

# Feminist Film Eleştirisi Bağlamında "Nar Bahçesi" Filminin Göstergebilimsel Analizi: Azerbaycan Sinemasında Kadınlar Nerede?

## Semiotic Analysis of the Film "Pomegranate Orchard" in the Context of Feminist Film Criticism: Where are the Women in Azerbaijani Cinema?

Burak Türten<sup>1</sup>

### Öz

Feminist film eleştirisi, kadınların sinema filmlerindeki temsil biçimini ve konumunu analiz etmek için kullanılan bir yaklaşımdır. Filmler toplumsal cinsiyet rollerini vurgulayan ve pekişmesini sağlayan özelliklere sahiptir. Bu çalışma Azerbaycan sinemasının öne çıkan eserleri arasında yer alan "Nar Bahçesi" filmine odaklanmaktadır. Film, Azerbaycan sinemasında kadın temsiline dair güçlü öğeler içermesi nedeni ile amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Çalışmanın amacı Azerbaycan sinemasında toplumsal cinsiyet temsili "Nar Bahçesi" filmi özelinde Kadının Yaşamındaki Konumlandırılması, Eril Cinsiyet Normları ve Kadının Cinsel Konumlandırılması temaları dahilinde incelemektir. Çözümlemede filmde yer alan toplumsal cinsiyet dinamikleri, kadın ve erkeğe dair kültürel temsiller; feminist film eleştirisi ve Laura Mulvey'in görsel haz ve anlatı sineması kavramları bağlamında çözümlenmektedir. Göstergebilim yöntemi kullanılarak yapılan çözümleme sonucunda, yönetmenin filmde kadın karakteri pasif bir obje olarak konumlandığı ve onu evde hizmetçi, nar bahçesinde işçi, aile içerisinde ise yalnızca çocuk doğurma ve büyüme aracı olarak gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Aile yapısının baskın olduğu sosyal düzlemde, kadın karakterin sadece erkeklerle ilişkilendirilerek temsil edildiği ve kendi kimliğinin göz ardı edildiği gözlemlenmiştir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kendi kaderini tayin edemeyen, duygularını açıkça ifade edemeyen, cinsel dürtülerini özgürce yaşayamayan ve baskılanan bir kadın temsili söz konusudur.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan sineması, Feminist film eleştirisi, Toplumsal cinsiyet, Nar Bahçesi, Görsel Haz ve Anlatı Sineması.

### Abstract

Feminist film criticism is an approach used to analyze the representation and position of women in cinema. Films have features that emphasize and reinforce gender roles. This study focuses on the film "Pomegranate Orchard", one of the prominent works of Azerbaijani cinema. The film was selected using a purposive sampling method because it contains strong elements of female representation in Azerbaijani cinema. The aim of the study is to examine gender representation in Azerbaijani cinema within the themes of Women's Positioning in Life, Masculine Gender Norms, and the Sexual Positioning of Women in the movie "Pomegranate Garden". In the analysis, gender dynamics, and cultural representations of women and men in the film are analyzed in the context of feminist film criticism and Laura Mulvey's concepts of visual pleasure and narrative cinema. As a result of the analysis using semiotics, it is concluded that the director positions the female character in the film as a passive object and shows her as a servant at home, as a worker in the pomegranate garden, and only as a means of childbearing and childrearing within the family. In the social plane where the family structure is dominant, the female character is represented only in relation to men and her identity is ignored. In the context of gender, there is a representation of a woman who cannot determine her destiny, cannot express her emotions openly, cannot freely experience her sexual impulses and is oppressed.

**Keywords:** Azerbaijani cinema, Feminist Film Criticism, Gender, Pomegranate Garden, Visual Pleasure and Narrative Cinema.

### Araştırma Makalesi [Research Paper]

Submitted: 28 / 02 / 2024

Accepted: 23 / 09 / 2024

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi, Karabük, Türkiye, burakturten@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1962-7781>

## Giriş

Sinema sadece duygusal ve düşünsel ifade için değil; aynı zamanda toplumsal, kültürel ve tarihsel gerçeklerin anlatımında da önemli bir rol oynayarak bireylere toplumsal yönelimler konusunda rehberlik eder (Yıldırım, 2018: 235). Bir toplumun kültürünü yansıtarak geleneksel değerlerini ve yaşam biçimini temsil eden sinema, aynı zamanda toplumsal gerçekliği yeniden üreten bir araçtır (Öztürk ve Akbulut, 2022: 1047). Ancak sinemanın bu rolü sadece pozitif etkilenim yaratmamaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren ve ataerkil ideolojiyi yeniden üreten bir araç olarak işlev gören sinema, toplumsal cinsiyetin görünümünü ve temsil biçimini belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Parsa ve Akçora'ya göre (2017: 16) sinema, kadınları toplumsal hiyerarşide belirli ve pasif nesnelere tasvir ederken, erkekleri güçlü ve eylemci olarak göstermektedir. Sinema filmlerinin bu özelliği topluma dayatılan ideal kadın ve erkek kavramlarını pekiştirerek cinsiyet eşitsizliğinin derinleşmesine sebep olmaktadır. Bu noktada feminist film eleştirisi kavramı konuya karşıt bakış açısı geliştirilerek sorunun tespitine ve çözümüne yönelik düşünsel yönelimler ortaya koymaktadır. Timisi'ye göre (2011: 157) feminist film eleştirisi, sinemadaki cinsiyet eşitsizliğini sorgulayan bir feminist bakış açısıyla filmlerin içeriğini çözümleme konusunda önemli bir yaklaşım sunmaktadır. Bu durum sinemanın toplumsal cinsiyetin kalıplaşmış normlarına meydan okumasını ve daha eşitlikçi bir temsil sunmasını sağlamaktadır.

Azerbaycan sinemasının kökenleri 1898 yılına kadar uzanmaktadır ve 1920'den itibaren Sovyet sinemasının etkisi altında gelişimini sürdürmüştür. Sessiz sinema dönemi dahil olmak üzere, Azerbaycan sinemasının her evresinde, kadın temaları önemli bir yer tutmuştur. Ancak Azerbaycan sinemasındaki kadın temalarını özellikle feminist kuram çerçevesinde inceleyen sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır (Mammadzada, 2023). Bu hususta Azerbaycan sinemasından seçilen "Nar Bahçesi" filmi, insan ilişkilerinin karmaşıklığını, aile bağlarını, kökenleri ve evine dönme temalarını içererek, feminist film eleştirisi kapsamında değerlendirilmesi gereken önemli bir örnek olarak görülmektedir. Filmdeki kadın karakter Sara'nın sunumu, kadınlık temasının nasıl inşa edildiği ve sinematik gözlem mekanizmalarının bu bağlamdaki rolünün nasıl şekillendiğini anlamamıza yönelik belirgin ipuçları sunmaktadır. Bu çalışma filmin içerdiği toplumsal cinsiyet dinamikleri, kadın ve erkeğe dair kültürel temsilleri feminist film eleştirisi ve Laura Mulvey'in görsel haz ve anlatı sineması kavramları bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, Kadının Yaşamındaki Konumlandırılması, Eril Cinsiyet Normları ve Kadının Cinsel Konumlandırılması temaları dâhilinde göstergebilim yöntemi kullanılarak çözümleme gerçekleştirilmiştir. Bu çözümleme filmdeki ilgili içerikleri gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları bağlamında ortaya koyarak Azerbaycan sinemasında kadın ve erkek temsillerinin ilgili temalar dâhilinde anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

## 1.Kavramsal Çerçeve

### 1.1.Sinema, Feminizm ve Feminist Film Eleştirisi

Kadınlar tarih anlatılarında genel anlamıyla etkin rollerden ziyade daha pasif ve ikincil konumda tasvir edilmektedir. Bu durum toplumdaki yaygın cinsiyet normlarına uyumun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Kadınların kendi tarihlerini keşfetmeye başlamaları son yüzyıla denk gelse de toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadınların tarih içindeki katkılarının göz ardı edildiği anlatıların izleri hala mevcuttur. Bu nedenle kadınların tarih boyunca oynadıkları rolleri vurgulamak ve toplumsal cinsiyet eşitliğine katkı sağlamak adına edebiyat, sinema ve diğer sanat dallarını eleştirel bir bakış açısıyla yeniden değerlendirmek gerekir (Özarlan, 2013: 143). Bu noktada da sinema toplumsal cinsiyetle etkileşim içindedir ve bu etkileşim toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretilmesinde önemli rol oynamaktadır. Sinema filmleri kadın ve erkeğin toplumsal rollerini ve konumlarını belirlemek için sıkça tekrarlanan genellemeleri içermektedir. Sinemada kadınlar genellikle sabitlenmiş, belirgin ve değişmez kalıplar içinde tasvir edilirken erkekler daha etkin ve güçlü rollerle öne çıkmaktadır (Parsa ve Akçora, 2017: 16). Kadın ve erkek arasındaki biyolojik ayrımın toplumsal cinsiyet kavramının yanıltıcı bir temelini oluşturduğunu savunmak ve bu yanılgıyı destekleyen sosyal normları düzenleyerek kadınları ikincil bir pozisyona yerleştirmek, toplumsal cinsiyetin önyargılı yapısını açıklamaktadır. Toplumsal cinsiyet kadınlar ve erkeklerin biyolojik olarak farklı oldukları düşüncesi üzerine inşa edilerek bu iki cinsiyeti davranış, tutum, değer ve inançlar açısından ayrı kategorilere dâhil etme eğilimindedir (Hartley, 2005: 95).

