

"Dostun Evi Nerede?": Sohrab Sepehri'nin Şiirsel Coğrafyasında Yeni Dünya Manzaraları

Atefeh Akbari Shahmirzadi

İranlı şair, ressam ve çevirmen Sohrab Sepehri (1928–1980), İran'daki İslam Devrimi'nin (1979) hemen öncesindeki çalkantılı on yıllarda, aynı zamanda küresel dekolonizasyon hareketlerinin de yaşandığı bir dönemde yazdı. Çağdaşlarının pek çoğu “Angaje” (Toplumcu) edebiyat hareketinin aktif katılımcılarıyken ve görünürde politik şiirler yazarken, Sepehri'nin eserleri o dönemin devrimci söyleminde apolitik kabul edilmiş ve bu nedenle marjinalleştirilmişti. Bu makale, onun yazılarının aslında, dönemin Doğu-Batı ikilemine bulaşmaktan kaçınan kendine özgü bir başkaldırı dili yaratarak, İranlı öznenin zihnini dekolonize etmeye nasıl hizmet ettiğini göstermektedir. İsyankâr dili, hem kültüre dair başkaldırı temelli görüşünden hem de küresel edebiyat mekânlarına sıkça yaptığı, ancak aynı zamanda bu mekânların merkeziliğini sorgulayan yolculuklardan beslenir. Onun şiirsel coğrafyasının somutlaşmış halini sunmak için, "Adres" şiirini, Abbas Kiyarüstemi'nin bu şiirin görsel temsili olan çalışmasıyla birlikte analiz ediyorum.

8 Temmuz 1962 tarihinde, İran'da yaklaşık sekiz-on bin¹ bir tiraja sahip "en popüler yabancı dildeki günlük gazete" olan *Kayhan International*, "İran için Fransız Okulu" başlıklı, neredeyse fark edilmeyecek kadar küçük bir haber yayımladı. Minik bir sütuna sığdırılan bu haber, "Almanya'ya seyahat için her zaman doğru zamandır" sloganıyla Lufthansa ile uçmaya çağıran büyük reklamın gölgesinde kalmıştı; hemen altında ise BBC Farsça radyo programının yayın bilgileri ve program çizelgesi yer alıyordu. "İran için Fransız Okulu" haberi, Eğitim Bakanlığı ile "dini olmayan bir Fransız kültür ve eğitim örgütü" olan Mission Laliqie arasında, Tahran'da bir Fransız okulu açmak üzere yapılan bir iş birliğini konu alıyordu². Öğrencilerin Fransa'ya akını o kadar yaygınlaşmıştı ki, habere göre, "Bakanlıktan bir kaynak, muhabirimiz şöyle dedi: Bu okul, halihazırda orta öğrenim için Fransa'ya giden öğrencilerin bu eğiliminin önüne geçmek amacıyla tasarlandı. ... Okul, onlara bu Fransız eğitimini Tahran'da sağlayacak"³. Tahran'da Fransız okulları açılmasını konu alan bu haberin (henüz haberin kendisinden söz etmiyorum bile), bir Alman havayolu şirketinin ve İngiliz Yayın Kurumu'nun (BBC)- ki bunun İngilizce öğretim programının çizelgesi de dahil- reklamlarının hemen yanına, görünüşte önemsiz ve tartışmalı bir şekilde plansızca yerleştirilmiş olması, dönemin İran'ının karmaşık sosyo-politik ve kültürel manzarasını tam da yerinde bir şekilde özetlemektedir.

Dokuz yıl önce, 1953'te, ABD destekli bir darbe gerçekleşmiş; Fransa ve İsviçre'de⁴ eğitim görmüş, ulusal olarak sevilen, İran petrol endüstrisini millileştiren ve demokratik yollarla seçilmiş başbakan Muhammed Musaddık'ı devirerek hükümeti ortadan kaldırmıştı. Dokuz yıl sonra, 23 Mayıs 1971'de, İranlı "şair-ressam-çevirmen" Sohrab Sepehri (1928–1980), o sırada ikamet etmekte olduğu New York City'den arkadaşı "Goli"ye bir mektup yazdı⁵. Mektubun alıcısı Goli Taraghi, 1979 İslam Devrimi'nden önce sık sık Paris'e giden İranlı bir kadın öykü

¹ Amin Banani, "The Role of the Mass Media," in *Iran Faces the Seventies*, ed. Ehsan Yarshater (New York: Praeger, 1971), 333.

² "French School for Iran," *Kayhan International* (July 8, 1962), 3.

³ "French School for Iran," *Kayhan International* (Temmuz 8, 1962), 3.

⁴ "Mossadeq, Mohammad," *Encyclopedia of Nationalism: Leaders, Movements, and Concepts*, ed. Alexander J. Motyl (Elsevier Science & Technology, 2000) içinde.

http://ezproxy.cul.columbia.edu/login?url=https%3A%2F%2Fsearch.credoreference.com%2Fcontent%2Fentr%2Festnational%2Fmossadeq_mohammad%2F0%3FinstitutionId%3D1878.

⁵ Bu alıntı, Tahran'da 2010'da ilk kez yayımlanan ve Çin ve Japon şiirlerinden yaptığı bazı çevirileri de içeren, şiir koleksiyonunun en yeni baskısının kapağından alınmıştır.

yazarıdır. Sepehri mektubunu, içine serpiştirilmiş bazı Latince kökenli kelimelerle Farsça yazar⁶. Bu sırada, sekiz aydan uzun bir süre New York'ta yaşadktan sonra, İran'a yaptığı çok kısa bir seyahatten yeni dönmüştür. New York'taki toplam ikameti bir yıldan biraz fazla sürmüş olsa da mektubunda kendisini şakayla karışık bir Amerikalı olarak tanımlar; kendini İranlıların karşısına koyar ve bir zamanlar zaten herkesin Fransız olduğunu ima eder.

Haber makalesi, 1953 darbesi ile Sepehri'nin New York'ta kaldığı dönem arasındaki kavşakta konumlanarak, Sepehri'nin en önemli ve çığır açıcı şiirlerini ürettiği bağlamı anlamamıza olanak tanır; bunlardan biri de *Hacm-i Sebz* [Yeşil Cilt] (1967)⁷ adlı koleksiyonunda yayımlanan "Adres" şiiridir. Sepehri, İran'daki İslam Devrimi öncesindeki çalkantılı on yıllarda, aynı zamanda küresel dekolonizasyon hareketlerinin de yaşandığı bir dönemde yazdı ve çağdaşlarının pek çoğunun görünürde statükoyu protesto eden sosyopolitik şiirler yazdığı bir zamanda, Sepehri "aristokrat bir Buda çocuğu"⁸ olmakla suçlanıyordu. Dahası, bu haber makalesi, Celal Âl-i Ahmed'in incecik kitabı *Garbzadeği* [Batı Hastalığı veya Batılılaşma] ile kabaca aynı dönemde yayımlandı. Bu kitap, Doğu'da ("Asya ve Afrika"⁹) Batı düşüncesi ve pazarının (ki bununla "tüm Avrupa, Sovyet Rusya ve Kuzey Amerika'yı kastediyordu"¹⁰) nüfuzuna karşı sert ve kınayıcı bir saldırıydı. Hamid Algar, "*Garbzadeği*'nin bazı tezlerinin... Edward Said'in *Şarkiyatçılık*'ında ortaya koyduğu noktaları dikkat çekici bir kesinlikle öngördüğü" görüşündedir¹¹. Vijay Prashad ise bu metindeki kültürel emperyalizm eleştirilerinin "Âl-i Ahmed'e özgü olmadığını" ve bu metnin öncüllerinin *négritude** hareketinde, daha spesifik olarak da Aimé Césaire'in *Discours sur le colonialisme* [Sömürgecilik Üzerine Söylev] eserinde bulunabileceğini iddia eder¹². *Garbzadeği* ister *Şarkiyatçılık*'ın habercisi olsun ister *Sömürgecilik Üzerine Söylev*'den türemiş olsun, Algar ve Prashad'ın bu ifadeleri, *Garbzadeği*'nin ve dolayısıyla İran'ın kültürel ve sosyopolitik bağlamının, Shu-Mei Shih'in "1950'lerden 1970'lere uzanan"¹³ geniş anlamıyla 1960'ların küresel dekolonyal momenti" olarak adlandırdığı şeyi tanımlayan üçüncü dünya kültürel faaliyeti ağının bir parçası olduğunu vurgular. İran söyleminde bu dönem, "entelektüellerinin... Batı ile karşılaşma sorununa verdiği yanıt"¹⁴ ile karakterize edilir (ve onun tarafından tanımlanır). Âl-i Ahmed'in 1962'de bu soruna (Batı ile karşılaşma sorununa) getirdiği çözüm (*Garbzadeği*), 1979 Devrimi'ne giden süreçte en baskın ve en etkileyici entelektüel çerçeve olduğunu kanıtladı.

