

Cafer Panahi Sinemasında Anlatı ve Varoluşsal İzlekler: *Ayna* Filmi Üzerine Postmodern Bir Okuma

Narrative and Existential Motifs in the Cinema of Ja'far Panahi: A Postmodern Reading of *The Mirror*

Dr. Ferdi Candan

Doktora, İletişim Bilimleri
T.C. Millî Eğitim Bakanlığı
cinferdi@hotmail.com
orcid.org/0000-0001-6912-4501
ror.org/00jga9g46

Nesrin Akıncı Çötök

Doç. Dr.
Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü Öğretim Üyesi
nakinci@sakarya.edu.tr
orcid.org/0000-0003-3577-8325
ror.org/04ttnw109

Özet

Cafer Panahi'nin *Ayna* filmi, İran sinemasında postmodern anlatı unsurları ile varoluşsal temaların birleştiği özgün bir yapıyı temsil etmekte olup, bu çalışma filmi tematik film analizi yöntemiyle incelemektedir. İran Yeni Dalga sineması gerçekliğin kırılganlığı, öznenin merkezsizleşmesi ve mikro anlatılar gibi postmodern unsurları içeren özgün bir anlatı dili geliştirmiştir. *Ayna* filmi, küçük bir kız çocuğu olan Mina'nın, Tahran'ın kaotik sokaklarında kendi yolunu bulma çabası üzerinden bireyin otantik varoluş arayışını işler. Film, kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırarak Lyotard'ın büyük anlatılara olan inançsızlık kavramını desteklerken, Jameson'ın çok katmanlı yüzeyler anlayışına da uyum sağlar. Tematik film analizi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen bu çalışmada, filmin yüzeydeki çok katmanlı yapısı ve değişken anlamları ele alınarak, Mina karakterinin Heidegger'in *Dasein* kavramıyla ilişkilendirilmesi hedeflenmiştir. Araştırma, İran sinemasında postmodern ve varoluşsal unsurların kendine özgü bir çerçevede nasıl ele alındığını ortaya koymakta; bu bağlamda İran sineması üzerine yapılacak daha kapsamlı çalışmalara zemin hazırlamaktadır. Sonuç olarak, *Ayna* filmi, İran sinemasında özgün bir yere sahip olan yönetmen Cafer Panahi'nin, postmodern anlatı özelliklerini kullanarak bireyin varoluşsal sorgulamalarını ekrana taşıdığı çarpıcı bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca gelecekte yapılacak araştırmaların İran sinemasında postmodern unsurların daha geniş bir yelpazede incelenmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: İran Sineması, Cafer Panahi, *Ayna*, Postmodern Anlatı, Varoluşsal İzlekler, *Dasein*

Abstract

Ja'far Panahi's *The Mirror* represents a unique structure where postmodern narrative elements intersect with existential themes in Iranian cinema, and this study examines the film through the thematic film analysis method. Iranian New Wave cinema has developed a unique narrative style that incorporates postmodern elements such as the fragility of reality, the decentering of the subject, and micro-narratives. *The Mirror* addresses the authentic existential search of an individual through the story of a little girl, Mina, who tries

to find her way amidst the chaotic streets of Tehran. By blurring the lines between fiction and reality, the film aligns with Lyotard's concept of disbelief in grand narratives while also resonating with Jameson's idea of multilayered surfaces. Using thematic film analysis, this study examines the film's complex, multilayered surface and variable meanings, aiming to connect Mina's character to Heidegger's concept of Dasein. The research reveals how postmodern and existential elements are framed in a unique way within Iranian cinema, laying the groundwork for more comprehensive studies on Iranian cinema. In conclusion, *The Mirror* stands out as a striking example of how director Ja'far Panahi, a unique figure in Iranian cinema, employs postmodern narrative elements to portray an individual's existential questioning on screen. Furthermore, future studies are expected to contribute to a broader examination of postmodern elements in Iranian cinema.

Keywords: *Iranian Cinema, Ja'far Panahi, The Mirror, Postmodern Narrative, Existential Motifs, Dasein*

Atıf Bilgisi

Candan, F & Akıncı Çötök, N. (2025). Cafer Panahi sinemasında anlatı ve varoluşsal izlekler: *Ayna* filmi üzerine postmodern bir okuma. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 61-79.
<https://doi.org/10.59280/film.1583321>

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi		
Gönderim Tarihi	11 Kasım 2024		
Kabul Tarihi	26 Mayıs 2025		
Yayın Tarihi	30 Haziran 2025		
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem		
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik		
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.		
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net		
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.		
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.		
Etik Bildirim	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com		
Yazar Katkıları	Araştırmanın Tasarımı (CRediT 1)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
	Veri Toplanması (CRediT 2)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
	Araştırma - Veri Analizi-Dogrulama (CRediT 3-4-6-11)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
	Makalenin Yazımı (CRediT 12-13)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
	Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
Yapay Zeka Kullanımı	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.		
S. Kalkınma Amaçları	-		
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.		

Citation

Candan, F & Akıncı Çötök, N. (2025). Narrative and existential motifs in the cinema of Ja'far Panahi: a postmodern reading of the *Mirror*. *Turkish Journal of Film Studies*, 5(1), 61-79.
<https://doi.org/10.59280/film.1583321>

Article Information

Article Type	Research Article		
Date of submission	11 November 2024		
Date of acceptance	26 May 2025		
Date of publication	30 June 2025		
Reviewers	Two External		
Review	Double-blind		
Plagiarism checks	Yes - intihal.net		
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.		
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.		
Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com		
Author Contributions	Conceptualization (CRediT 1)	Author-1 (%50) -	Author-2 (%50)
	Data Curation (CRediT 2)	Author-1 (%50)	Author-2 (%50)
	Investigation - Analysis - Validation (CRediT 3-4-6-11)	Author-1 (%50)	Author-2 (%50)
	Writing (CRediT 12-13)	Author-1 (%50)	Author-2 (%50)
	Writing - Review & Editing (CRediT 14)	Author-1 (%50)	Author-2 (%50)
Use of Artificial Intelligence	No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. The entire content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.		
S. Development Goals	-		
License	CC BY-NC 4.0 /Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under		

Giriş

Yirminci yüzyıldan günümüze kadar kendi benzersiz stilini ve estetiğini geliştiren İran sineması, üretkenliği ve tarihi geçmişiyle Üçüncü Dünya ve Orta Doğu sinemaları arasında en fazla ilgiyi görendir (Naficy, 2003, s. 146; Poudeh ve Shirvani, 2008, s. 323). Çağdaş İran sineması, uluslararası sahnede geniş bir başarı elde etmiş, dünyanın birçok ülkesinde ilgiyle takip edilmiştir (Poudeh ve Shirvani, 2008, s. 323). Bugün, İran sineması dünyanın en saygın ulusal sinemalarından biridir ve filmleriyle düzenli olarak festival ödülleri ve eleştirel beğeni kazanmıştır. Cannes Altın Palmiye’de: *Abbas Kiarostami* (1997); Venedik Altın Aslan’da: *Cafer Panahi* (2000); Berlin Altın Ayı’da: *Asghar Farhadi* (2011); olağanüstü sanatsal boyutları ve sosyal ilişkileri birleştiren Yıllık Akademi Ödülleri’nde (Oscar): *Asghar Farhadi* (2012) ödül kazanmıştır (Habibi vd., 2016). Ayrıca İran sineması, yıllar boyunca yurtiçinde ve yurtdışında etkileyici bir tarihi ve eleştirel literatüre yol açmıştır. Bölgedeki az sayıda film kültürünün, bu tür yoğun bir çalışmanın konusu olduğu iddia edebilir (Partovi, 2012, s. 439). İran sineması üzerine yapılan çalışmalar son yirmi yılda yeni bir boyut kazanmıştır. Saljoughi’ye (2018) göre, bir zamanlar İran İslam Cumhuriyeti’nin yeni film endüstrisi bağlamında yapılan auteur sineması çalışmalarının hakim olduğu yerde, şimdi İran’daki hareketli görüntünün tarihini ele alma eğilimi güçlenmiştir. Bu yeni çalışmalar, yeni dönemlendirme, eleştirel türler, okuma ve yorumlama yöntemleri sunarak alanın önceki anlayışlarını ileriye taşımaktadır. Konuların ve yaklaşımların genişlemesinin yanı sıra, disiplinler arası metodolojilerde de bir çeşitlenme söz konusudur. Ortadoğu çalışmaları, film çalışmaları, karşılaştırmalı edebiyat, tarih ve antropoloji gibi farklı alanlardan beslenen İran sineması araştırmaları, kültürel ve toplumsal bağlamlarda sinemanın derinlemesine analizini yapmaktadır (Saljoughi, 2018, s. 99).