Judith Butler'ın performativite teorisine göre, toplumsal cinsiyet sürekli olarak tekrarlanan performanslar yoluyla yeniden üretilmektedir. Butler'a (1990) göre, cinsiyet kimlikleri toplumsal uygulamalar, törenler ve söylemler aracılığıyla inşa edilen ve yeniden üretilen yapılar olarak görülmelidir. Cinsiyetin belirli davranış, giyim tarzı ve konuşma biçimleri gibi performatif eylemlerle ortaya çıktığı ve bu eylemlerin toplumsal normlar tarafından şekillendirildiği fikri, bu teorisinin merkezinde yer alır. Butler, bu performatif eylemlerin her birinin toplumsal cinsiyetin normatif sınırlarını zorlayabileceğini ve yeniden tanımlayabileceğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, özellikle sinema ve diğer görsel medya alanlarındaki çalışmalar için önemli bir bakış açısı sunmaktadır. Sinemada, kadınların anne, bakıcı veya romantik ilgi nesnesi olarak sabitlenmiş rollerde temsil edildiği bilinmektedir (Mulvey, 1975). Fakat Judith Butler'ın performativite teorisi, kadınların

sinemada daha çeşitli ve değişken temsillerle yer almalarını ve bu sabitlenmiş rollerin sorgulanmasını teşvik etmektedir. Kadın karakterlerin daha karmaşık ve çok yönlü olması, izleyicilerin toplumsal cinsiyet normlarını sorgulamasına ve tekrar değerlendirmesine imkan tanımaktadır (Stone, 2005).

Bu bağlamda feminist film eleştirisi kadın karakterlerin biyolojik cinsiyetleri yerine toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden nasıl temsil edildiğini inceleyerek bu durumun babaerkil ideolojiye nasıl uyarlandığını sorgulamaktadır (Özden, 2020: 195). Kökeni 19. yüzyılın sonlarındaki feminist film teorisine dayanan feminist film eleştirisi, kadınların filmlerde nasıl temsil edildiğini ve konumlandırıldığını -aktif ya da pasif bir rol aldıklarını- açıklamak için feministlere alan açan bir hareket olarak adlandırılmaktadır (McCabe, 2004: 18). Kimberlé Crenshaw'ın kesişimsellik teorisi ise kadınların cinsiyetlerinin yanı sıra aynı zamanda sınıfları, ırkları ve diğer kimlik özellikleriyle de ayrımcılığa ve baskıya maruz kaldığını savunmaktadır. Crenshaw (1991), bu teoride feminist ve anti-rasist politikaların siyah kadınların deneyimlerini göz ardı ettiğini eleştirmekte ve kesişimsel yaklaşımın esasen toplumsal adalet mücadelelerinde daha kapsamlı bir bakış açısı sağladığını savunmaktadır. Sinemada geleneksel feminist film eleştirisi, çoğunlukla beyaz kadınlara odaklanarak ırksal farklılıkları göz ardı ederken Crenshaw'ın kesişimsel teorisi hem ırk hem de cinsiyet perspektifini göz önünde bulundurarak özellikle siyah kadınların ve ötekileştirilmiş grupların deneyimlerinin daha nüanslı ve gerçekçi bir şekilde temsil edilmesine ön ayak olmaktadır (Hook, 1992). Bu bağlamda siyah kadınların hikayelerini merkeze alan filmler, kesişimsel ayrımcılığı göstererek izleyicilere çeşitli baskı türlerinin nasıl karıştığını ve insanların yaşamlarını nasıl etkilediğini göstermede önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin, Theodore Melfi tarafından yönetilen "Hidden Figures (Gizli Sayılar)" (2016) filmi, sivil haklar hareketinin kesişimsel boyutlarını vurgularken siyah kadınların liderlik rolünü ve mücadelelerini de gözler önüne sermektedir.

Sinema ve medya araçlarının kadınların temsilini değiştirmesi gerektiğini savunan feminist film eleştirisi, kadın kimliği sorununu ve kadınların filmlerde erkekler arasında nasıl bir değişim nesnesi olarak tasvir edildiğini incelemektedir (Hayward, 2000: 135). Knight, feminist film teorisinin temelde politik bir doğaya sahip olduğunu vurgulamaktadır. Feminist teorinin temel amacı ataerkil uygulamaları sürdürmek değil aksine ortaya çıkarmak ve kadınların erkeklerle tam, eşit haklara sahip olma mücadelesini desteklemektir (Knight, 1995: 39). Bu kadın hakları hareketinin (feminizm ideolojisi) etkisi ile medyadaki kadın tasvirlerinin değişime uğraması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Knight'e göre, kadınlar yazarlık kontrolünü ve endüstriyel gücü üstlendikçe ve izleyiciler geleneksel türlerde yeni imgeler talep ettikçe kadın temsilinin de değişeceği öne sürülmektedir. Bu bağlamda Smelik'e göre sinema, kadınlar ve kadınlık, erkekler ve erkeklik hakkındaki mitleri üreten, yeniden üreten ve temsil eden bir kültürel pratiktir (2008: 8). Özellikle feminist film eleştirisi, sinemanın bu mitleri nasıl şekillendirdiğini ve perçinlendiğini ortaya çıkarmaya odaklanmaktadır. Kadının filmdeki rolü genellikle fiziksel çekiciliği ve erkek karakterlerle olan ilişkilerini konu alan çiftleşme oyunları etrafında şekillenmektedir. Feminist film eleştirisine göre kadınlar genellikle filmlerde ya erkek karakterler için bir sorun unsuru olarak tasvir edilir ya da cinsel ara sahnelerde (sexual interludes) yer alır. Öyle ki genellikle ana hikâyeden ayrılan ve kısa cinsel sahneleri içeren özel olayları veya ilişkileri temsil etmek için kullanılırlar. Bir kadın ana karakter olduğunda dahi genellikle kafası karışık, çaresiz, tehlikede, pasif ya da sadece cinselliği üzerinden tasvir edilir (Wrenn, 2010).

Smith (1999: 15) bu tür imgelerin neredeyse her filmde kadınlarla ilgili belirgin bir şekilde öne çıktığını vurgulamaktadır. Bu durumun nedenini az sayıda film yapımcısının, tek bir güçlü kadının bulunduğu filmlerde dahi cinsiyet rollerini stereotipleştirme alışkanlıkları üzerine yeterince düşünce geliştirememesine bağlamaktadır (Smith, 1999). Bu durumun örneği olarak Doug Liman tarafından yönetilen güçlü bir kadın aksiyon kahramanının yer aldığı "Edge of Tomorrow" (2014) filmi gösterilebilir. Film tecrübesiz bir asker olan Subay Bill Cage'in dünyanın hiçbir ordusunun karşı koyamadığı Mimic adlı uzaylı birliğiyle mücadele etmesini konu almaktadır. Cage daha önce hiçbir savaşa katılmamıştır ve Mimic'lerle başa çıkabilme yeteneklerine sahip değildir. Filmin tek kadın çavuşu olan ve insanlığın en güçlü savaşçısı olarak ün kazanmış Rita, Cage'in savaşı kazanmasına katkısı olan stratejiler ve yardımlar sunar. Rita filmde güçlü bir kurtarıcı ve umut simgesi olarak öne çıksa da kadın karakterin baskın olduğu bir hikâyede bile erkek karakter daha belirgin bir şekilde sunulmaktadır. Feminist film eleştirisine göre filmlerde genellikle erkek karaktere aktif bir rol verilirken kadın karaktere ise pasif bir rol verilmektedir. Bu durum filmlerde bir gelenek haline gelir ve filmin olay örgüsü düzeyinde tekrarlanmaktadır (Donovan, 1997: 221).