⁶ Bu sözcükler italik yazı tipi kullanılarak belirtilmiştir.

⁷ Aynı zamanda *The Expanse of Green* adıyla da çevrilmiştir.

⁸ Reza Baraheni, *Gold in Copper* [in Persian] (Tehran: Zaman, 1965), 511. Dönemin muhafazakâr/ideolojik eleştirmenlerinin, Sepehri'nin içe dönük, mistik ve doğa temalı, açıkça siyasi olmayan şiirlerine yönelik aşağılayıcı bir nitelendirmesi. "Buda çocuğu" ifadesi, onu tembellik, pasiflik ve gerçek dünyadan kopuklukla suçlayan bir metafor (ç.n.).

⁹ JalalAl-eAhmad, *Occidentosis: A Plague from the West*, çev.R Campbell (Berkeley, CA: Mizan,1984), 27.

¹⁰ Ahmad, *Occidentosis*, 27.

¹¹ Hamid Algar, "Introduction," in *Occidentosis: A Plague from the West*, Jalal Al-e Ahmad, trans. R Campbell (Berkeley, CA: Mizan, 1984), 15.

* Frankofon siyahi yazarların (Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire vb.) öncülük ettiği, Afrika kökenlilik bilincini ve siyahi kültürün değerini vurgulayan edebi ve ideolojik hareket. Türkçe akademik literatürde genellikle Fransızca orijinal haliyle veya "siyah bilinci hareketi" olarak geçer (ç.n.).

¹² Vijay Prashad, *The Darker Nations: A People's History of the Third World* (New York: New Press, 2008), 81.

¹³ Shu-Mei Shih, "Race and Relation: The Global Sixties in the South of the South," *Comparative Literature* 68.2 (2016): 141.

¹⁴ Mehrzad Boroujerdi, "Gharbzadeği: The Dominant Intellectual Discourse of Pre- and Post Revolutionary Iran," in *Iran: Political Culture in the Islamic Republic*, eds. Samih K. Farsoun and Mehrdad Mashayekhi (London: Routledge, 1992), 31.

Hamid Dabashi, *Garbzadeği* hakkında şöyle yazar: "İslami devrimci söylemin en temel 'Batı karşıtı' eğilimini formüle etmede, hiçbir başka metin *Batı Hastalığı*'na yaklaşamaz"¹⁵ çünkü bu metin, "devrimci bir kimlik ve bir başkaldırı dili arayan bir neslin hayal gücünü ele geçirmişti"¹⁶. Sepehri'nin başkaldırı dili, Âl-i Ahmed'in katkıda bulunduğu bu devrimci dilden ve kimlikten oldukça farklıydı. "Aslında, Sepehri'nin dilini 'devrimci' olarak nitelemek alışılmadık bir yaklaşımdır; zira onun düşünme ve anlatım tarzı, çağdaşları olan 'angaje'¹⁷ yazarların eserlerinde savundukları devrimci ideallerle hiçbir zaman merkezi bir bağ kurmamış, hatta bu ideallerle ilgili bile görülmemiştir. Aslına bakılırsa, Sepehri'nin dilini "devrimci" olarak nitelendirmek alışılmadık bir yaklaşımdır, zira onun düşünce ve ifade tarzı, çağdaşları olan "angaje" yazarların eserlerinde vaaz ettikleri devrimci ideallerle hiçbir zaman merkezi ya da ilgili görülmemiştir. Bu makale, onun yazılarının, dönemin devrimci söyleminin en dış kenarlarında konumlanmış olmasına rağmen, aslında İranlı öznenin zihnini dekolonize etmeye nasıl hizmet ettiğini gösterecektir. Bunu, devrimin söylemini görmezden gelerek ve devrimci söylemin bazı kesimlerinin kendilerine karşıt olarak konumlandığı kültürlerin ve mekânların unsurlarını kullanarak, kendine özgü bir başkaldırı dili yaratarak başarır. Bu mektup, bize Sepehri'nin o anki konumunu -hem edebi hem de kişisel açıdan- gösteren bir işaret gibidir; bu konum, onun şiirsel coğrafyasında katettiği yolun bir varış noktasını temsil eder. Bu coğrafya, en yalın haliyle "Adres" şiirinde ve onun Abbas Kiyarüstemi'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987) filmindeki görsel uyarlamasında karşımıza çıkar.

Sepehri hayatının çoğunu İran'da (tam olarak doğum yeri ve memleketi olan Kaşan'da) geçirmiş olsa da küresel Kuzey ve Güney'e kapsamlı seyahatler yapmıştır. Üstelik İngilizce edebiyat ve felsefe metinlerini bolca okumasının yanı sıra, Fransız edebiyatı kadar Japon, Çin ve Hint edebiyatları konusunda da geniş bir birikime sahipti; bu metinlerin çoğunu Fransızca, bazen de İngilizce çevirilerinden okurdu. Ne var ki, eleştirmenler çoğunlukla Sepehri'nin eserlerindeki "İranlılık" vurgusunu öne çıkarır ve onun poetikası üzerindeki Avrupa veya Batı etkisine dair iddiaları temelsiz bulurlar. Bu makaledeki amacım, bunun aksini iddia etmek değil. Aksine, Sepehri'nin dönemin kültürel direnişinin büyük ölçüde konumlandığı Doğu/Batı ikiliklerini ve milliyetçi söylemleri nasıl görmezden geldiğine işaret ederek, onun başkaldırı dilinin ele gelmezliğini göstermektir. "Angaje" bir şair ve Sepehri'nin çağdaşı olan Ahmed Şamlu, onun şiirindeki "misticizm" karşısında şaşkınlığa düşmüş ve bunu "1953 darbesini izleyen yılların toplumsal durumuyla ilgisiz" bulmuştu: "Derede masum insanları idam ediyorlar, ben de birkaç adım ötede durup onlara 'Suyu bulandırmayın!' diyorum"¹⁸!... Ayrılığımız şiirin işlevinden kaynaklanıyor... Ben şiirin bir ninni değil, bir borazan olmasını tercih ederim"¹⁹. Oysa Sepehri'nin şiiri, dikkatle okunduğunda ve karşı kültür bağlamında incelendiğinde, bir ninni olmaktan uzaktır. Onun benzersiz dili, ideoloji, edebi yaratım ve kültürel üretim açısından

¹⁵ Hamid Dabashi, *Theology of Discontent: The Ideological Foundation of the Islamic Revolution in Iran* (New York: New York University Press, 1993), 74.

¹⁶ Dabashi, *Theology of Discontent*, 77.

¹⁷ Toplumcu Edebiyat Hareketi, mimarlarının Marksist ideolojileriyle karakterize edilmiştir. Bu mimarlar edebiyatı iki kategoriye ayırıyordu: "Halkı savunan ve davalarına angaje olan" edebiyat ile "ciddi sosyal ve siyasi meseleleri göz ardı edip 'saf' edebiyat olarak kalan" edebiyat. 1960'ların sonunda, Küba ve Çin devrimci tarzlarına hayranlık duyan yeni devrimci radikal-Marksist örgütler ortaya çıktı. Bu yazarların Marksizm'e olan eğilimlerinin bir sonucu olarak, bu dönemde edebiyatın ayırt edici bir özelliği sosyalist gerçekçilik oldu ve Angaje yazarlar, biçim yerine içeriği öne çıkardı; zira içeriğin halka hizmet etme kapasitesinin daha büyük olduğunu savundular. Kamran Talattof, *The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2000), 66–69.

¹⁸ Kendisi, *Yeşil Cilt* koleksiyonundaki Sepehri'nin "Su" şiirine atıfta bulunuyor.

¹⁹ "Sohrab Sepehri's Poetry from the Viewpoint of Critics," in ISNA (Iranian Students News Agency), October 6, 2013. <http://isna.ir/fa/news/92071408688/شعرسهرابسپهریازنگاهمخالفاانوموافقان>.

ulusal olanı aşar ve Pascale Casanova'nın "özerk edebi dünyalar"²⁰ olarak atıfta bulunduğu söylemin içine rahatlıkla yerleşir. Ama aynı zamanda Sepehri ve onun eserini yorumlayan Kiyarüstami, Paris, New York ve diğer tüm dünya kültür merkezlerini önemsizleştirerek, yerlerine daha kapsayıcı, belirsiz ve muhtemelen cennetvari bir manzarayı koyar. Böylece, okuyucuyu ve izleyiciyi toplumsal varlığın temel kavramlarına geri götüren devrimci yaratım biçimlerine olanak tanıyan düşünce ve biçim özgürlüğünü bizzat hayata geçirirler.

