T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN ÇALIŞMALARI
ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK FİLM ENDÜSTRİSİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET AYRIMCILIĞI: FİLM SETLERİ ÜZERİNE BİR ALAN ARAŞTIRMASI

EZGİ ORAN

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ ELİF HACISALİHOĞLU

EDİRNE 2023

Tezin Adı: Türk Film Endüstrisinde Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı: Film Setleri Üzerine Bir Alan Araştırması

Hazırlayan: Ezgi ORAN

ÖZET

Geçmişten günümüze toplumsal olarak belirlenen cinsiyet rolleri, işbölümüyle tarihsel olarak devam etmektedir. Genel çalışma yaşamına da yansıyan işbölümü, cinsiyetlere göre ayrılarak, "erkek işi" ve "kadın işi" olarak görülen meslek gruplarının oluşmasına sebep olmuştur.

Çalışma yaşamında görülen toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, film endüstrisinde de kendini göstermektedir. Film endüstrisi, teknolojinin gelişmesiyle ve değişen kitle iletişim araçlarıyla beraber dijitalleşmenin de etkisiyle zaman içerisinde büyük bir endüstri haline gelmiştir. Büyük bir endüstri haline gelen film endüstrisi aynı doğrultuda işgücüne ihtiyaç duymuş ve bu doğrultuda film endüstrisinde çalışanların sayısı da giderek artmıştır.

Bu çalışma kapsamında film endüstrisindeki hem kamera arkası hem kamera önü çalışanlarına odaklanılmıştır. Bu bağlamda ilgili literatür ele alınmış, film endüstrisi çalışanlarıyla yapılan mülakatlar ile alan çalışması gerçekleştirilmiştir. Alan çalışması sonucu elde edilen bulgular doğrultusunda, film setlerindeki toplumsal cinsiyet ayrımcılığı; çalışma yaşamı öncesinde, çalışma yaşamında ve çalışma koşullarının özel hayata etkisi olarak üç başlığa ayrılmıştır. Araştırma bulguları hem kamera önü hem kamera arkası çalışanlarının cinsiyet, cinsiyet kimliği veya cinsel yönelim fark etmeksizin toplumsal cinsiyet ayrımcılığına maruz kaldığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı, Türk Film Endüstrisi, Kamera Arkası Çalışanları, Kamera Önü Çalışanları

Thesis Name: Gender Discrimination in the Turkish Film Industry: A Field Study on Film Sets

Prepared by: Ezgi ORAN

ABSTRACT

Gender roles, which society has defined throughout history, have historically been maintained through the division of labor. As the division of labor has also been reflected in overall work life, it has led to the formation of occupational groups considered “male-dominated jobs” and “female-dominated jobs”, separated by gender.

This gender discrimination in professional life extends to the film industry as well. The film industry has developed into a large industry over time with the advancement of technology, changing mass media, along with the influence of digitalization. Growing into a large industry, it demanded a labor force in parallel, and the number of people working in the film industry has gradually increased in this respect.

This study focuses on both behind of the camera staff (film crew) and in front of the camera staff (cast) in the film industry. In this context, the relevant literature was reviewed and a field study was conducted through interviews with film industry members. In line with the findings of the field study, gender discrimination on film sets is categorized under three headings: before working life, throughout the working life and the impact of working circumstances on private life. The research’s findings indicate that both in front of the camera and behind of the camera staff in the film industry are exposed to gender discrimination regardless of gender, gender identity or sexual orientation.

Key Words: Gender, Gender Discrimination, Turkish Film Industry, Behind of the Camera Staff (Film Crew), Front of the Camera Staff (Cast)

ÖN SÖZ

Tezimin tüm aşamasında her daim yanımda olan ve vazgeçmeye her yakın olduğumda psikolojik desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, akademik bilgileriyle tez yazım sürecimi daha anlamlı kılarak yoluma ışık olan sayın danışman hocam, Dr. Öğretim Üyesi Elif Hacısalihoğlu'na ne kadar teşekkür etsem az kalacaktır.

Yaklaşık bir buçuk yıldır üstünde düşündüğüm ve sonrasında yazıya dökmeye başladığım tezimden vazgeçme ve kıvranma süreçlerimde maddi, manevi ve özellikle psikolojik desteğini esirgemeyen ve tezimi yazmak için en uygun ortamı sağlamaya çalışan öncelikle ablam Özge Oran'a, uzakta olsalar da bir telefonla yanlarında hissettiğim annem ve babama teşekkürlerimi borç bilirim.

Her koşulda yanımda olan, psikolojimin kötü olduğunda beni motive etmeye çalışan, tez yazım sürecimde yaşadığım olumsuz duygu durumlarıma katlanan ve her zaman beni kalplerinde yumuşatan Esra Akarsu'ya, Damla Bektaş'a ve Ulaş Mert Gökçeoğlu'na, uzakları yakın yapan, her zaman yanımda olduğunu hissettiren Merve Özkan'a ve kedim Demir'e ayrıca teşekkürlerimi borç bilirim.

Son olarak bu çalışmanın, öncelikle literatüre katkı sağlamasını; toplumda her alanda görünür olan toplumsal cinsiyet ayrımcılığının, çalışanlar üzerinden film setlerindeki görünümü hakkında daha fazla araştırma yapılmasını temenni ederim.

Sinemaya gönül veren tüm set emekçilerine ışık olması umuduyla…

Ezgi Oran

İstanbul Haziran 2023

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ ..... **iv**
İÇİNDEKİLER ..... **v**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **viii**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **ix**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **x**
GİRİŞ **1**
BÖLÜM I **5**
ÇALIŞMA KOŞULLARI VE TOPLUMSAL CİNSİYET AYRIMCILIĞI **5**
1.1 Temel Kavramlar 5
1.1.1 Biyolojik Cinsiyet 6
1.1.2 Toplumsal Cinsiyet ve Ataerkil Düzen 9
1.1.3 İkili Cinsiyet Sisteminin Görünmeyen Yüzü: Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği 12
1.2 Çalışma Hayatının Gelişimi Doğrultusunda İşbölümü ve Cinsiyet Rolleri 17
1.2.1 Avcı -Toplayıcı Toplumda İşbölümü 18
1.2.2 Yerleşik Hayata Geçiş ile İşbölümü 20
1.2.3 Sanayileşme ve Değişen İşbölümü 22
1.2.3.1 Çalışan Erkekler ve Ücretsiz Ev Emeği 23
1.2.3.2 Kadınların İşgücüne Katılımı 24
1.3 Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığının Çalışma Yaşamında Görünümü 27
1.3.1 Eşitlik 27
1.3.1.1 Toplumsal Cinsiyet Eşitliği 28
1.3.2 Ayrımcılık 30
1.3.2.1 Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı 32
1.3.3 Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık 34
1.3.3.1 Toplumsal Cinsiyete Dayalı Mesleki Ayrımcılık 36
1.3.3.2 Ücret Eşitsizliği 38
1.3.3.3 Psikolojik Taciz (Mobbing): 40
BÖLÜM II **44**
FİLM ENDÜSTRİSİNDE ÇALIŞMA KOŞULLARI VE TOPLUMSAL CİNSİYET **44**

2.1 Film Sektörünün Endüstri Haline Gelişi 44
2.1.1 Film Endüstrisinin Ortaya Çıkışı ve Sektörün Gelişimi 44
2.1.1.1 Bir Dönüm Noktası: Hollywood Sineması 45
2.1.1.2 Televizyonun Gelişimi ve Dijitalleşme..... 48
2.1.2 Türk Film Endüstrisinin Ortaya Çıkışı ve Sektörün Gelişimi 50
2.1.2.1 Türk Sinemasının Endüstriyel Gelişimi 51
2.1.2.2 Türk Televizyonunun Gelişimi 54
2.1.3 Film Yapım Aşamaları ve Teknik İşgücü..... 57
2.2 Film Endüstrisinin Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı Görünümü..... 62
2.2.1 İzleyicilerin Cinsiyeti..... 63
2.2.2 "Kadın" Yönetmenler 67
2.2.3 Oyuncuların Cinsiyeti 72
2.2.3.1 Kadın Oyuncuların Sahneye Çıkışı..... 73
2.2.3.2 Kadın Oyuncu ve Erkek Oyuncuların Temsilleri..... 75
BÖLÜM III 81
FİLM SETLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET AYRIMCILIĞI: BİR ALAN ARAŞTIRMASI 81
3.1 Araştırmanın Amacı 81
3.2 Araştırmanın Metodolojisi..... 82
3.3 Film Setlerinde Çalışma Koşulları ve Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı 88
3.3.1 Çalışma Yaşamı Öncesinde Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı: Kamera Arkası Çalışanları 89
3.3.1.1 İşe Alım Esnasında Yaşanan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı..... 89
3.3.2 Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık..... 101
3.3.2.1 Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık: Kamera Arkası Çalışanları 101
3.3.2.1.1 Set İçerisinde Bireysel-Özel İlişkiler ile Oluşan Ayrımcılık. 101
3.3.2.1.1.1 Terfi ve Ücret Ayrımcılığı 101
3.3.2.1.1.2 Üsluba Dayalı Ayrımcılık..... 104
3.3.2.1.2 Taciz ve Mobbinge Dayalı Ayrımcılık..... 105
3.3.2.1.2.1 Sosyoekonomik Statü Ayrımcılığı..... 107
3.3.2.1.2.2 Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliğine Dayalı Ayrımcılık: *"Konuşulmayan Mobbing"* 116
3.3.2.1.2.3 Dış Görünüş ve Kıyafete Dayalı Ayrımcılık 119

3.3.2.2 Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık: Kamera Önü Çalışanları 122
3.3.2.2.1 Negatif ve Pozitif Ayrımcılık 122
3.3.2.2.1.1 Kadın Oyunculara Yönelik Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ücret Ayrımcılığı 123
3.3.2.2.1.2 Kadın Oyunculara Yönelik Pozitif ve Negatif Ayrımcılık 125
3.3.2.2.2 Taciz ve Mobbinge Dayalı Ayrımcılık 128
3.3.2.2.2.1 Sosyoekonomik Statü Ayrımcılığı 128
3.3.2.2.2.2 Kıyafet Ayrımcılığı ve Güzellik Algısı 132
3.3.2.2.2.3 Sahne İçinde Yaşanan Taciz ve Mobbing 140
3.3.3 Çalışma Yaşamının Özel Hayata Etkileri 144
3.3.3.1 Set Dışı Yaşam: Şehir Dışı İşler ve Otel Odaları 144
3.3.3.2 Özel İlişkiler: Sektör İçi Evlilik 147
3.3.3.3 Toplumsal Cinsiyet Rollerine Dayalı Olarak Çalışma Koşullarının Ev Yaşamına Etkisi 150
SONUÇ 152
KAYNAKÇA 159
EKLER 173

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Ayrımcılık 31
Tablo 2. Film Düzeni 60
Tablo 3. Görüşmeciler Tablosu 85

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Hollywood ve Kadın Oyuncu 66
Şekil 2. Modern Venüs Yarışması 78
Şekil 3. Film Setlerinde Çalışma Koşulları ve Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı.. 88

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

BM: Birleşmiş Milletler

CEDAW: Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Uluslararası Sözleşmesi

HBO: Home Box Office

ILO: Uluslararası Çalışma Örgütü

LGBTİ+: Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans, İnterseks

MPDA: Sinema Yönetmenleri Derneği (Motion Picture Directors Association)

Oyuncular Sendikası: Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Oyuncuları Sendikası

R.K.O: Radio-Keith-Orpheum

RTÜK: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu

RTYK: Radyo ve Televizyon Yüksek Kurulu

SİNE-SEN: Sinema Emekçileri Sendikası

Sinema Televizyon Sendikası: Sinema, Reklam, Dizi ve TV Programı Çalışanları Sendikası

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

WAC: Women's Army Corps – Kadın Askeri Birliği

WAAC: Women's Auxiliary Army Corps – Kadın Askeri Destek Birliği

WAFS: Women's Auxiliary Ferry Squadron – Kadınlar Destek Feribot Filosu

WAVES: Women Accepted for Voluntary Emergency Service of the U.S. Navy – (Gönüllü Acil Hizmete Kabul Edilen Kadınlar)

GİRİŞ

Geçmişten günümüze birçok farklı alanda toplumsal cinsiyet temelli çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmaların bir kısmının da gösterdiği gibi biyolojik cinsiyetlerinden dolayı bireyler, toplumda birçok ayrımcılık yaşamaktadırlar. Biyolojik cinsiyetlerinin beraberinde toplumun yüklediği cinsiyet rolleri, toplumsal olarak cinsiyet ayrımcılığının deneyimlenmesine yol açmaktadır. Bu ayrımcılıklar, bireyin kişisel yaşamını sınırlamakla birlikte, özel hayatını ve bireylerin çalışma yaşamını da aynı doğrultuda derinden etkilemektedir. Küçük yaşlardan itibaren öğretilen toplumsal cinsiyet rolleri, çoğu zaman bireylerin meslek seçimini ve işteki statülerini de etkilemektedir. Mekanın cinsiyet bazlı bölünmesinde erkekler kamusal alanda görünürken genellikle güç gerektiren mesleklerde yer almakta; özel alanda bulunan kadınlar ise, özel alana hitap eden meslek gruplarında yer almaktadırlar. Zamanla değişen ve şekillenen toplumsal cinsiyet rollerine dayalı olarak, meslekler arasında "kadın işi" ve "erkek işi" gibi ayrımların söz konusu olduğu görülmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleriyle birlikte cinsiyetlere dayalı işbölümü de tarihsel olarak değişim göstermektedir. Avcı-toplayıcı dönemde, kadın ve erkek arasında başlayan işbölümünde, kadının toplayıcılıkla erkeğin avcılıkla uğraştığı görülmektedir. Endüstrileşmeyle beraber kadın ve erkek arasındaki işbölümü ayrımı da yeniden şekillenmiştir. Sanayileşme ve fabrikaların kurulması ile toplumsal işbölümü ayrımında erkekler çalışma yaşamında söz sahibi olmuştur. Kadınların ücretli işgücüne katılımı doğrultusunda ise kadın ve erkek rolleri, kamusal alanda ve özel alanda da yeniden şekillenmeye devam etmektedir. Çalışma yaşamında farklı cinsiyetler arasında, yöneten-yönetilen ilişkisinin geçmişten günümüze kadar sürdüğü söylenebilir; ataerkil-kapitalist toplumlara bakıldığında kadın çalışanların, erkeklerden daha farklı mesleklerde ve statülerde konumlanmaya hala devam ettiği görülmektedir.

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, 20. yüzyılın başlarıyla gelişen sinema, teknolojinin ilerlemesiyle büyük bir endüstri halini almıştır. Sinematografın icadıyla başlayan, ücretli film gösterimleriyle ticari bir özellik kazanan sinema gelişimi Avrupa'da başlasa da Amerika'da şekillenmiştir. Sinemanın, büyük bir film endüstrisi haline gelmesinde, Hollywood sinemasının ve televizyonun gelişiminin önemli bir yeri bulunmaktadır. Gelişen film endüstrisi, Hollywood'da stüdyo sisteminin kurulmasıyla birlikte, diğer ülkelerle rekabet ortamını arttırmıştır. Teknolojinin de gelişmesiyle, farklı mecralarda film üretimleri gerçekleşmiş, bu doğrultuda işgücüne talebin de doğru orantılı olarak artmasına neden olmuştur. Türk film endüstrisi tarihsel sürecine bakıldığında sinema, 1896 yılında Türkiye'ye giriş yapsa da, 1950-60'lı yıllarda bir sektör haline gelmiştir. 1950'li yıllarda sinemanın gelişmesi ile yapımcılar arasında artan rekabet, endüstrileşmeyi körüklemiş, bu durumda sektörde yeni meslek grubu olarak teknik işgücüne yer açılmıştır. Türkiye'de televizyonun 1970'li yıllarda gelişmesiyle sinema salonlarına talep azalmış, bu doğrultuda film izleyicilerini sinema salonlarına çekmek adına cinsel içerikli filmler üretilmiştir. Sinemayı ekonomik anlamda olumsuz etkileyen bir iletişim aracı olarak görülen televizyon, film üreticileri için yeni bir mecra haline gelmiş, bu doğrultuda televizyon filmleri ve dizi filmler üretilmeye başlanmıştır. Film endüstrisindeki bu gelişmeyle birlikte, teknik işgücüne daha fazla talep artmış, böylelikle yeni meslek grupları oluşmuştur.

Farklı meslek gruplarında olduğu gibi film endüstrisinde de kadınlar, çalışma yaşamında görünür olmak adına birçok zorluk yaşamıştır. Sinemanın gelişimine tarihsel olarak bakıldığında, Hollywood stüdyo sistemi öncesinde kadınlar, sinemanın ilk yıllarında yaratım, yapım ve yönetim kısmında aktif olarak çalışmıştır. Savaş sonrası dönemde yaşanan ekonomik kriz nedeni ile film üretim süreçlerinin durması, kadınların çalışmalarına devam edememesine neden olmuştur. Ekonomik krizin ardından film endüstrisi, yapım şirketlerinin tekrar kurularak çoğalması, kadınları film endüstrisinin dışında bırakarak erkeklerin egemenliğine geçmiştir. Bununla beraber film endüstrisindeki toplumsal cinsiyet ayrımcılığının görünümü açısından izleyicilerin ve kadın oyuncuların da önemli bir

yere sahip olduğu görülebilir. Televizyonun gelişmesiyle azalan sinema salonu izleyicilerini arttırmak adına, kadın izleyicilere yönelik özel kadın filmleri düzenlenmiştir. 1960'lı yıllarda cinsel devrim ile özgürleşen kadın bedeni, film endüstrisinde de özgürleşmeye başlamıştır. Bu durum feminist eleştirmenler tarafından film endüstrisinde kadın bedeninin özgürleşmeyip meta haline getirildiği düşüncesinden kaynaklı olarak eleştirilmiştir. Türk film endüstrisine bakıldığında da, televizyonun ardından seyirciyi sinema salonlarına çekmek adına 1970'li yıllarda cinsel içerikli filmler üretilmesi, öncelikle kadın oyuncuyu, beraberinde yine izleyiciyi etkilemiştir.

Belirtmek gerekir ki literatüre bakıldığında film endüstrisi, genellikle sinema, dizi ve reklam filmleri içerikleri üzerinden tartışılırken; film sektöründe çalışanların bu süreci cinsiyet ayrımcılığı bazında nasıl deneyimlediği ise çalışmalara yeterince konu olmamaktadır. Literatüre bakıldığında, medya sektöründe yalnızca kadın çalışanların üzerinde durulduğu araştırmalar bulunmaktadır.[1] Bu anlamda bu tez literatüre söz konusu boşluğa güncel ve çalışanların kendi deneyimlerinden edinilen bilgilerle katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Bu tezin konusunu, film endüstrisinde çalışma yaşamında karşılaşılan toplumsal cinsiyet ayrımcılığının, Türkiye'deki film setlerinde görünümü oluşturmaktadır. Film endüstrisindeki kamera önü ve kamera arkası çalışanlarının

[1] Örneğin, Tufan-Tanrıöver (2000: 171-193), *"Medya Sektöründe Kadın İşgücü"* adlı makalesinde medya sektöründe çalışan kadınların yaşadıkları sorunlar üzerinde durmuştur. Bu makalede, yazılı basın ve televizyon drama kanallarında çalışan kadınlar, çalışmanın sınırlılığını belirlemiştir. Bu çalışmada medya sektöründe özellikle basın alanında kadın çalışanların yaşadıkları ayrımcılığın görünür olduğunu, her iki alanda da dayanışmanın gerekli olduğu ifade edilmiştir. Tufan-Tanrıöver'in çalışmasına benzer bir diğer çalışma da Kuyucu'nun (2013: 29-61) *"Medyada Kadın Olmak: Medya İşletmelerinde Çalışan Kadınların Sorunları"* adlı makalesinde medya endüstrisinde kadın gazetecilere ve radyo kanallarında çalışan kadınların sorunlarına odaklanılmıştır. Gürkan'ın (2019: 205-219) *"The Experiences of Women Professionals in the Film Industry in Turkey: A Gender-Based Study"* adlı makalesinde ise yalnızca film endüstrisinde çalışan kadınlara odaklanılmış, 20 kadın çalışanla görüşmeler yapılmıştır. Gürkan, bu çalışmasında film endüstrisinde çalışanların sayısı hakkında kesin bir veri olmadığını belirtmektedir. Aynı zamanda film endüstrisinde çalışan kadınların sorunlarını çözmenin kalıcı bir çözüm olmayacağını ifade etmektedir.

toplumsal cinsiyete dayalı mevcut çalışma koşullarını ortaya çıkartmak amacıyla bu çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle bu çalışmada, film endüstrisinde çalışanların cinsiyet ayrımcılığını ne derecede deneyimlediği tartışılmaktadır.

Bu çalışma üç bölüme ayrılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde, temel cinsiyet kavramlarına, çalışma hayatının gelişimi doğrultusunda cinsiyetler arası işbölümünün değişimine ve çalışma yaşamındaki toplumsal cinsiyet ayrımcılığına yer verilmiştir. İkinci bölümde ise, sinemanın ortaya çıkışı ile birlikte gelişen film endüstrisinin üzerinde durulmuş, araştırma bulgularına geçmeden önce film endüstrisindeki toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, izleyiciler, yönetmen ve oyuncular odaklı ele alınmıştır. Çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümde ise, yapılan alan araştırmasının bulguları eşliğinde, film endüstrisinde kamera önü ve kamera arkasında çalışanların, çalışma koşulları doğrultusunda toplumsal cinsiyete dayalı yaşadıkları ayrımcılığın farklı boyutlarını da içerecek şekilde incelenmiştir.

Film endüstrisi çalışanlarına ilişkin literatürde yaratıcı ve teknik işgücü ayrımları bulunmakla birlikte, kamera önü ve kamera arkası çalışanları ya da çizgi üstü ve çizgi altı şeklinde ayrımların da mevcut olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, kamera önü ve kamera arkası çalışanları şeklindeki ayrım tercih edilmiştir. Kamera önü çalışanlarını, oyuncular, yardımcı oyuncular ve dublörler oluşturmaktadır. Film endüstrisindeki diğer çalışanlar ise, kamera arkasında ele alınmıştır. Çalışmada tercih edilen bu ayrım, film endüstrisindeki çalışma koşulları sonucunda yaşanan toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığı, kamera önü ve kamera arkası çalışanlarının farklı deneyimlemesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle yapılan görüşmeler sonucunda edinilen bulgular, ayrı başlıklar halinde gruplandırılarak değerlendirilmiştir.

BÖLÜM I

ÇALIŞMA KOŞULLARI VE TOPLUMSAL CİNSİYET AYRIMCILIĞI

Çalışmanın bu bölümünde, ilk olarak temel cinsiyet kavramları üzerinde durulacaktır. Ardından toplumsal cinsiyet temelli işbölümünün tarihsel gelişiminin dönüm noktaları ele alınarak açıklanacaktır. Bu bölümün son başlığında ise çalışma yaşamındaki ayrımcılığın çeşitli görünümleri üzerinde durulacaktır.

1.1 Temel Kavramlar

Cinsiyet terimi, erkek veya dişi olan bedenin tanımlanmasına neden olan, anatomik ve fizyolojik farklılıklarını dile getirmek için kullanılmaktadır (Giddens, 2012: 505). Cinsiyet kavramının temellerini atan Ann Oakley'e göre ise biyolojik olarak kadın ve erkek olarak ayrılan ikili cinsiyet ayrımı[2], toplumsal anlamda erkeklik ve kadınlık arasında eşitsiz bir bölünmeye de gönderme yapmaktadır (Marshall, 1999: 98).

Toplumsal alanda farklılık yaratan belirleyici olan cinsiyeti ifade etmek için Beauvoir'ın *"Kadın doğulmaz: Kadın olunur."* sözü akıllara gelmektedir. Ona göre; doğuştan atanan biyolojik cinsiyetin, toplum içinde belirleyiciliği yoktur. Bireyin cinsiyetini belirleyen ekonomik, biyolojik veya ruhsal boyutun dışında cinsiyeti asıl yaratanın uygarlıklar olduğunu ifade etmektedir (Beauvoir, 1949: 13). Beauvoir'ın bu ifadesi biyolojik cinsiyetin, toplumsal cinsiyetten ayrıldığının bir göstergesi olarak görülebilir. Benzer şekilde Butler da (2019: 88) kadının oluşum

[2] Bu kavram ile ilgili bilgiler *"İkili Cinsiyet Sisteminin Görünmeyen Yüzü: Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği"* adlı bölümde ele alınacaktır.

sürecini ifade ederken biyolojik cinsiyeti, aynı zamanda başladığı veya bittiği söylenemeyecek bir oluş, bir inşa ediş olarak değerlendirmektedir.

Cinsiyet ayrımlarının yalnızca biyolojik temelli olmadığını, bireyin cinsiyetinin toplumdaki yerinin de önem taşıdığı söylenmelidir. Bireyin *"biyolojik"* olarak belirlenmiş görünen veya atanan cinsiyeti ile kültürel olarak inşa edilen *"toplumsal cinsiyet"* kavramları birbirinden ayrılarak, birbirinin karşısında konumlandırılmaktadır. Biyolojik cinsiyet, üreme ve genetik üzerinde dururken toplumsal cinsiyet, kültürün belirleyici rol üzerindeki etkisi ile ilişkilendirilmektedir (Mies, 2022: 29 - 30).

Giddens (2012) da *Sosyoloji* adlı çalışmasında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını incelerken, *"cinsiyetin toplumsallaşması, cinsel rollerin öğrenilmesi ve cinsiyetin, biyolojik temelli olmayıp tamamen toplumsal olarak kurulması"* konuları üzerinde durmaktadır (Giddens, 2012). Beauvoir'a (1949: 68) göre; asıl olarak bilinmesi gereken insanlığın, insan dişisini neye çevirdiğidir. Beauvoir'ın belirttiği gibi yalnızca kadın olmayı ele almak için biyolojik cinsiyete bakmak yetersizdir, bu nedenle daha geniş açıdan bakmak gerekmektedir.

1.1.1 Biyolojik Cinsiyet

Görünen veya atanan cinsiyeti[3] tanımlamak için kullanılan biyolojik cinsiyete göre -ikili cinsiyet sistemi üzerinden- birey, kadın veya erkek olarak doğmaktadır. Bireyin cinsel organının karşı cinsten farklı olması durumu cinsiyet farklılıklarını belirlemektedir. Bu nedenle de cinsiyet farklılıklarını anlamak için öncelikle kromozom yapılarına bakmak gerekmektedir.

[3] Atanan cinsiyet, doğumda ya da daha öncesinde dış genital özelliklere göre inşa edilen, çoğunlukla kadın ve erkek olarak sınırlı olan biyolojik cinsiyet kavramının yerine de geçmektedir (Kaos GL, 2020: 94).

46 adet kromozomdan oluşan DNA, 23 tanesini kadından, diğer 23'ünü de erkekten almaktadır. 46 kromozomun iki tanesi *"kromozomal cinsiyeti"* (genotipik cinsiyet) belirleyen, döllenmiş yumurtanın genetik olarak gelişmesini sağlayan X ve Y kromozomları olarak adlandırılmaktadır. Diğer 44 kromozom da ikişerli eşleşerek bireyin fiziki özelliklerini belirlemektedir. Kalan iki kromozom da bireyin görünen biyolojik cinsiyetinin oluşmasını sağlamaktadır (Moir, 2002: 33).

Kadınlar XX kromozomuna sahipken, erkekler XY kromozomuna sahiptir. Bu durum, tüm yumurtalarda tek bir X kromozomu varken, spermin ya X ya da Y kromozomunu taşımasından kaynaklanmaktadır (Lewontin, Rose ve Kamin, 2019: 199). Çocuğa anneden X kromozomu geçerken, babadan da Y kromozomu geçmektedir. Kız çocuğu, anneden gelen X ile babadan gelen X kromozomunu, oğlan çocuğu ise anneden gelen X, babadan gelen Y kromozomunu taşımaktadır (Çabuk Kaya, 2011: 168-169). Bu cinsiyet kromozomuna göre iç ve dış genital organlar dişilik ve erkeklik yapısı kazanmaktadır. İç ve dış genital organlar ve ikincil seks karakterleri[4] (meme yapısı, kıllanma özellikleri) de *"fenotipik cinsiyet"* (görünen cinsiyet) olarak tanımlanmaktadır. Kişiye erkeklik özellikleri kazandıran gen, Y kromozomu testis belirleyici faktördür. Kişide bu gen yoksa, cinsiyeti kadın olmaktadır. Kişide Y kromozomu bulunmuyorsa genital organlar kadın yönünde farklılaşarak testis yerine yumurtalıklar (overler) oluşmaktadır (Çabuk Kaya, 2011).

Çabuk Kaya'nın (2011: 169) aktardığı gibi erkek ceninin erken gelişim dönemlerinde maruz kaldığı testosteron, sinir sisteminin de *maskülinize* (erkeksileşme) olmasını sağlarken, testosteron yokluğunda da dişi ceninin beyninde *femininize* (kadınsılaşma) gerçekleşmektedir. Cenin, ne kadar çok erkek hormonu etkisi altında kalırsa, yetişkinlik döneminde de 'erkeksi' olmaktadır. Aynı şekilde

[4] Kadın ve erkeğin iç ve dış üreme organlarının, ikincil seks karakterleri gibi özelliklerinden dolayı farklı olduğu bilinmektedir. Bu farklılık da *"seksüel dimorfizm"* olarak adlandırılmaktadır. İki cinsiyet arasında hem insanda hem de diğer canlılarda eş seçimi, üreme, yavruların bakımı açısından farklılıklar göstermektedir (Çabuk Kaya, 2011: 167-168).

cenin, ne kadar az erkek hormonu ile buluşursa ‘kadınsı’ davranışları benimsemektedir (Moir, 2002: 44).

Biyolojik determinist yaklaşım[5], kadın ve erkeği biyolojik özellikleri doğrultusunda iki kategoriye ayırmaktadır (Berghan, 2011: 142). Bu şekilde, toplumda erkeğin uyguladığı ataerkil tahakküm ile toplumsal cinsiyetler arasındaki ayrımı biyolojik farklılıkla açıklayan bir yönteme yönelmişlerdir. Biyolojik determinizmin bu yaklaşımı, kadın hareketi tarafından eleştirilmiştir (Mies, 2022: 29).

Biyolojik deterministlerin düşüncesinin tam tersini savunan Beauvoir’a 1949: 28) göre ise özne, yalnızca bir beden olarak değil, tabulara, yasalara tabi tutulan bir beden olarak kendi bilincine vararak kendini gerçekleştirmektedir. Ona göre; biyolojik veriler, var olanın cinsiyetlere atfettiği değerlere bürünmektedir, bu doğrultuda da cinsiyet kavramının temelini yalnızca fizyolojik bilgiler oluşturmamaktadır. Sonuç olarak, cinsiyet kavramını geniş anlamda ele alarak incelemek için biyolojinin yanında ontolojik, toplumsal, ekonomik ve psikolojik veriler de ele alınmalıdır.

Çalışmanın sonraki bölümünde toplumsal cinsiyet üzerinde durularak, toplum tarafından oluşturulan cinsiyet farklılıklarına ve buna dayalı olarak gelişen toplumsal cinsiyet rollerine yer verilecektir.

[5]Biyolojik determinizm; toplumsal eşitsizliğin, doğuştan gelen bireysel farklılıklardan kaynaklandığını iddia eder. Bu yaklaşıma göre toplumdaki farklılıklar adil ve kaçınılmazdır, çünkü doğal görülmektedir (Lewontin vd., 2019: 100). Biyolojik determinizm, toplumsal, siyasi ve kültürel yaşamdaki liderlik rolünün erkeklere ait olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel olarak erkeklere özgü görülen alanlara kadınların girmesine şiddetle karşı çıkmaktadır. Yine bu yaklaşıma göre, kadınlar -hormon değerlerinden dolayı-, banka müdürü veya siyasetçi olmamalıdır (Lewontin vd., 2019: 177).

1.1.2 Toplumsal Cinsiyet ve Ataerkil Düzen

> *"Ben eşsiz bir hayvanım; ne erkek ne de kadınım. Birinin bütün gücüne, kimi zaman da ötekinin zayıflıklarına sahibim. İçim benzerlerime karşı sevgi, sırf kendime karşı nefretle dolu. Ben gururlu, sade, sadık ve duyarlıyım."* (Gouges, 2019: 103-104) [6]

Toplumsal cinsiyet, cinsiyetler arasındaki toplumsal ve kültürel farklılıklara dayanmaktadır (Giddens, 2012: 505). Toplumsal cinsiyet kavramı, zaman içinde değişen, aynı zamanda da kültürler arası farklılık gösterebilen kadın ve erkeğin toplum içindeki rollerini yansıtmakla birlikte, aynı zamanda ikili toplumsal cinsiyet kimliğinin ötesine geçerek, diğer cinsiyetleri ve cinsiyet kimlikleri de içeren bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaos GL, 2020: 94).

İnsan bedeninin cinsiyetlendirilmesi, aynı zamanda toplumsal kaynaklı ilişkilerin de cinsiyetlendirilmesi anlamına gelmektedir. Kişinin bedeni sembolik olmakla birlikte, böylelikle toplum tarafından yüklenen cinsel anlamlar aracılığıyla ilişkilendirilmektedir (Sancar, 2013: 191).

Toplum tarafından oluşturulan cinsiyete dayalı roller, kişiler arası beklentilere yerleştirilen toplumsal yapıya yaklaşım biçimi olarak görülmektedir. Bu rollerin altında yatan imajı biyolojik temel oluştururken, üstyapısında toplumsal üstyapı hakim olmaktadır (Connell, 2019: 86-88). Cinsiyet rolleri, öz olarak toplum tarafından erkeklerin ve kadınların nasıl davranmaları gerektiği ile onlardan gerçekleştirmelerini beklenilen görevleri ifade etmektedir (Marshall, 1999: 100-101). Sancar'ın (2013: 182) aktardığına göre; toplumsal cinsiyet, istenildiğinde vazgeçilmeyen ve kişilere doğuştan ezberletilen bir niteliğe sahiptir. Bireylerin; ev yaşamı, iş yaşamı, bedeni, kent yaşamı ile doğrudan etkili olmakla birlikte, yeniden

[6] Olympe de Gouges'un 5 Kasım 1792 tarihli *"Amfibik Bir Hayvanın Maximilien de Robespierre Hakkında Teşhisi"* adlı afişinden alınmıştır (Gouges, 2019: 103-104).

üretilen bu cinsiyet normları aile, eğitim, din, medya ve devlet tarafından üretilerek tekrar etmektedir (Saygılıgil, 2020: 9).

Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylere toplum tarafından ataerkil sistem temelinde dayatılmaktadır (Hooks, 2021: 33). *"Ataerki, erkeklerin kalıtsal olarak hükmeden olduklarını; zayıf olarak algılanan her şeyden ve herkesten, özellikle de kadınlardan üstün olduklarını; zayıf olana hükmetme, onları yönetme ve bu hakimiyeti çeşitli biçimlerdeki psikolojik terörizm ve şiddet yoluyla sürdürme hakkının erkeklere bahşedilmiş olduğunu iddia eden politik-toplumsal"* (Hooks, 2021: 33) bir sistem olarak tanımlamaktadır. Cinsiyet farklılıkları, cinslerin biyolojik özelliklerinden gelen toplumdaki erkek egemen sisteme dayalı bir toplumsal düzenin var olmasında önem arz etmektedir (Sancar, 2013: 191). Günümüzde toplum tarafından verili olan ve zamanla öğretilen cinsiyet rolleri, ataerkil sistemin gerektirdiği yaşayış biçiminin sürdürülmesini de sağlamaktadır. Geçmişte ataerkillik *"babanın hakimiyetini"*, kısacası aile reislerinin diğer aile bireyleri üzerindeki hakimiyetini ifade etmek için kullanılırken, günümüzde genel anlamıyla toplumdaki eril tahakkümü gösteren bir durumu anlatmak için kullanılmaktadır (Marshall, 1999: 47).

Millet (2018: 49), ataerkil düzene toplumda nüfusun yarısı olan kadınların, diğer yarısını oluşturan erkekler tarafından denetlenmesi olarak yer vermektedir. Millet'in (2018: 49) de söylediği gibi toplum içinde kadının yeri erkeğin altında konumlanmaktadır. Erkeğin kadından daha üstün tutulması, toplumsal önyargıdan kaynaklanmakla birlikte, toplum içindeki cinsel sınıflandırmanın sebebi egemen grubun temel gereksinimleri ve bu grubun kendinde var olduğunu kabul ettiği yeteneklerden kaynaklanmaktadır. *"Bu yetenekler, erkeklerde saldırganlık, güç, zeka ve etkenlik; kadınlardaki nitelikler ise edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, iffet ve etken olmayıştır."* (Millett, 2018: 49).

Cinsiyet rolleri, erkeklerin ve kadınların nasıl davranması gerektiğini belirleyen görevler olarak karşımıza çıkmaktadır (Marshall, 1999, s. 100-101). Her

iki cinsiyet için de toplum tarafından belirlenen davranış, hareket ve tutumları cinsel rol olarak tanımlayan Millet'e (2018: 49) göre; *"cinsel rol, kadına ev işi, çocuk bakımı gibi işleri yüklerken, insancıl oluşumların geri kalan tümünü, ilgi ve istek duymayı, ilerleme ve yükselme hırsını ise erkeklere bırakır."*

Sancar (2013: 179), toplumsal cinsiyetin cinsiyetler arası bedensel farklarının toplumsal anlamları inşa ettiğini belirtmektedir. Toplumda oluşan cinsiyetlere dayalı rol ve sorumluluklar bu durumda her iki cinsiyeti etkilese de kadınlar, toplumda ikincil bir durumda olduğu için daha derinden etkilenmektedir. Erkek egemen sistemin en somut örneği olarak gerçekleştiği yer bu durumda kadın bedenidir. Erkeğin toplumsal olarak kadının namus ve iffetinden sorumlu görülmesi, tam da erkeğin kadın bedeni üzerindeki hakimiyeti doğrultusunda değerlendirilebilir (Saygılıgil, 2020: 11-12). Millet, kadınlara hem özel alanda hem de toplumsal kurumlarda baskı uygulanmasının ataerkil iktidarın gerektirdiği cinsiyetçi bir toplumun sonucu olduğunu iddia etmektedir (Marshall, 1999: 373). Beauvoir, yıllar önce şu soruyu sorar: *"Kadın neden Başka'dır?"*[7] Hooks (2021: 33) ise ataerkil sistemi, yalnızca kadınları etkilemeyen erkek bedenine ve ruhuna saldıran bir hastalık olarak görmektedir. Hooks (2021: 39), ataerkil kültürü değiştirmenin veya parçalamanın yalnızca kadın ve erkeklerin birlikte yapabileceği bir eylem olarak ifade etmektedir.

Toplumsal cinsiyet, cinsiyet kavramı içerisinde bireyi yalnızca kadın ve erkek olarak ikiye ayırmamakta; *"Cinsel azınlık"* olarak tabir edilen (Akkaş, 2019) cinsiyet kimliği ve cinsel yönelimleri heteronormatif düzene göre aykırı görülen bireyleri de etkilemektedir. Burada değinilen toplumdaki cinsiyet algısının ardından, bir sonraki başlıkta, ikili cinsiyet sisteminin dışında bırakılmanın dinamiklerini görünür kılmak adına cinsiyet kimliği ve cinsel yönelime yakından bakılacaktır.

[7] Beauvoir (1949: 28), *İkinci Cins* kitabında bu soruyu daha farklı biçimde şöyle dile getirmektedir: *"Erkek Özne'dir, Mutlak olandır, Kadın Başka'dır."*

1.1.3 İkili Cinsiyet Sisteminin[8] Görünmeyen Yüzü: Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği

> *"İnsanlık haysiyeti ile eşcinsellik uyuşmamaktadır: Evrenselin aynasında eşcinsel farklılık bir ur, kusur ya da bir suç olarak görünür."* (Frioux, 2011: 100)

Beauvoir'a (1949: 43) göre aynı türün içinde, erkekler ve dişiler, üremeye yönelik farklılaşmış iki bireyi oluşturmaktadır. Giddens'a (2012: 505) göre ise erkekliğin ve dişiliğin doğası, kolay bir şekilde sınıflandırılabilecek şeyler değildir. Birey, biyolojik olarak bir cinsiyetle ya da cinsiyetsiz olarak doğar ve zaman içerisinde toplumsal çerçeveye dayalı toplumsal cinsiyete ilişkin rollerini oluşturmakla birlikte; erkek ya da kadın olarak belirlenen ikili cinsiyet sisteminden çok daha fazlasıdır.

Foucault (2007: 116), cinselliğin öncelikle tarihsel bir görünüm olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, cinselliği ele almak için öncelikle cinsiyet düzleminden kurtulmak gerekmektedir. Günümüzde bireyler fiziksel olarak cinsiyetlerini değiştirebilmektedirler. Bu nedenle bireylerin yalnızca fiziksel görüntüsüne bakarak cinsiyetlerini belirlemek yeterli değildir. Dolayısıyla bireylerin görünen cinsiyeti temel anlamda tek başına bir veri olarak kabul edilmemelidir (Mies, 2022: 29).

Cinsiyet kimliği, dışarıdan gözlemleme ya da fizyolojik olarak anlaşılmamaktadır; bireylerin kendilerini ait hissettiği veya özdeşim kurdukları cinsiyet olarak adlandırılmaktadır. Cinsel yönelim ise belli cinsiyete veya cinsiyetlere karşı duygusal çekim hissetmesi veya cinsel haz duyması olarak ifade edilmektedir (Kaos GL, 2020: 90); kişinin biyolojik cinsiyetinden bağımsız bir

[8] Biyolojik olarak atanmış cinsiyetlerin yalnızca iki cinsiyet olarak kadın ve erkeğin olduğunu öne süren ve bu durumu dayatan baskı biçimine verilen isimdir (Kaos GL, 2020: 95).

şekilde gelişmektedir. Kişinin heteroseksüel[9], homoseksüel[10] ya da biseksüel[11] hissetmesini sağlayan kimlik boyutu, cinsel yönelim olarak adlandırılmaktadır (Çabuk Kaya, 2011: 167).

Kişinin cinsel kimliği, ana rahmine düşmeden önce baskılanabilmektedir. Toplumda anne ve baba adayı olarak görülen bireylerin, henüz doğmamış çocuklarına bir cinsiyet belirleyerek "oğlum ya da kızım" diye sevmesi, bebeğe doğmadan cinsel kimlik kazandıran hareketlerdendir (Sayın Tamerk, 2019: 35). Doğmadan önce biyolojik cinsiyetine göre cinsiyet kimliği kazanan birey, doğduktan sonra da yaşamını biyolojik cinsiyetine göre düzenleyecek ve toplumun getirdiği normlara göre hareket edecektir. Berghan (2011: 143), kimliklerin ve bedenlerin belirli bir kültürel normla birlikte tekrarlanarak, tekrarlanan performans doğrultusunda da cinsiyetin kazanıldığını dile getirir.

LGBTİ+[12] bireylere karşı toplumun bakış açısı, baskın olarak erkek egemen toplum sistemi ile şekillenmektedir. Heteronormatif düzenin dışında bırakılan bu bireyler, toplum tarafından anormal ya da sapkın olarak nitelenen *"imkansız kimlikler"* olarak dile getirilmektedir (Özküralpli, 2020: 214-215). Kharikles'in söylemine göre; oğlanlarla aşk yaşamak: *"dünyanın düzenleme biçimini bozar, şiddet ve aldatmacaya dayalı tutumlar doğurur ve insanın amaçları açısından zararlıdır."* (Foucault, 2007: 472 - 473).

Heteronormatif düzen, heteroseksüelliği *"normal"* olarak saymakta ve bu düzende farklı cinsel yönelime veya cinsiyet kimliğine sahip bireylere de *"sapkın"* olarak bakılmakla birlikte, bu durum toplumda *"hastalık"* olarak

---

[9] Heteroseksüel, *"Karşı cinsten bireyler için normal bir cinsel arzu hisseden kişi"* olarak tanımlanmaktadır (Jeannelle, 2011: 153).
[10] Homoseksüel kişilerin kendi cinslerinden duygusal veya cinsel çekim hissetmeleri olarak ifade edilmektedir (Kaos GL, 2020: 90).
[11] Biseksüel, kişinin hem kendi hem de karşı cinsiyetten insanlara karşı duyduğu ilgi olarak tanımlanmaktadır (Kaos GL, 2020: 90).
[12] LGBTİ, Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans ve İnsterseks kimliklerinin baş harfinden oluşmaktadır (Kaos GL, 2020: 90).

değerlendirilmektedir. Cinsel kimliği veya cinsel yönelimi nedeniyle normalin dışında tutulan bireyler, *"doğaya aykırı"* (Baird, 2019: 82) olarak nitelendirilmektedir. [13]

Heteronormatif düzenin normal saydığı cinsel yönelim karşısında, *Queer*[14] *politika,* bu "normal" düşünme biçimine karşıt olarak ilk olarak "gey" hareketi olarak bilinen bir hareket gerçekleştirmiştir. Daha önce bu hareket sırayla, *"lezbiyen ve gey", "lezbiyen, gey ve biseksüel"* adlarıyla anılmış, son olarak da ''LGBT'' (lezbiyen, gey, biseksüel ve transgender) adıyla bilinmektedir (Baird, 2019: 39). Fakat günümüzde birçok kaynakta görülen, genel bir ifadeyle LGBTİ+ (lezbiyen[15], gey[16], biseksüel, transseksüel[17], interseksüel[18]) şeklinde ifade edildiği görülmektedir. Queer politika, yeni kimlik yaratarak biyolojik ve toplumsal cinsiyet ayrımını, görünen ikili cinsiyetten çoklu olasılıklara taşıyarak sorgulamaktadır (Berghan, 2011: 145).

Biyolojik olarak görünen ikili cinsiyetin dışında birey, her iki cinsiyete ait olan cinsel organa da sahip olabilmektedir. Fakat örnek olarak interseksüeller (hermafrodit), erkek ve kadın cinsel organlarının arasında bir yerlerde bulunan cinsel organlarla doğmaktadır (Baird, 2019: 124). Hermafroditler hem kadın hem erkek değildir, ne erkek ne kadındır (Beauvoir, 1949: 37). Bu kalıtımsal farklılıklara

---

[13] Doğada diğer canlılarla ilgili yapılan araştırmalara bakıldığında farklı sonuçlar görülmektedir. Eşcinselliğe yönelik, hayvanlar dünyasında yapılan araştırmalarda elde edilen verilerde, 450 kuş ve memeli türündeki hayvanda da eşcinsel davranışa rastlandığını ortaya çıkarmaktadır (Baird, 2019: 108). Kimi örneklerde de hayvanlarda hormonal denge kurulamadığından aracinsiyetliliğin ortaya çıktığı ifade edilmektedir (Beauvoir, 1949: 52).

[14] Queer kelimesi Türkçe'de *"garip, tuhaf, yamuk"* gibi anlamlara gelmektedir. Queer kuramının merkezinde ise normatif olan alanın dışında kalana, bu alanın dışında bırakılana kötüyü ve anormali yeniden anlamlandırma imkanı sunmaktadır (Yardımcı ve Güçlü, 2016: 17).

[15] Duygusal, romantik veya cinsel olarak yönelimlerinin kendi cinsinden olanlara yönelik kadınları tanımlamaktadır (Kaos GL, 2020: 91).

[16] Erkek eşcinsel olarak tanımlansa da duygusal veya cinsel yönelimleriyle aynı cinsiyetten olanlardan hoşlanan olarak da tanımlanabilmektedir (Kaos GL, 2020: 91).

[17] Beden uyum operasyonu için hormon tedavisi gören ve tıbbi müdahalelere başvuran kişileri ifade etmektedir (Kaos GL, 2020: 92).

[18] İnterseksüel kişiler atanan cinsiyet olarak ikili cinsiyet sistemine uymayan, eril veya dişil cinsiyet kabulünün dışında kalarak aynı zamanda her iki cinsiyetin özelliklerini taşıyan kişilerdir. Doktorlar, tıbbi müdahaleler sonucunda kişiyi kadın ya da erkek olarak bedenlerinin görünürdeki cinsiyet özelliklerine kavuşturmaktadır (Kaos GL, 2020: 93).

"interseks durumları" denilmektedir. Diğer bir tabirle *"interseksüellik, dişil veya eril olmak üzere tek bir cinsiyete ait olması gerektiği varsayılan fiziksel ve/veya kromozomal özelliklerin tek bir bedende birleşmiş olması durumudur."* (Şeker, 2011: 125). Şeker (2011: 127), tıbbın interseksüel bedenleri mutlak cinsiyet farklılığı (eril/dişil) üzerinden kurarak hasta ilan ettiğini dile getirir. Bu nedenle interseksüel bedenlerin cinsel organları, heteroseksüel birleşme için *"düzeltilmesi"* gereken muğlak organlar olarak tanımlanmaktadır.

Transseksüeller ise biyolojik olarak 'normal' olup hormon tedavisiyle ameliyatla cinsiyetinin değiştirilmesini isteyen ya da değiştiren kişiler olarak tanımlanmaktadır. Başvuru talepleri genellikle *"erkek vücuduna sıkışmış bir kadın"* olarak yakınmaları sonucu oluşturulmaktadır (Can, 2019: 57). Bu ayrım doğrultusunda da *"transseksüeller, bedenlerinin biyolojik cinsiyetlerinin yeniden belirlenmesini talep ederek, biyolojik cinsiyetin yeniden yapılandırılabilecek olduğunu gösterdiler."* (Berghan, 2011: 141). 1940 ve 1950'li yıllarda hormonların keşfedilmesi, plastik cerrahi alanındaki gelişmeler, cinsiyete dair cerrahi müdahaleyi de mümkün hale getirmiştir. Ancak bu durum tarihte bazı feministler tarafından hoş karşılanmamıştır; dişi formu yapay hale dönüştürerek kadın bedenine tecavüz ettiklerini düşünülmüş, bu nedenle de transseksüeller *"kadın değil, sapmış erkekler"* olarak görülmüştür (Berghan, 2011: 143-144).

Travestiler ise karşı cins gibi giyinerek, giydikleri giysileriyle cinsel uyarılma yaşamaktadır. Birçok travesti, cinsiyet kimliği ve cinsel rol kaygılarını azaltmak için de kadınsı kıyafetleri kullanmaktadır (Can, 2019: 54). Travestiler, bir kimlik üstlenmeyi reddetmektedirler. Kimliklerini, erkek veya kadın olarak tanımlayabildikleri gibi, biseksüel, eşcinsel veya aseksüel[19] gibi yönelimlere de sahip olabilmektedirler (Öğüt, 2013: 47).

[19] Aseksüellik, herhangi birine yönelik cinsel çekim hissetme veya cinsel haz duyma durumunun yokluğunu ya da eksikliğini yaşayan bireyler için tanımlanan cinsel yönelim olarak ifade edilmektedir (Kaos GL, 2020: 93).

Travestiler yalnızca biyolojik cinsiyeti erkek olup kendini kadın olarak tanımlayan kişiler değildir. Travestiler, biyolojik cinsiyeti kadın olup, kendini erkek olarak da tanımlayabilmektedir. Fakat kendilerini doğuştan erkek hisseden kadınlar, ataerki için tehlikeli ve saldırgan bir konumundadır. Bu sebeple geçmişte gerçekleştirilen idam, hapis ya da diğer cezalara maruz kalan kişiler lezbiyen ilişkilerden değil, erkek taklidi yapılması ve kadınsı konumun reddedilmesinden kaynaklanmaktadır (Öğüt, 2013: 25). Çünkü erkek giysilerine bürünmek, toplumda her zaman bir ayrıcalık kazandırmıştır. Bu nedenle de biyolojik cinsiyeti kadın olan travestiler, erkeklerin ayrıcalıklarına sahip olabilecekleri için toplumda cezalandırılmakta, biyolojik cinsiyeti erkek olan travestiler ise toplumda birtakım cinsiyetçi, homofobik[20] ibarelere maruz kalmaktadırlar.

Eşcinsel kadın ve erkeklere karşı saldırgan olan erkeklik, toplumsal olarak verilen eril ayrıcalık sayesinde kendi davranışlarını meşru kılar (Sancar, 2013: 224). Heteroseksüellik, normal olarak algılanmanın dışında, var olan erkekliğin de bir unsurudur. Sancar'ın (2013: 204) da dile getirdiği gibi, ergen erkek arkadaş gruplarıyla yapılan bir araştırmada erkek çocuklarının daha ilkokul zamanında homofobik söylemlere maruz kaldığı (ibne, top, vb.) görülmektedir. Eşcinselliğin doğrudan tehdit olarak algılanması dolayısıyla toplumdaki var olan 'erkeklik' olgusundan kaynaklanmaktadır. Blank (2019) de, homoseksüel erkeklere karşı kullanılan hem fiziksel hem de zihinsel kadınsı, *"karı kılıklı", "tatlı", "kız gibi"* ifadelerinin basmakalıp yargıları tasvir ettiğini dile getirir. Bu durumdaki en belirgin kaygı, kadınların ve erkeklerin toplumdaki *"kadınsı" (yönetilen)* ve *"erkeksi" (yöneten)* özelliklerini yitiriyor olmasından kaynaklanmaktadır (Öğüt, 2013: 25).

[20] Homofobi, heteroseksüel norma uymayan kişilere karşı duyulan nefret olarak tanımlanabilmektedir. 1960'larda ortaya çıkan homofobi, George Weinberg'in 1972'de yayımladığı *Society and the Healthy Homosexual* (Toplum ve Sağlıklı Eşcinsel) kitabında, *"eşcinsellerle aynı ortamda olmaktan duyulan korku"* olarak tanımlanmaktadır. Homofobiyi Mark Freedman, *"eşcinsellere karşı aşırı bir öfke ve korku tepkisi"*; 1978 yılında Audre Lorde, *"kişinin kendi cinsinden birine karşı duyduğu aşktan korkması ve bu yüzden başkalarında bu duyguyu gördüğünde nefretle karşılaması"* olarak tanımlamaktadır (Baird, 2019: 61).

1.2 Çalışma Hayatının Gelişimi Doğrultusunda İşbölümü ve Cinsiyet Rolleri

Biyolojik evrimin etkisiyle insanın çalışmaya yeterli hale gelmesi (Mitropolski, 2019: 15) beraberinde işbölümü kavramını da ortaya çıkarmıştır. İşbölümü kavramı, Marshall'ın (1999: 357) tanımına göre *"farklı ama bir bütün içindeki faaliyetleri yerine getiren kişi ya da grupları koordine etmeyi sağlayan, istikrarlı bir düzenlemeyi"* anlatmaktadır. İnsanlar, öncelikle barınma ve beslenme ihtiyaçlarını karşılarken, işbölümü kavramı da eş doğrultuda kendini göstermeye başlamıştır; tarihsel olarak da cinsiyetlere dayalı biçimde değişim göstermiştir.

Erkeğin daha güçlü beden yapısına sahip olması biyolojik kaynaklı olsa da yetişme, beslenme ve kültür ile desteklenen bir özellik olarak da gelişme göstermektedir (Millett, 2018: 50). Bu nedenle, toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü kavramı, ataerkil düzendeki toplumsal faaliyetlerin sömürü amacıyla kadın ve erkekler arasında yaptıkları işlere göre genel bir işbölümünün yapılması durumunda işlemektedir (Marshall, 1999: 358). Cinsiyete dayalı işbölümü, yalnızca toplumsal cinsiyet rollerine dayalı olarak görev paylaşımının eşitsiz olduğu anlamına gelmemekte, bunun beraberinde kadınların toplumsal konumlandırılmaları konusunda da ciddi ayrımcılığa sebep olmaktadır (Bora, 2012: 180).

Cinsiyete dayalı işbölümü, endüstrileşmenin ardından işyerinin evden ayrılmasıyla ilişkili bir süreç olarak görülse de, endüstrileşmeden önceki dönemde de karşımıza çıkmaktadır (Marshall, 1999: 98). Cinsiyete dayalı gerçekleşen ilk işbölümüne, avcı-toplayıcı dönemdeki kadınların toplayıcılık ile uğraşması, erkeklerin ise avlanması örnek olarak verilebilmektedir (Mies, 2018: 120). Emeğin karşısında üretici güç olarak da görülen insanın doğayla kurduğu ilişki sonucunda, kadın ve erkek arasındaki farklılıklar, birtakım etki alanlarının farklılaşmasına ortam yaratmaktadır (Mies, 2018: 117). Bu nedenle de cinsiyetler arası işbölümü incelenirken tarihsel dönüm noktalarına bakmak gerekmektedir.

