

DİRENİŞİN İKİ YÜZÜ: ASGHAR FARHADİ’NİN *BİR AYRILIK* VE JAFAR PANAHI’NİN *TAKSİ TAHRAN* FİMLERİNDE ETİK MUĞLAKLIK VE META-GERÇEKLİK

Helin Naz TANRIKULU*

Araştırma Makalesi

DOI: 10.5281/zenodo.19312726

Geliş Tarihi: 09.11.2025

Kabul Tarihi: 04.02.2026

ÖZET

Bu çalışma, İran sinemasında politik baskı koşulları altında şekillenen görünürlük sorununu, Gilles Deleuze’ün “zaman-imge” yaklaşımı ile Gayatri Chakravorty Spivak’ın “temsil krizi” tartışmaları ekseninde ele alır. Asghar Farhadi’nin *Bir Ayrılık* (2011) ve Jafar Panahi’nin *Taksi Tahrán* (2015) filmleri, kuramsal temelli karşılaştırmalı tematik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Çalışma, baskı rejimi altında üretilen sinemanın salt homojen bir muhalif dilden ibaret olmadığını, şiirsel muğlaklık ile doğrudan politik ifşa arasında salınan çok katmanlı karşılıklar sunduğunu tartışır. Bulgular, Farhadi’nin “açık imge” yaklaşımıyla sansürün yarattığı boşlukları bir etik muğlaklık alanı olarak yapılandırıldığını ve orta sınıf karakterlerin yasa karşısındaki sessizliğini “etik maduniyet” kavramı kapsamında yeniden konumlandırıldığını ortaya koyar. Panahi’nin ise belgesel ve kurmaca arasındaki sınırları bilinçli şekilde belirsizleştiren “meta-gerçeklik” stratejisiyle kamerayı, hukukun askıya alındığı bağlamda işlev gören bir kayıt aygıtına dönüştürdüğü görülür. Bu çerçevede her iki yönetmenin de devletin dayattığı tekil hakikat rejimine meydan okuyan, farklı düzlemlerde kurulan ancak birbirini tamamlayan karşı-temsil biçimleri geliştirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, Temsil Krizi, Estetik Direniş, Etik Maduniyet, Meta-Gerçeklik.

TWO FACES OF RESISTANCE: ETHICAL AMBIGUITY AND META-REALITY IN ASGHAR FARHADİ’S *A SEPARATION* AND JAFAR PANAHI’S *TAXI TEHRAN*

ABSTRACT

This study examines the problem of visibility shaped under conditions of political repression in Iranian cinema within the framework of Gilles Deleuze’s “time-image” approach and Gayatri Chakravorty Spivak’s “crisis of representation” discussions. Asghar Farhadi’s *A Separation* (2011) and Jafar Panahi’s *Taxi Tehran* (2015) were analyzed using a theoretically grounded comparative thematic analysis method. The study argues that cinema produced under a regime of repression is not merely composed of a homogeneous oppositional language, but offers multi-layered responses oscillating between poetic ambiguity and direct political

* Yüksek Lisans, Anadolu Üniversitesi, helinnaztanrikulu@anadolu.edu.tr, ORCID: 0009-0001-3095-2083

disclosure. The findings reveal that Farhadi, through his “open image” approach, structures the gaps created by censorship as a space of ethical ambiguity and repositions the silence of middle-class characters before the law within the scope of the concept of “ethical subalternity.” Conversely, it is observed that Panahi, employing a “meta-reality” strategy that consciously blurs the boundaries between documentary and fiction, transforms the camera into a recording apparatus functioning in a context where the law is suspended. In this framework, it is concluded that both directors develop forms of counter-representation that challenge the regime of singular truth imposed by the state, established on different planes but complementing each other.

Keywords: Iranian Cinema, Representational Crisis, Aesthetic Resistance, Ethical Subalternity, Meta-Reality.

GİRİŞ

Gilles Deleuze için sinema, verili kodlara dayanan bir düşünme biçiminden ziyade, düşünceye yeni yollar açan yaratıcı bir eylem olarak ele alınır. Filozofun “enformasyon bir denetim sistemidir” önermesi bağlamında sanat, mevcut düzenleyici ağları sekteye uğratabilen “iletişimsizlik kofulları” (*vacuoles of noncommunication*) aracılığıyla yerleşik yapıya müdahale imkânı yaratır (Deleuze, 1990/1995, s.175). Stratejik sessizlikler ve anlatısal çatlaklar, iktidarın mutlak şeffaflık talep ettiği baskı ortamlarında gözetlenemeyen kör noktalar oluşturabilir. Bu doğrultuda Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* (2011) ve Jafar Panahi'nin *Taksi Tahran* (2015) filmleri, İran sinemasında direnişin etik muğlaklık (*ethical ambiguity*) ve meta-sinematik ifşa üzerinden gelişen farklı ifade biçimlerini somut örnekler üzerinden görünür kılar.

Deleuze'ün çizdiği felsefi çerçeve, baskıcı rejimler altında üretilen sinema pratiklerini çözümlmek için analitik bir referans noktası sunar. İslam Devrimi sonrası İran sineması, ülkenin tarihsel ve politik koşullarıyla şekillenen özgün anlatı olanaklarını bünyesinde barındırır (Laleh & Laleh, 2021, s.132). Nitekim alegori, sembolizm ve gündelik hayata yaslanan temsiller, hegemonik söylemle açık bir çatışmadan kaçınarak, alternatif itiraz kanallarının oluşmasına zemin hazırlar. Söz konusu dolaylı anlatım yöntemleri, sansürle doğrudan karşı karşıya gelmeden eleştirel bir sinemasal alanı genişletir ve araştırmacılar tarafından görsel bir direniş pratiği olarak değerlendirilir (Konde, 2023, s.69). Bahsi geçen tarihsel ve kültürel dinamikler, Farhadi ve Panahi'nin yapıtlarında farklı şekillerde karşılık bulan üslup tercihlerinin arka planını oluşturur.

Baskı ortamlarının ürettiği anlatısal dolaylılık, Antonio Gramsci'nin *Hapishane Defterleri*'nde (1971) geliştirdiği “madun” (*subaltern*) kavramı ile Gayatri Chakravorty Spivak'ın “temsil krizi” (*crisis of representation*) tartışmaları ekseninde okunabilir. Spivak'a göre maduniyet (*subalternity*), fiziksel bir sessizlikten ziyade, hâkim ideolojik ve kurumsal söylem içinde sesinin meşru ve işitilebilir kabul edilmemesi durumuna işaret eder (Spivak, 1988, s.308). Bu çalışma, ilgili terminolojiyi Gramsci'nin tarihsel ve sınıfsal bağlamından koparmadan, Spivak'ın “temsil edilemezlik” (*unrepresentability*) vurgusu doğrultusunda analitik olarak yeniden konumlandırır. Hukuki ve kurumsal hiyerarşiler içinde söz hakkı askıya alınan özneler, tartışmanın merkezinde yer alır. Farhadi'nin orta sınıf karakterleri, Spivak'ın tanımıyla bire bir örtüşmemekle birlikte, hikâye boyunca toplumsal ve yasal boşluklar karşısında sesleri duyulmayan figürler olarak belirginleşir. Sinema ise ortaya çıkan bu söylemsel açığı, görsel ve işitsel kodlar aracılığıyla kamusal bir tartışma alanına taşır.

Temsil krizine farklı yaklaşımlar geliştiren Farhadi ve Panahi, ortak bir politik bağlamdan beslenen ancak özgün sinemasal dillere sahip iki yönetmen profili çizer. Farhadi, *Bir Ayrılık* filminde şiirsel gerçekçilik (*poetic realism*) estetiği aracılığıyla, modern orta sınıfa ait ahlaki değerlerle alt sınıfa atfedilen inanç pratikleri arasındaki gerilimi çok katmanlı bir yapı içinde işler. Panahi ise *Taksi Tahran* filminde, kendisine uygulanan film yapma yasağını, kamusal alanı meta-sinematik tanıklık mekânına evirerek sanatsal bir imkana çevirir. Niazi'nin (2010) Panahi sineması bağlamında "kentli flâneur" (*urban flâneur*) olarak tanımladığı yönetmen figürü, bu filmde sabit bir dolaşım özgürlüğünden yoksun, zorunlu ve sınırlı bir hareketlilik içinde, öz-düşünümsel bir düzlemde yeniden kurulur. Bu örnekler, İran sinemasında baskı koşullarına verilen yanıtların tekil bir formda düşünülmesinin yetersiz kalabileceğini hatırlatır.

