

# MEDİAD

Medya ve Din Araştırmaları Dergisi | Journal of Media and Religion Studies

ARAŞTIRMA MAKALESİ | RESEARCH ARTICLE

Haziran 2020, 3(1), 79-99

Geliş: 20.03.2020 | Kabul: 01.06.2020 | Yayın: 29.06.2020

## İran'da Devrim Sonrası Sinema: İbrahim Hatemikiya Filmlerinde Devrim Düşüncesi, Cephe ve "Hüviyet" İnşası

Hülya ÖZKAN\*



### Öz

İran, 1979'da gerçekleşen İslam Devrimi'nden sonra yeni bir yapılanma sürecine girmiştir. İslami bir kimliğe sahip olan devrim, sinema üzerinde de etkisini göstererek, sinemanın konumlandırılma ve biçimlendirilme süreçlerinde son derece belirleyici olmuştur. İslami ölçüler çerçevesinde sinemaya getirilen kısıtlamalar özgün ürünlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlarken, kimi dönemlerde ise sinema "ideolojik bir aygıt" olarak kullanılmıştır. Özellikle Irak-İran Savaşı sürecinde İslam Cumhuriyeti rejimi sinemayı kitlesel bir propaganda aracı olarak görmüş ve genç yönetmenleri bu alanda çalışmalarını için teşvik etmiştir. Savaş dönemi sinemasında ağırlıklı olarak belli temalar üzerine yoğunlaşmış, cephe ve cephe arkasındaki gelişmeler filmlere taşınmıştır. Bu çalışmada 1980-2000 yılları arasında savaş konulu filmlerinde kendine özgü yaklaşımıyla dikkat çeken İranlı yönetmen İbrahim Hatemikiya'nın sinema anlayışı ekseninde, savaş sürecinde çekilen filmler ana hatlarıyla aktarılmıştır. 1980'li yıllardan başlanarak savaşa dair çok sayıda ürün veren İran sineması, Hatemikiya'nın çektiği filmler üzerinden tahlil edilirken devrim sonrası süreçte başlayan savaşın, sinemanın biçimlenişindeki rolü literatür taramasıyla tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın örneklemini içinde yer alan Hatemikiya filmleri, devletin ideolojik aygıtlarının kullanımı ve egemen ideolojiyi aktarmaya yönelik söylem ve sahneler kategorize edilerek eleştirel söylem analiziyle çözümlenerek aktarılmıştır. Çalışma kapsamındaki filmlerin karakter ve hikayeleri incelendiğinde savaşın ilk yıllarından itibaren rejimin sinema üzerindeki etkisiyle yönetmenlerin bu alana teşvik edildiği ve bir "hüviyet" sinemasının inşasının amaçlandığı görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** İran Sineması, İbrahim Hatemikiya, Savaş Sineması, Irak-İran Savaşı Filmleri

## Post-revolutionary Iranian Cinema: Revolutionary Thought, Front and Building "Identity" in the Films of Ebrahim Hatamikia

### Abstract

Iran entered a new structuring process after the Islamic Revolution in 1979. The impact of the revolution, which has an Islamic identity, on cinema has been extremely decisive in the process of positioning and shaping the cinema. The restrictions imposed on cinema within the framework of Islamic measures paved the way for the emergence of original products, and in some periods, cinema was used as an ideological device. Especially during the Iraq-Iran War, the Islamic Republic regime saw the cinema as a mass propaganda tool and encouraged young directors to work in this field. During the war period, mainly focused on certain themes, stories about the front and back of the facade were brought to the movies. Iranian cinema, which started with the 1980s and gave many products about the war, was analyzed through the films by Hatemikiya, and the role of the war, which started in the post-revolutionary process, was determined by literature review. In this context, the films of Hatamikia, which are included in the sample of the study, were categorized and transferred by critical discourse analysis by using the ideological devices of the state and the discourses and scenes to convey the dominant ideology. When the characters and stories of the films in the study are examined, it is seen that the directors were encouraged to this field with the influence of the regime on the cinema since the first years of the war and the construction of an "identity" cinema was aimed.

**Keywords:** Iranian Cinema, Ebrahim Hatamikia, War Cinema, Iraq-Iran War Movies

**ATIF:** Özkan, H. (2020). İran'da devrim sonrası sinema: İbrahim Hatemikiya filmlerinde devrim düşüncesi, cephe ve "hüviyet" inşası. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 3(1), s. 79-99.

\* Öğr. Gör. Dr., İstanbul Medipol Üniversitesi, e-mail: hulyaozkan@medipol.edu.tr | orcid.org/0000-0003-4827-664X

## Giriş

Sinema geçmişten bu yana teknik gelişmeler ve sınırlarla ilişkili olarak değişkenlik göstermiş, sahip olduğu devingen yapısı, olayları öyküleme ve harekete dayalı özelliğiyle günümüzün en önemli kitle iletişim araçlarından olmuştur. İlk dönemlerden itibaren sinema, iletişime imkân sağlayan kurgusuyla propagandist fikirlerin iletilmesinde önemli bir zemin olarak kullanılmıştır. İktidarı elinde tutan sınıfın, diğer sınıflar üzerindeki iktidarını devam ettirebilmesi için kullandığı baskı araçlarından olan sinema (Althusser, 2019), rejimlerin/hükümetlerin amaçladıkları noktaya ulaşmak konusunda kullanacakları, başvuracakları çoklu işlevsel araçlar arasındadır. Özellikle 1. Dünya Savaşı’nın ardından sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda etkili bir propaganda aracı olduğu sıklıkla ifade edilmeye başlanmıştır (Shaheen, 2003, s. 171-193).

İran’da da benzer durumun söz konusu olduğu; sinemanın hem Şahlık rejimi hem de 1979’da kurulan İran İslam Cumhuriyeti rejimi tarafından çeşitli dönemlerde önemli bir propaganda aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. 1979’da gerçekleşen İran İslam Devrimi’nin ardından kurulan yeni hükümet sosyal, ekonomik, dini, hukuki hemen her alanda etkisini gösterirken, desteklenme ve kitleler üzerinde yönlendirici gücün, etkinin sağlanmasında çeşitli propaganda araçları kullanmıştır.

İslami bir devrim neticesinde kurulan yeni rejimin önemli propaganda araçlarından biri olan sinemada, rejimin öncelediği İslami değerlere sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Benzer durum devrimin hemen ardından başlayan Irak-İran Savaşı sürecinde de söz konusu olmuştur. Rejim, savaşın konu edildiği filmlerin çekilmesi hususunda teşvik ve destekte bulunmuştur (Mirhaji, 2016, s. 49-66).

Bu çalışmada Irak-İran Savaşı sürecinde sinemaya atfedilen aktarıcılık işleviyle, savaş sürecinde sinemanın rolünün tespiti amaçlanmıştır. Bu bağlamda savaş sürecinin önde gelen yönetmenlerinden İbrahim Hatemikiya’nın filmleri, eleştirel söylem analiziyle incelenmiş ve savaşın kitlelere aktarımı aşamasında tarafların konumlandırılması, savaşla ilişkilendirilen alt temalar, yer verilen karakterler ve savaşla yönelik bakış açıları üzerinde durulmuştur.

İran’da devrim sonrası dönem incelendiğinde de ideolojik bir yeniden üretim sürecinin en önemli araçlarından birinin sinema olduğu görülmektedir. Dolayısıyla dönem filmleri çözümlendiğinde filmlerin kültürel birer metin şeklinde okunmaları, üzerine inşa edilen ideolojik koşullandırmalar ve imalar belirginlik kazanmaktadır. Bu sebeple egemen ideolojinin aktarıcısı rolü verilen filmler incelenirken ideolojik çözümlemeyle değerlendirilmesi gerekmektedir (Kabadayı, 2013, s. 62).

İran’da savaş süreci filmleri ele alındığında da filmler aracılığı ile egemen ideolojinin hakimiyet alanının güçlendirilip genişletilmeye çalışıldığı saptanmaktadır. İbrahim Hatemikiya filmleri incelendiğinde ise alışlagelen yenilgi ve zaferin işlendiği savaş filmlerinden farklı olarak devrimci kadroların savaş dönemindeki fedakarlıklarının, manevyatlarının ve dindar kişiliklerinin ön plana çıkarıldığı; filmlerde devrimle ilişkili bir “kimlik (hüviyet)” inşa etmenin amaçlandığı görülmektedir.

Söz konusu süreçte Hatemikiya’nın yönetmenliğini yaptığı, doğrudan ve dolaylı olarak savaşla konu edinen filmleri aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

Filmin Adı	Yıl
Kimlik (هویت)	1986 (۱۳۶۵)
İzci (دیدهبان)	1988 (۱۳۶۷)
Muhacir (مهاجر)	1989 (۱۳۶۸)
İyilerin Kavuşması (وصل نیکان)	1991 (۱۳۷۰)

Karke'den Rhein'e (از کرخه تا راین)	1993 (۱۳۷۲)
Yeşil Küller (خاکستر سبز)	1993 (۱۳۷۲)
Yusuf'un Gömleğinin Kokusu (بوی پیراهن یوسف)	1995 (۱۳۷۴)
Minu Kulesi (برج مینو)	1995 (۱۳۷۴)
Cam Ajans (آژانس شیشه‌ای)	1997 (۱۳۷۶)
Kırmızı Kurdale (روبان قرمز)	1999 (۱۳۷۸)
Ölü Dalga (موج مرده)	2000 (۱۳۷۹)

Yukarıda sıralanan filmler çalışma kapsamında üzerinde durulan devrim düşüncesi, cephe ve “hüviyet” inşası alt başlıkları ile ilişkili olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda mezkûr unsurların ön plana çıkarıldığı filmler;

- Devrimci düşünce ve kimlik inşasının ön plana çıktığı *Karke'den Rhein'e* ve *Kimlik* Filmleri,
- Cephede yaşananların ve irfani karakterlerin ağırlık kazandığı *İzci* ve *Muhacir* Filmleri
- Savaş sonrası süreçte toplumsal yapının eleştirisinin yapıldığı *İyilerin Kavuşması* ve *Cam Ajans* Filmleri, şeklinde gruplandırılarak incelenmiştir.

### 1. Devrimden Sonra İran'da Sinema (1979-2000)

İran'da 1979 öncesi süreçte yaşanan ekonomik, sosyal ve siyasal sorunların had safhaya oluşması sonucunda sosyal kitlelerin hareketliliğiyle Pehlevi dönemine son verilmiştir. Gerçekleşen İran İslam Devrimi'yle birlikte yeni bir anayasal yapı kurulmuş ve devrim ardı İran'da kurulan yeni rejimin sahip olduğu ideolojiyle ilişkili olarak kurumlar şekillendirilmeye başlanmıştır.

