

**T.C.**  
**İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**AZERBAYCAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ:  
“O OLMASIN BU OLSUN FİLMİ” ÜZERİNDEN BİR İNCELEME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tural NABIYEV**

**2200000739**

**Anasanat Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema**

**Program: Radyo, Televizyon ve Sinema**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Okan ORMANLI**

**HAZİRAN 2025**

**T.C.**  
**İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**AZERBAYCAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ:  
“O OLMASIN BU OLSUN FİLMİ” ÜZERİNDEN BİR İNCELEME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tural NABIYEV**

**2200000739**

**Anasanat Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema**

**Program: Radyo, Televizyon ve Sinema**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Okan ORMANLI**

**Jüri Üyeleri:**

**Doç.Dr. Veli BOZTEPE**

**Dr.Öğr.Üyesi Ayşe Duygu ATASOY AKTAŞ**

**HAZİRAN 2025**

## ÖNSÖZ

Bu yüksek lisans tezi sürecinde, bilgi ve deneyimiyle çalışmamın bilimsel yönden gelişmesine öncülük eden, bilmediğim konularda yol göstererek ufkumu genişleten saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Okan Ormanlı'ya en içten teşekkürlerimi sunarım. Kendisinin sabrı, desteği ve titiz geri bildirimleri, bu çalışmanın ortaya çıkmasında belirleyici olmuştur.

Hayatımın her anında yanımda olan, sevgileri ve verdikleri sonsuz moral ile beni daima motive eden aileme minnettarım. Onların desteği olmasaydı bu yolculuğu aynı kararlılıkla sürdürebilmem mümkün olmazdı.

Ayrıca, Türkiyedeki bu yolculuğumda beni yalnız bırakmayan, zorlu zamanlarda yanımda olup desteğini esirgemeyen, paylaştığımız fikir alışverişleriyle ilham kaynağı olan, başta İletişim Bilimleri Uzmanı Umud Orujov ve Dr. Maral Najafli olmak üzere, bütün değerli arkadaşlarıma da gönülden teşekkür ederim.

Tüm katkılarıyla bu çalışmanın ortaya çıkmasına yardımcı olan herkese en derin şükranlarımla.

**Tural NABIYEV,**  
**Haziran 2025**

**Üniversite:** İstanbul Kültür Üniversitesi

**Enstitü:** Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

**Anabilim Dalı:** Radyo, Televizyon ve Sinema

**Programı:** Radyo, Televizyon ve Sinema

**Tez Danışmanı:** Prof. Dr. Okan ORMANLI

**Tez Türü ve Tarihi:** Yüksek lisans – Haziran 2025

## ÖZET

Bu tez çalışması, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin temsillerini tarihsel ve kuramsal bir çerçevede inceleyerek, Üzeyir Hacıbeyli'nin 1956 yapımı *O Olmasın Bu Olsun* filmi örneği üzerinden ayrıntılı bir analiz sunmaktadır. Çalışmanın ana amacı, *O Olmasın Bu Olsun* filmi üzerinden, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl temsil edildiğini detaylı bir şekilde analiz etmek ve değerlendirmektir. Bu çalışma, filmdeki karakterlerin cinsiyet rollerinin, toplumsal beklentilerin ve stereotiplerin sinema aracılığıyla nasıl yansıtıldığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışmada, öncelikle Azerbaycan sinemasının doğuşundan başlayarak Sovyetler Birliği dönemi ve bağımsızlık sonrası döneme kadar uzanan tarihsel gelişimi ele alınmıştır. Bu bağlamda, Azerbaycan sinemasının tarihi arka planı, Sovyet ideolojisinin etkileri altında sinema alanında yaşanan değişimler ve Azerbaycanlı kadınların toplumsal konumlarındaki dönüşümler ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir.

Toplumsal cinsiyet kuramının kuramsal çerçevesinin sunulduğu tezde, cinsiyet, toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rollerin sinema sanatı aracılığıyla aktarılma biçimleri ele alınmıştır. Azerbaycan'da kadının toplum içindeki konumu, Sovyet ve bağımsızlık dönemlerinde yaşanan sosyal, politik ve kültürel değişimler perspektifinde incelenerek, sinemadaki temsilleri ortaya konmuştur.

Araştırmanın ana odak noktası olan *O Olmasın Bu Olsun* filminin eleştirel söylem ve göstergebilimsel yöntemlerle yapılan analizinde, filmin hikayesi, karakterleri ve sinematografik unsurları toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadınların toplumsal yaşamda karşılaştıkları sorunlar ve ataerkil değerlerin eleştirisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Filmde kadının geleneksel toplumsal normlar karşısındaki konumu, aile baskısına karşı duruşu ve özgür irade arayışı irdelenerek, Azerbaycan sinemasının toplumsal cinsiyet rollerini nasıl yansıttığı vurgulanmıştır.

Analiz sonuçlarına göre, *O Olmasın Bu Olsun* filmi, dönemin patriyarkal toplum yapısını eleştirel bir bakış açısıyla sunarken, kadının toplum ve aile içinde

karşılaştığı kısıtlamaları da çarpıcı bir şekilde ele almaktadır. Film, kadın karakterlerin özgürlük ve bağımsızlık isteklerine odaklanarak, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil düzeni sorgulayan unsurlar içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan Sineması, Toplumsal Cinsiyet Rollerini, Üzeyir Hacıbeyli, Eleştirel Söylem Analizi, Göstergebilim.



**University:** T.C. İstanbul Kultur University

**Institute:** Institute of Graduate Studies

**Department:** Radio, Television, and Cinema

**Program:** Radio, Television, and Cinema

**Supervisor:** Prof. Dr. Okan ORMANLI

**Degree Awarded and Date:** Master's – June 2025

## **ABSTRACT**

This thesis examines the representation of gender roles in Azerbaijani cinema within a historical and theoretical framework, providing a detailed analysis based on Üzeyir Hacıbeyli's 1956 film *If Not This One, Then That One*. The main objective of the study is to analyze and evaluate how gender roles are represented in Azerbaijani cinema through the example of *If Not This One, Then That One*. The study aims to reveal how the gender roles of the characters, societal expectations, and stereotypes are reflected through cinema in this film.

Initially, the study addresses the historical development of Azerbaijani cinema, starting from its inception through the Soviet era and into the post-independence period. Within this context, the historical background of Azerbaijani cinema is explored, focusing on the transformations in the cinematic field influenced by Soviet ideology, along with changes in the social status of Azerbaijani women.

In the theoretical framework of gender studies presented in the thesis, the concepts of sex, gender roles, and how these roles are conveyed through the art of cinema are examined. The position of women in Azerbaijani society, as well as the social, political, and cultural changes experienced during the Soviet and post-independence periods, is analyzed to reveal the reflection of these factors in cinema.

The main focus of the research involves applying critical discourse and semiotic analysis methods to the film *If Not This One, Then That One*. The film's narrative, characters, and cinematic elements are evaluated within the framework of gender inequality, the challenges women face in social life, and criticisms of patriarchal values. The thesis emphasizes how Azerbaijani cinema portrays gender roles by examining the traditional societal norms confronting the female characters, family pressures they face, and their pursuit of free will.

Based on the analysis results, *If Not This One, Then That One* provides a critical perspective on the patriarchal social structure of its era while vividly depicting the

limitations and constraints women face within society and family. Focusing on the female characters' desires for freedom and independence, the film includes elements that challenge traditional gender roles and the patriarchal order.

**Keywords:** Azerbaijani Cinema, Gender Roles, Üzeyir Hacıbəyli, Critical Discourse Analysis, Semiotics



## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
TABLO LİSTESİ.....	vi
GÖRSEL LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: AZERBAIJAN SINEMASININ TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ.....	4
1.1. Azerbaycan'da Sinemanın Doğuşu (1898-1920).....	4
1.2. Sovyetler Döneminde Azerbaycan Sineması.....	7
1.2.1. 1920'ler Azerbaycan Sineması.....	7
1.2.2. 1930'lar Azerbaycan Sineması .....	12
1.2.3. İkinci Dünya Savaşı Döneminde Azerbaycan Sineması.....	16
1.2.4. Azerbaycan Sineması Soğuk Savaş Dönemi.....	19
1.3. Sovyet İdeolojisinin Azerbaycan Sinemasına Etkileri.....	25
1.3.1. İdeolojik Temalar ve Propaganda.....	25
1.3.2. Sovyet Sinemasında Karşıt Görüşler ve Sansür.....	27
1.4. Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması.....	30
2. BÖLÜM: SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE KADININ SUNUMU.....	39
2.1. Toplumsal Cinsiyet Kuramı.....	39
2.2. Toplumsal Cinsiyetin Şekillenmesinde Temel Kurumların Rolü.....	41
2.2.1. Sosyal Kurumların Cinsiyet Algıları Üzerine Etkisi.....	43
2.2.2. Medyanın Toplumsal Cinsiyet Kalıplarını Yeniden Üretimi.....	47
2.3. Toplumsal Cinsiyet Rolü.....	50
2.3.1. Kültürel Stereotipler ve Cinsiyet Rollerini.....	52
2.4. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sinemaya Yansımaları.....	55
2.5. Azerbaycan`da Kadının Konumu.....	58
2.5.1. Sovyetler Dönemi Azerbaycan Kadınının Konumu (1920-1990).....	61
2.5.2. Sovyetler Dönemi Azerbaycan Kadınının Sinemada Sunumu.....	66
2.5.3. Sovyet İdeolojisinin Kadın Karakterler Üzerindeki Etkisi.....	79
2.5.4. Sinemada Kadının Meslek, Aile ve Toplum İçindeki Rollerini.....	82
2.5.5. Bağımsızlık Yıllarında Azerbaycan Kadınının Konumu (1991 yılından günümüze).....	84

2.6. Bağımsız Azerbaycan Sinemasında Kadının Sunumu.....	88
3. BÖLÜM: AZERBAJCAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ: “O OLMASIN BU OLSUN” FİLMİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME.....	96
3.1. Araştırmanın Amacı.....	96
3.2. Araştırmanın Önemi.....	97
3.3. Araştırmanın Hipotezleri.....	97
3.4. Araştırmanın Yöntemi.....	98
3.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	100
3.6. Araştırmanın Problemi.....	101
3.7. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	101
3.8. Film Çözümlemesi.....	102
3.8.1. Filmin Künyesi.....	102
3.8.2. Filmin Konusu.....	102
3.8.3. Karakterler.....	103
3.8.4. Üzeyir Hacıbeyli: Yaşamı ve Eserleri.....	106
3.8.5. Yönetmen: Hüseyin Seyidzade.....	111
3.9. Eleştirel Söylem Analizine İlişkin Bulgular.....	115
3.10. Göstergibilimsel Analize İlişkin Bulgular.....	149
4. SONUÇ.....	186
KAYNAKÇA.....	195

## TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Filmin künyesini gösteren tablo.....	102
Tablo 2. Filmde yer alan karakterlerin listesi.....	103
Tablo 3. Gülnaz karakterinin göstergebilimsel analizi.....	150
Tablo 4. Rüstem karakterinin göstergebilimsel analizi.....	152
Tablo 5. Meşedi İbad karakterinin göstergebilimsel analizi.....	153
Tablo 6. Server karakterinin göstergebilimsel analizi.....	155
Tablo 7. Rüstem Bey'in Meşedi İbad'la görüşünün göstergebilimsel analizi...	157
Tablo 8. Gülnaz'la Server'in bahçede buluşma sahnesinin göstergebilimsel analizi.....	158
Tablo 9. Senem'in Gülnaz'la Server'in ilişkisini mutlulukla karşıladığı sahnenin göstergebilimsel analizi.....	160
Tablo 10. Rüstem Bey'in Gülnaz'ı Meşedi İbad'la evlenmeye ikna etmeye çalıştığı sahnenin göstergebilimsel analizi.....	162
Tablo 11. Senem'in Rüstem Bey'le kavga ettikten sonra üzülmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi.....	164
Tablo 12. Meşedi İbad'ın Gülnaz ve Senem'le görüşme sahnesinin göstergebilimsel analizi.....	166
Tablo 13. Meşedi İbad'ın Senem ve Gülnaz'la müzikli karşılıklı atışma sahnesinin göstergebilimsel analizi.....	168
Tablo 14. Molla Nesreddin dergisinin ofisinde aydınların görüşmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi.....	169
Tablo 15. Çizilen karikatür sahnesinin göstergebilimsel analizi.....	171
Tablo 16. Server'in onu öldürmeye gelen grubun önüne çıktığı sahnenin göstergebilimsel analizi.....	173
Tablo 17. Server'in Rüstem Bey'le karşılatığı sahnenin göstergebilimsel analizi.....	174
Tablo 18. Server'in Rüstem Bey'in ailesi ile hep birlikte şarkı söyledikleri sahnenin göstergebilimsel analizi.....	176
Tablo 19. Meşedi İbad'ın gelinin gelmesini beklerken kendi kendine yaptığı konuşma sahnesinin göstergebilimsel analizi.....	177
Tablo 20. Meşedi İbad'ın gelinin etrafında şarkı söyleyerek dönmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi.....	179

<b>Tablo 21. Server'in Meşedi İbad'ı tehtid etmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi.....</b>	<b>181</b>
<b>Tablo 22. Meşedi İbad'ın çaresiz kalarak Senem'e evlenme teklif etmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi.....</b>	<b>183</b>



## GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1. 1. <i>Kız Kulesi</i> filminden bir kare.....	11
Görsel 1.2. <i>Bir Aile</i> filminden bir kare.....	19
Görsel 1. 3. <i>Onu Bağışlamak Olur mu?</i> filminden bir kare.....	21
Görsel 1.4. <i>Babek</i> filminden bir kare.....	23
Görsel 1.5. <i>Sarı Gelin</i> filminden bir kare.....	32
Görsel 1. 6. <i>Ovsunçu</i> filminden bir kare.....	35
Görsel 2.1. <i>Bismillah</i> filminden bir kare.....	67
Görsel 2.2. <i>Gilan Kızı</i> filminden bir kare.....	69
Görsel 2.3. <i>İsmet</i> filminden bir kare.....	70
Görsel 2.4. <i>Arşın Mal Alan</i> filminden bir kare.....	71
Görsel 2.5. <i>Ögey Ana</i> filminden bir kare.....	72
Görsel 2.6. <i>Deli Kür</i> filminden bir kare.....	73
Görsel 2.7. <i>Sevil</i> filminden bir kare.....	74
Görsel 2.8. <i>Derviş Parisi Partladır</i> filminde bir kare.....	76
Görsel 2.9. <i>Kaynana</i> filminden bir kare.....	77
Görsel 2.10. <i>Tehmine</i> filminden bir kare.....	89
Görsel 2.11. <i>Girov</i> filminden bir kare.....	90
Görsel 2.12. <i>Günaydın Meleğim</i> filminden bir kare.....	91
Görsel 2.13. <i>Nabat</i> filminden bir kare.....	93
Görsel 2.14. <i>Nar Bağı</i> filminde bir kare.....	94
Görsel 3.1. Gülnaz karakterinin dışarıdaki ve evdeki görünümü.....	150
Görsel 3.2. Rüstem Bey karakterinin görünümü.....	152
Görsel 3.4. Meşedi İbad karakterinin görünümü.....	153
Görsel 3. 5. Server karakterinin görünümü.....	155
Görsel 3.6. Rüstem Bey`in Meşedi İbad`la görüşü.....	156
Görsel 3.7. Gülnaz'la Server'in bahçede buluşma sahnesinden bir kare.....	158
Görsel 3.8. Senem'in Gülnaz'la Server'in ilişkisini mutlulukla karşıladığı sahnedeki bir kare.....	160
Görsel 3.9. Rüstem Bey'in Gülnaz'ı Meşedi İbad'la evlenmeye ikna etmeye çalıştığı sahnedeki bir kare.....	162
Görsel 3.10. Senem'in Rüstem Bey'le kavga ettikten sonra üzülmesi sahnesinden bir kare.....	164

Görsel 3.11. Meşedi İbad'ın Gülnaz ve Senem'le görüşme sahnesinden bir kare.....	166
Görsel 3.12. Meşedi İbad'ın Senem ve Gülnaz'la müzikli karşılıklı atışma sahnesinden bir kare.....	167
Görsel 3.13. Molla Nesreddin dergisinin ofisinde aydınların görüşmesi sahnesinden bir kare.....	169
Görsel 3.14. Çizilen karikatür sahnesinden bir kare.....	171
Görsel 3.15. Server'in onu öldürmeye gelen grubun önüne çıktığı sahneden bir kare.....	172
Görsel 3. 16. Server'in Rüstem Bey'le karşılatığı sahneden bir kare.....	174
Görsel 3.17. Server'in Rüstem Bey'in ailesi ile hep birlikte şarkı söyledikleri sahneden bir kare.....	175
Görsel 3.18. Meşedi İbad'ın gelinin gelmesini beklerken kendi kendine yaptığı konuşma sahnesinden bir kare.....	177
Görsel 3.19. Meşedi İbad'ın gelinin etrafında şarkı söyleyerek dönmesi sahnesinden bir kare.....	179
Görsel 3. 20. Server'in Meşedi İbad'ı tehdit etmesi sahnesinden bir kare.....	181
Görsel 3.21. Meşedi İbad'ın çaresiz kalarak Senem'e evlenme teklif etmesi sahnesinden bir kare.....	183

## GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet rollerinin inşası, toplumların kültürel, tarihi ve sosyal dinamikleri doğrultusunda şekillenen karmaşık bir süreç oluşturmaktadır. Kadın ve erkeğe toplum tarafından biçilen roller, davranış kalıpları ve beklentiler, toplumsal yapının önemli bir unsuru olma niteliği taşımaktadır. Kadınlar ve erkekler arasındaki ilişki biçimleri, toplumsal kimlikleri ve konumları üzerine kurgulanan bu roller, farklı coğrafyalarda ve farklı tarihsel dönemlerde değişiklik göstermektedir. Bu nedenle, toplumsal cinsiyet rollerini anlamak ve tartışmak, bir toplumun kültürel değerlerinin, tarihsel gelişiminin ve sosyoekonomik yapısının kapsamlı bir analizini gerekli kılmaktadır.

Bu bağlamda, sinema toplumsal cinsiyet rollerinin ve bunlara yönelik algıların yansıtılmasında ve dönüştürülmesinde etkili bir kültürel araç işlevi görmektedir. Sinema filmleri, toplumsal cinsiyet rollerini hem yansıtan hem de sorgulayan bir mecra olarak, değişen değerleri ve toplumsal normları izleyicilere aktarma potansiyeline sahip bulunmaktadır. Dolayısıyla, sinema toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları gibi konularda farkındalık yaratmak ve bu konularda toplumsal değişime katkı sağlamak amacıyla kullanılmaktadır.

Azerbaycan sineması, uzun ve zengin tarihsel geçmişiyle, 20. yüzyılın başlarından itibaren ulusal ve toplumsal değerlerin anlatımında önemli bir araç işlevi görmektedir. Azerbaycan sinemasında üretilen filmler, tarihsel süreçler içerisinde ülkede yaşanan sosyoekonomik ve kültürel değişimleri yansıtmaktadır ve böylece izleyicilere dönemsel panoramalar sunmaktadır. Sovyetler Birliği dönemi ve sonrasında Azerbaycan sineması, ulusal kimliğin inşasında ve toplumsal meselelerin sorgulanmasında önemli roller üstlenmektedir. Bu süreçte, toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınların toplumdaki konumu gibi konular, sinemanın sıklıkla ele aldığı temalar arasında yer almaktadır.

Üzeyir Hacıbeyli, Azerbaycan ulusal müzik kültürünün gelişiminde öncü bir isim olmakla birlikte, aynı zamanda edebiyat ve sinema alanlarında da önemli etkiler yaratmıştır. Hacıbeyli'nin 1910 yılında kaleme aldığı *O Olmasın Bu Olsun* adlı operet, Azerbaycan kültürel tarihinde özgün bir yere sahiptir ve bu eser 1956 yılında yönetmen Hüseyin Seyidzade tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Bu film, dönemin sosyokültürel yapısı, aile içi ilişkiler, kadının toplum içindeki konumu ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi konuları mizahi ve eleştirel bir dille ele almaktadır. Film aynı

zamanda Azerbaycan sinemasının uluslararası tanınırlığına katkıda bulunan önemli bir yapıt olarak kabul edilmektedir.

Bu tez çalışmasında, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin yansıtılması, özellikle Üzeyir Hacıbeyli'nin *O Olmasın Bu Olsun* (1956) filmi örneği üzerinden eleştirel bir bakışla incelenmektedir. Bu filmi seçme nedenlerinden ilki, Azerbaycan sinemasının erken dönemlerinden itibaren şekillenen toplumsal cinsiyet rollerini mizahi ve eleştirel bir dille yansıtmasıdır. Ayrıca, Üzeyir Hacıbeyli'nin müzik, edebiyat ve sinema alanındaki öncü rolü, *O Olmasın Bu Olsun*'u dönemin kültürel dinamiklerini anlamak için değerli bir kaynak konumuna getirmektedir. Operet formunda yazılan özgün eserin sinema uyarlaması, Sovyetler Birliği dönemi koşullarında çekilmiş olması nedeniyle tarihsel ve sosyokültürel bağlamı derinlikli bir şekilde yansıtmaktadır. Bu nedenle, film hem Azerbaycan sinemasının gelişim sürecini incelemek hem de toplumsal cinsiyet rolleri ve kadının toplum içindeki konumu hakkında kapsamlı bir perspektif sunmak açısından ideal bir inceleme nesnesi oluşturmaktadır.

Çalışma, *O Olmasın Bu Olsun* filmi detaylı bir şekilde inceleyerek Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl temsil edildiğini, bu rollerin film aracılığıyla nasıl sorgulandığını ve dönemin sosyokültürel bağlamını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaca uygun olarak, Azerbaycan sinemasının tarihsel gelişimi, Sovyet etkileri, bağımsızlık sonrası gelişmeler ve toplumsal cinsiyet rollerinin filmdeki temsilleri kapsamlı bir şekilde ele alınmaktadır.

Tez çalışmasının yapısı üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Azerbaycan sinemasının doğuşu, gelişimi ve dönemsel evrimi ele alınmaktadır. Sovyet dönemi Azerbaycan sinemasındaki ideolojik etkiler, bağımsızlık sonrasındaki sinemasal dönüşümler incelenmekte ve bu tarihsel bağlam içerisinde toplumsal cinsiyet rollerinin sinemada nasıl yansıtıldığı tartışılmaktadır.

İkinci bölümde, toplumsal cinsiyet kuramı ve toplumsal cinsiyet rollerinin sinemada nasıl temsil edildiğine dair genel çerçeve sunulmaktadır. Sinemada cinsiyet stereotiplerinin yeniden üretimi, ataerkil yapı ve kadın temsili konuları incelenmektedir. Ayrıca, Azerbaycan toplumunda kadının konumu ve bu konunun sinemadaki yansımaları da ele alınarak *O Olmasın Bu Olsun* filminin analizi için gerekli teorik zemin hazırlanmaktadır.

Üçüncü, sonuncu bölümde ise, *O Olmasın Bu Olsun* filminin toplumsal cinsiyet rollerinin temsili açısından detaylı bir analizi yapılmaktadır. Bu kapsamda, film karakterleri, olay örgüsü, dilsel ve görsel öğeler, eleştirel söylem analizi ve

göstergebilimsel yaklaşımlarla incelenmektedir. Filmdeki toplumsal cinsiyet stereotiplerinin varlığı, kadın karakterlerin konumu ve birbirleriyle ilişkileri, ataerkil yapının eleştirisi ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki vurgu detaylı bir şekilde değerlendirilmektedir.



## 1. BÖLÜM

### AZERBAJYCAN SİNEMASININ TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ

#### 1.1. Azerbaycan'da Sinemanın Doğuşu (1898-1920)

1896 yılı, Azerbaycan'da sinemanın doğuşuna tanık olunan bir dönem olarak önem taşımıştır. Bu süreç, Tiflis'teki ilk sinema gösterimlerinin ardından, teknolojinin ve kültürel alışverişin hızla yayılmış olduğu bir zamanı işaret etmiş ve Bakü, bu yeni sanat formunun Kafkaslar'da yayılmasında merkezi bir rol üstlenmiştir. O dönemde Bakü, hem ekonomik hem de kültürel bir merkez olarak öne çıkmıştır. Şehrin petrol zenginliği, yerel ve yabancı yatırımcıları çekmiş, bu da sanat ve kültür faaliyetlerine büyük bir ivme kazandırmıştır.

Sinema, Bakü'deki bu dinamik atmosferde hızla popüler bir hale gelmiştir. Yabancı ve yerel film yapımcıları, Bakü'nün zengin tarihini, çeşitli etnik yapısını ve etkileyici doğal manzaralarını perdeye taşımışlardır. Bu süreçte, şehirdeki ilk sinema salonları açılmış, halkın bu yeni sanat formuna olan ilgisi artmıştır. Filmler, sadece eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda Azerbaycan'ın sosyal ve kültürel yapısını yansıtan birer belgesel niteliğinde de değerlendirilmiştir.

20. Yüzyılın başlarında Bakü, sinematografik bir köprü görevi görmüş ve Doğu ile Batı arasında kültürel bir alışveriş merkezi olarak kendini konumlandırmıştır. Sinema salonları, farklı kültürlerden insanları bir araya getiren, toplumsal sınırları aşan bir buluşma noktası haline gelmiştir. Sinema, Azerbaycan'ın ulusal kimliğini şekillendirmede ve modernleşme sürecinde önemli bir rol oynamış, toplumun genelinde yenilikçi ve çağdaş bir bakış açısının benimsenmesine katkı sağlamıştır. Bu şekilde, sinema, Bakü'nün sanat ve kültürünün gelişiminde vazgeçilmez bir unsur haline gelmiş ve şehrin kültürel mirasının zenginleşmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur (Abdülrehmanlı, 2020a, s. 41).

Azerbaycan sinemasının kökleri, Aleksandr Mihayloviç Mişon'un 1898 yılında Bakü'deki izleyicilere sunduğu görüntülerle atılmıştır. Bu gösteri, Azerbaycan'da sinemanın başlangıcını simgeleyen ve ulusal motifleri içeren ilk adımlardan biri olarak kabul edilmiştir. Mişon, Azerbaycan'ın kültürel zenginliklerini ve toplumsal dinamiklerini yansıtan görüntülerle izleyicilerin karşısına çıkmış, bu da bölgesel sinemanın gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır.

Azerbaycan'da sinema sanatının temelleri, 20. yüzyılın başlarında atılmış olsa da, 1907 yılına kadar belirli bir devamlılık kazanamamıştır. Fakat 1907 yılında Pathe ve Gaumont gibi önde gelen yabancı sinema şirketlerinin Bakü'de temsilcilikler açmasıyla, Azerbaycan sinema sanatında bir canlanma yaşanmıştır. Bu dönemde, Rus İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerinden gelen yönetmen, görüntü yönetmeni ve diğer film profesyonelleri, Azerbaycan'da sinema sanatının temellerini atmışlardır. Bakü'nün zengin petrol kaynakları, yabancı şirketlerin ilgisini çekmiş ve şehrin kültürel ve ekonomik gelişimine katkıda bulunmuştur. Ayrıca, bu gelişmeler, yerel halkın sinemaya olan ilgisini artırmış ve sinema endüstrisinin gelişimine zemin hazırlamıştır.

1907 yılından itibaren Azerbaycan sineması, eğlence aracı olmanın ötesine geçerek bir sanat ve ifade biçimi olarak kendini göstermeye başlamıştır. Yabancı sinema şirketlerinin Bakü'de temsilcilikler açması ve profesyonel film yapım ekiplerinin şehre gelmesi, sinema sanatının gelişimi için kritik bir adım olmuştur (Abdulrehmanlı, 2020a, s. 86-87).

Azerbaycan sinemasının erken dönemlerinde, *Petrol ve Milyonlar Saltanatında* (*Neft və Milyonlar Səltənətində*, 1915) ve *Arşın Mal Alan* (1916) gibi yapımlar, toplumsal ve ekonomik koşulları ele alan tematik derinlikleriyle dikkat çekmiştir. *Petrol ve Milyonlar Saltanatında* filmi, petrol zenginliğinin getirdiği toplumsal çatışmaları ve buna bağlı sosyal adaletsizlikleri ele alırken; *Arşın Mal Alan* ise Üzeyir Bey Hacıbeyov'un librettosundan uyarlanarak, Azerbaycan toplumundaki geleneksel değerler ve modernleşme arasındaki çekişmeleri konu almıştır. Her iki film de, bireylerin ve toplumun dönüşüm sürecini dramatik bir şekilde perdeye taşıyarak, Azerbaycan sinemasının temel taşlarını oluşturmuştur.

Azerbaycan sinema sanatının bu ilk adımları, ulusal kültürün korunması ve ifade edilmesi açısından büyük öneme sahip olmuştur. Film yapımcıları, yerel hikayeleri ve karakterleri kullanarak, geniş kitlelere ulaşmayı ve ulusal bilinci güçlendirmeyi amaçlamıştır. Bu yapımlar, aynı zamanda Azerbaycan'ın sosyoekonomik yapısını ve tarihi dönüşümlerini belgeleyen önemli eserler olarak da önem taşımıştır. Azerbaycan sineması, bu eserlerle birlikte, ulusal bir sanat formu olarak kendini dünya sineması sahnesinde yavaş yavaş tanıtmaya başlamıştır (Kazımzade, 2019, s. 85).

Sinema, Bakü'de ve genel olarak Azerbaycan'da, teknoloji ve sanatın kesiştiği bir alan olarak ortaya çıkmış ve hızla popüler bir kültürel fenomen haline gelmiştir. Bu yeni sanat formu, başlangıçta geniş halk kitlelerine yönelik bir eğlence aracı olarak

konumlanmış, görsel atraksiyonlar ve illüzyonlar sunarak insanları büyülemiştir. Seyirciler, doğanın hareketini yakalayabilen ve dinamik görsel şölenler sağlayan sinematografik teknolojilerin mucizesine tanıklık etmek için sinema salonlarına akın etmişlerdir. Bu süreçte, sinema sadece bir eğlence aracı olarak kalmamış, aynı zamanda kentsel kültürün ve modern yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

Bu erken dönemde, sinema teknolojisinin sosyal hayata entegrasyonu, Azerbaycan'daki teknolojik ve kültürel dönüşümün bir simgesi olarak değerlendirilmiştir. Sinema salonları, farklı sosyal sınıflardan insanları bir araya getiren, kolektif bir deneyim ve eğlence mekanı olarak işlev görmüştür. Bu mekanlar, toplumsal sınıf farklılıklarını bir kenara bırakarak, ortak bir ilgi ve merak unsuru etrafında toplumu birleştirmiştir. Sinemanın sunduğu bu kolektif deneyim, kentsel yaşamın ve modern eğlencenin bir parçası olarak toplumsal etkileşimde yeni bir boyut açmıştır.

Ayrıca, sinemanın Bakü'deki yükselişi, şehrin sanat ve kültür hayatına önemli katkılarda bulunmuş ve zamanla Azerbaycan'ın ulusal kimliğinin ifadesi olarak kabul edilmiştir. Sinema, sadece görsel bir eğlence sunmakla kalmamış, aynı zamanda Azerbaycan halkının tarihini, kültürünü ve toplumsal meselelerini işleyen bir medyum olarak evrilmiştir. Bu evrim, sinemanın sadece bir görsel atraksiyon olmaktan çıkıp, toplumsal ve kültürel bir ifade aracı haline geldiğini göstermiştir.

Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kurulmuş olması, ülkenin sanat ve kültür hayatında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Özellikle sinema alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. 1918 yılında, "Filma Hissedar Cemiyeti"nin yeniden etkinleşmiş olması, yerli sinema üretimini canlandırmak amacıyla atılan önemli adımlardan biri olarak kabul edilmiştir. Cemiyetin çabaları sonucunda, P. Muravyov'un senaryosunu kaleme almış olduğu ve B. Svetlov'un yönetmenliğini üstlenmiş olduğu "Bir Alçalmanın Tarihi" filmi gerçekleştirilmiştir. Film, dönemin sosyal ve kültürel yapısına dair değerli bilgiler sunmuş, toplumsal sınıflar ve günlük yaşam üzerine çarpıcı yorumlar yapmıştır.

*Bir Alçalmanın Tarihi*, Azerbaycan'daki sinema sanatının, toplumsal olaylara duyarlı bir araç olarak nasıl işlev görebileceğini gösteren önemli bir örnek teşkil etmiştir. Film, burjuva hayatından kesitler sunarak, dönemin toplumsal dinamiklerini ve yaşanan çatışmaları yansıtmıştır. Bu süreçte, sinema sadece eğlendirme amacı gütmekten öte, toplumun sosyal yapısını ve kültürel değerlerini belgeleyen, dönemin ruhunu yansıtan bir araç haline gelmiştir. Film, ayrıca, insan yaşamında karşılaşılan olayların kaderin bir hükmü olarak görülmesi gibi felsefi temaları da işlemiş,

izleyicilere derinlemesine düşünme fırsatı sunmuştur (Azerbaycan Filmlerinin Kataloğu 1916-1990, s. 4).

Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte sinema sanatı, devletin himayesine alınmış ve milli sinema yeni bir ivme kazanarak toplumsal ve kültürel değişikliklere öncülük etmeye başlamıştır. Cumhuriyet dönemi, Azerbaycan sinemasında halkçılık ve demokratik fikirlerin ön plana çıktığı bir dönem olarak tanımlanmıştır. Bu dönemdeki filmler, yaşamda, fikirlerde ve günlük hayatta yaşanan devrimlerden beslenerek sanata yeni bir ruh getirmişlerdir. Milli sinemada estetik ve sanat düzeyinin yükselmiş olduğu bu dönem, aynı zamanda Azerbaycan klasik yazarlarının eserlerinin filmleştirildiği bir dönem olarak da tanımlanmıştır. Mirza Fatali Ahunzade, Üzeyir Hacıbeyov, Celil Memmedquluzade, Abdurrahim Bey Hakverdiyev ve Cafer Cabbarlı gibi önemli yazarların eserleri üzerine yazılan senaryolar ve yapılan filmler, Azerbaycan sinemasının zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koymuştur. Bu eserler, milli edebiyat, resim ve tiyatro geleneklerinin sinematografiye başarılı bir şekilde aktarılmasını sağlamış, ulusal sinema sanatının gelişimine olumlu etkilerde bulunmuştur.

Cumhuriyet dönemi Azerbaycan sineması, sosyal ve kültürel dinamikleri yansıtan, toplumsal değerleri sorgulayan ve halkın duygularına tercüman olan eserler üretmiştir. Sinema, bu dönemde toplumsal bilinci artıran, eğitici ve aydınlatıcı bir rol oynamış, Azerbaycan'ın kültürel ve sanatsal kimliğinin şekillenmesinde önemli bir etken olmuştur. Böylece, Cumhuriyet dönemi sineması, Azerbaycan'ın sosyal ve kültürel tarihinde dönüştürücü bir güç olarak kendini göstermiş, ulusal sanatın ve kültürün gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu dönemin eserleri, toplumun geniş kesimlerine ulaşarak, sinema aracılığıyla ulusal bilincin ve kültürel değerlerin pekiştirilmesine katkı sağlamıştır (İsmayılov, 2001, s. 99-100; Abdulrehmanli, 2020, s. 163).

## **1.2. Sovyetler Döneminde Azerbaycan Sineması**

### **1.2.1. 1920'ler Azerbaycan Sineması**

Bolşeviklerin Azerbaycan'da iktidara gelmesiyle birlikte sinema sanatının gelişimi büyük bir ivme kazanmış ve sinema, Bolşevik ideolojisini yayma ve pekiştirme aracı olarak stratejik bir öneme sahip olmuştur. Özellikle Azerbaycan'da yaşayan Müslümanlar gibi Doğu halklarına yönelik Bolşevik ideolojisinin kabul ettirilmesinde sinema, en etkili araçlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Bu süreçte, Bolşevikler sinemayı millileştirme kararı almış ve bu alandaki politikalarını net bir

şekilde ortaya koymuştur. 1918 yılında, Bakü komünü döneminde imzalanan sinemanın millileştirilmesiyle ilgili senet, Bolşeviklerin sinemaya verdikleri önemi ve bu alandaki stratejilerini açıkça göstermiştir. Bu karar, sinemanın devlet kontrolü altına alınmasını ve Bolşevik ideolojisini destekleyen içeriklerin üretilmesi, dağıtımı ve gösterimi anlamına gelmiştir.

Azerbaycan'da sinema, Bolşeviklerin yönetimi altında, yerel halkın sosyal ve kültürel yaşamının önemli bir parçası haline gelmiş ve aynı zamanda ideolojik mesajların yayılmasında kritik bir araç olarak konumlandırılmıştır. Sinema salonları, Bolşevik ideolojisini tanıtmının, halkı sosyalist değerler etrafında birleştirmenin ve toplumsal bilinci şekillendirmenin bir yolu olarak kullanılmıştır. Bu strateji, sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuş ve Azerbaycan sinemasının içeriği ile gelişim yönü üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Sinemanın bu dönüşümü, Azerbaycan'da sinema sanatının evrimi ve toplumsal işlevi açısından yeni bir evre başlatmıştır.

Bolşevik yönetiminin sinema üzerindeki etkisi, Azerbaycan sinema tarihinde ideolojik bir araç olarak sinemanın kullanılmasının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir. Bolşevikler, sinemanın gücünü ve toplumsal etkisini anlamış ve bu medyumu kendi politik ve ideolojik amaçları doğrultusunda şekillendirmeye çalışmışlardır. Sinema, bu dönemde, sadece bir sanat formu veya eğlence aracı olmanın ötesine geçmiş, toplumsal ve ideolojik bir mücadele alanı haline gelmiştir. Bu süreçte üretilen filmler, Bolşevik ideolojisini destekleyen temaları işlemiş ve halkın bu yeni düzeni benimsemesini teşvik etmişlerdir (Ezimova ve Babayeva, 2017, s. 67).

Ancak, Bolşeviklerin sinemayı siyasetin hizmetine alma ve bu güçlü medyumu kendi ideolojik amaçları için kullanma istekleri, karşılaştıkları pratik zorluklar nedeniyle kısmen sekteye uğramıştır. 1920-1922 yılları arasında, Bolşevik yönetimi altında sinema üretimi, birkaç belgesel film dışında, çeşitli sebeplerle neredeyse tamamen durmuştur. Bu duraklama, Bolşeviklerin sinema alanını yönetmek için gerekli teknik bilgiye, deneyime ve maddi imkanlara tam olarak sahip olmamalarından kaynaklanmıştır. Ayrıca, dönemin ekonomik zorlukları ve siyasi istikrarsızlığı da sinema üretiminin önünde ciddi engeller oluşturmuştur. Bu durum, Sovyet hükümetinin sinema üzerindeki kontrolünü pekiştirmeye ve sinema endüstrisini yeniden canlandırmaya yönelik çabalarını zorunlu kılmıştır. Sovyet yönetimi, sinema üretimini yeniden başlatmak ve sinemanın potansiyelini ideolojik amaçlar için kullanmak amacıyla, sinema endüstrisine yönelik yeni stratejiler geliştirmeye başlamıştır. Bu süreçte, sinema eğitimi ve sinema üretim tekniklerine dair bilgi

birikiminin artırılması, yeterli maddi kaynakların sağlanması ve sinema alanında deneyimli profesyonellerin yetiştirilmesine odaklanılmıştır (Kazımzade, 2020, s. 222).

1923 yılında Bakü'de kurulan Azerbaycan Foto Film İdaresi ve ardından hayata geçirilen 1 numaralı Devlet Sine-Fabrikası (Kino Fabrik), Azerbaycan sinema tarihinde dönüm noktalarından biri olmuştur. Bu yeni yapılanmalar, Azerbaycan'da sinema endüstrisinin kurumsallaşmasını sağlamış ve hem belgesel hem de uzun metrajlı filmlerin üretimine olanak tanımıştır. Devlet Sinema Fabrikası'nın kurulmasıyla, sinema sektörü şehir merkezlerinden uzak köylere kadar genişlemiş, sinema Azerbaycan'ın sosyo-kültürel yapısında önemli bir yer edinmiştir. Ayrıca, sinema sanatının toplum üzerindeki etkisi artırılarak, daha geniş kitlelere ulaşılması hedeflenmiştir.

Devlet Sinema Fabrikası'nın yaratılması, Azerbaycan sinemasının bütçesinin güçlendirilmesine de katkı sağlamıştır. Bu, sinema yapımcılarına farklı konularda filmler üretebilme imkanı sunmuş, özellikle Azerbaycan'ın zengin petrol kaynaklarına ve sanayi ile tarımda yapılan yeni atılımlar gibi temalar ön plana çıkmıştır. Petrol kuyularında yaşanan yangınlar, petrol çalışanlarının zorlu iş koşulları gibi konular belgesel filmlerle işlenmiş ve sinema, toplumsal meselelere dikkat çeken bir araç haline gelmiştir. Bu belgesel filmler, Azerbaycan'ın ekonomik ve sosyal gelişimine ışık tutarken, sinema sanatının toplumsal olaylar karşısında nasıl bir güç oluşturabileceğini de göstermiştir. Sinema, toplumsal bilinci artıran, halkı eğiten ve bilgilendiren bir medyum olarak daha da önem kazanmıştır. Ayrıca, bu filmler sayesinde, Azerbaycan'ın sanayi ve tarım alanındaki başarıları, zorluklar ve toplumsal meseleler geniş kitlelere ulaştırılmış, halkın bu konulardaki farkındalığı artırılmıştır (Rzayeva, 1971).

1925'te Sine-Fabrika bünyesinde açılan sinema yönetmenliği ve oyunculuk kursları, Azerbaycan sinemasının gelişiminde önemli bir rol olmuştur. Rus profesyonel sanatçıların verdiği dersler, milli oyuncu ve yönetmenlerin yetişmesinde büyük bir önem taşımış, Azerbaycan'ın ilk Sovyet filmlerinin yapılmasına zemin hazırlamıştır. Bu kurslar, sinema sektöründe çalışacak yetenekli oyuncuların ve sinemacıların eğitilmesini amaçlamış ve Azerbaycan sinema tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Kadınların bu kurslara kabul edilmesi ise, dönemin toplumsal ve kültürel dönüşümlerine paralel olarak, kadınların sanat ve kültür alanındaki varlıklarını güçlendirmiş ve onlara yeni fırsatlar sunmuştur. Sona Hacıyeva, Leyla Tahmazip, Merziye Davudova, Azize Memmedova gibi kadın sanatçılar, bu kursların yetiştirdiği başarılı tiyatro ve sinema oyuncuları arasında yer alarak, Azerbaycan sanatının

gelişimine önemli katkılar sağlamışlardır (Useynov 1986, s. 3; Kazımzade, 2019, s. 85).

1920'li yıllarda Azerbaycan sineması, Sovyetler Birliği'nin bir parçası olarak yaşadığı sosyal ve politik dönüşümlerin temsili olarak toplumsal ve kültürel meseleleri ele alarak önemli bir rol üstlenmiştir. Bu dönemde sinema, batıl inançlarla mücadele, devrimci değerler ve özellikle kadın özgürlüğü gibi konuları işleyerek toplumsal bilinci şekillendirme ve değişime öncülük etme görevini üstlenmiştir. Özellikle *Sevil* gibi filmler, kadın karakterlerin bağımsızlık ve özgürlük mücadelesini gerçekçi bir şekilde ele alarak, dönemin Azerbaycan sinemasında öne çıkmıştır. Bu filmler, kadınların toplumdaki konumunu, toplumsal cinsiyet rollerine meydan okumalarını ve birey olarak özgürleşme çabalarını vurgulayarak, toplumda cinsiyet eşitliğine dair önemli mesajlar vermiştir.

Bu filmler aynı zamanda, Azerbaycan sinemasının toplumda daha görünür ve etkin bir rol oynaması gereken kadınları desteklerken, cehalet ve batıl inançlara karşı bir bilinç oluşturma amacını da gütmüştür. *Sevil* ve benzeri yapımlar, sinema aracılığıyla kadınların özgürleşme sürecini destekleyici bir platform olarak işlev görmüş ve bu süreçte kadın karakterleri merkeze almıştır. Ayrıca, Azerbaycan sineması bu dönemde, sosyalist idealleri ve Sovyet politikalarını destekleyici temaları işleyerek, yeni kurulan Sovyet rejiminin ideallerini yansıtmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, *Bismillah*, *Volkan Üzerinde Ev* ve *Hacı Kara* gibi filmler, dönemin sosyal ve politik gerçeklerini yansıtan, toplumsal değişim ve devrimci ruhu vurgulayan yapımlar olarak ön plana çıkmıştır. Bu filmler, toplumsal bilinçlenme ve dönüşüm sürecine katkıda bulunarak, sinemanın sadece bir sanat formu olmanın ötesinde, bir toplumsal mücadele aracı olarak nasıl işlev görebileceğini de ortaya koymuştur.



**Görsel 1. 1.** *Kız Kulesi* filminde bir kare

1923 yılında yönetmen Vladimir Ballyuzek tarafından çekilmiş olan *Kız Kulesi* (*Qız Qalası*), Sovyet Azerbaycan sinemasının ilk uzun metrajlı kurmaca filmi olarak tarihe geçmiştir. Bu önemli yapıt, Azerbaycan'ın zengin folklorik mirasından bir hikaye olan Kız Kulesi efsanesinden esinlenerek yaratılmıştır. Filmde Vagram Papazyan Bakü hanını, İbrahim Azeri veziri ve Sofya Jozeffi ise hanın eşi ve kızı rollerini üstlenmişlerdir. Bu karakterler aracılığıyla, hükümdarın feodal düzen içerisinde sergilediği olumsuz davranışlar ve özgürlüğüne düşkün kızını kalede hapsederek onları birbirinden ayırma eylemleri dramatik bir şekilde ele alınmıştır. Filmdeki olay örgüsü, Sovyet ideolojisinin henüz sinemaya yansıtılmamış olduğu bir dönemde şekillenmiş olup, feodalizmin birey üzerindeki baskıcı yapısı ve bireysel özgürlüklerin ihlali gibi evrensel temalar işlenmiştir.

*Kız Kulesi* filmi, Sovyet Azerbaycan sinemasında bir milat niteliğinde olup, hem teknik hem de anlatı bakımından döneminin öne çıkan yapıtlarından biri olarak kabul edilmiştir. Ayrıca, *Kız Kulesi*, Azerbaycan sinema tarihinin kurucu taşlarından biri olarak değerlendirilmiş ve bu eser, Azerbaycan'ın kültürel ve tarihi öğelerini sinematografik bir dil ile ifade etme çabasının ilk örneklerinden biri olarak görülmüştür. Film, aynı zamanda, Azerbaycan halkının kolektif belleğinde önemli bir yere sahip olan Kız Kulesi efsanesini geniş kitlelere ulaştırmış ve bu efsanenin sinema aracılığıyla evrenselleşmesine katkıda bulunmuştur.

Filmdeki feodal düzenin olumsuz tasviri, sonraki Sovyet filmlerinde sosyalist düzenin halk için daha iyi bir alternatif olacağı yönünde bir zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, Kız Kulesi filmi, daha sonraki Sovyet filmleri için bir öncü rol oynamış, sinema aracılığıyla toplumsal ve ideolojik mesajların verilmesinin yolunu açmıştır. Bu yapıt, Sovyet Azerbaycan sinemasının evriminde ve toplumsal işlevinde önemli bir yer tutmuş ve sinemanın sadece bir sanat formu olmanın ötesinde, bir toplumsal ve kültürel araç olarak nasıl işlev görebileceğini göstermiştir (Aliyev, 2007, s. 40-41).

### **1.2.2. 1930'lar Azerbaycan Sineması**

1930'lu yılların başında Azerbaycan sineması, Sovyetler Birliği'nin bir parçası olarak yaşanmış olan politik ve sosyal değişimlerin etkisi altında, sinema sanatında önemli bir evrime tanıklık etmiştir. Bu dönemde, Mikail Mikailov'un *Latif* (1930) ve *İsmet* (1934), Agarza Quliev ve Q. M. Braginski'nin *Almaz* (1936) ve *Yeni Horizont* (1940), V. V. Turin'in *Bakülüler (Bakılılar, 1938)* ve S. Merdanov'un *Köylüler (Kəndlilər, 1940)* gibi filmleri, Azerbaycan sinemasının temalarını genişleterek modern hayatın tasvirlerini, tarihi ve devrim konularını içeren eserlere yer vermişlerdir. Bu filmler, modernleşme sürecindeki Azerbaycan'ın sosyal, ekonomik ve kültürel yüzünü çeşitli perspektiflerden yansıtarak, toplumun farklı kesimlerinin yaşamını, umutlarını, mücadelelerini ve başarılarını sinemaya taşımışlardır.

Azerbaycan sineması, 1930'lu yıllarda toplumsal değişim ve modernleşme süreçlerini destekleyen bir platform olarak işlev görmüş, toplumun farklı kesimlerine seslenmiş, onları bilgilendirmiş, eğitmiş ve motive etmiştir. Bu dönemdeki filmler, Azerbaycan'ın kültürel ve sosyal tarihinde önemli bir yer tutmuş ve günümüzde bile, toplumsal cinsiyet eşitliği, özgürlük ve modernleşme gibi konularda ilham verici olmaya devam etmişlerdir. Ayrıca, Azerbaycan sineması, Rus sinemasından aldığı ilhamla ve kendi geleneksel öğelerini modern sinema teknikleriyle harmanlayarak, Sovyetler Birliği'nin çok uluslu sinematografik yapısına kendine özgü bir katkı sağlamıştır.

Özellikle, batıl inançlar, cehaletle mücadele, kadın hakları, devrim ve modernleşme gibi temalar, Azerbaycan sinemasının odak noktasını oluşturmuştur. Azerbaycan sinemacıları, bu temaları işlerken, yerel hikayeleri, karakterleri ve mekanları kullanarak, uluslararası bir izleyici kitlesine hitap eden evrensel mesajlar sunmayı başarmışlardır. Bu sinematografik yaklaşım, Azerbaycan sinemasının hem yerel hem de Sovyet genelinde tanınmasını sağlamış, çok uluslu Sovyet sinematografisinin zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle, Azerbaycan sinemasının kendi geleneklerini geliştirirken Rus sinemasından aldığı teknik ve estetik

ilham, Azerbaycan'ın sinematografik anlatımlarını daha da zenginleştirmiştir. Bu dönemin eserleri, Azerbaycan'ın toplumsal, kültürel ve tarihi dokusunu yansıtırken, Sovyet sinemasının genel estetik ve ideolojik çizgisine de katkıda bulunmuşlardır (Sadıhov, 1970, s. 159).

1930'lu yıllar, aynı zamanda Azerbaycan sineması için teknolojik bir dönüm noktası olmuştur. İlk sesli film çalışmaları, sinemanın mekanik olarak sesle buluşmasını sağlamış ve sonraki büyük gelişim sürecinin öncülüğünü yapmıştır. Sovyetler Birliği'nin mühendisleri P. Tager ve A. Şorin, sesli sinemanın orijinal versiyonunu bulmayı başarmışlardır. 1929 yılında yapılan ilk test denemelerinin ardından, 1930 yılında Birliğin tüm ülkelerinde sesli filmlerin gösterimleri başlamıştır. Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte, Sovyetler Birliği'nin tüm sinema stüdyolarında sesli sinemaya geçiş için hazırlıklar başlatılmıştır.

Bu süreçten ötürü 1931 yılında Azerbaycan'da yeni bir sesli sinema stüdyosunun kurulması amacıyla bir devlet programı imzalanmıştır. Ancak maddi yetersizlikler nedeniyle planlanan stüdyo tamamlanamamış ve mevcut stüdyoda sesin görüntüye iletilmesini sağlayan mekanik düzenekler kurulmuştur. Hükümetin talimatıyla "Azerkino," aynı yıl içerisinde sesli filmlerin çekimine başlama hedefini koymuştur. Ancak stüdyo çalışanlarının sesli sinema teknolojisi hakkında yeterli bilgiye sahip olmamaları nedeniyle, ilk sesli filmler 1931 yılında çekilememiştir. Bu nedenle 1931 yılında, Azerbaycan sinema sanatçıları sesli sinemayı öğrenmek üzere Moskova, St. Petersburg ve Minsk şehirlerine gönderilmiş ve burada özel kurslar almışlardır. Bu eğitimler, Azerbaycan sinema sanatçılarının yeni teknolojiyi kavramalarına ve uygulamalarına olanak sağlamıştır. Bu yatırımlar, yerel sinema endüstrisinin gelişimini desteklemek ve uluslararası standartlara ulaşmak için yapılmıştır. Sesli sinemanın getirdiği bu yenilik, Azerbaycan sinemasının anlatım olanaklarını genişletmiş ve daha etkili hikaye anlatımı imkânları sunmuştur (Kuşnirov, 1977, s. 97).

Sesli sinemanın Azerbaycan sinemasına adaptasyonu birkaç yıl süren bir gecikme yaşamış olmasına rağmen, bu teknoloji 1935 yılında *Mavi Denizin Sahilinde* isimli komedi filmiyle sinema tarihine giriş yapmıştır. Bu film, Azerbaycan sinemasında ilk sesli film olarak önemli bir yer edinmiştir. Kelementi Mints tarafından yazılan senaryo, Boris Barnet'in yönetmenliği altında hayata geçirilmiş, filmde yerel sanatçılar da önemli roller üstlenmiştir. Film ekibinde Azerbaycanlı sanatçılar da yer almış, Samed Merdanov filmde ikinci yönetmen olarak görev yapmış ve Mirze Mustafayev ise ikinci kameraman olarak katkıda bulunmuştur (Kuşnirov, 1977, s.

137). Ertesi yıl, 1936'da, Azerbaycan'ın ünlü yazarlarından YV Chamanzaminli tarafından Sovyet sinemasından çevrilen *Çapayev* filmi, Azerbaycan diline seslendirilmiş ve böylece Azerbaycan sinemasında dublajın temelleri atılmıştır. Chamanzaminli'nin bu çevirisi, yerel sinemada seslendirme tekniklerinin ve dublaj sanatının gelişimine öncülük etmiş, Azerbaycanlı izleyiciler için yabancı dildeki filmleri kendi anadillerinde izleme imkânı sağlamıştır (Kazimzade, 2016, s. 96).

Sesin sinemaya entegrasyonu, 1930'lu yıllarda sinema teknolojisinde ve anlatım tarzında önemli bir devrim yaratmıştır. Bu yenilik, özellikle senkron çekimlerin sayısının artmasına yol açmış ve sinemaya yeni bir soluk getirmiştir. Senkron çekimler, kronikal belgesellerde ve bilimsel belgesellerde araştırılan problemlerin seyirciye daha etkili bir biçimde iletilmesini sağlamış, filmlerin ideolojisi hakkında seyircide düşünce oluşturmuştur. Bu süreç, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmanın ötesine geçerek, eğitici ve bilgilendirici bir rol üstlenmesine olanak tanımıştır.

Sesli sinemanın ilk yıllarında üretilen belgesel filmler arasında *Petrol Senfonisi* (*Neft Simfoniyası*), *Azerbaycan Günü*, *Şanlı Azerbaycan*, *Bakü İşçi Tiyatro'sunun 15 Yıllığı* (*Bakı İşçi Teatrının 15 İlliyi*) gibi yapımlar, Azerbaycan'ın sosyoekonomik ve kültürel yapısını yansıtan önemli eserler olarak öne çıkmıştır. Bu filmler, Azerbaycan'ın petrol endüstrisi, kültürel etkinlikler, tarihi ve sosyal yaşamı gibi konuları ele alarak, ulusal kimliğin sinematografik bir ifadesini sunmuşlardır. Özellikle *Türk Kadının Baharı* ve *Azerbaycan Atları* gibi belgeseller, toplumsal cinsiyet meseleleri ve Azerbaycan'ın zengin doğal mirası üzerine odaklanarak, yerel ve uluslararası izleyicilere ülkenin çeşitli yönlerini tanıtmıştır. Bu dönemde yapılan *Bir Gün*, *Hınalıkların Misafiperverliği* (*Xımalıqların Qonaqpərvərliyi*), *Azerbaycan Ozanları* ve *Ordenli Azerbaycan* gibi belgeseller, Azerbaycan'ın kültürel ve tarihi değerlerini, günlük yaşam pratiklerini ve edebi zenginliklerini ön plana çıkarmıştır. Filmler, Azerbaycan'ın kültürel çeşitliliğini ve toplumsal değerlerini vurgulayarak, sinemanın bir kültür aktarım aracı olarak kullanılmasının etkili yollarını göstermiştir. Ayrıca, bu belgeseller, dönemin ideolojik ve kültürel atmosferini yansıtarak, sinemanın toplumsal ve tarihi olayları belgelemede ne kadar güçlü bir araç olabileceğini kanıtlamıştır (Hacıbeyli, 1994, s. 142).

1930'lu yıllarda Azerbaycan sineması, yapılan yeni araştırmalar ve devletin aktif desteğiyle önemli bir gelişme dönemine girmiştir. Azerbaycan SSC Halk Komiserleri Sovyeti'nin 15 Nisan 1935 tarihli kararıyla, "Azerkino" sinema stüdyosu, yeni kurulan Azerbaycan Sinema-Foto Kurumu'na bağlanmıştır. Bu kurumun temel

amacı, Azerbaycan sinemasını uluslararası bir marka olarak tanıtmak ve yerel sinema sanayisini daha da geliştirmek olmuştur (Hacıbeyli, 1994, s. 146). AzKFSİ'nin kurulması, Azerbaycan sinema endüstrisinin organize bir yapı altında toplanmasını sağlamış ve sinema-foto sanayisinin olanaklarından maksimum düzeyde yararlanılmasını hedeflemiştir. Bu kurum, Azerbaycan sinemasının niteliğini yükseltmek, yerel sinema sanayisini desteklemek ve geliştirmek amacıyla kurulmuş olup, sinema sanatının medeni yükselişlerde oynadığı rolü güçlendirmeyi amaçlamıştır.

"Azerkino" ve AzKFSİ'nin faaliyetleri, Azerbaycan sinemasının yapısal ve organizasyonel anlamda gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Bu kurumlar, sinema üretimi, dağıtımı ve gösterimi süreçlerini düzenleyerek, Azerbaycan'da sinema sanayisinin daha profesyonel bir temel üzerinde yükselmesine olanak tanımıştır. Ayrıca, yerel yeteneklerin keşfedilmesi, eğitilmesi ve sinema projelerinde yer almaları için gerekli desteğin sağlanması, bu kurumların temel faaliyet alanları arasında yer almıştır (Kazımzade, 2016, s. 106).

1930'ların başında yayın hayatına başlayan "Azerbaycan Ekranı" isimli sinema dergisi de, Azerbaycan sinemasının gelişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Başlangıçta düşük tirajla yayımlanan dergi, zaman içinde düzenli olarak yayımlanan ve geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan bir yayına dönüşmüştür. Dergi, Azerbaycan sinemasının en önemli eleştirmenlerini bir araya getirmeyi başarmış, sinema dünyasındaki çeşitli gelişmeleri, yenilikleri ve eleştirileri sinema profesyonelleri ve geniş kitlelerle paylaşmıştır.

"Azerbaycan Ekranı" dergisinde yer alan eleştiri yazıları, yönetmenler ve film yapımcıları için yeni bakış açıları sunmuş ve sinematografik teknikler ile anlatım biçimleri üzerine derinlemesine analizler yapılmasını sağlamıştır. Bu yazılar, Azerbaycan sinemasının sanatsal ve teknik yönlerinin geliştirilmesine önemli katkılarda bulunmuş, yerel sinemacıların uluslararası sinema standartlarına ulaşmaları için gerekli bilgi ve motivasyonu sağlamıştır.

Dergi ayrıca, Azerbaycan'daki sinema endüstrisine dair bilgileri, yeni film projelerini, sanatçı röportajlarını ve endüstri içi gelişmeleri sinema severlerle buluşturarak, sinema kültürünün yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Yayımlanan içerikler, sinema sektöründeki profesyoneller arasında bilgi alışverişini teşvik etmiş ve sektördeki iş birliğini artırmıştır. Bu etkileşim, Azerbaycan sinemasının daha da gelişmesine ve çeşitlenmesine olanak tanımıştır (Dadaşov, 2009).

### 1.2.3. İkinci Dünya Savaşı Döneminde Azerbaycan Sineması

II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte, Sovyetler Birliği genelinde olduğu gibi Azerbaycan'da da sinema endüstrisi ciddi şekilde etkilenmiştir. Stalin döneminin Büyük Temizlik kampanyasıyla zaten zarar gören sanat dünyası, savaşın başlamasıyla ikinci bir darbeyi almıştır. Azerbaycan'da film üretimi neredeyse durma noktasına gelmiş, Bakü Film Stüdyosu'nun birçok çalışanı askeri çabaları desteklemek amacıyla cephelere gönderilmiştir. Stüdyonun kameramanları, asistanları ve diğer teknik personeli, Kırım, Stalingrad ve Kuzey Kafkas gibi önemli cephelerde Sovyet askeri birliklerine eşlik ederek savaşın belgesel kayıtlarını çekmekle görevlendirilmişlerdir.

Bu dönemde, Azerbaycan sineması için bir film kıtlığı yaşanırken, savaşın belgesel kayıtları, Sovyet propaganda makinesinin önemli bir parçası olarak kullanılmıştır. Kameramanların cephelerde çektiği askeri aktüalite belgeselleri, Sovyetlerin savaş çabalarını ve kahramanlık hikayelerini yansıtarak, moral verici içerikler olarak ön plana çıkmıştır. Bu belgeseller, savaşın acımasızlığını ve Sovyet askerlerinin cesaretini gösteren keskin bir propaganda aracı olarak halka sunulmuştur (Gulubeyov, 1958, s. 36-37).

II. Dünya Savaşı sırasında, Bakü Film Stüdyosu'nda özel bir komisyon oluşturulmuştur. Bu komisyon, Sovyetler Birliği'nin "her şey savaş için, her şey zafer için" sloganı altında faaliyet göstermiştir. Bu dönemde komisyon, kısa metrajlı belgesel ve sinema filmleri, seri filmler üretmek ve birçok farklı görevi yerine getirmekle sorumlu tutulmuştur. Savaşın başlamasıyla birlikte, film stüdyosunun mevcut planlamaları değiştirilmek zorunda kalmış, çalışmalar savaşın gerektirdiği şekilde yeniden yapılandırılmıştır. Bu durum, stüdyonun iş akışını yavaşlatmış ve filmlerin kalitesinde düşüslere neden olmuştur.

Bu dönemler Sovyetler Birliği'ndeki neredeyse tüm film stüdyoları, vatanseverlik, halkların dostluğu, tarihi şahsiyetler ve ünlüler hakkında filmler yapmıştır. Örneğin, Taşkent stüdyosundan *Azamat*, Mosfilm'den *Aleksandr Nevski*, Tiflis Stüdyosu'ndan *Arsen*, Lenfilm'den *Baltik Milletvekili*, Soyuzdetfilm'den *Gorki'nin Çocukluğu*, Kiev Stüdyosu'ndan *Şors* gibi yapımlar bu dönemin öne çıkan örneklerindedir. Bu filmlerin ortak amacı, Sovyet halkı etrafındaki tüm ulusların yakın birliğini zayıflatabilecek her türlü düşmanca çabayı yok etmek olmuştur (KazıMZade, 2016, s. 114).

Savaş sırasında Sovyetler Birliği'nin sinematik faaliyetleri, oldukça etkileyici bir üretim hacmine ulaşmış ve toplamda 3,5 milyon metre film üretilmiştir. Bu

dönemde, 34 uzun metrajlı film ve 67 kısa film gibi önemli yapımların yanı sıra, 24 ön sayfa baskısı ve “Soyuzkinojurnal” ile “Novosti dünya” adlı haber bültenlerinin 465'ten fazla sayısı da gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamlı üretim, savaş koşulları altında bile Sovyet sinemasının propaganda aracı olarak ne derece önemli bir rol oynadığını göstermiştir. Azerbaycanlı sinematograflar, bu süreçte haber filmlerinin ve diğer film projelerinin yapımına önemli katkılarda bulunarak, sinematik ifade ve anlatım teknikleri konusunda değerli deneyimler edinmişlerdir.

Azerbaycanlı profesyoneller, film çekimleri ve haber bültenlerinin üretiminde aktif roller alarak, Sovyet sinemasının sanatsal ve teknik kalitesinin korunmasına yardımcı olmuşlardır. Savaş dönemi film üretimindeki çalışmaları, hem teknik becerilerini hem de yaratıcı vizyonlarını geliştirme fırsatı sunmuştur. Bu dönemde üretilen filmler, genellikle savaşın etkilerini, Sovyet halkının kahramanlıklarını ve cephedeki yaşamı konu alarak, savaşın zorluklarına rağmen halkın moralini yükseltmeyi hedefleyen etkili propaganda araçları olarak kullanılmıştır.

Bu filmler, aynı zamanda Azerbaycanlı sinematografların savaş sırasında Sovyet sinemasına yaptıkları katkıların bir göstergesi olarak, onların mesleki yeteneklerini sınıadığı gibi, Sovyetler Birliği'nin sinema sektöründeki yerlerini de pekiştirmiştir. Ürettikleri eserler, savaşın getirdiği sıkıntıları belgelemek ve Sovyet halkının direniş ruhunu perdeye taşımak için önemli bir vesile olmuştur. Bu çalışmalar, Azerbaycan sinema tarihinin sadece bir parçası olarak kalmayıp, geniş Sovyet sineması repertuarında da önemli bir yere sahip olmuşlardır.

II. Dünya Savaşı sırasında, Bakü Film Stüdyosu tarafından üretilmiş olan belgesel filmler, savaşın farklı dönemlerinde cepheye gönderilmiş ve önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. *Müzikler ve Şiirler (Musiqilər və Şeirlər)*, *Beş Dakikalık Konser*, *Biz Bakü'yü Müdafaa Ediyoruz (Biz Bakını Müdafiə Edirik)*, *416-cı, Vatanın Kudretini Koruyalım (Vətənin Qüdrətini Qoruyaq)*, *Güney Kafkasya Halklarının Kardeşliği (Cənub Qafqaz Xalqlarının Qardaşlığı)*, *Nizami, Vatan Yolunda* gibi yapımlar, kısa sürede üretilmiş oldukları için sanatsal derinlikten yoksun kabul edilmişler, ancak askerlerin ve toplumun moralini yükseltmek, düşman üzerinde kazanılacak zafer inancını pekiştirmek açısından büyük önem taşımışlardır. Bu filmler, savaş koşulları altında hızlı bir şekilde üretilmiş ve Sovyet halkına motivasyon sağlamak amacıyla stratejik olarak dağıtılmışlardır.

Savaş döneminde kısa metrajlı filmlerin üretilmesi, özellikle cephe gerisindeki halkın ve askerlerin moralini yüksek tutma çabası içinde önemli bir yer tutmuştur. Bu filmler, savaşın gerçeklerini ve cephe hattındaki yaşamı yansıtarak, Sovyet halkının

dayanıklılığını ve direncini simgelemişlerdir. Aynı zamanda, bu belgesel filmler aracılığıyla halka, savaşın zorluklarına rağmen birlik ve beraberlik mesajları verilmiş, toplumun savaş çabalarına aktif katılımı teşvik edilmiştir.

Bu dönemde, dönemin ünlü sanatçılarının askerleri motive etme çabaları da kayda değer olmuştur. Örneğin, Üzeyir Hacıbeyli gibi ünlü Azerbaycan bestecisi, savaş zamanında kendi orkestrası ile birlikte 12 binden fazla konser gerçekleştirmiştir. Ancak, elde olmayan sebeplerden dolayı bu konserler, kızgın dövüşlerin yaşandığı cephelerde gerçekleştirilememiştir. Bunun yerine, konserlerin çekimi yapılarak, film şeritleri cepheye gönderilmiş ve askerlere izletilmiştir. Bu tür etkinlikler, askerlerin zorlu savaş koşullarında dahi kültürel ve sanatsal faaliyetlerle bağlarını korumasına yardımcı olmuş, moral ve motivasyonlarını artırmıştır (Kazımzade, 2016, s. 123).