1.2.1 Avcı -Toplayıcı Toplumda İşbölümü

Endüstrileşme öncesi dönemde yer alan avcı-toplayıcı topluluklar, sürekli göç ederek yer değiştiren küçük gruplardan oluşmaktadır. Bulundukları yerde kısa süreli konaklayan bu topluluklar, mevsime göre doğadaki kaynakları tüketerek yaşamlarını devam ettiren topluluklar olarak da tanımlanabilmektedir (Siddiq, 2019: 50). Sürekli göç eden ve yerleşik hayata geçmeyen bu topluluklar, evcilleştirilmemiş veya sahiplenilmemiş kaynaklardan faydalanarak hayatlarını devam ettiren bir yaşam tarzına sahiptirler (Marshall, 1999: 47).

Bu topluluklar, kendi gereksinimlerini karşılayacak kadar avcılık ve toplayıcılıkla uğraşan, aynı zamanda ekonomik aktivitelerin sadece besin toplayıcılığı şeklinde gerçekleştiği topluluklar olarak da tarihe geçmektedir (Yüksel, 2017: 76). Avlanma ve besin toplamayla hayatlarını devam ettiren bu toplulukların ürettikleri emek, toplumun geleceğini de aynı doğrultuda belirlemiştir (Mitropolski, 2019: 51). Ayrıca bu dönemde işbölümünün cinsiyetler arası paylaşılma biçimi, toplumsal faaliyetlerin de oluşmasına zemin hazırlayan etkenlerden bir tanesi olarak görülmektedir (Köymen, 2017: 17). Kadınların toplayıcılık deneyimiyle tarımı icat etmeleri, erkeklerin ise avcılıkla uğraşmaları mekânsal olarak da becerilerinin gelişmesine sebep olmuştur (Bora, 2012: 178).

Avcı-toplayıcı toplumlarda bitkileri toplayarak ve yabani hayvanları[21] avlayarak yaşamını devam ettiren insanlar (Siddiq, 2019: 33), avladıkları hayvanın etinden, postundan, boynuz ve kemiklerinden de yararlanmışlardır (Mitropolski, 2019: 39).[22] Siddiq (2019: 59), tarihöncesi toplumlarda, erkeklerin yanında kadınlar

[21] Bu dönemde yaşayan insanların avladıkları yabani hayvanlar olarak, *"ceylan, yabani koyun, yabani keçi, bizon, yabani domuz, alageyik, karaca, yabani atgiller, tavşan, kurt, tilki, kaplumbağa, kertenkele, sürüngen ve kuşlar"* örnek verilebilmektedir (Siddiq, 2019: 40).

[22] İnsanlar bu dönemde kendi ürettikleri aletlerle doğanın onlara sunduklarını kendi gereksinimleri doğrultusunda dönüştürebilmektedirler (Mitropolski, 2019: 18). Bu doğrultuda da insanı, hayvandan ayıran en önemli özelliğin, dilin geliştirilmesi ve alet yapımı olduğu öne sürülmektedir (Köymen, 2017: 16). Ayrıca tarih öncesi döneminde insanlar için ok ile yay, güçlü bir silah konumundadır. İnsanların diğer dönemlerde yeni aletler yapmayı öğrenmesi de emek üretkenliğini ciddi bir ölçüde arttırmasına neden olmaktadır (Mitropolski, 2019: 38-39).

ve genç bireylerin de av faaliyetleri doğrultusunda aktif olduğunu belirtmektedir. Marshall'a (1999: 47) göre, avlanmak, balık tutmak, meyve ve bitkileri toplamak gibi faaliyetleri ile geçimini sağlamakta olan bu topluluklarda, avcılığın erkeklere özgü, yiyecek toplayıcılığının ise kadınlara özgü olması cinsiyete dayalı bir işbölümü[23] oluşunu ifade eder.

Daha güçlü ve dayanıklı olan erkekler av ile ilgilenmeye, bu doğrultuda et ve deri gereksinmelerini karşılamaya başlamışlardır. Kadınlar, yaşlılar[24] ve çocuklar doğadan sağlanan besinleri (yenen kökler, meyveler, yumuşakçalar, yaban üzümleri vb.) toplamaya, balık avlamaya ve aile ocağının bakımı gibi işleri yüklenmeye yönelmişlerdir (Mitropolski, 2019: 32).[25] Erkeklerin avladığı etin, öncelikle pişmesi gereklidir; eti pişiren de kadınlar olmuştur. Ataerkil kültürün dayandığı mite göre et, erkek gücünü arttırarak *"erkeklik"* özelliklerini devam ettirmekte ve erkek egemen bir sembol olduğu da ifade edilmektedir (Adams, 2013: 86-87).[26] Ayrıca erkeğin avlanarak eti getirmesi, bu topluluklarda *"prestij kaynağı"* olarak görülmüştür (Marshall, 1999: 47).

---

[23] Beauvoir'a (1949: 92) göre de kadın ve erkeğin biyolojik farklılıkları, işbölümünün farklılaşmasının ilkel toplumlardan günümüze kadar temelini oluşturmaktadır. Bu farklılaşma günümüzde farklı bir konumda olsa da ilkel toplumlarda kadın, sadece doğurgan bir varlık olarak görülerek eve hapsedilmeyip işbölümü içerisinde erkeğin yanında yerini almıştır. Kadınların adet görmeleri, gebelik süreci ve doğum yapmaları, çalışma kapasitelerini düşüren sebepler arasında gösterilmiştir. Kadınlar bu dönemde, düşman karşısında kendini ve çocuklarının korumasına, aynı zamanda kendi güvenceleri için savaşçıların korumasına ve erkeklerin yükümlü olduğu av ve balıkçılık ile kazandıkları ürünlere ihtiyaç duymuştur. Tarım devrimi gerçekleşmeden göçebe avcı toplayıcı toplumda, çocuklar yetişkinlere göre daha ağır hareket ettiğinden dolayı tekrar hamile kalmamak için kadınlar çocuklarını geç yaşa kadar emzirerek hamile kalma ihtimalini ciddi oranda düşürmüştür (Harari, 2015: 98).

[24] Yaşlı kadınların *"üçüncü cinsiyeti"* oluşturduğu söylenmektedir; onlar gerçekten erkek değiller fakat artık dişi de değillerdir (Beauvoir, 1949).

[25] Bu kapsamda besin-iktidar, besin-cinsiyet ilişkisi açısından bakıldığında kapitalist toplumlarda da sermayeye katkı sağlayan çalışanların, çalışma sırasında tükettikleri yemek de sınıfsaldır: Etin erkeksi olarak görüldüğü mit, yalnızca sınıfsal ayrıma değil, bu bağlamda ataerkil ayrıma da vurgu yapmaktadır. İktidar sahipleri et yerken, toplumda ikinci sınıf olarak görülen kadınların da ikinci sınıf sayılan yiyecekleri -sebzeler, tahıllar, meyveler- yemesi (Adams, 2013: 76), sınıf ve ataerkil ayrımın verilen emeğin dışında da devam ettiğinin birer göstergesidir.

[26] Et, ekonomik anlamda ve hayatını devam ettirebilmek için değerli bir besindir. Bu besinin değerine veya kontrolüne de sahip olanlar avcı konumunda bulunan erkektir. Bu nedenle de ekonomik kaynak erkeğin elindedir (Adams, 2013: 90).

1.2.2 Yerleşik Hayata Geçiş ile İşbölümü

Avcı-toplayıcı dönemden besin üretimine geçildiği süreçte, toplumsal olarak ilk kez aynı bölgede yaşayarak tarıma başlayıp hayvanlarla yeni bir ilişki kurulmuş, hayvanları evcilleştirme sürecine girilmiştir. Toprak, bu süreçte hayatını sürdürmenin hem zenginliği korumanın hem de takasların kaynağı olarak görülmüştür (Veyne, 2021: 170). Yerleşik hayata geçen topluluklar böylelikle, insanlık tarihinde daha önce hiç bilinmeyen *"yaşam ve toplum sistemini"* başlatarak, tarihsel olarak kırılmalarla kültürel dönüşüme zemin hazırlamışlardır (Siddiq, 2019: 22).

Tarım devrimi ya da Neolitik devrim olarak anılan bu dönemde (MÖ 8000-MÖ 5500) ilk kez tarım yapılması ile birlikte toplulukların sosyoekonomik yapısının değişmesi, yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Bu dönemde topluluklar, kendi ürünlerini kendileri üreterek üretici konumuna geçmekle birlikte, göçebe yaşam tarzını da geride bırakmışlardır (Yüksel, 2017: 78). Tarım devrimiyle birlikte insanların avcı-toplayıcı dönemden daha yeni ve kolay yaşam biçiminden ziyade daha zorlayıcı ve daha az tatmin edici bir yaşam oluşturduğu düşünülmektedir. Temel gıda miktarında yaşanan artış ile bu dönemde çiftçinin avcı-toplayıcı döneminden daha fazla çalışarak kötü beslenmesine sebep olduğu (Harari, 2015: 93-94) da diğer düşünceler arasındadır.

Göçebe topluluktan yerleşik hayata geçen toplum, site kültürü oluşturarak uygar bir topluluk haline gelmeye başlamıştır (Turani, 2017: 12). Bazı kaynaklarda insanların, tarım ve hayvancılıkta uzmanlaşmasının, ilk toplumsal işbölümünü başlattığı söylenmektedir (Mitropolski, 2019: 52). Bu dönemde insanlar, tüketim amacıyla kullandıkları tohumları önce kendileri yetiştirmeye başlamıştır. Tarım kültürüyle insan, toplumdaki birçok işleri bölüşmüş, yaptıkları işler doğrultusunda da bu işleri meslek haline getirmiştir (Turani, 2017: 12).

Tarımla uğraşarak yerleşik hayata geçen toplumlarda, toprağın özel mülkiyet haline gelmesi ile birlikte erkekler, kadınların yeniden üretim gücünü kontrol etmeye başlayarak hakimiyeti ellerine almışlardır. Özel mülkiyetin yaygınlaşmasıyla birlikte kadınların söz hakkı ellerinden alınarak bu şekilde ikincil bir konuma itildikleri söylenebilir (Marshall, 1999: 22).

Tarım Devrimi'nden önceki ilkel topluluklarda ağır işleri de yüklenen kadının, yerleşik tarıma geçilen bu dönemde el çapası yerine hayvanla çekilen saban kullanımı teknolojik bir gelişme olarak görülse de el çabasının kadınlardan alınarak erkeklerin teknolojik gelişmeler doğrultusunda toprağı sürmeye başlaması, kadın ve erkek arasındaki işbölümünün de farklılaşmasına neden olmuştur (Köymen, 2017: 19).

Avcı-toplayıcı dönemde çocuk doğurmaya belirli bir ara vermek durumunda kalan kadın için Tarım devrimi, göçebe yaşamı terk ederek her yıl çocuk sahibi olma fırsatı tanımıştır. Bu doğrultuda yerleşik yaşama geçilmesi, eldeki gıda miktarının ve nüfusun da artmasıyla daha fazla çiftçiye ihtiyaç duymayı gerektirmiştir (Harari, 2015: 99). Artan üretim daha fazla nüfusu besleyebildiği için de bu dönemde çocuklar, *"tarlalarda daha çok çalışan el"* olarak görülmüş ve üretime de aynı doğrultuda katkı sağlamışlardır (Köymen, 2017: 19).

Toplumda değişen tarihsel süreçler doğrultusunda emek ve bireyler arasında işbölümü de değişiklik göstermektedir. Bu açıdan günümüz koşullarına temel teşkil eden sanayileşme süreci oldukça önemlidir. Bir sonraki bölümde sanayileşme ile birlikte kadın ve erkeklerin toplumdaki değişen rolleri üzerinde durulacaktır.

1.2.3 Sanayileşme ve Değişen İşbölümü

Endüstrileşme sonrası dönemin başlangıcı olan Sanayi Devrimi[27], İngiltere'de başlayarak 18. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın [28] ilk yarısına kadar olan dönemde gerçekleşerek toplumsal, teknolojik, demografik ve iktisadi birçok alanda değişime neden olmuştur (Marshall, 1999: 632). Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesiyle bu dönem, *"en çok değişen"* ve *"en çok değiştiren"* olarak ifade edilmektedir (Yüksel, 2017: 87).

Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesi ve teknolojinin de gelişmesiyle işgücü kavramı ortaya çıkarak emek faktörü bu dönemde daha belirgin hale gelmiştir. Teknik buluşlar bu sürecin başlamasında öncülük etmiştir. Bu doğrultuda küçük ölçekli üretimin yerini kitlesel üretim almakla birlikte, sanayi ve sanayileşme kavramlarını da beraberinde getirmiştir (Keskin, 2020: 40).

Sanayileşme, yalnızca ekonomiyi değil, sosyal yaşamı da derinden etkilemiş ve değiştirmiştir. Sanayi Devrimi ile birlikte fabrikaların kent merkezlerinde kurulması, kent merkezine kitlesel göç dalgalarının oluşmasına zemin hazırlamış; bu durum yaşanılan yerlerin değişmesine (Stearns, 2021: 9) ve sanayi bölgelerinde nüfus artışına sebep olmuştur (Yüksel, 2017: 89). Sancar (2020: 28), sanayileşmeyi *"toprağa dayalı üretimin yarattığı geniş akrabalık-kandaşlık gruplarına dayalı cemaat tipi kırsal yaşamın topraktan koparak sönümlenişi"* olarak tanımlamaktadır. Bu süreçte, fabrika üretimine dayalı oluşan toplumsal

[27] Sanayi devrimi, kronolojik olarak üç ana evreye ayrılmaktadır: Birinci evrede başlar, ikinci evrede olgunlaşır ve üçüncü evrede de küreselleşir (Stearns, 2021: 27). İlki, 1770'lerde batı Avrupa'da ve yeni kurulmuş olan Amerika Birleşik Devletleri'nde, ikinci dalga, Rusya ve Japonya kıyılarında, doğu ve güney Avrupa'nın bazı kısımlarında ve Kanada ile Avustralya'da da 1880'lerden itibaren ortaya çıkmıştır. Son olarak 1960'larda da Pasifik kıyısı ülkeleri ile yirmi yıl sonra Türkiye'de ve Hindistan'da, Brezilya'da ve Latin Amerika'da ortaya çıkarak günümüze kadar ulaşmıştır (Stearns, 2021: 10).

[28] Sanayi Devrimi'nin başlangıcı ile ilgili bir tarih verilse de dünyada sanayileşme süreci uzun bir döneme yayılmaktadır. Sanayi Devrimleri, uzun bir dönemde gerçekleşen, tekrarlanan ve saptanması güç olaylar olarak görülmektedir (Stearns, 2021: 21).

sınıflaşma, *"tüketim odaklı küçük aile ve bireysel yaşamları"* yansıtan kentsel mekanların ortaya çıkmasında büyük olanak sağlamıştır (Sancar, 2020: 28).

Bu dönemdeki -diğer dönemlerde de olduğu gibi- önemli gelişmeler, kadın-erkek ilişkilerini de etkilemiştir. Sanayi Devrimi, toplumsal değişimlerle aile hayatı üzerinde belirleyici olmuştur. Fabrikaların kurulmasıyla işin evden uzaklaşması (Stearns, 2021: 105), erkeklerin ev dışına çıkarak çalışma hayatına katılması ile özel ve kamusal alan ayrımı daha belirgin hale gelmiştir. Ev işleri ve çocuk bakımının kadının sorumluluğunda olması bu sebeple kadını özel alana hapsetmiştir. Berktay'a (2010: 49) göre toplumda var olan kamusal ve özel ayrımı, kadınlara uygulanan ayrımcılığı meşru kılmak ve *"insan hakları ihlallerini kamusal denetimden korumak için"* kullanılmaktadır. Diğer taraftan Sancar (2020: 27) ise cinsiyet eşitsizliğinin, düzenin her zaman kamusal/özel olarak ayrılmasına denk gelmediğinin altını çizmektedir. Ona göre, kadın ve erkek ilişkilerine bu şekilde bakmak yanıltıcı sonuçlara götürebilmektedir. Kadınların yok sayılıp dışlanarak özel alana kapatıldığı ve bu doğrultuda da güçsüzleştiğini söylemenin tam anlamıyla doğru olmayacağını da dile getirmektedir.

1.2.3.1 Çalışan Erkekler ve Ücretsiz Ev Emeği

Sanayi Devrimi ile birlikte fabrikalarda çalışan, büyük kentlerde yaşayan bir *"işçi sınıfı"* doğmuştur. Sanayileşmenin ilk evrelerinde geleneksel çalışma yöntemleri hakim iken ilerleyen yıllarda yeni makinelerin kullanımı da işgücünün yeniden düzenlenmesine neden olmuştur (Stearns, 2021: 10).

Bu dönemde görünür olan kamusal ve özel alan ayrımı, modern sosyolojiye göre ev ile iş yerinin ayrılmasıyla birlikte toplumsal cinsiyete dayalı işbölümünün temelini oluşturur (Marshall, 1999: 380). Sanayi üretiminin gerçekleşmesiyle birlikte kadınların evde tutulması, evde üretilen kadın emeğinin karşılığının olmaması, erkekler ve kadınlar arasındaki çalışma yaşamında güç eşitsizliğinin bulunması ve erkek işleriyle kadın işlerinin bölünmesine neden

olmuştur (Marshall, 1999: 358). Erkeklerin rolü toplumda zamanla artmış ve erkeklerin çalışması toplumda maddi gelir kaynağı olarak görülmüştür. Bu durum anaerkilliğin yerini ataerkilliğin almasına yol açarak, emek gücünü erkeklerin sağlamasına, kadının emek gücünü de evin bakımı ve düzeni içinde sınırlayarak ve maddi anlamda karşılıksız hale getirerek ikinci plana atılmasına neden olmuştur (Mitropolski, 2019: 55). İşçi sınıfı kadınların dışında *"kentli tüccar veya sermayedar kadınlar"* da ev kadınlığına yönlendirilirken erkekler, yatırımlar aracılığıyla sermayeyi yöneten tarafta bulunmuşlardır (Sancar, 2020: 30). [29]

Ev içi emek ve çocuk bakımı, toplumsal ve işgücünün yeniden üretimi anlamındaki yerinin önemine karşın, ataerkil-kapitalist toplum koşullarında görünmeyen emek statüsündedir. Kadınlara atfedilen bu faaliyetler, erkeği ev içi sorumluluklardan azad edip, kamusal alanda yaptıkları işe odaklanmalarına fırsat vermektedir. Bu nedenle de kadınların ev içi sorumlulukları bir anlamda kapitalist düzenin işlemesine de yardımcı olmaktadır. Bu doğrultuda Wally Seccombe, ev işinin kapitalist anlamda da üretken olduğunu savunmaktadır. Ona göre; ev içi emek ve çocuk bakımı, pazarda takas edilemediği için maddi anlamda bir artı değer sağlamamaktadır. Emek gücünün kendisinin değeri olduğu için değer üretmektedir. Ev içi emek kapitalist anlamda üretken olmasa da toplumsal bir kullanım değeri sağlamaktadır (Brown, 2016: 104-105).

1.2.3.2 Kadınların İşgücüne Katılımı

Tarihsel olarak bakıldığında, Rönesans döneminde de kadın mekânsal olarak ev içiyle özdeşleştirildiğinden, tek mesleği ev işi olarak görülmüştür. Sivil toplum ve kilise tarafından kadından beklenen en önemli şey, annelik ve eşlik imajını taşıyabilen bir yeteneğe sahip olmasıdır. Kadınlar, *"beslemeye, yetiştirmeye, hastalıkta bakmaya, ölümde yoldaş olmaya…"* hazır konumda bulunmalıdır ve kadınların asıl mesleği budur (Castan, 2022: 449). Kadınlar farklı

[29] Kadınların çalışarak kendi bağımsızlıklarını kazanmalarını tasarlamayan toplum yapısı, kadınların geçimini babanın ya da eşinin sağlayacağını düşünmektedir (Hufton, 2005: 25).

toplumlarda ve farklı yüzyıllarda yaşasalar da bu kapsamdaki ataerkil düşüncenin uzun süre kısıtlaması altında kalmışlardır.

Sanayileşmenin ilerleyen dönemlerinde kadın işgücüne yönelik talep ortaya çıkmıştır. Sanayileşmenin hızla yayılması, emekçiye ihtiyacı aynı doğrultuda arttırmıştır. Sanayi üretimiyle işgücü gereksinimini karşılamak amacıyla kadınların, erkekler ile birlikte fabrikalarda çalıştırılması, toplumsal rollerin değişmeye başladığının bir göstergesi olarak görülmektedir (Camcı, 2004). Kadınların işgücüne katılımının hızla artmasına rağmen ayrımcılığın devam ettiğini ifade eden feminist eleştirmenler, öncelikle dil, ekonomik ve kültürel cinsiyetçilik sorunlarını gündeme getirmişlerdir. Bu anlamda "ev içi emeği" tartışmasının yanı sıra kadınların işyerindeki cinsel statüsüne dayalı işbölümüne ve *"yedek emek ordusu"* olarak görülen kadınların, maddi eşitsizliklerine vurgu yapılması gerekmektedir (Humm, 1997: 6).

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte halk ekonomisinin başarılı çalışmalar yapabilmesi adına *"yedek iş gücü"* üretime dahil edilmiştir. Üretime katılan bu yedek işgücü, *"kadın ve gençler"* (Sarıahmetoğlu, 2016: 120) olarak ifade edilmektedir. Sanayileşmenin yaygınlaşmasıyla bazı bölgelerde kadınlar, işgücü piyasasına *"kolay sömürülebilen"* ve *"ucuz emek"* olarak dahil edilmiştir (Sancar, 2020: 29).[30]

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte kadın işgücü, işgücü piyasasında daha kalıcı hale gelmiştir (Yalom, 2002: 324). Bu durumda savaş sırasında evlerinden ayrılan erkeklerin yerlerini, fabrikalarda veya diğer işlerde çalışan, eşlerinin işlerini

[30] Marx da kadınların ve her yaştan çalıştırılan çocukların vasıfsız olarak çalıştırılmalarının temel nedeninin ucuz emeğe dayanmakta olduğunu ifade etmektedir (Marx, Engels ve Lenin, 2019: 80). Makineleşme ile birlikte erkeklerin kas gücüne ihtiyaç duyulmamış; bu alanlarda parmaklarının daha kıvrak olması gerekçesiyle ucuz işgücü olarak kadın ve çocuklara ihtiyaç duyulmuştur (Marx vd., 2019: 32-33).

geçici bir süreliğine devralan kadınlar almıştır. Evli kadınların o yıllarda çalışmaya başlaması, büyük bir değişimin de başlangıcı sayılmıştır (Yalom, 2002: 319).

Kadınların işgücüne katılımı**,** toplumdaki kadının ve erkeğin var olan konumunu toplumsal boyutta değişikliğe uğratmıştır. Eve, özel alana ait olan kadın, kamusal alana çıkarak kendi emeğinin maddi karşılığını almaya başlamıştır. Bu durum erkek için zamanla kendini 'eksik' hissetmesine neden olacaktır (Yalom, 2002: 321). Toplum tarafından belirlenen rollerle kadınların kamusal alanda yer alarak kariyer yapma durumunun, doğal sayılan toplum düzeninin temelini oluşturan aile kavramını yok edeceği düşünülmüştür (Hunt, 2021: 51). Kendi maaşını alarak bağımsızlığını keşfeden kadınlar, bir erkeğin hakimiyeti altına girmek istemeyeceğinden erkekler, eşleri çalışmaya devam ettiği takdirde *"yetersiz"* kalmaktan korkmuşlardır (Yalom, 2002: 348-349). Bu nedenle erkekler, burjuva sınıfına ait kadınlar gibi eşlerinin evde oturarak çocuk bakmasını istemiş ve buna ilişkin olarak *aile ücreti* talebiyle bu duruma olanak oluşturmaya yönelmişlerdir (Sancar, 2020: 30).

Kadınlar, bu süreçte işgücü piyasasında yer alma ve koşulları iyileştirmeye yönelik sendika ve işçi partilerinden de destek alamamışlardır. Bu kurumlar evin sorumluluğunun kadında kalmasına yönelik aynı erkek egemen tutumla hareket etmiş, başlangıçta aile geçim ücreti talebi yönünde bir tutum sergilemişlerdir. Bu durumun sonucunda kadınlar, işgücü piyasasında erkekler gibi haklarını tam anlamıyla arayamazken evin idaresini yönetmek ve çocukların bakımlarını üstlenmeleri gerekçesiyle *"sosyal güvence"* durumundan da yararlanamamışlardır (Sancar, 2020: 29).

1.3 Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığının Çalışma Yaşamında Görünümü

Tarihsel olarak bakıldığında, günümüze kadar süregelmiş toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklı, yaşamın her türlü alanında ayrımcılıklar yaşanmaktadır. Bu nedenle bu bölümde, eşitlik ve ayrımcılık kavramlarına, beraberinde de çalışma yaşamındaki toplumsal cinsiyet ayrımcılığına değinilecektir.

1.3.1 Eşitlik

Eşitlik kavramı, *"iki veya daha çok şeyin eşit olması durumu, denklik"* olarak tanımlanmaktadır (Atatanır, 2020: 19). Eşitlik; birbirinin aynısı olan veya birbirine benzer yönleri olan bireylerin üzerinden inşa edilen bir ilke olarak görülmektedir (Hepple 2001: 6 akt. Kaya, 2014: 19). En geniş tanımıyla eşitlik, *"benzer durumdaki kişilerin, farklı şekilde işleme tabi tutulmalarını haklı gösterecek objektif bir neden olmadıkça herhangi bir ayrımcı muameleye tabi tutulmamaları demektir."* (Kaya, 2014: 19).

Eşitlik kavramı yaygın olarak, hukuki ve siyasi anlamda eşitlik olarak kaynaklarda yer almaktadır. Siyasi eşitlik, toplumdaki bireylerin ve sınıfların arasında ayrım gözetilmemesi gerektiğini belirtmektedir. Hukuki eşitliğe bakıldığında ise hukuk karşısında herkesin dil, cinsiyet, renk, ırk, siyasi düşünce, din, mezhep ve benzer nedenlerden kaynaklı eşit olma düşüncesine dayanmaktadır (Atatanır, 2020: 21-22).

Bütün insanların eşit yaratılış ve eşit haklara sahip olduğu vurgusunun yapıldığı (Kaya, 2014: 28) 1793 yılında Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisinin 1. Maddesinde: *"İnsanlar, haklar yönünden özgür ve eşit doğarlar ve*

yaşarlar. Sosyal farklılıklar ancak ortak yarara dayanabilir." ifadesine yer verilmektedir (Atatanır, 2020: 19).

Eşitlik kavramı, 19. yüzyılda eşit oy hakkı ile başlayan eşitlik tartışmalarının devamında renk, ırk, cinsiyet eşitliği kavramlarıyla genel olarak yorumlanmaya başlanmıştır (Kaya, 2014: 29).

1.3.1.1 Toplumsal Cinsiyet Eşitliği

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyete dayalı işbölümünü vurgulamak için kullanılan bir kavramdır (Demirbilek, 2007: 13). Toplumsal olarak belirlenen cinsiyete dayalı roller sonucunda, cinsiyetler arası roller ve işbölümüne dayalı birçok eşitsizlik durumu oluşmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet eşitliği, bireylerin *"cinsiyet temelli ayrımcılığa uğramadan"* (Dedeoğlu, 2018: 19), yaşamın her alanında *"eşit hak, sorumluluk, imkan ve fırsatlara sahip olması"* anlamına gelmektedir (Terzioğlu ve Aksöz, 2022: 274).

Bir diğer tanıma bakıldığında Ecevit (2021: 25), toplumsal cinsiyet eşitliğini *"biyolojik farklılıklarla değil, kadınların ve erkeklerin toplumdaki eşitsiz konumlarıyla ilişkili"* bir kavram olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda Ecevit (2021: 24), toplumsal cinsiyet eşitliğinin, tek bir bakış açısıyla tanımlanamayacak kadar çok boyutlu olduğunu da belirtmektedir.

Atatanır (2020: 21), modern toplumlarda, ahlaki olarak üzerinde durulması gereken asıl durumun eşitlik değil, eşitsizlik olduğunu ifade etmektedir. Eşitsizlik durumu belirleyici olarak *"özbedensel durum"*[31]dan kaynaklanmaktadır (Atatanır, 2020: 28). Hayatın her alanında ve çalışma hayatında yaşanan eşitsizlikler; cinsiyet, yaş, engellilik vb. durumlarda ortaya çıkmaktadır. Yaşanan eşitsizlikler sonucunda ayrımcılık, mobbing, istismar ve taciz vakalarına sıklıkla

[31] *"Cinsiyet, engellilik, yaşlılık vb."* olarak tanımlanabilir (Atatanır, 2020: 28).

rastlanmaktadır (Atatanır, 2020: 20-21). Cinsiyetler arasındaki eşitsizlik ve cinsiyetlerden birinin diğerine hükmetmesi, temel olarak cinsler arasındaki farklılıklara dayandırılmaktadır. Bu durumu Queiroz (2011: 49), *"sosyo-seksüel ilişkiler meselesi"* olarak adlandırmaktadır.

1970'li yıllardan sonra artan toplumsal cinsiyete dayalı farkındalık, *"toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasına yönelik uluslararası sözleşmelerin hayata geçmesine, toplumsal cinsiyet eşitliği için özel yasal düzenlemeler yapılmasına, toplumsal cinsiyet eşitliğinin izlenmesi ve denetlenmesi için özel kurumların kurulmasına ve ayrımcılıkla mücadele için politika ve stratejiler belirlenmesine neden olmuştur."* (Ecevit, 2021: 18) Özel hayat ve çalışma hayatında karşılaşılan toplumsal cinsiyet eşitsizliği sonucunda, düzenlenen toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması amacıyla uluslararası belgeler ve sözleşmeler düzenlenmiştir (Büker, 2008: 12).

Birleşmiş Milletler Kadınlara Karşı Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (CEDAW), Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından 1979 yılında kabul edilmiş, 1981 yılında ise yürürlüğe girmiştir.[32] Bu sözleşme ile birlikte, kadınların toplumsal yaşamın her alanında maruz kaldıkları ayrımcılıkların ortadan kaldırılması amaçlanmaktadır (Corbanese, 2018: 48). Bu sözleşme, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasına yönelik atılan en önemli adım olarak kabul edilmektedir (İçli, 2018: 155).

Toplumsal cinsiyet ayrımcılığının, toplumsal cinsiyet eşitliğine giden yolda en büyük engel olduğu görülmektedir (Ecevit, 2021: 36). Bu doğrultuda sonraki başlıklarda, ayrımcılık kavramlarına ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığına değinilecektir.

[32] Türkiye, CEDAW Sözleşmesini, 1985 yılında onaylamıştır (Corbanese, 2018: 48).

1.3.2 Ayrımcılık

Tarih boyunca farklı coğrafyalarda yaşayan insanlar; ayrımcılık, ırkçılık, sosyal dışlanma ve toplumsal eşitsizliklerle karşılaşmışlardır (Atatanır, 2020: 67). Ayrımcılık, bir kişinin kendini diğerlerinden daha avantajlı veya üstün görerek, diğerlerine karşı eşit ve adil olmayan davranışlarda bulunması olarak tanımlanabilmektedir (Demirel, 2011: 3). Ayrımcılık; yaş, sınıf, etnik köken, din, cinsiyet ve ırk ayrımına dayalı yapılan haksız muameleler olarak kendini göstermektedir (Demirbilek, 2007: 14).

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ayrımcılık kavramı, temel bir ifadeyle toplumdaki eşitliği bozan eylem veya eylemler olarak görülmektedir (Gül ve Karan, 2011: 2-6). Ayrımcılık kavramı, *"adil olmayan davranışlar"* anlamında kullanılsa da kimi sosyologlar[33] tarafından *etnosantrizm* yani *"benzer olmayanlardan hoşlanmama"* olarak tanımlanmıştır (Marshall, 1999: 50-51). Ayrıca ayrımcılık kavramı, *"hak mahrum edici"* bir muamele olarak da tanımlanmaktadır (Kaya, 2014: 47).

Ayrımcılık toplumsal anlamda birçok şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kaya (2014: 50), insanların elinde olmayarak sahip oldukları veya edindikleri fizyolojik, biyolojik veya sosyal özellikleri veya konumları nedeniyle *''eksik özne''* muamelesi gördüklerini söylemektedir.

Ayrımcılık kavramı; kaynaklarına, türlerine ve konularına göre ayrılmaktadır (Demirel, 2011: 10-20). Aşağıdaki tabloda, bu ayrıma yer verilmiştir.

[33] Örneğin; William G., Summer ve Franklin H. ve Giddens (Marshall, 1999: 51).

Tablo 1. Ayrımcılık

Ayrımcılık Kaynakları	Ayrımcılık Türleri	Konularına Göre Ayrımcılık Türleri
Psikolojik Kaynaklar	Negatif Ayrımcılık	Etnik Kökene (Irka) Dayalı Ayrımcılık
Ekonomik Kaynaklar	Pozitif Ayrımcılık	Dine Dayalı Ayrımcılık
Sosyal Kaynaklar	Doğrudan Ayrımcılık	Yaşa Dayalı Ayrımcılık
	Dolaylı Ayrımcılık	Engelliliğe Dayalı Ayrımcılık
		Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık
		Cinsel Yönelim Ayrımcılığı
		Azınlıklara Yönelik Ayrımcılık

Kaynak: (Demirel, 2011: 10-21)

Ayrımcılığın kaynakları, psikolojik kaynaklar, ekonomik kaynaklar ve sosyal kaynaklar olarak üç ayrı şekilde gruplandırılabilir. Ayrımcılık türleri ise dörde ayrılmaktadır:

-*Negatif Ayrımcılık,* genel bir ifadeyle bir kişi veya bir grubun aleyhine yapılan davranışlar bütünüdür. Negatif ayrımcılık, diğer bireyleri küçük görme, aşağılama gibi olumsuz davranışlar sonucunda oluşmaktadır (Özkan, 2020: 129).

-*Pozitif Ayrımcılık* ise, ayrımcılığa uğrayanı avantajlı kılmak adına eşitsizlikleri gidermek için yapılan ayrımcılıkları ifade etmektedir (Paker, 2015: 14).

-*Doğrudan ayrımcılık,* dil, etnik köken, cinsiyet, cinsel yönelim gibi nedenlerden kaynaklı aynı veya benzer durumda olduğu kişilerle eşit bir şekilde yararlanamama, engellenme ve dışlanma durumu olarak bilinmektedir (Kaos GL, 2018).

-Dolaylı Ayrımcılık, "herkes için aynı şekilde geçerli ve görünüşte tarafsız olan, ancak bazı kişi ve gruplar üzerinde diğerlerinden farklı olarak veya diğer gruplardan daha fazla olumsuz etkiler yaratan yasal düzenleme, uygulama ve tedbirler" olarak karşımıza çıkmaktadır (Gül ve Karan, 2011: 15).

Ayrımcılık, konularına göre; etnik kökene dayalı ayrımcılık, dine dayalı ayrımcılık, yaşa dayalı ayrımcılık, engelliliğe dayalı ayrımcılık, cinsiyete dayalı ayrımcılık, cinsel yönelime dayalı ayrımcılık ve azınlıklara yönelik ayrımcılık olarak yediye ayrılmaktadır (Demirel, 2011: 10-21).

Yaşanan ayrımcılığı ve eşitlik ilkesinin ihlalini önlemek amacıyla, hukuk terimine giren Ayrımcılık Yasağı (Göregenli, 2015: 4), kural olarak ilk kez Evrensel İnsan Hakları Bildirisi'nde düzenlenmiştir (Toluay, 2021: 7). Bildirinin ilk maddesinde *"Bütün insanların özgürlük, onur ve haklar bakımından eşit doğdukları"*, 2. maddesinde ise *"Herkesin ırk, renk, cinsiyet, dil, din, siyasal veya başka bir görüş, ulusal veya sosyal köken, mülkiyet, doğuş veya herhangi başka bir ayrım gözetmeksizin bu bildirge ile ilan olunan bütün haklardan ve bütün özgürlüklerden yararlanma haklarına sahip"* oldukları da belirtilmektedir (Kaya, 2014: 62).

1.3.2.1 Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı

Kapitalist-ataerkil toplumsal ilişkiler hiyerarşi sıralaması, ilk olarak eril değerlere en uygun olarak görülen erkekler ve *"onları onaylayan kadınlar"* dan başlayarak ilerlemektedir. Bu sıralamayı *"diğer erkekler, diğer kadınlar, eşcinseller, azınlıklar, yoksullar"* takip etmektedir. Bu düzen bir tahakküm düzeni olarak görülmektedir ve bu ayrım, cinsiyetlerin biyolojik ayrımlarına dayandırılarak meşrulaştırılarak yeniden üretilmektedir (Sancar, 2020: 26).

Toplumsal cinsiyet kaynaklı, bireylere sosyal ve kültürel açıdan dayatılan roller ve beklentiler üzerinden (Keleş, 2021: 27-28) birçok ayrımcılık yaşanmaktadır. Sancar'a (2020: 23) göre toplumda cinsiyet ayrımcılığı, biyolojik farklılıkların dışında toplumsal, psikolojik ve davranışsal özelliklerin insanlara dayatıldığını ifade etmektedir. Toplum tarafından benimsenen toplumsal cinsiyete dayalı roller, toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığın da temelini oluşturmaktadır. Modern toplumlar tarafından belirlenen hiyerarşik ayrım, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini üreterek diğer toplumsal eşitsizliklerle devam ettirmektedir.

Toplumda cinsiyet ayrımcılığı, doğrudan ve dolaylı cinsiyet ayrımcılığı olmak üzere iki biçimde gerçekleşmektedir: *"Doğrudan cinsiyet ayrımcılığı, bir bireyin bir kadına cinsiyetini esas alarak bir erkeğe davrandığı ya da davranacağından daha olumsuz davranması veya daha az olumlu davranmasıdır. Dolaylı cinsiyet ayrımcılığı ise, biçimsel olarak eşitlikçi gözüken davranış ve uygulamaların sonradan kadın üzerinde ayrımcı etkiler yaratmasıdır."* (Acar, 2004: 216 akt. Demirbilek, 2007: 14).

Yaşanan cinsiyet ayrımcılığı doğrultusunda ortaya çıkan kadın hareketi ile birlikte toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, kadın ve erkek eşitliğini sağlamak amacıyla uluslararası kuruluşların gündemine girmiştir (Demirbilek, 2007: 24). Uluslararası belgelerde ayrımcılık yasağı ile ilgili temellenen birkaç belge[34] bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet ayrımcılığı temelli düzenlemeler, BM Belgeleri ve Avrupa Konseyi Belgeleri içerisinde *"Kadına Yönelik Şiddete İlişkin Uluslararası Düzenlemeler''* yer almaktadır (Toluay, 2021). *"Toplumsal Cinsiyet Eşitliği"* bölümünde de bahsedildiği gibi, BM Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Uluslararası Sözleşmesi'nin (CEDAW) 1.maddesinde kadınlara karşı yapılan ayrımcılık tanımı şu şekilde belirtilmiştir (Bora, 2012: 177):

[34] Cinsiyet temelli ayrımcılık yasağı ile ilgili düzenleme içeren belgeler: *"Kadınların Siyasal Haklarına Dair Sözleşme", "Evli Kadınların Vatandaşlığına Dair Sözleşme", "Evlenmeye Rıza, Evlenme İçin Asgari Yaş ve Evliliklerin Tescili Hakkında Sözleşme", "Kadınlara Karşı Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Bildirisi"* ve *"Kadınlara Karşı Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi"* (Toluay, 2021)

"Kadınlara karşı ayrım' deyimi, kadınların, medeni durumlarına bakılmaksızın ve kadın ile erkek eşitliğine dayalı olarak politik, ekonomik, sosyal, kültürel, medeni veya diğer sahalardaki insan hakları ve temel özgürlüklerinin tanınmasını, kullanılmasını ve bunlardan yararlanılmasını engelleyen veya ortadan kaldıran veya bunu amaçlayan ve cinsiyete bağlı olarak yapılan herhangi bir ayrım, mahrumiyet veya kısıtlama anlamına gelecektir." (Bora, 2012: 177)

Toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık içerisinde, cinsel yönelime dayalı ayrımcılık da yer almaktadır. Toplumda var olan ikili cinsiyet sisteminin dışında bırakılan cinsel yönelimi ve cinsiyet kimliği farklı görülen bireyler, toplum tarafından ayrımcılığa maruz kalmaktadır (Bora, 2012: 184). Cinsel yönelim ayrımcılığı kapsamında toplum, bireyler veya gruplar hakkında cinsel yönelimleriyle ilgili varsayımlarda bulunarak, ayrımcı muameleler ortaya koymaktadır (Öner, 2015: 55-56).

Cinsiyet eşitsizliği temelinde ortaya çıkan toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, ekonomi, eğitim, siyaset ve sosyal yaşamda karşımıza çıkmaktadır (Demirbilek, 2007: 21). Bu doğrultuda bir sonraki başlıkta çalışma yaşamındaki toplumsal cinsiyet ayrımcılığına değinilecektir.

1.3.3 Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık

Sanayileşme ile birlikte, işyeri olgusu da beraberinde değişmiştir. Değişen veya evrilen yeni işyerlerinde ayrımcılık, farklı eşitsizlikleri de yeniden tartışmaya açmıştır (Atatanır, 2020: 67). Çalışma yaşamında yaşanılan ayrımcılık genel olarak işyerinde belirli bireylere veya gruplara sunulan olanakların diğer bireylere sunulmaması olarak tanımlanmaktadır (Özen-Kutanis ve Ulu, 2016 akt. Acar Erdur ve Özgünlü, 2019: 481).

Endüstrileşmeyle birlikte kadınlar, mesleki beceri kazanarak çalışma yaşamında erkeklerle birlikte rekabete girmişlerdir. Erkekler çalışmaya başlayan kadınları, *"sendikalardan uzak tutmuş, kadınların işe alınmasını önlemek için işverenlerle sözleşmeler imzalamış, evli kadınların istihdamını kısıtlayan yasaları desteklemiş, çalışan kadını eve döndürecek propagandaları"* sürdürmüşlerdir (Demirbilek, 2007: 18).[35] Ekonomik ve sosyal alanlardaki değişme, cinsiyete dayalı işbölümünün de yeniden şekillenmesine sebep olmuştur. Çalışma yaşamına katılan kadınlar, ev ve işyeri arasında sorumluluklarını bir arada yürütmüşlerdir (Demirbilek, 2007: 17).

Kadınlar, işgücüne daha az katılım sağlayan ve daha az gelir getiren işlerde çalıştırılmaktadırlar (Özkan, 2020: 130). Çalışma yaşamında kadınlar, erkeklerin yanında ikinci bir işgücü olarak; bazı araştırmacılar tarafından da sanayi için *"yedek ordu"* olarak görülmektedirler (Marshall, 1999: 51). Batıda yapılan ekonomi alanındaki köktenci yapısal değişimler, kadınları daha çok kazançlı, vasıflı veya güvenceli işlerden dışlayarak asıl çalışma ortamlarının ev olduğunu hatırlatarak, vasıfsız, düşük ve güvencesiz iş alanlarına sürüklemektedir (Mies, 2022: 59).

Cinsiyet düzleminde kadınların çalışma yaşamında yaşadıkları sorunlar eğitim ve meslek hayatında eşitsizlik, iş bulma ve iş hayatında eşitsizlik,

---

[35] 1942 yılı Mayıs ayında sadece kadınlar olarak kurulan iki örgüt: Kadın Askeri Birliği (Women's Army Corps – WAC) olarak değiştirilen Kadın Askeri Destek Birliği (Women's Auxiliary Army Corps – WAAC) ve aynı yılın Temmuz ayında ABD Donanması Gönüllü Acil Hizmete Kabul Edilen Kadınlar (Women Accepted for Voluntary Emergency Service of the U.S. Navy (WAVES). Ardından SPARS (U.S Coast Guard – ABD Sahil Güvenlik) ve Women's Auxiliary Ferry Squadron'nin (WAFS – Kadınlar Destek Feribot Filosu) bu iki örgütte yer alan kadınlar, Amerikalılar tarafından hoş karşılanmamışlardır. *"Kadınları işçi tulumu içinde görünce homurdananlar bu kez de üniformalı kadınların sadece daktilograf, aşçı, postacı, telefon operatörü ve şoför olarak değil, aynı zamanda istihbarat subayı, çevirmen, radar uzmanı, sağlık teknisyeni, kontrol kulesi operatörü, hava bombardıman eğitmeni ve fotoğrafçı olarak da erkeklerin yerini almasına sinirlenmişlerdi. Bu kadınların tümü sıcak savaştan uzak tutulsalar da sonunda daha tehlikeli bölgelerde de hizmet verdiler, buralarda pek çoğu yaralandı veya hayatını kaybetti."* (Yalom, 2002: 332).

ücretlendirmede eşitsizlik, sosyal haklardan faydalanmada eşitsizlik ve cinsel anlamda taciz olmak üzere beş kategoriye ayrılmaktadır (Pekel, 2019: 35).

Erkeklerin yanında ikincil konumda görülen kadınlar, işyerinde cinsel tacize, işe alınma ve terfide toplumsal cinsiyet ayrımcılığına maruz kalmaktadır. Aynı doğrultuda çalışma yaşamında kadın ve erkek arasında ücret farklılıklarının olması (Demirbilek, 2007: 18), aynı işi yapıyor olmalarına rağmen kadınların erkeklerden daha az ücret alması, negatif ayrımcılığa örnek teşkil etmektedir. Bununla beraber kadınlar, çalışma yaşamında negatif ayrımcılığa maruz kalsa da kadınların lehine yapılan davranışlarda ise pozitif ayrımcılık söz konusudur (Özkan, 2020: 129).

Leonard ve Levine, çalışma yaşamındaki ayrımcılığı iki sınıfa ayırmaktadır: *"formel (resmi) ayrımcılık"* ve *"informel (gayriresmi) ayrımcılık"*. Formel ayrımcılık, çalışanların cinsel yönelimlerinden dolayı işe alma, işten çıkarma, yükselme ve ücret gibi ayrımcılıkları; informel ayrımcılık ise, çalışma ortamında yaşanan cinsel taciz ve sözlü tacizleri ifade etmektedir (Leonard ve Levine, 1984: 706 akt. Acar Erdur ve Özgünlü, 2020: 482).

Çalışma yaşamında toplumsal cinsiyete dayalı karşılaşılan ayrımcılık kapsamında alt başlıklarda, toplumsal cinsiyete dayalı mesleki ayrımcılığa, ücret eşitsizliğine ve psikolojik tacize yer verilecektir.

1.3.3.1 Toplumsal Cinsiyete Dayalı Mesleki Ayrımcılık

Marshall (1999: 100), mesleklerin çalışma yaşamında, kişiler ve cinsiyetleri doğrultusunda eşitsiz dağılımını, *"cinsiyete dayalı mesleki ayrım"* olarak ifade etmektedir. Cinsiyetlere dayalı bu ayrımın temel nedeni, erkek ve kadının fiziksel yapılarını yansıtan *"biyolojik özellikler"* den kaynaklanmaktadır (Demirbilek, 2007).

Toplumda meslekler, toplumsal cinsiyet rollerine dayalı şekillenmektedir. Toplumdaki *"ikili işbölümü anlayışı"* ile birlikte kadınların hemşirelik ve öğretmenlik mesleklerinde yer almaları, erkeklerin ise kamusal alanda tıp, hukuk gibi meslek dallarında yer almaları uygun görülmektedir (Öner, 2015: 100). Kadınlar için *"kadın meslekleri"* olarak görülen öğretmenlik ve hemşirelik ön plandayken; kadınlar, teknoloji ve mühendislik gerektiren teknik mesleklerden uzak tutulmuşlardır (Demirbilek, 2007: 21).[36] Kadınların, kamusal alandaki rollerinin devamı olarak nitelendirilen hemşirelik, öğretmenlik gibi mesleklerde rol almaları teşvik edilmektedir.[37] Bu toplumsal rolün, kimlik kazandırmanın yanı sıra tüm *"toplumun annesi"* olma görevinin kadınlara yüklendiği söylenmektedir (Duyan, 2021: 100).

Çalışma yaşamında meslekler yatay olarak katmanlaşarak "kadın işi" ve "erkek işi" olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu doğrultuda kadınlar, düşük ücretli işlerde ve düşük statülü işlerde; erkekler ise yüksek ücretli ve yüksek statülü işlerde yer almaktadır. Mesleklerin dikey katmanlaşması ise, kadın ve erkeğin aynı meslekte olmasına rağmen farklı pozisyonda yer alarak yükselememesi olarak tanımlanmaktadır (Parlaktuna, 2010: 1222). Sanayi devriminden bu yana kadınlar, vasıfsız ve yüksek eğitim gerektirmeyen işlerde; yeterli düzeyde eğitime sahip olan

[36] İkinci Dünya Savaşı sırasında gemicilik sektörü, -Portland-Oregon'da *Commercial Iron Works* vakası olarak bilinen- kadınları işe almayı reddederken 1943 yılında 500 kadını sanayi işçisi olarak istihdam edilmiştir. Gemicilik sektöründe sanayide çalışan kadınlar, *"kocaları"* itiraz etmese de çalışma alanında yaşanan erkek işçilerin yarattığı cinsiyet ayrımcılığıyla baş etmek de durumda kalmışlardır. Çalışma arkadaşları tarafından erkek işi olarak görülen işlerde *"kaynakçı, perçinci, gemici, elektrikçi, boyacı, makinist ve kazancı"* çalışmışlardır. Kadınların bu alanda çalışması ve kendilerini kabul ettirmeleri, kolay olmamıştır (Yalom, 2002: 325). O dönemde çalışan kadın işçilerden biri, erkeklerin onlara karşı düşmanca tavırlarını şu şekilde aktarmaktadır: *"nefretle diş biliyorlardı… ilk kez rakip olarak görülüyorduk… Kenara çekilip erkeklerin kendi projemiz olduğunu hissettiğimiz şey üzerinde çalışmalarını seyretmek zorunda kaldık."* (Yalom, 2002: 327).

[37] Örneğin, Türkiye Cumhuriyeti kurulmadan önce kadınlar meslek sahibi olabilmek için Tanzimat döneminde ilk eğitimlerini alabilmişlerdir. Tanzimat döneminde kadınların aldıkları meslek eğitimleri ebelik, öğretmenlik ve sanat eğitimi alanında gerçekleşirken; Meşrutiyet döneminde, tıp ve hemşirelik eğitimi, İnas Darülfünunu, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Ameli İnas Ticaret Şubesi olarak ayrılmaktadır (Oktar, 1998).

kadınlar ise toplum tarafından uygun görülen mesleklerde çalışmak durumunda kalmıştır (Kılıç E., 2021: 85).

İş seçim sürecinde veya işe alınma esnasında yaşanan toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, atanan cinsiyeti kadın ve erkek olan bireylerin dışında cinsel yönelimi heteronormatif düzenin dışında olan çalışanları da etkilemektedir. Heteronormatif düzenin dışında bırakılan *"geyler"* ise genellikle kadınlara uygun görülen moda tasarım alanına veya sahne sanatlarına yönelik işlere uygun görülmektedir (Öner, 2015: 100).

1.3.3.2 Ücret Eşitsizliği

Çalışma yaşamında erkekler, ekonomik güç veren konumlardan kadınları dışlamış, kadınlara daha düşük ücret verilmesini sağlayarak ekonomik avantajlar elde etmeye çalışmışlardır (Demirbilek, 2007: 18).

Türk ekonomisinde *"ikili toplumsal yapı"* terimine göre erkekler, toplumun dinamik bir kesimini oluştururken; kadınlar ise ekonomide *"geri kalan cinsiyet"* olarak betimlenmektedir (Kazgan, 1982: 137). Çalışan ve bağımsız olan kadın, toplum tarafından *"doğal düzene"* aykırı olarak görülmektedir. Toplumdaki bu düşünce, çalışan kadınların ücretlerine de yansımaktadır. Ek olarak, erkeklerin kadınlara *"başını sokabileceği"* bir çatı sağlayacağı düşüncesi ile de kadınlara daha az ücret verilebilmektedir (Hufton, 2005: 26).

Çalışanlara verilen ortalama ücretler karşılaştırılırken, karşılaştırılan her iki grubun yapılan işin niteliği, mesleki eğitim şartları, iş koşulları gibi özelliklerinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir (Kaya, 2014: 163). Kadın ve erkekler arasındaki gelir dağılımı eşitsizliğinin temel nedenleri; kadın eğitim ve istihdam oranının düşük olması, kadınların sosyal yardım ve hizmetlere daha çok gereksinim duyması ve bu yardım ve hizmetlerin eksikliği doğrultusunda

ücretsiz aile işçiliği ve güvencesizliğin kadınlar arasında yaygın olmasından kaynaklanmaktadır (Atatanır, 2020: 28-29).

Adams (2013: 91), ekonominin temelindeki cinsiyet odaklı ayırt edici özellikleri *"kadınların erkeklerden daha çok iş yapması ama yaptıkları işe daha az değer verilmesi ile ortaya çıkan iş etkinliklerinde cinsel ayrım, kadınların çocuk bakımından sorumlu olması, erkek tanrılara inanılması ve babasoyluluk"* olarak görmektedir. Kadınların işgücü piyasasına katılımı sonucunda, bakım yükümlülükleri nedeniyle dezavantajlı konumda bulunarak düşük ücretlerde çalışan kadınların varlığı, erkeklerin kadınlar üzerindeki hakimiyetini daha da pekiştirmektedir (Toksöz, 2015: 38). Bu nedenle kadınların, genel olarak işgücü piyasasında olan erkeklerle eşit statü ve eşit ücrete sahip olmak istemeleri, kadınların kamusal alandaki ilk taleplerini oluşturmaktadır (Sancar, 2020: 40).

Beyaz yakalı işlerde erkeklerle aynı işi yapmasına rağmen kadınlar, aynı ücreti alamamakla birlikte erkeklerle aynı prestije de sahip olmamaktadırlar (Marshall, 1999: 374). *"Toplumsal Cinsiyete Dayalı Mesleki Ayrımcılık"* bölümünde de değinildiği gibi, toplum tarafından kabul edilen kadın işleri düşük ücretli işler olurken; erkek işlerinin yüksek ücretli olması, çalışma yaşamındaki yatay ve dikey ayrımın olduğunu kanıtlayan bir diğer göstergedir (Kılıç E., 2021: 85).

Tarihsel olarak bakıldığında, 19. yüzyılda birinci dalga feministler tarafından hazırlanan *Duygular Bildirgesi*'nde 15 şikayet sıralanmaktadır. Bildiriye göre; erkekler, kadınların efendisi konumundadır. Kadınlar, kazanç getiren işlerden uzak tutulmakta ve erkeklerle eşit ücret alamamaktadır. Bu nedenle kadın, *"muhtaç ve düşkün"* olarak yaşam sürmeye mecbur bırakılmıştır. Aynı doğrultuda kadının kendisine özsaygısı da sistematik olarak zayıf düşmektedir (Donovan, 2016: 32). Birinci dalga feministler tarafından hazırlanan bu bildirgeden itibaren kadınların çalışma yaşamındaki eşit ücret mücadelesi devam etmektedir.

Çalışanlara yönelik cinsiyet temelli ücret eşitsizliği, ILO'nun 100 nolu *"Aynı İş İçin Kadın ve Erkeklere Eşit Ücret Verilmesi"* hakkındaki sözleşmesinde "ücret" ve "eşit ücret" kavramları üzerinden açıkça belirtilmiştir. Sözleşmenin, 1. maddesinin a) fıkrasında *"ücret' terimi; işçiye çalıştırılması karşılığında, işveren tarafından para veya mal olarak ve doğrudan ya da dolaylı olarak ödenen olağan taban veya en az ücret ya da aylıkla tüm öteki ek ödemeleri kapsar"*, b) fıkrasında ise *"'Erkek ve kadın işçilere eşit değerde iş için eşit ücretlendirme' sözü ücret düzeylerinin, cinsiyet ayrımı gözetilmeksizin saptanması anlamına gelir"* ifadeleri bulunmaktadır. Bu maddelere dayanarak, doğrudan alınan ücretlerin saptanmasında cinsiyete dayalı ayrımcılık, ücret eşitsizliği üzerinden yasaklanmaktadır (Kaya, 2014: 82-83).

