

**SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ: 1980-1999 YILLARI
ARASINDA TÜRK SİNEMASI'NDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN
SUNUMU**

Özlem Emine Ataman

DOKTORA TEZİ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Yard. Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kasım, 2002

DOKTORA TEZ ÖZÜ**SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ: 1980-1999 YILLARI
ARASINDA TÜRK SİNEMASI'NDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN
SUNUMU**

Özlem Emine Ataman

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2002

Danışman: Yard. Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz

Bu çalışmanın amacı, 1980 sonrasında Türkiye’de yaşanan toplumsal değişimin Türk Sineması’da toplumsal cinsiyet rollerinin sunumuna nasıl yansıdığını araştırmaktır.

Araştırmada toplumsal cinsiyet rolleri sunumunu belirlemek için içerik çözümlemesi kullanılmış ve durum saptama çalışması yapılmıştır. Araştırmada 1980 sonrası 20 filmde yer alan 43 kadın ve erkek başrol oyuncusunun toplumsal cinsiyet rollerinin sunumundaki değişmeyi belirlemek için yedi ayrı kategori belirlenmiştir. Üç kodlayıcı 43 başrol oyuncunun yer aldığı, ortalama süreleri bir buçuk- iki saat arasında olan yirmi filmi video kasetlerden izlemiş, daha sonra kodlama kağıtlarını oluşturulan yedi kategori doğrultusunda doldurmuşlardır. Kodlayıcıların çalışmaları her güne bir film olmak üzere toplam yirmi gün sürmüştür.

Araştırma sonunda yapılan değerlendirmeler, 1980-1999 yılları arasında Türk Sineması’nda toplumsal değişim ile birlikte toplumsal cinsiyet rollerinde geleneksel ve modern rollerin birarada olduğunu, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulandığını, toplumsal cinsiyet rollerinde yaşanan değişimlerin genç, kentli, eğitilmiş ve modern kesimde meydana geldiğini ortaya çıkarmıştır. Toplumsal yapıda varolan geleneksel ve modern toplumsal cinsiyet rolleri Türk Sineması’na da bu geleneksel ve modern sunumlarla yansımıştır.

ABSTRACT**GENDER ROLES IN CINEMA: THE REPRESENTATION OF GENDER
ROLES IN TURKISH CINEMA BETWEEN YEARS OF 1980 AND 1999****Özlem Emine Ataman****Divison of Cinema Television****Anadolu University Institue of Social Sciences, November 2002****Advisor: Assistant Professor Gürsel Yaktıl Oğuz**

The purpose of this study was to describe gender roles in Turkish Cinema between the years of 1980 and 1999.

This thesis was a descriptive research study. The researcher used a content analysis method. Seven different categories were determined for the examination of the changes in the representation of gender roles of 43 leading actors and actresses in 20 films after the year of 1980. Three coders watched these 20 films of 43 leading actors and actresses and they filled the coding papers according to the seven categories. Coders watched one film in a single day and all the films were watched in 20 days.

The researcher concluded that there were some changes in the portrayal of women and men in Turkish Cinema between 1980 and 1999. The traditional and modern roles are together in the films. The changes take place in young, urban-originated, educated and modern part of society. Turkish Cinema reflected the traditional and modern gender roles existing in social structure through these traditional and modern representations.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Emine Özlem ATAMAN'ın “Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu” başlıklı tezi 28 Ocak 2003 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema Televizyon Anabilim Dalında Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza _____

Üye (Tez Danışmanı) : **Yrd.Doç.Dr.Gürsel YAKTIL OĞUZ**

Üye : **Prof.Dr.Sezen ÜNLÜ**

Üye : **Prof.Dr.Merih ZILLIOĞLU**

Üye : **Prof.Dr.Gülseren GÜÇHAN**

Üye : **Prof.Yalçın DEMİR**

Prof. Dr. Nurihan AYDIN
Atatürk Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ÖNSÖZ

“Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması’nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu” adlı bu doktora tezi toplam beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm olan giriş bölümünde araştırmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları ve tanımlarına; ikinci bölümde konuyla ilgili literatür taramasına; üçüncü bölümde araştırmanın yöntemine; dördüncü bölümde araştırmanın bulgular ve yorumuna; beşinci bölümde ise, araştırmanın sonucuna, bulguların ilgili literatürle karşılaştırılarak değerlendirilmesine ve ileride yapılacak araştırmalara yarar sağlaması açısından bazı önerilere yer verilmiştir.

Araştırmanın her aşamasında titiz eleştiri ve görüşleri ile beni yönlendiren ve yardımını hiç bir zaman esirgemeyen danışmanım Yard. Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz’a çok teşekkür ederim.

Bu araştırmanın gerçekleştirilmesi sırasında, izleme jürilerinde görüşleriyle destek sağlayan Prof. Dr. Gülseren Güçhan ve Prof. Dr. Sezen Ünlü’ye, araştırmanın yöntemini belirlemede destek olan Prof. Dr. Ali Atıf Bir’e, filmlere ulaşmamda ve kaydedilemesinde yardımcı olan Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Arşiv ve Tek. Prod. Şube Müdürü Şuayip Kanaat’a, Anadolu Üniversitesi Araştırma Fonu yetkililerine, araştırmaya katılan yüksek lisans öğrencileri Nebiye Ak ve Serkan Kalfa’ya teşekkür ederim. Bu araştırmanın tüm kaygısını benimle birlikte paylaşan annem, babam, Murat, Hazel, ve Serdar’a, bana karşı olan anlayışı ve desteğini yitirmeyen eşim Ergun’a, birlikte geçirebileceğimiz zamanı hoşgörü ile bana veren oğlum Derin’e minnettarım.

Eskişehir, 2002

Özlem Emine Ataman

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	x

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç	6
1.3. Önem	6
1.4. Varsayımlar	6
1.5. Sınırlıklar	7
1.6. Tanımlar	7
2. LİTERATÜR TARAMASI	8
2.1. Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Değişen Toplumsal Cinsiyet Rolleri	8
2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı	8
2.1.2. 1923-1950 Dönemi	13
2.1.3. 1950-1980 Dönemi	19
2.1.4. 1980 Sonrası Dönem	27
2.2. Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Rolleri Sunumunun Yaygın Kitle İletişim Araçlarına Yansınası	45
2.2.1. 1923-1950 Dönemi	45
2.2.2. 1950-1980 Dönemi	48
2.2.3. 1980 Sonrası Dönem	51
2.3. Türk Sineması ve Toplumsal Cinsiyet Rolleri	57

2.3.1. Sinema ve Toplumsal Cinsiyet Rollerı İlişkisi	57
2.3.2. 1914-1950 Dönemi	61
2.3.2.1. İlk Dönem (1914-1923)	61
2.3.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)	62
2.3.2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)	64
2.3.3. 1950-1980 Dönemi	68
2.3.3.1. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)	68
2.3.3.2. Seks ve Arabesk Filmleri Dönemi (1970-1980).....	76
2.3.4. 1980 Sonrası Dönem	83
3. YÖNTEM	94
3.1. Araştırma Modeli	94
3.2. Evren ve Örneklem	94
3.3. Verilerin Toplanması	96
3.4. Kategoriler	97
3.4.1. Yaş	97
3.4.2. Medeni Durum	98
3.4.3. Görünüş	98
3.4.4. Meslek	98
3.4.5. Özel ve Kamusal Alan	99
3.4.6. Kişilik Özellikleri	99
3.4.7. Ev İçi Rol Paylaşımı	99
3.5. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	100
4. BULGULAR VE YORUM	101
4.1. Yaş	102
4.2. Medeni Durum	104
4.3. Görünüş	107
4.3.1. Fiziksel Görüntü	107
4.3.1.1. Vücut Yapısı	107
4.3.1.2. Boy	109
4.3.1.3. Saç	111

4.3.2. Kıyafet	113
4.3.3. Bakım	117
4.4. Meslek	119
4.5. Özel ve Kamusal Alan	125
4.6. Kişilik Özellikleri	129
4.7. Ev İçi Rol Paylaşımı	136
4.7.1. Ev İçi İşler	136
4.7.2. Ev Dışındaki İşler	138
4.7.3. Diğer Çeşitli İşler	139
4.7.4. Çocuk Bakımı	140
4.7.5. Evde Kararların Verilmesi	142
4.7.6. Evin Geçimi	143
4.7.7. Evin Reisi	144
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	147
5.1. Sonuç	147
5.1.1. Yaş	150
5.1.2. Medeni Durum	152
5.1.3. Görünüş	155
5.1.4. Meslek	161
5.1.5. Özel ve Kamusal Alan	164
5.1.6. Kişilik Özellikleri	166
5.1.7. Ev İçi Rol Paylaşımı	169
5.2. Öneriler	179
EKLER	180
KAYNAKÇA	200

TABLOLAR LİSTESİ

<u>Tablo</u>	<u>Sayfa</u>
1 Yaş.....	102
2 Medeni Durum	104
3 Görünüş-Vücut Yapısı	108
4 Görünüş-Boy	110
5 Görünüş-Saç	112
6 Görünüş-Kıyafet	114
7 Görünüş-Bakım	117
8 Özel ve Kamusal Alan.....	125
9 Feminin Kişilik Özellikleri	130
10 Maskülen Kişilik Özellikleri	132
11 Ev İçi Rol Paylaşımı	136

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemine, amacına, önemine, varsayımlarına, sınırlılıklarına ve araştırmada kullanılan bazı kavramların tanımlarına yer verilmiştir.

1.1. Problem

Değişme olgusu, insanların ve içinde yaşadıkları toplumların varoluşlarından bu yana geçerliliğini hiçbir zaman yitirmemiş bir kavramdır. Toplumlar hareketsiz, durağan değildirler; sürekli bir değişme içinde yer almaktadırlar. Bu yüzden her toplumda daima bir dinamizm, bir değişme görülmektedir.

Toplumun yapısında temel bir nitelik olan değişme, süreklilikle birlikte doğal süreçleri, öte yandan da insana özgü nitelikleri içinde barındırmaktadır. İnsanın çevresiyle değişme ve değiştirme ilişkisi içinde yaşaması değişme kavramını istenilen bir şey haline getirmektedir; çünkü, değişme farkında olunmadan gerçekleşen bir olgu olmaktan çıkarak, ilerleme ya da gelişme olarak nitelendirilebilecek bir yön kazanmıştır (Tekeli, 1999, s. 31). Toplum, yapısı gereği değişirken bir bütün olma özelliğini de korumaktadır. Toplum, bir değişme yaşarken, hangi özelliklerini değiştiriyorsa, diğer özellikleriyle de zincirleme reaksiyona girerek öbür taraflarını değiştirmektedir. Bu değişme yaşanırken toplum kendisini yeniden düzenlemekte ve yeniden bir bütün haline getirmektedir. Değişmenin yapısal bir nitelik kazanabilmesi için de belli bir düzeye ulaşması gerekmektedir. Bu yüzden toplumsal değişme aşama aşama ve belirli evrelerden geçerek gerçekleşmektedir. Toplumsal değişme toplumun bazı özellikleri ile ilk evrelerinde bulunurken başka özellikleri ile de değişmeden yapısal olarak etkilenebilmektedir. Kısaca, toplumsal değişme eski ve yeni kalıpların bir arada barınmasını sağlamaktadır. Yine de bu yanyanalık bir denge içinde hem bir bütünsellik sergilemekte, hem de belirli bir tutarlılık ve anlamlı ilişkiler düzeni içinde yer almasını sağlamaktadır (Kıray, 1999, ss. 313-329).

Toplumsal değişme, Bottomore tarafından “toplumun yapısını oluşturan toplumsal ilişkiler ağının ve bunları belirleyen toplumsal kurumların değişmesi” olarak tanımlanmaktadır (aktaran: Tezcan, 1984, s. 3). Toplumsal değişme her şeyi kapsamakta, her şeyi etkilemekte ve değiştirmektedir; çünkü kültür, insan yaşamı ve toplum bir bütünü oluşturmaktadır. Bu yüzden toplumsal değişme toplumsal rol ve statülerden, ekonomik varlıklardaki değişmelere, nüfus artışlarındaki değişmelerden,

Üretim ilişkilerine, aile ve akrabalık ilişkilerine, dinsel kurumlara, gelenek ve göreneklere, teknolojiye, eğitime, kişiliğe, sanata, ocuk yetiştirme yöntemlerinden, cinsel davranış, tutum ve değerlerine, kitle iletişim araçlarına ve dildeki değişmelere kadar uzanan geniş bir yelpazeyi içinde barındırmaktadır (Tezcan, 1984, s. 3).

Değişme makro düzeyde değerlendirildiğinde, temelinde mikro düzeydeki insan olgusunun yattığı gözlemlenmektedir; çünkü toplum yapısındaki değişmeler insanın değişmesi kavramını beraberinde getirmektedir (Kağıtcıbaşı, 1991, s. 14). Dolayısıyla toplumsal değişmeyi Decoflé'nin belirttiği gibi, bireylerin tutum ve davranışlarındaki dönüşümün, bir başka deyişle, zihniyetteki dönüşümün toplum üzerindeki sonucu olarak tanımlamak mümkündür. Toplumdaki değişmenin incelenmesi, zihniyetleri etkileyen değişmelerle, kültürün ve toplumsal örgütlenmenin diğer öğelerini etkileyen değişmeler arasındaki ilişkilerin incelenmesini gerektirmektedir; çünkü, zihniyet değişimi toplumsal değişme olgusunun bir parçasıdır (aktaran: Mucchielli, 1991, s. 59).

Bir toplum için dünya görüşü ya da ortak ereve oluşturan bir kavram olan zihniyet değerler sisteminden oluşmaktadır. Değerler sistemi toplumun bireyleri için tutumlar oluştururken, bu tutumların davranışlara yansımısını ve bunun da sınırlarını belirleyerek değer yargılarını toplum bireylerinin özümsemesini sağlamaktadır. Sonuç olarak değer yargıları, o toplumun belirlediği yönde davranışlarda bulunması için bireylere yol gösterirken kurallar koymakta, genel ilkeler belirlemektedir.

Nasıl toplumlar değişmez ve durağan bir nitelik taşımazlarsa, o topluma özgü değerler kavramı da değişmez ve durağan değildir. Toplumlar değiştikçe, yapıları dolayısıyla değer yargıları da değişmektedir. Bir toplum için değer yargılarının değişmesi, o toplum için tutum ve davranışların değişmesi anlamını taşıamaktadır (Mucchielli, 1991, s. 59); çünkü, değer yargılarının değişmesi toplumsal değişmenin bir parçası olarak süregelmekte ve toplumsal değişmenin incelenmesi değer yargılarını etkileyen değişmeler, kültürel değişmeler ve toplumsal yapıda yer alan öğeleri etkileyen değişmeler arasındaki ilişkilerin incelenmesi anlamını taşıamaktadır.

Toplumsal değişme sürecinde zihniyetteki değişme çok geniş bir yelpazeyi içinde barındırmaktadır; bu tür değişmeler toplum için önemli yer tutan toplumsal cinsiyet rollerine de yansımaktadır. Toplumsal değişme sonucu değer yargılarındaki değişmeleri inceleyebilmek için, o toplumu değişmeye sürükleyen ve birbirine bağlı

yapıları da bir değişmeye sürükleyecek olan olguların ortaya çıkma sebeplerine ve gelişmelerine bakmak gerekmektedir.

Bir toplumda varolan değişimin temelinde tarihsel etmenlerin devingen rolü önemli bir yer tutmaktadır; çünkü toplumlar için belirli tarihler, o toplumdaki insanların değişmesine sebep olan düşünce ve davranışları, bunların kabul görüp görmedikleri ile ilgili tüm açıklamaları beraberinde getirmektedir (Benedict, 1998, ss. 236-240). Bu bağlamda Türkiye tarihinde 1980'ler önemli bir yer tutmaktadır. Bu yılları tanımlamada en çok başvurulan sözcüklerden biri değişme ve bu değişimin getirdikleri olmuştur. 1980'lerde başlayan ve ardından gelen yıllarda toplumsal alanda yaşanan hareketlilik sonucu olaylar, Türk toplumunda bir reaksiyon oluşturarak, toplumsal yapıyı etkileyen ve birbiri ile ilişki içinde olan her alanda değişmeye sebep olmuştur.

1980'li yıllarda yaşanan toplumsal değişme süreci toplumsal cinsiyet rolleri alanındaki değişmelere de yansımıştır. Toplumsal değişme sürecinde kadın ve erkek cinslerinin yeni statüler edinmesi ve toplumsal kimliklerindeki nitelik değişimleri söz konusudur ve her türlü değişimin türü ve niteliği bu yeni kazanımların niteliğini ve düzeyini de belirlemektedir (Kırkpınar, 1998, s. 13). Türk toplumundaki bütün modernleşme kurumlarının ve değerlerinin ve aynı zamanda ideallerinin hücumu uğradığı büyük bir değişme dönemi olan 1980'ler ve hemen ardından gelen 1990'lı yıllarda Kandiyoti'nin (1999, s. 107) belirttiği gibi, toplumsal cinsiyetin yaşanan farklılıkları dile getirmeye ve ifade etmeye aracılık eden kilit alanlardan biri olduğu, erkeklik ve kadınlığın bireysel dışavurumları kadar cinsiyetler arası etkileşimin farklı norm ve tarzları da belirlediği bir alanda yeni anlamlar kazandığı söylenebilir.

1980'li yıllar ve sonrasında kitle iletişim araçlarının en etkili olduğu dönemler yaşanmıştır. Kitle iletişim araçları, iletişim sürecinde pek çok gösterge ve kodları içinde barındırmaktadır. Toplumun kültürel içeriğini oluşturan ve değer yargılarıyla ilgili olan bu gösterge ve kodlar, gelenekler ile bir arada tutulmakta ve anlamlar gelenekler aracılığıyla inşa edilmektedir. Nitekim, kitle iletişim araçları toplumun kültürünü yansıtan materyalleri sağlayarak, toplumun bir parçası haline gelmekte, kültürü sürdürerek yansıtmakta ve sürekliliği sağlamaktadır. Kitle iletişim araçları toplumdan örnekler sunarken, alternatif bakış açıları da getirmekte ve bu bakış açılarına göre kişileri toplumsallaştırarak, içinde yaşanılan toplumun nasıl olduğunu yansıtmaktadır.

(Burton, 1995, ss. 39-87). Ayrıca, kitle iletişim araçları toplumsal cinsiyet rollerini aşıl原因an aile, okul ve geniş sosyal çevre gibi alanlardan biridir (Ecevit, 1985, s. 78).

Kitle iletişim araçlarından biri olan sinema da toplumun kültürünü yansıtmakta ve sürekliliğine katkıda bulunmaktadır. Sinema, insanın birey olarak nerede yaşadığını anlamasında, kim olduğunu öğrenmesinde, başkalarıyla ilişkilerinde, topluma karşı düşüncelerini oluşturmada ve toplumun onun hakkındaki düşüncelerini, yargılarını öğrenmesinde, toplumsal gelişmelerin neler olduğunu kavrayabilmesinde, gözlemlemesinde bir ayna görevi görerek yardımcı olmaktadır; çünkü sinema, gerçeklikleri imgeler haline dönüştürerek modellendirmekte ve gerçeklikteki bağıntı ve ilişkileri yaratmaktadır. Sinema topluma hizmet ederek toplumsal gelişmeleri yansıtırken, herhangi bir dönemle ilgili bilgileri elde etmede de yardımcı olacak araçlardan biri haline gelmektedir.

Diğer kitle iletişim araçları gibi sinemada da toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde bir değişme yaşandığı görülmektedir. Kitle iletişim araçları standardın dışında olan ve geleneksel rollere meydan okuyan imgeler sunmaktadır ve izleyicileri bir değişme olduğuna dair bilgiler sunmaktadırlar. Ayrıca, değişmenin nasıl ve hangi aşamada bulunduğu, bu değişikliklerin ne kadar önemli olduğu da vurgulanmaktadır (Keller, 1983, s. 137).

1980'ler ve sonrasında gelen yıllarda Türkiye'de toplumun her alanına yansıyan toplumsal değişimin yanı sıra, toplumsal cinsiyet rolleri alanındaki değişimler de Türk Sineması'nda yerini bulmuştur; çünkü Muccihelli (1991, s. 11)'nin de belirttiği gibi, sinema da diğer kitle iletişim araçları gibi, içinde bulunulan kültürün norm, değer, inanış ve tasarımlar sistemine bağlıdır ve ayrıca referans ilkelerini ifade etmektedir. Sinema sonuç olarak, bir toplumun yaşam tarzını, kültürünü biçimlerken aynı zamanda toplumdaki gelişmeleri de yansıtmakta, toplumun bakış açısına katkıda bulunmaktadır. Sinemanın içeriğinin toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerleri yansıtmayı, sinemanın toplumla ilişkilerinde bir paralellik olduğunu göstermektedir. Film içerikleri ile toplumsal değişmelerin başabaş gitmesi, toplumsal bir olgu olarak sinemanın o toplumun insanlarına yaşadıkları ve etraflarındaki dünyada varolan değişiklikleri aktarmakta önemli bir rol oynadığının göstergesidir (Güçhan, 1992, ss. 66-71). Bu nedenle, 1980 sonrasında Türkiye'de yaşanan toplumsal değişim, toplumsal cinsiyet

rollerinin değişmesi ve bu rollerin de Türk Sineması'nda yansıma bulması tartışılmaz bir gerçektir. Her şeyi kapsayan, etkileyen ve değiştiren toplumsal değişmenin cinsiyet rollerini değişmeye uğratması ve bu değişmenin de gerek toplum içindeki ilişkilere, gerekse toplumu yansıtan sinemada kendine bir yer bulması kaçınılmaz bir durum olarak değerlendirilmelidir.

1980'li yılların Türk Sineması da Türk toplumunun bu yıllarda yaşadığı toplumsal değişmelerin aktarıldığı yıllar olmuştur. Bu yıllarda Türk Sineması çok verimli bir dönem yaşamamakla beraber, ticari açıdan arabesk filmler dönemi olmuştur. Arabesk filmler dışında 1980'li yıllar kadın filmleri, g filmleri, toplumsal ve siyasal eleştiri filmleri, sinemaya ve yaratım sorunlarına değinen ve insan psikolojisini incelemeyi amaçlayan, insanı anlatmayı deneyen filmler ortaya çıkmıştır (Esen, 1992, s. 48). Ardından gelen 1990'lı yıllar, melodram, gldrler, tarihi ya da ağ filmleri, macera ya da hareketli yapımlar ve arabesk ya da seks filmleri gibi çok çeşitlilik üzerine kurulan Türk Sineması'nda yer alan bu tür ayrımların farklılık gösterdiği yıllar olmuştur. Öyle ki, melodram yerine ruhbilimsel çatışmaları ve zmlmeleriyle dramın, sulu güldürü, popülist komedi yerine traji komedinin, taşlama, kara mizahın ve nostaljinin yer aldığı filmler gösterime girmiştir (Scognamillo, 1998, ss. 478-479). Bu yıllar geleneksel film üretme biçimine direnen ve kendi sinemasını oluşturan yeni yönetmenler kuşağını da beraberinde getirmiştir. Özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren önemli yapıtlar üretilmeye başlamış ve yeni kuşak yönetmenler sinemadaki değişmeyi hissettirmişlerdir (Kıraç, 2000, ss. 12-17).

Toplumsal cinsiyet rolleri kitle iletişim araçlarında sunulmakta ve izleyici ya da okuyucu tarafından anlaşılmaktadır. Toplumsal cinsiyetin sunulma biçimleri toplumun belirli bakış açılarını yansıtmakta ve bu temsiller değer yargılarının bir kümesinden oluşmaktadır (Burton, 1995, ss. 106-115). Dolayısıyla, bir kitle iletişim aracı olan sinemada da toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili sunumların var olduğu, bu sunumlar hakkında toplumun belirli bakış açısını yansıttığını söylemek aykırı olmamaktadır. Bu nedenle, 1980 sonrası Türk Sineması'nda toplumsal değişmenin sonucu olarak toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl değiştiği ve Türk Sineması'nda toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili değişmelerin bu yıllara nasıl yansıdığı bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, 1980 sonrasında Türk toplumunun yaşadığı toplumsal değişimler doğrultusunda değişen toplumsal cinsiyet rollerinin Türk Sineması'na yansımalarını incelemektir. Bu temel amaç çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

1. 1980 sonrası Türk toplumundaki toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik değişmelerin toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki yansımalarını araştırmak.
2. Bu değişmelerin 1980 sonrasındaki Türk sinemasına yansımalarını bulmak.

1.3. Önem

Kültürel pratikler dildeki deyimlerden, beslenme alışkanlıklarına, bireylerarası iletişim türlerinden, toplumsallaşma biçimlerine kadar uzanmakta, değerler ve zihniyet kalıplarının yeniden üretilip gelecek kuşaklara aktarılmasında ve yaygınlaştırılıp sürdürülmesinde de önemli bir yer tutmaktadır. Kitle iletişim araçlarında yer alan kültürel pratiklerle ilgili mesajların aktarılması ve alımlanması bireyler ve kitleler üzerinde önemli etkiler yaratmaktadır (Tanrıöver ve Eyüboğlu, 2000, s. 258). Bu nedenle, 1980 sonrasındaki Türk Sineması'nda yer alan toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili içeriklerin çözümlenmesi, toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimin nasıl sunulduğunun belirlenmesi açısından bu çalışmanın önemini oluşturmaktadır. Bu nedenle bu çalışma;

1. 1980-1999 yılları arasında Türk sinemasında yansıma bulan toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili sunumlarının incelemesi ve değerlendirilmesi sonucunda Türk toplumunun kültürel yapısı ve değişmesi hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir.
2. 1980 sonrası Türk sinemasında değişen toplumsal cinsiyet rolleri kavramı yeni tartışma ve araştırma olanakları yaratabilir. Bu konuda yapılan çalışmalar sınırlı sayıda olduğu için ilgilenen ve araştırma yapanlar için başvuru kaynağı olabilir.

1.4. Varsayımlar

Bir toplum içinde yaşanan toplumsal değişme, toplumdaki tüm kurumları değişmeye uğratmaktadır. Bunlara bağlı olarak, o toplumun değer yargıları da değişmektedir. Değer yargılarındaki değişme, toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu üzerinde de etkili olmaktadır. Toplumsal değişimin her şeyi kapsadığı, etkilediği ve

değiştirdiği gözönüne alınırsa, Türk toplumunda 1980 sonrasında yaşanan toplumsal değişimin toplumsal cinsiyet rollerinin sunumunda da değişmeye de neden olabileceği kabul edilmesi gereken bir gerçektir. Bu varsayımdan yola çıkarak bu çalışma, 1980 sonrasında Türk toplumunda yaşanan toplumsal değişimin toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu açısından Türk Sineması'nda nasıl yansıdığını ele almıştır; çünkü toplumsal değişmeyi yansıtan alanlardan biri de sinemadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın genellenebilirliği üzerinde etkili olabileceği düşünülen sınırlılıklar şunlardır:

1. Çalışma 1980-1999 yılları arasında gösterime giren filmlerden seçilmek suretiyle, toplam yirmi film ve bu filmlerdeki 43 başrol oyuncu ile sınırlıdır.

2. Çalışmada yer alan filmler, Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü ile Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nden ulaşılan filmler ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Araştırmada kullanılan bazı özel kavramların tanımları aşağıda verilmiştir.

Toplumsal Değişme: Toplumun yapısını oluşturan toplumsal ilişkiler ağının ve bunları belirleyen toplumsal kurumların değişmesidir (Bottomore, 1973'den aktaran: Tezcan, 1984, s. 3).

Değer: Bireylerin istekli amaçları doğrultusunda ve hareket şekillerine ilişkin normatif inançlarıdır (Roberts, 1986'den aktaran: Karaçor, 2000, s. 18). Değer bir grubun, ideal ve saygın olduğu kabul edilen bir davranışının kaynağında yatan bir tür yasa ya da kural, genel bir ilkedir (Mucchielli, 1991, s. 35).

Toplumsal Cinsiyet Roller: Kadın ya da erkekler için uygun görülen davranışların kültürel olarak tanımlanmasıdır (Caroll ve Wolpe, 1996, s. 163).

Stereotip: İnsanları bir takım türlere, tiplere bölmeyi ifade eden zihinsel yapıtlardır (Tezcan, 1984, ss. 9-10). Lipman'a göre, insanların dünyayı kavramak için kullandıkları "kafalarındaki resimler"dir (Seiter (1986) ve Jandt (1998)'dan aktaran: Yaktıl Oğuz, 2002, s. 27).

2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Değişen Toplumsal Cinsiyet Roller

2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı

İnsanlar dünyaya kadın ya da erkek olarak gelmektedir. Bireylerin cinsiyetlerinin kadın ya da erkek olarak tanımlanmasında ya da sınırlandırılmasında biyolojik kriterler geçerli olmaktadır. Fakat bireyin kadınlık ya da erkeklik gibi statüler içinde tanımlanması toplumsal cinsiyet rolü kavramını gündeme getirmektedir.

Toplumsal cinsiyet, üzerinde rollerin inşa edildiği kazanılmış bir temeldir (Illich, 1996, s. 103). Toplumsal cinsiyet rolleri yüklenilmiş bir statüdür ve sosyal olarak tanımlanan bu statülerin gerekliliklerini yerine getirmek için, bireyin nasıl davranması gerektiğini gösteren reçeteler bulunmaktadır. Ayrıca, toplumsal cinsiyet rolleri doğmakla başlamaktadır, fakat yeni bir bireyden özel bir sosyal davranış hemen beklenmemektedir. Buna karşın, erken yaşlarda bireyler kadın ya da erkek karakteristiklerini toplumsallaşmanın, sosyalleşmenin bir gereği olarak göstermeye başlamakta ve toplumsal cinsiyeti rollerini oluşturmaktadırlar (Kammeyer, 1987, ss. 29-31).

Toplumsal cinsiyet rolleri sosyal yaptırımların üretimidir ve etkileşimle yapılandırılmaktadır. İnsanın çevresindekilerle etkileşimde bulunması sahip olduğu temel doğasını kazanmasını sağlar. Bu yüzden, bireyler toplumsal cinsiyet rollerini oluştururken sorumlulukları nedeniyle sosyal ilişkilere başvururlar. Böylece, kendilerinin ve diğer toplum bireylerinin toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili imalarına dikkat etmeye başlar başlamaz kendilerini düzenleyen bir süreç içine girerler. Bu süreç toplumsal cinsiyet rolü kimliklerinin bireyler için önemli olduğu ve sürdürülmesi gerektiğini de ortaya çıkarmaktadır. Bu da, toplumsal cinsiyet rollerinin onaylanması için davranışları öğrenmeyi gerektirmektedir (West ve Zimmerman, 1987, ss. 125-147).

Toplumsal cinsiyetin rollerinin içeriği, birbiriyle ilişkili erkeklik ve kadınlık kavramlarının kapsamlarından oluşmaktadır. Toplumsal cinsiyet ilişkileri, tarihsel ve sosyal olarak ilişkilerin uygun bir duruma getirilerek üretilmesidir. Kadınlık ve erkeklik rolleri birbiriyle ilişkili yapılardır; her birinin tanımı diğerine bağlıdır. Kadın ve erkek tanımlarının bazı evrensel karakteristikleri olmasına rağmen, hem erkekliğin hem de kadınlığın sosyal yapısı diğerinin referansı olmadan anlaşılamamaktadır (Kimmel,

1987, s. 12). Bu bağlamda kadınlık ve erkeklik kavramlarının toplum tarafından simgesel olarak üretildiğini söylemek mümkündür. Lloyd (1996, s. 9), erkek ve kadınlığın simgesel içeriğinin toplumsal olarak inşa edilmiş olan cinsiyet ile etkileşim içinde olduğunu ve bunun doğru bir biçimde anlaşılmasının erkek kadın ayrımının simgesel yönü ile kavranabileceğini belirtmektedir. Böylece, biyolojik cinsiyeti ile varolan birey toplumsal cinsiyetini içinde yaşadığı kültür ve toplum ile oluşturmaktadır. Toplum bireye kadınlık ve erkeklik kavramlarının gerekliliklerini yerine getirmesi için kendi içinde oluşturduğu simgeleri iletmektedir. Bireyler etkileşim içinde bulunduğu topluma sorumlulukları nedeniyle kendileri için uygun görülen toplumsal cinsiyetin gerekliliklerini yerine getirmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ya da erkekler için uygun görülen davranışlarla kültürel olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca tutumlar, kişisel özellikler, duygular ve duruşlar ve kültür içinde kadın ya da erkek olmanın önemli olduğu düşünülen vücut dili de buna dahil edilmektedir. Bu nedenle, nasıl tanımlanacağına ve ne anlama geleceğine karar veren toplumlar toplumsal cinsiyeti sosyal olarak yapılandırmaktadırlar (Caroll ve Wolpe, 1996, s. 163). Rollerin ve kimliklerin, kadın ve erkekler tarafından harfi harfine belirlenmiş giysiler olarak giyilmesi, kişilerin hem kendilerinin hem de başkalarının rollerini ezbere bilip ne yapacakları ve beklenenleri bilerek davranmalarını sağlamaktadır. “Cinsel üniformalar” hiçbir zaman çıkarılmamakta, kişiler hem kendileri hem de başkaları tarafından sürekli takviye edilmektedirler. Sahip olunan imajlarla ilgili olarak sorunlarla karşılaşıldığında kişinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili uyarılar yapılmakta ve öyle olunması için yüreklendirilmektedirler. Bu yüzden hem kadın hem de erkek için onaylanmış imaj ve davranışlar toplumun tüm mesaj ve imajlarının içinde yer almaktadır (Vassaf, 1997, ss. 94-99).

Doğduğu andan itibaren içinde doğduğu gelenekler kişinin deneyim ve davranışını biçimlendirmektedir. Konuşabildiği ana dek birey kültürünün küçük bir varlığı iken, büyüdüğünde de içinde yaşadığı kültürün etkinliklerine katılmakta, kültürün alışkanlıkları bireyin alışkanlıkları, inançları da onun inançları haline gelmektedir (Benedict, 1998, s. 25). Aslında doğa ayrımı vermekte ve bunun okunması da her bir kültür tarafından tümceler oluşturularak erkek/kadın çifti için simgesel alfabe üretilmektedir. Bir anlamda her toplum erkek ve kadını farklı biçimde birleştiren kültürel yapılar ve toplumsal örgütlenmeler icat etmekte ve toplumları evrensel olarak

oluşturan bir model meydana getirmektedir. Doğa ve kültür ayrımı cinsiyet ayrımı konusunda büyük bir yardım sağlamaktadır; çünkü doğa her zaman simgesel, toplumsal, kültürel ve siyasal yapılanmaya konu olmaktadır (Agacinski, 1998, s. 25). Ayrıca biyolojinin ayrıntıları gözardı edilmeden, biyolojik potansiyelin gelişmesini ve içeriğini nasıl anladığımız ve bununla nasıl ilişki kurduğumuz, başka bir deyişle, insan olarak nasıl var olduğumuz konusu her zaman insanın kültürün bir parçası olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla insan, toplumsal olması ve insan olarak gelişimini, insanlaşma sürecini toplum içinde ve toplum sayesinde gerçekleştirmektedir (Segal, 1992, s. 96).

Kendisine yüklenilmiş olan toplumsal cinsiyetinin gerekliliklerini yerine getirmek için çeşitli roller üstlenen birey, içinde yaşadığı toplumla sürekli etkileşim içinde bulunmaktadır. Toplum aynı kişiye farklı zaman ve durumlarda farklı toplumsal rol tanımlamaları yüklemektedir; örneğin kadın kimi zaman iş kadını, kimi zaman eş, kimi zaman anne rolüne, erkek de iş adamı, koca veya baba rolüne ya da bunların hepsine birden sahip olarak toplum içinde çok farklı rolleri yerine getirmeye çalışmaktadır. Toplumun kişilerden beklediği kendilerinden umulan rollerine uygun bir biçimde davranışlarıdır. Birey çevresindeki kültürel ve sosyal olaylardan etkilenecek nasıl davranması gerektiğini zamanla öğrenmekte ve bu şekilde davranmaya başlamaktadır. Formülleştirilmiş, idealleştirilmiş geleneksel roller kişilerin nereye ait olduğunu ve hatta tutum ve davranışlarını nasıl düzenlemesi gerektiğini öğretmektedir.

Toplumun uygun toplumsal cinsiyetli üyeleri olmayı öğrenme görevi, toplumsal cinsiyet kimliğinin kurulması ile başlamaktadır. Toplumsal cinsiyet kimlikleri, bilişsel filtre görevi gören araçlar gibi insanlara eşlik etmekte ve statülerine uygun rol davranışlarını öğrenme için kılavuzluk yapmaktadırlar. Birinin toplumsal cinsiyet kimliğine göre davranmayı öğrenmesi hayatı boyunca devam eden bir süreç olmaktadır. Toplum insanların yaşamı boyunca kişilerden farklı toplumsal cinsiyet performansları gösterilmesini isteyerek ödüllendirme, tolerans gösterme ya da cezalandırma yoluna gitmektedir (Devar, 1989, s. 43).

Her toplum, üyelerini nasıl tanımlayacağını ve nasıl özellikler taşıyacağını belirten kategoriler serisine yerleştirmektedir. Bu sosyal kategoriler ya da pozisyonlar “statüler” olarak tanımlanmaktadır. Bu statüler kişilerin diğer insanlarla nasıl ilişki

kuracaklarını belirleyen referanslardır. Sahip olunan bir statü beklenen davranışları içinde barındırdığı için beraberinde rolü de tanımlamaktadır. Bu nedenle, roller statünün sahip olduğu ayrıcalık ve sorumluluklar etrafında tanımlanmakta ve yapılandırılmaktadır. Kadınlık veya erkeklik gibi statüler farklı rol beklentileri olan statüleri oluşturmaktadırlar. Statü olguları ve roller, sosyal yapının anahtar parçaları olarak, yaşamı düzgün ve kabul edilebilir bir şekilde organize etmeye yaramaktadırlar. Normlar da, davranışların toplum tarafından belirlenen kurallarla paylaşılmasını ve insanlarla bir arada olma metotlarını sağlamaktadır (Linsdey, 1990, ss. 1-2).

Toplumsal cinsiyet rolleri temel olarak biyolojik cinsiyetle ayrıma sahip bireylerin toplumsal olarak da sahip oldukları rollerini yerine getirmelerini sağlamaktadır. Biyolojik cinsiyeti ile doğan birey bu cinsiyetinin toplumsal alanda üstlendiği görevleri ya da bunları yerine getirmedeki toplumun beklentilerini karşılamak için yine toplumun ona sunduğu reçetelere ya da beklentilerini gösteren işaretlere dikkat etmeye başlamaktadır. Gerek içinde doğup büyüdüğü aile ile gerekse içinde yaşadığı toplumun yönlendirmesi ile kendi cinsiyetinin rollerini yerine getirmeye çalışmaktadır. Bu yüzden, kadınlık ve erkeklik rollerinden birini kendi cinsiyetine uygun olarak seçmek zorunda olan birey, kendi cinsiyetine uygun belirlenen rolleri üstlenmek ve bu yönde tutum ve davranışlar göstermektedir.

Toplumsal olarak kurgulanan kadın ya da erkek rolleri, davranış, değer, alışkanlık ve düşünceler toplum değişmeye uğradıkça, kültür ve kurumlarla değişebilmekte ve yeniden düzenlenebilmektedir (Agacinski, 1998, s. 26). Değişme bireyleri başka tutumlar takınmaya ve yeni durum veya koşullarla uyumlu başka zihniyetler edinmeye zorlamaktadır

Zihniyetin temeli olan toplumsal değerler, içinde bulundukları toplumun bilinçaltında, belleğinde ortaya çıkmaktadır; fakat yasalar gibi yazılı değildirler. Toplumsal değerlere uymayan eylemler yok olup gitmemektedirler; fakat değerlerin varlıklarını sürdürebilmesi için de anımsanmanın ötesinde eyleme dökülebilmesi gerekmektedir. Bu yüzden toplum için genellik taşıyan ortak değerler bireysel söylemde anlatımlarını bulmaktadırlar (Sözer, 1993, ss. 9-10). Toplum içindeki kadın ve erkeklerle ilgili değerler, onların rollerini belirleyerek bireysel söyleme taşımaktadır. Her bireyin kafasında erkek ya da kadın “şöyledir, böyle davranır” gibi stereotipleri

yaratmaktadır. Toplumun değişmesiyle, bu rollere yansıyan değişme, toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili yeni değerleri, zihniyetleri oluşturmaktadır.

1980’li yıllar ve sonrasında gelen 1990’lı yıllar davranışlar, tutumlar bütününi oluşturan değerlerden kurulu bir sistem olan zihniyet değişimleri açısından dönüm noktasını oluşturan yıllardır. Nitekim, zihniyet değişimi toplumsal değişme olgusunun bir parçası olarak süregelmektedir. Bu nedenle, toplumsal değişmede, toplum yapısını oluşturan değerlerin, davranışların, tutumların değişime uğraması büyük bir önem taşımakta ve toplumsal değişmenin oluşumunu açıklamakta, kavramsal nitelikleri taşıyan özellikleri oluşturmaktadır. Toplum denilen bütün içinde anlamlı bir yer tutan değerler sistemi, toplum değiştikçe değişmeye uğramakta, değişen değerler, insanların davranışlarını, beklentilerini, yaşam tarzlarını biçimlendirip, şekillendirmektedir.

Bu bağlamda, 1980 öncesi ve sonrasında toplumsal cinsiyet rollerinin sunumları ile ilgili olarak tutum ve değer yargılarında ne gibi değişmeler olduğunu ortaya çıkartmak gerekmektedir.

Tarihte dönemlendirme her zaman zor bir iş olarak tanımlanmaktadır. Bir sürecin hatta olayın tam olarak ne zaman başladığı ve ne zaman bittiği, bir süreç içinde aynı anda bir çok sürecin yer alıp almadığı, bir dönemden diğer bir döneme geçilirken nelerin bitip nelerin devam ettiği gibi sorular tarihçileri hep uğraştırmıştır (Belge, 1997, s. 11). 1980 sonrasında yaşanan toplumsal değişmeden söz edebilmek için de, bu toplumsal değişme sürecinin tam olarak ne zaman başladığını belirlemek gerekmektedir. Toplumsal değişmenin bir anda başlayıp bir anda bittiği söylenemez. Bu yüzden, 1980 sonrası Türkiye’de yaşanan toplumsal değişme düşüncelerinin ve zihniyet değişimlerinin köklerini daha öncesinde yaşanan toplumsal değişme sürecinde incelemek gerekmektedir.

Sonuç olarak, Cumhuriyet yıllarıyla başlayan toplumsal değişme, bireylerin pek çok alanda olduğu kadar, toplumsal cinsiyet alanında da başka tutumlar takınmasını ve yeni zihniyetler edinmesini sağlamıştır. Bu nedenle toplumsal değişmenin başlangıç noktasına dönüp, gelişen değişmeler incelenecektir. Bu, 1980 sonrasıyla karşılaştırmak ve ne derecede bir değişme olduğunu kavrayabilmek için daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

2.1.2. 1923-1950 Dönemi

Tanzimat Dönemi'nde çağdaş değer ve kurumlar toplum yaşamına sokulmakla beraber, toplumun geniş bir bölümünde değişme meydana getirmemiş fakat Cumhuriyet Dönemi'nin toplumsal ve kültürel değişme hareketine temel oluşturmuştur. Osmanlı Dönemi'ndeki reformlardan farklı olarak, Türk toplumunu siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel yapısını değiştirmeyi öngören eylemler dizisindeki amaç, batı toplumlarının gerisinde kalan Türk toplumunu geri kalmışlık koşullarından arındırarak, çağın bilim, kültür ve yaşam düzeyine getirmek olmuştur. Değişme hareketinin siyasi amacı, insan haklarına dayanan demokrasiye varmak, insana ve topluma yönelik amacı ise, ulus bilinci yaratılarak geniş bir dünya görüşüne sahip, eğilim ve yeteneklerini özgürce geliştirebilecek, kişilik sahibi çağdaş insanlar oluşturmak olmuştur. Geleneksel bir toplum yapısına sahip olan Türk toplumunda zorlayıcı yöntemlerin uygulanması, ilk başlarda uyumsuzluğa neden olmasına karşın, zorunlu değişimler halka mal edilerek sürdürülmüş, hareketlerin tümü başarıya ulaşamamakla birlikte, sonuç olarak bu ilk köklü değişikliklerin olumlu sonuçları günümüze kadar gelmiştir (Yamaner, 1998, ss. 260-262). Cumhuriyet Dönemi'nde yepyeni bir biçime dönüşen toplumsal değişme, Tanzimat Dönemi'nin değişme anlayışıyla olan farkını toplumun olduğu kadar bireyin de yaşamında önemli bir belirleyici olduğunu ortaya koyarak gerçekleşmiştir. Cumhuriyet, atılımını bir bellek tartışması üzerine oturtularak bir önceki dönemin tüm gerçekliğini ortadan kaldırmış, toplumu ve yapıyı değil, aslında kendisine nesne olarak insan ve onun özel alanını seçmiştir. Cumhuriyet getirdiği değişimlerle girişimler zinciri oluşturarak kendi içinden üretilmeye başlanan modernist düşüncenin bir doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Kahraman, 1999, ss. 33-34). Toplumsal alanda köklü değişimin yapılabilmesi ve istenen çağdaş bir toplum anlayışına ulaşılabilmesi için, tek bir alanda değişme yerine toplumu bir bütün halinde değiştirmeye uğratacak reformlar gündeme getirilerek tüm tabana yayılması amaçlanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde çağdaş, batılı bir toplum yaratılmaya, toplum mühendisliği projelerinden biri gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Amaç, giyim kuşamdan yazıya, müzikten dile, hukuktan sanata, devlet biçimlerinden kafalara, düşüncelere, konutlardan kentlere, eğitimden ekonomiye her alanda bir toplum ve ülke yaratmak olmuştur. Atatürk'ün yanında çekirdek kadro, sivil ve aydınlar, kent soyluları, seçkinler ve kent gençliği yer alırken, yoksul ve sessiz halk kitleleri ise beklemede kalmışlardır.

Ekonomik hedefi devlet eliyle ağır sanayi, yaşam biçimi ve kültürel hedefi batı olan Cumhuriyet dönemi atılımlarının karşısında, değişimin önünde engel olarak halkın yoksulluğu ve cehaleti yer almıştır. 1920’lerde ve 1930’larda Cumhuriyet çocukları ve aileleri yaşam biçimleriyle, üretim, ağır sanayi, tasarruf etmek, yerli malı kullanmak, kurtarıcılık misyonu, eskiye ve Osmanlıya ait ne varsa söküp atmak ve büyük Cumhuriyet ütopyasına inanç, ulusçuluk ve asrileşmek gibi yükselen değerlerle “muaassır medeniyet seviyesine” ulaşmaya çalışmışlardır. Halk ise, eski ve yeni ayrıcalıkları yavaş yavaş sezmeye başlamıştır (Baydar, 1999, ss. 9-20).

1930’lu yıllar, tüm dünyada görülen 1929 ekonomik kriz yıllarına rastlamasına rağmen toplumdaki yeni yaşam biçimi ve yabancı mallara yönelik talebi arttırmıştır. Ardından gelen 1940’lı yıllar 2. Dünya Savaşı yıllarına denk gelmesi nedeniyle, Avrupa’da ve Amerika’da olduğu gibi darlık ve yoksulluk yılları Türkiye’de de yaşanmış ve her türlü israfa karşı propaganda kampanyalarının başlatıldığı yıllar olmuştur (Ormanlar, 1999, ss. 50-61).

Eğitimli kesimin bu çağdaş toplum projesini büyük bir çoğunlukla desteklemesi karşısında, toplumun büyük bir bölümünü oluşturan eğitimsiz ve gelişmeleri uzaktan takip eden halk kitlesi bu çağdaşlaşma projesinin ilk aşamalarında çok içinde olamasa da, büyük değişimler yaşayacaklarının ipuçlarını elde etmeye başlamışlardır. Nitekim, değişimin getirdiği yeni yaşam biçimlerini öğrenmeye, görmeye başlamışlardır.

Toplumsal yapı içindeki alanlarda yaşanan değişme, kimi zaman hızlı kimi zaman yavaş olmakla birlikte belli bir süreci kapsamaktadır. Bu nedenle, toplumsal yapı içindeki alanlar değişimin etkisiyle değişen, değişmekte olan ve değişmeyen olarak değerlendirilebilecek alanları aynı anda içinde barındırmaktadır. Bu tür nitelikler, birbirine karşıt ikilikleri de beraberinde getirmektedir. Bu yüzden toplumsal değişme yaşanırken kesin hatlarıyla tanımlanabilecek karşıt yapıların yanında bir geçiş dönemi yaşayan yapılar da bir arada bulunmaktadır. Benzer durum, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yaşanan toplumsal değişmelerle birlikte hayat geçirilen modernleşme projesinde yaşanmıştır. Geleneksel kalıplar silinerek toplum çağdaş değerlere yönelmiş ve toplumsal cinsiyet de bu durumdan payını alan bir alan olarak değişimi yaşamıştır. Fakat, toplumsal cinsiyet sunumlarında tam bir değişme yaşanmamış, ikilikler bir arada yer almıştır.

Davranışsal modeller kendi kültürel gruplarının dışında deneyimler kazanmış, yeni davranış modelleri edinmiş kişiler vasıtasıyla da değişmeye uğramaktadır. Çoğunlukla toplum içinde saygın kişiler olarak anılan bu bireyler, yeni davranış modellerini kendi toplumlarına yayma konusunda öncülük etmektedirler (Muchielli, 1991, s. 66). Cumhuriyet Dönemi'nde de özellikle Avrupa görmüş ve reformların gerekliliğine inanan Cumhuriyet çocukları ve reformistler, yeni davranış modellerini öncelikle kentlerden başlayarak tüm toplumsal yapıya yaymaya çalışmışlardır.

Türk kadınının statü ve kimlik arayışı Cumhuriyet'in ilanından sonra büyük farklılık ve önem taşımaktadır. Bu dönemde benimsenen felsefe, toplumsal statüden, kadının bedensel ve ruhsal yapısını algılaması ve tanımlamasına kadar çok farklı alanlarda kendini göstermektedir. Bunda en büyük etken kültür, eğitim, teknoloji, sanayileşme, tarım ve bürokrasi alanlarında yapılan yeni tanımlama, gelişme ve sıçrayışların kadın konusunda da etkili olarak, yeni algılama, tanımlama ve statü edinme süreçlerini beraberinde getirmesinden kaynaklanmaktadır Cumhuriyet ideolojisinin kalıp ve simgelerini taşıyan yeni kadın tipine, batılı kadınların rolüne benzer roller verilerek, bu yollarla kişilikleri geliştirilmeye ve toplum içinde söz sahibi kılınmaya çalışılmıştır. Kadınlar eski geleneksel kadın tipinden uzak, yeni kadın görüntüsü evin içinde kocasının en büyük yardımcısı olurken, aynı zamanda maddi desteği sağlayan bir görev üstlenmiştir. Kültürel gelişme ve değişimin tüm kadınları etkilemesi beklenirken, bu gerçekleşmemiş, sadece toplumun belli kesimleri bu yeni kadın imajını destekleyebilmiştir. Bu belli kesimin sahip olduğu yenilikleri yayabilmek ve kadınları bu tür haklardan yararlanabilmesini sağlamak için, 1926'da İsviçre Medeni Kanunu kabul edilerek, diğer kadınlar önündeki engeller yasal planda ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Ardından 1930'da verilen seçme ve seçilme hakkı bir uzantı olarak yasalar önünde kadını erkeğe eşitler duruma getirmiştir (Kırkpınar, 1998, ss. 15-23).

Kemalist devrimin diğer devrimlerden farkı, ideal bir erkek tanımı yerine ideal kadın imajını getirmesinden dolayıdır. İdeal kadın imajı reformların simgesi olmuş ve modernleşme projesi kadınların ve ulusun ilerlemesi ile eşdeğer anlam kazanmıştır. Kamusal alanda çalışmaya başlayan kadınların hakları ve statüleri, hukuki ve insan hakları daha büyük önem taşımıştır. Özel ve kamusal alanlar yeniden ve kökten gözden geçirilmiş, islami ahlak yeniden değerlendirilmiş, kamusal yaşama katılan Kemalist kadınlar özel alanın dini ve kültürel kısıtlamalarından kurtulmuşlardır (Göle, 1999, s.

75). Erkekler ise, devlet törenlerinde yüzü açık eşleriyle yer almış, geleneksel erkeklik, kırsal töreler bağlamında uygarlık noksanlığı olarak ele alınmıştır. Çağdaş erkek imajı içinde babalık rolü de yeniden tanımlanarak, mesafeli ve otoriter baba yerini değer verip eğittiği ve yetiştirdiği kızlarıyla özel bir bağ oluşturan baba yakınlığına bırakarak yeni kadın tipinin toplumsal doğuşunu sağlamıştır (Kandiyoti, 1999, ss. 109-110).

Cumhuriyet'in ilanıyla yeniden tanımlanan erkek ve kadın kimlikleri özellikle de kadın açısından kimi araştırmacılara göre çok önemli değişiklikleri getirmemiştir. Örneğin Yeşim Arat (1999, ss. 87-91)'a göre, 1926'da Medeni Kanun'un kabul edilmesi, 1934'de kadınlara oy hakkının tanınması, yeni cumhuriyetin demokratik atılımlarını göstermekle birlikte, toplumun çıkarlarıyla kadınların çıkarlarının denk düştüğüne dair hemfikir olan reformcular kadınların ne istediği üzerinde durmamışlardır. Modernleşme yolunda kamusal alanın dışında geleneksel alanda yer alması istenen kadınlar, yeniden tanımlanmış geleneksel rolleri oynamaya özendirilmişlerdir. Kamusal alana giren elit tabaka kadınlarının yanı sıra, öteki kadınlara da batı tarzı ev kadınları olarak modernleşme sürecine nasıl katkıda bulunabileceklerine dair mesajlar verilerek, Kız Enstitüleri, Kız Sanat Okulları'nın yaygınlaşması sağlanmıştır. Kadınların büyük bir bölümü değişikliklerden yararlanarak ve onaylayarak yeni kamusal roller oynamışlar, erkeklere eşit olması beklenen mesleklere sahip olmuşlar ve eşitlik ideallerini somutlaştırmışlardır. 1923'de Kadınların Halk Fırkası kurma tekliflerinin reddedilmesi, 1935'de Türk Kadınlar Birliği'nin kapatılması kadınlara erkeklerle kamusal alanda kesin sınırlar olduğunu göstermiştir. Kamusal alanda kadınlar ayrıcalıklı eşitlikten yararlanabilmektedirler; fakat özel alanda da hiyerarşik ilişki biçimi sürmektedir.

Kandiyoti (1999, ss. 112-114) ise, kamusal alanda kadınların varlığının meşrulaştırılmasına rağmen, kadınların birincil rollerinin aydın bir anne olarak çocuk yetiştirme şeklinde tanımlanmaya devam ettiğini, ev içi işbölümü ve cinsel ahlakta önemli değişiklikler meydana getirmediğini öne sürmektedir. Bu nedenle, kadınlar kimliklerini bulma konusunda ciddi problemler yaşarken, kamu alanında rahat bir şekilde tacize uğramadan çalışmak için, yeni işaret ve kalıplar dizisi kurmak zorunda kalmışlardır. Cinsiyetsiz bir kimliği öne çıkararak dişiliklerini denetim altında tutarak ve cinsel tevazu göstererek modern kadına ait simgesel bir zırh oluşturmuşlardır.

Berktaş (1998, ss. 2-5) ise, Türk modernleşme sürecinde erkeklerin önder ve uygulayıcıları olarak “ideal kadın” hayallerini projenin bir parçası olarak meşrulaştırma avantajına sahip olduklarını öne sürmektedir. Berktaş, erkeğin zihninde yeni kadın imajının “ailevi, içtimai milli vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan” bir varlık olduğunu ve görev ile sorumluluğun birinci planda olduğunu iddia etmektedir. Bu yüzden, kadın haklarının tanınması yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin ulusal karakterinin bir amacı olarak ortaya çıktığını, kadınlarla erkeklerin eşitliğinin bir simge konumunda olduğunu ve kadınların da aile ve toplum içindeki cinsiyet kalıplarını ve ilişkilerini sorgulamadıklarını belirtmektedir.

Arat (1998, ss. 51-68) ise, verilen kadın haklarını ekonomik kalkınma ve batı tipi modernleşme amaçlarından biri olarak görmekle beraber, reformların kadın bilinci ve kimliğini geliştirmediğini, daha iyi anne ve eş olmalarını sağlayacak eğitim ve becerileri verdiğini düşünmektedir. Bu durumun da kadınların bireysel bilinç geliştirmelerini engellediğini, ulusal gelişmenin bir yöntemi olarak kaldığını belirtmektedir. Arat, Kemalist reformların birincil görev olarak doğurganlık ve çocuk bakımını vurgulayarak, kadını geleneksel evcil rolüyle tanımlandığını ve bu rolün de toplumsal yaşantıda beklendiğini öne sürerek kadının toplumsal yaşamında fazla değişikliklere meydan vermediğini açıklamaktadır.

Çaha (1996, ss. 112-121) ise, Medeni Kanun’un Türk kadını açısından o günkü gerçeklikleri yakalayamayarak bazı haklarını elinden aldığını savunmaktadır. Çaha diğer araştırmacılar gibi, kadınların kamusal bir hayatın parçası olacıklarına şartlandığını, kadınların anne ve ev kadını olarak değerlendirildiğini, yapılan düzenlemelerin devlete ve cumhuriyetçi reformların amaçlarına hizmet ettiğini iddia etmektedir. Ayrıca, kadınların anne ve ev kadını olmanın dışında ulusu eğitecek, değiştirecek ve öncülük edecek rol üstlenen kadınların kendi kimliklerini ulusal kimlikle birleştirerek kaybettiklerini öne sürmektedir.

Bu araştırmacıların görüşlerine karşın farklı görüşler bulunmaktadır. Örneğin Kağıtçıbaşı (1998, s. 143), Atatürk reformlarının gerek yaşam tarzları gerekse istenen değişimlerin yapılabilmesi için gerekli formel yapı ve mekanizmaları sağladığını belirtmektedir. Fakat, kırsal kesimde başarılı olamadığı için eleştirilen reformlar değişimin zeminini hazırlamıştır, o yüzden her türlü değişimi zorlayamamış ve

yaratamamıştır. Aynı zamanda yasal-kurumsal reformlar kendi başlarına yaşam tarzlarını değiştirememektedirler. Çünkü, içinde ekonomik koşullardan, cinsiyet rollerine, dini inanışlardan aile yapılarına kadar pek çok faktörü barındırmaktadır. Bu nedenle, istenen yapıların değişmesi tutum, inanç ve değerlerdeki değişmeye yani kültürel değişmeyi de içeren topyekün toplumsal değişmeye ihtiyaç duymaktadır. Köklü bir değişme gerçekleştiremediği için eleştiriye maruz kalan reformlar önemsiz veya yüzeysel sayılamazlar, çünkü yapısal değişmeyi harekete geçirmişlerdir, bu tür değişmeler için başlangıç noktasını oluşturmuşlardır.

Arat (1999), Göle (1999), Kandiyoti (1999) gibi sosyal bilimciler Atatürk'ün, Medeni Kanun'un kabulü, laiklik, ortaöğretimde birlik gibi kadın devrimi demetini modernleşme projesinin bir göstergesi olarak kullandığını öne sürmektedirler. Ayrıca, bu sosyal bilimcilere göre, kadınların statüsü Türkiye Cumhuriyeti'nin batılılaştığını gösteren bir unsur olarak takdim edilmiş ve devlet feminizmi Atatürk tarafından bizzat yaratılmıştır. Tüm bu nedenlerden ötürü Abadan-Unat, (1999, ss. 249-250), Atatürk'ün Medeni Kanun'u değiştirerek, laiklikle yüksek öğrenime genç kadınları yönlendirdiğini ve bilinçli bir kadınlar ordusu yaratmayı hedeflediğini, bu yüzden yukarıda adı geçen sosyal bilimcilerin tezlerinin yanlış ve yanıltıcı olduğunu ileri sürmektedir.

Yapılan eleştiriler bir anlamda haklılık kazanıyor gibi gözükmektedir. Öncelikle, toplumsal cinsiyet rollerindeki değişme, özellikle de kadınların rollerindeki değişme tüm toplumda yankısını bulamamıştır. İkinci bir neden olarak gösterilebilecek şey de, yaşam tarzlarındaki değişimin, zihniyette tam anlamıyla bir değişime sebep olmamasıdır.

Sonuç olarak, bu tür bir toplumsal değişmeyi beklemek ancak uzun bir dönemde sonuç bulabilecek bir süreçtir. Bu nedenle, gerek Atatürk'ün gerekse Cumhuriyet kadrolarının çabaları toplumsal cinsiyet rollerindeki değişme, özellikle kadınların durumundaki iyileştirilmelerle başlamış ve birbirini etkileyecek düzenlemelerin başlangıcını oluşturmuştur. Yaşam tarzlarında ve toplumsal hayatın içinde bu reformlar ağırlığını hissettirerek toplum kendini bu yönde geliştirmeye ve değiştirmeye başlamıştır.

Köklü değişimlerle yaşanan toplumsal değişimin öncelikle eğitimli kentlilerin yaşamında yansımaları bulmasının ardından, sıra artık tüm toplumsal tabana yayılma

yıllarına gelmiştir. Özellikle de, sanayi alanında yapılan atılımlar artık toplumsal değişimin kentlerden kırsal alanlara doğru sıçramasına neden olmuştur.

2.1.3. 1950-1980 Dönemi

Dış müdahalelere, savaflara, siyasal göçlere ve ekonomik krizlere karşın Türkiye, Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında yapı değişikliği bakımından en büyük sıçramayı yaparak, hukuk, siyasal yapı, eğitim ve özellikle yaşam tarzı düzenlemeleri ile çok yönlü ve etkili bir çerçeve ve alt yapı oluşturmuştur. Buna karşılık farklılaşmış, uzmanlaşmış, örgütlenmiş ve sonuç olarak sanayileşmiş, şehirleşmiş bir yapıya Türkiye 1950'lerde ulaşmaya başlamıştır. Ana sorun olan basit teknoloji, kendi içine kapalı köylerin ve durağan geleneklere sarılı köylülüğün topraktan kopmaya başlaması, traktör ve diğer aletlerin tarıma girmesiyle 1950'lerde başlamıştır. Çiftçileşme, şehirleşme, nüfusun işçileşmesi, ücretlileşmesi gibi oluşumlar yapısal değişmeyi başlatarak, bu sürecin dalga dalga yayılmasını sağlamış, toplumda eski yapının ilişkiler, kurumlar, değerler, düşünceler yönünden büyük değişimi hızla oluşturmaya, toplumun kendisini dipten doruğa yenileyecek evrensel evrim sürecini kendine has bir şekilde yaşamaya başlamasına neden olmuştur (Kıray, 1999, ss. 364-366). Bu yıllarda tarımsal makinelerin kullanılmaya başlaması, idari kurumların yapılaşması, kırdan kente göç ve bunların getirdiği değişimler toplumsal kontrolün zayıflayıp başka dönüşümlerin oluşturduğu yıllar olarak tanımlanabilmektedir. Toplumsal kontroldeki değişme gelenek ve davranışların değişmesine olanak tanımakta, kısacası bir grubun ya da toplumun kendi norm ve kurallarına uyulmasını sağlayacak araçlar bütünü oluşturmaktadır (Mucchielli, 1991, ss. 64-65). Nitekim, bu tür yapısal değişim toplumun tabanından başlayarak ilerideki dönemlerde tüm tabana yayılacak zihniyet değişim sürecinin bir aşamasını oluşturmuş ve yeni tutumlar, davranışların oluşumuna olanak tanımıştır.