Farhadi ve Panahi sineması üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, filmlerin çoğunlukla birbirinden bağımsız biçimde ele alındığı ve ağırlıklı olarak politik içerikleri üzerinden okunduğu görülür. Oysa her iki yönetmen, İran sinemasında farklı düzlemlerde işleyen ancak birbirini tamamlayan sanatsal yönelimleri karşılaştırma zemini sunar. Makale, benzer siyasi ve kurumsal kısıtlamalar altında geliştirilen bu yönelimleri birlikte ele alarak alandaki sınırlı kesişimsel okumalara katkı sağlamayı amaçlar. Çalışmanın analizi, anlatısal muğlaklık (*narrative ambiguity*), "açık imge" (*open image*) ve "düşünümsel anlatı" (*self-reflexive narrative*) tartışmaları etrafında yapılandırılmıştır. Temel araştırma problemi, baskı rejimleri altında konuşma eylemi sınırlandırılan öznenin, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştıran yöntemler aracılığıyla nasıl özgün bir direniş dili kurabildiği sorusu etrafında şekillenir.

KURAMSAL ÇERÇEVE: İRAN SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK VE DİRENİŞ ESTETİĞİ

Bu bölüm, İran sinemasında sansür koşullarının anlatı biçimleri ve temsil stratejileri üzerindeki etkilerini incelemektedir. Asghar Farhadi ve Jafar Panahi filmlerinde gözlenen direnişe özgü üslup tercihleri, film analizlerine temel oluşturan bir kuramsal çerçeve içinde ele alınmaktadır. Baskı ortamının yarattığı kısıtlamaların, politik temsili doğrudan aktarmak yerine şiirsel gerçekçilik, açık imge ve meta-gerçeklik gibi dolaylı anlatım yönelimlerini belirginleştirdiği öne sürülmektedir. İlgili kavramlar, ilerleyen bölümlerdeki çözümler için işlevsel bir analitik zemin sunmaktadır.

İran Yeni Dalga Sinemasında Gerçekçilik ve Baskı

1979 İslam Devrimi sonrası İran sineması, estetik tercihlerin politik ve toplumsal dinamiklerle iç içe geçtiği özgün bir üretim alanı olarak şekillenir. Özen ve Arpacı'nın (2018, s.258) belirttiği gibi, bu sinema, siyasi tartışmalardan bağımsız bir kültürel alan olmaktan ziyade, değişen iktidar mekanizmalarıyla sürekli yeniden yapılandırılan bir anlatı pratiği sergiler. Bu süreç, sinemanın toplumsal işlevini dönüştürmüş ve yerel kültürden beslenen anlatılar aracılığıyla çağının ruhunu yansıtan bir bellek alanı inşa etmiştir (Uğur, 2017, s.333). Zor (2024), Yeni İran Sineması'nı, sıradanlığı şiirselleştirerek trajik ve çelişkili boyutlarını görünür kılan bir ifade zemini olarak nitelendirir (s.75). Bu çerçevede olağan yaşantılar, karakterler arası çatışmalar ve gündelik olaylar aracılığıyla trajik bir estetik deneyim ortaya konulur. Bahsi geçen yaklaşım, Yeni İran Sineması'nın hem gerçekliği hem de baskı koşullarını incelikte yorumlayan direniş biçimlerini anlamak için elverişli bir dayanak teşkil eder.

İdeolojik denetimin en görünür araçlarından biri, film yapım süreçlerini çevreleyen katı sansür kurallarıdır. İran Yeni Dalga yönetmenleri, sansür ve maddi kısıtlılıkların etkisiyle minimalist bir üslup geliştirmişler; doğayı ve gündelik yaşamı yalınlıkla aktaran anlatıları, alegorik ve şiirsel bir sinema diliyle kurgulamışlardır (Günhan, 2019, s.53). Mevcut koşullar, büyük prodüksiyonlardan uzaklaşarak sokağın ve insan deneyiminin mikro ayrıntılarına yönelmeyi

beraberinde getirmiştir. Doğrudan ifade edilmesi risk taşıyan toplumsal gerçeklikler, tabiat döngüleri ve sıradan anlar aracılığıyla temsil edilerek sansürün yarattığı estetik boşluk anlamlı kılınmıştır.

Söz konusu sinemasal yönelimler, İran sinemasının ayırt edici niteliklerinden biri kabul edilen şiirsel gerçekçiliğin inşasında belirleyici rol oynamıştır. Yeni Dalga yönetmenleri, gerçekçi bir zaman ve mekân anlayışı, yalın hikayeler ve çocuk karakterler gibi yerel motifleri modern bir üslupla harmanlayarak uluslararası ölçekte tanınırlık kazanmışlardır (Evliyaoğlu, 2020, s.136). Bu bağlamda çocuk imgesi, yetişkin dünyasına ait politik ve toplumsal gerilimleri imalı bir dille aktarmaya olanak tanıyan güvenli bir zemin yaratmaktadır. Bahsi geçen örtük ifade stratejisi, temsilden dışlanan deneyimlerin perdeye yansımalarını sağlayan işlevsel bir araç olarak değerlendirilebilir.

İran Yeni Dalga sinemasının güncel temsilcilerinden Jafar Panahi, 2010 yılında maruz kaldığı film yapma yasağını, sinemasındaki denetim mekanizmalarını ifşa eden bir politik eylemliliğe evirir (Brody, 2015). Asghar Farhadi ise benzer baskı iklimini doğrudan politik bir söylem üretmeden, kişisel ilişkiler ağı içindeki ahlaki çatışmalar ekseninde ele alır. *Bir Ayrılık* filminin açılış sekansında karakterlerin kameraya hitap etmesi, izleyiciyi yargı dağıtan bir merciye yerleştirir ve hikâye boyunca sürecektir etik belirsizliğin kurucu anını tayin eder (Shirazi vd., 2015, s.92). Belirginleşen bu ayırım, iki yönetmenin kısıtlamalara verdikleri yanıtların yalnızca estetik formla sınırlı kalmayıp, seyirciyle kurulan etik ilişkiyi de yapılandırdığına işaret eder.

İran sinemasında direniş pratiği, baskı koşulları altında tekil bir estetik kalıp olarak değil, kesişen ve dönüşen anlatı refleksi ekseninde değerlendirilebilir. Bu doğrultuda Farhadi ve Panahi filmlerinde beliren yaklaşımlar, benzer politik atmosferden beslenmelerine rağmen farklı düzlemlerde şekillenen karşılıklar olarak okunmaya açıktır. Belirlenen teorik perspektif, çalışmanın analiz bölümünde *Bir Ayrılık* ve *Taksi Tahran* filmlerinden seçilen sahneler ışığında anlatsal muğlaklık, etik sessizlik ve meta-gerçeklik stratejilerinin nasıl somutlaştığını irdelemek adına yol gösterici bir nitelik taşır.

Şiirsel Gerçekçilik ve Açık İmge Estetiği

İran sinemasında sansür koşulları altında gelişen şiirsel gerçekçilik, imgelerin anlamını çağırışimsal ve simgesel katmanlar üzerinden kuran bir anlatı estetiği olarak öne çıkar. Bu yaklaşım, belgesel gerçekçiliğe yakın bir gözlemci bakışı şiirsel anlatım tonuyla birleştirerek hem toplumsal hakikate hem de yerel kültürel kodlara yaslanan özgün bir sinema dili var eder. Gündelik yaşamın sıradan anları, bu estetik düzlemde metaforik imgeler vasıtasıyla yeniden anlamlandırılır ve iktidarın dayattığı katı gerçeklik örtük stratejilerle sorgulanır. İran Yeni Dalga Sineması'ndaki birçok yönetmenin edebiyatla doğrudan ilişki içinde olması veya modern edebi gelenekten beslenmesi (Abdi, 2019, s.104), şiirsel anlatımın bireysel bir üslup tercihi olmanın ötesinde, tarihsel ve kültürel bir yönelim olarak şekillenmesini de mümkün kılar. Bu bağlamda şiirsel gerçekçilik, anlatının belirsizlik alanlarını görünürleştiren ve Deleuze'un açık imge kavramının sinemasal düzlemde işlerlik kazanmasına kapı aralayan yapısal bir imkân sağlar.

