

KIAROSTAMI ve MODERN FARS ŞİİR ESTETİĞİ¹



Khatereh Sheibani

Çeviri: Sevcan Sönmez²

Abbas Kiarostami'nin film yönetimi, modern Fars şiiri estetiğine, özellikle de Fürûğ Ferruhzad ve Söhrab Sepehri'nin şiirlerine benzer. Kiarostami, filmlerinde, Sepehri ve Ferruhzad'ın “depolitize olmuş” şiirinden ve “deneyimlemediğimiz” gerçeklik algımızdan etkilenmiştir. Kiarostami müdahale etmediği film tarzıyla gündelik yaşamı estetize eder. *Zire Derakhtane Zeytoun (Zeytin Ağaçları Altında, 1994)* ve *Khane-ye Doust Kojast?(Arkadaşımın Evi Nerede?, 1987)* gibi filmlerinde, Sepehri'nin felsefi anlayışını geliştirmek için amatör oyuncular ve çocukları, alan derinliğini ve minimal kamera hareketlerini kullanır; minimalist bir yaklaşım getirir. Ustaca bir şiirsel söylem karışımıyla film duyarlılığı sayesinde, Kiarostami sinemaya derin bir hümanist bakış kazandırdı. Kiarostami, izleyiciye olgusal bir meselenin yapılandırılışındaki yapaylığı hatırlatmak için kurmaca ve belgesel türlerini birleştirir. Bu amaca ulaşmak için bazen sert bir biçimde özeleştirilme ve özdüşünümsel olan ironik, nükteli bir sinema dili kullanır. Kiarostami şiirsel filmlerini kamerayla yazan bir şair-filozoftur.

Yeni Yaklaşım Felsefesi³

Abbas Kiarostami, filmlerinde güçlü bir şekilde modern Fars şiiri estetiğine yaklaşır. Diğer çağdaş şairler arasında, Söhrab Sepehri (1928-1989) ve Fürûğ Ferruhzad'ın (1935-1967) şiirinin etkisi onun şiirsel biçiminde açıktır. Takip eden tartışmada, Kiarostami'nin film yapımı ve çağdaş Fars şiiri arasındaki ilişkiyi araştıracağım.

1960'larda İran sanat sinemasının ürün vermeye başlaması, modern çağ Fars şiirinin tanımlanma çabalarına denk geldi. Modern Fars şiirinin babası kabul edilen Nima Yuşic (1897-1959), İran şiirini “yeni şiir” olarak adlandırılan

¹ Sheibani, K. (2006). Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry. *Iranian Studies*, 39 (4), 509-537. Bu makalede kaynak gösterme formatı, *sinecine*'nin formatına uygun olarak değiştirilmiştir; kaynakçadaki bazı eksik bilgiler özgün metinden kaynaklanmaktadır (ç.n.).

² Yaşar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

³ Bu terimi Sirius Şamisa'dan aldım, s. 11.

yeni bir şiirsel türe dönüştürdü. Değişen Fars şiirini yeni sosyal ve politik bir fenomene yerleştirme düşüncesi, aslında daha önce 19. yüzyıl sonlarında, Arif Kazvinî (1882–1933), Mirzazade Aşkî, (1893–1923) ve İrec Mirza (1874–1925) gibi şairlerin, Mahmud Kiyanoş’un terimleriyle söylersek (1996: 14) “iyileştirici” düşünceleriyle başlar. Bu aynı zamanda anayasal devrimin biçimlendiği kritik yıllara denk gelmiştir. Bu şairlerin şiire katkıları önemlidir; çünkü onların şiirleri geleneksel düşünce ve inançlarla yakından ilişkili olan eski Fars vezni korumayı amaçlayan geleneksel anlayışın karşısında duruyordu. Politik ve vatansever konularıyla iyileştiricilerin şiirleri İran edebiyatına taze bir aura getirdi, ancak sonunda Fars şiirinde yeni çığır açan, radikal ölçülerle heceyi kıran Nima oldu. Değişen şiir için devrimci fikirlerini hem biçime hem de konuya uyguladı. Nima, şiir biçimini özgürleştirdi ve İran toplumunun gerçekleri ile şiiri bağdaştırmak için yenilikçi kavramlar getirdi. Ahmad Şamlu, Mehdi Akhavan-Sales, Ferruhzad ve Sepehri gibi şairler Nima’nın mirasını devam ettirdi. 15 ile 19. yüzyıllar arasında yaklaşık dört yüzyıl süren uzun cansız dönemden sonra Fars şiiri bu dönemde yüksek popülerliğinin tadını çıkardı.⁴ Nima Yuşic’in duyarlılıklarını takip eden şairler, Fars şiirinin klasik yapısını, modern İran’ın sosyal ve kültürel beklentileriyle buluşan yeni bir biçime dönüştürdü. Bu yeni şiir biçimi genç nesile daha çekici gelmekteydi. Sonuç olarak, şiirin bu yeni biçimi en görkemli devrini yaşamaktaydı.

Fars şiiri, giderek evrensel insani duygular içinde yer alan samimi kişisel duygular yerine, asıl amacı toplumsal ve siyasal düşünceleri taşımak olan siyasal bir silah haline geldi. Sosyal ve politik kaygıların bu şiirsel ifadeleri Şamlu, Khosrow Golsorkhi ve Akhavan-Sales tarafından yazılan şiirlerin ayırıcı özelliği oldu. Nima takipçilerinden ikinci kuşak arasında, Ferruhzad ve Sepehri, Nima’nın mirasını, Fars şiirini daha kişisel ve daha barış dolu bir yere doğru dönüştürerek yeniden yapılandırdılar. Dabaşi’nin belirttiği gibi bu iki şair, “Dünyadaki en temel mucizeyi kavramak için çağlarının yoğun politizasyonu içinden geçtiler” (2001, s. 43). Dabaşi şöyle devam eder:

Sepehri ve Ferruhzad, klasik şiirden Nimacı devrimdeki eserlere kadar tüm temsil metafiziğini varlığın estetik nesneleştirilişini reddetmeyi zarafetle görev edindi. Onların şiiri, dünyanın şimdiki deneyimine ulaşırken ortaya çıkan bu nesneleştirmeye karşı asidir. Onlarınki, dünyanın dünya dışı olduğu, yaşamın deneyim dışı kaldığı, gerçekliğin artık açık olmadığı yerdeki varlık biçimine araçsal bir müdahaledir; yaşamın şeffaflığına artık ulaşılır (2001, s. 44).

Sepehri’nin gerçekliği “deneyim dışında” okuması, Sirus Şamisa’nın⁵ belirttiği gibi, “Ön yargılar ve miras alınmış geçmiş bilgisi”nden (1990, s. 13) arınmış taze bakışından gelir. Sepehri’nin şiiri özgürleştirici bir güçten enerji

⁴ Üretken olmadığı zamanlarda, İran şiiri, kendisini giderek büyük bir şiir geleneğine bağlayan yazım biçimleri, algılar ve kurullarla sınırlamıştır. Ahmed Karimi-Hakkak’ın dediği gibi “Fırdevsi, Hayyam, Sa’di, Rumi ve Hafız gibi ortaçağ İran şairleri, hayal güçlerine olan güvenle kendilerinden önceki şairlerden farklı bir boyuta nüfuz etmişlerdir” (1978, s. 2). Dilsel biçimi açısından, klasik şiir denilen ve artık kullanılmayan bu yapay dil, ortaçağda kullanılan Farsçanın taklididir ve modern Farsçayla da biraz ilişkilidir. Bu nedenle sıradan insanların şiirsel dili anlaması oldukça zordur.

⁵ Kaynakçaya İngilizcedeki yazılışıyla Shamisa olarak geçmiştir (ç.n.)

almıştır ve okuyucusundan kendini geleneksel olarak “bilinen”den özgür bırakmasını ister:

Niçin at soylu hayvandır
güvercin güzeldir diyorlar
ve niçin kimsenin kafesinde akbaba yok
yoncanın kırmızı laleden nesi eksik
gözleri yıkamalı
başka türlü görmeli
sözcükleri yıkamalı
sözcük rüzgar olup esmeli yağmur olup yağmalı (Sepehri, 1982, s. 291).

Benzer bir tarzda, Ferruhzad’ın dünyaya taze bakışı günlük yaşamdaki basit olayları şiirleştirir. *A Collection of Forough Farrokhzad’s Poetry*’nin girişinde, Ferruhzad bir söyleşide kendi şiirsel dilinin sadeliğini şöyle vurgular:

Fars dilinde sonsuz olanaklar var. Farsça’da sade bir dilde mesaj vermenin olanağını *keşfettim* (vurgu bana ait)... şimdi sizinle konuştuğum kadar sade. Dil ve uyak olarak ne kazandığımı sorarsanız, içtenlik ve sadelik derim (Şamisa, 1993, s. 255).

Onun şiiri, dikiş makinesi, bahçeye açılan penceresi, oğlu, kocası ve sevgilisi ya da birinin hayatındaki erotik anlar hakkında samimi bir şekilde konuşur.⁶ Fars şiirinin ısrarlı övünç kaynağı olan süslü sözcükler ve karmaşık kavramlarıyla yüklü oluşunu tanımaz, dürüst ve karmaşık olmayan sözcükleri günlük yaşamda görselleştir:

Bir sokak var orada,
Bir zamanlar benimle aşk yaşayan oğlanların
aynı karışık saçları, ince boyunları ve sıska bacaklarıyla
küçük bir kızın masum gülüşlerini düşünüyorlar
bir gece rüzgarın bizi alıp götürdüğü.⁷

Aynı şiirde Ferruhzad yaşamın en sıradan anlarını görselleştirir ve estetize eder ya da Hillman’ın sözleriyle, “Toplu olarak yaşamın özünü tanımlayabilecek gündelik olay görüntüleri”dir bunlar. Hillman şöyle devam eder: “Onun sanatçı gözü ve hayal gücü canlı, parlak gündelik anları yakalar” (1987, s. 113-114):

Yaşam belki
uzun bir caddedir, her gün filesiyle bir kadının geçtiği,
yaşam belki
bir urgandır, bir adamın daldan kendini astığı,
yaşam belki okuldan dönen bir çocuktur,
yaşam belki, iki sevişme arası rahatında yakılan bir sigaradır,
ya da birinin şaşkınca yoldan geçişi,
şapkasını kaldırarak,
başka bir yoldan geçene anlamsız gülümsemeyle “günaydın” diyen⁸

⁶ 1950’ler ve 60’larda Ferruhzad’ın cinselliği hakkındaki konuşmaları, sosyo-politik bir protesto ve politik bir eylem olarak görülebilir. Onun şiiri sosyal ve politik ilgilere sahip olduğu halde şairin sesi, kendi insani samimi kaygılarını gösteren kişisel bir perspektife gebedir; bu dikkate alınmalıdır.

⁷ Şiirin Türkçe çevirisi Onat Kutlar ve Celal Hosrovşahi’ye aittir, bkz. Ferruhzad, F. (1989). *Sonsuz Günbatımı*. İstanbul: Ada. (ç.n.)

⁸ Şiirin Türkçe çevirisi Haşim Hüsrevşahi’ye aittir. Bkz, Ferruhzad, F. (2002). *Yaralarım Aşkındır*. İstanbul: Telos. (ç.n.)

Kiarostami'nin filmlerinde, Sepehri ve Ferruhzad'ın içten dili, izleyicinin muhteşem şimdiki zamanı kavramak için, kendini geçmiş ve gelecekte ayırdığı, biricik bir gösteriye dönüşmüştür. Sepehri'nin şiiri için Şamisa'nın tanımını ödünç alacak olursak, onun kamerası “nehirin her anında akan su gibi taze bir bakış” (Şamisa, 1990, s. 14) sunar. Kiarostami'nin gerçekliğe yaklaşımını diğer İranlı yönetmenlerden ayıran şey, tıpkı Sepehri ve Ferruhzad'ın şiirindeki gibi, gerçeklik inşasını yapı bozumuna uğratma biçimidir. Kiarostami'nin kamerasının işlevi, seyircinin daha önce görmeyi başaramadığı gerçekliği kavraması için, yeni bir gözle bakmasını sağlamaktır.

Kiarostami'nin gerçekliği betimlemesinde, gerçeklik olarak sunulanı doğallaştıran “dikişsiz gerçekliğe” karşı, “estetik gerçekçiliğe”, yani filmi yönetirken müdahaleci olmayan bir yaklaşıma dayanması dikkate değerdir.⁹ Kiarostami'nin estetik olarak harekete geçen, bir okuma ve bazı durumlarda çeşitli okumalar öneren gerçekçiliği, mutlak, değişmez bir bütün önermeye kalkışmaz. Sepehri ve Ferruhzad'ın şiiri gibi, Kiarostami'nin gerçekçi söylemi bu kavramın çeşitliliğini resmetmek için belli gerçekleri kontrolüne alır. Başka bir ifadeyle, Kiarostami'nin gerçekçiliği çoklu gerçeklikler üretir. Çoklu olasılıklar, onun filmlerini sabit anlamlı olmaktan kurtarır ve seyircisine boşluklar vererek kendi sonlarını yaratmalarına olanak tanır.