1.3.3.3 Psikolojik Taciz (Mobbing):

Taciz, ayrımcılığı oluşturan durumların içerisinde yer almaktadır: *"Irk veya etnik köken, din veya inanç, yaş, engellilik ve cinsel yönelim gibi nedenlerden herhangi birisiyle ilgili olarak bir kişinin onurunu zedelemek ve göz dağı veren, düşmanca, aşağılayıcı, küçük düşürücü"* davranışlar bütünü olarak tanımlanmaktadır (Gül ve Karan, 2011: 18). Psikolojik taciz, çalışma yaşamında egemen olan bireyin, daha zayıf olan çalışana yönelttiği *"onur kırıcı, yıldırıcı, alay edici davranış"* olarak ifade edilmektedir (Kaya, 2014: 57).

İşyerinde çalışanlar, psikolojik taciz ve cinsel tacizle karşılaşmaktadırlar. Psikolojik taciz (mobbing), *"kararsız kalabalık baskı, kuşatma, taciz, rahatsız etme veya sıkıntı verme"* anlamına gelmektedir (Okan İbiloğlu, 2020: 331). Mobbing kavramı ilk kez, 1961 yılında Konrad Lorenz tarafından kullanılmış, bir hayvan grubu davranışı olarak ortaya çıkmıştır: *"bir grup küçük hayvanın, tehdit edici daha büyük bir hayvana karşı saldırısıdır."* (Özen S., 2007: 4). İşyerinde psikolojik şiddet olarak gerçekleşen mobbing ise, ilk kez Heinz Leymann tarafından kullanılmıştır (Okan İbiloğlu, 2020: 331). İşyeri şiddeti, işyerinde görülen ve aşırı

zarar verme amacı taşıyan davranışlar bütünü olarak tanımlanmaktadır (Özen S., 2007: 3).

Psikolojik taciz ve cinsel taciz birbirinden ayrılmaktadır. Cinsel taciz, istenmeyen *"saldırgan, utandıran, korkutup sindiren, gözdağı veren aşağılayıcı olan"* davranışlar olarak tanımlanmaktadır (Oktay, 2001: 75) Cinsel taciz, sözel veya fiziksel nitelik taşıyabilmektedir: *"Dokunma, göz süzme, açık saçık fıkra anlatma, espri yapma, resim gösterme"* olarak nitelendirilmektedir (Oktay, 2001: 76-76).

Cinsiyet dağılımının eşit olmadığı mesleklerde psikolojik taciz daha çok görülmektedir. Erkek egemen işyerlerinde bu durumdan en çok etkilenenlerin kadınlar olduğu görülmektedir (Özen S. , 2007: 15). *"İşyerinde eşitsiz güç ilişkisi, statü, cinsiyet rolü, fiziksel güç farklılığı, ekonomik bağımsızlık ya da iş güvencesizliği gibi çeşitli nedenlerden kaynaklanmaktadır."* (Özen S., 2007: 16). Cinsiyet ve mobbing arasındaki ilişkiyi inceleyen birçok çalışmada kadın çalışanların, erkeklere göre daha fazla mobbinge uğradığı görülmektedir. Kadın çalışanların mobbinge maruz kalması, çalışma yaşamında erkeklerin *"yöneten"*, kadınların ise *"yönetilen"* olmasından kaynaklanmaktadır (Okan İbiloğlu, 2020: 333). Çalışma yaşamında kadınlar şiddete, tacize ve mobbinge maruz kalmakla birlikte, bunlara karşın mücadele alanı da daralmaktadır (Atatanır, 2020: 29).

En sık görülen mobbing davranışlarına, *"başkalarının yanında aşağılayıcı ve onur kırıcı konuşulması"*, *"terfi yolunun engellenmesi"*, *"yaptığı işin, kendisinden daha düşük pozisyondaki kişiler tarafından kontrol edilmesi"*, *"dışlanma"* ve *"özel yaşantısı ile ilgili asılsız söylentiler çıkarılması"* örnek verilebilmektedir (Okan İbiloğlu, 2020: 335).

Mobbing türleri, çalışma yaşamında hiyerarşi sonucunda iki ayrı biçimde ortaya çıkmaktadır. *Dikey (hiyerarşik),* yönetici konumunda bulunan çalışanın astlarına uyguladığı psikolojik taciz; yatay ise benzer statü ve iş olanaklarına sahip

çalışanlar arasında ortaya çıkmaktadır (Okan İbiloğlu, 2020: 333-334). Dikey ayrımda, oluşan mesleki hiyerarşinin en tepesinde erkekler konumlanırken, kadınlar bu hiyerarşinin en altında yer almaktadır. *Yatay (eşitler arası) ayrım* ise; aynı mesleğe sahip kadın ve erkeklerin, cinsiyetlerinden dolayı farklı işler yapması biçiminde gerçekleşmektedir (Marshall, 1999: 100; Walby, 1986: 23 akt. Demirel, 2011: 19). Örnek olarak, sanayi toplumlarında, ağır kol emeği ve güç isteyen işlerde erkekler tercih edilmektedir. Erkeklerin yer aldığı mesleklerin yüksek statülü olduğu, kadınların ise düşük statülü olduğu işlerde yoğunluk göstermesi, dikey ayrıma örnek teşkil etmektedir (Marshall, 1999: 358).

Toplumsal olarak belirlenen cinsiyete dayalı rol ve sorumluluklar, kadının çalışma yaşamında mesleğinde terfi imkanını kısıtlamaktadır. Kadınlar, çalışma yaşamında, üst pozisyonlara ilerleyememekle birlikte, terfi durumunu engelleyen *"cam tavan"* ile karşılaşmaktadırlar (İncaz, 2011: 29). Kılıç (2021: 85), kadın çalışanların, *"cam tavan"* nedeniyle yönetim bölümünde yer alamaması ve bu doğrultuda kadınlara çalışma yaşamında imkan tanınmaması durumunun karşılaşılan dikey ayrımdan kaynaklandığını aktarmaktadır.

Çalışma yaşamında yalnızca kadınlar cam tavanlarla karşılaşmamaktadır. İşe alınan, cinsel yönelimi heteronormatif düzene uymayan eşcinsel bireyler, çalışma yaşamında yönelim veya kimliklerinin belli olma durumunda iş yerinden kovulmaktadır. İşten kovulmayan bireylerin de, cinsiyet kimliği veya yönelimlerine dair bir şüphe varsa çalışma yaşamında ayrımcılığa uğradığı görülmektedir (Öner, 2015: 114). Heteronormatif düzenin dışında bırakılan bireyler, çalışma yaşamında *"lavanta tavan"* ile karşılaşmaktadır. Bireyler, güvensiz iş yerlerinde çalışmakla birlikte, terfi engeliyle de karşılaşmaktadır (Hill, 2009: 37-53 akt. Öner, 2015: 115).

Çalışma yaşamında ayrımcılık, yalnızca erkek çalışanlar tarafından gerçekleştirilmemektedir: Erkek egemen sistemin kurduğu düzende, cam tavanları yıkan kadınlar da diğer kadın çalışanlara mobbing uygulamaktadırlar. Yüksek mevkide çalışan kadınlar, kendinden sonra gelecek olan başka bir kadın çalışanın

onunla aynı düzeye gelecek olma korkusuyla, diğer kadınların yükselmelerini engelleyerek bir rekabet ortamı oluşturmaktadırlar. Bu durumda kadın ile kadın arasında yaşanan rekabet durumuna Sheppard ve Aquino, *"kraliçe arı sendromu"* adını vermektedir. Bu sendroma göre üst kademedeki kadınlar, hem cinslerini engelleyerek onlarla rekabet etme durumundadırlar (Kuruoğlu ve Özsel, 2018: 315).

BÖLÜM II

FİLM ENDÜSTRİSİNDE ÇALIŞMA KOŞULLARI VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Çalışmanın bu bölümünde, film endüstrisinin doğuşundan bu yana nasıl bir endüstri haline geldiğinden bahsedilecektir. Bunu takip ederek de, Türk film endüstrisinin gelişimindeki tarihsel süreçler ile sinemanın gelişimine ve duraksamasına neden olan ekonomik veya toplumsal olaylar ele alınarak ilerlenecektir. Son olarak da çalışma kapsamında yapılan alan araştırmasının temelini oluşturan film endüstrisinde yaşanan toplumsal cinsiyet ayrımcılığını daha görünür kılmak adına, izleyicinin cinsiyeti, kadın yönetmen kavramı başlıkları ele alınarak erkek ve kadın oyuncuların ekrandaki temsili üzerinde durulacaktır.

2.1 Film Sektörünün Endüstri Haline Gelişi

Sinema, toplumda yaşanan olayların bir yansımasıdır, evrenseldir ve en kısa zamanda birçok yere ve geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle sinema endüstrisi daha da yaygınlaşarak birçok endüstrinin de önünün açılmasına sebep olmuştur. Video pazarının gelişimi, televizyonun hayatımıza girişi, internetin yaygınlaşması gibi tarihsel gelişmeler, film sektörünün önünü açarak büyük bir endüstri haline gelmesini sağlamıştır. Bu endüstriyel büyüme tüm dünyaya yayılarak, film endüstrisinin genişlemesine olanak sağlamıştır.

2.1.1 Film Endüstrisinin Ortaya Çıkışı ve Sektörün Gelişimi

Fotoğrafın gelişmesiyle birlikte film endüstrisi, sürekli gelişerek büyümeye devam eden bir sektör halini almıştır (Decherney, 2019: 17). Film endüstrisinin, Lumiére Kardeşler'in, 28 Aralık 1895 günü Paris'teki Grand Café'de

halka yaptıkları ilk genel gösterileri ile başladığı bilinmektedir (Scognamillo, 2010: 15). *"Cinématographe"* adını verdikleri aygıtla ilk gösterilere başlayan Lumiére Kardeşler, daha sonra bu aygıtın seri halinde yapılması için mühendis Jules Carpentier ile anlaşarak (Özön, 2013: 30-31) film endüstrileşmesinin ilk adımını atmışlardır.

Sinemanın endüstri halini almasında Hollywood, önemli bir noktaya sahiptir. Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı nedeniyle film üretiminin durması, Amerikan sinemasının, dünyada egemenliğini kurarak günümüze kadar ulaşmasına olanak sağlamıştır. Film üretiminin endüstrileşmesi, kitleselleşme, yapım ve dağıtım süreçlerindeki aktif etkisi nedeniyle bir sonraki başlıkta Hollywood sinemasına yer verilecektir.

2.1.1.1 Bir Dönüm Noktası: Hollywood Sineması

Hollywood sineması, sinemanın gelişiminde önemli bir noktaya sahiptir. Avrupa'da başlayan film endüstrisi, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa odaklı olmaktan çıkarak hükümetin de desteğiyle Amerika merkezli bir endüstri haline gelmiştir. Amerikan film endüstrisinin, hükümetten ve büyük şirketlerden ilgi görmesi ve Avrupalı film yapımcılarının film endüstrisinde hakimiyetini kaybetmeleri, Amerikan film endüstrisinin, sinemayı dünyanın uzak köşelerine yayması için imkan sağlamıştır. Bu değişimlerle film sektörü adeta büyük bir şirket haline gelmiştir (Mahar, 1960: 192).

Amerikan sinemasında endüstrileşmenin ilk adımı, Los Angeles'in 20 kilometre dışında 200 nüfuslu yerleşim merkezi olan Hollywood'da, film şirketleri tarafından atılmıştır. Hollywood, dünya sinemasının başkenti olarak görülmektedir (Betton, 1986: 9). Hollywood sineması, savaş dönemi öncesinde *"film pazarı"*nda önemli yeri olan Fransa ve İtalya'nın önüne geçerek Avrupa Film Endüstrisi'nin boşluğunu doldurmuştur (Decherney, 2019: 40).

İlk yıllardan beri sinema, ABD'de ekonomik bir değer olarak görülmüştür (İyem, Yalçın ve Yıldız, 2016). Hollywood sineması, stüdyo sistemiyle zamanla ABD'nin daha da ötesine giderek sektörün önemli bir lideri haline gelmiştir. Kırel (2010: 23-31), Hollywood sinemasını egemen bir kültürel üretim alanı olarak dünya üzerinde "anaakım" haline gelen, ulusal bir sinema oluşumu olarak tanımlamaktadır.

Hollywood sinemasının ekonomik anlamda gelişmesinde sinema salonlarındaki film gösterimlerinin yeri büyüktür. 19. yüzyılın sonlarında başlayan para karşılığında sinema gösterimi, sinemanın hızla ekonomik bir alana dönüşmesine neden olmuştur. Amerika'da hızla yayılan sinema salonlarında, vodvil veya varyete şovları başlamadan önce perde yardımıyla seyirciye gösterilen kısa filmlerle bir süre sonra haz almayan seyircinin büyük perde görmek istemesi sebebiyle, film gösterimlerine 1896 yılında New York'ta sinema salonları açılarak başlanmıştır (Akbulut, 2012: 31). Sektörde endüstriyel değişime yol açan ve anılması gereken bir diğer önemli uygulama da "nickelodeon dönemi"[38]nde gerçekleşmiştir. 1905 yılında başlayan "nickelodeon dönemi", Amerikan film endüstrisinde büyük bir endüstriyel değişim yaşatmıştır (Mahar, 1960: 29). Bu dönemde madeni paralarla giriş yapılan salonlar, ekonomik anlamda film endüstrisi için önemli bir adım olmuştur. 1920 dönemi ve sonrasında egemen haline gelen Hollywood (Decherney, 2019: 40), *"büyük bir düş fabrikası"*na dönüşmüştür (Betton, 1986: 17). 1919 yılında sanat dalından sanayi aşamasına geçen sinema karşısında, sinemanın 4 büyüğü olarak görülen *"Charlie Chaplin, D. W. Griffith, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks"*, büyük stüdyo patronlarının sömürülerine karşı çıkarak bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir (Betton, 1986: 17).

[38] Nickelodeon döneminde, *"nikel"den yapılma 5 sentlik madeni paralarla girilen küçük salonlar"* ile ekonomik anlamda değişim yaşanmıştır (Akbulut, 2012: 89).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hollywood sinemasında, film yapım süreçlerini kapsayan işletme modeli oluşturulmuştur: *"yapım, dağıtım ve gösterim"* (Decherney, 2019: 40).

1929 yılındaki Büyük Buhran, sinemayı endüstriyel anlamda değişime uğratmıştır. Büyük Buhran'dan ilk zamanlarda etkilenmeyen Hollywood, bu dönemi gecikmeli de olsa hissetmiştir. 1930-1933 yılları arasında haftalık salon gelirleri ve endüstri gelirlerindeki düşüş, sinema salonlarının birçoğunun kapanmasına neden olmuştur (Özen ve Çelenk, 2006: 78). Bu dönemin ardından sesin sinemada kullanılmasıyla Hollywood, film endüstrisinde tekel haline gelerek önemli bir yere sahip olmuştur (İyem vd., 2016). 1933 yılında "Beş Büyükler"[39] ve "Üç Küçükler"[40] olarak sekiz yapım evi ile bağımsızlardan oluşan bir sinema tekeli ortaya çıkmıştır (Özön, 1985: 191).

1945- 1965 arası savaş sonrası dönemde sinema, birçok ülkenin tekelinden çıkmıştır. Bu durumda her ülkenin kendi sineması oluşmuş, *"ülkeler arasında sinema alışverişi"* gerçekleşmiştir (Özön, 1985: 197-198). 1954 yılına gelindiğinde Hollywood, televizyonun yol açtığı bunalımla gerileme dönemine girmiştir. 1960'lı yıllara kadar devam eden (Betton, 1986: 85) bu dönemi kırmak adına Hollywood, "B-Film" adlı düşük bütçeli ve özel olarak kadın izleyiciler için gerçekleştirilen "kadın filmleri" olarak ifade edilen melodramlar gösterime sokmuştur (Özen ve Çelenk, 2006: 78).

Film endüstrisinin gelişiminin ardından, televizyonun gelişmesi ve yaygınlaşması ile Hollywood, gerçekleşen yeniliklere uyum sağlamak durumunda kalmıştır. Yeniden yapılanma süreci karşısında Hollywood'un (Decherney, 2019:

[39] *"Paramount, MetroGoldwyn-Mayer, 20th Century Fox, Warner Bros., R.K.O."* (Özön, 1985: 191).
[40] *"Columbia, Universal, United Artist"* (Özön, 1985: 191).

147) televizyonun film stüdyolarını kullanmaya başlaması, film stüdyosu işlemecilerine de yeni bir kazanç kapısı sağlamıştır (Özen ve Çelenk, 2006: 80).

1970'li yıllara gelindiğinde ise, televizyon için yapılan dizilerin artması, kablolu ve uydu kanallarına geçiş ile gerçekleşen video devrimi, film izleme pratiklerini değiştirerek yeni bir Hollywood sistemini oluşturmaktadır (Özen ve Çelenk, 2006: 81-82). Televizyonda filmlerin üç tur gösterilmesini keşfeden film dağıtımcıları, ilk iki gösterimleri sinemada gerçekleştirirken, üçüncü gösterim de televizyona satılmıştır (Özen ve Çelenk, 2006: 80). Bu nedenle film sektörünün endüstri haline gelmesinde televizyonun da önemli bir yeri bulunmaktadır.

2.1.1.2 Televizyonun Gelişimi ve Dijitalleşme

Televizyonun ortaya çıkışı, elektrik, telgraf, fotoğraf, sinema ve radyo gibi iletişim alanlarındaki buluşlar ve gelişmelere bağlı olarak meydana gelmiştir. Zworykin, 1923 yılında elektronik tarama tekniğiyle ilk görüntü yayınını yapmayı başarsa da İngiltere, Amerika ve Avrupa'da yayıncılığın düzenli hale gelmesi, 1930'lu yılları bulmaktadır. Ancak televizyonun yayın olarak izlenmesi ve kitle iletişim aracı olarak belirginleşmesi, 1950'li yıllarda gerçekleşmiştir (Pekman, 1997: 4).

1940'lı yıllardan 1970'li yıllara kadar iletişim aracı olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde yayılmaya başlayan televizyon, zamanla Fransa, İngiltere, Japonya, İtalya ve İspanya başta olmak üzere tüm dünyaya yayılmıştır. 1940'lı yılların sonları ile 1950-60 arası dönemde Amerikan televizyonculuğu, televizyon tarihi için "altın çağ" olarak anılmaktadır. Bunun nedenini de tek bölümlük canlı televizyon oyunları oluşturmaktadır (Mutlu, 2008: 73-74). Bu canlı televizyon oyunlarının yerini, zamanla televizyon dizileri alacaktır.

Televizyonun, sinemanın önüne geçmemesi amacıyla Fransa'da 1967 yılında *"sinema filmlerinin yayın haklarının satın alınması"* gerekçesiyle sinema alanındaki ürünlerin desteklenmesi için bir düzenlemeye gidilmiştir. Bu düzenleme önceden belirlenmiş bir tarihte, belirli sürelerle filmin gösterim hakkı satın alımını içermektedir (Akgüner, 1993: 111). Bu düzenlemeyle birlikte sinema filmlerinin, hem sinema salonlarında hem de televizyonda gösterilme imkanı artmıştır. Böylelikle bu süreç, film endüstrisinin de gelişimine katkı sağlamıştır (İpşiroğlu, 2020: 31).

Televizyon, zaman geçtikçe geniş bir kitle tarafından benimsenmiştir. Stüdyo sistemine katkıda bulunabileceğinin anlaşıldığı döneme kadar televizyon, Hollywood üzerinde bir tehdit olarak görülmüştür (Decherney, 2019: 126). Hollywood film endüstrisini etkilese de zaman içerisinde televizyon, eğlence aracı olarak gelişim göstermeye devam etmiştir (Pekman, 1997: 10).

Televizyonun gelişim sürecinde kamuyu oluşturan her kesimin beklentisi ve yararına *"dengeli"* programlar sunan kamu hizmeti yayıncılığının yerini (Pekman, 1997: 13), zamanla özel yayıncıların alması, bir başka önemli nokta olarak görülmektedir. Bu şekilde Avrupa yayıncılığı, televizyon sistemlerinin gelir kaynağını reklamlar üzerine kurmuştur (Pekman, 1997: 15). Görüntülerin yayılması için çıkan araçların çoğalması da rekabeti bu araçlar arasında arttırmıştır (Akgüner, 1993: 110).

1970'li yıllarda televizyon programcılığının yaygın hale gelmesi de beraberinde birçok sinema filminin, dizi filme çevrilmesine imkan sağlamıştır (İpşiroğlu, 2020: 31).[41] 1970'li yıllara bakıldığında, televizyon dramasının üretimine başlanmasında Home Box Office'in (HBO) kurulması önemli rol oynamaktadır (Tüzün Ateşalp, 2016: 16).

[41] Örneğin Ingmar Bergmann'ın *"Bir Evlilikten Sahneler"* filminin hem sinema filmi hem dizi film versiyonu bulunmaktadır (İpşiroğlu, 2020: 31).

1980 yılında da televizyonun ikinci çağının başladığı bu dönemde, farklı televizyon dramaları yayınlanmaya başlamıştır (Tüzün Ateşalp, 2016: 16). 1990'lara gelindiğinde markalaşan ve mevcut kanallardan farklılığını vurgulamak için "televizyon değil HBO" sloganını kullanan HBO, televizyon dramalarının yapımcısı olarak film endüstrisinde yer almıştır (Tüzün Ateşalp, 2016: 17).

21. yüzyıla gelindiğinde gelişen ve değişen medya ağları dijitalleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Dijital teknolojilerin gelişmesi, beraberinde uydu ve kablolu televizyonun yayılması, çevrimiçi kullanıcıların sayısının artması, iletişim ağlarının özelleştirilmesiyle birlikte kurulan şirketler, uluslararası faaliyet göstererek dünya çapında yeni tüketiciler yaratmaktadır (Aslan, 2020: 40).

Tryon, film yapım süreçlerinin dijitalleşme ile birlikte, *"yapım, dağıtım, gösterim ve tüketim"* olarak değiştiğini ifade etmektedir. Ona göre dijitalleşme, *"sinemanın yeniden keşfi"* olarak görülmektedir (Zengin, 2018: 847). Dijitalleşmeyle birlikte internetin ve aynı doğrultuda sosyal medyanın gelişimi, yeni medya teknolojilerini ortaya çıkararak yeni televizyon haline gelen video uygulamalarını da beraberinde getirmiştir (Aslan, 2020: 90).

2.1.2 Türk Film Endüstrisinin Ortaya Çıkışı ve Sektörün Gelişimi

Film endüstrisi, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sinemanın girişi ile beraberinde televizyonun ve internetin de hayatımıza girmesiyle endüstri haline gelen bir sektör olmuştur. Bu bölümde, Türkiye'deki sinemanın endüstriyel gelişimi ile televizyonun gelişimine değinilecektir.

2.1.2.1 Türk Sinemasının Endüstriyel Gelişimi

"Zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çekmeyi ben de isterdim, ama olmadı işte!"
(Muhsin Ertuğrul)

Sinemanın Türkiye'ye girişi[42] tarihsel olarak 1896 yılında gerçekleşmiştir (Tunç, 2012: 17). Sinema, "Sinematograf"[43]ın icadından sonra ikinci yılında İstanbul'a gelmiştir. Türkiye'de sinema, 19. yüzyılın ikinci yarısında yabancıların ve azınlıkların çoğunluğu oluşturduğu Pera'da izleyiciyle buluşmaktadır (Özön, 1995: 17).[44] Sinemanın Türkiye'ye gelişi ile yıllardır süregelen ve gelenekselleşen gösteri anlayışının[45], değişmeye ve gelişmeye başladığını söylemek mümkündür.

Denilebilir ki Türk sineması tarihsel olarak, 1914'te Fuat Uzkınay'ın *"Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı"* adlı belgeseli çekmesiyle başlamıştır. Bu dönemde, askeri kurumlarda kameramanlar yetiştirilmiş, savaş ve ordu belgeselleri çekilerek (Kazancı, 2019: 50), sinemanın temelleri atılmıştır. Türk sineması, savaş sonrasında gelişme göstermeye başlasa da sinemanın kitlelere etkisiyle propaganda gücünün de etkisi büyük olmuştur (Özön, 2013: 220). Bu nedenle de Özön (2013: 219), Türkiye'de sinema endüstrisini, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar uzanan dönem ve savaş sonundan da günümüze kadar uzanan dönem olarak iki temel döneme ayırmaktadır.

---

[42] Kinetoskop gösterimlerinden yaklaşık bir yıl sonra Osmanlı'da halka açık olarak ilk sinematograf gösterimi, Beyoğlu–Galatasaray'da Sponeck Birahanesi'nde 12 Aralık 1896 tarihinde gerçekleşmiştir (Özuyar, 2017, s. 32). Ardından Osmanlı toplumunda ilk açılan sinema salonu, 1909 yılında "Pathe Sineması"dır (Çalapala, 1946).

[43] Türkçe karşılık olarak bu cihaza o yıllarda *"canlı fotoğraf"* ismi düşünülmüştür (Çalapala, 1946).

[44] Bu yıllarda sinema İstanbul'un bir semti olan Beyoğlu'nda izleyiciyle buluşmuştur. İzleyicilerin büyük bir bölümünü levantenler ya da Pera'nın yabancı uyrukluları oluşturmuştur. Film gösterimlerinin Türkçe dışında -Fransızca, Rumca, Ermenice ve Almanca- birçok dilde basılması (Scognamillo, 2010: 17), izleyici kitlesini belirleyici faktörlerinden olduğu söylenebilmektedir.

[45] Sinemadan önce geleneksel Osmanlı dramatik oyunlarından olan Karagöz, meddah, ortaoyunu, köçek, çengi vesairenin Türk toplumu tarafından bazı kesimlerce eskisi kadar rağbet görmemesi, zamana ayak uyduramaması, Batı kaynaklı eğlence olarak görülen sinemanın, toplum tarafından kabul edilebilir bir eğlence olmasını sağlayıp hızla yayılmasına neden olmuştur (Cineturk, 2008: 14).

Sinemanın doğuşundan itibaren film şirketlerinin ve dublaj stüdyolarının kurulması ile teknik elemanların giderek artması, Türk sinemasının bir endüstri haline gelmesine olanak sağlamıştır (Özön, 2013: 220-221).

1922 yılında ilk özel yapımevi Kemal Film'in kurulması, Türk film endüstrisinde daha fazla film üretimi açısından önemli dönüm noktalarından biri olmuştur (Özön, 1985: 344). Kemal Film ile beraber resmi kurumlarca yürütülen sinema, özelleşme sürecine gitmiştir. 1928 yılında açılan ikinci özel yapımevi olan İpek Film ise, 1939 yılına kadar birçok sinema çalışmasının tekelinde yürütüldüğü yapımevi olmuştur (Özön, 1985: 348).

Bir sinema endüstrisinin gelişebilmesi için öncelikle *"geniş teknik kuruluşlar; bunlarda çalışacak teknikerlerin yetiştirilmesi, bunların yanı sıra senaryocusu, oyuncusu, bestecisiyle sinemada çalışmaya yatkın bir sanatçı topluluğunun varlığı, nihayet bütün bunları çekip çevirecek, çalışmaları düzenleyecek kimselerin ortaya çıkması gerekiyordu."* (Özön, 2013: 220). Bu nedenle de 1950 yılı, Türk film endüstrisi için büyük önem taşımaktadır. Sinemanın tiyatrodan ayrılmaya başlaması ile bir sinema dilinin oluşması, beraberinde film ekiplerinin de oluşmasına olanak sağlamıştır (Özön, 1995: 232).

Türk sinemasının ekonomi alanında gelişimini belirleyen seyirci-sinema ilişkisi, seyircinin sinemaya gelerek film endüstrisini ekonomik anlamda ayakta tutan en önemli olgu olarak görülmektedir. 1960 ve 1970'li yıllar Türk Sineması için, seyircinin talebine göre üretim biçiminin şekillendiği ekonomik açıdan en parlak dönem olarak görülmektedir (Tunç, 2012: 45).[46] Türk film endüstrisinde sinemanın *"altın çağı"* olarak tasvir edilen 1960'lı yıllarda, tek finans kaynağı *"bölge işletmecileri"* olarak görülmüştür. Bölge işletmecileri, bölgesel

[46]Türk sinemasının endüstri ve ekonomisini incelemek için yeterli istatistiki verileri bulunmamaktadır. Sinema ile ilgili istatistiki veriler 1970'li yıllardan sonra tutulmaya başlandığından dolayı yalnızca *"salon, koltuk sayısı, izleyici sayısı"* gibi veriler bulunmaktadır. Bu dönemden önceki veriler, tahmini olmakla birlikte 1970 yılından sonra ulaşılan veriler de yetersiz kalmaktadır (Özön, 1995: 43).

dağıtımcılardan oluşmuş, yönetmen ve senaristin film üzerindeki hakkını görmeyerek, daha çok konu ve oyuncu seçimlerine ağırlık vermiştir. Bölgeler tarafından yapım şirketlerine sipariş verilen filmler, daha sonrasında da o bölgeye dağıtılarak gösterime girmiştir (Uğur Tanrıöver, 2010: 21-27). Bölge işletmecileri üretim tarzı, film endüstrisine ekonomik anlamda büyük katkı sağlamıştır. Bu üretim tarzına göre bölge işletmecileri, bulunduğu bölgede yapımcılara hangi film türü, hangi oyuncunun rağbet gördüğü veya nasıl bir film izlemek istediklerini bildirmiş, bir sonraki döneme yapılacak yapımlar, seyircinin talebine göre şekillenmiştir (Tunç, 2012: 92-93).

Televizyonun evlere girmeye başlaması ve bu dönemde ailelere yönelik yapılan filmler, ailelerin ekonomik kaynaklı sinemaya gidememesi de eklenmiş (Akdemir Dilek, 2021: 125-126), bu durumda sinema izleyici kitlesini değiştirmiştir. 1950 ve 1960'lı yıllardaki kırsal alanda yaşayan ve genellikle ailelerden oluşan izleyici kitlesi, kendini sinema salonlarından televizyona çekerek 1970-80'li yıllarda değişen bir sinema izleyici kitlesinin oluşmasına sebep olmuştur (Scognamillo, 2010: 370). 70'li yıllarda ise sinema bunalıma girmiş, bu bunalımdan da seks filmleri[47] ve arabesk filmler sayesinde kurtulmuştur (Pösteki, 2004: 11-17). Ekonomik açıdan izleyiciyi çekebilmek adına cinsel içerikli filmler veya cinsel obje olarak kullanılan kadın figürleri ön plana çıkmaya başlamıştır.

1980 sonrasında Türk sinema sektörü, sinema izleyicisi düşünülerek yapılan eski yapımevleri ile doğrudan video piyasası için film üreten firmalar olarak, iki ayrı koldan ilerlemektedir (Duyan, 2021: 131). Türk sineması bu tarihler arasında büyük yıkım yaşarken, sinema izleyicilerinin büyük bir bölümü özel kanalların açılmasıyla televizyonu, 1980'li yıllarda gelişen video kaset pazarını, sinemaya tercih eder durumuna gelmiştir (Scognamillo, 2010: 368).

[47] Kazancı (2019: 56), bu yıllarda kadına şiddetin, filmlerdeki yorumunun sömürücü olduğunu belirtmektedir; sahnedeki ışık ve ses kullanımıyla tecavüz sahnelerinin, seks ve çıplaklığı gösterebilmek adına gerçekleştirildiği ve bu doğrultuda da kadının nesneleştirildiğinin altını çizmektedir.

1970'li ve 80'li yıllarda evlere giren televizyon ile mücadele eden sinema, yıllar içerisinde seks ve arabesk filmleriyle kaybettiği seyircisini bir dönem kazansa da, 1990'lı yıllardan itibaren sinema salonlarında değişime gidilmiştir. Bu düzenlemelerle birlikte, eski sistemden farklı olarak ses, görüntü, ışık gibi teknik durumları onararak, izleyiciye konfor sunarak televizyonun evlerde sağladığı konforla rekabet durumu oluşturmak amaçlanmıştır (Uğur Tanrıöver, 2010).

2000'li yıllara gelindiğinde ise, sinema ve dizi filmlerinde yer alan ünlü oyuncuların, magazin haberciliği sayesinde set arkasında yaşadıklarını ve 'aşk' dedikodularını öne çıkararak, seyircilerin ilgisi çekilmeye çalışılmıştır (Pösteki, 2004: 31). Böylece televizyon sayesinde filmlerde popüler oyuncular kullanılarak, sinema sektöründe gişe yapmak hedeflenmiştir (Pösteki, 2004: 44). Sinema endüstrisi, ilk yıllarından itibaren tehdit olarak algılanan televizyonun, böylelikle imkanlarından faydalanmıştır.

2.1.2.2 Türk Televizyonunun Gelişimi

Televizyonun Türkiye'ye girişi, film endüstrisini büyük oranda değiştirmiştir. Televizyonun, sinema salonlarının önüne geçeceği düşüncesi film yapımcılarını kaygılandırırken, öte yandan "televizyon filmleri" film endüstrisini tekrar canlandırmıştır.

Türkiye'de ilk televizyon deneme yayını 1952 yılında yapılmıştır. 1974 yılına gelindiğinde nüfusun yalnızca yarısı, televizyon yayınlarına ulaşabilmektedir. 70'li yılların ortalarında nüfusun artmaya başlaması, 1984 yılında renkli televizyona geçilmesi, 1990'lı yıllarda özel kanalların kurulması ve 2000'li yılların başında televizyon kuruluşlarının internet sitelerinde yayınlanmaya başlaması (Ergüney, 2017:53-54), Türk televizyon tarihinin gelişmesinde önemli dönüm noktaları ve tarihleri olarak sıralanabilir.

Türk televizyon yayıncılığının oluşmasında önemli bir yere sahip olan TRT[48], 1964 yılında 359 sayılı Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Yasası ile özerk bir yapıya kavuşarak, Türkiye'de yayın yapacak diğer radyo ve televizyon yayınlarını organize eden bir devlet kurumu haline gelmiştir (Kırık, 2010: 26). 1983 yılında ise, 2954 sayılı Türkiye Radyo ve Televizyon Yasası'nda Radyo Televizyon Yüksek Kurulu'nun (RTYK) Türkiye'de yayıncılık alanındaki gelişmeleri kontrol ederek denetlemesi amacıyla kurulması öngörülmüştür (Kejanlıoğlu, Adaklı ve Çelenk, 2001). Son yıllardaki artan rekabetçi ortamdan kaynaklı olarak da yeni düzenlemelere gidildiği görülmektedir (Adaklı, 2001: 157).

Dizi ve film üretimlerine bakıldığında Türkiye'nin, yerli dizilerle tanışması 1974 yılına dayanmaktadır. TRT'de yayın ve gün saatlerinin arttığı bu dönemlerde "Kaynanalar" adlı Türk dizisi, TRT tarafından üretilmiştir. Kaynanalar dizisini, Halit Refiğ'in yönettiği 33 dakikalık "Aşk-ı Memnu" dizisi izlemiştir. Kamu televizyonunun yeni yayına başlayan ikinci kanalı, "Perihan Abla" dizisiyle başlamaktadır. İkinci kanalın açılması, yayın saatlerinin artması ve renkli yayına (Uğur Tanrıöver, 2010: 44) geçilmesi ile dizilere talep artmıştır. Bu doğrultuda, birçok yerli firma televizyon sektöründe kendine yer bulmaya çalışarak yeni bir ekonomi alanının oluşmasına da katkı sağlamıştır (Kırık, 2010: 27).

1970'li yıllarda televizyon sektöründe ortaya çıkan gelişmelerin, sinema salonlarının boşalmasında da önemli bir rolü bulunmaktadır. Televizyonun yaygınlaşmaya başlamasından sonra, insanların kendi konfor alanlarından eskiye nazaran daha az çıkması, sinemaya giden izleyici sayısını etkilemiştir. Bu durum sonucunda Avrupa'da 1970'li yıllarda, Türkiye'de ise 1980'li yıllarda *"televizyon geldi, sinema öldü"* söylemi aktif olmuştur. Bu dönemde geliştirilen teknolojiler doğrultusunda günümüzde mecranın değil, içeriğin aktif olduğu bir sürecin önem kazandığı görülmektedir (Uğur Tanrıöver, 2010: 19).

[48] TRT'nin ilk deneme yayını 31 Ocak 1968 tarihinde saat 19.30'da gerçekleştirilmiştir (Kırık, 2010: 27).

12 Eylül'ün şartları etkisiyle izleyiciler yerli filmlerden uzaklaşarak, ucuz eğlence aracı olarak görülen televizyonu tercih etmişlerdir (Scognamillo, 2010: 370). 1980'lerde yaygınlaşan video cihazı ile izleyici kitlesi, *"evinde film izleme lüksü"*ne alışmıştır. Bunun bir diğer nedeni de yukarıda örneklerinin verildiği gibi, bu dönemde yaşanan siyasi olaylar nedeniyle, halkın evden çıkmamasıdır (Pösteki, 2004: 31).

1988-1993 yılları arasında, İstanbul'da televizyon programı ve drama çekmek üzere 300'ün üstünde şirket kurulmuştur (Tüzün Ateşalp, 2016: 20). 1990'lı yılların ortalarından sonra özel kanalların sayısının artması ve televizyon izleyici kitlesinin çeşitlenmesinin ivme kazandığını söylemek mümkündür (Özkan Töre, 2010b: 209).

Türkiye'de özel radyo ve televizyon yayıncılığı alanında tarihteki önemli olaylardan biri; 1989 Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın oğlu Ahmet Özal ve Cem Uzan'ın birlikte kurdukları Magic Box şirketine bağlı olarak Star 1 adlı televizyonun, 1990 yılında Almanya'dan Türkiye'ye yayına başlamasıdır (Adaklı, 2001: 159). Türkiye'de 1990'lı yıllarda özel televizyonculuğun başlaması ile *"tekelsi"* medya grubunun yerini giderek *"özel tekeller"* (Adaklı, 2001: 158) almıştır. Televizyonun renklenmesi, ikinci ve üçüncü kanalların açılması ile çok uzun sürmeden VCD ve DVD teknolojilerinin gelişimi (Pösteki, 2004: 31), film endüstrisini geniş çaplı değiştirerek etkilemiş ve çok sayıda iş kolu açılmıştır.

1990 yılından itibaren TRT'nin radyo televizyon yayınlarında uyguladığı tekelci yapının değişerek özel televizyon yayıncılığının başlamasının nedenler arasında 1980'li yıllarda Avrupa'da yaşanan deregülasyonla birlikte ekonomik, siyasi ve teknolojik değişmenin özellikle altını çizmek gerekir (Kırık, 2010: 28). Özel kanal ile ticari televizyona geçiş, rekabet koşullarını arttırmış bu doğrultuda da yerli dizi üretimi giderek hız kazanmıştır. 1990'lı yıllarda yerli dizilere yönelinmiş, *"her akşam, yemek sonrasında en belirgin televizyon programı"* olarak dizi filmler eğlence ve dinlenme pratiği haline gelmiştir (Uğur Tanrıöver, 2010:

44). Dizi film gösterilen kanalların artması rekabet ortamını hazırlamış ve aynı zamanda kanalların en büyük gelir kaynağı olarak görülen reklamların da etkisiyle 33 dakika ile başlayan Türk dizileri günümüzde 2,5 saati bulmuştur.[49]

2000'li yıllarda sayıca artan televizyon dizileri, 2010'lara gelindiğinde "furya" halini almıştır (Ergüney, 2017: 53). İnternetin yaygınlaşması ve mobil cihaz kullanımlarının artması, televizyon dizilerinin yanı sıra internet dizilerinin de ortaya çıkmasına ve yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Bu doğrultuda 2016 yılında yayın hayatına başlayan Blu TV ve Doğuş Holding bünyesinde yayın hayatına başlayan Puhu TV, ilk internet dizilerini yayınlamıştır (Ergüney, 2017: 56).

Film endüstrisini incelemek için yalnızca sinema ve televizyonun gelişimine bakmak yeterli olmayacaktır. Bu nedenle bir sonraki bölümde film yapım süreçlerine ve film yapım ekibini oluşturan çalışanlara yer verilecektir.

2.1.3 Film Yapım Aşamaları ve Teknik İşgücü

Film yaratımının bütün süreçlerinden, yapımcı ve yapım şirketleri sorumludur. Film yapım süreci; yapım öncesi / pre-prodüksiyon (çekim öncesi), yapım[50] / prodüksiyon (çekim süreci) ve yapım sonrası/post-prodüksiyon (çekim sonrası) şeklinde üç aşamaya ayrılmaktadır (Köksal, 2017: 11).

Bir filmin yapımına başlamadan önce, yaratılan projenin yapımını kısacası işin başından sonuna kadar götürebilecek bir ekibin oluşturulması gerekmektedir.

---

[49] Dizi filmlerin gösterim sürelerinin uzaması, film endüstrisinde çalışanların daha uzun saatler sette kalmasına sebep olmuştur. Birol Güven, film endüstrisindeki uzun set saatlerinin temel nedenlerinden şu şekilde bahsetmektedir: *"Uzunluk rekabetle, parayla ilgili bir şeydir. Reklam ve dizi sektörünün sorunları bunlar. Bir dizinin maliyetinin karşılanması için içinde dört kuşak reklam olması gerekiyor. RTÜK kurallarına göre 20 dakikadan önce reklam giremezsiniz. 2004 yılına kadar bu böyle değildi. İstediğimiz kadar reklamı istediğimiz zaman girebiliyorduk. 20 dakikada bir reklam girebilmek demek en az 85 dakikalık dizi çekmeniz demek."* (Uğur Tanrıöver, 2010: 65)

[50] Yapım aşaması, film endüstrisinin *"en küçük yapıtaşı"* olarak görülmektedir (Özkan Töre, 2010a: 22).

Film endüstrisinde çalışan ekipler, belli bir alanda uzmanlaştıkları departmanlara ayrılmaktadır (Barnwell, 2015:14). Teknik iş yükünü üstlenen çalışanlar, usta-çırak ilişkisine dayalı olarak yetişmekte ve meslekte yükselebilmektedirler. Usta-çırak ilişkisine dayalı, yapım sürecinde hiyerarşik yapılanma söz konusudur. Hiyerarşik yapılanma, düzeni sağlamakla birlikte, herhangi bir düzen değişikliği de standardın bozulmasına sebep olmaktadır (Şentürk, Gülçur ve Eken, 2017: 75). Bu doğrultuda, film yaratım sürecinde tüm departmanların birbiriyle uyum içinde çalışması, çekilen proje için önem taşımaktadır (Barnwell, 2015: 24).

Yapım öncesi aşamasında kaynak arama, araştırma ve geliştirmeyle başlayarak film ekibi kurulmaktadır (Barnwell, 2015: 51). Yapım sürecinde, *"yönetmen, senarist, oyuncu, ışık ve ses teknisyenleri, kameramanlar, yapımdan sorumlu yöneticiler, teknik ekipman ve operatör hizmeti sağlayan firmalar, cast ajansları, müzisyenler, dekor, kostüm ve aksesuar temini ile ilgili aktörler, fotoğraf sanatçıları, çekim stüdyoları ve/veya gerçek mekanlar, yeme içme, ulaşım gibi hizmetler"* yer almaktadır. Yapım sonrası süreçte ise, çekimlerin tamamlanması sonucunda çekilen görüntünün kurgusu yapılmakta ve özel efektler eklenmektedir (Barnwell, 2015: 51). Son olarak da filmin yapımcılar tarafından dağıtım ve satış işlemleri gerçekleştirilmektedir (Uğur Tanrıöver, 2010: 71).

Günümüzde sinema, küresel sermayenin kontrolü ve kültür üretimini gerçekleştiren insan emeği ile kültür endüstrisi haline gelmiştir. Kültür endüstrisinde yer alan çalışanlar diğer bir ifadeyle *"kültür emekçileri"* oyuncular, set görevlileri, kameraman, kurgucu, bilet satış elemanı, temizlik görevlileri, muhasebeciler ve sinema makinistleri olarak sıralanabilmektedir. Bu nedenle, yapım (kamera önü ve kamera arkası çalışanlar) ve gösterim sürecinde çalışanlar, bir anlamda sektöre kapitalist kar sağlayan ücretliler olarak tanımlanmaktadır (Küçükkurt ve Yaylagül, 2006: 228). Film sektörü çalışanlarının eğitim durumuna

bakıldığında ise genel olarak film endüstrisinde, *"alaylı"* ve *"okullu"*[51] işgücünden yararlanıldığı görülmektedir (Özkan Töre, 2010a: 23).[52]

Film endüstrisinde çalışanlar iki kategoriye ayrılmaktadır: *"sahne önündekiler"* (kamera önü) ve *"sahne arkasındakiler"* (kamera arkası) veya bir başka tabirle *"çizgi üstü (yaratıcı)"* ve *"çizgi altı (teknik)"*. Bu ayrımın temel sebebi, film endüstrisinin var olmasını sağlayan, yaratan işgücü olarak görülen yapımcılar, yazarlar, yönetmenler ve oyuncuların (Özkan Töre, 2010a: 23), *"film ekibinin ana karakterlerinden"* (Toprak, 2021: 67) sayılmasıdır. Film ekibinin ana karakterleri ve *"çizgi üstü"* olarak; filmin bütçesinden yapımcı, filmin çekim aşamasından ve kurgusundan yönetmen, filmin metin yazarlığından senarist sorumlu tutulmaktadır (Toprak, 2021: 67). *"Çizgi altı"* olarak tanımlanan teknik işgücü ise; yönetmen yardımcılarından (reji ekibi), yapım yönetmenlerinden, kameramanlar, ışıkçılar, kuaför ve makyöz ve set işçilerinden meydana gelmektedir (Özkan Töre, 2010a: 23).

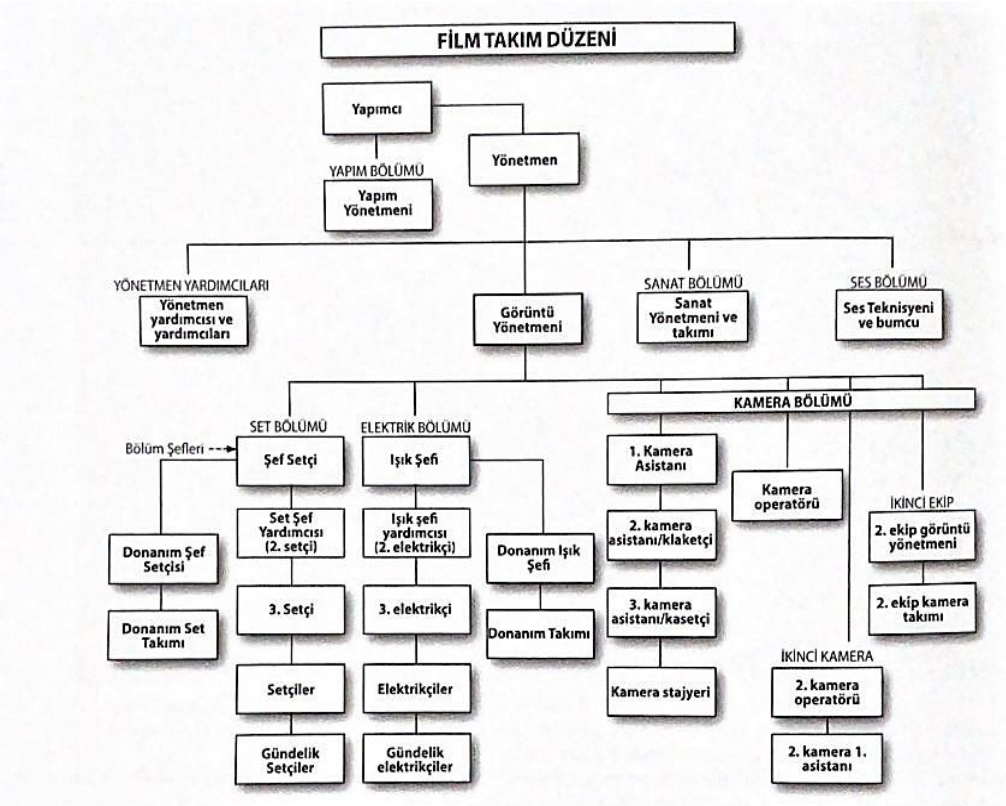
Aşağıda verilen tabloda, *"Motion Picture and Video Lighting"* (Sinema ve Videoda Işıklandırma) adlı çalışmasında Brown (2017: 200), film endüstrisi çalışanlarına değinmiştir. Tablo 2'de yer verilen "Film Düzeni" adıyla Brown, yalnızca filmin yapım aşamasında kamera arkasındaki çalışanlarına yer vermiştir. Belirtmek gerekir ki Brown bu çalışmasında, film düzeninin yapım aşamasında yer alan kostüm, makyaj ve saç tasarım departmanlarına değinmemiştir.

---

[51] Lumiere Kardeşler'in "cinematogrsphe"ın seri halinde yapılması için mühendis Jules Carpentier ile anlaşma yapılması ile aynı doğrultuda bu aygıtları kullanabilen "operatörler" yetiştirmeleri gerekmiştir. Bulunan operatörler, 1896 yılının ilk günlerinden Lumiere Kardeşler'in Lyon'daki fotoğraf malzemesi fabrikasında eğitim görerek, tarihin *"ilk sinema öğrencileri"* olarak kabul edilebilmektedir (Özön, 2013: 31). Ancak bu operatörlerin Türkiye'deki çalışmaları bilinmemektedir.

[52] Uğur ve Arslan'ın (2018: 66-67) yaptığı çalışmada, *"Sektörde işi bilmeyenlerle çalışmak zorunda kalıyor musunuz?"* sorusuna kamera asistanı Cihan Yıldız, *"Bu mesleğin mekteplisiyim ama ben bu meslekte bırakın mektepliyi alaylı olana da razıyım. Çünkü artık iş o kadar tuhaf yerlere varıyor ki, ben bir sette yapımcının daha önce hiç kamera görmemiş olan bu meslekle hiç ilgisi olmayan yeğenini kamera asistanı olarak çalıştırdığını gördüm"* şeklinde cevap vermiştir.

Tablo 2. Film Düzeni



Kaynak: (Brown, 2017: 200)

Tarihsel olarak bakıldığında, sinemanın 1895 ve 1910 yılları arasında ekonomik bir boyut kazanmasının ardından oyunculuk, fotoğrafçılık, senaristlik ve laboratuvarcılık gibi meslekler ortaya çıkmıştır (İyem vd., 2016: 123). 1910 yılında ortaya çıkan süreklilik senaryosu[53], kadının kamera arkasında senaryo bölümünde deneyim kazanmasına izin vererek film yapım tarzının dağılmasına (yapım öncesi ve yapım) yol açmıştır. Süreklilik senaryosu, her sahne için diyalog ve sahne yönlendirmelerinin dışında yönetmenlik, ışıklandırma, setler, başlıklar ve kostümlerle ilgili tüm bilgileri de içermektedir. Bir filmi yapmak için gerekli olan görevlerin, film yapım zanaatlarına bölünmeleri, yapımcı tarafından, yapılan tüm

[53] "Continuity script", süreklilik senaryosu olarak Türkçeleştirilebilir.

filmlerin ilerleme durumunu yakında takip etmesini kolaylaşırmıştır (Mahar, 1960, s. 182).

"Bir Dönüm Noktası: Hollywood Sineması" bölümünde de değinildiği gibi film yapım aşamaları, Hollywood stüdyo sistemiyle görünür hale gelmiştir. Hollywood stüdyo sistemiyle de endüstri haline gelen sinema, daha fazla işgücüne ihtiyaç duymuştur. Amerikan film sektöründe, 1927 yılında 42.000 kişinin çalıştığı, ek olarak da sinemanın "Altın Çağı" olarak görülen 1939 yılında çalışan sayısının 177.420'lere çıktığı bilinmektedir (İyem vd, 2016: 123-125). 1930'lu yıllarda ise film setlerinde gerekli olan kostüm tasarım malzemeleri ve sahne donatım malzemeleri imal edilmiştir. Kamera arkası teknisyenleri de bu dönemde oyuncular gibi maaşa bağlanarak düzenli vardiya sisteminde çalışmaya başlamışlardır (Monaco, 2000: 235).

Türk sinemasına bakıldığında ise, 1950'li yıllarda film yapım ekibine ihtiyaç duyulmuş ve yeni iş kolları açılarak Türk sineması, bir endüstri haline gelmiştir. Bu yıllarda Türk sinemasında, doğrudan doğruya sinemayla uğraşan, bunu meslek edinen bir "kadro" (yönetmen, teknisyen ve oyuncu) ortaya çıkmıştır (Özön, 1995: 232).

Televizyonun yaygınlaşması ve üretilen dizi filmler doğrultusunda, Türk televizyonculuğunun ardından "dizi sektörü"nün oluşması, teknik eleman ihtiyacını da aynı doğrultuda arttırmıştır (Ergüney, 2017: 53). Dizi sayısındaki artış ve rekabet ortamı, film endüstrisinin daha da büyümesini ve iş kollarının genişlemesini sağlamıştır. Uğur Tanrıöver'in (2010: 51) aktardığına göre dizilerin en önemli gücünü oluşturan kamera arkası ekipte *"kamera önünde ortalama 30 oyuncu görev alırken, kamera arkasında bu sayısının iki-üç katına ulaşan teknik ekipler (reji, sanat, görüntü -kamera, ışık, ses, set vb.)"* yer almaktadır.

2000'li yıllar, Türk film endüstrisi için büyük bir değişimin meydana geldiği yılları kapsamaktadır (Uğur Tanrıöver, 2010: 14). Bu yıllarda, dijitalleşme

ile internet tabanlı dizi ve sinema filmlerinin artmasıyla birlikte, internet platformlarının sayısı da yıllar içinde artış göstermiştir. Film platformlarının sayısının artması, kanallarda yayınlanan dizilerin süresinin uzun olması, set çalışanlarının sayısını ve çalışma koşullarını da beraberinde etkilemiştir. Ek olarak, film endüstrisinde izleyici sayısını arttırmak ve mümkün olduğunca izleyiciyi ekranda tutma baskısı, yapım sürecinin her aşamasında da çalışanları olumsuz etkilemektedir (Tüzün Ateşalp, 2016: 29). Özellikle reyting kaygısı, güç dengeleri ve yoğun çalışma temposu, nitelikli yapımların ortaya çıkma olasılığını da azaltmaktadır (Tüzün Ateşalp, 2016: 32).

Dizi çalışanları, dizi çekimlerinin ve bölüm sürelerinin uzunluğunun sebebiyle işlerini, hızlı ve düzensiz yapmak durumunda kalmaktadır (Özkan Töre, 2010b: 70-71). Diğer taraftan dizi çalışanlarının hızlı ve yoğun temposu, teknik işgücünü de olumsuz etkilemektedir. 2017 yılında Oyuncular Sendikası, Sinema Televizyon Sendikası ve Sinema Emekçileri Sendikası tarafından iş sağlığı ve farkındalığını sağlamak amacıyla kamera önü ve kamera arkasında çalışanlar için *"Setlerde İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Rehberi"* oluşturulmuştur. Bu raporda, set çalışanlarının karşılarına çıkabilecek olası durumlar ele alınarak öneri şeklinde sunulan önlemlerle kaza riskini azaltmak üzerinde durulmuştur. Bu çalışma sonucunda ortak riskler olarak; *"sete ulaşım, ses ve gürültü seviyeleri, hayvanlarla çalışma, aşırı sıcak ve soğuk hava koşullarında çalışma, uzun ve esnek çalışma saatleri, gece çalışmaları ve stres altında çalışma (mobbing)"* belirlenmiştir (Oyuncular Sendikası, 2017).

2.2 Film Endüstrisinin Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı Görünümü

Çalışma hayatında yıllardır var olma mücadelesi veren kadınlar, ekran önündeki mücadelelerinin ardından kamera arkasında da mücadelelerini sürdürmektedir. Film endüstrisinde genellikle ekran önünde hayranlık uyandırması amacıyla yer verilen kadınların, uzun yıllar kamera arkasında görev aldığı

bilinmemiş ve bu doğrultuda film endüstrisi erkek egemen bir endüstri halini almıştır.

Televizyon karşısında canlılığını yitiren sinema için, Hollywood sineması ve Türk film endüstrisinin çözüm noktası "kadınlar" olmuştur. *"Bir Dönüm Noktası: Hollywood Sineması"* bölümünde de değinildiği gibi, film endüstrisini yeniden canlandırmak adına, kadınlara özel "B-film"ler üretilmiştir. Benzer doğrultuda da, Türk film endüstrisinde 1970'li yıllarda, izleyiciyi sinema salonlarına çekmek adına "seks filmleri" furyası başlamış ve kadın oyuncular sektörde bu dönemde meta haline gelmeye başlamıştır.

