



**AZERBAIJAN SINEMASINDAN BİR ÖRNEK:
SAHİLSİZ GECE FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL
ANALİZİ**

**2023
YÜKSEK LİSANS TEZİ
İLETİŞİM (DİSİPLİNLERARASI)**

Fırgat SADIGLI

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan KARAKURLUK**

**AZERBAYCAN SİNEMASINDAN BİR ÖRNEK: SAHİLSİZ GECE FİLMİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

Fırgat SADIGLI

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan KARAKURLUK

T.C.

Karabük Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

İletişim (Disiplinlerarası) Anabilim Dalında

Yüksek Lisans Tezi

Olarak Hazırlanmıştır

KARABÜK

Temmuz 2023

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	3
DOĞRULUK BEYANI	4
ÖN SÖZ	5
ÖZ.....	6
ABSTRACT.....	7
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	8
ARCHIVE RECORD INFORMATION	9
KISALTMALAR	10
ARAŞTIRMANIN KONUSU	11
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	11
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	12
ARAŞTIRMANIN HİPOTEZİ / PROBLEM	17
EVREN VE ÖRNEKLEM	17
KAPSAM VE SINIRLILIKLARI /KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER	18
1. SİNEMA VE TOPLUMSAL CİNSİYET	20
1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Rol Beklentileri.....	21
1.2. Feminizm ve İş Bölümü	23
1.3. Toplumsal Cinsiyetin Yeniden Şekillenmesi.....	25
1.4. Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	27
2. AZERBAYCAN SİNEMASI VE TOPLUMSAL CİNSİYET	32
2.1. Sovyet Dönemindeki Azerbaycan Sinemasının Örgütlenmesi.....	33
2.1.1. Azerbaycan Sinemasında Sessiz Sinema Dönemi.....	35
2.1.2. Azerbaycan Sinemasında Sesli Sinema Dönemi	37

2.1.3. İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Savaş Sonrası Azerbaycan Sineması	38
2.1.4. Azerbaycan Sinemasında Yeni Yönelimler ve Sanatsal Arayışlar	39
2.1.5. Sovyet Azerbaycan Sinemasının 1960'li Yılları	39
2.1.6. Sovyet Azerbaycan Sinemasının 1970'li Yılları	40
2.1.7. Sovyet Azerbaycan Sinemasının 1980'li Yılları	41
2.1.8. Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması (1990-2002)	42
2.1.9. Yakın Dönem Azerbaycan sineması (2002-2016)	43
2.1.10. Günümüzde Azerbaycan Sineması (2018-2023)	44
2.2. Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Cinsiyet	45
3. “SAHİLSİZ GECE” FİLMİNİN ANALİZİ	52
3.1. "Sahilsiz Gece" Filmi Karakter Analizi	53
3.2. Kadın Hikâyesi Gösterme	56
3.3. Ataerkil Cinsiyet Normlarının Sorgulanması	61
3.4. Kadın karakterlerin gerçekçi temsili	64
SONUÇ	68
KAYNAKÇA	70
ŞEKİLLER LİSTESİ	76
TABLolar LİSTESİ	77
ÖZGEÇMİŞ	78

TEZ ONAY SAYFASI

Fırgat SADIGLI tarafından hazırlanan “AZERBAYCAN SİNEMASINDAN BİR ÖRNEK: SAHİLSİZ GECE FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğretim Üyesi Bedirhan KARAKURLUK

Tez Danışmanı, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile İletişim (Disiplinlerarası) Anabilim Dalında Yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 01. 09. 2023.

Unvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Doç. Dr. Özlem ARDA (İÜ)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Musa AK (KBÜ)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan KARAKURLUK (KBÜ)

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Doç. Dr. Zeynep ÖZCAN

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Fırgat SADIGLI

İmza:

ÖN SÖZ

Bu çalışma, Azerbaycan sineması içinde toplumsal cinsiyet temasına yönelik literatüre katkı sağlamayı hedefleyerek gerçekleştirilmiştir. Seçilen “Sahilsiz Gece” filmi üzerinde yapılan analiz, Azerbaycan sinemasının toplumsal cinsiyet meselelerinin anlaşılması ve tartışılmasına olan etkisini daha iyi kavramaya yardımcı olmayı amaçlamaktadır.

Bu tez çalışması sürecinde her zaman yanımda olan, beni sabırla dinleyen, değerli düşünceleriyle yol gösteren ve destek olan Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan KARAKURLUK hocama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Başta annem Almaz SADIGOVA olmak üzere, güvenleriyle beni motive eden sevdiklerime de en derin teşekkürlerimi iletiyorum. Babam Bahman SADIGOV'a, değerli katkıları için minnettarım. Onun bilgelik dolu rehberliğiyle gurur duyuyorum.

Bu çalışma sürecindeki destekleri ve katkıları için herkese teşekkür ederim.

ÖZ

Bu çalışma, Azerbaycan sinemasına toplumsal cinsiyet konusunda katkıda bulunmayı hedefleyerek gerçekleştirilmiştir. Başlangıçta, toplumsal cinsiyetin ne anlama geldiği ve sinema içerisinde nasıl şekillendiği temaları ele alınacaktır. Bunun ardından, Azerbaycan sinemasına yönelik kapsamlı bir değerlendirme gerçekleştirilerek, bu sinemanın toplumsal cinsiyet perspektifinden nasıl incelenebileceği konusu tartışılacaktır. Seçilen "Sahilsiz Gece" filmi, feminist film analizi yaklaşımıyla çözümlenecek ve film içerisindeki toplumsal cinsiyet temasının nasıl işlendiği detaylı bir şekilde sunulacaktır.

Bu araştırmanın sonuçları, Azerbaycan sinemasının toplumsal cinsiyet algısına ve kadınların sinema üzerinden temsil edilme biçimine ilişkin derinlemesine bir anlayış sağlayacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda, toplumsal cinsiyet konusunda farkındalık yaratmayı, cinsiyet eşitliği mücadelesine katkıda bulunmayı ve gelecekteki çalışmalara temel oluşturmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Feminist Film Eleştirisi Bağlamında Kadın Temsili

ABSTRACT

This study was carried out with the aim of contributing to the Azerbaijani cinema on gender issues. In the beginning, the themes of what gender means and how it is shaped in cinema will be discussed. After that, a comprehensive evaluation of Azerbaijani cinema will be made and how this cinema can be examined from a gender perspective will be discussed. The selected film "Backless Night" will be analyzed with a feminist film analysis approach and how the gender theme in the film will be presented in detail.

It is thought that the results of this research will provide an in-depth understanding of the gender perception of Azerbaijani cinema and the representation of women through cinema. At the same time, it aims to raise awareness about gender, contribute to the struggle for gender equality and lay the groundwork for future studies.

Keyword: Gender, Gender in Azerbaijan Cinema, Representation of Women in the Context of Feminist Film Criticism.

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	Azerbaycan Sinemasından Bir Örnek: Sahilsiz Gece Filminin Göstergebilimsel Analizi
Tezin Yazarı	Fırgat SADIGLI
Tezin Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan KARAKURLUK
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	01/09/2023
Tezin Alanı	İletişim (Disiplinlerarası) Anabilim Dalı
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	78
Anahtar Kelimeler	Toplumsal Cinsiyet, Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Feminist Film Eleştirisi Bağlamında Kadın Temsili

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	An Example from Azerbaijan Cinema: Semiotic Analysis of the Movie Backless Night
Author of the Thesis	Fırgat SADIGLI
Advisor of the Thesis	Assist. Prof. Dr. Bedirhan KARAKURLUK
Status of the Thesis	Master's Degree
Date of the Thesis	01/09/2023
Field of the Thesis	Communication (İnterdisciplinary) Department
Place of the Thesis	UNIKA/IGP
Total Page Number	78
Keywords	Gender, Gender in Azerbaijan Cinema, Representation of Women in the Context of Feminist Film Criticism.

KISALTMALAR

Akt.	: Aktaran
Çev.	: Çevrimiçi
Dr.	: Doktor
Ed.	: Editör
Öğr.	: Öğretim
s.	: Sayfa
SSCB.	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
Yön.	: Yönetmen

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Sinema hem bir sanat dalı hem de bir kitle iletişim aracı olarak, doğrudan ya da dolaylı biçimde toplumsal ve kültürel yapılardan oluşmaktadır. Toplumsal yapıyı sinemadan bağımsız olarak değerlendirmek mümkün değildir. Genel olarak sanat ile toplumsal yapı arasında ilişki bulunmaktadır. ‘Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar hem toplumun ekonomik alt yapısından hem de üst yapıyı oluşturan bilişsel dizgenin farklı öğelerinden etkilenir. Sanat yaratıları da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler (Armağan, 1992, s. 9). Bir kültür yapıtı olan herhangi eser, bünyesinde siyasal, ekonomik, toplumsal ve tarihsel boyutları içermektedir (Tolan, 1978, s. 182). Bu demektir ki, bir eser sadece bir sanat veya eğlence ürünü olmanın ötesinde, içerdiği unsurlarla toplumun genel dinamiklerini yansıtır ve ele alır. Bu bağlamda yedinci sanat dalı olarak görülen sinemanın da kültürel yapıtlardan oluştuğu söylenebilir. Dominique Cansel’e göre (2004, s. 3) “Sinema, içinde geliştiği toplumu ilgilendiren ve dönemin başlıca siyasal, ekonomik ve ideolojik kuvvetlerinin şekil vermiş olduğu meselelerin anlık bir portresi olarak nitelendirilebilir”.

Sinema, toplumsal cinsiyet konusunda bilincin artırılması ve kadın haklarıyla ilgili mesajların iletilmesi açısından güçlü bir araç olarak kullanılmaktadır. Sinema filmleri, toplumun cinsiyet normlarına, rollerine ve ilişkilerine yönelik eleştirel bir perspektif sunarak toplumsal cinsiyet konusundaki farkındalığı artırma potansiyeline sahiptir (Saygılıgil, 2010, s. 145). Azerbaycan sineması da bu bağlamda, cinsiyet eşitliği ve kadın hakları konularını ele alarak önemli mesajlar vermektedir. Sinema, toplumun aynası olarak cinsiyet rollerini, cinsiyet eşitliğini ve kadın deneyimlerini yansıtabilmektedir. Bu çalışmada, Azerbaycan sinemasında feminist film teorisinde kullanılan göstergebilim yöntemiyle örneklem olarak seçilen "Sahilsiz Gece" adlı film çözümlenecektir.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu tez çalışmasının temel amacı, Azerbaycan sinemasının feminist film eleştirisi bağlamında incelenen "Sahilsiz Gece" filminin toplumsal cinsiyet konusundaki temalarını derinlemesine analiz etmektir. Bu analiz sayesinde filmin

içerdiği toplumsal cinsiyet dinamikleri, kadın deneyimi ve cinsiyet rollerinin nasıl temsil edildiği anlaşılmaya çalışılacaktır.

Araştırmanın önemi birkaç açıdan ortaya çıkmaktadır. İlk olarak, çalışma, Azerbaycan sinemasının toplumsal cinsiyet konularını ele alış şeklini ve kadın karakterlerin temsillerini anlamaya yardımcı olacağı düşünülmektedir. İkinci olarak, araştırma, kadınların güçlendirilmesi ve cinsiyet eşitliğinin vurgulanması açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmanın Azerbaycan sineması ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin daha geniş bir şekilde araştırılmasına ve gelecekteki çalışmalara ilham kaynağı olması beklenmektedir.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmanın yöntemi, feminist film teorisi bağlamında kullanılan göstergebilim analiz yöntemini içermektedir. Kadınların sinema alanında da diğer alanlarda olduğu gibi genellikle erkek egemen bakış açısıyla temsil edildiği gerçeği, uzun süredir dile getirilmekte ve tartışılmaktadır. Bu bağlamda, "feminist film teorileri" adı altında, kadınların sinemadaki temsilleriyle ilgili eleştiriler geliştirilmiştir (Smelik, 2008, s. 1). Feminist film eleştirisi, "fallus merkezli" erkek egemen dilini reddeder ve alternatif bir dil oluşturma çabası gösterir. Bu eleştiri, izleyiciyi, Mulvey'in ifadesiyle "sahiplenici izleyici" den "düşünen izleyici" ye doğru dönüştürmeyi hedefler. Bu dönüşüm, kadınların deneyimlerini ve bakış açılarını yansıtan bir film dilinin geliştirilmesiyle gerçekleştirilir. Bu yeni dil, cinsiyet eşitsizliklerini sorgulayan ve kadınların güçlenmesini teşvik eden bir perspektifi içerir. Amacı, izleyiciyi pasif bir tüketici konumundan aktif bir düşünür konumuna taşıyarak, geleneksel cinsiyet normlarını ve erkek egemenliğini sorgulayan bir film deneyimi sunmaktır (Özarslan, 2013, s. 145).

Feminist film eleştirisi, sinema yapıtlarını toplumsal cinsiyet perspektifinden değerlendiren ve kadın deneyimlerine odaklanan bir yaklaşımdır. 1960'lı yılların sonlarından itibaren feminizmin sosyal bir hareket olarak yükselmesiyle birlikte, kadınların kültürde nasıl temsil edildiği konusu önem kazanmıştır. Bu bağlamda, romanlar, reklamlar, yazılar, televizyon ve filmler gibi medya araçları incelenerek

halka iletilen mesajlar analiz edilmiştir. Geleneksel dil kullanımı da eleştirilmeye başlanmış ve cinsel çağrışımlar içerdiği fark edilmiştir. Feministler, toplumdaki erkek egemenliğini pekiştiren bir anlam taşıdığı için, "anyone" gibi erkek odaklı bir ifadeyi reddetmiştir. Benzer şekilde, cinsiyet değerlendirmesi içeren kelimeler yerine, "flight attendant", "letter carrier", "chairperson" ve "humankind" gibi cinsiyet dışı ifadeler tercih edilmiştir. Bu çerçevede, feministler, göstergebilimin toplumun değerlerini iletişim aracılığıyla vurguladığı temel ilkesini benimsemiştir. Marksistler gibi feministlerde, erkek egemen toplumun güçlü konumunu korumak için bu dil biçimlerini kullandığını varsaymıştır. Bu nedenle, feminist eleştiri, iletişim araçlarında kadını edilgen konuma indirgeyen ve erkek egemenliğini sürdüren gizli yapısal önlemleri ortaya çıkarma amacını taşımaktadır (Biryıldız, 1994, s. 63).

İlk aşamada, feminist film eleştirmenleri politik etmenleri ve toplumsal hareketleri öne çıkarmışlardır. Hollywood filmlerinde kadınların yetersiz temsilleri ve cinsiyet eşitsizliği konularında politik bir duruş sergilediği görülmektedir. İlerleyen süreçte feminist film eleştirisi zamanla göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilenecek gelişim göstermiştir (Akbulut, 2010, s. 315). Göstergebilim, dil ve sembollerin kadın temsilleri üzerindeki etkisini ve cinsiyetin nasıl inşa edildiğini analiz etme amacı güderken, psikanalitik yaklaşımlar ise bilinçdışı süreçlerin kadın kimliği ve cinselliği üzerindeki etkilerini inceler. Bu yaklaşımlar, feminist film eleştirisinin teorik çerçevesini zenginleştirmiştir. Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsiyet farklılıklarının temsilindeki önemli rolünü, psikanalitik teoriden de arzunun ve öznenin yapısını analiz etmeyi öğrenirler. Bu sayede, feminist film teorisi, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden ziyade, filmlerde anlam üretmek için kullanılan mekanizma ve araçlara odaklanır (Özarslan, 2013, s. 149).

Laura Mulvey ve Claire Johnston, feminist film eleştirisinin öncü isimleridir. Çalışmalarında, erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü toplumsal düzende cinselliğin nasıl ele alındığını analiz etmişlerdir. Johnston, göstergebilim odaklı bir yöntem kullanmış ve sinemadaki sembollerin kadın temsilleri üzerindeki etkilerini araştırmıştır. Mulvey ise psikanalitik yaklaşımı benimseyerek, bilinçdışı süreçlerin kadın kimliği ve cinselliği üzerindeki etkilerini incelemiştir. Bu kuramcılar, sinemanın cinsiyet politikalarını yansıttığı ve kadınları pasif, obje konumunda gösterdiği argümanını ileri sürmüşlerdir. Feminist sinema kuramının temellerini atan Mulvey ve

Johnston, sinemanın toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ve güç dinamiklerinin bir yansıması olduğunu vurgulamışlardır (Arslantepe, 2012, s. 4-5). Laura Mulvey, geçmişin sinemasına meydan okuyacak bir teori ve pratiği geliştirmek amacıyla sinemanın doğasını ve geçmişteki büyüünün işlevini anlamayı önemli bulmuştur. Bu bağlamda, psikanaliz teorisi politik bir silah olarak kullanılmıştır. Çünkü psikanaliz, ataerkil toplumun bilinçdışının film formunu nasıl yapılandığına gösterme potansiyeline sahiptir (Antmen, 2014, s. 277). Claire Johnston ise filmlerde kadının sunumunu göstergebilim temelinde ele almaktadır. Johnston'ın 1973 yılına ait "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması" adlı çalışması, kadının taşıdığı anlamları odak noktasına yerleştirir. Sinemada, kadınlar genellikle gösteren konumunda bulunur ve eril bakışın nesnesi haline gelirler, bu da Laura Mulvey'in de işaret ettiği bir durumdur. Fakat Johnston, Mulvey'den ayrılarak "kadın sineması" kavramını ortaya atar. Bu kavram, kadınların kendi sinemalarını oluşturarak geleneksel normlara karşı çıkmalarını ve kendi deneyimlerini aktarmalarını vurgular (Diken Yücel, 2022, s. 336).

Claire Johnston, makalesinde, Roland Barthes'ın "mit" kavramını kullanarak klasik sinemadaki kadın mitini araştırmıştır. Johnston, Barthes'ın "mit" kavramını sinemadaki kadın karakterlerin stereotipik ve idealize edilmiş temsillerini anlamak için bir araç olarak benimsemiştir. Makalesinde, kadınların sinemadaki rollerinin nasıl mitik bir şekilde oluşturulduğunu ve toplumsal cinsiyet normlarının nasıl pekiştirildiğini incelemiştir (Özarslan, 2014, s. 150).

Laura Mulvey, Annette Kuhn ve Ann Kaplan gibi araştırmacılar, Lacan'ın Ayna Evresi teorisine dayalı analizleri aracılığıyla feminist film eleştirisinin önemine dikkat çekmektedir. Ayna Evresi, bir çocuğun kendi yansımasını ilk kez algıladığı dönemi anlatır (Dick, 1998, s. 251). Çocuk, aynada gördüğü idealize edilmiş imgeye ilgi duyar, ancak gerçek dünyada bu ideale ulaşma mümkün olmadığı için, yansıttığı ideal imge ile uyumsuzluk yaşar. Bu bağlamda, idealize edilmiş imge her zaman arzulanan bir hedef olarak kalır. Jacques Lacan'a göre (1993, s. 34), bu süreç, bireyin kendi benliğini inşa etme ve toplumsal normlara uygunluk çabaları arasındaki içsel çatışmayı yansıtır. Sinema perdesinde yansıyan sembolik gerçeklik, "Ayna Evresi"nde olduğu gibi, izleyicinin "ben" kimliğine dönüşür. Ancak bu, sadece fiziksel bir benlik oluşumu değil, karakterle özdeşleşme ve yansıtılan kimliğin sorumluluğunu üstlenme sürecini ifade eder. "Özne olmanın kuralları" kamera tarafından belirlenir ve seyirciye sunulur.

Bu şekilde kamera, izleyiciyi özne konumuna taşıyarak, gerçek gibi görünen bir dünya yaratır ve ideolojik bir araca dönüşür (Kabadayı, 2015, s. 92).

Ayna evresinde görülen bir diğer önemli aşama, oedipus ve kadının iğdiş edilme evresidir. İmgesel dönemde annenin bedeniyle çocuk arasındaki semiyotik ilişki, ayna evresiyle birlikte "ben" in özdeşlik kurduğu ve yabancılaştığı bir ikiliğe dayanır. Bu süreç narsistik bir süreçtir çünkü çocuk, annenin bedeniyle olan ilişkisi aracılığıyla kendini tamamlanmış hisseder. Oedipus kompleksiyle birlikte bu yapı, baba figürünün ortaya çıkmasıyla "üçlü" bir yapıya dönüşür. Baba, Lacan'ın "Yasa" dediği toplumsal tabuyu temsil eder ve enstesi yasaklar. Bu aşamada, çocuğun annesine yönelik arzusu bastırılır ve bilinçdışı baba figürüyle temsil edilir. Bu döneme simgesel dönem denir. Çocuk, arzusunu bilinçdışına iter ve toplumsallaşır. (Tura, 2010, s. 76). Lacan'ın kadının iğdiş edilmesi kavramı, kadınların toplumun ve sinemanın kurduğu cinsiyet normlarına nasıl uymak zorunda bırakıldığını vurgular. Bu, kadın karakterlerin filmlerde daha sınırlı rollerde sunulmasının veya eksik olarak temsil edilmesinin nedenini açıklar (Kaplan, 1990, s. 161).

Feminist film teorisinde, göstergebilim en yaygın kullanılan analitik araçlardan biridir. "Göstergebilim, göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan, çok değişik, kimi durumlarda da çelişik yaklaşımları kucaklayan, devinim içinde bulunan geniş bir dal" (Barthes, 1979, s. IX) olarak feminist film teorisinde önemli bir araçtır. Göstergebilim, dilin ve sembollerin nasıl anlamlar ürettiğini ve nasıl ideolojik mesajlar taşıdığını inceleyen bir disiplindir. Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimi kullanarak sinemada cinsiyet temsillerini analiz eder ve kadınların nasıl temsil edildiğini deşifre etmeye çalışır (Özden, 2014, s. 139).