Kiarostami'nin estetik gerçekçiliği, alan derinliği ve uzun çekimleriyle gelişmiştir ve bu, Meyhan Bahrami'nin dediği gibi, “Onun filmlerine küçük-lirik bir farkla Fars şiirine uyumlu İranlı bir hava verir” (Qukasian, 1996, s. 26). Kiarostami'nin sineması André Bazin'in adlandırdığı gibi, “Görüntünün, gerçekliğe (montaj ve imgenin plastik kompozisyonu aracılığıyla) ne eklediğiyle değil onda neyi ortaya çıkardığıyla değerlendirilen ve çekimde bir şey ifade etmeyen anlamsal ve söz dizimsel bir birim olan dil” sunar (Bazin, 1970, s. 28). *Zeytin Ağaçları Altında*'da, örneğin yönetmen, şiddetli bir depremlle sallanmış Manjil bölgesinde bir adam ve kadının hikâyesini görselleştirmektedir. Kuzey İran'da felaketle sonuçlanmış bir depremin ortasında görünüşe göre ilgisiz bir konuyu, bir erkekle bir kadın arasındaki romantik bir aşk ilişkisini ele alır. Bu gerçek olay, alan derinliği kullanımı ve kendi fiziksel bütünlüğü içinde, tüm manzarayı tek bir çekimde gösterdiği uzun planlarıyla Kiarostami'nin minimalist tarzıyla betimlenmiştir. Yönetmen gerçekliği ortaya koymaya niyetlendiğinde, klasik kesme kullanarak hareketi bölmeyi reddeder, “dramatik alanın devamlılığını ve elbette, süresini garantiye alır” (Bazin, 1970, s. 34).

Kiarostami'nin aklına, daha önce *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmini çektiği –şimdi depremlle yıkılmış olan- Koker köyüne döndüğünde *Zendegi va Digar Hich (Ve Hayat Devam Ediyor)*, 1992) adlı filmin fikri gelir. Üçlemesinin ikinci filminin yapım aşamasındayken, üçüncü film *Zeytin Ağaçları Altında*'da sunacağı başka bir konuyla karşılaşır. Üçüncü film yeni inşa edilmiş bir lisenin orta ölçekli çekimini gösterir. Yönetmen yardımcısı Ms. Shiva, ekip tarafından toplanan liseli kızlar arasında bulduğu Tahirih'e, Tahirih adındaki genç gelin

⁹ Ayrıca, genellikle anaakım sinema üretimlerinde kullanılan “dikişsiz gerçeklik”, kamera çalışması, aydınlatma, ses, kurgu ve renk, sabit gerçeklik yanılması artırılmaya niyetlendiğinde izleyicinin ilgisini çekmez.

rolünü verir. Ekip, filmi çekmeye hazırlanırken karşılaşacakları güçlüklerin de farkına varır. Tahirih uygunsuz bir parti elbisesini beğenir ve geleneksel kostümü giymeyi reddeder. Genç koca rolünde oynamak için seçilen adam, kadın karşısında kekeler ve diyaloglarını söyleyemez. Ms. Shiva, Hüseyin isminde işsiz bir duvarcıyı, Tahirih'in kocası Hüseyin rolünü oynamak üzere getirmek zorunda kalır. Ekip için şimdiki sinir bozucu mücadele Tahirih'in Hüseyin'le konuşmayı reddetmesi olur. Ekip durumu değerlendirmek için çekimleri askıya alır. Hüseyin ekibe, kendisinin daha önceden Tahirih'e evlenme teklifinde bulunduğunu fakat ailesinin bunu kabul etmediğini anlatır. Kendisiyse, Tahirih'in onunla ilgilenip ilgilenmediğine yönelik bir işaret aramaktadır. Film, Hüseyin ve Tahirih arasındaki ilişkiyi, zaman zaman ironik hale gelen “gerçek” ve “oyunan” olayları göstererek ilerler.

Zeytin Ağaçları Altında, sinemanın görevini, iki film tarzı olan belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği gerçek bir yaşamın anlatısı olarak yeniden tanımlar. Yaşamın en samimi anları, Koker'de gündelik yaşamlarını ve Hüseyin ile Tahirih'in gerçek etkileşim anlarını sunarken gösterilir. Bu filmde izleyiciye iki katmanlı gerçeklik verilmiştir. Biri, kendini filmin başında filmin içindeki (kurmaca) yönetmen olarak tanıtan aktör Muhammad Ali Keshavarz tarafından yönetilen “oylanmış” bölümdür. İkinci gerçeklik katmanı, Hüseyin'le Tahirih arasındaki ilişkiye odaklanarak, gerçek yaşamdaki olaylara eşlik eden, “gerçek” olaylar olarak sunulmuştur. Kiarostami bu filmde kamera aracılığıyla gerçekliğe ek yapmak yerine, gerçekliğin keşfini geliştirmek için sinematik teknikler – seyircinin kamera olmadan da görebileceği bir biçimde- kullandı. Filmdeki gerçek çekim zamanı uzunluğu– ya da en azından gerçek zaman olarak görünen-gerçek yaşamdaki zamana karşılık gelir. Filmin son sekansı, benim görüşüme göre filmin en önemli anı, bu teknik için iyi bir örnektir. Bu filmin “oyunan” bölümünün bittiği ve amatör oyuncuların evlerine döndükleri sahnedir. Ms. Shiva Hüseyin'i bırakmayı teklif eder fakat Hüseyin yürüyüp, önden gitmiş olan Tahirih'in peşinden gitmeyi tercih eder. Uzun, durağan, alan derinlikli bir çekimde Hüseyin Tahirih'i ona tekrar teklifte bulunmak için, takip ederken gösterilir. Kamera zeytin ağaçları arasında açık bir alanda aşağı doğru çevrilir. Şimdi çift Keshavarz'ın filminde karı-kocayı oynadıkları rolden koparılmış, gerçek olduğu varsayılan, kamera dışı hayatlarıyla gösterilir. Yeşil manzarada, beyaz noktalar içinde kaybolurlar. Onlar kameradan uzaklaştıkça, seyirci artık Hüseyin'in yalvarışlarını duymaz. Uzun bir sessizlikten sonra, seyirciye film müziğini tekrar algılama ayrıcalığı verilir. Bu Dominico Cinamora'nın, *Concerto for Oboe Strings* adlı, huzur dolu klasik müzik parçasıdır. Bu çok uzun, durgun, alan derinlikli çekim, Hüseyin'in bir kez daha kameraya doğru koşarken görünmesiyle devam eder. İyi haberler mi getirmektedir? Seyirci sadece öyle varsayabilir. Alan derinliği, karmaşık mesajıyla daha az tiyatral ve daha fazla gerçekçi bir yaşam görüntüsü verir. Bu son çekim, zamanın gerçek bir bölümünün yansımasıdır ve tüm filmi sadece uzun bir bölüm gibi gösterir; öyle ki seyirci kurmaca ve gerçeklik arasında gidip gelmektedir. Gerçekliği tümüyle ortaya koyan alan derinliği, özellikle müziğin olmadığı yerlerde, Sepehri ve Ferruhzad'ın şiirsel diline çok yakın biricik bir sinematik dili kullanır. Böylece hareketi parçalara bölen geleneksel montaj aracılığıyla empoze edilen, yapılandırılmış anlamdan özgürleşmeyi teklif eder. Kiarostami'nin klasik

kesmeyi reddedişi, *Zeytin Ağaçları Altında*'nın seyircisine filmi kendi tarzlarında sonlandırmaları için sınırsız özgürlük verir. Son sekansta izleyici aktörlerin seslerine eşlik eden yüz ifadelerini yakın çekimlerle görmez. Belirsizlik hissi veren alan derinliği seçimi, Hüseyin ve Tahirih'i – kamera dışı anlarıyla- gerçek olarak gösteren sahnede özellikle önemlidir. Halbuki bu, ne olursa olsun, gerçekliğin kurmaca bir taklidi ya da bir film, orada sadece aldatıcı bir düğümdür. Bu durum insanların gerçek kişiliklerinin kamera karşısında oynadıkları karakterlerden daha ilginç ve karmaşık olduğunu gösterebilir.

Kiarostami'nin kamerasıyla, izleyici, depremle yıkılmış bir yaşam ve aşk törenine tanık olur. *Ve Hayat Devam Ediyor*'da, Kiarostami'nin objektifi, kayıplarının ortasında, Dünya Futbol Kupası hakkında konuşan çocuklara odaklanır. *Arkadaşımın Evi Nerede?*'de, yaşamı yakalamak için bir çocuğun gözünden, yetişkinlerin anlamayı başaramadığı bir dünyayı gösterir. Onun kamerası, sanki yapay/gerçek ikiliğinin sorunlarını gösteren, gerçek gözlerden daha doğru gören yapay/sanatsal bir gözdür. Kamerasını gerçekliğin doğasına/nesnesine odaklayan Kiarostami özne/seyirciyi ve yerleşmiş ön yargıları sorunsallaştırır. Bu Söhrab'ın *The Sound of Water Steps*'ten (*Suyun Ayak Sesleri*'nden) şu parçayı hatırlatıyor:

Gözler temizlenmeli, başka bir şekilde görmeliyiz
Sözcükler yıkanmalı
Sözcükler tıpkı rüzgar, tıpkı yağmur gibi olmalı

Ya da şu şiir:

Şemsiyeleri bırakmalıyız
Kendimizi yağmur altında salıvermeliyiz
yağmurda hatırlananı düşünmeliyiz
yağmurdaki arkadaşı görmeli
yazmalı, konuşmalı, zambaklar dikmeliyiz yağmurda.

Şamisa'nın *Söhrab Sepehri's Poetry from a Critical Perspective*'de belirttiği gibi Sepehri, düşünen kişinin şimdi ve burada olan muhteşem anı yakalayabilmesi için, kendisini “bilinen” şeyden özgürleştirilebileceği “edebi bakış felsefesini” (s. 11) ileri sürer. Bu olağanüstü edebi bakış Abbas Kiarostami tarafından, *Zeytin Ağaçları Altında* gibi filmlerde, şiirsel bir sinematik dile çevrilmiştir.

Evrensel Olan Sanat

Ne Ferruhzad ne de Sepehri, samimi içsel duygularından esinlendikleri sanat biçimini yaratmaktan çekindi. Özellikle Ferruhzad, ataerkil bir toplumda, kadın sanatçıların kendi cinsel arzularını gizlemesi ve onun yerine sosyal konulara öncelik vermesi gerektiği yönündeki beklentileri kırdı. Ferruhzad'ın şiiri, şüphe götürmez bir şekilde kadınsı perspektifiyle cesur ve tartışmalıdır. 1950 ve 1960'larda Müslüman bir ülkede asi bir kadın olarak Ferruhzad şiirinde kendi gerçek duygularının, aşkın ve cinselliğin hisleri üzerine eğilmiş, Michael Hillman (1987, s. 77–78) ve Farzaneh Milani'nin de (Kessler ve Banani, 1982, s. 146) belirttiği gibi bu konular baştan sona onun merkezi teması olmuştur. Tüm şiirleri içinde *Gonah (Günah)*, en çok tartışma yükselten ve alıntılanandır:

Günah işledim hazla dolu bir günah
ateş gibi sıcak bir kucakta,

kollarla sarmalanmış günah işledim.
alev alev yanan hınçlı öfkeli kollar.
o kapkaranlık, sakın, gizli odada,
sırlarla dolu gözlerine baktım sevgilimin.
yalvarışlarının sonsuz zevkine yanıt verircesine,
kalbim heyecanla titredi göğüslerimin içinde.

o kapkaranlık, sakın, gizli odada,
yanı başına oturdum sevgilimin hüznüle.
dudakları dudaklarıma arzu akıttı.
hüznünden kalbimin kurtuluverdim bir anda.

Ferruhzad'ın hayatı ve şiiri onun toplumsal normlara ya da şiirsel kurallara göre davranmadığını göstermiştir.¹⁰ O, hayatının sonuna kadar tartışmalı bir figür olarak kalmıştır. “Fürûğ Ferruhzad” başlıklı yazısında Milani, Ferruhzad'ın şiirinde, kadınsı düşünceleri araştırmıştır:

Bedeninin ve zihninin deneyimleri ve duygularını tanımlarken, -anlamsal sapmadan, rahatsız edici biçimsel yöntemlerden ve gizlenmiş geleneksel oyunlardan, hilelerden kaçınarak- Ferruhzad daha önce yapılmamış bir tarzda eşcinsel ilişki biçimlerini keşfeder. Başka hiçbir Fars kadını bu gibi ilişkileri detaylı ve dürüst bir şekilde tanımlamamış; daha fazla bireysel olmamış ve erkeği bu kadar az betimlememiştir. Bireyler için soyutlamalar yapmak ya da çok sık kullanılan bir edebi gelenek olan karakterlerin tiplere göre ikinci planda kalması, bu şair için çekici değildir. Nesnellik ölçütü ve onun tekrar edilen teknikleri bile ortadan kaldırılmıştır (Milani, 1988, s. 370).

