

'Batı' İdeolojisinin 'Batı-Dışı'ndan Üretimi: Akademi Ödüllü Ashgar Farhadi Filmlerinin Kültür Emperyalizmi Boyutundan İncelenmesi

CAN DİKER

Öz

ABD ve İran arasındaki olumsuz ilişkiler, İran devriminden bu yana kimi zaman doğrudan yaptırımlarla, kimi zaman da yumuşak savaş biçiminde sürmektedir. Söz konusu çatışma ortamından kültür ve sanat yapıtları da etkilenmektedir. İran sineması Batılı film festivallerinde aldığı ödüllerle küresel çapta bir üne ulaşırken, ülkedeki kültürel sansür ise yeni yapıtların çıkmasına engel olmaya çalışmaktadır. Bu çalışma, ABD'nin Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından verilen ve küresel çapta prestijli bir ödül olan 'En İyi Yabancı Film Akademi Ödülü'nün beş yıl içinde iki defa aynı yönetmene verilmesinin ardındaki faktörleri kültür emperyalizmi ve şarkiyatçılık perspektiflerden ele almayı denemiştir. 'Dünya sineması' şeklinde ifade edilen Batı-dışı filmlerin ödüllendirilme kriterlerinin Batılı hegemonya açısından nasıl bir öneme sahip olduğu tartışılmıştır. Bu kapsamda İranlı yönetmen Ashgar Farhadi'nin Oscar ödülü kazanan Bir Ayrılık ve Satıcı filmlerine söylem analizi yapılarak şarkiyatçılığa dair izlekler barındırıp barındırmadığı ele alınmış ve sonuç bölümünde Oscar ödülünün kültür emperyalizmi açısından önemi irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şarkiyatçılık, Kültür Emperyalizmi, Oscar, Ashgar Farhadi

Creating the Ideology of 'West' from 'Non-West': Examining Academy Awarded Films of Ashgar Farhadi From the Perspective of Cultural Imperialism

CAN DIKER

Abstract

Relations between the US and Iran have been hostile since the Iranian Revolution. Cultural and artistic works are also influenced by conflicts that sometimes take place in direct conflicts and sometimes in the form of 'soft warfare'. While Iranian cinema has achieved a global reputation with the awards it has won in Western film festivals, cultural censorship in the country is trying to prevent the emergence of new works. This study attempted to address the factors behind the 'Best Foreign Film Academy Award', given by the US Academy of Motion Picture Arts and Sciences, being given twice within five years to Iranian film director Ashgar Farhadi, from cultural imperialism and orientalism perspectives. It will be argued how the criteria for rewarding non-Western films, which are expressed as 'world cinema', have a pre-requisite for current Western hegemony. In this context Ashgar Farhadi's films, *A Separation* and *Salesman*, had been analyzed by its discourse and it had been examined whether the films have included orientalist approach. In conclusion, the importance of the 'Oscar' award in terms of orientalism was examined and how it might be considered as a means of cultural imperialism had been explained.

Keywords: Orientalism, Cultural Imperialism, Oscars, Ashgar Farhadi

1. Giriş

Ashgar Farhadi, Yeni Dalga İran sinemasının önemli yönetmenlerinden birisi olarak kabul edilmektedir. 2004 yapımı *Güzel Şehir* ve 2009 yapımı *Elly Hakkında* filmleriyle uluslararası çapta tanınır hâle gelmiş, 2011 yapımı *Bir Ayrılık* filmi ile Uluslararası Berlin Film Festivali'nde 'Altın Ayı' ödülünü ve kamuoyunda Oscar olarak bilinen ABD'nin Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından 'En İyi Yabancı Film' ödülüne layık görülerek kariyerinin üst noktalarına erişmiştir. Farhadi'nin filmleri güçlü anlatı yapısı ve kendi toplumuna karşı olan eleştirel yaklaşımıyla dikkatleri çekmiş, ancak ideolojik bağlamda yaptığı filmlerin içerdiği politik unsurlar, İran devleti tarafından tenkit edilmiştir. İran devleti adına yapılan açıklamalar İran'a kültürel açıdan da bir savaş açıldığı ve İran'ın dünya nezdinde ötekileştirildiğine yöneliktir. Farhadi ve filmleri İran devleti tarafından eleştirilirken aynı zamanlarda filmlerin uluslararası festivallerde ödüllendirilmesi, filmin söylem boyutunda bulunan ideolojik mesajların farklı biçimlerde yorumlandığının belirgin bir kanıtı durumundadır. İran toplumunu anlatan filmler, Altın Ayı ve Oscar gibi Batılı festivallerin seçkilerinden yüksek kültürle özdeşleşmiş ödüllerini almak için hangi ideolojiyle ilintili bir hâldedir? Bu bağlamda, Oscar ödülü almış filmlerin kültür emperyalizminin bir nesnesi olup olmadığı tartışması bu çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır. Kültür emperyalizmi düşüncesinin kültür ürünlerindeki etkisini anlamak için şarkiyatçılık, ideoloji, hegemonya ve ötekilik düşünceleri de çalışmada irdelenerek Batı ve Batı-dışı olarak şarkiyatçı bir biçimde ikiye ayrılan dünyanın egemen iktidarı nasıl sürekli kıldığı tartışılacaktır.

2. Yirmi Birinci Yüzyılda Kültür Emperyalizmi

Kültür emperyalizmi kavramının kesin bir tanımı bulunmasa da Barker (1989: 292), bu terimin emperyalist denetim sürecinin, destekleyici özellikle kültür biçimlerinin ithal edilmesiyle takviye edilip kolaylaştırıldığı anlamında kullanılmakta olduğunu belirtir. Dolayısıyla kültür ve emperyalizm kavramlarını teker teker ele alarak açıklamak, konuyla ilgili daha geniş bir perspektifin oluşmasını sağlayabilir. Raymond Williams'a göre emperyalizm, iki temel sistemle şekillenir. Bunlar siyasi bir sistem olan on dokuzuncu yüzyıl sömürgeciliğiyle ekonomik bir sistem olan modern kapitalizmdir (1983: 159). Örneğin, Amerikan emperyalizmi fikri ekonomik bir sistemi simgelerken, Sovyet emperyalizmi fikri ise Doğu Bloku olarak bilinen ve 'uydu ülkeler' olarak adlandırılan ülkeler üzerindeki siyasi tahakkümün varlığını temsil eder. Emperyalizm üstünlük fikrinin tahakküm aracılığıyla kabul ettirilerek başka bir devlet ve/veya halk üzerinde kontrol sahibi olup üstün olduğu iddia edilen ile üzerinde tahakküm kurulan arasındaki eşitsiz ilişkiler bütünüdür (Clayton, 2004). Dolayısıyla emperyalist düşüncenin kendisini gerçekleştiribilmesi için yayımları ve sömürüye ihtiyacı bulunur. Ancak,