"İran İçin Fransız Okulu"

Fransız eğitimi, modern İran'da her zaman büyük bir itibar ve arzu nesnesi olmuştur (hatta, Kaçar Hanedanlığı döneminde [1794-1925] modern öncesi İran'da da durum böyleydi). Abbas Milani, Muhammed Rıza Pehlevi'nin kapsamlı biyografisi *Şah*'ta, ilk Pehlevi şahı Rıza Şah'ın²¹, oğlu Veliaht Prens Muhammed Rıza'yı²² 1930'ların başında eğitim alması için İsviçre'ye göndermesinden bahseder ve şöyle yazar: "Fransızca, o günlerde hâlâ, ülkenin statü takıntılı seçkinleri için arzulanan bir ayrıcalık ve farklılık işaretiydi. İkinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda, Fars seçkinleri için gücün ve kültürün ortak dili hâlâ Fransızcadı²³". Fransızcanın bu konumu 1960'lara kadar sürmüştür. *Kayhan International* gazetesindeki haberde "dini olmayan bir Fransız kültür ve eğitim örgütü" ifadesine yer verilmesi, bu okulun sömürgeci emelleri olabileceğine dair endişeleri gidermeye yönelik bir girişimdir. Bu Fransız okulunun İran'da açılması, İranlılara Fransa'da yaşamadan bu çok arzulanan eğitimi alma fırsatı sunuyordu. Fakat daha da önemlisi, bu durum hükümetin vatandaşlarını gözetlemesine olanak sağlayacaktı; zira ağırlıklı olarak Avrupa ülkelerinde eğitim aldıktan sonra ülkeye dönen pek çok İranlının, ülkenin altüst edici siyasi yöneliminde kritik bir rol oynayacağı ortaya çıkacaktı. Örneğin, 1941'de çok önemli bir siyasi güç olan Tudeh Partisi'nin (Kitlelerin Partisi) kuruluşuna yol açan ve "Sovyetler Birliği'ne sıkı bir destek"²⁴ sunan sosyalist hareket, "Avrupa üniversitelerinden yeni mezun olmuş bir grupta" başlamıştı²⁵. Partinin lideri İrec İskenderi, "Avrupa'da burs kazanmış ve orada sosyalist ve komünist hareketlerden etkilenmişti"²⁶. Bazı tarihçiler bu siyasi partinin, Musaddık'ı deviren darbeye "hain bir rol oynadığını" ileri sürer: "Sovyetler Birliği dış politikasının sözcüsü olarak Tudeh, Musaddık'a karşı çıkmış, onu 'gerici milli burjuvazinin temsilcisi' ve 'Amerikan emperyalizminin' çıkarlarına hizmet eden bir İngiliz karşıtı aristokrat olarak etiketlemişti"²⁷. Musaddık'ın kendisi de Fransa'da (ve İsviçre'de) eğitim görmüştü ve 1940'larda İran Partisi adlı bir siyasi fraksiyonun parçasıydı. Bu partinin liderleri, birkaç istisna dışında, Berlin, Paris ve Cenevre üniversitelerinde eğitim almışlardı. Bu kuralın istisnalarından biri, eğitimini Tahran'daki bir misyoner okulunda almıştı; bu da aslında tüm parti liderlerinin ya yurt içinde ya da yurt dışında edindikleri Batılı bir eğitime sahip olduklarını gösteriyordu. İran Partisi, "seyreltilmiş bir Fransız sosyalizmi biçimini"²⁸ savunuyordu. İran Partisi ise, Ekim 1941'de kurulan bir Mühendisler Birliği'nden doğmuştu. Bu birliğin kökenleri, "seyreltilmiş Fransız sosyalizmi"nin nereden geldiğini açıklığa kavuşturur. Birliğin ve partinin kurucu üyesi olan Mehdi Bazargan daha sonra şöyle bir not düşmüştür: "1930'larda Avrupa'da öğrenim

²⁰ Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, çev. M. B. DeBevoise (Cambridge: Harvard University Press, 2014), 107.

²¹ Onun iktidarı 1925'ten 1941'e kadar sürdü.

²² Kendisi 1941'den 1979'a kadar iktidardadır.

²³ Abbas Milani, *The Shah* (New York: Palgrave MacMillan, 2011), 42.

²⁴ Milani, *The Shah*, 188.

²⁵ Ervand Abrahamian, *A History of Modern Iran* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 107.

²⁶ Abrahamian, *A History of Modern Iran*.

²⁷ Mohsen M. Milani, *The Making of Iran's Islamic Revolution: From Monarchy to Islamic Republic* (Boulder, CO: Westview Press, 1988), 40.

²⁸ Ervand Abrahamian, *Iran Between Two Revolutions* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982), 190.

görürken, özgür öğrenci birliklerini, özgür dini kardeşlik topluluklarını ve özgür siyasi partileri hayranlıkla izledik. İran'da rejim, tüm bağımsız örgütleri yok etmişti. Sonuç olarak, 1941'de fırsat doğar doğmaz Mühendisler Birliği'ni kurduk"²⁹.

İşte bu Avrupa eğitimlerinden, İran'ın çağdaş tarihindeki belirleyici bir an olan 1953'te birbiriyle çatışan iki sosyalizm türü (Sovyet ve Fransız) doğmuştu. Şah hükümeti için her iki tür de sorun teşkil etmişti. Tudeh Partisi'nin radikallığı ve Sovyetler Birliği ile kanıtlanmış bağları, darbe öncesi yıllarda Âl-i Ahmed de dâhil olmak üzere en önemli üyelerinden bazılarını kaybetmesine yol açmış ve partiyi "resmen yasa dışı" hale getirmişti³⁰. Buna rağmen Musaddık, muhtemelen aldığı Fransız liberal eğitiminin de etkisiyle, partinin faaliyetlerine devam etmesine izin verdi ve bu durum, sonunda onun düşüşünde rol oynamalarına zemin hazırladı. Öte yandan, İran Partisi'nin Fransız sosyalizmi türü, Musaddık'ın ülke kaynaklarını gasp etmeye yönelik emperyal planlarla mücadele eden bir hükümet kurma yolunda bu kadar ilerlemesine olanak tanıyan bir ifade özgürlüğü ve kardeşlik alanı yaratmıştı.

Ancak "İran İçin Fransız Okulları" haberi ve etrafındaki reklamlar, aynı zamanda, Rıza Şah'ın modernleşme çabalarıyla başlayıp halefi ve oğlu tarafından sürdürülen kültürel emperyalizmin devam ettiğinin de göstergesidir. Fransız eğitimini, devlet destekli okullaşma görüntüsü altında Fransız siyasi düşüncesinden ayırmak, Muhammed Rıza Şah hükümetinin bu eğitimin sonuçlarını denetlemesine yardımcı olabilirdi. Ancak bu yaklaşım, ülkede giderek güçlenen ve Âl-i Ahmed'in kitabında yakalayıp özümsemediği Batı karşıtı ruhu görmezden geliyordu. Âl-i Ahmed, Batı'dan gelen malların İran ve Doğu ile ilişkileri belirleyen tek yönlü dayatmasından söz ederken şöyle der:

"Bu dayatılan ticaret, kültürel meselelere, yazıya, söyleme kadar uzanıyor. Gidin şu bir avuç ağır edebiyat dediğimiz külliyatı karıştırın. Dünyamızın bu bölgesinden, en geniş anlamıyla Doğu'dan, Hindistan'dan, Japonya'dan, Çin'den ne haber görüyorsunuz? Tüm gördüğünüz, Nobel Ödülü haberi, yeni papa, Françoise Sagan, Cannes Film Festivali, son Broadway oyunu, en yeni Hollywood filmi haberleridir"³¹.

Âl-i Ahmed ayrıca, Batı tarihinin okullarda ne kadar yaygın biçimde okutulduğundan ve ulusal medyada nasıl tartışıldığından da yakınır:

"Bizler kendimiz, Batı Hastalığı humması içinde, yıllardır okullarımızda, yayınlarımızda ve radyolarımızda şu saçmalıkları haykırıp duruyoruz: Rönesans, pusulanın keşfi, Amerika'nın fethedilmesi, Ümit Burnu'nun dolaşılması, buhar makinesinin icadı, Hindistan'a açılım, elektriğin keşfi ve daha nicesi. Bu şeyler beşinci sınıf coğrafya dersinde bile öğretiliyor"³².