Devrimin hemen ardından yeni rejimin taşıyıcısı olduğu ideolojiden sinema da etkilenmiştir. Zira devrimci kadrolar için sinema; yozlaştırıcı, Batılılaşmaya zemin hazırlayan, emperyalizmin aracı olarak görülmüştür. Sinema, kültürel sömürü için Batı'nın kullandığı bir araç şeklinde nitelendirilmiştir (Allamezade, 1991). Bu sebeple devrimden kısa bir süre sonra ithal filmlere yasaklamalar getirilmiştir. Filmler Pehlevi rejiminin İran'ı Batılılaştırma çabalarının destekçisi olarak görüldüğü için yasaklanmış ve birçok sinema salonu da kapatılmıştır. Giderek azalan sinema salonlarının ve sinema kadrolarının söz konusu olduğu bu süreçte, sinema alanında devrim sonrası yeni bir yapılanmaya geçilmiştir. Bu yeni yapılanma İran sinemasında devrimden sonra belirsizlik, devlet otoritesinin açıkça belirginlik kazanması, ticari sinema, sosyal sinema şeklindeki dönemlendirmeleri beraberinde getirmiştir (Pour, 2007).

Devrime zemin hazırlayan sosyal kitle hareketliliğinin yoğunluk kazandığı 1978 yılından başlanarak 1982'ye kadarki süreçte İran sinemasında bir belirsizlik süreci söz konusu olmuştur. Zira devrimcilerin hedefinde olan sinemada hikâye, oyunculuk, teknik ve film sayısında ciddi düşüş görülmüştür. 1979'da gerçekleşen devrim ile sinemada köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Bu dönemde özellikle devrimin liderliğini üstlenen Ayetullah Humeyni'nin sinemaya yönelik müspet yaklaşımının etkisiyle İran toplumunun İslami temeller üzerinde inşa edilecek bir anlayışla yeniden yapılanmasının, toplumun dönüşümünün sağlanmasında sinemanın katkı sağlayacağı görüşü hâkim olmuştur. Sözü edilen süreçte belgesel tarzı filmlerin sayısında artış görülmüştür. 1982'ye gelindiğinde yeni rejimin otoritesinin sinema alanındaki etkisi sinemanın belli kurumların tekeline geçmesiyle görünür hale gelmiştir. Bu kurumlar filmlere konu olacak hikayelerin İslami bir bakış açısı ile işlenmesini sağlama görevini üstlenmişlerdir (Pour, 2007, s. 121).

Rejim, film ve videoların gösterimi konusunda Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı’nı (Vezaret-e Ferheng ve Erşad-i Eslami) yetkilendirmiş ve böylelikle sinema alanındaki denetimin sağlanması, İslami rejimin esas aldığı ilkelerin bu alanda hâkim kılınması konusundaki düzenlemeler yürürlüğe konmuştur (Emini, 2000).

Devrim sonrası anti-empyralist ve İslami bir sinema anlayışının benimsenmesinde yürütülen çalışmalar üzerinden yetki sahibi olan bir diğer kurum ise 1983 yılında çalışmalarına başlayan Farabi Sinema Kurumu (Bonyade Sinemayiyi Farabi)’dur (Farabi, 2019). Bu süreçte İslami esasları gözeten, resmi ideoloji ile uyumlu filmler çeken yeni yönetmenler ön plana çıkmaya başlamışlardır. Devrimden önce çekilen filmlerde ağırlıklı olarak oyuncular üzerine kurulu bir sinema anlayışı hakimken; devrimin ardından ise sinema daha çok yönetmenler üzerine kuruludur. Oyunculuk ise filmin içeriğinin arkasında kalmıştır (Eşrafi & Khakrand, 2018).

Devrim sonrası İran sinemasında kadın oyuncuların tesettürlü, vücut hatlarını gizleyerek İslami çizgiye uygun şekilde örtünmeleri, gerçek hayatta evli olmayan kadın-erkek oyuncuların birbirlerine temas etmemeleri gerekli görülmüş ve filmlerde şiddete ve cinselliğe yer verilmemesi kuralı da getirilmiştir. Bu kısıtlamalar, yönetmenleri anlatmak istediklerini çeşitli metaforlar aracılığıyla aktarmaya yönlendirmiştir (Emini, 2000). Farabi Sinema Kurumu ayrıca ticari boyuttaki yabancı filmlerin satın alınmasına da yasaklama getirmiştir.

Devrimin hemen ardından başlayan ve 1980’lerin ikinci yarısına kadar devam eden alt yapı kurma sürecinin ardından İran sineması yeni ve özgün filmlerin ortaya çıkmaya başladığı “yenilenme süreci”ne girmiştir. Dönemin ses getiren ilk filmi Amir Naderi’nin *Koşucu* (دوندۀ) filmi olmuştur. *Koşucu*, devrim sonrası İran sinemasının uluslararası alanda tanınan ilk filmidir. 1986’ya gelindiğinde ise uluslararası film festivallerinde İran filmlerinin sayısında artış görülmeye başlanmıştır. Naser Tavga-yi, Abbas Kiyarüstami, Behram Beyza’i gibi yönetmenlerin filmleri uluslararası festivallerde ödüle layık görülmüştür (Oylum & Sivaslıoğlu, 2011, s. 24-27).

Öte yandan 1980’lerin ikinci yarısında savaş alanında çekilen filmlerin sayısında artış görülmeye başlanmıştır. Rejim, film çekimi için gerekli malzemelerin özel sektör tarafından ithal etmesine müsaade etmiştir (Pour, 2007, s. 131). Irak-İran Savaşı’nın sona ermesiyle İran sinemasının ancak toparlanabildiğini söylemek mümkündür.

1990’lara gelindiğinde İran sinemasının tarihsel gelişimi açısından “ticari sinemanın gelişimi” sürecine girilmiştir. Bu süreçle birlikte Batılı seyirci İran sinemasıyla ilgilenmeye başlamıştır. Filmleri yoğun olarak ilgi gören yönetmenlerin başında Abbas Kiyarüstemi ve Muhsin Mahmelbaf gelmektedir. 1998’de ise bir Amerikan firması yüz kırk sinemada göstermek üzere Mecid Mecid’in *Gökyüzü Çocukları* (های آسمان) filmi satın almıştır. Amerikan kültürel pazarına son derece uzak içeriklere sahip İran yapımı filmlerin ilgi görmesi ise bu filmlerin Hollywood filmlerinin aksine, şiddet ve seks sahnelerine yer vermemesiyle açıklanmıştır (Aktaş, 2015). Özellikle Irak-İran Savaşı’nın devam ettiği dönemde dikkat çeken özgün anlatılar oluşturulmuştur.

Dönemin Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı görevinde bulunan Muhammed Hatemi’ye, filmlerde İslami motiflere ağırlık verilmesi gerektiğine dair baskılar yapılmış ve bu süreçte yoğun tartışmalar yaşanmıştır. Yoğun baskıların neticesinde Hatemi görevinden ayrılmayı tercih etmiş, Hatemi sonrası dönemde ise sinema daha muhafazakâr bir yaklaşımın etkisi altında kalmaya başlamıştır. Dönem filmleri için filmlerdeki karakterlerin dindar, iyiliksever ve olumlu tiplere olmalarına özen gösterilirken estetik kaygının daha geri planda bırakıldığı eleştirisinde bulunmuştur (Oylum & Sivaslıoğlu, 2011, s. 28-29).

İran sinemasında 1990’lı yıllarda savaşın da etkisiyle ağırlıklı olarak savaş unsurlarını, kahramanlık duygusunu ve tiplmelerini merkeze alan filmlere



rastlanmaktadır. Savaşın ardından çekilen filmlerde ise savaşa giden İranlı askerlerin döndükten sonra yaşadıkları adaptasyon sorunları sıklıkla konu edinilmiştir. Savaşın dönen askerlerin kendilerini dışlanmış hissetmeleri, yaşadıkları psikolojik problemler ve sosyal hayata uyum sağlayamamaları gibi savaşın insanlar üzerinde bıraktığı etkilerin ele alındığı filmler karşımıza çıkmaktadır. Bu filmler arasında İbrahim Hatemikiya'nın *Karke'den Rhein'e*, (از کرخه تا راین) Rasoul Mollagolipour'un *Safar Be Chazabeh* (سفر به چزابه), Mesud Kimyai'nin *Subay* (گروهبان) filmleri ön plana çıkmaktadır.

Dönemin filmlerinde ayrıca savaş sebebiyle göç etmek zorunda kalan ailelerin yaşadıkları güçlüklerin de konu edildiği görülmektedir. Bu filmlerin başında Khosro Sidnai'nin *Aşkın Sokaklarında* (در کوچه های عشق) filmi, Kiyanuş Ayyari'nin *Abadanlılar* (آبادانیه) ve Behram Beyzai'nin ise *Başu: Küçük Yabancı* (باشو غریبه ی کوچک) filmleri gelmektedir (Oylum & Sivaslıoğlu, 2011, s. 29-30).

1990'lı yılların sonuna gelindiğinde İran sinemasında, senaryolarda ve oyuncuların niteliklerinde önemli bir değişim söz konusu olmuştur. Buna etki eden gelişmelerin başında Irak ile savaşın sona ermesi ve entelektüel çevrelerce rejime yöneltilen eleştirilerin artması gelmektedir. Bu gelişmelerin yanında Muhammed Hatemi'nin 1997'de Cumhurbaşkanı seçilmesiyle de siyasal alandaki esneklik, sinemada da kendini göstermeye başlamıştır.

Bu değişimin en önemli örneklerini Mecid Mecidi'nin *Gökyüzü Çocukları* (بچه های آسمان), Behmen Kubadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (زمانی برای مستی اسب ها), Samira Makhmalbaf'ın *Kara Tahta'sı* (تخته سیاه) ve Cafer Penahi'nin *Daire* (دایره) filmi şeklinde sıralamak mümkündür. Estetik kaygıların ve insan odaklı bir yaklaşımın öncelendiği filmlerin sayısı giderek artmıştır. Özellikle Abbas Kiyarüstami, *Kirazın Tadı* (طعم گیلان) filmiyle büyük ses getirmiştir (Alıcı, 2016, s. 125-160).

Söz konusu dönemin toplumsal, sosyal olaylarını sinemaya taşımasıyla bilenen Daryuş Mehrçui, *Zehir Zemberek* filminde İran'ın en tartışmalı konularının başında gelen kısa süreli evlenme durumunu konu edinirken; Ahmed Reza Derviş ise *Eylül Ayında Doğanlar* (متولد ماه مهر) filminde yükseköğretim problemlerine, gençlerin ideolojik görüşlerine ve dahil oldukları siyasi hareketlere yer vermiştir. Mesud Kimyai ise *Jilet ve İpek* (تیغ و ایریشم) filminde savaş döneminde Batı'nın İran'ı güçsüzleştirmek için tonlarca uyuşturucu maddeyi İran'a getirmesini konu edinmiştir (Pour, 2007, s. 143-144).