Modern dönemde birçok film yapımcısının kadınlarla ilgili bir devrim yapmaya yönelik gösterdiği ilgi aşikârdır. Smith, "Sinemada Kadın İmgesi" adlı makalesinde, günümüzde kadınların çok daha geniş bir rol yelpazesi içinde gösterilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. "Kadınların filmlerdeki karakterizasyonları sadece ev işleri, erkekleri sevme ve çocuk doğurma değil aynı zamanda kahramanlık ve insanlık onurunu ifade etmelidir" (Smith, 1999: 18). Buna istinaden günümüzde kadın karakterler film endüstrisinde giderek artan bir biçimde kahraman olarak öne çıkmaktadır. Kadınlar artık sadece melodram ve romantik filmlerde değil, aynı zamanda macera ve aksiyon gibi geleneksel olarak eril kabul edilen türlerde de yer almaktadır. Özellikle bazı aksiyon filmleri kadın karakterleri güçlü ve etkin bir şekilde tasvir etmektedir. Örneğin, Mad Max: Fury Road (2015) filmindeki Furiosa, olağanüstü bir kadın aksiyon karakteri olarak öne çıkmaktadır (Cowden). Terminator 2: Judgment Day filminde Sarah Connor, oğlunu koruyan bir kadın savaşçı olarak

sergilenmiştir. The Hunger Games (2012) filminde ok kullanma yeteneği ile dikkat çeken bir kadın aksiyon karakteri olan Katniss Everdeen ve The 100 dizisindeki Clarke Griffin karakteri bu eğilime örnek teşkil etmektedir.

## 1.2.Laura Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması

Laura Mulvey'in 1975 yılında Screen dergisinde yayımladığı "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesi, feminist film eleştirisinin önemli dönüm noktasını temsil eder (Gill ve Baker, 2021). Bu makale klasik Hollywood filmlerinde babaerkil kültürün bilinçaltının nasıl yansıdığını incelemekte ve temelde cinsiyet rolleri, görsel hazın nasıl algılandığı ve anlatının nasıl yapılandırıldığı konularına odaklanmaktadır (Mulvey, 1975). Bu yönleri ile Mulvey'in makalesi feminist film eleştirisi alanına katkı sağlamaktadır. Mulvey'e göre, görsel deneyimden elde edilen haz, etkin ve erkek egemen bir bakış açısına dayanmaktadır. Bu bakış açısı kadını edilgen bir nesne olarak konumlandırmaktadır ki bu noktada erkek bakışının izleyiciyi etkin bir şekilde kontrol eden bir özne olarak tasvir edildiği, kadının ise erkeğin arzusunun hizmet eden bir edilgen nesne olarak sunulduğunu iddia etmektedir (Özden, 2020: 204). Mulvey'in makalesi, sinemanın görsel anlatısının kadınların nesneleştirilmesini ve erkek izleyiciye yönelik hazza hizmet etmesini açıkça eleştirmektedir (Mulvey, 1975).

Genellikle erkek bakış açısının merkezde olduğu toplumsal yapıları ve kültürel üretimleri etkileyen bir düşünce sistemini ifade eden (Yüksel, 2023: 143) fallosantrizm veya falüsmerkezli düşünce, cinsiyet ve toplumsal normların oluşumunda bir paradoksa dayanmaktadır. Paradoks eril egemenlik ve toplumsal düzenin kadını eksik ve kısıtlı bir varlık olarak görmesine dayanmaktadır. Kadın bu düşünce sistemine göre eksikliği sembolize etmekte diğer bir deyişle kadın, fallusun simgelediği eksikliğin giderilmesini temsil eden bir arzu taşımaktadır. Bu bağlamda kadının patriarkal bilinçaltının oluşumunda iki önemli rolü vardır. İlk olarak kadın gerçek bir penis eksikliği ile hadim edilme tehlikesini sembolize eder ve ikincisi çocuğunu sembolik olarak büyütme yönlendirilir Bu süreç sona erdiğinde ise kadının anlamı sona erer ve sadece doğurganlığı ile eksikliği arasında gidip gelir (Belingeri vd., 2021). Bu durum kadının cinsiyetçi düşüncenin etkisi altında sessiz bir sembol olmaktan öteye gidemediği anlamına gelir. Bu nedenle kadınlar patriarkal kültürde anlamı inşa etmeyen, sadece anlam taşıyıcısı olan sessiz imgeler olarak kabul edilir ve erkeklerin fantezilerini ve takıntılarını taşıyan erkeğin gösteren rolünü üstlenirler (Mulvey, 1997: 18; Mitchell, 1974: 121). Ana akım sinemanın kadın karakterleri genellikle pasif, bağımlı ve cinsel objeler olarak tasvir etme eğilimleri izleyiciye sınırlı bir perspektif sunmakta ve kadın karakterleri genellikle iyi-kötü karşıtlığı içinde sığ bir çerçevede konumlandırmaktadır (Aslan, 2019: 200). Bu stereotipler izleyicinin kadın karakterleri cinsel nesnelere olarak algılaması ve bakış eğilimlerini şekillendirilmesiyle ilişkilidir (Mulvey, 1997: 19).

Mulvey'e göre sinema insanlar için farklı hazlar sunmaktadır. Bu hazlardan biri skopofili (gözetlemecilik) olarak tanımlanır ve bakmayı bir zevk kaynağına dönüştürür. Freud'un çalışmalarına göre skopofili cinselliği oluşturan güdülerden biridir ve cinsel organlarla bağlantılı olmayan bir dürtüdür. Skopofili diğer insanları nesnelere gibi ele almak ve onları merak ekseninde incelemekle ilişkilendirilir (Fuke, 2023). Freud'a göre özellikle çocuklarda yasak, özel olanı görmek ve anlamak isteği skopofilik eğilimlerin bir parçasıdır. Skopofili haz veren bir aktivite olduğu gibi bir dizi farklı dürtüyü de içerir (Nelmes, 1998: 78). Sonuç olarak skopofili cinsellikle ilişkilendirilen bir dürtüdür ve insanların diğerlerine bakma arzusuyla ilişkilidir. Bu dürtü özellikle insanları obje olarak görmekten hoşlanan bireylerde sapkınlık olarak nitelendirilebilecek noktalara kadar ilerleyebilmektedir. Laura Mulvey, feminist film eleştirisinde geleneksel sinemanın genellikle patriarkal düzeni pekiştiren görsel zevke hizmet ettiğini ve bu nedenle bu tür sunumların reddedilmesi gerektiğini savunur. Feminist film eleştirisi sonraki yıllarda Mulvey'in önerdiği eleştirel yaklaşıma dayalı olarak klasik sinemada sunulan kadın karakterlerin analizini yapar ve bu sunumların patriarkal ideolojileri sürdürme işlevini ortaya çıkarır. Kadınları geleneksel anlatı stratejilerinin ötesinde sunan filmleri teşvik etmeye çalışır (Özden, 2020: 204-205).

Sinemanın izleyiciye sunduğu bir diğer haz ise voyorizm'dir (dikizlemecilik). Mulvey sinemanın izleyiciye "dikizlemeci bir bakış" açısı sunarak, izleyiciye karanlık ve bilinçdışı alanlara benzer bir deneyim yaşattığını öne sürerken aynı zamanda bilinçaltına etki etme konusunda büyük bir güce sahip olduğunu ifade etmektedir (Kabadayı, 2018: 100; Özkantar, 2022). Geleneksel sinema anlayışı izleyiciyi insan vücuduna odaklar, her şey insan benzeri bir şekle dönüştürülür. Bu bağlamda merak ve bakma isteği kişinin dünyadaki varlığını görsel olarak temsil etmesi nedeniyle insan yüzü, bedeni ve çevresi ile ilişkilendirilir (Stacey, 1994). Jacques Lacan'ın ayna evresi kavramı burada önemli rol oynamaktadır. Bu aşama çocukların bedenlerini aynada tanıdığı anı ifade eder ve egonun oluşumu için kritik bir dönemdir. Ayna evresi sırasında çocuklar kendi bedenlerini idealize ederler ve kendilerini bu ideal ego ile özdeşleştirirler. Ancak bu gerçekliğin yanıltıcı bir yansımasıdır ve kişinin gelecekteki kimlik gelişimini etkileyebilir (Mulvey, 1997: 19-20). Genel olarak sinema, izleyicinin bakma eylemindeki iki çelişkili tatmin yönünü ifade etmektedir. İlk unsur başkasını cinsel bir uyarım nesnesi olarak görmekten kaynaklanan skopofili olarak adlandırılır. İkincisi ise izleyicinin narsizm ve ego kuruluşuyla özdeşleşme ihtiyacından doğar. İlki cinsel dürtülerle, ikincisi ise ego libidosuyla ilgilidir (Leahy ve Hayward, 2000). Her ikisi de ampirik gerçekliği göz ardı eden ve öznenin algısını şekillendiren hayal edilmiş ve erotize edilmiş bir dünya kavramı yaratarak denetimsizliği hedeflemektedir (Mulvey, 1997: 20).