"Göstergebilim, diller, düzgüler, belirtkeler, vb. gibi gösterge dizelerini inceleyen bilimdir" (Guiraud, 1994, s. 17). Göstergebilim bağlamında, gösterge, algısal düzeyde fark edilebilen bir nesne, işaret veya sembol olarak işlev görerek göstereni yansıtır. Gösterilen ise, bu gösterge aracılığıyla ifade edilen anlamı temsil eder. Filmsel anlamlama sürecinde, bu gösterge-gösteren-gösterilen birlikteliği film dilindeki öğeler ve kurgusal yapılar üzerinden gerçekleşir (Özden, 2014, s. 145). Gösterge, bir şeyi 'gösteren' ve bir şeyin 'gösterilen' olarak iki bileşenden oluşur. 'Gösteren', bir ses değil, 'işitsel imge' olarak adlandırılır. Bu, gösterenin fiziksel bir nesne olmadığını, bunun yerine zihinsel bir kavram olduğunu gösterir. Diğer taraftan,

'gösterilen' dış dünyadaki bir nesne yerine bir 'kavram'ı ifade eder. Bu durumda, göstergenin her iki bileşeni de zihinsel olarak anlamlandırılır (Tura, 2010, s. 156).

Göstergebilimin öncü isimleri olan Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce göstergebilimin çeşitli yönlerine odaklanarak bu alana önemli ve özgün katkılarda bulunmuşlardır. Saussure, göstergebilimi ("semiyotik" olarak da adlandırılır) sembollerin ve işaretlerin dilin içinde nasıl işlediğini ve toplumsal iletişimde nasıl işlev gördüğünü inceleyen bir disiplin olarak tasarlamıştır. Özellikle sembollerin kabul edilen normlara ve toplumsal değerlere nasıl bağlı olduğuna odaklanmıştır. Aynı dönemde Amerikalı Peirce semiyotik üçlemesi kavramını kullanarak sembollerin gösterge, nesne ve yorumlayıcı arasındaki mantıksal ilişkileri ayrıntılı bir şekilde analiz etmiş ve bu yapının oluşturulmasına katkıda bulunmuştur. Bu yaklaşım, sembolik ifadelerin anlamını çözümlemek ve yorumlamak için sağlam bir zemin sunmaktadır (Guiraud, 1994, s. 17-18).

Çağdaş göstergebilimin öncü isimlerinden Roland Barthes, düz anlam ve yan anlam kuramlarının öncüsü olarak kabul edilir. Bu kuramlar, anlamlama sürecinin analizinde ele alınmaktadır. Düz anlam, bir göstergenin taşıdığı somut anlamı ifade ederken, yan anlam ise göstergenin sembolik veya örtük anlamını ifade eder. Düz anlamlar genellikle evrensel ve ortak bir biçimde anlaşılır, yanlış anlaşılma ihtimali düşüktür. Bunlar insanların zihinlerinde genellikle benzer şekilde çözümlenirler. Ancak iletişim bağlamında, düz anlamların yanı sıra yan anlamlar da bulunabilir. Bu yan anlamlar, kültürel ve toplumsal faktörlere bağlı olarak farklı yorumlara yol açabilir ve her bireyin zihninde çeşitlilik gösterebilir (Karaman, 2017, s. 31). Düzanlam, göstergeye verilen doğrudan ve açık anlamdır. Yani, göstergeyle temsil edilen şeyin yüzeydeki anlamıdır. Yananlam ise düzanlamın ötesine geçen, sembollerin, imgelerin ve anlatıların çağrıştırdığı daha derin anlamları ifade eder. Yananlam, izleyicinin deneyimlerine, kültürel referanslara ve sosyal bağlamlara dayanan anlamların katmanlı ve örtük bir şekilde iletilmesidir (Özden, 2014, s. 121).

Anlatıldığı üzere göstergebilim sinemada örtülü anlamların deşifre edilmesinde önemli bir yöntemdir. Azerbaycan sinemasından seçilen "Sahilsiz Gece" filmi, feminist perspektiften değerlendirildiğinde, göstergebilim araçlığıyla örtük kalan sembollerin ve mitlerin açığa çıkarılmasını hedefleyen bir çalışmada incelenmektedir.

Feminist teorisyenlerin ve araştırmacıların çalışmalarından yola çıkılarak, film analizi için üç temel koda vurgu yapılmıştır:

1. Kadın hikâyesini gösterme
2. Ataerkil cinsiyet normlarının sorgulanması
3. Kadın karakterlerin gerçekçi temsili

Bu çalışma, amaçlı örneklem tekniği kullanılarak seçilen Azerbaycan yapımı "Sahilsiz Gece" (1989) filmi üzerinde feminist film teorisi bağlamında yaygın olarak kullanılan göstergebilim yöntemini temel almaktadır.

ARAŞTIRMANIN HİPOTEZİ / PROBLEM

Hipotez Sorusu 1: Seçilen “Sahilsiz Gece” filmi feminist film teorisinde kullanılan göstergebilim perspektifiyle yapılan analiz, Azerbaycan sinemasında kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet normlarına uygun olarak temsil edildiği sorgulanacaktır.

Hipotez Sorusu 2: Seçilen “Sahilsiz Gece” filmi feminist film teorisinde kullanılan göstergebilim perspektifiyle yapılan analiz, Azerbaycan sinemasında kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet normlarına karşı çıkararak alternatif roller ve deneyimler sunacak şekilde temsil edildiği sorgulanacaktır.

EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu çalışmada evren, Azerbaycan sineması olarak tanımlanmaktadır. Azerbaycan sineması, Azerbaycan'da üretilen ve gösterilen tüm sinema yapıtlarını kapsayan geniş bir alandır.

Örneklem ise, araştırmanın analizine tabi tutulan “Sahilsiz Gece” filmini içermektedir. Bu film, seçilen bir örneklem olarak temsil edilen ve Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet konusunu ele alan örnektir. Bu film, Azerbaycan sinemasında kadını fahişe olarak gösteren ilk örnek olarak önem taşımaktadır (Sultanova, 2019b). Bu çerçevede, cinsiyet rollerinin ve toplumsal cinsiyet

dinamiklerinin film üzerindeki yansımalarını incelemek amacıyla “Sahilsiz Gece” filmi seçilmiştir.

Filmin seçimi, amaçlı örneklem yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Amaçlı örneklem “Araştırmacının kendi yargılarına ya da edindiği bilgilere göre araştırmanın amacına en uygun olduğu düşünülen birimlerin örneklem olarak seçilmesidir” (Taylan, 2015, s. 79).

KAPSAM VE SINIRLILIKLARI /KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Araştırmanın Kapsamı: Bu araştırma, Azerbaycan Sinemasında toplumsal cinsiyet konusunun feminist film teorisinde kullanılan göstergebilim yöntem çerçevesinde incelenmesine odaklanmaktadır. Araştırma, Azerbaycan sinemasında yer alan "Sahilsiz Gece" filmi üzerinden yapılan analize dayanmaktadır. Araştırma, bu filmde yer alan kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet normlarına uygun olarak temsil edilme biçimlerini ve alternatif rolleri araştırmayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Sınırlılıkları: Bu araştırma Sovyet Azerbaycan sinemasında yeniden yapılandırma döneminde çekilen “Sahilsiz Gece” filmine odaklanmaktadır. Seçilen film, Azerbaycan sinemasının genelini yansıtmaktan ziyade, örneklem niteliği taşımaktadır. Ayrıca, araştırma sadece feminist film eleştirisi perspektifiyle kadın karakterlerin temsillerini analiz etmektedir. Diğer etkileyici faktörler veya sinemanın diğer yönleri dikkate alınmamaktadır. Araştırma, yalnızca seçilen “Sahilsiz Gece” filmi üzerinden sınırlı bir örneklem üzerinde yürütülmektedir ve bu nedenle genellemeler yapma konusunda sınırlılıkları bulunmaktadır.

1980'lerin sonlarına doğru, Sovyetler Birliği'nin yeniden yapılanma süreci, Azerbaycan sinemasında yenilikçi bir yaklaşımın ortaya çıkmasına ve kadın imajının evrimine katkı sağlamıştır (Aliyeva, 2018, s. 163). 1988'den sonraki dönemde, Azerbaycan sinemasında belirgin bir değişim gözlemlenmektedir. Filmler, Moskova merkezli incelemelere tabi tutulmuş, ancak aynı zamanda serbest düşüncelerin öne çıkmaya başladığı bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Kazımlı, 2016, s. 525). Bu dönemde, Azerbaycan sinemasında önemli eserlerden biri "Sahilsiz Gece" filmidir (Kazımlı, 2004, s. 342). Film, sinemada yeni bir anlatım biçimi sunarak, bedeni erkekler tarafından istismar edilen kadının hikâyesini öne çıkararak sinemaya

yenilik katmıştır. "Sahilsiz Gece," Azerbaycan Sineması'nda bedeni erkekler tarafından istismar edilen bir kadının temsil edildiği ilk örnektir (Sultanova, 2019b). Bu bağlamda, "Sahilsiz Gece" filmi, Azerbaycan sinemasının evrilen yapısal ve tematik dinamiklerini yansıtan önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. Film, toplumsal cinsiyet konularının tartışılmasına ve toplumun kadına yönelik algısının eleştirilmesine olanak tanımaktadır. "Sahilsiz Gece" filmi Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyetin incelenmesi için önemli bir örnek olduğu iddia edilebilir. Çünkü bu film cinsel istismar ve kadınların güçlendirilmesi konularına odaklanmaktadır.



1. SİNEMA VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Son yıllarda yapılan eleştiriler, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları üzerinde durmaktadır. Bu eleştirilerden biri, biyolojik cinsiyetin varsayılan ve sabitlenmiş bir temel olarak kabul edilerek, toplumsal cinsiyetin bu biyolojik ikiliğe bağımlı hale getirilmesidir. Bu durumda toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetle sıkı sıkıya ilişkilendirilmiş ve bağımsızlık kazanamamış bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Eleştiriler, cinsiyetin doğal bir olgu olmadığını, toplumsal cinsiyet söylemleri ve pratikleri tarafından doğallaştırıldığını savunmaktadır. Bu bağlamda, bazen cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının tutarsız olduğu ve zaman zaman birbirinin yerine kullanıldığı belirtilmektedir (Savran, 2004, s. 235-236).

Cinsiyet, bireyin biyolojik niteliklerini ifade ederken, toplumsal cinsiyet ise toplumsal ilişkileri ve rolleri işaret eden bir kavramdır. İki kavram birbirinden tamamen ayıramaz çünkü bazı farklılıklar hem biyolojik cinsiyetle hem de toplumsal cinsiyetle ilişkilidir. Bu nedenle, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki karmaşık ve etkileşimlidir (Zilfi, 2008, s. 28).

Dökmen'e göre (2015, s. 25) biyolojik cinsiyet farklılıkları, bireyin doğuştan gelen ve öğrenilmemiş cinsiyet özellikleridir. Bu farklılıklar, kadın ve erkek arasındaki doğal ve fizyolojik ayrımları ifade eder. Öte yandan, toplumsal cinsiyet kavramı, toplumun ve kültürün bireylere yüklediği roller, beklentiler ve kimliklerle ilişkilidir. Bu, sosyal süreçler ve öğrenme yoluyla edinilen bir kavramdır ve bireyler arasında gözlemlenen davranış ve rol farklılıklarını içerir.

Butler'e göre (2008, s. 51) toplumsal cinsiyet şu şekildedir:

Toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğini cinsiyetten tümüyle bağımsız bir şey olarak kuramsallaştırdığımızda toplumsal cinsiyetin kendisi yüzergezer bir yapıntı haline gelir; böylece erkek ve eril, erkek bedeni imlediği gibi pekâlâ dişi bedeni de imleyebilir, kadın ve dişi de, dişi bedeni imlediği kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir.

Butler'ın bu görüşüne göre cinsiyet ile toplumsal cinsiyet birbirinden bağımsız olarak düşünülemez. Çünkü "toplumsal cinsiyet", cinsiyet üzerinden değerlendirilir. Cinsiyet üzerine kurulu ve sürekli yapılandırılan toplumsal cinsiyet, bireyin kadın veya erkek olmasına bağlı olarak sahip oldukları veya sahip olacakları değerleri vurgular.

Foucault'un eleştirisine göre (2015, s. 15) toplumsal cinsiyet iktidar ilişkileri çerçevesinde ekonomik, siyasal ve toplumsal yapılar tarafından belirlenmektedir. Cinselliğin, iktidar eliyle söylemler yoluyla düzenlenmesi, bedeni kontrol altında tutma arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşım, toplumsal cinsiyetin sadece biyolojik faktörlere değil, daha çok güç ve iktidar ilişkilerine dayandığını vurgular.

Cinsiyet kavramı, toplumun karmaşık bir yapıya sahip olduğunu gösteren bir perspektif sunmaktadır. Bu perspektife göre, cinsiyet sadece biyolojik farklılıklardan ibaret değildir, aynı zamanda toplumun bireylere yüklediği roller, normlar ve beklentilerle de ilişkilidir. Cinsiyet, kültürel ve sosyal süreçler aracılığıyla öğrenilen ve toplumun değerlerine göre şekillenen bir yapıdır. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki ilişkilerde güç dengesini ve iktidar ilişkilerini de ele almaktadır. İktidar, toplumda belirli bir cinsiyetin diğerine göre üstünlüğünü veya egemenliğini ifade eder. Bu iktidar ilişkileri, sosyal yapıdaki cinsiyet normları, cinsiyet rolleri ve toplumsal beklentiler tarafından şekillendirilmektedir.

1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Rol Beklentileri

Toplumsallaşma, bireylerin kültürlerindeki değerleri, inançları ve kuralları öğrendikleri bir süreçtir. Bu süreç doğuştan ölüme kadar devam eder. Çocukluk ve gençlik yılları, toplumsallaşmanın önemli aşamalarıdır. Toplumsallaşma, bir sosyal kontrol mekanizması olarak işlev görür ve grup yaşamında düzeni sağlar. Her toplum üyesinin, statü ve rollerine uygun davranması beklenir. Cinsiyet rolü de yaşamımızın diğer alanlarını etkileyen önemli bir role sahiptir (Çelik Demirtaş, 2019, s. 14).

Toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesi, bireyin yaşamında önemli bir rol oynamakta ve davranışların yönlendirilmesine dair çeşitli yöntemler bulunmaktadır. Bu süreç, doğumla birlikte başlayarak çocuğun ailesi ve çevresiyle sosyalleşme sürecine girmesiyle devam eder. Çocuk, 2 yaşından itibaren cinsiyet anlayışını geliştirmeye başlar ve 3-4 yaşlarında kendi cinsiyet kimliğini tanımlayabilir. Toplumsal cinsiyet kimliği ise genellikle 5-6 yaşlarına kadar kalıcı bir şekilde oluşur. Bu sosyalleşme sürecinde, çocuklar kendilerine uygun veya uygun olmayan nesneler, oyunlar, meslekler ve etkinlikler hakkında bilgi edinirler. Toplumun ve kültürün normlarına uygun davranışlar öğrenilir ve cinsiyet rolleri bu süreçte temel olarak

belirlenir. Kadınlık ve erkeklik rolleri, toplumsal ve kültürel yapıya bağılı olarak inşa edilir ve öğrenilir (Dökmen, 2015, s. 29).

Çocukların cinsiyet rollerini öğrenme süreci, Adams (1995, s. 257) tarafından ortaya konulan araştırmalara göre, orta çocukluk ve ergenlik dönemlerinde karmaşık cinsiyet rolü kavramlarının öğrenildiğı ve altı ya da yedi yaşına gelindiğinde çocukların cinsiyet rollerini oldukça iyi kavradığı şeklinde ifade edilmektedir. Bu süreçte çocuklar, toplumun beklentilerine ve çevresindeki rol modellere uyum sağlama eğilimindedir. Öte yandan, her çocuğun cinsiyet kimliği ve cinsiyet rolünü öğrenme hızı ve şekli farklı olabilir, çünkü bireysel deneyimler, aile yapısı, kültürel faktörler ve diğer etmenler bu sürece etki eder.

Kültürün aktarılmasında ve bireyin yetiştirilmesinde ailenin rolü oldukça önemlidir. Aile, çocuğa toplumsal cinsiyet ile ilgili inançları benimsetme gücüne sahiptir. Çocuklar, çevrelerini anlamlandırırken ve davranışlarını şekillendirirken ailelerinden önemli bir destek alırlar. Bu bağlamda, aile, kültürel ve toplumsal yapıları çocuğa aktaran en temel mikrosistem olarak kabul edilir (Duman ve Koçtürk, 2021, s. 85).

Çocuğun davranış biçimi, aile tarafından yönlendirilebilir. Örneğin, kız çocuğunun tamir gibi işlerde babasına yardım etme isteğı, aile tarafından uygunsuz bir davranış olarak algılanabilir ve bu durum çocuğun yardım etme konusunda isteksiz hale gelmesine neden olabilir. Benzer şekilde, mutfak işlerinde annesine yardım eden kız çocuğı, olumlu geri bildirimler alarak bu tür görevlere ilgi duyabilir ve bu davranış biçimi onun cinsiyet rolünü benimsemesinde etkili olabilir (Dökmen, 2015, s. 61).

Kadın ve erkek mesleklerinin de ayrışması çocukluk döneminden başlayarak hayatın diğer alanlarında da belirginleşmektedir. Kadın mesleklerinin sınırlı olması ve ev işleriyle özdeşleştirilmesi, cinsiyet eşitliği savunucuları için bir problem olarak kabul edilmektedir. Kadınların sürekli olarak anne ve ev kadını olarak görülmesi, erkeğin ise lider olarak tanımlanması, cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren bir durumu doğurmaktadır. Bu durumu Anja Meulenbelt (1987, s. 14-16), biyolojik özelliklerin doğal bir sonucu olarak “ataerkillik” şeklinde tanımlamaktadır.

1.2. Feminizm ve İş Bölümü

Feminizm kavramı, Latince kökenli "femina" kelimesinden türemiş ve ilk defa 1837 yılında Fransızca'da kullanılmıştır (Sevim, 2005, s. 7). Bell Hooks (2016, s. 9), feminizmi "cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir hareket" olarak tanımlar ve sorunu cinsiyetçilikle ilişkilendirir. Cinsiyetçilik, bir kişinin eylemlerini ve düşüncelerini toplumsallaşma sürecinde etkiler. Hooks, her iki cinsiyetin de eylemlerinin ve görüşlerinin etkilenebileceğini ve ataerkil yapının son bulması için cinsiyetçi eylemler ve düşünceler yerine feminist düşünce ve eylemin gelmesi gerektiğini savunur.

Andre Michel (1993, s. 6-7) ise fallokrasi (penis egemenliği) kavramını kullanarak ataerkillik sistemini değerlendirir. Feministlerin de belirttiği gibi, fallokrasi sadece erkek egemenliğiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda erkeklerin elindeki tüm kurumsal ve ideolojik yapıları (eğitim, kültür, bilim, tıp, kitle iletişim araçları, siyaset vb.) kullanarak kendi egemenliklerini sürdüren bir sistemdir. Bu bağlamda, erkek egemenliğinin kurumsal ve ideolojik yapıları, feminist yaklaşımların ve teorilerin büyümesine neden olmuştur.

Butler (2008, s. 52) toplumsal cinsiyetin, yalnızca kültürün cinsiyete anlam yüklediği bir olgu olmanın ötesinde, aynı zamanda cinsiyetleri inşa eden üretim mekanizmalarının içinde de var olduğunu vurgulamıştır. Toplum, bireylere cinsiyete dayalı rolleri sadece cinsiyet üzerinden değil, bu rollerin gereklilik düzeyini de tanımlayarak yüklemektedir. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyetin önceden üretilmiş bir temel olduğu görülmektedir.

Engels (1987, s. 60-62) "Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni" çalışmasında, iş bölümünün kadın ve erkek rollerinin inşa edilmesinde uzun süredir var olduğunu açıkça belirtir. Avcılıktan hayvancılığa geçiş, mülkiyetin başlangıcı olarak hesaplanmış ve özel mülkiyet kavramını etkilemiştir. Özel mülkiyetin artışı erkek otoritesini güçlendirmiştir ve bu da erkeğin kamusal alanda daha önemli bir konuma sahip olmasına yol açmıştır. Servet artışı, erkek emeğinin etkisiyle gelecek erkek çocuğunun bu servet üzerinde unvan sahibi olmasını sağlamıştır. Böylece ataerkillik başlamıştır. Bu geleneksel miras yapısı günümüze kadar yansımıştır. Dolayısıyla, doğuştan gelen cinsiyete dayalı rollerde erkeğin neden daha fazla değer kazandığı açıklanabilir.

Wollstonecraft'a göre (2012, s. 37), servet ve babadan kalma unvanların kadınları ikinci derecede konumlandırması, aylaklığı toplumda dalkavukluk ve despotluğun birleşimi olarak üretmiştir. Yani erkek, yasak ilişkide kadının kölesi iken, kendi eşine, kız kardeşine ve kız çocuğuna despot kesilir. Virginia Woolf (2012, s. 127), edebi olan “Kendine ait bir Oda” eserinde eski çağlarda, kadınların ekonomik olarak ezilmesine yönelik paranın önemine vurgu yapmakta ve “kadınlar Atinalı kölelerin çocukları kadar bile entelektüel özgürlüğe sahip olmadılar” demektedir.