İşte bu Fransız okulunun reklamı, zaten yerel, ulusal ve bölgesel bilgi birikimini geri plana atarak Batı bilgisini öne çıkaran ve yücelten bir eğitim sisteminin yoğun eleştirildiği bir arka planda gerçekleşmektedir. Ancak, "birkaç kuşak İranlı entelektüelin entelektüel incili"³³ haline gelen Garbzadegi, Sepehri'nin hayal gücünü ele geçirmedir. Bazıları bunun, Sepehri'nin kendisini hiçbir zaman bir entelektüel olarak görmediği gerçeğinden kaynaklanabileceğini iddia etse de Sepehri'nin Doğu/Batı ikiliğini, ona topyekûn bir kayıtsızlık göstererek altüst etmesi, bunun aksini işaret eder.

²⁹ Abrahamian, Iran Between Two Revolutions, 188.

³⁰ Milani, The Making of Iran's Islamic Revolution, 40.

³¹ Al-e Ahmad, Occidentosis, 63.

³² Al-e Ahmad, Occidentosis, 46.

³³ Boroujerdi, "Gharbzadegi," 36.

Mektup

"Mektubunu okuduğumda, 'Bu da şair olmak istiyor, vesselam!' diye düşündüm. Ama sonra içim rahat etti; çünkü hatırladım ki siz İranlılar çok... nasıl desem? Biz Amerikalıların deyimiyle, Duygusalsınız³⁴. İşte bu yüzden aranızdan iyi şair çıkmaz. Paris'te bir kafede oturur, kahvenizi yudumlar, arkadaşınızla konuşursunuz, yine de mutsuzsunuzdur. Pers halkı buna küstahlık der. Ama aslında bu bir tür hastalık. Bizler Fransız etkisindeyken 'Aerofaji' [hava yutma] dediğimiz türden bir hastalık. Oysa iyi şiir sağlıklı olmakla ilgilidir. İçgörü ve mantık gerektirir. Bildiğim kadarıyla, siz İranlılar genellikle Otoskopi [kendini seyretme] hastalığından mustaripsiniz. Yalnızca Kaşan halkı bu hastalığa bağışıklık kazanmış durumda. Beni ciddi şeyler söylemek zorunda bıraktınız. New York'ta söyleyeceğim daha da ciddi şeyleri duyacaksınız. New York'a gel de hem Amerikan kültürünü hem de beni tanı. Rehberin olurum ve sana şunları gösteririm: Kendi odamı. Birkaç gökdeleni, resimlerimden birini, Birleşmiş Milletler binasını, yazdığım birkaç satırı, hayvanat bahçesinden iki ayıyı, kendi zekâmı, birkaç hippiyi ve bir moda salonunu. Sonra İran'a dönüp, Amerikan kültürünün tamamını³⁵ tek bir yerde idrak ettiğini iddia edebilirsin.³⁶"

Sepehri'nin bu mektubunu motamot biçimde okumak büyük bir yanılgı olur. İlk bakışta, İranlı arkadaşına elitist bir tutumla hitap ediyor gibi görünse de mektubun daha incelikli bir okuması böyle bir izlenimi geçersiz kılar. Kendisini, yeni 'Amerikalı' kimliğiyle diğer İranlıların karşısına şakacı bir şekilde konumlandırarak, aslında halkından ve kendi zamanından kopuk bir şair olmakla ilgili kendisine yöneltilen eleştirilerin bazı eksik yönlerini zekice ortaya koyar. Ancak mektubunda, özellikle İran'daki şiir ortamına yönelik eleştirisi gibi, doğrudan yorumlanması gereken unsurlar da bulunmaktadır.

Mektup, onun iyi bilinen nüktedan karakteri göz önünde bulundurularak okunmalıdır. Bu karakter, ona hem İran'da hem de yurtdışında, özellikle de Doğu ile Batı'yı karşı karşıya getiren belli düşünce kalıplarını eleştirme imkânı vermişti. Mektupta, Sepehri kendini bir Amerikalı gibi davranarak İranlıların karşısına koyarken, aynı zamanda İranlı aydınların takındığı Fransız burjuva tavrını da eleştirir. Aynı zamanda, bu mizahın içinde (ve onun New York'ta kaldığı aynı dönemde yazdığı diğer bazı mektuplarının incelenmesiyle), onun Batı edebiyatı olarak görülen eserleri (onu bir 'hastalık' haline getirmeden) incelemeye verdiği önem bulunabilir. Sepehri, bu edebiyat biçimlerinin sunduğu estetik ve diğer olanaklardan yararlanmanın peşindeydi; kendi şiirlerinde izleri sürülebilecek olanaklar.

Mektubun ilk satırlarında bile, burada bir mekân çokluğu olduğunu görüyoruz. Aslında, İran, Amerika Birleşik Devletleri ve Fransa (ya da daha kesin konuşmak gerekirse Paris) arasında bir üçgenleme söz konusu. Bu üç ulus-devletin, mutlak terimlerle, vatandaşlarında görünüşte yarattığı nitelikler de bu üçgenin içinde yer alıyor. Bu üçgenlemede, kendini Amerikan vatandaşı özne olarak konumlandırırken, arkadaşı Goli ise İranlı vatandaş-özne rolündedir. Birkaç satır sonra, "Persia" (Pers) yazmak için Latin alfabesini seçmesi ve daha da önemlisi, "İran" yerine "Persia" yazması, benimsediği Amerikalı tavrı tamamlamaktadır³⁷.

³⁴ Daha önce de belirtildiği gibi, italik kullanımı, Sepehri'nin mektubunda orijinal Latince biçimleriyle yazdığı sözcükleri göstermektedir.

³⁵ Sohrab Sepehri, . . . I Am Still Traveling [in Persian] (Tehran: Farzan Rooz, 2001), 70.

³⁶ Farsça'dan yapılan tüm çeviriler, aksi belirtilmediği sürece yazara aittir.

³⁷ 1935'te, İran'ın İngilizce'deki "Persia" adı, Dışişleri Bakanlığı'nın resmi bir bildirisiyle İran olarak değiştirildi. Ancak bu durum, ülkenin kökenleri hakkında büyük bir kafa karışıklığına yol açtı ve pek çok İngilizce konuşulan ülke bu yeni adı kullanmakta yavaş kaldı. 1959'da Dışişleri Bakanlığı'nın bir başka resmi bildirisiyle, her iki adın da kullanılmasına izin verilerek durum düzeltilmeye çalışıldı. Bkz. Ehsan Yarshater, "Communication," in Iranian Studies 22.1 (1989): 62–65. <http://www.jstor.org/stable/4310640>.

Böylece, en baştan itibaren kendisi ile "Goli" arasında bir mesafe yaratır. Ancak Paris'i sık sık ziyaret eden sadece Taraghi değildi. Sepehri'nin kendisi de taşbaskı (litografi) öğrenmek için École nationale supérieure des beaux-arts'a (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) kaydolduğu Paris'te iki yıl geçirmişti³⁸. Sepehri'nin kuşağı arasında, özellikle Paris, İranlı entelektüeller için bir merkezdi. Sepehri'nin çağdaşlarından biri olan, onun şiirlerinden oluşan bir Fransızca derlemeye önsöz yazan ve yayınlanmasına yardım eden Daryuş Şayegan şöyle yazar: "Çocukluğumda Paris'in adı, bana erişilmez bir uzaklığın yankısı gibi gelirdi. Memleketimde Paris'e 'şehirlerin gelini' derlerdi. Ama bu şehri net bir şekilde tasvir edebilecek kimseyi tanıımıyordum"³⁹. Şayegan'ın özetlediği gibi, Paris'in İranlı zihindeki aurası büyüleyici bir esrar ve ihtişamdan ibaretti- zihinde netleşmemiş, kelimelere dökülemeyen bir izlenim olarak yer eden.

İranlı entelektüelin Paris'e dair düşünce tarzını, Casanova'nın kenti "evrensel edebiyat cumhuriyeti" olarak tanımlamasıyla ilişkilendirmek mümkündür. Casanova'ya göre Paris:

Sınırları ve hudutları olmayan bir cumhuriyetin başkenti, her türlü vatanseverlik beyanından muaf evrensel bir vatan, devletlerin olağan yasalarına karşı kurulmuş bir edebiyat krallığı, tek emri sanat ve edebiyat olan ulusötesi bir alan...Dolayısıyla Paris, kendilerini devletsiz ve siyasi yasaların üzerinde ilan edenlerin başkenti haline geldi: tek kelimeyle, sanatçıların⁴⁰.