emperyalizm ile ilgili uygulamaların sürekli devingen olması sebebiyle kavramı tek bir tanıma indirgemek mümkün gözükmez. Emperyalizm, tarihsel boyutta dönem dönem incelenmesi gereken süreçleri ifade etse de güçlü olanın güçsüz olan üzerindeki çeşitli etkileri ve tahakküm uygulamalarını eleştirel bir biçimde ifade etmeye yarayan bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Kültür ise, üzerinde sıkça kavramsal tartışmaların yaşandığı bir diğer kavramdır. Kültürün 'bilgi, inanç, hukuk, gelenek, diğer yetenek ve âdetlerin hepsinin oluşturduğu bir bütün' olarak tanımlaması (Taylor, 1871) insan yaşamının bir bütün olarak ele alınması fikrini de beraberinde getirmektedir. Buna göre kültür, kolektif bir yaşam tarzını tanımlarken birey açısından yaşamın kendisini ifade eder. Bu durum, her bireyin yaşam tarzı ve bireylerin oluşturduğu toplumların kolektif kültürlerinin özgünlüğünü yaratmaktadır. Dolayısıyla iki farklı kültür arasında bir kültürün diğerinin belirgin özelliklerini rıza üretimi yoluyla veya sömürgecilik dönemlerinde olduğu üzere zorla kabul ettirmesi sonucu iki kültürün de benzeşmesi hususu, kültür emperyalizmi düşüncesinin temelini oluşturmaktadır. Rıza üretimiyle kültür emperyalizminin oluşumu, baskın kültürün yaşam tarzının beraberinde getirdiği refahın cazip kılınmasıyla mümkündür. Örneğin, entelektüel ve sanatsal faaliyetler olarak ele alınabilecek müzik, edebiyat, resim, tiyatro ve sinema gündelik yaşam içinde rahatlatıcı bir etkiye sahip olup, "yüksek kültür" olarak modernitenin benimsenmesinde temel rol oynayan faaliyetlerdir (Herman & Chomsky, 2012).

Schiller için kültürel emperyalizm, moderniteyi benimsemiş bir dünya sisteminin ve onun egemen sınıfının, çeşitli toplumsal kurumları şekillendirmek için cezbedici, zorlayıcı, baskılayıcı ve bazen rüşvet teklif edici bir biçimde girişimde bulunup, bu kurumların değer ve yapılarını kendi ideolojik düşüncesine göre yeniden üretmek anlamını taşır (1976: 9). Schiller'in çalışmalarında, kültür emperyalizminin gerçekleşmesinde, küreselleşmenin öneminin oldukça etkili olduğu görülür. Ona göre küreselleşme, dünyadaki insanların ve ulusların çoğunu, kültürel, askerî ve ekonomik alanlarda olmak üzere otoriteye karşı her zamankinden daha savunmasız bırakmaktadır. Schiller, uluslararası medya şirketlerinin ideolojilerinin Amerikan ideolojisiyle bir bütün hâlinde olduğunu savunur ve postemperyalist bir dönemde olmadığımızı söyler. Ona göre farklı itici güçlerin karmaşıklığı bir anlamda basitleştirilebilir: Devlet, toplumsal seçkinler ve ulus ötesi sermayeler, aslında küresel kapitalizmi oluşturan kapsamlı bir tanımın arkasında bulunmaktadır (1991: 21-24).

Küreselleşme aracılığıyla emperyalist düşüncenin kendisini sürekli egemen kılması için bazı kurumların yardımına ihtiyaç duyulmaktadır. Tomlinson (1999), yirminci yüzyılda emperyalist düşüncenin uygulandığı temel organizasyonlardan

birisi olan UNESCO'yu örnek olarak ele alır. UNESCO'nun tüzüğü'nün taslağı hazırlanırken taraf olan 20 ülkenin bulunduğu ve bu ülkeler arasında en çok sesi çıkanların ABD ve Avrupa devletleri olduğunu belirten Tomlinson, bu güçlü devletlerin etkisinin eski sömürgeleri üzerinde örtük bir biçimde devam ettiğini ifade eder. Birer ulus devlet hâline gelen eski sömürge devletlerin her ne kadar törenlerde bayraklarını çekme imkânı ve UNESCO'da diğer ülkelerle eşit oy hakkına sahip olmalarının şekilsel eylemler olmaktan öteye gidemediği vurgulanır. 'Gelişmekte olan' ülkelerin sesi, gelişmiş ülkelerin tahammülüyle duyulmaktadır. Öte yandan, gelişmiş ülkelerin UNESCO'ya olan ekonomik katkıları oldukça fazla olduğundan, kabul etmeyecekleri bir durumda organizasyona verilen ekonomik desteğin kesilmesi sonucu kuruluşun varlığı tehdit altına girebilir. Bu durum da beraberinde çağdaş dönemde emperyalist açıdan bir gerçeğin ortaya çıkmasını sağlar: söylemin erişilebilirliği, kapitalist dünya düzeninde daima ekonomik güce bağlıdır. Dolayısıyla neoemperyalist düzende kimin temsil edildiği ve bu kişilerin nasıl temsil edildiği sorunları önem taşır. Azınlık kültürleri hakkında UNESCO'da birtakım söylemler bulunsa da bu kültürlerin kendilerine ait söylemleri temsil edilemez. Dolayısıyla UNESCO örneğinden görülebileceği üzere, 'Batı' ülkelerinin tahakkümü altında kalan diğer ülkeler adına egemen iktidarın tanımlama yapması gerekmektedir. Bu durum ise şarkiyatçı bakış açısının doğuşuna sebebiyet verir. Şarkiyatçılık, yeni nesil âlimlere, emperyalizmin farklı halklar ve yerler hakkındaki bilginin üretilmesi ve kodlaştırılmasına nasıl müdahale ettiğini ve kültürel yansıtım, birleştirme, devreden çıkarma ve silme gibi söylemsel stratejilerin ortaya çıkmasına ilham kaynağı olmuştur (Clayton, 2004: 451). Bu şekilde emperyalizm farklı kültürlere, sınıflandırmalar yapma imkânı bulmuş, emperyalist bir toplumun kültürünün 'daha üstün' olduğuna inandırması mümkün olabilmektedir. Bu noktada küreselleşme ve teknolojinin faydaları sayesinde kültür emperyalizmi, kitle iletişim araçları sayesinde çok daha hızlı bir şekilde dayatılmaya başlanmıştır.

Küreselleşmenin yarattığı yeni emperyalist düzen sayesinde merkez ülkelerin doğrudan hegemonya kurmaya dayanmasa da dolaylı olarak çevre ülkelere 'nüfuz etmesini' mümkün kılmıştır. Loomba, postkolonyalizm teorileriyle Batı-dışının Batı tarafından nasıl dolaylı olarak şekillendirildiğinin ele alınması gerektiğini söyler. Postkolonyalizm, tek bir küresel kültür yaratmak üzere etnik, kültürel, ırksal ve sınıfsal farklılıkları göz ardı eder ve sömürgecilik döneminin bittiğine dikkat çeker; artık dünya üzerindeki her ülke bir bütünün parçasıdır, ancak bu bütünün nihai sonucu Batılı modernite kültürünü ve neoliberal politikayla belirlenmiş kapitalist ekonomik sistem olmaktadır (2000: 25-38). Dolayısıyla "tarihin sonu" ve benzeri tezler ile postkolonyal yaklaşımların birbirini tamamlayan egemen ideolojinin paralel düşünceleri olduğu görülmektedir. Dünya, eski emperyalist devletlerin baskısı altında Batılı ve Batı-dışı ülkeler olarak kabaca ikiye ayrılmıştır. Ancak,

kapitalist rekabetten dolayı Batılıların da kendi içlerinde çatışma yaşamaları ihtimali de göz ardı edilmemelidir.

