

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**AZERBAIJAN SINEMASINDA TOPLUMSAL SORUNLAR:
EMİL GULİYEV'İN "ÜÇLEMESİ" ÜZERİNE BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Said JABARLI

2200006323

Anasanat Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema

Program: Radyo, Televizyon ve Sinema

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bilgehan Ece ŞAKRAK

TEMMUZ 2025

T.C.

İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**AZERBAYCAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL SORUNLAR:
EMİL GULİYEV'İN "ÜÇLEMESİ" ÜZERİNE BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Said JABARLI

2200006323

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bilgehan Ece ŞAKRAK

Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Okan ORMANLI

Doç. Dr. Ümmühan MOLO

TEMMUZ 2025

ÖNSÖZ

Yüksek lisans sürecim boyunca bilgi birikimi, deneyimi ve yol göstericiliğiyle her adımda yanımda olan, eleştirel bakış açısı ve nazik desteğiyle tez çalışmamın şekillenmesine büyük katkıda bulunan tez danışmanım Doç. Dr. Bilgehan Ece ŞAKRAK hocama en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, tez savunmam sürecinde değerli katkı ve yapıcı değerlendirmeleriyle çalışmama farklı bir perspektif kazandıran saygıdeğer jüri üyeleri Prof Dr. Okan ORMANLI ve Doç. Dr. Ümmühan MOLO hocalarıma da teşekkür ederim.

Bu zorlu süreçte moralimi yüksek tutmamı sağlayan, fikirlerini ve deneyimlerini benimle paylaşmaktan hiç çekinmeyen değerli arkadaşlarım Tural Nabiyev, Umud Orujov ve Javid Zeynalov'a da teşekkür ederim.

Ömrüm boyunca koşulsuz sevgi ve fedakarlıklarıyla bana güç veren ve bu başarıda en büyük paya sahip sevgili aileme, ayrıca eğitim hayatım boyunca bana inanan tüm sevdiklerime sonsuz teşekkür ederim.

07/2025/ İstanbul

Said JABARLI

Üniversite: İstanbul Kültür Üniversitesi

Enstitü: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema

Programı: Radyo, Televizyon ve Sinema

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bilgehan Ece ŞAKRAK

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek lisans – Temmuz 2025

ÖZET

Bu çalışma, bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Emil Guliyev'in “Üçlemesi” olarak bilinen *Perde (2016)*, *İkinci Perde (2017)* ve *Sonuncu Perde (2019)* filmleri üzerinden, toplumsal sorunların sinemaya yansımalarını, yönetmenin sinema dili ve anlatım teknikleri rehberliğinde incelemektedir. Çalışmanın ana odak noktası, üçleme boyunca öne çıkan yabancılaşma, ekonomik eşitsizlik, aile ilişkilerinde toplumsal cinsiyet rolleri, bireysel özgürlük arayışı ve dostluk-ihanet ilişkileri gibi temaların sinemada nasıl temsil edildiğini araştırmaktır. Bu temalar, yalnızca estetik bir anlatı unsuru olarak değil; aynı zamanda toplumsal gerçekliklerin eleştirisi ve farkındalık oluşturma aracı olarak değerlendirilmektedir.

Filmlerdeki karakterlerin, toplumun yerleşik kültürel ve sosyal normlarıyla çatışarak bireysel kimliklerini inşa etmeye çalışmaları, birey ile toplum arasındaki gerilimli ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu yönüyle çalışma, toplumsal sorunların sinema yoluyla nasıl aktarıldığını ve bu aktarımın izleyici üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlamaya katkı sunmaktadır. Van Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemiyle yapılan çözümlemeler, filmlerdeki söylemsel yapıların toplumsal iktidar ilişkileriyle olan bağlarını, sembolik anlatım, karakter etkileşimleri ve görsel-işitsel unsurlar üzerinden ortaya koymaktadır.

Bu tez, hem Emil Guliyev sinemasını akademik bir bakış açısıyla analiz etmeyi hem de bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunların temsiline dair derinlemesine ve bütüncül bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır. Araştırma bulguları, Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nde ataerkil yapıların yalnızca erkekler değil, kadın karakterler aracılığıyla da yeniden üretildiğini; kadınların kimi zaman mağdur, kimi zaman direnç gösteren ve özneleşmeye çalışan bireyler olarak temsil edildiğini ortaya koymuştur. Erkek karakterlerin ise toplumsal baskılar nedeniyle kırılganlık,

öfke ve şiddet sarmalında konumlandığı görülmüştür. Filmlerde sınıfsal eşitsizlikler, sadece ekonomik değil, kültürel ve sembolik sermaye yoluyla da anlatılmış; birey-toplum çatışması, mekânsal ve söylemsel unsurlarla güçlü şekilde vurgulanmıştır.

Yapılan çözümlemeler sonucunda, Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin, ataerkil yapıların yeniden üretimi, kadın ve erkek kimliklerinin toplumsal rollere sıkışmışlığı, ekonomik eşitsizliklerin bireyler üzerindeki etkisi gibi temalar üzerinden, bağımsızlık sonrası Azerbaycan toplumundaki yapısal sorunları eleştirel bir dille görünür kıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Azerbaycan Sineması, Toplumsal Sorunlar, Eleştirel Söylem, Emil Guliyev.



University: T.C. İstanbul Kultur University

Institute: Institute of Graduate Studies

Department: Radio, Television, and Cinema

Program: Radio, Television, and Cinema

Supervisor: Assis. Prof. Dr. Bilgehan Ece ŞAKRAK

Degree Awarded and Date: Master's – July 2025

ABSTRACT

This study examines the reflection of social issues in cinema through the lens of Azerbaijani director Emil Guliyev's renowned "Trilogy," consisting of *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017), and *Sonuncu Perde* (2019), all produced in the post-independence period. Focusing on Guliyev's cinematic language and narrative techniques, the research explores how key themes such as alienation, economic inequality, gender roles within family dynamics, the pursuit of individual freedom, and the interplay of friendship and betrayal are represented throughout the trilogy. These themes are not only treated as aesthetic narrative elements but also as tools for critiquing social realities and fostering awareness.

The characters' efforts to construct individual identities while in conflict with the entrenched cultural and social norms of society illuminate the tension between the individual and the collective. In this regard, the study contributes to the understanding of how social problems are conveyed through cinema and the potential impact of such representations on audiences. Utilizing Van Dijk's method of critical discourse analysis, the thesis reveals the connections between discursive structures in the films and broader power relations within society. These connections are elucidated through symbolic representation, character interactions, and audiovisual elements.

This thesis aims to provide both a scholarly analysis of Emil Guliyev's cinema and a comprehensive evaluation of how social issues are represented in post-independence Azerbaijani cinema. The research findings demonstrate that patriarchal structures in Guliyev's "Trilogy" are reproduced not only through male characters but also via female characters. Women are portrayed at times as victims, and at other times as resistant figures striving for agency. Male characters, on the other hand, are depicted as trapped in a cycle of fragility, anger, and violence, largely due to social pressures. Class inequality is depicted not only through economic means but also through cultural

and symbolic capital, while the conflict between the individual and society is strongly emphasized through spatial and discursive elements.

The analysis concludes that Emil Guliyev's "Trilogy" critically exposes the structural problems of post-independence Azerbaijani society by thematizing the reproduction of patriarchal systems, the confinement of male and female identities within societal roles, and the effects of economic inequality on individuals.

Keywords: Cinema, Azerbaijan Cinema, Social Problems, Critical Discourse, Emil Guliyev



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
TABLO LİSTESİ	viii
GÖRSEL LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
TOPLUMSAL SORUNLARIN VE CİNSİYET ROLLERİNİN SİNEMADA TEMSİLİ.....	4
1.1. Toplumsal Sorunlar.....	4
1.2. Sinemada Toplumsal Sorunların Ele Alınması.....	7
1.2.1. Şiddet ve Toplumsal Çatışmaların Sinemaya Yansıması.....	9
1.2.2. Aile Dinamikleri ve Sorunlarının Sinemaya Yansıması.....	13
1.2.3. Dostluk ve İhanet Temalarının Sinemaya Yansıması.....	16
1.2.4. Geleneksel Değerlerin Toplumsal Sorun Olarak Sinemaya Yansıması.....	18
1.2.5. Ekonomik Bağımsızlığın Sorun Olarak Sinemaya Yansıması	21
1.3. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kadının Sinemadaki Yeri	24
1.3.1. Azerbaycan Sinemasında Kadın Temsili.....	30
İKİNCİ BÖLÜM	35
AZERBAYCAN SİNEMASININ TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE DEĞİŞİMİ VE DÖNÜŞÜMÜ.....	35
2.1. Azerbaycan Sinemasının Doğuşu	35
2.2. Azerbaycan Sinemasının Sovyet Dönemi.....	40
2.3. Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması	46

2.3.1. 1991 Sonrası Bağımsızlık Döneminde Azerbaycan Sinemasında İfade Biçimleri: İdeolojik Yaklaşımlar ve Yeni Temalar	51
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	54
EMİL GULİYEV'İN “ÜÇLEMESİ”NDE TOPLUMSAL SORUNLARIN ÇÖZÜMLENMESİ	54
3.1. METODOLOJİ	54
3.1.1. Amaç	55
3.1.2. Önem	56
3.1.3. Problem	57
3.1.4. Araştırma Soruları	57
3.1.5. Yöntem	58
3.1.6. Evren ve Örneklem	60
3.1.7. Araştırmanın Sınırlılıkları	60
3.2. Emil Guliyev Sineması ve "Üçlemesi"	61
3.3. Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin Analizi	64
3.3.1. Perde (2016)	64
3.3.1.1. Perde Filminin Eleştirel Söylem Analizine İlişkin Bulgular	69
3.3.2. İkinci Perde (2017)	112
3.3.2.1. İkinci Perde Filminin Eleştirel Söylem Analizine İlişkin Bulgular	118
3.3.3. Sonuncu Perde (2019)	160
3.3.3.1. Sonuncu Perde Filminin Eleştirel Söylem Analizine İlişkin Bulgular ..	166
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	205
KAYNAKÇA	216

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Feminist Sinema Akımlarının Tarihsel Evreleri.....	28
Tablo 2. Toplumsal Sorunların Sinemada Temsili Üzerine.....	29
Tablo 3. “Perde” (2016) Filminin Künyesi.....	64
Tablo 4. “İkinci Perde” (2017) Filminin Künyesi.....	113
Tablo 5. “Sonuncu Perde” (2019) Filminin Künyesi.....	161



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 3.1. “Perde” (2016) Filmi Afişi.....	68
Görsel 3.2. “Perde” filminden Sahne 1'e ilişkin kareler.....	69
Görsel 3.3. “Perde” filminden Sahne 2'ye ilişkin kareler.....	72
Görsel 3.4. “Perde” filminden Sahne 3'e ilişkin kareler.....	75
Görsel 3.5. “Perde” filminden Sahne 4'e ilişkin kareler.....	78
Görsel 3.6. “Perde” filminden Sahne 5'e ilişkin kareler.....	82
Görsel 3.7. “Perde” filminden Sahne 6'ya ilişkin kareler.....	85
Görsel 3.8. “Perde” filminden Sahne 7'ye ilişkin kareler.....	88
Görsel 3.9. “Perde” filminden Sahne 8'e ilişkin kareler.....	92
Görsel 3.10. “Perde” filminden Sahne 9'a ilişkin kareler.....	95
Görsel 3.11. “Perde” filminden Sahne 10'a ilişkin kareler.....	98
Görsel 3.12. “Perde” filminden Sahne 11'e ilişkin kareler.....	102
Görsel 3.13. “Perde” filminden Sahne 12'ye ilişkin kareler.....	106
Görsel 3.14. “Perde” filminden Sahne 13'e ilişkin kareler.....	109
Görsel 3.15. “İkinci Perde” (2017) Filmi Afişi.....	116
Görsel 3.16. “İkinci Perde” filminden Sahne 1'e ilişkin kareler.....	118
Görsel 3.17. “İkinci Perde” filminden Sahne 2'ye ilişkin kareler.....	122
Görsel 3.18. “İkinci Perde” filminden Sahne 3'e ilişkin kareler.....	125
Görsel 3.19. “İkinci Perde” filminden Sahne 4'e ilişkin kareler.....	129
Görsel 3.20. “İkinci Perde” filminden Sahne 5'e ilişkin kareler.....	133
Görsel 3.21. “İkinci Perde” filminden Sahne 6'ya ilişkin kareler.....	136
Görsel 3.22. “İkinci Perde” filminden Sahne 7'ye ilişkin kareler.....	140
Görsel 3.23. “İkinci Perde” filminden Sahne 8'e ilişkin kareler.....	143
Görsel 3.24. “İkinci Perde” filminden Sahne 9'a ilişkin kareler.....	146
Görsel 3.25. “İkinci Perde” filminden Sahne 10'a ilişkin kareler.....	150
Görsel 3.26. “İkinci Perde” filminden Sahne 11'e ilişkin kareler.....	153
Görsel 3.27. “İkinci Perde” filminden Sahne 12'ye ilişkin kareler.....	157
Görsel 3.28. “Sonuncu Perde” (2019) Filmi Afişi.....	165

Görsel 3.29. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 1'e ilişkin kareler.....	167
Görsel 3.30. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 2'ye ilişkin kareler.....	170
Görsel 3.31. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 3'e ilişkin kareler.....	173
Görsel 3.32. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 4'e ilişkin kareler.....	177
Görsel 3.33. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 5'e ilişkin kareler.....	180
Görsel 3.34. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 6'ya ilişkin kareler.....	184
Görsel 3.35. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 7'ye ilişkin kareler.....	188
Görsel 3.36. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 8'e ilişkin kareler.....	191
Görsel 3.37. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 9'a ilişkin kareler.....	194
Görsel 3.38. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 10'a ilişkin kareler.....	198



GİRİŞ

Bağımsızlık sonrası Azerbaycan sineması, dönemin Azerbaycan toplumundaki sosyo-kültürel yapıda yaşanan köklü dönüşümlerle birlikte kendisine yeni bir anlatı alanı açmış ve toplumsal sorunların sinema aracılığıyla ifade edilmesinde önemli bir araç hâline gelmiştir. Bu bağlamda Azerbaycan sineması, yalnızca bir sanat dalı olmanın ötesine geçerek toplumun kültürel kimliğini yeniden inşa sürecinde etkili bir rol üstlenmiştir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte Azerbaycan toplumu, hem siyasi hem de sosyal anlamda yeni bir döneme adım atırken, bu süreçte sinema, toplumun kolektif hafızasını şekillendiren ve toplumsal sorunları görünür kılan önemli bir sanat dalı olarak öne çıkmıştır.

Bu tez çalışmasının temel odağı, bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Emil Guliyev'in “Üçlemesi” olarak bilinen *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* (2019) filmleri üzerinden toplumsal sorunların sinemada nasıl temsil edildiğini analiz etmektir. Emil Guliyev'in söz konusu “Üçlemesi”, Azerbaycan sinemasında biçimsel ve tematik açıdan özgün bir anlatı dilini ortaya koymakta ve bağımsızlık sonrası toplumun yaşadığı sosyo-kültürel dönüşümleri farklı perspektiflerden ele almaktadır. Söz konusu üç film, her biri kendi anlatısal bütünlüğüne sahip olmakla birlikte, ortak kavramsal zeminlerde kesişen temalar sayesinde yönetmenin sinema dili ve anlatım teknikleri bakımından tutarlı bir bütünlük oluşturmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde, toplumsal sorunların kavramsal çerçevesi ele alınarak birey-toplum ilişkilerinde çatışmalara neden olan temel dinamikler tartışılmaktadır. Bu bağlamda, toplumsal sorunların sinemaya yansıma biçimleri ve sinema diliyle aktarımı, literatürde yer alan çeşitli örnekler üzerinden analiz edilerek açıklığa kavuşturulmaktadır. Özellikle toplumsal eşitsizlik, yabancılaşma, toplumsal cinsiyet rolleri, aile içi ilişkiler, bireysel özgürlük arayışları ve dostluk-ihanet ilişkileri gibi temalar, hem dünya genelinde hem Azerbaycan toplumunun hem de post-Sovyet coğrafyasının geçiş sürecinde önemli birer sorun alanı olarak öne çıkmaktadır.

İkinci bölümde Azerbaycan sinemasının tarihsel gelişimi detaylandırılarak Sovyet dönemi ve bağımsızlık sonrası yaşanan değişimlerin sinemaya etkisi olumlu ve olumsuz yanları ekseninde değerlendirilmektedir. Bu kapsamda bağımsızlık sonrası Azerbaycan sineması, yeni temalar ve biçimsel arayışlar geliştirerek toplumsal değişimleri hem estetik hem de tematik düzlemde yansıtmaya çalışmıştır. Sovyet dönemi boyunca ideolojik ve propaganda odaklı sinema anlayışının yerini, bağımsızlık sonrası dönemde daha bireysel, eleştirel ve toplumsal sorunlara odaklanan bir sinema anlayışı almıştır. Emil Guliyev'in “Üçlemesi” ise bu dönüşümün en özgün örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, metodoloji yer alırken, çalışmada yöntem olarak eleştirel söylem analizi tekniği kullanılarak söz konusu üç filmin *Perde*, *İkinci Perde* ve *Sonuncu Perde* konusu, karakter özellikleri, anlatı dili üzerinden detaylı bir çözümlemesi yapılmıştır. Çalışmanın temel amacı ise Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nde öne çıkan toplumsal sorunları; birey-toplum ilişkileri, sınıfsal çatışmalar, toplumsal cinsiyet rolleri, yabancılaşma, bireysel özgürlük arayışı ve dostluk-ihanet temaları ekseninde inceleyerek, bu sorunların sinema dili aracılığıyla nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan eleştirel söylem analizi tekniği kullanılarak, filmlerin konuları, karakter yapıları, anlatı örgüsü, görsel-işitsel öğeleri ve sinematografik anlatım kodları detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu bağlamda, filmlerin anlatısal yapıları, toplumsal sorunların temsili ve sinema diliyle aktarımı ele alınarak, toplumsal sorunların sinemaya nasıl yansıtıldığı incelenmiştir.

Eleştirel söylem analizi, dilin yalnızca iletişim aracı olmanın ötesinde, toplumsal ilişkileri ve güç dinamiklerini şekillendiren bir yapı olduğunu öne süren bir yaklaşımdır. Van Dijk'in geliştirdiği bu yaklaşım, metinlerdeki ideolojik ve toplumsal mesajların hem makro düzeyde (temalar, ana fikirler) hem de mikro düzeyde (cümle yapıları, kelime seçimleri, vurgu) nasıl üretildiğini ve yeniden üretildiğini açığa çıkarmayı amaçlar. Bu yöntem, özellikle medyada, siyasi söylemlerde ve kültürel ürünlerde (örneğin sinemada) toplumsal sorunların ve güç ilişkilerinin nasıl kurulduğunu ortaya koymak için kullanılır. Van Dijk'in eleştirel söylem analizi yaklaşımı, filmlerdeki sahnelerin ve diyalogların ardındaki ideolojik ve toplumsal bağlamları çözümleyerek, karakterlerin ve anlatıların toplumsal gerçeklikleri nasıl inşa

ettiğini anlamamıza katkı sağlamaktadır. Bu sayede, Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nde öne çıkan toplumsal sorunlar yabancılaşma, ekonomik eşitsizlik, toplumsal cinsiyet rolleri ve bireysel özgürlük arayışları gibi filmlerin estetik yapısı ve anlatım dili üzerinden derinlemesine analiz edilmiştir.

Emil Guliyev'in sineması, yalnızca yönetmenin sanatsal vizyonunu değil, aynı zamanda Azerbaycan toplumunun geçirdiği kültürel, sosyal ve ekonomik dönüşümleri de gözler önüne sermektedir. Yönetmenin “Üçlemesi”nde işlenen temalar, toplumsal sorunların bireysel yaşamlar üzerindeki etkilerini hem mikro hem de makro düzeyde ele alarak Azerbaycan toplumunun kimlik, aidiyet ve modernleşme süreçlerini daha iyi anlamamıza katkı sunmaktadır. Dolayısıyla bu tez, Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunların sinema diliyle temsiline dair kapsamlı bir değerlendirme sunmayı ve Emil Guliyev sinemasının akademik bağlamda daha görünür hâle gelmesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Nitekim bu çalışma, Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunların temsilinin yalnızca bir anlatı meselesi değil; aynı zamanda toplumsal bellek, kimlik ve modernleşme süreçlerinin bir aynası olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda, Emil Guliyev'in “Üçlemesi” üzerinden yapılan inceleme, hem yönetmenin yaratıcı dünyasını hem de Azerbaycan toplumunun sosyo-kültürel dönüşümünü çok katmanlı bir biçimde ele alarak sinemanın toplumsal sorunları anlama ve tartışma potansiyelini ortaya koymaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL SORUNLARIN VE CİNSİYET ROLLERİNİN SİNEMADA TEMSİLİ

Bu bölümde, toplumsal sorunların ve cinsiyet rollerinin sinemada nasıl temsillendiği üzerine odaklanılacaktır. Sinema, toplumsal yapıları, bireylerin toplumsal normlarla ilişkilerini ve toplumsal eşitsizlikleri yansıtan güçlü bir sanat dalıdır. Cinsiyet rolleri, özellikle kadın ve erkek karakterlerin temsili, toplumsal sorunların sinemadaki yansımalarıyla sıkça kesişir. Sinemanın, toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri, aile yapıları, ekonomik bağımsızlık gibi temalarla nasıl bir bağ kurduğunu ve bu temaların izleyici üzerindeki etkilerini incelemek, sinemanın toplumsal değişim süreçlerine katkısını anlamamıza yardımcı olacaktır.

1.1. Toplumsal Sorunlar

Bu bölümde, toplumsal sorunların sanatsal temsili ve sinemada nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır. Sinemadaki toplumsal sorunlar, bireysel ve kolektif bilinç üzerinde derin etkiler yaratırken, izleyiciyi toplumsal gerçeklerle yüzleştirir ve toplumsal değişimin gerekliliğine dair farkındalık oluşturur.

Toplumsal sorunlar, bir toplumun işleyişini tehdit eden, bireylerin yaşamlarını ve toplumun genel yapısını derinden etkileyen, birey ve toplum arasındaki dengesizlikleri ya da adaletsizlikleri gösteren olgular olarak bilinmektedir. Bu sorunlar, toplumsal yapının ve değerlerin bozulmasına, sosyal yapıdaki değişimlere ve güç ilişkilerindeki kaymalara yol açabilmektedir. Toplumsal sorunların ne olduğu ve nasıl tanımlandığı, tarihsel, kültürel ve sosyo-ekonomik bağlamlara göre değişkenlik gösterebilmektedir (İbret, Avcı ve Recepoğlu, 2016: 1300).

Toplumsal sorunlar, toplumların yapısal ve işleyişsel bozukluklarını yansıtan, birey ve toplum arasındaki dengesizliklere işaret eden olgulardan oluşmaktadır (Rose, 1964: 10). Bu tür sorunlar, çoğu zaman toplum mühendisliği gerektiren bir müdahaleyi zorunlu kılmaktadır. Toplumsal sorunlarının kapsamı, sapkın davranışlardan (suç işleme, çocuk suçları, fuhuş, akıl hastalığı, uyuşturucu bağımlılığı, intihar vakaları gibi) ve toplumsal çatışmalardan (etnik gerginlikler, ev içi şiddet, endüstriyel çatışmalar vb.) oluşan koşullardan geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Bu sorunlar,

yalnızca bireysel düzeyde değil, aynı zamanda toplumsal yapının ve ilişkilerin derinliklerinde yer alan bozulmalarla da ilişkilidir. Öyle ki, toplumsal çatışmalar toplumların değerler sistemiyle çatışarak, toplumsal düzeni tehdit eder ve bu tehdit, toplumu oluşturan bireylerin güvenliğini ve refahını tehlikeye sokmaktadır. Bu bağlamda, toplumsal sorunlar, yalnızca bireysel değil, toplumsal yapıyı etkileyen, çözüm gerektiren kapsamlı problemler olarak ele alınması konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır (Fuller ve Myers, 1941: 320; Marshall, 1999: 757).

Bununla birlikte, toplumsal sorunların genel çerçevesi ve gelecekteki toplumsal ilişkilerin niteliği göz ardı edilmeden, bunların sosyolojik bir perspektiften yorumlanması önerilmektedir. Sosyolojik bakış açıları, toplumsal sorunların tanımına, nedenlerine ve çözüm yollarına farklı ekoller aracılığıyla yaklaşmaktadır. Günümüzde, sosyolojik bir bakış açısı olarak Marksist yaklaşım toplumsal sorunların çözülmesi açısından temel bir sütun olarak benimsenilmektedir. Bu bağlamda, marksist yaklaşım, toplumsal sorunları sınıf çatışmalarına dayandırırken, yapısal işlevselci yaklaşım ise toplumsal düzenin bozulması ve işlevlerin yerine getirilmemesiyle ilişkili olarak toplumsal sorunları irdelemektedir. Öte yandan, sembolik etkileşimcilik, toplumsal sorunları, bireylerin günlük yaşamda birbirleriyle kurdukları anlamlı etkileşimler üzerinden analiz eder ve bu etkileşimlerin nasıl bir sorun haline dönüştüğünü incelemektedir (Wallace ve Wolf, 2012: 292).

Marx'a göre, toplumsal sorunlar, sınıf çatışmasından doğarken, kapitalist toplumlarda, ekonomik sistemin işleyişi ve sınıf ayrımları, bireylerin yaşamlarını derinden etkilemektedir. Bu durum, yalnızca maddi eşitsizlikle sınırlı değildir, aynı zamanda bireylerin sosyal statülerinin, kültürel değerlerinin ve yaşam biçimlerinin belirlenmesinde de etki göstermektedir. Toplumsal sorunlar, sınıfsal ayrımların bir sonucu olarak ortaya çıkarken, bu ayrımların derinleşmesi ise işçi sınıfının sömürülmesine yol açmaktadır. Örneğin, işsizlik, gelir eşitsizliği, eğitimde fırsat eşitsizliği gibi sorunlar, kapitalizmin doğal sonuçları olarak görülebilmektedir. Marksist yaklaşıma göre, bu sorunların çözümü, sınıf mücadelesi ve toplumsal devrim ile mümkün olabileceği ifade edilir (Marx ve Engels, 2008: 40).

Bunun yanı sıra, Emile Durkheim'in teorisine göre, toplumsal düzenin sürdürülmesi için her bireyin belirli roller üstlenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, toplumsal sorunların ortaya çıkışında, bireylerin belirli rollerinin bozulması, toplumdaki

yapıların işlevsiz hale gelmesi ya da bireylerin toplumsal düzenle uyumsuzluk göstermesi nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Durkheim, özellikle anomi kavramını ele alarak, toplumsal normların zayıflaması ve bireylerin toplumsal bağlardan kopması durumunda, toplumsal sorunların arttığını belirtmiştir. Anomi, toplumun hızlı değişim ve modernleşme süreciyle birlikte bireylerin yaşadığı kimlik ve değer krizine işaret etmektedir. Özetle, anomi kavramının genel tanımı toplumun bireyle olan sosyal bağının kopması olarak verilmektedir. Bu bağlamda, toplumsal normların zayıflaması, bireylerin toplumsal yapıyla uyumsuzluk göstermesine yol açarak, suç, yabancılaşıma ve depresyon gibi problemlere yol açmaktadır (Durkheim, 2016: 66-69).

Toplumsal sorunların genel çerçevesinin sosyolojik bir perspektiften yorumlanması söz konusu olduğunda, sembolik etkileşimcilerin önemine ilişkin değerlendirmelere de yer verilmektedir. Şöyle ki, sembolik etkileşimcilik, toplumsal sorunları bireylerin günlük yaşamda birbirleriyle kurdukları etkileşimler ve anlamlar üzerinden açıklamaktadır. Bu yaklaşım, toplumsal sorunların yalnızca yapısal düzeyde değil, aynı zamanda bireylerin anlam ve değer sistemlerinin çatışmasıyla, değişimi ile şekillenerek sonuçlanmaktadır. George Herbert Mead ve Herbert Blumer gibi sosyologlar, toplumsal sorunların bireylerin bir araya gelerek kurdukları anlamlar ve etkileşimler aracılığıyla şekillendiğini savunmuştur (Blumer, 2004). Bu bakış açısına göre, toplumsal sorunlar bireylerin etkileşimlerinde ortaya çıkan yanlış anlamalar, ön yargılar ve toplumda paylaşılan olumsuz normlar nedeniyle büyümektedir. Örneğin, ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı ve diğer ayrımcılık biçimleri, bireylerin bu tür etkileşimleri aracılığıyla toplumsal sorunlar haline gelebilmektedir. Bu durumda, toplumsal sorunların çözümü, bireylerin etkileşimsel anlamlar üzerinden yeniden yapılandırılmasına dayanmaktadır (Erikli, 2020: 43).

Toplumsal sorunlar soyut bir düzeyde de ele alınabilir. Toplumsal eşitsizlik, soyut bir kavram olarak önümüze çıkmaktadır. Bu bağlamda, ekonomik gelir dağılımındaki eşitsizlik, toplumun farklı sınıfları arasında fırsat eşitsizliği yaratırken, bu durum toplumsal barışı tehdit edebilmektedir. Bu tür eşitsizlikler, doğrudan gözlemlenemeyen fakat toplumun psikolojik ve kültürel yapısına yansıyan soyut sorunlar üzerinden değerlendirilir. Toplumsal eşitsizlik, bireylerin yaşam koşullarına, eğitim seviyelerine ve sağlık hizmetlerine erişimlerine bağlı olarak kendini göstermektedir (Yılmaz, 2012). Bu sorunların daha soyut bir şekilde ele alınması,

toplumsal yapıdaki derin dinamikleri anlamaya yönelik felsefi ya da sosyolojik çözümlemeleri gerektirmektedir. Örneğin, zengin ve fakir arasındaki uçurum sadece maddi anlamda değil, aynı zamanda toplumsal statü, prestij ve fırsat eşitsizliği gibi soyut kategoriler üzerinden de kendini gösterebilmektedir (Erikli, 2020: 45).

Bununla birlikte, toplumsal sorunların sinemada temsili, yalnızca görsel düzeyde kalmamakta; aynı zamanda derinlemesine anlamlandırılarak izleyiciye sunulabilmektedir. Bu temalar, toplumsal yapıları sorgularken, izleyicinin empati geliştirmesine ve toplumsal eşitsizlikleri kavramasına katkı sağlayabilir. Örneğin, cinsiyet rollerine gelindiğinde, sinemada bireylerin toplumsal yapılar içindeki yerini ve bu rollerin baskılarını ele almaktadır. Bu bağlamda, sinema cinsiyet eşitsizliği ve sosyal adaletsizliklere dair güçlü bir eleştiri sunabilmektedir. Sonuç olarak, toplumsal sorunlar ve cinsiyet rolleri sinemada, toplumsal farkındalık yaratmak ve değişim için önemli bir araçtır.

1.2. Sinemada Toplumsal Sorunların Ele Alınması

Bu bölümde, sinemada toplumsal sorunların ele alındığı farklı yaklaşımlar ve yöntemler incelenmiş; ideolojik, kültürel ve estetik bakış açılarıyla bu sorunların nasıl temsil edildiği üzerine bir araştırma yapılmıştır. Sinemanın, toplumsal gerçekleri yansıtarak toplumsal değişim ve eleştiri için nasıl bir araç olarak kullanıldığının izlenmesi amaçlanmıştır.

Toplumsal sorunlar, sinema gibi sanatsal bir ifade biçimi aracılığıyla izleyicilere sunulmakta ve bu tür sorunların toplumsal yapıyı, değerleri, normları ve güç ilişkilerini yansıttığı anlaşılabilmektedir. Nitekim, sinema toplumsal sorunları yalnızca bireysel düzeydeki yansımalarıyla değil, aynı zamanda toplumsal yapının işleyişini oluşturan daha geniş dinamiklerle birleştirerek ele almaktadır. Ayrıca, görsel dilin gücü sayesinde, sinema, toplumun en temel yapılarındaki değişimlere dair duygusal ve entelektüel bir pencere açmakta ve bireylerin yaşadığı derin toplumsal sıkıntıları, bu sıkıntıların kaynağını ve yansımalarını görsel ve işitsel bir anlatı aracılığıyla daha geniş bir izleyici kitlesine aktarmaktadır (Yavuzyılmaz vd. 2024).

Azerbaycan sineması da bu dinamikten kendi payını alarak, toplumsal sorunları ele alırken, geleneksel değerlerin korunmasını ve toplumsal değişimin gerekliliğini

tartışan bir yapıyı benimsemiştir. Özellikle savaşın ve uzun süreli çatışmaların etkilerini yaşayan toplumlarda, sinema, şiddet ve toplumsal çatışmaları daha kapsamlı bir şekilde ele alınmaktadır (Dadaşova, 2019: 33). Bu tür toplumlarda, toplumsal travmalar sadece fiziksel değil, psikolojik düzeyde de derin izler bırakmaktadır. Özetle, sinema bireylerin içsel dünyalarındaki etkileri ve toplumsal yapının bu travmalardan nasıl şekillendiğini gözler önüne sermektedir. Gelineen noktada Azerbaycan sinemasında bu tür veya benzeri temalar, sadece bireysel değil, toplumsal bir sorun olarak ele alınarak, toplumun travma sonrası yeniden yapılanma süreçlerine dikkat çekmektedir (Kırık, 2014: 362).

Sinemanın toplumsal çatışmalara bakış açısı, Batı ve Doğu sinemaları arasında önemli farklılıklar göstermektedir. Batı sineması, bireysel özgürlükleri, hakları ve kişisel seçimleri merkeze alırken, Doğu sineması daha çok toplumsal yapıyı, kolektif değerleri ve toplumsal bütünlüğü savunmaktadır. Bu farklı bakış açıları, toplumsal çatışmaların sinemaya yansımada farklı anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Batı sineması zaman zaman bireyin mücadelesi ve özgürlüğü üzerine odaklanırken, Doğu sineması, kolektif bilinçle birlikte toplumsal yapılar ile geleneksel değerlerin korunmasını ön plana çıkarmaktadır (Savaş, 2005). Bu fark, sinemada toplumsal sorunların farklı biçimlerde ele alınmasına yol açmakta ve bu sorunların çözüm yollarını da değişik perspektiflerden incelememize olanak tanımaktadır.

Bu noktada, sinemada toplumsal sorunların ele alınışı, farklı toplumsal temalar üzerinden işlenmeye devam etmektedir. Bu bağlamda, aile dinamikleri, şiddet, dostluk ve ihanet, ekonomik bağımsızlık, toplumsal cinsiyet gibi konular, hem bireysel düzeyde hem de toplumsal yapılar bağlamında geniş bir şekilde sinemada tartışılmaktadır. Sinema, bu temalarla toplumsal sorunları birlikte ele alarak, izleyicinin toplumsal yapıyı ve içindeki çatışmaları daha derinlemesine anlamasına ve kavramasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca, toplumsal cinsiyet, geleneksel ve modern aile yapılarının karşılaştırılması gibi kavramlar, toplumsal yapıyı ve bireysel özgürlükleri sorgulayan kritik bir perspektif sunmaktadır (Bayhan, 2012: 153-154).

Bu dinamikleri daha ayrıntılı incelemek ve Azerbaycan sinemasında bu sorunların nasıl yansıtıldığını anlamak için şiddet, aile dinamikleri, dostluk ve ihanet temalarına odaklanmak akademik açıdan önem arz etmektedir. Sinemanın, toplumsal sorunları ele

alırken sadece bir yansıma değil, aynı zamanda bir çözüm önerisi sunduğu da göz ardı edilmemelidir. Bununla birlikte, sinemadaki bu eleştirisel bakış, toplumsal yapıların ve değerlerin dönüşümüne dair derin bir anlayış geliştirmemize yardımcı olmaktadır.

1.2.1. Şiddet ve Toplumsal Çatışmaların Sinemaya Yansıması

Bu bölümde, şiddet ve toplumsal çatışmaların sinemaya nasıl yansıdığı incelenmiştir. Sinema, toplumsal çatışmaları ve şiddeti hem görsel hem de duygusal açıdan izleyiciye aktarırken, bu temaların işleniş biçimi toplumların gerilimlerini, değer çatışmalarını ve güç ilişkilerini ortaya koymaktadır. Yönetmenler, bu temalar aracılığıyla toplumsal yapıları sorgulatarak izleyiciyi bu sorunlar üzerinde derinlemesine düşünmeye teşvik etmektedir. Nitekim, sinema toplumsal gerçeklikleri yansıtan ve bireysel deneyimleri dile getiren görsel bir sanat dalıdır. Bu bağlamda, sinema, görsel bir mecra olarak toplumsal yapıların, politik iktidarların, kültürel dönüşümlerin ve bireysel psikolojilerin derinlemesine analiz edilmesine olanak tanımaktadır (Öztürk, 2024: 950). Bunun yanı sıra, şiddet ve toplumsal çatışmalar vd. sinemada önemli temalar olarak incelenmektedir. Sinema, yalnızca dramatik bir araç olarak değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin ve bireysel travmaların yansıtıldığı bir mecra olarak da şiddet ve çatışmaları ele almaktadır.

Toplumsal çatışmalar, toplumdaki farklı gruplar arasında, ekonomik, kültürel, ideolojik veya politik çıkarlar, değerler ve güç dinamikleri doğrultusunda yaşanan anlaşmazlık ve gerilimleri ifade eder. Bu çatışmalar, toplumsal yapının temel dinamikleri, sınıf farklılıkları, cinsiyet rolleri, etnik ve dini kimlikler ile bireysel ve toplumsal değerler arasındaki çelişkiler gibi niceliksel ve niteliksel unsurlardan kaynaklanabilir. Bu bağlamda toplumsal çatışmalar, toplumsal değişim ve dönüşümün önemli bir itici gücü olurken, bu çatışmalar toplumların evrimini anlamada kritik bir rol oynamaktadır.

Sosyolojik açıdan toplumsal çatışma teorileri, klasik çatışma kuramcıları ve modern çatışma kuramcıları olarak iki başlık altında ele alınmaktadır. Klasik çatışma kuramcılarının en önemli isimleri arasında Karl Marx, Max Weber ve Georg Simmel yer almaktadır. Modern çatışma kuramcıları ise, bu alandaki fikirleriyle dikkat çeken Ralf Dahrendorf, Lewis A. Coser ve Randall Collins gibi isimleri içermektedir. “Toplumsal Teoride Çatışmanın Klasik Temellerine Dair Bir İnceleme: Karl Marx,

Max Weber, Georg Simmel” başlıklı bu çalışma, klasik sosyolojinin önde gelen figürlerinden Marx, Weber ve Simmel'in çatışma teorilerine dair bakış açılarını kuramsal bir çerçeve içerisinde ele almayı amaçlamaktadır (Bingöl, 2022: 113).

Bu çalışmada, toplumsal çatışmalar teorisyenler tarafından farklı açılardan yorumlanmıştır. Örneğin, Karl Marx ve Frederick Engels tarafından toplumsal çatışmalar sınıf mücadelesi üzerinden ele alınmıştır (Wallace ve Wolf, 2012: 110-112). Max Weber, toplumsal çatışmaların sosyal statü, kültürel değerler ve politik güç gibi daha geniş faktörlerin de çatışmalara yol açtığını belirtirken (Collins, 2015: 93-94), C. Wright Mills ise toplumsal çatışmaları, egemen elitler arasındaki güç mücadelesi olarak tanımlamıştır. Feminist teoriler, toplumsal çatışmaları özellikle cinsiyet eşitsizliği ve kadınların toplumsal konumları üzerinden ele alırken, postkolonyal teoriler ise bu çatışmaların kaynağını, özellikle sömürgecilik sonrası dönemde etnik ve kültürel kimlik mücadelelerine dayandırmaktadır (Young, 2003).

Ritzer'e göre şiddet, toplumsal ilişkilerdeki iktidar mücadelelerinin, sınıf çatışmalarının, etnik gerilimlerin ve bireylerin içsel savaşlarının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Ritzer, 2014: 173). Bu bağlamda sinema, toplumsal ve bireysel düzeydeki karmaşık olguları izleyiciye aktarmada güçlü bir anlatı aracına dönüşmüştür. Nitekim, sinemadaki şiddet hem görsel hem de duygusal anlamda izleyiciyi etkilemektedir. Görsel şiddet, toplumsal gerilimlerin dramatize edilmesini sağlarken, psikolojik şiddet, bireysel travmaların ve içsel çatışmaların izleyiciye aktarılmasına olanak tanımaktadır (Balabanlar, 2020: 248-249). Örneğin, *Otomatik Portakal (A Clockwork Orange, 1971)* filmi, şiddetin görsel ve psikolojik etkilerini vurgularken, izleyicilere toplumsal yapıyı sorgulayan bir anlatı sunmaktadır. Filmde yer alan şiddet olgusu, karakterlerin bireysel travmalarını ve toplumsal sistemle yaşadıkları çatışmalarını görünür kılar. *Feryad (Fəryad, 1993)* filmi, Azerbaycan sinemasında savaşın insan üzerindeki yıkıcı etkilerini derinlikli biçimde ele alır. Yapım, savaşın yol açtığı acıları ve bireylerin ruhsal dünyasındaki çöküşü güçlü bir sinematografi ile izleyiciye aktarır. Şiddet teması, hem bireysel travmalar hem de toplumsal düzenle yaşanan çatışmalar üzerinden ustalıkla işlenir. Film, izleyiciyi toplumsal yapı ve insan psikolojisi üzerine düşündürmeye sevk eder.

Bu anlamda, şiddet ve toplumsal çatışmalar sinemada bireylerin ve toplumların varoluşsal krizlerinin bir temsili olarak görülmektedir. Nitekim, şiddet toplumsal

yapıları sorgulayan ve izleyiciyi rahatsız eden bir araç olarak kullanılabilir. Örneğin, *Joker (2019)* filminde de benzer şekilde şiddet, toplumsal adaletsizliğe karşı bireysel bir tepki olarak dramatize edilmiştir. Bu tür örnekler, şiddet temalarının sinemada nasıl güçlü bir şekilde ele alındığını ve toplumsal eleştiriyi nasıl yönlendirdiğini gözler önüne sermektedir. Bu kapsamda, Azerbaycan sineması da şiddet ve toplumsal çatışmaları işleyen eserler üretmiştir. Nitekim, Vaqif Mustafayev'in filmlerinde savaşın birey ve toplum üzerindeki yıkıcı etkileri gözlemlenebilir. Bu filmlere örnek olarak *Feryad (Fəryad, 1993)* ve *Her şey iyiliğe doğru (Hər şey yaxşılığa doğru, 1997)* gösterilebilir.

Sinemanın şiddeti ve çatışmaları yansıtmaya biçimi, toplumsal eleştirinin ve ideolojik mesajların aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, dünya genelinde kendi sinemasıyla söz ettiren ülkeler üzerinden örnekler verilerek çalışmanın başlığında yer alan şiddet ve toplumsal çatışmaların sinemaya yansımaları aşağıda irdelenmektedir;

- İtalyan Yeni Gerçekçiliği sinema akımında, şiddet ve toplumsal çatışmalar gündelik hayatın doğal bir parçası olarak ele alınmış ve bireylerin yaşadığı travmalar, toplumun alt yapısındaki eşitsizliklerle birlikte gösterilmiştir (Kurdaş, 2019: 572-573). II. Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da ortaya çıkan “İtalyan Yeni Gerçekçiliği” sinema akımı, savaş sonrası toplumun travmalarını, yoksulluğu ve işsizliği, bireylerin içsel çatışmalarını konu alarak toplumsal yapıyı derinlemesine analiz etmiştir (İnam, 2023: 110). Bu bağlamda, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın temelleri, 1940'lı yılların sonrasında “Cinema” dergisi etrafında bir araya gelen bir grup sinema eleştirmeni tarafından atılmıştır. Genel olarak kabul gören görüşe göre, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımını başlatan ilk film, Roberto Rossellini'nin 1945 yılında çektiği *Roma, Açık Şehir (Rome, Open City)* adlı yapımıdır. Nitekim, akımın son örneği ise birçok sinema tarihçisine göre, Vittorio De Sica'nın 1952 tarihli filmi *Umberto D.* olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte, bazı değerlendirmelerde Federico Fellini'nin 1954 yapımı *Sonsuz Sokaklar (La Strada)* filmi de bu sinema anlayışı içinde değerlendirilmektedir. Bu dönemde, sinemada şiddet sadece bir dramatik öğe olarak değil, aynı zamanda toplumsal yapıları sorgulayan bir anlatı unsuru olarak kullanılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2011: 473).

- İtalyan Yeni Akımı'nın yanı sıra, 1970'lerin Amerikan sineması da toplumsal şiddet ve çatışmaları işleyerek, bireylerin toplumdaki adaletsizliklerle olan çatışmalarını gözler önüne sermiştir. Örneğin, *Taksi Şoförü (Taxi Driver; (1976)*, Travis Bickle karakteri aracılığıyla, bireysel travma ve toplumsal bozuklukların kesişim noktasını dramatize eder.
- Nitekim, Fransız Yeni Dalga hareketinde de, toplumsal yapılarla çatışan bireylerin hikayeleri sinemada güçlü bir şekilde yer bulmuştur; Jean-Luc Godard'ın onuncu filmi olan ve yönettiği filmler arasında en şiirseli olarak bilinen bu filmin *Çılgın Pierrot (Pierrot le Fou, 1965)*, toplumsal düzenle çatışan bir çiftin hikayesini anlatırken, şiddeti ve toplumsal yabancılaşmayı belirgin bir şekilde işler kullanılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2011: 478-479). Bununla birlikte, filmde romantik sevgililerin trajik öyküsünden söz edilmektedir. Bu tür örnekler, şiddet ve toplumsal çatışmaların sinemada nasıl evrensel bir tema haline geldiğini ve çeşitli sinematik akımların bu temayı farklı biçimlerde işlediğini göstermektedir.

Sinemanın şiddet ve toplumsal çatışma temalarını işlemesi yalnızca içeriksel bir mesele değildir. Yönetmenler bu temaları aktarmak için çeşitli sinema tekniklerini kullanırlar. Kamera açıları, ışık kullanımı, kurgu, ses ve müzik gibi teknik unsurlar, şiddet ve çatışmaların dramatize edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Sözen, 2017). Örneğin, savaş sahnelerinde patlamalar, hızlı kesmeler ve yoğun sesler kullanılarak izleyicinin gerilim duygusu artırılabilirken, bireysel iç çatışmalar daha yavaş çekimlerle, daha sakin bir atmosferde iletilebilmektedir. Bu teknikler, yalnızca görsel anlamda değil, aynı zamanda izleyicinin duygusal olarak etkilenmesi ve şiddetle ilgili çeşitli duyguları deneyimlemesi için kullanılır.

Hollywood'un altın çağından sonraki dönemde, özellikle 1950'lerden itibaren, soğuk savaş dönemi ideolojileri ve bireysel kahramanlık temaları sinemada daha sık işlenmiştir. Bu dönemde, şiddet, bireysel kahramanlık ve devletin koruyucu gücünü yücelten bir öğe olarak kullanılmıştır (Akbaş, 2022: 220). David Bordwell'e göre, Hollywood Sineması'nda 1960'lardan günümüze uzanan geniş bir film yelpazesi üzerinden klasik anlatı geleneğinin izini sürüldüğü görülmektedir. Örneğin, *Yeni Bir Başlangıç (Jerry Maguire, 1996)* ve *Aşk Her Yerde (Love Actually, 2003)* gibi romantik komedilerden *Akıllı Oyunları (A Beautiful Mind, 2001)* gibi dramatik yapımlara, hatta

JFK (1991), *Akıl Defteri* (*Memento*, 2000) ve *Manolya* (*Magnolia*, 1996) gibi sınırları zorlayan filmlere kadar pek çok örneği incelediğimiz zaman, klasik anlatının nasıl dönüşüme uğradığını ortaya koyabiliriz. Ayrıca, Bordwell Hollywood Sineması'ndaki bu anlatı dilini etkili biçimde kullanarak, yönetmen ve kurgucular üzerinden kapsamlı bir eleştiri ve değerlendirmelere Hollywood'un Film Dili kitabında yer vermektedir (Bordwell, 2016). Bordwell'e göre, Hollywood Sineması'ndaki süreklilik ve değişim üzerindeki etkilerin 1930–1950 yılları arasında, 1960-1980'lar, 1990'lar ve günümüzdeki yansımalarını dönemsel, teknolojik ve ekonomik etkenlerden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Bordwell *American Graffiti* (1973) ve *Baba* (*The Godfather*, 1972) gibi klasiklerden *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002) gibi güncel yapımlara kadar kırk yıla aşkın bir zaman dilimini kapsayan örneklerle, küresel izleyici kitlesini etkileyen dinamik ve yaratıcı sinematik hikâye anlatıcılığı geleneğini ayrıntılı biçimde ele almaktadır (Bordwell, 2016). Bu bağlamda, 1960'lar ve sonrasında, toplumsal hareketlerin etkisiyle, dünya genelinde sinemada şiddet daha çok toplumsal eleştirinin bir aracı haline gelmiştir. Öyle ki, sosyal adalet, ırkçılık, sınıf çatışmaları ve kadın hakları gibi toplumsal konular, şiddet ve çatışmalarla iç içe geçmiş olarak işlenmiştir. Bununla birlikte, sinema yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal bilinçlenmeyi artırmaya yönelik bir ileti aracı olarak işlev görmüştür.

Sinemanın görsel dilinin ve teknik araçlarının şiddeti ve çatışmaları aktarırken nasıl şekillendirildiği, bu temaların toplumsal anlamda nasıl alındığını ve dönüştüğünü göstermektedir. Şiddet ve toplumsal çatışmaların sinemaya yansımaları, yalnızca estetik bir mesele değil, aynı zamanda toplumsal yapının ve bireysel psikolojinin anlaşılmasında mühim bir görev üstlenmektedir.

1.2.2. Aile Dinamikleri ve Sorunlarının Sinemaya Yansımaları

Aile dinamikleri ve bu dinamiklerin yol açtığı sorunlar, sinemada toplumsal yapıların ve bireysel çatışmaların en çarpıcı biçimde yansıtıldığı alanlardan biridir. Sinema, aile içindeki ilişkilerin ve çatışmaların dramatize edilmesinde güçlü bir anlatı aracı olarak işlev görürken, bireylerin duygusal ve psikolojik dünyalarını da görünür kılar. Aile yapısındaki bozulmalar, kuşak çatışmaları ve aile içi şiddet gibi meseleler ise

toplumsal düzeni ve birey-toplum ilişkisini anlamak için sinemada derinlemesine işlenen temel temalar arasında yer almaktadır.

Aile, bireylerin hayatındaki en temel ve en etkili sosyal birimlerden biri olup, toplumsal yapıların şekillenmesinde kritik bir rol oynamaktadır. Aile içindeki ilişkiler, bireylerin psikolojik, sosyal ve kültürel gelişimini doğrudan etkileyen bir faktördür (Hallaç ve Öz, 2014: 142). Sinema, toplumsal yapıları ve bireysel deneyimleri yansıtma gücüne sahip bir sanat dalı olarak, aile dinamiklerini ve aile içi sorunları sıklıkla işleyen bir mecra olarak önem arz etmektedir. Aile, sinemada bazen bir güven ve sevgi kaynağı olarak, bazen de çatışmaların, gerilimlerin ve travmaların merkezi olarak temsil eder (Özkan ve Bulut, 2022). Bu çalışmada, aile dinamiklerinin ve aile içi sorunların sinemaya nasıl yansıdığı, sinemada aile içi ilişkilerin nasıl kurgulandığı ve bu temaların toplumsal anlamda nasıl değerlendirildiği üzerine bir inceleme yapılmıştır.

Sinema, aile içindeki bireylerin ilişkileri, geniş çaplı toplumsal yapıları ve kültürel normları yansıtan bir ayna işlevi görebilmektedir. Bu bağlamda, aile içindeki çatışmalar ve dinamikler, yalnızca bireysel düzeydeki meseleleri değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamdaki güç ilişkilerini, ekonomik eşitsizlikleri ve normatif beklentileri de açığa çıkarmaktadır. Sinema, aile içindeki çatışmaları, sevgi, sadakat, güç, otorite, bağlılık ve bağımsızlık gibi temalar üzerinden işlemektedir (Yılmaz ve Adıgüzel, 2017). Bu temalar, toplumların değişen yapıları ve aileye dair evrensel algılarla paralel bir şekilde gelişmektedir.

Sinema tarihinde, aile içindeki sorunlar ve çatışmalar, dramatik yapıları ve karakterlerin gelişimi için önemli bir araç olarak işlevseldir (Özkan ve Bulut, 2022). Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında, aile yapısının dönüşümü ve toplumsal değişimlerle paralel olarak, aileyi konu alan filmler çeşitlenmiş ve farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Aile içi çatışmalar, bireylerin özgürlük arayışı, nesiller arası farklar, toplumsal baskılar ve kültürel normlar karşısında yaşadıkları gerilimler üzerinden anlatılır ve aile içi sorunların sinemaya yansması, çoğu zaman karakterlerin içsel çatışmalarını ve toplumsal ilişkilerle olan bağlarını izleyicilerin gözleri önüne sermektedir.

Birçok filmde, aile içindeki temel çatışmalar, özellikle kuşaklar arası farklar, ebeveyn-çocuk ilişkileri, cinsiyet rolleri ve toplumsal sınıf farklılıkları gibi unsurlar üzerinden kurgulanmaktadır. Azerbaycan sinemasında da bu temalar sıklıkla işlenmektedir. Özellikle İlgar Necefin yönettiği *Nar Bağı* (2017) filmi, bu tür çatışmaları derinlemesine ele alan önemli bir örnektir. Film, yıllar önce ailesini terk eden Gabil'in köyüne geri dönüşüyle başlayan ve geçmişle yüzleşmeyi merkezine alan dramatik bir aile hikâyesini konu alır. Gabil'in dönüşü, babası Şamil ve diğer aile üyeleriyle yaşadığı değer çatışmaları ve ekonomik sıkıntılar üzerinden, kuşaklar arası gerilimi ve toplumsal baskıları görünür kılar. Bu filmler, ekonomik sorunların bireylerin aile yaşamına etkilerini ve toplumsal baskıları dramatize ederken; sınıfsal ayrımların aile yapısındaki yansımalarına da dikkat çeker. Nitekim, *Nar Bağı* filminde olduğu gibi, miras, sorumluluk, göç ve aidiyet gibi kavramlar üzerinden kurulan bu anlatılar, izleyiciyi hem bireysel hem de toplumsal düzeyde derin bir sorgulamaya yönlendirir.

Amerikan sinemasındaki “Domestic Drama” türü, aile içindeki bireylerin yaşadığı gerilim, kişisel travmalar ve toplumsal normların baskısını ele alarak izleyiciyi aile kurumunun kırılğan yapısıyla yüzleştirir. *Kramer Kramer'e Karşı* (*Kramer vs. Kramer* 1979), *Sıradan İnsanlar* (*Ordinary People*, 1980), *Aşk ve Küller* (*Blue Valentine*, 2010), *Marriage Story* (2019) ve *Baba* (*The Father* 2020) gibi filmler, içsel çatışmaların dramatik gücünden beslenir.

Aile dinamiklerinin sinemaya yansımaları, görsel anlatım dilinin ve sinema tekniklerinin etkisiyle daha derin bir anlam kazanmaktadır. Yönetmenler, aile içindeki ilişkileri ve çatışmaları aktarırken, kamera açıları, ışık kullanımı, kurgu ve ses gibi teknik unsurları kullanarak, izleyicinin duygusal ve psikolojik olarak filme dahil olmasını sağlamaktadır (Öztürk, 2024: 951). Örneğin, aile üyeleri arasındaki mesafeyi ya da duygusal yakınlığı göstermek amacıyla kullanılan dar ve geniş mekânlar, karakterlerin yalnızlıklarını ya da birbirlerine olan bağımlılıklarını sembolize edebilmektedir. Ayrıca, aile içindeki çatışmalar çoğu zaman yoğun diyaloglarla değil, bedensel dil, bakışlar ve sessizliklerle ifade edilmektedir. Bu anlamda, sinema, izleyiciye yalnızca hikayeyi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda aile içindeki duygusal gerilimi ve karakterlerin ruh halini görsel ve işitsel bir deneyimle iletmeyi amaçlamaktadır.

Aile içindeki dinamiklerin sinemadaki temsili, toplumsal cinsiyet rollerinin ve aile içindeki gücün yeniden şekillendiği bir süreçle doğrudan ilişkilidir. Özellikle feminist kuramın sinematografik anlatımı, aileyi, patriyarkal yapının ve kadınların toplumsal rollerinin sorgulandığı bir alan olarak ele almaktadır (Öztürk, 2024). Aile içindeki ataerkil yapılar, cinsiyetçi normlar ve kadınların aile içindeki konumları üzerine yapılan eleştiriler, sinemanın toplumsal cinsiyetle ilgili farkındalık yaratma işlevini ortaya koymaktadır. Bu tür sinematik yapımlar, aile içindeki kadınların toplumsal rollerini, kimlik arayışlarını ve bağımsızlık mücadelelerini merkezine almaktadır (Kaymaz, 2022: 13).

Sonuç olarak, aile dinamikleri ve aile içindeki sorunlar, sinemada derinlemesine bir şekilde işlenen ve toplumsal yapının önemli bir parçası olarak ele alınan ana temalardır. Sinema, aileyi yalnızca bireysel birimlerin ilişkilerinin bir yansıması olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ekonomik güç dinamiklerinin şekillendiği bir alan olarak değerlendirilir.

1.2.3. Dostluk ve İhanet Temalarının Sinemaya Yansıması

Sinemada dostluk ve ihanet temaları, anlatıya derinlik kazandırarak insan ilişkilerinin karmaşıklığını gözler önüne serer. Bireyler arasındaki güçlü bağların ihanetle nasıl sarsıldığı sinema aracılığıyla etkileyici bir biçimde yansıtılırken, aynı zamanda toplumsal değerler ve insan doğasına dair önemli sorular da tartışmaya açılır. Dostluk ve ihanet, karakterlerin içsel çatışmalarını ve toplumsal ilişkilerin kırılganlığını görünür kılarak, izleyicinin hem duygusal hem de düşünsel düzeyde empati kurmasına olanak tanıyan güçlü anlatı unsurlarıdır.

Sinemada dostluk ve ihanet gibi temalar, sıkça işlenen ve güçlü duygusal etkiler yaratabilen unsurlar arasında yer almaktadır. Dostluk, bireyler arasındaki bağları, güveni ve karşılıklı anlayışı ifade ederken; ihanet, bu bağların bozulması, güvenin sarsılması ve bireysel veya toplumsal düzeydeki hayal kırıklıkları ile ilişkili bir tema olarak sinemada geniş bir anlatı alanına sahiptir. Dostluk ve ihanet, insan ilişkilerinin temel yapı taşlarıdır ve sinema, bu temaları farklı bakış açıları ve estetik araçlarla izleyiciye sunmaktadır (Kara, 2023).

Dostluk, sinemada güven, sadakat, empati ve paylaşım gibi olumlu değerlerin temsilidir. İki veya daha fazla karakterin, zor durumlarla karşılaştıkları, birbirlerine destek oldukları ve birlikte büyüdüğü anlatılır, dostluğun önemini vurgulayan temel sinema yapı taşlarıdır. Dostluğun sinemadaki temsili, sıklıkla idealize edilmiş, purist bir biçimde karşımıza çıkmakta; bu bağlamda, dostluk, çoğu zaman bireylerin kişisel sınırlarının ötesine geçmelerini, ortak bir hedef uğruna fedakarlık yapmalarını ve birbirlerinin iyiliği için mücadele etmelerini gerektiren bir değer olarak sunulmaktadır (Öztürk, 2019: 4).

Özellikle aksiyon, dram ve komedi türlerinde, dostluk teması birçok filmde merkezi bir rol oynamaktadır. Örneğin, *Kuklalar (2009)* filmi dostluğun karakterler arasında güven, fedakarlık ve zorlukları birlikte aşma temaları üzerinden işlendiği önemli film örneklerinden biridir. Ancak, sinemada dostluk yalnızca pozitif bir ilişki biçimi olarak sunulmaz; aynı zamanda bireysel çatışmalar, psikolojik gerginlikler ve toplumsal normlarla şekillenen güç dinamiklerinin de bir yansıması olarak ele alınır. Örneğin, *İkinci Perde (2017)* gibi yapımlarda dostluk ilişkileri, ailevi ve çıkar odaklı bağlarla şekillenirken, karakterler arasındaki güvenin yanı sıra ihanet, güç mücadelesi ve kişisel hırslar da vurgulanmaktadır. Dostluk, rekabetçi bir ilişki biçimi olarak da karşımıza çıkabilir; bu türdeki filmler, yüzeydeki iyiliğin arkasında gizli çatışmaları ve çıkarları açığa çıkaran dinamikleri gösterir. *Sonuncu Perde (2019)* gibi filmler, iş dünyasında dostlukların çıkar ilişkilerine evrilmesini ve bireysel hırsların bu ilişkileri nasıl etkilediğini konu edinirken; toplumsal, ekonomik ve kültürel etkenleri de ele alarak geniş bir bakış açısı sunar.

Dostluğun aksine, ihanet sinemada daha karmaşık ve olumsuz bir tema olarak karşımıza çıkar. İhanet, güvenin ihlali, sadakatsizlik ve kişisel veya toplumsal değerlerin yozlaşması ile bağlantılıdır. Sinemada ihanetin işlenişi, yalnızca bireysel bir ihanet değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bir boyut da kazanabilir. Bireyler arasındaki sadakatsizlik, bazen arkadaşlık veya aile bağlarını zedeleyen, bazen de ideolojik ve politik bir aldatma olarak kendini gösterebilir. İhanet, psikolojik bir derinlik ve dramatik bir gerilim yaratmak amacıyla kullanılırken, filmde ihanetin ortaya çıkışı, karakterlerin içsel çatışmalarının ve karar verme süreçlerinin bir sonucu olarak işlenir; bu da izleyiciyi karakterlerin duygusal yolculuklarına daha yakın bir şekilde çekmeye yardımcı olur (Karabağ, 2019).

İhanetin sinemadaki temsili, örneğin *Baba (The Godfather, 1972)* ve *Gözleri Tamamen Kapalı (Eyes Wide Shut, 1999)* gibi filmlerde, karakterler arasındaki güvenin sarsılması ve ihanetin açığa çıkması sürecinde sinemanın görsel anlatı dili ve teknik unsurları kullanılarak derinlemesine aktarılır. Bu tür yapımlarda, kameranın yakın plan kullanımı, renk paletleri ve ışıklandırma gibi unsurlar, ihanetin duygusal ve psikolojik etkilerini izleyiciye iletmede kritik bir rol oynamaktadır. Bu tür teknikler, ihanetin yalnızca bir olay olarak değil, aynı zamanda izleyicinin duygusal ve psikolojik bir deneyim olarak yaşanmasını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır (Karabağ, 2019).

Dostluk ve ihanet temaları, sinemada sadece bireysel düzeyde değil, toplumsal düzeyde de önemli bir işlev görmektedir. Bu temalar, toplumsal normlara, gücün dağılımına ve bireylerin toplumsal rollerine dair eleştirilerde bulunabilir. Örneğin, iktidar ilişkileri, sınıf farklılıkları, ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi toplumsal sorunlar, dostluk ve ihanet teması çerçevesinde ele alınabilir (Öztürk, 2024). Bir karakterin toplumsal statüsü veya kimliği nedeniyle ihanetle karşı karşıya kalması, o toplumun ideolojik yapısının ve gücün nasıl işlediğine dair derinlemesine bir görüş açısını izleyiciye aktarır. Aynı şekilde, dostluk teması da, bireylerin toplumsal normlara karşı birlikte durabilme ve adalet arayışı gibi kolektif çabaları temsil edebilir.

1.2.4. Geleneksel Değerlerin Toplumsal Sorun Olarak Sinemaya Yansıması

Bir toplumun ahlaki, kültürel ve sosyal dokusunu biçimlendiren geleneksel değerler, bireylerin yaşam biçimlerini ve toplumsal uyumlarını belirleyen temel unsurlar arasında yer alır. Bu değerler, inançlar ve davranış kalıpları aracılığıyla toplumsal düzenin temel yapı taşlarını oluşturur. Aynı zamanda bireylerin rollerini, cinsiyet kimliklerini ve sosyal statülerini şekillendirerek, toplumun sürekliliğini ve istikrarını korumada önemli bir işlev üstlenir. Emile Durkheim'in (2016) sosyolojik yaklaşımına göre, geleneksel değerler toplumun düzenini sağlamak için gerekli iken, Antonio Gramsci'nin (1997) kültürel hegemonya teorisi, bu değerlerin egemen sınıflar tarafından nasıl yayıldığını ve toplumun genelinde nasıl doğal olarak kabul edildiğini açıklamaktadır. Feminist teoriler ise geleneksel değerlerin özellikle cinsiyet rollerine nasıl yön verdiğini ve kadının toplumsal konumunu nasıl belirlediğini vurgulamaktadır. Sinema, bu geleneksel değerleri yalnızca yansıtan değil, aynı zamanda sorgulayan ve eleştiren bir araçtır. Sinemanın geleneksel değerleri nasıl

sorunlu bir şekilde yansıttığını incelemek, toplumsal değişim süreçlerini ve kültürel dönüşümü anlamak açısından önemli bir bakış açısı sunmaktadır.

Sinema, toplumsal değişimlerin ve kültürel dönüşümlerin yansıdığı önemli bir sanat formu olarak, geleneksel değerleri sıkça ele alır ve bu değerlerin bireyler ve toplumlar üzerindeki etkilerini sorgular (Yıldız, 2007). Toplumsal dinamiklerin değişmesi ve bireylerin bu değerlere karşı duyduğu karşıtlık, sinemada çoğu zaman bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema, geleneksel değerlerin bireyler üzerindeki baskılarını, çatışmalarını ve çözülüş süreçlerini dramatize ederek toplumsal yapının eleştirisini yapmaktadır.

Geleneksel değerlerin sinemada soruna dönüşmesi, bireylerin bu değerlere karşı içsel çatışmalar yaşaması ve toplumsal normlara aykırı davranışlar sergilemesiyle gösterilmektedir (Yıldız, 2007). Özellikle aile yapısı, toplumsal cinsiyet rolleri, dini inançlar, sınıfsal farklılıklar ve ahlaki sorumluluklar gibi unsurlar, geleneksel değerler çerçevesinde sıkça ele alınan temalardır. Sinema, bu değerlerin bireyler üzerinde yarattığı baskıları, kişisel özgürlüklerle çatışmalarını ve bazen de bu baskıların bireylerin psikolojileri üzerindeki yıkıcı etkilerini vurgulamaktadır (Hayward, 2012: 524). Geleneksel değerlerin, bireylerin toplumsal kimliklerini şekillendirmesi, bireysel özgürlüğü kısıtlayan, değişime kapalı, baskıcı bir yapıya dönüşebilir. Bu durum, özellikle toplumsal değişimlere ayak uyduramayan toplumlarda bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır.

Sinemada geleneksel değerlerin eleştirisi, çoğu zaman bir karakterin bu değerlere karşı mücadele etmesi, özgürlük arayışı içinde çıkmış olduğu bir yolculukla temellendirilir. Örneğin, Emil Guliyev'in *Perde* "Üçlemesi"nde bu durum net şekilde belirtilmiştir. Filmler, karakterlerin aile içindeki otoriteye, toplumsal cinsiyet normlarına, dini dogmalara ve diğer geleneksel değerlere karşı verdikleri mücadelenin dramatik yansımasıdır (Cengiz, 2021). Bu tür filmler, bireylerin, toplumun dayattığı normlara karşı duyduğu rahatsızlıkları, toplumsal baskılara karşı dirençlerini ve kendi kimliklerini bulma çabalarını merkezine almaktadır. Bununla birlikte, geleneksel değerlerin sorgulanması sadece bireysel bir mesele değil, toplumsal yapının dinamiklerine de tesir eden bir süreçtir. Sinema, bu değerlerin bir toplumda nasıl kökleştiğini, nasıl nesiller boyu aktarıldığını ve zamanla nasıl bir soruna dönüştüğünü derinlemesine inceleyebilir.

Özellikle Batı sinemasında, bireysel özgürlük ve toplumsal normlara karşı bir eleştiri, sıkça karşımıza çıkmaktadır. Batı toplumlarında, bireysel hakların ve özgürlüklerin ön planda olduğu yapılar, bazen geleneksel değerlerin birey üzerindeki kısıtlayıcı etkilerine karşı bir tepki olarak sinemada yer bulmaktadır. Batı sineması, bireyin toplumla olan çatışmasını ve özgürleşme mücadelesini işleyen anlatılarla tanınmaktadır. Örneğin, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı verilen mücadele, bireylerin aile yapılarındaki yerleri ve otorite figürlerine karşı başkaldırı, Batı sinemasında önemli bir tema olarak işlenmiştir. Bu noktada, geleneksel değerlerin birey üzerindeki baskısının sinematik bir eleştirisi olarak, karakterlerin toplumsal normlarla çatışmaları öne çıkmaktadır (Kırmızıgül, 2019).

Doğu sinemasında ise, geleneksel değerler ve toplumun normları, sıklıkla daha derin ve bazen daha katı bir şekilde işlenmektedir. Doğu toplumlarında aile yapısı, toplumsal düzen ve dini inançlar daha güçlü bir rol oynar, bu nedenle sinema, bireylerin bu değerlere karşı verdikleri içsel ve toplumsal çatışmaları daha belirgin bir biçimde sunar. Doğu sinemasında, bireylerin aile, toplum ve din arasındaki dengeyi kurma çabaları, sıklıkla dramatik bir biçimde anlatılmaktadır (Savaş, 2005). Geleneksel değerlerin sorgulanması, tabulara ve toplumsal normlara karşı bir başkaldırı olarak görülmekte ve bu da ahlaki bir çözülüş ve toplumsal bir dönüşümle sonuçlanmaktadır. Geleneksel değerlerin sinemada bir sorun olarak yansıtılması, hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki çatışmaları derinleştirmektedir. Sinema, bu değerlerin bireylerin özgürlüklerine, kimlik arayışlarına ve toplumla kurdukları ilişkilere nasıl etki ettiğini görsel ve dramatik bir biçimde aktarır izleyiciyi bu çatışmalarla yüzleştirmektedir. Geleneksel değerlerin sorgulanması ve eleştirilmesi, yalnızca bir bireysel mesele olarak kalmaz; aynı zamanda toplumsal yapıları dönüştüren bir güç olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sinema, geleneksel değerlerin dönüşümünü ve bu değerlerin bireylerin hayatındaki yıkıcı etkilerini aktararak, toplumsal değişimin ve bireysel özgürlük mücadelesinin önemine dikkat çekebilmektedir (Ünal, 2020).

Sonuç olarak, geleneksel değerlerin sinemada bir sorun olarak ele alınması, toplumsal yapının eleştirisi ve bireysel özgürlük mücadelesinin önemli bir yansımasıdır. Sinema, bu değerlerin bireyler üzerindeki baskılarını ve toplumun normlarına karşı duyulan dirençleri görsel bir biçimde ortaya koyarak, toplumsal değişim süreçlerine ışık tutmaktadır. Geleneksel değerlerin sorgulanması, sadece bireysel bir arayış değil, aynı

zamanda toplumsal yapıları dönüştüren güçlü bir dinamik olarak sinemada kendini göstermektedir.