1950'lerde nüfusun büyük bir bölümünü halen köylüler oluşturmaktayken, toplumsal yapısı bir çok değişikliğe uğramış geleneksel denetim kurumları dönüşüm geçirerek yerini teknokrat bürokrasiye bırakan ve bu kurumların üst düzey yöneticileriyle birlikte ücretli sınıfı oluşturan 20. yüzyıl kent Türkiye'si de bu tablo içinde yer almıştır. Kent ortamı artık, eski geleneksel yaşam biçimini sürdüren ve farklı yaşam biçimlerine yönelen grupları içeren ikili bir özellik göstermeye başlamıştır. Toplumun tamamı sanayileşmese de kentler ve kent yaşamı bir sanayi kentine benzemeye

başlayarak, farklı konut tipleri, yeni alışveriş mekanları ve tüketici davranışları, konser, tiyatro gibi farklı eğlence biçimleri ve gazeteler kent yaşamının yeni unsurları haline gelmeye başlamıştır. 1950'lerdeki yapısal dönüşümün tüm topluma yayılması kırsal toplumu temelinden sarsarak toplumsal tabakalaşma sistemini, meslek yapısını ve tüm insan ilişkilerini etkilemiştir. Bunun sonucunda, yeni yaşam biçimleri, yeni tüketim kalıpları, değişen değerler, ticarileşmiş yeni eğlence etkinlikleri, kitle iletişimi ve medyanın etkisinin artması gibi yaşamın ve toplumun her alanı bu değişmeden nasibini almıştır. Topraktan kopanlar köylü olmaktan çıkmışlar fakat kent ortamında da iş bulamayınca ucuz yedek işgücünü oluşturmuşlar, ayrıca kentlileşebilmek ve yaşamlarını sürdürebilmek için yerleşecek bir ev bulmayı ve kentin pazar ekonomisine sosyo-ekonomik uyum sağlamayı kendi kaynaklarına ve akrabalık ilişkilerine dayanarak gerçekleştirmişlerdir (Kıray, 1999, ss. 323-324).

1950'li yıllar Türkiye'nin çok partili hayata geçişini ve Amerika ile kurduğu yeni ilişkilerle belirlenen bir dönemin tanıklığını da yapmaktadır. Türkiye o dönemde pek çok Avrupa ülkesi gibi, Amerika'nın Marshall yardımından yararlanmış ve Amerikan tarzı yaşam şekliyle de tanışmıştır. Gerek magazin basını gerek Hollywood filmlerinin güçlü toplumsal etkileri nedeniyle Türk toplumu Amerikan rüyasından etkilenmiştir. Toplum değerleri ve yaşam biçimi Avrupa etkisinin yerini alarak, yeni ideal "Amerikanlaşmak" olmuştur. Amerikan pazarları, kaçak yabancı mallar, naylon kumaşlar, Amerikan asker parkaları ve postalları hep bu dönemin içinde tanışılan yeni yükselen değerler olmuştur. Köyden kente göçün yanı sıra, savaş sırasında zengin olmuş bir kısım Anadolu esnafı da kentlere göç etmiş, sonradan görme olarak nitelendirilen ve halk arasında "hacıağa" diye adlandırılan bu kesimin beğenisine uygun gazino ve pavyon kültürü de oluşmaya başlamıştır. 1960'lı yıllar ise, dünyada başkaldırının, kadın, azınlık ve çevre hareketlerinin oluşması için tohumlar atıldığı, Türkiye'de de düzenin, eşit haklar ve eşit paylaşımın sorgulandığı yıllara denk gelmektedir. O günkü toplumsal koşulların yarattığı olumsuz ortam nedeniyle 27 Mayıs 1960 ihtilali gerçekleşmiş ve hemen ardından 1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamı yaşanmaya başlamıştır. Bu yeni koşulların hızlı sanayileşme ve kültürel yaşamda kendini göstermesi ile kültür ve sanattaki gelişmeler toplumsal gelişmenin önüne çıkmıştır. Amerika'nın kültürel etkisi ise Avrupa ile başlayan ilişkiler karşısında eski gücünü yitirmiştir. Ardından gelen 1970'li yıllar ise, siyasal ve kültürel hareketliliğin

tüm hızıyla yaşandığı yıllar olarak Türkiye tarihinde yer almıştır. Bu hareketlilik toplumdaki farklılaşmayı artırarak siyasal ideolojik kanatlar arasındaki tartışmaları büyütmüş ve bu toplumsal dönüşümün ana eksenini gençler oluşturmuştur (Ormanlar, 1999, ss. 50-76).

1970'lerin başında yaşanan sakin hayat, dönemin sonlarına doğru siyasal olaylar nedeniyle değişmiştir. 12 Eylül 1980 tarihine kadar süren bu tablo, hayatın her alanın nüfuz etme eğilimini göstererek 1970'lerde sıradan insanların bile yaşama biçimlerini değiştirerek giyim kuşamdan, arkadaşlık anlayışına, spordan müziğe kadar bir çok alanı etkilemiştir. 12 Eylül 1980 tarihi ile yeni bir perde açılarak Türkiye için yepyeni bir hayat başlamıştır (Tunç, 2001, ss. 401-407).

Cumhuriyet döneminden 1980'lere kadar olan bu tarihsel süreçte elbette çok daha fazla şeyler yaşanmıştır. Genel hatlarıyla değinilmeye çalışılan tüm bu toplumsal ve kültürel değişme sosyal yapıyı etkilemiş, birbiri ile ilişki halinde olan insan ilişkileri, sosyal kurumlar, sosyal değerler oluşturdukları bütün içinde değişmeye uğramıştır. Toplumsal değişme, hem eski hem de yeni yapılara pek çok anlamlar, işlevler yükleyerek kendini yeniden düzenlemiştir. Kuşkusuz, bu yeniden düzenleme, eski ve yeni yapıları bir arada bulundurarak birbirini izleyen değişmelerle bu aşamalara gelmiştir. Sosyal yapının bir parçası olan toplumsal cinsiyet rolleri de bundan payını almıştır.

1950'li yıllardan sonra kadınlara yüklenen Cumhuriyet simgesi ortadan kalkmış ve kadınlar siyasal alanda gerilemeye başlamışlardır. Cumhuriyet döneminde kısa saçlı, pantolonlu, aseksüel bir görüntü çizen kadınlar kişilik ve dişiliklerinden çok erkeksi görüntüleriyle kamusal alanda erkeklerin değerleriyle bütünleşerek varlık göstermişlerdir. 1950'lerde iç göçün yoğunlaşması ve köyden kente göç sonucu oluşan gecekondualarda yaşayan kadınlar ev işleri ve her türlü güvenceden uzak işlerde çalışan kimlikleriyle modern kurumlarla bağlarını koparmış, erkekleri aracılığıyla iletişim kuran, erkek denetimini artıran kimlikleriyle ortaya çıkmışlardır. Bu dönemde kadınlara özgü söylem ve politikaların hiçbirisi gündeme gelmemiştir (Çaha, 1996, ss. 126-130). 1950'li yıllarda çalışmayan kadınların büyük çoğunluğu ev kadını olmuştur. Kadınlar geleneksel ve ataerkil değerler ile çağdaş değerlerin getirdiği tüketim toplumunun değerleri arasında kalmış, bulanıklaşan sınırlar içinde hareket alanının net olarak

tanımlayamaz hale gelmiştir (Özbudun, 2000, ss. 168-169).

Göç, aile içindeki baba otoritesine duyulan saygının üretim alanındaki hiyerarşiye taşınmasını sağlamıştır. Aile içi emeğin kullanıldığı alanlarda kararları yine baba almış, genç kuşaklar ise, kentte makinelerin başında bulunarak aile içi geçime yardımcı olmuşlardır (Sirman ve Yılmaz, 1998, ss. 87-89). Bu düşüncelere karşın Güçhan (1992, ss. 46-50), göç eden erkeklerin kadın erkek arkadaşlığı ve kadın giyimi konularındaki direncinin yumuşamaya başladığını ifade etmektedir. Bazı kadınları çalışma hayatına atılması erkeklere köydeki tutuculuğunu arttırmakla beraber, kente kalış süreleri uzadıkça bundan vazgeçmişlerdir. Kadınların ev içi yükleri kırsal alana oranla daha hafiflemiş, aile içi ilişkileri yumuşamıştır. Yine de, geleneksellik kent ortamında yerine getirilmeye devam etmektedir.

1950'li yıllarda yeni bir boyut kazanan geleneksellik ve modernlik söylemi ortaya çıkmıştır. Köyden kente göçerek gelmiş az eğitilmiş erkeklerin bir bölümü statü kaybına uğramış, bu da erkek egemenliğinin temellerini yeniden tanımlamaya ve pazarlık konusu yapılmasına neden olmuştur. Statü kaybı sadece aile, köy veya soy gibi bağlamlardan öte, sermaye, eğitim, politik dayanaklar ve kayırma mekanizmalarında önem kazanmış ve hem maddi hem de simgesel olarak erkekleri zorlamıştır. Erkeklerin aile reisi gibi davranabilmeleri için ev dışı kaynaklara erişebilme yetenekleri ve başarılarıyla doğru ilintili hale gelmiştir. Cumhuriyet'in ardından hızlı kentleşme ve kırsaldan kente göçün çeşitli üslup ve alt kültürler düzeni yaratması tüketim ve giyim modaları, sınıf kökeninin yanı sıra toplumsal cinsiyetin de karmaşık işaretleri haline gelmesine neden olmuştur (Kandiyoti, 1997, s. 176).

Akal, 1960'lı yıllardan sonra kadın ve erkek rollerinin toplumsal düzlemdeki ayrımının kamusal ve özel alan ayrımı üzerine kurulduğunu öne sürmektedir (aktaran: Tanrıöver ve Eyüboğlu, 2000, s. 4). Kentten beklentileri daha iyi ve rahat yaşam olan kadınlar aile içindeki saygınlıklarını ve karar verme güçlerini arttırmışlardır. Çalışmaya başlamaları ile potansiyellerini kendilerine, aile ve çevrelerine ispat etmişler, geleneksel cinsiyet rollerinin kalıplarını yıkmaya başlamışlardır. Fakat bu erkek egemenliğini sorgulamayan bir çerçevede gerçekleşmiştir. Yine de, kent yaşamı köy kökenli kadınlara yeni roller ve toplumsal ilişkiler sağlayarak görece bir rahata, temiz ve az baskılı hayata kavuşturmuş, tutucu geleneksel rollerin dışına çıkarabilmiş, aile içinde de

özerk bir duruma gelerek gücü artmıştır. Buna karşın ikinci kuşak kadınlar, ahlaki çöküntü kaygısı yaşamışlar, ailelerinin baskılarıyla karşılaşmışlar, anlamlı bir hayat ümidini taşıyan ortam, grup ve söylemleri aramışlardır (Erman, 1998, ss. 211-224).

Kıray'ın (1964) Karadeniz Ereğlisi çözümlemesi kadın ve erkek rolleri ile ilgili ipuçları vermektedir. Aile reislerinin çoğunun mesleği tüccar, küçük üretici ve zanaatkarlardan oluşmaktayken, az sayıda da kamu görevlisi, vasıflı işçi ve serbest işçi bulunmaktadır. Alt sosyo ekonomik gruplarda ise kadınların, temizlik, çamaşır ve bahçe işlerinde çalıştıkları ortaya çıkmıştır. Kadınların aile gelirlerine katkıda bulunmalarına karşın, yaptıkları işler erkekler tarafından iş olarak görülmediği ortaya çıkmıştır. Kadın terziliği, nakış işlemek kadın işleri arasında yer alırken, konserve fabrikalarında çalışan, okullarda odacılık yapan kadınlara da rastlanmıştır. Öğretmenlik, memurluk ve sekreterlik en saygın meslekler olarak sayıldığı ve çalışan kadınların çoğunun bekar olduğu bulgular arasında yer almıştır. Fakat kadınlar para kazandıkça aldıkları ücretlerin erkekler tarafından azımsandığı, evin ve ailelerinin ihmal edindiği düşüncesini taşıdıkları ortaya çıkmıştır.

1950'den itibaren kadınların geleneksel iyi anne ve iyi eş olmaları yönündeki beklentilerin kamusal alana düşük ücretli ve hizmet sektöründe çalışma şeklinde yansımaları 1970'lere gelindiğinde bir parça değişiklik göstermiştir. Türkiye'nin yaşadığı toplumsal sorunlar kadın sorununu da gündeme getirmeye başlamıştır. Yine de Tunç'un (2001, s. 17) belirttiği gibi, bu yıllarda halen gelenekçi ve modern iki tür annenin varlığından söz edilmektedir. Öyle ki, gerek beyaz kolalı önlük yakaları, gerekse beyaz kurdeleler saflığı, masumiyeti temsil ettiği kadar "annelere yüklenmiş görevin yerine getirilip getirilmediğinin bir göstergesi" olarak görülmektedir. Halen bu yıllarda pek çok kadın ev kadınıdır. Fakat iyi bir ev kadını sıfatına erişebilmek için de tutumlu, çalışkan ve becerikli olmak gerekmektedir. Temizlik ve yemek yapmak ev kadınlarının günlük hayatını oluşturmakla beraber, ev idaresinde tutumlu olmak, dikiş nakış yapmak gibi işlerle birlikte fiş tamir etmek ve sigortayı değiştirmek gibi erkek işi olarak düşünülen işler de kadınlar tarafından üstlenilmiştir. Kadının hakimiyet alanı ev iken, kadın içeriye aitken, erkekler de kazanarak dışarıya ait olarak hayatlarını sürdürmüşlerdir.

Tezcan (1974, ss. 365-369)'ın Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi öğrencileri

üzerinde stereotipler ve değerler yönünden yaptığı araştırmaya göre, öğrencilerin aile kurumu ile ilgili değerlerinde geleneksel değerlere tamamen bağlı olmadıkları, bir kısmında değişme olduğu ortaya çıkmıştır. Yine araştırma elde edilen bir sonuca göre geleneksel ve modern değerler yaşamlarında birarada bulunmaktadır. Örneğin, kadın mesleklerinde öğretmenlik, terziilik gibi mesleklerin tercihi, namus değerinin korunması, erkek çocuk isteyenlerin çoğunluğu oluşturması, ev işlerinde erkeklerin statülerini rencide etmeyecek yardımlarda bulunmaları gibi bir takım sonuçlar hala geleneksel değerlerin varlığının sürdüğünü göstermektedir. Öte yandan, kadınlarla erkeklerin eşit statüde oldukları düşüncesi, dürüstlük, namus, olgunluk ve anlayış gibi niteliklerin hem kadın hem erkeklerde aranması, istenilen çocuk sayısının azlığı, ailede karar mekanizmasının hem anne hem baba olması, ev işlerinde erkeklerin yardımcı olmayı kabul etmeleri, eski kuşağın tutucu olarak görülmesi geleneksel değerlerden ayrılarak değişimin meydana geldiği alanlar olarak ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak yapılan araştırmada, hem geleneksel hem de modern değerlerin varlığı toplumun bir geçiş aşamasında olduğunu göstermektedir.

Bu yıllarda erkek kimliği de sorgulanmaya başlamıştır. Nitekim bu sorgulanma modaya da yansiyarak, erkeklerin saçlarını uzattığı, rengarenk ipek gömlekler, daracık pantolonlar giydiği, kolyeler, yüzükler taktığı görülmüştür (Ormanlar, 1999, s. 81). Özbek (1999, s. 181) ise, erkek kimliği ile ilgili bulgularını arabesk kavramı çerçevesinde incelemektedir. Özbek arabeskin oluşumunda ve rağbet görmesinde cinsiyet rolünün karmaşık olduğundan söz etmektedir. Ferdi Tayfur ve Orhan Gencebay'ı arabesk müzikteki yerleriyle karşılaştırarak inceleyen Özbek, erkeksi imajına bağlı kalan Gencebay'ın yanı sıra, Tayfur'un erkekliğin sert olarak tanımlandığı türk toplumunda erkeğin ağladığını gösteren biri olduğunu belirtmektedir. Erkek kimliğinin bu karmaşıklığı kırsaldan kente göçen aile rolleri hiyerarşisindeki bozulmaya bağlıdır. Erkek artık kentte hem toplum içinde serbestleşen eşleri ve kızlarıyla, hem de işsizlikle uğraşmak durumunda kalmıştır. Boynu bükük bir kişiliğin duygusal haliyle dışlanmışlar yanyana gelmiş ve cinsiyet sınırları açılarak kimlikler içiçe geçmiştir. Bu yüzden transseksüel şarkıcıların sayı ve popülerlikleri “pasif, ezik, feryat eden” gibi çağrışımlarla dolu söylemler cinsiyetler arası geleneksel sınırların bulanıklaştığını göstermiştir. Bu tür ara cinsiyetlerin çok kolay kabul görmediği bir toplumda erkek kültürüne bağlı kalmış bir tarz olan arabesk, bıyıkla, erkek dostluğu, rakı ve sigara içme

alışkanlıklarıyla güçlü bir ilişkisi olmasına rağmen, geleneksel cinsiyet rolleriyle ilgili sınırların kırılma noktasında olduğun işaret eden göstergelerden biri olarak kabul edilebilmektedir. Stokes (1998, ss. 172-176) da benzer kavramlarla arabesk olayı çerçevesinde erkek kimliğini sorgulamıştır. Arabesk starlarını “harbi erkekler ve efemine erkekler” olarak ikiye ayıran Stokes (1998), giyim kuşamlarından, konuşma tarzlarına ve erkek onuruyla birebir uyuşan davranışlarıyla geleneksel erkek kimliklerine uyduklarını söylemektedir. Bu arabesk erkek sanatçıların hayat hikayeleri erkek kimliklerine zarar verecek belirgin özellikler taşımamaktadır ve geleneklere uygun bir toplumsal cinsiyet kimliği sunmaktadırlar. Efemine erkek sanatçılar ise, erkek kimliklerini bıyıkları, yüzleri ve erkekliklerini de beraberinde kaybetmiş olan transseksüel ve travestiler olarak görülmüştür.

Kandiyoti’nin (1997, ss. 27-29) Sakarya köyüyle ilgili 1974’te yaptığı çalışmada, erkek otoritesinde hızlı değişme olmasına karşın, kadınların konumundaki değişimin oldukça az olduğunu, yaş ve çocuk doğurma gibi geleneksel ölçütlerle tanımlandığını ortaya çıkarmıştır. Makineleşmenin kadına duyulan ihtiyacı azaltması, kadını tarımsal üretimin dışına atmış, evde üretilen malların yerini çarşıdan alınan mallara ve benzeri tüketim ile boş zaman etkinliklerine bırakmıştır.

Kandiyoti’nin bir başka çalışması 1977’de Boğaziçi Üniversitesi’nde okuyan bir genç kız grubu ile annelerini karşılaştırdığı çalışmadır. Bu çalışma toplumsal değişme sürecinin kadınların benlik kavramına, rol beklentilerine, evlilik ve çalışma konularındaki tutumlarına yansıyor yansımadığını bulmak amacıyla yapılmıştır. Kadınlarda başarıya yönelişler, toplumsal cinsiyet ilgili stereotipler, cinsiyet rol standartları ve kadınların sosyalleşme özellikleri sorgulanarak farklılıklar araştırılmıştır. Araştırma sonucunda, annelerin eğitim düzeyleri ve meslek sahibi olma oranları kendi annelerine göre yüksek düzeyde çıkmıştır. Annelerin eşlerini tanıma yöntemleri ise, genellikle geleneksel olduğu, “başarılı kadın” kavramının “iyi eş, iyi anne” beklentileriyle yeni sosyal roller oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu da, annelerinin geçirdikleri sosyal aşamaların, sosyalleşmeyle şekillenen cinsiyet rol beklentilerinin temelde değişmediğini, bazı yeni beklentileri ortaya çıkardığını göstermektedir. Kızlar ise, annelerinden daha farklı yapıdadır, anneler kendi cinsiyet rol beklentilerini fazla değiştirmemiş olmakla beraber, kendi kızlarına farklı biçimde yönelmelerini olası kılmıştır. Bu kızlar üzerindeki kalıcı etkilerin neler olacağını Kandiyoti bir başka zaman

içinde incelenmesi gerektiğini vurgulamıştır (aktaran: Abadan-Unat, 1979, ss. 329-358).

Metropolde yaşayan kadın rollerindeki değişimin gözlemlenebilmesi için eğitilmiş orta ve üst sınıf kadınları ile gecekondu kadınları arasında bir ayrım yapmak gerekmektedir. Aynı zamanda, 1950 göçü ve 1960 ve 1970 göç dalgalarındaki kadınların çalışma sahalarının birbirinden ayırmak gerekmektedir. Çünkü 1950’lerde göçen kadınlar okuma yazma bilmedikleri ve vasıfsız oldukları için sadece hizmetçilik yapabilmişlerdir. Erkek göçmenler için açılan iş kolları ve orta sınıf kadınlarının iş gücü piyasasına girmesi gecekondu kadınların evlerine çekilmelerine ya da hizmet sektöründeki uzmanlaşmamış bölümlerine girmelerine sebep olmuştur. Bu gecekondu kadınlarda kuşaklararası farklılıklar, eğitim farklılıkları görülmektedir. Ayrıca, kitle iletişim araçları tarafından aktarılan mesajlarla tüketim ve evlilik yolu ile sınıf atlama başarısına özendirilmiştir. Gecekondu kadınların yoksunluk duygusu ikinci kuşakta kendi sınıflarından başka sınıflarla ilişkiye sokacak küçük memurluk, tezgahçılık, kuaför gibi mesleklere olan ilgiyi arttırmıştır. Bu yüzden bu kuşaklar ev hizmetlerinden kaçınmaktadır. Bu konularla ilgili olarak araştırma yapan Ayşe Öncü, tıp ve hukuk alanlarındaki saygın mesleklere Türk kadınlarının girişini Amerika ve Fransa gibi yüksek düzeyde sanayileşmiş ülkelerdeki hemcinslerine eşit olduğunu ortaya koymuştur. Çitçi ise, kamu görevlisi kadınlarla ilgili yaptığı çalışmada, kadınların alt kademelerde ve cinsiyetlerine göre belirlenmiş işlerde yoğunlaştıklarını ortaya çıkarmıştır. Kadın kamu görevlileri öğretmenlik, sağlık hizmetleri gibi alanlarda yoğunlaşmışlardır. Fakat sağlık hizmetlerinde çalışan kadınlar hemşirelik ve ebelik gibi “kadın işleri”ni meslek edinmişlerdir. Bir başka bulgu ise, çalışan kadınların her şeyden önce kendilerini eş ve anne olarak görmeleri ve işlerinin bu rollerdeki başarılarını engellediği yönünde ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak hangi kategoriye dahil olurlarsa olsunlar, kentli kadınlar erkek rollerine meydan okumamakta ve ayrıcalıklarını sorgulamamaktadırlar. Bu yüzden düşük gelirli, kent kadınları ev hayatına dönmektedirler. Çalıştıklarında ise, işlerini geçici, utanç verici ve aileye yardım etmenin bir yolu olarak görmektedirler. Ayrıca, ne kadar çalışırlarsa çalışsınlar ev içi roller değişmemektedir. Erkek rolü ise, değişimden en az etkilenen rol durumunu korumaktadır (aktaran: Kandiyoti, 1997, ss. 35-48).

1950 ve 1980 yılları arasını toplumsal cinsiyet rolleri açısından değerlendirebilmek için bu yıllar arasındaki toplumsal değişim ve sosyal yapıyı

etkileyen faktörleri gözönünde tutmak gerekmektedir. 1950'lerdeki göç dalgası hem erkek hem de kadın rollerini etkilemiştir. Öyle ki, kırsal kesimde yaşayan kadınlar şehre geldiklerinde çalışabilecekleri herhangi bir iş bulamadıkları için ev kadınlığını tercih etmişlerdir. Zaman içerisinde ise, kentte yaşamın getirdiği zorluklar kadınları çalışmaya itmiştir. Kadınların bir bölümü ev kadınlığından çalışan kadın statüsüne geçmesine karşın, birincil görevleri olan annelik ve eş olma durumundan yine de soyutlanamamıştır. Kadınların eşleri ise, kendi statüleri için bu durumu bir tehdit unsuru olarak görmenin yanı sıra, evin gelirine katkıda bulunan eşlerini küçümsemişlerdir. Erkekler için, eve ekmek getiren rolü sorgulanmaya başlamıştır. Fakat bu sorgulama ne erkeklerin ne de kadınların işbölümünü paylaşma yönünde olmamış, geleneksel rollerin halen geçerli olduğunu göstermiştir. Bu gelişmeler kentsel düzeyde geleneksel rollerin değişime girdiğini, tutumlarda bir takım değişimler olduğunu, fakat zihniyet ve davranışların değişimi yönünde tam olarak yeterli olmadığını göstermektedir.

Kente göçen ikinci kuşaklar ise tam anlamıyla istedikleri bir değişmeyi gerçekleştirememişlerdir. Kamusal alanda bir iş kadını gibi çalışmak, özel alanda da anne ve eş olarak rollerini yerine getirmek kadınların bir ikilem içine girmelerini ve rollerini sorgulama yoluna gitmelerini sağlamıştır. Bu sorgulama geleneksel rollerin tam olarak değiştirilmesini sağlayamamış, kadınlarda beklenen rollerin yerine getirilmesi beklenmiştir. Erkek rollerinin bu yıllardaki değişmeden daha az etkilendiği düşünülse de, geleneksel rollerindeki “erkek evinin geçimini sağlar” kalıbı kırılmıştır. Yaşam şartlarının zorluğu eşlerinin çalışmalarına karşı çıkmalarını engellemiş, fakat gönüllü bir kabullenışı beraberinde getirmemiştir.

Süreklilik kavramını da içeren toplumsal değişme şüphesiz 1980'li yıllara geldiğinde durmamış, bu yılların getirdiği olaylarla değişmeyi sürdürmeye devam ettirmiştir. 1980 sonrasında toplumsal değişme, eski sosyal yapıda bulunan özellikleri bir yandan içinde barındırırken, diğer yandan da bu yılların getirdiği toplumsal olayların etkilerini toplum yapısına aktarmaya başlamış ve değişme zincirini devam ettirmiştir.

2.1.4. 1980 Sonrası Dönem

1980'li yıllar, Türkiye'nin yakın siyasal tarihinin en çalkantılı dönemlerinden biri sayılmaktadır, çünkü 12 Eylül tarihi ile birlikte ülkenin siyasal hayatında çok derin izler bırakan kararlar ve icraatlar gerçekleşmiştir (Tanör, 1997, s. 25). 1950'li yıllarda

tek parti döneminin kapanmasından sonra, Türkiye'nin karşılaştığı en zor yıllar 1980'li yıllar olmuştur. Bu yıllarda Avrupa'da ve dünyada yaygınlaşan mini etekten, lotoya, hoola-hop'a kadar çıkan her şey Türkiye'ye de yansımış ve bu alanlarda dünyadan uzak yaşamadığını gösteren bir tavır sergilemiştir (Belge, 1993, ss. 7-9).

1980'li yıllar hem devlet hem de iktidar biçimi açısından değerlendirildiğinde iki önemli özelliği bünyesinde barındırmaktadır. Bir yanda baskının ve yasağın olduğu devlet şiddeti, öte yandan da toplumun daha az tanışık olduğu "oluşturucu, kışkırtıcı, ilk bakışta kendini bir kurumsuzluk olarak sunan" iktidar biçimi bir arada yer almıştır. 1980'li yılların ikinci yarısı göreceli olarak özgürleşme, daha modern ve sivil bir iktidar damgasını vurmuştur. Bu nedenle, devletin söylemiyle modern ve özgürleştirici vaatlerle dolu olan daha sivil bir söylem bu yıllarda birbiriyle çakışmıştır. Basının eşcinselliği veya travestiliği kışkırtması, kültürel alanda yasaklarla beraber kültüre sermaye akıtılması, kültürün önem kazanması, kitle kültürünün ortaya çıkması, kadınların kendilerine ait bir dil geliştirmeyi denemeleri, cinselliğin konuşulur olması, özgürlüklerin kısıtlandığı bir dönem olmasına karşın, insanların kendilerini serbest hissetmesi, Kemalizmin topluma sunduğu modernleşme vaadinin çökmesi ve modern kimliğin parçalanması, kültürel alanda Türkiye'nin taşralı yüzünü keşfetmesi, tüketim vaatleri, bolluk toplumu görüntüsü yaratan medya ve reklamcılığı ile bütün bunların vaat ettiği yeni imkanlar bu dönemin farklı yüzleri olmuştur (Gürbilek, 1993, ss. 7-9).

Değişme sürecinin çok hızla yaşandığı bu yıllarda, Türk toplumu tam olarak modernleşmemekle birlikte, geleneksel yapıların önemli ölçüde çözüldüğü farklılaşmış ve karmaşıklaşmış bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Yavaş yavaş değiştiği kabul edilen değerler, tutumlar ve davranışlar alt üst olma denilebilecek bir değişim yaşamışlardır. 1980'li yıllarda ekonomik gelişmelerdeki bozulma nedeniyle gelir ve servet dağılımının orta sınıflarla alt gelir gruplarının yoksullaşma duygusu içine girmelerine sebep olmuştur. Bu tür nedenlerin toplumsal patlamaya yol açmamasının en büyük sebeplerinden biri kurumlarla inançların etkinliğini sürdürmesidir. Aile bu kurumların, kadercilik ise inançların en önemlisidir. 1980'lerde toplumsal değişme, uzlaşma arayışı değerini de ortaya çıkarmıştır (Tekeli, 1995, ss. 15-25). Türk halkı özellikle de Cumhuriyet'in ilk yıllarına ilişkin kişisel deneyimden yoksun olanlar "aydınlık ve müreffeh yarınlar"a ilişkin söylemden bıkmışlar, gelecek uğruna fedakarlık yapmaktansa, tarihini, geçmiş kurumları, inançları, kimlik ve kültürünü sorgulamaya

koyulmuşlardır. Bu eğilim, kentleşmiş nüfustan toplumun öteki kesimlerine yayılmış, giyim kuşam, popüler müzik vb. alanları etkilemeye başlamıştır (Kasaba, 1999, s. 13). Artık 80’li yılların toplumunda daha önceki dönemlerde olduğu gibi, toplum adına hareket etmek, toplumu geliştirmek, iyileştirmek veya daha çağdaş hale getirmek yerine artık toplum üyeleri bu anlamda verdikleri savaşı kendi bireysel alanlarına çekmeye başlamışlardır. Bu yüzden birey tek başına toplum içinde önemli bir hale gelmiştir.

1980’li yıllar ve sonrasında gelen değişme, çağdaşlaşma, yükselen değer ve yeni düzenin yanı sıra bireyin ayrı bir önem taşıması, bireyin yükseliş sürecini gündeme getirmiştir. Özellikle 1980’lerin ikinci yarısından itibaren depolitizasyon, duyarsızlık, acımasızlık ve sessizlik kavramları bireyin yükselişini simgelemiştir. Yeni değerlerin daha iyi yaşama talebini bireysel anlamdaki başarı hayallerine kanalize etmesi, ideolojik kalıpların yerini tüketim kalıplarının alması sağlanmış, insanlara tükettikçe birey olabilecekleri düşüncesi benimsetilmeye çalışılmıştır. Tüketim kalıpları da ön plana çıktıkça, varolabilmek, farklı olabilmek adına tüketilen pahalı şeyler farklı ve özel olabilmenin en kolay yolu haline gelmiştir. Bu tüketim kalıpları ve bu kalıplarla gelen gündelik yaşam tarzına ilişkin imgeler birey yaratmaktan çok bireyi ezip geçmiş, zevkler bireysel tercihlerden çok iletişim kanallarından gönderilen standart statü sembollerine göre oluşturulmuş, günlük konuşmalar birkaç kalıba sıkışarak, kazanamama veya kaybetme korkuları her şeyin üstüne çıkmıştır (Kozanoğlu, 1995, ss. 121-127). Bu yıllarda toplumsal kontrolün etkisinin azalması, bireyin hem mesleki hem de özel alanda bölünmesine yol açmıştır. Bu durum içinde kalan birey topluma daha az bağımlı hale gelerek, bireyciliğinin güçlenmesi sürecini yaşamaya başlamıştır.

Toplumsal kontrolün zayıflamaya başladığı 1950’li yılların politikaları iç göçü hızlandırmış, 1960’larda 1950’li yılları gölgede bırakacak boyutlara gelen göç akımı 1980’lerde de hiç bir ivme kaybetmeden 1990’lı yıllarda da devam etmiştir. Göç eden insanlar mutlak bir yalnızlık içinde kalmayıp, güvensizlik ve korkusunu ortak kurdukları mahalleler içinde yenmeye çalışmışlardır. Kimileri için “ilkel bir gecekondu, apartmankondu, marlboro içmek, parlak bir düğün yaptırmak” vb. şeylerde başarının simgesi olmuştur. Bu yüzden en tartışılmaz değerler tüketim ideolojisinin verdiği değerler olmuştur. Türk toplumu dünyadan, kendinden hoşnutsuz bireylerden oluşan bir toplum olup çıkmıştır (Belge, 1997, ss. 130-141).

1980’li yıllara kadar eğitim ve göçün büyük bir çoğunluk açısından sosyal hareketliliğin en önemli unsurlardan biri olmasına karşın, 1980’li yıllar ve sonrasında bu beklentiler bazı gruplar için geçerliliğini yitirmiş, eğitim ve göç yolu ile statü değiştirmek geçmişe göre zorlaşmıştır. Ticaret sanayi ve kamu hizmetlerinin önüne geçince sosyal hareketlilik için en önemli unsur para olmuştur. Para kazanan kişi toplum içinde saygın bir yer edinmiş, para her şeyden üstün tutulmaya başlanmıştır (Özbay, 1995, ss. 147-149). Ekonomideki liberalleşme politikaları, yabancı sermayenin Türkiye pazarına girmesi, depolitizasyon süreci her kesimde tüketim olgusunu körükleyerek toplumu yeni bir sürece sokmuştur. Bunun sonucunda da, bireyselliğin yanı sıra özel girişimcilik gibi değerler serbest pazar ekonomisinin işadamlarını, borsacılarını yaratmıştır (Ormanlar, 1999, ss. 83-85). “Köşeyi dönmek, iş bitirmek” vb. gibi toplumsal başarıyı, daha doğrusu toplumsal başarıya ilişkin zihniyeti niteleyen deyimlerin ortaya çıkması bu dönemi özetler duruma gelmiştir. Toplumda köşeyi dönenler hoş görülmüş, bunlara imrenilip örnek alınmış, hayranlık beslenmiştir (Uğur, 1991, ss. 47-50).

Tüm bu gelişmelerle birlikte, Türkiye’nin köşeyi döndüğü ve çağı yakaladığı yanılsaması yaşanmıştır. Köşeyi dönüp ortaya çıkan yeni zenginler ise, Türk toplumunun en göze çarpan kesimini oluştururken, kendi umut ve özlemlerini açıkça ortaya koyarak statü gerilemesine uğrayanlar için bir model oluşturmuşlardır. Özal dönemindeki yeni para ilişkileri tüketim patlaması yaratmış, yüksek fiyatlı da olsa her türlü mal vitrinde yer almıştır. Araba statü sembolü haline gelirken satışlarda patlama yaşanmıştır. Öyle ki, umutsuzluğa kapılan pek çok entellektüel de tüketim felsefesine sürüklenerek daha önceden eleştirdikleri iş dünyasına katılmışlardır. Liberalizm ile serbest girişim düşüncesini benimsemeye başlayan üniversite mezunu gençler kariyer yapmaktan vazgeçip, özel sektöre yönelmiştir. Bu gençler için servet sahibi olmak en önemli şey olmuştur (Ahmad, 1995, ss. 288-293). Tüketim toplumu olmakla övünülen bu yıllarda, bu kavram büyük bir çoğunluğa fayda sağlamamıştır. Tüketim toplumunun bir parçası olmak sadece zenginlik ile yoksulluk arasındaki sınırları daha da açmaktan ve eşit olmayan gelir sistemini büyük bir genele yaymaktan öteye gidememiştir. Bu durum da, toplumu farklı yollar aramaya itmiştir.

Toplumda zamanla istenilen şeylere ulaşmak için, yeni kentliler köşeyi dönmek üzere bu yapılan çağrılara milli piyango bileti olarak, loto oynayarak, talih oyunlarına

umut bağlayarak cevap vermelerine neden olmuştur. Umut ve masumiyetin pek geçerli olmadığı 1990'lı yıllarda vizyon sahibi olup köşeyi dönmenin yanı sıra “cep telefonları, milyarlar dağıtan televizyon programları, bayram tatillerinde yurt dışı gezileri, postmodern kavramı kentten kaçıp doğaya sığınma, varoşlar, türban, lüks alışveriş merkezleri, tüketim, yurt dışında ev sahibi olmak ve bütün bunlara dayanmak” moda haline gelmiştir. 1990'ların sonunda düşünce ve siyasette birbiriyle çatışan pek çok çeşitlilik yaşanmıştır. Bir tarafta çağdaş, batı dünyasının içine dahil olamayan halk kesiminde islamiyetçi etkilerle dinciliğin ve islamiyetin yükselişi, öbür taraftan da kökleşen cumhuriyetçi laik kesimin değerleri birbiriyle çatışmıştır (Baydar, 1999, ss. 27-29). Tüketime başat rol oynadığı 1980'li yıllar hızından hiçbir şey kaybetmeden kendini 1990'lı yıllara taşımıştır. Bu durumu şüphesiz zengin olma ve köşeyi dönme hayalleri beslemeye devam etmiştir.

1980'lerdeki gibi özgürlük ve eşitlik hayallerinin yerini servet hayalleri almaya devam etmiştir. Medyanın toplumsal belirleyiciliğinin en üst noktalara tırmanması, değişimin tüm toplumsal yapıyı etkilemesi, arabesk kültürün ilginç bir çeşitlenme sürecinden geçmesi, yine tüketim gücünün en tepedeki statü sembolü olması, gerçekle imajın birbirine karışması bir başka deyişle, her şeyin imajının üretilip tüketime sunulması, gündelik kalıpların, baskın değerlerin değişmesi, hamallıktan gelip milyarlar kazanan insanların öykülerinin dilden dile dolaşarak köşe dönme hayallerinin geniş bir taban bulması, köşe dönmeden önce sınıf atlama aşaması için insanların bir üst statüye geçme hedefine yönelmesi, ingilizce bilmenin ayrı bir statü sembolü olması, yine ingilizce ve bilgisayarın bir üst statüye geçme hayallerini süslemesi, zengin olamama, tüketememe korkusu, medyanın yeni değerleri, derinliği olmayan kavramları seri halde üretilip yaygınlaştırması ve toplumu bombardımana tutması toplumda değişen pek çok şeyin adı olmuştur (Kozanoğlu, 1995, ss. 7-31). Birbirine karışan yerli ve yabancı mallar, marka, alışveriş, pahalı ürünün statü sembolü olması, reklamcılığın tüketime yönlendirirken sürekli pahalı şeylerin moda olduğunu vurgulaması, televizyonun yücelten, ünlendiren, yıpratıcı, mahkum eden, dizi kahramanları gibi konuşmaya, giyinmeye, düşünmeye yönelten, onlara benzeten bir günlük yaşamı oluşturması hep bu yılların diğer bir yüzünü oluşturmuştur (Uğur, 1999, s. 303).

Arabesk 1960'ların sonunda gecekondularda yaşayan göçmenlerin özlemlerini yakalayan popüler müzik türü olarak ortaya çıkmasına rağmen, daha sonraları kentlerin

çevresinde oluşan bir göçmen kültürünü betimleyen bir anlam kazanmıştır. Arabeske kaderciliği ve yozluğu yüzünden bir tehdit olarak bakılmış, kentsel çevreyi kırsallaştırdığına ve kirlettiğine inanılmıştır. 1950'lerden itibaren, Türk toplumundaki hızlı modernleşme ile biçimlenen yaşantıları dile getiren ve kitlelerce popüler hale getirilen arabesk kültür, yerleşik kentlilerce istenmeyen kent kültürünün bir ürünü olarak görülmüştür. Arabesk terimi, minibüs ve gecekondu müziği terimlerinin yerini alarak müzik tarzından öte, hem göçmenlerin hem de kentli yoksulların oturduğu gecekondu yaşam tarzını ve zihniyetini kapsayan bir anlam kazanmıştır. Kitle iletişim araçlarıyla arabesk taşra kökenli yeni zenginlerin yaşam tarzını temsil etmeye başlamıştır. 1970'lerin sonundan itibaren popülerleşen arabesk, geniş dinleyici kitlelerine ulaşarak bir dönüşüme uğramış ve çeşitlenmiş, istediği temalar daha dünyevi ve somut bir yapıya dönüşmüştür. Özellikle 1980'lerin ikinci yarısında bütün ülkede dinlenen bir müzik türü olan arabesk, siyasal kampanyalarda, futbol maçlarında kullanılarak, yasal eğlence dünyasına girmiş ve kültür sanayince özümsemiştir. 1990'ların ortalarında ise, köşelerini yitirerek huzursuzluk ve protestoyu içeren niteliğini kaybetmeye başlamıştır. Arabesk terimi, “doğulu ve modern kalıplara, ilişkilere, alışkanlıklara, değerlere uymayan, bunun yerine garip ve utanç verici bir toplumsal gerçekliği nitelendirmek üzere kullanılan ve toplumun kurtuluşu için atılması gereken her şeyi belirten bir simge” olmuştur (Özbek, 1999, s. 187).

1980'li yıllar daha önceki dönemlerde başlayan toplumsal değişme sürecinin devamı olmuştur. Toplum yapısındaki tüm değişmeler bir önceki dönemlerle olan ilişkisini bir kesintiye uğratmadan, birbirini etkileyerek süregelmiştir. Bu yıllardaki toplumsal değişme hızı daha büyük bir ivme kazanarak toplum yapısını etkilemiştir. Dünyada yaşanan toplumsal değişmelere de kapalı olmayan Türkiye, bilgi paylaşımının hızlandığı bu süreç içinde duyarsız kalmamış; fakat kendine özgü toplumsal yapısıyla bu değişmeyi yaşamıştır. Türk toplumu gibi değerlerine sıkı sıkıya bağlı geleneksel bir toplum için değişmek çok çabuk bir süreç içinde olmasa da, gerek kitle iletişim araçlarının etkisi gerekse değişmeye duyulan ihtiyacın belirmesi özellikle bu yıllarda değişim hızını arttırmıştır. Hem dünyadaki toplumsal değişmeler hem de kendi içinde yaşadığı toplumsal değişmeler yaşam tarzlarından tüketime, ilişkilerden alışkanlıklara, beklentilerden davranış biçimlerine, değer yargılarına kadar yansiyarak toplumsal

ilişkileri ve sosyal kurumları yenilemiştir. Toplumsal değişmeyle birlikte değişen zihniyet biçimleri yeni değer yargılarıyla toplumsal cinsiyet alanını da etkilemiştir.

1980’li yıllarda başlayan ve 1990’lı yıllarda devam eden toplumsal değişme süreci içinde kadın ve erkekler yeni statüler edinmişler ve toplumsal kimliklerinde bazı niteliklerin değişmesi söz konusu olmuştur. 1980 sonrasında toplumsal cinsiyet kavramı tartışılmaya başlanmış ve kadınlık ile erkeklik rollerindeki çeşitli değişmelerle karşılaşmıştır.

Kadın ve erkeklerin bu yıllar içinde edindiği statüler değişimle ilgili sürecin devam ettiğini ve daha fazla konuşulup tartışıldığını göstermiştir. Bu tartışmaları feminist grupların gerçekleştirmiş olması bu alanda yeni bir hareketliliğe sebep olmuştur. Nitekim, Giddens (1998, s. 156), feminist hareketleri modernliğin getirdiği sonuçlardan biri olarak görmektedir. Feminist hareketlerin ilk baştaki başlıca amaçları siyasal ya da ekonomik eşitlik haklarının korunması iken, şimdilerde bu ilk amaçlarından yola çıkarak cinsiyet rolleri ve bu rollere dayalı ilişkileri sorgular hale gelmek olmuştur.

1980’lerle birlikte feminist akımlar, pek çok kadın imajını geride bırakmışlar, 1980 sonrasında ortaya çıkan pek çok oluşuma cinsiyet merkezli bir oluşum eklemişlerdir. Türkiye’de yeni bir sayfa açan feminist gruplar hem kadınlarla ilgili politikaları, hem de aile ve aile ile ilgili değerlerin kaynaklandığı ataerkil sistemi eleştirerek, kamuoyunda geniş bir yankı bulmasını ve devlet alanında etkisini göstermesini sağlamışlardır. Global düzeyde bilim, devlet, patriyarki, erkeklik, kadınlık, aile yazını vb. kavramlara yönelerek alternatif bir söylem geliştiren feminist akımlar, kadınları yeni arayışlara yöneltmek kimliklerini sorgulamaya itmiştir. 1970’lere kadar uzanan feminizmin gelişimi bu dönemde başlamıştır. 1980’li yılların kadınları siyasal katılım arayışına yöneltmesi, şehirleşmenin mesleki farklılaşmayla insanları yeni bir kimliğe yöneltmesi, iletişim ve eğitim imkanlarının artması hak arama eğilimlerini arttırmıştır. 1970’lerde ideolojiler içinde kimliklerini arayan kadınlar, meslekleriyle kimlik edinmeye çalışarak bulundukları yeri sorgulamaya başlamışlardır. 1982 yılıyla birlikte, kürtajdın kadın gününe, kadın ve reklamdın kadının genel statüsüne kadar pek çok şey sorgulanır hale gelmiştir. Feminizm hareketi kadın konusuyla kitaplara, araştırmalara, dergilere ve filmlere konu olmuştur (Çaha, 1996, ss. 140-147).

1980’li yıllardaki feminist hareketlerle ilgili çok farklı görüş yer almaktadır. Örneğin, Arat (1999, ss. 95-98), bu yıllara değin, hem meslek sahibi hem de ev kadınlarının Kemalist reformların kadınları kurtardığına dair görüşü paylaştıklarını, bu konu üzerinde tartışmadıklarını öne sürmektedir. 1980’li yıllarla ise, okumuş ve meslek sahibi kadınlar, feminizm adı altında geleneğe karşı çıkarak, kamu alanında erkeklerle eşitliğe ulaşmanın ötesinde özgürleşmek ve eşitlik söylemini kurgulayan mirası sorgulamak istemiştir. Feministlere göre kadınların sorunları, Cumhuriyet’in kadını algılayış biçiminden ve popülist projenin bir parçası olmaktan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, feministler bu yıllarda kadın sorunu yerine, bizzat kadın olmaktan dolayı yaşadıkları sorunları dile getirerek, başka kadınların paylaşabilecekleri bir alana geçmişler, başkalarını kurtarma hedefini, misyonunu terketmişlerdir. Cumhuriyet’in modernleşme projesi çerçevesinde yer alan kamusal beklentiler altında özel yaşamların boğulduğunu keşfetmişlerdir. Feminist kadınlar kadın olarak ve kadınlar için hareket ederek, kurumlaşma girişimlerini başlatmışlar ve evrensel değerlere ulaşmaya çalışmışlardır.

Durakbaşı (1998, s. 31) ise, Kemalist reformların kadınların kamusal alanda rol almalarını sağlarken “aile, şeref ve namus” ile ilgili kodlamaların kadınları denetlemesini engelleyemediğini öne sürmektedir. 1980 sonrası feminist hareket ve tartışmalar, Kemalist projenin kadınlara yeni olanaklar yarattığını fakat bireysel anlamda çeşitli sınırlamalar getirdiğini ortaya koymuştur. 1990’lar Türkiye’inde ise, bunca gelişme ve değişmeye karşın kadınlar hala evlilik dışı ilişkilerden, yalnız yaşamaktan dolayı zorluklarla karşılaşmakta, namus cinayetlerine kurban gitmekte ve evlilik nedeniyle meslek ve iş alanlarını terketmek durumunda kalmaktadırlar.

Berktaş (1998, s. 6), feminist hareketin toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaya tabi tutarak, ataerkil değerlerden stereotiplere uzanan bir yelpaze içinde bir saldırı başlatarak bu değerlere meydan okuduğunu belirtmektedir. Feminist hareket alternatif kadın imgelerinin ve kimliklerinin yaratılmasına ve bunların kamuoyunda tartışılmasına olanak vermiştir. Toplum içinde bu hareket çok büyük zihniyet değişikliğine neden olmamakla beraber, tabu sayılan konuları kamuoyunun gündemine sokmayı başararak kitleselleşme yoluna gidilmiştir.

Yukarıdaki görüşlerin bir kısmı Cumhuriyet dönemindeki kadın reformlarının

çok yeterli bulmamakta, buna karşın 1980 sonrası feminist hareketlerin kadın sorununu toplumun gündemine soktuğunu ileri sürmektedir. Aynı şekilde, Cumhuriyet dönemi kadın atılımlarını bir başlangıç olarak gören görüşler de aynı düşünceyi paylaşmaktadırlar. Gerçekten de 1980 sonrası kadın konusunun gündeme gelişi toplumsal bir sorun olarak algılanmış, pek çok alanda yankısını bulmuştur. Kitle iletişim araçlarında ve pek çok araştırmada gerek kadın ve gerekse bunun getirdiği değişmelerle erkek rollerinde meydana gelen değişmeler dile getirilmiştir.

Bolak (1995, ss. 237-245) 1986-1987 yılları arasında yaptığı alan araştırmasında çalışan kadınların olduğu kentli işçi ailelerinde yaşanan dinamiklerin geleneksel ataerkil aile düzeninde ne gibi süreklilik ve değişme gösterdiğini ortaya çıkarmıştır. 41 hanede yapılan çalışmada şu bulgulara rastlanılmıştır: Sağlam ve iyi gelir getiren bir işte çalışan erkekler karşısında kadınlar ya ev sahibi olmak ya da emekli olmak için çalışmaktadırlar, kocalarının ev işlerini yetiştirememeleri karşısında işten çıkmaları isteklerine maruz kalmaktadırlar, kadınlar erkek otoritesini zorlayamamakta ve eşitlikçi karar veriyor görünmelerine karşın veto haklarını kullanmamaktadırlar. Erkeklerin çalışma hayatı çalkantılı olan ailelerde kadınlar çocukların refahı için güç birliğine gitmekte, para sıkıntısı, düzensiz iş sorun yaratmamakta ve karşılıklı fedakarlıkta bulunmaktadır. Sağlam ve iyi gelir getiren erkeklerin bulunduğu aileler ataerkil düzeni yansıtmakta, erkekler eşlerinin koruyucu tavırlarından yararlanırken kendileri aynı toleransı göstermemektedirler. Düzensiz işe sahip olan erkeklerin bulunduğu ailelerde ise, kadınlar durumun değişmeyeceğini ve tek başlarına sorumlu olduklarını düşünmektedirler. Bu nedenle eşleriyle çelişirken, erkek otoritesini sorgulamakla beraber, geleneksel sınırları zorlamamaktadırlar. Bu çalışmada ev kadınlığı idealinin eskisi gibi güçlü olmadığı, erkeklerin artık ev dışının yanında ev içi rollerde de sorumluluk duydukları, kadınların eşlerine hizmet etmede geleneksel tutumu değiştirdikleri, kadınların çalışma mekanlarındaki etkileşimlerin çalışan kadın olarak kendilerini nasıl algıladıklarını ve kocalarıyla ilişkilerini etkilediği gibi bulgular çalışma olgusunun gelenekselliği pratikte zorladığı ve erkek rollerinin ev içi rolleri de içerecek şekilde tanımlandığını ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca araştırmada, evin geçiminde ikincil rol oynayan erkeklerin, çocukları için yaptıkları alışverişleri eşleri açısından gereksiz bir heves olarak tanımladıkları görülmüştür. Erkekliklerini kanıtlama kaygısıyla, simgesel erkeklik gösterileriyle topluluk içinde statülerini sürdürme çabaları görülmüştür.

Erkeklerin, diğer erkekler arasında erkeklik kredilerini arttırma, erkeklik dayanışmasını arttırma gibi davranışlara yöneldikleri görülmüştür.

Gürbüz (1988) gerçekleştirdiği araştırmasında, kadınsı olarak nitelendirilen “şefkatli, nazik, sempatik, duygu koruyucu ve başkalarının ihtiyaçlarına duyarlı” gibi niteliklerin toplumumuzda hem kadın hem erkeklerden beklendiğini ortaya koymuştur. Ayrıca erkeksi nitelikler olarak kabul edilen “kendine yetme, risk alma, kolay karar verme” gibi özelliklerin toplumsal cinsiyete bağımlı görülmediğini saptamıştır. Bu araştırmaya göre, kadınsı olarak adlandırılan “saf, utangaç, çocuksu, övgüye meraklı” gibi niteliklerle, erkeksi olarak adlandırılan “bağımsız, bireyci, saldırgan, hükmeden” gibi nitelikler her iki cins için arzu edilmeyen özellikler ortaya çıkmıştır. Fakat geleneksellik, deneklerin her iki rolde görmek istediği bir özellik olmuştur. Araştırmanın bir başka sonucu ise, erkek rollerini kadın rollerine göre daha belirgin algılanmasıyla ilgili olmuştur. Kadına kıyasla erkek her zaman önde ve sahnede bulunmaktadır (aktaran: Navaro, 1996, ss. 26-27).

PİAR’ın 1989’da yaptığı araştırmanın bulgularına göre evlilik ilişkilerinde geleneksel değerler başat rol oynamaktadır. Aile içindeki ilişkiler çekirdekleşmiş olmasına karşın, ataerkil yapı korunmakta, ev işi yükü kadının omuzlarında taşınmaktadır. Aileler toplumsal değişimin getirdiği yeniliklere açık kalarak bireyselleşme arayışını yeni bir değer olarak görmekte, kent gençleri ve kadınlarını sosyal aktörler olarak ortaya çıkarmaktadır. Bu en çarpıcı yenilik arayışları kadın-erkek eşitliği alanında ortaya çıkarak, “erkekler ev işi yükünü paylaşmalı” gibi görüşleri desteklemektedir. Her ne kadar bunlar davranışlara dönüşmemiş tutum değişiklikleri olsa da davranışları etkileyeceği düşünülmektedir (aktaran: Tekeli, 1995, ss. 26-28).

İmamoğlu (1993, ss. 58-68) 1989-1990 yılları arasında 456 çiftin katıldığı araştırmada kadın ve erkek rolleri ile ilgili olarak çeşitli bulgular elde etmiştir. Evin geçimini çoğunluğunu erkeklerin kazandığı, ev işlerinin de çoğunluğunu kadınların yaptığı ortaya çıkmıştır. Ayrıca eğitilmiş kadınların tam günlük işlerde çalışarak ailenin ortak gelirine katkısının artmasıyla, aile içi kararlara katılımının da arttığı gözlemlenmiştir. Araştırma örnekleminde %43’lük bir oranla yer alan çalışan kadınların ev işlerine katılım oranı biraz azalmış, erkeklerin ki ise biraz artmıştır. Araştırma bulguları kent ailesinde kadın ve erkek rollerinin toplumsal cinsiyet ile ilgili

stereotiplere göre belirlendiği, erkek kontrolünde bulunan hiyerarşik düzenden daha paylaşımcı ve eşitlikçi bir düzene doğru değiştiğini göstermiştir. Geleneksel erkek rolünün geleneksel kadın rolüne oranla daha yavaş değiştiği de diğer bulgular arasında yer almaktadır.

Türkiye Değerler Araştırması'na göre (1990), kadının iş hayatındaki yeri incelendiğinde, hane gelirine katkıda bulunması açısından kadının çalışması hem erkek hem de kadınlar tarafından kabul görmektedir. Aynı zamanda, kadının gerçek yerinin evi olduğu görüşünün de bulunması bir çelişki sergilemektedir. Bu yüzden, araştırmada elde edilen bulgular kadının ev işleri, çocuk bakımıyla uğraşan ev kadını görüntüsünü yansıttığını ve toplumsal cinsiyet rolünün geleneksel rolüyle sınırlandığını göstermektedir. Çalışmanın gerekliliğine ve annelik şefkatini etkilemeyeceğine inanan kentli kadınların çoğunluğunun düşünceleri ile bir arada bulunan diğer geleneksel düşüncelerin varlığı ise, bir süre daha bir arada bulunacağı elde edilen bulgular arasında yer almaktadır. Yine bu araştırmaya göre, geleneksel toplumun temel unsurlarından birini oluşturan aile, toplumsal değer sisteminde odak noktasında bulunmasına rağmen, bu kurumla ilgili geleneksel değerlerin aşınmakta olduğu yönünde olmuştur.

1992 yılında DİE'nün belirlediği 913 denekle İstanbul'da yapılan alan araştırmasında ise, cinsiyetçi stereotiplerin dönüşümü konusunda geleneksel ataerkil stereotiplerin etkisini yitirmeye başladığı tespit edilerek, cinsel ayırımı gözetmeyen bir zihniyetin yaygınlık kazandığı önemli bir gösterge olarak bulunmuştur. Aile içi ilişkilerin dönüşümü ise üç başlık altında çalışılmıştır. Aile içi işbölümünde kadın deneklerin %36,5'inin eşi ev işlerine katılırken, erkek deneklerin %34'ünün ev işlerine katıldığı bulunmuştur. Bu tutum ve davranış farkının büyüklüğü kadın deneklerin bir kısmının çalışmamasından kaynaklanmaktadır. Erkeğin aile geçimini sağlamak gibi ev dışı rollerde, kadının çocuk, eş ve diğer aile üyelerinin bakımının sağlanması gibi ev içi rollerle görevlendirildiği, kadının çalışmadığı sürece geleneksel işbölümünün aksamaması gibi bir durumun olmadığı tespit edilmiştir. Aile içi karar mekanizmalarıyla ilgili bölümde ise, kadının çalışması ve aile içi kararlara katılımı konusu kadınlarca desteklenirken, erkeklerce ataerkil düzeni yeniden üreten bir evlilik ve aile ilişkisinin desteklendiği tespit edilmiştir. Araştırmanın cinsel rollerin aile içi toplumsallaşma süreci aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarılması bölümünde de, bir dönüşüme rastlanmış, fakat ataerkil zihniyet kalıplarının yeniden üretildiği görülmüştür. Geçiş

toplumlarına özgü bu ikilemle karşılaşılın bu bölümde yine de, gelecek kuşaklardan cinsiyetçi beklentilerin azaldığı, kadınların dönüşüme daha açık olduğı görülmüştür. Yine bu araştırmanın bir sonucu olarak, toplumun kadın rollerindeki değişmeye hoşgörölü davranırken, bu hoşgörüyü erkek rollerinde çok fazla benimsenmediğı tespit edilmiştir. Sonuç olarak, kent yaşamında aile bir yandan kendini yeniden üretmeye, diğeryandan da modern değerlerle değişmeye koşullanmıştır (aktaran: Başbuğı, 1995, ss. 221-227).

DPT (1992, s.141) tarafından gerçekleştirilen bir çalışmada ise, erkeğın ev içindeki işler konusundaki ilgileri araştırıldığında, aile reislerinin ev işlerine yardımcı olunması gerektiğı konusunda %35,50’lik bir oranın yanı sıra, %31,70’lik bir oranla da katılmamaları gerektiğı yönünde sonuçlara ulaşılmıştır. Araştırmaya katılanların %21,4’ü ise kadın çalıştığı takdirde yardımcı olunmalı, %5,72’si de ev içi işlerin paylaşılmalı görüşünü taşıdıkları belirlenmiştir.

Ergüder ve Fişek’in 1993’te yaptıkları çalışmalarında, kadınların birincil sorumluluklarının evi ve çocuklarıyla sınırlı olduklarını ortaya çıkarmakla beraber, hem erkek hem de kadın katılımcıların ev dışında çalışan kadının kendini geliştirdiğini, çalışmayan bir anne kadar “besleyici ve şefkatli” olabileceklerini kabul ettiklerini de ortaya koymuşlardır. Yine aynı araştırma, kadın ne kadar çalışsa da, ev içi hizmet beklentilerinde bir farklılaşma olmadığını, kadının düşük statüsünün fazla değişmediğini göstermiştir (aktaran: Navaro, 1993, ss. 28-29).

Çukurova Üniversitesi Eğitim Faköltesi Felsefe Grubu Eğitim Bölümü’nde 164 öğrenci üzerinde 1990-1991 bahar döneminde yapılan araştırma, aile içi kararların verilmesinde babanın tek başına otorite olmadığı görüşü grubun yarından çoğunda görülen bir değer olarak elde edilmiştir. Aynı zamanda, anne babanın birlikte karar verdiği durumlar da benzer değerler arasında yer almıştır. Otoriter aile yapısı grubu sadece dörtte birinde gözlemlenmiştir. Bu sonuçlar, aile içi karar verme yetkilerinin baba otoritesinden çıkıp, demokratikleşme yönünde bir değişimin göstergesi haline gelmiştir (Karadayı, 1994, ss. 15-25).

İzmir’de kadın lise öğretmenleriyle yapılan bir çalışmada, toplumsal yaşamda kadınların kendi rolleri çerçevesinde bir toplumsal baskı gördükleri bulunmuştur. Çünkü kocalarına cam silmek, çamaşır astırmak gibi görevleri yaptırmak

istememektedirler, buna çevreden gelecek olan ayıplanma kaygısı sebep olmaktadır. Ayrıca ortaya çıkan bir başka sonuçta %8,49'luk gibi düşük bir oranla çocuk bakımı, çamaşır ve bulaşık yıkama, yemek yapma gibi ev işlerine katılan eşlerdir. Sadece çocuklara bakanların oranı yine düşük bir oranla %1'dir. Aile reisinin kim olduğu sorusuyla ilgili olarak %69 eşim, %5 benim, %26'sı ise aile reisliğinin olmadığı, eşitliğin olduğu yönünde cevaplar vermişlerdir. Ailede karar verme konusunda %70-75'lik oranla eşit olduğu ortaya çıkarken, çocukların kişisel sorunlarıyla ilgilenmede %42'lik oranla yine eşit biçimde gerçekleştiği bulgular arasında yer almıştır (aktaran: Sayın, 1995, ss. 148-149).

Eker (1994) erkeklerin çocuk bakımına katılımda oyun arkadaşlığı dışında çok fazla katılımda bulunmadığını, eşinin çalışması durumunda ise, ancak iş yerinden izin almasının olanaksız olduğu hallerde çocuk bakımına katıldığını vurgulamaktadır. Ayrıca ev işlerinde de erkeklerin katılımının etkili olmadığı saptamıştır. Ortaya çıkan diğer bir bulgu da, ev işlerine katılım konusunda erkeklerin cinsiyet rol tutumları ve geleneksel kadın rollerine bakış açısıyla ilgili olduğudur. Kadınlar geleneksel feminen ev işlerini, erkekler de geleneksel olarak maskülen ev işlerini üslenmektedirler. Araştırma feminen işleri günlük rutin işler, maskülen ev işlerinin de arada bir yapılan işler olarak saptayarak, ev işlerinin kadınların yaşamında daha fazla yer kapladığını göstermiştir. Sonuç olarak, yapılan araştırma, ev işleri ve çocuk bakımının paylaşımında geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin süregeldiğini göstermiştir.