II. Dünya Savaşı sırasında, Azerbaycan sinema endüstrisi kısıtlı imkanlara rağmen önemli başarılar elde etmiştir. Bu dönemde, kısa metrajlı belgesel filmlerin yanı sıra, tam metrajlı belgesel ve konulu filmler de üretilmiştir. Özellikle vatanseverlik temaları, savaşın getirdiği zorluklara karşı birleşik bir duruş sergileyen toplumun duyarlılığını yansıtmak için seçilmiştir. Bu dönemde üç tam metrajlı konulu film üretilmiş olup, bu filmler savaş koşullarında sinema sanatının nasıl sürdürülebileceğine dair değerli örnekler sunmuşlardır. Bunlar arasında Rza Tehmasib, Aleksandrov ve Mikayılov tarafından yönetilen *Bir Aile* filmi (1943), savaş yıllarında farklı milletlerin dostluğunu ve beraber mücadele etmenin getireceği büyük zaferi konu edinmiştir. Film, üç ayrı bölümden oluşmakta olup, savaşın zorlayıcı koşullarında bile insanlar arasında gelişen dayanışmayı ve umudu vurgulamıştır. Bu yapımlar, savaşın yıkıcı etkilerine karşı koyan toplumsal birlik mesajları ile dikkat çekmiştir. Savaş zamanında üretilen ikinci tam metraj film olan *Sualtı Gemi – T9*, yönetmenler Leşsenko ve İvanov tarafından beyazperdeye aktarılmıştır. Bu film, Baltik denizcilerinin Alman istilacılarına ve beyaz Finlere karşı verdiği mücadeleyi ele almıştır. Film, Sovyet askerlerinin cesaretini ve dayanıklılığını ön plana çıkararak, izleyicilere ilham vermek amacı taşımıştır.



**Görsel 1.2.** “*Bir Aile*” filminden bir kare

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle Sovyetler Birliği'nde geniş çapta konuşulan, Arşın Mal Alan opereti 1945 yılında üçüncü kez çekilerek Azerbaycan sinemasının bu zorlu dönemde dahi büyük bir başarıya imza atmasını sağlamıştır. Bu film, Azerbaycan müziğinin büyüleyici havasını tüm dünyaya yayarak büyük bir başarı elde etmiş ve Sovyetler Birliği'nin Devlet Ödülüne layık görülmüştür. Film, savaş sonrası dönemde Sovyet halkına moral veren ve Azerbaycan kültürünün zenginliğini sergileyen önemli bir kültürel eser olarak tarihe geçmiştir (Rzaeva, 1986, s. 188; Sadıkov, 1988, s. 129).

#### **1.2.4. Azerbaycan Sineması Soğuk Savaş Dönemi**

Stalin'in Büyük Temizleme politikalarıyla başlayan ve II. Dünya Savaşı ile daha da ağırlaşan sanatsal durgunluk, savaş sonrası dönemde de Azerbaycan sinemasını derinden etkilemiştir. Bu süreçte, on yıla kadar uzanan bir sürede uzun metrajlı filmlerin çekilememesi, sanat üzerindeki baskının ve yaratıcılık üzerindeki kısıtlamaların bariz bir göstergesi olmuştur. Çekilen bazı uzun metrajlı filmler, Moskova'nın onayını alamadığı için gösterime girememiş ve rafa kaldırılmıştır.

1950 yılında çekilen *Bakü'nün Işıkları* filmi, Bakü petrol işçilerinin yaşamını konu almasına rağmen, Sovyetler Birliği'nin ideolojisine uygun olmasına rağmen izlenmesi yasaklanmıştır. Bu film de Stalin'in ölümünden sonra ortaya çıkan eserler arasında yer almıştır. Film kısıtlığının bir diğer sebebi ise senaryo bölümünün gerekli kalitede senaryolar hazırlayamamasından kaynaklanmıştır. Sunulan senaryoların çoğu

dramatik açıdan yetersiz ve zayıf kalmıştır, bu da Azerbaycan sinemasının bu dönemde kaliteli eserler üretmesini engellemiştir.

Stalin'in 1953 yılında ölümüyle birlikte, Sovyetler Birliği'nde sanat üzerindeki baskılar hafiflemiş ve bir yumuşama süreci başlamıştır. Yine de, her şey dikkatle gözden geçirilmiş ve ideoloji hala ön planda yer almıştır. Ancak, Stalin döneminde yasaklanan birçok şey artık serbest bırakılmış ve sanat daha özgür bir şekilde ifade edilebilmiştir. Bu dönemde Azerbaycan sinemasında önemli bir gelişme, Hasan Seyidbeyli'nin senaryosunu yazdığı ve *Aziz Halkımıza* olarak değiştirilen *Azerbaycan Sanat Ustaları* adlı renkli belgesel filminin 1953 yılında gösterime girmesiyle yaşanmıştır. Bu film, Azerbaycan sinemasının ilk renkli belgesel filmi olarak tarihe geçmiş ve yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur (Kazımzade, 2016, s. 272).

1950'lerin ikinci yarısına gelindiğinde, Azerbaycan sinemasında uzun metrajlı sinema ve belgesel film üretimi önemli ölçüde genişlemiş ve sanatsal açıdan birbirinden farklı konuları ele alan filmler üretilmiştir. Bu dönemde yapılan filmler, önceki yapımlardan hem senaryo hem de sinematografik açıdan daha başarılı olmuşlardır. Çünkü artık Dünya Film Enstitüsü'nün büyük bir mezun grubu Bakü Film Stüdyosunda çalışmaya başlamıştır. Bunların arasında senaristler, kameramanlar, yönetmenler ve sanatçılar da bulunmuştur. Onların gelişiyle Azerbaycan sinemasında bir canlanma yaşanmış, ulusal sinema yeni bir gelişme aşamasına girmiştir. 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren *Buluşma (Görüş)*, *Bahtiyar*, *Kara Taşlar*, *O Olmasın Bu Olsun*, *Sıcak Güneşin Altında (Qızmar Günəş Altında)*, *Şarkı Böyle Yaratılıyor (Mahnı Belə Yaranır)*, *Gölgeler Sürünüyor (Kölgələr Sürünür)*, *Bir Mahalleden İki Kişi (Bir Məhəlləli İki Oğlan)*, *Onun Büyük Yüreği*, *Uzak Sahillerde*, *Üvey Anne (Ögey Ana)*, *Bir Kalenin Sırrı (Bir Qalanın Sirri)* gibi filmler arka arkaya çekilmiştir. Bu filmler siyasi olayları, partizan hareketini, masalları, işçilerin ve kolektif çiftçilerin, çeşitli meslek sahiplerinin işini ve yaşamını yansıtmıştır (Kazımzade, 2017, s. 66).

1950'lerin sonlarına doğru Azerbaycan sinemasında yaşanan canlanma, yapılan filmlerde tür çeşitliliğinin artmasına yol açmıştır. Bu dönemde, farklı türlerde filmler üreilmeye başlanmış olup, 1959 yılında çekilen dedektif filmi *Onu Affetmek Olur mu? (Onu Bağışlamaq Olarmı?)* bu yenilikçi dönemin en belirgin örneklerinden biri olmuştur. Film, adli soruşturma görevlilerinin ve kamu düzenini koruyan polis memurlarının karmaşık ve zorlu işlerini konu almış ve Memmedhüseyn Tehmasib'in

"Bahar" adlı romanından uyarlanmıştır. Bu adaptasyon, o dönemde izleyicilerin büyük ilgisini çekmiş ve eleştirmenlerden olumlu yorumlar almıştır.



**Görsel 1. 3.** *Onu Affetmek Olur mu?* filminden bir kare

1960'lı yılların ortalarında, Bakü Film Stüdyosu'nda şekillenen milli kadro, filmleri yalnızca üretim planını tamamlamak için değil, aynı zamanda izleyiciyi memnun etmek ve onlara kaliteli eserler sunabilmek amacıyla çekmiştir. Bu dönemde, filmlerin artışı ve başarısının temel sebeplerinden biri, film senaryolarının hazır edebiyat eserlerinden uyarlanarak yazılması olmuştur. Yönetmenler, o dönemlerde yeni çıkan ve büyük ilgi toplayan eserleri ekranlara taşımayı hedefleyerek, seyirci kitlesini artırmak ve sinemaya daha fazla bağlamak için çaba göstermişlerdir. Bu nedenle, Azerbaycan sinemasında daha önceleri zaman zaman rastlanan uyarlama filmler, 1960'lı yıllardan itibaren daha da artmıştır.

1960'ların sonu ve 1970'lerin başında Azerbaycan sinemasına yeni nesil bir grup gelmiş, onların aktif katılımlarıyla Azerbaycan sinemasının yeni bir aşaması başlamıştır. Bu dönemde, ulusal sinemanın profesyonel seviyesi yükselmiş, anlatım araçları genişlemiş, ideoloji kalıpları yumuşamış ve sosyal ile ahlaki sorunların keskin şekilde çözümlenmesi dikkat çekmiştir. Ortalama yaşlarda olan ve eski jenerasyonun temsilcileri de bu yenilenmeye katılmışlardır.

Bu dönemde, Azerbaycan sineması geleneksel hikaye anlatımından modern ve çağdaş anlatı tekniklerine geçiş yapmış, yerel hikayeleri uluslararası anlatım teknikleriyle birleştirerek geniş bir izleyici yelpazesine ulaşmıştır. Bu değişim,

sinemanın toplumsal temsillerini ve kültürel etkilerini artırmış, Azerbaycan sinemasının kültürel mirasını ve modern anlatımlarını zenginleştirmiştir (Kazımzade, 2003, s. 12).

1970'lerin Azerbaycan sineması, önceki dönemlerden iki önemli yönden ayrılmıştır. İlk olarak, bu dönemde yaratılan filmler, modern yaşamın gerçek özelliklerini daha çıplak ve keskin bir şekilde yansıtmıştır. Bu filmlerde olayların çarpışması ve karakterler arasındaki çatışmalar, hikayelerin gelişimini hızlandırmış ve olay örgüsünün dinamikliğini artırmıştır. İkinci olarak, bu süreçlerin girdabında, kahramanların yaşamda aldıkları aktif pozisyonlar, vatandaşlık görevleri ve toplumsal aktiflikleri önemli ölçüde artmıştır.

Bu dönemin filmleri, Azerbaycan toplumunun karşılaştığı zorlukları ve çatışmaları doğrudan ele almıştır. Karakterlerin ahlaki çatışmaları ve seçimleri, onların içsel dünyalarını ve dış koşullarla olan etkileşimlerini gözler önüne sermiştir. Film yapımcıları, izleyicilere yalnızca bir hikaye sunmakla kalmamış, aynı zamanda onları karakterlerin karmaşık duygusal ve ahlaki ikilemleri üzerine düşünmeye teşvik etmiştir. Özellikle, karakterlerin etik davranışları ve toplumsal rolleri, filmlerde önemli bir tema olarak işlenmiştir. Bu dönemin yapımları, karakterlerin zorlu durumlarda nasıl davrandıklarını, bireysel ve toplumsal sorumluluklarını nasıl yerine getirdiklerini vurgulamıştır. Bu bağlamda, Azerbaycan sineması, bireylerin toplum içindeki rolünü ve sosyal adalet meselelerini sorgulayan yapıtlar üretmiştir (Kazımzade, 2016, s. 371).

1970'li yıllarda Azerbaycan sinemasında yeni senaryolar yazılmış ve edebiyattan uyarılma filmler çekilmeye devam edilmiştir. Bu dönemin ilk ve dikkat çekici uyarılma filmlerinden biri, Samed Vurgun'un "Komsomol Poeması" eserinden uyarılan *Yedi Oğul İsterim* (1970) filmi olmuştur. Tofik Tağızade'nin yönetmenliğini üstlendiği bu film, senaryosunu Samed Vurgun'un oğlu Yusuf Samedoğlu kaleme almıştır. Film, XX yüzyılın başlarında Sovyetler Birliği'nin gençlik yapılanması olan Komsomol'a üye olmuş gençlerin hayatlarını ve onların bolşeviklerin vaat ettiği parlak geleceğe olan inançlarını konu almıştır.

1970'li yıllar, Azerbaycan sinemasında tarihi ve kültürel figürleri ele alan filmlerin yaygınlaştığı bir dönem olarak öne çıkmıştır. 1940'lı yıllarda olduğu gibi, bu dönemde de Azerbaycan tarihinde ve sanatında önemli yer tutmuş kişilere dair filmler üretilmiştir. *Şarkı Söylüyor Müslüm Magomayev (Mahnu Oxuyur Müslüm Maqomayev, 1971)*, *Nesimi (1973)*, *Katır Memmed (1974)* ve *Babek (1979)* gibi yapımlar, bu türün örnekleri olmuştur. Bu filmler, biyografik ve tarihi unsurları

içermekte olup, karakterlerin hayat hikayelerini ve onların kültürel ile siyasi etkileşimlerini sinematografik bir dil ile aktarmıştır.



**Görsel 1.4.** *Babek* filminden bir kare

1977 yılında, her beş yılda bir toplanan Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin geleneksel Kurultayı, yeni beş yıllık planlamayı (1978-1983) ele almıştır. Bu kurultaylar, Sovyetler Birliği'nin bütün cumhuriyetlerindeki yeni gelişmelere öncülük etmekte ve sinema sektörü de dahil olmak üzere çeşitli alanlarda stratejik kararlar alınmakta idi. Kurultayda, sinema endüstrisinin gelişimine özel bir önem verilmiş ve Azerbaycanfilm stüdyosunun maddi imkanlarının artırılması, yeni teknik malzeme ve ekipmanların temin edilmesi yönünde kararlar kabul edilmiştir.

Bu kararlar, Azerbaycanfilm stüdyosunun mevcut durumunun modern sinematografinin gereksinimlerini karşılamadığını ve artan film üretim hacmine yetmediğini ortaya koymuştur. Stüdyonun film ekipmanlarının eskimiş olduğu ve modern cihazlar ile ışık aydınlatma ekipmanlarına ihtiyaç duyulduğu tespit edilmiştir. Yapılan yatırımlar sayesinde, Azerbaycanfilm stüdyosunun modernizasyonu sağlanmış ve farklı türlerde daha kaliteli sinema filmleri üretme kapasitesi artırılmıştır. Yeni ekipmanların alınması ve maddi imkanların genişletilmesi, stüdyonun teknolojik olarak güncellenmesine olanak tanımış ve böylece yaratıcı ekiplerin daha yenilikçi projeler geliştirmelerine imkan vermiştir (İsmayılov, 2001, s. 123).

1970'lerin ve 1980'lerin ilk yarısında Azerbaycan sineması, adeta bir rönesans yaşamıştır. Bu dönemde görüntü yönetmenleri tarafından oluşturulan filmler, milli manevi değerlerin tanıtılmasında, milli bilincin oluşmasında ve genç neslin eğitiminde önemli roller oynamıştır. Yıllar içinde, Azerbaycan film yıllıklarının unutulmaz sayfalarını oluşturan, sanat açısından anlamlı ve dikkat çekici eserler yaratılmıştır.

Toplamda, 110 uzun metrajlı film, 500 belgesel ve pop ler bilim filmi ile 44 çizgi film üretilmiştir. Bu filmler arasında *Bir Güney Őhrinde (Bir C nub Őh rində)*, *İş  ğretmenimiz (İş M  llimimiz)*, *Deli K r*, *Paylaşılan Ekmek (Őarikli  r k)*, *Derviş Paris'i Patlatıyor (D rviş Parisi Partladır)*, *Yedi Oğul İstiyorum (Yeddi Oğul İst r m)*, *Son Geişim (Son Keişim)*, *Kaynana (Qaynana)*, *Nesimi*, *Dede Korkut (D d  Qorqud)*, *Babek*, *Nizami* gibi uzun metrajlı filmler bulunmuştur. İçerik ve tür olarak yenilikçi olan bu filmler, sinemayı insanlara daha yakın bir sanat formu olarak sunmuş ve geniş kitleler tarafından ilgiyle karşılanmıştır.

Azerbaycan sineması, farklı meslek ve sanat dallarından insanların hayatlarını konu alan ve tarihi hafızayı tazeleyen çok sayıda film ile ekran sanatlarının temalarında büyük bir çeşitlilik göstermiştir. Uzun metrajlı filmler, askeri, tarihi-kahramanlık, müzikal komedi, polisiye, macera, psikolojik, grotesk, sosyal sorunlar, masal gibi çeşitli film türlerini kapsamıştır. Bu tür eşitliliği, Azerbaycan sinemasının her kesimden izleyiciye hitap edebilme kapasitesini artırmış ve sinemayı bir kültür ve sanat yuvası olarak pekiştirmiştir (Kino bülleten, 2005, s. 45-46).

1980'lerden itibaren Azerbaycan sinemasında pathos artmış, halkın sinemaya müdahalesi yoğunlaşmış ve Sovyet mitlerinin yıkımına tanık olunmuştur. Bu dönemde üretilen *Kapalı Kapının Arkasında (Qapının Arxasında)*, *Şeytan G z  n nde (Şeytan G z Qabağında)*, *Provokasyon (T xribat)*, *Kıyısız Gece (Sahilsiz Gec )*, *Latifa* gibi filmler, toplumsal gerçekliklerin daha detaylı ve eleştirel bir bakış açısıyla işlenmiş olduğu yapımlar olmuştur. Bu filmler, önceki dönemlerde daha az ele alınan konuları merkeze alarak, karakterlerin i dünyalarını, sosyal çatışmaları ve bireysel mücadeleleri ön plana çıkarmıştır.

1980'lerde Azerbaycan sineması, Sovyet döneminin getirdiği ideolojik sınırlamaların ötesine geçmeye başlamış, daha  zg r bir anlatıma yönelmiştir. Filmler, Sovyetler Birliği'nde pop ler olan kahramanlık ve devrim gibi temaların ötesine geçerek, bireyin deneyimlerine, kişisel çatışmalara ve toplumsal sorunlara daha fazla odaklanmıştır. Bu süreçte, sinema eserlerindeki derinleşen karakter gelişimi ve karmaşık olay örgüleri, seyircilerin filmlerle daha kişisel ve duygusal bir bağ kurmalarını sağlamıştır (Kazımzade, 2003, s. 12-13).

1985 yılından itibaren Sovyetler Birliği genelinde uygulanmaya başlanan "Açıklık ve Yeniden Yapılanma" (Glasnost ve Perestroyka) politikaları, tüm sektörlerde olduğu gibi sinema alanında da önemli değişikliklere yol açmıştır. Bu politikaların amacı, daha fazla şeffaflık sağlamak ve Sovyet toplumunu modernleştirmektir. Bu süreçte, Azerbaycan sinemasında da köklü değişimler yaşanmış ve özellikle 1980'li yılların sonlarına doğru yapılan filmlerin konularında bariz değişiklikler gözlemlenmiştir. Sovyetler Birliği'nin dağılması ve ardından gelen bağımsızlık süreçleri, Azerbaycan sinemasını da derinden etkilemiştir.

1991 yılında Azerbaycan'ın bağımsızlığını ilan etmesiyle birlikte, Azerbaycan Sinema Tarihinin yeni bir dönemi başlamıştır: Bağımsız Azerbaycan Sineması Dönemi. Bu dönem, Azerbaycan sinemasının özgürleşmesine ve kendi ulusal kimliğini yansıtan eserler üretmesine olanak tanımıştır. Sinemacılar artık Sovyet ideolojisinin sınırlamalarından uzak, daha özgür bir biçimde çalışabiliyor, toplumsal ve bireysel konuları daha açık bir şekilde işleyebiliyorlardı.

Bağımsızlık sonrası dönemde Azerbaycan sineması, ulusal tarih ve kültürü yeniden keşfetme fırsatı bulmuş ve bu süreçte bir dizi önemli film üretilmiştir. Bu filmler, Azerbaycan'ın zengin kültürel mirasını, tarihi olaylarını ve modern Azerbaycan toplumunun karşılaştığı zorlukları ele almıştır.

### **1.3. Sovyet İdeolojisinin Azerbaycan Sinemasına Etkileri**

#### **1.3.1. İdeolojik Temalar ve Propaganda**

1917 Ekim Devrimi, Rus sinemasının, Sovyet sineması adı altında yeni bir döneme adım atmasını sağlamıştır. Bu dönemde sinema, sadece bir sanat dalı olmanın ötesinde, Bolşevik ideolojilerinin yayılmasında ve pekiştirilmesinde stratejik bir araç haline gelmiştir. Vladimir Lenin, sinemanın bu potansiyelini erkenden fark ederek, ona büyük bir önem atfetmiştir. Lenin'in siyaseti, büyük kentlerden ziyade küçük şehirler ve köylerde sinema salonları ve tiyatroların açılmasını teşvik etmiş, böylece propagandanın daha geniş kitlelere ulaşmasını ve etkin olmasını hedeflemiştir. Lenin'in bu stratejik yaklaşımı, sinemanın Sovyet toplumunun en uzak köşelerine kadar ulaşmasını sağlayarak, onu kitlelerin bilincini şekillendiren güçlü bir araç haline getirmiştir.

Lenin, sinemanın gücünü ve etkisini "Bütün sanatlar içinde en önemli olanı bana göre sinema sanatıdır" sözleriyle ifade etmiş ve bu alana verdiği desteği açıkça ortaya koymuştur. 1919 yılında Lenin'in imzasıyla çıkarılan sinemanın ulusallaşması hakkındaki kararname, sinemanın devlet kontrolüne alınmasını ve böylece önemli bir

propaganda aracı olarak kullanılmasını sağlamıştır. Bu kararname, sinemanın Sovyetler Birliği'nde ideolojik bir araç olarak resmiyet kazanmasının ve devlet politikalarının bir parçası haline gelmesinin başlangıcını simgelemiştir.

Aynı yıl, Lenin'in girişimiyle Moskova'da dünyanın ilk sinema okulu olan Visesoyuzni Gosudarstvenni Institut Kinematografii (VGİK: Tüm Sinema Enstitüleri Birliği) kurulmuştur. VGİK'in kurulması, sinema eğitiminin ve araştırmasının formalize edilmesi açısından devrim niteliğinde bir adım olmuştur. Bu kurum, sinemacıların yetiştirilmesinde, sinema tekniklerinin ve teorilerinin geliştirilmesinde önemli bir role sahip olmuş, Sovyet sinemasının gelişimine katkıda bulunmuştur. VGİK, Sovyet sinemasının ideolojik hedeflerine hizmet eden yetenekli sinemacılar yetiştirerek, sinemanın toplumsal ve politik bir araç olarak kullanımını pekiştirmiştir.

Bu dönemde sinema, Sovyetler Birliği'nin sosyal, ekonomik ve politik yapısını güçlendirmek ve halkı sosyalist ideoloji etrafında birleştirmek için kullanılmıştır. Sinema salonlarının ve VGİK gibi eğitim kurumlarının açılması, sinemanın Sovyet toplumunun her kesimine ulaşmasını ve etkileşimde bulunmasını sağlamış, böylece sinema, Sovyetler Birliği'nin kültürel ve ideolojik yapısını şekillendiren en önemli araçlardan biri haline gelmiştir (Acar, 2017, s. 272-73).

Sovyetler Birliği'nde sinema, Stalin dönemine kadar ve özellikle Stalin döneminde, toplumsal ve kültürel yapının dönüşümünde merkezi bir role sahip olmuştur. Kolektifleştirme, sanayileşme, kentleşme ve kültürel devrim gibi önemli süreçler, Sovyet sinemasının gelişimini ve karakterini doğrudan etkilemiştir. Bu dönemde sinema, sadece sanat veya eğlence aracı olarak görülmenin ötesinde, toplumu şekillendirme ve yönlendirme gücüne sahip bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Stalin döneminde sinema, idealize edilmiş bir toplum görüntüsünü yansıtmak, böylece halkı Sovyet yönetiminin hedefleri doğrultusunda birleştirmek ve motive etmek için stratejik bir araç haline gelmiştir.

Stalin döneminin sineması, genellikle mevcut sosyal gerçekliklerden ziyade, oluşturulmak istenen bir gerçekliği yansıtmaya odaklanmıştır. Kenez'in ifadesiyle, sinema "halkına gerçek yaşamı değil, oluşmakta olan yaşamı" gösterme amacı gütmüştür. Bu, sinemanın, Sovyet toplumunun idealleştirilmiş bir versiyonunu sunarak, mevcut problemlerden ve sıkıntılardan kaçınma çabası olarak yorumlanabilir. Bu yaklaşım, halkın karşılaştığı zorlukları ve sıkıntıları göz ardı ederken, aynı zamanda bir umut ve gelecek vaadi olarak da işlev görmüştür (Ferro, 2017, s. 98).

Sinemanın bu stratejik kullanımı, onun anlamının ve amaçlarının netliği kadar bir yöntem ve hedef belirginliği kazanmasına olanak tanımıştır. Sosyalist yönetimler

altında, sinema, halkı eğitmek, yönlendirmek ve ideolojik olarak şekillendirmek için kritik bir araç haline gelmiştir. Sovyet yönetimi altında, sinema salonları, halkın sosyal ve ideolojik eğitimine katkıda bulunması amacıyla bistro, kafe ve kiliseler gibi geleneksel toplanma mekanlarının yerini alacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu stratejik yaklaşım, sinemanın, toplumu etkileme ve şekillendirme gücünün farkında olan Sovyet liderlerince bilinçli bir tercih olarak ortaya konmuştur.

Bu bağlamda, sinema, Sovyetler Birliği'nde bir eğitim ve propaganda aracı olarak benimsenmiş, kitlelerin sosyalist ideolojiye uyum sağlamaları, mevcut sosyal düzenin değerlerini benimsemeleri ve sosyalist toplumun ideallerini içselleştirmeleri için kullanılmıştır. Sinema, dolayısıyla toplumsal bilinci şekillendirme ve toplumu sosyalist idealler doğrultusunda yeniden inşa etme misyonu üstlenmiştir. Sinema salonlarının yaygınlaştırılması ve sinema eserlerinin içeriğinin ideolojik hedeflerle uyumlu hale getirilmesi, Sovyetler Birliği'nde kitle iletişiminin ve toplumsal yönlendirmenin en önemli araçlarından biri haline gelmesini sağlamıştır (Ferro, 2017, s. 98).

### **1.3.2. Sovyet Sinemasında Karşıt Görüşler ve Sansür**

Sovyetler Birliği'nde sansürün gelişimi, Lenin'in 1917'de "geçici" olarak başlattığı ve zamanla Sovyet rejiminin temel dayanaklarından birisi haline gelen bir politika olmuştur. İlk başlarda film sansürünün kaldırılması gibi liberal bir yaklaşım sergilenmiş olsa da, 1922'de yurtdışından ithal edilen filmler üzerinde ideolojik kontrol sağlamak amacıyla sansür yeniden yürürlüğe konmuştur. Bu dönüş, Sovyetler Birliği'nin kültürel ve sanatsal ifadeler üzerindeki kontrolünü pekiştirmiş ve sinema da bu kontrol mekanizmalarından nasibini almıştır.

Sovyet sineması, devletin sahiplenmesi ve kontrolü altında gelişmiş bir sanayi haline gelmiştir. Bu kontrol, yalnızca belgesel veya önemsiz olarak görülen türlerle sınırlı kalmamış, tüm sinema endüstrisini kapsamıştır. Devlet kontrolü, sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanma imkanı vermiş, filmlerin içerikleri, Sovyet ideolojisini destekleyecek şekilde düzenlenmiş veya yönlendirilmiştir. Bu durum, sanatçıların yaratıcı özgürlüklerini önemli ölçüde kısıtlamış, birçok yönetmen, senarist ve oyuncunun çalışmalarını ideolojik sınırlar içinde sürdürmek zorunda bırakmıştır (Nowell-Smith, 2003, s. 385).

Özellikle 1930'lu yılların sonlarında, hem Sovyet sinemasında hem de Azerbaycan filmciliğinde sansürün varlığı yoğun bir şekilde hissedilmiştir. Bu dönemde, ideolojik uygunluk kriterlerine uymadığı düşünülen birçok film

yasaklanmış, sinema sanatı üzerindeki bu denetim, sinemacıların yaratıcı ifade özgürlüklerini ciddi şekilde sınırlamıştır. *Ayka, Ceyhun ile Reyhan, Ölüm Yorganı, Altıncı His* gibi eserler, sansür nedeniyle beyaz perdeyle buluşamamış, bu durum, Azerbaycan sinemasının gelişimi ve çeşitliliği üzerinde olumsuz etkiler yaratmıştır.

Sansür, sadece filmlerin yasaklanmasıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda sinema sektöründe çalışan birçok sanatçının da çalışmalarını sürdürememesine neden olmuştur. Filmlere katkıda bulunan yönetmenler, senaristler, oyuncular ve diğer sinema profesyonelleri, ideolojik sebeplerle sinemadan uzaklaştırılmış veya kariyerlerine devam etmekte zorluklarla karşılaşmışlardır. Bu durum, sinema sanatının gelişimini kısıtlayan, yaratıcılığı ve ifade özgürlüğünü baskılayan bir atmosfer yaratmıştır. Sinemacılar, sansür kriterlerine uygun eserler üretmek zorunda kaldıkları için, toplumsal eleştirilerini, yaratıcı fikirlerini ve sanatsal vizyonlarını tam anlamıyla perdeye yansıtamamışlardır. Bu da, Sovyet sinemasının ve özellikle Azerbaycan sinemasının potansiyelinin tam olarak ortaya konulamamasına neden olmuştur (İsmayılov, 2001, s. 51).

Stalin döneminde yönetmenler, esas olarak teknik görevler üstlenen ve senaryoda belirtilen talimatları yerine getiren kişiler olarak görülmüşlerdir. Bu yaklaşım, filmlerin baş sorumlusunun yönetmen değil, senarist olduğu anlayışını pekiştirmiştir. Dönemin siyasi yazarları, yönetmenin özgürlüğünü bir formalizm kalıntısı olarak değerlendirmiş ve yönetmenin bağımsızlığını katı bir şekilde sınırlayan "demir senaryo" anlayışında ısrar etmişlerdir. Bu çerçevede, sansür süreçlerinin çoğunda senaryoyu inceleyen yönetmenlere, uygun gördükleri değişiklikleri yapma izni verilmesi anlamsız kabul edilmiştir.

Bu sıkı kontrol mekanizmaları, Sovyet sinemasının yaratıcı potansiyelini büyük ölçüde sınırlandırmış ve sinemacıların kişisel ifade özgürlüklerini kısıtlamıştır. Film yapım sürecindeki bu aşırı düzenlemeler, sinema eserlerinin içerik ve estetik açıdan zenginleşmesini engellemiş, Sovyet sinemasının uluslararası alanda rekabet edebilirliğini olumsuz etkilemiştir. Ayrıca, bu dönemde üretilen filmler genellikle ideolojik propaganda amaçlı kullanılmış ve sanatsal değerleri ikinci plana atılmıştır (Kenez, 2003, s. 448-449).

Stalin döneminin ardından Sovyetler Birliği'nde sinemada denetim, önceki kadar sıkı olmamakla birlikte, varlığını sürdürmüştür. Film üretimi sayısında bir artış yaşanmasına rağmen, özellikle birlik ülkelerinin sinemaları, hala sansür ve sıkı denetimle karşı karşıya kalmıştır. Ancak, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren, birlik ülkelerinden sinemacıların merkezi yönetimi eleştirileri ve yönetime olan aktif

katılımları önemli değişikliklerin yaşanmasına yol açmıştır. Bu çabalar sonucunda, sinemadaki denetim ve sansürün ağırlığı önemli ölçüde kalkmıştır.

Bu dönemde, Sovyetler Birliği'nin çeşitli cumhuriyetlerinden sinemacılar, merkezi hükümetin politikalarına ve sansür mekanizmalarına karşı cesur bir duruş sergilemişlerdir. Bağımsız düşünceyi ve ifade özgürlüğünü savunan bu sanatçılar, filmlerinde daha özgür bir anlatım tarzı benimsemeye başlamışlar ve tabu olarak kabul edilen konuları işlemeye yönelmişlerdir. Bu süreç, Sovyet sinemasında daha önce görülmemiş bir yenilik ve çeşitliliğin ortaya çıkmasına imkan tanımıştır.

Özellikle Glasnost (Açıklık) ve Perestroyka (Yeniden Yapılanma) politikalarının uygulamaya konduğu dönemde, sinemacılar sansürün sınırlarını zorlamış ve daha önce yasaklanmış olan konuları ele alan eserler üretmişlerdir. Bu dönemde üretilen filmler, Sovyet toplumunun çeşitli yönlerini eleştirel bir bakış açısıyla yansıtmış, siyasi ve sosyal meseleleri tartışmaya açmıştır. Sinemacıların bu aktif çabaları, Sovyetler Birliği'nin son yıllarında ve sonrasında sinema alanında daha fazla özgürlük elde edilmesine katkı sağlamıştır.

Bu yeni dönem, yerel sinemacıların daha özgür bir ortamda çalışmalarını sürdürebilmelerine olanak tanımış, Sovyet döneminin kısıtlamalarından kurtularak daha çeşitli ve eleştirel yapımlar ortaya koymaları için zemin hazırlamıştır. Bu değişimler, post-Sovyet sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuş ve yeni bağımsız devletlerin kültürel kimliklerinin sinemada daha güçlü bir şekilde ifade edilmesine katkıda bulunmuştur.

Genel olarak değerlendirildiğinde Azerbaycan sinemasının, Sovyet hakimiyeti altında çeşitli dönemlerden geçerek, her on yılda farklı tematik ve estetik yönelimler sergilediğini söylemek mümkündür. Nitekim, 20 ve 30'lu yıllarda sinema, esas olarak eskimiş geleneklere karşı bir mücadele aracı olarak kullanılmış ve Bolşevik ideolojisinin yayılması için bir propaganda misyonu üstlenmiştir. Bu dönemde üretilen filmler, toplumsal değişimi teşvik eden ve Sovyet yönetiminin ideallerini yansıtan içeriklerle dolu olmuştur. 40'lı yıllara gelindiğinde, Azerbaycan sinemasında milliyetçiliğin abartılı bir şekilde sergilenmesi göze çarpar. Bu dönem, İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi altında, ulusal birlik ve beraberlik mesajlarının ön plana çıktığı bir zaman dilimi olmuştur. Filmler, savaşın zorluklarına karşı koyma, yurtseverlik ve ulusal kahramanlık gibi temaları işleyerek, izleyicilerde güçlü bir milli bilinç uyandırmayı amaçlamıştır. 1950'li yıllar ise, sosyalizm kuruculuğunun ve Sovyetler Birliği'nin inşa ettiği yeni toplumsal düzenin yüceltilmesine odaklanmıştır. Bu dönemde, sosyalist yaşam biçiminin getirdiği yenilikler, çalışma hayatındaki

değişimler ve kolektif çiftliklerin başarıları gibi konular, sinemanın ana gündem maddelerini oluşturmuştur.

1960'lı yıllara gelindiğinde, Azerbaycan sinemasında önemli bir tematik değişim yaşanmıştır. Artık odak noktası, insanın ruhsal ve manevi dünyasının araştırılmasına kaymıştır. Bu dönemde üretilen filmler, bireysel hikayeleri, kişisel çatışmaları ve insan ruhunun derinliklerini keşfetmeye yönelik bir yaklaşım sergilemiştir. Sinemacılar, karakterlerin iç dünyalarına daha derin bir giriş yaparak, izleyiciyi daha karmaşık ve çok boyutlu hikayelerle buluşturmuştur. 1970'ler ve 1980'ler ise, yeni konu arayışlarının ve kültürel adetlere olan eğilimin belirginleştiği bir dönemi temsil eder. Bu yıllarda Azerbaycan sineması, yerel kültürün, tarihin ve geleneklerin zenginliğini keşfetmeye başlamış, ulusal kimliği ve kültürel mirası ön plana çıkararak eserler üretmiştir. Filmler, modernleşme sürecinde Azerbaycan toplumunun yaşadığı dönüşümleri, geleneksel değerlerle olan ilişkisini ve kültürel özgünlüğün korunması gerekliliğini vurgulamıştır.

Sovyet dönemi Azerbaycan sineması, ideolojik propaganda aracından bireysel ve kültürel keşiflere kadar geniş bir yelpazede evrilmiştir. Her dönem, kendi sosyo-politik ve kültürel bağlamı içinde sinemanın toplumsal ve sanatsal işlevinin nasıl değişebileceğini göstermiştir. Bu evrimsel süreç, Azerbaycan sinemasının zenginliğini ve çeşitliliğini, aynı zamanda sinema sanatının toplumsal dönüşümlerle nasıl iç içe geçebileceğini ortaya koymuştur (Abdulrehmanlı, 2020, s. 37).

#### **1.4. Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması**

Sovyetler Birliği'nin 1991 yılında dağılması, tarihin en önemli jeopolitik olaylarından biri olarak kabul edilir. Bu dönem, Azerbaycan gibi birlikte yer alan birçok ülkenin bağımsızlık kazanmasına zemin hazırlamıştır. Azerbaycan için bu süreç, hem büyük bir coşku kaynağı hem de ciddi zorluklarla dolu bir dönemi başlatmıştır. Sovyetler Birliği'nin son yıllarında yaşanan ekonomik ve siyasi istikrarsızlıklar, Azerbaycan'ın bağımsız bir devlet olarak kendi ayakları üzerinde durma çabasını zorlaştırmış, ancak aynı zamanda ulusal kimliğin yeniden inşası için bir fırsat sunmuştur.

Azerbaycan, Sovyetler Birliği'nin dağılmasını takiben 30 Ağustos 1991'de bağımsızlığını ilan etmiştir. Bu adım, Azerbaycan halkının uzun süredir beklediği bir dönüm noktası olmuş ve büyük bir milli gurur kaynağı olarak görülmüştür. Bağımsızlık ilanı, Azerbaycan'ın siyasi, ekonomik ve kültürel yapısında köklü değişiklikleri tetiklemiş, yeni ulusal hükümetin kurulması ve kendi kendini yönetme yolunda adımlar atılmasını sağlamıştır. Bu süreçte, özellikle enerji kaynaklarına dayalı

ekonomik potansiyel, Azerbaycan'ın bağımsızlık sonrası kalkınma stratejilerinin merkezinde yer almıştır.

Bağımsızlık sonrası dönemde, Azerbaycan uluslararası alanda kendi bağımsız ve egemen bir devlet olarak tanınma mücadelesi vermiş ve bu süreçte birçok zorlukla karşılaşmıştır. Dahili olarak, siyasi istikrarı sağlama, ekonomik reformları uygulama ve çeşitli etnik ve bölgesel gerilimlerle başa çıkma gibi sorunlar ön planda olmuştur. Azerbaycan, aynı zamanda, toprak bütünlüğünü korumak ve Karabağ sorunu gibi önemli meselelerde uluslararası destek arayışı içinde olmuştur.

1990'lar, Azerbaycan sineması için de, ülkenin piyasa ekonomisine geçişiyle birlikte gelen zorluklarla dolu bir dönem olmuştur. Bu dönemde, finansman sıkıntıları, teknik altyapının yetersizliği ve deneyimli profesyonellerin eksikliği gibi ciddi sorunlar sinema sektörünün gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. Ancak Azerbaycanlı sinemacılar, bu zorluklara karşı çeşitli çözümler geliştirmiş ve ülkenin sosyo-ekonomik dönüşüm sürecini yansıtan önemli filmler üretmişlerdir.

Devlet desteği ve özel sponsorluklar sayesinde, dönemin zorluklarını ve toplumsal meseleleri işleyen bir dizi film projeleri hayata geçirilmiştir. *Cinayet Günü*, *Cinayetten Yedi Gün Sonra*, *Nakas (Nakəs)*, *Pencere*, *Tahmina (Təhminə)*, *Rüya (Yuxu)*, *Kargo (Yük)*, *Yıkılan Köprü*, *Aile*, *Panik (Təşviş)*, *Rastgele Buluşma (Təsadüfi Görüş)*, *Sarı Gelin*, *Ne Güzel Dünya* gibi filmler, bu dönemin öne çıkan yapımları olmuştur.

Azerbaycan'ın bağımsızlığını ilan etmesiyle birlikte, sinemacılar sosyalist ideoloji ve propaganda baskısından önemli ölçüde kurtulmuşlardır. 1980'lerin ortalarından itibaren yavaş yavaş konu özgürlüğü kazanmış olan Azerbaycanlı sinemacılar, bağımsızlık sonrasında daha da cesur adımlar atmışlardır. Artık filmler, gerçeği yansıtmaya görevini üstlenmiş ve toplumun karşılaştığı önemli problemleri ele almaya başlamışlardır. Bu dönemde üretilen filmler, yolsuzluk, bürokratism, demokratikleşme sürecine engel olan diğer olumsuz durumlar gibi iç ve dış problemlere odaklanmıştır.

Özellikle dini meseleler, insan hakları ve hukuk, savaş gibi konular Azerbaycan sinemasında genişçe işlenmiştir. Bu yeni dönem filmleri, toplumda farkındalık yaratmayı ve kamuoyu düşüncesini şekillendirmeyi amaçlamıştır. 1991 yapımı *Pencere* filmi, bu bağlamda önemli bir örnek teşkil etmiştir. Film, bir yatılı okuldaki disiplin ve eğitim anlayışını sorgulamış, kanunsuzluk, şiddet, ikiyüzlülük ve zulüm gibi meseleleri ele almıştır. Filmdeki 'eğitimci' – öğretmen ve 'eğitim alan' – öğrenciler arasındaki çatışmalar, Azerbaycan toplumundaki genel sorunları

simgelemekte ve derinlemesine bir eleştiri sunmuştur (Kazımzade, 2016, s. 541; İsmayılov, 2001, s. 150).

1990'lı yıllar Azerbaycan için çalkantılı bir dönem olmuştur. Bağımsızlık kazanmanın verdiği umutla birlikte, Azerbaycan halkı, Karabağ savaşı gibi derin bir yara ile karşı karşıya kalmıştır. Bu savaş, hem toplumsal hem de bireysel düzeyde büyük acılara yol açmış ve Azerbaycan sineması bu durumdan büyük ölçüde etkilenmiştir. Söz konusu dönemde üretilen filmlerin büyük bir kısmı, Karabağ savaşının getirdiği acıları ve yaşanan trajedileri konu almıştır. Bu filmler, savaşın yarattığı yıkımı, insan hikayeleri üzerinden anlatarak halkın kolektif hafızasında önemli bir yer tutmuştur. *Umut*, *Sarı Gelin*, *Feryat*, *Haray*, *Aile* gibi filmler, savaşın insani yönünü, toplumun bu büyük travmayla nasıl başa çıkmaya çalıştığını göstermiştir.



**Görsel 1.5.** *Sarı Gelin* filminden bir kare

Her bir senaryo, halkın kan hafızasına işlenirken, yönetmenler gerçeğe dayalı trajedileri hayal güçlerini kullanarak perdeye taşımışlardır. Bu filmler, savaşın bireyler ve topluluklar üzerindeki etkilerini, insan onurunun ve direncinin sınındığı anları, kaybedilen yaşamları ve yıkılan aileleri gözler önüne sermiştir. Bu yapımlar, savaşın sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve sosyal yıkımlarını da ele alarak, izleyicilere savaşın acımasız gerçeklerini hatırlatmıştır (Burcaliyev, 2001, s. 135).

Savaş koşullarında kadınların yaşadıkları zorluklar da özellikle, sinema aracılığıyla güçlü bir şekilde vurgulanmıştır. Filmlerde sıklıkla eşlerini, oğullarını veya yakınlarını savaşta kaybeden, ancak hala evlerini, topraklarını terk etmeyi reddeden cesur kadın portreleri ön plana çıkmıştır. Bu karakterler, savaşın yıkıcı etkilerine rağmen direnen, toplumsal ve ailevi yapının korunmasında merkezi roller üstlenen figürler olarak tasvir edilmiştir. Bu tür filmler, kadınların sadece kurban olarak değil, aynı zamanda birer mücadele ve direniş simgesi olarak ele alınmasını sağlamıştır.

1994-1995 yıllarında Azerbaycan sineması, toplumsal ve politik değişimlerin etkisini yansıtan önemli yapımlarla dikkat çekmiştir. Bu dönemde, film üretiminde bir artış gözlemlenmiş, sinemacılar daha cesur temaları ele almışlardır. Filmler artık sadece mutlu insan hikayelerinden ziyade, sevinç ve acı gibi daha karmaşık duyguları daha gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. Bu dönemin filmleri, Azerbaycan toplumunun dönüşümünü, zorluklarını ve içinde bulunduğu çelişkileri gözler önüne sermiştir. Örneğin, Hafız Fetullayev'in yönettiği *Gırmızı Gatar* (1993) filmi, Sovyetler Birliği'nin çöküşünün ardındaki gerçekleri ele almıştır. Film, Sovyetler Birliği'nin mutluluk ve refah vaatlerinin gerçekte nasıl bir yanılsama olduğunu vurgulamıştır. Filmde verilen "kırmızı tren" metaforu, Sovyet döneminin gösterişli ama yıkılmakta olan yapısını simgelemiş ve izleyicilere dönemin gerçek yüzünü göstermiştir.

Rasim Ocagov'un yönettiği *Hem Ziyaret Hem Ticaret* (1995) ise, bağımsızlık sonrası Azerbaycan'da yaşanan ekonomik ve sosyal zorlukları konu almıştır. Film, fakir bir coğrafya öğretmeni olan Mustafa'nın, eşinin ısrarıyla değerli eşyalarını satarak Türkiye'deki akrabalarını ziyarete gitmesini ve sonrasında yaşadığı olayları anlatır. Mustafa'nın saf ve iyi niyetli bir insan olarak tasvir edilmesi, yeni ekonomik düzende karşılaştığı zorluklar ve aldatılma süreci, Azerbaycan toplumunun dönüşüm sürecindeki bazı acı gerçekleri gözler önüne sermiştir. Film, toplumsal değişim sürecinde bireylerin karşılaştığı zorlukları ve trajikomik durumları anlatarak, dönemin toplumsal yapısına ışık tutmuştur (Kazımzade, 2003, s. 165).

1990'lı yıllarda Azerbaycan sinemasında, aynı zamanda ticari filmlerin üretimine de başlanılmıştır. Bu filimler içerisinde, özellikle Ayaz Salayev'in *Yarasa* filmi, 1995 yılında postmodernist bir yaklaşımla Azerbaycan sinemasında yeni bir soluk getirmiştir. "Frankfurter Rundschau" gazetesinde yer alan bir eleştiriye göre, Ayaz Salayev postmodernizm akımında yeni bir tarz yaratmış ve bu eseriyle geniş çapta tanınmıştır. Film, sinema ve kültür üzerine derinlemesine düşünceler içermekle, yönetmenin sinemaya olan sevgisi ve eleştirileriyle örülü bir yapıtı izleyicilere

sunmuştur. *Yarasa*, uluslararası film festivallerinde önemli ödüller kazanarak Azerbaycan sinemasının dünya çapında tanınmasına katkıda bulunmuştur. 1996 yılında 'Dünya Filminin Yüzüncü Yılına Adanmış Avrupa Film Festivali'nde Grand Prix ödülünü kazanması, film ve yönetmenin uluslararası alanda elde ettiği prestiji göstermiştir (Dadaşov, 2009, s. 393).

19 Ağustos 1998 tarihinde dönemin Azerbaycan Cumhurbaşkanı Haydar Aliyev tarafından kabul edilen ve Azerbaycan'da sinema sanatını düzenleyen kanun, sinema sektörünün gelişimi için sağlam bir temel oluşturmuştur. Bu kanun, Azerbaycan sinemasının ulusal ve uluslararası alanda tanınırlığını artırmayı, yerel üretimleri desteklemeyi ve sinema sanatının kalitesini yükseltmeyi amaçlamıştır. Bu dönemde Azerbaycan filmleri, devlet tarafından çeşitli ödüllere layık görülmüş, film yapımı ve sinema sanatına yapılan yatırımlar artmıştır. Oyuncular, yönetmenler ve senaristler uluslararası festival ve yarışmalarda önemli ödüller kazanarak, Azerbaycan sinemasının kültürel mirasını ve sanatsal başarısını dünya sahnesine taşımışlardır. Haydar Aliyev'in sinemaya verdiği önem, Azerbaycan'ın kültürel politikalarında belirgin bir yer tutmuş ve bu, sinema sektörüne yapılan yatırımların artmasına, yeni sinema projelerinin hayata geçirilmesine ve yerel sinema endüstrisinin canlanmasına önayak olmuştur.

2000 yılında Bakü'de düzenlenen Uluslararası 'Doğu-Batı' Film Festivali'nin açılışında, Haydar Aliyev, Azerbaycan sinemasına olan desteğini açıkça ifade etmiş ve sinemacılara yönelik olarak, "Azerbaycan sinemasının gelişimi için ben elimden geleni yapacağım, bunu sanata dökmek ise sizin elinizdedir" demiştir. Bu açıklama Azerbaycan hükümetinin sinema sanatını destekleme konusunda somut adımlar atacağını da bir işareti olarak kabul edilmiştir.

Bundan sonra 2001 yılında Haydar Aliyev'in talimatıyla, Azerbaycanfilm Film Yapımcıları Birliği, Azerbaycan Kültür Bakanlığı'nın film şubesine entegre edilmiştir. Bu birleşme, sinema sektörünün daha sistemli bir yapıda yönetilmesini ve kaynakların daha etkin kullanılmasını sağlamıştır. Bu dönemde, ekonomik sıkıntılar nedeniyle yarım kalan birçok film projesi tamamlanmış ve izleyicilerle buluşmuştur. Filmler arasında Fikret Eliyev'in *Rüya* (2001), Elekber Muradov'un *Kurşunlanma Erteleniyor* (*Güllələnmə Təxirə Salınır*, 2002), Cahangir Mehdi ve Elnur Mehdi'nin *Hacı Kara* (2002), Oktay Mirgasımov'un *Büyücü* (*Ovsunçu*, 2002) gibi yapımları bulunmuştur (KazıMZade, 2014, s. 4).



**Görsel 1. 6.** *Ovsunçu* filminden bir kare

Haydar Aliyev'in vefatından sonra Cumhurbaşkanı İlham Aliyev'in önderliğinde, Azerbaycan sinemasının gelişimi için önemli adımlar atılmıştır. Bu çerçevede, 23 Şubat 2007 tarihli "Azerbaycan sinemasının gelişimi hakkında" ve 4 Ağustos 2008 tarihli "Azerbaycan Sinemasının 2008-2018 Yılları için Geliştirilmesine İlişkin Devlet Programı" adlı kararnamele Cumhurbaşkanı tarafından onaylanmıştır.

Bu dönemde, Azerbaycan film stüdyolarının maddi ve teknik altyapısı güçlendirilmiş, birçok yeni film projeleri hayata geçirilmiş ve Azerbaycan sineması modern bir gelişme sürecine girmiştir. Devlet programı kapsamında sağlanan desteklerle, yerel yapımcılar yüksek kalitede filmler üretebilmek için gerekli teknoloji ve ekipmanlara erişim sağlamışlar, bu sayede Azerbaycan sineması hem teknik hem de sanatsal anlamda önemli bir ilerleme kaydetmiştir.

2000'li yıllarda Azerbaycan sineması, ayrıca uluslararası işbirlikleriyle önemli projelere imza atmış ve böylece sinematografik ifade alanını genişletmiştir. Bu süreç, Azerbaycan'ın kültürel sınırlarını aşarak dünya sinemasıyla entegrasyonunu sağlamıştır. Özellikle İran ile ortaklaşa gerçekleştirilen *Tersine Dönen Dünya* (2011) ve Türkiye ile birlikte yapılan *Mahmut ile Meryem* (2013) filmleri, bu yeni açılımın dikkate değer örnekleri olarak kabul edilmiştir.

*Tersine Dönen Dünya* filmi, Azerbaycan ve İran polislerinin uyuşturucu kaçakçılığına karşı ortaklaşa yürüttükleri mücadeleyi konu almış ve iki ülke arasındaki iş birliğini perdeye taşımıştır. Cengiz Abdullayev'in kaleme aldığı senaryo, uluslararası işbirliğinin suçla mücadeledeki etkinliğini vurgularken, yönetmen Enver Ebluc'un anlatımıyla gerçekçi ve etkileyici bir hikaye sunmuştur. Film, iki farklı kültürün benzer sorunlar karşısında nasıl bir araya gelebileceğini göstermesi açısından önem taşımıştır.

*Mahmut ile Meryem*, Azerbaycanlı yazar Elçin'in eserinden uyarlanan, aşk ve din ayrılığı temalarını işleyen bir başka film olup, yönetmen Mehmet Ada Öztekin tarafından hayata geçirilmiştir. Yerkan Kahraman ve Eşref Dinçer tarafından yazılan senaryo, aşkın din gibi derin sosyal ayrımlar karşısında nasıl bir güç olabileceğini ele alırken, kültürel çatışmaları ve birleştirici yönleriyle izleyiciye sunmuştur.

Finlandiya, Gürcistan ve Azerbaycan ortak yapımı olan *Katil* filmi ise, Azerbaycanlı yönetmen Kamran Şahmerdan tarafından yönetilmiş ve yine Elçin tarafından yazılmıştır. Film, yalnız kadın sorununu, psikolojik drama çerçevesinde işleyerek, toplumsal meselelere derinlemesine bir bakış sunmuştur. Film, kadınların yaşadığı zorlukları ve bu zorluklara karşı kadınların nasıl savunmasız bırakıldığını gözler önüne sermiştir.

Bu projeler, Azerbaycan sinemasının uluslararası düzeydeki varlığını pekiştirmiş ve kültürel alışverişi teşvik ederek sinemacıların farklı perspektiflerden yararlanmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca, bu tür işbirlikleri, Azerbaycan sinemasının sanatsal ve teknik kapasitesini artırmış, yerel sanatçılar için yeni fırsatlar ve deneyimler yaratmıştır (Kazımzade, 2016, s. 576-621).

Bundan başka 2009 yılında İlgar Necef'in yönetmenliğini üstlendiği "Buta" filmi, Azerbaycanfilm ve Butafilm sinema stüdyolarının ortak yapımı olarak Kültür Bakanlığı'nın desteği ile gerçekleştirilmiştir. Film, çocukluk, gençlik ve yaşlılık dönemlerine dair dolaylı mesajlar sunarak, hayatın farklı evrelerine ışık tutmuş ve bu özgün anlatımıyla çeşitli uluslararası film festivallerinden ödüller kazanmıştır. "Asia Pacific Screen Awards" ve "Cape Winelands" film festivallerinde ödüllere layık

görülen *Buta*, kültürel zenginlikleri ve evrensel temaları işleyerek Azerbaycan sinemasının uluslararası alanda tanınmasına katkıda bulunmuştur.

2012 yılında Fariz Ahmedov'un yönettiği *Mayak* filmi boşanma sonrası yaşanan aile içi dramı ele almıştır. Film, eski bir generalin oğlunu hayata döndürme çabasını ve bu süreçte gelişen baba-oğul ilişkisini dramatik bir şekilde işlemiştir. Film, kısa olmasına rağmen derin anlamlar içeren yapısıyla "Uluslararası İpek Yolu Film Festivali"nde birincilik ödülü kazanmış ve Azerbaycan sinemasının kısa film alanında da başarılı olduğunu kanıtlamıştır.

Şamil Aliyev'in yönetmenliğini yaptığı *Çölçü* 2012 yılında Azerbaycan Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteği ile üretilmiştir. Film, bozkırda yalnız yaşayan Ulu ve onun hayali sevgilisini konu alarak, izolasyon ve yalnızlık temalarını işlemiştir. *Çölçü*, uluslararası film festivallerine katılarak, dokuzunda ödül kazanmıştır.

*Kanlı Ocak (Qanlı Yanvar)*, Vahid Mustafayev'in yönetmenliğinde 2015 yılında Nebahat Çehre'nin de rol aldığı bir film olarak ön plana çıkmıştır. Film, Bakü ve İstanbul'da düzenlenen Gala Gecesi ile tanıtılmış ve "Uluslararası Monreal Film Festivali"nden ödül almıştır. Azerbaycan'ın modern tarihine ışık tutan bu film, tarihi olayları sinematik bir dille anlatarak geniş kitlelere ulaşmış ve önemli sosyal mesajlar vermiştir.

2017 yılında gösterime giren *Nar Bağı* filmi ise, Anton Çehov'un ünlü eseri "Vişne Bahçesi"nden uyarlanarak Azerbaycan sinemasına yeni bir soluk getirilmiştir. Dram türündeki bu film, hikayesi ve anlatım biçimiyle dikkat çekmiş ve 7. Malatya Uluslararası Film Festivali'nde Uluslararası En İyi Film ödülü gibi prestijli bir ödül kazanarak, Azerbaycan sinemasının uluslararası alandaki başarısını perçinlemiştir.

2020 yapımı *Dağınık Ölümler Arasında* filmi ise Azerbaycan, ABD ve Meksika gibi farklı ülkelerin ortak yapımı olarak gerçekleştirilmiş ve bir gencin aşk hikayesini merkezine almıştır. Film, görsel anlatımı ve derinlemesine işlenen karakterleriyle ön plana çıkmış, uluslararası arenada da ilgi görmüştür. Tokyo Filmex festivalinde En İyi Film ödülü kazanması ve El Gouna Film Festivali'nde Bronze Star ödülü alması, filmi uluslararası alanda tanınan bir eser haline getirmiştir. Carlos Reygadas ve Joslyn Barnes gibi deneyimli yapımcıların projeye dahil olması, filmi daha da güçlendiren bir faktör olarak ön plana çıkarmıştır (Kino bülleten, 2014).

Günümüzde Azerbaycan sineması, hem yerel hem de uluslararası alanda önemli başarılar elde etmeye devam etmektedir. Devlet desteği ve özel sektör yatırımları sayesinde, sinema prodüksiyonlarında artış gözlemlenmektedir. Ayrıca, Bakü'de düzenlenen uluslararası film festivalleri, Azerbaycan sinemasının dünya

sahnesinde tanınmasına katkıda bulunmaktadır. Azerbaycan sinemasının gelişiminde genç yeteneklerin katkısı da büyük bir önem taşımaktadır. Sinema okullarında yetişen yeni nesil yönetmenler, senaristler ve oyuncular, modern teknikler ve yaratıcı anlatım biçimleriyle dikkat çekmektedir. Ayrıca, dijital teknolojilerin yaygınlaşması, düşük bütçeli ve bağımsız film projelerinin hayata geçirilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu durum, Azerbaycan sinemasının hem içerik hem de biçim açısından zenginleşmesine olanak tanımaktadır.



## 2. BÖLÜM

### SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE KADININ SUNUMU

#### 2.1. Toplumsal Cinsiyet Kuramı

Toplumda cinsiyet kavramı, yalnızca biyolojik bir kategori olmaktan öte, aynı zamanda toplumsal bir rol olarak da anlaşılmaktadır. Cinsiyet, bireylerin doğuştan getirdiği biyolojik özelliklerin ötesinde, toplumun ve kültürün bireylerden beklediği davranış kalıplarını ve rolleri de içermektedir. Toplumsal cinsiyet normları olarak bilinen bu beklentiler, bireylerin sosyal rollerini, toplumsal kabul düzeylerini ve kimlik gelişimlerini etkilemekte, çoğu zaman bireylerin kendilerini ifade etme biçimlerini sınırlayan ya da şekillendiren unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Cinsiyetin bu toplumsal boyutu, bireylerin kendi biyolojik kimliklerinden bağımsız olarak, sosyal yapının ve kültürel değerlerin etkisiyle oluşmakta ve çeşitli sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda kendini göstermektedir. Bu bağlamda, cinsiyetin biyolojik temelinin yanında toplumsal cinsiyetin kültürel ve sosyal yapılar tarafından şekillendiği de göz önüne alındığında, bireyin doğum anında belirlenen biyolojik özellikleri ve toplumsal olarak atfedilen cinsiyet rolleri arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır.

Cinsiyet, biyolojik bir kategorizasyon olarak, insanların doğum anında erkek veya kadın olarak sınıflandırılmasını mümkün kılmaktadır. Bu, fizyolojik, genetik ve anatomik özelliklerin birleşimiyle belirlenmekte olup, X ve Y kromozomlarının eşleşmesiyle genetik düzeyde temellenmektedir. Bireyin genital yapıları gibi morfolojik farklılıklar, bu biyolojik temellerin somut göstergeleri olarak ortaya çıkmaktadır. Embriyonik gelişimin erken safhalarında başlayan bu özellikler, bireyin üreme sisteminin şekillenmesiyle devam etmekte ve doğumla birlikte biyolojik kimliğin ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir (Göktaş, 2020, s. 30; Özcan, 2012, s.5).

Toplumsal cinsiyet ise, biyolojik cinsiyetten farklı olarak, bireylerin toplumsal rolleri, davranışları ve kimlikleri üzerine inşa edilmiş bir sosyal yapıyı ifade etmektedir. Bu kavram, ilk olarak 1968 yılında Psikiyatrist Robert Stoller tarafından "Sex and Gender" adlı eserinde ele alınmıştır. Stoller, bu eserinde toplumsal cinsiyetin, biyolojik cinsiyet özelliklerinden bağımsız olarak kültürel, sosyal ve psikolojik faktörlerle şekillendiğini savunmuştur. Bu, toplumsal cinsiyetin yalnızca doğuştan gelen biyolojik özelliklerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda bireyin toplum içindeki yerini ve rolünü de belirleyen geniş bir yelpazede ele alınması gereken bir konsept olduğunu göstermektedir (Akkaş, 2022, s. 58).

1972 yılında ise, İngiliz toplum bilimci Ann Oakley, "Sex, Gender and Society" adlı çalışmasıyla toplumsal cinsiyet kavramını daha da derinleştirerek sosyoloji bilimine dahil etmiştir. Oakley, cinsiyet rollerinin öğrenilen davranışlar olduğunu ve toplumun bu rolleri çocuklara küçük yaşlardan itibaren öğrettiğini ileri sürmüştür. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet, bireylerin sosyalle olma sürecinde edindikleri ve toplumsal beklentiler doğrultusunda içselleştirdikleri roller olarak tanımlanabilir. Böylece, toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetin ötesinde, toplumun cinsiyetle ilişkili beklentilerinin ve normlarının bireyler üzerindeki etkisini vurgulayan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Avşar, 2017, s. 226).

Oakley (1985) tarafından vurgulandığı üzere, cinsiyet biyolojik temellere dayanan kadın ve erkek farkını ifade ederken, toplumsal cinsiyet ise kültürel bağlamda kadınlık ve erkeklik arasındaki eşitsizlikleri tanımlamaktadır. Bu tanımlama, kadınlık ve erkeklik kategorilerinin, Bora (2005) tarafından belirtildiği gibi, doğuştan gelen biyolojik özelliklerden ziyade toplumsal olarak kurgulandığını göstermektedir.

Toplumsal cinsiyet, bireylerin biyolojik farklılıklarından çok, toplumun onları nasıl algıladığı, düşündüğü ve davranmalarını nasıl beklediği ile ilgilidir. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğe atfedilen kültürel olarak belirlenmiş kişilik özellikleri, davranışlar ve rolleri içermektedir. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet terimi, kadın ve erkek arasındaki bireysel, kurumsal, yapısal ve kültürel farklılıklarla ilişkilendirilmektedir. Pincha (2009)'nın işaret ettiği gibi, bu sosyal kurgu içinde, doğuştan gelen cinsiyet farklılıkları süreç içerisinde abartılırken, bireyler arasındaki benzerlikler göz ardı edilmekte ve önemsizleştirilmektedir.

Bingöl (2014), bu kavramı "biyolojinin kodladığı maddi bedenlere manevi anlamlar yükleyerek onları kültürel olarak tanımlamak ve ayırmak" olarak tanımlamaktadır. Bu tanım, toplumsal cinsiyetin, biyolojik özelliklerden ziyade, toplumun sosyokültürel yapısının bir ürünü olduğunu vurgulamaktadır. Toplum, erkek ve kadın bireylerin nasıl davranması gerektiğiyle ilgili çeşitli beklentiler oluşturmakta ve bu beklentiler, cinsiyet rollerini ve bu rollerin beraberinde getirdiği sorumlulukları şekillendirmektedir.

Toplumsal cinsiyet, belirli bir zaman ve kültürde, kadın ve erkeğe yüklenen rolleri, sorumlulukları ve beklentileri kapsamaktadır. Bu roller, sosyokültürel davranış kalıplarıyla desteklenmekte ve bireylerin günlük yaşamlarında karşılaştıkları fırsatlar ile engelleri belirlemektedir. Örneğin, bir toplumda kadınların ev içi rollerle, erkeklerin ise daha çok ekonomik rollerle tanımlanması, bu cinsiyet normlarının somut

örneklerindedir. Bu normlar, aynı zamanda sosyal etkileşimleri ve bireylerin toplum içindeki konumlarını da yönlendirmektedir.

Bhasin (2003) tarafından belirtildiği üzere, toplumsal cinsiyet, kültüre, aileye ve zamana göre değişim gösteren dinamik bir kavramdır. Bu dinamizm, toplumsal cinsiyetin değiştirilebilir bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bireyler ve topluluklar, sosyal normlar ve değer yargıları aracılığıyla bu kavramı sürekli olarak yeniden tanımlamakta ve uyarlamaktadır. Bu süreç, toplumsal cinsiyetin sadece mevcut durumu yansıtmadığını, aynı zamanda bireylerin ve toplumların gelişimine uyum sağlayarak evrildiğini ortaya koymaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramı, bireylerin doğumlarından itibaren içselleştirdikleri ve toplumsal beklentilere göre şekillendikleri bir yapı olarak ele alınmaktadır. Bhasin (2003) bu süreci, kız ve erkek çocukların hayatlarının ilk anlarından itibaren sosyal ve kültürel algılar ile davranışların kendilerine 'paket halinde' yüklenmesi olarak tanımlamaktadır. Bu süreç, bireylerin eril veya dişil özellikler kazanarak toplumun belirlediği cinsiyet rollerine uyum sağlamasını gerektirir. Her toplum, cinsiyet rollerini, davranış modellerini, rolleri ve sorumlulukları yavaş yavaş kodlayarak, bireyleri bu yapılara entegre etmektedir.

Toplumsal cinsiyetin yapısal kodlanması, kadın ve erkekler arasında derinleşen sosyal hiyerarşilerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu kodlama süreci, kadınları daha pasif ve edilgen rollerle sınırlarken, erkekleri aktif, kontrol eden ve yöneten konumlarla özdeşleştirmektedir. Karakaya (2018) bu durumu, erkek egemenliğinin nesiller boyu kadınlar aleyhine güçlenmeye devam ettiği bir hiyerarşik düzenin pekişmesi olarak ifade etmektedir. Bu süreç, kadın ve erkeklerin hayatlarının her aşamasında etkili olmakta ve cinsiyet temelli ayrımcılığı sürekli kılmaktadır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet, yalnızca bireylerin kimliklerini şekillendirmekle kalmamakta, aynı zamanda sosyal yapıları ve kurumları da etkilemektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden değerlendirilmesi ve daha adil bir toplumsal yapıya geçiş, cinsiyet eşitliği ve sosyal adaletin sağlanması açısından büyük önem taşımaktadır.

## **2.2. Toplumsal Cinsiyetin Şekillenmesinde Temel Kurumların Rolü**

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak, bireyin doğumundan itibaren içine doğduğu ve toplum tarafından belirlenen roller, davranışlar ve beklentileri kapsamaktadır. Bu kavram, bireyin toplumsal yaşamda nasıl konumlandığını, hangi rollerin ona uygun görüldüğünü ve bu rollerin nasıl icra edildiğini belirlemektedir. Toplumsal cinsiyet, bireylerin yaşamlarının hemen her

alanını etkilemektedir; eğitimden işe, aile ilişkilerinden arkadaşlıklarına kadar birçok alanda toplumsal cinsiyet rolleri devreye girmektedir.

Toplumsal cinsiyetin şekillenmesi, toplumsal yapı ve kültürel normların derin etkisiyle meydana gelmektedir. Ataerkil toplumlar, bu sürecin en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır. Ataerkillik, kadın ve erkek arasındaki güç dinamiklerinin net bir şekilde ayrıldığı, erkek egemenliğinin baskın olduğu toplumsal yapılarıdır. Erkekler, güç, zeka ve başarı gibi olumlu niteliklerle ilişkilendirilirken, kadınlar daha çok kırılganlık, çekingenlik ve iyi bir anne/eş olma gibi rollerle tanımlanmaktadır. Bu tür toplumlarda, toplumsal cinsiyet rolleri belirgin bir biçimde şekillenmekte ve bu rollerin bireyler üzerindeki etkisi oldukça derin olmaktadır (Özçatal, 2011, s. 25).

Ataerkil sistemlerde, erkeklerin kadınlara karşı baskın bir pozisyonda olması, toplumsal ve ekonomik hayatta belirgin eşitsizliklere yol açmaktadır. Erkekler, genellikle hiyerarşik bir düzen içerisinde dayanışma sergileyerek güçlerini pekiştirmekte ve bu düzende kadınların hem evde hem de iş hayatında etkin roller alması engellenmektedir. Bu dinamikler, kadınların toplumsal hayatta daha pasif roller üstlenmesine, erkeklerin ise daha dominant pozisyonlarda bulunmasına neden olmaktadır. Ataerkil yapının hüküm sürdüğü topluluklarda, erkeklerin üstün konuma gelmesi teşvik edilmekte, bu da toplumsal cinsiyet rollerinin belirginleşmesine yol açmaktadır (Çekiç, 2021, s. 31).