Casanova, bu niteliklerin Paris'in "görünürde birbiriyle çelişen özelliklerinden"- yani "dünyanın entelektüel başkenti" ve aynı zamanda "siyasi demokrasinin kaynağı" olmasından⁴¹- doğduğunu iddia eder. Dolayısıyla, Paris'in devletsizliği ve sınırlardan yoksunluğu, entelektüelin Paris'teki zihinsel durumuyla ilişkilendirilebilir. Başka bir deyişle, herhangi bir ulus-devlete ait olmadığını iddia edenler, zihinlerine ilişkin olarak da bir devletsizlik geliştirebilirler. Paris, Şayegan'ı bir kez daha alıntılarlamak gerekirse, "içsel bir ruh hali" haline gelir. Walter Benjamin'in *flâneur* kavramını yankılayan Şayegan şöyle yazar: "Bu, yılların geçişiyle, amaçsız gezintilerle, tamamen anlamsız dolaşmalarla, ışığa ve eski, yıpranmış taşlara duyulan hassasiyetle yaratılan zihinsel bir ruh halidir."⁴² Ve öyle görünüyor ki, Sepehri'nin eleştirdiği şey tam da Paris'teki bu var olma biçimi ve onun yol açtığı edebi yaratımlardır. Sepehri, amaçsız olmayan gezintileri savunarak Paris'i İranlı entelektüel imgelemindeki merkezi konumundan uzaklaştırır – tıpkı "Adres" şiirinde görülebilecek türden gezintiler. Şiirin başlığının kendisi bile anlamlı bir arayışa işaret eder. Ancak şiire geçmeden önce, Sepehri'nin Paris'in kendisine değil, onun İranlı entelektüelin hayal gücü üzerindeki etkisine karşı yazdığını netleştirmek önemlidir.

Paris kafelerinde oturan İranlı entelektüelleri eleştirerek, aslında çağdaş Fars şiirini eleştirmektedir. Başkalarının belki entelektüellerin küstahlığı ve umutsuzluk duygusu olarak gördüğü şeye, o bir hastalık demektedir. Aerofaji (aerophagia), "stres anlarında"⁴³ aşırı hava yutma" olarak tanımlanır; bazı tanımlara histeri⁴⁴ terimi bile dahildir.

³⁸ Houman Sarshar, "Sohrab Sepehri," in Encyclopedia Iranica (online edition, 2009). <http://www.iranicaonline.org/articles/sepehri-sohrab>.

³⁹ Daryush Shayegan, In Search of Lost Spaces [in Persian] (Tehran: Forouzan, 2013), 111.

⁴⁰ Casanova, The World Republic of Letters, 29.

⁴¹ Casanova, The World Republic of Letters, 23.

⁴² Shayegan, In Search of Lost Spaces, 113.

⁴³ Oxford English Dictionary, s.v. "aerophagy (n.)." Accessed June 28, 2018. <http://www.oed.com/view/Entry/3148?redirectedFrom=aerophagia#eid9706562>.

⁴⁴ Merriam-Webster, s.v. "aerophagia (n.)." Accessed June 28, 2018. <https://www.merriam-webster.com/medical/aerophagia>.

Hastalığa Fransızca bir isim vermesi ve bunu 'Fransız' olarak görüldükleri bir zamanla ilişkilendirmesi, onu Avrupa'da siyasi veya edebi ilham arayanlarla araya açık bir mesafe koyar. Kaygıdan ötürü çok fazla hava yutma hastalığı, insanı hasta ederken tok bırakır; ancak bu tokluk, midedeki hava kabarcıklarından başka bir şey değildir ve kişiyi iyi şiir yazmaktan alıkoyar. Aynı yılın ilerleyen zamanlarında, New York'tan başka bir arkadaşına yazdığı bir mektupta, Amerika Birleşik Devletleri'nde edebiyat ve sanat üretme imkânını Avrupa ile şöyle karşılaştırır:

Amerikan şiiri, her ne olursa olsun, geniş bir alana sahip. Ve insana cesaret veriyor. Buradaki sanatta etkileyici olan şey, mesafe ve mekân. Buradaki eserlerde hareket etmeye ve nefes almaya yer var. Eleştiri daha sonra gelir...Biz iyi yetiştirilmedik. Avrupa bizi bir trans haline soktu. Tanıdık olanı görebilmek için belli bir şekilde bakmak zorunda kaldık. Müzeye girmeden önce, yolda Vermeer'e baktık...Batı medeniyetinin bazı yönlerinin içimizde uyandırdığı o tatlı ürpertilerden kaçınmak zor. Ama burada, yüklerinden kurtulmalı insan. Belli bir yalınlığa ulaşmalı ve başlamalı... Ben buraya demokrasinin kokusu için gelmedim⁴⁵.

Dolayısıyla, Avrupa medeniyetinin, modernizmin ve demokrasinin ağırlığı, aerofaji hastalığına yol açabilir ve aslında şairi yük altında bırakıp özgün yaratıma izin vermeyen de budur. Sepehri, Avrupa'nın estetik eğitim biçimlerinden uzaklaşarak Yeni Dünya'nın yalınlığına ve imkânlarına yönelir. Önemli olan Amerika'nın coğrafi konumu değildir, asıl önemli olan, onun mekânsal olanaklarıdır: yani mekânın kendisidir. Benzer şekilde, sorun yalnızca Avrupa da değildir. İlk mektubunda iddia ettiği gibi, insanı iyi şiir yazmaktan alıkoyan, İranlı olmakla ilişkilendirilen hastalık, otoskopidir- kelimenin tam anlamıyla, kendini seyretme. Daha spesifik olarak, otoskopi zihinsel hastalığı, "kişinin kendi iç organlarını görselleştirmesi veya onlara dair artmış bir farkındalık geliştirmesi" olarak tanımlanır⁴⁶. Dolayısıyla bu durumda, İranlı yazar, bedeninin dışından bedeninin içinde olup biteni izliyormuş gibi, beden dışı bir deneyim yaşıyor demektir. Eğer bu İranlılara özgü bir hastalıksa, Sepehri'nin öne sürdüğü şey şu gibi görünür: Kişinin kendi iç organlarına, kendi ülkesinin iç yüzüne dair net bir fikir edinebilmesi için belli bir mesafeye ihtiyacı vardır. Onun seyahatleri ve okumaları, ona bu mesafeyi sağlar. (Şakayla karışık) iddiasına göre, Kaşan halkı bu hastalığa karşı bağışıklık kazanmıştır. Zira kendisi de Kaşanlı olan Sepehri, kökenlerinin bilincinde kalarak dışa doğru hareket edebilmiştir. Dahası, bu eksiklikleri hastalık diliyle ifade ederek, Âl-i Ahmed'in *Garbzadeği*'de yarattığı söylemin kendi versiyonunu sunuyor denebilir. Âl-i Ahmed'in "Bir Hastalığın Teşhisi" başlıklı ilk bölümü, garbzadeğiye "dışarıdan gelen ve yayılması için uygun hale gelmiş ortamlarda gelişen bir arıza" gibi davranan bir hastalık olarak tanımlar⁴⁷. Sepehri ise, İranlının otoskopiden mustarip olduğuna atıfta bulunarak, hastalığın bu "dışarıdan gelen bir arıza" teşhisine meydan okur. Aslında, İranlı öznenin zihnini hastalıklı hale getiren şey, içe yönelik kasıtlı saplantısıdır. Sepehri'nin bu hastalık için reçetesi, düşüncede bir devrime yol açacak olan amaçlı harekettir. Hareketin kendisi amaçlı olsa da hareketin varış noktası her zaman net değildir ve bu önemli de değildir.

"Dostun Evi Nerede?"

Sepehri'nin başkaldırı dili ve devrimci ruhu, belki de beklenmedik bir şekilde, "Adres" adlı şiirinde bulunabilir. Şayegan bu şiir hakkında şöyle yazar: "Sepehri'nin şiirsel coğrafyasındaki

⁴⁵ Sepehri, . . . I Am Still Traveling, 66.

⁴⁶ Oxford English Dictionary, s.v. "autoscopy (n.)." Accessed June 28, 2018. <http://www.oed.com/view/Entry/250021?redirectedFrom=autoscopy#eid>.