Başbakanlık Kadın Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü tarafından 1995-1996 yılları arasında yaptırılan "Çalışmaya Hazır İşgücü Olarak Kentli Kadın ve Değişimi" (1999) araştırması, İstanbul'da yaşayan işsiz 1100 kadın arasında gerçekleştirilmiştir. Bu araştırma hem işsiz hem de ev kadınlarının hayattaki amaçlarının ev ve evlilik ya da eşlik ve annelikle belirlendiğini göstermiştir. Toplumsal statülerini ailenin toplumsal statüsü ile özdeşleştiren kadınlar, uğraşlarını ailenin, özellikle erkeklerin statüsünü artırmaya yönelmektedirler. Bu durumda kadına eşlik-annelik, erkeğe de kocalık-babalık rolü giydirilmektedir. Bu roller bağlamında kadının hayat alanı sadece evlilik ve aile olurken, erkeğin rolü de evin geçimini sağlamak bir başka deyişle, dış dünya olmaktadır. Kadınlar erkeği "sorumlu aile reisi, evini geçindirmekle yükümlü, bu sorumluluğu idrak eden ve yerine getiren koca ya da baba" olarak tanımlamaktadırlar. Araştırma aynı zamanda, evini geçindirmekten aciz erkek yüzünden kadınların

çalıştığına dair şartlanmanın kırılmış olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Yine de kadınlar, “erkekler; kadın çalışırsa ev işlerini aksayacağını, çocukların ihmal edileceğini düşünmektedir” görüşüne katılmaktadırlar. Kadınların çok büyük bir bölümü “çalışan kadının toplumda saygınlık kazandığı” ve “çalışan kadının kocasına maddi açıdan çoğu zaman muhtaç olmadığı” görüşlerine katılmakta ve “çalışan kadının aile hayatında daha mutsuz olduğu” ve “çalışan kadınlara iyi gözle bakılmadığı” görüşlerine de karşı çıktıkları araştırma sonuçları arasında yer almaktadır. Çalışan kadının daha üretken olduğu konusunda aynı fikirleri paylaşan kadınlar, eşinin kazancının artmasıyla işten ayrılma, kendi kazancının kocasından fazla olması durumunda huzursuzluk hissetme ve eşinden daha iyi bir statüye sahip olmayı istememe gibi görüşlere katılmamaktadırlar. Kadınların çalışmak yerine rahatlığı nedeniyle ev kadını olmak istedikleri yönündeki görüşe kadınlar karşı çıkmakla beraber, evlenip kocasının koruması altında yaşamak isteyenler de oldukça fazla düzeyde bu araştırma sonuçları arasında yer almıştır. Çalışmak isteyip de, aile baskısı, evlilik ve çocuk gibi etkenlerin engel olduğu görüşünü paylaşan kadınlar bedenlen zayıf olan kadınların dışarıda çalışamayacağı, iş hayatında erkekler kadar başarılı olamayacakları, büro ya da fabrika makinelerini erkekler kadar kullanmaya yatkın olmadıkları görüşlerine de karşı çıkmışlardır. Sonuç olarak, kadının çalışmasından yana olan kadınlar, bu görüşün aksine eğilimler de taşımaktadırlar. Çalışmayı kocalarının iznine bağlayan ve kocayı ikna sözkonusu olmadığı durumlarda kararlarından vazgeçen kadınlar bulunmaktadır. Bir başka sonuç ise, çalışmanın aile içindeki fonksiyonlarını aksatacağını, kadınlardan çok erkeklerin düşünmesi, kadınlarda bu tür ihmallerin söz konusu olmadığını bilmekle birlikte hayat geçirmeyip, erkeğin düşüncesinin hakim olmasına neden yaratmasıdır. Kadının çalışmasıyla ilgili en büyük handikap çalışma kararının kendisine kalmamasına, annelik rolü yükleyen değerlerin devreye girmesinde ve çalışmanın yaratacağı sıkıntıları göze alamamasından kaynaklanmaktadır.

1990’larda kadınların çalışma hayatındaki konumu, toplum tarafından kabul gören annelik ve ev kadınlığı rolü çerçevesinde ele alınmakta ve bu görevler halen birincil görev olarak düşünülmektedir. Birincil görevin haricinde ev dışındaki çalışma ise, haneye ek bir gelir getirme amacını taşımaktadır. Ankara, İstanbul ve Adana’da kadın işsizliğini konu alan “Kentlerde Kadınların İş Yaşamına Katılım Sorunlarının Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Boyutları” (1996) konulu raporda sunulan araştırmanın

bulgularına göre, hiç çalışmamış kadınların en büyük nedenleri aile yapısı ve erkek bireylerin engellemelerinden kaynaklanmaktadır. Erkeklerin izin vermeme nedenlerinin başında “çocukların iyi bakılmayacağı ve ev işlerinin aksayacağı korkusu, sokakta, işyerinde başka erkeklerle bir arada olmalarını kötü yorumlamaları” gelmektedir. Kendi tercihleri ile çalışmayanların çalışmama sebeplerini başında ev ve aileleriyle yeterince ilgilenemeyeceklerini düşünmelerinden kaynaklanmaktadır. İstanbul’da 1997 yılında Kayaalp ve Demirel’in yaptığı “Çalışmaya Hazır İşgücü Olarak Kentli Kadın ve Değişimi” konulu raporlarında sunulan araştırmanın sonucuna göre ise, iş yaşamına ara veren kadınların aile ve/veya çocukları nedeniyle ara verdikleri ortaya çıkmıştır. (aktaran: Kardam ve Toksöz; 1999, ss. 299-309). Bu nedenle Toksöz ve Kardam ev içi yaşamın ve çocukların yetiştirilmesinin tümüyle kadının görevi olarak görülmesinin kadınlar tarafından içselleştirildiğini öne sürmektedirler. Çalışmak kadının özgüvenini pekiştirmekle beraber, çocuk bakımı ve aile sorumluluğunun kendilerinde olduğunu kabul ederek, erkek çocuklarını ev işlerinde becerikli kılacak şekilde eğitmeyi, ev işlerini paylaşacakları bir zihniyette yetiştirmeyi ise öngörememektedirler

Dökmen (1997), 200 kadın ve 200 erkek denekle, Ankara’nın çeşitli semtlerinde yaşayanlar arasında tesadüfi yolla seçilenlerden görüşmeyi kabul edenlerle yaptığı çalışmada “ev işlerini yapma bakımından en önemli farkın cinsiyete göre olduğunu, cinsiyetin ev işi yapma sıklığındaki değişimin %60’ını açıkladığını” tespit etmiştir. Yerli ve yabancı literatüre paralel olarak bu çalışmada ev işlerini kadınların yaptığını ortaya çıkarmıştır. Ayrıca çalışmayan kadınların ev işlerini çalışan kadınlara kıyasla daha sık yapmaları, kadının birincil görevi olarak ev işlerinin görüldüğünün tespit edilmesini sağlamıştır. Erkeklerde ev işi yapma sıklığını ne çalışma ne de cinsiyet rolünün belirlediği bulgulanmıştır. Örneklemini emekli erkeklerin oluşturduğu çalışmada “ev erkekliliği”nin sık rastlanır bir durum olmadığı, evde daha uzun süre bulunmanın ev işleriyle daha çok uğraşmaya yol açmasının sadece kadınlar için söz konusu olduğu görülmüştür. Yine erkeklerin emekli olmasının durumu değiştirmedeği ve ev işlerinin toplumsal cinsiyet şemasında kadınlar için yer aldığı tespit edilmiştir.

Yukarıda sözü edilen çalışmaların büyük bir çoğunluğu kadın rollerinin değişmesi üzerine odaklanmış ve büyük bir değişme olmadığını göstermekle beraber, erkek rolleri ile de ilgili değişimler de araştırılmıştır. Erkeklerin toplumsal cinsiyet rollerinin değişmesi ile ilgili kapsamlı çalışmalara literatürde çok yoğun

karşılaşılmamakla birlikte, toplumsal değişme kadının yanı sıra erkeğin toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili değişmeyi de beraberinde getirmiştir.

Bu konuyla ilgili olarak Çaha (1996, ss. 200-203), Batıda modernleşme sürecinde nasıl erkekler geleneksel rollerini bir kenara bırakıp belli bir değişme sürecine girmişse, benzer bir sürecin de Türkiye’de yaşanarak erkeklerin özel alana çekildiğini öne sürmektedir. Özel alanda bu süreç, geleneksel rollerdeki değişmeyi göstermiş, kamusal alanda da cinsiyet değişmesi şeklinde görülmüştür. Kılıbık ve kazak tanımları erkek tanımlamasıyla beraber vurgulanmıştır. 1980 sonrasında erkekler eşya alımından evin ihtiyacını temin etme, evlilik ve boşanmadan konut edinmeye kadar çok geniş bir alanda kadınlarla söz sahibi olmalarına büyük bir hoşgörü gösterir olmuşlardır. Kadınların geleneksel rollerini yüklenen erkekler reklamlara konu olarak ev işi yapan, çocuk bakan erkek imgeleri görünür olmuştur. Kadınlaşma sürecinde cinsiyet değiştiren erkekler de varolmuş, erkeklik rolünden uzaklaşıp kadınsılık, transseksüel, travesti ve homoseksüel erkeklerin davranış kalıplarında görülmeye başlanmıştır. Medya kanallarında sıkça görülmeye başlayan bu erkekler, farklı bir cinsel deneyim ve zevkin ötesinde, erkekliğin baskınlık ideolojisinden kurtulmak amacıyla bu durumu seçtiklerini ifade etmişlerdir. Türkiye’deki bu tür örnekler batıdaki örnekleriyle aynı zemini paylaşarak özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımların zayıfladığını, hatta yok olmak üzere olduğunu göstermektedir. Cinsiyeti, görüntüsü, doğası ve psikolojisiyle hep özel alan yani aile ile özdeşleştirilmiş olan kadın bu alanı aşan bir duruma gelmiştir. Yine aynı şekilde rasyonalite, atılganlık ve doğasıyla kamusal alanla özdeşleştirilen erkek de bu alanın dışına taşarak özel alanın sınırları içine girmiştir. Sonuç olarak, kadın ve erkek rollerindeki değişme kamusal ve özel alan arasındaki ayrımlarında yer alan değer ve anlam kodlarının içlerini boşaltarak, farklı anlamlarla doldurma yoluna gitmiştir.

Onaran, Bükler ve Bir (1998), ev içi rol paylaşımıyla ilgili olarak büyük bir çoğunluğun paylaşma yönünde aynı fikirde olduğunu belirtmektedir. Yapılan araştırmada yer alan deneklerin yarıdan fazlası yemek pişirmek, temizlik yapmak ve bebeğin altını değiştirmek gibi işleri yapabileceklerini belirtirken, yarıdan fazlası da dikiş dikmek ve çamaşır yıkamak gibi işleri erkeğe özgü olmayan işler olarak nitelendirmişlerdir. Aynı zamanda, kadınların karar verme ve ev işlerine erkeğin katılımını kabul etmekle birlikte ev işlerinin kadın işi olduğu görüşünün yaygın olduğu, buna karşın yaş ve eğitim etmeni devreye girdiğinde rol paylaşımına doğru bir geçiş

yaşandığı bulgulanmıştır. Araştırma kapsamındaki denekler erkek rolünü aile-meslek diye ayırmamakla beraber, erkeğin rolünün aile reisliği olarak ortaya çıktığı bulgulanmıştır. Sonuç olarak, araştırma geleneksel erkek rolü tutumlarında eşitlikçi tutumlara doğru bir değişme olduğunu, fakat bu değişmenin kadınlarda, genç ve eğitim düzeyi yüksek olanlara oranla daha az olduğunu göstermektedir.

Türkiye Kadın Profili Araştırması (2000), %92,4'lük bir oranla ev işlerine yardım eden düzenli veya düzensiz paralı çalışan kadın olmadığını ortaya koymuştur. Bu sonuç ev işlerini kadınların yaptığı yolunda bir sonuca gidilmesine engel olmaktadır. Ev işlerini kadının ya da erkeğin yaptığına ya da paylaşıldığına dair bir bulgu araştırmada yer almamaktadır. Yine aynı araştırma, evde yemekleri kimin yaptığı sorusunun şıkları arasında anne/kayınvalide, evin kızı, yardımcı, diğer ve değişiyor gibi olmasına rağmen erkeklerin bu şıklar arasında olmadığı görülmektedir.

Tüm bu araştırmalar genel toplum yapısından kesitler vermekle beraber, 2001 yılında Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Aile ve Çocuk Özel İhtisas Komisyonu Raporu'nda Türk aile yapısının küçük çekirdek aile yapısında olduğu, fakat ilişki tarzlarının halen geleneksel boyutta bulunduğu açıklanmıştır. Ayrıca, kadın erkek cinsiyet ayrımının halen süregelip toplumsal normlarla desteklendiği ve cinsler arasında eşitlikçi bir evlilik ilişkisinin gelişmediği gözlemlenmiştir.

Aile, din, kitle iletişim araçları gibi kurumların yanısıra, okulun da toplumsal cinsiyet rollerini oluşturmada etkili bir kurum olduğu düşünülürse, yukarıdaki çalışmalara iki tanesini daha eklemek gerekmektedir. Bireylerin toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili ipuçlarını aile, hemen ardından da okulda öğrendiği gözönüne alındığında bu çalışmalar önem kazanmaktadır. Bu çalışmalar toplumsal cinsiyet rollerinin okul kitaplarında temsil edilişlerini incelemiştir.

Altan-Arslan (2000) 1996-1997 öğretim yılı için önerilen 337 kitapta yer alan toplumsal cinsiyet rollerini metin ve görsel unsurlar açısından incelemiştir. Kadın ve erkek cinsiyet rollerinin ilköğretim ders kitaplarında incelendiği araştırma, kadınların geleneksel olarak itaatkar ve evcil, erkeklerin ise baskın duygularını dile getiren tarzda anlatıldıklarını, yumuşak huylu ve evcil rollerde anlatılmadıklarını göstermektedir. %62,2'lik oranla ev kadını olarak gösterilen kadınların yanı sıra, çalışan kadınlar %8,1'lik oranla öğretmenlik, dadılık, hizmetçilik gibi mesleklerde çalışırken

gösterilmektedirler. Kadınların milletvekili olarak gösterildikleri tek ders kitabı Milli Coğrafya olarak bulunmuştur. Bunun yanı sıra erkekler, en çok devlet yönetiminde gösterilirken, bunu sırasıyla askerlik, araştırmacılık ve bilim insanlığı, düşünür ve tarihçi meslekleri izlemektedir. Milli Coğrafya kitabı yine ev işleriyle erkeği birlikte düşünüen tek kitap olarak ortaya çıkmaktadır. İlköğretim okullarında okutulan 337 kitabın incelenmesiyle gerçekleştirilen bu araştırmayla ilgili olarak Altan-Arslan stereotiplerin bebeklikten başlamakla beraber okulun ilk yıllarında hızla geliştiğini ve bu nedenle toplumsal yaşamda kırılmak istenen stereotiplerin ilköğretim kitaplarına da taşınması gerektiğini vurgulamaktadır.

Gümüşoğlu (1998, ss. 101-128) ise, 1928-1998 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı'na onaylanmış 1125 ders kitabında cinsiyet rollerini incelemiştir. Bu inceleme sonucunda Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınlara kitaplarda kamusal alanda verilen desteğin günümüzdeki ders kitaplarından farklı bir görünümde olduğunu ortaya çıkarmıştır. 1945 yılına dek kitaplarda kadına toplumsal işlevler yüklenmiş ve aile içi geleneksel roller yoğun olarak vurgulanmamıştır. 1945'den sonra ise kitaplarda kadının asıl görevi ev ve aile olarak vurgulanmıştır. 1945-1950 yıllarını ara dönem olarak tanımlayan Gümüşoğlu, annelerin mutfakta iş yaparken kızlarının da yanlarında resmedildiğini, fakat şık giysileri, yüksek topuklu ayakkabıları, özenle taranmış saçlarıyla günün ev dışında geçirmiş kadın imajı sergilediklerini belirtmektedir. 1950'den sonra ise, kadınlara ve erkeklere uygun görülen kimlikler birbirine zıt anlamları içermeye başlamış, kadınlar yalnızca ev içi alanlarda tanımlanmıştır. Bu yıllardan 1998'lere dek çocuklara nasıl kadın ve erkek olunacağı öğretilmiş, kadınlara toplumsal yaşamda edilgen, erkeklere etkin kimlikler verilmiş, kamusal alanda üretken olmaya erkekler yönlendirilmiş, kadınlar eşleri, çocukları ve ev işleriyle sınırlandırılmış, yine aile reisi ve evin giderlerini karşılamakta sorumlu baba olarak her türlü işin yapılmasına erkekler karar vermiş ve asıl görevlerinin ev içinde olduğu vurgulanmıştır. Artık kadınlar öğrenen, üreten kadın olarak görünmez hale gelmiş, babalar ise, ellerinde gazeteleriyle ciddi bir ifade de resmedilmiştir.

Yapılan tüm bu araştırmalar geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin toplumda devam ettiğini, yeniden üretildiğini göstermektedir. Fakat varolan değişme de gözardı edilmemektedir. Aslında yapılan bu çalışmaların farklı farklı yerlerde ve geniş kapsamlı yapılmaması tam bir görüş birliğini sağlayamamaktadır. Ergüder ve Fişek'in 1993'de

tüm Türkiye'yi kapsayan araştırması dışında, başka bir araştırma yapılmamış olması gerçek bulgulara ulaşıp, değerlendirmenin yapılmasını engellemektedir.

Toplumsal yapıdaki değişme ve gelişmenin değerlendirilebileceği alanlardan biri de kitle iletişim araçlarıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri, yaşam tarzları, değişen değerler ve toplumdaki yankılarının sunumlarına kitle iletişim araçlarında rastlanabilir. Ayrıca, kitle iletişim araçlarında yer alan toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili sunumlar bu değerlendirmenin yapılmasını sağlayacak niteliktedir. Bu yüzden 1980 sonrasında kitle iletişim araçlarında yer alan toplumsal cinsiyet rolleri önem kazanmaktadır.

2.2. Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumunun Yaygın Kitle İletişim Araçlarına Yansıması

Toplumsal değişimle birlikte kitle iletişimi de toplumsal yapının diğer kurumlarıyla birlikte etkileşerek karşılıklı bir süreç içinde değişerek biçimlenmektedir. Bu etkileşim içinde kitle iletişim araçlarına da çok önemli işlevler yüklenmektedir. Öyle ki, toplumun kurumları ve kültür öğelerindeki değişikliğin hızlanmasını artırmakta ya da yönlendirerek, etkileyen bir olgu olmaktadır (Özer, 2001). İçinde yaşanan toplum düzeni ve modelleri toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl olması gerektiği konusunda kitle iletişim araçları aracılığıyla bildirmek için sonsuz bir yetki tanımakta ve cinsel kimlikler, roller ve beklentiler doğrultusunda mesajlar üretmektedirler (Vassaf, 1997, ss. 99-100). Kitle iletişim araçlarıyla birebir ilgili olan herkes sonuç olarak, bir şekilde bu araçların etkilerine maruz kalmakta ve mutlaka toplumsal cinsiyet rollerinin sunumlarıyla karşılaşmaktadır.

Toplumsal cinsiyet cinsiyet ile ilgili hem özel hem de kamusal alanda yaşanan değişimin göstergeleri tüm kitle iletişim araçlarında yerini almaktadır. Toplumsal değişimle birlikte kendini yenileme ya da eski kalıplarını kırma aşamasına gelen toplumsal cinsiyetin değişime uğrayıp kitle iletişim araçlarına yansıması 1980'li yıllarda birdenbire ortaya çıkan bir kavram değildir. Bu rollerin kendisine çıkış noktası bulunduğu yıllara dönüp incelemek gerekmektedir. Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren toplumsal cinsiyet sunumlarının kitle iletişim araçlarına yansıması ile ilgili bulgular, bu alanda yapılan çalışmalardan da yararlanılarak aşağıdaki bölümde yer alacaktır.

2.2.1. 1923-1950 Dönemi

Cumhuriyet döneminde kitle iletişim araçları çok yaygın olmamakla birlikte

yayın hayatında bulunan dergiler toplumsal cinsiyet sunumlarına yer vermişlerdir. Bu konuda pek çok araştırmacı önemli bulgular elde etmiştir.

Baran (1999, ss. 6-10), 1924 yılında Zekeriya Sertel tarafından çıkarılan Resimli Ay dergisini incelediği çalışmasında kadın konusunun işlenmesini ele alan, feminizm kavramının tartışmaya açıldığı yazılara rastlanmıştır. Bu yıllarda beklentilerle yaşananlar arasındaki tutarsızlık aile sorunları ve bunların çözüm önerilerinden oluşan yazılara dönüştüğünü göstermektedir. Sonuç olarak, dergide kadın hakları ve eşitlik üzerine yazılar yazılmakla beraber, zaman zaman kadınların “evinde çocuklarıyla meşgul olmayı, yuvasına çeki düzen vermeyi, kocasını memnun etmeyi, hülâsa ailesine zevk ve rahat vermek için çalışmayı kendisine vazife bilir” ifadeleriyle birincil sorumluluklarının iyi anne, ideal eş olduğunun vurgulandığı görülmüştür. Yine de Resimli Ay Dergisi’nin kadın konularıyla, devletin kanunlarını uygulamaya hazır olmayan toplumsal zihniyete dikkat çekmeye çalıştığı ortaya çıkmıştır.

Tolan (1992, ss. 34-36) ise, cumhuriyetin ilk yıllarında ailenin “toplumsallaşma sürecinde bir eğitim odağı olmaktan çok, dönüştürülmesi zorunlu görülen edilgen bir nesne” olduğunu vurgulamaktadır. Yeni kuşaklar yetiştirmek için çocuğa yönelen cumhuriyet yönetiminin yaklaşımı içinde çocuk sayısının artışı ve eğitimi ailenin eğitiminden kurtarmak olduğu için, kadının eğitime ağırlık verildiği görülmüştür. Kadınların değeri, çok çocuk yapıp, hem çocuklarını hem de kendisini laik bir eğitimden geçirdiği zaman önemli olmaktadır.

Sayılıgil (2001, ss. 30-33) 1933-1950 yılları arasında haftalık olarak yayımlanan Yedigün isimli dergide kadın imgesi ve aileyi sunuş biçimini inceleme altına almıştır. Elde ettiği bulgularla derginin ilk yıllarında kadın ve aileyle ilgili konulara fazla yer verilmediği, 1935 yılından sonra bir artış olduğunu vurgulanmaktadır. Dergide, annelik kadının en güzel mesleği olarak kutsallığı her fırsatta öne çıkarılan bir kavramdır. Kadınlar için annelik hem görev hem de meslek olarak tanımlanırken, erkekler için babalık sadece görev olarak tanımlanmaktadır. Erkeklerin çocuklarıyla ilgilenmesi, kucağında taşımaları hoşgörü ile karşılanmamaktadır. Üstelik bu durumlar dergide “erkek anneler” başlığıyla karikatürize edilmektedir. Ayrıca kadınların eğitilmeleri ve kamusal yaşamda yer almalarının sağlıklı nesiller yetiştirmede bir engel olduğu, kadınların kamusal yaşamdaki başarılarının ancak kocalarının kamusal yaşamdaki

başarılarıyla değerlendirildiği görülmektedir. Öyle ki, yüksek maaşlı bir kadının erkeklerin aile kurmasına engel olduğu görüşü iddia edilerek kadının sosyal yükselişlerine izin verilmediği anlaşılmaktadır. Ev içi yaşamla kadının özdeşleştirildiği dergide, ev işleri kadının bir parçası olarak sunulmaktadır ve bunların bir görev olarak değil, sevgiyle yapılması gerektiği vurgulanmıştır. Aile kurumunun yüceltildiği dergide boşanma aleyhine bir çok yazıyla karşılaşılmıştır. İdeal eş ve anne tipi yaratan Yedigün Dergisi öte yandan Türk kadınına çok uzak görünen Hollywood yıldızlarının yaşam biçimlerinden, boşanma öyküleri ve aşklarına kadar pek çok habere yer verildiği görülmüştür.

Baltacıoğlu ve Köksal Yeni Adam adlı haftalık gazetede kadın ve erkek sunumlarını incelemişlerdir. Baltacıoğlu 1930’lu ve 1940’lı yıllardaki erkek imajını “tabiatın kuvvetlerini toplum yararına kullanan, ihtisas sahibi, toplumcu, endüstrici ve sporcu insan” olarak tanımlarken, yeni kadın imajını da “ev kadını olmayan, müstahsil, tüketen kadın tipi olmaktan uzak, çocuklarına laik terbiye veren, erkeğe layık bir hayat arkadaşı olan, tamamlayıcı, bütünleyici bir eş, arkadaş, nazenin, kırılgan, hastalıklı bir güzellikle bezeli olmayan, bunun yerine güç, sağlık, çeviklik, başarı ile özdeş güzellik taşıyan” olarak tanımlamaktadır. Köksal ise aynı derginin 1935 yılındaki sayılarında ideal kadını iş seven, iş ahlakı bulunan, bilgili ana, tutumlu ev kadını, eşine can yoldaşı ve düşünce arkadaşı olarak tanımlandığına dikkati çekmektedir (aktaran: Durakbaşı, 1998, ss. 43-44). Durakbaşı (1998) Halil Fikret’in Hayat dergisindeki (1928) bir yazısından yola çıkarak orta/üst sınıf kadının hizmetçisi ile birlikte iş yapan ve çocuklarıyla ilgilenen, misafirlerini zevkli ve sade giyimli bir hanım olarak karşılayan, piyona çalan, iş işleyen, ingilizce, almanca ve fransızca’yı çok iyi bilen ve zengin aile kızı olarak tanımlandığını açıklamaktadır.

Özel (1996, ss. 30-38) ise, 1930’lu yıllarda İstanbul gazetelerinde yer alan kadınlarla ilgili haberlerin iyi eş, iyi anne olmanın ötesinde modern kadınların temsil edildiği meslek kadınlarıyla ilgili olduğunu belirtmektedir. Sözü edilen kadınların çoğu İstanbul’da yaşayan kadınlar olmuştur, ev kadınları ve Anadolu’da yaşayan kadınların konu edilmediği görülmüştür. Kadının eğitimi başlıca konu olarak gazetelerde yer alırken, yine de kadının asıl görevlerinin kocasına, çocuklarına bakmak ve ev işlerini yerine getirmek olarak dile getirilmiştir. Kız Sanat Enstitüleri ile ilgili haberlerin sıklığı 1930’larda Anadolu kadınına ilişkin tek haber kaynağı olarak gazetelerde yer almıştır ve

enstitülerin başlıca amacı “iyi ev kadını ve iyi anne yetiştirmek” olarak tanımlanmıştır. Sonuç olarak, 1930’larda kadınların geleneksel işlerinden uzaklaşmamış olması toplumsal konumlarında sınırlı bir değişme olduğunu göstermektedir. Gazetelerde yer alan haberlerin bir kısmı çocuk bakımı, gece çalışmak, kadının güzelliği gibi konular üzerinde yoğunlaştığı da görülmektedir. Özellikle, güzellikle ilgili haberlerde bir yandan modern yaşam tarzı, yeni kadın-erkek ilişkileri benimsetilirken, kadının geleneksel rolünün devam ettiği ortaya çıkmıştır. Örneğin, erkeğin güzelliği ile ilgili hiçbir haber gazetelerde yer almazken, erkeğin rolü geleneksel olarak tanımlanmakta, ailenin geçimini sağlamakla sorumlu tutulmaktadır. 1937’de Son Posta gazetesinin “Beğendiğiniz Kadın ve Erkek Tipleri Nedir?” başlıklı anketinde ideal kadın ve erkek tipleri sorgulanırken, geleneksel yargı ve beklentilerin korunduğu görülmüştür.

Yukarıdaki dergi ve gazetelerle ilgili tüm çalışmaların kadın konusuyla ilgilendiği görülmektedir. Bunlara yansıyan kadın sunumlarında kadının toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili en belirgin nokta anne ve eş olmak üzerine odaklanmış durumdadır. Çalışan kadınla ilgili ipuçlarına rastlanmakla birlikte, kadınların asıl rollerinin çalışsa bile iyi anne ve iyi eş olmak üzerine kurulduğu ve bu şekilde tanımlandığı görülmektedir. Kadınların toplumsal cinsiyet sunumlarının geleneksellikten bir parça ayrılmakla beraber, tam modern bir toplumsal cinsiyet sunumunu oluşturmadığı ve zihniyet değişiminin gerçekleşmediği ortaya çıkmaktadır. Aynı şekilde erkeklerin toplumsal cinsiyet sunumları ile ipuçlarına ise çok yoğun bir şekilde rastlanmamaktadır. Babalık bir görev olarak görülmekle birlikte, diğer toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili sunumlarda geleneksel değer ve yargıların devam ettiğine tanık olunarak, modern rollerle ilgili bilgilere kadınlarda olduğu gibi çok fazla bir şekilde karşılaşılmamaktadır. Gerçekleştirilmek istenen modern toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili düşünceler tam anlamıyla zihniyetlerde yerleşmemekle birlikte günlük yaşamda ve dolayısıyla dergi ve gazete gibi kitle iletişim araçlarında yerini bulmaya başladığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyet sunumlarının değişmeye olan direnci göz önüne alındığında zamana ihtiyaç duyulduğu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, değişmeyi veya gelişmeyi incelemek için diğer dönemleri de incelemek gerekmektedir.

2.2.2. 1950-1980 Dönemi

Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında Türkiye’de kişi başına düşen gazete sayısı,

1945’li yıllarda hemen hemen aynı sayıda olmuştur. Bunda en büyük etken okur yazarlık oranının düşüklüğü, gazetelerin ulaşım olanaksızlıkları nedeniyle diğer illere zamanında ulaştırılamaması ve sayısı 40 binlere ulaşan radyo alıcıları sayılabilir. Radyo alıcıları toplu haber dinleme alışkanlığını geliştirerek radyolara olan ilgiyi artırmıştır (Koloğlu, 1999, ss. 307-311). 1940’lı yıllarda radyosu olanların evinde toplanılırken 1970’li yıllarda ise, televizyonlu evlerde toplanılmaya başlanmıştır.

Bu yıllarda yaşam koşullarının yanı sıra günlük hayata giren televizyon, toplumsal cinsiyet sunumlarını topluma yansıtmıştır. Televizyonun 1970’lerde yükselişi, toplumun büyük bir kesimini ekran başına toplayarak, yaşam biçimlerinden, tüketim alışkanlıklarına, toplumsal cinsiyet rollerinin sunumuna ve bunun gibi pek çok alana dair mesajlarını topluma aktarmıştır.

Televizyon bu yıllarda en önemli kitle iletişim aracı haline gelip, Türk toplumunun yaşamına damgasını vurmakla beraber, yazılı basında toplumsal cinsiyetle ilgili sunumlar bu yıllara dair gelişmeleri incelemekte yardımcı olmaktadır.

1950’li yıllarda Amerikan Marshall yardımından yararlanan Türkiye, bu ülkenin yaşam şekliyle tanışmıştır. Modernliğin bir boyutu olarak tanımlanan bu yaşam şeklinin sunumları yazılı basında yerini almıştır. Bu yıllarda Hayat dergisi “Dünya güzeli bulundu” başlıklı haberini verirken ideal kadını tarif etmiştir. Dergi sayfalarında yer alan çizimde kadının fiziksel özelliklerinin yanı sıra tahsilli olması gerektiği elindeki bir kitapla resmedilerek gösterilmiştir (Baydar ve Özkan, 1999, s. 62). Yeni modern yaşam şekli ve tüketim alışkanlıklarının topluma yansması beyaz eşyaya olan talebi de artırmış, bununla ilgili reklamlar basında yer almıştır. Cengiz Kahraman arşivinde bulunan bu reklamlardan birinde çamaşır makinesiyle ilgili olarak “yıldız olmak herkesin harcı değildir, fakat Hoover sayesinde her ev kadını gezip eğlenmek için vakit bulabilir” şeklinde bir ifade kullanılmıştır. Modern bir kadın fotoğrafının yer aldığı bu reklamda kadın yine de ev kadınlığı ile bağdaştırılmıştır. Yine bir çamaşır makinesi reklamında bir erkek önünde mutfak önlüğü ile karikatürize edilerek “kılıbığın zevki” başlığıyla verilmiş ve “Arkadaşlar Scharpt’la çamaşır yıkamanın tadına varsalar adım kılıbığa çıkmazdı” ifadeleri yer almıştır. Önünde mutfak önlüğü ve yanında çocuklarıyla resmedilen erkek reklamında çamaşır yıkamanın bir kadın işi olduğu, bu işi yapan bir erkeğin kılıbık olarak tanımlanacağı vurgulanmıştır. Yine bu yıllarda yer alan elektrik

süpürgesi ve gırgır süpürgesi reklamlarında ise, kadınların imgeleri resmedilerek ev işlerinin kadın işi olduğu bir kez daha gündeme getirilmiştir (Baydar ve Özkan, 1999, s. 242). Bu örnekler göz önüne alınacak olursa, modern bir yaşama rağmen, kadın ve erkek işlerinin geleneksel sınırlar içinde tanımlandığı görülmektedir. 1970’li yıllarla birlikte, yine basında yer alan çamaşır makinesi ve buzdolabı gibi beyaz eşya reklamlarında modern görünümlü kadınların bu reklamlarda yer alarak bu tür işlerin kadın işi olduğu bir kez daha vurgulanmıştır.

Özellikle kadın imgesini değişimini inceleyen Bakırezer (1996, ss. 39-43), kadın imgesinin iki kırılma noktası olduğunu ifade etmektedir. Bu kırılma noktalarından biri 1930’lu yıllarda, diğeri ise 1960’lı yıllarda gerçekleşmiştir. Hayat dergisinde kadın kimliğinin değişimini inceleyen Bakırezer çalışmasında çeşitli bulgular sunmuştur. 1965 yılında yapılan “İdeal Türk Kadını Nasıl Olmalıdır?” adlı anket sonuçlarına göre, kadınların ev kadınlığından çalışan kadın tipine geçiş yaptıklarını, fakat bu geçiş sırasında geleneksel ve modern değerler arasında bir gelişme yaşandığını belirtmektedir. Kadının çalışmasıyla ilgili olarak erkekler konuya kuşkuyla yaklaşmaktadırlar, kadınlar çalışsa bile ev işleri ve annelik kimlikleri asli görev olarak olarak görülmekte ve kadınlarda sadakat ile yuvaya bağlılık aranmaktadır. Hayat dergisinde 1967 yılında yapılan yarışma “1967 İdeal Ev Kadının Seçiyoruz” şeklinde duyurulurken, ev kadınlığının hala önemini koruduğu düşüncesi taşınmakla beraber, anket sonuçları durumun tersine bir sonucu ortaya çıkararak çalışan bir kadının birinciliği kazandığı görülmüştür. Kadın kimliği değişiminin Hayat dergisinde incelendiği bu çalışma, kadınların ev dışında kaçınılmaz olarak çalışmaya başlamaları ile görülen değişime rağmen, geleneksel konum ve düşüncelerin halen güçlü bir biçimde toplumsal yaşamda yer aldığını göstermektedir. Kadınların kadın olarak özgürleşmeleri, cinsellik, doğum kontrolü gibi konuların da işlenmesi 1960’larda değişen Türkiye ile örtüşen bir durumu göstermektedir.

Tolan (1992, ss. 36-39) ise yaptığı çalışmada, aile konusunda geleneksel tutumun yeniden üretimine rastlandığını, kadının ve ailenin varlığının erkek egemen bir özellik göstererek, erkeklerin çalıştığı, kadınların da evde oturduğu kentli çekirdek aile yapılarına rastlandığını ortaya koymuştur. Kadınların başlıca sorumlulukları ev işleri ve çocuk bakımının yanı sıra, bütçeye uygun bir yaşam düzeni oluşturmak ve erkeğini iyi temsil edebilmek için bakımlı olmak şeklinde ortaya çıkmıştır. Yine aynı araştırmada

1960 ve 1980 yılları arasında yeni batılı tüketim alışkanlıklarının topluma yavaş yavaş yayıldığı, kadınların iş yaşamında yer almalarına rağmen toplumsal cinsiyet rollerinde ve değer yargılarında bir değişikliğe rastlanmadığı, çocuk bakımı ve ev işlerinin tartışmasız kadınların sorumluluğu olduğu, babaların çalışan annelerine rağmen çocuk bakımını üstlenmediklerini bir başka deyişle, hem erkek hem de kadınların toplumsal cinsiyet bakımından gelenekselliğin sürdüğü elde edilen veriler arasında yer almıştır.

Bu tür yazılı basında sunulan yaşam biçimleri Türk toplumunun içinde yaşadığı kültürü simgesel olarak aktarmaktadır. Kıran'ın (2000, ss. 11-12) belirttiği gibi, reklamlarda sunulan şeyler, gerçeğe olan benzerlikleri, yani kamuoyunun kanısına uygun olan, dünyaya bakış açısı ve değerleri oluşturan kurallar ve önyargıları aktarmaktadırlar. Bu dönemi kapsayan reklamlar bu anlamda incelendiğinde, reklamlarda sunulan toplumsal cinsiyet rolleri her ne kadar modern görünümde olsa da bir yandan da geleneksel rolleri yeniden üreterek tüketime sunduğu ve bu rollerle ilgili zihniyetin hala toplumsal yapıda devam ettiğini göstermektedir. Bu anlamda modern bir yaşam biçiminin olması gerektiği belirtilirken, geleneksel değerlerin de varlığını koruduğu vurgulanmaktadır.

Kitle iletişim araçlarından televizyon da kendi özellikleri doğrultusunda insanların dünyayı şekillendirmelerine yardımcı olur, mesajlarıyla varolan kültürel yargı ve değerleri yansıtarak, bireyin toplumsal rolleriyle ilgili algılamaları oluşturur (Yakıtıl Oğuz, 2000, s. 33). Türkiye'de 1968 yılında özellikle Amerika'dan ithal edilen eğlence ağırlıklı programlarla ve TRT'nin yerli yapım ve haberleriyle televizyon yayınları başlamıştır. Batının tüketim ve davranış kalıplarıyla tanışan Türk toplumu, bunları benimseyip taklit etmiştir. Bu yıllarda bilgi, deneyim, inanç, tutum, değer vb. gibi şeylerden oluşan toplumsallaşma sürecini oluşturan aile, okul, din vb. kurumlara televizyon da eklenmiştir. Kitle iletişim araçları arasında semboller ve ikonlar yaratmada en uygun zemini hazırlayan televizyon, Türkiye'de 1990'lı yıllarda ilk özel kanalların yayın hayatına geçmesine kadar birbirinden farklı kimliklerle sadece batıdan gelen televizyon programlarında tanışmıştır (Ercan, 2001).

2.2.3. 1980 Sonrası Dönem

Tolan (1990, ss. 493-507)'ın da belirttiği gibi, toplumumuzda toplumsal cinsiyet değerler sistemi ile koruma altına alınmıştır ve geleneksel yapının direnci ile

karşılaşmaktadır. Farklı mekanizmalar ise değişime olan direnci zorlamaktadır. Başlı televizyonun çektiği kitle iletişim araçlarının ve eğitim olanaklarının yaygınlığı farklı kültürlerle açılmayı sağlamaktadır. Teknolojinin getirdiği evrenselleşme sürecinin katkısıyla, toplumsal yapıda farklı düzeylerde de olsa rol dağılımının yeniden tanımlamasını sağlamakta, o toplumda varolan ya da süregelen toplumsal rol ve statülerin yerine evrensel olanlar sunularak bu konuda ortak düşünce kalıpları üretilmektedir.

Özellikle 1980 sonrası Türkiye’inde yaşanan değişme süreci içinde, kitle iletişim araçları da bu değişmeden payını almış, radyo-televizyonda devlet tekelinin kırılmasının ardından çok kanallı televizyon yayıncılığına, sayıları artan radyolara, çanak antenlerle izlenebilen uydu yayınlarına kadar uzanan bir gelişme, değişme süreci yer almıştır. Dünya değerleri, tüketim olguları ve toplumsal cinsiyet sunumlarının ideal tanımları da bu araçlardan insanlara iletilmiştir. Kitle iletişim araçlarıyla birebir ilişkide bulunan insanlar mutlaka toplumsal cinsiyet rollerinin sunulduğu imgelerle karşı karşıya gelmektedirler. Kitle iletişim araçlarında yer alan değer, tutum ve davranışlar toplumsal cinsiyet sunumlarının oluşturulmasında görsel örnekler oluşturmuşlardır.

1980’den sonra ortaya çıkan feminist hareketler doğrultusunda kadın sorunu önemli bir gündem maddesi haline gelmiştir. “Fedakar anne, iyi eş” imajı kadın dergilerinden, kadınlara yönelik radyo ve televizyon programlarına kadar tüm medyada tartışılmaya başlamıştır. Modern bir kadın tipi tanımlanarak, kadınların dikkati ev ve çocuk yetiştirmenin dışındaki bazı alanlara yönlendirilmiştir. Modern kadın olmanın incelikleri de ekonomik özgürlüğe erişmek, kariyer sahibi olmak, feminist söylemlerden haberdar olmak ve kadın cinselliğine sahip çıkmak şeklinde empoze edilmiştir (Ayata, 1998, ss. 237-241).

1980’lerde kadınlar üzerine söylenen sözlerin yaygınlaşmasını kitle iletişim araçlarının sağladığı kadın ve erkek dergilerindeki artışlar, televizyonlarda kadınlar için hazırlanan program ve reklamlar doğrular niteliktedir. Bu çoğalma kadınların ikincil konumlarıyla ilgili değer ve normların değiştiğine dair herhangi bir imada bulunmamaktadır. Kadınlar fedakar anne, iyi eş kalıplarının dışında cinsellikleriyle varolabilmektedirler. Bu da kadını seyirlik bir cinsel haz nesnesine dönüştürmektedir. Kadınlar nasıl ideal kadın olmaları gerektiğini medyanın çeşitli alanlarından

öğrenmektedirler. Medya ise evrensel medya kodlarına uygun anlatım teknikleri ve biçimlerini kullanarak kadın imgelerini yansıtmaktadır. Medyada cinsellikleriyle ve cinselliklerinden arındırılmış iki tür kadına rastlanmaktadır. Televizyonda kadın programları iyi anne, uyumlu eş olarak tanımlanan, kadınlıkları her şeyin önünde meslek sahibi olarak tanımlanan kadın cinselliklerini güzellik, zerafet ve bakımlılıkları dışına taşımazken, gazetelerin magazin ekleri de cinselliklerin sergileyen kadın imajları yer almaktadır. Çalışan kadınlar mükemmel bir anne ve ev kadını oldukları sürece başarılı olarak görülmektedir. Çalışan ve ya çalışmayan ideal kadın “kadınlık vasıflarından uzaklaşmamış, yani şefkatli, yumuşak, anlayışlı, iyi eş ve fedakar anne ve modern hayatın getirdiklerine uyum sağlayabilen kadın” olarak tanımlanmaktadır (Saktanber, 1995, ss. 211-220).

Demiray, Güçhan, Sağlık ve Yaktıl (1990) 1988’de yaptıkları çalışmada kadın kimliği ve rollerinin ulusal gazetelerde sunumu ile ilgili olarak çeşitli bulgulara ulaşmışlardır. Hürriyet, Sabah, Tercüman ve Cumhuriyet gazetelerinin incelendiği araştırmada kadına en çok magazin konulu haberlerde yer verildiği, kadının karar alan, görüş bildiren konumundan çok fiziki görünüşünün ön planda olduğu kimliklerle sunulduğu ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca, araştırmada elde edilen diğer bir sonuç da, gazetelerin geleneksel ve toplumda varolan kadın imajını yansıttığı ve pekiştirdiği yönünde olmuştur.

İmamoğlu ve Gültekin (1993, ss. 58-69)’in gazetelerde kadın ve erkeğin nasıl temsil edildikleri ile ilgili 1988’de yaptıkları çalışmaları iki ayrı çalışmadan oluşmaktadır. Yaptıkları birinci çalışmada bir hafta süreyle Hürriyet, Tercüman, Cumhuriyet ve Türk Kadını gazetelerinin incelenmesiyle sonuçlanmıştır. Kadınların stereotipler çerçevesinde sunumlarına bakıldığında geleneksel rollerin üçte ikilik bölümü oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca kadınla ilgili yazılar baş sayfalarda haberlerin dörtte birini oluştururken, yine dörtte üçünden daha çoğunda geleneksel rollerle sunulduğu ortaya çıkarılmıştır. Yapılan ikinci çalışmada ise, Cumhuriyet, Hürriyet ve Zaman gazetelerinin yedi günlük bir süre içinde sadece baş sayfaları incelenmiş ve tek başına kadının, tek başına erkeğin ve kadın ile erkeğin birlikte sunumlarına göre incelemeye alınmıştır. Bu çalışmada, gazetelerin ilk sayfalarında kadınların erkeklere göre daha az sunulduğu, ayrı ayrı sunulan yazılarda ise hem erkeklerin hem de kadınların geleneksel rollerde sunulduğu bulunmuştur. Araştırmacılar

gazetelerin geleneksel rolleri vurgulayarak, hem mevcut durumu koruduklarını hem de toplumsal cinsiyete ilişkin stereotiplerin yeniden üretime hizmet ettiğini ortaya çıkarmışlardır.

Tolan (1992) ise, 1980’li yılların aile ve ailede kadının rolü tartışmalarının yeni boyutlar kazanması, değer yargılanmasının sorgulanması açısından bir başlangıç olduğunu ileri sürmektedir. Tolan (1992)’ın farklı görüş taşıyan basında incelediği kadın ve aile imgeleri bir değişimin olduğunu göstermektedir. Bu basından ilki iş kadını olmak, medeni kanun değişikliği, ev içi yaşamdaki cinsellik sorunları, aile içi şiddet, cinsel tercihler konusu gibi pek çok kavramın dergilerin gündemine girerek kadınların koşullarıyla ilgili çeşitli tepkileri dile getirdikleri gözlemlenmiştir. Diğer basında ise bu tür konuların siyasal mücadeleye katılım ve genel politik mücadeleye bağlı olarak ele alındığı ortaya çıkmıştır. İslami basında ise, geleneksel tanımlamaların halen sürdüğü, kadının anne rolünde odaklaştığı, evliliğin zorunlu olduğu, aile reisinin erkek olduğu, kadının çalışmasıyla ilgili tek karar verecek kişinin koca olduğu, kadının çalışmasının gerekli olmadığı, çünkü ev işlerini ihmal edecekleri ve diğer erkekleri işsiz bırakacakları yolunda tamamen geleneksel olan bulgulara rastlanmıştır. Reklamlarda kadın ve aile imgesini inceleyen Tolan, 1980’ler Türkiye’inde reklamın kurum, yapı ve ilişkileri yansıtırma işlevini yüklediğini belirterek aile imgesinin özellikle dayanıklı tüketim malları ve gıda ürünlerinin reklamlarında kullanıldığını ortaya çıkarmıştır. Bu reklamlarda sunulan geleneksel aileler değişmeme, kalıcı mutluluğu sağlama anlamları ile özdeşleştirildiği, modern ailelere de modern değerlerle yüklü olarak yeni alışkanlıklar önerisi getirmenin yanı sıra, yeni ve modern bir değer sisteminin üretimine katkıda bulunduğu görülmektedir. Reklamlarda görülen bir diğer aile tipi de geçiş tipli ailelerdir. Bu aileler geleneksel tabanda kurulu fakat biçimsel öğeleri modern ya da yarı modern ailelerdir. Tolan (1998) reklamlarda görülen modern ailenin 1980’lerdeki toplumsal dönüşüm sürecinin önemli bir göstergesi olarak karşımıza çıktığını belirtmektedir. Örneğin, bir yağ reklamında geleneksel aile motifleriyle bu çevreye atıfta bulunularak, diğer yandan da “siz hala annenizin margarinini mi kullanıyorsunuz?” sloganı ile geleneksel çevreden tamamen uzak göstergelere rastlanmaktadır. Öte yandan çok modern imgelerle dolu reklamlarda bile kadınlar ve erkekler geleneksel rollerde sunulmaktadır. Bu tür bulgular değişmelerin başladığını ama tüm topluma yayılmadığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir televizyon dizisi olan Bizimkiler üzerine bir çalışma yapan Yaktıl Oğuz (1996), bu diziyi toplumsal değişme ve değer bağlantılı olarak, stereotip ve rol modellerini de yansıtacağı düşüncesinden yola çıkarak incelemiştir. 1992-1993 yılları arasında TRT’de yayınlanan sekiz bölüm üzerine yaptığı çalışmada kadın ve erkek ilişkilerindeki geleneksel yapıların varlığını sürdürdüğünü ortaya koymuştur. Dizide yer alan kadınların kocalarını destekleyici bir rol üstlenmenin yanında, annelik, eş olma ve ev hanımlığı ile sorumlu oldukları bulunmuş, çalışan kadınların ise, gündelikçilik, terzilik vb. karar verme mekanizmasında olmayan, kariyer anlamında az ilerleme şansı olan işlerde çalıştıkları görülmüştür. Evde görülen kadınların daha çok mutfak, salon gibi ev içi alanlarda sunuldukları ortaya çıkmıştır. Dizide yer alan erkekler ise, maddi gücü ellerinde tuttukları için otorite sahibi oldukları, prestijli, kariyer niteliği olan, sorumluluk ve karar verme sürecinde iddia taşıyan üst düzey konumlu işlere sahip olarak sunulmuşlardır. Sonuç olarak, hem kadın hem de erkekler bu dizide toplumda kendilerinden beklenen roller yani toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda sunulmuş, kadınlar ev içi, erkekler de ev dışı bir başka deyişle, kamusal alanda sunulmuşlardır. Bu nedenle Yaktıl Oğuz, ev işlerinde eşine yardımcı olarak görünen tek bir erkek karakter ve doktorluk mesleğine sahip olan ama aile içi ilişkilerde gösterilmeyen tek bir kadın karakterin varlığına rağmen, geleneksel aile kültürünün bu diziyi yansıdığını ileri sürmektedir.

Uslu (2000) yaptığı çalışmada farklı sosyo-ekonomik statü seviyelerine sahip kadınlar üzerinde televizyon iletilerinin farklı etkileri olup olmadığını araştırmıştır. Yapılan bu çalışmada, televizyonun bir modernleştirme aracı olarak etkili olup olmadığı ve gelenek dışı iletilerle kurulan ilişkinin ne yönde olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. 1998 yılında İstanbul’un sekiz ilçesinde gerçekleştirilen araştırmada, sosyo ekonomik statü seviyelerindeki farklılıkların geleneksel tavırları dönüştürücü içerikteki iletilerin ve modern kadın imgesinin benimsenmesini sağlamada dikkate değer bir etken olduğu anlaşılmıştır. Geleneksel değerleri dönüştürücü içerikteki iletilerden en fazla alt sosyo ekonomik statü seviyesinde bulunan kadınlar olduğu, modern bakış açısının alt sosyo ekonomik statü seviyesinden üst sosyo ekonomik statü seviyesine doğru gidildikçe güçlendiği tespit edilmiştir. Geleneksel kadın imajı orta ve alt sosyo ekonomik statü seviyelerinde olumlanmakla birlikte, modern kadın imajları yüksek oranda kabul görmekte ve iş kadını imajı da tüm sosyo ekonomik statü seviyelerince

ikinci sırada tercih edilmektedir. En yüksek oranda tercih edilen kadın imajı doktor ve öğretmen olurken, en az tercih edilen kadın imajı ise, manken-fotomodel ve polis-ajan olarak bulgulanmıştır. Bu çalışma televizyonun etkisiyle ilgili olmakla beraber, kadınların rolleri ile ilgili görüş açılarını yansıtmakta önem taşımaktadır.

Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü tarafından TRIO şirketine yaptırılan ve proje yürütücülüğünü Tufan-Tanrıöver ve Eyüboğlu'nun üstlendiği "Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Öğeler" (2000) isimli araştırma 9 Ocak ile 23 Şubat tarihleri arasında gerçekleştirilerek altı televizyon dizisi üzerinde çalışılmıştır. Televizyon dizileri üzerine yapılan bu çalışmada, karakterlerin ortak nitelik ve toplumsal rollerinin aile içi role karşılık geldiği, özel alanla sınırlı kaldığı, kamusal alanda fazla yer olmamakla birlikte dolaylı olarak yer aldıkları ortaya çıkmıştır. Kadın karakterler dizilerin söyleminde iyi anne, iyi eş, iyi ev kadını olarak yer alırken, erkek karakterlerde iyi baba, iyi eş ve iyi ev erkeği olarak yer almışlardır. Ayrıca dizilerde güçlü, sorun çözücü ve becerikli kadın karakterlerin yanında erkekler oldukça duygusal, yumuşak ve romantik olarak sunulmuşlardır. Diğer rastlanan bir bulgu da, dizilerde ne kadınların ne de erkeklerin pek çalışmadığıdır. Böylece, çalışması ve mesleği belli olmasına rağmen kadınlar ev kadını/anne nitelikleriyle ortaya çıkmaktadırlar. Yine bu araştırmaya göre, erkeklerin çalışma yaşamının görünür olmaması da, kamu alanının özel alan içinde eriyerek yol olduğunun bir göstergesi olma niteliğini taşımaktadır. Bu araştırmanın önemli sonuçlarından biri de izleyicilerin örtülü söylemi çözmeleri veya yorumlama yoluyla ortaya çıkarmalarıdır. Tasarımcılar tarafından içselleştirilmiş zihniyetler, değerler ve kültür kalıplarıyla türetilen, bilinçli üretilmeyen söylemler izleyicinin algı yoluyla açılanmaktadır.

Aynı araştırmada gazete kadın ekleri ve sayfaları dört gazete (Hürriyet, Sabah, Zaman ve Türkiye) seçilerek üç ay süreyle incelenmiştir. Ortaya çıkan sonuçlarda geleneksel kadın konuları işlenerek toplumsal cinsiyetçi ayrımın halen sürdüğü, ev işleri, eliş, yemek tarifi gibi pratik bilgiler veya aile içi ilişkilerin düzenlenmesine ilişkin bilgilerin yer aldığı görülmüştür. Liberal olarak tanımlanan basının kadın eklerinde, çalışan kadından çok başarılı kadın öne çıkmıştır. Dinci basında yer alan Zaman gazetesinde ise, çalışan kadın portrelerine rastlanmakla birlikte, liberal basına yansıyan gizli süper kadın modeli ve başarı temalarının dile getirilmediği bulunmuştur.

1980 sonrasında yapılan araştırmalar dikkate alındığında, toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili olarak bir değişmenin yaşandığı görölmekle beraber gelenekselliğin de devam ettiğini ortaya çıkmaktadır. Erkek rolleri ile ilgili, özellikle de aile içindeki toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili bilgilendirilmeler daha az yoğunluktadır. Kitle iletişim araçları bu konuda erkeklere yönlendirmeler yapmaktadır; çünkü toplumda artık kadınların çalışma hayatında erkeklerle birlikte yer almaları, değişen yaşam tarzları ve toplumsal değişmeler nedeniyle daha eşitlikçi toplumsal cinsiyet rollerinin paylaşımı söz konusu olmaktadır. Toplumsal yaşamın geleneksel değerlere göre kurulmuş olması, bu alandaki değişmelerin daha ağır olmasına neden olmaktadır. Geniş kitlelere ulaşımı ve büyük etkiler meydana getiren kitle iletişim araçlarının toplumsal cinsiyet rollerinin gelenekselliği üzerinde kırılmalar yaratması da gözden kaçırılmayacak gerçeklerden bir tanesidir. Bu nedenle, toplumsal cinsiyet rolleri sunumlarının değişmesi ile ilgili olarak okul, aile ve toplumsal çevrenin yanı sıra kitle iletişim araçlarının da büyük bir etkisi bulunmaktadır. Kitle iletişim araçlarındaki erkek ve kadın rollerinin sunumlarıyla ilgili değişmeler bu araçlarda yerini almaktadır.

Kuşkusuz televizyon en geniş kitlelere ulaşabilme özelliğine sahip bir kitle iletişim aracıdır. Fakat kitle iletişim araçlarından biri olan sinemanın da toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili sunumlara yer verdiği açıktır. Bu nedenle, bundan sonraki bölümde sinema ve toplumsal cinsiyet rolleri ilişkisi ve yaşanan değişme evreleri yine Cumhuriyet'ten günümüze dek incelenecektir.

2.3. Türk Sineması ve Toplumsal Cinsiyet Rollerı

2.3.1. Sinema ve Toplumsal Cinsiyet Rollerı İlişkisi

Günlük yaşamın akışını kolaylaştıran ve kişilerarası ilişimi sağlayan referans sistemleri sosyal, kültürel ve kişisel kodlardan oluşmaktadır. Günlük yaşamın dışında bu kodlar kitle iletişim araçları içinde de yerini almaktadır. Tüm kitle iletişim araçlarının içinde barındırdığı gösterge ve kodlar dolayısıyla bir kitle iletişim aracı olan sinemada da bulunmaktadır.

Sinema kaynağını toplumdan alır. Toplumsal yapı içinde yer alan her türlü değer yargısı ve kültürel kodlar sinemanın yararlandığı toplumsal olgulardır. Toplumların sürekliliği ve değişmesi göz önüne alındığında, tüm bu değişmeler sinemada da

yansımasını bulmaktadır. Sinemanın toplumsal yapı içindeki değişimleri dile getirmesi ise, kendi yapısı ve anlatım biçimiyle gerçekleşmektedir.

Kalkan (1993, ss. 28-30)'a göre, sürekli değişme içinde bulunan toplumsal yapı ve sinema arasındaki ilişkiler kaçınılmazdır ve toplumsal yapıdaki her değişme sinemanın konusu olabilmektedir; çünkü sinema, seyirciye bir konum ya da bakış açısını temsili öğeler yardımıyla telkin etmektedir. Esen (2000, ss. 220-221)'in de belirttiği gibi, “sinemada işlenen konular, ele alınan görüşler izleyici kitleyi etkiler, düşünce yapılarını değiştirir”, dolayısıyla “düşüncelerdeki değişme, toplumdaki gelişmeye de kaynaklık” etmektedir. Ryan ve Kellner (1997, s. 18) de, filmlerin gerçekliği, toplumsal değer ve kurumlarla bağdaştırarak ve toplumsal yapının temellerini seyirciye aktararak benimsettiğini belirtmektedirler.

Sinemanın konularıyla toplumu bir yandan etkilerken toplumsal değişimlerden ve toplumsal olaylardan da kendisi etkilendiğini söylemek mümkündür (Esen, 2000, s. 2). Sinema, kültürel imgeleri içinde bulunduğu kültürden alarak ve bir takım yenilik ve değişiklikleri ekleyerek yeniden yaratmaktadır (Abisel, 1994, s. 180).

Toplumsal değişimin toplum yapısı içindeki her şeyi etkilediği düşünüldüğünde, bu çalışmanın konusu olan toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu alanında değişmeye ve bu değişimin de sinemaya yansıtacağı kuşku götürmez bir gerçektir. Toplumsal değişim süreci kadın ve erkek rollerinin değişmesini, yeni statüler edinmesini sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin sinemadaki sunumları ise, toplumsal değişim doğrultusunda beyazperdede yerini almaktadır.

Sinema, toplum içindeki önemli içeriklerin anlamını üreten bir sistem olmanın yanı sıra, toplumsal pratikleri yansıtan bir araçtır. Film içinde toplumsal cinsiyet sunumlarının veriliyor olması, bu rollerin toplumdaki yerlerinin pekiştiriliyor olması ile birebir ilişkilidir (Cowie, 2000, s. 49).

Goffman'a göre, günlük yaşamda yer alan hareket veya olaylar sosyal yaşamın anlamını oluşturmaktadır. Bütün bu hareket ve olaylar toplumsal cinsiyetin nasıl olacağını gösteren kişiler hakkındaki mesajları taşımaktadır. Kuşkusuz toplumsal cinsiyet, bütün toplumlardaki kodlanmış davranış formlarının en önemlilerinden biridir ve her kültür toplum bireylerine, toplumsal cinsiyet kimliğini açıklamakta ve bu kimliğin özelliklerine göre davranış ve tutumlar geliştirebilmesi için, toplum tarafından

kabul edilmiş rutin formları oluşturmaktadır. Kısacası bir kültürün sosyal normları, kadın ve erkeklerin nasıl görünmesi, davranması ve geniş bir çeşitlilik gösteren sosyal durumlarda nasıl diğerleriyle ilişkide bulunması gerektiğini göstermektedir. Ayrıca, ritüelleşmiş davranış biçimleri beklentiler, ödülleri ve cezalardan oluşmaktadır ve tüm bunlar sosyal ilişkiyi dengelemektedir. Toplumsal cinsiyet olguları pek çok kitle iletişim aracında olduğu gibi, sinemada da yeniden üretilerek sunulmaktadır. Kadınlık ve erkeklikle ilgili stereotipler toplumsal yaşamdaki genel izlenimleri aktarmakta, herhangi bir sosyal duruma taşınabilmekte ve toplumsal cinsiyet kimliğinin nasıl olması gerektiği ile ilgili temel karakteristiklerin ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. Bu yüzden toplumsal cinsiyetin sinemada önemli bir özellik olduğu söylenebilir. Sinemacılar da, bazı şeyleri seçerek sinemanın anlam sistemine dahil etmekte ve yeni anlamlar üretilmesini sağlamaktadırlar (aktaran: Griffiths, 1992).

Toplumsal değişme kadın ve erkek rollerindeki değişmeye sebep olurken, bu rollerin sinemadaki sunumları da değişmeye uğramaktadır. Roller arasındaki kesin sınırlar bulanıklaştıkça, sinemadaki cinsiyet rollerinin sunumunda da bir takım değişimler meydana gelmektedir. Bu nedenle, sinemanın insan davranışlarını iyi açıklayabilen bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir (Künüçen, 2001, s. 51).

Sinemada, toplumsal cinsiyet, sosyal kimlik ve ataerkil toplumla ilgili tanımlamalar yapılmakta, bu tanımlamalar toplumsal değişme ve gelişmelerle yeniden düzenlenmektedir. Her bir film, bu tanımlamaları yenilemek için, konu ve içeriklerinde bir takım değişimlere yer vermekte, bu konularla ilgili değişen olguları beyazperdeye taşıyarak topluma yansıtmaktadır. Bu nedenle, her filmde sosyal olarak tanımlanmış ve yapılandırılmış kadın ve erkek sunumlarının bulunduğunu söylemek mümkündür (Neale, 2000, ss. 254-255).

Toplumsal değişimin beraberinde getirdiği statü değişiminin rollerde ve Türk sinemasında da yerini bulduğunu söylemek aykırı olmayacaktır. Türk toplumunun toplumsal değişme yönünde geçirdiği evreler, toplumun her türlü sosyal yapısına yansıdığı gibi, toplumsal cinsiyet alanını da etkilemiştir. Özellikle Cumhuriyet'ten günümüze yaşanan toplumsal değişme, tıpkı batıda olduğu gibi bizde de bir takım toplumsal cinsiyet rollerinin değişmeye uğramasına neden olmuş, kuşkusuz bu da Türk Sineması'na yansımıştır.

Kellner ve Ryan (1997, ss. 34-44) film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi “söylemsel şifreleme süreci” olarak tanımlamakta ve sinemada yer alan sunumlar arasında bağlantı olduğunu ileri sürmektedirler. Günlük hayatta yer alan biçim, figür ve sunumlardan oluşan söylemleri “sinemasal anlatılar” biçiminde aktaran filmler, “toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü” içindeki yerini almaktadır. Sunumlar, içinde yaşanan toplumun kültüründen aktarılmakta ve hem toplumsal yaşamı hem de toplumsal kurumları şekillendirmektedir. Bu anlamda sinema “kültürel temsil arenası”dır, ayrıca, çeşitli sunum biçimleriyle toplumsal gerçekliğin ne olduğu, nasıl kavranması gerektiğini de göstererek ortak düşüncüyü yönlendirmekte ve toplumsal kurumların devamlılığını sağlayan kültürel sunumlar sisteminin parçasını oluşturmaktadır. Bunun yanında filmler, yeni eylem, düşünce ve duygu fikirlerini sunarak, izleyicilerine bir çok “temsil, alternatif görüngüsel ve toplumsal gerçeklikler” vermektedir.

Abisel (1994, s. 180)’in de belirttiği gibi, sinema kültürel imgeleri, içinde bulunduğu kültürden alarak ve bir takım yenilik ve değişiklikleri ekleyerek yeniden yaratır. Esen (2000, s. 9)’de bunu destekleyici bir görüşle, sanatçının içinden çıktığı toplumun bir ürünü olduğunu ve o toplum tarafından yönlendirildiği için yapıtlarında toplumun ve dönemin izlerini yaşattığını öne sürmektedir.

Sinemadaki toplumsal değişme yansımalarının filmlerin konu ve içeriklerindeki değişmeye de neden olması, filmlerde sunulan kadın ve erkek rollerinin de değişmeye uğramasını kaçınılmaz kılmaktadır. Çünkü filmin konu ve içeriği, izleyenlerin “dünyayı yaşantılamasına aracılık eden başat biçim ve tarzlar, bir başka deyişle sunumlar (Kellner ve Ryan, 1997, s. 408)” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, sinemada yer alan toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili sunumların değişmesi, bu konuyla ilgili olarak zihniyet ve değerlerin de değişimini göstermektedir.