1.2.5. Ekonomik Bağımsızlığın Sorun Olarak Sinemaya Yansıması

Ekonomik bağımsızlık meselesi, sinemada önemli bir toplumsal sorun olarak ele alınır ve bireylerin kendi ayakları üzerinde durma çabalarını derinlemesine işler. Geçim sıkıntıları, maddi özgürlük arayışları ve bu süreçte karşılaşılan engeller, sinema aracılığıyla izleyiciye güçlü anlatılarla aktarılır. Böylece, toplumun ekonomik yapısının bireylerin yaşamını nasıl şekillendirdiği ve sınırladığı çarpıcı hikâyeler üzerinden görünür kılınır.

Ekonomik bağımsızlık, bireylerin toplumsal ve bireysel yaşamlarında en temel gerekliliklerden biridir. İnsanların kendi gelirlerini elde edebilmesi, kendi kararlarını alabilmesi ve finansal özgürlük kazanması, sadece bireysel düzeyde değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde de önemli değişimlerin tetikleyicisi olmuştur (Kaya ve Özkan, 2024: 248). Karl Marx'ın “Tüm toplum tarihinin, sınıf mücadelelerinin tarihi olduğu” görüşü, tarihsel süreçte özgür ile köle, patrisyen ile pleb, senyör ile serf arasında sürekli bir karşıtlık ve mücadele bulunduğunu vurgular. Marx'a göre, bu sınıflar arasındaki kesintisiz çatışma, ya toplumsal yapının devrimci bir dönüşümüyle ya da bu sınıfların çöküşüyle sonlanmıştır. Bu görüş, sınıf çatışmalarının toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerindeki merkezi rolünü ortaya koymaktadır (Marx ve Engels, 2005: 44).

Sinema, toplumsal yapıları, bireysel ilişkileri ve ekonomik sistemleri ele alırken, ekonomik bağımsızlık temasını da işlemekte ve bu olgunun bireylerin yaşamındaki rolünü tartışmaktadır. Sinemada ekonomik bağımsızlık, hem olumlu bir hedef olarak hem de ciddi sorunların kaynağı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Sinema, ekonomik bağımsızlık temasını işlediğinde iki temel yaklaşım benimsemektedir. Bir yanda ekonomik bağımsızlık, bireylerin özgürlüğü, karar verme yetkisi ve toplumsal normlardan bağımsızlıkları ile ilişkilendirilirken, diğer yanda bu bağımsızlık, ekonomik sistemin bireyler üzerindeki olumsuz etkilerinin, izolasyonun, yalnızlığın veya toplumsal baskıların bir aracı olarak temsil edilir. Bu noktada, sinema ekonomik bağımsızlığı, bireylerin kişisel gelişimlerinin bir parçası olarak görürken, bazen bu bağımsızlık arzusu da bireyin yaşamında birtakım zorluklara yol açarken, özellikle

kadın karakterler ve marjinalleşmiş grupların ekonomik bağımsızlık mücadelesi, sinemada sıkça işlenen ve toplumsal eleştirilerde çözümlenen konuları gözler önüne serer (Akmeşe ve Deniz, 2015: 93).

Ekonomik bağımsızlık sinemada, bir yandan kişisel özgürlüğün, özerkliğin ve kontrolün sembolü olarak işlenirken, diğer yandan bu bağımsızlık arayışının bireysel yaşamda ve toplumsal ilişkilerde yarattığı zorluklar da anlatılmaktadır. Geleneksel toplumlarda kadınlar ekonomik bağımsızlıklarını kazanamamış, ataerkillik yapılar altında şekillenmiştir. Sinema, kadınların bu durumu aşma çabalarını ve ekonomik özgürlük için verdikleri mücadeleyi sıklıkla tema olarak işlemektedir. Özellikle feminist sinema, kadınların toplumsal cinsiyet normlarına karşı verdikleri ekonomik mücadeleyi ve bu mücadelenin getirdiği toplumsal ve bireysel çatışmaları mercek altına almaktadır (Smelik, 2008). Kadın karakterlerin iş hayatında karşılaştıkları engeller, toplumsal normlarla çatışmaları ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ekonomiye yansıyan yüzü, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren birçok farklı sinema geleneğinde işlenen yaygın temalar arasında yer almaktadır. Örneğin, 1970'ler ve 1980'lerde Batı sinemasında, kadınların iş gücüne katılımı ve ekonomik bağımsızlıkları üzerine yoğunlaşan birçok film ortaya çıkmıştır; *9 to 5 (1980)* gibi yapımlar, kadınların işyerinde karşılaştığı cinsiyetçi engelleri ve bu engellere karşı verdikleri mücadeleyi işlerken, aynı zamanda ekonomik eşitsizliklere de dikkat çekmiştir (BFI, 2018). Azerbaycan sinemasına baktığımızda, özellikle Sovyetler dönemi sonrası yapılan filmler, kadının iş hayatındaki yeri ve toplumsal normlarla çatışmalarını ele alırken, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ekonomiyle olan ilişkisini farklı bir perspektiften sunmaktadır.

Ekonomik bağımsızlık, toplumda var olan sınıfsal eşitsizliklerin ve ekonomik sistemin bir eleştirisi olarak işlenmektedir. Ekonomik bağımsızlık, toplumda var olan sınıfsal eşitsizliklerin ve ekonomik sistemin bir eleştirisi olarak işlenmektedir. Örneğin, *Pəncərə (Pəncərə, 1991)* filminde, baba karakteri kendi oğlunu yetimhaneye bırakmak zorunda kalır. Bu filmin olay örgüsü, Azerbaycan sinemasında kurumsal şiddet, ekonomik eşitsizlik ve otoriter eğitim sistemine dair eleştirel bir bakış sunmaktadır. Filmde, yatılı okul görünümüne sahip bir yetimhanede yaşamak zorunda kalan küçük Ahsen'in hikâyesi üzerinden, çocukların baskı altındaki yaşamları ve özgürlük arayışları anlatılır. Bu bağlamda, yetimhanedeki görevlilerin çocuklara yönelik yaklaşımları sert

bir biçimde ele alınırken, “Karabağ Savaşı” sonrası dönemde ülke genelindeki ekonomik çatırdamaların genel görünümü yönetmen tarafından izleyicilere aktarılmıştır. Öğretmenler ile öğrenciler arasındaki ilişki, pedagojiden çok tahakküme dayanır. Film, ekonomik bağımsızlığın yalnızca yetişkinlere değil, çocuklara da tanınması gerektiğini vurgularken, sistemin çocukları nasıl edilgen bireyler hâline getirdiğini gözler önüne serer. Gerçekçi görsel diliyle *Pencere*, toplumsal bir uyarı filmi niteliğindedir. Aynı şekilde, *Suğra ve Oğulları (2021)* gibi filmler de, işçi sınıfının yaşadığı zorlukları ve kadın karakterlerin toplumsal normlarla nasıl çatıştığını anlatan örnekler sunar. Ekonomik bağımsızlık, bu tür filmlerde yalnızca bireysel bir hedef değil, aynı zamanda toplumsal eşitsizliklerin ve kapitalizmin yarattığı uçurumların bir eleştirisi olarak da görülmektedir. Filmde, karakterlerin ekonomik bağımsızlık arayışları, bu eşitsizliklere karşı verdikleri mücadeleler ve sistemin bireyler üzerindeki baskıları, sinemasal anlatının merkezinde yer alır.

Bunun yanı sıra, Dünya sinemasında yer alan *Umutunu Kaybetme (The Pursuit of Happyness, 2006)* gibi filmler, ekonomik eşitsizliklerin bireylerin yaşamını nasıl şekillendirdiğini gözler önüne serer. Gardner’ın işsizlik ve düşük gelirle mücadelesi, Amerikan kapitalizminin sınıfsal uçurumlarına dikkat çeker. Benzer şekilde, *Dolores (Dolores Claiborne, 1995)* gibi yapımlar da, işçi sınıfının yaşadığı zorlukları ve kadın karakterlerin toplumsal normlarla mücadelesini işler. Bu filmler, ekonomik bağımsızlık arayışını yalnızca bireysel bir hedef olarak değil, aynı zamanda kapitalist sistemin bireyler üzerindeki baskısını ve toplumsal eşitsizlikleri eleştiren bir tema olarak sunar.

Sinemada, ekonomik bağımsızlık meselesi, yalnızca toplumsal yapılarla sınırlı kalmaz; bireylerin içsel dünyalarına ve psikolojik mücadelelerine de etki etmektedir. Birçok filmde, ekonomik bağımsızlık, bireylerin kendilerini tanımaları, özgürleşmeleri ve toplumsal normlardan bağımsız bir kimlik kurmalarıyla ilişkilendirilir. Ancak, bu bağımsızlık arayışı aynı zamanda bir içsel yalnızlık, yabancılaşma ve kişisel izolasyon yaratabilir (Öztürk ve Daşkesen, 2021: 6). Bireylerin iş dünyasında ve toplumsal ilişkilerde daha fazla yer alma çabası, bireyleri daha yalnız ve izole bir duruma sürükleyebilir. Bu durum, sinemada bir paradoks olarak karşımıza çıkar: ekonomik bağımsızlık, bireysel özgürlüğün ve toplumla barışın

kapılarını açarken, aynı zamanda insanın kendi içsel dünyasında bir boşluk ve yabancılaşma yaratabilir.

Sinema, ekonomik bağımsızlığın bireyler üzerindeki etkilerini işlerken, aynı zamanda bu mücadelenin toplumda nasıl yankılandığını da göstermektedir. Ekonomik bağımsızlık, çoğu zaman yalnızca bireysel bir hedef olarak sunulmaz; bunun yerine, toplumsal yapıyı dönüştürme ve sosyal eşitsizliklere karşı bir direnç olarak ele alınmaktadır (Öztürk ve Daşkesen, 2021). Ekonomik bağımsızlık mücadelesi, toplumların daha adil, eşitlikçi ve özgür yapılar oluşturma çabalarının bir parçası olarak karşımıza çıkar. Sinema, bu süreci dramatize ederek, toplumsal dönüşüm ve bireysel özgürlük arasında kurulan ilişkiyi izleyiciye sunmaktadır.

1.3. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kadının Sinemadaki Yeri

Kadının sinemadaki rolü, yalnızca toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında değil, aynı zamanda toplumun yapısal dinamikleriyle de yakından ilişkilidir. Klasik sinemada kadın karakterler, toplumun onlar için çizdiği sınırlar ve kalıplar içinde sıkışıp kalırken, genellikle ev içi rolleri üstlenen, toplumsal olarak pasifleştirilmiş figürler olarak karşımıza çıkar. Ancak kadınların seslerini duyurması, arzularını ve isteklerini ifade etmesi, sinemada giderek daha belirgin bir tema haline gelmektedir. Böylece kadın, yalnızca aile içindeki edilgen bir figür olmaktan çıkarak, toplumsal yaşamda aktif rol üstlenebilen, kendi bağımsızlığını ve kimliğini inşa edebilen bir özne olarak temsil edilmeye başlamaktadır.

Kadının rolü, 1930'lar ile 1950'ler arasındaki klasik Hollywood sinemasında, özellikle başyapıtlar arasında yer alan *Rüzgâr Gibi Geçti* (*Gone with the Wind*, 1939) ve *Kazablanca* (*Casablanca*, 1942) gibi filmlerde, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren bir yaklaşım benimsemiştir. Bu dönemde kadın karakterler pasif, duygusal ve erkek karakterlerin etrafında şekillenen figürler olarak sunulmuştur (Bordwell, Staiger & Thompson, 1985). Ancak 1960'lar ve sonrasında, sinema toplumsal yapıları sorgulayan, deneysel anlatılar ve feminist eleştirilerle daha özgürleşmiş bir temsile olanak sağlamıştır. Örneğin, *Thelma ve Louise* (*Thelma & Louise*, 1991) gibi filmler, kadın karakterlerin kendi bağımsızlıklarını ve özgürlüklerini arayarak toplumsal normlarla çatıştığını gösterirken, *Norma Rae* (1979) gibi yapımlar, kadın işçilerin sınıf

m¼cadelelerine katılımını ve toplumsal eşitlik için verdikleri savaşı ele almıştır (Bakır ve Onat, 2015). Bu fark, kadının rolünün sadece toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında değil, aynı zamanda toplumsal yapının dinamikleriyle de şekillendiğini göstermektedir. Ayrıca, kadınların içsel çatışmalarının yüzeyselleştirilmesi, bazen duygusal derinlikten yoksun, yüzeysel çatışmalarla sunulmuş ve bu da karakterlerin daha çok stereotipik bir şekilde ele alınmasına yol açmıştır. Kadın karakterlerin bireysel mücadeleleri ve özgürlük arayışları, bazen daha geleneksel normlarla şekillenen bir bakış açısı tarafından yeniden inşa edilmektedir.

Kadının sinemadaki temsili, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren klasik Hollywood sinemasından modern feminist sinema akımlarına kadar önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Klasik Hollywood sineması, 1917 ile 1960 yılları arasında Amerikan film endüstrisinde hâkim olan anlatı ve üretim biçimini tanımlar. Bu sinema biçimi, izleyicinin filmi kolayca takip edebilmesi ve kendisini hikâyeye kaptırabilmesi için net anlatı yapıları ve görsel-işitsel kurallar geliştirmiştir. Bordwell ve Thompson'a göre (2011), bu sistemin en belirgin özellikleri şunlardır:

- Neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatı;
- Şeffaf anlatım;
- Zaman ve mekanda süreklilik;
- Karakter merkezli yapı;

Erken dönem sinemasında kadınlar ev içi rollerle sınırlı, pasif ve ikincil figürler olarak tasvir edilirken, 1960'lar ve 1970'lerdeki feminist hareketin etkisiyle kadın karakterler, daha bağımsız, güçlü ve toplumsal normlarla çatışan figürler olarak sinemada daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Klasik Hollywood sinemasında, kadın karakterler pasif ve ev içindeki rollerle sınırlı figürler olarak tasvir edilmiştir. *Rüzgâr Gibi Geçti* (*Gone with the Wind*, 1939) gibi filmlerde, Scarlett O'Hara gibi karakterler güçlü bir şekilde toplumsal normlara uymaya çalışırken, toplumsal yapıya karşı pasif bir şekilde kabul edilmiştir. Kadının rolü, aile içinde, annelik ve eşlik gibi geleneksel görevlerle sınırlıdır. Ancak 1960'lar ve sonrasındaki dönemde, Hollywood sinemasında kadın karakterlere daha bağımsız, güçlü ve çok yönlü kimlikler kazandırılmıştır (Bordwell, Staiger & Thompson, 1985). Örneğin, *Yaratık* (*Alien*, 1979) filminde Sigourney Weaver'ın canlandığı Ellen Ripley, klasik sinema anlayışındaki feminen figürün dışında bir karakter olarak, güçlü ve lider bir kimlik sergiler. Bu figür, geleneksel kadın

rollerinin ötesine geçerek, sinemada kadınların daha özgür, savaşı ve bağımsız temsillerini sergileyen örneklerden biridir. Ancak, bu dönüşüm içinde hala kadının toplumsal rollerine dair eski normların izleri bulunmaktadır. *Şeytan Marka Giyer (The Devil Wears Prada, 2006)* gibi filmlerde, başrol karakteri olan Andrea Sachs, güçlü bir kariyer kadını olarak sunulurken, aynı zamanda klasik kadınlık normlarına, şıklık ve ilişkilerdeki dengeyi sağlama gibi toplumsal beklentilere de bağlı kalmaktadır. Bu filmde, kadının özgürleşmesi, modern bir kariyer kadını olarak toplumsal normları yıkmaya çalışan bir karakter üzerinden işlenmiş olsa da, hala belirli toplumsal cinsiyet kalıplarına dayanmaktadır. Günümüz sinemasında, kadın temsilleri, toplumsal cinsiyet eşitliğiyle ilgili temaları ve kadının özgürlük mücadelesini dramatize etmeye devam etmektedir. Bununla birlikte, *Wonder Woman (2017)* gibi süper kahraman filmleri, kadın karakterleri güçlü ve bağımsız liderler olarak sunarken, aynı zamanda geçmişteki feminen temsillerin yerine geçebilecek yeni figürler oluşturmuştur. Sinema, toplumsal cinsiyetin evrimini ve dönüşümünü anlatırken, kadının kimliğini, arzularını ve toplumsal mücadelelerini geniş bir spektrumda yansıtmaktadır (Mammadzada, 2023).

Jean-Luc Godard'ın sinemasındaki kadın karakterler, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine meydan okuyarak, toplumun normlarını sorgulayan ve bireysel özgürlük mücadelesi veren figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. Derman (1993), Godard'ın kadın temsillerini, sinemanın sadece görsel bir anlatı aracı olarak değil, toplumsal yapıları eleştiren bir söylem alanı olarak nasıl kullandığını incelemektedir. Godard'ın kadın karakterleri, toplumsal baskılara karşı bir direnişin simgesi haline gelirken, bu karakterler sinemanın dilini ve toplumsal algıyı dönüştürmeye de hizmet etmektedir. Bu karakterler arasında şunlar yer almaktadır: *Angela (Kadın Kadındır, 1961)*, *The Fiancée (Cléo Beşten Yediye, 1962)*, *Nana Kleinfrankenheim (Hayatını Yaşamak, 1962)*, ve *Marianne Renoir (Çılgın Pierrot, 1965)*.

Nitekim, kadınların sinemadaki temsili, toplumsal cinsiyetin sinematik anlatılar aracılığıyla nasıl şekillendiğini ve dönüşüme uğradığını anlamak açısından önemli bir çalışma alanı sunmaktadır. Sinema, bir kültürün en güçlü anlatı araçlarından biri olarak, kadın karakterlerin toplumsal ve kültürel bağlamda nasıl temsil edildiğini, bu temsillerin zaman içindeki evrimini yansıtan bir düzlemdir. Öyle ki, kadınların sinemadaki temsili, geleneksel değerler ve modernleşme süreçleri ile doğrudan

ilişkilidir. Geleneksel toplumlarda kadın, pasif, ev içindeki rollerine sıkışmış, toplumsal normlarla sınırlı bir figür olarak temsil edilirken, günümüz sinemasında kadın karakterler daha bağımsız, özgür ve karmaşık bireyler olarak şekillenmiştir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015).

Jean-Luc Godard'ın sinemasında kadın temsilleri, toplumsal cinsiyet normlarına karşı çıkan, bağımsız ve çok katmanlı karakterlerle şekillenmiştir. Derman (1993), Godard'ın kadın figürlerini yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik bir araç olarak kullandığını ve bu figürlerin geleneksel sinema anlatılarındaki pasif rollerin ötesine geçtiğini vurgulamaktadır. Godard'ın kadın karakterleri, toplumsal yapıların baskılarına karşı özgürleşme mücadelesi verirken, bu süreç aynı zamanda sinematik anlatıların da dönüşümünü işaret etmektedir.

Klasik Hollywood sinemasından kadının temsili, toplumsal cinsiyet rollerinin ve aile içindeki hiyerarşinin korunmasına hizmet etmiştir. Bu temsillerde kadın, duygusal, fedakâr, bağlılık ve sabır gibi geleneksel erdemlerle ifade edilmektedir. Kadın karakterler, ailelerinin ve toplumlarının değerlerine sadık, pasif figürler olarak yer almaktadır. Bu temsiller, toplumun kadına biçtiği geleneksel rolü ve onun toplumsal alan içindeki sınırlı yerini pekiştiren anlatılardır (Erus, 2004). Kadınlar, sinemada çoğu zaman erkek karakterlerin etrafında dönen hikayelerin destekleyici figürleri olarak tasvir edilir, kendilerine ait öyküleri yoktur. Aile içindeki anne, eş, kız gibi roller, kadının sinemadaki en temel kimlikleridir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 68-69). Bu dönemdeki sinemada kadın temsilleri, toplumda kadının sosyal statüsünü, cinsiyetine dayalı eşitsizliği ve toplumun ona atfettiği rolleri yansıtmaktadır. Kadının toplumsal alanın dışında tutulması, onun özne olarak varlığını sınırlamış ve bu figürlerin başarısızlık, özlem veya kendini gerçekleştirememe gibi olgularla karşı karşıya kalmasına yol açmıştır.

2000'ler sonrası sinemada kadının temsili ise, geleneksel normlardan koparak daha dinamik, bağımsız ve özgür figürlerle şekillenmiştir. Toplumsal cinsiyet eşitliği hareketleri, feminist akımlar ve kadınların iş gücüne katılımı gibi sosyal dönüşümler, sinemada kadın karakterlerin daha güçlü, bağımsız ve karmaşık figürler olarak yansımalarını sağlamıştır. Kadınlar, artık sadece ailelerinin ya da erkek karakterlerin etrafında dönen hikayelerde değil, kendi kimliklerini, arzularını ve hedeflerini keşfeden ana karakterler olarak sinemada daha fazla yer almaktadır. Bu dönemde,

kadınlar toplumsal normları sorgulayan, toplumsal eşitsizliklere karşı mücadele eden ve kendilerini gerçekleştirmek için toplumsal sınırlara karşı koyan karakterler olarak öne çıkmaktadır (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 60). Modern sinemada kadın karakterlerin iş gücüne katılımı, eğitim hakkı, cinsel özgürlük gibi toplumsal temalar etrafında gelişen anlatılar, kadının kimliğini toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine taşımaktadır.

Kadının sinemadaki temsili, feminist sinema akımlarıyla daha da çeşitlenmiş ve kadın karakterlerin cinsiyet, ırk, sınıf gibi farklı kimliklerle olan ilişkisi sinemasal bir şekilde işlenmiştir. Feminist sinema akımları, tarihsel süreç içerisinde farklı evrelerden geçmektedir. Bu tarihsel süreç **Tablo 1'de** verilmektedir.

Tablo 1. Feminist Sinema Akımlarının Tarihsel Evreleri

Dönem	Adı	Temel Özellikleri
1900–1940	Birinci Dalga	Kadınlar genellikle pasif, ikincil ve klişeleşmiş rollerle temsil edilmiştir.
1960–1980	İkinci Dalga	Kadın bakış açısını sinemada görünür kılma çabası öne çıkmıştır; ataerkil anlatılar sorgulanmıştır.
1990–Günümüz	Üçüncü Dalga	İrk, sınıf ve cinsel yönelim gibi kesişimsel kimlikler dikkate alınarak daha kapsayıcı temsiller sunulmuştur.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Tablo 1. incelendiğinde, kadınların toplumsal hayatta karşılaştığı eşitsizlikler, marjinalleşme ve cinsiyet temelli şiddet gibi olgular, sinemada sıkça ele alınan ve feminist sinema akımlarının temel özelliklerine ilişkin bilgiler görülmektedir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 71). Bunun yanı sıra, kadın karakterlerin farklı alanlardaki başarıları, erkek egemen toplumlarda kendilerini nasıl konumlandıkları ve toplumsal cinsiyet eşitliği için verdikleri mücadeleler, modern sinemanın önemli öyküleridir. Günümüz sinemasında kadının rolü, toplumdaki toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesiyle paralel olarak daha özgür ve bağımsız bir yere kaymış olsa da bu temsiller her zaman idealize edilmemekte, daha gerçekçi ve bazen de problemli biçimlerde işlenmektedir. Bu bağlamda, kadınların toplumsal cinsiyet normlarını ve ataerkil yapıyı sorgulayan temsilleri, sinemanın toplumsal değişime olan katkısını da göstermektedir. Ayrıca, kadının güçlenmesini ve toplumsal hayatta daha geniş bir yer edinmesini olumlu bir şekilde vurgulamaktadır.

Tablo 2. Toplumsal Sorunların Sinemada Temsili Üzerine

Toplumsal Sorun Kategorisi	Örnek Olgular	Sinemada Ele Alınan Temalar
Suç ve Sapkın Davranışlar	Suç işleme, çocuk suçları, fuhuş, uyuşturucu bağımlılığı, intihar vakaları	Bireysel travmalar, toplumsal sapmalar, norm dışılık
Şiddet ve Toplumsal Çatışmalar	Savaş, ev içi şiddet, politik şiddet, toplumsal isyanlar	Savaş travmaları, sınıf çatışmaları, etnik çatışmalar
Etnik Gerilim ve Ayrımcılık	Etnik gerginlik, ırkçılık, azınlık sorunları	Kimlik çatışmaları, postkolonyal anlatılar
Toplumsal Eşitsizlik	Gelir adaletsizliği, eğitimde fırsat eşitsizliği, sınıf ayrımı	Ekonomik bağımsızlık, sınıf çatışmaları, sömürü
Aile İçi Sorunlar	Kuşak çatışması, aile içi otorite, aile içi şiddet	Aile dinamikleri, anne-baba rolleri, bağlılık ve kopuş
Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sorunları	Cinsiyet ayrımcılığı, patriyarka, marjinalleşme	Kadın karakterlerin özgürleşmesi, feminist eleştiri
Geleneksel Değerler ve Norm Çatışması	Gelenek baskısı, dini dogmalar, otorite	Bireysel özgürlük, modernleşme, değer sorgulaması

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Tablo 2, sinema çalışmalarında toplumsal sorunların temsiline ilişkin literatürde yer alan kuramsal yaklaşımlar ve tematik analizler doğrultusunda oluşturulmuştur. Sinema, yalnızca estetik ve sanatsal bir anlatım aracı olmanın ötesinde, toplumsal yapıların, çatışmaların ve dönüşümlerin bir yansıması olarak işlev görmektedir. Bu doğrultuda, çeşitli toplumsal sorun kategorileri altında sinemada sıklıkla ele alınan olgular ve bu olguların temsiline yönelik baskın temalar sistematik biçimde sınıflandırılmıştır. Tablonun hazırlanmasında, özellikle eleştirel kuram, feminist film eleştirisi, söylem analizi, kültürel çalışmalar ve sosyolojik okumalarından elde edilen bulgular temel alınmıştır. Suç, sapkınlık, şiddet, etnik ayrımcılık, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, aile içi otorite ilişkileri ve geleneksel normlarla çatışma gibi konular, sinemada hem bireysel anlatı düzeyinde hem de kolektif temsil biçimleri üzerinden geniş bir yer bulmaktadır. Bu nedenle, her bir toplumsal sorun kategorisi, sinemada nasıl temsillendirildiği ve hangi anlatı yapılarına konu edildiği açısından tematik olarak çözümlenmiştir.

Söz konusu tablo, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yapılacak film analizleri için teorik bir çerçeve sunmayı ve tematik çözümlemelere kavramsal bir zemin hazırlamayı amaçlamaktadır. Böylelikle, toplumsal sorunların sinemasal temsiline dair daha sistematik, karşılaştırmalı ve çok boyutlu bir değerlendirme imkânı sağlanmaktadır.

Gelinen noktada sinemada toplumsal sorunların temsiline dair çok boyutlu bir perspektif sunmakta ve özellikle toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadın sorunları ve ataerkil yapıya karşı gelişen anlatıların görünürlüğünü ortaya koymaktadır. Kadınların toplumsal yaşamda karşılaştığı dışlanma, ayrımcılık ve güç ilişkileri çerçevesinde şekillenen temalar; sinemada yalnızca bireysel hikâyeler üzerinden değil, aynı zamanda yapısal bir sorgulama bağlamında ele alınmaktadır. Kadın karakterlerin özgürleşme süreci, aile içindeki rollerini yeniden tanımlamaları ve erkek egemen toplumla kurdukları çatışmalı ilişkiler, bu temsillerin merkezinde yer alır.

Tabloda yer alan örnekler, sinemanın geleneksel normlara karşı bir yüzleşme alanı sunduğunu; bireysel özgürlük, eşitlik arayışı ve toplumsal değerlerin dönüşümü gibi temaları görünür kıldığını göstermektedir. Özellikle cinsiyet temelli sorunların, kadın karakterler üzerinden sorgulanması, modern sinema anlatılarında daha gerçekçi, eleştirel ve çoğu zaman dönüştürücü bir etki yaratmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, sinema yalnızca toplumsal sorunların bir yansıması değil; aynı zamanda bu sorunlara dair farkındalık yaratan ve dönüşüm talebini görünür kılan bir mecra olarak da öne çıkmaktadır.

1.3.1. Azerbaycan Sinemasında Kadın Temsili

Azerbaycan sinemasında kadın temsili, geleneksel değerlerin etkisiyle biçimlenirken aynı zamanda toplumsal değişim süreçlerinin de izlerini taşır. Kadın karakterlerin toplumsal yaşamda üstlendikleri roller, sinemadaki konumları ve bu temaların işleniş biçimi; toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kültürel normlarla sıkı bir şekilde bağlantılıdır. Bu bağlamda, kadınların beyaz perdedeki temsili, sadece bireysel hikâyeler değil, aynı zamanda Azerbaycan toplumunun dönüşümünü ve değerler dünyasını da yansıtan güçlü bir anlatı alanı sunar.

Azerbaycan sineması, Sovyetler Birliği'nin bir parçası olduğu dönemde ve sonrasında, toplumsal cinsiyet ilişkilerini, kültürel normları ve toplumsal yapıları yansıtan önemli

bir ileti aracı olarak önem arzetmektedir. Sinema, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal değişimlerin ve dönüşümlerin bir yansıması olarak da karşımıza çıkmaktadır (Eyyubova, 2017: 74). Öyle ki, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet, hem Sovyet dönemi ideolojisi hem de post-Sovyet dönemdeki toplumsal değişimlerle şekillenen bir tema olarak önemli bir yer tutmaktadır (İsmayılov, 2001). Bu bölümde, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyetin nasıl temellendirildiği, kadın ve erkek karakterlerin sinematik temsili, toplumsal normlar ve cinsiyet rollerine dair eleştirilerin incelenmesi amaçlanmaktadır.

Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet teması, özellikle Sovyet dönemiyle birlikte belirginleşmiştir. Sovyet ideolojisi, toplumsal eşitlik ve kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiği yönündeki söylemleriyle bilinmektedir. Ancak bu ideolojik söylemler, pratikte her zaman tam anlamıyla uygulamaya konulamamış, toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretimi devam etmiştir. Azerbaycan sinemasında, Sovyet dönemi boyunca kadın karakterler sıklıkla toplumda aktif roller üstlenen, ancak yine de toplumsal cinsiyet rollerine bağlı kalan karakterler olarak saptanmıştır. Örneğin, *Bizim Cəbiş müəllim* (*Bizim Cəbiş müəllim*, 1969) filminde Cəbiş hocanın karısı, evdeki geleneksel rolünü benimsemiş olmakla birlikte, aynı zamanda toplumdaki sosyal ilişkileri düzenleyen, kocasına karşı güçlü bir figür olarak karşımıza çıkar. Benzer şekilde, *Həm ziyarət, həm ticarət* (*Həm ziyarət, həm ticarət*, 1995) filminde, Nuriyyə karakteri, iş hayatında aktif olmasına rağmen, geleneksel kadınlık rolü ve toplumsal normlara sıkı sıkıya bağlıdır. Bu karakterler, Sovyet dönemi Azerbaycan sinemasında kadınların toplumsal rollerinin çelişkili bir biçimde tasvir edildiği önemli örneklerden biridir. (Dadaşov, 2004: 199-200). Kadınlar, aile içindeki geleneksel rollerini üstlenen, toplumsal sorumluluklar taşıyan ve bazen de sosyalist ideolojiyi savunan karakterler olarak görülmektedir (Memmedov, 1971: 85). Bununla birlikte, bu dönemdeki birçok filmler, kadınların toplumsal hayatta daha fazla yer almalarını ve klasik cinsiyet rollerinin ötesine geçmelerini öneren daha yenilikçi bakış açıları da ortaya koymaktadır (Mammadzada, 2023).

Sovyet sonrası dönemde, Azerbaycan sineması toplumsal cinsiyet konusundaki temalarını daha açık bir şekilde ele almaya başlamıştır. 1990'larda Azerbaycan'ın bağımsızlık kazanmasının ardından, sinema sektörü, toplumsal normlar, kadın-erkek ilişkileri ve aile yapıları gibi konuları daha özgür bir şekilde işlemeye başlamıştır

(Mammadzada, 2023: 111-112). Ancak, bu dönemde de toplumsal cinsiyetin sinemada temsiliyle, geleneksel Azerbaycan toplumu ile modernleşme arasında bir denge kurulmaya çalışmıştır. Kadın ve erkek karakterlerin temsilinde, toplumun geleneksel değerleriyle karşılaşılan değişim arasında bir çatışma gözlemlenmektedir. Bu durum, sinemada kadınların toplumsal statülerinin yeniden şekillenmesini, özgürlük arayışlarını ve aynı zamanda toplumsal baskılara karşı verdikleri mücadeleleri vurgulayan anlatıları ortaya çıkarmıştır.

Kadın karakterlerin Azerbaycan sinemasındaki temsili, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı bir eleştiri olarak şekillenmiştir (Memmedov, 1971: 85). Azerbaycan sinemasında, kadınlar fedakar, ailevi sorumlulukları ön planda olan ve toplumsal normlara sıkı sıkıya bağlı figürler olarak karşımıza çıkmakta; ancak 1990'lardan sonra kadınların toplumsal hayatta daha bağımsız roller üstlendiği, kendi kimliklerini bulmaya çalışan bireyler olarak temsil edilmesine de rastlanmaktadır. Bu dönemdeki filmler, kadınların kişisel özgürlüklerini kazanma mücadelesini, toplumsal ve kültürel engelleri aşma çabalarını merkezine almaktadır. Özellikle kadınların iş gücüne katılımı, aile içindeki rolü ve toplumsal ilişkilerdeki güç dengesizliği gibi temalar daha çok işlemeye başlanmıştır.

Azerbaycan sinemasında erkek karakterlerin temsili, toplumsal cinsiyetin önemli bir yönünü oluşturmaktadır. Erkekler, güçlü, koruyucu ve aile reisi olarak gösterilmektedir (Dadaşova, 2019). Ancak, özellikle son yıllarda, erkek karakterlerin daha karmaşık ve çok boyutlu biçimlerde ele alındığı görülmektedir. Bu noktada, Azerbaycan sinemasındaki erkek karakterler, sadece aileyi geçindiren ve toplumsal normları savunan figürler olarak değil, aynı zamanda duygusal, zayıf ve içsel çatışmalar yaşayan bireyler olarak da temsil edilmeye başlanmıştır. Emil Guliyev'in *İkinci Perde* (*İkinci Pərdə*, 2017), *Köprü* (*Körpü*, 2022), *Akrep mevsimi* (*Əqrəb mövsümü*, 2023) gibi yapıtlarda bu durum gözlemlenmektedir. Bu değişim, Azerbaycan'daki toplumsal yapının dönüşümünü ve cinsiyet rollerinin zaman içindeki evrimini yansıtmaktadır.

Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet temalarının ele alınmasında önemli bir diğer konu, cinsiyet temsillerinin toplumsal değişim ve kültürel dönüşümlerle olan ilişkisidir. Sovyet dönemi sonrası Azerbaycan toplumu, ekonomik ve politik değişimlerle birlikte, geleneksel aile yapıları ve cinsiyet rollerine yönelik yeniden bir

yapılanma görülmektedir. Sinema, bu toplumsal dönüşümün bireyler üzerindeki etkilerini dramatize ederek, toplumsal cinsiyet normlarının değişen yüzünü izleyiciye sunmaktadır. Kadın ve erkek karakterlerin ilişkileri, aile içindeki güç dinamikleri ve toplumsal roller arasındaki çatışmalar, bu dönemdeki filmlerde belirginleşen temalardır. Örneğin, *Kaynana (Qaynana, 1978)* filminde, geleneksel Azerbaycan ailesindeki kadın ve erkek rollerine dair ciddi bir sorgulama yapılır. Filmde, kaynana karakteri geleneksel bir aile yapısının temsilcisi olarak gösterilirken, kadın karakterlerin aile içindeki gücünü ve bağımsızlık mücadelesini ele alır. Diğer taraftan, *Şans yüzüğü (Bəxt üzüyü, 1991)*, *Damadın kaçırılması (Bəyin oğurlanması, 1985)* filmlerinde, geleneksel cinsiyet rollerinin ve toplumsal normların eleştirisi, kadının toplumsal rolünü değiştirme mücadelesi üzerinden işlenir. Kadın karakterin, erkeklerin baskın olduğu toplumda bağımsızlık ve özgürlük arayışı, sinemada önemli bir toplumsal mesaj olarak öne çıkar (Dadaşova, 2019: 40-41).

Bunun yanı sıra, Azerbaycan sinemasındaki toplumsal cinsiyet temsilleri, toplumda var olan cinsiyet eşitsizliklerini ve toplumsal normları eleştirirken, aynı zamanda geleneksel Azerbaycan kültürünün etkilerini de gözler önüne sermektedir. Geleneksel Azerbaycan kültüründe, özellikle köy yaşamı ve aile yapısı, sıkı toplumsal normlar ve kadınların ailedeki rollerine dayanan bir yapı üzerine kuruludur. Bu kültürel bağlamda, kadınlar ev içindeki bakıcı, eş ve anne rollerine hapsolmuşken, erkekler daha çok aileyi dış dünyada temsil eden figürlerdir. Azerbaycan sineması, bu geleneksel yapıları zaman zaman eleştirirken, kadın karakterlerin bu toplumsal normlarla yüzleşmesini ve değiştirmeye çalışmalarını konu alır. Örneğin, *Arazın ötesinde (Arazın o tayında, 1947)*, *Yıldız (Ulduz, 1964)*, *Bizim Cebiş müellim (Bizim Cəbiş müəllim, 1969)*, *Doğum günü (Ad günü, 1977)*, *Uyku (Yuxu, 2001)*, *Cavit hayatı (Cavid ömrü, 2007)* geleneksel aile yapısı ve kadınların bu yapıya olan bağlılıkları sorgulanırken, aynı zamanda kadınların toplumsal hayatta daha aktif rol alabileceği vurgulanmıştır. Sinemada toplumsal cinsiyetin temsili, bazen toplumsal normlara karşı bir eleştiri, bazen de bu normların yeniden üretimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Azerbaycan sinemasının, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair sunduğu farklı bakış açıları, kültürel ve toplumsal değişimlerin sinemasal bir yansıması olarak önemli bir rol oynamaktadır.

Sonuç olarak, Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet teması, hem Sovyet dönemi ideolojisi hem de post-Sovyet dönemdeki toplumsal değişimlerle şekillenen bir tema

olarak öne çıkmaktadır. Sinema, kadın ve erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin mücadelelerini ve toplumsal normlarla olan çatışmalarını işlerken, aynı zamanda toplumsal yapının dönüşümünü, geleneksel değerlerin yeniden sorgulanmasını ve cinsiyet eşitsizliğinin eleştirisini sunmaktadır. Azerbaycan sineması, toplumsal cinsiyetin sinematik temsillerini, hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki değişimlerle paralel olarak, derinlemesine bir biçimde ele almaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

AZERBAYCAN SINEMASININ TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE DEĞİŞİMİ VE DÖNÜŞÜMÜ

Bu bölümde, Azerbaycan sinemasının ortaya çıkış süreci, ülke genelinde yönetim biçimlerinin değişimiyle Sovyetler Birliği'nde ideolojik bir propaganda aracı olarak kullanılması, bağımsızlık sonrası dönemde ise yeni bir kimlik arayışına girmesi ve tarihsel süreç içerisinde değişim ve dönüşüme maruz kalması teorik bilgiler ışığında değerlendirilecektir.

2.1. Azerbaycan Sinemasının Doğuşu

Azerbaycan sinemasının doğuşu, bu sürecin beraberinde getirdiği zorluklar ve 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına uzanan dönemdeki sosyal, ekonomik ve siyasal koşullar, ülkedeki sinema faaliyetlerinin temellerini anlamada önemli bir çerçeve sunar. Azerbaycan sinemasının ortaya çıkışı ve gelişimi incelendiğinde, Çar Rusyası yönetiminin etkisi ile yerli petrol magnatlarının katkılarının belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Bu dinamikler, sinemanın hem bir kültürel üretim alanı hem de toplumsal bir ifade biçimi olarak şekillenmesine zemin hazırlamıştır.

Bu bağlamda, öncelikle sinemanın tanımına ve kelime anlamına ilişkin bilgilere yer verilmesi önemlidir. Sinema, hareketli görüntülerin teknik bir süreçle kaydedilip, izleyicilere anlatı, duygu ve estetik bir deneyim sunacak şekilde gösterilmesini sağlayan bir sanat ve kitle iletişim aracıdır. Bunun yanı sıra sinema, bireylerin ve toplumların hikâyelerini anlatmak, kimliklerini ifade etmek ve kültürel mirası aktarmak amacıyla kullanılan bir sanat dalıdır. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte sinema, görsel-işitsel bir ileti aracı olarak, estetik değerlerin yanı sıra hikâye anlatımıyla toplumların kimliklerini ifade etmek ve kültürel mirası aktarmak amacıyla kullanılan yedi sanat dalından biri olarak değerlendirilmektedir. Öyle ki, bu kelimenin anlamına ve literatürdeki karşılığına ilişkin yapılan çalışmalardan birine örnek verirse, Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre sinema kelimesi “Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi” olarak tanımlamaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Sinemanın dünya çapında bir sanat ve eğlence aracı olarak ortaya çıkışı, 19. yüzyılın

sonlarına doğru Lumière Kardeşler'in sinematograf cihazıyla gerçekleşmiştir (Teksoy, 2005: 15). Bu teknolojik ve sanatsal yenilik, hızla birçok ülkeye yayılmış, farklı kültürlerde kendi özgün formlarını kazanmıştır. Cinématographe, Yunanca'da "hareket" anlamına gelen "kine" ve "yazmak" anlamına gelen "graph" sözcüklerine dayanır ve "hareketle yazma" ya da "hareketi yazan" demektir. Günümüzde, filmlerin yapımında ve gösteriminde kullanılan araçlar ve bu araçların bir araya gelmesi, sinema endüstrisinin temelini oluşturmaktadır (Yutkeç, 1986: 179). Bugün sinema, yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal değişimleri, kültürel çeşitliliği ve insanlık tarihinin önemli dönüm noktalarını belgeleyen güçlü bir sanat formu olarak kabul edilmektedir.

Film gösterimleri, Avrupa ve Amerika'da 1890'lı yıllarda başlamış olup, Lumiere Kardeşler'in saniyede 16-18 kare kaydedebilen cihazları sayesinde yüze aşkın belgesel üretilmiş ve Fransa'da halka açık gösterimler gerçekleştirilmiştir. Paris'te Grand Cafe'nin Indien Salonu'nda on film den oluşan bir toplu gösterim düzenleyen Lumiere Kardeşler, sinema sanatında önemli bir geleneğin temellerini atmışlardır (Betton, 1986). Fransa'da Melies, Pathe ve Gaumont gibi girişimciler bu yeni buluşu hızla benimsemiş, Amerika'da ise sinema kısa sürede seyircinin ilgisini çekerek ticari başarı elde etmiştir. 1896 yılı sonunda, sinematograf yalnızca laboratuvarlarda denenilen bir cihaz olmaktan çıkarak ticari bir değer kazanmış ve ekonomik bir yatırım alanına dönüşmüştür (Betton, 1986). Bu bağlamda, Fransa ve Amerika'da yapılan film gösterimlerine izleyici olarak katılan farklı ülke vatandaşları, kendi ülkelerine döndükleri zaman bu sanat dalına ilişkin ilk örneklerini yapmaya çalışmışlardır. Örnek olarak, Çarlık Rusyası ve Azerbaycan'da ilk belgesel filmler rus fotoğrafçı ve kamera öncüsü Mişon tarafından yapılmıştır. Bunun yanı sıra Azerbaycan'da sinemanın doğuşundan bahsedilirken, ülke genelindeki sosyo-politik, ekonomik ve kültürel manzarasını açıklamamız gerekecektir (Kazımzade, 2003: 13).

1884 yılında sahip olduğu petrol zenginliği sayesinde ün kazanan Bakü, kısa süre içinde "Petrol Başkenti" olarak tanınmaya başlamıştır. Sadece on yıl sonra, nüfusu 100 bine yaklaşan Bakü'nün yaklaşık 20 binlik kısmı yabancılardan oluşmaktadır. Ekonomik büyüme, burjuvazi sınıfının ortaya çıkması ve beraberinde yerli magnatlar olarak bilinen H. Z. Tagiyev, M. Nagiyev, M. Muxtarov, Ş. Esedullayev vd. petrol ihracatının başlamasına, petrol kemerinin inşasına, petrol üretimi ve ihracatını elinde

bulunduran Sehmdar Cemiyetleri'nin kurulmasına ve nihayetinde Bakü'nün dünyanın en büyük petrol merkezlerinden birine dönüşmesine yol açmıştır. Bu gelişmeler, aynı zamanda kentin medenî kalkınmasını da sağlamıştır (Bunyadov ve Yusifov, 1994: 616). Bu burjuvazi sınıf çatışmalarını bir kenara bırakırsak, Bakü ve diğer şehirlerde okuma ve yazma oranına ilişkin çok düşük bilgiler bulunmaktadır. Ülke genelinde eğitim ve kültür alanındaki gelişmelerin canlanmasında yerli magnatlar tarafından açılan eğitim kurumlarının da büyük etkisi olduğu bilinmektedir (Mahmudov, 2006: 22).

19. yüzyılın son çeyreğinde Azerbaycan'ın sosyal, ekonomik ve siyasi yapısındaki köklü değişiklikler, eğitim ve kültür hayatına da önemli ölçüde yansımıştır. Bu dönemde, Bakü yalnızca büyük bir sanayi şehri olmanın ötesinde, Azerbaycan'ın bilim ve kültür hayatının merkezi haline gelmiştir (Durmaz, 2010: 62). Sinema tarihine bakıldığında, Azerbaycan'da sinemanın derin tarihî, kültürel ve ideolojik geçmişiyle bu alanda seçkin bir yere sahip olduğu görülmektedir. Azerbaycan'ın coğrafi, kültürel ve tarihsel olarak sahip olduğu çeşitlilik, bu ülkenin sinemasına özgün bir kimlik kazandırmış ve pek çok farklı türde sanatsal yapıların oluşumuna katkı sağlamıştır. Azerbaycan sinemasının ortaya çıkışı, 19. yüzyılın sonlarına doğru, özellikle Bakü'nün yükselen ekonomik gücüyle paralel olarak gelişmeye başlamıştır. Bakü şehri 19. yüzyılın sonunda dünyanın en önemli petrol üretim merkezlerinden biri haline gelirken, bu ekonomik kalkınma, şehri yalnızca sanayi açısından değil, aynı zamanda kültürel açıdan da önemli bir merkeze çevirmiştir (Kazimzade, 2012:78). Batı Avrupa'dan gelen yenilikler, Bakü'nün kozmopolit yapısına entegre olmuş ve sinema da bu yeni kültürel akımlar arasında kendine yer bulmaktadır. 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren şekillenmeye başlayan Azerbaycan sineması, Doğu'nun kültürel mirası ile Batı'nın teknolojik yeniliklerini birleştirerek dikkat çekici bir ifade aracı olmuştur. Ülkede sinema geleneği, tarihsel, politik ve sosyo-kültürel koşullarla şekillenmiş, ilk dönemlerinde dünya sinema tarihine özgün katkılar sunmuştur. Ayrıca, Azerbaycan sinemasının ortaya çıkışı, bu bağlamda, ülkede eğitim odaklı çok yönlü bir gelişim sürecini yansıtmaktadır. Bu süreç, yalnızca teknolojik yeniliklerin değil, aynı zamanda toplumun kültürel yapısının, ekonomik koşulların ve ideolojik değişimlerin etkisiyle şekillenmiştir.

Azerbaycan'da sinemanın temelleri, Batı'dan getirilen sinema teknolojisiyle atılmış ve ilk eserler belgesel formatında üretilmiştir. Bu dönemde çekilen ilk filmler, petrol üretimi ve şehirdeki halk yaşamına dair kısa belgesellerden oluşmaktadır. Rus fotoğrafçı ve kamera öncüsü olarak bilinen Aleksandr Mihayloviç Mişon tarafından 1898 yılında Bakü'de ilk belgesel film çalışmalarının yapıldığı tespit edilmiştir. Mişon'un çektiği filmler, Azerbaycan'ın petrol çıkarma sürecini ve yerel halkın günlük yaşamını yansıtarak sinemanın Azerbaycan'daki ilk adımlarını atmıştır. 1898 tarihli Bakü'de *Ateş Festivali* gibi eserler, Azerbaycan halkının kültürel gelenekleri hakkında da önemli bilgiler sunmaktadır. Bu erken dönemde sinema, bir eğlence aracı olmanın ötesinde, halkın gözünde oldukça yenilikçi ve etkileyici bir sanat dalı olarak görülmektedir. Bununla birlikte, Azerbaycan toplumunun sinema deneyimi henüz çok sınırlı olmasının yanı sıra yalnızca elit kesime hitap etmesi de ülkede toplumsal tabakalaşma ve eşitsizliğinde olmasını kaçırmamaktadır (Kazımlı, 2003: 6). Kazımlı'ya göre (2003), 1898 yılında Bakü'de Mişon tarafından çekilen filmlerin, Azerbaycan'da sinemanın ilk adımları olarak değerlendirilmesi ve bu filmlere erişim olarak elit kesimle sınırlı kalması uzun süre devam etmiştir. Ancak, 19. yüzyılın sonlarında sinema deneyiminin dünya genelinde yalnızca elit kesimle sınırlı kaldığına dair literatürde yeterli veri bulunmamaktadır.

Az gelişmiş ülkelerde toplumsal yapı ve toplumsal değişimin özelliklerinin şekillenmesi sinema diline de etki göstermektedir. Bunun için sinemanın daha geniş halk kitleleriyle buluşması gerekmektedir. Ancak Azerbaycan'da toplumsal birlikteliğin oluşmasındaki sinemanın rolü 1910'lardan itibaren gerçekleşmektedir. Ülkede sinemanın gelişimiyle, 1910'lardan itibaren ilk yerli yapımlar ortaya çıkmaya başlamış ve Azerbaycan sinemasının temelleri atılmaya başlanmıştır. 1916 yılında çekimi gerçekleşen *Petrol ve Milyonlar Saltanatında (Neft ve Milyonlar Seltenetinde)* adlı film, Azerbaycan'da yapılan ilk sinema yapımlarından biri olarak kaydedilmiştir. Bu film, Azerbaycan'ın en önemli doğal kaynağı olan petrolden elde edilen zenginlikleri ve bunun toplum üzerindeki etkilerini konu almıştır (Kazımlı, 2019: 83-85). Film, Azerbaycan'ın petrol zenginliğiyle şekillenen toplumsal yapısını ve Bakü'nün ekonomik yükselişini konu alırken, döneminin sosyal sınıf farklılıklarını ve kültürel dinamiklerini etkileyici bir şekilde yansıtır.

Gulubeyov'a göre, *Petrol ve Milyonlar Saltanatında* filmi, tam anlamıyla bir toplumsal dram olarak nitelendirilemez. Filmin içeriğinde, seyirciyi devrim öncesi Bakü madenlerinde çalışan işçilerin yaşamından uzaklaştıran melodramatik unsurların daha fazla olduğu gözlemlenmektedir. Ancak, filmi çekmeye yatırım yapan ve beyaz perdede insanın nasıl beklenmedik şekilde zenginleşebileceğini görmek isteyen iş insanlarının beklentilerinin aksine, bu yapım Azerbaycan topraklarındaki servetin acımasızca sömürüldüğünü, egemen sınıfın vahşi servet hırsını ve onların azgınlıklarını sinemaya yansıtmaktadır (Gulubeyov, 1958: 9-10). Ayrıca, Bakü'nün bir sanayi merkezi olarak nasıl geliştiğini ve bu gelişimin toplumsal yapıyı nasıl şekillendirdiğini anlatmıştır.

20. yüzyılın başlarında, Azerbaycan'ı etkisi altına alan yoksulluk sorunu ve Batı'dan destek alan Taşnak etnik topluluklarının Azerbaycan topraklarında yürüttükleri savaş politikaları, bölgede yaşayan tüm halkların, özellikle kadınların yaşam koşullarını dayanılmaz bir hale getirmiştir. Tüm bu gelişmelerin sonucunda Batı'dan gelecek tehlikeleri önlemek amacıyla 28 Mayıs 1918 tarihinde, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin kurulduğu ilan edilmiştir. Cumhuriyet döneminde, eğitim kadar sanat da büyük bir öneme sahip olmuştur, çünkü sinemanın kitleleri eğitime ve onların gelişimine katkı sağlama potansiyeline sahip olduğu düşüncesi yaygın bir görüş haline gelmiştir. Abdülrehmanlı'ya göre, 1918'de ülkede yaşanan olaylar sinema üzerinde etkili olmuş ve yeni kurulan halk cumhuriyeti hükümeti, sanat ve sinema alanında projeler geliştirmeye ve bu projeleri geniş kitlelere sunmaya eğilim göstermiştir. Bu sebeple sinemacılar, devletin himayesine alınmıştır (Abdulrehmanli, 2020a: 163). Azerbaycan Cumhuriyeti'nin tarihinde önemli değişikliklerin yaşandığı bu dönemde, milli sinema da gelişmeye başlamış ve değişim sürecini hızlandırmıştır. Toplumsal ve fikrîsel devrim, sanata yeni bir soluk getirmiştir. Bu dönemde, Azerbaycan sinemasında halkçılık ve demokratik ideallerin öne çıktığı, sosyal baskılara karşı aydınlık bir gelecek için mücadele çağrıları yapılan temalar işlemeye başlanmıştır. Bu dönemin film üreticileri, milli sinemada estetik ve sanatsal seviyenin giderek yükseldiğini belirtmişlerdir. Ayrıca, Azerbaycan'ın klasik yazarlarının eserleri de bu dönemde sinemaya uyarlanmış, Mirza Fatali Ahunzade, Üzeyir Hacıbeyov, Celil Memmedkuluzade, Abdurrahim Bey Hakverdiyev ve Cafer Cabbarlı gibi önemli isimlerin eserlerinden uyarlanan senaryolar ve filmler, bu dönemin sinemasına örnek teşkil etmiştir (İsmayılov, 2001: 99-100). Azerbaycan'ın milli edebiyat, resim ve

tiyatro geleneklerinin sinematografiye aktarılması, ulusal sinema sanatının gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır.

28 Nisan 1920'de, Bolşevik Rusya hükümetinin direktifleri ve yerli komünistlerin desteğiyle Azerbaycan'a giren 11. Kızıl Ordu, Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin bağımsızlığını sona erdirmiştir. Bu tarihten itibaren, Azerbaycan'ın milli sineması yerine, Azerbaycan Sovyet sineması olarak adlandırılabilir, dış etkilere dayalı bir sinema gelişim süreci başlamıştır. 1920'lerde, Sovyetler Birliği'nin kuruluşu ile birlikte, Azerbaycan sineması önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir (Abdulrehmanli, 2020a: 165). Her ne kadar ülke genelinde siyasal rejimin değişimi, insanlar tarafından hoşnutsuzlukla karşılansada siyasi, ekonomik ve eğitim açısından onların yararına olabileceği iddia edilmektedir. Bu bağlamda, literatürde konuya ilişkin mevcut bilimsel çalışmalar incelenmiş ve Azerbaycan sinemasının ortaya çıkışı ile gelişimine dair yapılan araştırmalara yer verilmiştir.

2.2. Azerbaycan Sinemasının Sovyet Dönemi

Azerbaycan sinemasının Sovyet Dönemi'ndeki gelişimi, karşılaştığı zorluklar ve Sovyetler Birliği'nin ideolojik etkileri, sinemanın tarihsel seyrini belirleyen temel unsurlar arasında yer alır. 20. yüzyılın başlarından itibaren Azerbaycan sineması, ülkenin sosyal, ekonomik ve siyasal yapısının bir yansıması olarak şekillenmiştir. Özellikle 1920'lerden itibaren Sovyet yönetimi altında sinema, yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda güçlü bir ideolojik propaganda aracı olarak kullanılmış ve bu durum, teorik yaklaşımlar çerçevesinde detaylı biçimde açıklığa kavuşturulmuştur.

Azerbaycan'da siyasal rejimin kabuk değiştirmesiyle Sovyetler Birliği tarafından işgali sonrası, Sovyet döneminde sinemanın hızlı gelişmeler ve kazanımları sayesinde film üretimi ve tüketimini büyük ölçüde etkilemiştir. Bu dönemde Azerbaycan sineması, yalnızca Sovyet ideolojisini yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda Azerbaycan halkının kültürel kimliğini, günlük yaşamını ve tarihini sanatsal bir biçimde ortaya koymaktadır. Sovyet dönemi, Azerbaycan sinemasının gelişiminde hem bir dönüm noktası hem de bir kısıtlama dönemi olarak görülmektedir. Sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılması, Sovyet ideolojisinin yayılmasında önemli bir rol oynamış, ancak aynı zamanda bu dönemde Azerbaycan sinemasının sanatsal ve kültürel

bakımdan büyük bir ilerleme kaydetmesine de olanak sağlamıştır. Azerbaycan sinemasının Sovyet dönemindeki evrimini anlamak için, bu dönemin toplumsal, kültürel ve politik bağlamını derinlemesine incelemek gerekmektedir. Sovyetler Birliği'nin 1917'deki devriminden sonra, Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin sinema politikası büyük ölçüde Moskova'dan gelen direktiflerle şekillenmeye başlamıştır. Sinema, hem bir eğlence aracı hem de bir ideolojik araç olarak kabul edilmiştir. Sovyet yönetimi, sinemayı halkı eğitmek, Sovyet değerlerini aşlamak ve devrimi yüceltmek için kullanmıştır. Azerbaycan sineması, bu ideolojik yapıya uyum sağlamak zorunda kalmış ancak aynı zamanda yerel halkın kültürel değerlerini yansıtan unsurlar da sinemaya entegre edilmiştir. Öyle ki, Sovyet dönemindeki Azerbaycan sinemasının gelişimi ideolojik baskıların ve sinemanın propaganda aracına çevrilmesi, Azerbaycan sinemasının kültürel kimliği üzerinden ifade edilerek gerçekleşmektedir (Kırık, 2014: 366-367). Sovyet dönemi Azerbaycan sineması, ideolojik bir araç olarak kullanılırken, yerel kültürel değerleri yansıtmayı da başarmıştır. Bu durum, sinemanın hem propaganda hem de kültürel ifade aracı olarak çifte bir işlev üstlendiğini göstermektedir.

Sovyetler Birliği'nin kurulduğu 1920'lerde, Azerbaycan sineması yeni bir döneme girmiştir ve bu dönemde, sinema yapımı devletin kontrolüne girmiş ve film endüstrisi için devlet tarafından belirlenen bir dizi amaç doğrultusunda şekillendirilmeye başlanmıştır. Azerbaycan'da bu dönemde kurulan sinema komitesinin “Azerkino”, sinema endüstrisinin organize edilmesinde önemli bir rolü olmuştur. “Azerkino”, sinemayı yalnızca bir kültürel ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda Sovyet ideolojisinin bir aracı olarak kullanmayı hedeflemiştir. Bu sinema endüstrisi, 1923-1925 yılları arasında AFKİ'nin “Devlet Sinema-Fabrikası” (1. Devlet Kinofabriki) olarak faaliyet gösterdikten sonra sırasıyla “Azdevletkino” (1926-1930), “Azerkino” (1930-1931), “Azerfilm” (1932-1933), “Azdevletkinosenaye” (1934-1935), “Azerfilm” (1935-1938), “Bakü Kinostudyası” (1939-1958) ve “Azerbaycanfilm Kinostudyası” (1959) adlarını almıştır. 1960 yılından itibaren ise Cafer Cabbarlı'nın ismini taşımaktadır (Kazımlı, 2016: 12). Bu değişimler, Azerbaycan sinema endüstrisinin tarihsel süreçte geçirdiği kurumsal dönüşümleri ve gelişim aşamalarını yansıtmaktadır. 1960 yılından itibaren Cafer Cabbarlı'nın adını taşıması ise sinemaya verilen kültürel önemin bir göstergesidir.

Sinemanın bu dönemdeki başlıca işlevi, Sovyet halkını eğitmek, devrimci düşünceleri yaymak ve sosyalist değerleri pekiştirmeye yöneliktir. Sinemacılara, özellikle Sovyet sosyalizminin ideolojik çizgisine uygun yapımlar üretmeleri konusunda baskı yapılmıştır. Ancak bu baskılar altında bile, Azerbaycan sineması, halkının yaşamını ve kültürünü sinematik dilde yansıtan önemli eserler üretmiştir. 1920'lerin sonlarına doğru, Azerbaycan sinemasında daha profesyonel bir yapım süreci başlamış ve ilk uzun metrajlı filmler yapılmaya başlanmıştır. Sovyetleşmenin ilk dönemlerinden itibaren en dikkat çeken isimlerinden biri olan Cafer Cabbarlı, Azerbaycan sinemasının temellerini atan en önemli figürlerden biri olarak kabul edilmektedir. Dadaşov'a göre Cafer Cabbarlı, hem senarist hem de yönetmen olarak Azerbaycan sinemasının en önemli yapımlarına imza atmıştır. Azerbaycan sinemasında Cabbarlı'nın yönetmen olarak ilk eserlerinden biri olan *Sevil* (1929), dönemin hem teknik hem de içerik açısından dikkat çeken yapımlarından biri olarak kabul edilmektedir. *Sevil* filmi, eğitimsiz ve geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlı bir kadının, Sevil'in yaşadığı zorlu süreci ve bireysel özgürlük arayışını konu alır. Sevil, kocası Balaş'ın evinde sayısız eziyete maruz kalır ve Balaş'ın emirleri altında adeta bir köle gibi yaşar. Ancak Balaş, Sevil'in tüm özverisini hiçe sayarak onu dışlayarak sokağa atar. Kimsesiz ve tek başına kalan Sevil, toplumda karşılaştığı sorunlarla yüzleşir. Bu süreç, onun için özgürlüğe giden yolun başlangıcı olur. Film, Sevil'in özgür hayata atılışını ve kadınların özgürlük yolunda karşılaştığı engelleri, dar kafalı ve görgüsüz bireylerin toplumsal baskılarını vurgular. Ayrıca, baba-oğul ilişkilerine saygı duymayan ve hatta kendi babasını bile küçümseyen Balaş karakteri aracılığıyla geleneksel değerlerin yozlaşmasını ve aile yapısındaki çözülmei de eleştirir. Filmin senaryosu da Cabbarlı'ya aittir. Öyle ki, bu film Sovyet halkını eğitmek amacıyla yapılmış olmasına rağmen, aynı zamanda Azerbaycan'ın geleneksel kültürünü ve halk hikâyelerini de sinematik bir dille aktarmayı başarmıştır (Dadaşov, 2004: 25). Bunun yanı sıra filmde, Abbas Mirza Şerifzade ve Hüseyinkulu Sarabski gibi dönemin önde gelen oyuncularını yer almış; bu iki önemli ismin performansları, filmin izleyiciler tarafından büyük beğeni toplamasına katkıda bulunmuştur.

1930'lar, Sovyetler Birliği'nde sosyalist gerçekçilik akımının güç kazandığı ve sinemanın bu akıma göre şekillendirildiği bir dönemi kapsamaktadır. Bu yıllardan itibaren sosyalist gerçekçilik, sanatı, halkın yaşamını ve devrimci başarıları yücelten bir sanat felsefesi olarak benimsenmiştir. Bu dönemde, sinemacılar halkı eğitmek,

onları Sovyet değerleri konusunda bilinçlendirmek ve işçi sınıfının zaferlerini kutlamak amacıyla yapımlar üretmişlerdir. Azerbaycan sineması, ideolojik temaların etkisiyle şekillenirken, aynı zamanda halkın kültürel mirasını ve geleneklerini yansıtan yapıtlarla da dikkat çekmektedir. Sinemada işçi sınıfının zaferi, kolektivleşme ve sanayileşme gibi temalar ön plana çıkmıştır. Dönemin en önemli filmlerinden biri olan *Bismillah* (1930), Azerbaycan'ın sosyo-ekonomik yapısını ve bu yapının Sovyet ideolojisiyle nasıl şekillendirildiğini anlatan önemli bir yapıt olarak bilinmektedir. Film, aile dramı türünde olup, büyük bir aileye sahip olan Yusuf'un hikâyesiyle başlar. Ancak burada melodramatik bir çatışma değil, toplumsal çatışmaların izleyiciye sunulduğu bir sinema eseriyle karşılaşırız. Filmde, ailenin ekonomik durumuna dair bir odaklanmadan çok, cahilliklerinin vurgulandığı görülür. Yusuf'un oğlu Kulu, Kulu'nun eşi Zeynep ve kız kardeşi Höküme'nin saf ve temiz kalpleri, aynı zamanda cahillikleri, açgözlü ve hilekâr bir molla tarafından kötüye kullanılır (İsmayılov, 2001: 34-36). Sonuç olarak, *Bismillah* Azerbaycan'ın toplumsal yapısını ve Sovyet ideolojisiyle şekillenen değer çatışmalarını etkili bir şekilde yansıtarak, dönemin sosyo-ekonomik gerçekliklerini sinema aracılığıyla izleyiciye sunmaktadır.

Azerbaycan sinemasındaki en önemli gelişmelerden biri de sesli sinemaya geçiş olmuştur. 1930'ların sonunda sesli sinema teknolojisinin devreye girmesiyle birlikte, Azerbaycan sinemasının teknik imkanları gün geçtikçe büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu bağlamda, Boris Barnet ile Samed Merdanov'un birlikte yönettiği *Mavi denizin sahilinde* (*Mavi dənizin sahilində*, 1935) adlı film, Azerbaycan sinema tarihinde ilk sesli yapımların olması bakımından büyük bir öneme sahiptir. Filmin konusu, iki arkadaşın yaşadığı dramatik olayları irdelemektedir. Hikâyede, denizde fırtınaya yakalanan iki arkadaş, küçük bir balıkçı köyüne sığınmak zorunda kalır. Köyde, her ikisi de genç bir kıza âşık olur ve bu durum, aralarındaki dostluğun zedelenmesine neden olur (Kırık, 2014: 361). 1930'ların sonunda sinemada başyapıt olarak değerlendirilen *Almaz* (1936) filmi, Cabbarlı'nın en bilinen eserlerinden biri olarak bilinmektedir. Öyle ki, filmde Azerbaycan halkının geleneksel yaşamını ve sosyal yapısını konu alırken, aynı zamanda Sovyet ideolojisinin temel değerlerini de barındırması mevcut rejimin sinema üzerindeki tedirginliğinin söz konusudur. Cabbarlı'nın eserleri, Azerbaycan sinemasının kimliğini oluşturan önemli unsurlar arasında yer almakla birlikte, Sovyet ideolojisiyle örtüşen, ancak yerel halkın yaşamını da yansıtan bir denge kurmayı başarmıştır (Kazımzade, 2016: 18-19). Sonuç olarak, *Almaz* filmi, Cabbarlı'nın yaratıcı

gücünü ve Azərbaycan sinemasının kimliğini şekillendiren unsurları yansıtırken, Sovyet ideolojisi ilə yerel kültür arasında kurulan dengeyi de gözler önüne sermektedir.

Sovyet döneminin ikinci yarısında,  zellikl  1940'lar ve 1950'lerde, Azərbaycan sineması belirgin bir şekilde ideolojik baskılardan etkilenmiştir. Ancak bu dönemde de Azərbaycan sineması, Sovyet ideolojisini yansıtmakla birlikte, yerel kültürü ve halkın yaşamını sinemada başarılı bir şekilde işlemeye devam etmiştir. 1940'larda, Sovyetler Birliği'nin II. Dünya Savaşı'na katılması ve savaşın ardından gelen yeniden yapılanma süreci, Azərbaycan sinemasını da etkilemiştir. Sovyet sineması, savaşın etkisiyle dramatik yapımlar ve zafer temalı filmler üretmiştir.  rnek olarak bu filmlere, *Sovyet güreşçisi* (*Sovet p hl vanı*, 1942), *Denizaltı "T-9"* (*Sualtı qayıq "T-9"*, 1943), ve *Zafer bayramı* (*Z f r bayramı*, 1945) adlı yapımlar verilebilir. Azərbaycan sineması da bu akımla paralel olarak savaş temalı filmler yapmış, ancak yerel halkın kahramanlıklarını ve savaşın Azərbaycan  zerindeki etkilerini de anlatmıştır (Dadaşova, 2019: 56-58). Bu bağlamda, 1940'lar ve 1950'lerde Azərbaycan sineması, Sovyet ideolojisine uyum sağlarken, aynı zamanda yerel kültür ve halkın yaşamını sinemaya taşıyarak özgün bir anlatım dili oluşturmayı başarmıştır.

Sovyet dönemi Azərbaycan sinemasında, aynı zamanda film endüstrisinin gelişmesine yönelik önemli adımlar atılmıştır. Film stüdyoları kurulmuş, sinema okulları açılmış ve sinema üretimi daha profesyonel bir hale gelmiştir. Sovyet dönemi Azərbaycan sineması, ideolojik baskılara rağmen, yerel kültürün sinemaya yansıdığı önemli bir evrim sürecinden geçmiştir. Azərbaycan sineması, Sovyet ideolojisi ile yerel halkın değerlerini birleştirerek hem sanatsal hem de toplumsal açıdan büyük bir gelişim göstermiştir. Bu dönemde, Azərbaycan sineması, bir yandan Sovyet kültürünün bir parçası olarak şekillenirken, diğer yandan Azərbaycan halkının geleneksel kültürünü, müziğini, dilini ve yaşam biçimini sinemaya yansıtarak kendine özgün bir kimlik oluşturmuştur. Sovyet dönemi, Azərbaycan sinemasının altın çağlarından biri olarak kabul edilebilir. Bu dönemdeki eserler hem Sovyet halkına hem de dünya sineması tarihine önemli katkılar sağlamıştır (KazıMZade, 2012: 118). Bu süreç, Azərbaycan sinemasının uluslararası düzeyde tanınmasına ve özgün bir kimlik kazanmasına olanak sağlamıştır.

1960'lı yıllardan itibaren, dünya sinemasındaki gelişim arayışları Azerbaycan sinemasında da etkisini göstermeye başlamış ve bu süreç, birçok belirgin değişimin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu dönemin Azerbaycan sineması için en önemli özelliği, film üretiminde sürekli bir artışın yaşanması ve hem konu hem de yönetim tarzı açısından zenginleşmenin gözlemlenmesidir. Ulusal bir sinema kimliği arayışı içinde olan Azerbaycan sinemasının gelişimine ivme kazandıracak yeni yaratıcı çalışmalar hayata geçirilmiştir. Sovyet propagandasına yönelik yapımlar, belgeseller ve tanıtım filmleri ile birlikte tarihe duyulan ilgi ve milli-manevi değerlerin ön plana çıkması, dönemin sinemasını şekillendiren önemli unsurlar olmuştur. Geleneksel ve modern değerler arasındaki ilişkileri, insan meselelerini ve toplumsal gerçeklikleri ele alan filmler hem konu hem de sanatsal açıdan dikkat çekici bir özellik taşımaktadır (Abdulrehmanlı, 2020b: 65). Geleneksel ve modern değerlerin harmanlandığı bu filmler, hem içerik hem de sanatsal açıdan önemli bir yer tutan Azerbaycan sinemasının kültürel ve toplumsal yapısını yansıtmada etkili bir araç olmuştur. Örnek olarak 1975 yılında yapımı gerçekleşen *Dede Korkut (Dədə Qorqud)* filmi Azerbaycan'ın geleneksel halk hikâyelerinden esinlenerek yapılmış ve geleneksel değerlerle modern sinema tekniklerini birleştirmiştir. Filmdeki kahramanlık, aile bağları ve geleneksel kültür unsurları, dönemin toplumsal değişimleriyle ifade edilmektedir.