Dönemin giderek artış gösteren sosyal sinemasına örnek olarak; İbrahim Hatemikiya'nın *Ölü Dalga* (2001) (موج مرده), Hamid Nimetullah'ın *Butik* (2002) (بوتیک), Maziar Miri'nin *Yarım Şarkı* (2000) (قطعه ناتمام), ve *Suskunluğun Mükâfatı* (پاداش سکوت) (2006), Daryuş Mehrçui'nin *Senturzen* (2006) (سنتوری), Kemal Tabrizi'nin *Kertenkele* (2004) (مارمولک), Raşşan Beni İtimad'ın *Kan Oyunu* (2006) (خون بازی) filmleri sıralanabilir (Pour, 2007, s. 142-155).

## 2. Irak-İran Savaşı Süreci ve Bir Propaganda Aracı Olarak Sinema

İran ile Irak arasındaki ilişkilerin kötü seyri devrim öncesi sürece dayanmakla birlikte İran İslam Devrimi'nden sonraki süreçte de Irak'ın devlet başkanı olan Saddam Hüseyin, İran'da yeni kurulan rejime karşı bir siyaset izlemeye başlamıştır. Saddam Hüseyin'in izlediği siyasetin arka planında 1971'deki çatışmalardan sonra İran'ın Körfez adalarından çekilmemesi, devrimden sonra ise olası devrim ihracı ile Irak'taki Şiiiler üzerindeki etki gücü gibi nedenler gelmektedir. Savaşa doğrudan zemin hazırlayan en önemli gelişme ise Irak'ın İran'da Arapların yaşadığı Khuzistan Bölgesi'nde özerklik istemesi ve bu bölgedeki petrol yatakları üzerinde hak talep etmeye başlamasıdır (Yari, 2010).

1980 yılında Irak'ın İran'a saldırısı sonucunda başlayan savaşta Irak ordusu her ne kadar ilk başlarda İran sınırları içerisine girmiş olsa da iç bölgelere nüfuz edememiştir. İran tarafının da güçlü bir taarruza geçememesi, savaşın çok uzun yıllar devam etmesine sebebiyet vermiştir. Savaş sürecinde Irak, hedeflediği toprakları ele geçirememiş ve özerklik için Khuzistan'da başlattığı isyandan bir sonuç alamamıştır. Zira bu

süreçte İran’da iç güvenlik sağlanmış ve savaşın oluşturduğu etki ile İran’daki farklı özelliklere sahip etnik ve mezhepsel gruplar arasında bir kenetlenme söz konusu olmuştur (Rebiyi & Muhammedpur, 2017, s. 47-74).

Savaşta Saddam yönetimi, üstünlük sağlayabilmek için pek çok İranlı sivil ve askeri hedef alan kimyasal silahlar dahi kullanmıştır.<sup>2</sup> Irak’ın petrol bölgelerine yaptığı saldırıların ABD ve Avrupa ülkeleri üzerinde olumsuz etkiler doğurmasıyla savaşın sonlandırılması için çeşitli girişimlerde bulunulmuş ve bir sonuç alınamamıştır. Çok sayıda insanın hayatını kaybettiği ve her iki ülkenin de ekonomilerinin ciddi zarar gördüğü 8 yıl süren Irak-İran Savaşı, 1988’de taraflar arasında gerçekleşen ateşkes ile son bulmuştur (Yari, 2010).

Irak ile yapılan savaş sürecinde halkın seferberliğinin sağlanması, birlik ve beraberlik bilincinin diri tutulmasında çeşitli propaganda araçları kullanılmıştır (Chelkowski & Dabashi, 2018). Pehlevi döneminde Batılılaşmanın kitlesel kodlayıcısı olarak görülen sinema, devrimin ardından da benzer şekilde ideolojik aygıt olarak görülmeye devam edilmiştir. Ayetullah Humeyni’nin sinema konusunda nispeten müspet bir tutuma sahip olması da devrim ardı süreçte sinemanın önemini yitirmemesine zemin hazırlamıştır. Zira Ayetullah Humeyni’ye göre sinema gençleri yozlaştırmak için değil; modern bir buluş olarak toplumun, insanların yararına kullanılmalıdır. Ayetullah Humeyni, sinemanın yanlış kullanımına karşı olduklarını açıkça ifade etmiştir (Naficy, 2012, s. 7-8). Ayetullah Humeyni, sinemanın kitleler üzerindeki etki gücünü ise “bir filmin tesiri yüz cilt kitap ve dergiden daha fazla” şeklindeki sözler ile ifade etmiş ve kültürel kurumları bu konuda çalışmalar yapmaya teşvik etmiştir (Aktaş, 2015).

Ayetullah Humeyni’nin açıklamaları ve devrimden sonraki süreçte sinema alanında yetkili kurumların yapılandırılması rejimin bütün olarak sinemaya değil, sinema aracılığı ile gerçekleştirildiği ileri sürülen ahlaki yozlaşmaya karşı oldukları sonucuna varılmaktadır. Bununla birlikte Farabi Sinema Kurumu’nun faaliyetleri ile kurumun ideolojik filmlerinin yapımını ve ortaklığını üstlendiği de göz önünde bulundurulduğunda yeni rejimin sinemayı ideolojik bir aygıt olarak kullanmak istediği görüşü ağırlık kazanmaktadır (Devictor, 2008, s. 82-95).

Doğrudan veya dolaylı olarak Peygamberlere, İmamlara, Velayet-i Fakih’e küfreden, Tevhit ve diğer İslami ilkeleri zayıflatan, yozlaşmaya sevk eden, günahkârlığı, tehlikeli alışkanlıkları ve ahlaksızlığı özendiren filmler yasaklanmıştır. Ayrıca İran İslam Cumhuriyeti Devleti’nin “Ne Doğu ne de Batı” politikasına aykırılık; yabancıların kültürel, iktisadi ve siyasi nüfuzunu özendirmek; tüm insanların eşit olduğu ilkesini hiçe saymak; teferruatlı şiddet ve işkence görüntülerine yer vermek; tarihî ve coğrafi gerçekleri saptırmak şeklindeki kurallar da yürürlüğe konuşmuştur (Emini, 2000). Söz konusu kurallar, düzenlemeler incelendiğinde de rejimin sinemaya İslami anlayışın taşıyıcısı rolü verdiği belirginleşmeye başlamaktadır. Devrimin öncelediği İslamileştirme politikaları, kültürel siyasalar vasıtasıyla yeniden bir biçimlendirme sürecini beraberinde getirmiş ve rejimin değerleri çerçevesinde sinema adeta yeniden şekillendirilmiştir (Yaren, 2002). Rejimin ön plana çıkarmak istediği temaları işleyen; İslami değerlere yer veren ve Irak ile yapılan savaşın anlatıldığı filmlerin çekilmesi için yönetmenler teşvik edilmiş, desteklenmiştir (Batur, 2007, s. 110-111).

Hollywood 2. Dünya Savaşı’nı konu edinen çok sayıda filme imza atarken, İran ise Irak ile girilen savaş sürecinden itibaren savaş konu alan filmlere yer vermeye başlamıştır. Özellikle savaşın devam ettiği yıllarda, savaş konulu filmlerin sayısında ciddi bir artış olmuştur. Savaş konu edinen filmler dönemin sineması üzerinde rejimin etkisinin söz konusu olması nedeniyle de rejim tarafından desteklenerek çekilen filmler olmuştur. Bu nedenle sözü edilen süreçte hem yeni yönetmenler hem de yeni filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemin yönetmenleri genellikle ilk filmlerinde savaş konu edinmişlerdir (Tabbaz, 2015 ).

Irak-İran Savaşı'nın ilk yıllarında sinema, halkın savaşa katılımını sağlamak, duygularını harekete geçirmek için kullanılan önemli bir araç olma işlevi taşımıştır. Dönemin ilk filmlerinin hayli sloganik ve propagandist filmler olduğu dikkat çekmektedir. Bu yönüyle İranlı genç sinemacıları savaş sinemasına yönelten ilk film, Hasan Karbahş'ın 1984 yapımı *Aşıklar Diyarı* (ديار عاشقان) olmuştur (Aktaş, 2015, s. 173).

Hasan Karbahş'tan önce Cemşid Haydari'nin 1982'de çektiği *Sınır* (مرز) filmi ise her ne kadar savaşı konu edinse de savaşı, yalnızca sınır ihlaline dayanan basit bir anlaşmazlığa indirgemesi nedeniyle devrim sonrası savaş sinemasına dahil edilmemektedir. Dönemin bir diğer önemli filmi ise, Samuel Khachikiyan tarafından çekilen *Kartallar* (عقاب ها) filmidir. Savaşı konu edinen ilk filmlerde kahramanlar daha çok ordudaki komutanlar olarak gösterilirken, İbrahim Hatemikiya'nın filmleriyle birlikte bu durumun değiştiği görülmektedir. Hatemikiya filmlerinde daha çok Besiciler<sup>3</sup> ve İran Devrim Muhafızları kahraman olarak gösterilmiştir. Kahramanlaştırılan bu karakterlerin (Besicilerin) maneviyatlarına ve dindarlıklarına önem vermeleri, Hatemikiya filmlerinde ön plana çıkarılan özelliklerdir (Tahbaz, 2015).

Savaş sürecinde sinema alanında yetkin kurumlar, devrim öncesi sürecin önde gelen yönetmenlerinden Behram Behzai, Daryuş Mehrçui, Mesud Kimyai, Nasır Takvayı gibi isimlerin savaşı konu edinen filmler çekmeleri hususunda beklenti içerisinde olmuşlardır. Sözü edilen yönetmenler arasından Behram Behzai, savaştan sonraki süreçte yayımlanmasına izin verilen savaş karşıtı bir film olan *Başu: Küçük Yabancı'yı* çekmiştir. Mesud Kimyai ise 1989 yılında çektiği *Yılanın Dişi* (دندان مار) filminde doğrudan savaşı konu almasa bile savaş sürecinde şahsi bir intikam hikayesini konu edinmiştir (Tahbaz, 2015).