Milani'nin başka bir yazıda belirttiği gibi (1988, s. 91-105) Ferruhzad'ın kişisel ve samimi dişil sesi “İranlı okuyucuyu nadiren tarafsız bırakır. Güçlü bir cazibe ya da şiddetli bir tiksinti uyandırır.” Özellikle 1950'lerin ortalarında, şair ulusal ve belli ölçüde uluslararası ün kazandığında, şiirine yönelen soğuk tepkiler Fars gazetelerinde ve dergilerde sıkça görüldü. İşte, “Doktor Mirta” takma adıyla Sirus Parham tarafından yazılan, Hillmann'ın hatırlattığı bir örnek:

Bir kadının toplumda araması gereken en yaşamsal ve önemli hak olan ‘cinsel özgürlük’ hakkını Bayan Ferruhzad üstü örtük bir biçimde inceledi. Bu nedenle, erkeklerin ‘katliamının’ kadınların sosyal yoksunluğunu ortadan kaldıracağını ve böylece kadınların tamamen özgür olacağını varsayarak, kadınları erkeklere karşı kışkırtmak için çaba harcadı! (aktaran Hillmann, 1987, s. 84).

Ferruhzad'ın içsel şiirsel bakışı, samimi kadınsı tanımlamalarıyla birlikte, ataerkil toplumda rahatsız edicidir ve kötü bir şöhrete sahiptir, ama her durumda, bunlar onun şiirini evrensel ve insani kaygılara sahip hale getirmiştir. Tahran edebi çevrelerinin katı politik atmosferi set çekerken, o, sade, kesin ve temiz şiirsel dile dönüştürdüğü günlük yaşamda sofistikleşme yolunu buldu. Böylece kültürel ve politik eşikleri, insani ilgilerin ontolojik alanına adım atmak için aştı. Benzer biçimde, Kiarostami'nin doğrudan politik konuları ve toplumsal sorunları terkedişi onu içeride ve dışarıda çığır açıcı bir yönetmen yaptı. Yerel konularla sınırlanmadan sorular sorar; daha çok varoluş gibi evrensel kaygıları, izleyicinin ufkunu açarak perdeye getirir. Bu nedenle, onun gerçekliğe

¹⁰ Benim keşfetmeye çalıştığım Ferruhzad'ın şiiri ile Kiarostami'nin film dili arasındaki benzerliktir, onun yaşamı ya da şiirinin detaylı otobiyografik görünümüyle ilgilenmiyorum. Yaşamı ve şiiri ile ilişkili olarak daha fazla bilgi için, bkz. Hillmann, 1987.

minimalist ve depolitize yaklaşımı hem İranlı hem de uluslararası eleştiri çevrelerinde tartışıldı ya da en azından yakından izlendi.

İran modern tarihinde İslami hükümet baskısı altında, çok fazla vahşi siyasi infazın olduğu bir dönemde, yüzlerce kişi siyasi hükümlü haline gelmişken ve milyonlarca insan hayatını bir savaşta kaybetmişken, Kiarostami, basit konulara kamerasını çeviriyordu. Örneğin *Mashgh-e Shab (Ev Ödevi)* filminde İran okullarındaki ev ödevi sorunuyla, *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde de defterini arkadaşının evine geri götürmeye niyetlenen erkek çocuğunun hikâyesiyle uğraştı. Bu, Kiarostami'nin birkaç İranlı film eleştirmeni tarafından sert bir biçimde eleştirilmesine neden olan bir konuydu ve hâlâ da öyle. Zaven Qukasian'ın "Kiarostami'nin Filmlerinde Belgesel Yaklaşımı"nda, Muhammad Said Mohassi sert bir bakış açısı örneği verir; fakat yazardan ya da kaynaktan söz etmez:

On binlerce hayatı yok etmeye yönelik, mahvolmuş bir yerde, Kiarostami Dünya Futbol Kupasının sonucuyla ya da binlerce kayıp çocuk arasında iki genç çocuğu bulma [*Ve Hayat Devam Ediyor*] ile daha ilgilidir. Başka bir benzer örnek [*Zeytin Ağaçları Altında*] ironik bir biçimde ailesini kaybetmiş (depremde) bir genç kıza bir erkeğin sürekli ve bir yere kadar sıkıntı verecek kadar evlilik teklif etmesidir (Qukasian, 1996, s. 75).

Kiarostami'yi eleştirenlere göre diğerleri, yıldızlar ve gezegenler arasındaki boşlukta yerlerini çoktan bulmuşlardır, ama Mohasses'i'nin öne sürdüğü gibi Kiarostami'nin yaklaşımı "başka bir gezegendeki çiçek kokusunu almayı" (s. 75) düşünen Sepehri'ninkine benzer. Kiarostami'nin sadelik estetiğini ortaya koyan, dünyaya özel bir bakışla bakma eğilimi, neden çoğu örnekte büyüklerin kaygılarından uzak olan çocukların gözünden bakmayı seçtiğini açıklayabilir.¹¹ *Arkadaşımın Evi Nerede?*'de Babak'ın gözlerinden izleyici, onun problemlerine yetişkinlerin sempatik olmayan tepkilerini görür. Daha belirgin olarak, *Bad Ma ra ba Khahad Bord*'ta (*Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*, 1999) mühendis, film ekibine rehber olan genç köylü çocuk Ferzad'dan yaşamı ve ölümü değerlendirmeyi öğrenir. Ferzad'ın edebi bakışından mühendis ölümü beklememeyi, fakat yaşamı kutlamayı anlar çünkü Ferruhzad'ın söylediği gibi herhangi bir anda "Rüzgâr bizi uzaklara sürükleyecektir". Sepehri gibi, Kiarostami de savaşların kargaşası ve devrimlerin ardındaki gerçeği arayan bir sanatçıdır. Onun bu yaklaşımı Sepehri'nin *Suyun Ayak Sesleri*'ndeki şu satırlarını hatırlatmaktadır:

Bizim işimiz belki de,
Nilüfer çiçeği ile çağımız arasında,
Hakikat şarkısının peşinden koşmaktır.

Yolculuk Arkadaşları Bahçesine şiirinde şöyle söylemektedir:

Ben asrın beton yüzeyinden korkuyorum.
Gel ki korkum giderilsin: dozerlerin otladığı şehirlerden.
Çeliğin yüceldiği bu asırda beni arala,
armudun düşüşüne karşı açılan bir kapı gibi.
Uykuya daldır beni, madenlerin sürtüşmesinden uzak bir dal
altında.¹²

¹¹ Burada Kerimi-Hakkak ve Beard'ın çevirisini ve analizini kullandım (bkz. Kiarostami, 2001, s. 57).

¹² Şiirin Türkçe çevirisi Cavit Mukaddes'e aittir, bkz. Sepehri, S. (1996). *Başlangıcın Sesi*. İstanbul: Yapı Kredi. (ç.n.)

Rüzgar Bizi Sürükleyecek filmi yaptıktan sonra Kiarostami'nin filmleri İran'da yasaklandı ve çoğunlukla batılı izleyiciye gösterildi. Şimdi batının sinematik etkisi altında olmakla suçlanmaktadır; eleştirilere göre, batıdaki sinemalara giriş için bulduğu yol budur. İran'daki birçok insan onun gazetecilere özgü film yapım yöntemi yüzünden, dünya çapında bir ilgiyi hakemediğini düşünmektedir. İnsanlar onun sadece uluslararası festivallerde gözde olduğunu çünkü çoğunlukta kent nüfusuna karşın fakir kesimi göstererek, İran'ı çok yoksul bir ülke gibi betimlediği görüşündedir. Kiarostami bu konuyu bizzat kendisi 19 Nisan 2005 tarihinde Londra'da Puriya Mahrouyan ile yaptığı röportajda ortaya koymuştur.¹³

Uluslararası perspektiften, Kiarostami'nin film biçimi, son zamanlarda batı karşıtı davranışlar doğuran politik değişimlerden ileri gelmektedir. Rosenbaum'un işaret ettiği gibi:

İranlılar, [Batı'ya göre] (Iraklılar gibi komşularıyla birlikte) yeryüzündeki en kötü, zalim insanlar arasında olmaya devam ederken, İran sineması, en etik ve insancıl olmak gibi eleştirilerle, neredeyse evrensel çapta tanındı (2003, s. 2).

Batılı izleyici tarafından geniş çapta tanınan Kiarostami'nin insancıl yaklaşımının, bu izlenimin yaratılmasında büyük payı olduğunu söylemeye bile gerek yoktur.

Siyah Ev'den Rüzgâr Bizi Sürükleyecek'teki Siyah Vadiye

Kiarostami'nin filmlere şiirsel gerçekçi yaklaşımında, inkâr edilemez bir biçimde Daryuş Mehrçuyi ve *Yek Ettefagh-e Sade*'nin (*Basit Bir Hadise*, 1973) yönetmeni Söhrab Şehide Sales gibi İranlı Yeni Dalga yönetmenlerinin etkisi büyüktür; Kiarostami de bu etkiden söz eder (Rosenbaum, 2003: 2). Dabaşi'nin ileri sürdüğü gibi, Kuzey İran'da bir erkek çocuğunun yaşamını betimleyen bu filmde belirgin olan, "Metafiziksel olarak dolaylı anlamların arkasındaki gerçekliğin doğasını sabırla araştırmakla başlayan" (2001, s. 47) "aldatıcı sadeliktir". Ancak Rosenbaum'a göre (2003, s. 2) daha az bilinen ama tüm İran filmlerinin en büyüğü olan ve Fûrûğ Ferruhzad tarafından 1962'de çekilen *Khaneh Siyah Ast* (*Siyah Ev*) neredeyse 30 yıl sonra yapılan Kiarostami'nin filmleriyle oldukça önemli benzerlikler gösterir. Ferruhzad'ın filminin, Kiarostami'nin film dili üzerinde ne çapta doğrudan bir etkisi olduğunu ya da hangi noktada kariyerinin Ferruhzad'ın *Siyah Ev* filmiyle keşiştiğini söylemek zordur. Daha net bir biçimde, yönetmen Muhsin Mahmelbaf'ın işaret ettiği gibi, bir şair tarafından yapılan bu belgesel Kiarostami'nin sinemasının da dahil olduğu "Çağdaş İran sinemasına etki etmiş en iyi İran filmidir" (Rosenbaum, 2003, s. 2). Ferruhzad, sadece şiiriyle Kiarostami'yi etkilemedi; aynı zamanda kendi filmiyle İran sinemasına ve haliyle Kiarostami'ye de esin kaynağı oldu.

¹³ Bkz. http://www.bbc.co.uk/persian/arts/story/2005/04/050428_pm-kiarostami-iv.shtml.

*Siyah Ev*¹⁴ İran’da Doğu Azerbaycan’ın başkenti Tebriz’in yakınında cüzamlı bir koloni hakkındaki şiirsel bir belgeseldir. 1964’te Oberhausen Film Festivali’nde en iyi belgesel ödülünü kazanmıştır. Amin Banani’nin belirttiği gibi, “Dört yıl sonra bu ödül, Fürûğ Ferruhzad Anı Ödülü olarak adlandırıldı” (Kessler ve Banani, 1982, s. 6). 1966’da Pesaro film festivalinde gösterildi.¹⁵ *Siyah Ev*, Ferruhzad’ın şiirlerini kendi sesiyle okuduğu, edebiyat ve şiiri sinemaya katan, kusursuz ilk örneklerden biridir. İlk günlerinden beri İran sinemasında var olan edebiyatla sinemanın bu kaynaşması, İran Yeni Dalga filmlerinin ayırıcı özelliği haline geldi. İran sinemasında sinema ve edebiyatın bağlantısına diğer parlak örnekler olarak; Mehrcuyi’nin *Gav (İnek)*, 1969) ya da Behmen Fermanara’nın *Shajdeh Ehtejab (Şehzade İhticab)*, 1974) filmleri verilebilir. Kiarostami, *Arkadaşımın Evi Nerede?* ve *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* gibi çok beğenilmiş filmlerinin isimlerini Sepehri ve Ferruhzad’ın şiirlerinden alarak İran şiirine olan derin bağlılığını göstermiştir.