Semire Ruken Öztürk (2004: 11), sinema ve kadın ilişkisinin; *"kadın yönetmen"*, *"kadın izleyici"* ve *"kadın temsili"* üzerine kurulu olduğunu dile getirmektedir. Bu anlamda bu bölümde; izleyicilerin cinsiyeti, film endüstrisindeki "kadın" yönetmen kavramı, kadın oyuncu ve erkek oyuncu temsillerine yer verilecektir.

2.2.1 İzleyicilerin Cinsiyeti

Seyir, sinema ile seyirci arasında karmaşık bir süreç olarak görülmektedir. Seyirci, sinema ile ilgili yapılan çalışmalarda *"film-insan ilişkisi"* bağlamında kendini hatırlatan bir öğe durumundadır (Kırel, 2010, s. 14). Bu bağlamda Kırel (2010: 14), sinema ile ilgili yapılan çalışmalarda seyirciyi dışarda bırakmanın doğru olmadığını ifade etmektedir. Bu nedenle de bu bölümde seyirci dışarıda bırakılmayacak; seyircinin konumu, toplumsal cinsiyet üzerinden ele alınacaktır.

Toplumsal cinsiyet bağlamında, film izleme pratiklerinin öncesinde tiyatroya giden seyircinin konumu da önem arz etmektedir. 19. yüzyıldan itibaren Türk tiyatrosu Batı örneği tiyatro geleneğinde karşılaşılan ilk sorun, kadın seyirci sorunu olmuştur. Bu dönemde Avrupa'da olduğu gibi kadın ve erkekler tiyatro

oyunlarını bir arada seyredememektedirler. Kadınlar ya kendilerine düzenlenen oyunlara gitmiş ya da tiyatroda kafesli bölmeler varsa buralarda oturup temsili izlemişlerdir (Tuncay, 2011: 27). Tiyatroya giden izleyicinin cinsiyeti, Meşrutiyet sonuna kadar devam eden bir sorun olarak var olmuştur (Scognamillo, 2010: 21).

Sinema açısından bakıldığında ise izleyiciyle buluştuğu ilk yıllardan itibaren sinema, kadın ve erkek izleyicileri oldukça etkilemiştir. Tarihin belirli bir döneminde sinema salonlarında da kadınlara (ve siyahilere[54]) sinema salonlarında ayrı bir yer ayrıldığı bilinmektedir (Kırel, 2010: 47). Sinemaya gitme eylemi de kendi başına bir cinsiyet ayrımcılığı içermektedir. Sinemanın ilk yılları ve seyircinin cinsiyeti ilişkisi üzerine Rakım Çalapala (1946), şunları aktarmaktadır:

> *"Kibar bayanlar sinemayı konaklarda, hususi seanslarda seyrederlerdi. Meşrutiyetin ilanından sonra da uzun yıllar, sinema, tiyatroda olduğu gibi, kadınlara ayrı, erkeklere ayrı gösterilmiştir. İstanbullu bayanlar ilk defa Pangaltıda Asaduryanların açmış olduğu sinemada film seyrettiler. Orada haftada iki gün de kadınlara film gösteriliyordu. Bir de ramazanlarda Anadoluhisarında, Kadıköyünde Yoğurtçu Çayırı'nda açık havada film gösteriliyordu. Buralarda kadınlar bir yana, erkekler bir yana oturur, araya bir perde gerilerek erkeklerin kadınları gözetlemesine mani olunurdu."*

Smith (2013: 174), insanların bastırdıkları duygusal açlıkları, film izleyerek doyurmak istediğini belirtmektedir. Bu nedenle film izlemenin birçok duygu durumunun içinde bulunmayı sağlayıp izleyiciyi rahatlatma yönünde etkili olduğunu eklemektedir. Toplumun bir parçası olduğunu hissetmek isteyen izleyici, film izleme pratiğiyle bir başkasının da aynı duyguları, düşünceleri ve beklentileri yaşadığını bilerek güvende ve mutlu hissettirebilmektedir (Toprak, 2021: 49). Sinema salonlarında seyirci iki saat boyunca görsel işitsel mesajların içine girerek, farklı bir dünyaya, imgeler dünyasına geçer (Rigel, 1993: 8). Mulvey, izleyiciler ve izleme zevkleri arasında filmlerin kasten erkeksi bakma üzerine yaratıldığı ve

[54] ***"Buzzard's Roots"*** adı verilen sinema salonlarındaki balkonlar, Afrikalı-Amerikalılar için *"özel"* olarak ayrılmıştır (Kırel, 2010: 47).

filmlerin asıl kontrol mekanizmasının bakış olduğunu ileri sürmektedir. Mulvey, *"kadınlara bakan erkeklerin bakışları"*nın cinsel farklılıklarla birlikte sinemayı şekillendirmiş olduğunu ifade etmektedir (Humm, 1997: 14-15).

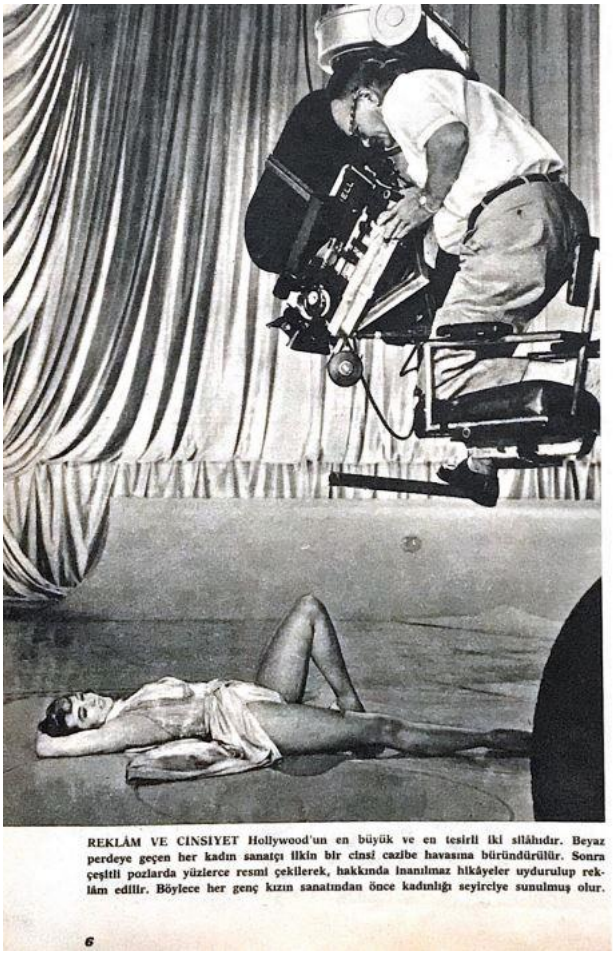
Film izleme eylemi, belli karakterlerin ideolojiler doğrultusunda kendini öyküye kaptırıp bu alanda kendini özdeşleşmenin çok daha ötesindedir (Kırel, 2010: 47). *"Erkekler, kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler."* Berger'in (2017: 47) bu sözüne göre, kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenen ise kadındır. Kadın, her zaman sahne ışıklarının altında temsil edilirken, koltuklarda ise erkekler oturmaktadır. Kadın, toplum içinde bir gösteri içindedir ve gösteriye hizmet eden konumdadır. Bir yandan da sinemaya gelen kadın izleyici, *"erkek gözüyle"* kendini izlemektedir. Sinemada kadını nesneleştirip, onu seyirlik hale getiren üç düzlem bulunmaktadır: *"kamera, karakter ve seyirci"*. Bu doğrultuda görme arzusu, klasik sinemada kadını *"bakılası olan"* olarak anlamlandırmaktadır (Smelik, 2008: 5).

Şekil 1'de yer alan, 30 Haziran 1962 yılına ait Ses Dergisi'nde bulunan bu görsel, *"Hollywood Rüya Fabrikası"* bölümünde *"reklam ve cinsiyet"* başlığı içerisinde kullanılmıştır. Bu görselde bakan erkek, bakılan ise kadın konumundadır. Dergide yer alan yazıyı ele aldığımızda Hollywood'un en büyük silahının, reklam ve cinsiyet olduğu söylenmektedir: *"Beyaz perdeye geçen sanatçı ilkin bir cinsi cazibe havasına büründürülür. Sonra çeşitli pozlarda yüzlerce resmi çekilerek, hakkında inanılmaz hikayeler uydurulup reklam edilir. Böylece her genç kızın sanatından önce kadınlığı seyirciye sunulmuş olur."* (Ses Dergisi, 30 Haziran 1962).

Sinemada kadın her zaman güzel ve albenili olarak sergilenir. Kadın seyirciler de bu doğrultuda izledikleri kadın oyuncular gibi olmak ve erkekleri bu yönde etkilemek ister (Öngören, 1982: 15). Özuyar'a (2017: 303-305) göre, Batılı kadınların filmlere yansıyan yaşam tarzları, aktrislerin saç kesimleri, kıyafetleri, karşı cinsle olan bağları, Müslüman-Türk kadınını kışkırtmış, bununla birlikte

geleneksel yaşam tarzından da git gide uzaklaştırmıştır. Öngören (1982: 15), kadın oyuncuları izlemeye gelenlerin kadın seyircilerin yanında çoğunlukla erkekler olduğunu, düşlerinde onları hayal ettiklerini belirtmektedir. Kadınlar ise özellikle yoksul ve eğitimsiz kalmış toplumlarda, *"hiç sönmeyen, erkeklerin sürekli olarak başını döndüren, zengin ve mutlu"* olmayı hayal etmektedir. Bu nedenle de sinema, kadın ve erkekler üzerinde olumsuz bir tesir bırakmıştır. Kadınlar, perdede gördüğü kadın aktrisler gibi davranabilmektedir. Erkekler ise eşlerinden, izledikleri aktrisler gibi davranmalarını arzu etmişlerdir (Özuyar, 2017: 304).

Şekil 1. Hollywood ve Kadın Oyuncu



REKLÂM VE CİNSİYET Hollywood'un en büyük ve en tesirli iki silâhıdır. Beyaz perdeye geçen her kadın sanatçı ilkin bir cinsî cazibe havasına büründürülür. Sonra çeşitli pozlarda yüzlerce resmi çekilerek, hakkında inanılmaz hikâyeler uydurulup reklâm edilir. Böylece her genç kızın sanatından önce kadınlığı seyirciye sunulmuş olur.

6

Kaynak: (Ses Dergisi 30 Haziran 1962)

Film endüstrisindeki ayrımcılığın görünür olduğu diğer bir alan da kamera arkasıdır. Geçmişten günümüze film yapım aşamalarının her alanında emek vererek, film endüstrisinin gelişimine katkı sağlayan kadınlar, film endüstrisinde görünmez konumdadır. Bu nedenle "kadın" yönetmenlerin de, film sektöründe yer alan cinsiyet ayrımcılığının görünürlüğünün sağlanması amacıyla incelenmesi gerekmektedir.

2.2.2 "Kadın" Yönetmenler

> *"Kadınların çektikleri filmlere dikkat edin. Kadınlar bir kenara itilmeyecekler. Onların hikayeleri anlatılacak. Bu kadınlara dikkat edin. Seslerini yükseltiyorlar ve ataktalar."* (Gabrielle Kelly – Cherly Robson)

Film endüstrisinde yönetmen, filmin görünümüne ve duygusuna karar veren; aynı zamanda sahnenin aksiyonuna göre kameranın nerede duracağını, oyuncuların kamera önünde nasıl oynayacaklarını da yönlendiren kişidir (Barnwell, 2015: 67).

Hollywood stüdyo sisteminden önce film yapım süreçlerinin her alanında yer alan kadınlar, sinema endüstri haline geldikçe film yapım aşamalarından uzaklaştırılmışlardır. 1916 yılında Amerikan ticaretine kayan film endüstrisinde, ofis çalışanlarından yönetmen koltuğuna kadar olan meslekler, cinsiyete dayalı hale gelmiştir. *"20. yüzyılın başında endüstriler küçük ve merkezi olmayan bir konumdan daha büyük ve daha profesyonel hale geldikçe, bir zamanlar hoş karşılanan kadınlar artık uygunsuz olarak"* tanımlanmıştır (Mahar, 1960: 202).

Sinemaya ses gelmeden[55] önce kadın yönetmen sayısının fazla olması, yönetmenlik dışında birçok görevde yer almaları ve kadınların kendi film şirketlerini kurarak aynı zamanda yapımcılıkla ilgilenmesi, kadınların sinema tarihindeki konumu açısından önemlidir. Kadınlar, sinemanın icadından bu yana film yapımının her bölümünde yer almışlardır (Butler A, 2002: 2).

1917 yılında Hollywood'da film yapımcıları için Athletic Club, erkeklerin eğlence amaçlı geldikleri ve iş anlaşmaları düzenlendiği popüler bir kulüptü. Athletic Club ve MPDA (Sinema Yönetmenleri Derneği) gibi kulüp organizasyonlarının yükselişi ile kadın film yapımcılarının bağlantı kurması, bu kulüpler tarafından engellendiği bilinmektedir. 20. yüzyılın başlarında kadınların da iş dünyasına girmesiyle bu kulübün *"artık bir erkek kulübü olmadığı"* anlaşılmıştır. Kadın film endüstrisi çalışanları, *"erkek projelerine"* katkı sağlayarak film endüstrisinde yer almışlardır (Mahar, 1960: 181).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, film endüstrisinde katı bir işbölümü uygulanarak film yapımcılığının erkekleşmesi kesinleşmiş, böylelikle kadın film yapımcılarının ilerlemesinin önü kapatılmıştır (Mahar, 1960: 193). *"Film Yapım Aşamaları ve Teknik İşgücü"* bölümünde de değinilen yapımcı merkezli sistemdeki süreklilik senaryosu geliştikçe kadınlar, yapım aşaması öncesinde üretim sürecinin beyni olarak yazı bölümünü oluşturmuşlardır (Mahar, 1960: 182).

Dünya sinema tarihinde önemli bir isim olan Georges Melies'in, sinemaya "sanat" boyutunu kazandırdığı ve 1896-1914 yılları arasında 531 filme adını yazdırdığı görülmektedir (Akbulut, 2012: 61). Melies ile birlikte aynı dönem stüdyoda işler yapan kadın yönetmenler de bulunmaktadır. Fakat sinema tarihinde kadın yönetmenler görünmez durumdadır.

[55] Kronofon sistemiyle, 1898 yılında ilk sesli filmini Alice Guy Fransa'da çekmiştir (Akbulut, 2012: 119).

Hollywood'un ilk zamanlarında stüdyoları kuran erkekler olduğu görülse de yazım grubunun dışında yaratıcılık ve ticaret kısmında kadın çalışanlar da yer almıştır (Decherney, 2019: 43). 1890 Fransız kısa filmlerinden 1920 tarihli Amerikan uzun metrajlı filmlere kadar yüzden fazla filme yönetmenlik yapan (Decherney, 2019) Alice Guy-Blaché, dünyadaki ilk kadın yönetmen olmanın yanında, ilk kurmaca filmi çeken kişi olarak anılmaktadır. Solax adlı stüdyosunun sahibi ve yöneticisi konumunda olan Blaché (Butler A. , 2002: 25), ayrıca ilk stüdyo sahibi kadın konumundadır. Bunun yanında Amerika'nın en çok kazanan isimlerinden sayılarak yirmi beş yıldan fazla bir sürede yönetmenlik, yapımcılık ve senaryo yazarlığının yanında birden fazla filmin yapımını üstlenmiştir (Field, 2016: 250).

1930'lu yıllara gelindiğinde, kamera arkasındaki kadınların sayısı azalmıştır. Bu yıllarda başarılı ve popüler olan Dorothy Arzner, 1930 ve 1940'lı yıllarda stüdyo filmleri yönetmeye devam etmiştir (Decherney, 2019: 45). Arzner, 1927 ve 1943 yıllarında Hollywood'un Altın Çağı olarak bilinen dönemde tek kadın yönetmen olarak film endüstrisinde yer almıştır (Öztürk, 2004: 23).

Dünya sinemasında kadın yönetmenlerin film endüstrisinde patlama yaratması için 1960 ve 1970'li yılları beklemek gerekecektir (Butler A. , 2002: 3). Kadın yönetmenler için 1970 yılı bir dönüm noktasıdır. 70'li yılların başlarıyla birlikte ortaya çıkan ve zamanla daha da yaygınlaşan kadın hareketi etkisiyle kadınların, filmlere ve sinema tarihine bakış açıları farklılaşmaya başlamıştır (Smelik, 2008: 2). Tüm dünya çapında ikinci dalga feminizm 1970 yılında akademik alanda kadın çalışmaları alanında ilerlerken feminist sinema ve filmlerde kadın temsillerinin analizi gibi konuların incelenmesine de olanak sağlamıştır. Unutulmuş kadın yönetmenler, senaristler, yapımcılar ve aktrisler yeniden keşfedilerek kadın yıldızların yeniden takdir edilmesine yol açmıştır (Smelik, 2008: 2).

Bunun yanı sıra 1980'li yıllarda da arka planda yer alan birçok kadın yönetmenin de güçlenmesi, film endüstrisine ekonomik ve toplumsal bağlamda katkı sağlamıştır. Film endüstrisinde kadınlar, kadın hareketinin etkisiyle yeni Hollywood'da kendilerine tekrar yer bulsalar da televizyon ve bağımsız filmlerin ortaya çıkışıyla bu alanlar yine erkeklerin egemenliğinde yer almıştır (Butler A., 2002: 27).

Butler'a (2002: 5) göre *"kadınların sineması"*[56], üç noktaya işaret etmektedir: *"kadınlar tarafından yapılan, kadınlara seslenen ve kadınlarla ilgili olan filmler"*. Yalnızca *"kadın filmi"*[57] çeken kadınlara *"kadın yönetmen"* demenin daha doğru olacağını savunmaktadır.

Yaşartürk'e (2010: 111) göre; bir yönetmenin kadın bakış açısına sahip olması, onu kadın yönetmen yapmaktadır. *"Toplumda yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan, kendi hayatlarındaki tecrübeleri temel alarak kadın yaşamlarını erkeklerden farklı sunan, ataerkil zihniyetin eleştirisini yapan bir kadın yönetmen, "kadın yönetmendir"*. Yaşartürk'ün ifadesine karşı yönetmen Nisan Dağ, "Kadın Yönetmen" ifadesi yerine "Yönetmen Kadın" ifadesinin kullanımının daha doğru olduğunu belirtmektedir (Özdemir, 2019: 163).

1999 yılına gelindiğinde, en çok hasılat yapan 100 Hollywood filmi arasından yalnızca dört filmi kadınlar yönetmiştir. Yapımcıların, yönetmenlerin, yazarların, görüntü yönetmenlerinin ve kurgucuların yalnızca %17'sini kadınların oluşturduğu ifade edilmektedir (Butler A., 2002: 27). 2001 yılında Sundance Festivali ve Akademi Ödül Töreni'nde kullanılan birtakım sloganlar dikkat çekmektedir. Bu sloganlar: *"ABD Senatosu, Hollywood'dan daha ilericidir. Kadın senatörler %9, kadın yönetmenler %4'' ve ''anatomik olarak doğru Oscar: o beyaz*

[56] Kadın sinemasının en belirgin özelliğinin; anlatıya karşı çıkma, bakışın yerini ve anlatı inşasını değiştirme, cinsiyet algısını tersine çevirme olduğu söylenebilir (Humm, 1997: 90).
[57] Kadın filmleri, film endüstrisindeki eril söylemi kıran dişil söylemi öne çıkaran filmler olarak düşünülmektedir. Film festivalleri, film dergileri ile kadınların sinemadaki kaybolan tarihini kurtarma amacıyla film yapımcıları feminist filmler yapmaya başlamışlardır (Butler A. , 2002: 3).

ve erkek, tıpkı kazanan adam gibi" şeklindedir (Butler A., 2002: 25). Festivalde kullanılan bu sloganlar, siyasette kadının konumunun yanı sıra Hollywood film endüstrisinde kadınların konumunu eleştirmekte ve çok az olduklarından bahsetmektedir. Ayrıca siyasette olduğu gibi, erkek egemen film endüstrisinin siyasetten de geri kaldığına işaret etmektedir.

Türk sinemasına bakıldığında, Semire Ruken Öztürk (2004: 13), *"Sinemanın 'Dişil' Yüzü"* adlı çalışmasında kadın yönetmenleri tarihsel olarak üç döneme ayrılmaktadır. Sinema tarihindeki ilk kadın yönetmenleri (1951-1980) *"erkek-olmayan"* yönetmenler olarak tanımlamaktadır.[58] Öztürk'ün ayırdığı ikinci dönemi ise (1980-1990) *"kadın sineması"* kadın yönetmenleri[59] oluşturmaktadır. Ayırdığı son dönemi ise *"Siyasallaşmaya Doğru Kadın Yönetmenler"*[60] (1990-2002) olarak ele almıştır. Öztürk'e (2004: 13) göre, Türkiye'de kadın yönetmenler vardır fakat gerçek anlamda kadın sinemasının olmamasından ötürü film yöneten kadınların genellikle *"erkek-olmayan"* yönetmenler olarak ifade edildiğini dile getirmektedir.[61]

Türk sinemasında hem oyunculuk hem yönetmenlik yapan ilk kadın Cahide Sonku'dur. *"Film Aşamaları ve Teknik İşgücü"* bölümünde ele alındığı gibi bu durum, 1950'li yıllardan önce kamera önü çalışanlarının, kamera arkasından da sorumlu olduğunun bir kanıtı niteliğindedir. Ardından Bilge Olgaç, 1960'lı yılların ortalarında ilk filmini yöneterek "kadın yönetmen" olarak sinemaya giriş yapmıştır

---

[58] Cahide Sonku, Nuran Şener, Feyturiye Esen, Bilge Olgaç, Birsen Kaya, Lale Oraloğlu, Türkan Şoray ve Ayten Ürkmez-Kuyululu (Öztürk, 2004).
[59] Nisan Akman ve Mahinur Ergun (Öztürk, 2004).
[60] Füruzan/Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Biket İlhan, Seçkin Yaşar, Handan İpekçi, Canan Evcimen-Obay, Fide Motan, Yeşim Ustaoğlu, Sunar Kural-Aytuna ve Jülide Övür/Necef Uğurlu (Öztürk, 2004).
[61] Öztürk'ün (2004: 119) *"Sinemanın Dişil Yüzü"* adlı çalışmasında sadece kadın yönetmenlerle ilgili yaptığı görüşmelerle oyuncu, yönetmen, yapımcı ve senarist Lale Oraloğlu, "kadın yönetmen sayısı niye az?" sorusuna *"Patronlar yüzünden. Yapımcılar erkek. Kadına da güvenmiyorlar."* cevabını vermiştir. Bu nedenle de Oraloğlu, sektörde kadın ve erkeğin eşit olduğuna inanamadığını belirtmektedir.

(Scognamillo, 2010: 266-267). Türk sinema tarihi için Bilge Olgaç önemli bir konumdadır. Bilge Olgaç, sinema tarihinin en uzun soluklu sinema yönetmeni olmakla birlikte "en çok film yöneten kadın yönetmen" sıfatına sahiptir (Öztürk, 2004: 76).

Günümüzde kadın set çalışan sayısı artsa da Türk sinema tarihi açısından altın çağını yaşadığı 1960'lı yıllarda da kadın çalışan sayısı az olmakla birlikte yaşadıkları sorunlar da bu koşullar doğrultusunda olmaktaydı. Bu durumu Olgaç, *"Ben kadın olduğumu unutmaya ve onlara unutturmaya çalıştım. Benim yanımda dövüştüler, küfürleştiler, her şeyi yapma özgürlüğünü kazandılar. Bu gerçekten çok önemliydi ve sonunda beni kendilerinden biri olarak gördüler."* (Öztürk, 2004: 82) Olgaç'ın ifadesiyle sette çalışan kadınlar bir şekilde "erkeklerin ortamına" ayak uydurmaya çalışmakta veya bu duruma mecbur bırakılmaktadırlar.

Yönetmen Filiz Alpgezmen, sette erkek kimliği edinilmesi gerektiğinden bahsetmektedir. *"Güzelsen aktrist ol, zekiysen kurgucu ol."* yaklaşımının hakim olduğunu dile getirmektedir. Alpgezmen, *"...kadın kimliğinizle, kadın olarak, erkek gibi olmadan, erkek gibi olmanın sahip olduğu sıfatlara sahip olmadan yönetmenlik yapmak bence Türkiye'de çok zor."* şeklinde bu durumu cümlelerine yansıtmaktadır (Özdemir, 2019: 113-114).

2.2.3 Oyuncuların Cinsiyeti

Oyuncu, sahnede ve spot ışıklarının altında her zaman teşhir halindedir ve saklanacak yeri olmamakla birlikte, her bir hareketi incelenir (Adler, 2007: 16). Oyuncu yalnızca sahnede değil, sinema filmlerinde ve televizyon ekranlarında da teşhir halindedir. Kadınların, toplum tarafından hem kendi varlığıyla hem de mesleki olarak oyunculuğunu icra etmeye "hak kazanması" yıllarını almıştır. Kadın oyuncuların, mesleklerini icra etmeden önce bu süreç erkek oyuncuların rol dağılımını etkilemiştir. Bu bölümde genellikle kadın oyuncuların temsillerine odaklanılacaktır.

2.2.3.1 Kadın Oyuncuların Sahneye Çıkışı

Yüzyıllardır toplum tarafından kadınlara uygulanan baskılar, tiyatro tarihinde de kendine yer bulmuş, oyuncu olarak sahneye çıkan kadına kötü gözle bakılmıştır. Kadının sahneye çıkılmasına ilgili süreçlerde fuhuşla eş değer bir eylem gözüyle bakılmıştır (Kılıç Ç., 2016: 30). Sahneye çıkan kadınlar, fahişe olarak görülmüştür. Bu nedenle de kadınların sahneye çıkmaları engellenerek böylelikle sahnenin, *"ahlaksız cinsel davranışların mekanı"* olmasının engellendiği düşünülmüştür (Case, 2010: 53).

Kılıç'ın (2016: 30) çalışmasında bahsettiği üzere oyunculuk, her zaman erkek mesleği olarak görülmüş, sahne *"namuslu"* olan kadınlara yasaklanmıştır. Kadınları sahneden uzaklaştırabilmek için de kadınlara kısa roller verilmiş, sahneden uzak tutulan kadın karakterleri de makyaj ve maske desteği ile erkekler canlandırmıştır. Bir dönemden sonra da kadın rollerini canlandıran erkeklerin çoğu da eşcinsel olmakla suçlanmıştır.

Kılıç'ın (2016: 30) çalışmasında Batı geleneğinde Eski Mısır, Antik Yunan, Antik Roma[62], Ortaçağ, Rönesans Dönemi; Doğu geleneğinde Çin, Japon, Hint Tiyatrosuna yer vermiştir. Bu dönemlerde kadınların sahneye çıkarılmadığı, kadınlar yerine erkeklerin kadın rollerine büründüğü ve sahneye çıkan kadın oyunculara da kötü gözle bakıldığı, her dönem ve gelenekte aynı anlayışın hakim olduğu dikkat çekmektedir.

Türk tiyatrosunda ilk yıllarda kadınların, sahnede veya sinemada yer alması yasaklanmıştır. Bu doğrultuda, Türk tiyatrosu için Afife Jale, Türk sineması için ise Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir önemli isimlerdendir. Türk sinemasında ilk Müslüman Türk kadın oyuncular, Tiyatrocular Dönemi (1922-1939) yılları

[62] Roma tiyatrosunda yer alan kadın oyuncular, Eski Roma'da klasik temsillerde yer almak yerine oyunun sonunda çıplak bedenleriyle kalarak seyirciyi mutlu etmekle görevlendirilmişlerdir (Kılıç Ç., 2016: 38).

arasında Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir, 1923 yılında *Ateşten Gömlek* adlı filmde oynamasıyla yer almaya başlamıştır (Kazancı, 2019: 51). Türk sinemasında önemli bir yeri bulunan diğer kadın oyuncu 1933 yılında *'Söz Bir Allah Bir'* filmiyle ön plana çıkan Cahide Sonku olmuştur (Öngören, 1982).

Türk kadınının sahneye çıkması, özellikle Meşrutiyet döneminin tartışma konusudur. Öncesinde ise geleneksel tiyatroda kadın karakterleri erkekler canlandırmakla birlikte, Tanzimat döneminden sonra kadın rollerini Ermeni ve Hristiyan kadınlar oynamıştır (Taşdemir, 2021: 425). Örnek olarak, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Nur Baba" adlı romanından uyarlama olan Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film için yönettiği filmde (Scognamillo, 2010: 46), Nur Baba rolünü, Emin Beliğ Belli oynamaktadır. İkinci rolü Rusya'da oyunculuk yapan Papazyan, diğer rollerde de Behzat Butak, Vasfi Rıza Zobu ve Ali Rıza bulunan oyunda kadın rollerini "Haraşo"[63] denilen kadınlar, ikinci veya üçüncü kadın rollerini de Ermeni kadınlar canlandırmıştır (Çalapala, 1944).

Mınakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası, Müslüman oyuncuların yetişmesi için önemlidir. Müslüman erkek oyuncular burada mesleğe adım atarak profesyonel oyunculuğa geçiş yapmaktadır. Fakat kadın oyuncular için bu durum hala tartışmalıdır (Taşdemir, 2021: 424). Kadınların oyunculuk eğitimi alamamasının dışında, o yıllarda çingene kadınları sahneye çıkarma fikri düşünülmüştür. Bu durum da erkek egemen anlayışın azınlık sayılan kadınların teşhir edilmesinin, bir problem olarak görülmemesi düşüncesinden kaynaklanmaktadır (Taşdemir, 2021: 426).

[63] Sinemanın ilk dönemlerinde çekilen filmlerde Rusya'dan kaçmış Rus kadınlar oynamaktadır. Bütün İstanbul onları, Rusçada *"iyi, güzel"* anlamına gelen *"Haraşo"* olarak tanımaktadır (Çalapala, 1944).

2.2.3.2 Kadın Oyuncu ve Erkek Oyuncuların Temsilleri

Beden, toplum karşısında bir görüntüdür. Bedenin görünürlüğünü sağlayan şey ise toplumsal izdüşümlerdir. Toplumsal izdüşümler aracılığıyla bedene yüklenen toplumsal anlamlar bulunmaktadır (Fidan ve Alptekin, 2015).

Toplum tarafından en çok baskıya uğrayan ise kadın bedenidir. Kadın, cinselliğini yaşayamaz ve çıplaklığını bir şekilde gösteremezken kadın bedeni, erkekler için bir cinsel obje haline gelmiş ve metalaşmıştır. Toplum, geçmiş tarihlerden beri cinselliğini yaşayan kadın bedenine hakim olmak zorunda hissetmiştir. Bu durumda da kadın bedeninin hissettiği zevk ve arzu, toplum içinde bir süre tehdit olarak algılanmıştır. Sinema sektöründe de kadın bedeni, sinema ekonomisini canlandırmak adına kullanılmıştır.

İnceoğlu ve Kar (2016: 77), bilinçaltında kadının sürekli bir nesne olma dürtüsüyle hareket ettiğini, kendisi olmaktan çok, başkalarının gözünde izlenen bir nesne olma konumunda olduğunu dile getirmektedir. İmançer ve Özel'e (2006: 226-227) göre kadın, aynada kendi mükemmelliğini yakalama çabasında hem gözlenen hem de gözleyen konumdadır. Bu aynadaki görsel ile birlikte kendini yenileme peşindedir.

Pornografi içerikli yayınlarda cinsellik, bir sömürü metasına dönüştürülmektedir. Bu içeriklerde özne erkek iken, kadın sadece bir nesne konumundadır. Kadın oyuncular da bu bağlamda bu tarz içerikli rollerde yer alırlar. Bu nedenle de bu tarz içerikli yayınlarda daha çok kadınların haz alma veya acı çekme durumuna odaklanılarak aslında erkek izleyiciyi de bir yandan hazza hazırlanmaktadır. Erkeklerin cinsel haz duyduğu ve erkek oyuncuların bu şekilde temsil ettiği sahneler, genellikle ekranda kendine yer bulamamaktadır. Bunun nedeni de bu tarz içeriklerin hedef izleyicilerinin genellikle erkek olmasıdır. Ekranda yansıtılan kadının duyduğu cinsel haz, erkekler içindir ve erkek izleyicilere pazarlanmaktadır (Boyut Yayın Grubu, 2002: 46-47).

İri (2016: 16), eleştirel kuram içinden bakıldığında sinemayı, kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erillik, cinsel farklılıklardan mitlerin üretildiği kültürel bir pratik olarak adlandırmaktadır. *"Kadın Oyuncuların Sahneye Çıkışı"* bölümünde değinildiği gibi, Batı ya da Doğu tiyatro kültüründe kadınların sahneye çıkması hoş görülmemiş ve sahne erkek oyunculara bırakılmıştır. Fakat bazı çevrelerde bu kadın rollerinin erkeklerin oynaması hoş karşılanmamış ve erkek oyunculara "eşcinsel" gözüyle yaklaşılmıştır. Bu düşünceye göre: *"kadın neticede aşağılık bir varlıktır. Erkek gibi üstün yaratılmış bir varlığın, kadın gibi hareket etmesi, erkek olma kimliğine"* bir hakaret olarak görülmüştür (Kılıç Ç., 2016: 57).

Sinemanın ilk yıllarında tiyatro oyuncuları ekranlara geçerken, Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemi'nin son bulmasıyla oyuncu arayışı giderek artmış, dergiler de bu oyuncu arayışının birer aracı konumuna gelmişlerdir. Türk sinemasında yerli filmler için düzenlenen ilk artist, oyuncu veya yıldız yarışmalarını, *Sinemagazin* organize etmiştir. Bu dergilerde düzenlenen artist yarışmaları, film endüstrisindeki oyuncuların gelişmekte olan endüstriye yetmeyeceğini ve bu nedenle de daha fazla oyuncuya ihtiyaç olduğunu, bunu da yeni yüzler keşfederek yapılabileceğini savunmuşlardır (Duyan, 2021: 87).

Duyan'ın (2021: 87) aktardığı gibi *Sinemagazin* dergisinde yayınlanan katılım şartları aşağıdaki gibidir:

> *"Bu iki bayanın filme yarıyacak evsafta olmaları lazım. Bu vasıflar şunlardır: 1) 15 ila 25 yaş arasında olmak; 2) Türkçeyi güzel ve şivesiz konuşabilmek; 3) yüzü, vücudu ve tavırları fotojenik olmak; 4) güzel sesli olmasa bile sesi terbiyeye müsait olmak ve şarkı kavrıyabilip söyliyecek kadar müzikal kabiliyeti olmak; 5) renk meselesi mevzuu değilse de, tenin fazla koyu olması film için mahzurludur. Bu itibarla saç rengi değil, fakat cilt rengi buğday renginden koyu olmamak 6) lise derecesinde tahsili bulunmak; 7) sanata hevesli ve sanat işlerine alakalı bulunmak; 8) dans için mahzurlu bir vücuda malik olmamak; 9) sıhhi vaziyete, bu ağır işlere çalışmasına engel olmamak; 10) ana babasının veya zevcinin mükafatı vesaikle temin edilmiş bulunmak"* (Sinemagazin, 1944 akt. Duyan, 2021: 87)

Erkek oyunculara bakıldığında, *Perde* dergisinin 1949 yılında yayımlanan ilk sayısında da yıldız yarışmaları devam etmektedir. Bu dergide erkekler için *"Türk karakterleri kendinde toplayan yakışıklı delikanlı"* olma, kadınlar içinse güzellik ve şirinlik aranmaktadır. Yayınlanan şartlardaki eğitim durumları, erkeklerde en az ortaokul mezunu, kadınlardaysa en az ilkokul mezunu olma şartı belirtilmiştir (Duyan, 2021: 89).[64]

Kadın oyuncuların sahneye çıkmasının ardından, kadın oyuncular için bir diğer önemli dönem de 1960'lı yıllardır. 1960'lı yıllarda yaşanan cinsel devrim, yıllarca tüm toplumlarda cinsellikle ilgili süregelen bütün önyargıları yıkarak yeni bir bakış açısı yaratmıştır (Boyut Yayın Grubu, 2002: 27). Cinsel devrim ile cinselliğin; evlilik, tek eşlilik ve heteroseksüel ilişkilere indirgenmesine karşı çıkılmış, bununla beraber kadın özgürleşmeyip daha çok erkek cinselliğine hizmet ettiği, kadının annelikten çıkıp "cinsel bir obje" olarak tanımlandığının üzerinde durulmuştur (Boyut Yayın Grubu, 2002: 34).

1960'lı yıllarda yaşanan cinsel devrim, yayın organlarına da yansıyarak sinema alanında da kendini göstermiştir. Cinsel devrimin başlamasında etki olan süreçler ise *"savaşın insanlarda yarattığı psikolojik süreçler, erkeklerin ölmesiyle nüfus dengelerinin bozulması, kadınların iş yaşamına katılımının artması"* olarak gösterilmektedir (Boyut Yayın Grubu, 2002: 27).

Şekil 2'de verilen bir başka dergide de "Modern Venüs Yarışması" düzenlenmiştir. Ses Dergisi'nin 8 Mayıs 1965 tarihli 19. sayılı dergisinde 9 hafta önce başlayan ve 12 hafta daha devam edeceği söylenen "Modern Venüs Yarışması"nda, belirlenen vücut ölçülerine (Kilo 54; Boy 165 cm; Göğüs 93 cm;

[64] Duyan'ın (2021: 85-86) 1953 yılındaki *Türk Film Yıldızları* dergisinden verdiği örnekte Münir Özkul, Saltuk Kalpangı, Sami Ayanoğlu, Agah Hün, Asüman Korad, Hüseyin Peyda, Cahit Irgat gibi erkek oyuncular bulunmaktadır. Bu erkek oyuncular, Duyan'ın aktardığı gibi yıldız olarak değil, *"tanınmış komedyen, beyaz perdenin genç kıymeti, Jön prömiyer ve sanatkar"* olarak tanıtılmışlardır.

Bel 53 cm; Kalça 93 cm; Bilek 20 cm) “ideal veya ideale” en yakın kadın yıldızın 1. ilan edileceği ifade edilmektedir (Ses Dergisi, 1965).

Şekil 2. Modern Venüs Yarışması



Kaynak: (Ses Dergisi, 1965)

Kadın oyuncular için sinemanın giderek geliştiği 50’li ve 60’lı yıllarda *“seks tanrıçası”* unvanının kullanıldığı görülmektedir (Boyut Yayın Grubu, 2002: 35). Kadın oyuncular ekran önünde birçok karakteri canlandırsa da en çok göze çarpan ve aslında erkek egemen izleyicinin yansıttığı “cinsel obje olan kadın” daha görünür durumdadır. Hollywood sinemasında film setlerinde kadın oyuncular, genellikle güldürü, cinsellik ve kötülük üzerinden seyirciye yansıtılmıştır

(Gültekin, 2020: 63). *"Hollywood'da: "seks bombası", "vamp"*[65]*, "meşum kadın", "kötü kadın" vb. gibi tanımlamalarla anılan kadın yıldızlar, banyo sahneleri, sevişme sahneleri, özellikle kadınların çıplak göründüğü sahneler"*de yer almışlardır (Öngören, 1982: 11).

Ses Dergisinin 30 Haziran 1962 yılındaki yayınında "Hollywood: Rüya Fabrikası" adlı yazıda: *"Cinsellik ve zenginlik Hollywood'un en önemli iki sembolüdür. Hollywood'un her erkeğin birer 'kurt' oldukları kabul edilmiştir. Tabii her Hollywood kadınının da birer cinsi cazibe kıraliçesi olması gerekir. Sinema seyircileri, sevdikleri erkek ve kadın artistlerde mutlaka bu vasıfları ararlar."* (Ses Dergisi, 1962)

Türk sinemasına bakıldığında Öngören (1982), Türk sinemasında cinsellik sömürüsünün ilk filmlerle birlikte başladığını, bu filmlerin yabancı ülkelere kıyasla ölçüsüz, tutarsız ve daha ilkel yol izlediğini ve günümüze kadar bu şekilde geldiğini ifade etmektedir. Türk sinemasının ilk yıllarında ve 70'li yıllarda kadın oyuncular önem kazanmaktadır. Kazancı (2019: 59), 1970'li yılların seks furyasının etkin olduğu yılların ortalarından başlayarak kadının kişiliğinin yok edildiği bir nesne, kadının cinsel bir obje haline getirildiği filmlerde erkek egemenliğinin ve güçlerinin kadın bedenine sahip olduğunu ve onları ele geçirerek yönettiğini aktarmaktadır. Akdemir Dilek'in (2021: 96) ifadesine göre de, 1970'li yıllarda cinsellik içerikli filmlerde, kadınların da erkekleri arzulamasını sağlanmıştır. Örneğin, *"Tarihi Kostüme Avantür"* filmler olarak Battal Gazi ve Tarkan film serilerindeki erkek karakterler, kadın izleyici tarafından arzulanmaktadır.[66]

---

[65] *"Vamp, kendine aşık olan erkekleri neredeyse yok ederek onlara salt kötülük eden bir kadın tipidir."* (Öngören, 1982: 50) Vamp kadın*, "erkeği aşırılığa sürükleyerek, sosyal statüsünü kaybetmesine, maddi ve manevi açıdan sarsılmasına sebep olarak toplum içindeki konumuna zarar verir. Bu tür filmlerde kadının kötü yola düşmesinin nedenleri toplumsal baskı, iradesizliğinden ötürü bekaretini kaybetmesi, tecavüze uğraması, kocasının ölmesi, aşığının onu terk etmesi olarak gösterilir."* (Kazancı, 2019: 58) Vamp kadınlar, *"erkeğin başını döndüren, onun ayaklarını yerden kesen, sonu belirsiz genelde mutsuz serüvenlere sürükleyen"* kadınlar olmuşlardır (Dorsay, 2000: 124).

[66] Bkz.: (Arslan, 2005)

Erkek oyuncuların temsiline bakıldığında, Sancar'a (2013: 196) göre ise erkeklik, her kadınla cinsel ilişkiye girmeye hazır olacak kadar duygusuz olmayı gerektirmektedir. Bu doğrultuda, erkeklerin arasında bir mahremiyetin olmadığı ve erkekler arasında cinsel performans gücüne göre övünme ile oluşan bir hiyerarşinin de olduğunu söylemektedir.

BÖLÜM III

FİLM SETLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET AYRIMCILIĞI: BİR ALAN ARAŞTIRMASI

Çalışmanın bu bölümünde, bu çalışma kapsamında yapılan alan araştırmasına yer verilecektir. Film sektöründe yaşanan toplumsal cinsiyet ayrımcılığının, düzey ve boyutlarının görünür kılınması adına Türkiye'deki dizi ve film setlerinde çalışanlarla yapılan görülmelerden elde edilen bulgular ortaya konulacaktır.

3.1 Araştırmanın Amacı

Sinema endüstrisinin 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmasının ardından, 1980'li yıllardan itibaren dizi endüstrisi de beraberinde gelişmiştir. Teknolojinin daha da ilerlemesiyle internetin yaygınlaşması, çekilen dizi film ve sinema filmlerine erişimi daha da kolaylaştırmış, sinema ve televizyon sektörü giderek büyük bir endüstri haline gelmiştir. Bu gelişmeler de beraberinde film sektöründeki işgücü talebinin de doğru orantılı olarak artmasına neden olmuştur.

Bu çalışmanın temel amacı; film sektöründe ortaya çıkan çalışma koşulları ve toplumsal cinsiyete yönelik ayrımcılığın sektörde çalışanlar tarafından nasıl deneyimlendiğine yakından bakmak ve bu deneyimlerin özellikle setlerde görev alan kamera önü ve kamera arkası çalışanlarının kendi ifadeleri üzerinden görünür kılınmasını sağlamaktır.

3.2 Araştırmanın Metodolojisi

Bu çalışmada film endüstrisinde çalışma ortamında oluşan, çalışanların özel hayatının büyük bir bölümünü de etkileyen Türkiye'deki film setlerindeki çalışma koşulları ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığı ile ilişkisine odaklanılmıştır. Bu kapsamda çalışmanın bu bölümünde film endüstrisindeki set çalışanlarıyla görüşmeler yapılarak mevcut toplumsal cinsiyet ayrımcılığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Film endüstrisinde film yapımı, üç yapım aşamasından oluşmaktadır: Yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası. Bu sektörde yapım aşaması, film sektöründeki setlerdeki kollektif çalışma koşullarını içeren aşamadır. Bu nedenle yapım aşamasında çok sayıda çalışanın bir arada bulunduğu set sürecini içermesi nedeniyle bu çalışmada, yapım aşaması üzerinde durulacaktır. Çalışmada sınırlılık olarak yalnızca sinema filmi veya dizi filmi çalışanlarıyla görüşmeler yapılmış, reklam filmleri yapım aşaması sırasında geçirilen sürenin kısalığı sebebiyle çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Çalışmada araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemini oluşturan veri toplama yöntemleri gözlem, görüşme ve doküman analizi olarak en yaygın yöntemlerdir (Altunışık, Coşkun, Bayraktaroğlu ve Yıldırım, 2012: 304). Nitel araştırma yöntemi kullanılarak yapılan bu çalışmada, sinema filmi ve dizi filmlerin setlerinde çalışan set çalışanlarıyla yapılan görüşmelerle birlikte film endüstrisindeki çalışma koşulları ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığına odaklanılarak mevcut durum ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Veri toplama tekniği olarak derinlemesine görüşme yöntemi tercih edilmiştir. Araştırma yöntemlerine uygun olarak yapılan derinlemesine görüşmelerde yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmış, sorular tarafımızca hazırlanmıştır. Görüşmecilere yöneltilen sorularda, kamera önü ya da kamera arkasına yönelik bir ayrım yapılmamıştır ve görüşmeler yüz yüze ve online olarak gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın evreni[67], İstanbul ve çevre illerinde sinema filmi veya dizi film çalışanları olarak belirlenmiştir. Sinema filmi ve dizi film çekimlerinde yer alan hem kamera arkası hem kamera önü çalışanlarla görüşmeler yapılmıştır. Yapılan görüşmeler, kişilerin kendilerini rahat hissettikleri zamanlarda ve mekanlarda gerçekleştirilmiştir.

Çalışmada kartopu örneklemi ile görüşmecilerle iletişime geçilmiştir. Görüşme öncesi yapılan pilot görüşmeler, çalışmanın dinamiğini belirleyerek soruların tekrar etmemesi veya eksik bırakılmaması adına fayda sağlamıştır. Pilot görüşmelerden elde edilen bulgularla birlikte asıl sorular belirlenerek görüşmeler yapılmıştır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında en belirleyici etkenlerden birisini, benim de film endüstrisinde çalışma koşullarını deneyimlemem oluşturmaktadır. İlk olarak yüksek lisansta aldığım "Çalışma Yaşamında Kadın" dersi için ödev konusu olan bu araştırma, derinlemesine literatür araştırması ve set çalışanlarını gözlemlememle birlikte zaman içerisinde sürekli değişen ve gelişen bir çalışma halini almıştır.

Film endüstrisi içindeki deneyimim çalışmayı, görüşmeler esnasında güven ortamı oluşturulmasını kolaylaştırmıştır. Bu çalışmayı zorlaştıran kısımlar ise, görüşmeler set çalışanlarının uzun set çalışma saatleri veya repolarına göre belirlenmiş olsa da yine de alan araştırması sürecinde zamansal zorluklar yaşanmıştır. Bu çalışmayı zorlaştıran diğer bir sebep ise görüşmelerin yapılmaya başlanacağı 2023 Şubat ayında Türkiye'de meydana gelen, 10 ili derinden etkileyen Kahramanmaraş depremi ile birlikte ülkenin ve kişilerin gündemi değişmiş olmasıdır. Bu nedenle planlanan görüşmeler ileri bir tarihe atılmış ve bu durumda sürecin uzamasına sebep olmuştur. Bununla beraber setlerde yer alan karavanların ve set çalışanlarının Kahramanmaraş ve çevre illerde yaşayan depremzedelerin

[67] Çalışma alanını oluşturan ve görüşmeler sonucunda edinilen sonuçları genelleştirilecek grup olarak adlandırılmaktadır (Altunışık vd., 2012: 132).

yardımına gitmeleri, yaşanan büyük depremin ardından İstanbul'u etkileyecek olan beklenen Marmara Depremi, İstanbul'da yaşayan set çalışanlarının psikolojilerini de büyük bir oranda etkilemiştir. Tüm bu sebeplerle verilen cevaplar değerlendirilirken ilgili sürecin göz önünde bulundurulması sağlıklı olacaktır.

Kamera arkası ve kamera önü çalışanlarından 16 görüşmeci ile görüşmeler yapılmıştır. Kamera arkası çalışanlarından 9, kamera önü çalışanlarından da 7 kişiyle görüşme sağlanmıştır. Cinsiyet dağılımına bakıldığında 16 görüşmeciden yalnızca 1 görüşmeci, cinsel kimliğini non-binary[68] olarak ifade ederken görüşme yapılan diğer set çalışanları cinsiyet kimliklerinin biyolojik cinsiyetleriyle aynı olduklarını dile getirmişlerdir. Katılımcıların isimleri tanınmayacakları şekilde değiştirilmiştir. Sorular tarafımızca oluşturulmuş, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü etik kurulundan 15/03/2023 tarihinde onay alınmıştır.[69] Sorular, pilot görüşmeler sonrasında yeniden değerlendirilmiştir.

Film sektörünün içerisinde yer almamdan kaynaklı görüşmeler, iletişim kurduğum set çalışanlarının tanıdıkları vasıtasıyla gerçekleştirilmiştir. Görüşmecilerin yoğun çalışmalarından dolayı bazı görüşmeler online olarak görüntülü bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Yüz yüze olan görüşmeler de ya çalışanların setlerine gidilmiştir ya da çalışanların repolarında onlara yakın bir alanda gerçekleştirilmiştir. Yapılan görüşmelerin süresine bakıldığında en uzun görüşme 2,5 saat olmakla birlikte, genel ortalama 1,5 saat ile 1 saat arasında değişiklik göstermektedir. Görüşmeler, görüşmecilerin de izniyle ses kaydına alınmış, bu veriler yazılı metine dönüştürülerek verilen cevaplara göre kategorize edilmiştir.

[68] İkili cinsiyet sistemine ait olmayan cinsiyet kimliği. (Kaos GL, 2020: 92)
[69] Bkz.: EK-3

Tablo 3. Görüşmeciler Tablosu

İsim	Cinsiyet / Cinsiyet Kimliği	Yaş	Medeni Durum	Meslek	Eğitim Durumu	Çalışma Deneyimleri
Yelda	Kadın	42	Evli	Oyuncu	Lise Mezunu / Müjdat Gezen Sanat Merkezi	20 yıl oyunculuk deneyimi
Cenk	Erkek	43	Bekar	Oyuncu	Lise Mezunu / Müjdat Gezen Sanat Merkezi	20 yıl oyunculuk deneyimi
Melisa	Kadın	33	Bekar	Oyuncu	Lisans Mezunu / Beden Eğitimi Bölümü	20 yıl oyunculuk deneyimi
Tahsin	Erkek	41	Bekar	Yardımcı Oyuncu	Lise Mezunu / Kadıköy Halk Eğitim Merkezi Uygulamalı Tiyatro	2 yıl yardımcı oyunculuk deneyimi CNC Torna Operatörü
Sema	Kadın	28	Evli	Yardımcı Oyuncu	Lisans Mezunu / Biyomühendislik Bölümü	4 yıl yardımcı oyunculuk deneyimi Klinik Araştırma Uzmanı
Batuhan	Erkek	24	Bekar	Yardımcı Oyuncu	Önlisans Mezunu / Elektrik Bölümü	7 yıl yardımcı oyunculuk ve Cast Ajansında Ekipbaşı

Feyza	Kadın	38	Bekar	Dublör	Lisans Mezunu / Spor Bilimleri Fakültesi	17 Yıl (Antrenör, Dublör ve İşletme Sahibi)
Selin	Kadın	33	Bekar	Yönetmen	Lisans Terk / Sinema Televizyon Bölümü	10 Yıl (Reklam ve Dizi Yönetmenliği)
Talha	Erkek	30	Bekar	Görüntü Yönetmeni	Yüksek Lisans Mezunu / Film Tasarımı Bölümü Lisans Mezunu / Radyo Televizyon ve Sinema	6 Ay Işık Asistanı ve 14 Yıl Kamera Departmanı
İlknur	Kadın	29	Bekar	Yapım Koordinatörü	Lisans Mezunu / Sinema Televizyon Bölümü	Birkaç ay Reji Asistanlığı-3 Yıl Yapım Departmanı
Deniz	Non-binary	32	Bekar	Reji Koordinasyon	Lisans Mezunu / Sinema Televizyon Bölümü	11 Yıl Reji Departmanı
Utku	Erkek	37	Evli	Ses Operatörü	Lisans Mezunu / Sinema Televizyon Bölümü	1 Yıl Kamera Asistanlığı-11 Yıl Ses Operatörlüğü)
Yüksel	Erkek	36	Evli	Sanat Asistanı	Lisans Mezunu / Görsel İletişim Tasarım Bölümü	19 Yıl Sanat Asistanlığı

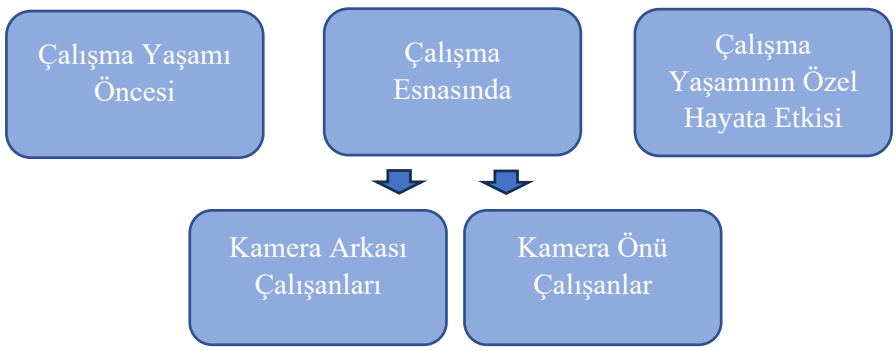
Berk	Erkek	28	Bekar	Reji Devamlılık Asistanı	Lisans Mezunu / Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü	6 Yıl Reji Departmanı
Ayşe	Kadın	26	Bekar	Kamera Asistanı	Lisans Mezunu / Sinema Televizyon Bölümü	1 Yıl Kamera Asistanlığı - Yardımcı Oyuncu
Nehir	Kadın	30	Bekar	Reji Hazırlık Asistanı	Lisans Mezunu / Gazetecilik Bölümü	1 Yıl Kostüm Asistanlığı -4 Yıl Reji Asistanlığı)

3.3 Film Setlerinde Çalışma Koşulları ve Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı

Bu bölümde alan araştırması kapsamında, film endüstrisinde çalışan kamera arkası ve kamera önü çalışanları ile gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler analiz edilecektir. Bu veriler, kamera arkası ve kamera önü çalışanlarının film endüstrisindeki çalışma koşullarından kaynaklı olarak çalışanların yaşadıkları toplumsal cinsiyet ayrımcılığı bağlamında ele alınacaktır. Bu kapsamda çalışma yaşamındaki toplumsal cinsiyet ayrımcılığına yönelik bulgular, üç ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Bunlar; çalışma yaşamı öncesinde yaşanan toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık, çalışma yaşamında toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık ve çalışma yaşamının özel hayata etkileri.

Sektör çalışanları, çizgi üstü ve çizgi altı ayrımına bakılmadan kamera önü ve kamera arkası çalışanları olarak çalışmaya dahil edilmişlerdir. Çalışma yaşamında toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık, ilgili deneyimler oldukça farklı olduğundan kamera arkası ve kamera önü çalışanları olarak iki farklı başlıkta incelenmiştir. Diğer iki başlıktaysa bu ayrıma, eldeki bulgular nedeniyle gerek duyulmamıştır.