Genel anlamda değerlendirildiğinde feminist film eleştirisinin başlangıçta politik temellere (Özden, 2020: 192) ve sosyolojik yaklaşımlara (Süllü, 1988: 107) dayandığı görülürken daha sonraki gelişim aşamalarında ise göstergebilim ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilendiği ifade edilebilir (Özarlan, 2013: 149). Feminist film eleştirisinde filmlerdeki görsel imgeleri anlama ve tanımlama konusunda göstergebilimsel yaklaşım etkili bir çerçeve sağlamaktadır. Laura Mulvey'in analojisi ile ifade edildiği takdirde bu yaklaşım, görünmez mürekkebin kâğıt üzerindeki yazıya dönüşmesi gibi filmin imgelerinin okunabilir hale gelmesini mümkün kılmaktadır (Özden, 2020: 192). Bu çerçevede aşağıdaki bölümde "Nar Bahçesi" filminde kadının ihmal edilmiş varoluşu ve konumu göstergebilim yöntemi ile incelenerek analiz edilecektir.

## 2.Araştırma Yöntemi

Bu çalışma Ilgar Najaf'ın yönetmenliğini yaptığı Anton Çehov'un "Vişne Bahçesi" adlı eserinin serbest bir uyarlaması olan "Nar Bahçesi (2017)" filmini feminist film eleştirisi perspektifinden ele almaktadır. Film, Azerbaycan sinemasında kadın temsiline dair güçlü öğeler içermesi nedeni ile amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme, araştırmacının önceki bilgi, deneyim ve gözlemlerine dayanarak araştırmanın amacına uygun olarak kendi sübjektif değerlendirmesiyle belirlediği birimleri örnekleme dâhil etmesi yöntemidir (Ural ve Kılıç, 2011: 45). Çalışmanın amacı "Nar Bahçesi" filmini Kadının Yaşamındaki Konumlandırılması, Eril Cinsiyet Normları ve Kadının Cinsel Konumlandırılması temaları dahilinde incelemektir. Filmde yer alan toplumsal cinsiyet dinamikleri, kadın ve erkeğe dair kültürel temsiller; feminist film eleştirisi ve Laura Mulvey'in görsel haz ve anlatı sineması kavramları bağlamında çözümlenmektedir. Araştırma yönteminin özellikleri ve filmin içeriği araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Çalışmada "Nar Bahçesi" filmi toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirici özelliklere sahiptir" varsayımı sınanmaktadır. Çalışmanın "Nar Bahçesi" filmi özelinde Azerbaycan sinemasında kadın temsiline ilişkin alan yazına katkı sunacağı ön görülmektedir.

Feminist film eleştirisi, kadın karakterin tasvirini anlamak için kullanılacak en uygun eleştiri türlerinden biri olarak tanımlanabilir. Çözümlemede faydalanılan göstergebilim yöntemi ise "gösterge dizgelerinin bilimi" olarak ifade edilmektedir. Semiyoloji olarak da ifade edilen göstergebilim; mevcut göstergelerin derinlemesine yorumlanması, bu imge ve işaretlerin oluşturduğu anlamların sistematik şekilde analizini mümkün kılan bir çalışma alanıdır (Rifat, 2013). Göstergeler, göstergeleri oluşturan kodlar ve kodların içine yerleştirilmiş kültürleri kendine esas alan semiyoloji, özellikle dil dışı göstergeleri ve bu göstergelerin köksel ve ideolojik uzantılarının anlaşılması hususunda değerlidir (Fiske, 1996). Göstergebilim, göstergelerin ve onların iletme biçimlerinin kökenleri eskiye dayansa da, temeli İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı filozof Charles Saunders Peirce'e dayanmaktadır (Rosenthal, 1979). İsviçreli dilbilimci Saussure'e göre, göstergebilimsel analiz, gösteren, gösterilen ve gösterge arasında başlamaktadır. Gösteren, gösterilen sembolü açıklayan yazı, görüntü, fotoğraf ve resim gibi fiziksel nesnelere. Diğer yandan gösterilen, fiziksel nesnenin ifade ettiği kavram, düşünce ve duygu, diğer bir deyişle gösterenin zihninde oluşturduğu anlamı temsil etmektedir. Gösterge ise gösteren ve gösterileni bir araya getiren bir bütündür ve iki öğe arasındaki rastlantısal ve nedensiz ilişkiyi vurgulamaktadır (Lotman, 2012). Göstergeler, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi toplumun belirlediği kurallar ve kodlar aracılığıyla oluşturmaktadır (Parsa, 2008: 115). Göstergebilim bir filmin eleştirisini veya analizini yapmak için temel anlam malzemesini ele alabilen eleştirel bir araç olarak hizmet etmesinin yanı sıra diğer eleştirel yaklaşımlardan da yararlanma gerekliliği taşımaktadır. Bu zorunluluk, göstergebilim araştırmacılarının film metinleri ile çalışma biçimlerinden doğmaktadır (Özden, 2020: 204-205). Bu bağlamda çözümlenen "Nar Bahçesi" filminin Oscar adayı olarak gösterilmesi, toplumsal cinsiyet unsurlarını barındırması ve Azerbaycan sinemasına ilişkin sınırlı olan alanyazına katkı sunması nedenleri ile çalışma önemli görülmektedir.

## 3.Bulgular

### 3.1.Filmin Künyesi

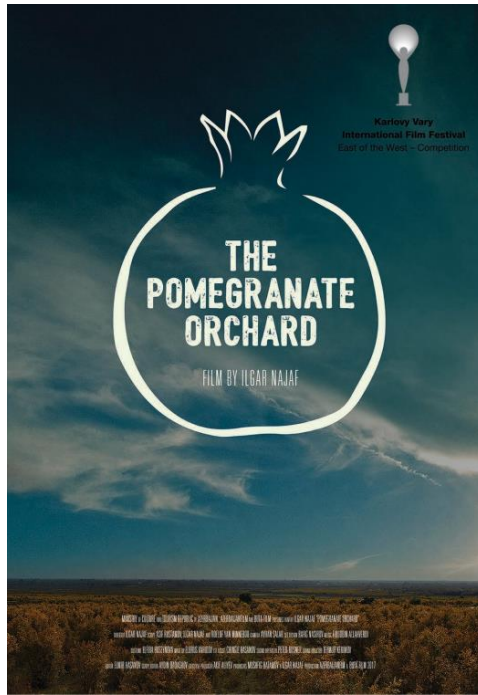
Tablo 1. Nar Bahçesi Filminin Künyesi

<b>Filmin Adı</b>	Nar Bağı – Nar Bahçesi
<b>Yönetmen</b>	Ilgar Najaf
<b>Senaryo</b>	Asif Rustamov, Ilgar Najaf, Roelof-Jan Minneboo
<b>Yapımcı</b>	Mushfug Hatamov, Ilgar Najaf
<b>Görüntü Yönetmeni</b>	Ayhan Salar
<b>Vizyon Tarihi</b>	2017
<b>Süre</b>	89 dk.

Oyuncular	Ilaha Hasanova, Semimi Farhad, Gurban Ismayilov, Hesen Aghayev
-----------	--

### 3.2.Filmin Öyküsü

"Nar Bahçesi" filmi, Azerbaycan sinemasının önemli yapıtları arasındadır. Ilgar Najaf'ın yönetmenliğini üstlendiği film 2017 yılında gösterime girmiştir. Anton Çehov'un "Vişne Bahçesi" isimli eserinin serbest bir uyarlaması olan film, ilk gösterimini 52. Karlovy Vary Film Festivali'nde yapmış ve uluslararası film festivallerinden ödüller almıştır. Yabancı dilde en iyi film dalında Oscar adayı olan "Nar Bahçesi" filmi, 7. Uluslararası Malatya Film Festivali'nde En İyi Uluslararası Uzun Metraj Film Ödülünü kazanmıştır. Kültürel ve sosyal temaları ele alan eser, Azerbaycan'ın kırsal bölgesinde geçen bir hikâyeyi anlatmaktadır. Azerbaycan sinemasının uluslararası alanda tanınmasına katkı sağlayan "Nar Bahçesi", Azerbaycan'ın yerel kültürünü ve toplumsal yapısını anlamak isteyen bireyler için öne çıkan bir referans kaynağıdır. Yönetmen Ilgar Najaf, mekânları güçlü bir sinematografik yapıda kurgulayarak izleyiciye zengin bir atmosfer sunmaktadır. Filmde yerel kültürün zenginlikleri, doğal güzellikler ve toplumsal dinamikler yansıtılmaktadır. Film odak noktasına, 12 yıl sonra ülkesine ve ailesine dönen bir adamın, yıllardır haber alamadığı ailesi ile yeniden bağ kurma çabasını ve ardından yeniden terk ediş sürecini ele almaktadır.



Resim 1. Nar Bahçesi Film Afışı

### 3.3.Nar Bahçesi: Kadının Yaşamındaki Konumlandırılması

Nar Bahçesi filmi, Sara karakteri aracılığı ile kocası tarafından terk edilen bir kadının yaşamına odaklanarak geleneksel cinsiyet rollerini ve eril perspektifi sorgulayıcı tematik bir odak sunmaktadır. Sara, eşi Kabil tarafından terk edildikten sonra aile bağlarını koruma ve geleneksel aile normlarına uygun bir yaşam sürme amacındadır. Sara karakteri, film boyunca geleneksel kadın rollerini üstlenerek çocuk bakımı, ev işleri ve kayınbabasının nar bahçesinde çalışma gibi rollerde görülmektedir. Bu tutumları anaakım sinemanın yaygın olarak benimsediği normları yansıtmaktadır. Film kadın-erkek ilişkileri ve toplumsal normlar bağlamında cinsiyetçi beklentileri de ele alarak geleneksel normların sorgulanmasını sağlamaktadır.



