmek yerine hapishaneye geri göndermişler. Cezası hafifletilmiş. İki ay sonra bütün siyasi suçlularla birlikte o da serbest bırakılmış; ama artık bir sigara tiryakisiymiş! Aynı kişi daha sonra Peyker hareketine katıldı. Derken İran Halkın Fedaileri Örgütü üyesi oldu ve yeniden tutuklandı. İyice kafası karıştı, üyesi olduğu grupları değiştirip durdu ve sonunda bir eroin bağımlısı haline geldi. *Boykot* adlı filmimi yaptıktan sonra yolda yürürken tuhaf davranışları olan bir eroin bağımlısına rastladım. Bu oydu ve bana, "Muhsin, hâlâ solu yok etmekle uğraşıyorsun," dedi *(güler)*.

PEHLEVİ HAPİSHANESİNDE

HD: *Hapiste hayat nasıldı?*

MM: Hapisteki günlerime dönüp baktığımda bu dönemi iki farklı aşamaya ayırıyorum. İlk aşama, hapse düşen insanlara hayranlık duymakla geçti; doktorlara, mühendislere, öğrencilere, herkese hayrandım... Yine de benim yapmış olduğumu yapan birçok insan idam edildi, çünkü çoğu benden daha yaşlıydı. Aynı zamanda çok fazla işkence gördüler. Tutuklandıktan sonraki iki haftayı hastanede geçirdim, daha sonra dövüldüm ve yine hastaneye döndüm. Bu kez yüz gün kadar kaldım. Üç ameliyat geçirdim. Her tarafım paramparça olmuştu. Özellikle tabanlarımdaki yaraların kanaması hiç durmayacak gibiydi. Hâlâ çektiğim sırt ağrılarına, üç ay boyunca yatağa bağlı kalışımın sebep olduğunu düşünüyorum. Altı ay boyunca tıbbi gözetim altında

kaldım, ama normal hapis yaşantısına döndüğümde bana bir kahraman mışım gibi davrandılar. Kurşun yarasına, bıçaklanmaya ve işkenceye dayanmış genç bir çocuktum. Ayrıca iyi bir hafızam vardı ve oldukça kültürlüydüm. Hapishanede kitapların sayısı azdı ve onlara ulaşmak epey güçtü. Aslına bakarsanız, bir Mücahitler üyesi olmadığım için hapishanenin sosyal hiyerarşisinde yerim yoktu. Yine de, o zamanlar hapse düştüğünüzde parçası olduğunuz direnişe, yaptığınız işin önemine ve hafızanıza göre değerlendirilirdiniz. Örneğin, siyasi mahkûmlar arasında karar verme yetkisine sahip üç önemli kişi varsa ve bunlar iki saatlik bir tartışma veya açıklama yapmak istiyorlarsa, anlatmak istediklerini üç kişiye anlatıyorlardı. Bu üç kişinin her biri bildiklerini iki kişiye daha aktarıyor ve bu diğer iki kişi de bilgi tüm örgüte yayılana kadar bildiklerini ikişer kişiye aktarmayı sürdürüyordu. Böylece iki saatlik bir konuşma yapıyorlardı, ama anlatılanları dinleyen son kişiyi kontrol ettiklerinde onun söylediklerinin dörtte birinin kendi söyledikleriyle hiçbir ilgisi olmadığını görüyorlardı *(güler)*. Bu nedenle, verdikleri mesajların büyük bölümünün herkese ulaşabileceğinden emin olabilmek amacıyla hafızası daha güçlü olan insanları örgütte daha yüksek konumlara yerleştiriyorlardı. Böylelikle çabucak örgütün üst kademelerine tırmandım.

HD: *Bu örgüt hem Mücahitler üyelerinden hem de üye olmayanlardan mı oluşuyordu?*

MM: Evet, başlarda herkes birlik içindeydi. Ya da en azından öyle görünüyordu. Daha sonra Mücahitler içinde bölünmeler baş gösterdiğinde dinci mahkûmlar kendilerini solcu olanlardan ayırdılar, ama örgütün kendisi ve yapısı bir sır olarak kaldı. Sonuçta dinci mahkûmlar ve olmayanlar başka komutalar tarafından yönetilmeye başlandı. Daha sonra bunlar tamamen parçalandı; Tudeh yanlıları, Maocular, dinci solcular, dinci sağcılar, ılımlılar... Carter dönemine girilince SAVAK'ın baskısı azaldı ve bunun sonucunda bölünmeler daha da arttı. Yine de ilk zamanlarda bu örgütün bir parçasıydım. Ama bağlı bulunduğum örgüt faşistti. Bu yüzden 1977 yılında Mücahitler'den ayrıldım. Önceleri onlarla çok yakın ilişkiler içerisinde olsam

da, SAVAK'ın durumdan yararlanmasından korktuğum için haklarında konuşmadım. Fakat onlar benimle ilgili söylentiler yaymaya başlayınca onlar aleyhinde konuşmak zorunda bırakıldım. Carter başa geldikten kısa süre sonra grupta bir dizi çözülme yaşandı. Yani, hapishanede geçirdiğim günler iki döneme ayrılıyor derken bunu kastediyordum; onlarla işbirliği içinde olduğum dönem ile faşist tavırları yüzünden kendimi onlardan kopardığım dönem.

HD: *Faşist tavırlar derken tam olarak kastettiğiniz nedir?*

MM: Kendileri gibi davranmayan ve konuşmayan herkesi ihanetle ve SAVAK'a katılmakla suçlayabiliyorlardı.

HD: *Yani, sizi ispiyonculukla mı suçladılar?*

MM: Kendi örgütlerinin parçası olmayı kabul etmeyen herkesi SAVAK'la ilişkilendiriyorlardı. Sanattan, kültürden, herşeyden şüpheleniyorlardı. Hapisteki son yılımda ilk uzun öykümü yazdığımı hatırlıyorum. Bu öykü, devrimden sonra bir dergide yedi parça halinde yayınlanmıştı. Öykü, Meydan-e Caleh'de beni yakalayıp yetkililere teslim eden ve şimdi aynı sokaklarda o yetkililerin saldırısına uğrayan insanlar hakkındaydı. Halkın genel görüşünün değişmesiyle ilgiliydi. Hapisteyken sürekli çelişkiler içindeydim. Hapse bir aydın olarak girmiş, salıverildiğimde çok daha dogmatik bir insan haline gelmiştim. Orada iyi olan hiçbir şey yoktu; tecavüzler, intiharlar, faşizm, yalanlar ve ikiyüzlülük vardı. Bunların hepsinden bıkmıştım. Örgütle bağlantımı kesmeye karar verdiğimde ilk olarak sessiz kalmayı denedim, ama bir süre sonra bu imkânsız hâle geldi. Onların aleyhinde konuşmaya başladığımda da aynı hücreyi paylaştığım 56 kişinin yaklaşık 28'i fikirlerime sempati duyup onlardan ayrıldılar.

HD: *Yani, başka bir gruba mı katıldılar?*

MM: Hayır, kendi gruplarım kurdular. Örgütle taban tabana zıt bir grup oluşturdular. Bu grup daha sonra evrimleşerek Ümmet-i Vah-

deh'e (Birleşmiş Ulus) dönüştü. Yaklaşık 40 kişiydiler ve İslami Devrim Mücahitleri'ne katılan yedi gruptan biriydiler.

HD: *Devrim Mücahitleri'ni oluşturanlar kimlerdi?*

MM: Bu sözünü ettiğim gruptan insanlardı. Örneğin, Recai (İslam Cumhuriyeti'nin ikinci başkanı) o kırk kişiden biriydi, tıpkı sonunda tarım bakanı olan Behzat Nebavi ve Muhammed Selameti gibi.

HD: *Öyleyse hepiniz aynı hücredeydiniz?*

MM: Hücredekiler her zaman değişiyordu. Yaklaşık altı ayda bir hapishanedeki herkesin yeri değiştiriliyordu. Örgütlenmeleri engellemeye çalışıyorlardı ama aksine bu taktik mahkûmların güçlenip bütünleşmesine yardımcı oldu.

HD: *Hapishaneyle ilgili en kötü anınızı anlatır mısınız?*

MM: Sanırım işkence en kötüsüydü. İşkenceyle ilgili çok şey duyarız... İşkence dayak yemekten farklıdır, biliriz... İşkenceye maruz kalmanın nasıl bir duygu olduğunu anlamak istiyorsanız, belki de *Jarrahi-e Ruh* (Ruh Ameliyatı) adlı öyküm bunu anlamanıza yardımcı olabilir. Bir an içinde insan o kadar yoğun baskıya maruz kalır ki, tüm inançlarını kaybeder. Doğal bir şeydir bu. Genellersek, örneğin üşüdüğünüzde kendinizi sinirli hissedersiniz. Fazla ısındığınızda acıkırsınız ya da uykunuz gelir ve iç dengeniz bozulabilir. Bunların hepsini binle çarpın ve bu duyguyu hayal etmeye çalışın. Yine bütün fiziksel işkenceler, hapishanedeki örgütlerin baskısı karşısında sönük kalıyor. Özellikle bölünmenin arttığı zamanlardaki baskının yanında işkence neredeyse bir hiçti.

HD: *Söyleyeceğinizi sakın unutmayın... Bana maruz kaldığınız işkenceyle ilgili en kötü anınızı anlatır mısınız?*

MM: Beklediğinizin tersine, yakmak ya da bunun gibi şeyler değildi. Maruz kaldığım en kötü işkence kablolarla yaptıklarıydı.

HD: *Kablo mu?*

MM: Telefon kablosu gibi kalın kablolarla işkence yaparlardı. Hırdavat dükkânlarında gördüğünüze benzer şeyler. Farklı kalınlıkları vardır; 1'den 40'a kadar, mesela. İncecik tellerden bilek kalınlığında kablolara kadar her tür kablo vardı. Başladıkları zaman sizi bir yatağa bağlar ve iki şekilde çalışırlardı. İlki 'Apollo' dedikleri bir sandalyeydi. Örneğin, bu sandalye *(gösteriyor)* ya da berber koltuğunu andıran sandalyeleri, ya da bir uçaktaki koltukları hayal edin. Ellerinizi arkaya çeker, sağ elinizi bu şekilde, sol elinizi de bu şekilde, biraz daha zorlasalar bileklerinizi kıracak biçimde bağlarlar. Daha sonra kafanıza bir motosiklet kaskı geçirirler. Sizi dövmeye başladıklarında haykırırsınız...

HD: *Nerenize vururlardı?*

MM: Ayak tabanlarınızı kamçılarlar. Sizi dövdüklerinde çığlıklarınız kafanızın içinde yankılanır... Ama bu detaylar çok da önemli değil. Sizi kamçılamaya başladıklarında önce buraya, sonra buraya, sonra da buraya vururlar, çok iyi isabet ettirirler.

HD: *Kamçıyla kastettiğiniz o kablolar mı?*

MM: Evet, kablolar. Onları sürekli değiştirirler. Bir süre sonra kabloya duyarsızlaşırsınız, o yüzden ince bir telle vurmaya koyulurlar ve yine canınız yanmaya başlar. Bundan sonra sizi koşmaya zorlarlar -*Boykot*'ta da böyle bir sahne vardır-, böylece ayaklarınızdaki şişlikler iner ve yeniden dayağa başlarlar. Düzenli olarak gelip durumunuzu kontrol edip serum veren bir doktor bulunur. Kan basıncınızın fazla düşmesini ya da yükselmesini istemezler. Tüm bu 'hizmetler' yüzünden beni dövmeye başladıklarında ayaklarıma bir kabloyla değil bir ağaçla vuruyorlar gibi hissettim. Öyle çok canım yandı ki gözlerim kafamdan fırlayacak sandım. Bazen gözlerimi sıkıca bantladıkları da olurdu. Biraz şeye benziyordu, hani, eliniz sıcak bir şeye dokunduğunda vücudunuz bir tepki verir ya? Bu tepkiyi vücudunuzun bir bölgesinde her beş saniyede bir yaşadığınızı

ve bunun sabahtan akşama kadar böyle devam ettiğini hayal edin. Bir süre sonra kendinizi başka bir gezegendeymiş gibi hissetmeye başlarsınız ve sonra sizi gerçeğe döndürürler. Bedeninizin uyuşmasına ya da baygın düşmenize izin vermezler. Sizi gerçeğe döndürürler ve dövmeye devam ederler. Buna karşın, en büyük baskı içeriden gelir ve elde etmek istedikleri bir bilgiyi ağzınızdan kaçırmaktan korktuğunuzda hissettiğinizdir.

HD: *Sizi aynı zamanda sorguya mı çekiyorlardı?*

MM: Bana sürekli işkence yaptılar, çünkü hiç bilgi vermediğimi duymuşlardı. Bizi bir saldırı sonrasında yakaladıkları için, bu işi sadece üç kişiyle yaptığımıza inanmamışlardı. Bu durumda en önemli şey bir başkasını ele vermemektir. Söylemek istediğim şu ki, bu dayaklar, işkenceler önemli değildi. Ne hissettiğimi öğrenmek istiyorsanız, bunu *Ruh Ameliyatı*'nda anlattım. İşkence, bittiğinde anlamsızdır. On gün sonra eski halinize dönersiniz. Hapishane yaşantısında en kötüsü, aşağılamalardır. Birine meydan okumaya cesaret ederseniz, örneğin ideolojisini sorgularsanız, sizin bir SAVAK ispiyoncusu olduğunuzu düşünürler -ne kadar çocukça- ve sizi 'boykot' ederlerdi. Otuz kişiyle birlikte bir hücrede yaşadığınızı, sonra bir anda otuzunun birden sizi tecrit ettiğini düşünün. Altı ay boyunca hiç kimsenin sizinle konuşmadığını hayal edin. Banyo yaptığınızı ve bu sırada birilerinin tüm giyeceklerinizi aldığını, giyecek bir şey bulabilmek için ortalıkta çırılçıplak dolaştığınızı düşünün. Banyo yapmaya gidersiniz mesela, birden herkes oradan ayrılır.

HD: *Bunları yapmalarının sebebi tam olarak neydi?*

MM: Çünkü onlara karşı gelmiştim. Bu davranışlar şuna benziyor. Sovyet hükümeti ona oğlancı dediği için, Paradjanov on beş yılını bir melek gibi yaşayarak geçirmek zorunda kaldığını söylemişti. Görüyorsunuz, bu baskı sizi içeriye doğru çekiyor. Kendi derinliklerinize gömülmenize sebep oluyor.

HD: *Bu zaman içinde anlattıklarınızın tersi durumlarla da karşılaştınız mı? İnsanlık, nezaket, kardeşlik, yoldaşlık örnekleri çıktı mı karşınıza?*

MM: Elbette, filmlerimde ve öykülerimde söz ettiğim üzere, böyle durumlar da vardı. Yazdığım bir öyküde broşür dağıttığı için hapse atılıp aktif biçimde siyasetle ilgilenen bir gence âşık olan okul öğrencisi genç bir kız vardı. Aşkı siyasal görüşlerinden de güçlüydü. Tüm kalbiniz ve mantığınıza egemen olan, derinden hissettiğiniz aşklardan biriydi. İşkence görse, dayak yese bile aşkını ele vermez ya da ondan vazgeçmezdi. *Boykot,* izleyiciye böyle bir çevreyi ve hapishane ortamını hissettiriyor ve bu ortamda kaçınılmaz olarak faşizmle sonlanan gruplaşmaları, parti çizgilerini anlatıyor. Çünkü, böyle bir baskı altında, karar verme yetkisi birçok kişide olamaz. Baskıcı bir ortamda demokrasiyi yaşatmak mümkün değildir. Şifrelerle konuşmak gerekiyorsa, tartışmak ya da oylama yapmak imkânsızdır. Böyle bir baskı altında birçok direniş hareketi kendiliğinden çöker. Bu hareketler demokrasiye adanmış bile olsalar, hızlı davranmak ve bulunmamak için gizli ve merkezileştirilmiş olmak zorundadırlar. Fakat bu merkeziyetçilik de demokrasiyle uyuşmaz...

DEVRİMİN ŞAFAĞINDA

HD: *Biraz da hapisten çıktıktan sonra yaşadıklarınızı anlatır mısınız? Deneyimleriniz yüzünden örgütlü direnişle ilgili büyük bir hayal kırıklığına uğramış mıydınız? Dine yürekten bağlı biri miydiniz?*

MM: O dönemde siyasetle ilişkimi kesmiştim. Bir devrim gerçekleşiyordu ve bu harika bir olaydı; ama aynı zamanda da korkutucuydu.

HD: *Devrim gerçekleştiği sırada hapisten çıkmış mıydınız?*

MM: Evet, hapisteki herkesi salıvermişlerdi.

HD: *Hapisteyken Humeyni ve Şeriati'yle bağlantılarınız kesilmiş miydi?*

MM: Humeyni ve Şeriati'nin benim hapsedilmemle en ufak bir ilgisi yoktu. Şeriati benim dini ideoloğum, Humeyni de çocukluk düşüncüydü; ama hapsedilmeme sebep olan kendi direniş çabamdı.

HD: *Peki, salıverildiğiniz zaman Humeyni düşlerinizde yer etmeyi sürdürdü mü?*

MM: Ben hapisteyken dini hareket iki kola ayrılmıştı ve ben ikinci hizipte yer alıyordum. Yani, daha az örgütlü, daha bağımsız ve halk direnişine daha yakın olan gruptaydım. Bu yüzden hapisten çıktığımda, içeride Mücahitler'den gördüğüm baskının iktidara geldiklerinde tüm ulusa yayılmasından korktum. Belki inanmayacaksınız ama, yönetimdeki mollalar tarafından maruz bırakıldığım en güç koşulları bile Mücahitler'e bin kez tercih ederdim. Onlar Stalinci! Mollaların yönetiminde anarşiye, bir tür serbestliğe bile yer var. Mücahitler'e gelince, onlar da gerçekleşmesini beklediğiniz bir felaketten farksızdırlar. Hapishaneden çıktığımda bir yazar olabileceğimi düşünüp oyunlar yazmaya başladım. Kültürel çalışmalar yapmak istedim. İlk kısa romanımı hapisteyken yazmıştım.

HD: *Adı neydi?*

MM: Arapça bir ismi vardı: *Ya Muhavvil al-Havl va al-Ahval* (Ey Durumun ve Durumların Değiştiricisi). Hapisten çıktığımda Devrim Mücahitleri'ne katıldım. Solcuların ve Halkın Mücahitleri'nin programlarını zorla insanlara kabul ettirmelerini önlemek, hepsine karşı durmak için direniş örgütleri kuruyorduk. Devrim, organize olmaktan tümüyle uzaktı. Böylece onlara karşı direniş cephesini oluşturmak üzere yedi gruba ayrılmış İslami Devrim Mücahitleri'ni kurduk. Bir grup, yurtdışından gelmiş insanlardan oluşuyordu. Bir başkasında güney İran'dan gelen insanlar vardı. Daha sonra Sipah-i Pasdaran'ın (İslamcı Milisler) başkanı olan Muhsin Rezai de bu gruptandı. Bir diğer grup olan Safr, Amerikan askeri üslerindeki helikopterleri havaya uçurmuştu. Fazlasıyla dağılmış olan bu hizipleri, solcularla ya da Halkın Mücahitleri'yle birleşmelerine engel olmak için biraraya getirmeye çalıştık. Devrim Mücahitleri, önceleri her biri farklı bir

grubun lideri olan yedi kişi tarafından yönetiliyordu. Devrimden sonra hükümet bürolarında çalışacak yeterli personel olmadığı ortaya çıktı. Humeyni, sorumluluk üstlenebilecek insanlara ihtiyaç duyuyordu; valiler, bakanlar, ordu komutanları... Bizler bu mevkileri doldurmaya başladık. Örneğin benim görevim, kimin bakanlık yapabilecek kapasitede olduğuna karar vermekti.

HD: *Yani, Humeyni'yle bağımsız olarak temas halinde miydiniz?*

MM: Hayır, Beni Sadr (İslam Cumhuriyeti'in ilk devlet başkanı) bu örgütlenmenin başındaydı ve Humeyni'yle bağlantıda olan da oydu. Ondan sonra bu işi Celalettin Farsi, sonra da Behzat Nebavi üstlendi. Sayısı iki yüzü aşkın üyemiz Tahran'da, yine iki yüzün üzerinde üyemiz de vilayetlerde bulunuyordu. Devrimden sonraki altı ay, yedi grubu tasfiye edip tek bir örgütün çatısı altında toplamakla ve sonraki altı ay da devrimin altyapısını güçlendirmekle geçti. Gerekli kararların verildiğinden ve ortaya çıkan sorunlarla ilgilenildiğinden emin olmak amacıyla her kasabaya bir görevli atadık. Örgütün alt seviyelerinde olan insanları alıp hükümetin valilik, bakanlık gibi önemli pozisyonlarına yerleştirebiliyorduk. Altı ayın sonunda grupla ters düşmeye başladım. Onların da tıpkı Halkın Mücahitleri'ne benzemeye başladıklarını fark etmiştim. Faşizm yeniden ortaya çıktı. Bunun üzerine şuna karar verdim; otuz devrim de yapsak -sanırım bunu söylediğimi herkes biliyor- kültürümüz köklü bir biçimde değişmediği takdirde hiçbir şey değişmeyecek. Devrim Mücahitleri'nin atmaya çalıştığı ilk adım, insanları kontrol altına alacak bir örgüt oluşturmaktı. Bu fikir, en başından beri vardı. İktidar açlığı artınca iç çekişmeler de beraberinde geldi. Bu yüzden istifa ettim ve bir radyoda sıradan bir haber muhabiri olarak çalışmaya başladım.

ŞİİRSEL BİR DÖNÜŞÜN SİYASETİ

HD: *O sırada radyonun yönetiminde kim vardı?*

MM: Herşey karmakarışıktı. İslam Cumhuriyet Partisi'nden (Hizb-i Cumhuri) Devrim Mücahitleri'ne kadar her grup işin içindeydi.

Radyo ve televizyonun başında Sadık Kutbizade (Humeyni'nin ilk yoldaşlarından biri; ulusal televizyonun başına getirilmiş ve daha sonra İslam Cumhuriyeti'ni yıkmaya kalkıştığı gerekçesiyle idam edilmiştir) radyo ve televizyonun başındaydı, ama istasyonların günlük yayın akışlarıyla bizzat ilgilenmiyordu ve radyo programları on iki değişik kişi tarafından gerçekleştiriliyordu. Ben ilk birkaç ay boyunca prodüksiyon bölümündeydim, daha sonra yayın bölümüne geçtim. Devrimden bir ay sonra bile radyonun yayın bölümündeki tek yazar bendim. Birkaç dakikalığına müzikli aralar veriliyordu ve ben bu kısa zaman diliminde bir sonraki bölümü yazmak zorundaydım. Sonra tekrar iki dakikalık bir müzik yayını başlıyordu ve ben de sıradaki bölümü yazıyordum.

HD: *Bu ulusal radyo muydu?*

MM: Evet. Prodüksiyon çalışması yapmak mümkün değildi! Her gün yaklaşık üç saat süren programlar vardı, gerisi canlı yayın olmak zorundaydı. Genellikle ben çılgın gibi ortalıkta koşuşturuyordum. O günlerde üç siyasal hizip doğrudan radyoyla bağlantılıydı. Ayrıldığım Devrim Mücahitleri de bunlardan biriydi. Örgütte benden daha alt seviyede olanlar, şimdi işyerinde patronum konumundaydılar. Ne kadar uğraştılarsa da onlara yeniden katılmayı reddettim. Onlara tüm örgütlerle bağımı kopardığımı, bir anarşist olduğumu söyledim! Her gün sekiz saat boyunca İslam Cumhuriyet Partisi'nin görüşlerine uygun yayınlar yapılıyor, sekiz saat Beni Sadr'ın görüşlerine ayrılıyor ve yine sekiz saat boyunca da Devrim Mücahitleri radyonun kontrolünü alıyordu. Ama bu grupların tek yazarı bendim. Bu yüzden kullandığım dili iyi ayarlayıp her grubun yayın saatinde farklı şeyler söylüyordum. Yine de, sakınarak da olsa her zaman kendi söylemek istediğimi anlatmaktan geri kalmıyordum. Sonunda, "Bu herif hepimizle dalga geçiyor!" deyip beni kovdular. Sonra Mustafa Ruksefat (önde gelen bir Müslüman eylemci) yetenekli insanları biraraya getirip Hozeh-yi Endişeh ve Honar-i İslami adında bir merkez açmaya karar verdi.

HD: *Bu grupta hiç kadın var mıydı?*

MM: Başlangıçta sadece bir-iki tane vardı. Daha sonra sayıları arttı. Merkezde çalışmaya başladıktan sonra bu öykülerin bazılarını *Sureh* adlı, herhalde en az yüz baskısı yapılan bir seriden çıkarmaya başladık.

HD: *Beraber çalıştığınız insanların hepsi genç miydi? Aranızda devrim-öncesi dönemden yazarlar yok muydu?*

MM: Hayır, hepimiz gençtik. Senaryolar üzerinde çalışmaya başladığımızda, *Tojih* (Açıklama) adıyla filme çekilen bir metin yazdım. Daha sonra bir grup insan bunu sinemaya uyarladı. Sartre'ın *Kirli Eller* adlı romanına oldukça benziyordu. Öykü, bir yere bomba koymakla görevlendirilen adamın, bombayı patlatmak üzereyken yakınlarda çocukların bulunduğunu fark etmesi hakkındaydı. Derken, SAVAK bomba patlamadan önce adamı tutukluyor ve adam, çocuklar zarar görmesin diye bombanın yerini söylüyordu. Şaşırıp ona saygı duyuyorlardı. Adam, "Buna dayanamam. Ben kimseyi öldürmek istememiştim," diyordu. Ama film çok kötü çekilmişti ve bitmesi oldukça uzun sürmüştü. Bu sırada İreç Kadiri'nin yaptığı çok kötü bir filmi izlemiştim. Arkadaşlarım bu filmi eleştirmemi istemişlerdi ama ben eleştiriye inanmadığımı fark etmiştim. "Kim nasıl isterse o şekilde film yapsın," diye düşündüm. Ben de eleştirmek yerine kendi filmlerimi yapacaktım. Bir ay sonra film çekmeye başladım. İreç Kadiri, bana film çekmek için ilham verdi!

KURTARICI SİNEMA

HD: *İreç Kadiri'nin filminin adını hatırlıyor musunuz?*

MM: Adı, *Barzakhi-ha* (Tehlikeye Atılmış) idi. Hapisteki bir grup serserinin öyküsüydü. İçlerinden biri kendi annesini öldürmüş, bir diğeri öz kardeşine tecavüz etmişti. Bu karakterler hapisten kaçıp İran halkını kurtarmak için Irak'a saldırıyorlardı! Ben bunu oldukça aşağılayıcı bulmuştum. Tüm vatanseverleri kendi annelerini öldürmüş insanlar olarak gösteriyordu. Aksiyon, şiddet ve yalanlardan ibaret, Hollywood usulü öykülerden biriydi. Benim yaptığım filmin adı *Tobeh-ye Nasuh* (Nasuh'un Tövbesi) idi. Kalp krizi geçiren bir bankerin

öyküsüydü. Ailesi, bankerin öldüğünü düşünüp gömmeye hazırlanır. Sonra, adamın vücudu kımıldamaya başlayınca kaçarlar. Uyanınca, kendisini çok sevdiklerini sandığı ailesinin aslında ölüsünden çok dirisinden korktuğunu anlar. Ailesine duygusal olarak sandığı kadar bağlı olmadığına karar verir. Öyleyse neden onları desteklemek için birçok insanı hayatından bezdirmiştir? Bu soruyu yöneltince, tüm günahlarıyla yüzleşmeye başlar. Örneğin, kendisinden borç isteyenleri sebepsiz yere geri çevirmiştir. Bunun için bağışlanmayı diler. Evine kat çıkıp yan apartmandaki daireleri sürekli olarak karanlığa mahkûm etmiştir. Bunun için de bağışlanmayı diler. Ömrü boyunca birçok küçük günah işlediğini ve bunlar için affedilmeyi dilemenin yararsız olduğunu fark eder. Daha iyisi, günah işlemekten vazgeçmektir. Bu filmi yeniden düşündüğümde, bir (Yasujiro) Ozu filminin duyarlılığına sahip olduğunu görebiliyorum. Yine de ilk yapıtlarımı anlamak benim açımdan oldukça zor. Şimdi, bakış açısı kuru bir dindarlığı temel alsa da, bu filmin konusunun önyargılar olduğunu söyleyebilirim. Yine de insan ilişkilerini daha iyileştirmek uğruna verilen mücadeleyle bağlantılı bir öyküdür. Filmin böyle olmasının iki sebebi vardır; birincisi, ilk yazdığım senaryonun oldukça zayıf bir şekilde filme uyarlanması, ikincisi de felsefi ve siyasal nitelikli olan öykünün bir aksiyon filmi haline getirilmeye çalışılmasıdır.

HD: *Bir dakika. İreç Kadiri'nin filmini görmenizle* Nasuh'un Tövbesi'*ni çekmeniz arasında ne kadar zaman geçmişti?*

MM: Bir ay.

HD: *Yani, bir ayda film çekmek için gerekli olan tüm teknik donanımı kazanabilmiş miydiniz?*

MM: Aslında, evet. Bence bir film çekmek için gereken teknik bilgiyi iki ay içinde edinmek mümkün. Asıl önemli olan, ne söylemek istediğiniz hakkında bir fikre sahip olmak.

HD: *Kaderi'nin filmini görmeden ve* Nasuh'un Tövbesi'*ni çekmeden önce hiç kamera kullanmamıştınız. Öyle değil mi?*

MM: Asla. Çocukken anneanemin etkisi yüzünden, dini sebeplerden dolayı müzik dinlemeye bile karşıydım. Müzik çalan bir dükkânın önünden geçerken, çalan melodiyi duymamak için kulaklarımı ellerimle tıkadığım bile olurdu. Annem ve oldukça dindar ve siyasete meraklı biri olduğunu söylediğim üvey babamla birlikte nadiren sinemaya giderdik. Ama annemle çarşafının adaba uygun bir biçimde kapalı olup olmadığı konusunda tartışır, ona sinemaya gittiği için cehennemde yanacağını söylerdim. On beş-on yedi yaşları arasında siyasal eylemlere katılırken birkaç film izlemiştim. Bir tanesi, Emir Nadiri'nin devrimci bir film olarak kabul edilen *Tengsir*'iydi. Bir diğeri de, Truffaut'nun hâlâ çok sevdiğim filmi *Fahrenheit 451*; ama daha sonra SAVAK'ın sansürlü kitapları yakmasının sebebi olarak gördüm bu filmi. Şimdiyse, sinemanın edebiyatla olan ilişkisini, sinemanın edebiyatın yerini alıp almayacağını sorgulayan bir film olduğunu düşünüyorum. Gördüğüm bir başka film de *Madar* (Anne) idi; ama bu öykünün hangi film versiyonunu gördüğümü bilmiyorum. Hapisteyken de haberler haricinde film ya da televizyon izlemiyorduk. Fakat 1978'de televizyon bir dizi çok güzel film yayınlamaya başladı. Bergman'ın şu filmi gibi. Adını şimdi hatırlayamadım.

HD: Yedinci Mühür?

MM: Evet. Ayrıca televizyonda iki tane İtalyan devrimci filmi de gördüm. Devrimden sonra da altı ya da yedi film daha görmüş olmalıyım. Biri, daha önce de sözünü ettiğim *Barzakhi-ha* ve Emir Kavidel'in başka bir filmiydi. Sonuçta, *Nasuh'un Tövbesi*'ni çekmeye karar verdiğimde hayatımda toplam elli film bile izlememiştim.

HD: Nasuh'un Tövbesi'*ni yaptıktan sonra...*

MM: *Do Chashm Bi-Su* (İki Görmeyen Göz) ve *Este'azeh* (Sığınak Aramak) adlı filmleri çektim. Yine de unutmayın ki, film çekmeye ya da senaryo yazmaya başlamadan önce yaklaşık bir buçuk yıl boyunca her gün kısa öyküler, romanlar ve oyunlar okudum. Yani, çok fazla film görmemiş de olsam onların arkaplanındaki edebiyatı yakından

tanıyordum ve filmlerimi çekmeye başladığımda onları kare kare düşündüm. *İrşad*'a (Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı) gidip filmim için bütçe almak istediğimde, yanımda onlara gösterebileceğim fotoğraflar ya da bir Süper-8 filmim ya da başka bir şey olmayışına çok şaşırdılar. Bana, "Hiç sinema bilgin olmadan nasıl film yapacaksın?" diye sordular. Sonunda üvey babamdan ve birkaç arkadaşımdan borç aldım. Tousi marka 'taşınabilir' model bir kamera, bir projektör, birkaç tane de objektif aldım. Hepsi 200 bin tuman tuttu (o dönemde yaklaşık 30 bin dolar). Filmi bitirdikten sonra on iki kopya bastırdım. Bu da masraflarımı 700 bin tumana yükseltti. Anlaşmamız şu şekildeydi; şayet film iş yaparsa bunu üvey babama verecektim, yapmazsa başarısızlığımla yaşamak zorunda kalacaktım. Filmimi beğendi. Sonuçta ilk filmimi borçlanarak çektim. Tıpkı kurduğum kütüphane gibi. Filmden elde ettiğimiz gelirle sanat merkezimiz *Hozeh*'de bir ses stüdyosu kurduk. Yurtdışından bir dolly ve geniş açı objektifi olan birkaç kamera aldık.

BİR SİNEMA KARİYERİNİN BÜTÜNSELLİĞİ

HD: *Bugüne dek çektiğiniz filmlerden biraz daha söz eder misiniz?*

MM: Ben kendi filmlerimi dört döneme ayırıyorum. İlk dönem, *Nasuh'un Tövbesi, İki Görmeyen Göz, Sığınak Aramak* ve *Boykot*'u kapsıyor. Bu döneme geçmişte yaşadığım deneyimler damgasını vurmuştur; örneğin, solcularla ve Mücahitler'le çatışmalarım, anti-faşist görüşlerim, vs. Bu örgütlerin kendi ideolojileriyle çeliştiğini, sonunda elde kalanın sadece kendilerinin doğru davrandığını sanan bir grup insan olduğunu, bu görüşün de doğal olarak faşizmi doğurduğunu düşünerek hareket ediyordum. Bunların kültürel ve siyasal sorunlar olduğunu bilmeme ve faşizmden nefret etmeme rağmen, onu komünizme ya da anarşiye tercih ederim. Dindar eylemlerin genelde faşizme yöneldiğinin de farkındayım. Yine de ilk zamanlardaki tecrübelerimin hissettirdikleri buydu. Dolayısıyla, bu çalışmalarım *Nasuh'un Tövbesi* gibi ahlâk dersleri içerir ve insanlara nasıl yaşamaları gerektiğini anlatır, ya da *Boykot* gibi siyasal içeriklidir. *Boykot*'u gördüyseniz, onu faşizm eleşti-

risinin özeti olarak okumanın mümkün olduğunu bilirsiniz. Bu ilk dönem çalışmalarım, ayrıca o zamanlarki dini görüşlerimin de etkisini taşır ve teknik hatalarla dolu oldukları için sinema konusunda yetkin olmayan birinin çalışmaları oldukları açıktır.

HD: *Kendisini kanıtlamış film yapımcıları ve eleştirmenleri filmlerinize nasıl tepki verdiler? Çok zorlu bir dönemden söz ediyoruz. O dönemde film çekmek için izin alabilmenin bir ayrıcalık olduğu unutulmamalı.*

MM: Ben film çekmeye başladığımda, devrimden sonra bu fırsatı elde edemeyen film yapımcıları bana öfke duymaya başladılar. Yepyeni bir sinemacı kuşağının ortaya çıkmasını kıskanmışlardı ve bu yüzden bana epeyce bir saldırdılar. Tabii bu saldırılar, hayatımın en eğitici deneyimlerini yaşattı bana. Ortada herkesin sözde nefret ettiği bir yönetmen vardı, fakat filmlerini gören herkes onları beğeniyordu.

HD: *Peki, sizi iktidarla ortaklık içinde gördükleri için mi alay konusu yaptılar?*

MM: Hayır, durum öyle değildi. Bu sinemacılar, camiada var olabilmek için iktidara bel bağlamak zorundaydılar. Ama onların asıl çekemediği benim filmlerimdi, sanırım.

HD: *Kıskandılar mı yani sizi? Nasıl olur da bir Beyzayi, Mehrcuyi, ya da bir Kiyarüstemi sizi kıskanabilir? Onlar İran sinemasının kabul görmüş ustalarıydı, oysa siz onların hünerlerini yeni yeni kapmaya başlamıştınız. Acaba siyasal ve profesyonel açıdan onların sahip olmadığı imkânlara sahip olmanıza mı içerlemişlerdi?*

MM: Solcular benim dindar olduğumu iddia ettiler. Dindar olanlarsa, "Bizim sanatla ne işimiz olur?" dediler. Her grubun kendine göre şikayetleri vardı. *İrşad* (Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı), yani iktidarın kendisi bile, "Bu insanlar kim ve neden film çekiyorlar?" diye sordu. Herkes beni aşağılıyordu. Bir sorun haline gelmiş-

tim. Dolayısıyla, kariyerimin bu ilk döneminde kazandığım şöhretin yüzde doksanını rakiplerim sayesinde elde ettim. Hatta bazıları benim çalışmalarımın 'sinema' olmadığını bile söylemeye başlamışlardı; ki ben bunu tamamen ahmakça bir suçlama olarak görüyorum, çünkü yaptığım her film bir sinema yapıtıdır. Üstelik hangi 'sinema' tanımına bağlı kalmak zorundayız? Herkesin farklı bir 'sinema' anlayışı vardır.

HD: *Evet, size katılıyorum. Tüm filmlerinize kendi damganızı vurduğunuz ortada. Fakat o zamanlar deneyimsiz olduğunuzun farkındaydınız. Sinemanın bir sanat olduğunun ve bu sanatın en azından temel gereklilikleri konusunda uzmanlaşmış olmanız gerektiğinin de bilincindeydiniz. 'Kıskanmış' olsalar da olmasalar da, sizi eleştirenlerin öfkesinin kendilerine göre bazı haklı sebepleri vardı elbette. Bu görüşe katılmıyor musunuz?*

MM: Şöyle açıklayayım o zaman ben size. Üç filmimi bitirdikten sonra, 1982'de *Nasuh'un Tövbesi,* 1983'de *İki Görmeyen Göz* ve *Sığınak Aramak*; bir yıl boyunca sinema üzerine yazılmış olan kitapları okumaya karar verdim. Hapishanedeyken diğer mahkûmlardan öğrenmiş ve sonraları da kullanmış olduğum bir yönteme göre okuma yaptım. Yani, bu konu üzerine ulaşabildiğim her malzemeyi topladım, bunları birbirleriyle karşılaştırarak hepsini okudum ve bir sonuca varmaya çalıştım. Ağırlıklı olarak çeviri kitaplardan ve dizilerden oluşan dört yüz küsur kitap topladım. Satın alabildiklerimi aldım, bulamadıklarımı ödünç istedim ya da fotokopi çektirdim. Bundan sonraki yaklaşık altı ayımı sabahtan akşama kadar bu kitapları okuyarak, ilginç bulduğum herşeyi not alarak geçirdim. Bu notların hepsini, 'kameramanlık, 'yönetmenlik,' 'oyunculuk,' 'kurgu,' 'ses' gibi başlıklar altında topladım. Sonra bu konuları da tekrar alt-başlıklara böldüm; örneğin 'kameramanlık' konusunu, 'objektifler,' 'hareket' ve 'kamera açıları' alt başlıklarına ayırdım. Bu işlemi bitirdiğimde, epey bilgi sahibi olmuştum. Örneğin, yönetmenlik konusunda, bir yazar yakın çekim yöntemine karşı olduğunu, bir diğeri ise şu şu sebeplerden dolayı filtre kullanmadığını anlatıyordu. Bütün bunlar hakkında notlar aldım. Notlarımı özetleyip düzenledikten sonra,

baktını ki objektiflerle ilgili tüm bilgileri, tek bir sayfada özetleyebiliyorum. Sonra da aldığım tüm notları küçük bir not defterine sığacak şekilde kısaltmaya başladım. Böylece dört yüz küsur kitabı, yüz başlığa indirgenmiş bir cep kitabına dönüştürdüm. Bu sürecin ardından *Boykot*'u çekmeye başladım. Önceden üç film yapmış bu adamın çok farklı bir film yapmasına herkes çok şaşırdı. Ben olaya şu şekilde bakıyorum: Lise diploması almış olan her kişinin okuması gereken kitap sayısı, diyelim ki asgari yüz yirmidir. Yani, her yıla on kitap düşüyor. Peki, ya üniversite diploması alabilmek için kaç kitap okumak gerekir? Hepsi toplam iki yüz olsun. Ya doktora için? Üç yüz diyebilir miyiz? Evet, benim sinema konusunda akademik bir eğitimim yok, doğru; ama sinema hakkında en az doktorasını vermiş bir akademisyen kadar kitap okumuşluğum var. Aynı süre zarfında, hatırlarsınız herhalde, devrimci komiteler çeşitli film videolarının arşivlerini falan hazırlamakla uğraşıyorlardı.

HD: *Hayır, hatırlamıyorum. Ben ülkede değildim.*

MM: Haklısınız. Neyse, dört yüz video kasetlik bir arşive sahip olan bir yer vardı, hepsi berbat filmlerdi. Beyk İmanverdi'nin (çoğunlukla ticari filmlerde oynayan ünlü bir aktör) başrolünde oynamış olduğu filmler falan bulunuyordu orada. Bazıları İran, diğerleri yabancı filmlerdi, ama hepsi birbirinden beterdi. Aralarında kırk-elli tane izlenebilir kalitede film vardı. Yani, bilmem gereken çoğu şeyi öğrenmemi sağlayan kitaplara ilave olarak kırk-elli tane de film izlemiş oldum. Düşünüyorum da, zamanında seyretmeye değer bulmuş olduklarım olsa da, şimdi düşündüğümde bir elin parmak sayısını geçmeyecek kadarı hariç hiçbirini oturup yeniden izlemem. Şu an sahip olduğum tekniği, seyrettiğim filmlere değil, okuduğum kitaplara borçlu olduğumu söyleyebilirim. Örneğin, o dönemde izlediğim iyi filmlerden biri Hitchcock'un *Kuşlar*'ıydı. *Bisiklet Hırsızları* ve *Yurttaş Kane*'i de aynı dönemde izleme fırsatı bulmuştum. *Yurttaş Kane*'i ne kadar çok izlersem, o kadar az anlıyorum ben. Bu filmi güzel bulduklarını söyleyen insanların aptal olduklarının fark edilmesinden korkan aptallar olduğunu ve filmin

iyi olduğu fikrini papağan gibi tekrarlamaya devam ettiklerini düşünüyorum *(güler)*. İnsanların bu film hakkında neden hâlâ böyle konuştuklarını anlayabilmiş değilim.