Şekil 3. Film Setlerinde Çalışma Koşulları ve Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı



3.3.1 Çalışma Yaşamı Öncesinde Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı: Kamera Arkası Çalışanları

Çalışma yaşamındaki toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, henüz kişiler çalışma yaşamına girmeden daha başvuru aşamasındayken kişiler tarafından deneyimlenmektedir. Bu nedenle ve görüşmecilerden elde edilen bulgular doğrultusunda çalışma yaşamı öncesine (giriş aşaması) de ayrıca yer verme gereksinimi duyulmuştur. Set çalışanlarının bu kapsamda maruz kaldığı toplumsal cinsiyet ayrımcılığına bakıldığında bu süreçte daha ziyade kamera arkası çalışanlarının etkilendiği görülmektedir. Aşağıda buna yönelik kamera arkasında çalışanlarının deneyimlerinden elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Kamera önü çalışanları, senaryo gereği bir karakteri canlandırdıkları için işe alım esnasında herhangi bir cinsiyet ayrımcılığına maruz kalmadıklarını belirtmişlerdir. Bu doğrultuda bu bölümde yalnızca kamera arkasında çalışanlar üzerinde durulacaktır.

3.3.1.1 İşe Alım Esnasında Yaşanan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı

Film endüstrisinde departmanlar içerisinde yer alan mesleklerin, toplumsal cinsiyet rollerine dayalı "kadın ve erkek işi" olarak ayrıldığı görülmektedir. Departman fark etmeksizin aynı mesleği yapan çalışanlar arasında da cinsiyete dayalı işbölümünün varlığı söz konusudur. Örneğin, Hollywood stüdyo sistemiyle birlikte film zanaatları arasındaki sınırlılıklar katılaşarak, her zanaat cinsiyete göre belirlenmiştir: *"Sanat yönetmenleri erkekti, kostüm tasarımcıları çoğunlukla kadındı. 1920'ler boyunca senaryo yazımı kadınlara açık kaldı ancak yönetmenlik, yapımcılık ve kurgu erkekleşti."* (Mahar, 1960: 196).

Kadın işi ve erkek işi düşüncesi, departmanlar içindeki yaklaşımının görev dağılımında da etkisi olduğu görülmektedir. Deniz film endüstrisinde bu durumu şöyle ifade etmektedir: "Maalesef ki hala bazı pozisyonlarda bu kadın işidir bu erkek işidir diye çok fazla ayrım var bizim sektörde." Genellikle erkeklerin çoğunlukta olduğu yapım departmanında çalışan İlknur, kendi ekip arkadaşlarından aynı pozisyonda olsa dahi cinsiyete göre ayrım yapıldığını belirtmektedir:

> "(…) Şimdi biz iki tane koordinatörüz birimiz kadın, birimiz erkek ve bizim yapacağımız bir tane işimiz var. İkimiz de aynı işi, aynı görevleri yapıyoruz fakat iş ikiye bölünüyor: kadının yapacağı iş, erkeğin yapacağı iş. (…) Aslında benim alanımı bölüyor. İşin bütün yükünü kendisi alıyor, fiziki yükü alıyor ama mental yükü sana yıkıyor. (…) Gün sonunda iki kişi birden birbirine, bugün de çok yoruldum dediğinde. ''Ne yaptın ki?'' diye bir soruya maruz kalıyorsun. Hem işi bölüyorsun, zaten beni orada bir kere sen bir ayırdın, bir kere bir kadın olduğum için bana, bu işi yapabileceğime inanmadın, güvenmedin, benim alanımı kısıtladın. İkincisi, benim fikrimi almadan bana yapmam gereken bir şeyi kodladın ve ben de onu yaptım." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

Reji hazırlık asistanı olan, öncesinde de kostüm asistanlığı yapan Nehir, erkeklerin yoğun olduğu bir sektörde çalıştıklarını ifade etmektedir. Genellikle işe alım söz konusu olduğunda kamera departmanında erkeklerin, kostüm departmanında kadınların tercih edildiğini belirtmektedir. Bu tercihin sebebinin de "erkek ve kadın işi"[70] ayrımından kaynaklandığını ifade etmektedir. Erkeklerin çalışma alanları, iş yükünün fazla olduğu, "ağır iş" olarak görülen departmanlar doğrultusunda tercih edilmektedir:

> "(…) İşte kadın şu birimde çalışabilir. Şu işi yapabilir. İşte erkek şu birimi daha iyi yapabilir, gibi bir algının içerisindeyiz. İşte genelde kadınların bulunduğu birimler reji, kostüm ve sanattır. İşte buna yönlendirilirsin. Buna kaydırılırsın. Çünkü ağır yük işte ne bileyim çok koşuşturmacanın içinde bulunduğun şeyler. Sanki sana uygun değilmiş gibi. Sanki sen yapamayacakmışsın gibi bir algı

[70] Yönetmen Güliz Sağlam, film sektöründe yaşadığı deneyimleri de şu cümlelerle ifade etmiştir: *"Mesela kadınların yaptığı işler ve erkeklerin yaptığı işler, çok da geçişken değildi, keskin ayrımlar vardı. Yurt dışından gelen ekiplerde kadın kamera asistanları, kadın ışıkçılar, set işçileri vardı, ama Türkiye'de hiç örnekleri yoktu. Çünkü kadın işi, erkek işi diye kesin bir ayrım var kafalarda. Hatta kadınların sinema sektöründe çalışması bile yadırganan, yaftalanan bir durumdu. Bunu cinsiyetçi şakalardan, yaklaşımlardan ve çok sık yaşanan taciz vakalarından anlıyordum."* (Özdemir, 2019: 142)

> yönetimi var. Aslında karşılaştığım birçok şey bunun tam tersini gösteriyor. (…)" (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Bir yıldır kamera asistanlığı yapan Ayşe, kendi kamera ekibinden yana bir ayrımcılık yaşadığını düşünmemekle beraber, çekim yoğunluğunun fazla olduğu günlerde kendi ekiplerine ek olarak gelen kamera asistanlarının, "İşte hani sen taşıyamazsın. Emin misin bunu kaldırabilir misin?" diyerek kendisini çalışırken izlediklerini belirtmektedir. Bu durumun dışında çekim yapılan yerlerin belirsiz ve düzensiz olmasından dolayı, o sette çalışmayan kişilerin de zaman zaman kendisine ve diğer set ekiplerine tepki gösterdiğini belirtmiştir.

> "(…) Yıldırım Beyazıt'ta çekim yapıyorduk, bayağı adam set ekibini tersledi: "Utanmazlar, arlanmazlar, hani bu kız tek başına bunları taşıyor ve kimse yardım etmiyor" dediğinde "Amca o onun işi" dediklerine rağmen bayağı böyle hani kızmıştı. (…) dışarıdan, yani set içinde değil de dış ortamdaki insanlar, setteki şoförlerden falan "Hani bu nasıl kaldırıyor bunu? Nasıl yapacak?" (…) (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

Nehir ve Ayşe, erkeklerin gözetimi altında olduklarından ve "acaba yapabilecek mi? Acaba taşıyabilecek mi?" sorularına ve bakışlarına maruz kaldıklarını dile getirmektedirler.

> "Hep bir şeyin parçasısın herkes seni gözetliyor. (…) Sürekli bir erkeklerin gözetimi altındasın. Sanat yapıyorsa bir kadın, işte herhangi bir yere çivi çakıp bir şey asarken bile yapabilecek mi acaba? Yapabiliyor mu? Nasıl yapacak acaba bir kere şöyle bir şeye şahit oldum mesela. Kostüm yaparken eşyaları taşımama yardım etmeyi düşünen de çok oldu. (…) Ve işte bir şeyler indirip kaldırırken hep işte bu set ekiplerinden duyduğum hep şey. Sen onu indiremezsin. Ben sana yardım edeyim." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

> ''Ek kameraya gelen asistanlar, ya sen gelmeden önce ben zaten o ayağı taşıyorum ya da o monitörü ben taşıyıp götürüyorum sete. Kamarayı ayağıyla birlikte omzuma aldığımda elime bir lens aldığımda, ''ya sen onu götürebilecek misin? Dur düşürürsün'' falan dediğinde sinirleniyorum hani. Ya ben sen olmadan önce bunu tek yapıyorum." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

Nehir ve Ayşe'nin çalışma sırasında erkeklerin gözetimi altında olduklarını ve genellikle ağır taşıdıkları zaman göz önünde bulunduklarından

bahsetmektedir. Aynı şekilde Berk, kadınların ağır taşıyamayacağını düşünmeleri nedeniyle kamera asistanının malzemelerinin taşındığını belirtmektedir. Ek olarak İlknur, "ağır iş" görülen bir departmanda çalışmasa da "Yorulduysam bugün biraz erken çıkabilirsin" şeklinde ayrımcılıklara maruz kaldığını ve çekim yapılacak yerlerin zorlu koşullarından kaynaklı kadın çalışanların kısıtlandığından bahsetmektedir.

> ''Mesela kamera asistanı bir kadın normalde bir erkek asistan olsaydı kimse yardım etmeyecekken o taşırken ona tripod taşımasına yardım edildi, onun fazla malzemesi taşındı." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, 28)

> ''Sen istersen bugünkü mekana gelme orası biraz böyle dağ bayır ya. Sen şimdi şey yapamazsın, çıkamazsın.'' Aslında seni düşünüyormuş gibi yapıp baskılıyor seni. Kadın olduğun için işte. Kadın olduğun için buraya çıkamazsın. Sen kadınsın ya istersen git birazcık dinlen gibi şeylere maruz kalıyorum." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

14 yıllık kamera geçmişi olan görüntü yönetmenliği yapan Talha ise, Türkiye'de kadın görüntü yönetmenlerinin az olduğundan bahsetmektedir. Görüntü yönetmenliği yapan kadınlar da kadınlarla çalıştıklarından ötürü, böylelikle bir cinsiyet düzleminde cinsiyet ayrımı ortaya çıktığını dile getirmektedir. 20 senedir oyunculuk yapan Yelda ise, daha önce kadın görüntü yönetmenleriyle hiç çalışmadığını söylemektedir. Benzer şekilde Talha ve Utku da kadın görüntü yönetmenlerinin azlığının ve kadınların kameraman olarak sektörde yer almayışının altını çizmişlerdir. Yelda'nın açıklaması, ağır iş yaklaşımını desteklerken Talha ve Utku, aksine sektörün erkek egemenliğinden ötürü bu durumun gerçekleştiğine yönelik ifadeler kullanmışlardır.

> "Genelde setlerde daha çok ağır iş yükü olduğu için yani ben hiç ışıkta çalışan bir kadın görmedim. Çünkü biraz daha beden kuvveti istiyor. Ya da atıyorum ben hiç vardır şüphesiz ama ben çalışmadım yirmi senedir kadın bir görüntü yönetmeniyle hiç çalışmadım mesela." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

> "O yüzden kadının gözüyle bakıldığında; kadın yapamaz, kadın bunu edemez, kadın şunu yapamaz, kadın bunu bilemez. Erkek, erkek, erkek, erkek, erkek yani. (…) iki, üç tane örnek Türkiye'de görüntü yönetmeni var yani. Bence gayet iyi de

> yapıyorlar yani. Demek ki kadın görüntü yönetmeni de olabiliyor yani. (…)" (Talha, Görüntü Yönetmeni, Erkek, 30)

> "Kamera ekiplerinde çok fazla kadın arkadaşımız var. Çok sevindirici, güzel haberler kamera ekibi için çünkü yıllarca onlarda da vardı. Kadınların yapamayacağı bir meslek olarak gösterildi. Bunu çok iyi kırdılar yani. Kameranın her aşamasında kamera asistanı, focus puller, görüntü yönetmeni bir sürü çalışan arkadaşımız var." (Utku, Ses Operatörü, Erkek, 37)

Ayşe'nin belirttiği gibi film endüstrisinde kamera departmanındaki çalışanların cinsiyetlerinden dolayı yaşadıkları ayrımcılık, ışık departmanında da görülmektedir. Işık departmanında da kamera departmanında olduğu gibi ağır iş yükünden kaynaklı kadın ışık çalışanı bulunmadığı söylenmektedir.[71] Kamera asistanı Ayşe ve sanat asistanı Yüksel, bu meslekleri aslında kadınların tercih etmediğini düşünmektedirler. Bu durumun karşısında da Talha, film endüstrisinde ışık departmanında yalnızca 1 kadın çalışanın olduğunu ifade etmektedir.

> "Işık departmanına baktığımda bir kadın asistanının olmadığını fark ediyorum. Yani ben görmedim. Varsa da ya da ben denk gelmedim ya da set ekibinden herhangi bir kadın olduğunu. Yani bunlarda bence biraz daha erkeklerin elinde olduğu için de olabilir. Ama ben hani ışıkta öğrenmek istiyorum dediğimde, oradaki bir şef bana ışık da yapmak istersen ben seni ekibime alırım dediğini de hatırlıyorum. Aslında onlar da kırmak istiyor ama yani biz kendimizi kadınlar olarak da biraz geri çekiliyoruz hani bunu yapabilir miyiz? diye." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

> "Ama genelde kamera ekiplerinde ve ışık ekiplerinde kadın olmuyor. Kadınlar da tercih etmiyor diye düşünüyorum. Çünkü sete gelip gördüklerinde belki de onlar tercih ediyor oralarda şüpheye düştüm şimdi. Işık şefleri onları tercih etmiyor da olabilir." (Yüksel, Sanat Asistanı, Erkek, 36)

> "(…) Türkiye'de ışık şefi olarak 1 tane kadın var. Yani bir tane gençten bir kadın var ve yani öyle demek işte o da şef mi? Değil tabii ki. Küçük işlere gidiyor, birkaç işe gidebiliyor. Kadın ışık şefliği yapamaz algısı hakim." (Talha, Görüntü Yönetmeni, Erkek, 30)

[71] Setlerde çalışan ışık şefinin baş yardımcısına sektörde *"best boy"* diye hitap edilmesi ve bu hitap şeklinin setlerde yaygın olduğu söyleyerek aslında bu işin bir "erkek işi" olduğunu kanıtlar niteliğindedir. Bu nedenle de setlerde zamanla giderek kadın set çalışanlarının artması ile bu hitabın *"ışık baş yardımcısı"* olarak anılmaya devam ettiği söylenmektedir (Brown, 2017: 193).

Berk, tarihi film ve dizilerin çekim yapıldığı setlerde ve hava koşullarının da etkisiyle kadın kamera asistanını tercih etmediklerini belirtmektedir:

> "(…) ağır bir işse, dönem işiyse kamera asistanı bir kadını almazlar işe mesela. Genelde ilk öncelik erkek tercih edilmesidir. Birimler arasında böyle seçimler olabilir ama günümüz işlerinde herhangi bir kadın erkek eşitsizliği yok iş alımlarında. (…) Mesela dönem işinde daha kas gücü gerektirdiği ve hava koşullarının daha ağır olduğu için dış çekimlerin daha fazla olduğu için kamera grubunda kadın çalışan alınmadığını biliyorum buna ayak uydurabileceğini düşünmedikleri için kadın çalışan almıyorlar işe. Mesela çok çamurun pisliğin içinde çalıştığımız işte kameralar, bunların hepsi çamur ve pislik içinde olduğu için, taşınması gerektiği için belli alanlardan sürekli bir kadın asistan almayı tercih etmediler benim şahit olduğum." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, Erkek, 28)

Deniz ve Yüksel, Berk'in ifadesini destekleyici olarak film setlerinde ağır iş yükünden kaynaklı ışık, kamera ve sanat departmanlarının kadın çalışan tercih etmediklerini ifade etmektedir. Berk, çalışma koşullarıyla bağlantılı olarak, film endüstrisindeki kadın çalışanların o işi yapamayacaklarını düşündüklerinden dolayı, erkek çalışanı işe aldıklarına şahit olduğunu eklemektedir. Sanat asistanı olan Yüksel, bazı işlerde aynı pozisyonda olduğu halde sırf erkek olduğu için, diğer kadın çalışanlara tercih edildiğini ve bu durumda bir kadının önüne geçtiğini belirtmektedir.

> "(…) ışık ekibi çok fazla ağır malzeme taşıyacağı için bir erkek gücüne ihtiyaç duyar bir kadın asistan almayı tercih etmez. Kamera ekibi çok fazla ağır koşullarda çalışıyorlar malzeme taşıyorlar ve paydos ettikten sonra kamera malzemelerini götürüyorlar bir kadın almayı tercih etmezler son asistan olarak." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

> "Mesela birçoğu sanat ekibi bir dönem işinde dekor ekibine kadın alınmaz mesela. Çünkü dekor ekibindeki erkekler ayrıca da hamal olarak gözüküyor. Yani görüyorlar, öyle görüyorlar. Ben de artık kendimi öyle görüyorum. Birçok dekor ekibinde çalışan herkes öyle görüyor. O yüzden mesela kadını tercih etmezler. Zaten bu WhatsApp gruplarında da yazarlar hep parantez içinde erkek diye. Oradan işte işin ağır olduğunu, fiziki bir mesele olduğunu hemen zaten erkekler anlar. Sanat ekipleri üzerinde böyle bir şey var. Dönem işlerinde genelde kadın asistan istemiyorlar, erkek istiyorlar." (Yüksel, Sanat Asistanı, Erkek, 36)

Diğer departmanlar gibi sanat departmanında da fiziki anlamda ağır bir iş olduğundan dolayı geçmişte kadın çalışan tercih edilmemiş, günümüzde ise kadınların sanat departmanında erkeklerle eşit düzeyde yer almaktadır:

> "Yani çünkü eskiden mesela sanat ekiplerinde hiç kadın olmazdı. Şimdi artık neredeyse erkek olmayacak yani. Hiçbir çünkü farkı kalmadı farkı olmadığını gördüler yani insanlar. Bu bütün birimler için geçerli. Çünkü eskiden çok ağır işti bu. Yani fiziki anlamda çok ağır işti. O yüzden de insanlar hani bunu kadınların yapamayacağı gibi bir inanç vardı ama hani bir anda herkes gördü demek ki. Yapabiliyorlar bu işi. Farkı yoktur. Yani erkek işi gibi bir durumdu yani bu. (…)" (Yüksel, Sanat Asistanı, Erkek, 36)

Film endüstrisindeki kadın çalışanların, erkek çalışanlar kadar tercih edilmediği yapılan görüşmeler doğrultusunda aktarılmıştır. Kadın set çalışanlarına işe alım esnasında yapılan bu toplumsal cinsiyete dayalı ayrım, erkekler tarafından yıkılmaya çalışılmıştır. Kadın set çalışanlarına iş imkanını erkeklerin sağlıyor olması, film endüstrisinin erkek egemen bir sektör olduğunu bir kere daha kanıtlar niteliğindedir. Talha'nın kamera ekibine özellikle kadın kamera asistanı tercih etmesi, kamera asistanlığı yapan Ayşe'nin de aktardığı gibi setteki argo ve küfürlü konuşmayı azaltmak amacıyla kadın asistan tercih edildiği görülmektedir.

> "Vallahi ben hep kadın istiyorum ekibimde. Bizimkilerin hepsi öküz ne kitap okuyorlar ne bir şey. (…) Ben hep kadın istiyorum kendi ekibimle ki yontsunlar bizim çocukları. İstiyorum ama bazen pek mümkün olmuyor. Kadınlar gayet güzel de lens taşıyorlar. Bir sıkıntı yaşamıyoruz. Çatır çıtır işini yapanlar var ya hani." (Talha, Görüntü Yönetmeni, Erkek, 30)

> "Şöyle oluyor işte en önceki şefim hani o erkek ortamındaki şeyi bildiği için küfürleri falan azaltmak için kendi ekibine, kadın asistan alıyormuş. Ve kadın asistan alırken de hani o şeyi indirgemek istiyor. O argoyu, o küfrü falan azaltmak istiyor bir şekilde." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

Film endüstrisindeki yapım departmanı, setin işleyişini ve programın düzenlenmesini sağlayan, yönetici departman konumundadır. Bu departmanlarda set çalışanları tarafından ağır iş yükü olmasa da kadınların yer alamayacağı düşüncesi yer almaktadır.

> "(…) Şimdi full erkekli bir ekibin içinde çalıştığımdan dolayı bazı şeylerde işte kadın işi değil gibi laflar oluyor mesela.'' (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

> "Çünkü genelde prodüksiyon dediğinde ya prodüksiyon(yapım) genelde erkek oluyor. Kadınlarda çok az çalışıyorum ben prodüksiyonda. Niyeyse para işlerinin erkeklerin daha iyi yapılacağını ya da ulaşımını, daha az kadınlarla çalışıyorum. Araba kullandıkları yani kadınlar işte uykuları daha çabuk gelir diye mi? Ya da çok iyi araba kullanamıyor gibi bir algı yüzünden mi? Yani bunların hiçbir fikrim yok. Ama bu birimlerde de mesela kadınlar çok kullanılmıyor." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

İş tercihi, işe alım esnasında cinsiyete dayalı belirlenen film endüstrisinde yapım aşamasındaki departmanlara dayalı meslekler kendi aralarında cinsiyetlerine dayalı işbölümlerine ayrılırken erkeklerin meslek seçimlerinde daha avantajlı olduğu görülmektedir. Deniz, erkeklerin bu sektörde daha fazla departman tercihinin olduğundan bahsetmektedir:

> "Ama erkekler, genel olarak öyle değiller bu sektörde çünkü çok fazla seçenekleri var. Kamera teknisyeni olarak çalışan bir arkadaş of sıkıldım deyip sese geçebilir, ışığa geçebilir çok fazla alanı var. Ya da keyfine göre işi de bırakabilir hani bir noktada." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

Berk, Deniz, Yelda, Talha ve Nehir'in belirttiğine göre "kadın" ve "erkek" meslek grubu ayrımı hazırlık ekibinde de görülmektedir. Hazırlık ekibinde kostüm ve makyaj departmanı, kadının hakimiyeti altında görülürken, saç tasarım departmanı erkeklerin hakimiyeti altında bulunmaktadır.

> "Fakat genelde makyözler hep kadın olur, makyaj kadın işidir gibi görüldüğü için genelde onlar o alanda kendini geliştirir. Saç tasarımcıları erkek olur, berberler, kuaförler. Kostümde genelde kadın erkek dağılımı olur. (…)" (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, Erkek, 28)

> "Cinsiyetin belirleyici olduğunu düşünüyorum. (…) yani bir erkek makyözü çok fazla tercih etmezler ya da bir kadın kuaförü çok fazla tercih etmezler. Bu kişiye bağlı değildir aslında cinsiyete bağlıdır. Hani bir kişi işinde çok iyidir ama cinsiyeti yüzünden alınmayabilir bu sektöre ya da bir işe kabul edilmeyebilir." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

> "(…) Makyaj biriminde sanki sadece makyaj ve saç biriminde sanki bir şey algısı var. Saç biriminde sadece erkekler çalışabilir. Sanki kadınlar onu yapamaz. Ya da

> işte makyajı makyaj biriminde sadece işte kadınlar çalışabilir. İşte erkekler yapamaz gibi birçok algıyla karşılaşıyoruz." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

> "(…) niyeyse kadınlar, kadın kuaföre güvenmez yani. Yani böyle bir şeyi var. Böyle bir algı var. Erkeğe daha rahat teslim ederler ama kadına teslim etmezler yani bu niye olur? Genelde çünkü kuaförün de yardımcısı. Yani kadın olabiliyor ama illa ki erkeğe yaptırmak isterler saçını yani şef olduğu için midir yoksa erkek olduğu için midir?" (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

Yönetmenlik yaptığı ilk yıllarda Selin, yapımcılar tarafından "Oradaki birlikte olduğum yapımcılar hep böyle tatlı tatlı destekleyip işte bizim kız bizim genç kadın yönetmenimiz. Şimdi ona işler alacağız falan gibi böyle bir algıyla" desteklendiğini fakat son yıllarda bu algıyı kırarak çalıştığını belirtmektedir. Dizi setlerini bırakarak birkaç yıldır reklam yönetmenliği yapmaya başlayan Selin, -araştırma sınırlılıklarının dışında olsa da- çalıştığı diğer yönetmenler arasında kadın olduğu için ona çocuk reklam filmi verildiğini, otomobil reklam filmini ise başka bir erkek yönetmene verildiğini söylemektedir Selin bu durumu, "içeride birbirine dönen bir ayrımcılık yaşıyoruz zaman zaman" olarak ifade etmektedir. Selin, film endüstrisinde iş ilanlarının da cinsiyete göre verildiğini ve bu doğrultuda değişkenlik gösterdiğini dile getirmektedir. Ayrıca genel olarak reklam filmlerinin çekimlerinde yönetmenin cinsiyetinin de önemli olduğunu, markaların çekilen reklamlarına göre yönetmenin cinsiyetinin belirlendiğini ifade etmektedir. "Kadın yönetmen şu alanlarda film çeker" düşüncesiyle işe alındığı erkek egemen sektör olmasının yanı sıra kadın çalışanlara verilen bu "fırsat" erkekler tarafından cinsiyet rollerine dayalı işe alım ayrımcılığına örnek niteliğindedir.

> "(…) mesela ilk yönetmen olduğumda üç yıl önce ha genç kız işte genç kadın fashion çeker, bebek bezi çeker bebekli çocuklu işler çeker çünkü onlarla ilgilenebilir. Hayır arkadaşım ben çok iyi araba filmini çekebilirim. Ben arabalardan anlıyorum. Veya konvansiyonel filmler çekebilirim. Veya işte daha böyle büyük markalara işte milyonların harcanacağı filmler çekebilirim. Çünkü ben çalışkanım. Ben onu araştırırım, öğrenirim, çalışırım. Hani senin kendine olan güveninden daha fazla ona çalışıp onu yapabilirim." (Selin, Yönetmen, Kadın, 33)

Selin, sektörde çalışan erkeklerin çoğunluğunun ailesinden gördüğü ataerkil işleyişi sete yansıttığını ifade etmektedir. Erkek egemen bir endüstrinin

içinde yer aldığından kaynaklı oluşan toplumsal cinsiyet ayrımcılığının, insan ilişkilerini etkileyerek daha güvensiz ilişkiler kurmaya ittiği gözlenmektedir. Erkek egemenliğinin film endüstrisinde görünür olduğunu söyleyen Ayşe, film endüstrisinde çalışan kadınların az olmasının nedenin erkek egemen sektörden kaynaklandığını dile getirmektedir:

> "Erkekler bence bu sektörün en başında o zaman onu söylemek gerekirse hala yani bir erkek şeyinin hakim olduğu belli yani setlerde. Hala bir erkek egemenliği var bence. Çünkü kadın hala az bence sette. (…)" (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

Deniz, Nehir ve İlknur, toplumsal cinsiyet rollerinin, film endüstrisi çalışma koşullarında değiştiğini ifade etmiştir. Setlerde çalışan kadınların zamanla "erkekleştiğini", bir noktadan sonra da erkeklerin kadınları "onlardan biri gibi" gördüğünü belirtmektedir.

Özdemir'in (2019: 181-182) kadın yönetmenlere yer veren çalışmasında yönetmen Pelin Esmer, *"Benim jenerasyonumdan önce setteki kadınların sette ekibe lafını geçirebilmek için erkek gibi davranması gerektiği söylenirdi… Yönetmen yardımcısı olarak çalıştığım zamanda çok fazla kadın yönetmen yoktu. Dolayısıyla, sette bir kadından komut alınması çoğunluğu erkek olan ekiplerin pek alışkın olduğu bir şey değildi."*. Pelin Esmer'in belirttiğine göre setlerde erkek çalışanların çoğunlukta olduğu durumlarda kadın çalışanların sözlerini geçirebilmek için erkekleştiği görülmektedir. Görüşmecilerden reji koordinasyon olan Deniz'in "Şöyle söyleyeyim bir kadın sette çalışıyorsa bir şeylere maruz kalmamak için ya da tutunmak için erkek gibi tavırlara bürünebiliyor." ifadesi sektördeki kadınların erkekleştiğini kanıtlar niteliğindedir.

Nehir de setlerde kadınları ya erkek gibi ya da kadın gibi gördüklerini, ikisinin arasında bir dengenin olmadığından bahsetmektedir. İlknur'un da belirttiği gibi erkekler, kadınları genellikle erkek gibi görmeye başlamakta ya da kadın olarak birer "seks objesi" olarak görmektedirler.

> "(…) erkekler de bir noktada kadınlarla olan ilişkilerinde onlardan biriymiş gibi davranıyorlar daha çok yani sette bir kadın olarak bakmıyorlar çoğu zaman kadın çalışanlara." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

> "(…) seni de erkek gibi görmeye başlıyor. Senin yanında da sanki hani her şeyi konuşabilir. Her şeyi yapabilir. Bir erkekle yaptığı el kol şakasını ya da ne bileyim, bel altı herhangi bir şakayı sanki gelip seninle de yapabileceğini zanneden birçok erkekle çalışabiliyorsun." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

> "Bir süre sonra senin kadın olduğunu unutuyorlar zaten. Hani sana bir erkekmişsin gibi yaklaşılıyor. (…) Şöyle seni bir seks objesi olarak görmüyorsa bütün şeyi sen erkekmişsin gibi seninle zaten konuşuyor, sohbet ediyor, vakit geçiriyor, sana kadın olduğun için saygı duymuyor. Yani bir süre sonra kadın olduğunu unutuyorlar zaten. Erkek gibi davranıyorlar aynen onlardan biriymişsin gibi. Sohbetler de onlar gibi oluyor. Yani ister istemez onların konuşmalarına, dejenere oluyorsun sen de. Hani senin burada varlığının olması bir süre sonra onun için hiçbir anlam da ifade etmiyor bu arada. Yani bir süre sonra saf dışı kalıyorsun. Bir kere kesinlikle sürekli bir seks objesi olarak görülüyorsun." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

Selin ve Deniz, cinsel yönelim ve cinsiyet kimlikleri farklı görülen set çalışanlarının, diğer sektörlere kıyasla film endüstrisinde daha kabul edilebilir olduğundan bahsetmektedirler. Deniz, diğer iş alanlarında çalışan cinsel yönelimi farklı olan bireylerin normal karşılanmayacağını ifade etmektedir: "Çünkü eşcinsel bir bireyin doktor olması, öğretmen olması çok zordur bir polis olması ya da memur olması biraz zordur ama bizim sektörde daha kabul görebilir cinsel yönelimi farklı düzeyde olan insanlar. "[72]

Deniz, işe alım esnasında işini iyi yaptığı için herhangi bir cinsel yönelim ayrımcılığıyla karşılaşmadığını fakat sete gelmeden diğer çalışanlara uyarı yapıldığını belirtmektedir:

> "(…)'ona dikkat edin' işte yönelimi bu şekilde ona göre kendinizi koruyun şeklinde böyle bir uyarılar gitmiş ben gelmeden önce hani sete girmeden önce bu şekilde bir uyarı gitmiş oluyor. Bu da beni sete 1-0 aslında yenik başlamış kabul ediliyor. Önyargılı davranıyor insanlar bana." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

[72] Bkz.: (Öner, 2015)

Selin ve Deniz'in ifadesinin aksine Talha, film endüstrisinde eşcinsellerin kolaylıkla iş alamadıklarını ve bu durumu gizlediklerini söylemektedir. Yüksel ise cinsiyet kimliği ve yönelime uygun olarak mesleklerde yer aldıklarını düşünmemektedir.

> "Tabii ki etkiler ya eşcinselseniz iş almıyorsunuz kolay kolay. İnsanlar kimliklerini gizliyor, işte cinsel kimliklerini ister istemez. Günümüzde var şu an benim birçok yönetmen arkadaşım gey ama ya hepsi gizliyor tabii ki haliyle. Evet, bizler biliyoruz yani onların kim olduğu, ne olduğu. Yani cinsel kimliklerini arkadaş olduğumuz zaman biliyoruz ama yapımcıların pek sevmediği bir şey yani." (Talha, Görüntü Yönetmeni, Erkek, 30)

> "(…) hetero olmayan bir işte arkadaş gidip prodüksiyonda uygulayıcı yapımcı olabilir mi? Ya da yapım koordinatörü olabilir mi? Hiç görmedim. Bu sektörün müsaade edeceğini düşünmüyorum. (…) Onun haricinde ama işte dediğim gibi prodüksiyonda zannetmiyorum ya da ne bileyim bir kamyon şoförü olabileceklerini zannetmiyorum. Bunlar benim gözlemim tabii ki. Ne kadar doğrudur bilemem ama işe alım sürecinde de bunlarda bir sıkıntı yaşayacaklarını hiç düşünmüyorum yani." (Yüksel, Sanat Asistanı, Erkek, 36)

Belirtmek gerekir ki, film endüstrisinde kostüm ve makyaj departmanında çalışan erkekler "normal" karşılanmamaktadır. Kadınların, bu departmanlarda daha aktif olduğu için erkeklerin bu departmanlarda normal karşılanmadığı görülmektedir. Genel olarak kadınlara hitap edilen makyaj ve kostüm departmanında çalışan erkeklerin de diğer set çalışanları tarafından çalıştığı birim doğrultusunda "gey" olduğunu ifade etmektedirler. Bu konuya *"Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliğine Dayalı Ayrımcılık: "Konuşulmayan Mobbing"* bölümünde ayrıca değinilecektir.

> "(…) Eşcinseller genelde kostümde yer alır. Daha bir modaya hakim gibi göründüğü için. Eşcinsel kostümcüler daha ağırlıklıdır mesela eşcinsel bir ışıkçı göremedim ya da bilmiyorum. (…) Sadece makyaj, kostüm. Sanatta da kadın erkek eşit çalışabiliyor." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, Erkek, 28)

3.3.2 Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık

Bu bölüm, çalışma yaşamında toplumsal cinsiyet ayrımcılığını incelemek adına, kamera arkası çalışanları ve kamera önü çalışanları olarak ikiye ayrılmıştır. Bu ayrım, film endüstrisinde kamera önü ve kamera arasındaki çalışanların sektör deneyimlerinin farklı olmasından kaynaklanmaktadır.

3.3.2.1 Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık: Kamera Arkası Çalışanları

Kamera arkasında çalışanların çalışma yaşamında yaşadığı ayrımcılık, bireysel-özel ilişkiler ile oluşan ayrımcılık ve taciz ve mobbinge dayalı ayrımcılık olmak üzere ayrılmaktadır. Bu bölümde, bireysel-özel ilişkiler kaynaklı olarak oluşan terfi-ücret ayrımcılığına ve üsluba dayalı ayrımcılığa yer verilecektir. Diğer bir ayrımcılık olan taciz ve mobbing ise, sosyoekonomik statüye dayalı ayrımcılık, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliğine dayalı ayrımcılık ve dış görünüşe dayalı ayrımcılık üzerinde durulacaktır.

3.3.2.1.1 Set İçerisinde Bireysel-Özel İlişkiler ile Oluşan Ayrımcılık

Bu bölümde, kamera arkası çalışanlarının bireysel-özel ilişkiler kaynaklı olarak yaşadıkları ayrımcılıklara yer verilecektir.

3.3.2.1.1.1 Terfi ve Ücret Ayrımcılığı

Kamera arkası çalışanları, bireysel-özel ilişkilerden kaynaklı terfi ve ücret ayrımcılığı yaşamaktadır. Film endüstrisinde özel ilişkilere bağlı olarak uygulanan bireysel-özel ilişkiler kaynaklı ayrımcılık, aynı setin içinde çalışan ve sevgili olma durumundan kaynaklı, daha az ücret almaya ve hatta işten kovulmaya sebep

olmaktadır. Bu durumu Berk, aynı pozisyonda çalıştığı ve yardımcı yönetmen sevgilisi olduğundan kaynaklı kadın ekip arkadaşının daha fazla ücret aldığı ve kendisini daha fazla çalıştırdıklarını ifade etmektedir. Berk'in yaşadığı duruma benzer bir şekilde Deniz'in tanık olduğu, özel ilişkiler kaynaklı erkek yardımcı yönetmen sevgilisi olan reji kadın şef asistanının diğer birimde çalışan diğer kadın şef asistanından daha az çalışıp, daha fazla ücret alması söz konusudur.

> "İki ekip çalıştığımız için ben ikinci ekipteyim, birinci ekipteki benimle aynı işi yapan kadın, birim şefiyle sevgili olduğu için onun maaşına bir iyileştirilme yapıldı ve benim bundan haberim yoktu. (…) Tek ekip olduğumuzda birimizin çalışması gerektiğinde genelde ben tercih edilir oldum halbuki daha fazla kazandığı halde benden. Tamamen onun sevgili olduğu kişinin onu koruması amacıyla ben daha çok çalışmış oldum, daha az kazanmış oldum." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, Erkek, 28)

> "(…) diğer kadın şef asistandan daha yüksek kaşe yazdığını biliyorum. (…) Bu sahneler kolaymış bizim ekibe alalım, diğer sahneleri de ikinci ekibe atalım. Zor olan işleri ikinci ekibe yığalım.'' Hem birinci ekipteki çalışan şef asistan daha yüksek kazanıyor hem daha az yoruluyor. İkinci ekipteki insan daha düşük kaşe alıyor ve daha çok yoruluyor." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

Ayşe, bireysel-özel ilişkiler kaynaklı ayrımcılık doğrultusunda ışık departmanında çalışan erkeklerin setten kovulduğunu ifade etmektedir:

> "Uygulayıcı yapımcıyla sevgili olduğunu düşündüğümüz kişi başka bir departmanda ışık departmanında adı çıkıyor: İşte benle de sevgili, aynı zamanda uygulayıcı yapımcıyla da sevgili diye. Bu kızın kulağına gidiyor ve uygulayıcı yapımcıya gidiyor: ''Benim aramda öyle bir şey yok ama böyle bir dedikodu çıkarmış benim adımdan'' diyor. Uygulayıcı yapımcı da bütün ışık ekibini setten kovuyor. Erkekler, yani hiçbir söz hakkı olmadan böyle grup halinde kovulmuşlardı. Bir günde hepsini kovdu. Ama böyle bir durum yoktu sadece dedikoduydu." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

Film endüstrisinde çalışanlar, yaşanan ücret ayrımcılığına benzer biçimde bireysel-özel ilişkilerden kaynaklı terfi edildiği, görüşmeler sonucunda analiz edilen bulgular arasındadır. Genel olarak Nehir'in de ifade ettiği gibi, sektörde çalışanların hızlı yükselebildiği ve buna karşın da ücretlerinin artmasının normal karşılandığından bahsetmektedir.

> "(…) Sektörde zaten hep bir şey var yani daha hızlı, esneme sektöründe insanlar normal başka bir işte çalışan insan belki on yılda yükselebilirken sen iki senede, üç senede bir yerlere gelebiliyorsun, aldığın ücretler artabiliyor artması da gerekiyor." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Ücret eşitsizliğinin yanı sıra film endüstrisinde çalışanların bireysel-özel ilişkiler kaynaklı da sektörde yükseldiği görüşmecilerin ifadelerinde yer verilmiştir. Batuhan, film endüstrisinde kadınların, bireysel-özel ilişkiler kaynaklı yükseldiği düşüncesinin hakim olduğunu belirtmiştir: "E bu kadın, bunun burada ne işi var? Bu seviyeye kim bilir nasıl geldi? Kim bilir kimin altından geldi? Hani böyle bir bakış açısı var." Ayşe, Berk, Cenk ve Talha, bireysel-özel ilişkilerden kaynaklı kadınların terfi edilmesine fırsat verildiğini ifade etmektedir.

> "Kadın set çalışanının yönetmenle kendi asistanını alt birimindeki asistanın sevgili olması. Yani ve onu da açıkçası hani asistanı yapmaya çalışması. (…) İşte sevgilisi var mı? diye sorgulayarak kendine yol yapıp en sonunda birbirleriyle sevgili olması. Ve sette de bu ilişkilerini hani bilmeyen bir kişi bile anlayabiliyor yani. O samimiyetten." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

> "Sektörde kadınlığını kullanarak bir üste çıkmaya çalışan kadınlar var. Erkek olarak kolay yükseldiğimizi düşünmüyorum. Birim şefi bir erkekse ve kadınlara karşı bir düşkünlüğü varsa sapıksa yeni başlamış bir kadın asistanını hızlı bir şekilde yükseltebilir herhangi bir yeterlilik göz önünde bulundurmaksızın. O kişinin kararıyla bir üst seviyeye ondan 5 yıl daha deneyimli birinden önce yükselebilir." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, Erkek, 28)

Berk yalnızca film endüstrisinde çalışan bir erkeğin kadın çalışan kadar hızlı yükselemeyeceğini ifade ederken Talha, kadınların bedenlerini meta haline getirdiğini ve bu doğrultuda da iş bulabileceklerini düşünmektedir. Cenk de, film endüstrisinde yükselme uğruna çabalayan bir grubun olduğunu söylemektedir. Film endüstrisinde kadının bu durumu uygulamasına izin verenlere ve bu nedenden kaynaklı diğer kadınlara da bu düşünceyle bakılmasına karşı çıkmaktadır.

> "Kadınlar baktı ki hiçbir şey olmuyor kadınlar şu an kendi bedenlerini bir meta haline dönüştürmüş durumda. En azından hepsi için demiyorum, birçoğu için söylüyorum bunu. Nedeni şu. Kendi bedenlerini meta haline getirerek iş bulabileceklerini düşünüyorlar ve evet buluyorlar da açıkçası." (Talha, Görüntü Yönetmeni, Erkek, 30)

> "Kadınsan birazcık da yükselme uğruna o tarz şeyler yapan bir grup da var biliyorsun. Yani öyle bir grup da var. Bu bir gerçek. Kimse şimdi bunun olmadığını söylemesin. Yani sadece bu şekilde yükselen sonra da balon gibi sönen dolu insan tanıyor. Kimisi de sönmüyor. Daha akıllı davranıyor. Oradan ona geçiyor. Oradan ona derken en tepeye kadar. Ben bunu kendi isteğiyle yapan hiçbir kadına herhangi bir laf etmem. O onun tercihi. Kocaman bir insan ve bunu yapmak istiyorsa yapabilir. Fakat bunu o kadının yapmasına olanak sağlayan güruhun o kadın yaptığı için bunu her kadın yapar demesine itiraz ediyorum." (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

3.3.2.1.1.2 Üsluba Dayalı Ayrımcılık

Film endüstrisi çalışma ortamında iletişim, oldukça önemlidir. Görüşmeciler, yaptıkları işleri tanımlarken özellikle "iletişim işi" yaptıklarını ekstra vurgulamışlardır. Belirtilmelidir ki, film üretiminin yapım aşamasında çalışanların diğer departmanlar arasında veya kendi departmanları arasında birbirleriyle kurdukları diyalog, üsluba dayalı olarak farklı noktalara çekilmektedir. Üsluba dayalı ayrımcılık, erkek set çalışanlarının, kadın set çalışanlara daha kibar davranıp, erkek set çalışanlarına daha kaba davranması olarak örnek verilebilmektedir.

Erkek yoğunluğunun olduğu bir departmanda çalışan ve kamera asistanlığı yapan Ayşe, çalıştığı erkek görüntü yönetmeninin erkek asistanlara daha kaba davrandığını ve kadın olduğu için kendisine daha kibar davrandığını ifade etmektedir: "Hani şöyle yap, böyle yap diyordu erkeklere. Bana daha çok böyle canımlı cicimli hani şöyle yap canım. Bir de benim ilk işim olduğundan dolayı da biraz bana hani belki desteklemek için de hani hep cesaretlendiriyordu." Ayşe'nin aktardığına göre bu durum sadece kendi departmanında değil, reji departmanında da erkek yardımcı yönetmenin kendi ekibindeki kadınlara karşı hassas davrandığını, erkek asistanlara karşı daha emir kipiyle konuştuğunu belirtmektedir.

> "Kendi erkek asistanlarına daha böyle hani emir kirpiyle konuşup kendi grubunda rejideki kızlara daha böyle canımlı, cicimli işte nasıl diyeyim? "Aylinciğim, canım şunu şöyle yap" ama ona daha böyle hani "sen niye bunu yanlış yaptın? Git şu oyuncuyu getir" falan dediğini gördüm yani." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

Reji departmanında asistanlık yapan Nehir, çalıştığı bir yönetmenin kendi ekibinde erkek çalışan değil, kadın çalışan istediğini bu durumun nedeninin de "kadın asistanları azarlayamadığını, erkek asistanlar kendi hem cinsinden olduğu için söylediği her şeyi kaldırabilecek kapasitede" olduğu düşüncesi doğrultusunda erkeklere karşı daha rahat davrandığını ifade etmektedir:

> "Erkek asistanlara inanılmaz kötü davranıyordu. Küfürler işte hakaretler, setin içine aşağılamalar. İşte çalışan tek kadın asistan bendim. Bana karşı da inanılmaz ilgili saygılı işte hani böyle sanki işte çocuğuymuşum ya da ne bileyim sanki onun kız kardeşiymişim gibi bir tavırla Halbuki ben de işimi yapıyordum. Karşımdaki insanlar da işini yapıyorlardı." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Nehir ve Ayşe'nin kendi özellerinde değerlendirilecek olursak, erkeklere karşı yapılan bu üsluba dayalı ayrımcılık, sanat asistanı olan Yüksel'i olumsuz anlamda etkilemektedir. Yüksel, çalıştığı bir yönetmenin erkek olduğu için kendisiyle daha kaba konuştuğunu, kadın sanat asistanlarıyla daha kibar konuştuğunu ifade etmektedir. Bu duruma yönelik Yüksel, erkek yönetmenin çalışacakları projede mutlaka kadın sanat asistan tercih ettiklerini belirtmektedir. Erkek yönetmenlerin, erkek sanat asistanlarına cinsiyetleri kaynaklı uyguladıkları üslup hakkındaki Ayşe'nin ifadesi, Yüksel'in ifadesini kanıtlar niteliğindedir.

> "X bir yönetmenle çalışıyoruz. Adamlara hani asla öyle bakmıyor. Sırf kadın olduğu için onunla kibar konuşuyor. Ama ben de sırf erkek olduğum için: "Lan yürü git şimdi seninle mi uğraşacağım?" diyor." (Yüksel, Sanat Asistanı, Erkek, 36)

> "Yönetmenin bir iki kez sanat ekibindeki bazı insanlara hani bağırdığını, erkek olduğu için belki de bağırdığını gördüm. Onun haricinde erkeklerin evet bazen çok sözlü laflara maruz kaldığını da gördüm yani." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

3.3.2.1.2 Taciz ve Mobbinge Dayalı Ayrımcılık

Ayrımcılık kavramının içerisinde yer alan taciz, *"kişinin görünüşüyle, kıyafetiyle veya özellikleriyle ilgili alay, utandırıcı ya da hoş karşılanmayan şakalar*

veya yorumlar, mağduru ayrı tutma amaçlı düşmanca hareketler, istenmeyen fiziksel temas, cinsel amaçlı talepler, fiziksel saldırı vb." gibi eylemlerden oluşabilmektedir (Gül ve Karan, 2011: 18).

Erkek çoğunluğunun olduğu film endüstrisinde Nehir, çalışma koşullarının uzun saatlere dayanması, dışarıyla sosyalleşmenin az olması nedenleriyle erkeklerin kadınlara bakış açısını değiştirdiğini söylemektedir. Bu nedenle de kadınlar, film endüstrisinde çalışırken erkekler tarafından göz hapsine tutulduğunu da eklemektedir. Nehir, erkeklerle çalışırken departman şefleri tarafından uyarı aldığını ifade etmektedir:

> "Setteki erkeklerle çok fazla sohbet etme, çok fazla muhabbete girme işte onların yanındayken şu hareketi yapma, bu hareketi yapma işte onlar senin söylediğini yanlış anlayabilirler. İşte onların istedikleri bellidir. Onların tavırları bu yüzden böyledir." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Film endüstrisinde erkek set çalışanları genel bir ifadeyle tehlike olarak görülmektedir. Cenk, erkekler taciz edilse bile anlamadıklarını, erkeklerin bu durumu taciz olarak algılamadıklarından söz etmektedir. Erkek çalışan bu durumu algıladığında "bana bunu yapma" dediğinde konunun kapandığını, kadının öyle bir şansının olmadığından bahsetmektedir. Aynı zamanda Cenk, karşı taraf istediği şeyi alamadığında mobbinge başladığını ve sette erkeklere hiçbir şekilde mobbingin uygulandığına şahit olmadığını belirtmektedir.

> "(…) Ya işte yönetmen bana talip. Ya erkeği kolay kolay taciz olmuyor ki zaten. Yani erkeğin öyle bir yapısı yok. Erkek onu taciz gibi algılamıyor ki çoğu o zaman. Hele bir de birazcık hoşlandıysa kadından bana ilgi gösterdi diye algılıyor." (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

> "Aslında istediğini alamadığı ya da istediğini göremediği yerde başlıyor mobbing (…) Ne anlamda olursa olsun. İster cinsel olsun ister duygusal olsun hiç önemli değil. İstiyorum fakat senden karşılık alamadığım zaman mobbinge başlıyorum." (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

Film endüstrisinde yaşanan taciz olayları hakkında Talha da, erkeklere çoğunlukla iftira atıldığından söz etmektedir. Talha, kadınların yaşadığı en ufak bir sorunda anında müdahale etmeleri gerektiğini, anında müdahale edilmediğinde yıllar geçince bu durumun anlaşmazlıklardan dolayı iftiraya döndüğünü ifade etmektedir: "Yani ne yazık ki bu taciz meselelerinde de ülkemizde de bu yanlış bir işte biz her şeyi kullanıyoruz yani. Hiçbir suçu olmayan erkeklere de suçlar atıldı bu beni taciz etti diye kişisel anlaşılmazlıklarından ötürü." Ses operatörü olan Utku, sette mesleği gereği oyuncuların canlandırdığı karakterlerin kıyafetlerinin içine mikrofon taktığından dolayı, özellikle kadın oyunculara mikrofon takarken ayrıca dikkatli davrandığından bahsetmektedir. Aynı zamanda diğer departmanlarda çalışan set asistanı erkeklerin, mikrofon takarken Utku'yu izlediklerini ve sırf kadın oyuncunun bedeniyle ilişki kurabilmek için ses departmanına geçmek istediklerini söylemektedir.

> "(…) Oyuncunun bacağından göğsüne bir kablo saklamak, onu sarmak bu noktada gerçekten o güveni çok iyi vermen gerekiyor. Yani bedeniyle sadece iş olarak o mikrofonu saklayıp doğru ses alabilecek bir ilişki kurduğunu erkek için de öyle aslında. Yani bir erkek de bundan rahatsız olabilir yani. Birinin bedeniyle iş dışı ilişki kurmasından yani. Hep şeye dikkat ederim mesela. Göğsüne yapıştıracağım şeyi tişörtünün altından oraya uzanmam gerekir ya o mikrofonu oyuncuya veririm ve yukarıdan içeriden geçirir ben karşılarım kabloyu. (…)" (Utku, Ses Operatörü, Erkek, 37)

Kamera arkası çalışanlarının yaşadıkları taciz ve mobbing ayrımcılığı, üç alt başlık altında incelenecektir.

3.3.2.1.2.1 Sosyoekonomik Statü Ayrımcılığı

Sosyoekonomik statü[73] sosyolojide, bireylerin ailelerinden kaynaklı olarak, meslekleri, gelirleri ve eğitimleri gibi göstergelere dayandırılarak

[73] Sosyoekonomik statü, bir kişinin toplumsal yapıda işgal ettiği konum anlamına gelmektedir (Marshall, 1999: 697).

sınıflandırmayı amaçlayan bir ölçü olarak kullanılmaktadır (Marshall, 1999: 679-680).

Yapılan görüşmelere dayalı olarak film endüstrisindeki mesleklerin bir hiyerarşi üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle de bireylerin, film endüstrisinde mesleki konumlarını veya gelirlerini kullanarak setteki diğer alt pozisyonda çalışanlara uyguladığı mobbing ve tacizden bahsedilecektir.

Film endüstrisinde setlerde yaşanan statü ayrımcılığının temelinde Utku, mesleki anlamda oluşan hiyerarşinin, birim şeflerinin asistanlarını sömürerek iş yaptıran ve hakkını vermeyen bir sektör olmasından kaynaklı olduğunu söylemektedir:

> "(…) Yani mesleki noktadan bir özet geçersem zaten bir hiyerarşi üzerine kurulur sistem. Her birimde işte birim şefleri ve asistanları var. Ve bunu o suistimal eden insanlar var yani. Yanındaki insanları ezerek iş yaptıran onları sömürerek iş yaptıran, hakkını vermeyerek iş yaptıran bir sektör yani bu anlamda." (Utku, Ses Operatörü, Erkek, 37)

Cenk, genel olarak sektörde cinsiyet temelli bir ayrımcılık yapılıyorsa bu durumun tamamen statü ayrımına göre yapıldığını düşünmektedir: "Cinsiyetten önce konuma bakılır. Bizim sektörde bence cinsiyet ayrımcılığının bile çoğunu bu konum meselesi belirliyor." Cenk'in bu ifadesine dayanarak Nehir de film endüstrisinde üst pozisyonda çalışmadığın zaman, yaptığın işten, cinsiyetinden kaynaklı sorgulanmaya veya yargılanmaya çok açık olduğunu belirtmektedir.

Yapılan görüşmeler sonucunda film endüstrisinde var olan hiyerarşinin, sektörün de vermiş olduğu statü ayrıcalığıyla birlikte yapımcıların, oyuncuların ve yönetmenlerin asistanlara karşı taciz ve mobbing uyguladığı görülmektedir. Bu durumu Utku genel olarak: "erkek egemen bir sektör ve en tepedekiler aslında o sermayedarlar. (…) Sürekli el temasından çekinmeyen bunu sırf konumu gereği

hakmış gibi yapabilen oyuncular, yönetmenler, işte ya da üst mertebedeki insanlar yani.” şeklinde ifade etmektedir.

Talha, film endüstrisinde var olan toplumsal cinsiyet ayrımcılığının nedeninin yapımcılar olduğunu, set dünyasını ve görünen kaos ortamını yapımcıların yarattığını belirtmektedir. Utku, güç kimin elindeyse orada mobbingin başladığından bahsetmektedir. Selin, reji asistanlığı yaptığı zamanlarda yapımcı ve yönetmenden ayrı taciz mesajları aldığını, çalışırken de bakışlarından rahatsız olduğunu ve bu yüzden de işi bırakmak zorunda kaldığından söz etmektedir. Selin, yaşanan bu iki taciz olayını şikayet ettiğinde çözüm bulamadığını söylemektedir. Belirtmek gerekir ki, Selin’in yaşadığı bu durumu şikayet ettiği kadın yapımcının cevabı, böyle şeyler yaşanabileceği yönündedir:

> “(…) gece üçte bir yapımcıdan ‘’Uyudun mu? Nasılsın? Ne yapıyorsun?’’ mesajlarını da aldım. Bir çektiğim bir çalıştığım yardımcı yönetmenlik yaptığım bir dizide bir yönetmen tarafından böyle göz bakışlarıyla delici bakışlarına maruz kaldım. Sabah sekizde o insandan böyle işte sana aşığım, ölüyorum mailini de aldım, işi bıraktım. Başka bir işte yine böyle bir ilgiye maruz kalıp yapımcıma onu şikayet ettiğimde hiçbir şey yapmadılar. Yine ben işi bıraktım. (…) Yapımcımız kadın olmasına rağmen böyle şeylerin yaşanabileceği, benim bununla ilgili güçlenmem gerektiğini bana söyledi ve ben işi bıraktım. Onun da gençliğinde bu tarz şeyleri yaşadığını söyledi ve bu bahsettiğim insan hala sektörde çok çok çok büyük ünlü bir yapımcı.” (Selin, Yönetmen, Kadın, 33)

Selin’in aktardığına benzer bir durumda da Utku, kostüm asistanının, oyuncu tarafından tacize uğradığını söylemektedir. Uygulanan bu tacizin basında da yer aldığını ve herhangi bir yaptırımı bulunmadığını, bu olaydan sonra da kostüm asistanının işten ayrılığını, oyuncunun ise aynı projede iki sezon çalışmaya devam ettiğini söylemektedir. Talha, başrol oyuncularının asistanları mobbinge uğrattığından bahsetmektedir: “Çünkü ben oyuncuyum diyor. Beni atamazlar setten çünkü yüzüm görünüyor. Yüzü göründüğü için atamıyorlar setten. Birçoğunu en azından. Karakterleri öldüremiyorlar ister istemez ama bunu kullanıyorlar işte.” Reji departmanında son asistan olarak çalışan Nehir, yaşı büyük erkek oyuncu tarafından “bel altı” şakalarına maruz kaldığını, son asistan olduğu için sesini

çıkartamadığını söylemektedir. Bu durumun sette ufak tefek sayılabilecek bir sorun olduğunu, sette çok ciddiye alınmadığını da eklemektedir:

> "(…) genelde erkek oyuncular tarafından işte yaşı büyük erkek oyuncular tarafından. İşte taciz demeyelim ama hani böyle tatlı dille söylenmiş sanki. İşte iltifat gibi söylenmişti. Bir oyuncu tarafından işte yemeğe davet edilme, işte gel senle alkol içelim. İşte ne bileyim işte dışarıya yemeğe çıkalım, Instagram'dan yazmıştı defalarca kez. Hadi gel rakı içelim. (…) İş bittikten sonra da görüşelim ama bunlar hani imalı bir şekilde görüşelim demeler gibi şeylere maruz kaldım." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Selin, film endüstrisindeki tacize fırsat veren durumların temel nedenin, sektörde işe alımlarda herhangi bir sınava tabi tutulmadıklarını, kurumların setleri denetlemediğini ve sorunu yaratan kişinin bir şekilde ceza almayıp bir başka bir sete geçerek çalışmaya devam ettiğinden kaynaklı olduğunu ifade etmektedir. Bu durumda da setlerde yaşanan taciz ve mobbinge dayalı ayrımcılığın meşrulaştığı, genel olarak üst pozisyonda çalışanların, asistanlara uyguladıkları ve bu durumda da asistanların seslerini çıkartamadıkları görülmektedir.