1985 yılından itibaren Sovyetler Birliği genelinde uygulamaya konulan “Açıklık ve Yeniden Yapılanma” (Glasnost ve Perestroyka) politikaları, birçok farklı alanda köklü değişikliklere neden olmuştur. Bu kapsamlı dönüşüm süreci, Azerbaycan sinemasını da etkilemiş, özellikle 1980'lerin sonlarına doğru üretilen filmlerde belirgin konu değişiklikleri gözlemlenmiştir. Sovyetler Birliği'nin çöküşünün ardından, bu birliğe bağlı tüm ülkeler, ardı ardına bağımsızlıklarını ilan etmeye başlamıştır (Dadaşova, 2019: 99-100). Sonuç olarak, Azerbaycan sinemasının Sovyet dönemi hem zorluklar hem de fırsatlar ile şekillenen bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Sovyetler Birliği'nin ideolojik baskıları, Azerbaycan sinemasının sanatsal ve kültürel anlamda büyük bir evrim geçirmesini engellemese de sinemanın içerik ve biçim açısından belirli sınırlarla şekillenmesine neden olmuştur. Sovyet dönemi, Azerbaycan sinemasının dünya çapında tanınan bir sinema dili haline gelmesi ve kendisinden sonraki dönemde beklenen görevleri yerine getirebilmesi hedeflenmiştir. Ancak, Azerbaycan sineması bu baskılara rağmen kendi kimliğini yaratmayı başarmış ve

Sovyet sinemasının ötesinde bir kültürel miras bırakmıştır. Bu dönemdeki sinema yapımları hem Sovyet sosyalizminin hem de Azerbaycan halkının tarihinin ve kültürünün yansıması olmuştur. Bu bağlamda, literatürde konuya ilişkin mevcut bilimsel çalışmalar incelenmiş; Azerbaycan sinemasının Sovyet dönemi ele alınırken, bu dönemdeki sinema faaliyetlerine dair yapılan araştırmalara yer verilmiştir.

2.3. Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması

Azerbaycan sinemasının bağımsızlık sonrası dönemdeki gelişimi, bu süreçte karşılaşılan zorluklar ve yeni bir kimlik arayışının etkileri, ülkenin kültürel dönüşümünün önemli bir parçası olarak öne çıkar. 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte Azerbaycan, bağımsız bir ülke olarak kendi kültürel ve sanatsal kimliğini yeniden inşa etme sürecine girmiştir. Bu dönem, Azerbaycan sinemasının adeta yeniden doğuşunu simgelemekte ve sinema, toplumsal değişimlerin ve yeni değerlerin güçlü bir ifadesi haline gelmektedir. Ancak bu yeniden yapılanma süreci; ekonomik sıkıntılar, yetersiz altyapı ve sınırlı finansman gibi ciddi engellerle karşı karşıya kalmıştır. Söz konusu durum, teorik perspektifler ışığında değerlendirilerek ele alınmıştır.

Glasnost ve Perestroyka politikaları sonucunda ve küreselleşmenin de etkisiyle 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin çöküşüne sebep olurken, Azerbaycan'da demokratik, hukuka dayalı ve üniter bir devlet kurulmuştur. Ülke bağımsızlığını ilan ettikten sonra, toplumsal, kültürel ve ekonomik alanda büyük bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönüşüm, aynı zamanda Azerbaycan sinemasında da derin değişimlere yol açmış; Sovyet dönemiyle gelen ideolojik kısıtlamalar kalkarken, yeni bir kimlik arayışı ve kültürel ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Bağımsızlık sonrası Azerbaycan sineması, hem ulusal hem de uluslararası anlamda büyük bir yenilik ve çeşitlilik göstermiştir. Ayrıca, bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasının gelişimi, sinemanın toplumsal işlevi, kültürel mirasın sinemaya yansıması ile birlikte Azerbaycan sinemasının dünya sineması ile olan ilişkisini yeniden yapılandırmıştır. Sovyetler Birliği'nin etkisi altında Azerbaycan sineması, ideolojik baskılarla belirlenen bir kimlik kazanmış ve yalnızca sosyalist gerçekçiliği ve resmi propagandayı esas alan temalar çerçevesinde üretim yapmıştır. Ancak 1991'deki bağımsızlık sonrası, Azerbaycan sineması bu kısıtlamalardan kurtulmuş, daha özgür bir yaratım ortamı bulmuştur. Sinema, bir

yandan Azerbaycan halkının tarihini, kültürünü ve kimliğini yeniden keşfetmeye başlamış, diğer yandan dünya sineması ile etkileşime girerek evrensel temalarla entegre olmuştur (Eyyubova, 2017: 98-99). Bu bağlamda, bağımsızlık sonrası sinema, ideolojik kısıtlamalardan arınarak daha özgür bir ifade biçimi bulmuş ve yerel kültür ile evrensel temaları harmanlayarak zenginleşmiştir. Ülkenin siyasi rejim değişikliğine gitmesi ve beraberinde emek/özgür faaliyet karşıtlığının aradan kalkması, küreselleşme sonucunda Azerbaycan sinemasının global arenada daha güçlü bir yer edinmesine katkı sağlamıştır.

Bağımsızlık sonrası Azerbaycan sineması, öncelikle toplumun modernleşme süreciyle paralel bir gelişim göstererek, 1990'ların başında ülke henüz ekonomik ve toplumsal olarak istikrara kavuşmamışken, sinema sektörü de büyük bir belirsizlik yer almaktadır. Sovyet dönemi altyapısının büyük ölçüde tahrip olması, sinemada üretimin ve dağıtımın zorlaşmasına neden olmuştur. Ancak bu dönemde, yerli sinema yapımcıları ve yönetmenler, özellikle sinemanın kültürel bir ifade biçimi olarak önemini yeniden keşfetmişlerdir ve sinemada tarihsel bir boşluğu doldurmak amacıyla, halkın geçmişini ve kültürünü anlatmaya yönelik yapımlar üretmiştir. Bu anlamda, sinema, bir yandan geçmişin izlerini sürerken, diğer yandan geleceğe dair umutları ve toplumsal değişimi de sinematik bir dille anlatmıştır (Kazımlı, 2004: 87-89).

Bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasının ilk yıllarında, birçok yönetmen ulusal kimlik arayışına girmiştir. Bu dönemin en dikkat çeken özelliklerinden biri, Azerbaycan halkının kültürel mirasına olan dönüş ve bu mirasın sinemaya taşınmasıdır. Azerbaycan sinemasında tarih, gelenekler ve halk edebiyatı, bir yandan toplumsal bir yeniden yapılanma sürecinin parçası olarak ele alınmış, diğer yandan kültürel bir aidiyetin güçlendirilmesi adına sinema diliyle ifade edilmektedir. Bu dönemde üretilen filmler, yerel toplulukların yaşamını ve geçirdiği değişimleri konu edinirken, birey odaklı bir yaklaşımla karakter çözümlemelerine geniş yer vermiştir. Bağımsızlık sonrası dönemin sinemasında ele alınan temel konulardan biri, Karabağ Savaşı, Azerbaycanlıların kendi topraklarından sürülmesi ve Ermenilerin Azerbaycan'daki katliamlarıyla ilgilidir. Bu bağlamda, yönetmen Ceyhun Mirzeyev'in *Feryad* (Fəryad, 1993), Enver Ebluc'un *Beyaz atlı erkek* (Ağ atlı oğlan, 1995) ve Gülbeniz Ezimzade'nin ise *Umut* (Ümid, 1996) gibi yapımlar örnek olarak

gösterilebilir (Azerbaycan Milli Ansiklopedisi, 2007: 816). Ülkenin en kritik dönemlerinde, bir grup görüntü yönetmeni ve yönetmen, savaş ortamında çekilen yaklaşık 300 saatlik video materyali hazırlamış ve bu görüntüleri 20 Ocak Katliamı'nı araştıran istintak bürosuna iletmişlerdir. Söz konusu görüntüler, geniş bir izleyici kitlesine de ulaşmıştır (Abdulrahmanlı, 2020d: 10).

Azerbaycan sinemasının, bağımsızlık sonrası döneminde en önemli yönlerinden biri de sinemanın toplumsal işlevinin yeniden şekillenmesidir. Sovyet dönemi boyunca, sinema devletin ideolojik amaçlarına hizmet eden bir araç olarak kullanılmışken, bağımsızlık sonrası bu işlev büyük ölçüde değişmiştir. Azerbaycan sineması, önceki dönemdeki ideolojik kısıtlamalardan arındıktan sonra, daha özgür bir ifade biçimini sahiplenmektedir. Bununla birlikte, yeni dönemde de sinema hala toplumsal bir işlev taşımakta, halkı eğitmek ve toplumsal değerleri pekiştirmek yerine, toplumsal sorunlara ışık tutmak, bireysel özgürlüğü savunmak ve insan hakları gibi evrensel değerleri yüceltmek gibi daha çağdaş bir işlev üstlenmiştir (Abdulrahmanlı, 2020c: 32-36). Artık sinema, halkı eğitmektense, toplumsal sorunları gündeme getirerek bireysel özgürlüğü, insan haklarını ve evrensel değerleri savunma görevini üstlenmektedir.

Bağımsızlık sonrası Azerbaycan sineması, küreselleşmenin etkisiyle hem ulusal hem de uluslararası düzeyde büyük bir evrim geçirmiştir. 1990'lar ve 2000'li yılların başında, Azerbaycan sineması giderek daha fazla uluslararası festivale katılmaya başlamış, birçok yapım dünya çapında tanınmaya başlamıştır. Bu dönemde, özellikle kadın oyuncular önemli başarılar elde etmiştir. 1996 yılında, yönetmen Hüseyin Mehdiyev'in *Başka Zaman (Özgə Vaxt)* adlı filmi, 1. Uluslararası Madrid Sinema Festivali'nde en iyi yönetmen ve en iyi kadın oyuncu ödüllerini kazanmış ve ayrıca Kızıl Sibirya ve Gümüş Sibirya ödüllerine layık görülmüştür. Film, 30'dan fazla ülkede düzenlenen festivallerde gösterime girmiştir. 1998 yılında ise, yönetmen Yaver Rzayev'in *Sarı Gelin (Sarı Gəlin)* filmi, Karlovy Vary Film Festivali'nde Amerika'nın verdiği özgürlük ödülünü ve Rusya'nın Kinoşok Festivali'nde en iyi senaryo ödülünü almıştır (Mammadzada, 2023: 107). Bu dönemde, sinema alanında umut veren kadın oyuncu olarak görülen Ayan Mirkasimova'nın sinema alanındaki başarıları kendisine I. Uluslararası Madrid Film Festivali'nde "En İyi Genç Kadın Rolü" ödülü, XII. Uluslararası Taşkent Film Festivali'nde "Altın Zambak", BDT ve Baltık Ülkeleri Açık Film Festivali'nde ise "Gorgipiya" ödülünü kazandırmıştır.

Bağımsızlık sonrası dönemdeki Azerbaycan sinemasının en önemli yeniliklerden biri de sinema sektöründeki altyapı çalışmalarının artması olurken, Azerbaycan sineması önemli bir profesyonelleşme sürecine girmiştir. Yeni sinema okulları kurulmuş, film stüdyoları açılmış ve yerli sinema sektörü daha organize bir hale gelmiştir. Bununla birlikte, sinema eğitiminin kalitesi de artmış, Azerbaycanlı yönetmenler uluslararası düzeyde eğitim alarak daha profesyonel yapımlar ortaya koymuştur. Başkent Bakü'de yerleşen “Azerbaycan Devlet Film Fondu” ve “Bakü Uluslararası Film Festivali”, bu profesyonelleşme sürecinin en somut örnekleridir ve bu festivaller, Azerbaycan sinemasının tanıtılması ve uluslararası arenada yer alması adına önemli bir platform haline gelmiştir (Abdurrahmanlı, 2020d: 30). Bu dönemin başlıca örneklerinden biri, yönetmen Hilal Baydarov'un 2016 yapımı *Liman* adlı filmi olmuştur. Bu film, hem Azerbaycan sinemasının uluslararası alanda tanınmasına katkıda bulunmuş hem de Azerbaycan sinemasının evrensel temalarla nasıl harmanlanabileceğine dair örnekler sunmuştur. Baydarov, sinemada yerel kültürle evrensel değerlerin nasıl iç içe geçebileceğini gösteren bir sinema dili oluşturmuş ve Azerbaycan'ın tarihsel mirasını, çağdaş bir bakış açısıyla anlatmıştır. (Şerifova, 2023: 186-187). Bu dönemde, Azerbaycan'dan birçok film yapımcı ve yönetmen yetişmiş, uluslararası festivallerde Azerbaycan sinemasının temsili sağlanmıştır. “Bakü Sinema Okulu”, Azerbaycan sinemasının bu dönemdeki en önemli eğitim kurumlarından biri olmuş, sinema sektörünün gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır (Dadaşova, 2019: 63-64). Bu bağlamda, genç sinemacılar, Azerbaycan sinemasını uluslararası alanda tanıtmak için önemli projelere imza atmışlardır.

Bağımsızlık döneminde yapılan Azerbaycan sineması, yerel kimliği ve kültürel mirası küresel bağlamda sunabilme konusunda büyük bir başarı elde etmiştir. Azerbaycan sinemasının uluslararası festivallerdeki başarıları, yalnızca teknik anlamda bir ilerlemeyi değil, aynı zamanda kültürel zenginliğin sinematik bir ifade bulduğunu da göstermektedir. “Genç Sinemacılar Merkezi” tarafından 2004 yılında kurulan “Bakı Uluslararası Film Festivali”, Azerbaycan sinemasının gelişimine büyük katkı sağlamış, hem yerli sinema yapımcılarının uluslararası alanda tanınmasına hem de Azerbaycan halkının kültürünün geniş bir kitleye tanıtılmasına olanak sağlamıştır. Bu festivallerde gösterilen yapımlar, Azerbaycan'ın tarihsel ve kültürel geçmişini sinematik bir dil ile modern izleyicilere aktarmaktadır (Kazımzade, 2005: 43). 71.

Venedik Film Festivali'nin Orizzonti Yarışması'nda yer alan *Nabat (2014)* filmi, Azerbaycan sinemasının önemli yönetmenlerinden Elchin Musaoğlu'nun Karabağ bölgesiyle ilgili temaları ele alan ve bu çatışmanın insani boyutunu sinematik bir dille işleyen ilk Azerbaycan yapımlarından biri olarak öne çıkmaktadır. 2014 yılında çekimlerine başlanan film hem tarihî bölgenin tarihsel bir bağlamda hem de toplumsal yapıyı derinlemesine inceleyen bir bakış açısıyla, Azerbaycan sinemasının uluslararası arenada sesini duyurduğu önemli bir yapım olarak öne çıkmaktadır. Film, Almanya'nın Mannheim ve Heidelberg şehirlerinde düzenlenen 63. Uluslararası Film Festivali kapsamında “Uluslararası Eleştirmenler Ödülü” ve “Ekümenik Jüri Ödülü”ne layık görülmüştür. Ayrıca, Lübnan'ın Trablus kentinde gerçekleştirilen bir festivalde “En İyi Uzun Metrajlı Film” ödülünü kazanmıştır (Medeniyet, 2015). Kazakistan'ın Almatı şehrinde düzenlenen XI Avrasya Uluslararası Film Festivali'nde Elchin Musaoğlu “En İyi Yönetmen” ve Fatime Motamed Arya ise “En İyi Kadın Oyuncu” ödülüne layık görülmüştür.

2014 yılında yapımı gerçekleşen *Nar bahçesi (Nar bağı)* filmi, 2017 yılında Astana'da 22 Temmuz tarihinde düzenlenen 13. Avrasya Uluslararası Film Festivali'nde ödüllerle taçlandırılmıştır. Bu filmde, Şamil karakterini canlandıran Qurban İsmayılov, filmdeki performansı ile “En İyi Erkek Rolü” ödülünü kazanırken, film de “Jüri Özel Ödülü”ne layık görülmüş ve “FIPRESCI” (Uluslararası Film Eleştirmenleri Federasyonu) tarafından “Özel Vurgulama” ödülü ile onurlandırılmıştır. *Nar bahçesi*, 2018 yılında 22-28 Temmuz tarihleri arasında Astana'da düzenlenen festivalin ana yarışma programında sunulmuştur. Filmin dünya ülkelerinde gösterimine ilişkin ise Çek Cumhuriyeti'nde, Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali'nin “Batı'nın Doğusu” yarışma programı kapsamında gerçekleştirilmiştir.

Azerbaycan sineması, yalnızca kültürel bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal değişimi ve modernleşmeyi de yansıtan bir sanat dalı haline gelmiştir. Bu dönemde, sinemanın toplumun hem geçmişini hem de geleceğini derinlemesine sorgulayan bir bakış açısı geliştirmiştir. Bununla birlikte, sinema, yeni bir toplumsal düzenin inşa edilmesi sürecinde bir araç haline gelmiş ve halkın kolektif hafızasını, tarihi mirasını ve kültürel kimliğini koruma adına önemli bir işlev üstlenmiştir. Bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasının küresel alandaki rolü de giderek şekillenmiştir. Azerbaycanlı yönetmenlerin, senaristlerin ve yapımcıların uluslararası

alandaki etkinlikleri, Azerbaycan sinemasının küresel anlamda daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasına katkı sağlamıştır. Bu durum, Azerbaycan sinemasının sadece bir ulusal sinema değil, aynı zamanda küresel sinema dünyasında yerini alan bir sanat formu olma yolunda büyük bir adım atması anlamına gelmektedir (Mammadli, 2020: 107-109). Sonuç olarak, bağımsızlık sonrası Azerbaycan sineması, büyük bir dönüşüm süreci geçirirken, günümüz sineması hem avantajları hem de dezavantajlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Sovyet dönemi kısıtlamalarının kalkması ve bağımsızlık sonrası dönemin getirdiği yeni fırsatlar, Azerbaycan sinemasını özgürleştirmiş ve küresel bir sanat formu haline getirmiştir. Sinemanın modern anlatı türleri hem yerel kimliğini hem de evrensel temaları harmanlayarak dünya sinemasındaki gelişmeleri sinemanın teknik ve sanatsal açıdan evrim geçirmesini de gerçekleştirmiştir (Kazımlı, 2003b: 76-80). Bu süreç, Azerbaycan halkının kültürel mirasını ve değerlerini modern dünyada nasıl bir kimlik olarak sunabileceğini de göstermektedir. Bu bağlamda, literatürde konuya ilişkin mevcut bilimsel çalışmalar incelenmiş; Azerbaycan sinemasının bağımsızlık sonrası dönemi ele alınırken, bu dönemdeki sinema faaliyetlerine dair yapılan araştırmalara yer verilmiştir.

2.3.1. 1991 Sonrası Bağımsızlık Döneminde Azerbaycan Sinemasında İfade Biçimleri: İdeolojik Yaklaşımlar ve Yeni Temalar

Sovyetler Birliği'nin 1991 yılında dağılmasıyla birlikte Azerbaycan, bağımsızlığını kazanmış ve bu tarihi kırılma, ülkenin siyasal, kültürel ve sanatsal alanlarında derin dönüşümlere yol açmıştır. Bu dönüşüm sürecinde sinema, yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda ulusal kimlik inşasının, toplumsal belleğin yeniden şekillendirilmesinin ve ideolojik arayışların en önemli temsil alanlarından biri hâline gelmiştir. Bağımsızlık sonrası Azerbaycan sineması, 1990 yıllardan itibaren yeni ideolojik yaklaşımları ve tematik yönelimleriyle dikkat çekmiş; bu dönüşüm sinemanın hem biçimsel yapısında hem de içeriksel tercihlerinde köklü değişimlere neden olmuştur.

Söz konusu dönem 1990 ve günümüz yılının Azerbaycan sineması, sosyalist gerçekçilik kalıplarından sıyrılarak özgürlük, demokrasi, bireysel haklar ve toplumsal eşitlik gibi evrensel değerleri daha çok merkeze alan bir anlayış geliştirmiştir. Sinema, artık yalnızca devlet ideolojisinin bir yansıması değil, aynı zamanda toplumsal eleştiri

ve bireysel ifade alanı olarak da işlev görmeye başlamıştır (Kazımlı, 2016: 43). Bu bağlamda, yeni ideolojik yaklaşımlar sadece temalara değil, aynı zamanda anlatı biçimlerine, karakter yapılarına ve izleyiciyle kurulan ilişkilere de yansımıştır.

Sinemada ortaya çıkan bu ideolojik dönüşüm, yeni tematik yönelimlerin de önünü açmıştır. Bağımsızlık sonrası dönemde, Azerbaycan sineması ulusal kimlik, tarihsel bellek, göç, savaş, toplumsal adalet, kültürel mirasın korunması, kadın hakları ve bireysel özgürlük gibi temaları ön plana çıkarmıştır (Mammadov, 2024: 118-119). Bu temalar, sadece ulusal meselelerle sınırlı kalmamış; aynı zamanda küresel değerlerle de ilişki kurarak 1990'lar sonrası Azerbaycan sinemasının evrensel bir sinema dili oluşturmaya katkı sağlamıştır.

Sovyet döneminin ideolojik kısıtlamalarından kurtulan yönetmenler, bu yeni süreçte daha cesur temaları ele almaya başlamıştır. Özellikle savaş ve Karabağ meselesi, sinemanın temel odaklarından biri hâline gelmiştir. Gülbeniz Azimzade'nin *Kutsal Ateşe Yanarım* (*Müqəddəs Oda Yanaram*, 1991) ve *Umut* (*Ümid*, 1995) adlı filmleri, savaşın toplumsal ve bireysel düzeydeki etkilerini ele alırken, izleyiciye duygusal ve psikolojik derinliği yüksek bir anlatı sunmuştur (Şerifova, 2023: 191; Kırık, 2014: 367). Bu yapımlar, savaşın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve kültürel travmalarını da gündeme taşımıştır.

1990'lar sonrası Bağımsızlık dönemi sinemasında dikkat çeken bir diğer önemli tematik yönelim, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusudur. Sinema, kadınların toplumsal konumunu, aile içindeki rollerini ve toplumsal mücadelelerdeki yerini sorgulayan bir mecra hâline gelmiştir. Bu süreçte kadın yönetmenlerin artışı da sinemadaki erkek egemen dilin dönüşümünü hızlandırmıştır. Mehriban Elekberzade'nin *Ayna* (*Güzgü*, 1990) adlı filmi, çağdaş Azerbaycan toplumunun kültürel dinamiklerini kadın bakış açısıyla sinemaya taşıyan örneklerden biridir (Mammadzade, 2023: 111).

Sinemadaki ideolojik ve tematik dönüşüm, anlatı tekniklerinde ve sinematografik anlayışta da karşılık bulmuştur. Yönetmenler geleneksel anlatı yapılarından uzaklaşarak deneysel, özgür ve çok katmanlı anlatı biçimlerine yönelmişlerdir. Flashback'ler, paralel kurgular, zamansal sıçramalar ve soyut anlatılar, Azerbaycan sinemasına modern ve estetik bir derinlik kazandırmıştır (Bürçeliyev, 2001: 70).

Görsel anlatımda da yenilikler göze çarpmaktadır: Renk kullanımı, ışık-gölge dengesi, kamera hareketleri ve sahne kompozisyonları gibi unsurlar, filmlerin ifade gücünü artırmış ve sinemanın sanatsal yönünü pekiştirmiştir (Dadaşov, 2015: 162).

Bu dönüşüm sürecinde belgesel sinemaya olan ilgi de artmıştır. Belgesel yapımlar, toplumsal gerçekliği ve bireylerin yaşam mücadelelerini görünür kılmak amacıyla daha gerçekçi bir anlatım tercih etmiş; tarihsel olaylar, kültürel miras ve günlük yaşam detayları üzerinden izleyiciyle daha güçlü bir bağ kurmayı başarmıştır (Dadaşov, 2009: 380).

Sinemada ideolojik bir dönüşüm, aynı zamanda görsel dilin de değişmesine yol açmıştır. Bağımsızlık sonrası dönemde, Azerbaycan sineması, daha özgür bir ifade biçimi ve yaratıcı bir yaklaşım benimsemiş, geleneksel anlatı biçimlerinin ötesine geçerek deneysel anlatım tekniklerine yönelmiştir. Bu bağlamda, klasik sinema anlayışından saparak, sinemada yenilikçi bir dil ve anlatı yapısı geliştirilmiştir. 1990'lı yıllarda Azerbaycan sinemasında yozlaşma temasına odaklanılan *Pencere (Pəncərə, 1991)* ve *Köpek (Köpək, 1994)* filmlerinde, etik, ahlak ve yozlaşma kavramları ele alınmış; ideolojik özgürlüğün getirdiği ifade alanının genişlemesiyle sinema, daha çeşitli ve zengin bir içerik sunmaya başlamıştır (Eyyubova, 2017: 86-87).

Sonuç olarak, 1990'lar sonrasında Azerbaycan sineması hem içerik hem biçim açısından büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, Azerbaycan'ın ulusal kimliğini sinema aracılığıyla yeniden inşa etmesini sağlamış; aynı zamanda sinemanın evrensel değerlerle temas kurmasına ve dünya sineması içinde kendine özgü bir yer edinmesine katkı sunmuştur. Literatürde bu sürece ilişkin yapılan çalışmalar, bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasında ideolojik dönüşümün, tematik çeşitliliğin ve sinema dilindeki yeniliklerin çok boyutlu olarak ele alındığını göstermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EMİL GULİYEV'İN “ÜÇLEMESİ”NDE TOPLUMSAL SORUNLARIN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. METODOLOJİ

Bu çalışmada, Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunların temsili örneğinde, Emil Guliyev'in hem yönetmenliğini hem de senaristliğini üstlendiği ve Emil Guliyev'in “Üçlemesi” olarak bilinen yapıtları *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* (2019) üzerinden incelenmektedir. Bununla birlikte, filmlerde ele alınan toplumsal sorunların izleyiciye aktarılışı ve sunuluş biçimini incelemek amacıyla, anlatı dilinin çözümlemesinde nitel araştırma yöntemlerinden biri olarak bilinen söylem analizi tekniği kullanılmıştır. Öyle ki, filmler toplumsal sorunları ele alırken hem biçimsel hem de içeriksel unsurlar açısından değerlendirilmelidir. Biçimsel olarak, sahne sayısı, karakter yoğunluğu ve diyalog miktarı gibi özellikler öne çıkmaktadır. Bu unsurlar, filmlerin anlatı yapısını oluşturan ve izleyici tarafından doğrudan gözlemlenebilen sayısal verilere dayanmaktadır. Bunun yanı sıra, içeriksel unsurlar; toplumsal sorunların filmde nasıl temsil edildiği, karakterlerin sosyo-kültürel kimlikleri, anlatı dili, sembolik öğelerin kullanımı ve yönetmenin bakış açısı gibi anlamlar üzerinden değerlendirilmektedir. Bu iki özellik grubu birlikte değerlendirildiğinde, filmlerin yalnızca estetik birer ürün olmanın ötesinde, toplumsal sorunları yansıtan, anlamlandıran ve izleyiciye aktarma işlevi üstlenen anlatılar olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Emil Guliyev'in yönetmenliğini üstlendiği “Üçlemesi” mevcut Azerbaycan'ın toplumsal yapısı ve bu yapının geçirdiği dönüşüm süreci ile bireylerin bu süreçte karşılaştığı olaylar, sinema dili aracılığıyla izleyicilere aktarılmaktadır. Film serisinde, toplumsal sorunların sinemaya aktarımında şiddet, toplumsal çatışmalar, aile dinamikleri, dostluk ve ihanet gibi temaların, ataerkil toplumda bireyin karşılaştığı zorluklar ve bu olaylar karşısında kendini nasıl ifade ettiği incelenmektedir. Sonuç olarak, Emil Guliyev'in “Üçlemesi”, Azerbaycan'daki toplumsal sorunların ortaya çıkışı ve bu sorunların arkasında yatan sebeplerin sinemaya aktarımı detaylı bir şekilde incelenmelidir. Bu bağlamda, filmlerde toplumsal sorunların temsil edildiği sahnelerin, Van Dijk'in eleştirel söylem analizi yaklaşımı çerçevesinde incelenmesi uygun görülmüştür.

3.1.1. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, Emil Guliyev'in hem yönetmenliğini hem de senaristliğini üstlendiği ve Emil Guliyev'in “Üçlemesi” olarak bilinen yapıtları olan *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* (2019) üzerinden Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunların izleyiciye aktarılışı ve sunuluş biçimini incelemektir. Bu bağlamda, film serisinde anlatı dilinin nasıl temalandığı ve toplumsal sorunların görsel ve işitsel öğelerle nasıl betimlendiği analiz edilmektedir. Film serisinin, Azerbaycan'daki toplumsal gerçeklikleri ve bireysel mücadeleleri nasıl yansıttığı ve bu yansımaların toplumsal yapıyı nasıl şekillendirdiği de çalışmanın önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, Azerbaycan'ın sosyo-kültürel yaşamına dair filmde yer alan toplumsal sorunların ne derece yansıtıldığını ve bu sorunların günümüz Azerbaycan toplumunun dinamikleriyle ne kadar ilişkili olduğunu tartışmaya sunmaktadır. Filmlerdeki anlatı dilinin, 1991 yılında bağımsızlık ilan eden Azerbaycan'ın kültürel, sosyal ve ekonomik dönüşümleriyle nasıl örtüştüğü de incelenmektedir. Bağımsızlık sonrası dönemde yaşanan bu değişimlerin, film diline ve toplumsal sorunların sinemaya aktarımına nasıl yansıdığı, çalışmanın temel sorularından birini oluşturmaktadır. Özellikle “Üçlemesi”nde kahramanların günlük yaşam biçimleri ve kendilerini ortak alanlarda ifade etme şekilleri, birey ile toplum arasında bir ters izlenim oluşturduğu gözlemlenmektedir. Kahramanların, toplumun temele dayanan değerleri olarak bilinen, genellikle kültürel, geleneksel ve sosyal normlarla karşı karşıya geldiği ve çelişkiler içinde oldukları görülürken, bu çelişkiler üzerinden kendi kimliklerini inşa ettikleri ortaya çıkmaktadır. Bu durum, toplumsal sorunların sinemadaki yansıması ve bireylerin toplumla kurduğu gerilimli ilişkiyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Van Dijk'in eleştirel söylem analizi çerçevesinde yapılan çözümlemede, film serisindeki karakter etkileşimleri, görsel ve sembolik unsurlar aracılığıyla toplumsal eleştirilerin ve güç ilişkilerinin açığa çıkması hedeflenmektedir. Bu yaklaşım, filmlerdeki söylemsel yapıların, toplumsal iktidar yapılarıyla nasıl etkileşimde bulunduğunu anlamamıza olanak tanımaktadır. Filmdeki semboller, karakterlerin diyalogları ve sahneler üzerinden güç ilişkilerinin nasıl inşa edildiği ve bu ilişkilerin toplumsal sorunlarla nasıl örtüştüğü incelenmektedir. Sonuç olarak, bu çalışmanın ana odak noktası ise bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasındaki toplumsal sorunların ele alınış biçimlerini detaylı bir şekilde analiz etmektir. Emil Guliyev'in yönetmenliğindeki “Üçlemesi” örneğinde, *Perde* (2016),

İkinci Perde (2017) ve *Sonuncu Perde (2019)* filmlerinin toplumsal sorunları nasıl işlediği ve bu sorunların sinemaya aktarımının toplumsal etkileri ele alınacaktır. Ayrıca, bu çalışmada, Azerbaycan sinemasının kültürel ve toplumsal yapıyı nasıl yansıttığını ve toplumsal dönüşümlerin sinema aracılığıyla nasıl ifade edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

3.1.2. Önem

Bu çalışmanın önemi, bağımsızlık sonrası Azerbaycan sineması ışığında Azerbaycan'daki toplumsal ve kültürel değişimlerin sinemada temsili, nasıl ele alındığı ve nasıl yansıtıldığına dair derinlemesine bir anlayış geliştirmemize olanak tanımasıdır. Bu bağlamda, Emil Guliyev'in “Üçlemesi”, Azerbaycan sinemasında özellikle bağımsızlık sonrası dönemin toplumsal dönüşüm süreçlerini kapsamlı bir şekilde ele alırken, bu süreçleri sinemanın gücü aracılığıyla izleyicilere aktarmaktadır. Azerbaycan'daki toplumsal değişimlerin sinemaya yansımaları, yalnızca estetik bir deneyimle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda toplumsal bir eleştiri ve kültürel bir yansıma olarak bilinmektedir. Azerbaycan'ın 1991'de bağımsızlık ilanından sonra yaşanan kültürel, sosyal ve ekonomik değişimlerin sinemada nasıl bir karşılık bulduğunun araştırılması, ülkedeki toplumsal dönüşümlerin sinemada nasıl bir yer bulduğuna ve bu dönüşümlerin etkilerine dair önemli bir katkı sağlamaktadır. Özellikle, toplumsal sorunların sinema yoluyla ele alınması, izleyicilerin toplumsal gerçeklikleri daha iyi anlamalarına yardımcı olurken, sinemanın toplumsal bir araç olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bu tür çalışmalar, sinemada toplumsal sorunların ve değişimlerin aktarımıyla birlikte, bu temaların toplumsal farkındalık oluşturma açısından önemliliğine işaret etmektedir. Sonuç olarak, bu araştırma, Azerbaycan sinemasında Emil Guliyev'in yönetmenliğindeki “Üçlemesi” olarak bilinen *Perde (2016)*, *İkinci Perde (2017)* ve *Sonuncu Perde (2019)* filmlerinin toplumsal sorunları ele alış biçimlerini ve bu sorunların sinemada gösterilmesiyle nasıl bir yankı uyandırdığını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma, sinemanın toplumsal eleştiri ve değişim aracı olarak nasıl işlediğini ortaya koyarken, sinemada toplumsal sorunların ele alınmasına ve bu alandaki mevcut literatüre önemli bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

3.1.3. Problem

Bu çalışmanın temel problemi, Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunların nasıl ele alındığı ve bu temaların sinemadaki karşılığıyla birlikte bir çözüm yolunun olup olmadığını tespit etmektir. Nitekim, sinemanın toplumsal sorunları gidermede bir araç olarak görülmesi tartışma söz konusudur. Bu bağlamda, Emil Guliyev'in yönetmenliğini ve senaryosunu üstlendiği “Üçlemesi”nde *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* (2019) adlı filmler, modern Azerbaycan toplumunda yaşanan kültürel ve toplumsal dönüşümleri sinema dili aracılığıyla yansıtmaktadır. Söz konusu yapımlarda işlenen toplumsal sorunların özellikle aile ilişkileri, sınıf çatışmaları, toplumsal cinsiyet rolleri, dostluk ve ihanet gibi temaların nasıl ifade edildiği ve izleyiciye aktarıldığı incelenmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra, Emil Guliyev'in “Üçlemesi”de yer alan filmlerde toplumsal sorunların eleştirel bir boyutta incelenirken, çözüm yolları konusunda hangi önerileri sunduğu önemli olacaktır. Bu bağlamda, çalışmada adı geçen filmler, Van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu yöntem aracılığıyla, filmlerdeki anlatı yapılarında toplumsal sorunlara dair hangi söylemlerin üretildiği, bu söylemlerin nasıl biçimlendiği ve toplumsal güç ilişkileriyle nasıl ilişkilendirildiği çözümlenmeye çalışılacaktır. Sonuç olarak bu çalışma, yalnızca Azerbaycan sineması bağlamında değil, genel olarak sinemanın toplumsal sorunları anlama, temsil etme ve yeniden yapılandırma gücünü ortaya koyması açısından da önem taşımaktadır.

3.1.4. Araştırma Soruları

Bu çalışmada aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır.

1. Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nde ataeril yapı, kadın karakterler tarafından nasıl yeniden üretilmektedir? Bu durum patriyarkal sistemin toplumsal aktörlere nasıl nüfuz ettiğini göstermektedir?
2. “Üçlemesi”nde yer alan kadın karakterler nasıl temsilleştirilmiştir? Bu karakterler mağduriyetin ötesinde direnç gösteren özneleşmiş figürler olarak mı sunulmaktadır?
3. Erkek karakterler “Üçleme”de hegemonik erkeklik kalıplarına ne ölçüde uymaktadır? Bu karakterler duygusal baskı, kırılganlık ve şiddet ekseninde nasıl temsil edilmektedir?

4. “Üçleme”de ekonomik eşitsizlikler ve sınıf farklılıkları hangi anlatı stratejileriyle yansıtılmaktadır? Bu eşitsizliklerin toplumsal ilişkiler üzerindeki etkileri nasıl ortaya konmuştur?
5. “Üçleme”nin her bir filminde toplumsal sorunların görsel, mekânsal ve sembolik anlatım yoluyla temsili nasıl gerçekleştirilmiştir? Bu temsil biçimleri izleyicide nasıl bir toplumsal farkındalık yaratmayı hedeflemektedir?

3.1.5. Yöntem

Bu çalışmanın yöntemi, nitel araştırma yaklaşımlarından biri olan eleştirel söylem analizidir. Araştırmada, Van Dijk'ın söylem kuramı temel alınarak geliştirilen makro ve mikro yapılar çerçevesinde, eleştirel söylem analizi yöntemi tercih edilmiştir. Bu bağlamda, filmlerde yer alan anlatılar; metinler, karakter diyalogları ve görsel unsurlar detaylı biçimde incelenmiştir. Fairclough'e (2005) göre eleştirel söylem analizi, metinlerin yüzeyinin ötesine geçerek, altında yatan ideolojik ve toplumsal yapıların açığa çıkarılmasını amaçlar. Bu yöntem, sadece dilsel ifadeleri değil, aynı zamanda sosyal bağlam içinde anlam kazanan söylemleri analiz ederek, güç ilişkileri ve toplumsal yapılar arasındaki ilişkiyi görünür kılar. Weiss ve Wodak'a (2003) göre ise eleştirel söylem analizi, dili bir toplumsal pratik olarak ele alır ve dil ile iktidar arasındaki ilişkileri analiz etmeye odaklanır. Van Dijk'a (2001) göre, söylem çok boyutludur ve kolayca tarifi yapılamayan bir fenomendir. Stuart Hall'a göre ise söylem dil yoluyla düzenlenen ve deneyimlenmiş bir tecrübe kümesi olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda, söylem analizinde dil ve kullanılan bağlam arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu ilişki, anlamın değişkenliği üzerinden düzenlenir. Bunun yanı sıra, söylem analizi disiplinlerarası bir yapıya sahiptir ve bir grup dilbilimci, eleştirel söylem analizinin temel ilkelerini belirlemişlerdir (Büyükkantarcıoğlu, 2012).

Eleştirel söylem analizi, toplumsal sorunlara basitçe uygulanabilecek bir teknik ya da kuramdan ziyade eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Van Dijk söylemi iki temel düzeyde ele alır: makro ve mikro yapı. Makro yapı, metnin ana fikri ve tematik çerçevesiyle ilgilidir. Mikro yapı ise cümle yapıları, tonlama ve anlam gibi dilsel ayrıntıları kapsar. Van Dijk'a göre söylem analizi, yalnızca açıkça ifade edilen içerikle sınırlı değildir; aynı zamanda söylenmeyen, ima edilen unsurların da çözümlenmesini içerir (Van Dijk, 1985, s. 22–23). Bu yaklaşım, metnin örtük anlamlarını açığa çıkarmada etkili bir yöntem sunar. Söylemin bu iki düzeyi, toplumsal güç ilişkilerinin

ve ideolojik yapıların analizinde önemli bir rol oynar. Sinema gibi görsel-işitsel anlatılarda, bu yapıların incelenmesi filmlerin taşıdığı toplumsal ve kültürel mesajların daha derinlikli biçimde anlaşılmasına katkı sağlar. Sinemada eleştirel söylem analizi toplumsal ilişkilerin ve toplumsal sorunların sosyal yapı üzerindeki etkileşimleri de kapsamaktadır. Sinemada eleştirel söylem analizi, filmin hem makro hem de mikro yapısını inceleyerek iletilen mesajların nasıl yapılandığını anlamaya yardımcı olur. Filmin ana fikri, teması ve önermesi makro yapı kapsamında değerlendirilirken; görsel ve işitsel öğeler mikro yapıyı oluşturur (Zor, 2017: 880). Bu ayrım, filmin taşıdığı temaların ve ideolojik içeriklerin daha derinlikli bir şekilde analiz edilmesini sağlar. Mikro yapı; belirli sahnelerdeki müzik kullanımı, diyaloglar ve görsel kompozisyon gibi unsurları kapsar ve izleyicinin algısını doğrudan etkiler.

Bateman'a göre (2017), eleştirel söylem çözümlemesi, sözlü ya da yazılı ifade biçimlerinin incelenmesinde başvurulan bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Ancak günümüzde, eleştirel söylem çözümlemesinin yalnızca metinsel verilerle sınırlı kalmaksızın, tüm iletişim biçimleri çerçevesinde ele alınması yaygınlaşmaktadır. Wodak ve Meyer'in çalışmalarında da bu yöntemin film ve fotoğraf gibi görsel sunumlar üzerinden de uygulanabileceği ifade edilmektedir. Nitekim bu yaklaşım doğrultusunda gerçekleştirilmiş çeşitli araştırmalar bulunmaktadır. Örneğin, Bateman'ın *Critical Discourse Analysis and Film*, Khalil'in *Critical Discourse Analysis of Artful and Political Language of "Loki" in the Movie "Thor"* ve Pradeep'in *Analysing Tamil Films with Critical Discourse Analysis Approach* başlıklı çalışmaları, film incelemeleri kapsamında eleştirel söylem çözümlemesine örnek teşkil eden araştırmalardır (Bateman 2017, akt. Uçar, 2021, s. 158).

Eleştirel söylem analizi, filmleri yalnızca yüzeysel anlatılarıyla değil, aynı zamanda barındırdığı derin ideolojik mesajlar ve toplumsal yansımalarla birlikte ele alır. Bu yaklaşım, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olmadığını; aynı zamanda toplumsal normların, değerlerin ve güç ilişkilerinin yeniden üretildiği bir alan olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla, sinema toplumsal yapıları ve iktidar ilişkilerini analiz etmek açısından önemli bir inceleme alanı sunar.

3.1.6. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini, Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunları konu edinen ve özellikle Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından Azerbaycan toplumunda meydana gelen kültürel, sosyal ve ekonomik dönüşümleri sinematik anlatılar yoluyla yansıtan filmler oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiş olup, Emil Guliyev'in yönetmenliğini üstlendiği “Üçlemesi” kapsamındaki yapıtları içermektedir. Bu seride yer alan filmler *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* (2019) adlı yapıtlarıdır. Literatürde amaçlı örnekleme, belirli bir araştırma amacı doğrultusunda uygun niteliklere sahip örnek birimlerinin bilinçli biçimde seçildiği, araştırma sorularına en etkili şekilde yanıt verebilecek veri kaynaklarının tercih edildiği bir örnekleme türü olarak tanımlanmaktadır (Neuman, 2014: 324). Bu doğrultuda ele alınan Emil Guliyev'in “Üçlemesi”deki filmler, Azerbaycan'ın bağımsızlık sonrasında yaşadığı toplumsal dönüşümün bireysel kimlikler, sınıfsal çatışmalar, ataerkil toplum yapısı içerisinde kadının konumu ve benzeri temalar üzerinden nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Seçilen bu üç film, hem içerik hem de biçimsel yönleriyle toplumsal eleştiriler ve sembolik anlatılar bakımından zengin bir dile sahiptir. Bu sayede sinemada toplumsal sorunların temsiline ilişkin kapsamlı ve derinlemesine bir analiz yapmaya olanak sağlamaktadır.

3.1.7. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunların temsiline odaklanmakta ve yalnızca Emil Guliyev'in yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği “Üçlemesi” *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* (2019) üzerinden yürütülmektedir. Bu film serisinin seçilmesinin temel nedeni, bağımsızlık sonrası Azerbaycan toplumunun geçirdiği kültürel, sosyal ve ekonomik dönüşümlerin sinematik anlatılar aracılığıyla güçlü biçimde yansıtılması ve toplumsal sorunlara dair eleştirel bir perspektif sunmasıdır. Çalışmada kullanılan eleştirel söylem analizi yöntemi, özellikle filmlerin anlatı dili, sembolik öğeleri ve karakter etkileşimleri üzerinden derinlemesine bir çözümleme imkânı sunmaktadır. Bununla birlikte, araştırmanın yalnızca belirli bir yönetmene ve onun üç filmine odaklanması, Azerbaycan sinemasındaki toplumsal sorunların tüm çeşitliliğini ve farklı dönemlere ait diğer önemli sinema eserlerini kapsam dışında bırakmaktadır. Dolayısıyla bu durum, ulaşılan bulguların genellenebilirliğini sınırlandırabilmektedir.

3.2. Emil Guliyev Sineması ve "Üçlemesi"

1991 yılında Azerbaycan'ın bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte ülke sineması da yeni bir evreye girmiş ve bu dönem, Azerbaycan sinemasının üçüncü dönemi olarak adlandırılmıştır. Siyasi bağımsızlığın ardından ülke, bir yandan Ermenistan ile yaşanan çatışmalar ve toprak bütünlüğünü koruma mücadelesi verirken, diğer yandan ulusal kimliğini yeniden inşa etmeye ve toplumsal yaşamını sürdürmeye çalışmıştır. Bu tarihsel arka plan, sinema üretimlerine de doğrudan yansımıştır. Azerbaycan Sinema Veritabanı'na göre, 1992 ile 2006 yılları arasında toplam 65 film üretilmiştir. Bu sayısal veri, bağımsızlık sonrası dönemde sinema üretiminin sınırlı ama istikrarlı bir seyir izlediğini göstermektedir. Bu filmlerin tematik analizine bakıldığında ise, genel olarak siyasi koşulların, toplumsal çatışmaların ve tarihsel olayların ön planda olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, dönemsel olarak ele alındığında sinema eserlerinin içerik ve kapsam bakımından çeşitlilik arz ettiği, özellikle 2000'li yıllara doğru bireysel anlatıların, psikolojik çözümlemelerin ve estetik deneyselliklerin öne çıktığı dikkat çekmektedir (Kaya, 2023: 652).

Nitekim, Azerbaycan sinemasının üçüncü dönemi olarak adlandırılan bu tarihsel süreçte öne çıkan özgün yönetmenlerden biri olarak kabul edilen Emil Guliyev, filmografisiyle Azerbaycan sinemasının doruk noktasında yer almaktadır. 1986 yılında Bakü'de dünyaya gelen Guliyev, sinema eğitimi almazken, eğitimini, Rusya Federasyonu İçişleri Bakanlığı'na bağlı Moskova Üniversitesi'nin Hukuk Fakültesi'nde tamamlamıştır. Sovyet sonrası coğrafyada sinema eğitiminin önemi olmakla birlikte, Guliyev kariyerinin ilk dönemlerinde kısa film çalışmalarıyla sinema çevrelerinde adını duyurmayı başarmıştır. Yönetmen, ilerleyen yıllarda uzun metrajlı film yapımlarına yönelerek “*birey ve toplum*”, “*geçmiş ve hafıza*”, “*kimlik ve aidiyet*” gibi temalar etrafında toplumsal sorunlar üzerinden şekillenen bir sinema dili geliştirmiştir (Culture ve Creativity, 2019).

Emil Guliyev'in yönetmenlik kariyeri, önemli başarılar kadar çeşitli zorlukları da içeren bir yolculuğu kapsamaktadır. Azerbaycan İçişleri Bakanlığı'na bağlı Emniyet Genel Müdürlüğü'nde yüzbaşı rütbesiyle görev yaptığı sırada, 2012 yılında sinema alanındaki ilk yapıtı olarak kabul edilen kısa metrajlı filmi *Gizli (İnkoqnito)* yapımını gerçekleştirmiştir. Yaklaşık 15 dakika uzunluğundaki bu film, eğitici ve ahlaki bir nitelik taşımakta; Bakü'de sıradan bir apartman dairesinde yaşayan ve sürekli olarak

“beyaz atlı prens” hayali kuran genç bir kız olan Emilya'nın hikâyesini konu edinmektedir. Bugüne kadar 50'ye yakın kısa metrajlı film ile 7 uzun metrajlı film yönetmiştir. Emil Guliyev'in *Umut (Ümid, 2014)* adlı kısa metrajlı filmi, uluslararası alanda önemli başarılar elde etmiş ve sinema çevrelerinden büyük takdir görmüştür. Söz konusu film, Rusya'nın Tula kentinde düzenlenen V. Bağımsız Kısa Metraj Filmler Festivali (Shorti) kapsamında “En İyi Yönetmen” ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca, İran'ın Mazandaran kentinde gerçekleştirilen VIII. Uluslararası Vares International Film Festival'da da aynı ödülü kazanarak yönetmenin uluslararası görünürlüğünü artırırken, kendi sanatsal bakış açısının farklı coğrafyalarda da değer gördüğünü ortaya koymuştur. Bununla da sınırlı kalmayan *Paradoks (2013)* ve *Umut (2014)* filmleri New York Film Festivali'nde hem “En İyi Film” hem de “En İyi Yönetmenlik” kategorilerinde ödül kazanmıştır. Bununla birlikte, Guliyev'in uluslararası düzeyde tanınırlığını artırmıştır (AKİ, 2021).

Bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasında Emil Guliyev filmografisiyle, yalnızca anlatı gücüyle değil, aynı zamanda görüntü estetiğiyle de öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, “Bakü Film Enstitüsü” tarafından verilen “En İyi Görüntü Yönetmenliği” ödülü, yönetmenin sinematografik diline verilen önemi göstermektedir. Ayrıca, Azerbaycan Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından düzenlenen “Aile” temalı film festivalinde kazandığı ödül, Guliyev'in toplumsal değerlere duyarlılıkla yaklaşan sinema anlayışının da altını çizmektedir. Bu bağlamda, yönetmenin *Anne İçin Ağla (Ana İçin Ağla, 2013)* filmi ise bir kez daha New York Film Festivali jürisi tarafından ödüle layık görülerek, onun filmografisindeki uluslararası başarıların istikrarlı bir şekilde sürdüğünü göstermiştir. Son olarak, 2023 yılında AzerNyuMeda Şirketi'ne bağlı Cinema Radio Kanalı tarafından düzenlenen “IV. Modern Görsel-İşitsel Bakış” ödül töreni gerçekleştirilmiştir. Bu ödül, her yıl geleneksel olarak Cinema Radio Kanalı tarafından yapılan kamuoyu yoklamaları doğrultusunda, yıl içerisinde görsel-ışitsel alanda kaydedilen başarılar temel alınarak takdim edilmektedir. Yönetmen Emil Guliyev, çağdaş sinema diline yaptığı nitelikli katkılardan ötürü bu prestijli ödüle layık görülmüştür (Azertac, 2023).

Emil Guliyev'in filmografisi içerisinde özel bir konuma sahip olan ve yönetmenin yaratıcı vizyonunu en çarpıcı biçimde yansıttığı düşünülen “Üçlemesi”nin, hem yapısal kurgusu hem de tematik sürekliliği bakımından Azerbaycan sinema tarihinde

özgün bir yer edinmiştir. Guliyev, 2021 yılında Azerbaycan Sinemacılar Birliği tarafından, “Perde” Üçlemesinde sosyal ve manevi sorunlara dair geliştirdiği etkileyici sinemasal çözümlmeleri dolayısıyla ödüle layık görülmüştür. Emil Guliyev'in “Üçlemesi”; *Perde (2016)*, *İkinci Perde (2017)* ve *Sonuncu Perde (2019)* adlı üç filmden oluşmaktadır. Her bir film, kendi içinde bağımsız bir anlatıya sahip olmakla birlikte, alt metinsel düzeyde ortak kavramsal zeminlerde kesişmektedir. Bu yapıtlar, bağımsızlık sonrası Azerbaycan toplumunun geçiş süreci, bireysel ve kolektif kimlik arayışları, geçmişle yüzleşme dinamikleri ve belleğin sinemasal temsili üzerinden çok katmanlı okumalar yapılmasına olanak tanımaktadır (Culture ve Creativity, 2019).

Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin sinematografik değerine ilişkin olarak özellikle görsel anlatım biçimlerindeki dönüşüm dikkat çekmektedir. Yönetmen, her filmde farklı bir estetik yönelime başvurarak, anlatı ile biçim arasındaki ilişkiyi yeniden kurmaktadır. *Perde (2016)*, siyah-beyaz görselliğiyle melankolik bir atmosfer sunarken; *İkinci Perde (2017)*, statik kamera kullanımı ve doygun renk paleti aracılığıyla zamanın akışını yavaşlatarak karakterlerin iç dünyasına odaklanır. *Sonuncu Perde (2019)* ise daha dinamik bir kurgu yapısıyla, simgesel imgeler ve metaforik anlatım üzerinden ilerleyerek bir anlamda Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin sinemasal finalini temsil eder. Bu çerçevede Guliyev'in “Üçlemesi”, yalnızca bireysel bir yönetmenlik pratiği olarak değil, aynı zamanda bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasının biçimsel ve tematik dönüşümünün de bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Söz konusu yapıtlar, modernleşme ile geleneksel değerler arasındaki çatışmayı, bireyin sosyo-kültürel bağlam içindeki konumunu ve tarihsel belleğin sinema aracılığıyla yeniden inşasını çok boyutlu bir perspektifle ele almaktadır. Bu yönüyle Emil Guliyev'in “Üçlemesi”, çağdaş Azerbaycan sineması araştırmaları açısından hem içerik hem biçim bakımından özgün ve derinlikli bir filmografik yapı olarak öne çıkmaktadır. Nitekim, bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasında Emil Guliyev'in “Üçlemesi”, toplumsal sorunlara odaklanan sosyodrama türündeki filmlerden oluştuğu için, Azerbaycan örneğinde kapalı ve muhafazakâr bir toplumun ilgi odağı hâline gelememiştir. Bu bağlamda, serinin ilk filmi *Perde* ile ikinci filmi *İkinci Perde* gişe başarısı elde edememiş; bu durum, serinin son filminin (*Sonuncu Perde*) düşük bütçelerle çekilmesine yol açmıştır. Sonuç olarak, Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin bilinirliği ve görünürlüğü, yönetmenin kendi YouTube hesabı üzerinden sağlanmıştır.

3.3. Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin Analizi

Bu başlık altında, bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasının önemli yönetmenlerinden Emil Guliyev'in “Üçlemesi” olarak bilinen *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* (2019) adlı filmleri; toplumsal sorunların sinemaya yansımaları, yönetmenin anlatım dili ve teknikleri bağlamında detaylı bir şekilde ele alınarak, dönemin sosyo-kültürel dönüşüm süreçlerinin sinemasal temsiline katkısı incelenmektedir.

3.3.1. Perde (2016)

Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin ilk filmi olarak bilinen *Perde*, yönetmenin yaratıcı dünyasını en çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Filmin ilk gösterimi 18 Mart 2016 tarihinde Bakü'de gerçekleşmiştir. Filmin ortaya çıkış sürecine yönelik, ilk bilgiler yönetmen tarafından aktarılmıştır. Bu bağlamda, film neredeyse sıfır bütçeyle çekilmiş; Guliyev'in kendisi ve birçok oyuncu projede gönüllü olarak, herhangi bir ücret almadan yer almıştır. Nitekim *Perde* filmi, bağımsız sinema ruhunu içerirken, ülke genelinde dikkat çekici bir yapım olarak değerlendirilmektedir. Düşük bütçeye rağmen film, anlatı gücü ve oyunculuk performanslarıyla hem izleyiciler hem de sinema eleştirmenleri ekseninde ilgi uyandırmıştır. Ayrıca film, Azerbaycan sinemasında son yıllarda giderek daha görünür hâle gelen minimalist ve gerçekçi anlatım biçimlerinin de temsilcisi niteliğindedir (Culture ve Creativity, 2019).

Perde, gerek yapım süreci gerekse bağımsız sinema anlayışı açısından, post-Sovyet coğrafyasındaki alternatif sinema üretimlerine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu bağlamda filmin yönetmeni, Emil Guliyev'in sınırlı olanaklarla ortaya koyduğu bu yapım, yaratıcı sinema anlayışının, büyük bütçeler ya da endüstriyel destek olmaksızın da etkili işler üretilbileceğini göstermesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

Tablo 3. “Perde” (2016) Filminin Künyesi

Kategori	Detaylar
Filmin Adı	Perde
Filmin Yapım Yılı	2016
Yapım Ülkesi	Azerbaycan
Yapımcı	Emil Guliyev
Yönetmen	Emil Guliyev

Senaryo	Emil Guliyev
Süresi	72 dakika
Filmin Türü	Sosyodrama
Görüntü Yönetmeni	Emil Guliyev
Oyuncular	Tural Ahmad, Vusal Mehraliyev, Azer Aydemir, Zaur Shafiyev, Konul Jafarzada, Zemfira Abdulsamadova,

Filmin Konusu

Toplumların kültürel yapıları, bireylerin yaşamlarını doğrudan şekillendiren normlar, değerler üretirken, davranış kalıpları da türetir. Bu bağlamda filmde; ataerkil aile düzeni, birçok geleneksel toplumda bireyin yaşamına yön veren en güçlü otoritelerden biri olarak öne çıkarılmıştır. Lale'nin rızası dışında gerçekleştirilmeye çalışılan evlilik süreci, bu toplumsal yapının bireysel özgürlükler üzerindeki baskıcı niteliğini gözler önüne seren bir örnektir. Emin'in, sevdiği kadını istemediği bir evlilikten kurtarmaya yönelik çabası, yalnızca bireysel bir aşk hikâyesi olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri, aile baskısı ve birey-toplum ilişkisi bağlamında çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Emin'e bu süreçte yardımcı olması beklenen Zaur'un içinde bulunduğu tereddüt, kişisel bir sadakat proplemi olarak görülmemelidir. Filmde Zaur'un durumu, bireyin hem aile içinde hem de toplum nezdindeki konumunu yeniden değerlendirmek zorunda kaldığı tipik bir sosyolojik krizi temsil eder. Bir yanda babasına ve toplumsal otorite figürlerine karşı duyduğu bağlılık, diğer yanda arkadaşına ve en önemlisi kız kardeşine karşı duyduğu vicdani sorumluluk yer almaktadır. Zaur'un, kendi geçmişinde yaşadığı travmatik deneyimlerin kız kardeşi üzerinde tekrarlanmasına kayıtsız kalmak istememesi, kendi vicdan ile geleneksel rollerin çatıştığı ahlaki bir alan açmaktadır.

Perde, filminde ele alınan temel toplumsal sorunlardan biri, kadının kendi yaşamı üzerinde karar verme hakkının kayıtsız-şartsız görmezden gelinmesidir. Kadınların evlilik gibi yaşamlarının en kritik dönüm noktalarında dahi karar verici değil, yalnızca nesne konumunda olmaları; geleneksel toplumlarda içselleştirilmiş cinsiyet eşitsizliğinin sürdürülebilirliğini sağlayan yapısal bir sorundur. Lale'nin sessizliği ve edilgenliği, toplumsal normlar tarafından inşa edilen kadın cinsiyet kodlarının sonucu olarak yönetmen tarafından izleyiciye aktarılmıştır.

Karakterler

Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin ilk halkasını oluşturan *Perde* (2016), yalnızca bağımsız sinema bağlamında değil, karakter temsilleri aracılığıyla post-Sovyet Azerbaycan toplumunun sosyo-kültürel dinamiklerini çözümleyen önemli bir yapıt olarak öne çıkar. Film, ataerkil normların, bireysel özgürlük mücadelelerinin ve etik ikilemlerin karakterler üzerinden katmanlı biçimde temsil edildiği bir anlatı sunmaktadır.

Filmin merkezindeki karakterlerden Lale, suskunluğu ve edilgenliğiyle, geleneksel toplumlarda kadınlara biçilen rollerin sinemasal bir izdüşümünü oluşturur. Onun istemediği bir evliliğe zorlanması, kadın iradesinin aile yapısı içerisinde nasıl bastırıldığını ve kadın bedeninin bir mülkiyet nesnesi olarak görüldüğünü gözler önüne serer. Lale, aktif bir özne değil, etrafındaki eril tahakkümün şekillendirdiği edilgen bir figür olarak yapılandırılmıştır.

Emin karakteri ise ataerkil düzene karşı bireysel bir direnişin temsilcisidir. Sevddiği kadını baskıcı aile yapısından kurtarma çabası, romantik bir ilişkinin ötesinde, toplumsal düzene yönelik bir başkaldırıya dönüşür. Bu bağlamda Emin, hegemonik erkeklik tanımının dışında kalan alternatif bir erkeklik modeli sunar. Onun kararlılığı, toplumsal normlara rağmen bireysel vicdanın hâlâ var olabileceğine dair umut vadeder.

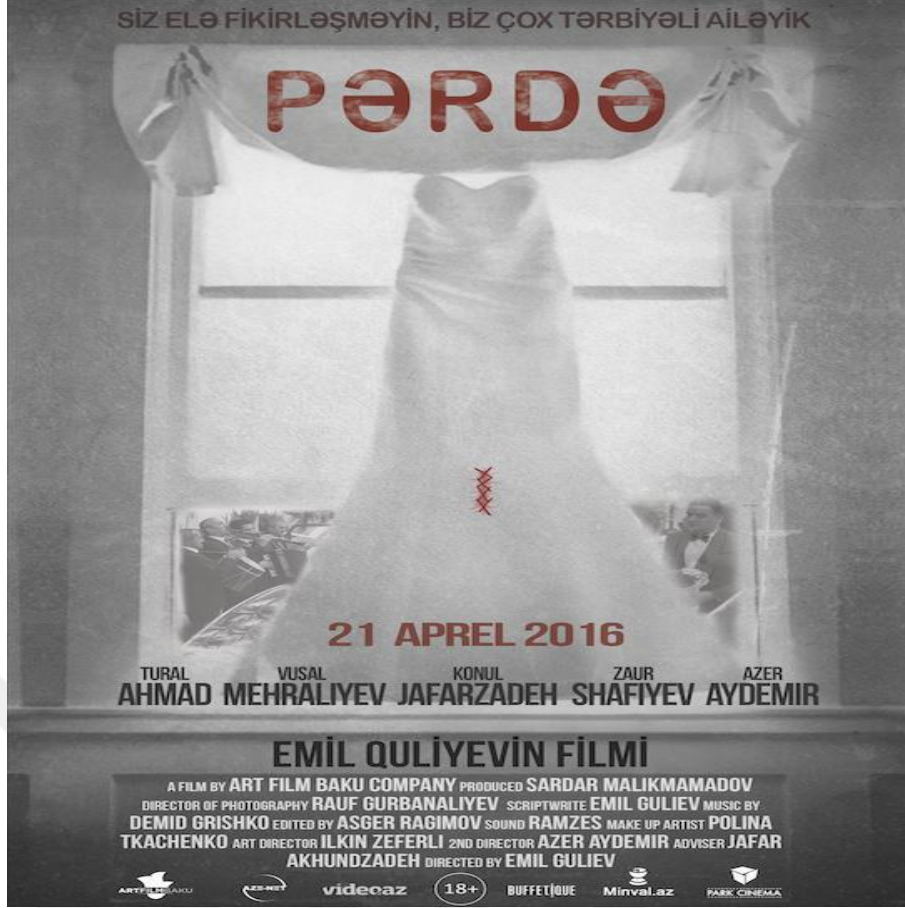
Zaur karakteri, anlatının en çatışmalı ve çok katmanlı figürü olarak dikkat çeker. Babasına duyduğu saygı ile arkadaşına ve kız kardeşine karşı duyduğu sorumluluk arasında sıkışan Zaur, etik bir ikilem yaşar. Bu ikilem, bireyin aile, toplum ve vicdan arasında kaldığında nasıl kırılmanlaştığını gösterir. Zaur'un durumu, ataerkil sistemin yalnızca kadınları değil, erkek bireyleri de belli kalıplara hapsettiğine işaret eder. Erkekten beklenen “itaatkâr evlat”, “namus bekçisi” ve “gelenek taşıyıcısı” gibi roller, bireysel özgürlükle çatıştığında psiko-sosyal bir bunalım ortaya çıkar.

Rauf karakteri ise ataerkil tahakkümün, sınıfsal ezilmişliğin ve narsistik öfkenin bir tezahürü olarak dikkat çeker. Lale'nin başka biriyle kaçmasını kabullenememesi, onun içsel çatışmalarını ve ailesine yönelik kırgınlığını görünür kılar. Zaur'u ablasını bulması için baskılaması, Rauf'un obsesif kişiliğini ve güç arzusunu sergiler. Çocukluk yıllarından beri Lale'ye duyduğu ilgiyi sevgi değil, mülkiyet biçiminde yaşayan Rauf,

kadına yönelik şiddetin ideolojik altyapısını temsil eder. Onun karakteri, aynı zamanda bastırılmış sınıf öfkesinin ve kırılma erkeklik krizinin sinemasal bir yansımasıdır.

Fuat karakteri, sinemada vicdan temelli, etik sorumluluk taşıyan ve toplumsal normları sorgulayan modern bir erkeklik modelinin temsilcisidir. Ataerkil düzenin ve sınıf temelli eşitsizliklerin yeniden üretildiği yapılarla mesafesini koruyan bu figür, hem bireysel hem de çevresel dönüşüm arayışında olan, sistemin görünmeyen şiddet biçimlerine karşı duyarlılığıyla öne çıkar. Zaur'un yaşadığı içsel çatışmalar karşısında sergilediği duruş, yalnızca bireysel bir tepkiden öte, erkekliğin farklı biçimlerde inşa edilebileceğine dair güçlü bir hatırlatmadır. Fuat'ın varlığı, hegemonik erkeklik kalıplarının dışında alternatif bir duruşun mümkün olduğunu gösterirken, aynı zamanda izleyiciye yapısal adaletsizlikleri sorgulama zemini sunar.

Sonuç olarak, *Perde* filmi yalnızca bireysel hikâyeleri değil, aynı zamanda toplumsal yapının derinliklerine nüfuz eden sorunları da görünür kılar. Karakterler aracılığıyla ataerkil normlar, cinsiyet rolleri, kuşak çatışmaları ve toplumsal baskılar sorgulanır. Emil Guliyev, sinema dilini bir eleştiri aracına dönüştürerek, seyirciyi yalnızca bir anlatının değil, bir toplumsal yapının tanığı olmaya davet eder.

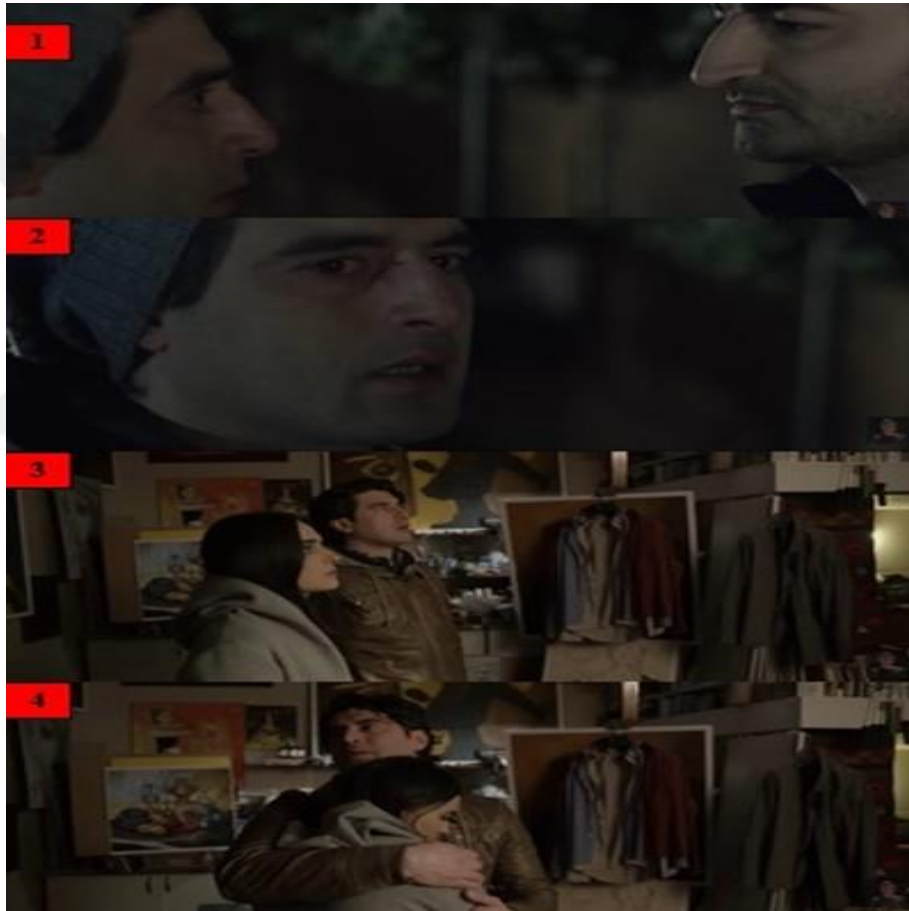


Görsel 3.1. “Perde” (2016) Filmi Afişi

Filmin afişinde en üstte yer alan “*Biz öyle bir aile değiliz, terbiyeli bir aileyiz.*” ifadesi, anlatının merkezinde yer alan aile yapısına ve bu yapının iç yüzüne dair derin bir eleştiri sunar. Bu cümle, seyirciye doğrudan bir uyarı niteliği taşıırken, aynı zamanda filmde işlenen olayların alt metnini de açıkça ifşa eder. Söz konusu filmde yer alan aile imgesi dışarıdan saygın ve “ahlaklı” görünmesine karşın, içsel çatışmalar, ikiye yüzlülükler, bastırılmış öfke ve yozlaşmış değerlerin egemenliği, bu söylem üzerinden deşifre edilir. Dolayısıyla bu ifade, yalnızca bir afiş cümlesi değil; filmin tüm tematik yapısını özetleyen, seyirciyi eleştirel bir bakışla izlemeye davet eden güçlü bir söylemsel araçtır. “Aile” kavramının sorgulanmasına zemin hazırlayan bu cümle, hem karakterlerin eylemlerini hem de toplumsal normların ikiye yüzlülüğünü görünür kılar.

3.3.1.1. Perde Filminin Eleştirel Söylem Analizine İlişkin Bulgular

Bu başlık altında incelenen 13 sahne, *Perde* filminin toplumsal sorunları; aile dinamikleri, dostluk ve ihanet meseleleri ve ataerkil düzen eleştirisi açısından en belirgin mesajları yansıtma temeline özenle seçilmiştir. Bu seçimde, sahnelerin karakterler arası etkileşimleri ve olay örgüsünü, Azerbaycan toplumunun sosyo-kültürel yapısını, bireylerin konumunu ve bu konumun değiştirilmesine yönelik mücadeleyi en net biçimde ortaya koyması esas alınmıştır. Dolayısıyla, söz konusu 13 sahne hem tematik hem de dramatik açıdan, filmin iletmeye çalıştığı sosyal mesajları en açık biçimde aktarmaktadır.