Şiirsel gerçekçiliğin yarattığı bu estetik belirsizlik alanı, açık imge tartışmaları çerçevesinde daha teorik bir düzlemde ele alınabilir. Pasolini'nin "şiir sineması" (*cinema of poetry*) yaklaşımı ile Deleuze'un "zaman-imge" kavramı arasında kurulan bu bağ, anlatının nedensel süreklilikten ziyade, algısal ve duygulanımsal yoğunluklar ekseninde ilerlemesini sağlar. Chaudhuri ve Finn'in (2016, s.140) Deleuze okumasında vurguladıkları üzere imge; çekim, çerçeve, sahne ve ses öğelerinin etkileşime girdiği çok katmanlı bir yapıdır. Açık imgeler, bu unsurlardan herhangi birini öne çıkararak anlamı sabitlemekten kaçınır ve izleyiciyi tekil bir yoruma yönlendirmek yerine çağırışimsal bir düşünme sürecine davet eder. Yalın hayat kesitlerinin bu

yöntemle kurgulanması, seyircinin zihninde iz bırakan ardışık imgeler üretirken, şiirsel gerçekçilik ile estetik direniş arasındaki ilişkiyi de somutlaştırır.

Deleuze'ün (1985; 2021) modern sinemaya özgü tanımladığı zaman-imge, duyu-motor bağların çözüldüğü anlarda devreye girerek izleyiciyi eylem odaklı nedensellikten uzaklaştırır ve onu saf gözlem durumlarıyla baş başa bırakır. Bu belirsizlik hâli, edebiyattaki serbest dolaylı bakış (*free indirect discourse*) anlayışıyla kesişerek anlamın tekil bir yargıya sabitlenmesini engelleyen estetik bir alan açar (Chaudhuri ve Finn, 2016, s.141). İran sinemasında sıkça başvurulan açık uçlu finaller ve çözümsüz bırakılan düğümler, anlam üretiminin izleyicinin zihinsel sürecine devredilmesine olanak tanır. Bu yönüyle açık imge estetiği, sansür koşulları altında kesin hükümlerden kaçınmayı sağlayan bir anlatı tercihi olmanın yanı sıra, seyirciyi etik ve düşünsel bir pozisyon almaya davet eden sinemasal bir strateji olarak da işlev görür.

Şiirsel gerçekçilik estetiğinin İran sinemasındaki kökenleri, Abbas Kiarostami gibi öncü yönetmenlerin kırsal coğrafyayı, minimalist anlatımı ve amatör oyunculuğu kullanarak gerçeklik ile kurmaca sınırını kasten muğlaklaştırmasına dayanır (Karim, 2017, s.209). Bu yaklaşım, şiirsel gerçekçiliğin İran sinemasında etik ve politik bir anlatı geleneği olarak yerleşmesini sağlamıştır. Asghar Farhadi filmleri, devraldığı estetik mirası kentsel mekânlara ve kapalı iç alanlara taşıyan özgün bir sinematografi geliştirir. Farhadi anlatılarında açık imge, pasif bir gözlem nesnesi olmaktan çıkarak izleyiciyi ahlaki belirsizliklerle yüz yüze getiren düşünsel bir platforma evrilir. Karakterlerin “iyi” ve “kötü” şeklinde kesin kategorilere hapsedilmemesi, hikâyenin merkezine yalan, sır ve eksik bilgi gibi unsurların yerleştirilmesiyle sağlanır (Shirazi vd., 2015, s.90). Bu kurgusal yapı, izleyiciyi etik bir tanıklık ve muhakeme sürecine dâhil eder. Böylece hukuki adalet mekanizmaları ile bireysel vicdan arasındaki gerilimler, sorgulamaya açık bir atmosferde gözler önüne serilir.

Meta-Sinema, Otoportre ve Sansürün İfşası

Jafar Panahi'nin 2010 yılında aldığı film yapma yasağı, sinemasını hem estetik hem de politik yönelimleri bakımından köklü bir değişime uğratmıştır. Bu yasak sonrasında çekilen *Bu Bir Film Değil* (2011), *Kapalı Perde* (2013) ve *Taksi Tahran* (2015), yönetmenin üretim pratiğini doğrudan sansür koşulları üzerine temellendiren bir anlatı hattı kurar ve literatürde çoğunlukla bir bütün olarak ele alınır. Söz konusu filmler, Hamid Naficy'nin sürgünlük, parçalanmış anlatı ve otoportre öğeleri üzerinden tanımladığı “aksanlı sinema” (*accented cinema*) yaklaşımıyla paralellik gösterir (Naficy, 2001, s.20). Bu yönüyle Panahi'nin sineması, kısıtlamaların sınırlarını ifşa ederken, temsilin hangi koşullarda mümkün hâle geldiğini sorgulayan meta-sinematik bir tartışma alanı açar.

Asghar Farhadi'nin örtük ahlaki sorgulamaya dayalı anlatılarından farklılaşan Panahi, kurmaca ile otobiyografi eşiğinde konumlanan performatif bir sinema pratiği sergiler. Bu yaklaşım, Pioldner'in (2018, s.105) “yerinden edilmiş benlik” (*displaced self*) kavramı doğrultusunda düşünüldüğünde, yönetmenin yasaklı konumunu politik bir özneleşme stratejisi olarak yeniden kurmasına olanak tanır. Bu bağlamda Panahi, fiziksel tecrit koşullarını sinemanın sınırlarını zorlayan bir direniş mecrasına dönüştürerek, kamerayı kamusal alana ve sokağın olağan akışına çevirir. Böylece sinema, kapalı üretim koşullarına hapsedilen bir temsil aracı olmaktan çıkar ve rejimin dayattığı sessizliğe karşı doğrudan bir politik müdahale aygıtı niteliği kazanır.

Panahi, yönetmen kimliğini şahsi yasaklılık tecrübesiyle harmanlayarak, bireysel kuşatılmışlığı daha geniş bir siyasi denetim atmosferiyle ilişkilendirir. Kendi yaşam alanını ve hareket sınırlarını filmsel bir uzama taşıması, salt estetik bir tercihten ziyade, bilinçli bir politik duruşa karşılık gelir. Sarah Niazi'nin (2010, s.6–7) vurguladığı üzere Panahi sineması, bu noktada “kendi hapsolmuşluğunu ve karakterlerinin kısıtlılığını performatif bir süreç içinde müzakere

eden” özgün bir dinamik barındırır. Yönetmenin bu tutumu, film üretimini otoriter iklimde varlık gösteren aktif bir direniş pratiği olarak değerlendirmeyi mümkün kılar.

Jafar Panahi'nin belgesel ile kurmaca arasındaki sınırları bilinçli şekilde silikleştiren sineması, Abbas Kiarostami'nin açtığı estetik yolun, baskı ve denetim koşulları altında politik bir bağlamda yeniden kurgulanmasına yaslanır. Nasim Naghavi'nin (2025, s.11) tespit ettiği gibi, Kiarostami'nin *Ten* (2002) filmindeki araç içi “hümanist alan”, *Taksi Tahran*'da toplumsal meselelerin tartışıldığı özgür bir “politik agora”ya (*political agora*) yerini bırakır. Bu minvalde Panahi, ustasının geliştirdiği araç içi kamera estetiğini (*diegetic cinematography*) devralarak, bu formatı Tahran sokaklarının yasaklı gerçekliğiyle bütünleştirir. Üretim koşullarının anlatının merkezine taşınması, seyirciyi izlediği görüntülerin hakikat statüsü üzerine düşünmeye sevk eden meta-anlatısal bir yapı meydana getirir. Böylelikle sinema, kısıtlı imkanlara sıkışmış bir temsil aracı olmaktan sıyrılarak, politik anlamın inşa edildiği aktif bir düşünme alanına evrilir.