Devrimden sonraki süreçte savaşı konu edinen ilk filmlerde doğrudan cephe, kahramanlık temalarının işlendiği ve yoğunlukla savaşın propagandasının yapıldığı görülmektedir. Bu filmler özellikle Doğu bloku ülkelerinin savaş filmlerini anımsatan nitelikteki filmler olmuşlardır. Belli bir süre sonra ise savaş filmlerinin çekiminde uzmanlaşmaya başlayan İranlı yönetmenler filmlerinde salt cephe ve kahramanlık övgülerinden sıyrılarak yoğun olarak dini ve irfani boyutun ön plana çıkarıldığı içerikleri perdeye aktarmışlardır. Ayrıca söz konusu süreçteki film karakterlerinin arifane bir duruşla aktarılmaları da dikkat çekmektedir. Bu karakterler sıklıkla İran Devrim Muhafızları ve Besiciler olmuşlardır. Sözü edilen filmlerde silah vb. savaş aletlerinin yerini bazı diğer araçlar almıştır. Örneğin silahın yerini *İzci* filminde dübün; *Muhacir*'de ise uzaktan kumandalar ile kontrol edilebilen hava araçları almıştır (Ravadrad & Heirnpoor, 2013, s. 57-80).

İranlı sinema eleştirmeni Perviz Cahid, İran'ın savaş filmlerini üç gruba ayırmaktadır. Cahid'e göre ilk grup ticari amaç güdülen filmlerdir. Bu filmler Hollywood'un aksiyon filmlerinin özelliklerini taşımıştır. Cahid, bu filmlere örnek olarak; *Kartallar*, *Sınır* ve *Kani Manga* (Seyfullah Dad'ın yönetmenliğini yaptığı) filmlerini göstermiştir. İkinci grubu oluşturan filmler ise mitleştirilen, efsaneleştirilen karakterlerin anlatıldığı, savaşın ve savaşçılığın kutsallaştırıldığı, şehadetin öneminin ön plana çıkarıldığı filmlerdir. Cahid, bu filmler arasında *Gecede Uçmak* (Rasoul Mollagulipur), *İzci* (İbrahim Hatemikiya), ve *Cam Göz* (Huseyin Kasimi Cami) filmlerini göstermektedir. Üçüncü grubu ise savaşı eleştiren filmler oluşturmaktadır. Perviz Cahid savaşın sosyal, ekonomik ve psikolojik olarak bıraktığı çöküntüyü anlatan filmlere örnek olarak; Behram Behzai'nin *Başu: Küçük Yabancı*, Muhsin Mahmelbaf'ın *İyilerin Düğünü* (عروسی خوبان), İbrahim Hatemikiya'nın *Cam Ajans* (اژانس شیشه‌ای), Rasoul Mollagulipur'un *Zehirli Mantar* (قارچ سمی) filmlerini sıralamıştır. Öte yandan savaşı komedi türünde anlatan ilk film ise Kemal Tebrizi'nin 1996'da çektiği *Leyla Benimledir* (لیلی با من است) filmi olmuştur (Cahid, 2015).

Film eleştirmenleri savaşın ilk yıllarında çekilen filmlerin genel özelliklerini şu şekilde sıralamışlardır;

- İranlı askerler müspet karakterlerdir,
- Filmlerde fedakârlık, şehadet, Müslümanların korkusuzluğu sıklıkla konu edilmiştir,

- Kahramanlar özellikle zihni açıdan olağanüstü güce sahiptirler ve
- Filmlerde tesadüfler önemli rol oynamaktadır (Aktaş, 2015, s. 172-178).

Ayrıca dönemin savaş filmlerinde ağırlıklı olarak genç erkek karakterler ve kimi zaman ise çocuklar gösterilirken, kadınlar ya hiç gösterilmemiş ya da onlara silik karakterler olarak yer verilmiştir. Yeni kuşak yönetmenlerin ise kadını ön plana çıkarmaya başladıkları görülmektedir. Örneğin; Behram Behzai’nin *Başu: Küçük Yabancı* filmi ve Ahmet Rıza Derviş’in savaştan sonraki dönemde hayatın ve yeniden yapılanmanın simgesi olarak ifade edilen *Kimya* (کیمیا), kadın karakterlerin savaş filmlerinde ön plana çıkarılmaya başlandığı ilk filmlerdendir. Hatemikiya’nın savaş konulu filmlerinde yer alan kadın karakterlerin ise savaşın maneviyatının gelecek nesillere aktarılması rollerini üstlendikleri görülmektedir. Kimi zaman ise kadın karakterler cephedeki savaşçıların cephe arkasındaki manevi destekçileri rolündedirler. *Karke’dan Rhein’e* filminde Leyla karakteri, *Yusuf’un Gömleğinin Kokusu* filminde Şirin karakteri, *Minu Kulesi* (برج مینو) filminde ise Minu karakteri bu rolleri üstlenen kadın karakterlerdir.

Öte yandan İran’ın savaş filmleri, dini ve milli göstergelerin yoğunluğu, Aşura gibi dini kimlik taşıyan hadiselerden ilham alışı bu türün evrensel bir dile sahip olmada en fazla zorluk çekilen tür olmasına sebebiyet vermiştir. Özellikle *Muhacir*’de (مهاجر) ideolojik bir yaklaşımla Kerbela olayının canlandırıldığı sahnelere yer verildiği görülmektedir (İsfahani & vd., 2018, s. 215-236).

#### Resim 1. Muhacir’de Kerbela Olayının Canlandırıldığı Sahneler



### 3. İbrahim Hatemikiya’nın “Hüviyet” Sineması: Karakterler Üzerinden Bir Aktarım

1961’de Tahran’da dünyaya gelen Hatemikiya, dindar bir ailede yetişmiş ve dini tedrisatı olan okullarda ilk ve ortaöğrenimini tamamlamıştır. Hatemikiya’nın ailesinin dindarlığı kendisinin sinemayla, televizyonla tanışmasını geciktirse de Hatemikiya, eğitime güzel sanatlar alanında devam etmiş ve sinema alanındaki kariyerine belgesel film çekimiyle başlamıştır. İran İslam Devrimi’nden sonra sinema alanında görünürlük kazanmaya başlayan Hatemikiya, cepheye geçirdiği yaklaşık yedi yılın ardından savaştan sinemaya gelen bir yönetmen olmuştur. Savaş sürecini, savaştaki kahramanlıkları sinemaya taşımaya başlayan Hatemikiya, savaş sineması alanındaki çalışmalarına ilk etapta savaş ve cephe konulu senaryolar yazarak ve kısa filmler çekerek başlamıştır (Daneshnameh, 2019).

Devrim sürecine aktif olarak katılım sağlayanların Irak-İran Savaşı’na da gönüllü olarak katılmaları sebebiyle İbrahim Hatemikiya, İran savaş sinemasını bir “hüviyet” sineması olarak ifade etmektedir. Hatemikiya’ya göre Irak’ın İran’a saldırısı Medine-i Fazıla peşindeki insanlara karşı büyük bir tehdit olmuş ve İranlılar gönüllü olarak bu savaştaki yerlerini almışlardır. Bu yönüyle İran’ın İslami kimliğe sahip sinemasının savaş döneminde kendini ortaya koyduğu ve aslında savaş sinemasının bir hüviyet sineması niteliği taşıdığı söylenebilir (Aktaş, 2015, s. 172).

Hatemikiya filmleri incelendiğinde savaş sonrası dönemi anlattığı filmlerinde üç karakter grubunun ağırlıklı olarak konu edildiği saptanmaktadır. İlk grubu savaş-



tan, cepheden kopmuş siyasi makama sahip olarak dünyevileşen karakterler oluştururken, ikinci grupta savaşçıların cepheyi ve savaşı görmeyen yaşlılarının ya da yakınlarının canlandırıldığı karakterler yer almaktadır. Bunlar daha çok cepheden eşinin ya da ailesinden cephede olanların dönüşünü bekleyen kadınlardır. Hatemikiya filmlerinde yer verdiği kadın karakterleri üzerinden kendilerinden sonraki nesillere, savaşçıların taşıdığı maneviyatı ve bu bakış açısının taşıyıcıları olabileceklerini aktarmaktadır (Purseyid, 2005).

Üçüncü grubu ise savaşçılardan sonraki nesil oluşturmaktadır. Filmlerde bu grup genellikle savaşçıların çocuklarını canlandıran karakterlerdir (Purseyid, 2005). *Karke'den Rhein'e* filminde Yusuf karakteri, *Cam Ajans* filminde Selman karakteri ve *Ölü Dalga* filmindeki Habib karakteri bu grubun önemli örnekleridir.

Hatemikiya filmlerinde kahramanlar dünyevi ilişkilerden uzak karakterlerdir. Sözü edilen karakterler üzerinden filmlerde şehadet, manevi bir emir olarak aktarılmaktadır. Şehitlik ile saadet arasında doğrusal bir bağlantı kurulmaktadır. Karakterlerin madde ile ilişkileri ise Molla Sadrâ'nın felsefi yaklaşımına<sup>4</sup> dayandırılmıştır.

Görsel 2'de de yer verildiği üzere filmlerde İranlı askerler operasyon sahnelerinden önce genellikle ibadet ve dua sahneleri ile aktarılmışlardır. Askerler arasında basıncı gösteren ya da ön plana çıkarılan bir astlık üstlük ilişkisi göze çarpmamaktadır. Bu özellik İran'ın savaş sinemasını diğer savaş sinemalarından ayıran önemli özelliklerdendir. Komutanlara "Hacı" şeklinde hitapta bulunulması da benzer durumun önemli göstergelerindendir.

**Resim 2.** İzci'de İranlı Askerler Operasyon Öncesi Dua Ederken



Hatemikiya filmlerinde, Besicilerin ve İran Devrim Muhafızlarının dindar kimliklere sahip olduğunu ön plana çıkarmış, bu grupların kahramanlıklarına ağırlıklı olarak yer vermiştir. Hatemikiya'nın, İranlı askerlerin yaşadığı duygusal değişimlere, sevinçlere ve üzüntülere sıklıkla yer vermesi de insanı merkeze alan sinemasının önemli özelliklerindendir.

### **3.1. Hatemikiya Filmlerinde Devrimci Düşünce ve Kimlik İnşası: *Karke'den Rhein'e* ve *Kimlik* Filmleri**

İran savaş sinemasının ideale en yakın ürünleri olarak görülen İbrahim Hatemikiya filmleri, savaş sinemasının klişelerini kırması özelliği sebebiyle önem arz etmektedir. Hatemikiya sineması, savaş sinemasının alışlagelmiş zafer ve yenilgilerinin yerine insan odaklı bir yaklaşıma sahiptir. Zira Hatemikiya "savaş sineması" tabirinin kullanılmasına karşı çıkarak, savaşın kötü bir durum olduğunu ve hiçbir sanatçının bunun propagandasını yapmayacağını belirtmiştir. Hatemikiya, İranlı yönetmenlerin savaşa dair sinema yaklaşımlarının dünya savaş sinemasından çok farklı olduğunu, kendi filmlerinde ölümün gölgesindeki güçlü ve samimi dostluklara dikkat çekildiğini, bu insan merkezli bakış açısının zafer ve yenilgilerin önüne geçirildiğini ifade etmiştir (Hatemikiya, 2017).