Klasik bir İran filmi olan, şiirleştirilmiş hikâye/film *Siyah Ev*, Houshang Golmakani’nin değerlendirmesinde,¹⁶ iki yönden çok önemlidir. Birincisi toplumsal olaylara laik ve gerçekçi bakışıdır; bunu da sembolik film diline çevirmiştir. Filmin yapımcısı İbrahim Gülistan’a göre, “*Siyah Ev*, cüzamlı bir toplumda sadece bilimin ve cerrahinin iyileşmeye etki edebileceği halde Tanrı’ya inanan ve iyileşmeleri için dua yoluyla ondan yardım bekleyen insanları resmetmektedir” (aktaran Hillmann, 1987, s. 43–44).¹⁷ Bu laik şiirsel bakış, daha sonra Kiarostami filmlerinin diline, daha çok da sembolik yapısına geniş çapta aktarılmıştır. İkincisi ve daha önemlisi, Kiarostami’nin bakış açısına benzer olan, Ferruhzad’ın bu filmdeki derin hümanist yaklaşımıdır. Rosenbaum’un ortaya koyduğu gibi, “Ferruhzad’ın cüzamlılara bakışı, farklı ruhsal ve felsefi varsayımları ortaya koyan çeşitli zorluklardan kaynaklanır” (2003: s. 4). Bu belgesel yapıtında, Ferruhzad profesyonel olmayanları kendi gerçek durumları içinde kullanır, bu, Kiarostami’nin de üslubunu

¹⁴ Nasser Saffarian’a göre, bu film Gülistan stüdyolarında Ferruhzad’ın ölümünden sonra kısaltılmış ya da sansürlenmiş biçimde gösterime sokuldu. Ancak 40. yıldönümünde Saffarian tarafından, İranlı yönetmenler ve eleştirmenlerinin yorumları eşliğinde İran’da (New York Film Festivali’nde de gösterildiği gibi) özgün hali gösterildi. İbrahim Gülistan *Siyah Ev*’in ikinci versiyonu hakkındaki durumu inkâr etti. Ancak her iki versiyonu da görmüş biri olarak Gülistan stüdyoları tarafından gösterilenin özgün kopya olmadığına inandım. Burada ben orijinal *Siyah Ev* filmine atıfta bulunuyorum, sansürlü kopyasına değil.

¹⁵ *Siyah Ev* Ferruhzad’ın film kariyerindeki tek örnek değildir. Ferruhzad, Gülistan stüdyolarının aktif bir üyesidir; belgeselleri birçok ödül almıştır. İbrahim Gülistan’ın *Tuğla ve Ayna (Khesht o Ayeneh)*, 1964) adlı filmine asistanlık yaptı ve filmde ismi geçmeden oynadı. Hillman’ın belirttiği gibi film, Ferruhzad’ın *Oh Jewel-Studded Land* (“Ey Marz-e Por Gohar”, 55) şiiriyle aynı temaları paylaşır. Ayrıca, 1965’de Ferruhzad iki kısa filme katıldı; biri Unesco’nun desteğiyle, diğeri Tahran’da Bernardo Bertolucci tarafından yapıldı. Ölümünden sadece altı ay önce İran sınırlarının ötesinde yükselen bir film kariyeri vardı. 1966’da Pesaro Auteurler Film Festivali’nde bir grup İsveçli yönetmen tarafından bir film yapmak üzere İsveç’e davet edildi. Gitmeyi kabul etti. Bununla birlikte İranlı bir kadının yaşamını resmeden bir senaryo planını bıraktı (Banani, s. 6). Ferruhzad ayrıca tiyatro oyunculuğu yaptı ve birkaç oyunu da Farsçaya çevirdi.

¹⁶ Nasser Saffarian tarafından yönetilmiş *Siyah Ev Eleştirisi*’nden (Tahran, 2002).

¹⁷ Ayrıca, film eleştirisinde Kaveh Gülistan’ın işaret ettiği gibi, toplumsal bir soruna bu gerçekçi resimsel yaklaşımı, bu dönemin İran dergilerindeki belgesel haberlerinde zaten var olan bir yaklaşımdı.

anımsatır. İranlı çağdaş yönetmen Nasser Saffarian, *Siyah Ev*'in hazırlanmış bir senaryo ile çekilmediğini söyler. Çoğu sahneler Ferruhzad'ın kurguyu bitirmesiyle biçimlenmiş ve anlamlı hale gelmiştir.¹⁸ Halbuki, bir yere kadar, *Siyah Ev* az da olsa senaryolaştırılmış ve sahnelenmiştir. Yazılmış, senaryo dahilindeki sahnelere bir örnek, cüzamlıların kameraya doğru gelip, üzerinde "Cüzamlıların Evi" yazan kapıyı kapattıkları son sahne olabilir. Ferruhzad'ın bu gerçek ve kurmaca karışımı, İran sinemasında Kiarostami'nin başını çektiği *Cinema Vérité* yaklaşımını oluşturmuştur.

Ferruhzad'ın cüzamlılar topluluğuna ruhsal hatta dünyevi bakışı, mağdurların acılarından çok hoşnutluklarını resmeder. Benzer bir tarzda çoğu Kiarostami filmlerinin konusu, fakir kişilerin orta sınıftan bir yönetmenin gözüyle incelenmesi durumudur. Kiarostami'nin kariyerinde *Siyah Ev*'le en belirgin paralelliğe sahip olan film *A.B.C. Africa* (2001) isimli Uganda'daki AIDS mağdurlarının yetim çocukları hakkındaki belgeselidir. (Rosenbaum, 2003, s. 5). Ancak Kiarostami'nin diğer filmlerinde, doğal felaketler nedeniyle acı çekilen günlük yaşamda neşeli anlara tanık oluruz.

Siyah Ev'de baştan sona, izleyici Gülistan ve Ferruhzad'a ait iki farklı sesle karşılaşır. İlk ses, hastaların klinikte muayene edilmesini gösteren olgusal ve medikal bilgiyi serinkanlı bir açıklamayla verir. Bilimsel ve istatistiksel verileri sunarak cüzamlıların durumuna dışarıdan bir bakış getirir.¹⁹ Bu durum, eski İran Kraliçesi Ferah Pehlevi ve şahın kızkardeşi Eşref Pehlevi'nin onur konduğu olduğu filmin galasının, neden Tahrin Üniversitesi Tıp Fakültesinde profesyonel izleyicilere yapıldığını da açıklamaktadır. Bu olgusal açıklamadan sonra Ferruhzad, Eski Ahit'in Farsça çevirisini, biçimi bozulmuş bedenlerin ve sevimsiz bilimsel bilgilerin "sert görüntülerinin etkisini yumuşatmak" (Behram Beyzayi'nin *Siyah Ev Eleştirisi*'nden) için güzel bir tonda, hipnotize edici sesiyle okur. Artık, cüzamlılar günlük etkinlikleriyle gösterilir; okula giderken, evin bahçesinde yürürken, dans ederken ve parti verirken. Filmin kalan kısmı, cüzamlıların hayatındaki sıradan imgeleri içsel bir bakışla görselleştirir. İlk sekansta, mırıldanan bir sesle dans eden bir adamın yakın planda ayakları görünür. Kamera, dans eden iki deforme olmuş el ve neşeyle şarkı söyleyen buruşuk bir yüze doğru yavaşça yukarı çevriner. Diğer sahnelerde, çocukların okullarına, dama oynayan iki kişiye, müzik çalan ve dans eden cüzamlıların düğününe ve camide dua eden cüzamlılara tanık oluruz. En hareketli sahnelerden birinde, bir kadın, cüzam yüzünden bozulmuş yüzüne göz makyajı yaparken yakın çekimle gösterilir. Ferruhzad başarılı bir biçimde, malzemeyi kendi şiirsel bakışıyla izleyerek, belgeselin bilgi veren biçiminden de kaçınır. O, normal/anormal ve güzel/çirkin gibi kavramlar hakkındaki ön yargıları, cüzamlı

¹⁸ Farrokhzad'ın film ekibinden olan Amir Karrari, Farrokhzad'ın kurgulanmış parçaları senkronik bir sırayla düzenlemediğini; uzun çekimlerini, kurgulama sırasında diğer sahnelerle bağlantılı olarak küçük parçalara ayırdığını söylemektedir. Bu açıklamalar da *Siyah Ev Eleştirisi*'sinden.

¹⁹ Gülistan'ın tarafsız yaklaşımı *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'teki Siyah Vadi'de cenaze töreninde öğretmenin dünyevi açıklaması ve eleştirisi ile benzeşmektedir. Köylülerin gerçeklik algısı üzerine ışık tutan sonraki tartışmam, (Ferzad ve yerel doktor örneğinde) Kiarostami'nin, Ferruhzad gibi köylülerin inançları ve dünya görüşüne bakarak, nasıl hem kendini-yıkıcı hem de insancıl yönden çift taraflı eleştiri getirdiğini açıklayacak.

bir topluluğu gündelik yaşamıyla meşgul herhangi başka insan grubu gibi göstererek sorunsallaştırır.

Kaveh Gülistan'ın film eleştirisinde belirttiği gibi, “ikili anlatı yapısıyla” temsil edilen gerçek ve kurmacanın muhteşem karışımı, Kiarostami filmlerinin uzaklık etkisiyle karşılaştırılan “tarafsız değeri” pekiştirir (Beyza'ın *Siyah Ev Eleştirisi*'nden ve Rosenbaum 2003, s. 5). Bu iki yönetmenin de konularına ironik yaklaşımı, benzer bir tarafsızlık etkisiyle sonuçlanır. Cüzamlılar okulunda öğretmen öğrencilerinden birine birkaç güzel nesnenin ismini sorar, şöyle cevap alır: “Ay, güneş, çiçekler ve oyun”. Sonra başka bir öğrenciye birkaç çirkin nesnenin ismini sorar. O da “Eller, ayaklar ve kafa” der. Sınıf gülüşür. İzleyici olarak ben de bunu acı bir şekilde güldürücü buldum. Bu, mizahidir; çünkü insan vücudunun bu parçaları genellikle çirkin görülmez, ancak cüzamlıların elleri, ayakları ve başlarının hastalık yayıldığında çirkin bir hal alacağını söyleyerek acı bir noktaya da değinir. Herhangi bir durumda cüzam gibi ciddi bir hastalıkla ilgili bir filmin yönetimindeki bu ironik bakış, izleyiciyi acıdan şaşkına dönmüş bir hale getirmekten kaçınarak onlara hayat verir. Ferruhzad'ın konularına nükteli bakışı, Kiarostami'nin neredeyse her işinde, örneğin konusu çocuklar ve onların ev ödevleri olan *Ev Ödevi*'ndeki esprili yaklaşımını anımsatır. *Ev Ödevi*'nde, ödevlerini yapmadıkları için müdürün odasına çağrılan bütün öğrencilerin, ödevden çok TV'nin etkisine yönelik benzer yanıtlarından sonra bir erkek çocuğunun yanıtı filme bu canlandırıcı enerjiyi yayar. Temel olarak, çocuk kendisi ve kız kardeşiyle ilgili şaşırtıcı hikâyeler anlatarak, ödevlerini yapmadığı için oyun oynayan kız kardeşini suçlar. Kiarostami ona, ödevini yapmadığı zaman annesinin onu nasıl cezalandırdığını sorduğunda şöyle cevap verir:

Çocuk: Annem bana sadece hemen ödevimi yapmamı söyler. Beni hiç kemerle dövmez.

Kiarostami: Peki o zaman kemerle dövülmeyi nereden biliyorsun?

Çocuk: Babamın birkaç kemeri vardır, ancak göbeği büyüdüğünden beri onları kullanamıyor. İnsanlar ona Bay Tombiş diyor. Kemerlerini kullanamıyor, annem de onları beni dövmek için kullanıyor. Ama ne zaman beni dövmek istese onları bulamıyor.

Bu konuşma, çocuğun suratındaki yaramaz ifade ve gülüşünü belirten karşı aç çekimlerde daha da esprili bir hal alır. Kiarostami'nin çocukların dertlerine ironik bakışı sayesinde erkek çocuk “insan ruhuna armağan olan güzelliğe ulaşmak için gündelik acıların ötesine geçer” (Jahanbegloo'dan, Qukasian, 1996, s. 21). Burada konu “ev ödevi” ya da İran okul sistemi değildir, odak noktası Ramin Jahanbegloo'nun sözleriyle, “toplum değil ama bütün olarak varoluştur” (Qukasian, 1996, s. 21).

Kiarostami'nin ismini Ferruhzad'ın şiirinden alan *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'te de konuya ironik bakış hakimdir. Ferruhzad'ın hayatın karanlık taraflarına vurgu yapan kötümser başlığına (*Siyah Ev*) rağmen yaşamın aydınlık yanını betimlemesi, *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'te de vardır. Kiarostami'nin İran Kürdistan'ında uzak bir köy olarak seçtiği yerin adı da, keder ve/ya da melankoli veren siyah renkle bütünleşmiş, İran'ın Fars geçmişindeki sefaleti ve mutsuzluğu çağrıştıran Siyah Vadi'dir. *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'de izleyici,

Melek Hanım isminde yaşlı, ölümü bekleyen bir kadını çekmek üzere Siyah Vadi'ye yolculuk eden film ekibiyle birlikte.