İran sineması, İran yönetimi tarafından kimi zaman beslenen ve finansal olarak teşvik edilen, ancak diğer zamanlarda sansürlenene veya yasaklanan bir kadere sahiptir (Poudeh ve Shirvani, 2008, s. 323). İran’da devrim sonrası sinema, uzun zamandır İslami hükümet ve film formu ve içeriğinin sosyo-politik ve dini sansürüne direnmeye çalışan film yapımcıları arasında bir çatışma alanı olmuştur. 1979’daki İran Devrimi’nin ardından, filmlerin İslam hukukuna uygun olarak devrimci değerlere ve tevazu kodlarına uymasını sağlamak için katı sansür kılavuzları başlatılmıştır (Langford, 2015, s. 1). Devrim sonrasında ortaya çıkan toplumsal yasakları, kadınlara ve çocuklara uygulanan baskıları, binlerce yıllık kültürel geleneği ile harmanlayan İran; yaşanan bu sancılı süreçten ve edebiyatından ilham alarak kendine özgü bir sinema dili oluşturmuştur (Candemir vd., 2007). Diğer ülke sinemalarıyla karşılaştırıldığında İran sinemasının kendi yerel kültürüyle ön plana çıkan nadir sinemalardan biri olduğu söylenebilir. İran sineması, temalarındaki insan unsuruna yaptığı vurgudan ve kendine has çok katmanlı anlatı yapısından gücünü alır. İran’da sinema, kitleleri eğlendirmenin yanında, insanları ve yaşamı şekillendirerek hem yansıtan hem de yönlendiren bir pratik olmuştur (Uğur, 2017, s. 334).

1979 Devrimi’nden sonra, İran’ın film endüstrisinde düzenleme sorunlarıyla ilgili iç hükümet çatışmaları nedeniyle bir durgunluk yaşanmıştır. Bununla birlikte, İslam Cumhuriyeti sinemayı İran için ulusal bir sanat olarak kullanmanın muazzam potansiyelini anlayınca, İslami sansür kurallarına uymaları şartıyla hükümet kaynaklarını istekli film yapımcılarına tahsis etmiştir (Chan, 2016; Gow, 2011, s. 16). İslami Hükümet tarafından film çekimlerine getirilen kısıtlamalar, İran’da “yeni dalga” bir “yeni gerçekçilik” sinemanın oluşmasında bilmeden büyük rol oynamıştır. Smith ve Manoukian (2016), İranlı film yapımcılarının, kendi sınırları içinde İran’ın toplumsal yapısına, Hollywood’un etkisine, Batılı perspektiflere ve İslam devletinin toplumsal ideallerine meydan okuyarak özgün bir sinema alanı oluşturduklarını ifade etmektedir (s. 29). 1987’den 1997’ye kadar Yeni Dalga sineması, Oscar’a aday gösterilen *Cennetin Çocukları*

veya Altın Palmiye'yi alan *Kirazın Tadı* gibi filmlerle dünya çapında etkileyici bir beğeni toplamıştır (Chan, 2016; Mirbakhtyar, 2015, s. 161).

İran ulusal sineması, özellikle 1980'lerin sonları ve 1990'larda Abbas Kiarostami gibi yönetmenlerin uluslararası alanda tanınmasıyla büyük bir yükseliş yaşamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan ve "İran Yeni Dalgası" olarak bilinen sinema akımı, kurgusal ve belgesel unsurları radikal bir şekilde harmanlayarak toplumsal gerçekçiliğe dayanan filmler üretmiştir (Gol Bakhsh, 2021). Kiarostami ve Panahi gibi İranlı sinema ustaları, bu akımın öncüsü olarak siyasi muhalefeti keşfetmiş ve izleyiciye sosyal eleştiri sunan bir sinema dili geliştirmişlerdir. Onların öncülüğünde, İran Yeni Dalgası, direnişin gerçek hayattaki isyanlarıyla ayrılmaz bir bağ kurarak dünya çapında tanınmıştır (Devarajan, 2021). Gol Bakhsh'a (2021) göre bu filmlerde, toplumdaki çelişkiler çoğunlukla çocuk karakterler aracılığıyla keşfedilmiştir. Çocuklar, cinsellik ve cinsiyete dair geleneksel sınırlamalardan bağımsız bir bakış açısı sunmuş; aynı zamanda yönetmenin öznel perspektifini de yansıtabilecek bir anlatı aracı haline gelmiştir. İran Yeni Dalgası, savaşın yıkıcılığını eleştirmiş; yoksulluk, işsizlik, konut sorunları ve toplumsal çatışmalar gibi yeniden yapılanmanın merkezinde yer alan temaları işlemiştir (Sadr, 2006).

Abbas Kiarostami, İran Yeni Dalgası'nın önemli yönetmenlerinden biri olarak bu sinema hareketine özgün bir katkı sunmuştur. Panahi de onun toplumsal gerçekçilik geleneğini sürdürerek, İran'daki sosyo-politik meseleleri ele alırken bireysel hikâyelere de yoğunlaşmıştır (Saeed-Vafa & Rosenbaum, 2018). Panahi'nin filmleri, özellikle marjinalleştirilmiş grupların-kadınların, çocukların ve sıradan bireylerin - yaşamlarını merkeze alarak, İran toplumundaki yapısal çelişkilere dikkat çekmiştir (Mottahedeh, 2008). *Beyaz Balon* (1995), *Ayna* (1997) ve *Daire* (2000) gibi filmlerinde, sıradan insanların günlük mücadelelerini anlatırken baskıcı sosyal ve politik koşulları eleştirmiştir. Panahi'nin kamerası, çoğunlukla sansürden kaçınmak amacıyla doğrudan ama incelikli bir dille toplumsal eleştiri yapmış; bu açıdan, İran Yeni Dalgası'nın en cesur ve yenilikçi seslerinden biri olarak kabul edilmiştir (Dabashi, 2001). Sinemasal dili ve minimalist anlatım tarzıyla Panahi hem İran sinemasında hem de uluslararası sinema dünyasında kendine özgü bir yer edinmiştir (Varzi, 2006).

1. Kuramsal Çerçeve: İran Sinemasında Postmodern Anlatı, *Dasein* Kavramı ve Cafer Panahi Sineması

Günümüzde düşünce ve sanat anlayışının, modernizm ve postmodernizm arasındaki karşıtlık ekseninde şekillendiği söylenebilir (Yücel, 2019). "Postmodernist görsel kültür ürünlerinde, anlatının ana akım gelenekleri altüst ettiğini söylemek mümkündür" (Gürkan ve Doğan, 2020, s. 633). Devarajan'a (2021) göre, sinemada postmodernizm, modernist film teorileri ve kavramlarıyla çatışan bir duruş sergiler. Postmodern sinema, modern teorilerin normlarına karşı bir başkaldırı niteliğinde olup, önceden yerleşik bakış açılarını yenilikçi bir yaklaşımla değiştirme amacını taşır. Jean-François Lyotard (1979) da postmodernizmi, büyük ve kapsayıcı anlatılara duyulan inançsızlık olarak tanımlar ve bu kavramı, modern toplumda bilginin nasıl kullanıldığı ve dolaşıma girdiği bağlamında ele alır. Lyotard'a göre, modern toplumun artık kapsayıcı anlatılara (büyük anlatılar) güven duymaması, bilginin küçük ve yerel ölçeklerde (mikronarratifler) ifade edilmesine yol açmıştır (s. xxiv, 60). Kapsamlı sorunlara odaklanan anlatılardan ziyade, bireylerin daha küçük, günlük meseleler etrafında toplanması, postmodernizmin en belirgin özelliklerinden biridir. Örneğin, sinemada epik hikayeler yerine sıradan konuların, hatta gündelik diyalogların vurgulanması, postmodernizmin bir yansıması olarak görülebilir. Bu yaklaşım, toplumsal kaygılardan çok bireysel ve sıradan anların kutlanmasına odaklanarak postmodernizmi, geleneksel anlatılardan ayırır (Lyotard, 1979, s. xxiii-xxiv).

Brooker & Brooker (1997), Hebdige (1986) ve Stam (2000) gibi araştırmacıların postmodernizmi “protean” (değişken), “mercurial” (oynak) ve “nomadic” (göçebe) gibi sıfatlarla nitelendirerek ortak bir tanıma ulaşmanın zorluğunu vurgulamaları, postmodernizmin çok yönlü yapısının bir yansımasıdır. Bu belirsizlik, postmodernizmin kimlik, tarih, toplumsal cinsiyet ve anlatı gibi farklı alanlarda ele alınmasına olanak tanır (Norman, 2011). Bu bağlamda, postmodernizm sanatın tüm dallarında, geleneksel anlayışlardan kurtularak yeni eserlerin yaratılmasına olanak sağlar ve böylece izleyiciye farklı bakış açıları sunarak anlatıya dikkat çeker (Devarajan, 2021, s. 14).