**Görsel 1. Sara'nın Çocuğuna Karşı İlgisi**

Filmin açılış sahnesinde Sara çocuğunu göz doktoruna götürür (Görsel 1). Sara bu noktada çocuğuna bakan ve onunla ilgilenen durumda konumlandırılır. Anne ve çocuk bakan kişi olarak konumlandırılan Sara'nın genel aktivitesi, yanında kaldığı kayınbabasına nar bahçesinde yardım etmek ve ev işlerini yapmaktır. Gösterilen, Sara'nın bir kadın olarak gerçek sorumluluklarının bundan ibaret olduğu algısını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda filmde kadınların genel geçer toplumsal kabullenişler ile doğrusal biçimde sosyal hayattaki konumlarının yansıması görülmektedir. Sara'nın çocuğuna karşı olan ilgisi filmin sonuna kadar devam etmekte ve sıkça vurgulanmaktadır.

Sara her ne kadar çocuğunu doktora götürerek onunla ilgilense de filmin ilk sahnelerinden itibaren Sara'nın sessiz ve içine kapanık olduğu görülür. Çatıdan düşen oğlunu göz doktoruna getirdiği sahnede Sara'nın, doktorun kendisine yönelik eleştirisi ve görüşlerine karşı aldığı pasif tavır, karakterin içsel sıkıntılarını izleyiciye aktarmaktadır. Sara fazla konuşmayıp umutsuz bir duruş sergileyerek kendisine yöneltilen eleştirilere karşı sessiz bir direniş göstermektedir. Bu duruş film boyunca Sara'nın duygusal dünyasını ve toplumsal normlara karşı duruşunu yansıtmaktadır.



**Görsel 2. Ev İşlerinin Sorumlusu Olarak Sunulan Sara'nın Hayatı**

İlerleyen süreçte benzer biçimde ev işlerinin sorumlusu olarak çamaşırları asan Sara'nın toplumsal cinsiyet olgusunu yansıttığı görülmektedir (Görsel 2). Sara yıkadığı ve astığı çamaşırlar ile temizlik işini bir başına üstlenerek geleneksel toplum yapısına uygun davranmaktadır. Sara'nın çamaşırları astığı esnada kayınbabası hemen arkasında komşusu ile nar alışverişine dair görüşme yapar ve konuyu karara bağlayarak Sara'nın karşısında oyun oynayan torununun yanına gelir. Torununun gözünde doktorun verdiği bandajı gören kayınbaba, ilgisiz biçimde gözündekinin ne olduğunu sorar. Bu durumda Sara çamaşırları asıp oğlu Celal oyun oynarken kayınbabası ise yaşamlarına dair konularda karar verici konumda ve torununa karşı ise yüzeysel ilgi gösterir durumdadır. İlgili sahne itibariyle karakterler genel geçer kabul görmüş toplumsal normlara göre hareket etmekte ve kadının hayattaki konumlandırılışı izleyiciye bu doğrultuda aktarılmaktadır.



**Görsel 3. İkinci Kez Terk Edilen Sara'nın Durumu**

Filmin kapanış sahnesinde doktor tarafından gösterilen harfleri görmekte zorlanan Celal'in renklerde de zorluk yaşadığı görülmektedir (Görsel 3). Doktor Celal'in kırmızı rengi göremediğini fark eder. Celal kırmızı rengi kimi zaman siyah kimi zaman ise gri olarak görür. Bu durum Sara'nın kocasının eve döndükten sonra ikinci kez kendisini ve çocuğu Celal'i terk edip Rusya'ya gitmesinden hemen sonra yaşanır. Dolayısıyla bu sahnede çocuğun canlı kırmızı renkleri siyah olarak görmesi ile Sara'nın kocası tarafından ikinci kez terkedilmesi arasında metaforik bir ilişki kurulur. Sara az konuşan ve hayatta izole olmuş biri durumundadır. Bir erkeğin onu terk edişi kırmızı narların siyaha dönmesi metaforu üzerinden hayatının da karardığı, kötüye gittiği ve rengini kaybettiği anlamını taşır. Bu bağlamda kadının yaşamdaki konumu önceki sahneler ile benzer biçimde toplumsal cinsiyet normlarına uygun aktarılmaktadır.

**Tablo 2. Kadının Yaşamdaki Konumlandırılması**

Görsel	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görsel 1	İnsan	Sara'nın çocuğuna karşı ilgisi	Kadının yaşamdaki konumu
Görsel 2	Eylem	Ev işlerinin sorumlusu olarak sunulan Sara'nın hayatı	Kadının yaşamdaki konumu
Görsel 3	İnsan	İkinci kez terk edilen Sara'nın durumu	Kadının yaşamdaki konumu

Sara yaşamdaki konumu bağlamında duruşu ve davranışları itibarıyla falüsmerkezçiliğe karşı boyun eğerek, kendi fedakârlığını göstermektedir. Özünde bu fedakârlık farklı bir seçenek veya çıkış yolu yokmuş gibi sunulmakta; Rusya'ya giden Kabil'in başka bir kadınla evlenmesi ve Sara'nın eşini kaybetmesi Sara'yı umutsuzluğa sürüklemektedir. Sara eşinin onu terk etmesinin ardından uzun yıllar geçmesine rağmen kendi özgürlüğü ve bağımsızlığı için mücadele vermemekle birlikte ailesi ve çocuğu için yaşamayı hedeflediği görülmektedir. Sessiz ve içe kapanık olan Sara, ailesini terk eden ve yıllar sonra geri dönen eşine karşı ılımlı yaklaşmakta ve onu yeniden eşi olarak kabul etmektedir. Film böylece anaakım anlatı sinemasının özellikleri ile paralel biçimde geleneksel aile bağları öğelerini benimseyerek geleneksel kültürde erkeğin davranış biçimlerindeki özgürlüğünü, kadının ise aile bağlarına sadık kalmasının sonuçlarını aktarmaktadır. Filmin son sahnesinde (Görsel 3) kendi kararlarını verme konusunda kararsız kalan Sara, kocasının kendisini aldatmasından ve ikinci kez onu terk etmesinden sonra toplumsal beklentiler ve kadınların erkeklerle ilişkilerindeki rolleriyle ilintili olarak yeniden eski yaşamına geri dönmektedir. Bu bağlamda filmin, alternatif sinema diline uzak ve eril normları destekleyen bir yapıda inşa edildiği söylenebilir. Bu noktada Sara ve diğer erkek karakterlerin oluşturduğu karşıtlık, geleneksel toplumların kadın-erkek rollerine dair açık bir tasvirini sunmakta ve toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmektedir.

### 3.4.Nar Bahçesi: Eril Cinsiyet Normları

"Nar Bahçesi" filminde eril cinsiyet normlarının çözümü iki sahne örneği ile gerçekleştirilebilmektedir. Film izleyiciye erkek karakterlerin baskın olduğu bir dünya sunmaktadır. Erkek karakterler, toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde, hegemonik erkeklik kavramı ile ilişkili okuma yapmak mümkündür. Özellikle Kabil ve babası Şamil karakterleri, film boyunca güç, iktidar ve patriyarkanın tüm olumsuz bileşenlerini kendilerinde barındıran eril bireyler olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda film, erkek egemen dünyanın yarattığı ve kadına yüklediği sorunlu rollerin neredeyse tamamını içinde barındıran çok yönlü bir anlatı dili taşımaktadır.





**Görsel 4. Yemek Masasında Hizmet Edilen Kabil ve Babası Şamil**

Eril cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde yemek masasının başında oturan Kabil ve babası Şamil, erkek karakterlerin egemen olduğu bir yapıyı tasvir etmektedir (Görsel 4). Kendi aralarında konuşan Kabil ve babası, Sara'nın onlara hizmet etmesini beklemektedir. Kabil ve babası Şamil yemek esnasındaki duruş ve davranışları ile güç ve iktidar gibi eril özelliklere sahip biçimde davranmaktadır. Bu sahne boyunca her iki erkek karakter de söylemleri ile bu duruşlarını desteklemektedir. Şamil, Sara'ya "getir, getir koy" diyerek kendilerine yönelik hizmet konusunda yönlendirme yaparken, Kabil ise kendi tuttuğu balığı yemenin çok güzel olduğunu ifade ederek kendisine yönelik övgü dolu sözler kullanmaktadır. Sara ise tüm bunlar olurken sofrada bulunan yemekleri erkeklere paylaştırmaktadır.