Görsel 3.2. “Perde” filminden Sahne 1'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	2:00	Sahnenin başlangıç kadrajı
Görsel 2	2:08	Emin'in yakın plan kadrajı
Görsel 3	5:16	Mekân geçişi, ortam detayı
Görsel 4	6:00	Emin'in Lale'yi teselli etmesi

Karakter

Görsel 1'de yer alan sahne, filmin ilk giriş sahnesidir ve gece arabanın önünde, Emin ile Zaur arasında geçen diyalogla açılır. Bu sahnede izleyici, yalnızca bir kaçış planına değil, aynı zamanda karakterlerin iç çatışmalarına da tanıklık eder. Zaur, hem kardeşi Lale'yi hem de en yakın arkadaşı Emin'i ilgilendiren bu durum karşısında ilk etapta mesafeli davranır. Onun bu tereddüdü; güçlü bir aile yapısı, ataerkil düzen ve mahalle baskısının yarattığı ikili sıkışmışlığı temsil eder. Zaur'un “Eğer bir şey olursa, seni tanımıyorum” sözü, onun erkek dayanışması ve ahlaki sorumluluk arasında nasıl gerildiğini gösterir. Bu ifade, kardeşlik ve arkadaşlık gibi erkek kimliğine dair kodlanmış rollerin, kriz anında bireysel güvenlikle nasıl çatıştığını ortaya koyar.

Görsel 2'de yer alan sahnede ise Emin kararlı tavrıyla Zaur'a çıkışmasıyla başlar. “Başka bir yol kalmadı” sözleri, onun içinde bulunduğu çaresizliği ve sevgiyle gelen özgürlük arzusunu yansıtır. Emin'in, Zaur'u ikna ederken sürekli gizlilik vurgusu yapması, karakterin toplumsal yapı karşısındaki kırılganlığını ve korkularını açıkça gözler önüne serer. Bu korku, bireyin mahalle baskısı, ailevi tahakküm ve ataerkil düzen karşısında ne kadar savunmasız olduğunu gösterir.

Görsel 3'deki sahnenin başlangıç noktası Lalenin, konuya doğrudan soruyla dahil olduğu noktada, “Bu evi nereden buldun?” sorusuyla sahneye yeni bir yön verir. Lale'nin sorusu, mekâna dair merakıyla sınırlı kalmaz; içinde saklandığı mekânın simgesel anlamını da görünür kılar.

Söylem

Görsel 4'te yer alan sahnedeki diyaloglar, karakterlerin bireysel arzuları ile toplumsal normlar arasındaki gerilimi ifşa eder. Nitekim Emin'in sözleri, sevginin bir özgürlük eylemi olmaktan çıkıp toplumsal normlara karşı bir isyan ve aynı zamanda suç olarak kodlandığını gösterir. Emin'in Zaur'a sürekli gizlilik teminatı vermesi, sistemin birey üzerindeki mahremiyet baskısını ve korku iklimini pekiştirir.

Zaur'un çekimserliği ve “seni tanımıyorum” ifadesi, ataerkil söylemin erkekten beklediği “koruyucu ağabey” figürüne karşı bir iç hesaplaşma biçimini alır. Bu ifade, erkek kimliğinin ahlaki sorumluluk ve suç ortaklığı arasında sıkıştığını dramatik biçimde yansıtır.

Lale'nin sorusu üzerinden kurulan söylem ise mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ideolojik ve simgesel bir unsur olduğuna işaret eder. Emin'in “Arkadaşım da ressam, babası da ressam... garson olarak çalışıyor” cümlesi, kültürel sermayenin kapitalist düzen karşısında nasıl işlevsizleştiğini ve sanatın gündelik yaşamla kurduğu çelişkili ilişkiyi söylemsel düzeyde görünür kılar.

Tema

Sahne, birkaç temel temayı aynı anda işler:

1. **Toplumsal normlar ve bireysel arzu çatışması:** Kaçış planı, bireyin aile, mahalle ve ataerkil düzen karşısında kendine alan açma çabasını temsil eder.
2. **Erkek kimliğinin kırılganlığı:** Zaur'un tereddütleri ve Emin'in teminat arayışı, ataerkil rollerin erkekleri de sıkıştırdığını gösterir.
3. **Sanatın toplumsal konumu:** Kaçış için seçilen atölye mekânı, bir sığınak olmanın ötesinde, sanatın kamusal değerini yitirmiş oluşunun da temsili olur. Mekân, sanatsal üretimin değil, artık işlevsizleşmiş bir kültürel geçmişin sessiz kalıntısı gibidir.
4. **Kültürel ve ekonomik sermaye çelişkisi:** Ressam kimliği, entelektüel prestij taşıırken maddi karşılıksızlığıyla öne çıkar. Arkadaşının garsonluk yapması, kültürel birikimin ekonomik sermaye karşısındaki yetersizliğine dikkat çeker.

Bu temalar üzerinden sahne, modern toplumda sanatın, aile yapısının ve bireysel arzuların nasıl bir çıkmazda buluştuğunu etkileyici şekilde aktarır.

Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yaklaşımı temel alınmıştır. Ancak bu yöntem yalnızca yüzeysel bir analiz aracı olarak değil, belirli kavramlar doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, ideoloji, güç ilişkileri ve bireysel konumlanma gibi kavramlar doğrultusunda sahne çözümlemesi gerçekleştirilmiştir. Örneğin, Zaur'un “Seni tanımıyorum” ifadesi, Van Dijk'ın toplumsal biliş modelinde bireylerin sahip olduğu normatif kalıpların, özellikle ataerkil kültür tarafından şekillendirilen düşünce şemalarının bir yansıması olarak ele alınmıştır. Bu söylem, bireyin içselleştirdiği ataerkil normlar ve mahalle baskısı karşısında nasıl pozisyon aldığını göstermesi açısından önemlidir.

Emin'in gizlilik vurgusu ve korkuları ise Van Dijk'ın güç ilişkileri kavramıyla ilişkilidir. Burada mahalle, aile ve toplumsal düzen gibi görünmez güç odaklarının

birey üzerinde yarattığı baskı, söylem aracılığıyla açığa çıkar. Bu bağlamda bireylerin dilsel tercihlerinin arkasında ideolojik yapılar ve güç ilişkileri bulunmaktadır.

Lale'nin mekâna ilişkin sorusu da mekânın yalnızca fiziksel bir unsur değil, Van Dijk'ın söylemsel yapıların ideolojiyi yeniden ürettiği alanlar olarak tanımladığı anlam dünyasında bir yer tutar. Atölye mekânı, bir anlamda sistem dışı bireylerin sığınağı olmakla birlikte, sanatın ve bireysel özgürlüklerin marjinalleştirildiği bir söylem evrenine işaret eder.



Görsel 3.3. “Perde” filminden Sahne 2'ye ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	7:47	Zaur'un annesini sinirli dinleyişi
Görsel 2	8:31	Zaur'un kendini savunması
Görsel 3	9:23	Annesinin Zaur'u suçlayıcı tavırları
Görsel 4	11:14	Annenin duygusal patlaması

Karakter

Görsel 1'de yer alan, mutfakta geçen bu sahnede üç temel karakter öne çıkar: anne, Zaur ve küçük torun. Anne, geleneksel aile yapısının koruyucusu olarak konumlanır. Sofra hazırlarken kullandığı öfkeli ve aşağılayıcı dil, onun aile birliğini koruma görevini nasıl içselleştirdiğini gösterir. Annenin sözlü saldırıları yalnızca evden kaçan kızı Lale'ye değil, oğluna da yönelir. Bu, onun hem ezilen hem de ezme rolüne bürünmesini sağlar: Patriyarkal sistemin mağduru olarak kendi konumunu meşrulaştırırken, aynı zamanda aynı düzeni çocuklarına empoze eder.

Zaur, sahnenin başında pasif bir figür olarak görünür; annesinin öfkesine sessiz kalır. Ancak zamanla bastırdığı öfke açığa çıkar.

Görsel 2'de ise Zaur'un, annesinin otoritesine ve sistemin beklentilerine karşı sözlü bir direniş geliştirmesi, onun içsel çatışmasını açığa vurur. Zorla şekillendirilen aile rolleri içinde sıkışmış Zaur, “Ben de evlendim, ne oldu?” diyerek erkekliğin geleneksel formlarına itiraz eder. Annesine yönelttiği “Babanın parasıyla adam oldun” eleştirisi ise, ekonomik bağımlılık üzerinden şekillenen erkeklik tanımına bir başkaldırıdır.

Küçük torun, sahnede aktif bir konuşmacı değildir ancak varlığı simgesel düzeyde güçlüdür. Resim çizerken anne ile oğulun tartışmalarına tanıklık eder. Bu sessiz tanıklık, çatışmaların bir sonraki kuşağa aktarılma biçimini temsil eder.

Söylem

Görsel 3'te yer alan sahnedeki diyaloglar, geleneksel toplumsal değerlerin dil üzerinden nasıl üretildiğini gösterir. Annenin kullandığı “rezillik”, “şerefsiz”, “it oğlu it” gibi ifadeler, kadının bedeni ve davranışları üzerinden ailenin onurunun tanımlandığı ataerkil değer sistemini pekiştirir.

Annenin “Yarın düğün, herkes gelecek, kız evde yok” cümlesi, bireysel bir eylemin değil, toplumsal bakışın belirleyici olduğunu açıkça ortaya koyar. Burada asıl mesele, ailenin içinde yaşanan çatışmadan ziyade “el âlem ne der” korkusudur.

Zaur'un “Ben de evlendim, ne oldu?” ve “Babanın parasıyla adam oldun” gibi sözleri, ataerkil düzenin erkek kimliğini de nasıl tahrip ettiğini ve ekonomik bağımlılıkla nasıl tahkim edildiğini açığa çıkarır. Böylece Zaur, annesinin baskıcı diline karşı bir karşı söylem geliştirir.

Görsel 4'te yer alan sahnede ise annenin Lale'ye yönelik “it gibi biri” ifadesi, kadının kadına yönelttiği söylemsel şiddeti örnekler. Bu, patriyarkal sistemin kadınlar eliyle nasıl yeniden üretildiğini ve kadının kadını nasıl kontrol ettiğini açıklar. “Bir kadını bile idare edemedin” cümlesi ise, erkekliğin kadına hükmetmekle tanımlandığı geleneksel anlayışı özetler. Filmde, anne karakterin çocuklarına yönelik suçlayıcı tutumu ve onları, babalarına layık evlatlar olarak görmemesi, anlatının dramatik gerilimini artıran temel unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Tema

Bu sahnede üç ana tema öne çıkar:

1. **Geleneksel aile yapısının kırılganlığı:** Mutfak gibi mahrem bir mekânda yaşanan çatışma, görünürde güvenli aile birliğinin gerçekte ne kadar kırılgan olduğunu gözler önüne serer.
2. **Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimi:** Anne figürü, toplumsal normları içselleştirip dil yoluyla yeniden üretirken, Zaur'un karşı söylemi bu rollerdeki çatlağı görünür kılar. Kadın bedeni üzerinden tanımlanan onur, namus ve utanç kavramları, patriyarkal kültürün temel taşlarıdır.
3. **Ekonomik bağımlılık ve öfke:** Zaur'un annesine yönelttiği ekonomik eleştiriler, aile içi otoritenin yalnızca duygusal değil, aynı zamanda maddi güç ilişkilerine dayandığını gösterir. Bu bağımlılık, bireyin öfkesine ve kopuş arzusuna dönüşür. Küçük çocuğun bu gerilime tanıklığı ise, çatışmanın toplumsal bellekte nasıl taşındığını ve yeni kuşaklara aktarıldığını simgeler.

Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmıştır. Analiz, yalnızca betimleyici bir okuma değil, Van Dijk'ın söylem ve toplumsal yapı ilişkisini açıklayan temel kavramları çerçevesinde yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, ideoloji, güç ilişkileri, söylemsel stratejiler ve duygusal temsiller kavramları sahne çözümüne yön vermiştir. Örneğin, annenin “rezillik”, “şerefsiz”, “it oğlu it” gibi ifadeleri, Van Dijk'ın ideolojinin dil yoluyla yeniden üretimi anlayışı bağlamında değerlendirilmiştir. Bu ifadeler, ataerkil ideolojinin dil üzerinden nasıl içselleştirilip yeniden üretildiğini açıkça göstermektedir. Toplumsal biliş çerçevesinde bu söylemler, annenin zihninde şekillenmiş ataerkil normların dışavurumu olarak okunabilir; annenin eylemleri, yalnızca bireysel değil, kültürel kalıpların yeniden üretimidir.

Zaur'un “Ben de evlendim, ne oldu?” gibi sözleri, toplumsal güç ilişkileri bağlamında önemlidir. Burada erkeklik ideolojisinin, ekonomik ve kültürel sermaye üzerinden nasıl tahkim edildiği ve bireyin bu tahakküme nasıl karşı çıktığı görünür olur. Zaur'un sözleri, bireysel direniş biçimi olarak karşı söylem üretme stratejisiyle ilişkilendirilebilir.

Görsel 4'te annenin “Bir kadını bile idare edemedin” sözü, toplumsal biliş bağlamında, kadının kadına yönelik denetim mekanizmasının ideolojik bir sonucu olarak değerlendirilmiştir. Bu söylem, Van Dijk'ın belirttiği gibi, bireysel dil kullanımının arkasında yer alan toplumsal normların, bilişsel yapıların ve ideolojik söylem kalıplarının göstergesidir.



Görsel 3.4. “Perde” filminden Sahne 3'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	14:23	Emin ile Lalenin hoş diyalogu
Görsel 2	14:59	Lale'nin Emin için güven duygusunu dile getirmesi

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 3	15:58	Emin ile Lale arasında düğünle ilgili diyalog
Görsel 4	16:43	Lale ve Emin'in kediyle oynaması

Karakter

Görsel 1'de Lale, atölyeyi temizleyip düzenleyerek, kadına atfedilen geleneksel “yuva kurma” rolünü tersine çevirir. Burada Lale, başkası için bir düzen kuran değil, kendine ait bir alan açmaya çalışan aktif bir özneye dönüşür. Lale'nin “İyi ki kaçtık” ve “Sanki düğün yapanların hepsi mutlu oluyor mu?” sözleri, onun sadece kendi kaderini değil, toplumun dayattığı evlilik anlatısını da sorguladığını gösterir. Lale ve Emin, atölyede sabahladıkları bu sahnede, yalnızca bir mekânı paylaşan iki kaçak âşık değil, aynı zamanda toplumsal düzenin kalıplarına karşı sessiz bir direnişi temsil eden figürlerdir. Emin, bu sahnede bir telefon beklediğini söyleyerek, ilişkilerdeki duygusal mesafesini açığa çıkarır.

Görsel 2'deki sahne ise Lale'nin kıskançlık içeren kısa tepkisine yöneliktir ve kadın-erkek ilişkilerindeki duygusal dengesizliklere ve kadının duygusal alanına yüklenen sorumluluklara dair ipuçları verir. Emin'in bu kopukluğu, modern erkek figürünün ilişkilere karşı geliştirdiği içsel mesafeyi yansıtır.

Söylem

Görsel 3'deki bu sahnede kurulan diyaloglar, evlilik ve düğün gibi ritüellerin toplumsal bağlamını sorgulayan bir söylem üretir. Lale'nin “Birine selam veriyorsun, ertesi gün düğününe çağırıyorlar” ifadesi, samimi ilişkilerin bile sosyal zorunluluk ağına nasıl dönüştüğünü ortaya koyar. “Senin düğününe 100 manat takmış, sen de onun düğününe 100 manat takmalısın” cümlesi, düğünlerin bir dayanışma alanı olmaktan çok, karşılıklılık ve statü performansına dayalı sembolik bir ekonomi haline geldiğini anlatır. Burada kurulan söylem, düğünün duygusal bir birliktelik kutlaması değil, toplumun gözü önünde bir “gösteri” olduğunu ifşa eder.

Lale'nin evlilik kurumuna dair kuşkulu bakışı, “Bir şeyin hatırına, birilerinin hatırına” sözleriyle netleşir. Bu, bireysel kararların toplumsal çıkar ve yükümlülüklerle nasıl kuşatıldığını açıklar. Görsel 4'te yer alan sahnede, Lale'nin elindeki kediyle oynaması ve Emin'le ilişkisine dair söyledikleri, bireysel arzuların toplumsal protokoller karşısındaki çaresizliğini ifade eder. Bu sahnede Lale, ilişkilerinin geleceğine dair

beklentilerini dolaylı biçimde dile getirirken; Emin, Rusça olarak “Onu rahatsız etme” diyerek Lale'ye serzenişte bulunur. Bu diyalog, karakterler arasındaki duygusal mesafenin ve iletişimsizlikten doğan gerilimin altını çizer.

Tema

Bu sahnede öne çıkan temel temalar şunlardır:

1. **Norm Dışı Mekân:** Atölye, iki gencin kaçıışı için geçici bir sığınak olmanın ötesinde, toplumsal düzenin dışında kurulan alternatif bir alanı simgeler. Bu mekân, toplumun ritüel ve denetim ağlarından geçici de olsa uzaklaşma imkânı sağlar.
2. **Evlilik Eleştirisi:** Diyaloglar, evliliği bir duygu ve bağlılık biçimi değil, toplumsal yükümlülükler ve sembolik borç ilişkileri üzerine kurulu bir düzenek olarak ele alır. Bu bağlamda düğünler, duygusal bir kutlama olmaktan çıkar, bireyin ekonomik ve sosyal performans sahnesine dönüşür.
3. **Bireysel Özerklik ve Sınır İhlali:** Lale'nin sözleri, bireyin kendi sınırlarını çizme, mesafe belirleme ve ilişki kurma hakkının, toplumsal adetler ve karşılıklılık ilkeleriyle nasıl ihlal edildiğini gösterir. Sinema, bu sahne aracılığıyla, toplumsal yapı içinde bireysel alanın ne denli kırılgan ve savunmasız olduğunu anlatır.

Bu temalar, sahnede çatışmasız ama derin bir sorgulama diliyle işlenir. Lale ve Emin'in diyalogları, evlilik ve düğün gibi kurumların ekonomik, sosyal ve sembolik bağlarını görünür kılar; bireyin öznel özgürlüğünü bu bağlar içinde nasıl kaybettiğini çarpıcı biçimde ortaya koyar. Bu sahne çözümlemesinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmış ve analiz, Van Dijk'ın öne sürdüğü kavramlar doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, ideoloji, güç ilişkileri, duygusal temsiller ve söylemsel stratejiler kavramları bu sahnede öne çıkmıştır. Örneğin, Lale'nin evlilik ve düğün ritüellerine yönelik eleştirel söylemleri, Van Dijk'ın ideolojinin dil yoluyla yeniden üretimi ve sorgulanması çerçevesinde okunmuştur. Lale'nin “Birine selam veriyorsun, ertesi gün düğününe çağırıyorlar” ya da “100 manat taktın, 100 manat takmalısın” gibi ifadeleri, bireysel özgürlük alanının nasıl toplumsal ve kültürel kalıplarla kuşatıldığını ve bireylerin söylem yoluyla bu yapılarla yüzleştiğini gösterir. Burada toplumsal biliş, bireyin zihinsel şemalarına

yerleşmiş ve normalleşmiş sosyal pratiklerin eleştirel biçimde yeniden müzakere edilmesiyle görünür olur.

Emin'in ilişkilere yönelik mesafeli tavrı ve duygusal mesafe üretimi, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve duygusal temsiller kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Bu noktada modern erkek kimliği, geleneksel toplumsal rollerden bağımsızlaşsa dahi yeni bir bireysel özgürlük alanı açmakta zorlanır. Söylemdeki bu gerilim, bireysel arzular ile toplumsal beklentiler arasındaki çatışmayı açığa çıkarır. Atölye mekânı ise Van Dijk'ın söylem analizinde sıklıkla vurguladığı ideolojik mekân inşası bağlamında ele alınmıştır. Atölye, sistemin denetiminden ve gözünden uzak, bireyin alternatif bir kimlik ve varoluş inşa etmeye çalıştığı “norm dışı” bir alanı temsil eder. Ancak bu mekânın geçici doğası, bireysel özerklik arayışının toplumsal yapılar karşısındaki kırılganlığını da vurgular.



Görsel 3.5. “Perde” filminden Sahne 4’e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	17:30	Zaur'un destek için Fuat'tan yardım istemesi
Görsel 2	18:07	Rauf'un Fuat ve Zaur'un arayışlarına müdahil olması

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede Zaur, Fuat ve Rauf karakterleri etrafında kurulu bir erkekler arası gerilim ve dayanışma sınaması izlenir. Zaur, en yakın arkadaşlarından Fuat'a görünürde bir yardım talebiyle yaklaşırsa da, asıl olarak kendi ahlaki ikilemini yönetmeye çalışır. Zaur'un olaydan habersizmiş gibi davranması, bir yanda ailesine olan sorumluluğu, diğer yanda kardeşi Lale ve dostu Emin'e duyduğu sadakati arasında sıkıştığını gösterir. Zaur'un sık sık kullandığı “Bilmiyorum” ve “Bir yolu vardır belki” gibi ifadeler, onun edilgenleşmiş bir erkeklik konumunda salındığını ortaya koyar.

Görsel 2'deki sahnede ise Fuatın, Zaur'un ikircikli tutumuna karşı daha net bir pozisyon alır. “Onun tek bir amacı var: o kızı perişan etmek” sözleriyle, ataerkil düzenin kadın üzerindeki denetim mekanizmasını açık biçimde dile getirir. Fuat, aynı zamanda fakirlik vurgusuyla toplumsal sınıf ayrımlarını gündeme getirir ve bu ayrımların gençlerin kaderini nasıl belirlediğini vurgular.

Rauf, hem anlatının hem de söylemin çatışmalı figürlerinden biridir. Zaur ve Fuat onu sevmez, fakat “amcanın oğlu” oluşu nedeniyle yanında bulunmasına katlanmak zorunda kalırlar. Rauf'un sahneye girmesi, akrabalık bağlarının bireysel iradeyi bastırdığı, geleneksel yapıların hâlâ ne kadar belirleyici olduğunu gözler önüne serer. Rauf'un “Amcam bunu öğrenirse sonunuz gelir” tehdidi, ailenin yalnızca bir aidiyet değil, aynı zamanda bir denetim ve ceza kurumu olduğunun altını çizerek.

Söylem

Sahnedeki diyaloglar, ataerkil düzenin ve sınıfsal hiyerarşilerin nasıl dil yoluyla yeniden üretildiğini açıkça gösterir. Zaur'un “Her şeyin bir yolu yöntemi var” demesi, normatif düzen içinde bir çözüm arayışını ifade ederken, Fuat'ın “Ne yolu var ki?” cevabı, geleneksel yapıların bireysel adalet arayışını nasıl imkânsızlaştırdığını ortaya koyar. “Adetlerle kızı istemeye geldi diyelim. Baban verir mi?” sorusu, evliliğin bir duygusal birliktelikten çok, ritüel ve statü belirleyen bir sosyal protokol olduğunu

anlatır. Bu söylem, sınıfsal ayrımların ve kültürel normların iç içe geçtiği karmaşık bir denetim ağını görünür kılar.

Rauf'un tehditkar dili, ailenin bir sevgi bağı değil, bir kontrol mekanizması olarak işlediğini somutlaştırır. Fuat'ın “Çocuk fakir. Ne yapacaktı? Çaresiz kaldı” sözü ise, fakirliğin yalnızca maddi değil, varoluşsal bir sıkışmışlık hali olarak nasıl deneyimlendiğini dile getirir.

Bu diyaloglar, kadının aile içinde bir “namus nesnesi” olarak konumlandırıldığını ve onun davranışlarının aile düzenine yönelik bir tehdit olarak görüldüğünü anlatır. Bu söylem, sevgi, bağlılık ya da bireysel isteklerden çok, itibar ve kontrol üzerinden örülü bir aile anlatısını inşa eder.

Tema

Sahne üç temel tema etrafında örgütlenir:

1. **Erkek Dayanışmasının Sınırları:** Zaur'un Fuat'la dayanışma arayışı, arkadaşlık bağının aile baskısı karşısında ne kadar kırılğan olduğunu gösterir. Erkekler arasındaki bu dayanışma, ataerkil düzenin iç çelişkileri karşısında kolayca çözülür.
2. **Sınıf Ayrımı ve Evlilik:** Diyaloglar, evlilik kurumunun bir aşk bağı olmaktan ziyade ekonomik ve sınıfsal bir müzakere nesnesine dönüştüğünü gösterir. Fakir bir gencin zengin bir ailenin kızına talip olmasının neredeyse bir toplumsal suç haline getirilmesi, sınıf temelli ayrımcılığın nasıl geleneksel kurallar üzerinden meşrulaştırıldığını ifşa eder.
3. **Ataerkil Kontrol ve Erkek Kimliğinin Çelişkisi:** Zaur'un tereddütlü ve edilgen tavrı, ataerkil düzenin yalnızca kadınları değil, erkekleri de belirli rollere hapsedtiğini gösterir. Zaur, kardeşini ve dostunu korumak ile ailesinin onurunu korumak arasında sıkışarak, ikircikli bir erkeklik örneği sunar. Bu ikirciklik, ataerkil yapıların iç tutarsızlıklarını ve çatlaklarını görünür kılar.

Bu temalar, sahnede yalnızca karakterlerin çatışmaları değil, aynı zamanda gelenek, sınıf ve ataerkil düzen gibi geniş toplumsal yapıların birey üzerindeki baskısını da güçlü biçimde ortaya koyar. Bu sahne çözümlemesi, Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi doğrultusunda yapılandırılmıştır. Analizde özellikle toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideoloji, söylemsel stratejiler ve gruplar arası

ilişkiler gibi temel kavramlar esas alınmıştır. Örneğin, Zaur'un edilgen tavırları ve “Bilmiyorum”, “Bir yolu vardır belki” gibi kaçamak ifadeleri, toplumsal biliş bağlamında değerlendirilmiştir. Zaur, ataerkil normların ürettiği toplumsal beklentiler ile kendi bireysel arzuları arasında sıkışmış bir figürdür. Bu söylemler, bireyin zihinsel yapısına yerleşmiş normların kriz anında nasıl yeniden devreye girdiğini gösterir.

Fuat'ın sözleri ise Van Dijk'ın güç ilişkileri ve ideoloji kavramları ile yakından ilişkilidir. “Onun tek bir amacı var: o kızı perişan etmek” gibi ifadeler, kadının toplumsal konumunu erkekler arası güç mücadelesinin bir nesnesine dönüştürürken, sınıfsal ayrımları da pekiştirir. Fakirlik vurgusu, ekonomik güçsüzlük üzerinden toplumsal hiyerarşinin nasıl yeniden üretildiğini açığa çıkarır. Burada Fuat'ın dili, Van Dijk'ın tanımladığı gibi, ideolojik yapıların söylem yoluyla nasıl sürdürüldüğünü somut biçimde gösterir.

Rauf'un tehditkâr dili, “Amcam bunu öğrenirse sonunuz gelir” gibi söylemleriyle, ailenin bir aidiyet değil, bir denetim ve ceza mekanizması olduğunun altını çizer. Bu söylem, gruplar arası ilişkiler bağlamında, bireyin kendi ailesi tarafından kontrol edilmesinin toplumsal ve kültürel normlarla nasıl meşrulaştırıldığını gösterir. Rauf'un dili, bireysel iradeyi bastıran ataerkil düzenin somut bir temsilidir.



Görsel 3.6. “Perde” filminden Sahne 5'e ilişkin kaeler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	22:11	Lale'nin Emin'in sigara içmesine itirazı
Görsel 2	22:45	Lale'nin sigara paketini atması
Görsel 3	23:19	Lale ile Emin arasında mizahi diyalog
Görsel 4	23:31	Lale ile Emin arasında mizahi diyalogun devamı

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan karakterler Lale ve Emin'dir. Lale, sigara meselesi üzerinden yalnızca bir sağlık kaygısı ya da alışkanlık düzeyinde değil, ilişkiye dair sorumluluk ve karşılıklı söz verme etiği üzerinden hareket eder. Emin'e sigarayı bırakacağına dair verdiği sözü hatırlatması, Lale'nin ilişkiye duygusal bir yatırım yaptığını ve bu yatırımın karşılık bulmasını beklediğini gösterir.

Görsel 2'deki sahnede Lale'nin sigara paketini ezerek çöpe atması ise, onun kendi sınırlarını çizen, pasif değil aktif bir özne olduğunu simgeler. Emin, Lale'nin hatırlatmasına karşılık, “Daha evli değiliz” diyerek, sorumluluğu erteleyen ve söz

verme yükümlülüğünü pragmatik bir şekilde esneten bir erkek figür olarak belirir. Emin'in bu tutumu, bağlanma sorumluluğunu askıya alan erkek özneyi temsil eder.

Görsel 3'te yer alan sahnede ise Emin'in ironik bir tonla söylediği “Karı, çay!” repliği ise, onun ataerkil dilin gündelik ilişkilerde nasıl içselleştirildiğinin açık bir örneği haline gelir.

Görsel 4'de Lale'nin “Artık karımı oldum?” sorusu ve “Kalk, kendin al” cevabının yer aldığı sahne, Lale'nin bu ataerkil dile karşı farkındalık geliştirdiğini ve mikro düzeyde bir direniş sergilediğini gösterir. Böylece Lale, sadece mizaha maruz kalan değil, mizahın içindeki cinsiyetçi kodları teşhir eden bir aktör haline gelir.

Söylem

Sahnedeki kısa diyaloglar, gündelik dilin ideolojik işlevini ve toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl sıradan esprilerle yeniden üretildiğini görünür kılar. Lale'nin sigara hatırlatması, ilişkinin karşılıklı sorumluluk boyutuna vurgu yaparken, Emin'in “Daha evli değiliz” yanıtı, erkeğin bağlanma yükünü nasıl esnettiğini gösterir. Bu söylem, sözün bir etik taahhüt olmaktan çıkarılıp, pragmatik bir araç haline getirilmesini yansıtır.

Emin'in “Karı, çay!” sözü, ironik bir mizah gibi görünse de, Slavoj Žižek'in belirttiği gibi, ideolojinin en saf hali çoğu zaman şaka formunda ortaya çıkar (Žižek, 2022: 28-30). Bu ifade, kadının evlilikle birlikte hizmet eden, erkeğin taleplerini karşılayan bir figüre dönüşmesi gerektiği fikrini normalleştirir. Burada mizah, söylemin gücünü azaltmak yerine, ataerkil normları içselleştirme ve yeniden üretme işlevi görür.

Lale'nin “Artık karımı oldum?” sorusu, ironik söyleme karşı geliştirilen bilinçli bir sorgulama biçimidir. Bu soruya eklenen “Kalk, kendin al” yanıtı, Michel Foucault'nun güç ilişkilerinin yalnızca bastırmak değil, aynı zamanda direniş üretmek üzerine kurulu olduğu fikrini somutlaştırır (Foucault, 2023). Lale, erkeğin dilsel iktidarına karşı aktif bir sözlü direniş sergileyerek, pasif nesne konumundan çıkıp özneleşir.

Tema

Bu sahne, üç temel tema etrafında şekillenir:

1. **Toplumsal Cinsiyet Roller ve Hizmet Etme:** Diyalog, evlilik kurumunun kadın kimliği üzerinde nasıl dönüştürücü bir baskı kurduğunu gösterir. “Karı”

ifadesi, kadının yalnızca eş değil, aynı zamanda hizmet eden, çay getiren, sabreden biri olarak konumlandırılmasını meşrulaştırır.

2. **Dilin İdeolojik İşlevi:** Sahnedeki ironik söylemler, gündelik konuşma biçimleri aracılığıyla yerleşik toplumsal cinsiyet kodlarının nasıl yeniden üretildiğini ve sorgusuzca normalleştirildiğini ortaya koyar. Mizah, burada hem söylemin yayılma aracı hem de eleştirinin konusudur.
3. **Kadının Direnişi ve Sınır Koyma:** Lale'nin sigara paketini çöpe atması ve hizmet etmeyi reddetmesi, kadın öznenin kendi sınırlarını çizen, ataerkil söyleme karşı mikropolitik bir itiraz geliştiren bir figüre dönüştüğünü gösterir. Bu bağlamda sahne, kadının yalnızca itaat eden değil, toplumsal normları sorgulayan ve dönüştürmeye çalışan bir aktör olabileceğini görünür kılar.

Bu kısa ama yoğun sahne, sıradan bir çift tartışmasının ötesine geçerek, evlilik, dil, mizah ve güç ilişkilerinin nasıl iç içe geçtiğini ve gündelik diyaloglarda nasıl yeniden üretildiğini çarpıcı biçimde ortaya koyar. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmıştır. Analiz, Van Dijk'ın söylemin toplumsal biliş, güç ilişkileri ve ideolojik yapılarla nasıl iç içe geçtiğini açıklayan temel kavramları doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideoloji, mikro söylem stratejileri ve gündelik dilin ideolojik işlevi kavramları bu sahnede belirleyici olmuştur. Örneğin, Emin'in “Daha evli değiliz” sözü, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Bu ifade, bireyin zihninde yerleşik olan, toplumsal norm ve beklentilere bağlı cinsiyet rolleri anlayışının bir yansımasıdır. Erkek figürünün bağlanma ve sorumluluk konularında nasıl esnek davrandığını ve bu esnekliğin toplumsal kabullerden beslendiğini gösterir.

“Karı, çay!” gibi söylemler ise Van Dijk'ın gündelik dilin ideolojik işlevi kavramıyla açıklanabilir. Bu söylem, gündelik mizahın arkasına gizlenen ataerkil normların yeniden üretilme biçimini açığa çıkarır. Burada dil, yalnızca iletişim aracı değil, ataerkil normların yeniden üretilmesine hizmet eden ideolojik bir pratiktir. Zizek'in ideoloji ve mizah ilişkisine yaptığı vurgu da bu çerçevede anlam kazanır; Van Dijk'ın analizinde olduğu gibi, söylemler çoğu zaman bireyin farkında olmadan içselleştirdiği güç ilişkilerinin yeniden üretildiği araçlara dönüşür.

Lale'nin “Artık karımı oldum?” çıkışı ve “Kalk, kendin al” cevabı, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve direniş kavramlarıyla ilişkilidir. Lale, burada yalnızca pasif bir özne değil,

ataerkil söyleme karşı direnen aktif bir aktör olarak konumlanır. Bu söylemsel strateji, mikro düzeyde bir direniş olarak, bireyin iktidar ilişkileri içerisindeki sınırlarını çizen ve o sınırları yeniden tanımlayan bir eylem haline gelir.



Görsel 3.7. “Perde” filminden Sahne 6'ya ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	27:44	Zaur'un Rafik'i ziyaret etmesi
Görsel 2	30:59	Zaur'un Rauf'u uyarması

Karakter

Görsel 1'deki bu sahnede ise öne çıkan karakterler Zaur ve Rafik'tir. Zaur, Emin'in evine gelişinde yüzeyde sıradan bir misafir gibi görünür; ancak sahne ilerledikçe onun içsel çatışmaları ve ataerkil düzenin yarattığı yüklerle baş etme çabası açığa çıkar. Zaur'un “Keşke kalbimin sesini dinleseydim, büyüklerin sözünü değil” sözü, onun bireysel iradesi ile geleneksel aile yapısının beklentileri arasındaki gerilimi somutlaştırır. Bu cümleyle Zaur, geçmişteki kararlarını sorgular ve “büyüklerin sözü”nü yani toplumsal normları, bireysel özgürlüğün önündeki başlıca engel olarak işaret eder.

Rafik, Emin'in babası olarak kuşaklar arası değer aktarımının temsilcisi konumundadır. Rafik'in Zaur'a çay ikramı ve samimi yaklaşımı, yüzeyde sıcak bir aile dostluğunu gösterir; ancak sohbet derinleştikçe, onun geleneksel aile ideolojisinin sözcüsü olduğu anlaşılır. Rafik'in “İkiniz de genç adamsınız, nasıl anlaşılmadınız?”, “Ortada bir çocuk da var, yalnız kaldı” gibi sözleri, bireysel mutsuzluğu değil, aile birliğinin devamlılığını önceleyen ataerkil mantığın dile gelişidir. Sahnenin sonunda “Biz babaların da çok hatası oldu” diyerek geçmiş kuşakların kendi rollerini de sorgulaması ise Rafik karakterini tek boyutlu bir ataerkil temsilciden özeleştirir yapabildiği bir figüre dönüştürür.

Görsel 2'de yer alan sahnede, Zaur ile Rafik arasında geçen konuşmadan rahatsız olan Rauf, Zaur'a yönelik sert bir eleştiride bulunur ve “Senin ablanı bunun oğlu kaçırdı, sen hâlâ onu dinliyorsun” diyerek tepkisini dile getirir. Bu çıkışın ardından Zaur, Rauf'u azarlayarak, bir kez daha kendisini bu şekilde uyarması hâlinde, aralarındaki akrabalık bağlarını gözetmeksizin tavır alacağını kesin bir dille ifade eder. Söz konusu diyalog, karakterler arasındaki gerilimli ilişkiyi ve aile içi çatışmaların yoğunluğunu gözler önüne sermektedir.

Söylem

Sahnedeki diyaloglar, evlilik ve aile kurumunun birey üzerindeki baskıcı işlevini, dil aracılığıyla görünür kılar. Rafik'in “İkiniz de genç adamsınız, nasıl anlaşılmadınız?” sorusu, boşanmayı bireysel bir uyumsuzluk ya da meşru bir karar olarak değil, toplumsal bir başarısızlık olarak çerçeveler. Bu söylemde evlilik, iki kişinin ilişkisi olmaktan çıkar; aileyi, toplumu ve kuşaklar arası sürekliliği koruyan bir yükümlülük haline gelir. “Ortada bir çocuk da var, yalnız kaldı” ifadesi, çocuk üzerinden kurulan ahlaki baskının tipik bir örneğidir. Burada çocuk, kendi duygusal bütünlüğü ya da haklarıyla değil, ebeveynlerin aileyi ayakta tutma sorumluluğunun simgesi olarak yer alır.

Rafik'in “Eskiden kızlar arabaya binince mideleri bulanırdı” ve “Şimdi az kalsın sana yolu tarif edecekler” gibi nostaljik cümleleri, geçmişin kadınlık ideallerini bugünün daha özgüvenli kadın imgesiyle karşılaştırır. Bu ifadeler, ataerkil kültürün değişen toplumsal cinsiyet rollerine karşı duyduğu rahatsızlığı ve bu rahatsızlığın ironik bir savunma refleksiyle dile getirildiğini gösterir. Kadın, burada mekânsal ve karar verme

yetkisi kazandıkça ataerkil nostalji daha da güçlü bir şekilde devreye girer. Rafik'in finaldeki “Biz babaların da çok hatası oldu” cümlesi ise, ataerkil kuşaklar arası aktarıma dair bir yüzleşme içerir. Bu ifade, geleneksel aile otoritesinin kusursuz olmadığını kabul ederken, aynı zamanda kendi kuşağının sorumluluğunu kabullenerek kuşaklar arası bir öz eleştiri önerir.

Tema

Sahne üç temel tema etrafında örülür:

1. **Birey ve Toplum Çatışması:** Zaur'un pişmanlık içeren sözleri, bireyin toplumsal normlar karşısında özneleşme arayışını ortaya koyar. “Kalbinin sesi” bireysel arzuyu, “büyüklerin sözü” ise toplumsal denetimi temsil eder.
2. **Kuşaklar Arası Değer Aktarımı:** Rafik'in geçmişe dair nostaljik söylemleri ve “biz babaların da hatası oldu” ifadesi, kuşaklar arasında hem ideolojik devamlılığı hem de bu devamlılığın çatlaklarını görünür kılar. Sahne, ataerkil yapıların sadece birey-toplum değil, kuşaklar arası bir mesele olduğunu da hatırlatır.
3. **Toplumsal Cinsiyet Normlarının Yeniden Üretimi:** Kadınlık imgesinin geçmişin pasif, çekingen figüründen günümüzün daha aktif ve karar verici öznesine evrilmesi, Rafik'in söyleminde nostalji ve eleştiriyle iç içe geçer. Bu durum, ataerkil sistemin dönüşen kadın rolleri karşısındaki huzursuzluğunu yansıtır.

Bu sahne, yüzeyde sade bir sohbet gibi görünse de, bireysel pişmanlık, kuşaklar arası yüzleşme ve toplumsal değerlerin eleştirisi üzerinden çok katmanlı bir ideolojik çözümleme sunar. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESÇ) yöntemi temel alınmış ve analiz, Van Dijk'ın söylem, ideoloji ve toplumsal yapı ilişkisini açıklayan kavramları doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideoloji, kuşaklar arası söylem stratejileri ve toplumsal normların yeniden üretimi kavramları bu sahnede belirleyici olmuştur. Örneğin, Zaur'un “Keşke kalbimin sesini dinleseydim, büyüklerin sözünü değil” ifadesi, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramıyla ilişkilidir. Burada bireyin zihinsel şemaları, toplumun ve ailenin beklentileri doğrultusunda şekillenirken, bireysel arzular bu bilişsel yapıların baskısı altında bastırılmıştır. Zaur'un sözleri, bireyin ataerkil normlarla şekillenmiş sosyal hafızaya karşı içsel çatışmasını yansıtır.

Rafik'in söylemleri, Van Dijk'ın ideoloji ve güç ilişkileri kavramları çerçevesinde okunmuştur. “İkiniz de genç adamsınız, nasıl anlaşılmadınız?”, “Ortada bir çocuk da var, yalnız kaldı” gibi ifadeler, aile kurumunun bireyler üzerindeki denetimini sürdüren söylemsel pratiklerdir. Burada söylem, yalnızca bir önerme değil, ideolojik bir baskı aracı işlevi görür. Rafik'in nostaljik ifadeleri, ataerkil ideolojinin toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretme ve koruma çabasını dil yoluyla açığa çıkarır.

Rauf'un “Senin ablanı bunun oğlu kaçırdı, sen hâlâ onu dinliyorsun” şeklindeki çıkışı, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve gruplar arası çatışma kavramları ile ilişkilidir. Bu söylem, aile içindeki güç mücadelelerinin ve hiyerarşilerin nasıl dil yoluyla yeniden kurulduğunu ve bireyin bu yapılar karşısındaki konumunu gösterir. Zaur'un verdiği sert yanıt ise, bireyin ataerkil normlara ve akrabalık bağlarının baskıcı işlevine karşı bireysel bir sınır çizme girişimi olarak okunabilir.



Görsel 3.8. “Perde” filminden Sahne 7'ye ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	32:34	Lale'nin Emin'e çocukla ilgili sorusu
Görsel 2	33:25	Emin ile Lale arasında gelecekle ilgili diyalog

Karakter

Görsel 1'deki bu sahnede öne çıkan karakterler Lale ve Emin'dir. Lale, sorularıyla gündelik bir çift sohbeti başlatır gibi görünür; ancak “Acaba çocuğumuz erkek mi olacak, kız mı?” sorusu, onun yalnızca anne adaylığına dair bir merakını değil, aynı zamanda toplumsal yapı içinde kadınlara yüklenen doğurganlık ve cinsiyet beklentilerine dair farkındalığını da yansıtır. Lale'nin Emin'in ironi dolu ataerkil ifadesine doğrudan karşılık vermemesi, yüzeyde bir sessizlik gibi dursa da, onun bu tür ataerkil normlara karşı geliştirdiği sessiz direniş biçimini ima eder. Sahnenin devamında Lale'nin sigara paketini çöpe atması ve fikirlerini net şekilde ifade etmesi, onun pasif değil, kendi sınırlarını çizen ve özneleşen bir kadın figürü olduğunu gösterir.

Görsel 2'deki sahnede Emin'in, ironi yoluyla ataerkil değerleri gündelik bir şakaya dönüştüren figür olarak öne çıkar. “Erkek olmazsa seni babanın evine geri göndereceğim!” ifadesi, onun dilinde mizah kılığında dolaşan ataerkil kalıpların ne kadar içselleşmiş olduğunu gösterir. Emin'in sahnenin ilerleyen kısmındaki “Ben çok isterdim onların hayatı benimki gibi olmasın” cümlesi ise, onun geçmişten taşıdığı sınıfsal kırılanlıkları ve gelecek arayışını görünür kılar. Bu yönüyle Emin karakteri, bir yandan toplumsal normları yeniden üreten, bir yandan da bu normların bireysel düzlemde yarattığı tahribatı itiraf eden çift yönlü bir kimlik sergiler.

Söylem

Sahnedeki diyaloglar, gündelik dilin nasıl ideolojik bir taşıyıcı işlevi gördüğünü açık biçimde ortaya koyar. Lale'nin çocuk sorusu, ataerkil toplumlarda çocuk cinsiyetine atfedilen değer ve kadın bedenine yüklenen sorumluluğun kültürel bir yansımasıdır. Emin'in “erkek olmazsa geri gönderirim” ifadesi, ironik tonda kurulmuş olsa da, toplumsal cinsiyet normlarının mizah yoluyla nasıl normleştirildiğini ve içselleştirildiğini gösterir. Bu durum, Van Dijk'ın söylem teorisi bağlamında düşünüldüğünde, iktidarın yalnızca baskıcı değil, üretici bir mekanizma olarak gündelik konuşmalara nasıl sızdığını gözler önüne serer.

Lale'nin Emin'in bu şakasına doğrudan cevap vermemesi, dilsel olarak bir karşı söylem kurmaz gibi görünse de, onun daha sonraki eylemleri (sigara paketini atmak, kendi fikirlerini savunmak) bu ataerkil söyleme yönelik dolaylı bir reddediş ve sınır çizme olarak okunabilir. Bu, Michel Foucault'nun güç ilişkilerinde “karşı koyma” kavramına uygun bir mikro-politik direniş örneğidir (Foucault, 2023). Emin'in “Ben çok isterdim onların hayatı benimki gibi olmasın” sözleri ise, sahnenin söylemsel kırılma noktasıdır. Burada mizahi dil bir kenara bırakılır ve bireyin sınıfsal geçmişi, gelecek tahayyülleriyle birleşir. Emin'in “iyi ev, iyi eğitim, iyi iş, iyi arkadaş” gibi idealleştirilmiş bir gelecek tanımı, neoliberal toplumun “başarı” ideolojisinin dilini yansıtır. Bu söylem, bireysel travmaların ve sınıfsal eksikliklerin, sistemin dayattığı başarı standartlarıyla nasıl çakıştığını gözler önüne serer.

Tema

Bu sahne üç temel tema etrafında şekillenir:

1. **Toplumsal Cinsiyet Normları ve Ataerkil Söylem:** Lale ve Emin'in diyalogları, çocuk cinsiyetine atfedilen anlamlar üzerinden, ataerkil değerlerin ne kadar derinlemesine içselleştirildiğini ve mizah aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini gösterir.
2. **Sessiz Direniş ve Kadın Özneleşmesi:** Lale'nin Emin'in sözlerine sessizlikle yanıt vermesi, yüzeyde edilgen görünse de, bu sessizlik daha sonra gelen aktif eylemlerle birleşerek bir direniş biçimi halini alır. Lale, hizmet eden, uyum sağlayan değil; sınır çizen, dönüştüren ve ideolojik kalıpları kırmaya çalışan bir özne olarak konumlanır.
3. **Sınıfsal Gelecek Tahayyülleri ve Eşitsizlik:** Emin'in çocuklarına “benimki gibi olmasın” dileği, kişisel düzeyde bir babalık sorumluluğu gibi görünse de, derin yapıda sınıfsal adaletsizliklerin yarattığı kolektif travmaya işaret eder. “İyi ev, iyi eğitim, iyi iş” beklentisi, bireysel özlemleri sisteme bağlar ve toplumsal eşitsizliğin kuşaklar arası aktarımını eleştirel bir aynaya dönüştürür.

Bu yönüyle sahne, bir çift diyalogu olmanın ötesinde, dilin, mizahın, sınıfın ve toplumsal cinsiyetin gündelik yaşamda nasıl iç içe geçtiğini ve bireyi nasıl şekillendirdiğini derinlemesine sorgulayan çok katmanlı bir anlatım sunar. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmış ve analiz, Van Dijk'ın söylem, ideoloji ve toplumsal yapı ilişkisini açıklayan

temel kavramları çerçevesinde yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideolojik söylem, gündelik dilin ideolojik işlevi ve ataerkil normların söylemsel yeniden üretimi kavramları bu sahnede belirleyici olmuştur. Örneğin, Emin'in “Erkek olmazsa seni babanın evine geri göndereceğim” şeklindeki ifadesi, Van Dijk'ın toplumsal biliş ve ideoloji kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu söylem, gündelik mizah dili aracılığıyla içselleştirilmiş ataerkil normların yeniden üretildiğini gösterir. Van Dijk'a göre bireylerin zihinsel şemaları (toplumsal biliş), kültürel normlardan beslenir ve bu normlar söylem yoluyla sürekli yeniden üretilir. Emin'in şakaya dayalı söylemi de, ataerkil yapıların gündelik dil aracılığıyla nasıl normalleştirildiğini ortaya koyar.

Lale'nin sessizliği ve ardından gelen sınır çizici davranışları, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve karşı söylem üretimi kavramlarıyla ilişkilidir. Lale, açık bir sözlü karşı çıkışta bulunmasa da eylemleriyle ataerkil söyleme karşı bireysel bir sınır çizer. Van Dijk'ın güç ilişkileri anlayışında, söylem yalnızca itaat üretmez; direniş ve karşı söylem de üretir. Lale'nin pasif görünümlü sessizliği, mikro düzeyde bir direniş stratejisi olarak okunabilir.

Emin'in “Ben çok isterdim onların hayatı benimki gibi olmasın” ifadesi, Van Dijk'ın ideolojik söylem ve toplumsal yapı ilişkisi kavramıyla bağlantılıdır. Bu ifade, bireyin kendi sınıfsal geçmişiyle hesaplaşmasını, sistemin birey üzerindeki baskısını ve bireysel arzuların nasıl toplumsal yapılarla çakıştığını gösterir. İyi ev, iyi eğitim, iyi iş gibi idealleştirilmiş söylemler, neoliberal toplumun başarı ideolojisinin dilsel yeniden üretimi olarak Van Dijk'ın ideolojik söylem kavramıyla açıklanabilir.



Görsel 3.9. “Perde” filminden Sahne 8'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	36:20	Zaur, Fuat ve Rauf'un çözüm arayışı
Görsel 2	36:58	Zaur'un Rauf'a sinirlenmesi

Karakter

Görsel 1'deki bu sahnede öne çıkan karakterler Zaur, Rauf ve Fuat'tır. Rauf, ataerkil şiddet kültürünün taşıyıcısı olarak sahneye yerleşir. “Öldürmeyecek misin onu?” ve “Eğer senin onurun yetmiyorsa...” gibi çıkışları, erkek kimliğini şiddet, intikam ve itibar üçgeni üzerinden tanımlar. Rauf'un bu ifadeleri, toplumsal normları birey üzerinde baskı aracı olarak kullanır; onun karakteri, hegemonik erkeklik anlayışının tipik bir temsilcisidir.

Görsel 2'te yer alan sahnede ise Zaur, Rauf'un baskıcı dil ve şiddet çağrısına karşı kafa karışıklığı ve sorgulama içindedir. “Ne diyorsun sen ya? Hiçbir şey anlamadım bu konuşmadan” tepkisi, Zaur'un ataerkil normlara karşı geliştirdiği içsel direnci, geleneksel erkeklik kalıplarını sorgulama çabasını ve zihinsel çatışmasını açıkça

ortaya koyar. Zaur'un bu konumu, sinemada bireyin özneleşme potansiyelinin ve etik tavrının görünür hale geldiği bir duruşu simgeler.

Fuat, sahnede şiddet kültürüne karşı geliştirilmiş alternatif bir erkeklik tanımının temsilcisidir. “Sen iyice saçmalıyorsun artık” sözleri, Rauf'un hegemonik erkeklik çağrısını reddeder. Fuat karakteri, şiddetin erkek kimliğinin zorunlu bir parçası olmadığını ve erkekliğin yeniden tanımlanabileceğini ima eder. Fuat, bu yönüyle kuşaklar arası değer farklılıklarını ve toplumsal dönüşümün mümkünliğini temsil eder.

Söylem

Sahnedeki diyaloglar, erkek kimliğinin nasıl kültürel kodlarla örüldüğünü ve bu kodların şiddet üzerinden nasıl yeniden üretildiğini güçlü bir şekilde açığa çıkarır. Rauf'un “Öldürmeyecek misin onu?” çıkışı, şiddeti sapma değil, onurlu bir davranış biçimi olarak kodlar. Bu söylem, şiddetin kültürel bir meşruiyet zemini kazandığını ve erkeklik statüsünün bir tür bedensel güç ve cezalandırma pratiğiyle bütünleştirildiğini gösterir.

“Eğer senin onurun yetmiyorsa...” ifadesi, toksik erkeklik söyleminin tipik bir örneğidir. Bu tür bir dil, erkekler üzerinde statü kaybı korkusu yaratarak şiddeti meşru bir savunma mekanizması gibi sunar. Bu söylem, ataerkil kültürde erkek kimliğinin “korkusuz, güçlü, cezalandırıcı” gibi sıfatlarla eşleştirildiğini görünür kılar. Zaur'un “Ne diyorsun sen ya?” tepkisi, hegemonik erkeklik anlatısına karşı bireysel düzeyde gelişen bir karşı söylemdir. Bu söylem, ataerkil kalıpların birey üzerindeki tahakkümüne karşı geliştirilen zihinsel ve ahlaki direncin bir ifadesidir.

Fuat'ın “Sen iyice saçmalıyorsun artık” sözü ise, şiddet söylemini rasyonel bir sesle kesintiye uğratar. Bu, erkekliğin yalnızca şiddetle tanımlanmayabileceğini ve toplumsal cinsiyet normlarının değiştirilebilir olduğunu ima eder. Fuat'ın bu tavrı, hegemonik erkeklik söylemine alternatif bir dil alanı açar.

Tema

Bu sahne üç temel tema etrafında şekillenir:

1. **Hegemonik Erkeklik ve Şiddet Kültürü:** Rauf'un sözleri, erkek kimliğinin onur ve şiddet ekseninde nasıl biçimlendirildiğini, şiddetin bir itibar savunusu

aracı olarak nasıl meşrulaştırıldığını gösterir. Şiddet burada bireysel bir eylem değil, kültürel bir yükümlülük olarak sunulur.

2. **Birey-Toplum Çatışması:** Zaur'un kafa karışıklığı ve tepkisi, ataerkil normların birey üzerindeki baskısına karşı gelişen bireysel sorgulama ve direncin bir örneğidir. Zaur karakteri, içsel çelişkileri ve etik arayışıyla bu çatışmayı dramatize eder.
3. **Dönüşebilen Erkeklik ve Alternatif Söylem:** Fuat'ın şiddeti reddeden ve hegemonik erkekliği sorgulayan tavrı, erkeklik kimliğinin sabit ve değişmez olmadığını gösterir. Bu tavır, toplumsal dönüşümün mümkünlüğüne ve alternatif erkeklik tahayyüllerine dair sinematik bir umut taşır.

Bu yönüyle sahne, basit bir arkadaş tartışması olmanın ötesinde, erkeklik, şiddet ve onur kavramlarının nasıl iç içe geçtiğini ve bunların dil aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini çok katmanlı bir anlatımla izleyiciye sunar. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmıştır. Analiz, Van Dijk'ın söylem, ideoloji ve toplumsal yapı ilişkisini açıklayan temel kavramları doğrultusunda şekillendirilmiş ve özellikle toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideolojik söylem, gruplar arası ilişkiler ve söylemsel stratejiler gibi kavramlar sahnenin yorumlanmasında kullanılmıştır. Örneğin, Rauf'un “Öldürmeyecek misin onu?”, “Senin onurun yetmiyorsa...” şeklindeki söylemleri, Van Dijk'ın toplumsal biliş ve ideolojik söylem kavramları çerçevesinde ele alınmıştır. Rauf'un dili, ataerkil zihinsel şemaların ve toplumsal normların birey üzerindeki baskısını açık biçimde gösterir. Burada şiddet, bireysel bir tercih değil, toplumsal bir zorunluluk gibi sunulur. Van Dijk'a göre bireylerin söylemleri, sahip oldukları toplumsal biliş yapıları tarafından belirlenir. Rauf'un sözleri de ataerkil kültürün, onur ve şiddet arasındaki ilişkiyi içselleştirmiş zihinsel modellerini yeniden üretmektedir.

Zaur'un “Ne diyorsun sen ya?” tepkisi, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve karşı söylem üretimi kavramlarıyla ilişkilidir. Zaur'un bu tepkisi, hegemonik erkeklik normlarının sorgulanmasına ve bireysel direniş alanlarının oluşmasına işaret eder. Van Dijk'a göre söylemler, yalnızca güç ilişkilerini pekiştirmek için değil, bu ilişkilere karşı direnmek için de kullanılır. Zaur'un söylemi, ataerkil şiddet kültürüne karşı bir zihinsel ve ahlaki mesafe kurar.

Fuat'ın “Sen iyice saçmalıyorsun artık” sözleri, Van Dijk'ın alternatif söylem stratejileri ve gruplar arası söylem farkları kavramlarıyla ilişkilendirilir. Fuat, geleneksel erkeklik söylemine karşı modern, rasyonel ve şiddet karşıtı bir dil kurarak hegemonik erkekliğe alternatif bir erkeklik modeli inşa eder. Van Dijk'a göre, söylem toplumsal grupların kimliklerini ve sınırlarını belirler; Fuat'ın söylemi, geleneksel ve modern erkeklik anlayışları arasındaki sınırın altını çizer.



Görsel 3.10. “Perde” filminden Sahne 9'a ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	40:36	Fuat ile Zaur arasında diyalog
Görsel 2	41:52	Fuat ile Zaur arasındaki diyalogun devamı

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan karakterler Zaur ve Fuat'tır. Zaur, şehirde arabayla dolaşırken dile getirdiği “annem var, babam var, akraba var, eş dost var” gibi cümlelerle, bireysel karar alma cesaretini toplumsal onay mekanizmasına teslim etmiş bir figür olarak belirir. Zaur'un “Onlara ne diyeceğiz?” sorusu, onun zihinsel

çözülüşünü ve kuşaklar arası hegemonik değerlerin birey üzerindeki etkisini gözler önüne serer. Zaur, içsel özgürlük arzusuna rağmen, aidiyet bağıını koparamayan bir karakterdir.

Görsel 2'deki sahnede, Fuat'ı bizler kolektivist baskıya ve kuşaktan kuşağa aktarılan sınıfsal eşitsizliklere karşı çıkan bir direniş figürü olarak görmekteyiz. “Millet böyle der, millet şöyle der... Bir defa da kendimiz için yaşayalım” çıkışı, onun bireysel özneleşmeyi savunduğunu ve otosansürle işleyen sosyal kontrol mekanizmasına başkaldırdığını gösterir. Fuat'ın babasının patronuna dair anlattıkları, karakterin sınıfsal belleği sırtlayarak kuşaklar arası öfkeyi gün yüzüne çıkarmasını sağlar.

Söylem

Sahnedeki diyaloglar, bireysel arzuların, ailevi ve toplumsal denetim çemberi içinde nasıl bastırıldığını görünür kılar. Zaur'un “Onlara ne diyeceğiz?” sorusu, bireyin kendi hayatını belirleme hakkının nasıl kolektif değerlere tabi tutulduğunu ifade eder. Burada birey, yalnızca kendi tercihini değil; ailesini, akrabayı, mahalleyi ve “milleti” memnun etme yükünü taşır.

Fuat'ın “Bir defa da kendimiz için yaşayalım” sözleri, kolektivist kültürün bireyde yarattığı otosansürün eleştirisi. Bu söylem, sosyal kontrolün yalnızca dışsal değil, aynı zamanda içselleştirilmiş bir baskı olarak nasıl işlediğini gösterir. Fuat'ın “Babam onun babasının yanında çalışıyordu... İşçilerin maaşını kırpa kırpa kendi hayatını kurdu” ifadesi, sınıfsal sömürünün kuşaktan kuşağa aktarılan bir bellek olarak bireyde nasıl bir öfke ve hesaplaşma duygusu yarattığını somutlaştırır.

Zaur'un “babam herini öyle verdi ki... sanki pazarda inek satıyor” sözü ise, kadının patriyarkal düzende bir özne değil, aileler arası ekonomik ve toplumsal bir mübadele nesnesi olarak görüldüğünü çarpıcı biçimde teşhir eder. Bu ifade, evlilik kurumunun bireysel bir duygu ya da özgür irade ilişkisi değil, çoğu zaman ekonomik ve statüsel bir hesaplaşmanın aracı olduğunu gösterir.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Birey-Toplum Çatışması:** Zaur'un kaygılı cümleleri, bireyin kendi arzularıyla toplumsal normlar arasında sıkışmışlığını dramatik biçimde ortaya koyar.

“Anneler, babalar, eş dost” söylemi, bireyin sadece kendisi için değil, bir kolektifin onayıyla var olabileceği düşüncesini görünür kılar.

2. **Sınıfsal Bellek ve Kuşaklar Arası Hesaplaşma:** Fuat'ın patron anlatısı, sınıfsal adaletsizliğin yalnızca ekonomik değil, kültürel ve tarihsel bir mesele olduğunu ve bu belleğin kuşaklar arasında öfke ve direniş duygusunu beslediğini gösterir.
3. **Kadının Nesneleştirilmesi ve Patriyarkal Mübadele:** Zaur'un “sanki pazarda inek satıyor” cümlesi, kadının evlilik kurumunda bir özne değil, aileler arası ekonomik ve sosyal sermaye aracı haline getirildiğini çarpıcı biçimde gözler önüne serer. Bu söylem, kadının duygusal değil, ekonomik bir değer olarak konumlandırıldığını ve bunun birey üzerinde nasıl yıkıcı etkiler yarattığını açıklar.

Bu yönüyle sahne, arabada yapılan sıradan bir sohbetten çok daha fazlasıdır: Sinema, bireysel özgürlük arayışı, toplumsal kontrol, sınıfsal sömürü ve patriyarkal düzen gibi yapısal meseleleri, gündelik konuşmalar üzerinden görünür kılarak izleyiciyi toplumsal gerçekliğe dair düşünmeye davet eder. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmıştır. Analiz, Van Dijk'ın söylem, toplumsal yapı ve ideoloji ilişkisini açıklayan temel kavramları çerçevesinde yapılandırılmış; özellikle toplumsal biliş, ideolojik söylem, güç ilişkileri, söylemsel stratejiler ve gruplar arası söylem farkları gibi kavramlar kullanılmıştır. Örneğin, Zaur'un “Annem var, babam var, akraba var, eş dost var” ve “Onlara ne diyeceğiz?” ifadeleri, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Zaur'un söylemleri, bireyin zihinsel şemalarının toplumun ve ailenin beklentileriyle nasıl şekillendiğini ve bu beklentilerin bireysel kararları nasıl baskı altına aldığını gösterir. Van Dijk'a göre toplumsal biliş, bireyin dünyayı algılamasını ve bu doğrultuda söylem kurmasını belirler. Zaur'un dili, ataerkil ve kolektivist kültürel normların bireysel arzular üzerindeki etkisini görünür kılar.

Fuat'ın “Bir defa da kendimiz için yaşayalım” ve “Babam onun babasının yanında çalışıyordu...” ifadeleri, Van Dijk'ın ideolojik söylem ve gruplar arası söylem farkları kavramlarıyla açıklanabilir. Fuat, mevcut hegemonik düzenin söylemini sorgulayan ve alternatif bir bireysel özgürlük söylemi üreten bir karakterdir. Van Dijk'a göre söylem, toplumsal grupların kimliklerini ve sınırlarını belirler; Fuat'ın söylemi, kolektivist

toplumun birey üzerinde kurduğu baskıya karşı modern bireyci bir direniş dilini temsil eder.

Zaur'un “Babam herini öyle verdi ki... sanki pazarda inek satıyor” sözü, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve ideolojik normların söylemsel yeniden üretimi kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu söylem, kadınların evlilik kurumunda bir özne değil, toplumsal ve ekonomik mübadele nesnesi olarak konumlandırıldığını ve bu algının dil aracılığıyla nesilden nesle aktarıldığını gösterir. Van Dijk'a göre söylem, toplumsal yapıdaki güç ilişkilerini yeniden üretme işlevi taşır; bu ifade de kadın bedeninin ataerkil yapı içinde nesneleştirilmesinin tipik bir örneğidir.



Görsel 3.11. “Perde” filminden Sahne 10'a ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	44:24	Raufun Emin ve Lale'nin yerini Ali'den öğrenmesi
Görsel 2	46:35	Raufun Emin'in nişanlısını başkasıyla yakalaması

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 3	50:08	Rauf ve Lale arasında diyalog
Görsel 4	53:34	Rauf'un Lale'ye tecavüz etmesi

Karakter

Görsel 1'deki sahnede, merkezde Rauf ve Ali yer almaktadır. Ali, Rauf'a karşı bir borca sahiptir ancak borcunu ödeyemediği için evini günübirlik kiralamak zorunda kalmıştır. Sahnenin ilerleyen anlarında, Ali'nin şu anda evini başkasına verdiği bilgisi verilir. Rauf, “Kime?” diye sorduğunda, Ali “İşte, Emin'e verdim, ona gerekmiş” yanıtını verir. Bu diyalog, Rauf'un Emin ve Lale'nin saklandığı yeri keşfetmesine zemin hazırlamaktadır.

Görsel 2'deki sahnede, Rauf'un gece kulübünde Lale'nin nişanlısının sadakatsizliğine tanık olmasıyla başlayan duygusal gerilim, onun gece tek başına atölyeye giderek Lale ile yüzleşmesiyle doruk noktasına ulaşır. Bu yüzleşme sahnesi, Rauf'un bastırılmış sınıfsal öfkesini, erkeklik krizini ve cinsiyetçi tahakküm arzusunu aynı anda açığa vuran bir kırılma anı niteliğindedir.

Görsel 3'te yer alan sahnede ise Rauf'un “Ne istiyorsun ki, ben onu sana veremem?” sözleriyle başlayan diyalog, onun Lale'yi bir özne olarak değil, sahip olunması gereken bir nesne olarak konumlandığını açık biçimde ortaya koyar. Bu sahneler, ataerkil zihniyetin kadın bedenine yönelik sahiplenici yaklaşımının sinematik bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Rauf, bu sahnede yalnızca hayal kırıklığı yaşamış bir aşık değil; reddedilmenin ve sınıfsal aşağılanmanın öfkesini kadının bedeni üzerinde denetim kurarak telafi etmeye çalışan bir fail figürüne dönüşür.

Görsel 4'de Lale, bu sahnede edilgen görünen ama şiddetin odağı haline getirilen bir karakterdir. Onun sessizliği ya da karşı koyuşu, Rauf'un sözlü ve fiziksel şiddetini durduramaz; aksine, erkeklik krizinin nesnesine dönüşür. Lale karakteri, burada hem sınıfsal öfkenin hem de ataerkil tahakkümün kesişim noktasında konumlanır.

Söylem

Rauf'un “Ne istiyorsun ki, ben onu sana veremem?” cümlesi, kadının iradesizleştirilmesini ve erkek eliyle “verilebilecek” bir nesneye indirgenmesini gösterir. Bu ifade, toplumsal cinsiyet rolleri içinde kadının özgürlüğünün nasıl gasp

edildiğini ve erkekliğin bu gasp üzerinden nasıl meşruiyet kazandığını ifşa eder. Rauf'un “Sen düşündüğün kadar iyi bir çocuk değil o... Belki de hiç beceremez” gibi aşağılayıcı cümleleri, hem Emin'in hem de Lale'nin cinsiyet kimliklerine yönelen bir küçümseme içerir. Bu sözlü şiddet, erkeklik onurunun başkalarının aşağılanmasıyla yeniden inşa edilmeye çalışıldığını gösterir. Burada dil, eril şiddetin bir aracı olarak devreye girer.

Rauf'un Lale'ye yönelik cinsel saldırısı, sözlü tahakkümün fiziksel şiddete evrilmesinin kaçınılmaz sonucudur. Bu eylem, reddedilmişliğin ve sınıfsal kin duygusunun, kadın bedeni üzerinde kontrol ve cezalandırma biçimine dönüştüğünü çarpıcı biçimde anlatır. Kadının “hayır”ının erkek kimliği için bir tehdit sayıldığı bu yapı, ataerkil düzenin şiddetle nasıl iç içe geçtiğini görünür kılar. Rauf'un “Anasının kızı... Fakire tepeden bakan annen var” ve “Sizi Zaur'un düğününe neden çağırmadınız?” gibi cümleleri, sınıfsal hiyerarşinin kültürel hafızadaki yerini ve bu hafızanın bireyde biriken öfkeyle nasıl çatışmaya dönüştüğünü anlatır. Burada öfke yalnızca ekonomik eşitsizlikten değil; aynı zamanda toplumsal görünmezlik ve aşağılanma deneyiminden beslenir. Sahnenin sonunda Rauf'un “Biliyor musun Lale, bütün ailenizden ne kadar nefret ediyorum” sözü, bireysel duygusal çatışmanın, kolektif sınıf kınıyla nasıl birleştiğini özetler. Bu söylem, Rauf'un kadın bedeni üzerinden geçmişteki toplumsal eşitsizlikleri yeniden “hesaplaşma” zemini olarak kullandığını gösterir.

Tema

Bu sahne üç ana tema etrafında inşa edilir:

1. **Cinsiyetçi Tahakküm ve Kadının Nesneleştirilmesi:** Rauf'un söylemleri ve eylemleri, kadının ataerkil düzende bir özne değil, erkeğin sahip olabileceği ya da “verebileceği” bir nesne olarak konumlandırıldığını gösterir. Kadının bedeni, erkekliğin güç gösterisine ve öfke boşaltımına dönüşür.
2. **Sınıfsal Öfke ve Kuşaklar Arası Bellek:** Rauf'un sözleri, sınıfsal ayrımcılığın yarattığı aşağılanma duygusunun nasıl içselleştiğini ve kuşaktan kuşağa taşınan öfkenin bireysel ilişkilerde nasıl patlayıcı bir etkiye dönüştüğünü anlatır. Ekonomik eşitsizlik burada yalnızca maddi bir sorun değil; kültürel ve duygusal bir travmadır.

3. **Erkeklik Krizi ve Şiddet:** Rauf karakteri üzerinden, erkeklik kimliğinin reddedilme, sınıfsal aşağılanma ve kırılmalık gibi duygularla nasıl çatıştığını; bu çatışmanın ise en zayıf halka olan kadın bedenine yönelen fiziksel ve sözlü şiddet biçimine nasıl dönüştüğünü gösterir. Sinema bu noktada, şiddetin yalnızca bireysel bir öfke patlaması değil; tarihsel, kültürel ve ekonomik tahakkümün güncel bir biçimi olduğunu görünür kılar.

Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmıştır. Analiz, Van Dijk'ın söylem, toplumsal yapı ve ideoloji ilişkisini açıklayan kavramları doğrultusunda yapılandırılmış; özellikle toplumsal biliş, ideolojik söylem, güç ilişkileri, söylemsel stratejiler ve cinsiyet temelli tahakkümün söylem yoluyla yeniden üretimi gibi kavramlar kullanılmıştır. Örneğin, Rauf'un "Ne istiyorsun ki, ben onu sana veremem?" şeklindeki söylemi, Van Dijk'ın toplumsal biliş ve ideolojik söylem kavramları bağlamında değerlendirilmiştir. Burada kadın, birey değil; toplumsal normların şekillendirdiği ataeril zihin yapısına göre mübadele edilebilecek bir nesne olarak konumlanır. Van Dijk'a göre toplumsal biliş, bireylerin dil yoluyla yeniden ürettikleri ideolojik normların zihinsel temellerini oluşturur. Bu söylem, kadının iradesizleştirildiği ataeril toplumsal yapıların birey zihnindeki yansımalarını açığa çıkarır.

Rauf'un "Sen düşündüğün kadar iyi bir çocuk değil o..." ve "Anasının kızı... Fakire tepeden bakan annen var" gibi söylemleri, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve söylemsel stratejiler kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu söylemler, Rauf'un sınıfsal öfkesini ve aşağılık duygusunu söylem üzerinden yeniden üreterek hem Lale'ye hem de Emin'e yönelik cinsiyetçi ve sınıfsal bir tahakküm kurma stratejisini gösterir. Van Dijk'a göre söylem, güç ilişkilerinin hem sürdürücüsü hem de meşrulaştırıcısıdır. Rauf, sözlü şiddet aracılığıyla yalnızca bireysel değil, sınıfsal ve ataeril bir üstünlük kurma çabası sergiler.

Rauf'un Lale'ye yönelik cinsel saldırısı, Van Dijk'ın ideolojik söylem ve güç ilişkilerinin beden politikalarıyla kesişimi kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Fiziksel şiddete dönüşen bu söylem biçimi, ataeril toplumlarda reddedilmenin erkek kimliği için bir tehdit olarak algılanmasının ve bu tehdidin beden üzerindeki tahakkümle telafi edilmek istenmesinin bir sonucudur. Van Dijk'ın söylem çözümlemesinde, fiziksel şiddet dilin devamı olarak okunur. Rauf'un eylemi, söylemsel tahakkümden fiziksel

tahakküme geçişin kaçınılmaz sonucu olarak değerlendirilir. “Biliyor musun Lale, bütün ailenizden ne kadar nefret ediyorum” ifadesi, Van Dijk'ın gruplar arası ilişkiler kavramıyla açıklanabilir. Bu söylem, bireysel çatışmanın kolektif bir sınıfsal kine dönüşmesini gösterir. Van Dijk'a göre gruplar arası söylem, bireysel deneyimler üzerinden toplumsal yapıları yeniden üretir. Rauf'un dili, geçmişteki sınıfsal eşitsizliklerin günümüzde nasıl bireysel bir intikam ve öfkeye dönüştüğünü sergiler.



Görsel 3.12. “Perde” filminden Sahne 11'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	56:48	Lale'nin Emin'e geri dönme isteğini bildirmesi
Görsel 2	56:57	Çiftin saklandığı yerin deşifre edilmesi
Görsel 3	57:53	Zaur ve Emin arasında diyalog
Görsel 4	1:00:34	Lale'nin tecavüze uğradığını Fuat'a söylemesi

Karakter

Filmin son sahnelerine ait görseller incelendiğinde, anlatının merkezinde Lale, Rauf, Emin ve Zaur'un yer aldığı görülmektedir. Görsel 1'de, Lale'nin amcasıoğlu Rauf tarafından tecavüze uğradıktan sonra, kendisini artık Emin'e layık görmediğini ifade ettiği bir sahneye tanıklık ederiz. Bu sahnede Lale, Emin'in eve gelişinden kısa bir süre sonra geri dönmek istediğini belirtir; bu ifade, hem yaşadığı travmanın hem de ataerkil normların içselleştirilmesinin bir yansımasıdır.

Görsel 2'deki sahne incelendiğinde, Emin'in Lale'nin ne yapmak istediğini tam olarak anlamaya çalıştığı anlara eşlik ederken, Zaur ve Fuat'ın Lale'nin bulunduğu adrese gelişi dikkat çeker.

Görsel 3'te yer alan sahne, Zaur ile Emin arasında geçen tartışma yer almaktadır. Bu sahnede Emin, Zaur'u Lale'yi geri getirmesi için manipüle eder; böylelikle kadın bedeni üzerindeki eril mülkiyet anlayışı yeniden üretilir. Bu bağlamda, sahne yalnızca bireysel bir çatışmayı değil, aynı zamanda kadın öznelliğinin sistematik biçimde bastırıldığı ataerkil yapının sürekliliğini gözler önüne serer. Emin'in Lale'ye “dokunulduğunu” ima etmesi, kadının bir sevgi öznesi değil, erkekler arası bir “namus” simgesine indirgenişini somutlaştırır. Zaur, Emin'in sözleriyle harekete geçerek, arkadaşına şiddet uygulayan ve bu yolla kendi “lekelenmiş” erkekliğini şiddetle restore etmeye çalışan figürdür. Zaur'un mermerle Emin'e vurması, kadının iradesini tamamen silerek, onun bedeni üzerinden erkek kimliği inşasını tamamlar.

Görsel 4'deki sahnede ise Lale, Fuat'a başından geçen olayları anlatır. “Rauf beni taciz etti. Biliyordum ki, kimseye söylemem, kimse bana inanmaz” sözüyle, ataerkil toplumda kadının maruz kaldığı görünmez şiddetin ve bu şiddetin ardından gelen suskunluğun ne denli politik bir mesele olduğunu ifşa eder. Lale'nin bu ifşası, onun kırılğanlığını değil, aynı zamanda sistemin dayattığı sessizliğe rağmen sesini duyurma çabasını gösterir. Atölyedeki gelişmelerde Lale'nin Fuat'la gitme kararı ise onun tüm bastırılma ve araçsallaştırılma çabalarına karşı bir özneleşme hamlesidir.

Rauf, yalnızca fail konumunda değildir; o, ataerkil sistemin erkeğe tanıdığı cezasızlık imtiyazının taşıyıcısıdır. Rauf, Lale'nin konuşamayacağını bilerek, onun sessizliğini kendi şiddetinin garantisi haline getirir.

Söylem

Lale'nin “Kimse bana inanmaz” sözü, mağdurun baştan yalancı ya da abartılı bulunacağına dair toplumsal inkâr kültürünü görünür kılar. Bu ifade, Foucault'nun güç/söylem ilişkisiyle okunabilir: Kadının sözü, ataerkil düzende geçersizleştirilir, şiddet suskunlukla görünmez kılınır.

Rauf'un tacizi, suskunluğun nasıl bir şiddet garantisi haline geldiğini gösterir. Erkek, toplumun kadının ifadesine inanmayacağına dair içselleşmiş inancı kullanarak eylem alanını genişletir. Bu, ataerkil yapının erkeklere tanıdığı örtük imtiyazların en çıplak örneğidir.

Emin'in Zaur'u kışkırtmasıyla başlayan “dokunma” söylemi, kadın bedeni üzerindeki mülkiyetin dilde nasıl kurulduğunu gösterir. Burada kadın, kendi hikâyesinin öznesi değil, eril onur kavgasının nesnesi haline gelir. Zaur'un şiddeti de aynı bağlamda okunur: Arkadaşına vurmak, yalnızca kişisel öfkenin değil, erkekliğin “lekelenmişliğinin” şiddet yoluyla telafi edilmesidir. Lale'nin Fuat'la gitmesi, bu eril tahakküm söylemine karşı bir sessiz kopuştur. Lale, kendi bedenine ve hikâyesine yeniden sahip çıkar. Ancak bu kopuş, sistemin içinde kırılğan ve sınırlıdır.

Tema

Bu sahne dört temel tema etrafında şekillenir:

1. **Görünmez Şiddet ve Sessizlik:** Lale'nin ifadesi, ataerkil toplumda kadının yaşadığı şiddetin nasıl görünmez kılındığını ve bastırıldığını gösterir. Taciz, yalnızca bireysel bir eylem değil; suskunluk ve inançsızlıkla beslenen sistematik bir baskıdır.
2. **Erkek Mülkiyeti ve Onur:** Emin'in Zaur'u manipüle etmesi ve Zaur'un şiddeti, kadının bedeninin bir sevgi öznesi değil, iki erkek arasında paylaşılan bir onur simgesine dönüştürüldüğünü açığa çıkarır. Kadının iradesi susturulur, onun yerini eril değer sistemi alır.
3. **Sınırlı Direniş:** Lale'nin Fuat'la gitmesi, travmaya rağmen kendi kaderini belirleme çabasıdır. Bu eylem, kadının özneleşme potansiyelini taşır ancak toplumsal yapı içinde bu potansiyel kırılğandır.

4. **Sistemin Cezasızlık Kültürü:** Rauf'un tacizi, Emin'in yalanı, Zaur'un şiddeti; hepsi ataerkil sistemin erkeklere tanıdığı örtük cezasızlık alanının farklı biçimleridir. Bu anlatım, şiddetin sadece fiziksel olmadığını; dilde, ilişkide ve inanç mekanizmalarında sürekli yeniden üretildiğini gösterir.

Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmış ve analiz Van Dijk'ın söylem, ideoloji ve toplumsal yapı ilişkisini açıklayan temel kavramları çerçevesinde yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideolojik söylem, ataerkil normların söylemsel yeniden üretimi, kadın bedeni üzerinden kurulan mülkiyet söylemi ve gruplar arası söylem farkları gibi kavramlar doğrudan kullanılmıştır. Örneğin, Lale'nin “Kimse bana inanmaz” ifadesi, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramıyla açıklanır. Toplumsal biliş, bireylerin zihinsel şemalarının kültürel ve ideolojik kalıplarla şekillendiğini belirtir. Burada Lale'nin sözleri, ataerkil toplumda kadınların sözünün sistematik biçimde geçersizleştirildiği kolektif zihinsel yapıların göstergesidir. Kadının beyanının toplum tarafından önceden değersiz kabul edilmesi, bu bilişsel yapının sonucudur.

Rauf'un “Ne istiyorsun ki, ben onu sana veremem?” söylemi ve fiziksel şiddete dönüşen eylemi, Van Dijk'ın ideolojik söylem ve güç ilişkileri kavramlarıyla ilişkilidir. Bu söylem, kadının bedenini erkek mülkiyeti ve kontrol nesnesi olarak gören ataerkil ideolojinin bir sonucudur. Van Dijk'a göre söylemler, mevcut toplumsal güç ilişkilerini meşrulaştırır ve yeniden üretir. Rauf'un cinsel şiddeti, ataerkil sistemin erkeklere tanıdığı cezasızlık kültürünün beden üzerindeki söylemsel ve fiziksel tahakküm biçimidir.

Emin'in Zaur'u “dokunma” üzerinden manipüle etmesi, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler ve ataerkil güç ilişkilerinin yeniden üretimi kavramları çerçevesinde değerlendirilir. Burada kadın, kendi hikâyesinin öznesi değil, erkekler arası onur mücadelesinin nesnesidir. Bu söylem, ataerkil normların gündelik dil aracılığıyla nasıl sürdürüldüğünü ve bireylerin bu dili nasıl içselleştirdiğini gösterir. Zaur'un şiddete yönelmesi, bireysel öfkenin değil, erkeklik kimliğinin söylem yoluyla yeniden kurulma çabasının bir sonucudur.

Lale'nin Fuat'la gitme kararı, Van Dijk'ın gruplar arası söylem farkları ve alternatif söylem üretimi kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Lale'nin eylemi, ataerkil normlara

karşı sessiz fakat belirleyici bir karşı söylemdir. Van Dijk'a göre söylem yalnızca güç üretmez, direniş alanları da yaratır. Lale, bireysel düzeyde bu direnişi temsil eder.



Görsel 3.13. “Perde” filminden Sahne 12'ye ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	1:01:44	Lale'nin eve dönüşü
Görsel 2	1:02:24	Annesinin Lale'ye şiddet uygulaması

Karakter

Görsel 1'deki bu sahnede öne çıkan figürler anne ve Lale'dir. Anne, Lale'ye yönelttiği öfkeli ve şiddet dolu sözleriyle yalnızca bireysel bir ebeveyn figürü olarak değil, ataerkil düzenin taşıyıcısı ve yeniden üreticisi olarak belirir. “Hangi cehennemdeydin sen lan? Bütün ilçede bizi rezil ettin” gibi ifadeler, annenin öfkesinin kökeninde, kızının eyleminin kendi namusunu ve ailesinin itibarını tehdit etmesi düşüncesinin yattığını gösterir. Anne karakteri, burada toplumun onur, şeref, utanç gibi kolektif değerlerini çocukları üzerinden denetleyen bir ahlaki bekçi konumuna yerleşir.

Lale, annenin öfkesiyle karşı karşıya kalan, hem fiziksel hem sembolik şiddetin hedefinde olan figürdür. Lale'nin “Dokundu, üstelik de öteye geçti. Dokundu eli”

ifadesi, onun yaşadığı cinsel şiddeti dile getirme çabasının kırılğanlığını ve travmanın dildeki izlerini açığa çıkarır. Lale karakteri, bu sahnede sadece failin değil, aynı zamanda ailesinin ve toplumun ikincil şiddetine de maruz kalan mağdurdur.

Söylem

Görsel 2'deki sahnede ise Anne figürünün Lale'ye yönelttiği “Öl, yaşama da. Haram olsun sana” gibi ifadeler, fiziksel şiddeti aşarak, ahlaki şiddetin de nasıl işlediğini gösterir. Bu dil, kadının bireysel bir özne değil, ailenin ve toplumun “namus nesnesi” olarak tanımlandığını açığa çıkarır. Burada annenin öfkesi, toplumun kadınlara yüklediği ahlaki sorumlulukların içselleştirilmiş biçimde aktarılmasıdır.

Lale'nin travmatik anlatımı ise şiddetin yalnızca bedensel değil, aynı zamanda sözselsel ve duygusal düzeyde de iz bıraktığını gösterir. Cümlelerin kırık yapısı, Susan Brison'un savunduğu gibi, şiddet sonrası anlatının travmanın bir parçası değil, onunla başa çıkma biçimi olduğuna işaret eder (Brison, 2002: 40-41). Lale'nin kelimeleri, bir hayatta kalma stratejisidir; ancak bu sözler bile anne tarafından geçersizleştirilir ve suç mağdura yüklenir.

Pierre Bourdieu (2015)'nin “sembolik şiddet” kavramıyla örtüşen bu söylemde, annenin şiddeti, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yalnızca erkekler tarafından değil, kadınlar tarafından da nasıl yeniden üretildiğinin güçlü bir örneğidir. Anne, toplumun rezil olma korkusunu kızının bedeninden ve sesinden çıkarmaya çalışırken, aslında onu toplum önünde feda eden bir fail haline gelir.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Kadının Kadına Yönelttiği Şiddet ve Denetim:** Anne figürü, ataerkil toplumda kadının bir özne değil, bir denetim nesnesi haline getirildiğini gösterirken, aynı zamanda bu denetim işlevinin kadınlar tarafından da içselleştirilerek yeniden üretildiğini görünür kılar.
2. **Travmanın Anlatımı ve Sessizlik:** Lale'nin “Dokundu, üstelik de öteye geçti” cümlesindeki parçalı anlatı, cinsel şiddetin dildeki ifadesinin nasıl zorlandığını gösterir. Bu ifade, şiddetin yalnızca bedende değil, kelimelerde de yarattığı kırılmayı açığa çıkarır.

3. **Ahlaki Şiddet ve Toplumsal Linç:** Anne karakterinin sözleri, şiddet sonrası mağdurun nasıl toplumsal utancın taşıyıcısı haline getirildiğini dramatize eder. Mağdur, failin değil, toplumun öfkesine hedef olur. Böylece sinema, toplumsal cinsiyet normlarının bireyi nasıl yalnızlaştırdığını ve susturduğunu çarpıcı bir biçimde ifşa eder.

Bu yönüyle sahne, şiddetin yalnızca fiziksel olmadığını; kültürel, sembolik ve söylemsel düzeyde de nasıl inşa edildiğini ve yeniden üretildiğini derinlemesine gösterir. Lale'nin yaşadığı yalnızlık, sadece kişisel bir trajedi değil, kadınlık deneyiminin sistematik bir bileşeni olarak sunulur. Sinema bu anlatımla izleyiciyi, şiddetin toplumsal boyutlarını ve ikiye bölünmüşlüğüne sorgulamaya davet eder. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESÇ) yöntemi temel alınmıştır. Analiz, Van Dijk'ın söylem, ideoloji, toplumsal biliş ve güç ilişkileri kavramları doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideolojik söylem, ataerkil normların söylem yoluyla yeniden üretimi, kadının cinsiyet temelli nesneleştirilmesi ve sembolik şiddetin söylemsel yansıması gibi kavramlar açıklıkla kullanılmıştır. Örneğin, annenin “Öl, yaşama da” gibi söylemleri, Van Dijk'ın toplumsal biliş ve ideolojik söylem kavramları çerçevesinde okunur. Annenin dili, ataerkil zihinsel şemaların birey üzerindeki etkisini ve kültürel normların bireysel söylemler yoluyla nasıl yeniden üretildiğini gösterir. Anne karakteri, namus ve rezillik gibi kolektif değerlerin bir bekçisi olarak, kadın üzerinden şekillenen ataerkil toplumsal bilişi dile getirir ve yeniden kurar.

Lale'nin “Dokundu, üstelik de öteye geçti” gibi travmatik anlatımı, Van Dijk'ın güç ilişkileri kavramıyla ilişkilidir. Burada Lale'nin dili, erkek egemen toplumda kadınların maruz bırakıldığı fiziksel ve sembolik şiddetin bir sonucu olarak parçalanmış ve kırılgan bir anlatı örneğidir. Kadının dilsel düzeyde bile baskı altında bırakılması, Van Dijk'ın söylemdeki güç mekanizmaları kavramıyla doğrudan örtüşür. Annenin Lale'ye yönelik “Bizi rezil ettin” gibi söylemleri, Van Dijk'ın ideolojik söylem ve ataerkil söylemin yeniden üretimi kavramlarıyla açıklanabilir. Anne, toplumsal cinsiyet normlarının taşıyıcısı ve yeniden üreticisi konumundadır. Söz konusu ifadeler, bireysel öfkenin ötesinde, kadın bedenine yüklenen kolektif ahlaki sorumluluğun ve toplumun kadına biçtiği “namus nesnesi” rolünün dile yansımasıdır. Anne, failin değil, mağdurun suçlandığı ataerkil söylemin sürdürücüsüdür.



Görsel 3.14. “Perde” filminden Sahne 13'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	1:04:46	Annesinin Lale ile ilgili doktorla görüşmesi
Görsel 2	1:04:50	Lale'nin olanlara sessiz tepkisi

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnenin merkezinde anne, Lale ve doktor figürleri öne çıkar. Anne, kızının bekâretini “yeniden tesis etmek” amacıyla eve kadın bir doktor çağırarak, toplumun kadın bedeni üzerindeki kontrol mekanizmalarını içselleştirdiğini ve bizzat yeniden ürettiğini gösterir. Annenin “*Biz öyle bir aile değiliz, terbiyeli bir aileyiz*” savunması, bireysel deneyimin değil, ailenin toplumsal statüsünün önceliklendirildiğini kanıtlar. Anne burada yalnızca bir anne değil; ataerkil düzenin en işlevsel denetleyicilerinden biridir. Utangaç ama kararlı tavrı, kadına biçilen “namus bekçiliği” rolünün ne kadar içselleştirildiğini açığa çıkarır.

Görsel 2'deki sahnede ise Lale, bedeni üzerinde hiçbir söz hakkı olmayan, rızası dışında denetlenen bir figürdür. Onun fiziksel bütünlüğü, bireysel travması ya da duygusal kırılmanlığı dikkate alınmaz; bedeni “aile şerefini kurtarmak” için bir “temizlik alanına” dönüştürülür.

Doktor, tek cümlesiyle “Ellerimi nerede yıkayabilirim?” toplumsal normlara karşı sorgusuz bir işleyişin aracı haline gelir. Doktor, müdahalesiyle modern tıbbın patriarkal düzenin sessiz hizmetkârı olabileceğini gösterir. Kendi varlığı, sağlık sisteminin de toplumsal normları meşrulaştıran bir aparat olabileceğine dair eleştirel bir işarettir.

Söylem

Anne karakterinin “*Biz öyle bir aile değiliz, terbiyeli bir aileyiz*” söylemi, Michel Foucault'nun “bedenin disiplin altına alınması” kavramını somutlaştırır: Bekâret, biyolojik değil, toplumsal bir denetim aracıdır. Burada kadın bedeni, ailenin namusu, sosyal prestiji ve toplumsal huzurun teminatı olarak işlev görür. Annenin utangaç ama ısrarcı tavrı, kadının rızasını yok sayarak, bedensel bütünlüğü “onarıp temizlemeyi” meşrulaştırır.

Lale'nin bu müdahaleye dair herhangi bir söz hakkının olmaması, patriarkal düzenin kadına hem sessizlik hem de boyun eğiş dayattığını gösterir. Rıza, bedensel özerklik ve duygusal ihtiyaçlar yok sayılır; yerlerine “şeref” ve “itibar” yerleştirilir.

Doktorun “Ellerimi nerede yıkayabilirim?” cümlesi, pratik bir hijyen talebi gibi görünse de, aslında yaşanan “kirli” durumun üstünün örtülmesi, temizlenmesi ve görünmez kılınması arzusunun sembolik bir ifadesidir. Bu tek cümle, sağlık kurumlarının da toplumsal normları içselleştirerek fail değil, işlevsel bir araç olarak konumlandığını gösterir.

Tema

Bu sahne üç temel tema etrafında örülür:

1. **Beden Üzerinde Toplumsal Kontrol:** Lale'nin bekâreti üzerinden yürütülen bu müdahale, kadın bedeninin yalnızca biyolojik değil, toplumsal ve kültürel bir disiplin nesnesi haline getirildiğini gösterir. Bekâret, biyolojik bir gerçeklik

değil; ailenin yüz akı, evlilik piyasasının garantisi, toplumun namus göstergesidir.

2. **Modern Tıbbın İdeolojik İşlevi:** Doktor figürü, tıbbın nötr bir hizmet değil, patriarkal düzenin sessiz destekçisi olabileceğini çarpıcı bir şekilde görünür kılar. Ellerini yıkamak, toplumsal bir “arınma” ritüeline dönüşür.
3. **Kadının Rızasının Yok Sayılması:** Lale'nin fiziksel ve psikolojik olarak hazır olmadığı bir evliliğe “onur” uğruna zorlanması, kadının rızasının, bedensel bütünlüğünün ve travmasının nasıl sistematik biçimde silindiğini gösterir. Bu, Susan Brison'un vurguladığı gibi, şiddetin yalnızca fiziksel olmadığını; sessizliğin, bastırmanın ve toplumsal baskının da şiddetin parçaları olduğunu kanıtlar.

Sahnenin ertesi sabahına taştan düğün, bu düzenin kurumsal düzeyde nasıl tamamlandığını ve kadın bedeninin yalnızca aile içinde değil, tüm toplumun gözünde bir mübadele aracı olarak nasıl işlev gördüğünü dramatize eder. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmış ve analiz Van Dijk'ın söylem, toplumsal yapı, ideoloji ve güç ilişkileri kavramları doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, ideolojik söylem, güç ilişkileri, kadın bedeni üzerinde kurulan söylemsel tahakküm, söylemsel stratejiler ve gruplar arası söylem farkları kavramları analizde kullanılmıştır. Örneğin, annenin “Biz öyle bir aile değiliz, terbiyeli bir aileyiz” söylemi, Van Dijk'ın toplumsal biliş ve ideolojik söylem kavramlarıyla açıklanır. Annenin bu sözleri, ataerkil normların aileler üzerinden kadın bedeni üzerinde inşa ettiği kolektif zihinsel şemaların ifadesidir. Toplumsal biliş bağlamında burada bekâret, biyolojik bir gerçeklikten ziyade, aile şerefini koruyan kültürel bir norm olarak yeniden üretilir. Anne karakteri, bu zihinsel şemayı dile getirerek söylem yoluyla yeniden pekiştirir.

Lale'nin bedenine yönelik müdahale ise Van Dijk'ın güç ilişkileri kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Kadın bedenine rıza dışı yapılan müdahale, bireysel hak ve özneliğin ataerkil yapı tarafından nasıl yok sayıldığını gösterir. Annenin söylemi ve eylemi, kadının bedeni üzerinden aile onuru ve sosyal statüyü restore etme çabasının söylemsel ve pratik yansımasıdır.

Doktorun “Ellerimi nerede yıkayabilirim?” söylemi, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler kavramıyla okunur. Görünürde nötr bir talep gibi görünse de bu söylem, bedenin ve

cinselliğin “temizlenmesi” ve “onarılması” üzerinden toplumsal normların görünmez bir şekilde yeniden üretilmesini sağlar. Doktor, burada sağlık alanındaki profesyonel kimliğiyle değil, ataerkil normların sessiz taşıyıcısı rolüyle işlev görür. Van Dijk'a göre söylem yalnızca bireysel değil, kurumsal pratikleri de güç ilişkileri doğrultusunda yeniden üretir.

Lale'nin sessizliği, Van Dijk'ın gruplar arası söylem farkları ve alternatif söylem yokluğu kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Lale, bu sahnede söz hakkından mahrum bırakılmış, yalnızca beden üzerinden tanımlanan bir figür haline gelir. Sessizlik, burada ataerkil düzenin dayattığı rızasızlık ve boyun eğişin söylemsel biçimidir.

3.3.2. İkinci Perde (2017)

Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin ikinci filmi olarak bilinen *İkinci Perde*, 2017 yılında izleyiciyle buluşmuştur. Filmin senaryosu, yönetmen Emil Guliyev'in yanı sıra yapımcı Orkhan Mardan ve senarist Perviz Hasanli tarafından kaleme alınmıştır. Başlıca oyuncu kadrosunda ise Azerbaycan sinemasının tanınmış isimleri olan Hikmet Rahimov, Gunay Ahmed, Elshan Asgerov, Gorgud Jafarli ve Ziya Agha yer almaktadır.

Film, yalnızca sinema salonlarında değil, aynı zamanda sosyal medya platformlarından biri olan YouTube üzerinden de geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Bu çevrimiçi görünürlük, filmin dijital medya aracılığıyla nasıl hızla yayıldığını ve Azerbaycan'daki yeni nesil film izleme alışkanlıklarını ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. *İkinci Perde*, genel olarak olumlu yorumlar alsa da, içerdiği argo ifadeler ve bazı özel sahneler nedeniyle çeşitli eleştirilerin hedefi olmuştur. Bu durum, sansür uygulamaları, ahlak normları ve izleyici beklentileri arasında ortaya çıkan gerilimlere işaret etmektedir. Tüm eleştirilere rağmen film, hem teknik açıdan hem de anlatı yapısı bakımından özgün yaklaşımıyla dikkat çekmiştir.

Yaklaşık 72 dakikalık film, temel olarak insan ilişkileri üzerine odaklanmaktadır. Filmde, dışarıdan bakıldığında oldukça yakın görünen dostlukların, farklı perspektiflerden bakıldığında aslında ne kadar kırılgan ve mesafeli olabileceği vurgulanmaktadır. Bu tematik yapı; modern şehir yaşamı, bireysel yabancılaşma ve güven olgusu bağlamında değerlendirilebilir. Yönetmen, birçok sahneyi gerçek mekânlarda ve gündelik yaşamdan alınan kesitlerle kurgulayarak, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırları bilinçli biçimde silikleştirmeyi tercih etmiştir. Genel

olarak film, Guliyev'in sinema dilinde benimsediği gündelik yaşam temelli gerçekçilik ve doğal diyaloglara dayalı anlatım tarzının sürdüğü bir yapım olarak değerlendirilmektedir.

Tablo 4. “İkinci Perde” (2017) Filminin Künyesi

Kategori	Detaylar
Filmin Adı	İkinci Perde
Filmin Yapım Yılı	2017
Yapım Ülkesi	Azerbaycan
Yapımcı	Orkhan Mardan
Yönetmen	Emil Guliyev
Senaryo	Emil Guliyev, Parviz Hasanov, Orkhan Mardan
Süresi	72 dakika
Filmin Türü	Sosyodrama
Görüntü Yönetmeni	Dmitri Suvorov
Oyuncular	Hikmet Rahimov, Gorgud Jafarli, Gunay Ahmed, Elshan Asgerov, Ziya Agha

Filmin Konusu

İhanet, yalnızca bireyler arası bir etik sorun değil, aynı zamanda toplumsal yapıların güven temelli işleyişini tehdit eden bir olgu olarakta bilinir. Sadakat, gerek dostluk gerekse evlilik gibi sosyal yapıların temel dayanaklarından biridir. Bu bağlamda ihanetin artması, toplumda güven duygusunun aşınmasına ve bireyler arası ilişkilerin çözülmesine yol açmaktadır. Bauman'a göre, modern bireylerin ilişkilerdeki bağlanma kaygıları ve sorumluluktan kaçma eğilimleri, ahlaki zeminlerin giderek kayganlaşmasına neden olmaktadır (Bauman, 2018: 13-15). Guliyev'in *İkinci Perde* filminin konusunu “ihamet” motifi şekillendirmektedir. Bu ihanet yalnızca bireysel düzeyde bir sadakatsizlikten ibaret değildir; dostluğa, evliliğe ve güvene yönelik çok katmanlı bir çözülmeyi de içinde irdelemektedir. Filmin anlatısal yapısı içerisinde dikkat çeken önemli bir gelişme, baş karakterlerden biri olan İbiş'in doğum günü arkadaşlarıyla birlikte başından geçen olaylardır. Bu sahne, yalnızca bir kutlama sahnesi olmaktan öte, karakterler arası çatışmaların, bastırılmış gerilimlerin ve toplumsal değer yargılarının görünür hâle geldiği bir dönüm noktası işlevi görmektedir. İbiş, doğum gününü kutlamak amacıyla başta yakın arkadaşı Tima olmak üzere çevresindeki arkadaşlarını kendi çalıştığı mekana davet eder. İlk bakışta oldukça samimi ve sıcak bir atmosferde başlayan bu buluşma, kısa sürede derin kırılmaların fitilini ateşleyecek bir sürece evrilir. Tima'nın doğum günü kutlamasını erken terk

etmesi, ortamda bir boşluk yaratırken, onun yokluğunda sarhoş hâlde olan arkadaşlarının eşi Samira hakkında sarf ettikleri uygunsuz sözler, atmosferin gerilmesine neden olur. Bu sözler, yalnızca bireysel bir taşkınlık değil; aynı zamanda toplumsal düzlemde kadına yönelik önyargılı ve cinsiyetçi yaklaşımların ifadesi olarak değerlendirilmelidir. İçlerinden biri, sarhoşluk hâlinde olmasına rağmen, Tima hakkında dile getirilen dedikoduları açık bir biçimde İbiş'e anlatır. Bu anlatım, anlatıdaki sessiz çatışmaların dile gelmeye başladığı anı temsil eder. İbiş'in duydukları karşısındaki tepkisi, onu bir etik ikilemeyle yüzleşmek zorunda bırakır. Bu noktada İbiş karakteri, bireyler arası sadakat, dostluk ve sorumluluk gibi değerlere ilişkin bir sınav vermek zorunda kalır.

İbiş'in kayınbiraderi Arif karakteri, kendisine hiçbir karşılık beklemeden yardım eden yakın dostu Tima'nın eşi Samira ile gizli bir ilişkiye girerek anlatının merkezindeki çatışmayı derinleştirir. Bu olay örgüsü, yalnızca kişisel bir ahlaki zafiyeti değil, aynı zamanda günümüz toplumlarında giderek artan bir şekilde görünür hâle gelen bireysel sorumluluktan uzaklaşma, sadakat krizleri ve güven eksikliği gibi yapısal sorunlara da işaret etmektedir. Bu bağlamda film, özel ilişkiler üzerinden toplumun ahlaki temellerine dair bir eleştiri sunarken, ihanetin sıradanlaşması, duygusal bağların kırılganlaşması ve sosyal rollerin muğlaklaşması gibi durumlar, postmodern bireyin kimlik krizine de zemin hazırlamaktadır. Dostluk gibi geleneksel değerlerin içinin boşaltıldığı, evlilik gibi kurumsal yapıların ise artık sürdürülebilir olmaktan uzaklaştığı bir dünyada, *İkinci Perde* adlı film, birey-toplum ilişkisini sorgulayan çarpıcı bir örnek sunar. Dolayısıyla, filmdeki ihanet yalnızca bir karakterler arası çatışma unsuru değil; aynı zamanda çağdaş toplumların etik dönüşüm sürecine dair bir alegori olarak da değerlendirilebilir. Genel olarak film, Guliyev'in insani ilişkilerdeki çözümlerin sinematografik bir yansımasını, bireyin yalnızlaşması, güven duygusunun zedelenmesi ve toplumsal normların aşınması gibi meseleleri ortaya koymaktadır.

Karakterler

Emil Guliyev'in *İkinci Perde* adlı filmi, karakterler üzerinden kurulan dramatik yapısıyla dikkat çeken bir yapım niteliği taşımaktadır. Filmdeki karakterler, yalnızca

bireysel temsil düzeyinde değil; aynı zamanda toplumsal değerlerin, etik kırılmaların ve kimlik bunalımlarının yansıtıcıları olarak işlev görmektedir.

Filmin merkezinde yer alan Arif karakteri, dostluk, sadakat ve kişisel etik bağlamında yaşanan çözümlerin somutlaştığı bir figürdür. Arif'in, kendisine hiçbir karşılık beklemeden yardım eden çocukluk arkadaşı Tima'ya ihanet ederek onun eşi Samira ile gizli bir ilişki yaşaması, yalnızca bireysel bir zaaf değil, aynı zamanda günümüz toplumlarında sıkça rastlanan bir değer erozyonunun göstergesi olarak okunabilir. Arif karakteri, modern bireyin çıkar odaklı ilişkiler ağında ahlaki pusulasını kaybedişini temsil eder.

Filmin ana karakterlerinden Tima, anlatı boyunca sadakat, güven ve insani değerlere bağlılık gibi kavramların temsili olarak öne çıkar. Özellikle İbiş'e yönelik tutumu, onun ne denli yardımsever ve fedakâr bir kişiliğe sahip olduğunu gözler önüne serer. Kendi kayınbiraderi tarafından sürekli hor görülen ve duygusal olarak yıpratılan İbiş'e sahip çıkması, Tima'nın erdemli duruşunu pekiştirir. Doğum günü gibi özel bir günde tüm sorumluluklarını bir kenara bırakıp İbiş'in yanında olması, yalnızca bir dostluk göstergesi değil; aynı zamanda güçlü bir vicdani sorumluluk örneğidir. Ancak Tima'nın bu erdemli yönü, onun aynı zamanda kırılgan bir figüre dönüşmesine yol açar. Sadakati ve iyi niyeti, çevresindeki kişiler tarafından kolaylıkla istismar edilebilecek bir zemin oluşturur. Bu durum, günümüz toplumlarında erdemli bireyin ne denli yalnızlaşabileceğini ve değerlerinin nasıl aşındığını gözler önüne sermektedir. Tima, yaşadığı ihanetin nedenlerini tam olarak kavrayamaz ve bunu ifade etmekte zorlanır. Bu bağlamda karakter, yalnızca mağdur değil, aynı zamanda çözülmekte olan etik değerlerin ve bireysel sorgulamanın da bir yansımasıdır.

Samira karakteri ise filmin anlatı yapısında çatışmayı çok katmanlı hâle getiren, toplumsal normları sorgulayan karmaşık bir figür olarak öne çıkar. Evlilik içerisindeki konumu, hem ataerkil toplum yapısının kadına biçtiği rollerle hem de bireysel arzularıyla çatışma hâlinededir. Bu yönüyle Samira, yalnızca bir “aldatan kadın” imgesiyle sınırlanmaz; aksine, kadın kimliğinin bastırılmış yönlerini ve duygusal arayışlarını temsil eder. Onun yaşadığı içsel bölünme, toplumsal cinsiyet kalıplarıyla bireysel özgürlük arasındaki gerilimi yansıtır. Bu bağlamda karakter, ihanetin yalnızca erkeklere atfedilen bir olgu olmadığını; kadınların da toplumsal baskı ve beklentiler altında benzer etik sapmalar yaşayabileceğini ortaya koyar. Samira'nın anlatıdaki

varlığı, cinsiyet temelli rollerin yeniden düşünülmesini sağlayarak izleyiciyi ahlaki yargılar konusunda kuşkulu bir konuma taşır.

Filmin yan karakterleri, başta İbiş olmak üzere, ana anlatıya zemin hazırlayan; sosyal çevrenin baskılarını ve bireylerin içine düştüğü ikilemleri görünür kılan işlevsel figürlerdir. Her bir karakter, temsil ettikleri değerlerle birlikte, günümüz toplumlarının çözülmekte olan ahlaki ve etik yapılarına ilişkin genel bir görünüm sunmaktadır.

Sonuç olarak *İkinci Perde* filmindeki karakterler, yalnızca hikâyeyi sürükleyen bireyler değil; aynı zamanda toplumsal dönüşümlerin, bireysel yabancılaşmanın ve etik sorunların sinemasal yansımaları olarak değerlendirilebilir. Film, karakter temsilleri üzerinden çağdaş insanın değer arayışını, yalnızlığını ve güven duygusunu sorgulayan eleştirel bir bakış açısı geliştirmektedir.



Görsel 3.15. “İkinci Perde” (2017) Filmi Afişi

Afişin merkezinde yer alan görsel kompozisyon, filmin ana çatışmasını simgesel biçimde yansıtır. Tima karakterinin perdenin ardından, yarı karanlıkta kendi eşini izlemesi, onun yaşadığı hayal kırıklığını, ihanete uğrama hissini ve psikolojik

çöküşünü görsel bir metafora dönüştürür. Perdenin diğer yanında, Samira'nın silüetinin belirsiz ama dikkat çekici bir şekilde görünmesi ise hem mahremiyetin ihlali hem de gizli arzuların açığa çıkışı bağlamında yorumlanabilir.

Tima'nın yüzü ile Samira'nın silüeti arasındaki perde, fiziksel bir ayrımdan ziyade ahlaki ve duygusal sınırların aşılmasını simgeler. Bu görsel anlatım, filmin temel olay örgüsünü tetikleyen sadakat, ihanet ve mahremiyet meselelerini etkili bir şekilde ön plana çıkarır. Afişin bu anlatımı, izleyiciyi doğrudan filmin dramatik gerilimine dahil ederken; aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarına ve kırılma anlarına dair ipuçları da sunar. Sonuç olarak *İkinci Perde* filminin afişi, yalnızca tanıtım amacı taşımayan; filmin ana temalarını, karakter dinamiklerini ve duygusal atmosferini özetleyen simgesel bir görsel metin işlevi üstlenmektedir.

3.3.2.1. İkinci Perde Filminin Eleştirel Söylem Analizine İlişkin Bulgular

Bu başlık altında incelenen 12 sahne, İkinci Perde filminin toplumsal sorunları; aile dinamikleri, dostluk ve ihanet meseleleri ve ataerkil düzen eleştirisi açısından en belirgin mesajları yansıtma temeline özenle seçilmiştir. Bu seçimde, sahnelerin karakterler arası etkileşimleri ve olay örgüsünü, Azerbaycan toplumunun sosyo-kültürel yapısını, bireylerin konumunu ve bu konumun değiştirilmesine yönelik mücadeleyi en net biçimde ortaya koyması esas alınmıştır. Dolayısıyla, söz konusu 12 sahne, hem tematik hem de dramatik açıdan, filmin iletmeye çalıştığı sosyal mesajları en açık biçimde aktarmaktadır.



Görsel 3.16. “İkinci Perde” filminden Sahne 1'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	0:58	Annesinin Arif'le konuşması
Görsel 2	1:58	Arif'in kız kardeşiyle kavga etmesi

Karakter

Görsel 1'de yer alan sahne, filmin ilk giriş sahnesidir ve bu sahnede öne çıkan karakterler anne, Arif ve kız kardeşidir. Anne, filmdeki açılış sahnesinde, kızının boşanma kararıyla yüzleşirken, patriyarkal toplumun ahlaki denetim mekanizmasının bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. “Göreceksin, rezil olacağız milletin içinde” ifadesi, annenin bireysel duygudan çok, toplumun beklentilerini önceleyen bir değer dünyasına sıkı sıkıya bağlı olduğunu gösterir. Anne figürü burada, aile onurunu koruma sorumluluğunu kızının iradesinden üstün tutar. Kızının eline zorla tutuşturduğu dua kâğıdıyla ise bu kontrolü yalnızca sözle değil, kutsal sayılan ritüeller aracılığıyla da pekiştirir.

Görsel 2'deki sahnede ise Arif, kız kardeşinin boşanma kararına şiddetli tepki vererek, ataerkil düzenin erkek temsilcisi rolünü üstlenir. “Sen ne halt ederek boşanıyorsun ha? Aileni de rezil edeceksin, bunu bil!” ve “Kim alır seni be kızım, yetim gibi?” sözleri, kadının boşanma yoluyla bireysel kurtuluş arayışının, erkek egemen bakış açısına göre aileyi utanca sürükleyen bir tehdit olduğunu açıkça ortaya koyar. Arif, bu sözleriyle kadın bedeni ve kimliği üzerindeki erkek otoritesini ve kontrol iddiasını dile getirir.

Kız kardeş, tüm bu baskı ortamında, yalnızca kendi hayatını değil, ailesinin sosyal itibarını da omuzlamak zorunda kalan, özgürlüğü toplum tarafından sürekli pazarlığa açılan bir figürdür. Onun sessizliği, duygusal kırılganlığı ve dua kâğıdını elinde tutmak zorunda kalışı, ataerkil yapı içinde kadının nasıl çaresiz bırakıldığını simgeler.

Söylem

Anne ve Arif'in diyaloglarında öne çıkan “rezil olmak” kavramı, bireysel sorunların değil, toplumsal algıların öncelediği bir değer sistemini gösterir. Kadının bireysel özgürlüğü, aile onuru ve mahalle baskısı uğruna gözden çıkarılır. “Sen ne halt ederek boşanıyorsun?” ve “Kim alır seni be kızım?” ifadeleri, kadının yalnızca bir birey değil, aile itibarını temsil eden bir nesneye indirgenişinin açık söylemsel örnekleridir.

Dua kâğıdı, burada bir inanç simgesinden öte, aile içindeki gerçek sorunları görünmez kılan bir ritüele dönüşür. Arif'in “Yine mi anne, yine mi?” çıkışı, bu dua pratiğinin çözüm değil, sorunu öteleyen bir alışkanlığa dönüştüğünü anlatır. Annenin “Allah'ın kelimesidir, çocuğu korur...” sözü, dua kâğıdının bir koruma aracı olarak

kurgulanmasını, aynı zamanda gerçek sorunlara gözlerini kapatan pasif bir direncin sembolü haline getirir.

Bu bağlamda, dini söylem burada bir sığınak değil, işlevsiz bir örtü haline gelir. Sinema, inanç temelli ritüellerin bireysel trajediyi çözmek bir yana, bastırarak görünmezleştirme potansiyelini eleştirel bir ironiyle sahneye taşır.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Kadının Bireysel İradesinin Bastırılması:** Arif ve annenin diyalogları, kadının boşanma gibi bireysel bir kararı almasının, aile ve toplum nezdinde bir “utanç” olarak kodlandığını ve nasıl bastırıldığını görünür kılar.
2. **Sosyal İtibarın Kadın Bedeni Üzerinden Üretilmesi:** “Rezil olmak”, “kim alır seni” gibi ifadeler, kadının yalnızca birey değil, aile onurunun taşıyıcısı olduğunu ve onun eylemlerinin bütün bir sosyal yapıyı “kirlitebileceği” korkusunu açığa çıkarır.
3. **İnanç Pratiklerinin Çaresizliğe Dönüşmesi:** Dua kâğıdı, anne figürünün çaresizliğinin ve çözüm üretmek yerine ritüele sığınarak sorunu bastırma çabasının sembolü haline gelir. Arif’in tepkisi ise bu ritüelin sürekliliğini, sorunun kaynağına dokunmadan üstünü örtme çelişkisini ironik bir biçimde açar.

Bu anlatım, sinemada patriyarkal yapının kadın özgürlüğünü nasıl kuşattığını, dini pratiklerin yer yer nasıl pasif bir işlev üstlendiğini ve kadının travmasının nasıl aile onuruna feda edildiğini katmanlı bir biçimde ifşa eder. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk’ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmıştır. Analiz, Van Dijk’ın söylem, toplumsal yapı, ideoloji ve güç ilişkileri kavramları doğrultusunda yapılandırılmış; özellikle toplumsal biliş, ideolojik söylem, güç ilişkileri, söylemsel stratejiler, ataerkil söylemin yeniden üretimi ve kadının toplumsal statüsünün söylem yoluyla inşası gibi kavramlar kullanılmıştır. Örneğin, annenin “Rezil olacağız milletin içinde” söylemi, Van Dijk’ın toplumsal biliş ve ideolojik söylem kavramları çerçevesinde okunur. Anne karakterinin bu sözü, bireysel kararların değil, kolektif değerlerin önceliklendiği ataerkil zihinsel şemaların bir dışavurumudur. Toplumsal biliş bağlamında burada kadın yalnızca birey değil; toplum onurunu ve ailenin saygınlığını taşıyan bir figür olarak konumlandırılır. Annenin bu söylemi, ataerkil

normların bireysel zihinde nasıl yeniden üretildiğini ve söylem yoluyla nasıl güç kazandığını gösterir.

Arifin “Kim alır seni be kızım?” ve “Sen ne halt ederek boşanıyorsun?” gibi ifadeleri, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve ideolojik söylem kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu ifadeler, kadın bedeni ve kimliği üzerinde kurulan eril tahakkümün, söylem aracılığıyla yeniden üretildiğini gösterir. Kadının bireysel kararı değil, aile ve mahalle onuru ön plana çıkarılır; söylem, ataerkil yapının birey üzerindeki tahakkümünü sürdürmenin aracıdır. Anne karakterinin dua kâğıdı pratiği ve “Allah'ın kelimesidir, korur” söylemi, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler ve ideolojinin gündelik pratiklere sızma biçimi kavramlarıyla ilişkilidir. Burada inanç ve gelenek, sorun çözme aracı değil, sorunları bastırma ve görünmez kılma stratejisi olarak işlev görür. Söylem, gerçekliğe müdahale etmek yerine onu bastırmak ve ahlaki üstünlük sağlamak için kullanılır. Annenin söylemi ve eylemi, toplumsal normların ve kültürel değerlerin kadın bedeni ve hayatı üzerinde nasıl ideolojik bir kontrol mekanizmasına dönüştüğünü gösterir.

Kız kardeşin sessizliği ve dua kâğıdını elinde tutmak zorunda kalışı, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve alternatif söylem yokluğu kavramıyla açıklanır. Sessizlik, burada kadına dayatılan edilgenliğin, rızasızlığın ve boyun eğişin söylemsel biçimidir. Kadın, özne değil, kontrol edilen bir nesne konumundadır.



Görsel 3.17. “İkinci Perde” filminden Sahne 2'ye ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	6:55	Arif'in kumar borcu ile ilgili görüşmesi
Görsel 2	8:17	Arif'in İbiş'i azarlaması

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan figürler Arif ve İbiş'tir. Arif, iş yerinde kumar borcu nedeniyle karşılaştığı ekonomik tehdidi, sosyal statü ve güç kaybı korkusunu daha zayıf bir figüre, yani İbiş'e yönelttiği baskıyla telafi etmeye çalışan bir karakterdir. “Adam ettim lan seni... Kapımızın önünde yalvarıyordun” gibi sözleriyle, sınıfsal hiyerarşiyi ve ataerkil sahiplenme kültürünü dil üzerinden yeniden üretir. Arif, kendini ekonomik açıdan çaresiz hissettiğinde, iktidarını sözlü şiddet ve tehdit üzerinden yeniden kurmaya çalışır.

İbiş, hem Arif'in iş yerinde sosyoekonomik olarak alt konumda bulunan çalışanıdır hem de Arif'in kız kardeşinin eşidir. İbiş'in “Kardeşim, sanki sen bilmiyorsun her şeyi?” sözü, onun sessiz öfkesini ve maruz kaldığı güçsüzlüğü ortaya koyar. İbiş,

burada yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda söylemsel düzeyde de susturulmuş, itiraz hakkı elinden alınmış bir figürdür.

Söylem

Görsel 2'deki sahnede ise Arif'in, İbiş'in yüzüne “Adam ettim lan seni... Kapımızın önünde yalvarıyordun” söylemesi ve bu ifadenin arkasında yatan anlamı incelediğimiz zaman, sınıfsal üstünlüğün ve toplumsal mertebenin, sadakat ve minnettarlık üzerinden yeniden kurulduğunu gösterir. Bu söylem, sınıf temelli güç ilişkilerinin, ataerkil dil kalıplarıyla nasıl iç içe geçtiğini açık biçimde görünür kılar.

“Evin tek kızını verdik sana” cümlesi, kadının aile içinde bir özne değil; erkekler arasında bir mülkiyet nesnesi ve statü belirleyici unsur olarak konumlandırıldığını gösterir. Bu söylemde kız kardeş, erkeğin onurunu tahkim eden bir değişim aracı haline getirilir. Böylece evlilik, kadının bireysel iradesinden çok, erkekler arası bir mübadele pratiği olarak sunulur.

Arif'in İbiş'e yönelttiği hem fiziksel tehdit hem de psikolojik baskı, bireysel öfkenin ötesinde, ataerkil şiddetin dilde ve davranışta nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Bu diyaloglar, şiddetin sadece yumrukla değil; aşağılama, sahiplenme ve sindirme söylemleriyle de üretildiğini açıkça ortaya koyar.

İbiş'in “Kardeşim, sanki sen bilmiyorsun her şeyi?” ifadesi, onun güçsüz konumunu ve bastırılmış itirazını dışa vurur. Bu cümle, alt sınıfların kendi gerçekliklerini dillendirme haklarının nasıl yok sayıldığını ve sosyal adaletin yalnızca maddi değil, söylemsel bir gasp biçimiyle de işlediğini gösterir.

Tema

Bu sahne üç temel tema etrafında örülür:

1. **Ekonomik Baskı ve Erkeklik Krizi:** Arif'in kumar borcu, bireysel çaresizliği tetikler. Bu ekonomik kriz, ataerkil düzen içinde bir erkeklik krizine dönüşür ve güç kaybı, daha zayıf bir figür üzerinde tahakküm kurarak telafi edilmeye çalışılır.
2. **Kadının Mülkiyet Nesnesi Olarak Konumlandırılması:** “Evin tek kızını verdik sana” söylemi, kadının aile onurunun ve erkekler arası ilişkilerin bir

teminatı olarak sunulduğunu, özne değil, toplumsal statüyü belirleyen bir araç haline getirildiğini gösterir.

3. **Sınıfsal Tahakküm ve Sessizleştirilmiş Öfke:** İbiş'in bastırılmış sesi, sosyal statüsü düşük bireylerin haklı olsalar bile itiraz edemediği, tahakkümün hem ekonomik hem de söylemsel düzeyde nasıl sürdürüldüğünü simgeler. Bu figür, toplumdaki adaletsizliğin yalnızca gelir farkları değil; temsil, ses hakkı ve onur gibi alanlarda da nasıl derinleştiğini görünür kılar.

Bu anlatım, sinemada ataerkil şiddetin çok katmanlı biçimde nasıl işlendiğini, bireysel krizlerin toplumsal hiyerarşiyle nasıl birleştiğini ve kadının nasıl bir mübadele nesnesine dönüştürüldüğünü çarpıcı bir şekilde sahneler. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESÇ) yöntemi temel alınmış ve analiz, Van Dijk'ın söylem, toplumsal yapı, ideoloji ve güç ilişkileri kavramları doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideolojik söylem, sınıf temelli söylemsel tahakküm, ataerkil normların söylem yoluyla yeniden üretimi ve kadının mübadele nesnesine indirgenmesi gibi kavramlar kullanılmaktadır. Örneğin, Arifin “Adam ettim lan seni... Kapımızın önünde yalvarıyordun” söylemi, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve toplumsal biliş kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu söylem, ataerkil düzenin sınıfsal hiyerarşi içindeki konumları nasıl yeniden ürettiğini ve bireylerin zihinsel şemaları aracılığıyla bu düzenin pekiştirildiğini gösterir.

Arifin dili, toplumsal statüyü ve iktidarı tahkim eden bir tahakküm aracı olarak işlev görür; alt konumdakine sürekli geçmişî hatırlatmak, güç ilişkilerini pekiştiren bir söylemsel stratejidir. “Evin tek kızını verdik sana” söylemi, Van Dijk'ın ideolojik söylem ve ataerkil normların yeniden üretimi kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Kadın, burada birey değil; erkekler arası bir statü ve itibar nesnesidir. Van Dijk'a göre söylem, toplumsal yapılar ve ideolojiler aracılığıyla güç ilişkilerini yeniden üretir; bu söylem, kadın bedeninin ataerkil toplumda erkek mülkiyetine tabi tutulmasının bir uzantısıdır.

İbiş'in “Kardeşim, sanki sen bilmiyorsun her şeyi?” söylemi, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler ve gruplar arası güç ilişkileri kavramları çerçevesinde okunur. Bu söylem, alt sınıf bireyinin bastırılmış öfkesini ve söylemsel görünmezliğini yansıtır. Van Dijk'a göre söylem, yalnızca güç üretmez; aynı zamanda kimlikleri, roller arası sınırları ve

sosyal statüleri sürekli olarak yeniden tanımlar. İbiş'in sesi, hiyerarşik yapı tarafından kısıtlanmış bir söylemsel kırılmalığa işaret eder.



Görsel 3.18. “İkinci Perde” filminden Sahne 3'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	10:42	Tima'nın Samire ile borç para üzerine diyalogu
Görsel 2	13:29	Tima'nın Arif'e borç para vermesi
Görsel 3	15:43	Tima'nın İbiş'in doğum günü ile ilgili konuşması
Görsel 4	16:56	Tima'nın Samire ile annesi hakkında konuşması

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan karakterler Samire ve Tima'dır. Samire, sessizce ütü yaparken, para biriktirme sürecini ve hayallerini dile getirerek ev içi emeğin görünmeyen yükünü açığa çıkarır. “Kuruş kuruş üst üste topladım” sözü, onun ekonomik planlamadaki mikro titizliğini ve kısıtlı imkânlarla nasıl sürdürülebilirlik

sağlamaya çalıştığını gösterir. Samire burada yalnızca bir eş ya da gelin değil; hem evin ekonomik dengeleyicisi hem de duygusal yük taşıyıcısıdır. Onun İran'a tedavi için gitme hayalinin ertelenmesi ise, kadının kendi bedeni üzerindeki söz hakkının dahi erkeklerin sosyal ilişkilerine feda edilmesini çarpıcı biçimde ortaya koyar.

Görsel 2'deki sahnede ise Tima, Samire'nin biriktirdiği parayı Arif'e götürerek, erkek dayanışmasının kadın emeği ve fedakârlığı üzerinden nasıl sürdürüldüğünün taşıyıcısı olur. Tima'nın bu eylemi, ataerkil düzenin kadınların güvence araçlarını nasıl kolayca erkek çıkarlarına kurban ettiğini görünür kılar.

Görsel 3'te yer alan sahnede, Tima'nın İbiş'i kendisine yakın biri olarak görmesi ve onun en mutlu gününde yanında olması, Tima'nın güçlü bir karaktere sahip olduğunu gösterir. Arkadaşlık ilişkilerinde maddi ya da manevi değer gözetmeksizin İbiş'e aynı samimiyetle yaklaşması ise, onun ne denli yardımsever ve içten bir insan olduğunu ortaya koymaktadır.

Söylem

Samire'nin “Kuruş kuruş üst üste topladım” sözü, ev içi emeğin yalnızca fiziksel değil, ekonomik bir değer ürettiğini gösterir. Ancak bu değer, “erkek sözünün” arkasına sığınarak bir çırpıda riske atılır. Arif'in “Bir daha kumar oynamayacağına erkek sözü” vermesi, ataerkil toplumlarda erkek onurunun ve sözünün, somut sorumluluk mekanizmalarının yerine nasıl ikame edildiğini gösterir. Bu durum, erkeklerin sistemsel hatalarını kişisel itibarlarıyla telafi edebileceği inancının ne kadar içselleştiğinin de kanıtıdır.

Görsel 4'te yer alan sahne “İrade hala aradı, damlar yine akıyor” cümlesiyle başlar ve bu diyalog, kadının ailede sadece bir eş değil, aynı zamanda akrabalık ilişkilerini düzenleyen, sorunları üstlenen çoklu bir role sahip olduğunu gösterir. Tima'nın “Anne demek istedin herhalde” cevabı, bu yükün dil düzeyinde bile nasıl sıradanlaştırıldığını ifşa eder.

“Evin son parasını götürüp arkadaşının önüne döktün” ifadesi, erkekler arası ilişkilerin, kadınların biriktirdiği ekonomik güvenceleri hiçe sayarak nasıl sürdürüldüğünü gösterir. Bu, ekonomik krizin kadın üzerinden nasıl derinleştiğinin dildeki izdüşümüdür. Bunun yanı sıra, akrabalık dilindeki hiyerarşiyi ve evlilik

bağlamında kadının duygusal emeğinin nasıl geniş aileyi de kapsamak zorunda bırakıldığını gösterir.

Samire'nin İran'a tedavi hayalinden vazgeçışı, yerel sağlık hizmetlerinin kadın sağlığı ihtiyaçlarını nasıl geri plana ittiğini açığa çıkarır. Çocuksuzluk gibi mahrem bir meselede çözümün başka bir ülkeye taşınması, kadın sağlığının kamusal hizmetlerde nasıl göz ardı edildiğini gösterir.

Tema

Bu sahne dört temel tema etrafında şekillenir:

1. **Görünmeyen Kadın Emeği:** Samire'nin ütü yaparken döktüğü sözler, kadının ev içi emeğinin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda sessiz bir ekonomik ve duygusal üretim alanı olduğunu gösterir. Ancak bu emek, aile içi dayanışmada görünmez kılınır.
2. **Erkek Dayanışması ve Kadın Güvencesinin Feda Edilişi:** Tima'nın Arife para götürmesi, kadınların biriktirdiği ekonomik güvenceyi erkekler arası sosyal ilişkilerin sürdürülmesine kurban eder.
3. **Kadının Çoklu Rolü ve Akrabalık İlişkileri:** “İrade hala aradı...” diyalogu, kadının ev içi sorumluluklarının yalnızca eşlik ya da annelikle sınırlı kalmadığını; geniş aileyi de içine alan bir görünmez yük olduğunu gösterir.
4. **Sağlık Hizmetleri Erişimi ve Kadın Bedeninin İhmal Edilişi:** İran'a gitme hayalinin bir kez daha ertelenmesi, kadın sağlığının nasıl ekonomik öncelikler uğruna arka plana itildiğini ve bunun kadın bedeninde nasıl bir sessiz yaraya dönüştüğünü gözler önüne serer.

Samire'nin ütü yaparken sessizce döktüğü bu sözler, yalnızca evin ütüsü değil; yıllarca biriktirdiği öfkenin, çaresizliğin ve toplumsal yükün simgesidir. Sinema bu sahneyle, yoksulluğun, ataerkil dayanışmanın ve sağlık hizmetlerine erişim eksikliğinin nasıl kadınlaştığını gündelik diyaloglar üzerinden görünür kılar. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmış, analiz Van Dijk'ın söylem, toplumsal yapı, ideoloji ve güç ilişkileri kavramları doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideolojik söylem, ataerkil söylemin yeniden üretimi, kadın emeğinin görünmezleştirilmesi, söylemsel stratejiler ve sınıfsal hiyerarşiyle bağlantılı dil kullanımı gibi kavramlara başvurulmuştur. Örneğin, Samire'nin “Kuruş kuruş üst üste topladım” ifadesi, Van Dijk'ın toplumsal

biliş ve ideolojik söylem kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu söylem, kadınların ev içi emeğinin yalnızca fiziksel değil, ekonomik bir değer yarattığını gösterir. Ancak ataerkil toplumsal bilişte bu emek görünmez kılınır; kadınların biriktirdiği kaynaklar, erkek çıkarları için kolayca araçsallaştırılır. Van Dijk'a göre toplumsal biliş, bireylerin zihinsel şemalarını belirleyen kültürel normların yeniden üretildiği bir alandır. Samire'nin emeği, sistematik biçimde değersizleştirilerek ataerkil zihinsel yapının pekiştirildiği bir örnek sunar.

Arif'in "Bir daha kumar oynamayacağına erkek sözü" ifadesi, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve ideolojik söylem kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Ataerkil sistemde erkek onuru ve "sözünün" somut ekonomik yükümlülüklerin dahi önüne geçmesi, erkeklik normlarının nasıl ideolojik bir kontrol mekanizmasına dönüştüğünü gösterir. Bu söylem, ataerkil düzenin erkeklere sağladığı imtiyazları ve kadın emeğinin nasıl erkeğin sorumsuzluğunu telafi etmek için kullanıldığını görünür kılar.

Tima'nın Arife para vermesi, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler ve kadın emeği üzerinden yeniden üretilen güç ilişkileri kavramıyla açıklanır. Tima'nın eylemi, kadınların yarattığı ekonomik güvenceyi erkekler arası ilişkilerin sürekliliği için feda eder. Bu eylem ve söylem, kadın emeğinin ataerkil yapıda yalnızca geçici bir güvence, aslında erkek iktidarını pekiştiren bir kaynak olarak işlev gördüğünü gösterir.

Samire'nin İran'a tedavi için gitme hayalinden vazgeçmesi, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve sınıfsal hiyerarşiyle bağlantılı dil kullanımı kavramlarıyla ilişkilendirilir. Sağlık hizmetlerine erişim, bireysel bir hak olmaktan çıkarak, ekonomik önceliklere ve ataerkil sosyal ilişkilerin ihtiyaçlarına göre ertelenir. Kadın bedeni, burada da erkek çıkarları uğruna ihmal edilen bir alan olarak konumlanır.



Görsel 3.19. “İkinci Perde” filminden Sahne 4’e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	18:55	İbiş'in doğum günü kutlaması
Görsel 2	24:25	Kamran'ın Tima ile ilgili olumsuz konuşmaya başlaması

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan karakterler Kamran, Ziya, İbiş, İlkin ve masadaki diğer erkek figürlerdir. Kamran, “Bu içtiğim kadeh İbiş'in şerefine, buradaki tüm erkeklerin şerefine!” diyerek, erkekler arası yapay bir dayanışma sergiler.

Görsel 2'deki sahnede, Kamran'ın Tima'nın eşi hakkında ileri geri konuştuğunu ve diğer arkadaşların onu susturmaya çalıştığını görürüz. Bu sahnede yer alan diğer karakterler, Tima'nın suçsuz olduğunu; eşinin ihanetinden dahi haberi olmadığını ve bu durum karşısında kendilerinin de suçluluk hissettiklerini ortaya koyar. Öte yandan Kamran'ın söylemleri, maskülenliğin ritüeller ve içki masasında kurulan yapay birlikteliklerle pekiştirildiğini gösterir. Ancak bu dayanışma, gerçek bir güvene değil;

dedikoduları gizlemek ve ataerkil düzeni sürdürmek üzerine kurulu bir sessizlik anlaşmasına dayanır.

Ziya, “Erkeklik burada konuşmakla olmaz, gidip yüzüne söylemekle olur!” çıkışıyla bu ikiye bölünmüş yapıyı sorgulayan nadir bir ses olur. Ziya karakteri, maskülenliğin sadece suskunluk, sırt sıvazlama ya da sır paylaşımıyla değil, yüzleşme ve dürüstlikle kurulması gerektiğini dile getirerek mevcut dayanışma maskesinin altını oyar.

İbiş, “Kadın dedikodusunu gelip burada mı açıyorsunuz milletin içinde?” diyerek hem kendi onurunu hem de ataerkil düzenin temel değerini savunmaya çalışır. Bu tepki, kadının bireysel eylemlerinin değil, erkeklik onurunun bir uzantısı olarak anlam kazandığını açıkça ortaya koyar. İbiş’in öfkesi, toplumsal düzenin ona yüklediği “namus bekçisi” rolünün bir dışavurumudur.

İlkin, “Diyelim ki söyledik, adam vurdu” cümlesiyle mahalle kültüründe söylentilerin şiddetle iç içe geçtiğini hatırlatır. İlkin’in sözü, dedikodunun yalnızca konuşma değil, fiili şiddete zemin hazırlayan bir kontrol aracı olduğunu gösterir.

Söylem

Kamran’ın “Bu içtiğim kadeh... şerefine” ifadesi, erkekler arası sahte dayanışmanın sembolik örneğidir. Burada alkol, samimiyet değil, bir sadakat maskesidir. Bu söylem, erkekliğin şeref, içki ve sır gibi ritüellerle yeniden üretildiğini ve duyguların bastırılarak kolektif bir rol dağılımına dönüştüğünü gösterir. Ziya’nın “Erkeklik burada konuşmakla olmaz...” çıkışı, bu maskeyi sorgular. Ziya’nın söylemi, maskülenlik anlatısının yalnızca sessizlik, sır saklama ve sahte güç performansı olmadığını; gerçeklik ve yüzleşme ihtiyacının da bir erdem olarak görülmesi gerektiğini dile getirir.

İbiş’in “Kadın dedikusu...” ifadesi, toplumsal söylemin kadınları dedikodu nesnesine indirgediğini, “kadın meseleleri”nin küçümsenerek konuşulmasını ve bu yolla erkekler arası iktidar ilişkilerinin pekiştirildiğini gösterir. “Ateş olmayan yerden duman çıkmaz” diyen Kamran, söylentinin otomatik olarak doğru kabul edilmesini meşrulaştırır. Bu, mahalle kültüründe söylentinin gerçek kadar güçlü bir toplumsal infaz mekanizması olduğunun altını çizer. İlkin’in “adam vurdu” ifadesi ise, mahallede

onur ve sadakat söyleminin şiddetle nasıl birleştiğini ve söylentinin eninde sonunda fiili cezaya dönüşebileceğini dramatize eder.

Tema

Bu sahnede dört temel tema öne çıkar:

1. **Erkeklik Ritüelleri ve Sahte Dayanışma:** Masadaki kutlama, yüzeyde bir şeref içkisi gibi görünse de, aslında erkeklik rollerinin, sırların ve sessizliğin nasıl performatif biçimde korunduğunu gösterir.
2. **Kadın Bedeni Üzerinden Erkek Onurunun İnşası:** İbiş'in tepkisi, kadın davranışlarının bireysel değil, erkekliğin temsil alanı olarak kurgulandığını ve dedikodunun erkek şerefini hedef aldığını açıkça gösterir.
3. **Dedikodu Kültürü ve Şiddet:** Kamran'ın ve İlkin'in sözleri, söylentilerin sosyal kontrol mekanizmasına dönüşerek fiziksel şiddeti tetikleyebileceğini gösterir. Bu durum, şiddetin yalnızca bireysel bir patlama değil, toplumsal bir infaz pratiği olduğunu görünür kılar.
4. **Ataerkil Yapının Çelişkileri:** Ziya'nın sesi, bu dayanışma maskesinin kırılabileceğini, maskülen dayanışmanın samimiyetten uzak, korku ve ikiye yüzlülükle örülü olduğunu gösterir. Böylece sinema, ataerkil sistemin kendi içindeki kırılganlıkları da görünür kılar.

Bu sahne, sıradan bir doğum günü masasını, erkeklik krizinin, mahalle baskısının, söylentinin ve şiddetin iç içe geçtiği bir mikrokozmos olarak resmeder. Sinema burada yalnızca bir masayı değil; dedikodunun, sessizliğin ve şiddetin erkek dünyasında nasıl normalleştiğini ve yeniden üretildiğini katmanlı bir şekilde açığa çıkarır. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmıştır. Analiz, Van Dijk'ın söylem, toplumsal yapı, ideoloji ve güç ilişkileri kavramları doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, ideolojik söylem, güç ilişkileri, ataerkil söylemin yeniden üretimi, söylemsel stratejiler, erkeklik söyleminin yeniden inşası ve toplumsal kontrol araçları olarak söylenti ve şiddet gibi kavramlar doğrudan uygulanmıştır. Örneğin, Kamran'ın “Bu içtiğim kadeh erkeklerin şerefine” söylemi, Van Dijk'ın toplumsal biliş ve ideolojik söylem kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu ifade, ataerkil sistemin erkeklik dayanışmasını ritüel, şeref ve içki gibi semboller üzerinden nasıl yeniden ürettiğini gösterir. Van Dijk'a göre toplumsal biliş, bireylerin zihinsel şemalarını belirleyen kültürel normların

yeniden üretildiği alandır. Burada erkeklik normları, bireysel söylemler ve ritüeller yoluyla yeniden pekiştirilir.

Ziya'nın “Erkeklik burada konuşmakla olmaz...” söylemi, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve söylemsel stratejiler kavramlarıyla ilişkilidir. Ziya'nın çıkışı, hegemonik erkeklik anlayışını sorgulayan bir karşı söylem üretir. Van Dijk'a göre söylem yalnızca mevcut güç ilişkilerini yeniden üretmekle kalmaz; aynı zamanda alternatif söylemler aracılığıyla bu yapıyı kırma potansiyeli de taşır. Ziya'nın söylemi, ataeril düzenin içsel çelişkilerini ifşa eden bir direniş biçimidir.

İbiş'in “Kadın dedikodusunu burada mı açıyorsunuz?” söylemi, Van Dijk'ın ideolojik söylem ve ataeril söylemin yeniden üretimi kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Kadın, burada dedikodu nesnesine indirgenir; erkek onuru ise kadının davranışları üzerinden tanımlanır. Bu söylem, ataeril toplumlarda kadın bedeninin ve onurunun erkeklik kimliğinin bir uzantısı olarak kurgulandığını gösterir.

Kamran'ın “Ateş olmayan yerden duman çıkmaz” ve İlkin'in “Adam vurdu” ifadeleri, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler ve toplumsal kontrol araçları kavramlarıyla ilişkilidir. Dedikodu, burada yalnızca bir söz değil, fiziksel şiddete dönüşebilen bir infaz mekanizmasına evrilir. Van Dijk'a göre söylem, yalnızca bireyler arası değil; gruplar arası ilişkilerde de kontrol ve tahakküm araçlarına dönüşebilir.



Görsel 3.20. “İkinci Perde” filminden Sahne 5'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	27:29	İbiş'in Tima'nın eşinin onu altadttığını öğrenmesi
Görsel 2	27:59	Konuya ilişkin İlkin ve İbiş arasında diyalog

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede ise öne çıkan figürler İlkin ve İbiş'tir. İlkin, masa arkasındaki gece yarısı konuşmasında, görünürde Tima'nın acısını paylaşan bir arkadaş gibi görünürken, aslında ataerkil erkeklik düzeninin karanlık yüzünü dile getirir.

Görsel 2'deki sahnede İlkin'in “Neyin eksikti be or*spu?” söylemi, kadının sadakatsizliğini “bireysel karar” olmaktan çıkarıp, erkeğin onurunu zedeleyen bir suç olarak sunar. İlkin, mizojinist söylemin temsilcisidir: Kadını bağımsız bir özne değil, erkeğin şerefine içkin bir “mülkiyet” olarak konumlandırır.

