

# İRAN SİNEMASININ BATI'DAKİ BAŞARISININ NEDENLERİ

**Sabire Muhammed Kaşî**

*İran sineması, dünyada geniş çapta ilgi gören ve uluslararası platformda ödüllere layık görülen, çağdaş İran'ın tek sanat dalıdır. Dünyanın en önemli film festivali olan Cannes Film Festivali'nde 2000 yılında, İran sineması en büyük başarısını gösterdi ve bu başarı sonraki yıllarda da devam etti.*

*Bugünlerde İran filmleri Tokyo ve Paris sinemalarında gösterilmeye olup halk tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmaktadır. Amerika'nın ünlü film dergilerinden olan "Comment" dergisinin, Ocak/Şubat sayısında yayımlanan bir ankette, sinema alanında uzman olan çoğu Amerikalı, film yapımcıları, sinema yazarları, gazeteciler, festival yöneticileri, organizatörler ve film yapım şirketlerinin yöneticilerine 1990-2000 yıllarının en iyileri konusunda bir soru yöneltilmiştir. Elde edilen sonuca göre Abbas Kiya Rostamî 52 oyla en iyi ilk 10 arasında yer almıştır.<sup>1</sup> Ayrıca, Kanada'lı sinemacılarla yapılan bir anket sonucu yine Kiya Rostamî, doksanlı yılların en iyi yönetmeni seçilmiştir.*

*Bu makalede, İran sinemasıyla, alışlagelmiş Batı sinemasının farklı noktaları ele alınacaktır. Bu farklılıklar birkaç açıdan gündeme getirilecek, daha sonra, Batı'lı yazarların veya yönetmenlerin yorumları incelenecektir. Makalenin sonunda İran sinemasına eleştirel gözle ve muhalif olarak yaklaşanların görüşlerine değinilerek, İran sinemasının Batı'daki başarıları, başka bir açıdan tartışmaya açılacaktır.*

## İran Sinemasının Batı'daki Öneminin Nedenleri

İran'ın düşmanları ve dostları İran sinemasının Batı'daki başarısının nedenlerinden birinin, bu filmleri Batı filmlerinden ayıran kendine has özelliklerinden ve deyim yerindeyse egzotikliğinden kaynaklandığı konusunda hemfikirlerdir. Bu özellik sadece, İran'ın Doğulu bir ülke oluşundan değil, İslâm Cumhuriyetinin İran'da egemen olmasından da kaynaklanmaktadır. Gerçekte, İran İslâm İnkılâbı'ndan sonra dünyanın bakışı farklı bir ülke olarak İran'a yönelmiştir. İran sineması da dünyanın bu ilgisinden nasibini almış ve diğer Asya ülkelerinin sinemasına gösterilen ilgiden daha fazla bir ilgiyle izlenmeye başlamıştır. Özellikle İran'ın açıkça sinema konusunda yatırım yapma isteğini ortaya koyması ve İran filmlerinin geniş bir şekilde uluslararası film festivallerine katılımının sağlanmasıyla, bu ilgi daha da artmıştır.

Farabî Sinema Kurumu'nun İnkılâp'tan sonraki üst düzey yöneticilerinden Abdullah İsfendiyarî, İnkılâp sonrası ilk on yılda, İran sinemasının harika-

lar diyarının bir ürünüymişcesine nasıl yabancıların gözlerini kamaştırdığını ve onların, köktenci bir ülkede sinema gibi modern bir iletişim aracının hayatına devam edebileceğini ve hatta filmlerini yurt dışına ihraç edebileceğini düşünemediklerini belirtir. Örneğin İnkılâb'ın ilk yıllarında yapılan sıradan filmlerden olan "Senator" filmi hakkında şöyle der: "Batı'da tahminlerin ötesinde etkili oldu. Zira İnkılâp sonrası İran'ına ait bir film ve İnkılâp'tan sonra İran'dan dışarıya yansıyan her şey başkalarına İnkılâp renginde görünüyordu. Bizim olumlu ya da olumsuz düşüncemize rağmen her şeyi İnkılâp rengine boyuyorlardı."<sup>2</sup>

Bu durum öyle bir noktaya ulaşmıştı ki, Batılı sinema eleştirmenleri ilk yıllarda, filmlerde, İran'daki baskı (!) ortamına karşı simgeler ve işaretler bulabilmek için ısrarla uğraşıyorlardı. Örneğin Fransız bir eleştirmen, "Tılsım" filmindeki yaşlı adamın İmam Humeynî'yi temsil ettiğini kabul etmiş ve sonuçta filmin tamamının feminist bir eser olduğu kanaatini ileri sürmüştür: "Kaybettiği geçmişinin hülyalarında yaşayan yaşlı bir adamın konu alındığı "Tılsım" filmi, şu ana kadar (İmam) Humeynî aleyhinde yapılmış bir film olarak yorumlanmıştır. Ancak bu filmin katı bir feminizm filmi olduğunu söylemek rahatlıkla mümkündür. Çünkü İran'da kadınların, geçmişte olduğu gibi bugün de, nasıl erkeklerin esiri olduğunu göstermektedir."<sup>3</sup>

İran sineması bugün bile dünyada, yönetim sistemine karşı ve protestocu bir sinema olarak ilgi görmektedir. Hatta Kiya Rostamî gibi, "ülkesindeki yöneticilerin, halkın etkileneceğini düşündükleri için, sloganlardan korktuklarını"<sup>4</sup> ve bu yüzden kendisinin siyasî içerikli film yapmadığını defalarca ifade eden bir yönetmen bile, siyaset kokan filmler yapan birisi olarak bilinmekte ve filmleriyle ilgili değerlendirmeler, hep bu yönde yapılmaktadır:

"Abbas Kiya Rostamî (...), kadın oyuncuların sinemada ekrana gelmesiyle ilgili sorunları gündeme taşıyor ve her ne kadar, İslâmî kuralların hâkim olduğu bir ülkede yaşasalar da dikkat çekmekte olduklarını belirtiyor. Yetmişli yılların sinemasında rastlanan estetik kaygılar ve feminist eğilimlerin karşısında yer alıyor (...) O'nun filmleri, mevcut koşullarda sanatsal film üretiminin zorluklarını ve ülke içinde ekonomik ve devlet desteğine, ülke dışında ise uluslararası festivallerin ve özel gösterimlerin desteğine bağımlılığı ortaya koymaktadır."<sup>5</sup>

Görüldüğü gibi, Kiya Rostamî'nin filmlerinde kadın unsurunun bulunmaması bile, bir siyasî algılamaya dönüştürülerek, kadınların İran'daki başarısını sorguladığı iddia edilmektedir. Başka bir yorumda ise, Kiya Rostamî'nin siyasî konuları ele almaması, bir tür siyasî tavır olarak görülmektedir:

“İran'daki özel koşullarda ve kökten dinciliğin giderek yaygınlaştığı bir ortamda, Kiya Rostamî'nin eserleri, doksanlı yılların en asil ve en yaratıcı estetik olguları kabul edilmektedir. O'nun dünyaya bakışı özgür bir bakıştır.”<sup>6</sup>

Filmlerin siyasî özellikleri dışında, Batılıların dikkatini çeken diğer bir özelliği ise, Batılı seyirci açısından egzotik olmasıdır. Yani Batı dünyasına göre daha farklı olan İran filmleri, onların dikkatini çekmektedir. İran'ın şehirlerinde geçen ve modern şehir yaşantısıyla ilgili olan filmler, festivallerde pek fazla ilgi görmemektedir. Örneğin Hollywood eleştirmenlerinden Samîr Hâşim, İran sinemasının başarılı şehir komedilerinden olan “Kiracılar” filmi ni, sinir bozucu ve “Amerikan tarzı, sleep stick komedilerin bilmem kaçınıcı el kopyası”<sup>7</sup> olarak niteliyor. Buna karşın, köylerde veya şehir banliyölerinde geçen ve hayatta kalmanın yollarını arayan daha sıradan insanların yaşamını konu alan filmler, festivallerde oldukça büyük ilgiyle karşılanmaktadır.