Postmodernist filmler, metinlerarasılık, pastiş, parodi; epizodik, kesintili veya konu dışına sapmalar içeren anlatı yapısı; melez kimliklerin işlenmesi ve sinematik gelenekle ya da geleneksel ahlakla ilgilenmeme gibi radikal karşıtlıklar gibi temel özelliklerle öne çıkar. Ancak, postmodern olarak etiketlenen filmler, bu özelliklerden yalnızca birini barındırabilir, bu da büyük tematik ve üslup çeşitliliğine sahip, belirgin bir ideolojiyi paylaşmayan bir postmodern eserler külliyyatının ortaya çıkmasına neden olur (Norman, 2011, s. 67). Postmodern filmlerin birçoğu geçmişe ait tarzları yeniden canlandırma eğilimindedir ve Jameson, bu uygulamayı “pastiche” olarak tanımlar. Ona göre, bu filmler bireysel yeniliği değil, ölmüş tarzları taklit etmeyi içerir (Jameson, 1998, s. 7).

Bu bağlamda, Hutcheon’un (1991) belirttiği gibi, postmodernizm her ne kadar modernizmin reddi anlamına gelmese de, çağdaş anlatılarda referansın doğası ve onun gerçek ile tarihsel dünyayla ilişkisini problematize etme özelliği, metinler arası ve kendine-dönük bir yapısalılık ile ortaya çıkar. “Postmodernizm’in önemli bir özelliği modernleşme düşünürlerinin ‘büyük anlatı’ veya ‘üst-anlatı’larına karşı çıkmasıdır” (Gürkan, 2013, s. 138). Hutcheon (1980), izleyiciyi veya okuyucuyu anlatının inşa sürecine dair bir farkındalığa davet eden metanarratif (meta-anlatı) eserleri “metinsel narsisizm” olarak tanımlar. Bu tür anlatılar, izleyiciyi anlatının sadece bir temsil olduğunu, dolayısıyla gerçekliğin doğrudan bir yansıması olmadığını fark etmeye yönlendirir.

Filmlerde postmodern anlatı, geleneksel yapısal unsurlar ve derin anlam katmanlarını geri plana atarak yüzeyde kalmaya, fragmanlar ve bağımsız sembollerle çok katmanlı bir deneyim sunmaya odaklanır. Postmodern anlatı, izleyicinin anlatı içindeki anlam arayışını boşa çıkararak, sembolik derinliği olan bir hikâye yerine parçalanmış, referanslardan kopuk ve çok yönlü bir yüzey sunar (Begley, 2004, ss. 186-192). Bu tarz anlatılar, klasik anlatının sunduğu bütünlük ve anlamın aksine, izleyicinin parçalı bir yapı içinde bağlantılar kurmasını zorlaştırır. Postmodern anlatıda karakterler ve olay örgüsü, geleneksel bir derinlikten yoksundur; bunun yerine geçmişten alınan referanslar veya ikonlar yüzeyde bir araya getirilir, ancak bu birleşimler belirli bir sembolik veya anlatsal derinlik sunmaz (Begley, 2004, ss. 186-192). Jameson’a göre postmodern filmler, geleneksel anlatının sunduğu derinliği reddederek, ‘metinsel oyun’ ve ‘çok katmanlı yüzeyler’ yoluyla derinliksiz ve yüzeysel unsurlara odaklanır (Jameson, 1998, s. 318). Bu bağlamda, izleyici, yüzeydeki bu çeşitli ve çoğu zaman uyumsuz unsurlar arasında anlam bulmakta zorlanır ve klasik anlatıya özgü hermenötik çabaya direnç gösteren bir yapı ile karşılaşır.

Devarajan’a (2021) göre, 1990’ların sonlarından itibaren etkisini göstermeye başlayan postmodernizm, 2000’li yılların başlarında İran sinemasında estetik bir anlayış olarak belirginleşmiş; filmlerde gerçekliğin kırılabilirliği, öznenin merkezileşmesi ve çoğulculuk gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. İran sinemasındaki bu postmodern anlatılar, klasik anlatı yapısına meydan okuyarak izleyiciye farklı bakış açıları sunar ve onları ahlaki yargılarını sorgulamaya davet eder (s. 12). Bu bağlamda, Kiarostami ve Panahi gibi yönetmenlerin toplumsal eleştiriyi ve siyasi muhalefeti merkeze alan çalışmaları, İran sinemasının dünya çapında tanınmasını sağlamış ve postmodernist bir yaklaşımın kapılarını açmıştır.

Panahi'nin ilk iki filmi *Beyaz Balon* (Badkonake Sefid, 1995) ve *Ayna* (Ayneh, 1996), her ne kadar *Bu Bir Film Değil* (This Is Not a Film, 2011) ve *Perde* (Pardé, 2013) gibi politik olgularla açıkça yüzleşme de İran'daki film yapımı ve dağıtımını yönlendiren sınırları doğrudan sorgulamaktadır. Özellikle *Ayna*, devrim sonrası İran sinemasının önemli bir örneği olarak sıkça anılmaktadır (Saljoughi, 2014).

Ayna (1997) filmi, Panahi'nin İran Yeni Dalgası'nın estetik ve tematik özelliklerini taşıırken, geleneksel anlatı kalıplarını kırması ve karakterin “gerçek” ile “kurgu” arasındaki sınırı aşarak kendini ifade etmesiyle dikkat çeker. Bu film, İran sinemasının sansür ve ifade özgürlüğü ile ilgili sorunlarına dolaylı yoldan değinirken, Panahi'nin özgün sinematografik üslubunu da gözler önüne serer (Konde, 2024). Film, karakterin rol yapmayı bırakıp kendi varoluşunu ifade etmesiyle izleyiciyi şaşırtır ve gerçek ile kurmaca arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır.

Bu anlatım tarzı, *Ayna* filmine hem bireysel varoluşu sorgulayan bir boyut kazandırır hem de izleyiciyi filmin bir parçası haline getirir. Panahi'nin bu tercihi, İran sinemasının geleneksel yapısına bir meydan okuma olarak görülmüş ve filmi bir varoluşsal uyanışın anlatımı olarak değerlendirmeye olanak sağlamıştır. Bu bağlamda, karakterin “oyun”dan çıkıp kendi gerçekliğini ifade etmeye başlaması, izleyiciye bir farkındalık anı yaşatır. Filmde karakterin kurmaca ile gerçek arasındaki çizgiyi aşarak kendi varlığını ifade etmesi, bireyin kendi kimliğini bulma ve dış dünyayla ilişkisini yeniden tanımlama çabasına dair bir anlatı sunar.

Bu durum, Martin Heidegger'in varoluşçu felsefesinde *Dasein* kavramıyla örtüşen önemli bir unsurdur. Heidegger'e göre *Dasein*, bireyin kendi varoluşunu anlamlandırma sürecini ve dünya ile kurduğu ilişkiler aracılığıyla kendini inşa etmesini ifade eder. Tülüce'nin (2016) açıkladığı gibi, *Dasein* kendi “öz”ünü, yani otantik varoluşunu dünyada var oldukça imar eder ve diğer bireylerle olan ilişkileriyle anlam kazanır. Ancak modern toplumda birey, toplumsal araçların ve gündelik yaşamın karmaşası içinde kendilik bilincini kaybetme tehlikesi altındadır. *Dasein*'in otantik bir varlık olarak kalabilmesi, bu toplumsal baskılar karşısında kendi özünü koruyabilmesine bağlıdır. Bu nedenle *Dasein*'in, yani bireyin, kendisi olarak kalabilmesi ve sahiciliğini kaybetmemesi sorunu, filmdeki varoluşsal uyanış temasıyla örtüşmektedir.

Heidegger'in *Dasein* kavramı, bireyin kendini ve dünyayla ilişkisini anlamlandırması bağlamında önemli bir kavramdır. *Ayna* filmindeki karakterin, toplumsal rollerden sıyrılarak kendi varoluşunu ifade etme çabası, Heidegger'in *Dasein* düşüncesiyle anlamlandırılabilir. Bu açıdan bakıldığında film, sadece bir çocuğun bireysel yolculuğunu değil, aynı zamanda bireyin kendini keşfetme ve toplumsal normlardan sıyrılma çabasını da ele alır.

Panahi'nin film prodüksiyonu, estetik ve dil açısından ikili bir rol oynar; bu da, kendi film yapımı süreçlerine dair özgün bir analiz sunmanın yanı sıra bir ihbar ve suçlama stratejisi oluşturur. Panahi, sinema üretim sürecini sorunsallaştırarak politik bir militanlık sergiler ve bu yaklaşım, özellikle “Bu Bir Film Değildir” dikkat çeker (Garcia & Piccinin, 2021). Panahi, Abbas Kiyarüstemi'nin asistanı olarak başladığı kariyerinde, ilk uzun metraj filmi *Beyaz Balon* (1995) ile yönetmenliğe adım atmıştır. Cafer Panahi'nin 1997'deki *Ayna* filmi, kurgu ile gerçeklik arasındaki ince sınırları belirsizleştirerek sinemada yenilikçi bir yaklaşımı ortaya koyar. Filmin sahne arkası ile olay örgüsünü ustalıkla harmanlayan Panahi, izleyiciye hem karakterin hem de yönetmenin dünyasına dair çok katmanlı bir anlatı sunar. Bu stratejiler, Panahi'nin sinemasında bireyin kimlik ve varoluş sorunlarını ele almasının bir yansıması olarak, derin bir varoluşçu sorgulama alanı oluşturur.