⁴⁷ Al-e Ahmad, Occidentosis, 27.

tüm temel kavramlar 'Adres'te⁴⁸ özetlenmiştir." Ressam arkadaşı Ebulkasım Saidi'ye ithaf edilen şiir şöyledir:

*'Dostun evi nerede?' diye sordu, günün battığı yerde süvari
Gökyüzü biraz duraksadı.
Dudağındaki geçici ışık dalını kumların karanlığına bağışladı ve
'Ağaca varmadan,
Tanrı'nın rüyasından daha yeşil
Asma dallarının indiği bir sokak var'
Ki orda sadakatin tüyleri kadar mavidir aşk
Erişkinliğin arkasındaki o sokağın taa sonuna kadar başını çevirme.
Sonra yalnızlık çiçeğine doğru yönünü değiştir
İki adım kala güle,
Mitolojik toprağın ölümsüz fiskiyesinde durursun.
Orada yakalar seni şeffaf bir korku.
Gökyüzünün samimi akışında bir hışırtı duyarsın.
Bir çocuğu görürsün
Yüksek bir çama çıkmış, ışığın yuvasından yavrular toplamaktayken
İşte ona sorarsın;
'Dostun evi nerede?'⁴⁹*

Şiirin kendisine geçmeden önce, Sepehri'nin ressam **Saidi**'ye yaptığı ithaf üzerinde durmaya değer. Saidi'nin, ağaç dallarının sanat eserinin dikey ve yatay çerçevesinin ötesine uzandığı bir resmini betimleyen Şayegan şöyle yazar: "Oraya buraya uzanan bu dallar, 'başka bir yer' müjdelere... sürekli göndermelerde bulunulmasına rağmen hâlâ keşfedilmemiş⁵⁰ olan 'başka bir yer'i."

Şayegan'ın Saidi'nin resim pratiğine dair bu tanımı, Sepehri'nin resim ve şiir pratiklerinin de izini sürer (Sepehri'nin işi üzerine yapılan tartışmalarda, onun resim ve şiirinin birbirinin uzantısı olduğu sıklıkla görülür). Üstelik, arkadaşı Saidi'ye benzer şekilde, Sepehri'nin pek çok resmi doğal manzaralar içerir. Dolayısıyla, yukarıdaki dizelerde yolcunun verdiği yön tarifleri, Kiyarüstemi'nin film biçiminde görsel bir yorumla son derece elverişli kılınan canlı, imgelerle dolu bir manzara tasvirine karşılık gelir. Nitekim, Khatereh Şeybani'nin onun sinematik vizyonunu doğrudan Sepehri'nin şiirsel vizyonu ile ilişkilendirdiği "Kiyarüstemi ve Modern Fars Şiirinin Estetiği" adlı çalışmada yazar, Kiyarüstemi'nin "şiirsel dilinin [vurgu eklenmiş]⁵¹ Sepehri'den miras kaldığını" belirtir. İranlı önemli bir ressam ve grafik tasarımcısı olan Morteza Momayez, "Adres" başlıklı Sepehri hakkındaki bir denemesinde şöyle yazar: "Şair Sepehri, ressam Sepehri ile aynıdır ve onun resimlerinde, sözcüklerin aynı esintisi etrafta sıçramaktadır⁵²." Kız kardeşi Paridokht Sepehri ise şöyle yazar: "[Sohrab] resim yapma konusunda eli olan birinin dil bilmese bile imgenin dilini kullanarak dünyanın herhangi yerinde sürüklenip durmadan anlamı iletebileceğine inanırdı." Dolayısıyla Sepehri için, söyleyişiyle hem yalın hem de çağrışım gücü yüksek ve uygulamasının ayrılmaz bir bileşeni olan evrensel

⁴⁸ Shayegan, In Search of Lost Spaces, 190.

⁴⁹ Sohrab Sepehri, Eight Books [in Persian] (Tehran: Tahouri, 1996), 358–59.

⁵⁰ Shayegan, In Search of Lost Spaces, 201.

⁵¹ Khatereh Sheibani, "Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry," in Iranian Studies 39.4 (2006): 537.

⁵² Morteza Momayez, "Address," in Sohrab Sepehri: Poet-Painter [in Persian], ed. Leili Golestan (Tehran: Amir Kabir, 1980), 50.

resim dili⁵³, çeşitli manzaralar arasındaki hareketin merkezî önemini gösteren bir şiir diline çevrilebilirdi.

Şiirin ilk dizesindeki soruya dair gramer yapısı, atlının belirli bir arkadaş aradığını gösterir. Ancak, bu arkadaş o kadar her yerdedir ki, sorunun yöneltildiği herkes kastedilenin kim olduğunu bilir. Bu durum, bazı eleştirmenlerin şiire mistik bir öge atfederek arkadaşın Tanrı olduğunu iddia etmesine yol açmış olsa d, arkadaşın kimliğinin ötesine geçen bir okuma, arkadaşla ulaşan yolun, arkadaşın kendisinden daha önemli olduğunu açıkça ortaya koyar. Şiirin konusu, arkadaşla bir görüşme değildir, böyle bir görüşme de gerçekleşmez. Aksine, şiirin tamamı bir adres tarifidir. Ancak, yön tariflerinin tamamı okunup şiirin sonuna yaklaşıldığında, okuyucunun beklentisinin aksine, verilen adres ve dolayısıyla şiirin bütünü, atlıyı arkadaşına değil, ağacın üzerindeki çocuğa götürür; çocuk da ancak o zaman atlıya arkadaşın evinin yerini söyler.

Dolayısıyla şiiri yorumlamak, çocuk figürünün ve onun rolünün doğru yorumlanmasına dayanır. Kiyarüstemi'nin filmi, bu figüre dair usta işi bir yorum sunar. Dabashi'nin *Close-up: Iranian Cinema, Past, Present and Future* kitabında ifade ettiği gibi: "Tıpkı ruh ikizi Sohrab Sepehri gibi Kiyarüstemi de gerçekliği tüm kalıplardan sıyrılmış bir 'boş levha' (tabula rasa)⁵⁴ olarak yeniden okumanın ve böylece dünyayı yeniden anlamlı ve güvenilir kılmamanın peşindeydi." *Arkadaşın Evi Nerede?* filminde, gerçekliği yeniden okuma eylemi, Ahmed figürü ve onun, öğretmeninin kendisi ve sınıf arkadaşları üzerinde kurduğu iktidarı aşma biçimi aracılığıyla gerçekleşir. Bu filmdeki iktidar dinamiklerini açıklamak, böylece Sepehri'nin göz yormayan başkaldırı dilini somutlaştırır.

Jenerik ve "Sohrab Sepehri'nin anısına" ithafının ardından, seksen dakikalık film, kızgın bir öğretmenin İran'ın kuzeyindeki ücra bir köyde (Sepehri'nin bir diğer kanonik şiiri "Yolcu"yu yazdığı ve İran'da yaşarken zamanının önemli bir kısmını geçirdiği yere yakın) küçük, kasvetli ve kalabalık bir erkek çocuk sınıfına girmesi sahnesiyle açılır. Öğretmen kızgındır, çünkü on dakika geç kalmıştır ve çocukların, kendisinin daha önce talimat verdiği gibi, terbiyeli bir şekilde oturup gelişini sabırla bekleyeceklerini ummuştur. Açık olan tek pencereyi kapatır ve onları azarladıktan sonra, ödevlerini kontrol edebilmek için defterlerini çıkarmalarını ister. Bir çocuk elini kaldırır ve öğretmene, öğrencilerden birinin gelmediğini bildirir. Öğretmen, çocuğa kendisine soru sorulmadıkça konuşmamasını söyleyerek karşılık verir. Öğrencilerden biri olan Nematzadeh, ödevini çıkarır, ancak öğretmenin hayal kırıklığına uğramasına neden olacak şekilde, ödevini defterine değil, bazı kopuk kâğıt parçalarına yazmıştır⁵⁵. Öğretmen ona tekrar tekrar, "Sana kaç defa ödevini defterine yazmanı söyledim?" diye sorar. Çocuk nihayet ürkek bir şekilde üç parmağını kaldırarak cevap verir. Öğretmen bağırmaya ve ağlamaya başlayan Nematzadeh'i azarlamaya devam eder. Bu noktada öğretmen, tekrar tekrar sormaya karar verir: "Sana kaç defa ödevini defterine yazmanı söyledim?" Bir kez daha, öğretmen soruyu birkaç kez tekrarlamak zorunda kalır ve Nematzadeh alçak bir sesle, "Üç defa, efendim," diye yanıtlar. Öğretmen daha sonra, öğrencilerin ödevlerini defterlerine yazmaları gerektiğini açıklar; çünkü birincisi, iş yaparken uyulması gereken kurallar vardır ve ikincisi, çalışmalarının bir kaydı tutulursa, öğretmen iki ay önce yazdıkları ödevle şimdi yazdıklarını karşılaştırabilir. Nematzadeh'i, bunun tekrarlanması durumunda okuldan atılacağı konusunda tehdit eder.

⁵³ Paridokht Sepehri, Sohrab, the Migrating Bird [in Persian] (Tehran: Tahouri Publications, 1997), 88

⁵⁴ Hamid Dabashi, *Close-up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future* (New York: Verso, 2001), 45.