Beauvoir'a göre (2019, s. 80), kadının toplumsal olarak ezilmesinin nedeni ekonomik ezilmedir. Ekonomik gücü elinde tutan erkek, bu gücü kötüye kullanarak istediği gibi davranma yetkisine sahiptir. Ayrıca erkekler, kendilerine hak kazanma yetkisine sahiptir ve kabul edilen davranış biçimlerini belirler. Eski törelerde, erkeğin yasa dışı ilişkisi karşısında kadının da intikam alması gerektiği kabul edilirdi ve zina, bu intikamın bir parçası olarak görülürdü. Dolayısıyla zina, evliliği tamamlar ve kadının ev içindeki kölelik durumuna karşı tek savunma mekanizması olarak işlev görür. Ekonomiyi kontrol eden erkek, bu gücü kötüye kullanarak istediği gibi davranabilir. Örneğin, eşine dışarı çıkmayı yasaklayabilir veya hatta şiddet uygulayabilir (Meulenbelt, 1987, s. 63).

Toplumsal anlamların bireylere yüklenmesi sürecinde, yararlılık ve gereklilikler iş bölümüne göre oluşturulmuştur. Genellikle askerlik, bilim, politika gibi egemen güçlerin erkeklerden oluştuğu düşünüldüğünde, erkek otoritesinin toplumda neden etkili olduğu anlaşılabilir. Bu egemen gücün, toplumsal, siyasal, dinsel ve kültürel değerleri etkileyebilecek bir güç olması, kadın ve erkek rollerinin sürekliliğini açıklar. Egemen gruplar, kendi sahip oldukları yetenekleri ifade ederken, bu yeteneklere sahip olan kişilerin sadece kendileri tarafından kullanılmasına karşı bir düzen oluştururlar. Erkeklerin sahip olduğu yetenekler zekâ, güç ve bilgelikle ilişkilendirilirken, kadınlar güçsüz, zayıf, bilgisiz ve edilgen olarak tanımlanır. Cinsiyete dayalı roller, eylem ve yararlılık üzerinden açıklanır. Bu bağlamda, kadınlara ev işleri, çocuk bakımı gibi görevler yüklenirken, erkeklere ise gelişme, başarı hırsı gibi insanî değerlerle ilişkilendirilen roller verilir (Millet, 1987, s. 47-49). Cinsiyete dayalı rollerin belirlenmesi sürecinde temel yapılar yararlılık ve eyleme dayanır. Başka bir deyişle, erkeğin kamusal alanda gereklilik taşıması erkeklik beklentisini, kadının ev içinde gereklilik taşıması ise kadınlık beklentisini ortaya çıkarır.

1.3. Toplumsal Cinsiyetin Yeniden Şekillenmesi

Manuel Castells'e (2008, s. 3) göre “Kadınların içinde bulunduğu koşulların dönüştürülmesi sürecindeki tüm güçlüklerle karşı, ataerkillik bazı toplumlarda saldırıya uğradı ve sarsıldı. Böylece dünyanın büyük bir bölümünde cinsiyet ilişkileri, kültürel yeniden üretime dönük bir alan olmaktan çıkıp bir mücadele alanı haline geldi”.

Kadın haklarının gündeme gelmesinde en önemli etkiyi, Amerikan ve Fransız devrimleriyle birlikte gelişen ve XVIII yüzyılda başlayan Endüstri Devrimi'nin yayılması oluşturmuştur. Bu dönemdeki değişimler, özellikle Avrupa'da ve dünya genelinde kadınların statüsünde ve toplumsal rollerinde önemli bir değişimi tetiklemiştir (Erbay, 2019, s. 8). 19. yüzyılın sonunda daktilo (1867) ve telefon (1880) gibi teknolojik aletlerin keşfi, kadınlar için ticaret ve sanayi alanlarında yeni iş fırsatlarının ortaya çıkmasını sağladı, ancak genellikle alt kademe görevlerle sınırlı kalmıştır. Bu dönemdeki teknolojik ilerlemeler, kadınların işgücüne katılımında ve ekonomik bağımsızlıklarında kısmi bir artışa yol açmıştır (Bendason, 1990, s. 44). Endüstri Devrimi'nin getirdiği yeni ve nitelikli iş gücü ihtiyacıyla birlikte, dünya genelindeki gelişmeler ışığında 1868 yılında, Amerika Birleşik Devletleri'nin Wyoming Eyaleti'nde kadınlara siyasal eşitlik bağlamında ilk kez seçme hakkı tanınmıştır. Bu önemli adımı takiben, 1893 yılında Yeni Zelanda ve 1902 yılında Avustralya, kadınlara seçme hakkını tanıyan ülkeler arasına katılmıştır (Erbay, 2019, s. 8). Amerikan ve Fransız Devrimleri gibi olaylar, eşitlik ve özgürlük taleplerinin yayılmasında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bu devrimlerin sonuçlarından kadınlar erkekler kadar faydalanamamıştır. Kadın haklarının kazanılması açısından, söz konusu devrimlerin başarısız olarak değerlendirilebileceği ifade edilebilir. Bununla birlikte, devrimler sonrasında toplumsal yaşamda mücadele eden kadınlar, istek ve beklentilerini cesurca ifade etmeye başlamışlardır. Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft gibi feminist kadınlar tarafından başlatılan çabalar, söz konusu taleplere yönelik önemli bir adımdır (Sipahi ve Özsoy, 2020, s. 153).

I Dünya Savaşı (1914-1918) ve II Dünya Savaşı (1939-1945) gibi uzun süreli savaşlar, yıkıcı, emperyal ve sömürgeci bir anlayışla gerçekleşmiştir. Bu savaşlarda cephelerde kaybedilen insan gücünün yerini doldurmak ve yaşamsal ekonomik ve

güvenlik ihtiyaçlarını karşılamak için kadınların işgücüne katılımı önem kazanmıştır. Bu durum, kadın haklarının gelişimini olumlu yönde etkileyen önemli faktörlerden birisidir (Erbay, 2019, s. 8). I Dünya Savaşı'nın ardından II Dünya Savaşı'na kadar geçen süre içinde, kadınlara oy hakkı içlerinde Türkiye ve Azerbaycan olmak üzere 21 ülkede tanınmıştır. Bu tanınma, kadınların savaş dönemlerindeki fedakarlıklarının ve toplumsal katılımlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Fabrikalarda çalışan kadınlar, erkeklerin savaştan dönmesiyle birlikte evlerine dönmeleri için teşvik edildi. Bu dönemde, Uluslararası Kadın Konseyi ve Oy Hakkı Birliği gibi önde gelen feminist örgütler, artık savaşın önlenmesi ve kadınların, özellikle de kadın emekçilerin haklarının savunulması amacına odaklandılar. Kadınların siyasi haklara erişimi, demokratik değerlerin yaygınlaşması ve toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin bir parçası olarak ele alınmalıdır (Sevim, 2005, s. 46).

II Dünya Savaşı'nın sona ermesinin ardından, I Dünya Savaşı sonrasında olduğu gibi kadınlardan aynı talepler yeniden gündeme geldi: Savaştan dönen erkeklerin iş gücüne katılması için kadınların iş yerlerinden çıkarak evlerine geri dönmeleri istendi (Sevim, 2005, s. 49). Savaşın kadınlar üzerindeki etkisi geri dönülmez bir değişimi de tetikledi. Birkaç yıl sonra, istatistikler ilginç bir gelişmeyi ortaya koydu. Savaş öncesi dönemde genellikle genç, bekar ve geçici olarak çalışan kadın tipi, 1950'lerde yetişkin, evli ve çoğunlukla okul çağına gelmiş çocukları olan ve sürekli iş hayatında olan bir kadın tipine dönüştü. Bu eğilim, aile kavramının özündeki amaçla açık bir çelişki içindeydi ve sürekli olarak hız kazanmaktaydı (Vogel, 1990, s. 12-13).

1960-1970 arasında ortaya çıkan ikinci dalga feminist hareket, kadının toplumsal konumunu tekrar sorgulamış ve kadınların eşitlik taleplerini öne çıkarmıştır. Bu süreçte atılan en önemli adımlardan biri, Birleşmiş Milletler tarafından 1979 yılında Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi'nin (CEDAW) üye ülkelerin imzasına açılmasıdır. CEDAW, doğrudan kadın sorunlarına odaklanan ve mevcut hukuki metinlerin ve önlemlerin yetersiz olduğunu gösteren önemli bir belgedir (Sipahi ve Özsoy, 2020, s. 153). II. Dünya Savaşı sonrasında, kadına yönelik şiddet uluslararası düzeyde kadın hakları bağlamında ele alınmıştır. Birleşmiş Milletler, 1975-1985'i "Kadın On Yılı" ilan etti ve bu dönemde uluslararası kadın örgütlerinin çabaları etkili oldu. Bu süreçte, uluslararası örgütler kadın hakları ve şiddet konusunda normlar belirledi, raporlar hazırladı ve konferanslar düzenledi.

Dünya Ekonomik Forumu (WEF), İsviçre merkezli bir kuruluştur ve 2017 Küresel Cinsiyet Eşitsizliği Raporu'nu yayınlamıştır. Rapor, 144 ülkenin ekonomik katılım, eğitim, sağlık, hayatta kalma ve politik güç gibi verileri kullanarak cinsiyet eşitsizliğini değerlendirir. Ancak istenen ilerleme sağlanamamış, 60 ülkede ilerleme olurken 82 ülkede gerileme yaşanmıştır. Mevcut durumun devam etmesi halinde kadın-erkek ekonomik eşitliğinin dünya genelinde ancak 217 yıl sonra mümkün olabileceği belirtilir. Raporda en yüksek eşitliğe sahip ülkeler sırasıyla İzlanda, Norveç, Finlandiya, Ruanda, İsveç, Nikaragua ve Slovenya olarak gösterilirken, Suudi Arabistan, Mali, İran, Çad, Suriye, Pakistan ve Yemen gibi ülkeler düşük sıralamalarda yer almıştır (Erbay, 2019, s. 8). Bu rapor, küresel düzeyde kadın-erkek eşitliği sorununa dikkat çekmekte ve ilgili ülkelerin politika yapıcılarını, sivil toplum örgütlerini ve diğer paydaşları bu konuda daha fazla çaba sarf etmeye teşvik etmektedir.

1.4. Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller

Sinema, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yanlış bir şekilde temsil eden ve tartışmalara yol açan bir sanat dalıdır. Toplumsal değişimlerden etkilenen sinema, farklı toplumların ve kültürlerin içinde kadınların farklı biçimlerde tasvir edildiği bir alandır (Genç, 2019, 251). Sinema tarihi boyunca, kadın karakterlerin tasvirleri genellikle toplumsal beklentilere uygun rollerin güçlendirilmesi amacıyla sunulmuştur. Bu kalıplar içerisinde "fedakâr anne," "kötü kadın," ve "namuslu eş" gibi "ideal imajlar" öne çıkmaktadır. Kadın karakterler, bu imajlar etrafında kurgusal bir şekilde konumlandırılarak, sıklıkla gerçekçi olmayan ve sınırlayıcı kalıplar içinde resmedilmiştir. Bu tür yaklaşımlar, kadınların özgün kişiliklerinin ötesinde, genellikle erkek arzularının yansıması olarak değerlendirilmesine neden olmaktadır. Kadın karakterlerin yaşları sıklıkla belirtilmemekte ve genellikle erkek kahramanın ilişkisel ağında yer alan, ikincil rollerde konumlandırılmaktadır. Bu roller arasında erkek kahramanın eşi, annesi, arzulanan sevgilisi veya baştan çıkarıcı figür gibi karakterler öne çıkmaktadır. Kadınlar, bu tür roller içerisinde daha çok ilişkisel bağları ve erkeksi arzuların tatmin edilmesi açısından bir araç olarak sunulmaktadır. Bu durum, kadın karakterlerin özgün kimlikleri ve yaşamları yerine, eril perspektifin bir yansıması olarak tasvir edilmesine yol açmaktadır. Sinema tarihinde, kadınların nesneleştirilmesi

ve toplumsal cinsiyet kalıplarına uyması yaygın bir durumdur. Filmler genellikle erkek karakterlerin etrafında şekillenirken, kadın karakterler arasındaki dayanışma ve dostluk yerine rekabet duygusu vurgulanmaktadır. Bu tür yaklaşımlar, kadınların gerçek yaşamlarının karmaşıklığı ve özgünlüğüne odaklanmak yerine, stereotipik rollerin tekrarlanmasına yol açmaktadır (Özarslan, 2013, s. 144). Sinemada erkek karakterler genellikle kahraman olarak konumlandırıldığı ve güçlü kişilikler olarak tasvir edildiği görülmektedir. Ataerkil toplumsal yapı ve kültürün etkisiyle, erkeklerin üzerlerine atfedilen yiğitlik, onur ve cesaret gibi değerler, sinemada belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. Eril bakış açısıyla hazırlanan filmlerde erkek karakterler, sıklıkla doğal ve ahlaki davranışlar sergilemek suretiyle seyircilere yansıtılmaktadır (Özen, 2017, s. 37).

1960'lı yıllarda feminist film eleştirisinin doğuşu, sinema alanında kadın temsillerinin daha derinlemesine bir analizini gerçekleştirme fırsatını sunmuştur (Chaudhuri, 2007, s. 4). 1970'li yılların başından itibaren ikinci dalga feminist hareketin etkisiyle, sinema da feminist eleştirisinin uygulanmaya başladığı görülmektedir (Özarslan, 2013, s. 148). Feminist film eleştirisindeki temel öncelikler şu şekildedir: Feminist eleştirmenler öncelikle toplumsal eşitsizlikler, cinsiyetçi ayrımcılık ve kadınların baskılanması gibi sorunların temel kaynağı olarak gördükleri ataerkil yapıları ve bu yapının oluşumunu çözümlemek ve açığa çıkarmak amacını taşırlar. Ayrıca, filmlerin ataerkil düzenin devamını sağlayan anlam yapılarını nasıl oluşturduğunu, kadın karakterlerin bu yapı içinde nasıl sunulduğunu ortaya koymayı ve feminist yaklaşıma uygun film yapma pratiğini desteklemeyi hedeflerler (Akbulut, 2020, s. 316).

Hollywood sinemasını ele alan Molly Haskell (1987) ve Marjorie Rosen (1973) kadınların sinemadaki tarihsel pozisyonunu incelemişler ve bu konuya daha kapsamlı bir perspektif sunmuşlardır (Smelik, 2008, s. 2).

Molly Haskell'in "From Reverence to Rape" (1974) adlı eseri, sinemadaki kadın karakterlerin tarihini inceleyerek genellikle gerçekçi olmadıklarını tespit etmiştir. Gerçekte, bu karakterlerin, erkeklerin kadınlar hakkındaki hayallerinde arzu ettikleri tiplerle çok az farklılık gösterdiği iddia edilmiştir. Birçok kadın karakter ya ciddi ve ağırbaşlı bakireler ya da duygusal olarak yoğun fakat kötü amaçlı fahişeler gibi stereotipik özelliklere sahip olduğu belirlenmiştir. Amerikan filmleri, erkek

kahramanlar etrafında şekillenen konu dinamiklerine odaklandığı için kadınlar genellikle bunalımlı bekarlar, destekleyici anneler, cinsel arzusunun nesneleri veya erkeklerin başarılarını engelleyen edilgen rollerde yer almaktadırlar. Kadınlar kahraman olarak ise sunulduklarında başarıları her zaman uzlaşmacı bir nitelik taşımaktadır (Biryıldız, 1994, s. 64). Marjorie Rosen ise, Hollywood sinemasının kadınları genellikle geleneksel cinsiyet rolleri ve stereotipler çerçevesinde tasvir ettiğini ortaya koymaktadır. Kadın karakterlerin sıklıkla zayıf, duygusal ve erkek karakterlere bağımlı bir şekilde sunulduğunu ve ana akım sinemada genellikle ikincil ve destekleyici rollerde yer aldıklarını belirtmektedir. Bu çalışmalarıyla Rosen, Hollywood sinemasının kadın temsillerindeki sınırlamaları ele alarak, kadınların gerçek deneyimlerinin yansıtılmasındaki eksiklikleri eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmektedir (Rosen, 1974, s. 274).

Marjorie Rosen ve Molly Haskell, kendi çalışmalarında Hollywood sinemasının, özellikle ana akım sinemanın, kadınların gerçek kimliklerini ve kadınlık deneyimlerini yeterince temsil etmediği konusunda ortak bir görüş sergilemişlerdir. Bu iki yazar, kadınların sinemada geleneksel rollerle sıkça tasvir edildiğini vurgulayarak, bu rollerin kadınların gerçek ve çok yönlü kimliklerini yansıtmaktan uzak olduğunu ifade etmişlerdir (Humm, 1997, s. 12-13).

İlk yöntembilimsel yaklaşımda, filmlerdeki "kadın imgeleri"nin analiziyle kadınların kötücül yaratıklar olarak sunulmaları ve gerçek dünyada böyle bir karşılıklarının bulunmaması arasındaki uyumsuzluk vurgulanır. Bu şekilde bozulmuş kadın imgeleri, filmlerin toplumsal koşullandırma aracı olarak işlev görmesi için sunulur (Akbulut, 2020, s. 319).

Sinemayı psikanaliz merkezli ele alan Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1975) adlı makalesinde Hollywood sinemasının etkisini anlamaya çalışır. Psikanaliz yardımıyla geliştirdiği "eril nazar" (male gaze) teorisi, feminist film teorisinde en yaygın kullanılan modellerden biri olmuştur. Sinemanın büyüsü, psikanalitik olarak, Freud'un "skopofili" kavramıyla, yani 'görme arzusu'yla açıklanabilir. Cinsel kökenli olan bu görme merakı, kişiyi beyazperdeden alı koyan temel etkenlerden biridir. Mulvey ayrıca, klasik sinemanın dikizcilik ve narsisizm yapılarını öykü ve imgeyle birleştirerek bakma arzusunu harekete geçirdiğini belirtir. "Dikiz"den kaynaklanan görsel haz, başka birini (karakter, figür, durum) nesne olarak

gözlemlemekle oluşurken, narsisistik görsel haz ise imgedeki figürle (görüntüdeki karakterle) özdeşleşmeyle meydana gelebilmektedir (Smelik, 2008, s. 4). Laura Mulvey'in çalışmasını takip eden yirmi yılı aşkın bir dönemde, akademik çevrelerde, ana akım sinemanın çoğu zaman erkek merkezli bir bakış açısını öne çıkardığı, bunun sonucunda da kadınların nesneleştirildiği ve bu bağlamda fetişleştirilmiş ve klişeleşmiş kadın karakterlerin üretildiği şeklinde bir eğilimin varlığı üzerine ciddi tartışmalar yürütülmüştür (Humm, 1997, s. 3-4). Kaja Silverman (1988, s. 28-29) Laura Mulvey'in çalışmasının yayınlanmasının ardından feminist film kuramının, ana akım sinemada kadın öznenin eksik ve iğdiş edilmiş olarak tasvir edilmesine odaklandığını ifade etmektedir. Kadın bedenindeki bu eksikliğin somut olarak cisimleştirildiğini ileri sürerken, bu durumun hem görsel hem de işitsel açılardan ifade edildiğine vurgu yapar. Silverman, Mulvey'in kadın imgesi ile ilgili çıkarımlarının yanı sıra kadının sesinin de analizin bir parçası olarak ele alınması gerektiğini dile getirir.

Silverman, maternal sesin, çocukları sanki bir akustik örtü gibi sardığı ve kültürel bir hayal olarak anne sesine odaklanarak, bu konudaki tartışmasını genişletir. Bu hayal, anne ile çocuğun hala birlikte olduğu bir evreyi temsil eden çokluğa ve uyuma dair bir regresyonu pozitif bir anlam taşıması gereken bir durum yerine, olumsuz bir anlamla işaretlemektedir (Smelik, 2008, s. 15).

Patriyarkal sinema yapısının etkisi altında, genellikle erkek yönetmenlerin hakimiyeti sebebiyle filmler, çoğunlukla erkek perspektifinden ele alınmakta ve kadınlar pasif bir şekilde tasvir edilmektedir. Bu türdeki filmlerde kadın karakterler, genellikle erkeklere bağımlı bir şekilde gösterilirken, temsil olarak namuslu, nazik, anlayışlı ve fedakâr rollerine büründürülür. Bu durum, sinemanın toplumsal cinsiyet dinamiklerini ve ataerkil normları pekiştirmesi anlamında önemli bir etken olarak öne çıkmaktadır (Karaoğlu Aslan, 2020, s. 52). Smelik'a göre (2008, s. 28) "Kadınların bariz bir şekilde seyirci olarak bulunmalarının yanı sıra feminist yönetmenlerin ve çektikleri filmlerin somut varlığı da, sinemada dişil öznenin yeniden gözden geçirilmesini gerektirir".

Feminist film teorisi, esas olarak sinemada cinsiyet temsillerine dair itirazlar sunarak, erkek ve kadının temsil edilme biçimlerini mercek altına almaktadır. Bu çerçevede, özellikle erkeğin etkin (aktif) bir rolde tasvir edilirken kadının edilgen

(pasif) bir konumda resmedilmesi en fazla vurgulanan noktalardan birini oluşturmaktadır (Baydar Şen, 2019, s. 21).



2. AZERBAYCAN SİNEMASI VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Azerbaycan, henüz bağımsızlığını kazanmadığı dönemlerde sinemayla tanışmıştır. Sinematografi, Lumiere kardeşlerinin 1895'te icat ettiği bir teknoloji olup, Azerbaycan'a 1898 yılında Fransız filmlerinin gösterimiyle giriş yapmıştır. Azerbaycan sinemasındaki giriş ve gelişmeler, o dönemde Kaspi gazetesinde ayrıntılı bir şekilde tanımlanmıştır. Lumiere kardeşlerin icat ettiği sinematograf, film gösterimlerinin yanı sıra satışa da sunulmuştur. Ne yazık ki, kaynakta hangi filmlerin gösterildiği belirtilmemiştir. O dönemde sinemanın yeni bir canlılık kazandığı düşünüldüğünde, Lumiere kardeşlerin 16 kare pozla çektiği "Trenin gara girişi" filmi akla gelmektedir (KazıMZade, 2004, s. 11).