Bu mesele öyle bir noktaya varmıştır ki, bir çok İran'lı komplo teorileri ortaya koyarak Batılıların belki de, önceden hazırlanmış bir plan gereği, “İran'ın fakirliği ve geri kalmışlığını göstermek” amacıyla İran filmlerine ilgi gösterdiği şüphesini ileri sürmüşlerdir. Bu görüş, çok ilginç olmakla beraber, bir noktayı gözden kaçırmaktadır. Şöyle ki; tüm dünyadan birkaç sanatsal film seçmekle görevli olan uluslararası bir film festivali her halde, İran gibi bir ülkenin bedbahtlığını –üstelik İran'dan daha kötü durumda olan pek çok ülke varken– göstermek uğruna, temel hedeflerini bir kenara bırakmayacak kadar sanatsal onura sahip olsa gerektir.

Aslında Batılıların İran sinemasına olan ilgisi, İran'ın halısı veya el sanatlarına olan ilgisine benzer. Çünkü bunlar, bir Batılı'nın kendi ülkesinde pek kolay bulamayacağı şeylerdir.

Abdullah İsfendiyaî, Alman ve İtalyanların “Soğuk Caddeler” adlı filmi gördükten sonra yeni bir havadan bahsettiklerini, onlara göre, seks ve şid-

det içeren filmlerle dolu olan dünya film piyasalarında, sağlıklı ve çekici bir filmin bulunmasının, kapalı ve dumanlı bir ortama giren temiz havaya benzediğini, özellikle filmin karakterleri arasındaki şaibeden uzak insanî ilişki; bir insanın karşılık beklemeden diğerine yardım etmesi ve aşk beslemesinin, onların maddî hesaplar ve çıkarıcılık dolu dünyalarında son derece cazip görünmekte olduğunu belirtiyor.<sup>8</sup>

### **Festivaller Tarafından İlgile Karşılanan İran Filmlerinin Özellikleri**

Batı'nın ilgisini çeken ve en çok taraftar bulan İran filmleri “büyüklerin garip dünyasında bir çocuğun dostu” formülü üzerine yapılmış filmlerdir. Büyükler bu çocuğu anlamaz, onun isteklerini önemsemez, istek ve çabalarını ciddiye almazlar. “Koşucu”, “Anahtar”, “Dostun Evi Nerede?”, “Küçük Garip”, “Başu”, “Balık”, “Niyaz”, “Beyaz Balon”, “Gökyüzünün Çocukları”, “Çizme”, “Pirinç Çuvalı”, “Cennetin Rengi”, “Güney Yolcusu” ve “Fısılda-ma” gibi filmlerde bu hikâye tekrarlanmaktadır. Tüm filmlerde büyüklerin dünyası acımasız, duyguları ise zayıf görünmektedir. Büyükler güçlkle kazanılan yaşam gelirini elde etme telaşındadırlar. Aile, ya yoktur ya da parçalanmıştır. Sonuçta anne ve baba varsa bile, kendi yaşamlarındaki sorunlarla öylesine meşguldür ki, Nevruz sofrasına konacak küçük balık, ya da kızının yırtık ayakkabısı gibi küçük meseleleri düşünecek zamanları yoktur. Ancak bu zor şartlara rağmen çocuklar, isteklerine ulaşma gayretlerinden vazgeçmeyip, büyüklerin –yoksuluk ve zor hayat şartlarından kaynaklanan– şefkatsizliği ve ilgisizliğine karşın, yollarına devam ederler.

Her şeyden önce Batılıların bu gibi filmlere önem vermelerinin siyasî bir yönü vardır. Zira bu filmlerde, İran halkının (büyüklerin) dünyası zor ve nüfuz edilemez görünür. Onlar kendileri farkında olmaksızın veya istemeksizin duygusuz ve münzevidirler. Çocuklar ise belki de, daha insanca yaşamayı isteyen yeni nesli temsil etmektedirler. Bu filmlerin pek çoğunda bir yabancı –örneğin bir Ermeni, Polonyalı bir kadın, Afganlı bir çocuk vb.– yer alır ve bu yabancılar çocuklara yardım ederler, oysa ki, anne-baba “yabancı-lara güvenmemek gerektiğine” inanmaktadırlar. Çocuklar bu filmlerde, ön yargısız olarak bu olayları karşılar ve şahsî algılamalarını, kendi gerçek de-

neyimlerini kazanmak isterler. “Beyaz Balon” filmindeki, Batılı eleştirmenlerin de büyük ilgiyle karşıladıkları yılan yakalama sahnesi işte bu türdendir. Küçük kız annesinin isteğine rağmen, durur ve yılan tutanları seyrederek. Çünkü “orada kendisi için kötü olan şeyin ne olduğunu!” görmek ister.

Amerikalı sinema eleştirmeni Michael Wilmington bunu şöyle açıklıyor: “Amerikalılar kendilerini İran filmlerindeki çocuklarla özdeşleştiriyorlar. Onlar da bu yaklaşılması mümkün olmayan Asya halkıyla ilişki kurmak istiyor; fakat buna çok az imkan buluyorlar.”

Anlaşılan, Avrupa medeniyetinin iç yüzünü ve Asya’nın nüfuz edilemeyen yönünü görmek için can atan Amerikalılar, bir çocuğun gözüyle; kocaman açılmış, herşeyi yep yeni öğrenen o masum gözlerle, yabancı bir ülkeye baktıkları zaman kendilerini daha rahat hissediyorlar.<sup>9</sup>

Filmleri tekrar gözden geçirecek olursak, içerik açısından, şu ana kadar üzerinde bahsedilenlerden daha zengin olduklarını görürüz. Bu filmlerin çoğunda, büyüklerin dünyası, çocukların dünyasından daha kapalı ve daha küçüktür. Büyükler de çocuklar da aynı ölçüde yoksuldur. Bu yoksulluk büyüklere korkaklığa, duygusuzluğa ve yalnızlığa sürüklerken çocukların eli yoksulluğa rağmen açıktır. Büyükler evin dört duvarının dışında kimseye güvenmezler. Fakat çocuklar, sokaklarda ve caddelerde, daha geniş duyguları tecrübe ederler. Bu filmlerde İran toplumu, bir şekilde kapalı geleneksel kurallarıyla hesaplaşmaya bırakılmıştır; çocuklar ise, değişimin sembolüdürler. Bu filmler, İran düşünce yapısı, gelenek ve inançlarını dünyaya tanıtmak niyetinde olmadığı gibi, üstelik “değişim istiyoruz” diye haykırmaktalar. Bu tür filmlerin bazılarında, konular daha bilinçli ve kasıtlı olarak –bazılarında ise kasıt söz konusu olmayabilir– işlenmiştir. Örneğin “Elma” filminde kızların evde hapsedilmesi ve onların dışarı çıkma, dış dünyayı kavrama çabaları, İran’daki kadına nefes alma hakkı tanımayan erkek egemenliğini göstermek içindir.