1980 sonrasında yaşanan hızlı toplumsal değişme Türk Sineması’nda varolan toplumsal cinsiyet sunumlarının dışında, farklı kadın ve erkek sunumlarının oluşmasını da sağlamıştır. 1980 sonrasında toplumsal cinsiyet rolleri sunumlarının nasıl gelişip değiştiğini anlamak için, Cumhuriyet Dönemi ile başlayan toplumsal değişmenin sinemada toplumsal cinsiyet rolleri olgusuna nasıl bir yansıması olduğuna bakmak gerekmektedir. Bu yüzden Türk Sineması’ndaki toplumsal cinsiyet rollerinin

sunumlarındaki değişme, Türk Sineması'nın 1914'te başlayan İlk Dönemi'nden 1999 yılına kadar olan tarihsel gelişim süreci ile birlikte incelenecektir. Böylece 1980 sonrası Türk Sineması'ndaki toplumsal cinsiyet rollerinin sunumları ile ilgili bilgilere ulaşmayı mümkün kılacaktır.

2.3.2 1914-1950 Dönemi

Kayalı (1999, s. 139)'nın da belirttiği gibi, Türk Sineması'nda geçmiş döneme ait çalışmalar çok sınırlıdır. Fakat Türk Sinema tarihinin, 1914 tarihli Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı adlı filmle başladığı kabul edilmektedir. 1914 yılına gelene kadar da, Türkiye'de sinema olmasına karşın Türk Sineması yoktur, bir başka deyişle hiçbir şekilde Türk filmi çevrilmemiştir. Fuat Uzkınay'ın Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı filmiyle Türk Sinema tarihi başladı denilebilmektedir. Bu filmin bulunamamış olması Türk Sinema tarihi açısından da tartışma konusu olabilmektedir (Scognamillo, 1998, ss. 29-33). Yine de, Türk Sineması 1914 tarihi başlangıç yılı olarak kabul edilmek kaydıyla, farklı dönemler içinde incelenmektedir. 1914-1923 yılları arasındaki ilk döneme “İlk Dönem”, 1923-1939 yılları “Tiyatrocular Dönemi” olarak tanımlanmaktadır. 1939-1950 yılları ise “Geçiş Dönemi”dir (Koncavar, 2000, ss. 72-74).

2.3.2.1. İlk Dönem (1914-1923)

1914'de Fuat Uzkınay tarafından Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı bir belgeselin çekilmesinden sonra, 1917 yılında Sedat Simavi Pençe ve Casus adlı ilk öykülü filmleri çekmiştir. Ahmet Fehim tarafından 1919 yılında çekilen Mürebbiye ile Binnaz ise, öykülü filmlerin devamını oluşturmuş, 1921 yılında da Şadi Fikret Karagözoğlu tarafından çekilen Bican Efendi Vekilharç adlı kısa filmle ilk güldürü tipi yaratılmış ve bu filmin dizileri yapılmıştır (2001, www.kultur.gov.tr).

Pençe filmi Türk Sineması'na cinsiyet olgusunu ilk getiren ve içinde iki ayrı konuyu işleyen bir filmidir. İlk öyküde Pertev'in öyküsü anlatılmıştır. Şair olan Pertev'in “aşırı ihtiraslı, doyumsuz” Leman isimli kadınla ilişkisi ve bu kadının herkesle yattığını öğrenen Pertev'in ruh sağlığının bozulması anlatılır. İkinci öyküde ise, Feride isimli evli bir kadınla ilişkisi olan Vasfi'nin Feride yüzünden karısı ve çocuğunu evden kovması, Feride'nin kocasının durumu öğrenmesi sonucunda Vasfi'yi tabancayla yaralamasını konu almaktadır (Özgüç, 1990, s. 18).

Pençe evliliğin kutsallığı ve evlilik dışı aşkı anlatan bir konuyu içermektedir. Evlilik kurumu ve önemini vurgulandığı bu filmde, Pertev ilişkide bulunduğu kadının pek çok erkekle ilişkide bulunduğunu öğrendiğinde büyük sarsıntı geçirmiştir. Aslında evlilik dışı aşkı savunmakla beraber, bir kadının sadece tek bir erkekle birlikte olması gerektiği ya da toplum tarafından böyle düşünüldüğü vurgulanmıştır. Evli bir kadın olan Feride'nin Vasfi'yle olan birlikteliğini kocasının öğrenmesi sonucu Vasfi tabancayla yaralanmıştır. Fakat karısını ve çocuğunu evden kovan Vasfi bu duruma düşünce, karısı tekrar eve dönerek yaralanan eşine bakmaya başlamıştır. Bu film toplumsal cinsiyet rolleri açısından evlilik kurumunun önemini vurgulamakla beraber, kadın ve erkek rollerini de açık bir biçimde sınırlarını çizmektedir. Örneğin kadınlık rolü, “sadakat ve yuvaya bağlılık” çerçevesinde verilmektedir. Nitekim Vasfi'nin karısının eşinin tüm yaptıklarının üstünü örterek, hiçbir sorgulama yapmadan eve dönmesi ve kocasının yanında yer alması bunun en güzel örneğidir. Aynı şekilde Vasfi ile ilişkiye giren evli kadının, bir kadından umulan niteliklere sahip olmadığının altı çizilmiştir. Erkeklerin ise evlilik dışı aşkı sorgulama, hatta yaşama haklarının olduğu, kadınların ise böyle bir hakka sahip olmadıkları vurgulanmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un ilk yönetmenliğini yaptığı İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922) filmi, ilk özgün senaryolu Türk filmi olmanın yanında, Mediha rolüyle Anna Mariyeviç'in “ilk hayat kadını tipi”ni oynamasıyla da bir ilk özelliğini taşımaktadır (Özgüç, 1990, ss. 29-30). Muhsin Ertuğrul bu filmde de, kadın ve erkek rollerine çok belirgin bir şekilde yer vermiştir. Filmde yer alan evlilik dışı ilişki kuran kadınlar kötü kadınlar olarak temsil edilmişlerdir. Bu da, kadınların toplumda evlilik haricinde bir erkekle birlikte olmasına hoşgörüle bakılmadığını, namus kavramının önemli olduğunu ve “kadının yeri evidir” düşüncesinin geçerli olduğunu vurgulamaktadır. Nitekim filmin sonunda “kötü”, “namussuz” kadınlar öldürülerek cezalandırılmaktadır. Kötü kadınların ağına düşen erkekler ise cezalandırılmamakta, sadece bu tür ilişkiler içinde yer alan kentliler olarak temsil edilmektedirler.

2.3.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)

Tiyatrocular Dönemi'nde sinemaya aykırı yönetmenlik, oyunculuk ve sahne oyunlarının uyarlaması, usta çırak ilişkisi gibi olumsuzluklar görülmüştür. Tüm bunlara rağmen, bu dönemde iki özel yapımının kuruluşu, köy filmi, polis filmi, Kurtuluş

Savaşı filmi, dram, melodram, güldürü, vodvil gibi film türlerinin ilk örneklerinin verilmesi bu dönemin olumlu yanları olarak değerlendirilebilmektedir (Özön, 1966, ss. 7-8).

1931 yılında Türk-Mısır-Yunan ortak yapımı olan İstanbul Sokaklarında (Muhsin Ertuğrul) adlı film çekilmiştir (www.kultur.gov.tr). Bu filmde melodramı oluşturan “dürüst delikanlılar, saf genç kızlar, kötü bar kadınları, fedakarlıklar, hastalıklar, koruyucu melekler, şarkılar ve mutlu son” yer almıştır (Scognamillo, 1998, s. 75). Toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu açısından bakıldığında ise, erkeklerin yanı sıra kadınların da meslekleri olduğuna dair bilgiler mevcuttur. Nitekim Cumhuriyet dönemiyle kadınların da birer meslek sahibi olmaya başlamaları, bu filmde de yer almıştır. Örneğin filmde bir kadın karakter (Semiha Berksoy), yazar olarak sunulmaktadır. Bir başka kadın karakterin mesleği ile ilgili bilgi yer almamakla beraber, filmin sonuna doğru evli ve çocuğu olduğu anlaşılmaktadır. Diğer bir kadın karakter ise şarkıcıdır ve kötü kadın olarak temsil edilmektedir. Erkek rollerinde ise meslekler banka kasadarı, tüccar yanında çalışan kişi olarak yer almıştır. Yine kadın rollerinde olduğu gibi, kötü erkek rollerindeki meslekler bar garsonu, hırsız gibi meslekler olmuştur.

Esen (2000, s.26), Özgüç (1998, s. 23)’ün “hem o yıllardaki koşullar hem de konular belli bir kadın kişiliği üzerine kurulamadığı için, kadın oyuncular erkek kahramanları ağır basan filmlerde silik çizgili tipler olmaktan öteye gidememişlerdir” yaklaşımını desteklemektedir; fakat kadınların silik tiplerde ne tür rollerde sunulduğuna değinilmemiştir. Muhsin Ertuğrul’un bu filmi bir aşk öyküsünü anlatmakla beraber, haksızlığa uğrayan bir kadının mücadelesine yer vermektedir. Evin beyi tarafından hamile bırakılan Aysel’in çocuğuna bakabilmek için mahkemeye başvurması ve nafaka almaya çalışması anlatılır. Burada görülen kadın rolü, hakkını arayan ve mücadele eden bir roldür; fakat bu rolün çerçevesi yine annelik ve çocuğu için her türlü mücadeleyi göze alan bir çerçevede verilmiştir.

Bu filmin ardından yavaş yavaş kalıplar kırılmaya başlamış, Karım Beni Aldatırsa (Muhsin Ertuğrul, 1933) filminde ilk kez mayolu kızlar, Söz Bir Allah Bir (Muhsin Ertuğrul, 1933) filminde ilk feminist kadın tipi sunulmuştur (Esen, 2000, ss. 25-29).

Karım Beni Aldatırsa'da, oyuncuların takdimi tanıtma yazılarında yer alırken, toplumsal cinsiyet rolleri hakkında bir takım ipuçlarına da rastlanmaktadır. Örneğin deniz sporları dershanesinin sahibi Salih Kaptan şöyle tanıtılmaktadır: "Aldatırsa beni karım/Pen ona bir iş yaparım/Temizlerim namusumi/Sağlam bir nikah kıyarım" (Scagnamillo, 1998, s. 12). Namus kavramının erkek için önemi vurgulanmakta, nikahlanmanın namusu kurtaracağı ortaya çıkmaktadır. Filme konu olan şeyler o dönemin Cumhuriyet sonrası atılımlarını yansıtmaktadır. Nitekim bu yıllarda pek çok şehir ve kasabalarda sanat evleri, konser salonlarının yanı sıra, spor kulüpleri ve tenis kortları da yaygınlaşmaya başlamıştır. Filmde deniz sporları dershanesinin ve mayolu kızların beyazperdede yer alması bu paralelliği sergilemektedir. Medeni yaşama ulaşma, batılı olma gibi değerlerin tüm topluma yayılmasında öncülük eden bu dönemin kadın ve erkekleri bu filmde görüntü olarak dönemi yansıtsalar da halen namus, evlilik gibi kavramların önemi vurgulanmaya devam etmiştir. Söz Bir Allah Bir'de de, ilk feminist kadın tipinin sergilendiği belirtilmekle beraber, bu karakter hakkında bilgi sadece, batılı değerlerle donatılmış bir kadın tipinden söz edilmesinden kaynaklanmaktadır.

2.3.2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)

Tiyatrocular ve Sinemacılar dönemleri arasında yaşanan Geçiş Dönemi'nde (1939-1950) 2. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri Türk Sineması'na da yansarak atılımları engellemiş ve Mısır filmlerinin Türkiye'deki sinema piyasasına girmesine neden olmuştur. Tiyatrocular Dönemi'nin kötü etkisini pekiştiren Mısır filmlerinin yanında, tiyatrocuların artan sayısı Geçiş Dönemi'ndeki doğrudan sinemacılık yapmaya başlayan yönetmen sayısının sekiz kişiyle sınırlı kalmasına neden olmuştur. Ayrıca, 1939 yılının Temmuz ayında sansür tüzüğü'nün kabulü, Geçiş Dönemi'ndeki sinemacıların nitelikli işler ortaya çıkarmasını engellemiştir. Teknik alanda iyi olan bu sinemacılar kendileri gibi doğrudan sinemaya başlayan oyuncu kadrosunu yetiştirmişler, kendi yapımevlerini kurarak başka sinemacı olmak isteyenleri de yüreklendirmişlerdir (Özön, 1966, ss. 8-9).

Geçiş Dönemi, aslında Muhsin Ertuğrul geleneği sürdürülmekle birlikte, Batı sinemasına ilgi duyarak mesleki açıdan ilişkide bulunmuş yönetmenlere de yer vermiştir. Bu nedenle bu dönemin sineması nitelikten çok deneylerle, sinema-tiyatro karışımı değişik öğelerle yer etmiş bir oluşum dönemi olarak tanımlanabilir. Farklı farklı

kaynak, etki, anlayış ve yeteneklerin yer aldığı bu dönemde sinemanın gelir getirmeye başlaması, sinemanın bir ticaret aracı olarak da değerlendirilip, görülmesini sağlamıştır (Scognamillo, 1998, ss. 105-113).

Bu yıllarda Faruk Kenç'in Taş Parçası (1939) isimli filminde "kadının ihanetini bir bakıma kocasının kusurlarıyla haklı göstermekle birlikte bunun çocuklar üzerindeki olumsuz etkileri" işlenmiştir (Scognamillo, 1998, s. 108). Filmde her ne kadar bir erkek kusurlu olsa, kadının kocasına ihaneti haklı bulunsa da, aradaki çocukların olumsuz etkilenmesinin aile birliği üzerinde sorun yaratacağı gösterilmiş, kadın/annenin çocukları için her türlü fedakarlığı yapacağı vurgulanmıştır. Yine Faruk Kenç'in Yılmaz Ali (1940) adlı Amerikan tarzı hafiye filminde kadın karakterin rolü o dönem içindeki toplumsal cinsiyet rolleri hakkında bir görüş sağlamaktadır. Filmdeki kadın karakter gazeteci rolündedir. Cumhuriyet döneminin meslek sahibi kadınlarından biri bu filmde yer almıştır. İşin en önemli tarafı kadın karakter evli değildir. Kısaca, çocuk ve eş gibi sorumluluğu olmayan bekar birisi olarak sunulmuştur. Faruk Kenç bir yıl arayla çektiği bu filmlerde iki farklı kadın rolünü beyazperdeye aktarmıştır. Birincisi çocukları ve eşi her şeyden önemli olan, ikincisi de meslek sahibi bekar kadın rolü. Aslında birbirine zıt olarak sunulan bu roller o dönemi çok iyi yansıtmaktadır; çünkü hem batılı değerleri yaşam tarzları içine sokan ve değişen, diğer taraftan da bu değişmeyi dışarıdan izleyen, bir başka deyişle, toplumsal değişme ve bunu getirdiklerini hayatına yansıtamamış ve dolayısıyla da zihniyet değişimini gerçekleştirememiş insanların farklı rollerine değinilmiştir.

Bu dönem içinde Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı (1940) isimli filminde kadın cinselliğinin erotizme erişmiş sahnelerine rastlanmıştır. Bu film toplumsal cinsiyet rolleri açısından incelendiğinde ise, ilginç bulgular elde edilmektedir. Filmdeki erkek karakter dürüst, aile reisi bir veznedardır. Tesadüfen karşısına çıkan bir bar kadını yüzünden yaşamı yıkılmış ve çocuklarını, evini, çevresini terk etmek zorunda kalmıştır. Film o dönemin toplumsal yaşamına uygun olarak erkeği evinin aile reisi, çocuklarının babası, bir iş sahibi kişi olarak sunmaktadır. Kadın karakter ise, bir bar kadını olarak kötü kadın şeklinde filmde yer almaktadır. Kadın rolü o dönem içinde bir meslek sahibi, olmasına rağmen, toplumsal olarak hoş görülme-yen bir işe sahiptir ve bu nedenle de kötü kadın rolü içinde sunulmaktadır. Bir ailenin yıkılmasına, bir erkeğin işinden ve çevresinden olmasına neden olmuştur. Toplumun kadından beklediği iyi bir meslek

sahibi olması (batılı değerlerle donanmış, saygın bir Cumhuriyet kadını), kendi erkeği, bir başka deyişle, eşiyle birlikte olmasıdır.

Bu açıdan bakıldığında, Cumhuriyet döneminden 1950'lere kadar olan süreç içinde kadınların gerçekleştirilmek istenen toplumsal değişmeden yeterince etkilendikleri açıktır. Öncelikle artık kadından beklenen batılı, kamusal alanda yer alıp, aydın olmak ve tüketen kadın olmaktan uzak durmaktır. Pek çok Türk kadını da bunu gerçekleştirebilmiştir. Tüm bunların yanında kadından beklenen ya da öyle olması istenen pek çok şey de farklı bir şekilde yansımıştır. Kadından beklenen geleneksellikten uzak bir rol olmakla birlikte, çalışarak kamusal alanda yer aldığı zaman bunun birincil görevlerini etkilemeyecek biçimde olmak durumundadır; çünkü kadından kamusal hayatın dışında, yani aile içinde beklenen şey kocasının en büyük yardımcısı, yuvasına çeki düzen veren erkeğe layık hayat arkadaşı, bütünleyici eş, aydın anne olmasıdır. Evde işbölümünün olmaması, hiyerarşik ilişki biçiminin devam etmesi, kamusal yaşamda başarılarının da kocalarının kamusal yaşamdaki başarılarıyla değerlendirilmesi, sosyal yükselişlerine engel olmuştur. İyi anne, ideal eş beklentisinin devam etmesi bir yandan modern yaşam tarzının benimsenmeye başladığını, diğer yandan da, kadının geleneksel rolünün devam ettiğini göstererek, aslında geleneksellik ve modernlik arasında bir çelişki olduğu ortaya çıkmaktadır.

Erkek rolünden beklenen ise, bu dönemin toplumsal yaşamında oldukça açıktır. Geleneksel erkeklik uygarlık noksanlığı olarak düşünülmeyle birlikte, bunu toplumsal yaşamda kadın rollerinde olduğu gibi çok net bir biçimde görmek olası değildir. Erkekler, halen gelenekselliğin peşinde mesafeli ve otoriter, aile geçimini sağlayan, eşinden de maddi destek alan, fakat bunu bir tehdit olarak da algılayabilen bir rolün gereklerini yerine getirmişlerdir. Aile içindeki hiyerarşik yapıyı koruyan erkek için babalık sadece bir görev olarak görülmektedir. Kızlarına değer verip eğitim görmesini sağlayan, kızlarıyla özel bir bağ oluşturan baba yakınlığı da görülen şeyler arasında yer almıştır. Modern Cumhuriyet döneminde erkeklerden beklenen şeylerin kadınlara oranla daha az toplumsal yaşamda yer alması, Cumhuriyet atılımlarının kadını geliştirmek, batı değerlerine uygun bir yaşam hakkı sağlamak nedeniyledir. Bu nedenle erkeklerin geleneksel rollerini sürdürme çabası içinde olduğu düşünülebilir fakat kadınların değişen yaşamı dolaylı ya da dolaysız erkek rollerini de etkilemiştir.

Bu yıllardaki filmlerle ilgili kaynakların, daha doğru bir deyimle Türk Sineması'ndaki toplumsal cinsiyet rolleri konusu ile ilgili verilerin olmaması yapılacak değerlendirmeyi sınırlı kılacak gibi görünse de, önemli bilgilere ulaşılması mümkün olmuştur. Bu dönemde beyazperdeye yansıyan filmlerde, toplumsal değişme ve getirdiklerinin izdüşümüne rastlanmıştır, aykırı herhangi bir durumla karşılaşılmamıştır. İncelenen filmlerde, o dönemde toplumsal yaşamda yer alan toplumsal cinsiyet rollerinin filmlerde de yer aldığı görülmüştür. Kadın rolleri kocaya layık eş, her türlü durumda yanında olan, sadakat gösteren ve yuvaya bağlı olan çerçevede sunulmuştur. Her ne kadar modern imgelerle karşılaşılrsa da, geleneksel biçimde kadının birincil görevinin iyi eş ve annelik olduğu vurgulanmıştır. Sinemada yer alan diğer önemli kadın rollerinden biri de "kötü kadınlar"dır. Bu rollerdeki kadınlar genellikle yuvayı yıkan, kötü yola düşüp bar ya da pavyon kadınlarıdır ve genellikle aile babalarını ağlarına düşüren bir şekilde sunulmaktadır. Sinemada bu yıllarda rastlanan diğer bir bulgu da, kadınların meslekleriyle ilgili sunumlardır. Ev kadını olmanın dışında, genellikle öğretmenlik mesleği ile sunulmaktadırlar. Bu durum yine o dönemin yapısıyla birebir örtüşmektedir. O dönemin meslek sahibi kadınları genellikle öğretmendirler ve geleceğin aydın laik kuşaklarını yetiştirmek üzere bir görev üstlenmişlerdir, hizmete yönelik bu meslek gerçek yaşamda olduğu gibi, sinemada da kullanılan bir meslek türü olarak görülmüştür. Ayrıca yazarlık ve gazetecilik gibi mesleklerin de filmlerde yer alması, bu mesleklerde kadınlara açılan yolun sinemadaki yansımasıdır.

Erkekler ise, yine ailenin geçimini sağlayan, otoriter ve mesafeli bir yaklaşım sergileyen, namusuna düşkün olarak sunulmuşlardır. Hemen hemen tüm filmlerde namus kavramı erkek için çok önemli görülmektedir. Kendileri eşlerini aldatrsa bile, bu durum aile birliğini korumak açısından eşleri tarafından yok sayılabilmektedir. Oysa kendi eşlerinin kendi namusuna bir leke sürmesi durumunda ise, namusunu, şerefini kurtarmak için ceza vermekte, bu da genellikle eşin öldürülmesi ile sonuçlanmaktadır.

Bu tür bulgular, o dönem içinde modern yaşam biçimlerinin getirdiği roller olmasına karşın bazı konularda halen gelenekselliğin devam ettiğini göstermektedir. Fakat her zamanki gibi, toplumsal cinsiyet alanının değişime olan direncinin sinemada da böyle sonuçlanacağı önemle üzerinde durulması gereken bir durumdur.

2.3.3. 1950-1980 Dönemi

Türk Sineması'nda 1950-1980 yılları arasındaki dönemi iki bölümde incelemek olanaklıdır. İlki 1950-1970 yılları arasında yaşanan Sinemacılar Dönemi'dir. İkinci dönem ise, 1970-1980 yıllarını içeren Seks ve Arabesk Filmleri Dönemi olarak tanımlanabilir.

2.3.3.1. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

1950'li yıllarda sinema büyük şehirlerden diğer şehirlere kaymış ve Türk Sineması popülerleşerek yılda 200 film çevrilmeye başlamıştır (Kayalı, 1999, s. 148). 1950-1970 yılları arasında yaşanan Sinemacılar Dönemi tiyatrocılara karşı çıkan bir tepkidir ve bu dönem içinde sinemacı olarak işe başlayan bir kuşak yetişmiştir.

Tecimsel sağlamlık ve sanatsal başarı açısından sağlıklı bir dönemi oluşturan Sinemacılar Dönemi 1950-1960 ve 1960'dan sonrası dönem olarak iki bölümde incelenebilir. Bu iki dönemde de, Türk Sineması'nda bir bunalım yaşanmış, bunda da ekonomik sıkıntı ve gerici akımlar etkili olmuş, fakat sinema diline kavuşulması yönünde olumlu adımlar atılmıştır. Bu on yıllık dönem içinde “sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına” girilmiş ve ilk örnekleri bu dönemde sergilenmiştir. Sinemacılar Dönemi'nin ikinci yarısında film enflasyonu yaşanmış ve sinemayı sadece tiyatronun etkisinden kurtararak sinema dilini kurma çabaları görülmüştür. Türk Sineması açısından beklenen iyi gelişmeler sağlanamamış, bu dönemde bütün değerler altüst olarak sinema bilgisinden yoksun, bir yıl içinde düzinelerce senaryo yazan, düzinelerce filmde oynayan, film çeken yönetmenlerin bolluğu seyirciyi sinemadan uzaklaştırmıştır (Özön, 1966, ss. 9-12).

1950-1960 yılları Türk Sineması açısından çalkantılı, bir dönem olmasından dolayı sinemasal düzeyin gerisinde yer almakla beraber, 1960 yılı göreceli de olsa, Türk Sineması'na özerk bir ortam sunmuş, umutları canlandırmış ve yeni soluklar getirmiştir. Tabular yıkılmış, gerçeklik kısmen uygulanmaya başlamış, sinemanın özünde ve biçiminde dil sorunu ele alınmıştır. Yönetmenler düzeyli ürünler verme imkanı bulmuş, izleyici rekorları kırılmış, hareketli ve canlı bir dönem yaşanmıştır (Çakır, 1997, ss. 12-13).

1950 dönemi öncesinde olduğu gibi, bu yılların ortalarında da, şarkılı filmler dönemi devam etmiş, çocuk kahramanlı filmler dönemi ve “toplumsal gerçeklik” isimli

düşünce hareketi 1960'lı yıllarda başlamıştır (2001, www.kultur.gov.tr). Engin Ayça 1950 ve 1960'larda sinema yapma kaygısının olduğunu, bu nedenle de, 1950'leri “sinema dilini öğrenip konuşma”, 1960'ları da “bu dille üslup yaratma çabaları dönemi” olarak tanımlamaktadır (aktaran: Sönmez, 1987, s. 42). 1960'lı yıllarda daha popülist bir söylemle köy değerleri yüceltilerek, insanların gündelik yaşamlarına girmiştir (Kayalar, 1999, s. 149).

1960 yılından itibaren Türk Sineması gittikçe büyümeye başlamış, sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde yeni endişeler, aşamalar ve buhranlar yaşanmış, renkli sinema gelmiş, Türk filmleri uluslararası yarışmalara katılmış, sinemayı yaymayı amaçlayan kurumlar yaratılmıştır. Tabu sayılan konuların ele alındığı bu dönemde gerçekçilik öz/biçim sorununa dönüşerek aynı zamanda fotoromandan, maceraya, erotik/cinsel filme kadar her türün kalıplar denenmeye çalışılarak bir film enflasyonu ile karşılaşmıştır (Scognamillo, 1998, ss. 189-191).

1960'ların sonuna doğru artan film sayısı, sinema ve seyirci birikimi olmadığından, alt yapı eksikliği, “imalat usulü seri halinde filmlerin yapımı”, bu yılların başındaki yenilikçi, deneyci yönetmenlerin geri adım atışları bir bunalıma sebep olmuştur. Bu da, 1970'lerin yozlaşmış Türk Sineması'na zemin hazırlamıştır (Dorsay, 1989, ss. 11-24).

1967'den sonra başlayan renkli filmlerin gösterime girmesinin ardından 1968'de televizyonun Türkiye'ye gelişi, sinemadan aileyi uzaklaştırarak, Yeşilçam farklı bir kitleye seslenen seks filmleri çekmeye başlamıştır. Sıradan filmlerde bile konan toplumsal sahneler o güne kadar işlenmeyen konuların gündeme gelmesini sağlamıştır. Bu dönemin modası olarak görülebilecek sosyal içerikli filmlerin yönetmenlerinin sinema eleştirmenliği yapmış olmaları, sorunları görmezden gelmelerine engel olmuş, aynı zamanda içeriğin yanında dil sorununda da pek çok yeniliğe ilk adım atmalarını sağlamış, yıldız sistemine karşı çıkmışlardır. Bu tür sosyal içerikli filmlerin rahatsızlık yaratması, Halk Sineması, Ulusal Sinema, ATÜT, Milli Sinema gibi tezlerin ortaya atılmasına neden olmuştur (Çakır, 1997, ss. 13-19).

Nazik (1999, s. 43) Türk Sineması'nda bu tür tezler doğrultusunda yapılan filmleri “bireysel ve iyi niyetli ama bir o kadar da yetersiz ve dar bakışlı” olarak

değerlendirmekte ve “popüleriteyi artırma ve alternatif yaklaşım denemeleri” olarak görmekte ve akıma yol açacak kadar da etkin olmadığını savunmaktadır.

Bu yıllarda sinemada yer alan toplumsal cinsiyet rolleri olgusu ise, çeşitli filmler çerçevesinde incelenebilir. Öngören çeşitli kadın tiplerinin 1953’lerde ortaya çıktığını belirtmektedir. Altı Ölü Var (Ömer L. Akad, 1953) ve Zeynep’in İntikamı (Memduh Ün, 1956) gibi filmlerde “terkedilmiş, masum yüzlü kenar mahalle kızı” tipi sunulmuş ve Türk Sineması’nda yüzeysel bir “kadın konusu” işlenmeye başlamıştır. Bu yüzeysel kadın konusu, kadın sorunlarına derinlemesine bir yaklaşımdan, kadının içinde bulunduğu şartlara göre ne yapabileceği ile ilgili öneriler sunmaktan çok, seyirciyi baştan sona duygusal bir duruma sokan, duygu sömürüsüne yönelik bir tavır olarak yer almıştır. Türk Sineması’ndaki kadın oyuncular “kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın ve çocuk kadınlar-küçük kadınlar” gibi rolleri yerine getirerek çeşitli kadın tiplerini oynamışlardır (aktaran: Kalkan, 1988, ss. 71-72).

Çocuk kadınlar-küçük kadınlar türünde bir filme örnek olarak Memduh Ün’ün Ayşecik (1960) adlı filmi gösterilebilir. Bu filmde “küçük insanların yaşantısı ve kenar mahalle çevresi” anlatılırken, anne, baba ve küçük kız üçlüsünden oluşan karakter ve olaylara yer verilmiştir (Scognamillo, 1998, s. 282). Ayşecik rolündeki küçük kız babasının hapisane, annesinin de hastanede olmasından dolayı, aileyi dağılmaktan kurtaran, kardeşini yaşatmak için mücadele eden bir rolü üstlenmiştir. Bu filmde küçük kız kadınlık rolü çerçevesinde sunulmuştur; çünkü, kadınlık rolü ailesinin birliğini sağlayan, çocukları (burada kardeşi) için fedakarlıkta bulunan kişi olarak değerlendirilmektedir. Bu filmde de kadınlık rolü küçük bir kızın çerçevesinde yer almıştır. Toplumda ailede babanın yokluğunda annenin baba yerine geçmesi veya kadının yokluğunda annelik rolünü evin kızının üstlenmesi karşılaşılan bir durumdur.

Vedat Örfi Bengü’nün yönetmenliğini yaptığı Çıldıran Baba (1950), bir evlilik ve bu evliliğin bitişini anlatmaktadır. Evli çiftin erkek karakteri doktorluk mesleğini yapan bir babadır. Kadın karakter ise, konservatuar mezunu bir kadındır. Bir prensin tecavüzüne maruz kalan kadının bir çocuğu olur ve bunu kocasından saklar. Prens ölmek üzereyken servetini bu kadın olan çocuğa bırakınca her şey ortaya çıkar ve doktor karısını öldürür (Scognamillo, 1998, s. 129). Filmde bir baba olarak sunulan

erkek karakter, kendi çocuğu olmadığını öğrenerek vurduğu eşiyle namus kavramı ve erkeklik düşüncesini seyirciye iletmektedir. Namus halen erkek için önemli bir kavramdır ve namusu temizlemek için öldürmek gereklidir görüşü geçerliliğini korumaktadır. Kadın karakter ise, eğitilmiş olmasına karşın, tecavüze uğramaya boyun eğip hakkını aramayan bir kadın olarak sunulmaktadır. Annelik ve çocuk yetiştirmenin kutsallığı, tecavüz sonucunda olsa da vurgulanmakta, annelik değerli bir kavram olarak yüceltilmektedir.

Osman Fahri Seden'in *Kanlarıyla Ödediler* (1955-1956) filminde, büyük kentin kenar mahallesindeki bir aile dramı anlatılmaktadır (Scognamillo, 1998, s. 176). Babalık rolü sunulurken, dürüst aile kadını kocasına, çocuklarına ve namusuna düşkün, diğer kadın karakter ise nikahsız yaşayan “kötü kadın” olarak sunulmuştur. Aile kavramının, nikahlanarak aile kurmanın önemi vurgulanarak toplumun nikahsız beraberliklere hazır olmadığı, bu yüzden böyle beraberlikler yaşayan erkeklere olmasa da, kadınlara kötü gözle bakıldığının altı çizilmiştir.

Faruk Kenç'in *Ölmeyen Aşk* (1959) filminde de açık saçık giyinen, pervasız olarak sunulan “kötü kadın” stereotipi yer almaktadır. Birbirine aşık olan sevgililerin arasına giren kadın karakter Türk aile yapısına aykırı bir rolü üstlenmiştir. Baba rolündeki erkek karakter ise, anlayışsız ve kızına müsamaha göstermeyen, bir başka deyişle, otoriter bir baba olarak sunulmuştur.

Memduh Ün *Kırık Çanaklar* (1960) filminde, kadınları hem kötü kadın stereotipi ile hem de anne rolüyle “pasif kalmayan, mücadelesini salt kendi gücüyle sürdüren ve direnen bir kadın portresi” içinde vermiş, “basit ama sağlam, duygulu ama gerçekçi bir kadın” sunarak kadın rolüne daha nesnel ve çağdaş bir kişilik kazandırmıştır (Scognamillo, 1998, s. 284).

Memduh Ün'den başka, bu dönem içinde kadına önem veren ve kadının toplumla ilişkilerine değinen diğer bir kişi de Halit Refiğ'dir. Halit Refiğ 1960'lı yıllarda *Yasak Aşk* (1961), *Seviştığımız Günler* (1961), *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Evcilik Oyunu* (1964) ve *Kırık Hayatlar* (1965) gibi çektiği filmlerle Esen (2000, ss. 33-35)'e göre “kadın filmleri” yönetmeni olarak değerlendirilebilmektedir.

Kalkan ve Taranç (1988) 1960-1980 yılları arasında incelediği filmlerde kadın-erkek, kadın-toplum ilişkilerini incelemiş ve Halit Refiğ'in Yasak Aşk (1961) filminde kadının “kaderin darbeleri altında pasif kalan, yardıma muhtaç bir kadından çok mücadelesini kendi yürüten toplumsal yaşama katılma çabaları ve kendi başına var olma kavgası yapan” kişi olarak sunulduğu ortaya çıkarmışlardır. Halit Refiğ Seviştığımız Günler (1962) filminde büyük kentte çalışarak toplumsal konumlarını belirlemeye çalışan manken, hostes ve sekreter olan üç genç, özgür ve çağdaş kızları ve karşlarına çıkan ressam, ünlü oyuncu ve patron kimlikleriyle erkekleri anlatmıştır. Bu filmde her ne kadar genç kızlar özgür ve çağdaş olarak tanımlansalar da, yine hizmet etmeye yönelik mesleklere sahip olmaları ilgi çekicidir. Şehirdeki Yabancı (1963)'da ezik, kişiliksiz, anlayış ve sevgiden yoksun kadının sevmeye ve sevilme hakkını; Kırık Hayatlar'da (1965) da kocasından başka sosyal güvencesi olmayan ve direnen ama yine de kocasının ihaneti ve ilgisizliğine maruz kalan kadını konu almıştır.

Gurbet Kuşları (1964)'nda ise bir taşra ailesinin kente göçüşü anlatılmaktadır. Bu filmde ekonomik sıkıntılar nedeniyle kente göçen ailede kadınlar ev içi sorumluluklarla donanmışlardır. Bu filmde kadınlardan beklenen erkeğe bağımlı olmak, çalışmaktan çok manevi destek olmaktır. Filmde ailenin geleneksel rolleri sürdürdüğü görülmektedir. Baba ailenin reisidir, fakat otoritesinde bir zayıflama söz konusudur. Bu nedenle, kentte de eski otoritelerini devam ettirmek için şiddete başvurduğu görülmektedir. Aslında erkeklerin kent yaşamına daha zor ayak uydurduğu, kadınların ise kentte yaşamının zorluklarına daha dirençli oldukları gösterilmektedir (Güçhan, 1992, ss. 139-145).

Aydın Arakon'un Fosforlu Cevriye (1959) ve Kitipiyozu Tuzak (1959) filmleri ile Türk Sineması'nda “erkek tipli kadın kahramanlar” dönemi başlamış, bu tür filmlerin ilk oyuncusu da Neriman Köksal olmuştur (2001, www.kultur.gov.tr). Örneğin Metin Erksan'ın Şoför Nebahat isimli filmi erkek tipli kadın kahramanın yer aldığı bir filmidir. Bu filmde kadın karakter erkek dövmesi taşıyan, bilek güreşi ve tavlada erkekleri yenen, meyhaneye giden, kavga çıkaran, argo konuşan” bir kadın tipiyle temsil edilmiştir. Özön (1995, ss. 115-116) bu filme farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Bu filmde düşünülenin aksine, kadınların çalışmasının beklenmediği bir toplumda, üstelik de erkeklere özgü bir meslek olarak düşünülen şoförlük gibi bir meslekte neden kadının çalışmak zorunda olduğu ile ilgili bilgilere rastlanmamakta, zor

hayat şartları nedeniyle de olsa çalışma zorunluluğunun kökenlerine inilmemektedir. Kadınların böyle işlerde çalışırken karşılaştığı güçlükler, buna iten sebepler ve nasıl bunun çözümlenebileceği gibi sorulara cevap aranmamaktadır. Ayrıca film, “kadın haklarını, çalışan kadını destekliyor görünmekle beraber, erkekleşmiş kadın tipi ortaya çıkarmaktan öte gidememiştir.

1960’lardan 1970’li yılların ortalarına kadar süren dönem içinde Türk Sineması’nda popüler filmler belirli anlatı kalıplarının yanında, yıldız oyunculara yer verilmiş, ataerkil düşünceler doğrultusunda filmlerde toplumsal yaşam anlatılmıştır (Abisel, 1994, ss. 127-129).

1960’dan 1970’li yılların sonuna kadar farklı sınıflardan farklı kadın tiplerinin yer aldığı Türk Sineması’nda, kadınlar ne kentli ne de tam kırsal kökenli kadın olarak sunulmuşlardır. Geleneksellik ve çağdaşlık arasında temsil edilen kadınlar, “sessiz, boyun eğen, kaderci, ideal eş, ev kadını, anne, fedakar, hizmet ruhu gelişmiş, koca-baba-ağabey ya da törelerin, ahlaki değerlerin baskısı altında kalan, kötü kadın-pavyon kadını-fahişe olması yüzünden horlanıp dışlanan, tek yolun evlilik olduğunu düşünen, yoksullukla mücadele eden, dayak ya da şiddete maruz kalan” kadın rollerini üstlenmişlerdir. Farklı sınıflardan olmakla birlikte, kadın olmanın gereklilikleri veya rolleriyle tanımlanmışlar, filmlerde “erkek egemen ve otoriter bir bakış ya da yaşam anlayışı” ile sunulmuşlardır. Bu yüzden bu dönemdeki filmlerin toplumsal değer ve zihniyet yapısıyla ilgili fikirler verdiği, kadınların konu alındığı popüler filmler de “kadere boyun eğme, fedakarlık teması” içinde gözde değerler olarak yansıtıldığı söylenebilir (Künüçen, 2001, ss. 57-58). Kısacası, hangi statüde olursa olsun kadın geleneksel bakış açısından sunulmuştur.

Bu dönemde, toplumsal yaşamda ve kültürel alanda görülen geleneksel-modern karşıtlığı, hızlı değişme, kimlik sorunu popüler sinemanın bir “anlamlandırma sistemi” olmasından dolayı sinemada kendine bir yer bulmuştur. Bu dönemin popüler sineması sınıf ve cinsiyet ideolojilerini açıklamış ve anlamlandırmış, yeniden üretmiştir. Popüler filmlerin bir toplumun kültüründe yer alan gelenekleriyle etkileşim içinde bulunması sık sık stereotiplere başvurmasına neden olmaktadır. Popüler filmlerde kendini feda eden erkek karakterler de “suç işlemenin yarattığı gerilimi yaşayan” kişiler olarak sunulmaktadır. Bu yıllarda iyice ön plana çıkan kadın karakterler “doğuran, bakıp

büyüten, kol kanat geren, hizmet eden, başkaları için yaşamanın hazzı için yaşayan, kendini feda etmesi gereken” kişiler olarak sunulmaktadır. “Frapan, havalı kadın” zengin sınıfı ve meydana gelebilecek kötülöklere bir ipucu niteliğı taşımıştır. Özellikle de kadın seyirciler için sunulan “kadınlık modelleri” açısından olumlu kadınlar mutluluğına bir başka deyişle, bir koca ve aileye evlenerek kavuşan, kendini feda eden, yeri geldiğinde de dayak yiyen olarak sunulmuşlardır. Kadınlar bu tür filmlerde “erkeğın arzuladığı şekilde giren, beklentilerini onaylayan ve rıza gösteren” karakterler biçiminde çizilmiştir. Erkek karakterler için ise, “alın teriyle para kazanma” önemli bir neden olarak seyirciye sunulmuştur (Abisel, 1994, ss. 187-201).

Yukarıda anlatılanlar doğrultusunda dönemin diğeri filmlerine yer vermek yine toplumsal cinsiyet rolleri açısından bir takım bilgilerin elde edilmesini sağlamakta yararlı olacaktır. Örneğın Osman Seden Mahalleye Gelen Gelin (1961) filminde farklı kadın ve erkek rolleri çizmiştir. Kamyon şoförü, zengin fabrikatör gibi mesleklere sahip olan erkeklerin yanı sıra, sosyeteden olan, edebiyat meraklısı yazar bir kadın ve dadı gibi meslek sahibi kadınlara yer vermiştir. Bu filmde başrollerde iki farklı kadın sunulmuştur. Birincisi, yazacağı roman için malzeme toplamak amacıyla bir işçi gibi fabrikada çalışan kadın karakter ve ikincisi de bu kadının dadısı olan kadın karakter. Film artık kadınların çalışma hayatının bir parçası olduğunu göstermektedir. Toplumda çok az rastlanan yazar kimliğinin yanında, fabrika gibi hizmete yönelik sektörde çalışan kadın ve yine kadının hizmet etme görevini hatırlatan dadılık gibi kadın meslekleri görölmektedir.

Memduh Ün Güneş Doğmasın (1962) filminde Ali’nin eşinin “ahşap evinden, renksiz yaşamından, komşularından, çocuğundan” bıkarak, “yaşamak, eğlenmek istemesi ve beyaz kadın ticareti yapan bir çetenin reisi ile kaçmasını” konu alır. Ali yani koca aylardır evinden uzak kalıp eşini ve ailesini ihmal etmiş olmasına rağmen karısının kaçması onu kızdırmış ve onu öldürmesine sebep olmuştur (Scognamillo, 1998, ss. 287-288). Filmde görevi nedeniyle babanın aileyi ihmal etmesi bir anlamda haklılaştırılmakta, eşinin yaşadığı hayattan kurtulmak için kocası ve çocuğunu terk etmesi ise bir kadın için düşünölmeyecek bir olay olarak gösterilmektedir. Nitekim, eş tarafından aldatılan erkek karakter, namus kavramının bir erkek için önemini vurgularcasına, namusunu temizlemek için eşini öldürmektedir. Bu film bir kez daha kadının evinin yeri olduğunu, kocasına ve çocuğuna bakmakla yükümlü olduğunu,

namuslu olmak gerektiğini, daha özgürce bir yaşamın tek başına olamayacağını vurgulamaktadır. Halen kadının eşi ve çocuklarıyla bir aile çerçevesi içinde düşünüldüğünü gösterilmekte, özgürlük hakkının olamayacağı, bunu denediğinde de bedelini yaşamıyla vereceği vurgulanmaktadır.

Yarın Bizimdir (1963) filmini çeken Atıf Yılmaz ise, bir kasabada geçen olayları anlatırken daha çağdaş kadın ve erkek imgelerini sunmaktadır. Belediye başkanı, gazeteci gibi mesleklere sahip erkeklerin yanında, Avrupa görmüş, eğitilmiş ve öğretmenlik yapan genç kadınlar bulunmaktadır. Çağdaş bir görünüme sahip olmalarına rağmen kadınların öğretmenlik gibi hizmete yönelik ve kadına yakıştırılan bir meslek ile sunulması ise, bu yıllar içinde dikkate değer bir bilgi olarak yer almaktadır. Osman Seden'in Affetmeyen Kadın (1964) filminde de yer alan kadın karakterin laboratuvarında çalışması farklı bir meslekte kadının sunulması açısından diğer önemli bir bilgidir. Ömer L. Akad Hudutların Kanunu (1966) bir kadın öğretmene yer verirken, diğer filmi Ana (1967) da ise, kan davasına kocası ve çocuklarıyla direnen bir köylü kadını anlatmaktadır. Yine kadınlık rolü aile içinde kocası ve çocuklarıyla birlikte verilmektedir.

Popüler sinema örneklerinden biri olan Küçük Hanımefendi adlı popüler dizi de 1960-1970 yılları arasında çekilmiştir. Bu konuyla ilgili çalışma yapan Sağlık (1997, ss. 63-67), toplumsal cinsiyetle rolleri ile ilgili olarak çeşitli saptamalarda bulunmuştur. Kadın karakter Neriman zengin bir aile kızı olarak resmedilmektedir. Neriman için kadın olmanın anlamı “güzellik, erkeğe uyum ve sadakat” tir, ayrıca, sorumlu olduğu alanlar aile ve evle sınırlı olan alanlardır. Kadınlık rolü Küçük Hanımefendi dizisinde böyle sunulurken, erkeklik rolü de kadını koruyan, gerektiğinde fiziksel gücünü ve ekonomik gücünü elinde bulunduran bir şekilde sunulmuştur.

Nejat Saydam'ın Aşk Mabudesi (1969) adlı popüler filmi üzerine çalışma yapan Abisel (1994, ss. 125-181), popüler filmlerde hem başrol hem de yardımcı rollerde yer alan karakterlerin “ataerkil ideolojinin onayladığı ve onaylamadığı kadın ve erkek tiplerinin temsilinde önemli bir yer tutması” nedeniyle incelenmiştir. Ana karakter Leyla filmde tapılacak bir kadın olarak namuslu, erkeğini bekleyen, orta sınıftan aydın/sanatçı bir ailenin kızı olarak sunulmaktadır. Ayrıca, Leyla zavallı, kendini doğru erkeğe adayan, kendini evin “hem hanımı hem de hizmetçisi” olarak gören, başarıyı

hedeflemeyip sadece ekmek parası için çalışan, bir erkekten tokat yiyip bunu hak ettiğini düşünen, hiçbir kararı kendisi vermeyen, her konuda erkeğe bağımlı olan ve bunu ödülünü de evlilik olarak düşünen bir kadın olarak sunulmuştur. Yardımcı karakter Jale ise, geleneksel rolleri yıkan ama kötü olarak gösterilen; diğer yardımcı kadın karakterlerden Suzan “seyir nesnesi”, Sevgi ise erkeğine bağlı, sessiz, temiz ve güvenilir bir hizmetkar olarak sunulmuştur. Filmin ana erkek karakteri Ekrem (Cüneyt Arkın) ünlü zengin, kaliteli kadınlarla beraber olan bir yazar olarak sunulmaktadır. “Sert olabilen, hakbilir, yardımsever, sözünün eri, kendine güvenen bir erkek” olan, evliliğin kutsal olduğunu düşünen mükemmel erkek olarak sunulmaktadır. Yardımcı erkek karakter Murat kadın karakterin yaşamı üzerinde denetim kuran ve bunu iyilik olarak değerlendiren olmakla birlikte olumlu erkek karakter; Osman dürüst, Ekrem’in ağabeyi hırslı ama zayıf kişilikli olmasıyla “kadınsı” nitelikli; Jale’nin babası zengin ve acımasız iş adamı, küstah, sevimsiz, paranın gücünü kullanan erkek olarak sunulmuştur. Popüler filmlerde kadının bir kariyer sahibi olması ya da çalışması gibi bir durumla karşılaşılacakla beraber, bu filmde tam tersi bir durum yer almaktadır. Müzikaller aracılığıyla popüler film anlatılarında çalışan kadın olması önem kazanmaktadır. Bu tür filmlerde kadınların şöhret olması, başarılı olması, özel yetenek, rastlantı ve erkeklerin desteğine bağlı olmaktadır, ayrıca evlilik gündeme geldiğinde de kadınların eve döndüğü görülmektedir. Popüler filmlerde çalışan kadınlar sekreterlik, hizmetçilik, öğretmenlik gibi hizmet etmeye yönelik işlerde sunulmaktadır, tabii ki bu kalıplar, “çocuğuna, kocasına, evine bakan kimliğine” uygun olarak sunulmaktadır.

2.3.3.2. Seks ve Arabesk Filmleri Dönemi(1970-1980)

1970’li yılların getirdiği siyasal tablo, özellikle 1974 yılından başlayarak Türk Sineması’nı etkilemiş, bu yüzden Türk sineması televizyonun vermediği “seks, şiddet ve vahşet” görüntülerine yer vererek, evlerine kapanan aile ve kadınların yerine sokaktaki adama, erkek seyircilere seslenerek ticari sinema anlayışının gelişmesine sebep olmuştur (Dorsay, 1989, ss. 11-24).

1970’lerin başında çekilen film sayısı giderek tırmanmış, Fikret Hakan, Lale Oraloğlu gibi oyuncular yönetmenlik yapmaya başlamış, Metin Erksan, Lütfü Akad gibi yönetmenler de arabesk film çekmeye başlamışlardır. Renkli film yapımının giderek arttığı bu yıllarda, seks ve avantür filmler artmaya başlamış, dinsel filmler tırmanışa

geçmiş, insanların iç dünyalarına insancıl bir yaklaşım sergilenmiş, iç göç olayına yeni bakış açıları katılmıştır (2001, www.kultur.gov.tr).

1970’li yıllarda seks filmlerinde kadına bakış açısı seyir nesnesi olmakla birlikte, yine bu yıllarda yer alan gerçekçi, toplumsal içerikli filmlerin kadına bakışı ise farklı olmuştur. Gerçekçi ya da gerçekçi olma amacını taşıyan bu dönem film ve yönetmenleri; Gelin (1973), Düğün (1973) ve Diyet (1974) filmleri ile Ömer L. Akad, Yatık Emine (1974) filmi ile Ömer Kavur, Arkadaş (1974) filmi ile Yılmaz Güney, Bedrana (1974) ve Kara Çarşaf Gelin (1975) ile Süreyya Duru, Dönüş (1972) filmiyle Türkan Şoray, Selvi Boylum Al Yazmalım (1977) ile Atıf Yılmaz, Fırat’ın Cinleri (1977) ile Korhan Yurtsever, Hazal (1979) ile Ali Özgentürk, Askerin Dönüşü (1974) ve Sürü (1978) ile Zeki Ökten olarak özetlenebilir (Esen, 2000, ss. 35-36). Bu filmlerde kadının üzerine biçilen rollerden sıyrılmak için bir çırpının olduğu ve bir dönemin başlangıcını oluşturduğu söylenebilir.

1970’li yıllarda ortaya çıkan seks filmleri karşısında yer alan ve sadece aile ile kadınlara yönelik olan filmler bir takım özellikleri de beraberinde getirmiştir. Toplumsal ilişkiler sistemine, değer yargılarına uygun anlatım, klişe olay, tip ve oyuncular, popüler piyasa romanlarına dayalı öykü örgüsü, 1960’ların ortasında başlayan aile filmleri gecekondularla kadınları ile kent ve kasaba kadınlarını hedef almış, günlük yaşamda yer alan basitleştirilmiş görüntü ve ilişkiler kullanılmış, karakterler oluşturularak, daha önceki yılların aksine mutlu sonlarla bitirilmiştir (Abisel, 1994, ss. 69-71).

Bu dönemde toplumsal cinsiyet rolü sunumları ile ilgili ipuçlarına rastlanmaktadır. Atıf Yılmaz’ın 1970’de gösterime giren Utanç filmi, kadının toplumdaki yeri ve sorunlarına bir bakış açısı getirmektedir. Filmde ahlak ve namus anlayışı, kadının ekonomik özgürlüğüne kavuşmuş olmasına rağmen, hala geçerliliğini koruduğu anlatılmaktadır (Dorsay, 1989, ss. 112-113). Cemo (1972) da babası tarafından erkek gibi yetiştirilmesine rağmen, bir kadın ve anne olarak bir erkeğe karşı mücadelesi anlatılmaktadır (Scognamillo, 1998, s. 242). Bu mücadelede yenik düşen Cemo ile, bir kadının ne kadar erkeksi yetiştirilirse yetiştirilsin ikinci planda olduğu ve bir kadın olarak başkaldırdığı, mücadele ettiği şeyde yenileceği vurgulanmaktadır. Cemo erkeksi özellikler taşısa da, bir anne, bir eştir. Bu rolleri öncelikle vurgulanarak, erkeksi

olmanın ve geleneksel rollerden sıyrılmanın aynı olmadığı vurgulanmaktadır. Yılmaz'ın Kuma (1974) filminde ise, çocuğu olamayan bir adamın kuma aldıktan sonra hem kumanın hem de eşinin hamile kalması anlatılmaktadır. Erkek için çocuk sahibi olmanın önemi ve bu yüzden toplumsal baskıya dayanamayıp kuma almak zorunda kalması, aile ve çocuk sahibi olmanın gerekliliği olarak verilmektedir. Kadının rolü ise yine çocuk doğurmak ile sınırlandırılmıştır.

Lütfi Akad'ın yönetmenlik ve senaryo yazarlığını yaptığı Gelin (1973) filmi ise, 1950 sonrası toplumumuzdaki değişmeyi anlatmaktadır. Akad, Gelin filminde o dönemi ve toplumsal yaşamdaki olguları, oluşumları, değerleri ve yönelişleri anlatmıştır. Yozgat'tan büyük kente zengin olmaya gelen Hacı İlyas ailesinin yaşadıklarının anlatıldığı filmde Hacı İlyas'ın para ve dükkân tutkusu, “görünüşte feodal yapının getirdiği eski değerlere bağlılık”, büyüklerin sözünü dinleme, saygı gösterme, Ramazan bayramı, kurban gibi geleneklerin korunması gibi şeylere rastlanmaktadır, fakat bunların içerikleri değişmiştir. Filmdeki gelin Meryem insancıl değerleri unutmayan tek kişi olarak görülmektedir. Meryem biraz da oğlunun hastalığı nedeniyle ataerkil aile yapısını kırmıştır. Filmde Meryem karakteri hızla değişen toplum yapısının, kurumların ve değerlerin değişimini, doğru bildiğini yaparak, fabrikada çalışan kırsal kökenli kent kadını olarak göstermektedir (Dorsay, 1989, s. 40).

Batı değerlerinin toplumumuza uymadığı düşüncesi, kadının konumu/durumu açısından Yılmaz Güney'in Arkadaş (1974) filminde burjuva kadınların karikatürize edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu filmde Güney kendi anlayışı doğrultusunda “çalışmayan, özgürleşmeyi erkekler gibi içki ve sigara içmek ve olabildiğince sevişmek sanan birtakım kadınlar/kadıncıklar” konu etmektedir. Sürü (1978) filminde ise, daha etkileyici bir yöntem seçen Güney acı bir alayla durumu irdelemektedir. Tüketim toplumunun kentli kadını ve kır kökenli kadını karşı karşıya getirmektedir. Pek çok filminde de, “aşırı makyajlı, saçları boyalı, kirpikleri yapay, garip şarkıcı kadınlar, dansözler, burjuvalar” kadının özgürleşmesinin yanlış yorumları olarak sunulmaktadır. Sonuç olarak, Güney batılılaşmanın özgürleşmeyi mutlaka getirmediğinin, kentli kadının dış görünümüne rağmen kırsal kadın gibi özgürlükten yoksun olduğunu vurgulamaktadır (Güzel, 1996, ss. 118-120). Fakat Güney'in bu görüşlerine rağmen toplumsal yapı hem Güney'in taraf olduğu kırsal kadını hem de eleştirdiği modern, kentli kadını bir arada bulundurmaktadır. Ayrıca her modern, özgür kadının kötü kadın

olmadığı çok açıktır. Bunlardan yola çıkılarak Güney'in de kadını belli kalıplar içine oturttuğunu söylemek mümkündür.

Sezgi (1995), Yumurcak Köprüaltı Çocuğu (Türker İnanoğlu, 1970) ve Gülşah Küçük Anne (Orhan Elmas, 1976) filmlerini melodram yapı içinde incelemiştir. Bu iki filmde de babanın toplum içinde, anne rolünün de kocası ve çocuklarına bakmakla yükümlü olduğu evcil roller içinde sunulduğu tespit edilmiştir. Her iki filmde de şoför olan baba rolü, toplum içinde güçsüzlüğü yüzünden acı çeken, fakat maskülen otoritesini ailesi üzerinde kullanan karakter olarak temsil edilmiştir. Anne olarak gösterilen karakterlerin ise, aile ve ev ile sorumlu oldukları klasik toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirdikleri ortaya çıkmıştır. Bu filmlerde annelik kadınların doğal toplumsal rolleri olarak gösterilmiştir.

Erdoğan (2002) Nejat Saydam'ın Köçek (1975) adlı filmini incelediği çalışmasında ameliyatla kadın olan bir gencin öyküsünde toplumsal cinsiyet konusunu irdelemiştir. Caniko isimli kahraman kaçırılır ve ameliyatla kadın olduktan sonra dansözlüğe başlar. Yeni ismi (Raziye) ve cinsiyetiyle toplumsal cinsiyet rolüne uygun bir şekilde davranmaya başlar. Erdoğan (2002)'a göre, film, toplumsal cinsiyet ile ilgili geçerli, egemen, hüküm süren kavram ve fikirleri sabitlemek için çözümler sunmaktadır. Filmde Caniko adlı kahramanın iki farklı cinselliği ile değil, sosyal olarak kabul edilen duruma zorlanması anlatılmaktadır. Gürata (2002) ise Köçek adlı filmin belki de, Türk Sineması'nda ilk kez toplumsal cinsiyet konusu ile ilgilendiğini belirtmektedir. Aslında film sadece toplumsal cinsiyet konusuna yaklaşımda değil, aynı zamanda cinsiyet değişimi ile ilgili problemli bir konuyu da gündeme getirmektedir. Caniko/Raziye'nin durumu toplumsal cinsiyete karşı bir tehdit oluşturmaktadır. Bu yüzden zorla ameliyat edilen Caniko/Raziye böylelikle normale dönmüştür, bir kadın gibi davranabilme rahatlığı verilmiştir. Film boyunca futbol sahası toplumsal cinsiyetin açıklandığı, işlevlerin sunulduğu bir yer olmuştur. Çünkü futbol sahası, Adnan bir kaleci olarak gol yerken kadınlık, Caniko da gollerini sıralarken erkeklik eksikliğinin algılanmasında fonksiyonel bir görev görmüştür (Sarıkartal, 2002). Yine aynı film üzerinde çalışan Steel (2002), toplumsal cinsiyet rolleri açısından erkek ve kadınların toplumun istediği yönde rollerini oynadıklarını belirtmektedir. Örneğin, Caniko/Raziye futbol oynarken saldırgan davranmaktadır, Adnan da bir kalecidir ve Caniko'dan yediği goller karşısında onun tam bir erkek olmadığını, nasıl ona gol atabileceğini

sorgulamaktadır. Sosyal rolleri vurgulanarak Adnan aktif, olayları kontrol eden, Caniko/Raziye pasif, olayları kabul eden kişiler olarak sunulmaktadır.

Halit Refiğ'in Yaşam Kavgası (1978) isimli filmi, bir maden işçisi ve ailesini konu almaktadır. Ölümünden dönen baba hayatın tadını çıkarmak isterken, aile düzeninin bozulmasına neden olmuştur (Scognamillo, 1998, ss. 270-271). Baba aile düzenini sağlayan kişidir, fakat bozulan aile düzeni yeniden toparlayan, iki çocuğu bir araya getiren kadın bir başka deyişle anne olmuştur. Yine burada kadının görevi koruyan, gözetken, aile içi birliği sağlayan bir biçimde verilmiştir.

Kalkan ve Taranç (1988) 1960-1980 yılları arasında incelediği filmlerde kadın-erkek, kadın-toplum ilişkilerini incelemişlerdir. Birtakım bulguların elde edildiği çalışmada, Türk Sineması'nda kır yaşamında kadın ve erkek rolleri açısından pek çok bulgu da elde edilmiştir. Kadının mal gibi alınıp satıldığı, erkek toplumlara özgü, erkeğin kadına, kadının kadına tahakkümünden kaynaklanan ilişkiler ve kadının olmayan yaşama hakkı bu dönem filmlerinde ele alınmıştır. Bu filmlerde kadın erkeğin, kayınvalide, kayınpeder vb. diğer aile üyelerinin baskısını yaşayan, değeri başlık parasıyla ölçülen, soyu devam ettirmek için çocuk doğurup büyütme zorunda olan, tarlada çalışan "Anadolu gelini" olarak sunulmuştur. Erkek evlat sahibi olabilmek ise, önemle vurgulanan diğer bir noktadır.

Esen (2000, s. 29) ise, 1980'li yıllara kadar Türk Sineması'nda başlıca iki kadın tipi sunulduğunu öne sürmektedir: "Namuslu, evinin kadın, çocuklarının anası, kendi cinsel tercihleri olmayan, sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadınlar" ve "cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlar".

Tüm bu bilgiler ışığı altında 1950'den 1980 yılına kadar olan süreçte toplumsal değişimin kadın ve erkek rollerine getirdiği değişimler ile bunların Türk Sineması'nda kendine ne kadar yer bulduğu ya da toplumsal yaşamın sinemaya yansiyarak ne kadar örtüştüğünü değerlendirmek mümkündür.

1950-1980 dönemi toplumsal değişim açısından Türkiye için önemli yıllar olmuştur. Özellikle köyden kente göç bu yılların en önemli toplumsal olgusudur. Yeni yaşam biçimleri, değişen değerler, sosyal kurumlar, insan ilişkileri değişime uğramış ve

hem eski hem de yeni yapılara pek çok anlam ve işlevler yüklenerek, yeniden düzenlenmesini sağlamıştır. Dolayısıyla da, sosyal yapının bir parçası olan toplumsal cinsiyet alanı da bu değişmelerden payını almıştır. Bu alan kadın rolü açısından incelendiğinde pek çok bulguya ulaşmak mümkün olmaktadır. Özellikle, köyden kente göç eden kadınlar geleneksel ve modern değerler arasında sıkışıp kalmışlardır. Bu durum modern kurumlarla bağlarını koparmalarına, erkekleri aracılığı ile iletişim kurmalarına sebep olmuştur. Kent ortamının köy yaşamına oranla daha rahat ve az baskılı bir ortam oluşturması, kadınların tutucu geleneksel roller dışına çıkabilmelerini, aile içinde de kararlarına saygı gösterilen bir duruma gelmelerini sağlamıştır. Çoğu kadının ev kadınlığını tercih ettiği bu yıllarda, kentte yaşamının getirdiği ağır koşullar bazı kadınları çalışmaya itmiştir. Eğitimsiz kadınların çalıştıkları alanlar düşük ücretli ve hizmet sektöründe çalışma şeklinde olmuştur. Ayrıca, aile gelirine katkıda bulunmalarına karşın eşleri tarafından yaptıkları işler küçümsenmiş, ev ve ailelerinin ihmal edildiği düşüncesine kapılmalarına neden olmuştur. Geleneksel tutumlar bu yıllarda da beklenmiş, kadınlardan istenen şey her ne kadar çalışsalar da, iyi anne ve ideal eş olmaları yönünde önceki yıllarla benzerlik taşıyarak bu anlamda bir tutarlılık göstermiştir. Çalışma hayatıyla toplumsal cinsiyet rolü sunumlarının kimi kalıpları kırılmaya yüz tutmuş, aile içi saygınlıklarının artmasına neden olmuştur. Kamusal alanda çalışan kadınlar, daha çok hemşirelik, öğretmenlik, ebelik gibi kadın işlerini meslek edinmişlerdir.