İlk Azerbaycan yapımı filmlerine dair bahsedildiğinde, bunların yine 1898 yılında başladığı gözlemlenmektedir. Lumiere kardeşlerinin film kamerasını Azerbaycan'ın başkenti Bakü'ye getiren Rus fotoğrafçı ve kameraman Mihayloviç Mişon, Mayıs 1898'de Bakü'de yaşamı anlatan birkaç film konusunu kaydetmiştir. Mişon, "Şehir bahçesinde halk gezintisi", "Trenin gara girişi", "Kafkas ve Merkür cemiyetine ait geminin limandan çıkışı" ve "Pazar sokağı sabah saatinde" adlı filmleri, 21 Haziran 1898 tarihinde Vasil-Vyatski Tiyatro-Sirk'te gösterime sunmuştur (Dadaşov, 2001, s. 19).

Deneme amaçlı çektiği dört film başarılı olan Mişon, aynı yılın 2 Ağustos'unda yardımcı program kullanmadan ikinci bir film koleksiyonu olan "Bibiheybet'te Petrol Kuyusu Yangını", "Buhara Amiri hazretlerinin Velikiy Knyaz Aleksey Gemisi ile Uğurlanma Merasimi", "Kafkas Dansı" ve "Yakalandın" filmlerini yine Vasil-Vyatski Tiyatro-Sirk'te gösterime sunmuştur. Bu kez çekilen filmler, Fransa'da gösterilen filmler gibi kendi özelliklerine sahip olmuştur. Özellikle petrol içerikli anlatımıyla dikkat çeken "Bibiheybet'te Petrol Kuyusu Yangını" ve komedi türündeki kurgusal film "Yakalandın", Azerbaycan Cumhuriyeti Başkanı Haydar Aliyev'in 18 Aralık 2000 tarihli kararnamesiyle 2 Ağustos'un film çalışanlarının sanat bayramı olarak ilan edilmesine sebep olmuştur (KazıMZade, 2004, s. 12).

Mişon'dan sonra Sovyet Azerbaycan Sinemasının gelişiminde Belçikalı Pirone kardeşleri önemli bir rol oynamıştır. Kurdukları "Filma" Hissedarlar Cemiyeti sayesinde (ticari şirket), 1915 yılından itibaren konulu filmlerin çekimine başlanmıştır. 1915-1918 yılları arasında çekilen "Avrat", "Petrol ve Milyonlar Saltanatında", "Yeni

Bir Şekilde Eski Bir Hikâye", "Kadınların Yardımıyla Eşlerin Yükselişi", "Yalınayak Aşk" (veya "Bakü'de Olay"), "Kınyaz Demir Bulat", "Ölümüne Bir Saat Kala", "Arşın Mal Alan" ve "Bir Aşağılanmanın Tarihi" filmleri, Sovyet Azerbaycan sinemasının gelişmesine katkıda bulunmuştur (Dadaşova, 2019, s. 7).

Sovyet Azerbaycan sinemasıyla ilgili veriler, farklılık gösterebilmektedir. Örneğin, Guliyev'in (1978, s. 136) editörlüğünü yaptığı Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisine göre, Sovyet Azerbaycan sinemasının ilk kurmaca filmi "Petrol ve Milyonlar Saltanatında" (yön. B. Svetlov)'dır ve filmin yılı 1916 olarak belirtilmiştir. Aliyev'in (2010, s. 554) editörlüğünü yaptığı Azerbaycan Milli Ansiklopedisi kaynağına göre ise filmin yılı 1915'tir. Bu nedenle, Azerbaycan filmleriyle ilgili bazı bilgilerin kesin olmadığını belirtmek mümkündür.

2.1. Sovyet Dönemindeki Azerbaycan Sinemasının Örgütlenmesi

28 Mayıs 1918'de doğuda ilk demokratik ülke olan Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin 23 ay süren varlığı, 28 Nisan 1920'de Rusya'nın asgari güçleri tarafından (başta XI Kırmızı Ordusu olmak üzere) işgal edilmiş ve Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti sona ererek yerini Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'ne bırakmıştır. Bu dönem, Azerbaycan'ın bağımsızlığını ilan edeceği 1991 yılına kadar sürmüştür (Valiyev, Ahmetova, Hüseynova, 2018, s. 6).

Sinema alanı da diğer alanlar gibi Sovyet döneminden etkilenmiştir. Sovyetler Birliği'nin Kurucusu Lenin, sinemayı propaganda amacıyla kullanmayı düşünmüş ve fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir: "Komünist ideoloji ile yoğrulmuş, Sovyet hakikatlerini yansıtan yeni filmlerin çekimlerini başlatmak lazımdır" (Kazımsade, 2004, s. 16).

1920 yılında, sinemadan olan beklentilerin düzenlenmesi ve tek bir noktada toplanması amacıyla Azerbaycan'da Halk Maarif Komiserliği'nin (Eğitim Bakanlığı) bünyesinde Güzel Sanatlar Alt Bölümü kurulmuştur. Aynı yılın 4 Temmuz tarihinde, Azerbaycan Devrimci Komitesi Başkanı Neriman Nerimanov, Halk Maarif Komiserliği'nin Sinema Komitesine sinema işlerinin devredilmesi hakkında bir kararname imzalamıştır. Kararname, "Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti sinema kurumlarının Azerbaycan Halkının milli mülkiyeti olduğunu ve Halk Maarif

Komiserliği bünyesindeki Güzel Sanatlar Bölümü'ne verildiđini" bildirmektedir (Sadıgov, 1970, s. 17-19).

Bu noktadan sonra, Halk Maarif Komiserliği bünyesinde Foto-Sinema adlı bir alt bölüm oluşturulmuş ve Güzel Sanatlar Şubesi haline getirilmiştir. Bu şubenin yönetimi Müslüm Magomayev ve Hanefi Teregulev'e verilmiştir. 1921 yılında bağımsızlık kazanan Azerbaycan'da, bu şube Pirone ve Filma şirketlerinin yönetimini ele almıştır (Agayev, 2011, s. 139).

Azerbaycan sinemasının gelişmesi için, Sovyet Halk Komiserliği'nin 5 Mart 1923 tarihli bir kararnamesiyle Foto-Sinema Şubesi temelinde Merkezi Devlet Sinema Kurumu kurulmuş ve Azerbaycan Fotoğraf ve Sinema Kurumu (AFSK) adı altında Halk Maarif Komiserliği'nin bir parçası haline getirilmiştir. AFSK, konulu filmlerin üretimi için hazırlıklara başlamış ve aynı zamanda Bakü'de bir Devlet Film Fabrikası (film stüdyosu) inşa etme işine girişmiştir. AFSK, yabancı ülkelerden film yapımı için gerekli malzemeleri getirerek Azerbaycan Sovyet döneminde kurulan ilk stüdyo olmuştur. AFSK, konulu filmlerin çekimlerine öncelik vermiştir (Kazımzade, 2004, s. 17).

Aliyev'in (2010, s. 554) editörlüğünü yaptığı Azerbaycan Milli Ansiklopedide stüdyolar şu şekilde sıralanmaktadır: 1923'te I Devlet Film Fabrikası, 1923-1926 yılları arasında AFKİ (Azerbaycan foto-kino idaresi), 1926-1930 yılları arasında Azdevletkino, 1930-1931 yılları arasında Azerkino, 1932-1933 yılları arasında Azerfilm, 1934-1935 yılları arasında Azerbaycan Devlet Kino Sanayi, 1935-1938 yılları arasında tekrar Azerfilm, 1939-1958 yılları arasında Bakü Kinostüdyosu ve 1958 yılından itibaren Azerbaycanfilm olarak adlandırılmıştır. 1959 yılından sonra ise stüdyoya Cafer Cabbarlı'nın adı verilmiştir.

Sovyet döneminde Azerbaycan'da çekilen filmler, sessiz sinema dönemi ve sesli sinema dönemi olmak üzere iki aşamaya ayrılmaktadır. Sessiz sinema dönemi, 1923 yılında çekilen "Kız Kulesi" filmiyle başlamış ve 1935 yılında çekilen "Elmas" filmiyle sona ermiştir (Aliyev, 2007, s. 40). Yönetmeni Boris Barnet olan "Mavi Denizin Sahilinde" filmiyle birlikte sesli sinemaya geçiş yapılmıştır (Kazımzade, 2015, s. 34).

Sovyet Azerbaycan sinemasına istatistiksel olarak bakıldığında, 289 film çekildiği görülmektedir. Sessiz dönem olan 1923-1936 yılları arasında 26 film, 1936-

1940 yılları arasında 6 film, İkinci Dünya Savaşı dönemi olan 1941-1945 yılları arasında 8 film, İkinci Dünya Savaşı sonrası olan 1945-1955 yılları arasında 5 film, 1956-1960 yılları arasında 21 film, 1961-1970 yılları arasında 52 film, 1971-1980 yılları arasında 75 film ve 1981 yılından 1991 yılına kadar olan dönemde 97 film üretilmiştir (Kazımlı, 2003, s. 19-160).

2.1.1. Azerbaycan Sinemasında Sessiz Sinema Dönemi

1923 yılında yönetmen Vladimir Ballyuzek tarafından çekilen "Kız Kulesi," Sovyet Azerbaycan'ın ilk uzun metrajlı kurmaca filmidir. Bu film, Kız Kulesi efsanesinden esinlenerek yapılmıştır. Vagram Papazyan Bakü hanı, İbrahim Azeri vezir ve Sofya Jozeffi ise hanın eşi ve kızı rollerini üstlenmiştir. Hükümdarın feodal düzen içinde gösterdiği olumsuz davranışlar ve kızını kalede hapsederek ayrı düşürmesi, filmde ele alınan temalardır. Filmdeki olaylar, Sovyet ideolojisinden bağımsız olarak anlatılmıştır, ancak sonraki filmler sosyalist düzenin halk için daha iyi olacağına işaret etmektedir (Aliyev, 2007, s. 40-41).

1924 yılında yönetmen G. Kravçonko tarafından yapılan "Baykuş" filmi ise iç savaş ve ülkenin Sovyetleşme dönemini konu almıştır. Film, köylülerle mülk sahiplerinin çatışmasını göstererek feodallere karşı sosyalist düzenin mücadelesini sahnelemiştir (Sadıgov, 1970, s. 26). 1924-1929 yılları arasında çekilen diğer filmler olan "Madena-Petrol İşçisi Tatilde ve Tedavide," "Birbirinin yerine," "Farklı Sahillerde," "Gilan Kızı" ve "Volkan Üzerinde" önemli ve güncel problemleri ele almıştır (Kazımlı, 2004, s. 409). Ayrıca, "Hacı Kara" (1922), "Bismillah" (1925) ve "Sevil" (1929) gibi dini içerikli ve edebi türden filmlerde din adı altında despot kesilen hocaların toplumsal davranışları eleştirilmiş ve kadın haklarının ihmal edilen yönü vurgulanmıştır. Cimri, para düşkünü tüccarlar ve ağaların egemenliğinde halkın yaşam koşulları da sinema aracılığıyla ele alınmıştır (Kazımlı, 2004, s. 20-23).

Sovyet Azerbaycan sineması, 1923-1935 yıllarında sessiz sinema dönemi olarak tanımlanır ve bu dönemde Sovyet iktidarının ve Sosyalizm'in oluşumu, toplumun değişen yaşam şartları ve bu süreçteki mücadeleleri yansıtmaktadır. Komünist Parti, 1933 yılında "Sosyalist Gerçeklik" bakış açısını Sovyet edebiyatı ve güzel sanatlar alanında işlemek üzere belirler. Bu doğrultuda, Sovyet insanının sevgisi

ve çalışma prensibi gibi temaların yeni toplumun inşası bağlamında beyazperdeye yansıtılması kararı alınır (İsmailov, 2001, s. 44).

1934 yılında M. Mikailov tarafından çekilen "İsmet" filmi, kadın mesleklerinin önemini anlatmaktadır. Leyla Memmedbeyova'nın hatırasına yapılan bu film, pilot gibi bir meslekte kadınların önemine vurgu yapmaktadır. Ayrıca bu film, "Sosyalist Gerçeklik" akımının zorunlu hale gelmesinden sonra çekilen ilk filmidir. Filmde, geleneksel ve toplumsal önyargılara karşı mücadele eden İsmet isimli bir kadının özgürlük için verdiği mücadele anlatılmaktadır (Agayev, 2011, s. 145).

Kadın özgürlüğünün sembolize edildiği bir başka önemli film ise 1936 yılında gösterime giren "Elmas"dır. Bu yapım, gelişmiş bir kadının artık erkek egemenliğine değil, toplumdaki diğer sorunları eleştiren öğretmen Elmas'ın yaşam öyküsünü anlatır. Kadın özgürlüğüne yönelik ekonomik sorunların çözümü, toplumsal kadın aydınlanmasının yolunu gösterir (Sadıgov, 1970, s. 131).

1930'da Mikail Mikailov'un yönettiği "Latif", köylülerle mülk sahipleri arasındaki çatışmaları ele alırken, 1930 yapımı "İlk Komsomol Grubu" ise petrol işçilerinin mücadelesini konu edinir. 1932'de İgor Savçenko'nun çektiği "Elsizler", gençlerin geleceği için eğitimin önemini vurgularken, N. Şangeleyan'ın yönettiği "26 Komiser" filmi, Bakü petrolünü ele geçirmek isteyen İngiltere ve Almanya arasındaki mücadeleyi aktarır. Bu filmler, dönemin sosyal ve siyasi sorunlarına odaklanarak önemli mesajlar verir (KazıMZade, 2004, s. 33-37).

Sovyet Azerbaycan sinemasının sessiz dönemi, toplumun feodal düzenden kurtulma çabalarını, sosyalist dönüşümün getirdiği değişimleri ve mücadeleleri gözler önüne serer. Ağaların, çar jandarmasının ve imamların baskısı altında ezilen toplum, Sosyalizm'in getirdiği yeniliklerle kendi özgürlüklerini bulur. Özellikle işçilerin, köylülerin ve kadınların kendi yaşamları için verdikleri mücadeleler, devrimin getirdiği değişimlerle açıklanır. Sonraki dönemlerde de Sovyet Azerbaycan sineması benzer ideolojik temaları işlemeye devam eder ve gelişimin sürdürülmesine vurgu yapar (Agayev, 2011, s. 151).

2.1.2. Azərbaycan Sinemasında Sesli Sinema Dönemi

Azərbaycan'da, 1 Ocak 1931 tarihinde sesli filmlerin üretimi için bir fabrikanın inşa edilmesi kararlaştırıldı. Mali zorluklar nedeniyle planlanan en büyük ve güçlü fabrika olma hedefi gerçekleştirilemedi. Bu nedenle, sesli sinemanın Azərbaycan'a girişi birkaç yıl gecikti. Bu dönemde, belgesel filmler ağırlık kazandı ve bazılarında müzik ve konuşmalar da yer aldı (İsmailov, 2001, s. 49).

Azərbaycan'ın ilk sesli filmi ise 1935 yılında B. Barnet ve S. Merdanov tarafından çekilen "Mavi denizin sahilinde" filmidir (Kazımlzade, 2015, s. 34). Film, Yusuf ve Alyoşa adlı iki arkadaşın başından geçen olayları anlatmaktadır.

Sesli sinemadaki bir başka gelişme, filmlerin tercüme edilerek seslendirilmesidir. Azərbaycan sinemasında ilk dublaj deneyimi 1936 yılında "Çapayev" filmiyle gerçekleştirilmiştir. Dublajın kullanılması, başka sinemaların tanınmasına olanak sağlamıştır (Dadaşov, 2009, s. 160).

1937 yılında Stalin politikaları nedeniyle sinemada durgunluk yaşanmıştır. Sansürün sıkılaştırılması, çekilen filmlerin engellenmesine ve sinemacıların sanata olan ilgisinin azalmasına sebep olmuştur. Stalin'in zevkleri ve estetik anlayışı, sinemayı derinden etkilemiş ve "az olsun, iyi olsun" prensibi benimsenmiştir (Kazımlzade, 2004, s. 113).

Bu dönemde zorluklara rağmen çekilen iki film, devrim dönemini anlatmaktadır. İlki 1938 yılında V Turin tarafından çekilen "Bakülüler" filmi, ikincisi ise 1939 yılında S. Merdanov'un yönettiği "Köylüler" filmidir. Bu filmler, propaganda amacı taşımaktadır ve devrim dönemini temsil etmektedir (İsmailov, 2001, s. 51).

A. Guliyev ve G. Braginski tarafından 1940 yılında çekilen "Yeni Horizont" filmi, petrol madenleri arayan işçilerin yaşamlarını anlatmaktadır. Azərbaycan'ın bir petrol ülkesi olması, sinemacıların petrol temalı filmler üretmelerinin nedenini açıklamaktadır (Kazımlzade, 2016, s. 70).

Sovyetler Birliği'nin II Dünya Savaşı'na katılmadığı dönemlerde "Ayna" ve "Sebuhi" filmlerinin çekimleri devam etmektedir. Savaşın başlaması ve Moskova Genel Sinema Bölümü'nün değerlendirmesi sonucunda "Ayna" filminin tamamlanmasına izin verilmemiştir. Sansürün sıkı uygulanması, bu dönemde sinemanın ilerlemesini yavaşlatmıştır (Kazımlzade, 2004, s. 64). Çekimleri tamamlanan

“Sebuhi (1941) filmi ise Azerbaycan eğitimcisi ve ulusal dramaturginin kurucusu Mirze Feteli Ahundov'un hayatını ve faaliyetlerini konu almaktadır (İsmailov, 2001, s. 173).

2.1.3. İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Savaş Sonrası Azerbaycan Sineması

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte sinema alanı da genel olarak etkilenmiştir. Bu dönemde çekilen filmler, halkın moralini yükseltme, zafer inancını artırma ve vatan sevgisini güçlendirme amacı taşımaktadır. Bu nedenle, belgesel ve tanıtım filmlerine daha fazla önem verilmiştir (Dadaşova, 2019, s. 56).

Savaş döneminde, Mikayıl Mikaliov'un 1942 yapımı "Bir Aile" filmi, Sovyet vatandaşlarının vatan ve aile sevgisini vurgulamaktadır. Ardından, A. İvanov tarafından 1943'te çekilen "T-9 Sualtı Gemisi" filmi, Sovyet askerlerinin kahramanlıklarını konu almaktadır (Agayev, 2011, s. 154). Savaş döneminde çekilen son film ise 1945 yılında çekilen komedi filmi "Arşın Mal Alan" olmuştur. Bu filmde, Azerbaycan'ın geleneksel kültürü mizahi bir şekilde sahnelenmektedir. Yönetmenleri Rıza Tehmasib ve Nikolay Leşsenko olan "Arşın Mal Alan" filmi, ünlü Azerbaycan bestecisi Üzeyir Hacıbeyov'un eserinden uyarlanmıştır. Film, Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği (SSCB) Sinematografi Komitesi tarafından olumsuz bir değerlendirme almış ve film yapımcılarının Sibiryaya sürgün edilmesi tehdidinde bulunulmuştur. Ünlü Sovyet yönetmen Sergey Ayzenştayn, yönetmen Rıza Tehmasib ile yaptığı görüşmede film hakkında olumlu düşüncelerini dile getirmiştir. Ayzenştayn şöyle demiştir: "Tehmasib, endişelenmeyin. Siz iyi bir film çekmişsiniz" (Kazımsade, 2004, s. 105).

Savaş sonrasında sinemada bir durgunluk yaşanmıştır. Savaşa ayrılan bütçe nedeniyle sinemanın maddi kaynakları yetersiz kalmıştır. 1946-1954 yılları arasında stüdyo tarafından sadece 3 film üretilmiştir. Bu filmler 1947 yılında yönetmen Y. Dzigan tarafından çekilen "Feteli Han", 1950 yılında yönetmenleri A. Zarhi, İ. Heyfis ve R. Tehmasib olan "Bakü'nün Işıkları" ve 1954 yılında yönetmenleri Y. Fride ve H. Seyidzade olan "Aziz Halkımıza"dır. "Aziz Halkımıza" filmi, yarı belgesel niteliği

taşımasına rağmen, Sovyet Azerbaycan sinemasında ilk renkli film olarak dikkat çekmektedir (Agayev, 2011, s. 156).

2.1.4. Azerbaycan Sinemasında Yeni Yönelimler ve Sanatsal Arayışlar

Stalin'in ölümünden sonra sinemada belirli bir süre durgunluk yaşanmıştır. Hem Stalin'in politikaları hem de savaş dönemindeki etkiler, sinema üretimini yavaşlatmıştır. 1950-1956 yılları arasında SSCB, savaş sonrası toparlanma sürecinde olup, sinema yapımları sınırlı kalmıştır (Kazımzade, 2004, s. 120-121). 1957'den itibaren "Azerbaycanfilm" stüdyosu öncülüğünde film üretimi artmıştır. Bu dönemde çekilen filmler farklı konu ve tarzlara sahiptir. Örneğin, T. Tağızade'nin "Görüş" filmi, Özbekistan ve Azerbaycan arasındaki geleneksel arkadaşlığı anlatırken, I. Seferov'un "Bahtiyar" filmi, genç yetenekleri ortaya çıkararak halkın içinden gelen şarkıcılara odaklanmıştır (Dadaşova, 2019, s. 67).