> "Birçok kadın, sektörde birçok şey görmezden gelerek yaşıyoruz. Yani normalde duyduğumuz normal hayatta, gerçek hayatta duyduğumuz bir şeye belki karşı çıkacakken sette çıkamıyoruz. Çünkü ertesi gün o insanı tekrar görmek zorundayız. Onu görmezden gelip sesini çıkartırsan sesini çıkarttığında birçok insan senin arkanda durmuyor. Çünkü bunların büyük bir topluluğu da erkek." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Yapılan görüşmeler doğrultusunda taciz ve mobbingin en kırılgan olduğu departman kostüm departmanının olduğu görülmektedir. Kostüm asistanlarına karşı film endüstrisinde üst pozisyonda olarak görülen oyuncular tarafından taciz ve mobbingin uygulandığı görülmektedir. Reji hazırlık asistanlığı yapmadan önce kostüm asistanlığı yapan Nehir, erkek oyuncu giydirirken mesleğini yaparken savunmasız olduğundan bahsetmektedir:

> "(…) kostüm yaptığım zamanlarda oyuncu giyinip soyunurken birçok bel altı şakasına maruz kaldım. Sonuç olarak erkek bir oyuncu karşısında soyunuyor, giyiniyor ve hani işin bu, bunu yapıyorsun, onu giydiriyorsun işte her şeyini. Ama

> bazen o raddeye geliyor ki sanki küçük çocukmuş ve kıyafetini sen giydirmek, sen orasını toparlamak, sen burasını çekiştirmek zorundaymışsın gibi." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Utku, kostüm asistanlarının film endüstrisinde genellikle "kolay elde edilebilir" görüldüğünü, bu algının setteki erkek çalışanlar üzerinde yerleşmiş olduğunu ifade etmektedir.

> "Mesela öyle bir algı var kostüm asistanları her zaman kolay elde edebilir sanıyor falan yani. Yerleşik bir algı var setteki erkek çalışanlar nezdinde. İşte o erkek oyuncu, böyle iç çamaşırıyla gördün diye böyle ona sarkıntılık yapabilme lüksünü kendinde görüyor yani falan. Erkek oyuncu kadın kostüm asistanı tarafından." (Utku, Ses Operatörü, Erkek, 37)

Çekim esnasında ve öncesinde kıyafetinin her detayından sorumlu olan kostüm asistanlarının kolay elde edilebilir görülmesi, özellikle erkek oyuncular tarafından kullanılmaktadır. İlknur bu duruma şahit olduğunu, erkek oyuncunun kostümünü düzeltmesi için kadın kostüm asistanını sürekli karavana çağırdığını ifade etmektedir. Ayşe de benzer bir olaya tanık olduğunu, film endüstrisi içerisinde tanınan bir erkek oyuncunun kadın kostüm asistanını taciz ettiğini ve kostüm asistanının karavandan ağlayarak çıktığından söz etmektedir.

> "(…) İşte pantolonum şurası, gömleğimin orası, adam kendini ellettiriyor mesela. Bir oyuncunun hazırlık aşamaları var saçı, makyajı, kostümü. Bir kadın kostüm asistanı sürekli olarak bu oyuncu tarafından karavana çağrılıyor. Gömleğimin düğmesi şöyle oldu, pantolonumun paçasını kıvıramadım, kemerim çıktı. Sallıyorum. Şuram bozuldu. Buram bozuldu. Diye diye kızı, birçok kere karavana çağırıyor, kendini ellettiriyor. Kızı da taciz etmiş bu arada. İşte zaten karavan dediğim yer çok dar bir alan, zaten birbirine değmemen imkansızken kızı bayağı taciz etmiş." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

> "İşte oyuncunun, kamera arkasındaki birimde çalışan kostümdeki kişiye cinsel tacizi ya da cinsel bir küfrü falan olduğunu duydum çok bilindik bir oyuncunun. Hatta bir tane dizi çekiminde çekim yapılırken kızın karavandan ağlayarak çıktığını hani o aşamaya kadar geldiklerini taciz ettiğini falan söylediler." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

Film endüstrisinde üst pozisyonda çalışan bir kişi, onun bir üst pozisyonunda çalışan kişi tarafından mobbinge uğramaktadır. İlknur'un ifade ettiği

gibi aynı projede yer aldıkları yönetmenle sırf kadın yönetmen olduğu için, erkek yapımcı tarafından işten kovulduğunu, gerekçe olarak da "Elektrik alamıyormuş yapımcı. Kadın olduğu için. Anlaşamıyormuş yani. O dili konuşamıyormuş onunla, kadın yönetmenle." şeklinde belirtmektedir.

> "Ama yapımcı kadınlarla iletişim kuramadığı için, o kafaya erişemediği için kadın yönetmeni işten çıkarıyor. Kadınsan kadın olduğun için kovuluyorsun. Tek suçlu kadın olmak. Ki kendi alanında girebilecek en üst seviyeye gelmiş ve kendini kanıtlamış bir insan." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

Üst pozisyonda yer alan kadınların film endüstrisinde "yönetici" konumunda olmaları genel bir ifadeyle kabul edilmemesini İlknur şu şekilde ifade etmektedir: "Hani niye kadın işi değil? Ya da işte niye benim işte yaşımdan yaşımın gençliğinden ya da kadın oluşundan niye yönetici olduğumu kabul etmiyorlar."

> "Nasıl bir deneyimin olmuş olabilir ki? diyor. İşte biz kamyon çekiyoruz diyor, karavan çekiyoruz diyor. Burada erkek işi yapıyoruz diyor mesela. Ne gibi bir set deneyimi var ki ben buna yönetici gözüyle bakacağım diyor. İşte gitsin sanat yapsın diyor. Mesela kostüm, saç, makyaj. Bu alanlarda kadın olmanın herhangi bir şeyi yok ama erkek emrinin daha fazla olduğu yerlerde ''Bu kim ki?'' oluyor. Birimler içerisinde işte yapım ekibi, işte reji ekibi, buralarla kadın olmak dezavantajlı. Dediğim gibi erkek elinin çok değdiği yerlerde kadın olmak zaten zormuş. Ben de full erkek elinin değdiği bir yerde bir şey başarmaya çalışıyorum. Zaten başlıca kadın olduğum için bütün hayatımı etkiliyor." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

İlknur'un yaşadığına benzer olarak Selin, birlikte çalıştığı erkek yardımcı yönetmeninin, kendisi karşısında ego durumundan kaynaklı ezildiğini ifade etmektedir:

> "(…) Mesela bir önceki işimde işte yardımcı yönetmenim erkekti onda benim egom, benim işte oradaki yönetim sistemim ve benim cinsiyetimden dolayı onun ezildiğini gördüğüm için oradaki süreç aslında istediğimiz rehavette ilerlemedi yani. Onun çekip çevirmesi gereken hakimiyet kurması gereken bir alan varken aslında belki benim duruşumdan dolayı orada hani daha pasif daha pısırık kalmış olabilir." (Selin, Yönetmen, Kadın, 33)

Film endüstrisinde üst pozisyonda yer alan erkek çalışanların dışında Deniz, asistanlık yaptığı dönemde bir kadın oyuncu tarafından taciz edildiğini belirtmektedir. Deniz, cinsel yönelim olarak kadınlardan hoşlandığından dolayı: "(…) sanki ben kadınlardan da hoşlanıyorum diye bütün kadınlardan hoşlanıyorum damgası veriliyor bana sette. Sanki ben hazırım ve herkesle olmak için onları bekliyorum gibi bir düşünce oluyor onlarda." Oluşan bu düşünceye karşı Deniz, herkes tarafından "açık" görüldüğünü ifade etmektedir:

> "(…) rejide asistan olarak çalışıyordum. Üzerimde hak iddia etmeye çalışan işte benimle flört etmeye çalışan benim ne istediğimi sormayan bir kadın oyuncu arkadaşım beni odasına çağırdı. Platoda odasına çağırdı ve ben işle alakalı bir şey söyleyecek diye gittim. (…) Beni odasına çağırdı 'seni tanımak istiyorum' dedi. Ben de 'ne şekilde anlayamadım' diye cevap verdim. Ondan sonra benim üzerime doğru gelip saçlarıma dokunmaya başladı. ''Sanki sen ne istediğini bilmiyorsun'' tarzı cümleler kurdu bana. (…) Ve bunu hem küçük asistanım hem bir o oyuncu ve bunu kimseye söyleyemedim. Hem konumumdan dolayı hem onun pozisyonundan dolayı." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

Kostüm asistanlığı yaptığı dönemde erkek oyuncu tarafından yaşadığı tacizi aynı işte çalıştıklarından dolayı görmezden geldiğini söyleyen Nehir'e benzer olarak Deniz, kadın oyuncu tarafından tacize uğradığını ve Cenk'in de benzer ifadesine dayanarak karşılık alamadığı için kadın oyuncunun sette kendisine mobbing uyguladığından bahsetmektedir:

> "Birine anlatırsam kimsenin inanmayacağını düşündüm ve ben bu kadınla bir sezon boyunca o işte çalıştım ve o işte çalıştığım ve onu reddettiğim ve işte onun tacizine maruz kaldığım kadının aynı zamanda mobbinginde de uğradım. Yani üstüme çok fazla yüklendi. Bana setin içinde bağırdı, etti, çağırdı. Hem yaptığı şeyin bir suç olduğunu unutup aynı zamanda benim üstüme yüklenip bana mobbing uygulamaya başladı." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

Çalışma hayatında var olma veya ayakta kalma çabası zamanla yalnızca kadın ile erkek arasında olmaktan çıkmaktadır. *"Çalışama Yaşamında Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı"* bölümünde değinildiği gibi kraliçe arı sendromu, özellikle erkek egemen görülen işlerde kadın yöneticiler tarafından da ortaya çıkmaktadır. Bu duruma örnek olarak kadın uygulayıcı yapımcı tarafından mobbinge maruz

bırakılan İlknur, "Kendi ışığından emin olan başkalarının ışığından korkmaz. İşte benim ışığımdan korktuğu için. Ben onun ışığını parlatmak için buraya gelmişken bir asistanı olarak ama ben onun ışığını söndürmek için buraya gelmişim gibi bana davranıp bir sürü mobbinge maruz kaldım, bir kadından" ifadelerine yer vermektedir.

> "(…) Ben bir kadının bütün bu donanımlarıyla gururlanabilirken ve karşımdaki kadını işte hemcinsim olarak ''evet ya bak ne kadar güçlü ne kadar kuvvetli, helal olsun be, yürü be kızım'' demek varken, aslında bir bütün olabilecekken kendi kendimizi ayırdık. İşte kadın kadının düşmanıdır diye bir şey söylüyorlar ya aslında doğru." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

Yüksel, kadın yönetmenlerin, genellikle kendi birimindeki kadın sanat asistanlarını sevmediğini, kadın asistanlarla bir erkek sanat asistanı kadar rahat olamadığından bahsetmektedir: "(…) kadın reji asistanlarını da sevmiyor bu arada. Kadın kostüm asistanlarını da sevmiyorlar." Film endüstrisinde üst pozisyonda çalışan kadınların, alt pozisyonda çalışan kadın asistanlarını hangi departmanda çalıştığı fark etmeksizin mobbing uyguladığını ve kendine rakip olarak gördüklerinden bahseden Nehir, kıyafetinin bu sektör için uygun olmadığı gerekçesiyle yaşça büyük kadın yönetmen tarafından, "set içerisinde kıyafetlerimize dikkat edelim" şeklinde uyarıda bulunduğunu ifade etmektedir. Bu durumun genellikle sektörün içinde çalışmış yaşça büyük kadınlar tarafından gerçekleştiğini de eklemektedir.

Kadın uygulayıcı yapımcının asistanlığını yaptığı dönemde İlknur, kadın uygulayıcı yapımcının erkek arkadaşının yanında kendi çantasını taşıttığını eklemektedir. Bir erkek uygulayıcı yapımcıyla da çalıştığını dile getiren İlknur, böyle bir mobbinge maruz kalmadığını, aksine her zaman destek olduğunu belirtmektedir:

> "(…) Bana bütün ekibin içinde çanta tutturdun, erkek arkadaşına şey olsun diye. Çantacı mıyım ben yani? "Çantamı da ben taşıyacaksam yani ben buranın uygulayıcı yapımcısıyım, lütfen kendimize gelelim." cümlelerine maruz kaldım.

> Çanta taşıdım ve bir kadın yapıyor bana bunu. Şu anki patronum mesela erkek, hiç maruz kalmadım tam tersine." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

Film endüstrisinde yaşanan bir diğer statü ayrımcılığına dayalı örnek olarak Berk, çalıştığı bir kadın yönetmenin sette çekim esnasında erkek oyunculara daha fazla özen gösterdiğini kadın oyuncuları çekerken özensiz bir şekilde çektiğinden söz etmektedir:

> "Mesela çalıştığım bir sette bir kadın yönetmenin erkeklere karşı daha ilgili olduğunu gördüm. Mesela başka kadınlarla konuşan erkeklere karşı kötü davrandığını, tamamen ilgi odağı olmaya çalıştığını ve 'queen, kraliçe benim, buranın patronu benim' tarzında davrandığına şahit oldum. Erkek oyuncuları, daha iyi çekiyordu ve daha uzun planlar alıyordu. Kadın oyunculara kötü planlar alıyordu o kadar özenmiyordu, üstüne düşmüyordu, oyunlarına daha çok karışıyordu, daha kötü, davranıyordu. Oyunlarına karışma şekli bile farklıydı. Çalışanlara ekibe karşı, ekipteki kadınlara yaptıkları hatadan dolayı daha çok fırça atıyordu daha çok bağırıyordu ve daha rencide edici konuşurken erkekleri uyarıyordu." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, Erkek, 28)

Film endüstrisinde üst pozisyonda çalışanların da statü ayrımcılığının, yaşa dayalı ayrımcılık olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Selin ve Deniz, görünen cinsiyetlerinin yanında yaşa dayalı ayrımcılığa maruz kaldıklarını ifade etmektedir. Yaşa dayalı ayrımcılık, cinsiyetin yanında film endüstrisindeki pozisyonuna göre de değişim göstermektedir. Selin ve Deniz, alt pozisyonlarda çalışırken "küçük kız/velet" olarak görülürken pozisyon atladıkça bu durum ortadan kalktığını belirtmektedirler.

> "Hızlı yükseldiğim için yaşıma çok fazla takılan oldu. 24 yaşında reji koordinasyon olmuştum. Ekibe bir bilgi verdiğimde, direktif verdiğimde ya da yapılması gerekeni söylediğimde beni çok fazla dikkate alan olmuyordu. Çocukmuşum gibi sesler çıkartıp bana öyle hitap ediyorlardı. İşte 'velet' diyen oldu, 'şu velede baksana ne diyor' falan gibisinden alaycı yaklaşımlar oldu." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

> "(…) genç bir kız olduğum dönemde işte orada da zaten aman küçük bizim kız diye de bahsedildim. Veya işte o tam böyle üretim, yaratım zamanına, geldiğimiz zaman da yine böyle genç kadın olduğum için çok da ciddiye alınmadığım bir dönemde olduğu, ilk yönetmenlik yaptığım zamanda yine böyle bizim evin kızı işte çekiyor küçük işleri gibi." (Selin, Yönetmen, Kadın, 33)

Film endüstrisindeki yaşa dayalı ayrımcılık doğrultusunda işe alınırken yaşını büyük gösteren Talha, bu ayrımcılığın nedeninin tecrübeyi yaşla sabitlediklerinden kaynaklı olduğunu eklemektedir:

> "Yaşımı büyük gösterdim, her şeyi yaptım yani daha ne yapabilirsiniz. Ne kadar yeterlilikte meselesinden ziyade kaç yıldır bu işi yapıyor? gözüyle bakılıyor. Yani tecrübeyi yaşla sabitliyorlar. Tecrübe yaşla sabit değildir. Tecrübe, yaptığın işle sabittir. Ortaya koyduğun emekle, ortaya koyduğun daha doğrusu ürünle sabittir." (Talha, Görüntü Yönetmeni, Erkek, 30)

3.3.2.1.2.2 Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliğine Dayalı Ayrımcılık: *"Konuşulmayan Mobbing"*

Heteroseksüel normdan sapmak, toplumda bir tehdit görevi görmektedir. Bunun temel nedeni kişinin cinsel kimliği veya cinsel yönelimi, biyolojik cinsiyeti kadın ve erkek olan bireylerin toplumdaki ataerkil-kapitalist sistemin getirdiği geleneksel rollerine meydan okuyarak, toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıktığı anlamını taşımaktadır (Baird, 2019: 87).

Heteronormatif düzene uymayan kişiler *"günahkardırlar, hastalık bulaştırırlar, suçludurlar, doğal değildirler, hastadırlar, yozlaşmışlardır, yurtsever değildirler. Salgın hastalık ve zehir saçarlar, aileyi, devleti, doğal düzeni ve insanlığın geleceğini tehdit ederler."* (Baird, 2019: 80).

Deniz, cinsel yönelimi heteronormatif düzene uymayan kişiler, heteroseksüel bireylere kıyasla film endüstrisinde daha dikkat çekici olduğunu ifade etmektedir. Talha ise film endüstrisinde bir kalıp yargı olarak cinsel yönelimleri konusunda bir ayrım olmadığını yalnızca "konuşulmayan bir mobbing" uygulandığından bahsetmektedir: "Sen geysin, sen şunu yapabilirsin. Sen lezbiyensin ya da sen biseksüelsin gibi bir ayrım yok açıkçası. Sadece bu konuşulmayan mobbingden bahsediyorum size, toplumsal bir sözleşme gibi. Suskunluk sarmalı var ve ama herkes bunu konuşuyor."

Film endüstrisi, ikili cinsiyet sisteminin dışında tutulan cinsiyet kimliklerine ve cinsel yönelimlere açık olsa da kendi içerisinde bu çalışanları, belirli departmanlara yerleştirmektedir. Yapılan görüşmeler doğrultusunda, film endüstrisinde cinsel yönelim ve cinsel kimliği farklı görünen bireylerin, iş bulmada sorun yaşadığını[74] ve kıyafetleri doğrultusunda "kodlamaya" maruz kaldıkları görülmektedir. Kostüm ve makyaj departmanında görev alan erkeklerin genellikle gey olduğu düşüncesiyle birlikte, erkek çalışanların bu doğrultuda sözlü tacizlerine uğradıkları ortaya çıkmıştır.

> "Cinsel yönelimi farklı olanlara da mesela hemen bir yafta şey oluyor. Bir kodlama oluyor işte. Kodluyor seni aslında karşındaki insan. Senin ne olduğunu, ne hissettiğini, ne yapabileceğini, şeylerin hiçbir şeyi yok. İşte senin yeteneğinle ilgilenmiyor ki, senin dış görünüşünle ilgileniyor." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

Cinsiyet kimliği ve cinsel yöneliminden kaynaklı heteronormatif düzenin dışında görülen Deniz, cinsel yöneliminin giyiminden, saçının tarzından ve davranışlarından belli olduğunu söylemektedir. Cinsel kimliğini non-binary olarak belirten Deniz, "eşcinsel, lezbiyen" ya da benzeri cinsel yönelim kalıplarının üzerine yapıştırıldığını belirtmektedir: "Bu kalıplara dayanarak da özellikle setteki kadınlar bunu benim üzerimde kullanmaya çalışıyorlar. Daha çok şöyle söyleyeyim kendi merak ettikleri şeyleri benim üzerimde denemek gibi bir düşünceleri oluyor yani beni aslında bir insan değil bir denek olarak görüyorlar bir noktada."

Nehir, erkek kostüm çalışanlarının kamera, ışık veya set departmanlarından ayrı olarak daha fazla kadın ile iç içe çalışmasından kaynaklı, setteki erkekler tarafından alay edici cümlelere ve sözlü tacize maruz kaldıklarından söz etmektedir:

> "(…) genellikle işte sektörde kadınların yoğunlukta olduğu birimlerde çalışan erkekler hep bir eleştirel bir tavırla karşılaşırlar. Kadını değil de aslında erkeği de

[74] Bu duruma *"İşe Alım Esnasında Yaşanan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı"* bölümünde yer verilmiştir.

> aşağılayan birçok tavırla karşılaşabiliyoruz. Çünkü erkeğin erkeğe yaptığı bir aşağılama da var aslında. Sen kadınlarla çalışıyorsun ya da eşcinsellerle çalışıyorsun. Bir kostüm ekibi, kadınlarla çalışılan bir ekipte bir tane veya iki tane erkek çalışıyordur. Setteki diğer erkekler ona da sanki kadın gözüyle bakmaya başlayıp o birimde çalışan erkeklerle arkadaşlık kurmayan, onlar sadece kadınlarla arkadaşlık yapar gibi birçok şeyle karşılaşabiliyoruz." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Ayşe, cinsel yönelimi ikili cinsiyet sisteminin dışında görülen set çalışanlarının, direkt kostüm veya makyaj departmanına yerleştirildiklerini belirtmektedir:

> "Cinsel yönelimi farklı olan birini diyelim ki bu arkadaş gey olsun. Bu arkadaşımızı hemen kostüme yerleştiriyorlar kendi beyinlerinde. Mesela gey birisi yönetmen olamaz, kamera asistanı olamaz ya da kamyon şoförü olamaz, karavan kullanamaz. Kostüme gitmesi lazım ya da makyaj asistanı olması lazım." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

Film endüstrisindeki bu önyargı, ataerkil düzenin getirmiş olduğu "erkeklik kaybından" kaynaklanmaktadır. Bu nedenle de biyolojik cinsiyeti erkek, cinsel yönelimi ikili cinsiyet sisteminin dışında görülen set çalışanlarının, sektörde eşcinsel küfürlerine maruz kaldığını ifade eden Berk: "Eşcinseller için yine küfürlerimizde bile vurgulayarak küfür etmek, konuşurken ciddiye almamak, onun konuşmalarına gülmek sektörümüzde çok oluyor. Başka sektörlerde de oluyor büyük ihtimal ama yani setlerde tabi daha çok oluyor erkek yoğunlukta bir set olduğu için. Onlara karşı bakış açısında genelde ciddiye alınmayan tavırlarda yaklaşılıyor." Berk'in aktardığına benzer bir ifadeyle Utku da film endüstrisindeki erkeklere cinsel yönelimi farklı olduğundan kaynaklı aşağılanmaya uğradıklarından bahsetmektedir. Bu durumun nedenini Berk, Utku ve Yelda'nın ifadesine benzer olarak film endüstrisinin ataerkil bir sektör olduğundan kaynaklandığını ifade etmektedir.

> "(…) Yani o kendi erkek egemen şeylerin devam ettirildiği için setlerde bütün sistemleri bunun üzerine kurulduydu yani. Gerçekten yani gey çocuklarla dalga geçiliyordu yani sete. Yani ciddiye alınmama, işte ya da böyle işte bir şey söyleyip arkasından gülme. Yani böyle aşağılamaya varan şeyler de yani." (Utku, Ses Operatörü, Erkek, 37)

> "(…) kostümde bir arkadaşımız çalışıyorsa cinsiyet yani seçtiği yönelimden ötürü. Gerçekten kendini bir noktada incitecek yani onu incitecek sohbetlerin içinde maalesef ve maalesef oluyor. Çünkü bence bu sektör birazcık ataerkil bir sektör gibi geliyor bana. Yani daha çok erkeklerin hüküm sürdüğü daha çok erkeklerin sözünün çıktığı bir sektör gibi geliyor." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

3.3.2.1.2.3 Dış Görünüş ve Kıyafete Dayalı Ayrımcılık

Bir kişinin kıyafeti, hava durumuna göre değişebilmektedir. Bir diğer düşünceye göre de kişinin kıyafet tercihi ile iffeti ve kimliği yorumlanmaktadır. Schipper (2020: 12), şu soruyu sormaktadır: *"Biz kimiz ve baskı altında başkaları adına biz 'kim' olmak zorundayız?"*.

Toplum tarafından uygulanan erkek ve dişi arasındaki farkları anlamaya yönelik özel kıyafet kurallarıyla doğan birey, erkek veya dişi olarak cinsiyetlerine yönelik etiketlere maruz kalarak, bu etiketten insanın hayatını değiştirecek ölçüde etkilenmektedir (Schipper, 2020: 284). Berk, film endüstrisinde kıyafete dayalı ayrımcılığın var olduğunu belirtmektedir:

> "Kıyafetten dolayı yani bir kadın genelde çok açık saçık giyindiyse bilmem ne yaptıysa, kolay erişilebilir, kolay ulaşılabilir, kolay birlikte olunabilir olarak görünür setlerde. Ya da bir erkek çok renkli öyle böyle absürt, pembe bilmem ne farklı renkler giyindiğinde genelde eşcinsel gözüyle bakılıyor." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı)

Film endüstrisinde çalışan kadınlar ve cinsel yönelimi heteronormatif düzenin dışında görülen bireyler, kıyafet konusunda erkeklere nazaran daha fazla ayrımcılığa maruz kalmaktadır. Deniz, görünen cinsiyeti erkek olan, cinsel yönelimi farklı olan bireylerin transparan bir kıyafet giydiğinde göze battığını ve bu durumda da "erkek kıyafeti" giymek durumda kaldıklarından bahsetmektedir. Bu duruma *"Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliğine Dayalı Ayrımcılık: "Konuşulmayan Mobbing"* bölümünde ayrıca değinilmiştir.

Cinsiyet kimliklerin yanı sıra kıyafet konusunda genellikle biyolojik cinsiyeti kadın olan bireyler ayrımcılığa uğramaktadır. Kadın bedeninin örtülmesi, erkeklerin cinsel arzularının bastırılacağı düşüncesinden gelmektedir. Fakat bu düşüncenin aksine, erkeklerin cinsel arzularını bastıramamış, kadın bedeninin görünmeyen kısımlarıyla fanteziler kurularak daha çok merak edilir hale gelmiştir (Schipper, 2020: 106-107). Bu durumdan genellikle film endüstrisinde çalışan kadın asistanlar etkilenmektedir. Kadın çalışanlar, tercih ettikleri açık kıyafetlerin, setlerdeki diğer erkek çalışanların dikkatini çekebileceğini düşüncesi ile departman şefleri tarafından kıyafet konusunda uyarı almaktadırlar.

Nehir'in aynı projede çalıştığı kadın sanat şef asistanı, sanat yönetmeninden uyarı alarak sette yazın şort ve askılı giyilmesine izin vermediğini söylemektedir: "Çünkü neden? Şefi izin vermiyor. Neden? Açıklaması da bir sürü erkekle çalışıyorsun ve işte daha mı acaba kapalı giyinsem, daha uygun giyinsen, onu yapmasan mı? İşte o erkekle konuşmasan mı? Şefi erkek bu arada." Benzer durumu kendi asistanının yaşadığını söyleyen Deniz, yazın çalıştıkları projede asistanının şort ve askılı giymesinden kaynaklı uyarı aldığını fakat aynı işte erkeklerin sette üstsüz gezdiğini ifade etmektedir. Ayşe de kendi ekip arkadaşlarının giydiği kıyafetler doğrultusunda uyardıklarını eklemektedir.

> '' (…) reji ekibimden biri çalıştığım bir asistanım, yaz olduğu için çok kısa etekler, şortlar vs. giyiyordu ve askılılar haliyle çok sıcak ortamda çalışıyoruz. Ve bu çalıştığımız sürede tişörtlerini çıkaran erkekler vardı, üstsüz gezen erkekler vardı sette özellikle. İnsanların o üstsüz gezen erkekleri görmeyip bana gelip asistanımın kıyafetiyle alakalı uyarı yapıldığında benim tavrım çok netti.'' (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

> "Ben sete ilk girdiğimde hani şort ya da şey giyiniyordum böyle göbeği açık falan giyiniyordum. Ama giderek ondan uzaklaşmaya başladım. Çünkü hani bir lens vermek istediğinde iyice açıldığında hani bizim ekibimizdeki insanların, "hani biraz daha şey giyin, hani belin açılıyor, bizi sinirlendiriyorsun, başka insanlara karşı" falan dediklerini duydum. (…) Ojeyi falan bıraktım. Makyajı bıraktım." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

Nehir, Deniz ve Ayşe'nin belirttiğine göre sanat asistanı, reji asistanı ve kamera asistanının kıyafet kaynaklı yaşadığı ayrımcılığı, yönetmenlik yapan Selin

de reji asistanlığı yaptığı sırada yaşadığını belirtmektedir. Selin, asistanlık yaptığı zamanlarda kıyafetlerine daha dikkat ettiğini, özellikle tayt giydiği zaman beline mutlaka bir gömlek bağladığını eklemektedir. Yönetmen olduğu zaman ise Selin, sete mini etek ve dekolte kıyafetlerle gittiğini ifade etmektedir:

> "(…) Özellikle reji dönemimde yönetmen oldum size de mini etekle gittim. Mesela şu an çoğu setimde etek giyerim. Özellikle etek giyerim güzel çorabımla dekolte yakamı böyle şıkır şıkır giyinirim. Hani bu orada böyle seksi olmak için değil. Daha böyle sonraki sürecimde daha özgüvenli oldum aslında. Şu anda istediğim gibi tarzda giyinirim, yakamı da açarım, bacağımı da açarım. Kimse hiçbir şey diyemez. Aaa ne güzel hoca ne güzel giyinmiş falan derler. Asistanlarımı da desteklerim böyle giyinmeleri için özellikle." (Selin, Yönetmen, Kadın, 33)

Selin'in reji asistanlığı yaptığı zamanlarda yaşadıklarına benzer bir şekilde İlknur, sette tayt giydiği günlerde erkeklerin sözlü tacizine uğradığını ve öncesinde: "Acaba burası için doğru bir hani kıyafet mi?" diyerek bir kıyafetin yalnızca iş etiğine uygun olup olmadığına baktığını, açık ya da kapalı kıyafet olarak düşünmediğini belirtmektedir. Sette tercih edilen herhangi bir kıyafetin eleştirildiğini ve bazı kıyafetlerin "uygun" görülmediğini ifade eden Batuhan, "Sete böyle mi gelinir diyor mesela. Hani sete nasıl gelinir? Hani ne giyilir mesela sete gelirken? Var mı kafanızda bir şey? Benim yok çünkü yani." ifadesine yer vermektedir.

Berk, film endüstrisinde açık giyinen kadın çalışanları eleştiren ve sözlü tacizde bulunan diğer erkek çalışanların, bir yandan da açık giyinen kadın çalışanlara daha samimi yaklaştıklarına tanık olduğunu ifade etmektedir:

> "(…) açık giyinen makyöz kıza daha samimi davrandıklarını gördüm o aralarındaki daha yeni tanışmalarına rağmen temasların daha fazla olduğu, daha rahat davranabildikleri, karşı tarafın bunu umursamayacağını düşündüklerinden dolayı böyle yakınlıklar kurduğunu gördüm." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, Erkek, 28)

Nehir, film endüstrisinde "kapalı" giyinen bir kadın çalışanın, -açık giyinen kadınlara karşı kullandıkları samimiyetin tam tersi bir şekilde- iletişime kapalı olarak görüldüğünü belirtmektedir:

> "(…) İşte o tesettürlü, işte sen sanki tesettürlü insan daha kapalı. İletişime daha kapalı. Sanki tesettürlü olmayan kadın daha iletişime açıkmış gibi bir algının olması. Ya o insan sadece tesettürlü olduğu için, açık olan erkek bir oyuncuyla böyle bir iletişim kurabilir ama sen kuramazsın." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Bir sonraki başlıkta, film endüstrisindeki çalışma esnasında karşılaşılan toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, kamera önü çalışanları üzerinden değinilecektir.

3.3.2.2 Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık: Kamera Önü Çalışanları

Bu bölümde, film endüstrisinde yer alan kamera arkası çalışanlarının çalışma yaşamında yaşadıkları toplumsal cinsiyet ayrımcılığına değinilecektir. Film endüstrisinde çalışma yaşamındaki toplumsal cinsiyet ayrımcılığı bu bölümde, negatif ve pozitif ayrımcılık ve taciz ve mobbinge dayalı iki başlık altında değerlendirilecektir.

3.3.2.2.1 Negatif ve Pozitif Ayrımcılık

Kamera önü çalışanları, film endüstrisinde negatif ve pozitif ayrımcılığa maruz kalmaktadır. Yapılan görüşmeler doğrultusunda araştırma bulgularından çıkan sonuçlara göre, kadın oyunculara yönelik toplumsal cinsiyete dayalı ücret ayrımcılığı ve kadın oyunculara yönelik pozitif ve negatif ayrımcılık olmak üzere iki farklı başlıkta incelenecektir.

3.3.2.2.1.1 Kadın Oyunculara Yönelik Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ücret Ayrımcılığı

Film endüstrisinde kamera önü çalışanlarının yaşadıkları toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığın en görünür olanı ücret ayrımcılığıdır. *"Ücret Eşitsizliği"* bölümünde ücret ayrımcılığına değinildiği gibi, film endüstrisinde de toplumsal cinsiyete dayalı ücret ayrımcılığı söz konusudur.

Araştırma bulgularına geçmeden önce, Hollywood sinemasında ve film üretim süreninin her alanında ikinci plana atılan kadın çalışanlar, oyunculuk, yönetmenlik, kameramanlık gibi mesleklerini icra ederken erkeklere kıyasla daha az ücret aldığı görülmektedir (Gültekin, 2020: 63). Ses Dergisi'nin 30 Haziran 1962 tarihli yayınında Marilyn Monroe hakkında yapılan haberinde rol arkadaşı Dean Martin'den daha az ücret alması söz konusuyken bu haberin üstü kapatılarak kadın oyuncunun sadece bedeniyle, erkek oyunculardan daha fazla ilgi göreceğinden bahsetmektedir: *"Sarışın bombayı kızdıran husus, rol arkadaşı Dean Martin 300.000 dolar alırken, kendisine bu paranın üçte birinin verilmesi… Öyle ya, Marilyn filim boyunca, hiç hareket etmeden dimdik dursa, o şahane vücudiyle, Dean Martin'den çok daha fazla alkış toplar…"*[75] (Ses Dergisi, 30 Haziran 1962)

Türk sinemasında ise *"1963 Yılı Ortalama Film Maaliyetinin Harcama Kalemleri (TL)''* olarak film maaliyetlerinin ele alındığı tabloda erkek yıldız ile kadın yıldız arasındaki ücret farklılığı dikkat çekmektedir. Tabloya göre; 1963 yılında kadın yıldıza ayrılan maaliyet 15.000 TL iken, erkek yıldıza ayrılan maaliyet 40.000 TL olarak belirlenmiştir (Tunç, 2012: 98-99). Verilen örneklere göre, Hollywood ve Türk sinemasında kadın oyuncuların ücret ayrımcılığı yaşadığı

[75] Aynı haberde Marilyn'in filmlerde oynadığı roller değil, daha çok bedeni ve özel hayatı gündemde yer bulmaktadır. Habere göre; o yıllarda Arthur Miller ile evli olan Marilyn, *"Gel Sevişelim" filminde rol arkadaşı Yves Montand'la aşırı derecede samimi olmasaydı, belki yuvası bozulmıyacaktı… Arthur Miller'in Marilyn'e çok faydası dokunmuştu. Karısını 'seks' kadını olmaktan kurtarmış, 'sanatçı' yönünü ortaya çıkarmıştı…"* (Ses Dergisi, 30 Haziran 1962) Bu habere göre; kadın oyuncu kendi başarısıyla değil, eşi sayesinde 'seks kadını' olmaktan çıkmıştır.

tarihler 1962 ve 1963 yılları olsa da kadın oyunculara karşı cinsiyete dayalı ücret ayrımcılığı günümüzde de devam etmektedir.

12 yaşından beri oyunculuk yapan Melisa, film endüstrisinde cinsiyete dayalı yapılan ayrımcılıkların en temelinde ücret ayrımcılığının olduğunu ifade etmektedir: "Sadece kadın erkek değil, yan rol ve baş rol arasında büyük bir uçurum var. Onun haricinde kadın oyuncuların yine düşük ücret aldığını düşünüyorum." Aynı zamanda 20 yıldır oyunculuk yapan Yelda, film endüstrisinde ücret ayrımcılığının var olduğundan bahsetmektedir:

> "Ya ücret konuları zaten her zaman erkekler daha fazla alıyor. Nedendir, nedir bilmiyorum. Yani hani bu konuda gerçekten hiçbir fikrim yok. Yani var ama beyan etmek istemiyorum ve hani çok adil görmüyorum. Çünkü hepimiz aynı şeyi yapıyoruz. Bu hani hepimiz aynı mesaiyi veriyoruz. Özellikle başroller için de öyle oluyor. Erkekler daha fazla alıyor." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

Ücret ayrımcılığının yanı sıra Yelda, ödemelerinin düzensiz olduğunu ve ödemeleri alabilmek için menajerleri devreye soktuğunu, menajerlerinin olmadığı durumlarda da televizyon kanalını araması gerektiğini söylemektedir. Ücretini alamadığında kanalı aradığı zaman çalıştığı yapım tarafından bir daha iş alamayacağını da ifade etmektedir. Oyuncular için ücret ayrımcılığının yapıldığını ifade eden Sema, yardımcı oyuncuların arasında böyle bir durumun da olabileceğinden söz etmektedir. Bu durumun sebebini, erkeklerin az ücretle set koşullarına karşı dayanamayacaklarını ifade etmektedir:

> "Ben kadın oyunculara daha az ücret verildiğini düşünüyorum. En azından yardımcı oyuncular ve figüranlar için konuşuyorum. Bu hani o ücretleri erkeklerin o kadar uzun süre dayanabileceğini düşünmüyorum açıkçası. Hani biraz daha onların dayanıksız olduğunu düşünüyorum bu konuda." (Sema, Yardımcı Oyuncu, Kadın, 28)

Melisa'nın ifadesine ek olarak Cenk, yan roller ve başroller arasında ücret konusunda çok büyük fark olduğundan söz etmektedir. Cinsiyetlere dayalı ücret

farkının yanı sıra, oyuncular arasında ücret ayrımının yaşandığını yan rollerin ücretlerini hemen alamadığını ifade etmektedir.

> "Şöyle bir oranlama yaparsam ben şu anda bir diziden 10.000 bin lira alıyorsam O dizinin baş rolü 100. 000 lira alıyor. İkinci rolü 70 bin 80 bin alıyor. Ve en sonunda benim param ödeniyor. Yani o paranın meblağ kısmında ayrım olduğu gibi ödenme aşamasında da ayrım var benimki en sonuydu işte başrol üç bölüm almış. Ben daha bir bölüm alamamışım." (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

Film endüstrisinde cinsiyete dayalı ücret ayrımcılığının yanı sıra, yan roller ve başroller arasında ücret konusunda büyük fark olduğu ortaya çıkmıştır. Bu durumun yanında yan rollerin ücretleri hemen alamadıklarını, kadın oyuncuların ücretlerinin erkek oyunculara göre daha az olma durumunun beraberinde kadın oyuncular hem daha az ücret almakta hem de ücretini almayı beklemektedir.

3.3.2.2.1.2 Kadın Oyunculara Yönelik Pozitif ve Negatif Ayrımcılık

Erkek oyuncuların yanında kendini var etmeye çalışan ve film endüstrisindeki eşitsizlikleri "kendilerince" gidermeye çalışan kadın oyuncular, pozitif ayrımcılığı kendilerinin yarattığı görülmektedir. Kamera önü çalışanı olarak kadın oyuncuların genellikle erkek oyuncuların yanında kendini eşitlemek adına farklı isteklerinin olduğunu, sette kapris yaptığını ve kamera arkası çalışanlarının özel ilgilenmesini istediği görülmektedir.

Sema, kadın oyuncuların, erkek oyuncular nezdinde baskın olmaya çalışmak ve ezilmemeye çalışmak için yaptıkları hareketin kapris olarak algılandığını düşünmektedir. Erkek oyuncuların bu kaprisi yapmalarına gerek olmadığını, kadın oyuncuların istedikleri şeylerin zaten erkek oyunculara yapıldığını ifade etmektedir.

> "Yani onlar zaten kendileri hani doğru yerdeler. Ama kadınların o yere gelmesi için farklı tavırlar sergilemesi gerektiği düşünüyorum. (…) arabaya gitmek yerine arabanın onlara gelmesi basit bir örnek belki ama bunu hani gördüğüm için

> söylüyorum. Diğer erkek oyuncular kendi arabalarına gidiyorken kadın oyuncu arabasını ayağına getirttirebiliyordu oradaki diğer çalışanlara. Hani erkeğe bunu kimse yapmıyor setteki çalışanlar. Ama kadına hani yapmak durumunda kalıyorlar. Kadın oyuncuların isteklerini reddedilmesinin büyük tepkilere yol açacağını düşünüyorum ve hani insanların da böyle düşündüğünü düşünüyorum." (Sema, Yardımcı Oyuncu, Kadın, 28)

Melisa'nın ifadesi Sema'nın ifadesini kanıtlar niteliğindedir. Erkek oyuncularla aynı şeyleri talep ederek erkek oyuncularla kendini eşitlediğini belirtmektedir: "Erkek oyuncularla eşit olmaya çalışıyorum. Bana bir negatif ayrımcılık durumu olduğunda öncelikle erkeklerle aynı şeyleri talep ediyorum ve bu noktada kendimi eşitleme durumda kalıyorum." Kamera arkası çalışanı olan Ayşe, kadın oyuncuların, erkek oyunculardan daha kaprisli olduklarını: "Benim yakınım, makyaj gelsin, saç gelsin saçıma baksın, başıma baksın. İşte hazırlık ekibi gelsin fotoğrafımı çeksin. Bir daha çekemez." şeklinde tavırlarına şahit olduğunu ve bu durumu eşitlenmek amacıyla yaptığını ifade etmektedir.

Kadın yardımcı oyuncuların da film endüstrisinde ayrımcılığa uğradığı görülmektedir: yemek sırası, barınma, gece çekimi ve ulaşım. Sema ve Batuhan, yemek aralarında kadın yardımcı oyuncuların, erkek yardımcı oyunculardan önce yemek yediğini belirtmektedir. Aynı zamanda Sema, hava soğuk olduğunda erkek yardımcı oyuncuların dışarıda beklediklerini kadın yardımcı oyuncuları bir odaya aldıklarından söz etmektedir.

> "Bir kadın önce yemek yiyor. Erkek sonra yemek yiyor gibi bir durum bile söz konusu. Kadınlara yemek konusunda daha öncelik veriliyor." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

> "Hani önce işte kadınlar yemek yiyor, sonrasında erkekler yiyor. Veya soğuk bir ortamda mesela bunu söyleyebilirim soğuk bir ortamda sadece bir tane oda kullanılıyorsa kadınlar içeride oluyor. Hani erkekler dışarıda bekliyor. Hani soğuk havada dışarıda bir sahne çekilecekse hani önce kadın sahnesi sonra erkeklerin olduğu sahnenin çekildiğini hani gördüm." (Sema, Yardımcı Oyuncu, Kadın, 28)

Batuhan'ın belirttiği gibi kadın yardımcı oyuncular gece çekimine bırakılmamaktadır. Batuhan, kamera arkası ekibinin (reji departmanının) gece

çekimine kadınları problemlerinin fazla olduğu gerekçesiyle istemediklerini belirtmektedir:

> "Şey mesela kadınları gönderelim. Niye? Gece çekimi var çünkü. E tamam gönderelim ama hani gece çekimi o erkeklere yok mu yani? Hani? Kadınlar da erkekler de kalmış oluyor. Kadınları gönderelim abi biz onunla uğraşamayız onlarla. Neyle uğraşacaksın mesela? Hani erkeğin neyiyle uğraşacaksın? Kadının fazla neyle uğraşacaksın? Ekstra fazla ne olabilir? Hani hiçbir şey yok farklı bir şey yapmıyorsun ki. İşte sorsan saçı bozuluyor. Onu yaptırmakla uğraşıyorsun. İşte ben bununla uğraşamam diyor adam." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

Kamera önü çalışanlarından yalnızca yardımcı oyuncular, ulaşım konusunda toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık yaşamaktadır. Belirtmek gerekir ki, kadın yardımcı oyuncuların setten erken ayrılmaları pozitif ayrımcılık gibi görünse de geç biten set saatleri, taciz konusunda kadınları olumsuz etkilemektedir. Berk, set saatlerinin düzensiz olmasından kaynaklı gece geç saatte biten setlerde kadınların daha çok zorlandığını söylemektedir: "Konumlara yakın oturmayan kadınlar eve ulaşımda zorluklar çekiyorlar, yolda bir sürü sıkıntı yaşama ihtimalleri var. Örneğin taciz, tecavüz vs. böyle sıkıntılar yaşama ihtimalleri olduğu için güvenlik açısından sıkıntıları olabiliyor çalışma esnasında."

Gece biten setlerin, eve ulaşım konusunda kadınları olumsuz etkilediğini söyleyen Berk'in ifadesine karşılık Batuhan, set içinde de ulaşım konusunda kadınlara karşı ayrımcılık yaşandığını ve bu durumun da sette çalışan erkeklerin kadınlara özel ilgi duymasından kaynaklandığını belirtmektedir:

> "(…) Yine bizim çalışan bir arkadaş. Diyor ki herkes kendi evine servisle gidiyor. Set çıkışında Nedense gelmiş o kızı, bu arkadaş zorla evine bırakmak istiyor yani. Evine o bırakacak. İlla evine bırakacak kızı. Ha böyle bir şeyi var, baskısı var. Kız da ilk defa geldiği için hani anlayamıyor. Ne olduğunu bilmiyor o kişi. Kim mesela niye bırakacak onu evine? Herkes servise biniyor. O niye tek başına çocukla gitmek zorunda?" (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

Batuhan ve Tahsin, eve özel araçla bırakılan yardımcı oyuncunun her zaman kadın olduğunu ifade etmektedir. Bu durumun temel nedenin ise geç

saatlerde biten setlerde kadın yardımcı oyuncuları, çevreden korumak olurken yukarıdaki ifadesinde Batuhan, bu durumu fırsat bilen erkek set çalışanlarının da olduğunu belirtmektedir:

> "Ben Gölcük'te oturuyorum. Bir başka kadın oyuncu da. Gölcük'e bırakılan birisi varsa o kadın oyuncudur. Ya arabada yer olsa bile kadın oyuncuyu sadece bırakırlar. Çünkü yolda kendisiyle konuşmak prodüksiyon tarafındaki bazı arkadaşların hoşuna giden şeyler. Hep o yönde bir bakış açısı var açıkçası ve ona göre değerlendirme var. Hani arkadaşça yaklaşım hiçbir zaman yok veya iş arkadaşı gibi bir düşünce tarzı yok tamamıyla cinsiyetçi bir yaklaşım var yani." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

> "Ulaşımla ilgili şöyle bir sorunla karşılaştım. Set bitti, normalde bize şey dediler sizi eve bırakacağız dediler. Set bitmişti, bekleyin eve bırakacağız. Neyse bekledik. Sonra dediler ki servis yok herkes gitsin. Dağın başı, nasıl gideceğiz? Bir tartışma yaşadık, bayağı bir gerildik servisçilerle. Yönetmene söyledik, ekip başını çağırdılar. Ondan sonra kadınlar vardı işte yanında nasıl gideceğiz dediler onlar da bekleyin set bitince biz sizi evinize kadar bırakacağız dediler. Suçumuz erkek olmak mı?" (Tahsin, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 41)

3.3.2.2.2 Taciz ve Mobbinge Dayalı Ayrımcılık

Yapılan görüşmeler sonucunda edinilen bulgulara göre, kamera önü çalışanları, sosyoekonomik statü ayrımcılığı, kıyafete dayalı ayrımcılık-güzellik algısı ve sahne içinde taciz ve mobbinge uğradığı görülmüştür.

3.3.2.2.2.1 Sosyoekonomik Statü Ayrımcılığı

Kapitalist yönetim sisteminde, arzu nesnesi olarak görülen parayı yöneten işverenler, hizmetine aldığı diğer işgüçlerini kendi arzusuyla çalışanları aynı hizaya sokmaya yönelmesi ile oluşan üst-arzu, *"efendi-arzu"* haline gelerek günümüzde bu işverenlere *"yönetici"* adı verilmektedir (Lordon, 2020: 58).

Film endüstrisindeki kadın oyuncuların diğer erkek oyuncu, yönetmen ve yapımcı tarafından öncelikle tacize uğradıklarını ardından karşı çıktığı için bu durumun mobbinge dönüştüğünü, işsiz kalma durumundan kaynaklı da birçok

kadın oyuncunun bu duruma sesini çıkartmadıkları görülmektedir. Talha, "En ünlü yönetmeninden tut, en ünlü oyuncusuna kadar herkes susuyor çünkü oyunun kuralı bu: "Sus, yoluna bak."

Yapımcı tarafından "Bu işi kapabilmek için bana ne sunuyorsun?" sorusuna maruz kalan Yelda, yapım departmanı çalışanlarının veya yönetmenlerin uyguladığı sözlü tacizlere karşılık vermeden görmezden geldiğini, bu durumun temel sebebinin ise güçsüz taraf olduğundan kaynaklandığını ifade etmektedir:

> "(…) yapım bölümü de kanal CEO'ları da yönetmenler de yapıyor. Üç maymunu oynuyorsunuz. Görüyorsunuz ama aptala yatıyorsunuz. İsmi duyulmuş ya da yönetmen yapımcı ya da CEO gibi bir şey. Eğer ben tacize uğruyorsam sözlü, fiziksel bir şey olmadı. Ben bunu söyledim de ben güçsüz tarafım çünkü. Beni koruyacak herhangi bir şey yok. Çünkü onun nüfusu var ne kadar bilinse de bu adam bunu yapar ya dense de sektör onun arkasında son senelerde biraz daha değişti." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

Feyza, çalıştığı bir projede yapımcının kendisine akşam yemeği ve kahve içme teklifinde bulunduğunu ve bu teklife hayır cevabını verdiği için setten kovulduğunu belirtmektedir. Dublörlük yaptığı projeden yapımcının teklifini kabul etmediği için ve uygunsuz davranış gösterdiği neticesiyle kovulan Feyza, aynı projede başka bir departmanda işe başlayıp, diğer çalışanlara durumun bu şekilde olmadığını kanıtlamıştır:

> "Bir yapımcı işin başladığından birkaç hafta sonra şetteki bütün kadınlara asıldığını duydum ve bir sınır belirledim. Sizli bizliyiz, işim olmadığı sürece asla konuşmuyorum. Dublör olarak gittiğim bir iş. Bakışları, beden dili, artık beni çok rahatsız etmeye başladı. Bir gün karavanda denk geldik bir konu hakkında bir isteğimiz için gittik ekiple. Sonra karavandan çıkınca beni yakaladı dedi ki bir akşam yemeği mi yesek, bir kahve mi içsek? Hala abi diyorum ve beyefendi gibi. Hayır dedim ve beni üç gün sonra o setten göndermeye çalıştı. Başka bir erkekle ilişkisi var. Uygunsuz şeylerini görüyoruz diye beni işten atmaya çalıştı." (Feyza, Dublör, Kadın, 37)

Dublörlüğün yanı sıra antrenörlük yapan ve şirket sahibi olan Feyza, sektördeki rakiplerinin hepsinin erkek olduğunu ve kendi yöneticiliğini görmezden

geldiklerini ifade etmektedir. Bu durumun temel nedeninin: "fiziksel olarak daha küçüğüm ve güçsüz görünüyorum ama spor hocasıyım ve yöneticiyim ama kadınım." şeklinde açıklamaktadır. Feyza, kadın yönetici olduğu için erkek yöneticiler tarafından mobbinge uğramaktadır:

> "Şöyle hani mesela ben şirket kurdum bu sektörde. Ama sektördeki bütün rakiplerim erkek. Dediler ki biz yiyeceğiz, yeriz. Burada ona ekmek verdirmeyeceğiz. Her yere gidip toplantılarda bir kadın olarak ona mı iş veriyorsunuz, nasıl, gibi şeyler duymaya başladım." (Feyza, Dublör, Kadın, 38)

Yapımcıların genellikle kadın oyunculara sözlü tacizlerine karşı çıkmayan ve bu durumu kullanan kadın oyuncuların, kendilerini meta olarak kullandırdığını dile getiren Talha, oyuncuların ekibe kök söktürdüğünü ve istediği zaman yönetmeni ve oyuncuyu setten gönderebilme yetkisine sahip olduğundan bahsetmektedir:

> "Kadınlarda hepsi için demiyorum. Yani o kendini meta olarak kullanan kadınlar da bütün ekibe kök söktürüyor bu seferde. (…) Kadın bedeni meta olarak kullanılıyorsa yapımcı onun emrindedir. Onun istediği her şeyi yapar. İstediği her adamı da gönderttirir o setten. Yönetmeni de oyuncuyu da herkesi de." (Talha, Görüntü Yönetmeni, Erkek, 30)

Farklı bir projede yapımcı tarafından, aynı projede yönetmen ve oyuncu tarafından tacize uğrayan Melisa, bu durumu açığa çıkarınca da işten çıkarıldığından söz etmektedir: "Aynı işte çalıştığım yönetmen ve oyuncu tarafından tacize ve mobbinge uğradım. En son artık isyan edince de işten kovuldum. Çünkü benim için çok zordu aynı anda hem erkek oyuncu hem erkek yönetmenden taciz edilmek. Artık yeter deyince de beni işten gönderdiler, onlar çalışmaya devam etti."

Film endüstrisindeki tacizin statüye göre yapıldığını söyleyen Cenk, yönetmenin alttaki oyuncuyu taciz ettiğini söylemektedir. Melisa'nın yaşadığı duruma benzer Batuhan, kadın oyuncunun yönetmenle ilişki kurduğu için setten gönderildiğini, nişanlısı olduğu için bu tarz ithamlardan dolayı sette çalışmayı

bıraktığını söylemektedir. Kadın oyunculara karşı öncelikle statüsü yüksek olan çalışanların uyguladığı taciz ve sonucunda mobbing, işten kovulmaya veya işi bıraktırmaya sebebiyet vermektedir.

> "(…) Yani çok basiti yönetmenle iyi bir ilişki kurduğu için kendisine bazı ithamlarda bulunuldu yönetmenle birlikte olduğu gibi. Saçma sapan ithamlar. E insanlar bu şekilde davrandıktan sonra da o arkadaş orada çalışmak istemedi. Ya bu da bir mobbingdir aslında. Yıldırmadır yani. Aslında o arkadaş çok iyi çalışan bir arkadaştı. Ama kendisi mecburen bu tarz şeyler olduğu için seti bıraktı. Nişanlısı da vardı mesela. Onun bile kulağına gitti yani. O yüzden problem yaşadı ve bıraktı işi. Çalışmayı bıraktı yani. Ne dersek diyelim. O da istemedi." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

Batuhan, erkek başrol oyuncusunun genç kadın oyunculara tacizde bulunduğunu ve bu durumu da ortaya çıkarttığını söylemektedir. Sette çalıştığı kadın oyuncuların uğradıkları taciz dışında Batuhan, kadın yardımcı oyuncuların ajansa alınırken de birtakım tacize uğradığından söz etmektedir:

> "(…) 16-17 yaşında kızlara bizim bir oyuncumuz vardı başrol oyuncumuz. Kendisi Instagram'dan bu kızlara kaldığı otele davet ediyor. Akşam yemeğine çıkartmak istediğini söylüyor. Çok zengin olduğunu çünkü oyuncu olduğunu söyleyerek bu kızlara bu şekilde tacizlerde bulunuyor." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

> "Kadın ajansta çalışan belli bir kesimdeki bazı arkadaşlar var, bu arkadaşlarla flört ettiyse o ajansta çalışırdı. Oyuncu da olur. Ben bunlarla kesinlikle net konuşabilirim. Ama bir erkek çok yakışıklı da olsa, oyuncu olmayabilir. Ama ajansa alınırken kadının güzel olması ve oradaki kişilere ilgi duyması, onların artı olarak görüp aldığı insanlar olabiliyor. Sırf birlikte olmak için ajansta oyuncu yapılan insanlar var." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

Yardımcı oyunculuğun dışında ajansta ekip başlığı yapan Batuhan da rakip ajans sahibi olan kadın tarafından tacize uğradığını ve birtakım teklifler aldığını belirtmektedir. Aynı zamanda da iyi kazandığını düşünerek sete gelen kadın yardımcı oyuncular tarafından mesaj atarak tacizde bulunulduğundan bahsetmektedir. Batuhan'ın yaşadığı bu durum film endüstrisinde yalnızca konumundan kaynaklı erkeklerin kadınlara taciz uygulamadığını, erkeklerin de kadın yöneticiler tarafından tacize uğradığını kanıtlamaktadır.