Panahi filmlerinde kamera, anlatının politik yükünü sırtlayan bir aygıt niteliğindedir. Bu bağlamda sinemasal özne, filmin dışında kalan nötr bir gözlemci olmanın ötesine geçer ve kasten anlatının merkezine yerleşir. Kiarostami'nin *Ten* filmindeki sabit ve içe dönük kamera anlayışının aksine Panahi, *Taksi Tahran*'da kamerayı bizzat yönlendirdiği hareketli bir enstrüman olarak konumlandırır. Naghavi'nin (2025, s.9) karşılaştırmalı analizinde vurguladığı üzere, Kiarostami'nin objektifi içsel bir gözlem sahası yaratırken, Panahi kamerayı arkaya ve yanlara çevirerek dışa dönük, kamusal bir bakış kurgular. Yönetmenin kayıt cihazını doğrudan kontrol etmesi, yasaklı bir öznenin kendi bakışını hikâyenin odağına yerleştirdiği politik bir jest olarak okunabilir. Filmin meta-sinematik katmanı, taksiye binen yolcularla kurulan diyaloglar vesilesiyle derinleşir. Yolcuların yönetmeni tanıdığı veya kameranın varlığının bilincinde olduğu sahneler, anlatının dördüncü duvarını (*fourth wall*) yıkarak, ülkedeki politik baskıyı gündelik karşılaşmalar düzeyinde görünür kılar. Kurmaca ile güncel siyasi gerçeklik arasındaki hatların bu anlarda askıya alınması, izleyiciyi edilgen bir seyir pozisyonundan çıkarır ve tanıklık sorumluluğuyla baş başa bırakır.

Meta-sinematik ifşa, bilhassa Panahi'nin yeğeni Hana'nın yer aldığı sekanslarda çarpıcı bir boyut kazanır. Hana'nın okul projesi kapsamında “kamusal anlamda gösterilebilir” bir film üretmenin şartı olarak kendisine dayatılan maddeleri kameraya okuması, sansür çarkının işleyişini deşifre eden eleştirel bir anlatı katmanı kurar. Söz konusu sahne, Ghojehbaglou'nun (2024, s.35) İran sinemasında sansürün salt dışsal bir baskı aracı olmadığı, aynı zamanda yönetmen ve oyuncular tarafından içselleştirilen bir “otosansür” (*self-censorship*) refleksi olarak tezahür ettiği yönündeki tespitini doğrular niteliktedir. Hana'nın pedagojik eğitimi aracılığıyla aktarılan bu yasaklar, denetim olgusunun sosyal yaşamdaki yeniden üretim dinamiğini ve henüz yaratım sürecinin başında zihinleri nasıl kodladığını sembolik düzeyde sergiler.

Deleuze'cü terminolojiyle film-içinde-film yapısı, aktüel (*actual*) ile virtüelin (*virtual*) iç içe geçtiği “kristal imge” (*crystal-image*) kavramı ekseninde ele alınabilir. Chaudhuri ve Finn'in (2016, s.150) yanı sıra Nacar'ın (2024, s.393) da vurguladığı üzere kristal imge, gerçekleşmiş olan ile potansiyel olanın ayırt edilemez hâle geldiği, çok katmanlı bir hakikat düzlemi yaratır. *Taksi Tahran*'da yaşanan anlar ile bu görüntülerin yasaklı bir yönetmen tarafından kaydedildiği bilgisi arasındaki gerilim, teorinin öngördüğü türden bir belirsizlik meydana getirir. Filmin sonunda kameranın hırsızlar tarafından çalınması, anlatının kurguladığı kırılğan yapıyı kesintiye uğratan meta-anlatısal bir müdahale olarak okunabilir. Nitekim filmin izleyiciye ulaşabilmiş olması, imgenin denetim altına alınma girişimlerine karşın dolaşımda kalabildiğini kanıtlar ve estetik direnişin sürekliliğini simgeleyen açık uçlu bir anlatı inşa eder.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma desenleri doğrultusunda yapılandırılmış karşılaştırmalı tematik analiz yöntemi benimsenmiştir. Söz konusu yöntem, benzer politik ve toplumsal koşullar altında üretilen sinemasal metinlerin, geliştirdikleri estetik stratejiler açısından mukayeseli olarak incelenmesine zemin hazırlar. Bu bağlamda analiz, Farhadi ve Panahi'nin baskı ve sansür koşullarına verdikleri karşılıkları; anlatı yapısı, mekân kullanımı ve temsil pratikleri ekseninde irdeler.

Araştırmanın kapsamı, amaçlı örneklem tekniği (*purposive sampling*) kullanılarak belirlenmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Örneklem grubu, her iki filmde anlatısal açıdan belirleyici işlev üstlenen ve karakterlerin yasal otorite ile bireysel vicdan arasında sıkıştığı etik kırılma anlarını içeren sahnelerden derlenmiştir. Buna ek olarak, kameranın salt kaydedici bir araç olmaktan çıkarak anlatı sürecinin aktif bir parçası hâline geldiği meta-sinematik sekanslar da analiz birimine dahil edilmiştir. Belirlenen ölçütler doğrultusunda seçilen sahneler, filmlerin dramaturjik yapısında çözülme yaratan kilit anlatı noktalarını temsil etmektedir.

Veri çözümleme süreci, iki aşamalı bir kodlama stratejisi çerçevesinde yürütülmüştür. İlk aşamada, teorik altyapıdan hareketle “etik muğlaklık”, “temsil boşluğu” ve “açık imge” başlıkları altında dedüktif (*deductive*) ön temalar saptanmıştır. Bu kategoriler, çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan zaman-imge ve temsil krizi tartışmalarıyla doğrudan örtüşükleri için tercih edilmiştir. İkinci aşamada ise seçilen sahnelerin görsel-işitsel öğeleri; çerçeveleme, kamera hareketleri ve ses tasarımı açısından detaylandırılmış ve bu temaları somutlayan alt kodlar tümevarımcı (*inductive*) bir yaklaşımla tespit edilmiştir (Braun ve Clarke, 2006). Ortaya çıkan bulgular, anlatı içindeki işlevleri doğrultusunda karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir.

Analiz sürecinin yorumlayıcı doğası kabul edilmekle birlikte; yorumların öznel bir keyfiyete dönüşmesini engellemek adına, tespitler yalnızca film metninde doğrudan gözlemlenebilen anlatısal ve biçimsel unsurlarla temellendirilmiştir. Bu yaklaşım, analizde şeffaflığı artırmayı ve kuramsal kavramlar ile film verisi arasındaki bağlantının tutarlı bir düzlemde kurulmasını hedeflemektedir.

KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ VE TARTIŞMA: İKİ FİLME YANSIYAN DİRENİŞ MEKANİZMALARI

Bu bölümde Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* ve Jafar Panahi'nin *Taksi Tahrân* filmleri, baskı ve sansür koşullarında geliştirilen estetik direniş stratejileri bağlamında karşılaştırmalı olarak irdelenmektedir. Kuramsal çerçevede detaylandırılan şiirsel gerçekçilik, açık imge ve meta-sinematik anlatı formları; filmlerdeki mekân organizasyonu, anlatısal belirsizlik ve sinematografik tercihler vasıtasıyla tartışılmaktadır. Analizin temel gayesi, her iki yönetmenin benzer politik atmosferde şekillenen farklı estetik yönelimlerinin, direniş olgusunu anlatısal ve görsel katmanlarda nasıl inşa ettiğini çözümlenektir.

Estetik Direniş: Şiirsel Muğlaklık ve Kısıtlı Kamusal Mekân

Deleuze'e göre (1985; 2021) II. Dünya Savaşı sonrası klasik anlatının omurgasını kuran duyumotor bağların çözülmesiyle birlikte, neden-sonuç ilişkisine dayalı hareket-imge (*movement-image*) yapısı, yerini saf görsel ve işitsel durumların öne çıktığı zaman-imge (*time-image*) rejimine bırakır. Söz konusu dönüşüm, anlatının merkezine bakışı ve tereddüdü yerleştiren yeni bir sinematografik dil doğurur. Yeni Gerçekçilik ve İran sineması hattında beliren bu kopuk ve belirsiz uzamlar, karakterleri tanıklık eden öznelere dönüştürürken, neyin gösterilebilir olduğuna dair politik sınırları da belirginleştirir. Bu bağlamda mekân, Farhadi ve Panahi

filmlerinde sansür pratiklerinin estetik düzlemde okunmasına kapı aralayan aktif bir anlatı bileşeni rolünü üstlenir.