1958 yapımı "Uzak Sahillerde" filmi, İkinci Dünya Savaşı'nı ve Sovyetler Birliği Kahramanı olan Azerbaycanlı Mehdi Hüseyinzade'yi konu alan dönemin en dikkat çeken filmlerinden biridir. Bu film, yönetmen Tofik Tağızade tarafından çekilmiş olup, başka ülkelerin örf ve adetlerini sinemaya yansıtmıştır (Agayev, 2011, s. 158).

2.1.5. Sovyet Azerbaycan Sinemasının 1960'lı Yılları

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından dünya sinemasında yenilikler ve sinema akımları ortaya çıkmıştır. 1945 sonrasında İtalyan "Yeni Gerçekçilik" akımı, 1950'lerin sonlarında Fransa'da oluşan "Yeni Dalga" hareketi ve 1956'da İngiltere'de doğan "Özgür Sinema" akımı gibi sinema akımları, estetik ve biçimsel farklılıklar getirmiştir. Avrupa ülkelerinin sinemacıları gibi Sovyet Azerbaycan sineması da bu akımlardan etkilenmiştir. Azerbaycan, sosyalist realizm çerçevesinde çekilen filmlerin yanı sıra milli ve manevi değerleri ön plana çıkaran yapımlar da üretmiştir. Bu tarz filmler genellikle geleneksel ve çağdaş kültürün çatışmasını ele alarak toplumun sorunlarını eleştirmeyi amaçlamaktadır. 1960'lı yıllarda, Sovyet Azerbaycan sinemasının edebiyatla sıkı bir ilişkisi devam etmiştir. Edebiyattan uyarlanan filmler, sinemanın

anlatımını zenginleştirmiş ve aynı zamanda yeni fikirlerin gelişmesine yön vermiştir (Kazımlı, 2004, s. 139).

Örnek olarak, Azerbaycan sinemasının ilk uzun metrajlı renkli filmi olan 'Köroğlu' (1960), Sabit Rehman'ın senaryosunu yazıp Hüseyin Seyidzade'nin yönetmenliğini üstlendiği bir filmidir. Film, efsanevi kahraman Köroğlu'nun hikâyesini konu almaktadır (Dadaşova, 2019, s. 72). Aynı şekilde, 1961 yılında Nizami Gencevi ve daha sonra Muhammed Fuzuli tarafından kaleme alınan "Leyli ve Mecnun" eserinden ilham alan bir film çekilmiştir. L. Seferov'un yönettiği bu filmde, doğuda yaygın olarak bilinen "Leyli ve Mecnun" trajik aşkı sahnelenmiştir.

Edebiyatın sinemaya uyarlandığı 1960'lı yıllarda, çağdaş dönemi yansıtan filmler de sinemada yaygınlaşmaya başlamıştır. Özellikle çağdaş dönemi yansıtan filmler popüler bir akım haline gelmiştir. H. Seyidbeyli'nin yönettiği "Telefoncu Kız" (1962), A. İsgandarov'un "Ahmet Nerede?" (1963), A. Atakişiyev'in "Mucizeler Adası" (1963), H. Seyidbeyli'nin "Neden Sessizsin?" (1966), A. Babayev'in "Çocukluğun Son Gecesi" (1968) ve E. Guliyev'in "Bir Güney Şehrinde" (1969) gibi filmler, çağdaş dönemi tanımlayan çalışmalardır (Kazımlı, 2004, s. 141).

Bu dönem İkinci Dünya Savaşı'nın zorluklarını konu alan anlatımlarda üretilmiştir. "Ben ki, Güzel Değildim" (1968), "Bizim Cebiş Öğretmen" (1969), "Dağlarda Kavga" (1967), "Paylaşılan Ekmek" (1969) gibi film örnekleri İkinci Dünya Savaşını konu alan yapıtlardır (Dadaşova, 2019, s. 74).

2.1.6. Sovyet Azerbaycan Sinemasının 1970'li Yılları

"1970'li yıllar, Sovyet Azerbaycan sinemasında önemli gelişmelere ve dönüşümlere sahne olmuştur. 1960'lı yıllardaki sinemadaki ilerlemeler, 70'li yılların temelini oluşturmuştur. Bu dönemde çağdaş yaşamı anlatan filmlerin sayısı artmış, edebiyattan farklı tarihi ve çağdaş eserler sinemaya uyarlanmıştır. İdeolojik yöntem, eskisi kadar etkili olmamaya başlamıştır. 70'li yıllarda çekilen filmler, çağdaş dönemi temsil ederken içeriklerinde farklı yaklaşımlara yer vermiştir (Agayev, 2011, s. 164).

Yönetmen H. Seyidbeyli, 1970'lerde "O Kızı Bulun" (1970) ve "Mutluluk Kaygıları" (1976) gibi çağdaş yaşamı temsil eden önemli filmlere imza atmıştır. E. Guliyev ise kendi tarzını kullanarak "Esas Röportaj" (1971), "Var Olun Kızlar" (1972)

ve "Yürek... Yürek" (1976) gibi yapımlarında yüksek manevi değerlere ve çağdaş karakterlerin psikolojik yönlerine vurgu yapmıştır (Kazımlade, 2004, s. 181-183). Ayrıca, çağdaş yaşamı yansıtan diğer yapıtlar da 2010: A. Babayev'in yönettiği "Gün Geçti" (1971), T. Tağızade'nin çektiği "Kızıl Kaz" (1972) ve H. Seyidzade'nin yönetmenliğini üstlendiği "Kaynana" (1978) filmleridir (Dadaşova, 2019, s. 78-79).

Cafer Cabbarlı'nın piyesinden, besteci Fikret Emirov'un operasından ve yönetmen Vladimir Gorikker tarafından ikinci kez çekilen "Sevil"(1970) filmi, ataerkil düzene başkaldırı ve cehalete karşı isyan eden, hayatta yerini arayan ana karakter Sevil'i konu alır. Azerbaycan sinemasında ilk defa film-operası olarak çekilen "Sevil", Sovyet Azerbaycan Sinemasında ilk film-operasıdır (Agayev, 2011, s. 165).

70'li yıllarda, tarihi olayları içeren çeşitli filmler de yapılmıştır. H. Seyidbeyli'nin yönettiği "Nesimi" (1973), XIV yüzyılda yaşamış Türk filozof ve şairi İmamemdin Nesimi'nin yaşamını, mücadelesini ve ölümünü yansıtmaktadır. T. Tağızade'nin yönettiği "Dede Korkut" (1975) ise eski Oğuz Türklerinin yaşam tarzını anlatan "Kitab-ı Dede Korkut" destanının motivelerinden esinlenmiştir. Ayrıca, Azerbaycan'ın halkının tarihi kahramanı olan VIII yüzyılda yaşamış Babek'in hayatını konu alan, Yönetmenliğini E. Guliyev'in yaptığı "Babek" (1979) gibi tarihsel filmler de çekilmiştir (Dadaşova, 2019, s. 80).

70'li yıllarda da diğer dönemlerde olduğu gibi sinemanın edebi eserlerden uyarlamaları görülmüştür. "İntizar", "Kemanın Macerası", "Denize Çıkmak Korkuludur", "Ömrün Sayfaları", "Firengiz", "Derviş Paris'i Bombalıyor", "Mezozoy Hikâyesi", "Kaval Sesi", "Doğum Günü", "Baykuş Gelende", "Bir Ailelik Bahçeli Ev", "Dante'nin Yubileyi", "İlginç Adam", "Yarım Kalmış Şarkı" gibi filmler edebi eserlere dayanan örneklerdir (Kazımlade, 2004, s. 220).

2.1.7. Sovyet Azerbaycan Sinemasının 1980'li Yılları

80'li yıllar, Azerbaycan sinemasında yeni arayışların devam ettiği bir dönemdir. Filmlerin anlatım biçiminde farklı yaklaşımlar görülmekte ve olay örgüsü yeni bakış açılarıyla değerlendirilmektedir. Bu dönemde sinema, halkı uyarma, bilgilendirme ve yönlendirme amacı taşıyan çalışmaları da içermektedir. Film türlerinde ve içeriklerinde

yenilikler gözlemlenmiştir ve olay örgüleri genellikle sosyal yaşamı irdeleyerek eğlendirme amacından ziyade öğretici nitelikte olmuştur (Agayev, 2011, s. 173).

Çağdaş yaşam için öğretici nitelikte olan, "Bağlı Kapı" (1981, R. Ocagov'un); "Park" (1983 R. Ocagov); "İkinci Hayat" (1987 Ocagov) ve "Ölsem Affet" (1989, R. Ocagov), "Gümüşgöl Efsanesi" (1985, E. Guliyev) ve "Girdap" (1986, E. Guliyev) gibi filmler dönemin başarılı çalışmalarıdır (Aliyeva ve Ahmedova, 2018, s. 22).

80'li yıllarda komedi türünde çekilen filmlere de rastlanılmaktadır. Komedi türde yapılan "Yol Hikâyesi" (1981 T. Bekirzade), "Dedemizin Dedesinin Dedesi" (1981 T. Tağızade), "Evlenmek İstiyorum" (1983 J. Mehdiyev), "Cin Şehirde" (1985 O. Mirgasimov), "Yaramaz" (1988 V. Mustafayev) gibi filmler örnek çalışmalardır (Kazımlade, 2004, s. 288).

1988'den sonraki dönemde, filmlerin Moskova tarafından incelendiği fakat serbest düşüncelerin öne çıkmaya başladığı görülmektedir. (Kazımlade, 2016, s. 525). Sinemada serbest, yeni arayışlar doğrultusunda E. Mahmudov'un siyasi-dedektif türündeki "Yerel Kıyıları"(1989), C. Zeynalı'nın fantastik türde çektiği "İlişki" (1989), R. Ocagov'un dram türündeki "Ölsem... Affet", yönetmen Ş. Elekberov'un sosyal dram türündeki "Sahilsiz Gece" (1989) gibi çalışmalardan yenilik arayışlarının olduğu anlaşılmaktadır (Kazımlade, 2004, s. 342).

2.1.8. Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması (1990-2002)

1985 yılında iktidara gelen Sovyetler Birliği'nin son lideri Gorbaçov'un açıklık (glasnost) ve yeniden yapılandırma (perestroika) politikaları ülkeyi olumsuz yönde etkilemiştir. Bu değişiklikler altında Ermeniler, Azerbaycan'ın tarihi toprakları olan Dağlık Karabağ üzerinde mantıklı açıklama olmadan toprak iddiasını ileri sürmüştür. 1988 yılında başlatılan Dağlık Karabağ savaşı, Azerbaycan'ın 18 Ekim 1991'de bağımsızlığını ilan ettiği dönemlerde de devam etmiştir (Aliyev, 2007, s. 75). 1988 yılında Dağlık Karabağ konusunda başlayan silahlı çatışmalar, 1992-1994 arasında geniş kapsamlı bir savaşa dönüşmüştür. 1994'te yapılan ateşkes, tam anlamıyla çatışmasızlık sağlamamıştır. En son 27 Eylül 2020 tarihinde başlayan silahlı çatışma ise 9 Kasım 2020'de Ermenistan, Azerbaycan ve Rusya arasında imzalanan ateşkes anlaşmasıyla sona ermiştir (Ertuğrul, 2022, s. 57).

Bağımsız Azerbaycan sinemasında 25'ten fazla özel film şirketi ve stüdyosu faaliyet göstermiştir. Ayrıca, devlete bağlı bazı stüdyolar da bulunmaktaydı. Maddi yetersizlikler nedeniyle bu şirketlerin çoğu kapatılmıştır (Kazımlı, 2003, s. 15). 1990'lı yıllarda çekilen 60 film arasından 20'si özel şirketler tarafından yapılmıştır, diğer 40 film ise "Azerbaycanfilm" stüdyosuna aittir (Kazımlı, 2016, s. 539).

90'lı yıllarda, Dağlık Karabağ olayına sessiz kalmayan Azerbaycanlı yönetmenler, zorlu günleri sinemaya yansıtmışlardır. "Feryat" (1993, yön. Ceyhun Mirzeyev'in), "Haray" (1993, yön. Oruç Gorbaçov), "Beyaz atlı oğlan" (1995, yön. Anvar Abluc), "Ümit" (1995, yön. Gülben'iz Azımlı), "Sarı gelin" (1998, yön. Yaver Rzaev) gibi filmler, Dağlık Karabağ sorununu ele alan önemli çalışmalardır (Zor, 2018, s. 60).

Bu dönemde, Karabağ işgalinin yanı sıra farklı konuları ele alan filmlere de yer verilmiştir. Örnek olarak "Pencere" (1991), "Hem ziyaret hem ticaret" (1993), "Yarasa" (1995), "Ne güzeldir bu dünya" (1999) gibi çeşitli film çalışmaları yapılmıştır (İsmailov, 2001, s. 150).

90'lı yıllarda yönetmenlerin edebi eserlerden uyarlamalar yaptığı gözlemlenmektedir. Bu dönemde çeşitli filmler edebi eserlere dayanmaktadır. Bunlar arasında "Şanslı" (Y. Kazakov'un "Lehlülül" hikâyesi), "Gece treninde cinayet" (N. Resulzade'nin "İntihar yapanın kayıtları" eseri), "Ayna" (İ. Melikzade'nin "Ayna" hikâyesi), "Cinayet günü" (Y. Sametoğlu'nun "Cinayet günü" romanı), "Cinayetten yedi gün sonra" (Y. Simenon'un hikâyesi), "İntikam" (B. Vahabzade'nin "İntikam" hikâyesi), "Dilsiz" (C. Memmedguluzade'nin "Dilsiz" hikâyesi), "Tebessüm" (R. Bredberi'nin "Tebessüm" hikâyesi), "Haray" (N. Memmedova'nın "Haray" eseri), "Umut" (R. Almuradlı ve E. Şeydayev'in "Yerli" eseri), "Otel odası" (Anar'ın "Otel odası") ve "Panik" (N. Resulzade'nin "Uyku" hikâyesi) gibi filmler yer almaktadır (Kazımlı, 2004, s. 367).

2.1.9. Yakın Dönem Azerbaycan sineması (2002-2016)

2000 sonrası Bağımsız Azerbaycan Sineması, serbest düşüncenin sahnelenmesi açısından önemli bir dönemi temsil etmektedir. Özellikle Dağlık Karabağ'ın işgalinden

sonra, Azerbaycan halkının vatanseverlik, kahramanlık ve zorlu yaşam deneyimleri sinemaya yansıtılmıştır.

90'lı yılların başlarında çekimleri tamamlanamayan "Büyücü"(2002), "Hacı Kara"(2002), "Rüya"(2001) ve "Vurulma Ertelendi"(2002) gibi filmler, 2000'li yılların başlarında tamamlanmıştır (Kazımsade, 2016, s. 561).

Bağımsız Azerbaycan Sineması'nda Dağlık Karabağ sorunu 90'lı yıllarda çekilen filmlerle sınırlı kalmamıştır. "Geride Kalmış Gelecek" (2004, yön. Rüfet Esedov), "Esir" (2005, yön. Eldar Guliyev), "Yalan" (2005, yön. Ramiz Azizbeyli), "Elveda Güney Şehri" (2006, yön. Oleg Seferaliyev): "Biz Geri Döneceğiz" (2007, yön. Elhan Gasımov), "Günaydın Meleğim" (2008, yön. Oktay Mirgasımov): "Kale" (2008, yön. Şamil Necefzade), "Hafıza" (2010, yön. Vahid Mustafayev): "Dolu" (2012, yön. Elhan Ceferov), "Hoca" (2013, yön. Vahid Mustafayev), "Ben Eve Dönüyorum" (2014, yön. Samir Kerimoğlu), "Nabat" (2014, yön. Elçin Musaoğlu), "Yarım Kalmış Hatıralar" (2015, yön. Elhan Ceferov), "Özel Harekâtçı İbad" (2016, yön. Natig Novruzov) gibi filmler Karabağ Savaşını konu alan çalışmalarıdır. Yönetmenler 2000'li yıllar ve sonrasında Karabağ meselesini sinemaya yansıtmışlardır. Karabağ Savaşı'nı konu alan filmlerin bir kısmı savaşın ortasında yaşananları temsil ederken, bir kısmı belirli olaylar üzerinden aktarılmıştır (Zor, 2018, s. 60-61).

Bu dönem, Karabağ konusu dışında çeşitli anlatıma sahip filmler de üretilmiştir. Farklı türlerde çekilen "Sokaklara Su Sıçratmışım" (2004), "İstanbul Uçuşu" (2009), "Niyet" (2009), "Butta" (2011), "Çölçü" (2012), "Beyaz Siyah Geceler" (2013), "Kırmızı Bahçe" (2016) örnek film çalışmalarıdır (Kazımsade, 2016, s. 685-688).

2.1.10. Günümüzde Azerbaycan Sineması (2018-2023)

2018 yılından itibaren Azerbaycan sinemasında "Azerbaycanfilm" şirketi tarafından yapılan kayıtlı film bulunmamaktadır. 2021 yılında çekilen filmler ise yerel gösterime girmemiştir. "Azerbaycanfilm" stüdyosunun müdürü Müşfik Hetemov'un "Bakü Haber"e bildirdiği sözlerde, "son iki yıldır "Azerbaycanfilm"de uzun metrajlı film yapılmamış, daha çok kısa metrajlı film üretildiği" ifade edilmiştir (Sarıyeva, 2019).

Sinemacı Sevda Sultanova 2022 yılında çekilmesi planlanan ancak gerçekleşmeyen “Karabağ” filmi üzerine eleştirel yaklaşımda bulunmuştur. Onun sözlerine göre “Kültür Bakanı Anar Kerimov, bu yıl Karabağ ile ilgili film yapılacağını söyledi. Sadece 2022 yılında Karabağ değil, genel olarak tek bir uzun metrajlı film bile çekilmemiştir”. Ayrıca, Sevda Sultanova 2021 yılında çekilen 3 film olan “Hayat Güzel Görünüyor”, “Meryem” ve “Mermer Soğuk” filmlerinin prömiyerlerinin (yerel gösterim) yapılmadığını belirtmiştir (az24saat, 2022).

İkinci Karabağ savaşını konu alan sekiz bölümlük uzun metrajlı filmin yapım süreci 2022 olarak planlansa da 2023 yılına ertelenmiştir. Filmin yapımcılığını ise Türkiye’nin “Bozdağ Film” yapım şirketi üstlenmektedir (az24saat, 2022).

Sonuç olarak, Azerbaycan sineması son dönemlerde "Azerbaycanfilm" şirketi tarafından yapılan kayıtlı filmler olmadığı gibi, uzun metrajlı film yapımlarının azaldığı görülmektedir.

2.2. Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Cinsiyet

Sevda Sultanova'nın (2019b) araştırmalarına göre, Azerbaycan sinemasında kadın konusunu ele alan ayrıntılı araştırmaların eksikliği büyük bir sorundur. Bununla birlikte, Aygün Aslanlı'nın "Almazdan Umbilnisaya" adlı yazısı ve Aliya Dadaşova'nın "Fahişeden Üvey Anneye" adlı yazısı, Azerbaycan sinemasında kadın temsili konusunu kısaca ele almaktadır. Aynı zamanda Zümrüt Jalilova'da Azerbaycan Sinemasında kadın ve erkek rollerini araştırırken sadece Aliya Dadaşova'nın “Fahişeden Üvey Anneye” ve Sevda Suleymanova'nın “Azerbaycan Sinemasında Kadın Karakterler” çalışmalarına rastladığını belirtmiştir (Jalilova, 2020, s. 94).

Azerbaycan sinemasında, kadın özgürlüğü ve kadının toplumdaki değişen konumu, sinemanın ilk yıllarından itibaren belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu durumun başlıca sebebi, Sovyet ideolojisinin cinsiyet eşitliği konusuna büyük önem vermesidir (Heyat, 2002, s. 93). Kadın hakları mücadelesi ve yeni kadın imgesinin oluşturulması, özellikle yeni siyasi durum ve "sosyal gerçeklik" edebiyatı (CCBN'nin hizmete yönelik sanatsal metodu) bağlamında değerlendirilmektedir (Sultanova, 2019b). Sovyet Azerbaycan sinemasının 1920’li yıllarında, kadına yönelik baskı ve bu baskıya karşı sosyalist düzenin getirdiği çözümlerin anlatıldığı filmler yer almaktadır

(Jalilova, 2020, s. 82). "Gilan Kızı", "Bismillah", "İsmet", "Sevil" ve "Almaz" isimli yapımlar sosyalist düzende kadın haklarının düzenlenmesini sinemaya aktarmıştır. Bu filmler, kadınların toplumsal ve bireysel özgürlüklerini arayışlarını, mücadelelerini ve deneyimlerini sinematik bir şekilde yansıtmaktadır (Ferecova, 2022).

Leo Moore'un 1928 yapımı "Gilan Kızı" filmi, ev hanımı Sakina'nın devrimci bir komünist olma sürecini anlatır. Sakina, Güney Azerbaycan'da Şah rejimine karşı savaşıyan komünist Hacı Zekidar'ın eşi olan bir partizandır. Hacı Zekidar'ın kardeşi Hacı Mubarak, Sakina'ya destek vermez ve ona hakaret eder. Eşi Zakider ise Sakina'yı dinlemez, ataerkil davranışlar sergiler. Sakina'nın ihanet suçlamasıyla taşlanmasına sessiz kalır. Sonunda oğlu gerçeği söyler, Zakider durumu anlar, kardeşi öldürülür ve Sakina zorla başka birine verilir. Sakina, İngilizlere karşı komünistlerle birlikte mücadele etmek zorunda kalır. Ancak Sakina'nın dönüşümü tam olarak açıklanmamıştır çünkü önceki hayatıyla kamusal mücadelesi kesişmeden öldürülür (Sultanova, 2019b).