Filmlerindeki karakterler, sahneler ve belli göstergeler üzerinden devrimcilik ile dindarlık arasında doğrusal bir ilişki kuran yönetmen, devam eden savaş sürecinde

devrime dair söylem ve işaretlere yer vermeyi sürdürmüştür. Özellikle *Karke’den Rhein’e* ve *Kimlik* filmlerinde devrimci bir kimliğin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı görülmektedir. *Karke’den Rhein’e* filminde devrimci kimlik savaş sonrası süreçte diri tutulmaya devam ederken; *Kimlik*’te ise savaş sürecinde canlılığının korunması amaçlanmıştır.

### 3.1.1. Kimlik

Hatemikiya uzun metrajlı filmlerine, 1986’da *Kimlik* (هویت) filmini çekerek başlamıştır. *Kimlik* filminde Hatemikiya, devrimden sonraki süreçte savaşta aktif olarak vazifeler üstlenen devrimciler ile savaşa katılmayan grupların dünya görüşleri arasındaki farklılıkları konu edinmiştir. *Kimlik* filmi özellikle ağırlıklı olarak devrimci karakterlerin olumlanıp, buna karşı diğer cephenin olumsuz bir yaklaşımla aktarıldığı gerekçesiyle eleştirmenlerden olumsuz eleştiriler almıştır (Daneshnameh, 2019).

*Kimlik* filminde genç bir motorcunun (Nasır) savaştan dönen gazilerin bulunduğu hastaneye getirilmesiyle kendi iç dünyasında başlayan sorgulama süreci konu edilmektedir. Nasır geçirdiği bir kaza sonucunda yüzünden yara alır ve kendini taşıyan ambulansın yoldayken bozulması nedeniyle gazilere ayrılan ambulans ile hastaneye getirilir. Gazilerin bulunduğu hastanede tedavi görmeye başlar. Böylelikle gazilerin, savaştan dönenlerin dünyası ile tanışır. Nasır’ın hastanede bulunan karakterlerin hemen hepsi ibadetlerini yerine getiren, dindar tiplerdir. Nasır’ı gönüllü olarak cepheye giden askerlerden zanneden gaziler kendisine saygıyla ve hürmetle yaklaşmaktadırlar. Nasır her ne kadar bu durumdan hoşnut olsa da bir süre sonra vicdan azabı çeker ve gazilerle tanışmasından sonra dünyaya bakışı değişmeye başlar.

*Kimlik* filminde temsil edilen gaziler aracılığıyla izleyici, cephe yani “yeni bir dünya” ile tanıştırılır. Bu dünyada her şeyini vatani için feda eden karakterler yer almaktadır. Filmde Ahmet rolündeki gazi, Nasır’ın kendileri gibi gazi olmadığını farkında olmasına rağmen bunu açıklamaz. Hatemikiya birçok filminde benzer fedakâr karakterlere sıklıkla yer vermektedir (Purseyid, 2005, s. 32-61).

*Kimlik*’te ideolojik ayrımlar vurgusu egemen ideolojinin benimsetilmeye çalışıldığına işaret eden önemli göstergelerdendir. Nasır ve Ahmet karakterleri arasındaki dünya görüşü farklılıkları filmde mümkün olan hemen her yerde seyirciye yansıtılmıştır. Örneğin, Nasır’ın bahçede tesbih ve Kur’an’ı yere attığı sahne ve sabah namazlarına hastanedeki herkes katılırken Nasır’ın iştirak etmemesi, iki farklı yaşam tarzı arasındaki ayrımı keskinleştirerek ortaya koymaktadır. Bu sahnelerde Ahmet karakteri üzerinden seyirciye, devrim ideolojisinin önerdiği tipolojinin taşıması gereken özelliklerin aktarımı yapılmıştır.

Resim 3. Nasır’a Eşyaları Teslim Edilirken



Görsel 3’te yer verilen sahnede başka bir gazinin eşyaları Nasır’ın zannedilip kendisine teslim edilirken, eşyalar arasında Ayetullah Humeyni’nin fotoğrafının da yer alması yine askerlerin devrimci karakterlerini yansıtan önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3.1.2. Karke'den Rhein'e

1993'te çektiği, devrimci ve dini mesajın tüm dünyaya ulaştırıldığı ilk film olarak gösterilen *Karke'den Rhein'e* filmiyle Hatemikiya, savaş sinemasında kendine has çizgisini geliştirmeye devam etmiştir. Hatemikiya Batı'nın, devrim kuşağını dünyaya yanlış lanse ettiğini ve İran halkını savaş sürecinde itham ettiğini belirtmiş ve *Karke'den Rhein'e* filminin Batı sistemiyle mücadeledeki aracı olduğunu ifade etmiştir (Aktaş, 2015, s. 179-180).

*Karke'den Rhein'e* filminde Hatemikiya, Irak-İran Savaşı sürecinde Irak'ın, İran'ın Khuzistan bölgesine yaptığı kimyasal saldırıda görme yeteneğini kaybetmesi sonucunda devlet tarafından tedavi için Almanya'ya gönderilen Said'in yaşadıkları konu edilmiştir. Hatemikiya, tedavi için Almanya'ya giden ve orada kalmak isteyen Besiciler üzerinden savaştan sonra öncelik ve isteklerin değiştiğine işaret etmektedir (Ravadrad & Heirnpoor, 2013, s. 57-80).

Said karakteri Almanya'da hastanede tedavi gördüğü dönemde gözleri iyileşip yeniden görmeye başlayınca kız kardeşi Leyla'dan istediği ilk şey, Ayetullah Humeyni'nin son günlerinin ve cenaze töreninin görüntülerinin kendisine izlettirilmesidir. Said'in görüntüleri izlerken gözyaşlarına boğulması savaşın ardından devrimci bir Besicinin "hayatına karşılık liderine bağlılığının" göstergesidir. Görsel 4.'te yer verildiği üzere Ayetullah Humeyni'nin cenazesinin görüntülerini izleyen Said gözyaşlarına boğulur ve elini ekrana uzatarak görüntüye adeta dokunmak ister. Söz konusu sahnelerde İranlı askerlerin devrime ve devrimin liderine olan sadakatleri ve bağlılıkları açık bir ideolojik aktarım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ve benzeri sahnelerde devrimci düşünce ile özdeşleşen bir kimliğin inşa edilmeye çalışıldığı görünürlük kazanmaktadır.

**Resim 4.** Said, Ayetullah Humeyni'nin Cenaze Töreni Görüntülerini İzlerken



Said'in, Almanya'da kalmak isteyen İranlı bir askere sert çıkışı ve Almanya'da kalmak isteme kararını "Ölmüş bir besici, zavallı bir besici" şeklindeki sözlerle eleştirdiği sahne üzerinden egemen ideolojinin etkisini ve savaş sonrası askerlerin içine girdikleri ruhsal ve düşünsel boşluğu görmek mümkündür.

*Karke'den Rhein'e* filmi aynı zamanda Hatemikiya'nın filmlerinde ön plana çıkan fedakârlık teması ve kahramanlarının iyi yürekli insanlar oluşunun da önemli bir örneğidir. Zira Said karakteri savaşta sadece gözlerini kaybetmemiştir, kimyasal saldırı sırasında maskesini yaralı bir askere taktığı için kanser olmuştur. Ayrıca Said'in hatırladığı savaş sahnelerinde def çalarak bir semazen gibi dans eden askerler ve Said'in roket atışı yaparken Görsel 5.'te belirtildiği üzere semazen gibi kendi etrafında dönmesi de yine Hatemikiya filmlerinde inşa edilen irfani kimliğin önemli göstergelerindedir.

**Resim 5.** Said'in Roket Atışı Yaparken Semazen Gibi Dönmesi



Hatemikiya filmlerinde sıklıkla rastlanan bir diğer sembolikleştirme ise ölüm sahneleridir. Yönetmen karakterin hayata veda edişini çeşitli hava araçlarının göğe yükselmesi ile izleyiciye göstermektedir. Hatemikiya, *Muhacir*'de Esed'in çatışma sonucunda

hayatının kaybettiğini göğe yükselen hava aracıyla, *Karke'den Rhein'e* filminde ise Said'in vefatını, Said'in kardeşinin ve yeğeninin içinde olduğu uçağın göğe yükseldiği sahneyle izleyiciye aktarmıştır.

Hatemikiya filmlerinde kendisiyle bütünleşen ve sembolik olarak özgünleşen bir diğer anlatı ise, filmlerde hayatını kaybeden karakterlerin künyelerinin bir semazen gibi dans ettiği sahnelerdir. Yönetmenin bu sembolik anlatımı, *Karke'den Rhein'e* filminin son sahnesinde de görülmektedir. Bu sahnede yeğeni Yusuf, Said'in künyesini İran'a dönmek için bindikleri uçağın camında daire çizer bir şekilde eliyle hareket ettirmektedir.

**Resim 6.** Yusuf'un, Said'in Künyesini Bir Semazen Gibi Kendi Etrafında Çevirmesi



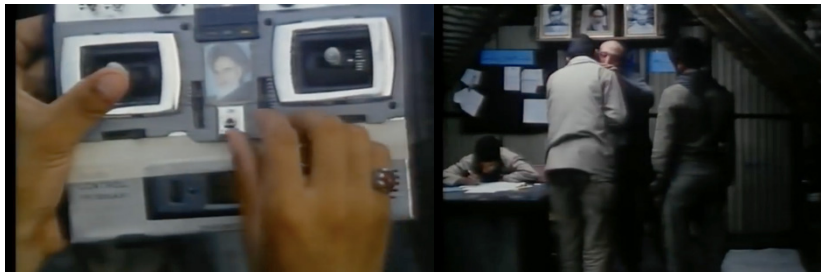
Öte yandan Alman gazetecilerin tedavi için gelen İranlı askerlerle röportajı sırasında askerlerden birinin “*Soru sorması gereken siz değil biziz. Kimyasalları Irak'a Avrupa ülkeleri, Almanya vermedi mi? İnsan hukuku için mi geldiniz yoksa petrol hukuku için mi?*” sorusunu yöneltmesi de Hatemikiya'nın savaş sürecinde Avrupa ülkelerini, savaşın taraflarını açıkça eleştirdiği önemli sahnelerdendir (Purseyid, 2005, s. 32-61).

*Karke'den Rhein'e* filmi son derece dramatik olmakla beraber gerçekliği yansıtırma konusunda çok başarılı görülmüştür. Hatemikiya, bu filmde izleyicileri karakterler aracılığıyla savaşın adaletsizlikleri, sorunları ve değerleri üzerine düşünceleri konusunda teşvik etmeyi amaçlamıştır (Daneshnameh, 2019).