Filmlerin kurgusu daha ilgi çekici olsaydı, bu içerik İran’lı sinema eleştirmenleri ve seyircileri için de ilginç olabilirdi. Ancak bu filmlerin birkaçı dışında hepsi, sıradan bir öykü çizgisini takip ediyorlar. Seyirci, çocuğun

sokaklarda dolaştığı, yavaş ve uzun uzadıya sahnelerde çocuğun dünyasına katılır. Hikâyede öngürülemeyen, sıradışı bir macera, iniş çıkışlar ve heyecan yok. Filmin ritmi, Tahran'ın eski mahallerinde ya da küçük, uzak bir köyde yaşayan küçük çocukların yaşamı kadar yavaştır. Belki bu durum İran halkı için gayet sıradan, ancak Batılı seyirci için çok ilginç ve gariptir.

İran'lı sinema yazarlarının daima hayret ettikleri bir konu, nasıl olup da, daha karmaşık ve üzerinde daha çok düşünülmüş olan, içerik bakımından da daha zarif ve ilgi çekici konuları işleyen ve İran medeniyetiyle ilgili birçok tespiti ortaya koyan, Beyzayî ve Mehrcuyî gibi yönetmenlerin eserlerinin festivallerin ilgisini çekmeyip, buna karşılık, her amatör yönetmenin yapabileceği çok basit filmlerin, sanatsal filmler olarak hemen övgülere mazhar edilmeleridir.

Bunun nedenlerinden biri, İran'daki yaşam ve düşünce tarzını tanımayan Batılı seyirci için daha karmaşık filmleri anlamamanın zorluğu olabilir. Oysa ki, yalın içerikli filmlerle daha rahat iletişim kurabilmektedirler. Tıpkı, ne kadar entellektüel olursa olsun bir İranlının, Cecil B. DeMille'nin filmlerini Bergman'ın filmlerinden daha kolay anlaması gibi. Üstelik İranlılar Batı medeniyetini, Batılıların İran medeniyetini tanıdıklarından daha iyi tanımaktadırlar. İranlı bir aydın, Antonioni gibi bir yönetmenin Batılılar tarafından beğeniyle karşılandığını gördüğünde, her ne kadar onun filmleri kendisine anlaşılmasa gelse de, yine de eleştirel yazılar, kitaplar ve dergilerden yararlanarak Antonioni'nin dünyasını anlamaya çalışır. Ancak, Batılı bir aydın için Beyzayî'nin filmlerini anlayıp anlamaması önemli değildir. Çünkü ne konuyla ilgili elinde güvenilir ve doğru kaynaklar vardır, ne de onları anlamadığı takdirde dünya sanat kâfilesinden geride kalacağı endişesini taşımaktadır.

Tüm bunlara rağmen Batılıların İran filmlerine ilgisi yalnız filmlerin sadeliğinden kaynaklanmaz. Dünyada hergün pek çok, kolay anlaşılır içerikli film üretiliyor, ama kimsenin dikkatini çekmiyor. İran sinemasının Batılılarca ilgiyle izlenmesinin nedenlerinden biri de, bu filmlerin form ve içerik olarak, bir anlamda bugünkü Batı sinemasında gündemde olan konularla uyum içinde olmasıdır. Bu uyum gerçek olmasa ve bir yanlış anlamadan kaynaklansa bile, Batılılar için onun önemi ve çekiciliğinden birşey eksiltme-

mektedir. Örneğin postmodernist sanatın temel konularından olan ve hoş bir tesadüf sonucu birçok İran filminde göze çarpan “kesinliğin yokluğu” ve “gerçeğin çok boyutluluğu” kavramlarından söz edilebilir.

Belki de “kesinliğin yokluğu” ve “gerçeğin çok boyutluluğu” konularının İran İslâm İnkılâb’ından sonra yapılan filmlerde önem kazanması, İran’da, kesin ve değişmez inançlara sahip gelenekçilerin işbaşına gelmesinden kaynaklanıyordu. Bu kesimin düşünce tarzı İslâm İnkılâb’ını takip eden yıllarda sanat ve özellikle sinemacılar üzerinde şiddetli baskı uygulamış ve defalarca onları yaptıkları filmlerdeki, falanca sahnede ne kastedildiği hakkında, yöneticilere ve hatta halkın bazı kesimlerine izahat vermek zorunda bırakmıştır. Her halde birçok İran filminde, bir olayın herkes açısından değişik şekillerde yorumlanması bu yüzden olsa gerektir.

Bu bağlamda en somut film, Abbas Kiya Rostamî’nin yönetmenliğinde yapılan “Close Up” (Yakın Plan) filmidir. Filmin ele aldığı konu, Muhsin Mahmelbaf’ın kılığına giren bir adamın öyküsüdür. Adı geçen filmde sözkonusu adam (Hüseyin Sebzîyân), onun kandırdığı ve evlerini kendisine tahsis eden aile ve Muhsin Mahmelbaf, her biri bu olayı değişik boyuttan yorumlar. Kiya Rostamî, kesin bir sonuç göstermeden her üç karakterinde görüşlerini yansıtmaya çalışır. Kendisi bu konuda şöyle der:

“Ben gerçeğin sadece bir yüzünü yansıtan sinemaya inanmıyorum. Seyircimin serbestçe seçebileceği birçok yoruma açık olmasını tercih ediyorum. Benim filmde kullandığımdan çok daha geniş hayal gücüne sahip seyircilere rastladım. Sinema, seyirciyi yorum yaparken özgür bırakmalı diye düşünüyorum; sanki film onun kendisine aitmiş gibi.”<sup>10</sup>

Bu yöntemi daha sonraları Mahmelbaf da, filmlerinde takip etmiştir.<sup>11</sup> Mahmalbaf “Ekmek ve Vazo” adlı filminde, devrik şah döneminde hapse düşüp, siyasî gruplarla tanışmasına sebep olan bir polisi bıçaklama olayını, gerçeğin çok boyutluluğuna vurgu yaparak anlatır. Bu filmde Mahmelbaf, kendisinin ve polisin çocukluğunu canlandıran başka karakterlerden de yararlanır. Bu sahneyi canlandırırken, teyzesinin kızına duyduğu geçmişteki aşk öykü-

sünü hatırlır ve filmde gençlik dönemini canlandıran gençten – bugün bu gencin aşık olduğu – dayısının kızını, kendi teyzesinin kızı rolünü canlandırmak için getirmesini ister.

Mahmelbaf'ın olayı göstermemek konusundaki kasıtlı ısrarı –örneğin, teyzesinin kızını görmeye gittiği sahnede, seyirciye teyzesinin kızının yüzünü görme fırsatı bırakmaması ve kamerayı kapalı kapının arkasında tutması– İranlıların pek hoşuna gitmedi ve bunu Mahmelbaf'ın aşırı derecede “Kiya Rostamî etkisi altında” olduğu şeklinde yorumladılar. Oysa, Batılı sinema eleştirmenleri filmden övgüyle bahsettiler. Richard Combez bu filmi 90'lı yılların en iyi filmi olarak görür:

“Tahran'lı terzinin heyecanla John Ford'dan bahsettiği sahne ve sinemanın manevî yüzünü yansıtan, nefes kesen son sahne; bunlar sinemanın cihanşümul bir dil olduğu gerçeğini ve yine en iyi filmlerin, kendi yerel sorunlarını ele alan filmler olduğu gerçeğini apaçık gösteren sahnelerdir. Sonuç olarak bu gerçeklerin her ikisi de anlamsız sözlerden başka bir şey değildiler.”<sup>12</sup>

Batılı sinema yazarları ve eleştirmenlerinin de defalarca dile getirdikleri gibi, İran sinemasının Batı'daki başarısının önemli nedenlerinden biri de bu filmlerin günlük yaşamın sıradan hadiselerini, bir şey eklemeyen veya çıkarmadan konu etmeleridir. Bu sıradanlık ve tekrar meselesi adeta bir nevi Batı sinemasında sıkça rastlanan dramatik kurallardan kaçış gibidir.