HD: Boykot'*a geri dönelim. Bu filmin sinema kariyerinizdeki önemini nasıl açıklayabilirsiniz?*

MM: *Boykot,* benim sinema kariyerimin birinci ve ikinci dönemlerinin arasında bir yerde kalıyor. İkinci dönemimi oluşturan filmlerim, *Seyyar Satıcı*, *Bisikletçi*, *Kutsanmışların Evliliği* idi. Üçü de sosyal içerikli filmlerdir... Devrimin üzerinden birkaç yıl geçmişti ve ben de bu yeni hükümetin kayda değer adımlar atmayacağına inanır olmuştum. Kendi kendime, "Bu sloganların arkasında ne var acaba?" diye soruyordum. Sol bozguna uğratılmıştı (evet, kontrolü ellerine alacaklar diye endişelenmiştim, doğru), ama sonra farkına vardım ki, devrimi kontrol eden ipler, asıl kapitalizmin eline geçmeye başlamıştı. İşte bu filmlerim, kapitalizmi eleştirir ve kapitalizmin toplum üzerindeki etkilerini anlatır. Bu dönemden sonra, filmlerim teknik açıdan giderek iyileşmeye başlar. İyi yapılmış, ortalamanın üzerinde İran filmleridir onlar. İran filmlerinin uluslararası film festivallerine giriş kapısını açan bu filmlerdir. Üçü de film festivali çevrelerinde büyük başarılar elde etti. Farabi'nin (Farabi Film Enstitüsü) yöneticileri epey endişelenmişlerdi... *Kutsanmışların Evliliği* ya da *Seyyar Satıcı* adlı filmlerimi hiçbir uluslararası film yarışmasına resmi olarak sokmadılar. Çünkü bu iki film, ülke içinde özellikle sağ kesimin düşmanlığını kazanmıştı ve Farabi, filmlerin ödül kazanması halinde bunun Enstitü'nün çalışmalarının sonu anlamına geleceğinden korkuyordu. O yüzden sadece *Bisikletçi*'nin gösterilmesine izin verildi ve ben onlara projemi sunduğumda bile bana filmi Pakistan'da çekmemi söylediler. Ben de filmin yaklaşık yüzde doksanını İran'da, kalanını Pakistan'da tamamladım. Üçüncü diye adlandırdığım dönemimi ise *Aşk Nöbeti*, *Zayandeh-rud'daki Geceler*, *Bir Zamanlar Sinema* ve *Aktör* oluşturur. Bunların arasında en kötüsü *Aktör*, en iyisi de *Aşk Nöbeti* ve *Bir Zamanlar Sinema* idi. Aslında *Selam Sinema* ve *Masumiyet Anı, Boykot*'a benzedikleri için bu döneme



Mahmelbaf, *Aktör*'ü, gişe yapan bir sanat filmi de çekebileceğini kanıtlamak amacıyla çekti. Filmde başrol oynayan Fatma Mutemed Arya, devrim-sonrası İran sinemasının en önemli oyuncularından biri haline geldi.

hem dahil hem de değildirler. Ama bu filmlerim de kendi aralarında da bir dönem oluştururlar elbette.

HD: *Peki, son dönem filmlerinizi nasıl tanımlıyorsunuz?*

MM: Bana göre, göreceliliğin beyazperdede örneklenmiş halleridir onlar. Benim ikinci dönem filmlerimde sorun olan bir durumdur bu. Birinci dönemimde çekmiş olduğum filmlerde solcular hep kötü, dindarlar hep iyidir; yani, bir taraf bütünüyle iyi ve diğer taraf da kötüdür. İkinci dönem filmlerimde bu hata aynen devam eder. Ama bu sefer yoksullar iyi, zenginler kötüdür şeklinde bir yaklaşım söz konusudur. Özetle, psikolojik derinliği olmayan filmlerdir bunlar. Doğruyu tanımlamak için kullandığım kriter birinci dönemde din, ikinci dönemde sosyal adalet olmuştur. Bu filmlerimin hepsi taraf tutar sonuçta. Mutlakçı bir yaklaşım söz konusudur. Üçüncü dönemimde değişen, yarattığım karakterler oldu. Daha karmaşık hale gelen bu karakterlere bakınca yalnızca iyiler ve kötüler görülmez. Herkes hem iyi hem de kötüdür; gri tonları hâkimdir hepsinde. Bu dö-

nemdeki en önemli değişiklik budur. Ayrıca bu filmlerimde esas bir gerçeklik de yoktur.

HD: *"Esas bir gerçeklik yoktur," derken neyi kastediyorsunuz?*

MM: Gerçeğin var olmadığını kastediyorum! Hatta bu filmlerimin odak noktası kesinlikle "Gerçek nedir?" sorusudur.

HD: *Sizi anlayabildiğimden pek emin değilim. 'Gerçek' derken sanatçı kimliğinizle mi yoksa inançlı kimliğinizle mi konuşuyorsunuz? Yoksa henüz bu ayrımı yapmadınız mı?*

MM: İzin verin, açıklayayım. *Aşk Zamanı*'nda gerçeği üç farklı bakış açısından, *Bir Zamanlar Sinema*'da en az iki farklı bakış açısından görürüz. *Zayandeh-rud Geceleri*'nde de aynı şey söz konusudur; devrime hem devrim-öncesi hem de devrim-sonrası açıdan bakılır. *Aktör*'de sanatçı olmak isteyen, fakat koşulların izin vermediği bir insanın öyküsünün aynı biçimde anlatıldığını görürüz. Üçüncü dönem filmlerimde ise hayat hükmeden koşulların birçok açıdan analizi söz konusudur. Her karakter kendine uygun bir bakış açısı seçerek olayları o şekilde değendirmeyi üstlenir. Ancak aydınlanmanın başladığı dönem, dördüncü dönemim olmuştur. Beni etkileyen, birinci dönemimin Söhrab Sepehri'yi hatırlatan dünyevi doğası olmuşsa da, beni asıl etkileyen dördüncü dönemimin dünyeviliğidir. Hayata ve insanlığa yaklaşırken, ölümcül derecede ciddi konulardan uzaklaştım. Ama dördüncü dönemim hakkında başka anlatabileceğim bir şey yok; onu henüz tam olarak yargılayabilmiş değilim. Görecelilik kavramına bile sabrım kalmamış sanki. Dördüncü dönemimde iki genel sorunu ele alıyorum. Birincisi, çoklu bakış açısı. İkincisi de insani üzüntüler. Duygusal bir bakış açısı yakalamak istiyorum. Filmlerimdeki sıcaklık, üzüntü içinde yaşamanın verdiği keyiften ileri geliyor; ama kat be kat artan türden bir keder değil bu. Şu sıralar bu kederin yapısını incelemekteyim ve hâlâ da araştırıyorum. Benim açımdan geçtiğimiz yıl, *Boykot*'u çekmiş olduğum yılın öncesine çok benziyor; hiçbir şey yapmayıp sadece kitap okuyarak geçirdim bu süreyi. Şu

sıralar birçok film izliyorum, tartışmalar yapıyorum, geleceği düşünüyorum. Yani kısacası, dağarcığıma önceki dönemlerimden neleri katarak bir adım daha ilerleyebilirim diye kafa yoruyorum.

HAYAT ARKADAŞINI KAYBETMEK

HD: *Muhsin, bana biraz eşinden bahseder misin? Aşk deneyimlerin, evlilik, çocuklarının doğumu ve ilk eşinin üzücü ölümünü anlatabilir misin?*

MM: Hapishaneden çıktıktan sonra, biraz önce de bahsettiğim gibi, yaklaşık üç ay boyunca Devrim Mücahitleri'ne katıldım. Devrim gerçekleştiğinde bizleri oldukça şaşırtmıştı. Başarıyla ulaşmak için en az iki-üç yıl daha mücadele vermemiz gerektiğini düşünüyorduk. Benimle beraber tutuklanan ve hapse giren arkadaşım, ileride eşim olacak kadının akrabası olan Hasan Langarudi idi. Devrim gerçekleştikten bir ya da iki hafta kadar sonra, Hasan bana yoldaşımız olan bir kızla evlenmeye karar verdiğini söyledi. Sonra da bana, "Peki, sen evlenmek istemiyor musun?" diye sordu. Ben de, "İsterim, neden olmasın?" diye karşılık verdim *(güler)*. Sonra bana hoşlanacağımı düşündüğü bir akrabası olduğundan bahsetti. Ona kızı iyi tanıyıp tanımadığını sordum, o da bana iyi tanıdığını ve ailesinin oldukça yoksul olduğunu söyledi. Kızın annesi ölmüş, bir dükkân sahibi olan babası da yeniden evlenmişti, adamın yedi-sekiz çocuğu vardı. Hasan, bana kızın gösterilerde ve devrimde aktif rol aldığını anlattı. Daha kızı görmeden onunla evlenmeye karar verdiğimi söylesem, bana inanır mıydınız? Nişan hazırlıklarına başladıklarında o kadar utanmıştım ki, kızı görmeye gitmemiştim. Beni Sadr'ın gelip konuşma yapması gibi örgüt işleriyle uğraştığımız merkez bürosunda olduğumu hatırlıyorum. Hasan'a rastlayıp ondan eşim olacak kızın bir fotoğrafını getirmesini istemiştim. Tam o anda çatıdan silah sesleri gelmeye başladı ve çok korktum. Birilerinin infaz edildiğini sanmıştım. Sonradan infaz edilenin benim de kaldığım hapishanenin müdürü olduğu anons edildi. Silah sesi ve beraberinde müdürün infaz edildiğini bildiren anons... Çok şaşırmıştım, oldukça korkunç bir andı. Birliğimizi ne tuhaf durumların çevrelediğini görüyorsunuz işte. Evlilik hazırlıklarına baş-

landığında, sahip olduğum tek şey eski püskü bir ordu pantolonuydu. Nişanlımın evine gittiğim gün kapıyı üvey annesi açtı, önce merhabalaştık, sonra da beni içeri davet etti. Kim olduğumu, evlilik hazırlıkları hakkında konuşmaya geldiğimi söyledim. İşte, Fatma'yı ilk olarak o zaman gördüm. On sekizine basmasına birkaç gün vardı. Bense yirmi iki yaşındaydım. Konuştuk ve on sekizine basmamış olsa bile evlenmeye, evlilik cüzdanını da sonradan almaya karar verdik. Sonra üvey annesi kibarca üzerimdeki pantolonu nikâhta giymememi rica etti. "Asla," dedim, "İnançlarımı değiştiremezsiniz!" Takım elbisesi olan benden daha küçük bir kuzenim vardı. Onun takımını denedim ama bana küçük geldi. Ceketin kolları çok dar gelmiş, pantolonsa hiç olmamıştı. Sonra saçlarımı bir şekle sokmam gerektiğini düşünüp berbere gittim, ama berber saçlarımı gelişigüzel kırpıverdi. Düşünsenize, tuhaf bir damatlık içinde, yarı-kel bir damat *(güler)*... Ne düğün ama! Evlilik cüzdanı veya başka bir belge istememiştim... İmam Ali ve eşi Fatma gibi olmamızı istemiştim. Tabii benim eşimin adı da Fatma'ydı. Kafamızdaki bir sürü sloganla beraber, böylece evlendik... *Kutsanmışların Evliliği*'nde, karakterlerden biri, "İmam Ali ve Fatma gibi yaşamak imkânsız," der. O zamanlar sloganlar olmadan yaşamak imkânsızdı. Böylece birkaç gün sonra evlenmemizde karar kılınmıştı. Hatırlarsınız, o zamanlar herşey komiteler tarafından yürütülürdü. Behzat Nebavi bana, "Dün neredeydin?" diye sordu. "Evlenmekle meşguldüm," diye cevap verdim. O da, "Şimdi evlenmenin sırası mı?" dedi. Sonra da beraber Refah Okulu'na (devrimcilerin merkez bürosu) gittik, iki faraş ve bir süpürge aldık. Oradan da bazı sivillerin devraldığı eski Meclis Binası'na (İran Parlamentosu) gittik. Orayı silip süpürdük, Refah binasından Meclis'e taşınacak askeri harekât bürosu için bir ofis hazırladık. O günlerde Bazergan Refah'daydı, mahkûmlar Refah'ta tutuluyordu, İmam Humeyni Refah'da kalıyordu ve insanlar devrim esnasında el koydukları silahları gelip buraya teslim ediyorlardı. Herşey karmakarışıktı, anlayacağınız. Biz de gidip Meclis'i temizledik ve bir telefon bağlattık *(güler)*. Ertesi gün burası Dışişleri Bakanlığı Bürosu ilan edildi. Ben de tüm bu curcunanın ortasında evlendim. Derken, evliliğe hiç de meraklı olmadığımın farkına vardım. Üstelik hâlâ bir evlilik cüzdanımız yoktu. Birkaç şilte,



Mahmelbaf'ın gerçeküstü kamera hareketlerinin büyüsü, *Kutsanmışların Evliliği* kadar eskidir. Bu dikkatle düzenlenmiş sahnede, deli adam kapıdan içeri giren kadını korkutur, kadın da nar taneleriyle dolu tabağı devirir.

birkaç lamba, tabak ve çatal alıp bir hamamböceğinin ancak sığabileceği bir odaya taşındık. Tam da Ali Hatemi'nin filmi *Suteh-Delan*'da (Haksızlığa Uğrayan) olduğu gibiydi herşey. *Suteh-Delan*'ı çok sonra izledim ve o filme hemen âşık oldum, çünkü anlatılan öykü benim evlilik yaşantımın ilk dönemlerine çok benziyordu.

Siyasal örgütleri bırakıp radyoda çalışmaya başladığım zaman Fatma da benimle geldi. Ben program yazıyordum, o anons yapıyordu. Semira doğduğunda onu da beraberimizde radyo istasyonuna götürmeye başladık. Biz çalışırken her zaman ikimizden birinin yanındaydı. Sanat Merkezi'nde çalışmaya başladığımda, biraz borç para alıp, Vali Asır'ın (Caddesi) diğer tarafına, birkaç tuğla fırının arasına bir ev yaptım. Caddenin bizim eve bakan kısmı genişletildiği zaman asfalt kısa sürede çöktü, çünkü zemin hâlâ oturmamıştı. Ben *Seyyar Satıcı*'yı bitirene kadar orada oturduk. *Sığınak Aramak* ve *Kutsanmışların Evliliği*'ni çektiğim sıralarda Fatma hep yanımdaydı, ama

Boykot'u çekerken ikinci çocuğumuz doğduğu için bana fazla yardımcı olamadı. Pakistan'da çekilen bölümler hariç *Bisikletçi*'nin setinde de bulundu. İkimiz, sonuna dek birlikte çalıştık.

Derken, 1992'de tekrar taşınmak zorunda kaldık. Özellikle sosyal içerikli ikinci dönem filmlerim sayesinde artan şöhretim yüzünden, her sabah evimizin önünde bekleşen bir insan topluluğu oluşmuştu. İnsanlar, *Kutsanmışların Evliliği*'ni çekebilecek paraya sahip olduğum için onlara da ödünç para verebileceğimi sanıyorlardı. Bazıları hasta çocuklarını getiriyordu. Biz de bazen ev kiraladık, bazen satın aldık.

En son satın aldığımız ev... Dolatabad'daydı... Bu öyküyü anlatmaktan... Hiç hoşlanmıyorum... Fatma, üstünde sentetik kumaştan bir eşofmanla gaz lambasını yakmaya gitmiş ve gazın bir kısmı üstüne sıçramış. Eşofmanı alev almış... Komşular ateşi söndürmek için hemen koşmuşlar ama çok geç kalmışlar. Herşey birkaç dakika içinde olup bitmiş... Evde kız kardeşi de vardı, beraber film izliyorlardı ve ikisi de yandı. Kardeşi alevleri görünce hemen yardımına koşmuş, ateş onun giysilerine de sıçramış ve onun giysileri de sentetik kumaştan olduğu için, salondan yukarıya, mutfağa doğru koşarken tüm vücudu yanmış... Bu... Bunu nasıl tarif edebilirim ki?... Yanmış bir kibrite bakın ve sonra o kibritin yerinde bir insan olduğunu hayal edin. Ateş... Bir kıvılcım üstüne sıçramış, söndürmeye çalışırken alev daha da yayılmış, o da kıyafetini yırtmış... Hastanede, zavallıcık o kadar kötü durumdaydı ki... Naylon kumaştan giysiler en kötüsüdür... Naylon, alev alır almaz deriye yapışıp yakıyor... Bunların hepsi, sadece sentetik kumaş yüzünden oldu. Bir damla gaz ve düşen bir kıvılcım saniyede koca bir aleve dönüşüveriyor ve bir dakika içinde olan oluyor. Giysileri tutuşunca odada koşmaya başlamış, sonra komşular eve girip ateşi söndürmeye çalışmışlar. Ben annemdeydim... Beş gün sürdü... Giysileri derisine yapışmıştı... Şayet o evden taşınırsak, ev mezarlığa döner diye düşündüm... *(sessizlik)*

Çocuklarımdan söz edeyim biraz da. Semira devrimden bir yıl, Meysam ise iki buçuk yıl sonra doğdu. Hana'nın doğumuysa, *Kutsanmışların Evliliği*'nin çekimlerine denk geldi.

HD: *Yani, eşiniz çalışmalarınızda aktif olarak yer alıyordu, değil mi?*

MM: Evet, kesinlikle. Hatta, *Bir Zamanlar Sinema*, *Aktör* ve diğer birkaç filmimde oyunculuk da yaptı. Oynanması gereken her rolü üstlendi. Örneğin, *Kutsanmışların Evliliği*'nde, bir hemşireye ihtiyacım olmuştu, Fatma da hemşire kıyafetini üstüne geçirdi ve rolü oynadı. Her tür küçük rolü üstlenebiliyordu. Senaryonun yazım aşamasında, özellikle kadın rollerinin yazımına katkıda bulunurdu. Çocuklarım da filmlerimin birçoğunda oyunculuk yapmıştır. İşte, bizim evliliğimiz böyleydi. Yani, aslında baştan âşık olmamıştım. Bizim aşkımız evlendikten sonra oluştu. Fatma, Güney Tahranlı sıradan bir kızdı. Devrimden sonra dostlarımın çoğunun bakan ya da üst düzey yetkili olmasına çok şaşırmıştı. "Devrim düzmeceymiş baksana," derdi, "seninkilerin hepsi adam olduğuna göre," diye espri yapardı *(güler)*. Kendini asla fazla ciddiye almazdı.

HD: *Biraz da ikinci evliliğinizden bahseder misiniz?*

MM: İkinci evliliğim *Selam Sinema*'nın çekimleriyle aynı zamana denk geldi. Fatma'nın kardeşi Marziye'yle evlendim.

HD: *Ve başka çocuğunuz olmadı, öyle mi?*

MM: Hayır, başka çocuk istemiyoruz.

BİR GELECEK OLARAK SANAT

HD: *Fatma'nın ölümünden sonra zor günler geçirmiş olmalısınız.*

MM: Film yapmaya başlayışım da en az eşimle tanışmam kadar tesadüfi olmuştur. Eşimle önce evlendim, sonra ona âşık oldum. Fatma'nın ölümüyle baş edebilmek tam iki yılımı aldı. İyi değildim, çalışamıyordum. Bana hayatımın en kötü tecrübesinin ne olduğunu sorsaydınız, cevabım, sabah akşam beraber olduğum insanı kaybedişim olurdu. İnanılmaz bir kadındı. Çocuklara bakar, evi çekip çevirir, akrabalarımızla ilgilenir, arkadaşlarımın eşlerine yardım ederdi. Milyonlarca ortak anımız vardı ve o birdenbire, apansız yok oluver-

di. Ona yavaş yavaş âşık olmuştum; sinemaya olan aşkım da aynı şekilde böyle adım adım gelişmişti. Başka etkenler de vardı. En çok satan kitabım 120 bin adet satıldı. Bildiğiniz gibi, İran'da kitaplar 3 bin adet basılır. Bir senaryo için 120 bin, çok büyük bir satış rakamı. Ama düşününce, *Boykot* sadece Tahran'da 1 milyon izleyici topladı. Yani, fazla popüler olmayan bir filmimin bir günlük gişesi, çok satan kitabımın beş yıllık tirajına eşit! Bu gerçeği göz ardı edemezdim. Ben gelecek nesiller için değil, sadece kendim için film yapıyorum. İletişim benim açımdan önemli. Ayrıca, diğer üretim biçimleri, yani oyunlar ve kısa öyküler yazmak, zaten film yapma sürecinin parçasıdır.

HD: *Fakat birbirini tamamlayan, daha bütünsel bir biçimde.*

MM: Kesinlikle. Filmlerimde kullanacağım müziği bile düşünürüm ben, hatta beste bile yaptığım söylenebilir! Ayrıca, tiyatro ve fotoğrafçılık da önemlidir. Sinema, daha bütünsel bir sanat dalıdır. İhtimalleri daha fazladır. Sinema sayesinde dünyanın birçok yerini görme fırsatı elde ettiğim için artık seyahat etmeye de tahammülüm kalmadı. Geçen yıl kırk yerden davet aldım. Sinemanın uluslararası bir faaliyet alanına sahip olmasından kaynaklanıyor bu. Edebiyat böyle değildir, örneğin İran edebiyatının sadece birkaç örneği İngilizce'ye çevrilmiştir. Oysa kaç İran filmi dünyanın dört bir yanına gönderildi? Sinema daha uluslararası bir sanat ve dili daha evrensel. Bu nedenlerden dolayı, edebiyat çalışmalarımı bir köşeye itip sinemaya devam etme kararı alırken hiç zorlanmadım.

HD: *Ziyaret ettiğin kırk ülkede gördüklerinizi anlatır mısınız?*

MM: Kırk ülkenin hepsine gitmedim ki. O sayıda davet aldım ve filmlerim yetmiş kadar ülkede gösterildi. Ben o kadar fazla seyahat etmedim. Seyahatten hoşlanmıyorum. En önemli yolculuğum, Londra'ya ilk gidişimdi, Batı'yı ilk kez görüyordum. Batı hakkında bana söylenmiş olan tüm kötü sözlerin yalan olduğunu düşünmüştüm. Batı ile Doğu arasındaki farklılıkları alıyor, çarpıtıyor ve Batı'nın bayağı bir tasvirini yapıyorlarmış meğer bana. Wim Wenders'in yönettiği *Arzunun Kanatları*'nı izlememle Britanya'yı ziyaret

etmem aynı zamana denk geldi. Yaşadığım şok o kadar büyüktü ki hastalandım ve başıma ağrılar girdi, on beş gün boyunca dinmek bilmedi. O zamana dek izlediğim hiçbir film beni *Arzunun Kanatları* kadar etkilememişti.

HD: Arzunun Kanatları*'nda sizi o kadar çok etkileyen şey neydi?*

MM: Zamanında haykırmış olduğum tüm dini sloganlar bu filmde vardı, ama film Batı'yı anlatıyordu! Oysa ben kendi kendime bu tür çıkarımlara varmaya daha önceden başlamıştım zaten. Eğer Londra'ya üç yıl erken gitmiş olsaydım, ne bu film ne de ortam beni o kadar çok etkileyecekti. İnsan önce kafasında bazı sonuçlara varır, sonra da bunlara kanıt aramaya başlar.

HD: *Yani, çıkarımlarınızın doğrulanması için Wim Wenders'a mı ihtiyacınız vardı?*

MM: Evet. Öncelikle göreceli bir konuma ulaşırsınız ve sonra -Locarno'da bana Ibsen'in ölmek üzereyken "*az taraf-e digar*" (öbür taraftan) dediğini söylemiştin- anlam kafanızda belirginleşir. Yoksa düşünceyi kavrayamazsınız. Aksi takdirde, herşeyin absürd ve tuhaf olduğu sonucuna varırsınız ki, o zaman ruhunuzda hayattaki herşeyi sorgulamanıza yol açan gizli bir güç şekillenmeye başlar. Hayatın bütün güzelliklerinde ve mutluluklarında, sonuç vermeyen, yararsız bir şeylerin varlığını hissetmeye başlarsınız. İşte bu yüzden olan biten herşeyi gereğinden fazla ciddiye almadan, olaylara eğlenceli tarafından bakabilmek iyi bir şeydir. Ozu, mezartaşına adını yazmamalarını, hatta adı yerine 'hiçbir şey' yazmalarını istemiş. Düşününce anlıyorsunuz, Ozu'nun haklı olduğunu görüyorsunuz. Ozu'nun 'hiçbir şey' olmadığı, yapıtlarında milyon tane hayat bulacağımız doğrudur. Fakat yine de bunların hepsi, şu koskoca hayat süreciyle karşılaştırılınca, hiçbir şeydir. İşte bu yüzden, artık film yapmaktan başka bir şeye kalkışacağımı hiç sanmıyorum. Fatma'nın trajik ölümünden sonra ve sansür idaresi beni durdurmaya çalıştığı zaman, bir-iki kez bu işten vazgeçmeyi, boyun eğmeyi gerçekten düşünmüştüm. Ama işimi değiştire-

cek olsam bile, sadece en basit işleri yaparım ondan sonra. Sorumluluk gerektiren bir görevi asla kabul etmem. Örneğin, bir sanat merkezini yönetsem bile, "Bu böyledir, şu da şöyledir," diyecek kadar ileri gitmekten kaçınırdım. Film yapmayı seviyorum, çünkü hareketli bir iş. Ben her gün aynı yere gidip her gün aynı yerde çalışamam. Bütün hayatım hareket ve sürekli değişim üzerine kurulu; bu yüzden hayatımdaki herşeyi mümkün olabilecek en basit düzeye indirgemek, özetin özetini çıkarabilmek için uğraşıyorum.

HD: *Bu noktadan yola çıkarsak, çalışmalarınızı şu sıralar en çok renklendiren şey nedir?*

MM: Daha önce de bahsettiğim gibi, işimde şu sıralar sadece iki şey üzerine eğilmiş durumdayım. Hayat ve insanlık. 'İnsanlık' derken din ya da ideolojileri kastetmiyorum. En ham anlamıyla 'insan'dan bahsediyorum. Hayattayız, dolayısıyla yaşamak zorundayız; insanız, dolayısıyla insanca hareket etmek durumundayız. Bu kadar. Hepsi bu. Sahip olduğumuz en önemli değerler bunlar.

HD: *New York'ta, Tokyo'da ya da başka bir yerde İran'a özgü meselelerden bahsediyorsunuz ve sizin aklınıza hiç gelmeyecek, sizinle hiç ilgisi olmayan birileri çalışmalarınız hakkında eleştiriler yazıyor. Bunu nasıl karşılıyorsunuz?*

MM: Yaptığım işin rengi ve lezzeti İran'a özgüdür, evet, ama içeriği öyle değil. Benim çalışmalarım, doğum, hayat ve ölüm hakkındadır. Örneğin *Seyyar Satıcı* üç bölüme ayrılır; ilk bölüm doğumla, ikinci bölüm hayatla, üçüncüyse ölümle ilişkilidir. Olaylar pekâlâ İran'da geçebilir, ama öykü tüm insanlığın öyküsüdür! Varışın ve gidişin öyküsü, aşkın, hayatın öyküsüdür. Bu kavramlar her yerde, herkese aynı şeyleri ifade eder. Hatta İran milliyetçiliğini konu alan bir film yaptığınızda bile, herhangi bir yerde yaşayan ve kendi ülkesinde bu tür bir milliyetçiliği yaşamış olan insanlar arasında yine bir şekilde yankı bulacaktır öykünüz.

HD: *Demek istediğim bu değildi. Ben de bir sanatın yüzde yüz kişisel olmadığı sürece tam anlamıyla evrensel olamayacağına inanıyorum. Satyacid Ray ve Kurosawa'nın filmleri bunun en iyi örnekleri sayılabilir. İzin verin, soruyu farklı bir şekilde sorayım: Filmleriniz hakkında Avrupa'dan, Asya'dan ya da Afrika'dan yapılan eleştiriler arasında garipsediğiniz ya da sizi şaşırtan herhangi bir yorum oldu mu?*

MM: Aslında, evet. İnsanların yaptığı yorumlar beni şaşırtmıştır. Hakkımda sık sık bir kısım medya tarafından çıkarılmış ve bazı belli başlı eleştirmenleri etkilemiş, fikirlerini saptırmış dedikodular ve rivayetler ortaya atılıyor. Örneğin, benim İran hükümetinde bir molla olduğum söylendi; dolayısıyla, bazı eleştirmenler yaptığım işi gördüklerinde ümmetçi kimliğimden nasıl olup da sıyrıldığımı anlamaya çalıştılar. Oysa ortada böyle bir şey yoktu ki. Hakkımda verilen başka bir yanlış bilgi de benim çok hırslı ve istekli bir film izleyicisi olduğumdu. Gerçek şu ki, film izleyecek vaktim yok, asıl sorunum bu *(güler)*. Keşke gerçekten de oturup film izleme şansım olsaydı! Size kariyerimin ilk döneminde film izlemek için sarf ettiğim çabalardan söz etmiştim. Her nasılsa, yıllarımı ne idüğü belirsiz arşivlerde filmleri inceleyerek geçirdiğim söylentisi yayılmış. Biliyor musunuz, şimdiye dek görmüş olduğum en büyük arşiv Behmen'in (Maksudlu) arşivi ve bu evde! Özellikle devrim-sonrası İran'da nerde bir arşiv kalmış? Öyle bir arşiv yok. Bir Ulusal Film Merkezi var, ama onların elinde ne var ki? Benim yaptığım şey, sinema üzerine yazılmış olan kitapları okumaktı. Başka bir rivayete göre de ben hiç eğitim almadan kendi bildiğimi okuyormuşum; yine yanlış. Film ve sinemacılık hakkında okuduğum kitaplardan oldukça etkilendim. Öğreneceğimi kitaplardan ve kendi hayatımdan öğrendim ben. Sinema okuluna gitmemiş olmam beni tuhaf biri haline getirmez ki! Ben kendi kendime çalıştım. Örneğin, Ozu hakkında okumayı çok seviyorum, filmi gösterildiği zaman hemen beni davet ediyorlar, oysa izlemeye tahammülüm yok *(güler)*. Ama bana Ozu hakkında yazılmış bir makale gösterin, onu hemen okurum. Ertesi gün de oturup bu makaleden kazandıklarımın özünü aktaran bir sahne yazarım. Bu yalanlar yüzünden, benim çalışmalarıma ilgi duyan gençler film yapım süre-

cini anlayabilmek için onlarca film izlemeleri gerektiğini düşünüyorlar. Bense insanın kitap okuyarak veya konu hakkında bilgi sahibi olanlarla konuşarak herşeyi öğrenebileceğini savunuyorum. İzlemek yerine okumak, insana çok daha fazla şey öğretir. İzleyerek hayat hakkında bir şeyler öğrenebiliriz, bu doğru. Ama teoriyi anlamak için, teoriyi okumak gerekir. Bir diğer sorun da, çalışmalarımıza uygulanan sansürdür. Sansür, bizi tüm öyküyü anlatmaktan alıkoyar. Gerçeklerin ancak yarısını söyleyebiliriz. Bu yüzden, anlatmak istediklerimizi doğrudan söylemek yerine temsil etmenin yolunu bulmak zorunda kalırız. Örneğin, *Soruş* dergisiyle yaptığım söyleşiyi ele alalım. Söylemiş olduğum herşey, ne dediysem kelimesi kelimesine doğru aktarılmış. Ama sözlerimi söylemiş olduğum toplumsal bağlamdan çıkardığınızda, tek başına kullanılan ifade saptırılmış olur. Örneğin, birisinin bu söyleşiden polise yaptığımız saldırıyı anlattığım bölümü çıkarıp tek başına, hiç açıklama yapmadan kullandığını düşünün. İnsanlar, "Mahmelbaf'ın nesi var böyle! Hâlâ şu gerilla olaylarından bahsediyor!" diyecekler. Oysa ben, başkaları da öyle yapsın diye bu konuya eleştirel yaklaşıyorum. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Sonradan size gazetede boş yer kalmadığı için cümlenin başını ve sonunu kesmek zorunda kaldıklarını söylerler ve siz de bu bağlam dışı ifadelerle baş başa kalırsınız.

HD: *Zamanında birisi, her şairin tüm şiirlerinin ondan türediği bir esas şiirinin bulunduğunu, ama bu esas şiirin asla dile getirilmediğini söylemişti. Aynı şekilde, sizin de aklınızdan geçen, çekmeniz gerektiğini düşündüğünüz ve bir gün çekeceğinize inandığınız bir film olabilir. O ana dek çekmiş olduğunuz diğer filmlerin hepsi, bir şekilde bu filmi gerçekleştirebilme girişimlerinizin yansıması olabilir pekâlâ.*

MM: Belirli bir süre boyunca büyükannem, üvey babam ve annemle beraber teyzemin evinde yaşadığımdan söz etmiştim size. *Boykot* adlı filminde bu evi görebilirsiniz. Yaşlı bir kadının evidir. Sadece dört odası olan bu küçük evde, yoğun duygusal alışverişler ve ilişkiler yaşanmıştı. Bana sanki hep bu filmi yapmaya çalışıyormuşum gibi gelir. O halde, herşey çocukluğuma geri dönüyor demektir. Aslında

söylemek istediğimizin ancak yarısını dile getirebiliyoruz. Resmi ve kişisel sansürün baskısı altındaki bir toplumda, anlatmak istediğimi asla tam anlamıyla anlatamam. Örneğin, anneanemin dini görüşlerinin özünü nasıl anladığımı, ona karşı hissettiklerimle dini hislerimi birbirine nasıl karıştırdığımı anlatmama müsade ederler mi dersin?

HD: *Aslında bunun çok da alışılmadık ve tuhaf olduğu söylenemez. Yaşayan en iyi şairlerimizden birisi, zamanında bana, büyükannesinin saçlarını tarayışını izlediği bir anı anlatmıştı. Kadının gümüş rengi buklelerine vuran ışık hüzmesini anlattı ve işte o an Tanrı'yı gördüğünü söyledi. Üstelik kendisi ateisttir.*

MM: Doğru... Kim size anneannenizin akrabası olduğunu söylerse onu evinize davet eder, yaşantınıza alırsınız, sonra da sizi terk edip giden babanızdan farkı olmadığını anlarsınız. Anlatabiliyor muyum? Benim öyküm, sevda ve hayal kırıklığı evrelerinin öyküsüdür; önce siyasal faaliyetlere sevdalanmak ve sonrasında gelen hayal kırıklığı; ondan sonra felsefeye sevdalanmak, peşi sıra bir hayal kırıklığı daha...

BİR HAYALPERESTİN ŞİİR ANLAYIŞI

HD: *Biraz da şiirden söz edelim. Klasik şiiri mi, çağdaş şiiri mi tercih ediyorsunuz?*

MM: Ah... İran şiiri hakkında söyleyeceğim çok şey var. Bu konuda hiçbir uzmanlığım yok ama hakkında güçlü hisler beslediğim bir konu bu. İranlı şairler arasında kişisel tercihlerim Füruğ Ferruhzad ile Söhrab Sepehri'dir. Ahmet Şamlu'nun sözcük seçimleri muhteşemdir! Ama şiirlerini pek beğenmem. Buna rağmen, tuhaftır, bir düşünce ya da fikri özetlemek istediğimde -örneğin milliyetçi olmamama rağmen, İran'a karşı belli hislerim var şüphesiz-, her zaman, "Şamlu'nun dediği gibi 'benim ışığım bu evde yanar,'" derim. Yine de şiirlerine karşı özel bir beğeni duymadığımı belirtmem gerek. Diğer şairler arasında, Niyma Yusiç'e bile fazla sevgi duymuyorum. Ama Füruğ'u gerçekten beğeniyorum. Yalnız, Füruğ'un şiirlerinin bazı bö-

lümlerini niçin sevmediğimi, bazı bölümlerininse benzersiz olduğunu düşündüğümü anlamak için kendisinin tüm şiirlerini okumak gerekir. Yine de beni en çok etkileyen Sepehri olmuştur. Bence insanlar üçe ayrılır. Bunların ilki, temelsiz tasaları olanlardır, bu insanların milyon tane türlü türlü, küçük derdi vardır. Bir sabah, kendimden utanmam gerektiğini düşünerek uyanmıştım. Uyumaya çalışıyordum ve altı yıl önce hakkımda söylenmiş bir şeyin beni hâlâ rahatsız ettiğini fark etmiştim. Orada öylece birkaç saat boyunca kımıldamadan yattım ve kendimden utanmam gerektiğini, çünkü bu minicik kaygım yüzünden kendime zarar verdiğimi yineleyip durdum kendi kendime. Böyle küçük şeylere kafa yoracağıma rezil bir insan olsam kendimi çok daha iyi hissedeceğimi düşündüm. Böyledir işte, bazıları bu tür küçük kaygılarla kafalarını meşgul ederler. İkinci tür insanlarsa çocuklar gibi mutluluk içinde yaşayıp giden, yaşamaktan zevk alan kimselerdir. Küçük sorunları dert edinen insanlar genellikle romantik olurlar ve hepsinin sürüyle derdi vardır. Yaşamaktan zevk alanlar kendileriyle barışık olurlar. Sorunların onları üzmesine izin vermezler. Üçüncü türdekiler ise, insani kederin ağırlığı altında ezilenlerdir. Füruğ, ilk üç kitabında küçük kaygılarla doludur.

HD: *Peki, siz bu üç kategorinin hangisine dahilsiniz?*

MM: Filmlerimde hayattaki o basit sevinçleri, zevkleri arıyorum ve aynı zamanda bahsetmiş olduğum insani kederle de ilgileniyorum diyebilirim. Bazı filmlerim küçük kaygılarla dolu olsa da onlardan nefret ediyorum. *Aktör* bu tür kaygılarla doludur. O yüzden Sepehri benim ifade etmek istediklerim açısından giderek daha doğru bir örnek haline geliyor. Onun kökleri Hayyam'a ve çocukluğuna uzanır. Sanatın, yüzünü özellikle iki şeye dönünce daha etkili olduğuna inanıyorum ben. Örneğin, Picasso'yu düşünün; erken kübist döneminde çizdiği portrelerde Afrika sanatının etkisi altındaydı. Afrika resim sanatından aldığı basit ve cazip biçimler, her insana tanıdık gelir. Ya da bizi çocukluk halimize, insanlığın başlangıç aşamasına geri götüren sanatçıları düşünün. Oyuncular hakkında şöyle düşünüyorum; en etkileyici oyuncular, bize aynı zamanda hem masum hem de karizmatik

gelenlerdir. Bunun en somut örneği Charlie Chaplin'dir kuşkusuz. İdilgen masum tipleri aslında pek sevmeyiz. İdeal kahraman, hayatta aktif ve masum olandır. İşte bu yüzden, yetenekli ve ağzı iyi laf yapan çocukları izlemekten keyif alırız. Küçük oldukları için masum olduklarını biliriz ve enerjilerine hayran kalırız. Bu kriterlere uyan bir karakter arayışı benim gözümde define avcılığına benzer. Çünkü bu karakterlerin karizması hayatlarından, masumiyetleri insaniliklerinden kaynaklanır. Sepehri çok masumdur, ama fazla karizmatik değildir. Füruğ da çok karizmatiktir ama pek masum sayılmaz. Diğer şairlerden Sadık Hidayet'i hiç beğenmiyorum. Ama bu günlerde Sepehri benim için hayatı seven bir peygamber gibi. Çoğu ideoloji, ölüm mesajları üzerine kurulmuştur; hatta Marksizm bile. Marx'ın sosyal adaletle ilgilendiği doğrudur, ama o herşeyden önce bir ölüm havarisiydi. Sepehri'yle bu kadar uyuşuyor olmamın sebebi şairin şu iki mısrasında bulunabilir: "Ben bir Müslümanım; kıblem gül, seccadem nehirdir." Sepehri doğalcı bir tutumla ülkemizi eleştirir.

HD: *Size şunu sormak isterim: Eskiden olaylara daha karamsar baktığınızı söylüyorsunuz. Bu bakışınızı değiştiren nedir?*

MM: Örneğin bir adam öfkelenince, bağırıp çağırır, kapıyı çarpar, çevresindeki herkese kızar. Herkesin dinlemesi gereken bir şey söyleyeceği için de yapıyor olabilir bunu. Ama içini döktükten sonra geriye yapacak ne kalır ki? Ya çekip gidecek, ya da oturup, "Tamam, haydi birisi bize yiyecek bir şeyler getirsin, beraber bir çay içelim," demek zorundadır. O sözünü ettiğimiz karanlığın toplumun içinde zaten var olduğunu söyleyebiliriz, ama daha çok benim bakış açımda vardı bu karanlık. Değişmeme sebep olan diğer şeyse, daha da basit bir hadisedir; babalık. Bir baba, en çok çocuklarının barış ve umut içinde yaşamasını ister. Eşimi kaybettikten sonra, çocuklarımın umutlarını yitirmemelerini sağlayabilmek için, onlara okuyacak bir milyon tane şiir buldum. Anlıyorsunuz ya, çocuklarınızın büyüyüp birer devrimci, hatta büyük bir dünya devriminin lideri olacağından sürekli korkarsınız. Bir süre sonra, bütün insanlığın çocuklarınıza benzediğini görmeye başlarsınız. Onların huzuru bulma ça-

balarına karşı çıkmaya hakkınız olmadığını hissetmeye başlarsınız. Babalık budur. Özellikle ergenlik çağına geldiklerinde kendilerini siyasal faaliyetlere kaptıracaklarından, bir dava uğruna hayatlarını yitireceklerinden korkmaya başlarsınız. Babalık içgüdüsü, onların huzuru ve umudu için çalışmanızı sağlar. Dolayısıyla, değişmemin sebeplerinden biri, babalık içgüdüsü ve beraberinde gelen yaşlanma sürecidir. Bir diğer sebebi de toplumsal gerçeklerdir. İçinde yaşadığım toplum renkliyse, ben de öyle olurum. Hiçbir şey söyleyemiyorsam, o halde söyleyeceklerimi renklerle anlatmak zorunda kalırım. Anlatabiliyor muyum; toplumu siyaha boyadıklarını görüyor ve bu karanlık dışında hiçbir şeyden söz etmiyordum. Sonra yavaş yavaş varoluşun en basit gerçeği dışında hiçbir şeye inanmadığımı kabullenmeye başladım; hayattır bu basit gerçek. Ve hayat beyazdır. Bu yüzden de benim ideolojim beyazdır. Bunun farkına, Hindistan'a yaptığım bir yolculuk sırasında vardım.

HD: *Ne zaman yaptınız bu yolculuğu?*

MM: Hindistan'a ilk gittiğim sırada, *Ekmek ve Çiçek* adlı, beyaz yanları olsa da siyah ağırlıklı bir senaryo yazmıştım. Havaalanından otele taksiyle ancak bir buçuk saatte varabilmiştik. İnsanlarla dolu geniş bir caddeden geçtik. Sanki her yaştan milyon tane dilenci oraya kamp kurmuştu. Dilenecekleri bir kap bile yoktu ellerinde... Her türlü insan vardı aralarında; erkekler, kadınlar, çocuklar, kediler... yırtık pırtık kıyafetler. Günbatımı saatleriydi. Ama bu milyon tane dilenci hep beraber dans ediyorlardı! Hepsi de Emir Nadiri'nin karakterleri gibi dans ediyordu. Onları görünce hepsinin çıldırmış olduğunu düşündüm. Arabamızın onların yanından geçip gitmesini bekliyordum ama cadde bir türlü bitmek bilmiyordu. Bir buçuk saat boyunca bu insanların yanından geçmek dışında hiçbir şey yapmadık.