Toplumsal cinsiyetin şekillenmesinde, toplumsal yapılar kadar kültürel normlar ve değerler de büyük rol oynamaktadır. Toplumsal cinsiyetin şekillenmesi, büyük ölçüde kültürel ve sosyal faktörlere dayanmaktadır. Aile, okul, medya ve dini kurumlar gibi toplumsal kurumlar, bireylere hangi cinsiyet rolleri ve normlarının uygun olduğunu öğretmektedir. Örneğin, birçok toplumda kız çocuklarının bakıcılık ve ev işleriyle ilgili rollere yönlendirilmesi, erkek çocuklarının ise daha çok dışarıda ve kamu alanında aktif olmaları teşvik edilmektedir. Bu tür sosyalizasyon süreçleri, bireylerin toplumsal cinsiyet rollerine uyum sağlamalarını ve bu rolleri içselleştirmelerini sağlamaktadır (Yazıcı ve Şahbaz, 2020, s. 132).

Bununla birlikte, toplumsal cinsiyetin şekillenmesi sadece kurumsal etkilerle sınırlı kalmamaktadır. Bireyler, kendi toplumsal cinsiyet kimliklerini oluştururken kişisel deneyimlerinden ve etkileşimlerinden de etkilenmektedirler. Örneğin, bir kadın, toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyarak geleneksel olarak erkeklere atfedilen mesleklerde başarılı olabilir ve bu da hem kendisi hem de çevresi için yeni toplumsal cinsiyet anlamlarının oluşmasına katkıda bulunabilmektedir. Bu tür bireysel

direnifler ve d6n6f6mler, toplumsal cinsiyetin dinamik ve s6rekli değişen bir yapıya sahip olduğunu g6stermektedir.

### 2.2.1. Sosyal Kurumların Cinsiyet Algıları 6zerine Etkisi

Toplumsal cinsiyetin şekillenmesinde etkili olan sosyal kurumlar, toplumun yapı taşları olarak kabul edilen ve bireylerin toplumsal rollerini ve kimliklerini belirlemede b6y6k rol oynayan kurumlardır. Bu kurumlar, bireylerin cinsiyet kimliklerini nasıl algıladıklarını, deneyimlediklerini ve bu kimliklere uygun davrandıklarını şekillendirmektedir. Aile, toplumsal cinsiyet rollerinin ilk ve en etkili 6ęrenildięi sosyal kurum olarak kabul edilmektedir. Bu s6reç, çocuğun doğumuyla başlamakta ve bireyin yetişkinliğine kadar devam etmektedir. Doğum anında belirlenen cinsiyet, ailelerin çocuklarına nasıl davranacakları, hangi oyuncaklarla oynayacakları, hangi kıyafetleri giyecekleri ve gelecekteki eğitim ile kariyer seçimlerinde nasıl y6nlendirecekleri 6zerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. G6k (2013)'6n belirttiği gibi, aileler, toplumsal cinsiyet rollerinin çocuklar tarafından ilk kez karşılaşılan ve benimsenen yapılarını oluşturmakta ve bu rolleri sosyalleşme s6recinde çocuklara aktarmaktadırlar.

Marks, Lam ve McHale (2009) tarafından yapılan çalışmalar, ebeveynlerin tutum ve davranışlarının, çocukların cinsiyet tutumlarını şekillendirmede kritik bir 6neme sahip olduğunu g6stermektedir. Ebeveynlerin cinsiyetçi kalıp yargılarını benimsemeleri, çocuklarının da bu geleneksel rolleri kabul etmeleri ve s6rd6rmeleri olasılığını artırmaktadır. Hoffman ve Kloska (1995) tarafından yapılan araştırmalar ise, toplumsal cinsiyet kalıplarını kabul eden ailelerin çocuklarının, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine daha sıkı bağlı kaldıklarını ortaya koymaktadır.

Cinsiyet ayrımcılığı, çoğu zaman aile içinde başlamakta ve k6lt6rel değerlerin çocukların yetiştirilmesindeki etkisi bu s6reci şekillendirmektedir. Toplumsal cinsiyet eēitsizliklerinin yaratılması ve s6rd6r6lmesi, çoğunlukla aile içindeki etkileşimler ve eğitim yoluyla gerçekleşmektedir (Uluocak vd., 2014). Bu durum, ailenin sadece bir sevgi ve bakım yuvası olmadığını, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin ve ayrımcılığının 6ęretildięi ve pekiştirildiği bir kurum olduğunu g6stermektedir.

Aile içinde cinsiyet temelli rollerin aktarılması s6reci, çocukların toplumsal cinsiyet normlarını içselleştirmelerine neden olmaktadır. Kız çocuklarının ev işleri ve bakım sorumluluklarını 6stlenmeleri beklenirken, erkek çocuklar daha çok dış mekan aktivitelerine teşvik edilmektedir. Bu cinsiyetlere 6zg6 rol dağılımları, çocukların cinsiyet kimliklerinin şekillenmesinde belirleyici olmakta ve toplumsal cinsiyet

eşitsizliklerinin devamlılığını garantilemektedir. Ayrıca, ebeveynlerin çocuklarına modellediği cinsiyet rolleri, bireylerin toplum içindeki konumlarını ve rollerini de belirlemektedir. Ebeveynlerin kendi cinsiyet rollerine uygun davranışları sergilemeleri ve bu davranışları çocuklarına aktarmaları, çocukların bu rolleri benimsemelerini ve hayatlarının ilerleyen dönemlerinde uygulamalarını teşvik etmektedir. Bu durum, cinsiyetler arası eşitsizliklerin nesilden nesile aktarılmasına katkıda bulunarak, toplumsal yapıların cinsiyet temelli hiyerarşilerini pekiştirmektedir (Akkaş, 2019).

Okullar, ailelerden sonra bireylerin toplumsal cinsiyet rollerini öğrenme ve pekiştirme sürecinde kritik bir rol oynamaktadır. Eğitim ortamları, çocukların sosyalleşme süreçlerinde önemli bir dönüm noktası teşkil etmekte ve cinsiyet temelli rollerin yeniden üretiminde etkili olmaktadır. Kız ve erkek çocuklar için sosyalleşme süreçlerinde belirgin farklılıklar gözlemlenmektedir; erkek çocuklar genellikle daha fazla sosyalleşmeye teşvik edilirken, kız çocukları daha çok geri planda tutulmakta ve onlara ev içi sorumluluklar yüklenmektedir (Atalay ve Dinç, 2020, s. 608).

Eğitim kurumlarında bu tür cinsiyet temelli ayrımların sürdürülmesi, kız çocuklarının eğitim ve kariyer potansiyellerini tam anlamıyla gerçekleştirmelerini engellemekte, erkek çocuklara ise daha geniş fırsatlar sunmaktadır. Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin sadece mevcut nesillerde değil, gelecek nesillerde de devam etmesine yol açmakta ve genel toplumsal yapı üzerinde derin etkiler bırakmaktadır.

Çocuklar, yaşlıları tarafından kabul görmek için genellikle "erkeksi" ya da "kadınsı" olarak kabul edilen rolleri benimsemekte ve bu rolleri kendi cinsiyetlerindeki arkadaş gruplarına öğretmekte ve pekiştirmektedirler. Bu süreçte, yaşlıların onayı veya ret tepkisi, çocukların cinsiyet normlarına uygun davranışları benimsemelerinde kritik bir rol oynamaktadır. Ergenlik döneminde çocuklar, arkadaşlarının kabulünü kazanmak için cinsiyetlerine özgü davranış kalıplarını daha sık sergileyebilmekte, toplumsal cinsiyet rollerini güçlendiren ve bu rolleri nesiller boyu sürdüren bir döngüyü devam ettirmektedirler. Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin yalnızca aile içinde değil, okul ve sokak gibi geniş sosyal çevrelerde de pekiştirildiğini göstermektedir.

Okul ortamında cinsiyet rollerinin pekiştirilmesi, özellikle eğitim kurumlarının cinsiyet eşitliği konusunda daha bilinçli ve kapsayıcı politikalar benimsemelerinin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Eğitim politikaları ve uygulamaları, cinsiyet rollerini doğrulamaktan ziyade, çeşitliliği ve eşitliği teşvik edecek şekilde düzenlenmelidir. Öğretmenlerin ve okul yöneticilerinin cinsiyet rolleri hakkında daha fazla

bilinçlendirilmesi, öğrencilere cinsiyet eşitliği değerlerini aşlamak için önemli bir adım olacaktır (Arslan, 2000, s. 33).

Öğretmenler, çocukların toplumsal cinsiyet rollerini anlamaları ve bu rollerin nasıl yapılandırıldığını öğrenmelerinde önemli bir etkiye sahip olmaktadır. Nitekim, Younger ve Warrington (2008) tarafından yapılan çalışmalar, öğretmenlerin tutum-davranış, öğretim ve disiplin yöntemlerinin, öğrencilerin cinsiyet rollerinin gelişiminde kritik roller oynamakta olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle ilköğretim öğretmenlerinin sınıf içi uygulamaları üzerine yapılan bir araştırmada, öğretmenlerin cinsiyetçi algılara sahip oldukları ve bu algıların eğitim uygulamalarına yansıdığı tespit edilmiştir (Tezer-Asan, 2010). Bu durum, öğretmenlerin öğrenciler üzerindeki cinsiyet normlarını pekiştirme gücünü göstermektedir.

Aydın (2009) ise, öğretmenlerin, çocukların aile üyelerinden sonra en sık karşılaştıkları ve rol model aldıkları kişiler olduğunu belirtmektedir. Bu durum, öğretmenlerin öğrencilerin cinsiyet rollerini nasıl algıladıkları ve benimsedikleri üzerinde belirleyici bir etki yaratmaktadır. Öğretmenlerin cinsiyetçi olmayan bir öğretim anlayışı benimsemeleri, öğrencilerin toplumsal cinsiyet rolleri hakkında daha sağlıklı ve dengeli bir anlayış geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Eğitimde cinsiyet eşitliğinin teşvik edilmesi, çocukların cinsiyetlerine bakılmaksızın fırsat eşitliğine sahip olmalarını ve potansiyellerini tam olarak gerçekleştirmelerini sağlamaktadır.

Buna göre, eğitim kurumlarının ve öğretmenlerin, cinsiyet eşitliğini destekleyici yaklaşımlar benimsemeleri, toplumsal cinsiyet rollerinin daha adil bir şekilde yeniden yapılandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Öğretmenlerin cinsiyetçi önyargılardan arındırılmış bir öğretim sunmaları, öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamalarını ve bu rollerin ötesine geçebilecek davranışlar geliştirmelerini teşvik etmektedir. Sonuç olarak, öğretmenlerin eğitim süreçlerinde sergiledikleri tutum ve davranışlar, toplumsal cinsiyet rollerinin kırılmasında ve eşit bir toplum yapısının inşasında kritik bir öneme sahip olmaktadır.

Eğitim materyalleri, özellikle ders kitapları ve basılı yayınlar da, çocukların toplumsal cinsiyet rollerini öğrenme ve içselleştirme süreçlerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Cinsiyet duyarlılığı gözetilmeyen kitaplarda sıklıkla rastlanan, kadınların ev işleriyle uğraşan ve aile üyelerine bakım sağlayan figürler olarak tasvir edilmesi; erkeklerin ise karar verici, aktif ve kamusal alanda etkin roller üstlenen bireyler olarak gösterilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesine katkıda bulunmaktadır.

Bu tür temsiller, kadın ve erkek rollerinin geleneksel çerçeveler içinde kalmasını teşvik ederken, cinsiyetler arası eşitsizlikleri normalleştirmekte ve

çocukların zihinlerinde bu rollerin kökleşmesine neden olmaktadır (Atalay ve Dinç, 2020, s. 609).

Toplumsal cinsiyet algılarının şekillendirilmesi ve pekiştirilmesi konusunda önemli sosyal kurumlardan biri de iş yerleridir. Organizasyonel yapılar ve iş kültürleri, cinsiyet rollerinin yeniden üretiminde kilit roller oynamaktadır. İş yerlerindeki cinsiyet temelli dinamikler, hem bireysel kariyer yollarını hem de geniş çapta toplumsal cinsiyet eşitliğini etkilemektedir.

İş yerlerindeki cinsiyet eşitsizlikleri genellikle işe alım süreçlerinden başlamakta ve kariyer ilerleme fırsatlarına kadar uzanmaktadır. Örneğin, bazı sektörlerde kadınların yetersiz temsili veya belirli rollerin "kadın işi" veya "erkek işi" olarak etiketlenmesi, toplumsal cinsiyet stereotiplerini pekiştirmekte ve bireylerin kariyer seçimlerini sınırlamaktadır. Ayrıca, liderlik pozisyonlarında kadınların oransız bir şekilde az temsil edilmesi, yönetimde cinsiyet çeşitliliğinin yetersizliğine yol açmakta ve organizasyonel karar alma süreçlerinde cinsiyetçi önyargıların devam etmesine neden olmaktadır.

Din de, toplumsal cinsiyetin şekillenmesinde önemli bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarih boyunca, dinler toplumların sosyal yapısını ve normlarını belirlemede büyük bir rol üstlenmiştir. Dini öğretiler, ritüeller ve kurumlar, cinsiyet rollerine dair belirli normlar ve kurallar içermektedir. Bu normlar, toplumun cinsiyet rollerini nasıl algıladığını ve uyguladığını büyük ölçüde etkilemektedir. Dini metinler ve liderler, cinsiyet kimliklerinin ve rollerinin belirlenmesinde otorite olarak kabul edilmekte ve bu otoriteler tarafından iletilen mesajlar, bireylerin cinsiyet rollerini nasıl benimsediklerini ve deneyimlediklerini doğrudan şekillendirmektedir (Gürhan, 2010, s. 61-63). Örneğin, birçok dinde kadın ve erkeklerin farklı roller ve görevler üstlenmesi gerektiğine dair inançlar bulunmaktadır. Bu inançlar, dini metinlerden ve öğretilerden kaynaklanmakta ve toplumsal düzeyde kadınların ve erkeklerin hangi davranışların kabul edilebilir olduğuna dair algılarını şekillendirmektedir. Kadınların ev içi rollerine vurgu yapılması ve erkeklerin dış dünyada aktif roller üstlenmesi gerektiği yönündeki öğretiler, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır. Bu tür dini normlar, kadınların iş gücüne katılımını, eğitim olanaklarını ve toplumsal yaşamın diğer alanlarındaki fırsatlarını sınırlayabilmektedir.

Hukuki sistemler de, toplumsal cinsiyet algıları ve rollerinin şekillendirilmesinde kritik bir rol oynamaktadır. Yasalar, düzenlemeler ve mahkeme kararları gibi araçlar, cinsiyet eşitliği savunucusu olarak işlev görmekte ve cinsiyet temelli ayrımcılığa karşı mücadelede merkezi bir yer tutmaktadır. Cinsiyet eşitliği

yasaları, iş dünyasından eğitim sektörüne, kamu hizmetlerinden özel yaşama kadar geniş bir alanda etkili olmakta, ancak bu yasaların varlığı tek başına toplumsal cinsiyet algılarını değiştirmeye yetmemektedir. Yasaların etkin bir şekilde uygulanması için toplumsal farkındalık ve yargı organlarının hassasiyeti gerekmektedir.

Bazı hukuki sistemler, cinsiyet eşitliğini desteklemek amacıyla pozitif ayrımcılık gibi uygulamaları benimsemektedir. Özellikle siyasi arenada ve yönetim kurullarında kadın temsilini artırmayı hedefleyen kota sistemleri, kadınların karar alma süreçlerinde daha etkin rol almasını sağlamaktadır. Bu tür düzenlemeler, kadınların liderlik pozisyonlarına erişimini artırarak toplumsal cinsiyet algılarını dönüştürmekte ve cinsiyete dayalı önyargıları yıkmaktadır.

Hukuki reformlar, aile hukuku, miras hukuku ve ceza hukuku gibi alanlarda yapılan değişikliklerle toplumsal cinsiyet eşitliği açısından önemli dönüşüm araçları olmaktadır. Örneğin, aile içi şiddete karşı daha sert yasaların uygulanması ve bu davranışları caydıracak mekanizmaların geliştirilmesi, toplumsal cinsiyet rolleri üzerine olan algıları değiştirmekte ve toplumu daha eşitlikçi bir yapıya taşımaktadır.

### **2.2.2. Medyanın Toplumsal Cinsiyet Kalıplarını Yeniden Üretimi**

Medya, modern toplumlarda bireylerin algılarını, tutumlarını ve davranışlarını şekillendiren güçlü bir araç olmaktadır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet kalıplarının yeniden üretilmesi sürecinde medyanın rolü kritik bir öneme sahiptir. Medya, hem toplumsal cinsiyet normlarını pekiştiren hem de bu normlara meydan okuyan içerikler sunarak toplumsal cinsiyet dinamiklerini etkilemektedir. Ancak, tarihsel olarak, medya içeriklerinin büyük bir kısmının cinsiyetçi kalıpları ve stereotipleri pekiştirme eğiliminde olduğu görülmektedir. Örneğin, kadınların medya temsili, çoğunlukla ataerkil bakış açısının bir temsili olarak ortaya çıkmakta, kadınlar sıklıkla ev ve aile hayatıyla sınırlı rollerde gösterilmekte ve mesleki başarıları yerine kişisel yaşamları ön plana çıkarılmaktadır. Öztürk ve Çoşar (2017) bu durumu, toplumsal cinsiyet rollerinin medya aracılığıyla kadınları cinsel bir meta olarak konumlandırılmasına ve özne olma haklarının yok sayılmasına yol açtığı şeklinde tanımlamaktadır.

Medyadaki kadın temsilleri, kadınların çeşitliliğini ve farklı yaşam biçimlerini yeterince yansıtmamakta, bunun yerine genellikle stereotipik ve sınırlı imgelerle kadınları bir kalıba sokmaktadır. Kara (2006) ise, medyada yer alan haberlerin, alternatif siyasal çözümleri tartışmak yerine mevcut durumu koruyucu ve devam ettirici nitelikte olduğunu belirtmektedir. Bu tür bir medya anlatımı, kadınların toplum içindeki dinamik rollerini ve potansiyellerini görmezden gelmekte ve ataerkil yapıyı

pekiştirmektedir. Kadınlar medyada yer aldığına ise, başarılarından ziyade kişisel yaşamları, görüşleri ve ailevi ilişkileri ile öne çıkarılmakta, bu durum kadınların mesleki ve beceri yönlerinin gölgede kalmasına neden olmaktadır. Ayrıca, medyada kadın hareketleri ve feminist yaklaşımlar sıklıkla göz ardı edilmekte veya karalanmakta, medya profesyonellerince cinsiyetçi bir yaklaşımla ele alınmaktadır.

Özellikle, televizyon, görsel ve işitsel özellikleriyle, toplumsal cinsiyet rollerinin inşa edilmesi ve pekiştirilmesinde etkili bir araç olarak işlev görmektedir. Bu medyum, erkek ve kadın karakterler arasındaki davranışsal farklılıkları belirgin bir şekilde sergilemekte, cinsiyet rollerini göze çarpan bir biçimde kalıplaştırmaktadır. Özcan (2012) televizyon dizilerinde ve filmlerinde erkek karakterlerin genellikle daha baskın, rekabetçi, agresif ve özgürlükçü olarak temsil edilmekte olduğunu, buna karşın kadın karakterlerin ise cinsel objeler olarak ve geleneksel "kadını" niteliklerle öne çıkarılmakta olduğunu belirtmektedir. Bu temsiller, toplumsal cinsiyet rollerinin medya aracılığıyla nasıl kodlandığını gösteren önemli göstergeler sunmaktadır.

Televizyon, cinsiyet rollerini yalnızca yansıtmakla kalmamakta, aynı zamanda bu rolleri güçlendirerek ve normatif hale getirerek cinsiyet eşitsizliklerinin sürdürülmesine ve normalleştirilmesine katkıda bulunmaktadır. Kadınların ekran üzerindeki temsilleri, çoğunlukla onların fiziksel görünüşlerine ve ilişkisel rollerine odaklanmaktayken, erkeklerin liderlik, bağımsızlık ve çözüm odaklılık gibi özellikleri vurgulanmaktadır (Dündar, 2012, s. 121).

Televizyonda sergilenen kadın karakterler genellikle kırılğan, pasif ve yönetilebilir olarak tasvir edilmekte, evlenme ve çocuk sahibi olma isteği gibi geleneksel roller öne çıkarılmaktadır. Bu temsiller, kadınların eğitim ve iş yaşamlarını ikincil hale getirerek, ekonomik bağımlılığı normalleştirmekte ve toplumda kadının ikincil rolünü pekiştirmektedir. Ayrıca, reklamlarda kadınlar sıklıkla güzellik ve cinsellik unsurlarıyla öne çıkarılmakta, özellikle temizlik ürünleri ve gıda reklamlarında ev işleriyle ilişkilendirilmekte ve bu şekilde ev içi rolleri kadın karakterlerle özdeşleştirilmektedir. Erkek karakterler ise, dizilerde genellikle kaba, rekabetçi ve dışadönük özelliklerle betimlenmekte, karar verme, yöneticilik ve ekonomik özgürlük gibi özelliklerle güçlü ve bağımsız bireyler olarak gösterilmektedir. Erkeklerin medeni durumları, kadın karakterlerinkinden farklı olarak, hikayelerde önemli bir yer tutmamakta, bu da toplumsal cinsiyet rollerinin medyadaki farklı işlenişini göstermektedir. Erkeklerle atfedilen kadını özellikler genellikle aşağılayıcı bir bağlamda ele alınırken, kadınlara atfedilen erkeksi özellikler

iltifat olarak kabul edilmekte ve cinsiyet normlarına meydan okuyan kadınlar eleştirilmektedir (İnceoğlu ve Akçalı, 2018).

Kaya (2019) tarafından gerçekleştirilen bir çalışma, televizyonda yayınlanan popöler evlilik programlarının toplumsal cinsiyet temsillerini incelemekte ve bu programların cinsiyet rollerini nasıl pekiştirdiğini bir daha ortaya koymaktadır. Çalışma, evlilikle ilgili erkek ve kadın adaylar için belirlenen gereklilik ve standartların, erkeklerin iş durumu ve maaş gibi sosyal normlara dayandığını göstermektedir. Bu tür programlar, kadınların evlenme olasılıklarının erkeklerle göre daha yüksek olduğunu ve bu durumun ataerkil yapının desteklediği toplumsal cinsiyet rolleri tarafından teşvik edildiğini belirtmektedir. Erkeklerin kadınlara karşı üstünlük kurma eğilimleri ve devlet yapılarının kadınları ev içi rollerle sınırlama çabaları, bu programlar aracılığıyla normalleştirilmekte ve yaygınlaştırılmaktadır.

Son yıllarda hayatımızda giderek daha belirgin bir yer edinen sosyal medya platformları da, bireylerin kendilerini ifade etme biçimlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle Facebook gibi sosyal ağlar, kullanıcıların sanal bir benlik sunumu yapmalarına ve kimliklerini çeşitli yollarla inşa etmelerine olanak tanımaktadır. Bu platformlar üzerinde yapılan benlik sunumları, çoğu zaman cinsiyet rolleri ve toplumsal beklentilerle şekillenmekte ve bu rollerin sosyal medya üzerinde nasıl tezahür ettiğine dair değerli bilgiler sunmaktadır (Uçar, 2015).

Bununla birlikte, medya sadece toplumsal cinsiyet klişelerinin yayılmasına değil, aynı zamanda bu klişelere karşı mücadeleye de katkıda bulunabilmektedir. Cinsiyet eşitliği ve cinsiyet farkındalığı konularında bilinçlendirme kampanyaları, belgeseller ve haber programları, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan ve dönüştüren içerikler sunarak, toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik önemli adımlar atmaktadır. Özellikle sosyal medya, bu tür kampanyaların geniş kitlelere ulaşmasını ve toplumsal farkındalık yaratmasını sağlamaktadır.

### **2.3. Toplumsal Cinsiyet Rolü**

Toplumsal roller, bireylerin toplum içindeki konumlarını ve bu konumlara dair davranış beklentilerini belirleyen yapısal unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Her birey, toplumun belirli değer yargıları ve normları çerçevesinde kendisine biçilen rollerle etkileşim halindedir. Örneğin, erkek bireylerden güçlü, kararlı ve lider özellikler sergilemeleri beklenirken, kadınlardan daha duyarlı, şefkatli ve destekleyici davranışlar sergilemeleri talep edilmektedir. Bu beklentiler, zamanla bireylerin

kendilerini ve çevrelerini nasıl algıladıklarını şekillendirmekte ve sosyal hiyerarşideki yerlerini belirlemelerine olanak tanımaktadır (Akın, 2011, s. 124-125).

Bu roller, bireylerin sosyal hayatta nasıl konumlandıklarını ve diğer bireylerle olan etkileşimlerinin nasıl yönlendirileceğini belirlemektedir. Örneğin, bir iş yerinde yönetici rolünü üstlenen bir kadın, bu rol gereği otorite ve karar verme yetkisi kullanırken, evdeki anne rolüyle çocuklarına karşı daha anlayışlı ve koruyucu bir tutum sergilemesi beklenmektedir. Bu durum, bireylerin birden fazla rolü aynı anda nasıl yönetebileceğini ve bu rollerin çatışma potansiyelini gözler önüne sermektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri, erkeklik ve kadınlık kavramları üzerine inşa edilmiştir ve bu roller, bireylerin yaşamlarını şekillendiren derin yapılar olarak işlev görmektedir. Dominant ve aktif rol modellerinin erkeklerden beklenmesi, kadınlardan ise daha pasif ve duygusal rollerin talep edilmesi, toplumsal eşitlik ve bireysel fırsatlar üzerinde önemli etkiler yaratmaktadır. Bu durum, toplum içinde cinsiyetler arası güç dengesizliklerine ve fırsat eşitsizliklerine yol açmakta, bireylerin kişisel ve profesyonel gelişimlerini sınırlamaktadır (Shechner, 2010).

Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerin doğumlarından itibaren toplumsal normlar ve beklentiler çerçevesinde şekillenmektedir. Bir bebek dünyaya geldiğinde, biyolojik cinsiyetine göre kız veya erkek olarak tanımlanmakta ve bu tanımlama, çocuğun gelişim sürecinde onunla ilgili beklentileri ve toplumsal rolleri belirlemektedir. Toplumun bu konudaki tutumları, bebeğin yatağının, giysilerinin ve odasının renkleri gibi fiziksel çevresinden başlayarak, davranış biçimlerine kadar uzanan geniş bir yelpazede etkisini göstermektedir.

Bu toplumsal cinsiyet rolleri, çocukların davranışlarını ve kişilik özelliklerini de doğrudan etkilemektedir. Erkek çocuklardan daha aktif, cesur ve hatta zaman zaman şiddete eğilimli olmaları beklenirken, kız çocuklarından daha pasif, duygusal ve kırılğan olmaları beklenmektedir. Kız çocuklarının ev işlerinde annelerine yardımcı olmaları ve evde daha fazla zaman geçirmeleri uygun görülmekte, erkek çocuklarının ise dışarıda oyun oynamaları ve fiziksel aktivitelerle meşgul olmaları teşvik edilmektedir. Bu beklentiler, çocukların toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirmelerine ve bu rollere uygun davranışlar sergilemelerine yol açmaktadır.

Ataerkil toplum yapısında, erkek çocuklar iktidar sahibi olmaları ve diğer cinsiyetler üzerinde üstünlük kurmaları gerektiği yönünde yetiştirilmektedir. Bu süreçte, erkek çocukların karşılaştıkları zorluklar ve başarısızlıklar, yaşça büyük erkekler tarafından düzeltilmekte ve gelecekteki aksaklıkların önüne geçilmektedir. Böylece, erkek çocuklar güç ve otorite sahibi olmanın doğal ve kaçınılmaz bir durum

olduğunu algılamaktadır. Bu durum, erkeklerin toplumdaki üstün konumlarını pekiştirirken, kadınların ve kız çocuklarının daha alt konumlarda yer almalarına neden olmaktadır (Çelik, 2016, s. 4).

Literatürde toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasını etkileyen çeşitli faktörler öne çıkmaktadır. Kişinin aile ortamı, anne ve babasının eğitim seviyeleri, annenin çalışıp çalışmama durumu, kardeş sayısı ve arkadaş çevresi, eğitim kurumları ve medya araçları, bu rolleri belirlemede kritik öneme sahiptir. Aile, toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında en etkili faktör olarak görülmektedir. Daha çocuk anne karnındayken cinsiyetine göre roller biçilmeye başlanmakta ve doğumun hemen ardından çocuklar, cinsiyetlerine uygun olarak aileleri ve toplum tarafından etiketlenmektedir (Soy, 2017).

Çocuklar için seçilen oyuncaklar da toplumsal cinsiyet rollerinin biçimlenmesine katkı sağlamaktadır. Örneğin, erkek çocuklar için oyuncak arabalar, iş makineleri ve tamir setleri tercih edilmekte, bu çocukların tamir yapması ve oyuncak silahlarla oynaması beklenmektedir. Buna karşılık, kız çocuklarının bebeklerle oynayarak onları giydirmeleri, beslemeleri ve uyutmaları, oyuncak mutfak setleri ile yemek pişirmeleri ve genellikle ev içinde oynamaları beklenmektedir (Bayhan, 2013). Bu oyuncak seçimleri ve oyun biçimleri, çocukların toplumsal cinsiyet rollerini erken yaşlardan itibaren içselleştirmelerine neden olmaktadır.

Ailenin yapısı ve ebeveynlerin eğitim seviyesi de toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında belirleyici faktörler arasındadır. Çekirdek aile ve geniş aile yapılarının cinsiyet rolleri üzerindeki etkileri farklılık göstermektedir. Geniş aile ortamında büyüyen erkeklerin daha geleneksel cinsiyet rollerine sahip oldukları bilinmektedir. Ayrıca, ebeveynlerin eğitim seviyesi arttıkça, çocukların daha eşitlikçi tutumlar sergilediği gözlemlenmiştir. Çalışan annelere sahip öğrencilerin, toplumsal cinsiyet rollerine yönelik daha eşitlikçi tutumlar benimsediği de yapılan araştırmalarla desteklenmektedir (Zeyneloğlu, 2008).

Toplumsal cinsiyet rolleri, kültürel, çevresel, sosyal ve ekonomik koşullara bağlı olarak ülkeden ülkeye, hatta aynı ülke içinde yerleşim yerlerine göre değişiklik göstermektedir. Ancak bu değişikliklerin evrensel bir özelliği olarak, genellikle kadınların aleyhine kurgulandığı görülmektedir.

Toplumsal cinsiyet rollerine yönelik erkeklerin geleneksel tutumları, kadınların toplum içerisindeki pozisyonunu olumsuz yönde etkilemektedir. Bu durum, kadınların toplumsal ve ekonomik alanlarda erkeklerin gerisinde kalmasına ve istenilen pozisyon ve değeri elde edememesine neden olmaktadır. Geleneksel normlar

çerçevesinde, kadınlara genellikle erkeklere yardımcı olan, öfkelerini göstermeyen, hayır demeyen ve insanların mutluluğu ve rahatı için çalışan, ancak hayatın içinde aktif olmayan roller atfedilmektedir. Bu rollerin dayatılması, kadınlarda özgüven eksikliğine yol açmakta ve onları pasif bir konuma itmektedir. Kadınlar, bu bağlamda, kendi iradeleriyle hareket etmekten ziyade, başkaları tarafından yönlendirilmek zorunda bırakılmaktadır (Çelik, 2016, s. 4).

Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden değerlendirilmesi ve dönüştürülmesi, bireylerin potansiyellerini tam olarak gerçekleştirmelerine olanak tanımaktadır. Bu süreç, toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamaya yönelik politikaların ve uygulamaların geliştirilmesini gerektirmektedir. Eğitim sisteminde, aile içinde ve medyada cinsiyet rollerine dayalı kalıpların kırılması, daha adil ve eşitlikçi bir toplumun inşasında kritik bir rol oynamaktadır. Bu sayede, bireylerin cinsiyetlerine bakılmaksızın eşit fırsatlara sahip olmaları ve toplumsal yaşamın her alanında özgürce varlık gösterebilmeleri mümkün olmaktadır

### **2.3.1. Kültürel Stereotipler ve Cinsiyet Roller**

Etimolojik olarak, “stereos” ve “typos” sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelen ve Türkçeye “kalıp yargı” olarak çevrilen stereotip kelimesi, “sert karakterli” veya “katı iz taşıyan” anlamına gelmektedir. Stereotip kavramı, ilk olarak Lippman tarafından “Public Opinion” adlı eserinde zihinsel kavramanın spesifik bir yönü olarak açıklanmıştır. Lippman’ın görüşüne göre, bir konu hakkında doğrudan bir deneyim yaşamadan da o konu hakkında fikir sahibi olabiliriz (Schneider, 2001, s. 49). Bu durum, insanların belirli olaylar veya gruplar hakkında genel yargılara varmalarını ve bu yargılara göre hareket etmelerini sağlar.

Demir’in (2014) vurguladığı üzere, stereotipler insanları belirli kategorilere yerleştiren, basite indirgenmiş tipiklikler ve etiketlemelerle çeşitli imgeler şeklinde gösteren zihinsel yapılar olarak tanımlanmaktadır. Demir’e göre, stereotipler, tekil insanı tekillikten kopararak tümel bir kategorinin içine yerleştiren zihinsel imgelerdir. Bu bağlamda, stereotipler bireylerin kendine özgü özelliklerini görmezden gelerek, onları genelleştirilmiş ve basite indirgenmiş kalıplar içinde değerlendirmeye yol açar. Bu da toplumsal ilişkilerde ve bireyler arası etkileşimlerde önyargıların ve yanlış anlamaların ortaya çıkmasına neden olur.

Atkinson’a (2002) göre, stereotipler bir sınıf ya da insan grubunun kişisel veya fiziksel özellikler şemasıdır. Bu şemalar, belirli bir grubun tüm üyelerini aynı özelliklere sahipmiş gibi görmemize neden olur ve bu da bireylerin farklılıklarını göz

ardı etmemize yol açar. Stereotiplerin bu şekilde işlev görmesi, toplumsal dinamikler üzerinde önemli etkiler yaratmaktadır. Bireylerin kendilerine ve başkalarına dair algılarını şekillendirmekte ve bu algılar, toplumsal eşitsizliklerin sürdürülmesine katkıda bulunabilmektedir.

Stereotipler, yalnızca bireylerin kendi konumlarını meşrulaştıran savunma mekanizmaları olarak işlev görmekle kalmaz, aynı zamanda objektif ve dengeli muhakemeyi engelleyen kör noktalar olarak anlaşılmaktadır. Bireyler, karşı taraf karşısında aşağı bir konuma düşmemek adına, objektif olmayan ve önyargılarla dolu bir savunma mekanizması geliştirmektedir. Psikanalistlere göre, stereotipler özellikle kaygıyı azaltmaya yönelik savunma mekanizmalarıdır. Bireyler, kendilerini daha rahat hissedecekleri duygu, düşünce ve davranışlar sergileyerek bu mekanizmaları işler hale getirmektedir. Zamanla, bu davranışlar, duygular ve düşünceler, olağan hale gelerek klişeleşmektedir. Toplum içinde bu durum normal karşılanmakta ve hatta topluma mal edilmektedir. Böylelikle, insanları belirli tiplere ve türlere göre ayırt etmeyi sağlayan zihinsel yapılar haline dönüşmektedir.

Bu süreç, bireylerin ve toplumların sosyal dinamikleri üzerinde derin etkiler yaratmaktadır. Stereotipler, bireylerin kendilerine ve başkalarına yönelik algılarını biçimlendirmekte ve bu algılar, toplumsal ilişkilerin temelini oluşturmaktadır. Stereotiplerin yaygınlaşması, bireylerin farklılıklarını göz ardı etmelerine ve genellemeler üzerinden ilişkiler kurmalarına neden olmaktadır. Bu durum, toplumsal önyargıların ve ayrımcılığın sürdürülmesine katkıda bulunmakta, bireylerin objektif ve dengeli bir şekilde düşüncelerini engelleyerek toplumsal adaletin ve eşitliğin önündeki engelleri pekiştirmektedir (Bilgin, 1996, s. 103).

Kültürel stereotipler ise, belirli bir kültür ya da toplum hakkında genelleştirilmiş ve sıklıkla yanlış veya eksik bilgiler içeren kalıp yargılar olarak tanımlanmaktadır. Bu stereotipler, bir toplumun üyeleri hakkında sabit ve basitleştirilmiş imgeler oluşturarak, bireylerin ve grupların nasıl algılandığını ve değerlendirildiğini etkilemektedir. Kültürel stereotipler, genellikle tarihsel, sosyal, ekonomik ve politik süreçler sonucunda şekillenmekte ve zamanla toplumsal bellekte kökleşmektedir.

Kültürel stereotiplerin oluşumunda medya, eğitim sistemi, aile yapısı ve sosyal etkileşimler önemli rol oynamaktadır. Medya, özellikle televizyon, sinema, haberler ve sosyal medya, belirli kültürel grupları temsil ederken sıklıkla klişeleşmiş imgeler kullanmaktadır. Bu imgeler, izleyicilerde o kültür hakkında sabit fikirler oluşturmakta ve bu fikirler zamanla geniş kitleler tarafından kabul görmektedir. Eğitim sistemi de

benzer şekilde, ders kitapları ve eğitim materyalleri aracılığıyla kültürel stereotipleri pekiştirebilmektedir. Aileler, çocuklarına belirli kültürel gruplar hakkında aktardıkları önyargılar ve kalıp yargılarla bu sürece katkıda bulunmaktadır.

Toplumsal cinsiyet stereotipleri ise, kadın ve erkeğin yalnızca bu gruplara ait olmalarından dolayı sahip oldukları düşünülen özellikler ve toplumda kendilerine biçilen roller şeklinde tanımlanmaktadır. Bu özellikler, dış görünüş, davranış ve duygusal alan gibi çeşitli boyutlarda ortaya çıkmakta olup, grubun tüm üyelerinin gerçekten bu stereotiplere uygun olup olmaması önem taşımamaktadır.

Tarih boyunca pek çok düşünür, kadınların ve erkeklerin farklı roller üstlenmesi gerektiğini savunmuş ve bu farklılıkları doğaya veya biyolojik yapıya dayandırmıştır. Platon, "bütün işlerde kadın erkeğe göre daha zayıfça, daha güçsüzdür" diyerek, kadınların doğuştan gelen bir zayıflıkla erkeklerden ayrıldığını ileri sürmüştür. Aristoteles ise, kadınların düşünme yeteneğini kullanamadığını ve bu nedenle yönetmeye uygun olmadığını savunarak, kadınların doğum ve çocuk yetiştirme gibi özel alanlarla sınırlı görevler üstlenmesi gerektiğini belirtmiştir. Aquinas, kadının yaratılış açısından zayıf bir bedene sahip olmasının, her açıdan zayıflığa yol açacağını ifade etmiştir. Locke, son karar yetkisinin doğal olarak daha yetenekli ve güçlü olduğundan dolayı erkeğe ait olduğunu öne sürerken, Rousseau, kadının adaletsizliğe boyun eğmesi ve kocasının haksızlıklarına katlanması gerektiğini dile getirmiştir (Demir, 2019, s. 275). Bu düşünceler, toplumsal cinsiyet stereotiplerinin temelini oluşturmuş ve bu stereotipler, kadınların ve erkeklerin toplumsal rollerini belirlemede etkili olmuştur.

Toplumsal cinsiyet stereotiplerinin oluşumu literatürde bir yapboza benzetilmektedir. Bu bağlamda, yapbozu oluşturan parçaların ilki, bireyin kromozomlarında doğuştan taşıdığı biyolojik mesaj üzerine bir cinsel kimlik geliştirmesidir. Ardından birey, sahip olduğu cinsiyet bağlamında diğer insanlarla ilişkiler kurmakta ve ilgi alanlarını buna yönelik seçmektedir. Son olarak, zamanla cinsiyetlere ilişkin mevcut stereotipleri yaşam içerisinde kendisi de kullanmaya başlamaktadır. Bu süreç, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin kökleşmesine ve devam etmesine neden olmaktadır. Kadınların ve erkeklerin biyolojik farklılıklarından kaynaklanan rollerinin mutlak ve değişmez olduğu yönündeki inançlar, toplumsal hiyerarşileri ve eşitsizlikleri pekiştirmektedir. Kadınların zayıf, duygusal ve itaatkar olması gerektiği yönündeki stereotipler, onların toplumsal ve ekonomik hayatta geri planda kalmasına yol açarken, erkeklerin güçlü, rasyonel ve lider olması gerektiği

yönündeki stereotipler, erkeklerin duygusal ifade ve eşitlikçi yaklaşımlarını sınırlamaktadır (Demir, 2019, s. 275-276).

Cinsiyet rolleri, erkeklerin ve kadınların nasıl davranması gerektiğine dair sosyal beklentilere atıfta bulunmaktadır. Bu sosyal beklentiler, yaşamın tüm evresi boyunca geçerlidir ve toplumsal süreç içerisinde pekiştirilmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine yönelik olarak oluşturulan kültürel stereotiplere uygun davranmamak, rol uyumsuzluğu olarak da bilinen kültürel uyumsuzluk olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, bireylerin toplumsal beklentilere uymadıklarında karşılaştıkları sosyal baskı ve dışlanma riskini artırmaktadır (Palczewski vd., 2017, s. 39).

Cinsiyet şeması teorisine göre (Bem, 1981), cinsiyet rollerine ve davranışlarına yönelik basmakalıp düşünceler zamanla benlik kavramıyla bağlantılı hale gelmekte ve bireylerin algılarına ve davranışlarına rehberlik etmektedir. Bu teori, bireylerin, özellikle de gençlerin, cinsiyet rollerine yönelik davranışları gözlemleyerek öğrendiklerini veya güçlendirdiklerini ileri sürmektedir. Gençler, toplumsal normlar ve beklentiler doğrultusunda cinsiyet rollerini benimserken, bu rollere uygun davranışları sergilemekte ve bu süreç, toplumsal cinsiyet rollerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamaktadır.

#### **2.4. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sinemaya Yansımaları**

Film endüstrisinin tarihsel gelişimi, teknolojik ilerlemelerle eş zamanlı olarak toplumun değişen dinamiklerini ve kültürel önceliklerini yansıtmaktadır. Sinema, hem bireysel hem de toplumsal hafıza açısından işlevsel bir parça olarak kabul edilmekte; toplumsal cinsiyet rolleri, etnik kimlikler ve sınıfsal yapılar gibi sosyal yapıların şekillenmesinde önemli bir güce sahip olmaktadır.

Filmler, toplumsal cinsiyet rollerinin inşası ve yeniden üretimi konusunda özellikle belirgin bir rol oynamaktadır. Sinematik anlatılar, kadın ve erkek karakterler arasındaki ilişkileri, güç dinamiklerini ve beklenen davranış kalıplarını pekiştirmekte; bu temsiller, izleyicilere kendi kimliklerini ve diğer insanlarla olan ilişkilerini anlamlandırma olanağı sunmaktadır. Ancak bu temsiller, genellikle mevcut toplumsal yapıları sorgulamaktansa, onları doğallaştırmaya eğilim göstermektedir (Mert, 2022, s. 10-12).

Sinemanın toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadınların temsili üzerine yürütülen tartışmalar, sanat ile toplumun karşılıklı olarak birbirini nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Filmler, hem yapımcılarının hem de izleyici kitlesinin kültürel ve toplumsal yapılarından etkilenmekte ve bu yapıları ya pekiştirmekte ya da

sorgulamaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin sinema aracılığıyla nasıl aktarıldığı ve normalleştirildiği, sinemanın sanatsal ifadenin yanı sıra ideolojik bir araç olarak da işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

Sinemada kadın karakterler, sıklıkla erkek egemen senaryoların ve toplumsal beklentilerin bir uzantısı olarak işlev görmektedir. Bu karakterler genellikle erkeklerin hayatlarını tamamlamakta, onların başarılarını desteklemekte veya onlar için birer motivasyon kaynağı olarak tasvir edilmektedir. Böyle bir temsil, kadınların kendi bağımsız hikayelerine ve derin karakter gelişimlerine sahip olmalarını sınırlamaktadır. Feminist film teorisi, bu tür temsillerin kadınların toplumdaki yerini pasifleştirdiğini ve sınırlı rol modeller sunduğunu eleştirmektedir (Genç, 2019, s. 251).

Kadınların sinemada eril bakış açısıyla temsil edilmesine yönelik eleştiriler, feminist film teorileri çerçevesinde yoğunlaşmaktadır. Bu teoriler, sinemanın toplumsal cinsiyet rollerini nasıl pekiştirdiğini ve kadınları nasıl pasif, ikincil karakterler olarak konumlandığını analiz etmektedir. Feminist film teorisi, Laura Mulvey'nin öncü çalışmalarıyla birlikte, 1970'lerde "eril bakış" kavramını ortaya atmaktadır ve sinematik temsilin, erkek izleyicinin bakış açısını merkeze alarak kadınları nesneleştirdiğini vurgulamaktadır. Bu bakış açısı, kadınların film içerisinde sürekli olarak erkek karakterler tarafından izlenmekte, kontrol edilmekte ve değerlendirilmekte olduğu anlamına gelmektedir (Smelik, 2008, s. 16).

Feminist film teorileri, sinema sanatının yapısal özelliklerini ve tekniklerini ele alarak, bu özelliklerin cinsiyetçi ideolojileri nasıl içselleştirdiğini ve yaydığını sorgulamaktadır. Örneğin, kamera açıları, hikaye anlatımı ve karakter gelişimi üzerinden kadınların nasıl bir temsil biçimine tabi tutulduğunu incelemektedir. Bu teoriler, sinema sanatının yalnızca mevcut toplumsal cinsiyet rollerini yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda bu rolleri aktif bir şekilde inşa etmekte ve pekiştirmekte olduğunu öne sürmektedir.

Simone de Beauvoir erkeğin kendini özne olarak tanımlayabilmesi için kadını zorunlu olarak 'öteki' olarak görmesinin gerekliliğini iddia etmektedir. Bu düşünce yapısı, 1970'lerin feminist teorilerinde önemli bir yer tutmakta ve kadınların toplumsal rollerinin yeniden değerlendirilmesine neden olmaktadır. Filmlerde kadın karakterlerin genellikle erkeklerle olan ilişkileri üzerinden tanımlanmaları, bu teorik bakış açısının somut bir temsili olarak ortaya çıkmaktadır. Popüler kültürde, özellikle sinemada, kadın karakterler sıkça 'tehdit edici öteki' olarak tasvir edilmekte, bu da onları gizemli, tehlikeli ve çekici kılmaktadır. Bu tasvirler, kadının hem ahlaki hem de zihinsel açıdan erkeği baştan çıkaran bir varlık olarak görülmesine yol açmaktadır.

Kadın karakterler, erkekleri "vahşetin derinliklerine çeken zehirli sarmaşıklar" olarak betimlenmekte, bu imgelerin güçlü bir biçimde cinsiyetçi önyargıları yansıttığı ve pekiştirdiği görülmektedir (Berktaş, 2018, s. 136).

Sinemanın, erkeklik ve kadınlık söylemlerinin yerleştirildiği, yeniden üretildiği ve temsil edildiği bir kültürel pratik olduğu Smelik tarafından da vurgulanmaktadır. Bu tanım, sinemanın toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında ve yeniden üretilmesinde ne kadar etkili bir araç olduğunu göstermektedir. Erken dönem feminist film araştırmaları, özellikle kadınların ve kadın bedeninin filmdeki klişeleşmiş görüntülerini ele almakta ve bu görüntülerin nasıl bir temsil siyaseti içerdiğini ve ataerkilliği nasıl pekiştirdiğini incelemektedir. Bu çalışmalar, filmlerde kadınların nasıl bir obje olarak sunulduğunu ve erkek egemen bir perspektifle nasıl şekillendirildiğini eleştirel bir bakış açısıyla sorgulamaktadır (İnceoğlu, 2015: 88).

Andrew Butler ise, feminizmin film çalışmaları içinde geniş bir yelpazeyi kapsayan bir düşünce, felsefe ve siyaset olduğunu belirtmektedir. Ona göre, Hollywood ve Dünya sinemasında yönetmen ve yapımcıların çoğunlukla erkek olması, filmlerin erkek seyircileri hedef alarak çekilmesine yol açmaktadır. Bu durum, kadın karakterlerin filmlerde genellikle kurtarılmayı bekleyen, zevk sağlayan ya da erkek kahramanın heteroseksüelliğini pekiştiren objeler olarak temsil edilmelerine neden olmaktadır. Bu temsiller, toplumsal cinsiyet kurallarına ve beklentilerine uygun düşen rolleri pekiştirmekte ve kadınları belirli kalıplar içerisinde sınırlamaktadır (Butler, 2011, s. 85- 87).

Ana akım sinemada, toplumsal cinsiyet kurallarına karşı gelen kadın figürleri ise genellikle tehlikeli ve baştan çıkarıcı 'femme-fatale' veya kontrol altına alınması ve düzeltilebilmesi gereken 'yoldan çıkmış' karakterler olarak gösterilmektedir. Bu temsil biçimleri, kadınları ya erkek egemen düzene meydan okuyan tehlikeli varlıklar olarak ya da düzen içindeki 'bozulmuş' elemanlar olarak tanımlamakta ve kadının özgürleşmesi veya bağımsızlığı için az yer bırakmaktadır (Hovardaoğlu, 2010, s. 327).

Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin kültürel bir inşa olarak kavranışı, sinema ve medya çalışmaları özelinde en çarpıcı şekilde Laura Mulvey tarafından ortaya konmaktadır. Mulvey, "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*" adlı makalesinde, "*Kadın, anlatı sinemasında erkeğin bakışı karşısında edilgen bir konuma yerleştirilir; kadın erkeğin arzusunun nesnesidir*" diyerek (Mulvey, 1975, s. 11) sinema dilinin eril bakışla nasıl şekillendiğini açıklamaktadır. Bu yaklaşım, toplumsal cinsiyetin yalnızca biyolojik farklılara dayalı bir yapı olmadığını, aynı zamanda temsil ve anlatı yoluyla sürekli yeniden üretildiğini göstermektedir. Öte yandan Judith Butler, toplumsal

cinsiyetin sabit ve değişmez bir kimlik olmadığını, aksine toplumsal normların tekrarları yoluyla sürekli yeniden kurulduğunu vurgulayarak “*Cinsiyet bir öz değil, tekrarlar yoluyla üretilen bir etkidir*” ifadesini kullanmaktadır (Butler, 1990, s. 33). Mulvey’in eril bakış kuramı ile Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatif doğasına dair bu yaklaşımı bir arada ele alındığında, cinsiyetin yalnızca biyolojik bir gerçeklik değil, kültürel ve temsil düzeyinde devamlı olarak inşa edilen bir yapı olduğu açıkça görülmektedir.

Sinema endüstrisinde kadın karakterlerin temsil biçimleri, cinsiyetçi kalıpların ve stereotiplerin derinlemesine işlenmiş olduğunu göstermektedir. Filmlerde sıklıkla rastlanan kadın rolleri, meleksi anne, yaşlı kadın, kurban, sevgili, fahişe ve baştan çıkarıcı kadın gibi sınırlı kategorilere indirgenmektedir. Butler’ın belirttiği gibi, bu roller, kadınların çok boyutlu ve kompleks insanlar yerine tek boyutlu figürler olarak sunulmasına yol açmaktadır (Butler, 2011, s. 90). Baştan çıkarıcı kadın figürü ise, güçlü ve kendinden emin olmasına rağmen, genellikle soğuk ve duygusuz olarak temsil edilmekte ve erkekler için bir cinsel nesne haline gelmektedir. Bu tip kadın karakterler, kahramanın hayatını altüst etme potansiyeline sahip olsalar da, bu güçleri genellikle negatif bir bağlamda işlenmektedir. Kadınların bu şekildeki temsili, sinemada cinsiyet rollerinin nasıl bir manipölasyon aracı olarak kullanıldığını ve toplumsal cinsiyet dinamiklerinin nasıl pekiştirildiğini göstermektedir.

Modern sinema, kadın karakterlerin daha özgün ve çeşitli biçimlerde temsil edilmesi yönünde önemli adımlar atmaktadır. Bu yeni dalga, kadınların kendi kaderlerini tayin etmekte, güçlü liderlik özellikleri göstermekte ve karmaşık insan ilişkileri içinde bağımsız bireyler olarak var olmalarını içeren rolleri kapsamaktadır. Ancak, bu tür temsillerin hala daha geniş sinema endüstrisinde istisnai olduğu görülmektedir. Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitliğine doğru gerçek bir ilerlemenin sağlanması için sinemanın daha fazla sorumluluk almaya ihtiyaç duyduğunu ortaya koymaktadır.

## **2.5. Azerbaycan`da Kadının Konumu**

Azerbaycan'da kadının bağımsızlığı ve eğitimi, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, özellikle de 20. yüzyılın başlarında, toplumun önde gelen eğitimcileri ve aydınları tarafından yoğun bir şekilde tartışılan konular arasında yer almıştır. Bu dönem, Azerbaycan'ın bağımsızlık hareketinin genel yükselişiyile bağlantılı olarak, kadının toplumdaki konumunun yeniden değerlendirilmesine ve eğitim haklarının genişletilmesine büyük bir ilgi gösterilmiştir. 19. yüzyılın 60’lı ve 70’li yıllarında, Azerbaycan'ın önde gelen isimleri, halkın uyanışı ve toplumun güçlenmesi adına

verilen mücadelelerde, kadının bağımsızlığının ve eğitim almasının kritik öneme sahip olduğunu vurgulamışlardır (Kahramanova, 2006, s. 43).

Bu çabaların en önemli simgelerinden biri, Molla Nasreddin dergisi ve derginin editörü Celil Memmedguluzade olmuştur. Memmedguluzade ve onun çevresinde toplanan aydınlar ve eğitimciler, kadının toplumdaki rolünün yeniden tanımlanması konusunda öncü bir rol üstlenmişlerdir. Mirza Alakber Sabir, Ömer Faik, Abdürrahim Bey Hakverdiyev, Alikulu Kemküsar gibi isimler, kadının sosyal hayatta aktif bir rol alması, eğitim ve iş imkanlarına erişimi konusunda tutarlı ve kararlı adımlar atmışlardır. Molla Nasreddin dergisi, kadının bağımsızlığı ve eğitimi konularında sıkça yer verdiği makalelerle, toplumsal cinsiyet eşitliğine dair önemli bir platform haline gelmiştir. Azerbaycanlı bilim insanları ve eğitimciler, kadının bağımsızlığına yönelik görüşlerini dergi sayfalarında cesurca dile getirirken, bu konunun önünde engel teşkil eden geleneksel yapıları ve yapay engelleri eleştirmişlerdir (Kahramanova, 2006, s. 44).

1901 yılında Bakü'de açılan İlk Müslüman Kız Gimnazyumu, Hacı Zeynelabidin Tagiyev'in gayretleri sayesinde hayata geçirilmiş ve dönemin en önemli eğitim kurumlarından biri olmuştur. Bu okul, Müslüman kız çocuklarının eğitime erişimini sağlayan yenilikçi bir adım olarak öne çıkmıştır. Bu başarı, okulun diğer kadın eğitim kurumları için öncü olmasını sağlamış ve Tagiyev'in bu girişimi, Azerbaycan'da kadın eğitime yönelik bir dalganın başlamasına vesile olmuştur. Hacı Zeynelabidin Tagiyev'in öncülüğü ile kısa sürede Gence, Ağdaş, Kazak'ın Salahlı kenti, Göyçay, Şuşa, Şamahı ve Karyagin'de de ilk kadın okulları açılmıştır. Bu okullar, kadınların eğitim almasının önündeki toplumsal ve kültürel engelleri aşmakta önemli bir rol oynamış ve bölgesel kalkınmayı teşvik etmiştir. Ayrıca, bu okulların açılması, kadınların sosyal statüsünün yükseltilmesine de katkıda bulunmuştur (Nuriyeva, 2015, s. 236).

20. yüzyılın başlarında Azerbaycan'da açılan kız okulları, ülkenin sosyo-kültürel yapısında önemli bir dönüşümün başlangıcını temsil etmiştir. Rüstemov'un belirttiği gibi, bu okullar Azerbaycan kadınlarının sosyo-kültürel gelişiminde büyük bir rol oynamış ve kadınların toplumun sosyal ve siyasi hayatında daha aktif roller üstlenmelerinin yolunu açmıştır. Bu dönemde kadınların eğitim alması ve kendilerini çeşitli alanlarda geliştirmesi, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasında kritik bir öneme sahip olmuştur (Rüstemov, 2006, s. 21).

Genel olarak değerlendirdiğimizde, bu dönemde Azerbaycan'da petrol endüstrisinin hızlı gelişiminin, sadece ekonomik büyüme ve siyasi faaliyetlerin

artışına değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel yaşamın da dönüşümüne önemli bir ivme kazandırdığını söylemek mümkündür. Bu dönemde, petrol zenginliği sayesinde Bakü, uluslararası bir merkez haline gelmiş ve dünyanın dört bir yanından insanları kendine çekmiştir. Bu uluslararası etkileşim, Azerbaycan'da kültürler arası bir ekosistemin oluşmasına ve sosyal yaşamın zenginleşmesine yol açmıştır.

Petrol endüstrisinin bu hızlı gelişimi, kadınların toplumsal rolü üzerinde de belirgin bir etki yaratmıştır. Geleneksel olarak ev kadını ve gözlemci olarak görülen kadınlar, bu dönüşüm sürecinde pasif rolleri reddederek sosyal ve ekonomik yaşamda daha aktif roller üstlenmeye başlamışlardır. Özellikle 1906-1909 yılları arasında Bakü Şehir Duması seçimlerine 200'den fazla kadının katılımı, bu değişimin somut bir örneğini teşkil etmiştir (Amirbekova, 2018, s. 27-28).

Kadınların toplumsal ve ekonomik yaşamda daha görünür hale gelmeleri, Azerbaycan'daki sosyal dönüşüm sürecinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu süreç, kadınların eğitim alması, çalışma hayatına katılması ve siyasi süreçlere aktif olarak dahil olması gibi pek çok alanda ilerlemeler kaydedilmesine olanak tanımıştır. Kadınlar, gerek eğitim ve iş gücüne katılım gerekse siyasi temsiliyet açısından, geleneksel rollerin ötesine geçerek toplumda yeni bir dinamizm ve çeşitlilik yaratmışlardır.

1918 yılında kurulan Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti (ADR), Doğu'da kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanıyan ilk cumhuriyet olarak tarihe geçmiştir. Bu devrim niteliğindeki adım, Azerbaycan kadınlarını İslam dünyasında bu haklara sahip olan ilk kadın topluluğu yapmış ve onları uluslararası alanda kadın hakları konusunda öncü bir konuma taşımıştır. O dönemde Avrupa ve Amerika'da bile tam anlamıyla sağlanamamış olan bu hak, ADR'nin kadın hakları açısından büyük bir ilerleme kaydettiğini göstermiştir. Azerbaycan'ın bu devrimci kararı, yalnızca ülke içinde değil, tüm İslam dünyası ve uluslararası toplumda da büyük yankı uyandırmıştır (Qedir, 2016).

Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti (ADR) hükümeti döneminde, Taghiyev'in başlattığı eğitim hareketi daha da genişletilmiş ve 1919 yılında "Bakü Kadın Öğretmenler" okulu, daha kapsamlı bir eğitim kurumu olan "Genel Öğretmenler Okulu"na dönüştürülmüştür. Taghiyev'in bu girişimi ve ADR hükümetinin devam ettirdiği bu eğitim politikaları, Azerbaycan'da kadın haklarının gelişiminde kritik bir rol oynamıştır. Kadınların eğitim alması ve sosyal hayatta daha aktif roller üstlenmesi, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların özgürlüğü yolunda atılan adımların temelini oluşturmuştur (Mustafayeva, 2018, s. 125-127).

Genel olarak değerlendirdiğimizde 19. yuzyıl öncesi Azerbaycan'da kadınların toplumsal ve ekonomik konumunun büyük ölçüde geleneksel değerler ve İslam dini kuralları tarafından şekillendiğini söylemek mümkündür. Kadınlar genellikle ev içi rollerle sınırlandırılmış, ailedeki erkekler tarafından korunmuş ve yönlendirilmiştir. Kırsal kesimde kadınlar tarım işlerinde çalışırken, kentsel alanlarda daha çok ev işleri ve çocuk bakımı ile ilgilenmişlerdir. Fakat 19. yuzyılın başlarından itibaren Azerbaycan'da değişim rüzgarları esmeye başlamıştır. Rus İmparatorluğu'nun Güney Kafkasya üzerindeki etkisinin artması, toplumsal yapıda bazı değişikliklere yol açmıştır. Bu dönemde Azerbaycan'da kadınların eğitimi konusunda bazı gelişmeler yaşanmış, kız çocukları için okullar açılmaya başlanmıştır. Ancak bu okullar genellikle üst sınıf ailelerin kız çocuklarına hitap etmiş, kırsal kesimde ve alt sınıflarda kadınlar geleneksel rollerini sürdürmeye devam etmişlerdir.

20. yuzyılın başlarında ise, Azerbaycan'da kadınların durumu belirgin şekilde değişmeye başlamıştır. 1918 yılında Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin kurulması, kadınlar için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti, Müslüman dünyasında kadınlara oy hakkı tanıyan ilk devlet olmuştur. Bu dönemde kadınlar eğitim ve iş hayatında daha fazla yer almaya başlamış, kadın hakları hareketleri ortaya çıkmıştır.

1920 yılında Sovyetler Birliği'nin Azerbaycan'ı işgaliyle birlikte kadınların toplumsal konumunda köklü değişiklikler yaşanmıştır. Sovyetler Birliği'nin kadın hakları politikaları, kadınların eğitim, çalışma ve toplumsal hayata katılımını teşvik etmiştir. Bu dönemde kadınlar eğitimde, iş gücünde ve siyasette daha aktif rol almaya başlamışlardır. Sovyet yönetimi altında kadınların ekonomik bağımsızlığı ve toplumsal statüsü artmış, cinsiyet eşitliği konusunda önemli adımlar atılmıştır.

### **2.5.1. Sovyetler Dönemi Azerbaycan Kadınının Konumu (1920-1990)**

Sovyetler Birliği'nin Azerbaycan üzerindeki hakimiyeti döneminde, kadın hakları konusunda belirgin ilerlemeler kaydedilmiştir. Bu süreçte, kadınlar sosyal, hukuki ve ekonomik alanlarda erkeklerle eşit haklara sahip olmaya başlamışlardır. Sovyet ideolojisinin cinsiyet eşitliğini teşvik eden politikaları benimsemesi, kadınların toplum içindeki konumlarının güçlenmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Sovyet dönemi, kadınların işgücüne katılımlarının artmasıyla ekonomik bağımsızlıklarını elde etmelerine ve toplumda daha aktif roller üstlenmelerine olanak tanımıştır. Kadınların mesleki eğitim alması, çalışma hayatında yer alması ve yönetici pozisyonlarında görevlendirilmeleri, bu dönemin sağlamış olduğu önemli fırsatlar

arasında yer almıştır. Sovyetler Birliği Anayasası, hayatın tüm alanlarında kadın ve erkek haklarının eşitliğini garanti altına almış, ayrıca annelik durumları göz önünde bulundurularak kadınlara ilave haklar tanınmıştır. Bu haklar arasında doğum izni, çocuk bakım izni ve devlet tarafından sağlanmış olan çeşitli çocuk bakımı yardımları bulunmuştur (Mirzazade, 2006, s. 63).

Sovyet hakimiyeti altında Azerbaycan'da kadınların toplumsal konumu, radikal bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönem, kadınların özgürleşmesi ve toplumsal cinsiyet eşitliğine doğru atılan önemli adımlarla karakterize edilmiştir. Sovyetlerin iktidara gelmesiyle birlikte, Azerbaycan'da kadınlar, daha önce erişemedikleri öğretmenlik, doktorluk ve mühendislik gibi mesleklerde eğitim alma fırsatı bulmuşlar ve toplumda erkeklerle eşit haklara sahip olmaya başlamışlardır. Bu dönemin, kadınların eğitim almasını ve meslek sahibi olmasını destekleyen politikaları, kadınların toplumdaki konumlarını güçlendirmiş ve cinsiyet eşitliği yolunda önemli bir ilerleme olarak kabul edilmiştir.

Sovyet yönetiminin getirdiği politikalar, kadınların toplumsal rollerinde önemli değişiklikler yaratmıştır. Özellikle başörtülerinin çıkarılması ve cehaletle mücadelenin başlatılması, kadınların özgürleşmesi ve eğitilmiş hale gelmesi açısından sembolik bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bu süreçte kadınlar, sadece geleneksel rollerinin ötesine geçerek eğitim, bilim, kültür ve siyaset gibi alanlarda daha aktif roller üstlenmişlerdir. Sovyet yönetimi altında, Azerbaycan'da kadınların eğitimi ve sosyal katılımı özellikle teşvik edilmiş, bu da son derece entelektüel kadın nesillerinin yetişmesine olanak sağlamıştır.

1919 yılında kurulan "Jhenotdel" (Kadınlar Departmanı), kadınların ekonomik eşitliğe ulaşmasını ve topluma daha hızlı uyum sağlamasını desteklemek amacıyla önemli bir kurum olarak ortaya çıkmıştır. Jhenotdel, kadınların sosyal ve ekonomik haklarının geliştirilmesine odaklanmış, kadınların eğitimi, sağlığı ve çalışma hayatındaki haklarının iyileştirilmesi konularında önemli çalışmalar yapmıştır. İnessa Armand, Aleksandra Kollontay ve Nadejda Krupskaya gibi önemli devrimci kadınların öncülüğünde, Sovyetler Birliği'nde kadın haklarının gelişiminde merkezi bir rol üstlenmiştir. Jhenotdel'in çalışmaları, kadınların okuma yazma bilmeme sorununun hızla çözülmesine, çeşitli meslek dallarında eğitim alarak iş gücüne katılımlarının artmasına ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda bilinçlenmelerine önemli katkılarda bulunmuştur.

Özdemir'in belirttiği üzere, 1920 yılında Azerbaycan'ın hemen her yerine yayılan Jhenotdel, kadınların sosyal ve hukuki statüsünde devrim niteliğinde

değişiklikler gerçekleştirmiştir. Bu reformlar, kadınların toplumdaki yerini güçlendirirken, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması yönünde önemli adımlar atılmasını sağlamıştır. Şeriat mahkemelerinin kaldırılması ve evliliklerin resmi olarak kayıt altına alınması, kadınların yasal haklarını koruyan önemli gelişmeler olmuş, bu düzenlemeler sayesinde kadın ve erkeğin evlilik sürecinde eşit haklara sahip olması sağlanmıştır. Ayrıca, erken yaşta evliliklerin ve çekeşliliğin yasaklanması, kadınların eğitimlerine ve kişisel gelişimlerine daha fazla odaklanmalarına imkan tanıyarak, sosyal ve ekonomik hayatta daha bağımsız bireyler haline gelmelerine katkıda bulunmuştur (Akifoğlu, 2017, s. 783).

Başlık parasının kaldırılması, kadınların evlilik sürecinde bir mal gibi değerlendirilmesine son vererek, evliliklerin daha adil bir temelde kurulmasını teşvik etmiştir. Boşanma, nafaka ve oy kullanma hakkı gibi düzenlemeler, kadınların hukuki alanda eşit haklara sahip olmalarını sağlamış ve kadınların toplumda karar alma süreçlerine aktif olarak katılımlarını desteklemiştir. Bu reformlar, kadınların sosyal, ekonomik ve siyasal yaşamdaki rollerini önemli ölçüde güçlendirmiş, cinsiyet eşitliği konusunda önemli ilerlemeler kaydedilmesine yol açmıştır. Jhenotdel'in girişimleriyle yapılan bu düzenlemelerin anayasaya eklenmesi, kadınların erkeklerle eşit olduğu vurgusunun Azerbaycan'ın temel yasal dokümanında yer almasını sağlamıştır. Bu, kadın haklarının korunması ve cinsiyet eşitliğinin sağlanması konusunda atılan devrim niteliğinde bir adım olarak kabul edilmiştir.

1920 yılı, Azerbaycan tarihinde kadınların toplumsal ve siyasal hayata aktif katılımının simgeleştiği bir dönüm noktası olarak öne çıkmıştır. Bu yıl içerisinde gerçekleştirilen ilk kadın kongresi, Azerbaycan kadınlarının toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları konularında ciddi bir platform oluşturmuş ve kadınların kamu hayatındaki varlıklarını güçlendiren önemli bir adım olarak kabul edilmiştir. Eylül 1920'de Bakü'de düzenlenen Doğu Halkları I. Kongresi, bu sürecin bir başka önemli aşamasını teşkil etmiş, bölgedeki kadınların siyasal hayata katılımlarının canlı bir örneğini sunmuştur. Kongrede, Türkiye'den Naciye Hanım Sultan ve Azerbaycan'dan Haver Şabanovan gibi figürlerin, komşu ülkelerden gelen 55 kadın delegasyon içinde öne çıkmaları ve kongrenin başkanlık heyetine seçilmeleri, kadınların siyasal ve toplumsal arenada ne denli etkin olabileceğinin göstergesi olmuştur. Nariman Nerimanov'un etkileyici konuşmalarıyla da desteklenen bu kongre, Azerbaycan'da kadın hareketinin ve kadınların sosyal statüsünün gelişiminde kritik bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Kongrenin ardından başlatılan eğitim ve sosyal aktivitelerin

artırılmasına yönelik çalışmalar, kadınların toplumsal hayatta daha görünür ve etkin roller üstlenmelerini sağlamıştır (Akifoğlu, 2017, s. 785).