Bu tarz sinemanın öncüsü olan Sohrab Şehid Sales, İnkılâp öncesinde yaptığı filmlerde sıradan, boş gündelik yaşamları perdeye taşıdı. Şehid Sales'in yarattığı sinema, 1970'lerdeki entellektüel ve edebî sinemanın aksine, edebiyata ilgi duymuyordu. Hatta onun filmlerinde fazla diyalog da yoktu ve daha çok görüntüye dayanıyordu. Örneğin “Basit Bir Hadise” adlı filminde, deniz kenarında yaşayan ve annesi ölen balıkçı bir çocuğun yaşamını konu eder. O, bu filmde çocuğun annesinin ölümünden yola çıkarak, hayatın daha önemli ve temel kavramları hakkında sözler söylemek bir yana (ki o dönemin sinemasında bu tarz oldukça yaygındı), bilakis duygusallık karşıtı hareket ederek, annenin ölümünü yalnızca, çocuğun meşakkatli yaşantısında, yeme-içme gibi basit alışkanlıkları üzerinde etkisi görülen sıradan bir olay olarak yansıtır.

Şehid Sales'in üslûbu çağdaş sinemacıların pek ilgisini çekmedi. Çocukların "Düşünsel Gelişim Merkezi" için film üreten ve bilerek ya da bilmeden Şehid Sales'in üslûbunu devam ettiren yalnızca bir yönetmen daha vardı ki, o da Abbas Kiya Rostamî'den başkası değidi.<sup>13</sup>

Kiya Rostamî ressamlık tecrübesine sahipti ve edebiyat, drama ilişkisinden çok görüntülerin estetik kompozisyonu hakkında fikir sahibiydi. Onun yetmişli yıllara ait sinema akımları arasında herkesten daha fazla Şehid Sales'e yönelmesinin sebeplerinden biri bu olsa gerek. Ancak o işinde daha da ileriye gitti ve sıradanlıkta bir çeşit anlamsızlık ve hüznü gören Şehid Sales'in aksine, görüntülerine, huzur veren bir çeşit neşe katarak, bunların aslında hayatın anlamsızlığı içinde var olduğunu gösterdi. Kiya Rostamî'nin filmleri, Şehid Sales'in filmleri gibi duygusuz ve asık suratlı değil, bilakis kurnazca şakalarla doludur. Bu özellik her ne kadar, filmlerin acı ve hüznünü azaltmasa da, insanların monoton ve sıradan günlük yaşantılarındaki küçük mutluluklarını göstermektedir.

Kiya Rostamî'nin, Çocukların Düşünsel Gelişim Merkezi için filmler yaptığı ve sinemanın çok basit kurallarını bile bilmediği günlerden filmlerinin Batı'nın en önemli eleştirmenleri ve sinemacılarına göre doksanlı yılların en başarılı filmleri olarak seçildiği şu günlere kadarki eserlerini incelemek ilginç bir konudur. Daha da ilginç olan ise, Kiya Rostamî'nin –"Ekmek ve Sokak" adlı ilk filminden sonraki söyleşisinde itiraf ettiği – sinema kuralları konusundaki bilgisizliğini telafi etmediği gibi, bunu kendine has bir tarz olarak devam ettirmiş olmasıdır. Öyle ki, daha sonra ürettiği filmlerin tamamı aynı özellikleri taşımaktadır; hepsinde sade bir olay dizisi vardır ve hadiselerin tekrarı, oyuncuların diyaloglarındaki konuşma hataları ve amatör oyuncuların acemiliklerinden sakınılmıyordu. Bu filmlerin tamamında günlük olaylar konu edilmekte ve sinemadaki zamanı, gerçek hayattaki zamana yakınlştırma çabası görülmekteydi.

Kiya Rostamî'nin filmleri genellikle şehir insanına nazaran daha sade bir yaşam süren insanların mekanı olan köylerde ve hikâye ise, büyüklere göre daha basit dünyaları olan çocuklar etrafında şekillenmektedir. Böyle olun-

ca, edebî ve siyasî örneklere de gerek kalmaz. Kiya Rostamî'nin filmleri görsel anlamda da önemli bir özelliğe sahip değildirlere. O genellikle birbirine yakın kompozisyonlardan yararlanır ve objektifinin açısına tek bir objeden fazlasını yerleştirmere. Hatta resimlerinde de bu özelliğe rastlamak mümkündür. Aslında Kiya Rostamî'yi farklı kılan esas nokta, onun karmaşıklığı değil, aksine sadeliği ve daha da önemlisi, bu sadeliğinin farkında oluşu ve onu bileerek filmlerine yansıtmasıdır. Batılı sinema eleştirmenlerinin en fazla dikkatini çeken unsur, işte bu sadeliktir. Jef Andrew şöyle der:

“Kiya Rostamî yaşamla sinema arasındaki ilişkinin en zeki ve en başarılı yorumlayıcısı ve sinemanın büyük şâiridir. O bıkmak, usanmak bilmeyen bir azimle, ille de sade ve yüzeysel bir mahiyete sahip olması gerekmeyen sadeliği göstermeye gayret ediyor. Batı sinemasının ortaya koyduğu her türlü yanlış algılayışın en ikna edici cevabı bu olsa gerek.”<sup>14</sup>

Adrian Martin ise şöyle yazar: “Kiya Rostamî, yaşamın en küçük ve en basit görüntülerinden en etkileyici ve en derin sanat eserlerini yaratan ve çağdaş insanlara sunan bir sinema yönetmenidir.”<sup>15</sup>

Giovanni Conti de bu konuyla ilgili şunları söyler: “Kiya Rostamî yol kenarlarında çektiği görüntülerin şâiridir, O, sıradan yaşamın bir anlamda değeri sayılır. Kiya Rostamî, yaşam sürdürme geleneğine karşı bir nevi cevap niteliğindedir (...) Yaşamın sıradan ve günlük meselelerini, sözünü anlatmak için seçer (...) Çevremizdeki yaşamın ikinci el unsurlarını süsleyen bir üstadıdır. Sonuç olarak sadeliğin üstadıdır (...) Kiya Rostamî'nin İranı'nın halkı, hepsi iyi ancak önemsenmeyen insanlardır.”<sup>16</sup>

Kiya Rostamî'nin yaptığı filmlerde dikkat çeken başka bir nokta, filmlerinde meydana gelen olayla ilgili bir görüş belirtmemesidir. Tıpkı “Zeytin Ağaçlarının Altında” adlı filmde kendisini canlandıran yönetmen gibi, oradaki o genç çocuğa öğüt vermek yerine bir dadı gibi, onda geleceğe aşk ve ümit yaratmaya çalışır. Sonunda, genç çocuğa, bir daha kıza gitmesini tavsiye eder, ancak kızın vereceği cevabın olumlu veya olumsuz olacağı belli de-

ğildir. Kiya Rostamî bu konuda fazla bilgi vermez. O yaptığı bir röportajda, “cevap vermek yerine daha fazla soru yaratmak” isteğini söyler.<sup>17</sup>

Onun yargıçlık yapmamak ve olayların sonucunu önceden belirtmek gibi özellikleri, eserlerini Batılı muhatapları için ilginç kılmaktadır. Zira Kiya Rostamî, olayların akışının, onların ezeli kaderinden kaynaklandığına inanan eski bir Doğulu bilge gibidir. Her türlü özel bakış ve yorumdan kaçınmaktadır. Amerika’nın ünlü sinema yazarlarından David Berthold, “Zeytin Ağaçlarının Altında” adlı filmi, doksanlı yılların en iyi filmi olarak görür:

“Doksanlı yılların en etkileyici ve en yenilikçi filmi Abbas Kiya Rostamî’nin yaptığı “Zeytin Ağaçlarının Altında” adlı filmidir. Hissedilecek derecede gerçekçi, dakik kavramlı, teferruata kadar giden, mizahî içerikli, derin, uzun görüntüler ve bir göz hareketinin bile anlam taşıdığı sahneler sinemanın en yüksek noktada yoluna devam ettiğinin birer göstergesidir. Tıpkı Ezo, Mizoguchi, İzneştayn, Şosterm, Fuyad, Drayer, Husiyao Şin, Renuvar, Bersen, Ford, Lang ve Tati gibi. Bu nedenle doksanlı yılların tek ismi sadece Abbas Kiya Rostamî olabilir. O, diğer İran’lı ve Asyalı meslektaşlarıyla birlikte sinema tarihini tekrar yarattı. Neorealizm levhalarını geçip, postmodernizme kapılmadan ve sadece kendiliğinden ortaya çıkan insanî sadakati yansıtmak suretiyle.”<sup>18</sup>

Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye kazanan “Kiraz’ın Tadı” adlı filmde, intihara kalkışan bir adama herkes ölüm ve yaşamla ilgili öğüt verir. Hiç kimsenin nasihatını ciddiye almayan adam, “ölümden sonra dutun tadını alamayacaksın” diyen birinin bu sözüyle sarsılır. Gerçekten intihar eyleminden vazgeçip geçmeyeceği belli olmayan adam, bu söz üzerine kendine gelir. Ancak işin daha ilginç tarafı şudur, Kiya Rostamî bu filmde “Dutun Tadı” yerine filmin ismini “Kirazın Tadı” koymuş ve böylece hatta duta özel bir anlam yüklemekten kaçınmıştır! Çünkü neticede her insan bir çeşit meyveyi diğerlerinden daha fazla sevebilir.

“Kirazın Tadı”, Kiya Rostamî’nin kendisi hakkında söylediği en büyük sözdür. “Gozareş-e Film” dergisinin 131. sayısında yayımlanan, Dirahşan Nuşabe Emirî’nin Kiya Rostamî’yle yaptığı söyleşide, “Kirazın Tadı” filmin-

deki karakterle, Kiya Rostamî'nin karakteri arasındaki inanılmaz benzerlikler ortaya konur. Bu filmde Kiya Rostamî – tıpkı intihar etmek isteyen adam gibi – otomobile binerek o yana bu yana gider ve insanlarla sohbet eder. Adamın söylediklerinden başlangıçta bir şey anlamayan insanlar onun intihar etmek için istediği yardım taleplerine de olumsuz yanıt verirler. Otomobiliyle dolaşan adamın diğer insanlardan farkı, onun yaşamının boş ve sıradanlığının farkına varmış olması, ancak diğer insanların henüz bunun farkına varmamış olmasıdır.

“Yaşam ve Başka Hiçbir Şey”, “Kirazın Tadı” ve “Rüzgar Bizi Götürecek” adlı filmlerde görülen bütün karakterler, orta yaşlı, modern ve yorgun erkeklerdir. Daima otomobilleriyle dolaşır, boşluk duygusu hisseder, diğer insanlarla tartışır. Kimse onları anlamaz, işleri hiç bir zaman yolunda gitmez ve yaşamlarından zevk alamadıkları görülür. Buna karşın geleneksel yaşamlarını devam ettiren insanların, yaşamları, inançları ve kültürleri vardır ve modern insanlara göre kendilerini daha mutlu hissetmektedirler. Aslında bu, daha çok onların mutluluk ve mutsuzluk hakkında düşünmemelerinden kaynaklanır. Kiya Rostamî'nin modern insanların, dünyanın herhangi bir yerinde yaşamakta olan günümüz insanlarıyla birçok benzerlikleri olmakla birlikte, çağdaş İran aydınının tam bir örneğidirler. Bunlar aşırı derecede Batıdırlar. Hiç bir şeye inanmazlar, otomobil ve cep telefonu gibi modern teknoloji ürünü araçları ile yaşarlar ve geleneksel yaşam süren diğer insanlara yabancıdırlar. İlginç olan şudur ki, bu insanlar, İran'daki entellektül filmlerin aydın karakterlerinin aksine edebiyat ve felsefeyle fazla ilgilenmezler. Şiir yada edebî bir cümle söylediklerine pek az rastlanır. Bu insanların hayatının acı ve boş olduğunu, her gün tekrarlanan boş olaylardan anlamak mümkündür. Kiya Rostamî, bu hadiseleri, sinemadaki geleneksel dramatik kuralları kullanmadan canlandırmayı başarmıştır:

“Bazılarına göre, seyirci ilk perdede konuyu anlamazsa siz onu kaybetmiş olursunuz. Bu klasik bir kuraldır. Ancak ben daima bu kuralların neye dayanarak, hangi seyirciye göre yazıldığını düşünüyorum. Bu kuralın aksine hareket edip sonuca varmak mümkün müdür? Belki de sizin dediğiniz yanlış olabilir. Ben seyirci olarak filmin her şeyi ilk on dakika içerisinde bana söy-

lemesini istemeyebilirim. Tıpkı Şehrazad'ın hikâyesinde olduğu gibi hiç bir zaman varamadığım bir şeyin peşinde olabilirim. Gerçek hayatta da, pek çok soruyu ve yanıtını bulamıyor değil miyiz?"<sup>19</sup>

Robin Wood'un "Kiya Rostamî'nin akıllıca, karmaşık ve üstü örtülü sanatı" dediği şey işte budur.

Son olarak şunu söylemek gerekir ki, Kiya Rostamî, bu konuların önüne açtığı yoldan, kendisine has bir tür realizme varmayı hedefler. Bu çeşit realizm, daha çok yaşamın güncel olaylarına dayanmakta ve açıklamalarla doludur. Hikâye yoktur ya da kötü anlatıldığı için seyirci onu takip etmekten vazgeçer. Ancak önemsiz ve küçük olayların en ufak teferruatı dikkate alınmakta ve bu ayrıntılar, hikâyenin akışının yerini doldurmaktadır.

### **Ahlakî Öyküler**

İran sinemasının dünyada önemsenmesinin sebeplerinden bir diğeri de, ahlakî değerlere önem vermesidir. Hükümetin seks ve şiddet aleyhine sıkı kurallar uygulaması ve İnkılâb'ın ilk yıllarında, Kültür ve İslâmî İrşad Bakanlığı'nın filmlerin mutlaka ahlâkî mesaj içermesi konusundaki ısrarı bu filmlerin dünya sinema eserlerinden farklı bir boyuta sahip olmasını sağlamıştır. Seks ve şiddet içeren filmlerden bunalan Batılılar için, bu filmler daha değişik ve yeni kavramlar sunmaktadırlar.

Hiçbir art niyet gözetmeden, günlük yaşamın sıradan ve normal olaylarını konu etmesi, kahraman yaratmaktan kaçınması, kadın-erkek arasındaki aşk meselesini asıl hedef haline getirmemesi, kötü adam karakterlerine yer vermemesi, herkese hatta önemsiz insanlara dahi aynı gözle bakması, bu filmlere günümüz Batı sinemasında pek rastlanmayan, yoğun bir ahlakî görüntü kazandırmıştır.

İran sineması Batılılara, örneğin gençlerin şiddete yönelmeleri gibi birçok sosyal ve kültürel sorundan kurtuluş yolu olabilecek farklı bir yaşam tarzı sunmaktadır. Bu İran sinemasının Batı'ya hediyesidir.