Bu yıllara erkek rolü açısından bakıldığında ise, yine toplumsal değişme ile gelen bir takım bulgular elde edilmektedir. En önemlisi erkek otoritesi ile ilgili yaşanan değişmedir. Yine köyden kente göç, eşlerin çalışmaya başlaması erkeklerin statü kaybına uğramalarına neden olmuş, yeniden tanımlanmıştır. Artık erkek, özellikle özel alanda tek karar veren kişi değildir. Ayrıca, eşlerinin evin geçimine katkıda bulunmaları “erkek evin geçimini sağlar” kalıbının kırılmasına neden olmuştur. Kadın-erkek ilişkilerindeki görüşlerinde ne kadar yumuşama olsa da, namus kavramının bir erkek için halen geçerliliğini koruduğu görülmüştür. Cumhuriyet dönemindeki yıllarla, bu yıllar arasındaki erkek rolleri sorgulandığında, erkeklerin daha fazla değişme ile yüzyüze kaldığını söylemek aykırı olmayacaktır. Her ne kadar tam bir değişme yaşamamışlarsa bile, yaşamın getirdiği ağır koşullar erkek rollerini daha fazla zorlamıştır.

Bu dönem içindeki sinemadaki toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili sunumlarına bakıldığında, yine bir takım bulguları karşılaştırmak olanaklı olacaktır. Filmlerde kadın rollerinin hem modern hem de geleneksel değerlerle örülü olduğunu söylemek mümkündür. Geleneksel değerler doğrultusunda kadınlardan beklenenin iyi eş ve annelik olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunun haricinde kadınlar, çocukları ve kocası için hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan, kocasına ve geleneksel değerlere boyun eğen, başarı ve kariyeri hedef alarak çalışmaktansa sadece aile geçimine katkıda bulunmayı düşünen, kararları kendisi vermeyen, sosyal güvencesi olmayan, erkeğe bağımlı olan kadınlar olarak sunulmuşlardır. Bu rolleri üstlenen kadınların yanında farklı kadınlar da beyazperdede yerini almıştır. Çalışmanın getirdiği şartlarla erkekleriyle ortak kararlar alabilen, tek başına yaşama, varolabilme kavgası veren, pasif olmayan, mücadele eden, iş kadını rollerinde de sunulmuşlardır. Meslekler açısından bakıldığında ise, yine toplumsal değişme ile örtüşen mesleklerin filmlerde tercih edildiği görülmektedir. Hosteslik, mankenlik, gibi daha çağdaş mesleklerin yanında, öğretmenlik, hizmetçilik, sekreterlik, fabrika işçiliği gibi hizmete yönelik, kadın işi sayılabilecek meslekler yer almaktadır. Sinemada yer alan diğer kadın rolleri ise önceki dönemlerde de rastlandığı gibi, “kötü kadın”lık çerçevesinde işlenmiştir. Bu kötü kadınlar bar veya pavyon kadını, şarkıcı, fahişe kadınlardır. Kötü yola düşmüş olan bu kadınlar toplumsal yaşamdan soyutlanmaktadır, çünkü önemli bir kavram olan namus ve aile birliği gibi bir toplumsal yapıyı tehdit etmektedirler. Ayrıca zengin, havalı kadınlar da kötü kadınlar olarak sunulmuşlardır.

Erkek rolleri içinde para kazanma önemli bir nedendir. Kent yaşamının zorlukları erkekleri maddi açıdan zorlamakta ve eşinin desteğini almasına neden olmaktadır. Otorite zayıflığına neden olan bu durum erkeğin şiddete başvurmasına, sert davranmasına neden olmaktadır. Bu açıdan geleneksel değerler doğrultusunda erkeklerin kadınların yaşamı üzerinde denetim kuran erkek rolü sunulmaktadır. Dürüstlük, namus yine erkek rolü çerçevesinde işlenmiştir.

Bu dönemde geleneksel konum ve düşüncelerin halen toplumsal yaşamda güçlü bir şekilde yer alması, geleneksel rollerin yeniden üretilmesi, bir yandan da modern yaşamın getirdikleri ve modern roller, toplumsal yaşamda olduğu gibi toplumsal cinsiyet alanında da ikiliklerin oluşmasına neden olmuştur. Tüm bu veriler Türk toplumunun bir geçiş aşamasında olduğunu, toplumsal cinsiyet rollerinde tam bir

zihniyet değişiminin gerçekleşmediğini ve bunun da sinemada yansımasını bulduğunu göstermektedir.

2.3.4. 1980 Sonrası Dönem

1980’den sonra genç ve yeni sinemacılar ilginç çalışmalarıyla geleneksel Yeşilçam sinemasının dışında ürünler ortaya koymaya başlamışlardır. Bu sinemacılar, Türk Sineması’nda eksikliği duyulan “iyi senaryo, teknik donanım, dekor, giysi, aydınlatma, müzik, kurgu ve laboratuvar koşullarını” sağlamışlar, filmlerini toplumsal, ekonomik ve siyasal tabana oturtarak, “kırsal kesimi ve bu kesimdeki ağalık, toprak mülkiyeti, mülkiyet ilişkileri, katı gelenek ve görenekler ve böyle bir toplumdaki kadının yeri”ni işlemişlerdir. Sadece kırsal kesimi değil, bu kesimden kente ya da yabancı ülkelere göçen insanların sorunlarını filmlerine taşımışlardır. İnsanı yaşadığı çevreyle dile getiren bu yönetmenler, filmlerindeki kahramanların ruhsal durumlarına değinmenin yanında, “değer yargılarının, ahlaki yargıların değişmesi, cinselliğin toplumdaki yeri, cinsellik ve erotizmin estetik bir yaklaşımla işlenmesi, ataerkil, erkek egemenliğinde olan bir toplumda kadının özgürleşme çabası”na da yer vererek bir sinema dili kullandıklarını göstermişlerdir (Özön, 1995, ss. 36-39).

Türk toplumunun yaşadığı siyasal ve toplumsal olaylarla başabaş gittiği bu yıllarda, Türk Sineması’nda, “toplumsal/toplumcu kaygılar” sona ermiş, bireycilik keşfedilmiş ve bireye ait ürünler verilmiştir (Dorsay, 1995, ss. 21-22). Yeşilçam’da yetişmekle birlikte Yeşilçam’a alternatif olan yönetmenler kuşağı, Amerika sineması yerine Avrupa sinemasını örnek almış, yeni kalıp ve esintilerle, özenti ve değişik perspektiflerle farklı Türkiye ve insanını, gerçeğini anlatmışlardır. Türk Sineması açısından “seyircisiz sinema” yaratan bu kuşak, beslenen ümitlerin sönmesine yaptıkları bu filmlerle neden olmuşlardır (Scognamillo, 1998, ss. 477-479). Bireyin öne çıktığı, kişisel sorunların incelenerek psikolojik boyuta önem verilen 1980’lerin ikinci yarısında filmlerde, “insanları psikolojik sorunları, iletişimsizlikleri, yabancılaşmaları, bunalımları ve yalnızlıkları” anlatılmıştır (Esen, 1992, ss. 58-59).

1980’li yıllar yerli filmlerin popüler olduğu döneme rastlamaktadır. Geleneksel-modern ikilemi Türk sinemasına da yansımış, popüler filmler “bir anlamlandırma sistemi olarak yaşanan gerilim ve çatışmalar, açıklamalar” getirmiştir (Çetin, 1998, ss. 1-4). Köyden kente göç sonucu oluşan çarpık kentleşme, konutsuzluk, yeni kent

ortamına alışamama ve işsizlik gibi sorunlarla karşı karşıya kalanların müziği olan arabesk ve gözyaşı, acı, hüznün, umutsuzluk ve karamsarlık üzerine kurulu arabesk filmler izleyiciyi sinema salonlarına çekmiştir (Esen, 1992, s. 50).

Popülist filmler 1990'ların başında tırmanışını sürdürürken, Türk Sineması köklü bir değişimin eşiğine gelmiştir. Türk Sineması açısından kriz olmasına rağmen, kendisini var etme mücadelesi verdiği, seyirciyi salonlara çeken filmlerin yapıldığı ve kendi sinemasını oluşturma çabası içinde yeni yönetmenler kuşağını oluşturduğu bu yıllarda, “geçmişin sağlam mirası günümüz yeni anlayışıyla örtüştürülmüş” filmlerde teknik kalite ön plana çıkmış, “popülist anlatım” yoluna gidilmiştir. 1990-2000 yılı arasındaki on yıllık dönemde çekilen 137 film geniş bir tema çerçevesi içinde seyircisi ile buluşmuştur. Bu temalar politik filmler, köy-kent filmleri, marjinal yaşamlar, tarihsel deneme ve edebiyat uyarlamaları, melodramatik, dinsel kadın öyküleri, sanat ve sanatçı boyutu, gerçek yaşam ve çocukluk filmlerinin oluşturduğu bir çerçevede işlenmiştir. Zeki Demirkubuz, N. Bilge Ceylan, Kutluğ Ataman, Serdar Akar, Derviş Zaim ve Reha Erdem gibi yeni bir sinema anlayışı taşıyan genç yönetmenlerin yanı sıra, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Canan Gerede, Mahinur Ergun ve Handan İpekçi gibi kadın yönetmenler de bu dönemde varlıklarını yoğun bir şekilde hissettirmişlerdir (Özer, 2000, ss. 87-92).

1990'lı yıllarla birlikte medyatik özellikleri ön plana çıkan yapımlar ortaya çıkmıştır. Sinemaya popüler kültür ürünleri aktarılmış, kalıplaşmış hikaye ve söylem biçimleriyle, sinema teknikleri ve stereotipleri bu yıllarda yerini almıştır. Politik gelişmeler anlamında önemli yıllar olan 1990'larda politik gelişmeler sinemaya yansımakla birlikte, sanatçıların inançlarında ve dünyaya bakış açılarında derin değişikliklere neden olarak, bireyi anlatan filmler üretilmeye başlamıştır. Tüm bunların yanı sıra politik dönem filmleri de yapılmıştır. Ayrıca, “çevreyle iletişim kurmaktan aciz, içine kapanık, psikolojik sorunlarıyla başa çıkamayan, zayıf ve varolan çarpıklıkları düşünmek isteyen, kaçan, üstüne gidildikçe içindeki şiddeti dışa vuran” Yeşilçam geleneğinin dışında yer alan “antikahramanlar, kaybedenler” de bu yıllarda filmlere konu olmuştur. Tekil örneklerde yer almakla birlikte, aksiyonun yerini insan ögesi yer almış, “psikolojik sorunlar, yaşanan atmosferin detayları ve umutsuzluğun getirdiği çözümsüzlük ve gizemcilik” 1980'li yıllardan bu yıllara aktararak kullanılmaya başlamıştır (Kıraç, 2000).

1980'lere kadar gelen toplumsal değişme, bu yıllardan sonra daha büyük bir ivme kazanmıştır. Kuşkusuz bu ivme, toplumsal değişmeden etkilenen toplumsal cinsiyet alanında da farklı değişimleri beraberinde getirmiştir. Toplumsal yaşamdaki kadın ve erkek sunumlarının değişmeye uğraması, Türk Sineması'nda da kendine yer bulmuş, pek çok örnek oluşmasını sağlamıştır.

1980'li yıllarla birlikte kendini yenileyen Türk Sineması topluma yönelerek farklı kahramanları sunmuş, daha önce rastlanan karşıt ikiliklerin yerini "toplumsal değerleri ve onları temsil eden, cisimlendiren prototipler ya da karakterler" almıştır. Bu gelişmeler, "ruh doktoru kadın-kaçakçı kocası, doktor-çevirmen eşi, reklam filmlerinde oynayan bir kızla ışıkçı babası, ressam kadın-mimar koca, gazeteci kadın ve erkek, yazar kadın-ressam koca, bilgisayarıcı ve oğlu, eski bir yıldız-gazeteci, bankacı-Amerika eğitilmiş kadın, senaryo yazarı-tiyatro oyuncusu kadın ve gündelikçi kadın" gibi rollerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1980'lerden itibaren değişen toplumu görüntüleyen yönetmenler kentsoylu-aydın ayrımı yapmadan uçtaki karakterleri ve bunların ilişkilerini anlatmışlar, güncel ve toplumsal gerçekler arka plana itilmiştir. Kadının kimliği sorgulanmış ve bu kadınlar daha çok farklı çevrelerden gelen, yurtdışı eğitilmiş, serbest meslekli, yazar, ressam gibi, işkadınları olmuş, "yalnızlıkları, bunalım, kıskançlık ve direnişleri" ile geleneksel kalıpları kıran ve kırdıkça da mutsuz olan kişiler olarak görüntülenmişlerdir. Çekilen bu kadın filmlerinde kırsal alan ya da kasaba kadını yerine büyük kent kadınları anlatılmıştır. Kadınlar hep mutsuz ifade edilmiştir. "Kentin arka sokakları, varoşlar, travestiler, fahişeler, dönmeler, uyuşturucu ve kadın satıcıları" hep sinemada boy gösteren yeni kahramanlar olmuştur. Bu karakterlerin yanında, Türkiye'nin bir başka kesitinde yer aldığı düşünülen kentsoylular, kumara ve içkiye eğilimli anneler, metresli babalar, anlaşılmadıkları eşleriyle serbest meslek sahipleri, yazarlar, öğretmenler ve öğrenciler" sinemaya taşınmıştır (Scognamillo, 1998, ss. 505-511).

Tüm bu bilgilere kadın ve erkek meslekleri açısından bakıldığında 1980 öncesine göre büyük farklılıklarla karşılaşılmaktadır. Ev kadını, anne rolü çerçevesi dışında çalışan fakat, daha çok hemşirelik, fabrika işçiliği, öğretmenlik gibi hizmete yönelik alanlarda meslek sunumlarının dışına çıkıldığı görülmektedir. Psikolog, doktor, oyuncu, ressam, gazeteci, bankacı, senarist gibi çağdaş ve erkek mesleği olarak görülen mesleklerde kadın rolleri sunulmaktadır. Tüm bunların yanında hizmetçi, dadı, fabrika

işçiliği ve diğer mesleklerin de varlığını koruduğu bir gerçektir. Bu durum halen çağdaşlığın yanı sıra, birtakım geleneksel yapıların hüküm sürdüğünü, modern ve geleneksel değerlerin iç içe geçtiğini de göstermektedir. Nitekim, toplumsal değişme ve beraberinde getirdiği sosyal yapıların değişmesi kesin kalıplar içinde sınırları belirlenen bir başlangıç ve bitiş noktasından oluşmamaktadır. Bu yüzden, toplumsal yaşamda yer alan kadın mesleklerinde karşıt ikiliklerin bulunması kaçınılmazdır. Aynı şekilde erkek meslekleri açısından değerlendirildiğinde, daha önceki yıllarda mesleği her ne olursa olsun evin geçimini üstlenen, ekonomik gücü elinde bulunduran roller çerçevesinde sunulmakla birlikte, artık bu düşüncenin geçerli olmadığını vurgular bir şekilde, eşlerinin meslekleriyle birlikte anılan, patron, işadamı kimliğinden sıyrılmış mesleklerle verilmişlerdir.

Örneğin İrfan Tözüm Fazilet (1989) isimli filminde bir genç kızın kimlik değişimini anlatmaktadır. Filmde kadınlar farklı rollerde görülmektedir. Fazilet filmde ana karakter olarak hizmetçidir. Halen bazı kadınların konumlarında değişiklik yoktur, hizmete yönelik, kadın işi olarak değerlendirilen bir işte çalışmaktadır. Kendini yanında çalıştığı kadınla özdeşleştirme çabası onun da kadın rolü açısından değişmesini göstermektedir. Fazilet'in yanında çalıştığı kadın ise, bir bale öğretmenidir. Her ne kadar öğretmenlik gibi kadına yakıştırılan bir meslekte çalışıyor olsa da, bale modern kadının değişen yüzünü simgelemektedir.

Sonuç olarak Scognamillo (1998, s. 507)'nin belirttiği gibi, sinemada işlenen çevre ve ortamların yanı sıra kahraman ve ilişkiler geçerliliklerini yitirmiş, kadın ve erkek rolleri değişmiş, ilişkiler farklılık kazanmıştır. Bir yenilenme sürecine giren Türk Sineması kadını yakından incelemiş, değişik çevrelerden kadınları “yurt dışı eğitim yapmış, meslek sahibi, sanat galerisi sahibi, yazar, ressam .vb.” mesleklerde göstermiştir.

Hem 1980'li hem de 1990'lı yıllarda “başkaldıran, talepkar, bastırılmış duygularını gün yüzüne çıkaran kadınlar ve az sayıda olmakla birlikte gelenek ve töreler karşısında çaresiz kadınlar, özellikle de duygu-tutku-gizemlilik-iletişimsizlik, birbirini anlamayan çiftler, mutsuzluk-tatminsizlik yaşayan kadınlar” filmlere konu olmuştur. Bu yıllarda ele alınan konu ve temalar ışığında kadın profilinin değiştiği, öne çıkan değerlerin kaybolan değerler, kent yaşamı ve bu ortamda merkezde yer alan mutsuz ve

tatminsiz kadınların olduğu söylenebilir (Künüçen, 2001, ss. 61-62). Değişmeye direnci olan toplumsal cinsiyet rollerindeki değişmelerin özellikle de kadın rollerindeki değişmelerin çok çabuk kabul görmediğini, zamana ihtiyacının olduğunu bu şekilde sinemaya yansıtmaktadır. Kadın rollerinde artık geleneksel yapı kırılmış, modern roller konusunda beklentiler başlamıştır. Tüm toplumsal yapıya yayılmayan bu beklentiler bu alanın hala sorunlu olduğunu göstermektedir. Kadınlar toplumsal kabul gören kalıpların dışına çıkmış, toplumun bazı kesimlerinin tepkisi sinemada bu şekilde dile getirilmiştir. Bir anlamda hala gelenekselliği (bazı yumuşamalarla da olsa) doğrultusunda yaşamlarını sürdürenlere popüler bir anlatım seçilerek haklılıkları doğrultusunda göstergeler sunulmuştur.

Bu tür geleneksel rollerin dışına çıkmanın, bu tür rolleri üstlenmenin getirdiği olumsuzluklarla ilgili Yılmaz Güney'in Yol (1982) filmi incelenbilir. Bu filmde Güney “fuhuş, kadının görüntüsü/algılanması, cinsel zevk aracı mı/değil mi?” sorularına yanıt aramış, ayrıca kadının hor görülmesi, evlilik mekanizması, evliliğin kadın-erkek ilişkilerine etkisi, kadın-erkek eşitsizliği, bu eşitsizlik ve nedenlerine çözüm getirici bakışlar ve kasaba kadınlarının sorunları konulu temaları işlemiştir. Yılmaz Güney kadın sorununu genel bir biçimde ele almaktansa, toplumsal düzey ve yapı, sınıf, yaşanılan köy, kasaba ve kent çevresi, mesleğe göre değişik biçimlerde işlemiştir. Ayrıca, kırsal ve kent kadını arasındaki bariz fark, yaşlılık ve yaşın gelenekler içindeki yeri, genç ve yaşlı kadınlar arasındaki fark, dinin bu konulardaki etkisini de gözardı etmemiştir. Güney tüm bunların yanında filmlerinde kadına “cinsel zevk aracı/nesnesi” olarak bakıldığını da vurgulamıştır (Güzel, 1996, ss. 104-115).

Aslında gelenekselin dışına çıkan roller incelendiğinde, bu tür rollere bir olumsuzluk yüklendiği açıktır. Nasıl geleneksel rollerin dışında sunulan kadın rolleri mutsuz, bunalımlı, yalnız ve cinselliğini yaşayan ve sorgulayan kişiler olarak sunuluyorsa, aynı şeyin erkek rolleri için de geçerli olduğunu söylemek aykırı olamayacaktır. Örneğin, Adanır (1994, ss. 101-116) Zeki Ökten'in Faize Hücum (1982) adlı filmini incelediği çalışmasında filmin baş kahramanı Kamil Bey'in edilgin olarak sunulduğunu belirtmektedir. Ev içi ve ev dışı alanlarda pasif, yani edilgin kişiliğe sahip olan Kamil Bey eşi ve kızı tarafından saygı görmemektedir. Toplumsal açıdan pasif kişilerin bir araya geldikleri emekliler kahvesinde de, meyhanede de Kamil Bey gibi diğer erkekler de pasif olarak sunulmaktadır. Kamil Bey “otoriteye, bankerlere (paraya),

kaderine (tanrıya), çaresizliğe (tembelliğe), güçsüzlüğüne (kendine güvesizliğine) boyun eğmiş” gösterilerek “tam bir iktidarsız” olarak sunulmaktadır. Oysa, toplumsal yaşamda erkeklik rolü otorite, aktiflik, saygı duyulan değerler çerçevesinde kabul görmektedir. Bu filmde ise aksi yönde sunulan erkeklik rolü, gelenekselin dışında kalan, toplumsal olarak kabul görmeyen bir rol olarak sınırları belirlenmiştir.

Bu yıllarda toplumsal cinsiyet sunumlarının pekiştirildiğini de görmek olasıdır. Delikan (Atıf Yılmaz, 1982), Kaşık Düşmanı (Bilge Olgaç, 1984), Fahriye Abla (Yavuz Turgul, 1984), 14 Numara (Sinan Çetin, 1985) gibi 1980 sonrası çekilmiş filmlerde kadınlar “mal gibi görülen” kişiler olarak sunulmuşlardır. Bu filmlerde erkekler ise, ırzlarına geçmelerine rağmen o kadınla evlenip, namusunu kurtardığını düşünen, zaman zaman kendilerine karşı çıkan eşlerinin yapmadığı çocuk bakma ve ev işlerini yapmak zorunda kalan, kadınları başlık parası nedeniyle alıp sahiplenebileceklerini düşünen, kendi sevdiği kadına ulaşamayınca başkasına yar etmeyen geleneksel rolleriyle sunulmuşlardır. Seni Seviyorum (Atıf Yılmaz, 1963), Amansız Yol (Ömer Kavur, 1985), Kurşun Ata Ata Biter (Ümit Elçi, 1985), Kurbağalar (Şerif Gören, 1985) gibi filmlerde kadınlar “sahip” olarak sunulmuştur. Çeşitli olaylar sonucunda sahipsiz kalan bu kadınlar da birer fahişe olarak gösterilmişlerdir. Firar (Şerif Gören, 1984) ise, bu anlamda biraz farklılık gösteren bir filmidir. Sahipsiz bir kadın olmasına rağmen “çocukları için her şeyi göze alabilen, bunun için cinselliğini” kullanan bir kadın olarak sunulmuştur (Kalkan ve Taranç, 1988, ss. 80-88).

Eyüboğlu (1997, ss. 39-50) Almadovar’ın Atame (Bağla Beni) ve İbrahim Tatlıses’in Mavi Mavi (1985) adlı filmlerini karşılaştırdığı çalışmasında “erkek egemen değer yargıları”nı ve bu yargıları benimsetmekten başka seçeneği olmayan kadınların sunulduğunu öne sürmektedir. Mavi Mavi adlı filmde Tatlıses yokşul ama onurlu bir minibüs şoförü ve aynı zamanda sınıf atlamış popüler bir şarkıcıdır. Sibel isimli kadın karakter zengin, elde edilemez bir kadın olarak filmde yer almaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Tatlıses aktif “arabesk kralı”, Sibel ise bu krala hayran olan “ikincil ve görselliğe indirgenmiş” kadın olarak sunulmaktadır. Ayrıca, filmde kadın karaktere namus kavramı çerçevesinde “pornografi batağından kurtarıp ehlileştirilmek, evlenip çoluk çocuk sahibi olmaya ikna etmek, ahlak dışı bir yaşamdan kurtarıp mazbut bir hayat tarzı benimsetilmeye” çalışılmıştır.

Toplumsal değişimin getirdiği yeniliklerle toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki sınırların bulanıklaştığı ya da bu geleneksel rollerin kırılma noktasında olduğunu gösteren filmler de bu dönemde yerini almıştır.

Abisel (1994, s. 95) 1980’li yıllarda *Seni Kalbime Gömdüm* (Feyzi Tuna, 1982), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (Ömer Kavur, 1982), *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz, 1981) gibi filmlerde hem aile ilişkilerinin, hem karakter, hem anlatım kalıbı hem de film sonlarında bir değişme yaşandığını belirtmektedir. Kadın sunumları artık sadakat göstermeyen bir şekilde olması, daha insancıl değerlendirilmesine karşın namus ve ahlak anlayışının temelinde bir şeyin değişmemiş, yeni değerler ancak “toplumda yerleşik bir hal aldıktan sonra filmlere aktarılmış”tır.

Bir Yudum Sevgi (1984) ve *Aaahhh Belinda* (1986) filmlerinde de, “Türk toplumunda kadını, kadının konumunu, kadın-erkek ilişkilerinin hep erkek gözüyle saptanmış, görülmüş bir çerçeveye” yerleştirmiştir. Kadın kişiliklerin oluşturduğu kahramanlar, kadını odak noktası haline getirerek “erkeğin maço yapısı, kadın üzerindeki geleneksel baskısı” eleştirilmiştir. Bir Yudum Sevgi filminde gecekondu semtinde yaşayan insanların cinsellik sorunu işlenirken, kadın ve namus kavramlarının getirdiği sorunlar insanca çözümlenmektedir. Filmdeki Aygül adlı kadın kahraman Türk Sineması açısından değerlendirildiğinde ne “temiz bakire” ne de “günahkar fahişe” tipini sergilememektedir. Tam tersine, “ikisinin arasında ayakları yere basan, cinselliğini de insanlığın bir parçası olarak yaşamak zorunda olan ve yaşayan kadın, kırsal yaşamdan sanayi toplumuna geçişin sancılarını töresel planda yaşayan, yürekli çıkışı ve kararlarıyla kendi çözümünü kendi bulan, bunalımlı Türk toplumunun kadını”nı sunmaktadır (Dorsay, 1995, s. 29 ve ss. 42-44).

Kaşık Düşmanı (Bilge Olgaç, 1984) filminde gelenek ve göreneklerin, kalıplaşmış kadın ve erkek rollerinin aşılmaya çalışıldığı, sorgulandığı görülmüştür. Filmde çamaşır yıkamak, söküklere onarmak vb. konularda zorlanan erkeklerin yanı sıra, başlık parası almadan kızını veren köylülere rastlanmıştır (Güzel, 1996, s. 87).

Bir Kadının Anatomisi (Yavuz Özkan, 1995) filmde de kadın-erkek ilişkileri temelinde bir öykü anlatılmaktadır. Bir kadın ve üç erkek karakterin ele alındığı filmde kadın iç mimar, erkek karakterler de sırasıyla mimar, müzisyen ve mühendislik mesleklerine sahiptirler. Sibel isimli kadın karakter “aradığını bulamayan, geleneksel

ahlaki kurallarla kaçınılmaz önyargıların çıkmazına toslamadan adeta kendine yetmezliğini ve yalnızlığını aşmak için sık sık beyaz atlı prensine sonunda rastladığını zanneden ve erkekleriyle sevgi, nefret, coşku, acı ve çatışmayla dolu beraberliklerini sonuna kadar yaşayan, meslek sahibi, başarılı, cazibeli” bir kadın (Çapan, 1995, ss. 40-41) olarak sunulmakla beraber, kadın bakışını kullanmayan, kadının düş kırıklıkları yerine “yaşadığı mutsuzluğu, birlikte olduğu erkekler kadar, kendi hatalarına da borçlu olan kadının yaşamdan ne beklediği, nasıl bir insan olduğu, çocuğu, kardeşi ya da kocasıyla ilişkisinin boyutlarının” (Baran, 1995, ss. 41-43) anlaşılmadığı filmde ilk iki eşiyile olan birlikteliğinde zayıf, çaresiz bir görüntü içinde gösterilmektedir. Bu ilk iki karakterden ilki karısını seven ama işinde başarılı olmayan bir mimar, ikincisi ise yumuşak, sevecen bir müzisyen olarak sunulmaktadır. Üçüncü birlikteliğini gerçekleştirdiği erkek karakter ise “deli dolu, romantik, enerjik, sempatik, psikopat eğilimlere sahip, dengesiz ve maço” (Çapan, 1995, ss. 40-41) bir mühendis olarak sunulmaktadır. Bu üçüncü erkekle olan ilişkisinde daha kişilikli bir kadın olarak gösterilen kadın karakter, erkeğe karşı çıkabilen biri olarak sunulmaktadır. Filmde bir çocuğu olmasına rağmen, anneliği ile ilgili herhangi bir ipucuna rastlanmamaktadır.

Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997) filminde Uğur adlı kadın karakter sevdiği adam cezaevinde olmasına rağmen, ondan vazgeçmeyen ve her nakledildiği yere giden, çocuğu için pavyonlarda şarkı söyleyen, fahişelik yapan biri olarak sunulmaktadır. Uğur karakteri “yenilgiden başka her şeyi kabullenmiş, gözü kara bir birey olarak varolma savaşı sürdüren ama erkeklerden daha güçlü ve tutarlı” (Küçüktepepınar, 1998, ss. 64-65) olmakla beraber halen bir kadın olarak çocukları ve sevdiği adam için fedakarlıktan vazgeçmeyen bir kadın olarak sunulmaktadır. Sevdiği erkeğin hapiste olması, çocuğu için fahişelik, pavyonlarda şarkıcılık yapması bu fedakarlığın en büyük kanıtlarından biri olarak görülmektedir. Bu kadın rolüne karşın filmde “iktidarını şiddet ile tescil ettiren erkeklerin aslında ne derecede eli kolu bağlı ve çaresiz” (Erdem, 1998, ss. 63-64) olduğu gösterilmektedir. Bir erkek için, özellikle de sevdiği kadın söz konusu olunca, çok önemli bir kavram olan namus, bu filmde değişen bir değer olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Bekir adlı karakter, evlenmek istediği kadına namusuna aykırı bir biçimde yol gösteren bir erkek olarak sunulmuştur.

Güçhan (1996, ss. 43-49) Camdan Kalp filminde geleneksel ve çağdaş kadın ile erkek rollerinin karşılaştırıldığını belirtmektedir. Örneğin Naciye, sinemadaki

geleneksel cinsiyet rolünden farklı bir rolü, “seks objesi kadın rolüne kendi isteği ile giren ama kontrolün kendisine ait olduğunu” gösteren bir rol çerçevesinde sunulmaktadır . Diğer kadın kahramanlar Kiraz ve Sünten ise, kentte yaşayan geleneksel kadınları tanımlamaktadır. Bu rolleri yaşadıkları çevre ve erkekleriyle birlikte üstlenmişlerdir. Kiraz ve Sünten’in durumları farklı kent ortamında geleneksel kalan kadın anlayışını ortaya çıkarmaktadır. Geleneksel ve çağdaş erkek rolleri de filmde iç içe geçmiştir. Kirpi “kadının üzerinde baskı uygulayan otoriter erkek ya da toplumsal yapıdaki güç kaynaklarının temsilci erkek kimliğini reddedip, arayış içinde olan, kadının cinselliğini doğal kabul eden, eşitlikçi, zayıflıkları ve zaafı olan” erkek rolünü temsil etmektedir. Filmde yer alan diğer erkek kahramanlar ise kadını, “pasif, kolayca el koyulabilir, hükmedilir bir varlık olarak gören, kadının birey olarak varlığını tehdit eden, kadına bakışları kadının cinselliğinde odaklanan, ilişkide bulundukları kadınları el üstünde tutup onurlandırdığı, erkek egemen dünyanın kurulmasına katkıda bulunduğu kadınlardan” ibaret görmektedirler. Bu da, erkek rollerinde halen geleneksel yargıların devam ettiğini göstermektedir.

Camdan Kalp üzerine bir başka çalışma yapan Bayram (1996, s. 23), filmin erkek karakteri Kirpi’yi “geleneksel aile değerlerine göre erksiz bir erkek” olarak tanımlamaktadır. Geleneksel aile değerlerine göre ev içinde erkek baba rolünü üstlenmiştir. Bu baba rolü için evde bir huzur ortamı söz konusudur: “Yemeği yapılmış, sofraya hazırlanmış, terlikleri girişe konmuş, çocuklar sokaktan içeri girmiştir”. Kirpi ise, çocuğu olmayan, para kazanmayan bir erkektir.

Erkeklik rolündeki değişme ve gelenekselin dışına çıkan rollerle ilgili sorunların tartışıldığı bir diğer film de Kutluğ Ataman’ın *Lola&Bilidikid* (1999) sayılabilir. 1980’lerden sonra ortaya çıkan eşcinsellik, travesti gibi kavramların tartışılması ve bu gibi erkeklikle ilgili rollerdeki değişme bu filme yansımıştır. Bilidikid adlı karakter “kendini sapına kadar erkek gören bir maço” olmasına rağmen, “erkek olmak ile eşcinselliği bağdaştıramadığı için, aşık olduğu erkeğin kadınlaşmasını isteyen ve bunun için baskı yapan” biri; Lola ise, “erkekleri arzulamanın kadınların tanımlayıcı özelliği olduğuna inandıran toplum yüzünden eşcinselliğini kadın kılığına girerek dışa vurması gerektiğini sanan” (Erdem, 2000, s. 58) bir karakter olarak sunulmuştur. Filmde iki erkeğin ilişkisinin toplum tarafından hoş karşılanmadığını ve bu yüzden eşcinsellik ve travestilik kavramları adı altında yeniden kadın ve erkek çiftin üretildiği söylenebilir.

Uluyağcı (1993) 1960-1990 yılları arasında Türk Sineması'nda erkek imgesini incelediği çalışmasında, namus, otorite, dostluk, şiddet ve cinsellik açısından değerlendirmiştir. Elde ettiği bulgular sonucunda, sinemanın yeni bir erkek kavramı geliştirmedeğini, aksine toplumda var olan erkeklik kavramının desteklendiği ve pekiştirildiği görülmüştür.

Demiray (1993) 1960-1990 yılları arasında Türk Sineması'nda kentsel aileyi incelediği çalışmasında, 1960-1970 yıllarında kadınların mesleklerinin sırasıyla ev kadınlığı, hizmetçilik ve çocuk bakıcılığı, 1971-1980 yılları arasında ise, ev kadınlığı, çocuk bakıcılığı ve hizmetçilik, 1981-1990 yıllarında ise ev kadınlığı, hemşirelik ve sekreterlik olduğunu bulgulamıştır. Bu sonuçlara bakıldığında kadınların birincil görevlerinin ev kadınlığı olduğu görülmektedir. Yıllara değişen meslekler incelendiğinde ise, yine hizmet etmenin bir kolu olarak hemşirelik ve sekreterlik mesleklerinin olduğu görülmektedir. Kadının çalışmasına gösterilen değer incelendiğinde de, bunun arttığı, kadının toplum içindeki statüsünün yükseldiği ve toplumdaki gelişmelerle paralellik gösterdiği bulunmuştur. Elde edilen bir başka bulgu da, erkeğin otoritesinin azaldığı yönündedir. Demiray (1997, ss. 69-76) bir başka çalışmasında Yengeç Sepeti (Yavuz Özkan, 1994) adlı filmde şiddet konusunu ele almakla birlikte, toplumsal cinsiyet olgusunu da karakterler çerçevesinde incelemiştir. Örneğin, baba rolü “otoriter, saygı gösterilen, soru sorulmayan, çocuklarıyla iletişimi sınırlı, şiddet kullanan” olarak sunulurken, anne rolü de “davranış ve ses tonuyla sakin, çocuklarının birbirleri ve babaları ile olan ilişkilerinde sakinleştirici, iletişim sağlayıcı” bir çerçevede sunulmaktadır. Büyük oğul ise polislik mesleği doğrultusunda “yasaların temsilcisi ve düzenin koruyucusu” olmanın ötesinde baba açısından gurur duyulan, kendisini ve otoriteyi temsil eden kişi olarak sunulmaktadır.

C Blok (1993) toplumsal değişimde kadının varoluşunu hangi temeller üzerine kuracağını hesabını, kadın ve erkekler arasındaki ilişkiyi kurarken dile getirmektedir. Kadının bu filmde iki alternatifini bulunmaktadır: Hiyerarşiye boyun eğerken lüks yaşamın ekonomik bağımlılığıyla devam ettirmek ya da özgürlük ve cinsel tercihlerine kendini bırakmak (Kıraç, 2000, s. 17).

Tüm bu bilgiler doğrultusunda 1980 sonrasında Türk Sineması'na yansıyan toplumsal cinsiyet rollerinin sunumları ile ilgili bilgilere doğrudan yer verilmediği

görülmüştür. Bu nedenle, yapılan bu çalışma, bu eksikliği giderip alanla ilgili çalışmalara katkı sağlamak amacıyla, 1980 sonrası Türk Sineması'na yansıyan toplumsal cinsiyet rolleri sunumlarını, bu rollerde bir değişme olup olmadığını ve bu dönemin özelliklerinin toplumsal cinsiyet rollerinin sunumuna , nasıl yansıdığını araştırmayı temel almıştır. Bir sonraki bölümde bu çerçevede çalışmanın örnekleminin nasıl oluşturulduğu, verilerin nasıl toplandığı ve oluşturulan kategorilerle ilgili bilgilere yer verilecektir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın örnekleme, verilerin toplanması, istatistiksel çözümlemeler ve bu çözümlemelerin yorumlanması ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

3.1. Araştırma Modeli

“Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması’nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu” konulu çalışma bir durum saptama çalışmasıdır. Araştırmacı bu çalışma için içerik çözümlemesi yöntemini uygulamıştır. Merten’e göre, “içeriklerin/metinlerin sosyal gerçekliği yansıttığı ya da temsil ettiği varsayımından hareket edilebilir ve sosyal gerçekliğin söz konusu boyutlarına yönelik çıkarımlar yapılabilir” (aktaran: Gökçe, 2001, s. 8). Dolayısıyla, kitle iletişim aracı olan sinemada toplumsal cinsiyet rollerinin sunumlarının var olduğu, bu sunumlar hakkında toplumun belirli bakış açısını yansıttığını söylemek aykırı olmamaktadır. 1980 sonrası Türk Sineması’nda toplumsal değişimin bir sonucu olarak toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl değiştiği ve Türk Sineması’na nasıl yansıdığı içerik çözümlemesi yöntemi ile elde edilmiştir.

Araştırmada, toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimleri inceleyebilmek için başroldeki kadın ve erkek oyuncular ele alınmıştır. Başrol oyuncularının yaş, medeni durum, fiziksel görünüş, meslek, filmde bulundukları mekan, kişilik özellikleri ve ev içi rol paylaşımları ile ilgili kategoriler oluşturulmuş ve bu kategoriler kodlama kağıdında yer almıştır (Ek-I).

3.2. Evren ve Örneklem

Türkiye’de yaşanan 1980 sonrası toplumsal değişimin bir boyutu olarak cinsiyet rollerindeki değişimin Türk Sineması’ndaki yansımalarını ortaya çıkarabilmek için bir çalışma evrenine ve evrenden bir kesit alma zorunluluğuna ihtiyaç bulunmaktadır. Bu yüzden, araştırma evreni üzerinde çalışmak üzere, bir örnek almak için basit tesadüfi bir örnekleme yoluna gidilmiştir. İçerik çözümlemesi “metinlerden, metin ötesindeki sosyal gerçeğin boyutlarına ilişkin sonuçlar çıkarmayı amaçlamaktadır” (Gökçe, 2001, s. 13). Bazı araştırmalarda evrenin büyüklüğünün tümünü ölçüt almak her zaman mümkün olmamaktadır, bu nedenle örneklem oluşturulmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Örneklem yöntemleri, “rassal/tesadüfi örnekleme, bilinçli örnekleme ve olasılıklı örnekleme” olmak üzere üç grupta

toplanabilmektedir. Bu yöntemlerden biri olan bilinçli örnekleme de çeşitli biçimlerde yapılmaktadır: Tipik birimler örneklemesi, kota örnekleme ve basit tesadüfi örnekleme. Basit tesadüfi örnekleme de araştırma evreninden tamamen tesadüfi bir raslantı ilkesine göre örneklem oluşturulmaktadır. Bu örneklem oluşturma piyango çekilişi (tombala, kura vb.) ya da daha önce hazırlanmış ve tanımlanmış tesadüfi sayıların kullanılması ile gerçekleştirilmektedir. Bu yöntem eşit seçilme ilkesine dayanmaktadır ve evreni oluşturan tüm birimlere eşit şans tanımakta, hangi birimlerin seçileceği önceden tahmin edilememektedir (Gökçe, 2001, ss. 113-122).

Bu çalışmada, 1980-1999 yılları arasında gösterime giren Türk filmleri çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışma evreninde toplam 1577 film bulunmaktadır. Bu sayıyı belirlemek için Agah Özgüç'ün Türk Filmleri Sözlüğü (2. ve 3. cilt) ile Türsak Sinema Yıllığı (1997, 1998, 1999) kaynaklarından yararlanılmıştır. Çalışmanın örnekleme basit tesadüfi yöntemle beşer yıllık dönemlerde film isimlerinin bulunduğu bir torbadan kura çekilerek oluşturulmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerinin değişmeye direnci oldukça fazladır, o yüzden bu beşer yıllık dönemlerde cinsiyet rollerinde bir değişme olup olmadığı, bu eğilimi gösterip göstermediği ve bunun Türk Sineması'nda yansımaları nasıl bulduğunu belirleyebilmek için bu beşer yıllık dönemlere ayrılması ihtiyacı duyulmuştur. Çalışmanın ayrıldığı beşer yıllık dönemler belirtilen yıllar dahil olmak üzere, 1980-1984, 1985-1989, 1990-1994, 1995-1999 yıllarıdır ve toplam yirmi yılı içermektedir. Basit tesadüfi örnekleme için öncelikle 1980-1984 yılları arasındaki filmler piyango çekilişi ile belirlenmiş, ardından da sırasıyla 1985-1989, 1990-1994 ve 1995-1999 yılları arasındaki filmlere de aynı işlemler uygulanmıştır. 1980-1984 yılları arasında toplam 415, 1985-1989 yılları arasında 709, 1990-1994 yılları arasında 310 ve 1995-1999 yılları arasında toplam 143 çekilen film yer almaktadır. Belirlenen bu filmlere ulaşamama durumu göz önünde bulundurularak, ayrıca yedek filmler de belirlenmiştir. Nitekim, örnekleme de yer alan filmlerin bir kısmına ulaşamamış ya da teknik sorunlar nedeniyle bazı filmlerin korunamadığı görülmüştür. Sonuç olarak, her beş yıllık döneme beş film seçilmiş ve 20 yıl için belirlenen 20 filmde 43 başrol oyuncu incelenmiştir.

3.3. Verilerin Toplanması

Örneklem basit tesadüfi yöntemle belirlendikten sonra, çalışmaya konu olan filmlere, Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü ile Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Turhan Baraz Okuma Salonu'ndan ulaşılmıştır. Filmlerin incelenmesinde izleme aşaması video bantlar üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Örneklemde yer alan filmlere ulaşıldıktan sonra, araştırmacı bu filmlerde cinsiyet rollerini ve değişimi sorgulayabilmek için, araştırmada yer alacak kodlayıcıların izledikleri her film için seçenekleri işaretleyecekleri kategorilerden oluşan ve Ek I'de verilen bir kodlama kağıdı hazırlamıştır. Kodlama kağıdında amaca göre düzenlenmiş sorulara yer verilmiştir. Kodlayıcılardan kodlama kağıdındaki soruları izleyecekleri filmlere göre cevaplaması istenmiştir. Bu sorular, kategorilere uygun olarak oluşturulmuş ve ekte (Ek-II, Ek-III, Ek-IV) sunulmuştur.

Araştırmada yer alan kodlayıcı sayısı toplam iki yüksek lisans öğrencisi ve araştırmacının kendisinden oluşmaktadır. Kodlayıcıların üç kişiden oluşmasının en büyük nedeni, içerik çözümlemesinin temel ilkelerinden biri olan birden fazla kodlayıcının gerekliliğidir; çünkü aynı anlatımların bir başka deyişle izlenen filmlerin aynı şekilde yorumlanması, güvenilirlik ve geçerliliğinin olması gerekmektedir (Gökçe, 1995, ss. 116-119). Eşit sayıda değil de, tekli sayıda kodlayıcı seçilmesinin sebebi, kodlama kağıdındaki soruları izledikleri filme göre cevaplayacak kodlayıcıların bir uzlaşma içinde olmalarını sağlamaktır. Eşit sayıda kodlayıcı yüzde elli olumsuz, yüzde elli de olumlu cevaplayabilir. Bu sonuç araştırmanın güvenilirliği ve geçerliliği ile ilgili sonuçları doğrudan etkileyecektir. Araştırmaya konu olacak filmlerin izlenme aşamalarının uzunluğu, çok sayıda kişiyi organize etme, kodlayıcıların belli bir eğitim düzeyine sahip bulunmamaları gibi nedenlerin de araştırmayı olumsuz yönde etkileyeceği düşünülmektedir. Bu nedenle, üç kişi (iki kız, bir erkek) kodlayıcı olarak seçilmiştir. Bu üç kodlayıcı toplam yirmi filmi video kasetlerden izlemiş, daha sonra kodlama kağıtlarını kendilerinden istenen bilgiler doğrultusunda doldurmuşlardır. Filmler izlenilmeden önce, araştırmacı kodlama kağıdında yer alan kavramları açıklamış, bunlarla ilgili olarak çalışma öncesi bir eğitim vermiş ve örneklemde yer alan farklı iki filmde bir ön test uygulamıştır. Kodlayıcıların kodlama kağıdındaki çözümlemelerde “nesnel geçerliliği” sağlayabilmesi için, bu iki filmi aynı ölçütlerde

yorumlayıp, kategorileri doğru değerlendirip değerlendiremediklerine bakılmıştır (kodlayıcılar arası güvenirlik) (Gökçe, 2001, s. 127). Kodlayıcıların filmlerde birbirleriyle örtüşmediği ölçekler bulunmuştur. Bir içerik çözümlemesinde aynı koşullar altında aynı sonuçların elde edilmesi, güvenilir nitelik taşıması gerekmektedir. Bu nedenle, araştırmacı kodlayıcılar arasında uzlaşma sağlanamayan kişilik özellikleri ile ilgili tanımları TDK Sözlüğü'nden yararlanarak kodlayıcılara yeniden aktarmıştır.

Tüm bu çalışmalardan sonra film izleme aşamasına geçilmiştir. Filmlerin ortalama süreleri bir buçuk- iki saat arasındadır. Kodlayıcıların çalışmaları her güne bir film olmak üzere toplam yirmi gün sürmüştür.

3.4. Kategoriler

Toplum tarafından simgesel ve kültürel olarak inşa edilen toplumsal cinsiyet rollerinin içeriği, nasıl tanımlanıp, nasıl özellikler taşıyacağı belirlenen sosyal kategorilerde ortaya çıkmaktadır. Bu sosyal kategoriler, kişilere diğer insanlarla etkileşimde bulunurken belirli referansları sağlamakta, kadın veya erkeğin nasıl olması, nasıl davranması, ne gibi özellikler taşıması gerektiği ile ilgili stereotipleri yaratmaktadır. Bu nedenle, yapılan araştırmada, toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili tanımlamaları sağlayacak çeşitli kategoriler oluşturulmuştur. Alanla ilgili yapılan çalışmalar taranarak, buradan elde edilen veriler sonucunda toplam yedi kategori, toplumsal cinsiyet rollerini belirleyici özellikleri göz önüne alınarak oluşturulmuştur. Tüm bu kategorilerle ilgili detaylar aşağıda yer almaktadır.

3.4.1. Yaş

Toplumsal cinsiyet kültürel olarak kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıkları yaratmakta ve tanımlamaktadır. Kadın ve erkekler arasındaki farklılıklar pek çok alanda karşılaştırmaların yapılmasını sağlamaktadır. Bunlardan bir tanesi de yaşla ilgili olan alandır. Signorelli (1989)'nin toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili çalışmasında "yaş"ın önemli bir kategori olduğunu bulmuştur. Sonuçlara göre, kitle iletişim araçlarında kadınlar erkeklere göre daha genç yaşta sunulmaktadır. Erkekler otoriteyi daha çok temsil ettikleri için yaşlı gösterilmekte bir sakınca görülmemektedir (aktaran: Yaktıl, 1991). Bu görüşlerden hareketle yapılan araştırmada, filmlerde yer alan 43 başrol kadın ve erkek oyuncuların yaşlarını belirlenmiştir.

3.4.2. Medeni Durum

Evlilik, toplumsal cinsiyetin üretildiği temel bir çevredir ve toplumsal cinsiyet stereotipleri ile sembolleri hakkında güçlü bilgiler içermektedir (Nock, 1998, ss. 227-237). Bu nedenle, araştırmada başrol kadın ve erkek oyuncuların medeni durumlarını belirlemek üzere, bu kategori oluşturulmuştur.

3.4.3. Görünüş

Toplumsal cinsiyet rollerini belirleyici özelliklerden bir tanesi de görünüştür. İnsanlar içinde bulundukları ortamlarda kendileri ile ilgili bir takım tanımlar sunmaktadırlar. Bu tanımlar fiziksel görüntülerinden kıyafetlerine kadar büyük bir çeşitlilik içermektedir. Tseelon (2002, ss. 7-14), Goffman (1979)'ın cinsiyet sınıflandırmalarının “kültürün biçimlendirdiği ilintiler, cinsiyet sunumunun da bu ilintilerin gelenekselleştirilmiş betimlemeleri” olduğu tanımından yola çıkarak, kıyafet ve dış görünüşle ilgili ipuçlarının simgesel ve belirleyici bir işleve sahip olduğunu belirtmektedir. Kıyafet görünüşte cinsiyete özgü öğeleri belirlemektedir. Kıyafetler ve başka kıyafet öğeleri, görünür biyolojik özelliklerin ötesinde kişinin taşıdığı cinsiyet ya da cinsiyet rolleri konusunda pek çok şey söylemektedir (Davis, 1997, s. 46). Ayrıca, kıyafet insan bedenini kültürel olarak görülebilir kılmakta, bedeni kültürel olarak çizmeye imkan tanımakta ve bir toplumun giyim kodundaki her değişme, o toplumda yaşanan değişmeyi ifade etmektedir (Silverman, 1995, ss. 179-184).

Tüm bu bilgilerden hareketle, 43 başrol oyuncunun toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili özelliklerini tespit etmede görünüş kategorisi oluşturulmuş ve bu kategori altında “fiziksel görüntü, kıyafet-aksesuar ve bakım” ile ilgili bilgilere ulaşılmıştır.

3.4.4. Meslek

Toplumsal cinsiyet rolleri meslekler için de sınıflandırılıp, tanımlanmaktadır. Kadına ve erkeğe uygunluk derecesine göre değerlendirilen meslekler cinsiyet kimliği ile içiçe bulunmaktadır (Ecevit, 1998, ss. 270-271). Bir kadın ya da erkeğe cinsiyetleri temel alınarak yakıştırılan meslekler bulunmaktadır. Meslek sahibi olmak çoğunlukla erkeksi özelliği tanımlamak için kullanılmaktadır. Zimmermann (1987), Deaux ve Lewis (1984) ile Davis (1997)'in yaptıkları çalışmalarda erkeklerin meslek alanında yüksek statülü işlerde çalıştığını ortaya çıkarmıştır. Araştırmada da, oyuncuların meslekleri ile ilgili bilgilere ulaşmak için, bu kategori oluşturulmuştur.

3.4.5. Özel ve Kamusal Alan

Toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumu ile ilgili literatür, kamusal ve özel alan ayrımını temel etken olarak kabul etmektedir. Bu ayrım, doğa ile kültür arasındaki ayrıma dayanmaktadır. Bu yüzden, doğal alan bir başka deyişle özel alan evle, kültürel alan da kamusal alan, bir başka deyişle dış dünya ile özdeşleştirilmektedir. Bu sınıflandırmanın genel çatısını karşıt terimler oluşturmaktadır: doğa-özel alan-kadınlar ve kültür-kamusal alan-erkekler. Eylem (doğa-kültür), mekan (özel-kamusal)ve oyuncular (kadınlar/erkekler) sınıflandırmayı sağlayan temel prensipleri oluşturmaktadır (Tseelon, 2002, s. 109).

Araştırmada da, 43 başrol kadın ve erkek oyuncularının gördükleri alanları belirleyebilmek amacıyla, Kamusal ve Özel Alan başlıkları oluşturulmuştur.

3.4.6. Kişilik Özellikleri

Başrol oyuncularının kişilik özellikleri de toplumsal cinsiyet açısından büyük önem taşımaktadır. Araştırmada oluşturulan kişilik özellikleri, Çiğdem Kağıtçıbaşı ve Aykut Kansu'nun 1977'de Simmons ve Turner (1975)'in çalışmasından yararlanarak, cinsiyet rollerinin ve standartlarının gelişmesi konusunda aile dinamiği çerçevesinde kuşaklararası farkları bulmaya çalışan pilot çalışmada yer alan, cinsiyet rolleri hakkındaki stereotipler ve cinsiyet rolüyle ilgili sıfatlar/tanımlardan alınmıştır. 21 tanım/sıfatın 18'i bu araştırmanın kişilik özellikleri bölümünde yer almıştır. Ayrıca Türk Sineması'nda rastlanan stereotipler de eklenmiştir.

Filmler izlenmeye başlamadan önce bu kişilik özellikleri ile ilgili tanımlar Türk Dil Kurumu'nun Sözlüğü'nde yer alan biçimleriyle kodlayıcılara açıklanmış ve bu tanımlarla ilgili bilgiler Ek-IV olarak kodlayıcılara verilmiştir.

3.4.7. Ev İçi Rol Paylaşımı

Toplumsal cinsiyet stereotipleri, sosyal kurumlarla çevrilmiş olan kadınlık ya da erkeklikle ilgili bilgileri verdiği gibi, ev içi-dışı işler, çocuk bakımı, aile içi kararlar, evin geçimi ve reisliği ile ilgili alanlarda da temsil edilmektedir. Nock (1998, ss. 227-237), ev içi rol paylaşımını toplumsal cinsiyet rolleri fabrikası olarak tanımlamaktadır. Özel ve kamusal alan kadın ve erkek açısından belli bir ayrımı oluşturuyorsa, aynı şekilde ev içi rol paylaşımı da bu ayrımları beraberinde getirmektedir. Ev içi rol

paylaşımında kadın ve erkek rolleri arasında farklılıklar bulunmaktadır ve belli sınırlar içinde bunlar çizilmiştir.

Araştırmada yer alan filmlerde, başrol kadın ve erkek oyuncuların ev içi ve çocuk bakımında ne tür işleri üstlendikleri bilgisine ulaşmak istenmiştir. Bu amaçla, Ek-II’de G başlığı altında yer alan Ev İçi Rol Paylaşımı’nda ev içi işler, ev dışı işler, diğer çeşitli işler, çocuk bakımı ile ev geçimi, evde kararları kimin verdiği ve ev reisliğini sorgulayan başlıklar oluşturulmuştur.

Ev içi-dışı ve diğer çeşitli işlerle ilgili rol paylaşımları başlığında yer alan çeşitli ölçekler Scott Coltrane (1996), çocuk bakımı ile ilgili ölçekler de Teresa L. Jump ve Linda Haas (1987), Horna ve Lupri (1987)’nin yaptıkları çalışmalarda yer alan ölçeklerden oluşturulmuştur.

3.5. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada elde edilen verilerin çözümlemesinde her dönemde oluşturulan kategorilerden elde edilen sonuçlar neticesinde ortaya çıkan sayı ve yüzdeleri bulmak için frekans dağılımlarından, kadın ve erkek oyuncular arasında karşılaştırma imkanı veren çaprazlama (crosstabs) yöntemlerinden yararlanılmıştır. İstatistiksel işlemler SPSS programı kullanılarak yapılmıştır.

Yapılan araştırmada elde edilen veriler analiz edilmiş, toplam başrol oyuncu sayısı esas alınarak, her bir ölçek için sayı ve yüzde değerlerini gösteren tablolar oluşturulmuştur. Daha sonra oluşturulan kategorilerden çıkan sonuçlar değerlendirilmiştir. Değerlendirme, dönemler bazında kadın ve erkek oyuncuların karşılaştırılması şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada başroldeki kadın ve erkek oyuncuların yaş, medeni durum, görünüş, meslek, özel ve kamusal alan, kişilik özellikleri ve ev içi rol paylaşımları ile ilgili bilgiler ve bunların 20 yıllık Türk Sineması’nda yer alan değişimlerine ilişkin yapılan istatistiksel çözümlemeler sonunda elde edilen bulgular ve bunların yorumları araştırma raporunun dördüncü bölümünde “Bulgular ve Yorum” başlığı altında verilmiştir. Ayrıca, bu bulguların ilgili literatürdeki bulgularla karşılaştırılarak yapılan ayrıntılı yorumlamalarına ise, raporun beşinci bölümündeki “Sonuç ve Öneriler” başlığında yer verilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölüm, araştırmada elde edilen verilerin istatistiksel çözümlemelerine ve alınan bulguların yorumlanmasına ayrılmıştır. Araştırmada incelenen her bir başlık ile ilgili bulgular ve yorumlar ayrı alt başlıklarda sunulmuştur.

Araştırmada 1980 sonrasında çekilen ve basit tesadüfi yöntemle seçilen 20 film incelenmiştir (Bkz.EK-V). Örnekleme yer alan filmlere ulaşmadaki sınırlılıklar, Türk Sineması'nda bazı önemli filmlerin seçilen filmler arasına girmesine neden olmuştur. İncelenen filmlerde değişme eğilimini yakalayabilmek için, 20 yıllık dönem, dörder döneme ayrılmış ve karşılaştırmalar bu dönemlere göre yapılmıştır. Buna göre filmler ve dönemleri aşağıda yer almaktadır:

1. Dönem Filmleri (1980-1984)

Berduş (1980),

At (1981),

Davetsiz Misafir (1983),

Bir Yudum Sevgi (1984)

Pehlivan (1984)

3.Dönem Filmleri (1990-1994)

Kiraz Çiçek Açıyor (1990)

Bir Küçük Bulut (1990)

Varyemez (1991)

Zıkkımın Kökü (1992)

Kıvılcım (1993)

2. Dönem Filmleri (1985-1989)

Züğürt Ağa (1985)

Aaahh Belinda (1986)

Çocuklar Ölmesin (1987)

Evlerden Biri (1987)

Düttürü Dünya (1988)

4.Dönem Filmleri

Bir Kadının Anatomisi (1995)

Mektup (1996)

Masumiyet (1997)

Güneşe Yolculuk (1998)

Duruşma (1999)

Araştırmada incelenen 20 filmde yer alan başrol kadın oyuncularının sayısı 20'dir. Bu filmler içinde At adlı filmde başrol kadın oyuncu bulunmamakla birlikte, Aaahh Belinda filminde ikinci bir başrol kadın oyuncusu yer almaktadır. Başrol erkek oyuncularının sayısı ise, 20 filmde toplam 23'dür. İki başrol erkek oyuncunun (birinci ve ikinci ve başrol) yer aldığı film Duruşma, üç başrol erkek oyuncunun (birinci, ikinci ve üçüncü başrol) yer aldığı film Bir Kadının Anatomisi'dir .

4.1. Yaş

20 Türk filminde 43 başrol kadın ve erkek oyuncunun yaşları ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır. Genç, orta ve yaşlı olmak üzere üç gruba ayrılan yaş kategorisinde elde edilen veriler Tablo-1’de yer almaktadır.

Tablo-1: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Yaş Dağılımları

YAŞ		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
GENÇ (20-35)	Sayı	2	2	3	4	0	1	1	7
	Yüzde	50	33	60	80	0	20	20	88
ORTA (36-50)	Sayı	2	4	2	1	5	4	4	1
	Yüzde	50	67	40	20	100	80	80	13
TOPLAM	Sayı	4	6	5	5	5	5	5	8
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

20 filmde yer alan başrol kadın oyuncuların yaş dağılımlarının genç ve orta yaş grubunda toplandığı görülmüştür. Yaşlı grubunda yer alan başrol kadın oyuncuya rastlanmamıştır.

1.Dönem’de 2 (%50) genç, 2 (%50) de orta yaşlı kadın başrol oyuncu görülmüştür. 2.Dönem’e bakıldığında ise, orta yaşlı kadın oyuncuların sayısında bir artış olduğu gözlemlenmiş ve 4 (%67) başrol kadın oyuncunun filmlerde yer aldığı görülmüştür. Bu dönemdeki genç kadın oyuncular %33’lük bir oranla iki oyuncudur ve 1.Dönem’deki sayısını korumuştur. 3.Dönem’de ise, 2. Dönem’in tersine bir durumla karşılaşmıştır. Genç kadın oyuncu sayısı 3 (%60)’e yükselmiş, orta yaşlı kadın oyuncu sayısı da 2 (%40)’ye düşmüştür. Son dönem değerlendirildiğinde ise, genç kadın oyuncuların sayısında bir artış gözlemlenmiştir. 4 (%80) kadın oyuncunun yer aldığı bu dönemde, orta yaşlı kadın oyuncunun sayısında bir azalma görülmüş ve bu azalma sadece 1 (%20) oyuncu ile Masumiyet filminde tespit edilmiştir.

Beşer yıllık dönemler içinde incelenen 1980 sonrası 20 Türk filminde erkek başrol oyuncularının yaşları yine, genç, orta ve yaşlı olmak üzere üç gruba ayrılan yaş ölçeğinde değerlendirilmiştir. Elde edilen verilere göre, filmlerde yer alan başrol erkek oyuncuların yaş dağılımları, kadın başrol oyuncularının yaş grubunda olduğu gibi, genç

ve orta yaş grubunda toplanmıştır. Yaşlı grubunda yer alan başrol erkek oyuncuya rastlanmamıştır.

1.Dönem’de erkek başrol oyuncular arasında hiç genç oyuncu görülmemiştir. Orta yaştaki erkek başrol oyuncular toplam 5 (%100) oyuncu ile temsil edilmiştir. 2.Dönem’e gelindiğinde, karşılaşılan genç yaşta 1 (%20) başrol oyuncusu sadece Evlerden Biri adlı filmde yer almıştır. Bu dönemde karşılaşılan orta yaşlı erkek oyuncuların sayısı ise 4 (%80)’tür. Aynı oran ve sayılar 3.Dönem’de de geçerliliğini korumuştur. Bu dönemdeki genç başrol erkek oyuncu Kıvılcım filminde yer almıştır. 4.Dönem’e bakıldığında ise, temel bir değişme görülmektedir. Orta yaşlı tek 1 (%13) erkek oyuncu bu dönemde sadece Mektup filminde görülmüştür. Genç erkek oyuncular da, toplam 7 (%88) olarak bulunmuştur.

Sonuç olarak, kadın oyuncuların filmlerde genç olarak sunulduğu görülmüştür. Orta yaştaki kadın oyuncuların varlığına ve 2. ile 3.Dönem arasında bir dalgalanma göstermesine rağmen, kadın oyuncular genellikle genç olarak filmlerde yer aldığı söylenebilir. Erkek oyuncular ise, ilk üç dönemde orta yaşlı olarak görülmüşlerdir. 2. ve 3.Dönem’de sadece birer oyuncu ile temsil edilen genç oyuncular 4.Dönem’de artmıştır. Bu nedenle, erkek oyuncuların filmlerde sunulma yaşlarında bir gençleşme olduğu söylenebilir.