İbiş, İlkin'in öfkeli söylemlerine karşı “Konuşayım mı Tima'yla?” diyerek bir çözüm arayışı önerir. Ancak İbiş'in çözümü, erkeklik krizini yatıştırmayı amaçlar; kadının özerkliğini ya da kararını anlamaya değil, erkeğin onurunu restore etmeye yöneliktir. İbiş burada failin değil, mağdur erkeğin koruyucusu rolünü üstlenir. Bu, ataerkil sistemin erkekler arası dayanışmasının ne şekilde işlediğini görünür kılar.

Söylem

İlkin'in “Neyin eksikti be or*spu?” cümlesi, kadının bireysel iradesinin nasıl aşağılandığını ve erkekliğin bu iradeye sahip çıkamadığında toplumsal bir zayıflıkla damgalandığını gösterir. Kadın burada bir “ihamet faili” değil, namusu “kırleten” bir araç olarak konumlandırılır. “Mahallede herkes ibne gibi bakıyor” ifadesi, erkeğin toplumsal onurunun kadın davranışıyla doğrudan ilişkilendirildiğini ve bozulduğunda, erkeğin “feminenleştirilerek” aşağılandığını gösterir. Bu söylem, ataerkil toplumlarda erkekliğin kadınlıkla ilişkilendirilerek cezalandırılmasının ne kadar yaygın bir kontrol biçimi olduğunu altını çizer.

İlkin'in “Bu hepimizin başına gelebilir” sözü, meseleye kolektif bir erkeklik krizi boyutu kazandırır. Sadakatsizlik yalnızca bireysel bir ihamet değil; erkekler topluluğunun tümüne yönelmiş bir tehdit olarak kurgulanır. Bu, ataerkil düzenin erkeklik dayanışmasını korku ve bastırılmış öfke üzerinden nasıl diri tuttuğunu ortaya koyar.

İbiş'in “Konuşayım mı Tima'yla?” sözü, sorunu görünürde barışçıl biçimde çözmek isteyen bir ara formül gibi görünse de, İlkin'in “Gider vurur, öldürür” cevabı, onur kırıldığında şiddetin nasıl meşru ve kaçınılmaz bir seçenek olarak belirdiğini gösterir. Bu diyalog, erkeklik onurunun ancak şiddetle restore edilebileceği inancını pekiştirir.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Kadının Bireyselliğinin Yok Sayılması ve Mülkiyet Anlayışı:** İlkin'in söylemi, kadının kendi hayatına dair aldığı kararların erkeklik onurunu kırleten birer ihamet olarak görüldüğünü açığa çıkarır. Kadın bir özne değil; erkeğin itibarını belirleyen bir araçtır.
2. **Erkeklik Krizi ve Kolektif Korku:** “Bu hepimizin başına gelebilir” sözü, sadakatsizlik söylentisinin yalnızca Tima'nın değil, tüm erkeklerin onurunu

tehdit eden bir “bulaşıcı korku” olarak sunulduğunu gösterir. Bu, ataerkil erkeklik krizinin nasıl kolektif bir bilinç hâline geldiğinin ifadesidir.

3. **Şiddetin Meşrulaştırılması:** İbiş'in iyi niyetli çözüm arayışı bile İlkin'in “vurur, öldürür” sözüyle boşa düşer. Bu, ataerkil sistemde onur kırıldığında şiddetin olağan ve beklenen bir çözüm olduğunun altını çizer. Kadının ihanetinin bedeli, erkeğin namusunu kanla temizlemesi fikriyle meşrulaştırılır.

Bu anlatım, sinemada yalnızca bir ihanetin değil; bu ihanetin erkekler arasında nasıl bir utanç, korku ve şiddet döngüsüne dönüştüğünün çarpıcı bir örneğini sunar. Masa arkası bir gece konuşması, sessiz bir mahalle krizi, namus ideolojisi ve mizojinist şiddet kültürünün iç içe geçtiği karanlık bir mikrokozmos hâline gelir. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmış, analiz Van Dijk'ın söylem, toplumsal yapı, ideoloji ve güç ilişkileri kavramları doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, ideolojik söylem, güç ilişkileri, ataerkil söylemin yeniden üretimi, kadın bedeninin mülkiyet nesnesine indirgenmesi, erkeklik onurunun söylemsel inşası ve şiddetin meşrulaştırılması gibi kavramlara dayalı bir çözümleme yapılmıştır. Örneğin, İlkin'in “Neyin eksikti be or*şpu?” söylemi, Van Dijk'ın ideolojik söylem ve toplumsal biliş kavramlarıyla açıklanır. Bu ifade, kadının bireysel kararlarının ataerkil zihinsel şemalarda “ahlaksızlık” ya da “onur kırıcı” bir tehdit olarak kodlandığını gösterir. Van Dijk'a göre toplumsal biliş, bireylerin kültürel normlarla şekillenmiş zihinsel şemalarıdır. Burada kadının sadakati, erkeklik onurunu belirleyen bir toplumsal biliş normu hâline gelir.

“Mahallede herkes ibne gibi bakıyor” ve “Bu hepimizin başına gelebilir” ifadeleri, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve söylemsel stratejiler kavramlarıyla ilişkilidir. Bu söylemler, erkeklik onurunun yalnızca bireysel değil, kolektif bir norm ve baskı aracı olduğunu; erkekliğin zedelenmesinin diğer erkekler nezdinde de bir tehdit oluşturduğunu görünür kılar. Van Dijk'a göre söylem, bireyler ve gruplar arasındaki güç ilişkilerini yeniden üretir. İlkin'in sözleri, mahalle kültüründe onur söyleminin erkeklik krizini nasıl kolektif bir baskıya dönüştürdüğünü gösterir.

İbiş'in “Konuşayım mı Tima'yla?” sözü, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler ve ataerkil söylemin yeniden üretimi kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Görünürde barışçıl bir çözüm önerisi gibi dursa da, bu ifade kadının bireysel iradesinden ziyade

erkek onurunu ve sosyal düzeni koruma amacı taşır. Van Dijk'a göre ataerkil söylemler, bireysel eylemler yerine grup normlarını ve güç ilişkilerini korumaya odaklanır.

İlkin'in “Gider vurur, öldürür” ifadesi, Van Dijk'ın ideolojik söylem ve güç ilişkileri kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu söylem, ataerkil yapıda onur kırıldığında şiddetin doğal ve meşru bir çözüm olarak kabul edildiğini gösterir. Van Dijk'a göre söylem, yalnızca bireyleri değil; normları, değerleri ve güç dengelerini yeniden üretir. Bu söylem, erkeklik onurunun ancak şiddetle restore edilebileceği toplumsal ideolojiyi pekiştirir.



Görsel 3.21. “İkinci Perde” filminden Sahne 6'ya ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	30:47	İbiş'in eşinin umursamaz tavırları
Görsel 2	31:29	İbiş'in eşinin onu alçatmasını içeren konuşması
Görsel 3	31:31	İbiş'in sessiz dinleyişi

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan karakterler İbiş ve onun eşidir. İbiş, “Ben sana bugüne kadar hiç el kaldırdım mı?” sorusuyla kendini savunurken, ataerkil erkeklik anlayışının kendi içindeki çelişkisini görünür kılar. Fiziksel şiddet uygulamamanın bir “erdem” olarak sunulması, erkeğin hâlâ denetim ve otorite iddiasını kaybetmemiş olduğunun bir kanıtı gibidir. Ancak bu ifade, şiddetsizlik fikrinin bir hak değil, erkek tarafından bahşedilen bir “lütuf” olduğuna dair ataerkil inancı açığa çıkarır. İbiş, ekonomik olarak yetersiz kaldığı noktada, erkeksi otoritesini söylemsel üstünlükle korumaya çalışır.

Görsel 2'deki sahnede ise İbiş'in eşi tarafından, “Parmağının ucu bile değemez bana” diyerek yalnızca fiziksel sınır değil; bedeni, onuru ve bireyliği üzerinde söz hakkını açıkça geri talep eder. Ancak bu direniş, diyalog ilerledikçe “kafe erkeği”, “gerçek erkek” ve “altın-pırlanta” göndermeleriyle ekonomik temelde bir aşağılama diline evrilir. Eşi burada pasif bir kurban değil; ataerkil evlilik yapısına öfkeyle karşı koyan ve zaman zaman bu öfkeyi ekonomik yetersizlik üzerinden manipülatif bir silaha dönüştüren çatışmalı bir figürdür.

Söylem

İbiş'in “Ben sana bugüne kadar hiç el kaldırdım mı?” cümlesi, şiddetsizliğin bir erdem gibi yüceltilerek erkek otoritesini yeniden inşa etme girişimidir. Bu savunma biçimi, ataerkil düzenin şiddet üretmeyen erkeği bile bir “koruyucu” ve “otorite” olarak meşrulaştırmasının tipik bir örneğidir. Kadının “Parmağının ucu bile değemez bana” sözü, ataerkil evlilik içinde bedensel özerklik talebinin bir beyanıdır. Bu, kadının sadece bir eş ya da anne değil; kendi sınırlarını belirleyebilen bir özne olma arzusunun ifadesidir. Ancak hemen ardından gelen “Kafe erkeği” ifadesi, erkekliğin ekonomik güçle özdeşleştirilmesini gösterir. Kadının “gerçek erkek” tanımı, altın, pırlanta, tatil gibi maddi imkanlar üzerinden kurulur ve erkekliği salt ekonomik başarıya indirger.

Görsel 3'te yer alan sahne İbiş ve onun eşi arasında geçen küçümseyici kelimelerle gelişir ve eşinin “Senden olan çocuk ne olabilir ki?” cümlesi, çocuğun kimliğini babanın yetersizliğiyle özdeşleştirir. Çocuk bir birey değil; erkeğin ekonomik ve toplumsal başarısızlığının somutlaşmış bir simgesidir. Böylece ebeveynlik sorumluluğu, çocuğun gelişimi değil; erkeğin statü performansı üzerinden tartışılır

hale gelir. Tüm bu söylemlere karşı ise İbiş'in susarak dinmesi ve eşine “Suç sende değil ki, seni büyütende” sözünü söylemesi, bireysel bir sorunu kültürel aktarım meselesine taşır. Kadının ailesini hedef alarak, karakterini yetiştirilme biçimine bağlar. Buna karşılık kadının verdiği cevap ise erkeğin toplumsal değer kazanmasının kendi ailesi sayesinde olduğunu ileri sürer. Bu, statü üretiminin karşılıklı suçlama ve sahiplenme üzerinden nasıl işlediğini gösterir. Diyalog sonunda İbiş'in “Senin gibiler boşanıyor ki rahatça istediklerini yapsınlar” ifadesi, boşanmanın cinsel özgürlükle, ahlaki çözülmeyle özdeşleştirilerek bir tehdit unsuru gibi sunulmasının tipik bir söylemidir. Kadının “Kardeşimi arıyım da, senin ağzını yırtısın...” cümlesi ise şiddetin yalnızca erkeklerce değil, kadınlarca da savunma mekanizması olarak nasıl içselleştirildiğini ve yeniden üretildiğini çarpıcı biçimde gösterir.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Erkekliğin Çöküşü ve Şiddetsizlik Söylemi:** İbiş'in fiziksel şiddet uygulamayıp bunu bir lütuf olarak sunması, ataerkil otoritenin çelişkili savunma mekanizmasını açığa çıkarır. Şiddet üretmeyen erkek, yine de şiddet potansiyelini bir otorite kaynağı olarak elinde tutar.
2. **Kadın Direnişi ve Ekonomik Hakaret:** Kadın karakter, ekonomik yetersizlik üzerinden erkeği aşağılayarak, kapitalist düzende erkekliğin yalnızca para kazanma gücüyle özdeşleştirildiğini ortaya koyar. Bu söylem, sınıfsal konumun erkeklik algısına doğrudan etkisini görünür kılar.
3. **Evlilik, Boşanma ve Aile Onuru:** Boşanma, erkeğin gözünde bir ahlaki yozlaşma kapısı olarak sunulur. Kadının “kardeş şiddeti” tehdidi ise, ataerkilliğin kadınlarca da yeniden üretildiğinin sembolik bir işaretidir.

Bu diyalog, bir ev içi tartışmayı aşarak sınıf, toplumsal cinsiyet ve ekonomik iktidar ilişkilerinin nasıl birbirine düğümlendiğini çarpıcı biçimde görünür kılar. Kadın ne kadar kendi onurunu savunsa da, bu savunma yine ataerkil şiddet söylemleriyle iç içe geçerek sistemin dışına çıkamaz. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESÇ) yöntemi temel alınmıştır. Analiz, Van Dijk'ın söylem, toplumsal yapı, ideoloji ve güç ilişkileri kavramları doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, ideolojik söylem, güç ilişkileri, söylemsel stratejiler, ataerkil söylemin yeniden üretimi, kadın bedeni ve öznelliği üzerinden erkeklik kurgusu ve

sınıfsal söylemin erkeklik krizini nasıl pekiştirdiği gibi kavramlara doğrudan başvurulmuştur. Örneğin, İbiş'in "Ben sana bugüne kadar hiç el kaldırdım mı?" söylemi, Van Dijk'ın toplumsal biliş ve ideolojik söylem kavramlarıyla açıklanır. Bu söylem, ataerkil kültürel şemalarda erkekliğin "potansiyel şiddet taşıyan otorite" rolüyle kurulduğunu gösterir. Şiddetsizliğin bir "hak" değil, erkek tarafından bağışlanan bir "lütuf" gibi sunulması, Van Dijk'ın ifadesiyle bireysel söylem üzerinden ataerkil ideolojinin yeniden üretimidir.

Kadının "Parmağının ucu bile değemez bana" ifadesi, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler kavramıyla ilişkilidir. Bu söylem, kadının bedeni ve sınırları üzerindeki iradesini yeniden tesis etme çabasıdır. Ancak hemen ardından gelen "Kafe erkeği", "gerçek erkek" söylemleri, Van Dijk'ın ideolojik söylem kavramıyla açıklanır: Ekonomik güç, erkekliğin toplumsal normlar içinde tanımlanmasında belirleyici bir unsurdur ve kadın söylemi de bu ideolojiyi yeniden üretir. Kadının "Senden olan çocuk ne olabilir ki?" söylemi, Van Dijk'ın güç ilişkileri kavramıyla açıklanır. Burada çocuğun kimliği bile babanın başarısızlığıyla özdeşleştirilerek, erkeklik ve sınıfsal konum doğrudan biyolojik üretim üzerinden aşağılanır. Bireysel söylem, aile içi hiyerarşi ve sınıfsal tahakküm ilişkilerini pekiştirir.

İbiş'in "Suç sende değil, seni büyütende" sözü, Van Dijk'ın toplumsal biliş ve ideolojik söylem kavramları bağlamında değerlendirilir. Kadının kişisel iradesi değil, yetiştirilme tarzı suçlanır. Burada birey, fail değil; kültürel normların ve aile yapısının ürünü olarak konumlandırılır.

Kadının "Kardeşimi arayayım, senin ağzını yırtısın" söylemi, Van Dijk'ın ataerkil söylemin yeniden üretimi kavramıyla açıklanır. Burada kadın bile, kendi öfkesini erkek şiddeti aracılığıyla gerçekleştirme stratejisi kurar. Van Dijk'a göre ataerkil yapı yalnızca erkeklerce değil, kadınlarca da içselleştirilmiş ve yeniden üretilmiş olabilir.



Görsel 3.22. “İkinci Perde” filminden Sahne 7'ye ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	34:26	İbiş'in Tima'yı eşinin onu altadması ile ilgili araması
Görsel 2	36:31	Tima'nın eşinin ona ihanet ettiğini öğrenmesi
Görsel 3	36:45	Tima'nın şok geçirmesi
Görsel 4	41:25	Tima'nın Samire'yi karşısına alarak konuşması

Karakter

Görsel 1'de yer alan sahne, İbiş'in tüm olaylara tanık olmasına rağmen sessiz kalmamasıyla başlar. Gece vardiyasında çalışan Tima'yı arayarak, evinden başka bir erkeğin sesi geldiğini ve evini kontrol etmesi gerektiğini söylemesiyle olaylar gelişir.

Görsel 2'deki bu sahnede öne çıkan figürler Tima ve eşidir. Tima, eşinin sadakatsizliğine yalnızca tanık olmakla kalmaz; bu ihaneti soğukkanlı bir seremonide görünür kılarak erkekliğinin çöküşünü ironik bir hesaplaşmaya dönüştürür.

Görsel 3'te ise Tima'nın kapıyı açıp “hiçbir şey olmamış” gibi davranması, öfke ya da kaba şiddet yerine ironi ve sessizlikle örülü bir güç gösterisine dönüşür. Bu, ataerkil düzenin erkeklik onurunu koruma biçimlerini altüst eder. Tima, öfkesini bağırarak değil, serinkanlı bir toplumsal teşhir ritüeli kurarak dışa vurur. Eşi, gözyaşları içinde sessiz kalırken yalnızca bir ihanetin faili değil, aynı zamanda toplumsal dedikodunun, mahalle linç kültürünün ve onur ideolojisinin baskısı altında ezilen bir figüre dönüşür. Kadın burada yalnızca bir “sadakatsiz eş” değil; aynı zamanda mahalledeki ahlaki ikiye yüz lülüğün, dedikodunun ve sosyal kontrolün hedefidir. Onun sessizliği, bireysel pişmanlıktan çok, toplumsal infazın yarattığı korkunun bir dışavurumudur.

Söylem

Görsel 4'deki sahnede ise Tima'nın “Ne halt ediyorsan hep bu evde yiyorsun zaten...” cümlesi, ev içi düzenin kutsallığını tersyüz eder. Burada geleneksel olarak “yuva” olan mekân, gizli ihanetin barınağına dönüşür. Bu söylem, kadını sadakat ve mahremiyetin garantörü olarak idealize eden ataerkil söylemin eleştirisidir.

“Mahallede ne konuştuklarından haberin var mı senin?” sorusu, ihaneti yalnızca bireysel bir mesele değil; kolektif bir dedikodu malzemesi, sosyal infaz aracı haline getirir. Burada sadakatsizlik, kadının eşine değil; tüm mahalleye “ayıp” olmuştur. Bu, ataerkil düzenin bireysel alanı nasıl kolektif kontrol mekanizmasıyla kuşattığını gösterir.

Tima'nın “Kalk çay koy, üç bardak yap. Misafirimiz var...” cümlesi, görünüşte bir ikram ritüeli gibi görünse de, aslında ataerkil misafirperverliğin, duygusal bir şantajla dönüştüğü anı temsil eder. Bu çay, ihaneti “normal” bir gündelik ritüelin içine yerleştirerek, ihanete uğrayanın öfkesini kontrol altına alma ve ihaneti görünür kılma aracı olur. Üç bardaklık çay, ihanete dahil üç aktörü (ihanet eden eş, aldatılan koca ve olaya dahil olan üçüncü kişi) sembolik bir masaya toplar. Kadının ağlayışı, suçluluk duygusundan ziyade, toplumsal teşhirin getirdiği korkunun ve mahallenin ahlaki yargısının ağırlığının ifadesidir. Bu sessiz ağlayış, kadının hem fail hem mağdur olduğu ataerkil denetim düzenini gözler önüne serer.

Tema

Bu sahne üç temel tema etrafında örülür:

1. **Erkeklik Onurunun Çöküşü ve Sessizlik Stratejisi:** Tima'nın öfkesi bağırarak ya da fiziksel şiddetle değil; soğukkanlı ironi, ima ve ritüelleşmiş yüzleşmeyle ortaya çıkar. Bu, erkeklik onurunun bir anda değil, kontrollü bir teşhirle nasıl parçalandığını gösterir.
2. **İhanet ve Mahalle Denetimi:** “Mahallede ne konuştuklarından haberin var mı?” sorusu, bireysel sadakatsizliğin toplumsal dedikodu ve linç kültürüyle nasıl kolektif bir denetim mekanizmasına dönüştüğünü açık eder.
3. **Kadının Sessiz Ağıtı ve Çifte Roller:** Kadın karakter, yalnızca sadakatsiz bir eş değil; aynı zamanda mahalle baskısının ve ahlaki ikiyüzlülüğün mağduru. Gözyaşları, pişmanlıktan çok, toplumsal ifşanın ve onur kültürünün yarattığı korkunun yansımasıdır.

Sinema burada yalnızca bir ihanet hikâyesi anlatmaz; ihanetin kolektif infaza dönüşmesini, ev içi mahremiyetin linç kültürüne açılmasını ve erkek onurunun çözülüşünü ironik bir ritüelle görünür kılar. Basit bir çay ikramı, yıkılan bir evliliğin, kırılan bir erkekliğin ve dedikodunun soğuk masasına dönüşür. Bu sahne analizinde Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESÇ) yöntemi esas alınmıştır. Çözümlemede, Van Dijk'ın geliştirdiği şu temel kavramlar sistematik biçimde uygulanmıştır: toplumsal biliş, ideolojik söylem, söylemsel stratejiler, güç ilişkileri ve ataerkil ideolojinin söylem yoluyla yeniden üretimi. Örneğin, “Mahallede ne konuştuklarından haberin var mı?” ifadesi, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramıyla açıklanır. Mahalle kültürü ve dedikodu, bireysel bir sadakatsizliği kolektif utanca dönüştüren zihinsel şemaları besler. Bu söylem, ataerkil mahalle düzeninde bireyin değil, toplumsal normların belirleyici olduğunun göstergesidir.

Tima'nın “Kalk çay koy, üç bardak yap...” söylemi, söylemsel strateji açısından Van Dijk'ın “dolaylı söylem”, “ironi”, “ima” gibi araçları üzerinden okunabilir. Burada Tima, şiddete başvurmadan, gündelik ritüelleri kullanarak ataerkil onur anlayışını ters yüz eder. Çay ikramı, mahrem bir meseleyi kamusal bir infaza çeviren, ataerkil söylemi ironik biçimde yeniden kuran bir stratejidir.

İbiş'in evi araması ve olayı haber vermesi, güç ilişkileri bağlamında değerlendirilir. Van Dijk'a göre söylem, toplumsal güç dengesini yeniden üretir. İbiş'in eylemi, mahalle kültüründe erkeklerin birbirlerini koruyan ve denetleyen bir ağ oluşturduğunu gösterir. Bu, erkeklik onurunun kolektif şekilde inşa edildiğinin göstergesidir. Kadının

gözyaşları ve sessizliği, ideolojik söylem bağlamında kadın bedeni ve onuru üzerinde işleyen ataerkil ideolojinin yeniden üretimini gösterir. Sessizlik, bireysel pişmanlıktan çok, toplumsal infazdan kaynaklı bir boyun eğişin sonucudur. Van Dijk'a göre ideolojiler, söylem yoluyla bireyleri belirli normlara itaat ettirir. Burada kadının ağlayışı, mahalle dedikodusuyla birleşen ataerkil tahakkümün somut bir sonucudur.



Görsel 3.23. “İkinci Perde” filminden Sahne 8'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	43:12	Tima'nın Arif'i karşısına alıp konuşması
Görsel 2	43:21	Samire'nin olaylar karşısında çaresizliği
Görsel 3	44:09	Tima'nın fıkra anlatması
Görsel 4	44:46	Tima'nın umursamascasına davranmaya çalışması

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan figürler Tima ve Ariftir. Tima, ihanetin yarattığı kırılmayı öfke patlamasıyla değil, sakın ama alaycı bir dille ifşa ederek karşısındakini simgesel olarak cezalandırır.

Görsel 2'deki sahnede ise Tima ile Arif arasında geçen diyaloglara Samire'nin sessiz kalmayıp müdahale etmesi üzerine, Tima'nın “Erkekler konuşuyor burada” ifadesi hem kendi iktidar alanını ilan eder hem de Arif'in erkeklik statüsünü dil düzeyinde elinden alır. Tima'nın “Afedersin, sana erkek dediğim için” ifadesi ise, Arif'in yalnızca ahlaki değil; toplumsal anlamda da erkeklikten düştüğünü açıkça ilan eder. Tima burada pasif bir mağdur değil; ihanet karşısında kendi onurunu dilsel bir infazla koruyan bir özneye dönüşür.

Arif, Tima'nın sözleri karşısında edilgenleşir. Dostluk, sadakat ve erkeklik kodları üzerinden inşa ettiği imaj bir cümleyle paramparça olur. Arif'in Tima'nın dilinde “erkek” olarak anılmaması, ona yöneltilen en sert toplumsal dışlamadır.

Söylem

Tima'nın “Erkekler konuşuyor burada” ifadesi, mekânı ve diyalogu bir iktidar alanına dönüştürür. Bu cümle, erkekliğin statüsel bir kimlik olarak yalnızca cinsiyete değil, davranış ve sadakate de bağlı olduğunu ima eder. Tima burada erkeklik statüsünü yeniden tanımlar ve Arif'in bu çerçevenin dışında olduğunu ilan eder. “Afedersin, sana erkek dediğim için” cümlesi, toplumsal cinsiyetin dil üzerinden nasıl kurulup yıkılabileceğinin güçlü bir örneğidir. Burada “erkeklik”, ahlak ve sadakatle koşullanan bir statüdür; ihanet bu statüyü geçersiz kılar.

Görsel 3'te yer alan sahnede ise Tima'nın ardından anlattığı fıkra ise yüzeyde bir mizah unsuru gibi dursa da, sadakatsizlik karşısında toplumun şiddeti nasıl meşrulaştırdığını kara mizahla açığa çıkarır. Fıkroda adamın camdan bakarak karısı ve çocukluk arkadaşı arasındaki ilişkiye tanık olması, ardından “bahçede ileri geri yürümesi” sembolik bir sabır metaforu gibi görünürken, cinayetle sonuçlanması ataerkil şiddetin adeta kültürel bir refleks haline geldiğini gösterir. Fıkranın dili, vicdani bir hesaplaşmadan ziyade gururun, onurun ve erkeklik imajının korunmasına işaret eder.

Görsel 4'deki sahnede ise Tima'nın bu hikâyeyi anlatarak Arife fiziksel bir saldırıda bulunmaz ve onu görmezden gelerek onun statüsünü, inşa ettiği erkeklik anlatısını kelimelerle parçalar. Böylece fiziksel intikam yerini dilsel bir infaza bırakır.

Tema

Bu sahne üç temel tema etrafında şekillenir:

1. **Erkeklik Onurunun Dil Üzerinden Çözülüşü:** Tima'nın sakın, alaycı dili, erkeklik onurunun fiziksel şiddet yerine dilsel bir cezalandırmayla parçalanabileceğini gösterir. Bu, ataerkil şiddet refleksine alternatif bir intikam biçimidir.
2. **Sadakat ve İhanetin Erkek Dayanışmasındaki Yeri:** Tima'nın Arife yönelik sözleri, erkek arkadaşlıklarında sadakatin, güvenin ve “namus”un kadınlara yüklenen bir yük olmaktan çıkıp, erkekler arası bir bağ ve sorumluluk olduğunun altını çizer. İhanet, yalnızca bireysel bir kırılma değil; erkeklik statüsünü yok eden bir toplumsal suçtur.
3. **Kara Mizah Yoluyla Ataerkil Şiddetin Meşrulaştırılması:** Tima'nın anlattığı fıkra, toplumda sadakatsizliğin fiziksel şiddetle “temizlenmesi” düşüncesinin ne kadar yerleşik olduğunu ifşa eder. Bu kara mizah anlatısı, erkekliğin kırıldığı anda şiddete başvurma eğilimini meşru gören kültürel kodları görünür kılar.

Bu anlatım, sıradan bir masa başı yüzleşmesini, dostluk ihanetinin, erkeklik onurunun ve ataerkil şiddet kültürünün sinemasal bir çözümlemesi hâline getirir. Tima, bu yüzleşmede öfkesini yumruğa değil, kelimelere dönüştürerek erilliğin çöküşünü sahneye taşır. Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESÇ) yöntemi temel alınmıştır. Analiz sırasında Van Dijk'ın söylem çözümlemelerinde belirttiği toplumsal biliş, güç ilişkileri, ideolojik yapıların yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları uygulanmıştır. Örneğin, Tima'nın “Erkekler konuşuyor burada” ve “Afedersin, sana erkek dediğim için” ifadeleri, Van Dijk'ın “söylemin güç ilişkilerini yeniden üreten” işlevi bağlamında değerlendirilmiştir. Bu söylem, yalnızca bireysel bir aşağılamadan ibaret değildir; ataerkil toplum yapısında erkeklik statüsünün dil yoluyla inşa ve yıkımını gözler önüne serer. Erkeklik, burada ahlaki davranış ve sadakatile koşullanan bir kimlik olarak yeniden tanımlanır.

Tima'nın Arife uyguladığı bu söylemsel dışlama, Van Dijk'ın tanımladığı “bilişsel şemalar” ve “ideolojik kutuplaştırma” (biz/onlar, erkek/erkeklikten düşen) kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Tima, Arif'i söz yoluyla erkeklik grubunun dışına iter ve negatif bir toplumsal kimliğe yerleştirir. Bu, Van Dijk'ın ideolojilerin söylem yoluyla yeniden üretildiğini gösteren temel savını destekler.

Yine Tima'nın anlattığı fıkra, Van Dijk'ın “söylemde ideolojiyi güçlendiren örnekleme ve meşrulaştırma stratejileri” kapsamında değerlendirilir. Fıkra, ataerkil şiddet kültürünü meşrulaştıran, erkek onurunun şiddet yoluyla “temizlenmesi” gerektiği fikrini mizahi ama normatif bir şekilde yeniden üreten bir ideolojik anlatıdır. Bu analiz, Van Dijk'ın yönteminde vurguladığı şekilde, mikro düzeyde söylemin (diyalog, kelime seçimi, mizah) ve makro düzeyde toplumsal yapının (ataerkil normlar, güç ilişkileri, erkeklik ideolojisi) nasıl birbirini beslediğini göstermeyi amaçlamaktadır. Özellikle Tima'nın söylemleri, Van Dijk'ın tanımladığı gündelik söylem pratikleri üzerinden toplumsal normların yeniden üretilmesi sürecini görünür kılar.



Görsel 3.24. “İkinci Perde” filminden Sahne 9'a ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	46:33	Tima'nın Samire'yi suçlaması
Görsel 2	46:44	Samire'nin olaylar karşısında korku ve sessizliği

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan figürler Tima, Samire ve Ariftir. Tima, sadakatsizliğe uğramış bir eş olarak, ihaneti yalnızca duygusal bir kırılma değil; onur, minnet ve sadakat üzerinden bir kimlik krizine dönüştürür. Nitekim, Tima'nın Samire'ye yönelttiği “Neden, Samire? Ha? Ne oldu, ne değişti?” sorusu, yalnızca bir kadına değil; kendi erkekliğine, evliliğe ve ortak yaşama dair bir hesaplaşmadır. Tima, Samire'nin sadakatsizliğini bir “nankörlük” olarak kodlayarak, kadını borçlu bir özneye indirger.

Görsel 2'deki sahnede ise Samire, burada sadece sadakatsiz bir eş değil; aynı zamanda ataerkil “borç ilişkisi” mantığının hedefi olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun suskunluğu ya da yanıtı, Tima'nın erkeklik tanımının yeniden şekillenmesine zemin hazırlar.

Arif, “Beni affet, kardeşim” diyerek, erkekler arası dayanışmanın yüzeysel “özürle onarım” kültürünü temsil eder. Ancak Tima'nın ironik “Tabii affedeyim!” tepkisi, bu yüzeysel barışma ritüelini reddeder. Arif, hem af dileyen hem de şiddete maruz kalan figür olarak ataerkil onur döngüsünde “onarılmaz ihlal”i temsil eder.

Söylem

Tima'nın Samire'ye “Babanın evinde görmediğin günü gördün burada ha nankör!” sözü, evliliğin kadına bir refah ve konfor sağlama karşılığında minnet borcu doğurduğu düşüncesini açığa çıkarır. Burada kadın, bireysel bir özne değil; kocasının sağladığı imkanlarla “memnun” olması gereken bir borçlu figürdür. Kadının sadakatsizliği, duygusal bir kopuş olarak değil; erkeğe sadakatsizlik kadar, onun “bahşettiği imkânları” hiçe sayma olarak sunulur. Bu, ataerkil toplumda kadının sadakatinin her zaman geri ödenemez bir borçla bağlı kılındığını gösterir.

Arifin “Beni affet, kardeşim” cümlesi, erkekler arası dayanışmanın, ihanet gibi derin bir yarayı bile basit bir “özür”le yüzeysel biçimde kapatma pratiğinin örneğidir.

Tima'nın alaycı “Tabii affedeyim! Hadi kalk git, son olsun bir daha yapma (!)” tepkisi ise bu pratiğin içi boş ritüelini görünür kılar. Ancak hemen ardından Arif'i dövmesi, Tima'nın simgesel üstünlüğü yetmez bularak fiziksel şiddetle onurunu geri kurma ihtiyacını yansıtır. Burada şiddet bir öfke patlaması değil; sadakate ihanetin “erkekçe” cezalandırılması gereken bir suç olduğu düşüncesinin ritüelleşmiş bir dışavurumudur. Ataerkil zihniyet, ihanet eden erkeği yalnızca ahlaken damgalamakla kalmaz; fiziksel cezayla yeniden toplumsal normlara çekmeye çalışır.

Tema

Bu sahne üç temel tema etrafında şekillenir:

1. **Sadakatsizlik ve Borç İlişkisi:** Tima'nın Samire'ye yönelik söylemi, kadının evlilik içinde minnetle bağlı tutulduğunu ve sadakatsizliğin bu “borç sözleşmesi”nin ihlali olarak görüldüğünü gösterir. Kadının duygusal kopuşu değil, “nankörlüğü” esas suçtur.
2. **Erkekler Arası Dayanışmanın Yüzeyselliği:** Arif'in özrü ve Tima'nın alaycı tepkisi, ataerkil düzenin erkekler arası ihanet karşısında bile yüzeysel bir affetme kültürü ürettiğini, ancak bu kültürün öfke ve şiddetle her an bozulabileceğini ortaya koyar.
3. **Şiddetin Ritüel Niteliği:** Tima'nın alay, ironi ve ardından gelen şiddetle onurunu geri kurması, sadakat, namus ve erkeklik değerlerinin fiziksel güçle yeniden inşa edildiği ataerkil döngüyü görünür kılar. Arif'in hem af dilemesi hem de dayak yemesi, “erkeklikten düşen” figürün bu döngüde onarılamaz bir ihlal gerçekleştirdiğinin simgesidir.

Sinema, bu sahneyle sadece bir ihanetin değil; sadakat, namus, dostluk ve erkeklik kavramlarının bir masada nasıl çözülüp yeniden üretildiğini katmanlı biçimde sahneye taşır. Tima'nın dili, ironisi ve yumruğu, erkekliğin kırılıp şiddetle nasıl restore edildiğini anlatır. Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem çözümlemelerinde vurguladığı güç ilişkileri, toplumsal biliş, ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları uygulanmıştır. Tima'nın Samire'ye yönelttiği “Babanın evinde görmediğin günü gördün burada ha nankör!” gibi ifadeler, Van Dijk'ın ideolojik kutuplaşma modelinde ele aldığı “biz/onlar” ayrımı bağlamında okunmuştur. Tima burada kadını bir birey değil, erkek tarafından sağlanan refah ve

olanaklarla borçlu kılınmış bir figür olarak konumlandırır. Bu söylem, ataerkil normların dil yoluyla bireyler arası ilişkilerde nasıl yeniden üretildiğini gösterir. Kadının sadakatsizliği, bireysel değil; erkeklik onurunu tehdit eden ve “nankörlük”le cezalandırılması gereken kolektif bir ihlal biçiminde sunulur.

Arif’in “Beni affet, kardeşim” ve Tima’nın alaycı cevabı ise Van Dijk’ın söylemde grup içi dayanışma ve yüzeysel barışçıl söylemler üzerine geliştirdiği söylemsel stratejilerle ilişkilidir. Ataerkil kültürde erkekler arası ihanetin bile “özür” gibi yüzeysel ritüellerle görünürde onarılması, Van Dijk’ın tanımladığı gibi, güç ilişkilerinin ve statülerin yeniden tesis edilmesi girişimidir. Ancak Tima’nın bu ritüeli reddetmesi, söylemin ideolojik sürekliliğine yönelik bir kırılma önerir.

Tima’nın Arife uyguladığı şiddet, Van Dijk’ın “eylem ve söylem ilişkisi” kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ataerkil söylemin sadece dil yoluyla değil; eylemlerle (şiddet yoluyla) de yeniden üretildiği görülür. Burada dilsel üstünlük yetmez; fiziksel şiddet, erkeğin onurunu restore eden tamamlayıcı bir pratik hâline gelir. Van Dijk’ın söylem ile güç arasındaki bağlantıya vurgu yaptığı çerçevede, Tima’nın davranışı gücün söylemden pratiğe geçiş biçimi olarak okunur. Bu çözümleme, Van Dijk’ın söylemin yalnızca bireysel değil; toplumsal, ideolojik ve kültürel yapılardaki güç ilişkilerini yeniden ürettiği görüşüne dayanmaktadır. Erkeklik, onur, sadakat ve borç ilişkisi gibi kavramlar, burada söylem yoluyla yeniden tanımlanır ve güç ilişkileri bu söylem üzerinden sabitlenmeye çalışılır.



Görsel 3.25. “İkinci Perde” filminden Sahne 10'a ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	49:26	Tima'nın Samire'ye hem psikolojik hem de fiziksel şiddet uygulaması
Görsel 2	50:33	Tima'nın Arife hem psikolojik hem de fiziksel şiddet uygulaması
Görsel 3	51:25	Tima'nın çaresizliği ve duygusal boşalması

Karakter

Görsel 1 ve 2'deki bu sahnelerde öne çıkan figürler Tima, Samire ve Ariftir. Tima, önce Samireyi sonra ise Arif'in ellerini bağlayarak onları sorguya çektiğinde, yalnızca bireysel bir intikam peşinde değildir. Tima burada, ataerkil düzenin erkeğe yüklediği onur, itibar ve kontrol alanını yeniden kurmaya çalışan bir figüre dönüşür. Elleri bağlanmış iki figür karşısında Tima'nın “sorgucu” rolü, onun kırılan erkeklik kimliğini şiddet ve baskıyla restore etme çabasının simgesidir.

Samire, bu sahnede pasif bir mağdur değil; itiraflarıyla, savunmalarıyla ve “ilk defadır” diyerek suçun ağırlığını hafifletmeye çalışmasıyla ataerkil söylemin içinde var olmaya çalışan bir özneye dönüşür. Samire, sadakatsizliği tek seferlik bir “yanlışlık” gibi göstererek, geleneksel kadın savunma stratejilerini kullanır.

Arif, “İki aydır...” diyerek Tima'ya hem ihanetin boyutunu açıklar hem de kendi erkeklik statüsündeki çözülmei kabul eder. Arif'in itirafı, erkekler arası dayanışmanın kırıldığı, erkekliğin içeriden sarsıldığı bir çatlağı temsil eder.

Söylem

Görsel 3'te yer alan sahnede Tima'nın “Söyleyin bakalım, kaç aydır birliktesiniz?” sorusu, ihaneti zamanla ölçmeye çalışarak erkeğin itibar kaybını “ne kadar süredir” yaşadığını anlamlandırma arzusunu yansıtır. Bu soru, sadakatsizliği bir duygusal mesele değil, kontrol edilemeyen bir mülkiyet ihlali olarak kodlar. Samire'nin “İlk defadır” cümlesi, suçun ağırlığını minimize etmeye çalışan klasik bir savunma söylemidir. Bu, kadının sadakatsizliği “tekil bir sapma” gibi göstererek toplum önünde daha az “rezil” olma çabasıdır. Arif'in “İki aydır...” cevabı ise bu stratejiyi bozar, erkeğin yalanı örtbas edememesi, kendi erkeklik otoritesini deşifre eder.

Tima'nın “Demek iki aydır ben bu mahallede rezil gibi dolaşıyorum!” çıkışı, sadakatsizliğin kişisel değil, kamusal bir aşağılanma olarak yaşandığını gösterir. Mahalle, ataerkil kültürde erkeğin itibar alanıdır; kadının sadakatsizliği, erkeğin mahalle gözündeki “rezil olması” anlamına gelir. “Kuş bağlama” metaforu, Tima'nın “Neden ben, Arif? Ha, neden ben? Yoksa her yerde kuş mu bağlıyorsun?” ifadesinde alaycı bir dille kullanılır. Burada cinsellikten çok, erkekler arası güvenin ihlali, ikiye yüzölçümünün altı çizilir. Kuş bağlamak halk dilinde erkeğin cinsel gücüyle ilişkilidir; Tima bu metaforu tersyüz ederek Arif'in ikiye yüzölçümü sadakatsizliğini işaret eder.

“Neyin eksikti senin? Arifi mi istiyordun?” cümlesi, Samire'nin arzularını değersizleştirir. Tima burada kendi sağlayıcılığını öne çıkarır: “Ben elimden gelen her şeyi yaptım... Eşek gibi çalıştım ki sana iyi bir hayat kurayım.” Bu ifade, erkeğin sağlayıcılık rolünü kutsallaştırırken, sadakat karşılığında bir itaat borcu varsayar. Kadının “özgür bir birey” olarak duygusal kopuş hakkı, bu denklemde yoktur.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Erkek Onurunun Mülkiyet Alanı Olarak İnşası:** Tima'nın soruları, sadakatsizliği kontrol edilemeyen bir mülkiyet kaybı gibi görür. İhanet yalnızca duygusal bir travma değil; mahalle gözünde onurun kirlenmesidir.
2. **Kadının Savunma Stratejisi ve İtirafı:** Samire'nin “ilk defa” savunuşu, Arif'in “iki ay” itirafıyla çatışır. Bu diyalog, kadınların geleneksel sadakatsizlik savunularının ve erkeklerin örtbas stratejilerinin nasıl çeliştiğini görünür kılar.
3. **Sağlayıcılık, Borç ve Sadakat Döngüsü:** Tima'nın “Eşek gibi çalıştım...” söylemi, ataerkil aile yapısında erkeğin ekonomik rolünün, kadını sadakate mahkûm eden bir araç olarak nasıl kullanıldığını gösterir. Burada ihanet, erkeğin emeğine karşı işlenmiş bir “nankörlük” ve toplumsal suçtur.

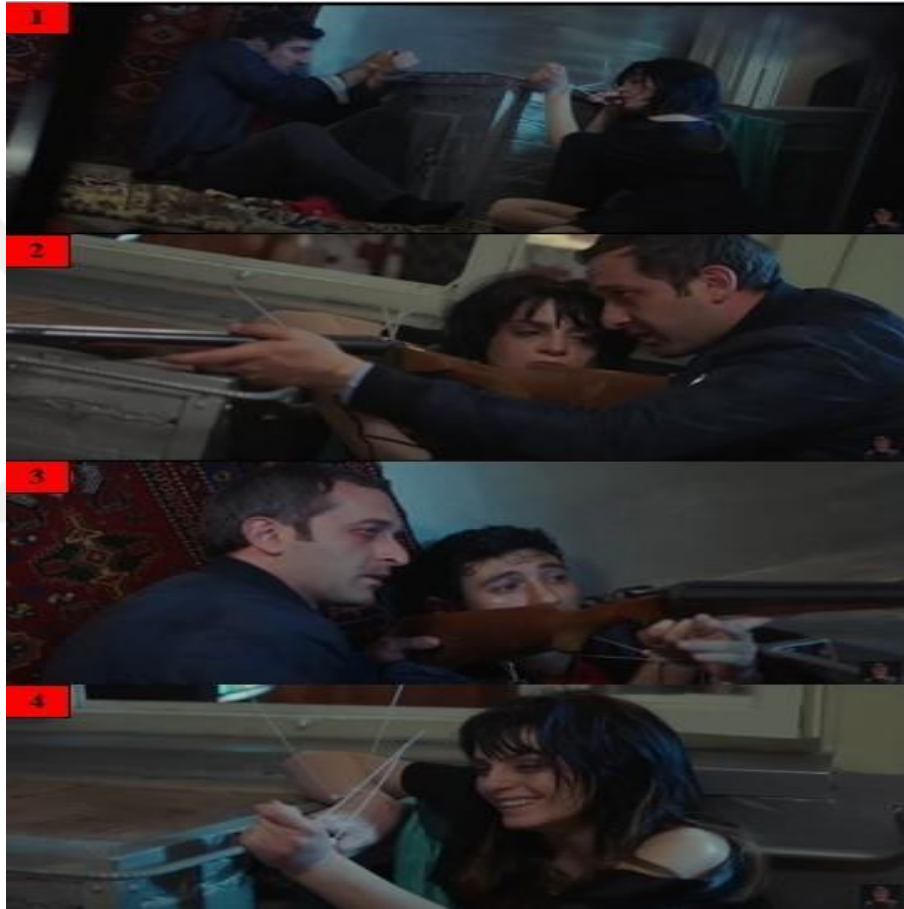
Sinema, bu sahneyle yalnızca bireysel bir yüzleşmeyi değil; mahalle kültürünün onur, namus ve sadakat bağlamında nasıl bir şiddet döngüsüne dönüştüğünü, sorgu masası estetiğiyle katmanlı bir şekilde görünür kılar. Bu sahnenin çözümlemesinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi esas alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem ve güç ilişkisi, toplumsal biliş, ideolojik yapıların söylem aracılığıyla yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler gibi temel kavramları kullanılmıştır. Tima'nın “Demek iki aydır ben bu mahallede rezil gibi dolaşıyorum” söylemi, Van Dijk'ın “toplumsal biliş” kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Burada bireysel deneyim, mahalle ve toplumun ortak ideolojik hafızasında şekillenmekte, bireyin “erkek onuru” kaybı, kolektif bir bilince dönüşmektedir. Toplumsal biliş, mahalle kültürü bağlamında “namus”, “onur” ve “sadakat” normlarıyla şekillenmiş, Tima'nın dilinde yeniden üretilmiştir.

“Neyin eksikti senin? Arif'i mi istiyordun?” sorusu, Van Dijk'ın ideolojik kutuplaşma modelinde ‘biz’ ve ‘onlar’ ayrımına karşılık gelir. Kadın burada hem bireysel öznelliği hem de arzuları açısından meşruiyetini yitirir, ihanet yalnızca bireyler arası değil, erkek egemen normlara karşı işlenmiş bir suç gibi kodlanır. Tima bu söylemle kendi erkekliğini yeniden inşa ederken, Samire'yi “nankör, sadakatsiz kadın” söylem dizgesi içinde konumlandırır.

Tima'nın “Eşek gibi çalıştım ki sana iyi bir hayat kurayım” gibi söylemleri, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler kapsamında ‘meşrulaştırma’ ve ‘haklı çıkarma’ işleviyle okunur.

Tima, sağlayıcılık üzerinden “hak edilmiş sadakat” beklentisini söylemde görünür kılar. Ekonomik emek, kadının sadakat borcunu haklı gösteren bir gerekçeye dönüştürülür.

Samire'nin “ilk defadır” ve Arif'in “iki aydır” ifadeleri, Van Dijk'ın “söylemsel çelişki” ve “bilgi yönetimi” stratejileri çerçevesinde okunur. Kadın, suçu hafifletme söylemiyle kendini korumaya çalışırken, erkek gerçeği söyleyerek durumu ifşa eder. İki farklı söylem stratejisi, ataerkil normların kırılabilirliğine işaret eder.



Görsel 3.26. “İkinci Perde” filminden Sahne 11'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	1:00:09	Arif'in elini çözmeye çalışması
Görsel 2	1:03:35	Timan'ın Samire'den Arif'i vurmasını istemesi
Görsel 3	1:04:20	Tima'nın Arif'den Samire'yi vurmasını istemesi
Görsel 4	1:05:01	Samire'nin Tima'yı eleştirmesi

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede, Arif'in kendi ellerini çözmeye çalışması, onun bencil bir karaktere sahip olduğunun göstergesidir. Kendi çıkarlarını ön planda tutması ve olaylar karşısında kendisini suçsuz göstermeye çalışması da bu durumu pekiştirir.

Görsel 2'deki bu sahnede öne çıkan figür Samire'dir. Bu sahnede Samire, klasik “ihamet eden kadın” kalıbının dışına çıkarak, kendi anlatısını geri alan ve patriyarkal düzene sözel bir başkaldırı gerçekleştiren aktif bir özneye dönüşür. Her ne kadar ihamet etmiş olsa da, bir katil olmayacağını vurgulaması ve Arif'i öldürmemeyi tercih etmesi, onu ahlaki bir seçim yapan ve eylemlerinin sorumluluğunu üstlenen bir karakter olarak konumlandırır. Samire'nin “Evet, ihamet ettim, ettiysem ne olmuş!” çıkışı, yalnızca öfkenin değil; yıllarca bastırılmış benliğin, değersizleştirilmiş bedeninin ve duygusal ihmalin hesaplaşmaya dönüştüğü bir an olur. Samire, ihametinin failinden çok, içsel olarak kırılmış ve bastırılmış bir kimliği dile getirerek yeni bir öznellik kurmaya çalışır.

Görsel 3'deki sahnede, Tima bu kez Samire'nin yapması gereken şeyi Arif'ten ister. Ona silahı uzatarak, “Senin canını bağışlayacağım, hemen vur onu” demesi üzerine, Arif'in nasıl bir canı olduğunu açıkça görürüz. Arif'in silahı Samire'ye doğrultup tetiği çekmesi ve silahın boş olduğunu fark etmesi, karakterinin karanlık yönünü ortaya koyar. Bu durum karşısında Tima'nın söylediği “Kahpe senden namuslu çıktın” ifadesi ise, Arif'in gerçek yüzünü çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer.

Görsel 4'de ise Tima'nın Samire'ye, “Baksana, beni kimle aldattın” diyerek alaycı bir şekilde konuşması üzerine, Samire'nin Arif'in onu öldürmeye kalkışmasını bir kenara bırakarak Tima'ya karşı çıkması dikkat çeker. Ancak Samire her ne kadar tepki gösterse de, Arif'i hâlâ “erkek onuru” ve “sadakat” gibi toplumsal kodlar üzerinden meşrulaştırmaya çalışan bir figür olarak konumlandırır. Bu diyaloglar aracılığıyla, Arif'in ataerkil düzenden beslenen konumunu korumaya çalıştığını görürüz. Öte yandan, Samire'nin ifşaları, Tima'nın da geçmişiyile yüzleşmek zorunda kalmasına neden olur. Arif, bu sahnede Samire'nin sözlerinde yalnızca bir “yasak ilişki” figürü değil, kadına “kadın olduğunu” hatırlatan bir boşluk doldurucudur. Onun varlığı, kadının kendini bir erkeğin bakışıyla anlamlandırmak zorunda kalmasının travmatik boyutunu görünür kılar.

Söylem

Samire'nin “Evet, ihanet ettim, ettiysem ne olmuş!” cümlesi, patriarkal düzende sadakatsizlikten “şerefi” en çok zedelenen tarafın erkek olduğu inancını yıkar. Bu ifade, ihanetin tek başına bir “ahlaki suç” değil; kadının bastırılmış duygularının, eşitsizliğin ve görünmez emeğin bir sonucu olduğunu ilan eder. “Sen ne yaptın ki ben sana ihanet etmeyeyim?” sorusu, ev içindeki ihmalin, ilgisizliğin ve duygusal açlığın altını çizer. Kadının bedeni ve duyguları, sağlanan maddi imkânlarla değil; paylaşılan ilgi ve saygıyla var olur. Samire bu soruyla, evlilik kurumunun “sağlayıcılık sadakat” denklemine başkaldırır.

“Eskidim mi senin için? Yoksa çıplak hâlimi görünce aşkın mı geçti?” sözleri, kadının bedeni üzerinden işleyen patriarkal tüketim dilini ifşa eder. Gençlik, güzellik ve arzulanabilirlik üzerinden tanımlanan kadınlık, yaşla birlikte değersizleşir. Samire bu cümleyle kadın bedeninin nasıl bir meta hâline getirildiğini ve ömrü dolduğunda nasıl atıldığını sorgular. Samire'nin “Sen sanıyor musun ki ben senin Günay’la olanları bilmiyorum?” çıkışı ise Tima'nın kendi geçmişiyle yüzleşemediği ikiyüzlülüğü görünür kılar. Tima'nın Günay’la evlenememesi, kadının “dul”, “çocuklu” gibi normlara uymayan bir statüde toplumdan dışlanmasını hatırlatır. Bu, “namus” kavramının kadınları nasıl kategorize ettiğini ve onları bir evlilik piyasasından nasıl dışlayabildiğini gösterir.

Samire'nin Arife dönerek söylediği “Bazen bana kadın olduğumu hatırlattın. Hâlâ birine lazım olduğumu hissettirdin.” cümlesi, kadının kendini ancak bir erkeğin bakışıyla değerli görebildiği çarpık patriarkal bağa işaret eder. Burada kadın, birey olarak değil, “birine ait” olabildiği sürece anlam kazanır. “Yoksa senin için de mi eskidim?” sorusu, yalnızca Arife değil, tüm erkek dünyasına yöneltilmiş bir varoluşsal haykırıştır.

Tema

Bu sahne üç temel tema etrafında şekillenir:

1. **İhanetin Erkek Onurunu Aşan Yüzü:** Samire'nin sözleri, sadakatsizliğin sadece erkek onurunu kirleten bir “suç” olmadığını, kadının duygusal ihmal ve görünmez emeğinin bir tür geri dönüşü olduğunu açığa çıkarır.

2. **Kadın Bedeninin Tüketimi ve Yaş Ayrımcılığı:** Samire'nin “Eskidim mi?” sorusu, kadın bedeninin nasıl gençlik, güzellik ve arzulanabilirlik döngüsüyle metalaştırıldığını ve değersizleştirildiğini gözler önüne serer.
3. **Patriarkal Çifte Standart ve Bastırılmış Geçmişler:** Günay anlatısı, kadınların “geçmişi” nedeniyle dışlanıp “namus” üzerinden yargılanırken, erkeklerin benzer çelişkileri saklama özgürlüğüne sahip olduklarını gösterir. Samire'nin Arife yönelttiği sözler, kadınlık kimliğinin “bir erkeğe lazım olmak”la nasıl tanımlandığını sorgular.

Sinema, bu sahneyle yalnızca bir ihanetin değil; evlilik, onur, sadakat ve kadın bedeni etrafında örülen ataerkil söylemlerin nasıl çatırdadığını ve kadının bastırılmış benliğinin kırık ama güçlü bir dille nasıl geri döndüğünü görünür kılar. Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın toplumsal biliş, ideoloji, söylem ve güç ilişkisi, söylemsel stratejiler kavramları üzerinden çözümleme yapılmıştır. Tima'nın “Senin canını bağışlayacağım, vur onu!” ve “Kahpe senden namuslu çıktı” gibi ifadeleri, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramı kapsamında değerlendirilmiştir. Bu söylemler, ataerkil toplumun “namus, sadakat, kadın bedeni” gibi normlarının Tima'nın zihninde nasıl şekillendiğini ve bireysel diline nasıl yansıdığını gösterir. Tima'nın dili, erkek onuru, ihanet ve şiddet gibi toplumsal ideolojilerin bireysel söyleme dönüşümünü somutlaştırır.

Samire'nin “Evet, ihanet ettim, ettiysem ne olmuş!” çıkışı, Van Dijk'ın “ideolojik kutuplaştırma” ve “pozitif ben / negatif öteki” stratejileri çerçevesinde okunabilir. Samire burada kendini yeniden konumlandırarak, ataerkil düzenin öngördüğü “ihanet eden kadın” söylemine direnmekte, suçu bireysel bir özgürlük alanına çekmektedir. “Sen ne yaptın ki ben sana ihanet etmeyeyim?” gibi söylemlerle, kendi anlatısını yeniden kurar ve fail / mağdur ikiliğini ters yüz eder.

Tima ve Arif'in diyaloglarında erkeklik, onur, namus gibi ataerkil ideolojiler söylem aracılığıyla yeniden üretilir. Van Dijk'a göre bu tür söylemler, bireysel değil; toplumsal normların yeniden dolaşıma sokulma biçimidir. Tima'nın “Mahallede rezil gibi dolaşıyorum” ifadesi, bireyin değil, kolektif bilişin ataerkil ideolojiyi nasıl koruduğunu ortaya koyar. Van Dijk'a göre güç, sadece baskıyla değil, söylem yoluyla da inşa edilir. Tima'nın Samire'ye ve Arife yönelttiği söylemler, onların sessizliğini ya

da itiraflarını sağlamak için bir mikro-iktidar biçimi üretir. Bu mikro-iktidarın temelinde mahalle kültürü, erkeklik normları ve “ihanetin cezalandırılması” söylemi vardır. “Neden ben, Arif?” sorusuyla Tima, Arif’i söylemsel olarak sıkıştırarak güç dengesini yeniden kurar.

Samire'nin “Eskidim mi senin için?” sorusu, kadının bedeni ve arzulanabilirliği üzerinden ataerkil söylemin nasıl kurulduğunu ve tüketildiğini Van Dijk'ın ideolojik yapıların dilsel izleri kavramı ile açıklanabilir. Kadın bedeninin değersizleşmesi, görünürlükten silinmesi, bu söylemle açığa çıkar.



Görsel 3.27. “İkinci Perde” filminden Sahne 12'ye ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	1:09:19	Tima'nın yalnız başına oturması
Görsel 2	1:09:31	Ziya'nın Tima ile olan konuşması

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan figürler Tima ve Ziya'dır. Tima, sahnenin açılışında yalnız ve yorgun hâlde taş üzerinde otururken, fiziksel olarak durgun

görünse de, içsel olarak parçalanmış bir kimliği temsil eder. Onun bu hâli, bireysel bir tükenişten öte, sadakat, aidiyet ve onur duygularının çöküşünü simgeler. Seyirciye Tima'nın şiddet uygulayıp uygulamadığı gösterilmez; bu belirsizlik, onun bireysel dramını kolektif bir sessizlik perdesiyle örter.

Ziya, sahnede yalnızca bir arkadaş figürü değil, aynı zamanda mahalle nostaljisi üzerinden geçmiş düzenin “ahlaki belleğini” hatırlatan bir vicdan sesi işlevi görür. Ziya'nın soruları, kendi suç ortaklığının yükünü Tima'ya taşıyarak, “erkekler arası sadakat” söylemini yeniden üretir.

Söylem

Sahnenin görsel atmosferi Tima'nın taş üzerinde oturması yalnızlığın ve tükenmişliğin sembolüne dönüşür. Tima, mekânsal olarak “dışarıda”, sosyal olarak ise “artık ait olamayan” bir figürdür. Bu, sadakate, mahalleye, arkadaşlığa ve erkeklığe dair tüm bağlarının çözülmesinin sessiz bir ifadesidir. Ziya'nın “Kardeş, hatırlıyor musun bizim eski mahalleyi?” sorusu, geçmişe dair nostaljiyi yalnızca mekânsal değil; ahlaki ve duygusal bir sığınak olarak kurar. Mahalle burada “temiz”, “güvenli” ve “dayanımcı” bir mekân olarak idealize edilir. Bugünün mahalleleri ise “kimi iğneci, kimi malcı” gibi tanımlamalarla, suç, yozlaşma ve belirsizlik içinde resmedilir. Bu söylem, geçmişin düzenine duyulan özlemi ve bugünün ahlaki dağılmasını karşılaştırır.

Görsel 2'deki sahnede ise Ziya'nın “Diyelim ki bir gün öğrendin, arkadaşının karısı ona ihanet ediyor. Ne yaparsın? Söyler misin?” sorusu, yalnızca bir arkadaşlık testi değildir. Bu soru, ataerkil düzende kadının “ihanet” öznesi olarak erkekler arası sadakat sınavına indirgenişini gözler önüne serer. Sorunun asıl meselesi, bireysel ahlak mı yoksa erkeklik onuruna dayalı sessiz sadakat mi daha ağır basar? sorusudur. Ziya'nın bu soruyu Tima'ya yöneltmesi, kendi vicdan yükünü paylaşarak rahatlama çabasıdır. Böylece ihanet bir kadın eylemi olmaktan çıkıp, erkekler arasında dolaşan bir “namus nesnesine” dönüşür. Tima bu soruya yanıt vermez; bu sessizlik, sorunun toplumsal kodlarının ne kadar derine işlemiş olduğunu anlatır.

Tema

Bu sahne üç temel tema etrafında şekillenir:

1. **Yalnızlık ve Aidiyetin Çöküşü:** Tima'nın taş üzerinde oturduğu, sadece bireysel bir tükenmişliği değil, erkeğin aidiyet, sadakat ve onur gibi toplumsal kodlarının sessizlikle çözüldüğünü sembolize eder.
2. **Mahalle Nostalgisi ve Yozlaşma:** Ziya'nın eski mahalleye dair anlattıkları, geçmişin dayanışma kültürüyle bugünün suç ve belirsizlik dolu kent hayatını karşılaştırır. Mahalle, erkek dostluğunun, tanınmışlığın ve ortak ahlakın mekânı olarak idealize edilirken, bugünün mahallesi bu idealin kaybını simgeler.
3. **Kadının Nesneleşmesi ve Erkekler Arası Sadakat:** Ziya'nın sorusu, kadının özne olmaktan çıkarılıp, erkekler arası namus ve sadakat testinin bir nesnesine dönüşmesini görünür kılar. Kadın yine konuşmaz, kendi sesi yoktur; onun sadakati ya da sadakatsizliği erkekler arasında bir “giz” ya da “ihamet” olarak dolaşır.

Sinema, bu sahnede yalnızca Tima'nın bireysel çöküşünü değil; eski mahalle düzeninin nostaljisini, yeni kentsel yabancılaşmayı ve ataerkil düzenin kadını nasıl sessiz bir sınav nesnesine dönüştürdüğünü katmanlı biçimde ortaya koyar. Bu sahnede çözümleme, Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESÇ) yaklaşımı temel alınarak yapılmıştır. Özellikle toplumsal biliş, ideoloji, söylem ve güç ilişkisi, söylemsel stratejiler kavramları sahne çözümlemesine yön vermiştir. Ziya'nın Tima ile yaptığı konuşma, Van Dijk'ın toplumsal biliş kuramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ziya'nın “eski mahalle” söylemi ve “ihamet eden kadın” teması, ataerkil toplumun zihinsel temsillerinin bir yansımasıdır. Erkeklik onuru, mahalle düzeni, kadın sadakati gibi toplumsal normlar bireylerin zihinsel şemalarında nasıl yerleştiyse, bu diyaloglar da onu yeniden üretmektedir.

Ziya'nın “Ne yaparsın? Söylersin?” gibi soruları, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler kavramıyla açıklanabilir. Burada ideolojik bir kutuplaştırma (biz/onlar, sadık/ihamet eden) yaratılarak Tima'nın “erkeklik” sınavından geçmesi beklenir. Sessizlik, bu iktidar ilişkisine sessizce boyun eğmek ya da sorgulamak anlamına gelir. Tima cevap vermeyerek bu ataerkil beklentinin sorgulanamaz bir norm olduğunu gösterir.

Tima'nın taş üzerinde yalnız oturması, güçsüzleşmiş bireyin mekânsal ve söylemsel yalnızlığı olarak Van Dijk'ın “mikro söylemde iktidar” kavramı üzerinden okunabilir. Ziya'nın sözü, mahalle düzeni ve erkeklik onuru adına kurulan bir iktidar alanıdır.

Tima ise cevap veremeyerek bu düzenin sessiz mahkûmu hâline gelir. Ziya'nın nostaljik mahalle söylemi ve “ihânet”e dair sorusu, Van Dijk'ın ideolojinin söylem aracılığıyla yeniden üretimi kuramıyla açıklanır. Mahalle anlatısı, yalnızca bir mekân değil; erkekliğin, onurun ve düzenin nostaljik bir ideolojik temsiline dönüşür.

3.3.3. Sonuncu Perde (2019)

Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin son halkası olan *Sonuncu Perde* ise yönetmenin hem teknik hem de içerik bakımından daha olgunlaştığını gösteren bir yapıdır. Guliyev, bu filmle birlikte sinemasal anlatısını “film düzlemine” taşıdığını ifade ederken, önceki iki filme dair öz eleştirel bir tutum sergiler. Yönetmen, *Sonuncu Perde* filminde eksikliklerin yapılan bir röportajda olduğunu kabul eder; ancak bu filmi bir bütün olarak sahiplenmesi, bağımsız sinemanın üretim sürecine dair samimi bir bakışı da yansıtır. Filmin gerçek hayattan beslenmesi, onu yalnızca bir kurmaca olmaktan çıkararak, toplumsal gerçekliğe açılan bir anlatıya dönüştürür.

Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin son filmi olarak bilinen *Sonuncu Perde*, 2019 yılında izleyiciyle buluşmuştur. Filmin görüntü yönetmeni Orkhan Abbasov'un tercih ettiği kamera açıları, sahne kompozisyonları ve renk paleti, anlatının dramatik yapısını destekler niteliktedir. Özellikle kameranın hareket temposu ile anlatının duygusal ritmi arasında kurulan uyum, izleyicinin karakterlerle kurduğu empatiyi derinleştirirken, aynı zamanda filmdeki içsel mekânın ve ruh hâlinin dışavurumuna imkân tanımaktadır. Bunun yanı sıra, filmin anlatı yapısı ve tematik derinliğiyle değil, aynı zamanda sinematografik öğelerin ustalıkla kullanımıyla da izleyicilerin dikkatini çekmiştir. Filmin müziklerini üstlenen Asif İskenderov'un tercih ettiği asketik (yalın ve sade) müzikal çözümleme, filmin duygusal etkisini artıran önemli bir diğer unsur olarak öne çıkar. Müzik, dramatik sahnelerde abartıya kaçmadan, anlatının doğal akışı içerisinde yer almakta ve seyircinin sahneyle kurduğu duygusal bağın pekişmesine hizmet etmektedir. Bu yaklaşım, filmdeki gerçekçilik duygusunu güçlendirirken, karakterlerin yaşadığı içsel çelişkileri daha derinden hissettirme imkânı sunar.

Filmin mekânsal seçimi de yönetmenin estetik ve otobiyografik tercihini yansıtan önemli bir göstergedir. Emil Guliyev'in çocukluk yıllarını geçirdiği Sabunçu kasabası, filmin ana mekânı olarak tercih edilmiştir. Bu seçim, yalnızca mekânsal bir nostalji değil; aynı zamanda yerel kültürün, sosyal sınıf ilişkilerinin ve gündelik hayat

gerçekliğinin anlatıya doğrudan dâhil edilmesi anlamına gelir. Bu yönüyle film, mekânın belleksel işlevini ve bireysel hafızanın kolektif anlatıya dönüşümünü etkili biçimde işlemektedir.

Sonuncu Perde filmi, yalnızca Azerbaycan bağımsız sinemasının başarılı bir örneği olarak değil, aynı zamanda bir sanatçının toplumsal sorumluluk duygusuyla nasıl hareket ettiğinin de somut bir göstergesidir. Yönetmen Guliyev, “Üçlemesi”nin önceki filmleri *Perde* ve *İkinci Perde* daha çok bireysel ve aile içi çatışmalara odaklanırken, bu son filmde etik, sosyal adalet ve sınıfsal eşitsizlik gibi daha geniş kapsamlı toplumsal sorunlara yönelmiştir. Film, bireyin değer sisteminin yalnızca aile sınırları içerisinde değil, toplumsal ve sınıfsal ilişkiler bağlamında da şekillenebileceğini savunur.

Tablo 5. “Sonuncu Perde” (2019) Filminin Künyesi

Kategori	Detaylar
Filmin Adı	Sonuncu Perde
Filmin Yapım Yılı	2019
Yapım Ülkesi	Azerbaycan
Yapımcı	Emin İbrahimov, Taleh Yuzbeyov
Yönetmen	Emil Guliyev
Senaryo	Emil Guliyev, Gorgud Jafarli
Süresi	84 dakika
Filmin Türü	Sosyodrama
Görüntü Yönetmeni	Orkhan Abbasov
Oyuncular	Alibey Mammadli, Nofel Shahlaroglu, Jovdat Shukurov, Ogtay Mehtiyev, Vidadi Hasanov

Filmin Konusu

Azerbaycan bağımsız sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Emil Guliyev, *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* adlı “Üçlemesi”yle birey-toplum ilişkisini merkezine alan güçlü anlatılar sunar. Bu Üçlemesi, yalnızca dramatik hikâyelerle sınırlı kalmayıp; toplumsal normları, cinsiyet eşitsizliklerini, aile baskısını ve sınıfsal çatışmaları görünür kılan bir sinema diliyle örülmüştür. *Sonuncu Perde* filminde, iş insanı Neriman (Ogtay Mehtiyev), Bakü'nün kenar mahallelerinden birinde bir yapı inşa etmek istemektedir. Ne inşa edeceği tam olarak belirtilmese de, açacağı işletmenin mahallenin işsiz ve güçsüz sakinlerine istihdam sağlayacağı anlaşılmaktadır. Ancak mahalle sakinlerinden biri olan Ferman (Vidadi Hasanov),

buna karşı çıkar; onu bir dolandırıcı olarak görür. Taraflar arasındaki bu çatışma, trajik bir olay örgüsüyle izleyiciye aktarılır.

Film, aynı zamanda ideolojik dünya görüşlerinin çatışmasını da yansıtır. Örneğin, dürüst ve çalışkan bir “Sovyet insanı”nı temsil eden Ferman ile mezarlığı ticaret alanına dönüştüren, alaycı ve çıkarıcı Neriman arasındaki karşıtlık, anlatının temel çatışma eksenlerinden birini oluşturur. Ancak bazı sahnelerde, Ferman'ın dürüstlüğü ve öfkesinin ardında, Neriman'ın konumuna duyduğu gizli bir kıskançlık da sezilir. Guliyev bu çatışma üzerinden, yalnızca karşıt ideolojileri değil, aynı zamanda insan doğasının evrensel zaaflarını hırsı, çıkarı ve değer erozyonunu sorgular. Bu yüzden film, tek bir kahraman etrafında değil; çoklu karakter yapısı üzerinden derinleşir. Coni (Nofel Shahlaroglu), Ulvi (Alibey Mammadli) ve Anar (Jovdat Shukurov) gibi karakterler, anlatının temelini oluşturan diğer figürlerdir. Neriman ise bu karakterlerin iç dünyalarının açığa çıkmasında bir tür itici güç olarak rol oynar.

Bununla birlikte, filmin temel konusu toplumsal yapının çözülmeye yüz tuttuğu, bireyin kimlik bunalımı yaşadığı ve ahlaki değerlerin dönüşüme uğradığı çağdaş bir gerçeklik portresi çizer. *Sonuncu Perde* filmi, Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin diğer iki filminden farklı olarak, aile içi sorunların ötesine geçerek toplumsal sınıflar arası ilişkileri de ele almıştır. Filmde mekân olarak yönetmenin çocukluk yıllarını geçirdiği Sabunçu semtinin seçilmesi, anlatıya hem kişisel hem de kültürel bir derinlik kazandırır. Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin bu son halkası, yalnızca bireysel hikâyelerin değil, bütün bir toplumun vicdani ve yapısal dönüşümüne dair çarpıcı bir tanıklık niteliğindedir. Yönetmenin “zor konuları konuşma cesareti”, sanatın toplumsal değişim üzerindeki dönüştürücü gücüne dair önemli bir örnek olarak değerlendirilmelidir. Gelineen noktada *Sonuncu Perde*, yönetmen Emil Guliyev'in topluma ayna tutan vizyonunu, estetik duyarlılık ve sosyopolitik bilinçle harmanladığı bir sinema deneyimi sunar.