Rüzgar Bizi Sürükleyecek'te çoğumuzun dünyayı algılayışındaki gibi, sabit gerçeklik ikilikleri fikri sorunsallaştırılır. Bu sorunsallaştırma, Kiarostami'nin kasıtlı olarak izleyicinin açık ve net cevap beklentisini engellediği sahnelerde, köyde film ekibin lideri rolündeki Ferzad adlı çocuğun ironik bir biçimde felsefi cevapları sayesinde gerçekleşir. Ferzad'ın dünyasında her zaman tek bir soruya birden çok cevap ve olasılık vardır. İronik bir biçimde mühendis diye çağrılan yönetmen,²⁰ Ferzad'a köye gidiş yolunu sorduğunda, "Şu yoldan ya da bundan, ya da diğer yoldan köye ulaşabilirsin," cevabını alır. Başka bir örnekte yönetmen ona büyükannesinin kaç yaşında olduğunu sorar; Ferzad da "yaşı 100 ile 150 kadar" der. Cenaze törenini çekecekleri kadının ölümünü bekledikleri için yönetmen, kadının sağlık durumunu sorar; Ferzad "Hem iyi hem kötü" der. Ferzad seksen yaşındaki amcasından "genç" olarak bahseder çünkü daha yaşlı iki amcası daha vardır.

"Siyah ve beyaz" dünya bakışını sorunsallaştırırken, Kiarostami, izleyicinin doğruluk ve gerçeklik gibi kavramları ele alış biçimlerini sorgular. Modern şiir geleneği ve onun sorgulayan edebi bakışından miras aldığı "farklı biçimde düşünme sanatını" öne sürer. *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'te yetişkinlerin algılayışında kökleşmiş ikili kavramlara çocuk oyuncu paradoksal cevaplarla yaklaşır. Böylece seyirci doğruluğun, varoluşun, düşüncenin, iktidarın ve kültürün dinamik yorumuna bakarak filmin diegetik yapısının önüne geçer. Bu nedenle doğruluğa mutlak ve iyi yapılanmış bir öz olarak değil, bağlamsal ve metinsel bir hammadde olarak yaklaşılır. İnsanlar, genellikle konuşarak, dilsel değerleri ikiliklerle ilişkilendirir, "rasyonelleştirmeye" dilsel modelleri anlamlı kılma eğilimindedir. Ferzad cevaplarıyla mühendisi ve bizi geleneksel anlamlandırma ve biçimlendirmelere yabancılaştırır. Cevapları bizi güldürürken, "iyi" ve "kötü" gibi kavramlar arasında net bir ayırım yapmanın imkânsızlığını ileri sürer. Ferzad'ın ironik cevapları yoluyla, Kiarostami ikili kavramların temelinin oyar. Burada Nail Lucy'nin aydımlatıcı terimlerini ödünç alırsak, "karşıtlığın bütünü ya da hiçliğini" meşrulaştıran gerçekliğe "faşist" ya da "temelci" yaklaşım, "karşıtlıklar topluluğu" yaratma imkânını yok eder (Lucy, 1997, s. 235-7). Böylece, bu filmde, gerçeklik ve doğru kavramlarına bir "öz" olarak değil, bağlamsal görünüm topluluğu olarak yaklaşılır.

Rüzgâr Bizi Sürükleyecek'te yönetmen aykırı olasılıkları göz önünde bulundurmak için diğer tüm filmlerinden daha çok ironi kullanır. Farklı bir estetik tarz olarak, ondaki ironikleştirme biçimi, Allan Wilde'nin yorumuyla, "bir bilinçlilik durumu, uyumsuz ve birliksiz bir dünyaya algısal bir cevap"tır (1981, s. 2). Bu düşünce, Kiarostami'nin belli bir amaca yönelik yer seçimiyle pekiştirilir. Yönetmen filme mekân seçimi için iki yıl harcadığını itiraf eder.

²⁰ Açıklamam gereken dilsel/kültürel bir nokta var: İran'da ekonomik ya da sınıfsal yapı olarak üstün kabul edilen kişilere, alt sınıf tarafından, ait oldukları sınıf veya yaptıkları işlerle hitap edilir; doktor, mühendis, kumandan gibi. İnsanlar diğerlerine saygılarını göstermek için böyle yapar. Gerçekten doktor ya da mühendis olsun ya da olmasınlar, saygılarını göstermek için benzer mesleklerdeki farklı unvanlardan birini kullanabilirler. Örneğin, bir hemşireye doktor ya da bir çavuşa albay diye hitap edebilirler.

2000 yılında Rosenbaum tarafından yapılan bir röportajda Kiarostami şöyle söyler:

Garip mimariye sahip olan bir köy arıyordum -yerel cenaze töreniyle ortaya çıkacak tuhaflığı bizim hissettiğimiz gibi izleyiciye de gariplik verecek. Bu köyü buldum, fakat öyle uzak bir yerdeydi ki, çekimlere başlamak için geri gittiğimizde orayı bulmakta oldukça güçlük çektik (Rosenbaum & Seed-Vafa, 2003, s. 112).

Siyah Vadi, beyaz dış görünümü ve herhangi bir yöne gitmek için çoklu güzergâhlar sunan acayip mimarisi, herhangi bir düzeni olan, tutarlı ya da nihayet sabit anlamlı bir dünyada yaşamayan izleyiciye ve Behzad'a alegorik bir fikir verir. Bu dünyada nesnel anlamların olmadığını ve sözde nesnellüğün sadece bizim öznel gerçeklik anlayışımızdan kaynaklandığını hatırlatır. Ancak, Kiarostami'nin bakışı, kötümser bir dünya algısı içermez. Behzad orada geçirdiği zaman içerisinde, yalnızca diğer şeyler arasındaki çeşitliliği ve karışıklığı nasıl tanıyacağını değil, aynı zamanda onları takdir etmeyi ve kabul etmeyi de öğrenir. Böylece bulduğumuz şey, bize sunulan tutarsız dünyada (Robert Venturi'nin terimleriyle) “düzensizlik” değil, bir çeşit “düzen”dir (aktaran Wilde, 1981, s. 27). Wilde'nin söz ettiği gibi, Kiarostami'nin bizi görmeye teşvik etmesine benzer şekilde Venturi de dikkat çekici bir soru sorar: “Kargaşadan şikayet etmemeli miyiz? Zamanımızın tezatlıkları, karmaşıklıkları içinde anlam aramamalı mıyız; sistemin sınırlandırmalarını kabul mü etmeliyiz?... Koşullar düzene karşı koyduğunda düzen eğilip bozulmalıdır: Aykırılık ve belirsizlik, mimariye geçerlik, sağlamlık katar” (aktaran Wilde, 1981, s. 27). Kiarostami, köydeki mimarinin kural dışılığı ve belirsizliğiyle, Behzad'ın belirlenmemiş, sınırlanmamış halini anlatır. Behzad, ölümü izlemeyi beklemektedir; ironik bir biçimde mezar taşının üzerinden geçen bir kaplumbağanın uzun çekimiyle anlarız ki Behzad yaşamın muhteşem görünüşleriyle kuşatılmıştır. Kaplumbağa, “mühendis” tarafından ters çevrilir; ama o eski normal haline dönmeyi başarır ve yoluna devam eder. Köydeki yaşam parıltısına başka bir örnek, Behzad'ın bir ölüm olayını görmeyi beklemesine karşın, ekibin kaldığı evde bir bebeğin doğmasıdır. Tarlada üç köpeğin oyunlarını oldukça uzun bir çekimle gösteren, yaşamın paradoksal sanal görünüşlerini tasvir eden başka örnekler de vardır.

Kiarostami ironik bakışını sadece Ferzad'ın konuşmasındaki kontrollü ve nükteli sözel stratejileri aracılığıyla ya da mimari açıdan karmaşık mekânı çekerek ortaya koymaz. Kiarostami'nin paradoksal bakış açısı, diğer pek çok filmde yer alan benzer sahnelerdeki parlak metaforlarla güçlenmiştir: Örneğin kıvrımlı bir yolda araba sürmek gibi. Bir kez daha filmin başındaki sahne düzeninin görsel ve uzamsal doğası, hakikati arayan bir Sufi'nin yolculuğunu çağırır. Bu fikir, ekibin köyü ararken aktardığı Sepehri'nin *Adres* adlı şiirinden, “Ağaca gelmeden bir bahçe yolu var, daha yeşil Tanrı'nın düşünden,” sözleriyle güçlendirilmiştir. Bu, Sepehri'nin şiirine ve onun *Arkadaşımın Evi Nerede?* gibi önceki filmlerine açık bir referansı işaret eder. Tersine bu mistik yolculuk, uzak bir köydeki alışılmışın dışında bir cenaze törenini çekmeye niyetlenen ve egzotik bir araştırma içinde olan eğitilmiş, orta sınıftan olan (ve açıkça davet edilmeden gelmiş) Tahranlı film ekibinin yolculuğuna dönüşür. Onlar köylülerin duygularını incitmemeye çabalayan define arayışındaki

insanlar gibi davranmaktadır. Behzad, ona verilen adı meşrulaştıracak şekilde bir telekomünikasyon projesinde olduğunu iddia eder. Buradan, bu Tahranlı insanların varlıkları meşrulaştırılmaz. Öte yandan, izleyici Behzad'ın Ferzad, çukur kazan adam ve nişanlısı da dahil olmak üzere köylüler üzerindeki güç denemesini sorgulamaya başlar. Rehber/Ferzad ve takipçi/mühendis arasındaki eşitsiz ilişki, Ferzad'ın ekibe sabah okula gitmeden önce ekmek getirişiyle kısmen travmaya döner. İş arkadaşlarının sabırsızlığına kızan ve hayal kırıklığına uğrayan Behzad, Ferzad'a bağırır; burada kullanılan alt açılı çekim, Ferzad'ın değerinin düşüklüğünü ve çaresizliğini gösterir. Behzad sıkça cep telefonu ile konuşmak için gittiği mezarlıkta, çukur kazıcının nişanlısına kendisini Yusuf'un patronu olarak tanıtır. İzleyici, Yusuf'un zevkini görebilmek için kadından karanlık mağarada lambayı yüzüne yaklaştırmasını istediğinde Behzad'ın bu dikizlemeci davranışından rahatsız olur. Tüm bu örneklerle vurgulanan, Kiarostami'nin özdüşünümsel ve geriye dönük yaklaşımının, kurulmuş sembolik yol ve yolcu figürlerini ironik kılmasıdır.

Rüzgar Bizi Sürükleyecek'te, tıpkı Kiarostami'nin kendisinin uzak yerlere film çekimine gidişi gibi, bu orta sınıf insanların fakir bir köyde film yapımına dahil oluşu sonunda masum mistik bir yolculuk olmaktan çıkıp, özeleştiril bir hesaplaşmaya dönüşür. Bu, Siyah Vadi'deki ekibin varlığının ahlaki geçerliliğini sorgulamak için ironiyi kullanan özdüşünümsel ve kendine ayna tutan bir filmidir. Kiarostami'nin doğaüstü/aşkın ironi kullanımı ve özdüşünümselliği, F.W. Schlegel'in ağıtı, doğaüstü şiirin teması olarak tanımladığı bir paragrafı hatırlatır:

İdeal ve gerçeğin mutlak ayrımında hiciv olarak başlar, arada ağıt olarak süzülür, bu ikisinin mutlak kimliğiyle pastoral bir biçimde biter... Bu tarz şiir, doğaüstü hammaddeyle şiirsel yaratıcılık kuramını birleştirmelidir; bu yaratıcılık, sanatsal yansıtma ve kendine ayna tutmayla birlikte sıklıkla modern şairlere uğramış, Pindar'da, lirik Yunan parçalarında, klasik ağıtta ve Goethe gibi modernler arasında bulunmuştur. Her tanımlamada, bu şiir kendini eşzamanlı şiir ve şiirin şiiri olarak tanımlar (aktaran Roberts, 1999, s. 144).

Kiarostami'nin özdüşünümsel tavrı Schlegel tarafından zekice "eşzamanlı şiir ve şiirin şiiri" olarak tanımlanmıştır. Kiarostami'nin şiirsel film estetiği, ölüm ve yaşam ile ilgili soruları da içeren birçok konuyla meşgul olur, Schlegel'in terimlerine uyarlayacak olursak, "sinemanın sinemasını" yapar. Sinema teknikleriyle anlamı kurmak için, kendi gücüyle kendi sinemasal doğasının özdüşünümsel ve özeleştiril farkındalığını sunar.