### Doğu Sanat ve Edebiyatının İran Sineması Üzerindeki Etkisi

Günümüz İran sanatçılarının genel olarak sordukları en önemli sorulardan biri, tüm Batı etkilerine rağmen, İran kimliğini, ürettikleri eserlerde nasıl yansıtabilecekleridir. Öyle görünüyor ki, çağdaş İran sineması bu etkiyi yaratabilecek güçtedir.

Yerleşmemiş anlatım şekli, form ve anlatım uzlaşısına riayet etmemek, sık sık hikâye çizgisinin dışına çıkmak, diyalogların tekrarlanması, hikayedeki iniş çıkışlardan kaçınmak, karakterin (Batı sinemasının tersine) değişime uğramaması, insanların “oluşmak” yerine “olduğu”na vurgu yapılması ve (kadın erkek arasındaki aşk yerine) genel duygusal ilişkiler üzerinde durulması gibi meseleler, İran filmlerine Doğu kokusu veren unsurlar arasındadırlar. Kiya Rostamî bu üslûba, “bin bir gece masalları gibi hikâye anlatma” ismini vermektedir.

Her halükârda, gerek Kiya Rostamî'nin, gerek aynı üslûbu paylaşan diğer yönetmenlerin eserleri, ister istemez İran'a özgü anlatımlarla kıyas edilmektedir. Zira bu üslûp ve sinema, Batıların gözünde, Doğu kimliği ile görülmektedir:

“Beyaz Balon” adlı filmde de, tıpkı bir İran destanı gibi, hikâyenin cevheri ve asıl çekirdeği anlatılanın çok ötesinde bir şeydir.<sup>20</sup>

Ya da “Nar-u Ney” filmi hakkındaki değerlendirmelerde de, eserin sanatsal yönünü dikkate almadan daha çok Doğu ve İran izleri dikkate alınmaktadır:

“Biz gül suyu esansının peşindeydik; bir el gülleri toplayıp kaynatmak için kazanın içine doldurur. Bir çocuk, havuz suyuna narın yansımını düşürebilmek için uzanır. Nar ansızın daldan düşüp çocuğu ıslatır ve hikâye buradan devam eder. “Nar-u Ney” buna benzer ince kompozisyonlarla doludur. İlgi uyandıran, düzgün bir tablo gibi zarif ve az diyaloga yer veren bir film. Sanki, Hayko'nun şiirleri tasvir edilmiştir.”<sup>21</sup>

Kiya Rostamî “Rüzgar Bizi Götürecek” adlı diğer bir filminde, filmin manevî özünü oluşturan, Hayyam'ın bir şiirine değinir. O bir Fransız sinema dergisiyle yaptığı söyleşide şöyle der:

“Filmlerimde Hayyam şiirlerine atıfta bulunmam “Yaşam ve Başka Hiçbir Şey” adlı filmi yaptığım dönemden başladı. Deprem faciasının etkile-

rini görebilmek için depremzede bölgelere gittiğimde o zamana kadar görmediğim ölümle yaşam arasındaki çelişkiyi gördüm. İşte o zaman Hayyam'ın şiiri ve felsefesinin derinliğini daha iyi anladım. O'nun felsefî anlayışına göre, yaşamın değerini anlamak için ölüme yakınlaşmak, onun gözlerinin içine bakmak gerekir. Bunu deprem bölgesine gittiğim zaman anladım. Oraya ölümlü görmek için gitmedim, yaşamı keşfetmek için gittim. Bu yolculuk benim için belirleyici oldu. Sanki deprem benim içimde olmuştu. O gün hayatımın 50. yaş günüydü.”<sup>22</sup>

Bu filmlerin İran ve Doğu'ya ait ögelere ve edebiyatına atıfta bulunması, bazen Batılılar için anlaşılması zor ve karmaşık görünür. Michael Wilmington, İran filmlerindeki sıradan insanların görünüşte sade, ancak özünde Batılılara nazaran çok karmaşık ve anlaşılması zor insanlar olduğu görüşünde. Birçok Batılı yazar da, bir İran filmi seyrederek yaşadıkları farklı ve ilginç tecrübeyi karmaşık yorumlar ve edebî cümleler kullanarak değerlendirmeye çalışırlar. Örneğin “Kirazın Tadı” filmiyle hakkında bir yazar şöyle der:

“Cannes Film Festivali'nde “Kirazın Tadı”, derin ve karanlık bir mağaradan çıkarak ilk olarak fiziksel dünyanın ayrıntılarını dikkate aldı.”<sup>23</sup>

Bu gibi değerlendirmeler, bir ölçüde de İran sinemasının dünya sinema severleri arasında bir tabu haline geldiğini göstermektedir. Hatta onu anlamayan veya ilgi çekici bulmayanlar bile, onu övmeyi bir nevi sanatsal prestij olarak görürler. Her halükârda, İran sinemasının günümüz Batı filmlerini de büyük ölçüde etkilediği açıktır. Owen Gilberman, Kiya Rostamî'yi sinema sahasında neorealizmin öncüsü olarak görür:

İran sineması ve özellikle Sayın Kiya Rostamî, film yöntem ve üretimini yeniden sorgulayarak, dünyanın neorealizme olan bakışının değişmesinde öncü oldu.”<sup>24</sup>

Dan Finaro ise “Ekmek ve Vazo” filmini, montaja dayalı filmlerin gelecekteki yolu olarak görür: “Bir Hollywood filminin davetinde verilen yemek ziyafeti için harcanan bütçeden daha az bir bütçeyle yapılan bu filmin (“Ekmek ve Vazo”), gerçek ve masal, realite ve sanat, duygular ve siyaset, sinemanın cevheri ve insanın yüceliği ile ilgili söylecek çok sözü vardır. Mahmal-

baf bu önemli meseleyi insanın özüne derin ve büyük saygıyla yerine getirmektedir. Eğer kişisel sinemanın, montaja dayalı sinema karşısında bir geleği olduğu düşünülecek olursa, bunun gibi filmler bu işin üstesinden gelebilirler.”<sup>25</sup>

Ayrıca bu bağlamda, Amerikalı postmodernist sinema yönetmeni David Linch'in yaptığı “Doğru Hikâye” adlı filme işaret edilebilir. Bu film önceki ürünlerine göre büyük ölçüde farklılık göstermiş ve ünlü sinema yazarlarına göre Kiya Rostamî'nin sinema üslûbundan etkilenmiştir.

### **İstatistiksel Değerlendirme**

Bu yazıda gündeme gelen noktalar (örneğin sadelik, güncellik vb...), çoğu dünya film festivallerinde ödül kazanan otuz önemli İran sinema filmi için genel bir değerlendirmesinde, birbiriyle kıyaslanmış ve sonuçlar aşağıdaki tabloda verilmiştir. Bu tabloda, her film uluslararası başarısına göre birden beşe kadar yıldızla işaretlenmiştir. Filmlerle ilgili belirlenen önemli kıstaslara tabloda bir sütun halinde yer verilerek, bu özelliğe sahip filmlere olumlu sahip olmayanlara olumsuz puanlar verilmiştir.

Bu tablo üzerinde yapılacak istatistiksel değerlendirmede filmlerin sadeliği, gerçeğin çok boyutlu olması, günlük konuları ele alması ve egzotik oluşunun, uluslararası festivallerde kazandığı başarıda önemli ölçüde etkili olduğu görülmektedir. Tam tersine, İran İslâm Cumhuriyeti aleyhine siyasî mesajlar taşınması, sosyal içerikli olması, savaş konularını ele alması, ahlakî değerleri önemsemesi, çocuk karakterler kullanması, Doğu'dan izler taşınması ve İran'dan geri kalmışlık görüntüleri sunmasının, dünya çapındaki festivallerdeki başarıları için önemli faktörler olmadığı anlaşılmaktadır.