Literatürde yer alan bilgiler doğrultusunda kitle iletişim araçlarında kadınların erkeklere oranla daha genç yaşta göründükleri ile ilgili sonuçlar bu filmlerde de doğrulanmıştır. Daha çok, genç yaştaki kadın oyuncuların varlığı, bu konudaki geleneksel kalıpların devam ettiğini göstermektedir. Araştırmada yer alan filmlerdeki erkek başrol oyuncular açısından bakıldığında ise, erkek başrol oyuncularının yaşlarında bir gençleşme olduğu ortaya çıkmaktadır. Erkek başrol oyuncularının yaşla ilgili sunumlarında meydana gelen gençleşme özellikle son dönemde görülmektedir. Son dönemde ataerkil zihniyet kalıplarının yeniden üretilmesine rağmen, toplumsal değişme sonucunda genç kuşaklar arasında cinsiyetçi beklentilerin azalması (Başbuğu, 1995, ss. 221-227) ve aile içinde tek otoritenin erkek olduğu düşüncesinden uzaklaşıp eşitlikçi bir paylaşımın yer almasının (Karadayı, 1994, ss. 15-25) filmlere yansıdığı söylenebilir. Ayrıca, son dönem filmleri içinde erkek otoritesini yansıtacağı düşünülen aile ilişkilerinin yer aldığı sadece iki film araştırmada yer almıştır. Bu nedenle, erkek

otoritesinin sergileneceği aile ilişkileri ve ev ortamlarının bulunmaması erkeklerin genç yaşta sunulmalarına da neden olduğu söylenebilir.

4.2. Medeni Durum

Başrol oyuncularının toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili ayrımlarını belirlemede oluşturulan kategorilerden biri de “medeni durum” kategorisidir. Araştırmada başrol kadın ve erkek oyuncuların medeni durumları ile ilgili verileri elde etmek için, “evli, bekar ve dul” ölçeklerinden yararlanılmıştır. Elde edilen sonuçlar Tablo-2’de yer almaktadır.

Tablo-2: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Medeni Durum Dağılımları

MEDENİ DURUM		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
EVLİ	Sayı	2	4	5	3	4	4	3	4
	Yüzde	60	67	100	60	80	80	60	50
BEKAR	Sayı	1	1	0	2	1	1	1	3
	Yüzde	20	17	0	40	20	20	20	38
DUL	Sayı	1	1	0	0	0	0	1	1
	Yüzde	20	17	0	0	0	0	20	13
TOPLAM	Sayı	4	6	5	5	5	5	5	8
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

20 yıllık dönemde incelenen filmlerde kadın başrol oyuncularının medeni durumları evli, bekar ve dul seçeneklerinde ortaya çıkmıştır. 1.Dönem’de yer alan 4 başrol kadın oyuncudan 2 (%60)’sinin evli, 1 (%20)’inin de dul olduğu görülmüştür. Tek bekar kadın oyuncu (%20) sadece Berduş filminde yer alan kadın oyuncu olmuştur. 2.Dönem’de ise, evli kadın oyuncu sayısında artış gözlemlenmiş ve 4 (%67) oyuncu ile temsil edilmiştir. Bekar kadın oyuncu sayısı bu dönemde yine 1 (%17) oyuncu ile sınırlı kalmıştır ve bu oyuncu Aaahh Belinda filminde yer alan ikinci başrol kadın oyuncu olmuştur. Ayrıca bu dönemde 1 (%17) kadın oyuncu da dul olarak tespit edilmiştir. Bu oyuncu Evlerden Biri adlı filmde yer almıştır. 3.Dönem’e bakıldığında ise, evli kadın başrol oyuncularının sayısında bir artış gözlemlenmiş ve bu dönemde yer alan tüm (%100) kadın oyuncuların medeni durumu evli olarak bulunmuştur. 4.Dönem’e gelindiğinde de, evli kadın oyuncuların sayısında bir azalma tespit edilmiştir. Medeni

durumu evli olan kadın oyuncu sayısı 3 (%60) olarak görülmüştür. Bekar kadın oyuncular da 2 (%40) oyuncu olarak filmlerde yer almıştır.

20 yıllık dönemde incelenen filmlerde erkek başrol oyuncularının medeni durumları da kadın başrol oyuncularında olduğu gibi evli, bekar ve dul seçeneklerinde ortaya çıkmıştır.

Erkek başrol oyuncularının medeni durumlarıyla ilgili şu tür bilgiler elde edilmiştir: İncelenen dört döneme bakıldığında; 1.Dönem’de 4 (%80) erkek başrol oyuncusunun medeni durumu evli olarak tespit edilmiştir. Bu dönemde sadece 1 (%20) başrol erkek oyuncunun medeni durumu bekar olarak gözlemlenmiştir. Bu oyuncu Berduş adlı filmde yer almıştır. Aynı durum 2.Dönem filmlerinde de görülmüştür. Erkek başrol oyuncularının medeni durumu 4 (%80) oyuncu ile evli ve 1 (%20) oyuncu ile de bekar olarak temsil edilmiştir. Bu dönemde yer alan tek bekar erkek başrol oyuncusu Evlerden Biri adlı filmde görülmüştür. 3.Dönem’e bakıldığında ise, evli erkek oyuncuların sayısında bir düşüş olmakla beraber, bekar oyuncu sayısında bir değişme olmadığı gözlemlenmiştir. Evli erkek başrol oyuncuları 3 (%60) oyuncu ile temsil edilirken, 1 (%20) bekar erkek oyuncu da Kıvılcım filminde görülmüştür. Bu dönemde ayrıca dul 1 (%20) başrol erkek oyuncusu tespit edilmiştir. Bu erkek oyuncu da bir oranla Kiraz Çiçek Açıyor filminde yer almıştır. 4.Dönem’de ise, evli başrol erkek oyuncu sayısı ilk iki dönemde olduğu gibi 4 (%50) oyuncu olarak bulunmuştur. Bekar başrol erkek oyuncularının sayısında ise, diğer dönemlere oranla bir artış yaşanmış ve 3 (%38) başrol erkek oyuncusu bu dönemde sunulmuştur. Ayrıca, bu dönemde 1 (%13) başrol erkek oyuncusunun medeni durumu dul olarak tespit edilmiştir. Bu erkek oyuncu Duruşma adlı filmde yer alan oyuncudur.

Sonuç olarak, izlenen filmlerde medeni durumu evli olan başrol oyuncuları ağırlıklı olarak yer almaktadır. Tüm dönemler boyunca 20 başrol kadın oyuncusundan 14’ü evli, dördü bekar ve ikisi dul; 23 başrol erkek oyuncusundan 15’i evli, altısı bekar ve ikisi de dul olarak gözlemlenmiştir. Dönemler bazında başrol oyuncularının medeni durumları değerlendirildiğinde, kadın başrol oyuncularının medeni durumlarında özellikle son dönemde bir değişme yaşandığı görülmüştür. Evli kadın oyuncu sayısı azalırken, bekar kadın oyuncu sayısında diğer dönemlere göre bir artış söz konusudur. Erkek başrol oyuncularının medeni durumlarında ise yine son dönem bariz bir biçimde

ortaya çıkmaktadır. Evli erkek oyuncu sayısında fazla bir değişme yaşanmamakla beraber, filmlerde yer alan başrol erkek oyuncu sayılarındaki artış beraberinde de bekar erkek oyuncuların sayısındaki artışı getirmiştir.

Manes ve Melynk (1974) ve McNeil (1975)'in araştırmalarına göre, erkekler kitle iletişim araçlarında daha çok bekar olarak sunulmaktadırlar. Sosyalleşme sürecinde kız çocukları evlilik, aile ve ev yaşamı ile çevrili, erkekler de, mesleki başarıdaki önemin vurgulanmasıyla büyütülmektedir (Devar, 1989, s. 191). Türk toplumu düşünüldüğünde ise, aile ve evlilik hem kadın hem de erkekler için önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle, kadın ve erkek oyuncuların çoğunun medeni durumunun evli olması, bu konudaki geleneksel yapıyı göstermektedir. Bekar kadın oyuncular dönemler bazında değerlendirildiğinde ise, ilk dönemde Berduş filminde yer alan kadın oyuncunun zengin bir aileden geliyor olması ve yurt dışından evine dönmesi, modern kıyafetlerle filmde yer alması o dönem içinde yer alan diğer kadın oyunculara oranla daha modern bir görüntü çizmektedir. Aynı şekilde, 2.Dönem'de yer alan bir ve 4.Dönem'de yer alan iki kadın oyuncu da meslek sahibidir, düşünce ve görünümleriyle de kentte yaşayan modern kadın görüntüsü içinde sunulmuşlardır. Bu anlamda, bekar olan bu kadınlar kendi ayakları üzerinde durabilen, bireysellikleri ön plana çıkan, toplum içinde bekar olarak da kabul edilen kentli kadınlar olarak sunulmuştur. İlk dönemde toplumsal yaşamda yer almaya başlayan modern kadın görüntüsü diğer iki dönemde de görülmüştür. Bu modern kadın görüntülerine rağmen, toplumsal yaşam içinde yer alan meslek sahibi olmayan, ideal kadınlık vasıflarına uygun (iyi anne ve eş) kadınlar da bulunmaktadır ve bu kadın görüntüleri de o dönemler içinde yer alan diğer filmlere yansımıştır. 3.Dönem'e bakıldığında tüm kadınların evli oldukları görülmektedir. Bu dönemde çalışan kadınlar toplumda yer almakla birlikte, evlilik nedeniyle meslek ve iş alanlarını terkeden (Durakbaşı, 1998, s. 31), kadının çalışması hem erkek hem de kadınlar tarafından onaylanmakla beraber, "kadının yeri evidir" görüşünün yer aldığı (Türkiye Değerler Araştırması, 1990), bir dönem yaşanmıştır. Bu yüzden, hem geleneksel hem de daha modern görüşlerin yer aldığı bu dönem kısmen de olsa filmlerde yer almıştır.

Erkek oyuncular açısından bakıldığında ise, ilk dönemde Berduş filminde yer alan erkek oyuncunun o dönemin "zengin olma, üst statüde yer alma" gibi düşünceler içinde olduğu görülmüştür. 2.Dönem'de Evlerden Biri filminde yer alan erkek

oyuncunun da üniversite öğrencisi olarak bir kariyer elde etmeye çalıştığı, 3.Dönem'deki Kıvılcım filmindeki bekar erkek oyuncunun da sürekli bir iş sahibi olma çabası sunulmuştur. 4.Dönem'de yer alan erkek oyuncuların birinin bir meslek sahibi olmaması, diğerinin işçilik gibi düşük statülü bir işte çalışması aileyi geçindirme rolünü yerine getiremeyecek konumda olmalarından dolayı bekar olarak sunulmuşlardır. Diğer bekar erkek oyuncu ise, yüksek statülü bir mesleğe sahip olmasına rağmen, ilişkide bulunduğu kadının çocuklu, meslek sahibi (fakat çalışmayan) ve kadınlara özgü olduğu düşünülen özelliklerden uzak bir kadın olması ve sürekli çatışma içinde bulunmalarından dolayı henüz evlenmemiş ama evliliğe giden tartışmalı, erkek otoritesinin, saldırganlığının sorgulandığı bir ilişki içinde sunulmuşlardır.

4.3. Görünüş

Toplumsal cinsiyet rollerinin tanımlanmasında simgesel ve belirleyici bir işleve sahip olan kıyafet ve dış görünüşle ilgili olarak oluşturulan görünüş kategorisinde başrol oyuncularının görünüş bilgileri sınanmıştır. Görünüş ile ilgili kategori dört ayrı başlıktan oluşmaktadır: Başrol kadın ve erkek oyuncuların fiziksel görünüşleri, kıyafetleri-aksesuar kullanımı ve bakımları ile ilgili bilgiler. Bu kategori ile ilgili olarak elde edilen sonuçlar aşağıda yer almaktadır.

4.3.1. Fiziksel Görüntü

Fiziksel Görüntü kategorisi altında “vücut yapısı, boy ve saç” bilgilerinden oluşan toplam dokuz alt başlık yer almıştır.

4.3.1.1. Vücut Yapısı

Fiziksel Görüntü kategorisi altında başrol oyuncularının vücut yapıları ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir. “Narin, kaslı ve diğer” ölçeklerinden oluşan bu kategoride başrol oyuncularının vücut yapıları ile ilgili elde edilen sonuçlar Tablo-3'de yer almaktadır.

Vücut yapıları sorgulanan başrol kadın oyuncular ile ilgili olarak narin ve diğer ölçeklerini oluşturan sonuçlar elde edilmiştir. Narin vücut yapısına sahip kadın başrol oyuncular 1.Dönem'de 3(%75) oyuncu olarak bulunmuştur. 2.Dönem'de ise, narin vücut yapısına sahip 6 (%100) kadın başrol oyuncusuna rastlanmıştır. 3.Dönem'de

Tablo-3: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Vücut Yapısı Dağılımları

GÖRÜNÜŞ-VÜCUT YAPISI		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
KASLI	Sayı	0	0	0	0	4	5	4	4
	Yüzde	0	0	0	0	80	100	80	50
NARİN	Sayı	3	6	3	5	0	0	0	2
	Yüzde	75	100	60	100	0	0	0	25
DİĞER	Sayı	1	0	2	0	1	0	1	2
	Yüzde	25	0	40	0	20	0	20	25
TOPLAM	Sayı	4	6	5	5	5	5	5	8
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

*Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

narin vücut yapılı kadın başrol oyuncularının sayısı 3 (%60) olarak bulunmuştur. 4.Dönem filmlerinde yer alan beş başrol kadın oyuncunun tümü (%100) de narin olarak tespit edilmiştir.

Başrol kadın oyuncularının vücut yapıları ile ilgili bilgilerde diğer şıkkına da rastlanmıştır. Diğer şıkkı 1.Dönem’de 1 (%25) oyuncu ile Davetsiz Misafir filminde ve 3.Dönem’de 2 (%40) oyuncu Kiraz Çiçek Açıyor ve Varyemez filmlerinde bulunmuştur. Bu filmlerden Kiraz Çiçek Açıyor ve Davetsiz Misafir filmlerinde kadın oyuncuların vücut yapısı iri yapılı ve Varyemez adlı filmde de şişman olarak tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, başrol kadın oyuncuların vücut yapıları toplumun kadın vücudu ile ilgili beklentileri ile örtüşmektedir. Narin yapılı kadınlar tüm dönemlerde yer alırken, iri yapılı ve şişman başrol kadın oyuncular da ilk dönemde bir oyuncu görülmekle beraber son dönem filmlerinde görülmeye başlamışlardır. 20 başrol kadın oyuncusunun 17’si narin, ikisi iri yapılı ve biri de şişman olarak görülmüştür.

Vücut Yapısı içinde yer alan “kaslı, narin ve diğer” şıkları erkek başrol oyuncularını için de sınırlanmıştır. Kaslı vücut yapısına sahip başrol erkek oyuncularına tüm dönemlerde rastlanmıştır. 1.Dönem’de 4 (%80), 2.Dönem’de 5 (%100), 3.Dönem’de 4 (%80) ve 4.Dönem’de 4 (%50) erkek başrol oyuncularının kaslı vücut yapısına sahip olduğu görülmüştür.

Erkek vücut yapısı içinde yer alan narin vücut yapısına sahip oyuncular sadece 4. Dönem’de 2 (%25) oyuncu da görülmüştür. Bunlardan biri Güneşe Yolculuk, diğeri de, ikinci başrol erkek oyuncusu olarak Duruşma filminde yer almıştır.

Araştırmada vücut yapısı ile ilgili olarak diğ er ölçeğine de rastlanmıştır. 1.Dönem’de 1 (%20) oyuncu Davetsiz Misafir, 3.Dönem’de 1 (%20) oyuncu Kiraz Çiçek Açıyor ve 4.Dönem’de 2 (%25) oyuncu Duruşma ve Masumiyet filmlerinde yer alan başrol erkek oyuncuları diğ er ölçeği içinde “şişman” olarak görülmüşlerdir. Sadece 2. Dönem’de şişman vücut yapısına sahip erkek başrol oyuncusuna rastlanmamıştır.

Sonuç olarak, erkek başrol oyuncularının kaslı olarak değerlendirilen vücut yapılarına her dönemde rastlanmıştır. 4.Dönem’le birlikte narin vücut yapıları erkekler de sunulmaya başlanmıştır. Tüm dönemler boyunca 23 başrol erkek oyuncusundan 17’si kaslı, ikisi narin ve dördü de şişman olarak bulunmuştur.

Kadın ve erkeklerin vücut yapıları ile ilgili karakteristik özellikler, toplumsal cinsiyetin belirlenmesinde önemli göstergelerden biridir. Araştırmada, tüm dönemlerde kadın başrol oyuncuların narin, erkek başrol oyuncularının da kaslı bir yapıya sahip olması geleneksel beklentilerin filmlerde yerine getirildiğini göstermektedir. Erkeklerin kaslı bir vücut yapısına sahip olması, kadınlık kavramına göre erkeklik kavramı içinde yer alan baskınlığı ve güçlü olmayı simgelemektedir (Devar, 1989, ss. 49-51). Bu yüzden ilk üç dönemde bu geleneksel düşüncenin filmlerde uygulandığı görülmektedir. Son dönemde karşılaşılan iki narin yapıları erkek oyuncunun varlığı ise, toplumsal yaşamdaki gelişmeye paralel olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Tüm dönemler bu kategori açısından değerlendirildiğinde ise, 4.Dönem’deki iki erkek oyuncu dışında, hem erkek hem de kadın oyuncular açısından vücut yapılarının sunumlarında çok açık bir değişme olmadığı, geleneksel düşüncenin hakim olduğu görülmüştür.

4.3.1.2. Boy

Başrol oyuncularının fiziksel görüntü içinde yer alan boy bilgileri ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir. Bu amaçla oluşturulan “uzun, kısa ve orta” ölçeklerinden yararlanılmış ve başrol oyuncusunun boy uzunluğuna göre yapılan değerlendirmeler sonucu elde edilen veriler Tablo-4’de yer almıştır. 43 başrol oyuncu dönemler bazında incelendiğinde şu bilgilere ulaşılmıştır: Uzun boylu başrol kadın oyuncuya sadece 1.Dönem’de 1 (%25) oyuncu ile Davetsiz Misafir filminde rastlanılmıştır. Kısa boylu

Tablo-4: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Boy Dağılımları

GÖRÜNÜŞ-BOY		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
UZUN	Sayı	1	0	0	0	4	1	3	2
	Yüzde	25	0	0	0	80	20	60	25
KISA	Sayı	1	3	3	0	1	1	0	4
	Yüzde	25	50	60	0	20	20	0	50
ORTA	Sayı	2	3	2	5	0	3	2	2
	Yüzde	50	50	40	100	0	60	40	25
TOPLAM	Sayı	4	6	5	5	5	5	5	8
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

başrol kadın oyuncularının dönemlere göre dağılımı ise şöyledir: 1.Dönem’de 1 (%25) oyuncu, 2.Dönem’de 3 (%50) ve 3.Dönem’de de 3 (%60) kadın başrol oyuncularını kısa olarak tespit edilmiştir. 4.Dönem’de kısa boylu başrol kadın oyuncusuna rastlanmamıştır.

Orta boylu başrol kadın oyuncularını ise, incelenen dönemlerde büyük bir yoğunluktadır. 1.Dönem’de 2 (%50), 2.Dönem’de 3 (%50), 3.Dönem’de 2 (%40) ve 4.Dönem’de yer alan 5 (%100) başrol kadın oyuncunun orta boylu olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Sonuç olarak, orta boylu başrol kadın oyuncularını her dönemde görülmüştür. Uzun boylu kadın oyuncuya sadece 1.Dönem’de rastlanırken, kısa boylu oyuncuya da 4.Dönem hariç, diğer tüm dönemlerde rastlanmıştır. Orta boylu kadın oyuncuların özellikle 4.Dönem’de bir artış gösterdiği kaydedilmiştir.

Kadın başrol oyuncularının boylarını belirlemek üzere başvurulmuş ölçekler, aynı şekilde erkek başrol oyuncularının da boy bilgilerine ulaşmak için kullanılmıştır. İncelenen filmlerde uzun, kısa ve orta boylu erkek başrol oyuncularına rastlanılmıştır. Uzun boylu erkek oyuncular her dönemde yer almakla birlikte, kısa boylu erkek oyuncular 1., 2. ve 4.Dönem’lerde, orta boylu oyunculara ise 1.Dönem hariç diğer üç dönemde de rastlanılmıştır.

Uzun boylu erkek oyuncular 1.Dönem’de 4 (%80), 2.Dönem’de sadece Düttürü Dünya filminde 1 (%20), 3.Dönem’de 3 (%60) ve 4.Dönem’de de 2 (%25) oyuncu olarak bulunmuştur.

Kısa boylu erkek oyuncular 1.Dönem’de At filminde 1 (%20), 2.Dönem’de Aaahh Belinda filminde 1 (%20) ve 4.Dönem’de 4 (%50) oyuncu olarak görülmüştür. Kısa boylu erkek başrol oyuncusuna 3.Dönem’de rastlanmamıştır.

Orta boylu oyuncularla 1.Dönem’de karşılaşılmamıştır. Fakat 2.Dönem’de 3 (%60), 3.Dönem’de 2 (%40) ve 4.Dönem’de de 2 (%25) başrol erkek oyuncu yer almıştır.

Başrol erkek oyuncularının boyla ilgili verileri değerlendirildiğinde uzun ve orta boylu erkek oyunculara giderek bir azalma olduğu, kısa boylu erkek başrol oyuncularında da özellikle 4.Dönem’de bir artış olduğu gözlemlenmiştir.

Fiziksel görüntü içinde yer alan boy tanımlaması yine kadın ve erkekler için farklılıklar göstermektedir. Erkekler uzun ve kadınlar da erkekten daha kısa olarak tanımlanmaktadırlar (Deaux ve Laurie, 1984, s. 999). Erkeklerin kadınlara göre baskınlığının ve gücünün altını çizmek için toplumsal olarak yapılan bu geleneksel tanımlama filmlerde de yerini bulmuştur. Genelde uzun ve orta boylu olarak tanımlanan erkek başrol oyuncular toplumsal beklentileri yerine getirecek şekilde sunulmuşlardır. Sadece, son dönemde yer alan kısa boylu erkek oyuncuların varlığı, erkekle ilgili olarak yapılan geleneksel tanımlamanın dışına çıkıldığını göstermektedir. Sonuç olarak, geleneksel tanımlamalar tüm dönemlerde kadın için geçerliliğini korumakla beraber, sadece son dönemde erkek oyuncular açısından bir değişme olduğunu göstermektedir. 1980 sonrasında mesleklerde aranan özellik fiziksel güçten çok, beyin gücü olmakla birlikte, bu düşüncenin sadece son dönem filmlerine yansıdığı görülmüştür. İlk üç dönemde eğitim gerektiren ve beyin gücü gerektiren mesleklere rastlanmaması bu durumu doğrulamaktadır.

4.3.1.3. Saç

İncelenen filmlerde başrol oyuncularının saç yapıları ile ilgili bilgilere ulaşmak için “uzun, kısa ve diğer” ölçekleri oluşturulmuş ve elde edilen sonuçlar Tablo-5’de yer almıştır.

Tablo-5: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Saç Dağılımları

GÖRÜNÜŞ-SAÇ		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
UZUN	Sayı	4	5	5	5	0	0	0	0
	Yüzde	100	83	100	100	0	0	0	0
KISA	Sayı	0	0	0	0	5	5	5	6
	Yüzde	0	0	0	0	100	100	100	75
DİĞER	Sayı	0	1	0	0	0	0	0	2
	Yüzde	0	17	0	0	0	0	0	25
TOPLAM	Sayı	4	6	5	5	5	5	5	8
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

Başrol kadın oyuncularının saçları ile ilgili verilerde uzun saçlı oyunculara bir yoğunluk olduğu ortaya çıkmıştır. 1.Dönem’de 4 (%100), 2.Dönem’de 5 (%83), 3.Dönem’de 5 (%100) ve 4.Dönem’de 5 (%100) başrol kadın oyuncunu uzun saçlı olduğu görülmüştür.

2.Dönem’de yer alan 1 (%17) oyuncunun saç ile ilgili olarak kodlayıcılar diğer seçeneğini işaretlemişlerdir. Diğer şıkında kodlayıcıların elde ettiği veri “görünmüyor” şeklindedir. Düttürü Dünya filminde kadın oyuncu tüm sahnelerde başındaki yazması ile görülmüş, saç uzunluğu hakkında bilgi elde edilememiştir.

Dolayısıyla, incelenen tüm filmlerde uzun saçlı kadın oyuncu 19 oyuncu ile en büyük yoğunluğu oluşturmaktadır.

Erkek başrol oyuncularının da saç biçimleri ile ilgili bilgileri elde etmek için, kadın oyuncular için kullanılan ölçekler, yani kısa, uzun ve diğer ölçekleri kullanılmıştır.

İncelenen 20 yıllık dönemde erkek başrol oyuncularının saç biçimleri ile ilgili elde edilen verilerde kısa saç tüm dönemlerde yoğunluk kazanmıştır. 1.Dönem’de 5 (%100), 2.Dönem’de 5 (%100), 3.Dönem’de 5 (%100) oyuncunun yer aldığı filmlerde bütün erkek başrol oyuncularının kısa saçlı olduğu görülmüştür. 4.Dönem’de ise, yine bu dönemin sekiz başrol oyuncusundan 6 (%75)’sının kısa saçlı olduğu tespit edilmiştir.

İncelenen filmlerde saç ile ilgili olarak bir de diğer şikkına rastlanmıştır. Sadece 4.Dönem filmlerinde ortaya çıkan bu ölçekle ilgili olarak 2 (%25) erkek oyuncunun orta uzunlukta bir saç yapısına sahip oldukları görölmüştür.

Sonuç olarak, tüm filmlerde daha çok kısa saçlı erkek başrol oyuncusuna rastlanmıştır. Fakat 4.Dönem’le birlikte, kısa saçlı oyuncuların yanında orta uzunlukta saç yapısına sahip olan erkek oyuncuların yer almaya başladıkları tespit edilmiştir.

Fiziksel görüntü içinde yer alan vücut yapısı ve boy uzunluğu ile ilgili olarak elde edilen sonuçlarda olduğu gibi, oyuncuların saç bilgilerinde de geleneksel yapının korunduğu görönmüştür. Uzun saçlı olarak tanımlanan kadınlar tüm dönemlerde uzun saçlı, erkekler de çoğunlukla kısa saçlı olarak görölmüştür. Son dönem ise, erkek başrol oyuncularında vücut yapısı ve boy verilerinde olduğu gibi bir farklılık göstermektedir. Daha uzun saçlı sunulan erkek oyuncuların varlığı, saç konusunda toplumsal yaşamda görülen değişimin filmlere yansıdığını göstermektedir.

Kadın oyuncular yine geleneksel değerler doğrultusunda, modern kent hayatı söz konusu olsa bile, kadından beklenen saç yapısı içinde sunulmuştur. Aynı durum, ilk üç dönem için erkek oyuncular içinde geçerliliğini korumuştur. Son döneme gelindiğinde iki orta uzunlukta saçlı erkek oyuncunun varlığı bu dönemde yer alan modern, kentli erkek oyuncuların varlığını kanıtlamıştır. Diğer yandan da, kısa saçlı erkek oyuncular, bu konudaki gelenekselliğin devamının göstergesidir.

4.3.2. Kıyafet

Görünüş kategorisi altında başrol oyuncularının kıyafet ve aksesuar kullanımı ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir. Kıyafet kategorisi altında başrol oyuncularının etek, elbise, pantolon, ceket ve aksesuar kullanımı ile ilgili bilgiler yer almıştır. Elde edilen sonuçlar Tablo-6’da görölmektedir.

Kıyafet kategorisi altında değerlendirilen başlıklardan ilki etek ile ilgili olarak elde edilen sonuçlardır. 1.Dönem’de 3 (%30), 2.Dönem’de 5 (%25), 3.Dönem’de 4 (%27) ve 4.Dönem’de 5 (%26) başrol kadın oyuncunun etek giydiği görölmüştür. Tüm dönemlerde etek giyen bir erkek başrol oyuncusu ile karşılaşılmamıştır.

Tablo-6: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Kıyafet Dağılımları

GÖRÜNÜŞ-KIYAFET		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
ETEK	Sayı	3	5	4	5	0	0	0	0
	Yüzde	30	25	27	26	0	0	0	0
ELBİSE	Sayı	2	5	5	4	0	0	0	0
	Yüzde	20	25	33	21	0	0	0	0
PANTOLON	Sayı	0	1	0	2	5	5	5	8
	Yüzde	0	5	0	11	42	33	38	44
CEKET	Sayı	0	0	0	3	5	5	5	8
	Yüzde	0	0	0	16	42	33	38	44
KIY. DİĞER	Sayı	2	5	3	0	1	3	2	0
	Yüzde	20	25	20	0	8	20	8	0
AKSESUAR	Sayı	3	4	3	5	1	2	2	3
	Yüzde	30	20	20	26	8	13	15	11
TOPLAM	Sayı	10	20	15	19	12	15	13	18
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

Kıyafet kategorisi altında çeşitli sonuçlar elde edilen diğer bir başlık da elbise ile ilgilidir. 1.Dönem’de 2 (%20), 2.Dönem’de 5 (%25), 3.Dönem’de 5 (%33) ve 4.Dönem’de 4 (%21) başrol kadın oyuncunun elbise giydiği sonucu elde edilmiştir. Yine bu ölçekle ilgili olarak tüm dönemlerde erkek başrol oyuncular gözlemlenmemiştir.

Kıyafet kategorilerinden biri olan pantolon ile ilgili olarak hem kadın hem de erkek başrol oyuncular ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir. 1. ve 3.Dönem’de pantolon giyen kadın oyuncu görülmemiştir. 2.Dönem’de 1 (%5) kadın oyuncu Aaahh Belinda ve 4.Dönem’de 2 (%11) kadın oyuncu Duruşma ve Bir Kadının Anatomisi filmlerinde görülmüştür. Erkek oyuncuların ise, her dönemde pantolon giydiği görülmüştür. 1.Dönem’de 5 (%42), 2.Dönem’de 5 (%33), 3.Dönem’de 5 (%38) ve 4.Dönem’de 8 (%44) oyuncu gözlemlenmiştir.

Kıyafet kategorisinde yer alan ceket ile ilgili olarak yine hem kadın hem de erkek başrol oyuncular açısından sonuçlara ulaşılmıştır. İlk üç dönemde ceket giyen herhangi bir başrol kadın oyuncuya rastlanmamakla beraber, son dönemde 3 (%16) kadın oyuncu görülmüştür. Erkek oyuncuların ise, bütün dönemlerde ceket giydiği

tespit edilmiştir. 1.Dönem’de 5 (%42), 2.Dönem’de 5 (%33), 3.Dönem’de 5 (%38) ve 4.Dönem’de 8 (%44) oyuncu gözlemlenmiştir.

Başrol oyuncularının kıyafet ile ilgili kategoride “diğer” başlığı altında sonuçlar elde edilmiştir. 1.Dönem’de 2 (%20), 2.Dönem’de 5 (%25), 3.Dönem’de 3 (%20) başrol kadın oyuncusunun diğer başlığı altında yer alan kıyafetleri giydiği gözlemlenmiştir. 1.Dönem’de başrol kadın oyuncularının kullandığı kıyafetler “yazma, eşarp ve şal”, 2.Dönem’de “yazma, eşarp, şal ve şalvar” 3.Dönem’de “yazma, eşarp, ve şalvar” olarak bulunmuştur. Erkek başrol oyuncuları açısından bakıldığında ise, 1.Dönem’de 1 (%8), 2.Dönem’de 3 (%20), 3.Dönem’de 2 (%8) başrol erkek oyuncunun diğer başlığı altında yer alan kıyafetleri giydiği belirlenmiştir. Bu kıyafetler 1.Dönem’de “kasket ve kışpet”, 2.Dönem’de “kasket ve şalvar”, 3.Dönem’de “ünifforma ve şalvar” olarak bulunmuştur. 4.Dönem’de diğer başlığı altında yer alan herhangi bir kıyafet giyen başrol erkek oyuncusu filmlerde yer almamıştır.

Başrol oyuncularının aksesuar kullanımı ile ilgili olarak, hem kadın hem de erkek başrol oyuncuları açısından sonuçlar elde edilmiştir. 1.Dönem’de 3 (%30), 2.Dönem’de 4 (%20), 3.Dönem’de 3 (%20) ve 4.Dönem’de 5 (%26) başrol kadın oyuncularının aksesuar kullandığı gözlemlenmiştir. Kadın başrol oyuncularının 1.Dönem’de kullandığı aksesuarlar “çanta, toka, kolye ve küpe”, 2.Dönem’de “çanta, kolye ve küpe”, 3.Dönem’de “çanta, toka ve kolye” ve 4.Dönem’de de “çanta, toka, güneş gözlüğü, kolye, küpe ve pantolon askısı” olarak bulunmuştur. Erkek başrol oyuncuları açısından elde edilen sonuçlar değerlendirildiğinde de, 1.Dönem’de 1 (%8), 2.Dönem’de 2 (%13), 3.Dönem’de 2 (%15) ve 4.Dönem’de 3 (%11) başrol erkek oyuncularının aksesuar kullandığı görülmüştür. 1.Dönem’de kullanılan aksesuarlar “kravat ve evrak çantası”, 2.Dönem’de sadece “kravat”, 3.Dönem’de yine sadece “kravat” ve son dönemde “kravat ve pantolon askısı” olduğu bulunmuştur.

Kıyafetin toplumsal cinsiyeti tanımlayıcı bir gösterge olması, bu araştırmada yer alan başrol oyuncuları ile ilgili toplumsal ayrımları belirlemede yardımcı olan sonuçların elde edilmesini sağlamıştır. Kıyafet kategorisi içinde yer alan başlıklar (etek, ceket vb.) bir kadın ya da erkek için genel karakteristikleri oluşturacak biçimde seçilmiştir. Örneğin, toplumda ceket ve kravatlı biri ile ilgili tanımlamalar yapılırken bu kişinin erkek olduğuna dair bir kültürel değerlendirmeden yararlanma söz konusudur.

Ayrıca, kıyafetler bir kişinin erkek ya da kadın olarak tanımlanabilmesini sağlamaktadır. Bu nedenle, araştırmadan elde edilen sonuçlar değerlendirildiğinde başrol kadın oyuncularının tüm dönemler boyunca kadına özgü olduğu düşünülen kıyafetler olarak tanımlanan etek, elbise, eşarp, yazma ve gelinlik gibi kıyafetlerle sunulduğu görülmüştür. Sadece son dönemde, pantolon ve ceket gibi erkeğe özgü olduğu düşünülen kıyafetlerle filmlerde yer alan kadın oyuncularında bir artış gözlemlenmiştir. Son dönem filmlerinde rastlanan bu durum, kadın ve erkek kıyafetleri arasındaki kesin sınırların kadın oyuncular açısından yavaş yavaş kalktığını göstermektedir. Erkek oyuncular açısından bakıldığında ise, bütün başrol erkek oyuncuların tüm dönemler boyunca erkeğe özgü ceket, pantolon gibi kıyafetlerle sunulduğu görülmüştür. Kıyafet açısından erkek başrol oyuncularında bir değişme yaşanmadığı söylenebilir.

Kitle iletişim araçlarında kadınlık ve erkeklik olgusu toplumsal cinsiyet farklılıklarını yapılandırmaya yardımcı olmaktadır. Kıyafetin de içinde yer aldığı feminen ya da maskülen kodlar bir kişiyi tanımlamakta yardımcı olurken, sosyal kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Bu sosyal kimlik, meslek, kişilik özellikleri vb. toplumsal cinsiyet rollerini içermektedir (Saco, 1992, ss. 36-39). Araştırmada, başrol oyuncularının sosyal kimliklerini belirlemede kıyafetle ilgili elde edilen sonuçlar, geleneksel tanımlamaların tekrarlandığını göstermiştir. Tüm dönemlerde kadınlar feminen, erkekler de maskülen kıyafetlerle sunulmuşlardır. Sadece 2. ve 4.Dönem’de erkeğe özgü kıyafet giyen kadınların görülmesi, meslekleri olan kadınların bu filmlerde yer almasına bağlı görülmektedir. Kadınların geleneksel olarak erkek dünyası olarak tanımlanan iş dünyasında yer almalarıyla birlikte görülen pantolon, ceket, kravat gibi erkeksi kıyafetler, iş kadını imajını simgelemektedir. 1980 sonrasında tüm dönemlerde feminen kumaş olarak bilinen erkek ceketleri, parlak malzemeli spor ayakkabılar gibi tek bir cinsiyete özgü olmayan kıyafetler toplumsal yaşamda yerini bulmuştur (Ormanlar, 1999, ss. 85-89). Son döneme kadar erkek kıyafetlerinde bir değişimin yaşanmaması ise, yine erkek kıyafetleri ile ilgili olarak geleneksel kalıpların filmlerde tekrarlandığını göstermektedir.

Aksesuar kullanımı açısından bakıldığında ise, yine başrol oyuncularının kendi cinsiyetleri ile ilgili aksesuarları kullanımında bir yoğunluk olduğu görülmektedir. Kadın oyuncular çanta, kolye, küpe gibi kadına özgü aksesuarları tüm dönemlerde

kullanmışlardır. Sadece son dönemde, pantolon askısı gibi erkeğe özgü sayılabilecek bir aksesuarı bir başrol kadın oyuncusunun (Bir Kadının Anatomisi) kullandığı gözlemlenmiştir. Erkek oyuncular da yine erkeğe özgü olan aksesuar kullanımı ön plana çıkmaktadır. Kadına özgü bir aksesuar kullanan herhangi başrol erkek oyuncusuna rastlanmamıştır. Sonuç olarak, aksesuar kullanımında filmlerde yer alan başrol oyuncularında bir değişme yaşanmadığı söylenebilir. Oysa, toplumsal yaşamda özellikle erkekler açısından farklı aksesuar kullanımları söz konusudur. Toka takan, çanta kullanan, küpe, kolye vb. takan erkekler de bulunmaktadır. Erkekler süslenmekle beraber, kadınsı olarak tanımlanmaktan tedirginlik duymaktadırlar (Batur, 1999, s. 92). Bu açıdan toplumda yaşanan değişmelerin, erkekler açısından bu dönemler içinde yer alan filmlere yansımadağı ve geleneksel kadın ve erkek kıyafet kodlarının tekrarlandığı söylenebilir. Kısaca, tüm dönemlerde yer alan filmlerde kadın ve erkek kıyafetleri arasında açık ve yerleşmiş cinsiyet ayrımları geçerliliğini sürdürmüştür.

4.3.3. Bakım

Araştırmada görünüş kategorisi altında, başrol oyuncularının “saç bakımı, yüz bakımı ve vücut bakımı” bilgilerinden oluşan bakım başlığı ile ilgili olarak elde edilen sonuçlar Tablo-7’de yer almıştır.

Tablo-7: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Bakım Durumu Dağılımları

GÖRÜNÜŞ-BAKIM		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
SAÇ BAKIMI	Sayı	1	1	0	2	0	0	0	1
	Yüzde	33	33	0	29	0	0	0	100
YÜZ BAKIMI	Sayı	2	2	1	5	1	1	0	0
	Yüzde	67	67	100	71	50	100	0	0
VÜCUT BAKIMI	Sayı	0	0	0	0	1	0	0	0
	Yüzde	0	0	0	0	50	0	0	0
TOPLAM	Sayı	3	3	1	7	2	1	0	1
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

Saç bakımı ölçeğinde başrol oyuncularının “boyalı saç, permalı saç, fönlü saç, temiz , düzenli ve diğer” bilgileri yer almıştır. İncelenen filmlerde 20 yıllık dönem bazında kadın başrol oyuncularının saç bakımlarıyla ilgili bilgilere ulaşılmıştır. Elde

edilen sonuçlar incelendiğinde, 1.Dönem’de 1 (%33) oyuncu Berduş filminde fönlü, 2.Dönem’de 1 (%33) oyuncu Aaahh Belinda filminde fönlü ve 4.Dönem’de 2 (%29) oyuncudan biri fönlü Duruşma), diğeri de boyalı (Bir Kadının Anatomisi) saçta sahip olarak gözlemlenmiştir. 3.Dönem’de ise, başrol kadın oyuncularının saç bakımı ile ilgili verilere rastlanmamıştır.

Tüm dönemler incelendiğinde, erkek başrol oyuncuların saç bakımları ile ilgili bilgiler yer almamıştır. Saç bakımı ile ilgili olarak, bir tek son dönem filmi olan Güneşe Yolculuk’ta başrol erkek oyuncusunun boyalı saçta sahip olduğu görülmüştür. Bu erkek oyuncu ise, saçını sprey boya ile boyayarak, kendini doğıulu kimliğinden kurtarmak için böyle bir yola başvurmuştur.

Başrol oyuncularının yüz bakımları ile ilgili verileri elde etmek için oluşturulan bu ölçekte, “makyaj, traş ve diğeri” ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir.

İncelenen 20 yıllık dönemde makyajlı başrol kadın oyuncuların her dönemde yer aldığı gözlemlenmiştir. 1.Dönem’de 2 (%67), 2.Dönem’de yine 2 (%67), 3.Dönem’de 1 (%100) oyuncu (Kıvılcım) ve 4.Dönem’de 5 (%71) yer alan başrol kadın oyuncularının yüz bakımı ile ilgili olarak makyajlı olduğu belirlenmiştir. 4.Dönem makyajlı başrol kadın oyuncuların yer aldığı en yüksek oranı göstermektedir. Aslında tüm dönemlerde toplam 20 kadın oyuncunun yer aldığı düşünöldüğünde bu oranların oldukça düşük düzeyde kaldığı söylenebilir.

Erkek başrol oyuncularının yüz bakımı ile ilgili bilgilerde çok fazla veri elde edilememiştir. Sadece 1.Dönem’de 1 (%50) oyuncu Davetsiz Misafir ve 2.Dönem’de 1 (%100) oyuncu Züğürt Ağa filminde traş olurken görölmüş, diğeri iki dönemde rastlanmamıştır. Bu oranlar 20 yıllık dönem içinde 23 başrol erkek oyuncu olduğu düşünöldüğünde oldukça düşük düzeyde kalmaktadır.

Başrol oyuncularının vücut bakımı ile ilgili verileri elde etmek oluşturulan bu ölçekte, “el-ayak bakımı, bakım ürünleri kullanma, parfüm kullanma ve diğeri” ile ilgili sonuçlar elde edildiğinde, 20 film içinde kadın başrol oyuncularında vücut bakımı ile ilgili herhangi bir veriye rastlanmamıştır. Erkek oyunculara ise diğeri şıkkı haricinde herhangi bir veri bulgulanamamıştır. Diğeri başlığında 1 (%50) oyuncu Pehlivan isimli filmde bulgulanmıştır. Filmin başrol erkek oyuncusu pehlivan güreşleri müsabakalarına hazırlanma sürecinde “masaj” yaptırırken görölmüştür.

Görünüş kategorisi altında yer alan bakım kategorisi ile ilgili olarak elde edilen sonuçlarda, kıyafet kategorisindeki gibi, toplum tarafından kadın ve erkek arasındaki cinsiyet ayrımlarının geçerliliğini koruduğu görülmektedir. Kadınlar toplumsal olarak bakımlı olarak atfedilirken bunun değişmediği, 1980 sonrasında erkeklerin de kendi bakımlarına statü göstergesi açısından önem göstermesine rağmen, filmlerde yerini almadığı görülmüştür. Filmlerde tüm dönemler boyunca, kadınların bakımlı saç ve makyajlı, erkeklerin de bakım içinde sadece erkeklere özgü olan traş olma ile ilgili sunumlarına yer verilmiştir. Oysa, 1980'ler ve ertesinde gelen yıllar hem kadın hem de erkekler açısından sporun moda haline geldiği, güzelliğin öneminin vurgulandığı, bakımlı ve özenli olmanın şart olduğu modern kentli insan görüntüsü tanımlanmıştır. Dönemler bazında bakıldığında, modern kentli görünüme sahip olan kadın ve erkek oyuncuların bakımları ile ilgili olarak geleneksel değerleri koruduğu, bunun dışına çıkmadığı görülmüştür.

Sonuç olarak, toplumsal yaşamda yer alan dış görünüme dayalı stereotiplerin varlığı ve bunların geleneksel işleyişi filmlere yansımıştır.

4.4. Meslek

İncelenen 20 yıllık dönemdeki filmlerde başrol oyuncularının mesleklerini belirlemek amacıyla bu kategori oluşturulmuştur. 23 meslek grubunun yer aldığı bu kategoride ayrıca belli değil ve diğer başlıkları da yer almıştır.

Yapılan araştırmada başrol kadın oyuncularının meslekleri ile ilgili elde edilen sonuçlar neticesinde, 20 kadın oyuncunun meslekleri “fahişe, işçi, oyuncu, şarkıcı, bankacı, iç mimar, belli değil ve diğer” başlıklarında yoğunlaşmıştır. Elde edilen sonuçlarla ilgili bilgiler, aldığı yüzdelerle göre aşağıdaki meslek sıralamasında yer almaktadır.

<u>1.Dönem</u>	<u>2.Dönem</u>	<u>3.Dönem</u>	<u>4.Dönem</u>
1. Ev Kadını	1. Ev Kadını	1. Ev Kadını	1. Ev Kadını
2. İşçi	2. Oyuncu	2. Fahişe	2. Şarkıcı
	3. Bankacı		3. İçmimar

Meslekler bazında incelendiğinde fahişe olan 1 (%20) başrol kadın oyuncusu ile karşılaşmıştır. Fahişe başrol kadın oyuncunun yer aldığı film, bir 3.Dönem filmi olan Kiraz Çiçek Açıyor adlı filmidir.

İşçi mesleğine sahip 1 (%25) başrol oyuncusu görülmüştür. Mesleği işçi olan başrol kadın oyuncu 1.Dönem’de Bir Yudum Sevgi adlı filmde yer almıştır.

Oyuncu (tiyatro oyuncusu) olan başrol kadın oyuncunun sayısı da 1 (%17) oyuncu ile sınırlı kalmıştır. Oyuncu mesleği olan başrol kadın oyuncu 2.Dönem filmi olan Aaahh Belinda filminde yer almıştır.

Şarkıcı mesleğine sahip başrol kadın oyuncu sayısı 2 (%40) olarak bulunmuştur. Her iki şarkıcı başrol kadın oyuncu da 4.Dönem filmlerinde yer almıştır. Masumiyet filminde şarkıcı olan başrol kadın oyuncu pavyon ve gazinolarda şarkıcılık yapmaktadır. Mektup filminde yer alan başrol kadın oyuncu ise bir barda şarkıcılık yapmaktadır.

Tüm dönemlerde karşılaşılan diğer bir meslek de bankacılıktır. Bankacı 1 (%17) başrol kadın oyuncu 2.Dönem filmi olan Aaahh Belinda’daki ikinci başrol kadın oyuncusudur.

Başrol kadın oyuncularında 1 (%20) oyuncunun mesleğinin iç mimarlık olduğu görülmüştür. Bir Kadının Anatomisi filminde yer alan bu kadın oyuncunun bir işyerinde çalıştığı ise görülmemiştir.

Mesleği belli olmayan başrol kadın oyuncusuna ise, 1.Dönem’de 1 (%25) oyuncu olarak Berduş filminde rastlanılmıştır. Kadın oyuncunun mesleği ile ilgili herhangi bir bulguya rastlanamamıştır.

Meslekle ilgili olarak elde edilen verilerin büyük bir bölümü diğer şikkını oluşturmaktadır. 1.Dönem filmlerinde 2 (%50), 2.Dönem’de 4 (%66), 3.Dönem’de 4 (%80) ve 4.Dönem’de 2 (%40) oyuncunun meslek bilgileri diğer başlığında toplandığı görülmüştür. 1., 2. ve 3.Dönem filmleri içinde yer alan başrol kadın oyuncular “ev kadını”dır. Son dönem yani 4.Dönem filmlerinde yer alan iki oyuncu dan birinin mesleği çamaşırcıda “ütücülük” (Güneşe Yolculuk), diğer bir oyuncunun (Duruşma) da “ev kadını”dır.

Filmlerde başrol erkek oyuncularının meslekleri ile ilgili olarak elde edilen sonuçların neticesinde 23 erkek oyuncunun meslekleri “işçi, işadami, mimar, müzisyen,

mühendis, veznedar, bilim insanı, belli değil ve diğer” başlıklarında toplanmıştır. Elde edilen sonuçlarla ilgili bilgiler, aldığı yüzdelere göre aşağıdaki meslek sıralamasında yer almaktadır.

<u>1.Dönem</u>	<u>2.Dönem</u>	<u>3.Dönem</u>	<u>4.Dönem</u>
1. İşçi	1. Müzisyen	1. İşadamı	1. İşçi
2. Veznedar	2. Öğrenci	2. Restoran Sahibi	2. Mimar
3. Seyyar satıcı	3. Seyyar Satıcı	3. Garson	3. Müzisyen
4. Kahya		4. Seyyar Satıcı	4. Mühendis
5. Sporcu (Pehlivan)		5. İşsiz	5. Bilim İnsanı
			6. Balıkçı
			7. Kahve Sahibi
			8. İşsiz

Başrol erkek oyuncuların meslekleri değerlendirildiğinde, işçi olan iki başrol erkek oyuncu bulunmuştur. 1.Dönem’de 1 (%20) oyuncu Bir Yudum Sevgi ve 4.Dönem’de 1 (%13) oyuncu Güneşe Yolculuk filmlerinde yer almıştır.

Mesleği işadamı olan sadece 1 (%20) erkek oyuncu Varyemez filminde yer almıştır. Bu film, 3.Dönem filmidir.

Mesleği mimar olan bir (%13) başrol erkek oyuncu görülmüştür. Mimar başrol erkek oyuncusu 4. Dönem filmi olan Bir Kadının Anatomisi filminde yer alan birinci başrol erkek oyuncusudur.

Başrol erkek oyuncuları içinde müzisyen olan iki başrol erkek oyuncu görülmüştür. 2.Dönem’de yer alan 1 (%20) oyuncu Düttürü Dünya, 4.Dönem’de yer alan 1 (%13) oyuncu da Bir Kadının Anatomisi filminde görülmüşlerdir. Düttürü Dünya filminde yer alan erkek başrol oyuncu gazinolarda klarnet çalmaktadır; Bir Kadının Anatomisi filmindeki başrol erkek oyuncu da piyano çalmaktadır.

Mesleği mühendis olan 1 (%13) oyuncu görülmüştür. Bu başrol erkek oyuncu 4.Dönem filmi olan Bir Kadının Anatomisi’nde yer alan üçüncü başrol erkek

oyuncusudur.

Veznedar olan 1 (%20) başrol erkek oyuncusu görülmüştür. Bu başrol erkek oyuncu 1.Dönem filmi olan Davetsiz Misafir filminde yer almıştır.

Mesleği bilim insanı olan yine 1 (%13) oyuncu görülmüştür. Bu oyuncu 4.Dönem filmi olan Mektup filminde yer almıştır.

Mesleği ile ilgili bir veriye rastlanmayan başrol erkek oyuncular 2.Dönem’de 1 (%20) oyuncu ile Aaahh Belinda ve 4.Dönem’de 1 (%13) oyuncu ile Masumiyet filminde yer almıştır. Aahh Belinda filmindeki erkek oyuncunun çalıştığı yönünde filmde bilgiler elde edilmekle birlikte mesleği ile ilgili bir ipucuna rastlanmamıştır. Masumiyet’te yer alan erkek oyuncunun ise, mesleği ile ilgili bir tanımlama yapmak mümkün olmamıştır.

Tıpkı başrol kadın oyuncuların mesleklerinde olduğu gibi, erkek oyuncuların mesleklerinde de diğer şikkı yoğunluk kazanmıştır. 1.Dönem filmlerinde 3 (%60) başrol oyuncusunun mesleği “diğer” çıkmıştır. Bu dönemde yer alan At filminde başrol erkek oyuncunun mesleği seyyar satıcı, Berduş filminde çiftlik çalışanı ve Pehlivan filminde de pehlivan (sporcu) olarak görülmüştür. 2.Dönem’de yine 3 (%60) oyuncunun mesleği diğer başlığında yoğunlaşmıştır. Bu dönemdeki Evlerden Biri filminde öğrenci, Çocuklar Ölmesin’de seyyar satıcı ve Züğürt Ağa filminde seyyar satıcı, market sahibi olarak erkek başrol oyuncularının meslekleri bulgulanmıştır. 3.Dönem’de ise, 4 (%80) oyuncunun mesleği diğer başlığında değerlendirilmiştir. Bu dönem filmlerinde başrol erkek oyuncularının meslekleri Kiraz Çiçek Açıyor’da restoran sahibi, Bir Küçük Bulut’ta garson, Zıkkımın Kökü’nde bekçi, (bekçilikten ayrıldıktan sonra garson ve seyyar satıcı) ve Kıvılcım’da bıldırcın çiftliğinde geçici olarak çalışan ve sürekli iş arayan biri olarak bulunmuştur. 4.Dönem’de ise, meslek sonucu diğer başlığında çıkan 2 (%25) başrol oyuncusu bulunmuştur. Duruşma filminde birinci başrol erkek oyuncu balık satışı yapan babasının yanında çalışan biri olarak, ikinci başrol erkek oyuncu da kahvehane sahibi olarak görülmüştür.

Yoğunlaşma yaşanan diğer başlığı birden fazla oyuncunun varlığını göstermektedir. Fakat, bu şık incelendiğinde seyyar satıcı olan oyuncuların üç tane olmakla birlikte, diğer mesleklerin birbirinden ayrı olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, başrol kadın oyuncularının meslekleri eğitim yönünden değerlendirildiğinde bir tek oyunculuk, bankacılık ve içmimarlık mesleklerinin eğitim gerektiren bir meslekler kategorisinde yer aldığı görülmektedir. Onun dışında yer alan fahişelik, ütüculük, işçilik ve ev kadınlığı ise eğitim gerektirmemektedir. Şarkıcılık mesleğini yapan iki oyuncudan biri, gazinolarda şarkıcılık diğeri de bir barda şarkıcılık yapmaktadır. Barda şarkı söyleyen kadın oyuncunun diğeri oyuncudan farkı ingilizce şarkılar söylemesidir. Bu da eğitim gerektiren konulardan biridir. Meslekler toplumsal cinsiyet rolleri açısından değerlendirildiğinde ise, yine filmlerde toplumsal beklentiler yönünde hareket edildiği görülmektedir. Bir tek oyunculuk, bankacılık ve içmimarlık erkeğe özgü olduğu düşünülen mesleklerdir ve sadece 2. ile 4.Dönem’de ortaya çıkmıştır. Bu mesleklerin dışındaki tüm mesleklerin kadına özgü olarak düşünülen meslekler olduğu söylenebilir. Bu bakımdan, 2. ve 4.Dönem’lerin diğeri dönemlerden bir farklılık gösterdiği ortaya çıkmaktadır.

Aynı şekilde filmlerde yer alan başrol erkek oyuncularının meslekleri eğitim gerektiren meslekler açısından değerlendirildiğinde, sadece dört mesleğin eğitim gerektirdiği gözlemlenmiştir. Mimar, mühendis, bilim insanı ve müzisyen mesleklerinin eğitim gerektiren meslekler olduğu ortaya çıkmıştır. Bu mesleklere sahip başrol erkek oyuncular 4.Dönem filmleri içinde yer almışlardır. İlk üç dönemde ise, eğitim gerektiren meslekler sahip başrol erkek oyuncular ile ilgili veri bulunamamıştır. Sadece 1.Dönem’de Davetsiz Misafir filminde yer alan erkek oyuncunun veznedarlık mesleği, üniversite eğitimi gerektirmeyen; 2.Dönem filmi olan Düttürü Dünya filminde klarnet çalan oyuncunun da eğitim gerektiren ama bu eğitimi almadığı düşünülen meslekler olarak tespit edilmiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında, yine kadın başrol oyuncularında olduğu gibi erkek başrol oyuncularının mesleklerinde de toplumsal beklentinin yerine getirildiği görülmüştür; çünkü erkek başrol oyuncularının meslekleri erkeğe özgü olduğu düşünülen mesleklerdir.

Meslek kategorisinde kadınlık ve erkeklikle ilgili tanımlar da diğeri kategorilerde olduğu gibi, kadın ve erkek meslekleri arasındaki farklılıkları yapılandırmaktadır. Toplumsal cinsiyet ayrımının meslek için de yapılması, bir iş üzerindeki yetenekten çok kadın veya erkek oluşuna göre değerlendirilmektedir. Kadına veya erkeğe uygunluk nosyonuyla ayrıştırılan meslekler, cinsiyet rolleri ile içiçedir. Erkeksi işi yapan kadınların “güçlü, erkek tavrılı, bir miktar kadınlığını kaybetmiş kişiler olması”

beklenmektedir (Ecevit, 1998, ss. 270-271). Meslek sahibi olmanın çoğunlukla erkeksi özellikleri tanımlamak için kullanılması, kitle iletişim araçlarında da özellikle erkeklerin meslek alanlarında yüksek statülü işlerde yer almasını sağlamaktadır (Zimmermann, 1987; Deaux ve Lewis, 1984; Davis, 1997). Bu açıdan araştırmada yer alan başrol oyuncularını meslekleri açısından değerlendirildiğinde, 20 kadın başrol oyuncusunun mesleklerinden sadece 2.Dönem'deki oyunculuk ile bankacılık ve 4.Dönem'deki içmimarlık mesleğinin erkeklere özgü olduğu düşünülen bir meslek olduğu, bunu dışında kalan mesleklerin kadınlara özgü ve erkek mesleklerinden daha düşük statüde olduğu görülmüştür. Çoğunluğunun ev kadını olarak görüldüğü kadınların dönemler boyunca varolan durumuna bakıldığında, toplumdaki yapı ile koşutluk sağladığı görülmektedir. 1980 sonrası kadınların çalışma alanlarında yer almaya başlamalarına karşın, düşük statülü işlerde (fabrika işçiliği gibi) çalıştığı görülmüştür. Her ne kadar çalışan modern kadın görüntüsü kitle iletişim araçlarında ve toplumda yer alsa da, kadının annelik ve eşlik durumu tartışılmış, kadının çalışsa da ev işleri ve çocuk bakımından yine birincil derecede sorumlu tutulduğu görülmüş, ataerkil düşüncelerin geçerliliğini koruduğu görülmüştür (Bolak, 1995; Durakbaşı, 1998; Arat, 1999 ve diğerleri). İstihdam verilerine göre, kadınların işgücüne katılım oranı gittikçe düşmektedir. Örneğin, 1955'lerde %70'in üzerinde olan bu oran, 1990'lı yıllarda %30'a düşmüştür. Ev kadınlığı ise, 1975'lerde %78, 1990'lı yıllarda da %82 civarında görülmüştür. Bu durum 1990-1994 yılları arasındaki filmlerde yer alan kadın başrol oyuncularının ev kadını olması ile örtüşmektedir (İlkaracan, 1998, s. 285).

Erkek oyuncular tüm dönemlerde erkeğe özgü olduğu düşünülen mesleklerde sunulmakla birlikte, kariyer gerektiren mesleklerin daha çok son dönemde yer aldığı görülmüştür. İlk üç dönemi içeren yıllarda, göçün ile eğitimsizliğin etkisi ve yaşam koşullarının zorlayıcılığı erkeklerin de yüksek statülü işlerde çalışmasına engel olmuştur. Bu nedenle, 1980 sonrasında kültürün ve mesleki başarının toplumsal statüde önemli hale gelmesine karşın, yankısını filmlerde ancak son dönemde bulmuştur. Yine de bu filmlerde yer alan erkek mesleklerinin geleneksel bir biçimde bir başka deyişle, toplumsal beklentiler yönünde yüksek statülü erkek meslekleri olarak sunulduğu görülmüştür.

Sonuç olarak, hem kadın hem de erkek mesleklerinde geleneksel kalıplar yinelenmiş, sadece toplumsal değişmeye paralel olarak kadın oyuncularında oyunculuk,

bankacılık ve içmimarlık mesleklerinin olduğu tespit edilmiştir. Bu oyuncunun çalışmaması ise, yine kadın açısından geleneksel düşüncelerin geçerliliğini koruduğunu göstermektedir.

4.5. Özel ve Kamusal Alan

Özel ve kamusal alan ayrımının toplumsal cinsiyet ayrımını belirlemede önemli bir yer tutması nedeniyle, başrol kadın ve erkek oyuncularının yer aldıkları filmlerde temsil edildikleri mekanları tespit etmek için oluşturulan bu kategoriyle ilgili sonuçlar Tablo-8’de yer almaktadır.

Tablo-8: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Özel ve Kamusal Alanda Yer

Alma Dağılımları

ÖZEL VE KAMUSAL ALAN		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
EV	Sayı	4	6	5	3	4	5	4	7
	Yüzde	36	27	50	21	16	31	16	18
EV-DIŞARISI	Sayı	3	4	5	3	3	3	4	6
	Yüzde	27	18	50	21	12	19	16	15
İŞ	Sayı	1	3	0	3	5	2	5	7
	Yüzde	9	14	0	21	20	13	20	18
EV-İŞ	Sayı	1	3	0	1	4	2	4	7
	Yüzde	9	14	0	7	16	13	16	18
İŞ-DIŞARISI	Sayı	1	3	0	3	5	2	4	6
	Yüzde	9	14	0	21	20	13	16	15
HEPSİ	Sayı	1	3	0	1	4	2	4	6
	Yüzde	9	14	0	7	16	13	16	15
TOPLAM	Sayı	11	22	10	14	25	16	25	39
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

Özel alan (ev) mutfak, yatak odası, salon, çalışma odası ve diğer başlığı altında yer alan tekgöz oda, banyo ve balkonu kapsamaktadır. Kamusal alan (ev dışı) ise, işyeri, eğlence yerleri, araba, sokaklar, bahçe ve diğer başlığı altında hastane, karakol, mahkeme, otel, kahvehane ve deniz kenarını kapsamaktadır.

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre, 1.Dönem’de 4 (%36), 2 Dönem’de 6 (%27), 3.Dönem’de 5 (%50) ve 4.Dönem’de 3 (%21) başrol kadın oyuncu ev içi alanda yer almıştır. 1.Dönemde yer alan dört kadın oyuncular mutfak, yatak odası ve salonda;

2.Dönem’de mutfak, yatak odası, salon, banyo ve tekgöz odada; 3.Dönem’de mutfak, yatak odası, salon ve tekgöz odada; 4.Dönem’de de mutfak, yatak odası, salon, çalışma odası ve balkon gibi mekanlarda tespit edilmişlerdir.

Erkek oyuncular açısından özel alan sonuçlarına bakıldığında, 1.Dönem’de 4 (%16), 2.Dönem’de 5 (%31), 3.Dönem’de 4 (%16) ve 4.Dönem’de 7 (%18) erkek oyuncu özel alanda yer almıştır. 1.Dönem’de erkek oyuncular yatak odası ve salonda; 2.Dönem’de yatak odası, salon ve tekgöz odada; 3.Dönem’de yine yatak odası, salon ve tekgöz odada; 4.Dönem’de de mutfak, yatak odası, salon, çalışma odası, tekgöz oda, balkon ve banyo gibi ev içi mekanlarda yer almışlardır.

Hem evde hem de dışarıda yer alan başrol kadın oyuncular 1.Dönem’de 3 (%27), 2.Dönem’de 4 (%18), 3.Dönem’de 5 (%50) ve 4.Dönem’de 3 (%21) oyuncu olarak bulunmuştur. 1.Dönem’de yer alan kadın başrol oyuncular hem evde hem bahçede; 2.Dönem’de hem ev hem bahçe, araba, bar ve sokalarda; 3.Dönem’de hem ev hem bahçe, deniz kenarı, sokaklar ve hastanede; 4.Dönem’de de hem ev hem bahçe, araba, sokaklar, deniz kenarı, gazino, restoran, cafe, hastane, otel, mahkeme ve bar gibi dış mekanlarda yer almışlardır.

Hem evde hem de dışarıda yer alan başrol erkek oyuncular 1.Dönem’de 3 (%12), 2.Dönem’de 3 (%19), 3.Dönem’de 4 (%16) ve 4.Dönem’de 6 (%15) oyuncu olarak bulunmuştur. 1.Dönem’de yer alan erkek başrol oyuncular hem evde hem bahçe, araba, sokaklar ve kahvehanede; 2.Dönem’de hem ev hem bahçe, araba, kahvehane, ve sokaklarda; 3.Dönem’de hem ev hem bahçe, deniz kenarı, sokaklar ve hastanede; 4.Dönem’de de hem ev hem bahçe, araba, sokaklar, kahvehane, gazino, restoran, cafe, meyhane, hastane, otel, mahkeme, karakol ve bar gibi dış mekanlarda yer almışlardır.