Rüzgar Bizi Sürükleyecek, Ferzad'ın ona tanıttığı felsefi çıkmazlarla başı derde girmiş Behzad'ın ironik ve kendini sorgulayan bir biçimde karar verilemez bir konuma epistemolojik güvenle yolculuğunu tasvir eder. Kazıcının nişanlısıyla ilgili olarak, film Rosenbaum'un varsayımını da içeren birkaç eleştiriye karşın, dikizci ya da rahatsız edici yaklaşım getirmez. Aksine, dikizciliğin eleştirisini özdüşünümsel bir ironiyle sunar. Böylece, *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* yönetmeni eleştirmeye yönelik ilk eylemdir; Kiarostami sonraki filmlerinde yönetmeni ortadan kaldırmaya çalışacaktır. Kiarostami'nin, fiziksel varlığı *Yakın-Plan, Ev Ödevi, Ve Hayat Devam Ediyor* gibi filmlerinde de

görlür. *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'teki yönetmenin varlığı, Kiarostami'nin yönetmen olarak meşruluğunu sorgular.

Her halükarda, Kiarostami'nin filmlerinde yönetmenin varlığı ya da ortadan kaldırılması, kendini eleştirme ya da bertaraf etme isteğinde olan bir *auteur*'ün varlığını belirtir. Bu, Sepehri ve Ferruhzad'ın şiiriyle çarpıcı bir diğer benzerliği gösterir. Modern şiir geleneğindeki diğer şairlerden farklı olarak onlar şairi kendi bedeninden ayırmaz. Sepehri'nin şiirinde şiirsel kişilik kendi aşkı ve bir kadına olan tutkusundan, ailesinden ve şehirden bahsederken, Ferruhzad'ın şiirsel kişiliği, kocası, oğlu Kamyar'ı ve sevgilisini, dikiş makinesi ve bahçesiyle kendi yaşamındaki sıradan olayları estetize eder. Aşağıda seçilmiş şiirlerde sırayla Sepehri'nin annesinin sessiz gecelerine adanmış *Suyun Ayak Sesleri* ve Ferruhzad'ın *Dönüş* adlı şiiri iki örnektir:

Kaşan şehridenim.
Hayat bana iyi davranır.
Yetecek kadar yiyeceğim, biraz aklım, ufak parça da yeteneğim
Ağaçların yapraklarından daha iyi bir annem
Ve akan sudan daha ferahlatıcı birkaç dostum vardır.

Bu uzun şiirin devamı Sepehri'nin yaşamdaki ilkeleri, babası ve onun ölümü, kız kardeşinin doğumuna ilişkin hatıralarıyla ilgilidir. Şamisa'nın ifade edişine göre, Sepehri'nin yukarıdaki otobiyografik şiiri yazmasındaki niyeti, babasının ölümünden sonra annesine şiirsel bir teselli vermektir (1990, s. 45). Sonraki şiir Ferruhzad'ın kocasına uzlaşmacı bir ruh halinde yazdığı mektubundan alınmıştır. Şiir *Dönüş*²¹ isimindedir:

Dün gece uyayamadım
Acı şikayetlerle dolu gönderdiğin o mektup yüzünden
Asıl umut ve uzak sığınağım
Dizelerimde saklı şeylerden acı çekme
Bu şiirin bana verdiği, sevgilimin ıstırabı
....
Yalan ve ihanet beni yenmesin diye
Renkli tutkuların sinsî eli
Beni başka bir kemerle bağlamasın diye
Vur ayaklarımı zincire bir kez daha

Kiarostami'nin özeleştiril yaklaşımı, aracın gücünü ve yönetmeni sorgularken yukarıdaki şiirlerin şairleri gibi yönetmeni filmin merkezine getirir. Bu postmodern yüceltmeye benzeyen ironik varlık Andrew Roberts tarafından şöyle tanımlanır: "Oyuncu, kendi bilincinde, çift kodlamalı ve başka bir zamana ait" (1999, s. 154). Ferruhzad'ın ironik ve zaman zaman şiirlerindeki savunmacı varlığı, Robert tarafından kayıp oğul ("Kami için bir Şiir") ya da ulaşılammış bir sevgili ("Yeniden Doğuş") gibi "kayıplara nostalji" (Roberts, 1999, s. 151) gösteren modern yüceltme olarak adlandırılır. Bu kayıp nostaljisi, Kiarostami'nin durumunda, film yapım sürecinde kendi ideolojik konumunu eleştirme yoluyla postmodern yüceye dönüşür.

²¹ Bu mektup ve şiir, Ferruhzad'ın kocası Perviz Shapur'a yazdığı mektupların derlendiği bir kitaptan alınmıştır. Kitabın adı *The First Love Beats of My Heart*'dir (2002, s. 261-72) ve oğlu tarafından derlenmiştir.

Bu nedenle, *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*, Terry Eagleton'un işaret ettiği "anlamın ve algılayışın tarihsel olarak kaydedilmiş çerçeveleri" (1996: 61) tarafından inşa olmuş, izleyicilerin "doğru yol" ya da "mutlak iyi" şeklindeki varsayımlarını yıkan, ironik biçimde estetik hale getirilmiş "mutlak nesnellik" yanılısamasını söküp atar. Bu filmi dörtten fazla izledikten sonra, Kiarostami'nin diğer çağdaş yönetmenlerle birlikte, Mahmelbaf'ın *Nobat-e Asheghi (Aşka Nöbeti, 1990)* adlı filminde yaptığı gibi, İran sinemasında göreceli felsefenin kapısını açtığına ikna oldum. Paradoksal bir yaklaşımla Kiarostami, dünyayı göreceli değerlerle daha gerçekçi betimlemek için genç-yaşlı, iyi-kötü, siyah-beyaz gibi ikili kavramları azaltma konusunda başarılı olur. Bu filmi izledikten sonra seyirci mutlak bir şekilde yapılanmış, kültür ya da dile yüklenmiş anlamlardan özgürleştiğini hisseder. Yerleşmiş norm ve değerleri yeniden anlamlandırmak, onları yeni bağlama yerleştirmek, yeniden düşünmek için bir şansa sahip olur. Yerleşik uzlaşımı tekrar gözden geçirmek izleyicinin, herhangi belli kültürel ve dilsel bağlamda anlam üretimi sürecini araştırmasına esin kaynağı olur.

Kiarostami'nin şiirsel ve felsefî mizah anlayışıyla sunulan diğer ironik örnek, İran kültüründeki mistisizm etkisiyle oluşmuş "lider" kavramını yıkmasıdır. Fars kültüründe 'pir' olarak adlandırılan liderin Farsça kelimenin önerdiği gibi, yaşlı bir kişi olması beklenir. Pir kavramına, yaşlı ve deneyimli adam modeli olarak bakılır. Bu filmde ise film ekibine yol gösteren bir çocuktur. Aslında Ferzad bizim ve belki de yönetmenin önyargılarını yeniden gözden geçirmemizi sağlayan kişidir. Onun davranışları ve konuşmaları, bizim gündün güne değer biçen pratiklerimize hükmeden önyargılarımızın altını çizer. Behzad'ın sembolik olarak ölü dünyadaki eski değerleri temsil eden bir insan kemiğini, canlı, yaşayan ve geleceğe koşan akan suya fırlatması, önyargılardan bir biçimde kurtulduğunu da göstermez mi? Niyeti bir cenazeyi çekmektir. Ironik olarak, yaşlı kadının ölümünden sonra töreni çekmez. Bunun yerine kendi alışkanlık ve inanışlarıyla sarmalanmış eski "epistemolojik" paradigmaları imha etme başarısını gösterir. Daha önce vurgulandığı gibi, Behzad köydeki varlığını haklılaştırıp, meşrulaştırmaya çalışan öyle sevilebilecek bir kişi değildir. Bir çocuğun yönlendirmesi ve hayatı yeniden incelemesini sağlayan köy doktoru ile karşılaşması sonunda inançlarını değiştirir ve ölümü beklemek yerine yaşamı kutlamaya yönelir. *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'teki en güzel anlardan biri, buğday tarlasında dalgalanan altın renkli ekinlerin içinden, doktorun eşlik ettiği yönetmenin kıvrımlı bir yolda scooter ile gidişidir. Onun, öteki dünyanın buradan daha iyi bir yer olduğu yorumuna karşılık, doktor Hayyam'dan şu rubaiyi söyler:

Der ki onlar hurili cennet hoştur sana
Yok derim, üzüm suyu içmek hoştur bana
Sen bak peşin gelene o hayale boş ver
Çünkü davul çalarken uzakta hoştur daha²²

Rüzgâr Bizi Sürükleyecek filmi bir anlamda, *Arkadaşımın Evi Nerede?* ve *Sepehri*'nin şiiri *Neshani*'ye (*Adres*) diyalojik bir cevaptır. Önceki filmde,

²² Şiirin Türkçe çevirisi H. Zekai Yiğitler ve Nuriye Yiğitler'e aittir, bkz. Hayyam, Ö (2006). *Rubailer*. İstanbul: Alfa. İngilizce metinde şaraptan söz edilir (ç.n.)

çocuğa yolu göstermek için liderlik eden ve felsefi bakışa sahip olan yaşlı adamdır. Ancak bunda pek başarılı değildir, yolun yarısında yorgun düşer ve Ahmed'i karanlıkta yoluna devam etmesi için gönderir. Sonrakinde ise liderlik çocukta ve şaşırtıcı olarak, o, bu işi başarır. Sadece yönetmene yol göstermekle kalmaz, aynı zamanda ruhani lider gibi de davranır. Ferzad, Sepehri'nin *Adres* şiirinde yabancı bir yerdeki şaşırmış bir adama yol gösteren çocuktur:

Şafak vakti atlı sordu: “Arkadaşın evi nerede?”
 Bir an durakladı gökyüzü,
 Yoldan geçen sundu karanlığına kumun
 Dudaklarındaki ışık dalı
 Ve parmağı ile kavağa işaret ederek söyledi:
 “Ağaca varmadan
 Tanrı düşünden daha yeşil bir sokak var,
 Orada, doğruluk kanatları kadar mavidir Aşk”
 erginliğin arkasından çıkan sokak
 gideceksin sonuna dek
 Yalnızlık çiçeğini dönerek
 Çiçeğe iki adım kala
 Yeryüzü efsanelerinin ebedi fiskıyesi önünde,
 Saydam bir korku saracak tenini.
 Bir hışırtı duyacaksın,
 Bir çocuk göreceksin
 Samimi bir ortamda:

Yüksek çınardaki ışık yuvasından civciv alıyor
 Ona sor: "Arkadaşın evi nerede?"²³

Mizansenin Şiirsel Ele Alış Biçimi

Modern Fars şiirinin sembolik ve bazı durumlarda alegorik yapısı, Kiarostami'nin, şiirsel bir gerçekliğe sahip, kırsal bölgelerdeki lirik anlara dayanan minimal olay örgülerine ve anlatsal olmayan öykülerine de girmiştir. Filmlerinin çoğunda mekan olarak kırsal kesimi, bir kısmında da kent ya da banliyöleri seçmesiyle Kiarostami, Mehrcuyi, Bahman Gobadi ve Samira Mahmelbaf gibi İslami devrimden önce de sonra da filmleri için gerçek mekanları seçen diğer İranlı yönetmenlerle birlikte, sonsuz olasılıkları ortaya koyan yeni bir estetik geliştirmek için çaba harcadı. Odak, minimal bir olay örgüsüyle mekâna ve aydınlatma, renk, kompozisyon, müzik, ses, kamera açıları ve hareketleri gibi farklı tekniklere kayar. Doğal yeşilliğiyle İran'ın kuzeyindeki kırsal alanlar, zeytin ağaçları ve pirinç tarlaları, Kiarostami'nin yaygın bir biçimde *Rüstemabad Üçlemesi* (Rostam Abad) olarak bilinen üç filmdeki mekanlardır. Daha sonra, bir önceki bölümde tartıştığımız, *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'teki egzotik mekan olarak Kürdistan'daki uzak bir köyü seçti. Film biçimsel bir perspektifle mekanı ustaca kullanmıştır. Ben Zipper'in gözlemlediği gibi “Kiarostami'nin manzarayla sanatsal uğraşına, Siyah Vadi çevresindeki kuru tepelerin uzak çekimleriyle oluşturduğu kompozisyon kanıttır” (“Iranian Cinema”, *Senses of Cinema*). Kiarostami'nin kırsal kesimi ve

²³ Çeviri C. Mukaddes'e aittir (*Başlangıcın Sesi*) (ç.n.)

uzak mekanları kullanması, Sepehri'nin kırsal çevreye gerçekçi yaklaşımı ve bunu şiirsel aura ile doldurduğu “Gül Bahçesi (Gülistan)” gibi şiirlerindeki bakışını hatırlatmaktadır.²⁴

Ne geniş bozkırlar! Ne yüksek dağlar!
Gül bahçesinde müthiş bir yeşillik kokusu!
Buralarda bir şeyler arıyorum:
uyku, ışık, kum ve gülümseme peşindeyim.
Kavakların ardından yüce bir sessizlik beni çağırıyor.
Sazlıklar arasında kaldım, rüzgar esiyor,
Dinledim:
Benimle kim konuştu?
Bir timsah kaydı.
Yola düştüm.
Yolun başında yonca çiçekleri,
Sonra,
Toprağın unutkanlığı.
Su kıyısında
Ayakkabılarımı çıkarıp oturdum,
ayaklarım suyun içinde.
Ne kadar yeşilim bugün, ve ne denli dinginim!
Yoksa, hüznün mü incek dağdan.
Kim var ağaçların arkasında?
hiç kimse,
bir inek oturuyor!
Yaz öğle vakti
Nasıl bir yaz olduğunu çok iyi bilir gölgeler,
Lekesiz gölgeler.
Çocuklar! Oyun alanı burasıdır.
Boşuna değil yaşam:
Sevgi var, elma var, inanç var.
Evet,
Yaşamak gerek, bir şakayığın soluğu kadar.
Yüreğimde bir şey var, ışık ormanı gibi,
Sabah uykusu sanki, ve öyle sabırsızım ki,
Koşmak istiyorum, bozkırın sonuna doğru,
dağın zirvesine doğru.
Uzaklardan şarkı sesi geliyor,
Beni çağırıyor.²⁵

Hem Sepehri hem de Kiarostami için manzara ilham, saflık ve bilgi kaynağıdır.