### **İran Sinemasının Batı Dünyasındaki Başarılarıyla İlgili**

#### **İran Sinema Yazarlarının Değerlendirmeleri**

İran'daki sinema dergileri ve İranlı sinema yazarları Batılı meslektaşlarıyla aynı görüşleri paylaşımlarına rağmen hâlâ birçok yazar ve hatta film yapımcıları için, Batılıların İran sinemasına olan ilgi ve alakası şaşkınlık yaratmaktadır. Sinemanın kurallarını Welles, Hitchkok ve Renouar'ın eserlerinden öğre-

nen ve sinemada kuralların çiğnenmesini en fazla yeni Fransız akımında gören sinema severler, en temel film yapım prensiplerinden bile nasibi olmayan bir ülke sinemasının dünya kamuoyunun bu denli ilgisini çekmesi, kıyaslandığında daha kaliteli olan yapımlar karşısında durabilmesi ve dünyanın saygın festival-lerinin büyük ödülleri kazanabilmesini hayretle karşılarlar.

François Tryuffo, “Sinema Yazarları Ne Hayal Ediyorlar?” adlı yazısında, detaylı bir şekilde Fransız eleştirmenlerin, her şeyden önce uzaktan gelenlere ilgi gösterdiğini, ikinci olarak ise dışlanmış, reddedilmiş – deyim yerindeyse “yuhlanmış” – filmleri desteklemeye meyilli olduklarını ve zayıfları desteklediklerini söyler. Bazı İranlı yazarlar Fransız eleştirmenlerin İran sinemasına ilgisinin büyük ölçüde bu sebepten kaynaklandığına inanırlar. Onlara göre İran İslâm İnkılâbı’ndan sonra yapılan filmler, siyasî açıdan uluslararası alanda pek iyi algılanmayan bir ülkeden çıkmaktadır ve o ülkenin sineması da basit, hatta geri kalmıştır. Bu yüzden İran filmleriyle ilgili Fransa’da yaşanan gürültü patırtı, temelsiz ve geçici bir durum olsa gerektir ve çabucak sönecektir.

Bazı eleştirmenlerin yanlış algılamasına göreyse İran filmlerinin başarılı olmasının nedenlerinden biri de bu filmlerin sinema kurallarına uymamasıdır. Festivaller tarafından beğenilen İran filmleriyle yıldızı hiç barışmayan bir eleştirmen olan Husrev Dehgan, Kiya Rostamî hakkında şöyle der: “Bence Kiya Rostamî’nin asıl sorunu, hikâye ve konu gibi şeyler değil, asıl sorun, sinemaya yabancı olmasıdır. O, mizansen, kamera ve montaj diye bir şey bilmez. Sinema bu üç olgunun biraraya gelmesiyle gerçekleşir. Kiya Rostamî’de bunlar yoktur.”<sup>26</sup>

Behzad Rahimîyân da Kiya Rostamî’nin filmlerini sadece Batılıların sevdiği, Doğu’nun turistik bir görüntüsü olarak görür ve İran’ın gerçek kimliğinden yoksun olduklarını söyler:

“Biz Batılılarla ortak kültüre sahip değiliz. Biz kendi kültür ve davranışlarımızla özel bir kültüre sahibiz. Bu özellik Batılılar ve Batılılaşan Doğular tarafından zorlukla anlaşılmaktadır. Bu yüzden aleyhimizde kötü ifadeler kullanmaları gayet tabiidir. Ancak onların bu tür ifadelerinin, onlara hoş

görünmek adına, İran'daki yaşamın şifresini çözecek anahtarlar gibi algılanması utanç vericidir (...) İran'daki kültür ve yaşam tarzına yabancı olan, Kiya Rostamî'nin eserleri vasıtasıyla dünyada meşhur olmamızın ne zevki ve onuru olabilir ki?"<sup>27</sup>

Ayrıca bu filmlerde gösterilen geri kalmış İran ve İranlı görüntüleri birçok vatandaşımızın gururunu zedelemektedir. "Neden İran'daki modern şehir yaşamıyla ilgili yapılan filmler uluslararası festivallerde ilgi görmüyor?" diye sormaktadırlar. Başka yazarlar ise –bu itirazları reddetmeden– yurt dışındaki festivallerde yapılan tercihlerde, siyasî eğilimlerin izlerinin görüldüğüne inanır ve savaşa ilgili yapılan bunca güzel filmlerden hiçbirinin yurt dışındaki festivallerde seçilmemiş olmasını örnek gösterirler. Çünkü, "Petaro" festivali başkanının söylediği gibi, İran'ın savaş filmleri her ne kadar güzel olsa da, bizim anlamadığımız bir savaştan bahseder. İran İslâm Cumhuriyeti'nin reklamını yapan bir film sanatsal açıdan en yüksek seviyede olsa bile bizimle iletişim kuramamaktadır."<sup>28</sup>

Murtaza Avinî ise, Batı'nın bazı İran filmlerini desteklemesinin arkasında siyasî hesapların olduğuna inanıyordu:

"Açıkcası onlar bizim ülkemizdeki tüm kültürel olayları yakından izliyorlar. Batı'nın yararına olan bütün noktaları tesbit edip onların üzerine yatırım yapıyorlar."<sup>29</sup>

Bu anlayış, filmlerinde köylerden ve köy insanından dem vuran, Batı'nın beğendiği sinemacıların özel yaşamlarına bakıldığında, İran ve İranlı kimliğinden uzaklaştıkları ve yalnızca Batılı muhatapların övgüsünü kazanmak için film ürettikleri görüldüğü zaman daha da güç kazanır:

"Yirminci yüzyılın "en saygın ve en seçkin" yönetmeni olarak seçilen adam (...), evet Abbas Kiya Rostamî, İranlı mı yoksa yabancı mı?"

Herkesin tahmin ettiği gibi "Rüzgar Bizi Götürecek" adlı film, İran'da kimseye gösterilmeden bir anda Venedik Film Festivali'nde ortaya çıktı ve buradan dünya yolculuğuna başladı. Şimdi artık Paris'e kadar gitti ve orada da ekrana girdi. Aziz İran milletinin topraklarında, onun insanları ve imkanlarıyla çekilen bu filmi, Paris'te yaşayan muhterem vatandaşlarımızın dışında, sadece

sinema dergisi editörü olan bir İranlı, o da Paris'teki bir sinema dergisinin ofisinde görebilmiştir. Kiya Rostamî'yi bu günlerde kimse bulamıyor, mesajları telesekreterden alıyor ama cevap vermiyor. Hiç bir İranlının giremediği kale gibi evine bir anda, Fransız basınından iki kişi giriveriyor.”<sup>30</sup>

Bu tür sinemaya yöneltlen başka bir eleştiri, dünyaca şöhret kazanmak isteyenler için hazır lokma ürettiği yönündedir: Bu tür basit, ucuz ve kolay ulaşılabilen sinema filmleri, uluslararası festivallerde ödül kazanmak uğuruna yola çıkan genç yönetmenleri, körü körüne Kiya Rostamî'nin eserlerini taklit etme yoluna sürüklemiştir. Bunların yaptığı filmler İran içerisinde satış yapamadığı halde, (Riyal/Dolar kurundaki farklılık ve ucuz olmaları nedeniyle) tecrübeyle sabit olduğu üzere yurtdışı festivallerde başarılı oluyor ve alabildikleri en ufak ödül bile, onları seçtikleri yolda devam etmek için ümitlendirmeye yetiyor.