Zaman-imej rejiminin mekânsal izdüşümü, *Bir Ayrılık* filminde, Nader'in dairesinin, ahlaki belirsizliği koyulaştıran klostrofobik bir atmosfere bürünmesinde kendini gösterir. Film boyunca bu daire, güvenli bir sığınak olmaktan ziyade, çözümsüz çatışmaların sıkıştığı tekinsiz bir mekân (*uncanny space*) olarak kurgulanır. Abedinifard'ın (2019, s.120) tespit ettiği üzere Nader'in evi, karakterlerin sadece ikamet ettiği değil, yokluklarında dahi birbirleri üzerinde hakimiyet kurmaya çalıştıkları bir güç mücadelesi sahasına dönüşür. Farhadi'nin karakterleri kapı aralıklarına, cam yüzeylerin ardına ve yansımalara hapsedmesi, mekânı etik muğlaklığın görsel bir şifresi olarak kodlar. Buzlu camlar ve aynalar, hakikatin bütünlüklü kavranışını engelleyerek, izleyicinin karakterleri parçalanmış imgeler silsilesi şeklinde algılamasına yol açar. Razieh ile Nader'in babası arasında geçen ve hukuki sürecin düğüm noktası olan kritik arbedenin doğrudan gösterilmemesi ise, söz konusu görsel stratejinin anlatısal düzeydeki karşılığı olarak okunabilir.

İlgili estetik tercihin en çarpıcı tezahürü, Nader'in Razieh'i evden kovduğu sahnede karşımıza çıkar. Kameranın bilinçli bir kararla koridora yerleştirilmesi ve iki karakter arasına buzlu camlı bir kapının girmesi, izleyiciyi olayın merkezinden uzaklaştırarak mesafeli bir konuma çeker. Kapının sertçe kapanmasıyla görüntünün aniden kesilmesi sonucu, Razieh'in merdivenlerden düşüp düşmediği an kasten kadraj dışı (*off-screen*) bırakılır. Farhadi bu sekansla, anlatının hayati bilgisini görsel düzlemde askıya alır ve izleyiciyi karakterlerle eşdeğer bir epistemolojik belirsizliğe hapseder. Günhan'ın (2019, s.126) da altını çizdiği üzere, karakterleri birbirinden yalıtılan bu camlı kapı ve kameranın açısı, seyirciyi eylemden izole ederek suçlunun kim olduğuna dair peşin bir yargıya varılmasının önüne geçer.

Filmin dikey mimarisini kuran merdiven boşluğu, ahlaki tansiyonun zirve yaptığı sembolik bir eşik olarak öne çıkar. Ne bütünüyle kamusal ne de tamamen özel olan bu arakesit, sınıfsal ve etik zıtlıkların çarpıştığı tekinsiz bir geçiş koridorudur. Razieh'in alt sınıfa ait kimliğiyle bu basamakları sürekli arşınlamak zorunda kalışı, hizmet emeğinin bedensel yükünü cisimleştirir. Öte yandan Simin'in aynı hattı bavalıyla terk edişi, sınıfsal ayrıcalığın sağladığı bir hareket serbestliğini imler. Söz konusu mimari sıkışmışlık, Deleuze'ün (1985/2021) eylemin sönümlendiği ve karakterlerin ortamın ağırlığı altında ezildiği durumlar için kavramsallaştırdığı "herhangi-mekân" (*any-space-whatever*) estetiğiyle paralellik gösterir. Trajik kırılmanın tam da bu boşlukta gerçekleşmesi ve şiddetin görsel bir şovdan ziyade işitsel bir travma olarak kurgulanması, mekânı olayın salt dekoru olmaktan çıkarıp bizzat faili konumuna yükseltir.

Farhadi'nin tecrit edilmiş iç mekanlara odaklanan estetik direnişine karşılık; *Taksi Tahran*, kamusal fakat sürekli devinim hâlindeki daraltılmış bir alanı merkezine yerleştirir. Yakın'a (2017) göre Panahi'nin bu filmi, yasaklı bir yönetmenin fiziksel "kapatılma" (*confinement*) durumunu aşan sanatsal iradesinin somut bir yansımasıdır. Taksi, denetim mekanizmalarına takılmamak adına hayati bir zorunluluktan doğan, yapay ışık kullanılmadan ve dışarıdan fark edilmeyecek bir donanımla işleyen "seyyar bir stüdyo" (*mobile studio*) görevindedir. Bu düzenek, izleyiciyi pasif bir seyirci konumundan sıyırıp, sokağın ritmine ve görüntülerin üretim koşullarına tanıklık etmeye çağırır. Panahi'nin direksiyon başındaki varlığı ve aracın seyri, politik baskıların sosyal hayatla sarmallığını ve imgelerin sansürden "fırlar edişini" belgeler niteliktedir.

Yönetmenin *Taksi Tahran*'da izlediği mekânsal politika, zorunlu kısıtlamalar altında şekillenen tersyüz edilmiş bir mobilite stratejisini simgeler. Judit Pieldner'ın (2018, s.107) vurguladığı üzere, Panahi'nin kamusal alanda özgürce kayıt yapmasının engellendiği bir bağlamda taksi,

kenti arşınlamaktan ziyade “dünyayı içeri alma” misyonu yüklenen kapalı bir sahneye dönüşür. Bu devingen fakat sınırlandırılmış hacim, yönetmenin kendi bakışı üzerinde mutlak bir hakimiyet kurmasını sağlar ve hakikatin zapt edilemez bir akışla kadraja sızmasının önünü açar. Böylelikle taksi, Farhadi'nin tecrit edilmiş iç mekânlarına tezat oluşturacak şekilde, bastırılmış kamusalığın anlık ve kırılğan bir yapıda yeniden inşa edildiği bir karşı-mekân (*counter-space*) işlevi görür.

Adalet ve Ahlak: Yasal Otorite Karşısında Bireysel Vicdanın İkilemi

Modern politik sinema, Deleuze'ün kavramlarıyla düşünüldüğünde, şahsi ve mahrem görünen olguların politik bir derinlik kazanabileceğini imler. Yetişkin'in (2011, s.132) de altını çizdiği üzere, modern anlatılarda politik olan ile özel olan arasındaki ayırım silikleşir ve kişisel bir mesele doğrudan doğruya politik bir niteliğe bürünür. Bu doğrultuda, bireysel sanılan ahlaki yönelimler, kaçınılmaz bir surette siyasal ve toplumsal bir düzleme oturur. İzleyici, bir boşanma duruşmasına veya olağan bir taksi seyrine tanıklık ederken, esasında rejimin çözümsüz bıraktığı yapısal paradokslarla karşı karşıya kalır. Farhadi ve Panahi sinemasında karakterlerin özel alanındaki çatışmalar, hukuki normlar ile vicdan arasındaki gerilimi kristalize ederek, İran toplumundaki adalet sisteminin sınırlarını sorgulayan eleştirel bir tartışma ortamı yaratır.

İran rejiminin sinemayla kurduğu çelişkili ve baskılayıcı ilişki, Farhadi ve Panahi gibi yönetmenlere, yasal adalet aygıtını cepheden hedef almak yerine, bireysel vicdan ve ahlaki ikilemler aracılığıyla dolaylı bir sorgulama kanalı açar. Yasalar metinsel düzeyde mutlak bir kesinlik iddiası taşısa da hayatın etik karmaşıklığı karşısında sıklıkla hükümsüz kalır. Söz konusu gerilim, her iki yapımda da karakterlerin kritik noktalarında aldıkları ya da erteledikleri kararlarda yüzeye çıkar. *Bir Ayrılık*'ta Razieh'in Kur'an'a el basma anındaki tereddüdü yahut *Taksi Tahrân*'da Panahi'nin kaydı durdurulamamaktaki ısrarı, hukukun katı sınırları ile insan onuru arasındaki çatışmanın berraklaştığı anlar olarak okunabilir.