HD: *Hangi şehirde?*

MM: Bombay; yıl 1990 veya 1991 olmalı. İlk başta bir dini tatil gününe denk geldiğimizi ya da toplu histeri nöbetine girdiklerini san-

dım. Meğer bu sıradan bir şeymiş ve her gece oluyormuş. Bu insanların böyle dans etmelerinin sebebini çok merak ettim. Sonra Hindistan sineması geldi aklıma; Hindistan sineması asla göz ardı edilmemeli. Dünyadaki filmlerin neredeyse yarısı Hindistan'da çekilmekte ve orada sinema toplum yaşantısının çok önemli bir parçası. Bu dilenciler sizden önce karınlarını doyurmak için biraz bozuk para, sonra da sinema bileti parası isterler. Sinemada kendilerinden geçip hayallere dalarlar. Niçin olmasın? Sosyalizm iddiasında olan ama o ekonomik temel üzerine asla oturtulamayan bir ülke burası. Sosyal adaleti sağlamak için devrimler yapıldı bu ülkede, ama ilerlemenin sadece teknoloji ve bilim dalında gerçekleştirildiği, insanlara bunlarla yardım edilmeye çalışıldığı anlaşıldı bir süre sonra. Peki, o halde bu insanlar benim ve Satyajit Ray'in filmlerini izleyip ne kadar yoksul ve düşkün olduklarını görmek isteyecekler mi? Bırakalım hayal kursunlar! Onlara yardım için gerekli olan altyapı malesef yok. Hasta bir çocuğun hastalığına çare bulunmasını beklemesi gibi bir şey bu. Acısı dinsin diye sürekli ilaç yutturulan bir çocuk düşünün! Hindistan film endüstrisinin ekonomik talepleri, Hintlilerin ruhuyla iç içe geçmiş durumdadır. Bu insanlar bir yandan yaşamanın zevkini çıkaran Hindulardır, diğer yandan bu zevkin kaynağının Hindistan sineması olduğu gerçeğini anlayamamışlardır. İşte bu yüzden Hint sineması hayaller satmaya ve insanlar da bu hayalleri satın almaya devam ediyorlar. Rüyayla gerçeği birbirine karıştırmış durumdalar. Bu insanlara karanlık bir film izletirsen onlara ihanet etmiş sayılırsın, çünkü karanlık bir film hiçbir şeyi değiştirmeyecek, sadece hayatlarını daha da katlanılmaz bir hale sokacaktır. İşte böylece bu dilencileri öğretmenlerim olarak kabul ettim. O zamandan beri sürekli senaryo yazıyor olmamın sebebi de budur. Düzinelerce senaryo yazıp bir kenara koydum. *Masumiyet Anı*'nı kaç kere yeniden yazdığımı biliyor musunuz? Yıllardır onunla mücadele içindeydim. Sonra bir yerlerde, Hindistan'ı ziyaret ettikten sonra Sepehri'nin de yapıtlarında büyük bir değişim olduğunu okudum.

HD: *Sadık Hidayet de Hindistan'a gitmişti, fakat onun yolculuğu Paris'te intiharla son buldu.*



Masumiyet Anı'nın son karesi, potansiyel bir silah ile bir bıçağı temsil eden bir parça ekmek ve bir çiçek saksısıyla âşık bir kadının açık yüzüne odaklanmış halde donar.

MM: Demek ki onun açısından farklı bir tecrübeydi; kötü bir tecrübe. Ama benimki... Evet, mistik diyebileceğim aydınlanma anları yaşadım ben, gördüğüm şeyler, okuduğum kitaplar ve yaptığım sohbetlerden esinlendim. Kısaca üç tür mistisizmin karşılaştırıldığı bir yazı yazdım; İslami, Budist ve Hindu mistisizmleri. Bunları birbirleriyle karşılaştırarak, Hindu mistisizminin niçin yeni deneyimlere daha açık olduğunu anlamaya çalıştım. İnsanlara yakın olan, elde edilebilir ve hemen sonuç veren bir mistisizm türü bu. Neden Budist mistisizmi yandaşlarına huzur vermesine rağmen hâlâ idealisttir? Ve niçin İslami mistisizm, şey, sadece hastalıklıdır? *(güler)*

KÜLTÜREL HASTALIKLARIN KAYNAĞI

HD: *Size göre en kötü kültürel özelliğimiz nedir?*

MM: İran toplumunun mu?

HD: *Ya da İran kültürünün, diyelim.*

MM: İran toplumunun belli başlı kültürel ve toplumsal özelliklerinin sağlam eleştirilerini yapan bazı filmler var. Bunlardan birisi, dizi olarak çekilen *Sevgili Napolyon Amca*'dır (İreç Pezeşzad'm yergici romanından uyarlanmış bir filmdir). Filmde, Jan Napolyon Amca adlı karakter, uşağı Maş Kazım'ın bir İngiliz casusu olduğundan şüphelenir. Maş Kazım da bunu inkâr eder, bilmem hatırlar mısınız?

HD: *Ah tabii, çok iyi hatırlıyorum. Romanı okumuştum ama diziyi izlemedim. İran'dan ayrıldığım sırada oynatılmıştı.*

MM: Anladım. Olan şuydu; Maş Kazım, idolünün onun bir İngiliz casusu olduğuna inandığını gördüğünde, gerçekten de öyle olduğunu düşünmeye başlar ve öyle olduğunu itiraf eder *(güler)*. Bana göre İran toplumunun içinde bulunduğu durumun metaforudur bu. Demek istediğim, yapılan haksız suçlamaları kabul etmeye başlayacak, hatta bir casus olduğumuzdan şüphe edecek kadar kendimize gü-

vensiziz. İran toplumu bu anlamda maalesef olgunlaşamadı henüz. İnsanlar belirli bir hedefe varmak için çok çalışmak yerine, diğerlerinin bu hedefe ulaşamayacağından emin olabilmeye uğraşıyorlar. Biz futbolda değil, güreşte başarılıyız, çünkü bireyciyiz! Takım ruhunu oluşturabilmek için öncelikle futbolun bir takım oyunu olduğu iyice anlaşılmalı. Gerçek dini liderlerimizin olabilmesi için öncelikle dindarlık ciddiye alınmalı. Ama bizde dindarlık bile bir çeşit itibar yükseltme aracı olarak kullanılıyor. Maalesef, kendi yaptıklarımızdan çok başkalarının yaptıklarıyla ilgilenen bir toplumuz biz. Bu yüzden, birisinin iyi şeyler yaptığını fark ettiğimizde, o kişinin hedefine ulaşmasını önlemek üzere iki kat daha fazla çalışırız.

Başka bir özelliğimiz de gösteriş meraklısı ve ikiyüzlü bir ulus olmamızdır. En hasta eroin bağımlısı bile pehlivan numarası yapıyor. Görünüşte hepimiz pehlivanız ama perdelerin arkasında hepimiz afyon ve eroin bağımlısıyız. Siyasette de aynı tablo geçerli. Bunlar bizim ulusal özelliklerimiz.

Cinsiyet ayrımcılığının İran toplumunun parçası olduğundan bahsetmeye gerek bile yok herhalde. Meclisimize bir bakın. Yüzde kaçını kadınlar oluşturuyor? Kaç tane oy kullanan kadın var? Kaç şirkette veya ofiste kadın yönetici var? İktidarın bu konuda ülkeye öncülük etmesi gerekiyor, ama onlar da kadınların önünü tıkamış durumdalar. Rıza Şah'ın kadınlara zorla kazandırdığı özgürlükleri hatırlayın; bu değişiklikleri yapabilmek için toplumun kendisine karşı güç kullanmak zorunda kalmıştı, çünkü cinsiyet ayrımcılığı İran'ın kültürel bir özelliğidir. Pakistan'da bir kadının başbakan olması hayal değildir, oysa İran'da böyle bir şey hâlâ mümkün değil. Üstelik bunun sebebi sadece İslamiyet değil. Kadına bakışımız, Pakistan ve Hindistan'dan çok Afganistan'a benziyor.

Yine de bence İran'ın en büyük sorunu, mutlak doğrulara olan inancıdır. Herkes kendisinin kayıtsız şartsız doğruyu bildiğine inanıyor. İran'da demokrasinin başarısız olmasının sebebi budur. Demokrasi, siyasal bir mesele olmaktan önce kültürel bir meseledir. Hepimiz doğruların tek sahibi olduğumuzu düşünüyor ve herkesin bizim gibi düşünmesi gerektiğine inanıyoruz. Kamusal tartışma geleneğimiz yok. Bunun yerine monologların gerçekleştirildiği molla

kürsümüz var. Hatırlarsanız, bana yuvarlak masa ile kürsü arasındaki farklardan bahsetmiştiniz. Artık kürsüdekinin Şamlu veya Celal Al-i Ahmed olması hiçbir şeyi değiştirmiyor. Şamlu'yla diyaloğa girmek mümkün müdür? Olabilir mi? Ya da Al-i Ahmed'le? Veya Samed Behrengi'yle? Bunların hepsi tek taraflı sohbetler olacaktır.

Biz demokrasiyi beceremeyiz, çünkü herkes asıl doğruları *kendisinin* söylediğini düşünüyor ve gerçeğin insanlar arasında yayılmış çok yönlü bir kavram olabileceğini aklına bile getirmiyor. Dolayısıyla, gerçek diyaloglar içine giremiyoruz. Peki, bu niçin böyle? Çünkü tek bir kitabın kehanetlerine olan inancımızdan kurtulamıyoruz. Birileri Şamlu'nun, diğerleri de onun rakibinin peşinden gitmeye başlıyor. Ama gerçek şu ki, doğru tek bir yerde bulunmaz! Bilimsel altyapımız olmadığı için, şu veya bu kitabın aradığımız tüm cevapları bize verebileceğini savunuyoruz. Her iki kitabın da bize bazı yanıtları verebileceği gerçeğini görmezden geliyoruz. Bu kuralcılık bizi gerçeği görmekten alıkoyuyor ve faşizme doğru sürüklüyor. Tüm doğruların birleştirilip tek bir kitabın sayfaları arasına konulduğu ve bu kitabın sadece bir kişi tarafından yorumlanabileceğini kabul etmek, mutlak doğrular arasında kavgalar çıkmasına neden oluyor. Derken, herkes peşinden gittiği tarafın savaşçısı kesiliveriyor. Hal böyleyken, ya Şeriatici ya da Mutahharici oluyoruz, ama iki ideolojiyi birden benimseyemiyoruz. İki kişi tartışıyor, kalanlar da göğüslerini yumrukluyorlar.

Selam Sinema adlı kitabımda, İran'ın şimdiye dek hiç entelektüel yetiştirmediğini iddia ediyorum. Entelektüel, düşünen, değerlendiren ve tartışan kişidir. Bizim aydınlarımızsa ahkâm kesip kavga etmeyi bilirler sadece. Bilimsel araştırmaların, söyleşilerin bizim gözümüzde en ufak bir değeri yok. Tek değerli olan, peşinden sürüklenecek bir lider bulmak. İran toplumunun en önemli sorunları bunlardır kanımca. Kalan herşey, ilerlememize engel olan bu kültürel sorunlarla bağlantılıdır. Dünya klasik çağı geride bırakırken biz ilerleyemedik. Hâlâ hümanizmden bir önceki mevkide, modernizm ve realizmden uzak bir şekilde sürdürüyoruz hayatlarımızı.

Bazen insanlar İran'da seyahat ediyorlar, fakat ülke sınırlarının dışına çıkıp sınırların ötesindeki dünyayı görenler bir daha geri dönmüyorlar. Belli bir süre yurtdışında yaşamış olup sonradan toplum-

da önemli bir rol oynamak için geri dönen kaç insanımız var? Hiç. Yurtdışında yaşayan 2 milyon İranlı ülkeye dönecek olsa, İran toplumunun doğası şüphesiz değişirdi. 2 milyon, 60 milyona etki edebilirdi şüphesiz. İran'da, yurt içinde bile olsa, seyahat hiç duyulmamış bir şey. Geçtiğimiz çağa saplanıp kalan İran, son yıllarda gerilemeye bile başladı. Hâlâ antik geçmişimize odaklanmış bir halde yaşamaktayız. Yani bize göre ilerlemiş olmak demek, altı yüz yıl öncesine değil de, bir dört yüz yıl öncesine odaklanmış olmak demek. Bu köktencilik, görelilik kavramına duyulan bu nefret, bizi cinsiyet ayrımcılığına ve bahsettiğim sorunlara sürüklüyor. Bazıları bizim kitap yayınlayarak, filmler çekerek kültürel bir değişim sağlayabileceğimize, topluma bir şekilde etki etmemiz gerektiğine inanıyorlar. Ama öyle olmuyor işte. Kültürel değişimin görevi, yapılacak bir devrime ve herkesin bu devrimin gerekleriyle ilgili veya ilgisiz kararlara varmasına önayak olmaktır. Buna karşılık, içinde bulunduğumuz ortam insanların sadece kafasını karıştırmaya yarıyor. Diyalog yolu tıkandığı, temel özgürlüklerimizden yoksun olduğumuz için, insanlar değerlendirme yapabilecek kriterlere sahip değil.

HD: *Gerçekleşmesini arzu ettiğiniz bu devrimin esasları nelerdir?*

MM: Anlatmaya çalıştığım şey, bu devrimin zaten gerçekleştiği, devrimin hedeflerinin ve edinilen deneyimlerin bizleri bazı sonuçlara varmaya yönelttiğidir. Sonuçlar ortada, çevremizde, bunları herkes görebilir. Ayrıca bu sonuçlar henüz değerlendirilmedi ya da yanlış şekilde değerlendirildi. Bu etkenler her insanın hayatında var, ama onların topluca değerlendirilebilmesi için gereken koşullar mevcut değil.

HD: Gebbe *ile* Selam Sinema*'nın bir tür değerlendirme olduğu söylenemez mi?*

MM: Hayır. Onlar benim kendi değerlendirmelerimdir, kolektif değiller.

HD: *Peki, dünyadaki yerimiz konusunda cahil kaldığımız gerçeğini bir kenara bırakırsak, İran kültüründeki hangi özellikler size olumlu görünüyor?*



Mahmelbaf, *Gebbe* filminde baştan sona âşık kadının yüzünü yakın plan gösterirken, kadının âşık olduğu erkeği hep uzaktan gösterir, böylece tüm İran kültür geleneği tarihinde var olan, eril anlayışa özgü tipik dişi aşk objesi kavramı kökten biçimde ters çevrilir.

Ayrıca hangi özellikler kültürel yapının yeniden şekillendirilmesinde kullanılabilir?

MM: *(Uzun bir sessizlik)* Tam olarak emin değilim. Bizim kültürümüzde yalana ve aldatmaya karşı bir eğilim var ve bu eğilimin kökleri de yöneten güçlere karşı duyulan korkuda yatıyor. Bu da bizim en temel adalet anlayışına bile oldukça geç varmamıza yol açtı. Günlük meselelerde bile herşey iki zıt gruba ayrıldı ve yalan, hayatın bir gerçeği olarak kabul edildi. Bana göre sadece hükümet insanları değil, insanlar da birbirlerini kandırıyor, hatta kimi zaman hükümeti bile aldatıyorlar. 1978 yılında hapishanedeyken bir gün topluca ibadet etmiştik ve gardiyanlar da bizi tek kişilik hücrelere atmışlardı. Recaiyan da benimle aynı gruptaydı. Fakat sonra Recaiyan'ı siyasi olmayan mahkûmlarla beraber kalabalık bir hücreye koydular. 10 Haziran 1978'den, 10 Şubat 1979'a (Devrim'in geçici hükümete karşı nihai üstünlük sağladığı gün) kaç gün ediyor? Recaiyan'ı tekrar gör-

düğümde ona ne yaptıklarını sordum. "Bir hücreye kondum," dedi. "Sonra, hedeflerinin yıl sonuna kadar Şah'ı devirmek olduğunu söyleyen bir grup mahkûmu da aynı hücreme getirdiler. Hücrede otuz kişiydik ve hepimiz bu fikre kahkahalarla gülmeye başladık. Sonra bu yeni mahkûmlar serbest bırakılmak için kâğıt parçalarına itiraflar yazmaya başladılar. Onlara kendilerine biraz saygı duymalarını ve bari en azından birkaç gün hapiste kalmalarını söyledik. Bize sanki deliymişiz gibi bakarak, 'Şah'ı devirebilmek için buradan mümkün olduğunca çabuk çıkmak istiyoruz! Sizin hapiste çürümekten başka yapacak işiniz yok mu?' dediler." Sonra Recaiyan, yaşlı mahkûmlarla birlikte yeni siyasal eylemcilerin ne kadar boş ve ümitsiz olduklarından, Şah'ı devirme umutlarının onları ne denli büyük bir başarısızlığa itivereceğinden söz etmeye başlamış. Anlıyor musunuz, Şah'ın bile neler olacağından haberi yoktu. Neden hiçbirimiz devrimi önceden tahmin edemedik, biliyor musunuz? İran toplumu göğsünü dövmeye kendini o kadar kaptırmıştı ki! Tüm siyasal hareketler yalan üzerine kurulduğundan, ortaya yeni bir yalan atıldığında bir anda tepetaklak olma riskini taşırlar. İnsanlar bir gün sizi desteklemek için sokaklara dökülür, ertesi hafta bir bakarsınız, aynı insanlar gitmenizi istedikleri için sokakları doldurmuşlar. Bunun sonucunda halk kendini bile aldatır duruma gelir. İnsanların dışarıda ve içeride iki farklı hayatları var. İranlıları ancak kendi evlerinde ziyaret ederseniz tanımaya başlarsınız. Bu, özellikle şehirdekiler için geçerli bir durumdur...

HD: *Bir dakika. Size İran kültürünün en olumsuz özelliğini sorduğumda bir sürü şey sıraladınız. Sonra size kültürün kurtuluş yolunun ne olduğunu sorduğumda başta bilmediğinizi söylediniz, derken bu olumsuz özellikler üzerinde uzun uzadıya konuşmaya başladınız. İranlı bir film yapımcısı ve bir sanatçı olarak...*

MM: Biliyorum, ben karamsarım.

HD: *Dinleyin,* Gebbe *gibi bir filmi daha yeni tamamlamış bir yönetmen olarak...*

MM: Kurtuluş yolu demek? Nelerden kurtulmanın yolu?

HD: *Kendinden! Yalandan, dolandan, kederden, aptallık ve ikiyüzlülük döngüsünden...*

MM: Kendinden demek! İşin siyasal boyutları unutulacak mı?

HD: *Hayır, hiç de değil, siyasal koşulların elbette içinde, başında, sonunda ve karşısında yer alınacak.*

MM: *Ve siyaseti görmezden gelen bir kültürel yapı mı kurulacak?*

HD: *Sorumu yeniden ifade etmeme izin verin. Toplumun yazgısıyla besbelli ilgilenen bir sanatçı olarak, sizi zihinsel ve ahlâki yönden* besleyen *şey nedir? Örneğin, hayatı öven bir film olan* Gebbe*'de, size ahlâki ve zihinsel enerjiyi sağlayan neydi?*

MM: Söylemesi zor. Ben meselenin oldukça içindeyim. Size istediklerimin listesini manifesto halinde sunamam. Size sadece içinde bulunduğumuz bu çıkmaz hakkında neler hissettiğimi özetleyebilirim. Bana göre, İran toplumu, kendi kendine ve kendisi için, duygusal değil de rasyonel olan bir son aramak zorunda. İranlıların bu ikilemi, şizofrenisi, evde başka sokakta başka insanlara dönüşmeleri, milli karakterimizin tam olarak oluşturulamamasından kaynaklanıyor. Mutlu olabiliriz, ama dünyanın geri kalanının bize imrenmesinden kaynaklanan bir mutluluk mudur bu, yoksa içten gelen, doğal bir mutluluk mudur, bundan emin olamayız. Ben mutluluğun bir hak olduğunu düşünüyorum. Mutlu olmak bence insanın en doğal haklarından biridir. Hindistan'da gerçekçi, karanlık bir film yapan kişi, zamanını boşa harcıyordur. Gandhi, kapsamlı bir projenin ancak küçücük bir bölümünü gerçekleştirebildi. Sosyalizm de başarısızlığa uğradı. Hindistan'daki insanların hayat standartlarının düzelmesi için orada çok şey değişmek zorunda... O zaman niçin bu tür filmlerle insanların canlarını sıkalım? Hayattan zevk almalarına da izin verilmeli. Bir lokma yemek için vücudunu satmak zorunda kalan bir insanı düşünün; onun için sosyal adalet hakkında bir film mi



Mahmelbaf, teokratik devletin güzelliğe karşı saldırgan tutumuna meydan okumak amacıyla göçebe yaşantının rengarenk görselliğini över.



Gebbe, sür/realizmin sınırlarıyla oynayan bir anlatının içine işlemiş renklerle, formlarla, şekillerle anlatılan bir aşk öyküsüdür.

yapmak istiyorsunuz? O filmi izledikten sonra bu adamın ne yapmasını bekliyorsunuz? Yanında oturan adamı mı öldürsün? Filmlerin böyle karmaşık soruları cevaplamasını beklemek fazla basit bir düşünce. Bunlar karmaşık sorunlar. İnsanlığın sorunlarına karşı duyarlıyım ve benim için hayatın anlamı sadece kendim için değil, herkes için yaşamaktır. İnsanlık budur. Ne var ki, bu tür meselelerin açık ve kesin cevapları yoktur. Benim yapmaya çalıştığım şeylerden biri, bireyciliğe ve kuralcılığa meyilli olan bir toplumda görecelilik kavramından bahsetmektir. Başkaları yerine beni kendilerine örnek alanlar varsa, körü körüne peşimden gelmemeleri için elimden ne geliyorsa yaparım. Ben düşünmeyi öğretiyorum, kendiniz için düşünmeyi öğretmek isterim ve mürit edinmek istemiyorum.

Sonuçta ben, din, siyaset ile sanat arasından sanatı seçtim. Sanatın beni eğitmiş olduğu gibi, benim sorumluluğumun da sanat aracılığıyla kendimi eğitmeye devam etmek olduğunu hissediyorum, çünkü ancak böylece daha çok şey öğrenebilirim... Filmlerimi seyredenlerin, o bir buçuk saatlik zaman sürecinde kendi ortamlarındakinden nispeten farklı bir hava solumalarını ümit ediyorum. Şayet başarıya ulaşabilirsem, bu çok küçük, neredeyse önemsiz bir başarı olacaktır. Çok önemli bir şey yaptığıma inanmıyorum. Ama başka hiçbir şey yapamam ve bir şeyler yapmak zorundayım. Yine de yaptığım şeyin önemi benim için fazla değer taşımıyor. Doğanın, niteliğin önemi vardır benim için. Etkim az olabilir ve başka hiçbir şeyi kendimi etkilediğim kadar etkilemediğimi biliyorum. Doğal olarak, ben nasıl Sepehri'den etkileniyorsam, başkaları da benim yaptığım şeylerden etkileniyorlar. Belki başkaları da benim etkilediğim kişilerden etkilenecekler. Ama hiçbir şekilde yaptıklarımla dünyayı değiştirdiğimi düşünmüyorum. Dünyanın sorumluluğunu üzerine almaya kalkışan herkes, onu yozlaştırmaktan başka bir şey yapmamıştır. Bunun yerine her gün kendimi eleştiriyor ve kendimi aşmaya çabalıyorum. Ben bir yönetmenim ve umuyorum ki söylemiş olduğum hiçbir şey ileride bir cinayete ya da benim söylediklerimi savunan birisinin öldürülmesine yol açmaz. Tek bir insanın hayatı benim gözümde bütün sinema yaptılarından daha değerlidir.

Biz sinemacılar sadece insanları aydınlatmak ve hayata biraz neşe katmak için varız. Benim bütün amacım, filmimi seyreden bir insanın kendisini daha mutlu hissetmesi ve dünyaya biraz daha daha sevecen yaklaşmasıdır. Sinemanın daha fazlasını başarmayı umduğunu sanmıyorum. Ama bu bile, benim kişisel tarihimle yakından ilgili olan hırslarımı tatmin etmek açısından yeterli bir başarıdır. Belirli bir ideali temsil etmekten çok gerçek bir insan olmayı arzuluyorum ve idealizm acısıyla tatlısıyla hayatın bir gerçeği olsa da, filmlerimdeki tavrımın idealist değil de gerçekçi olmasının sebebi bu arzum olmuştur. Din konusuna gelirsek, yüreğimde Allah'ın varlığını kabul ediyorum. Ama bir başkasını asla onu kabul etmesi için ikna etmeye çalışmak istemem. Bu, kişisel bir meseledir. Bizi dünyaya bağlayan, hayattaki ayrıntılardır. Bütün peygamberler bize bunu söylemiştir.

Çocukken camiye gitmeye başladığımda insanlığı kurtarmak istiyordum. Biraz daha büyüdükten sonra ülkemi kurtarmak istedim ve şimdi, düşünüyorum da, sadece kendimi kurtarmak için film yapıyorum. Film yaparak kendimin bir temsilini yaratıyorum ve böylece kendimi sonradan inceleyip, "Şimdi nerelere gelmişim?" diye sorabiliyorum. Sorunların nerede olduğunu, neleri değiştirmek istediğimi görebiliyorum. Sonradan kendimi görebileyim diye aynalar yapıyorum. Örneğin, *Seyyar Satıcı*'da bir koyunun kurban edildiği sahneyi izlediğimde, kendime çok ama çok kızıyorum. O filmin bir koyunun canına değip değmeyeceğini sorup duruyorum kendime. *Boykot*'ta, birisinin bir kelebeğin kanatlarını kopardığı bir sahne var. Bu sahneyi gördüğüm zaman deliye dönüyorum. Nefret ediyorum. O sahneyi filmden çıkardım. Ben her günü çok adil bir şekilde yaşıyorum anlamında söylemiyorum bunları. Sadece yürüyerek bile yüzlerce karıncayı öldürebilirim. Demek istediğim, başkalarını değiştirmekten ziyade kendimi değiştirmeye çabalıyorum ben; tabii ki bu, başka türde değişimlere karşı olduğum anlamına gelmez. Gerçeğin ne olduğunu tam olarak bilmiyorum, o halde nasıl kâhini oynayıp da başkalarını değişsinler diye ikna etmeye çalışırım?

Doğrunun bir ayna olduğunu ve Tanrı'nın elinden düşerek bin parçaya ayrıldığını anlatan harika bir fabl vardır. Herkes kırılan bir parçayı eline alır ve doğrunun parçalara bölündüğünü fark edeme-

yerek, kendi ellerindeki parçanın doğru olduğunda karar kılarlar. Bence herkes kendi özel doğrusuyla baş başadır. Ama bu konuda fazla endişelenmeye gerek yok. Türlü türlü baskı ve sıkıntı altındaki insanlar yaşamaya devam ediyor. Ben, insanların yaşadıkları sürece umut etmelerini istiyorum. Hepimiz hayat tarzımızı kendimiz seçebiliriz. Şamlu, bir şiirinde, "Bu uzun yol... İnsanın kendi yoluna inancıyla birlikte yürüdüğü uzun yol," der. Hepimiz kendi yolumuza inanmalıyız. Kimseye benim yolumu takip etmesini söylemek ve başkasının zamanını kendi fikirlerimle harcamak istemem. Bir keresinde bir arkadaşım bazı şairlerin sözcüklerin zamanını harcadığını söylemişti. Ben de bazı hocaların bilginin zamanını harcadıklarını söyleyerek cevap vermiştim. Ayrıca, devrimciler de insanların zamanını harcayabilirler. Oysa insanlar kendi yollarını bulur. Bir seyyar satıcı var, sokakta mallarını satmak için bağırdığını belki duymuşsunuzdur. Ivır zıvır satar. Birkaç insanı kazıklar ara sıra, bazen de kendisi kazıklanır. Geceleri evine gider, çocuklarına yemek götürür ve komşularının yanında uyur. O, gerçeğin derinliklerinde yaşar. Onun için hayat, bulaşık yıkamaktan ibarettir. Küçük bir dükkân sahibi olmak ya da az bir maaşla çalışmaktır. Tüm bunlar için yaşamaya değer. Hepsi bu.

6
ÖTEKİNİN AYNASINDA: MODERNİTENİN KADIN FİGÜRÜ

İran, tüm çırpınışlarına rağmen modernitenin içine sürüklendi. Kaçar Hanedanlığı'nın Ruslar karşısında üst üste aldığı yenilgiler büyük toprak kayıplarına neden oldu. 1813'te Gülistan'da ve 1828'de Türkmençayı'nda yapılan iki gurur kırıcı antlaşmadan sonra iki gerçek bütün çıplaklığıyla ortaya çıktı: İran, sömürgeci güçlerin boyunduruğu altına girmişti ve ortaçağdan kalma Kaçar Hanedanlığı'nın bu güçlerin karşısında durmasına imkân yoktu. Siyasal çıkmazlar içinde kıvranan İran, on dokuzuncu yüzyıl boyunca bir dizi altyapısal ve kurumsal değişikliğe uğradı ve bu dönüşüm de İran halkını moderniteyle kaçınılmaz biçimde karşı karşıya gelmeye hazırladı. Bu hazırlık sürecinin en önemli gelişmeleri, on dokuzuncu yüzyılın başında bir grup İranlı öğrencinin eğitim almak üzere Abbas Mirza tarafından Avrupa'ya gönderilmesi, matbaanın ülkeye gelmesi, Fars şiirinin köklü biçimde sadeleştirilmesi, Avrupalı kaynakların Fars-

ça'ya çevrilmesi projesi, ilk gazetelerin yayımlanması ve ilk gönüllü kültürel derneklerin kurulmasıdır.

Bu yenilikçi girişimlerin başarısıyla birlikte, sömürgeciliğin şiddetli saldırılarına ve onun İranlı özneye mahsus bir tarih anlayışını koşulsuz reddine karşı çeşitli biçimlerde giderek artan bir direnişin yükselişe geçtiğini görüyoruz. Bu direniş biçimleri, İranlı öznenin yeniden aktif bir tarih bilinci kazanmasında çok önemli bir rol oynadılar. Bu direniş biçimleri oluşmasaydı, İranlı özne tarihten dışlanacak, ya da sömürgeci yönetim tarafından şekillendirilecekti. Kapitalist moderniteyle zoraki olarak tanışan tüm halklar gibi, İranlılar da Avrupa kültürüyle sömürgeciliğin namlusu aracılığıyla yüzleşmek zorunda kalmışlardı. Şayet sömürgecilik çıkmazında tutsak kalsalardı, bu güçler tarafından dayatılan 'modernite'ye karşı bir kalkan olarak kullanmak üzere hayali bir 'geleneğe' sığınmaktan başka çareleri kalmayacaktı. Veya 'Batı' aşığı bir ıslahatçının önerdiği gibi 'baştan aşağı Batılılaşmak' zorunda kalacaklardı. Sözünü ettiğimiz çeşitli direniş biçimleri, tarih anlayışının yeniden kazanıldığı ve tekrar inşa edilen İranlı öznenin kültürüne olan güvenini yenilediği alanlar oluşturdular.

Sömürgecilikle karşılaşmanın ilk dönemlerinden itibaren en etkili olan direniş biçimi, güçlü bir *toplumsal eleştiri* anlatısının ortaya çıkmasıydı. Bu gelişme, on dokuzuncu yüzyılda Fars kültürel üretiminin dönüm noktasıydı. Mirza Salih Şirazi'nin *Sefername* (1819), Hacı Zeynel Abidin Marageh'in *İbrahim Beyk'in Seyahatnamesi* (1894) gibi çok sayıda eleştirel inceleme aracılığıyla, İran'ın moderniteyle tanışma tarihindeki yapısal değişikliklerin haritası çıkarıldı. Bu toplumsal eleştiriler arasında en önemlileri, Mirza Feth-Ali Ahunzade (ö. 1878) ve Mirza Ağa Han Kermani'nin (ö. 1895) eleştirel incelemeleridir. Bu bilimsel incelemelerin en önemli işlevi, İran siyasal kültürünü sarsarak feodal uykusundan uyandırmak olmuştur. Bu çalışmalar, aslında yeni bir siyasal topluluğun büyüme sancılarıdır.

1906-1911 anayasal devriminin arifesinde, *şiir* bir yaratıcı isyan labirentine dönüşmüştür. Fars imgeleminde devrim yaratan modernist şairlerin kaleydoskopunun eleştirel önemini betimlemek imkânsızdır. Taki Rafet (1889-1920), Miracde Eski (1894-1924), İreç Mirza (1874-1926), Arif Kazvini (1882-1934), Melik il-Şuara Bahar

(1887-1951), Ali Ekber Dehoda (1880-1955) ve Abdulkasım Lahuti (1887-1957) gibi isimler, *İran*'ın kolektif bilinç için yaratıcı ve eleştirel bir kaynak olması düşüncesine can vermişlerdir. Anayasalcı hareketin yirminci yüzyılın ilk on yıllık döneminde ortaya çıkışından itibaren, yeni doğmuş bir ülkenin umutları ve isteklerinin yaratıcı biçimde ifade edildiği en önemli kültürel ortam Fars şiiri olmuştur.

Fars *romanı* ise, 1930'ların ortalarına dek İran kültürel modernitesinin yeni odak noktası olarak belirmez. Muhammed Ali Cemalzade'nin *Yeki Bud Yeki Nabud* (Bir Zamanlar, 1921) adlı romanı genellikle çağdaş Fars romanının ilk örneği sayılsa da, hatta çağdaş yaratıcı düzyazının izlerini on dokuzuncu yüzyılda bulmak bile mümkün olsa da, İran edebiyatında ciddi anlamda bir modern hareketten söz etmek, ancak Sadık Hidayet'in (1902-1951) ortaya çıkması ve özellikle *Buf-e Kur* (Kör Baykuş, 1937) adlı eserini yayınlamasından sonra mümkün olabilmiştir. Eğer 1900-1930 tarihleri arasında canlanan 'anayasal' şiir, kolektif bilincin yaratıcı kaynağının İran olması fikrinin doğuşunu işaret ediyorsa, 1930-1960 tarihleri arasında yazılan Fars romanları da İran'ın topografik haritasını çıkarır ve inceler. İranlı öznenin tarih anlayışına yeniden kavuşması, bu iki çığır açıcı gelişmeden ayrı düşünülemez.

1930'dan itibaren, modernist Fars şiiri ve romanı, hızla değişmekte olan bir gerçeklikte kültürel çatışmanın ikiz tepeleri haline gelmiştir. Yirminci yüzyılın ilk otuz yıllık döneminde İran kültürel modernitesinin tek tanımlayıcı noktası *şiir* iken, sonraki otuz yıllık dönemde, yani 1930'dan 1960'lara dek, Fars *romanı* da aynı derecede saygın bir konum kazanmıştır. Yüzyılın ilk yarısında Fars şiir sahnesinde Niyma Yusiç (ö .1959), Söhrab Sepehri (ö. 1980) gibi sanatçılar sayesinde gerçekleşen muazzam devrim, roman alanındaki karşılığını Sadık Hidayet (ö. 1951) ve Huşeng Golşiri (ö. 2000) gibi sanatçıların çalışmalarının aynasında bulmuştur.

Aynı ölçüde önemli bir üçüncü kültürel yaratım formu olan *sinema*, ancak 1960'ların ortasında yükselişe geçmiştir. İran sinemasının kökenleri yirminci yüzyılın başlarına uzanır, fakat Daryuş Mehrcuyi'nin 1969 tarihli *İnek* filmine dek kültürel yaratıcılığın tanımlanması yarışına dahil olamamıştır. Mehrcuyi'nin başyapıtının, Ferruh Gaaffari'nin *Kamburun Gecesi* (1964) adlı eseri gibi öncülleri olsa da,

İran sineması ancak *İnek*'ten sonra kendi ayakları üzerinde durarak ciddiye alınmayı talep edebilmiştir. İranlı özneye ulusal saygınlık kazandırma savaşına biraz geç katılmış olsa da, son derece önemli ve nitelikli katkılarda bulunmuştur. Sesli ve sözlü gelenekle aşina olan İran kültürünün yaratıcı yapılanmasında bulunan kör noktayı aydınlatmıştır. Temelleri geleneksel ve modern görsel sanatlar ve performans sanatlarına uzanan İran sinemasının işlevi, bu sözlü geleneğe görsellik kazandırmıştır. Bu nedenle, ilk ciddi İran filmi olarak kabul edilen *İnek*'in, modern Fars edebiyatının başyapıtlarından biri olarak kabul edilen bir eserden; Golam Hüseyin Saidi'nin *Azadran-e Bayal* (Bayal'ın Yasını Tutanlar, 1964) adlı kitabındaki bir öyküden beyazperdeye uyarlandığını belirtmek gerekmektedir.

1979'daki İslami devrimden sonra son derece tuhaf bir şey gerçekleşir ve eleştirmenlerin bunu tanımlayabilmesi için aradan bayağı bir zaman geçmesi gerekir. Şamlu (ö. 2000) gibi ünlü şairler ve Golşiri (ö. 2000) gibi yazarlar hâlâ aktiftiler, fakat hem şiir hem de edebiyat devrimden sonra önemlerini yitirmiş ve tüm yaratıcı enerjileriyle şöhretlerini sinemaya bırakmışlardı. 1960'lardaki çıkışından sonra İran sinemasının hızı hiçbir zaman kesilmedi; diğer iki yaratma formunu da kendi içinde eriterek bir devrimi ve feci bir savaşı atlattı; her zamankinden daha güçlü biçimde varlığını sürdürerek İran kültürel modernitesinin en önemli öğesi olmakla kalmadı, dünya çapında bir izleyici kitlesi kazanmayı da başardı. Yirminci yüzyılın son yirmi yıllık döneminde Fars şiiri ve edebiyatının yaratıcı canlılığını İran sinemasına bırakması ve bu gelişmenin İranlı öznenin geleceği üzerindeki yaratıcı sonuçları, bu olağanüstü öykünün bir başka yönünü oluşturmaktadır.

DİRENİŞ MEKÂNLARI

İran kültürel modernitesinin uzun tarihinin en önemli özelliği, onun önde gelen kurucularının her zaman erkekler olmasıdır. İran'ın moderniteyle karşılaşmasının eril doğasını görmezden gelmek imkânsızdır. Fakat bu süreçte, eşit ölçüde ciddiye alınması gereken çok önemli kadın istisnalar da görev almıştır. Bu kaideyi ve istisnalarını birbirlerinin aynasında incelemediğimiz sürece, İran kültürel modernitesinin gerçek doğası hakkında yanılmamız işten değildir.

Bu dokuyu ayrıntılarıyla görebilmek ve okuyabilmek için, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından, İran'ın sömürgecilik baskısını en şiddetli haliyle hissetmekte olduğu dönemden başlamamız gerekmektedir. Babi devrimci hareketi yüzyılın son modern-öncesi toplumsal isyanıdır ve bu dönemde Tahareh Kurretü'l-Ayn'ın olağanüstü figürü parlak bir yıldız gibi ışıldamaktadır. Tahareh Kurretü'l-Ayn (1814-1852) adıyla anılan Fatima Begüm Baragani, bir kuyrukluyıldız gibi belirmiş ve devrimci davayı daha önce ya da sonra eşi benzeri görülmeyen ölçülerde geliştirmiştir. Son derece kültürlü ve çok yönlü bir şair olan Baragani'nin eleştirel bakışı, Babi hareketinin önde gelen devrimci figürlerini de afallatmış, ona 'Göz Nuru' (Kurretü'l-Ayn) ve 'Temiz' (Tahareh) gibi onurlu isimler vermelerine neden olmuştur. Baragani, son derece yetenekli radikal bir teorisyen, ahlâklı ve cesur bir kimse, eşi görülmemiş derecede zeki ve becerikli bir stratejistti. Dönemin tarihçilerinden biri onun hakkında şöyle yazmıştır: "Babicilik hakkındaki radikal yorumları ve liderlik iddiasıyla Kerbela'daki Babi topluluğunu, daha muhafazakâr Babi'ler ve kendi müritleri olarak ikiye ayırdı."[1] Tahareh Kurretü'l-Ayn İran ve Irak'ta Babi hareketinin radikal bir hizbini yönetmiş, yoldaşlarının Kaçar Hanedanı'nı temellerine kadar sarsmasına destek vermiştir. Radikal görüşleri yüzünden en sonunda, "yenilikçi ve meydan okuyan tavırları aracılığıyla Kerbela'da karışıklık yarattığı için Osmanlı yetkilileri tarafından Irak'tan sürülmüştür."[2]

Tahareh Kurretü'l-Ayn'ın ahlâki cesareti, siyasal becerisine eşitti. Başkaldırı kariyeri boyunca "kocasıyla görüşmeyi reddetti," çünkü "inançsız kocasıyla birlikte yaşaması artık mümkün değildi." Bu tavrı ve açıklaması, elbette "Babi olmayanlar ve Kurretü'l-Ayn'ın daha muhafazakâr din kardeşlerinin düşmanlığını kazandı ve görüş ayrılıklarına yol açtı."[3] Kurretü'l-Ayn, "düşüncelerini dile getirme ve seyahat etme özgürlüğüyle, toplum kurallarına meydan okuyor ve skandallar yaratıyordu."[4] Yaptıklarının hepsi bu kadarla da kalını-

1) Bkz. Peter Smith, *The Babi and Baha'i Religions: From Messianic Shi'ism to a World Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, s. 16-17. Bu eser, erken dönem Babi hareketiyle ilgili eşsiz bir kaynaktır, fakat Bahailik üzerine övgü dolu ve oldukça dindar bir okuma, kitabın nesnelliğini lekeler.
2) *A.g.y.*, s. 22.
3) *A.g.y.*, s. 22, 36.
4) *A.g.y.*, s. 47.

yordu: peçeyle örtünmenin gereksiz bir uygulama olduğuna inanıyordu ve bir gün halka açık bir toplantının ortasında aniden peçesini açtı. Hatta bu bile ona yetmedi. Kocasından ayrılmış, fakat boşanmamış olduğu halde, Kuddüs adıyla tanınan devrimci yoldaşı Molla Muhammed Ali Barfuruş'la açıkça birlikte yaşıyordu.

Tüm bu iktidar karşıtı faaliyetleri yüzünden 1852'de idam edildi. Dolayısıyla, İran'ın moderniteyle tanışma tarihinde kadınların etkin biçimde varlık gösterişi, şiir yeteneği ve kültürü en az siyasal becerisi kadar üstün olan devrimci bir kadın figürüyle başlar. Kurretü'l-Ayn, Babi hareketinin, yani modern-öncesi son devrimci isyanın kahramanlarından biridir, fakat moderniteye karşı ilk büyük başkaldırı olan 1906-1911 anayasal devriminin ideolojik temellerinin oluşturulması döneminde, ondan daha az dikkat çekici, oysa eşit derecede önemli başka kadınlara da rastlarız. Bibi Hanım Estarabadi ve Tac el-Sultaney adlı kadınlar Kaçar Hanedanı'nın soylu ailelerine mensuptular ve kadın haklarını savunmak amacıyla sınıfları tarafından dışlanmayı göze alıp cesur yazılar kaleme aldılar. Toplumsal eleştirilerini dile getirmek için ikisi de dönemin egemen yazın türü olan eleştirel incelemeyi kullanmıştır.