Kültür emperyalizminin bir boyutu olan 'medya emperyalizmi' kuramına göre, emperyalist ülkeler tarafından dayatılan kültür ürünlerinin küreselleşme ve gelişmiş teknolojinin bu ülkelerin tekelinde bulunması sayesinde kitle iletişim araçlarına hükmederek üçüncü dünya ülkelerine modern tüketim kültürünün dayatılması mümkündür (Boyd-Barrett, 2016). Üçüncü dünya ülkelerinde kitle iletişim araçları üzerinden alınan içeriğin toplumda yarattığı kültürel değişim, birbirinden farklı kültürlerle göre çeşitli değişkenlikler göstermektedir. Medya üzerinde iktidar olan, iktidar olamayan 'öteki'nin de temsil biçimlerini kontrol edebilmektedir. Bu durum da manipülasyonun ve stereotipleştirmenin önünü açar. Tüm tanımlamalarda görülen esas vurgu, kültür emperyalizminin bir diğerinden ötekine dayatılabileceği unsurudur. Kültür emperyalizmi, emperyalist ülkelerin kitle iletişimi üzerinden diğer ülkelere kendileriyle ilgili olumlu mesajların doğrudan aktarılmasının yanı sıra, 'Batı-dışı' olarak nitelendirilen toplumların üst sınıf temsilcilerinin emperyalist düşünceyi benimseyip kendi kültürlerine emperyalist olanın gözünden bakmaya çalışması sayesinde dolaylı biçimde de gerçekleşebilmektedir.

Egemen modern ideoloji için kültür emperyalizminin uygulanması ve üçüncü dünya ülkelerine empoze edilmesi için kitle iletişim araçları oldukça büyük önem taşır. Sinema filmleri de kültür emperyalizmi için önemli bir kitle iletişim aracıdır. Yıllar boyu "Amerikan rüyası" ile kendi ideolojisini dayatan Hollywood yapımı filmler, kuşkusuz ABD'nin kültür emperyalizmi açısından en büyük güçlerinden birisi olmaktadır. Üstelik ABD, ulusal ve uluslararası film politikasının lehine sonuçlanmasına yönelik eylemlere girişmektedir. Örneğin, '2005 UNESCO Kültürel İfade Çeşitliliğini Koruma ve Tanıtım Sözleşmesi', ülkelerin film dâhil olmak üzere çeşitli kültürel ifade biçimlerini koruyan politikalar yaratmıştır. Ancak, ABD hükûmeti sözleşmeye katılmayı reddederek bunun yerine 20'den fazla ülkede stratejik olarak dış ticaret anlaşmaları başlatmıştır. Bu anlaşmalar, diğer ülkelerin film politikalarını "kotalarını" azaltarak değiştirmiştir; bu, bir ülkenin pazarında belirli bir yüzdesel filmin yurt içinde üretilmesini gerektiren bir politika olarak ele alınmaktadır. Bu azalmayla ABD'nin daha fazla film ihracatı yaparak artık diğer ülkelerde kendi ideolojisinin ürünü olan daha fazla Hollywood filmini gösterilebileceği anlamına gelmektedir (Crane, 2014).

Kültür emperyalizminin uygulamaları tek yönlü olarak düşünülse de aslında daha karmaşık bir ilişki yapısına sahip olabilmektedir. Küreselleşmeyle sinemanın stereotipleştirici niteliği, ideolojik söylemlerin üretimi noktasında iş birliği yaparak öteki olarak nitelendirdiği kültürler üzerinde hegemonya kurmak suretiyle farklı

kültürlerin temsil biçimlerini de kontrol etmeye başlamaktadır. Film yapım, dağıtım ve gösterim ağlarına sahip olmanın haricinde düzenlenen festivallerin ve bu festivallerde verilen ödüllerin de arkasındaki motivasyonun küresel boyutta hegemonya kurmaya yönelik çeşitli ideolojik yaklaşımların bulunduğu söylenebilir. Bu noktada ideolojiyle şekillenmiş temsil biçimlerinin bir filmde nasıl gerçekleştiğini kavramak önemlidir.

3. Sinemada Temsil Biçimleri ve Şarkiyatçı Yaklaşımlar

Bir sinema filmi, yönetmenin hayata yönelik bakış açısı üzerinden, belirli bir anlatıyı aktarmak üzere çerçevelenmiş görüntülerin, seslerin ve müziklerin birbirleriyle anlamlı bir görsel-işitsel bütün oluşturması amacıyla çeşitli kurgu teknikleri aracılığıyla ilişkilendirilmesi sonucu ortaya çıkan hem bir sanat ürünü hem de bir kitle iletişim aracıdır. Sinema filminin, bireyin öznel bakışından oluştuğu da belirgindir. Bu bağlamda sinema filmleri de içinde üretildikleri toplumun ve ekonomik, politik ve toplumsal yaşantıların koşulları tarafından belirlenen birer kültür ürünleridir (Kırel, 2005). *Politik Kamera*'da belirtildiği üzere, toplumsal dünyanın temsili politik bir temele dayanır ve yönetmenlerin seçtikleri temsil tarzları ise politik görüşü temsil eder. Kamera açılarından montajın nasıl yapıldığına kadar her türlü seçim içinde çeşitli çıkar ve arzu barındıran bir temsil stratejisinin parçaları olmaktadır. Filmlerin 'gerçek' olanı yansıtmak gibi bir niyetinin olmadığı, aksine filmlerin yarattıkları hayalî dünyada izleyiciyi yaratılan bu dünyada belirli noktaları deneyimleyecek şekilde konumlandığı belirtilir. Sinemadaki anlatı aracılığıyla kültürel temsillerin içselleştirilmesi görsel-işitsel boyutta mümkün hâle gelir, böylelikle yeniden üretilmiş olan rol modellerin sürekliliği sağlanarak kalıcı bir stereotipleştirme yapılabilmesi mümkün hâle gelir (Ryan & Kellner, 1997: 35, 419). Böylelikle, hegemonik bir yaklaşım sergileyen Batı'nın, kendisini dünyanın merkezine yerleştirdiği ve Batı-dışı tarafından da aynı yaklaşımın benimsenmesini istediğini belirtilir. Egemen ideolojinin medya üzerinden yeniden üretimini, Batı ve Batı-dışına yönelik olan temsilleri inceleyerek ele alınır ve *mimesis* hangi ideolojik yaklaşımlar ve söylemlerle, kimin faydası adına üretildiğinin sorgulanması gerekliliğinin altı çizilir. Hangi öykülerin, kimler tarafından seçilerek ve kimlerin filmlerinin küresel çapta yapım, dağıtım ve gösterim boyutlarında destekler alarak kitlelere hangi mesajları gönderdiği önemli bir araştırma konusudur. Batı-dışı olarak Batı'nın hegemonyasına maruz kalmış bir toplumun kendisine yönelik temsiliyet biçimleri üzerinde söz sahibi olamaması, Batı-dışının hegemonik Batı karşısında siyasi, kültürel ve ekonomik yaptırımlarla iktidarsızlaştırılmasıyla alakalıdır (Shohat & Stam, 2002: 180-182). Batı-dışı toplumların kendi temsillerini gerçekleştirebildikleri kısıtlı alanlarda ise Batılı değerlerin yeniden üretiminin gerçekleştiği görülür. İdeoloji, temsil söylemi

içinde oluşuyorsa, sinemada da *mimesis* üzerinden bir temsiliyet biçimi geliştiğine göre, bu bağlamda bir filmin evreni içerisinde öznenin temsili ve söylemi de ideolojik olarak irdelenmelidir.