### 3.2. Hatemikiya Filmlerinde “Manevi Bir Mekân” Olarak Cephe: İzci ve Muhacir Filmleri

Hatemikiya cepheden sinemaya geçen bir yönetmen olması sebebiyle ve cephenin kendisinde bıraktığı etkiyle, savaş konu edindiği hemen her filmde mekân olarak cepheye ağırlıklı olarak yer vermiştir. Hatemikiya cephedeki süreci anlattığı filmlerinde askerlerin birlikte ibadet ettikleri sahnelere ağırlıklı olarak yer vermiştir. Kimi cephe sahnelerde ise önemli kararların alındığı ve istişarelerin edildiği yerlerde mutlaka Ayetullah Humeyni'nin fotoğrafının altında ya bir selamlaşma ya da bir arada bulunma söz konusu olmuştur. Bu sahnelerde cephe, özellikle dua ve ibadet edilen sahnelerin yoğunluğu ile manevi bir mekân şeklinde konumlandırılırken, Ayetullah Humeyni'nin görseline yüksek saygı çerçevesinde yer verilmesi ise egemen ideolojinin aktarımına işaret etmektedir.

**Resim 7.** Muhacirin Üzerinde ve Cephede Ayetullah Humeyni Fotoğrafları



Kendilerine yükletilmediği sürece savaşılması gerektiği görüşünü savunan Hatemikiya'nın savaş sevmeyen, savaş sahnelerine son derece sınırlı bir şekilde yer verdiği filmlerinde açıkça fark edilmektedir. Hatemikiya'nın kahramanları da savaş



yanlısı, gösterişli ve iddialı karakterler değillerdir (Sarariyan, 1997, s. 224-225). Özellikle İzci filmindeki Arif karakteri son derece fedakâr ve gösterişsiz bir tiplere olarak karşımıza çıkmaktadır. İzci’de kendi hayatını diğer askerin hayatına feda eden Arif’in hikayesi üzerinden cephedeki fedakarlıklar anlatılmaktadır.

Öte yandan cephedeki birçok filmde askerlerin cepheye gelmeden önceki yaşantılarına ve ailelerine dair herhangi bir bilgiye yer verilmemektedir. Yalnızca cephe koşulları ve yaşantısı ön plana çıkarılmakta, hatta İzci ve Muhacir filmlerinde tek mekân cephe şeklinde bir aktarım yapılmaktadır.

### 3.2.1. İzci

1988 yılında çektiği savaşı konu edinen filmlerinin başında gelen İzci (دیده بان)’de Hatemikiya, savaş filmi çekme konusunda teknik olarak belli bir seviyeye ulaştığını göstermiştir. İzci’de edindiği tecrübeleri daha sonraki savaş konulu filmlerine de aktarmıştır (Daneshnameh, 2019).

İzci’de Irak’ın yoğun hava saldırıları sonucunda hayatını kaybeden askerleri gören Arif, askerlerin geri çekilmek istememelerine şahit oldukça, bu cesaretlerinden çok etkilenir ve askerler için ölümün ve şehitliğin ne olduğunu anlamaya başlar. Hatemikiya, İzci’de Arif’in yaşadığı gelgitler ve iç çatışmalar üzerinden cepheyi, şehitliği ve vatanseverliği anlatmaya çalışır. Hatemikiya, Arif’in iç çatışmaları üzerinden asıl cihadın insanın kendi iç dünyasında verildiği mesajını izleyiciye aktarma çabasıdır. Arif, film boyunca -canını arkadaşları için feda edip “şehit” olana kadar- az konuşan, sıradan bir karakter olarak görünmektedir.

İzci’de de irfani özellikler yoğun olarak göze çarpmaktadır. Örneğin Hasan isimli askerin düşman tanklarını nişan alırken aynı zamanda semazen gibi dönerek bunu yapması Hatemikiya’nın cephedeki askerleri dervişane karakterler şeklinde kimliklendirmek istemesinin önemli göstergelerindedir.

Hatemikiya’nın bu sembolik anlatımı Muhacir, Karke’den Rhein’e ve Yusuf’un Gömleğinin Kokusu (بوی پیراهن یوسف) filmlerinde de sıklıkla göze çarpmaktadır. Muhacir ve Yusuf’un Gömleğinin Kokusu filmlerinde bu sembolik anlatım, askerlerin künyelerinin semazen gibi dans edişi ile perdeye taşınmaktadır. Özellikle Muhacir, sözü edilen sembolik anlatımların ağırlık kazandığı, Hatemikiya’nın irfani olarak ifade edilen filmlerinin başında gelmektedir (Purseyid, 2005, s. 32-61).

### 3.2.2. Muhacir

Muhacir, Hatemikiya’nın hem teknik açıdan hem de konusu itibariyle olgunlaşmış bir eseri olarak kabul edilmektedir. Muhacir, film eleştirmenleri tarafından taşıdığı özellikler itibariyle genç bir yönetmenin çekebileceği üçüncü filminin çok ötesinde niteliklere sahip olduğu şeklinde değerlendirilmiştir (Daneshnameh, 2019).

Muhacir’de Esed ve Mahmut isimli farklı karakterlere sahip askerlerin cephedeki öyküleri anlatılmaktadır. Muhacir, Esed ve Mahmut’un Irak tarafından görüntü almak için gönderdikleri hava aracıdır. Hacı Raufi (cephedeki komutan), Esed ve Mahmud’un Muhacir’i başarılı bir şekilde kontrol etmelerini ister. Bunun için de askerlerden birinin İran tarafından diğerinin ise Irak sınırında kalmasıyla, iki farklı kumandayla Muhacir’in kontrolünü amaçlar.

#### Resim 8. Mahmut’un Arkadaşlarını Ney Üfleyerek Beklemesi



*Muhacir* filmindeki sahneler ve diyaloglar Hatemikiya’nın filmlerinin irfani kimliğinin çok önemli göstergeleridir. Esed’in Muhacir’i kumandayla gökyüzünden kontrol etmeye çalıştığı sahnelerde secde eder pozisyonda olması (Görsel 9.’da), Mahmut’un beklerken ney üflemesi (Görsel 8.’de), askerlerin en sıkıntılı süreçlerinde “zikretme zamanıdır, düşünme zamanı değil (وقت ذکر است وقت فکر نیست)” şeklindeki ifadelerle yer vermeleri, en zor anlarında adeta ilahi bir gücün kendilerine yardım ederek zorluklardan kurtulmaları, Hatemikiya’nın irfani yaklaşımının önemli simgelerindendir. Zira Hatemikiya filmleri savaş ve hayat üzerine tefekkürün anlatıcısıdır.

**Resim 9.** Esed’in Muhacirin Kontrolünü Sağlamaya Çalıştığı Anlar



Hakeza Esed, filmde Iraklı askerler tarafından kuşatıldığında künyelerini Muhacire bağlayarak İran tarafına gönderirken künyelerin rüzgârın etkisiyle dans etmeye başlaması da (Görsel 10.) semazenlerin dansını sembolize etmektedir. Gökyüzüne yükselen künyeler şehadete erişen, ruhları göğe yüklesen İranlı askerleri temsil etmektedir (Pursevid, 2005, s. 32-61).

**Resim 10.** Askerlerin Künyelerinin Muhacirle Birlikte Havalanması



Film eleştirmenlerine göre Hatemikiya *Muhacir* filminde, Ayetullah Humeyni’nin vefatının toplum üzerinde etkisini perdeye taşımıştır. Ali Rıza Khatemi ve İbrahim Asgerzade’nin baş rollerde oynadığı *Muhacir*, 8. Fecr Film Festivalinde çok sayıda ödüle layık görülmüştür (Dorosti, 2019). Hatemikiya, filmlerinde devrim düşüncesiyle ilişkilendirerek inşa ettiği kimlik ve aktardığı savaş süreçlerine ilişkin çizdiği perspektif sebebiyle İran’ın resmi isim ve kurumlarınca da çok kez takdire layık görülmüştür (Kaynak, 2019).

### 3.3. “Toplumsal Duyarsızlığın” Eleştirisi Aracı Olarak Sinema: *İyilerin Kavuşması ve Cam Ajans Filmleri*

İktidarlar ürettikleri söylemler aracılığıyla birey üzerinde hakimiyet kurarken aynı zamanda bireyleri kontrollü özneler haline de getirmek istemektedir. Foucault bu durumu, iktidarın bilgisi dahilinde “normal” ve “dengeli” olanın inşa edildiği şeklinde ifade etmiştir (Foucault, 2012). Bu anlamda filmlerde bireylerin birbirine benzer özelliklere sahip olmaları, benzer bakış açıları taşımaları çabaları söz konusu yaklaşımın bir sonucu şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Hatemikiya filmlerinden *İyilerin Kavuşması* ve *Cam Ajans*’da toplumun eleştirisi yapılırken egemen ideolojinin kendisinin benimsetilmesi sürecinde sinemanın kullanıldığı görülmektedir. Sinema ideolojik bir araç olarak kullanılarak, aktarıcısı olduğu ideolojiyi meşrulaştırma modelleri gerçekleştirilmektedir.

Her iki filmde de egemen ideolojik görüş çerçevesinde devrimci karakterlerin tercihleri ve başvurdukları yöntemler olumlanırken, toplumun savaştan dönenleri

anlamama ve destek olmama durumları yadsınmaktadır. Ayrıca sermayenin ve maddiyatın ön planda tutulduğunun, maneviyatın giderek arka plana atıldığına eleştirisi de belli otorite figürleri aracılığıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerde egemen ideolojik yaklaşım çerçevesinde insan davranışları kesin söylem ve görsellerle adeta yargılanmaktadır.

### 3.3.1. İyilerin Kavuşması

Hatemikiya 1991 yılında çektiği *İyilerin Kavuşması*'dan (وصل نیکان) sonra filmlerinde karakterlerin ve işlenen temaların değişmesine ek olarak filmlerindeki mekânları da değiştirmeye başlamıştır. *İyilerin Kavuşması*'da şehir hayatı ve cephe arasındaki hikayelere yer verilmiştir. Bu filmle birlikte Hatemikiya, cephenin, savaşın duygu ve etkilerini şehirdeki gündelik hayata taşımıştır (Daneshnameh, 2019).

*İyilerin Kavuşması* filminde şehre düzenlenen füze saldırısıyla şehir ahalisi savaşın, cephenin ne demek olduğunu anlamaya başlar. Şehre düşen fakat patlamayan füzeleri şehre cepheden dönen askerlerin imha etmesiyle, şehir insanı hem savaşı hem de askerlerin önemini, fedakarlığını fark ederler. *İyilerin Kavuşması*'nda askerler şehir hayatına dahil edilirken; *Kimlik* filminde ise tam tersi bir durum söz konusu olup; şehir insanı askerlerin, savaşçıların dünyasına girmektedir (Pursevid, 2005, s. 32-61).