Asıl sorun ise şudur: Festivallerde ödül kazanmak için yapılan bu filmler düşünce ve dünya görüşünden yoksun olmakla kalmayıp, sınır ötesinde şöhret kazanmak için bir yöntem haline gelmiştir. Tıpkı “Gökyüzünün Çocukları” ve “Pirinç Çuvalı” adlı filmlerdeki gibi –ki her ikisi de yurt dışında ödül almışlar filmlerdir– özgün bir asalete sahip olmayan ve sadece yurtdışı festivallerin beğeneceği şekilde fakirlik, sadelik, sıradan günlük yaşam ve ahlakî öğütler gibi konular abartılı bir şekilde konu edilmektedir. Neticede bu filmler, hızla güncelliğini kaybederek, tekrarlanan eserlere dönüşmektedirler.

İran sinemasının içinde yer alan bazı yöneticiler, sinema tekniği ve bilimsellikten yoksun olan film üretme yönteminin, sadelik ve ucuzluğu nedeniyle ve de yönetmenlerine prestij kazandırdıkları için kısa süre sonra İran sinema endüstrisini olumsuz yönde etkileyeceğine inanmaktadırlar. İş böyle olursa, İslâm İnkılâbı'ndan sonra elde edilen bütün sanatsal ve bilimsel gelişmeler ve İranlı seyirciyi yeniden İran filmlerine cezbetmek için sarf edilen bütün çabalar bir anda boşa çıkacaktır.

Ancak, bütün bu karşı çıkmalara ve daima var olan eleştirilere rağmen İran sineması yoluna devam etmektedir. Görünen o ki gün geçtikçe dünyada yeni başarılarına imza atacaktır. Düne kadar Kiya Rostamî'yi sert bir dille eleş-

tirenler bugün ona ve eserlerine daha sempatiyle yaklaşmaya çalışmaktadırlar. Belki de Kiya Rostamî ile İranlı sinema yazarları arasındaki ilişki Amerikalı eleştirmenlerle Hitchkok arasındaki ilişki gibidir. Çünkü, Tryuffo'nun deyimiyle, onun ürettiği filmlerin konusu da Amerikalılar için, öylesine sıradandı ki kimse dikkate almıyordu. Kiya Rostamî'nin yaptığı filmlerin yavaş, sürekli tekrarlanan, ibtidâî ve basit dünyası bir İranlı için öylesine tanıdıktır ki, yeni filmi yeni bir şeyler içerse bile oturup bir kez daha izlemeye tahammülü yoktur. Bu tür sinema ürünleri İran'da ilgi görmediği ve İranlı seyirciyi bu filmlere çekmek zor olduğu için bu tür filmler baştan beri yurtdışı festivallere yönelik üretilmekte ve devletin malî desteği ile –ve son yıllarda yabancı yatırımcıların finansmanıyla– ayakta kalabilmektedir. Asıl sorun şudur: Bu dayanaklardan birini kaybettiği zaman, pek sağlam olmayan binası yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır ve bu sinemanın geleceğini tehdit eden tehlike de işte budur.

- 1 “Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sineması”, Film Dergisi, S: 252.
- 2 Abdullah İsfendiyarî, “Zafer mi, Yoksa yenilgi mi?!” , Nakd-e Sinema, S: 13, Bahar-1998.
- 3 Peter Goddard, “Toronto Star 1989”, nakleden: Nakd-e Sinema, S: 13, Bahar-1998.
- 4 “Abbas Kiya Rostamî'nin Kaie De Sinema Dergisiyle Yaptığı Söyleşi”, Gozareş-e Film Dergisi, S: 140.
- 5 Lora Moloy (araştırmacı, yazar), nakleden: “Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması”, Film Dergisi, S: 252.
- 6 Serj Tobyana, (Kaie De Sinema dergisinin başredaktörü), nakleden: “Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması”, Film Dergisi, S: 252.
- 7 Samîr Hâşim, “Hollywood Reporter”, Mart-1990.
- 8 Abdullah İsfendiyarî, “Zafer mi, Yoksa yenilgi mi?!” , Nakd-e Sinema, S: 13, Bahar-1998.
- 9 “Amerikalı Sinema Eleştirmeni Michael Wilington'ın Gözüyle İran Sineması”, Gozareş-e Film, S: 140.
- 10 “Abbas Kiya Rostamî'nin Kaie De Sinema Dergisiyle Yaptığı Söyleşi”, Gozareş-e Film Dergisi, S: 140.
- 11 İlginç olan şudur ki, Mahmelbaf sinemaya başladığında sinemayı, seyirciyi irşad ve doğru yola iletmek için bir araç olarak gören, kesin görüşlü İnkılâbî sinemacılar arasındaydı ve genellikle tek taraflı ve katı algılamaları nedeniyle eleştirmenlerin tepkisine uğramıştı.
- 12 Richard Combez (eleştirmen, üniversite hocası), nakleden: “Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması”, Film Dergisi, S: 252.

- 13 Aslında Emir Nadirî de Kiya Rostamî kadar Şehit Sales'in etkisi altında kalmış ve İnkılâp'tan sonra yaptığı "Koşucu" ve "Su, Rüzgâr, Toprak" gibi filmleri uluslararası festivallerde başarı elde etmişti. Ancak Nadirî haddinden fazla Batı sevdasına kapılmıştı ve Amerika'ya yaptığı yolculuk onu dünya çapında bir yönetmen olmaktan uzaklaştırdı.
- 14 Jef Andrew (Time Out London Dergisinin sinema editörü), nakleden: "Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması", Film Dergisi, S: 252.
- 15 Adrian Martin (Avustralyalı sinema eleştirmeni), nakleden: "Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması", Film Dergisi, S: 252.
- 16 Giovanni Conti, Laracune, 1995, nakleden: "Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması", Film Dergisi, S: 252.
- 17 Abbas Kiya Rotamî'nin Nuşabe Emirî ile röportajı, Gozareş-e Film Dergisi, S: 131.
- 18 David Berthold (sinema yazar ve eleştirmeni), nakleden: "Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması", Film Dergisi, S: 252.
- 19 Abbas Kiya Rotamî'nin Nuşabe Emirî ile röportajı, Gozareş-e Film Dergisi, S: 131.
- 20 Robert Richter, Kinder Bogner, nakleden: "Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması", Film Dergisi, S: 252.
- 21 Samîr Hâşim, Hollywood Reporter, Mart 1990, nakleden: Nakd-e Sinema, S: 13, Bahar-1998.
- 22 "Abbas Kiya Rostamî'nin Kaie De Sinema Dergisiyle Yaptığı Söyleşi", Gozareş-e Film, S: 140.
- 23 Michael Barker (Sony Pictures Classics), nakleden: "Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması", Film Dergisi, S: 252.
- 24 Owen Gilberman (Entertainment Weekly eleştirmeni).
- 25 Dan Finaro (Cinematek editörü), nakleden: "Kiya Rostamî: Doksanlı Yılların Sinemasının Seçkin Siması", Film Dergisi, S: 252.
- 26 "Husrev Dehgan'la Bir Söyleşi", Nakd-e Sinema, S: 1, Bahar-1994.
- 27 "Yaşasın Ekber Fallah", Behzad Rahimiyân, Nakd-e Sinema, S: 1, Bahar-1994.
- 28 "Kimlik Arayışında, Ümit Ruhanî, Mesut Ferasetî, Behruz Afhamî ve Murtaza Avinî'nin katılımıyla gerçekleşen açık oturum", Nakd-e Sinema, S: 1, Bahar-1994.
- 29 Aynı kaynak.
- 30 "Abbas Kiya Rostamî, İranlı Bir Yönetmen mi, Yoksa Yabancı mı?", Gozareş-e Film, S: 140.