Kongreden bir yıl sonra Neriman Nerimanov'un öncülüğünde, Murtuza Muhtarov'un konağının Azerbaycan kadınlarına tahsis edilmesiyle başlayan bir dizi gelişme, kadınların mesleki ve sosyal hayatta daha aktif roller üstlenmelerine olanak sağlamıştır. Bu konağın ardından açılan dikiş ve örgü fabrikası, kadınların mesleki beceriler kazanmaları ve ekonomik bağımsızlıklarını artırmaları için temel bir zemin oluşturmuştur. 1928 yılında Eli Bayramov'un adını taşıyan dikiş fabrikasına dönüşen bu kurum, kadınların iş gücüne katılımını destekleyen önemli bir kuruluş haline gelmiştir (Nuruzade, 2019).

Aynı dönemde, Nerimanov'un girişimiyle açılan ilk kadın kulübü, kadınların sosyal ve politik faaliyetlerini teşvik etmiş, toplumsal ve politik yaşamdaki varlıklarını güçlendirmiştir. Bu kulüp, kadınların bir araya gelerek fikir alışverişinde bulunmaları, sosyal ve kültürel konuları tartışmaları ve kolektif faaliyetlerde bulunmaları için bir platform sunmuştur. 1921'de açılan ve bir yıl sonra "Yüksek Kadın Pedagoji Enstitüsü"ne dönüştürülen okul öncesi eğitim kurumu ise, kadınların eğitim alanında ilerlemesine olanak tanımış ve öğretmenlik gibi mesleklerde eğitim alarak toplumda önemli pozisyonlarda yer almalarını sağlamıştır. 1923 yılında yayımlanmaya başlayan "Şark Kadını" dergisi de, Azerbaycan kadın hareketinin sesini geniş kitlelere duyurmuş ve kadınların toplumsal konular üzerine düşüncelerini paylaşmalarına olanak sağlamıştır. Bu yayın, kadınların toplumdaki konumlarını güçlendirme ve eşitlik taleplerini dile getirme noktasında önemli bir araç olmuştur (Asadova, 2018, s. 59-60).

Bundan başka, 1957, 1967 ve 1972 yıllarında düzenlenen Azerbaycan Kadın Kongreleri, kadınların toplumda daha görünür ve etkin roller üstlenmelerine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu kongreler, kadınların eğitim, iş hayatı ve siyasi temsil gibi alanlarda karşılaştıkları sorunlara çözüm arama fırsatı sunarak, kadın hakları konusunda önemli ilerlemeler kaydedilmesine zemin hazırlamıştır. Sovyetler Birliği döneminde gerçekleştirilen bu toplantılar, kadınların toplumsal konumlarının güçlendirilmesi ve cinsiyet eşitliği hedeflerine doğru ilerleme kaydedilmesi açısından kritik öneme sahip olmuştur. Sovyet yasalarının kadınlara tanıdığı eğitim alma, seçme ve seçilme hakkı gibi temel haklar, kadınların sosyal ve politik hayatta daha aktif rol almalarını sağlamıştır. Ayrıca, kadınlara kariyer yapma olasılıkları sunarak, ekonomik bağımsızlıklarını kazanmalarına ve toplumda eşit bireyler olarak kabul edilmelerine olanak tanımıştır (Quliyeva, 2016, s. 43,44).

Azerbaycan edebiyatı da, bu tarihsel süreç içerisinde toplumsal konuları ele alarak önemli sosyal mesajlar vermiştir. Özellikle Y.V. Chamanzaminli, S. Efendiyev, H.Z. Tağıyev, M.A. Sabir, Ü. Hacıbeyov, M.A. Rasulzade, Cafer Cabbarlı ve Ö.F. Nemanzade gibi yazarlar, eserlerinde Azerbaycan kadınının toplumsal hayattaki yerini ve önemini vurgulamışlardır. Bu eserler, kadın karakterler aracılığıyla kadınların yaşadığı zorlukları, başarılarını ve mücadelelerini ele alarak, kadın özgürlüğüne ve eşitliğine dikkat çekmiş ve toplumda bu konuda bir bilinç oluşturulmasına katkıda bulunmuştur (Asadova, 2018, s. 59-60).

Bu yazarlar, eserlerinde genellikle kadınların karşılaştığı sosyal engelleri, aile içi rolleri, eğitim ve iş hayatındaki zorlukları ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ele alarak, kadınların bu engelleri nasıl aştığını ve kendi kimliklerini nasıl geliştirdiklerini dramatik bir şekilde işlemişlerdir. Örneğin, Cafer Cabbarlı'nın eserleri, Azerbaycan kadınının modernleşme sürecindeki çabalarını ve toplumsal cinsiyet normlarını sorgulama sürecini yansıtırken, M.A. Sabir'in hicivleri, toplumun kadınlara yönelik tutumlarını eleştirel bir perspektifle ele almıştır.

Azerbaycan edebiyatının bu büyük isimleri, kadınların toplumsal hayattaki aktif rollerini destekleyen ve cinsiyet eşitliği mesajları veren eserler üreterek, edebiyatın toplumsal dönüşüme katkıda bulunabileceğini göstermişlerdir. Eserlerindeki kadın karakterler aracılığıyla, kadınların sadece ev içinde değil, aynı zamanda kamusal alanda da etkin ve bağımsız bireyler olarak yer alabileceklerini vurgulamışlardır. Bu şekilde, Azerbaycan edebiyatı, kadınların toplumdaki yerini güçlendirmeye yönelik önemli bir araç olarak işlev görmüş ve toplumsal cinsiyet eşitliğine dair diyalog ve tartışmaları teşvik etmiştir.

Genel olarak değerlendirdiğimizde, 1922-1991 yılları arasındaki Sovyet döneminin, Azerbaycan kadın hareketinin tarihi açısından kritik bir evreyi temsil ettiğini söylemek mümkündür. Bu dönemde, Azerbaycan kadınları eğitimden üretime kadar geniş bir yelpazede kitlesel katılım göstermiş, toplumsal ve kültürel anlamda önemli bir gelişim sürecinden geçmişlerdir. Sovyetlerin desteklediği eğitim ve iş gücü politikaları, kadınların çalışma hayatında daha görünür olmalarını sağlamış ve toplumun çeşitli katmanlarında etkin rol almalarına olanak tanımıştır.

Doğu'da ilk kez Azerbaycan'da gündeme gelen kadın özgürlüğü meselesi, İslam dünyası için devrim niteliğinde bir adım olmuş ve kadınların toplumdaki rolünü yeniden şekillendirmiştir. Sovyet politikaları aracılığıyla, kadınlar eğitim alarak üniversitelerde, bilim ve teknoloji alanlarında, hatta siyaset sahnesinde önemli pozisyonlar elde etmişlerdir. Kadınların üniversite eğitimi almaları, meslek sahibi

olmaları ve siyasi arenada söz sahibi olmaları, dönemin toplumsal cinsiyet eşitliği adına önemli kazanımları olarak değerlendirilmiştir.

Sovyet dönemi, kadınların siyasi alanda milletvekilleri, parti liderleri gibi önemli siyasi pozisyonlarda yer almalarını sağlamış, kadın hakları ve cinsiyet eşitliği konularında daha bilinçli ve aktif olmalarına zemin hazırlamıştır. Bilimsel ve teknik alanlarda kadın katılımının teşvik edilmesi, birçok kadın bilim insanının ve teknik uzmanın yetişmesine olanak tanımıştır. Kadınlar, Sovyet döneminde Azerbaycan'ın bilim ve teknoloji alanındaki ilerlemelerine önemli katkılarda bulunarak ulusal kalkınma sürecinde kilit roller oynamışlardır.

Bu dönem, Azerbaycan kadın hareketi için, kadınların toplumsal, kültürel ve ekonomik yaşamda eşit ve özgür bireyler olarak yer almalarının sağlandığı, eğitim ve kariyer fırsatlarının genişletildiği ve toplumsal cinsiyet eşitliğinin pekiştirildiği bir dönem olarak nitelendirilebilir. Sovyet dönemi politikalarının ve toplumsal dönüşümlerinin, Azerbaycan kadın hareketinin ve kadın haklarının gelişiminde temel bir zemin oluşturduğu açıktır. Bu tarihsel süreç, Azerbaycan'da kadınların sosyal statülerinin iyileştirilmesi ve genel olarak toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması yönünde atılan adımların bir temsilidir.

### **2.5.2. Sovyetler Dönemi Azerbaycan Kadınının Sinemada Sunumu**

20'li ve 30'lu yıllarda, dünya genelinde kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda kaydedilmiş olan ilerlemeler, Azerbaycan'da da benzer bir yankı bulmuştur. Sovyetler Birliği'nin kuruluş yıllarında Azerbaycan sineması, toplumsal değişimlerin ve yenilikçi ideolojilerin bir yansıtıcısı olarak öne çıkmıştır. Bu dönemde, Azerbaycan sinemasında kadın karakterler, geleneksel ev ve aile hayatının ötesine geçerek, toplumsal ve ekonomik alanlarda aktif roller üstlenmeye başlamışlardır. Bu yeni kadın imajı, sinemanın yanı sıra genişleyen iş gücüne ve eğitim fırsatlarına katılım gibi daha geniş toplumsal dönüşümlerle paralellik göstermiştir.

Sovyet ideolojisinin etkisi altında, Azerbaycan sineması, kadınların toplumsal hayattaki yerini yeniden tanımlayan filmler üretmiştir. Bu filmler, kadınların sadece aile içinde değil, aynı zamanda fabrikalarda, okullarda ve hükümet yapılarında nasıl önemli roller üstlendiğini göstermeye odaklanmıştır (Kazımzade, 2016, s. 48).

1925 yılında Abbas Mirza Şarifzade tarafından yönetilen *Bismillah* filmi, Azerbaycan sinemasında kadın özgürlüğü konusunda önemli bir dönüm noktası olmuştur. Film, din aleyhine bir tutum sergilemekten ziyade, dini fanatizm ve fanatiklerin topluma zararlı etkilerine odaklanmıştır. Özellikle, din adamları ve yerel feodal toprak ağalarının halk üzerindeki baskılarını ve suistimallerini ele alarak, kadınların toplum içindeki eşitsiz konumuna ve maruz kaldıkları olumsuz yaşam koşullarına ışık tutmuştur. Filmde, Yusuf'un ailesinin hikayesi üzerinden toplumsal çatışmalar gözler önüne serilmiştir. Ailenin cahilliği, melodramatik bir çatışma yerine toplumsal bir eleştiri aracı olarak kullanılmıştır (İsmayılov, 2001, s. 36).



**Görsel 2.1.** *Bismillah* filminden bir kare

Filmde, köyün saygıdeğer bir figürü olarak gösterilen Molla Mirza Abdürrahim'in, köy kadınlarına yönelik ikiyüzlü ve menfaatçi tutumları sergilenmiştir. Bu karakter üzerinden, dini otoritelerin toplumdaki kadınlara baskı uygulama ve onları sömürme pratikleri gözler önüne serilmiştir. Film, kadın karakterlerin cahillik ve toplumsal baskılar nedeniyle yaşadıkları acıları ve çaresizlikleri dramatik bir şekilde gösterirken, aynı zamanda kadınların bu baskılara karşı direnişini ve özgürlük mücadelesini de vurgulamıştır. Özellikle Zeynep ve Höküme karakterleri üzerinden kadınların hem fiziksel hem de psikolojik olarak nasıl sömürüldüklerine dair güçlü mesajlar verilmiştir. Film, Zeynep'in cinsel saldırıya uğraması ve sonrasında toplumsal yargılara maruz kalması gibi ağır temaları işleyerek, dönemin kadın sorunlarına dikkat çekmiştir.

*Bismillah* ayrıca, Azerbaycan sinemasında kadının temsiline yeni bir boyut kazandırmış, kadınların sadece kurban ya da arka plandaki figürler olmadığını, aktif ve dirençli bireyler olarak da ele alınabileceğini göstermiştir. Film, kadınların eğitimli ve bilinçli hale gelmesinin, onların kendi kaderlerini kontrol altına alabilmeleri için elzem olduğunu işlemiştir. Bu yönüyle, film, kadınların eğitim ve bilinçlenme süreçlerinin önemini vurgulayarak toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine katkıda bulunmuştur (Bismillah, 2024).

Bu açıdan örnek olarak gösterilebilecek diğer filimlerden biri de *Gilan Kızı* filmidir. *Gilan Kızı* filmi, 1928 yılında Leo Mur tarafından yönetilmiş ve İran'ın sosyo-politik durumunu, özellikle de kadınların yaşamış olduğu çatışma ve zorlukları dramatize eden bir eser olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Film, İran Azerbaycanı'nda Şah yönetimi ve İngiliz askerlerine karşı mücadele etmiş olan partizanların hikayesini anlatırken, özellikle Sakine'nin karakteri üzerinden kadınların devrimci süreçteki rollerine odaklanmıştır. Sakine, ev kadını olmanın ötesine geçmiş, komünist bir devrimciye dönüşmüş ve ağır bir iftiranın kurbanı olarak gösterilmiştir. Bu süreç, kadının toplumdaki geleneksel rollerinin dışına çıkışını ve aktif politik bir figür olarak yer almasını simgelemiştir.

Film, Sakine'nin başından geçen trajik olayları ve bu olayların bireysel ve toplumsal sonuçlarını ele alarak, kadın karakterlerin derinlemesine incelenmesine olanak tanımıştır. Sakine'nin kocası Hacı Zekidar ve onun kardeşi Hacı Mübarek arasındaki ihtilaf, aile içi ihanet ve toplumsal adaletsizliğin mikrokosmosu olarak işlenmiştir. Sakine, iftira ve yalnızlıkla mücadele ederken, aynı zamanda bir direniş simgesi olarak ortaya çıkmıştır. Yönetmen, Sakine'nin taşlanma sahnesi gibi güçlü görsel anlatımlarla, kadının toplum içindeki acımasız muameleye ve dışlanmaya maruz kaldığını vurgulamıştır.



**Görsel 2.2.** *Gilan Kızı* filminden bir kare

Filmde kadının sunumu, Sakine'nin hem mağdur hem de mücadeleci yönleriyle ele alınmıştır. Sakine'nin trajedisi, bireysel trajedi olmanın ötesinde, kadınların genel olarak karşılaşmış olduğu zorlukların ve baskıların bir temsili olmuştur. Film, Sakine'nin kişisel hikayesi üzerinden, geniş toplumsal ve politik sorunlara değinirken, kadınların bu süreçlerdeki aktif rollerini ve cinsiyet temelli zulümlere karşı direnişlerini ön plana çıkarmıştır. Ayrıca, Sakine'nin sonunda İngiliz askerleri tarafından öldürülmesi, kadınların özgürlük mücadelesinin ne denli tehlikeli ve zorlu olduğunu gözler önüne sermiştir (Gilan Kızı, 2024).

Azerbaycan sinemasında dönemin toplumsal dinamiklerine ışık tutmuş bir başyapıt olarak kabul edilən filmlerden biri de *İsmet* filmi olmuştur. 1934 yılında üretilmiş olan bu film, kadının toplumdaki rolüne dair cesur ve yenilikçi bir bakış açısı sunmuş, Azerbaycan'da kadınların yaşam koşullarını ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamıştır. Filmin ana karakteri İsmet, geleneksel toplumsal yapılar tarafından bastırılmış kadınların simgesel bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmıştır. İsmet'in manevi yükselişi ve eşi Samet'in alkolizmle boğuşması, paralel kurgu tekniği kullanılarak izleyiciye aktarılmış, bu da karakterlerin içsel ve dışsal dünyalarındaki tezatı güçlü bir şekilde vurgulamıştır.



**Görsel 2.3.** *İsmet* filminden bir kare

Film, İsmet'in pilot okuluna devam etmesi ve eşinin meyhanelerde sürdürdüğü hayatı arasındaki keskin kontrastı gözler önüne sermiştir. İsmet, feodal dönemin baskıcı adet ve geleneklerine karşı çıkarken, eşi Samet bu eski dünyanın kalıntılarında saplanıp kalmıştır. İsmet'in yaşamı, Azerbaycan kadınının özgürlük ve mutluluk yolunda karşılaştığı engelleri ve bu engelleri aşma çabasını simgelemiştir. İsmet, toplumun aktif bir üyesi olma yolunda karşılaştığı zorluklarla mücadele ederken, Samet'in buna paralel olarak düşüşü, toplumdaki cinsiyet rollerinin çarpıklığını göstermiştir.

Film, İsmet'in karşılaştığı iftira ve toplumsal dışlanma gibi zorlukları, onun kişisel direnci ve toplum içindeki diğer kadınlarla olan dayanışması üzerinden işlemiştir. İsmet'in hikayesi, Azerbaycan kadınının sosyal tabuları yıkma ve kendi kaderini tayin etme mücadelesini anlatmıştır. Filmde İsmet, sadece kendi özgürlüğünü kazanmakla kalmamış, aynı zamanda diğer kadınlara da ilham vermiş ve onların yaşamında önemli değişikliklere yol açmıştır (İsmet, 2024).

Azerbaycan'ın geleneksel toplum yapısında kadınların rolleri ve bağımsızlık arayışları üzerine odaklanmış etkileyici filmlerden biri de *Arşın Mal Alan* filmi olmuştur. 1945 yapımı bu film, kadın karakterlerin özgürlüklerini aramaları ve toplumsal normlara meydan okumaları açısından döneminin ilerici bir temsili olarak değerlendirilmiştir. Film, 19. yüzyılın sonunda Karabağ bölgesindeki sosyal ve kültürel dinamikleri ele alırken, kadınların yaşam seçimlerindeki kısıtlamaları ve bu kısıtlamalara karşı gösterdikleri direnişi gözler önüne sermiştir.



**Görsel 2.4.** *Arşın Mal Alan* filminden bir kare

Filmde, Asker Bey'in eşini kendi gözleriyle görmek istemesi ve bunun için bir arşın malcı kılığına girerek kadınların özel alanlarına sızması, dönemin toplumsal cinsiyet dinamiklerini sorgulayan bir tutum olarak ele alınmıştır. Bu, aynı zamanda, kadınların evlilik kararlarına daha fazla söz sahibi olma arzularını simgelemiştir. Asker Bey'in bu girişimi, geleneksel evlilik anlayışına meydan okurken, Gülçöhre ve Asya gibi karakterlerin kendi kaderlerini seçme hakkını savunmasıyla paralellik göstermiştir.

Gülçöhre'nin Asker Bey'e aşık olması ve babasının baskıcı tutumuna rağmen kendi seçimini yapma çabası, Azerbaycan sinemasında kadın karakterlerin aktif ve kararlı birer birey olarak temsil edilmesinin önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Filmde Gülçöhre, sadece bir evlilik objesi olarak değil, aynı zamanda kendi seçimlerini yapabilen ve duygusal özerkliğe sahip bir karakter olarak işlenmiştir. Bu durum, o dönemdeki kadınların geleneksel rolleri sorgulama ve daha özgür bir yaşam arayışı içinde olmalarının bir göstergesi olmuştur.

Filmde Sultan Bey gibi karakterler, modası geçmiş toplumsal normları ve kadınların hayatları üzerindeki kontrolü temsil ederken, Asker ve Süleyman gibi karakterlerin ilerici tutumları, toplumsal cinsiyet eşitliğine ve kadınların özgür iradeye sahip olmalarına olan desteği simgelemiştir. Filmdeki kadınlar, başörtüsü gibi simgeler aracılığıyla baskılanmış ve özgür iradeleri elinden alınmış figürler olarak

gösterilirken, bu tür toplumsal baskılara karşı direniş göstermeleri, Azerbaycan toplumunun dönüşümüne dair umut verici bir mesaj taşımıştır (Arşın Mal Alan, 2024).

*Ögey Ana* filmi de, yönetmen Habib İsmailov'un 1958 yılında yönettiği ve Azerbaycan'ın toplumsal yapısını yansıtan bir drama olarak sinema tarihindeki yerini almıştır. Film, toplumun gözünde genellikle olumsuz bir imajı olan üvey annelerin yaşamış olduğu zorlukları, önyargıları ve bu önyargılara karşı verdikleri mücadeleyi işlemiştir. Filmin merkezinde, yeni bir aile yapısı içinde üvey anne rolüne adapte olmaya çalışan Dilara'nın hikayesi yer almıştır.

Dilara karakteri, toplumsal cinsiyet rolleri ve aile içi dinamikler açısından önemli bir figür olarak ortaya çıkmıştır. Yeni bir evlilik yaparak üvey oğlu İsmail ve kızı Cemile ile bir aile olma çabası içinde olan Dilara, hem toplumun hem de çocukların başta gösterdiği soğukluk ve dirençle karşı karşıya kalmıştır. Filmde, İsmail'in Dilara'ya karşı hissetmiş olduğu isteksizlik ve düşmanca tavır, üvey anne-çocuk ilişkisindeki gerginlikleri ve bu rollerin bireyler üzerindeki psikolojik etkilerini dramatize etmiştir. Dilara'nın çocukları sevgiyle kabul etme çabaları, toplumsal cinsiyet kalıplarına meydan okuyan ve kadının sadece biyolojik bir anne olarak değil, aynı zamanda sevgi ve şefkat verebilen bir birey olarak tasvir edilmesine olanak tanımıştır.



**Görsel 2.5.** *Ögey Ana* filminden bir kare

Film, Dilara'nın çocuklarıyla ilişkisinde yaşanan dönüşümü, özellikle de İsmail'in sonunda Dilara'ya "Anne!" diye seslenmesiyle simgelenen duygusal çözülme anını vurgulamıştır. Bu sahne, Dilara'nın çocukların gözünde meşru bir anne figürü

olarak kabul edilmesini ve aile içindeki sevgi bağlarının yeniden kurulmasını simgelemiştir. Film boyunca Dilara'nın karşılaşmış olduğu toplumsal zorluklar ve aile içindeki uyum süreci, Azerbaycan toplumunda kadınların karşılaşmış olduğu zorluklara ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasına dair güçlü bir yorum sunmuştur (Ögey Ana, 2024).

Yönetmen Hüseyin Seyitzade tarafından 1969 yılında çekilmiş ve Azerbaycan sinemasında kadın figürlerinin derinlemesine işlenmiş olduğu önemli bir eser de Deli Kür filmidir. Film, 19. ve 20. yüzyılın başlarında Kür nehrinin kıyısındaki bir köyde geçen olayları merkezine alarak, o dönemin toplumsal değişimlerini ve kadınların bu değişimler içindeki yerlerini ele almıştır.

Film, Cahandar Ağa gibi güçlü ve aksi bir karakterin etrafında şekillenmişken, onun eşi Zarnigar ve diğer kadın karakterler üzerinden ataerkil toplumun kadınlar üzerindeki baskısını ve onların yaşamış olduğu zorlukları gözler önüne sermiştir. Zarnigar, kocasının saygısızca davranışlarına katlanmak zorunda kalmışken, diğer kadın karakterler de benzer baskılar altında kendi içsel çatışmalarını yaşamışlardır. Filmde Melek, Cahandar Ağa tarafından kaçırılmasına rağmen ona aşık olduğunu ifade etmiş olması, bu karakterin yaşamış olduğu ikilemi ve toplumsal baskıların kadınlar üzerinde yarattığı psikolojik etkileri simgelemiştir.



**Görsel 2.6.** *Deli Kür* filminden bir kare

Filmde, kadınların özgür iradelerini ifade etme fırsatlarının kısıtlanmış olduğu, ancak yine de bireysel direniş gösterdikleri anlar dikkat çekici olmuştur. Örneğin, Şahnigar'ın aile içindeki baskıcı kurallara direnmiş olması ve sonuçta ağabeyi tarafından ölüme mahkum edilmiş olması, kadının kendi kaderini belirleme hakkının ne denli sınırlı olduğunu göstermiştir. Ayrıca, Salatın'ın aşkı uğruna babasına

başkaldırışı, kadınların duygusal ve sosyal bağımsızlıklarını arzuladıklarının bir göstergesi olmuştur.

*Deli Kür*, kadınların toplumsal rolleri ve cinsiyet temelli adaletsizliklere karşı verdikleri mücadeleyi işleyerek, dönemin toplumsal cinsiyet dinamiklerine ışık tutmuştur. Film, kadın karakterlerin hem kurban hem de mücadeleci olarak tasvir edilmiş olmasıyla, ataerkil yapıların kadınlar üzerindeki etkilerini ve bu yapılar içinde kadınların nasıl bir direniş sergileyebileceğini anlatmıştır (Deli Kür, 2024).

*Sevil* filmi de, Azerbaycan sinemasında, kadınların sosyal ve aile içi rollerine yönelik derin bir eleştiri sunmuş ve kadınların özgürlük mücadelesine odaklanmıştır. Film, Cafer Cabbarlı'nın eserinden uyarlanmış olup, yönetmen Vladimir Gorikker tarafından 1970 yılında sinemaya aktarılmıştır. Film, Sevil isimli genç bir kadının, kocası Balaş tarafından terk edilmesi ve ardından yaşamış olduğu zorlukları konu almıştır. Sevil, toplumsal baskılara ve cinsiyetçi yaklaşımlara karşı direnç gösterirken, aynı zamanda kız çocuğuyla yalnız başına hayatta kalma mücadelesi vermiştir.



**Görsel 2.7.** *Sevil* filminden bir kare

Film, Sevil'in yaşamış olduğu zorluklarla birlikte, onun direncini ve bağımsızlık arayışını vurgulayarak, dönemin Azerbaycan toplumunda kadınların karşılaşmış olduğu cinsiyetçi adaletsizliklere dikkat çekmiştir. Balaş'ın Sevil'i ve yeni doğan kızını terk etmesi, Sevil'in hem aile içi hem de genel toplumsal düzeyde maruz kalmış olduğu zorlukları simgelemiştir. Film boyunca Sevil, sadece bir eş ve anne olarak değil, aynı zamanda kendi haklarını arayan ve toplumda saygın bir yer edinmeye çalışan bir birey olarak tasvir edilmiştir.

Filmde Sevil'in kızını geri almak için vermiş olduğu mücadele, onun karakterinin güçlü ve kararlı yönlerini ortaya koymuştur. Ayrıca, Sevil'in başörtüsünü

yere atması ve diğerkadınların da bu harekete katılması, baskıcı geleneklere ve cinsiyetçi normlara başkaldırının sembolik bir gösterimi olmuştur. Bu sahne, Azerbaycan kadınının toplumsal cinsiyet rollerinden kurtuluşunu ve bireysel özgürlüğe kavuşma arzusunu dramatik bir şekilde ifade etmiştir. Sevil'in film sonunda Balaş'ı reddetmesi ve kendi bağımsızlığını ve gücünü simgeleyen sahneler, kadının toplumsal roller üzerindeki kontrolünü ve kendi kaderini tayin etme yetisini vurgulamıştır. Bu, Azerbaycan sinemasında kadınların kendi özgürlüklerini ve haklarını savunma kapasitesinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir (Sevil, 2024).

Derviş Parisi Partladır filmi de feodal ataerkil yapıların baskısının yanı sıra kadın cehaleti ve dini fanatizmi üzerine kurulu bir komedi olarak öne çıkan filmlerden biri olmuştur. 1976 yapımlı filmin yönetmenliğini Kamil Rüstembeyov ve Şamil Mahmudbeyov üstlenmiştir. Film bir Avrupa seyahatine çıkmak isteyen genç bir Azerbaycanlı'nın, geleneksel değerlere bağlı aile üyeleri tarafından engellenme çabalarını merkeze almıştır.

Filmde Şahrabanu karakteri, ataerkil toplumun kadın üzerindeki baskıcı yapısını ve kadınların eğitimsizliğinin getirdiği sonuçları temsil etmiştir. Büyü ve hurafelere olan inancıyla, yeğeni Şahbaz Bey'in Batı eğitimi almasını engellemeye çalışmıştır. Bu, onun kadınların geleneksel rollerini ve toplumdaki yerlerini sorgulamadan kabul ettiğini göstermiştir. Şahrabanu kadın figürü, toplumdaki geri kalmışlığın ve bilgi eksikliğinin bir sonucu olarak görülmüş ve bu durum, film boyunca eleştirel bir dille işlenmiştir.

Film, Şahrabanu'un büyüye başvurarak oğlunu Batı'nın 'ahlaksız' etkilerinden korumaya çalışmasını komik bir dille sunarken, aynı zamanda toplumdaki kadın ve erkek arasındaki eşitsiz güç dağılımını ve kadınların sosyal yaşamdaki pasif rollerini vurgulamıştır. Mesteli Şah gibi karakterler aracılığıyla dini ve kültürel dogmaların eleştirisi yapılmış ve bu karakterler üzerinden geleneksel toplumsal değer yargılarının absürtlüğü gözler önüne serilmiştir.



**Görsel 2.8.** *Derviş Parisi Partladır* filminde bir kare

Film, kadınların eğitim ve özgür düşünce eksikliğinin, toplum üzerindeki olumsuz etkilerini gösterirken, aynı zamanda modernleşme ve eğitimin önemini vurgulamıştır. Şahbaz Bey'in Paris'e gidememesi, Şahrabanu'un kendi sınırlı dünya görüşü ve korkuları nedeniyle engellenmesi, toplumun yeniliklere olan direncini ve buna bağlı olarak kadınların yaşam üzerindeki etkisizliğini simgelemiştir (Derviş Parisi Partladır, 2024).

Hüseyin Seyitzade'nin yönettiği *Kaynana* (1978) filmi de, Azerbaycan sinemasının önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmiş ve aile içi dinamikleri ile kadınların toplumdaki rollerini ele almıştır. Filmin temel çatışması, genç besteci Ayaz ve eşi Sevda ile kayınvalidesi Cennet arasında yaşanmış olan gerilim üzerine kurulmuştur. Cennet, geleneksel kadın rollerini ve aile içindeki otoritesini koruma çabasında olmuştur. Gelini Sevda'nın çalışkan, eğitilmiş ve bağımsız bir kadın olması, Cennet'in bu geleneksel bakış açısına ters düşmüştür. Bu durum, filmde kadının geleneksel rolünün ve ataerkil yapıların sorgulanmasına zemin hazırlamıştır

Cennet'in, Sevda'nın kariyerine ve bağımsızlığına duyduğu rahatsızlık, onu geliniyle sürekli çatışmaya sürüklemiştir. Gelininin ev işlerine yeterince zaman ayıramaması ve kendi kültürel değerlerine göre ev işlerini üstlenmemesi, Cennet'i Sevda'ya karşı düşman kılmıştır. Cennet'in "Gelin benim süpürgemdir, nerede koysam orada durmalıdır" sözleri, kadınların toplumsal statüsünü ve geleneksel kadın rollerini çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur. Bu söz, ev içindeki iktidar mücadelesinin ve kadının pasif konumunun en net ifadesi olmuştur.



**Görsel 2.9.** *Kaynana* filminden bir kare

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Cennet'in Sevda'ya karşı beslediği öfke ve onu evden uzaklaştırma çabası, onun dar görüşlü ve eski kafalı düşünce yapısını gözler önüne sermiştir. Ancak filmdeki asıl kırılma noktası, Ayaz'ın annesine karşı bir oyun oynayarak Sevda'yı geri getirme çabası olmuştur. Ayaz'ın, oyuncu arkadaşı Afet'i gelin olarak eve getirmesi, Cennet'in geleneksel bakış açısını ve Sevda'ya karşı olan tutumunu sorgulamasına neden olmuştur. Afet'in, Cennet'e karşı sergilediği saygısız davranışlar ve onu aşağılaması, kayınvalidenin gerçek yüzünü ortaya çıkarmıştır. Bu süreç, Cennet'in Sevda'nın değerini anlamasına ve geliniyle barışmasına zemin hazırlamıştır.

Film, karakterlerin içsel çatışmalarını ve toplumsal normların bireyler üzerindeki etkilerini başarılı bir şekilde işlerken, kadının konumunu ve geleneksel rollerini de derinlemesine ele almıştır. Cennet'in evlilik ve aile içindeki otoritesini sürdürme çabası, onun kişisel geçmişinden ve dar görüşlülüğünden kaynaklanmıştır. Sevda'nın bağımsızlığı ve kariyerine olan bağlılığı ise, yeni nesil kadınların mücadelelerini ve toplumsal değişim sürecini simgelemiştir. Bu çatışma, filmin

sonunda Sevda ve Cennet'in barışmasıyla sona ererken, geleneksel değerlerin ve modern düşüncenin çatışmasını izleyiciye yeniden düşündürmüştür (Kaynana, 2024).

Film Adı	Yönetmen	Yıl	Kadın Temsili	Öne Çıkan Temalar
<b>Bismillah</b>	Abbas Mirza Şarifzade	1925	Toplumsal baskılara karşı direnen ve özgürlük mücadelesi veren kadınlar	Dini baskı, kadın eğitimi, özgürlük mücadelesi
<b>Gilan Kızı</b>	Leo Mur	1928	Devrimci kadın figürü, geleneksel rollerin ötesinde aktif politik duruş	Kadının devrimdeki yeri, iftira ve yalnızlık
<b>İsmet</b>	Mikayıl Mikayılov	1934	Kadının eğitim ve kariyer mücadelesi, eşinin çöküşüyle tezat	Kadın özgürlüğü, feodalizmle mücadele
<b>Arşın Mal Alan</b>	Rza Takhmasib	1945	Kadının evlilikte söz sahibi olması, özgürlük arayışı	Kadınların evlilikte seçme hakkı
<b>Ögey Ana</b>	Habib İsmailov	1958	Üvey anne figürü üzerinden sevgi ve kabul arayışı	Aile içi kabul, sevgi ve toplumsal roller
<b>Deli Kür</b>	Hüseyin Seyidzade	1969	Kadın direnişi, ataerkil düzenle mücadele	Ataerkillik, aşk, aile baskısı
<b>Sevil</b>	Vladimir Gorikker	1970	Terk edilen kadının ayakta kalma ve özgürleşme çabası	Kadın bağımsızlığı, başörtüsünü atma sembolizmi
<b>Derviş Parisi Partladır</b>	Kamil Rüstembeyov, Şamil Mahmudbeyov	1976	Kadın cehaleti ve geleneksel baskılar komediyle eleştirilir	Kadın eğitimsizliği, geleneksel değerlere eleştiri
<b>Kaynana</b>	Hüseyin Seyidzade	1978	Geleneksel ve modern kadın çatışması, kariyerli kadının savunusu	Kadın kariyeri, ev içi çatışma, kuşaklar arası değişim

Genel olarak değerlendirdiğimizde, Sovyetler Dönemi'nde Azerbaycan sinemasında kadının sunumunun, dönemin ideolojik ve toplumsal dinamikleri çerçevesinde şekillendiğini söylemek mümkündür. Sovyetler Birliği'nin genel politikası doğrultusunda, kadınların toplumsal yaşamda aktif ve eşit bireyler olarak yer

alması teşvik edilmiştir. Bu durum, sinemaya da yansımış ve Azerbaycan sineması, kadınları güçlü, bağımsız ve çalışkan figürler olarak betimlemiştir.

Azerbaycan sinemasında kadın karakterler, genellikle devrimci mücadeleler, emek ve dayanışma temaları etrafında şekillendirilmiştir. Kadın karakterler, geleneksel rolleri sorgulayan ve kendi haklarını savunan bireyler olarak öne çıkarılmıştır. Ancak, her ne kadar kadın karakterler güçlü ve bağımsız olarak betimlenmiş olsa da, bu karakterlerin sunumu genellikle ideolojik bir çerçevede içerisinde kalmıştır. Kadınların rolleri, Sovyetler Birliği'nin komünist ideolojisini ve toplumsal politikalarını yüceltmek amacıyla kurgulanmıştır. Bu nedenle, kadın karakterler sıklıkla kolektif çalışma, fedakarlık ve toplumsal dayanışma gibi değerleri temsil etmiştir. 1970'ler ve 1980'lerde ise, Azerbaycan sinemasında kadın karakterlerin daha çeşitli ve derinlikli bir şekilde ele alındığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde çekilen filmler, kadınların bireysel hikayelerine ve iç dünyalarına daha fazla odaklanmış, onların toplum içindeki yerini ve mücadelelerini daha geniş bir perspektiften yansıtmıştır.

### **2.5.3. Sovyet İdeolojisinin Kadın Karakterler Üzerindeki Etkisi**

Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği tarafından işgal edilmesiyle başlayan ve 70 yıl süren bu dönem, Azerbaycan sineması için hem bir yenilik dönemi hem de ciddi ideolojik propaganda aracı olarak kullanıldığı bir süreç olmuştur. Sovyet ideolojisinin sinemadaki temsili, çeşitli dönemlerde farklı hedefler ve temalar etrafında şekillenmiş, ancak temel unsurlar değişmeden kalmıştır.

Sovyet ideolojisinin en önemli unsurlarından biri olan proletarizm, Azerbaycan sinemasında da sıkça işlenen bir tema olmuştur. İşçi sınıfının yüceltilmesi ve burjuva sınıfına karşı verilen mücadele, birçok filmde ana konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde çekilen filmler, işçi sınıfının günlük yaşamını, zorluklarını ve başarılarını konu alarak, izleyicilere sınıf mücadelesinin önemini vurgulamıştır. Proletarya kahramanları, işçi sınıfının liderleri ve onların burjuva sınıfına karşı verdikleri mücadeleler, sinemada sıkça işlenen konulardan olmuştur.

Sovyetler Birliği döneminde Azerbaycan sinemasında proletarizm ve sınıf mücadelesi ideolojisi, kadın karakterlerin temsiline de büyük ölçüde etki etmiştir. Bu dönemde kadın karakterler, işçi sınıfının kahramanları, eşitlik savunucuları ve emekçi toplumun üyeleri olarak sıkça işlenmiştir. Örneğin, *Sevil* (1929), bu açıdan Azerbaycan sinemasının önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilmiş ve kadın karakterlerin temsili bağlamında proletarizm ve sınıf mücadelesi ideolojilerinin

etkilerini bariz bir şekilde sergilemiştir. Filmin merkezinde, Hacı Karamanov'un eşi olan Sevil'in geleneksel toplumsal normlara karşı verdiği mücadele yer almıştır. Başlangıçta, Sevil baskıcı bir koca ve ataerkil toplumun kurbanı olarak gösterilmiştir. Ancak, film boyunca Sevil'in karakteri güçlenmiş ve bağımsız, özgür bir kadın olarak yeniden doğmuştur. Bu dönüşüm, Sovyet ideolojisinin kadının toplumdaki konumunu değiştirme çabasını simgelemiştir. Sevil, sadece kendi özgürlüğünü kazanmakla kalmamış, aynı zamanda diğer kadınlar için de bir rol model haline gelmiştir. Yahut *Ulduz* (1964) filminde işçi sınıfının bir parçası olan bir kadının hikayesi beyaz perdeye aktarılmıştır. Filmde, Ulduz karakteri, zor koşullar altında çalışarak ailesine bakmak zorunda kalmış güçlü bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Ulduz'un hikayesi, işçi sınıfının günlük yaşamındaki zorlukları ve bu zorluklara karşı verilen mücadeleyi gözler önüne sermiştir. Ulduz, aynı zamanda sınıf mücadelesinin bir sembolü olarak görülmüştür; çünkü film, onun şahsında işçi sınıfının direncini ve gücünü temsil etmiştir. Bu durum, Sovyet ideolojisinin kadınları sadece ev içi rollerle sınırlamayıp, toplumsal ve ekonomik hayatta aktif rol almalarını teşvik eden bir örneği oluşturmuştur.

Bu gibi filmlerde kadınlar, işçi sınıfının güçlü ve bağımsız bireyleri olarak resmedilmiş, toplumsal ve ekonomik hayatta aktif roller üstlenmişlerdir. Filmler, kadın karakterlerin geleneksel toplumsal normlara karşı verdikleri mücadeleleri, özgürlük ve eşitlik arayışlarını ve işçi sınıfının bir parçası olarak toplumsal adalet için verdikleri savaşları anlatmıştır.

Sovyet ideolojisinin bir diğer önemli unsuru da ateizm olmuştur. Sovyetler Birliği, dinin toplum üzerindeki etkisini azaltmak ve tamamen ortadan kaldırmak amacıyla geniş çaplı bir propaganda yürütmüştür. Bu bağlamda, Azerbaycan sinemasında da dini inançlar ve dini kurumlar sıkça eleştirilmiştir. Din adamları, çoğu zaman gerici ve toplumun ilerlemesine engel olan figürler olarak gösterilmiştir. Ateizm propagandasının bir parçası olarak, bilimsel düşüncenin ve sekülerizmin önemi vurgulanmış, dini inançların toplum üzerindeki olumsuz etkileri ön plana çıkarılmıştır. Bu dönemde kadın karakterler, geleneksel dini normlara ve kurumlara karşı çıkan, bilimsel ve seküler düşüncüyü savunan bireyler olarak işlenmiştir.

Bu dönemin sinemaya yansımaları olarak *İsmet* (1934) filmi, cinsiyet eşitliği ve kadın özgürlüğü konularında geniş bir yankı uyandırmıştır. Film, kadınların çarşafı terk edip eğitim ve iş dünyasına adım atmalarını ve toplumsal yaşamda kendilerine yer bulmalarını teşvik eden bir hikaye sunmuştur. *İsmet*, kadınların özgürleşme sürecindeki zorlukları ve bu zorluklarla mücadele etme çabalarını dramatik bir biçimde

işlemiştir. Aynı zamanda, toplumda eşit ve özgür bireyler olarak yer almanın önemini vurgulamıştır (Özdemir, 2021).

Azerbaycan sinemasında Sovyet ateizminin etkilerini açıkça gösteren diğer önemli filmlerden biri de *Almaz* (1936) filmi olmuştur. *Almaz* geleneksel dini inançlara ve toplumun dayattığı normlara karşı çıkararak, daha özgür ve bağımsız bir yaşam sürmeyi hedeflemiştir. Bu süreçte, *Almaz*'ın karakteri bilimsel ve seküler düşünceyi benimsemiş ve dini inançların yerine akılcı ve bilimsel yöntemlerle sorunlarını çözmeye çalışmıştır. Film, dini kurumların ve inançların toplum üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirirken, *Almaz*'ın karakteri üzerinden ateizmin ve sekülerizmin önemini vurgulamıştır. Aynı zamanda *Kendliler* (1939) köy yaşamını ve tarımsal üretimi konu alan bir film olarak, dini inançların ve geleneklerin eleştirisini yapmıştır. Filmde, köyde yaşayan kadınlar, dini ritüeller ve geleneklere karşı çıkararak modern tarım tekniklerini ve bilimsel düşünceyi benimsemişlerdir. Bu kadın karakterler, dini inançların ve geleneklerin köy yaşamına getirdiği kısıtlamaları eleştirmiş ve Sovyetlerin ateizm propagandasını yansıtmışlardır. Filmdeki kadın karakterlerin, dini inançlardan uzaklaşarak bilimsel ve rasyonel düşünceyi benimsemeleri, Sovyet ideolojisinin sekülerizm ve ateizm vurgusunu açıkça ortaya koymuştur.

Sovyetler Birliği'nin askeri gücünü ve savaş kahramanlarını yüceltmek de sinemada sıkça işlenen bir diğer propaganda konusu olmuştur. Azerbaycan sinemasında, II. Dünya Savaşı'nda Sovyet askerlerinin kahramanlıkları, fedakarlıkları ve zaferleri sıkça işlenmiştir. Bu filmler, sadece savaşın dehşetini ve zorluklarını göstermekle kalmamış, aynı zamanda Sovyet askeri gücünün ve milliyetçiliğinin yüceltilmesi amacıyla da kullanılmıştır. Savaş kahramanları, toplum için birer rol model olarak sunulmuş ve onların fedakarlıkları, Sovyet vatanseverliğinin bir simgesi olarak anlatılmıştır. Bu dönemde kadın karakterler de, vatanseverlik, fedakarlık ve kahramanlık temaları etrafında şekillenmiş, savaşın zorluklarına karşı mücadele eden güçlü ve bağımsız bireyler olarak gösterilmiştir.

*Feteli Han* (*Fətəli Xan*, 1947) ve *Uzak Sahillerde* (1958) filmleri, Sovyet Azerbaycan sinemasında milliyetçilik ve savaş kahramanlığı temalarının işlendiği önemli yapımlar olarak kabul edilmiştir. *Feteli Han* filmi, Feteli Han'ın liderliğindeki mücadeleyi anlatmış ve aynı zamanda güçlü kadın karakterlere de yer vermiştir. Baş karakterlerden biri olan Sona, hem bir savaş kahramanı hem de milliyetçi bir figür olarak öne çıkmıştır. Sona, film boyunca vatanseverlik duygusuyla hareket etmiş, düşmanlara karşı cesurca savaşmış ve vatani için fedakarlık yapmıştır. *Uzak Sahillerde* filmindeki kadın karakterler de, savaşın zorluklarına karşı direnen, cesur ve vatansever

bireyler olarak tasvir edilmiştir. Bu filmde ana karakterlerden biri olan Nigar, hem bir anne hem de bir savaş kahramanı olarak öne çıkmıştır. Nigar, savaş sırasında ailesini ve vatanını korumak için büyük fedakarlıklar yapmıştır. Bundan başka *Kanun Namine* (1968), *Bir Cenub Şehrinde* (1969) filmlerinde de kadınlar, vatanseverlik, fedakarlık ve kahramanlık temaları etrafında şekillenmiş, savaşın zorluklarına karşı mücadele eden güçlü ve bağımsız bireyler olarak resmedilmiştir.

Sovyetler Birliği döneminde, ideolojik propagandanın Azerbaycan sinemasındaki kadın karakterlere yansımaları yalnızca proletarizm, ateizm ve milliyetçilikle sınırlı kalmamıştır. Sovyet ideolojisinin diğer önemli unsurları da kadın karakterlerin temsiline büyük ölçüde etki etmiştir. Bu unsurlar arasında kolektivizm, sosyalist realizm ve kadının sosyal ve ekonomik hayatta eşit rol alması gibi temalar öne çıkmıştır.

Genel olarak, Sovyet sinemasında sosyalist realizm akımı, sanatın ideolojik bir araç olarak kullanılması gerektiği düşüncesine dayanmıştır. Bu akım, Azerbaycan sinemasında da kendini göstermiş ve filmler, sosyalist ideolojinin ve Sovyet rejiminin propagandasını yapmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Sosyalist realizm, gerçekçi bir anlatım tarzıyla, işçi sınıfının yaşamını ve mücadelelerini yansıtarak, izleyicilere sosyalist ideallerin önemini aktarmıştır. Bu bağlamda, sanatın estetik değeri, çoğu zaman ideolojik işlevinin gerisinde kalmış ve filmler, Sovyet ideolojisinin yayılması ve toplum üzerinde etkili olması amacıyla üretilmiştir.

#### **2.5.4. Sinemada Kadının Meslek, Aile ve Toplum İçindeki Roller**

Sovyet Azerbaycan sinemasında kadının mesleklerle ilgili rolleri hem tarihsel hem de sosyo-kültürel bağlamda değerlendirildiğinde, çeşitli evreleri ve dönüşümleri içermektedir. Nitekim, Sovyet Azerbaycan sinemasının erken dönemlerinde, kadın karakterlerin mesleki rolleri genellikle propaganda amaçlı olarak şekillendirilmiştir. Sovyet ideolojisinin bir parçası olarak kadınların iş gücüne katılımı ve bağımsızlıkları vurgulanmıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde kadınlar öğretmen, doktor, mühendis gibi mesleklerde temsil edilmiş ve bu rollerde başarılı ve fedakar karakterler olarak sunulmuştur. 1960'lardan sonra ise, kadınların sadece iş gücüne katılan bireyler olarak değil, aynı zamanda aile hayatında da sorumlulukları olan kişiler olarak gösterildiği filmler öne çıkmıştır. Örneğin, kadınların hem mesleki başarıları hem de annelik gibi rollerini dengelemeye çalıştıkları hikayeler sıklıkla işlenmiştir. Bu dönemde kadın karakterler, aynı zamanda toplumsal sorunlara karşı duyarlılıkları ve mücadeleleriyle de dikkat çekmiştir.

Sosyal gerçekçilik akımının etkisiyle, kadın işçi karakterlerinin günlük hayatlarına ve çalışma koşullarına dair daha gerçekçi tasvirler sinemada yer bulmuştur. Bu filmlerde, kadınların fabrikalarda, tarlalarda veya bürolarda çalışırken karşılaştıkları zorluklar ve mücadeleler ön plana çıkarılmıştır. Sovyet ideolojisinin bir temsili olarak, bu karakterler genellikle kolektif çabanın ve sınıf mücadelesinin bir parçası olarak sunulmuştur. Ayrıca, bu dönemde kadın karakterlerin iş yerindeki dayanışmaları ve mücadeleleri de vurgulanmıştır.

Sovyet ideolojisi, kadının sadece iş gücüne katılımını değil, aynı zamanda aile içinde de aktif ve eşit bir birey olarak varlığını sürdürmesini teşvik etmiştir. Bu bağlamda, Sovyet Azerbaycan sineması, kadınların aile içindeki rollerini yeniden tanımlayan ve dönüştüren birçok film üretmiştir. Filmler, kadının ev içi rollerinin yanı sıra, onun toplumsal ve ekonomik hayattaki yerini de vurgulamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde, kadınların hem evde hem de dışarıda eşit derecede sorumluluk sahibi oldukları, modern ve güçlü figürler olarak temsil edildiği görülmektedir.

Bu dönemde çekilen filmler, kadınların aile içinde karşılaştıkları zorlukları ve bu zorluklara karşı verdikleri mücadeleleri realist bir bakış açısıyla ele almıştır. Özellikle, kadınların kocalarıyla ve diğer aile üyeleriyle olan ilişkilerinde yaşadıkları çatışmalar, sinemada sıkça işlenen konulardan olmuştur. Kadın karakterler, aile içindeki rollerini ve haklarını savunurken, aynı zamanda kendi bireysel kimliklerini ve özgürlüklerini de koruma çabası içine girmişlerdir.

Annelik, Sovyet Azerbaycan sinemasında kadın karakterlerin en belirgin rollerinden biri olmuş ve filmlerde, annelik fedakarlık ve özveri ile eş anlamlı olarak sunulmuştur. Anneler, çocuklarının eğitimi ve geleceği için büyük fedakarlıklarda bulunurken, aynı zamanda aile birliğini ve huzurunu koruma görevini üstlenmişlerdir.

Kadınların eğitilmiş ve bilinçli bireyler olarak toplumda yer almaları, Sovyet Azerbaycan sinemasında sıkça işlenen temalardan biri olmuştur. Kadın karakterler, genellikle öğretmen, doktor, mühendis gibi mesleklerde temsil edilmiş ve bu mesleklerdeki başarılarıyla ön plana çıkarılmıştır. Bu tür filmler, kadınların eğitim alarak kendilerini geliştirmeleri ve toplumda saygın bir yer edinmeleri gerektiği mesajını vermiştir.

Kadın karakterler, toplumsal adalet ve eşitlik mücadelesinin ön saflarında yer almıştır. Bu filmler, kadınların sosyal değişim ve dönüşüm süreçlerinde ne kadar önemli bir rol oynadıklarını ve bu süreçlerde verdikleri mücadeleleri yansıtmıştır. Kadınlar, hem bireysel hem de kolektif olarak toplumsal sorunlara karşı duyarlılık göstermiş ve aktif bir şekilde bu sorunlara çözüm arayışında bulunmuşlardır.

Genel olarak baktığımızda, Sovyet Azerbaycan sinemasında kadının toplum içindeki rolleri, ideolojik yönelimler, toplumsal değişim süreçleri ve kültürel değerlerin bir arada harmanlandığı karmaşık bir yapıya sahip görünüm sergilemiştir. Kadınların eğitimleri, çalışma hayatındaki başarıları, toplumsal mücadeleleri ve geleneksel rollerinin dengesi, sinemada güçlü ve ilham verici temalar olarak işlenmiştir. Sovyet Azerbaycan sineması, bu yönüyle, kadınların toplumdaki yerini ve önemini vurgulayan zengin ve anlamlı bir kültürel miras sunmaktadır.

### **2.5.5. Bağımsızlık Yıllarında Azerbaycan Kadınının Konumu (1991 yılından günümüze)**

Azerbaycan'ın bağımsızlık mücadelesi, toplumun her kesimini derinden etkileyen, özellikle kadınların rolünü ön plana çıkaran bir dönem olmuştur. Bu süreç, kadınların sadece toplumsal cinsiyet rolleri içinde değil, aynı zamanda milli bir mücadelede aktif ve etkin roller üstlenebilecekleri bir alan olarak da önem kazanmıştır. 1988'de başlayan ve Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla sonuçlanan bu dönemde Azerbaycan kadınları, erkeklerle eşit koşullarda mücadele ederek ülkelerinin özgürlük ve bağımsızlığı için önemli katkılarda bulunmuşlardır. Özellikle 1990 Ocak'ında Bakü'de yaşanan kanlı müdahale sırasında birçok kadının gösterdiği cesaret, Azerbaycan kadınının bu mücadeledeki yerini ve önemini pekiştirmiştir (Cafarli, 2014, s. 4).

Kadınlar, sivil toplum hareketleri, eğitim ve sağlık alanlarında gösterdikleri liderlikle de dikkat çekmiştir. Örneğin, Karabağ Savaşı sırasında şehit düşen gazeteci Salatin Asgarova ve doktor Gültekin Asgarova, mesleklerini icra ederken gösterdikleri üstün cesaret ve fedakarlıkla toplumda yeni bir bilinç uyandırmış ve kadınların mücadeledeki yerini pekiştirmiştir. Bu kadınlar, Azerbaycan'ın milli kahramanları olarak tarihe geçmiş, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadının güçlendirilmesi yönünde önemli adımların atılmasına ilham kaynağı olmuşlardır (Bediyev, 2018,s. 44).

Azerbaycan'ın bağımsızlık sürecinde kadınların üstlendikleri roller, sadece fiziksel mücadelenin ötesinde, toplumsal bilinçlenme ve ulusal kimlik inşasında da kritik bir öneme sahip olmuştur. Kadınlar, çocukları eğitime, yaralıları tedavi etme ve toplumu aydınlatma gibi çok yönlü roller üstlenerek, ülkenin zorlu bağımsızlık mücadelesinde omurga görevi görmüşlerdir. Bu dönemde kadınlar, sadece destek gücü değil, aynı zamanda mücadelenin öncü güçlerinden biri olarak öne çıkmıştır.

Azerbaycan Cumhuriyeti'nin 1995 yılında kabul edilmiş olan anayasası, toplumsal cinsiyet eşitliği ilkesini ulusal yasal çerçevede sağlam bir şekilde

yerleştirmiştir. Anayasanın 34. maddesi, erkekler ve kadınlar arasında eşit hak ve hürriyetleri garanti altına alarak, cinsiyet temelli ayrımcılığa karşı koyan yasal bir temel oluşturmuştur. Bu düzenleme, Azerbaycan'da cinsiyet eşitliğinin sadece teorik bir ideal olmaktan çıkıp, uygulamalı bir politika haline gelmesi için önemli bir adım olarak değerlendirilmiştir (Azerbaycan Anayasası, 2024a).

Devletin bu alanda almış olduğu tedbirler, kadın ve erkekler için fırsat eşitliğinin sağlanması, karar alma süreçlerinde cinsiyet dengesinin korunması ve her türlü cinsiyete dayalı ayrımcılığın önlenmesi yönünde yoğunlaşmıştır. Özellikle kadınların sosyal, ekonomik ve siyasi yaşamda aktif ve eşit katılımını teşvik eden bu yaklaşım, toplumsal cinsiyet eşitliği hedefine ulaşmada kritik bir rol oynamıştır. Azerbaycan, bu politikalarla kadınların toplumda karşılaşmış oldukları engelleri aşmalarına ve kendi potansiyellerini tam anlamıyla gerçekleştirmelerine olanak tanıyarak, adil ve kapsayıcı bir toplumun temellerini atmıştır.

Anayasanın yasal çerçevesi ve devlet politikaları, Azerbaycan'da kadınların toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik ilerleme kaydetmelerini desteklerken, aynı zamanda ulusal ve uluslararası arenada kadın haklarına dair taahhütlerin yerine getirilmesini de sağlamıştır. Bu süreç, kadınların toplumsal, ekonomik ve siyasi alanda daha görünür ve etkili roller üstlenmelerini sağlayarak, Azerbaycan'ın demokratikleşme ve modernleşme yolculuğunda önemli bir kilometre taşı olmuştur (Bediyev, 2018, s. 45).

Azerbaycan, uluslararası topluluğun bir parçası olarak, çeşitli uluslararası sözleşmeleri ve protokolleri kabul ederek kadın hakları konusunda önemli adımlar atmıştır. Bu bağlamda, "Yeraltı İşlerinde Kadın Emeğinin Uygulanmasına İlişkin", "Eşit İşte Kadın ve Erkek için Eşit Haklara İlişkin", "Analığın Korunması Hakkında", "Çalışma ve İstihdam Alanında Ayrımcılık Hakkında" ve "Evli Kadının Vatandaşlığı Hakkında" gibi sözleşmeleri kabul etmiştir. Bu sözleşmeler, kadınların çalışma hayatında eşit haklara sahip olmalarını sağlamak ve cinsiyete dayalı ayrımcılığı önlemek amacıyla yapılandırılmıştır.

1995 yılında düzenlenen IV. Dünya Kadın Konferansı'nda Azerbaycan, 189 ülke ile birlikte Pekin Deklarasyonu ve Eylem Platformu'nu kabul etmiştir. Bu platform, kadınların politik, ekonomik ve sosyal koşullarının iyileştirilmesini temel amaç olarak belirlemiştir. Pekin Deklarasyonu, dünya genelinde barış ve toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması yönünde kadınların haklarının korunması ve kalkınma süreçlerine daha yakın katılımlarının engelleyen faktörlerin ortadan kaldırılmasını taahhüt etmiştir (IV. Dünya Kadın Konferansı, 2024).

1998 yılında imzalanan "Azerbaycan'da Kadınların Rolünün Artırılmasına Dair Kararname" ile Kadın Sorunları Devlet Komitesi'nin kurulması, bu yönde atılan somut adımlardan biri olmuştur. Komite, kadın haklarının korunması ve cinsiyet eşitliğinin sağlanması konusunda önemli çalışmalar yapmış, alınan tedbirleri hayata geçirmiştir. Bu süreç, kadınların toplumsal ve ekonomik yaşamdaki konumlarının güçlendirilmesine yönelik kritik öneme sahiptir (Azerbaycan'da Kadınların Rolünün Artırılmasına Dair Kararname, 2024b).

Ayrıca, 1998'den itibaren her beş yılda bir düzenlenen Azerbaycanlı kadınların kongreleri, devletin kadın politikası alanında gerçekleştirdiği en önemli ve büyük etkinliklerden biri olarak kabul edilmektedir. Bu kongreler, kadın hakları ve cinsiyet eşitliği konularında ulusal düzeyde fikir alışverişi yapılmasını ve politikaların şekillendirilmesini sağlamaktadır. Bu etkinlikler, Azerbaycan'da kadınların sosyal, politik ve ekonomik alanlardaki etkinliklerinin artırılması yönünde sürekli bir ilerleme kaydedilmesine katkıda bulunmaktadır (Azerbaycan Kadın Kongreleri, 2024).

2000 yılında Azerbaycan Cumhuriyeti'nde imzalanmış olan "Devlet Kadın Politikasının Uygulanmasına İlişkin" Kararname, ülke genelinde kadın politikalarının güçlendirilmesi sürecinde önemli bir kilometre taşı olmuştur. Bu kararnamenin ardından Bakanlar Kurulu'nun 26 Eylül 2000 tarih ve 176 sayılı Kararı ile devlet organları ve diğer kuruluşlar, toplumsal cinsiyet eşitliği ilkesini faaliyetlerine dahil etme konusunda görevlendirilmiştir. Bu düzenleme, kamu kurumlarında toplumsal cinsiyet politikalarının geliştirilmesine yönelik somut adımların atılmasını sağlamış ve cinsiyet faktörünün politika yapım süreçlerine entegrasyonunu teşvik etmiştir (Devlet Kadın Politikasının Uygulanmasına İlişkin Kararname, 2024c)

Ayrıca, Bakanlar Kurulu tarafından kabul edilmiş olan "2000-2005 Kadın Sorunlarına İlişkin Ulusal Eylem Planı", kadınların karşılaştıkları zorlukları ele almak ve onların sosyo-ekonomik koşullarını iyileştirmek amacıyla hazırlanmıştır. Plan, politik, ekonomik, sosyal, kültürel ve eğitim sektörlerinin yanı sıra mülteci ve ülke içinde yerinden edilmiş kadınların sorunlarına da odaklanarak, kadınların yaşam kalitesini artırma ve toplumda aktif rol almalarını destekleme hedeflerini içermiştir (2000-2005 Kadın Sorunlarına İlişkin Ulusal Eylem Planı, 2024d).

Kadın haklarının desteklenmesi yönünde yasal düzenlemeler de yapılmıştır; Aile, Hukuk, Ceza ve İdari Suçlar kanunları gibi mevzuatlar, kadınların korunması ve haklarının güvence altına alınması açısından önemli rol oynamıştır. Ayrıca, "2008-2015 Yıllarında Yoksulluğun Azaltılması ve Sürdürülebilir Kalkınma Devlet Programı" ve "2011-2015 İstihdam Stratejisinin Uygulanmasına İlişkin Devlet

Programı" gibi devlet programları, kadınların ekonomik bağımsızlıklarını güçlendirmek ve onların toplumsal, ekonomik ve kültürel yaşamdaki rollerini artırmak amacıyla hayata geçirilmiştir (Devlet Programları, 2024e).

2006 ve 2010 yıllarında gerçekleştirilmiş olan "Cinsiyet (Erkek-Kadın) Eşitliğinin Garantileri Üzerine" ve "Aile İçi Şiddet" konulu yasal düzenlemeler, bu alanlarda önemli adımların atılmış olduğunu göstermektedir. Bu yasal çerçeveler, Azerbaycan'da toplumsal cinsiyet eşitliğinin daha sistematik ve tutarlı bir şekilde sağlanmasına yönelik olarak kabul edilmişlerdir. Yasaların kabul edilmiş olması, toplumun düşünce yapısında yeni bir dönüşümü teşvik etmiş ve pek çok kalıp yargının kırılmasına olanak tanımıştır (Yasal Düzenlemeler, 2024).

Fakat tüm bunlara rağmen Azerbaycan'da özellikle kadınların ekonomik, politik ve sosyal alanlara tam olarak entegre edilmesi konusunda zorluklar devam etmektedir. En güncel verilere göre, çeşitli sektörlerdeki kadın temsili, önemli cinsiyet ayrımlarını göstermektedir. Yasal çabalar ve politika çerçeveleri toplumsal cinsiyet eşitsizliğini azaltmayı hedeflese de, Azerbaycanlı kadınlar istihdam ve politik temsil konusunda önemli engellerle karşı karşıya kalmaya devam etmektedir. Kadınlar, geleneksel olarak kadınların hakim olduğu eğitim gibi sektörlerde yoğun olarak çalışmaktadır, ancak üniversite pozisyonlarında temsilleri belirgin şekilde azalmakta ve bu durum, tipik olarak kadın istihdamını destekleyici olarak kabul edilen bir sektör olan eğitimde bile bir cam tavan etkisi olduğunu göstermektedir.

Politik alanda da kadın temsili düşük kalmaktadır. En son verilere göre, parlamentoda sadece az sayıda kadın milletvekili bulunmakta, bu da politik güçlendirme ve katılımı devam eden zorlukları göstermektedir (Kadın Temsili, 2024). Bu istatistikler, yıllar boyunca bazı ilerlemeler kaydedilmiş olsa da, karar alma ve yönetimde kadın rollerinin artırılmasında yavaş bir ilerleme eğilimini yansıtmaktadır. Ayrıca, işgücü piyasası açık bir cinsiyet ayrımı göstermekte, kadınlar yüksek ücretli ve yüksek statü sektörlerde daha az temsil edilmektedir. Kırsal bölgelerde, geleneksel roller kadınların ekonomik fırsatlarını önemli ölçüde etkilediğinden, cinsiyete dayalı ücret farklılıkları ve istihdam ayrımcılığı sürekli sorunlar arasında yer almaktadır. Kadınların üst düzey yönetim ve yüksek seviyeli politik pozisyonlardaki sınırlı varlığı, bu engellerin sistematik doğasını daha da vurgulamaktadır.

Ayrıca, Azerbaycan toplum içi şiddet ve erken yaşta evlilik gibi toplumsal sorunlarla karşı karşıyadır, önemli bir yüzde kadınlar 18 yaşından önce evlenmektedir. Bu faktörler, kadınların topluma tam katılımlarının sınırlanmasına katkıda bulunmakta

ve cinsiyet eşitliği kültürünün gelişimini kısıtlayan derin köklü ataerkil kültürle birleşmektedir.

Toplumsal cinsiyet dengesizliği, özellikle doğum oranlarına yansımış durumdadır. Son verilere göre, Azerbaycan'da erkek çocuk doğum oranı kızlara göre daha yüksektir, bu da cinsiyet seçimli kürtaajların bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (Toplumsal Cinsiyet Dengesizliği, 2024).

## **2.6. Bağımsız Azerbaycan Sinemasında Kadının Sunumu**

Azerbaycan'ın 1991 yılında bağımsızlığını kazanması, ülkenin her alanda olduğu gibi sinema sanatında da yeni bir döneme giriş yapmasını sağlamıştır. Bağımsızlık sonrası dönem, Azerbaycan sinemasında önemli bir dönüşümü işaret etmiştir. Bu dönemde, sinema, ulusal kimliğin yeniden inşası ve toplumsal değerlerin sorgulanması gibi temalarla iç içe geçmiştir. Örneğin, 1993 yılı yapımı *Tehmine* filmi, Rasim Ocaqov'un yönetmenliğinde Anar'ın "Beş Katlı Evin Altıncı Katı" adlı romanından uyarlanarak, toplumsal cinsiyet rolleri ve kadının toplumdaki yerine dair eleştirel bir bakış sunmuştur. Filmin ana karakteri Tehmine, bir televizyon sunucusu olarak hem mesleki başarısı hem de kişisel yaşamıyla ön planda olan bir kadın olarak gösterilmiştir. Film, Tehmine'nin evlilikten ayrılma sürecini ve Zaur isimli genç bir adamla yaşadığı romantik ilişkiyi merkeze almıştır. Bu ilişki, hem toplumsal hem de bireysel düzeyde bir dizi çatışmayı tetiklemiştir.

Film, Zaur'un annesi Ziver aracılığıyla, kadınların diğer kadınlar tarafından nasıl yargılandığını ve dışlandığını göstermiştir. Ziver, Tehmine'yi boşanmış olması ve televizyonda çalışması nedeniyle aşağılamış ve oğluna Tehmine'den uzak durmasını ısrarla söylemiştir. Bu, toplumdaki kadınlar arası çatışmaların ve rekabetin altını çizmiş ve kadının erkek egemen toplumda nasıl "diğeri" olarak konumlandırıldığını vurgulamıştır.

Tehmine'nin karakteri, özellikle erkeklerle olan ilişkilerinde kendini ifade edebilme ve özgür iradesini kullanabilme mücadelesini simgelemiştir. Film boyunca, Tehmine, toplumsal baskılara rağmen kendi kimliğini ve bağımsızlığını koruma çabası içinde gösterilmiştir. Yönetmen Ocaqov ve yazar Anar, Tehmine aracılığıyla, toplumun kadınları nasıl bir "erkek bakışı" ile değerlendirdiğini ve bu bakışın kadınların hayatlarını nasıl sınırladığını eleştirmiştir.



**Görsel 2.10.** *Tehmine* filminden bir kare

Filmde, Tehmine ve Zaur'un ilişkisi, toplumsal normlar ve bireysel özgürlükler arasındaki çatışmanın bir örneği olarak işlenmiştir. Zaur'un Tehmine'ye duyduğu kıskançlık ve onun üzerindeki kontrol arzusu, ilişkilerdeki güç dengesizliklerini ve erkek egemen toplumun kadınları nasıl objektifleştirdiğini ortaya koymuştur. Tehmine'nin bu ilişkiden ayrılma süreci, kadının kendini gerçekleştirme yolundaki zorlukları ve toplumsal beklentilerle bireysel arzular arasında kalan iç çatışmaları temsil etmiştir (Tehmine, 2024).