Bibi Hanım Estarabadi, *Ma'ayeh al-Rejal* (Erkeklerin Ahlâksızlıkları) adlı eserini 1895 yılında kaleme aldı ve bir yıl sonra, anayasal devrim öncesindeki ideolojik hazırlıkların karmaşası arasında Tahran'da yayınlattı. Estarabadi'nin eseri, yazarı belli olmayan ve kadın düşmanı söylemlere yer veren *Ta'dib al-Niswan* (Kadınların Ayıbı, 1850) adlı kitaba karşılık vermek amacıyla yazılmıştır.[5] Christine de Pizan'ın *The Book of the City of Ladies* (Kadınlar Şehri Kitabı, 1405) adlı eserini ve Mary Wollstonecraft'ın *A Vindication of the Rights of Women* (Kadınların Haklarının Tanınması, 1792) adlı eserlerini hatırlatan bu kitap, erkeklerin aile yaşantısını keyfi biçimde yönetişine ve eşlerini suistimal edişlerine sert bir saldırıdır. Bibi Hanım Estarabadi, dikkate değer edebi becerisi ve mizah anlayışıyla erkeklerin davranışlarını acımasız bir dille eleştirir ve kendilerini hatalarıyla gör-

5) Bu risalenin iki baskısı vardır. İlki, Hasan Cevadi, Manize Maraşi ve Simin Şekarlu tarafından yazılan *Ru ya Ru'i Zan va Mard dar Asr e Qajar: Do Resaleh-ye Ta'dib al-Neswan va Ma'ayeb al-Rejal* adlı kitaptır, Betheşda, yüksek lisans tezi, Cehan Yayınları, 1992; ikincisi de Efsane Necmabadi'nin hazırladığı, Bibi Hanım Estarabadi tarafından yazılan *Ma'ayeb al-Rijal*'da yer alır, Chicago, Midland Press, 1992.

sünler diye bir ayna tutar onlara. *Erkeklerin Ahlâksızlıkları*, İran kültürünün içine işlemiş olan ataerkil özellikleri değerli ve benzersiz bir dille tanımlayarak, delici bir zekâyla inceler. Bibi Hanım Estarabadi bir Tahareh Kurretü'l-Ayn değildir, dolayısıyla devrimci coşkudan çok uzaktır, fakat kadınların sadece sorumluluklarının değil, sahip olmaları gereken hakların da ayrıntısıyla farkındadır. Hemcinslerine şöyle öğüt veriyordu: "Özgürlüğünüze kavuşmak için çabalamaya en kısa sürede başlayınız. Yoksa bir de bakacaksınız ki çocuklarla çevrilmiş dört bir yanınız; yaşlanıp gitmişsiniz."[6]

Bibi Hanım Estarabadi'nin *Erkeklerin Ahlâksızlıkları* adlı eserinin yayınlanmasından yirmi yıl sonra, bir başka Kaçar prensesi de onun izinden giderek, vatanındaki kadınların konumu hakkında aynı ölçüde değerli bir kitap yazdı. Tac el-Sultaney, *Hayat Öyküsü* adlı eserini 1914 yılında, İran'ın anayasal devrimin ateşiyle kavrulduğu dönemde kaleme aldı ve kadınların da pay sahibi olacağı bir gelecek görüşünü dile getirdi.[7] Kafkasyalı bir Ermeninin kendisine gönderdiği soruları cevaplarken şöyle demiştir:

> İnsan haklarının iade edilmesi için çalışmak her ilerici ulusun görevidir. Bu haklar ne zaman iade edilebilir? Elbette ülke anayasa ve düzgün bir sistem altında işlemeye başladığında. İlerlemeyi sağlayan nedir? Yasaların egemenliği. Peki, yasalar ne zaman uygulanır? Despotluk alaşağı edildiği zaman. İşte bu nedenlerden dolayı, anayasalcılığı despotluğa tercih etmeliyiz.[8]

Tahareh Kurretü'l-Ayn on dokuzuncu yüzyıl ortasındaki devrimci faaliyetleri sırasında İran siyaset anlayışına dişil bir *varlık* kattıysa ve Bibi Hanım Estarabadi de bu varlığa zarif ve eleştirel bir *ses* kazandırdıysa, Tac el-Sultaney'in *Hayat Öyküsü* de İran modernitesinin dişil bir *tasavvurunu* sunmuştur.

---

6) Cevadi ve başkaları, 1992, s. 102.

7) Tac el-Sultaney'in otobiyografisi üzerine bir makale için bkz. Efsane Necmabadi, "A Different Voice: Tac el-Sultaney," Efsane Necmabadi (ed.), *Women's Autobiography in Contemporary Iran*, Cambridge, yüksek lisans tezi, Harvard Middle Eastern Monographs, 1990.

8) Tac el-Sultaney, *Growing Anguish: Memoirs of a Percian Princess from the Harem to Modernity*, Abbas Emanet tarafından yayına hazırlanmış ve giriş yazısı yazılmıştır, Ena Venzan ve Emin Neşati tarafından çevrilmiştir, Washington, DC, Mage Publishers, 1993, s. 286.

Böylelikle, Kaçar Hanedanlığı'nın yozlaşmış ve yetersiz liderliği altında sömürgeci saldırıya yüz yıl boyunca direnen İran yirminci yüzyıla girdiğinde, ülke, birbiri ardına sökün eden başkaldırı hareketleri ve özellikle toplumsal eleştiri biçiminde boy gösteren özgürleştirici bir direniş söylemi tarafından güçlendirilmiş bir haldeydi. Tahareh Kurretü'l-Ayn, Bibi Hanım Estarabadi ve Tac el-Sultaney, moderniteyle karşılaşma sürecine hep birlikte dişil bir varlık, ses ve tasavvur kazandırmış, kadınların da bu sürece aktif bir biçimde katılmasını sağlamışlardı. Tahareh Kurat'ın yükselen figürü, dişil karakterin hem şiirsel hem siyasal, yaratıcı ve pragmatik, başka bir seçeneği düşleyen ve onun temsili olma rolünü üstlenen farklı yönlerini ortaya koymaktaydı.

On dokuzuncu yüzyılda şiir yeni bir ulus düşleyen erkek şairlerin yükselen sesiyle hız ve güç kazanırken, bir kadın şairin sesi de duyuluyordu; Şems Kasmayi'nin (ö. 1961) sesiydi bu. Geleneksel Fars prozodisinin kalıplarını kırma ayrıcalığı sadece ve bütünüyle Niyma Yusiç' ait olsa da, ilk serbest uyaklı şiirleri yazan şair Şems Kasmayi'dir. Şiirsel başkaldırının merkezinde Mirzacde Eski (1894-1924), İreç Mirza (1874-1926), Arif Kazvini (1882-1934), Melik el-Şuira Bahar (1887-1951), Ali Ekber Dehoda (1880-1955) ve Abdulkasım Lahuti'nin, yani devrimci şairlerden oluşan bir gökkuşağının yer aldığı bir dönemde,[9] Fars prozodisini özgürleştirme çabaları ilk olarak Şems Kasmayi'nin sesinde duyulmuştur. Şems Kasmayi, "modernist şiirin düzenlemesini kişisel ifade biçimi olarak kullanan ilk İranlı kadınlardan biridir."[10] Yetenekli, pek çok dil bilen ve cesur bir kadındı. "Ailesiyle birlikte Tebriz'e geldiği zaman çarşaf giymeyi reddetti; Tebriz pazarlarında ve sokaklarında örtünmeden dolaşan ilk İranlı kadındı. Bu nedenle cahil insanlardan çok çekti. Yine de, Tebriz'deki evi, yazarlar ve diğer eğitimli kimselerin biraraya geldiği bir toplantı yeriydi."[11] Serbest uyakla yazdığı şiirler, 1920 gibi erken bir tarihte, zamanın önde gelen edebiyat dergilerinden biri olan *Azadistan*'da yayınlanmıştı.[12]

---

9) Bu şairlerle ilgili en kapsamlı inceleme, Ahmed Kerimi-Hakkak'ın *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran* adlı eseridir, Salt Lake City, UT: University of Utah Press, 1995.
10) *A.g.y.*, s. 300.
11) *A.g.y.*, s. 300-301.
12) Bkz. Hamid Zerrinkub, *Chasm-andaz-e She'r-e Nu-e Farsi*, Tahran, Entesharat-e Tus, 1979, s. 44.

Şems Kasmayi, emsalsiz ve cesur hayal gücüyle Fars şiirinde yaratıcılığı acımasızca sınırlayıp, en önemli ve yetenekli şairlerin bile kafa tutmayı hayal edemediği Fars prozodisinin zorba şiir anlayışını parçalamayı başarmıştı. Kasmayi, yaratıcı cesaretiyle döneminin gelişmekte olan zekâsını şiirin özgürleşmekte olan güçleriyle biraraya getirdi ve zamanının siyasal itkilerinden yaratıcı bir köprü oluşturup bunun aracılığıyla ulusunun dilinin şiirsel ihtiyaçlarını giderdi. Bu yaratıcı ve özgün deneme, o döneme değin gerçekleşen en yıkıcı şiirsel isyan hareketiydi; siyasal sonuçları da oldukça açık ve net oldu. Kasmayi'nin bir ulus olarak İran'ın sıradan ideasının yapısal oluşumuna kazandırdığı düzeltici estetik eğri, İran'ın moderniteyle karşılaşma süreci boyunca kalıcı bir önem taşıyacaktı. Ulusun tekdüze siyasal erilliğine şiirsel bir derinlik kazandırdı ve onu, kendisini ataerkil aynadan görmeye zorladı. Siyasal olanı düzeltmek amacıyla şiirsel olanın yanında saf tutan Kasmayi, bu açıdan Tahareh Kurretü'l-Ayn'ın yaptığı siyasetin şiirsel yanma eğilim göstermesine benzer sağduyulu bir tavır içindeydi.

Şems Kasmayi'nin başka türlü bir Fars şiiri düşleyerek yarattığı serbest uyaklı şiirler, halk arasında örtünmeden dolaşmanın şiirdeki karşılığıydı. Sınırları aşmaya yönelik bu hamleler, İranlı dişi öznenin yirminci yüzyılın en yetenekli şairlerinden biri olan Pervin İtisami (ö. 1941) tarafından yaratılışının son hazırlık aşaması olarak kabul edilebilir. Pervin İtisami'nin bir tarih anlayışı yaratmaya yönelik bu kreşendodaki en önemli başarısı, kadının şiirsel bilincinin varlığını kanıtlamasıdır. Onun şiiri, yirminci yüzyılın ilk otuz yıllık döneminde meyvelerini vermeye başladı. Şems Kasmayi'nin çağdaşı olmasına ve onun amacından haberdar olmasına rağmen, onun izinden gidip prozodinin acımasız sınırlamalarına başkaldırmayı denemedi. Bunun yerine, Tahareh Kurretü'l-Ayn, Bibi Hanım Estarabadi, Tac el-Sultaney ve Şems Kasmayi'nin yaratıcı patlamalarını somut bir hale getirip dişi özneyi oluşturdu; aktif, sesi çıkan, görünen ve ahlaki doğası isyanla yoğrulmuş bir dişi özne yarattı.

1937 yılında Sadık Hidayet'in *Kör Baykuş*'u yayınlamasıyla modern Fars romanı da doğmuş oldu ve 1969'da Simin Daneşvar'ın *Sa-*

vuşun adlı eserinin yayınlanması, modern romana kalıcı bir dişil bakış açısı kazandırdı. Simin Daneşvar, *Savuşun*'da açık, zekice ve güvenli bir duruşla edebiyat anlayışını ortaya koyar ve ana karakteri Zari aracılığıyla modern edebiyatın en unutulmaz kadın karakterlerinden birinin panoramik incelemesini çizer. *Savuşun*, İkinci Dünya Savaşı sırasında, Müttefik güçlerin işgali altındaki İran'ın Şiraz şehrinde geçmektedir. Romanın merkezinde Zari adlı karakter yer alır. Kendisini kocasına ve çocuklarına adamış olan bu kadın, kocası giderek çevresindeki siyasal karmaşanın içine doğru çekilirken, evinin düzenini korumaya çalışır. *Savuşun*'un en önemli özelliği, Simin Daneşvar'ın Zari'nin imgeleminin evrenini kurarken gösterdiği güven ve beceridir. Modern Fars sanatının hiçbir alanında, daha önce bir kadın karaktere bu denli önemli bir rol verilmemiştir.

Pervin Etesami'nin 1941'deki ölümüne değin, dişi öznenin yapılandırılışı için kullanılan tarihsel bellek, Tahareh Kurretü'l-Ayn 'm başlattığı andan, Şems Kasmayi'nin yıkıcı yaratıcılığına uzanmaktaydı. Dolayısıyla, *Savuşun*'un merkezindeki Zari karakterini yaratırken, tümüyle aktif, sesi çıkan, görünür ve isyankâr bir tarih anlayışı Simin Daneşvar'ın elinin altında bulunuyordu. Daneşvar bu anlayışın şekli ve boyutlarını kendi imgelemiyle aşılayarak, İran öznesinin tamamen ataerkil, hatta kimi zaman kadın düşmanı özellikler taşıyan topografisini anlatısal açıdan yüklü bir hale getirdi. Onun müdahalesi olmasa, İranlı özne elbette Niyma'cı şiir anlayışının kazandırdığı yaratıcı bilincin sağlam zemininde ve Hidayet'in roman anlayışının zengin toprağında yeşerip büyüyecekti. Ancak ihtiyaç duyduğu dişil bileşene kavuşamadığı takdirde, bu tarih anlayışının meyvesi asla mükemmel biçimde olgunlaşmayacaktı.

Bu gelişmeler ne kadar yenilikçi ve devrimci olsa da, 1960'larda çok daha radikal bir değişim gerçekleşti ve İranlı dişi öznenin karakterine kalıcı bir isyankârlık özelliği kattı. Yirminci yüzyılın ilk otuz yıllık döneminde kök salan modernist şiir diksiyonu, sonraki otuz yıllık dönemde meyvelerini vermeye başladı. Pervin İtisami'yi en önemli başarısı olarak kabul ederek tüm hızıyla 1960'ların ortalarına ilerledi. Fars şiiri altmış yıldır hızla gelişerek yaratıcı sınırlarını iyice genişletmiş, İranlı özneyi belirleyen en önemli güçlerden

biri haline gelmişti. Niyma Yusiç ve daha sonra Ahmet Şamlu, Mehdi Ehvan-ı Salis ve Söhrab Sepehri'nin eserlerinde, kendi tarih anlayışının bilincine varmakta olan bir İranlı öznenin yapılandırılışına şahit oluruz. 1960'ların önemini tarif etmek imkânsızdır; bu dönemde Niyma Yusiç'in övgülere layık hatırasının, Ehvan-ı Salis, Şamlu ve Sepehri'nin şiirine yansıdığını görürüz. Bu şairler, sömürgeci güçlerden bağımsızlığını kazanan İran modernitesinin ileri görüşlü teorisyenleridir. Kendine son derece güvenen eşsiz bir tarih anlayışının bu şiir aracılığıyla doğması mümkündü ve bu ihtimal aktif bir biçimde gerçeğe dönüştürüldü, üstelik sözde 'gelenek' ile 'modernite' arasındaki sahte ikilik de ortadan kaldırıldı. Yaratıcı imgelemin kalıcı çabası sayesinde bu şiir İranlı özneyi doğurdu ve bir tarih anlayışını mümkün kıldı.

Fakat buna rağmen, bu doğum yalnızca erkek sanatçılar sayesinde gerçekleşmişti. Füruğ Ferruhzad'm ve onun 1955'te ilk şiir derlemesinin yayınlanmasıyla başlayıp 1967'deki trajik ve zamansız ölümüne dek süren kariyerinin önemini hakkıyla anlatabilmek mümkün müdür? Tahareh Kurretü'l-Ayn devrim için ne anlama geliyorsa, Füruğ Ferruhzad da şiir alanında aynı şeydi. İranlı kadınları modernitedeki güvenli yerine taşıyan isimdi. Tahareh Kurretü'l-Ayn'la birlikte on dokuzuncu yüzyılın ortasında başlayan siyasal gebelik dönemi, yaklaşık yüz yıl sonra Ferruhzad aracılığıyla tamamına erdi. O olmasa, yüz yıllık yaratıcı çabalar bütünlüklü bir tarih anlayışına dönüşemezdi. Ferruhzad, Kurretü'l-Ayn'ın isyankâr imgeleminin aynasında gebe kaldığı çocuktu; gayrimeşru *ve* lekesiz bir doğumdu onunki.

Füruğ Ferruhzad yalnızca dişi bir özne yaratmakla kalmadı, aynı zamanda bu öznenin diyalektik yapısının tamamlanmasında da etkin bir rol oynayarak, şiiri aracılığıyla hem eril hem de dişil özenin sesini birleştirmeyi başardı. Yalnızca moderniteye *dişil* öznellik kazandırmakla kalmadı, tarihe de *İranlılığını* kazandırdı. Ferruhzad'm şiiri olmasa, İranlı kadının tarih anlayışından çok daha önemli bir şey beklenti içinde kalacak, tamamlanmayacaktı. İranlı özneyi sömürgeci güçlerin zorunlu kıldığı moderniteden bağımsız kılmak için iki yüz yıl boyunca verilen yaratıcı savaşta eksik olan bir şey var-

dı. Ferruhzad, sömürgeciliğe karşı yaratıcı direniş alanı olarak İranlı 'benzer'in 'öteki'siydi. Dolayısıyla, İranlı öznenin ancak Ferruhzad'ın kendinden emin dişil şiirinden sonra -sömürgeci güçler tarafından zorla kabul ettirilmeye çalışan modernitenin aksine- yaratıcı bir moderniteye doğduğunu ve modernitede yetiştiğini kategorik olarak söylemek mümkündür.

1960'lardan itibaren, şiir ve romanın İranlı öznenin kolektif ve yaratıcı biçimde oluşturulması ve tarih anlayışının ona yeniden kazandırılması çalışmalarına İran sineması da katıldı. Ferruh Gaffari'nin *Kenar Mahalle* (1958), *Kamburun Gecesi* (1964), İbrahim Gülistan'ın *Balçık ve Ayna* (1956), Feridun Rehnema'nın *Siyavuş Taht-ı Cemşid'de* (1967) ve Daryuş Mehrcuyi'nin *İnek* (1969) gibi filmleri, sonunda İran sinemasına önemli bir üstünlük kazandırdı ve bu başarının İran kültürel modernitesinin kaderi üzerinde kalıcı etkileri oldu.

Çağdaş İran sinemasının açılışını yapan filmin, bir kadın şaire, daha doğrusu döneminin en önemli kadın şairine ait olması güzel bir tesadüf müdür, yoksa bilinçli bir çabanın sonucu mudur? Füruğ Ferruhzad'ın *Siyah Ev* (1962) adlı filmi, o dönemde yapılan bütün çalışmalardan daha ayrıcalıklı ve üstündür. Bir cüzam kolonisi hakkındaki belgeselde, Ferruhzad, bu korkunç hastalığın en güzel tedavilerinden birini anlatır. Niçin cüzamı seçmiştir konu olarak? Füruğ Ferruhzad, yirmi dakikadan kısa süren bu filmde, mahvolmuş bedenlerin ardında gizlenen şairane ruhları bulur ve ortaya çıkarır, üstelik bunu eşi benzeri görülmemiş bir zarafetle gerçekleştirir. İran sinemasının görsel imgeleminin dümenine bir başka kadının geçmesi için fazla uzun zaman gerekmeyecektir, ancak Füruğ Ferruhzad, *Kara Ev*'le bu yolu açmıştır.

AYNANIN EĞİMİNDE

Rahşan Beni-İtimad ilk belgeseli *Farhang-e Masrafi*'yi (Tüketim Kültürü, 1984) çekmek için kameranın arkasına geçtiğinde, İran kültürel modernitesinin yapısında önemli yeri olan dişil ses ve görüntü artık kültürde kendine bir yer edinmişti ve onun değerlendirebileceği bir durumdaydı.

Şayet Kiyarüstemi ve Mahmelbaf sineması, İran kültürünün görselliğini ona sataşarak ortaya çıkarma ve böylece ona yaratıcı bir özgürlük kazandırma biçimleriyse, Beni-İtimad'ın sineması da bu kültürün Aşil topuğuna, yani onun dişillik anlayışına yapılmış görsel bir saldırıdır. İran kültürünün sembolik gücünü bu metafiziksel şiddetten daha çok içeren ve gizleyen başka bir şey yoktur. Onun çalışmaları, İranlı kadınların durumu için birilerini ve bir şeyleri suçlamaktan çok daha fazlasını yapar. Onun projelerinde ortaya konan, kadınlığın, çok daha geniş, kültürel olarak yapılandırılmış, toplumsal düzlemde kurumsallaşmış, ekonomi temelli ve metafizik açıdan teorize edilmiş bir güç patolojisinin en zayıf ve incinebilir noktasının yapısıdır. Beni-İtimad'ın sineması, metafiziğin şiddetine karşı koyan görsel bir teorileştirmedir.

Beni-İtimad'ın gerçekçiliğiyle Kiyarüstemi'nin ve Mahmelbaf'ın gerçekçiliği arasındaki fark, cinselliği yıkıcı bir biçimde sarsmanın onun sinemasına özgü olmasıdır; bu olağanüstü güçlü öğe, diğer iki usta erkek meslektaşının çalışmalarında, neredeyse patolojik sayılabilecek derecede eksiktir. Onun gerçekçiliği, Kiyarüstemi ve Mahmelbaf'ınkinden bütünüyle farklıdır. Beni-İtimad, gerçeklikten bir *potansiyel gerçeklik* çıkarmaya çalışmaz. O, gerçekliğin *hakikatini* vurgulamaya çalışır. Kiyarüstemi ile Mahmelbaf'ın bu iyimser gerçeği yeniden kurma tasarısını paylaştığını, ancak Beni-İtimad'ın çalışmalarındaki gerçekliği yakından incelediğimiz zaman anlarız. Beni-İtimad'ın böyle yanılsamaları yoktur ve o bütünüyle farklı bir perspektifi tercih eder. Belgesel özellikler taşıyan toplumsal realizmini cinsellikle ahlâki yönden sarsıcı bir karşılaşmanın hizmetine sokarak, diğer iki erkek yönetmenin çalışmalarında bulunmadığını aniden fark ettiğimiz bir açıdan saldırıya geçer.

Beni-İtimad'ın kadın cinselliğini yeniden kurması, altı boş bir feminizm anlayışı aracılığıyla gerçekleşmez. Kuşaklar boyu süren kibirli orta-sınıf feminizm anlayışına[13] başvurmak yerine, bedenin ata-

13) Bunun patolojik bir örneği için *Mayıs Kadını*'nın Mihan Behrami tarafından yazılmış olan eleştirisine bakılabilir: Mihan Behrami, "A Few Thousand Years of Wandering," *Gozaresh-e Film*'de, cilt 9, sayı 117, 15 Azar 1377/6 Aralık 1998, s. 71, 74. Bayan Behrami o kadar öfkelenmiş, o kadar alınmıştır ki, Füruğ Kiya'nın toplumsal kurallar ağına dolanıp kalmış olduğu için Emir Rehber'le bir aşk yaşamasını saçma, toplumsal açıdan alakasız ve konu dışı bulur. Hayatının son otuz yılını İran toplumundaki en acımasız gerçeklikleri belgelemeye adamış olan bir yönetmeni toplumsal bilinçten yoksun olmakla suçlar!

ataerkil okumalarına öyle şiddetli bir savaş açar ki, başka hiçbir görsel teorisyen bunun yanına bile yaklaşamaz. Sonra belgesel kamerasını, ataerkil kültürün yıkıcı bir incelemesini yapmaya çevirir. Tahareh Kurretü'l-Ayn'dan Füruğ Ferruhzad'a, maddi kanıtlar İranlı öznenin kategorik olarak yeniden yapılandırılması doğrultusunda kullanılır. Beni-İtimad'm kadınlığı kendisine yöneltilen metafiziksel şiddete karşı yeniden yapılandırması, İranlı öznenin ataerkil tuzaktan kurtulması açısından çok önemlidir. Beni-İtimad'ın sinemasını anlamadığımız takdirde, yani onun görüşünü ülkemizdeki ve yurt dışındaki kültürel açıdan kör olmuş izleyicilerden kurtarmadığımız takdirde, İran yaratıcı direnişinin sömürgecilik karşısında kat ettiği uzun ve zahmetli yolu asla anlayamayacağız.

Beni-İtimad'ın çalışmalarını daha iyi anlamak için önce onun *Nergis* (1991), *Mavi Başörtüsü* (1994) ve *Mayıs Kadını* (1998) adlı filmlerini inceleyecek, sonra *Baran ile Yerli* adlı filmini gözden geçirerek incelememize son vereceğiz.[14] Ancak bunu yapmadan önce, Beni-İtimad sinemasının önemli bir yönünü incelememiz, onun belgesel ve uzun metraj filmleri arasındaki bağlantıya, yani kariyerinin önemli bir cephesine bakmamız gerekiyor.

İRANLI ÖZNENİN YERSİZ YURTSUZLAŞMASI

Rahşan Beni-İtimad, İran kültürel modernitesi tarihinde olup biten herşeyin mirasçısıdır. Onun bir belgesel filmci olarak başlayan kariyeri, toplumsal eleştirinin on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren yükselişe geçişini yansıtır. Eleştirel hafızasında, Tahareh Kurretü'l-Ayn'ın, Bibi Hanım Estarabadi'nin ve Tac el-Sultaney'in tarihi hatıralarını taşır. Her yana saçılmış bu öğeleri biraraya getirip filmleri aracılığıyla onlara anlam kazandırır.

1984'ten beri Beni-İtimad, toplumsal hastalıklar hakkında kritik yorumlarda bulunan bir dizi belgesel film çekmiştir. Toplumsal paryaların kötü durumu, toplumunun çekirdeğinde yatan maddi

14) Bu filmlerin mükemmel bir okuması için bkz. Shelia Whitaker, "Rakshan Bani-etemad," Rose Issa ve Shelia Whitaker (ed.), *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Londra, National Film Theatre, 1999, s. 66-73.

değişikliklerin yarattığı hasarlar üzerinde odaklanmıştır. *Farhang-e Masrafi* (Tüketim Toplumu, 1984), üretici güçlerin yokluğunda hızla şehirleşmenin ve tüketim çılgınlığında kaybolanların incelenmesidir. *Esthegal-e Mohajerin rustay'i dar Shahr* (Şehre Göç Eden Köylülerin Yaptıkları İşler, 1985) şehir nüfusunun artışını, tarım toplumunun yok oluşunu ve iş göçünün felaketle sonuçlanan sonucunu inceler. *Tadbirhaye eghtesadi-e Jang* (Savaşın Ekonomik Planlaması, 1986) benzer sorunları İran-Irak Savaşı (1980-1988) bağlamında inceler. *Tamarkoz* (Merkezileşme, 1979), bürokratik merkezleşmenin doğası ve karakteri hakkında eleştirel bir yorumdur. *Gozaresh-e 71* (1992 Raporu, 1992), *Bahar ta Bahar* (Bahardan Bahara, 1993) ve *In film ha ra beh ki neshun midin?* (Bu Filmleri Kime Gösteriyorsunuz Bakalım?, 1993), Fatemiye mahallesi hakkında bir belgesel üçlemesi oluşturarak hızla şehirleşmenin en yıkıcı sonuçları ve şehir yoksulluğunun sersemletici durumunu örneklerle açıklarlar. *Akharin didar ba Iran Daftari* (İran Defteri'ye Son Ziyaret, 1995), İranlı emektar Aktör İran Defteri'ye yapılmış sevgi dolu bir övgüdür. *Zir-e Pust-e Shahr* (Şehrin Derisinin Altında, 1996),[15] İslam Cumhuriyeti'nin kalbinde gençlerin uyuşturucu bağımlılığını gözler önüne serer.

Beni-İtimad'ın yaratıcı bakışı, toplumunun bölgesel sınırlarının dışında konumlanmıştır ve dışlanmışların, sahipsizlerin, serserilerin, haksızlığa uğramışların, unutulmuşların durumunu belgeler. Yurttaşlık merkezinin yok saydıklarına -yoksullar, düşkünler, işsizler ve uyuşturucu bağımlıları- yönelttiği dikkat, toplumun ahlâki ölçütlerinin şekillendiği bölgede dolaşır. İlk belgesel-temelli uzun metraj filmlerinden birinin adının da ortaya koyduğu üzere 'sınırların ötesi'ne geçerek, bu sınırları yeniden tanımlar ve bize maddi olanda rastlanan kasıtlı bellek yitiminin, ahlâki olanın hükmettiği alanın epistemik ön planında yer aldığını hatırlatır. Onun toplumsal belgeselleri, unutulmuş maddi hatıralarımızın kontrol listesidir. Dikkatimizi onlara çekerek, ahlâki olanı mümkün kılmak için kasıtlı olarak unuttuğumuzu hatırlatır bizlere.

15) Beni-İtimad 2000 yılında aynı adı taşıyan uzun metrajlı bir film de çekmiştir.

İlk uzun metraj denemelerinden birinde Beni-İtimad, belgesel bakış açısını toplumsal konulara yöneltmiştir. *Kharej az Mahdudeh* (Sınırların Ötesi, 1987), şehir bürokrasisi hakkında hicivli bir yorumdur. *Zard-e Qanari* (Kanarya Sarısı, 1988) adlı filminde, kırsal kesimlerden şehirlere göçün doğasını inceler. *Pul-e Khajeri* (Yabancı Para, 1989), devrim sonrası enflasyonun yarattığı kafa karıştırıcı felci, yabancı paralara saplantıyı ve bunun sonucu olarak gerçek ile hayalin şizofrenik kargaşasını gözler önüne serer. Bunlar, ahlâki ve maddi olanın birbirinin etkileşiminde kullanıldığı, Beni-İtimad'ın kamera kullanımı konusunda kendine güvenmeye başladığı geçiş dönemi filmleridir. *Sınırların Ötesi, Kanarya Sarısı* ve *Yabancı Para,* komedi filmleridir. "Mücadele ettiğiniz şey tiksindirici olsa bile, karşı koymak için üzgün olmak gerekmez,"[16] düşüncesine, Beni-İtimad'ın da katıldığı bellidir.

Beni-İtimad'm yaratıcılığı, en başarılı uzun metraj filmi olan *Nergis*'le (1991) doruk noktasına ulaşmıştır. Ancak iki yıl önce çektiği *Yabancı Para*'nın kahramanı Murtaza Olfat'ın kaderinde, Beni-İtimad'ın belgesel ve uzun metraj filmleri arasındaki önemli bağlantıyı görüp onun sinemasını diğerlerinden farklı kılan ayrıcalığı anlamamızı sağlayan bazı ipuçları yatar. Murtaza Olfat, kendisine benzer milyonlarca kişi gibi, yüksek enflasyonun pençesinde kıvranan bir ekonomik düzende yaşayan ve iki yakasını biraraya getirmeye çalışan perişan bir bürokrattır. Bir gün, Tahran'ın kuytu bir köşesinde 50 bin dolar bulur. Bu da, sonu akıl hastanesinde bitecek bir felaketin başlangıcı olur. Bu film şüpheyle yoğrulmuştur ve bu 50 bin doların gerçek mi, yoksa Olfat'ın hayal gücünün ürünü mü olduğunu asla öğrenemeyiz.

Beni-İtimad'ın belgeselleriyle uzun metraj filmlerini karşılaştırdığımızda, içinde yaşadığı toplumun ahlâki ve maddeci yönlerini birbirine karşı başarıyla dengelediğini görürüz. Beni-İtimad, ahlâki olanı yeniden hayal etmenin peşindedir. Alt tabakadaki kesimlere, yani dışlanmışlara ve unutulmuşlara olan ilgisi yinelenerek merkezin yerini tespit eder ve onun bölgesini, ayrıca bizim de kasıtlı olarak onu ahlâki hayal gücümüzün bölgesi olarak benimsediğimizi gözler önü-

16) Michel Foucault, bu cümleyle Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* adlı çalışmasının eleştirel bir özetini yapmış ve onu övmüştür. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, s. Xiii.

ne serer. Beni-İtimad, bu bölgeselciliğin iç içe geçmiş doğasını sunar bizlere. Vicdanımızı rahatsız ederek onun uykuya dalmaya ne kadar yatkın olduğunu hatırlatır. Aynı stratejiye, kariyerinin başlarında çektiği uzun metraj komedilerde ciddiyi ve gülünç olanı yan yana koyuşunda da rastlanmaktadır. *Nergis*'ten önceki son komedisinde, verdiği sözü tutar ve bir cerraha yakışır kesinlikle Olfat'ın şizoid öğesini bildik ve sıradan olanın düzenine yerleştirir.

Beni-İtimad'ın filmleri, belgesel de olsalar uzun metraj da, şimdiki anın maddeci acımasızlığının pusulalarıdır ve bu acımasızlık, ahlâki olanı mümkün kılmak için şiddetle bastırılmaktadır. Beni-İtimad'ın sineması, İranlı dışlanmışların dönüşüdür. Egemen ahlâk anlayışının güç temellerini sökmek üzere, ezilenlerin maddi ıstıraplarını gözler önüne serer. Kolektif bilinç yitişinin egemenliğini kurması için, bu ıstırabın kolektif bir biçimde inkâr edilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla, Beni-İtimad'ın özgür kılma stratejisi aşağıdan yukarı doğru işler, baskı altındaki maddesel'den övgüye boğulan ahlâki'ye doğru tırmanır, maddi ıstırabın aktif biçimde unutulmasından, ahlâki üstünlüğün pasif biçimde hatırlanmasına doğru yol alır. İnkâr edilen maddi yönü gözler önüne sererek, Beni-İtimad bilinen ahlâkiyi parçalarına ayırır. Ahlâki boyuna saldırmak için maddi temele doğru sallar baltasını. İnkâr edileni ve egemen ahlâkinin bastırmak zorunda olduğu örtülü maddi olanı gözler önüne sererek, alternatif olanın anlatısını görselleştirmeyi amaçlar.

Beni-İtimad, egemen ahlakın kırılma noktasını tespit eder. Öncelikle, üzerinde durduğu maddi ıstırabı inkâr halısının altına süpürür; ikincisi, maddi temelli ahlâkı agresif bir Ödipleştirme hareketiyle normalleştirir. Anne-baba-bebek üçlüsü zafer kazanır, organik beden oluşturulur ve Ödipal kompleksin küstahlığı aile birimini kapitalizmle ve onun mantığının aracılığıyla uyum içinde olan ekonomik açıdan üretken bir rotaya sokar. Beni-İtimad'ın yaratıcı dürtüleri, tam da bu örtülü kör noktaları hedef alır, belgesellerinde inkâr edilen maddi ıstırabı açığa çıkarır, uzun metraj filmlerinde de bu maddi temeli inkâr etmek zorunda olan ahlâkı sarsar. Beni-İtimad'm filmlerini ele alan eleştirmenler, şimdiye dek elbette onun belgesellerinin yaratıcı doğasındaki tuhaflığı ve uzun metrajlarının belgesel doğasını göz önüne al-

mışlardır. Ancak, bu ikisinin kapitalizm ile Ödipleştirme arasındaki bağlantıyı ortaya çıkaran tematik uyumunu gözden kaçırmışlardır. Beni-İtimad'ın sermayenin saltanatının feci sonuçlarını eleştiren belgeselleri, Ödipleştirmenin normalleştirilmesinde şizoid bir kopukluk oluştururken, burjuva ahlâkını parçalarına ayırması, onun örtülü ve inkâr edilen maddeci modernitesini patlatıp açmayı amaçlar. Bu stratejik çifte bağ, burjuva modernitesinin temellerini çökertmektedir.

Beni-İtimad'ın sineması hem teşhis koyar hem özgürleştirir; hem eleştirel hem de yaratıcıdır. Belgesellerinde maddi ıstırabı gözler önüne serip, kendi temellerini inkâr ederek doğruluğunu kanıtlamak zorunda olan ahlâkın metafizik otoritesini parçalarına ayırır, sonra da egemen ahlâk anlayışının cinsel kör noktasını sarsar. Böylece, hem maddi ıstırabın tarihsel amnezisinden, hem de tarih anlayışımıza aracılık eden psişenin Ödipleştirilmesinden kurtulmuş oluruz. Başka hiçbir yönetmen, İranlı özneyi bu denli başka türlü, yapısal olarak Geleneksel'in zorbalıklarından ve Ödipal'in içsel emperyalizminden bu denli özgür olarak hayal etmeyi başaramamıştır. Sömürgeleştirilmiş beden ile öznesini yitirmiş psişenin Deleuze ve Guattari'nin deyişiyle kuşaklar boyunca süren 'yersiz yurtsuzlaşma'dan sonra, Beni-İtimad'ın filmleri, hem belgesel, hem de uzun metraj çalışmaları, yurdundan koparılmaya bir başkaldırı hareketidir. Bireyden aileye, dinden ulusa her biri, maddi ıstırabın bastırılması ve bu kültürel amnezi üzerine kurulmuş bir ahlâk anlayışıyla girmiş olduğu, doğası gereği faşist işbirliğinin gözler önüne serildiğini ortaya koymaktadır.

ÜÇLÜ KAPAN

Beni-İtimad, bir *ménage-a-trois*, aşk üçgenini betimlediği cüretkâr filminde, cinselliğin doğasını ve yapısını yeniden kurar. Genç hırsız Adil ile kendisinden yaşlı olduğu belli olan sevgilisi Afak arasındaki aşk ilişkisi öyle karanlık ve tutkulu bir yoğunlukla anlatılmıştır ki, Beni-İtimad İran sinemasında kadınların kuşaklar boyunca aşırı-cinselleştirilmesine ve tam tersine cinsellikten arındırılmasına tek hamlede karşılık vermeyi başarmıştır. Daimi-bâkirenin, gelecekteki gelinin felç edici iffeti ve bütün ahlâksız cinselliğin patolojik biçimde fa-



Beni-İtimad, daha yaşlı bir kadının genç bir adama olan aşkını konu alan bu karanlık öyküde, bir aşk üçgenini unutulmaz bir kesinlikle anlatır. *Nergis*, Beni-İtimad'ın kendi kuşağının en sivri feminen görüşlerini yansıttığını doğrulayan bir eserdir.

hişeye yüklenişi arasında (*cahili film* türünün, özellikle de Kimyayi filmlerinin başlıca konuları arasındadır) Beni-İtimad, Afak karakteriyle tanıştırır bizi. Afak, cinselliğinin bilincindedir ve kendinden emindir, ancak ne havaidir ne de erdemlilik taslar. Ağırbaşlı bir saygınlığa, sessiz bir bilince ve olgun bir gerçeklik duygusuna sahiptir. Afak'ın yontulmamış fakat iddialı ağırbaşlılığının yanında, Adil âdeta duygusal bir enkazdır; onun donuk cinselliği, Afak'ın cömertliğine bağlıdır. Beni-İtimad'ın güvenli kamerasının parçaladığı ve dağıttığı şey, eril cinselliğin üstünlüğü varsayımıdır. Afak, aslında *Nergis*'in hem cinsel hem de metinsel geriliminin merkezinde yer almaktadır. Afak'ın, daha genç ve 'saygın' bir kadın için Adil tarafından terk edilmesine rağmen, Beni-İtimad, eril cinselliğin üstünlüğü varsayımını tersine çevirmeyi başarır. Gerçekçilik anlayışını dikkatle koruyan Beni-İtimad, Afak'ı hem cinsel hem de anlatısal olayların merkezinde tutar. *Nergis*'te tek bir seks sahnesi -sansür nedeniyle- bulunmamasına rağmen, film boyunca güçlü bir erotik gerilimin varlığı hissedilir.

Beni-İtimad, Afak'ı İranlı alt sınıfların kalbinden yaratmıştır. Profesyonel bir hırsız olan Afak, Adil'i hem suç ortağı hem de sevgilisi olarak kullanmaktadır. O, ahlâki bir parya, toplumdan dışlanmış biri, kültürel düzlemde oluşturulmuş saygınlık ölçütlerinden kaçan bir haindir. Afak'ı ve onun ahlâki açıdan reddedilme sebeplerini ayrıntısıyla işleyen Beni-İtimad, içinde yaşadığı topluma, onun kaygılarını da dillendiren dolaylı bir açıdan yaklaşır. Sınırları aşan tüm bu öğelerin bir kadında biraraya gelmesi, kültürü çırılçıplak soyar. Fakat bu kadarla da kalmaz. Beni-İtimad, Afak'a ve onun temsil ettiği herşeye saygınlığını iade eder: öyküdeki en güçlü karakter Afak'tır. Afak'la kıyaslandığında, sevgilisi Adil dengesiz, çocuksu bir kişiliktir ve daha 'saygın' bir hayata kavuşmak amacıyla gülünç teşebbüslerde bulunur. 'Saygınlığa' ne kadar yaklaşırsa, soylu Afak'a da o denli edepsiz görünür. Bu filmin 1991 yılında, yani tarihteki en acımasız teokrasilerden birinin onuncu yılında gösterime girdiğini hatırlarsak, *Nergis*'in önemini daha iyi kavrarız.

Afak'm *Nergis*'deki cinsel gerilimin merkezinde nasıl yer aldığını daha iyi görmek için, Nergis'in elini sevgilisi Adil için istemeyi kabul ettiği sahneyi ele alalım. Bu hareket, erkek ile kadın arasındaki ataerkil düzenin belirlediği rolleri ve aralarındaki güç ilişkisini yerle bir eder. Afak, sevgilisinin genç bir kadınla evlenmesini kolaylaştırmanın bütün üzücü sonuçlarını yaşar. Ancak çektiği acıların karanlık yumağı, onun anlatının kalbinde belirleyici bir cinsellik katalizörü olarak varlığını vurgular niteliktedir ve kadınların edilgenliği mitini paramparça eder. Böylelikle Afak, cinsiyet ve cinselliğin yeniden kuruluşunun sınavı haline gelir ve anne-baba-bebek kutsal üçlüsünün kutsallığına meydan okur. Afak, Adil ve Nergis üçgeninde bir çocuğun yokluğu dikkat çekicidir. Çekirdek ailenin doğrudan ataerkillik kurumuyla özdeşleştirilmesi, Ödipal kriz anını çözümleme girişimine götürür. İki kadın-bir erkek üçgeni, toplumun her kesiminde, dışlanmışlar ve yoksullar arasında bile marjinal bir konumdadır. Yüzeyde sadece dramatik gerilim için biraz daha yer açıyormuş gibi görünen bu anlatısal sadelik, daha önemli bir noktaya işaret eder: tehlikeli bir sınır aşma dürtüsüyle, ataerkil düzenin ilkel anlarının izini sürer. Bu strateji doğrudan Ödipal-karşıtıdır, çünkü burada biz sadece tamamen içgü-

düsel, sınırları aşan duyguları deneyimleyen bir kadın/anne ve erkek/oğul görürüz. Afak'ın karşısında, Adil zafer dolu bir edayla Odipal durumundan kurtulur, annesine sahip olarak orada olmayan babasını fetheder ve onunla birlikte cinsiyet yapılarının bütün tarihi vekaleten Ödipal durumundan kurtulmuş olur. Hem dişil hem eril olanın bu devrimci karşılıklı-özneleşmesini mümkün kılan, Beni-İtimad'ın olgulara dayanan gerçekçiliğe adanmışlığıdır. Başka İranlı sanatçılarda ender olarak görülen sınırları aşma dürtüsüyle Beni-İtimad, Afak ile Adil arasındaki cinsel karşılaşmayı, Ödipal olanı parçalarına ayırmanın radikal bir yolu olarak kullanır ve Ödipalleştirmenin ekonomik ön planının radikal bir eleştirisini yapar.

Beni-İtimad'ın çekirdek ailenin Ödipalleşmesini tersine çevirmesi ve bunun yansıttığı kültür, sadece anne-baba-çocuk üçgeninde çocuğun eksikliği kanıtıyla elde edilmez.[17] *Nergis*'in merkezinde bu kutsal üçgenin yerine geçen üçlü ilişki, tamamıyla verimsizdir ve kapitalizmin, çekirdek ailenin Ödipal oluşumunu yasal kılan ve doğrulayan üretim mantığını reddeder. *Nergis*'in merkezindeki üçlü ilişki, Adil ve Afak'ın Nergis'i dahil ettiği, onların ayrıcalığını elinden alan kapitalist modernitenin aracısı olan rasyonalizm açısından ikincil düzeyde kalan üçgen kadar verimsizdir. Karakter tipleri (Beni-İtimad'ın cinsel psikanalizi, onun sosyolojik realizmini temel alır) olan bu üç figür, onun belgesel filmlerindeki maddi kanıtlardan yükselirler. Beni-İtimad, bir belgeselci olarak, şehirli yoksulların ve toplumsal paryaların çıkmazlarının derinlerine inmiştir. Nergis'te, üretim-karşıtı güçler yaratmak üzere bu kayıtların maddi kanıtlarından yararlanır ve burjuva Kutsal Aile'si üçgeninin bir benzeri aracılığıyla, hem kapitalizmi *hem de* onun Ödipali maddi temelde üretimini etkisiz hale getirir. Kapitalizmin felaketlerine dair maddi kanıtları ödünç alarak, ailenin kültürel bileşiminin yapısökümünü yapar ve ailenin bu engellenemez sonun toplumsal çekirdeği olduğunu gösterir.