Bir sinema filminin politik ekonomisi, özünde filmin üretildiği ulus devletin egemen ideolojisi altında şekillenmektedir. Bilet satışı, sponsorlar, film yapımı için hibeler ve geri ödemeli fonlar gibi kaygılarla şekillendiği için bir meta olarak kapitalist sistem içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla her film politiktir ve sistemin ideolojik bir ürünü konumundadır. Sanatsal bir yaklaşıma sahip olan filmler sistemi yeniden üretir ve aynı ideoloji ekseninde kendisini tekrar eden bir yapıya sahiptir (Comolli & Narboni, 1993). Uluslararası film festivalleri de gerek hitap ettikleri izleyici kitlesinin sınıfsal özellikleriyle gerekse de küresel çapta tanınan sanatçıların 'yıldız' olarak lanse edilmek suretiyle 'kültür endüstrisi'nin (Adorno & Horkheimer, 2011) bir parçası konumundadır, yani modern kültür temelli kapitalist ideolojiyle iç içedir. Ana akım sinema haricinde alternatif bir sanatsal arayış iddiasında olan bu festivallerin de var olan mevcut egemen ideolojileri bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde üretmeleri mümkün olabilmektedir. Bunun nedeni ise bir filmin festival filmi olarak sıfatlandırılabilmesi için, o festivali düzenleyen seçkin elit bir sınıfın denetiminden geçmesi gerekmektedir. Festival fonlarından destek alan veya festivaller tarafından ödüllendirilen filmler, daha geniş bir dağıtım ağına erişme imkânına sahip olmaktadır. Dolayısıyla festivallerin düzenleyicileri ya da van Dijk'in tanımla 'simgesel seçkinler', söylemin üslubunu denetleyebilir ve topluma yönelik ideolojinin yeniden üretiminde kısmen denetime sahip olabilmektedirler. Simgesel seçkinler, ideolojinin yeniden üretimi noktasındaki birtakım araçların, kurumların ya da süreçlerin yönetiminde olan ve sistem için kritik bir öneme sahip kişilerdir (2005: 321-324). Dolayısıyla bir film festivalinde seçilen filmleri anlatsına karar veren simgesel seçkinlerin film seçki süreçlerinde aldıkları kararların devletin ideolojisiyle, festival sponsorlarıyla ve festival üzerinde ekonomik olarak hegemonik bir iktidara sahip diğer kişilerle olan ilişkilerin ele alınması önem taşır.

Bir festivalin sahip olduğu prestij ve dağıtım ağının genişliği sayesinde festivalin seçki filmleri, alternatif bir dağıtım ağının gücüyle ana akım Hollywood filmleri karşısında kendi sesini dünyaya daha çok duyurma imkânı bulmaktadır. Film festivallerinde 'dünya sineması' başlığı altında tüm ulus devletlerin filmleri ima edilse de genel yaklaşımın Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki sinemalara 'dünya sineması' denildiği yönünde olduğu görülmektedir (Galt & Schoonover, 2010). Dolayısıyla sinema sanatında da Batı ve Batı-dışı biçiminde dünyayı ayıran şarkiyatçı ideolojinin izleklerinin olduğu söylenebilir. Ekonomik olarak dağıtım ve gösterim gücüne sahip olmayan Batı-dışı olarak adlandırılan ulusların filmleri,

Dissanayake'ye göre ticari popüler filmler, uluslararası festivallerde gösterim amacıyla üretilmiş sanat filmleri ve az sayıda kişinin bildiği deneysel filmler olmak üzere üç kategoriye ayrılmaktadır. Üç farklı kategorinin filmlerinin, ulus devletlerine karşı olan yaklaşımları da birbirinden farklılaşmaktadır. Popüler filmler, bütüncül bir ulus imgesini betimlerken, sanatsal sinema ulus devlete eleştirel açıdan bakmakta ve uluslararası değerlerle kıyaslamakta, deneysel sinema ise ulus devletin hegemonik yapısını sorgulamaktadır. Dolayısıyla sanatsal ve deneysel sinema alanları, ulus devletlere yönelik muhalif seslere dikkat çekmeye çalışır (1998: 529-530). Böylelikle sinema, aldığı ekonomik destekle bir ideolojiyi desteklerken diğer bir ideolojinin temelini sarsacak alternatif temsilleri de anlatısında barındırmaktadır.

Günümüzde neoliberalizmin de etkisiyle film festivallerinin, küresel film dağıtım ve gösterim ağlarının çoğunlukla Batı ülkelerinin kontrolünde olması, Batı-dışı olarak atfedilen ve ötekileştirilen bazı ulus devletler için ideolojik bir tehlike olarak düşünülebilir. Bahsedildiği üzere, Batı-dışı toplumların uluslararası film ağında kendi temsil biçimlerini kontrol edebilmeleri, uluslararası kültürel ve sanatsal alandaki iktidarsızlıklarından dolayı sınırlıdır. Bu durum da Batılı olmayan bazı değerlerin, Batılılar tarafından veya Batılı olmayan ancak Batı'nın değerlerini odak tutarak kendi toplumunu eleştiren Batılı kimliği taşımayan yönetmenler tarafından ideolojik olarak yeniden tasarlanabilmesine yol açabilmektedir. Minh-ha, hâkim Batılı ideolojik gerçekliğin yeniden üretimine katkıda bulunan ancak din, dil, ırk vb. bir özelliğinden dolayı Batılı kabul edilmeyen bir entelektüelin aslında 'uygunlaştırılmış bir öteki' (*Inappropriate Other*) olduğunu belirtir (1994: 136). Minh-ha, ötekiliğin kendi kısıtlamalarının bulunduğunu belirterek sadece kendi sınırları dâhilinde anlatıları ele alması gerektiğini vurgular. Uygunlaştırılmış ötekinin küresel veya Batılı olana karşı herhangi bir söz hakkı bulunamaz. Bu durum ile Batı-dışı olanın Batılı ideoloji tarafından üretilmesi, Batılı seçkin festivallerin 'dünya sineması' gibi çeşitli bölümlerinde gösterim hakkı kazanması veya ödüllendirilmesi suretiyle Batılı festivaller tarafından uygunlaştırılmış ötekilerin cesaretlendirilmesi anlamının ortaya çıkmasını sağlar. Yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki ekonomik zorluklar sebebiyle bağımlılığın Batı'ya yönelmesi sayesinde, sinema sanatında var olan egemen ideolojinin kendisini yeniden üretilmesi konusunda Batı etkin ancak dolaylı bir konumda bulunur. Olumsuz olanın öteki olan ile özdeşleştirilmesi ve Batı ile Batı-dışını tanımlayan iktidarın bilginin aktarmak istediği kadarını paylaşması, film anlatılarının tarihsellikten kopuk bir biçimde ancak zengin görselliklerle süslenerek toplumlara yönelik yüzeysel anlatıların gerçekleşmesini sağlar. Bilginin saf bir biçimde toplumla buluşması, iktidarın egemenliğini sürdürülebilir kılma arzusu tarafından engellenir. Böylelikle ideolojiyle bütünleşerek toplumla buluşan bilginin daha

farklı bir algı yaratacağı söylenebilir. Akbal Süalp, bu durumu 'miyopluğa yazılmış hipermetrop gözlüğünü kullanmak' şeklinde tasvir eder (2004: 19).