Heidegger'in *Dasein* kavramı da tam olarak bu kimlik ve varoluş sorgulamalarının merkezinde yer alır. *Dasein*, yalnızca bir bilinç hali değil; geçmişe, şimdiye ve geleceğe açık, sürekli değişen ve kendini yeniden var eden bir varlık olarak ele alınır. Bu yaklaşım, postmodernizmin, kimliği sabit ve kapalı bir yapı olarak değil, zaman içinde sürekli bir oluş sürecinde anlamlandırma fikriyle uyumludur. Öznellik, burada belirlenmiş bir kimlikten ziyade, çok katmanlı ve geçici bir deneyim olarak kavranır (Aylesworth, 2015; Heidegger, 1962). Heidegger'in 'Gestell' (çerçeveleme) kavramıyla ortaya koyduğu bu eleştiri, modernitenin insanı sabit bir özne olarak çerçeveleme girişimine karşı çıkarak, postmodernizmin özne ve kimlik kavrayışını zenginleştirir. Böylece *Dasein*, modernitenin sunduğu mutlak anlamlara meydan okuyan postmodern bir özne anlayışını ortaya koyar (Aylesworth, 2015). Bu araştırmanın odağında yer alan Cafer Panahi'nin *Ayna* filmi, postmodern anlatının sınırlarını zorlayan ve Heidegger'in *Dasein* kavramıyla uyumlu, varoluşsal bir kırılma anı sunar. Niazi, filmin bu sıra dışı yapısını ve beklenmedik kırılma anını şu sözlerle aktarır:

Beklenmedik bir sapma, filmin yaklaşık yarısında, kaybolmuş küçük kız Mina'nın evine giden doğru otobüsü bulma çabalarına kapılmışken gerçekleşir. Genç oyuncu kostümünü çıkarır, kameraya doğrudan bakarak artık bu filmde oynamaya devam etmeyeceğini ilan eder. Dördüncü duvar aniden yıkılmıştır. Sinematografi dramatik bir şekilde değişir ve seyirci sarsıntılı, el kamerasıyla çekilmiş sahnelerle karşılaşır. Film görüntüsü grenli görünür, renk dengesi bozulmuştur ve çekimler artık çerçeveli ve odaklanmış gibi görünmez. Bu el kamerası çekimleri sırasında, Panahi'nin kendisi ve ekibi Mina'yı rolüne devam etmesi için ikna etmeye çalışırken görünür (ancak o reddeder). Mina hâlâ radyo kontrollü mikrofonunu taktığı için film ekibi, bu noktada film yapım sürecini devam ettirmeye ve onun (artık 'gerçek') evine dönüş yolculuğunu çekmeye çalışır (Niazi, 2010, ss. 3-4).

Gilles Deleuze'ün *Cinema 2: The Time-Image* (1986) eserinde tanımladığı zaman-imge sineması, özellikle postmodern anlatılarda belirginleşen bir özelliktir. Deleuze, zamanın bir hareket olarak değil, doğrudan bir deneyim olarak ele alınması gerektiğini vurgular. *Ayna* filminde, karakterin rol yapmayı bırakıp kendi gerçek yolculuğunu başlatması, Deleuze'ün zaman-imge kavramını açıkça yansıtır (Deleuze, 1986). Zamanın bu şekilde kırılması, seyircinin doğrudan bir varoluşsal deneyime dahil edilmesi şeklinde yorumlanabilir (Deleuze, 1986, 2019). Bu bağlamda, Panahi'nin yapıtı, geleneksel sinema anlatılarından sıyrılarak izleyiciyi bilinçli bir sorgulamaya davet eder.

Panahi'nin film yapımında, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırların bulanıklaşması, Deleuze'ün zaman-imge kavramının yanı sıra, izleyiciyi anlatının inşa sürecine dair bir farkındalığa davet eden postmodern bir yaklaşımı da temsil etmektedir. Bu bağlamda, bu makalenin amacı, Cafer Panahi'nin *Ayna* (1997) filmini Martin Heidegger'in *Dasein* kavramı ve postmodern anlatının özellikleri ışığında analiz etmektir. Filmde karakterin kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırları aşarak rol yapmayı reddetmesi, hem Heidegger'in varoluşsal farkındalık ve kendini anlama sürecine dair kavramlarıyla hem de postmodernizmin geleneksel anlatı yapılarına meydan okuyan yapısıyla ilişkilendirilmektedir. Bu çalışma, filmin başkarakterinin ani varoluşsal uyanışı aracılığıyla, *Dasein*'in bireyin kendi gerçekliğini idrak etme ve toplumsal rollerden sıyrılarak öz varlık bilincine ulaşma süreciyle nasıl örtüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece, Panahi'nin filmindeki yapısal ve anlatsal yeniliklerin, izleyiciye sunulan varlık bilinci ve postmodern bir perspektifle nasıl bütünleştiği ele alınacaktır.

2. Yöntem

Etike'ye (2018) göre, postmodernist bilim anlayışı, gerçekliğin sabitlenemez, çoğulcu ve göreceli olduğu varsayımıyla, nesnel bir gerçeklikten ziyade söylemsel olarak kurulan bir dünya görüşünü destekler. Bu anlayış, yapıbozum ve postmodern yorum gibi yöntemlerle bilgiyi göreceli ve

bireysel algılara dayalı bir şekilde ele alarak, anlamın nesnel olmayıp yalnızca görelî olabileceği fikrini metodolojik olarak öne çıkarmaktadır (Etike, 2018, s. 94).

Postmodern eleştiri, modernist büyük anlatılara ve sabit ideolojik yapıların dayatmalarına karşı mesafeli duran bir yaklaşımdır. Bu bağlamda bu çalışmada Cafer Panahi'nin *Ayna* filmi, postmodern eleştiri perspektifinde *Dasein* teması etrafında analiz edilecektir. Bu eleştirel yaklaşım, filmin derinlemesine anlamından ziyade yüzeydeki çok katmanlı yapısına, anlamın değişkenliğine ve bireysel anlatıların ön plana çıkarılmasına odaklanır (Jameson, 1991; Lyotard, 1979). Filmin ana karakterinin, gerçek ile kurgu arasındaki sınırları zorlayarak varoluşsal bir arayış içerisine girdiği düşünülmektedir. Bu bağlamda, Heidegger'in *Dasein* kavramı, karakterin kimlik ve varoluş sorgulamalarını ele alan bir tema olarak belirlenmiştir.

Çalışmada tematik film analizi yöntemi kullanılmıştır. Tematik film analizi, bir filmin belirli bir tema etrafında inşa edilen anlatı unsurlarını ve yapısal özelliklerini çözümlemeye yönelik bir yaklaşımdır. Film eleştirisi kapsamında gerçekleştirilen metin okumalarında bu yöntemin iki temel özelliği öne çıkmaktadır: İlk olarak, temel eleştiri yaklaşımlarından birinin üzerine yoğunlaşmak; ikinci olarak ise, metinde analiz edilmek üzere belirlenen bir olgu etrafında tematik film analizi yapmaktır (Kapıcı, 2020; Yılmaz ve Candan, 2018). Bu doğrultuda, bu analiz yöntemi ile *Ayna* filminde *Dasein* temasının nasıl işlendiğinin ve karakterin varoluşsal sorgulamalarının postmodern bir bakış açısıyla nasıl sunulduğunun anlaşılmasını hedeflenmektedir.

Çalışma, filmin olay örgüsü ve karakterlerinin, *Dasein* temasıyla ilişkisini derinlemesine inceleyerek, izleyiciye sunduğu varoluşsal mesajları çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, filmin belirli bir temaya yönlendiren yapısal unsurları ve karakterin varoluşsal uyanışını ifade eden anlatı stratejileri, postmodern eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilecektir.

3. *Ayna* Filminde Postmodern Anlatı ve Varoluşsal Temaların İncelenmesi

3.1. *Ayna* Filmi: Konusu/Olay Örgüsü

Ayna filmi, küçük bir kız olan Mina'nın okul çıkışında Tahran'ın karmaşık şehir manzarası içinde evine gitme çabasını konu alır. Film, Tahran'ın kaotik günlük yaşamını betimleyen, bir trafik çemberinde 360 derece dönen üç buçuk dakikalık uzun bir çekimle başlar; bu çekim, şehrin dinamiklerini ve günlük hayatın akışını gözler önüne serer. Mina, kalabalık içinde yürürken kimi zaman gözden kaybolur ve tekrar ortaya çıkar; bu, büyük şehirde bireyin görünmezlik ve var olma mücadelesini simgeler niteliktedir.