Ödipalleştirme anını dışlayan *Nergis*, Deleuze ile Guattari'nin "Ödipal olanın emperyalizmi"[18] dediği şeyi parçalarına ayırma alanı-

17) *A.g.y.*, s. 51-56.
18) *A.g.y.*, s. 51.

dır. Deleuze ve Guattari, şöyle derler: "Dizginlenen Ödip, baba-anne-ben üçgeninin figürüdür, ailevinin bir kimsede toplanmasıdır."[19] Beni-İtimad, yerine çok daha gerçekçi bir oluşum koyarak bu üçgeni kırar ve bunu, zaten başarıya ulaşmış olan belgesel yönetmenliği kariyeri yardımıyla başarır. Deleuze ve Guattari'nin Kutsal Aile dediği şeyin yerine geçen üçlü ilişki, bir hırsız, onun daha yaşlı sevgilisi ve daha genç karısından oluşur. İyelik gösteren tüm bu sıfatların imalarını parçalayan Beni-İtimad, cinselliğin ataerkil yapısını yıkmaya, İran toplumunun belgesel okumasından başlar; onun amacı, Ödip imparatorluğunu ve Ödipalleştirilmiş psikozun zorbalığını paramparça etmektir. Sonuç olarak, sömürgeci güçlerin zorlaması olan kapitalist modernite ve onun sömürgeci sonuçlarıyla tartışmaya giren sinemasal bir kozmovizyon elde eder. Ataerkil düzenin zorba yapısı, kültüre sembolik olarak metafiziksel saydamlığı emretmesiyle, görsel olarak baba figürünün kapitalizmin ve onun felaketlerinin ezici mantığı tarafından cüceleştirilmesini ortaya çıkarmaktadır.

Ödipal olanı Kutsal Aile'yi parçalarına ayırarak çözmek, Beni-İtimad'ın ödün vermeyen realist bakışı sayesinde mümkün olabilmiştir. Bu devrimci parçalarına ayırma işlemini ideolojik bir manifesto aracılığıyla gerçekleştirmez ve bu gerçeği, İranlı sinema eleştirmenlerinin büyük çoğunluğu anlamamış, bu yüzden de onu feminizm-karşıtı olmakla suçlamışlardır. Sanatçı, bu parçalama işlemini kamerasının olgulara bağlı gerçekliğe vurgusuyla elde eder. Afak ve Adil'i biraraya getiren şey onların yoksulluğu, mutsuzluğu, toplumdan dışlanmış olmaları, parasal açıdan avantajsız konumda olmaları, kültürel açıdan öcüleştirilmeleri ve hepsinden de önemlisi, ekonomik açıdan verimsiz olmalarıdır. Onları ayıran da, Adil'in sınıf atlamak için 'saygın' bir kadınla evlenmek istemesidir. Beni-İtimad'ın kendine güvenen bir tavırla, fakirlerin ve hakları ellerinden alınmış olanların sıkıntılarıyla yıllar boyunca yakından ilgilenerek kazandığı acımasız gerçekçiliktir onu başarılı kılan; yoksa, devrimci bir manifesto değil. Beni-İtimad'ın yeşerttiği gibi bir umut, var olan gerçeklerle girilen sarsılmaz bir ilişkiden doğabilir ancak. Onun gerçekçiliğini,

19) *A.g.y.*, s. 51.



Nergis'in Tahran'ın varoşlarından birinde çekilen son sahnesinde, yönetmen ve bütün çekim ekibi bir kamyon tarafından ezilme tehlikesi geçirmişti.

bambaşka bir yöntemle özgür kılmaya çalışan Kiyarüstemi ve Mahmelbaf'ın gerçekçiliğinden ayıran şey de budur. Beni-İtimad, ekonomik faktörü vurgulayarak, bunun toplumsal sonuçlarının altını çizerek, sonra da onu ölümsüz kılan en güçlü kurumu, yani Kutsal Aile'nin kutsanması aracılığıyla oluşturulan cinsiyet stratejilerini parçalarına ayırarak aynı özgürleştirmeyi amaçlar. Beni-İtimad'ın sonuç olarak gözler önüne serdiği, en acımasız güç kurumları arasında kendilerini "geleneksel aile değerleri' olarak başarıyla gizleyen acımasız ekonomik güçleri açığa çıkarmaktır.

Beni-İtimad'ın gerçekçiliği, sınırları aşmak söz konusu olunca sessiz kalmaya hiç yanaşmaz. Beni-İtimad, kapitalist modernitenin ve onun psişeyi şiddetle Ödipalleştirmesinin feci sonuçlarını yalnızca Kutsal Ailenin verimsizliğinin parodisini yaparak elde etmez. Elinin altında çok daha etkili bir silah vardır. Son derece gerçekçi bir anlatının içine, sınırları aşmanın düzensiz sallantılarının tohumlarını ekmekte tekinsiz bir beceri gösterir. *Nergis*'in temelinde, Ödipal olanın ensest *imasıyla* parçalanması da yatar. Herşeyden önce, Afak

ile Adil arasındaki ilişkinin daha yaşlı bir kadın ile genç bir erkek arasındaki aşk ilişkisi olduğunun altını çizmek çok önemlidir. Afak'ın başlangıçta Adil'i 'evlat edinmiş' olması, İran'a özgü dilde, fahişelik için kullanılan *neshandan* (düz anlamı, 'birisini oturtmak'tır) sözcüğüyle benzerlik göstermektedir. Genelev jargonunda, bu kelime bir erkeğin sadece bir kadın üzerinde hak talep etmesi, kadının da buna razı olması anlamına gelir. Afak'ın Adil'le olan ilişkisi, *neshandan*'ın tam zıttıdır; yani, bu sefer, erkek üzerinde hak talep eden kadındır. Bu uygulama da oldukça yaygındır ve daha yaşlı bir kadının genç aşığı için *faseq* (düz anlamıyla, 'kadının günah işlediği erkek') denir. Böyle durumlarda, kadın genellikle daha zengin ve güçlüdür, adam daha yoksul ve tecrübesizdir. Bu çifte ima, Adil ve Afak'ın birer hırsız olmasıyla daha da vurgulanır ve bu tehlikeli ilişkinin ensesti çağrıştıran bir yönü olduğu ima edilir. Adil, Afak'ın *gerçek* oğlu değildir; sadece onun oğlu *gibidir*. Beni-İtimad'ın bakış açısının bütün gücünü hissedebilmek için, bu imanın sınırında kalmamız gerekir. Eğer bunun sadece bir ima olduğunu unutursak, onun realizmini gözden kaybetmiş oluruz. Afak'ın anne, Adil'in oğul olduğu bir ensest ilişkinin imasını aktif bir biçimde hayal etmek, Ödipal olanın kültürel yapısını ekonomik temellerin de ötesinde, daha şiddetli bir biçimde yıkar ve onu kültürel olarak oluşturulmuş sahneye çekilmeye zorlar.[20]

Daha yaşlı bir anne/kadın ve genç bir oğul/erkek arasındaki ensest ilişkinin ima edilmesi, Beni-İtimad'ın Ödipal olanı parçalarına ayırma çalışmasına tehlikeli bir anlam yükler ve sonuçta, kültürün metafizik şiddeti karşısında bir isyan ve çekirdek ailenin hem maddi hem de kültürel yapısında aktif bir Ödipalleştirme çözülmesi elde edilir. Bir çocuğun yokluğu ve Kutsal Aile'nin (Deleuze ve Guattari'nin anne-baba-bebek üçlemesi) yerine bir üçlü ilişkinin geçirilmesi, psişenin kapitalist üretim için faydalı olacak biçimde Ödipalleştirilmesi işlemini böler; ensest bir ilişki iması da çekirdek ailenin ahlâki varsayımlarına saldırır. İlki kapitalist modernitenin sömürgeci

20) Kristeva, bu sahneyi 'semiyotik' olarak adlandırır. Bkz. Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language," Kelly Oliver (ed.), *The Portable Kristeva*, New York, Columbia University Press, 1997, s. 32-34.

sonuçlarına saldırıda bulunurken, sonraki de onun sözde 'geleneksel ailevi değerler'e dönüştürülmesine karşı durur. Dahice bir stratejidir bu, sonuçları devrimcidir, kökleri de marjinal öğelerin maddi gerçekliğine uzanmaktadır.

Beni-İtimad'ın ataerkil paradigmayla görsel çatışması ve bunun eşzamanlı çözümü, gerçekliğin metafiziksel sıralamasına, sınırları aşan imalar aracılığıyla şiddetle meydan okumaz, fakat bunları etkin bir biçimde yerinden oynatır. Bu stratejinin işlemesinin nedeni, estetik temellerinin gerçekliğin görsel meydan okumasında yatması ve onu düzenleyen gramerin otoritesini elinden almasıdır. Belirsiz görsel imaların, sanatçının dişiliğin ve cinsiyet oluşumunun politikasını yeniden özneleştirme projesinde merkezi bir yeri vardır. *Nergis*'i çektiğinde yirmi yıllık bir belgesel yönetmenliği kariyerine sahip olan Beni-İtimad, ilk belgesel filmlerindeki görsel çeviri denemelerini zengin ve gerçekçi bir sinema diline dönüştürmüştü. Kamerayı kontrolü, içimizde uyandırdığı duyguların derinliği, mizansen, hareket ve kamera hareketi duygusu ve son olarak, ışığı, gölgeyi ve karanlığı kullanmaktaki başarısı; bunların hepsi *Mavi Başörtüsü* adlı fiminde zengin bir olgunluğa ulaşır. Bu filmde, uzun sahneleri sıralayışı, oluşturdukları ve koruduklarıduygu çeşitliliğinin ölçüsünden ne kadar haberdar olduğunu gösterir. Trenler, tren rayları, caddeler, yollar ve yüksek bacalar, Beni-İtimad'ın görselliği desteklemek için kullandığı yatay ve dikey çizgileri oluşturarak baskıcı bir kültürde işlemekte olan katı görüşleri ve duyguları belirtirler. Beni-İtimad'ın sinemasının dehası, hem bu kültürü gerçeklere sadık biçimde sunabilmesi, hem de görsel olarak bu kültüre karşı radikal bir başkaldırıda bulunabilmesidir. Dolayısıyla, onun sinemasında, egemen kültürün tematik dayatmalarına karşı alternatif direniş biçimlerini ortaya çıkarmak için, gerçeklikle görsel tartışmaya girmekten kaynaklanan değişken bir hareket vardır. Sonuçta elde edilen şok etkisi, sadece gerçekliğin gramatik düzenini sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda, çok daha önemli bir görevi yerine getirerek, gerçekliğin varsayılan metafiziksel kaçınılmazlığını sorgular.

Beni-İtimad'ın sinemasında, gücün sözel yapısına meydan okuyan bir sınırları aşma iması görürüz. Bu stratejinin nasıl işlediğini

tam anlamıyla görmek için, *Mavi Başörtüsü*'nün anlatısının düzenlenişini değerlendirmeliyiz. *Nergis*'in öyküsünün ana temasını paylaşan *Mavi Başörtüsü*, zengin ve güçlü bir dul ile yoksul fakat onurlu bir genç kız arasındaki aşkı konu eder. Beni-İtimad, bu öyküyü anlatabilmek için kültürünün en yeni ve en uzaktaki hatıralarının arasına dalar. Filmdeki karakterlerin isimleri son derece anlamlıdır. Öykünün merkezindeki dulun adı Resul Rahmani'dir ve 'merhametlinin elçisi' anlamına gelen bu ad, İslam dininin peygamberini akla getirir. Muhammed gibi Resul Rahmani de dindar ve ağırbaşlı karısını orta yaşlarındayken yitirmiştir. Resul Rahmani'nin bir peygamberi hatırlatan özelliklerinden biri de, işverenleri ve müşterilerine ilgiyle yaklaşmasıdır. Beyaz bir araba içinde domates tarlalarına götürülür ve bu renk, kadim efsanelerdeki azizleri ve kahramanları düşündürür. İki sevgili arasında haber taşıyan kadının adı Kabutar'dır ve 'kumru' anlamına gelir. Kumru, geleneksel Fars öykülerinde sık sık rastlanan bir motiftir. Beni-İtimad'ın adları, biçimleri, nesneleri ve renkleri semiyotik biçimde kendi amaçları doğrultusunda kullanması, filmde cinsellik ya da mahremiyet anlarında görsel imalar kullanıldığında, mitik boyutlar kazanır. Bütün bu belirleyici nitelikler, izleyiciyi kültürel açıdan tanıdık olanı görsel olarak özümsemeye yöneltmekte kullanılır, böylece en yıkıcı imalar oluşturulup korunabilir.

Bu sınır aşma imalarının tam olarak neler olduğundan söz etmeden önce, çok önemli bir etmeni daha hatırlamak gerekir. Beni-İtimad'ın bu ve başka filmlerinde kamerasının önünde olup bitenler kadar, kamera arkasında olanlar da aynı ölçüde önemlidir. Bu öykünün akla getirdiği en önemli soru, bir kadın yönetmenin İslam Cumhuriyeti'nde geçen bir aşk öyküsünü nasıl anlatacağıdır. Beni-İtimad sinemasının herhalde en dikkat çeken yönü, peçelerle örtülü yüzlerin, inkâr edilen cinselliğin, gizlenen bedenlerin ve çarpıtılan duyguların ülkesinde bir aşk öyküsünü beyazperdede anlatanın bir kadın olmasıdır. Sınırlar arasında gidip gelen görüntülerin bir kadın sinemacının kamerası tarafından gösterilmesi, birazdan içinden geçeceğimiz bölgeyi daha da tehlikeli kılar. Beni-İtimad'ın kamerası, sürekli değişen ve değiştiren bir araçtır. Sanat-

çının gösterdiği toplum, kadın bakışından o denli korkar ki, bu bakışı bir peçeyle örtünmeye zorlar. Beni-İtimad'ın huzursuz edici kamerası ise ataerkil kültürü çırılçıplak soyar ve böylece anlatmak istediği her öyküye daha riskli bir dönüş eklemiş olur.

Mavi Başörtüsü'nde dönüştüren kamera, hem toplumun hem de ahlâki kuralların yasakladığı bir aşkı gözler önüne serer. Beni-İtimad, adların, renklerin ve biçimlerin semiyotik imaları aracılığıyla öyküyü mitolojileştirir. Oldukça başarılı bir sonuç elde eder; öykünün yakınlığı onu gerçek kılarken, mitolojileştirilmesi de kültürel açıdan sarsıcı kılar. Yüzeyde gördüğümüz gerçeklik çok tanıdıktır, neredeyse bir belgeseli çağrıştırır; fabrikalar ve işçiler, tarlalar ve çiftlik makineleri, bildik şehir görüntüleri, günlük hayatın koşuşturmacası. Ancak Beni-İtimad'ın mitolojileştirici anlatısı bu günlük gerçeklikleri dönüştürür ve onlara alt-metinsel bir önem kazandırır. Sonuçta elde edilen, gücün toplumsal eleştirisi ve kültürün sembolik düzeyde yeniden oluşturulmasının sınırında dolaşan görsel bir dengesizleştirmedir.

Bir yaratıcılık öğesinden diğerine ilerlemenin yeniden düzenlenmesi, kültürün semiyotik ihtimalleri ve onun sembolik olarak kemikleşmesi arasında salınırken Kristeva'nın yaptığı ayrımı nasıl takip edecektir?[21] Semiyotik alan, libidinal enerjinin bölgesidir, annenin bedeninin hüküm sürdüğü yerdir ve Kristeva da Plato'nun *Timaeus*'unun izinden giderek 'semiyotik *chora*' adını verdiği bir sığınak kurar. *Chora*, öznenin alaşağı edildiği yerdir; burada, libidinal enerji uygunluk ve normalliğin kültürel buyrukları tarafından biçimlendirilmemiştir henüz. Semiyotik olanın ötesinde ve sembolik olanın içinde Ödipal olan başlar ve babanın kanunu zorla kabul ettirilir. Ancak sembolik olanın semiyotik üzerindeki egemenliği oldukça şüphelidir. Kristeva, yıkıcı güçler üçlüsünün -delilik, kutsallık ve şiirsel-, semboliği kırmakta yerleşik-karşıtım nasıl oluşturduğunu göstermiştir. Semboliğin semantik ertelemesi olarak şiir, egemen güç semiyotiklerini yerle bir eden belirli bozucu anları işaret eder. Şayet cinsiyetin oluşturulması tam da sembolik olana giriş anında gerçek-

21) *A.g.y.*, s. 32-39.



Fatima Mutemed Arya'nın *Mavi Başörtüsü*'ndeki etkileyici performansı, yaşlı ve zengin adama âşık olan genç ve yoksul kadın klişesine saygınlık ve inanılırlık sağlamıştır. Beni-İtimad'ın keskin yönetmenliği, potansiyel bir melodramayı, devrim sonrası İran sinemasının en başarılı filmlerinden birine çevirmiştir.

leşiyorsa, Ödipal olanı durdurma stratejilerinin her biri, kültürel kurumların sembolik otoritesini onların semiyotik kökenlerinin açıkuçluluğuna çekilmeye zorlayacaktır. Kristeva, Ödipal-öncesini, kültürün beden üzerinde otorite kurmasından önceki dönemde var olan çok biçimli erojen bölgelerle birlikte değerlendirir.

Semiyotik olanın bastırılan deposu olarak beden ile onun kontrol mekanizmalarının (neredeyse) başarılı sembolize edilişi olarak kültür arasında her zaman gerilimli bir ilişki vardır. Beden ile kültür, görsel olanın semiyotik enerjisi ile yasaklı olanın sembolik grameri arasındaki gerilim, kültürel tabuların kuytu köşeleri ve çatlaklarında en belirgin haliyle gözler önüne serilir. Beni-İtimad'ın sinemasında, *Nergis*'teki ensest iması *Mavi Başörtüsü*'nde yeniden tekrarlanır, fakat stratejik olarak tersine çevrilmiştir. Burada bir aşk ilişkisi yaşayanlar daha yaşlı sevgili/baba ile daha genç sevgili/kız çocuktur. Rollerin değişmesi çok önemlidir; *Nergis*'te Afak daha yaşlı, daha zengin ve güçlüyken, Adil daha genç, yoksul ve zayıftı. Fakat *Mavi Başörtüsü*'nde Resul

Rahmani daha yaşlı, zengin ve güçlüdür; Nubar Kurdani de daha genç, fakir ve zayıftır. Nergis ve *Mavi Başörtüsü*, kütüphane rafının üzerindeki iki kitap desteği gibi birbirini tamamlarlar; biri anne-oğul arasındaki ensest ilişkiyi ima ederken, diğeri baba-kız arasındaki ensesti ima eder. Nergis'te, oğul anaya sahip olduğu için Ödipalin aktif biçimde parçalarına ayrıldığına şahit olabiliyorduk, oysa *Mavi Başörtüsü*'nde babanın kızı baştan çıkarması baba figürünün otoritesini radikal biçimde yitirmesine neden olacaktır.

Ensest iması, semiyotik olarak isyankâr olan beden ile sembolik olarak zorba olan kültür arasında kritik bir yüzleşmeyi zorunlu kılar. Resul Rahmani ve Nubar Kurdani, yani çok daha yaşlı bir adam ile daha genç bir kadın arasındaki aşk ilişkisi, semiyotik olarak başkaldıran bedenle birlikte sembolik olarak zorba kültüre karşı koyar. Baba/sevgilinin kız çocuk/sevgili tarafından baştan çıkarılması, Resul Rahmani'nin ölen eşi olan annenin yokluğunda, hatta onun temsilcisi olan, Resul'un en sevdiği kızının yurt dışında olduğu dönemde gerçekleştir. Babayla kızın yalnızca telefonda konuştuğunu duyarız, telefon da sehpanın üzerinde, ölü annenin fotoğrafının yanında durur. Resul'un diğer iki kızı Nubar'dan nefret ederler; çünkü onların en çok istediği ama asla sahip olamayacağı şey onun olacaktır. İki kızın son derece güçsüz ve zayıf adamlar olan kocaları da bu imayı destekler niteliktedir. Böylece Resul, üç kızının da baştan çıkarmaya çalıştığı bir baba konumuna gelir, ayrıca sahnede, çekici bulmasına izin verilen Nubar, hatta onun küçük kardeşi Senubar da vardır.

Resul ile Nubar'ın düğün gecesi olduğu ima edilen gecede, Senubar başını Resul'un kucağına koyup uyuyarak cincel arabuluculuk görevini üstlenir ve Nubar da, 'taze meyve' anlamına gelen adına sadık kalarak meyvesini kocasına sunar. Beyaz bir gömlek giyen, sırtını loş bir ışıkla aydınlatılmış avlunun duvarına dayayarak oturan Rahmani, Titian'ın tablolarındaki figürlere benzemektedir. Kucağında, karısının gencecik kız kardeşinin taze başı vardır. Resul uyuyan kızın saçını hafifçe okşarken, Nubar da kocasına bir tepsi dolusu taze meyve (kendisini) sunar. Bu karede, dikey pozisyondaki Nubar'ın, yatay durumdaki Senubar'ın ve oturan Rahmani'nin çizgisel düzenlemesi, renkli meyvelerle dolu tepsinin yuvarlaklığı aracılığıy-

la belirginleştirilir. Masumane, fakat aynı zamanda kışkırtıcı duygularla dolu, ender rastlanan bir sahnedir bu. Ertesi sabah Nubar'ı gördüğümüzde, güzel yüzü mutluluk saçmaktadır, avlunun ortasındaki boş havuz şimdi taze suyla doludur ve havuzun çevresine parlak kırmızı renkli çiçeklerle dolu vazolar yerleştirilmiştir. Kız kardeş, yanlışlıkla bu vazolardan birini havuza düşürür. Bu sekansta, Nubar'ın kocasını davet ettiği bedeni, büyülü bir biçimde bütün evi kucaklarcasına biçim değiştirir.

Nergis'te baba figürünün yokluğu Ödipalleştirmenin tersine çevrilmesine katkıda bulunur ve bu durum, *Mavi Başörtüsü*'nde baba figürünün bütün kız çocuk figürleri tarafından baştan çıkarılarak otoritesini yitirmesinde karşılığını bulur. Fakat sonuç aynıdır. Beni-İtimad, Ödipalleştirme anını, semiyotiğin yüklü enerjisinin semboliğin gramatik düzenine boyun eğmesinden hemen önce yakalar. Beni-İtimad'ın, baba figürünün adı olan Resul Rahmani aracılığıyla İslam Peygamberi'ni hatırlatması, inanılmaz bir yıkıcı güçtür. Filmdeki baba figüründe bu belleği dönüştürmek, öykünün maddi ortamından çok daha fazlasını gerektirir. Bu ad ve Nubar ('taze meyve'), Senubar (*Se-nubar* olarak okunduğunda, 'iki kat taze meyve' anlamına gelir) gibi bir dizi imalı ad sayesinde, kültürü büyük çapta bir sarsıntıya uğratabilmek için bütün bir kutsal bellek uyandırılır.

Beni-İtimad'ın burada başardığı şeyin devrimci niteliğini anlayabilmek için, İran sinemasında kutsal Şii geleneklerine sık sık çekingen göndermeler yapıldığını aklımızda tutmalıyız. Örneğin, pek çok İranlı sinemacının Kerbela öyküsünün (İmam Hüseyin'le yandaşlarının şehit edilmesi) geleneksel leitmotiflerinden ve varyasyonlarından, hepsi de ataerkil düzenin egemenliğine hizmet eden trajedi, fedakârlık ve kurtuluş için acı çekme temaları elde ettiğini hatırlayalım. Kumars Pur-Ahmet'in *Beh Hatır-i Hanyeh* (Hanyeh'in Hatırına, 1995) adlı filmi, bu türe iyi bir örnektir. *Hanyeh'in Hatırı*'ndaki Kerbela şehitlik leitmotifi, fedakârlık temalarının görsel olarak kutlandığı anlarda iyice açığa çıkar. Buşehr'deki güneyli bir ailenin babası *dammam* (boyna asılıp iki tarafı da çalınan bir tür davul) çalarken hayatını kaybedince, onun küçük oğlu, Muharrem töreninde babasının yerini almayı arzular. Başiru adlı çocuk, bir yandan da çalışa-

rak ailesinin geçimine katkıda bulunmak zorundadır. Çalışmaktan dönen çocuk kazandığı parayı yere, annesinin önüne atar. Bu saygısız davranışa öfkelenen annesi, çocuğa bir tokat atarak, kazandıklarını saygılı bir biçimde, 'bir erkek gibi' getirmesi gerektiğini söyler.

Pur-Ahmet, filminde Kerbela öyküsünün ana motiflerinden biri olan susuzluk temasını da sık sık kullanır; Başiru'nun su içme denemeleri şu veya bu sebeple boşa çıkar. Başiru'nun Hanyeh adlı engelli bir kız kardeşi vardır. Çocuk, kardeşinin hatırına ve mucizevi bir şifa umuduyla, Muharrem ayının onuncu gecesi boyunca sabaha kadar babasının davulunu çalmaya yemin etmiştir. İmam Hüseyin o gece şehit edildiği için, Şiilerin en kutsal gecesidir bu. Ancak Muharrem törenini yöneten yaşlı adam, topluluğun daha yaşlı ve hak sahibi üyeleri gücenebilir endişesiyle çocuğun davul çalma isteğini reddeder. Sonunda, yorgun, susuz, hayal kırıklığına uğramış ve kalbi kırılmış Başiru, yanlışlıkla bir mahzende kilitli kalır. Yorgunluk ve susuzluktan bayılmak üzereyken bir akrep tarafından sokulur. Akrebi öldürür ve umutsuzluk içinde yerden bulduğu bir parça camla yarayı keser ve zehri emer. Sonra, içindeki suyun bozuk olduğu anlaşılan bir kuyudan su içmeyi dener. Bilincini yitirmeden hemen önce, mahzendeki davulları fark eder. Karanlık gecenin sessizliğinde boğuk bir davul ritmi duyulur ve aralarında Başiru'nun annesi ve kız kardeşi de olan kasaba halkı uyanır. Yaşlı adam ve karısı, zar zor duyulan sesin kendi mahzenlerinden geldiğini anlarlar. Kapıyı açarlar ve Başiru dışarı çıkar; açıklanamaz bir gücün etkisindedir. Yüzü solgun, kül rengi, bembeyazdır ve bakışları büyüleyicidir. Bembeyaz kesilmiş dudakları, kurak topraklar gibi çatlamıştır. İnce boyundan sarkan davulla birlikte, Başiru mahzenden çıkar; yaşlı adam ve karısının kenara çekilip ona yol vermekten başka şansı yoktur. Bir yandan davulunu çalarak köyde dolaşmaya devam ederken, aniden sağanak halinde başlayan yağmurun sesi duyulur.

Beni-İtimad'ın filmlerinin zamanlaması, tarihteki en acımasız teokrasilerden birinin ortasında yaratılmaları, çok önemli bir noktadır. Metafiziksel mutlaklığın kutsal şiddetinin bütün bir kültürü törensel kefenine sardığı bir zamanda, korku cumhuriyeti tarafından kiralanan ve ikna edilen bir sanatçılar ordusunun Kerbela



Mayıs Kadını'ndaki Füruğ Kiya karakteri, sinemadaki en cesur boşanmış kadın betimlemesidir; bir yandan oğlunu yetiştiren, bir yandan da kariyer edinmeye çalışan ve âşık olan kadın karakteri, toplumsal tabuların sınırlarını aşmıştır. Yalnız Beni-İtimad, Füruğ'un âşık olduğu adamın yüzünü hiç göstermez.

hakkında yazıp çizdiği, bu kutsal şiddete köle gibi hizmet ettiği bir dönemde, Beni-İtimad, bu yapının sembolik zorbalığını ona karşı kullanmaya başlamıştı.

Mayıs Kadını'nda, ensest iması daha da ileri taşınır ve radikal bir sonuca varılır. Bu filmde, anne Füruğ ve oğul Mani birlikte yaşamaktadırlar. Mani'nin babası yoktur, Füruğ'un sevgilisi de hiç görünmez. Füruğ'un kocası olmayışı, *Mavi Başörtüsü*'nde Resul'un karısının olmayışını çağrıştırırken, Füruğ'un sevgilisi Emir Rehber'in hiç görünmeyişi de Resul'un en küçük kızının yokluğunu akla getirir. Emir Rehber'in *Mayıs Kadını*'ndaki sözel varlığı, Resul'un en küçük kızının sadece telefon konuşmaları sırasında duyulan sesini çağrıştırır. Füruğ ile Mani arasındaki ensest iması, sadece semiyotik bir düzlemde var olur ve Füruğ ile Mani'nin her ikisinin de yüzleşmek zorunda

kaldığı bütünüyle sembolleştirilmiş baskı kültürünün muazzamlığına verilmiş öfkeli bir cevaptır. Füruğ'un İslam Cumhuriyeti'nin boğucu atmosferinde genç bir erkek çocuğu yetiştirmeye çalışırken bir yandan da 'ideal anne' hakkında bir belgesel yapmaya kalkışması, Mani'nin uzun süre boyunca Ödipal-öncesi varoluşunun ham semiyotik enerjisinin gerçekleştiği sembolikleştirilmiş ve pekiştirilmiş kültürel bağlamdır. Mani gözle görülür biçimde androjen bir karakterdir ve onun yarı örtülü, görünür biçimde ima edilen homoseksüelliği, Ödipal olanın, Ödipal anın hep uzakta tutulduğu bu babasız çevrede hapsedildiğinin en belirgin işaretidir. Füruğ'un sevgilisi Emir Rehber'in görüntüsünün verilmemesi, anne Füruğ'un ve oğul Mani'nin libidinal semiyotiğinin her an patlamaya hazır bir ima olarak kalmasını ve asla ham libidinal enerjinin uçurumuna yuvarlanmamasını sağlar. Rehber karakterinin sadece Füruğ'un kulağı tarafından duyulan sözelliği, onu hem yok -böylece Mani'nin Ödipal-öncesi homerotizmi ima edilmiş olur-, hem de var kılar, böylece, Füruğ'un kendi cinselliği de filmin son sahnesine kadar patlama potansiyelini taşır. Beni-İtimad bu cinsel karşılaşmayı yine sesler aracılığıyla vermiştir; mektupları önce Rehber'in sesinden duyulur, sonra Füruğ'un sesi de ona katılır ve böylece, adamın sesi cinsel karşılaşmayı başlatmış, kadın da ona karşılık vermiş olur.

Beni-İtimad, *Baran and the Native*'i (Baran ile Yerli, 1999) çektiği zaman, kültürün Ödipalleştirilmesinin yolunu açmıştı bile. Baran, İran Körfezi'ndeki Kiş adasında anesiyle birlikte tatil yapmaktadır. Orada yerli bir çocukla tanışır. Ham, sözcüklerle açıklanamaz, cinsel bir çekim onları biraraya getirir. Çocuk denizin dibinden inci toplayan bir dalgıçtır ve Baran'a adayı tanıtır. Sonra, küçük bir kayıkla denize açılırlar. Çocuk denize dalar ve kız da heyecanla onu seyrederek kayıkta beklemeye başlar. Çocuk, bir sepet dolusu istiridyeyle geri döner ve yeniden denize dalar. Baran umutsuzluk içinde bekler ama çocuk geri gelmez. Baran ile Yerli çocuk, cinsel uyanışın eşiğindedirler. Beni-İtimad, onların acı dolu ergenlik döneminin arifesindeki yeni yeni ortaya çıkmakta olan cinselliğini anlatır. Böylece, cennet gibi bir yer olan Kiş adasında yepyeni iki gerçeklik, bir baba ası ya da kültür kimliklerinin yükü olmaksızın doğmuş olur. Baran ('yağmur'),

yerlinin toprağına yağar. Böylece ikisinin öznelliği yer değiştirmiş olur: Baran yerlinin toprağını dölleyecektir. Yerli, başka bir sepet dolusu inci ihtimalinin peşinde, denizin dibinde kalmak zorundadır. Baran ise, zaten bir sepet dolusu inciyle; yerlinin verdiği istiridyelerle gebedir. Çocuğun dediği gibi, bir inci bulabilir ama eğer bulamazsa, istiridyenin etini yemenin keyfini tadacaktır.

Baran ile yerli, artık onlar üzerinde hak iddia edemeyen bir kültürün yasal evliliğinden doğan sembolik Adem ve Havva'dırlar. *Baran ile Yerli*'nin bu yabancı başkaldırının meydan okuduğu kültürün beşiği olan anakaradan uzakta, Kiş adasında çekilmiş olması tesadüfi değildir. Yerli çocuk, Baran'ın rahminin uzantısı olan okyanusa, onun oturduğu yerin altına dalarken, Baran da gökyüzü ile kara arasında sıkışıp kalmış kayıkta oturup bekler. Ödipalleştirilmekten kurtulmuş bir özgürlüğün karşı-kültürünün başlangıcı olan *Baran ile Yerli*, Beni-İtimad'ın son vasiyetnamesidir. Bu filmle birlikte, sanatçının Ödipalleştirilmiş kültürü semiyotik olarak yıkışı tamamlanmış olur. Son uzun metraj filmi olan *Şehrin Derisinin Altında*'da (2000), kamerasının büyülü dokunuşunu yitirmiş olduğunu görürüz. Bir zamanlar sanatçının en şiddetli özgürlük feryadı olan şehirli yoksulların sıkıntıları, artık rutin bir röportaja dönüşmüş gibi görünmektedir. İhtimallerin büyüsü onun sevecen kamerasını terk etmiştir ve felç edici imkânsızlıklar hareketlerini boğar. *Şehrin Derisinin Altında*, İran'da büyük bir gişe başarısı kazanmıştır. Binlerce kişi filmi izlemek için sinema salonlarına doluşmuştur. Oysa *Baran ile Yerli*, film festivalleri haricinde gösterimde fazla kalmamıştır. Tıpkı yerli çocuğun uğruna güney denizine daldığı gizli inci gibi, boşu boşuna.

7
İRAN SİNEMASI NEREYE GİDİYOR? KÜRESELLEŞMENİN TEHLİKELERİ VE VAATLERİ



İran sinemasının günümüzdeki ve gelecekteki eğilimlerini kavrayabilmek için, birbirinden kilometrelerce uzakta bulunan üç farklı yere uzanmamız gerekiyor. Öncelikle yılların getirdiği tecrübeyle, zarafetle olgunlaşan eski ustaların Tahran'ına uğrayacağız, oradan ileri görüşlü sinemacıların yepyeni başlangıçlar yapmayı denediği Cannes'a geçeceğiz ve son olarak da İran sinemasının en iyi ve en kötü örneklerinin, izleyicinin hangisinin iyi, hangisinin kötü olduğunu karıştırmasına neden olduğu Amerika'ya gideceğiz. Bu gezi esnasında, dünyayı kendi yaratıcı egolarının yansıması olarak gören eski kuşak yönetmenlerin gümbürtüyle çöküşüne ve dünyayı gerçeklikteki organik köklerinin maddeci temelinden gören yeni kuşağın görkemli yükselişine tanıklık edeceğiz. Bu geçiş, İran sinemasının hızla küreselleşmesine işaret etmektedir ve her iki kuşağın da ce-

vap vermesi gereken nihai soru, bu meydan okumayla başa çıkmakta ne kadar başarılı olabileceklerdir.

TAHRAN

İranlı film eleştirmeni Huşeng Gülmekani, 2000 yılı Şubat ayında gerçekleştirilen 18. Uluslararası Fecr Film Festivali hakkında yaptığı değerlendirmede, İranlı seyircilerin, yakın dönemde ülkelerinde meydana gelen demokratik gelişmeler sonrasında sinemanın halkın nezdinde taşıdığı kamusal önemin, İran basınının göz alıcı yükselişi karşısında azalacağı konusunda endişelendiğini bildiriyordu.[1] Festivalden yaklaşık bir ay kadar sonra Muhsin Mahmelbaf'la bir hafta geçirip, kendisi ve ailesi hakkındaki son haberleri almak üzere Paris'e uçtum. O hafta boyunca, pek çok şeyin yanında İran'da gerçekleşen siyasal gelişmelerden de bol bol söz ettik. Sinemanın, demokrasinin geleceğini şekillendirme konusunda cansiperane mücadele veren İran basını karşısında artık ikinci plana düştüğünü o da kabul ediyordu. Mahmelbaf, Kiş Adası'nda yaptığı çekimlerin daha yeni bittiğini anlattı. *Demokrasi'yi Sınamak* adlı bir kısa film çekmiş ve filmde kendisi de rol almıştı. Film, tam da söz ettiğimiz konu hakkındaydı; sinema, demokrasi ve basının yollarının kesişmesini anlatıyordu.

İran sinemasının bu kıdemli isimlerinin söylediklerinde gerçeklik payı vardı. Son iki- üç yıldır, Said Haceryan, Ekber Genci, Abdullah Nuri, Maşallah Şemsulvazeyn, Şehla Şirkat, Mehrengiz Kar, Şehla Lahici ve Ali Rıza Alavi-Teber gibi reformcular, Kiyarüstemi, Mahmelbaf, Beni-İtimad, Mehrcuyi ve Beyzayi'nin yerini almaya başlamışlardı. Hatta, İran kültürünün bu büyük ikonları hakkında basında çıkan son haberler, Beyzayi ile Mahmelbaf'ın *Kiş Hikâyeleri* hakkındaki tartışmalarıyla ilgiliydi. İki büyük yönetmen, Cannes'da hangisinin çektiği bölümün reddedildiği konusunda utanç verici bir tartışmaya tutuşmuş ve birbirlerini suçlamışlardı. Bu egoist tartışma sürerken, bütün ülke, öğrencilerin demokrasi uğruna ayaklanmalarından söz etmekteydi. İranlı bazı büyük yönetmenlerin halkın gözünde itibarlarını yitirdik-

1) Bkz. Huşeng Gülmekani, "Sar Maqaleh," *Mahnameh-ye Cinema'i Film* dergisi, Şubat-Mart 2000, cilt 18, sayı. 249, s. 7.

leri ve sonuç olarak o tarihi yaz boyunca yaşanan gelişmelere iştirak edebilecek bir ahlâki konumda olmadıkları oldukça açıktı.

Gülmekani, değerlendirmesinde, yakın gelecekte İran sinemasına toplumsal ve siyasal konuların egemen olacağım, hatta 18. Fecr Film Festivali'nde gösterilen en iyi filmlerin bunun kanıtı olduğunu belirtiyordu. Ayrıca, Kültür Bakanlığı ve Diyanet İşleri'nin sinema dairelerindeki yetkililerin, sinemayı, İslam Cumhuriyeti çatısı altında gerçekleşen siyasal dönüşümlerin yıkıcı etkisinden korumak amacıyla son yirmi yıldır bu alanı mümkün olduğunca siyasetten uzak tutmaya çalıştığını iddia etmekteydi.

Gülmekani ve meslektaşlarına göre, İran basını ile sineması arasındaki en büyük fark *zamanlama* meselesiydi. Basın, gelişmelere *hemen* karşılık verebilirken, sinema açısından bu refleksi göstermek *belli bir zaman almaktaydı.* Sanat eserinin doğasını ve yapısını önemsemeyen bu görüş, İranlı angaje entelektüellerin bir gün gazeteci, başka bir gün sinemacı, başka bir gün şair ya da yazar olarak sorumluluk almaları gibi tuhaf bir tarihsel gerçekliğe dayanmaktadır. Kamuoyunu yakından ilgilendiren konuların, alternatif yönelimler ve yöntemler yaratılmasının mümkün kılınmasında elbette vazgeçilmez bir etkisi vardır. Fakat bu kavrayışların doğası ve yapısı, yakın ve uzaktaki yapısal öğelerine indirgenemez. Basının yükselişi karşısında İranlı sinemacıların niçin endişelendiği çok açıktır; İran'da, angaje entelektüeller her zaman, kendilerinden sonra gelecek güç odakları karşısında sahip oldukları konumu yitirmekten korkarlar. Yaratıcı benlik için verilen bu 'mevzi' savaşı sırasında tam da kendisine ihtiyaç duyulduğu esnada haksızlığa uğrayansa, sanat eserinin doğası ve karakteri olur. İranlı sanatçılar, bir tarih anlayışı yaratmaktaki önemli rollerini, neredeyse kendilerine rağmen yerine getirebilmişlerdir.

Sinema ile basın arasındaki fark, yalnızca zamanlamadan ibaret değildir. Fakat İranlı sinemacıların sahnenin ortasındaki yerlerini gazetecilere kaptırdıklarına dair hisleri, halka mal olmuş İranlı entelektüellerin üstlenmek zorunda olduklarını düşündükleri işlev ve görevlerin doğasını yansıtır. Yaratıcı imgelemlerini hangi amaç doğrultusunda kullandıklarını göremez hale gelirler. Modernite döneminde bu entelektüellerin içine düştükleri en büyük çıkmaz, kendi



En parlak İranlı sinemacılardan biri olan Mehrcuyi'nin başarılı kariyeri, yakın dostu ve çalışma arkadaşı oyun yazarı Golam Hüseyin Saidi'nin zamansız ölümünden sonra düşüşe geçti.

yaratıcı egolarını yanlışlıkla toplumun kolektif bilincinin yerine koymalarıydı. İranlı entelektüeller, halkları adına özgürlük ve demokrasi yolunda çeşitli kazanımlar elde etmekte kendilerini sorumlu sayıp bu doğrultuda davranırlardı. Bu amaç için harcadıkları emeklerin boşa gitmiş olması, paradoksal biçimde, onları şu kaçınılmaz ve pek fark edilmeyen sonuca ulaştırdı; şişmekten patlama noktasına gelmiş yaratıcı egolarının, kendi toplumlarının evrensel gerçekliğini kucakladığını sandılar.

Bu patalojik durumu açıklayabilecek en iyi örnek, Daryuş Mehrcuyi'nin *Derakht-e Golabi* (Armut Ağacı, 1998) adlı filmidir. Filmin ana karakteri, yaşadığı kişisel ve siyasal hayal kırıklıkları hakkında kara kara düşünmek için kendisini bir odaya kilitler. Entelektüelin kişisel egosunun ve toplumsal personasının karışımı, bu karakterin aşk ilişkisindeki kişisel başarısızlığı ve arkasından gelen siyasal başarısızlığının paralel olarak verilmesiyle temsil edilir. Mehrcuyi'nin gençliğinde karşılıksız bir aşk yaşayan ana karakteri, bunun üzerine siyasete yönelir, ama bu alanda da hayal kırıklığı yaşar. Böylece kişisel ego, dönü-

şüm geçirip toplumsal psişeye dönüşerek, birinin mantığı ve başarısızlığını diğerine dönüştürür. *Armut Ağacı,* kişisel bir başarısızlığın metamorfoz geçirerek toplumsal bir yenilgiye dönüşmesi ve ahlâki bir çöküşle sonlanmasını konu edinir. Fakat bu çöküş, kişisel ego ile toplumsal personanın birbiri üzerine yıkılışı; İranlı entelektüelin kendisini çökmekte olan bir evrenin merkezinde konumlandırışıdır.