Kiarostami'nin kamerası renklere, ışıklara, ışsızlıklara ve ışığın nesnelere üzerindeki yansımalarına duyarlıdır. Resim üzerine eğitim almış olması ve profesyonel fotoğrafçılığı, çevresine duyduğu sorumluluğu açıklar. Yeşil ormanlar ve tarlalar en basit biçimiyle yaşamdaki huzuru ve bozulmamışlığı akla getirir. Kutsallık, çoğu uzun kurmaca filminde, İran kültüründe sakinliği, tanrısallığı, melankoliyi ve olgunluğu temsil eden tek ağaçlarla yansıtılır. Ormanlar ve (yapraklı ya da kuru) yalnız ağaçlar filmlerinde ve fotoğraflarında ilgisini çeken öznelerdir. *Rüzgar Bizi*

²⁴ Gülistan, İran'da Keşan şehri yakınlarında bir köydür.

²⁵ Çeviri, C. Mukaddes'e aittir (*Başlangıcın Sesi*) (ç.n.)

Sürükleyecek'teki kadının inekleri sağdığı ışksız yer, filmdeki ölüm temasını destekler. Bu sahneye ilgili Kiarostami'ye soru sorulduğunda, "Ölüm bu filmdeki sabit temadır, bu nedenle bu sahneyi çekerken bir evin içini değil de karanlık ve yerin derinliklerinde bir mekan seçtim" der (Rosenbaum, 2003: 113). *Kirazın Tadı*'nda (Ta'm-e Gilas, 1997), Bedi'nin neredeyse bir dakika süren, gök gürültüsüyle mezara girdiği zaman ışığın yok olması, ölümü ve bazı izleyicilere göre varolmazlığı simgeler. Fakat bu sahnede, zengin ışığın "varlığıyla" ve tamamen tomurcuklu ağaçların üzerine yansmasıyla, *Summertime*'in umut dolu eşliği, askerlerin yürüyüşü ve Kiarostami'nin film ekibine mezar sahnesinin hemen ardından çekimi sonlandırmalarını bildirmesiyle, yaşamın devamlılığını, ya Bedi'nin yaşadığını ya da genel anlamda yaşamın sürdüğünü ve güzelliğini ima eder. Böylece, ışığa karşı karanlık sahnelerin birleşimi onun film dilinde, her insanın yaşayacağı ölümün gerçekliğini ve sonsuz olanaklarıyla yaşamın varlığını birlikte gösterir. *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*'teki ana karakter karanlık yere girdiğinde, Ferruhzad'ın örtük bir biçimde, karanlık içindeki yaşama ve ışığa duyduğu özlemi temsil eden şu şiirini okur:

Eğer evime gelersen ey sevgili
bir lamba getir bana
ve bir pencere
mutlu sokağın kalabalığını seyredebileceğim

"Pencere" imgesi, şair ve yönetmen için, umuda, geleceğe ve ruhsal içgörüyeye, Farsçada *eshragh* denilen şeye işaret eder. Pencere aynı zamanda bir iletişim aracıdır. Ana karakter/şiirsel kişinin pencereyle aralarında başa çıkılması gereken bir engel vardır. *Yakın-Plan, Ve Hayat Devam Ediyor* ve *Kirazın Tadı* gibi birçok Kiarostami filminde bir arabanın ön camından yapılan çekimler de aynı anlayışı destekler. Bir pencereden yapılan çekim izleyiciyi dünyayı farklı bir yönden algılamaya davet eder.

Mehrnaz Saeed-Vafa ("Mekan-Fiziksel Alan" içinde) (Tapper, 2002, s. 200-15) ve Stephen Bransford (2006) gibi birçok eleştirmenin iddiasının tersine- Kiarostami'nin mekan olarak kırsal bölgeyi seçmesi açıkça bir politik ya da kültürel ifade değildir. Devrim sonrası dönemde, Rehberlik Bakanlığı (Ministry of Guidance) ve İslami kültür tarafından alınmış kısıtlayıcı önlemler, yaşamı daha gerçekçi vermek isteyen İranlı yönetmenlere, filmlerini çekerken kırsal bölgeleri ve banliyöleri seçmeleri konusunda cesaret vermiş olabilir. Kırsal kesimde batılılaşmış değerler sergilemeyen ve geleneksel görünümlelerinden vazgeçmeyi istemeyen kadınları ve erkekleri resmederken yönetmenler, farklı bir gerçeklik biçimi göstermek için baskı altında kalmamıştır. Bu kırsal alan seçimi, birçok seyirci tarafından ve bunun yanı sıra uluslararası film festivallerinde, politik bir hareket olarak yorumlandı ve İran içinde ve dışında farklı izleyicilerden farklı tepkiler aldı.²⁶ Ancak bana göre,

²⁶ Böyle tepkilerden biri, İbrahim Hatemi-Kia'nın üçüncü sinemasına ya da Mahmelbaf'ın ilk dönem filmlerine benzer, daha sert ve devrimci bir sinemasal yaklaşımı tercih edenler arasında görüldü. "Uzlaşmasız olay yazımı"nda Javad Toosi, örneğin Kiarostami'nin Rüstemabad üçlemesi için şöyle der: "*Rapor, Yolcu* ve *Düğün Takımı*'ndaki cesur yaklaşımı"ndan uzak "Kendisini Posteh, Koker ve Rüstemabad'da tekrar eden yönetmenin korkak muhafazakarlığı" (Qukasian, 1996, s. 188).

Kiarostami'nin kamerası gerçekliğin felsefi ve şiirsel yorumunu açığa çıkaran bir araçtır. Ayrıca daha önce değinildiği gibi, onun mizansene olan duyarlılığı kendine özgü estetik seçiminden gelir. Birçok filmde kırsal alan, bilgi ve saflık kaynağıdır, ancak bu bilgi, politik ve kültürel izlerle lekelenmemiş bir bilgidir. Sonuç olarak kırsal alanlar ve gerçek mekanlar, kültürel ve politik kaygılardan uzak olan kendi özündeki şeffaf gerçeği göstermek için iyi bir seçenektir. Aslında Kiarostami sineması kültüre özel sorulara yönelmez. Sorguladığı şeyler, kozmolojik olarak okunmalıdır. Filmleri İran'ın bir yerinde çekilir ancak sorgulamalar evrensel uzanır.

Kiarostami'nin sahne düzeninin şiiriyle uyumlu olduğunu eklemeliyim. Ahmed Kerimi-Hakkak ve Michael Bear'ın belirttiği gibi, Kiarostami, "Pers şiirinde en geniş soruların şairi Rumi gibi, yerel bir konuya odaklanmak yerine, dünyaya uzanır. Düşünüşü kozmopolittir, insani ve küreseldir" ("Giriş" içinde Kiarostami, 2001, s. 10) Kiarostami'nin sahne düzenlemesi üzerine tartışmamı bitirirken; Kerimi-Hakkak'ın başka bir kaynaktaki Kiarostami'nin şiirleri üzerine yorumunun, onun filmlerine de kolayca uygulanabildiğini söyleyebiliriz: (Kiarostami'nin şiiri) varoluş durumunun doğrudan manifestoları olarak fenomenolojik biçimde deneyimlenmelidir. Sürdürülen arayış, nihayetinde kültürel olarak estetik zevk duygusuyla belirlenmiş, ideolojiyle, tarihle ya da estetik gelenekle sınırlanmış temel bir yetersizliğin sürpriz bir biçimde açığa çıkmasında yatabilir. Bunu o şiire alışkın olanlara anlaşılır kılmak için, şiirsel bir imge kuramını, varlıkbilime atfedilen, ideolojiden ya da tarihten bağımsız, geçmişli olmayan bir şiir olarak açıklamaya ihtiyaç duyarız. Kalplerimiz ve ruhumuzda dolaysız tezahürü olan, varoluşsal oluş içinde, kendi gerçekliğinde kavranmış bir şiir. İnsan davranışı, tarihin, kültürün ya da koşulların yarattıklarından çok, insan varlığının kendisi olurken yakaladığı insanlığını ortaya çıkarır.²⁷

Yalıtılmış İnsanların Dünyayla Yüz Yüze Gelişi

1990 yılında *Ev Ödevi*'ni yaptığından beri, Kiarostami, filmlerini yalnızca dış mekânlarda, kırsal bölgelerde ya da yol üzerinde çekmeyi tercih etti. Benim görüşüme göre, onun bu dış çekimleri tercih edişi, insanın doğayla, Tanrıyla ve yaşamla karşılaşması anlamına gelir. Sıcak bir ev ortamından uzak olmak, filmlerdeki başkarakterlerin yaşamlarındaki mahremiyet yokluğunu ve yalıtılmışlığı ileri sürer. *Kirazın Tadı*'ndaki Bedi, öyle yalnızdır ki yollarda araba kullanarak, kendi düşüncelerini paylaşabileceği birini arar. *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'teki ana karakter, yaşam ve ölüm hakkında, egzotik bir yerde bir şeyler bulmak üzere yolculuğa çıkmıştır. Yalıtılmıştır, karısıyla ve meslektaşlarıyla iletişim kuramamaktadır. Bu durum, ironik olarak telekomünikasyon inşa alanında, adamın şikâyet eden karısıyla ve

²⁷ "Imagistic Esthetics to Verbal Kinetics, Recent Trends in Persian Poetry" den, s.10. Bu makale "21. Yüzyıl Pers Edebiyatı Olarak İran Sineması Konferansı"nda sunuldu. Austin, Texas Üniversitesi, 19-21 Nisan 2002. İsteğim üzerine Dr. Kerimi-Hakkak nazikçe bu makaleyi bana gönderdi. Makalenin bir versiyonu da şurada basıldı: (2002). Contemporary Trends in Persian Poetry. *Wasafiri* 38, s. 56-60.

söyledikleriyle ikna olmayan hoşnutsuz patronuyla konuşmasını resmederek gösterilmiştir. Şikayet eden eşyle, talepkâr bir patronla ve film ekibiyle iletişimin kesilmesi, en derinlikli biçimde doğayla karşılaştığı yerde, yaşamın anlamıyla da karşılaşmasını sağlar. Başka bir filmde, çocukların yaşamını sergiler. *Arkadaşımın Evi Nerede?*'de kendisine eşlik eden biri olmayan Ahmed'i, arkadaşının evini arayışında yalnız bırakan büyüklerin umursamazlık, ikiyüzlülüklerini Ahmed'in bakış açısıyla görmeye davet edilirim.