Mina, doğru otobüsü bulduğunu düşünerek biner. Otobüste birbirini uzaktan izleyen genç bir çiftin çekingen bakışmalarına, İran milli futbol takımının maçını dinleyen erkeklerin coşkusuna ve yaşlı bir kadının ailesi tarafından ihmal edildiğini anlatışına şahit olur. Mina'nın bu gözlemleri, izleyiciyi Tahran'ın gündelik hayatına ve şehrin içinde yaşanan bireysel zorluklara dair bir perspektif sunar. Tahran, sadece bir arka plan değil, Panahi'nin sinematik tercihleriyle bir karakter olarak da varlık gösterir.

Ancak, beklenmedik bir anda Mina durur, kostümünü çıkarır, kameraya doğrudan bakarak artık bu filmde oynamak istemediğini söyler. Bu sahneyle birlikte dördüncü duvar yıkılır ve izleyici, anlatının gerçeklik ile kurgu arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran ikinci bir aşamasına geçer. Kamera, el çekimine geçer; görüntü kalitesi düşer, renk dengesi bozulur ve çerçeveleme dağılır. Panahi ve ekibi, Mina'yı rolüne devam etmesi için ikna etmeye çalışsalar da, Mina bunu reddeder ve kendi yolculuğuna çıkar.

Filmin bu ikinci yarısı, Mina'nın kendi başına yolunu bulmaya çalıştığı "gerçek" yolculuğa odaklanır. Bu yolculuk, Tahran'ın sokaklarında ona eşlik eden film ekibinin kontrolünden bağımsız gelişir ve Mina'nın özgürlüğünü ve kimliğini keşfetme sürecine dönüşür. Otobüste karşılaştığı yaşlı kadının yalnızlık ve görünmezlik hikâyesi, Mina'nın kendi yolculuğuyla örtüşür; her iki karakter de şehirde var olmaya çalışırken bir tür dışlanmışlık hissi yaşar.

Bu yolculuk boyunca Mina, şehirdeki yabancılarla karşılaşır; herkes, günlük yaşamın akışı içinde kendi mücadeleleriyle meşguldür. Karakterlerin arasındaki bu dolaylı temas, izleyiciye büyük şehirde birey olmanın ne anlama geldiğine dair bir pencere sunar. Panahi, küçük bir çocuğun yolculuğu üzerinden İran toplumunun karmaşık yapısına dair bir bakış açısı sunar.

Mina'nın serbestçe evine dönme çabası, filmde tekrarlanan dairesel yolculuk motifiyle örtüşür. Bu yolculuk, bir çocuğun büyük şehirde yön bulma ve aidiyet arayışını yansıtırken, bireyin şehirdeki yalnızlığına ve özgürlük arayışına dair ipuçları verir. Panahi, bu sıradan görünen hikâye aracılığıyla, toplumsal sınırlamaların ve bireyin kendi yolunu bulma çabasının altını çizerken, izleyiciyi gerçek ile kurgu arasındaki sınırda düşünmeye davet eder.

3.2. *Ayna* Filminin Tahran Temsili: Postmodern ve Karmaşıklık İlişkisi

Cafer Panahi'nin *Ayna* filmi, Tahran'ın karmaşık ve kaotik yapısını gözler önüne seren etkileyici bir açılış sahnesiyle başlar. Okul zili çaldığında öğrenciler hızla dışarı çıkar ve bir görevlinin eşliğinde yaya geçidinden geçmeye başlarlar. Kamera, bu öğrencilerin arasından süzülerek Tahran'ın gündelik hayatının karmaşık yapısını gözler önüne serer; satıcılar, hamallar, yaşlı bir adam ve bebek arabasıyla okula gelen bir anne gibi ayrıntılar şehrin dokusunu oluşturur. Trafiğin düzensiz akışı ve dükkânlardan ya da araç radyolarından duyulan İran-Kore maçı sesleri, bu kaotik atmosferin tamamlayıcı unsurlarıdır. Bu sırada kamera, yoğun bir caddeden geçmeye çalışan yaşlı bir adamı takip eder; bastonuna rağmen geçmeyi başaramaz. Ardından, adamı bırakıp sırtlarında kırmızı minderler taşıyan iki genç işçiye yönelir; onlar, Tahran'ın yoğun trafiğini hızlıca aşarlar. Tüm bu ayrıntılar, Tahran'ın kendiliğinden organize olan ve merkezsiz bir yapı olarak izleyiciye sunulmasını sağlar. Film boyunca bu karmaşa devam eder; şehir, kendi kaotik düzeni içinde izleyiciye aktarılır.



Görsel 1: Okul Çıkışında Tahran Caddeleri

Bu anlatım tarzının, postmodernizm ve karmaşıklık üzerine yazılarıyla bilinen Cilliers'in düşünceleriyle paralellik gösterdiği söylenebilir. Cilliers'e (1998) göre, "karmaşıklık, geleneksel olarak 'her şeyi çözebilecek tek bir anahtar' bulmakla değil, sürekli değişen ilişkilerin kabulüyle

anlaşılabilir. Karmaşıklığın kabulü, bu değişimleri geçici olarak değil, karmaşık sistemlerin kurucu özellikleri olarak görmek anlamına gelir” (s. 113). Ayrıca, “postmodern yaklaşıma göre, karmaşıklık, merkezi bir kontrol olmaksızın kendini organize eden ve temsil teorisini reddeden bir sistemi kabul etmektir” (Cilliers, 1998, s. 113). “Postmodern durum, birbiriyle rekabet eden pek çok yerel anlatının bir arada var olmasıdır; bu çoğulluk, anlamın dinamik bir süreçte yaratılmasını sağlar” (Cilliers, 1998, s. 117).

Açılış sahnesinde ve diğer sahnelerde de var olan bu çok katmanlı yapının, *Ayna* filmine anlatım açısından farklı, postmodern anlatıya özgü geçici ve akışkan anlam katmanları kazandırdığı ifade edilebilir. Filmde her karakterin ve olayın kendi içinde bir anlatısı ve yönelimi bulunur; bu da sahnelerin statik değil, sürekli devinen ve dinamik bir yapıda olduğunu gösterir. Her bir karakter ve eylem, merkezi bir kontrol olmaksızın kendi içinde anlam kazanırken, izleyiciye çoklu anlatılar arasında dolaşma olanağı sunulur. Böyle sahnelerde merkezi bir otorite veya sabit bir anlam kaynağı bulunmaz; bunun yerine, bireylerin bağımsız hareketleriyle sahnelere dinamik anlamlar hâkimdir. *Ayna* filminin bu üslubunun, postmodern anlatının derinlemesine bir anlam yerine yüzeyde çoklu katmanların etkileşimiyle geçici ve akışkan anlamlar yaratması fikriyle uyumlu olduğu söylenebilir.

3.3. Mina’nın Kendi Varoluşunu Anlamlandırma Yolculuğu: *Dasein*

Ayna filmi, annesi okul çıkışı kendisini almaya gelmeyince tek başına eve gitmeye çalışan küçük bir kız çocuğu Mina’nın öyküsünü anlatır. Filmde açılış sahnesinin ardından ana karakterin öyküsü izleyiciye sunulur: Kamera, okul çıkışında arkadaşına veda eden, kolu alçılı genç bir öğrenci olan Mina’ya odaklanır. Annesi ortalarda yoktur, bu yüzden Mina eve tek başına gitmeye karar verir. Saati öğrenmek için yoldan geçen birine sorar, ancak adamın saati çalışmamaktadır. Ardından, çantasını karıştırıp kalabalık bir caddeden geçerek bir telefon kulübesine ulaşır. Tek koluyla ve kısa boyuyla zorlansa da annesini aramaya çalışır. Ne yazık ki yanıt alamaz ve arkasındaki sabırsız bir kadın tarafından kulübeden dışarı çıkarılır. Mina, okula geri dönerek bir öğretmenden yardım ister; fakat öğretmen de uygun kıyafet giymesi gerektiğini söyleyen yaşlı bir adamla ilgilenmektedir. Tüm bu sahneler oldukça sıradan ve gerçekçi bir şekilde aktarılır. Sonunda, yaşlı adam küçük kızı motosikletiyle yakındaki bir otobüs durağına bırakmayı kabul eder.



Görsel 2. Mina Annesini Beklerken

Mina’nın öyküsü, Martin Heidegger’in *Dasein* kavramı; yani bireyin kendi varoluşunu anlamlandırma ve dünya ile kurduğu ilişkiler aracılığıyla kendini inşa etme süreci perspektifinde

de okunabilir. Heidegger, *Dasein* kavramını, bireyin “dünya içinde varlık” ve “ötekilerle birlikte varlık” olarak konumlanması şeklinde açıklar (Tülüce, 2016, s. 250). Ona göre, modern birey, toplum içinde kendini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır; ancak yalnızca *Dasein* bu kayıptan sıyrılarak sahici bir varoluşa ulaşma potansiyeline sahiptir (Tülüce, 2016, s. 245). Aynı zamanda *Dasein*, dünyada kendi varlığını özgün bir şekilde inşa etme arzusunu taşır (Tülüce, 2016, s. 251). Yine de Heidegger’e göre *Dasein*, gündelik yaşamın akışı içinde “herkesleşme” eğilimi gösterir ve bu da sahici varoluştan uzaklaşmasına yol açar (Tülüce, 2016, s. 252).