Karakterler

Filmdeki karakterler, yalnızca bireysel figürler değil; aynı zamanda adalet, sorumluluk, cesaret ve vicdan gibi kavramların somutlaştığı temsil alanları olarak yapılandırılmıştır. Guliyev'in cesur tematik tercihi, özellikle sosyal eşitsizlikler, sınıf

çatışmaları ve ahlaki yozlaşma gibi meseleleri merkeze alarak, sinemayı yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin sahnesi hâline getirmektedir.

Oyunculuk performansları açısından değerlendirildiğinde, başrolde yer alan Ogtay Guliyev, Nofel Shahlaroglu ve Alibey Memmedli'nin etkileyici ve dengeli oyunculukları, filmin duygusal yükünü taşıyan en önemli unsurlardandır. Bu sayede karakterlerin içsel çatışmaları, toplumsal rollerle hesaplaşmaları ve vicdani gelgitleri izleyiciye güçlü bir biçimde aktarılır. Özellikle final sahnesi, bu üç oyuncunun performansı ile filmin en sarsıcı ve etkileyici anlarından birine dönüşür. Bu sahne, sadece bir dramatik zirve değil, aynı zamanda karakterlerin ve toplumun yaşadığı psikososyal sıkışmışlığın somut bir dışavurumu olarak öne çıkar.

Filmin ana karakterlerinden biri olan Neriman, kentleşme, girişimcilik ve dönüşüm üzerinden kazanç sağlamaktadır. Mezarlığı dahi ekonomik bir fırsata çevirmeye çalışması, onu yalnızca “kötü” bir figür değil, post-Sovyet kapitalizminin kaçınılmaz bir ürünü olarak gösterir. Sahipsiz bir arsaya göz diktiğinde Ferman'la karşı karşıya gelir; ancak Coni, Ulvi ve Anar gibi gençleri yanına çekerek bu engeli aşmaya çalışır. Bu gençler, yeni düzenin dayattığı sosyal, ahlaki ve ekonomik çıkmazlarla farklı biçimlerde yüzleşir. Neriman ise onların içsel çatışmalarını tetikleyen ve bu çatışmaları kendi çıkarları için kullanan birisi olarak karşımıza çıkar.

Filmin bir diğer karakteri Ferman, Bakü'nün kenar mahallelerinde yaşayan 50 yaşlarında kaynakçı mesleğiyle kendi yaşamını sürdüren biridir. Sert mizacı ve alaycı kişiliğine rağmen mahallesine ve mahalle sakinlerine karşı mesafeli ve ölçülü bir saygı gösterir. Mahalledeki boş bir arazinin çocukların futbol sahası olarak kalması gerektiğini savunur; çünkü kendisi de çocukken aynı sahada futbol oynamıştır. Ancak bu düşüncesine mahalleden destek bulamayınca, komşularını Sovyet döneminden kalma, sessiz ve kendi fikri olmayan insanlar olmakla eleştirmekten de kaçınmamıştır. Ferman, aile ilişkilerinde de otoriterdir; ancak küçük oğluna karşı kaybettiği eşinin ardından daha duyarlı bir tavır sergiler. Bu da onun, farkında olmadan çocukları arasında ayırım yaptığını gösterir. Nihayetinde, alaycı ve sert kişiliği, Neriman'ın eşine yönelik sarf ettiği hakaretler karşısında öfkesine yenik düşmesine ve trajik sonuna zemin hazırlamasına neden olmuştur.

Filmin ana karakterlerinden olan Coni, Ulvi ve Anar'ın dostluğu çocukluklarına dayanır. Aynı mahallede büyüyüp aynı okulda eğitim almış bu üçlü, güçlü bir arkadaşlık bağına sahiptir. Ancak filmde yer alan karakterlerin maddi durumu oldukça zayıftır; geçimlerini çoğunlukla günübirlik işlerle sağlamaktadırlar. Ulvi'nin, filmin merkezi karakteri olan Neriman'ın yanında işe başlaması, diğer arkadaşlarına da yardım edebilmesi için bir imkân yaratır. Her ne kadar Ferman, oğlu Anar'a bu yardımların samimi arkadaşlık duygusuyla yapılmadığını ve Neriman'ın arka planda başka hesapları olduğunu ifade etmeye çalışsa da, Anar bu tavrı her zamanki gibi babasının kuşkucu ve abartılı yaklaşımı olarak değerlendirir. Hatta Anar, babasının Neriman'a karşı duyduğu kıskançlığı ve hazımsızlığı anlamlandıramaz. Ona göre, Neriman'ın kendisine yardım elini uzatması gayet doğal bir davranıştır. Bu bağlamda Neriman, sahip olduğu araçlardan birini Anar'a verir ve onun taksicilik yaparak para kazanmasına imkân tanır. Ancak bu duruma Ferman birkaç kez itiraz eder; oğluna Neriman'a ait araç anahtarlarını geri vermesini söyler ve onunla arasına mesafe koymasını ister. Bu çatışma, filmde baba-oğul arasında gelişen temel gerilimlerden birini oluşturur ve Neriman karakterinin gençler üzerindeki dönüştürücü etkisini daha görünür kılar.

Tüm bu olayların fitilini ateşleyen Ulvi, kendi çocukluk arkadaşı Anar'ı da Neriman'ın yanına çekmeye çalışır ve onun da arsada yapılacak binadan kazanç sağlayabileceğini anlatır. Olay örgüsünde çoklu kimlik sergileyen Ulvi, yalnızca ekonomik çıkarlarını gözetken değil, aynı zamanda cinsel arzuları doğrultusunda da çevresini manipüle etmeye yatkın bir karakter olarak karşımıza çıkar. Paraya odaklı bir kişiliğe sahip olan Ulvi, hizmet ettiği patronu Neriman'a karşı dürüst değildir; aksine, her fırsatta onu nasıl aldatabileceğini düşünen paragöz bir figürdür. Nitekim, Ferman'ın sokak ortasında Neriman'a yönelik ağır hakaretleri ve küçültücü ifadeleri, Neriman'ın öfkesine hakim olamamasına yol açar. Arabasında bulunan av tüfeğiyle Ferman'ı vurmasıyla başlayan bu trajik olay, sadece Ferman'ın değil, onunla birlikte olayla ilgisiz olan Coni'nin babası Telman'ın da hayatını elinden alır.

Filmde, olayın tanığı olan Anar, gerçeği polise anlatmak yerine suskun kalırken, Coni, babasının ölüm haberini doğrudan Anar'dan değil, Ulvi'den öğrenir. Bu durum, karakterlerin iç dünyasındaki kopuşu, güven duygusundaki kırılmayı ve dostluk ilişkilerindeki erozyonu seyirciye güçlü biçimde yansıtır. Ayrıca, Coni'nin tüm bu

yaşananlara rağmen intikam yoluna başvurmaması ve Neriman'ı cezalandırmaktan kaçınması, yönetmenin bilinçli bir tercihidir. Bu tercih, bireysel adaletin ötesinde bir bağışlama ya da teslimiyet olasılığına işaret eder. Öyle ki, olaylara en yakından tanık olan ve neredeyse tüm düğümlerde yer alan Ulvi, Coni'yi açık biçimde kışkırtır, onu Neriman'ı öldürmeye teşvik eder. Bu yönüyle Ulvi, yalnızca olayların taşıyıcısı değil, aynı zamanda dönüştürücüsü ve hatta yıkıcısıdır.

Genel olarak filmde erkek karakterlerin içsel çatışmaları, duruş mücadelesi ve güç savaşları ön plandadır. Guliyev'in “Üçlemesi” önceki iki filminde kadın karakterler olay örgüsünün merkezindeyken, bu filmde kadın figürü arka planda kalır. Solmaz karakteri, sevgilisi Ulvi tarafından kullanılan ve istismar edilen bir figür olarak karşımıza çıkar. Cinselliğini bir araba alma karşılığında pazarladığı ima edilse de, yönetmen finalde onu erkek arzularının ötesinde, vicdan sahibi bir birey olarak konumlandırmaya çalışır. Film, bireysel kötülükten çok, sistemin dayattığı değer çatışmalarını sorgular.



Görsel 3.28. “Sonuncu Perde” (2019) Filmi Afişi

Filmin afişinde yer alan “*Paraya göre babalarını satarlar*” ifadesi, yalnızca bireysel ihanetin değil, aynı zamanda aile yapısının çöküşüne ve toplumsal değerlerin erozyonuna dair güçlü bir eleştiridir. Emil Guliyev'in *Sonuncu Perde* filminde ulaştığı anlatı olgunluğu, bu tek cümlede dahi hissedilir. Ulvi'nin kendi arkadaşı Coni'ye söylediği bu kelime, Anar'ın ikiliyle olan ilişkisine ve yaşanan trajik olaylara doğrudan bağlantılıdır. Bu yönüyle ifade, sadece bir afiş cümlesi değil; filmdeki tematik çatışmaları özetleyen, izleyiciyi eleştirel bir bakışa çağıran önemli bir söylemdir. Para, arkadaşlık ve dürüstlük gibi değerlerin sorgulanması, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yüzleşilmesi gereken bir meseleyi gözler önüne serer.

3.3.3.1. Sonuncu Perde Filminin Eleştirel Söylem Analizine İlişkin Bulgular

Bu başlık altında incelenen 10 sahne, *Sonuncu Perde* filminin toplumsal sorunları; aile dinamikleri, dostluk ve ihanet meseleleri 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, bireylerin konumunu ve bu konumun değiştirilmesine yönelik mücadeleyi en net biçimde ortaya koyması esas alınmıştır. Dolayısıyla, söz konusu 10 sahne, hem tematik hem de dramatik açıdan, filmin iletmeye çalıştığı sosyal mesajları en açık biçimde aktarmaktadır.



Görsel 3.29. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 1'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	1:05	Çocukların birlikte futbol oynaması
Görsel 2	1:45	Neriman'ın arabasının futbol sahasına girmesi

Karakter

Görsel 1'de yer alan sahne, filmin ilk giriş sahnesidir ve bu sahnede öne çıkan figür Neriman ve arka plandaki çocuklar ile ustadır. Neriman, post-Sovyet kentsel dönüşümün tipik temsilcisi olarak resmedilir. Onun karakteri, bir girişimci, “yeni sahip” figürü ve sermaye mantığının sözcüsü olarak karşımıza çıkar.

Görsel 2'deki sahnede ise Neriman'ın kendi arabasıyla futbol sahasına gelerek çocukları kovması, yalnızca bireysel bir otorite gösterisi değil; toplumun geleceğini temsil eden yeni kuşağın mekân üzerindeki doğal hakkına müdahaledir. Neriman'ın “boş arazi”yi sahiplenmesi, onu eski kamusal alanın ideolojik “tasfiye edicisi” konumuna yerleştirir.

Çocuklar, sahnenin açılışında enerjileri, oyunları ve kolektif neşeleriyle bu alanın gerçek sahipleri gibi görünür. Ancak hiçbir karşılık vermeden sessizce çekilmeleri, alt sınıfların ve halkın neoliberal düzen karşısındaki sessizleştirilmiş, edilgen hâlini sembolize eder.

Usta karakteri ise mekânın geçmişini merak eden, ancak bu hafızanın Neriman'ın gözünde değersizleştiğine tanıklık eden pasif bir ara figürdür. Usta, mekânın belleğiyle yeni düzen arasındaki kopuşun aracı olur.

Söylem

Sahne, futbol oynayan çocuklarla başlar; bu görüntü, mekânın kolektif bellekteki “kamusal” ve “ortak kullanım” niteliğini vurgular. Ancak Neriman'ın arabası, bu özgürlük ve ortaklık alanını fiilen bölen, bölgesel bir sınır ve tahakküm aracı işlevi görür. Neriman'ın “Okulun futbol sahası olmuş işte, Sovyet dağıldıktan sonra burada harabe kalmış” sözleri, fiziksel bir yıkımı değil, aynı zamanda bir ideolojik imhayı da temsil eder. “Harabe” ifadesi, eski kamu değerlerinin artık bir “boşluk” olarak tanımlandığını ve bu boşluğun özel mülkiyetle “değerlendirileceğini” ima eder. Bu söylem, neoliberal mantığın “atıl alan” retoriğiyle birleşerek, mekânın bir metaya dönüştürülmesini meşrulaştırır.

Neriman'ın “Ağaç kalacak, yazın gölgesinde tatil ederiz” cümlesi, yüzeyde bir ekolojik hassasiyet barındırıyor gibi görünse de aslında doğanın araçsallaştırılması anlamına gelir. Ağaç burada kamunun kolektif yararı için değil, yeni düzenin bireysel konfor ihtiyacının tamamlayıcısı olarak kalacaktır. Bu söylem, ekolojik değerlerin sermaye mantığı içinde nasıl ticarileştirildiğini açıkça gösterir.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Kamusal Alanın Mülkiyetle Dönüşümü:** Futbol oynayan çocuklar, alanın gerçek “kullanıcıları”dır; ancak onların sessizce çekilmesi, kamusal alanın özel mülkiyet lehine nasıl kolayca gasp edildiğini gösterir. Bu, post-Sovyet dönemde kolektif hafızanın mekânsal olarak nasıl silindiğini ortaya koyar.
2. **Kolektif Hafızanın İmhası:** Ustanın mekânın geçmişine dair sorusu ile Neriman'ın yüzeysel cevabı arasındaki fark, kentsel dönüşümün yalnızca fiziki değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir silme operasyonu olduğunu altını

çizer. Harabe söylemi, geçmişin “değersiz” ilan edilerek yeni düzenin önünü açan bir retoriktir.

3. **Doğanın Araçsallaştırılması:** Neriman'ın “ağaç” vurgusu, modern şehirleşmede ekolojik unsurların yalnızca estetik ve bireysel konfor için araçsallaştırıldığını gösterir. Yeşil bir varlık, burada kamusal bir ekolojik değer değil, sermaye mantığının lüks dekoru hâline gelir.

Sinema, bu sahneyle yalnızca bir kentsel dönüşüm meselesini değil; alt sınıfların edilgenleştirilmesini, mekânsal hafızanın yok edilmesini ve doğanın bile bireysel çıkar uğruna metalaştırılmasını katmanlı biçimde açığa çıkarır. Bu sahnenin çözümlemesinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yönteminden yararlanılmıştır. Özellikle söylem ve ideoloji ilişkisi, toplumsal biliş, güç söylemleri ve mekânsal temsillerin ideolojik işlevleri kavramları üzerinden analiz gerçekleştirilmiştir. Van Dijk'a göre söylem, ideolojilerin yeniden üretildiği ve meşrulaştırıldığı temel bir araçtır. Neriman'ın “Sovyet dağıldıktan sonra burada harabe kalmış” gibi ifadeleri, post-Sovyet dönemin ideolojik dönüşümünü meşrulaştıran bir söylem örneğidir. Harabe kavramı, kamuya ait kolektif alanların artık değersiz ve dönüşmesi gereken mekânlar olduğu yönündeki neoliberal ideolojiyi yeniden üretmektedir.

Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramı çerçevesinde, çocukların sessizce çekilmesi, bireylerin yeni güç ilişkileri karşısında öğrenilmiş çaresizlik ve edilgenliği içselleştirdiğini gösterir. Kamusal alanın “boş arazi” olarak sunulması, yeni düzenin bilişsel haritalarında bu alanların artık “kullanılabilir mülk” olduğunun doğal kabul edilmesini sağlar. Neriman'ın çocukları alandan kovması, Van Dijk'ın söylemde güç kavramıyla ilişkilendirilebilir. Söylem ve eylem aracılığıyla mekânsal tahakküm kurulur. Çocukların sessizliği, güç ilişkilerinin söylemsel etkisini görünür kılar. Aynı şekilde, “ağaç kalacak” söylemi, doğal varlıkların bile sermaye düzeni içinde işlevsel bir unsur olarak araçsallaştırıldığını gösterir. Van Dijk'ın vurguladığı mikro söylem düzeyinde, Neriman'ın dili neoliberal kent ideolojisini yeniden üretir. “Harabe”, “boş arazi” ve “tatil ederiz” gibi ifadeler, mekânsal dönüşümü doğal ve kaçınılmaz bir süreç gibi sunarak bu ideolojiyi sıradanlaştırır.



Görsel 3.30. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 2'ye ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	4:46	Ulvi ile Solmaz arasında geçen diyalogda geçmişe dair duygusal bir yüzleşme
Görsel 2	5:02	Merhum yakınları ile Neriman arasında geçen diyalogda, yas süreci ve karşılıklı suçlamaların gerilimi
Görsel 3	6:55	Ulvi'nin merhumun yakınlarına yönelttiği sorgulama, şüphe ve güvensizlik duygularını yansıtmaktadır

Karakter

Görsel 1'deki bu sahnede, Ulvi ile Solmaz arasında geçen bir telefon konuşmasına tanıklık ederiz. Bu konuşmada, Ulvi'nin Solmaz'la olan ilişkisine dair umutlu bir yaklaşım sergilediği ve geleceğe dair daha iyi şeyler olabileceğini düşündüğü görülür. Ayrıca, diyaloglardan Ulvi'nin geçmişte yaşadığı maddi zorlukları aştığı ve bu süreçte en büyük desteği Neriman'dan aldığı anlaşılır.

Görsel 2'deki bu sahnede öne çıkan figür yine Neriman'dır. Bu sahnede Neriman'ın hem olaylar üzerindeki etkisi hem de diğer karakterlerle kurduğu ilişkiler üzerinden belirleyici bir rol üstlendiği görülür. Onun varlığı, sadece bireysel bir karakter değil, aynı zamanda destekleyici ve dönüştürücü bir güç olarak da ön plana çıkar. Neriman burada yalnızca bir “girişimci” ya da arsa simsarı değil; ölüm gibi kutsal bir geçiş ritüelini bile piyasa mantığına tâbi kılan, neoliberal düzenin en sert yüzünü temsil eden bir karaktere dönüşür. Onun rolü, toplumsal hafızada mezarlığın bir “saygı alanı” değil, “ticari bir meta” olarak yeniden tanımlanmasını sağlayan dönüştürücü bir aktördür.

Mezar yeri almak için Neriman'a başvuran merhum yakınları, bu düzen karşısında sınıfsal imkânsızlıklarını ve çaresizliklerini temsil eder. Onlar, bir yakınına son saygıyı gösterme çabasında bile piyasa barikatına takılan, alt sınıfı somutlaştıran figürlerdir. Bu insanlar sessiz kalır, pazarlık bile edemez; Neriman'ın piyasa retoriği karşısında edilgenleşirler.

Görsel 3'te yer alan bu sahnede, Ulvi'nin merhumun yakınlarına yönelttiği sorgulamalar, onun iç dünyasındaki şüphe ve güvensizlik duygularını yansıtır. Bu tutumu, olaylara karşı geliştirdiği temkinli yaklaşımı ve duygusal kırılganlığını da gözler önüne serer.

Söylem

Neriman'ın dili, tamamen ticarileşmiş bir retorikle örülüdür: “Panoramik manzara”, “özel yer”, “her adama böyle yer vermem” gibi ifadeler, ölümün bir toplumsal eşitleyici olmaktan çıkıp, bir statü ve prestij göstergesine dönüştüğünü anlatır. “Faizsiz kredi” teklifi, ilk bakışta “yardım” gibi sunulsa da gerçekte ölümün bile bir finans aracı hâline getirildiğinin en açık ifadesidir. Bu söylem, piyasa mantığının kutsal alanlara, yas pratiklerine ve ölüm ritüeline kadar sızdığını gözler önüne serer.

Neriman'ın “Merhum kişi benim vereceğim yerde defnedilecek kadar saygı görmüyor” sözü, mezar yerinin bir sınıf göstergesi hâline geldiğini apaçık ortaya koyar. Burada mezar, ölenin “saygınlık seviyesi” ile fiyatlandırılan bir gayrimenkul parçasıdır. Ölüm, artık herkesi eşitleyen bir gerçeklik değil; sınıfsal ayrışmanın sürdüğü bir “pazar” alanıdır.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Ölümün Ticarileştirilmesi:** Mezarlık, bir matem mekânı olmaktan çıkmış; bir gayrimenkul pazarına dönüşmüştür. Neriman'ın dili, ölümün bir pazar mantığıyla nasıl metalaştırıldığını gösterir. “Panoramik manzara” gibi tanımlamalar, ölüye gösterilen saygının bile piyasa değerine bağlandığını anlatır.
2. **Yoksulluk ve Sınıfsal Ayrışma:** Merhum yakınlarının mezar yeri için gereken parayı ödeyememesi, ölüm ritüelinin bile yoksullar için bir lüks hâline geldiğini gösterir. Bu durum, yalnızca ekonomik bir sıkışmışlığı değil; onurla vedalaşma hakkının bile paraya bağlı olduğu bir sistem eleştirisini sunar.
3. **Toplumsal Hafızanın ve Ahlakın Çürümesi:** Neriman'ın sunduğu “faizsiz kredi”, yalnızca bir finans aracı değil; ölümün ve yasın bile finansallaştırıldığı bir düzenin sembolüdür. Mezarlığın “saygı alanı” değil, “konum değeri” olan bir arsa olarak pazarlanması, kolektif hafızanın ve toplumsal değerlerin nasıl erozyona uğradığını gösterir.

Sinema bu sahnede, ölümün bile bir statü meselesine, bir pazar nesnesine dönüşmesini dramatik biçimde görünür kılar. Neriman figürü, yalnızca bir fırsatçı değil; dayanışmanın, kolektif değerlerin ve ahlakın aşındığı neoliberal düzenin somutlaşmış hâlidir. Bu analiz, Teun A. Van Dijk'ın söylem çözümlemesi kuramı çerçevesinde yapılandırılmıştır. Özellikle makro yapılar (tema, konu, üst-anlam) ve mikro yapılar (kelime seçimi, retorik stratejiler, ön bilgi kullanımı, yerleştirme, aktör yapıları) dikkate alınmıştır. Örneğin, Neriman'ın dili incelenirken kullanılan “panoramik manzara”, “özel yer”, “her adama böyle yer vermem” gibi ifadeler, Van Dijk'ın söylemde ön bilgi ve ideoloji aktarımı kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Burada söylem, yalnızca bireysel bir dil kullanımı değil, toplumsal bir ideolojinin yeniden üretimi işlevini görmektedir. Neriman'ın konuşmalarında sıkça geçen bu ifadeler, neoliberal sistemin mezarlık alanlarını bile piyasa nesnesine dönüştüren bakış açısının söylem yoluyla yeniden üretildiğini göstermektedir.

Ayrıca, Van Dijk'ın aktör yapıları kapsamında, Neriman güçlü, belirleyici aktör konumunda sunulurken; merhum yakınları edilgen, çaresiz ve alt sınıfın temsili figürler olarak konumlandırılmıştır. Bu durum, metnin mikro düzeyindeki söylem

tercihlerinin, makro düzeyde sınıfsal ayrışma ve güç ilişkileri bağlamında nasıl yapılandığını ortaya koymaktadır.



Görsel 3.31. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 3'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	9:52	Meyxana söyleyen kişilerin, Neriman'a olan saygılarını ve hayranlıklarını sanat yoluyla ifade etmeleri
Görsel 2	11:05	Telman'ın içten sözlerle Neriman'ın karakterine duyduğu takdiri dile getirmesi
Görsel 3	11:20	Ferman'ın mahalle halkına yönelttiği sert eleştirilerle, topluluğa karşı öfke ve hayal kırıklığını dışa vurması

Karakter

Görsel 1'deki sahne incelendiğinde, meyxana söyleyen kişilerin, meyxana, yalnızca eğlence değil; toplumsal gerilim ve güç gösterisinin aracı olarak karşımıza çıkar.

Ulvi'nin Neriman hakkında söyledikleri, onu “kötülükleri ortadan kaldıracak” bir kurtarıcı gibi yüceltirken, bireysel servetin kültürel söylemle meşrulaştırıldığını da gösterir. Böylece Neriman, halkın gözünde hem ahlaki hem de simgesel bir güç kazanır.

Görsel 2'de yer alan bu sahnede öne çıkan karakterler Telman ve Ferman'dır. Telman, içten sözlerle Neriman'a duyduğu takdiri dile getirirken, onun “yardımsever” tavrı mahallede kurulan ekonomik bağımlılığı perdelemektedir. Ferman'ın sözleri ise, erkek dayanışmasının zayıfladığını ve bireysel çıkış arayışlarının öne çıktığını gösterir. Böylece mahallede kolektif direncin yerini sessiz bir dağılma alır.

Görsel 3'deki sahneyi incelediğimizde ise Ferman'ın, bu topluluk içindeki en net muhalif sesi temsil ettiğini görebiliriz. Ulvi'nin Neriman'ı kutsamasına ve Telman'ın ekonomik rızasına karşı çıkarak, söylemin altındaki iktidar manipülasyonunu açığa çıkarmaya çalışır. Ferman'ın sesi, mahalle dayanışmasının, sınıf bilincinin ve ortak hafızanın savunusudur. Telman, mahalle insanının ekonomik bağımlılıkla şekillenen edilgenliğinin sembolüdür. Neriman'ın borç defterini kapatmasını bir “erdem” gibi sunarak, iktidarın ekonomik hegemonyasını meşru kılan halk içindeki aracı konumundadır. Neriman ise sahnede doğrudan görünmez; ama adı geçen, övülen, meşrulaştırılan ya da eleştirilen bir figür olarak topluluğun bütün gündemini belirler.

Söylem

Meyxana, burada yalnızca eğlenenin ya da sözlü atışmanın değil; toplumsal gerilimin ve hegemonya kurma çabasının bir arenasıdır. Ulvi'nin Neriman hakkında söyledikleri, iktidarın kültürel söylemle nasıl meşrulaştırıldığını ortaya koyar: Neriman, “kötülükleri ortadan kaldıracak” bir kurtarıcı gibi sunulur. Bu tür tanımlamalar, bireysel serveti toplumsal faydaya dönüştürüyormuş gibi göstererek, halkın gözünde sermaye sahiplerine ahlaki bir zırh kazandırır. Ulvi'nin Ferman'a yönelttiği “şeytan” benzetmesi, muhalif sesi ahlaki bir sapkınlıkla özdeşleştirme taktiğidir. Bu söylem biçimi, yapısal sorunların (kamusal alanın özelleştirilmesi, yoksulluk, rant düzeni) kişisel özelliklere indirgenerek görünmez kılınmasını sağlar.

Telman'ın Ferman'la diyalogunda, Neriman'ın borç kapatma jesti, “yardımseverlik” maskesiyle sunulur. Oysa bu, ekonomik bağımlılığı derinleştirerek mahalle halkının direncini kıran bir stratejidir. Telman'ın “sadelik” olarak nitelendirdiği bu davranış,

aslında mahallede sermaye destekli bir hegemonya kurulmasına alan açar. Ferman'ın “Bir erkek bulamıyorum... Hepsi eşinin kucasına girmiş” çıkışı, yalnızca erkek dayanışmasının kırıldığını değil; toplumsal cinsiyet normları içinden dillendirilen pasiflik eleştirisini de yansıtır. Bu, dayanışma yerine dağılma ve bireysel kurtuluş arayışının hâkim olduğunu gösterir.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Kültürel Hegemonya ve Sözlü Alanın İktidarı:** Meyxana sahnesi, halk arasında sembolik olarak “gerçeklerin” söylendiği bir alan gibi görünürken, gerçekte güç sahiplerinin meşruiyet inşasının aracı hâline gelir. Neriman'ın Ulvi'nin sözleriyle “kutsanması”, söylem üzerinden kurulan bir hegemonya biçimini açığa çıkarır.
2. **Ekonomik Bağımlılık ve Etik Çöküş:** Telman'ın borç kapatma konusundaki savunusu, halkın ekonomik bağımlılık üzerinden nasıl ikna edildiğini gösterir. “Yardımseverlik” görüntüsü altında sürdürülen bu düzen, yoksulları sessizleştirerek sermaye düzenini güçlendirir.
3. **Mekân, Hafıza ve Dayanışma:** Ferman'ın “mahalleyi ona mı bırakalım?”, “çocukluğumuz orada geçti” sözleri, mekânın sadece bir coğrafya değil, aynı zamanda kolektif bir hafıza, bir kimlik deposu olduğunu vurgular. Neoliberal dönüşüm bu hafızayı silerken, mahalle halkının da ortak aidiyetini ve dayanışma kapasitesini eritmektedir.

Sinema bu sahnede meyxana aracılığıyla yalnızca sözlü bir atışmayı değil; iktidarın söylem yoluyla nasıl yeniden üretildiğini, mahalle kültürünün ekonomik bağımlılıkla nasıl çözüldüğünü ve muhalif seslerin ahlaki suçlamalarla bastırıldığını çok katmanlı bir biçimde görünür kılar. Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESÇ) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem çözümlemelerinde vurguladığı güç ilişkileri, toplumsal biliş, ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları uygulanmıştır. Ulvi'nin meyxana sırasında Neriman'a atfettiği “kötülükleri ortadan kaldıracak kurtarıcı” gibi ifadeler, Van Dijk'ın ideolojik kutuplaşma modelinde ele aldığı “biz/onlar” ayrımı bağlamında okunmuştur. Neriman burada halkın kurtuluşunu sağlayan figür olarak yüceltilirken, muhalif sesi temsil eden Ferman “şeytan” benzetmesiyle ahlaki bir sapkınlıkla özdeşleştirilir. Bu

söylem, güç sahiplerinin meşruiyetini dil yoluyla yeniden üretir ve muhalefeti kriminalize eder.

Telman'ın Neriman'ın borç defterini kapatmasını “yardımseverlik” olarak sunması ise Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Burada halkın ekonomik bağımlılığı, “iyilik” söylemiyle maskelenerek normalleştirilir ve meşrulaştırılır. Mahalle sakinleri, söylem yoluyla edilgenleştirilir ve hegemonik düzene rıza göstermeye yönlendirilir.

Ferman'ın “Bir erkek bulamıyorum, hepsi eşinin kucağına girmiş” sözü ise Van Dijk'ın söylem çözümlemesinde ele aldığı söylemsel stratejiler bağlamında okunabilir. Bu söylem, kolektif dayanışmanın yok oluşuna ve bireysel kurtuluş arayışına dair bir eleştiridir. Aynı zamanda, toplumsal cinsiyet normlarının söylem yoluyla nasıl pekiştirildiğini ve ataerkil düzenin yeniden üretimini gösterir. Meyxana sahnesinde kurulan bu iktidar söylemi, Van Dijk'ın söylem ile güç ilişkisi arasındaki bağlantıya uygun şekilde değerlendirilmiştir. İktidar, yalnızca ekonomik değil, kültürel ve söylemsel araçlarla da sürdürülmektedir. Ulvi'nin söylemi, halkın zihninde sermaye sahibini “kutsal” ve “haklı” kılar; muhalefeti ise sapkınlaştırır. Böylece hegemonik düzen söylem aracılığıyla yeniden inşa edilir.



Görsel 3.32. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 4'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	17:12	Ferman'ın oğluna arabayı geri iade etmesini söylemesi, aralarındaki kırılğan güvenin ve otorite ilişkisinin yeniden sınanması
Görsel 2	18:42	Ferman'ın, çocuklarına karşı iyi bir baba olamadığını itiraf etmesi; pişmanlık, içsel yüzleşme ve sorumluluk bilincinin dışa vurumu

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan karakterler Ferman ve oğlu Anar'dır. Ferman, filmin geneline yayılan ataerkil baba figürünün güçlü bir temsilidir. O, sadece bir aile büyüğü değil; aynı zamanda mahalledeki gençlerin davranış biçimlerine, arkadaşlık ilişkilerine ve hatta giyim tarzlarına kadar müdahale eden bir otorite figürü olarak öne çıkar.

Görsel 2'deki bu sahnede ise Ferman'ın öfkesi yalnızca topluma değil, geçmişine ve ailesine de yönelir. “Sizi daha iyi şartlarda büyütemedim” sözü, yoksulluğun aile içi ilişkileri nasıl şekillendirdiğini gösterir. Maddi imkânsızlıkları kabul ederken, haram para kazanmadığını vurgulaması ise, onu sorumluluk sahibi ve vicdanlı bir baba figürü olarak konumlandırır. Nitekim, Anar ise babasının baskıcı söylemlerine karşı koyarak, kuşak çatışmasının ve bireysel özgürlük arayışının temsilcisi hâline gelir. Oğul figürü, neoliberal dönüşümün getirdiği kimlik arayışını ve yeni neslin kendi yaşam biçimini kurma isteğini somutlaştırır. Anar'ın Ferman'a karşı gösterdiği direnç, aile içinde de ataerkil yapıya yönelik sessiz bir direniş biçimini simgeler.

Söylem

Ferman'ın sözleri, hem otoriter ataerkil dilin hem de sosyal önyargıların tipik bir yansımasıdır. “Ben onu 40 yıldır tanıyorum... kendisinden başka kimseye hayrı yok” ifadesi, Ferman'ın Neriman'a duyduğu derin güvensizliği ve mahalle düzeninde kendi otoritesini koruma çabasını açığa çıkarır. “Ulvi mi nedir, o arkadaşını sal gitsin. Beynime cin giriyor, elimde kalacak” söylemi, sadece bireysel tahammülsüzlük değil; mahallede gençler üzerindeki baskıcı denetimin ve ataerkil kontrol mekanizmasının dilsel bir yansımasıdır. Ferman, oğlunun arkadaş çevresini bile belirleme hakkını kendisinde görür.

Giyim tarzı üzerinden Anar'a yöneltilen “Böyle düdük pantolonu giyinme; petuşkalara benziyorsun”¹ sözü, eril tahakkümün sadece davranışlar değil, beden ve kimlik üzerindeki dayatmasını da gözler önüne serer. Ferman'ın “Coni gibi giyin” tavsiyesi, geleneksel erkeklik kodlarının modern görünümlemlerle nasıl harmanlanarak genç kuşaklara dayatıldığını anlatır. “Ermeniye kardeş diyen...” ifadesi ise, Ferman'ın milliyetçi, ötekileştirici bir dile başvurarak oğlunu ve genç kuşağı küçük çıkar ilişkileri üzerinden eleştirmesini gösterir. Bu dil, mahalledeki kültürel kutuplaşmanın ve ekonomik güvensizliğin ürettiği ayrımcı söylemin bir parçasıdır.

Tema

Bu sahnede üç ana tema dikkat çeker:

¹ *Petuşka* sözü, Azerbaycan hapisane argosunda ve halk arasında genellikle aşağılayıcı bir tabir olarak, erkekler arasında “cinsel istismar mağduru” ya da “kadınsı hareket eden erkek” anlamında kullanılır. Bu ifade, erkeklik normlarına aykırı davranan kişileri aşağılamak için yaygındır (Абрамкин, В. Ф., & Чеснокова, В. Ф. (1993). Тюремный мир глазами политзаключённых).

1. **Ataerkil Otorite ve Kuşak Çatışması:** Ferman'ın sert ve baskıcı üslubu, aile içindeki tahakkümün sadece ebeveyn-çocuk ilişkisinde kalmadığını, aynı zamanda mahalle düzleminde gençler üzerinde de otorite kurma çabası olarak işlediğini gösterir. Anar'ın babasına karşı “Hiç kimse bir şey söylemezken tek sen tüm işleri bozuyorsun” çıkışı, kuşaklar arası direnişin sembolik ifadesidir.
2. **Toplumsal Cinsiyet Normları ve Kimlik Denetimi:** Ferman'ın Anar'ın kıyafetini küçümsemesi, eril tahakkümün gündelik yaşam pratiklerine nasıl sızdığını gösterir. Erkeklik, sadece davranışla değil; görünüşle de kalıplaştırılır. Bu da farklılıkların ve bireysel tercihlerin tehdit olarak algılandığını ortaya koyar.
3. **Neoliberal Dönüşüm ve Sınıfsal Kırılma:** Ferman'ın “Sizi daha iyi şartlarda büyütemedim” sözleri, ekonomik sıkışmışlıkla birlikte kuşaklar arası çatışmanın arka planındaki sınıfsal baskıyı açık eder. Yoksulluk, aile içindeki iletişimi ve otoriteyi biçimlendirir; milliyetçi ve ötekileştirici ifadelerle birleşerek, mahalle düzeninde kültürel kırılmaları derinleştirir.

Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem çözümlemelerinde vurguladığı güç ilişkileri, toplumsal biliş, ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları uygulanmıştır. Ferman'ın “Ben onu 40 yıldır tanıyorum... kendisinden başka kimseye hayrı yok” gibi ifadeleri, Van Dijk'ın ideolojik kutuplaşma modelinde ele aldığı “biz/onlar” ayrımı bağlamında okunmuştur. Burada Ferman, mahalle düzeni içinde kendisini “doğru yolu bilen” ve toplumu koruyan otorite figürü olarak konumlandırırken, Neriman ve çevresi “ötekileştirilen”, güvenilmez bir grup olarak temsil edilir. Bu söylem, ataerkil iktidarın ve mahalle içi hegemonik yapıların dil yoluyla yeniden üretildiğini gösterir.

Anar'ın kıyafet tercihleri üzerinden yapılan “petuşkalara benziyorsun” söylemi, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Ataerkil zihniyetin şekillendirdiği toplumsal biliş, erkekliğin yalnızca davranışla değil; beden ve görünüşle de kontrol edilmesi gerektiğini ima eder. Ferman'ın dili, bireysel tercihler ve kimlik arayışlarını tehdit olarak görür; söylem yoluyla bu farklılıkları bastırmayı amaçlar. Ferman'ın oğlunun arkadaş çevresine ve yaşam tarzına müdahaleleri, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler bağlamında değerlendirilebilir. Otoriter söylem, “ben

bilirim” vurgusuyla desteklenerek, kuşaklar arası çatışmayı yalnızca bireysel bir mesele değil; toplumsal normların korunması mücadelesi gibi sunar. “Coni gibi giyin” tavsiyesi, geleneksel ve modern erkeklik imgelerinin nasıl ideolojik bir söylemle gençlere dayatıldığını gösterir.

Ferman'ın “Ermeniye kardeş diyen...” ifadesi ise Van Dijk'ın söylemde toplumsal önyargıların, kutuplaştırıcı ideolojilerin yeniden üretimi ile ilgili analizlerine örnek teşkil eder. Burada milliyetçilik ve ayrımcılık, ekonomik sıkışmışlık ve mahalle düzenine yönelik güvensizlikle birleşerek, ataerkil söylemin bir parçası hâline gelir.



Görsel 3.33. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 5'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	22:40	Neriman'ın, Anar'a kendi babasını dinlememesini hakkında aralarında geçen diyalog
Görsel 2	25:22	Ferman ile Neriman arasında geçen diyalog, iki karakterin geçmişle hesaplaşması

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 3	27:08	Ferman'ın, Neriman'ın ailesine yönelik hakaret içeren sözleri; karakterin öfkesini ve bastırılmış önyargılarını dışa vurması

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede öne çıkan karakterler Anar, Ferman ve Neriman'dır. Neriman, Anar'a babasını dinlememesinin ne anlama geldiğini sorguladır. Aralarındaki diyalog, yalnızca aile içi bir çatışmayı değil; aynı zamanda genç kuşağın geleneksel otoriteyle kurduğu mesafeyi de yansıtır. Anar, babası Ferman'ın otoritesi karşısında sıkışmış bir genç figürü olarak görünür. Kendi bağımsız kararlarını almak isterken, aile içindeki ataerkil baskının altında ezilir. Arabayı geri vermeye çalışarak hem babasının otoritesini sarsmamak hem de Neriman'a karşı mahcup olmamak için çabalar.

Görsel 2'deki sahnede ise Ferman ile Neriman arasındaki gerilim, güç, onur ve saygı kavramları üzerinden sert bir çatışmaya dönüşür. İki karakter de birbirlerine yönelik kırıcı ifadelerle sadece kişisel öfkeyi değil, toplumsal düzenin baskıcı normlarını da açığa çıkarır. Ferman, otoriter baba figürü olmanın yanı sıra mahalledeki güç dengesini korumaya çalışan, kaba söylemlerle erk sahipliğini perçinleyen bir karakterdir. Oğlunun üzerinde ekonomik ve ahlaki bir denetim kurarken, Neriman'a yönelttiği suçlamalarla da toplumsal adalet arayışını kendi çıkarına uydurur.

Görsel 3'deki sahneyi incelediğimiz zaman, bu sahnede Ferman'ın öfkeyle dile getirdiği sözler, yalnızca bireysel bir çatışmayı değil; aynı zamanda derinlere yerleşmiş ataerkil değer yargılarını da açığa çıkarır. Neriman'ın ailesi ve eşi üzerinden yapılan bu saldırılar, “namus” kavramının nasıl kadın bedeni, aile geçmişi ve sosyal çevre aracılığıyla denetlendiğini gösterir. Ferman'ın dili, kişisel hesaplaşmayı ahlaki yargılarla besleyerek toplumsal linçin zeminini hazırlar. Bu, bireysel öfkenin çok daha geniş bir kültürel tahakküm mekanizmasına nasıl dönüştüğünün çarpıcı bir örneğidir. Tüm bu olayların genelinde Neriman karakterinin, bir yandan kendisini “iyiliksever” olarak sunarken diğer yandan bireyleri ekonomik olarak bağımlı kılan bir figürdür. O, gücünü yalnızca servetinden değil, insanları “kontrol” etme yeteneğinden de alır. Arabayı Anar'a vermesi ve geri alması, bu kontrol stratejisinin pratik bir örneğidir.

Söylem

Sahnedeki diyaloglar, ekonomik iyilik kisvesi altında kurulan bağımlılık ilişkilerini ve ataerkil denetimin aile içindeki dilsel tezahürlerini gözler önüne serer. Neriman'ın “Araba sende kalsın ki arzu yüreğinde kalmasın” sözü, iyilik gibi görünse de aslında bireyi kendine bağlayan bir denetim aracıdır. “Paran olunca verirsin, ya da vermezsin” ifadesi ise ekonomik bağımlılığın gündelik dile nasıl yedirildiğini gösterir. Anar'ın “Babamın otoritesi sarsılmasın” motivasyonu, ataerkil düzende bireylerin kendi kararlarını nasıl aile onuru ve otoritesi uğruna feda ettiğini anlatır.

Ferman'ın Neriman'a yönelik suçlamaları “Ölüden de para kazanıyorsun” ve Neriman'ın “Senin elinde güç yok. Olsa sen de dikerdin” cevabı, ekonomik gücün toplumsal saygınlıkla nasıl iç içe geçtiğini ve adalet söyleminin bireysel hesaplaşmalara nasıl araç olduğunu ortaya koyar. Ferman'ın eşe dair kullandığı “Herkes biliyor; eşin orasını burasını şekillendiriyor” cümlesi, ataerkil söylemin aile onurunu kadın bedeni üzerinden nasıl denetlediğini çarpıcı biçimde gösterir.

Tema

Bu sahnede üç temel tema öne çıkar:

1. **Ataerkil Otorite ve Aile İçi Baskı:** Anar'ın, arabayı geri verme çabası, babasının otoritesini korumak için kendi kararlarından vazgeçmesini simgeler. Bu, ataerkil baba figürünün aile içinde hâlâ ne kadar belirleyici olduğunu gösterir.
2. **Ekonomik Bağımlılık ve Neoliberal Kontrol:** Neriman'ın “arzu yüreğinde kalmasın” diyerek sunduğu araba, ekonomik bağımlılık üzerinden kurulan bir denetim mekanizmasına dönüşür. Bu durum, neoliberal sistemde “iyilik” adı altında bireylerin nasıl bağlandığını ortaya koyar.
3. **Toplumsal Ahlak ve Eril Hakaret:** Ferman'ın Neriman'a yönelik suçlamaları, bireysel hesaplaşmaların toplumsal ahlak söylemiyle nasıl meşrulaştırıldığını gösterir. Kadın bedeni ve aile onuru üzerinden yapılan hakaretler, ataerkil tahakkümün aileyi kontrol etme aracı olarak işlediğini açık eder.

Bu sahne, aile içi otorite, ekonomik gücün toplumsal kontrol aracı olması ve toplumsal cinsiyet normlarının dilsel şiddetle nasıl yeniden üretildiği konularını derinlemesine ortaya koyar. Film bu diyaloglarla, bireylerin çatışma anlarında nasıl taraf seçtiğini, çıkar ilişkilerini nasıl meşrulaştırdığını ve ahlak kavramını bir silah gibi kullandığını

sinematografik bir dille görünür kılar. Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem çözümlemelerinde vurguladığı güç ilişkileri, toplumsal biliş, ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları uygulanmıştır. Örneğin, Neriman'ın Anar'a yönelik “Araba sende kalsın ki arzu yüreğinde kalmasın” ifadesi, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramı bağlamında değerlendirilmiştir. İyilik gibi görünen bu söz, bireyin ekonomik bağımlılık yoluyla denetlenmesini normalleştiren, bireysel arzularla ekonomik güç arasındaki ilişkiyi manipüle eden bir söylemdir. Ekonomik bağımlılığın söylem üzerinden doğallaştırılması, Van Dijk'ın ideoloji ve toplumsal biliş ilişkisi çerçevesinde okunmuştur.

Ferman'ın Neriman'a yönelik “Ölüden de para kazanıyorsun” ve “Senin elinde güç yok. Olsa sen de dikerdin” gibi ifadeleri, Van Dijk'ın güç ilişkileri ve ideolojinin yeniden üretimi kavramları bağlamında analiz edilmiştir. Burada söylem, ekonomik güç üzerinden şekillenen sınıfsal tahakkümü ve erk sahiplerinin kendi konumlarını ahlaki üstünlükle meşrulaştırma çabasını yansıtır. Ferman'ın dili hem mahalledeki ataerkil düzeni hem de bireysel öfkesini haklılaştırmak için kullanılır.

“Böyle eş mi olur? Herkes biliyor; eşin orasını burasını şekillendiriyor” söylemi ise Van Dijk'ın ideolojik kutuplaşma ve biz/onlar ayrımı bağlamında okunmuştur. Kadın bedeni üzerinden aile onurunun denetlenmesi, ataerkil söylemin nasıl yeniden üretildiğini ve kadın kimliğinin nasıl araçsallaştırıldığını ortaya koyar. Burada Ferman, karşı tarafı aşağılayarak kendi ahlaki üstünlüğünü inşa etmeye çalışır.

Anar'ın “Babamın otoritesi sarsılmasın” motivasyonu, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler kapsamında değerlendirilebilir. Aile onuru uğruna bireysel tercihlerin feda edilmesi, ataerkil sistemin birey üzerindeki baskısını dil yoluyla yeniden üretir. Bu söylemler, ataerkil düzenin kuşaklar arası aktarımının temel aracı olarak görünür hâle gelir.



Görsel 3.34. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 6'ya ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	29:31	Ferman'ın hem Telman hem de oğlu tarafından eleştirilmesi
Görsel 2	29:41	Neriman'ın silahla Telman'ın bakkala girmesi
Görsel 3	31:37	Neriman'ın silahla odadaki herkesi kurşuna dizmesi

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahneyi incelediğimizde, üç temel karakterin çatışmasını merkezine alır: Ferman, Anar ve Neriman. Ferman, dürüstlük ve emek temelli eski kuşak değerlerini temsil eder. “30 yıl fabrikada çalıştım, tek bir demir parçası bile evime getirmedi” sözleri, onun kendisini hâlâ bu değerler üzerinden var etmeye çalıştığını gösterir. Ancak Ferman'ın doğruculuğu, günümüz neoliberal düzeninde hem ailesi hem de çevresi tarafından anlamsız bulunur. Hem Telman'ın hem de kendi oğlunun doğrudan eleştirilerine maruz kalması, kuşaklar arası değer çatışmasını ve aile içindeki güç dengelerinin değişimini görünür kılar. Ferman bu eleştiriler karşısında

savunmasız kalır; çünkü yalnızca bir birey olarak değil, aynı zamanda mahalledeki geleneksel ataerkil düzenin temsilcisi olarak sorgulanmaktadır. Telman'ın eleştirileri daha çok Ferman'ın toplumsal konumuna yönelirken, oğlunun tepkisi daha kişisel, duygusal bir kırılmayı yansıtır. Anar, kuşaklar arası çatışmanın tam ortasında konumlanır. Babasının bitmek bilmeyen ahlaki tiratlarına “Ben değil, tüm mahalle gına geldi!” çıkışıyla karşılık verir. Bu tepkisi, yalnızca bireysel bir isyan değil, genç kuşağın ataerkil otoriteye ve ahlaki söylem baskısına karşı duyduğu kolektif öfkenin yansımasıdır. Bu yönüyle sahne, yalnızca bir yüzleşme değil; aynı zamanda Ferman'ın sembolik olarak düşüşünün başlangıcıdır.

Görsel 2'deki sahnede ise Neriman, uzun süredir biriktirdiği öfke, haksızlık ve dışlanmışlık hissini artık pasif bir direnişle değil, doğrudan eyleme dönüştürerek ifade eder. Silahla Telman'ın marketine girmesi, onun yalnızca bireysel olarak değil, sistem tarafından da sıkıştırılmış bir kadın olarak patlama noktasına geldiğini gösterir. Bakkala karanlıkta gelip önceden hazırladığı silahla Telman, Anar ve Ferman'ı vurması, onun çıkarları uğruna her sınırı aşabileceğini gösterir. Buradaki şiddet, salt fiziksel bir tehdit değil; aynı zamanda iktidar yapısına, toplumsal rollere ve sembolik hiyerarşilere karşı yöneltilmiş bir isyandır. Neriman'ın bu eylemi, güçsüzlük hissini nihayet bir kontrol arayışına dönüşmesidir. Ancak bu dönüşüm, aynı zamanda düzenin tamamen çözülmek üzere olduğuna da işaret eder.

Görsel 3'te yer alan bu sahne, anlatının en yoğun, en dramatik ve en karanlık anlarından biridir. Neriman'ın silahını ateşlemesi, onun yaşadığı duygusal çöküntünün ve adalet arayışının geri dönülmez bir şiddet eylemine dönüşmesini simgeler. Bu kurşunlar yalnızca karakterlere değil; mahallede hüküm süren ataerkil düzene, çıkar ilişkilerine ve çürümüş değer sistemine de sıkılmıştır. Fakat bu şiddet, özgürleştirici olmaktan çok yıkıcıdır. Çünkü artık karakterler arasındaki çatışma, diyalogla çözülebilecek bir düzlemde çıkmış, fiziksel yok etmeye indirgenmiştir. Neriman'ın bu eylemi, adaletin sistem tarafından sağlanamadığı yerde bireysel cezalandırmaya başvurma nasıl sonuçlar doğurabileceğini sorgulatan güçlü bir final anıdır.

Söylem

Diyaloglarda öne çıkan söylem, kuşaklar arası değerlerin çatışması ve ahlaki çöküşün dile gelişi etrafında örülür. Ferman'ın dürüstlük vurgusu, “Siz susuyorsunuz! Önce

okulun arka bahçesini, sonra arazideki ağaçları, şimdi de tamamen arayı elimizden almaya çalışıyorlar” ifadesiyle geçmişin dayanışmacı mahalle kültürüne duyulan özlemi yansıtır. Ancak Telman'ın “Onun için bugündesin! Bu doğruluğun kime gerek?” yanıtı, neoliberal düzende ahlak ve emeğin metalaşma karşısında nasıl değersizleştiğini ve “faydasız” görüldüğünü açıkça ortaya koyar.

Anar'ın “Neriman ne isterse onu yapar. O araziye de alacak, o binayı da yapacaktır” söylemi, ekonomik gücün bireysel iradenin önüne geçtiği bir toplumsal düzen eleştirisidir. Burada söylem, ekonomik iktidarın “güçlü olanın hukuku” kavramıyla nasıl örtüştüğünü görünür kılar. Neriman'ın sessizce bakkala gelip cinayeti işlemesi ise diyaloglarla kurulan bu ahlaki çöküşü somut bir şiddet eylemine dönüştürerek dramatik bir final yaratır.

Tema

Sahne, üç temel tema etrafında inşa edilir:

1. **Kuşaklar Arası Değer Çatışması:** Ferman'ın temsil ettiği eski kuşak dürüstlüğü ile Anar ve Telman'ın pragmatik bakış açıları arasındaki gerilim, toplumda etik değerlerin nasıl aşındığını gösterir. Genç kuşak, ailevi ve toplumsal otoriteyi sorgularken, ekonomik çıkarın belirleyici güç olmasına duyarsız kalmaz.
2. **Neoliberal Dönüşümün Etik Çöküşe Etkisi:** Telman'ın “Bu doğruluğun kime gerek?” çıkışı, neoliberal düzende etik değerlerin ve emeğin işlevsizleştiğine işaret eder. Neriman'ın cinayet işlemesi, adaletin yerini çıkar hesaplarına dayalı bireysel şiddetin aldığı bir düzeni somutlaştırır.
3. **Bireysel Çatışmaların Toplumsal Hesaplaşmaya Dönüşmesi:** Anar'ın babasına isyanı, bireysel özgürlük talebi ve ataerkil otoriteye başkaldırı olarak okunurken; Ferman'ın kendi doğruluğunu hâlâ savunması, kuşaklar arası uyumsuzluğun aile içinde nasıl bir boğulma yarattığını gözler önüne serer. Nihayetinde Neriman'ın şiddete başvurması, bu bireysel çatışmaların toplumsal bir hesaplaşmaya evrildiğini ve şiddet sarmalının meşrulaştığını dramatik biçimde gösterir.

Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem çözümlemelerinde vurguladığı

güç ilişkileri, toplumsal biliş, ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları uygulanmıştır. Örneğin, Ferman'ın “30 yıl fabrikada çalıştım, tek bir demir parçası bile evime getirmedim” gibi ifadeleri, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ferman burada kendi yaşam pratiğini dürüstlük ve emek üzerinden meşrulaştırmaya çalışırken, geçmişteki dayanışma kültürüne atıfta bulunur. Ancak bu söylem, Anar ve Telman'ın dilinde “bugün artık geçerli olmayan” bir ideoloji gibi görünür ve Van Dijk'ın ideolojilerin toplumsal değişime göre nasıl yeniden üretildiğine dair görüşünü yansıtır.

Telman'ın “Bu doğruluğun kime gerek?” söylemi ise Van Dijk'ın ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları bağlamında okunabilir. Neoliberal sistemde etik değerlerin faydasız görülmesi, güç ve çıkar odaklı söylemin meşrulaştırılması, Van Dijk'ın söylem yoluyla güç ilişkilerinin nasıl yeniden üretildiğini gösteren örneklerdir.

Anar'ın “Neriman ne isterse onu yapar” söylemi, Van Dijk'ın güç ilişkileri kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Burada ekonomik güç ve bireysel irade arasındaki ilişki, söylem yoluyla “güçlü olanın hukuku” anlayışıyla meşrulaştırılır. Bu ifade, bireylerin zihninde güç ilişkilerinin normalleşmesini sağlayan bir söylem stratejisidir. Neriman'ın cinayet eylemi ise Van Dijk'ın eylem ve söylem ilişkisi kavramı çerçevesinde okunabilir. Ekonomik güç ve ataerkil tahakküm altında şekillenen söylemler, bu noktada fiziksel şiddete dönüşerek pratiğe geçer. Van Dijk'ın söylem ile eylem arasındaki ilişkiye yaptığı vurgu doğrultusunda, Neriman'ın eylemi söylemin somut bir uzantısı hâline gelir.



Görsel 3.35. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 7'ye ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	36:06	Mahalledeki komşuların dün geceki olayı değerlendirmesi
Görsel 2	38:12	Ulvi'nin Solmaz'ın evinde olayları ona aktarması
Görsel 3	39:52	Coni'ye mahalledeki komşuları tarafından başsağlığı verilmesi

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede, mahalle sakinlerinin bir araya gelerek yaşanan olaylar hakkında konuştuklarına tanık oluruz. Bu tip toplu değerlendirmeler, yalnızca bilgi paylaşımı değil; aynı zamanda kolektif hafızanın nasıl şekillendiğini ve olayların toplumsal düzeyde nasıl yorumlandığını gösterir. Komşular, bireysel bakış açılarını paylaşıırken aslında olaylara karşı geliştirdikleri ortak tavrı da şekillendirirler. Dedikoduların, yorumların ve söylentilerin dolanımı bu sahnede oldukça belirgindir. Burada toplumun gündelik adalet anlayışı, doğru-yanlış çizgisi, hatta kimin “haklı” ya da “kurban” olduğuna dair kanaatler oluşmaya başlar. Bu nedenle bu sahne, olayın

sosyal yankısını ve mahalle dinamiğindeki kolektif refleksi yansıtan önemli bir kırılma anıdır.

Görsel 2'deki sahne incelendiğinde, bireyler arası bilgi aktarımının dramatik yükünü taşır. Ulvi'nin Solmaz'a yaşananları anlatması sadece bir bilgilendirme değil, aynı zamanda tanıklığın sorumluluğunu taşıma halidir. Ulvi, olayları aktaran bir aracı gibi görünse de aslında anlatımıyla hem kendi pozisyonunu açıklar hem de Solmaz'ın olayları duygusal olarak anlamlandırmasını yönlendirir. Bu tür sahneler izleyiciye olayın etkisini ikinci bir gözden sunar ve karakterler arası ilişkiyi derinleştirir. Solmaz'ın tepkisi kadar, Ulvi'nin anlatımı da olayların nasıl alımlandığını ve değerlendirildiğini gösterir. Aynı zamanda, haberin yayılış biçimi ve söylem dili, mahallenin adalet ve ahlak sistemini de temsil eder.

Görsel 3'deki bu sahnede öne çıkan karakterler Coni ve mahalle sakinleridir. kolektif bir travmaya karşı gösterilen toplumsal dayanışmanın örneğidir. Mahalleli, Coni'ye başsağlığı dilerken yalnızca kişisel bir kayba değil, toplumu derinden sarsan bir olaya karşı da ortak bir yas üretir. Başsağlığı, burada sadece bir nezaket göstergesi değil; aynı zamanda birlikte yaşamının, ortak acıyı tanımanın ve bir aidiyet duygusunu sürdürmenin ritüelidir. Bu tür sahneler, bireyin yas sürecinde yalnız olmadığını ve sosyal bağların hâlâ canlı olduğunu izleyiciye hatırlatır. Aynı zamanda, bir önceki şiddet dolu sahnelerle kurulan sert atmosferin ardından gelen bu toplu taziye, anlatı açısından duygusal bir yumuşama işlevi görür.

Söylem

Sahnedeki diyaloglar, olayların çözümünü zorlaştıran adaletsizlik ortamını, dedikodu kültürünü ve bireysel çıkarıcı söylemleri görünür kılar. Neriman'ın “Coni nerede? Onu yanıma çağır” ve “Babana iyi bir yer vereceğim” ifadeleri, ölü üzerinden bile sosyal ve ekonomik iktidar devşirme söyleminin somut örneğidir. Görgü tanığının olmaması vurgusu, adaletin toplumsal hafızada nasıl sarsıldığını simgeler.

Gençlerin cinayeti bir dedikodu nesnesi hâline getirmesi, yaşanan toplumsal trajedilerin bir “magazin” diline indirgenmesini gösterir. Coni'nin yalnızlığı karşısında Neriman'ın sunduğu sözde destek, dil düzeyinde bir teselli gibi görünürken gerçekte yeni bir bağımlılık ilişkisini besler.

Ulvi'nin “En kısa sürede Anar'ın yanına git ve benden talimatları bekle” talimatını sorgusuz yerine getirmesi, otorite karşısındaki edilgen söylemin ifadesidir. Solmaz'ın “Her şey anlamsız” yorumu ise toplumsal duyarsızlık halinin dile dökülmüş biçimidir.

Tema

Sahne üç ana tema etrafında örülür:

1. **Toplumsal Adaletsizlik ve Şiddet Sonrası Kaos:**
Cinayetin görgü tanığı olmaması, adaletin işlemesini engellerken suçun örtbas edilmesini kolaylaştırır. Bu durum, mahalledeki güvensizlik hissini derinleştirir.
2. **Neoliberal Çıkar İlişkileri ve Manipülasyon:**
Neriman'ın Coni'ye “iyi bir mezar yeri” vaadi, yas sürecini dahi bir çıkar aracına dönüştürür. Yas ve anma, toplumsal dayanışma alanları olmaktan çıkar, bireyleri bağımlı kılacak birer kontrol mekanizmasına dönüşür.
3. **Yalnızlaşma, Duyarsızlık ve Dedikodu Kültürü:**
Gençlerin yaşanan trajediyi magazin malzemesi yapması, toplumsal empati yetisinin zayıfladığını gösterir. Coni'nin yalnızlığı, modern toplumda bireylerin ortak travmalar karşısında bile nasıl yapayalnız kaldığını örnekler. Ulvi ve Solmaz ise toplumsal sorumluluk duygusunun nasıl silikleştiğinin iki ayrı yüzüdür.

Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem çözümlemelerinde vurguladığı güç ilişkileri, toplumsal biliş, ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları uygulanmıştır. Mahallelinin toplu olarak olayları değerlendirdiği sahne, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramı çerçevesinde okunmuştur. Burada bireyler, kendi kişisel çıkarları, inançları ve önyargıları doğrultusunda bir anlam üretme sürecine girer. Ortaya çıkan söylem, mahallelinin adalet, suç ve hakikat algısını yeniden şekillendirir. Dedikodu yoluyla yayılan bilgi, bireysel hafızalar üzerinden kolektif bilişi oluşturur.

Ulvi'nin Solmaz'a olayları aktarması, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler bağlamında değerlendirilmiştir. Ulvi'nin dili, olayları yönlendiren, toplumsal düzeni koruyan bir otoriteye hizmet eder. Solmaz'ın pasif tepkisi ise bu düzen karşısındaki bireysel

edilgenliği gösterir. Anlatının bu bölümünde, söylem yoluyla bireylerin edilgen hâle getirilmesi, Van Dijk'ın güç ilişkileri kuramıyla açıklanabilir.

Neriman'ın “Babana iyi bir yer vereceğim” gibi ifadeleri, Van Dijk'ın ideolojinin yeniden üretimi kavramı bağlamında okunabilir. Bu söylem, ekonomik çıkarların bireyler arası ilişkileri ve hatta yas süreçlerini dahi nasıl manipüle ettiğini gösterir. Neriman, dil aracılığıyla ekonomik gücünü ve tahakkümünü sürdürürken, ölüme ve yas ritüellerine dahi piyasa mantığı ile yaklaşır. Gençlerin cinayet hakkında magazin diliyle konuşmaları, Van Dijk'ın toplumsal bilişin dönüşümü çerçevesinde okunabilir. Bu durum, toplumsal hafızanın yüzeyselleşmesi, empati yetisinin zayıflaması ve bireysel çıkarların toplumsal duyarlılığın önüne geçmesi gibi yapısal dönüşümleri görünür kılar.



Görsel 3.36. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 8'e ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	44:00	Ulvi ve Anar arasında olaya ilişkin diyalog

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 2	43:37	Anar'ın babası ve Telman amcayı Neriman'ın kurşunladığını Ulvi'ye anlatması
Görsel 3	48:19	Ulvi'nin, Neriman'ın karıştığı olayı Anar'ın gördüğünü anlatması ve Neriman'ın Coni'ye yardımda bulunması

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede, öne çıkan karakterlerin Anar ve Ulvi arasında geçen diyaloguna şahit oluruz. Olayların bireysel algılanış biçimini ve kuşaklar arası iletişimin zeminini yansıtır. Ulvi'nin yaşanan olaylar hakkındaki yorumları, deneyim temelli bir perspektif sunarken, Anar'ın yaklaşımı daha duygusal ve tepkiye dayalıdır. Anar, yoğun bakımdan çıkmış, yaşadığı travma ve babasının karıştığı olaylardan dolayı derin bir vicdan yükü taşıyan bir figürdür.

Görsel 2'deki sahnede ise Anar'ın Ülvi'ye “Benim yüzüm gelmiyor” diyerek Coni'nin babasının Neriman tarafından öldürüldüğünü ve ona gerçekleri anlatmakta zorlanması, onun duygusal kırılganlığını ve ailevi yükümlülüklerden kaynaklanan çaresizliğini ortaya koyar. Bu karşılaşma, aynı zamanda olayların yalnızca sonuçları değil, nedenleri üzerine de bir düşünsel yüzleşme niteliği taşır. İki karakterin bakış açıları arasındaki farklılık, nesiller arası değer çatışmasını ve anlayış boşluklarını gözler önüne serer.

Görsel 3'deki sahne incelendiğinde, Ulvi bu sahnede pasif bir arabulucu gibi görünür. Olayların ortaya çıkmasını engellemek için Anar'ı susturmaya çalışır; görünürde Coni'yi korumak ister gibi davranır fakat gerçek amacı Neriman'ın desteğini kullanarak kendi konumunu ve maddi çıkarını korumaktır. Neriman ise tüm gerçeği bilen ama ekonomik araçlarla her şeyi kontrol edebileceğini düşünen manipülatif figürdür. Ulvi'ye parayla sus payı verir, Anar'ın konuşmaması için baskı kurar ve böylece suçun üzerini örtterek gücünü pekiştirir. Bunun yanı sıra, Neriman'ın Coni'ye yönelik yardım çabası, onun karakterindeki empati, sorumluluk ve insanî duyarlılığın bir yansıması olarak karşımıza çıkar.

Söylem

Bu sahnede diyaloglar, bireylerin ahlaki sorumluluk ve vicdanları ile ekonomik çıkarlar arasında nasıl sıkıştığını gösterir. Anar'ın “Kendini ahmak yerine koyma, biliyorsun Neriman” cümlesi, Ulvi'nin sözde habersizliğine karşı bir suçlamadır; bu söylem, mahalledeki görünmez suç ortaklıklarını açık eder.

Ulvi'nin “Biz önce söyleyelim” diyerek Coni'nin acısını bir pazarlık unsuruna dönüştürmesi, ekonomik menfaatin dilsel düzeyde nasıl meşrulaştırıldığını gösterir. Neriman'ın “Kesinlikle hiçbir şey konuşmayacak” talimatı, gücün nasıl açıkça tehdit ve sus payı üzerinden tesis edildiğini ortaya koyar. Burada para, bir suskunluk aracı olarak devreye girer ve adaletin yerini satın alınabilir bir değer haline getirir.

Tema

Sahne üç ana tema etrafında örülür:

1. **Adaletin Ticarileşmesi:** Neriman'ın parayla suçları örtbas edebileceğine inanması, toplumsal adaletin piyasa mantığına nasıl teslim olduğunu ortaya koyar. Cinayetin üstünün örtülmesi için “sus payı” dağıtılması, adaletin değil paranın egemenliğini simgeler.
2. **Vicdan, Sessizlik ve Ataerkil Yük:** Anar'ın Coni'ye babasının ölümüne dair gerçeği söyleyememesi, bireysel vicdanın, ataerkil düzenin yarattığı utanç ve yükü nasıl çatıştığını gösterir. Ahlaki sorumluluk duygusu, Anar'ı susturur.
3. **Neoliberal Bireysel Çıkar:** Ulvi'nin Coni'nin yoksulluğunu Neriman'a karşı bir pazarlık unsuruna çevirmesi, mahalledeki dayanışma kültürünün yerini çıkar hesaplarının aldığını gözler önüne serer. Dostluk ve arkadaşlık, ekonomik çıkarlar uğruna kolayca harcanır.

Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem çözümlemelerinde vurguladığı güç ilişkileri, toplumsal biliş, ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları uygulanmıştır. Anar'ın “Kendini ahmak yerine koyma, biliyorsun Neriman” ifadesi, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler kapsamında değerlendirilebilir. Burada söylem, mahalledeki görünmez suç ortaklıklarını açığa çıkarır. Anar'ın tepkisi, bireysel ahlak ile sosyal çıkarlar arasındaki gerilimi dil üzerinden görünür kılar. Anar'ın vicdani sorgulamaları, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramı çerçevesinde

okunabilir; bireylerin olayları yorumlama biçimi, kolektif hafıza ve mahalledeki güç ilişkileri doğrultusunda şekillenir.

Ulvi'nin “Biz önce söyleyelim” gibi ifadeleri, Van Dijk'ın ideolojinin yeniden üretimi kavramı bağlamında incelenmiştir. Ulvi burada, ekonomik çıkarlar doğrultusunda olayları kendi lehine çevirmeye çalışırken, ahlaki normların nasıl piyasa mantığına hizmet edecek şekilde dönüştüğünü gösterir. Söylem, toplumsal düzenin meşrulaştırıcı bir aracı hâline gelir.

Neriman'ın “Kesinlikle hiçbir şey konuşmayacak” ifadesi, Van Dijk'ın güç ilişkileri kavramı bağlamında okunabilir. Burada ekonomik güç, söylem aracılığıyla baskı ve tehdit diline dönüşür. Para, bireyleri susturmanın ve suçu örtbas etmenin meşru bir aracı gibi sunulur. Bu söylem, adaletin bireysel güç ilişkileri ve ekonomik menfaatler doğrultusunda nasıl manipüle edildiğini gösterir. Neriman'ın Coni'ye yardım eli uzatması ise Van Dijk'ın toplumsal biliş ve ideoloji kavramları çerçevesinde değerlendirilebilir. Görünürde insani bir davranış gibi sunulan bu yardım, gerçekte bireyleri ekonomik bağımlılığa sürükleyen bir güç stratejisidir. Böylece mahalledeki toplumsal düzen, söylem yoluyla yeniden üretilir.



Görsel 3.37. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 9'a ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	50:35	Anar ve Coni arasında olaya ilişkin geçen diyalog
Görsel 2	52:55	Merhum yakınlarının Neriman'la tartışması
Görsel 3	56:55	Solmaz'ın Ulvi'ye parayı geri iade etmesini söylemesi

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnenin merkezinde üç önemli figür vardır: Coni, Anar ve Ulvi. Coni, filmdeki en saf, en masum karakter olarak resmedilir. Babasını toprağa verdikten sonra yaşadığı travmayı anlamlandırmak ve gerçeği öğrenmek ister. Anar'a yönelttiği sorular, onun içindeki vicdan arayışının ve adalet duygusunun bir yansımasıdır. Ancak Coni, arkadaşları tarafından yalnız bırakılır; Ulvi'nin manipülasyonuna ve Anar'ın suskunluğuna maruz kalır. Anar, babasının ölümüne ve olaylara dair gerçeği bilmesine rağmen Coni'ye gerçeği söylemekten kaçınır. “Arkam kapıya dönüktü...” gibi cümlelerle, kendi suçluluk duygusunu bastırmaya çalışır. Anar, etik bir ikilemin ortasında, bireysel vicdanı ile gerçeği saklama arasında sıkışır. Ulvi ise bu sahnede arabulucu gibi davranır ancak asıl motivasyonu, hem Coni'yi gerçeği öğrenmekten uzak tutmak hem de Neriman'dan elde ettiği maddi çıkarı korumaktır. Ulvi'nin Solmaz'la olan ilişkisi de bu karakterin ahlaki sınırlarının ne denli bulanık olduğunu gösterir.