Yirmi birinci yüzyılın başı itibarıyla, 'öteki' olarak gösterilen ve Batılı normlar tarafından yeniden anlamlandırılmaya çalışan olgu, 11 Eylül saldırılarının da yarattığı etkiyle, İslam dini ve İslam ideolojisiyle şekillenen ulus devletlerdir. Bu noktada İran ve İran sineması, 'öteki' olanın temsili açısından kritik önem taşır. Uluslararası film fonlarıyla, yapımcılarla desteklenen ve hayata geçirilen filmlerin ideolojik anlatısı, 'kendi kendine şarkiyatçı' bir bakış açısıyla sonuçlanmaktadır. Kirel, bu bağlamda İran sinemasını inceleyerek uluslararası film festivallerinde İran sinemasının elde ettiği başarının kendi kendine şarkiyatçı bir eğilimi olup olmadığını sorgulamıştır (Kirel, 2007).

Kendi kendine şarkiyatçılığın Batılı bir festivalde ödüllendirilmesi sonucunda, bir yüksek kültür temsil pratiği sayılabilecek film festivallerinin Batılı olmayan yönetmenler aracılığıyla Batı-dışı olarak nitelendirilen ulus devletlerde kültürel ideolojinin sorgulanmasının yolu açılmaktadır. Örneğin, İran'ın dini lideri Ali Hamaney, İran yapımı filmlerde İran toplumunun negatif tasvirinin sonucunun ülkesine 'düşman' olanların İran'a saldırmaya yaradığını belirtip 'bu tarz negatif tasvirler sadece İran toplumunda umutsuzluğu körüklemektedir' diyerek ülkenin kendi kültürüne İran sineması sayesinde yabancılaştığını söylemektedir (Khalaji, Robertson, & Aghdami, 2011: 35). Benzer şekilde İranlı muhafazakârlar, İran toplumunun 'bağımsız' filmlerdeki negatif tasvirinin bir 'yumuşak savaş' örneği olduğunu söyleyerek, bağımsız yönetmenleri İran'ın 'düşmanları'ndan destek aramalarından ve ilgili festivallerde ödül için yarışmalarından dolayı suçlamaktadırlar. Muhafazakâr bir yaklaşım sergileyen RajaNews haber sitesi de konuyla ilgili olarak 'İran sinemasında filmin kötümser, karanlık ve hayal kırıklıklarıyla dolu olmasının filmin artistik olmasını sağladığını düşünenlerin olduğunu' belirtmesi de İran ve ABD arasındaki yumuşak savaşın gözle görülür bir diğer boyutu olmaktadır (Khalaji, Robertson, & Aghdami, 2011: 36).

Roberts çalışmasında, Hollywood ve Akademi ödülleri'nin hegemonik yapısını ele alarak, Oscar ödülleri'nin Amerika'nın değerlerini dünyaya tanıtmaya amacı gütmekte olduğunu belirtir (2000: 119). ABD'nin Batı merkezci kapitalist ideolojisini içeren filmlerin veya bu ideolojinin haklılığını vurgulayacak filmlerin bu yarışmada olması sistemin kendi kendisini sürekli egemen kılma isteğiyle ilintilidir. Dolayısıyla filmlerin evrenleri içinde iktidar olanın izlerinin aranması gerekir (Kirel, 2010: 341). İktidarın izlekleri film üzerinde farklı boyutlarda tespit edilebilir; kimi zaman anlatı biçiminde, kimi zaman üretim, dağıtım ve gösterimini sağlamanın kimi zaman ise bir festivalde veya yarışmada bulunmasını sağlayarak. İktidarın ideolojisinin anlamlandırılması için, daha derin bir katmana inmek gerekir.

Eagleton, “dile getirilen şey tamamen dile getirilme koşullarına indirgenebilir; asıl mesele, ne söylendiği değil, (neyi) kimin kime ne amaçla söylediğidir” (Eagleton, 2005: 161) diyerek, ideolojinin örtük hedefinin ortaya çıkarılabileceğini düşünür. ABD’nin yüksek kültür ürünü olan Akademi ödüllerinin ideolojisini, bu bağlamda devletin ideolojisinden ayrı düşünmemek gerekir.

Bu noktada dünyada en önemli film festivalleri arasında yer alan Amerikan Film Akademisi ödülleri veya kamuoyundaki ismiyle Oscar ödüllerinin politik yaklaşımını ele almak gerekir. ABD’de gösterime girmiş filmlere her sene en iyi film, senaryo, yönetmenlik, kurgu, müzik vb. kategorilerde ödül veren Akademi ödüllerinde sübjektif olarak değerlendirilen filmlere verilen ödüller kimi zaman tartışmalara konu olmuştur. Akademi ödüllerinin içerisinde yer alan “Yabancı Dilde En İyi Film” ödülünün, son beş yılda yani 2012 ve 2017 yıllarında İranlı Yönetmen Ashgar Farhadi’nin *Bir Ayrılık* (2011) ve *Satıcı* (2016) filmlerine verilmesi bu bağlamda dikkat çekicidir. ABD’nin kendi kültürünü ‘öteki’ olan İran’ın (ve tabii ki diğerlerinin) kültürüne göre egemen kıldığı ve bunu sürekli hâle getirmeye çalıştığı düşünülürse, İran’la mevcut uluslararası krizler ve kültürel üstünlük iddiasının bulunduğu bir atmosferde son beş yılda iki defa ödül verilmesini kültür emperyalizmi ve şarkiyatçılık bağlamında irdelemek önem taşır. Bu noktada filmlerin söylemleri analiz edilerek filmin ideolojik yaklaşımının Eagleton’ın da vurguladığı üzere ‘neyi kimin kime ne amaçla’ söylediğini ortaya çıkarmak gerekmektedir.

4. Bir Ayrılık ve Satıcı Filmlerinin Söylem Analizi

2011 yılı yapımı olan *Bir Ayrılık* filmi, Simin ve Nadir’in ayrılığını konu alarak başlamakta ve ahlak, vicdan ve etik gibi pek çok konuda izleyiciyi ikilem içerisine koyarak, fikir ayrılıklarını farklı perspektiflerden ele almaktadır. Simin ve Nadir, filmin açılış sahnesinde bir mahkemede boşanmak üzere hâkimin karşısında ifade verirler. İzleyicinin bu iki karakter hakkında detaylı bilgi edindiği bu sahnede, Simin’in yurt dışına gitme isteğinin sebebi, kızı Termeh’i “bu ülkede, bu şartlarda büyütmem” isteğidir. Nadir ise yurt dışına gitmek istese de Alzheimer hastası olan babasını bırakamayacağından dolayı bu isteğini gerçekleştirilememektedir. İran’dan ayrılıp ayrılmama ikileminde kalan çiftin geldiği son nokta ise boşanmadır. Mahkeme, boşanma isteğini erteler ve bunun üzerine Simin, ailesinin yanına yerleşir. Nadir ise babası için bir bakıcı tutmak için arayışa girer. Simin ise kendisinin gidişyle birlikte evin bakımı için gerekli önlemi önceden almıştır. Raziye isimli maddi durumu zayıf, dinî inancı kuvvetli bu kadını evde tek kalan eşi ve onun babası için tutmuştur. Raziye için erkeklerle çalışmak sıkıntılı bir durum olsa da maddi zorluktan dolayı işi kabul eder. Raziye’nin kızı, annesine bu çalışma koşullarını babasına söylemeyeceğini belirtir.