Azerbaycanlı ilk yönetmen Abbas Mirze Şerifzade tarafından çekilen "Bismillah" filmi, kadın özgürlüğünün temsil edildiği ilk önemli yapıtlardan biridir. Önceki filmlere kıyasla, bu filmde kadına yönelik baskıların biraz hafiflediği görülmektedir. "Gülizar Bakü Sokaklarında", "Mülkedarın Ruhani ile Görüşmesi", "Hasta Kul'unun Eve Getirilmesi" gibi bölümlerin bulunması, kadın özgürlüğü açısından önem taşımaktadır. Yine de filmde kadın özgürlüğüne yönelik çözümler sunulmamıştır (Dadaşov, 2012, s. 63). Filmin ana karakterlerinden biri olan Zeynep, molla tarafından istismar edilir ve bu duruma sessiz kalır. Daha sonra ailesinin aracılığıyla başka biriyle evlendirilen Zeynep'in üzüntülü durumu, paralel montaj tekniği kullanılarak düğün yapan diğer kadınların görüntüleriyle birlikte sahnelenir. Zeynep'in düğün gecesi bakire olmadığını öğrenen kocası, onu evden kovar. Herkes tarafından dışlanan Zeynep, Müsavat askerleri tarafından esir alınarak çalıştırılır. Film sonunda, mollanın yaptığı kötülükler ortaya çıkar ve mahkeme tarafından cezalandırılır. Bu şekilde, Sovyet iktidarının etkisiyle istismar edilen kadın haklarının düzenlendiği gösterilmektedir (Sultanova, 2019b).

"Bismillah" filmini takiben, kadın üzerindeki baskıyı anlatan "Sevil" filmi kadın özgürlüğünün temsili olarak önemli sahneleri ortaya koymaktadır. Yönetmen Beknazarov tarafından çekilen, ilk kez ana karakter Azerbaycanlı kadın olan "Sevil"

filminde kadın özgürlüğü için önemli sahneler içermektedir. "Sevil" filminin senaryosu Cafer Cabbarlı tarafından yazılmış olsa da G. Braginski ve yönetmen Beknazarov senaryo üzerinde çalışmalara yardımcı olmuştur (Kazımzade, 2003, s. 27). Film, Sevil karakterinin kocasının baskılarından kurtulma çabasını konu almaktadır. Devrim sonrasında Sevil'in yükselişe doğru attığı adımlar, kadın özgürlüğünün yolunu tanımlamaktadır. Sevil karakterinin toplumsal ve kültürel yapılar karşısında verdiği mücadele, sadece kendi kişisel mücadelesi değil aynı zamanda toplumda ezilen kadınların mücadelesi adına bir önderlik niteliği taşımaktadır (Arif, 1979, s. 79).

Sevil, okuma yazma bilmeyen ve sürekli olarak kocası Balaş tarafından baskı altında tutulan bir kadındır. Balaş, başka bir kadın olan Adile'ye âşık olur ve Sevil'i evden uzaklaştırır. Çocuğundan ve evinden ayrı kalan Sevil, bağımsız bir yaşam sürme konusunda zorluklarla karşı karşıya kalır. Kendi ayakları üzerinde durmak için eğitim alarak hayatını düzenlemeye çalışır. Eskiden okuma yazma bilmeyen bir kadın olan Sevil, şimdi eğitilmiş ve bir makamı olan biri haline gelmiştir. Sevil'in ilk protestosu, Balaş'ın baygın halde bulduğu Sevil'i eve getirip ardından Adile'nin baskıları sonucu tekrar evden kovmasıyla gerçekleşir. Sevil, Balaş'ın korkaklığına itiraz ederek peçesini çıkarır ve evden uzaklaşır. Bu sahne, ülkede sosyo-politik değişime işaret etmektedir. Hatta Sevil'in peçesini çıkarmasından sonra kamera, 28 Nisan tarihli takvime yönelmektedir. Sevil'in peçesini çıkarması, toplumun ve kültürün kadına yüklediği anlamlardan arınmaya vurgu yapmaktadır (Sultanova, 2019b).

"İsmet" filmi, 1934 yılında M. Mikailov tarafından çekilen ve kadın özgürlüğü üzerine odaklanan filmler arasında yer almaktadır. Bu film, pilot kadın Leyla Memmedbeyov'un anısına yapılmış olup, kadın mesleğine vurgu yapmaktadır (İsmailov, 2001, 44). Filmde, Samet ve kayınvalidesinin baskıları sonucunda Samet'in ilk eşi kendini yakarak intihar etmektedir. Ardından Samet, annesinin yönlendirmesiyle İsmet adında bir kadınla ikinci kez evlenir. Çocuğu olmayan İsmet, ataerkil düşünce yapısına maruz kalmaktadır. İsmet, sadece bir anne olarak görülmek istenirken, evden uzaklaşarak tekstil fabrikasında çalışmaya başlar. Samet, üçüncü kez evlenmeyi düşünse de ikinci eşi İsmet'in fabrikada çalışmasını olumsuz şekilde değerlendirir.

Fabrikaya gelen pilotların teklifiyle birlikte İsmet mesleğini değiştirir ve pilot olarak devam eder. İsmet hiçbir zaman peçesini çıkarmaya cesaret edemez. Yönetmen,

farklı bir yöntem olarak, İsmet'in pilot olarak uçuğu sırada rüzgârın etkisiyle tesadüfen peçesinin uçmasını sağlar (Sultanova, 2019b). İsmet, daha sonra peçesini çıkarırken, bu davranışı geleneksel kültüre karşı değışen kadın konumunu yansıtmaktadır. İsmet'in Arapça karşılığı "namus" dur ve filmde İsmet'in peçesini çıkarması, namusun peçeyle bir ilgisi olmadığını göstermektedir (Aliyev, 2007, s. 43).

"Elmas" filmi, 1936 yılında çekilen ve kadının sadece kendi için değil aynı zamanda toplum için verdiği mücadeleyi gösteren bir filmidir. Elmas, öğretmen olarak atandığı köye gelir ve sadece bir öğretmen olarak değil, aynı zamanda kadınların kendi haklarını savunmalarına ve ekonomik olarak ilerlemelerine katkıda bulunmaktadır (Ferecova, 2022).

İkinci Dünya Savaşı'nın ve Stalin dönemi politikalarının etkisiyle, sinema alanında Azerbaycan'da 1950'lerin ortalarına kadar süren bir durgunluk dönemi gözlemlenmiştir. Bu evre, 1940'lar ve 1950'lerin ortasına kadar, kadın ana karakterli filmlerin seyrek olduğu bir süreci kapsamaktadır. Durgunluk dönemi boyunca, "Yeni Horizant," "Bakü'nün Işıkları," "Kara Taşlar" gibi eserlerde petrol işçilerinin yaşamına odaklanan ve erkek ana karakterlere sahip filmler üretilmiştir. 1950'lerin ortalarından itibaren ise "Aygün," "Üvey Anne," "Onun Büyük Kalbi" gibi yapımlarda ana karakteri kadın olan filmler öne çıkmıştır. Bu yapıtlar, Sovyet ideolojisini yansıtan, çalışkan ve sosyal haklara sahip kadın karakterlerin yanı sıra, Azerbaycan kültürüne özgü, namuslu, fedakâr ve sadık kadın figürlerine de yer vermiştir. Kâmil Rüstambayev'in "Aygün" (1960) adlı filmi, bir kadının sanatla ailesi arasındaki seçim meselesini ele almaktadır. Aygün, eşi Amirha'nın kıskançlığı ve baskısı sonucunda Konservatuar eğitimini bırakarak, ailesini koruma amacıyla tercihte bulunmuştur. "Üvey Anne" (1958) filmi ise Dilara karakteri üzerinden, İsmail'e iyi bir anne olma çabasını yansıtmaktadır. Ajdar İbrahimov'un "Onun Büyük Kalbi" (1958) filminde ise Samaya karakteri vasıtasıyla yönetmen sadakat temasını öne çıkararak, kocasının ihanetine rağmen ilk aşkına sadık kalan örnek bir kadın portresini çizmektedir (Sultanova, 2019b).

1955 yılında T. Tağızade tarafından çekilen, komedi türde olan "Görüş" filmi de toplumsal cinsiyet bağlamında önemli sahneler içermektedir. "Görüş" filmi, zengin olay örgüsüyle renk ve eğlenceyi artıran bir yapıım olarak öne çıkmaktadır. Filmde, kadınlar hem işçi hem de yönetici pozisyonlarında güçlü roller üstlenirler. Kadınların

güçlü ve etkili olabilecekleri bir ortamda, erkeklerin güçsüz veya sorumsuz olabilecekleri gösterilmektedir (Agayev, 2011, s. 180-181).

1960'lı yıllarda sinemaya adım atan genç kuşak yönetmenler, Sovyet ideali olan "ideal Sovyet insanı" arayışını terk ederek, film yapımının ve kurgunun öne çıktığı bir yaklaşım benimsemişlerdir. Bu dönemde, filmler sadece ana hikâyeye odaklanmak yerine, hikâyenin arka planını, yani ana hikâyenin içinde geçen olayları ve toplumsal bağlamı daha fazla vurgulamışlardır. Bu yaklaşımın temelinde, toplumsal gerçekçiliği aşma ve farklı bakış açılarına açılma isteği yatmaktadır. Genç yönetmenler, sadece toplumsal gerçekçilikle sınırlı kalmayıp, daha derin ve çok yönlü hikâyeler anlatma ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu nedenle, filmler sadece ana hikâyeye odaklanmak yerine, arka plandaki detaylara ve karakterlerin iç dünyasına daha fazla yer vermiştir. Böylelikle, izleyicilere daha geniş bir bakış açısı sunulmuş ve karakterler daha derinlemesine anlatılmıştır. 1960'lı yıllarda sinemada görülen yeniliklere rağmen, kadınlara yönelik tutumun temelde değişmediği söylenebilir. Kadın karakterlerin temsili ve rolleri hala geleneksel cinsiyet kalıplarına sıkı sıkıya bağlıydı ve toplumsal değişimlere rağmen, sinemada daha eşitlikçi ve çeşitli bir temsiliyet henüz gerçekleşmemişti. Bu bağlamda "Büyük Dayak", "Telefoncu Kız", "Bizim Cebiş Öğretmen" gibi filmlerde, kadınlar toplumda kendi seslerini duyurmak için mücadele vermektedir (Sultanova, 2019b).

1970'li yıllarda sinemada toplumsal cinsiyet rolleri incelendiğinde, ataerkil yapının yeniden ele alındığı gözlemlenmektedir. Bu dönemde, kadınların mücadelesi ve dayanışması erkek egemenliğine karşı devam etmektedir. Yapılan filmlerde geleneksel kültürle çatışan kadınların çağdaş yaşam koşullarına uyum sağlama çabası görülmektedir. Bununla birlikte, ataerkil düşüncelerden tamamen kurtulma anlamı taşımadığı belirtilmelidir. Bu dönemde yapılan filmlerde kadınlar, kendi özgürlükleri için adımlar atsa da geleneksel ve toplumsal baskılarla karşılaşmaktadır. Bu bağlamda, 1970'li yıllara ait "Sevil"(1970), "Yeddi Oğul İsterim", "Kaval Sesi" gibi filmler örnek olarak gösterilebilir. Örneğin, "Sevil" filminde ana karakter Sevil'in peçesini çıkartmasına katılan diğer kadınlar, kadınların özgürlüklerini temsil ederler. "Yeddi Oğul İsterim" filminde ise Humay'ın değersizleştirilmiş düşünceleri gözler önüne serilmiştir. "Kaval Sesi" filminde, kocası şehit olan Saya'nın ikinci evliliğinden huzursuz olan köylülerin tepkileri gibi dikkat çekici konular ele alınmıştır. Bu

örneklerde kadınların karşılaştığı zorluklar ve toplumsal cinsiyet rolleri, filmlerde vurgulanan ana tema olmuştur (Sultanova, 2019b).

1980'li yıllar, Sovyet Azerbaycan Sineması için en üretken dönemlerden biridir. Bu dönemde çeşitli türlerde birçok film çekilmiştir. Toplumsal cinsiyet açısından incelendiğinde, kadın ve erkek konumları arasında çeşitlilik olduğu görülmektedir. 80'lerin sonlarında Sovyetler Birliği'nin yeniden yapılanma süreci, Azerbaycan sinemasında yeni bir soluk getirerek kadın imajının gelişmesine katkı sağlamıştır. Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından dahi bu olumlu etki devam etse de daha sonra çeşitli nedenlerle Azerbaycan sineması zayıflamış, üretim azalmıştır. Bu durum toplum içinde farklı sosyal statüleri, meslekleri, milliyetleri ve kadınları etkileyen önyargı ve düşmanlıkların bir dizi filmle ele alındığı görülmüştür (Aliyeva, 2018, s. 163).

1982 yapımı "İş Gezisi" adlı filminde köyden şehre gelen kahramanın modern kültüre karşı önyargılı tutumu, güçlü, bağımsız ve partilere katılan Toma ile tanışmasıyla değişir. Ancak kahramanın zihinsel çatışmaları ve duygusal içsel çatışmaları onu karmaşık bir duruma sürükler. Sonunda kahraman, zihinsel değerleri ve duygusal bağları arasında denge kurarak köyüne döner. Film, Sovyet dönemi atmosferine rağmen bireysel özgürlüğün ve farklı yaşam tarzlarına saygının vurgulandığı bir bakış açısı sunar (Aliyeva, 2018, s. 163). Yeniden yapılandırma döneminde çekilen önemli filmlerden biri olan "Sahilsiz Gece" (1989) ise bedeni istismar edilen kadın hikâyesini anlatarak kadın karakterin dönüşümünü göstermiştir. Bu film Azerbaycan sinemasında kadınları fahişe olarak gösteren ilk filmidir (Sultanova, 2019b). Görüntü yönetmeni Rafiq Aliyev Sahilsiz Gece filmi hakkında şunları söylüyor:

Bu dönemde filmler ilk kez merkezi televizyonda gösterilmeye başlanıyordu. Film stüdyosunun yöneticisi Ramiz Fataliyev Moskova'ya telefon açarak, "Filmi teslim etmeyin, burada sıkıntılar var, uygun zaman değil" dedi. Film karşılanması gerektiği gibi olmayabilir. Buna rağmen, program hakkında sert davrandılar. Bu sırada herkes sokaktaydı. Film stüdyosunda bir grup, Şahmar'a saldırdı. Nuria Ahmadova'nın imajı Ermeni'ye benzettiğini ve kızları fuhuş yoluna teşvik ettiğini iddia ettiler. "Ermenileri tanıtıyorsunuz" dediler. Oysa asıl amaç, filmde Stalin'in kurbanlarını göstermekti. Kahramanın ailesi sürgüne gönderilir ve tecavüze uğrar, ama kimse ona yardım etmez. Bu kısımda kadının yalnızlığı, izolasyonu ve toplumdaki dışlanışı vurgulanmak istendi. Her yerde yalnızdır, hatta zaferin kutlandığı pazar sahnelerinde bile... Tartışılacak konular bunlardı (Sultanova, 2019b).

1990 yılından sonra, Azerbaycan sinemasında geleneksel aile yapısı ve kızların "saflığı" konsepti önemli ölçüde değişiklik göstermemiştir. Ancak, bazı genç film yapımcıları, bu kavramı sorgulayarak, toplumsal cinsiyet rolleri ve beklentilerinin karmaşık ve çelişkili şekillerde nasıl oluşturulduğunu ve algılandığını açığa çıkarma amacıyla çaba sarf etmektedir. Bu eğilim, son zamanlarda medyada daha fazla yer bulan ve aktivistler tarafından ele alınan, ülkede yaygın olan namus cinayetleri, boşanmalar ve aile içi şiddet olaylarına dikkat çekmektedir. Emil Guliyev'in yönettiği "Perde" (2016) ve "Second Bullet" (2017) gibi daha yeni filmler, kızların zorla (genellikle şiddetle) evlendirilmesi, fuhuşla suçlama ve bekaret kavramlarına odaklanarak bu konuları ele almaktadır. Bu filmler, ulusal, yerel ve uluslararası sinemalarda gösterilmekte ve tartışılmaktadır (Jalilova, 2020, s. 85).

İlgar Najaf tarafından yönetilen "Nar Bahçesi" adlı filmde, bir kadının trajik hikâyesini anlatmaktadır. Filmde, ana karakter Kabil, babasıyla yaşadığı anlaşmazlık sonucu karısı Sara'yı ve çocuğunu terk eder, ardından Rusya'ya giderek orada evlenir. Ailenin ikinci evliliği hakkında bilgi sahibi değildir. Yıllar sonra geri döndüğünde, karısı Sara onu sevinçle kabul eder ve tekrar hamile kalır. Ancak kadın, eşini sorgulamaz. Kabil, nar bahçesini satarak ailesini ikinci kez terk eder. Film, bu trajik hikâyede odak noktasının baba-oğul çatışması olduğunu ve kadının bu olaydaki rolünün ve deneyimlerinin daha ikincil bir öneme sahip olduğunu anlatmayı amaçlamaktadır (Sultanova, 2019b).

"Nar Bahçesi" filmi, köylerde yaşayan kadınların trajik hikâyelerini anlatarak, eşleri Rusya'ya giden ve dönmeyen kadınların çocukları ve yaşlı aile üyeleriyle kaldığı zorlu yaşamları ele alır. Bu durum, yerel inanışa göre dini nikahların önemli olmasından kaynaklanır. Kur'an-ı Kerim'in dini törenlerde sembolik bir rolü vardır. Filmdeki karakterlerden biri olan Sara gibi hiç gelir kaynağı olmayan kadınlar için bu geleneklerin sonuçları oldukça zorlayıcıdır (Jalilova, 2020, s. 91).

3. “SAHİLSİZ GECE” FİLMİNİN ANALİZİ

Şahmar Elekberov yönetmenliğinde çekilen “Sahilsiz gece” (1989) bir drama filmidir. Film hem senarist hem de yazar Elçin Efendiyev’in “Tavuğun Canlı Kalması” (1977) hikâyesinden sinemaya uyarlanmıştır. “Sahilsiz gece” bedeni istismar edilen kadın hikâyesini anlatan ilk Azerbaycan filmidir (Sultanova, 2019b).

Filmin yayınlanmasının hemen ardından, Azerbaycan toplumu arasında büyük tartışmalar başlamıştır. Özellikle filmde Azerbaycan kadınının fahişe olarak tasvir edilmesi, halkın yönetmene karşı yoğun bir itirazını beraberinde getirmiştir. Bu tepkilere örnek olarak aşağıdaki dilekçelerden birkaçı bulunmaktadır:

“Azerbaycanfilm” şirketinin müdürüne. Halk arasında şöyle atalar misali var: “Evin çöpünü” dışarı çıkarmazlar. Biz AzerNSETLİ’nin Azerbaycanlı kadınları “Sahilsiz gece” filmini izlerken, aşırı heyecanlandık ve protesto sesimizi yükselttik. Filmde Azerbaycan kadının saf namusu, şerefi ve ahlaki acımasızca ayaklar altına alınmıştır. Kurumun Azerbaycanlı kadınları olarak filmin senaristine ve yönetmenine nefretimizi ifade ediyoruz

Film Stüdyosunun Sanat Konseyine Protesto Mektubu: Aşağıda sunulan dilekçe, "Sahilsiz Gece" filminin, kadınların büyük ölçüde öfkeli olduğunu ifade etmektedir. Filmde, Azerbaycanlı kadınların İkinci Dünya Savaşı yıllarında maddi ihtiyaçları kırmızı bir çizgiyle gösterilmiştir. Bu fikre kesinlikle karşı çıkıyoruz. Birkaç kişinin ahlaksızlığını bütün bir milletin üzerine yıkmak kabul edilemez. Bu filmi izleyenlerin şu anda halkımız hakkında ne düşüneceklerini merak etmekteyiz. Kendi ayaklarımıza ne zaman balta vurmayı bırakacağız? Sansür mekanizmamız nerede? Biz, Güney şubesinde çalışan ÜİGKÜETİ’nin kadın çalışanları olarak, talep ediyoruz: Film, Azerbaycan halkının milli duygularına dokunduğu için bu sahnelerden çıkarılsın (Kazımzade, 2014, s. 344).

"Sahilsiz Gece" filmi, dramatik bir hikâyeyle Azerbaycan toplumunda önemli bir konuyu ele alarak izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedir. Film, kadının maruz kaldığı zorlu yaşam şartlarını ve toplumdaki cinsel istismar sorununu ele alırken, aynı zamanda bu tür konuların sinemada nasıl işlenebileceği ve toplumda nasıl bir yankı uyandırabileceği üzerine düşündürücü bir perspektif sunmaktadır.

Zübeyde, ilerleyen yaşına rağmen geçmişi nedeniyle ara sıra toplumsal önyargılarla yüzleşen bir birey olarak öne çıkmaktadır. Stalin politikaları yüzünden ailesini kaybeden Zübeyde, hayatta kalabilmek adına fuhuş gibi zorlayıcı bir yolun içine sürüklenmiştir. Yaşlılık döneminde ise pazar alanında tezgâh açarak geçimini sürdüren Zübeyde, bir gün eve dönüş yolunda Ağagül ve Nise adlı iki genç bireyin öpüştüğüne tanık olur. Gençler, Zübeyde'nin bu durumu başkalarına anlatma ihtimalinden endişe ederler; çünkü Zübeyde, köyde yaygın bir şekilde dedikodu yapan

biri olarak bilinir. Ağagül daha sonra, Zübeyde'yi susturmak ve onun sessiz kalmasını sağlamak amacıyla ona bir tavuk hediye eder. Zübeyde, jesti kabul eder, ancak baştan beri kimseye olanları anlatma niyetinde olmadığını belirtir.