2005 yılı yapımı olan *Rehin (Girov)* filmi ise, yönetmen Eldar Guliyev tarafından Karabağ Savaşı'nın trajik arka planı kullanılarak, Azerbaycan kadınının direncini, cesaretini ve insanlığını anlatmıştır. Filmde Sona karakteri, savaşın insan üzerindeki yıkıcı etkileri karşısında hümanizmi tercih eden, güçlü ve kararlı bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Sona'nın eşi Kerim esir düşmüş ve bu durum, Sona'yı ve çocuklarını derin bir umutsuzluğa sürüklemiştir. Ancak Sona, içinde bulunduğu acımasız gerçekliğe rağmen, intikam yerine barış ve anlayış yolunu seçmiştir.

Film, Sona'nın köylüler tarafından Ermeni bir esiri alıkoymasına ve onunla ilgilenmesi gerektiği durumla başa çıkışını merkeze almıştır. Sona, başlangıçta isteksiz olsa da, esirin de aynı şekilde ailesini özlediğini ve çocukları olduğunu öğrenince, ona karşı duyduğu empati artmıştır. Bu süreç, Sona'nın savaşın insanları nasıl aynı acılarla yüzleştirdiğini ve düşmanlıkların ötesinde, her iki tarafın da benzer insanlık deneyimlerine sahip olduğunu kavramasına yol açmıştır.



**Görsel 2.11.** *Rehin* filminden bir kare

Filmdeki kadın karakterler, özellikle Sona, toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarını zorlamış ve geleneksel "kadın" rolünün ötesine geçmiştir. Sona, bir yandan toplumun beklentileri ve geleneksel roller ile mücadele ederken, diğer yandan da kendi içsel değerleri ve inançları doğrultusunda hareket etmiştir. Bu durum, Sona'nın yalnızca bir savaş kurbanı veya pasif bir figür olmadığını, aynı zamanda kendi kaderini ve çevresindekilerin kaderini şekillendiren aktif bir kadın olduğunu göstermiştir.

Sona'nın film boyunca gösterdiği sabır, kararlılık ve affedicilik, onun yalnızca kendisi için değil, aynı zamanda topluluğu için de bir umut kaynağı olmuştur. Film, Sona'nın son kararında şiddeti reddedip esiri serbest bırakmasıyla doruğa ulaşmış; bu sahne, Sona'nın sadece kendisi ve ailesi için değil, geniş anlamda insanlık için de doğru olanı yapma gücüne sahip olduğunu vurgulamıştır.

*Rehin* filmi, Sona'nın savaşın ortasında bile insanlığını ve etik değerlerini koruyarak, Azerbaycan kadınının güçlü ve bağımsız bir simgesi olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Film, Sona'nın karakteri aracılığıyla, kadınların savaş gibi zorlu koşullar altında bile merhamet, cesaret ve liderlik sergileyebileceğini göstermiş ve

izleyicilere, toplumsal cinsiyet rollerinin ötesinde, bireylerin kendi kaderlerini nasıl şekillendirebileceğine dair güçlü bir mesaj sunmuştur (Rehin, 2024).

2008 yılı yapımı olan *Günaydın Meleşim* filminde de, Oktay Mirgasımov'un yönetmenliğinde Azerbaycan sinemasında kadının toplumdaki konumuna dair derin bir sosyal dram sunmuştur. Film, Karabağ Savaşı sonrası bir kadın olan Medine'nin yaşamış olduğu zorlukları ve toplumdaki cinsiyet temelli ayrımcılığı ele almıştır. Medine, eşini savaşta kaybettikten sonra yeni doğan çocuğu ile hayatta kalma mücadelesi veren genç bir kadın olarak gösterilmiştir. Film, kadının toplumsal ve özel hayatta karşılaştığı engelleri, ayrımcılığı ve cinsel objektifikasyonu ele alarak, geçiş dönemi Azerbaycan'ında kadınların karşılaştığı zorlukları vurgulamıştır.



**Görsel 2.12.** *Günaydın Meleşim* filminden bir kare

Filmde Medine karakteri, çevresindeki erkekler ve kadınlar tarafından sürekli engellenmesine rağmen direnç gösteren, güçlü bir iradeye sahip bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Çalıştığı tiyatrodaki yaşlı bir oyuncunun yerini alabilecek yetenekte olmasına rağmen, bu oyuncunun ve tiyatronun genel yönetmeninin kendisine izne ayrılmasını teklif etmeleri, Medine'nin karşılaştığı profesyonel engelleri simgelemiştir. Bu, Medine'nin iş hayatında cinsiyetine dayalı ayrımcılık ve engellemelere maruz kaldığını göstermiştir.

Medine'nin çevresindeki diğer karakterler, onun durumunu kötüye kullanmaya çalışırken, Medine sürekli olarak kendi ayakları üzerinde durmaya ve bağımsızlığını

korumaya çalışmıştır. Eşinin ölümüyle başa çıkmak zorunda kalan Medine, aynı zamanda maddi sıkıntılar ve toplumsal baskılarla mücadele etmiştir. Filmde erkeklerin kadınları cinsel obje olarak görmesi ve bu durumun kadınların kendi kimliklerini ve profesyonel yaşamlarını sürdürmelerini nasıl zorlaştırdığı ele alınmıştır.

Film, Medine'nin Fuat Bey tarafından yapılan evlilik ve beraberlik tekliflerini reddetmesiyle, kadının toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkan bağımsızlığını ve özgünlüğünü vurgulamıştır. Medine'nin eşinin anısına sadık kalması ve yeni bir ilişkiye başlamaması, onun duygusal bağlılığını ve karakter gücünü göstermiştir. Ayrıca, Medine'nin sonunda Primadonna'yı affetmesi, onun içsel gücünü ve empati yeteneğini ortaya koymuştur.

*Günaydın Meleğim* filminde Medine, Azerbaycan toplumunda kadının karşılaştığı zorluklara rağmen güçlü ve bağımsız kalabilen bir figür olarak öne çıkmıştır. Film, Medine'nin karakteri üzerinden toplumda kadın olmanın zorluklarını ve kadının toplumdaki yerini sorgulamıştır. Medine'nin yaşadığı deneyimler, kadınların cinsiyet temelli ayrımcılığa ve zorluklara karşı koyma gücünü ve direncini simgelemişken, toplumsal cinsiyet rollerine meydan okuyan ve kendi kaderini şekillendiren bir kadının hikayesini anlatmıştır (Günaydın Meleğim, 2024).

2014 yapımı *Nabat* filmi ise, Elçin Musaoğlu'nun yönetmenliğinde, Azerbaycan sinemasında derin bir etki bırakmış ve savaşın insani maliyetini gözler önüne seren güçlü bir eser olarak kabul edilmiştir. Filmin odağında, sınır köyünde yaşayan yaşlı bir kadın olan Nabat'ın hikayesi yer almıştır. Savaşın acılarını derinden yaşamış olan Nabat, oğlunu bu savaşta kaybetmiş ve film boyunca yaşamış olduğu yalnızlık, direnç ve hayatta kalma mücadelesi, Azerbaycan kadınının güçlü ve iradeli yapısını simgelemiştir.

Film, Nabat'ın çevresindeki köyün terk edilmesi ve onun köyü koruma çabasıyla başlamıştır. Her akşam, köyün ışıklarını yakarak düşmanı aldatmaya çalışmıştır. Bu, Nabat'ın sadece fiziksel gücünü değil, aynı zamanda zekâsını ve stratejik düşünme yeteneğini de göstermiştir. Nabat, eşi ve ineği dışında hiç kimsesi olmadan hayatta kalma mücadelesi verirken, filmde gösterilen her zorluk, onun kişisel gücünü ve direncini artırmıştır.

Filmde Nabat karakteri, Azerbaycan kadınının cesaretini, kararlılığını ve yaşam karşısında gösterdiği direnci temsil etmiştir. Eşi ve oğlunu kaybetmesine rağmen, hayatın getirdiği zorluklara karşı mücadele etmekte ve onları aşmakta kararlı olmuştur. Filmdeki her bir sahne, Nabat'ın karşılaştığı engellerle mücadelesini ve bu engelleri nasıl aştığını göstermek için bir fırsat sunmuştur.



**Görsel 2.13.** *Nabat* filminden bir kare

Nabat'ın son sahnesi, onun bahçesinde en güzel elbiseleriyle otururken ölümü beklemesi, derin bir hüznün ve kabullenme duygusu yaratmıştır. Bu sahne, Nabat'ın hayatının sonuna yaklaşırken bile, onurunu ve gururunu koruduğunu göstermiştir. Bu, Azerbaycan kadınının sadece savaşın değil, aynı zamanda hayatın getirdiği zorluklar karşısında nasıl dimdik ayakta kalabileceğinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Eleştirmenler, *Nabat'ın* Azerbaycan sinemasında savaşın etkilerini ve özellikle kadınlar üzerindeki derin izlerini sanatsal bir dil ile ifade ettiğini belirtmişlerdir. Film, savaşın kadınlar üzerindeki etkilerini, onların yaşamış olduğu kayıpları ve acıları ön plana çıkarırken, aynı zamanda Nabat gibi karakterler aracılığıyla umut ve direnç mesajları da vermiştir. Nabat'ın hikayesi, yalnızca savaşın değil, aynı zamanda hayatın zorlukları karşısında bir kadının nasıl mücadele edebileceğini ve bu zorlukları nasıl aşabileceğini gözler önüne sermiştir (Nabat, 2024).

2017 yapımı olan *Nar Bağı* filmi de, İlqar Nəcəf tarafından yönetilmiş ve Azerbaycan'ın kırsal kesiminde geçen dramatik bir eser olarak değerlendirilmiştir. Anton Çehov'un "Vişne Bahçesi"nden esinlenilerek oluşturulan bu film, bir ailenin

toprakları ve bunun üzerinden açığa çıkan insan ilişkilerini ve ihanetleri derinlemesine ele almıştır. Filmde özellikle Sara karakterinin sunumu, izleyiciye kadının toplumdaki zorlu konumunu ve duygusal çalkantılarını göstermiştir.

Sara, Kabil tarafından terk edilmiş ve yıllar sonra hiçbir beklentisi kalmadan yaşamını sürdürmüş bir kadındır. Kabil'in aniden geri dönmesiyle birlikte, Sara'nın iç dünyasındaki karmaşa, umutsuzluk ve yarım kalmış duygusal ihtiyaçlar tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Filmde Sara, evlilik ve aile gibi kavramların bireysel hayaller ve umutlar üzerindeki etkisini temsil etmiştir. Kabil'in dönüşü ile birlikte yaşamış olduğu kısa süreli huzur, aslında onun derin yalnızlığını ve umutsuzluğunu daha da belirginleştirmiştir.



**Görsel 2.14.** *Nar Bağı* filminde bir kare

Filmde Sara'nın beden dili ve minimal ifadelerle sergilediği duygusal derinlik, onun karakterinin zenginliğini ve içsel çatışmalarını vurgulamıştır. Eşi tarafından iki kez terk edilmiş olmanın getirdiği derin hayal kırıklığı ve umutsuzluk, Sara'nın yüz ifadeleri, sessizliği ve tedirgin hareketleri ile seyirciye aktarılmıştır. Bu sunum, Sara'nın sadece bir eş ve anne olarak değil, aynı zamanda kendi içinde çözülmesi gereken karmaşık bir birey olarak görülmesini sağlamıştır.

Film ayrıca, Sara'nın toplum içindeki rolünü ve beklentileri karşılamadaki zorluklarını da gözler önüne sermiştir. Kabil'in ihaneti, Sara'nın aile içinde ve köy topluluğu içinde nasıl bir pozisyona itildiğini açıkça göstermiştir. Kabil'in geri dönüşü ve ardından gelişen olaylar, Sara'nın hem annelik hem de kadınlık rolünde sürekli olarak nasıl sınındığını ve bu rollerin çoğu zaman toplum tarafından biçimlendirildiğini gözler önüne sermiştir.

*Nar Bağı* filminde kadın sunumu, Sara'nın karakteri üzerinden, kadınların duygusal ve toplumsal zorluklarla nasıl baş ettiklerini, aynı zamanda bireysel kimliklerini koruma çabalarını anlatmıştır. Film, Sara'nın hikayesi aracılığıyla, kadınların yalnızca aile içindeki rolleriyle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda bireysel duygusal ve toplumsal mücadelelerle de karşı karşıya kaldıklarını göstermiştir. Bu durum, *Nar Bağı'nı* sadece bir aile dramı olmaktan çıkarıp, daha geniş toplumsal ve kültürel sorunları tartışmaya açan bir eser haline getirmiştir (Nar Bağı, 2024).

Genel olarak değerlendirdiğimizde, Azerbaycan sinemasında kadınların sunumu konusunda hala belirli toplumsal cinsiyet kalıplarının devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu filmlerde, tipik olarak, kadınlar geleneksel rollerde, aileye bağlı ve destekleyici figürler olarak betimlenmekte, erkek karakterler ise toplumsal ve profesyonel alanlarda daha aktif roller üstlenmektedir. Sinemada bu kalıpların kırılması, yalnızca yönetmen ve senaristlerin yaratıcı vizyonları ile sınırlı kalmamalı; aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitliği ve çeşitliliği destekleyen daha geniş bir kültürel ve yapısal dönüşümü gerektirmektedir.

### 3. BÖLÜM

## AZERBAYCAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ: “O OLMASIN BU OLSUN” FİLMİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

### 3.1. Araştırmanın Amacı

Azerbaycan sineması, zengin tarihe ve kültürel mirasa sahip olup, 20. yüzyılın başlarından itibaren, Rus İmparatorluğu'nun işgali altındaki bir dönemde gelişmeye başlamıştır. Bu dönemde çekilen filmler, genellikle sosyal ve ekonomik konuları ele almış ve Azerbaycan toplumunun çeşitli yönlerini yansıtmıştır. Sovyetler Birliği döneminde ise, Azerbaycan sineması, ideolojik yönlendirmeler altında gelişimini sürdürmüştür. 1920'ler ve 1930'lar, Azerbaycan sinemasının altın çağı olarak kabul edilmiş ve bu dönemde, Azerbaycan'ın ve genel olarak Sovyetler Birliği'nin kültürel ve sosyal yaşamını yansıtan birçok önemli film yapılmıştır. 1960'lar ve 1970'lerde ise, Azerbaycan sineması daha çok sosyal ve psikolojik temalara yönelmeye başlamış ve ulusal kimlik, aile ilişkileri gibi konuları işleyen filmler üretilmiştir. Sovyetler Birliği'nin çöküşü ve Azerbaycan'ın 1991'de bağımsızlığını kazanmasının ardından, Azerbaycan sineması yeni bir döneme girmiş ve bu dönem, ekonomik zorluklar ve siyasi değişikliklerle karakterize edilmiştir. Bağımsızlık sonrası dönemde, Azerbaycan sineması uluslararası alanda tanınmaya ve yerel hikayeleri evrensel bir dile çevirme çabalarını artırmaya çalışmıştır.

Bu çalışmasının da ana amacı, 1956 yılında yönetmen Hüseyin Seyidzade tarafından çekilen *O Olmasın Bu Olsun* filmi üzerinden, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl temsil edildiğini detaylı bir şekilde analiz etmek ve değerlendirmektir. Bu çalışma, filmdeki karakterlerin cinsiyet rollerinin, toplumsal beklentilerin ve stereotiplerin sinema aracılığıyla nasıl yansıtıldığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bundan başka çalışmanın aşağıdaki alt amaçları bulunmaktadır:

- *Olmasın Bu Olsun* filmindeki ana ve yardımcı karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerini incelemek. Karakterlerin davranışları, rolleri ve ilişkileri üzerinden cinsiyet temsillerinin nasıl yapılandırıldığını analiz etmek;
- Filmde yer alan toplumsal cinsiyet stereotiplerini belirlemek ve bu stereotiplerin toplum üzerindeki olası etkilerini değerlendirmek. Filmdeki cinsiyet temsillerinin, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren ya da eleştiren yönlerini ortaya koymak;

- Filmin Azerbaycan toplumundaki mevcut toplumsal cinsiyet algıları ve normları ile olan ilişkisini incelemek. Filmin kültürel değerler, gelenekler ve modernleşme süreçleri arasındaki dinamikleri nasıl yansıttığını analiz etmek.

### 3.2. Araştırmanın Önemi

Azerbaycan sinemasının, toplumsal ve kültürel değişimlerin bir temsili olarak nasıl evrildiği ve bu evrimin toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline nasıl yansıdığı soruları araştırmanın merkezinde yer almaktadır. Bu çalışma, sinemanın toplumsal cinsiyet rollerinin oluşturulması, pekiştirilmesi veya sorgulanmasındaki rolünü anlamak için kritik bir öneme sahiptir. Bu çalışmayı önemli kılan diğer unsurları aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

- Bu çalışma, Azerbaycan sinemasının toplumsal cinsiyet rollerini nasıl ele aldığını ve bu rollerin toplum üzerindeki etkilerini inceleyerek, kültürel değerlerin ve normların sinemayla nasıl biçimlendiğini ve aktarıldığını belirleyecektir;
- Bu çalışma, toplumsal cinsiyet stereotiplerinin sinema aracılığıyla nasıl pekiştirildiğini veya eleştirildiğini ortaya koyarak, stereotiplerin toplum üzerindeki olası etkilerini anlamaya yardımcı olacaktır;
- Bu çalışma, toplumsal cinsiyet rollerinin ve stereotiplerinin sinema aracılığıyla nasıl şekillendiğine dair farkındalığı artırarak, toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda daha bilinçli bir toplum yaratılmasına katkıda bulunacaktır;
- Bu çalışmada elde olunan bulgular toplumsal cinsiyet rolleri ve stereotipleri üzerine yapılan tartışmalara somut veriler ve analizler sunarak, toplumsal değişim ve gelişim süreçlerine katkıda bulunacaktır;
- Bu çalışma, Azerbaycan sineması ve toplumsal cinsiyet çalışmaları alanına akademik katkı sunacaktır.

### 3.3. Araştırmanın Hipotezleri

H1: *O Olmasın Bu Olsun* filmi toplumsal cinsiyet stereotiplerini eleştiren ve sorgulayan unsurlar içermekte, bu da Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır;

H2: Film, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine meydan okuyan ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda farkındalığı artıran karakterler sunmaktadır;

H3: Filmdeki kadın karakterler, erkek karakterlere kıyasla daha az güç sahibi olarak tasvir edilmekte ve bu da toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sinematografik bir temsilini oluşturmaktadır;

H4: Film, geleneksel aile yapıları ve rolleri üzerine kurulu senaryo aracılığıyla, aile içindeki toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmektedir;

H5: Film, toplumsal cinsiyet temelli şiddet ve ayrımcılık konularını ele alarak, bu sorunların toplumsal bilincini artırmaktadır;

H6: Film, kadın ve erkek karakterler arasındaki ilişkileri idealize ederek, romantik ilişkilerdeki eşitlik ve karşılıklılık yerine geleneksel cinsiyet rollerini öne çıkarmaktadır.

### **3.4. Araştırmanın Yöntemi**

Bu araştırmanın temel yöntemi olarak Roland Barthes'in "söylem" analizi yaklaşımı benimsenmiştir. Bu yaklaşım, filmdeki metinlerin, karakter diyaloglarının ve görsel unsurların ayrıntılı bir şekilde incelenmesini içerir. Eleştirel söylem analizi, metinlerin altında yatan ideolojik ve sosyal yapıları açığa çıkarmayı amaçlar (Fiske, 2019,s. 123). Bu çerçevede, filmin toplumsal cinsiyet rollerine yaklaşımını ve bu rollerin hangi sosyal ve kültürel bağlamlarda üretildiğini araştırmak hedeflenmiştir.

Söylem kavramı, dil aracılığıyla şekillenmekte ve tecrübelerle görünürlük kazandıran bir yapı olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Stuart Hall'un tanımına göre, söylem, dil yoluyla düzenlenmiş ve deneyimlenmiş bir tecrübe kümesi olarak belirmektedir. Bu, söylemin yalnızca bir mesajın içeriğini aktarmanın ötesine geçtiğini ve dilin ötesinde derin anlamlar barındırdığını ortaya koymaktadır. Söylem, belirli bir bakış açısını, ideolojik görüşü ya da mesajı fotoğraf, resim, afiş veya sinema gibi çeşitli sanat formlarına açık ya da örtülü bir şekilde yerleştirme olanağı sunmaktadır (Güngör, 2020, s. 3).

Söylem, bir iletiyi sadece ifade etmekle kalmamakta, aynı zamanda bu iletiyi dillendiren kişiyi, bu kişinin hangi yetkiyle konuştuğunu, mesajın hedef kitlesini ve amacını da kapsamaktadır. Dolayısıyla, söylem analizinin odağı yalnızca verilen mesajın içeriği değil, aynı zamanda mesajın kaynağı, hedefi ve bu mesajla neyin amaçlandığıdır. Söylem analizinin bu geniş perspektifi, ideolojilerin ve güç ilişkilerinin çözümlenmesinde kritik bir araç olmaktadır (Gül, 2020, s. 59).

Bu bağlamda, eleştirel söylem analizi, söylemin ardındaki ideolojik yapıları ve güç dinamiklerini açığa çıkarmak için kullanılan etkili bir yöntemdir. Eleştirel söylem analizi, dilin toplumsal eşitsizlikleri ve güç ilişkilerini nasıl pekiştirdiğini veya sorguladığını incelemektedir. Bu yöntem, söylemin sosyal yapılar üzerindeki etkilerini

ve bu yapıların nasıl yeniden üretildiğini anlamak için önemli bir çerçeve sunmaktadır. Böylece, eleştirel söylem analizi, mesajların sadece yüzeysel anlamlarını değil, derinlemesine ve bağlamsal olarak neyi temsil ettiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Roland Barthes, söylemi bir göstergeler sistemi olarak ele almakta ve anlamın yalnızca açıkça ifade edilen unsurlardan değil, aynı zamanda metnin alt katmanlarında yer alan gizli anlamlardan da üretildiğini savunmaktadır. Barthes'a göre, her metin birden fazla anlam düzeyi taşımaktadır: birincil (denotatif) ve ikincil (konotatif) anlam katmanları. Denotatif düzeyde, metin görünen içeriği aktarmakta; konotatif düzeyde ise ideolojik, kültürel ve toplumsal bağlamlara dair örtük anlamları barındırmaktadır (Barthes, 1977, s. 15-16). Bu yaklaşım, metinlerin, imgelerin veya söylemlerin yalnızca ne anlattığına değil, nasıl ve hangi toplumsal kodlarla anlattığına odaklanmaktadır. Barthes'ın eleştirel söylem analizi, özellikle sinema gibi çok katmanlı anlatım araçlarında, sahnelerin, karakterlerin ve sembollerin arkasındaki derin yapıların çözülmesini sağlamaktadır. Böylece filmler, yalnızca görünen hikayeler olarak kalmamakta, aynı zamanda ideolojik söylemlerin yeniden üretildiği metinler olarak da anlaşılmaktadır. Bu yöntem, kültürel mitlerin, egemen ideolojilerin ve toplumsal normların görsel anlatılar aracılığıyla nasıl meşrulaştırıldığını ortaya koymaktadır.

Sinemada, söylem analizi, filmin makro ve mikro yapısını değerlendirerek mesajların nasıl iletildiğini anlamaya olanak tanımaktadır. Filmin konusu, önermesi ve ana fikri makro yapı olarak değerlendirilirken, filmdeki işitsel ve görsel unsurlar mikro yapıyı oluşturmaktadır (Zor, 2017, s. 882). Bu ayrım, filmin sunduğu temaların ve ideolojik mesajların daha derinlemesine incelenmesini mümkün kılmaktadır. Filmlerdeki mikro yapı, belirli bir sahnede kullanılan müzik, diyaloglar ve görsel kompozisyon gibi unsurları içermekte ve bu unsurlar, izleyicinin algısını şekillendirmektedir.

Söylem analizi, sinema çalışmalarında yalnızca filmin yüzeysel anlatımını değil, aynı zamanda izleyicilere iletilen daha derin ideolojik mesajları ve toplumsal temsilleri de ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, eleştirel söylem analizi, filmlerin sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde, toplumsal normların ve ideolojilerin bir temsili olduğunu göstermektedir. Böylece, sinema, toplumsal yapıları ve güç dinamiklerini anlamak için zengin bir kaynak haline gelmektedir.

Bundan başka çalışmada Umberto Eco'nun "Filme göstergebilimsel açıdan bakmazsak, filmin toplumla ilişkisini ve estetik işlevini anlayabileceğimize

inanmıyorum” yaklaşımına dayanarak, belirli sahnelerde göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Göstergebilim, filmdeki semboller ve işaretlerin incelenmesini ve bu sembollerin toplumla olan ilişkilerini anlamayı sağlar. Bu yöntem, filmdeki görsel ve işitsel göstergelerin toplumsal cinsiyet rollerini nasıl yansıttığını incelemek için kullanılmıştır (Özden, 2020, s. 143)

Roland Barthes'a göre göstergebilim, iki temel kavram olan düz anlam ve yan anlam üzerine kurulmaktadır. Düz anlam, bir göstergenin doğrudan ve evrensel olarak simgelediği şeyi ifade ederken, yan anlam, göstergenin nasıl temsil edildiğine ve bu temsilin derin ve örtük anlamlarına odaklanmaktadır (Geray, 2014, s. 167). Düz anlam, genellikle nesnel ve evrensel olup; bu nedenle farklı kültürel veya bireysel bağlamlarda yanlış anlaşılma ihtimali düşük olmaktadır. Örneğin, bir trafik ışığındaki kırmızı renk, durmak gerektiğini simgelemekte ve bu anlam dünya genelinde geniş bir kabul görmektedir. Düz anlam, bireylerin zihninde ortak bir anlayış oluşturmakta ve iletişimde genel bir çerçeve sağlamaktadır. Yan anlamlar ise, göstergelerin kültürel, sosyal ve bireysel bağlamlara göre nasıl algılandığına bağlı olarak değişmektedir. Farklı iletişim sistemleri, düz anlamın yanında yan anlamları da barındırabilmektedir. Yan anlamlar, bir göstergenin topluma, kültüre veya bireysel deneyimlere göre farklı şekillerde yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Örneğin, aynı kırmızı renk bir başka bağlamda tehlike veya tutku gibi farklı yan anlamlar taşıyabilmektedir. Bu çeşitlilik, yan anlamların bireylerin kişisel deneyimlerine ve toplumsal normlara göre değişkenlik gösterdiğini ifade etmektedir.

Barthes'ın göstergebilim anlayışı, medyanın ve sanatın anlam üretiminde nasıl bir rol oynadığını anlamak için güçlü bir araç sunmaktadır. Özellikle sinema, edebiyat ve reklamcılık gibi alanlarda, göstergeler hem düz anlamları hem de yan anlamlarıyla birlikte anlam katmanları oluşturmaktadır. Bu katmanlar, izleyicinin veya okuyucunun algısını şekillendirmekte ve anlamlandırma sürecini karmaşıklaştırmaktadır. Göstergebilim, bu çok katmanlı anlam dünyasını keşfetmek ve çözümlmek için kritik bir çerçeve sunmakta, böylece hem bireylerin hem de toplumların iletişim biçimlerini derinlemesine anlama fırsatı vermektedir (Karaman, 2017, s.31).

### **3.5. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Bu araştırma, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl temsil edildiğini, 1956 yapımı *O Olmasın Bu Olsun* filmi aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Bu filmin seçilmesinin temel nedeni, hem Sovyetler Birliği döneminde Azerbaycan sinemasının şekilleniş sürecine ışık tutması hem de ünlü

Azerbaycanlı besteci ve yazar Üzeyir Hacıbeyli'nin aynı adlı eserinden uyarlanmış olmasıdır. Film, döneminin kültürel, tarihsel ve toplumsal normlarını yansıtması açısından güçlü bir örnek teşkil etmektedir. Özellikle, toplumsal cinsiyet rollerine dair o dönemdeki algıların hangi değerler ve kalıplar üzerine inşa edildiğini anlamak için anlamlı bir kaynak sunmaktadır. Ayrıca filmin mizahi ve eleştirel anlatımı, geçmişteki toplumsal cinsiyet normlarının günümüz Azerbaycan toplumundaki izdüşümlerini ve olası dönüşümlerini değerlendirme açısından da önemli fırsatlar barındırmaktadır. Bununla birlikte, filmin belirli bir dönemin ve kültürel bağlamın ürünü olduğu göz önünde bulundurulduğunda, günümüz gerçekliğiyle karşılaştırırken özenli ve eleştirel bir yaklaşım benimsenmesi gerekliliği de önem kazanmaktadır.

### **3.6. Araştırmanın Problemi**

Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin temsili, ülkenin tarihsel, sosyal ve kültürel dinamiklerinden büyük ölçüde etkilenmektedir. Sinema, toplumun cinsiyet rollerini yansıtmakta ve şekillendirmekte güçlü bir araç olarak işlev görmektedir. Ancak, bu temsillerin toplumsal gerçekliklerle ne ölçüde örtüştüğü ve cinsiyet eşitliği ile ilgili hangi mesajları ilettiği belirsizliğini korumaktadır. Özellikle, *O Olmasın Bu Olsun* gibi klasik filmler, dönemin sosyal normları ve ideolojik yönlendirmeleri çerçevesinde cinsiyet rollerini nasıl ele almaktadır? Bu bağlamda, araştırmanın problemi, Azerbaycan sinemasının toplumsal cinsiyet rollerini nasıl temsil ettiği ve bu temsillerin toplum üzerindeki etkilerini belirleyerek, sinemanın toplumsal cinsiyet algılarına olan katkısını veya engelini ortaya koymaktadır. Bu problem, sadece Azerbaycan sineması için değil, genel olarak sinemanın toplumsal cinsiyet rollerinin anlaşılması ve yeniden yapılandırılmasındaki rolü açısından da önem taşımaktadır.

### **3.7. Araştırmanın Evren ve Örneklemi**

Araştırmanın evreni, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin temsili üzerine çekilmiş tüm filmleri kapsamaktadır. Bu geniş evren, farklı dönemlerde ve farklı yönetmenler tarafından çekilmiş filmleri içermekte olup, Azerbaycan toplumunun sosyal ve kültürel yapısının sinemadaki temsillerini değerlendirmek için önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Araştırmanın örnekleme ise bu evrenden seçilen, 1956 yapımı *O Olmasın Bu Olsun* filmi ile sınırlandırılmaktadır. Bu film, Azerbaycan sinemasının klasik örneklerinden biri olarak kabul edilmekte ve dönemin toplumsal cinsiyet algılarını ve rollerini yansıttığı için araştırma açısından zengin bir analiz alanı sunmaktadır. *O Olmasın Bu Olsun* filmi, hem tematik içeriği hem de karakterlerin

cinsiyet rollerinin belirginliği nedeniyle, araştırmanın amaçlarına uygun bir örneklem olarak seçilmektedir. Film, dönemin sosyal normları ve kültürel değerleri üzerinden toplumsal cinsiyet rollerinin sinemada nasıl temsil edildiğini anlamak için derinlemesine bir inceleme fırsatı sunmaktadır.

### 3.8. Film Çözümlemesi

#### 3.8.1. Filmin Künyesi

**Tablo 1.** Filmin künyesini gösteren tablo

<b>Kategori</b>	<b>Detaylar</b>
Orijinal Adı	O Olmasın Bu Olsun
Yapım Yılı	1956
Ülke	Azerbaycan
Tür	Müzikal Komedi
Eser	Üzeyir Hacıbeyli
Senaryo	Sabit Rehman
Yönetmen	Hüseyin Seyidzade
Kamera	Alisettar Atakişiyev
Kostüm Tasarımı	Alisettar Atakişiyev
Sanat Yönetmenleri	Cebrail Azimov, Nadir Zeynalov
Müzik Redaktörü	Fikret Emirov
Ses Operatörü	Aziz Şeyhov
Oyuncular	Aliağa Ağayev, Ahmed Ahmedov, Arif Mirzekuliyev, Tamara Gözelova, Ağasadık Geraybeyli, Barat Şekinskaya, Möhsün Senani, Lütfeli Abdullayev ve diğerleri
Özellik	Renkli

#### 3.8.2. Filmin Konusu

Üzeyir Hacıbeyli'nin kaleme almış olduğu *O Olmasın, Bu Olsun* opereti, 1956 yılında beyaz perdeye uyarlanarak, kadın haklarına yönelik ciddi bir sosyal mesajı sinematografik bir dille ele almaktadır. Film, 1910 yılında Bakü'de geçen olayları merkeze almakta ve iki genç, Server ile Gülnaz'ın aşklarını ve cehalete karşı verdikleri

mücadeleyi anlatmaktadır. Filmde, zengin bir tüccar olan Meşedi İbad ile para sıkıntısı çeken Rüstem Bey arasındaki nesilleri aşan çatışma, genç kuşakların aşk ve özgürlük arayışları ile kesişmektedir.

Film, Rüstem Bey'in borçlarını ödemek amacıyla kızı Gülnaz'ı Meşedi İbad ile evlendirmek istemesiyle gelişen olay örgüsünü ele almaktadır. Ancak Gülnaz, üniversite öğrencisi olan ve onu gerçekten seven Server ile evlenmeyi arzulamaktadır. Bu, filmde gençlerin arzuları ve geleneksel değerler arasındaki çatışmayı simgelemektedir. Server ve arkadaşlarının zekice kurduğu bir plan ile düğün günü Meşedi İbad kandırılarak hizmetçi Senem ile evlenmeye zorlanmaktadır. Bu olay, filmde ironik bir dönüş yaparak, Meşedi İbad'ı hem maddi hem de sosyal olarak zor bir duruma sokmaktadır.

*O Olmasın, Bu Olsun*, Azerbaycan sinemasında toplumsal değer yargılarını sorgulayan, kadınların özgürlük mücadelesini ön plana çıkaran önemli bir yapıt olarak değerlendirilmektedir. Film, kadın hukuksuzluğuna karşı bir duruş sergileyerek, dönemin toplumsal yapılarını eleştirel bir bakış açısıyla incelemektedir. Hacıbeyli'nin eseri, sinemada sosyal meselelere duyarlı bir yaklaşımı teşvik ederken, aynı zamanda kültürel ve sanatsal açıdan da zengin bir içerik sunmaktadır. Bu, Seyidzade'nin filmografisinde kültürel ve toplumsal meseleleri ele alma biçimiyle örtüşmekte olup, onun eserleri arasında özel bir tutmaktadır.

### 3.8.3. Karakterler

**Tablo 2.** Filmde yer alan karakterlerin listesi

Rüstem Bey	45 yaşında, borçlu bir beyefendi
Gülnaz	15 yaşında, Server'e aşık olan Rüstem Bey'in kızı
Server	Gülnaz'a aşık olan 25 yaşında bir öğrenci
Senem	30 yaşında dul hizmetçi
Meşedi İbad	Gülnaz'ı satın almak isteyen 50 yaşında bir tüccar
Hasenqulu Bey	40 yaşında, milliyetçi
Rza Bey	40 yaşında, gazeteci
Hasen Bey	40 yaşında, aydın (Rüstem Bey'in tandıkları)
Asker	30 yaşında, koçu vd.

Filmin dört ana karakteri vardır. Bunlardan ilki Meşedi İbad karakteridir. *O Olmasın, Bu Olsun* filmi, Aliğa Ağayev tarafından canlandırılan Meşedi İbad karakteriyle, zengin bir tüccar figürünü merkezine almaktadır. Meşedi İbad, parayla her şeyin çözülebileceğine olan inancını ve yalnızca "Tarihi Nadir" kitabını yarısına kadar okumasıyla övünmesi gibi özelliklerle, toplumdaki maddiyatçılığın ve yüzeysel kültür anlayışının bir simgesi olarak gösterilmektedir. Kendi zenginliğini güç ve statü sembolü olarak gören Meşedi İbad, parasının toplumdaki rolünü ve sosyal statü ile olan ilişkisini çarpıcı bir şekilde yansıtmaktadır. Onun için evlilik dahi bir tür ticari işlem ve pazarlık konusu olup, Rüstem Bey ile yaptığı anlaşma bu bakış açısının somut bir örneğini sergilemektedir.

Ağasadık Geraybeyli tarafından canlandırılan Rüstem Bey karakteri ise, eski düşünceleri ve kibirli tavırlarıyla toplumsal değişimlere direnen, ancak mali sıkıntılar nedeniyle çaresiz kalmakta olan bir figür olarak tasvir edilmektedir. Rüstem Bey'in gururunu ve sosyal statüsünü koruma çabaları, onun çoğu zaman gülünç durumlara düşmesine neden olmaktadır. Geraybeyli'nin performansı, Rüstem Bey'in karakter derinliğini ve içsel çelişkilerini dinamik bir şekilde ifade etmekte, böylece karakterin eski düşüncelerinin ifşası, gerçekçi ve eleştirel bir boyutta ele alınmaktadır. Bu iki karakter arasındaki etkileşimler, filmin ana teması olan geleneksel değer yargılarına meydan okuma çabasını pekiştirmekte ve para ile statü hırslarının bireyler üzerindeki etkilerini sorgulamaktadır. (Rehimli, 1979, s. 117; Hacıbeyov, 1985: 541).

Filmin diğer iki ana karakterleri Server (Arif Mirzekuliyev) ve Gülnaz'dır (Tamara Gözelova). *O Olmasın, Bu Olsun* filmi, Server ve Gülnaz karakterleri üzerinden, eski düzenin baskılarına ve cehalete karşı direnen genç bir çiftin merkezi rolünü ele almaktadır. Film boyunca bu iki karakter, aşkları uğruna savaşıırken, geleneksel kurallara ve toplumsal baskılara karşı cesurca mücadele etmektedirler. Gülnaz, zengin bir tüccar olan Meşedi İbad ile evlendirilmek istendiğini öğrendiğinde büyük bir üzüntü yaşamakta ancak bu durumu kabullenmemekte ve sevgilisi Server ile durumu konuşarak yaşananları itiraf etme kararı almaktadır.

Filmde Gülnaz ve Server, toplumun, aile ilişkilerinin ve yaşam koşullarının geleneksel kalıplarını sorgulayan, özgürlüklerini ve kişisel haklarını savunan karakterler olarak işlenmektedir. Bu iki genç, kendi kaderlerini çizme arzusuyla hareket ederken, Gülnaz'ın mücadelesi ve Server'ın zorluklara bulduğu çözümler, dönemin toplumsal yapılarındaki ilerlemeyi ve modern değerlere yönelimi simgelemektedir.

Gülnaz ve Server'in hikayesi, özellikle genç kuşakların özgür aşkı ve bireysel tercihleri uğruna verdikleri mücadele, Azerbaycan sinemasında toplumsal ve kültürel dönüşümlerin yansıtılmasında önemli bir örnek teşkil etmektedir. Film, parasına güvenen ve toplumdaki statüsünü korumaya çalışan kişiliklerle bu iki gencin idealist ve ilerici duruşu arasındaki çatışmayı dramatik bir şekilde ele almakta, dönemin sosyal dinamiklerini ve değer yargılarını sorgulamaktadır. Böylece, *O Olmasın, Bu Olsun* eski ile yeni, geleneksel ile modern arasındaki gerilimleri ve bu gerilimlerin bireyler üzerindeki etkilerini ustalıkla gözler önüne sermekte ve Azerbaycan sinemasının zengin tematik yapısına katkıda bulunmaktadır (Dadaşov, 2004,s. 272).

*O Olmasın, Bu Olsun* filminde yer alan Senem (Barat Şekinskaya) karakteri de, filmin en ilginç ve değerli figürlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Fedakârlığı ve cesareti ile dikkat çeken Senem, hukuksuz bir konumda bulunması sebebiyle sürekli olarak Rüstem Bey'in hakaretleriyle karşı karşıya kalmaktadır. Filmde, Gülnaz'ın Server'le olan aşkıdan ilk haberdar olan kişi Senem olup, bu durum onun Gülnaz'ın Meşedi İbad'la zoraki evliliğine karşı çıkmasına ve açıkça itiraz etmesine neden olmaktadır. Rüstem Bey'in kızıyla olan konuşmalarına cesurca müdahale eden Senem, karakterinin derinliği ve toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyan tavırlarıyla dikkat çekmektedir.

*O Olmasın, Bu Olsun* filminde yan karakterler olarak Hasenqulu Bey, Rza Bey, Hasen Bey ve Rüstem Bey'in diğer arkadaşları, dönemin ikiyüzlü, kendi menfaatleri için çalışan ve para için her türlü davranışı sergileyebilen bireyler olarak tasvir edilmektedirler. Bu karakterler, filmin hikâyesinde çoğunlukla komik ve eğlenceli diyalogların merkezinde yer alarak, toplumsal eleştirinin bir aracı olarak işlev görmektedirler.

Bu yan karakterler, filmdeki esas olay örgüsüne paralel olarak, dönemin toplumsal yapısını ve bireylerin davranış kalıplarını eleştirel bir yaklaşımla sunmaktadırlar. Para ve güç hırsıyla hareket eden bu karakterler, toplumda yaygın olan menfaatçilik ve ikiyüzlülük gibi olguları temsil etmektedirler. Filmdeki bu figürler, ahlaki ve etik değerlerden yoksun, sadece kendi çıkarlarını düşünen ve bu uğurda her türlü tavizi verebilen kişilikler olarak ön plana çıkarılmaktadırlar.

#### **3.8.4. Üzeyir Hacıbeyli: Yaşamı ve Eserleri**

Üzeyir Hacıbeyli, Azerbaycan müzik ve kültür tarihinde silinmez izler bırakmış, derin bir entelektüel mirasa sahip bir sanatçı olarak tanınmıştır. 1885 yılında, Ağcabadi'nin esrarengiz manzaraları arasında dünyaya gelmiş olan Hacıbeyli, kültürel

bir zenginlik içinde yetişmiştir. Babası Abdülhüseyn Hacıbeyli, Şuşa'nın entelektüel elitleri arasında saygın bir konumda bulunmuş ve bu durum, genç Üzeyir'in sanatsal ve akademik gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Babasının 1901 yılında vefat etmesi sonrasında, Üzeyir üzerine düşen aile sorumluluğu, onun sanatsal disiplinini ve yaratıcı vizyonunu şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır.

Hacıbeyli'nin sanatsal yolculuğu, Şuşa'daki Nikolayevski Rus-Tatar Okulu'nda başlamıştır. Buradaki çoğulcu eğitim anlayışı, onun zihinsel sınırlarını genişletmiş ve doğaya olan düşkünlüğü ile el becerileri, sanatsal yeteneklerinin yanı sıra zanaatkârlık ruhunu da pekiştirmiştir. Halk edebiyatı ve folklorik öğelerle yoğun bir şekilde haşır neşir olması, sanatsal kimliğinin oluşumunda belirleyici bir etken olmuştur.

1899 yılında okuldan mezun olduktan sonra Hacıbeyli, pedagojik becerilerini geliştirmek ve kültürel bakış açısını derinleştirmek amacıyla Transkafkasya Öğretmen Okulu'na devam etme kararı almıştır. Burada geçirdiği yıllar, onun estetik zevklerinin ve entelektüel bakışının şekillenmesinde dönüm noktası olmuştur. Edebiyat ve müziğe olan tutkusu bu dönemde daha da yoğunlaşmış, kendi kültürel mirasına yönelik anlayışı güçlenmiştir. Bu eğitim sürecinde topladığı hikâyeler ve derlediği kitapçıklar, onun yazarlık yeteneğinin ilk işaretleri olarak kabul edilmiş ve daha sonraki yıllarda üreteceği opera ve müzikal eserler için temel oluşturmuştur (Abasov, 2005, s. 6-7).

Üzeyir Hacıbeyli'nin eğitim ve kültürel katkıları, 1904 yılında Gori Öğretmenler Okulu'ndan mezuniyetini tamamlamasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Cebrayıl ilçesine bağlı Hadrud köyünde öğretmenlik yapmaya başlamış olan Hacıbeyli, eğitim faaliyetlerinin yanı sıra aktif bir şekilde basın ve yayıncılık alanlarında da yer almıştır. "Kaspi" gazetesinde "U" imzasıyla yazılar yayımlamış olan Hacıbeyli, bu yazılarında sosyal, kültürel ve politik meseleleri ele alarak düşünsel derinliğini ve toplumsal meselelere duyarlılığını sergilemiştir. 1905 yılında Hadrud'dan Bakü'ye dönüş yapan Hacıbeyli, "Hayat" gazetesindeki yazılarına devam etmiş ve ardından 1906 yılında "İrşad" gazetesinde sekreter olarak görev almıştır.

Hacıbeyli'nin gazetecilik kariyeri, Azerbaycan medya dünyasında dikkate değer bir etki yaratmıştır. "Molla Nasreddin", "Hayat", "İrşad", "Taraki", "Hakikat", "İkbal", "Yeni İkbal", "Kaspi", "Tercüman" gibi çeşitli gazete ve dergilere katkıda bulunarak geniş bir okur kitlesine ulaşmış ve fikirlerini yaymıştır. Özellikle "İrşad", "Taraki" ve "Hakikat" gazetelerindeki çalışmalarıyla tanınmış, bu platformlarda toplumsal meselelere değinmiş ve halkın bilinçlenmesine öncülük etmiştir (Abasov, 2005, s. 7).

Hacıbeyli'nin eğitim ve öğretim alanındaki katkıları, gazetecilik faaliyetleriyle bütünleşik bir şekilde gelişmiştir. 1907 yılında derlenmiş olan "Rusça-Türkçe ve Türkçe-Rusça" sözlüğü, Hacıbeyli'nin dilsel ve kültürel engelleri aşma amacını ve eğitimdeki yenilikçi yaklaşımlarını vurgulamıştır. Bu sözlük, bölgedeki eğitimciler ve öğrenciler için değerli bir kaynak haline gelmiş, dil öğreniminde önemli bir boşluğu doldurmuştur. Ayrıca, Bakü'de düzenlenen Müslüman öğretmenler kongresinde A. Shaig ve F. Agayev ile birlikte temsilci ve sekreter olarak görev alması, Hacıbeyli'nin eğitim alanındaki liderlik rolünü pekiştirmiştir. Bu kongre, eğitimdeki reformcu düşüncelerinin daha geniş bir çevreye yayılmasına fırsat sunmuş ve mesleki ağının genişletilmesine olanak tanımıştır.

1908 yılında ise Hacıbeyli, toplumun ihtiyaçlarına uygun olarak ilkokulların I-II. bölümleri için bir matematik ders kitabı hazırlamış ve yayımlamıştır. Bu kitap, onun pedagojik hizmetlerine ve eğitim materyalleri geliştirme konusundaki uzmanlığına dair somut bir örnek teşkil etmiştir. Eğitimde kalitenin artırılması ve öğrenim materyallerinin yerelleştirilmesi yönündeki çabaları, Hacıbeyli'nin eğitim alanındaki vizyonunu ve toplumsal katkısını net bir şekilde ortaya koymuştur. Bu çalışmalar, Azerbaycan'da eğitim reformlarına yönelik genel bir çerçeve sunmuş ve sonraki nesiller için önemli bir miras bırakmıştır (Abasov, 2005, s. 8-9).

1908 yılı, aynı zamanda Azerbaycan müzik tarihi açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir; zira Üzeyir Hacıbeyli bu yıl, Doğu'nun ilk operası olarak değerlendirilen *Leyla ile Mecnun* eserini tamamlamış ve Bakü'deki Hacı Zeynalabdin Tağıyev Tiyatrosu'nda sahneye koymuştur. Bu opera, Muhammed Fuzuli'nin aynı adlı eserinden esinlenerek oluşturulan motifler üzerine kurulu bir aşk hikâyesini, toplumsal ve kültürel bağlamda işlemiş ve bu yönüyle sanatseverlere sunmuştur. Hacıbeyli, bu eseri ile Azerbaycan muğam ve tesnif geleneğini opera sanatıyla bütünleştirerek, halk müziğinin dramatik potansiyelini ve ifade gücünü vurgulamıştır.

*Leyla ile Mecnun* operası, Azerbaycan müzik kültürüne modern bir yorum katmakla kalmamış, geleneksel müziğin sanatsal ifadesini genişletmiş ve ulusal müzik kimliğinin şekillenmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Opera, bölgesel müzik formlarını batılı opera teknikleriyle ustaca harmanlayarak ortaya çıkan bir yenilik olarak görülmüştür. Bu eser, hem müzikal yapı hem de tematik derinlik açısından, Azerbaycan'ın ve geniş anlamda Doğu'nun sanatsal evriminde yeni bir sayfa açmıştır.

Üzeyir Hacıbeyli'nin *Leyla ile Mecnun* operası, Azerbaycan sanatında Batı ve Doğu estetik anlayışlarının özgün bir sentezini temsil ederken, eserin sahnelenmesi Azerbaycan'da opera sanatının kurumsallaşmasına önyak olmuş ve bu türün diğer

sanatçılar tarafından da benimsenip geliştirilmesine zemin hazırlamıştır. Hacıbeyli'nin bu başarısı, ulusal sanatın modernleşme sürecine önemli bir katkı sağlamış ve onu Azerbaycan'ın müzikal yenilikçileri arasında ölümsüzleştirmiştir (Memmedli, 1985, s. 47).

Bu başyapıt, 1909 ile 1915 yılları arasında Hacıbeyli tarafından bestelenen diğer operalar için bir temel taşı olmuştur. Besteci, halk destanları ve efsanelerden alınan ilhamla *Şeyh Senan*, *Şah Abbas ve Hurşud Banu*, *Aslı ve Kerem*, *Harun ve Leyla* ve Firdevsi'nin Şahname eserinden esinlenerek *Rüstem ve Zöhrab* operalarını yaratmıştır. Bu eserler, Azerbaycan'ın zengin muğam geleneği ve âşık sanatını, operanın müzikal yapısında temel unsurlar olarak ön plana çıkarmıştır.

Hacıbeyli'nin operaları, Azerbaycan müzik kültürünün ulusal özelliklerini korurken, yerel müzik formlarını klasik Batı müziği formasyonları ile ustalıkla bütünleştirmiştir. Her opera, bölgesel hikâyeleri ve karakterleri merkeze alarak Azerbaycan'ın kültürel ve tarihsel derinliğini sanatsal bir dille ifade etmiştir. Hacıbeyli, bu eserlerde muğamları ve âşık geleneğini modern orkestrasyon teknikleriyle harmanlayarak hem melodik zenginlik sağlamış hem de dramatik ifadeyi güçlendirmiştir (Seferova, 2012, s. 20).

Üzeyir Hacıbeyli'nin opera geleneğinin diğer başyapıtlarından biri olarak kabul edilen *Köroğlu* operası ise, 30 Nisan 1937 tarihinde Bakü'deki Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu'nda sahnelenmiş olan bu eser, geniş izleyici kitleleri tarafından büyük beğeni toplamıştır. Hacıbeyli, bu operada halk danslarının melodilerini, şarkılarını, tasnif ve muğamlarını derinlemesine işleyerek dramatik bir biçimde sunmuş ve *Köroğlu*, Azerbaycan halk müziğinin zenginliğini ve çeşitliliğini operatik formda sunarak ulusal müzik kültürünün evrenselliğe açılan bir penceresi haline gelmiştir.

Hacıbeyli'nin *Köroğlu* operasını yaratma sürecinde benimsediği "biraz serbest biçimde" yazma yaklaşımı, esere özgün bir kimlik kazandırmış ve opera eserinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Besteci, muğam sistemini temel alarak yarattığı müzik metniyle, Azerbaycan'ın müzikal geleneğini modern bir sanat formuyla buluşturmuş ve bu sentez, eserin sanatsal derinliğini ve geniş çapta kabulünü artırmıştır.

*Köroğlu* operası, Hacıbeyli'nin ulusal ve kültürel kimliğe duyduğu bağlılığın bir ifadesi olarak, milli ve beşeri değerlerle yüklü bir eser olmuş ve 1941 yılında Hacıbeyli'ye Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği'nin Devlet Ödülü'nü kazandırmıştır. Bu ödül, eserin sadece müzikal başarısını değil, aynı zamanda

Azerbaycan kültürel mirasını koruma ve geliştirme çabalarındaki rolünü de teyit etmiştir. *Köroğlu*, Azerbaycan opera sanatının uluslararası alanda tanınmasına önemli bir katkıda bulunmuş ve Hacıbeyli'nin dünya çapında bir besteci olarak ününü pekiştirmiştir (Şuşinski, 2015, s. 187).

Üzeyir Hacıbeyli, Azerbaycan'da müzikal komedi türünün öncüsü olarak da bu alanda önemli bir miras bırakmıştır. Onun *Karı ve koca (Er ve Arvad, 1909)*, *O Olmasın, Bu Olsun (1910)* ve *Arşın Mal Alan (1913)* gibi eserleri, Azerbaycan'ın sosyal dokusunu, örf ve adetlerini büyük bir incelikle ele almıştır. Bu komediler, toplumda esen değişim rüzgarlarına mizahi bir dille yanıt vermiş ve geleneksel yaşam tarzını ve toplumsal normları sorgulama fırsatı sunmuştur. Hacıbeyli'nin eserleri, hem halkın günlük yaşantısından kesitler sunmuş hem de dönemin sosyal dinamiklerini eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmiştir.

Hacıbeyli'nin dramaturjik yeteneği, özellikle karmaşık olay örgüsünü ustalıkla kurgulayabilmesi ve izleyiciyi sonuna kadar merak içinde tutmasıyla kendini göstermiştir. İlk perdeden itibaren başlayan olaylar, kademeli olarak dolambaçlı ve karmaşık bir hal almıştır. Ancak, Hacıbeyli komedilerinin en belirgin özelliklerinden biri, ne kadar karmaşık olursa olsun, her eserin mutlu bir sonla tamamlanmış olmasıdır. Bu, onun eserlerine olan ilgiyi artıran ve seyirciyi memnun eden bir yön olarak ön plana çıkmıştır.

Bu komediler, Azerbaycan'ın sosyal ve kültürel yapısını yansıtan aynalar gibi işlev görmüştür. Karakterler arasındaki diyaloglar ve çatışmalar, dönemin sosyal normları ve toplumsal beklentiler üzerine derinlemesine bir bakış sunmuştur. Hacıbeyli, toplumun değişen değerlerini ve bireyin bu değerler içindeki yerini esprili bir dille ele alırken, aynı zamanda dönemin toplumsal meselelerine ışık tutmuştur. Müzikal komediler, onun bu eleştirilerini melodik bir yapıda sunarak, eserlerin hem eğlendirici hem de düşündürücü olmasını sağlamıştır (Sultanlı, 1964, s. 278).

Üzeyir Hacıbeyli, aynı zamanda kardeşi besteci Zülfikar Hacıbeyli ve gazeteci Ceyhun Hacıbeyli ile birlikte Hacıbeyli Kardeşler Müzik Cemiyeti'ni (1915) kurarak bölgesel müzik sahnesine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu cemiyet, Azerbaycan'ın yanı sıra Kafkasya, Orta Asya ve İran'ın müzik hayatını zenginleştirmeyi hedeflemiş ve bu bölgelerde müzikal anlamda bir köprü işlevi görmüştür.

Hacıbeyli Kardeşler Müzik Cemiyeti, bölge müziklerinin korunması, geliştirilmesi ve uluslararası alanda tanıtılması konusunda stratejik bir rol oynamıştır. Cemiyet, yerel müzisyenlerin ve bestecilerin eserlerini desteklemek, yeni yetenekleri keşfetmek ve müzik eğitimini teşvik etmek gibi çeşitli faaliyetlerde bulunmuştur.

Ayrıca, bölgedeki müzikal çeşitliliği ve zenginliği arşivlemek ve bu eserleri bilimsel bir metodoloji ile sistematize etmek de cemiyetin önemli hedefleri arasında yer almıştır.

Üzeyir Hacıbeyli'nin liderliğindeki bu kurum, müzikal mirası koruma ve çağdaştırma çabalarıyla da dikkat çekmiştir. Cemiyet, geleneksel müzik biçimlerini modern müzik eğitimi ve icra pratikleri ile entegre etmeye çalışarak, bu alanda bir dönüşüm yaratmayı amaçlamıştır. Bu süreç, bölgenin müzikal kimliğinin daha geniş bir dinleyici kitlesi tarafından tanınmasına ve takdir edilmesine olanak tanımıştır.

1920 Bolşevik Devrimi sonrasında Azerbaycan'da önemli bir kültürel dönüşümün öncülerinden biri olan Üzeyir Hacıbeyli, Maarif Komiserliği yanındaki İnce Sanat İşleri İdaresi'nin müzik bölümünü yönetmeye başlamış ve 1921 yılında Azerbaycan Devlet Türk Müzik Mektebini kurarak bölgedeki müzik eğitimine katkıda bulunmuştur. Kurduğu bu kurum, bölgedeki müzikal gelişmelerin merkezi haline gelmiş ve birçok yetenekli müzisyenin yetişmesine zemin hazırlamıştır. Hacıbeyli, 1928-1929 ve 1938-1948 yılları arasında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nın rektörlüğünü üstlenmiş ve 1940 yılında profesör unvanını almıştır. Bu görevleri sırasında, Azerbaycan'ın müzik eğitimini ve kurumsal altyapısını güçlendirmiştir.

1945 yılında Azerbaycan Akademisi'ne akademik üye olarak seçilen Hacıbeyli, 1958 yılında SSCB Halk Artisti unvanını almıştır. Ayrıca, müzik teorisi alanında yoğun çalışmalar yaparak, *Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları* isimli kapsamlı bir çalışmayı yayınlamıştır. 1945 yılında tamamladığı bu eser, Hacıbeyli'nin halk müziği üzerine kuramsal çalışmalarının zirvesini temsil etmiş ve bu alandaki ilk bilimsel eser olarak kabul edilmiştir. Bu monografi, Hacıbeyli'nin halk müziği öğelerini sistemli bir şekilde analiz ettiği, müzikal yapılar ve formlar üzerinde yoğun kuramsal incelemeler yaptığı bir çalışma olmuştur.

Besteci, bu eserde Azerbaycan halk müziğinin temel prensiplerini, özelliklerini ve bu müziğin toplumsal ve kültürel bağlamdaki işlevlerini detaylı bir şekilde ortaya koymuştur. Hacıbeyli'nin bu çalışmaları, müzikoloji alanında önemli bir boşluğu doldurmuş, Azerbaycan halk müziğinin ulusal ve uluslararası alanda daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. Müzik araştırmalarında karşılaştığı zorluklara rağmen, kendi kişisel gözlemlerine ve titiz araştırmalarına dayanarak Azerbaycan halk müziğinin örneklerini ve yapılarını bilimsel bir disiplin içinde ele almıştır. Bu süreç, onun halk müziğini modern müzik eğitimi ve pratiklerine entegre etme çabalarını da içermiştir (Emirov, 1976, s. 37-38; Zöhrabov, 1991, s. 47).

Üzeyir Hacıbeyli'nin 23 Kasım 1948 tarihinde vefatı, Azerbaycan kültür ve sanat tarihinde derin bir yara olarak değerlendirilmiştir. Bakü'de düzenlenen geniş katılımlı cenaze töreni, Hacıbeyli'nin toplum üzerindeki derin etkisini ve sevilen bir figür olarak ne kadar büyük bir saygınlık kazanmış olduğunu gözler önüne sermiştir. Onun onur mezarlığı olan "Fehri Hiyaban"da defnedilmiş olması, milli kültüre yaptığı katkıların ve toplum içindeki saygınlığının bir simgesi olarak kabul edilmiştir.

XX. yüzyıl Azerbaycan kültürünün şekillenmesinde merkezi bir rol üstlenmiş olan Üzeyir Hacıbeyli, yalnızca başarılı bir besteci olarak değil, aynı zamanda etkili bir gazeteci ve yazar olarak da tanınmıştır. Müzik ve yazıları aracılığıyla Azeri Türkü'nün günlük yaşamını, sosyal ve ekonomik sorunlarını ele almış, bu çalışmalarıyla toplumun dönüşümünde önemli bir rol üstlenmiştir. Onun makaleleri ve fıkraları, özellikle zor zamanlarda halka manevi destek sağlamış ve toplumsal bilincin artırılmasına katkıda bulunmuştur.

Hacıbeyli'nin müzikli komedileri, Azerbaycan toplumunun sosyal yapısını ve geleneklerini yansıtan eserler olarak öne çıkmıştır. Bu eserler, sadece eğlendirici öğeler içermekle kalmamış, aynı zamanda dönemin toplumsal meselelerine ışık tutarak eleştirel bir perspektif sunmuştur. Müzik ve tiyatro aracılığıyla halkın sorunlarına dikkat çeken Hacıbeyli, bu eserlerle toplumsal değişim için bir platform oluşturmuştur (Gerçek, 1998, s. 4-5).

### **3.8.5. Yönetmen: Hüseyin Seyidzade**

Hüseyin Seyidzade, Azerbaycan sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak tanınmakta olup kariyeri boyunca komedi ve dram gibi çeşitli türlerde eserler üretmiştir. 1910 yılında Erivan'ın Gamarlı köyünde doğan Seyidzade, sinemaya duyduğu ilgi ile genç yaşta dikkat çekmiştir. Ailesi, 1918 yılında Ermeni Taşnak baskısından kaçarak önce Tiflis'e, ardından Bakü'ye göç etmiş; bu zorunlu göç, Seyidzade'nin yaşamında ve kariyerinde önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir.

Hüseyin Seyidzade'nin sanat yolculuğu, 1928 yılında Bakü İşçi Tiyatrosu'nda başlamış ve burada edindiği sahne tecrübeleri, onun sinema dünyasına geçişine zemin hazırlamıştır. Seyidzade'nin sinema sektörüne ilk adımlarını attığı önemli bir dönem, 1930 yılında Azerbaycan Film Stüdyosu'nda çalışmaya başlamasıyla işaretlenmiştir. Bu dönemde, petrol endüstrisinde çalışan işçilerin hayatını ve zorluklarını anlatan *İlk Komsomol Buruşu* filminde yer alması, Seyidzade'nin oyunculuk kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur. Bu film, Azerbaycan sinemasında petrol konusu üzerine yapılan ilk eser olarak kabul edilmekte olup, Seyidzade'nin sinemaya olan ilgisini ve

bu alandaki potansiyelini ortaya koymuştur. 1932 yılında İgor Savchenko'nun yönettiği *Elsiz İnsanlar* filminde rol alarak gençlerin iş hayatına adaptasyonunu vurgulayan bu dört bölümlük yapımda, emeğin ve gençlerin toplumdaki yerinin önemine dikkat çekilmiştir. Bu film, Seyidzade'nin sosyal konulara duyarlılığını ve bu tür temaları sanatsal bir çerçevede işleme yeteneğini göstermiştir.

1931 yılında, Seyidzade Moskova Devlet Sinema Enstitüsü'nde sinema eğitimi almış ve bu süreçte Lev Kuleşov ve Sergey Eisenstein gibi dönemin önde gelen sinemacılarından dersler alarak yönetmenlik ve sinema teknikleri konusunda derinlemesine bilgi sahibi olmuştur. Bu eğitim, Seyidzade'nin yönetmenlik vizyonunu şekillendirmede ve sinematografik anlatım becerilerini geliştirmede kritik bir rol oynamıştır. Ayrıca, bu eğitim ona, sinemanın sadece eğlence aracı olmadığı, aynı zamanda toplumsal ve kültürel meseleleri tartışma platformu olarak kullanabileceği güçlü bir medya olduğu anlayışını kazandırmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında yönetmen Niyazi Badalov ile *Ayna* filminin çekimlerine başlamış olan Seyidzade, bu projeden yola çıkarak *Hediye* adlı yeni bir film yaratmıştır. 1943 yılında gösterime giren ve başrolde Leyla Badirbeyli'nin yer aldığı *Hediye* filmi, Seyidzade'nin yönetmenlik becerilerini ve sinemaya olan derin bağlılığını gözler önüne sermiştir. Bu film, onun sanatsal yeteneklerinin yanı sıra, Azerbaycan sinemasının gelişiminde oynadığı rolü de pekiştirmiştir.

1945 yılında *Ebedi Odlar Ülkesi* ve 1953 yılında Yan Frid ile ortaklaşa yönettiği *Aziz Halkımıza* belgesel filmleri üzerinden Hüseyin Seyidzade, sanatını daha geniş bir perspektifte sunarak, Azerbaycan'ın kültürel ve tarihsel mirasını uluslararası alanda tanıtmıştır. Seyidzade'nin bu eserleri, yönetmenin sanatsal vizyonunun ve Azerbaycan sinemasına olan katkılarının çarpıcı örnekleri olarak değerlendirilmekte ve zamanla sinema literatüründe önemli bir yer edinmiştir.

Bu belgesel filmler, Seyidzade'nin kapsamlı bir araştırma ve derinlemesine bir anlayış gerektiren projeleri olarak öne çıkmıştır. *Ebedi Odlar Ülkesi*, Azerbaycan'ın zengin tarihi ve kültürel manzaralarını, ülkenin doğal güzelliklerini ve tarihi önemini vurgulayan bir yapıt olarak, izleyicilere Azerbaycan'ın tarih boyunca nasıl bir kültürler beşieği olduğunu göstermiştir. Diğer yandan, *Aziz Halkımıza*, Azerbaycan halkının II. Dünya Savaşı sırasındaki direnişini ve fedakarlıklarını anlatarak, ulusal birlik ve direniş ruhunu yansıtan bir belgesel olmuştur (Kazımzade, 2002, s. 50).

Hüseyin Seyidzade'nin yönetmenlik kariyeri, önemli başarılar ve zorluklarla dolu bir yolculuğu kapsamıştır. Özellikle 1956 yılında vizyona giren *O Olmasın, Bu Olsun* adlı filmi, Seyidzade'nin yaratıcılığının doruk noktalarından birini temsil

etmiştir. Bu eser, Azerbaycan sinemasını dünya çapında tanıtan bir fenomen haline gelmiş ve kısa sürede 35-40 ülkede gösterilerek uluslararası arenada büyük ilgi toplamıştır. Bu başarı, Seyidzade'nin yönetmen olarak uluslararası alanda tanınmasını sağlamış ve Azerbaycan sinemasının global bir izleyici kitlesine ulaşmasına önayak olmuştur.

Seyidzade, bu filmde orijinal metnin ana çatısını koruyarak Üzeyir Hacıbeyli'nin eserine sadık kalmış; ancak kadın karakterlerin sahneye yerleştirilmesinde, diyalog akışlarında ve mizansenlerde kendi yorumunu da hissettirmiştir. Özellikle Gülnaz karakterinin bireysel direnişi, toplumun ataerkil düzeni içindeki kısıtlamalara rağmen var olma çabası, Seyidzade'nin kadın figürleri yalnızca edilgen rollerle sınırlandırmadığını göstermektedir. Bu noktada, yönetmenin mizahi dil içinde kadının ikincil konumunu ironik biçimde ele alması, dönemin geleneksel aile yapısını eleştirel bir gözle yansıtmasına imkan tanımıştır. Böylece filmdeki kadın karakterler, yalnızca birer figüran değil, dönemin toplumsal dönüşümünü sembolize eden önemli aktörler olarak öne çıkmıştır.

Filmin orijinal metnine sadık kalınması, Seyidzade'nin Üzeyir Hacıbeyli'nin metnini ve onun getirdiği kültürel mirası koruma konusundaki hassasiyetini de yansıtmaktadır. Yönetmenin senaryo üzerinde köklü değişikliklere gitmemesi, eserin klasikleşmiş yapısını ve eleştirel gücünü koruma amacını taşır. Ancak bu, yönetmenin filme katkısız kaldığı anlamına gelmez. Seyidzade, mizansen düzenlemeleri, karakterlerin sahne hareketleri, dekor seçimleri ve dramatik gerilimi yükselten planlarla metne kendi imzasını eklemiştir. Özellikle karakterler arasındaki toplumsal sınıf farklarını görsel simgelerle vurgulaması ve tiyatral üslubu sinema diline başarılı şekilde aktarması, onun yönetmenlik yetkinliğinin önemli örnekleri arasında yer almaktadır.

*O Olmasın, Bu Olsun* filminin yapılmasında Hüseyin Seyidzade'yi motive eden temel unsurlar arasında, Üzeyir Hacıbeyov'un bu eserinin Azerbaycan kültür tarihinde sahip olduğu güçlü yer ve toplumsal hiciv potansiyeli yer alır. Sovyet dönemi koşullarında, geleneksel yapıları ve gerici toplumsal alışkanlıkları mizahi yolla eleştiren bu eser, Seyidzade için sanatsal bir ifade özgürlüğü alanı sunmuştur. Yönetmenin bu filmi seçmesindeki bir diğer etken, geniş halk kitlelerine ulaşabilme potansiyeli ve dönemin sinema politikaları içinde kültürel mirasın modernize edilerek aktarılmasına yönelik genel eğilimdir. Böylece Seyidzade, *O Olmasın, Bu Olsun* aracılığıyla, hem ulusal tiyatro geleneğine sahip çıkmış hem de sinema diliyle yeni kuşaklara ulaştırarak bu mirası yaşatmayı başarmıştır.