Raziye ertesi gün ilk defa işe gittiğinde, Nadir'in babasının pantolonuna pislemesini temizlemek durumunda kalır. En başta bunu yapmak istemeyen Raziye, telefonda Simin'den yardım ister ancak alamaz. Raziye'nin kızı, yaşlı adamın altını temizlediğini babasına söylemeyeceğini belirtir ve böylelikle kısa bir zaman dilimi içerisinde anne ile kız arasındaki ikinci sır anlaşmasının yapıldığı görülür. Temizleme işi bittiğinde ise olaya şaşkın gözlerle bakan kız çocuğuyla Raziye'nin kendisini sürekli konuyla ilgili rahatsız hissedecek olması karakterin yaptığı iş ile çatıştığını göstermektedir. Yaşlı adam gazete almak için evden çıkınca, Raziye panik içerisinde sokağa çıkar ve onu aramaya koyulur. Arabaların arasından geçerek gazetecinin olduğu yere doğru koşturur. Bu noktadan sonra kendisine arabanın çarptığı gösterilmez; ancak, filmin çeşitli noktalarında kaza geçirdiği belirtilir. Raziye, Nadir döndüğünde artık bu işi yapamayacağını söyler, babası için erkek bir bakıcı olmasını daha uygun görür ve kendi eşini bakıcılık için önerir. Fakat eşi, burada çalıştığını bilmediğinden bir yalan aracılığıyla kendisine söylenmesi gerektiğini Nadir'e belirtir. Nadir durumu kabul eder, ertesi gün Raziye'nin eşi parayı az bulduğunu belirtse de işi kabul eder, ancak sonraki gün işe gitmez. Raziye, tekrar Nadir'i arayarak eşinin borçları yüzünden nezarete atıldığını söyler ve bugünlük yine kendisinin gelebileceğini belirtir. Nadir kabul eder, ancak eve erken bir saatte gittiğinde babasını yatağa bağlı, neredeyse ölmek üzere bir biçimde bulur ve evde Raziye yoktur. Nadir, evde para eksikliği olduğunu da fark eder. Nadir durumu anlamak için uğraşırken o esnada Raziye eve geri gelir. Bir işi olduğu için dışarı çıktığını, çıkarken de bir şey olmaması için yaşlı adamı bağladığını söyleyen Raziye ile Nadir arasında sözlü bir tartışma yaşanır. Nadir, evden dışarı çıkması için Raziye'yi kapının eşliğinden iter ve arkasından kapıyı kapatır. Raziye, merdivenlerden düşer.

Bütün olan biten kavgayı öğrenen Simin, eşi Nadir'i Raziye'nin düşük yapmasına neden olmakla suçlar. Hastaneye birlikte giderek Raziye'nin durumunu öğrenmek isterler. Raziye'nin görünmesi ise kendilerini suçlu hisseden bu üst sınıfa ait ailenin vicdanını paraya dönüştürmek istediğinden, bebeğin ölümünden Nadir'in sorumlu olduğunu erkek kardeşine vurgulayarak söylettirir. Bu noktada Raziye'nin Nadir'in yanında çalıştığını öğrenen Raziye'nin eşi, bebeğini kaybetmekten çok, eşinin başka bir erkeğin yanında çalışmasına sinirlenerek Nadir ile kavgaya eder. Nadir hakkında dava açılır ve bebeği öldürmekten dolayı suçlanır. Raziye, "Herkes hamile bir kadını görüntüsünden anlamaz mı? Neden beni ittin?" diyerek suçlamada bulunurken, Nadir ise çarşafı bir kadının görüntüsünden hamileliğin anlaşılmasının imkânsız olacağını vurgular. Raziye, hırsız olmadığını söyler ve çocuğunu kaybetmekten daha çok hırsızlıkla suçlanmış olmanın kendisini yaraladığını belirtir. Sorgulama sonuçsuz kalır ve Raziye'nin hamile olduğunu belirttiği sırada evde olan Termeh'in öğretmeninin ifadesini almak için daha

sonraya ertelenir. Öğretmen, kendisinin ait olduğu toplumsal sınıftaki insanların zarar görmemesi için yalancı şahitlik yapar. Bunun üzerine Raziye'nin sinirli eşi, okula gelerek öğretmeni tehdit eder. Öğretmen, ifadesini çeker ve aileyle ilişkisini koparır. Termeh'e ise okulda arkadaşları 'katilin kızı' etiketini yapıştırmışlardır. Simin, çözümün parayla geleceğini düşünür ve Raziye'nin eşine olayın kapanması için para teklif eder. Kızgın eş ekonomik durumundan dolayı bu teklifi kabul etse de Raziye vicdanen kendisini rahat hissetmez ve Simin ile gizlice buluşarak, önceki gün sokağa çıktığında kendisine araba çarptığından beri bebeğin hareketsiz olduğunu itiraf eder. Bunu öğrenen Nadir, bu durumun üzerine gitmeye karar verir. Nadir, Simin'in kendilerine önerdiği parayı onlara vereceğini, ancak tek bir koşulu olduğunu söyler; o da Raziye'nin çocuğunu kendisinin ittiği olayda kaybettiğine dair Kur'an-ı Kerim üzerine yemin etmesidir. Raziye, güçlü inançları ve vicdanı sebebiyle yemin edemez. Bunun üzerine olay kendiliğinden kapanır. Boşanma davasının devamı ise filmin son sahnesini oluşturur. Hâkim, Termeh'e annesiyle mi babasıyla mı kalmak istediğini sorar, izleyici yanıtı alamadan film sonlanır.

Nadir ve Simin, iki farklı anlayışı temsil etmektedir. Nadir, milliyetçi izlekler barındıran ve ülkesinde olmayı tercih eden bir "Doğulu", Simin ise sahip olduğu piyanoyla ve ülkeden kaçmak istemesiyle daha filmin en başından itibaren bir "Batılı" figürü temsil etmektedir. Nadir kızına İngilizce kelimelerin Farsça karşılıklarını çalıştırırken 'teminat' kelimesinin karşılığını Arapça olarak değerlendirir ve saf Farsça bir öneride bulunur. Teminat kelimesine yapılan vurguyla uyumlu biçimde Nadir, en başta dürüst ve ilkeli bir karakter gibi yansıtılır. Örnek olarak bahşiş sahnesi ele alınabilir. Termeh'in benzin istasyonu görevlisine bıraktığı bahşişin yanlış olduğunu, benzini kendisinin doldurduğunu ve parayı geri istemesini ister. Parayı geri alan Termeh'e babası parayı geri verir ve kendisinde kalmasını ister. Bu durum, annesi Simin'in işini düzgün yapmayan taşımacılara fazladan para vermesiyle ters bir durum yaratmaktadır. Ancak Nadir'in kızına karşı olan ilkeli duruşu film ilerledikçe bozulur. Kızına verdiği sözleri tutmaz, hapse girmemek için yalan söylediğini itiraf eder ve kızını yalancı şahitlik yapmak için zorlar. Bu durum, İran'ın sosyokültürel yapısının ilkeli bir vatandaşını dahi nasıl yoldan çıkardığının bir göstergesidir. Simin gibi bir Batılı figür ise olayların üstünü parayla örtmeye çalışarak İran'da üst sınıf olmanın avantajını kullanır. Yönetmen, bu noktada ders kitabındaki cümleyle kavgalı aileler arasındaki farka dair şu yorumu getirir: "Sasaniler döneminde toplum iki sınıfa ayrılmıştır: imtiyazlılar olan üst sınıf ve normal halk." Filmde de iki sınıf arasında para üzerinden gerçekleşen sessiz anlaşmalar izleyiciye sunulmaktadır; çünkü adaleti sağlayan bir hukuk devleti bulunmaz. Devletin adaleti sağlaması uzak bir ihtimal olarak kalmaktadır, mahkeme salonlarında veya sorgu odalarında yüzeysel sorular sorularak hiçbir