Zübeyde, gençlik yıllarında yaşadığı zorlu deneyimleri anımsayarak geçmiş hayatını gözden geçirir. Sonunda, Zübeyde içsel bir çaba ile kendini özgür hissetmek ve toplumsal baskılardan kurtulmak amacıyla tavuğu Ağagül'ün bahçesine salar. Bu eylem, Zübeyde'nin toplumun dayattığı sınırlardan kurtulma arzusunu ve kendi seçimlerini yapma özgürlüğünü simgeler.

Bu hikâye, muhafazakâr bir toplum içinde yaşayan kadının kimlik sorununu ele almaktadır. Kadın, toplumun kurallarına uymak zorunda olan bir birey olarak kendini bulamama, kadın kimliğinin çarpıtılması ve toplumsal ilişkilere uyum sağlamada zorluklar gibi konuları işlemektedir. Bu bağlamda, toplumda ötekileştirilmiş kabul edilen kadınlar, mevcut toplum içinde kendilerini ifade etmekte zorlanan ve farklı davranmaya zorlanan kadınlar olarak temsil edilmektedir (Sultanova, 2019a).

Elçin Efendiyev'in (2005, s. 85) "Tavuğun Canlı Kalması" adlı hikâyesinden uyarlanarak sinemaya aktarılan "Sahilsiz Gece" filmi, temel temasını koruyarak belirli değişikliklere maruz bırakılmıştır. Hikâyede, Zübeyde'nin tercih ettiği fuhuş yaşamının yoksulluk ve özgürlükle bağlantılı bir tema üzerinden ele alındığı ifade edilirken, filmde ise fuhuş teması, Stalin döneminin egemen ideolojileriyle ilişkilendirilmiştir. Özellikle savaş dönemine özel bir atıfta bulunulan filmde, Zübeyde'nin Stalin'in siyasi baskıları sebebiyle ailesini kaybetmesi sonucu çaresizlik ve yalnızlık içinde hayatta kalma mücadelesi veren bir kadın portresi çizilmektedir (Sultanova, 2019a).

Hikâyeden farklı olarak, yönetmen "Sahilsiz Gece" filminde Zübeyde'nin kocası Abdul ve arkadaşı Şirinnaz (Efendiyev, 2005, s. 81-86) karakterlerine yer vermemiştir. Şirinnaz karakterinin işlevi filmde Roza isimli bir karakter tarafından üstlenilmiştir (Sultanova, 2019a).

3.1. "Sahilsiz Gece" Filmi Karakter Analizi

Zübeyde (Oğuldurdu Memmedguliyeva): Zübeyde, filmin odak karakterlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. 50'li yaşlarında, siyah gözlü ve orta boylarda bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Zübeyde'nin karakteri, hikâyenin temel

teması olan toplumsal cinsiyet meseleleri ve bireysel deneyimlerin etkisiyle biçimlenmiştir.

Zübeyde'nin iç dünyası, geçmişte yaşadığı travmalar ve toplumsal dışlanmışlık gibi etkenlerle şekillenir. Filmde çocukluk dönemine dair hatıralar, ailesini kaybetmesi, onun iç dünyasını şekillendirir. Geçmişte yaşadığı bu zorlayıcı deneyimler, onun hayatının ilerleyen dönemlerindeki duygusal çatışmalarını ve içsel yalnızlığını besler.

Zübeyde, toplumsal cinsiyet normlarına karşı duran bir karakter olarak sunulmaktadır. Özellikle Nise ve Ağagül'ün öpüşmesine tarafsız yaklaşımı ve modern bakış açısı, geleneksel beklentilere karşı durduğunu vurgular. Ayrıca, kadınların yaşamlarındaki toplumsal baskılara karşı gösterdiği direnişi yansıtmaktadır.

Zübeyde'nin geçmişi, onun karakter gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Geçmişteki aşkı Zakir'e yazılan mektup, onun geçmişiyle yüzleşmesini sağlar. Bu yüzleşme, karakterin içsel değişimi ve duygusal dönüşümünü yansıtmaktadır.

Zübeyde, karakteri boyunca karışık duygusal durumlar yaşar. Örneğin, Nise ve Ağagül'ün öpüşmesine karşı tarafsızlığını sürdürürken, Ağagül'ün başkalarına söylememesi için getirdiği tavuğu kabul etmek gibi anlık kararlarla içsel çelişkiler yaşamaktadır. Bu, onun karakterinin içsel zenginliğini ve derinliğini yansıtmaktadır.

Zübeyde (genç Mihriban Hanlarova): Filmde yönetmen flashback (geri dönüş) yaparak Zübeyde'nin gençlik dönemlerini yansıtmaktadır. Arkadaşları Dürdane ve Roza ile birlikte fuhuş yaparak para kazanan Zübeyde genç bir kızdır. Ailesini kaybeden Zübeyde, Stalin döneminin ağır ideolojilerinden dolayı fuhuş hayatı yaşamamaktadır.

Dürdane (Safura İbrahimova): Dürdane karakteri, "Sahilsiz Gece" filminde masumiyeti ve içsel çatışmalarıyla dikkat çeken bir karakterdir. Dürdane'nin babasının savaşa gitmesi sonucu fuhuş yoluna sürüklenişi, filmde toplumsal cinsiyet dinamiklerinin ve savaşın etkilerinin bir yansıması olarak ele alınır. Dürdane'nin bu yolda ilerlemesi, zorlu yaşam koşullarının ve çaresizliğin bir sonucu olarak görülebilir. Ancak, film ilerledikçe Dürdane'nin bu durumdan pişmanlık duyduğunu ve içsel olarak çatışma yaşadığı gözlemlenmektedir.

Roza (Nuriyye Ahmetova): Roza karakteri, "Sahilsiz Gece" filminde karmaşık ve çok boyutlu bir karakter olarak karşımıza çıkar. Film boyunca Roza'nın içsel çatışmaları ve davranışları izleyiciye sunulur. Roza, zorlu bir geçmişe sahiptir ve bu deneyimler onun hayatındaki seçimleri şekillendirmiştir. Zübeyde ve Dürdane'yi "kötü yola" sevk etmesi, toplumsal cinsiyet dinamikleri ve ekonomik zorlukların etkilerini yansıtır. Aynı zamanda Roza, arkadaşlarına değer veren bir karakter olarak gösterilir. Bu çelişkili davranışlar, Roza'nın içsel çatışmalarını ve yaşadığı zorlukları yansıtır.

Nise (B. Huseynova): Nise 20'li yaşlarında olan, siyah saçlı ve orta boyludur. Nise'nin en önemli özelliği, kendi iffetini korumaya çalışmasıdır. Bu, Nise'nin cinsel açıdan kendini değerli hissetme ve kişisel sınırlarını koruma çabasını yansıtmaktadır. Nise'nin Ağagül ile olan ilişkisi, filmdeki önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ağagül, Nise'nin sevgilisi olarak tanımlanmaktadır. Bu ilişki, Nise'nin duygusal bağları ve romantik birlikteliği içerisinde olduğunu göstermektedir.

Nise, kendi iffetini korumaya çalışır. Nise'nin iffetini koruma çabası, onun karakterliğinin en belirgin bir özelliğidir. Bu, onun ahlaki değerlere bağlılığını ve kendi sınırlarını korumaya olan kararlılığını yansıtır. Nise'nin endişe duymasının sebebi, sevgilisini Ağagül ile öpüşmesini gören Zübeyde'nin bu olayı başkalarına anlatacağından korkmasıdır.

Ağagül (A. Aliyev): Ağagül 20'li yaşlarda, uzun boylu dürüst bir oğlandır. Nise'nin Ağagül'le öpüştüğünü gören Zübeyde'nin bu durumu başkalarına anlatmasından endişe duyan Ağagül, Zübeyde'nin evine gider. Ağagül'ün niyeti, Zübeyde'ye bir tavuk teklifiyle durumu kimseye anlatmamasını sağlamaktır. Zübeyde ile konuştuğunda, Zübeyde'nin zaten böyle bir niyetinin olmadığını anlar. Bu durum, Ağagül'ün yanlış bir ön yargıya sahip olduğunu ve Zübeyde'nin aslında iyi niyetli biri olduğunu keşfettiğini gösterir.

Ağagül, Zübeyde'nin yalnız ve kimsesiz olduğunu anladığında üzülür. Kendisi getirdiği tavuğu Zübeyde'ye verir ve Nise'ye bu durumu anlatmak için oradan uzaklaşır. Bu eylem, Ağagül'ün empati yeteneğini ve başkalarının duygusal ihtiyaçlarına duyarlılığını gösterir.

3.2. Kadın Hikâyesi Gösterme

"Sahilsiz Gece" filmi, Zübeyde karakteri üzerinden gençlik döneminde fahişelik yapmış kadınların deneyimlerini vurgulayarak, geleneksel cinsiyet rollerini ve eril perspektifi sorgulayan bir tematik odak sunmaktadır. Zübeyde'nin yaşamı ve deneyimleri, toplumsal cinsiyet dinamiklerinin eleştirisi ve kadınların yaşadığı zorlukların yansıtılması amacıyla film tarafından önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu şekilde, film kadın deneyimini keşfederken aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir duruş sergilemektedir.



Resim 1: Zübeyde'nin çocukluğu



Resim 2: Zübeyde'nin pazarda çalışması



Resim 3: Zübeyde'nin tek yaşaması



Resim 4: Zübeyde'ye susması için tavuk getiren Ağagül



Resim 5: Zübeyde'nin gençlik döneminden hatırladığı bir sahne



Resim 6: Zübeyde'nin pişmanlığı



Resim 7: Zübeyde'nin dans ettiği sahne

Tablo 1: Kadın Hikâyesi Gösterme

Resim	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Resim 1	İnsan	Zübeyde'nin Çocukluğu	Kadın hikâyesi gösterme
Resim 2	İnsan	Zübeyde'nin pazarda gösterilmesi	Kadın hikâyesi gösterme
Resim 3	İnsan	Zübeyde'nin tek yaşamasının gösterilmesi	Kadın hikâyesi gösterme
Resim 4	Eylem	Zübeyde'ye susması için tavuk getiren Ağagül	Kadının hikâyesi gösterme
Resim 5	Eylem	Zübeyde'nin gençlik döneminden hatırladığı arkadaşları	Kadın hikâyesi gösterme
Resim 6	Eylem	Zübeyde'nin pişmanlığı	Kadın hikayesi gösterme
Resim 7	Eylem	Zübeyde'nin dans ettiği sahne	Kadın hikâyesi gösterme

“Sahilsiz Gece” filmi, çocukluk yıllarında ailesini savaşın etkileri nedeniyle kaybetmiş olan Zübeyde'nin gençlik döneminde fuhuş yoluna yönelmesi ve evlenmemesi ile şekillenen hayatını ele almaktadır. Zaman içerisinde yaşanan Zübeyde, toplumla olan ilişkilerini minimal bir düzeyde tutarak izole bir yaşam sürdürmekte ve çevresiyle sınırlı bir etkileşim içinde bulunmaktadır. Hikâyenin başlangıcında, Zübeyde'nin rüyasında yalnız kaldığı çocukluk anısıyla yüzleşmesi, onun hayatının karmaşıklığını ve izolasyonunu vurgulamaktadır. Bu rüya, Zübeyde'nin içsel dünyasındaki çatışmaları ve yalnızlığını ön plana çıkarmakta ve izleyiciye karakterin yaşadığı içsel zorlukları anlatmaktadır. Aynı zamanda, resim 2 ve 3'teki

sahnelerde de görüldüğü gibi, Zübeyde'nin pazar ve ev sahnelerinde de yalnız olduğu gözlemlenmektedir (Sultanova, 2019b).

Pazardan dönen Zübeyde, Ağagül ve Nise isimli gençlerin öpüştüğüne şahit olur ve alaycı bir tonda onları korkutmak amacıyla tepki gösterir. Bu durumu başkalarına anlatmasından çekinen Nise, ağlamaya başlar ve Zübeyde'ye teyze diyerek yalvarır. Ağagül ise başlangıçta olayı umursamaz gibi gösterirken, daha sonra sessiz kalması karşılığında Zübeyde'ye resim 4'de görüldüğü üzere bir tavuk götürür. Bu şekilde Ağagül Zübeyde'yi susturmak için satın almaya çalışır. Ancak aralarındaki diyaloglar sırasında Ağagül, Zübeyde'nin içsel yalnızlığına tanık olur. Zübeyde tavuğu başta kabul etse de daha sonra Ağagül'ün bahçesine bırakarak, onu satın alınabilir her türlü şeyden kaçınmaya çalıştığını gösterir.

Zübeyde, geçmişi hakkında zaman zaman Roza ve Dürdane adlı arkadaşlarını anımsamaktadır. Filmde yer alan Roza karakteri, Zübeyde ve Dürdane'yi fuhuş yoluna yönlendiren bir karakter olarak görünmektedir. Ancak Zübeyde ve Dürdane'nin bu yolu tercih etmeleri, dönemin sert politikaları ve özellikle Stalin'in baskıcı yönetimi nedeniyle istem dışı bir şekilde gerçekleşmiştir (Elsever, 2022). Örnek olarak, resim 5'te Zübeyde'nin geçmişe dair hatıraları arasında yer alan Dürdane, savaş sürecinden bahsederken gerçekleştirdikleri işin hatalı olduğunu ifade eder ve bu seçim nedeniyle duyduğu pişmanlığını dile getirir.

Filmdeki resim 6'da Zübeyde karakterinin geçmiş tercihlerinden kaynaklanan pişmanlık duygusunun net bir şekilde ifade edildiği bir anıyı yansıtmaktadır. Bu sahnede, Zübeyde'nin duyduğu pişmanlık özellikle ön plana çıkmaktadır. Zaman içinde, Zübeyde'nin bu pişmanlığı daha da derinleşmektedir.

Film sonunda, yalnız kalan Zübeyde, yeniden çocukluk anılarına hatırlar. Ardından resim 7'da gözlemlendiği gibi, Zübeyde kapısının önüne gelen bir grup gençle "Pencerenin Milleri" şarkısında dans etmeye başlar. Şarkının başlangıcı eğlence çağrışımı yaparken, sonrasında müziğin sesi alçalarak düşündürücü bir anlam kazanır. Bu sahnede, Zübeyde'nin çocukluğuna dair yansımalar tekrar sahneye taşınır. Bu durum, onun yalnızlığını, umutsuzluğunu ve iradesi dışında sürdürdüğü yaşamı yeniden yansıtmaktadır (Sultanova, 2019a).

3.3. Ataerkil Cinsiyet Normlarının Sorgulanması

Küçükken ailesini kaybeden ve fuhuş yoluna sürüklenen Zübeyde, yaşamın zorluklarına karşı mücadele etmektedir. Zübeyde'nin gençlik döneminde fuhuş yapması, ilerleyen yaşında toplum içerisinde marjinalleşen bir karakter olarak göstermektedir. Toplumun önyargılarına rağmen, Zübeyde, karakterini ve onurunu koruma yolunda kararlılıkla ilerlemektedir. Toplumsal baskılara rağmen, Zübeyde, duruşunu kaybetmemekte ve her durumda onu dışlayanlara karşı gereken cevabı vermekten çekinmemektedir.



Resim 8: Zübeyde'yi yargılayan komşusu İsfendiyar



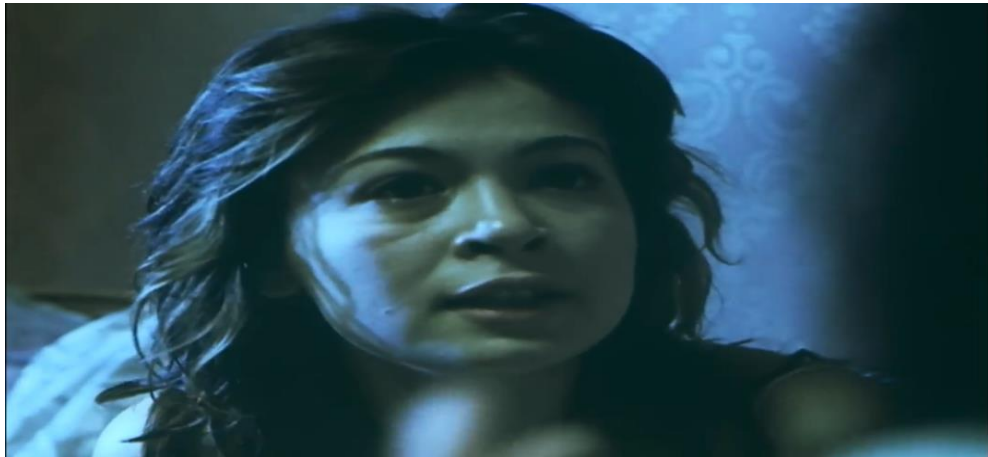
Resim 9: Pazar sahnesinde Zübeyde'yi yargılayan bir kadın



Resim 10: Zübeyde'yi yargılayan Nise



Resim 11: Zübeyde'yi yargılayan Şefika



Resim 12: Zübeyde'nin toplumun önyargılarına karşı toplumu eleştirmesi

Tablo 2: Ataerkil Cinsiyet Normlarının Sorgulanması

Resim	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Resim 8	Eylem	Zübeyde'yi yargılayan komşusu İsfendiyyar	Ataerkil cinsiyet beklentilerinin sorgulanması
Resim 9	Eylem	Zübeyde'yi yargılayan bir kadın	Ataerkil cinsiyet beklentilerinin sorgulanması
Resim 10	Eylem	Zübeyde'yi yargılayan Nise	Ataerkil cinsiyet normlarının sorgulanması
Resim 11	Eylem	Zübeyde'yi yargılayan Şefika	Ataerkil cinsiyet normlarının sorgulanması
Resim 12	Eylem	Zübeyde'nin toplumun önyargılarına karşı toplumu eleştirmesi	Ataerkil cinsiyet normlarının sorgulanması

Zübeyde'nin yaşam hikâyesi, ilk çocukluk yıllarından itibaren savaşın etkileriyle biçimlenmiş ve toplumsal cinsiyet dinamiklerinin derin izlerini taşıyan karmaşık bir öyküyü içermektedir. Film, başlangıcından sona kadar Zübeyde'nin yaşamını detaylı bir şekilde ele almaktadır. Bu anlatıda, ikincil ve pasif rollerin ötesine geçen bir ana karakter olarak Zübeyde ön plana çıkmaktadır.

Zübeyde'nin çocukluk yıllarında Stalin politikalarından dolayı ailesini kaybetmesi, onun fuhuş yoluna sürüklenmesine neden olmuştur. Gençlik yıllarında ise Zübeyde, Roza adlı bir kadının teklifiyle fuhuş dünyasına adım atmış ve bu zorlu yolculuk sırasında bir tür refah ve bağımsızlık kazanmıştır. Aynı şekilde Roza da savaşın getirdiği zorluklardan etkilenerek babası savaşa giden Dürdane'yi aynı yola çekmiştir. Bu bağlamda, film, savaşın ve toplumsal cinsiyet dinamiklerinin kadınların hayatları üzerindeki etkilerini açıkça yansıtmaktadır.

Zübeyde'nin yaş aldıkça geçmişten gelen bu deneyimleri nedeniyle toplum tarafından dışlanmış olduğu görülmektedir. Filmde yer alan resim 8'deki sahnede, Zübeyde'nin komşusu İsfendiyyar'ın onu polis Sefere şikâyet etmeye çalışması dikkate değerdir. Ancak bu şikâyet polis tarafından ciddiye alınmamış, hatta İsfendiyyar'a kendi

işine odaklanması önerilmiştir. Bu olay, ataerkil düşüncenin ve toplumsal cinsiyet rollerinin bir yansıması olarak okunabilir.

Benzer şekilde, resim 9'de Zübeyde'nin pazarda çalışırken yaşadığı eleştiri ve yargılama durumu da aynı temayı yansıtmaktadır. Ancak Zübeyde, kararlı bir duruş sergileyerek bu olumsuz bakışlara karşı koymakta ve özgüvenini sürdürmeye çalışmaktadır.

Resim 10'daki sahnede, Zübeyde'nin dedikodu yaptığına dair bilgiyi Nise, Ağagül'e aktarmaktadır. Ama Ağagül Zübeyde ile konuşmasından dolayı onun dedikodu yapan biri olmadığını öğrendiği için bu eleştiriye karşı Zübeyde'yi savunur.

Zübeyde'nin başka eleştirildiği sahne resim 11'de gençlik dönemindeki sevdiği Zakir'in kız kardeşi Şefika tarafından gözlemlenmektedir. Zübeyde'nin evine gelen Şefika, Zübeyde ile Zakir arasındaki ilişkinin engellenmesini talep eder. Bu durum Zübeyde'nin yoğun bir öfke duygusuyla karşı karşıya kalmasına neden olur ve Zakir'in kız kardeşi, korkuyla dolu bir şekilde evden ayrılır. Zübeyde'yi sakinleştirmeye çalışan Roza'nın çabaları, Zübeyde'nin öfkesini yatıştırmada etkili olmaz. Roza, bağırmanın ayıp olduğunu dile getirir. Bu bağlamda, Zübeyde, sahne 12 de görüldüğü üzere öfkeli bir şekilde "15 yaşında bir çocuğu yatağına alan erkeklerin, bu durumu ayıp olarak algılamadıklarını" ifade eder.

Filmde, ataerkil normların varlığına dair işaretler görülmekte olup, ancak Zübeyde'nin aktif direnişi ve bireysel iradesiyle bu normlara karşı çıkışı ve eleştirel yaklaşımı vurgulanmaktadır.