İran sineması, en görkemli anları ve en büyük başarısızlıklarını İranlı kamusal entelektüellerin bu evrensel çıkmazı üzerine inşa etmiştir. İran sinemasının geleceği, şimdi kamusal entelektüellerin rolünün doğasının yeniden yapılandırıldığı bir değişim süreci üzerinden ilerlemektedir. Yeni bir yönetmenler kuşağının yükselişe geçtiğini ve yepyeni bir organiklik biçimine duydukları bağlılığın, onları ben-merkezci olmaktan çok öteki-merkezli kıldığını görüyoruz; böylece, halk da onların yaratıcı egolarının megalomanisinden esirgenmiş oluyor. Yeni kuşak İranlı sinemacılar, kendi egolarının toplumsal persona olduğunu hayal etmekten vazgeçerek, İranlı angaje entelektüel figürünü aktif biçimde yeni organikliğin maddeci güçlerinin içine dağıtıyorlar. Bu yeni kuşak, toplumun hakları ellerinden alınmış kesiminin beklenmedik ufkundan yükselerek, uluslararası festivallere arka kapılardan girdi ve ulusunu böylece aydınlattı. Onların ışığının menzilini inceleyip ölçmeden önce, gölgede bıraktıkları baba figürlerine bakmamız gerekiyor.

18. Uluslararası Fecr Film Festivali'nde, İran sinemasını bekleyen tehlikeleri ve vaatleri örnekleyen dört büyük film dikkati çekiyordu. Halkın ve resmi otoritelerin ortak kararı sonucunda, Behmen Fermanara'nın *Bu-ye Kafur, Atr-e Yas* (Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası, 2000) adlı filmi, festivalin en iyi İran filmi ödülünü aldı. Fermanara, neredeyse yirmi yıl sonra memleketine dönmüş ve ünlü yönetmenler kuşağının saflarına katılmıştı. Birkaç istisna dışında, kuşağının en iyi yönetmenlerinin çoğu onunla birlikte festivale katılmıştı. Daryuş Mehrcuyi'nin *Mix* (Karışım, 2000), Abbas Kiyarüstemi'nin *Bad Ma ra ba khod Khahad Bord* (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek,1999) ve Mesud Kimyayi'nin *E'teraz* (İtiraz, 2000) adlı filmleri, festivale katılan diğer yapımlardı. Bu festival tarihi bir olaydı. İran'ın en tanınmış dört sinemacısı, en iyi filmleriyle festivaldeydi. İran si-

nması, hem görkemli başarıları hem de trajik yetersizlikleriyle, tüm çıplaklığıyla gözler önündeydi.

KAFÛRUN KOKUSU, YASEMİNİN RAHİYASI (2000)

Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası, İslam Devrimi sırasında ülkeyi geçici bir süre için terk eden usta yönetmen Behmen Fermanara'nın yirmi yıl sonra çektiği ilk film olma özelliğini taşıyor. Ancak, Fermanara'nın Huşeng Golşiri'nin başarılı romanından uyarladığı ve İran sinemasında kalıcı izler bırakan filmi *Şehzade İhticap*'ı (1974) çektiği dönemden bu yana, İran'da çok önemli değişiklikler oldu. *Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası*'nın en dikkat çekici yanı, filmin kişisel dokusu ve anlatısıdır.

Kişisellik, aslında, 18. Fecr Film Festivali'nde gösterilen birçok filmin ortak temasıydı. *Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası,* yakın arkadaşları ve meslektaşları Söhreb Şehad-e Sales, Behrem Reypur ve Ali Hatemi'nin (hepsi yakın zamanda kaybettiğimiz gerçek yönetmenlerdir) yasını tutan orta yaşlı film yönetmeni Behmen Fercami'nin ('Behmen Fermanara' olarak okuyunuz; Fercami 'sonunda' ya da 'sona doğru' anlamına gelir ve bu rolü Fermanara canlandırmaktadır) öyküsünü anlatır. Fercami doğuştan kalp hastasıdır ve ölümlülüğünün bilincindedir. Sonunda, kendi cenazesi hakkında bir film yapmaya karar verir ve *Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası*'nm senaryosu, İslam Cumhuriyeti'nde son dönemlerde gerçekleşen demokratik gelişmelerin tüm avantajlarını kullanarak, İran'ın toplumsal, siyasal ve kültürel uzak çekim yansımalarını içeren evrensel bir metne dönüşür.

İranlı yönetmenler, 1960'lardan itibaren yaratıcı egolarının etki alanını genişletip toplumu kucaklayarak, kamusal ahlâk ve kültürel otorite konularında söz sahibi kişiler haline gelmiş olan yazarlar ve şairlerin arasına katıldılar. Fakat tarih yerinde saymıyordu. Dünün kültürel kahramanları, bugün müzelerde sergilenen kalıntılara dönüşmüşlerdi. Soru şuydu; nasıl huzur içinde yaşlanacaklarını biliyorlar mıydı? Fermanara, arkadaşları için tuttuğu kişisel yası bir toplumsal gösteriye çevirmeyi, tam da kişisel yaratıcı egosunun mutas-

yonunun toplumsal bir cenaze töreni nöbetine dönüşmesinin artık kabul edilir olmadığı bir anda yaptığını fark etmiyor. Hâlâ büyük bir yönetmen, fakat ortaya çıkmakta olan diyalog koşullarını okumakta geç kaldığı ortada. Sömürgeci bir ebe yardımıyla modernizmin orta yerine sezaryanla doğmuş bir ulusun, yirmi yıl boyunca savaşın ve devrimin travmalarını yaşayan bir ülkenin, bağnaz bir teokrasinin pençesinde kıvranan halkın ve kendi kontrolü dışında küreselleştirilen yerelliğin, bir yönetmenin kişisel yasıyla artık ilgilenmediğinin, kamusal alanının evrensel boyuta terfi ettirilmiş bir kişisel sorun tarafından -ne kadar iyi niyetli olursa olsun- işgal edilmesine izin veremeyeceğinin farkında değil. Fermanara'nın yaratıcı egosunun kamuyou meselesi *olduğu* bir zaman da vardı. Fakat o kollektif bilinç, Fermanara'nın kuşağının entelektüellerini uzun zaman önce terk etti; daha yaratıcı, daha fazla ve çabuk karşılık veren bir şey aradı ve onu buldu. Bir zamanlar, nativist bir entelektüel, *tam da* olunması gereken şeydi. Oysa hızla küreselleşen ulusal çıkarlar, kendi yaratıcı egolarını başarıyla kolektif iradeye dönüştüren modası geçmiş entelektüellere artık tahammül edemeyecek hale geldi.

KARIŞIM (2000)

18. Fecr Film Festivali'nin en çok beğenilen ikinci filmi yine usta bir isimden geldi. Daryuş Mehrcuyi, büyük fırtınalar koparan *İnek (1969)* adlı filminden beri günümüz İran sinemasının dinamiklerini belirleyen birkaç büyük isimden biri olarak anılıyor. *Karışım*, çarpıcı bir İslam Cumhuriyeti dönemi film endüstrisi parodisi. Bu yapımda, Mehrcuyi (onu alt-benliği Hüsrev Şekiba'i canlandırıyor) ve ekibini, çekimleri bitmemiş olan filmlerini üç gün sonra başlayacak olan Fecr Film Festivali'ne yetiştirebilmek üzere inanılmaz çabalar harcarken izliyoruz. Filmin yergi üzerine kurduğu bu anlatım yöntemi, sadece İran Film endüstrisinin eleştirisi olmakla kalmıyor; yönetmenin, hiçbir tutkusu ve isteğini paylaşmadığı bir izleyici kitlesi için film çektiğini de gösteriyor.

Tıpkı Fermanara'nın filmi gibi Mehrcuyi'nin *Karışım*'ı da aslında gerçek bir cenaze töreni, fakat parodiymiş gibi sunuluyor. İslam

Devrimi'ne kurban verilen en büyük sinemacı ne yazık ki Mehrcuyi oldu. Devrim öncesinde ne kadar önemli görünüyorsa, devrim-sonrası dönemde oldukça trajik bir çöküş bekliyordu yönetmeni. Toplumsal kişiliğimizi, modernite üzerinde hak iddia edebilmemizi, onun kuşağının angaje entelektüellerine ve onların kendi yaratıcı egolarını kolektif bilince dönüştürebilmelerine borçluyuz. Mehrcuyi'nin çağdaşı şairler, yazarlar, dramacılar ya da yönetmenler, bizleri özneliği elinden alınmış sömürgelerden daha başka bir şey olarak tahayyül etmişlerdi. Şah ve onun Amerikan destekli ordusu, Mehrcuyi'nin kuşağının, yaratıcı egolarını kolektif karakterimize dönüştürmek suretiyle içimizde uyandırdığı güven duygusuyla asla başa çıkamadılar. Mehrcuyi'nin *İnek*'i olmasaydı, İran sineması bugün bulunduğu yerde olmazdı. İranlı yönetmenlerin kendilerine güvenmeleri gerektiği inancını o oluşturdu. Fakat İslam Devrimi'nin başarısı, onun kuşağının ve geliştirmeye çalıştırdıkları yaratıcı bakış açılarının yerle bir olmasına yol açtı. Yakın arkadaşı ve yaratma müttefiki Golam Hüseyin Saidi (ö. 1985) gibi sürgünde 'ölen' Mehrcuyi, felç edici öfkesini, ahlâki otoritesinin girdiği sara nöbetlerine benzeyen filmlerini, yaratıcılığının çöküşünün sismik değerlerini ve kontrol edemediği sistematik yalancılığını kusmaya devam ediyor.

İTİRAZ (2000)

Şayet Fermanara'nın *Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihasi ve* Mehrcuyi'nin *Karışım*'ı gibi filmleri İran sinemasının en iyileri için övgü dolu birer cenaze töreni olarak nitelendirecek olursak, Mesud Kimyayi'nin *E'teraz* (İtiraz, 2000) adlı filmi de İran sinemasının en kötü yanlarının ısrarlı çırpınışlarıdır. Eski kuşak usta yönetmenlerden birinin, yeni kuşak gençliğin çıkmazlarıyla ilk kez tam anlamıyla karşı karşıya geldiği film olan Kimyayi'nin *İtiraz*'ı, gayrı meşru öyküsünü, yönetmenin en eski karakter tiplerinden birini; yani, 'namusu'nu korumak için suç işleyen ve hapse atılan bir adamı yeniden canlandırmadan anlatamıyor bir türlü. Bu adam, yirmi birinci yüzyılın eşiğindeki ülkedeki karışık olaylarla karşı karşıya konuluyor. Temmuz 1999 öğrenci ayaklanmasını fon olarak kullanan Kimyayi, iki karde-

şi; lümpen ilkeleriyle dikkati çeken ağabey Emir ile şiddet karşıtı ideoloji-sonrası saplantısıyla küçük kardeş Rıza'yı karşı karşıya getiriyor. Dönemlerinin en ilerici isimleri olan Fermanara ve Mehrcuyi gibi sinemacıların kendilerini zayıf düşüren koşulsuz buyruklardan kurtularak memleketlerinde olan biteni görmekte başarısız olduğu bir dönemde, İran sineması tarihindeki en gerici yönetmen olduğu şüphe götürmeyen Kimyayi, bu çığır açıcı olayları okumaktaki yetersizliğini gözler önüne sermekten başka bir şey yapmıyor.

RÜZGÂR BİZİ SÜRÜKLEYECEK (1999)

18. Fecr Film Festivali'nde Fermanara ve Mehrcuyi İran ulusal sinemasının en güzel müzelik filmlerini, Kimyayi de en kötüsünü sergilerken, uluslararası üne kavuşmuş olan Abbas Kiyarüstemi de *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'i izleyicilerin beğenisine sunmuştu. Filmi önceki yıl Venedik Film Festivali'nde gösterime soktuğu için, çalışması yarışma-dışı bölümde ilk kez İran seyircisinin karşısına çıktı.

Kiyarüstemi'nin uzun yıllar öncesine dayanan parlak kariyeri, diğer İranlı sinemacılardan farklılaşarak öne çıkar. O, ahlâk-karşıtlığını, asla fonksiyonel ya da araçsal sorular sormamanın erdemini öğretti bizlere. Kiyarüstemi, en iyi eseri olan Rüstamabad üçlemesini asla aşamadı. Özellikle devrim-öncesi dönemdeki kariyerini temel olan bu üçleme aracılığıyla kamerasını en iyi şekilde kullanıp, gerçeğin doğasına ve yapısına gösterilen metafiziksel şiddete karşı en radikal saldırıyı bu filmleriyle yaptı. Bütün kültürümüzün metafiziksel şiddetin en zararlı ve kötü sonuçlarına boğulduğu bir dönemde, Kiyarüstemi, gerçeğin fiziksel sadeliğinin, onun üzerine yığılan ve biçimini bozan metafizik katmanlarının altından ışıldayıp görünmesini sağladı. Kamerasının becerikli gözü, bize gerçekliğin erdemli, gözüpek, görkemli çıplaklığını öğretti. Onunki, gerçeğin metafiziksel fenomenalliğinden gerisin geriye, gerçeğin somut nominalliğine yapılan, açıklanmaya gerek olmayan bir yolculuktu. İran kültürel modernitesinin uzun ve görkemli tarihi boyunca, şiirden öykücülüğe, romandan performans sanatlarına kadar herhangi bir disiplinden hiç kimse, Abbas Kiyarüstemi'nin sonuçta başardığının yanına yaklaşamamış, hiç kimse bize başka türlü *olmayı*

onun kadar iyi öğretememiştir. Kiyarüstemi, sanatının en iyi örneklerinde, bize gerçek *hakkında konuşmayı* değil, gerçeği *göstermeyi*, gerçekle konuşmayı, gerçeğin üzerinde ve içinde yaşamayı gösterdi.

Kiyarüstemi, sinema kariyerinin ilk aşamalarını oluşturan 1960'ların sonuyla 1970'lerin başları arasındaki dönemde, çağdaşları gibi tanınmış kamusal entelektüellerden birisi değildi. Beyzayi ve Mehrcuyi'nin İran sinemasını yeniden tanımlamakla meşgul olduğu sırada, o kendi köşesine çekilmiş, daha az bilinen işlerle uğraşıyordu. İşte tam da bu yüzden, onun kamerası kendi yaratıcı egosunu evrenselleştirmenin peşinde koşmak yerine, dikkat çekmeyen bir şekilde işler ve görüntü düzenlemesinde daha sakin ve kolay algılanabilir bir tarzı benimser. Devrim-sonrası İran'ın en tanınan sinemacısı olmasını, kendisini Cannes Film Festivali'nde keşfeden Gilles Jacob'a ya da ona sonsuz destek veren *Cahiers de Cinéma* dergisine değil, kamerasını kurduğu dingin ve sakin köşeye borçluydu.

Kiyarüstemi'nin kariyeri, işte bu köşede *gösteren*'nin görsel olarak düzenlenişinin hermeneutik bir direnişle kültürel *anlamlara* karşı koyuşunda[2] Kiyarüstemi'nin bu dingin köşedeki kamerasının yapısal bir önemi vardır. İran kültürel modernitesinin bu eşsiz başarısı, olgunlaşmış yaratıcı meyvesini Kiyarüstemi'nin filmlerinde vermiştir. Şayet, Kiyarüstemi'den önce göstergelerin onun üzerindeki metafizik hak iddiasını yerinden etmek için sözcüğü şiirsel biçimde yerle bir ettiysek, Kiyarüstemi'yle birlikte, göstergebilimi görsel olarak dönüştürerek, anlamı ait olması gereken dönemlere, *'gösterme*'ye, duyusal *'gösterge'ye* ya da metafiziksel kökenine *'gösteren'e* kadar ayırabildik. İran ulemasının Kiyarüstemi'nin filmlerine böyle kararlılıkla saldırmasının arkasında yatan neden, *gösteren* ile *gösterme*'nin semiyolojik olarak değerlendirilmesini de içeren bir görselliğe göz yumularak, gerçeğin, tüm metafiziksel şiddetinden sıyrılmasıdır.

Kiyarüstemi sinemasının en kalıcı önemi burada yatmaktadır. Fakat sonunda o da kendi zayıf noktasını gözler önüne sermiştir. *Kirazın Tadı*'nı (1997) yönettiğinde en parlak işini çıkardığı belliydi ve bunu nasıl aşabileceği konusunda şüpheleri vardı. Sonunda *Rüzgâr*

2) *Gösteren* ile *anlam* arasındaki fark ve benim bu ikisinin Husserlci çöküşü hakkındaki görüşlerim için bkz. "In the Absense of The Face" adlı çalışmam, *Social Research*, cilt. 67, sayı 1, Bahar 2000, s. 127-185.

Bizi Sürükleyecek'le (1999) ne yazık ki teslim bayrağını çekmiş oldu. *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* ile birlikte, Kiyarüstemi sonunda kendi yaratıcı egosunu, ulusuna ait olduğunu sandığı, fakat aslında öyle olmayan kolektif psişeye dönüştürerek, kendi kuşağının sinemacılarının arasına katılmış oldu. Kiyarüstemi, İran'a *özgü* olanı *evrenselleşmenin* en uç noktalarına ulaşmıştı. Bu filmle, evrensel olanı yakaladığı zaman onunla ne yapacağının farkında olmadığını gösterdi ve gerçeğin otoritesinin küresel boyutta indirgenmesiyle yüzleştiğinde çuvalladı; maalesef ne yapacağı hakkında hiçbir fikri yoktu.

Kürt köyü olan Siyah Darreh'de geçen *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'in kahramanı, her sabah cep telefonunu kullanabilmek amacıyla köyün dışındaki tepeye tırmanır ve Tahran'daki bilinmeyen bir yetkiliyi arayarak, cenazesinin belgeselini çekecekleri yaşlı kadının henüz ölmediğini haber verir. Kiyarüstemi'ye özgü tekrar sahneleriyle raporunu yetkiliye verdikten sonra, her seferinde, sesini duyabildiğimiz fakat yüzünü göremediğimiz bir adamın kazmakta olduğu hendeğin başına doğru yürüyüp durur. Bu ziyaretlerden birinde, genç bir kadının gizlice işçiyi ziyarete geldiğini ve ona taze süt (filmde seksüel anlamlar içerir) getirdiğini görür. O andan sonra, kahramanın tek istediği, aynı ellerin aynı inekten sağdığı sütün tadına bakabilmektir. Bir sürü dalavere çevirerek sonunda sütçü kızın evine sızmayı başarır. Kiyarüstemi'nin kamerasının bizi kızın bir ineği sağmakta olduğu karanlık, zindana benzeyen ahıra soktuğu andan, kahramanın bir kova sütle ve yüzünde tatminkâr bir gülümsemeyle ahırdan çıktığı ana kadar geçen sürede, Kiyarüstemi'nin daha önceki filmlerinde gözler önüne serdiği ruhların kişisel anlarını hiç göstermemesinden aldığımız tüm keyif burnumuzdan gelir. *Zeytin Ağaçlarının Altında*'nın sonunda Tahareh ile Hüseyin'in konuştuklarını duymamanın verdiği sevinç, *Yakın Çekim*'de Sebziyan'ın kollarını arkadan ona dolamış halde motorsikletinin arkasında otururken Mahmelbaf'a anlattıklarını duymamaktan aldığımız her alçakgönüllülük dersi buhar olup havaya uçar. Kiyarüstemi'nin kamerasının dilsiz ve masum köylü kızını baştan çıkardığı korkunç sekansı izlemek zorunda kalmak, geçmişteki tüm bu keyifler ve coşku veren anlar adına cezalandırılmaya benzer. Bu hasara biraz da aşağılama eklemek için olacak, Kiyarüstemi, modern Fars

şiirinin en görkemli örneklerinden birini kullanmak için de bu korkunç anı seçmiştir. Füruğ Ferruhzad'ın "Rüzgâr Bizi Sürükleyecek" adlı şiiri, daha önce hiç bu bayağı adam tarafından genç bir kadının kişisel tutkularına burnunu sokarken okunduğu andaki kadar aptalca ve kaba gelmemiştir kulağa.

Kiyarüstemi'nin sahne düzenlemesi, insanlığın aşağılanmasını mükemmel bir kesinlikle resmeder. Kiyarüstemi'nin röntgenci kamera kullanımı tercihinin bize tek gösterdiği, ineğin arkası ve onu sağmak için çömelmiş süt sağan kızın, görsel mastürbasyonun derinliklerinde dolanan görüntüsüdür. Bu soğuk sahneyle, Mehrcuyi'nin *İnek* filminde ineğini okşayan ve onunla birlikte yemek yiyen sevecen Meşdi Hasan karakterinin bulunduğu sahneler arasında büyük bir tezatlık vardır. Kiyarüstemi, önceki filmlerinde onurlandırdığı bütün temel görsel incelik ilkelerine ihanet ederek, *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'teki ahır sahnesiyle daha önce yaptığı bütün filmleri bize kâbuslar gördürerek reddetti ve kendi görüşleriyle, savunduklarıyla ters düştü.

Kiyarüstemi kendi çöküşüne niçin engel olamadı? Anlaşılan o ki, yaratıcı zekâsının küresel boyutta onurlandırılmış olması onun aklını başından alıp, mucizevi görsel düzenleme yeteneğinin körelmesine yol açtı. Otuz yıl boyunca birbiri ardına başyapıtlar çeken Kiyarüstemi, sonunda çağdaşı olan entelektüellerin yakalandığı tuzağa düştü ve kendi yaratıcı egosunun kolektif bilinç olduğu varsayılana dönüşmesi gerektiği düşüncesine prim vererek, istediğini yapabilme otoritesine sahip olduğu zannıyla kendi düşüşüne zemin hazırladı. Karanlık ahır sahnesi, *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'in kalan kısmının üzerine de yeni ve talihsiz bir gölge düşürdü. Bir anda filmin anlattığı herşey anlaşıldı ve anladıklarımız korkunçtu. Tahranlı filmcilerden oluşan bir çete, uzaklardaki bu Kürt köyünü işgal eder ve olayın etnografik bir belgeselini yapmak üzere köyün yaşlılarından birinin ölümünü beklemeye başlar. Etnografik antropolojinin etik değerlerinden bütünüyle habersiz olan Kiyarüstemi, aynı zamanda hem bir etnograf hem de bir yerli haberciye dönüşür. Siyah Darreh (Kara Vadi) köyünün halkı etnografi ekibine kucak açıp, en genç sakinini rehberlik etmesi için onların emrine verir. Onlarsa köylülerin konukseverliğinden yararlanırlar, onların özel hayatlarının en ücra köşelerine kadar girerler, büyüklerini aşağılarlar, genç kadınlarıyla flört ederler ve en nihayetinde

kadınlardan biriyle ilişkiye girerek en aşağılayıcı darbeyi vururlar. İşgalcilerin yüzlerinin hiç görünmemesi, Kiyarüstemi'nin alt-benliği rolündeki oyuncuyu saymazsak çekim ekibinden kimsenin yüzünün gösterilmemesi de onların gücüne güç katar. Bu çarpık güç ilişkisinin ışığında, yönetmenin savunmasız deneklerini ele alışındaki ahlâksızlık ile çekemediği belgesel arasında yepyeni ve daha dolu bir yaşam anlayışına kavuşması bizi ilgilendirmez. Fakat şüphesiz aslında 'belgesel' hazırlanmıştır ve adı *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'tir; oldukça aşağılıkça bir şeyi dile getirmektedir bu belgesel.

O ahır sekansında en çok göze batan şey, Kiyarüstemi'nin kamerasının ezici gücü yüzünden kendi gücünün farkında olmamasıdır. Bu dalgınlık anında, gücünü en zayıf, en hassas, en sessiz öznesine karşı yöneltmektedir. Bu ahır sahnesi, sinema tarihinin en vahşi tecavüz sahnelerinden biri olarak yer edecektir zihinlerde. Kiyarüstemi bu filminde başarısız oldu, çünkü bu ücra İran köyünü evrenselleştirmeyi başaramadı. Son otuz yıldır, fakat özellikle uluslararası üne kavuştuğundan beri, Kiyarüstemi'nin öyküsü, yerel mekânlardan birini küresel parametrelere çekerek gerçekliğin yeniden okumasını yapan bir Üçüncü Dünya yönetmeninin göz kamaştırıcı başarı öyküsü haline gelmiştir. Şayet Satyacid Ray ve Akira Kurosawa gibi büyük ustalarla karşılaştırılma başarısını kazandıysa, bunun en önemli sebebi, bir İran köyünü evrenselleştirmeyi gerçekleştirebilmesidir. Bu isimler de, tıpkı bu filme dek Kiyarüstemi'nin yaptığı gibi, dünya geneli için yeniden tasarladıkları insanlara hak ettikleri saygınlığı kazandırdılar. Fakat bu ahır sahnesinde Kiyarüstemi, İran'ın saygınlığını evrenselleştirmenin tam tersini yaparak, evrensel bir onur kırıcı durumun ayrıntılarına iner. İfadesiz-yüzlü, şaşkın-bakışlı, havalıymış-taklidi yapan, ısmarlama Tahranlı ana karakter, önü açık gömleği, kirli kot pantolonu, bağcıksız botu, Japon yapımı kamyoneti ve keskin Tahran aksanıyla Kürt köylüsüne hiç benzemediğini düşünebilir. Ancak ahlâksızlaşmış nativizminin derinlerinde, küresel izleyici için en az köylüler kadar Üçüncü Dünya'ya ait biri olduğunu fark etmez.

Kiyarüstemi, İran'a özgü olanı, evrenselleştiren metafizik salgınının gazabından kurtardı ve sonra, bütün altı boş anlamlardan kurtuluşun işaretini vermek üzereyken, ona en ölümcül, en güç temelli küresel bakışla; Birinci Dünya'nın Üçüncü Dünya'ya, güçlünün güçsüze,

merkezdekinin kenardakine, metropolitanın sömürgeleştirilmiş olana, Tahran'ın Kürtlere bakışıyla, sömürgeciliğin doruğundaki Avrupalıların bakışını taklit ederek baktı. Sanki Kiyarüstemi'nin çıplak İran gerçekliğini üstünü kaplayan yerel metafizikten kurtarmasının sebebi onu daha da güçsüz düşürecek bir küreselleşmenin kucağına atmaktı.

Fakat bunu niçin yapsın ki? Birkaç neden var gibi görünüyor aslında; Kiyarüstemi, talihsiz bir dizi olayın sonucunda, sonunda kendi kuşağının halka mal olmuş entelektüellerinin en büyük çıkmazının tuzağına düşerek kendi yaratıcı egosunu dönüştürdü ve onu ulusun kolektif bilinciymiş gibi görmeye başladı; fakat bunu dikkatsiz bir biçimde, bütün dünyanın gözleri önünde, herkes görebilsin diye yaptı. Şayet bu dönüşüm bir zamanlar tarih anlayışının gelişmesine yaratıcı biçimde katkıda bulunarak bir ulusun saygınlığını yeniden kazanmasına yardım ettiyse bile, o artık sadece tarihsel olarak geç kalmış değil, aynı zamanda ahlâki olarak da kullanım dışı kalmıştır. Tarihsel gelişime önem vermeyen, şişkin yaratıcı egosu, son filminde küresel izleyicinin gözleri önünde Kiyarüstemi'yi bir köyün etnografik incelemesini yapan bir Birinci Dünya antropolojistinin kötü bir kopyasına dönüştürmüştür.

Rüzgâr Bizi Sürükleyecek'in açıkça ortaya çıkardığı şey, dünya ölçeğinde aldığı tepkilerin, Kiyarüstemi'nin dikkatini dağıtarak izleyici kitlesi hakkında kafasının karışmasına yol açtığıdır. Kiyarüstemi'nin son dönemlerde izleyicinin de çözülmesine iştirak ettiği muamma sinemasını eskisinden daha açık ve net biçimde tercih etmesinin sebebi, kendi sinemasının eleştirel okumasına katılmayı reddetmekten başka yere varmaz; çünkü yerli ve küresel izleyicilerinin aralarındaki farkları tasnif etmelerini ister, böylece, kendisinin bu tartışmalardan uzak kalabileceğini zanneder. Sonuç, sinemasının *evrensel* boyutta tanınır hale gelmesinin, üzerinde ısrarla durduğu *yerellik* vizyonunun bozulmasına neden olmasıdır. Kiyarüstemi sinemasında gizemli hiçbir şey bulunmaz. Herşey oldukça basittir. Yerli sinema izleyicisi komplo teorilerini temel alan okumalara son derecede aşina olduğundan Kiyarüstemi sinemasını gizemli olarak görür. Yabancı seyirciler, özellikle de eleştirmenler ise, bir şeyler kaçırdıklarını düşündükleri için onun sinemasının gizemli olduğunu sanırlar. Kiyarüstemi sinemasının görsel varlığının bu iki hermeneutik felç ola-

yıyla bir ilgisi yoktur. İran ve İslam metafiziğinin bir dizi kuşağını sırayla yıkması, onun gizemli olduğu anlamına gelmez. Kiyarüstemi sinemasının anlattıkları apaçık ortadadır ve hatta yoruma karşı bir estetik manifesto gibidir. Kiyarüstemi'nin bu tuhaf gizemli olma iddiasını sahiplenmesi, sinemasıyla yüzleşen küresel izleyici kitlesinin doğası ve yapısı hakkında kafasının çok karışık olduğunun en ciddi göstergesidir. Kararı izleyicilere bırakmak ister, fakat aslında bu yalnızca sahte bir demokratik jestten ibarettir; çünkü zaten izleyiciden başka karar verecek kim vardır ki? Birbirinden çok farklı izleyici kitlelerinin yönetmenin yaratıcı itkilerini iyiden iyiye karıştırdığı, özellikle *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'te açıkça belirginleşmiş durumdadır.

Kiyarüstemi'nin kışkırttığı hermeneutik felcin nedeni, son iki yüzyıldır İranlı entelektüellerin ve tüm Üçüncü Dünya entelektüellerinin de sıkıntısını yaşadığı çıkmaza temellenen bir güvensizliktir. Onların yaratıcı karşı koyuşlarını temel aldıkları nativist anlayış, küresel körlüğe tutulmaları sonucunu vermiştir. Buna Kiyarüstemi'de dahildir. Korku ve *eksik kalmışlığın* biraraya gelmesi, onun kör noktasının karakteristiğini oluşturur. Son iki yüzyıl boyunca, sömürgecilik ve onun kültürel hegemonyasına yönelik ideolojik ve sanatsal karşı koyuş biçimlerini yaşatmak için bu nativizm anlayışını sürdürmek gerekli ve zorunluydu. Küreselleşmenin başdöndürücü hızının etkisiyle her *yerelliği,* tamamen organik bir *küresellik* anlayışının bilincinde olmaya zorlaması yüzünden, artık ona ihtiyaç yoktur. Kiyarüstemi'nin kuşağından İranlı entelektüeller hâlâ kendi kurdukları hayali 'Doğu' ve 'Batı' kürelerinin içine hapsolmuş durumdalarken ve yeni kuşak entelektüeller de beyhude bir çaba olduğu apaçık olan 'dini entelektüeller' tarafından tehdit edilirlerken, Kiyarüstemi'nin film festivallerinde kazandığı zaferler, onun Cannes, Venedik ve Locarno'nun gerçek dünya olduğunu sanmasına yol açtı. Kiyarüstemi'nin çağdaşı olan İranlı entelektüellerin doğaları gereği nativist olmaları şanssızlıktır. Bu sınırlamanın ideolojik potansiyeli olduğu ve yaratıcı estetiği beslediği zamanlar geride kalmıştır. Artık bu eğilime sadece bir felaket habercisi olarak bakmak çok daha yerindedir.

Kiyarüstemi kızgın tavayla ateşi birbirinden ayıramıyor. Kariyeri boyunca en büyük gücü olan niteliği onu kıskıvrak yakaladı ve en zayıf niteliğine dönüştü. Yerleşik İranlı metafiziğini, onun içine nü-

fuz edip ona yaratıcı bir biçimde eklemlenerek parçalarına ayırdı. Parçaları tekrar birleştirebileceğinin farkındaydı. Fakat, İran metafiziğini bu denli yakından tanıdığı için bu metafiziği kaplayan daha büyük çaplı küresel güç ilişkilerinin şiddetine bütünüyle yabancı kaldı. Kiyarüstemi'nin, literatüre "Batılılaşma Hastalığı" terimini kazandırmış olan Celal Al-i Ahmed'in kuşağından geldiğini unutmamalıyız.[3] Ali Ahmed, Batı'dan etkilenmenin ölümcül bir hastalık olduğunu söylemişti. O zamandan beri, İranlı entelektüeller Ali Ahmed'i haklı bulanlar ile bulmayanlar olarak iki gruba bölündüler. Böylece, Doğu-Batı'yla ya da dünyanın herhangi bir coğrafi bölgesiyle ekonomide bir düzensizlik olmadığı sürece hiç ilgilenmeyen küresel sermaye ve kültür mantığının tamamen kör ettiği bu hatalı tartışma, Kiyarüstemi'nin kuşağının angaje entelektüellerini görünüşte farklı, fakat özünde birbirine çok benzeyen iki kampa böldü. Her iki taraf da, 'Batı'nın iyi de kötü de olsa özerk bir mevcudiyet olduğuna inanıyordu. Bu analitik hata, pek çok İran kamusal entelektüeli kuşağının militan nativistlere dönüşmesine neden olmuştu. Bir zamanlar sömürgeci bir özne olan İran'ın ulusal saygınlığını yeniden kazanması için gerekli olan bu nativizm anlayışı, artık affedilmez bir hata haline gelmiştir ve sanatsal açıdan da zararlıdır.

Nativizm yalnızca Kiyarüstemi'nin kuşağından entelektüellerin küresel güç dağılımı konusunda bilgisiz kalmalarına yol açmakla kalmaz, ayrıca onları ülke içi yerel sömürgecilik konusunda da yetersiz bırakır. Bu durumun korkunç sonuçları, *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'te son derece belirgin biçimde ortaya konur; ulusal merkez ile etnik periferi arasındaki güç ilişkisi, sözde metropolitan merkez ile onun gizli sömürge periferisi arasındaki ilişkiye öykünmektedir. İran'ın Kürtler gibi etnik azınlık gruplarını sömürgeleştirmesiyle, uluslararası boyuttaki sömürgeleştirme arasında pek fark yoktur. Tahran'ın tek yaptığı, Londra, Paris ve Washington'ın kendi uydu periferilerine yaptığını tekrarlamaktır.

Hiçbir İranlı entelektüel, yönetmen olsa da olmasa da, çalışmalarının küresel bağlamdaki konumuna karşı ilgisiz kalamaz. 'Beyazlı-

3) Bkz. Celal Ali Ahmed, *Gharb-zadegi* (*Batılılaşma Hastalığı*), Tahran, Ravak Yayınevi, 1962. İngilizce çevirisi için bkz. Celal Ali Ahmed, *Occidentosis: A Plauge from the West*, R. Campbell (çev.), Hamid Algar (ed.), Berkeley, CA, Mizan Press, 1984.

ğın' ahlâki üstünlüğünü kabul ettirmeyi amaç edinen homojenleştirme kurumlarının egzotikleştirici bakış açısı, Kiyarüstemi gibi yerli nativislerin peşinde dolanmaktadır. 18. Fecr Film Festivali'nde büyük sinemacılardan biri eksikti: Orada Behram Beyzayi'nin yokluğu gerçekten de dikkat çekiciydi. Fakat Beyzayi, *National Geographic*'e kapak olmuştu ve fotoğrafta oyuncularına direktif verirken görülüyordu. Bu feci olayın altında yatan anlamlardan habersiz olduğu belliydi.[4] Onun kuşağından olan İranlı entelektüeller, Washington D.C.'de basılan bu derginin, beyaz Amerikalılar kendilerini uygar hissetsinler diye dünyanın geri kalanını bir hayvanat bahçesine dönüştürmeye adanmış olduğundan haberdar değiller. Catherine A. Lutz ile Jane L. Collins, *National Geographic*'in egzotik ve yabancı olanın temsilinde güttüğü editoryal politikaları zekice ortaya koydular.[5] Peki, Beyzayi ile Kiyarüstemi gibi büyük İran entelektüelleri, alanında otorite haline gelmiş bu tür yayınların yıkıcı etkilerinden ve Batı medeniyetlerinin otantik olana karşı duydukları ilgiyle, bazı kavramları Oryantalize edip Üçüncü Dünya ülkelerini ilkel medeniyetler olarak temsil etme çabalarından niçin haberdar değiller?

Küresel resim hakkında bilgisiz olmak, sanatsal bir seçim ya da yaratıcı doğanın gereği olarak kabul edilemez artık. Gördüğü uluslararası ilgi ve küresel izleyici kitlesiyle sinema, özellikle bir halk sanatı haline gelmiştir. Bir toplum ya da kültürünün çıkmazları hakkında en ince ayrıntılarına kadar gözler önüne serilmiş bulunan bilgiler, küresel üretim mantığı tarafından çevrelenmiş durumdadır. İran gibi mitolojik geleneğe sahip olmanın avantajlarıyla donatılmış bir ülkenin dahi yerel çapta bir direnişi sürdürmesi artık mümkün değildir. Bu görüşmeler, bir *otantiklik* iddiasının *getirisidir*. Aynı iddia, Beyzayi sinemasını da şekillendirmiştir. Fakat o, İran seyircisini, gerçeklik algılarının mitolojik kılıfı konusunda uyarıda bulunarak bu işlevi dönüştürmüştür. Bu hastalıklı durumu, onun parçası olmak şeklinde açıklar. Fakat, küreselleşmenin geldiği nokta artık Beyzayi'yi geçersiz kılıyor; sonunda, tüm hayatı boyunca sürdürdüğü kendi kültürünü müzeye dönüş-

4) *National Geographic*, cilt 196, sayı 1, Temmuz 1999.
5) Catherine A. Lutz ve Jane L.Collins, Reading "National Geographic," Chicago: The University of Chicago Press, 1993 (bu kitabın Türkçesi, Agora Kitaplığı tarafından yayımlanmıştır).

türme inadı, başlı başına müzelik bir eser haline gelmesiyle noktalandı. Beyzayi, kendi yaratıcı egosunu başarıyla toplumun kolektif bilincine dönüştüren eski kuşak sinemacıların dev figürlerinden biriydi. O kuşağın bir parçası olarak Beyzayi'nin en önemli katkısı, arkeolojik imgelemimizin orta yerine titizlikle yerleştirilmiş olan mayını patlatmak oldu. Kültürle ilgili hastalıklı saplantılarımızın derinliklerini inceledi. Fakat bir noktaya gelince, kendisi arkeolojik bir kazı sahası içinde gömülü olarak kaldı ve mitleri gerçeklerin yerine koymakta olduğunu asla fark edemedi. Şimdi, gelecek kuşağın Beyzayi'ye bir ders vermesinin, yeni şeyler öğretmesinin zamanı gelmiştir.

CANNES[6]

Küreselleşme rüzgârına kapılan pek çok ülke gibi İran da çok kritik bir yol ayrımında duruyor. Eski kuşak İran sinemacılarının kendi yaratıcı egolarını toplumun kolektif bilincine dönüştürmeleri olarak biçimlendirdikleri sanatsal üretim biçimi, İran sinemasının küresel çapta dikkatleri üzerine çekmesini sağladı. Kültürel sömürgecilik sürecinde öyle bir an gelmişti ki, kişisel olanın kamusal olana dönüştüğü bu değişim olmadan, sömürgeciliğin kişiliksizleştirme politikalarına karşı yaratıcı bir direniş hareketi düzenlemek mümkün olmuyordu. Fakat kişisel olanın böylece kamusal olana dönüşmesi sürecinde, Üçüncü Dünya entelektüellerinin yerelci ve nativist doğası gizliydi. Ancak bu nativizm, artık geçerliliğini yitirmiş durumdadır. Sermayenin ve kültürün hızla küreselleşmesi, artık bunu imkânsız kılmaktadır. Son kuşak İran sinemacılarının temel çıkmazı, yaratıcılıkları nativist bir yorumla ortaya koyarak küresel çapta dikkat toplayabilmekte kullanmalarıydı. Cannes, Venedik ve Locarno gibi festivalleri kontrol

6) Cannes'daki gelişmelerin İran'ı hiç ilgilendirmediğini sanmayalım diye, Kürdistan'daki Sanendej'e kısa bir ziyarette bulunmamız gerektiğini düşünüyorum. Burası sadece Cannes'dan değil, Tahran'dan da oldukça uzaktır; birinden kilometreler ölçütünde, diğerinden de gelenek ve zihniyet olarak. Cannes Film Festivali'nin sona ermesinden hemen sonra, Sanendej'de 7-9 Haziran 2000 tarihleri arasında Kürt kültürü ve folkloruyla ilgili bir konferans düzenlendi. Bu etkinlikte, Behmen Gubadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* ve Semira Mahmelbaf'ın *Karatahta* adlı filmleri de gösterildi. Fakat seyircinin en çok beğendiği film, Ferhad Mehrufat adlı bir Kürt yönetmenin *Hüram'ın Baladı* adlı çalışması oldu. Bkz. *Bahar*, cilt 1, sayı 26, 11 Haziran 2000.

edenler, sözde Üçüncü Dünya'nın saldırganca egzotikleştirilmesini tercih ederlerse ve bu organizasyonlar *National Geographic*'in sinema versiyonuna dönüşürse, bu nativizmin yaratıcı amaçlar için olduğu kadar siyasal yönden yıkıcı amaçlar doğrultusunda da kullanılabileceği son derece açıktır. Ancak bu yönetmenlerin filmlerinin film festivalleri haricinde birtakım kamusal işlevleri olacaksa, bu nativizmin küreselleşme tehdidini esas alarak yeni düzenlemelere gitmesi gerekiyor. Bu da nihayetinde kuşaklarla ilgili bir soruna dönüşüyor; eski kuşağın yaratıcı doğası, küreselleşme tehdidine karşılık verecek esnekliği barındırmıyor içinde. Hatta bu süreci anlamıyor bile. Oysa yeni kuşağın bu fenomenden haberdar olmasına gerek bile yok; çünkü yaratıcılıklarıyla zaten bu sürece dahil oluyorlar. İşte, bu kuşağın çalışmalar sürecine şahit olmak için, dünya sinemasının en uluslararası nitelikli buluşma noktasına gitmemiz gerekiyor.

2000 yılı, İran Hicri takvim kullandığından milenyumla ilgili olmayan sebeplerden dolayı, İran sineması açısından unutulmayacak bir tarihi simgeliyor. Yaşları yirmi ve yirmi yedi arasında değişen üç genç film yönetmeni, Cannes Film Festivali'nin en prestijli ödüllerini kazandılar. En gençleri, İslam Devrimi'nin gerçekleştiği yıl doğan, Fransızların 'İran sinemasının Mozart'ı' diye nitelendirdikleri Semira Mahmelbaf'tır. En yaşlılarıysa, devrim ülkesinin ahlâki ve maddi temellerini kökünden salladığı sırada on altı yaşında olan Hasan Yektapanah. Üçüncüsüyse, bu sarsıcı olayı henüz on yaşındayken tecrübe etmiş olan Behmen Gubadi.

Sinema dünyası, Muhsin Mahmelbaf'ın en büyük kızı, yirmi yaşındaki Semira Mahmelbaf'ın, *Takhte Siah* (Karatahta, 2000) adlı filmiyle Jüri Ödülü'nü kazanmasını, Hasan Yektapanah (d. 1963) ile Behmen Gubadi'nin (d. 1969) de *Jom'eh* (2000) ve *Zamani bara-ye Masti-ye Ashha* (Sarhoş Atlar Zamanı, 2000) adlı filmleriyle Altın Kamera ödülünü paylaşmalarını ayakta alkışladı. Semira, babası yüzünden zaten az çok tanınıyordu, oysa diğer iki sinemacı uluslararası platform bir yana, kendi ülkelerinde bile tanınan isimler değillerdi. Bu genç yürekler, yeni bir arayışın peşine düşen, meydan okuyan insanlardı.

---

7) Bkz. Behmen Kubadi'nin *Fasl-nameh-ye Cinema'i Film*'deki röportajı, cilt 18, sayı 249, s. 32-33.