**Görsel 5. Kabil ve Şamil'in Kamusal Alandaki Alışverişi**

Erkek egemenliğinin bir uzantısı olarak kamusal ve sosyal alanda gösterilen baba ve oğul, Nar bahçesinin alım satım işlemi için kamu kurumuna gider. Nar bahçesi ile ilgili bu işlemde iki erkek karar verici konumdadır (Görsel 5). Kadına söz hakkı verilmeyişi ve bu önemli alışverişte yalnızca dört erkeğin bulunması eril cinsiyet konumlandırmasının bir başka göstergesidir. Toplumsal cinsiyet dinamikleri ve güç ilişkilerinin kamusal alandaki yansıması filmde kendisini bu sahne üzerinden de göstermektedir. Babası Şamil'e nar bahçesini sattıran Kabil, babasının ona karşı olan güvenini boşa çıkartarak kendisine emanet edilen bu parayla birlikte kaçma kararı alır. Kabil Rusya'daki ikinci eşinden olan rehin alınan kızını kurtarmak için bir kez daha ailesini terk eder ve Rusya'ya gider. Kendi isteğiyle bir başka ülkeye giden ve orada başka bir kadın ile evlenme hakkını da kendinde bulan Kabil'in kararı bir kez daha erkek olarak kendi kaderini belirleme özgürlüğünü simgelemektedir. Bu bağlamda erkek, toplumda daha fazla özgürlüğe ve güce sahip biçimde eril anlayışa göre konumlandırılmaktadır.

**Tablo 3. Eril Cinsiyet Normları**

Görsel	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görsel 4	Eylem	Yemek masasında hizmet edilen Kabil ve babası Şamil	Eril cinsiyet normları
Görsel 5	Eylem	Kabil ve Şamil'in kamusal alandaki alışverişi	Eril cinsiyet normları

Filmdeki erkek karakterlerin egemenliği, Kabil'in babası Şamil üzerinden nesilden nesile geçen bir güç yapısına da işaret etmektedir. Şamil karakteri, aile içinde liderlik rolünü üstlenirken, Kabil ise bu güç dinamiklerini devralan bir karakter olarak görülür. Ayrıca Sara'nın karar anlarında oğlu Celal'den onay alma isteği ve onu ikna etme çabaları da bu döngünün bir parçası olarak değerlendirilebilir. Sara'nın tüm hayatının oğlu Celal'in etrafında şekillenmesi bu döngüye işaret etmektedir. Bu durum, eril özelliklerin kuşaktan kuşağa aktarılan bir miras olduğuna ve erkeklerin hakim cinsiyet olarak konumlandırıldığına işaret etmektedir. Ayrıca diyaloglar bağlamında da erkek karakterlerin lehine bir anlatı yapısı kurulduğunu ifade etmek mümkündür. Film boyunca erkek karakterler, Sara karakterinin aksine daha fazla diyaloga sahiptir. Sara sessizliğiyle içindeki çığılı duyurmaya çalışmaktadır. Bu noktada kadınların üzerindeki toplumsal ve erkek egemen baskı sessizlik metaforu ile kendine yer bulmaktadır. Sara sınırlı sürelerle diyaloga girdiği zamanlar dahi belirli kalıp düşünceler ile kendini ifade etmektedir.

### 3.5.Nar Bahçesi: Kadının Cinsel Konumlandırması

Nar bahçesi filminde Sara kocası Kabil için arzulanan nesne olarak konumlandırılmıştır. Sara'nın cinsel cazibesi ve güzelliği, Kabil'in eksikliği olarak sunulur ve erkek arzusunu tatmin etmek için sahnelenir. Kabil'in bakış açısından izlenen olaylar, toplumsal cinsiyet normlarının etkilerini ve erkek egemen bir perspektifin nasıl inşa edildiğini göstermektedir. Filmde Sara'nın bastırılmış duyguları ve Kabil'in istekleri doğrultusunda ilerleyen cinsel farklılığa dayalı bir anlatı bulunmaktadır.



Görsel 6. Sara'nın Bastırılan Cinsel Duyguları

Filmde Sara'nın iç çatışmaları, geçmişinden gelen kırılanlıkları ile yüzleşirken yaşadığı duygusal iniş çıkışlar ve yalnız kalma hissi ile başa çıkma çabaları ortaya konmaktadır. Sara'nın Kabil'in eve dönüşünden sonraki ilk dönemler hissettiği kırıklık, zamanla Kabil'e karşı sevgiye dönüşür ve Sara hasta olan Kabil'e tedavi uygularken tenine temas eder (Görsel 6). Bu esnada Sara Kabil'e karşı cinsel dürtü duyar ancak Sara bu güçlü arzusunu bastırır ve iç dünyasında yaşanan bu durumu Kabil'e hissettirmez. Sara'nın tutumu, erkek egemenliğinin ve kadınların ikincil konumunun vurgulanması anlamını taşır. Sara'nın cinsel duygu ve dürtülerini bastırması ile gerçekleşen hadım edilme eylemi, onun cinsel kimliğinin zorla şekillendirilmesi ve bu eylemin arkasında yatan cinsel farklılığa maruz kalması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu durum kadın karakterin erkek egemenliği ile kontrol altına alınmasıyla ilgili toplumsal cinsiyet normlarının bir yansımasıdır.



Görsel 7. Sara'nın Bedeninin Skopofil Haz Olarak Sunulması

Sara ve Kabil'in çatı arasında buluşması sahnesinde ise Sara'nın cinsel isteklerini ifade edemeyişinin tam aksine Kabil'in cinsel isteği karşılık bulur. Aile sofrasında yemekten sonra Kabil ve Sara'nın çatıya çıktığı görülür. Bu sahne eril bakış kavramının sinema aracılığıyla gerçekleştiği görüşünü desteklemektedir. İlgili sahnede Laura Mulvey'in ortaya koyduğu bakış türleri karşılık bulmaktadır. Bakış sinema filmlerinde üç şekilde gerçekleşmektedir. Bunlardan ilki kameranın bakışı, ikincisi sinema izleyicisinin bakışı, üçüncüsü ise oyuncuların birbirine bakışıdır. Filmde gerek kameranın konumu ile oluşan bakış, gerek ise filmdeki oyuncuların birbirine bakışı eril hazzın ifşasına uygun şekilde kullanılmaktadır. Erkek bakış açısıyla sunulan kadın bedeni (Görsel 7), Kabil'in gözünden izlenen olaylar, seyirciye olayları bir erkeğin bakış açısından izlemeyi dayatmaktadır. Sara ve Kabil'in seviştiği sahnede cinsellik ve kadın bedeni yakın çekimler ile vurgulanarak erkek egemen bir bakış açısı sunulmaktadır. Dolayısıyla bu sahnelerde anlatının eril bakış ile inşa edildiği ve eril bakışı da hazza çevirerek izleyiciyi dikizci bir konuma yerleştiği söylenebilir. Bu durumda filmde skopofili deneyimi, oyuncular üzerinden değil sinema izleyicisi üzerinden gerçekleşmektedir. Filmdeki sevişme sahnesi aracılığıyla (Görsel 7) izleyici dolaylı bir skopofilik deneyimi yaşamakta, özellikle erkek izleyiciler açısından Sara'nın bedeni ve cinsel deneyimi dürtüsel bir sunum aracına dönüşmektedir. Bunun sonucunda Sara'nın bedeninin cinsel bir nesne olarak sunumu da skopofilik bir dürtünün sinematografik sonucudur.



**Görsel 8. Kabil'in Mutfakta Sara'ya Yakınlaşması**

Kabil ile Sara'nın mutfak sahnesinde Kabil'in Sara'yı mutfakta yalnız görmesi ve ona yakınlaşmaya çalışması kadın bedenini erotize etme üzerine kurulu panoptik bir bakış açısını göstermektedir (Görsel 8). Bu durum Kabil'in bakışı gibi görünse de esasen kamera açıları ve yönetmenin tercihleri nedeniyle panoptik bir bakışa dönüşmektedir. Kameranın konumu ve Sara'nın duruşu itibarıyla gözetlemeci bir bakış ortaya çıkmaktadır. Açıkta olmayan ve belli bir süre gizli bir halde devam eden bu gözetim ile Sara'nın bedeni arzulan bir nesneye dönüşmektedir. Temelinde ise bir kadının aklı, duygu velveya düşüncelerinin yerine cinsel yönü ile metalaşan bedeni aracılığıyla konumlandırılması söz konusudur.