Asghar Farhadi *Bir Ayrılık* filminde bu sorgulamayı, izleyiciyi anlatının dışında tutmak yerine, onu tasarlanmış bir stratejiyle sürecin aktif bir bileşeni kılarak hayata geçirir. Pay (2011), yönetmenin; vicdan ile inanç, adalet ile şefkat ve tercihler ile saplantılar arasında salınan kamerasının, izleyiciyi cevapsız sorularla baş başa bıraktığını vurgular. Bu kurgu mantığı, seyirciyi pasif bir tanık olmaktan çıkarıp, anlatının etik yükünü sırtlayan etkin bir özne mertebesine taşır. İzleyici, olayların bütününe asla tam anlamıyla vakıf olamadığı için, çelişkili ifadeler ve eksik bırakılan sahneler eşliğinde, kendi hükmünü vermek zorunda kalan bir “yargıç” koltuğuna oturtulur. Filmin açılış sekansında Nader ve Simin'in doğrudan objektife bakarak savunma yapması, didaktik bir yönlendirme değil, seyirciyi konforlu izleme alanından koparan entelektüel bir tuzaktır. Kamera hâkimin bakışını (*point of view*) sahiplenirken, izleyenler yargılama makamına geçer. Bu tercih, hukuki bir prosedürden ziyade, ahlaki bir hesaplaşma hissi uyandırır. Farhadi, seyircinin kategorik ve kestirme bir karar vermesini engelleyerek, onu niyet ve sorumluluk kavramlarının iç içe geçtiği çok katmanlı bir girdabın merkezine çeker.

Filmin trajedisi, modernizm ile gelenek arasına sıkışmış iki farklı ahlaki dilin ortak bir etik zemin tesis edememesinden doğar. Bir yanda Nader'ın kızına aşılama çabasıyla çalıştığı rasyonel ahlak öğretisi mevcuttur; zira bu ahlak, hapis tehdidiyle yüzleşildiğinde bizzat Nader tarafından askıya alınır. Farhadi, ekonomik ve sınıfsal açıdan görece ayrıcalıklı konumdaki Nader'in dahi, teolojik ve hukuki normlar karşısında kendi doğrularını savunma direncini yitirdiğini resmeder. Bu noktada Nader, Spivakçı manada klasik bir madun figürü sayılmasa da hegemonik hukuk sistemi karşısında kendini ifade etme yetisini kaybettiği için bir tür etik maduniyet içine

sürüklenir. Karakterin bu hali, sınıfsal ezilmişlikten ziyade, söylemsel ve hukuki temsilin kilitlenmesiyle ilintilidir.

Ahlaki çöküşün en kritik şahidi, anlatının odağında yer alan ve gelecek nesli simgeleyen Termeh'tir. Kılıç'ın (2018, s.132) da işaret ettiği gibi, filmdeki esas etik kırılma, gerçeğin itiraf edildiği diyaloglarda değil, sorumluluğun zihinsel olarak tartıldığı sessizlik aralıklarında vuku bulur. Termeh'in babasının yalanını sezdiği o dilsiz an, rasyonel ahlaka duyduğu güvenin sarsıldığı milattır. Farhadi bu kopuşu, kızının yüzüne odaklanan ısrarlı bir yakın plan (*close-up*) aracılığıyla mühürler. Bu aşamadan sonra Termeh, pasif bir mağdur olmaktan sıyrılır ve rasyonel ahlakın iflası ile ilahi ahlakın çıkmazı arasındaki asli bir tanık kimliği üstlenir.

Öte yanda Razieh'in eylemleri; tanrısal ceza korkusu ve günah-sevap ikiliği üzerine kurulu, öğretilmiş bir dindarlık anlayışıyla çerçevesizdir. Nietzsche'nin (1881;2003) "köle ahlakı" (*slave morality*) kavramıyla analogik bir düzlemde okunabilecek bu yapı, bireysel iradenin aşkın bir otorite karşısında sönmelenmesine dayanır. Söz konusu analogi, tarihsel bağlamları özdeşleştirmekten ziyade, ahlaki otoritenin özneyi pasifize etme mekanizmalarını karşılaştırmalı olarak irdelemeyi amaçlar. Razieh'in bedensel refleksleri (kaçamak bakışlar, titreyen bir ses tonu) ahlaki yükün salt psikolojik değil, fizyolojik bir ağırlığa da tekabül ettiğini kanıtlar. Bu etik açmazın en görünür olduğu an, Kur'an üzerine yemin etmeyi reddettiği sekanstır. Razieh nezdinde ilahi yargı, devletin hükmünden daha hakiki olduğu için, Tanrı'ya karşı dürüst kalmak adına seküler otoriteyi yanıltmayı göze alır. Nitekim Farhadi, Razieh'i ne bütünüyle suçlar ne de aklar; karakterin taşıdığı inancın, onun için aynı anda hem bir sığınak hem de bir hapisane olduğunu sezdirir. Dolayısıyla ahlaki karar, doğru ve yanlış ikiliğinden sıyrılarak çözümsüz bir vicdan sahası olarak betimlenir.

Farhadi'nin izleyiciyi ahlaki bir huzursuzlukla ve "yetkisiz yargıç" pozisyonunda terk ettiği noktada, Panahi, seyirciyle suç ortaklığına dayalı (*accomplice spectatorship*) bir bağ geliştirir. Bu ilişkinin en canlı temsili, taksiye binen korsan DVD satıcısı Omid karakteridir. Omid'in Panahi'yi tanıması ve "Sizin filmlerinizi yasak ama ben satıyorum, müşterileriniz beni tanı" itirafı, yönetmen ile seyirci arasındaki illegal fakat hayati ittifakı gözler önüne serer. Bu minvalde Omid, sadece bir satıcı değil, aynı zamanda sansür rejimine karşı kültürel hafızanın yeraltındaki elçisidir. Garcia ve Piccinin'in (2021) de belirttiği üzere Panahi, kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırları aşar ve üstkurmaca (*metanarrative*) bir strateji aracılığıyla, şahsına uygulanan sansürü teşhir ederek fiilen deler (s.173). Bu hamleyle izleyici, filmi dışarıdan izleyen edilgen bir gözlemci olmaktan çıkar ve yasaklı bir yönetmenin "suçunu" paylaşan aktif bir iştirakçi rolünü üstlenir. Nihayetinde Farhadi izleyiciyi yargılamaya davet ederken, Panahi onu rejime karşı örülen estetik ve politik bir ittifaka dahil eder.

Temsil Krizi: Açık İmgeden Meta-Gerçekliğe (Gerçeklik/Kurmaca Çatışması)

İran rejiminin baskı aygıtları, fiziksel sansürün ötesine geçerek, Spivak'ın madunun "konuşma eylemini hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleştirememesi" olarak tanımladığı derin bir temsil krizini doğurur (Spivak, 1988, s.287). Bu kriz, yalnızca söz söylemenin engellenmesiyle sınırlı değildir; söylenenin meşru, duyulabilir ve kamusal olarak tanınabilir kabul edilmemesiyle ilintilidir. *Bir Ayrılık'ta* Razieh'in mahkeme salonunda defalarca söz almasına rağmen anlatının merkezine tam olarak yerleşememesi yahut *Taksi Tahran'da* yolcuların kameranın kapandığı anda görünmez hâle gelmesi, söz konusu temsil kırılmasının sinemasal izdüşümleridir. Bu bağlamda anlatıdaki maduniyet, rejimin onayladığı kamusal söylem alanının dışına itilme pratiği olarak yeniden kurgulanır. Kadınlar, yasaklı sanatçılar ve muhalifler yapısal sessizliğin farklı katmanlarını oluşturur. Bu konuşamama haline karşı Farhadi ve Panahi, Deleuze'ün (1985;2021) "sinemanın kendi gerçekliğini var etmek zorunda olduğu" fikrinden hareketle,

hakikat ile kurmaca arasındaki sınırları muğlaklaştıran iki ayrı estetik strateji ortaya koyar. Farhadi, gerçeğin hiçbir zaman bütünüyle açık edilmediği eksiltili anlatılara yaslanır. Panahi ise kendi yasaklılık statüsünü doğrudan objektifin önüne yerleştirerek, temsilin şartlarını sorgulatan görece daha radikal bir sinemasal yönelim sergiler.