Buyalıtılmış karakterler yaşamda sabit bir konum arayışı içindedirler. Yolculuk, Kiarostami filmlerinde tedavi edici bir motiftir ve yol imgesi önemlidir. Bu motif hem klasik hem de çağdaş Fars edebiyatında önemli bir temadır. Sepehri, *Neday-e Aghaz (Başlangıcın Çağrısı)* şiirinde aynı konuyu tanımlar. Şiirin son bölümü şöyledir:

Gitmeliyim bu gece.
Sadece yalnızlık gömleğimin sıgacağı valizi
alıp gitmeliyim, bu gece.
Yaşlı çınarların olduğu bir yere gitmeliyim.
Yine birisi beni çağırdı: Söhrab!
Ayakkabılarım nerede?²⁸

Bu şiirde Sepehri'nin karakteri gibi, Kiarostami filmlerindekiyalıtılmış karakterler de yolculuklarına kendi içsel seslerine bir cevap olarak başlar. Yolculuk fiziksel bir noktadan başlar ama çıktısı ruhsaldır. Kiarostami filmlerindeki yalnız karakterler yollarda, bir yerden başka yere dolaşır, yersiz-yurtsuz görünürler; ayrıca yaşamın geçici olduğunu düşünürler. Bu durum daha önce bahsedildiği gibi, Fürûğ'un aynı başlıklı şiirinden ismini alarak özellikle *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'te temsilini bulur. Şiirdeki karakter umutsuzca yaşamın nasıl gelip geçtiğini izlemektedir. Behzad, genç kadından inek sağmasını istemek üzere karanlık mağaraya girdiğinde, yaşamın hızlı bir şekilde geçtiğini kastederek bu şiiri ona okur:

küçücük gecemde benim, ne yazık
rüzgârın yapraklarla buluşması var
küçücük gecemde benim yıkım korkusu var

dinle
karanlığın esintisini duyuyor musun?
bakıyorum elgince ben bu mutluluğa
bağımlısıyım ben kendi umutsuzluğumun...

dinle
karanlığın esintisini duyuyor musun?
...
Rüzgar bizi götürecektir²⁹

Bu nedenle Kiarostami'nin alt benliğini yansıtan yönetmen/mühendis şimdi ve buradaki anı yaşamamız gerektiğini fark etmeye başlar. Yönetmen, Ferruhzad'ın dediği gibi "an"ın "tarihin sayfalarında yazılanları paylaşmak olduğunu" hisseder. Kiarostami'ye göre, Sepehri'den ödünç aldığı biçimiyle,

²⁸ Çeviri, C. Mukaddes'e aittir (*Başlangıcın Sesi*) (ç.n.).

²⁹ Çeviri, H. Hüsrevşahi'ye aittir (*Yaralarım Aşktandır*) (ç.n.).

“yaşam ‘şimdiki zamanda’ küçük bir gölette yüzmek gibidir”. Şimdiki zaman olarak adlandırılan küçük göl, geçmişten ve gelecekte bağımsızdır.

Esin kaynakları olan Söhrab Sepehri ve Fürûğ Ferruhzad gibi Abbas Kiarostami de, tanıdık gerçekliği, kişinin varoluşundaki gizli güzelliği temsil etmek için tanınmaz hale getirir. Kiarostami’nin filmleri, haşin çevrede yaşayan ve buna göğüs geren bireylerin yaşamındaki lirizmi ve basit ama şiirsel anları kucaklamak için politik konulardan kaçınır. Kiarostami’nin kırsal mekânlar ve amatör oyuncular kullanması, *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*’te farklı zamanlarda kaplumbağayı çekmesi gibi şiirsel çekimler yapması, doğrusal anlatımın yokluğundan anlam çıkarması için izleyiciye yol gösterir ve estetik değerlerle film yapımında üzerinde uzlaşmış konuları sorunsallaştırır.

Film yapımına felsefi/şiirsel yaklaşımıyla Kiarostami Alexander Astruc’un *camera stylo* (kamera-kalem) kavramı hakkındaki kehanetinin doğruluğunu kanıtlar (1968, s. 17-23). Astruc “sinema, tıpkı yazılı dildeki gibi esnek ve incelikli bir yazma aracı olmak için, görsel olanın tahakkümünden, görüntünün kendisinden, anlatının somut taleplerinden giderek özgürleşecektir. (...) Sinema, her konunun, her türün üstesinden gelebilir” (1968, s. 18-19) diyerek şöyle devam eder: “Daha da ileri gideceğim; çağdaş yaşam felsefeleri ve düşüncelerini yalnızca sinema yargılayabilir. (...) Descartes bugün olsaydı, kendini yatak odasına 16 mm kamera ve biraz filmle kapatır felsefesini filme yazıyor olurdu” (1968, s. 19). Astruc “Bugünden başlayarak sinemanın, Faulkner ve Malraux’nun romanlarının, Sartre ve Camus’nün makalelerinin anlamı ve derinliğine eşdeğer işler üretebileceğini” ileri sürer (1968, s. 20). Bugünün filozofu Kiarostami, şiirsel dile eşdeğer sinematik diliyle Fars şiirinin kavramlarını ödünç alıp dijital kamerasını kullanmıştır. 1960’lardaki şiirden, 1980’lerin sonundaki ve bugünkü sinemaya kadar İran’daki edebiyatın değişim sürecinde şiirsel dil şiirsel/felsefi kavramlarla yüklü zengin bir sinemasal dile yön vermiştir. Kiarostami şiirsel sinemasında başka sanat biçimlerine ait müzik ve sözcükleri, sadece sinemaya özgü görsel, özel hareketler kadar uyumlu bir şekilde bir araya getirir; öyle ki bir yazarın kalemiyle yazdığı gibi kamerasıyla yazdığında yönetmen ve yazar arasındaki fark ortadan kalkar (Naficy, 2002, s. 6).

Devrim süresince toplumsal dönüşümlerin ya da Irak savaşının tam ortasında, Kiarostami kamerasını dış ağrısı gibi basit olaylara *Dandan-dard* (*Diş Ağrısı*, 1980) ya da görev, yükümlülük kavramına (*Ev Ödevi*) çevirdi. Çoğu yerel eleştirmen onu çağdaş konulardan uzak olmakla eleştirdi. Fakat bana göre, daha derin bir düzeyde gerçekliğin ve yaşamın doğasıyla estetik biçimde uğraşması, soyut gerçeklik anlayışımızı reddeder; dünyadaki tüm insanların deneyimlediği yaşamın somut ve elle tutulur anlarını kucaklamamızı mümkün kılar. Onun sinema yapıtları, ayrıymış gibi görünse de derin bir şekilde gündelik yaşamın içindedir. İlgi odağı, birçok İranlı yönetmenin tersine, görünüşte politika gibi dışarıdaki sorunlara yönelik değildir; tersine, samimi insani duyguları görüntü diline dönüştürmüştür. Evrensel insani kaygılara odaklanması onun filmlerini zamandan ve mekândan bağımsız sanat biçimi haline getirir. Ferruhzad ve Sepehri’nin şiiri de aynı içsel duygularla ilgilendiği halde dilsel engel nedeniyle ulusötesi izleyicinin geniş ölçekte ilgisini çekmeyi

başaramadı. Öte yandan Kiarostami'nin imgeleri, ulusötesi izleyicilere ulaşan mesajıyla küresel bir kamera kaleme dönüştü.

Şiirsel söylemi film duyarlılığıyla ustaca birleştirerek Kiarostami, sinemaya çok derinlikli bir biçimde insanca (hümanist) yaklaşmayı başardı. Kamerası, izleyicinin gerçekliğe, kurmacaya ve araca yeniden bakmasını sağlar. Araç, gösteren / üretilen anlam ile gösterilen ([anlamın] üretim aracı) arasındaki ilişkiyi açığa çıkararak gerçeğin ve kurmacanın birleştiği bir çekim dışı alandadır. Bir gerçeğin yapılandırılışındaki yapaylığı izleyiciye hatırlatmak için, gerçekliği ve kurmacayı kasten birleştirmeye çekinmez. Amacına ulaşmak için, zaman zaman sertçe özeleştiril ve özdüşünümsel ironik nükteli sinema dili kullanır. Yaşamı hem gerçek hem de kurmaca yanıyla verirken, tıpkı Ferruhzad ve Sepehri'nin şiirine benzer olarak, kültürel ve ideolojik yargılardan uzak, yeni bir perspektif sunar, film yapımındaki yaklaşımı yalındır. Dabaşi'nin belirttiği gibi "algılanmadan, anlaşılmadan, analiz edilmeden ve yargılanmadan önceki" (Dabaşi, 2001, s. 47) şeyleri araştırmak için, öncülü Şahid Sales gibi politik kaygıları bir kenara bırakır. Kiarostami'nin sinemasında kullanmak için Ferruhzad ve Sepheri'den miras aldığı şiirsel dil, bu şairlerin ona ilham verdiği gibi esnek ve incelikli bir kamera-kaleme dönüşmüş; dünya sinemasının en iyileriyle karşılaştırılabilir şiirsel film tarzıyla sonuçlanmıştır.

Kaynakça

- Astruc, A. (1968). The Birth of a New Avant-Garde: La Camera Stylo. P.Graham (Ed.), *The New Wave: Critical Landmarks* (s.17-23). New York.
- Bazin, A. (1970). *What is Cinema?* (Ed. & çev. H. Gray). Berkeley, Los Angeles.
- Bransford, S. (2006, 28 Şubat). Days in the Country: Representation of Rural Space an Place in Abbas Kiarostami's films.
http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/kiarostami_rural_sapce_and_place.html.
- Dabaşı, H. (2001). *Close-Up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future*. Londra, New York: Verso.
- Eagleton, T. (1996). *Literary Theory: An Introduction* (2. Baskı). Minneapolis.
- Fermanara, B. (Yön.) (1974). *Şehzade İhticab* [Film]. Video. İran:Tel-Film.
- Ferruhzad, F. (Yön.) (1962). *Siyah Ev* [Film]. VCD, 2002. İran: Nasser Saffarian.
- Hillman, M. (1987). *A Lonely Woman: Forough Farrokhzad and Her Poetry* (K. Emami, şiir çev.). Washington.
- Iranian Cinema at MIFF 2000. *Senses of Cinema*.
<http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/00/9/iranian.html>.
- Karimi-Hakkak, A. (1978). *An Anthology of Modern Persian Poetry*. Colorado.
- Kessler, J. ve A. Banani (1982). *Bride of Acacias: Selected Poems of Forough Farrokhzad*. New York.
- Kianush, M. (1996). *Modern Persian Poetry*. Ware, Herts.
- Kiarostami, A. (Yön.) (1980). *Diş Ağrısı*. [Film]. Video, 1980. İran: The Institute for Intellectual Development of Children and Young Adults.
- Kiarostami, A. (Yön.) (1987). *Arkadaşımın Evi Nerede?* [Film]. Video, 1987. İran: The Institute for Intellectual Development of Children and Young Adults.
- Kiarostami, A. (Yön.) (1994). *Zeytin Ağaçları Altında* [Film]. Video, 1994. İran: Farabi Film Kurumu.
- Kiarostami, A. (Yön.) (1999). *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* [Film]. DVD, 1999. İran: MK2 France.
- Kiarostami, A. (Yön.) (2001). *A.B.C. Africa* [Film]. DVD, 2005. Uganda: New Yorker Video Street.
- Kiarostami, A. (2001). *Walking with the Wind*. (A. Karimi- Hakkak ve M. Beard, Çev.). Cambridge, Londra.
- Lucy, N. (1997). *Postmodern Literary Theory*. Oxford ve Madlen.

- Mahmalbaf, M. (Yön.) (1991). *Aşk Zamanı* [Film]. Video, 1991.
Türkiye:Mahmalbaf Film Evi/Bac Films International Distr.
- Mehrourei, D. (Yön.) (1969). *İnek* [Film]. Video. İran: Ministry of Artland Culture.
- Milani, F. (1988). Forough Farrokhzad. E. Yarshater (Ed.), *Persian Literature*. New York.
- Milani, F. (1988). Paradise Regained: Farrokhzad's 'Garden Conquered'. M. Hillmann (Ed.), *Forough Farrokhzad: A Quarter Century Later*. Austin.
- Naficy, H. (2002). Filmmakers as Poets and Intellectuals: The Case of Kiarostami. (Konferansta sunuldu). Austin: Texas Üniversitesi.
- Qukasian, Z. (Ed.). (1996). *Majmu'e Maghalat dar Naghd va Mo'arefi-ye Assar-e Abbas Kiarostami (Abbas Kiarostami: A Collection of Critiques and Essays)*. Tahran.
- Roberts, A. M. (1999). Romantic Irony and the Postmodern Sublime: Geoffrey Hills and Sebastian Arrurruz. E. Larrissy (Ed.), *Romanticism and Postmodernism*. Cambridge.
- Rosenbaum, J. & M. Saeed-Vafa (2003). *Abbas Kiarostami*. Urbana, Chicago.
- Sales, Söhrab S. (Yön.) (1973). *Basit Bir Olay* [Film]. Video, 1973. İran.
- Sepehri, S. (1982). Seday-e Pay-e Ab (The Sound of Water Steps), *Hasht Ketab (Eight Books)*. Tahran.
- Shamisa, S. (1990). *Naghd-e She'r-e Söhrab Sepehri (Analyzing the Poetry of Söhrab Sepehri)*. Tahran.
- Shamisa, S. (1993). *Negahi be Forough Farrokhzad (Forough Farrokhzad from a Critical Perspective)*. Tahran.
- Tapper, R. (2002). *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. Londra, NY.
- Wilde, A. (1981). *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernizm and Ironic Imagination*. Baltimore.