> "Örneğin, ajans sahibi ile birlikte olursanız ajansında yükselebilirsiniz gibi bir durum söz konusuydu. Yani bu tarz şeyler vardı içerisinde hiçbir zaman çalışmadım mesela. En basiti çünkü hani sorun yaşadım. Ayrılacağım bir dönemde teklif geldi mesela. E sonrasındaki teklifleri bu şekilde olduğunu öğrendim. Hatta sonra bana da bu tarz teklifler gelince ben de reddettim." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

> "(…) mesela kadın hani eşinden ayrılmış boşanmış veya benim çalıştığım orada iyi para kazandığımı düşünerek sırf maddi amaçtan güderek bence. Bana mesela sözlü tacizde bulunanlar oldu işte giydiğim bir kostümle ilgili örnek veriyorum. Akşam bir mesaj, gece bir mesaj atılarak. İşte tacizde bulunulduğu oldu. O mesajları hani tabii ki ben saklamadım hemen sildim ama ajansımdaki insanlarla bunu paylaştım ajans ve üst yöneticileriyle ki bir daha çağırmayalım hanımefendiyi sete diye. Çünkü bugün bana bunu yapmış olabilir. Yarın bir başkasına yapabilir. Set içerisinde ekipten birisine de yapabilir. Yani her şeyi olabilir." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

3.3.2.2.2.2 Kıyafet Ayrımcılığı ve Güzellik Algısı

Film endüstrisinde kamera önünde çalışan oyuncular, yardımcı oyuncular ve dublörler hazırlık aşamasında, canlandıracakları karakterin kostümünü giyerken toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık yaşamaktadır. Toplumsal olarak var olan güzellik algısı, film endüstrisinde göz önünde bulunan hem kadın oyuncuları hem erkek oyuncuları etkilemektedir.

Oyuncuların canlandıracağı karakter doğrultusunda tercih edilen kıyafetler, oyuncuları çekim esnasında rahatsız etmektedir:

> "Mesela ben bir karakter oynuyorum ve hafiften aşüfte olmam gerekiyor. Ve ona göre giydiriliyorum. Ona göre tavırlarım oluyor. Özellikle ona göre giydirildiğim noktada ben set içinde çok rahatsız oluyorum aşırı rahatsız oluyorum. Nasıl oturacağımı, nasıl kalkacağımı, ne yapacağımı, elimi yani eğer çok miniyse ya da dekoltem varsa nasıl kollayabileceğimi çünkü rahat hissetmiyorum kendimi. (…)" (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

Yelda, bu durumun yalnızca kadınları değil erkek oyuncuları da etkilediğini, genellikle yazlık işlerde genç erkek oyuncuları soyduklarını, bazı sahneler için tişört veya gömlek vermediklerinden bahsetmektedir:

> "(…) yazlık işlerde genelde erkeklerin vücudu güzel, daha genç erkekleri soyuyorlar. Yani bir üstlerine çoğu zaman bir şey vermiyorlar. Set içine her zaman Tarzan gibi anladın mı? Bu da ayıp. Bu da çok korkunç bir şey. Sadece kadının önünde değil ki bu. Yani bir bornoz gibi bir şey. Ne bileyim gömleğini ver, tişörtünü ver adamın yani." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

Yardımcı oyunculara bakıldığında Tahsin, hazırlık aşamasından bahsetmektedir. Diyaloglu yardımcı oyuncu olarak gittiğinde kıyafetleriyle özel ilgilenirken figürasyon olarak gittiğinde: "Orada ekmek kuyruğu gibi, halk ekmek kuyruğu gibi. Sıraya giriyoruz kostümden. Al şunu bir giy dene. Fırlatıyor böyle. Ayakkabı git oradan seç." şeklinde muameleyle karşılaştığını söylemektedir. Tahsin, yardımcı oyuncuların kıyafetlerini giyecekleri yerlerin olmamasından dolayı özellikle kadın yardımcı oyuncuların bu durumdan zorlandığını ifade etmektedir:

> "Üst baş çıkar elbise koyacak yer yok. Erkek olduğun için karavanın arkasında rahatça giyiniyorum kadın olsam orada giyinir miyim? Kadın olarak yani olsaydım orada kesinlikle giyinmezdim. Madem çağırıyorlar ona göre bir yer temin etmeleri gerekiyor hani. Ulu orta yerde soyunup, yapamam." (Tahsin, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 41)

Batuhan, yardımcı oyuncuları dinlenme alanlarında ikili cinsiyet sistemine göre ayırdığını söylemektedir:

> "(…) Mecburen bu tarz insanların olduğunu bildiğimiz için tabii ki herkesi buna göre değerlendiremiyoruz, bilemiyoruz içlerindeki düşünceyi ama kadınları ve erkekleri ayırmak zorunda kalıyoruz mecburen. Kadınları belli bir yerde erkekleri belli bir yerde tutuyoruz. Gelen kadınların ailesi, eşi, çocukları. Yani bu tarz insanlar da rahatsız olabilir ama bazı durumlardan." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

Kadın yardımcı oyuncuların hazırlık aşaması dışında karşılaştıkları bir diğer ayrımcılık da kostüm ekiplerinin verdiği kıyafet konusundadır. Sema, erkek yardımcı oyuncuların giydikleri kostümlerin kadınlarınki kadar dikkat çekmediğini, erkeklerin bakışlarından rahatsız olduğundan kaynaklı yemek arasında yemek yemeğe gitmediğini belirtmektedir. Tahsin'in tanık olduğu bir diğer durum da kadın

yardımcı oyuncuların bar sahnesi çekileceğinden dolayı açık kıyafet giydirilmesinden kaynaklanmaktadır.

> "Erkekler ne giyerse giysin tuhaf bakışlara maruz kalmıyor. Yani çünkü giyebileceği şeyler hani pantolon, gömlek, tişört, ceket, vesaire hani. Ama kadınların hani dönem dizisinde olduğum için özellikle hani söylüyorum. Daha farklı ve daha göze çarpan şeyler olduğu için hani böyle bir bakma ve inceleme durumunu kesinlikle var ve hani o durumda insan rahat olmuyor. Hani yemek yemediğim sırf hani çok fazla dikkat çekmeyeyim ya da hani çok fazla gözler üzerinde olmasın diye yemeğe gitmediğim bir gün hatırlıyorum." (Sema, Yardımcı Oyuncu, Kadın, 28)

> "Bar sahnesi çekilecek, kadınlar gelmişti. Eskortu oynayacaklardı. Orada bayağı bir tedirgin olmuşlardı. İşte kocam var, evli barklı kadınlar. Yani biz böyle bilmiyorduk. Bu şekilde işte nasıl olur? Bayağı bir sıkıntı yaşamışlar. Kocamız görür falan filan. Orada bir onların yani tedirginliklerini gördüm. Bayağı bildiğin eskort yani açık, saçık her taraf meydanda." (Tahsin, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 41)

Cenk, genellikle film endüstrisindeki kadın yardımcı oyuncuların, kostüm departmanının bazı kıyafet seçimlerinden dolayı tacize uğradıklarını ifade etmektedir. Oyuncular tarafında da kostüm seçimlerinden ziyade hassas bir mesleği olan Utku, kadın oyunculara genellikle sette çalışan erkeklerin bakışlarından dolayı mikrofonu karavanda taktığından söz etmektedir.

> "(…) Yani eğer sen kadın olarak figüran gibi geldiysen oraya zaten genelde değişik değişik kıyafetler giydiriliyor kızlara. Yani bir parti sahnesi varsa kızlar çok açık giydiriliyor ve çok tacize uğradıklarına da denk geldim açıkçası. Ama dediğim gibi burada da gene konum, bizim sektör için söylüyorum. Çok önemli." (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

> "(…) Yani birkaç tane arkadaşımdan o sahnede hiç öyle giyinmesi gerekmiyorken kızı öyle giydirdiklerini biliyorum hocanın telkiniyle. Duymuş kız mesela. Göğüslerini biraz daha açın, güzel görelim lafını. Yani bunun gibi çok şey var. Bunu hocaya sorsan mesela o hocaya bu taciz değil ki der. Güzeller ve o sahne gerektiriyor diye kendince şeyler bulmaya çalışır. Bu da taciz. Ha bu hatta çoklu taciz yani. Aç da görelim hani (…)" (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

> "Kostümleri zorsa ben onu takarken bir yerlerini ekstra açmam gerekiyorsa illa karavanda takıyorum. Bunu rejiye bilgisini veriyorum, kostümü arıyorum. Giyindiği zaman beni karavana çağırıyor ve orada takıyorum. Sette bir şey yapmam gerekiyorsa tekrar pilini değiştirmem ya da düzeltmem gerekiyorsa. Çok

> herkesin içinde olmadığı bir noktaya alıp takıyorum." (Utku, Ses Operatörü, Erkek, 37)

Film endüstrisinde yalnızca görünen cinsiyeti kadın olan oyuncular değil, cinsel kimliği veya cinsel yönelimi heteronormatif düzene uymayanlar da olumsuz etkilenmektedir. Melisa'nın ifade ettiğine göre film endüstrisinde oyuncu olarak çalışan trans erkek, karavanda karakter kostümünü giydikten sonra kostüm asistanlarının kendi aralarında konuşurken duyduğunu söylemektedir:

> "Bir kere cinsel yönelimi farklı olanlar çok etkileniyor. Şuna şahit olmuştum, oyuncu karavanda hazırlanırken dışardaki kostüm ekibinin vücuduyla ilgili yorum yaptıklarını duydum ve bu yorumlar çok çirkindi. Hatta oyuncu da duydu ve çok üzüldü. Kadın biyolojik cinsiyetinden erkek cinsiyetine geçti ve cinsiyetini değiştirmişti. Bu duruma şahit oldum. Çok çirkin bir şey diğer insanlarının senin mahreminle ilgili yorum yapması." (Melisa, Oyuncu, Kadın, 33)

Benzer durumları yaşayan Cenk ve Batuhan, hazırlık esnasında cinsel yönelimi gey olan bir kostüm asistanı tarafından taciz edildiklerini ifade etmektedirler. Cenk, heteroseksüel olduğunu set içinde de ifade etse de hep bir şekilde sözlü olarak taciz edildiğini belirtmektedir. Cenk, heteroseksüel olduğunu ifade ederken aynı zamanda cinsel yönelimi gey olan kostüm asistanını dikkate almadığından dolayı "homofobik" olmakla suçlanmıştır.

> "(…) en son oynadığım dijital platforma bir iş o, dört bölüm kostümcüsü gey bir çocuktu. Başlarda da böyle yürüyordu. Ama şimdi Cenk abi aşağı, Cenk abi, yukarı. Benim onu bozmama ya da itmeme gerek yok istemediğimi anladığı zaman zaten bir şeye gerek kalmıyor. Homofobiksin galiba falan diyorlar. Diyorum ki mevzu şu heteroseksüel diye bir şey var. Birincisi ben oyum. Yani bunun şeyi var mı oyken öbürü gibi davranabilir miyim yani? Hani bir rol yapmıyorsam, bir şey yapmıyorsun. Erkekten hoşlanmıyorum koyduk kenara. Ben her kadından da hoşlanmıyorum. Ya da sen beni homofobik olmakla suçlayan sen her erkekten ya da kadından hoşlanmıyorsun. E bende de onlara karşı yok hepsiyle de arkadaşım. Çok yakın olduklarım var. Ben homofobik olsam ne işim var onların arasında?" (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

Batuhan, kostüm asistanının kendisini hazırlık esnasında taciz ettiğini ifade etmektedir. Batuhan, film setlerinde yaşanan kodlama bakış açısıyla tercih

ettiği kıyafet rengi ve küpesinden kaynaklı kendisinin gey olduğunu düşündüğü eşcinsel bir erkek tarafından tacize uğradığını belirtmektedir:

> "Eşcinsel bir arkadaş tarafından tacize uğradım, kendisiyle de konuştum ben bunu neden yaptığıyla ilgili. Bana bunu yapmasının sebebinin işte ben küpe takıyorum. İşte dövmelerim var veya işte giydiğim kıyafetlerin rengi, daha kadınsı bir renk olduğunu düşündüğü için onunla aynı yönelime sahip olduğumu düşünmüş. Şimdi bakın bu bir adamın size kalkıp da sen küpe takıyorsun ibne demesiyle aynı şey. Bu başka bir şey değil aynı yaklaşımdan bahsediyoruz bence. Kaldı ki bu tarz bir insanın ben genelde hani yönelimi farklı olan insanların daha anlayışlı olduğunu düşünürdüm. Açık konuşmak gerekirse." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)[76]

Film endüstrisinde çalışan oyuncu ve yardımcı oyuncuların, hazırlık esnasında kıyafete dayalı yaşadıkları ayrımcılığın yanı sıra, toplumdaki "güzellik algısı" kaynaklı ayrımcılık da yaşadıkları görülmüştür.

Günümüzde kadın bedeni ve güzellik algısına, tüketim toplumu karar vermektedir. Çetin Ayvaz'ın aktardığına göre tüketim toplumunda beden bir proje olarak düşünülmektedir. Kitle iletişim araçlarında güzellik maskeleri, diyet reçeteleri, solaryum, botoks gibi tekniklerle bireye kusursuz vücuda ve güzelliğe sahip olma empoze edilmektedir (Kuruoğlu ve Özsel, 2018: 67). *"Kadınlar, erkeklere nazaran beden biçimi ve inceliğe daha fazla önem verir duruma gelmişler ve görünüşleriyle ilgili memnuniyetsizliklerini daha fazla açıklamışlardır. Bu karşılık erkekler için son zamanlarda değişmekte fakat, kadınlarla aynı öneme sahip değildir. Aksine, şişmanlık erkeklerde sıklıkla gücün simgesi olarak yorumlanırken kadında değersizliğin bir simgesi olarak görülmektedir."* (Kuruoğlu ve Özsel, 2018: 69).

[76] Schipper (2020: 284), herhangi bir cinsiyetin diğer cinsiyete ait görülen bir kıyafeti tercih etmesine karşı gerçekleştirilen birtakım düşünceler, iffetsizlik ve eşcinsellik korkusundan kaynaklandığını söylemektedir.

Yapılan görüşmeler doğrultusunda kadın oyuncular genellikle estetik, makyaj ve beden algısından kaynaklı; erkeklerin de boy dış görünüş ile bağlantılı kas oranlarının ön planda olmasından kaynaklı mobbing yaşadıkları görülmektedir.

Yelda, orta yaş kategorisine girdiği için estetik yaptırmasıyla ilgili mobbing yaşadığından bahsetmektedir. Estetik yaptırmanın bir oyuncu için doğru olmadığını, oyunculuğun özgürlük alanında meydana geldiğini ifade etmektedir. Dış görünüşe ve yapay güzelliğe dikkat edildikçe oyunculuktan çok uzaklaşıldığını ve yapay bir oyunculuk meydana geldiğini de eklemektedir:

> "Estetik dediğimiz nedir ya? Kaşımın gözümün iyi olması mı bir duyguyu iyi verebilmek mi? Porselen gibi gözükmek mi? Benim yaratılmamın dışında istekler var. Ama ben böyle yaratıldım. Yani benim alnım geniş diye ben bundan on sene önce ben iş alamıyordum kakül kestirdim. Şimdi ben kırk iki yaşındayım. Göz altlarım var. Ama kamerada işte bilmem ne falan. (…) Yapımcıdan değil ama yönetmenden çok aldım yani. Senin gözaltların böyle gözüküyor. Bak işte senin göz kenarların fazla karışmış. Bir küçük iğneyle hallolur diyen yönetmenlerim oldu benim. (…) Yani senin bu noktaya itiyorlar. Böyle bir ama erkeklerde böyle bir şey yok. Kadınlar niye bu kadar güzel gözükme merak bizim hemcinslerimiz arasında da manyaklık var. Rekabeti var bu konuda. Güzel gözükme derdi var. Biri kirpik taktırıyordu eskiden. Hayda herkes kirpik istedi arkadaşım. Buna zaman harcamayın ya bu böyle bir saçmalık olabilir mi? Harcadığınız vakide yazık gerçekten yani. Siz bu harcadığınız vakti işinize verseniz." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

Film endüstrisinde oyuncular tarafında daha görünür olan güzellik algısı, yalnızca mesleki anlamda yapımcı ve yönetmenler tarafından değil sektördeki diğer kadın çalışanlardan kadınlara mobbing uygulandığından bahseden Feyza, dublörlük yapmadığı bir sahnede kadın makyaj asistanından fondöten sürmesini istediği için: "Kendinle barışık değilsin, çocukluğuna inmen lazım senin. Sen önce bir burnunu yaptırma. Sen önce dudaklarını şişirtme" ifadesiyle karşılaştığını dile getirmektedir:

> "Karın kaslarım var. Onlardan daha güzelim. Bir karış daha uzunum hepsinden. Çok yetenekliyim. Üç ay beni atın üstünde ok atarken görmüşler. Dövüşürken görmüşler, yedirememişler. Durumun böyle olduğunu biri anlattı dedi ki kızlar seni sevmiyor ve bütün erkekler seni sorup ve hayran hayran seni izlediklerinde çıldırıyorlar. Çünkü onlara erkek bırakmıyorsun. Hayranlık duyacak. (…) Yani biraz daha ileri gitsek karın kasına ameliyat olup kas yapmışsın diyecek. 30 yıllık

> emeğimi, 10 yaşında başladım spora. Yani yirmi beş yıllık terimi emeğimi beş dakikada harcadı. Sigara alkolüm yok gece hayatım yok, cildim bu yüzden gergin bu yüzden kaz ayaklarım gibi bir şeylerim çökmemiştir. Karın kasım vardır, iyi besleniyorumdur çünkü gibi şeyleri hiç kimse düşünmüyor. Herkesin aklına ilk estetik geliyor." (Feyza, Dublör, Kadın, 37)

Film endüstrisinde çalışan kadın asistanların genellikle dış görünüş ile ilgili kadın şiddetine maruz kaldığı görülmektedir. Feyza film endüstrisindeki en büyük düşmanının kadın olduğunu dile getirmektedir: "Kadının kadına şiddeti, biraz fiziğin ondan iyiyse ve biraz yetenekli ve biraz görsel olarak güzelsen ondan bir tık. En büyük düşmanın kadın. Seni oranı inceliyor, burana laf sokuyor, oradan bir şey, saçımı bile başka bir kadın yaparken çektiğini ben biliyorum." Sektörde çalışan kadınların, hemcinsini genel bir ifadeyle kıskandığını belirten Feyza'ya benzer durumda olan yardımcı oyunculuk yapan Sema da diğer kadın yardımcı oyuncular tarafından dış görünüşüyle alakalı mobbinge uğradığını ifade etmektedir:

> "(…) Yine bir kadın yan oyuncu. Ben de yan oyuncuyum. Bekliyorsak eğer hani birimiz seçilecek belki. Hani mesela diğerini yıldırma çabası olabiliyor. Çok enteresan bir kız vardı: Saçın olmamış. Bu kıyafetini dönemle alakası ne? dediği zaman ben bunu yapamayacak mıyım diye geri çekildiğin an o senin önüne geçmiş oluyor zaten." (Sema, Yardımcı Oyuncu, Kadın, 28)

Selin, toplum ve medyanın güzellik algısından kaynaklı olarak film endüstrisindeki kadın oyuncuların estetikle ilgili ciddi kaygılarının olduğunu ve bu anlamda kadın oyunculara mobbing uygulandığından bahsetmektedir. Kadın oyuncuların üzerinde oldukça fazla yük olan bu güzellik algısının setlerdeki hazırlık zamanlarına da yansıdığını kadın oyuncuların güzellik kaygısından kaynaklı geç hazırlandıklarını ve bu nedenle de sete geliş saatlerinin, erkek oyunculardan daha erken saate verdiklerini söylemektedir:

> "Kadınlar, kadın baş rollerin özellikle kadın oyuncuların, işte böyle estetikle ilgili ciddi algıları, ciddi kaygıları olduğu için onlar üzerinde oluşan bir algı var. Bu da işte kadınların estetik kaygısı işte onların çalışma saatlerinin üstüne yapılan hazırlıklar (…) Biz sahneyi 12.00'da çekmeye başlayacaksan erkek oyuncuyu, 11.30'da çağırsan yarım saatte hazır olur zaten. Giyinecek, hani bir sahnesine bakacak ama kadın oyuncuyu orada hani minimum saat 10.00'da falan çağırman lazım." (Selin, Yönetmen, Kadın, 33)

Cenk, kadın oyuncularının görsellik bakımından her zaman daha avantajlı olduğunu, kendilerine katabilecekleri ve görselliklerini değiştirebilecekleri çok malzemenin olduğundan bahsetmektedir:

> "(…) Görsellik onlara bizlerden daha çok yakışıyor ve dediğim gibi bunu değiştirecek, yönlendirebilecek ve ilave yapabilecek çok malzeme var ortada, çok dış etken de var. Yani çünkü yapısı ve doğası gereği ona çok müsait bir kere. Yani sen mesela yolda gördüğün on tane erkekten bir tanesine belki of be o neydi diyebilirsin. Kadın olarak ama kendi hemcinsinden gördüğün on taneden yedi tanesine abi çok güzel kadındı ya diyebilirsin (…)" (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

Kadın oyuncuların yanında erkeklerin boy konusunda zorluk yaşadığını belirten Cenk, boy bilgisinin internette yanlış yazıldığı için bir projeye çağırıldığını aslında belirtilen boydan çok daha kısa olduğunu ifade etmektedir. Cenk, erkek oyuncuların boy konusunda güzellik algısına yenildiklerinden söz etmektedir. Melisa'nın ifadesiyle erkek oyuncuların genellikle "Bir kere her zaman yakışıklı, uzun boylu, kaslı çok güçlü" olarak gösterilmesi, erkeklere dayatılan güzellik algılarındandır.

> "(…) Benim boyum 1.68 mi ne? İnternette bir yerde biri beni gözünde nasıl büyüttüyse 1.86 yazıyor bir yerde boyum ve o işin kastını yapan asistanlardan bir tanesi boy 1.80'in üzerinde olunca oradan bulup benim fotoğrafımı koyuyor araya. Aradıkları rol bir seksen üstü. Kadın benim fotoğrafımı tesadüfen görüyor tekrar beni oraya çağırıyor." (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

Cenk ve Yelda, film endüstrisinde oyuncuların üzerindeki güzellik algısından ziyade ekranlarda "kalıplaşmış" bir tipolojinin görünür olduğu ifade etmektedir. Yelda, görüntüsünden kaynaklı "salon kadınına" daha yakın olduğundan dolayı "kalıplaştığını" ifade etmektedir. Bu kalıplaşma doğrultusunda Yelda ile benzer bir durumla karşılaşan Cenk, yalnızca tipolojisinden kaynaklı görüntü yönetmeninin tanışmadan önce kendisi için, "Bunu nereden buldular? Bu oyunculuk mu yapacak?" dediğini söylemektedir.

> "Ben tipimden ötürü biraz daha salon kadınına daha yakınım. Ama bu da çok yanlış. Anlatabiliyor muyum? Sen buna fırsat vermiyorsun ki. Kalıplaştırıyorlar.

> Sen hiç onu bana sunmuyorsun ki. Sen beni görmüyorsun ki orada ne yapabileceğimi? Ya sen beni bir şeyin kalıbına sokuyorsun. Bir şeyde beni değiştirmeye çalışıyorsun. Değiştirdiğin şeyden de ben de mutsuz oluyorum. Ya bir yalancı bir dünya yürütüyorum size. Sonra ne oluyorsun? Sen dışarıda o gibi davranmaya başlıyorsun. Eğer sen bir kalıp giydirirsen ve sen artık gerçekten o insan değil de o olursan yükselmeye başlıyorsun." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

3.3.2.2.2.3 Sahne İçinde Yaşanan Taciz ve Mobbing

Oyuncular, sahne içerisinde taciz ve mobbinge uğramaktadır. Çekilen sahne içerisinde Yelda, hem kamera arkası ekibinin hem de birlikte rol aldığı partnerleri(oyuncular) tarafından göz hapsine tutulduğunu ifade etmektedir. Yelda özellikle çekilen öpüşme veya sevişme sahnelerinde izlenilmekten rahatsız olduğunu ifade etmektedir: "İzleyicilerin aksine sette bir teknik ekip izleyicisi var ve bu çok yorucu bir şey. Hem o insanların kendinin öpüşme sahnelerinde ya da sevişmede oynarken zorlanıyorum dediğimde bunu anlattığımda insanlar bana profesyonel değil gözüyle bakıyor."

Kadın oyuncuların genellikle maruz kaldıkları bu durumu Nehir ve Berk, kamera arkası çalışanı olarak şu şekilde ifade etmektedir:

> "(…) birçok insan hayran olduğu kişiyi çıplak göreceğiz falan bu sahneyi kaçırmamalıyız oluyor. Sevişme sahnesi çekilirken sete gelmeyen setin için normal sahneler çekilirken setin içinde bulunmayan birçok insanın sadece bu sahne çekilecek diye sete geldiğini çok iyi biliyorum. Birçok insan için yeni karşılaştığı bir şey olduğu için de belki özellikle orada durup onu görme hali, işte ne yapıyor acaba, nasıl yapıyor acaba? düşüncesi." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

> "Mesela bir filmde tanıdığımız bir oyuncunun sevişme sahnesi olduğunda bunun erkek tarafındaki haber değeri, kadın tarafındaki haber değerine göre yüksek olur. Kadın karakter sette çıplak olduğunda genelde set çalışanlarının çoğu %80'i erkek olduğu için kendince farklı bir duygu içinde bulunabilir. Bakışlara maruz kalabilir." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, Erkek, 28)

Yelda, çalıştığı bir erkek oyuncunun sahne bittikten sonra da sahnede canlandırdıkları karakter olarak davranmaya devam ettiğini belirtmektedir: "Ya

birinin sevgilisiyim, ben baştan çıkarıyorum onu falan. Karavanda da ben oymuşum gibi benimle konuşuyor. Espri yapıyor güya ama o espri değil. İşte sen de bilmem ne yaparsın artık bugün bana falan." Kamera arkası çalışanı olarak Berk de erkek oyuncuların, kadın oyunculara sahne dışında daha samimi davrandığını, özellikle eğlenceli, açık giyinen bir kadınsa kolay elde edilebilir görüldüğünden bahsetmektedir:

> "(…) Bir erkek karakter oynadığı bir kadın partneri eğer daha rahat davranıyorsa veya o günlük hayatında da neşeli, eğlenceli açık giyinen bir kadınsa ona karşı samimiyeti daha farklı oluyor tabi ki. Sahnede de aynı şekilde, insanların içinde de aynı şekilde, karavanda da birebir diyaloglarında da aynı şekilde daha samimi davrandığına şahit oldum. Sarılmalar, temas, temasın artması, yakınlık kurmaya çalışmalar, kolay elde edilebilir görme." (Berk, Reji Devamlılık Asistanı, Erkek, 28)

Yelda, çektikleri öpüşme sahnelerinde erkek oyuncuların dürtülerine engel olamadığını, sahne içerisinde kendi sınırlarının dışına çıkan oyuncuyu bu durumda yönetmenin uyarıp, sahneyi kesmesinin gerektiğini ve böyle bir sistemin de olmadığından söz etmektedir. Kamera arkası çalışanlarından Nehir de çalıştığı bir projede sevişme sahnesi çekileceği zaman erkek oyuncunun setteki çalışanlara direktif verdiğinden, erkek oyuncunun sette az insan istediğini ve kimsenin gülmeyeceğini söylediğini belirtmektedir. Nehir'in ve Yelda'nın ifadesine göre kadın oyuncunun böyle bir hakkı olmazken erkek oyuncunun bu hakkı kendinde gördüğünü eklemektedirler.

> "Dijital projede çalıştığım işte sevişme sahnelerinin ve cinsellik sahnelerinin yoğun olduğu sahnelerdi. Erkek bir oyuncunun şey dediğini biliyorum. Bu sahnede kimsenin güldüğünü görmeyeceğim. Kimsenin konuştuğunu duymayacağım. Setteki insan sayısını azaltalım. Kimse gülmesin. Kimsenin tavrının değiştiğini görmek istemiyorum gibi bir cümleyle karşılaşılmıştı. Ve bu herkes tarafından yadırganan bir şeydi çünkü böyle bir sahne çekilecek, günler öncesinden planlanmış. Gelip direkt bir sürü direktifler yağdırıyor. Bu erkek oyuncu. Ama aynı sahneyi çekeceği kadın oyuncudan böyle şeyler duymuyorsun. Böyle direkt direktifler vermiyor. İşte kimse gülmeyecek. Kimse şöyle dolaşmayacak. Sette az insan istiyorum, çok insan istiyorum falan gibi şeylerle karşılaşmıyorum." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

Cenk ve Tahsin, çalıştıkları birkaç projede canlandırdıkları karakterler arasından örnek vermektedir. Yardımcı oyunculuk yapan Tahsin, "sarhoş, tamirci, sapık simitçi, kumarbaz, sahaf" karakterlerini canlandırdığını söylemektedir. Cenk, cinsel yönelimi gey olan bir taksiciyi canlandırdığını ve rol gereği karşısındaki erkek oyuncunun cinsel organına dokunmak durumunda kaldığından bahsetmektedir. Cenk, cinsel yönelimi gey bir taksiciyi canlandırsa da Yüksel, özel hayatında cinsel yönelimi gey olan bir jönün Türkiye'de olamayacağını belirtmektedir.

> "Ama dediğim gibi diğer yönelimler için kesinlikle. Yani şimdi ben mesela hiç gey bir jön görmedim Türkiye'de. Ben geyim deyip bunu açıklayıp da benim yönelimim bu deyip de jön olabilecek bir babayiğit de tanımıyorum Türkiye'de. Aynı şey kadın için de geçerli." (Yüksel, Sanat Asistanı, Erkek, 36)

Cenk ve Tahsin, çalıştıkları bir projede kadın oyuncuyu taciz etmeleri gerektiğini söylemektedirler. Cenk, canlandırdığı karakterin senaryo gereği 17 yaşında bir kız çocuğuyla evlendirildiğini belirtmektedir. Karakteri canlandıran kişinin de gerçekte 13 yaşında olduğunu, rol gereği kadın oyuncuyu dövmesi ve dokunması gerektiğini söylemektedir:

> "Ben x dizide küçük bir kız 17 yaşında onunla evlendiriliyorum. Kızı dövüyorum, göstermedik hiçbirini küçük diye ama neticede dövüyorum. İşte kıza kötü dokun diyor yönetmen bana. İşte yanağını okşa ama böyle pis okşa. Diyorum ki 13 yaşında yani. Emin misiniz diyorum. Eminiz yap dedi. Yaptım. Dört saat set durdu. Pedagog geldi. Sonra kızla iletişim kurmaya başladım. Abisi olduğumu anlattım, rol olduğunu söyledim. Babası biz onu çok düşündük de dedi. Şimdi x dizisinde dedi, çocuk oynuyor dedi. Artık dedi, hani büyük oynasın istedik dedi. Dedim ki, ya o daha 13 yaşında değil mi? Hani liseli bile dedim oynayabilecek bir yaşta değil. Kız da bir tık büyük duruyor evet. Ama ne olursa olsun 13 yaşında." (Cenk, Oyuncu, Erkek, 43)

Tahsin'in canlandırdığı karakter senaryo gereği, simit satarken gelen kadın oyuncuyu taciz etmesi gerekmektedir. Tahsin, bu rolden sonradan rahatsız olduğunu, ailesinden de olumsuz tepki geldiğini belirtmektedir:

> "Normalde hayatımda yapmayacağım şeyi yaptım. Hayatımda derken yani yapı olarak bir sapığı oynamak benim için çok zordu. Ve arkadaş bana şunu dedi. Eğer ki oyuncu olmak istiyorsan yapamayacağın şeyi yaparsan oyunculuğa adım atmış olursun. Bizimkilerin tepkisini falan düşündüğümde olsun dedim yapacağım dedim. Hatta bilmiyordum ilk bana söylediğinde simitçi oynayacaksın dedi. Tamam dedim. Sonra diyaloğu bir attı ki sapık çıktı. Sapığı oynamak zorunda kaldım. Oynadım. Ben rahatsız olmadım da karşımdaki kadın rahatsız oldu." (Tahsin, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 41)

Dublörlük yapan Feyza, kendi ekipleri arasında da ayrımcılığın yaşandığını söylemektedir. Dublörlüğün yanı sıra aksiyon sahneleri için gelen yardımcı oyuncuları, çekilecek sahne öncesinde birkaç gün eğitim vererek hazırlayan Feyza, kendinden deneyimsiz diğer ekip arkadaşının sırf erkek olduğu için eğitimi onun verdiğini söylemektedir:

> "(…) Onlara biz bir iki gün eğitim veririz ama oraya benden deneyimsiz. Ama erkek olduğu için başına koyulduğu işler çok oldu. Ve kenardan ne kadar yanlış şeyler yaptırdığını gördüğümde ve müdahale ettiğimde kendi aramızda çok kavgalar ettik. Birbirimize girdik. Yardımcı oyuncuları çalıştırırken bak kaç tane dublörün arasına giremiyorum öğretmek için. Erkekleri koyuyorlar. Ama benden daha deneyimsiz. Ben bu işi 7 yıldır yapıyorum. Daha birinci yılına gelmiş adam orada eğitim veriyor ve buna çok canım sıkılıyor. (…) Başka birimlerdeki yardımcı oyunculara ya da oyunculara bir şeyler öğreteceğimizde oyuncu çoksa tek koordinatör yettiğinde o koordinatör kendi içimizden birileri olur. Ben seçilmem mesela sadece kadın olduğum için." (Feyza, Dublör, Kadın, 37)

Aynı zamanda bol aksiyon sahnelerinde dublörlük yapan Feyza, toplumda oluşmuş olan toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklı erkeklerin doğal olarak kadınlardan daha iyi araba veya motosiklet kullandığını ve doğal olarak da araba ve motosikletin olduğu aksiyon sahnelerinde erkeklerin kendisinin önüne geçtiğinden söz etmektedir. Bu durumun sebebi de çocukluk çağından gelen cinsiyetlere dayalı verilen oyuncaklardan dolayı ve erkeklere verilen imkanlarla kadınlara verilen imkanların farklı olmasından kaynaklı olduğunu belirtmektedir:

> "(…) Erkek çocukların aileleri daha çok daha hızlı araba alır. Ama bir kız çocuğuna böyle bir imkan sunulmaz. Ancak çalışacaksın da yıllar sonra da alabilirsen alırsın. Şimdi bu tür durumlarda ailede başladığı için cinsiyet ayrımcılığı onlar bazı sahnelerde bizden daha iyiler. Hani daha iyi araba kullanabiliyorlar ve daha iyi motosiklete binebiliyorlar. (…) Arabanın içine seni

> bağlıyorlar. Araba taklası atman gerekiyor. Bunu hiçbir şekilde bir kadına yaptırmıyorlar. Risk almıyorlar. Daha çok bunu o branşta olan ve yıllarca bunun üzerine bir lisansı olan bir araba sürücüsüne yaptırıyorlar. O şampiyonlar kadın. Ama o kadını bile oraya sokup araba taklası yaptıramıyorlar ama erkeğe yaptırılıyor mesela." (Feyza, Dublör, Kadın, 37)

3.3.3 Çalışma Yaşamının Özel Hayata Etkileri

Film endüstrisinde çalışıyor olmak sadece iş yaşamını değil, çalışanların özel hayatını da etkilemektedir. Çalışma esnasında kamera önü ve kamera arkası çalışanlarının yaşadıkları ayrımcılık, set bittiğinde de devam etmektedir. Çalışanların yaşadıkları toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, özellikle çalışma yaşamının bir uzantısı olan şehir dışı çekimlerde(projelerde) meydana gelmekle birlikte, bu durum çalışanların özel hayatını (özel ilişki-ev ilişkileri) derinden etkilemektedir.

3.3.3.1 Set Dışı Yaşam: Şehir Dışı İşler ve Otel Odaları

Film endüstrisinin büyük bir bölümü İstanbul merkezli olsa da İstanbul dışında farklı şehirlerde birçok sinema filmi ve dizi film çekilmektedir. Bu nedenle de İstanbul'da yaşayan kamera önü ve kamera çalışanları, film çekimi için şehir değiştirerek başka şehirde hem konaklamak hem de çalışmak durumunda kalmaktadırlar. Bu durumda şehir dışında çekilecek bir projeye giden çalışanlar, kendi özel hayatlarını *"otel odalarına"* ayak uydurarak devam ettirmek durumunda kalmışlardır.

Şehir dışı işlerde çalışanların konaklama ücretlerini karşılayan yapım birimi(departmanı), ücret durumundan kaynaklı bir odada iki çalışanın kalmasını istemektedir. Bu durum birbirini tanımayan iki insanın bir odada özel hayatlarını paylaşmaları anlamına gelmektedir. Yelda, şehir dışında çekilen işleri: "Deney gibi görüyorum ben orayı. Çünkü yüz kişiyi bir yere kapıyorsunuz. Yedi yirmi dört beraber çok iyi anlaşın ve hiçbir sorun çıkmaması isteyebileceğiniz bir dünya yaratmaya çalışıyorsunuz ve bu mümkün değil." şeklinde ifade etmektedir.

Deniz, film endüstrisinde şehir dışı işlerde otel odalarında departman şeflerinin tek kaldığını, asistanların ise iki veya üç kişi kaldığını belirtmektedir. Otel odalarının, ekiplerin cinsiyetlerine göre ikişer olarak ayrıldığı durumda açıkta kalan asistandan kaynaklı olarak işe alınacak kişinin cinsiyetinde değişiklik olabileceğinden söz etmektedir. Aynı zamanda şehir dışı işlerde genellikle kadın asistan tercih etmediklerini ifade etmektedir:

> "(…) şehir dışı işlerinde çalıştığımızda her odada iki kişi kalıyor. Ve oda sayısına göre ekip sayısına göre oda verildiği için bir kişi erkek tek kalıyorsa odada diğer asistanı açıkta kalan asistanın erkek olması isteniyor. Yani ben reji ekibinde timecode asistanını kadın isterken erkek alabilirim bu koşullarda. Hani oteldeki oda sayısına ve kadın erkek eşitliği durumuna göre. Buna göre de tercih edilebiliyor. Ya da şehir dışı işlerde çalışacağımız zaman şöyle bir yine basmakalıplar var. Kadın asistan almıyorlar çünkü şehir dışı işlerde ekip otelde kalıyor. Biri birinin odasına gidiyor, onun odasına gidiyor böyle durumların önüne geçmek için genelde herkes erkek tercih ediyor. Erkek tercih ettiği için genelde şehir dışı işlerde erkek yoğunlukta çalışılıyor yani kadın sayısı çok azdır şehir dışı işlerinde." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

İkili cinsiyet sistemine dayalı gerçekleştirilen oda ayrımı en çok cinsel yönelimi heteronormatif düzenin dışında tutulan bireyleri etkilemektedir. Deniz, asistan olduğu dönemlerde sette daha önceden tanıdığı biri yoksa cinsel yöneliminden kaynaklı kadın asistanla kaldığında çok zorlandığını ve karşı tarafın da Deniz'in cinsel yöneliminden kaynaklı rahatsız olduğunu belirtmektedir:

> "Yani özellikle yine şehir dışı işlerinde çok fazla çalıştığım için onlardan örnek vereceğim. Beni bir odaya koyarken çok fazla zorlanıyorlar kalacağım kişi konusunda. Eğer sette tanıdığım biri yoksa kalacağım kişi çok önemli benim için yani benim için değil aslında onlar için çok önemli. Yani şimdi bir kişi var cinsel yönelimi belli ama kadınlardan da hoşlanıyor ama bir kadınla kalacak bu çok büyük bir problem. Beni tanımayan birisi için de çok büyük bir problem, aynı odanın içinde kaldığın insan hani sanki ben ondan hoşlanacağım ya da tahrik olacağım düşüncesiyle özdeşleştiği için kendi üstünü soyunmayıp üstünü tuvalette soyunup işte benim yanımda hiçbir kişisel eşyasını göstermeyip gizli saklı kapılar ardında yaptığını biliyorum." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

Deniz, kendisiyle aynı cinsel yönelime sahip olduğu asistanını, başka bir kadın asistanla aynı odaya yerleştirdiklerinde diğer kadın çalışanın onunla kalmak

istemediğini söyleyerek "Bir erkekle kalmakla aynı şey" diye bir tepki verdiğini belirtmektedir. Deniz, eşcinsel kadın asistanların, özellikle şehir dışı işlerde diğer kadınlar tarafından "sapkın" damgası yediklerini ifade etmektedir:

> "Aynı şekilde diye cinsel yönelimi benimle aynı olan bir arkadaşımın yaşadığı bir şeydi. Aynı odaya ekipten birini koymuşlar ve eşcinsel olduğu için aynı odada kalmak istemediğini söylemiş. Yani ve direkt şey sapkın damgası yiyoruz aslında bir noktada. Buna maruz bırakılıyoruz." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

İlknur, Deniz, Ayşe ve Melisa, "Odana geleyim mi?" ya da "Odama gelsene bir şeyler içeriz" şeklinde mesaj yoluyla tacize uğradıklarını belirtmektedirler. Melisa, aynı otelde kaldığı yapımcının mesaj yoluyla değil, direkt odasının kapısına geldiğinden bahsetmektedir: "Şehir dışı bir işti, odama kadar gelip kendisini içeri almamı söyledi. Ve sonra bütün sette duyuldu bu durum."

> "Özellikle şehir dışı işlerinde işte "Odana geleyim" mesajları işte 'Birlikte bir şeyler içelim' yine mesajları. "İşte gel bir bira içelim'' tarzı işte şeyler "işte odama gel viskim var" tarzı böyle ayartmalı diyaloglar yaşanabiliyor (…) senden yararlanma eğiliminde bulunuyorlar." (Deniz, Reji Koordinasyon, Non-binary, 32)

> "(…) iki kez hani mesajla "Ne yapıyorsun?" Bu Ankara'da oldu. Ne yapıyorsun hani? Akşam işin var mı?'' falan diye. Yani ben nazik bir dille hani benim başka işlerim var ve kendi arkadaşlarımla takılmak istiyorum dediğimde sürekli ısrarla, hani ertesi günler de aradığında bu bence artık tacize giriyor. "Hani dışarıya çıkalım. İşte odaya gel çay içelim. İşte lobiye gel, şurada oturalım" falan gibisinden mesajlar bu." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

İlknur, şehir dışı işlerde çalışanların mevcut konumlarını değiştirdiğinde yeni bir hayat kurduklarını düşündüklerinden bahsetmektedir. Set çalışanlarının, bir noktada kadınları iş arkadaşı değil de bir süre sonra "yatak arkadaşı" olarak gördüklerini belirtmektedir: "Hani iş hayatımı özel hayatıma uydurdun. O yüzden ona artık arkadaşlarıma ihtiyacım yokmuş gibi. Şehir dışına o gittiğin zaman oradaki bütün kadınlar erkeklerin eşi, karısı, sevgilisi, yatak arkadaşıymış gibi oluyor. O gözle görüyorlar, o gözle bakıyorlar sana zaten, kodluyor seni." Benzer bir ifadeyle Utku, şehir dışına çıkıldığı zaman genellikle evlerinden uzakta

olduklarından dolayı duyulmayacaklarını düşündüklerini bu nedenle de daha rahat davrandıklarını, İstanbul'daki sorumluluklarından kaçtıklarından söz etmektedir.

> "Şehir dışı işler tacize açık çünkü insanlar kendilerine böyle bir yerden başka bir yere geçerken yeni bir hayat kuruyormuş gibi hissediyorlar ve o an sen o insanların iş arkadaşı değil de yatak arkadaşı gibi bir kıvama geliyorsun. Seni istemeden seninle yatıyor, kalkıyor. Yani senin bunlardan hiçbir haberin yok. Gözüyle kestiriyor seni. Diliyle de tacizle karşılaşıyorsun ki ben de karşılaşmıştım." (İlknur, Yapım Koordinatörü, Kadın, 29)

> "(…) Evlerinden uzaktalar duyulmayacaklarını düşünüyor olabilirler ya da işte saklamaları kolay olacağını düşünecekleri durumlar olabilir. Çünkü ailelerinden uzaklar. Biraz buradaki sorumlulukları da aslında onları belki durduruyordur. Ama yani şöyle olunca daha bir açgözlülükleri artıyor insanların. Bu anlamda 3 hafta bir filme gidiyorsa hemen biriyle sevişmeliyim falan gibi düşünüyor yani." (Utku, Ses Operatörü, Erkek, 37)

3.3.3.2 Özel İlişkiler: Sektör İçi Evlilik

16 görüşmeci arasından yalnızca 4 görüşmecinin evli olduğu görülmektedir. Evli olan 4 görüşmeciden 3'ünün eşi, film endüstrisinde çalışmaktadır. Yapılan görüşmelere göre aynı sektörde çalışanların evlenmesi, film endüstrisindeki set saatlerinin uzun ve tatil günlerinin az olması gibi nedenler arasındadır. Belirtilmelidir ki, farklı sektörde çalışanların evlilik öncesi ilişkileri, yine aynı sebeplerden dolayı devam etmemiştir. Talha, bu sektörde çalışan insanların genellikle aynı meslekteki insanlarla birlikte olduklarını birbirlerini ancak böyle anladıklarını belirtmektedir.

Berk, film endüstrisinde yaşanan ilişkilerin sette çalışma saatlerinin uzunluğundan kaynaklandığını belirtmektedir. Bu nedenle çalışanlar bir süre sonra birbirinden etkilenerek bir ilişkiye başladıklarını ifade etmektedir: "Ben sektörümün yoğunluğundan şikayet eden biri olarak kendi sektörümden biriyle bir ilişki yaşamayı tercih etmiyorum. Bu yüzden tamamen çizgilerim set içinde çalışırken buna göre kuruludur. Ama şahit oldum bir görüntü yönetmeniyle evlenen kostümcü, makyöz bunların hepsine şahit oldum."

Berk, aynı sektör içerisinde iş yoğunluğundan dolayı ilişki yaşamayı tercih etmezken; eşiyle sette tanışan Yüksel ve eşiyle aynı mesleği yapan Yelda, sektördeki diğer insanlara göre rahat olduğunu, bu sektörde çalışanların aynı sektörden biriyle evlenmeleri gerektiğini ifade etmektedir.

> " Benim eşim eski bir styling bu sektörde. O yüzden ben sektördeki diğer insanlara göre çok daha rahatım. Çünkü en azından benim ne iş yaptığımı, en başından beri biliyor. Mesleğimin getirdiklerini de bildiği için ki ona rağmen artık bizde bile şey oluyor yani sıkıntı. Bu kadar bu saatte çalışılır mı? Diye falan filan bunlar yaşıyoruz yani. (…) Ben eşimi sette gördüm, evlendim işte çoluğumuz çocuğumuz var. Bu sektörde çalışan asistanlar bence bu sektörden insanlarla evlenmeli." (Yüksel, Sanat Asistanı, Erkek, 36)

> "Uzun saatler çalışıyorum ama Allah'tan eşim de bu mesleğin içinde olduğu için yani çok hani ilişki bazında çok zorlanmıyorum." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

Aynı sektörde çalışıyor olmanın evlilikte avantajları bulunurken, dezavantajları da bulunmaktadır. Utku, eşinin film sektöründe prodüksiyon amiri olduğunu, çocuğunun doğumundan sonra yaklaşık 4 senedir çalışmadığını ve artık çalışmaya başlaması gerektiğini söylemektedir. Eşi, sektöre geri döndüğünde çocuğunu kreşe yazdırmayı düşünen Utku, set çalışma saatlerinin düzensiz olması durumundan kaynaklı kreş saatlerinin set saatlerine uygun olup olmayacağı durumunu düşünmektedir. Kadın ve erkek için bu durum sorun teşkil etse de aynı sektörde çalışsa dahi toplumsal cinsiyet rollerinin devam ettiği görülmektedir: kadın, ev içinde çalışmaya devam ederken; erkek, sette çalışmaya devam etmektedir.

> "Eşim de benim bu sektörden prodüksiyon amiri. İşte çocuğun doğumundan bugüne 3,5-4 senedir çalışmıyor. Şu an artık onun da çalışması gerekiyor ama bizim eş zamanlı çalışmamız çok mümkün değil. Yani kreşe çocuğu verdiğimizde saatleri uyacak mı gibi bir çıkmazda kalıyoruz mesela bunu nasıl çözeceğimiz veya şu an için hayatımızın en büyük problemi o. Çalışması gerekiyor ama bunu nasıl başaracağımızı bilmiyorum. Yani özel hayatımızı kadın erkek eşitliği bir yana bir aile olarak yani böyle etkiliyor." (Utku, Ses Operatörü, Erkek, 37)

Daha önce farklı sektörde çalışan sevgilisi olan İlknur, iş hayatına ayak uyduramadığını, set saatlerini sorun yarattığını ve tatil günlerinde zorla görüşmek

istediğini belirtmektedir. Eski sevgilisinin İlknur'a: "Ben senin ne iş yaptığını anlayamadım." ifadesinde bulunduğundan kaynaklı birbirlerinin yaşantısına uyum sağlayamadıklarını ve bunun sonucunda ayrıldıklarını söylemektedir. Kendi mesleğinden biriyle ilişki yaşayan İlknur, bu ilişkisinde daha anlaşılır hissettiğini ifade etmektedir. İlknur'un durumuna benzer bir şekilde Batuhan, farklı sektörde çalışan kız arkadaşıyla set saatleri yüzünden sorun yaşadığını belirtmektedir. Benzer durumda Melisa da set saatlerinden dolayı sorgulanmak istemediği için hayatındaki insanı ona göre tercih ettiğini ifade etmektedir.

> "Açıkçası evi otel gibi kullanıyordum. Çok geç saatlere çıktığım için eve giriyorum. Yatıyorum, kalkıyorum sabah sete gidiyorum gibi bir durum söz konusuydu. Kız arkadaşım vardı o dönemde. Set ortamında her türlü insan olduğu için kıskançlıklar çok fazla olabiliyor." (Batuhan, Yardımcı Oyuncu, Erkek, 24)

> "Özel hayatımı etkiliyor çünkü ben hayatıma karışılmasını istemeyen bir insanım. Gece geç saatlere kadar çalışıyoruz. Sürekli sorgulanmak istemediğim için de hayatıma ona göre alıyorum insanları." (Melisa, Oyuncu, Kadın, 33)

İlknur ve Batuhan'ın yaşadığı duruma benzer Selin de farklı sektörden tanıştığı erkeklerin genellikle set saatlerini sorun ettiğini hatta eve fazla vakit ayıramayacağından kaynaklı çocuk sahibi olmak isteyip istemediklerini sorduklarını aktarmaktadır. Bu durumda set çalışma saatlerinin, özel hayatı ve eş seçimine kadar etkilediği görülmektedir:

> "Çünkü mesela tanıştığım bir erkek hemen böyle şey diyordu. Of! Sen çok uzun saatler çalışıyorsundur. Of sizin işlerinizi de aman ne kadar zordur. Aman işte evine vakit ayıramıyorsundur falan böyle. Sen ileride çocuk yapacak mısın? Hani nasıl olacak? Böyle bir düşüncen var mı? Evlilik gibi. Hani yaşadığım ya da tanıştığım ilişkilerin çoğunda. Tanıştığım yeni insanlardan hep bu yorumları duydum." (Selin, Yönetmen, Kadın, 33)

3.3.3.3 Toplumsal Cinsiyet Rollerine Dayalı Olarak Çalışma Koşullarının Ev Yaşamına Etkisi

Beauvoir (1949: 93), kadının biyolojik yazgısından kaynaklı, annelik yüküyle bağdaştırılabilecek bir iş olarak görüldüğü için ev işleri, kadını hapsettiğini öne sürmektedir. Ev işleri, yüzyıllardır her gün kendini yeniden üretmektedir. Bu nedenle de kadın, yeni bir şey üretemez, var olan bir döngünün içinde kaybolmaktadır.

Türkiye İstatistik Kurumu'nun ilk kez 2006'da yaptığı "Zaman Kullanım Anketi"nin sonuçlarına bakıldığında: *"Çalışmayan kadınlar günde 5 saat 43 dakikayı hane halkı ve ev bakımına ayırırken, bu süre çalışan kadınlarda 4 saat 3 dakikadır. Erkekler açısından bu tür faaliyetlere ayrılan zaman çalışmayanlarda 1 saat 12 dakika, çalışanlarda 43 dakikadır. Çalışan kadınlar çalışan erkeklerin 5-6 kat fazla zamanı ev ve bakım işlerine harcamaktadır."* (Toksöz, 2015: 51).

Çalışma yaşamında devam eden toplumsal cinsiyete dayalı roller, ev yaşamında da devam etmektedir. Bu durum, film endüstrisinde farklı departmanlarda çalışan kamera önü ve kamera arkası ekiplerine bakılmaksızın yalnızca cinsiyetler üzerinden ele alınacaktır. Yapılan görüşmeler doğrultusunda görüşmecilerin bulgularına göre belirlenen bu bölümde, genellikle kadın çalışanların, set bitiminde veya repo(izin) günlerinde ev temizliğini öncelikli olarak düşündüğü görülmektedir.

Film endüstrisinde çalışma süreleri, çalışma yaşamında cinsiyetlere dayalı eşit olsa da ev içinde bu ayrımın çok fazla görünür olduğunu ifade eden Deniz, "kadının iş yerinde çalıştığı süreyle evde çalıştığı süre de var. 16 saat sette dayanan bir kadın ya da 16 saat sette dayanan bir erkeğin yükümlülükleri toplumumuzun içinde farklı" olduğunu aktarmaktadır. Sette çalıştığı günlerde temizlik yapamadığını söyleyen Ayşe ve Sema, mutlaka izin günlerinde ev ile

ilgilendiklerini söylemektedir. Özellikle farklı bir sektörde çalışan boş günlerinde yardımcı oyunculuk yapan Sema, evli olduğundan dolayı sorumluluklarının daha farklılaştığı görülmektedir: "En önemli kritik olan günler pazartesi ve salı günleri. Yani bitik oluyor insan kesinlikle. Zaten sonrasında işte ev işlerini yapayım vesaire. Ya ben şeyi hatırlıyorum hani birkaç günlük yemek yapıp hani en azından evde kalsın sonrasına eşime diye."

> "(…) o gün yapman gereken işte bulaşık yıkamak zorundasındır ya da ne bileyim bir yeri temizlemek zorundasındır." (Nehir, Reji Hazırlık Asistanı, Kadın, 30)

> "(…) evi toplama işte, çamaşırları yıkama, yani daha çok hani kişisel şeyleri önce yapıyorum, dışarıda işlerim varsa onları hallediyorum." (Ayşe, Kamera Asistanı, Kadın, 26)

> "(…) günlük hayatımda neleri yapmam gerekiyorsa ilk önce uyuduktan sonra eğer zamanım kalıyorsa ev işiydi, işte alışverişti bilmem neydi falan filan bunlarla ve arkadaşlarımla vakit geçiriyorum." (Yelda, Oyuncu, Kadın, 42)

Kamera arkası veya kamera önü fark etmeksizin sette çalışan kadınların ve erkeklerin toplumsal cinsiyet rollerinin devam ettiği görülmektedir. Nehir, Ayşe ve Yelda sette çalışmadığı günlerde ev işleri yapmak durumunda olduklarından söz ederken, Talha ve Utku'nun önceliklerinin farklı olduğu görülmektedir. Talha, kendi evini temizlediğini ifade etse de yorgun olduğu ve zamanının olmadığı durumlarda yardımcı çağırdığını söylerken Utku, ev işlerinde eşine "yardım" ederek toplumsal cinsiyet rollerinin tekrarlandığı görülmektedir.