Sovyet döneminde uygulanan sıkı sansür mekanizmasına rağmen *O Olmasın, Bu Olsun* gibi bir eserin çekimine izin verilmiş olması, eserin içeriğinin dönemin ideolojik doğrultusuyla kısmen örtüşmesinden kaynaklanmaktadır. Filmdeki hiciv, gerici adetleri, feodal kalıntıları ve sınıfsal adaletsizlikleri eleştirdiği için, Sovyet otoriteleri tarafından halkı eski düzenin çürümüşlüğüne karşı bilinçlendiren bir araç olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, filmdeki toplumsal eleştirinin, Çarlık Rusyası döneminin kalıntılarına da gönderme yapması, Sovyet anlatısının “eskiyle mücadele” tezine uygun düşmüş ve sansür mekanizmasını aşmasını kolaylaştırmıştır.

1960 yılında vizyona giren *Köroğlu*, Hüseyin Seyidzade'nin filmografisindeki diğer önemli bir yapıt olarak kabul edilmiştir. Efrasiyab Memmedov ve Leyla Bedirbeyli'nin başrollerini üstlendiği bu film, Azerbaycan'ın efsanevi kahramanı Köroğlu'nun destansı hikayesini anlatmaktadır. Film, kahramanın adaletsizliğe başkaldırışını ve halkın özgürlük mücadelesini simgeleyen güçlü bir naratif ile, ulusal kimliği ve bağımsızlık temasını işlemiştir. Seyidzade'nin yönetimindeki bu eser, halk kahramanlarını ve milli tarihini sinematik bir dille ifade etme konusunda önemli bir başarı olarak değerlendirilmiştir.

*Yenilmez Tabur (Yenilmez Batalyon)* gibi filmlerle Seyidzade, tarihi ve dramatik öğeleri birleştirerek sinemada derinlemesine bir anlatı yaratmıştır. *Yenilmez Batalyon*, 1965 yılında Gılman Musayev'in "Kalede İsyan" romanından uyarlanmış olup, bu filmdeki karakterler ve olay örgüsü, bireyin ve toplumun zorluklar karşısındaki direncini ve kahramanlığını vurgulamıştır. Seyidzade'nin bu eserleri, onun yönetmenlik yeteneğinin yanı sıra, tarihsel olayları ve toplumsal meseleleri ele alış biçimiyle de dikkat çekmiştir.

Bu filmler, Seyidzade'nin Azerbaycan sinemasında nasıl bir etki yarattığını göstermiştir. *Köroğlu*, özellikle Azerbaycan'ın ulusal kimliğini ve bağımsızlık arayışını temsil eden bir kahramanın hikayesi olarak, Seyidzade'nin milli meselelere olan duyarlılığını ve bu temaları işleme şeklini yansıtmıştır. Öte yandan, *Yenilmez Batalyon* gibi eserler, daha geniş bir sosyo-politik çerçevede bireyin toplum içindeki rolünü ve tarihin akışı içerisindeki yerini sorgulayan yapıtlar olarak, Seyidzade'nin sanatsal derinliğini ve toplumsal meselelere olan hassasiyetini ortaya koymuştur.

Ancak bu başarıları ile birlikte Seyidzade, kariyerinde önemli engellerle karşılaşmıştır. 1960'lar ve 70'ler boyunca gerçekleştirmeyi umduğu *Var Olun Kızlar* ve *Derviş Paris'i Patlatıyor* gibi projeler, çeşitli nedenlerle başarıya ulaşamamıştır. Bu dönem, yönetmenin kariyerinde büyük hayal kırıklıkları ve zorluklarla dolu olmuştur. 1969 yılında İsmayıl Şikhli'nin "Deli Kür" romanından uyarladığı film, sansürle

mücadele eden bir başka projeye dönüşmüştür. Film, 1970 yılında Moskova'da gösterime girdiğinde, bazı sahnelerin sansürlenmemiş olması büyük tartışmalara yol açmış, ancak yönetmenin çabalarına rağmen bu sahneler sonradan filmde çıkarılmıştır.

Hüseyin Seyidzadeh'in yönetmenlik kariyeri, sanatsal bağımsızlığını ve milli kimliğini koruma konusunda gösterdiği kararlılıkla dolu olmuştur. Özellikle *Katır Memmed* projesi, Seyidzadeh'in bu mücadelelerden birini temsil etmiştir. Seyidzadeh, projenin özgünlüğünü ve milli değerlerini koruma adına, senaryonun Rus yazarlar tarafından yazılmasına şiddetle karşı çıkmıştır. Bu durum, yönetmenin eserlerindeki milli ruhu ve kültürel özerkliği savunma konusundaki kararlılığını göstermiştir.

Moskova'daki toplantılarda senaryonun içeriği üzerine yapılan tartışmalar, Seyidzadeh'in kültürel temsil konusunda ne denli hassas olduğunu ortaya koymuştur. Ancak bu süreçte yaşanan olaylar, yönetmenin senaryo üzerinde gerçekleştirdiği değişikliklerin devlet tarafından plan ihlali olarak değerlendirilmesine yol açmış ve sonuç olarak *Katır Memmed* filminin yönetmenlik görevi Seyidzadeh'den alınmıştır. Bu olay, Seyidzadeh'in kariyerinde önemli bir dönemeç olmuş ve sanatsal ifade özgürlüğü ile devlet müdahalesi arasındaki çatışmayı gözler önüne sermiştir.

1978 yılında Hüseyin Seyidzadeh tarafından yönetilen *Kayınana* adlı komedi filmi, yönetmenin kariyerindeki son eserlerden biri olarak öne çıkmıştır. Film, Aşkabat'ta düzenlenen XII Tüm Birlik Film Festivali'nde gösterilmiş ve performanslarıyla N. Zeynalova ile besteci T. Guliyev ödüle layık görülmüştür. Bu film, Seyidzadeh'in sinema dilindeki ustalığını ve halka yönelik temalarla seyirciler üzerinde bıraktığı etkiyi bir kez daha kanıtlamıştır. Yönetmenin hayatının son dönemlerinde üzerinde çalıştığı *Natevan* filmi ise, Seyidzadeh'in vefatı sebebiyle tamamlanamamıştır. Bu durum, yönetmenin sanatına ve projelerine olan tutkusunu, hayatının son anlarına kadar sürdüren çalışma azmini göstermiştir (Faracov, 2016).

Hüseyin Seyidzadeh, 2 Haziran 1979'da vefat etmiş olup, onun mirası, Azerbaycan sinemasının zenginleştirilmesi ve uluslararası alanda tanıtılmasında önemli bir rol oynamıştır. Seyidzadeh'in eserleri, Azerbaycan kültürel ve sanatsal tarihinde önemli bir yer tutmuş ve onun sanatçı kimliği, eserlerinin kalıcılığı ile pekiştirilmiştir. Bu miras, Azerbaycan sinemasının evriminde ve uluslararası arenada tanıtılmasında Seyidzadeh'in öncü bir figür olduğunu kanıtlamıştır. Onun filmografisi, geniş bir tematik yelpazede, kültürel ve toplumsal meseleleri ele alan yapıtları içermiş olup, bu eserler zaman içinde sinema literatüründe daima değerli bir kaynak olarak kalmıştır. Seyidzadeh'in sinemadaki ustalığı ve topluma yönelik duyarlı bakış açısı,

gelecek nesiller için de ilham verici bir miras olarak değerlendirilmekte ve onun eserleri, sanatın ve kültürün çeşitli yönlerini keşfetmek isteyenler için önemli bir referans noktası oluşturmaktadır (Faracov, 2016)

### **3.9. Eleştirel Söylem Analizine İlişkin Bulgular**

Bu araştırmada incelenen sahneler, filmin toplumsal cinsiyet rolleri, kadın hakları ve ataerkil düzen eleştirisi açısından en belirgin mesajları yansıtmaları temelinde özenle seçilmiştir. Bu seçimde, sahnelerin karakterler arası etkileşimleri ve olay örgüsünü, Azerbaycan toplumunun sosyo-kültürel yapısını, kadınların konumunu ve bu konunun değiştirilmesine yönelik mücadeleyi en net biçimde ortaya koyması esas alınmıştır. Dolayısıyla, söz konusu sahneler, hem tematik hem de dramatik açıdan, filmin iletmeye çalıştığı sosyal mesajları en net biçimde iletmektedir.

## SAHNE 1



1910 yılında Bakü'nün kent manzarası, kadınların seslendirdiği müziklerle dolup taşar. Meydanda, su sarnıcı etrafında toplanmış çarşafli kadınlar, yüzleri açık bir şekilde sırayla su doldururken, şehrin sosyal yapısına dair derin bir tablo çizer (1). Bu dönemde, tüm Doğu'da olduğu gibi, Bakü'de de kadınların hukuki hakları oldukça sınırlıdır. Şeriat kanunlarının ağırlığı ve aile bireyleri tarafından uygulanan baskı, kadınların hayat ve mutluluk yollarını kapatmış, onları topluma sadece siyah çarşafların dar pencerelerinden gizli bakışlarla bakar hale getirmiştir. Bu koşullar altında, kadınlar sürekli olarak bir umut arayışı içindedirler.

Gülnaz'ın hikayesi ise bu sosyal çerçevenin bir temsilidir. Çocukluğundan itibaren annesiz büyüyen Gülnaz'a, bakıcı Senem annelik yapmıştır. Babası Rüstem Bey ise iflas etmiş ve çaresizlik içinde çıkış yolları aramaktadır (2). Ne yazık ki, kumar gibi umutsuz girişimlerde bile şansı yaver gitmemektedir. Durumun vahameti, aile bireylerinin yaşam koşulları üzerindeki baskıyı artırırken, Rüstem Bey'in son çaresi, acımasız ve gözü dönmüş yaşlı bakkal Meşedi İbad'a başvurmaktır. Meşedi İbad, karşılıksız yardım yapmaktan kaçınmaktadır (4) ve verdiği paraların karşılığında Gülnaz'ı istemektedir. Ancak Gülnaz'ın kalbi başka birisine, Server'e aittir (3).

Film, 1910 yılında Bakü'de kadınların toplumsal durumunu eleştirel bir dil kullanarak tasvir etmektedir. "*Kadının hiçbir hukuku yoktur*" ifadesi, o dönemde kadınların yasal ve sosyal haklarının neredeyse tamamen yok olduğunu vurgulamaktadır. "*Şeriatın ağır kanunları, babaların, eşlerinin ağır zulmü*" gibi ifadeler ise, patriyarkal ve dini yapıların kadınlar üzerindeki baskıcı etkisini açıkça

ortaya koymaktadır. Bu, toplumsal cinsiyet rollerinin bireysel değil, aynı zamanda sistemik faktörler tarafından nasıl şekillendirildiğine dair derin bir perspektif sunmaktadır.

"*Hayat ve saadet yolları onlar için kapanmıştır*" ifadesi, kadınların mutluluk ve özgürlüklerine erişiminin engellendiğini, toplumsal ve ailevi yapılar tarafından kontrol altına alındıklarını dile getirmektedir. "*Ömürleri boyunca onlar siyah çarşafın dar penceresinden insanlara gizli bakışlarla bakar ve bir umut beklerler*" cümlesi, kadınların yaşam boyu süren izolasyonunu ve toplumsal hayata sınırlı erişimlerini göstermektedir. Bu, kadınların yalnızca fiziksel değil, duygusal ve psikolojik olarak da nasıl marjinalize edildiklerini anlatmaktadır.

Gülnaz'ın kişisel hikayesi, bu genel toplumsal çerçevenin somut bir örneği olarak işlenmektedir. Annesiz büyümesi ve babasının iflası gibi olaylar, onun yaşamındaki belirsizlikleri ve savunmasızlıkları artırmaktadır. Babasının iflası, ekonomik sıkıntıların bireysel ve ailevi düzeyde nasıl travmatik sonuçlar doğurabileceğini göstermektedir. Senem'in Gülnaz'a annelik yapması, kadınlar arası dayanışmanın bir örneği olarak sunulmakta, ancak aynı zamanda kadın rollerinin toplumsal beklentiler çerçevesinde nasıl şekillendirildiğini de vurgulamaktadır.

Meşedi İbad karakterinin Gülnaz'ı ekonomik bir pazarlık unsuru olarak görmesi, kadınların objektifize edilmesi ve metalaştırılmasının çarpıcı bir örneğini oluşturmaktadır. Bu durum, kadın bedeninin erkek egemen ekonomik ilişkiler içinde nasıl bir mübadele aracı haline geldiğini gözler önüne sermektedir. Gülnaz'ın Server'e duyduğu aşk, bireysel özgürlük ve duygusal bağımsızlık arayışının bir simgesi olarak işlev görmektedir ve onun kendi kararlarını alma kapasitesini vurgulamaktadır.

Filmde, çeşme başında su dolduran çarşafly kadınların tasviri, kadınların hayatın devamlılığındaki hayati rollerini simgelemektedir. Su, yaşam kaynağı olarak sunulmakta ve hayatın sürdürülebilirliğine katkıda bulunan kadınların toplumsal yaşamdaki yerlerini işaret etmektedir. Ancak, çarşaflyların varlığı, bu devamlılığın ve yaşamın sınırlı ve kontrollü bir çerçevede gerçekleşmekte olduğunu belirtmektedir. Çarşaf, hem fiziksel hem de metaforik bir engel olarak işlev görmektedir; kadınların "*dar penceresinden*" dış dünyaya bakmaları, yaşamlarının ve bakış açılarının ne kadar kısıtlanmakta olduğunu göstermektedir. Siyah çarşaf, toplumun kadınlar üzerindeki baskısını ve onların görünmez kılınmışlığını vurgulamakta, kadınların marjinalize edilmiş konumlarını ve yaşamlarının ne ölçüde kontrol altında tutulmakta olduğunu simgelemektedir.

Filmdeki karakterler ve olaylar, toplumsal ve ekonomik güç ilişkilerini derinlemesine simgesel olarak temsil etmektedirler. Gülnaz, toplumun kadınlara biçtiği roller ve beklentiler karşısında kendi isteklerini ve duygularını cesurca ifade eden bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun Server'e olan aşkı, bireysel özgürlük ve aşkın, toplumsal ve ekonomik baskılar karşısında nasıl bir direniş sergilemekte olduğunu simgelemektedir. Rüstem Bey'in iflası, ekonomik güç kaybını ve bu kaybın bireylerin hayatlarında yarattığı belirsizlikleri temsil etmektedir. Çaresizlik içinde Meşedi İbad'a başvurması, ekonomik çıkmazların insanları nasıl ahlaki ve etik ikilemlerle karşı karşıya bırakmakta olduğunu gözler önüne sermektedir.

Meşedi İbad, kapitalist düzenin ve ekonomik güç sahiplerinin çıkarlarını temsil etmektedir. Onun açgözlülüğü ve Gülnaz'ı almak istemesi, kadınların ekonomik pazarlıklarda nasıl birer meta olarak görülmekte olduğunu ve bu tür güç ilişkilerinin kadınları nasıl mağdur etmekte olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Senem'in karakteri ise, kadınlar arasındaki dayanışmayı ve destekleyici rolleri simgelemektedir. Onun bakıcı rolü, kadınların toplumsal olarak nasıl belirli rollere sıkıştırılmakta olduğunu göstermekte, aynı zamanda bu rollerin kadınlar arası ilişkilerde ne kadar güçlü ve önemli olduğunu da vurgulamaktadır.

## SAHNE 2



Erkeklerin duvarın ardından kadınlara şiirler okudukları bir sahneyle başlayan (1) bu anlatı, Rüstem Bey'in kumar masasında yaşadığı kaybı ve sonrasında gerçekleşen olayları detaylandırır (2). Rüstem Bey, kumar borcunu ödemek için acilen paraya ihtiyaç duymaktadır. Bu durumda, kaybettiği parayı "*Bir bey gibi namusuma*

*yemin ederim*" diyerek 30 dakika içinde getireceğini vaat eder. Rüstem Bey, borcunu ödeyebilmek amacıyla, çarşıda bulunan Meşedi İbad'ın dükkanına yönelir. Meşedi İbad, genellikle diğer müşterilere karşı kaba bir tutum sergilese de, kendi çıkarları için Rüstem Bey'i iyi karşılar (3). İki karakter arasında dükkan içinde geçen diyalog, Meşedi İbad'ın manipülatif doğasını ve Rüstem Bey'in çaresizliğini açığa çıkarır (4). Meşedi İbad, kendinden emin bir gülümsemeyle, *"Eee, söyle bakayım, kızı bana veriyor musun, yoksa yok? Vermezsen, gidip başka bir kız alırım. Derim ki, o olmasın bu olsun"* der. Rüstem Bey ise, *"Ben sözümü tutan birisiyim. Ama gerek ki, sen de önceden birazcık tedarik görmelisin"* diyerek, parmaklarını para işareti yaparak Meşedi İbad'ı işaret eder. Meşedi İbad ilk etapta bin manat teklif etmekle beraber, Rüstem Bey 2 bin manat talep eder. Bu teklife Meşedi İbad itiraz eder ve düğün masraflarının da olduğunu belirtir. Rüstem Bey ise Meşedi İbad'ın yaşlılığını ve bu durumun daha yüksek bir maddi talebi gerektirdiğini ima ederek, *"Genç olmadığını, yaşlı olduğunu"* yüzüne vurur. Meşedi İbad ise, yaşına rağmen *"bin gence bedel olduğunu"* vurgulayarak kendini savunur ve halkın gözünün iyi görmediğini, yaşlı olduğu yönündeki yorumları anlamadığını belirtir.

Meşedi İbad, parayı verdikten sonra Rüstem Bey'e kızı görmek ve konuşmak istediğini söyler. *"Şaka bir yana, bir çuval para veriyorum, bir bakayım mal nasıl bir maldır. Verdiğim paralara değer mi?"* diyerek Gülnaz'ı görme arzusunu dile getirir. Rüstem Bey ise bu talebe itiraz etmez ve Meşedi İbad'ı akşam için eve davet eder.

Erkeklerin duvar arkasından kadınlara şiir okumaları, genellikle kadınlara atfedilen duygusal ve hassas rollerin erkekler tarafından üstlenilmesiyle ilgili bir ironiyi işaret etmektedir. Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin beklenmedik bir biçimde tersine çevrilmesi olarak sunulmakta ve cinsiyetçi rollere yönelik sorgulamaları tetiklemektedir.

Rüstem Bey'in kumar masasında yaşadığı kaybın ardından *"Bir bey gibi namusuma yemin ederim"* şeklindeki ifadesi, erkeklik ve onur kavramlarına atıfta bulunarak, bu kavramların toplumsal ve ekonomik ilişkilerde nasıl bir baskı unsuru olarak kullanıldığını vurgulamaktadır. Kumar, Rüstem Bey'in sosyal ve ekonomik çaresizliğini gözler önüne sererken, onur ve namus kavramları bireysel ahlaki değerler ile toplumsal beklentiler arasındaki çatışmayı göstermektedir.

Meşedi İbad ve Rüstem Bey arasındaki diyalog, kadının toplumdaki konumunu ve ekonomik değerini dramatik bir şekilde ele almaktadır. Meşedi İbad'ın Gülnaz için *"Eee, söyle bakayım, kızı bana veriyor musun, yoksa yok? Vermezsen, gidip başka bir kız alırım. Derim ki, o olmasın bu olsun"* şeklindeki sözleri, kadının bir meta olarak

görüldüğünü ve erkek egemen pazarlık süreçlerinde nasıl bir nesne haline geldiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu tür bir dil kullanımı, kadının değersizleştirilmesini ve insanlık dışı muamelesine maruz kalmasını gözler önüne sermektedir. Ayrıca, Meşedi İbad'ın Gülnaz'ı görmek istemesi ve *"Şaka bir yana, bir çuval para veriyorum, bir bakayım mal nasıl bir maldır. Verdiğim paralara değer mi?"* demesi, kadının sadece ekonomik bir değer üzerinden değerlendirildiğini ve bu bağlamda objektifize edildiğini vurgulamaktadır. Rüstem Bey'in bu talebe itiraz etmemesi, ekonomik çıkarlarını ailevi ve moral değerlerin önüne koymasıyla sonuçlanmaktadır; bu durum, erkeklerin de ekonomik baskılar karşısında çaresiz kalabileceğini ve toplumsal baskıların kişisel ve aile içi ilişkiler üzerinde ne kadar yıkıcı olabileceğini göstermektedir.

Filmde işlenen karakterler ve sahneler, toplumsal cinsiyet rolleri ve ekonomik ilişkiler üzerinden zengin bir simgesel anlam taşımaktadır. Erkeklerin duvar arkasından kadınlara şiir okumaları, genel olarak kadınlara atfedilen duygusal rollerin erkekler tarafından da üstlenilebileceği fikrini simgelemekte ve toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanmasına zemin hazırlamaktadır. Bu sahne, toplumun cinsiyetçi beklentilerini tersine çevirerek, erkeklerin de duygusal ve hassas olabileceğine dair bir eleştiri sunmaktadır.

Rüstem Bey'in kumarda kaybetmesi ve ardından Meşedi İbad'a başvurması, ekonomik çaresizlik ve güçsüzlüğün somut bir temsili olarak ele alınmaktadır. Rüstem Bey'in bu durumu, bireylerin ekonomik baskılar karşısında nasıl etkilenebileceğini ve toplumsal statülerinin nasıl hızla değişebileceğini göstermektedir. Kumar, bireyin toplumsal ve ekonomik hayatındaki belirsizlikleri ve riskleri simgelemekte, Meşedi İbad'a yapılan ziyaret ise çaresizlik ve son çare olarak görülen radikal çözümleri işaret etmektedir.

Meşedi İbad'ın Rüstem Bey'e karşı sergilediği davranışlar, ekonomik çıkarlarını insan ilişkileri üzerindeki etkisini vurgulamaktadır. Meşedi İbad'ın çıkarlarını korumak amacıyla Rüstem Bey'e iyi davranması, ekonomik gücün kişilerarası ilişkilerde nasıl bir manipülasyon ve kontrol aracı olarak kullanılabileceğini simgelemektedir. Bu durum, ekonomik gücün sosyal ilişkiler üzerindeki baskın etkisini ve bireylerin bu güce olan bağımlılıklarını göstermektedir.

Ayrıca, Meşedi İbad'ın yaşlılık algısını reddetmesi ve kendini gençlerle eşdeğer görmesi, toplumsal güç ilişkilerinin ve algıların nasıl manipüle edilebileceğini ortaya koymaktadır. Yaşlılık ve güç kavramları arasındaki ilişki, Meşedi İbad'ın yaşını ve deneyimini ekonomik ve sosyal avantaja çevirme çabası olarak

değerlendirilmektedir. Bu, gücün ve statünün yalnızca fiziksel ya da biyolojik özelliklere değil, aynı zamanda bireyin toplumdaki algılarına ve ekonomik kapasitesine bağlı olduğunu simgelemektedir.

### SAHNE 3



Müzik eşliğinde, Gülnaz bahçede çiçek toplarken, Server şarkı söylemektedir (1). İkili, bahçede gizlice buluşurlar; Server, babasının kendisini başka birisiyle evlendirmek istediğini açıklar. Gülnaz ise kendi babasının bu konuda kendisine bir bilgi vermediğini ifade eder (2). Server, ironik bir gülümsemeye, "*Herhalde bugün söyler. Zaten senin görevin, babanın sözünü dinlemek,*" der. Gülnaz ise, "*Hayır, hayır, öldürsün beni ama ben yalnızca seni seviyorum,*" şeklinde karşılık verir. Server, bu sözleri duyunca, rakibinin kendisinden daha zengin, daha güzel ve daha genç olduğunu söyler, ancak Gülnaz buna itiraz eder ve bu durum Server'ı mutlu eder (3). Server, Gülnaz'a şimdilik babasına karşı gelmemesini ve bu meseleyi kendisinin çözeceğini söyler. Senem ise Gülnaz ile Server'in bu ilişkisinden memnuniyet duymaktadır (4).

Server ve Gülnaz'ın bahçede gizlice buluşmaları, bireysel arzular üzerindeki geleneksel toplumsal yapıların baskısını ve bu baskıların çiftlerin ilişkilerine nasıl müdahale ettiğini açığa çıkarmaktadır. Server'ın, "*Bir de o sana ne söyleyecek, senin vazifen onun sözünü dinlemek olacaktır*" şeklindeki ifadesi, patriyarkal toplumun kadınlardan beklediği itaatkar rolü eleştirmektedir. Bu ifade, toplumun kadınlara atfettiği pasif ve boyun eğici rollerin, kadınların kişisel özgürlüklerini nasıl

kısıtladığını ve kadınların kendi karar alma kapasitelerinin genellikle göz ardı edildiğini vurgulamaktadır.

Gülnaz'ın, "*Hayır, hayır, bırakın beni öldürsün. Ama ben yalnız seni seviyorum*" demesi, aşk ve bireysel tercihlerin, toplumsal ve ailevi baskılara karşı nasıl bir direniş sergileyebileceğini altını çizmektedir. Bu ifadeler, Gülnaz'ın kendi hayatı üzerinde söz sahibi olma arzusunu ve toplumsal normlara karşı kendi duygusal gerçekliğini savunma cesaretini göstermektedir. Bu, kadın karakterin yalnızca bir itaat nesnesi olmadığını, kendi kaderini şekillendirme gücüne sahip aktif bir birey olduğunu ifade etmektedir.

Server'in Gülnaz'ı babasına karşı gelmemesi konusunda sakinleştirmeye çalışması ve durumu kendisinin halledeceğini belirtmesi, erkeklerin koruyucu ve liderlik rollerinin vurgulanmasına örnek teşkil etmektedir. Bu, Server'in toplumdaki geleneksel erkek figürü olarak liderlik ve sorumluluk alma rolünü üstlenmekte olduğunu simgelemektedir. Bu durum, erkeklerin çözüm üretici ve koruyucu olarak kabul edilmesinin, cinsiyet temelli rol beklentilerinin pekiştirilmesini ve bu rollerin ilişkilerde normatif bir yapı oluşturmasını göstermektedir.

Filmdeki bahçedeki buluşma ve çiçek toplama sahnesi, Gülnaz'ın masumiyetini ve doğallığını simgelemektedir. Bu sahne, Gülnaz'ın saf ve özgür ruhunu, toplumun baskıları ve kısıtlamaları karşısında bir direniş olarak değerlendirilmektedir. Bahçede çiçek toplamak, doğayla ve müzikle birleştiğinde, karakterlerin içsel dünyalarının ve duygusal zenginliklerinin bir temsilidir. Çiçekler, saflık ve güzelliğin simgesi olarak, Gülnaz'ın içsel güzelliğini ve masumiyetini vurgulamaktadır. Bu sahne, izleyiciye, bireyin özgür iradesinin ve doğayla olan bağının, toplumsal baskılara rağmen nasıl korunabildiğini göstermektedir.

Server'in şarkı söylemesi, onun duygusal derinliğini ve aşka olan bağlılığını simgelemektedir. Müzik, Server ve Gülnaz'ın duygularını ifade etme biçimi olarak işlev görmekte ve bu, onların toplumsal baskılardan kaçış ve kişisel özgürlük arayışlarının bir aracı işlevi taşımaktadır. Şarkı söylemek, Server'in içsel duygularını ve sevgisini dışa vurma biçimi olarak, onun karakterinin romantik ve hassas yönlerini ortaya koymaktadır. Müzik, aynı zamanda, karakterler arasındaki bağın ve sevginin, dışsal baskılara karşı nasıl bir direnç oluşturduğunu da simgelemektedir.

Senem'in Gülnaz ve Server'in ilişkisine sevinmesi, kadınlar arasındaki dayanışmayı ve destekleyici ilişkileri simgelemektedir. Bu sahne, toplumsal baskılara karşı kadınların birbirlerine destek olmalarının önemini vurgulamaktadır. Senem'in sevinci, kadın karakterlerin birbirlerine olan bağlılıklarını ve dayanışmalarını

göstermekte, bu da toplumsal baskıların üstesinden gelmek için gerekli olan birlik ve beraberliği simgelemektedir. Senem`in desteği, sadece bireysel bir sevincin ötesinde, toplumsal yapıların ve normların yeniden şekillendirilmesi gerektiğine dair bir mesaj taşımaktadır.

#### SAHNE 4



Rüstem Bey evine döner ve odaya girer. Odada Gülnaz bulunmaktadır. Rüstem Bey, müzik eşliğinde alışveriş tekliflerini sıralar: "*Kızım, sana yaylık alayım,*" "*Kızım, sana başmak alayım,*" ve "*Kızım, sana çorap alayım,*" şeklinde devam eder (1). Her öneriye Gülnaz, babasına minnettarlığını ifade ederek "*Al, baba, kurbanın olayım*" yanıtını verir. Ancak Rüstem Bey'in, "*Kızım seni, kızım seni, ere verim?*" sorusu üzerine, Gülnaz "*Yok dede, kurbanın olayım*" diye karşılık verir.

Bu durum üzerine Rüstem Bey, Gülnaz'ı karşısına alarak onun için varlıklı fakat yaşça büyük bir eş adayı bulunduğunu açıklar. Yaşının fazlalığına rağmen iyi bir insan olduğunu, bu denli uygun bir adayın kolay bulunamayacağını belirtir (2). Tartışmaya, rafların tozunu alan hizmetçi Senem de katılır ve adayın yaşlılığına dikkat çekerek, varlığının bir yararı olmayacağını ifade eder. Rüstem Bey, Senem'in bu konuları anlamayacağını belirterek ona sert bir şekilde susmasını emreder.

Senem ise, "*Ben ne kadar kanmaz olsam da kendi genç kızımı yaşlı bir erkeğe vermem,*" diyerek Gülnaz'ın durumuna itiraz eder. Rüstem Bey, "*Ne zaman ben seni yaşlı birisine verirsem gitmezsin. Kız benimdir, ben bilirim. İsterim yaşlıya veririm, isterim gence,*" şeklinde karşılık verir. Gülnaz, babasının karşısında oturmuş, başı

aşağı, sessizce tüm konuşulanları dinlemektedir. Rüstem Bey, kızından onayını almak isteyince, Gülnaz, babasının sözünü dinlemenin kendisinin görevi olduğunu vurgular.

Rüstem Bey, kızının bu yanıtı üzerine gururlanır ve Gülnaz'ın akıllı, güzel olduğunu ve babasının sözünden çıkmayacağını önceden bildiğini ifade eder. Bu sırada, Rüstem Bey ile Senem arasındaki tartışma şiddetlenir ve Rüstem Bey, Senem'i fazla konuştuğu için evin içinde kovalar (3). "*Hizmetçisin, hizmetçiliğini bil. Kes sesini diyorum. Hayvanın kızı hayvan...*" diye bağırırken, Senem'i korkutmaya çalışır ama ona zarar veremez. Rüstem Bey'in bu sözleri Senem'i derinden üzer. Senem, duyduğu üzüntü ile bir mugam seslendirir ve gözyaşlarına boğulur (4).

Filmde Rüstem Bey'in kızı Gülnaz'a sunduğu hediyeler ve evlilik teklifi, aile içi dinamikler ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden kapsamlı bir dilsel analiz sunmaktadır. Rüstem Bey'in "*Kızım sana yaylık alayım*", "*Kızım sana başmak alayım*", "*Kızım sana çorap alayım*" şeklindeki ifadeleri ile kızını maddi hediyelerle mutlu etmeye çalışması, patriyarkal yapı içerisinde bir baba figürünün, kızının hayatındaki kararları maddi değerlerle yönlendirme çabasını yansıtmaktadır. Ancak, Gülnaz'ın "*Kızım seni, kızım seni, ere verim?*" sorusuna verdiği "*Yok dede, kurbanın olayım*" cevabı, bu maddi tekliflerin onun özgür iradesini ve duygusal tercihlerini değiştiremediğini göstermektedir.

Rüstem Bey ve Senem arasındaki tartışma, filmdeki patriyarkal otoritenin kadınlar üzerindeki baskısını ve kontrolünü vurgulamaktadır. Rüstem Bey'in "*Ne zaman ben seni yaşlı birisine verirsem gitmezsin. Kız benimdir, ben bilirim. İsterim yaşlıya veririm, isterim gence*" şeklindeki ifadeleri, aile içindeki erkek egemenliğinin ve baba otoritesinin, kızının hayatı üzerindeki mutlak kontrol arzusunu göstermektedir. Bu, kadının kendi hayatı üzerindeki kararlarına erkek otoritesinin müdahalesini ve bu müdahalenin toplumsal kabulünü yansıtmaktadır.

Senem'in "*Ben ne kadar kanmaz olsam da kendi genç kızımı yaşlı bir erkeğe vermem*" şeklindeki ifadeleri, kadın dayanışmasını ve aile içi baskıya karşı çıkma çabasını simgelemektedir. Bu durum, kadının kendi iradesini savunma ve toplumsal normlara karşı koyma arzusunu göstermektedir, ancak Rüstem Bey'in otoritesi tarafından hızla bastırılmaktadır.

Rüstem Bey'in Senem'e yönelik sert tepkisi ve aşağılayıcı sözleri, sınıf ayrımını ve toplumsal hiyerarşiyi pekiştirmektedir. "*Hizmetçisin hizmetçiliğini bilir. Kes sesini diyorum. Hayvanın kızı hayvan...*" şeklindeki ifadeler, hizmetçi statüsündeki bir kadının toplum içinde nasıl değersizleştirildiğini ve insanlık dışı muameleye maruz

kaldığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu dil, sınıf üzerinden yürütülen ayrımcılığı ve sosyal adaletsizliği eleştirmektedir.

Filmde Rüstem Bey'in kızı Gülnaz'a sunduğu hediyeler, toplumsal ilişkilerde maddi değerlerin nasıl bir pazarlık aracı olarak kullanıldığını simgelemektedir. Bu hediyeler, ekonomik güç ve kontrolün bir ifadesi olarak işlev görürken, aynı zamanda patriyarkal bir toplumda babanın kızının hayatı üzerindeki mülkiyet ve yönlendirme hakkını da temsil etmektedir. Hediyeler, Gülnaz'ın kendi hayatındaki kararları üzerindeki söz hakkını ekonomik değerlerle sınırlayarak ve baskı altında tutarak, onun özgür iradesini kısıtlamaktadır.

Gülnaz'ın başı aşağıda sessizce oturması, toplumdaki kadının pasif ve itaatkâr rolünü simgelemektedir. Bu duruş, kadının toplumsal yapı içindeki yerini ve toplumsal baskılar altında sesini çıkaramamasını göstermektedir. Gülnaz'ın sessizliği, toplumsal cinsiyet rolleri tarafından dikte edilen davranış kalıplarına ve kadının kendi hayatı üzerinde sınırlı bir kontrol sahibi olmasına işaret etmektedir. Bu, baskın toplumsal beklentilerin bireysel özgürlükler üzerindeki etkisini ve kadınların toplum içindeki ikincil konumunu vurgulamaktadır.

Senem'in muğam seslendirmesi ve ardından ağlaması, duygusal bir ifade biçimi olarak toplumsal adaletsizliklere karşı bir direniş olarak yorumlanmaktadır. Bu sahne, Senem'in içsel duygularını ve toplumun baskısına duyduğu tepkiyi görsel ve işitsel bir şekilde aktarmaktadır. Mugam, Azerbaycan'a özgü bir müzik türü olarak, bu sahenin kültürel bağlamını güçlendirmekte ve toplumsal sınıf farklılıklarını, özellikle alt sınıfa mensup bir kadının yaşadığı duygusal ve sosyal zorlukları öne çıkarmaktadır. Senem'in ağlaması, bireyin yaşadığı içsel acıyı ve toplumsal adaletsizlikler karşısında hissettiği çaresizliği ifade etmekte, bu da izleyiciye hizmetçilerin ve alt sınıfın duygusal derinliğini ve toplum içindeki yerini daha derinlemesine hissettirmektedir.

## SAHNE 5



Akşam vakti, Meşedi İbad neşeli bir tavırla Rüstem Bey'in evine ziyarette bulunur (1). Rüstem Bey, Meşedi İbad'ı karşılar. Müzik eşliğinde, şu şarkı sözleri duyulur:

Rüstem Bey:

*Meşedi İbad, hoş geldin, neşemizi arttırdın,*

*Ne oldu da uzun süre bizi ziyaret etmedin?*

Meşedi İbad yanıt verir:

*Ben, herkesten daha sık sana ziyarette bulunurum,*

*Kızını bana verirsen, bak nasıl sevindiririm seni, maddi manada.*

Rüstem Bey sorar:

*Peki, bana bir cip dolusu para verebilir misin?*

*Gel, sana kızımı vereyim, dul bir kadınla ne işin olur?*

Meşedi İbad cevaplar:

*Ah, sen ölme, istediğin kadar parayı verebilirim,*

*Kızını bana ver, göreceksin nasıl mutlu ederim seni.*

Meşedi İbad sorar:

*Para vereyim mi?*

Rüstem Bey:

*Ver gitsin.*

Meşedi İbad:

*Kızını verir misin?*

Rüstem Bey:

*Veririm.*

Meşedi İbad:

*Hemen vereyim mi?*

Rüstem Bey:

*Ver gitsin.*

Meşedi İbad:

*Hemen verir misin?*

Rüstem Bey:

*Veririm (2, 3, 4).*

Filmde Meşedi İbad ve Rüstem Bey arasındaki diyaloglar, toplumdaki kadınların ekonomik değerlendirme süreçlerini ve bu süreçlerin bireyler üzerindeki etkilerini detaylı bir şekilde ele almaktadır. Meşedi İbad'ın "*Sen kızı bana bir verginen, bak seni nasıl şad ederim*" ve "*A kişi sen öl, ben sana ne kadar istersen para veririm, sen kızı bana verginen, bak seni nasıl mutlu ederim*" şeklindeki ifadeleri, kadınların adeta birer ticari mal gibi pazarlık konusu yapıldığını açıkça göstermektedir. Bu söylemler, kadınların ekonomik çıkarlar uğruna nasıl bir meta olarak değerlendirildiğini ve bu sürecin ahlaki çöküntüyü nasıl beraberinde getirdiğini vurgulamaktadır.

Rüstem Bey'in Meşedi İbad'a verdiği yanıtlar, "*Gel sana ben kız vereyim, ne işin vardır dul ile*", toplumsal statünün ve bireysel değer, ekonomik kazançlar doğrultusunda nasıl şekillendirildiğini gözler önüne sermektedir. Rüstem Bey'in ekonomik tekliflere karşı gösterdiği tepkiler, bireylerin ekonomik zorunluluklar karşısında nasıl manipüle edilebileceğini ve bu süreçte ahlaki değerlerin nasıl zayıflayabileceğini ortaya koymaktadır.

Şarkı sözlerindeki ironik ifadeler, toplumsal ve ekonomik güç ilişkilerini eleştirmektedir. "*Meşedi İbad hoş gelip bizi şad ettin, bir de görüm ne oldu ki, sen bizi yad eledin*" ve "*Ben seni herkesten fazla ziyaret ederim, sen kızı bana bir verginen, bak seni nasıl şad ederim*" gibi dizeler, toplumsal normların ve ekonomik çıkarların bireylerin hayatları üzerinde nasıl etkili olduğunu ve bu etkileşimin bireylerin davranışlarına nasıl yansıdığını göstermektedir.

Filmde Meşedi İbad'ın Rüstem Bey'in evine neşeyle gelişi, ekonomik gücün toplumsal ilişkilerde nasıl bir avantaj ve güven sağladığını simgelemektedir. Bu sahne, ekonomik güce sahip bireylerin toplumsal yapı içindeki üstün konumlarını ve bu gücün sağladığı rahatlığı göstermektedir. Meşedi İbad'ın gelişi, ekonomik refahın

kişisel davranışlara ve toplumsal algılara nasıl olumlu bir etki yarattığını, bu bireylerin özgüvenli ve kontrol sahibi olmalarını simgelemektedir.

Meşedi İbad ve Rüstem Bey arasında gerçekleşen para ve kadın pazarlığı, kadının ekonomik bir meta olarak görülmesini ve toplumsal statü kazanma çabasını vurgulamaktadır. Bu pazarlık, kadının bir mal gibi alınıp satılmasını, patriyarkal düzenin kadınları nasıl nesneleştirdiğini ve ekonomik çıkarlar uğruna nasıl feda edildiklerini ortaya koymaktadır. Bu durum, kadının toplumsal rolünün ve değerinin erkekler tarafından belirlendiğini ve ekonomik değerler üzerinden manipüle edildiğini göstermekte, kadınların kendi kaderleri üzerindeki kontrolünün ne kadar sınırlı olduğunu işaret etmektedir.

Şarkı sözlerinin ironik bir dille sunulması, toplumsal ve ekonomik güç ilişkilerine dair derin bir eleştiri sunmaktadır. Bu ironi, toplumsal normların ve ekonomik çıkarların bireyler üzerindeki etkilerini ve bu etkileşimin nasıl normalleştirildiğini vurgulamaktadır. Şarkı, toplumda kabul görmüş ekonomik ve sosyal pratiklerin altını çizmekte, bu pratiklerin bireylerin özgürlükleri üzerinde nasıl kısıtlayıcı bir rol oynadığını ve toplumsal eşitsizlikleri nasıl pekiştirdiğini göstermektedir.

## SAHNE 6



Meşedi İbad, Gülnaz ile görüşme arzusunu dile getirir. Bunun üzerine Senem ve Gülnaz, Meşedi İbad'ın bulunduğu odaya girerler (1). Meşedi İbad, Gülnaz'a hayranlıkla bakar, fakat Gülnaz Meşedi İbad'dan korktuğunu ifade eder. Meşedi İbad,

"Galiba benden korkuyorlar. Zararı yok, bir kadının eşinden korkması iyidir," (2) şeklinde konuşarak kendi bakış açısını ortaya koyar.

Meşedi İbad bu esnada kadınlara şarkı söyler. Senem, Meşedi İbad'a yönelik eleştirilerini sert bir dille ifade eder: "Yaşlı kaftar, sana 15 yaşında bir kız neyine gerek? Korkmuyor musun sonunda başına kötü bir iş gelecek diye?" ve "Sana ancak 100 yaşında bir dul kadın yakışır," der (3). Bu diyaloglar, yaş farkı ve uygunluk üzerine toplumsal normları sorgular.

Karşılıklı atışmalar müzik eşliğinde devam eder. "Sen gibi bir yaşlıya, genç bir kız yaramaz," gibi ifadelerle Meşedi İbad'ın evlilik teklifinin uygun olmadığı vurgulanır (4). Gülnaz, Meşedi İbad ile vedalaşırken ona "Amca" diye hitap eder ve çıkar. Meşedi İbad, bu duruma sınırlanarak, "Bir deli şeytan diyor ki, bunların ikisini de birden al," şeklinde muzip bir yorumda bulunur.

Gülnaz, üzgün bir şekilde bahçede kendisini bekleyen Server'ın yanına gider. Meşedi İbad ise Rüstem Bey'in yanına giderek Gülnaz'ın kendisine hoşlanıp hoşlanmadığını sorar. Meşedi İbad, mutlu bir şekilde "Evet," der ve üstelik Senem'in de kendisine hoş geldiğini belirtir. Rüstem Bey, eğer biraz daha para verirse hizmetçiyi de Meşedi İbad'a 'peşkeş' edebileceğini söyler. Meşedi İbad, bu öneriye gülerek bunun sonraki bir iş olduğunu belirtir.

Filmde Meşedi İbad'ın Gülnaz'a yönelik yaklaşımı ve Rüstem Bey ile olan diyalogları, toplumsal cinsiyet rolleri ve erkek egemenliğinin dilsel temsillerini sağlam bir biçimde sergilemektedir. Meşedi İbad'ın Gülnaz'ın korkusunu fark etmesi ve "Zararı yok, arvad erkekten korksa iyidir" şeklindeki yorumu, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl yapılandırıldığını ve erkeklerin kadınlar üzerindeki baskı ve kontrolünün toplum tarafından nasıl normalleştirildiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu ifade, kadınların pasif ve itaatkar olmalarının beklendiği yönündeki toplumsal normları pekiştirmekte ve erkek egemenliğinin kabul edilebilir bir norm olarak sunulmasını vurgulamaktadır.

Senem'in Meşedi İbad'a gösterdiği tepki, "Yaşlı kaftar sana 15 yaşında kız neyine gerek. Kormuyorsan mı sonunda başına kötü bir iş gelecek?" ifadesiyle, kadın dayanışmasını ve patriyarkal yapıya karşı çıkan bir eleştiriye temsil etmektedir. Senem'in bu cesur ifadesi, kadınların kendi iradelerini ve haklarını savunma çabasını göstermekte, yaşlılık ve cinsellik arasındaki toplumsal tabuları eleştirmektedir. "Sana ancak 100 yaşlı dul kadın yakışır" ifadesi, toplumun yaş ve cinsellik konusundaki çifte standartlarına meydan okumaktadır.

Gülnaz'ın Meşedi İbad'dan duyduğu korkuyu ifade etmesi ve onu "Amca" olarak reddetmesi, kadının kendi sınırlarını ve korkularını ifade etme çabasını yansıtmaktadır. Bu durum, kadınların ailevi ve toplumsal baskılar altında bile kendi duygularını ve iradelerini koruma çabalarını göstermekte ve bireysel özgürlüklerin önemini vurgulamaktadır.

Meşedi İbad'ın "Bir deli şeytan diyor ki, bunların ikisini de birden al" şeklindeki düşüncesi, kadınların objeleştirilmesini ve meta olarak görülmesini açıkça ortaya koymaktadır. Bu ifade, patriyarkal düzende kadınların nasıl nesneleştirildiğini ve ekonomik güç ilişkileri çerçevesinde nasıl kullanıldığını göstermektedir.

Rüstem Bey ve Meşedi İbad'ın kadınları ekonomik değerler üzerinden pazarlık konusu yapmaları, özellikle Rüstem Bey'in hizmetçiyi de "peşkeş" etmeyi önermesi, kadınların erkekler tarafından kendi çıkarları doğrultusunda nasıl kullanıldığını ve bu tür güç dinamiklerinin toplum tarafından nasıl normalleştirildiğini vurgulamaktadır.

Gülnaz'ın Meşedi İbad'a "Amca" şeklinde hitap etmesi, sadece bir hitap şekli olmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal ve ailevi baskılar karşısında bir kadının iradesini ve sınırlarını nasıl koruma altına aldığına da bir göstergesi olmaktadır. Bu ifade, onun hem saygıyı koruma hem de aradaki mesafeyi belirleme çabasını yansıtmaktadır. Gülnaz'ın bu tavrı, bireyin kendini koruma içgüdüleriyle birlikte, özellikle kadınların, kendilerine biçilen rollerin dışına çıkma veya bu rolleri reddetme sürecinde karşılaştıkları zorlukları ve bu zorluklarla başa çıkma yöntemlerini sembolize etmektedir. Bu bağlamda, Gülnaz'ın korkusu ve bu korkuyu ifade edişi, baskı altındaki bireylerin sessiz direnişlerinin de bir yansıması olarak okunmaktadır.

Öte yandan, Senem'in Meşedi İbad'a karşı gösterdiği cesur tepki, kadın dayanışmasının ve patriyarkal yapıların eleştirilmesinin canlı bir örneği olmaktadır. Senem'in bu tutumu, toplumda kadınlara dayatılan pasif ve itaatkar rol kalıplarını yıkmaya çabasını göstermektedir. Bu cesur karşı koyma, aynı zamanda bireysel iradenin, toplumsal cinsiyet rollerine meydan okuyuşunun bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Senem'in bu tutumu, kadınların sadece baskıya maruz kalan değil, aynı zamanda bu baskılara karşı çıkarak kendi kaderlerini tayin edebilecek güçte olduklarını vurgulamaktadır.

Meşedi İbad ve Rüstem Bey arasındaki pazarlık sahnesi ise, kadınların sadece birer mülk ya da ticari mal gibi görülmesine yönelik eleştirileri beraberinde getirmektedir. Bu sahne, kadınların erkek egemen ekonomik sistem içinde nasıl birer nesneleştirilmiş varlık olarak algılandığının altını çizmektedir. Bu tür pazarlıklar, kadınların hem bireysel hem de toplumsal olarak nasıl bir 'değer' ölçütüne tabi

tutulduğunu ve bu süreçte nasıl ikincil bir konuma itildiğini göstermektedir. Bu, kadınların özne olarak değil, obje olarak görüldüğü, onların hayatlarının ve bedenlerinin erkek egemen sistem tarafından nasıl istismar edildiğine dair güçlü bir eleştiri sunmaktadır.

Müzikli değişme ve karşılıklı atışma sahneleri, toplumsal normlar ve ekonomik çıkarlar ekseninde şekillenen baskı mekanizmalarını ironik bir dil ile ele almaktadır. Bu sahneler, mevcut güç dinamiklerine ve sosyal yapılanmalara dair sorgulamaları teşvik ederken, izleyiciye bu yapıların absürlüğünü ve çoğu zaman adaletsizliğini gösterme fırsatı sunmaktadır.

### SAHNE 7



Misafirler geldikten sonra, ev sahibi onları yemeğe davet eder (1). Müzik eşliğinde, sofrada alkollü içecekler bulunduğu için Meşedi İbad, sofraya yakın oturmayı reddederek odanın başka bir köşesine geçip orada oturur. Rüstem Bey, tüm konukların oturmasının ardından ayakta bir konuşma yapar ve Meşedi İbad'ı göstererek kızını ona verme kararını duyurur (2). Aralarında bulunan Rıza Bey, bu durumu ironik bir şekilde "*Bu adama değil, onun parasına,*" diyerek yorumlar ve bu akrabalığın Rüstem Bey için bir "*Para Küpü*" olduğunu vurgular.

Yemek ve içki başladığında, mugam okunur ve Meşedi İbad çay içmeyi tercih eder. Diğer konuklar ise alkollü içeceklerle zamanla sarhoş olur ve birbirleriyle tartışmaya başlarlar (3). Sarhoş misafirler, Meşedi İbad'ı alay konusu yapacak şekilde komik anekdotlar anlatırlar. Bu süreçte, alkollü olan misafirler, hem Rüstem Bey'in

hem de Meşedi İbad'ın yüzüne gerçekleri vururlar; Rüstem Bey'in kızını Meşedi İbad'a sadece mal ve para düşkünlüğü nedeniyle verdiğini ifade ederler (4). Sonunda, sofrada tartışma çıkar. Bu sırada, dışarıda olan Gülnaz, Server ve Senem bu tartışma sahnesini izleyip gülerler.

Rüstem Bey'in kızını Meşedi İbad'la evlendirdiğini belirtirken kullandığı ifade, kadının toplumda bir meta olarak görülmesini ve ekonomik bir araç olarak kullanılmasını vurgulayan dilsel bir yapıya sahip olmaktadır. Rüstem Bey'in "*bu adama*" şeklindeki söylemi, kadının sadece bireysel bir varlık olmaktan çıkarılarak bir tür mal veya mülk gibi sunulduğunu göstermektedir. Bu dil kullanımı, kadının kendi iradesinin ve kişiliğinin göz ardı edildiğini, onun üzerinden elde edilecek ekonomik ya da sosyal çıkarların daha önemli olduğunu işaret etmektedir. Bu tür bir dil, kadınların toplumsal yaşamda nasıl nesneleştirildiğine ve birey olmaktan ziyade birer takas unsuru olarak değerlendirildiğine dair derinlemesine bir eleştiri sunmaktadır.

Rıza Bey'in kinayeli yorumu ise, toplumun mal varlığı ve ekonomik güce verdiği önemi keskin bir dille eleştirmektedir. "*Bu adama değil, onun parasına*" ifadesi, ilişkilerin ve toplumsal bağların ne kadar maddi temellere dayandığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu tür bir dilsel ifade, toplumsal ilişkilerde samimiyetin ve kişisel değerlerin arka plana itilip, ekonomik değerlerin öne çıkarıldığı bir yapıyı gözler önüne sermektedir. Rıza Bey'in bu yorumu, toplumun mal ve mülk hırsının, insan ilişkilerini nasıl zehirlediğini ve bireylerin gerçek duygularını ve niyetlerini nasıl ikinci plana attığını vurgulamaktadır.

Misafirlerin sarhoş olmaları ve ardından gerçek düşüncelerini ifade etmeleri ise, toplumsal normlar ve baskılar altında bastırılan gerçekleri açığa çıkaran bir dil kullanımına örnek teşkil etmektedir. Alkolün getirdiği bir tür "gerçeklik serbestliği" altında, misafirlerin toplumun ve bireylerin yüzüne gerçekleri vurması, toplumsal yapının ikiyüzlülüğünü ve normların altında yatan çelişkileri gözler önüne sermektedir. Bu sahne, toplumun üst tabakasının gerçek yüzünü ve genelde bastırılan veya göz ardı edilen gerçekleri açıkça ifşa etmekte, böylece toplumsal baskılar ve kısıtlamalar altında kalan bireylerin gerçek duygularını ve düşüncelerini anlamamıza olanak sağlamaktadır.

Meşedi İbad'ın sofradan uzak, odanın bir köşesinde oturması, onun toplum içindeki izole ve marjinal konumunu simgelemektedir. Bu ayrık konumlanış, Meşedi İbad'ın hem ekonomik gücünü hem de bireysel tercihlerini, toplumsal kabullerle olan çatışmasını gözler önüne sermektedir. Ekonomik gücün birey üzerinde yarattığı bu izolasyon, toplumsal kabullerin dışına çıkmanın getirdiği yalnızlığı ve dışlanmayı

temsil etmektedir. Bu sahne, toplumun bireyin kişisel tercihlerine ve farklılıklarına ne derece tolerans gösterdiğini ve ekonomik gücün bu toleransı nasıl şekillendirdiğini sorgulamaya davet etmektedir.

Misafirlerin sarhoşluk hali ise, toplumun üzerine kurulduğu normatif yapıların altında yatan gerçek düşünceleri ve hisleri açığa çıkarmaktadır. Alkolün getirdiği serbestlikle, misafirlerin sarf ettiği sözler ve girdikleri tartışmalar, toplumsal maskelerin düşmesine ve daha özgür, doğal ifadelerin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Bu durum, toplumsal baskılar ve normların bireyler üzerinde yarattığı yapaylık ve çelişkileri açığa çıkararak, gerçek duyguların ve düşüncelerin ne derece bastırıldığını göstermektedir. Sarhoşluk, toplumun normatif beklentilerinden sıyrılan bireylerin gerçek yüzlerini sergileyen bir ayna işlevi görmektedir.

Gülnaz, Server ve Senem'in tartışma sahnesini gülerek izlemeleri ise, toplumdaki yüzeysel ilişkiler ve ekonomik çıkarlar uğruna yapılan pazarlıklara bir eleştiri olarak değerlendirilmektedir. Bu kahkaha, kadınların toplumsal yapı içinde kendilerine biçilen rollere ve bu rollerin getirdiği beklentilere bir başkaldırıyı simgelemektedir. Kadınların bu gülümsemesi, sadece mevcut durumu alaycı bir şekilde eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda kadınların bu yapıya karşı ne kadar bilinçli ve eleştirel olduklarını da göstermektedir. Bu sahne, kadınların toplumsal rollerle olan çatışmasını ve bu rollere karşı duydukları memnuniyetsizliği yansıtan güçlü bir simgesel anlam taşımaktadır.

## SAHNE 8



Server ve arkadaşları, Rüstem Bey'in kızını Meşedi İbad'a vermemesi için çözüm aramak amacıyla Mirze Celil'i ziyaret ederler (1). Mirze Celil, ofisinde Mirze Elekber Sabir ve diğer aydın arkadaşları ile birlikte bulunmaktadır. Mirze Celil, *"Duydun mu, Mirze? Genç bir kıızı yaşlı bir bakkala satıyorlar. Ne kadar yazarsak yazalım, bu dünya düzelmiyor,"* diye başlar ve devam eder, *"Bu, senin 'Han dostu amandır' şiirine benziyor. Onu bir oku, bu gençler de bir dinlesin."* (2).

Mirze Elekber Sabir, şiirini okumaya başlar:

*"Han dostu amandır, koyma geldi,*

*Didarı yamandır koyma geldi.*

*Vay-vay, deyəsen, beşer deyil bu,*

*Bir şeklə uyan teher deyil bu.*

*Allahı seversən er deyil bu,*

*Er deyil kabandır, koyma geldi.*

*Didarı yamandır, koyma geldi.*

*Korkdum ay aman, yarıldı bağrım,*

*Bir nazik ipe sarıldı bağrım,*

*Gup-gup döyünüp yarıldı bağrım,*

*Canım oda yandı qoyma, geldi.*

*Kirdarı yamandır qoyma geldi."* (3, 4).

Mirze Celil'in ifadeleri, sürekli bir problem olarak devam eden toplumsal adaletsizlikler ve cinsiyet eşitsizlikleri üzerine yoğun bir ışık tutmaktadır. *"Duydun*

mu, Mirze genç bir kızı yaşlı bir bakkala satıyorlar. Eşşi, ne kadar yazıyorsak da, bu dünya düzelmüyor ki, düzelmiyor." sözleriyle, toplumun durağan yapısını ve değişime direnç gösteren tutumlarını eleştirmektedir. Bu dilsel yapı, toplumdaki değişimin ne kadar zor olduğunu ve bu zorluk karşısında bireylerin hissettiği çaresizliği ve frustrasyonu vurgulamaktadır. Celil'in bu ifadesi, toplumun adaletsizliklerini sadece gözlemlemekle kalmayıp, aynı zamanda bu adaletsizliklere karşı bir mücadele içinde olan aydınların da içsel çatışmalarını yansıtmaktadır.

Mirze Elekber Sabir'in şiiri ise, kadına yönelik toplumsal baskıları ve erkek egemen toplumun kadın üzerindeki tahakkümünü keskin bir dille ele almaktadır. Şiirdeki "*Han dostu amandır, koyma galdi. Didarı yamandır koyma geldi*" ifadeleri, kadının toplumda karşılaştığı zorlukları ve bu zorlukların genellikle toplum tarafından göz ardı edilmesini belirtmektedir. Bu, kadının hem toplumsal hem de bireysel düzeyde maruz kaldığı adaletsizlikleri ve bu adaletsizliklerin sürekliliğini vurgulamaktadır. Şiirin dili, kadınların yaşadığı bu sıkıntıları sadece belgelemekle kalmaz, aynı zamanda bu sıkıntılara karşı duyarlı bir tepki de sunmaktadır.

Şiirdeki "*Bir nazik ipe sarıldı bağrım. Gup-gup döyünüp yarıldı bağrım. Canım oda yandı koyma, geldi.*" ifadeleri, kadının yaşadığı duygusal ve fiziksel acıları derinden anlatmaktadır. Bu dilsel ifadeler, kadının yaşadığı baskıların sadece fiziksel değil, aynı zamanda derin duygusal yıkımlara da yol açtığını göstermektedir. Şiir, bu acıların ve baskıların toplumdaki derin köklerini ve kadının bu baskılara karşı nasıl bir içsel mücadele verdiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Sabir'in dili, kadının toplumdaki konumunu ve bu konumun getirdiği acıları anlamak için güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır.

Mirze Celil ve Mirze Elekber Sabir'in karakterleri, toplumda var olan adaletsizliklere ve özellikle cinsiyet eşitsizliklerine karşı çıkan, bu konuları eleştiren ve tartışmaya açan figürler olarak tasvir edilmektedir. Bu iki karakterin varlığı, toplumsal eleştiriyi ve değişimi teşvik eden aydınları simgelemektedir. Mirze Celil'in, genç bir kızın yaşlı bir bakkala satılmasını eleştirerek dile getirdiği tepkiler, toplumda bu tür haksızlıkların sorgulanmasını ve kabul edilemezliğini vurgulamaktadır. Onların bu tutumu, toplumdaki statüko karşısında duran ve adaletsizliklere karşı mücadele eden aydınlar olarak işlevlerini göstermekte ve toplumsal değişim için önemli bir ilham kaynağı oluşturmaktadır.

Şiirin okunması, sanat ve edebiyatın toplumsal meselelere dikkat çekme ve bilinç oluşturma yeteneğini simgelemektedir. Bu şiir, cinsiyet eşitsizliği ve sosyal adaletsizlikler gibi ağır konuları ele alarak, toplum üzerinde düşündürücü bir etki

bırakmaktadır. Edebiyatın ve sanatın, toplumsal değer yargılarını sorgulama ve değiştirme gücüne sahip olduğu fikri, bu bağlamda ön plana çıkmaktadır. Bu, sanatın yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal bilinci şekillendirmede ve adaletsizliklere karşı durmada etkin bir rol oynayabileceğini göstermektedir.

Server ve arkadaşlarının çözüm arayışı için Mirze Celil'e başvurmaları ise, genç neslin toplumsal adaletsizliklere karşı duyarlı ve aktif olduğunu simgelemektedir. Bu durum, gençlerin mevcut toplumsal sorunlara kayıtsız kalmadıklarını ve adalet arayışında olduklarını göstermektedir. Onların bu eylemi, genç neslin toplumsal sorunlara karşı bilinçli ve etkin bir şekilde müdahale etme arzusunu ve potansiyelini vurgulamaktadır. Bu gençler, toplumsal değişimin ve iyileşmenin öncüleri olarak, adaletsizliklere karşı direnişin ve çözüm arayışının sembolleridir. Bu durum, genç neslin toplumsal değişimde oynayabileceği rolün önemini ve potansiyelini öne çıkararak, toplumsal sorunlara dair umut verici bir perspektif sunmaktadır.

## SAHNE 9



Meşedi İbad, Gülnaz'ı görmek için Rüstem Bey'in evine gizlice yaklaşır ve duvara tırmanarak içeri girmek ister (1). Bu sırada Sever ve Gülnaz'ı birlikte görür. Gülnaz, duvarda bulunan Meşedi İbad'ı fark eder ve Meşedi İbad ile Sever arasında sözlü bir tartışma başlar (2). Durumu Koçu Asker'e bildirmek için aceleyle oradan ayrılan Meşedi İbad, Koçu Asker'in yanına koşar (3). Bu arada, Server, Gülnaz ve

Senem bahçededirler. Şahnaz, Server'in Meşedi İbad'a karşı kurduğu tuzağa katılma konusunda onayını verir (4).

Meşedi İbad'ın gizlice Rüstem Beylerin evine tırmanması, patriyarkal toplum yapısında kadınların özel alanlarına yönelik sık sık gözlemlenen ihlalleri ve kontrol arzusunu simgelemektedir. Bu eylem, kadınların özgür iradesini ve mahremiyetini ihlal etme pratiğini vurgulamaktadır. İbad'ın bu davranışı, onun sadece fiziksel bir mekâna değil, aynı zamanda bir kadının özel yaşamına da izinsiz bir şekilde müdahale etme girişimini temsil etmektedir. Bu durum, patriyarkal toplumun kadın bedeni ve özgürlüğü üzerindeki mülkiyet iddialarını ve kadının özne olmaktan ziyade, izlenen ve kontrol edilen bir obje olarak görüldüğü düşüncesini pekiştirmektedir.

Server ve Meşedi İbad arasındaki tartışma, gençlerin ve bireylerin özgürlüklerini ve haklarını savunma çabalarını yansıtan bir güç mücadelesi olarak görülmektedir. Server'in Meşedi İbad'a karşı gösterdiği cesur duruş, baskıcı toplumsal normlara ve patriyarkal yapıya karşı bir başkaldırıyı ifade etmektedir. Bu tartışma, genç bir bireyin, yaşlı ve güçlü bir figüre karşı sesini yükseltmesi ve adaletsizliklere karşı durması açısından önemli bir simgesel anlam taşımaktadır. Bu çatışma, bireysel özgürlüklerin korunması ve gençlerin kendi kaderlerini tayin etme haklarının savunulması gerektiğini vurgulamaktadır.

Meşedi İbad'ın Koçu Asker'e gitmesi ise, patriyarkal toplum yapısının içindeki güç ve destek arayışının bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Meşedi İbad'ın, daha güçlü bir figürden yardım araması, patriyarkal düzenin nasıl birbirini destekleyen ve güçlü erkekler tarafından korunan bir yapı olduğunu göstermektedir. Bu, bireyler arası güç ilişkilerinin sadece baskı ve kontrol mekanizmaları ile değil, aynı zamanda bu güç yapılarını koruyacak ittifaklarla sürdürüldüğünü işaret etmektedir.

Senem'in Server'in tuzağına katılması, kadınların patriyarkal düzene karşı birlikte hareket etme gerekliliğini ve bu süreçteki dayanışmanın önemini vurgulamaktadır. Senem'in bu kararı, kadınların toplumsal normlara ve adaletsizliklere karşı nasıl örgütlenebileceği ve birlikte hareket ederek daha güçlü bir direniş gösterebileceğinin bir işaretidir. Bu durum, kadınların kendi haklarını savunma ve toplumsal değişim yaratma kapasitelerini güçlendirme potansiyelini göstermekte ve toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinde kadın dayanışmasının kritik rolünü ortaya koymaktadır.

Meşedi İbad'ın Rüstem Beylerin evine gizlice tırmanma eylemi, patriyarkal düzende yer alan kontrol ve sahip olma arzusunun somut bir göstergesi olarak ele alınmaktadır. Bu tırmanış, bir yandan fiziksel bir üstünlük kurma çabasıyken, diğer

yandan kadının özel alanına yapılan bir ihlaldir. İbad'ın bu hareketi, patriyarkal toplumda kadınların mahrem alanlarının nasıl ihlal edildiğini ve kadın bedeninin erkekler tarafından nasıl bir izleme ve kontrol objesi olarak görüldüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Bu, kadının özgürlüğüne ve özerkliğine yapılan bir saldırı olarak yorumlanabilir ve toplumsal cinsiyet dinamiklerindeki güç dengesizliklerini vurgulamaktadır.

Gülnaz, Server ve Senem'in bahçede gizli bir buluşma gerçekleştirmesi, onların özgürlük arayışlarının ve kendi kararlarını özgürce alabilme isteklerinin bir simgesi olarak değerlendirilmektedir. Bahçe, doğallık ve özgür bir alanın temsili olarak, bu genç bireylerin toplumsal normlar ve kısıtlamalardan uzakta kendi düşüncelerini özgürce ifade edebildikleri bir mekan olarak ön plana çıkmaktadır. Bu sahne, özellikle kadınların kendi iradeleriyle hareket etme çabasını ve toplumsal baskılara karşı koyarak kendi özgürlüklerini ilan etmelerini simgelemektedir.

Server'in Meşedi İbad'a karşı kurduğu tuzak ise, adaletsizliklere ve patriyarkal düzene karşı gösterilen bir direnişin sembolü olarak değerlendirilmektedir. Bu tuzak, bireysel mücadele ve direnişin yanı sıra, adaletsiz güç yapılarına karşı koymanın ve bu yapıları sarsmanın mümkün olduğunu göstermektedir. Server'in bu eylemi, toplumsal normlara meydan okuyan ve mevcut düzenin eleştirisini yaparak daha adil bir toplum yapısını savunan bireylerin simgesel bir temsilidir. Bu, toplumsal değişimin ve adaletin sağlanmasında bireysel cesaret ve stratejik hareketlerin ne kadar etkili olabileceğini vurgulamaktadır.

## SAHNE 10



Bu sahnede Koçu Asker, Meşedi İbad ve diğerleri, bahçe kapısının arkasında gizlice Server ve Gülnaz'ın birlikte söyledikleri şarkıları dinlerler (1, 2). Meşedi İbad, Server'i ortadan kaldırmak için Koçu Asker ile anlaşma yapar. Server, kapıyı açarak karşındakilere korkmadığını beyan eder ve müzik eşliğinde tartışma başlar (3). Bir deyişme (karşılıklı atışma) sahnesi gerçekleşir. Server ve arkadaşları, polisin geldiğini belirten bir düdük sesi duyduklarında kaçmaya başlarlar.

Ayrı bir mekânda, tramvaydan inen Hasan Bey ile Rüstem Bey karşılaşır (4). Konuşmaları sırasında Hasan Bey, Gülnaz'ın Meşedi İbad'ın eşi olmadığını ifade eder. Rüstem Bey, bu bilgi karşısında düşüncelere dalar ve Hasan Bey'in doğru söylediğini kabul eder. Gülnaz'a acıdığını, onun mutsuz olacağını dile getirir ve maddi zorluklar nedeniyle böyle bir karar vermek zorunda kaldığını üzümlere ifade eder.

Müzik eşliğinde, Meşedi İbad dertli bir şekilde durumu anlatan bir şarkı söyler: "*Genç kıza bel bağladım, 5 bin manatım gitti.*" Bu olaylar zinciri sonucunda, kentin çeşitli bölgelerine Gülnaz'ın iki sevgilisi olduğu haberi yayılır.