Bu bağlamda *Ayna* filminde Mina’nın hikâyesi, Heidegger’in *Dasein* kavramının önemli bir örneği olarak görülebilir. Annesinin yokluğunda tek başına eve gitmeye çalışırken Mina, bireysel varoluşunu anlamlandırma ve çevresiyle ilişkilerini yeniden şekillendirme sürecine girer. Modern dünyada bireylerin sahici varoluşlarını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığına dikkat çeken Heidegger’e göre, *Dasein*, kendi yolunu bulmak ve özgün varoluşuna erişmek için toplumsal normlardan sıyrılmalıdır. Mina, bu süreçte yetişkinlerin ilgisizliği karşısında bağımsız kararlar almak zorunda kalır; bu da onun “herkesleşme” eğiliminden uzaklaşıp kendi özgün yolunu keşfetme fırsatını yaratır. Kendi varoluşsal yolculuğunda karşılaştığı zorluklar, onu yalnızca eve değil, aynı zamanda kendine ve çevresine dair daha derin bir farkındalığa taşır. Bu bağlamda, Mina’nın öyküsü, bireyin otantik bir varoluşa ulaşma arayışının simgesi olarak *Dasein* kavramıyla güçlü bir şekilde örtüşür.

Ayrıca *Ayna* filminde Mina’nın öyküsü, Heidegger’in *Dasein* kavramıyla güçlü bir paralellik sergilerken aynı zamanda postmodern anlatının gündelik ve sıradan olanı kutlama eğilimini de yansıtır. Postmodernizm, büyük ve kapsamlı sorunlardan ziyade bireylerin günlük deneyimlerine odaklanarak toplumsal kaygılardan çok bireysel anların değerine vurgu yapar. Mina’nın annesinin yokluğunda evine ulaşma çabası, yüzeyde küçük bir olay gibi görünse de onun varoluşsal yolculuğunun bir simgesi haline gelir. Bu yolculuk, epik ya da dramatik değil, günlük yaşamın sıradan akışı içindedir; ancak bu sıradanlık, bireyin özgün varoluşunu keşfetme sürecine alan açar. Yetişkinlerin kayıtsızlığı ve toplumsal beklentilerin dışında, Mina’nın kendi yolunu bulma çabası, onu hem kendi kimliğiyle yüzleşmeye hem de bireysel farkındalığını derinleştirmeye iter. Bu anlamda, Mina’nın hikâyesi, bir yandan Heidegger’in *Dasein* anlayışına uygun bir varoluşsal keşfi anlatırken, diğer yandan da postmodernizmin küçük ve bireysel anlara odaklanan yaklaşımını temsil eder.

3.4. *Ayna* Filminde Postmodern Anlatının Çok Katmanlı Yapısı ve Mikro Anlatılar

Ayna filminin ilerleyen sahnelerinde, Mina’nın otobüs yolculuğunda karşılaştığı bireylerin hikâyeleri, Lyotard’ın “büyük anlatılara duyulan inançsızlık” ve Jameson’ın “yüzeysel, çok katmanlı yapılar” kavramları doğrultusunda okunabilir. Bu sahneler, filmin karakterlerinin bireysel hikâyelerine odaklanarak toplumsal ve bireysel deneyimleri bir araya getirdiği bir anlatı sunar. Mina otobüs durağına ulaşınca eve gitmek ve annesine ulaşmak için otobüse binmeye karar verir. Ön kapıdan binmeye çalışırken şoför tarafından kadınlar tarafına, yani arka kapıya yönlendirilir. Arka tarafa geçtiğinde, birbirine karışan sohbetler arasında kendini bulur. Mina, el falı bakan bir kadının yorumlarına ve yaşlı bir kadının gelini ve oğluna dair dertlerine kulak verir. Genç bir kızın arkadaşının düğünü hakkında anlattıkları da bu sohbetlerin arasında yer alır. Otobüsün arka kısmında, herkesin kendi hikâyesini paylaştığı yoğun bir konuşma atmosferi vardır. Bu sırada Mina, kadınlar tarafında oturan bir kadının erkekler tarafındaki kocasına bakıp ona gülümsediğine dikkat eder. Otobüsün içi, akordeonla şarkı söyleyen bir sokak şarkıcısının girişiyle daha da farklı bir atmosfere bürünür. Şarkıcıyı izleyen bir kadın, ona para uzatmak için Mina’dan yardım ister. *Ayna* filminin geneline hâkim olan bu anlatım tarzı, izleyiciye bu sahnelerde daha belirgin bir şekilde sunulur. Farklı karakterlerin bireysel hikâyeleriyle örülen bu

sahneler, postmodern anlatının çeşitlilik ve çok katmanlı yapı gibi özelliklerini izleyiciye sezdirir niteliktedir.



Görsel 3. Mina'nın Otobüs Yolculuğu

Jean-François Lyotard, postmodernizmi 'büyük anlatılara inançsızlık' biçiminde tanımlayarak, bireylerin günlük hayatlarında daha küçük ölçekli anlatılar etrafında anlam arayışına yöneldiklerini ortaya koymuştur (Lyotard, 1979). Bu yaklaşımda, bireysel hikâyeler büyük anlatıların yerini alarak toplumsal veya evrensel açıklamalardan uzaklaşır. Lyotard'ın vurguladığı bu bireysel odak, toplumsal kaygılardan çok kişisel deneyimlerin ve sıradan anların değerini ön plana çıkarır. Fredric Jameson da postmodern yapıların 'çok katmanlı yüzeyler' sunarak izleyiciyi klasik anlatıdaki anlam bütünlüğü yerine yüzeyde gezinmeye davet ettiğini belirtir (Jameson, 1998). Jameson'un bu açıklaması, postmodernizmin bireysel hikâyeleri çoğulcu bir yapıda ele aldığını vurgular.

Mina'nın otobüs yolculuğunda yaşadıkları, Lyotard'ın mikro anlatılar görüşünü destekler niteliktedir. El falı bakan kadın, ailesiyle ilgili sorunlardan bahseden yaşlı kadın, arkadaşının düğünü hakkında konuşan genç kız, eşine gülümseyen kadın ve sokak şarkıcısı, kendi bağımsız hikâyelerini sunar. Her karakter, toplumsal bir tema etrafında birleşmek yerine bireysel bir hikâye anlatır; böylece, klasik anlatının merkeziliği yerine, çoklu mikro anlatıların yan yana geldiği bir yapı ortaya çıkar. Bu sahneler, Lyotard'ın büyük anlatılara duyulan inançsızlık vurgusuyla uyumludur ve izleyiciyi her karakterin kendi küçük hikâyesi içinde anlam bulmaya iter.

Ayrıca, Jameson'un yüzeyde kalan anlam katmanları kavramı, bu sahnede kendini hissettirir. Otobüsteki karakterlerin her biri yüzeyde kalan, derinlikten uzak gündelik hayat kesitleri sergiler. Bu anlatım biçimi, izleyiciyi klasik anlatıya özgü merkezi anlam arayışından uzaklaştıran bir yapı oluşturur. Mina'nın otobüsteki gözlemleri, sıradan bireylerin bağımsız hikâyelerine bir pencere açarken, izleyiciye postmodern bir deneyim yaşatır. Bu yapı, günlük yaşamın kaotik ve parçalı yapısını yansıtarak postmodern anlatının dinamik ve çok sesli doğasını ön plana çıkarır.

3.5. *Ayna* Filminde Postmodern Anlatının Gerçeklik-Kurgu Sınırları ve Otantik Varoluş Arayışı

Ayna filminde, Mina'nın otobüs yolculuğunun son durağa varmasıyla birlikte hikâye, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklaştığı, anlatının farklı bir boyut kazandığı önemli bir aşamaya ulaşır. Son durakta herkes otobüsten inmişken, Mina dışarı bakar ve bulunduğu yerin doğru yer olmadığını anlar. Mina, şoförle konuşarak gideceği durağı tarif eder ve ondan yardım ister. Ancak şoför, mesaisinin bittiğini söyleyerek başka bir şoföre onu emanet eder. Mina, yeni

otobüse binmeye çalışırken erkekler girişinden bindiği için muavin tarafından indirilir. Otobüse tekrar alındığında yüzünde beliren sert ifade eşliğinde kameraya bakar ve ' oynamak istemediğini' söyleyerek film çekimini reddeder. Bu noktada kurgu sona erer ve gerçeklik başlar: Kamera kaydı kesilir, el kamerasına geçilir, Mina film kostümünü çıkarır ve kendi eşyalarını ister. Üzerinde ses cihazı kalmış olmasına rağmen Mina, artık filmde yer almak istemediğini yineleyerek evine tek başına gitme kararı alır. Bu sırada set ekibi, Mina'ya onu eve bırakmayı teklif eder; ancak Mina, kendi başına evine gidebileceğini belirterek bu teklifi reddeder. Yönetmen, ses cihazını çıkarmaz ve uzaktan kayıt almaya devam eder; Mina'nın Tahran sokaklarında evine ulaşma çabasını filme çeker. Böylece, dördüncü duvar yıkılır, kurgu ve gerçeklik iç içe geçer.