**Görsel 9. Kabil'in Mutfakta Sara'ya Karşı Cinsel Yönelimi**

Sahnenin devamında Sara'dan çay isteyen ve onun bakış açısında olmayan Kabil yavaşça Sara'ya yaklaşarak boynuna yönelmektedir (Görsel 9). Kabil'in cinsel yönden uyarıldığı bu sahnede öpme eylemi gerçekleşmek üzereyken arkadan babası Şamil'in öksürük sesinin gelmesi ile birlikte eylem yarıda kalır. Sara, Kabil'in cesur hareketlerine karşın ürkekçe kingen bir yapıda tasvir edilirken cinsel duygu ve dürtülerini yaşamak anlamında pasif bir yere konumlandırılmaktadır. Kabil ise duygularını açıkça ifade eden, cinsel duygu ve dürtüleri ile rahatça hareket edebilen aktif bir konuma sahiptir. Sara'nın bedeni Kabil'in eril arzuları ve kameranın açısı nedeniyle cinsel anlamda bir nesneye dönüşmektedir.

Tablo 4. Kadının Cinsel Konumlandırması

Görsel	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görsel 6	Eylem	Saranın bastırılan duyguları	Kadının Cinsel Konumlandırması
Görsel 7	Eylem	Sara'nın bedeninin skopofil haz olarak sunulması	Kadının Cinsel Konumlandırması
Görsel 8	Eylem	Kabil'in mutfakta Sara'ya yaklaşması	Kadının Cinsel Konumlandırması
Görsel 9	Eylem	Kabil'in mutfakta Sara'ya karşı cinsel yönelimi	Kadının Cinsel Konumlandırması - Eril arzuların simgesi

Filmin tüm bunlarla birlikte başkalarını röntgenleme ve dikizleme dürtüsü üzerine kurulu bir parafili olan voyoristik bakışı doğrudan kendine esas alan ve merkeze koyan bir yapıda olmadığını da söylemek gerekmektedir. Filmde dikizleme amaçlı kullanılan dürbün, kamera veya bakış gözlemek mümkün olmamasına karşın voyorizmin salt cinsel amaçlı bakışlardan ibaret bir kavram olmadığını da söylemek gerekmektedir. Minor (2013: 22) batı kültürü içerisinde bakışı gerçekleştiren kişinin, bakılan beden üzerinde iktidar sahibi olduğunu iddia etmektedir. Bu bağlamda toplumsal açıdan kadın kimliğinin ataeril tarafından izlenmesi, kontrol edilmesi ve bunun sonucunda kadının pasif konuma doğru itilmesi de voyoristik bir yaklaşımın sonucudur. Kadın izlenen, gözlemlenen ve böylelikle kontrol edilen dolayısıyla erkeğin arzularına göre hareket eden konumundadır. Bu noktada erkeğin ideolojik dikizlemeciliği gerek Sara'nın eylemlerinde gerekse Kabil'in davranışlarında görülebilmektedir. Bu bedensel olmayan voyoristik kontrolün film aracılığıyla kadın izleyici üzerinde özdeşleşme etkisi yarattığını ve olağan hal aldığını iddia etmek de mümkün görünmektedir.

### Sonuç ve Değerlendirme

Göstergebilim yöntemi kullanılarak Feminist Film Eleştirisi ve Laura Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması kavramları bağlamında incelenen "Nar Bahçesi" filmi, anaakım anlatı sinemasının belirgin öğelerini yansıtmaktadır. Kadının Yaşamındaki Konumlandırılması, Eril cinsiyet normları ve Kadının Cinsel Konumlandırılması temaları dahilinde yapılan analizler sonucunda film anlatısının genel geçer toplumsal cinsiyet normları dahilinde inşa edildiği görülmektedir. Temalar dahilinde değerlendirmek gerekirse "Kadının Yaşamındaki Konumlandırılması" bağlamında, filmde geleneksel Hollywood sinemasında gözlemlenen eğilimlerin tekrarı mevcuttur. Bu eğilimler arasında kadın karakterlerin genellikle ev ortamında bulunması, aile düzeninde baskın erkek egemenliğine karşı kadınların pasif eylemlerle tanımlanması ve özgürlüğünün kısıtlanması unsurları yer almaktadır. Filmde kadın karakter Sara'nın, erkek egemenliğine karşı herhangi bir başkaldırı veya aktif duruş sergilemediği gözlemlenmektedir. Bu durum, kadının genellikle pasif ve ikincil bir konumda yer alması durumunu yansıtmaktadır. Bu bağlamda Feminist Film Eleştirisi ve Mulvey'in kavramları ekseninde yapılan analiz, "Nar Bahçesi" filminin geleneksel Hollywood filmlerinin karakteristik özelliklerini bünyesinde barındırdığını ortaya koymaktadır.

"Eril cinsiyet normları" teması altında yapılan analizde ise eril cinsiyetin yaşamın farklı alanlarındaki yansımasının otorite, güç ilişkileri ve özgürlük temaları ile ilişkili olduğu belirlenmiştir. Eril özelliklerin kuşaktan kuşağa aktarılan bir miras olduğu ve erkeklerin egemen cinsiyet olarak konumlandırıldığı belirlenmiştir. Bunun yanı sıra açık iletişimi tercih etmeyen kadın karakterin duygularını ifade ediş biçimi Feminist kuramcı Kaja Silverman'ın (1988) yaklaşımıyla ilişkilendirilebilmektedir. Silverman, film tasarımında erkeklerin dominant bireylere dönüşmesinde ses ve diyalog tasarımına dikkat çekmektedir. Filmlerde kadınlar ağlayan, korkan, çığlık atan ve bunun sonucunda sınırlı diyaloglarla yer edinen ötekileştirilmiş öznelerdir (Aktaran Smelik, 2008: 15-19). Bu bağlamda kadın karakterin terk edildikten sonraki ağlayışı ve ona eşlik eden derin sessizliği, kadına dair olanı korku, endişe, çaresizlik ve edilgenlik ile anlatmaya işaret etmektedir. Bu yönleri ile film, eril cinsiyet normlarının oluşturduğu sorunları ve kadın karakterin pasif konumunu sorgulamaya yönelik itici bir güce sahip olduğu gibi, aynı zamanda erkek karakterlerin de özgürlük ve güç bağlamında şekillendiğini göstererek geniş bir toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ortaya koymaktadır.

"Kadının Cinsel Konumlandırılması" teması altında yapılan analizde, kadın karakterin bastırılmış cinsel arzusu ve erkek bakışı olarak kadın bedeninin nesneleştirildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra kadın karakterin cinsel dürtü ve duyguları ile cinsellikle ilgili yaşadığı deneyimler içsel çatışmalar olarak izleyiciye sunulmuştur. Cinsellikle ilgili bu sahneler eril bakış ile inşa edilip bir haz unsuruna çevrilerek izleyici dikizci bir konuma yerleştirilmektedir. Bu sahneler aracılığıyla izleyici dolaylı bir skopofilik deneyim yaşamakta, kadın bedeni ve cinsel deneyimi dürtüsel bir sunum aracına

dönüşmektedir. Bu bağlamda kadının cinsel obje konumunda sunumu da skopofilik bir dürtünün sinematografik yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak "Nar Bahçesi" filmi geleneksel toplumların kadın-erkek rollerine dair güçlü tasvirler içermekte ve bu tasvirleri belirgin biçimde izleyiciye aktararak feminist film eleştirisi ve Laura Mulvey'in ortaya koyduğu görüşler ile paralel özellikler barındırmaktadır. Azerbaycan sinemasında kadın temsili bu film özelinde değerlendirildiğinde ise Azerbaycanlı kadınların yaşamda pasif ve etkin olmayan konumda olduğunu söylemek mümkündür. Toplumsal cinsiyet bağlamında kendi kaderini tayin edemeyen, duygularını açıkça ifade edemeyen, cinsel dürtülerini özgürce yaşayamayan ve baskılanan bir kadın temsili söz konusudur. Bu noktada kadın karakterin özgürbağımsız bir yapıda sunulmaması; kadınların hayatta daha aktif ve güçlü bir rol üstlenmesi fikrini sorgulayıcı bir yönelime neden olabileceği gibi diğer yandan da mevcut geleneksel cinsiyet rollerinin pekişmesine katkıda bulunabilir.