⁵⁵ Bu, küçük çocuğun soyadıdır. İran'da öğrencileri baba tarafından gelen soyadlarıyla, yani aile adlarıyla çağırarak gelenekseldir.

Kiyarüstemi'nin İran'da ödev pratiği ve onun cezalandırıcı, çoğu zaman da işlevsiz ezberci yönleriyle ilgili saplantısı, başta *Ödev* adlı filmi olmak üzere, yapıtları boyunca iyi belgelenmiştir. Aslına bakılırsa hem *Ödev* hem de *Arkadaşın Evi Nerede?* filmleri, Çocuk ve Genç Yetişkinlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü tarafından üretilmiştir. Belgesel tarzında çekilen *Ödev*'de Kiyarüstemi, kameranın arkasına geçer ve ilkokul çocuklarına, ne tür ödevler verildiği, ödevlerine kimsenin yardım edip etmediği ve ödevlerini tamamlamadıkları için hem evde hem de okulda maruz kaldıkları (bazen fiziksel) disiplin yöntemleri de dâhil olmak üzere bir dizi soru yöneltir. Daha önce bahsedilen *Arkadaşın Evi Nerede?* filminin açılış sahnesinde, ödevin tamamlanmış olmasının, doğru yere yazılmadığı sürece yeterli sayılmadığını görürüz. "Kendi çapında diktatörce⁵⁶ emir ve kurallarıyla" öğretmen, Nematzadeh'in ödevini geçersiz saymasının gerekçesini açıklamaya çalışırken, filmin final sahnesi, öğretmenin taciz edici, boğucu tavrının ardında gizlenme ihtimali olan erdemli niyetlere dair izleyicinin besleyebileceği tüm yanılsamaları altüst eder.

Filmin final sahnesi, yine sınıfta geçer ve sabah yaşanan olaylar, bir önceki günkü olayların neredeyse birebir aynısıdır. Ancak aradan geçen sürede, Nematzadeh arkadaşı Ahmed'i tüm gün aramıştır. Çünkü Ahmed, yanlışlıkla arkadaşının defterini eve götürmüştür. Hatasını fark ettiğinde, arkadaşının evini bulmak için yola koyulmuştur. Uçsuz bucaksız tepelerin ve vadilerin, yeşil ormanların ve mütevazı evlerin manzaraları eşliğinde Ahmed'i, kapı kapı dolaşırken, komşulara ve köylülere Nematzadeh'in nerede yaşadığını bilip bilmediklerini sorarken görürüz. Başarısız arayışının sonunda eve döner ve hem bezginlik hem de kararlılıkla ödevini yazmak için oturur. Ertesi gün, öğretmen öğrencilerden ödevlerini çıkarmalarını ister; çünkü aynı çocuk elini kaldırır ve öğretmene, dün gelmeyen çocuğun bugün de sınıfta olmadığını söyler; öğretmen ona, kendisine soru sorulmadıkça konuşmamasını söyler. Nematzadeh birkaç kopuk kâğıt parçası çıkarır ve öğretmenin kontrol için kendi sırasına gelmesini umutsuzlukla bekler. Ancak bu kez, öğretmen daha masasına varmadan, geç kalan Ahmed yanına sessizce sokulur hem Nematzadeh'in hem de kendi defterini çıkarır ve her iki defteri de dün geceki ödevi gösterecek şekilde açar; arkadaşının ödevini onun yerine yazmış olduğunu görürüz. Kamera ile beraber endişeyle öğretmenin aynı el yazısını fark edip etmeyeceğini bekleriz. Beklendiği üzere, öğretmen fark etmez; sayfaları hızla çevirir, ödevlerin tamamlandığına dair deftere işaret koyar ve bir sonraki öğrenciye geçer.

Açılış ve kapanış sahnelerindeki bu formüle dayalı tekrar, İran'da tarihsel olarak öğrencilerden istenen, Fars edebiyatına dair ödev yazma eyleminin tekrarlı doğasının mükemmel örnekleridir. Öğretmenler normalde bir öğrenciden öğrendikleri Farsça kelimeyi iki veya üç kez kopyalamasını isterdi. Bir diğer yaygın uygulama da bir öğrencinin diktede yanlış yaptığı kelime veya cümleleri tekrar tekrar yazdırmaktı. Öğrenciler arasında, tüm cümleleri tekrar tekrar kopyalamaya zorlandıklarında "rajzadan" yaygın bir pratikti- kelimenin tam anlamıyla kelime iplikleri oluşturmak: Bu, satır satır değil de sütun sütun yazarak zaman kazanma yöntemi idi: Öğrenci, her satıra önce her cümlenin ilk kelimesini, sonra ikinci kelimeyi, sonra üçüncüyü yazar ve bu şekilde devam ederek zaman kazanırdı. Sonuç olarak, öğrenci, öğretmenin asıl amaçladığı şeyi (cümlelerin tamamını kopyalamayı öğrenmek) kavramadan sayfada mükemmel kelime sütunları üretti. Sepehri'nin bir diğer kanonik şiiri "Suyun Ayak Sesleri"nde de benzer şekilde mükemmel metin sütunları görürüz. İlk bakışta, bu metnin satırları insana dikte pratiğinin nankörlüğünü ve çoğu zaman işe yaramazlığını hatırlatır; ancak satırlar ilerledikçe, okuyucunun devamında ne geleceğine dair beklentisi altüst olur- sütunlar kusurlu hale gelir:

⁵⁶ Dabashi, Close-up, 63.

Bir tren gördüm aydınlık götüren,
Bir tren gördüm fıkıh götüren nasıl da yavaş gidiyordu.
Bir tren gördüm siyaset götüren (ne de boş gidiyordu)
Bir tren gördüm nilüfer tohumları ve kanarya şarkıları götüren⁵⁷

Şiir boyunca, Sepehri böylece geleneksel bir yazma pratiğinin çağrışımıyla, insana öğrencilere dayatılan kuru alıştırmaları hatırlatan nankör bir angaryayla başlar, ancak modeli ilk birkaç kelimedenden hemen sonra değiştirir. Her cümle farklıdır ve her cümlemin başındaki tekrar, tam aksine, nankör veya işe yaramaz olmaktan uzak bir ahenk ve müzikalite yaratır. Benzer şekilde, Ahmed de arkadaşının öğretmeni yanıltmasına ve onun otoritesiyle savaşmasına yardım eder – ki bu otorite, Dabashi'yi bir kez daha alıntılacak olursak, "meydan okunmaktan ziyade görmezden gelinen" bir otoritedir⁵⁸. Onun arkadaşının ödevini yazma eylemini daha da yıkıcı kılan şey ise, eve vardikten hemen sonra tanık olduğumuz bir sahnede yatar. Başarısız arayışından bezmiş halde, Ahmed nihayet kitaplarından dersi kopyalama ödevini (ve daha sonra öğrendiğimiz gibi, arkadaşının kopyalama ödevini de) tamamlamak için oturur. Annesi ona, ödevini bitirdikten sonra ışıkları kapatmasını söyler ve odadan çıkar. Sadece birkaç saniye sonra, oda kapısı rüzgârlı gece tarafından ardına kadar açılır ve kapı pervazından, çamaşır ipinde asılı duran beyaz çarşafların arasında balkondaki annesini görürüz. Ahmed gece gökyüzüne dalar, gözleri önündeki ödevde değil, ufka odaklanmıştır; onunla birlikte kamera da birkaç anlığına, köyün çıtır çıtır gece havasının ve karanlık gökyüzüne karşı çırpınan beyaz çarşafların cazibesine kilitlenir. Bu sahneden, öğretmenin sınıfta çocukların önünde durduğu final sahnesine geçiş yapılır. Öğretmen, dış dünyanın sınıfa sızıp öğrencilerin dikkatini dağıtmasını engellemek için pencereyi kapatmıştı. Ahmed'in ise, uçsuz bucaksız geceye dalan bakışı bir anlığına da olsa, tam da bu kapalılık halini altüst eder- nihayetinde ödevine dönmek zorunda kalmış olsa bile.