sorun çözülememektedir. Film içinde ahlak kurallarının değişkenliği, yalanlar, kişisel çıkarlar ve sınıf çatışmaları İran'da günlük hayat içerisinde bir norm olarak sunulmaktadır. Adalet, devletleşmemiş bir toplumda olacağı üzere, ancak kişilerin vicdanlarıyla sağlanmaktadır. Raziye'nin yemin edemediği sahne de bu unsurun somutlaştığı noktadır. Simin ve Nadir'in ayrılığı ise, yönetmenin bir anlamda kendi ikilemidir: kendi vatanından uzakta özgür ve sürgünde olmak ile kendi vatanında sansüre uğramak arasında kalmaktadır. *Bir Ayrılık* filmi, İran hükûmeti tarafından yapımı onaylanmış fakat bir süre sonra verilen bu izin kaldırılmış, ardından tekrardan izin verilmiştir. Hükûmet destekçilerinden Mesut Ferasati film için "*Bir Ayrılık* filmi Batılıların bizim toplumumuz hakkında görmek istediği kötü imajı tasvir ediyor. Bir yandan ABD bize ambargo uygularken öteki yandan filmimize ödül veriyor ancak bu bir illüzyon. Bu film iyi değil" diyerek filmin şarkiyatçı olduğunu iddia etmiştir (*the Guardian*, 2012).

Satıcı filmi ise Farhadi'nin beş yıl sonra yine En İyi Yabancı Film Akademi ödülünü kazandığı bir diğer filmidir. Film, bir apartmanda yaşayan Rana ve Emad çiftinin yanda yapılan kazı sebebiyle sarsılması ve binanın yıkılma riskinden dolayı apartmandaki herkesin kaçması sahnesiyle başlar. Rana ve Emad'ın yatak odasında oluşan çatlak, evliliklerinin de filmin sonunda yıkılacağını temsil eder. Rana ve Emad, birer tiyatro oyuncusudur ve arkadaşlarıyla beraber Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü* isimli oyunu İran'da sahnelemektedirler. Emad, aynı zamanda bir okulda edebiyat öğretmenidir. Tiyatrodan arkadaşları Babek, çifte kirada oturmaları için bir ev bulur. Evde ise bir önceki kiracının eşyaları bir odada kilitli durmaktayken kilit kırılır ve eşyalar balkona çıkarılır. Bir gün Rana evde yalnız başına kalmışken kapı çalar, Emad'ın geldiğini düşünerek kimin geldiğini kontrol etmeden Rana banyoya girer. Bir süre sonra eve gelen Emad, komşuların hararetli hâllerini görür: Rana banyodayken saldırıya (muhtemelen tecavüze) uğramıştır. Ne olduğunu tam olarak anlatmayan Rana, olayın travmasını film boyunca yaşayıp sessizleşirken, Emad ise bu andan itibaren tahammülsüzleşir ve suçlayıcı bir tavır içine girer. İran gibi bir toplumda kadın olmanın zorlukları ve tecavüze uğramış olmanın nasıl bir baskı yaratacağına dair ufak izlekler film içinde çeşitli noktalarda verilir. Tiyatro oyununda kısmen çıplak olması gereken seks işçisi rolünün giyinik biçimde canlandırılması, dolmuşta Emad'ın yanında oturan kadının bacaklarını biraz açmasından dolayı tacize uğramış gibi hissetmesi gibi detaylar, Rana'nın niye sessiz kaldığına işaret eder. Saldırgan, bu esnada evde arabanın anahtarını ve cep telefonunu unutmuştur. Olay polise bildirilmez; çünkü adalet duygusuna inanılmadığı ve gerekli cezanın verilmeyeceği fikri izleyicinin düşüncelerinde oluşturulmak istenir. Komşuların da dediği üzere, "Polis ne zaman suçluyu buldu ki? En fazla rezil olduğunuzla kalırsınız." Bu durum, Emad'ı kendi adalet arayışına itmekte ve içindeki modern birey imajından uzaklaştırmaktadır.

Emad, saldırganın arabasını takip etmeye başlar ve bir süre sonra bir fırına ait olduğunu öğrenir. Aracın sahibi genç adamla yalnız başına kalmaya çalışır. Ona eski apartmandan eşyaları taşıma işini kabul ettirir; ancak genç işe yaşlı kayınpederini gönderir. O anlarda Emad, adamın cep telefonunun olmamasından ve ayağından sakatlanmasından ötürü suçu işleyen aslında yaşlı adam olduğunu ortaya çıkarır. Emad, genç bir adamdan intikam almanın hayalini kurarken, yaşlı bir adamla suçun bedelinin ödenmesine dair ne yapılacağı ikilemini yaşar. Babek'in kendilerine ayarladığı yeni evde daha önce bir seks işçisinin yaşadığı, yaşlı adamın da bu sebepten ötürü eve girdiği izleyiciye aktarılır. Yaşlı adam, eve geldiğinde kendi aldığı bisikleti gördüğünü, dolayısıyla eşyalardaki farklılığı banyoya kadar anlamadığını söyler. İntikam alma düşüncesi ağır basmasına rağmen toplumsal olarak yaşlılara duyulan saygı ve savunmasız bir adama karşı yapılacak eylemin vicdani sorumluluğu karşısında Emad ikilem yaşar. Rana ise saldırganıyla karşılaştığı o anda yaşlı adamı yaptığı eylemden dolayı affettiğini söyler, ancak Emad'ın içindeki öç alma duygusu geçmez. O esnada suçlmalardan dolayı bunalan yaşlı adam kalp krizi geçirir ve Emad yaşlı adamın ailesini buldukları noktaya gelmeleri ve yardım etmeleri için arar. Emad, yaşlı adamın ailesine onun Rana'ya ne yaptığını söyleyemez. Yaşlı adamın ailesi, haber verdiği ve doğru zamanda müdahale ettiği için Emad'a teşekkür eder. Film içinde diejetik boyutta meşruluk düşüncesi kaybolur, doğru ile yanlış düşünceleri birbirine karıştır ve beklenen doğrultuda bir *katharsis* yaşanamaz.

Eşini saldırıdan koruyamamış olmakla kendi kendisini strese sokan Emad ile ailesine iyi bir hayat sunamadığı için dertlenen tiyatro karakteri Willy Loman arasında bir bağ bulunur. Her şeyin Babek'in suçu olduğunu düşünen Emad, kendisi olarak ona bunu söyleyemez ancak Willy rolünde kahramansal bir biçimde aktarır. Yönetmenin yansıtmasıyla Doğulu ile Batılı kahramanlar arasındaki farklar, hikâyeler paralel olsa da oldukça belirgindir. Rana ve Emad, Batı-dışında yaşayıp Batılı değerleri benimseyerek Batılı olmaya çalışan bir çift olsa da içinde yaşadıkları toplumun adalet ve vicdan anlayışı buna izin vermemektedir. Dolayısıyla doğal akış içerisinde Batılı gibi yaşamının normalleştirildiği, ancak Batı-dışı devletlerin ideolojilerinin ve kurdukları hegemonya altındaki toplumsal şartların buna izin vermediği yansıtılır. Bu noktada Emad gibi pek çok kişi de sistem içerisinde yaşamak için kendi adalet arayışını gerçekleştirmeye çalışır ve vicdananen yaralanır. İran ve İslam etkisi altında yaşamının zorlukları, kadın olmanın değersizliği vb. Batı dünyasında bulunmadığı iddia edilen problemlerle Batılı değerlerin neden önemli olduğu dolaylı biçimde filmde vurgulanmaktadır.