Görsel 4. Mina Son Durakta

Lyotard'a göre postmodernizm, tekil bir gerçeklik anlayışı yerine farklı anlatıların birlikte var olduğu bir yapı önerir. Bu görüş, postmodernizmin büyük anlatılara olan eleştirisini, alternatif ve çoğulcu anlatılara duyduğu ilgiyi öne çıkarmaktadır (Lyotard, 1984). Ayrıca, Sinha (2015) postmodern kurgu ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi tartışırken, postmodernizmin gerçekliğin 'kesin' bir tanımını reddettiğini ve kurgunun gerçeklikle oynayarak yeni, çoklu gerçeklikler sunduğunu belirtir. Bu bağlamda, toplumsal kabullerle sınırlı olmayan, dinamik ve yapısökümcü bir 'gerçeklik' anlayışıyla postmodern kurgunun, gerçekliği değişken ve göreceli bir yapı olarak ele aldığını vurgular.



Görsel 5. *Ayna* Filminde 4. Duvar Yıkılıyor

Ayna filminde, Mina'nın artık filmde oynamak istememesi ve sonrasında yaşananlar, anlatının farklı bir boyut kazandığı önemli bir dönüm noktasıdır. Bu olay, Lyotard'ın postmodernizmde tekil bir gerçeklik yerine birden fazla anlatının bir arada var olabileceğini öne süren görüşüyle uyumludur. Lyotard'a göre postmodernizm, mutlak gerçeklik anlayışına meydan okur ve farklı anlatıların bir arada varlığını savunur; filmde kurgusal anlatının belgesele dönüşmesi de bu çoğulcu yaklaşımı yansıtır.

Sinha (2015), postmodern anlatının göreceli gerçeklikler sunduğunu belirtir. Bu bağlamda, Mina'nın "oynamak istememesi" ve kendini karakter olmaktan çıkarıp bireysel bir özne olarak yoluna devam etmesi, postmodernizmin gerçekliğin kesin bir tanımını reddetmesiyle örtüşür. Sinha'nın bu yaklaşımı, Mina'nın hem kurgu içinde bir çocuk karakter hem de kendi yolunu bulmak isteyen bağımsız bir birey olarak var olmasıyla pekişir. Bu durum, toplumsal kabullerin dışında, dinamik ve yapısökümcü bir gerçeklik anlayışını gösterir.



Görsel 6. Mina Evine Ulaşmaya Çalışırken

Mina'nın kamera karşısındaki rolünden sıyrılması, kurgunun sona ermesi ve gerçekliğin başlaması anlamına gelir. Yönetmenin Mina'yı uzaktan gizlice çekmeye devam etmesiyle, film izleyiciyi Tahran sokaklarında kendi yolunu bulmaya çalışan Mina ile baş başa bırakır. Bu geçiş, kurgu ve gerçeklik arasında geçişken ve akışkan bir yapı oluşturur. Böylece *Ayna*, Lyotard'ın çoğulcu gerçeklik ve Sinha'nın göreceli gerçeklik anlayışını yansıtarak izleyiciye çok katmanlı bir anlatı sunar.

Ayrıca filmdeki bu kritik an Heidegger, *Dasein* kavramı çerçevesinden de okunabilir. Onwuatuegwu'ya (2022) göre, Heidegger, *Dasein* kavramıyla insan varoluşunu otantik (özgün) ve otantik olmayan olmak üzere iki farklı varoluş biçimi olarak ele alır. *Dasein*, Heidegger'in insanın dünyadaki varlığını ifade etmek için kullandığı terimdir ve bu varoluş iki biçimde gerçekleşebilir. Otantik varoluş, bireyin kendine dair tam bir bilinç geliştirmesiyle oluşur ve bu bilinç, onu kendini gerçekleştirmeye ve tatmine götürür. Ancak otantik olmayan varoluş, bireyi "onlar"ın etkisi altında tutarak, onun en kendine özgü varoluş potansiyelini "onlar"ın içinde sıkışmış bırakır (Onwuatuegwu, 2022).

Heidegger'in *Dasein* kavramı çerçevesinde, Mina'nın filmde "oynamak istememesi" ve kendini kurgu dünyasından ayırarak kendi yolunu bulmaya karar vermesi, otantik bir varoluş arayışı

olarak okunabilir. Bu tercih, Mina'nın "onlar" ın (toplumsal dayatmaların) etkisinden sıyrılıp kendi özgün varoluşunu inşa etme çabasını ve kendisi olarak var olma arzusunun yansımasıdır. Kurgusal bir karakter olarak kalmayı reddedip kendi yolunu seçmesi, Mina'nın başkalarının çizdiği bir rolü oynamaktan vazgeçerek otantik varoluşa adım attığını gösterir.

Ayrıca, Heidegger'in *Dasein* kavramı ile postmodernizmin otantiklik anlayışının birbiriyle ilişkili olduğu söylenebilir. Mazan'a (2023) göre, postmodern toplumda bireyler, yüzeysel ve yapay olanı reddederek daha derin ve anlamlı deneyimlere ulaşmayı amaçlayan bir otantiklik arayışı içindedir. Mina'nın kendi yoluna gitme arzusu da bu postmodern otantiklik arayışını yansıtır. Kendi yolunu bulma çabası, ona filmdeki rolünden daha derin ve kendine özgü bir anlam sağlar; böylece Mina, yüzeysel ve kurgusal bir varoluştan uzaklaşıp kendi otantik deneyimini yaşamayı seçer.

Sonuç ve Öneriler

İran sineması, postmodernizmin estetik unsurlarını bünyesine alarak kendine özgü bir anlatı geliştirmiştir. Gerçekliğin kırılabilirliği, öznenin merkezleştirilmesi, yazarın ölümü gibi postmodern özellikler, İran sinemasındaki bazı filmlerde klasik anlatı kalıplarına meydan okuyarak izleyiciye eleştirel bir bakış sunmaktadır (Aqababae & Ghanbari, 2016). Ayrıca, Sözen'e (2012) göre yeni İran sineması, hayatın sıradan kesitlerini yalın bir gerçeklik üzerinden işleyerek varoluşsal temaları kendi özgün sinematografik diliyle anlatmaktadır. Bu sinema, bireyin hayatındaki derin çatışmaları ve insanın kendi varlığını anlamlandırma çabasını öne çıkarırken, izleyicide düşündürücü sorular uyandırmayı hedeflemektedir.

Ayna filmi, İran sinemasında özgün bir yere sahip olan yönetmen Cafer Panahi'nin, postmodern anlatı özelliklerini kullanarak bireyin varoluşsal sorgulamalarını ekrana taşıdığı çarpıcı bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Film, Mina'nın şehri dolaşarak kendini bulma yolculuğuna odaklanarak bireyin varoluşunu anlama çabasını anlatır; bu süreçte, geleneksel anlatı kalıplarını kırarak kurgu ve gerçeklik sınırlarını bulanıklaştırır. Mina karakterinin Tahran'ın karmaşık ve kaotik caddelerinde yaptığı yolculuğu konu edinen *Ayna* filmi, postmodern anlatının çoklu gerçeklik, çoğulcu bakış açısı ve mikro anlatılar gibi temel unsurlarını yansıtarak, izleyiciyi bireysel özgünlük ve anlam arayışı üzerine derin bir sorgulamaya yönlendirir. Bu bağlamda film, büyük anlatılara duyulan inançsızlık, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklaşması, çok katmanlı yüzeysel yapılar, merkezleştirme ve otantik olmayan varoluşun reddi ile gündelik yaşamın bireysel ve sıradan anlarına odaklanma gibi postmodern anlatının ana özelliklerini taşır.

Filmin ikinci yarısında Mina'nın rol yapmayı reddetmesi, bir yandan Heidegger'in *Dasein* kavramı bağlamında otantik bir varoluş arayışını temsil ederken, diğer yandan izleyiciyi kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırların ötesine geçmeye davet eder. Mina, film ekibinin dayattığı rolü bırakıp kendi yolculuğunu seçerken, toplumsal kabullerin ve dış etkenlerin bireyin varoluşsal kimliğini nasıl şekillendirdiğine dair güçlü bir eleştiri sunar. Mina'nın sahici bir birey olarak yoluna devam etme arzusu, onun sadece bir karakter olmaktan çıkıp kendi özgün deneyimini yaşamasına olanak tanır.