Görsel 2'deki sahne incelendiğinde ise bu sahnenin toplumun yas sürecinde adaleti ve suçluluğu nasıl algıladığını çarpıcı biçimde ortaya koyar. Merhumun yakınları ile Neriman arasındaki tartışma, sadece kişisel öfke ve acının değil, aynı zamanda toplumsal yargıların bir tezahürüdür. Neriman, burada kendini savunmakla kalmaz; aynı zamanda geçmiş eylemlerinin ahlaki sonuçlarıyla da yüzleşmek zorunda kalır. Bu sahne aynı zamanda adaletin resmî kurallar yerine duygusal tepkiler, toplumsal baskılar ve önyargılarla nasıl biçimlendirildiğini gösterir. Toplumun bir kişiyi "suçlu" olarak işaretlemesi, yasal süreçlerden çok daha hızlı ve yıkıcı olabilir. Bu yüzden sahne, kolektif yargının gücü üzerine güçlü bir eleştiri sunar.

Görsel 3'te yer alan bu sahnede ise Solmaz'ın Ulvi'ye verdiği parayı geri istemesi, sadece maddi bir mesele değil; aynı zamanda aralarındaki ilişkinin, güvenin ve dengenin sorgulanmasıdır. Bu sahne, ilişkilerdeki kırılganlığın ve paranın temsil ettiği güç dengesinin sembolik bir göstergesi hâline gelir. Solmaz'ın bu talebi, Ulvi'nin karakterini yeniden düşünmesine, belki de kendi onuru ya da özgüveniyle yüzleşmesine yol açar. Paranın iadesi bir "hesap kapama" eylemi olarak düşünülebilir; bu yalnızca bir borcun kapanması değil, aynı zamanda duygusal bir bağın da çözülüşüdür. Bu yönüyle sahne, ilişkinin sona yaklaştığı ya da yeniden tanımlanmak zorunda olduğu bir eşiği temsil eder.

Söylem

Sahnedeki diyaloglar, ölüm ve vicdan kavramlarının nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Coni'nin “Hastaneye gidelim, ona birkaç soru sormam gerekiyor” cümlesi, gerçeğe ulaşma arzusunun ve bireysel adalet arayışının en saf ifadesidir. Anar'ın “Hiçbir şey görmedim... Ses geldi ama hatırlamıyorum” sözleri, gerçeği bilmesine rağmen susmayı tercih eden bir figürün, bireysel korku ve utançla nasıl sessizleştiğini ortaya koyar.

Ulvi'nin Coni'yi göz işaretleriyle susturması, sessizlik kültürünün toplumsal düzeyde nasıl kurumsallaştığını simgeler. Aynı anda Ulvi'nin Solmaz'a “Çok istediğin arabayı alabilirsin ama...” diyerek parayı bir cinsel pazarlık aracına dönüştürmesi, söylemin nasıl hem duygusal hem de bedensel sömürüye uzandığını gösterir.

Tema

Bu sahnede öne çıkan üç temel tema vardır:

- 1. Ölümün Ticarileşmesi ve Yozlaşan Yas Kültürü:** Neriman'ın mezar yeri konusundaki tavrı, ölüye bile pazar mantığıyla yaklaşıldığını gösterir. Yakınını kaybeden kişinin “Bizimkisi patlıcan mı?” isyanı, ölümün metalaştırılmasına karşı güçlü bir toplumsal eleştiridir. Coni'nin babası için düzenlenen hayır yemeğinde katılımcıların merhumu anmak yerine olayın magazin kısmına odaklanmaları, yas kültürünün toplumsal hafızada nasıl aşındığını ortaya koyar.
- 2. Vicdan ve Sessizlik İkilemi:** Anar'ın Coni'ye gerçeği anlatamaması ve Ulvi'nin sessizliği satın alma çabası, bireysel vicdanın toplumsal baskı ve çıkar ilişkileri karşısında nasıl susturulduğunu gösterir. Bu ikilem, neoliberal

düzenin bireysel sorumluluk ve ahlak kavramlarını nasıl çürüttüğünün altını çizer.

3. Ekonomik Çıkar ve Bedenin Araçsallaşması:

Ulvi'nin Solmaz'a parayla kurduğu cinsel pazarlık, paranın sadece ticari değil, bedensel ilişkilere de nasıl sızdığını gösterir. Solmaz'ın pişmanlık duyması ve paranın Coni'ye verilmesi gerektiğini söylemesi ise sisteme karşı sessiz bir etik direnişin izini taşır.

Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem analizinde öne çıkardığı güç ilişkileri, toplumsal biliş, ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları sahne yorumlarına doğrudan uygulanmıştır. Anar'ın “Hiçbir şey görmedim... Ses geldi ama hatırlamıyorum” sözleri, Van Dijk'ın toplumsal biliş kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Burada bireyin, olaylara doğrudan tanık olmasına rağmen susmayı tercih etmesi; mahalledeki güç dengeleri, utanç ve korkuyla şekillenmiş kolektif bilinç doğrultusunda gelişen bir savunma mekanizmasını yansıtır. Anar'ın bu tutumu, bireysel vicdanla toplumsal konum arasında sıkışmışlığın tipik bir örneğidir.

Ulvi'nin Coni'ye yaptığı göz işareti ve Solmaz'a yönelik “Çok istediğin arabayı alabilirsin ama...” söylemi, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler bağlamında okunabilir. Bu stratejiler, ikna, susturma ve yönlendirme gibi iktidar araçlarının dil üzerinden nasıl işlediğini gösterir. Ulvi, söylem yoluyla hem duygusal hem de bedensel denetim kurmakta; böylece söylem, yalnızca iletişim değil, aynı zamanda güç kullanımının da bir biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Neriman'ın mezar yeri pazarlığına karşı merhum yakınının “Bizimkisi patlıcan mı?” isyanı ise Van Dijk'ın ideolojinin yeniden üretimi kavramı kapsamında değerlendirilebilir. Burada neoliberal piyasa mantığının, ölüm ve yas gibi kutsal alanlara bile nasıl nüfuz ettiği ve bu ideolojinin halk söyleminde nasıl sorgulanmadan içselleştirildiği ortaya konur. Yas sürecinin ekonomik güç üzerinden düzenlenmesi, kolektif değerlerin söylem yoluyla nasıl dönüştüğünü gözler önüne serer.

Solmaz'ın parayı geri istemesi ve Coni'ye verilmesini önermesi, Van Dijk'ın güç ilişkileri kavramı çerçevesinde etik bir kırılmayı işaret eder. Bu sahne, ekonomik

bağımlılık ve bedensel sömürü arasındaki ilişkiye karşı, bireysel ahlaki tepkinin ve sessiz bir direnişin dile geldiği bir an olarak yorumlanabilir. Solmaz'ın bu eylemi, mahalledeki tahakküm söylemine karşı bir tür etik karşı söylem üretimi niteliğindedir.



Görsel 3.38. “Sonuncu Perde” filminden Sahne 10'a ilişkin kareler

Görseller	Time Code (Dakika:Saniye)	Açıklama
Görsel 1	1:03:12	Coni'nin cenaze işlemlerinden sonra taziyede yaşadığı zorlukları aktarması
Görsel 2	1:06:37	Anar'ın Neriman'la Coni'nin durumunu anlatması
Görsel 3	1:08:52	Ulvi ve Coni arasında geçen diyalog
Görsel 4	1:10:09	Ulvi'nin Coni'ye tüm olayları söylemesi
Görsel 5	1:13:00	Coni'nin silahla Neriman ve Anar'ın karşısına dikilmesi
Görsel 6	1:16:12	Ulvi'nin hem Coni'yi hem de Anar arasında geçen diyalog

Karakter

Görsel 1'de yer alan bu sahnede üç temel karakterin çatışmalı ve karmaşık dünyaları öne çıkar: Coni, Ulvi ve Anar. Coni'nin cenaze sonrası süreçte yaşadığı zorlukları dile getirmesi, ölümün yalnızca kişisel bir kayıp değil, aynı zamanda toplumsal bir mücadele alanı hâline geldiğini gösterir. Taziye, bu bağlamda sadece bir yas ritüeli değil; karakterin toplumla, çevresiyle ve geçmişiyle olan ilişkilerini yeniden tanımladığı bir yüzleşme mekânına dönüşür. Coni'nin sesini duyurması, çoğu zaman görmezden gelinen duygusal ve pratik yüklerin görünür kılındığı önemli bir kırılma anıdır. Coni, film boyunca en saf kalan figürdür. Babasının yoksullara yardım eden bir insan olmasına rağmen öldürülmesi, onun vicdanında onarılmaz bir boşluk yaratır.

Görsel 2'deki sahne incelendiğinde ise, Anar'ın Neriman'a Coni'nin yaşadığı süreci anlatması, farklı kuşaklar ve karakterler arasında kurulan empati bağını güçlendirir. Anar burada yalnızca bilgi veren biri değil, aynı zamanda duygu taşıyan ve başkasının yükünü anlamaya çalışan bir figür olarak öne çıkar. Bu sahne, karakterler arasında hem duygusal hem de vicdani bir aktarımın yaşandığı nadir anlardan biridir. Aynı zamanda Coni'nin yaşadıkları üzerinden toplumun adaletsiz ve duyarsız yönleri de ima edilir.

Görsel 3'te yer alan bu sahnede, Ulvi ve Coni arasında geçen bu diyalog, olaylara dair farklı bakış açılarını karşı karşıya getirir. Ulvi'nin daha uzlaştırmacı ve açıklayıcı tavrı, Coni'nin ise duygusal gerilim yüklü duruşuyla çatışır. Bu çatışma, olayların hem bireysel hem toplumsal düzeyde çözülmesinin ne denli zor olduğunu gösterir. Ulvi, bir tür anlatıcı ya da hakem figürü gibi işlev görürken, Coni'nin yaşadığı hayal kırıklığı ve öfke hâlâ canlıdır. Bu sahne, dramatik gerilimin daha kontrollü bir şekilde aktığı bir eşik noktasıdır.

Görsel 4'deki sahnede Ulvi, artık olayların tamamını Coni'ye açıklar. Bu açıklama, yalnızca bilgi vermek değil; aynı zamanda uzun süredir bastırılan gerçeklerin gün yüzüne çıkarılması anlamına gelir. Ulvi'nin anlatımıyla birlikte olayların karmaşıklığı, bireylerin içinde bulunduğu koşullar ve niyetlerin çok katmanlı doğası da ortaya çıkar. Bu sahne, anlatının düğüm noktalarından biridir; çünkü burada hem izleyici hem de karakterler olayların tam bağlamına ulaşır.

Görsel 5'deki sahneyi inceledimizde, anlatının zirve noktalarından biri olan sahnelerdendir. Coni, silahla sahneye çıkarak bir adalet talebi ya da öfke patlaması

ortaya koyar. Bu sahne, bastırılmış duyguların fiziksel bir tehdit aracılığıyla dışa vurulduğu, psikolojik gerilimin şiddetle birleştiği bir andır. Coni'nin bu tavrı, sadece bireysel değil, toplumsal olarak da bir “hesap sorma” biçimidir. Karşısında Neriman ve Anar'ın olması ise geçmişin, bugünün ve farklı kuşakların bir araya geldiği sembolik bir yüzleşmeyi temsil eder. Coni, silahı eline alsa da tetiği çekemez; Coni'nin adaleti kendi elleriyle sağlamak yerine vicdana dayalı bir çözüm arayışını temsil eder.

Görsel 6'da yer alan bu sahnede Ulvi, diğer karakterler arasında ikiyüzlü bir figür olarak öne çıkar. Coni'nin acısını paylaşıyor gibi görünürken, diğer yandan onu babasının intikamını alması için kışkırtır. Coni'nin saf öfkesini manipüle ederek kendi sorumluluğunu gizler. Bu sahnede Anar, hem Coni'nin hem de Ulvi'nin yanında bir denge unsuru gibidir. Babasıyla Ferman arasında kalan Anar, ahlaki duruşuyla Ulvi'nin ikiyüzlülüğünü ifşa eder. Arkadaşlık sadakati, vicdan ve ataerkil şeref anlayışı arasında sıkışmış bir karakter olarak sahnenin dramatik yükünü omuzlar.

Söylem

Sahnedeki diyaloglar, mahalle kültüründe hâkim olan onur, şeref ve intikam kavramlarının bireyleri nasıl baskıladığını gösterir. Ulvi'nin Coni'ye “Babanın katilini öldürmezsen, sabah insan içine çıkamayacağız. Herkes sana puşt der, şerefsiz der...” sözleri, mahalle içinde dedikodu ve erkeklik kodlarının nasıl bir psikolojik silah olarak işlediğini açığa çıkarır.

Anar'ın Ferman'a “Biz seninle söz kestik, insanın bir şerefi olur...” hatırlatması, söze verilen değerın post-Sovyet toplumsal bağlamda bile nasıl güçlü bir kontrol aracı olduğuna işaret eder.

Ulvi'nin “Ben kimlerle bir masada oturmuşum, siz babasını paraya satanlarsınız” çıkışı ise tam anlamıyla söylemsel bir ironidir; çünkü Ulvi'nin kendisi bu yozlaşmanın bir parçasıdır. Anar'ın buna “Sen nasıl bir *ahpe adamsın lan!” tepkisi, mahalle içi ikiyüzlülüğün söze nasıl sert bir çıkışla ifşa edildiğini gösterir.

Tema

Bu sahne, birbiriyle bağlantılı üç ana tema üzerinden okunur:

1. **Bireysel Adalet Arayışının Çıkması:** Coni'nin silahı eline alıp tetiği çekememesi, şiddetin adaleti sağlayamayacağına dair güçlü bir semboliktir.

Mahalle kültüründe intikam, birey için bir şeref meselesi olarak görülse de, Coni'nin tereddüdü, etik değerlerin hâlâ var olabileceğini ima eder.

2. **Vicdan ve İhanet:** Ulvi'nin Coni'yi cinayete ikna etmeye çalışması, mahalle dayanışması ve çocukluk dostluğu gibi değerlerin para ve korku karşısında nasıl satılabileceğini gösterir. Aynı zamanda Ulvi'nin bu ihaneti, vicdanın ekonomik kaygılarla nasıl bastırıldığını ortaya koyar.

3. **Toplumsal Çöküş ve Mekânsal Sembolizm:** Sahnenin karanlık, yağmurlu ve yıkık bir mekânda geçmesi, yalnızca fiziksel bir dekor değil, aynı zamanda bir metafordur. Post-Sovyet kent dokusunda kamusal alanın yerini, şiddetle çözülen özel hesaplaşmalar almıştır. Güven, dayanışma ve ortak değerler, yıkıntıların ortasında kalmış birer hayalete dönüşür.

Bu sahnenin analizinde Teun A. Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ) yöntemi temel alınmıştır. Özellikle Van Dijk'ın söylem analizinde öne çıkardığı güç ilişkileri, toplumsal biliş, ideolojinin yeniden üretimi ve söylemsel stratejiler kavramları doğrudan uygulanmıştır. Ulvi'nin Coni'ye yönelik “Babanın katilini öldürmezsen, sabah insan içine çıkamayacağız. Herkes sana puşt der, şerefsiz der...” söylemi, Van Dijk'ın söylemsel stratejiler bağlamında okunabilir. Burada söylem, mahalle kültürünün ataerkil şeref anlayışı üzerinden nasıl bir baskı mekanizmasına dönüştüğünü ve bireyi ikna etmek için dilin nasıl araçsallaştırıldığını göstermektedir. Ulvi'nin kullandığı bu söylem, bireyi “erkeklik” kalıpları ve mahalle dedikodusu üzerinden manipüle ederek şiddete yönlendirmeye çalışır. Bu da Van Dijk'ın ideolojinin yeniden üretimi kavramıyla doğrudan ilişkilidir.

Anar'ın Ferman'a söylediği “İnsanın bir şerefi olur” ifadesi ise Van Dijk'ın toplumsal biliş çerçevesinde değerlendirilebilir. Bu söz, bireylerin sosyal yapılar içindeki rollerini ve ahlaki değerlerini söylem yoluyla yeniden ürettiklerini gösterir. Söz verme, sözde durma gibi normatif kalıplar, mahalledeki toplumsal hafıza ve ahlaki düzenin bir parçası olarak bireylerin zihninde yeniden üretilir.

Ulvi'nin “Ben kimlerle bir masada oturmuşum, siz babasını paraya satanlarsınız” çıkışı, Van Dijk'ın güç ilişkileri kavramı çerçevesinde okunabilir. Ulvi, bu söylemle kendisini masum ve haklı göstermeye çalışırken, mahalledeki yozlaşmış düzenin söylemsel bir taşıyıcısı hâline gelir. Oysa Ulvi, sistemin bir parçasıdır ve bu ironik

söylem, söylemin bireyler arası güç ilişkilerinde nasıl manipülatif bir araç olarak kullanıldığını gösterir.

Coni'nin silahla sahneye çıkması ve tetiği çekememesi ise Van Dijk'ın söylem-eylem ilişkisi kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ataerkil mahalle düzeninin dayattığı söylemsel şiddet, fiziksel şiddetle tamamlanmak istenirken; Coni'nin etik duruşu, söylemden eyleme geçişi durdurur. Burada dilsel baskı, eylemle sonuçlanmak üzereyken vicdani sınırlar tarafından engellenir.

Bu çalışmada, Emil Guliyev'in *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* (2019) isimli filmlerinden oluşan üçlemesi, Teun A. van Dijk'ın Eleştirel Söylem Analizi (ESA) yöntemine dayalı bir çözümleme perspektifiyle ele alınmıştır. Üçlemenin tamamında toplumsal eşitsizlik, ataerkil düzen, neoliberal dönüşüm, bireysel özgürlük arayışı, aile içi iktidar ilişkileri, kuşak çatışmaları ve ahlaki çöküş gibi temalar öne çıkmaktadır. Çalışmada Van Dijk'ın kuramsal modeli esas alınarak, her film görsel-işitsel bir söylem metni olarak okunmuş; bu metinlerdeki söylemler hem makro yapı, hem mikro yapı hem de bilişsel model düzeyinde incelenmiştir.

Van Dijk'ın söylem çözümlemesinde makro yapı (macrostructure) metnin temel temaları, ana anlatısı ve ideolojik yönelimiyle ilgilidir (van Dijk, 1998). Çalışmada, her bir film için öncelikle makro düzeyde belirginleşen ana temalar tespit edilmiştir.

- *Perde* filminde aile içi şiddet, kadın bedeni üzerinde tahakküm, bireyin bedenine ve kararlarına el konulması gibi temalar ön plana çıkar. Bu temalar, patriyarkal toplum düzeninin bireyin yaşam alanını nasıl tahakküm altına aldığını gösterir.
- *İkinci Perde* filminde dostluk, ihanet, bireysel çıkarlar ve erkek egemen kültürün ikiyüzlülüğü ele alınır. Anlatının temelinde mahalle kültürünün çözülüşü, kolektif hafızanın erozyonu ve ekonomik bağımlılığın toplumsal ilişkileri nasıl dönüştürdüğü yer alır.
- *Sonuncu Perde* filminde ise neoliberalizmin sınıfsal ayrışmayı derinleştirdiği, kamusal alanların özelleştirildiği, ölümün bile piyasa mantığına tâbi kılındığı bir toplumsal yapının eleştirisi yapılır. Özellikle kamusal hafızanın ve kolektif değerlerin yok edilmesi, bireyin çıkarları uğruna mekânların ve ilişkilerin araçsallaştırılması temel temalardır.

Bu çerçevede makro yapı, filmlerin sunduğu genel toplumsal eleştiri ile doğrudan ilişkilendirilmiş ve analiz edilen her sahnede bu yapının nasıl somutlandığı gösterilmiştir.

Van Dijk'ın mikro yapı (microstructure) kavramı, metin içi söylemsel düzenlemelere odaklanır; kelime seçimleri, söylem stratejileri, cümle yapıları, önerme ilişkileri, konuşma eylemleri ve yerel anlam örgütlenmesi gibi dilbilimsel unsurları içerir. Üçleme boyunca yapılan çözümlemelerde, her sahnede karakterlerin kullandığı dil, benimsedikleri söylem pratikleri, diyalog akışı ve söylemsel iktidar stratejileri mikro yapı kapsamında analiz edilmiştir.

- Örneğin *Sonuncu Perde* filminde Neriman'ın “Harabe kalmış, ağaç kalacak, yazın gölgesinde tatil ederiz” söylemi, mikro düzeyde neoliberal düzenin ekolojik unsurları bile bireysel çıkar uğruna araçsallaştırdığını gösteren söylemsel bir tercihtir.
- *İkinci Perde* filminde erkek karakterlerin meyhane sahnesinde geçen “delikanlılık”, “mahallenin onuru” gibi ifadeleri, ataerkil söylemin gündelik dile nasıl sızdığını ve bireylerarası tahakküm biçimlerini meşrulaştırdığını mikro yapı açısından örneklemektedir.
- *Perde* filminde kadın karakterin maruz kaldığı hakaretler, kadın bedeni üzerinden üretilen eril tahakkümün dilsel araçlarla nasıl yeniden kurulduğunu göstermektedir.

Mikro yapı düzeyinde film metinleri, Van Dijk'ın önerdiği şekilde yerel söylem örüntüleri üzerinden analiz edilerek, ideolojik yapının bireylerin gündelik dil pratiklerinde nasıl yeniden üretildiği ortaya konmuştur.

Van Dijk'ın bilişsel model yaklaşımı, bireylerin ve grupların toplumsal olayları, kişileri ve kurumları algılama biçimlerini, zihinsel temsillerini ve ideolojik konumlanmalarını analiz etmeyi hedefler. Çalışmada, üçlemenin her filminde karakterlerin sahip oldukları dünya görüşleri, ataerkil değer yargıları, sınıfsal pozisyonları ve toplumsal rolleri bu model doğrultusunda değerlendirilmiştir.

- *Perde* filminde baba karakterin kadın bedeni üzerindeki sahiplenici söylemi, bireysel bilişsel modelin patriyarkal ideolojiyle nasıl örtüştüğünü göstermektedir.

- *İkinci Perde* filminde mahalle sakinlerinin ekonomik bağımlılık karşısında gösterdiği sessizlik ve çıkar odaklı tutumlar, toplumsal grupların bilişsel temsillerinde etik değerlerin nasıl aşıldığını görünür kılmaktadır.
- *Sonuncu Perde* filminde ise Neriman figürü, neoliberal zihniyetin kolektif hafızayı tasfiye eden bireyselleşme anlayışının somut temsilidir.

Bu bağlamda, bilişsel düzeyde karakterlerin söylemleri, tutumları ve eylemleri analiz edilerek, söylemin yalnızca metinsel bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal ideolojilerin zihinsel içselleştirilmiş biçimleri olduğu ortaya konmuştur.

Çalışma boyunca, Van Dijk'ın söylem çözümlemesi yalnızca diyaloglara değil, aynı zamanda görsel ve işitsel unsurların ideolojik işlevine de uygulanmıştır. Filmlerde kullanılan mekânlar, sahne geçişleri, kamera açıları ve karakterlerin konumlandırılması gibi unsurlar da söylemsel bağlamda okunmuş; bu yönüyle Van Dijk'ın yöntemi sinemasal metnin hem dilsel hem de görsel anlatısına uyarlanarak genişletilmiştir.

- Örneğin boş arsaların sahiplenilmesi, kamusal mekânların dönüşümü, mezarlıkların ticarileştirilmesi gibi görsel detaylar, makro düzeyde neoliberal ideolojinin yansımaları olarak okunmuştur.
- Bireylerin beden dilleri, sessizlik anları, mekâna yerleşim biçimleri ise mikro düzeyde iktidar ilişkilerinin somut göstergeleri olarak değerlendirilmiştir.

Van Dijk'ın makro-mikro yapı ayrımı ve bilişsel model yaklaşımı, Emil Guliyev üçlemesinin analizinde temel yöntemsel dayanak olarak benimsenmiştir. Üç filmde de söylemin bireysel düzeydeki dil pratiklerinden toplumsal ideolojik yapılarla nasıl birleştiği gösterilmiş; görsel-işitsel metinlerin bu kuramsal çerçevede nasıl işlediği detaylı biçimde açığa çıkarılmıştır. Böylelikle yapılan çözümleme, yalnızca içerik yorumuna dayalı bir okuma değil; söylem çözümlemesine dayalı bilimsel ve sistematik bir değerlendirme niteliği taşımaktadır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sinemanın yalnızca estetik bir sanat dalı olmanın ötesinde, toplumsal yapıları, normları ve ilişkileri sorgulayan güçlü bir iletişim aracı olduğu çağdaş akademik tartışmaların ortak paydasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda sinema; tarihsel, sosyolojik ve ideolojik katmanlarıyla bireylerin yaşadığı çatışmaları ve toplumun yapısal sorunlarını hem yansıtmakta hem de eleştirel bir bakış açısıyla yeniden üretmektedir. Özellikle toplumsal sorunlar ve cinsiyet rolleri, sinemada salt temsili düzeyde kalmayıp, izleyici nezdinde farkındalık yaratarak toplumsal dönüşüm süreçlerine katkı sunan önemli bir araç işlevi görmektedir.

Toplumsal sorunların sinemadaki yansımaları; ekonomik eşitsizlik, şiddet, aile içi çatışmalar, geleneksel değerler ve toplumsal cinsiyet normları gibi çeşitli başlıklar altında ele alınmaktadır. Bu sorunların kaynağı, etkileri ve çözüm yolları; Marksist, işlevselci ve sembolik etkileşimci gibi sosyolojik kuramlar aracılığıyla derinlemesine incelenmektedir. Sinema ise bu kuramsal çerçeveyi görsel ve işitsel anlatı yoluyla somutlaştırmakta; bireyin yaşadığı soyut ve duygusal çatışmaları duygusal bir deneyimle izleyiciye aktarmaktadır. Özellikle şiddet ve toplumsal çatışmaların sinemadaki temsili, birey ile toplum arasındaki kırılgan sınırları görünür kılmakta ve sinemanın estetik dili üzerinden dramatik olduğu kadar eleştirel bir anlatı sunmaktadır. Aile yapılarının sinemada temsili, yalnızca bireysel ilişkilerin değil; aynı zamanda kuşaklar arası çatışmaların, patriyarkal düzenin yeniden üretiminin ve cinsiyet temelli güç asimetrisinin görünür hale getirilmesini sağlamaktadır. Aile, sinemada sıklıkla ataerkil düzenin tahkim edildiği bir yapı olarak betimlenirken; bu düzene karşı çıkan yapımlar, bireyin özgürlük arayışı ve toplumsal normlara karşı direncini ön plana çıkarmaktadır. Dostluk ve ihanet temaları ise toplumsal ilişkilerin etik boyutlarını, güven olgusunun nasıl inşa edildiğini ve bireyler arası ilişkilerin kırılganlığını sorgulayan bir düzlem sunmaktadır.

Geleneksel değerlerin sinemada sorun alanı olarak temsili, özellikle ataerkil kültürlerde kadının ikincil konumunu ve bireysel özgürlük mücadelesini ön plana çıkarmaktadır. Feminist kuramlar doğrultusunda geliştirilen sinema analizleri, kadınların özneleşme süreçlerini, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı verdikleri mücadeleleri ve erkek egemen yapılar içerisindeki konumlarını detaylı biçimde ortaya

koymaktadır. Kadın karakterlerin ekonomik bağımsızlık arayışları, kamusal alana dâhil olma çabaları ve geleneksel rollerle çatışmaları, sinemada ele alınan temel temalar arasında yer almakta ve toplumsal dönüşümün izini sürmektedir.

Bu kuramsal ve tematik çerçeve, Azerbaycan sinemasına uygulandığında, bölgenin tarihsel, kültürel ve ideolojik geçişlerine bağlı olarak sinemanın çok katmanlı bir evrim geçirdiği görülmektedir. Azerbaycan sineması, hem Sovyet ideolojisinin etkisiyle şekillenen propaganda odaklı yapımlardan hem de bağımsızlık sonrası dönemdeki özgürlükçü ve eleştirel sinema örneklerinden beslenmektedir. Geleneksel değerlerin güçlü olduğu bir sosyal yapıda, kadın karakterler genellikle aile içindeki rollerle sınırlanmakta; ancak özellikle bağımsızlık sonrası dönemde kimlik, özgürlük ve toplumsal direniş gibi temalar sinemada daha görünür hâle gelmektedir.

Emil Guliyev gibi çağdaş yönetmenlerin eserleri, bireyin kimlik arayışını, toplumsal normlara karşı verdiği mücadeleyi ve kadın karakterlerin özneleşme süreçlerini etkileyici anlatım biçimleriyle gündeme taşımaktadır. Bu yapımlar, yalnızca bireysel düzeyde bir özgürlük mücadelesi sunmakla kalmayıp; toplumsal yapıya yöneltilen eleştirel bir bakışın da sinemasal ifadesidir.

Bu çalışma, Emil Guliyev'in “Üçlemesi” olarak bilinen *Perde* (2016), *İkinci Perde* (2017) ve *Sonuncu Perde* (2019) filmleri üzerinden, bağımsızlık sonrası Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunların nasıl temsil edildiğini anlamaya yönelik niteliksel bir çözümleme sunmaktadır. Araştırma, yöntemsel olarak Van Dijk'in eleştirel söylem analizi yaklaşımını temel almış; film metinlerinin yüzeysel anlatılarının ötesine geçilerek, bu anlatıların ardında yatan ideolojik ve toplumsal kodlar açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Van Dijk'in kuramsal çerçevesi doğrultusunda çalışmada söylem çözümlemesi, makro yapı, mikro yapı ve bilişsel model düzeylerinde sistematik biçimde uygulanmıştır. Makro yapı kapsamında her bir filmde öne çıkan temel temalar, birey-toplum çatışması, ataerkil düzen, sınıfsal eşitsizlik, neoliberal dönüşüm, hafıza kaybı ve bireysel özgürlük arayışı gibi başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bu temalar filmlerin anlatı yapısı, karakterler arası ilişkiler ve olay örgüsü bağlamında toplumsal düzeni eleştiren bir yapı arz etmektedir. Özellikle mekânsal dönüşümler, toplumsal hafızanın

silinişi ve kolektif değerlerin metalaştırılması gibi süreçler, Van Dijk'ın makro yapı anlayışına uygun olarak söylemin ideolojik erevesi içinde okunmuştur.

Mikro yapı düzeyinde ise, film karakterlerinin söylemleri, kullandıkları dilssel stratejiler, diyalog örüntüleri, görsel kompozisyonlar, mekân kullanımları, kamera açıları ve sahne geçişleri detaylı biçimde analiz edilmiştir. Van Dijk'ın önerdiği biçimde, dilin yalnızca iletişimsel değil, aynı zamanda iktidar ilişkilerini pekiştiren bir araç olduğu varsayımından hareketle; özellikle bireyler arası diyaloglarda ataerkil tahakküm, sınıfsal ayrımcılık, ekonomik bağımlılık ve çıkar ilişkileri üzerinden yeniden üretilen söylem pratikleri çözümlenmiştir. Bu mikro düzey zmlmeler, söylemin toplumsal yapıdaki g ilişkileriyle nasıl bütünleştiğini ve bireysel konumlanışları nasıl şekillendirdiğini açığa çıkarmıştır.

Bilişsel model bağlamında ise, karakterlerin sahip oldukları zihinsel temsiller, toplumsal normlara ve ideolojik yapılara nasıl içkin bir biçimde inşa edildiği analiz edilmiştir. Karakterlerin mekâna, diğer bireylere ve olaylara yükledikleri anlamlar, bireysel ve toplumsal hafızanın nasıl şekillendiğini ve toplumsal normların nasıl işelleştirildiğini göstermiştir. Van Dijk'ın bu bilişsel düzlemi, filmlerde ataerkil zihniyetin, milliyetçi ötekileştirmenin, sınıfsal tahakkümün bireylerin algı dünyasında nasıl bir iç yapı kurduğunu anlamak adına temel bir kavramsal araç işlevi grmştur.

Eleştirel söylem analizi, çalışmanın bütününe disiplinlerarası bir bakış kazandırarak yalnızca filmin estetik yönlerini değil, aynı zamanda sinema aracılığıyla inşa edilen söylemleri ve bu söylemlerin toplumsal g yapılarıyla kurduğu ilişkiyi görünür kılmıştır. Bu yöntem sayesinde, film metinleri yalnızca anlatı düzeyinde değil; aynı zamanda sosyo-politik ve ideolojik düzeyde de zlmştur. Özellikle birey-toplum atışması, toplumsal cinsiyet rolleri, ataerkil yapılar, neoliberal iktidar ilişkileri ve sınıfsal eşitsizlik gibi temalar, filmlerin yapısal ve anlatı düzeylerinde belirgin biçimde temsil edilmiştir.

Van Dijk'ın kuramına uygun olarak, filmlerde söylenenin yanı sıra söylenmeyen, ima edilen ve görsel-işitsel kodlar aracılığıyla yapılandırılan söylemler de analiz edilmiştir. Bu yaklaşım, söz konusu metinlerde ideolojik işlevselliğin yalnızca açık beyanlar üzerinden değil, aynı zamanda simgeler, sessizlikler, mekânsal tercihler ve görsel kompozisyonlar yoluyla da kurulduğunu açığa çıkarmıştır. Sonuç olarak, Van Dijk'ın

söylem çözümleme modeline dayanan bu çalışma, Azerbaycan sinemasının son dönem örneklerinde söylemin ideolojik, toplumsal ve kültürel dinamiklerini görünür kılarak, sinema-söylem-toplum ilişkisini disiplinlerarası bir bağlamda tartışmaya açmıştır.

“Üçleme”nin her filmi, seçilen yöntemle birlikte değerlendirildiğinde, yalnızca sinematografik ürünler değil; aynı zamanda bağımsızlık sonrası Azerbaycan toplumunun sosyo-kültürel yapısına dair güçlü sosyolojik okumaların yapılabileceği metinler olarak öne çıkmaktadır. Emil Guliyev'in sinemasal dili, görsel estetik ile söylemsel derinliği birleştirerek, toplumsal meselelerin çözümüne değil; bu meselelerin nasıl inşa edildiğine, birey üzerindeki etkilerine ve kültürel kodlara nasıl işlendiğine dair bir farkındalık yaratmayı hedeflemektedir.

Ayrıca çalışmanın metodolojik önemi, sinema araştırmalarında eleştirel söylem analizinin uygulanabilirliğini göstermesi açısından da dikkat çekicidir. Film çözümlemesine yalnızca dramatik yapı üzerinden değil, toplumsal eleştiri ve ideolojik temsil bağlamında yaklaşılması, sinemanın kültürel bir analiz nesnesi olarak derinlemesine incelenmesine imkân tanımaktadır. Bu yöntemsel yaklaşım, sinema çalışmalarında içerik analizinin ötesine geçerek, metinler arası ilişki, kültürel bağlam ve toplumsal yapılarla etkileşim boyutlarını değerlendiren bütüncül bir perspektif sunmaktadır.

Emil Guliyev'in *Perde* filmi, post-Sovyet Azerbaycan toplumunun derinleşen sosyal yaralarını, ataerkil sistemin yeniden üretimini, sınıfsal eşitsizlikleri ve kadın kimliğinin toplumsal inşasını çarpıcı bir sinematografik dille görünür kılar. Eleştirel Söylem Analizi yöntemiyle incelenen sahneler, yalnızca bireysel trajedilerin anlatımı değil; aynı zamanda bu trajedilerin beslendiği sosyo-kültürel yapıların, ideolojik mekanizmaların ve kurumsallaşmış eşitsizliklerin ifşası olarak okunmaktadır. Film, gündelik yaşam pratiklerinde sıradan görünen diyaloglar, mekânsal tercihler ve karakterler arası ilişkiler üzerinden, ataerkil toplum yapısının sürekliliğini sağlayan sembolik şiddeti ve iktidar ilişkilerini açığa çıkarmaktadır.

İncelenen sahnelerde ön plana çıkan temel temalardan ilki, ataerkil normların dilsel ve kültürel yeniden üretimidir. Kadın karakterlerin maruz kaldığı söylemsel şiddet, sadece erkek karakterler tarafından değil, kadın karakterler özellikle anne figürü tarafından da yeniden üretilmektedir. Bu durum, ataerkil düzenin yalnızca erkeklere

değil, tüm topluma nüfuz etmiş bir hegemonik yapı olduğunu göstermektedir. Anne karakterinin “rezillik”, “namus”, “şeref” gibi kavramlar üzerinden kızına yönelik baskısı, Michel Foucault'nun Hapishanenin Doğuşu adlı eserinde disiplin toplumlarına özgü olarak tanımladığı gözetim, denetim ve itaat üretim mekanizmaları, günümüzde yalnızca kamusal alanlarla sınırlı kalmayıp ev içi yaşam pratiklerinde de yeniden üretilmekte ve içselleştirilmektedir. Bu durum, disiplinin yalnızca kurumsal yapılarla değil, bireylerin gündelik yaşamlarıyla da iç içe geçtiğini göstermektedir (Spahıu, 2002: 274-276).

İkinci olarak, filmdeki karakterlerin çoğu, toplumsal normlar ile bireysel arzular arasında sıkışmış, edilgenleştirilmiş ve özneleşme çabası gösteren figürler olarak tasvir edilmiştir. Zaur'un hem kardeşi hem dostu arasında kalması, Emin'in ekonomik yetersizlikler içinde özgürlük arayışı ve Lale'nin özneleşme çabası, bireyin toplum karşısındaki kırılgan konumunu gözler önüne serer. Ataerkil sistem, yalnızca kadını değil, erkeği de belirli rollere mahkûm eden bir düzen olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda film, hegemonik erkeklik söylemine alternatif erkeklik tipolojilerinin sinematik bir temsiline de olanak tanır; özellikle Fuat karakteri, şiddeti reddeden, vicdanıyla hareket eden yeni bir erkeklik tahayyülünü temsil etmektedir.

Üçüncü olarak, filmde ekonomik eşitsizlikler ve sınıf temelli ayrımcılıklar, yalnızca maddi koşullar değil; aynı zamanda kültürel ve sembolik sermaye üzerinden de dramatize edilmiştir. Lale'nin evliliği üzerinden yapılan pazarlıklar, Rauf'un sınıfsal kırılganlığının cinsiyetçi tahakküme dönüşmesi ve sanatsal emeğin piyasa koşullarında değersizleşmesi, neoliberal kapitalist sistemin toplumsal ilişkiler üzerindeki baskısını gözler önüne sermektedir. Bu noktada film, sadece bir aile dramı değil; aynı zamanda sınıfsal mücadelelerin, fırsat eşitsizliklerinin ve yapısal şiddetin sinemadaki yansıması olarak okunmalıdır.

Filmde kadın bedeni, aile onuru, toplumun namus anlayışı ve erkeklik kimliği arasında sıkıştırılmış bir kontrol nesnesi olarak sunulurken; Lale'nin travmaları, rızası dışında yapılan bekâret kontrolü ve zorla evlendirilmesi, kadının özne değil, ailenin şerefini taşıyan bir araç olarak konumlandırıldığını dramatize eder. Bu durum, kadının bireysel iradesinin sistematik olarak bastırıldığı ve yerine toplumun kolektif değer yargılarının ikame edildiği bir ideolojik yeniden üretim sürecine işaret eder.

İkinci Perde filmi, Azerbaycan toplumunun sosyo-kültürel yapısını derinlikli biçimde analiz eden, bireysel trajediler üzerinden sistematik eşitsizlikleri görünür kılan, güçlü bir toplumsal eleştiri metni olarak öne çıkmaktadır. Filmde incelenen sahneler, yalnızca aile içi çatışmaları, ihanetleri ya da duygusal kırılmaları anlatmakla kalmamakta; aynı zamanda bu olayların ardında yatan ataerkil yapıları, sınıfsal gerilimleri, erkeklik krizlerini ve kadınların görünmeyen emeğini sorgulayan çok katmanlı bir anlatı örgüsü sunmaktadır.

Filmdeki karakterlerin eylemleri ve söylemleri, özellikle ataerkil değerler sistemiyle birey arasındaki çatışmayı dramatize etmektedir. Kadın karakterlerin toplum tarafından sadakat, sabır ve itaatle sınırlandırılması; erkek karakterlerin ise onur, kontrol ve güç beklentileriyle kuşatılması, cinsiyet temelli rollerin nasıl yeniden üretildiğini gözler önüne sermektedir. Kadınların sadakatsizliği, çoğunlukla erkeğin onuruna yönelmiş bir tehdit olarak kodlanırken; erkeklerin duygusal ihmali, şiddeti ya da sadakatsizliği çoğu zaman “mazur görülebilir” bir zemin üzerinden meşrulaştırılmaktadır. Bu da filmde ataerkilliğin çifte standartlı doğasına yönelik güçlü bir söylemsel eleştiri geliştirilmesine olanak sağlamaktadır. Öne çıkan bir diğer tema, erkeklik kimliğinin kırılabilirliği ve şiddetle restore edilme çabasıdır. Sadakatsizlik, ekonomik başarısızlık ya da toplumsal prestij kaybı gibi durumlarda erkek karakterlerin başvurduğu ilk yöntem sıklıkla ya fiziksel şiddet ya da aşağılayıcı bir dildir. Bu durum, hegemonik erkekliğin yalnızca kadınları değil, erkekleri de belirli kalıplara sıkıştırdığını ve duygusal ifadenin zayıflıkla eşdeğer sayıldığı bir kültür inşa ettiğini ortaya koyar. *İkinci Perde*, bu kültürel kodları açığa çıkararak, erkekliğin yeniden tanımlanabileceği alternatif etik ve duygusal zeminlerin gerekliliğini vurgular. Film, aynı zamanda kadınların ev içi emeğinin görünmezliği, ekonomik güvencesizliği ve duygusal ihmaline dair çarpıcı bir temsil alanı sunmaktadır. Kadın karakterler, hem fiziksel olarak üretim yapan hem de ilişkilerin duygusal yükünü sırtlanan figürler olarak anlatılır. Bununla birlikte kadınlar yalnızca mağdur ya da edilgen değil; aynı zamanda zaman zaman sisteme uyum sağlayan, hatta onu yeniden üreten aktörler olarak da temsil edilir. Bu çok boyutlu temsiller, sinemanın kadınlık deneyimini tekil bir kurban anlatısına indirgmeden, direnişin, içsel çatışmanın ve toplumsal içselleştirmelerin birlikte var olduğu karmaşık bir yapı sunduğunu gösterir.

Filmin önemli bir eleştiri alanı da ekonomik eşitsizlikler ve sınıfsal çelişkiler etrafında şekillenir. Yoksulluk, yalnızca maddi bir yetersizlik olarak değil; aynı zamanda toplumsal saygınlığın, aile içi rollerin ve bireysel seçeneklerin sınırlandığı bir zemin olarak kurgulanır. Kadınların sağlık hizmetlerine erişememesi, erkeğin ekonomik başarısızlığının aile içi otoriteyi zayıflatması ve toplumsal ilişkilerin çıkar temelli kurulması, neoliberal dönüşümün toplumsal bağları nasıl aşındırdığını gösterir. Bu bağlamda film, kapitalist sistemin patriyarkal yapılarla nasıl iç içe geçtiğini gözler önüne serer.

Sonuncu Perde filmi, neoliberal dönüşüm süreçlerinin bireyler, mekânlar ve değerler üzerindeki yıkıcı etkisini çarpıcı bir sinematografik dille gözler önüne seren; toplumsal adaletsizliğin, ataerkil tahakkümün ve kültürel çözülmenin derin izlerini taşıyan güçlü bir yapıttır. Bu çalışmada ele alınan sahneler, filmin çok katmanlı yapısının bir yansıması olarak, mekânsal dönüşümden aile içi çatışmalara, ölüm kültürünün metalaştırılmasından toplumsal dayanışmanın aşınmasına kadar geniş bir yelpazede sosyopolitik eleştiriler barındırmaktadır.

İlk sahneden itibaren kamusal alanların özelleştirilmesi, çocukların oyun hakkının gasp edilmesi ve kolektif belleğin sistematik biçimde silinmesi, neoliberal ideolojinin kent dokusunu nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Neriman karakteri üzerinden temsil edilen girişimci birey tipi, yalnızca ekonomik gücü değil, aynı zamanda söylemsel hegemonyayı da elinde bulundurarak toplumsal yapının yeniden inşasında belirleyici rol oynamaktadır.

Film boyunca ölüm, yalnızca bir biyolojik son değil; aynı zamanda sınıfsal ayrımcılığın ve etik çöküşün simgesel düzlemdeki temsili hâline gelmiştir. Mezar yerlerinin “panoramik manzara” gibi piyasa söylemleriyle değer kazanması, toplumsal eşitliğin ölümde bile sağlanamadığını ortaya koyar. Bu durum, neoliberal mantığın kutsal alanları bile ticarileştirmesiyle, değerlerin metaya indirgenmesini açıkça sergilemektedir.

Aile içi sahneler, ataerkil otoritenin kuşaklar arası ilişkileri nasıl bastırdığı ve bireysel özgürlüklerin nasıl daraltıldığını etkileyici bir biçimde resmeder. Ferman karakteri, geleneksel baba figürü üzerinden hem ekonomik yetersizliğin getirdiği hıncı hem de eril iktidarın şiddetli muhafazakârlığını temsil ederken; Anar'ın çelişkileri, bireyin

sistemle ve ailesiyle olan çatışmasının sembolüdür. Öte yandan meykhana sahnesi gibi geleneksel kültürel alanların bile hegemonya araçlarına dönüştüğü görülmektedir. Bu, halk söyleminin iktidar sahiplerini meşrulaştırma sürecinde nasıl işlevselleştirildiğini gösterir. Dolayısıyla, film yalnızca ekonomik yapıları değil, aynı zamanda kültürel kodları da eleştirerek çok yönlü bir toplumsal çözümleme sunar.

Coni karakteri üzerinden şekillenen sahneler ise toplumda vicdan, adalet ve etik duyarlılığın nasıl yalnızlaştırıldığını ve sessizleştirildiğini gözler önüne serer. Onun yaşadığı kayıplar ve maruz kaldığı ihanet, bireyin adalet arayışında nasıl yalnız bırakıldığını ve bu yalnızlığın çoğu zaman ekonomik manipülasyonlarla sömürüldüğünü açıkça ortaya koyar.

Filmin final sahnelerinde ise şiddetin bireysel hesaplaşmaların ana aracı hâline geldiği görülür. Neriman'ın suikastı ve ardından gelen yüzleşmeler, hukuki ve ahlaki sistemlerin yerini alan güç ilişkilerinin toplumu nasıl çökerttiğini simgeler. Adaletin, bireysel silahlanma ve intikamla sağlanmaya çalışılması; hukuk sistemine, dayanışmaya ve etik değerlere olan inancın dramatik bir biçimde kaybolduğunu gösterir.

Her bir film, bireysel trajediler aracılığıyla kolektif hafızayı, kültürel kodları ve kurumsal çarpıklıkları görünür kılarken, farklı anlatı teknikleri ve karakter temsilleriyle Azerbaycan toplumuna ayna tutmaktadır. Emil Guliyev'in "Üçlemesi"nin en çarpıcı ortak teması, ataerkil toplum yapısının yalnızca erkek karakterler üzerinden değil, kadın karakterlerin de aktif katılımıyla nasıl yeniden üretildiğidir. Özellikle *Perde* filminde görülen anne karakterin "namus", "şeref", "rezillik" gibi kavramları dilsel baskı aracı olarak kullanması, Michel Foucault'nun ortaya koyduğu disiplinci toplum anlayışıyla birebir örtüşmektedir. Kadınların toplumsal normlara uymaya zorlanmaları, yalnızca fiziksel baskı değil, aynı zamanda söylemsel bir hegemonya olarak işlenmektedir. Burada dikkat çekici olan, kadınların sadece baskıya uğrayan kurbanlar değil, aynı zamanda bu baskının taşıyıcısı ve aktarıcısı rolünde olmalarıdır. Bu çok katmanlı temsiller, kadınlık deneyiminin sinemada tekil bir kurbanlık anlatısına indirgenmemesi gerektiğini gösterir. Lale karakteri, hem mağdur hem de özneleşmeye çalışan bir birey olarak öne çıkar. Bekâret kontrolü, zorla evlendirilme ve ekonomik bağımlılıkla sınırlanmış hayatı, ataerkil sistemin kadını bir namus nesnesi olarak konumlandırıran zihniyetini çarpıcı biçimde dramatize eder.

İkinci Perde filminde bu yapı daha da derinleşir; kadınların duygusal ve fiziksel emeği görünmezleştirilirken, aynı zamanda bu görünmezliğin nasıl bir kültürel norm hâline geldiği vurgulanır.

Guliyev'in sineması, yalnızca kadın kimliği üzerinden değil, erkeklik kimliği üzerinden de sistem eleştirisi geliştirir. Erkek karakterlerin hemen hepsi, toplumun dayattığı güç, kontrol ve onur beklentileri altında kırılğan bir konumda yer alır. *Perde* ve *İkinci Perde* filmlerinde sadakatsizlik, yoksulluk ya da sosyal prestij kaybı gibi durumlarla karşı karşıya kalan erkekler, çözüm olarak çoğu zaman şiddete, aşağılama diline ya da intikam dürtüsüne yönelir. Duygusal ifade zayıflıkla eşdeğer sayılırken, vicdan ya da empati gibi insani yönler bastırılır. Ancak bu yapının dışında konumlanan karakterler de vardır. Örneğin *İkinci Perde*'deki Fuat karakteri, şiddeti reddeden, duygusal bağlar kurabilen, vicdanlı bir erkek olarak alternatif bir erkeklik modelini temsil eder. Bu temsil, hegemonik erkekliğin her birey için zorunlu olmadığını ve dönüşebileceğini gösteren önemli bir anlatı düzeneği sunar. Benzer şekilde *Sonuncu Perde* filminde Coni karakteri, vicdani duyarlılığını korumaya çalışan bir figür olarak ön plana çıkar; onun yalnızlaştırılması ise etik değerlere bağlılığın neoliberal toplumda nasıl dışlandığını ortaya koyar.

Her üç film, Azerbaycan toplumundaki sınıfsal kırılmaları yalnızca ekonomik ölçütler üzerinden değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik sermaye açısından da ele alır. Özellikle *İkinci Perde* filminde görülen evlilik pazarlıkları, kadının toplumsal bir değişim aracı değil; alınıp satılan bir değer nesnesi olarak görülmesi, hem sınıfsal hem cinsiyet temelli tahakkümün iç içe geçmişliğini gösterir.

Sonuncu Perde, bu eleştiriye daha geniş bir alana taşır. Filmde kamusal alanların özelleştirilmesi, mezar yerlerinin piyasa değeri kazanması, ölümün bile sınıfsal bir ayrıcalık nesnesi hâline gelmesi, neoliberal kapitalizmin kutsal alanları dahi ticarileştiren mantığını gözler önüne serer. Neriman karakteri bu sistemin söylemsel ve ekonomik temsilcisidir. Kent dokusunun dönüşümü, çocukların oyun alanlarının yok edilmesi ve toplumsal hafızanın silinmesi, mekânların ve değerlerin ideolojik yeniden inşasını dramatize eder. Filmlerdeki mekân kullanımı, bireylerin ruh hâlini ve toplumsal yapının ideolojik kodlarını yansıtan bir işlev görür. Boş araziler, dar evler, terk edilmiş alanlar, toplumun hem fiziksel hem de duygusal çözölmüşlüğü temsil

eder. Özellikle *Sonuncu Perde* filminde cenaze törenlerinin metalaşması, ölümün bile piyasa kurallarıyla düzenlenmesi, değerlerin çözüldüğü bir etik yıkımın sembolüdür. Bu yapının içinde geleneksel kültürel unsurlar da yeniden konumlandırılır. Meyxana sahnesi gibi halk kültürüne ait alanlar, artık birer hegemonya aracına dönüşmüş; halk söylemi, güç sahiplerini meşrulaştırma işlevine bürünmüştür. Bu bağlamda Guliyev'in sineması, yalnızca ekonomik yapıları değil; aynı zamanda kültürel kodları da sorgulayan çok yönlü bir yapıya sahiptir.

Emil Guliyev'in “Üçlemesi”, Azerbaycan sinemasında toplumsal gerçekçiliğin ve eleştirel söylemin önemli bir temsilidir. İzleyiciyi yalnızca duygusal düzlemde etkilemekle kalmaz; onu düşünmeye, sorgulamaya ve sistemle yüzleşmeye çağırır. Bu yönüyle *Perde*, *İkinci Perde* ve *Sonuncu Perde* filmlerini yalnızca estetik eserler değil; aynı zamanda sosyopolitik bir bilinçlenmenin sinemasal formlarından biri hesap etmek mümkündür.

Genel olarak bu çalışmanın temel bulguları araştırma soruları kapsamında değerlendirildiğinde, Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin Azerbaycan toplumundaki ataerkil yapının, yalnızca erkek aktörler eliyle değil, kadın karakterler tarafından da yeniden üretildiğini açık biçimde ortaya koyduğunu göstermektedir. Özellikle anne figürü üzerinden kurulan söylemsel şiddet, toplumsal normların içselleştirilmiş denetim mekanizmalarını ifşa etmekte; bu durum patriyarkanın toplumsal cinsiyet fark etmeksizin tüm bireyleri nasıl tahakküm altına aldığını görünür kılmaktadır. Filmlerdeki kadın karakterler, ilk bakışta mağdur konumda sunulsa da, birçok sahnede direnç gösteren, kendi iradesini savunmaya çalışan ve özneleşme mücadelesi veren bireyler olarak temsilleştirilmiş; böylelikle kadınlık deneyiminin tek boyutlu bir mağduriyet söylemine indirgenemeyeceği ortaya konmuştur. Erkek karakterlerin temsiline bakıldığında ise, hegemonik erkeklik normlarının bireyler üzerinde yarattığı baskı, kırılganlık ve şiddet yoluyla dışavurum bulmuş; bu durum erkeklik kimliğinin toplumsal roller, ekonomik başarısızlık ve itibar kaybı karşısında nasıl sarsıldığını ve yeniden üretilmeye çalışıldığını göstermiştir. Üçleme boyunca ekonomik eşitsizlikler ve sınıfsal farklar yalnızca maddi koşullar üzerinden değil; kültürel ve sembolik sermaye ile ilişkili söylemler ve mekân tercihleri aracılığıyla anlatıya dahil edilmiş; böylelikle toplumsal ilişkilerin çıkar, tahakküm ve fırsat eşitsizliği temelinde nasıl şekillendiği güçlü bir şekilde vurgulanmıştır. Filmlerde görsel, mekânsal ve sembolik

anlatım stratejileri, toplumsal sorunların yalnızca bireysel trajediler değil, yapısal şiddetin ve kültürel kodların bir sonucu olduğunu ortaya koyarken; izleyicide ataerkil yapıların, sınıfsal eşitsizliklerin ve toplumsal adaletsizliklerin sorgulanmasına yönelik bir farkındalık yaratmayı amaçlamıştır.

Bu araştırmanın bulguları doğrultusunda, Azerbaycan sinemasında toplumsal sorunların, cinsiyet eşitsizliklerinin ve ataerkil yapıların sinemasal temsiline yönelik akademik çalışmaların çeşitlendirilmesi önem arz etmektedir. Özellikle Emil Guliyev'in “Üçlemesi”nin sunduğu eleştirel perspektif, farklı yönetmenlerin eserleri ve farklı dönemlerin toplumsal bağlamlarıyla karşılaştırmalı olarak incelenmeli; söylem analizi gibi yöntemlerin yanı sıra izleyici araştırmaları da dâhil edilerek disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenmelidir. Orta Asya ve Kafkas bölgesi sinemalarıyla yapılacak kıyaslamalı analizler de bölgesel ortaklıklar ve farklılıklar açısından anlamlı bulgular sunacaktır.

Araştırmanın ortaya koyduğu temalar doğrultusunda, politika yapıcılarının ve kültürel aktörlerin toplumsal meseleleri ele alan bağımsız sinema projelerine daha fazla destek sunması önemlidir. Bu bağlamda devlet desteklerinin ve fonların artırılması, film festivallerinde toplumsal içerikli yapımların daha görünür kılınması ve bu yapımların söyleşi, panel gibi etkileşimli etkinliklerle kamuoyuna ulaştırılması, toplumsal farkındalığın artmasına katkı sağlayacaktır.

Yönetmen ve senaristlerin, ataerkil kalıpları yeniden üretmek yerine eleştirel ve alternatif anlatılar geliştirmeye teşvik edilmesi, Azerbaycan sinemasının dönüşüm potansiyelini güçlendirecektir. Aynı şekilde medya eleştirmenlerinin, filmleri yalnızca estetik bağlamda değil, toplumsal ve ideolojik katmanlarıyla da değerlendirmesi, kamuoyunda eleştirel düşünce kültürünün gelişmesine zemin hazırlayacaktır.

Son olarak, gelecekteki araştırmalarda izleyici algısına odaklanan ampirik çalışmalar yapılması, filmlerin toplumsal farkındalık yaratma düzeyinin somut verilerle desteklenmesine imkân tanıyacaktır. Kadın kimliği ve erkeklik temsilleri gibi konuların daha derinlemesine ele alınması da sinema çalışmalarının toplumsal cinsiyet boyutunu güçlendirecek; eleştirel sinema yaklaşımının Azerbaycan özelinde sürdürülebilir kılınmasına katkı sunacaktır.

KAYNAKÇA

- Abdulrehmanlı, N. (2020a). *Azərbaycan Sinema Sənəti Tarixi: 1. Cilt*, Bakü.
- Abdulrehmanlı, N. (2020b). *Azərbaycan Sinema Sənəti Tarixi: 2. Cilt*, Bakü.
- Abdulrehmanlı, N. (2020c). *Azərbaycan Sinema Sənəti Tarixi: 3. Cilt*, Bakü.
- Abdulrehmanlı, N. (2020d). *Azərbaycan Sinema Sənəti Tarixi: 4. Cilt*, Bakü.
- Абрамкин, В. Ф., & Чеснокова, В. Ф. (1993). *Тюремный мир глазами политзаключённых [The prison world through the eyes of political prisoners]*. Москва: Издательство "Прогресс".
- Akbaş, E. (2022). ABD Dış Politikasını Meşrulaştırma Aracı Olarak Hollywood Sineması: Tarihsel Bir Özdeyiş. *Journal of Historiography*, 4(2): 212-223.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri Film Başlıyor*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akmeşe, Z., & Deniz, K. (2015). Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: “Çoğunluk” Filmi Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4(1). <https://doi.org/10.17680/akademia.v4i1.5000015889>
- Azərbaycan Milli Kütüphanəsi. (2015). *Mədəniyyət, Sənət, Turizm, Edebi Edebiyat və Edebiyat Bilimi Haqqında Yeni Edebiyat*. Bakü: Azərbaycan Milli Kütüphanəsi.
- Bakır, B., & Onat, E. S. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 89-102. <https://doi.org/10.12780/uusbd.17976>
- Balabanlar, A. (2020). Sinemada Şiddet Olgusu Bağlamında “John Wick”. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 28(1), 244-251.
- Bauman, Z. (2018). *Akışkan Hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayhan, V. (2012). “Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 63, 147-164.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları – Yeni Yüzyıl Kitaplığı.
- Bingöl, İ. (2022). Toplumsal Teoride Çatışmanın Klasik Kökleri Üzerine Bir Değerlendirme: Karl Marx, Max Weber, Georg Simmel. *Akademik Matbuat Dergisi*, 6(1), 111-136.
- Blumer, H. (2004). *George Herbert Mead and Human Conduct*. T. J. Morrione (Ed.). New York: Altamira Press.
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un Film Dili*. Ankara: Doruk Yayınları.

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). Film Sanatına Giriş (E. Yılmaz & E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K., (1985). The Classical Hollywood Cinema Film Style and Mode of Production to 1960. New York: Routledge.
- Bulut, Ö., Ö & Özkan, Z., Ç. (2022). Geçmişten Günümüze Türkiye Sineması'nda Sosyo-Kültürel Değişim Sürecinde Aile Olgusuna Genel Bir Bakış. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 149-159.
- Bünyadov, Z. M., Yusifov, Y.B. (2012). Azərbaycan Tarixi, Ən Köhnə Zamanlardan 20. Əsrə Qədər. 1. Cilt, Bakü: Çıraq Yayınları.
- Bürçeliyev, A. (2001). "Azerbaycan Kinosunun Tarixi ve İnkişafı" (Azerbaycan Sineması'nın Tarihi ve Gelişimi). Bakü: Bakü Slavyan Üniversitesi Yayınları.
- Büyükkantarcıoğlu, S. N. (2012). Söylem İncelemelerinde Eleştirel Dilbilimsel Boyut: Eleştirel Söylem Çözümlemesi ve Ötesi. Haberi Eleştirmek, Ed: Ömer Özer, Konya: Literatürk Yayınları.
- Brison, S. J. (2002). *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*. Princeton: Princeton University Press.
- Cengiz, G. (2021). Sinemada Toplumsal Cinsiyetin İdeolojik İşlevleri: Mor Yıllar Film Analizi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 1102-1115.
- Collins, R. (2015). Sosyolojide Dört Ana Gelenek. (Ümit Tatlıcan, Çev.) Bursa: Sentez Yayınları.
- Dadaşov A. (2012). Modern Azərbaycan Dramaturgiyası (Monografi). Bakü: Azərbaycan Güzəl Sanatlar və Kültür Üniversitesi Yayınları.
- Dadaşov, A. (2004). Dramaturgiya. Bakü: Bakü Devlet Üniversitesi Neşriyatı.
- Dadaşov, A. (2009). "Kinoşünaslıq" (Sinematografi). Bakü: Elm və Tehsil Yayınevi.
- Dadaşova, M. (2019). Sovyet Dönemi Azərbaycan Sineması, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Derman, D. (1993). Jean-Luc Godard Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu. Ankara: Değişim Yayınları.
- Durkheim, Emile. (2016). Toplum Bilim Dersleri. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Durmaz, Ş. (2010). "20. Yüzyılın Başında Azerbaycan'da Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Amaçlı Vakıf ve Dernekler". *Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü Yardım ve Dayanışma Hakemli Araştırma Dergisi*, 1(2), 61-69.

- Erikli, S. (2020). Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığının Görünümü. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 39-60.
- Erus, Z. Ç. (2004). Zincire Vurulmuş Özgürleşme: Hollywood’da ‘Kadın Sorunu’. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, (6), 84-91.
- Eyyubova, A. (2017). Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Yozlaşma: Pencere ve Köpek, Yüksek Lisans Tezi, Antalya, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fairclough, Norman (2005). “Critical Discourse Analysis”. *Marges Linguistiques*, (9) 76-94.
- Fuller, R. & Myers, R. (1941). The Natural History of a Social Problems. *American Sociological Review*, 6(3), 320-329.
- Foucault, M. (2023). *Cinselliğin Tarihi I: Bilmek İstemek* (Çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gramsci, A. (1997). Hapishane Defterleri. İstanbul: Belge Yayınları.
- Gulubeyov, E. (1958). Sovet Azərbaicanının Kinosu, Bakü: Azerbaycan Devlet Neşriyatı.
- Güvemli, Z. (1960). Sinema Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hallaç, S., Öz, F. (2014). Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar. Current Approaches in Psychiatry, 6(2): 142-153.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları. (Çev. Uğur Kutay, Metin Çavuş). İstanbul: Es Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ., Kotan, S. (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, 9, 55-76.
- İbret, B. Ü., Karasu Avcı, E., Recepoğlu, S. (2016). Sosyal Bilgiler Öğretmen Adaylarının Toplumsal Sorunların Tespitine Yönelik Görüşleri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16, (USBES Özel Sayı II), 1295-1319.
- İnam, U. (2023). İtalya’da Yeni Gerçekçilik ve Türkiye’de Toplumsal Gerçekçi Sinema: Bitmeyen Yol Film Örneği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 9(1), 101-128.
- İsmayilov, T. (2001). Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi 3. Cilt, İstanbul: Türk Güzel Sanatlar Vakfı.
- Kara, Ö. (2023). Bedenleşmiş Zamanın İzinde: Çocukluk Müzesinde Bir Dostluk Deneyimi. *Sinecine Dergisi*, 14(1), 63-82.

- Kaymaz, M., M. (2022). Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Gerçeğine Farklı Bir Bakış: Değişmek Zorunda Olan Kadınlar. *YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi*, 2(1), 9-24. <https://doi.org/10.29228/yazitdergisi.2>
- Kazımlı, A. (2003b). Azerbaycan Sineması. 2. Cilt, Bakü.
- Kazımlı, A. (2004). Bizim Azerbaycanfilm. Bakü.
- Kazımlı, A. (2005b). Azərbaycan Sineması və Savaş. Bakü: Nağıl Yayınevi.
- Kazımlı, A. (2012). Azərbaycan Kinematografçıları. 4. Cilt, Bakü: Tereqqi MMC Yayınevi.
- Kazımlı, A. (2016). Kino ve Zaman 1923-2016. Bakü: Şerq-Qerb Yayınevi.
- Kazımlı, A. (2019). Azərbaycan Kinematografçıları. 11. Cilt, Bakü: Tereqqi MMC Yayınevi.
- Kazımlı, A. (2020). Azərbaycan Kino Sənaməsi. Bakü: Şerq-Qerb Yayınevi.
- Kırık, A. M. (2014). Toplum ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Azerbaycan Sinema Tarihi. *Öneri Dergisi*, 11(41), 357-370.
- Kırmızıgül, F., Ç. (2019). Moderniteye Bağlı Değişen Doğu - Batı İkiliminde Düşünsel Bir Film Örneği: İki Yabancı. *İdil Dergisi*, 8(53), 25-39.
- Kurdaş, M., Ç. (2019). Postmodern Şiddet ve Sinema. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(33), 552-589.
- Mahmudov, C. (2006). Bakı Nefti, Neft Milyonçuları və Nobel Qardaşları. Bakı: Nurlan Kitabevi.
- Mammadli, G. (2020). Azerbaycan Sinemasında Karabağ Savaşı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Mammadli, G. (2024). Azerbaycan Sinemasının Gelişim Sürecinde “Azerbaycanfilm” Film Stüdyosunun Rolü, Yüksek Lisans Tezi, Mersin, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mammadzade, İ. (2023). Azerbaycan Sinemasında Kadın Temsili, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. (Osman Akınhay ve Derya Kömürcü Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. & Engels, F. (2005). Komünist Parti Manifestosu. (Yılmaz Onay Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Marx, K. & Engels, F. (2008). Komünist Manifesto. (Muzaffer Erdost Çev.) Ankara: Sol Yayınları.

- Neuman, W. L. (2014). Toplumsal araştırma yöntemleri: Nitel ve nicel yaklaşımlar, Cilt 1 (Ö. Akkaya, Çev.). Yayın Odası Kitapçılık.
- Ritzer, G. (2014). Klasik Sosyoloji Kuramları. (Himmet Hülür Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.
- Rose, A. (1964). Social Problem In a Dictionary of the Social Sciences. London: Tavistock Publications.
- Savaş, H. (2005). Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması. 8. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansı, 212-220.
- Smelik, A. (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi: ve Ayna Çatladı (Deniz Koç Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sözen, M. (2017). Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler, Çözümlemeler. *Akademik Bakış Dergisi*, 61, 477-503.
- Spahıu, E. Y. (2002). Michel Foucault- Foucaultcu İktidar, Söylem ve Özne Kavramları. *Kurgu*, 19(1), 260-271.
- Şahin, Y. (2017). Michel Foucault'da Söylem Analizi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD)*, 3(6), 119-135.
- Şerifova, S. (2023). Bağımsızlık Dönemi Azerbaycan Edebiyatında Karabağ Temasını Yansıtan Dramlar, Senaryolar ve Filmlerin Tür Özellikleri, Sorunları ve Görüntüleri. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 134(265), 183-216.
- Şimşek Kaya, G. (2023). Azerbaycan Sineması'nda Sovyet Döneminin Korku Janrı Üzerinden Yansımaları: Khennas Filmi Örneği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (37), 648-657. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1405779>
- Teksoy, R. (2005). Sinema Tarihi 1. Cilt, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Uçar, A., K. (2021). Film İncelemelerinde Yöntem Arayışı: Eleştirel Söylem Çözümlemesi. Ayşe Çatalcalı Ceylan (Ed.), *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimlerde Yeni Arayışlar ve Çalışmalar* (ss. 153-165). İzmir: Serüven Yayınevi.
- Ünal, O. (2020). Türk Filmlerinde Yer Alan Değerlerin İncelenmesi. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 10(2), 910-929. DOI: 10.18039/ajesi.759910.
- Wallace, R.A. Wolf, A. (2012). Çağdaş Sosyoloji Kuramları: Klasik Geleneğin Geliştirilmesi, (Mehmet Rami Ayas, Leyla Elburuz Çev.). Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Weiss, Gilbert and Wodak, Ruth. (2003). "Introduction: Theory, Interdisciplinarity and Critical Discourse Analysis". Critical Discourse Analysis. Gilbert Weiss, Ruth Wodak (Ed.), New York: Palgrave Macmillan, ss. 1-34.

- Yavuzylmaz, B., Coşkun, R ve Kurt E., G. (2024). Sanatta İmge ve Biçim İlişkisi: Farklı Dönemlerden Sanatçıların Bakış Açıları Üzerine Bir İnceleme. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34, 717-741.
- Yıldız, P. (2007). Film Sahnelerinde Sosyo-Kültürel Yansımalarla İlişkin Türkiye’den Seçilen Örneklerle Analiz Çalışması. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27(1), 261-275.
- Yılmaz, F. (2012). “Yeni Binyılda Eğitimde Temel Sorunlar”, Günümüzde Dünya Sorunları. Nurettin Özgen (Ed.), Ankara: Eğiten Kitap.
- Yılmaz, M., Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal Sorunlardan Bireyin Dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması. *Akdeniz İletişim Dergisi*, (28), 241-272.
- Young, R. J. C. (2003). Post-colonialism: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press.
- Zor, L. (2017). Van Dijk’ın Eleştirel Söylem Analizinin Sinema Filmlerine Uygulanması ve Kazakistan Sineması’ndan Örnek Bir Film Çözümlemesi: Stalin’e Hediye. *Akademik Bakış Dergisi*, (61), 877-899.
- Žižek, S. (2022). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (Çev. B. Çavuş). İstanbul: Encore Yayınları.

İnternet Kaynakları

- AKİ. (2021). Emil Quliyevin “günahı”.<https://aki.az/emil-quliyevin-gunahi/>, (Erişim Tarihi: 13.05.2025).
- Azertac. (2023). Rejissor Emil Quliyev “IV müasir audiovizual baxış” mükafatını alıb. <https://azertag.az/xeber/2463038>, (Erişim Tarihi: 13.05.2025).
- British Film Institute. (2018). Yes, 9 to 5 really is a feminist movie. <https://www.bfi.org.uk/features/nine-five-feminism-jane-fonda>, (Erişim Tarihi: 15.04.2025).
- Culture & Creativity. (2019). 5 Tips: Emil Guliev On How To Shoot A “Real” Film. <https://www.culturepartnership.eu/en/article/emil-guliyev>, (Erişim Tarihi: 14.05.2025).

Filmler

- Guliyev, E. (Yönetmen) (2016). *Perde* [Film]. Azerbaycan: Art Film Baku.
- Guliyev, E. (Yönetmen) (2017). *İkinci Perde* [Film]. Azerbaycan: Art Film Baku & O2 Media.
- Guliyev, E. (Yönetmen) (2019). *Sonuncu Perde* [Film]. Azerbaycan: Art Film Baku & O2 Media.s