Server ve Gülnaz'ın birlikte şarkı söylemeleri, onların özgürlük ve birliktelik duygularını sembolize etmektedir. Şarkı söylemek, bu iki karakter arasında sadece bir eğlence veya sanatsal ifade olmakla kalmayıp, aynı zamanda karşılaştıkları baskı ve sınırlamalara karşı bir entelektüel ve duygusal direniş biçimi olarak işlev görmektedir. Bu ortak müzikal etkinlik, onların toplumsal normlar ve baskılardan uzaklaşarak kendi özgürlüklerini ve kişisel bağlarını pekiştirmelerine olanak tanımaktadır. Şarkı,

baskılara karşı bir dayanışma ve direniş aracı olarak kullanıldığında, onların içsel güçlerini ve birlikte hareket etme kararlılıklarını göstermektedir.

Meşedi İbad ve Koçu Asker'in Server'i öldürme planı, patriyarkal ve ekonomik güç ilişkilerinin nasıl şiddet kullanarak kendini sürdürdüğünü gözler önüne sermektedir. Bu plan, toplumda baskın olan erkek egemen yapının, kontrol ve güç uğruna nasıl zalimce yöntemlere başvurduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu, kadınların ve gençlerin hayatları üzerindeki baskıyı ve bu baskının şiddet yoluyla nasıl pekiştirilmeye çalışıldığını vurgulamaktadır.

Server'in cesurca kapıyı açması ve korkmadığını ifade etmesi, bireysel özgürlük ve direnişin güçlü bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sahne, baskılara ve normlara karşı kişisel cesaretin ve özgürlük arzusunun ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Server'in bu tavrı, toplumsal yapılara ve dayatmalara karşı bireylerin kendi haklarını ve özgürlüklerini nasıl savunabileceğine dair bir örnek teşkil etmektedir.

Hasan Bey ve Rüstem Bey arasındaki konuşma, ekonomik zorluklar ve toplumsal normların bireylerin hayatlarını nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Rüstem Bey'in, Gülnaz'ı ekonomik baskılar nedeniyle Meşedi İbad gibi uygun olmayan birine vermek zorunda kaldığını ifade etmesi, toplumsal yapıdaki ekonomik eşitsizlikleri ve bu eşitsizliklerin bireylerin yaşam kararları üzerindeki derin etkilerini ortaya koymaktadır.

Meşedi İbad'ın şarkısı ise, kadınların ekonomik değerler üzerinden değerlendirildiğini ve nesneleştirildiğini eleştirmektedir. Şarkıdaki "*Genç kıza bel bağladım, 5 bin manatım gitti*" ifadesi, kadının bir yatırım veya mülk gibi görüldüğüne dair çarpıcı bir gösterimdir. Bu şarkı, kadınların toplumdaki ekonomik birer obje olarak görülme sorununu vurgulayarak, bu tür düşüncelerin kadınların insanlık onuruna ve özgürlüğüne yapılan bir saldırı olduğunu göstermektedir.

Bahçede şarkı söyleyen Server ve Gülnaz'ın sahnesi, bireysel özgürlük ve iradenin sembolik bir temsili olarak ele alınmaktadır. Bu iki genç karakterin doğal bir ortamda, toplumsal kısıtlamaların dışında, özgürce şarkı söylemeleri, bireylerin duygusal ifadesinin, toplumsal normlara ve baskılara karşı nasıl bir direniş aracı olabileceğini göstermektedir. Bu sahne, baskıcı toplumsal yapıların dışında kalan doğal bir alanın, özgürlük ve saflığın simgesi olarak işlev gördüğünü vurgulamaktadır. Şarkı söylemek, bu bağlamda, hem bir dayanışma hem de kendini ifade etme biçimi olarak, özgürlüğün ve direnişin sesini yükseltmektedir.

Koçu Asker ve Meşedi İbad'ın bahçe kapısının ardından gizlice dinlemeleri ise, patriyarkal düzenin özel hayatlara müdahalesini ve kontrol arzusunu simgelemektedir. Bu sahne, bireylerin özgürce ifade ettiği duygusal anların, dışarıdan gelen gözetim ve kontrol mekanizmaları tarafından nasıl izlendiğini ve bu izlemenin özel hayata yapılan bir ihlal olduğunu göstermektedir. Bu, patriyarkal toplumun özgürlük alanlarını nasıl kısıtladığını ve bireylerin mahrem alanlarına nasıl müdahale ettiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Tramvaydan inen Hasan Bey ve Rüstem Bey'in karşılaşması, toplumsal hareketliliğin ve ekonomik durumların bireylerin hayatları üzerindeki etkilerini temsil etmektedir. Bu karşılaşma, ekonomik koşulların ve toplumsal statülerin, bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve toplum içindeki konumlarını nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Bu sahne, ekonomik güç ilişkilerinin bireylerin hayatlarını nasıl belirlediğine ve bu ilişkilerin toplumsal yapı içinde nasıl bir etki yarattığına dikkat çekmektedir.

Meşedi İbad'ın ekonomik kaybını ve hayal kırıklığını dile getiren şarkısı, kadınların ekonomik değerler üzerinden nasıl değerlendirildiğini ve nesneleştirildiğini eleştirmektedir. Bu şarkı, kadının bir yatırım aracı olarak görülmesinin ve bu yatırımdan umulan 'karın' kaybedilmesinin, kadının insanlık onuruna ve bireyselliğine yapılan bir saldırı olduğunu vurgulamaktadır. Şarkı, kadınların ekonomik değerlendirilmesinin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini nasıl pekiştirdiğini ve kadınların özgürlüklerinin ekonomik çıkarlar uğruna nasıl göz ardı edildiğini açıkça eleştirmektedir.

## SAHNE 11



Rüstem Bey, evine dönüş yolunda düşüncelere dalarken, evinin kapısından çıkan Server ile karşılaşır. Rüstem Bey, Server'in kim olduğunu ve evinde ne aradığını sorgular. Server, Rüstem Bey'in kızına aşık olduğunu itiraf eder. Bu açıklama üzerine Rüstem Bey öfkelenir ve Server'i öldürmekle tehdit eder. Server ise, Gülnaz'ı başkasıyla evlendirdikten sonra kendi hayatının anlamının kalmayacağını belirterek, kasten bu işi kendisinin yapacağını ifade eder. O hem kendini, hem de Gülnaz'ı öldüreceğini söyler. Rüstem Bey, Server'in kızını öldüremeyeceğini vurgular, ancak Server, Rüstem Bey'i de öldüreceğini söyler. Bu sözler karşısında Rüstem Bey şaşkınlık yaşar ve Server'in akıl sağlığını sorgular. Daha sonra durumun ciddiyetini anlayan Rüstem Bey, tavır değiştirir ve daha önce başkasına söz verdiğini açıklar. İki taraf barışır. Bu uzlaşuya ev halkı da sevinçle karşılık verir. Rüstem Bey, barışma işaretleri olarak Server'i eve davet eder.

Rüstem Bey'in Server'e yönelik sert ve otoriter tepkisi, patriyarkal toplum yapısının bireyler üzerindeki güçlü kontrol ve otorite mekanizmalarını vurgulamaktadır. Rüstem Bey'in, Server'in kim olduğunu ve evinde ne yaptığını sorması, aile içi ve toplumsal otoritenin sorgulanmasına karşı gösterdiği tahammülsüzlüğü yansıtmaktadır. Bu durum, aile reisinin otoritesinin, toplumsal düzende nasıl tartışılmaz bir güç olarak kabul edildiğini göstermektedir. Rüstem Bey'in Server'i öldürmekle tehdit etmesi ise, patriyarkal düzenin bireysel iradeye ve aşka nasıl zorlayıcı ve baskıcı bir şekilde müdahale ettiğini açıkça sergilemektedir.

Server'in aşka olan bağlılığı ve bu uğurda öne sürdüğü fedakarlık tehdidi, aşkın ve bireysel özgürlüğün, toplumsal ve ailevi baskılarla olan çatışmasını dramatize etmektedir. Server'in, Gülnaz'ı öldürmeyi ve ardından kendi hayatına son vermeyi düşündüğünü ifade etmesi, bireysel özgürlüklerin aşırı baskılar altında nasıl trajik bir direnişe dönüşebileceğini göstermektedir. Bu durum, aşk ve özgürlük arayışının, bireyin toplumsal normlar karşısında ne kadar umutsuz ve çaresiz hissedebileceğini vurgulamaktadır.

Rüstem Bey'in durumu daha iyi anlaması ve yumuşaması, bireysel duyguların ve aşkın, katı toplumsal normlar karşısında nasıl dönüştürücü bir etkiye sahip olabileceğini simgelemektedir. Bu değişim, toplumsal ve ekonomik zorunlulukların bireylerin özel hayatları ve kararları üzerindeki baskın etkisini gösterirken, aynı zamanda bu zorunlulukların duygusal bağlar ve insanî değerler karşısında nasıl gözden geçirilebileceğine işaret etmektedir.

Rüstem Bey ve Server'in barışması ve Rüstem Bey'in Server'i eve davet etmesi, toplumsal ve ailevi baskıların, bireysel duygular ve özgürlükler karşısında nasıl esneyebileceğini göstermektedir. Bu dil, toplumsal normların ve ailevi baskıların, insan ilişkileri ve duygusal bağlar karşısında aşılabilir engeller olduğunu vurgulamaktadır. Bu barışma, bireyler arasında anlayış ve empati kurulduğunda toplumsal normların ve baskıların nasıl pozitif bir şekilde dönüşebileceğinin bir örneğini sunmakta, böylece toplumsal yapının daha adil ve insancıl bir hale gelmesine olanak tanımaktadır.

Rüstem Bey ve Server'in karşılaşması ve ardından gelişen tartışma, toplumsal normlar ile bireysel özgürlükler arasındaki derin çatışmayı simgelemektedir. Bu karşılaşma, ailevi baskıların ve toplumsal beklentilerin, bireylerin kişisel duyguları ve arzuları üzerinde nasıl bir engel teşkil ettiğini açıkça ortaya koymaktadır. Server'in Gülnaz'a olan aşkını açıklaması ve Rüstem Bey'in bu duruma başlangıçta gösterdiği sert tepki, aşk gibi derin kişisel duyguların, ailevi ve toplumsal yapılar tarafından nasıl sınırlandırıldığını ve baskı altına alındığını göstermektedir. Bu sahne, bireysel özgürlüğün toplumsal normlar karşısındaki mücadelesini ve bu mücadelenin çoğu zaman çatışma ve anlaşmazlıkla sonuçlanabileceğini vurgulamaktadır.

Rüstem Bey'in yumuşaması ve Server'i eve davet etmesi, toplumsal ve ailevi normların zamanla ve doğru koşullar altında nasıl esneyebileceğini ve değişebileceğini simgelemektedir. Rüstem Bey'in başlangıçtaki katı tutumundan, anlayış ve kabullenmeye doğru bu geçiş, toplumsal normların bireysel duygular karşısında mutlak olmadığını ve empati ile anlayışın bu normları aşabileceğini göstermektedir.

Bu dönüşüm, aile içindeki ilişkilerin ve toplumun, bireysel özgürlükler ve duyguları daha fazla kabul etme yönünde nasıl evrilebileceğine dair umut verici bir örnek teşkil etmektedir.

Kadınların bu duruma sevinmesi, toplumsal değişimin kadınlar üzerindeki olumlu etkilerini ve kadınların bu değişim süreçlerindeki aktif rollerini vurgulamaktadır. Kadınların sevinçleri, aile içindeki dinamiklerin ve toplumsal normların değişimi karşısında duydukları memnuniyeti ve bu değişimlerin getirdiği özgürlükleri simgelemektedir. Bu tepkiler, toplumsal yapıların dönüşümünün, özellikle kadınların yaşam koşullarını nasıl iyileştirebileceğini ve onlara daha fazla özgürlük sağlayabileceğini göstermektedir. Bu durum, toplumsal değişim ve adalet arayışının, sadece bireysel düzeyde değil, toplumun genel yapısında da olumlu değişiklikler yaratabileceğini ortaya koymaktadır.

## SAHNE 12



Meşedi İbad'ın çevresinde toplanan kalabalığın arasına Hasanqulu Bey gelir ve durumu düzeltmek için girişimlerde bulunacağını ifade eder (1). Bu amaçla Meşedi İbad'dan 500 manat talep eder. Aynı zamanda, Ali Rza Bey'e de Rüstem Bey'i gazetede rezil etmesi için para ödemesi yapar (2). Bu sırada, Server Bey kendi planını Rüstem Bey'e açıklar ve ondan onay alır. Kalabalık, Meşedi İbad ile birlikte Rüstem Bey'in evinin kapısına dayanır ve müzik eşliğinde Rüstem Bey'den hesap sorar (3). Rüstem Bey, yaşananların bir yanlış anlaşılma olduğunu belirterek, Server'ın aslında kızının dayısı olduğunu ve Meşedi İbad'ı çok sevdiği için onunla şaka yaptığını açıklar (4).

Rüstem Bey'in bu sözleri üzerine gülüşmeler başlar ve kalabalık da bu neşeye katılır. Meşedi İbad, yanlış anladığı için Rüstem Bey'den özür diler.

Meşedi İbad, daha sonra Bey Hamamı'na götürülür. Düğün gününde, gelin ve damat ayrı odalarda hazırlanmaktadır. Gülnaz'ın yüz ifadesi üzgündür ve mugam eşliğinde ağlamaktadır.

Hasanqulu Bey ve Ali Rza Bey'in eylemleri, toplumsal yapı içinde rüşvet ve yolsuzluğun nasıl yerleşik bir norm haline geldiğini ve ekonomik gücün bireyler tarafından nasıl manipülatif bir araç olarak kullanıldığını açıkça ortaya koymaktadır. Hasanqulu Bey'in Meşedi İbad'dan işi yoluna koymak için para alması ve Ali Rza Bey'in Rüstem Bey'i gazetede rüsvay etmek için ödeme kabul etmesi, toplumsal adaletsizliklerin ve ekonomik güç ilişkilerinin toplum üzerindeki derin etkilerini sergilemektedir. Bu durumlar, ekonomik gücün sadece bireyler arası ilişkilerde değil, aynı zamanda kamuoyu algısını şekillendirmede de nasıl bir manipülasyon aracı olarak kullanıldığını göstermekte ve toplumsal değerlerin nasıl maddi çıkarlar uğruna feda edilebileceğini eleştirmektedir.

Server Bey'in Rüstem Bey'e kendi planını anlatması ve bu planın onaylanması, bireylerin kendi çıkarları doğrultusunda stratejik olarak nasıl hareket edebileceklerini ve toplumsal normlara meydan okuyabileceklerini göstermektedir. Bu durum, toplumsal düzenin sorgulanabilir ve değiştirilebilir olduğunu, bireylerin aktif ve stratejik müdahaleleriyle toplumsal kuralların nasıl dönüştürülebileceğini vurgulamaktadır. Server'in eylemleri, toplumsal değişim için bireysel girişimlerin ve kararların ne kadar kritik olabileceğine işaret etmekte ve toplumsal normların esnek ve dinamik yapısını sergilemektedir.

Kalabalığın, Meşedi İbad'la birlikte müzik eşliğinde Rüstem Bey'in kapısına dayanarak hesap sorması, toplumsal baskının ve halkın kolektif gücünün bir göstergesidir. Bu sahne, halkın, adaletsizlik ve haksızlıklara karşı nasıl etkili bir tepki verebileceğini ve toplumsal baskı mekanizmalarının bireyler üzerinde ne derece güçlü olabileceğini yansıtmaktadır. Toplumsal hareketlerin, bireylerin yaşamlarını doğrudan etkileyebilecek ve hatta dönüştürebilecek güçlü araçlar olduğunu göstermektedir.

Rüstem Bey'in yanlış anlaşılmalara açıklık getirmeye çalışması ve durumu manipüle etme çabası, toplumsal ve ailevi ilişkilerin nasıl stratejik olarak yönlendirilebileceğini ve manipüle edilebileceğini göstermektedir. Bu açıklama, karmaşık aile ve toplumsal ilişkilerin nasıl çıkar amaçlı olarak kullanılabilirliğine dair bir örnektir ve bu tür manipülasyonların, bireylerin ve toplumun genel yapısı üzerinde ne kadar derin etkilere sahip olabileceğini vurgulamaktadır.

Meşedi İbad'ın özür dilemesi, toplumsal ilişkilerdeki güç dinamiklerini ve bu dinamiklerin bireylerin davranışları üzerinde nasıl belirleyici olabileceğini simgelemektedir. Bu özür, toplumsal baskıların ve beklentilerin, bireysel eylemleri nasıl şekillendirebileceğini ve bireylerin toplumsal normlara uyum sağlama veya bu normlara karşı gelme konusunda nasıl manevralar yapabileceğini göstermektedir. Bu, bireylerin toplumsal yapı içerisindeki pozisyonlarını ve bu yapılarla olan etkileşimlerini anlamak için önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Kalabalığın Meşedi İbad ile birlikte toplanması ve müzik eşliğinde hareket etmesi, toplumsal birlik ve kolektif gücün sembolik bir temsili olarak ön plana çıkmaktadır. Bu sahne, toplumsal adaletsizliklere ve baskılara karşı kolektif bir direnişin nasıl şekillenebileceğini göstermektedir. Müziğin kullanımını, halkın sesinin ve birliğinin, toplumsal değişim ve adalet arayışında önemli bir motivasyon ve iletişim aracı olduğunu vurgulamaktadır. Toplumun farklı kesimlerinden insanların bir araya gelmesi ve müzikle birlikte hareket etmesi, birlik içinde hareket edildiğinde toplumsal değişimin ve adaletsizliklere karşı durmanın mümkün olduğunu sembolize etmektedir.

Meşedi İbad'ın hamama götürülmesi, toplumsal ilişkilerdeki ve bireylerin hayatlarında bir arınma ve yenilenme sürecini temsil etmektedir. Hamam, arınma ve temizlenme mekânı olarak, toplumsal yeniden yapılanma ve bireylerin geçmişten gelen yüklerden kurtulma sürecine işaret etmektedir.

Düğün gününde gelin ve damadın ayrı ayrı odalarda olmaları, toplumsal normlar ve geleneklerin bireylerin en özel anlarını bile nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Bu ayrılık, bireylerin kişisel tercihlerinden ziyade toplumsal beklentilere göre hareket etmek zorunda bırakıldıklarını ve bu normların bireylerin duygusal hayatlarını nasıl sınırladığını vurgulamaktadır. Bu sahne, toplumsal normların ve geleneklerin, bireysel özgürlükler üzerindeki baskısını ve bu baskının evlilik gibi önemli kişisel kararlar üzerindeki etkisini yansıtmaktadır.

Gülnaz'ın düğün gününde gösterdiği üzgün yüz ve gözyaşları, toplumsal baskıların ve patriyarkal düzenin kadınlar üzerindeki derin ve yıkıcı etkisini somutlaştırmaktadır. Gülnaz'ın ağlaması, kadınların yaşamlarının nasıl dışsal faktörler ve toplumsal beklentiler tarafından yönlendirildiğini ve bu durumun onların duygusal ve psikolojik sağlığını nasıl olumsuz etkilediğini göstermektedir. Bu sahne, toplumsal normların, özellikle kadınların hayatları üzerindeki kısıtlayıcı ve zararlı etkilerine dikkat çekmekte ve toplumsal cinsiyet adaleti için mücadelenin önemini vurgulamaktadır.

### SAHNE 13



Topluluk gelini almaya gider (1). Meşedi İbad, gelini beklerken kendi endişelerini dile getirir: *"Ben bir şeyden korkuyorum ki, o tarz bir evde büyümüş bir kızın, böyle bir evde oturmaya sabrı yetmez."* Daha da ileri giderek, evlilik sonrası planlarını açıklar: *"Ehh, ihtiyarı ne? Bu günden itibaren kapıları kitleyip, anahtarını da kendimle götüreceğim. Pencereleleri de dışarıdan tahtayla sert bir şekilde kapatacam. Baktım ki, çok itiraz ediyor o zaman döveceğim. Çünkü bir kadın (kameraya doğrudan bakarak), eşinden ne kadar dayak yerse, bir o kadar iyidir. Ben bunu önceden çok sık deneyimlemişimdir."* (2).

Gelini getirildiğinde, Meşedi İbad odasına girer ve gelin geleneksel düğün kıyafetleri içinde ve yüzü kapalı şekilde bulunur (3). Meşedi İbad gelinin başörtüsünü açtığında, gelinin elinde bir silah olduğunu ve aslında Server olduğunu anlar. Server, Meşedi İbad'ı bağırması için tehdit eder ve Meşedi İbad'ın Gülnaz'ı almak istememesini ve onun yerine hizmetçi Senem'i almasını istemesini kağıta yazmasını talep eder (4). Bu taleple, Meşedi İbad'a bir belge imzalatır.

Server'ın gidişinin ardından, *"Gelin kaçtı"* diye bir karmaşa başlar. Meşedi İbad bu durum karşısında baygınlık geçirir ve sonradan ayılır. Olayların netleşmesiyle, Meşedi İbad sonunda Senem ile evlenir. Server ve Gülnaz da kendi düğünlerini gerçekleştirirler.

Meşedi İbad'ın ifadeleri, geleneksel ve otoriter toplum yapılarının kadınları nasıl bir çerçeve içine aldığı ve bu çerçevenin sınırlarını belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır. Meşedi İbad'ın, *"Ben bir şeyden korkuyorum ki, o tarz bir evde büyümüş*

*bir kızın böyle bir evde oturmaya sabrı yetmesin"* şeklindeki sözleri, bir kadının yaşam standartları ve beklentileri konusunda erkek egemen toplumun nasıl bir varsayım yürüttüğünü göstermektedir. Bu tür bir dil kullanımı, kadınların kişisel tercihlerinin ve özgürlüklerinin, erkekler tarafından nasıl belirlendiğini ve sınırlandırıldığını vurgulamaktadır. Bu, kadınların sosyal ve ailevi rollerinin, toplumun katı beklentileri tarafından şekillendirildiğine dair güçlü bir eleştiri sunmaktadır.

İbad'ın kadına yönelik şiddeti açık bir şekilde savunması, toplumsal normların ve kültürel yapıların, şiddeti nasıl meşrulaştırdığını ve normalleştirdiğini gözler önüne sermektedir. *"Arvat eşinden ne kadar dayak yerse, bir o kadar iyidir"* ifadesi, şiddetin bir eğitim veya disiplin aracı olarak görüldüğü ve bu yolla kadınların 'iyileştirilebileceği' yönündeki zararlı ve geri kalmış düşünceyi temsil etmektedir. Bu dil kullanımı, patriyarkal toplumun kadınları nasıl objeleştirdiğini ve onlara yönelik şiddeti nasıl içselleştirdiğini açıkça göstermektedir.

Server'in Meşedi İbad'ı tehdit etmesi ve ondan Gülnaz yerine Senem'i almasını talep etmesi, toplumsal normlar ve güç ilişkilerinin bireyler tarafından nasıl manipüle edilebileceğini dramatik bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu, bireylerin toplumsal adaletsizliklere karşı nasıl stratejik ve dirençli hareket edebileceğinin bir örneğidir. Server'in bu eylemi, toplumsal kurallara ve yapılanmaya karşı bireysel mücadele ve direnişin potansiyelini vurgulamakta ve bu tür direnişlerin, baskıcı toplumsal yapıları nasıl sarsabileceğini göstermektedir.

*"Gelin kaçtı"* söylentisi ise, toplumsal normlar ve geleneklerin bireyler üzerinde yarattığı baskıyı ve bu baskının toplum içinde nasıl bir kaos ve kargaşa yaratabileceğini açığa çıkarmaktadır. Bu olay, toplumsal düzen ve normların bireyler üzerinde ne kadar güçlü bir etkisi olduğunu ve bu normların kırıldığında nasıl toplumsal bir karışıklığa yol açabileceğini sergilemektedir. Bu durum, toplumsal yapıların ve geleneklerin bireylerin özgürlüklerini nasıl kısıtladığını ve toplum içindeki sosyal dinamikleri nasıl şekillendirdiğini eleştirel bir bakışla değerlendirmektedir.

Meşedi İbad'ın evin kapılarını kilitleme ve pencereleri tahtalarla kapama kararı, patriyarkal düzenin kadınlar üzerindeki fiziksel ve metaforik kontrol arzusunu simgelemektedir. Bu eylem, kadınların özgürlüklerinin sınırlanması ve yaşam alanlarının erkekler tarafından belirlenmesi şeklinde kendini göstermektedir. Bu, patriyarkal toplumda kadının özerkliğinin nasıl engellendiğini ve onların hareketlerinin nasıl sıkı bir şekilde kısıtlandığını gösteren bir simgedir. Bu tür kontrol

mekanizmaları, kadınların sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik olarak da nasıl baskı altında tutulduğunun bir temsilidir.

Gelinin elinde silah bulunması ve bu silahı tutanın Server olduğunun ortaya çıkması, bireysel direnişin ve adaletsizliğe karşı çıkan cesur eylemlerin bir sembolü olarak işlev görmektedir. Bu sahne, güç dinamiklerinin tersine çevrilebileceğini ve baskı altındaki bireylerin kendilerini savunma ve direnme kapasitelerine sahip olduğunu göstermektedir. Silahın varlığı, toplumsal normlara ve cinsiyet rollerine meydan okuyan bir güç sembolü olarak, geleneksel güç yapılarını sorgulayan ve onlara karşı gelen bir direniş aracıdır.

"Gelin kaçtı" söylentisi ve Meşedi İbad'ın bu haber karşısında bayılması, toplumsal normların ve geleneklerin ne kadar derinlemesine kök saldığını ve bu normların bozulmasının yarattığı kaosu göstermektedir. Bu olaylar zinciri, toplumsal düzenin bireyler üzerindeki etkisini ve toplum içindeki beklentilerin ne kadar güçlü olduğunu ortaya koymaktadır. Meşedi İbad'ın bayılması, beklenmedik olaylar karşısında toplumsal normlara ne kadar bağlı olduğunu ve bu normların dışına çıkıldığında yaşanan şokun sembolik bir göstergesidir.

Meşedi İbad'ın Senem ile evlenmesi ve Server ile Gülnaz'ın kendi düğünlerini gerçekleştirmesi, bireylerin yaşamlarını kendi tercihleri doğrultusunda şekillendirme gücünü simgelemektedir. Bu evlilikler, toplumsal normların ve ailevi baskıların aşılabileceğini ve bireysel duyguların bu normlara meydan okuyarak güçlü bir etki yaratabileceğini göstermektedir. Bu sahneler, toplumsal değişimin mümkün olduğunu ve bireylerin kendi özgürlüklerini savunarak mutluluğu yakalayabileceklerini vurgulamakta, böylece toplumsal cinsiyet adaleti ve bireysel özgürlüklerin önemi konusunda güçlü bir mesaj vermektedir.

### **3.10. Göstergibilimsel Analize İlişkin Bulgular**

Seçilen görseller, filmin toplumsal cinsiyet rolleri, ataerkil yapı ve kadınların toplum içindeki konumu gibi ana temalarını en net şekilde yansıtan sahnelerden oluşmaktadır. Her bir görsel, karakterlerin duruşları, yüz ifadeleri, kıyafetleri ve mekân düzenlemeleri gibi unsurlarla dönemin sosyo-kültürel yapısını, kadınların karşılaştığı baskıları ve toplumsal normlara karşı verilen mücadeleleri görsel olarak ortaya koymaktadır. Bu sayede, filmdeki ana karakterlerin ve yan karakterlerin yaşadığı içsel ve dışsal çatışmaların izleyiciye daha net aktarılması amaçlanmıştır.

Bu görsellerin seçimi, göstergebilimsel analiz için zengin içerikler sunarak filmin temel mesajlarının anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Görseller, karakterlerin bireysel özgürlük arayışlarını, ekonomik güç ilişkilerini ve patriyarkal düzenin kadına bakışını yansıtarak filmdeki eleştirel söylemin nasıl oluşturulduğunu ve iletildiğini gözler önüne sermektedir. Böylece, toplumsal cinsiyet rollerinin ve bu rollerin sinemada sunumunun anlaşılmasında etkili birer örnek görevi gören bu sahneler, araştırmanın ana temasına uygun şekilde seçilmiştir.

### 3.10.1. Ana karakterler



**Görsel 3.1.** Gülnaz karakterinin dışarıdaki ve evdeki görünümü

**Tablo 3.** Gülnaz karakterinin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Kıyafet ve Başörtüsü	Gülnaz'ın siyah kıyafet giymesi ve başörtüsü takması	Siyah renk, toplum normlarına uyma çabasını veya içsel çatışmayı yansıtır; başörtüsü ise geleneksel normlara bağlılığı ve kadın kimliğine dair toplumsal sorumlulukları ifade eder.
Yüz İfadesi	Gülnaz'ın yüzünde hüznün, endişe veya derin düşünce hali	Hüzün ve derin çizgiler, karakterin yaşadığı içsel çatışmaları ve hayal kırıklıklarını yansıtarak toplumsal baskıların birey üzerindeki etkisini gösterir.
Vücut Dili	Gülnaz'ın başını eğmesi, gözlerini yere indirmesi	Vücut dili, içine kapanıklığı, derin düşünceleri ve çevresine karşı izole olma durumunu

		ifade eder; toplumsal baskılar karşısındaki kırılma gösterir.
Arka Plan ve Çevre	Dar bir duvar veya kapalı bir kapının varlığı	Arka plan, karakterin fiziksel ve duygusal olarak sıkışmış, özgürce hareket edemediği bir ortamda bulunduğunu ima eder; toplum tarafından belirlenen sınırlara dikkat çeker.
Kıyafet ve Saç Stili (Evde)	Gülnaz'ın rahat kıyafetler giymesi ve saçlarını açık bırakması	Evde rahat kıyafet ve açık saç, karakterin kendi alanında özgür ve toplumsal baskılardan uzak hissetmesini, bireyselliğini daha rahat ifade etmesini temsil eder.
Arka Plandaki Kadın (Senem)	Gülnaz'ın arkasında duran, ona destek olan bir kadın figürü (Senem)	Senem'in varlığı, aile bağlarının ve destek sisteminin karakter üzerindeki olumlu etkisini, toplumsal zorluklarla başa çıkma gücünü sembolize eder.
Pencere ve Perde	Hafif aralık bırakılmış pencere ve perde	İçsel dünya ile dış dünya arasındaki sınırı simgeler; karakterin bireysel arzuları ile toplumsal normlar arasında denge kurma çabasını ve kendini ifade etme alanlarının sınırlılığını gösterir.
Yüz İfadesi (Evde)	Gülnaz'ın yüzünde rahatlama veya düşünceli bir ifade	Evdeki yüz ifadesi, karakterin kendini güven içinde hissettiği, dış dünyanın baskılarından uzaklaştığı bir alan olarak evin önemini, içsel huzurunu ve öz benliğiyle kurduğu bağı ifade eder.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Gülnaz'ın toplum ve aile ilişkileri, bireysel çatışmaları	Filmde toplumsal baskıların ve geleneklerin birey üzerindeki etkilerini simgeler; kadın kimliği ve bireysel arzuların toplumun normları ile nasıl çatıştığını ortaya koyar. Ev ve dış dünya arasındaki zıtlık, karakterin içsel huzurunu vurgular.



**Görsel 3.2.** Rüstem Bey karakterinin görünümü

**Tablo 4.** Rüstem karakterinin göstergibilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Kıyafet ve Aksesuarlar	Rüstem Bey'in geleneksel kıyafetleri ve dikkat çekici aksesuarları	Kıyafet ve aksesuarlar, onun kültürel kimliğini ve sosyal hiyerarşideki yerini koruma çabasını; statü, güç ve zenginlik arzusunu yansıtır. Bu, toplumsal prestij arayışını ve maddi güce verdiği önemi vurgular.
Yüz İfadesi ve Duruş	Rüstem Bey'in oyuna odaklanmış yüz ifadesi ve kendinden emin duruşu	Yüz ifadesi, karakterin kumara olan tutkusunu ve risk alma eğilimini gösterir; bu, onun içsel gerilimlerini ve hayatındaki psikolojik çatışmaları ima eder. Duruş ise kararlılığı ile dışarıya güven verirken içsel kırılganlığını sakladığını işaret eder.
Etrafındaki İnsanlar	Rüstem Bey'in etrafındaki diğer oyuncular ve izleyiciler	Sosyal çevre, karakterin toplumdaki statüsünü sürdürme veya yükseltme çabasını simgeler; izleyicilerin tepkileri, onun davranışlarına etki eden sosyal baskıları ve

		beklentileri vurgulayarak toplumun kararlarına olan etkisini açıkça ortaya koyar.
Mekansal Düzen	Rüstem Bey'in kumar masasında merkezi konumda olması, kalabalık bir ortamda bulunması	Merkezi konum, onun toplumsal prestij ve güç arayışını simgelerken, kumar ortamı sosyal statüsünü sürdürme çabasını ifade eder. Bu, toplumsal baskılar ile bireysel arzuları arasında bir çatışma yaşadığını ve maddi/manevi çelişkilerini ortaya koymaktadır.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Rüstem Bey'in kumar oynadığı sahne ve yüz ifadesi	Kumar sahnesi, toplumsal baskıların karakter üzerindeki etkisini ve risk alma davranışlarının sonuçlarını yansıtır. Maddi kazanç ve manevi kayıplar arasındaki çatışmalar, karakterin hikaye boyunca yaşadığı içsel yolculuğun tematik önemini vurgular.



**Görsel 3.4.** Meşedi İbad karakterinin görünümü

**Tablo 5.** Meşedi İbad karakterinin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
----------	----------------------	------------------------

Kıyafet ve Fiziksel Görünüm	Meşedi İbad'ın sade ve gösterişsiz kıyafetleri	Sadelik, karakterin mütevazı yaşam tarzını, alçakgönüllü bir kimlik tercih ettiğini ve sosyal hiyerarşide daha alt bir konumda olduğunu gösterir. Bu, onun toplumsal konumunu ve gösterişten uzak bir yaşamı tercih ettiğini yansıtır.
Yüz İfadesi ve Duruş	Meşedi İbad'ın düşünceli yüz ifadesi ve yoğun konsantrasyon içindeki oturuşu	Yüz ifadesi ve duruş, karakterin stratejik ve planlı bir zihin yapısında olduğunu, olaylara mantıklı ve hesaplı bir yaklaşımla yaklaştığını ima eder. Bu, onun içsel çatışmalarını ve gelecek planlarını yansıtarak karakterin kararlılığını gösterir.
Çevresel Unsurlar	Loş ışık ve çevredeki nesnelerin yarattığı atmosfer	Loş ışık, karakterin içsel dünyasındaki gizem ve belirsizliği ifade eder. Bu çevresel unsurlar, karakterin içe dönük yapısını ve duygusal durumunu derinleştirirken, onun sosyal çevresiyle olan karmaşık ilişkilerini ve psikolojik durumunu ortaya koyar.
Ellerindeki Paralar	Meşedi İbad'ın elindeki paralar	Para, karakterin finansal hedeflerine ve bu hedeflere ulaşma yollarına dair planlamalar yaptığını simgeler. Bu, Meşedi İbad'ın maddi kaygılarını, motivasyonlarını ve hikayedeki eylemlerine yön veren itici gücünü temsil eder.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Meşedi İbad'ın para hesaplama sahnesi ve yalnız düşünme hali	Para ve hesap yapma hali, onun maddi kaygılarının ve bu kaygıların yaşamındaki etkisinin göstergesidir. Loş ışık ve yalnız başına düşünmesi, karakterin içsel çatışmalarını, içe dönük yapısını ve stratejik düşünme eğilimini yansıtarak hikaye boyunca önemini ortaya koyar.



**Görsel 3. 5.** Server karakterinin görünümü

**Tablo 6.** Server karakterinin gösterebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Kıyafet ve Üniforma	Server'ın öğrenci üniforması giymesi	Üniforma, karakterin resmi bir öğrenci olduğunu ve disiplinli, sorumluluk sahibi bir yapısı olduğunu gösterir. Bu, onun toplumdaki konumunu ve kurumsal bir yapıya bağlı hissettiğini vurgulayarak bilgiye olan düşkünlüğünü ve eğitimine olan bağlılığını gösterir.
Yüz İfadesi	Server'ın yüzünde neşeli bir gülümseme	Gülümseme, karakterin sosyal ilişkilerinde olumlu bir etki bıraktığını, özgüvenli ve insanlarla iyi ilişkiler kurabilen bir yapıya sahip olduğunu simgeler. Bu, onun pozitif tutumunu, sosyal ağlarını güçlendirme ve iletişim becerilerini gözler önüne serer.
Elindeki Kitap ve Belgeler	Server'ın elinde taşıdığı kitaplar ve belgeler	Kitap ve belgeler, Server'ın entelektüel merakını, bilgiye olan tutkusunu ve mesleki sorumluluklarını temsil eder. Bu, karakterin kendini geliştirme arzusunu ve

		hikayedeki bilgi temelli rolünü yansıtarak eğitime ve bilgiye olan bağlılığını simgeler.
Arka Plan ve Çevre	Molla Nesreddin dergisinin ofisinin bulunduğu ortam	Dergi ofisi, Server'ın çalışma ortamını ve sosyal-kültürel bağlamını yansıtarak karakterin içinde bulunduğu toplumsal yapı ve kültürel çevre ile olan ilişkisini gösterir. Bu, toplumsal bağların onun düşüncelerine ve eylemlerine etkisini anlamamıza olanak tanır.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Server'ın üniforması, elindeki kitaplar ve gülümseyen yüz ifadesi	Üniforma, bilgiye olan bağlılığı ve resmi bir öğrencilik görevini simgelerken; kitaplar, bilgiye olan ilgisini ve entelektüel gelişimini ifade eder. Gülümseme, onun sosyal çevresindeki etkisini vurgular. Arka plan ise onun kültürel çevresi ve toplumsal yapıyı yansıtarak karakterin hikayedeki konumunu anlamamızı sağlar.

### 3.10.2. Diğer Bazı Önemli Sahnelerin Analizi



**Görsel 3.6.** Rüstem Bey'in Meşedi İbad'la görüşü

**Tablo 7.** Rüstem Bey'in Meşedi İbad'la görüşünün göstergebilimsel analizi

<b>Gösterge</b>	<b>Düz Anlam (Gösteren)</b>	<b>Yan Anlam (Gösterilen)</b>
Meşedi İbad'ın Kıyafetleri ve Baş Açıklığı	Meşedi İbad'ın gösterişli kıyafetler giymesi ve başının açık olması	Gösterişli kıyafetler, onun varlıklı bir tüccar olduğunu ve toplumdaki yüksek statüsünü simgeler. Başının açık olması, onun özgüvenini ve toplum içindeki gücünü vurgulayarak sosyal hiyerarşide üst sıralarda yer aldığını ima eder.
Meşedi İbad'ın Yüz İfadesi	Meşedi İbad'ın yüzündeki kendinden emin ve otoriter ifade	Yüz ifadesi, karakterin sosyal statüsünün farkında olduğunu ve kendine güvenen bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Bu, onun otoriter kişiliğini ve toplumda güç sahibi biri olarak algılanmasını sağlar.
Rüstem Bey'in Kıyafetleri ve Şapka	Rüstem Bey'in daha sade kıyafetler giymesi ve başında bir şapka olması	Sade kıyafetler ve şapka, karakterin ekonomik olarak daha zayıf bir konumda olduğunu gösterir. Bu, Rüstem Bey'in Meşedi İbad'a göre daha düşük bir sosyal statüye sahip olduğunu ve alçakgönüllü bir yapısı olduğunu vurgular.
Rüstem Bey'in Yüz İfadesi	Rüstem Bey'in yüzünde çaresizlik ifadesinin bulunması	Yüzündeki çaresizlik, yaşadığı ekonomik sıkıntıları ve sosyal baskıları simgeler. Bu ifade, karakterin hayatındaki zorlukları ve mücadeleleri göstererek Meşedi İbad ile arasındaki güç dengesizliğini derinleştirir.
Mekân: Dükkan ve Terazi	İki karakterin bulunduğu dükkan ortamı ve arka planda belirgin duran terazi	Dükkan, Meşedi İbad'ın ticari başarısını ve ekonomik gücünü simgelerken; terazi, adalet ve dengeyi temsil eder. Terazi, aynı zamanda iki karakter arasındaki güç dengesizliğini ironik bir şekilde yansıtarak sosyal

		ve ekonomik çelişkileri vurgular.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Meşedi İbad'ın varlıklı bir tüccar, Rüstem Bey'in ise ekonomik olarak zor durumda olması	Meşedi İbad'ın varlıklı tüccar statüsü ile Rüstem Bey'in çaresiz durumu, toplumdaki ekonomik ve sosyal sınıf farklılıklarını ve güç ilişkilerini ortaya koyar. Mekan ve terazi, bu iki karakterin hayatlarındaki dengesizlikleri ve çelişkileri simgeler.



**Görsel 3.7.** Gülünaz'la Server'in bahçede buluşma sahnesinden bir kare

**Tablo 8.** Gülünaz'la Server'in bahçede buluşma sahnesinin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Gülünaz'ın Kıyafeti ve İfadesi	Gülünaz'ın zarif elbisesi ve sevgi dolu ifadesi, solda oturması	Gülünaz'ın zarif kıyafeti ve masumiyeti, onun duygusal bağını ve Server'e olan saf aşkını simgeler. Elindeki çiçekler ise duygusal yönünü ve bu saf aşkı daha da derinleştirerek ilişkideki bağlılığını ve sevgisini temsil eder.
Server'in Kıyafeti ve İfadesi	Server'in modern kıyafetleri, sağda oturması ve Gülünaz'a ilgi gösteren,	Server'in modern giyimi, onun çağdaş ve eğitilmiş bir karakter olduğunu vurgularken; koruyucu

	koruyucu bir duruş sergilemesi	duruşu, Gülnaz'a olan ilgisini ve bağlılığını simgeler. Bu, onun romantik ve ilgili bir partner olduğunu ima ederek duygusal derinliğini ortaya koyar.
Doğal Bahçe Ortamı	Çiçeklerle dolu bahçe ve doğal çevre	Bahçe, ilişkilerinin saflığını ve masumiyetini simgeler. Bu doğal ve romantik ortam, gençlerin özgürlük ve aşkı deneyimleme biçimini vurgulayarak modern değerlere duydukları ilgiyi ve toplumsal baskılara karşı duruşlarını simgeler.
Gülnaz'ın Elindeki Çiçekler	Gülnaz'ın elinde tuttuğu çiçekler	Çiçekler, Gülnaz'ın Server'e olan duygusal bağlılığını, saf aşkı ve masumiyetini simgeler. Bu, ilişkilerindeki duygusal derinliği yansıtarak onların saf ve güçlü bağını daha da pekiştirir.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Gülnaz ve Server'in aşk hikayesi, geleneksel değerlerden uzaklaşma teması ve modern yaşam tarzını benimseme çabası	Gülnaz ve Server, gençlerin özgürlüğe ve kendi hayatlarını şekillendirme arzusuna sahip olduklarını; toplumsal baskılara ve geleneksel değerlere karşı çıkan modern düşünceyi temsil eder. Bu, özgürlüğe duyulan özlemi ve modern değerlerin önemini vurgular.



**Görsel 3.8.** Senem'in Gülnaz'la Server'in ilişkisini mutlulukla karşıladığı sahnenin bir kare

**Tablo 9.** Senem'in Gülnaz'la Server'in ilişkisini mutlulukla karşıladığı sahnenin göstergebilimsel analizi

<b>Gösterge</b>	<b>Düz Anlam (Gösteren)</b>	<b>Yan Anlam (Gösterilen)</b>
Senem'in Kıyafetleri ve Gülümsemesi	Senem'in geleneksel kıyafetleri ve sıcak gülümsemesi	Senem'in kıyafetleri ve gülümsemesi, onun halktan biri olduğunu, toplumun geleneksel değerlerine bağlı ve samimi olduğunu simgeler. Bu, toplum içindeki sıcak ilişkileri ve dayanışmayı temsil ederek Senem'in geleneksel toplum değerlerini yaşatmasını ima eder.
Gülnaz'ın Duruşu ve Saç Stili	Gülnaz'ın arkası dönük durması ve örgülü saçları	Gülnaz'ın gençliği ve masumiyetini vurgulayan duruşu ve saç stili, geleneksel kadınsı güzellik normlarını simgeler. Bu, onun modern dünyaya adım atarken aynı zamanda geleneksel unsurları da koruduğunu göstererek iki dünya arasında bir köprü kurduğunu işaret eder.

Server'in Kıyafetleri ve İfadesi	Server'in modern kıyafetleri ve ciddi yüz ifadesi	Server'in kıyafetleri, onun eğitilmiş ve çağdaş bir birey olduğunu gösterirken; ciddi ifadesi, ilişkilerdeki ciddiyetini ve modern dünyaya uyum sağlarken duygusal bağlarını koruyan bir yapısını simgeler.
Mekân: Doğal Bahçe Ortamı	Çiçekler ve yeşilliklerle dolu doğal bahçe	Bahçe, doğallığı ve yaşamın güzelliğini simgelerken; karakterler arasındaki sıcak ve samimi ilişkileri destekleyen bir fon sağlar. Bu ortam, doğayla uyum içinde bir yaşamı ve ilişkilerdeki saflığı temsil eder.
Toplumsal Bağlar Teması	Senem, Gülnaz ve Server arasındaki ilişki	Üç karakterin etkileşimi, toplumdaki dayanışmayı, destek sistemlerini ve farklı kuşaklar arasında köprü kurmayı simgeler. Bu, geleneksel ve modern değerler arasındaki geçiş ve toplumun zaman içinde nasıl evrildiğini ima eder.
Kadın Dayanışması	Senem ve Gülnaz arasındaki destekleyici ilişki	Senem ve Gülnaz'ın bağı, kadınların birbirini desteklemesini ve kadın dayanışmasını simgeler. Bu, toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın özgürlüğü üzerine yapılan tartışmaları derinleştirerek kadınların birbirini nasıl güçlendirdiğini gösterir.



**Görsel 3.9.** Rüstem Bey'in Gülnaz'ı Meşedi İbad'la evlenmeye ikna etmeye çalıştığı sahneden bir kare

**Tablo 10.** Rüstem Bey'in Gülnaz'ı Meşedi İbad'la evlenmeye ikna etmeye çalıştığı sahnenin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Rüstem Bey'in Duruşu ve Jestleri	Rüstem Bey'in sağda oturması, kendinden emin duruşu ve konuşma yaparken el jestleri kullanması	Kendinden emin duruş ve jestler, onun otoriter ve etkili bir figür olduğunu simgeler. Bu, Rüstem Bey'in toplumsal statüsünü ve toplumda baskın bir konumda olduğunu ima ederek, karakterin güç ve statü arayışını vurgular.
Rüstem Bey'in Kıyafetleri	Geleneksel kıyafetleri ve zenginliği	Kıyafetleri ve zengin görünümü, toplumsal statüsünü ve kültürel kimliğini yansıtır. Aynı zamanda geçmişle olan güçlü bağlarını simgeleyerek onun geleneksel değerlere olan bağlılığını ve toplumsal hiyerarşideki konumunu gösterir.

Gülnaz'ın Duruşu ve Kırmızı Örtüsü	Gülnaz'ın sırtı dönük oturması ve üzerindeki kırmızı örtü	Pasif duruş ve kırmızı örtü, onun toplumdaki kısıtlayıcı rolünü ve içsel çatışmalarını simgeler. Kırmızı renk, aşk ve tutku yanı sıra tehlikeyi de ifade ederek, karakterin duygusal ve toplumsal baskılarla mücadele ettiğini gösterir.
İç Mekânın Tasarımı	Dönemin yaşam tarzını yansıtan mobilya ve dekoratif öğeler	Zengin ve geleneksel mobilya, sahnenin ait olduğu dönemin yaşam tarzını yansıtırken; iç mekânın sıcak atmosferi, karakterlerin içinde bulunduğu sosyal ve kültürel bağlamı vurgular. Ancak, bu sıcaklık, karakterler arasındaki gerilimi hafifletmez.
Arka Plandaki Gramofon	Arka planda bulunan gramofon	Gramofon, moderniteye ve dönemin teknolojik yeniliklerine olan ilgiyi simgeler. Bu, Rüstem Bey'in yeniliklere açık olduğunu ve modern dünyayla bağlantısını ima ederken; aynı zamanda onun zenginliğini ve toplumsal konumunu vurgular.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Rüstem Bey'in otoriter duruşu ve Gülnaz'ın pasifliği, sahnenin toplumsal hiyerarşi ve güç dinamiklerine vurgu yapması	Rüstem Bey'in baskın konumu ve Gülnaz'ın pasifliği, toplumsal normlar ve güç dinamiklerini simgeler. Bu, geleneksel değerler ve modernite arasında bir çatışmayı yansıtarak, karakterlerin toplumsal baskılar ve içsel mücadeleleriyle olan ilişkisini derinleştirir.



**Görsel 3.10.** Senem'in Rüstem Bey'le kavga ettikten sonra üzülmesi sahnesinden bir kare

**Tablo 11.** Senem'in Rüstem Bey'le kavga ettikten sonra üzülmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Senem'in Yüz İfadesi	Senem'in düşünceli yüz ifadesi	Düşünceli yüz ifadesi, onun çevresindeki olaylara duyarlılığını ve bu olaylar karşısında hissettiği duygusal yükü simgeler. Bu, Senem'in içsel bir çatışma ya da belirsizlik içinde olduğunu, çevresine karşı duyarlılığını ve zihinsel karmaşasını ifade eder.
Senem'in Duruşu ve Korkuluğa Yaslanması	Bahçe korkuluğuna yaslanmış duruşu	Korkuluğa yaslanma, Senem'in destek arayışını ve düşüncelerini toplama gereksinimini simgeler. Aynı zamanda, onun içsel huzur arayışını ve çevresiyle uyum sağlama çabasını gösterir. Bu, Senem'in yaşadığı zihinsel karmaşaya karşı bir dayanma noktasını ifade eder.
Senem'in Kıyafetleri	Geleneksel desenli ve renkli kıyafetler	Kıyafetler, Senem'in kültürel kimliğini ve halktan biri olarak doğayla olan bağımlı simgeler. Bu, onun günlük yaşamın bir parçası olarak

		varlığını, doğaya olan bağlılığını ve köklü bir kültürel geçmişe olan aidiyetini ima eder.
Arka Plandaki Çiçekler	Çiçeklerin bolluğu	Çiçekler, doğal güzellikleri ve yaşamın canlılığını temsil ederken, Senem'in karakterinin duygusal derinliğini ve içsel zenginliğini ön plana çıkarır. Bu doğal ortam, onun hayatındaki denge ve uyum arayışını simgeleyerek toplumsal rollerin ötesine geçen bir özgürlüğü ima eder.
Korkuluk	Senem'in yaslandığı fiziksel bir destek	Korkuluk, Senem'in hayatında aradığı denge ve güvenin metaforu olarak işlev görür. Aynı zamanda, onun toplumsal sınırlamalar ve baskılar arasında aradığı desteği ve dengeli bir yaşamı temsil eder.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Senem'in geleneksel kıyafetleri, doğayla uyumu ve düşünceli duruşu	Senem'in geleneksel kıyafetleri ve doğal çevresiyle uyumu, onun toplumsal roller içinde sıkışmışlığını ve aynı zamanda huzur ve denge arayışını yansıtır. Bu, karakterin içsel çatışmaları ile toplumsal baskılar arasındaki dengeyi aradığını gösterir.



**Görsel 3.11.** Meşedi İbad'ın Gülnaz ve Senem'le görüşme sahnesinden bir kare

**Tablo 12.** Meşedi İbad'ın Gülnaz ve Senem'le görüşme sahnesinin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Meşedi İbad'ın Duruşu ve Konumu	Meşedi İbad'ın masanın başında oturması ve otoriter duruşu	Masanın başında oturması, onun toplum içindeki üstün konumunu ve ekonomik gücünü simgeler. Otoriter duruş, kendinden emin ve dominant kişiliğini vurgulayarak toplumdaki yüksek statüsünü ve gücünü ifade eder.
Meşedi İbad'ın Kıyafetleri ve İfadesi	Geleneksel ve şık kıyafetleri ile kendinden emin yüz ifadesi	Geleneksel ve gösterişli kıyafetler, onun toplumdaki saygınlığını ve zenginliğini simgeler. Yüz ifadesi, karakterin kendine güvenen ve baskın yapısını yansıtarak, sosyal hiyerarşideki güçlü konumunu ortaya koyar.
Gülnaz'ın Duruşu ve İfadesi	Masanın sağında oturması, Meşedi İbad'a bakarken sergilediği tedirgin ya da meraklı ifade	Gülnaz'ın Meşedi İbad'a doğru bakışı ve ifadesi, onun içinde bulunduğu karmaşık durumu ve hassasiyetini gösterir. Sade ve geleneksel kıyafetleri, masumiyetini ve

		toplumsal normlara olan uyumunu simgeler.
Senem'in Duruşu ve İfadesi	Gülnaz'ın yanında, ona doğru eğilmiş şekilde oturması ve koruyucu yüz ifadesi	Senem'in duruşu ve ifadesi, Gülnaz'a olan desteğini ve koruyucu tutumunu simgeler. Halktan biri olan geleneksel kıyafetleri, samimiyetini ve doğallığını yansıtarak onun toplumsal değerlere olan bağlılığını gösterir.
Mekan ve Arka Plan	Lüks ve gösterişli iç mekan; aynalar, kandiller ve dekoratif unsurlar	Mekân, Rüstem Bey'in (veya karakterlerin) zenginlik ve yüksek statüsünü simgeler. Lüks dekoratif unsurlar, toplumdaki hiyerarşiyi ve sosyal sınıf farkını vurgularken, sahnenin dramatik atmosferi karakterler arasındaki gerilimi artırır.
Aydınlatma ve Atmosfer	Dramatik ve ciddi bir atmosfer yaratan aydınlatma	Aydınlatma, sahnedeki gerilimi ve karakterlerin ilişkilerindeki karmaşıklığı vurgular. Bu atmosfer, karakterlerin içsel çatışmalarını ve toplumsal roller arasındaki zıtlıkları ortaya koyarak sahneye derinlik katar.



**Görsel 3.12.** Meşedi İbad'ın Senem ve Gülnaz'la müzikli karşılıklı atışma sahnesinden bir kare

**Tablo 13.** Meşedi İbad'ın Senem ve Gülnaz'la müzikli karşılıklı atışma sahnesinin göstergebilimsel analizi

<b>Gösterge</b>	<b>Düz Anlam (Gösteren)</b>	<b>Yan Anlam (Gösterilen)</b>
Meşedi İbad'ın Duruşu ve İfadesi	Sol tarafta ayakta durması, neşeli bir ifade ve otoriter bir duruş sergilemesi	Meşedi İbad'ın ayakta duruşu ve otoriter duruşu, onun toplumsal ve ekonomik gücünü simgeler. Neşeli ifadesi, kendine olan güvenini ve toplumdaki yüksek statüsünü vurgularken; geleneksel kıyafetleri, zenginliğini ve geçmişe bağlılığını ima eder.
Gülnaz'ın Konumu ve İfadesi	Ortada yer alması, dikkatli ve endişeli bir ifade takınması	Gülnaz'ın konumu ve ifadesi, onun içsel çatışmalarını ve çevresindeki durumun ciddiyetini yansıtır. Meşedi İbad ile Senem arasında köprü görevi görmesi, toplumsal beklentiler ve kişisel hisler arasında sıkışmışlığı simgeler.
Gülnaz'ın Kıyafetleri	Sade ve zarif kıyafetler ile başındaki örtü	Kıyafetleri, onun gençliğini, masumiyetini ve mütevazılığını simgeler. Başındaki örtü, toplumsal

		normlara uyumunu ve geleneksel değerlere bağlılığını vurgulayarak, karakterin saf ve toplum normlarına saygılı doğasını gösterir.
Senem'in Duruşu ve İfadesi	Sağda nazik bir gülümseme ile Meşedi İbad'a bakması	Senem'in gülümsemesi ve duruşu, onun güven verici ve destekleyici bir karakter olduğunu simgeler. Kıyafetlerinin desen ve renkleri, samimi ve doğal yapısını yansıtarak, Senem'in geleneksel değerlere ve halka bağlılığını vurgular.
İç Mekânın Aydınlatması ve Dekorasyonu	Sıcak ve samimi bir aydınlatma ile estetik dekoratif öğeler	Aydınlatma, sahnenin sıcak atmosferini vurgulayarak karakterler arasındaki samimiyeti pekiştirir. Dekoratif öğeler, sahnenin estetik değerini artırırken, karakterlerin sosyal statüsünü daha belirgin hale getirir ve toplumsal hiyerarşiyi ifade eder.
Jestler ve Mimikler	Meşedi İbad'ın güçlü jestleri ve Senem'in nazik gülümsemesi	Meşedi İbad'ın jestleri, onun otoriter ve güçlü kişiliğini yansıtırken; Senem'in gülümsemesi ve duruşu, samimi ve destekleyici doğasını gösterir. Gülnaz'ın dikkatli ifadesi ise onun duruma olan farkındalığını ve hassasiyetini simgeler.

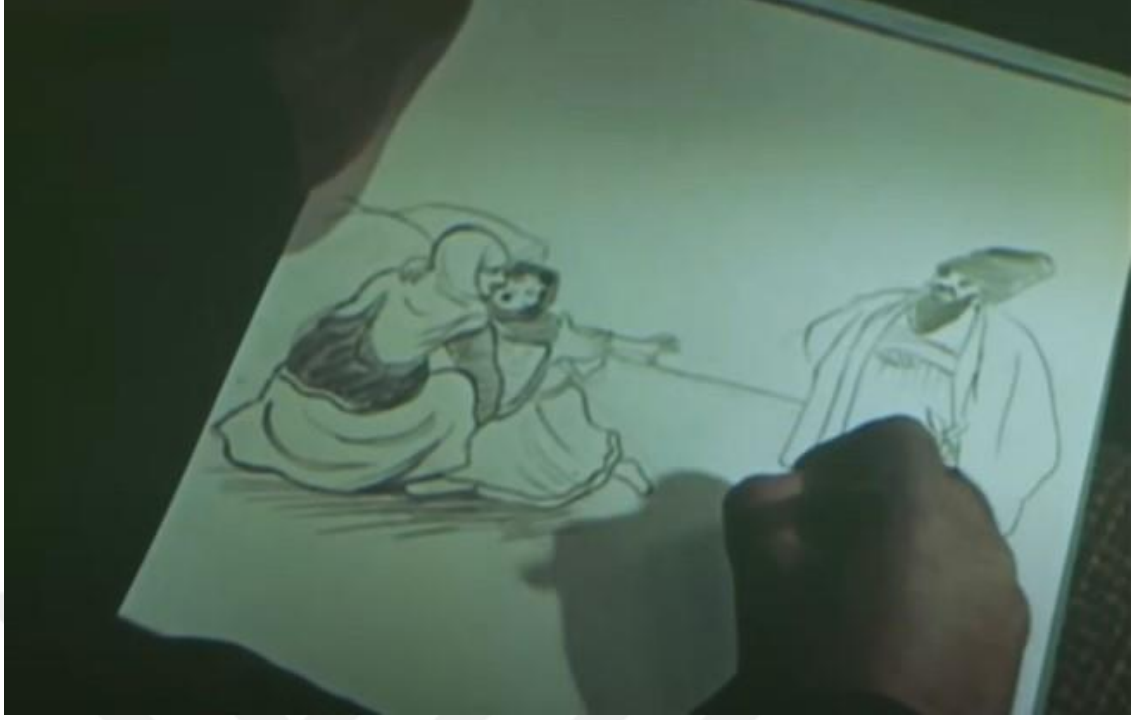


**Görsel 3.13.** Molla Nesreddin dergisinin ofisinde aydınların görüşmesi sahnesinden bir kare

**Tablo 14.** Molla Nesreddin dergisinin ofisinde aydınların görüşmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Mirze Celil ve Mirze Elekber Sabir'in Duruşu	Odada ortada ayakta durmaları	Mirze Celil ve Mirze Elekber Sabir'in ortada ayakta durması, onların liderlik ve rehberlik rollerini simgeler. Bu duruş, onların toplumsal ve entelektüel alandaki otoritelerini, toplumdaki saygın konumlarını ve aydın kimliklerini vurgular.
Mirze Celil ve Mirze Elekber Sabir'in Kıyafetleri	Şık ve resmi kıyafetler giymeleri	Kıyafetleri, toplumdaki saygın konumlarını ve entelektüel kimliklerini yansıtarak, onların aydın hareketin temsilcileri olduğunu simgeler. Bu, karakterlerin ciddiyetini ve dönemin aydın hareketinin

		toplumsal değerlerini ifade eder.
Diğer Aydınların Konumu ve İfadeleri	Odanın çeşitli köşelerinde dikkatle dinlemeleri veya tartışmalara katılmaları	Diğer aydınların konumu ve ifadeleri, entelektüel bir tartışmanın içinde olduklarını gösterir. Bu, dönemin entelektüel canlılığını ve tartışmalara verilen önemi simgeler.
İç Mekânın Dekorasyonu	Şık dekorasyon, zarif mobilyalar ve duvarlardaki resimler	Zarif mobilyalar ve dekorasyon, entelektüel bir toplantı için uygun bir ortamın yaratıldığını simgeler. Estetik detaylar, toplantının ciddiyetini ve entelektüel hareketin kültürel zenginliğini vurgular.
Doğal Işık ve Aydınlatma	Odayı doğal ışığın aydınlatması ve lambalar	Doğal ışık ve lambalar, açık ve davetkar bir atmosfer yaratır; entelektüel ve aydınlanma temasını güçlendirir. Lambalar, bilgi ve aydınlanmanın metaforu olarak toplumsal değişime işaret eder.
Mobilyalar ve Diğer Dekoratif Öğeler	Masalar, sandalyeler, duvar resimleri ve portreler	Mobilyalar, toplantının ciddiyetini ve resmiyetini vurgularken; duvar resimleri ve portreler, tarihe ve önemli şahsiyetlere duyulan saygıyı temsil eder. Bu öğeler, entelektüel geleneğe ve tarihsel mirasa bağlılığı ima eder.



**Görsel 3.14.** Çizilen karikatür sahnesinden bir kare

**Tablo 15.** Çizilen karikatür sahnesinin göstergebilimsel analizi

<b>Gösterge</b>	<b>Düz Anlam (Gösteren)</b>	<b>Yan Anlam (Gösterilen)</b>
Ana Figürlerin Konumu ve Pozisyonu	Bir figürün ayakta durması, diğerinin yere yakın veya oturur pozisyonda olması	Figürlerin konumları, güç dinamiklerini ve statü farkını simgeler. Ayakta duran figürün üstünlüğü veya meydan okuyan bir duruşu vurgulanırken; yere yakın olan figür, alçakgönüllülük veya teslimiyet içinde olduğu mesajını verir.
Figürlerin Yüz İfadeleri ve Vücut Dilleri	Figürlerin yüz ifadeleri ve beden dilleri	Yüz ifadeleri ve vücut dili, karakterlerin duygusal durumlarını ve aralarındaki ilişkiyi belirginleştirir. Bu unsurlar, sahnenin duygusal yoğunluğunu artırarak karakterler arasındaki çatışmayı veya uyumu simgeler.
Arka Plan ve Çevresel Unsurlar	Basit tutulan arka plan ve çevresel detaylar	Arka planın sadeliği, karakterler arasındaki etkileşimi ön plana çıkarır. Çevresel unsurlar, sahnenin atmosferini ve mekanın doğasını zenginleştirerek

		karakterlerin durumları hakkında daha fazla ipucu verir.
Kıyafet Detayları ve Semboller	Figürlerin kıyafetlerindeki detaylar, el hareketleri veya çevredeki objeler	Kıyafet detayları ve semboller, sahnenin temalarını ve mesajlarını pekiştirir. Bu detaylar, figürlerin toplumsal konumlarını ve kişiliklerini simgelerken, anlatının derin yorumlanmasına katkı sağlar.
Çizim Tekniği ve Stili	Sanatçının çizim tarzı, gölgeleme, perspektif ve renk kullanımı	Çizim tarzı ve teknikler, sahneyi yorumlama şeklini ve izleyiciye iletilen duyguları etkiler. Gölgeleme, perspektif ve renk gibi unsurlar, izleyicinin sahneye tepkisini yönlendirerek duygusal etkileşimi güçlendirir.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Figürlerin duruşları, aralarındaki güç farkı ve kullanılan semboller	Figürlerin güç farkı ve sembolik detaylar, sahnenin tematik mesajını güçlendirir. Bu, izleyiciye karakterler arasındaki güç dengesizliğini veya uyumu yansıtarak sahnenin duygusal ve anlatısal derinliğini artırır.



**Görsel 3.15.** Server'in onu öldürmeye gelen grubun önüne çıktığı sahneden bir kare

**Tablo 16.** Server'in onu öldürmeye gelen grubun önüne çıktığı sahnenin göstergebilimsel analizi

<b>Gösterge</b>	<b>Düz Anlam (Gösteren)</b>	<b>Yan Anlam (Gösterilen)</b>
Server'ın Pozisyonu ve Duruşu	Kapının önünde ayakta, savunma veya yatıştırma çabasında bir duruş sergilemesi	Server'ın kapının önünde durması, fiziksel ve metaforik bir sınırı savunduğunu simgeler. Bu, onun çatışmalı bir ortamda durumu yönetmeye çalıştığını ve bireysel cesaretini gösterirken, diğer karakterlerle arasındaki kültürel ayrılığı da ima eder.
Server'ın Kıyafetleri	Modern ve şık kıyafetler	Kıyafetleri, Server'ın eğitilmiş ve statü sahibi bir karakter olduğunu vurgular. Bu, onun grup ile olan sosyal farkını, kültürel ve ideolojik ayrılıkları simgeleyerek çatışmanın temelini ortaya koyar.
Karşıt Grubun Duruşu ve Kıyafetleri	Geleneksel kıyafetlerle, Server'a dikkatlice ve şüpheli bir bakışla gruplaşmış olmaları	Geleneksel kıyafetler, karşıt grubun muhafazakar ve toplumsal değerlere bağlı bir kesimi temsil ettiğini simgeler. Birlikte duruşları, sosyal bütünlüklerini ve Server'a karşı ortak bir tutum sergilemelerini vurgular.
Mekan ve Arka Plan (Kapı ve Duvarlar)	Geleneksel bir yapıya sahip dış mekan, kapı ve duvarlar	Kapı ve duvarlar, mekânın fiziksel sınırlarını çizerken aynı zamanda toplumsal normlar ve bireysel özgürlük arasındaki sınırları simgeler. Server'ın kapının önünde durması, onun bu sınırı savunduğunu ima eder.
Doğal Işık ve Aydınlatma	Sahnenin doğal ışıkla aydınlatılması	Doğal ışık, sahnenin şiddetini ve karakterler arasındaki gerginliği artırır. Bu ışık, gerilimli atmosferi vurgulayarak güç dinamikleri ve toplumsal baskılar arasındaki çatışmayı görselleştirir.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Server'ın kendine güvenen duruşu ve ikna çabaları, diğer karakterlerin tehditkar duruşları	Görsel, çatışma ve sosyal gerilimleri temsil eder. Server'ın bireysel cesareti ve diğer grubun tehditkâr duruşları, güç dinamiklerini,

		toplumsal baskıyı ve birey-toplum arasındaki karmaşık etkileşimi simgeler.
--	--	--



**Görsel 3. 16.** Server'in Rüstem Bey'le karşılatığı sahneden bir kare

**Tablo 17.** Server'in Rüstem Bey'le karşılatığı sahnenin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Server'ın Pozisyonu ve Duruşu	Sol tarafta, kapının önünde dik ve kendinden emin bir duruş sergilemesi	Server'ın dik duruşu, güçlü ve kararlı bir karakter olduğunu simgeler. Kapının önünde durması, modernleşme gücünü ve toplumsal değişime öncülük eden bir figür olduğunu ima eder.
Server'ın Üniforması ve Bakışları	Modern üniforma ve keskin bakışları	Üniforma ve bakışları, Server'ın eğitilmiş ve otorite sahibi bir figür olduğunu gösterir. Bu detaylar, modernleşme ve disiplinin temsilcisi olarak toplumsal bir dönüşüm gücünü yansıtır.
Rüstem Bey'in Pozisyonu ve Duruşu	Sağda, geleneksel bir duruş ve yüz ifadesinde belirsizlik veya karşıtlık	Rüstem Bey'in pozisyonu, mevcut düzene olan bağlılığını ve modernleşmeye karşı direncini simgeler. Geleneksel duruşu, toplumsal hiyerarşideki

		yerini ve geleneksel değerlere olan bağlılığını ima eder.
Rüstem Bey'in Kıyafetleri ve İfadesi	Geleneksel kıyafetler ve başlık, yüzünde belirsiz veya karşıt bir ifade	Rüstem Bey'in kıyafetleri, onun kültürel kimliğini ve geleneklere olan derin bağlılığını simgeler. Yüz ifadesi, modernleşme karşısındaki endişesini ve değişime yönelik çekincelerini yansıtır.
Mekan ve Arka Plan Detayları	Geleneksel mimari yapı ve doğal ışık	Mekanın geleneksel yapısı, sahnenin kültürel ve sosyal bağlamını güçlendirir. Mimari detaylar ve ışık, sahneye dramatik bir ton katarken, karakterlerin arasındaki gerilim ve çatışmayı vurgular.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Server'ın modernliği temsil eden duruşu ve Rüstem Bey'in geleneksel tavrı	Görsel, sosyal ve kültürel çatışmaları temsil eder. Server'ın modernliği ve disiplinli tavrı ile Rüstem Bey'in geleneksel bağlılığı, toplumdaki modernleşme-geleneksellik ayrımını ve bu süreçteki gerilimleri simgeler.