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre, 1.Dönem’de 1 (%9) (Bir Yudum Sevgi), 2.Dönem’de 3 (%14), ve 4.Dönem’de 3 (%21) başrol kadın oyuncu işyerinde almıştır. 3.Dönem’de işyerinde yer alan kadın başrol oyuncuya rastlanmamıştır. Erkek oyuncular açısından işyeri sonuçlarına bakıldığında, 1.Dönem’de 5 (%20), 2.Dönem’de 2 (%13), 3.Dönem’de 5 (%20) ve 4.Dönem’de 7 (%18) erkek oyuncu işyerinde yer almıştır.

Hem işyerinde hem de evde yer alan başrol kadın oyuncular 1.Dönem’de 1 (%9) (Bir Yudum Sevgi), 2.Dönem’de 3 (%14), ve 4.Dönem’de 1 (%7) (Mektup)

oyuncu olarak bulunmuştur. 3.Dönem’de filmleri içinde yer alan başrol kadın oyuncusu görülmemiştir. Hem işyerinde hem de evde yer alan başrol erkek oyuncuları 1.Dönem’de 4 (%16), 2.Dönem’de 2 (%13), 3.Dönem’de 4 (%16) ve 4.Dönem’de 7 (%18) olarak bulunmuştur.

Hem işyerinde hem de dışarıda yer alan başrol kadın oyuncuları 1.Dönem’de 1 (%9), 2.Dönem’de 3 (%14) ve 4.Dönem’de 3 (%21) oyuncu olarak bulunmuştur. 3.Dönem’de ise, herhangi bir başrol kadın oyuncu bu mekanlarda yer almamıştır. Hem işyerinde hem de dışarıda yer alan başrol erkek oyuncuları 1.Dönem’de 5 (%20), 2.Dönem’de 2 (%13), 3.Dönem’de 4 (%16) ve 4.Dönem’de 6 (%15) olarak bulunmuştur.

Başrol oyuncularının tüm bu alanların hepsinde yer almasıyla ilgili olarak alınan sonuçlara bakıldığında ise, 1.Dönem’de 1 (%9) (Davetsiz Misafir), 2.Dönem’de 3 (%14) ve 4.Dönem’de 1 (%7) (Mektup) oyuncu olarak bulunmuştur. 3.Dönem’de ise, bu mekanların hepsinde yer alan başrol kadın oyuncu görülmemiştir. Erkek başrol oyuncuları da, 1.Dönem’de 4 (%16), 2.Dönem’de 2 (%13), 3.Dönem’de 4 (%16) ve 4.Dönem’de 6 (%15) erkek oyuncu görülmüştür.

Sonuç olarak, ilk üç dönemde yer alan bütün filmlerdeki başrol kadın oyuncuları özel alanda sunulmuşlardır. 4.Dönem’e gelindiğinde sadece Masumiyet filminde yer alan bir başrol kadın oyuncunun evde sunulmadığı gözlemlenmiştir. Bu başrol kadın oyuncu, bir ev ortamında değil, otelde yaşamaktadır. Diğer oyuncuların ev içi mekanlarda yer almalarına bakıldığında, mutfak, salon ve yatak odasının yoğunlukla yer aldığı gözlemlenmiştir. Erkek başrol oyuncularının ise, ilk üç dönemde yatak odası ve salonda yoğunlukla sunulduğu, 4.Dönem’e gelindiğinde de bu mekanlara ek olarak, çalışma odası ve mutfakta yer aldıkları görülmüştür. Tüm filmlerde toplumsal beklentilerle yine bir paralelliğin olduğu görülmektedir. Kadın ev içinde daha çok salon ve mutfakta, erkeklerde salonda sunulmaktadır. Son dönemde mutfakta yer alan kadın oyuncuların sayısında bir azalma, erkek oyuncuların da da bir artış görülmüştür. Bir Kadının Anatomisi ve Mektup filminde yer alan başrol erkek oyuncularının mutfakta iş yaptığı görülmüştür. Bu yüzden, 4.Dönem filmlerinde özel alanda sunulan kadın ve erkek oyuncularında bir değişme yaşandığı söylenebilir. İlk üç dönemde görülmeyen bu değişme, 4.Dönem’de kadınların özel alanda, özellikle de mutfak daha az, erkek

oyuncuların da daha çok sunulmaya başladığını göstermiştir.

Başrol oyuncularının kamusal alanda görülmeleri ile ilgili sonuçlar değerlendirildiğinde de, kadın başrol oyuncularının işyerlerinde sunulmaları ile ilgili olarak farklı sonuçlar elde edilmiştir. 1.Dönem’de sadece bir kadın oyuncu (Bir Yudum Sevgi) işyerinde görülürken, 2.Dönem’de iki oyuncu ve 4.Dönem’de de yine üç oyuncu görülmüştür. 3.Dönem’de hiç işyerinde sunulmayan kadınların hepsinin mesleği ev kadınlığıdır. 4.Dönem’de beş oyuncudan sadece üçünün işyerinde görülmesinin sebebi de, diğer iki filmde yer alan kadın oyuncuların birinin ev kadını olması, diğerinin de içmimar olmasına rağmen çalışmamasıdır. Erkek başrol oyuncuları açısından bakıldığında da, 2.Dönem’de üç ve 4.Dönem’de sadece bir erkek oyuncu işyerinde hiç görülmemiştir. Evlerden Biri filminde yer alan erkek oyuncunun mesleğinin öğrencidir, dolayısıyla bir işyeri söz konusu değildir. Çocuklar Ölmesin filmindeki başrol erkek oyuncunun seyyar satıcı olmasına rağmen işyeri olarak sokaklarda sunulmuştur. Aaahh Belinda filmindeki oyuncunun da çalıştığına dair bilgiler yer almakla beraber, mesleği ile ilgili bir ipucuna rastlanmamış ve işyerinde hiç görülmemiştir. 4.Dönem’deki erkek başrol oyuncusunun da mesleği ile ilgili bir bilgi yer almadığından, işyerinde sunumu söz konusu olmamıştır.

Başrol oyuncularının dışarıda yer almaları ile ilgili sonuçlara bakıldığında da, eğlence yerlerinde ilk dönemde ne kadın ne de erkek oyuncuların yer almadığı görülmüştür. Kahvehanede ise, her dönemde erkek başrol oyuncuların yer almışlardır, kadın oyunculara ise rastlanmamıştır. Kahvehane erkeklere özgü bir alan olarak tanımlanmaktadır. Erkeklere özgü olduğu düşünülen barda ise, hem 2.Dönem’de hem de 4.Dönem’de kadın oyuncuların yer aldığı görülmüştür. Bu anlamda, bu iki dönem diğer iki döneme göre farklılık göstermektedir.

Sonuç olarak, başrol kadın oyuncuları kamusal alanda daha az yer almakla birlikte, özel alanda daha çok bulunmaktadır. İlk dönemde çalışan sadece bir kadın oyuncu ve 3.Dönem’de tüm filmlerdeki kadın oyuncuların ev kadını olması bu sonuçlara neden olmaktadır. 2. ve 4.Dönem’de meslek sahibi kadınların filmlerde bulunması dışarıda ve kamusal alanda sunumun olmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla, meslek sahibi kadınların filmlerde bulunması, kamusal alandaki sunum oranını artırmaktadır. Erkekler açısından bakıldığında da, genellikle erkeklerin kamusal alanda

işyerinde ve dışarıda kadınlardan daha çok sunuldukları görülmüştür. Sadece son dönemde erkek başrol oyuncularının işyerlerinde sunuldukları oranda da evde sunulmuşlardır. Bu nedenle, bir değişme özellikle son dönemde söz konusudur. Dikkate değer diğer bir sonuç da, son dönemde yer alan mekanların çeşitliliğidir.

Çalışan kadının toplumsal kabulü, kadınların kamusal alanda da yer almalarını sağlamaktadır. Nitekim dönemler bazında bakıldığında, kadın çalıştığı ölçüde, bu mekanlarda görünmüştür. Dört dönem içinde toplumsal yaşamda kadınlar işyerlerinde yer almakla birlikte, kadınlar hakkındaki geleneksel stereotipler ve ev içi alanın kadına özgü olduğu düşüncesinin yaygınlığı filmlere de yansımıştır. Bu nedenle, çalışan kadın oyuncular dışındaki kadın oyuncuların daha çok ev içi alanda yer aldıkları görülmüştür. Erkek oyuncular açısından ise, son dönem bir değişmeyi göstermektedir. Bu dönemde, işyeri ile evde sunumlarında bir eşitlik gözlemlenmektedir. Bu yıllarda, kitle iletişim araçlarında kadınların özel alanla sınırlı, kamusal alanda dolaylı olarak yer aldıkları, kadınların iyi eş ve anne, erkeklerin de iyi baba, eş ve ev erkeği olarak sunulduğu, erkeklerin çalışma yaşamları kadar ev yaşamlarının da ön plana çıktığı görülmüştür (Tanrıöver ve Eyüboğlu, 2000). Ayrıca bu yıllarda, hala erkek evin geçimini sağlar görüşü hakimdir ve kadınlar ev hanımı olma görüşüne karşı çıkmakla beraber, kocasının koruması altında yaşamayı tercih eden kadınlar da bulunmaktadır (Başbakanlık Kadın Statüsü ve Sorunları, 1999). Sonuç olarak, tüm bu toplumsal gerçekler ve değişmeler son dönemdeki kadın ve erkek oyuncularla sunulmuştur. Geleneksel ve modern değerlerin bir arada bulunduğu bu yıllar filmlerdeki mekanlara da yansımış, kadın ve erkek oyuncuların yer aldıkları mekanlar bu modern ve geleneksel sınırlar çerçevesinde çizilmiştir.

4.6. Kişilik Özellikleri

Araştırmada başrol oyuncularının kişilik özellikleri ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir. Oluşturulan bu kategoride bazıları kadına, bazıları da erkeğe özgü kişilik özellikleridir.

Kadına özgü kişilik özellikleri ile ilgili olarak elde edilen sonuçlar Tablo-9'da yer almaktadır. 1.Dönem'de kadın başrol oyuncuları kadınlara özgü "meraklı, şefkatli, konuşkan, kararsız ve sabırlı" kişilik özelliklerini göstermemişlerdir. Bu özelliklerin

Tablo-9: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Feminen Kişilik Özellikleri Dağılımları

FEMİNER KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
MERAKLI	Sayı	0	2	1	2	0	1	1	3
	Yüzde	0	7	4	14	0	3	3	7
ŞEFKATLİ	Sayı	0	3	3	1	3	5	4	3
	Yüzde	0	11	12	7	14	13	13	7
HEYECANLI	Sayı	2	3	0	2	3	2	1	4
	Yüzde	17	11	0	14	14	5	3	9
KONUŞKAN	Sayı	0	1	2	1	0	0	0	0
	Yüzde	0	4	8	7	0	0	0	0
DUYGUSAL	Sayı	4	3	3	2	3	4	5	7
	Yüzde	33	11	12	14	14	11	16	16
KİBAR	Sayı	1	1	1	0	2	3	3	4
	Yüzde	8	4	4	0	9	8	9	9
KARARSIZ	Sayı	0	1	0	1	0	2	1	2
	Yüzde	0	4	0	7	0	5	3	4
HASSAS	Sayı	1	3	3	1	3	4	2	6
	Yüzde	8	11	12	7	14	11	6	13
NAZİK	Sayı	1	1	1	0	1	2	3	3
	Yüzde	8	4	4	0	5	5	9	7
SADIK	Sayı	2	3	3	3	2	5	5	6
	Yüzde	17	11	12	21	9	13	16	13
FEDAKAR	Sayı	1	3	4	1	3	5	3	2
	Yüzde	8	11	16	7	14	13	9	4
SABIRLI	Sayı	0	3	4	0	2	5	4	5
	Yüzde	0	11	16	0	9	13	13	11
TOPLAM	Sayı	12	27	25	14	22	38	32	45
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

dışında kalan heyecanlı 2 (%17), duygusal 4 (%33), kibar 1 (% 8), hassas 1 (% 8), nazik 1 (%8), sadık 2 (% 17), fedakar 1 (%8) kadın oyuncu görülmüştür. 2.Dönem’de ise, başrol kadın oyuncular kadına özgü kişilik özelliklerinin tümünü göstermiştir. Meraklı 2 (%7), şefkatli 3 (%11), heyecanlı 3 (%11), konuşkan 1 (% 4), duygusal 3 (%11), kibar 1 (%4), kararsız 1 (%4), hassas 3 (%11), nazik 1 (% 4), sadık 3 (%11), fedakar 3 (%11) ve sabırlı 3 (%11) kadın oyuncu görülmüştür. 3.Dönem’de heyecanlı ve kararsız kadın oyuncu yer almazken, meraklı 1 (%4), şefkatli 3 (%12), konuşkan 2

(%8), duygusal 3 (%12), kibar 1 (%4), hassas 3 (%12), nazik 1 (%4), sadık 3 (%12), fedakar 4 (%16) ve sabırlı 4 (%16) kadın oyuncu görülmüştür. 4.Dönem’de de kadın oyuncularında kibar, nazik ve sabırlı kişilik özellikleri bulunmazken, meraklı 2 (%14), şefkatli 1 (%7), heyecanlı 2 (%14), konuşkan 1 (% 7), duygusal 2 (%14), kararsız 1 (%7), hassas 1 (%7), sadık 3 (% 21) ve fedakar 1 (%7) kadın oyuncu görülmüştür.

Kadına özgü kişilik özellikleri ile ilgili olarak erkek başrol oyuncularını için de çeşitli sonuçlar elde edilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre, 1.Dönem’de meraklı, konuşkan ve kararsız kişilik özelliklerinin dışında, şefkatli 3 (%14), heyecanlı 3 (%14), duygusal 3 (%14), kibar 2 (%9), hassas 3 (%14), nazik 1 (%5), sadık 2 (% 9), fedakar 3 (%14) ve sabırlı 2 (%9) erkek oyuncu görülmüştür. 2.Dönem’de konuşkan kişilik özelliğinin dışında, meraklı 1 (%3), şefkatli 5 (%13), heyecanlı 2 (%5), duygusal 4 (%11), kibar 3 (%8), kararsız 2 (%5), hassas 4 (%11), nazik 2 (%5), sadık 5 (%13), fedakar 5 (%13) ve sabırlı 5 (%13) erkek oyuncu görülmüştür. 3.Dönem’de de konuşkan kişilik özelliği dışında, meraklı 1 (%3), şefkatli 4 (%13), heyecanlı 1 (%3), duygusal 5 (%16), kibar 3 (%9), kararsız 1 (%3), hassas 2 (%6), nazik 3 (%9), sadık 5 (%16), fedakar 3 (%9) ve sabırlı 4 (%13) erkek oyuncu görülmüştür. 4.Dönem’de ise, yine konuşkan kişilik özelliği dışında, meraklı 3 (%7), şefkatli 3 (%7), heyecanlı 4 (%9), duygusal 7 (%16), kibar 4 (%9), kararsız 2 (%4), hassas 6 (%13), nazik 3 (%7), sadık 6 (%13), fedakar 2 (%4) ve sabırlı 5 (%11) erkek oyuncu görülmüştür.

Kadına özgü kişilik özelliklerinin yanı sıra, araştırmada başrol oyuncularının erkeğe özgü kişilik özellikleri ile ilgili olarak sonuçlara ulaşılmıştır. Elde edilen sonuçlar Tablo-10’da yer almaktadır.

1.Dönem’de başrol kadın oyuncuların erkeğe özgü kişilik özelliklerinden bencil dışında tüm kişilik özelliklerine sahip oldukları görülmüştür. Saldırgan 1 (%8), mantıklı 1 (%8), serinkanlı 2 (%15), iddialı 1 (%8), hırslı 1 (%8), özgüvenli 1 (%8), kaba 1 (%8), otoriter 2 (%15), inatçı 2 (%15) ve fiziksel güç kullanan 1 (%8) kadın oyuncu görülmüştür. 2.Dönem’de bencil ve otoriter kişilik özelliklerinin dışında, saldırgan 1 (%8), mantıklı 1 (%8), serinkanlı 1 (%8), iddialı 2 (%15), hırslı 2 (%15), özgüvenli 1 (%8), kaba 1 (%8), inatçı 3 (%23) ve fiziksel güç kullanan 1 (%8) kadın oyuncu görülmüştür. 3.Dönem’de saldırgan, iddialı ve fiziksel güç kullanan kişilik özellikleri dışında, mantıklı 1 (%11), serinkanlı 1 (%11), bencil 1 (%11), hırslı 1 (%11), özgüvenli

Tablo-10: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Feminen Kişilik Özellikleri Dağılımları

MASKÜLEN KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
SALDIRGAN	Sayı	1	1	0	2	1	0	0	4
	Yüzde	8	8	0	7	6	0	0	18
MANTIKLI	Sayı	1	1	1	1	1	2	3	0
	Yüzde	8	8	11	4	6	25	30	0
SERİNKANLI	Sayı	2	1	1	2	3	2	0	2
	Yüzde	15	8	11	7	17	25	0	9
BENCİL	Sayı	0	0	1	3	0	0	1	1
	Yüzde	0	0	11	11	0	0	10	5
İDDİALI	Sayı	1	2	0	4	2	0	0	2
	Yüzde	8	15	0	14	11	0	0	9
HIRSLI	Sayı	1	2	1	5	2	2	1	4
	Yüzde	8	15	11	18	11	25	10	18
ÖZGÜVENLİ	Sayı	1	1	1	4	3	1	1	1
	Yüzde	8	8	11	14	17	13	10	5
KABA	Sayı	1	1	1	2	2	0	1	3
	Yüzde	8	8	11	7	11	0	10	14
OTORİTER	Sayı	2	0	1	1	0	1	1	2
	Yüzde	15	0	11	4	0	13	10	9
İNATÇI	Sayı	2	3	2	2	2	0	1	3
	Yüzde	15	23	22	7	11	0	10	14
FİZ. GÜÇ KULLANAN	Sayı	1	1	0	2	2	0	1	0
	Yüzde	8	8	0	7	11	0	10	0
TOPLAM	Sayı	13	13	9	28	18	8	10	22
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

1 (%11), kaba 1 (%11), otoriter 1 (%11) ve inatçı 2 (%22) kadın oyuncu görülmüştür. 4.Dönem’de ise, başrol kadın oyuncularının erkeğe özgü tüm kişilik özelliklerini taşıdığı görülmüştür. Saldırgan 2 (%7), mantıklı 1 (%4), serinkanlı 2 (%7), bencil 3 (%11), iddialı 4 (%14), hırslı 5 (%18), özgüvenli 4 (%14), kaba 2 (%7), otoriter 1 (%4), inatçı 2 (%7) ve fiziksel güç kullanan 2 (%7) kadın oyuncu görülmüştür.

Araştırmada, erkeğe özgü kişilik özellikleri ile ilgili olarak başrol erkek oyuncularını ile ilgili de sonuçlar elde edilmiştir. Bu sonuçlara göre, 1.Dönem’de bencil

ve otoriter kişilik özellikleri dışında tüm kişilik özelliklerini erkek başrol oyuncularının taşıdıkları görülmüştür. Saldırgan 1 (%6), mantıklı 1 (%6), serinkanlı 3 (%17), iddialı 2 (%11), hırslı 2 (%11), özgüvenli 3 (%17), kaba 2 (%11), inatçı 2 (%11) ve fiziksel güç kullanan 2 (%11) erkek oyuncu görülmüştür. 2.Dönem’de saldırgan, bencil, iddialı, kaba, inatçı ve fiziksel güç kullanan kişilik özelliklerinin dışında, mantıklı 2 (%25), serinkanlı 2 (%25), hırslı 2 (%25), özgüvenli 1 (%13) ve otoriter 1 (%13), erkek oyuncu görülmüştür. 3.Dönem’de de saldırgan, serinkanlı ve iddialı kişilik özellikleri dışında, mantıklı 3 (%30), bencil 1 (%10), hırslı 1 (%10), özgüvenli 1 (%10), kaba 1 (%10), inatçı 1 (%10) ve fiziksel güç kullanan 1 (%10) erkek oyuncunun kişilik özelliklerini taşıdığı görülmüştür. 4.Dönem’de de mantıklı ve fiziksel güç kullanan kişilik özellikleri dışında, saldırgan 4 (%18), serinkanlı 2 (%9), bencil 1 (%5), iddialı 2 (%9), hırslı 4 (%18), özgüvenli 1 (%5), kaba 3 (%14), otoriter 2 (%9) ve inatçı 3 (%14) erkek oyuncunun kişilik özelliklerini taşıdığı görülmüştür.

Sonuç olarak, kadın başrol oyuncularının gösterdikleri kişilik özellikleri bazıları kadınlara özgü kişilik özellikleri, bazıları da erkeklere özgü kişilik özellikleridir. Başrol kadın oyuncuları her dönemde hem kadına özgü hem de erkeğe özgü kişilik özelliklerini göstermişlerdir. İlk dönemde kadın başrol oyuncularının gösterdikleri kişilik özellikleri kadına ve erkeğe özgü kişilik özellikleri açısından birbirine yaklaşık oranlarda görülmüştür. 2.Dönem’e gelindiğinde kadına özgü kişilik özelliklerinde, erkeğe özgü kişilik özelliklerine oranla bir artış söz konusu olmuştur. 3.Dönem’de başrol kadın oyuncularının erkeğe özgü kişilik özelliklerinde oldukça yoğun bir düşüş gözlemlenmiştir. 4.Dönem’de ise, kadına özgü kişilik özelliklerinde önceki iki döneme göre bir düşüş, erkeğe özgü kişilik özelliklerinde de daha önceki dönemlerde hiç görülmeyen bir artış söz konusu olmuştur. Kadın başrol oyuncularının erkeğe özgü kişilik özelliklerini gösterdikleri son dönem, kadın oyuncular açısından bir değişmeyi göstermektedir.

Erkek başrol oyuncuları açısından kişilik özellikleri ile ilgili elde edilen sonuçlarda, erkek başrol oyuncularının da kadın başrol oyuncuları gibi hem kadına hem de erkeğe özgü kişilik özelliklerini taşıdıkları görülmüştür. Fakat, erkek başrol oyuncularının tüm dönemler boyunca tek bir kadına özgü kişilik özelliği olan “konuşkan” kişilik özelliğine hiç bir dönemde rastlanmamıştır. Bunun yanı sıra, erkek başrol oyuncularının kadın oyunculara göre daha fazla kadına özgü kişilik özelliklerini

taşıdığı elde edilmiştir. 1.Dönem’de erkek başrol oyuncular kadınlara özgü kişilik özelliklerine, erkeklere özgü kişilik özelliklerinden daha fazla sahip olduğu görülmüştür. 2.Dönem’de ise, kadına özgü kişilik özelliklerinde daha fazla bir artış gözlemlenmiş, buna rağmen erkeğe özgü kişilik özelliklerinde bir düşüş yaşanmıştır. 3.Dönem’e gelindiğinde, bir önceki döneme göre kadına özgü kişilik özelliklerinde bir düşme erkeğe özgü kişilik özelliklerinde de bir artış kaydedilmiştir. 4.Dönem’de ise, kadına özgü kişilik özelliklerinde yoğun bir artış, erkeğe özgü kişilik özelliklerinde de bir önceki döneme göre bir artış görülmüştür. Erkek başrol oyuncularının kadına özgü kişilik özelliklerini en yoğun gösterdikleri son dönem, erkek oyuncular da kadın oyuncular da olduğu gibi bir değişmeyi göstermektedir.

Toplumsal cinsiyet stereotiplerini belirlemede kadınsı (feminen) ve erkeksi (maskülen) kişilik özellikleri de önemli bir unsurdur. Kadın ve erkeklere atfedilen kişilik özellikleri, erkeklerin hakimiyet, saldırganlık vb., kadınların da pasiflik, uysallık vb. gibi özelliklerle tanımlanmasına neden olmaktadır. Bu tanımlamalarda hiyerarşik bir ilişki bulunmaktadır. Gücün kullanımı ile ilgili olarak kurulan bu hiyerarşik yapı, başarı ve yüksek statüyü simgelemektedir. Yüksek statü ise, ekmek parası kazanan rolünü yerine getirebilmek için rekabetçi ve saldırgan davranışı beraberinde getirmektedir. Bu tanımlar erkeksi yapıya işaret etmektedir. Kadınsı özellikler ise, annelik duygusu, çocukların bakımı ile ilgilenme, sürekli kadınlara özgü işlerle uğraşma gibi pasif ve bağımlılık gerektiren bir şekilde tanımlanmaktadır (Devar, 1989, ss. 49-55, Carroll ve Wolpe, 1996, ss. 163-170).

Kadın oyuncuların tüm filmlerde erkeğe özgü kişilik özelliklerini taşıması, geleneksel rollerin dışına çıkıldığını göstermektedir. Özellikle 3.Dönem filmlerinde rastlanan durum, kadın oyuncular açısından bir takım göstergeleri işaret etmektedir. Bu dönemdeki filmlerde yer alan kadın oyuncuların hepsinin mesleği ev kadınlığıdır ve kamusal alandaki sunumları oldukça düşüktür. Bu dönemde yer alan başrol kadın oyuncular, diğer dönemlerde yer alan meslek sahibi ve kamusal alanda erkek değerleriyle bütünleşen diğer kadın oyuncuların ortamlarından çok uzakta sadece ev ortamlarıyla çevrilidirler. Dolayısıyla, özel alan içinde sadece kendi cinsiyetlerine özgü kişilik özelliklerini taşımakla sınırlı kalan bir şekilde sunulmuşlardır. Burada yine toplumsal beklentilerin yerine getirildiği görülmektedir. Özel alan kadına aittir, bu nedenle başrol kadın oyuncular özel alanın sınırları içinde yine kadına özgü kişilik

özellikleriyle sunulmuşlardır. Oysa, diğer dönemlerde yer alan çalışan kadınların varlığı taşınan maskülen kişilik özellikleri oranını arttırmaktadır. Erkeklerin kamusal alanda meslek sahibi olması, çalışması, iş hayatının getirdiği hırs, rekabet, özgüven, saldırganlık gibi kişilik özelliklerine sahip olması gerektiği yönündeki toplumsal beklentileri işaret etmektedir. Davis (1997)'in de belirttiği gibi, “erkek=iş, kariyer, becerilerde ustalaşma, otorite”dir. Bu nedenle, iş hayatında kadınlar erkek değerleriyle varolmakta ve erkeklerin gösterdiği kişilik özelliklerini taşımaktadırlar.

Erkek oyuncuların tüm filmlerde kadına özgü kişilik özelliklerini taşıması, tıpkı kadın başrol oyuncularında olduğu gibi, geleneksel rollerin dışına çıkıldığını göstermektedir. Özellikle 2.Dönem filmlerinde rastlanan durum, erkek oyuncular açısından bir takım göstergeleri işaret etmektedir. Bu dönemdeki filmlerde yer alan erkek oyunculardan sadece ikisinin mesleği ile ilgili bilgiler yer almıştır ve kamusal alandaki sunumları oldukça düşüktür. Bu dönemde yer alan erkek başrol oyuncular, diğer dönemlerde yer alan meslek sahibi ve kamusal alanda daha çok bulunan diğer erkek oyuncuların ortamlarından uzakta ve yoğunlukla ev ortamlarıyla çevrili olarak sunulmuşlardır. Dolayısıyla, özel alan içinde daha çok kadına özgü kişilik özelliklerini taşımakla sınırlı kalan bir şekilde temsil edilmişlerdir. Burada yine toplumsal beklentilerin yerine getirildiği görülmektedir. Özel alan kadına aittir, bu nedenle başrol erkek oyuncular yer aldıkları özel alanın sınırları içinde daha çok kadına özgü kişilik özellikleriyle sunulmuşlardır. 3.Dönem geldiğinde ise, bu durumda bir değişme yaşanmış ve erkeğe özgü kişilik özellikleriyle sunumlarında bir artış meydana gelmiştir. Çünkü bu dönemde yer alan erkek başrol oyuncularının hepsi, meslek sahibi olarak işyerlerinde ve kamusal alanda sunulmuşlardır. 4.Dönem’de de hem ev hem de işyerlerinde eşit oranlarda sunulurken erkek başrol oyuncularının hem kadına hem de erkeğe özgü kişilik özelliklerinde artış meydana gelmiştir. Kadına özgü kişilik özelliklerindeki artış, diğer üç dönemden oldukça yoğundur. Bu dönemde kitle iletişim araçlarında erkeklerin iyi baba, eş ve ev erkeği, çalışma yaşamları kadar ev yaşamları ön plana çıkan, duygusal, yumuşak ve romantik erkekler (Tanrıöver ve Eyüboğlu, 2000) olarak sunulması ile paralelik göstermektedir.

Sonuç olarak son dönem, kişilik özelliklerinde de bir değişimin yaşandığını göstermektedir. Bu dönemde kadınların daha çok erkeğe özgü, erkeklerin de daha çok kadına özgü kişilik özellikleri taşıdığı görülmektedir. Artık, özel ve kamusal alandaki

kesin sınırların bulanıklaşmaya başlaması, gelenekselliğin dışına çıkıldığını ve bunu da kişilik özelliklerine yansıdığını göstermektedir.

4.7. Ev İçi Rol Paylaşımı

Toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili ayrımları yapmada belirleyici bir işleve sahip olan ev içi rol paylaşımı ile ilgili olarak oluşturulan bu kategoride başrol oyuncularının ev içi rol paylaşımları ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir. Ev içi rol paylaşımı ile ilgili kategori yedi ayrı başlıktan oluşmaktadır: Ev içi işler, ev dışı işler, diğer çeşitli işler, çocuk bakımı, evdeki kararlar, evin geçimi ve evin reisliği. Araştırmada ev içi rol paylaşımı ile ilgili elde edilen sonuçlar Tablo-11’de yer almaktadır. Bu kategoride başrol kadın ve erkek oyuncularının bazen tek bir işi, bazen de birden fazla işi üstlendiği görülmüştür.

Tablo-11: Başrol Oyuncularının Dönemlere Göre Ev İçi Rol Paylaşımı Dağılımları

EV İÇİ ROL PAYLAŞIMI		KADIN				ERKEK			
		DÖNEM				DÖNEM			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
EV İÇİ İŞLER	Sayı	4	5	4	2	0	3	1	3
	Yüzde	36	28	31	67	0	16	8	16
EV DIŞI İŞLER	Sayı	1	1	1	0	1	3	2	0
	Yüzde	9	6	8	0	9	16	16	0
ÇEŞİTLİ İŞL.	Sayı	0	2	2	1	0	2	1	2
	Yüzde	0	11	15	33	0	11	8	11
ÇOCUK BAK.	Sayı	3	4	3	0	3	4	2	2
	Yüzde	27	22	23	0	25	21	16	11
EV KARARLARI	Sayı	1	2	1	0	1	1	1	2
	Yüzde	9	11	8	0	9	5	8	11
EVİN GEÇİMİ	Sayı	1	2	1	0	4	3	3	5
	Yüzde	9	11	8	0	34	16	23	26
EVİN REİSİ	Sayı	1	2	1	0	3	3	3	5
	Yüzde	9	11	8	0	25	16	23	26
TOPLAM	Sayı	11	18	13	3	12	19	13	19
	Yüzde	100	100	100	100	100	100	100	100

* Yüzde oranları tam sayıya tamamlanmıştır

4.7.1. Ev İçi İşler

Bu kategori içinde yer alan ev içi işler dört ana başlıktan oluşmuştur. Bunlar; evin temizliği, mutfak işleri, kıyafet bakımı ve ev bakımı ve tamiratıdır. Araştırmadan

elde edilen sonuçlara göre başrol kadın oyuncularının, 1.Dönem'de 4 (%36), 2.Dönem'de 5 (%28), 3.Dönem'de 4 (%31) ve 4.Dönem'de 2 (%67) oyuncu olarak ev içi işleri yaptıkları görülmüştür. Erkek başrol oyuncular ile ilgili sonuçlara bakıldığında, 1.Dönem'de ev içi işleri üstlenen hiçbir erkek başrol oyuncu gözlemlenmemiştir. 2.Dönem'de 3 (%16), 3.Dönem'de 1 (%8) ve 4.Dönem'de 3 (%16) erkek başrol oyuncunun ev içi işleri üstlendiği görülmüştür.

Yapılan ev içi işlere bakıldığında, evin temizliği, mutfak işleri ve kıyafet bakımı kadın işi, ev bakımı ve tamirati içinde yer alan bazı işler kadın, bazı işler de erkek işi olarak görülmektedir. Ev içi işler bütün dönemlerde değerlendirildiğinde, kadınların tüm bu işleri üstlendikleri görülmüştür. Kadınlar evin temizliğinde cam silme, yer silme ve süpürme gibi işleri yapmışlardır. İlk üç dönemde kadın oyuncular bu işleri yapmakla birlikte, son dönemde bu işlerin kadın oyuncular tarafından yapılmadığı görülmüştür. Mutfak işlerinde ise, yemek hazırlama, sofranın hazırlanması ve kaldırılması, bulaşık yıkama, yiyecekleri yerleştirme, çay demleme gibi işleri yaptıkları gözlemlenmiştir. Yine aynı şekilde, ilk üç dönemde yoğunlukla yapılan bu işler, son dönemde yemek hazırlama ve bulaşık yıkama ile sınırlı kalmıştır. Kıyafet bakımında kadınlar tarafından yapılan işler, çamaşır yıkama, ütü yapma, dikiş dikme, kıyafetleri yerine kaldırma ve çamaşır toplama olarak görülmüştür. İlk üç dönemde kıyafet bakımı ile ilgili işler kadın oyuncular tarafından yoğunlukla yapılmakla birlikte, son dönemde bu işlerin hiç birinin yapılmadığı görülmüştür. Dolayısıyla, ev içindeki işlerden kadınların işi olduğu düşünülen işlerin yapılmasında dönemler bazında gittikçe bir azalma olduğu ve son dönemde bu işlerin kadın oyuncular tarafından üstlenilmediği gözlemlenmiştir.

Kadınların işi olarak düşünülen ev işlerini üstlenen başrol erkek oyuncular ilk dönemde hiç yer almamışlardır. Erkek oyuncular evin temizliği ile ilgili işlerde sadece son dönemde yer alan Mektup filminin başrol erkek oyuncusunun yer sildiği görülmüştür. Mutfak işlerinde yemeğin hazırlanması, bulaşık yıkama, çay demleme ve çiğ köfte yapılması gibi işlerin erkekler tarafından üstlenildiği görülmüştür. Çay demleme ve yemek hazırlama işlerini yapan erkek başrol oyuncu Evlerden Biri adlı filmde yer alan erkek oyuncudur ve bu oyuncunun medeni durumu bekarlıdır. Dolayısıyla, ev içinde bu işleri üstlenecek bir kadın oyuncu bulunmamaktadır. Çiğ köfte hazırlayan erkek başrol oyuncusuna ise, Züğürt Ağa filminde rastlanmıştır. Yemek hazırlayan ve bulaşık yıkayan erkek başrol oyuncular 4.Dönem'de görülmüştür, bu

kişilerin medeni durumları evli olmasına ve evde bu işleri üstlenecek kadın oyuncuların olmasına rağmen bu işleri yaptıkları görülmüştür.

Ev içi işlerde yer alan ve hem kadın hem de erkek işi olarak görülen ev bakımı ve tamirati ile ilgili olarak, tüm dönemlerde görülen işler evin boya ve badanası, yatakları açma ve kaldırma, ayakkabı ve çatı tamiridir. Evin boya ve badanası erkek işi olmakla beraber, 3. ve 4.Dönem'lerde bu işi hem kadın hem erkek oyuncuların eşit olarak üstlendikleri görülmüştür. Yatakları açma ve kaldırma işini kadınlara özgü bir iştir ve bu işi hem kadın hem de erkek oyuncuların üstlendiği görülmüştür. Yatak açan tek başrol erkek oyuncu Aaah Belinda filminde görülmüştür. Erkek oyuncu bunu bir üstlendiği bir iş olarak değil, eşiyle birlikte olmak için yapmıştır. 3.Dönem'de bu işi sadece bir başrol kadın oyuncu Zıkkımın Kökü filminde üstlenmiştir. Bu ev içi işlerden biri olan, çatı tamiri ise, erkeklere özgü bir iş olmakla beraber, Zıkkımın kökü adlı filmde hem kadın hem de erkek oyuncuların birlikte üstlendiği görülmüştür. Ayakkabı tamiri ise, yine erkeklere özgü bir iştir ve bunu da yine erkek oyuncunun üstlendiği bulunmuştur.

Sonuç olarak, ev içi işlerde başrol kadın oyuncular her dönem yer almakla birlikte, son dönemde bir azalma kaydedilmiştir. En çok ev işi yaptıkları alan yine de mutfak olmuştur. Erkek başrol oyuncular ise, ev içi işlerde ilk dönem hiç yer almamakla birlikte, 2.Dönem bir artma göstermiş, bu dönemdeki bekar oyuncunun kendi ev işlerini kendinin yapması bu oranı arttırmıştır. 3.Dönem'de sadece bir erkek başrol oyuncunun ev içindeki işleri yaptığı görülmüştür. Bu erkek oyuncu erkeklere özgü bir ev işi olan çatı tamiri ile ayakkabı tamiri yaptığı gözlemlenmiştir. Son dönem ise, erkek oyuncuların temizlik ve mutfak işleri gibi ev içi işleri üstlendikleri ve bunda bir artış olduğu görülmüştür. Bu nedenle, son dönemin kadın oyuncular açısından ev içi işleri yapmada bir azalmanın, erkeklerin de ev içi işleri yapmada bir artışın olduğu dönem olarak öne çıkmakta ve kadın ile erkeklerin ev içi işleri üstlenmelerinde bir değişme olduğunu göstermektedir.

4.7.2. Ev Dışındaki İşler

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre başrol kadın oyuncularının, 1.Dönem'de 1 (%9), 2.Dönem'de 1 (%6) ve 3.Dönem'de 1 (%8) oyuncu olarak ev dışı işleri yaptıkları görülmüştür. 4.Dönem'de ise, ev dışı işleri üstlenen başrol kadın oyuncu

görülmemiştir. Erkek başrol oyuncularını ile ilgili sonuçlara bakıldığında, 1.Dönem’de 1 (%9), 2.Dönem’de 3 (%16) ve 3.Dönem’de 2 (%16) erkek başrol oyuncunun ev dışı işleri üstlendiği görülmüştür. 4.Dönem’de ev dışı işleri üstlenen hiçbir erkek başrol oyuncu gözlemlenmemiştir.

Araştırmada ev dışındaki işlerin yapılması ile ilgili olarak sadece çarşı, pazar veya marketten alışveriş yapma ve odun kırma, kömür taşıma işi ile ilgili olarak sonuçlar elde edilmiştir. Kadın ve erkeğin eşit olarak üstlendikleri alışveriş işini ilk üç dönemde kadınların oyuncuların her dönemde sadece birer oyuncu ile üstlendikleri ve son dönemde de bu işi yapmadıkları görülmüştür. Erkek başrol oyuncularını da ilk üç dönemde alışveriş yaparken görülmekle birlikte, son dönemde bu işi yapmadıkları bulunmuştur. Odun kırma, kömür taşıma işi ise erkeklere özgü bir iş olmakla beraber, sadece 3.Dönem’de yer alan Zıkkımın Kökü filmindeki kadın ve erkek başrol oyuncularının birlikte yaptıkları görülmüştür. Sonuç olarak, ev dışındaki işlerin yapılması ile ilgili olarak, tüm filmlerde bu işleri üstlenen kadın ve erkek başrol oyuncularını kömür taşıma dışında beklentiler yönünde işleri üstlendikleri görülmüştür.

4.7.3. Diğer Çeşitli İşler

Ev içi ve dışı işlerin yanı sıra oluşturulan bu kategoride, elde edilen sonuçlara göre başrol kadın oyuncularının, 1.Dönem’de hiç yer almadıkları, 2.Dönem’de 2 (%11), 3.Dönem’de 2 (%15) ve 4.Dönem’de 1 (%33) oyuncu olarak diğer çeşitli işleri yaptıkları görülmüştür. Erkek başrol oyuncularını ile ilgili sonuçlara bakıldığında, 1.Dönem’de diğer çeşitli işleri üstlenen hiçbir erkek başrol oyuncu gözlemlenmemiştir. 2.Dönem’de 2 (%11), 3.Dönem’de 1 (%8) ve 4.Dönem’de 2 (%11) erkek başrol oyuncunun diğer çeşitli işleri üstlendiği görülmüştür.

Araştırmada diğer çeşitli işlerin yapılması ile ilgili olarak, arkadaş ve ziyaretleri planlama, araba kullanma, misafir geldiğinde hizmet etme, soba yakma, perde asma ve banyo yaptırma işleri ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir. Arkadaş ve ziyaretleri planlama işi erkeklerin üstlendiği bir iştir ve bu işle ilgili olarak, 1.Dönem dışında diğer üç dönemde birer oyuncuyla erkek başrol oyuncularının yaptığı görülmüştür. Misafir geldiğinde hizmet etme işi kadınlara özgü bir iştir ve 1.Dönem’de ne kadın ne de erkek başrol oyuncularında bu işi yapan görülmemiştir. 2. ve 3.Dönem’lerde sadece başrol kadın oyuncularının, 4.Dönem’de ise, tek bir filmde (Bir Kadının Anatomisi) hem kadın

hem de erkek başrol oyuncularının misafir geldiğinde hizmet ettiği gözlemlenmiştir. Araba kullanma yine erkeklerin üstlendiği bir iş olarak görülmektedir ve sadece son dönemde iki erkek başrol oyuncunun araba kullandığı görülmüş, diğer ilk üç dönemde de ne erkek ne de kadın başrol oyuncuya rastlanmamıştır. Soba yakma işi ile ilgili olarak sadece bir erkek başrol oyuncu 3.Dönem’de Zıkkımın Kökü filminde görülmüştür ve bu da erkeklerin üstlendiği bir iş olarak tanımlanmaktadır. Perde asma işi kadınların yaptığı bir iş olmakla beraber, sadece bir oyuncu ile de olsa, son dönem filmi olan Bir Kadının Anatomisi filminde yer alan erkek başrol oyuncusunun yaptığı görülmüştür. Banyo yaptıрма işi de kadınların yaptığı bir iştir ve 2.Dönem’de Züğürt Ağa filminde yer alan kadın oyuncunun eşine, 3.Dönem filmi olan Bir Küçük bulut filminde yer alan kadın oyuncunun da aile büyüğüne (dede) banyo yaptırdığı görülmüştür.

Sonuç olarak, diğer çeşitli işlerin yapılmasında yine toplumsal beklentiler yönünde hareket edildiği görülmektedir. Fakat, perde asma ve misafir geldiğinde hizmet etme gibi işlerin kadınlara özgü işler olmasına rağmen erkek başrol oyuncular tarafından üstlenildiği görülmüştür. Bu erkek başrol oyuncular 4.Dönem’de yer almaktadır. Bu nedenle, diğer çeşitli işleri üstlenmede erkeklerin de kadın işleri olarak görülen işleri üstlendiği ve bir değişme yaşandığı söylenebilir.

4.7.4. Çocuk Bakımı

Çoğunlukla kadınların üstlendikleri bir iş olarak görülen çocuk bakımı kategorisi ile ilgili olarak elde edilen sonuçlara göre, başrol kadın oyuncular 1.Dönem’de 3 (%27), 2.Dönem’de 4 (%22), 3.Dönem’de 3 (%23) oyuncu olarak bulunmuştur. Çocuk bakımı ile ilgilinen başrol kadın oyuncular 4.Dönem’de yer almamıştır. Erkek başrol oyuncular 1.Dönem’de 3 (%25), 2.Dönem’de 4 (%21), 3.Dönem’de 2 (%16) ve 4.Dönem’de 2 (%11) oyuncu olarak bulunmuştur. Bu kategoride de başrol kadın ve erkek oyuncularının çocuk bakımıyla ilgili bazen tek bir işi, bazen de birden fazla işi üstlendiği görülmüştür. Tüm dönemler içinde yer alan filmlerde dört başrol kadın oyuncu ve altı başrol erkek oyuncu bekardır (Masumiyet filmindeki erkek oyuncu bekar olmasına rağmen çocuk bakımı ile ilgili işlerde görülmektedir). Dolayısıyla, bu filmlerde çocuk bakımı ile ilgili sonuçlar yer almamaktadır. Aynı şekilde, bir filmde (Varyemez) çocuklar büyük ve bakıma ihtiyaçları olmaması, Duruşma ve Mektup

filmlerinde de oyuncular evli olmasına rağmen, çocuklarının olmaması, Bir Kadının Anatomisi ve Masumiyet filminde yer alan başrol kadın oyuncularının çocukları olmasına rağmen, çocuk bakımı ile ilgili herhangi bir işi üstlenmemeleri nedeniyle, bu filmlerde çocuk bakımı ile ilgili sonuçlar yer almamıştır.

Bu filmlerin dışında, 1.Dönem’de başrol kadın oyuncuları çocukları beslemek ve yemek yedirmek gibi fiziksel ihtiyaçlarını karşılamak, hastalandıklarında bakımları ile ilgilenmek, yatağa götürüp yatırmak, disiplini (sözel ceza) ile ilgilenmek ve anne, babanın yokluğunda çocuğa bakacak birini bulmak ile ilgili işleri yaptıkları görülmüştür. Erkek oyuncular ise, bu dönemde kıyafetlerini giydirmek, banyo yaptırmak, eğitimle ilgilenmede eğitim için başka şehre göç etmek, okula yazdırmak, oyun oynamak, hafta sonu gezintileri yapmak, birlikte televizyon seyretmek gibi işleri üstlenmişlerdir. 2.Dönem’de yine yemek yedirmek, kıyafetlerini giydirmek, banyo yaptırmak, yatağa yatırmak, banyo yaptırmak, hastalandıklarında ilgilenmek ve sözel ceza vermek gibi işleri üstlendikleri görülmüştür. Erkek başrol oyuncular ise, hastalandıklarındaki bakımları, oyun oynamak, birlikte televizyon seyretmek gibi işleri yapmışlardır. 3.Dönem’de başrol kadın oyuncuları yemek yedirmek, banyo yaptırmak, hastalandıklarında ilgilenmek ve kucağına alarak sevmek gibi işleri üstlenmişlerdir. Okula yazdırma, okula götürme, fiziksel ceza verme, oyun oynama ve karşılıklı konuşma, çocuk için alışveriş yapmak, çalışma becerilerini öğretmek gibi işleri de erkek başrol oyuncular üstlenmişlerdir. 4.Dönem’de başrol kadın oyuncularının çocuk bakımı ile ilgili işleri hiç üstlenmedikleri görülmüştür. Erkek başrol oyuncular ise, 4.Dönem’de yemek yedirmek, yatırmak, hastalandığındaki bakımı ile ilgilenmek, hafta sonu gezintileri yapmak ve beraber televizyon seyretmek gibi işleri üstlendikleri görülmüştür.

Haas (1987), Lamb (1987), Vannoy-Hiller ve Philliber (1989) ve Bronstein (1988)’in araştırmalarına göre, çocuk bakımı içinde yer alan yemek yedirmek, elbiselerini giydirip çıkartmak, banyo yaptırmak gibi fiziksel ihtiyaçlar genellikle kadınlar tarafından yapıldığını göstermektedir. Nitekim, 4.Dönem’e gelinceye kadar 1.Dönem At filmindeki erkek oyuncu dışında tüm bu işleri başrol kadın oyuncularının yaptığı bulunmuştur. At filmindeki erkek oyuncu ise, çocuğunun okuyabilmesi için her türlü fedakarlığı (çocuk bakımı ile ilgili kadınlara özgü işlerin tümünü) yapmaktadır. Şehre göç etmeden önce eşinin varlığına rağmen, çocuğunun her türlü bakımı ile ilgilendiği filmde yer almıştır. Diğer iki dönemde görülmeyen çocuğun fiziksel

ihtiyaçlarını giderme ile ilgili olarak erkek oyuncularında bir değişme yaşandığı söylenebilir.

Çocuğun eğitimi ile ilgilenme işinin erkek işi olarak görülmektedir (Haas, 1987; Lamb, 1987; Vannoy-Hiller ve Philliber, 1989; ve Bronstein 1988). Araştırmada yer alan 1. ve 3.Dönem filmlerinde çocuğun eğitimi ile ilgili işleri hep erkek oyuncuların üstlendiğini, kadın oyuncuların ise bu işle ilgilenmediklerini göstermiştir. Çocuğun hastalandığındaki bakımı ile ilgilenme kadın işi olarak görülmekle birlikte, 1., 2. ve 3.Dönem filmlerinde kadın, 3.Dönem filmi olan Çocuklar Ölmesin filminde de hem kadın hem de erkek başrol oyuncularının bu işi üstlendikleri görülmüştür. Çocuğun disiplini ile ilgilenme, yine hem kadın hem de erkek işi olarak görülmektedir. Bu kategori ile ilgili sonuçlar bu bilgiyi doğrulamaktadır. 1. ve 2.Dönem filmlerinde kadın, 3.Dönem filmlerinde de erkek başrol oyuncusunun çocuğun disiplini ile ilgilendiği görülmüştür. Oyun, eğlence ve boş zaman faaliyetlerinde bulunma ise, erkek işi olarak görülmektedir (Berk, 1985. aktaran: Coltrane, 1993, s. 151-175). Araştırmada da, bu işi tüm dönemlerde erkek başrol oyuncularının üstlendikleri görülmüştür. Çocuk için alışveriş yapma ile ilgili olarak ise, bu işi 1. ve 3.Dönem’lerde sadece erkek başrol oyuncularının yaptığı görülmüştür, bu da daha çok kadınlara özgü bir iştir.

Sonuç olarak, çocuk bakımında da toplumsal beklentilerin yerine getirildiği görülmektedir. Sadece, çocuğun fiziksel ihtiyaçlarını giderme konusunda 4.Dönem erkek başrol oyuncularından bir değişme olduğunu göstermektedir. 4.Dönem çocuk bakımı ile ilgili olarak da, bir başka değişmeyi göstermektedir. Çocuk sahibi olmalarına rağmen, kadın başrol oyuncularının çocuk bakımı ile ilgili hiç bir işi üstlenmemişleridir. Bu yüzden çocuk bakımı ile ilgili olarak, 4.Dönem’de kadın ve erkekler arasındaki kesin sınırların kalkmaya başladığı söylenebilir.

4.7.5. Evde Kararların Verilmesi

Araştırmada ev içi rol paylaşımı kategorisi içinde yer alan evde kararları kimin verdiği ile ilgili sonuçlara göre, 1. Dönem’de 1 (%9), 2. Dönem’de 2 (%11) ve 3.Dönem’de 1 (%8) başrol kadın oyuncunun yer aldığı görülmüştür. Evde kararları veren erkek başrol oyuncular 1.Dönem’de 1 (%9), 2.Dönem’de 1 (%5), 3.Dönem’de 1 (%) ve 4.Dönem’de 2 (%11) oyuncu olarak bulunmuştur.

1.Dönem filmleri içinde yer alan Berduş filminde bir ev ortamı olmadığı ve

başrol oyuncularının da bekar olması nedeniyle evle ilgili kararların verilmesi ile ilgili bir sonuç alınamamıştır. Yine bu dönem filmi olan Pehlivan'da ise, kararları kimin verdiği yönünde kesin bir bilgi elde edilememiştir. Davetsiz Misafir filminde ise, kadın ve erkek başrol oyuncularının evde kararları ortak aldıkları belirlenmiştir. Bir Yudum Sevgi filminde yer alan kadın oyuncunun medeni durumunun dul olması sebebiyle, evde kararları kendisinin verdiği bulunmuştur. Evde kararları kendi veren erkek başrol oyuncu da At filminde yer almıştır. 2.Dönem filmleri içinde de, iki filmde evde kararları kimin verdiği yönünde net bir bilgi söz konusu olmazken, Aaahh Belinda filmindeki başrol kadın oyuncunun medeni durumunun bekar, Evlerden Biri filmindeki kadın oyuncunun da medeni durumunun dul olması evde kararları kadın oyuncuların kendilerinin verdiğini göstermektedir. Bu dönemde evde kararları veren tek başrol erkek oyuncu Züğürt Ağa filmindeki erkek oyuncudur. 3.Dönem'e bakıldığında, Bir Küçük Bulut filminde evde kararları kimin verdiği yönünde bir bilgi edinilememiş, Zıkkımın Kökü adlı filmde de kadın ve erkek başrol oyuncularının ortak karar verdikleri tespit edilmiştir. Bu dönem'de evde kararları kendi veren kadın başrol oyuncu Kiraz Çiçek Açıyor filminde yer almaktadır. Bu oyuncunun evde kararları kendisinin vermesinin sebebi, eşinin yurt dışında olmasıdır. Bu dönem'de Varyemez filminde evde kararları erkek başrol oyuncu, Kıvılcım filminde de başrol kadın ve erkek oyuncuların babalarının verdiği görülmüştür. 4.Dönem'de evde kararların alınmasında yer alan kadın başrol oyuncu görülmemiştir. Bunların sebeplerinden bir tanesi, Güneşe Yolculuk, Masumiyet ve Mektup filmlerinde başrol oyuncularının paylaştığı bir ev ortamı bulunmamasıdır. Bir Kadının Anatomisi filminde ise, evde kararları birinci ve üçüncü başroldeki erkek oyuncuların, Duruşma filminde de başrol kadın oyuncunun annesinin verdiği görülmüştür.

4.7.6. Evin Geçimi

Araştırmada ev içi rol paylaşımı kategorisi içinde yer alan evde geçimi kimin sağladığı ile ilgili sonuçlara göre, 1.Dönem'de 1 (%9), 2.Dönem'de 2 (%11) ve 3.Dönem'de 1 (%8) başrol kadın oyuncunun yer aldığı görülmüştür. Evde geçimi sağlayan erkek başrol oyuncuları 1.Dönem'de 4 (%34), 2.Dönem'de 3 (%16), 3.Dönem'de 3 (%23) ve 4.Dönem'de 5 (%26) oyuncu olarak bulunmuştur.

1.Dönem filmleri içinde yer alan Berduş filminde bir ev ortamı olmadığı için,

evin geçimini kimin sağladığı ile ilgili bir sonuç alınamamıştır. Yine bu dönem filmi olan Pehlivan, At ve Davetsiz Misafir filmlerinde evin geçimini erkek başrol oyuncularının sağladığı belirlenmiştir. Bir Yudum Sevgi filminde ise, işçi olarak bir fabrikada çalışan kadın başrol oyuncu sağlamaktadır. 2.Dönem filmleri içinde de, Aaahh Belinda filmindeki ikinci başrol kadın oyuncunun medeni durumunun bekar ve çalışan, Evlerden Biri filmindeki kadın oyuncunun da medeni durumunun dul olması ve çalışan biri olması nedeniyle evin geçimini kadın başrol oyuncular sağlamaktadır. Aaahh Belinda filminde evin geçimi ortak sağlanmakta, diğer filmlerde ise, evin geçimini erkek başrol oyuncular sağlamaktadır. 3.Dönem'e bakıldığında, Bir Küçük Bulut ve Varyemez filmlerinde evin geçimini erkek, Zıkkımın Kökü adlı filmde de kadın ve erkek başrol oyuncularının ortak sağladıkları tespit edilmiştir. Bu dönem'de evin geçimini sağlayan kadın başrol oyuncu Kiraz Çiçek Açıyor filminde yer almaktadır. Kıvılcım filminde de evin geçimini başrol kadın oyuncunun kocası ve erkek oyuncunun da babasının sağladığı görülmüştür. 4.Dönem'de evin geçimini sağlayan kadın başrol oyuncu görülmemiştir. Bunların sebeplerinden bir tanesi, Güneşe Yolculuk, Masumiyet ve Mektup filmlerinde başrol oyuncularının çalışmalarına rağmen bir ev ortamının bulunmaması, Bir Kadının Anatomisi filminde ise, mesleği olmasına rağmen çalışmaması ve Duruşma filminde de başrol kadın oyuncunun iki eşinin üstlenmesi sebebiyledir. Ayrıca, bu dönemde evin geçimini sağlayan erkek başrol oyuncular Duruşma filminde yer alan iki erkek oyuncunun dışında Bir Kadının Anatomisi filminde yer alan birinci, ikinci ve üçüncü başrol erkek oyuncularındır.

4.7.7. Evin Reisi

Araştırmada ev içi rol paylaşımı kategorisi içinde yer alan evin reisliğini kimin üstlendiği ile ilgili sonuçlara göre, 1.Dönem'de 1 (%9), 2.Dönem'de 2 (%11) ve 3.Dönem'de 1 (%8) başrol kadın oyuncunun yer aldığı görülmüştür. Evde geçimi sağlayan erkek başrol oyuncular 1.Dönem'de 3 (%25), 2.Dönem'de 3 (%16), 3.Dönem'de 3 (%23) ve 4.Dönem'de 5 (%26) oyuncu olarak bulunmuştur.

1.Dönem filmleri içinde yer alan Berduş filminde bir ev ortamı olmadığı için, evin reisliğini kimin üstlendiği ile ilgili bir sonuç alınamamıştır. Yine bu dönem filmi olan Pehlivan, At ve Davetsiz Misafir filmlerinde evin geçimini sağlayan erkek başrol oyuncularının evin reisliğini üstlendiği belirlenmiştir. Bir Yudum Sevgi filminde ise,

çalışan kadın başrol oyuncu evin reisidir. 2.Dönem filmleri içinde de, Aaahh Belinda filmindeki ikinci ve Evlerden Biri filmindeki kadın oyuncunun çalışmaları nedeniyle, evin reisliğini bu oyuncular üstlenmiştir. Diğer filmlerde ise, evin reisliğini, evin geçimini üstlenen erkek başrol oyuncularını sağlamaktadır. 3.Dönem'e bakıldığında, Bir Küçük Bulut ve Varyemez filmlerinde evin reisliğini erkek, Zıkkımın Kökü adlı filmde de kadın ve erkek başrol oyuncularının ortak olarak üstlendikleri tespit edilmiştir. Bu dönem'de evin reisliğini üstlenen kadın başrol oyuncu Kiraz Çiçek Açıyor filmde yer almaktadır. Kıvılcım filminde de evin reisliğini başrol kadın oyuncunun kocası ve erkek oyuncunun da babasının yaptığı görülmüştür. 4.Dönem'de evin reisliğini üstlenen kadın başrol oyuncu görülmemiştir. Bunların sebeplerinden bir tanesi, Güneşe Yolculuk, Masumiyet ve Mektup filmlerinde başrol oyuncularının bir ev ortamının bulunmaması, Bir Kadının Anatomisi ve Duruşma filminde de başrol kadın oyuncularının eşlerinin üstlenmesi sebebiyledir. Ayrıca, bu dönemde evin geçimini sağlayan erkek başrol oyuncular Duruşma filminde yer alan iki erkek oyuncunun dışında Bir Kadının Anatomisi filminde yer alan birinci, ikinci ve üçüncü başrol erkek oyuncularındır.

Sonuç olarak, ev içi kararlar kategorisinde yer alan, evin geçiminin sağlanması, evde kararların verilmesi ve evin reisliği ile ilgili olarak elde edilen sonuçlarda, evin geçimini sağlayan oyuncunun evin reisliğini üstlendiğini ve evde kararları vermede etkin olduğunu göstermektedir. Bu rollerle ilgili olarak dönemler bazında karşılaştırma yapıldığında da, yine öne çıkan başrol oyuncularının çalışmaları ile ilgilidir. Kadın başrol oyuncular açısından bakıldığında, ilk üç dönemde çalışan kadınların tüm bu karar verme ve evin reisliği konusunda etkin oldukları görülmektedir. Kadın oyuncular açısından 4.Dönem farklı bir özellik taşımaktadır. Bu dönemde meslek sahibi, çalışan kadınlar yer almasına karşın bu rolleri hiç üstlenmedikleri görülmüştür. Bunun sebeplerinden bir tanesi, kadın oyuncuların yer aldıkları ev mekanının olmaması veya ev kadınlığı yapmalarından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, bu dönemde daha önceki bulgular ve literatür çalışmasında ortaya çıktığı gibi, kadınların hem çalışması hem de toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimler, kadınların bu roller konusunda etkin oldukları sonucuna ulaştırmaktadır. Elde edilen sonuçlar, bu rollerle ilgili tutumlarda bir değişme yaşanmadığını, evin geçimini sağlayan kişinin evde karar veren ve evin reisliğini üstlenen kişi olduğunu göstermiştir. Sonuç olarak, evde kararların verilmesi, evin geçimi ve reisliğinin üstlenilmesi konusunda diğer kategorilerde yer alan

değişmelerin görülmediği ortaya çıkmıştır. Bu da, bu rollerin paylaşımı konusunda geleneksel tutumların devam ettiğini göstermektedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmanın sonucuna, bulguların ilgili literatürdeki araştırma sonuçlarıyla karşılaştırılmasına ve elde edilen bulgularla gelecekte yapılabilecek yeni araştırmalar için düşünülen önerilere yer verilmiştir.

5.1. Sonuç

Toplum yapısı içinde temel bir nitelik olan değişme, toplumsal ilişkileri ve toplumsal kurumları da değiştirmektedir (Bottomore, 1973. aktaran: Tezcan, 1984, s. 3). Bir dönüm noktası oluşturan belirli tarihler toplumsal değişimin beraberinde getirdiği tüm açıklamaları da içinde barındırmaktadır. Türkiye tarihinde de 1980'li yıllar toplumsal değişimin bir parçası olan, davranış, tutum ve değerler sisteminden oluşan zihniyet değişimi açısından dönüm noktası oluşturmaktadır. Bu yıllardaki zihniyet değişimi toplumsal cinsiyet rollerindeki değişmeye de yansımıştır. 1980'ler içinde toplumun kültürel içeriği ile ilgili pek çok gösterge ve kodları barındıran kitle iletişim araçlarının, dolayısıyla sinemanın en etkili olduğu dönemlerdir. Bu nedenle araştırmada, 1980 sonrasında Türkiye'de yaşanan toplumsal değişme sonucu, toplumsal cinsiyet rollerindeki değişme ve bu rollerin Türk Sineması'na nasıl yansıdığı araştırılmıştır.

Toplumsal cinsiyet rollerindeki değişme süreklilik gösteren bir süreçtir. Bu nedenle, araştırmanın literatür taramasında Türkiye tarihinde önemli bir dönüm noktası olan Cumhuriyet yıllarından itibaren, Türkiye için önemli diğer dönemlerdeki toplumsal cinsiyet rollerinin yapısı ve bunların kitle iletişim araçlarına ve dolayısıyla da sinemaya yansımaları ortaya çıkarılmıştır. 1923-1950 yıllarını içeren dönemlerde gerçekleştirilen Cumhuriyet reformlarının eğitilmiş kentlilerin yaşamında etkili olduğu, tüm topluma yayılmadığı saptanmıştır. Bu yıllarda toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili geleneksel kalıplar kentli kesim içinde silinerek çağdaş değerlere yönelinmiş, kadınlar ve erkekler için yeni imgeler oluşmuştur. Kadınlar reformun simgesi haline gelirken batılı kadın tipi örnek alınmış, çalışan, kamusal hayatta yer alan, eğitilmiş, geleneksel kadın tipinden uzak fakat özel alanda da iyi anne ve eş konumlarını sürdüren bir biçimde; erkekler de modern eşlere sahip, geleneksel değerlerden uzak ama yine mesafeli ve otoriter, eşinden maddi destek alan ama bunu bir tehdit biçimi olarak algılayabilen bir biçimde tanımlanmışlardır (Kırkpınar, 1998; Kandiyoti, 1999; Arat, 1999). Bu dönemde kitle iletişim araçlarına yansıyan kadın ve erkek görüntüsü toplumsal yapı ile paralellik

göstermektedir. Kadınlar eğitilmiş, çalışan, güzel, bakımlı, modern yaşam tarzına sahip, bunun yanında da annelik ve eşlik kavramlarıyla birlikte; erkekler de kadından yüksek maaş alan ve ailenin geçiminden sorumlu, babalığın sadece bir görev olarak görüldüğü geleneksel rollerle sunulmuştur (Tolan, 1992; Özel, 1996; Durakbaşı, 1998; Baran, 1999; Sayılıgil, 2001). Bu dönemin Türk Sineması'nda toplumsal yaşamda yer alan toplumsal cinsiyet rollerinin yansımalarına rastlanmıştır. Kadın oyuncular her durumda eşinin yanında olan, kocaya layık, sadık ve yuvasına bağlı bir çerçevede sunulmuştur. Filmlerde modern kadınların varlığına karşın, geleneksel olarak eşlik ve annelik görevlerinin vurgulandığı görülmüştür. Ev kadınlarının dışında çalışan kadınların da yer aldığı bu dönem filmlerinde, geleceğin aydın kuşaklarını yetiştirmek üzere toplumda varolan öğretmenlik mesleğinde, gazetecilik ve yazarlık gibi mesleklerde sunulmuşlardır. Bu yıllarda iyi eş, anne ve çalışan kadın sunumlarının yanı sıra, yuva yıkan bar ve pavyon kadınları, aile babalarını ağlarına düşüren kadınlar da Türk Sineması'na yansımıştır. Erkekler ise, evin geçimini sağlayan, otoriteli ve mesafeli, namusuna düşkün rollerde yer almışlardır.