Asghar Farhadi, *Bir Ayrılık*'ta devletin dayattığı tekil hakikat rejimine karşın, açık imgeyi estetik bir direniş aracı olarak seferber eder. Anlatının stratejik bir kararla muğlak bırakılması; Razieh'in düşüğünün asıl sebebi ya da Nader'in babasındaki morluklar gibi kilit vakaların, sürekli bir şüphe çemberi içinde dolaşımda kalmasını beraberinde getirir. Kritik anların kadraj dışında gerçekleşmesi, izleyiciye doğrudan görsel kanıt sunulmasını engeller ve klasik anlatı sinemasının konforlu neden-sonuç zincirini kırar. Bu tercih, Laura Mulvey'nin klasik sinema için tanımladığı edilgen ve haz temelli seyir konumunun kısmen aşınmasına yol açar (Mulvey, 1975;1993). Farhadi sinemasında bakışın bu denli ertelenmesi, izleyiciyi hukuki kesinlikten yoksun ve etik sorumluluğun ağır bastığı bir değerlendirme düzlemine çeker. Bilhassa final sekansında Termeh'in kararının saklı tutulması ve kameranın koridora yönelmesi, yasal adaletin çözemediği düğümü izleyicinin vicdanına devretme iradesini sergileyerek açık imge estetiğini tamamlar.

Jafar Panahi ise Farhadi'nin ahlaki muğlaklığa dayalı anlatı stratejisinin tersine, meta-gerçeklik aracılığıyla kurmacanın sınırlarını kasten zorlayarak, rejimin dayattığı hakikat kurgusunu deşifre eder. Arslan'ın (2024, s.220) da işaret ettiği gibi, *Taksi Tahrân*'da kameranın konumu ve Panahi'nin şoför koltuğuna bizzat geçmesi, izleyiciye ilk etapta spontane bir belgesel izlenimi verse de film, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiyi silikleştirir ve kurgusalılık hissini ön plana çıkarır. İlgili estetik tercih, Panahi'nin yaşadığı filmin formel ve ontolojik bir bileşeni olarak konumlandığını kanıtlar. Bu bağlamda sinema, baskı rejimini temsil eden bir vasıta olmanın ötesine geçer; üretim süreci, kamera ve yönetmen bedeni aracılığıyla siyasi bir eylem sahası niteliği kazanır.

Korsan film dağıtıcısı Omid karakteri, söz konusu temsil krizine hem tematik hem de pratik bir yanıt üretir. Filmde Omid'in *The Walking Dead* (2010–2022) dizisinin beşinci sezonunu yahut Woody Allen'in *Paris'te Gece Yarısı* (2011) filmi müşterilerine önermesi (Arslan, 2024, s. 160), rejimin resmî kültürel kanonunun dışında kalan imgelerin anlatı evrenine sızmasını mümkün kılar. Bu yönüyle Omid, salt bir yan karakter değil, devletin denetlediği söylem alanının haricinde işleyen alternatif bir dağıtım rejiminin cisimleşmiş hâlidir. Kamusal alanda duyulamayan, temsil edilemeyen veya bastırılan imgeler, Omid vasıtasıyla yeraltı kültürel ağlarını kullanarak dolaşıma girer ve toplumsallık kazanır. Panahi'nin Omid'i kriminalize edilmiş bir figürden ziyade anlatının organik ve kurucu bir unsuru olarak kurgulaması, yasadışı kültürel dolaşımı estetik ve politik bir direniş pratiği olarak meşrulaştırır.

Meta-gerçeklik stratejisinin en çarpıcı yansımalarından biri, Panahi'nin yeğeni Hana'nın kadraja girdiği sahnede kendini gösterir. Hana'nın "dağıtılabılır film" üretebilmek adına öğretmenin dikte ettiği sansür kurallarını dayısına okuması, rejimin arzuladığı steril evren ile sokağın kaotik hakikati arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Yakın'ın (2017, s.103) analizinde tespit ettiği üzere, Hana'nın okul projesi kapsamında "İslami değerlere" ve "festival ölçütlerine" uygun içerik üretme mecburiyeti, gerçekliğin film içinde nasıl tasarlanmış bir müdahaleyle yeniden çerçevelendiğini ortaya koyar. Bu minvalde "dağıtılabılır film" kavramı, rejimin sanattan beklediği uyumlu tasviri değil, gerçekliğin sistematik bir manipülasyonla dönüştürülmesini talep eden bir normu işaret eder.

Filmin finalinde kameranın çalınması, temsil eyleminin kırılmasını vurgulayan radikal bir meta-anlatısal müdahale olarak yorumlanabilir. Görüntü kesintiye uğrarken sesin akmaya

devam etmesi, rejimin imgeleri denetim altına alabileceğini ancak tanıklık ediminin bütünüyle susturulamayacağını beyan eder. Panahi bu final aracılığıyla, küresel imge alanına kimin, ne şartlarda ve hangi bedellerle dahil olabildiğinin başlı başına politik bir mesele olduğunu sorunsallaştırır. Bu bağlamda, Javanshir Ghojehbaglou'nun (2024, s.34–35) tespitleriyle örtüşecek şekilde, her iki yönetmenin de sansür mekanizmalarını aşmak üzere metaforik ve dolaylı bir sinemasal dil inşa ettiği söylenebilir. Farhadi, açık imge estetiği vasıtasıyla “gerçek nedir?” sorusunu, çözümsüz bırakılan bir ahlaki gerilim sahasına evriltir. Panahi ise meta-gerçeklik stratejisiyle seyirciyi izlediği görüntülerin hakikat statüsü üzerine düşünmeye sevk eder ve temsil krizini doğrudan politik bir ifşa alanına taşır. Estetik yönelimleri ayrışsa da bu iki yaklaşım, rejimin daralttığı ifade alanlarını genişletmeye yönelik ortak bir direniş hattında birleşir. Farhadi muğlaklık yoluyla etik bir çatlak açarken, Panahi bu çatlağı kamusal olarak politik bir zemine dönüştürür.

SONUÇ

Bu çalışma, Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* ve Jafar Panahi'nin *Taksi Tahran* filmleri ekseninde, İran'daki baskı rejimi altında sinemanın inşa ettiği direnişi karşılaştırmalı olarak irdelemiştir. Elde edilen bulgular, İran sinemasındaki direnişin homojen bir yapıdan ziyade, şiirsel muğlaklık ile politik ifşa arasında salınan çok katmanlı estetik stratejilerle şekillendiğini göstermektedir. Bu çerçevede analiz edilen eserler, sinemanın salt politik ileti taşıyan bir aygıt olmadığını ve temsil pratikleri vasıtasıyla hegemonik hakikat rejimini sarsıntıya uğratan düşünsel bir alan misyonunu yüklediğini kanıtlamaktadır.

Spivak'ın temsil krizi ve Deleuze'ün zaman-imge kavramları bir arada ele alındığında, Farhadi ve Panahi'nin estetik tercihlerinin, devletin tekel gerçeklik rejimine yönelik geliştirilen iki farklı ancak birbirini tamamlayan “karşı-temsil” hamlesi olarak okunabileceği anlaşılmaktadır. Farhadi sinemasında orta sınıf karakterler, ekonomik ayrıcalıklarına rağmen hukuk karşısında seslerini duyuramamaktadır. Bu durum, çalışmada “etik bir maduniyet” olarak kavramsallaştırılmıştır. Spivak'ın klasik madun tanımı ise, sınıfsal konumdan bağımsız bir surette ortaya çıkan, söylemsel ve hukuki temsilin kilitlemesi bağlamında yeniden yorumlanmıştır.

Analizler, Farhadi'nin açık imge estetiğiyle ördüğü etik belirsizlik sahalarının, izleyiciyi pasif gözlemci konumundan sıyrarak aktif yargıç mertebesine taşıdığını göstermektedir. *Bir Ayrılık*'ta olayların neden-sonuç bağlarının kasten kadraj dışında bırakılması, izleyiciyi karakterlerin ahlaki ikilemlerine ortak eder ve hukuki anlatının sunduğu kesinlikleri tartışmaya açar. Farhadi'nin sessizliği, pasif bir kabulleniş değil, seyirciyi etik sorumlulukla donatılmış bir tanıklık pozisyonuna çağıran stratejik bir boşluktur.