**Görsel 3.17.** Server'in Rüstem Bey'in ailesi ile hep birlikte şarkı söyledikleri sahneden bir kare

**Tablo 18.** Server'in Rüstem Bey'in ailesi ile hep birlikte şarkı söyledikleri sahnenin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Server'ın Duruşu ve Pozisyonu	Sol tarafta dik ve kararlı bir duruşla ayakta durması	Server'ın duruşu, onun kendine güvenen ve etkin bir iletişimci olduğunu simgeler. Bu, liderlik vasıflarını ve duruma olan ciddiyetini yansıtarak toplumdaki statüsünü ve modern eğitimle donanmış bir karakter olduğunu ifade eder.
Server'ın Kıyafetleri	Modern kıyafetler giymesi	Modern kıyafetleri, onun eğitilmiş ve belirli bir statüye sahip olduğunu vurgular. Bu, toplumsal modernleşmenin ve değişimin temsilcisi olarak rolünü yansıtır.
Senem'in Duruşu ve İfadesi	Arkada, Server'a doğru hafifçe eğilmiş ve gülümseyen bir ifadeyle durması	Senem'in hafif eğilmiş duruşu ve gülümsemesi, onun destekleyici ve pozitif bir figür olduğunu simgeler. Geleneksel kıyafetleri, samimi ve halktan biri olduğunu vurgulayarak Server'a olan

		desteğini ve dayanışma içinde olduğunu gösterir.
Gülnaz'ın Pozisyonu ve İfadesi	Ortada, Server ve Rüstem Bey arasında, hafif gülümsemeyle pozitif bir duruş sergilemesi	Gülnaz'ın ortadaki pozisyonu, onun iki karakter arasında bir denge unsuru olduğunu simgeler. Zarif kıyafetleri ve başındaki örtü, onun masumiyetini, mütevazılığını ve toplumla uyumunu vurgular.
Rüstem Bey'in Duruşu ve Kıyafetleri	Sağda, Server'a dikkatle bakar ve geleneksel kıyafetlerle durması	Rüstem Bey'in geleneksel kıyafetleri ve dikkatli bakışı, onun modernleşmeye karşı geleneksel değerleri savunan bir figür olduğunu simgeler. Bu, geçmişe olan bağlılığını ve toplumdaki statüsünü koruma çabasını yansıtır.
Mekan ve İç Mekân Detayları	Zarif desenlerle süslü iç mekan, sıcak bir aydınlatma	Mekânın zarif dekorasyonu ve sıcak aydınlatması, sahnenin estetik ve samimi bir atmosferde geçtiğini gösterir. Aydınlatma, karakterlerin yüz ifadelerini ve beden dillerini belirginleştirerek sahnenin pozitif ve içten havasını yansıtır.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Server'ın liderliği, Senem'in destekleyici tavrı, Gülnaz'ın huzurlu duruşu ve Rüstem Bey'in geleneklere bağlı tavrı	Görsel, modernleşme ve geleneksel değerler arasındaki çatışmayı ve toplumsal dayanışmayı simgeler. Server'ın modernleşme öncülüğü, Senem'in desteği, Gülnaz'ın denge rolü ve Rüstem Bey'in gelenekleri koruma isteği, bu sosyal ve kültürel dinamikleri vurgular.



**Görsel 3.18.** Meşedi İbad'ın gelinin gelmesini beklerken kendi kendine yaptığı konuşma sahnesinden bir kare

**Tablo 19.** Meşedi İbad'ın gelinin gelmesini beklerken kendi kendine yaptığı konuşma sahnesinin göatergebilimsel analizi

<b>Gösterge</b>	<b>Düz Anlam (Gösteren)</b>	<b>Yan Anlam (Gösterilen)</b>
Meşedi İbad'ın Pozisyonu ve Yakın Çekim	Merkezde, kamera tarafından yakın çekimde gösterilmesi	Meşedi İbad'ın merkezde ve yakın çekimde olması, izleyicinin dikkatini yüz ifadesine ve el hareketine çeker. Bu, karakterin duygusal durumunun yoğunluğunu ve öfkesini vurgular.
Yüz İfadesi ve Gözleri	Öfkeli yüz ifadesi, geniş açılmış gözler ve hafif aralanmış ağız	Yüz ifadesi, karakterin yaşadığı yoğun öfkeyi yansıtır. Gözlerin geniş açılması ve ağzın hafif aralanması, öfkesinin şiddetini artırarak izleyiciye güçlü bir duygusal etki bırakır.
El Hareketi (Yumruk)	Elinin yumruk yapılarak yukarı kaldırılması	Yumruk hareketi, Meşedi İbad'ın karşılaştığı duruma duyduğu öfkeyi veya meydan okumayı simgeler. Bu, içsel bir tepkinin fiziksel ifadesi olarak karakterin kararlı ve sert mizacını ortaya koyar.

Kıyafetler (Kırmızı Ceket ve Kalpak)	Kırmızı ceket ve başındaki kalpak	Kıyafetlerin kırmızı rengi, Meşedi İbad'ın tutkulu ve öfkeli ruh halini temsil ederken; geleneksel tarzı, onun otoriter ve güçlü bir figür olduğunu vurgular. Kıyafetlerin rengi ve stili, karakterin toplumsal statüsünü ve kişisel kimliğini yansıtır.
Fiziksel Özellikler	Yoğun kaşlar ve sakal	Yoğun kaşlar ve sakal, Meşedi İbad'ın sert ve güçlü mizacını simgeler. Bu fiziksel özellikler, karakterin kararlı, dominant ve otoriter kişiliğini öne çıkarır.
Mekan ve Mobilyalar	Koyu renkli mobilyalar ve dekoratif unsurlar	Koyu mobilyalar, sahnenin dramatik ve ciddi atmosferini pekiştirir. Mekanın geleneksel yapısı, Meşedi İbad'ın yaşadığı çevrenin toplumsal yapısını ve bu çevredeki yerini simgeler.
Aydınlatma	Loş ışık	Loş ışık, karakterin yüz ifadesine odaklanmayı sağlarken, sahneye gizemli bir hava katar. Bu, sahnenin duygusal yoğunluğunu ve karakterin içsel dünyasına olan ilgiyi artırır.
Arka Plandaki Ayna veya Çerçevesiz Resim	Mekanda yer alan ayna veya çerçevesiz resim	Ayna veya resim, Meşedi İbad'ın kendisiyle veya toplumla olan ilişkisine dair metaforlar sunar. Bu nesnelere, karakterin içsel dünyasına ve toplumsal temsillerine dair derinlemesine düşüncelere yol açar.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Meşedi İbad'ın merkezdeki duruşu, öfkesi ve kıyafetlerin rengi	Kırmızı ceket, karakterin tutkulu ve öfkeli ruh halini temsil ederken; yüz ifadesi, jestleri ve duruşu, karakterin içsel çatışmasını ve toplumdaki konumunu yansıtır. Bu, sahnenin duygusal yoğunluğunu ve karakterin güçlü mizacını izleyiciye aktarır.



**Görsel 3.19.** Meşedi İbad'ın gelinin etrafında şarkı söyleyerek dönmesi sahnesinden bir kare

**Tablo 20.** Meşedi İbad'ın gelinin etrafında şarkı söyleyerek dönmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Meşedi İbad'ın Pozisyonu ve Duruşu	Sahnede solda ayakta durması, gelini selamlaması veya karşılaması	Meşedi İbad'ın ayakta, kendinden emin duruşu, olaylar üzerindeki kontrolünü ve otoritesini simgeler. Hafif gülümsemesi, durumdan hoşnut olduğunu ve olayları kendi lehine yönlendirdiğini ima eder.
Meşedi İbad'ın Kıyafetleri	Geleneksel kıyafetler giymesi	Meşedi İbad'ın kıyafetleri, onun muhafazakar ve otoriter bir figür olduğunu simgeler. Bu kıyafetler, toplumsal statüsünü ve kültürel kimliğini yansıtarak onun güçlü sosyal konumunu vurgular.
Gelinin Pozisyonu ve Örtüsü	Merkezde yere oturmuş, tamamen örtüyle kaplanmış	Gelinin oturur pozisyonda ve tamamen örtüyle kaplı olması, onun pasif bir rolde olduğunu ve geleneklere bağlılığını simgeler. Örtü, gelinin kimliğini ve duygularını gizleyerek, toplumdaki görünürlüğü ve

		etkinliğinin sınırlı olduğunu ima eder.
Geleneksel Mobilyalar ve Dekoratif Detaylar	Arka planda geleneksel mobilyalar ve dekoratif öğeler	Mobilyalar ve dekoratif detaylar, Meşedi İbad'ın yaşam tarzını ve kültürel bağlamını yansıtır. Bu unsurlar, onun geleneklere olan bağlılığını ve toplumsal statüsünü vurgular, sahnenin kültürel değerlerini ön plana çıkarır.
Aydınlatma (Loş Işık)	Sahnedeki loş ışık	Loş ışık, sahnenin dramatik atmosferini güçlendirir ve Meşedi İbad ile gelinin duruşlarını vurgular. Aydınlatma, sahnenin duygusal yoğunluğunu artırarak, karakterlerin ruh halini ve sosyal rollerini öne çıkarır.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Meşedi İbad'ın güçlü duruşu, gelinin örtü altında pasif konumu	Görsel, otorite ve pasiflik arasındaki toplumsal dinamikleri yansıtır. Meşedi İbad'ın güçlü duruşu ve gelinin örtü altındaki konumu, toplumsal rollerin ve geleneksel evlilik ritüellerinin bireyler üzerindeki etkisini gösterir.



**Görsel 3. 20.** Server'in Meşedi İbad'ı tehdit etmesi sahnesinden bir kare

**Tablo 21.** Server'in Meşedi İbad'ı tehdit etmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Server'ın Pozisyonu ve Duruşu	Sol tarafta, Meşedi İbad'a doğru eğilmiş ve aktif bir pozisyonda yer alması	Server'ın eğilmiş duruşu, olaylara hakimiyetini ve yönlendirici bir rol üstlendiğini simgeler. Bu, onun duruma etkin müdahale etme ve yönetici bir yaklaşım sergileme arzusunu ifade eder.
Server'ın İfadesi ve Bakışları	Ciddi yüz ifadesi ve dikkatli bakışları	Yüz ifadesi ve bakışları, olayın ciddiyetine olan farkındalığını ve kararlılığını vurgular. Server'ın bu durumu ciddiye alması, karakterin otoriter ve disiplinli yapısını gösterir.
Server'ın Kıyafetleri ve Elindeki Tabanca	Modern ve resmi kıyafetleri ile elindeki tabanca	Modern kıyafetler, Server'ın toplumdaki saygın ve otoriter konumunu simgelerken; tabanca, duruma çözüm sunma metaforu olarak, onun aktif bir çözüm arayışında olduğunu ima eder.

Meşedi İbad'ın Pozisyonu ve Duruşu	Yere oturmuş veya diz çökmüş bir pozisyonda olması	Yere oturmuş pozisyon, Meşedi İbad'ın güçsüz veya aşağılanmış bir konumda olduğunu simgeler. Bu duruş, onun teslimiyetini, savunmasızlığını ve olaylara yenik düştüğünü ima eder.
Meşedi İbad'ın Yüz İfadesi	Şaşkın, endişeli veya teslimiyet içeren bir yüz ifadesi	Yüz ifadesindeki şaşkınlık ve endişe, karakterin içsel çatışmalarını ve olaylara duyduğu tepkiyi yansıtır. Bu, Meşedi İbad'ın yaşadığı duygusal gerilim ve çaresizlik durumunu simgeler.
Meşedi İbad'ın Kıyafetleri	Geleneksel kıyafetler	Geleneksel kıyafetler, Meşedi İbad'ın muhafazakar ve otoriter kimliğini simgelerken; bu pozisyonda onun zayıflığına ve statüsündeki kırılmağa işaret eder.
Mekan ve Dekorasyon	Geleneksel mobilyalar ve dekoratif detaylar	Mekanın dekorasyonu, Meşedi İbad'ın geleneksel yaşam tarzını ve kültürel bağlamını yansıtarak karakterin sosyal statüsünü pekiştirir.
Aydınlatma ve Örtü	Loş aydınlatma ve sahnedeki örtü	Loş aydınlatma, sahnenin dramatik ve gerilim dolu atmosferini güçlendirir. Örtü ise, sahnedeki gizemli ve saklı gerçekleri simgeler, karakterlerin içsel dünyalarına dair ipuçları verir.
Anlatısal ve Tematik Bağlam	Server'ın yönetici tavrı, Meşedi İbad'ın teslimiyeti ve mekandaki dekorasyon	Görsel, güç dinamiklerini ve toplumsal çatışmaları yansıtır. Server'ın aktif ve otoriter tavrı ile Meşedi İbad'ın zayıf konumu, toplumdaki değişim ve gelenek arasındaki çatışmayı temsil eder. Mekanın geleneksel yapısı, bu toplumsal çatışmaya zemin hazırlar.



**Görsel 3.21.** Meşedi İbad'ın çaresiz kalarak Senem'e evleneme teklif etmesi sahnesinden bir kare

**Tablo 22.** Meşedi İbad'ın çaresiz kalarak Senem'e evleneme teklif etmesi sahnesinin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Düz Anlam (Gösteren)	Yan Anlam (Gösterilen)
Meşedi İbad'ın Pozisyonu ve Duruşu	Sağ tarafta dik duruşu ve kararlı yüz ifadesi	Meşedi İbad'ın dik duruşu, onun otoriter ve güçlü bir karakter olduğunu simgeler. Bu duruş, liderlik vasfını ve toplum içindeki etkin rolünü, toplumsal olaylara müdahalede bulunabilen aktif bir figür olduğunu ima eder.
Meşedi İbad'ın Kıyafetleri	Geleneksel ve şık kıyafetler giymesi	Geleneksel kıyafetler, Meşedi İbad'ın zenginliğini ve sosyal statüsünü yansıtır. Bu, onun toplumsal yapıda güçlü ve otoriter bir konumda olduğunu vurgular.
Senem'in Pozisyonu ve İfadesi	Sol tarafta, Meşedi İbad'a hafifçe eğilmiş ve endişeli yüz ifadesi ile durması	Senem'in eğik duruşu ve endişeli yüz ifadesi, durum karşısındaki tedirginliğini ve rahatsızlığını simgeler. Omzundaki örtü, korunma veya saklanma ihtiyacını ifade ederek, onun savunmasızlığını ve olayların baskısını vurgular.

Senem'in Kıyafetleri	Geleneksel kıyafetler	Senem'in kıyafetleri, onun halktan biri olduğunu ve masumiyetini simgeler. Bu, karakterin içsel durumunu ve toplumsal konumunu daha belirgin hale getirir.
Kalabalığın Konumu ve İfadeleri	Meşedi İbad ve Senem etrafında toplanmış kalabalık, şaşkın ve sorgulayıcı yüz ifadeleri	Kalabalığın toplanması, önemli bir karar anını ve sosyal dinamikleri simgeler. Şaşkın ve sorgulayıcı yüz ifadeleri, olayın karmaşıklığını ve bireyler arasındaki çatışmaları yansıtarak toplumsal gerilimi gözler önüne serer.
Mekân ve Dekorasyon	Geleneksel dekorasyon ve mobilyalar	Mekanın dekorasyonu, kültürel bağlamı ve toplumsal yapının geleneksel yönlerini yansıtır. Bu, karakterlerin içinde buldukları toplumun değerlerine olan bağlılıklarını ifade eder.
Aydınlatma (Loş Işık)	Sahnenin loş ışıkla aydınlatılması	Loş aydınlatma, sahnenin dramatik atmosferini güçlendirir ve karakterler arasındaki gerilimi artırır. Bu, sahnenin duygusal yoğunluğunu pekiştirerek izleyiciye karakterlerin ruh hallerini daha etkili bir şekilde aktarır.
Anlatsal ve Tematik Bağlam	Meşedi İbad'ın güçlü duruşu, Senem'in endişesi ve kalabalığın sorgulayıcı tavrı	Görsel, otorite, teslimiyet ve toplumsal dinamikleri yansıtır. Meşedi İbad'ın liderliği ve kararlılığı, Senem'in tedirginliği ve kalabalığın tepkileri, sosyal yapıdaki çatışmaları ve bireyler arasındaki güç dengesini simgeler.

*O Olmasın Bu Olsun* filminden seçilen sahnelerin görsel çözümlenmeleri aracılığıyla Azerbaycan toplumunda toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl inşa edildiği ve ataerkil yapının farklı karakterler üzerindeki etkisi ayrıntılı biçimde ortaya konmuştur. Her bir karede öne çıkan karakterlerin duruşları, yüz ifadeleri, kıyafetleri ve mekan düzenlemeleri, dönemin sosyal gerçekliği ile geleneksel-muhafazakar değerleri yansıtırken; aynı zamanda modernleşmeye duyulan ilginin ve kadınların toplumsal konumlarını değiştirme çabasının da ipuçlarını sunmuştur. Bu detaylar, filmin hem

mizahi hem de eleştirel yönünü gözler önüne sermiş, izleyicinin dikkatini kadın-erkek ilişkilerindeki güç dengesine ve bu dengede görülen çatışmalara çekmiştir.

Kadın karakterlerin genellikle ikincil plana itilmelerine karşın, kendi özgürlük alanlarını yaratma veya en azından bu alanı genişletme çabası içinde oldukları görülmektedir. Özellikle Gülnaz ve Senem gibi karakterlerin ev içindeki ve dış ortamlardaki farklı görünüşleri, onların toplumsal baskılarla nasıl baş etmeye çalıştıklarını açıkça göstermiştir. Erkek karakterler, ataerkil düzenin temsilcisi olarak toplumsal statülerini koruma, güç ilişkilerini kendi lehlerine şekillendirme ya da bununla mücadele etme yolunda farklı stratejiler geliştirmiştir. Meşedi İbad ve Rüstem Bey gibi figürler, geleneksel değerleri sürdürme isteğini simgelerken; Server karakteri modernleşmenin ve değişimin temsilcisi olarak öne çıkmış, bu yolla da filmdeki çatışma eksenini belirginleştirmiştir.



#### 4. SONUÇ

Bu araştırma, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl temsil edildiğini anlamak üzere yapılmış ve özellikle 1956 yılında yönetmen Hüseyin Seyidzade tarafından çekilen *O Olmasın Bu Olsun* filmi üzerinde yoğunlaşmıştır. Çalışmanın temel amacı, dönemin kültürel ve sosyal normlarını yansıtan bu filmin, kadın ve erkek rolleri arasındaki güç ilişkilerine nasıl yaklaştığını ortaya koymak olmuştur. Azerbaycan sinemasının tarihi gelişimine ve toplumsal dokusuna ışık tutarak, Sovyet dönemi koşullarında üretilen bu filmin, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki yaklaşımlarını incelemek, hem tarihsel bir perspektif sunmakta hem de günümüze uzanan köklü bir tartışmaya katkı sağlamaktadır.

Araştırmanın yöntemi, Roland Barthes'ın söylem analizi çerçevesi ve göstergebilimsel çözümleme yaklaşımlarının bir arada kullanılmasıyla belirlenmiştir. Söylem analizi, filmin diyalog ve senaryosundaki makro ve mikro yapıları inceleyerek, toplumsal cinsiyet rollerinin ideolojik ve kültürel boyutlarını ortaya çıkarmaya odaklanmıştır. Bu analiz, karakterlerin repliklerinden sahne düzenlemelerine dek uzanan çok katmanlı bir yorumlama alanı sunmuştur. Göstergebilimsel çözümleme ise, filmdeki sembolik öğeleri (kostümler, mekan tasarımları, jestler, duruşlar vb.) “düz anlam” ve “yan anlam” boyutlarıyla inceleyerek, dönemin ataerkil yapı ve toplumsal cinsiyet kalıplarının görsel olarak nasıl aktarılabildiğini somut bir biçimde göstermiştir. Böylece, dilsel öğelerin yanı sıra görsel öğelerin de toplumsal gerçeklikleri nasıl yansıttığı ve şekillendirdiği bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Araştırmanın örnekleme, Azerbaycan sinemasının geniş evreninden seçilen *O Olmasın Bu Olsun* filmi ile sınırlandırılmıştır. Bu film; Üzeyir Hacıbeyli'nin besteciliği, edebiyatçılığı ve Azerbaycan kültürüne olan katkılarıyla beraber, o dönemin aile yapısını, evlilik sistemini ve kadının konumunu irdeleyen önemli bir eser niteliği taşımaktadır. Filmdeki temel çatışma, genç bir kadın karakter olan Gülnaz'ın, ailesi tarafından varlıklı bir tüccar olan Meşedi İbad'a evlendirilmek istenmesi üzerinden şekillenmekte; ancak Gülnaz'ın farklı birine (Server) aşık olması ve bu duruma itiraz etmesi, o dönemin geleneksel evlilik anlayışına karşı sessiz bir başkaldırı anlamı taşımaktadır. Bu yönüyle film, Azerbaycan toplumunda kadının rızası ve duygusal tercihleri yerine aile ve ekonomik çıkar temelli evliliklerin ön planda olduğunu gösterirken, genç neslin değişime duyduğu arzuyu da yansıtmaktadır.

Araştırmada *O Olmasın, Bu Olsun* filminin seçilmiş olmasının başlıca nedeni, filmin hem Azerbaycan sinemasının dönüşüm sürecinde bir dönüm noktası oluşturması hem de toplumsal cinsiyet rolleri üzerine güçlü bir tartışma zemini sunmasıdır. Üzeyir Hacıbeyli'nin eserinden uyarlanan bu film, 1950'li yılların ortasında, Sovyet ideolojisinin modernleşme ve eski feodal değerlerle hesaplaşma söylemlerini sinema perdesine taşımıştır. Dolayısıyla film, sadece sanatsal bir adaptasyon olmanın ötesinde, Azerbaycan toplumunun aile yapısı, kadın-erkek ilişkileri ve evlilik kurumu gibi konuları ele alarak, sinema yoluyla toplumsal normları sorgulayan güçlü bir metin işlevi görmüştür. Bu açıdan bakıldığında, çalışmanın amacı doğrultusunda film; dönemin sinema dilini, ataerkil yapılarla çatışan modernleşme eğilimlerini ve kadın karakterlerin direncini incelemek için ideal bir örneklem sunmaktadır.

*O Olmasın, Bu Olsun* filmi, çekildiği dönemde sadece yerel izleyiciyle sınırlı kalmayarak kısa sürede uluslararası gösterimlere taşınmış ve Azerbaycan sinemasının tanınırlığını geniş bir coğrafyada artırmıştır. Bu film, klasikleşmiş bir tiyatro eserini sinema diliyle yeniden yorumlayarak, hem tiyatro geleneğini hem de sinemanın anlatım gücünü bir araya getirmiştir. Aynı zamanda kadın karakterin evlilikteki rızası, bireysel aşk hakkı ve aile baskısı gibi meseleleri öne çıkarmasıyla, Azerbaycan'da kadın temsili tartışmalarına güçlü bir temel oluşturmuştur. Bu tema, sonraki yıllarda farklı yönetmenler tarafından da işlenmiş, kadın karakterlerin özgürleşme mücadelesi Azerbaycan sinemasında giderek daha çeşitli biçimlerde temsil edilmeye başlanmıştır. Bu yönüyle film, sadece kendi dönemi için değil, günümüz Azerbaycan sinemasına da miras bırakmış bir tartışma başlığı olarak önemini korumaktadır.

Azerbaycan toplumunda kadın meselesinin sinemada temsili, 19. yüzyılın sonlarından itibaren yazılı edebiyat ve sahne sanatları aracılığıyla da tartışılmaya başlanmıştır. Örneğin M.F. Ahundzade'nin eserlerinde görülen aile, evlilik ve kadının toplumdaki konumu temaları, ilerleyen süreçte tiyatro ve sinema aracılığıyla daha geniş kitlelere aktarılmıştır. Bu bağlamda Azerbaycan toplumu, Kafkasya bölgesinde kadın meselelerinin sahne ve edebiyat üzerinden gündeme taşınması konusunda öncü bir tutum sergilemiş, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği tartışmalarını dönemin sosyo-kültürel baskılarına rağmen sanat yoluyla ifade edebilmiştir. *O Olmasın, Bu Olsun* da bu geleneğin sinema perdesindeki güçlü halkalarından biri olmuş, tarihi sürekliliğin modern sinema diliyle devamını sağlamıştır.

Bu nedenle, bu araştırmada incelenen film, hem Azerbaycan sinemasının tarihi gelişimini hem de toplumsal cinsiyet bağlamında kültürel dönüşümü anlamak

açısından seçilmiştir. 1950'li yıllarda, Sovyet sinema anlayışının baskın olduğu bir dönemde, geleneksel kalıpları hicvederek toplumsal yenilenmeye katkıda bulunan bu film, günümüz Azerbaycan sinemasına da toplumsal meseleleri mizahi, eleştirel ve sanatsal bir dille ele alma konusunda güçlü bir örnek teşkil etmiştir.

Bu araştırmada incelenen sahneler, filmin toplumsal cinsiyet rolleri, kadın hakları ve ataerkil düzen eleştirisi açısından en belirgin mesajları yansıtmaları temelinde özenle seçilmiştir. Bu seçimde, sahnelerin karakterler arası etkileşimleri ve olay örgüsünü, Azerbaycan toplumunun sosyo-kültürel yapısını, kadınların konumunu ve bu konumun değiştirilmesine yönelik mücadeleyi en net biçimde ortaya koyması esas alınmıştır.

Azerbaycan sineması, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında, geleneksel değerler ve toplumsal normların yoğun etkisi altında gelişmeye başlamıştır. Bu erken dönemde, kadınların toplumsal hayattaki konumunun sınırlı olmasının bir temsili olarak, sinemada da kadın karakterlerin genellikle ikincil veya geleneksel rollerde yer aldığı görülmektedir. Sovyetler Birliği dönemi ise Azerbaycan sinemasının ideolojik yönlendirmelerle biçimlendiği, kadının toplum içindeki rolünü değiştirmeye dönük söylemlerin öne çıktığı ancak uygulamada kadınların sıklıkla fedakar anne, vatansever eş ve emekçi gibi belirli stereotipik kalıplar içinde kaldığı bir süreci beraberinde getirmiştir. Bu durum, Sovyet ideolojisinin teoride eşitlikçi bakış açıları sunmasına rağmen, filmlerde toplumsal cinsiyet kalıplarından tam olarak kopuşun gerçekleşmediğini göstermektedir. Öte yandan, 1991'deki bağımsızlık sonrasında Azerbaycan sinemasında daha çağdaş temaların ve kadın karakterlerin daha çeşitli temsil biçimlerinin ön plana çıkması, ülkenin toplumsal ve kültürel dönüşümüyle paralellik göstermektedir.

Tam da bu tarihsel bağlam içinde, Üzeyir Hacıbeyli'nin yazdığı ve 1956 yılında yönetmen Hüseyin Seyidzade tarafından sinemaya uyarlanan *O Olmasın Bu Olsun* filmi, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin temsilini derinlemesine incelemek için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Filmdeki ana kadın karakter olan Gülnaz'ın, ailesi tarafından yaşlı ve zengin bir tüccar Meşedi İbad ile evlendirilmek istenmesi; buna karşın genç öğrenci Server'e duyduğu aşk sebebiyle itirazını sürdürmesi, dönemin geleneksel evlilik anlayışına ve kadının sınırlı toplumsal konumuna dair eleştirel bir bakış sunmaktadır. Diğer yandan, hem annelik hem de hizmetçilik rolleriyle ayakta kalmaya çalışan Senem karakteri, ataerkil yapıda kadınların maruz kaldığı baskıları ve aynı zamanda kadınlar arasında dayanışma yollarının önemini gözler önüne sermektedir. Böylece film, dönemin kadınlara biçtiği

itaatkar, pasif ve kısıtlı rolleri eleştirirken; erkek karakterlerin baskın, ekonomik açıdan avantajlı ve karar verici konumlarını da sorgulayıcı bir üslupla aktarmaktadır.

Eleştirel söylem analizi, filmin diyalogları ve karakter etkileşimleri aracılığıyla kadınlar üzerindeki ataerkil baskıyı, hiyerarşik güç ilişkilerini ve kadının itaatkar rolünü vurgulamaktadır. Bu çözümleme, filmdeki karakterlerin söylemlerinin, toplumsal cinsiyet stereotiplerini ne ölçüde kritik ettiğini ve geleneksel değerleri nasıl yeniden ürettiğini açığa çıkarmaktadır. Göstergibilimsel analiz ise, görsel unsurları (kostümler, mekan, kamera açıları, karakter duruşları vb.) dikkate alarak, kadınların toplumsal konumunu ve ataerkil düzeni destekleyen ya da sorgulayan sembolleri mercek altına almaktadır. Örneğin, Gülnaz'ın geleneksel kıyafetleri ve itaatkar duruşu, kadının baskılanmışlığını; Meşedi İbad'ın ise gösterişli giyim ve tavırları, erkek iktidarını ve kadının ekonomik açıdan dezavantajlı konumunu yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Bu sembolik dil, izleyiciye dönemin toplumsal cinsiyet kalıplarını görsel bir anlatımla aktarmakta, aynı zamanda filmdeki eleştirel tonun temelini oluşturmaktadır.

Filmde kadının konumu, erkek karakterlerin gücü ve statüsü tarafından belirlenirken, kadının ekonomik veya toplumsal gerekçelerle evlilik gibi konularda fedakârlığa zorlanması da patriyarkal düzenin sinemaya yansıyan en çarpıcı örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, genç nesli temsil eden Server ve Gülnaz arasındaki ilişki, her ne kadar toplumsal baskılara meydan okusa da, filmin genelinde romantik ilişkilerde eşitlik yerine hala geleneksel cinsiyet rollerine dayalı bir düzene işaret edildiği de göze çarpmaktadır. Böylece, film hem değişim arzusuna hem de bu değişimin önündeki engellere aynı anda dikkat çekerek toplumsal dönüşüm sürecine farklı boyutlardan ışık tutmaktadır.

Yapılan araştırma ve analizler sonucunda belirlenen altı hipotezin tamamının filmdeki bulgularla uyumlu olduğu görülmüştür. İlk hipotez (H1), filmin geleneksel toplumsal cinsiyet stereotiplerini eleştiren unsurlar barındırdığını ve böylece Azerbaycan sinemasında bu rollerin yeniden değerlendirilmesine katkı sağladığını öne sürmekteydi. Nitekim filmdeki kadın karakterlerin sergilediği direniş ve dayanışma örnekleri, bu hipotezi destekler niteliktedir. Özellikle Gülnaz karakteri, evlilik gibi önemli bir konuda kendi iradesini ortaya koyarak dönemin ataerkil anlayışına karşı çıkar. Meşedi İbad'ın mal varlığına ve statüsüne rağmen onunla evlenmeyi reddetmesi, sadece bireysel bir direniş değil, aynı zamanda kadınların kendi hayatlarına dair karar verme haklarının vurgulanması açısından simgesel bir anlam taşır. Gülnaz'ın bu

duruşu, kadınların pasif ve boyun eğen bireyler olarak çizildiği geleneksel sinema kalıplarını sarsar niteliktedir.

Bununla birlikte, Senem karakterinin Gülnaz'a verdiği destek, kadınlar arasındaki dayanışmanın önemini ve bu tür bağların patriyarkal düzenin kırılmasında oynadığı rolü gözler önüne serer. Senem sadece bir yan karakter değil, aynı zamanda Gülnaz'ın özgürlük arayışında önemli bir destekçidir. Bu dayanışma, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasında ve kadınların kolektif mücadelesinin sinematik temsili açısından dikkate değerdir. Filmdeki bu sahneler, kadınların sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal olarak da değişim yaratabilecek aktörler olduklarını gösterir. Dolayısıyla, film hem bireysel direnişi hem de toplumsal farkındalığı aynı anda işlemiş ve geleneksel cinsiyet rollerine yönelik güçlü bir eleştiri ortaya koymuştur.

İkinci hipotez (H2), filmde geleneksel cinsiyet rollerine meydan okuyan karakterlerin bulunduğu ve bu karakterlerin temsilleri aracılığıyla toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda izleyicide farkındalık yarattığı yönündedir. Filmde özellikle Server ile Gülnaz arasındaki ilişki, bu hipotezi destekleyen en belirgin örneklerden biridir. Server, dönemin erkek karakterlerinden beklenen otoriter, tahakküm kuran veya kadın üzerinde baskı oluşturan bir figürden ziyade, Gülnaz'ın bireysel tercihine saygı duyan, onun düşüncelerine değer veren ve eşitlik temelli bir ilişki anlayışını benimseyen bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Bu durum, erkek karakterlerin de toplumsal cinsiyet kalıplarının dışında temsil edilebileceğini göstermesi açısından önemlidir.

Server'in Gülnaz'a karşı tutumu, sadece romantik bir ilişkinin ötesine geçerek, kadının özneleşmesini destekleyen bir duruş sergiler. Bu bağlamda, Server karakteri patriyarkal düzenin yeniden üreticisi değil, aksine dönüştürücüsü olarak öne çıkar. Aynı şekilde Gülnaz da pasif bir aşık değil, kendi duygularını ve kararlarını özgürce ifade eden, evlenmek istediği kişiyi kendi iradesiyle belirleyen bir kadın profili çizer. Bu çiftin ilişkisi, eşitlikçi bir zeminde kurulmuş ve ataerkil normlara karşı alternatif bir model olarak izleyiciye sunulmuştur.

Bu anlatım biçimi, hem kadın hem de erkek karakterlerin geleneksel rollerin dışına çıkarak temsil edilmesiyle, toplumsal cinsiyet farkındalığının güçlenmesine katkıda bulunur. Film, seyircinin yerleşik normları sorgulamasını teşvik eden bir yapı kurar ve bu yönüyle pedagojik bir işleve de sahip olur. Özellikle dönemin sosyal bağlamı dikkate alındığında, bu tür temsillerin izleyici nezdinde cinsiyet rollerine dair düşünsel bir dönüşüm yaratma potansiyeli taşıdığı söylenebilir.

Üçüncü hipotez (H3), filmdeki kadın karakterlerin erkek karakterlere kıyasla daha az güç sahibi olarak temsil edildiğini öne sürmektedir. Bu hipotez, özellikle Meşedi İbad ve Rüstem Bey gibi erkek karakterlerin sahip oldukları ekonomik, sosyal ve kültürel sermaye ile desteklenmektedir. Söz konusu karakterler, yalnızca maddi zenginlikleriyle değil, aynı zamanda toplumdaki saygın konumları ve söz hakkı düzeyleriyle de ön plana çıkarılmakta; bu durum, patriyarkal düzenin yeniden üretildiği bir sinemasal yapı oluşturulmasına zemin hazırlamaktadır. Meşedi İbad, evlilik kararlarında tek taraflı söz sahibi olabilecek kadar güçlü bir figür olarak resmedilirken, Rüstem Bey gibi karakterler de eril tahakkümün sürekliliğini sağlayan destekleyici rollerde karşımıza çıkmaktadır.

Bu erkek karakterlerin sahip olduğu bu güç, kadın karakterlerin toplumsal alandaki sınırlı hareket alanı ile zıtlık oluşturmaktadır. Gülnaz ve Senem gibi kadın karakterler, film boyunca hem ailevi hem de toplumsal baskıların hedefi olmakta; onların karar alma süreçlerine müdahale edilmekte ve iradeleri çoğu zaman yok sayılmaktadır. Örneğin Gülnaz'ın evlilik konusundaki tercihleri, ailesi tarafından dikkate alınmamakta ve onun yerine karar verilmeye çalışılmaktadır. Bu durum, kadının birey olarak varlığının toplum içinde ne derece sınırlandırıldığını göstermektedir.

Ayrıca kadın karakterlerin toplumsal normlara ve geleneklere göre hareket etmek zorunda kalmaları, onların bireysel gelişimlerini ve özneşmelerini engelleyen bir faktör olarak filmde belirgin biçimde ortaya konmaktadır. Senem karakteri, yaşça büyük bir kadın olarak toplumsal kabulleri temsil etmesine rağmen, yine de erkek egemen yapının sınırları dışına çıkamamaktadır. Kadın karakterler çoğu zaman ya başkaldırdıkları için dışlanmakta ya da uyum sağladıkları sürece varlık gösterebilmektedir. Bu da kadınların güçsüzlüğünün yalnızca bireysel değil, sistematik bir şekilde inşa edildiğini göstermektedir.

Bu bağlamda film, kadın karakterlerin karşılaştığı güç dengesizliğini görsel ve anlatsal düzeyde yansıtarak toplumsal cinsiyet temelli eşitsizlikleri açığa çıkarır. Kadınlar, hem ekonomik bağımsızlıktan hem de sosyal etki alanından yoksun bırakılarak, eril düzenin pasif unsurları olarak konumlandırılır. Bu temsiller, seyircide mevcut cinsiyet rollerine dair farkındalık yaratmakla birlikte, aynı zamanda o dönemki toplumsal yapının eleştirisini de içinde barındırmaktadır.

Dördüncü hipotez (H4), filmde geleneksel aile yapılarının ve rollerin pekiştirildiğini savunmakta; bu bağlamda özellikle erkek karakterlerin aile içinde karar verici konumda olması, kadınların ise bu kararlara tabi kılınması dikkat çekici bir anlatı biçimi olarak öne çıkmaktadır. Filmdeki olay örgüsü ve karakter ilişkileri,

ataerkil aile yapısının normatif bir biçimde temsil edildiğini göstermektedir. Özellikle Rüstem Bey'in Gülnaz'ı Meşedi İbad ile evlendirme yönündeki girişimi, bu hipotezin temel dayanaklarından biridir. Bu karar, Gülnaz'ın kendi isteği ve duygusal bağları hiçe sayılarak alınmakta; bireysel haklar ve kadın öznesi, ailenin “erkek aklı” tarafından gölgede bırakılmaktadır.

Rüstem Bey'in bu süreçte sergilediği tutum, sadece bir baba figürünün değil, aynı zamanda geleneksel otoritenin temsilidir. Bu figür, ailesi adına “doğru” kararı verme hakkını kendisinde gören bir zihniyeti yansıtmaktadır. Dolayısıyla ailedeki hiyerarşik düzenin başında erkeğin yer aldığı ve bu düzende kadına çoğunlukla edilgen roller biçildiği açıkça görülmektedir. Bu yapı yalnızca aile bireyleri arasındaki ilişkilere değil, aynı zamanda toplumun genelinde kabul gören normlara da gönderme yapmaktadır. Film, bu yönüyle, dönemin toplumsal yapısını sinemasal bir temsil aracılığıyla pekiştirir.

Bunun yanı sıra, Gülnaz'ın kendi geleceği ile ilgili herhangi bir karar sürecine aktif olarak dahil edilmemesi; onun yalnızca bir nesne, bir “verilecek” ya da “evlendirilecek” birey olarak konumlandırılması, kadınların geleneksel aile yapısı içindeki yerini sorgulatan önemli bir öğedir. Bu durum, kadınların duygusal, düşünsel ya da sosyal ihtiyaçlarının çoğunlukla göz ardı edildiği; aile yapısının, kadınların bireysel özgürlüklerinden ziyade toplumsal normlara ve statükoya hizmet edecek şekilde kurgulandığını ortaya koymaktadır.

Ayrıca filmdeki diğer karakter ilişkileri de bu geleneksel yapıyı pekiştirici niteliktedir. Örneğin, Meşedi İbad karakterinin evlilik kararlarında maddi gücünü kullanarak söz sahibi olması, erkeklerin sadece aile içinde değil, toplumsal yapının diğer katmanlarında da belirleyici roller üstlendiğini göstermektedir. Bu bağlamda, geleneksel aile yapısı, yalnızca bir birliktelik modeli değil; aynı zamanda sosyal düzenin devamlılığını sağlayan bir kontrol mekanizması olarak da işlev görmektedir.

Beşinci hipotez (H5), kadına yönelik olumsuz tutumların ve kontrol etme çabalarının filmde açık biçimde temsil edildiğini; bu durumun da toplumsal cinsiyet temelli şiddet ve ayrımcılığı görünür kılarak izleyicide farkındalık oluşturmaya amaçladığını öne sürmektedir. Film boyunca kadın karakterlerin (özellikle Gülnaz'ın) üzerinde kurulan baskı, erkek karakterlerin sahip oldukları sosyal ve ekonomik güç aracılığıyla şekillendirdikleri kontrol mekanizmalarıyla daha da belirgin hale gelir. Gülnaz'ın kendi yaşamı, evliliği ve geleceği hakkında söz sahibi olamaması; bu süreçte Rüstem Bey'in ve Meşedi İbad'ın isteklerinin ön plana çıkması, kadına yönelik sistematik bir tahakkümün temsili olarak değerlendirilebilir.

Bu tahakküm, yalnızca fiziksel ya da doğrudan şiddet biçiminde değil, aynı zamanda psikolojik ve yapısal yollarla da kendini göstermektedir. Örneğin, Meşedi İbad'ın Gülnaz'ı sadece gençliği ve güzelliği için "satın alabileceği" bir eş olarak görmesi, kadının insan kimliğinden çok bir nesne gibi değerlendirildiğine işaret eder. Bu da toplumsal cinsiyet temelli ayrımcılığın sinematografik bir örneği olarak okunabilir. Kadın bedeninin ve iradesinin pazarlık konusu haline getirilmesi, ataerkil toplum yapısının kadına biçtiği edilgen rolün altını çizer.

Rüstem Bey'in baba figürü olarak otoriter tavrı, Gülnaz'ın duygusal ihtiyaçlarını ya da bireysel taleplerini hiçe sayarak onun adına kararlar vermesi, filmde ataerkil değerlerin kadınlar üzerinde kurduğu tahakkümün başka bir örneğidir. Bu türden davranışlar, şiddetin yalnızca fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda bireyin hak ve özgürlüklerini yok sayan bir zihniyetin ürünü olduğunu gösterir. Dolayısıyla film, bu şiddet biçimlerini görünür kılarak, seyirciyi mevcut toplumsal yapı ve değerleri sorgulamaya davet eder.

Ayrıca, Senem karakterinin Gülnaz'a karşı gösterdiği empatik ve destekleyici tutum, filmdeki cinsiyetler arası dayanışmanın nadir örneklerinden biri olarak, bu baskıcı yapıya karşı geliştirilebilecek direniş biçimlerine de işaret eder. Senem'in varlığı, aynı zamanda kadınların yalnızca baskı gören değil; aynı zamanda birbirine destek olarak direnç gösterebilen bireyler olabileceğini ortaya koyar. Bu dayanışma, cinsiyet temelli ayrımcılıkla mücadelede önemli bir farkındalık oluşturur.

Son olarak, altıncı hipotez (H6), filmdeki romantik ilişkilerin eşitlikçi bir yapıda sunulmadığını, aksine geleneksel cinsiyet rollerini ön planda tutarak bu ilişkileri idealize ettiğini öne sürmektedir. Bu bağlamda, özellikle Meşedi İbad ve Gülnaz arasındaki ilişki, romantik bir bağdan ziyade ataerkil değerler çerçevesinde şekillenen, tek taraflı bir yönelimi temsil etmektedir. Meşedi İbad'ın Gülnaz'ı gençliği ve güzelliği üzerinden değerlendirmesi, onu kendi toplumsal statüsünü yükseltecek bir "öge" olarak görmesi, ilişkinin sevgi ve eşitlik temelinde değil; erkek egemen arzuların ve maddi gücün yön verdiği bir düzlemde kurulduğunu açıkça göstermektedir.

Bu ilişkinin temelinde rıza ya da karşılıklı duygusal bağdan ziyade, erkeğin ekonomik gücüne dayalı bir baskı mekanizması yatmaktadır. Gülnaz'ın bu evliliğe zorlanması, kendi duygularının ve iradesinin yok sayılması, aşk ve evlilik gibi bireysel kararların bile kadın açısından ne kadar sınırlı bir alanda var olabildiğini ortaya koyar. Dolayısıyla bu durum, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin ilişkilerde nasıl yeniden üretildiğini ve meşrulaştırıldığını gözler önüne serer.

Filmde romantik ilişkilerin idealleştirilmiş hali de yine erkek merkezli bir yapıdan beslenir. Meşedi İbad'ın evliliği bir sahiplenme biçimi olarak görmesi ve bunun sorgulanmaması, toplumsal hafızada kök salmış olan “kadın, korunması gereken bir varlıktır” anlayışının sinematografik bir temsilidir. Bu bakış açısı, kadınları öznellikten uzaklaştırarak nesneleştirir ve onların yalnızca erkekler tarafından seçilen, korunmaya muhtaç bireyler olarak temsil edilmesine neden olur.

Bunun yanı sıra, Server ile Gülnaz arasındaki ilişki ise görünürde daha romantik bir yapı arz etse de, bu ilişkide de geleneksel rollerden tam anlamıyla bir kopuş görülmez. Server'ın cesaretli, aktif ve kurtarıcı pozisyonda sunulması; Gülnaz'ın ise pasif, kurtarılmayı bekleyen bir konumda gösterilmesi, ataerkil romantizm kalıplarının yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu durum, izleyicinin “ideal” ilişki algısının da bu kalıplar doğrultusunda şekillendirilmesine hizmet eder.

Romantik ilişkilerin eşitlikçi bir yapıda temsil edilmemesi, aynı zamanda kadınların duygusal yaşamlarının bile erkeklerin karar ve müdahalelerine bağımlı hale getirildiği bir sinema diliyle karşımıza çıkar. Bu da hem toplumsal cinsiyet eşitliğine dair sorunları görünür kılar, hem de ilişkilerdeki dengesizliğin izleyiciye fark ettirilmesine olanak tanır.

Bu bağlamda, filmdeki aşk ve evlilik temalarının, kadın ve erkeğin eşit bireyler olarak yer aldığı bir zeminden uzak olduğu; aksine, kadınların edilgenleştirildiği ve erkeklerin belirleyici olduğu bir yapıda sunulduğu görülmektedir. Altıncı hipotezin öne sürdüğü üzere, bu durum geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üreterek hem ilişkilerin kurgusal çerçevesinde, hem de izleyicinin zihin dünyasında bu eşitsizliğin doğal ve kabul edilebilir bir norm olarak yerleşmesine katkı sağlamaktadır.

Tüm bu bulgular, *O Olmasın Bu Olsun* filminin Azerbaycan sinemasında kadının rolüne ilişkin yalnızca temsili değil, aynı zamanda yapısal ve kültürel düzeyde de derin bir eleştirel bakış sunduğunu ortaya koymaktadır. Film, yüzeyde geleneksel bir mizahi anlatı gibi görünse de, satır aralarında barındırdığı mesajlarla toplumsal cinsiyet eşitsizliğini görünür kılmakta ve mevcut kalıpların sorgulanmasına zemin hazırlamaktadır. Kadın karakterlerin yaşadığı baskılar, tercih haklarının kısıtlanması, erkek karakterlerin tahakküm edici tutumları ve tüm bunlara karşı zaman zaman geliştirilen direniş biçimleri, toplumsal cinsiyet ilişkilerini çok katmanlı bir düzlemde tartışmaya açmaktadır.

Filmde kullanılan diyaloglar, mekan seçimi, karakterlerin kostüm ve mimikleri gibi sinematografik öğeler aracılığıyla, dönemin ataerkil zihniyet yapısı görsel ve işitsel olarak yeniden üretilirken; bu yapının çatlaklarını ve dönüşüm potansiyelini de

işaret eden semboller ustalıkla yerleştirilmiştir. Özellikle Gülnaz karakterinin pasif konumdan aktif bir duruşa evrilmesi ve kendi kaderi üzerinde söz sahibi olma mücadelesi, izleyiciye geleneksel kadın temsillerinin ötesine geçilebileceği mesajını iletir.

Bu çerçevede film, sadece mevcut değerlerin ve rollerin bir temsili değil, aynı zamanda bu değerlerin eleştirel bir gözle yeniden değerlendirilmesini teşvik eden bir araç olarak işlev görmektedir. Ataerkil sistemin dayattığı evlilik, kadınlık, erkeklik ve aile normları, film boyunca sorgulayıcı bir dille ele alınmakta; izleyiciye bu normların ne ölçüde bireylerin özgürlük alanını daralttığı hissettirilmektedir. Böylelikle film, hem dönemin toplumsal gerçekliğini yansıtan bir belge, hem de bu gerçekliğe alternatif bakışlar sunan bir eleştiri platformu niteliği kazanmaktadır.

Ayrıca film, sinemanın salt bir eğlence aracı olmanın ötesinde, toplumsal dönüşümde etkin rol oynayabilecek bir kültürel mecra olduğuna da dikkat çekmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitliği, kadın hakları, bireysel özgürlük gibi kavramlar üzerinden inşa edilen anlatı, sinema aracılığıyla kitlelere ulaşmakta ve düşünsel bir dönüşüm sürecine katkı sunmaktadır. Bu bağlamda *O Olmasın Bu Olsun*, yalnızca kendi döneminin değil, aynı zamanda günümüzün toplumsal meselelerine de ışık tutan bir yapıttır. Geleneksel normları yer yer eleştiren, yer yer hicveden anlatımıyla, kadınların toplumsal hayattaki yerini yeniden düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Abasov, A. *Hacıbəyli Üzeyir. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. 1 cild.* Bakı: Şərq-Qərb, 2005.
- Abdulrehmanlı, N. *Azərbaycan Sinema Sanatı Tarihi: 1. Cilt.* Bakü, 2020a.
- Abdulrehmanlı, N. *Azərbaycan Sinema Sanatı Tarihi: 2. Cilt.* Bakü, 2020b.
- Abdulrehmanlı, N. *Azərbaycan Sinema Sanatı Tarihi: 3. Cilt.* Bakü, 2020c.
- Abdulrehmanlı, N. *Azərbaycan Sinema Sanatı Tarihi: 4. Cilt.* Bakü, 2020d.
- Acar, A. *Sessiz Sinema Tarihi.* İstanbul: Doruk Yayınları, 2017.
- Akçalı, E ve İrem, İ. “Kadınlık ve Erkekliğin Değişmeyen Halleri: Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet.” *Fe Dergi* 12.2 (2020): 161–173.
- Akgül Gök, F. *Evli Kadın ve Erkeklerin Toplumsal Cinsiyet ile İlgili Algılarının Aile İşlevlerine Yansımaları.* Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013. Ankara.
- Akifoğlu, V. “Azerbaycan’da Milli Direniş (1917-1930).” *DTCF Dergisi* 57.2 (2017): 776–795.
- Akkaş, İ. “Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı.” *EKEV Akademi Dergisi (ICOAEF Özel Sayısı)* (2019): 97–118.
- Aliyev, R. *Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış.* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007. Ankara.
- Amirbekova, R. “Женщины за устойчивое развитие глобального мира” [Küresel Dünyanın Sürdürülebilir Kalkınması İçin Kadınlar]. *Cinsiyet Sorunu ve Modern Azerbaycan II Cumhuriyet Bilimsel Konferansı Materyalleri.* Bakü, 2018. [https://www.au.edu.az/upload-files/konfrans/Gender\\_2018.pdf](https://www.au.edu.az/upload-files/konfrans/Gender_2018.pdf)
- Arslan, Ş. A. *Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik.* Ankara: T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü, 2000.
- Asadova, A. “Azerbaycanda Cinsiyet Demokrasisinin Gelişim Tarihi. Azerbaycanda Cinsiyet Politikası Tarihi ve Modern Yaklaşım.” *Küresel Dünyanın Sürdürülebilir Kalkınması İçin Kadınlar.* Bakü, 2018. [https://www.au.edu.az/upload-files/konfrans/Gender\\_2018.pdf](https://www.au.edu.az/upload-files/konfrans/Gender_2018.pdf)
- Atalay, E. ve A. Dinç. “Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sağlığı.” *Sağlık Bilimlerinde Güncel Araştırmalar* (2020): 605–621.
- Atkinson, R., E. E. Smith ve diğerleri. *Psikolojiye Giriş.* Çev. Yavuz Alogan. Ankara: Arkadaş Yayınları, 2002.

- Avşar, S. "Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Tarihsel Rollerini Yitiren Erkeğin Çöküşü: Küllerinden 'Yeni Erkek'liğin Doğuşu." *KADEM Kadın ve Demokrasi Derneği* 3.2 (Aralık 2017): 224–241.
- Azerbaycan Filmlerinin Kataloğu 1916-1990: 4. Bakü, [t.y.].
- Bayhan, V. "Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet." *Doğu-Batı Düşünce Dergisi* 63 (2013): 147–165.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text* (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press.
- Bem, S. L. "Gender Schema Theory: A Cognitive Account of Sex Typing." *Psychological Review* 88 (1981): 354–364.
- Berktaş, F. *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Bhasin, K. *Toplumsal Cinsiyet / Bize Yüklenen Roller*. İstanbul: Kadav Yayınları, 2003.
- Bilgin, N. *İnsan İlişkileri ve Kimlik*. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1996.
- Bingöl, O. "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık." *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* 16 (Özel Sayı I) (2014): 108–114.
- Bora, A. *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Burcaliyev, A. *Azerbaycan Sinemasının Tarihi ve Gelişimi*. Bakü, 2001.
- Butler, A. M. *Film Çalışmaları*. Çev. Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011.
- "Bir Komünist Kadın Hareketi Örgütlenmesi: Jenotdel." Yordam Kitap, [t.y.]. <https://www.yordamkitap.com/bir-komunist-kadin-hareketi-orgutlenmesi-jenotdel>
- Çekiç, F. *Toplumsal Cinsiyet Temelli Kimlik İnşası: Erkeklik Kimliğinin Oluşumu, Tutum ve Davranışlar Üzerindeki Etkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Eylül 2021.
- Çelik, G. "Erkekler De Ağlar!: Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Erkeklik İnşası ve Şiddet Döngüsü." *Fe Dergi* 8.2 (2016): 1–1.
- Dadaşov, A. *Kinoşünaslıq*. Bakü: Elm ve Tehsil, 2009.
- Demir, A. *Roman ve Stereotip: Türk Romanından Örneklerle*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 2014.
- Emirov, F. "Üzeyir Mektebi." (Tertip Edeni: Ahmed İ sazade). *Bestekarın Hatırası... Makaleler ve Hatıralar*. Bakı: Azerbaycan Devlet Neşriyatı, 1976. 35–42.
- Ezimova, T. ve M. Babayeva. *Azerbaycan Edebiyatı Tarihi Muasır Dövr*. Bakü: ADPU Yayınevi, 2017.
- Ferro, M. *Sinema ve Tarih*. Çev. H. Demir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

- Fiske, J. *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. Süleyman İrvan. 3. Baskı. Ankara: Pharmakon, 2019.
- Genç, A. “Yılanı Öldürseler Filminin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çözümlemesi.” *Kültür Araştırmaları Dergisi* 1.3 (2019): 351–361.
- Geray, H. *Yeni İletişim Teknolojileri*. Ankara: Kılıçaslan Matbaacılık, 1994.
- Gerçek, İ. H. *Üzeyir Hacıbeyovun Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998. Erzurum.
- Göktaş, Ö. “Çocuk Oyuncaklarındaki Toplumsal Cinsiyet Olgusu.” *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi* II.1 (Nisan 2020). (Sayfa bilgisi belirtilmemiş.)
- Gulubeyov, E. *Sovyet Azerbaycanının Kinosu*. Bakü: Azerbaycan Devlet Neşriyatı, 1958.
- Gül, M. “Zamana Karşı Filminin Kapitalist Sistem Bağlamına Yönelik Eleştirel Söylem Analizi.” *İNİF E-Dergi* 5.1 (2020): 55–69.
- Güngör, N. *İletişim Kuram ve Yaklaşımlar*. 5. Baskı. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2020.
- Gürhan, N. “Toplumsal Cinsiyet ve Din.” *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi* 4 (Kasım 2010): 58–80.
- Hacıbeyli, D. *İzbrannie*. Bakü, 1994.
- Hacıbeyov, Ü. *Seçilmiş Eserleri*. Bakı: Yazıçı, 1985.
- Hoffman, L. W. ve D. D. Kloska. “Parents’ Gender-Based Attitudes Toward Marital Roles and Child Rearing: Development and Validation of New Measures.” *Sex Roles* 32.5–6 (1995): 273–295. <https://doi.org/10.1007/BF01544598>.
- Hovardaoğlu, Ö. H. “Temel İçgüdü: Heteroseksüel Sisteme Hapsolmuş Arzu.” *21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 2010. 327–337.
- İnceoğlu, İ. “Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga Filminin Feminist İncelemesi.” *Fe Dergi* 7.2 (2015): 87–94.
- İsmayılov, T. *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi*. 3 Cilt. İstanbul: Türk Güzel Sanatlar Vakfı, 2001.
- K. v. (KEDKTP). Bakü, 1997.
- Karakaya, H. “Toplumsal Cinsiyet Algısı, Din ve Kadın.” *Journal of Analytic Divinity* 2.2 (2018): 36–62.
- Karaman, E. “Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergibilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması.” *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 0.34 (2017): 25–36.

- Kaya, S. *Pazarlama Alanındaki Mesleklere İlişkin Toplumsal Cinsiyet Algısı: Doğrudan ve Dolaylı Ölçüm Tekniklerine İlişkin Bir Araştırma*. (Yüksek Lisans Tezi). Trabzon Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Anabilim Dalı, Haziran 2019. Trabzon.
- Kaymaz M, M. “Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Gerçeğine Farklı Bir Bakış: Değişmek Zorunda Olan Kadınlar.” *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi* 2.1 (2022): 9–24.
- KazıMZade, A. *Azerbaycan Kinematografçıları*. 11. Cilt. Bakü: Tereqqi MMC Yayınevi, 2019.
- KazıMZade, A. *Azerbaycan Kinematografçıları*. Cilt 1. Bakı: Mütercim, 2002.
- KazıMZade, A. *Azerbaycan Kino Salnamesi*. Bakü: Şerq-Qerb Yayınevi, 2020.
- KazıMZade, A. *Azerbaycan Kinosu Filmlerin İzahlı Katalogu*. Bakü: Nağıl Yayınevi, 2003a.
- KazıMZade, A. *Azerbaycan Sineması*. 2 Cilt. Bakü, 2003b.
- KazıMZade, A. *Kino ve Zaman*. Bakü: Şerq ve Qerb, 2016.
- KazıMZade, A. *Azerbaycan Sineması Ansiklopedik Sözlüğü*. Cilt 1. Bakü: Elm ve Tehsil, 2017.
- Kenez, P. “Stalin Dönemi Sovyet Sineması.” Çev. A. Fethi. *Dünya Sinema Tarihi*. Ed. G. Nowell-Smith. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Kino bülleten: VII buraxılış. Bakı: Tərəqqi, 2014. <https://bit.ly/3hv3QRh>.
- Kuşnirov, M. *Jizn i Filmi Borisa Barneta*. Moskova: Nauka, 1977.
- Marks, J. L., C. B. Lam ve S. M. McHale. “Family Patterns of Gender Role Attitudes.” *Sex Roles* 61.1 (2009): 221–234. <https://doi.org/10.1007/s11199-009-9619-3>.
- Memmedli, G. “Abbas Mirze Şerifzade. Hayatı, Yaratıcılığı ve Faaliyetine Ait Senedler Toplusunu.” Bakı: Işık, 1985.
- Mirzazade, R. *Azerbaycan’da Kadın Meselesi*. Bakü: Azerbaycan Yayınevi, 2006.
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, 16(3), 6–18
- Nuriyeva, I. *Azerbaycan Tarihi (En Eski Zamanlardan 21. Yüzyıl Başlarına Dek)*. Bakü: Mütercim Yayınevi, 2015.
- Nuruzade, Ş. “Azerbaycan’ın Geleneksel Aile Değerleri ve Çağdaş Zorlukları.” 25 Haziran 2019.
- Oakley, A. *Sex, Gender and Society*. England: Gower Publishing Company Limited, 1985.
- Özcan, A. *Toplumsal Cinsiyet Eğitiminin Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rol Tutumlarına Etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi, 2012. Kayseri.

- Özçatal, E. Ö. “Ataerkillik, Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Çalışma Yaşamına Katılımı.” *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi* 1.1 (2011): 21–39.
- Özdemir, B. “Bir Komünist Kadın Hareketi Örgütlenmesi: Jenotdel!” 11 Ocak 2021. <https://www.yordamkitap.com/bir-komunist-kadin-hareketi-orgutlenmesi-jenotdel>
- Özden, Z. *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*. 4. Baskı. Ankara: İmge Kitabevi, 2020.
- Özgül, A. E. *Dönüştürücü Liderlik ve Toplumsal Cinsiyet Rollerinde İlişkinin İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji (Sosyal Psikoloji) Anabilim Dalı, 2009. Ankara.
- Palczewski, C. H., V. P. DeFrancisco ve D. D. McGeough. *Gender in Communication: A Critical Introduction*. Sage Publications, 2017.
- Pincha, C. *Toplumsal Cinsiyete Duyarlı Afet Yönetimi: Uygulamacılar için El Kitabı*. Çev. D. Keskin Demirer. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Yayınları, 2009.
- Qedir, C. “Modern anlamda kadın sorunu ve toplumsal cinsiyet eşitliği. Cinsiyet, aile ve demografi konularının kapsamı.” 3 Mart 2016. <https://525.az/news/52741-muasir-anlamda-qadin-vegender-beraberliyi-problemi>
- Rehimli, İ. *Ağasadık Geraybeyli*. Bakı: Yazıçı, 1979.
- Rəşad, C. “Azərbaycan Qadını Cəmiyyətdə Uca Tutulur.” *Azərbaycan* 8 Mart 2014. (No. 51), s. 4.
- Rzayeva, M. *Portreti i Tvorchiskie Poiski Kinopublisistov Azerbaydjana*. Bakü, 1986.
- Rzayeva, M. *Dokumentalnaya Kino Azerbaydjana*. Bakü, 1971.
- Sadıhov, N. *Azərbaycan Bedii Kinosu 1920-1935 Seneleri*. Bakü, 1970.
- Sadıhov, N. *Azərbaycan Kino Rejissorları*. Bakü, 1988.
- Schneider, I. “Stereotip Teorisi Alman Televizyonunda Amerikan Dizilerini Araştırmaya Yönelik Ön Düşünceler.” Çev. A. İmançer ve D. İmançer. *Selçuk İletişim Dergisi* 2.1 (2001): 47–56.
- Seferova, Z. *Dedim, Dediler...* Bakı: Elm, 2012.
- Shechner, T. “Gender Identity Disorder: A Literature Review.” *Isr J Psychiatry Relat Sci* 47.2 (2010): 132–138.
- Smelik, A. *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. London: Palgrave Macmillan, 1998.
- Smelik, A. *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. Çev. Deniz Koç. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

- Sultanlı, A. “Azerbaycan Dramaturgiyasının İnkişaf Tarihinden.” Bakı: Azərneşr, 1964.
- Şekinskaya, B. *Hatıralarım*. Bakı: İşık, 1986.
- Şuşinski, F. “Azerbaycanın Musiqi Hazınası.” (Tertip Edeni: A. Kenan). Bakı: Vatanoglu, 2015.
- Tezer-Asan, H. “Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik ve Öğretmenlerin Cinsiyetçilik Algılarının Saptanması.” *Fe Dergi* 2.2 (2010): 65–74. [https://doi.org/10.1501/Fe0001\\_0000000033](https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000033).
- Uçar, F. “Facebook’ta Benlik Sunumu ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini.” *Selçuk İletişim* 9.1 (2015): 312–338.
- Uluocak, Ş., Gökhan, G. ve Olgun, B. “Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesinde Stratejik Bir Başlangıç Noktası: Partner Şiddeti.” *International Journal of Human Sciences* 11.2 (2014): 362–387.
- Useynov, M. A. “Giriş.” *Rasqvet azerbaydjanского советского искусства Издательство*. Ed. M. A. Useynov, A. V. Salamzade ve K. D. Kerimoğlu. Bakü: İlim Yayınları, 1986.
- Yazıcı, F. ve Yıldız, D. Ş. “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadına Yönelik Şiddet ve Türkiye’de Yazılı Basına Yansıması.” *Intermedia International e-Journal* 7.12 (2020): 129–149.
- Younger, M. ve M. Warrington. “The Gender Agenda in Primary Teacher Education in England: Fifteen Lost Years?” *Journal of Education Policy* 23.4 (2008): 429–445.
- Zeyneloğlu, S. Ankara’da Hemşirelik Öğrenimi Gören Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, 2008. Ankara.
- Zor, L. “Van Dijk’ın Eleştirel Söylem Analizinin Sinema Filmlerine Uygulanması ve Kazakistan Sineması’ndan Örnek Bir Film Çözümlemesi: Stalin’e Hediye.” *Akademik Bakış Dergisi* 61 (2017): 877–899.
- Zöhrabov, R. *Muğam*. Bakı: Azərneşr, 1991.
- E-qanun.az. Erişim Tarihi: 12.10.2024a. <https://e-qanun.az/framework/597>
- E-qanun.az. Erişim Tarihi: 12.10.2024b. <https://e-qanun.az/framework/868>
- E-qanun.az. Erişim Tarihi: 12.10.2024c. <https://e-qanun.az/framework/897>
- E-qanun.az. Erişim Tarihi: 14.10.2024d. <https://e-qanun.az/framework/4951>
- E-qanun.az. Erişim tarihi: 14.10.2024e. <https://e-qanun.az/framework/22533>
- Report.az. Erişim Tarihi: 11.10.2024. <https://report.az/daxili-siyaset/azerbaycanda-qadinlarin-sayi-aciqlanib0703/>

Stat.gov.az. Erişim Tarihi: 13.10.2024. <https://www.stat.gov.az/source/gender/>

Family.gov.az. Erişim Tarihi: 14.10.2024. <https://family.gov.az/az/policies/qadin-siyaseti>.

Günaydın Meleşim. Erişim Tarihi: 09.11.2024.  
[https://www.youtube.com/watch?v=1\\_mhSOeK6D8](https://www.youtube.com/watch?v=1_mhSOeK6D8)

Derviş Parisi Partladır. Erişim Tarihi: 09.11.2024.  
<https://www.youtube.com/watch?v=4ILjM5NzSKs>

Tehmine. Erişim Tarihi: 09.11.2024.  
[https://www.youtube.com/watch?v=boTP\\_TzalZY](https://www.youtube.com/watch?v=boTP_TzalZY)

Arşın Mal Alan. Erişim Tarihi: 10.11.2024.  
[https://www.youtube.com/watch?v=HRrs3pW\\_1ok](https://www.youtube.com/watch?v=HRrs3pW_1ok)

Kaynana. Erişim Tarihi: 10.11.2024.  
<https://www.youtube.com/watch?v=JFGKyPqQuwA>

Ögey Ana. Erişim Tarihi: 13.11.2024.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Js9RX9k5VnI>

İsmet. Erişim Tarihi: 13.11.2024.  
<https://www.youtube.com/watch?v=JrZDVktnUy4&t=4s>

Bismillah. Erişim Tarihi: 15.11.2024.  
[https://www.youtube.com/watch?v=KE58JH\\_Igsk](https://www.youtube.com/watch?v=KE58JH_Igsk)

Gilan Kızı. Erişim Tarihi: 15.11.2024.  
[https://www.youtube.com/watch?v=KHZuwN0qt\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=KHZuwN0qt_U)

Girov. Erişim Tarihi: 17.11.2024.  
[https://www.youtube.com/watch?v=p0hsPdzM\\_zg](https://www.youtube.com/watch?v=p0hsPdzM_zg)

Nar Bağı. Erişim Tarihi: 17.11.2024.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Q7Xl-LGP3LU&rco=1>

Nabat. Erişim Tarihi: 19.11.2024.  
<https://www.youtube.com/watch?v=t9NyeiJKTsQ>

Sevil. Erişim Tarihi: 19.11.2024.  
[https://www.youtube.com/watch?v=yFJ9qqhpu\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=yFJ9qqhpu_Y)

Deli Kür. Erişim Tarihi: 19.11.2024.  
<https://www.youtube.com/watch?v=yt-1zuQJ3nA>