*İyilerin Kavuşması* filmini, Hatemikiya'nın önceki savaş filmlerinden ayıran bir diğer özelliği ise İranlı askerinin artık cepheden şehre dönmesi nedeniyle filme kadın karakterlerin de dahil olmasıdır. Kadın, *İyilerin Kavuşması*'da maddiyatı ve fiziki alemi temsil etmektedir (Aktaş, 2015, s. 182). Hatemikiya, *İyilerin Kavuşması*'nda Emir'in nişanlısı karakteri üzerinden cephe dışında kalanlardan devrimin ruhunu ve savaşçıları anlamayanları eleştirmektedir.

Hatemikiya çektiği savaş filmlerinde ayrıca Irak-İran Savaşı'ndan sonra cephe- den dönenlerin daha sonraki yaşantılarında topluma adaptasyon konusunda yaşadıkları sorunları konu edinmiştir. Özellikle *Cam Ajans*, *Karke'den Rhein'e* ve *Minu Kulesi* filmlerinde savaştan dönen askerlerin toplumsal adaptasyonlarını ele almıştır (Tabbaz, 2015).

### 3.3.2. Cam Ajans

Hatemikiya'nın savaş konulu önde gelen bir diğer filmi ise *Cam Ajans*'tır. İranlı film eleştirmenleri İbrahim Hatemikiya'nın *Cam Ajans* filmini çekerken, Sidney Lumet'in *Köpeklerin Günü* (Dog Day Afternoon) filminden etkilendiği değerlendirilmesinde bulunmuşlardır. Hatemikiya, *Cam Ajans* filminde Irak-İran Savaşı'nın sonunda materyalist bir bakış açısının hâkim olduğu İran'da giderek yaygınlık kazanan tüketim kültürünün, savaş sürecinde verilen mücadelenin değerinin göz ardı edilmesine zemin hazırladığını ileri sürmekte ve bu durumu eleştirmektedir. Savaş dönemine şahitlik eden yönetmenlerden olan Hatemikiya, *Cam Ajans* filminde giderek "değerlerinden uzaklaşan" toplumu sert bir şekilde eleştirmektedir (Cahid, 2015).

Filmde biri gazi olan iki eski askerinin; Perviz Parestuyi'nin canlandırdığı Hacı Kazım ve savaşta aldığı yara sebebiyle tedavi için Londra'ya gitmesi gereken Habib Rızai'nin canlandırdığı Abbas karakterlerinin Londra'ya gönderilmek için havayolları şirketinde yolcuları rehin alma hikayeleri anlatılmaktadır. *Cam Ajans*'ta Hacı Kazım karakterinin söylemlerinde toplumsal değerlerden giderek uzaklaşıldığına ve kültürel bir yozlaşmaya dikkat çekilmektedir. Hatemikiya, *Cam Ajans* filminde savaştan dönen askerlerden mesul olan kurumlar ile hesaplaşmak yerine, askerlerin hakkını ararken, halkı sorunları çözmeye, ihtiyaçları giderme konusunda muhatap kabul etmektedir.

Ravadrad ve Heirnpoor, Hatemikiya'nın savaştan dönen gazi ve askerlere toplumsal yaklaşımı eleştirirken, aslında kendi öfkelerini filme yansıttığını ileri sürmüşlerdir. Yönetmen, vatani için kendini feda eden askerlerin geriye döndüklerinde karşılaştıkları muameleyi, "toplumsal duyarsızlığı" filmdeki birçok sahnede izleyiciyle paylaşmıştır (Ravadrad & Heirnpoor, 2013, s. 57-80). Perviz Cahid, filmde topluma yöneltilen birçok sert eleştiriye rağmen Hatemikiya'nın siyasal, kültürel ve sosyal farklılıkları filmde başarılı bir şekilde aktardığını ifade etmektedir (Cahid, 2015).

## Sonuç

Hatemikiya filmleri incelendiğinde devrimci karakterlerin aktarımında arifane bir yaşama dikkat çekildiği, filmlerde savaş döneminde askerlerin maneviyatlarının ön plana çıkarıldığı ve devrim ile cephedeki askerler arasında doğrudan ilişki kurma gayesi ön plana çıkmaktadır. Filmlerde yer verilen asker karakterleri arifane bir cihadın peşindedirler. Hatemikiya askerlerin iç dünyalarındaki gelgitleri gerçekçi bir anlatımla perdeye taşıırken, geçmişin ve İranlılık kimliğinin tahlilini yapmaktadır. Yönetmenin bu noktadaki amacının tarihi hafızadan, geçmişten yararlanarak hikayesini anlamlandırarak toplumsal hafızayı diri tutmak olduğu söylenebilir. Hatemikiya bunu yaparken de İran’ın dini kimliğinin, tarihinin ve edebiyatının olay ve karakterlerine başvurmuştur.

Hatemikiya’nın sinema anlayışı savaşçıların/askerlerin kimliğini, reflekslerini ve yaşantılarını gerçekçi bir biçimde yansıması itibarıyla diğer yönetmenlerin sinemasından ayrılmaktadır. Çektiği filmlerde doğrudan savaşı değil savaşın etkilediği insanı ve toplumsal hayatı merkeze almıştır. Zira Hatemikiya’nın sinema aracılığıyla cepheye değil, cepheden sinemaya geçmesi ve cephenin kendisinde bıraktığı etkiyle, sinemaya yöneldiğini ifade etmesi de sinema anlayışının insan temelli oluşunu daha anlaşılır kılmaktadır. Hatemikiya’nın sinemasının taşıdığı sembolik anlatım özelliğini *Kimlik* filminden itibaren başlayarak diğer filmlerinde de görmek mümkündür. Hatemikiya kendi döneminin karakterlerinin öykücüsüdür. Bu karakterler üzerinden cephedekiler, cephe arkasındakiler ve savaş sonrası şehirlerdeki yaşantı aktarılmıştır.

Hatemikiya filmleri takdim edilirken, filmlerin hemen hepsinde ya Kur’an’dan ayetlere ya da Aşura ziyaretlerinde Şia mezhebine mensupların okuduğu dualara yer verilmektedir. Filmlerinin büyük bir çoğunluğunda mekân genellikle cephe dir. İranlı askerlerin simaları dindar, sakallı birer temsiliyet ile aktarılırken, Iraklı askerler tam tersi bir şekilde yansıtılmaktadır. Hatta çoğu filmde Iraklı askerler uzaktan gösterilmektedir. Örneğin *Muhacir*’deki İranlı askerlerin hepsi genç ve dindar olarak temsil edilen karakterlerdir. Bu karakterlere Ayetullah Humeyni’nin özellikle İranlı gençleri savaşa çağıran konuşmalarına istinaden yer verilmiştir. Yine *Muhacir*’de ideolojik bir yaklaşımla, Aşura’nın ve Kербela’nın canlandırıldığı sahneler de gösterilmektedir.

Cephede geçen filmlerin çoğunda askerlerin geçmişlerine ve cephe dışındaki yaşantılarına dair hiçbir paylaşım yapılmamaktadır. Bu filmlerde aile bağlarına dair herhangi bir ayrıntıya rastlanmamaktadır. Ağırlıklı olarak askerlerin maneviyatları ön plana çıkarılmaktadır. Askerler fiziksel olarak değil zihinsel ve manevi olarak güçlü karakterler şeklinde konumlandırılmıştır. Öte yandan cephe filmlerinde Iraklılar, genellikle savaş sürecinde İranlı askerlere kıyasla teçhizat ve silah konusunda üstün olarak gösterilmiştir. Hatemikiya filmlerinde kahramanlar dünyevi ilişkilerden uzak karakterlerdir. Sözü edilen karakterler üzerinden filmlerde şehadet, manevi bir emir olarak aktarılmaktadır. Şehitlik ile saadet arasından doğrusal bir bağlantı kurulmaktadır.

Filmlerde İranlı askerler operasyon sahnelerinden önce genellikle ibadet ve dua sahneleri ile aktarılmışlardır. Askerler arasında baskınlık gösteren ya da ön plana çıkarılan bir astlık üstlük ilişkisi göze çarpmamaktadır. Bu özellik İran’ın savaş sinemasını diğer savaş sinemalarından ayıran önemli özelliklerdendir. Komutanlara “Hacı” şeklinde hitapta bulunulması da benzer durumun önemli göstergelerindedir. Hatemikiya’nın filmlerinde Besiciler ve İran Devrim Muhafızlarının kahramanlıklarına ağırlıklı olarak yer verildiği görülmektedir. Besicilerin ve İran Devrim Muhafızlarının dindar kimliklere sahip oldukları ön plana çıkarılmaktadır. Hatemikiya’nın İranlı askerlerin yaşadığı duygu değişimlerine, sevinçlerine ve üzüntülerine sıklıkla yer vermesi de insanı merkeze alan sinemasının önemli özelliklerindedir.



Bu bağlamda Hatemikiya'nın savaş sinemasının devrim ardı süreçte kurulan yeni rejimin ideolojik taşıyıcısı olduğu ve devrim ideolojisi ile birlikte bir kimlik inşasının amaçlandığı, "ideal devrimci gençliğin" karakterize edildiği görülmektedir. Aynı şekilde savaş sürecinin ise manevi boyutlarına değinilerek ön plana çıkarılması, savaşa atfedilen "vazife" şuuruna belirginlik kazandırmaktadır. Hakeza karakterler üzerinden verilen mesajlarda da yine tarihsel dinsel arka plana göndermelerde bulunularak toplumsal hafızanın diri tutulmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.

## Son Notlar

<sup>1</sup> Söz konusu kurum devrim öncesi süreçte Kültür ve Sanat Bakanlığı (Vezarete Ferheng ve Hüner) şeklinde iken devrim ile birlikte ise Vezaret-e Ferheng ve Erşad-i Eslami olarak değiştirilmiştir.

<sup>2</sup> Irak'ın savaş sürecinde kimyasal saldırılarda bulunmasına dönem filmlerinde ve savaş sonrası sinemada ana tema ve alt temalar şeklinde yer verilmiştir. Bu filmlerin başında Anne Gibi, Karke'den Rhein'e, Gecede Uçmak filmleri gelmektedir.

<sup>3</sup> Besiciler, İran İslam Devrimi sürecinde Ayetullah Humeyni tarafından kurulan Besic Direniş Gücünü'nün üyesi olan gönüllü milis güçlerdir. Günümüzde İran Devrim Muhafızları'nın bir alt kolu olarak faaliyetlerine devam etmektedir.