Bu bağlamda, *Ayna* filmi yalnızca bir çocuğun bireysel yolculuğunu değil, aynı zamanda bireyin otantik varoluşunu keşfetme sürecini anlatır. Filmin sunduğu çok katmanlı anlatı, hem Lyotard'ın büyük anlatılara olan güvensizliğini hem de Heidegger'in bireyin öz varoluşunu arayışı fikrini görselleştirir. Panahi'nin bu sinematografik yaklaşımı, İran toplumunun karmaşık yapısını ve bireyin bu yapı içindeki yerini yeniden değerlendirmeye olanak sağlar.

Sonuç olarak bu çalışmanın ele aldığı *Ayna* filmi, İran sinemasında postmodern anlatının ve varoluşsal sorgulamanın başarılı bir örneği olarak izleyiciye, kendine özgü sinematografik dili ve tematik derinliğiyle, sıradan bir çocuğun hikâyesi üzerinden geniş bir arayışın kapılarını açar. Bu film, klasik anlatının sunduğu tekil gerçeklik yerine, bireyin çok katmanlı bir dünya içinde kendi özgün yolunu bulma çabasını izleyiciye sunarak, postmodernizm ve varoluşçuluğun kesişim noktasında güçlü bir anlatı sunmaktadır.

Bu çalışma, Panahi'nin *Ayna* filmi üzerinden, İran sinemasındaki varoluşsal izleklerin ve postmodern etkinin sinematografik anlatıdaki yerini anlamak için güçlü bir örnek sunmaktadır. Ancak bu çalışma yalnızca *Ayna* filmi üzerine odaklanmış olup, İran sineması ile ilgili geniş bir anlayış oluşturma iddiasında değildir. Gelecekte bu konularda yapılacak araştırmalar için, İran sinemasındaki varoluşsal izleklerin ve postmodernizmin sinematografik anlatıdaki rolünü daha geniş bir bağlamda ele almak, açılımlı ve bütüncül bir kavrayış sağlayabilir.

Kaynakça / References

- Aqababae, E., & Ghanbari, B. A. (2016). Postmodern discourse and Iranian cinema (Case study: the movie *'The Empty Chair'*). *Journal of Applied Sociology*, 61(1), 67-76.
<https://doi.org/10.22108/jas.2016.20481>
- Aylesworth, G. (2015). Postmodernism. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2015 Edition).
- Begley, V. (2004). "Blade Runner" and the postmodern: A reconsideration. *Literature/Film Quarterly*, 32(3), 186-192.
- Brooker, W., & Brooker, P. (1997). *Postmodern after-images: a reader in film, television, and video*. Arnold.
- Candemir, T., Candemir, T., Sülün, E. N., & Alkandemir, D. (2007). Türk-İran sinema afişlerinde kültürel yaklaşımlar. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 159-179. Ankara, Türkiye
- Chan, A. (2016). Cultural frontiers: women directors in post-revolutionary new wave Iranian cinema (Doctoral dissertation, University of Pittsburgh).
- Cilliers, P. (1998). *Complexity and postmodernism: Understanding complex systems*. Routledge.
- Dabashi, H. (2001). *Close up: Iranian cinema: past, Present and Future*. Verso.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 2: the time-image*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2019). *Cinema I: the movement-image*. In P. R. Smith & D. Whistler (Eds.), *Philosophers on film from Bergson to Badiou: A critical reader* (pp. 152-176). Columbia University Press.
- Devarajan, M. P. (2021). Postmodernism in Iranian cinema: a study of Asghar Farhadi's films. In *Modern narratives in literature, cinema, culture, and society: Select conference papers of LUMOS, English Conference-2021* (pp. 12-20).
- Etike, Ş. (2018). Kültürel dönemeç: postmodernizmin eleştirel iletişim çalışmalarına etkisi üzerine bir tartışma. *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, 5(1), 91-109.
- Garcia, P. P., & Piccinin, F. Q. (2021). "This is not a film" by Jafar Panahi: denunciation against censorship by metanarrative language. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 44, 173-189.
- Gol Bakhsh, G. (2021). Monsters, slackers, lovers: exploring cultural identity in Iranian diasporic cinema 2007-2017 (Doctoral dissertation, ResearchSpace@ Auckland).
- Gow, C. (2011). *From Iran to hollywood and some places in between*. IB Tauris.
- Gürkan, H. (2013). Modernleşme ve postmodernizm içerisinde Gilles Deleuze'un tarih anlayışı üzerine bir inceleme. *Electronic Turkish Studies*, 8(11).
- Gürkan, H., & Doğan, B. (2020). Yeni dönem Alman gerçekçi televizyon dramalarında postmodern öğeler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(1), 629-652.
- Habibi, M., Farahmandian, H., & Mojdehi, R. B. (2016). Reflection of urban space in Iranian cinema: A review of the last two decades. *Cities*, 50, 228-238.
- Hebdige, D. (1986). Postmodernism and 'the other side'. *Journal of Communication Inquiry*, 10(2), 36-47.

- Heidegger, M. (1962). *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1927)
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn: Selected writings on the postmodern, 1983-1998*. Verso.
- Kapıcı, E. P. (2020). Bilim kurgu sinemasında bir anlatı unsuru olarak paralel evren olgusunun sunumu (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi, Ordu.
- Konde, F. (2024). Visual activism, censorship, and Political dissent: A study of Jafar Panahi's work in the Iranian context [Master's thesis, Università Ca' Foscari Venezia].
<http://hdl.handle.net/10579/26542>
- Langford, M. (2015). Iranian cinema and social media. *Social Media in Iran: Politics and Society after 2009*, 251-269.
- Liotard, J.-F. (1979). *The Postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester University Press.
- Liotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. University of Minnesota Press.
- Mazan, İ. (2023). An evaluation on post-modern tourist, authenticity and glocalization in tourism. In: Bayram, A. T. (ed.), *Researches on Tourism*. Özgür Publications.
- Mirbakhtyar, S. (2015). *Iranian cinema and the Islamic revolution*. McFarland.
- Mottahedeh, N. (2008). *Displaced allegories: post-revolutionary Iranian cinema*. Duke University Press.
- Naficy, H. (2003). Iranian cinema. In *Companion encyclopedia of middle eastern and North African film* (pp. 146-238). Routledge.
- Niazi, S. (2010). Urban imaginations and the cinema of Jafar Panahi. *Wide Screen*, 1(2).
- Norman, S. Ç. (2011). *Postmodernist film: A cinematic genre*. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 65-79.
- Onwuatiegwu, I. N. (2022). Explicating Martin Heidegger's "dasein" as being-in-the-world. *International Journal of Health Sciences*, 5218-5227.
- Partovi, P. (2012). Review essay: reconsidering popular Iranian cinema and its audiences. *Iranian Studies*, 45(3), 439-447.
- Poudeh, R. J., & Shirvani, M. R. (2008). Issues and paradoxes in the development of Iranian national cinema: An overview. *Iranian Studies*, 41(3), 323-341.
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian cinema: A political history*. I.B. Tauris.
- Saeed-Vafa, M., & Rosenbaum, J. (2018). *Abbas Kiarostami: expanded second edition*. University of Illinois Press.
- Saljoughi, S. (2014). Jafar Panahi's the mirror: on political film in post-revolutionary Iranian cinema. *Film International*, 69(12).
- Saljoughi, S. (2018). Ten theses on Iranian cinema. *Iran Namag*, 3(3).

- Sinha, B. P. (2015). Structures of reality: postmodernist fiction and reality. *Ars Artium: An International Peer Reviewed-cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences*, 3(1), 7-10.
- Smith, C., & Manoukian, S. (2016). Iranian cinema: A new wave cinema of resistance. In *The Middle East Studies Research Seminar (MEST 495)*.
- Sözen, M. (2012). İran yeni dalga sinemasında varoluşsal temalar ve yönelimler. *Selçuk İletişim*, 7(3), 218-233.
- Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. Blackwell., 88–100.
- Tülüce, H. Â. (2016). Martin Heidegger’de dasein kavramı. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 16(1), 245-259.
- Uğur, U. (2017). İran yeni dalga sineması ve Majid Majidi’nin “Cennetin Çocukları” filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 333-342.
- Varzi, R. (2006). *Warring souls: Youth, media, and martyrdom in post-revolution Iran*. Duke University Press.
- Yılmaz, M., & Candan, F. (2018). Psikanalitik bir kavrayış ile “Kelebek Etkisi” serisi: Dissosiyasyon dehlizlerinde dolaşan ana/vaka karakterlerin çekici öyküsü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(4), 2407-2431.
- Yücel, A. (2019). Andy Warhol çalışmalarının metinlerarasılık bağlamında incelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 1–10.