Bir şeylerin kendi dünyalarında var olmasını metafizik ve ideolojinin ötesinde mümkün kılmak, bu yeni kuşak İran'lı sinemacılar açısından, İslam Devrimi'nden bu zamana dek gerçekleşen en büyük olaydır. Cannes'da aldıkları tepkilere bakılırsa, bu filmler İran sinemasının yeni metafiziksel-ötesi döneminin ilk işaretleri; koşulsuz şartlara temellendirilmeyen umutların sökün etmekte olan şafağıdır. Onların fenomenal bir gösteriyle ortaya çıkışı, sahip oldukları tek şeydir; nominal bir özgünlük iddiasında bulunmazlar, böylece gerçeklik ile yanılsama arasındaki ayrımı ortadan kaldırırlar. Onlar Kiyarüstemi'nin en başarılı çocuklarıdır. Devrim-sonrası ilk İranlı sinemacılar kuşağının filmlerinde gördüğümüz başlıca doku, yaratıcı egonun emsalsiz bir demokratik tavırla şiirsel biçimde parçalanmasıdır.

CUMA (2000)

Hasan Yektapanah'ın *Cuma*'da yalnızlığın doğasını yakından incelemeyi tercih etmesi gerçekten bir tesadüften mi ibarettir? İranlı benliğin öteki'si olan genç Cuma, bir göçmen işçidir ve hafızanın arındırılmasının *tabula rasa*'sına dönüşür. Sıfırdan başlayan bir göçmen işçidir; kimlik-düşkünü değişikliklere patalojik bir saplantıyla yaklaşan bir ülkede hem genç hem de yabancıdır. Aslında gerçeği kötü niyetli bir biçimde reddetmez, ama başka birisi olabilme ihtimalinin de farkındadır. Yektapanah, devrim-sonrası dönemde yaratıcı egonun şiirsel biçimde parçalandığı kuşağın ilk temsilcilerindendir. Ali Hatemi, Cafer Penahi, Tehmine Milani ve Abbas Kiyarüstemi gibi İran sinemasının önemli isimleriyle birlikte çalışmıştır. Bu şöhretli isimlerden aldığı ilhamla, küçük şeylerde gizli görkem yakalamanın peşindedir. İlk filmi *Cuma,* İran'a çalışmak için Afganistan'dan gelen iki göçmen işçinin öyküsünü anlatır. İkilinin genç olanı Cuma, mandıracılık yapan patronuyla sıcak bir ilişki kurar. Film, Cuma'yı ve onun girdiği bu yeni çevrede kendini evinde hissetme umudunu (Yektenepah, filmine ilk başta *İlişki* adını vermişti) merkez alır.[8]

8) *A.g.y.*, s. 33.

SARHOŞ ATLAR ZAMANI (2000)

İran Şiiliğiinin etnik ve sekteryan kıyısında yer alan İranlı bir Kürt olan Behmen Gubadi, yurtdışında oldukça beğenilen bir dizi kısa film çekti. *Sarhoş Atlar Zamanı* adlı filminde, anne babasının yokluğunda hasta kardeşlerine bakmak zorunda kalan biri erkek diğeri kız iki kardeşin öyküsünü anlatır. Kız kardeş sonunda bir Iraklıyla evlenir. Geleneklere göre başlık parası vermesi gereken damat tarafı, bunun yerine erkek kardeşe bir katır vererek onları dolandırır. Filmin tamamı İran Kürdistam'nda çekilmiştir ve final sahnesi için daha karlı bir havaya ihtiyaç duyan Gubadi'nin, son sahneyi çekmek üzere tam bir yıl beklediği söylenmektedir.[9]

Yektapanah ile Gubadi, İran sinemasının 'İranlı' merkezinin iki zıt sınırından; Afgan doğudan ve Kürt batıdan gelerek, ulusal orijinallik iddiasına meydan okurlar. Kendi ötekilikleriyle vurguladıkları, sadece İranlı kimliği değildir. Akıl hocalarını tanımlayan yaratıcı egonun şiirsel biçimde parçalanışını da temsil eder onlar. Gubadi, Semira Mahmelbaf *Karatahta*'yı çekerken hem oyunculuk yapıp bir yandan da Muhsin Mahmelbaf'la birlikte çalıştı. Mahmelbaf'la birlikte çalışmanın sinema kariyerini şekillendirdiğine inanıyor. "Niyetim, sinema hakkında daha fazla şey öğrenmek. Sonraki filminde Muhsin Mahmelbaf'a asistanlık yapmayı çok isterim, çünkü ondan çok şey öğrendim. Mahmelbaf'la geçirdiğimiz iki ay boyunca, bütün öğrenim hayatım boyunca sinema okulunda öğrendiklerim kadar çok şey kaptım."[10] Bir kuşaktan sonraki kuşağın sinemacılarına geçiş döneminde, gözle görülür bir devamlılık hissi vardır. Ancak aradaki en önemli fark, Tahran'ın artık yaratıcı evrenin merkezi olmamasıdır. Cannes onu yerinden etmiştir. Fakat, Cannes'm bir ulusun başkenti olmayışı, yalnızca film yönetmenleri için bir yıllık hac merkezi olması, bu yerinden edişi kimliksizleştirici ve yön şaşırtıcı kılmaktadır.

Gubadi'nin birlikte çalıştığı hocalarından bir diğeri, *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* filminde asistanlığını yaptığı Kiyarüstemi'dir. Fakat onun

---

9) *A. g. y.*, s. 33.

10) İslam devrimi sonrası dönemde ideolojinin ölümüyle ilgili bir okuma için bkz.benim "The End of Islamic Ideology" adlı makalem, *Social Research*, cilt 67, sayı 2, 2000 yaz sayısı, s. 475-519.

kendisi üzerinde herhangi bir etki bırakmadığı konusunda ısrar ediyor: "Bay Kiyarüstemi'ye hayranlık duyuyorum, fakat onun yaptığı gibi durgun filmler yapamayacağımı sonunda anladım. Kış mevsimini, yıpratıcı hava değişimlerini seviyorum ve bütün filmlerimin benzeri hava koşullarında geçmesi gerektiğini düşünüyorum. Bay Kiyarüstemi üzerinde çalışmam için yeni bir proje ortaya attı. Ne var ki, adı *Balarısı* olan bu film gibi gerçekleştiremeyeceğim bazı fikirler üzerinde durmanın anlamsız olduğundan eminim artık. Ben onun gibi filmler yapamam. Onun başkaları üzerindeki etkisini kendi üzerimde hissetmediğimi söylememin nedeni de budur."[11] Gubadi daha sonra, çektiği filmlerden birinin tek bir planının dahi Kiyarüstemi'ninkilerle benzerlik taşımadığından emin olduğunu söyleyerek anlatmaya devam eder.

Yaratıcı babanızı herkesin gözü önünde öldürmek, büyüdüğünüzün habercisidir. Yaratıcı egonun şiirsel biçimde parçalanışı, estetik dürtüyü parçalarına ayırır ve onu belirsiz yönlere doğru savurur; yaratıcı bakışın doğruluğunu belgeleyen bir geçiştir bu. Nihayetinde, egoistik düzeyde tatmin edici olmaktan çok, toplumsal düzeyde hissedilen bir sonuç elde edilir. Toplumsal olarak, şeyler kendi dünyalarında kendini yaratıcı ego olarak göstermeye çalışan metafizik sınırların aracılığı olmadan gelişmeye başlarlar. Özellikle tam tersiymiş gibi göründüğü zaman, gerçeğin metafizik düzenlemesinin sağlanmasında işlev gören asıl güç yaratıcı egodur. Demokratik ruhun yükselişe geçişinin ilk işareti, yaratıcı egonun sözsel ve görsel parçalanmasından ibaret değildir. O, aynı zamanda zorbalığı sürdüren metafiziğin yok edilişinin habercisidir.

ELMA (1998)

Yeni kuşak İranlı yönetmenlerin ruhunu kavrayabilmek için, önce onun kalbine bakmalıyız. Muhsin Mahmelbaf ile Fatma Meşkini'nin kızı olan Semira Mahmelbaf, İran İslam Devrimi'nin gerçekleştiği 1979 yılında dünyaya geldi. Babası, bir polis memuruna saldırmaktan beş yıl hapse mahkûm olduğu Pehlevi hapishanesinden

11) Bkz. Semira Mahmelbaf, *The Apple: International Press Reviews and Screenplay*, Minu Müşiri (çev.), Zara Kemalyan (der.), Tahran, Rowzaneh Kar, 2000, Muhammed Rıza Şerifi-niya'yla söyleşiden, s. 11.

salıverileli henüz bir yıl oluyordu. Devrim-sonrası dönemin sesi en yüksek çıkan ve ileri görüşlü kamusal entelektüellerinden biri olan babasının gölgesinde büyüdü.

Babasının film setlerinde büyüyen Semira Mahmelbaf'ın sinemadan başka bir şeyle ilgilenmesi neredeyse imkânsızdı. Babasının birçok filminde ufak roller aldı ve sekiz yaşına geldiğinde *Bisikletçi* filminde başrollerden birini oynadı. *Elma*'dan (1998) önce, *Sahra* (Çöl, 13 dakika) ve *Sabk dar Naqqashi* (Resimde Üslûp, 53 dakika) adlı iki film daha çekmişti. 1995 yılında, on beş yaşındayken tüm zamanını sinemaya ayırmak için okulunu bıraktı ve babasıyla birlikte evde çalışmaya başladı. İslam Devrimi boyunca uygulanmış olan teokrasiye dayalı, basmakalıp eğitim sistemi, onun isyanının en önemli nedeniydi. Sadece İslam ideolojisi veya onun önceli olan Fars monarşisini değil, aynı zamanda gerçekliğe ideolojik biçimlerde yaklaşan tüm teokrasiler tarafından yetiştirilme fikrini reddetmekteydi. Semira'mn ideoloji-sonrası kuşağı, soyut idealizmin kurumsal düzeyde empoze edilmesine karşı koyarken, bir yandan da en harika örneklerini Muhsin Mahmelbaf'ın filmlerinde görebileceğiniz türden bir tür sanal gerçekliğe uzanmaya çalışır. Gücü elinde tutan ideolojik kurumlardan birine aktif biçimde meydan okumak, ideolojinin kendisinin kurtuluşun meta-anlatısı olması fikrine sembolik açıdan karşı koymak demektir. Bu zorla fikir aşılama çabasının estetik karşılığı, gerçeğin ve onun zorunlu kıldığı sanal gerçekçiliğin doğrudan okumasını yapmaktır.

Yektapanah ile Gubadi'nin İran'ın ulusal kimliğini marjinal bir yorumla ele alışına, Semira Mahmelbaf da en güçlü kültürel farklılığı ekleyerek katkıda bulundu. Afganistanlı göçmen işçinin yalnızlığına Kürt film yönetmeninin marjinalliğini ekleyin ve üzerine İranlı genç kadının ötekiliğini koyun; o zaman karşınıza, "İran'da artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak," dedirten kültürel öteki motiflerinin kusursuz bir orkestrasyonu çıkar. Sadece Semira Mahmelbaf değil, onun kuşağının tamamı, babalarının kültüründe yer eden zorba metafiziğin ötesinde, ilgilendiği kültürün her boyutuyla iletişime geçecek bir sanal gerçekliğe uzanmaktadır. Şeylerin dünyada ve bütün metafizik olanlara karşı kendini ortaya koymasının yolu olan yaratıcı egonun şiirsel biçimde parçalanması, sadece sanatsal bir manifesto değildir. Bunun kökleri, Semira'nın kuşağının maddi varoluşunda gizlidir.

Semira'nın sanatsal ifade biçiminin doğasını belirleyen iki önemli etmen vardır; birincisi, dünyaca ünlü babasının tartışılmaz etkisi ve 1992 yılında, o henüz on üç yaşlarındayken annesini trajik bir kazada kaybetmesidir. Semira'nın dünyası bu ani kayıpla yerle bir olmuştur. Ben Semira'yla ilk kez, bu elim olaydan beş yıl sonra, 1997 yazında tanıştım. Muhsin, baldızıyla evlenmişti, Semira da teyzesi ve aynı zamanda üvey annesi olan Marziye'yle çok mutluydu. Fakat derin bir hüzün duygusuyla çevrili olduğu hissediliyordu. O da babası gibi sessiz bir dinleyiciydi; o ilk tanışmamızda, ben geceyarısına kadar konuşmuştum, o da beni sessizce dinlemişti. Muhsin bana onun kısa filmi *Çöl*'ü izlettiğinde, hayal kırıklığına uğrayan genç sanatçının orta ölçek çekimde uzun ve yeşil bir ağacın önünde dimdik durduğu final sahnesinin ne kadar güzel olduğunu söylediğimde yine sessizliğini korudu ve dikkatle dinledi. Yaklaşık bir yıl sonra Paris'te yeniden buluştuk. On sekiz yaşındaki Semira, Cannes film festivaline katılan en genç yönetmen unvanını almıştı, birlikte belki yüz defa Croisette Bulvarı'nı baştan aşağı dolaştık. Bu sefer yanında babası yoktu, neşeli neşeli konuşuyor, ağırbaşlı tavrını tamamlayan tatlı gülüşüyle olgunlaştığının işaretlerini veriyordu.

O yıl, Muhsin, Semira, erkek kardeşi Meysem ve ben, Lyon'un elli kilometre güneyindeki Yssingeaux kasabasından gelen çağrıya olumlu karşılık verip, belediye başkanının ricasını kıramayarak bir süre orada konaklamıştık. Dünya Kupası için orada bulunan İran milli takımıyla aynı oteli paylaşıyorduk. Cannes Film Festivali sona erdiğinde, başta Fransa olmak üzere dünya genelinde tüm haber bültenlerinde Semira'yla ilgili haberler yayınlanıyordu. Croisset Bulvarı'ndaki otel odasının önü gazeteciler ve fotoğrafçılarla dolup taşmaktaydı. MK2'nin Semira için tuttuğu basın danışmanı, onun her dakikasını değerlendirebilmek amacıyla inanılmaz bir çaba içine girmiş, randevuları düzenliyordu. Avrupa, Semira isimli bu genç dahinin ortalığı birbirine katan ani yükselişine tanıklık ediyordu. Yssingeaux'nun belediye başkanı ve orada yaşayan bir grup İranlı, Muhsin ile Semira adına bir resepsiyon tertiplemişlerdi. Yssingeaux'da geçirdiğimiz gecenin ardından, sonraki iki haftayı geçirmek üzere Paris'e doğru yollandık. Muhsin, Semira ve erkek kardeşi oradan Tahran'a döndüler, bense New York'a uçtum. Bir sonraki sonbahar, *Elma*'nın tanı-



Bu resim dünya medyasındaki İran imajını kalıcı bir şekilde değiştirmiştir. 1970'li yıllarda Ayetullah Humeyni'nin sert bakışlarını ve çileci yüzünü izledikten sonra, aniden ortaya çıkan bu genç ve güzel çehre, İran'da tamamıyla yeni bir umut kuşağının yükselişe geçtiğinin habercisi olmuştur: Resim, Mayıs 1998'de, Cannes'da *Elma*'nın prömiyerinde çekilmiştir.

tım çalışmaları kapsamında New York'a gelecek olan Semira, altı haftalığına misafirim olacaktı. 21 Mayıs 2000 tarihinde, yaşadığı büyük mutluluğun heyecanıyla beni arayıp Jüri Ödülü'nü kazandığını söyledi ve ödül töreni esnasında yapacağı konuşmada neler söylemesi gerektiğini sordu. Haziran 1997'den Mayıs 2000'e neredeyse üç yıl olmuştu, bu süre zarfında, yapabileceklerinin henüz çok az bir kısmını gerçekleştirmiş olan bir sanatçının doğuşuna tanıklık ediyordum.

Semira eğitiminin henüz ikinci evresinde okulu bırakma kararını almıştı. İslami öğretileri temel alan, dayatmacı eğitim sistemi, birçok ebeveyni çocuklarını yetiştirmek için alternatif eğitim yöntemleri aramak zorunda bırakıyordu. Geçen birkaç yıl boyunca Muhsin Mahmelbaf'ın en önemli uğraşı, sanatsal verimliliğinin bile heba olması pahasına çocuklarının eğitimiyle ilgilenip onlara bir gelecek kurmaya çabalamak olmuştu. Aramızda geçen bir konuşma esnasında şöyle demişti bana: "Filmler yapmak yerine, yönetmenler yaratmayı seçtim." Bu sözü, tavrını destekler nitelikteydi. Onlara, Fars düzyazısı ve şiiri üzerine genel okumalar yaptırıyor, resim, fotoğrafçılık, oyunculuk, yönetmenlik, görüntü yönetmenliği ve dramaturji dersleri veriyor, dünya sineması klasiklerinin kare-kare analizini yaptırıyordu. İran'ın farklı bölgelerine yaptıkları yolculuklarda yöresel müzik kayıtları yapıyor, birlikte gelenekleri ve folklorik öğeleri inceliyorlardı. Bunlar ve daha birçok şey, Semira ve sınıf arkadaşlarının hamurunu oluşturmuş, onun eğitimine yön vermiş, yaratıcılığını ortaya çıkarmıştır. 1970'lerin ortasındaki hapishane yıllarında Muhsin Mahmelbaf, sanat sosyolojisinden dünya etrafında nasıl yolculuk yapılabileceğine kadar, birbiriyle alakasız birçok konuda, sistematikleştirme ve sadeleştirmeye dayanan bir okuma tarzı geliştirmişti kendi kendine. Karmaşık olan bütün olayları daha küçük parçalarına, yapıtaşlarına kadar ayırarak onları yeniden düzenliyordu. Çocuklarının eğitim süreci boyunca baskın olacak minimalist ruhun tohumları çoktan atılmaya başlanmıştı. Babasının dahiyane ilgisinden nasibini alan ilk çocuk Semira Mahmelbaf'tı. Sonraları Muhsin'in ikinci karısı, yani Semira'nın üvey annesi ve aynı zamanda teyzesi olan Merziyah Meşkini de bu sürece dahil olarak onun eğitiminde pay sahibi olacaktı. Semira'nın filmi *Karatahta*'nın Cannes'daki başarısının ardından, Merziye de *The Day I Became A Woman* (Kadın Olduğum Gün, 2000) adlı

filmiyle Venedik Film Festivali'ne kabul edilecekti. O günlerde, Muhsin Mahmelbaf *Karatahta*'nın sahne arkası belgeselini çeken küçük oğlu Meysem'in filminin kurgusunu yapmakla meşguldu.

Semira'nın eğitim süreci elbette sadece kâğıt üzerinde yazılı teorik bilgilerden ibaret değildi. O ve kardeşleri, babasının film setlerinde büyüdüler. Kısa zaman önce, *The Door for Kish Stories* (Kiş Hikâyelerinin Kapısı, 1999) adlı kısa filmini çekerken biraradaydılar ve ondan hemen önce *The Silence*'ın (Sessizlik) çekimlerinde Mahmelbaf'a yardım edebilmek amacıyla hep birlikte Duşanbe'ye, Tacikistan'a uçmuşlardı. *Safar-e Qandehar*'ın (Kandahar Seferi, 2001) çekimleri esnasında, Semira Afganistan'da babasıyla birlikteydi. Fotoğraf çekiyordu. Daha sonra bu fotoğraflar *Kandahar*'in 2001 yılında Cannes'da yapılan gösterimi sırasında sergilendiler. Semira, sıradışı eğitim tarzı ve evde aldığı formasyona rağmen, hayatın zorluklarıyla mücadele etmek zorunda olup, kişisel ideallerini bu yüzden bir tarafa bırakan kendi kuşağının öğrencilerinden ayrılır. Okula gidip oyunu kuralına göre oynayanlara kıyasla daha farklı bir konumda durmaktadır. Oysa küçük yaşta katıldığı siyasal hareketler neticesinde hapse girmeden önce Mahmelbaf'ın okul arkadaşları, orta sınıf burjuvazisinin krema tabakasına mensup ailelerin çocuklarından oluşmaktaydı.

Muhsin Mahmelbaf'ın okul çağlarında her yıl 100 bin lise öğrencisi üniversite sınavlarına giriyor ve bunların yalnızca 10 bini herhangi bir fakülteye yerleştirilebiliyordu. Bundan otuz yıl sonra, Semira'nın öğrenciliği dönemindeyse, sınava giren öğrenci sayısı 3 milyonu bulurken sınavı kazanan öğrenci sayısı sadece 250 bindi. Daha iyi bir eğitim alabilme şansına sahip olan 10 bin kişilik Mahmelbaf kuşağı, kendini sosyo-ekonomik olarak toplumun öteki sınıflarından izole etmiş durumdaydı ve hâlâ devrim yapabilecek ahlâki sorumluluklara sahiptiler. Daha iyi bir eğitim alabilme şansına sahip olan 250 bin kişilik Semira kuşağıysa, tam tersine, toplumu temsil etmekten uzak; ideolojik atağa geçip ülkeyi düzlüğe çıkarma ihtimalleri neredeyse bulunmayan insanlardı. Bu da, otuz yıldır kullanılmayan analitik yöntemler yardımıyla öğrenci hareketi üzerine çalışan genç İran akademisyenleri ile araştırma konuları arasında teorik bir çelişkiye yol açmaktaydı.

Olağanüstü sevgisi, bağlılığı, deneyimleri ve engin bilgi dağarcığıyla babasına tapan Semira, herşeye rağmen kendi kişiliğini muhafaza etmektedir. Babası tarafından büyütülüp eğitilmiş olmasına rağmen, sanatsal ifade biçimlerinde ondan tamamıyla ayrılır. Yaratıcı karakterini anlayabilmek için, onu, kendi kuşağının dinamiklerine göre değerlendirmeliyiz. 2000 yılında Cannes'da büyük jüri ödülünü aldığında sevinçten âdeta nutku tutulmuştu, konuşamıyordu. Duraksayıp tekrar konuşmaya başladı: "Ülkemde umut olmuş yeni bir kuşak adına kabul ettiğim bu ödülü, demokrasi uğruna mücadele veren ve daha iyi bir gelecek adına savaşan genç İranlılara adıyorum." Onun bakışları ve sesinde doruğa çıkan bu hitabet tarzının kökenleri, ithafta bulunduğu kuşağın ne kadar zor ve uzak bir yoldan geldiğinin işaretiydi.

Muhsin Mahmelbaf, film kariyerine İslam düşüncesinin geri dönülemez bir yola girip önerdiklerini gerçekleştirememesi nedeniyle iflas ettiği bir dönemde başlamıştı. Semira Mahmelbaf ise, film kariyerine gerçeklik üzerinde hak iddia etmeyen, farklı gerçeklik yorumlarına açık, sonu önceden belli olmayan bir dönemde başladı. Onun kuşağı, maddi ve manevi bakımdan birbirini tamamlayan iki kaynaktan besleniyordu: ilki, İslam düşüncesinin abartılı talepleri, ikincisi ise en unutulmaz anlarını Beni-İtimad, Kiyarüstemi ve Mahmelbaf'm sinemasında gördüğümüz yeni gerçekçiliğin İran sinemasındaki yükselişiydi. Bu gerçekliğin kökleri, Füruğ Ferruhzad'ın *Siyah Ev*'ine (1962) kadar uzanmaktaydı.

Semira Mahmelbaf'm kuşağına mensup İran gençliğinin en belirgin özelliği, ideoloji-karşıtı olmalarıdır. İran siyasal kültüründe ideolojinin ölümünün en vurgulu şekilde ifade edildiği olay, 1999 Temmuz ayında binlerce genç İranlının Başkan Hatemi'nin reformlarını desteklemek amacıyla sokağa dökülmesidir.[12] Temmuz 1999 öğrenci ayaklanmaları, tanımlanabilen herhangi bir ideolojik hareketin parçası olmanın reddedilmesi üzerine kuruluydu. 2000'in Şubat ayında, seçimlerden hemen önce reformcu hareketin önünü kesmek için çıkarılan basın yasalarını protesto etmek amacıyla düzenlenen bu gös-

12) Bkz. Martin Heidegger, *What is a Thing?*, W. B. Barton, Jr. Ve Vera Deutsch (çev.), Eugene T. Gendlin (analiz), South Bend, IN, Regenery/Gateway, 1967, s. 5.

teriler, ulemanın emrindeki silahlı milisler tarafından acımasızca da ğıtıldı. Tahran Üniversitesi'nin yatakhaneleri basılmış ve öğrenciler öldüresiye dövülmüştü. İran, 8-12 Temmuz 2000 tarihleri arasında insan haklarının ihlal edilmesi ve basın özgürlüğünün kısıtlanmasına karşı gerçekleştirilen büyük gösterilere sahne oldu.

Sağ, sol, dinci ya da laik, herhangi bir ideolojik grup, bu harekete sahip çıkamazdı. Bu eylemi gerçekleştirenler, herhangi özel bir ideolojik düşünceyi sahiplenme fikrini terk edeli yıllar oluyordu. Yirmi yıl süren ideolojik muhabere dönemi, gençliğin ruh halini derinden etkileyecek herhangi bir gelişmeye yol açmamıştı. Devrim, maddi ve manevi temelleri üzerinde karaya oturmuştu. Semira'nın babasının uğruna savaşıp hapse düştüğü, sanatını şekillendiren ideolojik esinlenmelerinin kaynağı olan 1979 devrimi, İran toplumunun binlerce yıllık umudunu ilmek ilmek dokumuş olan ideolojik hazırlıklar döneminin çarpıcı bir sonucuydu. Yirmi yıl süren teokrasi hükümranlığı, o ideolojideki her umut ve beklenti ihtimalini söküp atmıştı.

1997 yılı Mayıs ayında yapılan başkanlık seçimleri, İran adına unutulmaz bir dönüm noktasıydı. İran sinemasının bugünlere gelmesinde büyük payı olan eski kültür bakanı Muhammed Hatemi seçimi öyle açık bir farkla kazanmıştı ki, devrim-sonrası İran'ın umutları ve sempatisinin hangi yönde olduğunu anlamak hiç zor değildi. Hatemi'ye oy veren 20 milyon İranlıdan biri de Semira Mahmelbaf'tı; oy verenlerin yüzde 65'lik bir kesiminin duygu ve düşünceleri Semira'nınkilere benziyordu. Onlar ideolojik sloganlardan ve siyasal demagojilerden bıkmışlardı; değişime duydukları somut ihtiyacın mantığı, ideolojik retoriğe gösterebilecekleri sabırdan çok daha fazlaydı.

Semira, iki açıdan Hatemi'ye bağlanan umutları temsil etmektedir: genç olmak ve kadın olmak. Kadınlar ve gençler, Hatemi'nin başarısında büyük pay sahibi olan seçmen grubunu temsil ediyorlar. Sebebi oldukça açık; kadınlar, İran toplumunun en dışlanmış kesimini ve İran gençliğinin de maddi taleplerinin karşılanması için kaybedecek zamanı yok, onların karnı, abartılı vaatlere tok. Bu iki önemli tema, Semira'nın ilk filminde karşımıza çıkıyor. Onun kuşağının ideoloji-karşıtı duruşunun manifestosu olabilecek tek bir cümle vardır ve bu da Semira'nın ilk uzun metrajlı filmi *Elma*'da geçer:

"Kimsenin suçu yok," der bu slogan. Oysa film, Semira ve nüfusun geriye kalanının eski kuşak tarafından maruz bırakıldığı haksızlıkları ve zorbalıkları korkusuzca saptamaktadır.

Elma, doğdukları günden itibaren iki kızını eve kapatan ve hiç dışarı çıkarmayan baskıcı bir babanın zorba sevgisini anlatır ve gerçek bir öyküden uyarlanmıştır. Hatemi'nin seçimleri kazanmasından iki ay sonra, ben Tahran'dan ayrılmak üzereyken gazetelere yansımıştı bu haber. Muhsin, bu konuda şöyle demişti bana: "Bizim ulusumuzun öyküsü bu. Babalarımız bizi mağaralara kapattılar. Artık güneşe bile bakamıyoruz." Yine de bu, babanın yorumuydu. Semira'nın kendisi ise, filminde çok daha affedici bir tavır takınmıştı, ancak yaptığı ayrıntılı analiz oldukça mesafeliydi. *Elma,* yaşayan ölülerden farkı kalmayan kızların diri diri gömüldükleri mezardan çıkarılışını ve hayata dönüşlerini anlatır. Semira bu öyküyü alıp toplumun genelini anlatacak biçimde inceler.

Özgürlüğüne kavuşan kızlara yardım etmekle görevlendirilen sosyal hizmetli eve gelince, önce kızların babasıyla konuşur. Baba, bahçe kapısının arkasında oturmuş, kendi yaptığı demir bariyerin arkasından sosyal görevliyle konuşmaktadır. Bir top aniden bahçe duvarını aşarak içeri girer ve baba şöyle der:

> Size kapımızı kilitlemek zorunda olduğumu söylemedim mi bayan? İşte, sebebi bu. Sokaktaki çocuklar toplarını bahçemize atıyorlar. Sonra zili çalıyorlar ve cevap alamadıklarında duvara tırmanıp bahçemize giriyorlar. Şimdi soruyorum, eğer bu çocuklardan biri kızlarıma zarar verirse ne olur, o zaman ne yaparım?

Onun bu korkusunu doğrularcasına, birkaç yaramaz görünüşlü çocuk duvarın üzerinden içeri bakıp, sosyal hizmetliden toplarını geri atmasını isterler. "Asıl sorun nedir, biliyor musunuz, efendim?" diye sorar sosyal hizmetli. "Sorun, onların kız olmalarında. Eğer erkek olsalardı dışarıda oynayabilirlerdi. Hatta başkalarının bahçe duvarlarına bile tırmanabilirlerdi." Baba, sosyal hizmetliye hemen karşılık vermez. Bir kitabın otoritesine sığınmayı tercih eder, yazılı sözcüğün ciddiyetinden faydalanmak ister: "*Babalara Öğütler* adlı kitabı okudunuz mu, bayan?" Kadın o kitabı okumamıştır. "Kızlar hakkın-



Semira Mahmelbaf'ın *Elma*'sı gerçek bir hikâyeden uyarlanmıştır ve aklını onları korumakla bozmuş bir babanın eve hapsettiği iki genç kızın kurtuluşlarının alegorik bir anlatımıdır. Semira burada, hikâyeyi bir kuşak geriye taşır ve iki kızın annesini bir elmayla ayartır.



Elma'nın gösterime girmesinden sonra elde edilen gelir, babaları tarafından hapsedilen iki kızın okula gönderilmesi ve ucu açık ihtimallerle dolu bir dünyaya açılarak toplumun içine katılmaları amacıyla kullanılmıştır.

da ne der, biliyor musunuz?" Kadın bunu bilmiyordur. Baba elini cebine atıp küçük bir kitap çıkarır ve onu demir parmaklıkların arkasındaki kadına uzatır.

> Lütfen bayan, bunu okuyun ve genç kızlar hakkında neler yazıldığını görün. Genç kızların bir çiçeğe ve güneşin de onların akrabası olmayan erkeklere benzediğini yazmışlar. Güneş ışıklarını çiçeğe yollarsa, çiçek solacaktır. Erkek ile kadın, tıpkı ateş ile pamuk gibidir. Ateş pamuğa değerse, onu küle çevirir.

Semira, bu çiçek ve güneş metaforunu kullanarak büyülü bir etki sağlar. Filmin açılış sahnesinde, demir parmaklıklar arkasına hapsedilmiş iki kız kardeşten birinin, elini parmaklıkların arasından çıkarıp pencere kenarındaki saksıda tek başına duran bir çiçeği suladığını görürüz. Bu sahnede, hapishane gibi köhne eve rağmen, su, güneş ve çiçek biraraya gelerek yaşama sevincinin mükemmel bir ifadesine dönüşür.

Elma böylece, sadece İran'da değil, tüm dünyadaki baskı gören kadınların çektiği zulümleri kınayan yıkıcı bir yapıya bürünür. Küresel düzeyde etkili olan bir alegoridir film; İran özelindeyse, kadınlara karşı uygulanan adaletsizliğin temeli olan, geleneklerle birlikte oluşturulmuş ve ideolojik takviyelerle güçlendirilmiş reflekslere meydan okumanın bizzat kendisidir. Şüphesiz Semira kendisiyle yakından ilgilenen ve içindeki yaratıcı gücün ortaya çıkmasını sağlayan babasına karşı minnettardır, ancak sanatının gücünü, öncelikle ruhani annelerine, kadın atalarına borçludur. Romanda Simin Daneşvar, sinemada Rahşan Beni-İtimad, şiirde Füruğ Ferruhzad ve sonra Pervin İtisami, Kumar el-Mülk Veziri, Tac el-Sultaney ve hepsinden önemlisi, on dokuzuncu yüzyılın en görkemli isimlerinden Kurretü'l-Ayn, Semira'nın arkasında duran isimlerdir. Bir röportajda, kendisine en beğendiği şiir sorulunca Semira'nın aklına hemen Füruğ Ferruhzad'dan dizeler gelmesi hiç şaşırtıcı değildir.

Ben gecenin derinliğinden söz ediyorum,
Ben
Gecenin derinliğinden
Söz ediyorum.

Ziyaretime gelecek olursan,
Sevgilim,
Bana bir lamba,
Bir de çatlak getir;
Ki bakıp ondan dışarı
İzleyeyim, mutlu sokaktaki kalabalığı.[13]

KARATAHTA (2000)

Karatahta'da Semira'nın kamerası Füruğ'un şiirindeki pencereye dönüşür. Bu filmde Semira'nın felç edici kültürüne karşı sinemasal başkaldırısını açıkça gözlemleyebiliriz. *Karatahta,* kültüre karşı ve hayattan yana yapılmış bir filmdir. *Kültür* burada, işsiz bir grup öğretmenin bedeninde kişileştirilir; ölüm kesinliğinin sigortacıları, kendi kontrollerinde olmayan zalim güçler tarafından işsiz bırakılmışlar. *Hayat* ise, ölüm yolculuğuna çıkmış yaşlılar kervanı içerisinde kendilerine hayat alanı oluşturmaya çalışan bir grup çocuğun geçit töreninde şekillenmiştir. Ölüm ile hayat arasındaki gidip gelişler, ortada olan iki gerçeklikle biçimlenir; iş bulmaktan ümidi kesmiş öğretmenler, okuma yazma öğrenme konusunda ne yaşlıları ne de çocukları ikna edebilirler. Liseden terk olan Semira, bu şekilde eğitim sisteminden intikamını almaktadır.

Semira, kültürü kınayıp hayatı kutsamak için, ivediliğin görsel lisanını yaratır. *Karatahta*'nın bir sahnesinde, Irak ordusunun yapacağı hava saldırısının gerginliğini taşıyan karakterlerin kendi aralarında pazarlık yapışını ve tartışmasını gösterir. Bu gergin atmosferde, öyküsünü anlatmaya hazır hale gelir. Herşeyden önce, karşı-kültür anlatısı, kendisini sanal; hem yerel hem de evrensel bir zeminde konumlandıracaktır. "Biz İran'da değiliz. Irak'ta değiliz. Kürdistan'dayız; devletsiz bir ülkedeyiz. Hiçbir yerdeyiz. Her yerdeyiz." Özel olanın evrenselliğini görsellikle ortaya koymak, Semira'nın babasının son filmlerini izleyerek öğrendiği bir sanat yapma şeklidir. İran'da, başka hiçbir sinemacı, gerçeği sanal göstergelerine damıtmak gibi dahice bir işin altından Muhsin Mahmelbaf gibi kalkamaz.

13) *A.g.y.*, s. 7.

Karatahta hakkındaki herşey tanıdık ve özeldir, fakat bu samimiyet evrensel bir öykünün anlatılışının yolunu açar. Bu film, aynı zamanda bir belgesel olarak da ele alınabilir. Filmde sadece bir tane profesyonel aktör vardır, geri kalan oyuncular İran'ın Kürdistan eyaletinin halkı arasından seçilmiş kişilerden oluşur; kaçakçılıkla uğraşan çocuklar, Irak'ın kimyasal silah saldırısı yüzünden kaçtıkları memleketleri Halepçe'ye dönen yaşlı adamlar ve okulu ya da öğrencisi olmayan öğretmenler. Öğretmenler, tuhaf kuşlara benzemelerine yol açan karatahtalarını siyah kanatlar gibi sırtlarında taşırlar. Dağlarda yaptıkları bu azimli yolculuk boyunca biz de onları takip ederiz. Bu şekilde ortaya âdeta bir fabl çıkar; herşeyin tanıdık olduğu bir yerdeyiz, fakat evrensel olan şeylerin varlığını da duyumsayabiliriz.

Semira, bu fablın merkezine bir anne-baba-çocuk üçlüsünü yerleştirir; gezgin bir öğretmen, evlenmemiş deli bir anne ile şaşkın, babasız bir çocuğu biraraya getirir. Çaresizliğin yarattığı bir ailedir bu; zorlu şartlar tarafından biraraya getirilmiş bir aile parodisi. Anne güven duygusu ararken, adam kendisine bir arkadaş bulabilmek için çırpınır; çocuk ise neye ihtiyaç duyduğunun bilincinde değildir. Sonuçta karşımıza çıkan şey, orada olan ama olmayan, sanal, işlevini yerine getiremeyen bir ailedir. Ailemiz, artık sadece Kürdistan'da geçtiği düşünülemeyecek bir öykünün merkezinde yer alır. Gördüğümüz, en geniş boyutuyla insanlığın görsel kanıtıdır. İran sinemasının en iyi örneklerinden biriyle karşı karşıyayızdır burada; İran özeli, bu özele ya da onun evrenselliğine hiç taviz vermeden evrenselleştirilir. Aile biriminin parçalara ayrılması, itkilerin Ödipalleştirilmesinin tersine çevrilmesi ve tüm ahlâki sonuçlarının ortadan kalkması sonucunda, kültür çökertilir.

Düğün töreni sahnesinin mizanseni, dahice kotarılmıştır. Töreni yaşlı bir adam yönetmektedir. Karatahta ortada durur; adam tahtanın bir tarafında, kadın ve çocuk da diğer tarafında yer alırlar. Adam devrilmesin diye tahtayı tutar, kadın da çocuğa işemesi için yardımcı olur. Bu esnada yaşlı adam hemen oracıkta ikiliyi baş göz eder: "Bu adamı kocan olarak kabul ediyor musun?" Damat bu olayı çok ciddiye alırken, gelin oralı bile olmaz. Onun gözünde, olanlar çocuğun havaya işemesi kadar ciddi ve saçmadır. Sonuçta, başka bir adamın kendi içine işemesine razı olması anlamına gelmemekte midir

bu tören? O buna razı olurken, başka birinin içine işemesi sonucu olan küçük oğlu da havaya işer. Resim gerçekten de mükemmeldir; kendi sıradanlığında hayvanlaşan cinsten.

Evlilik töreni yapılır ama gerdeğe girilmez. Adam, karısıyla ilişkiye girebilmek için yanıp tutuşur. Kadınınsa umurunda değildir bu. Çocuk yanlarından bir türlü ayrılmaz. Yaşlı adam, gelin ve damat, birazcık yalnız kalsın diye çocuğun dikkatini başka yere çekmeye çalışırlar ama başarısız olurlar. Kadın, mesleğine istinaden kocasını "Karatahta" diye çağırır. Kocasını yalnızca çocuğu ve kendisi için bir geçim kaynağı olarak görmektedir. Bir mesleği olduğu için onu bu kadar önemser. Fakat şu durumda, karatahta işe yarayacağa benzememektedir. Karatahta, onu ve çocuğunu hava saldırılarından koruyacak bir kalkana dönüşür ama bu bir yanılsamadan ibarettir. Çünkü bu tahta parçası bombaları ya da mermileri durduramaz; hatta onlara baş başa mahrem anlar yaşayacakları birkaç dakika bile sunamaz. Onun koruması sadece sembolik düzeydedir. Karatahta, bilginin üretim aşamasıdır, siyah ve boştur, üzerine ender olarak bir şeyler yazılır. Bunun sonucunda, bu ısrarla korkunçluğunu sürdüren anlatı biraz daha hız kazanmış olur. Koca, yeni karısıyla ilişkiye girmek için yanıp tutuşmaktadır ama beceremez. *Karatahta*'daki çaresizlik çemberi doruk noktasına ulaşır: gitmek istedikleri yere ulaşmak için var güçleriyle çabalayan fakat dağlarda kaybolan çocuklar, umutsuzca köylerine ulaşmaya çalışan fakat aynı manzaraya hapsolup kalan yaşlı adamlar, ders verebilmek için ümitsizce öğrenci arayan öğretmenler, küçük çocuğunu korumak için herşeyini feda eden bir anne, karısıyla sevişebilmek için çırpman bir koca. Semira, yürek titreten tüm bu gerilimleri, prostatı yüzünden bir türlü işeyemeyip büyük acılar çeken yaşlı adamın bedeninde biraraya getirir. Tam bu duruma denk düşecek Fars terimiyle söylenirse, bu adam bir *Shash-band*, çiş-tutsağıdır.

Karatahta'da gelişen tüm olaylar, olmak üzeredir; herşey içinde umut duygusu barındıran anlarla doludur. Bu, çaresiz beklentilerin ve güçsüzlüğün destansı yolculuğunun öyküsüdür. *Karatahta*'nın başardığı önemli şeylerden birisi de, sınırlarda gezinen gerilim duygusunu hiç düşürmeden korumasıdır. Umudun ve aciliyetin, muhtemel bir kimyasal silah saldırısı aracılığıyla vurgulanan duygusal titreşimleri, gerçeğin tezahürü üzerindeki normallik bandajını kaldırır. Yerleşik

kültürün tüm yönlerini tartışmak için çekip ortaya çıkarır. Semira, bu tartışma için *adlandırma*'nın öncesini, *şeyler*'in adlandırılmadığı, hâlâ yalnızca *şeyler* oldukları zamanı seçer. Öğrencisiz öğretmenler grubu, dağların üzerinde okuma yazma öğretebilecekleri öğrenciler bulmak adına gezinirken, Semira'nın kendi öğretmenlerinden intikam almaktan çok daha fazlasını başardığına tanıklık ederiz. Koreografisi zekice hazırlanmış olan sahnede, keçisini sağan genç bir kadın, öğretmene bir tas süt ikram eder. Bu arada, öğretmen de sonunda küçük bir çocuğu adını nasıl yazacağını öğrenmeye ikna etmiştir. Öğretmeni sütünü içerken, çocuk da ihtiyacı olan bilgiyi alır. Bu beklenmedik sahnede, kamera süt ile tebeşir arasında çevrinme yapıp durur; canlı bir beyaz madde ile ölü bir beyaz bilgi arasında gidip gelir. Öğretmen çocuğa ölü bilgiyi geçirirken kendisi yaşayan taze hayatı içine çeker. Aniden, çocuk kafasını tahtanın arkasından çıkarır ve büyük bir coşkuyla kendi adını yazmayı öğrendiğini haykırır: Ribvar. O anda bir silah sesi duyulur ve çocuk yere düşer. Ölmüştür. Öğretmen içtiği şeyle canlanırken, çocuk kendi adını yazmayı öğrendiği anda ölür. Ad, böylece adlandırılanın ölümüne dönüşür. Semira'nın Kuran gerçekliğine göre, Tanrı, onu yaratmadan *önce* insanı *huzuruna* çağırıp ona herşeyin adını tek tek öğretir. Burada, adlandırılmış şeylerin Kurana özgü gerçekliği silinir, şeylerin gerçekliği kültürel olarak kodlanmalarından önceki ana taşınır ve metafizik kodlarının da öncesine götürülür.