3.4. Kadın karakterlerin gerçekçi temsili

Sinemada kadınların eril bakış altında cinsel objeye dönüştürülmesi veya mağdur rolleriyle sınırlanması, onların hakiki kimliklerinin ve güçlü yönlerinin ifadesini engelleyen önemli bir engel olarak öne çıkmaktadır. "Sahilsiz Gece" adlı film, bu konuda önemli bir adım atarak geleneksel sinema kalıplarından ayrılarak kadın karakterlerin gerçek ve güçlü yönlerini öne çıkartmıştır. "Sahilsiz Gece" filmi, toplumsal cinsiyet dinamiklerini ele alırken eril bakış açısının etkisini göstermektedir.



Resim 13: Eril bakışı olarak Zübeyde



Resim 14: Eril Bakışı olarak Roza ve Dürdane



Resim 15: Eril bakışı olarak Roza ve Dürdane

Tablo 3: Kadın karakterlerin gerçekçi temsili

Resim	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Resim 13	Eylem	Eril bakışı olarak Zübeyde	Eril bakış olarak kadın bedeninin nesnelleştirilmesi
Resim 14	Eylem	Eril bakışı olarak Roza ve Dürdane	Eril bakış olarak kadın bedeninin nesnelleştirilmesi
Resim 15	Eylem	Eril bakışı olarak Roza ve Dürdane	Eril bakış olarak kadın bedeninin nesnelleştirilmesi

Yönetmen Şahmar Elekberov, kadın karakterleri sıklıkla cinsel nesneler olarak sunarak, izleyicinin bu objeleştirici bakış açısına yönlendirmeyi amaçlamıştır. Filmde, Zübeyde ve arkadaşları Roza ve Dürdane'nin cinsel obje olarak sunulduğu resim 13, 14 ve 15 sahnelerinde görülmektedir. Bu sahnede Roza ve Dürdane kavga etmeye başlar ve Zübeyde bu kavganın sesini bastırmak için müzik açarak oynar. Kadın bedeninin nesnelleştirilmesi erkek karakterlerinin bakışına değil izleyici bakışına sunulmaktadır.

Film, erkek karakterlerin daha geri planda olduğu ve izleyicinin kadın karakterlerin bakış açısını deneyimlemesine olanak sağladığı görülmektedir. Zübeyde ve arkadaşları diğer karakterlerin gölgesinde kalmadan merkezi bir anlatım içerisinde yer almaktadır (Sultanova 2019a).

Filmde kadınların hikâyenin merkezine yerleştirildiği ve birbirlerine destek olma üzerine odaklandığı görülmektedir. Bu, geleneksel Hollywood yapılarına meydan okuyarak kadınların kendi bağımsızlıklarını ve güçlerini inşa edebileceklerini vurgulayan önemli bir ayrıntıdır. Bununla birlikte, yönetmen bazı sahnelerde kadın bedenini hala cinsel obje olarak kullanmaktadır.

Film, cinsiyet rollerini ve kadın bedeni algısını sorgulayarak toplumsal normları eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır. Zübeyde'nin deneyimleri, kadınların toplumsal sınırlamalara karşı nasıl sorgulama ve direnme gücüne sahip olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, film kadın karakterlerin içsel güçlerini keşfetme ve

kabul etme sürecini anlatarak, toplumun dayattığı rollerden bağımsız olarak kendi kimliklerini inşa etme mücadelesini yansıtmaktadır.

Bu bağlamda, "Sahilsiz Gece" filmi, anaakım sinemanın alışlagelmiş kalıplarını yıkarak kadınların güçlü ve bağımsız varlıklar olarak temsil edildiği alternatif bir estetik sunmaktadır. Feminist sinemanın temel ilke ve amaçlarına uygun bir şekilde, film izleyicilere farklı bir bakış açısı ve deneyim sunarak cinsiyet rollerini sorgulamayı ve kadınların kendi kimliklerini özgürce inşa etme hakkını vurgulamaktadır.



SONUÇ

Bu çalışmanın sonucunda, Azerbaycan sinemasında feminist film teorisinde kullanılan göstergebilim bağlamında incelenen "Sahilsiz Gece" filmi toplumsal cinsiyet konusunda önemli mesajlar ilettiği görülmektedir. Filmdeki kadın karakterlerin deneyimleri, toplumsal cinsiyet sorgulandığı ve cinsiyet eşitliğine yönelik çağrılar, feminist bir perspektiften ele alınarak analiz edilmiştir. Bu çözümleme sonucunda, filmlerin kadın karakterlerin güçlendirilmesine odaklandığı ve onların bireysel potansiyellerini ortaya çıkaran alternatif sinema dilini ortaya koyduğu görülmüştür.

Tablo 1'den anlaşıldığı üzere film erkek karakterlerin arka planda kaldığı ve izleyicinin kadın karakterlerin bakış açısını deneyimlediği bir anlatım tarzını sunmaktadır. Zübeyde ve arkadaşlarının hikâyesi, kadınların güçlü ve karmaşık iç dünyalarını açığa çıkararak, kadınların kendi hikâyelerini anlatma yetilerini öne çıkarmaktadır. "Sahilsiz Gece" filmi feminist bir bakış açısıyla ele alındığında, kadın dayanışması ve destek teması da ön plandadır. Kadın karakterler arasındaki ilişkiler, birbirlerine destek olma ve dayanışma üzerine inşa edilmiştir. Bu, kadınların birbirlerine güç verme ve toplumsal normlara karşı birlikte direnme potansiyelini vurgulamaktadır.

Tablo 2'deki verilere göre, ataerkil normların varlığı filmde de görülmektedir. Ancak film, Zübeyde karakteri aracılığıyla bu normların etkisiz hale geldiğini vurgulamaktadır. Filmde, Zübeyde toplumun kadınlara dayattığı geleneksel beklentilere karşı aktif bir direniş gösterir. Kendi isteklerini takip etme mücadelesi, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan ve cinsiyet eşitliği için mücadele eden bir karakter olarak Zübeyde'yi gösterir.

Zübeyde'nin kişisel çabaları ve iradesi, film boyunca ataerkil normların etkisini sorgular. Zübeyde'nin karakteri, kadınların kendi potansiyellerini keşfetme ve isteklerini takip etme hakkını savunurken, toplumun bu istekleri engellemesine karşı çıkar. Film, Zübeyde'nin toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuma çabalarını ve kadınların kendi kimliklerini özgürce inşa etme isteklerini yansıtırken, aynı zamanda bu normların film dünyasında etkisiz hale geldiğini vurgular.

Tablo 3'de anlaşıldığı üzere, filmde yönetmenin kadın karakterleri eril bir bakış açısıyla sunmaya çalıştığı görülmektedir. Ancak bu eril bakış, filmin karakterlerinin kendileri üzerinden değil, izleyiciye yansıtılarak gerçekleştirilmektedir. Film, izleyicinin gözünden kadın karakterleri eril bir perspektifle görmesini amaçlayarak, toplumsal cinsiyet dinamiklerinin nasıl işlediğine dair bir farkındalık yaratmayı hedeflemektedir. Özellikle Zübeyde ve diğer kadın karakterlerin sunumu, filmin izleyicinin gözünden onları nasıl algıladığını sorgulamaya yönelik bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Yönetmen, karakterlerin davranışları, görünüşleri ve ilişkilerini şekillendirerek, izleyicinin önyargıları ve toplumsal cinsiyetle ilgili önceden var olan algıları üzerine bir ayna tutmaktadır. Bu durum, izleyicinin kadın karakterleri eril bir bakış açısıyla nasıl görmeye yatkın olduğunu gözler önüne sermektedir. Film, izleyiciyi kadın karakterlerin perspektifini deneyimlemeye yönlendirirken, aynı zamanda kadınların karmaşık iç dünyalarını ve güçlü iradelerini de ortaya koymaktadır. Bu çift katmanlı yaklaşım, filmin feminist bir eleştiri sunarak izleyicinin toplumsal cinsiyet normlarını sorgulamasını sağlamaktadır. Yönetmen, kadın karakterleri sadece dışsal görünüşleriyle değil, içsel deneyimleri ve iradeleriyle de zenginleştirerek, izleyicinin eril bakış açısına karşı daha eleştirel bir tutum geliştirmesine olanak tanımaktadır.

Sonuç olarak, "Sahilsiz Gece" filmi, Azerbaycan sinemasından seçilen bir örneklem olarak, kadın hikâyesine odaklanarak toplumsal cinsiyet dinamiklerini sorgulamakta ve kadınların özgürlük arayışını anlatmaktadır. Film, ataerkil yapıları eleştirel bir bakış açısıyla inceleyerek, alternatif sinema estetiğiyle izleyiciye farklı bir deneyim sunmaktadır. Bu bağlamda, film hem toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir meydan okuma olarak işlev görür hem de kadın karakterlerin güçlü ve özerk varlıklarını ön plana çıkarır.

KAYNAKÇA

- Adams, J. F. (1995). *Ergenliğı Anlamak*. (Çev.: Dönmez, A. Onur, B. Çelen, N. Çok, F. Atbaşoğlu, Z. Ersever, H. Öngen, D. Bağlı, M. Kuşdil, E. Artar, M. Haz, Y. Onur, B.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Agayev, R. (2011). *Sovyet Dönemi Azerbaycan Sineması ve Propaganda*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aliyeva, A. ve Ahmedova, S. (2018). *Azerbaycan Milli Kinosu Tarihimizin Salnamesidir*. Bakü: Azerbaycan Respublikası Medeniyet Nazirliyi.
- Aliyeva, S. (2018). *Gender Problemi ve Modern Azerbaycan*. Bakü: Azerbaycan Üniversitesi.
- Aliyev, İ. (Ed.). (2010). *Azerbaycan Milli Ansiklopedisi*. Bakü: Azerbaycan Milli Ansiklopedi İlim Merkezi.
- Aliyev, R. (2007). *Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış*. (Yayımlanan Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Antmen, A. (2014). *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim yayınları.
- Arif, M. (1979). *Asrın Oğlu*. Bakü: Yazıcı.
- Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplumbilimi Demokrasi Kültürüne Giriş*. İzmir: İletişim kitabevi.
- Akbulut, H. (2020). *Film Çözümlemeleri*. (Ders Notu), İstanbul Üniversitesi, Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, İstanbul.
- Arslantepe, M. (2012). *Sinema Okuryazarlığı*. Kocaeli: Umuttepe yayınları.
- az24saat. (2022, Aralık 20). *Azerbaycan Sineması-2022: Beklenenler ve Yaşananlar*. İnternet: <https://www.az24saat.org/az%C9%99rbaycan-kinosu-2022-gozl%C9%99ntil%C9%99r-v%C9%99-yasananlar/> (Erişim Tarihi: 21.08.2023).
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev.: Vardar, B. Rifat, M.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Baydar Şen, E. (2019). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsillerine Feminist Bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğdem Vitrinel Sinemasından Örnek İncelemeler*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Beauvoir, S. D. (2019). *İkinci Cinsiyet I*. (Çev.: Savran, G.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bendason, N. (1990). *Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları*. (Çev.: Tekelli, Ş.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biryıldız, E. (1994). Feminist Film Eleştirisi. *Marmara İletişim Dergisi*, 8, 63-66.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası (Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi)*. (Çev.: Ertür, B.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Castells, M. (2008). *Enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür-1. Cilt: Ağ toplumunun yükselişi* (Çev.: Kılıç, E.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chaudhuri, S. (2007). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge.
- Chansel, D. (2004). *Beyaz Perdedeki Avrupa Tarih Öğretimi ve Sinema*. (Çev.: Elhüseyni, N.). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Çelik Demirtaş, S. (2019). *Ergenlerde Toplumsal Cinsiyet Algısı*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dadaşova, M. (2019). *Sovyet Dönemi Azerbaycan Sineması*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Dadaşov, A. (2001). *Senaryo Yaratıcılığı*, Derslik. Bakü: Bakü Üniversitesi Neşriyatı.
- Dadaşov, A. (2009). *Kinoşünaslık*, Derslik. Bakü: Elm ve Tahsil.
- Dadaşov, A. (2012). Abbas Mirze Şerifzadenin Filmleri. *Kobustan Dergisi*, 2, 61-65.
- Dick, B. F. (1998). *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press.
- Diken Yücel, D. (2022). Yeşilçam'ın Masal Uyarlamalarına Feminist Perspektiften Bakmak: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, Külkedisi Sinderella. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 10(1), 326-358.
- Dökmen, Z. (2015). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Duman, A. E., ve Koçtürk, N. (2021). Yerli Yapım Bir Çizgi Filmin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından İncelenmesi: Pırıl. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(Toplum ve Siyaset), 83-92.
- Efendiyev, E. (2005). *Seçilmiş Eserleri-1*. Bakü: Çınar Çap Yayınevi.
- Elsever, S. (2020, Nisan 18). *Savaş Filmlerimizde Kadınlar*. Edebiyat Gazetesi. İnternet: <https://edebiyatqazeti.az/news/incesenet/8762-muharibe-filmlerimizde-qadinlar> (Erişim Tarihi. 21.08.2023).
- Engels, F. (1987). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. (Çev.: Somer, K.). Ankara: Sol Yayınları.
- Erbay, H. (2019). Tarihsel Süreçte Dünyada ve Türk Toplumunda Kadın Algısı ve Haklarının Gelişimi Üzerine Bir Değerlendirme. *Ege Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (1), 1-25.
- Ertuğrul Elçin, Ü. (2022). 2020 Azerbaycan-Ermenistan Ateşkesine Göre Yerinden Edilenlerin Dağlık Karabağ'a Geri Dönüşü. *Bilig, Bahar 2022* (Sayı 101), 57-86.
- Ferecova, Z. (2022, Mart 6). *Milli Sinemamızın İlk Cesur Kadınları*. Azerbaijan-news. İnternet: <https://www.azerbaijan-news.az/az/posts/detail/milli-kinomuzun-ilk-mubariz-qadinlari-1646517420> (Erişim Tarihi: 22.08.2023).
- Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü*. (Çev.: Ergüden, I.). İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- Genç, A. (2019). Yılanı Öldürseler Filminin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çözümlemesi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*. 1(3). 351-361.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (Çev.: Yalçın, M.). Ankara. İmge Kitabevi Yayınları.
- Guliyev, A. (Ed.). (1978). *Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi*. Bakı: Azerbaycan Sovyet Ansiklopedi Baş Redaksiyası.
- Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University.
- Heyat, F. (2002). *Azeri Women in Transition, Women in Soviet and Post Soviet Azerbaijan, Central Asia Research Forum, School of Oriental and African Studies*. New York: University of London.
- Hooks, B. (2016). *Feminizm Herkes İçindir (Tutkulu Politika)*. (Çev.: Aydın, E. Kurt, B. Özgün, Ş.). İstanbul: BGST Yayınları.
- İsmailov, T. (2001). *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi: Azerbaycan Cumhuriyeti Sinema Tarihi ve Konulu Filmlerin Açıklamalı Kataloğu*. İstanbul: Türk Güzel Sanatlar Vakfı.

- Jalilova, Z. (2020). *Traditional Gender Roles Enacted by Men and Women in Azerbaijani Cinema*. Contemporary Southeastern Europe, 7(2), 80-96
- Kabadayı, L. (2015). *Sinemada Felsefe ve Film Felsefesi Üzerine*. Doğu Batı. (72), 89-116.
- Kaplan, E. A. (1990). *Women and Film-Both Sides of The Camera*. London: Routledge.
- Karaoğlu Aslan, B. (2020). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Bir Film İncelemesi: Tereddüt Filmi Örneği*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Beykent Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Karaman, E. (2017) Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *Aydın Üniversitesi Dergisi* (34), 25-36.
- Kazımlzade, A. (2003). *Azerbaycan Sineması: Bedii ve Çizgi Filmlerin İzahlı Kataloğu*. Bakü: Nağıl Evi.
- Kazımlzade, A. (2004). "Bizim "Azerbaycanfilm". Bakü: Mütercim.
- Kazımlzade, A. (2015). *Azerbaycan Kinematografçıları: Portreler, Araştırmalar, Filmlerin Yubileyi, Hatıra Defterinden, Aktüel Sohbet*. Bakı: Tereggi.
- Kazımlzade, A. (2016). *Kino ve Zaman*. Bakü: Doğu-Batı.
- Lacan, J. (1994). *Fallus'un Anlamı*. (Çev.: Tura, S. M.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. (Çev.: Tekeli, Ş.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millett, K. (1987). *Cinsel Politika*. (Çev.: Selvi, S.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Meulenbelt, A. (1987). *Feminizm ve Sosyalizm*. (Çev.: Demirci, E.). İstanbul: Yazın Yayımcılık.
- Özarslan, Z. (2013). *Sinema Kuramları -2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Özdemir, B. G. (2018). *Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekanlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi*. *Sinecine*, 9(2), 131-164.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Özen, Y. (2017). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın*. Doktora Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Rosen, M. (1974). *Popcorn Venüs: Woman Movies and the American Dream*. New York: Avon Books.

- Sadıgov, N. (1970). *Azerbaycan Bedii Sineması: 1923-35 Yılları*. Bakü: Elm.
- Sarıyeva, İ. (2019, Eylül 05). *Azerbaycan Sineması-2022: Beklenen ve yaşananlar*. Agregator. İnternet: <https://aqreqator.az/az/medeniyyet/273753> (Erişim Tarihi: 23.08.2023).
- Savran Acar. G. (2004). *Beden Emek Tarih & Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul. Kanat Kitap- Pusula Yayınları kitapları.
- Saygılıgil, A. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. (Ders Notu), İstanbul Üniversitesi, Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. İstanbul.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University.
- Sipahi, E. ve Özsoy, B. (2020). Eril Yurttaşlıktan Eşit Yurttaşlığa: Azerbaycan'da Kadınların Siyasal Katılımı Üzerine Bir Değerlendirme. *Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi*, 5 (10), 151-168.
- Sultanova, S. (2019a, Mayıs 21). *"Tavuğun Canlı Kalması"- Ekranlaştırılmış Edebi Eserler Sevda Sultanova'nın Yayınında*. Edebiyat Gazetesi. İnternet: <https://edebiyatqazeti.az/news/incesenet/3728-toyugun-diri-qalması> (Erişim Tarihi: 21.08.2023).
- Sultanova, S. (2019b, Eylül 30). *Azerbaycan Sinemasında Kadın Temsili*. Bakuresearchinstitute. İnternet: <https://bakuresearchinstitute.org/female-characters-in-azerbaijani-cinema-2/> (Erişim Tarihi: 21.08.2023).
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taylan, A. (2015). Nitel ve Nicel Araştırmalarda Evren ve Örneklem Seçimi ve Sorunlar. (Ed. B. Yıldırım). *İletişim Araştırmalarında Yöntemler Uygulama ve Örneklerle*. Konya: Literatürk Academia Yayıncılık. 47-83.
- Tolan, B. (1978). *Toplum Bilimlerine Giriş*. Ankara: Kalite Matbaası.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Valiyev, M. Ahmetova, Z. Hüseynova, A. (2018). *Azerbaycan Halk Cumhuriyeti – 100: bibliyografi*. (Ed. K. Tahirov). Bakü: Azerbaycan Milli Kütüphanesi.
- Vogel, L. (1990). *Marksist Teoride Kadın*. (Çev. M. Öngören). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelenilmesi*. (Çev.: Hakyemez, D.). İstanbul: Kültür Yayınları.

- Woolf, V. (2012). *Kendine Ait Bir Oda*. (Çev.: Özdemir, İ.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Zilfi, Madeline, C. (2000). *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınlar.
- Zor, L. (2018). Karabağ Savaşı'nın Azerbaycan Sinemasındaki Sunumu: Nabat Filmi Örneği. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (40), 56-70.



ŞEKİLLER LİSTESİ

Resim 1: Zübeydenin çocukluğu.....	56
Resim 2: Zübeydenin pazarda çalışması	56
Resim 3: Zübeydenin tek yaşaması.....	57
Resim 4: Zübeydeye susması için tavuk getiren Ağagül	57
Resim 5: Zübeydenin gençlik döneminden hatırladığı bir sahne.....	57
Resim 6: Zübeyde'nin pişmanlığı	58
Resim 7: Zübeyde'nin dans ettiği sahne	58
Resim 8: Zübeyde'yi yargılayan komşusu İsfandiyar.....	61
Resim 9: Pazar sahnesinde Zübeyde'yi yargılayan bir kadın	61
Resim 10: Zübeyde'yi yargılayan Nise.....	62
Resim 11: Zübeydeyi yargılayan Şafika	62
Resim 12: Zübeydenin toplumun önyargılarına karşı toplumu eleştirmesi	62
Resim 13: Eril bakışı olarak Zübeyde	65
Resim 14: Eril Bakışı olarak Roza ve Dürdane	65
Resim 15: Eril bakışı olarak Roza ve Dürdane	65

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Kadın Hikâyesi Gösterme.....	59
Tablo 2: Ataerkil Cinsiyet Normlarının Sorgulanması.....	63
Tablo 3: Kadın karakterlerin gerçekçi temsili	66



ÖZGEÇMİŞ

Fırgat SADIGLI, Mersin Üniversitesi'nde Otomotiv Mühendisliği eğitime başladı ancak daha sonra bu programı bıraktı. Sonrasında Samsun 19 Mayıs Üniversitesi'ne başvurarak Radyo Televizyon Sinema bölümünü kazandı. Fırgat SADIGLI, bu bölümü başarıyla tamamladıktan sonra ara vermeden Karabük Üniversitesi'nde İletişim (Disiplinlerarası) Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans programına kabul edildi. Rusça tercümanlık da yapan Sadıglı, şu anda Yüksek Lisans programına devam etmektedir.