## Kaynakça

- Aslan, M. (2019). Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk İletişim*, 12(1), 199-215.
- Belingeri, P., Chiarello, F., Fronzetti Colladon, A., & Rovelli, P. (2021). Twenty years of gender equality research: A scoping review based on a new semantic indicator. *PLoS ONE*, 16(9), Article e0256474. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0256474>
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Chernin P., Gigliotti D., Melfi T., Topping J. & Williams P. (Yapımcı), Melfi T. (Yönetmen). (2017). *Hidden Figures (Gizli Sayılar)* [Sinema Filmi]. Amerika Birleşik Devletleri: Fox 2000 Pictures, Chernin Entertainment, Levantine Films, TSG Entertainment
- Crenshaw, K. (1989). The Concept of Intersectionality in Feminist Theory. *Philosophy Compass*, 9(4), 304-314.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299.
- Donovan, J. (1997). *Feminist Teori*. (A. Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Fisk, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (s.62). Ankara: Ark Yayıncılık.
- Freud, S. (1924). The Dissolution of the Oedipus Complex. *Standard Edition*, 19, 173-179.
- Fuke, O. (2023). *The Films of Laura Mulvey and Peter Wollen*. <http://digital.casalini.it/9781839025273>. Bloomsbury Publishing.
- Gill, J., & Baker, C. (2021). The power of mass media and feminism in the evolution of nursing's image: A critical review of the literature and implications for nursing practice. *Journal of Medical Humanities*, 42(3), 371–386.
- Hartley, J. (2005). *Communication, Cultural And Media Studies – The Key Concepts*. Londra Ve New York: Routledge.
- Hatamov, M. (Yapımcı), Najaf, İ. (Yönetmen). (2017). *Nar Bağı* [Sinema Filmi]. Azerbaycan: AzerbaycanFilm.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Londra ve New York: Routledge.
- Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.
- Kabadayı, L. (2018). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Knight, D. (1995). Women, Subjectivity, and the Rhetoric of Anti-Humanism in Feminist Film Theory. *New Literary History*.
- Leahy, S., & Hayward, S. (2000). The Tainted Women: Simone Signoret, Site of Pathology or Agent of Retribution? In U. Siehlohr (Ed.), *Heroines Without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema* (ss. 77-90). Cassell.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. Ankara: Nirengi Kitap.
- McCabe, J. (2004). *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. London and New York: Wallflower.
- Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mitchell, J. (1974). *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing, and Women*. New York: Pantheon Books.

- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. 25. *Kare*, Sayı 21, 38-46.
- Nelmes, J. (1998). Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu. *Sinemasal*. (E. Yılmaz, Çev.). Kış 98, Sayı 2, 71-94.
- Özarlan, Z. (2013). *Sinema Kuramları -2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Özden, Z. (2020). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Özkantar, Ö. (2022). Eril Bakışın Gölgesinde David Lynch Sineması ve Kadın: Göstergibilimsel ve Psikanalitik Bir Yaklaşım. Efe Akademi Yayınları.
- Öztürk, B., & Akbulut, Ö. (2022). Laura Mulvey'in Eril Bakış Perspektifinden Susuz Yaz Filminde Kadının Nesneleştirilmesi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 10(2), 1046-1067.
- Parsa, A. F., & Akçora, E. (2017). Popüler Feminizm Ve Film: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist İdeolojinin İmgesel Sunumu. In A. Göztaş (Ed.), *İletişimde Serbest Yazılar* (ss. 15-40). Konya: Liyeratürk Yayınları.
- Rıfat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Rosenthal, B. (1979). [Review of the book *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Lady Victoria Welby*]. *Journal of the History of Philosophy*, 17(4), 487. <https://doi.org/10.1353/hph.2008.0030>.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çattadı*. (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora Yayınları.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. S. Salman, Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stone, A. (2005). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh University Press.
- Stone, A. (2005). Towards a Genealogical Feminism: A Reading of Judith Butler's Political Thought. *Contemporary Political Theory*, 4, 4-24.
- Süllü, N. (1988). *Sinemada Feminist Eleştiri*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laure Mulvey'de Psikanalitik Seyir-Ciden Teknolojik Seyirciye. In M. İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (ss. 157-182). Derin Yayınları.
- Ural, A., & Kılıç, İ. (2011). *Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS İle Veri Analizi*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Wrenn, H. (2010). The Woman in Modernism. *ELF Vol.2*, 2010.
- Yıldırım, E. (2018). Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema: Söylem Ve Eleştirel Söylem Analiz Yöntemlerine Göre Ayla Filminin Çözümlemesi. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İnif E-Dergi)*, 3(1), 234-243.
- Yüksel, H. N. (2023). Güzel Sanatlarda Eril Hegemonik Bakış ve Karşı Duruş. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 6(1), 140-156.

## Extended Abstract

### Aim and Scope

Feminist film criticism is an approach used to analyze the representation and position of women in cinema. Films have features that emphasize and reinforce gender roles. This study focuses on the film "Pomegranate Orchard," one of the prominent works of Azerbaijani cinema. The film was selected using the purposive sampling method because it contains strong elements of female representation in Azerbaijani cinema. The study examines gender representation in Azerbaijani cinema within the themes of Women's Positioning in Life, Masculine Gender Norms, and the Sexual Positioning of Women in the movie "Pomegranate Garden." In the analysis, gender dynamics and cultural representations of women and men in the film are analyzed in the context of feminist film criticism and Laura Mulvey's concepts of visual pleasure and narrative cinema. As a result of the analysis using semiotics, it is concluded that the

director positions the female character in the film as a passive object and shows her as a servant at home, as a worker in the pomegranate garden, and only as a means of childbearing and childrearing within the family. In the social plane where the family structure is dominant, the female character is represented only concerning men, and her identity is ignored. In the context of gender, there is a representation of a woman who cannot determine her destiny, cannot express her emotions openly, cannot freely experience her sexual impulses, and is oppressed.

### **Method**

This study addresses Ilgar Najaf's direction of a free adaptation of Anton Chekhov's "The Cherry Orchard," titled "Pomegranate Orchard (2017)," from a feminist film criticism perspective. The film was selected using purposive sampling due to its strong elements concerning the representation of women in Azerbaijani cinema. Purposive sampling is a method where the researcher includes units in the sample based on their previous knowledge, experience, and observations, making subjective evaluations that align with the study's objectives (Ural and Kılıç, 2011: 45). This study aims to examine "Pomegranate Orchard" under the themes of Women's Positioning in Life, Masculine Gender Norms, and Women's Sexual Positioning. The analysis involves the societal gender dynamics and cultural representations of men and women within the film; all are analyzed in the context of feminist film criticism and Laura Mulvey's concepts of visual pleasure and narrative cinema. The study is anticipated to contribute to the literature on the representation of women in Azerbaijani cinema, specifically through the lens of "Pomegranate Orchard."

### **Finding**

When evaluated within the context of themes, under the "Positioning of Women in Life," the film exhibits a repetition of trends commonly observed in traditional Hollywood cinema. These trends include female characters primarily in domestic settings, the characterization of women within family dynamics through passive actions against dominant male authority and restricting their freedom. It is observed in the film that the female character Sara does not display any rebellion or active stance against male dominance, reflecting the typical portrayal of women in a passive and secondary position. In this context, analysis conducted within the framework of Feminist Film Criticism and Mulvey's concepts reveals that "Pomegranate Orchard" embodies the characteristic features of traditional Hollywood films. In the analysis conducted under the theme of "Masculine Gender Norms," it is determined that the reflection of masculine gender in various aspects of life is associated with themes of authority, power dynamics, and freedom. It is found that masculine traits are inherited from generation to generation, with men positioned as the dominant gender. Furthermore, the way the female character chooses not to communicate openly about her emotions can be associated with the approach of feminist theorist Kaja Silverman (1988). Silverman emphasizes the role of sound and dialogue design in transforming men into dominant individuals in film design. In films, women are portrayed as marginalized subjects who cry, fear, scream, and, consequently, have limited dialogues (Cited in Smelik, 2008: 15-19). In this context, the crying of the female character after being abandoned and the profound silence accompanying it signify fear, anxiety, helplessness, and passivity concerning women. In these aspects, the film not only questions the problems created by masculine gender norms and the passive position of the female character but also demonstrates that male characters are shaped within the contexts of freedom and power, revealing a broader societal gender inequality. Under the theme of "Sexual Positioning of Women," the analysis reveals the objectification of the female body as suppressed sexual desire and the objectification of the female body through the male gaze. Additionally, the female character's sexual urges and experiences are presented to the audience as internal conflicts. These scenes related to sexuality are constructed with a masculine gaze, turning them into elements of pleasure for the viewer. Through these scenes, the audience experiences an indirect scopophilia experience, with the female body and sexual experience becoming an instinctual presentation tool. In this context, the presentation of the woman as a sexual object is also evaluated as a cinematographic reflection of a scopophilia impulse.

### **Conclusion**

Using the semiotic method, the film "Pomegranate Orchard" is analyzed within the context of Feminist Film Criticism and Laura Mulvey's concept of Visual Pleasure and Narrative Cinema. It is observed that the film reflects prominent elements of mainstream narrative cinema. Through analyses concerning the positioning of women in society, masculine gender norms, and the sexual positioning of women, it is evident that the film's narrative is constructed within the confines of prevailing societal gender norms. In conclusion, "Pomegranate Orchard" contains strong depictions of traditional gender roles within societies and effectively conveys these depictions to the audience, aligning with both feminist film criticism and the views presented by Laura Mulvey. When evaluating the representation of women in Azerbaijani cinema, particularly through this film, it is possible to assert that Azerbaijani women are portrayed in passive and non-active roles in life. Within the context of gender, the portrayal of women as unable to determine their fate, unable to express their emotions openly, unable to freely experience their sexual desires, and being suppressed is evident. The presentation of the female character in a non-free/independent manner may lead to questioning the idea of women assuming a more

active and powerful role in life. On the other hand, it may contribute to the reinforcement of existing traditional gender roles.