5. Sonuç Yerine

Kültür emperyalizmi, modernitenin Batı-dışı kültürlere göre bir üst kültür olduğunu dayatmakta ve süreklilik sağlayabilmek için hegemonyaya ihtiyaç duymaktadır. Hegemonyanın sağlanması için ise rıza üretimine ihtiyaç bulunur ve medya aracılığıyla rıza üretimini sağlamaya yönelik mesajları gündelik televizyon programlarının, filmlerin, yarışmaların, haberlerin içine yerleştirmek suretiyle ideolojisini 'Batı-dışı' olarak adlandırdığı 'öteki' dünyaya taşır. Sinema, bu bağlamda önemli bir kitle iletişim aracı olarak pek çok ideolojik söylemi barındırmaktadır. Yirminci yüzyılda sıkça "Amerikan rüyası" olarak adlandırılan ve Amerikan tipi kapitalizmi dünyaya aktaran filmlerin aksine, Batı'nın doğrudan ideolojik söylemde bulunmadığı ancak Batı-dışının ideolojisinin yanlış ve kusurlu olduğuna yönelik söylemler yirmi birinci yüzyılda giderek geliştirilmektedir.

İran sinemasının önemli yönetmenlerinden Ashgar Farhadi de bu kapsamda bir uygunlaştırılmış öteki olarak, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde modernite tarafından şekillendirilmiş bir perspektiften bakmak suretiyle Batılı dünyanın görmek isteyeceği ve Batı'nın neden üstün olduğunu ideolojik olarak kanıtlayan söylemlerde bulunmaktadır. Bu söylemler, şarkiyatçılık ekseninde gelişmiş olup İran'da adaletin bulunmadığını, devletin kusurlu ideolojisinin toplumu çarpıttığını ve insanların iyi vicdanlarının dahi kurtuluş için yetmediğini vurgulayan bir eksende ilerlemektedir. *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmleri İran'dan gerçek günlük yaşam kesitlerini içeriyor olsa da aktarılan bilginin iktidarın ideolojik olarak kullanmak istediği kadar olduğu söylenebilir. Filmlerde İran'ın gerek eleştirel bir tarihsel bakışla gerekse de ekonomi politik açıdan neden bugün Batılı devletlere göre 'gelişmemiş bir öteki' konumunda olduğu açıklanamamakta, yüzeysel bir anlatım ile devletin ve İslam ideolojisinin topluma yönelik olumsuz etkileri izleyiciye sunulmaktadır.

Yönetmen, toplumsal bir gerçeği açıklamaya çalışırken küresel çaptaki egemen ideolojiyi göz ardı ederek İran toplumunun durumunu modern toplumlarla kıyaslamak suretiyle Batı'nın kültürel emperyalist düşüncesine dolaylı bir biçimde katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda Akademi ödülleri önemi, filmin Batılı birey için taşıdığı noktada belirginleşir: Batı-dışı coğrafyanın entelektüelleri de kendilerini modern kültüre eklemekten istemektedirler. Kapitalist dünya düzeninin üstünlüğü, 'öteki' bir yönetmen tarafından anlatılmak suretiyle bir yüksek kültür mekânı olan festival ortamında ödüllendirildiğinde Batı veya Batı-dışından olup olmadığı fark etmeksizin modernitenin en iyi olduğu vurgulanmaktadır. Batılı devletlerin egemenliğindeki kültür emperyalizmi, kendi oluşturduğu ana akım düşüncenin alternatifini de farklı bir dille yaratarak kendisini sürekli kılmaktadır. Bu bağlamda Ashgar Farhadi'nin bizzat kendisinin kapitalist modern kültür emperyalizminin bir nesnesi hâline dönüşmesi, filmlerinin ideolojik bir ödül anlamı taşıyan yüksek kültürün Akademi ödülünü almasıyla birlikte mümkün hâle gelmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2011). *Kültür Endüstrisi*. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Akbal Süalp, Z. (2004). *Zamanmekân: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- Barker, M. (1989). *Comics: Ideology, Power and the Critics*. Manchester: Manchester University Press.
- Boyd-Barrett, O. (2016). *Media Imperialism*. London: Sage.
- Clayton, D. (2004). Imperial Geographies. J. Duncan, N. Johnson, & R. Schein (Ed.), *A Companion to Cultural Geography* içinde (s. 449-468). Oxford: Blackwell Publishing.
- Comolli, L., & Narboni, J. (1993). Cinema/Ideology/Criticism. *Contemporary Film Theory* içinde (s. 45-47). London: Longman Press.
- Crane, D. (2014). Cultural Globalization and the Dominance of the American Film Industry. *Journal of Cultural Policy*, 20 (4), 365-382. doi:10.1080/10286632.2013.832233
- Dissanayake, W. (1998). Issues in World Cinema. *The Oxford Guide to Film Studies* (s. 527-534). Oxford: Oxford University Press.
- Eagleton, T. (2005). *İdeoloji*. Muttalip Özcan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Galt, R., & Schoonover, K. (2010). Introduction: The Impurity of Art Cinema. R. Galt, & K. Schoonover, *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (s. 3-30). New York: Oxford University Press.
- Herman, E. S., & Chomsky, N. (2012). *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politikası*. E. Abadoğlu (Çev.) İstanbul: BSGT.
- Khalaji, M., Robertson, B., & Aghdami, M. (2011). *Cultural Censorship in Iran: Iranian Culture in a State of Emergency*. London: Small Media. <https://smallmedia.org.uk/old/pdf/censorship.pdf> adresinden alındı
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil.
- Kirel, S. (2007). İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. E. Biryıldız & Z. Çetin Erus (Ed.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde (s. 355-417). İstanbul: Es.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm, Postkolonyalizm*. M. Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Minh-ha, T. T. (1994). Outside In Inside Out. J. Pines, *Questions of Third Cinema* içinde (s. 133-149). London: British Film Institute.
- Roberts, G. (2000, Şubat 17). Making Spectacle of Taste: The Cultural Implications of the Academy and Genie Awards. *Carleton University Master of Arts Thesis*, 119. Ottawa, Ontario, Canada.
- Ryan, M., & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Schiller, H. (1976). *Communication and Cultural Domination*. New York: International Arts and Sciences Press.
- Schiller, H. (1991). Not Yet the Post-Imperialist Era. *Critical Studies in Mass Communication* (8), 13-28.
- Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.

- Taylor, E. B. (1871). *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. Londra: J. Murray.
- the Guardian. (2012, Şubat 27). *Oscar success of A Separation celebrated back home in Iran*. the Guardian: <https://www.theguardian.com/film/2012/feb/27/oscar-success-a-separation-iran> adresinden alındı
- Tomlinson, J. (1999). *Kültürel Emperyalizm*. Emrehan Zeybekoğlu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- van Dijk, T. A. (2005). Söylemin Yapıları ve İktidar Yapıları. M. Küçük (Çev.). *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s. 321-324). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Williams, R. (1983). *Keywords*. Londra: Fontana Press.