Yukarıda bahsi geçen "Yolcu" şiirinde Sepehri şöyle yazar: "Ve bir sığırcık sedir dalına bulunduğu/ mevsimler kitabının sayfası çevrildi/ ve ilk satır şuydu: / Hayat, Havva'nın anlık, renkli dikkatsizliğidir⁵⁹." Havva'nın başkaldırı eylemi, "renkli dikkatsizlik" olarak betimlenir; yüceltilir ve insanileştirilir. Bu tür "anlık... dikkatsizlik(ler)" örnekleri, insanlık halinin bir parçası oldukları için Sepehri'nin eserlerinde sıklıkla görülür. Dolayısıyla Havva'nın o "tüketimi" ne kötülenir ne de cinsiyetlendirilir. Aksine, ustaca, hayatın kaynağı olarak sahiplenilir. Buradan hareketle, Sepehri'nin dünya için olan Cennet tasavvuru yalnızca onun fiziksel niteliklerine ve manzarasına ilişkindir; otoriter, dini anlamından arındırılmıştır. Havva'nın "anlık, renkli dikkatsizliği" sonucu Cennet artık buradadır. Dabashi'nin ifadesiyle, "henüz yaratılmamış bir Cennet'in Adem'i olan ve o Cennet hiç var olmayacak olsa bile, onun ruhunu şimdiden taşıyan" Ahmed figüründe mevcuttur⁶⁰. Bu tema, filmin kaynağı olan "Adres" şiirinde de kendini gösterir. Atlının çocuğa ulaşmak için izlediği yol, cennetvari bir manzarayı çağrıştırır. Şayegan'ın da işaret ettiği gibi, bu manzaranın unsurları, Sepehri'nin şiirsel coğrafyasının adeta doruk noktasını oluşturur. Bu manzarada bir sigara bile "ışığın dalı"dır ve sokaklar Tanrı'nın rüyalarında tasavvur edebileceğinin de ötesindedir. Böylece Sepehri, tartışmasız en yüksek otorite figürünün yaratıcı hayal gücünü zedeler ve hem dünyevi hem de uhrevi olan, daha yaratıcı bir Cennet manzarası hayal etme cüretini gösterir. Bu dünyevi gerçeklikte, isyankâr bir çocuk yuvasından bir kuş yavrusu almak için ağaca tırmanacaktır, ancak çocuğun uzanıp aldığı şey aslında ışıktır. İşte, isyanı ve anlık dikkatsizlikleriyle,

⁵⁷ Sepehri, Eight Books, 279.

⁵⁸ Dabashi, Close-up, 64.

⁵⁹ Sepehri, Eight Books, 312–13.

⁶⁰ Dabashi, Close-up, 64.

"arkadaş"a yolunu gösterebilecek olan da tıpkı Kiyarüstemi'nin Ahmed'i gibi, bu çocuktur. Kiyarüstemi sineması hakkında Dabashi şöyle yazar: "[Bu sinema] her zaman politikanın en uzağında olmuştur, ancak yine de terimin en yıkıcı anlamıyla 'politik' kalmıştır."

İster kasıtlı ister değil, onun sineması, İranlı öznenin oluşumunun altında yatan örtük varsayımları didik didik etmekle aktif olarak meşguldür⁶¹. O halde Sepehri'nin, dönemin devrimci iklimine verdiği "politik" yanıt, insan varoluşunun kökenlerine- çeşitli var olma biçimlerini şekillendirmeye çalışan hegemonik iktidar yapılarını görmezden gelmekle yeniden üretilebilecek çocuksu saflığa- dönmekten ve otoriteye en temel düzeyde meydan okumaktan oluşur. Bu yanıtın doruk noktası ise, herhangi bir kültürel merkezden uzakta, belirsiz bir manzardır. Sepehri, başkaldırısının temel dilini tam da burada konumlandırır.

Onun şiirsel coğrafyasının yol haritasında bir varış noktası olarak okuduğum mektubun son satırlarında, Sepehri Taraghi'ye şunu söyler: Eğer New York'ta onu ziyaret ederse, ona öyle şeyler gösterecektir ki, Taraghi İran'a dönüp "Amerikan kültürünün tamamını tek bir yerde idrak ettiğini" iddia edebilecektir. Tarif ettiği Amerikan kültürünün bileşenleri ve daha da önemlisi, New York'un bu kültürün deposu olması gerçeği, onun yalnızca Amerikan kültürüne değil, genel olarak kültür kavramına dair karakterizasyonu açısından oldukça aydınlatıcıdır: "Birkaç gökdelen, resimlerimden biri, Birleşmiş Milletler binası, yazdığım birkaç satır, hayvanat bahçesinden iki ayı, kendi zekâm, birkaç hippie ve bir moda salonu." Dikkat çekici bir şekilde, kendisini de bu kültürün içine yerleştirir. Başka bir deyişle, onun kendi sanatsal ve edebi üretimleri, onun bakış açısından, Amerikan kültürünün de ayrılmaz bir parçası olabilir. Buradan hareketle, ulus-devletlerin sanatsal üretimlerinin, 'saf' ve 'tekil' olmaktan ziyade, doğuştan çok uluslu ve çeşitli olduğu bir dünya görüşüne kapı aralandığı söylenebilir. Ancak daha da önemlisi, bu, onun geniş anlamıyla kültür fikrine ve aynı zamanda kültürel elitizmle ilgili sorunlarına dair bir işarettir. Sepehri'nin tanıttığı Amerikan kültürü, yine sıradan ve göze batmayan şeylerden oluşur. Başka bir deyişle, Sepehri geleneksel anlamda bir kültürle hiç ilgilenmez. Daha önce bahsedilen diğer mektuplarındaki Amerika Birleşik Devletleri'ne dair iddialarına dönecek olursak, onun "çıplak" Amerikan manzarasında ve sunduğu mekânda, bu Yeni Dünya'yı Cennetvari hayal gücü için bir deney alanı olarak kullanma, kendini "yüklerinden kurtarma" ve İran'da yerden yere vurulmasına neden olan fikirlerini somutlaştırma fırsatı vardır. Ancak bu, New York'un o Cennet olduğu anlamına gelmez. Sürekli seyahat etmesine rağmen, şiirlerinin çoğunu evinde ve büyük oranda Tahran'da değil köylerde yazmıştır- zira Tahran, homojenleşmiş ulusun simgesiydi. Benim niyetim, Sepehri'nin yurtdışında kendini evinde hissettiğini veya ait olacak bir yer bulmaya çalıştığı için sürekli gezdiğini iddia etmek değildi. Aksine, şairin kendisine göre "[Sepehri'nin] eseri hakkında yazılmış en iyi ve en doğru anlatı"⁶² olan metninde Şayegan şöyle yazar:

Sepehri'nin şiiri "mekânın ötesi" ile doludur... "Mekânın ötesi" bir eşiktir; burası ile hayali bir ülke arasındaki aralıktır. Ve asıl yollar, her bir varoluş biçiminden diğerine geçişte açılan bir açıklık değil midir zaten?... Her şiir, "mekânın ötesini", orada olmayan arkadaşını bulmaya bir davettir⁶³.

Bu dizeleri, Sepehri'nin gerçekten de ilgi alanı olan mistisizm merceğinden okumak mümkündür. Ancak, onun "mekânın ötesini bulma" savunuculuğunu salt tinsel bir varoluşa

⁶¹ Dabashi, Close-up, 62.

⁶² Paridokht Sepehri, Sohrab, the Migrating Bird, 98.

⁶³ Shayegan, In Search of Lost Spaces, 189.

indirgemek ister dünyayı dolaşan fiziksel yolculuklar ister İran'ın güneyinde Whitman ve Eliot okuyarak yaşadığı zihinsel yolculuklar olsun, onun ömür boyu sürdürdüğü seyahat pratiğini görmezden gelmek olur. Onların şiir pratikleri üzerine notlar tutarken ve sanatın anlamı üzerine derin düşüncelere dalarken, Ezra Pound'un "Çorak Ülke"yi düzenlemesini onaylamıştı; zira kendi ifadesiyle, "bir sanat eseri tamamlanmış değildir. Bir yapısı yoktur⁶⁴." Dolayısıyla eserleri bir "ninni" olmaktan uzak olan Sepehri, tam da okuyucuyu varlığın temel, Cennetvari kavramlarına geri götüren devrimci yaratım biçimlerine olanak tanıyan düşünce ve biçim özgürlüğünü pratiğe dökmüştür. Sepehri için New York hem bir küresel edebiyatı mekânı hem de bir Yeni Dünya terminali olarak, bu şair-yolcu ve onun gezgin şiirsel kişiliklerinin gerek bireysel düzeyde gerekse kolektif düzeyde bir dil çokluğuyla diyalog halinde hegemonik düşünce biçimlerinden özgürleşme yöntemlerini ifade edebileceği bir "mekânın ötesi" haline gelmiştir. Ancak bu kolektif, ulus-devletin sınırını aşar, jeopolitik alandaki bağımsızlık fikrinin de ötesini tahayyül eder ve sınır düşüncesinden topyekûn bir kurtuluşa doğru çalışır.

⁶⁴ Sepehri, . . . I Am Still Traveling, 25–26.