> "Yani tabii ki temizliği de yapıyoruz haliyle yani. Yani bazen temizlikçi çağırıyoruz. Temizlikçi gelip yapıyor çünkü yapabilecek bir şey yok zaman olmuyor." (Talha, Görüntü Yönetmeni, Erkek, 30)

> "Eve geliyorum, oğlum uyumadan yetiştiysem onunla oynuyorum, ediyorum. (…) Repolarımda ev işlerine yardım ediyorum. Çünkü eşim hep çocukla olduğu için." (Utku, Ses Operatörü, Erkek, 37)

SONUÇ

Bu çalışmada film endüstrisindeki toplumsal cinsiyet ayrımcılığının görünümleri araştırılmış, film endüstrisindeki set çalışanlarıyla görüşmeler yapılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde, öncelikle temel cinsiyet kavramlarına ve tarihsel olarak değişen toplumsal cinsiyete dayalı işbölümüne yer verilmiştir. Bununla beraber çalışma yaşamına ilişkin temel ayrımcılık kavramları yine bu bölümde ele alınmıştır.

Çalışmanın ana başlığını oluşturan film endüstrisindeki toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığı anlamak için ise, öncelikli olarak film endüstrisinin tarihsel gelişimindeki önemli noktalarına, ardından yapım aşamaları ve film setlerini oluşturan teknik işgücüne bakılması gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde, film yapım sürecinin başlangıcını oluşturan Hollywood sinemasına ve ardından televizyonun gelişimine ana hatlarıyla değinilerek, mevcut film endüstrisinin tarihsel süreçlerine yer verilmiştir. Ardından çalışmanın ana hattını oluşturan Türk film endüstrisinde, sinema ve televizyon alanlarındaki önemli tarihsel dönemlere, film aşamalarına ve ortaya çıkan işgücüne değinilmiştir. Bu doğrultuda, film endüstrisinin dünyada ve Türkiye'deki gelişiminde önemli dönüm noktaları açıklanmaya çalışılarak sürece dair bir özet serimlenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünün devamında ise film endüstrisinde tarihsel süreçlere bakıldığında endüstriyle ilişkilenmede dezavantajlı olarak görülen kadın izleyicinin konumuna, kadın yönetmenlere ve kadın oyunculara da yer verilmiştir. Literatüre bakıldığında, kadın yönetmenlerin tarihsel olarak film endüstrisindeki yerine oldukça sınırlı düzeyde ya da hiç yer verilmediği görülmüştür. Tarihsel süreçteki gelişmelere bakıldığındaysa, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce kadınlar, filmin bütün aşamalarında aktif çalışıyorken sinemanın "endüstri" haline gelmesiyle, kadınlar film endüstrisinin dışında tutulmuşlardır. Böylelikle film endüstrisi erkek egemen bir sektör haline gelmiştir. Erkek egemen bir endüstri haline gelen film endüstrisinde, kadınlar çalışma imkanı bulsalar da erkeklerin

kadınlar için uygun gördüğü işlere yönlendirilmişlerdir. Bu sistem, 1970'li yıllarda kadın filmlerinin ortaya çıkmasıyla kırılsa da günümüzde hala etkisinin devam ettiği görülmektedir.

Film endüstrisinde yönetmenlerin yanında, izleyiciler de önemli bir konumdadır. Film endüstrisi ekonomik anlamda her zaman izleyiciye ihtiyaç duymuş ve bu doğrultuda film endüstrisi izleyiciye yönelik filmler üretmiştir. 1950-60'lı yıllarda kadın bedeninin özgürleşmesi odaklı meydana gelen cinsel devrimin toplumsal etkilerinin yaşandığı bir süreçte, bu dönüşümün sinema sektöründe yansıması bazı filmlerde kadın bedeninin meta haline getirilmesi biçiminde gerçekleşmiştir. Bu tarz filmler, erkek izleyicileri salona çekmek için kullanılmıştır. Diğer taraftan Hollywood film endüstrisini televizyonun karşısında canlandırmak için kadınlara özel B-filmler, Türk film endüstrisini televizyon karşısında canlandırmak için ise, erkeklere özel cinsel içerikli filmler tercih edilmiştir.

Film endüstrisi ile ilgili yapılan birçok çalışmada genellikle kadın ve erkek oyuncuların temsili ve filmlerin içerikleri üzerinde durulmuş, oyuncuların cinsiyetlere yönelik mesleklerini icra ederken yaşadıklarına kendi deneyimleri üzerinden yer verilmemiştir. Belirtmek gerekir ki, tiyatro ve sinemanın ilk yıllarında Müslüman kadın oyuncuların sahneye çıkmasına, oyuncuların "fahişe" oldukları düşüncesiyle izin verilmemiş, bu nedenle de gayrimüslim kadın oyuncular ya da erkek oyuncular tercih edilmiştir. Kadın karakterleri canlandıran erkek oyunculara bir zaman sonra "eşcinsel" gözüyle bakılmıştır. Kadın oyuncuların konumuna tarihsel olarak bakıldığında "fahişe" oldukları düşüncesiyle geri planda tutulan kadın oyuncular, bir zaman sonra meta haline getirilerek kadınların bedenleri erkek egemen sistemin isteklerine göre film endüstrisini canlandırmak üzere konumlandırılmıştır.

Film endüstrisindeki izleyicilerin konumu dışında, film yapım aşamalarında "çizgi üstü" olarak tabir edilen oyuncu ve yönetmenler, literatürde kendilerine yer bulmuş olsa da diğer set çalışanları bu çalışmaların dışında

bırakılmıştır. Bu çalışmada film endüstrisinde çalışanların, toplumsal cinsiyete dayalı mevcut çalışma deneyimlerini ortaya çıkartmak amacıyla, kamera arkası ve kamera önü çalışanlarından 16 görüşmeci ile görüşme yapılmıştır. Bu doğrultuda, kamera arkası çalışanlarından 9, kamera önü çalışanlarından da 7 kişiyle görüşme sağlanmıştır. Yapılan görüşmeler sonucunda ortaya çıkan araştırma bulgularına göre, film endüstrisinde yaşanan toplumsal cinsiyet ayrımcılığı üç başlık altında görülmektedir: Çalışma yaşamı öncesi, çalışma yaşamında ve çalışma yaşamının özel hayata etkileri.

Çalışma yaşamı öncesinde, kamera arkası çalışanlarının meslek seçimlerinde toplumsal cinsiyete dayalı rollerin etkili olduğu ve yine çalışanların işe alımlarında cinsiyet ayrımcılığına uğradığı görülmüştür. Burada bir istisnai durum olarak oyunculardaki yaşanan bir ayrımcılık deneyiminden bahsedilmemiştir. Film endüstrisinde kamera arkası çalışanların mesleklerinin, "kadın işi" ve "erkek işi" olarak bölündüğünden söz edilebilir. Bu durumda toplumda kadına uygun görülen meslek dinamikleri, film endüstrisinde de kendini göstermektedir. Kadına daha uygun görülen departmanlar, film endüstrisinde kostüm ve makyaj olarak ifade edilmektedir. İş yükü ağır olarak görülen işlerde -kamera, ışık, ses ve sanat (ağır dekor işlerinde)- ise kadın çalışan genellikle tercih edilmemektedir. Diğer taraftan kadınların iletişim açısından, film setlerini daha "naif ve yaşanabilir hale getirdiği" düşünülmekte, bu nedenle yer yer erkek egemen istihdamın yoğun olduğu ağır görülen işlerde de kadınların istihdamına bu nedenle alan açıldığı ifade edilmiştir. Çalışma yaşamında kamera arkası çalışanlarının ayrımcılığa ilişkin deneyimlerinde, bu mevcut ayrımcılığın farkındalığı dolayısıyla cinsiyetlendirildiğini düşündükleri işlere daha baştan yönelmediklerinden bahsedilmektedir.

Çalışma esnasında yaşanan ayrımcılığa gelindiğinde, kamera arkası çalışanları ve kamera önü çalışanlarının mesleklerinden kaynaklı bu ayrımcılıktan farklı şekillerde etkilendikleri görülmektedir. Bu nedenle de çalışma esnasında

yaşanan cinsiyet ayrımcılığı, iki ayrı başlık altında incelenmiştir: Kamera arkası ve kamera önü çalışanları.

Kamera arkasında çalışanların karşılaştıkları ayrımcılık temel olarak, set içerisinde bireysel-özel ilişkiler ile oluşan ayrımcılık ve taciz ve mobbinge dayalı ayrımcılık olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Araştırmaya başlarken öngörülmeyen bir bilgi olarak özellikle kamera arkası erkek çalışanlar tarafından bireysel-özel ilişkiler kaynaklı ücret, terfi ve üsluba dayalı ayrımcılık gündeme getirilmiştir. Bir diğer ifadeyle, statülerinden dolayı erkek çalışanların, çalışma ilişkisinin dışında özel ilişki geliştirdikleri kadın çalışanlara yönelik ayrımcılık yaptığı ifade edilmiştir. Yapılan görüşmelerde bu durumu genellikle kadın çalışanların değil, erkek çalışanların vurguladığı görülmüştür. Bununla beraber bu durumdan sürece dahil olan erkeklerin sorumlu tutulmadığı, yalnızca kadınların sorumlu tutulduğunun da altının çizilmesi gerekir. Sektörde yer alan erkek görüşmeciler, ayrıca yine üst statüde yer alanlar tarafından kendilerine kaba davranıldığı durumlarda dahi, kadın set çalışanlarına erkek set çalışanlarından daha kibar davranıldığını da dile getirmiştirler.

Kamera arkası çalışanların karşılaştıkları taciz ve mobbing, üçe ayrılmaktadır: Sosyoekonomik statü ayrımcılığı, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliğine dayalı ayrımcılık ve dış görünüş, kıyafete dayalı ayrımcılık. Sosyoekonomik statüye dayalı ayrımcılık, çalışanların set içerisindeki yaptıkları işten dolayı hiyerarşik konumlanmalarını ifade etmektedir. Bu durumdan da genellikle kamera arkasında çalışan kadın asistanlar etkilenmektedirler. Bu durum literatürde yer verildiği gibi, dikey (hiyerarşik) ayrıma da örnek teşkil etmektedir. Kamera arkası ve kamera önü olarak statü ayrımcılığına EK-1'de şema haline getirilerek yer verilmiştir. Kamera arkasında asistan olarak çalışan kadınlar, set hiyerarşisine göre en alt konumda bulunmaktadırlar. Hiyerarşideki bu alt konumları, kadın asistanların departman şefleri, yönetmenler, erkek oyuncular tarafından sözlü ve psikolojik tacize maruz kalmalarını kolaylaştırmaktadır. Kamera arkası çalışanlarından özellikle kadın kostüm asistanları, bu süreci en

kırılgan yaşayan çalışanlardır. Bunun dışında set hiyerarşisine göre üst konumda bulunan kadınların da kendi kadın asistanlarına mobbing uyguladığı belirtilmiştir.

Kadınların yanı sıra, cinsel yönelimi mevcut ikili cinsiyet sisteminden farklı, ancak görünen cinsiyeti erkek olan çalışanlar da film endüstrisinde ayrımcılığa maruz kalmaktadırlar. Film endüstrisinde, işe alım esnasında cinsel yönelimi gey olan çalışanlar, toplumsal önyargılara dayalı olarak kostüm ve makyaj departmanlarına yerleştirilmektedirler. Bununla beraber, kostüm ve makyaj departmanında çalışan heteroseksüel olan erkeklerin, film endüstrisinde diğer departmanlarda çalışan erkekler tarafından gey olduğu düşüncesiyle, mevcut kalıp yargılarla mobbinge uğradığı da ifade edilmiştir. Kadınların ve cinsel yönelimi ikili cinsiyet sisteminin dışında kalan bireylerin yaşadıkları bir diğer ayrımcılığın da dış görünüş ve kıyafetleri üzerinden gerçekleştiği görülmektedir. Bu ayrımcılığın hedefinde erkek egemen bir sektör olan film endüstrisinde, kadınların "açık", cinsel yönelimi mevcut cinsiyet düzleminin dışında olan erkeklerin "renkli" giyinmelerinin görüldüğü söylenebilir.

Çalışma esnasında kamera önü çalışanların yaşadığı ayrımcılık, negatif ve pozitif ayrımcılık ve taciz ve mobbinge dayalı ayrımcılık olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Film endüstrisinde bazı kadın oyuncular, erkek oyuncularla "eşit olmak" adına özellikle birtakım isteklerde bulunulduğunu belirtmişlerdir. Film endüstrisinde kadın oyuncular ve kadın yardımcı oyuncuların, özellikle "kırılgan" olduklarını düşünüldüğü mevcut durumlarda pozitif ayrımcılığın ortaya çıktığı görülmüştür.

Kamera önündeki çalışanlara uygulanan taciz ve mobbing, statü ayrımcılığı, dış görünüş ve güzellik algısı ve sahne içinde yaşanan taciz ve mobbing olarak karşımıza çıkmaktadır. Film endüstrisinde yaşanan statüye dayalı ayrımcılık, temelde sektörün hiyerarşik bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bunun sonucunda özellikle kadın oyuncular, erkek yapımcılar, erkek yönetmenler ve erkek oyuncular tarafından tacize uğramaktadır, karşılık alamadıklarında ise bu

durumun mobbinge dönüştüğü görülmüştür. Kadın oyuncu ve yardımcı oyuncuların yaşadıkları bir diğer ayrımcılık, sahne içinde giydirildikleri kostümlerde veya canlandırdıkları sahne esnasında ortaya çıkmaktadır. Kadın oyunculara sahne içinde bedenlerini metalaştıracak, diğer çalışanların ve izleyenlerin göz zevkine hitap edecek kıyafetlerin giydirildiği belirtilmiştir.

Kıyafetin yanı sıra, toplum tarafından özellikle kadın oyuncular, estetik kaynaklı mobbinge maruz bırakılmaktadır. Toplum tarafından dayatılan güzellik algısı, film endüstrisinde en çok kadın oyuncuyu etkilemektedir. Film endüstrisindeki güzellik algısı, özellikle kadın çalışanlar tarafından diğer kadın çalışanlara dayatılarak mobbing uygulandığı görülmüştür. Güzellik algısından en çok kadın etkilense de erkek oyuncular da, "güç, kas ve boy" konusunda ayrımcılığa maruz kalmaktadır. Sahne içinde yaşanan mobbinge dayalı ayrımcılıkta da, kadın oyuncuların canlandıracağı öpüşme veya sevişme sahnelerinde "teknik ekip, yönetmen ve oyuncu partneri" tarafından göz hapsine tutuldukları ifade edilmiştir.

Film endüstrisinde yaşanan bir diğer ayrımcılık ise, çalışma hayatının özel hayata etkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrımcılığın bir biçimi olarak taciz durumundan bu kapsamda hem kamera önü hem kamera arkası çalışanları etkilenmektedir. Özellikle film çekimleri için çıkılan "şehir dışı işler" ayrımcılığın en fazla görünür olduğu ortamlardır. Şehir dışı işlerde, İstanbul içinde çekilen işlerden ziyade, set çalışanları otel odalarında kalmaları nedeniyle özel alanları açısından daha "ulaşılabilir" konumda ve bu nedenle tacize de daha açık durumdadır. Bu durumdan da özellikle kadın çalışanlar ve cinsel yönelimi mevcut ikili cinsiyetin dışında olanların etkilendiği görülmüştür. Otel odalarının ikili cinsiyet sistemine göre belirlenmiş olması, cinsel yönelimi heteronormatif düzenin dışında olan bireyleri, diğer çalışanlardan daha fazla etkilediği belirtilmiştir.

Aynı zamanda film endüstrisinde çalışıyor olmak, uzun ve düzensiz çalışma saatleri nedeniyle özel ilişkileri de derinden etkilemektedir. Film endüstrisinde çalışanların, özellikle sektör içinde çalışanlarla evlendiği, sektör

dışındaki ilişkilerin de bir süre sonra devam etmediği görülmüştür. Film endüstrisinde çalışan kadın ve erkeklerin, set bitimindeki öncelikleri de değişim göstermektedir. Kadın çalışanların, öncelikle "ev işi" yapmaları, erkek çalışanların ise ev işinin son tercihleri olması, toplumsal cinsiyet rollerinin çalışma yaşamı dışında da devam ettiğinin bir göstergesidir.

Sonuç olarak, yapılan görüşmelerden elde edilen bulgulara bakıldığında, çalışma yaşamındaki cinsiyetlere ve cinsel yönelimlere göre ayrımcılığın film endüstrisinin farklı süreçlerine ve farklı düzeydeki çalışanlarına nüfuz ettiği söylenebilir. Setteki mevcut hiyerarşinin de etkisiyle ataerkil ilişkilerin ve toplumsal cinsiyet rollerinin kamera önü ve kamera arkası çalışanlar tarafından deneyimlenmesine yol açtığı görülmektedir. Bu doğrultuda sektördeki gelişimi takip etmek ve literatürde toplumsal cinsiyete dayalı yaşanan ayrımcılığı görünür kılmak adına film endüstrisindeki çalışan deneyimlerini de içeren daha fazla çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Bilhassa sektördeki sorunlara ilişkin mücadele hattında bireysel ve kurumsal düzeyde neler yapıldığı ve yapılabileceğine dair çalışmalara ilişkin ciddi boşluk bulunmaktadır. Bundan sonra sektöre ilişkin çalışmalara ilgi duyulan araştırmacılara, bu konularla ilgili bilhassa sektördeki mücadele ve örgütlenme kapasitesi ve deneyimleri üzerine araştırma yapmaları önerilmektedir.

KAYNAKÇA

ACAR ERDUR, Duygu ve ÖZGÜNLÜ, Faruk, (2020): "Çalışma Yaşamında Ayrımcılık: LGBT+ Bireylere Yönelik Bir Araştırma", *11(2). Business and Economics Research Journal,* 11(2), 2020

ADAKLI, Gülseren, (2001): "Yayıncılık Alanında Mülkiyet ve Kontrol" D. Kejanlıoğlu, G. Adaklı ve S. Çelenk içinde, *Medya Politikaları,* s: 145-203, İmge Kitabevi, Ankara.

ADAMS, Carol J. (2013): *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram* (G. Tezcan ve M. E. Boyacığlu, Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul

ADLER, Stella, (2007): *Aktörlük Sanatı* (1. baskı), (N. U. Özüaydın, Çev.) Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul

AKBULUT, Durmuş, (2012): *Sinemanın İlkleri: Film Başlıyor,* Etik Yayınları, İstanbul

AKDEMİR DİLEK, Buket, (2021): *Türk Sinemasında Seks Furyasına İdeolojik Bakış,* Doruk Yayınları, İstanbul

AKGÜNER, Tayfun, (1993): *Televizyon Sinema İlişkisi. Sinema Yazıları,* s. 110-112.

AKKAŞ, İbrahim, (2019): "Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı". *Ekev Akademi Dergisi,* 97-118.

ALTUNIŞIK, Remzi, COŞKUN, Recai, BAYRAKTAROĞLU, Serkan ve YILDIRIM, Engin, (2012): "Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri - SPSS Uygulamalı" (7. baskı) Sakarya Yayıncılık, Sakarya

ARSLAN, Umay Tümay, (2005)*: Bu Kabuslar Neden Cemil? - Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk,* Metis Yayınları, İstanbul

ATATANIR, Hicran, (2020): *İş Yaşamında Eşitlik*, Dorlion Yayınları, Eskişehir

BAIRD, Vanessa, (2019): *Cinsel Çeşitlilik Yönelimler, Politikalar, Haklar ve İhlaller* (3. baskı), (H. Doğan, Çev.) Metis Yayınları, İstanbul

BARNWELL, Jane, (2015): *Film Yapımının Temelleri* (2. baskı) (G. Altıntaş, Çev.) Literatür Yayınları, İstanbul

BEAUVOIR, Simone De, (1949): *İkinci Cinsiyet : Olgular ve Efsaneler* (1. Cilt). Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul

BEAUVOIR, Simone De, (1949): *İkinci Cinsiyet: Yaşanmış Deneyim* (2.Cilt). (G. A. Savran, Çev.) Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul

BERGER, John. (2017): *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.) Metis Yayınları, İstanbul

BERGHAN, Selin, (2011): "Transfeminizm". *Cogito*, 140-148.

BERKTAY, Fatmagül, (2010): *Tarihin Cinsiyeti* (3. baskı), Metis Yayınları, İstanbul

BETTON, Gerard, (1986): *Sinema Tarihi* (Şirin Tekeli, Çev.) İletişim Yayınları, İstanbul

BLANK, Hanne, (2019): *Düzcinsel Heteroseksüelliğin Şaşırtıcı Derecede Kısa Tarihi* (1. baskı). (T. E. Köse, Çev.) İstanbul.

BORA, Aksu, (2012): "Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık. K. Çayır ve M. Ayan Ceyhan içinde, *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar*" (s. 175-188), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

BOYUT YAYIN GRUBU, (2002): *Beyaz Perdenin Cinselliği: Sinemanın Erotizmi*, Boyut Kitapları, İstanbul

BOYUT YAYIN GRUBU, (2002): *Gündelik Yaşamda Erotizm: Yasaklı Cinsellik* (M. Sezen , C. Balcı ve M. Öncel, Dü) Boyut Kitapları, İstanbul

BROWN, Blain. (2017): *Sinema ve Videoda Işıklandırma* (2. baskı). (S. Taylaner, Çev.), Hil Yayın, İstanbul

BROWN, Heather A. (2016): *Marx'ta Toplumsal Cinsiyet ve Aile* (1. baskı). (G. Rastgeldi, Çev.), Dipnot Yayınları, Ankara

BUSSCHER, Pierre Oliver De. (2011): Genetik. L. -G. Tin içinde, "*Homofobi Sözlüğü*" (M. Tezkan ve O. Urun, Çev., s. 131). Sel Yayıncılık, İstanbul

BUTLER, Alison, (2002): "*Women's Cinema*". London, New York: Wallflower Press.

BUTLER, Judith. (2019): *Cinsiyet Belası* (7. baskı). (B. Ertür, Çev.) Metis Yayınları, İstanbul

BÜKER, Seçil, (2008): *Medyada Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Haritalama ve İzleme Çalışması Geniş Özet*, Ceid Yayınları, Ankara

CAMCI, Adnan. (2004). "Cinsiyet Faktörünün Performans Değerlendirme Sonuçları Üzerindeki Etkisi". İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Anabilim Dalı İnsan Kaynakları Programı Yüksek Lisans Tezi.

CAN, Yeşim, (2019): "Döl Vermeyen Cinsellik. Psikanalitik Bakışlar" (s. 53-66), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

CASE, Sue Ellen. (2010): *Feminizm ve Tiyatro* (1. baskı), (A. Sönmez, Çev.) Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul

CASTAN, Nicole, (2022): Kamu ve Şahıs. P. Aries, M. Aymard, N. Castan, Y. Castan , R. Chartier, A. Collomp, . . . J. Revel içinde, "*Özel Hayatın Tarihi*" (D. Çetinkasap, Çev., Cilt 3.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

CİNETURK. (2008): *Temel Verileriyle Türk Sineması (1996-2006).* (A. Sayman ve E. Kar, Dü) İstanbul Organizasyon, İstanbul

CONNELL, R. W. (2019): *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (4. baskı), (C. Soydemir, Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul

CORBANESE, Valli. (2018): "Kadınlar İçin Daha Çok ve İyi İşler İçin Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Eğitim Rehberi. *Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Konusunda Uluslararası Norm ve Standartlar*", 43-48. Ankara: ILO.

ÇABUK KAYA, F. Duygu. (2011): "Kadın Beyni, Erkek Beyni Varsa Eşcinsel Beyni de Var mı?" *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Cogito, s: 167-174.

ÇALAPALA, Rakım. (1944, Temmuz 11): "Stüdyo'ya Baskın". *Yıldız Dergisi*, s: 22-23.

ÇALAPALA, Rakım. (1946): "Türkiyede Filmcilik" *Filmlerimiz-Yerli Film Yapanlar Cemiyeti*

DECHERNEY, Peter. (2019): *Hollywood.* (E. Ünver, Çev.) Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

DEDEOĞLU, Saniye. (2018): "Kadınlar İçin Daha Çok İyi İşler İçin Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Eğitim Rehberi". *Toplumsal Cinsiyet*, 19-25. Ankara: ILO.

DEMİRBİLEK, Sevda. (2007): "Cinsiyet Ayrımcılığının Sosyolojik Açıdan İncelenmesi" *44(511),* s: 12-26, Finans Politik ve Ekonomik Yorumlar Dergisi, İstanbul

DEMİREL, Erkan. T. (2011): "Ayrımcılık Kavramı" E. T. Demirel, M. Tikici ve C. Çetin içinde, *Türk İş Yaşamında Ayrımcılık*, s: 3-24, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara

DONOVAN, Josephine. (2016): "*Feminist Teori*" (11. baskı). (A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul

DORSAY, Atilla. (2000): "*Sinema ve Kadın*" İstanbul: Remzi Kitabevi.

DUYAN, Yektanurşin. (2021): "*Türk Sinemasında Kadın Yıldız Olmak*", Dipnot Yayınları, Ankara

ECEVİT, Yıldız. (2021): *Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Temel Kavramları Eğitim Materyali*, Ceid Yayınları, Ankara

ERGÜNEY, Merve. (2017): "Türkiye'de İnternet Dizilerinin Gelişmesinde Zemin Hazırlayan Tarihsel ve Teknolojik Süreç" *2(1),* s: 52-59. Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi.

FİDAN, Fatma Zehra ve Alptekin, Duygu. (2015): *Kadın Bedeni ve İstismarı* Opsiyon Yayınları, İstanbul

FIELD, Tania. (2016): "Alice Guy - Blaché: Gerçek Bir Öncü". G. Kelly ve C. Robson içinde, *Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri* (N. Pakkan, Çev.), s:250-257. Agora Kitaplığı, İstanbul

FOUCAULT, Michel. (2007): *Cinselliğin Tarihi* (2. baskı). (H. U. Tanrıöver, Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul

FRIOUX, Dalibor. (2011): "Evrenselcilik/Farkçılık" L.-G. Tin içinde, "*Homofobi Sözlüğü*" (M. Tezkan ve O. Urun, Çev.) s:99-102, Sel Yayıncılık, İstanbul

GIDDENS, Anthony. (2012): *Sosyoloji*, Kırmızı Yayınları, İstanbul

GOUGES, Olympe De (2019): *"Kadın Uyan!" Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirisi* (B. Günen, Çev.) Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul

GÖREGENLİ, Melek. (2015): "Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıpyargı ve Ayrımcılık". M. Soran, Ö. Şensoy ve M. Ergün içinde, "*Engelliliğe ve Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık: İlk ve Ortaöğretim Kurumları İçin Örnek Ders Uygulamaları*", s:3-11, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

GÜL, İdil Işıl ve KARAN, Ulaş. (2011): *Ayrımcılık Yasağı: Kavram, Hukuk, İzleme ve Belgeleme* (B. Yeşiladalı ve G. Ayata, Dü) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

GÜLTEKİN, Gökhan. (2020): "Olmak ya da Olmamak: Kathryn Bigelow Sinemasında Kadın(sız)lık" G. Gültekin ve G. Sarı (Dü) içinde, *Sinemada Kadın Bakışı Dünya Sinemasında Kadın Yönetmenler* s: 63-84, Palet Yayınları, Konya

GÜRKAN, Hasan. (2019): "The Experiences of Women Professionals in the Film Industry in Turkey: A Gender-Based Study" *Acta Universitatis Sapientiae-Film and Media Studies*, s: 205-219.

HARARI, Yuval Noah. (2015): *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens* (60. baskı). (E. Genç, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap. 2021 tarihinde alındı

HOOKS, Bell. (2021): *Değişme İsteği: Erkekler, Erkeklik ve Sevgi* (2. baskı). (Z. Kutluata, Çev.) bgst Yayınları, İstanbul

HUFTON, Olwen. (2005): "Kadınlar, İş ve Aile" G. Duby, M. Perrot, N. Z. Davis ve A. Farge içinde, *Kadınların Tarihi 3: Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları* (A. Fethi, Çev.) s: 25-52, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

HUMM, Maggie. (1997): *Feminism and Film* İndiana, Bloomington: Edinburg University Press.

HUNT, Lynn. (2021): "Fransız Devrimi ve Özel Hayat" A. Corbin, R.-H. Guerrand, C. Hall, L. Hunt, A. Martin-Fugier ve M. Perrot içinde, *Özel Hayatın Tarihi 4: Fransız Devriminden Büyük Savaşa* (A. Berktay, Çev., Cilt 4.). ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti, İstanbul

İÇLİ, Gönül. (2018): "Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Politikatları ve Küreselleşme" *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(30), s:134-143.

İMANÇER, Dilek ve ÖZEL, Zuhal. (2006): *Medya ve Kadın*, ebabil Yayıncılık, Ankara

İNCAZ, Serap. (2011): "Cinsiyete Bağlı Yönetsel Farklılıklar ve Ayrımcılık İlişkisi" E. T. Demirel, M. Tikici ve C. Çetin içinde, *Türk İş Yaşamında Ayrımcılık*, s:25-45, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara

İNCEOĞLU, Yasemin. ve KAR, Altan. (2016): *Kadın ve Bedeni,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul

İPŞİROĞLU, Zehra. (2020): *Televizyon Dizi Pusulası: Dizi Eleştirisinin Temelleri* E Yayınları, İstanbul

İRİ, Murat. (2016): *Türk Sinemasında Erkeklik Performansları* İstanbul: Derin Yayınları, İstanbul

İYEM, Cemal, YALÇIN, Tamer ve YILDIZ, Zehra. (2016): "Sinema Sektöründe Emek Süreci: Yönetmenler Örneği" 120-142. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*

JEANNELLE, Jean.-Louis. (2011): "Heterofobi" L.-G. Tin içinde, *Homofobi Sözlüğü* (M. Tezkan ve O. Urun, Çev.) s:153-155, Sel Yayıncılık, İstanbul

Kaos GL. (2018). *Doğrudan, dolaylı ve bağlantılı ayrımcılık,* Kaos GL: https://kaosgl.org/haber/dogrudan-dolayli-ve-baglantili-ayrimcilik#:~:text=%C3%96rne%C4%9Fin%2C%20bir%20emlak%C3%A7%C4%B1n%C4%B1n%20ki%C5%9Fiyi%20sadece,%E2%80%9Cdolayl%C4%B1%20ayr%C4%B1mc%C4%B1l%C4%B1k%E2%80%9D%20ad%C4%B1%20verilir.

Kaos GL. (2020): *Lavanta Tavan,* Kaos GL Derneği, Ankara

KAYA, Pir Ali. (2014): *Çalışma Hukukunda Eşitlik ve Ayrımcılık Karşılaştırmalı Teorik Bir Bakış,* Siyasal Kitabevi, Ankara

KAZANCI, Dilara. (2019): *Türk Sinemasında Kadın ve Şiddet*, Cenevre Yayınları, İstanbul

KAZGAN, Gülten. (1982): "Türk Ekonomisinde Kadınların İşgücüne Katılması, Mesleki Dağılımı, Eğitim Düzeyi ve Sosyo - Ekonomik Statüsü". N. Abadan Unat içinde, *Türk Toplumunda Kadın,* s. 137-170, Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları ve Türk Sosyal Bilimler Derneği, İstanbul

KEJANLIOĞLU, D. Beybin, ADAKLI, Gülseren. ve ÇELENK, Sevilay. (2001): "Yayıncılıkta Düzenleyici Kurullar ve RTÜK" D. Kejanlıoğlu, S. Çelenk ve G. Adaklı içinde, *Medya Politikaları*, s: 93-144, Ankara: İmge Kitabevi, Ankara

KELEŞ, Burçak. (2021): *Ayrımcılık Yasağı Kapsamında Cinsiyet ve Cinsel Yönelim,* On İki Levha Yayıncılık A.Ş., İstanbul

KESKİN, Enes Battal. (2020): *Kentleşme ve Ailenin Değişimi* (1. baskı) Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul

KILIÇ, Çiğdem. (2016): *Zenneler: Kadın Rolüne Çıkan Erkek Oyuncu Geleneği*, Mitos-Boyut, İstanbul

KILIÇ, Eda. (2021): *Çalışma Hayatında Anneliğin Dönüşümü*, Kriter Yayınevi, İstanbul

KIREL, Serpil. (2010): *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul

KIRIK, Ali Murat (2010): *Etkileşimli Televizyon,* Anahtar Kitaplar, İstanbul

KÖKSAL, Selma. (2017): *Sinemada Yapım ve Yönetim*, Delta Yayınları, İstanbul

KÖYMEN, Oya. (2017): *Kapitalizm ve Köylülük: Ağalar, Üretenler ve Patronlar* İstanbul: Yordam Kitap, İstanbul

KURUOĞLU, Huriye ve ÖZSEL, Kadriye Töre (2018): *Medya ve Beden*, Detay Yayıncılık, Ankara

KUYUCU, Mihalis. (2013): "Medyada Kadın Olmak: Medya İşletmelerinde Çalışan Kadınların Sorunları" *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi, 2*(6), s. 29-61.

KÜÇÜKKURT, Fatma ve YAYLAGÜL, Levent (2006): "Sinemanın Gizli Kahramanları: Sinema Makinistleri" D. Bayrakdar ve E. Akçalı içinde, *Türk*

Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-Sinema ve Tarih, s: 227-246, Bağlam Yayınevi, İstanbul

LEWONTIN, Richard. C., ROSE, Steven ve KAMIN, Leon J. (2019): *Genlerimizden İbaret Değiliz: Biyoloji, İdeoloji ve İnsan Doğası* (2. baskı), (B. Ergil, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap, İstanbul

LORDON, Frederic. (2020): *Kapitalizm Arzu ve Kölelik: Marx ve Spinoza'nın İşbirliği* (3. baskı), (A. Terzi, Çev.) Metis Yayınları, İstanbul

MAHAR, Karen Ward. (1960): *Women Filmmakers in Early Hollywood*, Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press.

MARSHALL, Gordon. (1999): *Sosyoloji Sözlüğü* (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.) Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara

MARX, ENGELS ve LENİN. (2019): *Kadın ve Aile* (7. baskı), (A. Gelen, Çev.) Sol Yayınları, Ankara

MIES, Maria. (2018): "Cinsiyete Dayalı İşbölümünün Toplumsal Kökenleri" M. Mies, V. Bennholdt-Thomsen ve C. V. Werlhof içinde, *Son Sömürge: Kadınlar* (Y. Temurtürkan, Çev.) s. 101-150, İletişim Yayınları, İstanbul

MIES, Maria. (2022): *Dünya Ölçeğinde Ataerki ve Birikim: Uluslararası İşbölümünde Kadınlar* (2. baskı), (Y. Temurtürkan, Çev.) Dipnot Yayınları, Ankara

MILLETT, Kate. (2018): *Cinsel Politika* (4. baskı). (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi, İstanbul

MITROPOLSKI. (2019): *İlkel Topluluk, Köleci Toplum, Feodal Toplum* (S. Belli, Çev.) Sol Yayınları, Ankara

MOIR, Anne ve JESSEL, David (2002): *Beyin ve Cinsiyet : Erkeksi Kadınlar, Kadınsı Erkekler*, (1. baskı), (T. Demirkan, Çev.) Pencere Yayınları, İstanbul

MONACO, J. (2000): *Bir Film Nasıl Okunur*, (E. Yılmaz, Çev.) Oğlak Yayınevi, İstanbul

MUTLU, Erol. (2008): *Televizyonu Anlamak*, Ayraç Kitap + Evi, Ankara

OKAN İBİLOĞLU, Aslıhan. (2020): "Farklı Yönleriyle Mobbing (Psikolojik Şiddet)". *(12),* s: 330-341. Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar.

OKTAR, Tiğinçe. (1998): *Osmanlı Toplumunda Kadının Çalışma Yaşamı: Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyesi* (1. baskı), Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul

OKTAY, Aygül. (2001): "İşyerinde Cinsel Taciz ve İstismar" (7), s:75-89.

OYUNCULAR SENDİKASI, SİNEMA TELEVİZYON SENDİKASI (2017): *Setlerde İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Rehberi*, Kara Plak Yayınları, İstanbul

ÖĞÜT, Hande. (2013): "Kadın Transvestizminin ve Transerkekliğin Tarihine Bir Bakış. B. Şeker içinde, *Başkaldıran Bedenler Türkiye'de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler*, s. 21-54, Metis Yayınları, İstanbul

ÖNER, Aysun. (2015): *Beyaz Yakalı Eşcinseller: İş Yerinde Cinsel Yönelim Ayrımcılığı ve Mücadele Stratejileri,* İletişim Yayınları, İstanbul

ÖNGÖREN, Mahmut Tali (1982): *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*, Dayanışma Yayınları, Ankara

ÖZDEMİR, Berceste Gülçin (2019): *Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor*, Der Yayınları, İstanbul

ÖZEN, Emrah ve Çelenk, Sevilay (2006): İletişim: araştırmaları. "Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği", *4(1),* 67-96, Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları ve Uygulama Merkezi, Ankara

ÖZEN, Serap. (2007): "İşyerinde Psikolojik Şiddet ve Nedenleri", *9(3). "İş, Güç" Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi.*

ÖZKAN TÖRE, Evrim (2010a): *İstanbul Film Endüstrisi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

ÖZKAN TÖRE, Evrim (2010b): *İstanbul'da Kültür Ekonomisini Döndüren Çarklardan biri: Film Endüstrisi*, İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri, İstanbul

ÖZKÜRALPLİ, İlkay (2020): "Queer Teori" F. Saygılıgil içinde, *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları,* s. 211-227, Dipnot Yayınları, Ankara

ÖZÖN, Nijat (1985): *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, Hil Yayın.

ÖZÖN, Nijat (1995): *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Kitle Yayınları, Ankara

ÖZÖN, Nijat (2013): *Türk Sineması Tarihi 1896 - 1960* (4. baskı), Doruk Yayınları, İstanbul

ÖZTÜRK, Semire Ruken. (2004): *Sinemanın "Dişil" Yüzü-Türkiye'de Kadın Yönetmenler,* Om Yayınevi, İstanbul

ÖZUYAR, Ali (2017): *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895 - 1922),* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

PAKER, Murat (2015): "Psikolojik Açıdan Önyargı ve Ayrımcılık". M. Soran, Ö. Şensoy ve M. Ergün içinde, *Engelliliğe ve Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık* s: 13-22, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

PARLAKTUNA, İnci (2010): "Türkiye'de Cinsiyete Dayalı Mesleki Ayrımcılığın Analizi" *10(4),* s:1217-1230, *Ege Akademik Bakış*

PEKEL, Elif (2019): "Toplumsal Cinsiyet Rolleri ve Kadının Çalışma Hayatındaki Konumu" *5(1). Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi*

PEKMAN, Cem (1997): *Televizyonda Özelleşme: Avrupa'da Yayıncılığın Değişim Süreci,* Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş, İstanbul

PÖSTEKİ, Nigar (2004): *1990 Sonrası Türk Sineması,* İstanbul: Es Yayınları, İstanbul

RİGEL, Nurdoğan (1993): "Sinemada Modelleşme Teorisi" *Sinema Yazıları*, s. 7-9.

SANCAR, Serpil (2013): *Erkeklik: İmkansız İktidar*, Metis Yayınları, İstanbul

SANCAR, Serpil (2020): *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar,* (5. baskı). İletişim Yayınları, İstanbul

SARIAHMETOĞLU, Nesrin (2016): "2. Dünya Savaşı'nda Azerbaycan ve Azerbaycan Türkleri" F. Solak, N. Sarıahmetoğlu ve İ. Kemaloğlu içinde, *İkinci Dünya Savaşı ve Türk Dünyası.* Türk Dünyası Belediyeler Birliği (TDBB) Yayınları, İstanbul

SAYGILIGİL, Feryal (2020): *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Dipnot Yayınları, Ankara

SAYIN TAMERK, Işın (2019): "Anneliğe Giden Yolda", s:33-38, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

SCHIPPER, Mineke (2020): *Giyinmenin Kısa Tarihi* (N. Onaran, Çev.) Destek Yayınları, İstanbul

SCOGNAMILLO, Giovanni (2010): *Türk Sinema Tarihi* (3. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul

SES DERGİSİ, (1962)

SES DERGİSİ, (1965), *19.s*

SIDDIQ, Abu Bakar (2019): *Tarihöncesi Toplumlarda İnsan-Hayvan İlişkisi ve Orta Anadolu Çanak Çömleksiz Neolitik Dönem Faunası*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya

SMELIK, Anneke (2008): *Feminist Sinema ve Film Teorisi -ve Ayna Çatladı* (D. Koç, Çev.) Agora Kitaplığı, İstanbul

SMITH, Richard. H. (2013): "*The Joy of Pain*" Oxford: Oxford University Press.

STEARNS, Peter N. (2021): *Dünya Tarihinde Sanayi Devrimi* (1. baskı), (N. Soysal, Çev.) Say Yayınları, İstanbul

ŞEKER, Berfu (2011): "İnterseksüellik ve Cinsiyetin İnşası" *Cogito* (65-66), 124-131.

ŞENTÜRK, Rıdvan, GÜLÇUR, Ala Sivas ve EKEN, İhsan (2017): *Türkiye'de Film Endüstrisi (2011-2015)* İstanbul Ticaret Odası / İstanbul Düşünce Akademisi, İstanbul

TAŞDEMİR, Umut Barış (2021): *Cumhuriyet İstanbul'unda Kadın,* İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul

TERZİOĞLU, Ahmet ve AKSÖZ, Fatma (2022): "Çalışma Hayatında Cinsiyet Ayrımcılığı ve Türk İş Hukukunda Kadınları Korumaya Yönelik Düzenlemeler" *Çalışma ve Toplum*, s:267-297.

TOKSÖZ, Gülay (2015): "Kadınlar İşgücü Piyasasının Neden Dışında? Kapitalizm ve Patriarka Temelinde Bir Analiz" Y. Tar içinde, *Çalışma Hayatında Ayrımcılık ve Ayrımcılığa Karşı Mücadele,* s:37-56, Kaos GL, Ankara

TOLUAY, Mihriban. (2021): *İnsan Hakları Hukukunda Cinsiyet Temelinde Ayrımcılık Yasağı,* On İki Levha Yayıncılık, İstanbul

TOPRAK, Özden. (2021): *Tam Film Zamanı,* Doruk Yayınları, İstanbul

TUFAN-TANRIÖVER, Hülya. (2000): "Medya Sektöründe Kadın İşgücü" *Toplum ve Bilim* , s. 171-193.

TUNCAY, Murat. (2011): *Sahneye Bakmak 2,* Mitos-Boyut, İstanbul

TUNÇ, Ertan. (2012): *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896 - 2005),* Doruk Yayınları, İstanbul

TURANI, Adnan. (2017): *Dünya Sanat Tarihi* (20. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul

TÜZÜN ATEŞALP, Selin. (2016): "NitelikliTelevizyon"': Medya Profesyonellerinin Perspektifinden Türk Televizyon Dizilerinde Nitelik" *(25). Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*

UĞUR TANRIÖVER, Hülya. (2010): *Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul

UĞUR, Ufuk ve ARSLAN, Ramazan. (2018): *Türk Sinemasının Sivil Toplum Örgütleri ile İlişkisi: İstanbul Sinema Televizyon Sendikası örneği*, Hiperlink Yayınları, İstanbul

VEYNE, Paul. (2021): "Roma İmparatorluğu" P. Brown, E. Patlagean, M. Rouche, Y. Thebert, P. Veyne ve P. Veyne (Dü.) içinde, *Özel Hayatın Tarihi* (T. Ilgaz, Çev., Cilt 1.), ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti, İstanbul

WALBY, Sylvia. (1986): Patriarchy at Work: Patriarchal and Capitalist Relations in Employment *Minnepolis: University of Minnesota Press* .

YALOM, Marilyn. (2002): *Antik Çağlardan Günümüze: Evli Kadının Tarihi* (Z. Yelçe ve N. Domaniç, Çev.) İstanbul: Çitlembik Yayınları, İstanbul

YARDIMCI, Sibel ve GÜÇLÜ, Özlem. (2016): *Queer Tahayyül* (2. baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul

YAŞARTÜRK, Gül (2010). "Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: "Başka Dilde Aşk" (İlksen Başarır) Ve "Peri Tozu" (Ela Alyamaç) Örnekleri" *Yedi, DEU GSF Dergisi*(4), s: 111 - 115.

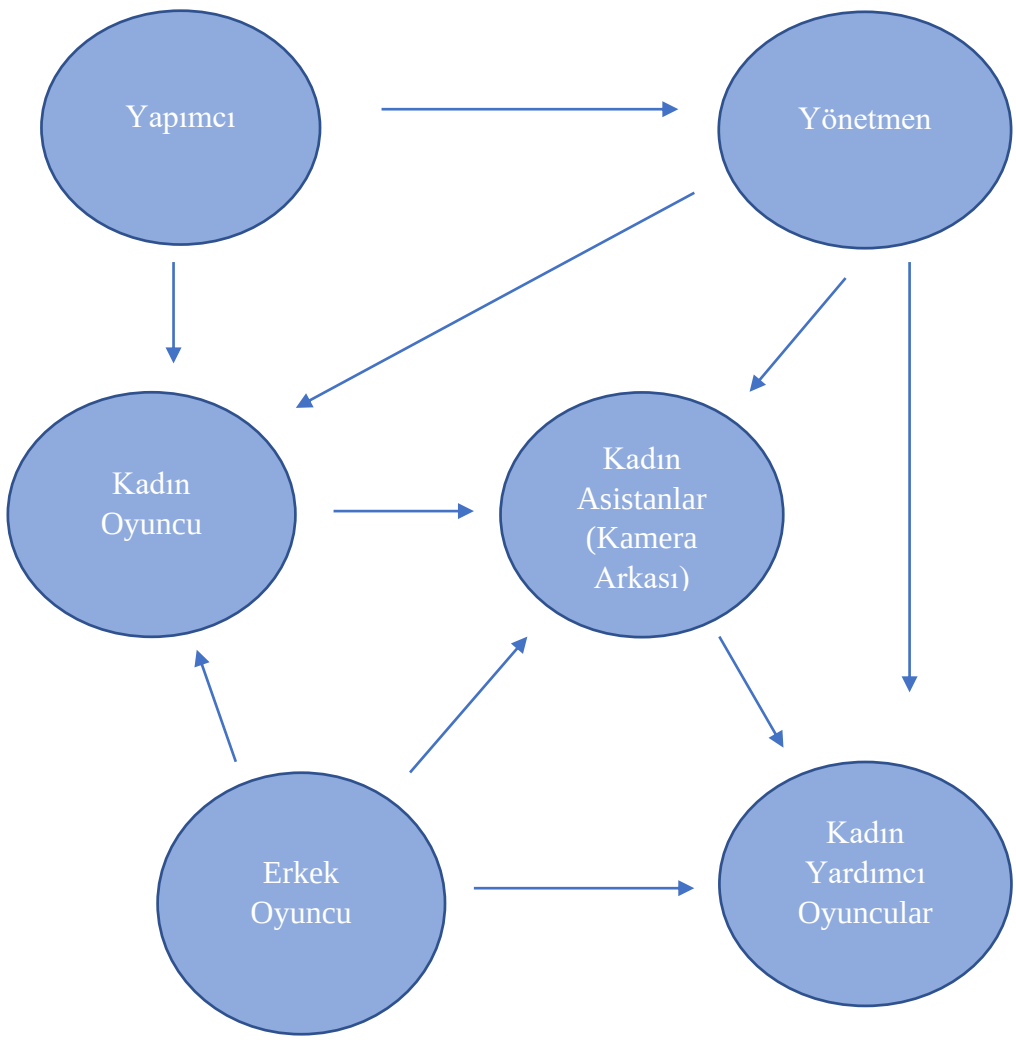
YÜKSEL, Hasan. (2017): *Çalışma Yaşamında Sinema*, Ekin Yayınevi, Bursa

ZENGİN, Ferhat. (2018): "Dijital Dönüşüm Çağında Dijital Sinemanın Avantajları ve Ortaya Çıkardığı Yeni Sorunlar" *(21)*, s:844-859. *Journal of Social And Humanities Sciences Research.*

EKLER

EK-1

FİLM SETLERİNDE SOSYOEKONOMİK STATÜYE DAYALI TACİZ VE MOBBİNG



EK-2

ALAN ARAŞTIRMA SORULARI

1) TEMEL SORULAR

- Cinsiyetiniz?
- Yaşınız?
- Medeni Durumunuz? Hane içinde kaç kişi yaşıyor?
- Anne / baba mesleği nedir?
- Geçiminizi nasıl / ne gibi ek kaynaklarla sağlıyorsunuz?
- Eğitim Durumunuz nedir? Yaptığınız işin eğitimini aldınız mı?
- Mesleğiniz ne? Şu anda yaptığınız işi tanımlar mısınız?
- Mesleğiniz dışında daha önce hangi işlerde çalıştınız? Anlatır mısınız?
- Bu mesleği seçme sürecinizi anlatır mısınız?
- İş bulma süreçlerinizi anlatır mısınız?

2) FİLM ENDÜSTRİSİ VE ÇALIŞMA KOŞULLARI

- Çalışma koşullarınızdan bahseder misiniz?
- Set bittikten sonra kendinize nasıl zaman ayırıyorsunuz?
- Setlerdeki çalışma koşulları sizi nasıl etkiliyor? Yaşadığınız zorluklar var mı? Anlatır mısınız?
- Çalışma koşullarına dair yaşadığınız sorunları nasıl çözümlüyorsunuz? Bu sorunlarla nasıl baş ediyorsunuz?
- Kendinizi film sektöründe var etme açısından ne gibi zorluklar yaşadınız?
- Film endüstrisinde çalışıyor olmak özel hayatınızı etkiliyor mu? Etkiliyor ise ne boyutlarda?

3) TOPLUMSAL CİNSİYET AYRIMCILIĞI

- Sizden farklı cinsiyette olan set çalışanlarının, iş seçme sırasında veya çalışma esnasında avantaj ve dezavantajları var mı? Neler?
- Bu sektörde çalışan bir kişinin cinsiyeti çalışma deneyimini etkiler mi?

- Film sektöründe işe alınırken cinsiyet belirleyici etken oluyor mu? Hangi yönde, anlatır mısınız? Cinsiyetin belirleyici olduğunu düşünüyor musunuz?
- Sektörde ayrımcılığa yönelik olayların yaşandığını düşünüyor musunuz? Herhangi bir ayrımcılığa maruz kaldınız mı, anlatır mısınız? Evet ise, bu durumla nasıl baş ettiniz?
- Sektörde Mobbinge / yıldırmaya yönelik ne gibi süreçlerin yaşandığını düşünüyorsunuz? Herhangi bir mobbinge maruz kaldınız mı? Ne gibi sebeplerden kaynaklı olduğunu düşünüyorsunuz, anlatır mısınız? Evet ise, bu durumla nasıl baş ettiniz?
- Sektörde Tacize yönelik yaşanan olaylar hakkında ne düşünüyorsunuz? Ne gibi sebeplerden kaynaklandığını düşünüyorsunuz? Herhangi bir tacize maruz kaldınız mı, anlatır mısınız? Evet ise, bu durumla nasıl baş ettiniz?
- Çalışma arkadaşlarınızın cinsiyeti sizin için fark yaratır mı? Neden?
- Setlerde gözlemlediğiniz veya deneyimlediğiniz kadarıyla kadın ve erkek ilişkilerini nasıl açıklarsınız?
- Sette cinsiyetinizden dolayı pozitif veya negatif bir ayrımcılığa maruz kaldınız mı? Maruz kaldığınızı düşünüyor musunuz? Veya tanık olduğunuz bir olay var mıdır?
- Dizi film ve sinema filmlerinde temsil olarak cinsiyet ayrımcılığı sizce var mı? Bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz?
- Geleceğe yönelik bu sektörde planlarınız var mı, varsa neler? Farklı sektöre geçmek istiyorsanız ne gibi bir iş yapmayı düşünüyorsunuz?
- Sendikaların film endüstrisi adına yaptığı çalışmalar hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce ne gibi çalışmalar yapılmalı?
- Film endüstrisinde yaşanan cinsiyet ayrımcılığı konusunda sizin eklemek istediğiniz bir şey var mı? Eksik bırakıldığını düşündüğünüz bir konu var mı?

EK – 3

Evrak Tarih Sayısı: 17.03.2023-423574

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu Başkanlığı

Sayı : E-29563864-050.03.04-423574 17.03.2023
Konu : Kararlar

Sayın Dr. Öğr. Üyesi Elif HACISALİHOĞLU

Danışmanlığını yaptığınız, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Programı öğrencisi Ezgi ORAN tarafından, Trakya Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'nun 15.03.2023 tarihli toplantısında alınan 02/12 numaralı kararı ile uygun görülmüştür.

Gereğini bilgilerinize rica ederim.

Prof. Dr. Ayhan GENÇLER
Başkan

Ek:Etik Kurul Kararı

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu :BSM844DLPJ Pin Kodu :11572 Belge Takip Adresi : https://www.turkiye.gov.tr/trakya-universitesi-ebys

Adres : Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Balkan Yerleşkesi 22030 Edirne
Telefon : 2842234004 Faks : 2842234203
e-Posta:ozelkalem@trakya.edu.tr Web:http://www.trakya.edu.tr/
Kep Adresi : trakyauni@hs01.kep.tr

Bilgi için : Ceyda DURSUN
Unvanı : Sekreter

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ARAŞTIRMALARI ETİK KURULU

Oturum Sayısı: 2023/02
KARAR NO: 2023.02.12 **Karar Tarihi: 15.03.2023**

Akademik Danışmanlığını Üniversitemiz İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Öğretim Üyesi Dr.Öğr.Üyesi Elif HACISALİHOĞLU'nun yaptığı, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Programı öğrencisi Ezgi ORAN tarafından, Trakya Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'nda değerlendirilmek üzere gönderilen "Çalışma Yaşamında Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı: Türkiye'de Dizi ve Film Setleri Üzerine Bir İnceleme" başlıklı araştırma dosyası incelenmiştir. Araştırmanın; gerçekleştirilmesinde etik bilimsel standartlar açısından sakınca bulunmadığına mevcudun oy birliği /~~oy çokluğu~~ ile karar verilmiştir.

Prof.Dr. Ayhan GENÇLER
Başkan
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☒yok
Toplantı Katılım ☒Evet ☐hayır

Prof.Dr. Ahmet Hamdi ZAFER
Üye
Devlet Konservatuvarı
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☐yok
Toplantı Katılım ☐Evet ☒hayır

Prof.Dr. Daniş BAYKAN
Üye
Edebiyat Fakültesi
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☒yok
Toplantı Katılım ☐Evet ☐hayır

Prof.Dr. Semra HASANÇEBİ
Üye
Proje Koordinasyon Uyg. ve Arş. Merk.
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☐yok
Toplantı Katılım ☐Evet ☐hayır

Prof.Dr. Yeşim FAZLIOĞLU
Üye
Eğitim Fakültesi
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☐yok
Toplantı Katılım ☐Evet ☐hayır

Prof.Dr. Ahmet Emre DAĞTAŞOĞLU
Üye
İlahiyat Fakültesi
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☒yok
Toplantı Katılım ☒Evet ☐hayır

Doç.Dr. Esma [illegible]LAYANLAR
Üye
Mimarlık Fakültesi
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☒yok
Toplantı Katılım ☒Evet ☐hayır

Doç.Dr. Mehmet Kenan TERZIOGLU
Üye
Kariyer Uygulama ve Araştırma Merkezi
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☒yok
Toplantı Katılım ☒Evet ☐hayır

Doç.Dr. Gökhan ILGAZ
Üye
Roman Dili ve Kültürü Araşt. Enstitüsü
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☒yok
Toplantı Katılım ☒Evet ☐hayır

Doç.Dr. Aysegül KILIÇ
Üye
Balkan Araştırma Enstitüsü
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☒yok
Toplantı Katılım ☒Evet ☐hayır

Dr.Öğr.Üyesi Zehra ATABEY
Üye
Güzel Sanatlar Fakültesi
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☐yok
Toplantı Katılım ☐Evet ☒hayır

Dr.Öğr.Üyesi Levent DOĞAN
Üye
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Araştırma ile ilişkisi ☐var ☐yok
Toplantı Katılım ☐Evet ☒hayır