Semira, öğretmenleri, adlandırılmamış gerçeği nasıl öğretecekleri konusunda yönlendirerek kurtarmaya çalışır. Fakat tüm bu erkeklerin arasında, önce kendi alt-benliğini, kadını ortaya koymalıdır. *Karatahta*'nın başındaki düğün töreni sahnesi, filmin sonundaki boşanma sahnesiyle çözülmüş olur. Aynı karatahta, karı koca arasında dik pozisyonda durur. Çiftleri evlendiren aynı yaşlı adam onları boşar. Kadın ile adam, karatahtanın ters taraflarında dururlar. Yaşlı adam sağ elindeki sopasını kaldırır ve onu kadına uzatır. Kadın sopayı tutar. Yaşlı adam sol elini yerde oturan adama uzatır ve adam sağ eliyle onun elini sımsıkı kavrar, bir yandan da sol eliyle karatahtayı destekler. Kadının sağ elinde tuttuğu tahta sopa aracılığıyla yaşlı adamın sağ eline ulaşan, onun vücudundan sol eline ve oradan adamın sağ eline kadar uzanan bir daire meydana gelir böylece. Öğretmen, sol eliyle karatahtayı destekleyerek çemberi tamamlar. Ölü

tahta ile yaşayan et, birbiriyle kaynaşırlar. Nihayete eremeyen evlilik böylece iptal edilir. Sonuçta, çocuk babasız dünyaya gelmiş olur, çekirdek ailenin Ödipalleştirilmişliği tersine çevrilir ve kültür çöker.

Karatahta, artık boşanmış ve tek başına olan öğretmenin, ölü kesinlikleri öğretmeye çalışmak yerine, bilinmeyen bölgelerde rehberlik yapmaya karar vererek günahlarını affettirmeye karar vermesiyle biter. Öğretmen, nasıl bir işaret gerçekliği kurulacağını, nasıl başka türlü bir *adlandırma* yapılacağını öğrenir. Ardından, beklenen kimyasal gaz saldırısı gerçekleşir ve yaşlı adamlar memleketlerinde can vermek istediklerini söyleyerek korkuyla haykırırlar. Fakat çevrede memleketlerinden hiç iz yoktur, hatta toprak bile görünmemektedir. Sanki havada asılı kalmışlar, yoğun bir sisin ortasına yüzer gibidirler; çevrede hiç kara görünmez. Kıyamet Günü'nü andıran bu anda, öğretmen en sonunda ayaklanır ve gerçekten önemi olan bir gerçek yaratarak onu haykırır. Bağırarak, üzerinde durdukları toprağın kutsal olduğunu söyler. Toprak kutsaldır; dolayısıyla, yaşlı adamlar *zaten* memleketlerindedirler. Böylece, öğretmen *ad verme* ayrıcalığını kullanarak bulundukları yeri onların vatanı haline getirir. Yaşlı adamlar kendilerini yere atarlar; artık huzur içinde ölebileceklerdir.

Final sahnesinde, Semira'nın sabit kamerasından, dağ yolunda yürüyen ve kendi belirlediği rota boyunca oğlu ile yoluna devam eden kadını izleriz; sırtında, asla sahip olmadığı kocasının hatırası olan karatahtayı taşımaktadır. Karatahta, sonunda nasıl öğreteceğini öğrenen hocadan bir anı olarak kalır. Bu, Semira'nın hiç sahip olmadığı öğretmenlerine verdiği bir derstir.

Muhsin Mahmelbaf, ülkesini özgürleştirecek devrimi başlatabilmek amacıyla bir polis memurunu bıçakladığında on yedi yaşındaydı. Kızı Semira, on yedi yaşındayken babasının kamerasını ödünç aldı ve babalarının zorunlu kıldığı hapis hayatından kaçmaya çalışan iki genç kızın öyküsünü filme aldı. Muhsin Mahmelbaf amacına ulaşamadı ve hapse düştü. Semira Mahmelbaf bir kurtuluş öyküsü çekmeyi başardı ve onu tüm dünyaya gösterdi. Hiç kimsenin elinden alamayacağı özgürlüğün peşinden giderek, bir film daha yapmaya koyuldu. Muhsin Mahmelbaf kızına nasıl film çekileceğini öğretmiş olabilir; fakat kızı da babasına bir ulusu nasıl özgür kılacağını göstermiştir.

Eski ustalar Tahran ve Cannes'da nüfuzlarını kaybederlerken, yeniler Amerika'da adlarından söz ettiriyorlar. Amerika'da İran sinemasını ilgilendiren en ciddi organizasyon New York Film Festivali'dir. Festival yöneticisi Richard Pena, geride bıraktığımız yirmi yıl boyunca İran sinemasının en büyük sinemacılarını dünyaya sundu. New Yorker Films, Zeitgeist, Miramax, October Films ve Shooting Gallery gibi devasa dağıtım şirketlerinin temsilcileri, festival aracılığıyla tanıştıkları İran filmlerinin dağıtım haklarını satın alıp filmleri ticari gösterime çıkararak, bu yapımların dünya çapında tanınmasına katkıda bulunuyorlar. Fakat Mecd Mecidi'nin çektiği *Cennet Çocukları* ya da *Cennetin Rengi* gibi ticari filmlerin kazandığı muazzam başarı, gerçekten büyük İran filmleriyle onun vasat taklitleri arasındaki sınırın muğlaklaştığını ve bu ayrımı yapacak eleştirel bakışın henüz kurulamamış olduğunu gösteriyor bizlere. Tüm büyük ulusal sinemalarda olduğu gibi, İranlıların elli yıldır üç kuşak boyunca birinci sınıf yönetmenler çıkarması, onların sıradan, içi boş popüler sinema filmleri yapmadıkları anlamına gelmiyor aslında.

İran sineması üzerine yapılan okumaların çoğu, *auteur* filmi ya da sanat filmi sıfatlarıyla anılan birçok yapımın uluslararası çapta kabul görmesine rağmen, aslında kendi ülkelerinde anlaşılamadığı fikrini savunan demagojik bir argümana yaslanmaktadır. Bu argüman, kadınların hor görülmesi, gençliğin çıkmazları gibi bildik toplumsal konuları ele alan, yöresel olanla ilgili filmlerin daha anlaşılır olduğunu savunur. Bu haksız eleştiri, sinemanın sıradan eğlence için ya da yarabandı ve kolektif terapi niyetine kullanılması gerektiğini düşünebilir, ancak sanatın başka türlü bir kültürü hayal edebileceğine ihtimal vermez. Semira Mahmelbaf filmlerinin yerelden çok ulusal çapta daha sık izlendiği doğrudur. Buna koşut olarak ülke içeresindeki popüler filmlerin zamana uygun yapımlardan oluştuğu kanısı hiç de yersiz olmaz. Fakat bu ikinci grup filmlerin zamana uygunluğu, kendi yıkımını da beraberinde getirmektedir. Belirli bir döneme bağlı kaldıkları için, şeyleri olduklarından farklı olarak düşünebilme yetenekleri de kısıtlanmıştır. Etkili bir gerçeklik hissi veremeyecek kadar doğrucudurlar. Gerçeğin yüzeyinde kapana kısılmışlardır ve

asla deneyimlerin önemine geçit veremezler. Sonuç olarak, statükoyu kabul edip, kendi tarihsel geçmişlerini yeniden düzenleyemezler.

İran sinemasının en iyi örnekleri söz konusu olunca, onların zamana uygun olmadıkları, güncel olayları konu almadıkları ortadadır. Tam vaktinde çekilen filmler olmayarak, daha elverişli konuları işleyebilirler. İran sineması, en iyi ihtimalle, İran politikasının jeo-merkezciliğini aşıp geçen Kopernikusçu bir helyosentrizmi ifade eder. Sorun, İran'ın en iyi sinemacılarının önlerinde durarı göremeyip, kendi gerçeklikleriyle ilgisi olmayan şeylerin peşinden gitmeleri değildir. Tam tersine, sorun, Kiyarüstemi ve Mahmelbaf'la karşılaştıklarında önlerindekini göremeyen reformistlerin, yani İran kamusal entelektüellerinin, kendi anlatısal mezarlarını kazmakla meşgul olmasıdır.

Semira Mahmelbaf'ın, babasının filmlerini temel alan sanal gerçekliği, gördüğümüz dağ, yaptığımız evlilik ve hazırladığımız devrimdeki sebeplerin ne anlam taşıdığını parçalarına ayırarak çözmeyi dener. Babası, şeylerin adlandırılmadan önceki hallerine ulaşmak için deneme-yanılma yöntemini kullanarak adlandırma eyleminin metafiziğini öğrenmek zorunda kalırken, bunlar Semira'ya kendiliğinden gelir. O, kendi edindiği bilgileri silip yok etmek zorunda değildir. İstediği şeyin peşinden gider. Kültürel kahramanları arasında Celal Al-i Ahmed ya da Ali Şeriati gibi gösterişli ideologların bulunmadığı, ideoloji-sonrası ve teori-öncesi bir kuşağın üyelerinden biridir o. Sinema, bu kuşağın ahlâki doğasıyla uyuşur nitelikte olduğu için, gençlerin en iyilerinin ilgisini çeker. Sinema, ideoloji-sonrası olmaya daha yatkındır, çünkü onun görselliği, kendi ifade biçimini bozabilecek ideolojik ya da başka türlü tüm sözcüklerin izini yıkıp geçer.

Elma ve *Karatahta* gibi yoksulların sefaleti, kadınlara uygulanan zulüm ya da dini devrimle birlikte gelen felaketler gibi konuları işleyen filmlerin siyasal ve toplumsal olarak yetkinci örnekler olmasının arkasında yatan sebep, bunların kültürün merkezinde yer alan araçsallığa karşı çıkmalarında saklıdır. Bir gazeteci olarak İran ya da diğer ülkelerin film festivalleri hakkında yazı hazırlarken sizi en zayıf kılan şey, bir sanat eserini değerlendirirken ona bir haber, bir olgu olarak bakıp, sınırlandırarak yaklaşmaktır. "Demek ki bu film İranlı kadınlar hakkında diyebiliriz?" diye sorarlar, ama cevaplar her za-



Elma'dan bir kare: Semira Mahmelbaf, İran ataerkil kültürüne suçlamalar yöneltir, ama onu yargılamaktan kaçınır.

man sordukları soruların içinde gizlidir. "Demek burada Saddam Hüseyin'in Halepçe'ye yaptığı kimyasal silah saldırısını kınıyorsunuz?" Aklı başında olan her insan İranlı kadınların gördüğü baskıya karşı çıkacak ya da Saddam Hüseyin'in Halepçe'ye yaptıklarını lanetleyecektir. Fakat bir sanat eseri derdini bu şekilde anlatmaz, böyle uyarmaz, bu biçimde karşı koymaz, kınamaz ya da övmez.

Elma ve Karatahta'da olduğu gibi, sanat eserleri ihtimallerin ahlâki buluşma noktalarına ulaşmak için, gerçeğin maddi alanını terk etmek zorundadır. Başka türlü bir gerçeği hayal edebilmeyi mantıklı biçimde başarabilmek için, bir süreliğine mantıksızlığa başvurmak zorunda kalacaktır. İranlı ya da İranlı olmayan seyircilerin birçoğu, bu filmlerin farklı olduğu ve bu yüzden zor anlaşıldığı konusunda fikir birliği içindedir. Oysa bu zor anlaşılırlığın asıl sebebi, bu filmlerin yararlı ve kullanılabilir açıklamalara dönüştürülmeye zarafetle karşı koymasından gelir. Ötekiliklerinde ısrarlıdırlar ve başarılarının ölçütü, aynı araçsalcı mantığa karşı koyma becerilerinde yatar. Dünyadaki şeylere, onların araçsalcı okumalarına başvurmak zorunda kalmadan, bu aşamadan önceki ve sonraki anında ulaşmaya, örneğin sanat eserleri gibi, şeylerin kendisi olduğu anları kolla-

maya; Heidegger'in[14] kanıtladığı üzere, dünyayı düzenledikleri ya da daha doğrusu sürekli düzenlemekte oldukları anlara ulaşmaya çalışır. Dünyayı yeniden düzenleme işlemi sırasında, şeyler, önceki ve gelecekteki tüm okumalarından kurtulur, bütün anlamlandırma biçimlerini aklar ve işaret etmekte olan varlığını ortaya çıkarır.

Bir ülkenin, sömürgeleştirilmeden modernleşmenin imkânsızlığı gerçeğiyle sert biçimde yüzleşmesinden iki yüz yirmi yıl sonra, Semira'nın kuşağı en sonunda 'kendinde şey'i, Kantçı karşı-ayrımı olan 'bizim için şey'e ihtiyaç duymaksızın görsel düzeyde teorileştirmekte karar kılmıştır. Bir sömürge konumunun gerçekliği o denli yorucuydu ki, yapısı gereği kendi numena'sına karşı çökelmiyordu. Bütün devrimleri sona erdirecek bir devrimden sonra, Semira'nın kuşağı şimdi her 'bizim için şey'in deneyimini üzerinden atarak onu 'kendinde şey'e dönüştürmektedir. Bu devrim, böylece tüm devrimlere son verecektir; siyasal başarısının erdemiyle değil, ideolojik başarısızlığının erdemiyle. İslami ideoloji, sıradan bir ideoloji değildi. Müslüman düşünürler, sahip oldukları herşeyi, dünyaya duydukları tüm güveni, atadan kalma inançlarını saygınlıklarının yerine koydular. Böylece, tüm gerçeklik iddialarının kadim kökenlerini, Aydınlanma modernitesinin, araçsalcı rasyonalizmin ve asla ödün vermeyen kapitalizmin kör mantığının aşındırıcı etkilerine açmış oldular. Bu sömürgeci koşullarda, 'kendinde şey'e dönmek gerçekleşmesi mümkün bir felsefi önerme değildi. 'Bizim için şey' bize hiç ihtimal bırakmamıştı. Sömürgeci durumun 'el altında olması', bütün muhtemel şeylerin en yaygın mezhebiydi ve dünyada-olmamızın maddeselliğiydi. İran neo-realizmi denilen şey, gerçekliğe, 'bizim-etrafımızda-dolanma'nın doğasını,[15] el altında bulunma niteliğini, herhangi bir ideolojinin, dinin ya da kültürün silah başına çağrısına uymayı reddedişini ortaya çıkaracak biçimde konsantre olabilme becerisidir.

Felsefeyi tanımlama girişimlerinden birinde, Heidegger şöyle demişti: "'Felsefe nedir?' sorusunu yönelttiğimiz zaman, artık felsefe *hakkında* konuşuyoruz demektir. Bu şekilde sorarak, açıkça felsefenin üstüne, dolayısıyla dışına çıkmış oluyoruz. Fakat sorumuzun

14) Martin Heidegger, *What is Philosophy?*, Playmouth, Vision Press, 1963, s. 21.
15) *A.g.y.*, s. 7.

amacı, felsefenin *içine* girmek, orada oyalanmak, kendimizi konumlandırmak; yani, 'felsefe yapmak'tır." İran sineması konusunda, görselliğin varlığı, gerçeğin yeniden biçimlendirilmesi için mevcut durumdadır, böylece kendisini herhangi bir ilkeye, bir zemine, bir referans çerçevesine, zayıflatılmış anılara, 'kültür'e dayanmadan ortaya koyabilir. Gerçek olanı yapay bir çerçeveyle sınırlandırırsak, görsel hareket, gerçeği kendi durumsal algılayış biçimleri, kayıtları ve nedenlerinden ayırır. Sanatı, özelinde görsel ve performans sanatlarını bilinçli bir şekilde sosyal ve siyasal amaçlar doğrultusunda kullanmak, paradoksal ve büyük çaplı kemikleşmelere yol açar. Bu da o nedenleri oluşturan o güçlerin kesin bir biçimde yoğunlaşmasıyla sonuçlanacaktır. Bu güçleri olumsuzlamanın daha radikal ve etkili bir yöntemi, siyasal açıdan en yıkıcı olanın araçsalcı mantığa dönüştüğü otorite alanlarını terk etmektir. İşte bu yüzden, hiçbir konuda siyasal görüşünü açıkça bildirmemişse de, Kiyarüstemi, bütün İranlı yönetmenler arasında en siyasal olandır.

İran'da eski ustalar kendileri hakkında uzun uzun düşünmeye dalıyorlar ve böylece kendi egolarını dünyanın yerine koyuyorlar. Cannes'da ise yeni ustalar dünyadaki ve dünyaya karşı değerlerini ölçüyorlar. İran'da, eski ustalar küçük havuzdaki büyük balıklar; Cannes'da ise, yeni ustalar okyanustaki oldukça büyük balıklar. Sonuç, yapısal olarak inorganik olan entelektüellerin büyük fakat içi boş egoları ve onların ideolojik ıslak rüyaları arasındaki uyumun kopması, ideoloji-sonrası organik ileri görüşlü sanatçılara ve onların kendilerini başka türlü hayal edebilme becerisine olması gerektiği gibi boyun eğmeleridir.

Yeni ve ileri görüşlü sinemacılar, tamamen farklı bir türün mahsulü olan yaratıklar. Onlar kendi yaratıcı egolarını henüz kamusal persona'nm kopyasına dönüştürmediler, çünkü aynı temanın iki ölümcül çeşitlemesi olan Fars monarşisi ve İslam patriyarkasına karşı potansiyel bir zaferin çocukları onlar. Eski kuşağın kamusal entelektüelleri kocaman bir egoyla sarmalanmak zorundaydılar; çünkü onlar, mutlakçı bir tiranlığın sonucu olarak ortaya çıkmışlardı. Kültürel kahramanlarımızın kamuya dair algıları ne kadar genişse, zorba diktatörlerimize ve onların kendini beğenmişliklerine öykünmeye de o denli

meyilliydiler. Kültürel hayatımızla ilgili en acı ve en doğru gerçeklerden birisi, bizim büyük ve yürekli kamusal entelektüellerimizin, yaratıcı egolarını bilinçaltında en korkunç zorbaların üzerine şekillendirmesidir. Ahmet Şamlu ile Ayetullah Humeyni arasında, her ikisinin de tanımlayıcı özelliklerinden kaynaklanan bir benzerlik vardır.

Ne kadar zorlu, yontulmamış ve sadece kuruluş aşamasında modüler olsa da, bir İslam Cumhuriyeti hâlâ bir cumhuriyettir. Bu yeni ustalar, farklı bir geleceğin çocukları. Tarihi ve mucizevi bir senaryo dahilinde, baba figürlerinin öldüğünü ve etrafa saçıldığını gördüler. Ailelerinden, modern tarihimizin Şanlı Hükümdar Rıza Şah'la başladığını duymuşlardı. Rıza Şah ise, sadece adının Müttefik Güçler olduğunu bildikleri soyutlayıcı bir sömürgeci güç tarafından sürgüne gönderilen zorba bir baba figürüydü. Rıza Şah'ın oğlu Muhammed Rıza Şah, selefine göre çok daha zayıf bir baba figürüydü, fakat bu aşağılık konumunu, İran'ı Ortadoğu'nun Japonyası haline getirmek, en yüksek barajlara, en büyük egolara ve en uzun tarihe sahip olmak gibi saldırgan yöntemlerle yürürlüğe sokacağı, İran'ı büyük bir uygarlığa dönüştürecek çılgın projesiyle karşılıyordu. Fakat tüm bu planlar, bu çocukların ebeveynleri pasif-agresif babalarından kurtulmak için büyükbabanın yanında saf tutunca, başarısızlığa uğradı. Şah'ın Mısır'da sürgündeyken hayata veda ettiğini ve onur kırıcı biçimde, sıradan bir törenle Kahire'deki El-Rifeyi camisinde defnedildiğine şahit oldular. Çocukken, ağabeylerinin ve ablalarının, zalimane ve barbar bir savaşta katledilmek için milyonlarla birlikte cepheye gönderilişini gördüler. Şimdi de büyükbaba, kendi torunlarını ölüme gönderiyordu. Sonra dedelerinin öldüğünü gördüklerini de hatırladılar; onun yerini alacak olan iki önemli figürün ortaya çıkışını da hiç unutmadılar. Biri sağ kolunu, diğeri de sakalını yitirmiş olan Hameney ile Rafsancani'ydi bu iki isim. Muhteşem bir özgürlüğüne kavuşma semiyotiğiydi bu; baba figürü ikiye bölünmüş ve metaforik düzlemde iktidarsız bırakılmıştı. Sonunda, bu çocuklar, Humeyni'nin Netik Nuri adında gösterişsiz bir benzeri ile nazik, tatlı dilli, gülümseyen ve yüz hatları oldukça kadınsı olan Muhammed Hatemi arasında bir seçim yapma şansı elde ettiklerinde, tüm içtenlikleriyle Hatemi'ye oy verdiler. Baba figürü bölünmüş ve iktidarsız

bırakılmıştı; en sonunda annelerine oy verebileceklerdi. Bu çocuklar, kendi yaratıcı egolarını toplumsal bir persona sanma tuzağına kolay kolay düşmeyecekler. Onlardan önceki kuşak, yaratıcı egosunu zorbalara direnişi esas alarak konumlandırmıştı. Oysa bu çocuklar, tamamen farklı bir umuda şekil veriyorlar. Dünyanın onların gençlik rüyalarını kutladığını, kucakladığını ve babalarının abartılı çalışmalarını iade edip Ulusal Kimlik Müzesi'ne kaldırarak, güven içinde muhafaza ettiklerini gördüler. Ötekilik, bu neslin seçimi. Başkentin en güneyinden gelen genç bir kadın, etnik azınlıkların en yoğun olarak bulunduğu batıdan gelen bir Kürt ve göçmen işçilerin çoğunlukla bulunduğu en doğudan gelen genç bir Afgan mülteciyi öyküsünün merkezine koyacak cesur ve hayalperest bir sinemacı; işte bunlar, yeni kültürel kahramanlar. Bu kuşak, tam iki yüzyıl boyunca şekillendirildi. Onlardan önce gelen kuşak, kendisini öteki sanmıştı. Ama değildi. Guabadi, Mahmelbaf ve Yektapanah onlara benzemez. Onlar, öteki'dir.

Yeni sinemacılar, kendi yaratıcı egolarını aktif olarak bir kamusal persona'ya dönüştürmeye bağışıklık kazanmış durumdalar. Çünkü onlar bir devrimin, bir savaşın ve en sonunda demokratik bir ayaklanmanın çocuklarıdırlar. Devrimde, ülkelerinin 'baba'sının küçük düşerek öldüğünü gördüler, savaşta 'büyükbaba'larının milyonlarca kız ve erkek kardeşlerini katledilmeye gönderdiğine şahit oldular ve şanlı demokratik ayaklanmaları sırasında, ölü ya da diri, hiçbir baba figürüne ihtiyaçları olmadığını kavradılar. Evlilik dışı bir ilişkiden, lekesiz, tertemiz bir biçimde doğmuşlardı: Başu ve Baran gibi, onlar da 'çocuklar, Cennet ve Cehennem'dirler.

FİLMOGRAFİ

RAHŞAN BENİ-İTİMAD

Farhang-e Masrafi (Tüketim Kültürü, 1984)
Esteghal-e Mohajerin Rustay'i dar Shahr (Şehre Göç Eden Köylülerin Yaptıkları İşler, 1985)
Tadirhaye Eghtesadi-e Jang (Savaşın Ekonomik Planlaması, 1986)
Kharej az Mahdudeh (Sınırların Ötesi, 1987)
Tamarkoz (Merkezileşme, 1987)
Zard-e Qanari (Kanarya Sarısı, 1988)
Pul-e Khareji (Yabancı Para, 1989)
Bahar ta Bahar (Bahardan Bahara, 1993)
In film ha ra beh ki neshun midir? (Bu Filmleri Kime Gösteriyorsunuz Bakalım?, 1993)
Rusari Abi (Mavi Başörtüsü, 1994)
Akharin Didar Ba Iran Daftari (İran Defteri'ye Ziyaret, 1995)
Zir-e Pust-e Shahr (Şehrin Derisinin Altında, 1996)
Banu-ye Ordibehest (Mayıs Kadını, 1998)
Baran-o Bumi (Baran ile Yerli, 1999)
Zir-e Pust-e Shahr (Şehrin Derisinin Altında, 2000)

BEHRAM BEYZAYİ

Amu Sibilu (Bıyık Amca, 1970)
Ragbar (1971)
Safar (Yolculuk, 1972)
Gharibeh va Meh (Yabancı ve Sis, 1974)
Kalagh (1977)
Cherikeh-ye Tara (Tara'nın Baladı, 1978)
Marg-e Yazdgerd (Yazdgerd'in Ölümü, 1983)
Bashu: Gharibeh-ye Kuchak (Başu: Küçük Yabancı, 1986)
Shayad Vaqhti Digar (Belki Başka Bir Zaman, 1988)
Mosaferan (Yolcular, 1992)
Sag-Koshi (Köpek-Ye-Köpek, 2001)

ALİ DERYABEYGİ

Tufan-e Zendegi (1948)

BEHMAN FERMANARA

Khaneh-ye Qamar Khanom (Kumar Hanım'ın Evi, 1972)
Shazdeh Ehtejab (Şehzade İhticab, 1974)
Sayeh-ha-ye Boland-e Bad (Rüzgârın Uzun Gölgeleri, 1978)
Bu-ye Kafur, Atr-e Yas (Kafûrun Kokusu, Yaseminin Rayihası, 2000)

FÜRUĞ FERRUHZAD

Khaneh Siyah Ast (Siyah Ev, 1962)

FERRUH GAFFARİ

Jonub-e Shahr (Kenar Mahalle, 1958)
Shab-e Quzi (Kamburun Gecesi, 1964)

BEHMEN GUBADİ

A Time for Drunken Horses (Sarhoş Atlar Zamanı, 2000)

İBRAHİM GÜLİSTAN
Khesht va Ayeneh (Balçık ve Ayna, 1965)
Asrar-e Ganj-e Darreh-ye Jenni (Cin Basmış Vadinin Sırları, 1974)

ERDEŞİR İRANİ

Dokhtar-e Lor (Lor Kızı, 1933)

ALİ KASMAYİ

Ya'qub Layth Saffari (1957)

PERVİZ KATİBİ

Dastkesh-e Sefid (Beyaz Eldiven, 1951)

MESUD KİMYAYİ

Qeysar (Caesar, 1969)
Reza Motori (Bisikletçi Rıza, 1970)
Dash Akol (1971)
Baluch (1972)
Khak (Toprak, 1973)
Gavazn-ha (1975)
Ghazal (Gazel, 1976)
Safar-e Sang (Taşın Yolculuğu, 1978)
Khat-e Qermez (Kırmızı Çizgi, 1982)
Shab-e Samur (Samurun Gecesi, 1984)
Tigh-o Abrisham (Bıçak ve İpek, 1986)
Dandan-e Mar (1990)
E'teraz (Protesto, 2000)

ABBAS KİYARÜSTEMİ

Nan va Kucheh (Ekmek ve Arka Sokak, 1970)
Mosafer (Yolcu, 1972)
Zang-e Tafrih (1972)
Tajrobeh (Tecrübe, 1973)
Manam Mitunam (Ben de Yapabilirim, 1975)
Do Rah-e Hal bara-ye Yek Ma'saleh (Bir Meselenin İki Çözümü, 1975)
Lebosi bara-ye Arusi (Düğün Takımı, 1976)
Rang-ha (Renkler, 1976)
Gozaresh (Rapor, 1977)
Rah-e Hal (Çözüm, 1978)
Qaziyeh Shekl-e Avval, Qaziyeh Shekl-e Dovvum (İlk Yorum, İkinci Yorum, 1979)
Dandan-dard (Diş Ağrısı, 1980)
Beh Tartib ya Bedun-e Tartib (Tertipli veya Tertipsiz, 1981)
Hamsarayan (Koro, 1982)
Hamshahri (Hemşehri, 1983)
Avvali-ha (Birinci Sınıflar, 1985)
Khaneh-ye Dust Kojast (Arkadaşın Evi Nerde?, 1987)
Mashq-e Shab (Ev Ödevi, 1990)

Nama-y Nazdik (Yakın Çekim, 1990)
Zendegi va digar Hich/Va Zendegi Edameh Darad (Hayat ve Sonra Hiçbir Şey/Ve Hayat Devam Ediyor, 1992)
Zir-e Derakhtan-e Zeytun (Zeytin Ağaçları Altında, 1994)
Ta'm-e-Gilas (Kiraz Tadı, 1996)
Bad Ma ra ba Khod Khahad Bord (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999)

İSMAİL KUŞAN

Zendani-ye Amir (Şehzadenin Tutsağı, 1948)
The Tempest of Life (1948)
Contrite (1950)
Inoticating Love (Aşk Sarhoşluğu, 1951)
Madar (Ana, 1952)
Kolah-Makhmali (1962)
Ebram dar Paris (İbrahim Paris'te, 1964)

MUHSİN MAHMELBAF

Tobeh-ye Nasuh (Nasuh'un Tövbesi, 1982)
Do Chash-e Bi-Su (İki Görmeyen Göz, 1983)
Esta'azeh (Sığınak Aramak, 1983)
Baykot (Boykot, 1985)
Dastforush (Seyyar Satıcı, 1986)
Bicycle-ran (Bisikletçi, 1987)
Arusi-ye Khuban (Kutsanmışların Evliliği, 1988)
Nobat-e Asheqi (Aşk Zamanı, 1990)
Shabha-ye Zayande-rud (Zayendeb-rud Geceleri, 1990)
Naseroddin Shah, Actor-e Cinema (Bir Zamanlar Sinema, 1991)
Honarpisheh (Aktör, 1992)
Gozideh Tasvir dar Duran-e Qajar (Kaçar Döneminin Resmi, 1992)
Sang-o-Shisheh (Taş ve Ayna, 1993)
Salam Cinema (Selam Sinema, 1994)
Nun va Goldun ("Ekmek ve Çiçek", ya da "Masumiyet Anı", 1995)
Gabbeh (Gebbe, 1995)
Madreseh-i keh Bad Bord (1997)
Sokut (Sessizlik, 1998)
Dar (Kapı, 1999)
Test-e Demokrasi (Demokrasi Testi, 2000)
Safar-e Quandehar (Kandahar Seferi, 2001)

SEMİRA MAHMELBAF

Sib (Elma, 1998)
Takhteh-Siah (Karatahta, 2000)

DARYUŞ MEHRCUYİ

Almas 33 (Elmas 33, 1967)
Gav (İnek, 1969)
Agha-ye Halu (1970)
Postchi (Postacı, 1972)
Dayereh-ye Mina (1978)
Hayat-e Poshti-ye Madreseh-ye Adl-e Afagh/Madreseh'i keh Miraftim (Evrensel Adalet Okulunun Avlusu/Her Zaman Gittiğimiz Okul, 1980)
Ejareh-Neshin ha (Kiracılar, 1986)
Hamoun (1990)
Banu (1992)
Sara (1993)
Pari (1994)
Leila (1996)
Derakht-e Golabi (Pear Ağacı, 1998)
Mix (2000)
Dokhtar-da'i Gom Shodeh (Kayıp Kuzen, 2000)

FERHAD MEHRUFAT

Cherikeh-ye Huram (Hürrem'in Baladı, 2000)

DAVUD MOLLAPUR

Shohar-e Ahu Khanom (Ahu Hanım'ın Kocası, 1968) [Bu filmi çekmeye Arbi Ovanesyan başladı, fakat bir sekans çektikten sonra yönetimi Davud Mollapur üstlendi.]

MECİD MUHSİNİ

Lat-e Javanmard (Cesur Serseri, 1958)

İBRAHİM MURADİ

Enteqam-e Baradar (Biraderin Öcü, 1931)
Bolhavas (Açgözlü, 1934)

EMİR NADİRİ

Khoda-hafez Rafiq (Elveda, Dostum, 1971)
Tangna (1973)
Saz-dahani (Armonika, 1973)
Tangsir (1973)
Marsiyeh (Övgü, 1978)
Sakht-e Iran (İran Yapımı, 1979)

Josteju (Arayış, 1981)
Davanadeh (Koşucu, 1985)
Ab, Bad, Khak (Su, Rüzgâr, Toz, 1988)
Manhattan by Numbers (Sayılarla Manhatten, 1993)
A, B, C... Manhattan (1997)

OVANS OGANYANS

Abi and Rabi (Abi ve Rabi, 1930)
Haji Aqa, Actor-e Cinema (Hacı Ağa Sinema Aktörü, 1932)

FERİDUN REHNEMA

Seyavash dar Takht-e Jamshid (Siyavuş Taht-ı Cemşid, 1967)

SÖHRAB ŞEHİDE SALES

Yek Ettefaq-e Sadeh (Basit Bir Hadise, 1973)
Tabiat-e Bi-Jan (Cansız Tabiat, 1975)
Dar Ghorbat (Gurbet, 1975)

ABDÜLHUSEYN SEPANTA

Ferdowsi (Firdevsi, 1934)
Shirin va Farhad (Ferhat ile Şirin, 1934)
Chashman-e Siyah (Kara Gözler, 1936)
Leili va Majnun (Leyla ile Mecnun, 1937)

PERVİZ SEYYAD

Bonbast (Çıkmaz Sokak, 1977)

MÜŞHİK SURURİ

Shab-Neshin de Jahannm (Cehennemde Ziyafet, 1957)

ŞAPUR YASEMİ

Amir Arsalan-e Namdar (Meşhur Emir Arslan, 1955)
Ganj-e Qarun (Karun'un Hazinesi, 1965)

HASAN YEKTAPANAH

Jom'eh (Cuma, 2000)

TEŞEKKÜRLER



Bundan yaklaşık on yıl önce, öğretim üyesi olarak görev yaptığım Columbia Üniversitesi'nde sinema üzerine ders vermeye başladım. O zamandan beri dostum ve meslektaşım olan Richard Pena beni sürekli destekledi ve teşvik etti. Bu vesileyle, dostlukla geçen ortak yıllarımız ve İran sinemasının ABD'de gözle görülür derecede fark edilmesini sağlayan paha biçilmez katkılarından dolayı kendisine en içten teşekkürlerimi bildirmek isterim. Yine, Sanat Fakültesi'ndeki başka meslektaşlarım (Dan Kleinman, Annette Insdorf, James Schamus ve Andrey Serban), kendileri farkında olsunlar olmasınlar, benim fikirlerimin şekillenmesine önemli katkılarda bulundular. Onların hepsine teşekkür ediyorum. Richard Pena ve Dan Kleinman'ın yardımları sayesinde, İran sineması hakkındaki bilgisi ve yakın ilgisinden derinden etkilendiğim başka bir meslektaşım Gilberto Perez'le tanışma fırsatını buldum. Sinemayı kavrayışımda aynı derece-

de etkili olan başka iki meslektaşım Ella Şuhat ile Bob Stam'e de minnettarım. Bildiklerini bana aktarmaktan asla yorulmayan genç meslektaşım Joseph Massad sayesinde ise sinemaya eleştirel bir gözle bakışımda ciddi bir ilerleme kaydettiğimi söylemek isterim.

Eski öğrencilerimden Kuros İsmail'le (ki kendisi şimdi parlak gelecek vaat eden bir yönetmendir), uzun uzun film izleyip onları tartışarak harika vakit geçirdik. Yönetmen olarak kendilerini yeni yeni göstermeye başlayan eski öğrencilerim Ferhat Zamani ve Remin Behrani'yle de böyle uzun sohbetlerimiz oldu. Sinema üzerine yaptığımız verimli tartışmalarda ve güvenilir kaynakları didik didik etmemizde onlardan birçok şey öğrendiğimi saklamak istemem. Yine lisans öğrencilerimden Bahbek Jason Muhakheg ile Kamuran Rastegar, eleştirel okumalarıyla elinizdeki kitabın yayına hazırlanması sürecine katkıda bulundular.

Eğer önde gelen üç araştırmacı ve sinema eleştirmeninin (Cemşid Ekremi, Behmen Maksudlu ve Hamid Nefisi) sabırlı katkıları olmasaydı, Amerika Birleşik Devletleri'nde İran sineması hakkındaki bilgiler eskisi gibi son derece yetersiz olur ve tamamen beceriksiz gazetecilerin insafına kalırdı.

İranlı sinema eleştirmenlerin öncü nitelikteki çalışmaları, İran sinemasının ciddi biçimde kavranmasında önemli birer araçtır. Burada, eleştirel metinlerinden faydalandığım kişiler arasında Bebek Ahmedi, Ahmet Emini, Cemşid Ercüment, Perviz Davayi, Mesud Ferasati, Golam Haydari, Şehla Lahici, Mesud Mihrabi, Cihanbakş Nurey, Cemal Omid, Zevin Kukasyan, Behram Reypur, Omid Ruhani, Nakmi Semini, Cevad Tusi ve Mustafa Zamaniya'nın isimlerini muhakkak saymak isterim. Yurdundan uzakta yaşayan iki parlak yönetmen Rıza Allame-zade ile Perviz Seyyad, İran sinemasının uluslararası sahnede nasıl karşılandığı konusunda iyi metinler kaleme aldılar. İran sinemasıyla ilgili olarak yapılan değerlendirmelerde bu iki yönetmenin eleştirel düşüncelerinin katkısı göz ardı edilemez düzeydedir. Godfrey Cheshire, Jonathan Rosenbaum, David Kehr, Leslie Camhi ve Nancy Ramsey'in çabalarına ek olarak sayıları giderek artmakta olan çeşitli yorumculardan gelen başka yazılar ve kitaplar da bu alanı muazzam derecede zenginleştirmiştir. Bu noktada, İran

kültürüyle ilgili konularda birlikte doyumsuz sohbetler ettiğimiz, yakın dostum, önde gelen İranlı edebiyat eleştirmenlerinden Azer Nefisi'nin adını özellikle anmak isterim. Alissa ve Sue Simon da, Merhanz Saidi Vefa gibi İran sinemasının Amerika Birleşik Devletleri'ndeki en büyük destekçileri olmuşlardır. Ulusal bir sinemanın böylesine muazzam bir destekçi ordusu tarafından hararetle savunulmasına doğrusu çok ender rastlanır.

Tabii, en derin minnettarlığım, kendilerini tanıma şerefine eriştiğim, seçkin film yönetmenlerinedir: Rahşan Beni-İtimad, Behram Beyzayi, Behmen Fermanara, Abbas Kiyarüstemi, Daryuş Mehrcuyi, Emir Nadiri ve Cafer Penahi, İran sinemasıyla ilgili bilgilerimi derinleştirmem için bana değerli zamanlarını ayırdılar. Olağanüstü derecede kıymetli bilgilerini ve eleştirel düşüncelerini benimle cömertçe paylaşma nezaketini gösterdiği için Emir Nadiri'yi ayrı bir yere de koymak isterim. New York metrosunda ve sokaklarda birlikte dolaşırken bitmek bilmez saatler boyunca bana İran sinemasının iç işleyiş mekanizmasını anlatmaktan bıkmamıştır.

Muhsin Mahmelbaf'a beslediğim sevgi ve hayranlık sebebiyle, ona duyduğum minnet borcumu kelimelerle ifade etmem çok zor. Yıllar boyunca onun yakın arkadaşı ve çevresinde güvendiği kişilerden biri olmak gibi bir ayrıcalığın keyfini çıkarmışımdır. Onun kıymetli yeteneklere sahip kızı Semira, karısı Merziye Meşkini ve iki küçük çocuğu Meysem ve Hana'yla birlikte Cannes'da çok güzel günler geçirdik. Onlar arasında bulunmaktan gurur duyduğumu da belirtmek isterim.

Tahran'da, parlak sinema eleştirmeni Huşeng Gülmekani, Farisi dildeki kaynaklara ulaşmamı büyük ölçüde kolaylaştırıcı yardımlarda bulundu. Muhammed Etebayi ile Rıza Sefiri çeşitli filmlerin fotoğraflarıyla başka önemli materyallere ulaşmamı sağladılar. Aralarında Muhammed Beheşti, Mehdi Feridzade, Muhammed Ağacan, Cihangir Kuseyr ve Şirin Dabici'nin de bulunduğu başka İranlı dostlarım da bana anlatması imkânsız şekilde zaman ayırıp çalışmama ilgi gösterdiler. Paris'te Muhammed Hacıhat ile Kazım Musavi ve MK_2 personeli, çalışmam için önemli destek kaynakları oldular. Cannes'da, kendilerini İran sineması davasının savunuculuğuna adamış

Simin Mutemed Arya ile Nesrin Medard de Chardon'un yakın dostluğuna ve konukseverliğine mazhar olmak çok keyifliydi. Simin Mutemed Arya aracılığıyla Londra'da Rose Issa'yla tanıştım ve Rose'un İran sinemasına verdiği aralıksız destekten faydalandım. New York'ta New Yorker Films ofisi, İran sineması üzerine çalışan en parlak isimlerin başlıca toplanma yeriydi. Dan ve Toby Talbot, Jose Perez, Susan Knubel ve Saşa Breman, benim harika dostlarım ve cömert destekçilerimdi. New York Film Festivali ile MOMA'nın kıymetli çalışanları bitmek bilmeyen neşe ve esin kaynağıydılar. Ben New York'u ayrıca, dört harika sanatçının ismiyle birlikte anarım: Şirin Neşet, Nicky Nodcumi, Nahid Hacıhat ve Erdeşir Muhassis. Onların dostluğunu kazanmış olmak benim ayrıcalığımdır. Yine burada, Muhammed Gaffari'nin kalıcı dostluğu ve büyük sanatsal duyarlılığını anmadan geçmek istemem. Sara Nodcumi ile Robi Gaffari de bir sonraki kuşağın parlak temsilcileridir.

Son olarak Verso'da, çalışmama duyduğu ilgi sebebiyle Colin Robinson'a özellikle minnettarım. Varese Layzer, bu kitabın ilk versiyonunun harika bir editoryal okumasını yaptı. Yine, bu kitabın gün ışığına çıkmasında son düzenlemeleri yapan Amy Scholder'a en kalbi teşekkürlerimi iletirim. Bu doğrultuda, sihirli dokunuşlarıyla akortsuz nağmelerimi bu kitaptaki enfes besteye dönüştüren yeteneği için Running Head'den David Williams'a teşekkürlerimi nasıl ifade edebileceğimi bilmiyorum. Williams, kitabın son aşamalarını delirtici bir hızla gözden geçirip, metninim anlamlı ve anlamsız yanlarını mucizevi bir hassasiyetle saptadı.

Daha önce bir kitabı yazarken hiç bu kadar çok sayıda insanın desteğini almamıştım. O yüzden, bu yetenekli dostların cömert katkıları karşısında benim sevincim utangaç bir mahcubiyeti aşamıyor.

Hamid Dabaşi
New York
Yaz 2001



İRAN SİNEMASI

GEÇMİŞİ BUGÜNÜ VE GELECEĞİ

Abbas Kiyarüstemi 1977'de "Kirazın Tadı" filmiyle Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazandığında, İran'ı dünya sinema haritasının tam orta yerine yerleştirmişti. O zamandan beri İran Sineması, büyüleyici başarılarıyla bütün dünyayı şaşırtarak sarsmaya devam ediyor.

Hamid Dabaşi bu kitabında, gerek kendi çözümlemeleri gerekse yönetmenlerle yaptığı uzun röportajlar ışığında, İran'da sinemanın yaşlı ustaları olan Kimyayi, Mehrcuyi, Kiyarüstemi, Beyzayi, Beni-İtimad ve Muhsin Mahmelbaf'tan, günümüzün Semira Mahmelbaf ve Behmen Gubadi gibi büyük umut vaat eden genç yönetmenlerine kadar İran sinemasının genel bir panoramasını çıkarıyor.

Dabaşi, sinemanın İran'da hayalleri nasıl süslediğine dikkat çektikten sonra da, İslam Devrimi'nin akabindeki sıkı sansüre ve denetim mekanizmalarına rağmen, sinemacıların ifade özgürlüklerine ket vurmaktan ziyade, özgün bir anlatım dili oluşturmayı başardıklarını gözler önüne seriyor...

ISBN 975-8829-46-7

9 789758 829460