<sup>4</sup> Molla Sadrâ'ya göre, "varlığın kavramsal ifadesi zihnimizde şekillenince bilgiye dönüşür. Bu durumda gerçek varlıkla bilgi arasında sadece bir modalite farkı bulunmaktadır. Zihindeki varlık dış âlemdeki varlığın bir yansımasıdır. Bu yansımanın gerçekliği nisbetinde insan âlemde bir yücelme yaşar. Bilgi edinme tasavvufu olduğu gibi bir seyrüsülûk, bir ruhî arınma sürecidir. Sadrâ'ya göre bu süreci önceki irfan sahibi muhakkikler keşfetmiş ve onun dört aşamalı (esfâr erbaa) olduğunu belirlemiştir." (Açıkgeç, 2005, s. 259-265).

### Kaynakça

- Açıkgenç, A. (2005). TDV İslam Ansiklopedisi içinde, *Molla Sadrâ* (s. 259-265). Cilt 30. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Aktaş, C. (2015). *Şark’ın şiiri: İran sineması*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Alıcı, B. (2016). Muhsin Mahmelbaf ekseninde devrim sonrası İran sineması. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33, 125-160.
- Allamezade, R. (1991). *Serabe sinemaya Eslamiye İran*. Neşre Nevid.
- Althusser, L. (2019). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Batur, S. (2007). Siyasal İslam sineması örneğinde İran sineması. 110-111. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Cahid, P. (2015). *Salgerde agaze cenge İran ve Iraq; Deh filme sinemaye ceng*. Ocak 10, 2020 tarihinde [www.bbc.com: www.bbc.com/persian/arts/2015/09/150922\\_151\\_iran\\_iraq\\_war\\_cinema](http://www.bbc.com/persian/arts/2015/09/150922_151_iran_iraq_war_cinema) adresinden alındı
- Chelkowski, P. ve Dabashi, H. (2018). *Bir devrimi sahnelemek; İran İslam Cumhuriyeti’nde propaganda sanatı*. (A. Birer, Çev.) İstanbul: The Kitap Yayınları.
- Daneshnameh. (2019). *Ebrahim Hatemikiya*. 12 03, 2019 tarihinde [www.daneshnameh.roshd.ir:www.daneshnameh.roshd.ir/mavara-print.php?page=ابراهیم+حاتمی+کیا&SSOReturnPage=Check&Rand=0](http://www.daneshnameh.roshd.ir:www.daneshnameh.roshd.ir/mavara-print.php?page=ابراهیم+حاتمی+کیا&SSOReturnPage=Check&Rand=0) adresinden alındı.
- Devictor, A. (2008). Klasik araçlar, özgün hedefler: İran İslam Cumhuriyetinde sinema ve kamu politikası (1979-1997). R. Tapper içinde, *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarisözen, Çev., s. 82-95). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Dorosti, M. (2019). *Cenghaye sinemaye İran; Ez “Mohacer” ta “Ogabha”*. 01 25, 2020 tarihinde [www.khaberonline.ir: www.khaberonline.ir/news/1302330/جنگ-ام-باق-ع-ات-رج-ام-ز-ان-اری-ی-امن-س-ی-اه-ی-گن-ج](http://www.khaberonline.ir:www.khaberonline.ir/news/1302330/جنگ-ام-باق-ع-ات-رج-ام-ز-ان-اری-ی-امن-س-ی-اه-ی-گن-ج) adresinden alındı
- Eşrafi, M. ve Khakrand, Ş. (2018). Berresiye negsh ve cayegaye sinemaye İran der seyre te’evvulat ferhengi ve siyasi munte’i be engelabe İslami İrande doreye Pehlevi dovvom . *Mutalaate Engelabe İslam* , 93-116.
- Emini, A. (2000). *Reva ve nareva der sinemaye İran*. Almanya: Neşre Nima.
- Farabi, B. S. (2019). *Derbareye ma; Bonyade sinemayiye Farabi*. 12 3, 2019 tarihinde [www.fcf.ir: www.fcf.ir/about-us](http://www.fcf.ir:www.fcf.ir/about-us) adresinden alındı
- Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü*. (I. Ergüden, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları .
- Hatemikiya, İ. (2017). Negai be karnameye filmsaziye Hatemikiya. (R. Saba, Rörortaj Yapan)
- İsfahani, M. S. vd. (2018). Tebiine sakhtar gereyaneye sinemaye defaye mugaddes (Mutalaye Moredi Muhacir ve Leyli Ba Men Est). *Resane ve Ferheng*, 1, 215-236.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaynak, Y. (2019). *Kasım Süleymani, Şam Saatine Göre (2018) filminin yönetmenini tebrik etti*. Yeni Kaynak : <http://www.yenikaynak.com/haber/kasim-suleymani-sam-saaatine-gore-2018-filminin-yonetmenini-tebrik-etti> adresinden alındı
- Mirhaji, S. M. (2016). Berresiye neshaneshenasi ertebat miyane baznemayiye mudiran dovletı der sinema ve goftemane mudiriyetiye hakim ber keshver der doreye sahkte film. *Feslnamaye İlmi Pejoeshhi Mudiriyete Sazmanhaye Dovleti* , 49-66.

- Naficy, H. (1996). *Iranian cinema: The Oxford history of world cinema*. (G. Nowell-Smith, Dü.) London: Oxford University Press.
- Naficy, H. (2012). *A social history of Iranian cinema: The globalizing era, 1984-2010* (Cilt 4). London: Duke University Press.
- Oylum, R. ve Sivaslıoğlu, K. (2011). *Ortadođu sineması*. İstanbul : Başka Yerler Yayınları.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel gelişimin ışığında İran sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pursevid, F. (2005). Cephe, nemaye nezdike merdane reha shode ez khak (Berdashti Ez Revayete Sinemayiye İbrahim Hatemikiya). *Feslnameye Mutalaate Milli*(3), 32-61.
- Ravadrad, E. ve Heirnpoor, S. (2013). Teevvulate bastabe ceng der sinemaye İran. *Feslnameye Encumene İraniye Mutalaate Ferhengi ve Ertebatat*(33), 57-80.
- Rebiyi, H. ve Muhammedpur, A. (2017). Tehlile revend ve vijegiyaye cenge temiliye Iraq aleye İran ba tekid ber bonyanhaye cografyaye nezami. *Feslnameye Mutalaate Defaye Mugaddes*, 47-74.
- Sarariyan, (1997). Ez kerha ta ren . *Negdi Sinema* (11), 224-225.
- Shaheen, J. G. (2003). Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 171-193.
- Tahbaz, M. (2015). *Sinemaye ceng der İran; Makbulterin janer behd ez engelab*. Ocak 5, 2020 tarihinde radiofarda.com: [www.radiofarda.com/a/f16-iran-movie-war/27272501.html](http://www.radiofarda.com/a/f16-iran-movie-war/27272501.html) adresinden alındı
- Yaren, Ö. (2002). Devrim sonrası İran sineması: Muhsin Mahmelbaf örneği. Ankara, Türkiye: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yari, H. H. (2010). *Cenge İran ve Iraq chera ve chegune agaz shod?* 02 2, 2020 tarihinde BBC Persian : [https://www.bbc.com/persian/iran/2010/09/100921\\_l44\\_war30th\\_iran\\_iraq](https://www.bbc.com/persian/iran/2010/09/100921_l44_war30th_iran_iraq) adresinden alındı

# MEDIAD

Medya ve Din Araştırmaları Dergisi | Journal of Media and Religion Studies

## Post-revolutionary Iranian Cinema: Revolutionary Thought, Front and Building “Identity” in the Films of Ebrahim Hatamikia

Hülya ÖZKAN

### Extended Abstract

Cinema has changed in terms of technical developments and borders since the past, with its dynamic structure, storytelling events, and the movement-based feature is one of the most important mass media. Since the early periods, cinema has been used as an important ground for communicating propagandist ideas with its fiction that enables communication. Cinema, which is one of the means of pressure used by the class that holds the power to continue its power over other classes, is among the multiple functional tools that regimes/governments will use and apply to reach the point they intended. Especially after World War I, it has been frequently mentioned that cinema is not only an entertainment tool but also an effective propaganda tool.

There is a similar situation in Iran; it is seen that cinema was used as an important propaganda tool in various periods by both the Shah regime and the Islamic Republic regime established in 1979. The new government, which was established after the Iranian Islamic Revolution in 1979, has shown its effects in almost every area of social, economic, religious and legal, and has used various propaganda tools to support and provide a direct impact on the masses.

In cinema, which is one of the important propaganda tools of the new regime established as a result of an Islamic revolution, it is seen that the Islamic values that the regime has prioritized are frequently included. A similar situation was also in question during the Iraq-Iran War that began immediately after the revolution. During the Iraq-Iran War, the Islamic Republic regime perceived cinema as a mass propaganda tool and encouraged young directors to work in this field. During the war period, most of the focus on certain themes, and stories about the front and back of the facade were brought to the movies.

While Hollywood has signed many films about World War II, Iran has started to feature films about the war since the war with Iraq. There was a serious increase in the number of movies on the war, especially in the years of the war. The films about the war were the films that were supported and supported by the regime due to the effect of the regime on the cinema of the period. For this reason, both new directors and new films started to appear in the mentioned process. The directors of this period often dealt with the war in their first films.

In the first years of the Iraq-Iran War, cinema was used as an important tool used to ensure the participation of the people in the war and to activate the emotions. It is noteworthy that the first films of the period were highly sloganistic and propagandist films. It is seen that in the first films that dealt with the war in the period after the revolution, direct front and heroic themes were covered and war propaganda was made intensely. These films were especially movies that resembled war films of Eastern bloc countries.



After a certain period, Iranian directors who started to specialize in the shooting of war films drew only the front and heroic praise in their films and intensely conveyed the content, in which religious and lore dimension was brought to the fore. Besides, it is noteworthy that the movie characters in the process in question are transferred with a pure stance. These characters have often become Iranian Revolutionary Guards. On the other hand, in the war films of the period, mainly young male characters, and sometimes children were shown, the woman was either not shown at all or as faint characters. It is seen that the new generation of directors started to emphasize the woman.

In this study, the cinema of war in Iran was examined in the axis of the cinema of Iranian director Ebrahim Hatamikia, who attracted attention with his unique approach in the films about the war between 1980-2000. While Iran war cinema, which started with the 1980s and produced many products, was analyzed through the films by Hatamikia, the role of the war that started in the post-revolutionary process was tried to be determined.

In this context, the films of Hatamikia, which are included in the sample of the study, were categorized and transferred by critical discourse analysis by using the ideological devices of the state and the discourses and scenes to convey the dominant ideology. When the films of Hatamikia are analyzed, unlike the war films in which defeat and victory are processed, the sacrifices, spiritualities, and religious personalities of the revolutionary cadres are emphasized; movies seem to be intended to build a revolution-related “identity”.

**Bu makale iThenticate yazılımıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.  
This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism detected.**

••••••••••

**Bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiđi Yönergesi”  
kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.  
In this study, the rules stated in the “Higher Education Institutions Scientific Research and  
Publication Ethics Directive” were followed.**