Panahi'nin *Taksi Tahran*'da benimsediği meta-gerçeklik yaklaşımı ise, kameranın doğrudan kadraja dahil edilmesiyle, sansürün perdelediği alanları deşifre etmeyi hedefler. Yönetmen, belgesel ile kurmaca arasındaki sınırları silikleştirerek izleyiciyi görüntülerin gerçeklik statüsüne odaklanmaya çağırır. Panahi'nin kamerası, hukukun hükmünü yitirdiği noktada devreye giren alternatif bir hafıza kayıt cihazı görevindedir ve bireysel mağduriyetleri kolektif belleğe nakleder.

Nihayetinde Farhadi ve Panahi sinemaları birbirine zıt kutuplar değil, İran sinemasının direniş estetiğini farklı yönlerden genişleten ve bütünleyen iki anlatı hattı sunmaktadır. Farhadi, sansürün yarattığı boşlukları etik bir araf alanı kuran anlatısal muğlaklıkla işlerken, Panahi bu boşlukları meta-gerçeklik pratikleriyle kamusal ve tartışılabilir kılar. Her iki yaklaşım da baskı koşulları sertleştikçe, sinematografik imgenin daha dolaylı, esnek ve yaratıcı formlarda kurgulanabildiğini belgeler.

Gelecek araştırmalar, bu analitik çerçevenin; Farhadi'nin *Satıcı* (2016) filmindeki tiyatro sahnesi ile gündelik yaşam arasındaki performatif geçişler veya Panahi'nin *Üç Yüz* (2018) filmindeki kırsal temsil pratikleri bağlamında sınanmasıyla derinleştirilebilir. Ayrıca, dijitalleşen medya ortamında İran sinemasının "sosyal medya estetiği" ile ilişkisi, Panahi'nin dijital aktivizmi ekseninde yeni bir "karşı-gözetim" modeli olarak incelenebilir. Bu doğrultuda yapılacak çalışmalar; temsil, görünürlük ve direniş tartışmalarını daha güncel ve disiplinler arası bir ufka taşıma potansiyeline sahiptir.

KAYNAKÇA

- Abdi, A. (2019). *İran Yeni Dalga Sineması'nda Dariuş Mehrçui filmlerinin sosyolojik analizi* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Abedinifard, M. (2019). Asghar Farhadi's nuanced feminism: Gender and marriage in Farhadi's films from *Dancing in the Dust* to *A Separation*. *Asian Cinema*, 30(1), 109–127. https://doi.org/10.1386/ac.30.1.109_1
- Allen, W. (Yönetmen). (2011). *Midnight in Paris* [Paris'te Gece Yarısı] [Film]. Gravier Productions; Mediapro.
- Arslan, E. (2024). *İran sinemasında bir auteur: Cafer Panahi* [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi].
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Brody, R. (2015). Jafar Panahi's remarkable *Taxi*. *The New Yorker*.
- Chaudhuri, S., & Finn, H. (2016). Açık imge: Şiirsel gerçekçilik ve yeni İran sineması (T. Toprak, Çev.). *sinecine*, 7(1), s. 139-161.
- Çınar, E. B. (2019). *Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması: "Bir Ayrılık" ve "Satıcı" Filmlerinin İncelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi].
- Darabont, F. (Yürütücü Yapımcı). (2010–2022). *The Walking Dead* [Yürüyen Ölüler] [TV dizisi]. AMC Studios; Idiot Box Productions.
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations, 1972–1990* (M. Joughin, Çev.). Columbia University Press. (Orijinal eser 1990'ta yayımlandı)
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-imge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk. (Orijinal eser 1983'te yayımlandı)
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk. (Orijinal eser 1985'te yayımlandı)
- Evliyaoğlu, S. (2020). *İran sinemasında anlatı geleneği* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi].
- Farhadi, A. (Yönetmen). (2011). *Jodaeiye Nader az Simin* [Bir Ayrılık] [Film]. Asghar Farhadi Productions.
- Farhadi, A. (Yönetmen). (2016). *Forushande* [Satıcı] [Film]. Memento Films Production.
- Garcia, P. P., & Piccinin, F. Q. (2021). "This is not a film" by Jafar Panahi: Denunciation against censorship by metanarrative language. *Intercom – RBCC*, 44(1), 173–187. <https://doi.org/10.1590/1809-5844202118>

- Ghojehbaglou, S. J. (2024). *İran sinemasında sansür: Kadın temsiline yönelik çözümleme*. *eKurgu*, 32(1), 20-38.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. N. Smith, Eds. & Trans.). International Publishers.
- Günhan, M. (2019). *İran yeni dalga akımı temelinde Asghar Farhadi filmlerinin analizi* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi].
- Karim, M. (2017). Don't look at the camera: Jafar Panahi and his self-reflexive cinema. *International Journal of English Language, Literature in Humanities*, 5(6), 202–212.
- Kılıç, B. (2018). Aesthetics of silence and the ethics of voice: The soundscape of Asghar Farhadi's cinema. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(17), 126–135.
- Kiarostami, A. (Yönetmen). (2002). *Ten* [On] [Film]. Abbas Kiarostami Productions; MK2 Productions.
- Konde, F. (2023). *Visual activism, censorship, and political dissent: A study of Jafar Panahi's work in the Iranian context* [Master's thesis, Ca' Foscari University of Venice].
- Laleh, A., & Laleh, N. (2021). İdeoloji ve İran sineması. F. Kasap (Ed.), *1. Uluslararası Sinema Sempozyumu: Kültür - Sinema İlişkisi ve Sinema Dilinde Kültür* (ss. 127–138). Yakın Doğu Üniversitesi.
- Mulvey, L. (1993). Görsel haz ve anlatı sineması (N. Abisel, Çev.). *25. Kare*, (3), 18–24. (Orijinal eser 1975'te yayımlandı)
- Nacar, E. (2024). *Her Şey Her Yerde Aynı Anda* filminde zaman-imge görünüşleri: Çoklu evrenler, katmanlar, çatlak ve farklılıklar. *Moment Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 11(2), 384–402. <https://doi.org/10.17572/mj2024.2.384-402>
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press.
- Naghavi, N. (2025). Navigating class, gender, and urban mobile spaces: Dissecting Iranian car social spaces in cinematic narratives. *Arts*, 14(3), 50. <https://doi.org/10.3390/arts14030050>
- Niazi, S. (2010). Urban imaginations and the cinema of Jafar Panahi. *Wide Screen*, 1(2), 1–14.
- Nietzsche, F. (2003). *Tan kızılığ* (Ö. Saatçi Karadana, Çev.). İstanbul: Say. (Orijinal eser 1881'de yayımlandı)
- Özen, F., & Arpacı, M. (2018). İran'da Sinema Endüstrisi'nin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası. *TRT Akademi*, 3(5), 238–260.
- Panahi, J. (Yönetmen). (2015). *Taxi* [Taksi Tahran] [Film]. Jafar Panahi Film Productions.
- Panahi, J. (Yönetmen). (2018). *Se Rokh* [Üç Yüz] [Film]. Jafar Panahi Film Productions.
- Pay, A. (2011). Vicdanla inanç arasında bir ayrılık. *Hayal Perdesi*. <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/71-vicdanla-inanc-arasinda-bir-ayrilik.aspx>
- Pieldner, J. (2018). The camera in house arrest: Tactics of non-cinema in Jafar Panahi's films. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 15, 103–123. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2018-0006>

- Shirazi, M., Duncan, P., & Freehling-Burton, K. (2015). Gender, nation, and belonging: Representing mothers and the maternal in Asghar Farhadi's *A Separation*. *Atlantis*, 37(1), 84–93.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture*. University of Illinois Press.
- Uğur, U. (2017). İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi'nin *Cennetin Çocukları* filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 333–342.
- Yakın, E. (2017). Denetimden kaçan imgeler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (18), 99–105.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (40), 123–141.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Zor, İ. (2024). *Asghar Farhadi sinemasında trajedi*. Serüven Yayınevi.