Türkiye için bir dönüm noktası olarak görülen 1950'li yıllardan 1980'lere kadar olan dönemde ise, köyden kente göç, çok partili hayata geçiş, '1960 ihtilali gibi toplumsal gelişmeler toplumsal cinsiyet rollerine de yansımıştır. Özellikle köyden kente göçle birlikte, kadın ve erkek rollerinde değişimler gözlenmiştir. Kırsal alandan kente göçeden kadınlar iş bulamazken ev kadınlığını tercih etmişler, fakat zorlayan yaşam koşulları nedeniyle, geleneksel beklentiler yönünde kamusal alanda düşük ücretli ve hizmet sektöründe çalışmaya başlamışlardır. Öğretmenlik, hemşirelik, ebelik gibi eğitim gerektiren ama daha çok kadın işi olarak görülen mesleklerde çalışan kadınların çoğu bekar kadınlardan oluşmuştur. Kadınların çalışmaya başlaması aile içi saygınlık ve karar verme güçlerini arttırmış, fakat özel alanda annelik ve eş kalıplarından da sıyrılamamışlardır. Erkekler açısından bakıldığında da, az eğitilmiş olmalarından kaynaklanan düşük statülü işlerde çalışmaları ve eşlerinin de aile geçimine katkıda bulunmaları nedeniyle, statü kaybına uğradıkları, otoritelerini yitirmeye başladıkları ve eve ekmek getiren rollerinin sorgulanmaya başladıkları görülmüştür. Bu durum aile içindeki hiyerarşinin çözülmeye başlamakla birlikte, tamamen kalkmadığını göstermiştir (Kandiyoti, 1997; Erman, 1998; Tanrıöver ve Eyüboğlu, 2000). Bu dönemde kitle iletişim araçlarındaki kadınlar bakımlı, güzel, eğitilmiş, modern, çalışan

fakat ev işleri ve çocuk bakımını ihmal etmeyen anne ve eş; erkekler özellikle geleneksel aile konusunda geleneksel tutum sergileyen kalıplarda sunulmuşlardır (Tolan, 1992; Bakırezer, 1996; Baydar ve Özkan, 1999). Bu dönem sinemasında ise, köyden kente göçü konu alan filmlerde başarı ve kariyer dışında sadece aile geçimine katkı için çalışan, sosyal güvencesiz, erkeğe bağımlı, tek başına karar veremeyen, çocukları ve eşi için her türlü fedakarlığı gösteren iyi anne ve eş kalıplarında sunulmuşlardır. Bu kadınların yanı sıra, çalışan, erkeklerle ortak karar alabilen, tek başına yaşayan, aktif, mücadeleci, iş kadını rollerindeki kadınlar da yer almıştır. Bu çalışan kadınların meslekleri yine toplumsal yaşamdaki gibi kadın işi olarak görülen öğretmenlik, hizmetçilik, sekreterlik, fabrika işçiliği, hosteslik, mankenlik gibi hizmete yönelik meslekler olduğu görülmüştür. Daha önceki dönemde olduğu gibi, namus ve aile birliğinden yoksun bar veya pavyon kadınları da sunulmaya devam etmiştir. Erkekler ise, kent yaşamının getirdiği zorluklar nedeniyle maddi açıdan sıkıntı çeken ve eşinden yardım almak zorunda kaldığı için otoritesi sorgulanan, yine de geleneksel tutumlar gösteren kişiler olarak yer almıştır (Kalkan ve Taranç, 1988; Dorsay, 1989; Güçhan, 1992; Abisel, 1994; Özön, 1995; Scognamillo, 1998).

1980'lere kadar olan bu dönemde toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimler ve sinemaya yansımalarının çeşitli eğilimler gösterdiği görülmüştür. Araştırmada da, 1980 sonrasında görülen eğilimleri belirlemek için dönemlere ayrılarak filmler ve bu filmlerdeki başrol oyuncularının toplumsal cinsiyet rolleri incelenmiştir. Beşer yıllık dönemlere ayrılan 1980-1984, 1985-1989, 1990-1994 ve 1995-1999 yıllarında yer alan filmler basit tesadüfi yöntemle seçilmiş ve bu filmlerde yer alan 43 başrol kadın ve erkek oyuncuları belirlenen amaçlar doğrultusunda incelenmiştir. Ortalama süreleri 1,5-2 saat arasında değişen filmler, her güne bir film olmak üzere, toplam 20 günde üç kodlayıcı tarafından izlenmiştir. Kodlama kağıdında yer alan kategoriler kodlayıcılar tarafından doldurulmuş, araştırma verileri elde edilmiştir.

Toplumsal cinsiyet rollerindeki farklılıklar, insanların öznelliklerini belirlemek için oluşturulmuş kadınsı ya da erkeksi olarak kodlanmış bir takım özellikleri içeren sembolik kategorilerdir ve kadın ya da erkekleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Saco, 1992, s. 25). Deaux ve Lewis (1984, ss. 992-1001), yaptıkları araştırma sonucunda, toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili stereotiplerin bir bütünü oluşturan birbirinden farklı unsurlarla tanımlanabileceğini ortaya koymuşlardır. Bu nedenle, bir

kadını ya da erkeği tanımlamada bir bütünü meydana getiren toplumsal cinsiyet unsurlarından yaralanmak gerekmektedir. Bu bilgilerden hareketle, araştırmada bir bütünü meydana getiren ve toplumsal cinsiyet rolünün sunumları ile ilgili bilgilere ulaşmayı sağlayan yedi ayrı kategoriden yararlanılmış ve filmlerde yer alan 43 başrol oyuncusunun toplumsal cinsiyet rolü sunumları ile ilgili sonuçlara ulaşılmıştır.

5.1.1. Yaş

Literatürde yer alan bilgiler (Signorelli, 1989. aktaran: Yaktıl, 1991, Downing, 1974; Durkin, 1985. aktaran: Fejes, 1992, s. 11) kitle iletişim araçlarında kadınların erkeklere oranla daha genç yaşta sunulduklarını göstermektedir. Araştırmada tüm dönemler boyunca hem kadın hem de erkek başrol oyuncularının yaşlarında bir gençleşme olduğu görülmektedir.

1.Dönem olarak tanımlanan 1980-1984 yılları arasında yer alan filmlerde hiç genç başrol erkek oyuncu bulunmazken iki genç başrol kadın oyuncu yer almıştır. Toplumsal yaşamda bireyin ve para kazanmanın, servetin toplumsal statü açısından önemli hale geldiği bu yıllarda, genç, eğitilmiş, kentli ve yüksek gelir düzeyli çalışanlar iş dünyasının orta ve üst kademelerinde yer almaya başlamışlar, bir yandan da kırsaldan kente göçen veya kent kökenli olan kentli elitler arasında yer almalarını sağlayacak niteliklerden yoksun insanlar da kent yaşamının bir parçası haline gelmiştir (Bali, 2002, s. 20-21). Bu dönem filmleri içinde genç kadınlardan birinin eğitilmiş, yurtdışından dönen, modern kentli bir kadın olduğu görülmüştür. Diğer genç kadın da, kırsal kesimden gelmekle birlikte, kent yaşamında ekonomik özgürlüğünü çalışarak sağlamak isteyen bir kadın olduğu görülmüştür. Bu dönemde hiç genç yaşta erkeklerin bulunmaması ise, bu dönemde toplumsal yapı içinde yer alan genç kitlenin daha çok modern kentli kitleyi tanımlanmasından kaynaklanmaktadır. Filmlerde yer alan erkekler modern kentli erkekler değildir. Bu nedenle, erkeklerin yaşlarıyla ilgili kategoride bu dönemde hem geleneksel yapının, bir başka deyişle erkeklerin kitle iletişim araçlarındaki geleneksel sunumlarının tekrarlandığını hem de toplumsal yaşamda karşılaşılan genç ve modern kentli kesimin filmlerde yer almayışını göstermektedir.

1985-1989 yılları arasındaki 2.Dönem, toplumsal yaşamda yine kent ortamında yer alan genç ve eğitilmiş kadın ile erkeklerin toplumsal değişimin getirdiği yeniliklere açık olduğu düşünülen bir dönemdir (Tekeli, 1995, ss. 38-39). Bu açıdan bu dönemde

yer alan genç kadınların eğitilmiş, birer meslek sahibi, modern kentli kadınlar olduğu bulunmuştur. Bu dönemde, rastlanan tek genç erkek ise, yine kentli ve eğitim gören biridir. Bu dönem içinde yer alan diğer filmlerdeki başrol erkeklerin kentsel alana göç etmiş, yetersiz eğitimleri, dolayısıyla da yüksek statülü olmayan mesleklere sahip oldukları belirlenmiştir. Bu nedenle, toplumsal yapı içindeki modern, kentli gençler bu dönem filmlerine sadece bir erkek oyuncunun sunumu ile yansımıştır. Diğer orta yaş grubunda sunumları ise, yine önceki dönemde olduğu gibi, geleneksel sunumun tekrarlandığını göstermektedir.

1990-1994 yılları arasındaki 3.Dönem’de kadının çalışması hem erkek hem de kadın tarafından kabul edilmekle beraber, “kadının yeri evidir” görüşünün yaygın olduğu bir dönemdir. Toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel rollerle sınırlı olduğu ve kadınların ev işleri ve çocuk bakımı ile uğraşan ev kadını görüntüsünü yansıttığı, kentli çalışan kadınlarda ve erkeklerde geleneksel düşüncelerin hakim olduğu, evin geçimini erkeklerin sağladığı yıllardır (Türkiye Değerler Araştırması, 1990; DİE, 1992; Ergüder ve Fişek, 1993; Karadayı, 1994; Başbuğu, 1995,). Piar-Gallup A.Ş. (1992)’nin yaptığı bir araştırma da özellikle yüksek gelirli bir işe sahip olan erkeklerin eşlerinin profilini “müşfik anne, üniversite mezunu, entelektüel ve güzel, evliliğinin ilk günlerinde çalışan kadın, şimdi ev kadını” şeklinde tanımlamıştır (aktaran: Bali, 2002, s. 98). Bunun yanı sıra, kentli seçkin sınıf arasında yüksek toplumsal statü için genç, eğitilmiş ve yüksek statülü bir mesleğe sahip olma başat değerler arasında yer almaktadır. Bu dönem içinde çalışan tek kadın genç yaş grubunda yer almaktadır. Diğer iki genç kadın ve orta yaştaki kadınlar ev kadınıdır. Bu dönemde yine bir genç erkek yer almaktadır. Bu genç erkek, kent ortamında yaşayan, belli bir eğitim seviyesine sahip, bekar ve iş arayan biri olarak sunulmuştur. Diğer filmlerde yer alan erkekler ise, orta yaş grubuna dahildir. Bu bakımdan, yine bir önceki dönemde olduğu gibi, toplumsal yaşamda yer alan genç kitle modern kentli kitleyi tanımlamaktadır ve bu dönem filmleri içinde sadece bir erkek genç, modern kişi olarak görülmüştür. Diğer filmlerde yer alan erkekler ise, modern kitlenin dışında kalan orta yaş grubuna dahildir ve sunumlarında geleneksellik tekrarlanmıştır.

1995-1999 yılları arasındaki 4.Dönem’de de genç yaş açısından hem kadın hem de erkeklerin sayısında bir artış gözlemlenmiştir. Bu dönemde 1980’lerin genç, eğitilmiş ve modern kentli insanları yaratması ve bunların toplumsal statü açısından kabul

görmesinin son dönemde tam olarak yer bulduğunu göstermektedir. Son dönem içinde yer alan genç kadınların kent yaşamının modern değerleriyle donatıldığını söylemek mümkündür. Sadece, bir kadın kente göç etmiş kırsal kökenli biri olmasına karşın, modern görünümlü kent kadını görüntüsünü yansıtmaktadır. Diğer kadınlar tamamen kent yaşamıyla çevrili, varolan modern görüntüleriyle o döneme yansıyan kent yaşamı içinde sunulmaktadırlar. Bu dönem içinde yer alan kentli, genç erkeklerin çoğunluğu eğitilmiş, orta üst tabakada yer alan, modern görünümlü kentlilerdir. Bu dönem örneklemini içinde yer alan filmlerdeki genç erkeklerin varlığı, toplumsal yaşamı desteklemekte ve o dönemi yansıtmaktadır.

Kadın ve erkeklerin yaş kategorisi açısından sunumuna ilk üç dönemde bakıldığında, kadınların genellikle genç ve erkeklerin de orta yaş grubunda sunuldukları gözlemlenmiştir. Son dönem filmleri ise, daha farklı bir yapıyı göstermektedir. Bu dönem filmleri içinde genç yaştaki kadın ve erkeklerin sunumunda daha önceki dönemlere göre bariz bir artış kaydedilmiştir. Bu da, 1980 sonrasında toplumda yer alan genç, eğitilmiş ve modern kentli kuşağa verilen önemin daha çok kent yaşamını anlatan filmlerden oluşan son dönem filmlerine yansıdığını göstermektedir. Ayrıca, genç yaş grubunda, arasında toplumsal yapıya paralel olarak çalışmayan, modern görünümlü olmayan kadın ve erkeklerin sunulmadığı gözlemlenmiştir.

5.1.2. Medeni Durum

Araştırmada toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu ile ilgili değerlendirilen diğer bir kategori, başrol oyuncularının medeni durumları ile ilgili olmuştur. Evli başrol oyuncularının filmlerde yoğunlukla yer aldığı görülmüştür. Erkekler kitle iletişim araçlarında kadınlara oranla medeni durumları daha çok bekar (Manes ve Melynk, 1974; McNeil, 1975) olarak sunulmaktadır. Ayrıca, P. E. McGhee ve T. Freuh (1980. aktaran: Yaktıl, 1991) kadınların bekar olsalar bile evlilik hazırlığı içinde sunulduklarını belirtmektedir. Araştırmada yer alan filmlerde oyuncuların genelde evli olarak sunulduğu görülmüştür. Karşılaşılan bu durum, evliliğin toplumsal cinsiyetin üretildiği temel bir çevre ve toplumsal cinsiyet stereotipleri ve sembolleri hakkında güçlü bilgiler içeren (Nock, 1998, ss. 227-237) bir kategori olarak düşünüldüğünde, Türk toplumunun yapısı ile uyduğu görülmektedir. Türk toplumunda evli kişi “olgun, sorumluluk sahibi, gerçek bir toplumsal birey” olarak görülmektedir. Evli kişinin bir işe sahip olma

zorunluluğu ise, toplumsal kimliğinin en önemli unsurlarından biridir ve bireysel bir tanınmayı sağlamaktadır. Ayrıca, evlilikle birlikte namus kavramı özellikle kadınlar açısından büyük önem taşımaktadır. Modern dünyada ise, bekarlık ve evlilik arasındaki ayrılık daha az dikkate alınmaktadır, çünkü; bireyin medeni durumundan çok yerine getirmesi gereken roller daha büyük önem kazanmaktadır. Ancak, yine de geleneksel ile modern değerlerin içiçe olduğu metropol alanlarda bile evlilik ve bekarlık kategorileri hiyerarşi farklılığını yaratmaktadır (Bostancı, 2000, ss. 1-2).

Araştırmada, 1.Dönem'de sadece bir bekar, bir dul ve iki de evli kadın görülmüştür. Bekar kadına bakıldığında eğitilmiş, henüz yurtdışından dönmüş bir kişi olduğu görülmektedir. Bu dönemin genç ve eğitilmiş kuşaktan beklentilerinin bu dönemde bir kadın ile sağlandığı görülmektedir. Dul kadın ise, kent yaşamında yer alan kırsal kökenli çalışan bir kadındır. Evli kadınların ise, çalışma ile herhangi bir durumları sözkonusu değildir. Bu dönem içinde yaşanan hem modern hem de geleneksel değerlerin filmlere yansdığı görülmektedir. Modern kent yaşamında daha az dikkate alınan evlilik kurumu, yerine getirilmesi gereken rollerin arkasında kalmaktadır. Hem dul hem bekar kadınların evlilik dışında kalan statüleri bu durumu göstermektedir. Erkek açısından bakıldığında da, bu dönemde tek bir bekar erkeğin varlığı, kent yaşamında yer alması nedeniyle geleneksel düşüncenin tekrarlanmadığını göstermektedir. Diğer erkeklerin medeni durumlarının evli olarak sunulması ise, Türk toplumunda önemli olan evlilik kurumunu göstermektedir. Bu dönem filmleri içinde yer alan kırsal kökenli erkeklerin varlığı geleneksel toplumsal yapı içinde evliliğin önemini bir kez daha vurgulamaktadır.

2.Dönem'de evli kadın sayısında bir artış meydana gelmiştir. Genç kesimin toplumsal değişimin getirdiği yeniliklere açık olduğu düşünülen bu dönemde, bir bekar ve bir dul genç kadınların evlilik dışında yer alan statüleri şu şekilde açıklanabilir: Bu oyuncularından biri, tiyatro oyunculuğu mesleğine sahip, kent yaşamında yer alan, eğitilmiş, modern bir kadın olarak sunulmaktadır. İkinci kadın ise, kırsal alandan kente yerleşmiş fakat eşinin hayatta olduğu dönem içinde başka biri ile olan ilişkisi nedeniyle namus kavramının önemli olduğunun vurgulandığı bir çerçevede sunulmuştur. Diğer evli kadın ise, eşine maddi açıdan katkıda bulunan kentli, meslek sahibi bir kadındır. Bu dönemde kent yaşamında ev kadınlığının eskisi gibi güçlü olmadığını gösteren toplumsal yaşamla bir paralelik göstermektedir (Bolak, 1995, ss. 37-38). Diğer evli ve

çalışmayan ve ev kadını olan kadınlar ise, kent yaşamında gelenekselliği sürdüren evli oyunculardır. Erkeklerden tek bir bekar erkeğin bulunması, o dönemde de etkinliğini sürdüren kentli ve eğitilmiş olma gerekliliğini yansıtmıştır. Diğer erkeklerin medeni durumlarının evli olması ise, yine kente göç eden, ataerkil zihniyetin kent yaşamına taşındığının bir göstergesidir.

3.Dönem filmlerinde tüm kadınların evlilik ilişkisi içinde sunuldukları görülmüştür. Bu dönemde kadının yeri evidir görüşünün yaygın olduğu bir dönemdir ve bu kadın oyuncuların yer aldığı filmlerde kent yaşamındaki gelenekselliği göstermektedir. Erkeklerde ise, bir dul ve bekar erkek de evli kişilerin sorumluluk sahibi olduklarına dair geleneksel görüşü desteklemektedir, çünkü erkeklerden biri sürekli iş arayan biridir ve henüz aile sorumluluğunu taşıyacak bir işe sahip değildir. Dul erkek ise, ailesini kaybetmenin ardından hiç bir şekilde evliliği düşünmeyen ve yeni bir iş kuran kişi olarak sunulmaktadır.

4.Dönem'de gerek kadın gerekse erkeklerde bekarlık oranının arttığı görülmüştür. Bu yıllarda, kent ortamında evlilikten çok yerine getirilmesi gereken rollerin daha büyük önem taşıması, bu dönem filmlerine yansımıştır. Son dönemde yer alan iki bekar kadından biri eğitilmiş ve meslek sahibi, diğerinin de kente göç etmiş fakat toplumsal statü kazanmaya çalışan bir kadın olduğu görülmüştür. Bu dönemdeki bekar erkekler ise, yine kent ortamını göstermektedirler. Bu erkeklerden biri hapisten çıkmış kırsal kökenli, aile sorumluluğunu üstüne alamayacak işsiz biri, diğeri kent ortamında varolmak isteyen ve yine aile sorumluluğunu alamayacak düşük statülü bir işe sahip erkektir. Diğer bekar erkek ise, kent değerleriyle yetişmiş, yüksek statülü bir mesleğe sahip olan bir oyuncudur. Bu erkek evlilik hazırlığı içindedir ve aile sorumluluğunu taşıyabilecek bir statüye sahiptir. Bu dönem filmleri içinde yine de evli kadın ve erkeklerin yer aldığı görülmektedir. Nitekim, bu yılları içeren araştırmalarda işsiz veya ev kadını olan kadınların eşlik ve annelikle tanımlandıklarını, ev kadını olmak görüşüne karşı çıkılmakla birlikte, çoğu kadının çalışmak yerine ev kadını olmayı tercih ettiğini ve bu tercih sebebinin de aile yapısı ve erkek bireylerin engellemesinden kaynaklandığını, iş yaşamına ara veren ya da bırakan kadınların da yine aile ve/veya çocukları nedeniyle olduğu ortaya çıkarmış; erkeklerin de aile reisi, evi geçindirmekle yükümlü koca ya da baba olarak tanımlandığını göstermiştir (Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları, 1999; Kardam ve Toksöz, 1999). Evli kadınlara bakıldığında, üç

evli kadın görülmektedir. Bu kadınlardan biri, her ne kadar evli de olsa, namus kavramını zedeleyecek bir mesleğe sahip olması nedeniyle evlilik kurumunun sergilendiği bir ev ortamında bulunmamakta ve bir kocası olmakla beraber bu erkek hiç bir şekilde filmde yer almamaktadır. Diğer bir evli kadın ise, meslek sahibi olmasına karşın, diğer kadın gibi o dönemde çalışmak yerine rahatlığı nedeniyle ev kadını olmak görüşüne karşı çıkan kadınların yanı sıra, evlenip kocasının koruması altında yaşamak isteyen kadınların varlığı ile paralellik göstermektedir. Dört evli erkeğin durumları ele alındığında da, hepsinin bir aile sorumluluğunu taşıyabilecek niteliklere sahip, meslek sahibi kişiler olduğu gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak, tüm dönemlerdeki evli oyuncuların varlığı toplumsal yapı içinde yer alan aile kurumuna verilen önemi göstermektedir. Bekarların varlığı ve son dönem sayısındaki artış ise, kent ortamındaki daha modern değerleri, evlilikten çok yerine getirilmesi gereken rollerin önemini göstermektedir. Bir başka açıdan değerlendirildiğinde de, evli ve bekarlar arasında özellikle aile içi rol paylaşımı kategorisinde evlilerin evin geçimini sağlayan, kararların verilmesinde etkin aile reisi kişi olarak görüldüğünü, bekarlarla ilgili olarak da, böyle bir durumun sözkonusu olmadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla, dönemler boyunca toplumsal yaşamdaki değişimler doğrultusunda toplumsal cinsiyet rollerindeki medeni durum ile ilgili elde edilen sonuçlarda, gerek kadın gerekse erkekler açısından kentli olma, modern olma, eğitilmiş ve para kazanma, bağımsız olma gibi toplumsal statüyü belirleyen, bireyin önemini gösteren değerlerin özellikle bekarlarda rastlandığını göstermektedir.

5.1.3. Görünüş

Toplumsal cinsiyet ayrımını yapmada önemli göstergelerden biri olan görünüş ile kadın ya da erkekleri tanımlamak mümkündür. Bu nedenle araştırmada, görünüş kategorisi altında başrol kadın ve erkek oyuncuların fiziksel görüntüleri, kıyafetleri, bakım ve aksesuar kullanımı ile ilgili bilgiler elde edilmiştir. Kessler ve McKenna (1978) cinsel organ ve kromozom bilgilerinin yokluğunda, kişilerin toplumsal cinsiyet tanımlamalarını yapabilmek için fiziksel özelliklerden yararlanıldığını belirtmişlerdir (aktaran: Deaux ve Lewis, 1984, s. 1003). Toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili stereotipleri belirlemede kadın veya erkeğin fiziksel görüntüsü önemli ipuçları

sağlamaktadır. Bu nedenle, araştırmada 43 başrol oyuncusunun “fiziksel görüntü” başlığı altında vücut yapısı, boy ve saç bilgilerine ulaşılmıştır.

Başrol oyuncularının vücut yapıları ile ilgili olarak elde edilen sonuçlarda kadınların tüm dönemler boyunca çoğunlukla narin yapıya; erkeklerin de kaslı vücut yapısına sahip oldukları görülmüştür. Bu anlamda toplumsal yaşamda kadın ve erkekleri tanımlamada kullanılan göstergelerden biri olan vücut yapısı ile ilgili bilgilerin örtüştüğü görülmüştür. Benzer şekilde, başrol oyuncularının boyları ile ilgili olarak elde edilen sonuçlarda orta boylu kadın ve uzun boylu başrol erkeklerin yoğunluğu dikkati çekmektedir. Özellikle yine 4.Dönem’de erkekler arasında kısa boylu erkeklerde bir artış söz konusudur. Bu nedenle, özellikle erkeklerden beklenen iri yapılı, uzun boylu erkek görüntüsü azalmıştır; çünkü, artık toplumsal yaşamda bu tür niteliklere sahip erkeklerin yanı sıra, daha ince yapılı erkekler de yer almaktadır. Başrol oyuncularının saç yapıları ile ilgili elde edilen sonuçlarda kadınlar açısından bir değişme yaşanmamakla beraber, erkeklerde bu yönde bir değişme görülmüştür. Kadınlar yine geleneksel değerler doğrultusunda kadından beklenen saç yapısı içinde sunulmuştur. Aynı durum, ilk üç dönem için erkekler için de geçerliliğini korumuş fakat son döneme gelindiğinde iki orta uzunlukta saçlı erkeğin varlığı bu döneme yansıyan görüntüleri oluşturmuştur. Özellikle, toplumda 1990’larda uzun saçlarını at kuyruğu yapan erkeklerin olmasına rağmen (Uğur, 1999, s. 65), bu araştırmada sadece son dönem filmlerine yansımıştır. Diğer dönemlerde karşılaşılmayan bu durum, hem kentli erkek görüntüsünü hem de toplumsal yaşamda varolan durumun filmlerde yer almasına neden olmuştur. Diğer yandan da, kısa saçlı erkek oyuncular, bu konudaki gelenekselliğin devamının göstergesidir. Sonuç olarak, tüm dönemler bazında özellikle 4.Dönem’in erkek oyuncular açısından fiziksel görüntüde bir değişme yaşandığını, kadın oyuncular açısından da bariz bir değişme olmadığını, gelenekselliğin devam ettiğini ortaya çıkarmaktadır.

Kadınlar toplumsal yaşamda erkeklere oranla kısa boylu ve narin yapılı, erkekler de daha uzun ve güçlü bir şekilde tanımlanmaktadırlar. Kadınlar açısından dönemler bazında vücut yapıları ile ilgili olarak genel bir değişimin olmadığını söylemek mümkünken, erkekler açısından 4.Dönem’de bir değişme görülmektedir. 4.Dönem’de narin yapılı iki erkek filmlerde yer alırken, toplumsal yaşamda da karşılaşılan bu tür yapılı erkeklerin varlığı ile bir koşutluk sağladığı görülmüştür. Ayrıca, son dönemdeki

kısa boylu erkeklerin sayısındaki artış da, bu yöndeki değişmeyi göstermektedir. Erkeklerin fiziksel görüntüsü, tavır ve hareket alışkanlıklarının yanı sıra fiziksel becerilere sahip olmayı, beden imajını ve kas gücünü göstermektedir. Bu özellikler erkeklerin iktidarını “doğallaştırmakta”, diğer yandan da geleneksel düzenin bir parçası olarak görülmesini sağlamaktadır (Connell, 1998, ss. 122-123). Bu dönemdeki “yeni Türk insanı” tanımlamaları da iyi eğitim almış, fiziksel görüntüleri, kıyafetleri ve düşünce yapılarıyla gelişmiş ülkelerde farkı olmayan bir insan profilini yansıtmıştır (Bali, 2002, s. 319). Nitekim, son döneme gelinceye kadar erkeklerin vücut yapıları kaslı olarak sunulmuştur, son dönemde ise, narin yapılı erkeklerin görülmesi erkeklerin vücut yapıları ile ilgili toplumsal beklentilerde bir değişme yaşandığını göstermiştir. Her ne kadar 1980 sonrasında eğitimin gerektirdiği meslekler fiziksel güçten çok beyin gücüne dayanan meslekler olsa da, bunun yansımalarının sadece son dönemde olduğu görülmüştür, çünkü sadece bu dönemde eğitim gerektiren, yüksek statülü mesleğe sahip kentli oyuncular bu dönemde yer almıştır. Bu dönemde yer alan diğer kaslı vücut yapısına sahip erkeklerin varlığı, bu konudaki geleneksel düşüncenin devam ettiğini göstermekte, bu filmlerde de erkeklerin otoritesi, gerek meslekleri gerekse aile içi yaşamlarıyla birlikte gündeme getirilmektedir.

Bu kategori altında değerlendirilen önemli başlıklardan biri de, kıyafet ve aksesuar kullanımı ile ilgili olarak elde edilen sonuçlardır. Araştırmadan elde edilen sonuçlar değerlendirildiğinde başrol kadın oyuncularının tüm dönemler boyunca kadına özgü kıyafetler olarak tanımlanan etek, elbise, eşarp, yazma ve gelinlik gibi kıyafetlerle sunulduğu görülmüştür. Sadece ikinci ve son dönemde, pantolon ve ceket gibi erkeğe özgü kıyafetlerle filmlerde yer alan kadın oyuncular gözlemlenmiştir. 2.Dönem’deki kadın oyuncunun kentli, modern, çalışan bir genç kadın olması ve 4.Dönem’deki kadınların da kent yaşamı ile çevrili modern, genç ve eğitilmiş kentli kadınlar olması kamusal alanda erkeklerle bir arada olan kadınların varlığını işaret etmektedir. Erkek oyuncular açısından bakıldığında ise, bütün başrol erkek oyuncuların tüm dönemler boyunca erkeğe özgü olduğu düşünülen ceket, pantolon gibi kıyafetlerle sunulduğu görülmüştür. Kıyafet açısından erkek başrol oyuncularında bir değişme yaşanmadığı söylenebilir.

Erkekler için meslek sahibi olmak, evin geçimini sağlamak ve otorite sahibi olmak; kadınlar için de cinsel cazibe, evcimen olmak, çocuk yetiştirmek ve boyun

eğmek gibi statüler toplumsal cinsiyete bağlı olan bu niteliklerin kıyafetle ilgili kodlara son derece etkili bir biçimde kültürel olarak işlendiğini göstermektedir. Kadın ve erkek kıyafetleri arasında açık ve yerleşmiş olan toplumsal cinsiyet ayrımları geçerli olmasına rağmen, “erkeksi-kadınsı” giyimlerin öncelikle kadınlar tarafından benimsendiği görülmektedir. Çalışma hayatında tümüyle erkeklere ait olduğu düşünülen alanlarda yer alan kadınlar, kıyafetlerinde erkek statüsü ile erkeksiliği bir araya getirirken, erkekler için çok kısıtlı kıyafet kodları söz konusudur. Kıyafet kodu sadece çalışma ve geçimle ilgili konuları vurgulamakta, işe ve kariyere ilişkin değerlerle sınırlı kalmaktadır. Dolayısıyla, kıyafetle ilgili kodlar kadın ve erkekler için cinsiyete dayalı işbölümünün gündelik hayat taşınması ile ilgili bilgileri içermektedir (Davis, 1997, ss. 46-64). Ayrıca, kıyafetlerdeki değişme, geleneksel toplumdaki modern topluma geçiş süreci içinde kamu hayatındaki roller yani meslekle ilgili alt ya da üst sınıfa ait olmayı, modern bir toplumda hayat tarzını, gelir miktarını ve sınıfı göstermekte, farklı kültürel gruplar için farklı anlamlar üretmekte, aynı kültürel gösterge sistemi içinde bile birden fazla anlamı taşımaktadır (Laraque, 1969; Rouse, 1989. aktaran: Canbaz, 1999, ss. 28-29).

Tüm bu bilgiler ışığı altında başrol oyuncularının kıyafetleri ile ilgili bilgiler değerlendirildiğinde, toplumsal cinsiyet rollerini belirleyici öğeleri taşıdığı görülmektedir. 1.Dönem’in içerdiği yıllarda giyim, dış görünüş lüksleşmiş, seçkinleşmiştir. Hitap edilen kesim genellikle 30’lu yaşlardaki eğitilmiş, kariyer sahibi, meslek sahibi, kentli kadın ve erkekler olmuştur (Bali, 2002, s. 51). Kırsal kökenli göç eden ailelerde ise, kent yaşamında olmalarına karşın geleneksel kıyafetlerden vazgeçilmediği görülmüştür (Güçhan, 1992, s. 159). Bu dönemde karşılaşılan bekar, genç, eğitilmiş ve iyi bir yaşam tarzı olan kentli kadın oyuncunun erkeğe özgü kıyafetleri giymemekle birlikte, şort, eşofman gibi spor kıyafetlerle, toplumsal konumunu belirleyici kıyafetlerle sunulduğu görülmüştür. Bu dönemdeki diğer kadın oyuncuların ise, geleneksel kıyafetlerden uzaklaşmadığı gözlemlenmiştir. Bu kadınların çoğu kentsel yaşamda yer almakla, hatta içlerinden biri çalışmakla birlikte, modern yaşamın getirdiklerine ayak uyduramayan geleneksel bir biçimde sunulmuşlardır. 2.Dönem’e bakıldığında, erkeğe özgü kıyafet giyen kadın oyuncunun yine genç, eğitim gerektiren bir mesleğe sahip kentli, bekar kadın olduğu görülmüştür. Bu durum 1980 sonrasında gençlerin yeniliklere açık olması ile bağdaşmaktadır. Diğer kadınlar ise, yine kent ortamı içinde yer alan kırsal kökenli kadınlardır ve kadına özgü olduğu düşünülen

geleneksel kıyafetlerle sunulmuşlardır. 3.Dönem'e gelindiğinde yine hep kadına özgü olduğu düşünülen kıyafetler yer almıştır, çünkü bu dönemde çalışan, kentli modern kadınlar filmlerde yoktur. Çalışma hayatının erkeğe ait olduğunu düşünen, kadının yeri evidir görüşünün yaygın olduğu ve kadınların ev kadını görüntüsünü yansıttığı bir dönem olduğu için kadınlar bu dönem filmleri içinde geleneksel kıyafetlerle sunulmuşlardır. 4.Dönem ise, iyi eğitim almış, genç ve güzel insanlar fiziki görünimleri, kılık kıyafetleri ile kentli seçkinlerin öne çıkarıldığı yılları kapsamaktadır. Bu dönemde kırsal kökenli kadın da yer alsa, modern, kentli kadın imgesi sunulmuştur. Kentli kadınların hayat tarzları, meslekleri, ev kadını da olsalar kırsal kültüre sahip kadınlardan farkını ortaya çıkarmıştır. Erkek oyuncular açısından bakıldığında ise, erkeğe özgü kıyafet kodlarında geleneksel tanımlamaların dışına çıkılmamakla beraber, ilk dönemlerde kırsal kökenli erkeklerin giydiği şalvar, kasket vb. kıyafetlerin hiç yer almadığı, tıpkı kadın oyunculara olduğu gibi, modern, eğitilmiş ve meslekleriyle ön planda olmayı önemseyen erkekler olduğu görülmüştür. Oysa, 1980 sonrası tüm dönemlere yansıyan tek bir cinsiyete özgü olmayan kıyafetler toplumsal yaşamda yer almaktadır (Ormanlar, 1999, ss. 85-89); fakat bu tür kıyafetler içinde hiçbir erkek oyuncunun sunulmadığı, dolayısıyla erkek kıyafetlerinde gelenekselliğin sürdürüldüğü görülmüştür. Sonuç olarak, toplumsal yapı içinde yer alan geleneksel ve modern değerlerin kıyafet kategorisinde de varlığını koruduğu ve kentli, modern, eğitilmiş ve genç kadın ve erkeklerle kırsal kökenli, kent ortamında yaşasa bile modern değerleri özümseyememiş, geleneksel kadın ve erkekler çerçevesinde toplumda karşılaşılan ikili durumun filmlere yansıdığı görülmüştür.

Aksesuar kullanımı açısından bakıldığında ise, yine kadın ve erkeklerin kendi cinsiyetleri ile ilgili aksesuarları kullanımında bir yoğunluk olduğu görülmektedir. Kadınlar tüm dönemlerde kadına özgü olarak kabul edilen aksesuarları kullanmışlardır. Sadece son dönemde, pantolon askısı gibi erkeğe özgü sayılabilecek bir aksesuarı bir kadının kullandığı gözlemlenmiştir. Bu da, modern bir toplumdaki üst sınıfa ait olmayı, hayat tarzını, gelir düzeyi ve sınıfını gösteren bir durumdur. Erkeklerde de yine erkeğe özgü olduğu düşünülen aksesuar kullanımı ön plana çıkmaktadır. Kadına özgü olduğu düşünülen bir aksesuarı kullanan herhangi başrol erkeğe rastlanmamıştır. Özellikle 1980 sonrası çağdaş erkek kültürlü, genç, modern, kentli, görünümüleriyle gelişmiş ülke erkeklerinden geri kalmayan bir biçimde tanımlanmıştır. Bu yüzden, 1960'lardan sonra

öne çıkan altın yüzük, kolye, künye, bileklik gibi takılar (Batur, 1998, s. 95) geçerliliğini 1980'li yıllardan itibaren yitirmiş, bu takıları takmak çağdaş erkek tanımı dışında kalmıştır (Bali, 2002, s. 51). 1985'lerden sonra ortaya çıkan erkeklerin küpe takma modası (Batur, 1998, s. 95) ise, filmlerde rastlanmayan bir durum olmuştur. Sonuç olarak, aksesuar kullanımında filmlerde yer alan erkeklerde bir değişme yaşanmadığı söylenebilir. Oysa, toplumsal yaşamda özellikle erkekler açısından farklı aksesuar kullanımları söz konusudur. Toka takan, çanta kullanan, küpe, kolye vb. takan erkekler de bulunmaktadır. Bu açıdan yaşanan değişmelerin aksesuar kullanımı açısından erkekler için bu dönemler içinde yer alan filmlere yansımadağı söylenebilir.

Görünüş kategorisi altında yer alan son başlık da başrol oyuncularının bakım bilgileri ile ilgili olarak elde edilen sonuçlardır. 1980'lerden itibaren sağlıklı olmak, bakımlı olmak, dış görünüme önem vermek kentli gençler arasında önem kazanmıştır (Ormanlar, 1999; Bali, 2002). Bu açıdan 1. ve 2.Dönem'deki filmlere bakıldığında, gerek saç bakımları gerekse yüz bakımı ile ilgilenen oyuncuların diğer kategorilerde yer aldığı gibi kentli, eğitilmiş, modern kadın oyuncular olduğu görülmüştür. 3.Dönem'e gelindiğinde, sadece bir kadın oyuncunun makyajlı olduğu ve bu oyuncunun da kent yaşamında yer alan modern görünümlü genç bir kadın olduğu görülmüştür. Diğer kadınların kent yaşamında yer almakla birlikte, kırsal kökenli olmaları, bakımla ilgili şeylerin geri planda kaldığını göstermektedir. Bu dönemde modern kadın spor yapmak, parfüm kullanmak, güzel olmak gibi tanımlamalarla ortaya çıkmış, fakat yine bu çağdaş kadın tanımı kentli, modern ve eğitilmiş kesim için yapılmıştır. Son döneme bakıldığında ise, tüm kadınların bakımlı oldukları görülmektedir. Bu dönemde toplumsal yaşamda 30'lu yaşlarda iyi eğitilmiş, ortanın üstünde bir yaşam düzeyine sahip genç, güzel, sağlıklı ve bakımlı insanlar (Bali, 2002, s. 319), ev kadının bile olsalar yine genç, güzel ve bakımlı olarak tanımlanmışlardır (Eziler-Kıran, 2000, ss. 13-17). 1990'lardan itibaren de genç görünmek için cilt bakımı, saç ekimi, estetik operasyonlar, lens kullanmak, solaryumda esmerleşmek gibi pek çok şey bakımlı olmayı gerektiren unsurları oluşturmuştur (Ormanlar, 1999, ss. 83-89). Özellikle, kent yaşamında tüm bunlar hem kadın hem de erkeklerin yaşamında önemli bir yer tutmuş ve bu dönemin filmlerine bakımlı görünme çerçevesinde yansımıştır.

Erkekler açısından bakıldığında ise, ilk iki dönemde birer oyuncunun traş olduğu görülmüş, diğer iki döneme bakıldığında da, erkeklerin bakımlarıyla ilgilendiklerine

dair görüntüler yer almamakla birlikte, özellikle son dönemdeki erkeklerin bakımlı oldukları tespit edilmiştir. Bu dönemde bir erkeğin saçını doğulu kimliğinden kurtulmak için boyaması ise, bakım amaçlı değildir ve bu oyuncu kırsal kesimden kente göç eden, kent ortamında bu kimliğinden kurtulmak isteyen bir oyuncu olarak sunulmuştur.

Sonuç olarak bu kategori içinde yer alan fiziksel görüntü başlığı altında kadınların fiziksel görüntülerinde gelenekselliğın tüm dönemlerde korunduğu, erkeklerde ise değışmenin son dönemde ortaya çıktığı görölmüştür. Bu son dönem fiziksel güçten çok, beyin gücüne verilen önemin, eğitim gerektiren bir mesleğe sahip olmanın ve kentsel yaşamda bu tür değerlerin geçerli olduğunu gösteren bilgilerin filmlere yansıdığını göstermiştir. Kıyafet açısından sonuçlar değerlendirildiğinde de, kıyafetlerde gelenekselliğın korunmakla birlikte, erkeksi kıyafet giyen oyuncuların eğitilmiş, modern görünümlü, meslek sahibi, kentli kadın oyuncular olarak sunulduğu görölmektedir. Erkek oyunculara ise, toplumsal yaşamdaki gelişmelere karşın, kıyafet kodunun halen kısıtlı olarak verildiğı, bir başka deyişle erkek kıyafetleri açısından geleneksel düşüncenin bu filmlerde yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. Bakımla ilgili olarak da, yine kentli, eğitilmiş, genç ve meslek sahibi kadın ve erkek başrol oyuncularının özellikle son dönemde öne çıktığı görölmektedir ve bu durum yine o dönemin kentli yaşamını yansıtan filmlerden oluşmasıyla doğru orantılıdır.

5.1.4. Meslek

Araştırmada 20 kadın başrol kadın oyuncudan sadece yedisinin “fahiş, işçi, oyuncu, şarkıcı, bankacı, iç mimar” gibi mesleklere sahip olduğu, diğersinin ise ev kadını olarak sunulduğu görölmüştür. Filmlerde başrol erkek oyuncularının meslekleri ile ilgili olarak elde edilen sonuçların neticesinde 23 erkek oyuncudan dokuzunun mesleğı “işçi, işadamı, mimar, müzisyen, mühendis, veznedar, bilim insanı” olarak tespit edilmiştir. Diğers oyuncuların ise, seyyar satıcılık, esnafılık, ırgatlık vb. gibi işlerde çalıştıkları görölmüştür. Mesleklerdeki toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili ayrımlar “meslek kültürü” olarak adlandırılan profesyonelliğı vurgulamaktadır. Profesyonellik de erkeksi karakteri, kadınların dışlanması tanımlamaktadır (Connell, 1998, s. 245). Meslek sahibi olmak, beceriklilik ve otorite sahibi olma gibi toplumsal cinsiyet rolü kimliklerinin kültürel olarak ayrımlamakta, çoğunlukla erkeksi bir özelliğı belirlerken iletişim araçlarında da erkeklerin meslek alanlarında yüksek statülü işlerde

gösterilmesini sağlamaktadır (Zimmermann, 1987; Deaux ve Lewis, 1984; Davis, 1997). Toplumsal cinsiyet rollerindeki ayrımı da belirleyen mesleklerin içerikleri ekonomik, kültürel ve tarihsel içeriklerle değişmektedir. Geleneksel olarak erkek meslekleri olarak tanımlanan işlerde kadınlar da yer almaya başlamıştır (Coltrane, 1996, ss. 212-213).

1.Dönem olarak tanımlanan 1980-1984 yılları arasında bankacılık, üst düzey yöneticilik, işadamlığı genç erkek kesim için önemli meslekler haline gelirken, kadınlar için de ekonomik özgürlük, kariyer sahibi olmayı gerektiren modern kadın imgesi oluşturulmuş (Ayata, 1998, ss. 240-241), bir yandan da kadınlar çalışsa da “ikinci dereceden emek kaynağı” olarak görülmeye devam edilirken “kadın için aile ve çocuğun herşeyden önce olduğu” vurgulanmaya devam etmiştir (Arat, 1996, s. 45). Bu dönemde yer alan meslek sahibi kadın oyuncuya tek bir filmde fabrika işçisi olarak rastlanmıştır. Diğer kadın oyuncular içinde bir kentli, modern ve eğitilmiş olduğu belirlenen oyuncu dışında, kırsal kökenli kente göç etmiş ev kadınları yer almıştır. Bu dönemde bir tek veznedar olan erkek oyuncu yer almış, diğerleri ise beceriklilik ve otorite sahibi olmayı gerektirmeyen düşük statülü işlerde çalıştıkları görülmüştür.

2.Dönem’de ise, gençlerin toplumsal değişiminin getirdiği yeniliklere açık olduğu düşünülen ve değişimi yakalayan kentli genç kadın ve erkekler iş dünyasında yer almıştır (Tekeli, 1995, ss. 38-39). Bu dönemde ev kadınlığı eskisi gibi güçlü olmamakla beraber, eşi iyi gelir getiren kadınların çalışmadıkları ve bu yönde erkek otoritesini zorlayamadıkları da görülmüştür (Bolak, 1995, ss. 37-38). Bu dönemde yer alan filmlere bakıldığında da iki kadın oyuncunun meslek sahibi olduğu ve bu oyuncuların da kent yaşamı içinde yer alan modern kadın görüntüsünü yansıtan bankacı ve tiyatro oyuncusu başrol oyuncuları olduğu görülmüştür. Diğer başrol kadın oyuncuları ise, kent yaşamında yer almakla birlikte, ev kadınlığı yapan kırsal kökenli kadınlardır. Erkek oyuncular açısından mesleklere bakıldığında bir tek öğrenci olan genç ve bekar başrol oyuncu dışında diğerlerinin eğitim gerektirmeyen ve seyyar satıcılık, esnafılık gibi mesleklerde sunuldukları görülmüştür.

3.Dönem’de kadının çalışması hem erkek hem de kadınlar tarafından kabul görmeye başlar, “kadının yeri evidir” görüşü yaygındır ve toplumsal cinsiyet rolleri geleneksel rollerle sınırlıdır ve kentli kadınlarda da geleneksel düşünceler hakimdir (Türkiye Değerleri Araştırması, 1990). Piar-Gallup (1992)’un araştırma sonuçları da bunu doğrular niteliktedir. Bu dönemde yer alan üst

düzey yöneticilerinin eşleri olan kadın profili anlayışlı bir eş, müşfik anne, üniversite mezunu, evliliğinin ilk yıllarında çalışan ama daha sonra ev kadını, fakat sosyal yaşamı hareketli olan biri olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde üst düzeyde çalışan kentli kadınların yaşamı ev yaşamları içinde ev işleri ve çocuklarıyla birlikte tanımlanmaktadır (aktaran: Baki, 2002, ss. 97-98). Bu dönemde yer alan filmlerde ise, kadın oyuncuların sadece birinin fahişelik gibi hiç bir eğitim gerektirmeyen kadına özgü olduğu düşünülen bir işte çalıştığı, diğer kadın oyuncuların da ev kadını olarak sunulduğu görülmüştür. Bu ev kadını oyuncuların biri işadamı olan bir eşe sahiptir kentli bir kadındır, diğerleri ise kırsal kökenli kadınlardır. Erkek oyuncular açısından sonuçlar değerlendirildiğinde o dönem içinde de geçerliliğini sürdüren yükselen bir meslek olarak bir işadamı olduğu, diğerlerinin de restoran sahipliği, garson, seyyar satıcılık gibi eğitim gerektirmeyen düşük gelirli işlerde çalıştıkları görülmüştür.

4.Dönem'i tanımlayan yıllarda ise, çalışan meslek sahibi kadınların yanı sıra, kentli kadınların %80'inin çalışmadığı ve kendilerini ya ev kadını ya da işsiz olarak tanımladıkları görülmüştür (Demirer, 2000, s. 79). Bu yıllarda toplumun kadına bakış açısı pek çok bakımdan değişmekle birlikte, bir bakımdan da değişme göstermemiştir. Çalışan kadınlar mükemmel ev kadını ve anne oldukları ve modern hayatın getirdiklerine uyum sağladıkları sürece başarılı sayılmışlardır. Ayrıca, işsiz veya çalışmayan kadınlar eşlik ve annelik kavramları çerçevesinde tanımlanmış, aile yapısı veya erkeklerin engellemelerinden dolayı çalışmadıkları görülmüş ve yine aile ve çocukları nedeniyle iş yaşamına ara verdikleri tespit edilmiştir (Saktanber, 1995; Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları, 1999; Kardam ve Toksöz, 1999). Bu dönemde yer alan filmlerde de çalışan kadınların yanı sıra, meslek sahibi (içmimar) olmasına rağmen ev kadınlığı yapan bir kadın oyuncu gözlemlenmiştir. Onun dışında ev kadını olan oyuncuların yanı sıra, şarkıcılık yapan (biri pavyonlarda, eğitim gerektirmeyen düşük statülü bir iş olarak, diğeri de barlarda ingilizce şarkılar söyleyen ve bunun için de eğitimi olması gereken) oyuncular da gözlemlenmiştir. Erkek oyunculara bakıldığında ise, eğitim gerektiren, erkeklere özgü yüksek statülü profesyonel mesleklerde (mühendis, mimar, müzisyen gibi) artış olduğu görülmüştür. Bu mesleklerin yanı sıra işçilik, dükkan sahipliği gibi meslekler de görülmüştür. Bu anlamda yine toplumsal yapıda varolan mesleklerle ilgili geleneksel yapıların varlığını

koruduğu ve toplumdaki görüntülerle hem modern hem de geleneksel değerlerle örtüştüğü gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak, erkeksi bir özelliği tanımlayan meslekle ilgili olarak elde edilen sonuçlarda, kadın oyuncuların 1980 sonrası özellikleri tanımlayan, genç, modern ve kentli kadınların sunumunda ortaya çıktığı görülmektedir. Özellikle son dönemde bir meslek sahibi olan kadınların sayısındaki artış kentli yaşamın bir parçası olmanın özelliklerinin filmlere yansıdığını göstermektedir. Erkek oyuncular açısından bakıldığında da, son dönemin öne çıkması hem kentli, genç ve modern kitleyi tanımlamakta hem de eğitilmiş mesleklerin başat hale geldiği kent yaşamını tanımlamakta ve erkeklerin meslek açısından yüksek statülü işlere sahip olarak sunulmaları da bu konudaki gelenekselliğin devam ettiğini göstermektedir.

5.1.5. Özel ve Kamusal Alan

Toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumu kamusal ve özel alan ayrımını temel etken olarak kabul etmekte, bu ayrım özel alan evle, kamusal alan dış dünya ile özdeşleşmektedir. Bu sınıflandırmada özel alanda kadınların ve kamusal alanda da erkeklerin yer aldığı düşünülmektedir (Tseelon, 2002, s.109). Bu kültürel içerikten yola çıkarak araştırmada, başrol oyuncularının özel ve kamusal alanda yer almaları ile ilgili bulgulara ulaşıldığında, başrol kadın oyuncularının kamusal alanda daha az, özel alanda daha çok sunulduğu gözlemlenmiştir. İlk dönemde çalışan sadece bir kadın oyuncu ve 3.Dönem’de tüm filmlerdeki kadın oyuncuların ev kadını olması bu sonuçlara neden olduğu düşünülmektedir. 2. ve 4.Dönem’de meslek sahibi kadınların yanı sıra kentli, modern kadın oyuncuların filmlerde bulunması dışarıda ve kamusal alandaki sunum oranını artırmıştır. Erkekler açısından bakıldığında da, genellikle erkeklerin kamusal alanda sunuldukları görülmüştür. Sadece son dönemde erkek başrol oyuncularının işyerlerinde sunuldukları oranda evde sunuldukları tespit edilmiştir. Bu nedenle, bir değişme özellikle son dönemde söz konusudur.

1.Dönem’de sadece bir çalışan, modern eğitilmiş ve kentli kadınların varlığı, hem evde hem dışarıda hem de işyerinde yer almalarını sağlamıştır. Bu oyuncular dışında kalan kadın oyuncuların mutfak, yatak odası, salon, bahçe gibi kadına özgü olduğu düşünülen geleneksel özel alanda daha çok görüldükleri gözlemlenmiştir. Erkek oyuncular ise, özel alanda sadece erkeğin yer alabileceği düşünülen geleneksel

mekanlar olarak yatak odası ve salonda, dışarıda ise, bahçe, araba, sokaklar ve kahve gibi mekanlarda ve işyerlerinde sunulmuşlardır. Çoğunlukla kent ortamına kırsal alandan göç etmiş kişilerin yer aldığı 1.Dönem filmlerinde modern kent yaşamına tam katılamamış oyuncuların sınırlı mekanlarda geleneksel bir biçimde sunulmalarına neden olmuştur. 2.Dönem'e gelindiğinde yine çalışan kentli ve modern kadınların kamusal alanda sunulma oranlarını artırdığı görülmektedir. Özel alanda sunulmaları ile ilgili bir değişme görülmemekle birlikte, bekar kadın oyuncunun mutfak gibi tamamen kadına özgü olduğu düşünülen mekanda hiç yer almadığı tespit edilmiştir. Bu yıllarda toplumsal yaşamda kentli ve modern değerleri benimsemiş kadınlar bar gibi mekanlarda yer almaya başlamışlardır (Uğur, 1999, s.66). Çalışan meslek sahibi tiyatro oyuncusu kadının da filmde bar gibi daha çok erkeğe özgü olduğu düşünülen bir mekanda yer alması toplumsal yapı ile koşutluk sağladığını göstermektedir. Erkek oyuncuların yine özel ve kamusal alandaki sunumlarında bir değişme gözlemlenmemiş, 1.Dönem'de yer alan aynı alanlarda görüldükleri tespit edilmiştir. 3.Dönem'de kadın oyuncuların sunumlarında özel alan mekanlarında bir değişme yaşanmamış, kamusal alanda deniz kenarı, sokaklar vb. kamusal alanlarda yer almışlardır. Bu dönemde sadece bir kadın oyuncunun fahişe olarak çalışması, diğer oyuncuların ev kadını olmaları alan çeşitliliğindeki sunum oranını düşürmüştür. Erkek oyuncular da yine özel alan sunumlarında bir değişme gözlenmemiş, işyerleri ve diğer kamusal alanlarda sunulmuşlardır. 4.Dönem'e gelindiğinde ise, özellikle kamusal alanda kadınların daha çok mekanlarda (bar, cafe, restoran vb.) görüldükleri, erkeklerin de özel alanda bu döneme kadar rastlanmayan mutfak, çalışma odası gibi mekanlarda daha çok yer aldıkları görülmüştür. Bu yıllarda kadınlar özel alanda sınırlı, kamusal alanda da çalışmasa bile dolaylı, erkekler de kamu alanı içinde eriyen bir biçimde "iyi baba, iyi eş ve ev erkeği" (Tanrıöver ve Eyüpoğlu, 2000) olarak yer almaktadır. Araştırmada da 4.Dönem'de, gerek çalışan gerekse çalışmayan kadınların önceki üç döneme göre kamusal alanda daha çok, özel alanda daha sınırlı ve erkek oyuncuların da kamusal alan yanı sıra özel alanda daha çok sunulduğu gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak, son dönemde hem kadın hem de erkek başrol oyuncuların sunumlarında kadına özgü olduğu düşünülen özel alanda erkekler ve erkeklere özgü olduğu düşünülen kamusal alanda da kadınlar yer almışlardır. Meslek sahibi eğitilmiş gençlerin yanı sıra modern kentli oyuncuların varlığı hem kamusal alandaki sunumları

artırmakta, hem de erkeklerin özel alandaki sunumlarını beraberinde getirmektedir. Buna rağmen diğer dönemlerde sadece çalışan kadınlarda rastlanan bu durum, diğer kadınlar açısından gelenekselliğin tekrarlandığını, erkekler açısından da bir değişme olduğunu göstermektedir. Nitekim , bu yıllarda toplumsal yapı içinde çalışan kadınların daha önceki yıllarda olduğu gibi kamusal alanda sadece işyerinde değil, diğer alanlarda da; erkeklerin de çok az katılımları olmakla beraber özel alanda yer almaya başladığı yıllardır.

5.1.6. Kişilik Özellikleri

Toplumsal cinsiyet rollerini belirlemedeki unsurlarından biri de kişilik özellikleridir. Kişilik özellikleri feminen ve maskülen olmak üzere farklılıklar göstermektedir. Kadın ve erkeklere atfedilen kişilik özellikleri, erkeklerin hakimiyet, saldırganlık vb., kadınların da pasiflik, uysallık vb. gibi özelliklerle tanımlanmasına neden olmaktadır. Bu tanımlamalarda hiyerarşik bir ilişki bulunmaktadır. Gücün kullanımı ile ilgili olarak kurulan bu hiyerarşik yapı, başarı ve yüksek statüyü simgelemektedir. Yüksek statü ise, ekmek parası kazanan rolünü yerine getirebilmek için rekabetçi ve saldırgan davranışı beraberinde getirmektedir. Bu tanımlar maskülen yapıya işaret etmektedir. Feminen özellikler ise, annelik duygusu, çocukların bakımı ile ilgilenme, sürekli kadınlara özgü işlerle uğraşma gibi pasif ve bağımlılık gerektiren bir şekilde tanımlanmaktadır (Devar, 1989, ss. 49-55; Carroll ve Wolpe, 1996, ss. 163-170). Feminen ve maskülen kişilik özellikleri her toplumda kişilerin ekonomik rolleriyle yakından bağıntılıdır (Özen, 1990, ss. 321-333) ve bu kişilik özellikleri toplumsal etkileşimlerden ayrı olarak düşünülmemektedir (Connell, 1998, ss. 289-290). Ayrıca, kamusal alanda birer meslek sahibi olarak sadece erkeklerin değil kadınların da yer alması, toplumun kadın ve erkeğe ait olduğu düşünülen kişilik özellikleri ile ilgili beklentilerinden uzaklaştığını göstermiştir (Pleck, 1976, s. 159).

Kadın oyuncular 1.Dönem'de gösterdikleri feminen ve maskülen kişilik özellikleri bakımından bir eşitlik göstermektedir. Bu dönemde yer alan çalışan kadın oyuncunun yanı sıra, modern, kentli kadın oyuncunun da varlığı feminen kişilik özellikleriyle birlikte, maskülen kişilik özelliklerini göstermektedir. Çalışan kişinin ekmek parası kazanan rolünü yerine getirmesi yüksek statüyü, dolayısıyla da maskülen kişilik özelliklerinin beklentisini de beraberinde getirmektedir. 1.Dönem'de toplumsal

yapıda hedef alınan genç, eğitilmiş kesimin sadece bu döneme iki oyuncuyla yansımakla birlikte, kişilik özellikleri homojen bir dağılımı beraberinde getirmiştir. 1.Dönem’de hemen hemen eşit oranlarda feminen ve maskülen kişilik özelliklerine sahip olan erkek oyunculara maskülen özelliklerin baskın olmamasının en büyük sebeplerinden biri, ekonomik rollerle doğrudan ilintilidir; çünkü bu dönemde yüksek statülü mesleğe veznedar olan oyuncu dışında rastlanmamıştır.

2.Dönem’e gelindiğinde, kadın oyuncular maskülen kişilik özellikleri taşıyıcılar da, feminen kişilik özelliklerini daha çok taşıdıkları görülmüştür. Bu dönemde rastlanan bu durum, kentsel yaşamın dışında kalan yetersiz eğitilmiş ve meslek sahibi olmayan kırsal kökenli kadınların varlığına bağlıdır. Bu dönemde toplumsal yapı içinde kentli kesimin dışında kalanlarda ataerkil düzenin devam ettiği, çoğu kadının ev kadınlığını tercih ettiği görülmüştür (Bolak, 1995, ss. 37-38). Bu nedenle, feminen kişilik özelliklerinin daha baskın bir şekilde bu döneme yansıdığını söylemek mümkündür. Erkek oyuncular açısından da bu dönem değerlendirildiğinde feminen özelliklerin daha baskın olduğu görülmektedir. 2.Dönem’deki filmlerde yer alan erkek oyunculara sadece ikisinin mesleği ile ilgili bilgiler yer almıştır ve kamusal alandaki sunumlarının oldukça düşük olduğu görülmüştür. Bu dönemde yer alan erkek başrol oyuncular, diğer dönemlerde yer alan meslek sahibi ve kamusal alanda daha çok bulunan diğer erkek oyuncuların ortamlarından uzakta ve yoğunlukla ev ortamlarıyla çevrili olarak sunulmuşlardır. Dolayısıyla, kişilerin ekonomik rolleriyle yakından bağıntılı olan kişilik özellikleri özel alan içinde daha çok kadına özgü kişilik özelliklerini de beraberinde getirmiştir. Ekonomik açıdan güçlü olmayan erkeklerin özel alanla sınırlandırıldığı görülmüştür.

3. Dönem filmlerinde yer alan kadınların hepsinin mesleğinin ev kadınlığı olması ve kamusal alandaki sunumlarının oldukça düşük olması sebebiyle, özel alan içinde sadece kendi cinsiyetlerine özgü kişilik özellikleri ile sunuldukları görülmüştür. Ekonomik özgürlükleri olmayan bu ev kadınlarının toplumsal beklentileri yerine getirdiği görülmektedir. Özel alanın kadına ait olması, bu nedenle de özel alanın sınırları içinde kadına özgü kişilik özellikleriyle sunulmalarına neden olmuştur. Ayrıca, feminen kişilik özellikleri annelik duygusu, çocuk bakımı gibi özelliklerle tanımlanmasına neden olmaktadır. 3.Dönem’de de erkeklerde feminen kişilik özelliklerinin daha ağırlıklı olması, yine erkeklerin ekonomik rolleriyle doğrudan

ilişkilidir. Erkeğin gücünü gösterebilmesi için ekmek kazanan rolünü üstlenmesi ve gücünü kanıtlaması gerekmektedir. Oysa, bu dönem filmleri içinde yer alan erkek oyuncuların kentsel yaşamda yer almakla birlikte, kırsal kökenli olup yüksek statülü bir mesleğe sahip olmadıkları görülmüştür. Dolayısıyla, bu da erkekler için atfedilen saldırganlık, hakimiyet vb. özelliklerle tanımlanmalarına engel olmuştur. Erkeğin kariyer ve becerilerinde ustalaşma, otorite eksikliği sözkonusudur; çünkü eğitilmiş, kentli modern genç erkek oyuncular bu dönem filmleri içinde yer almamıştır. Dolayısıyla, para kazanan rolünün getirdiği yüksek statüyü edinememiş kırsal kökenli erkekler, kent yaşamında eğitim ve iyi bir gelire sahip mesleği olan kentli insanların dışındakiler anlatılmıştır. Ayrıca, bu yıllarda “kent tipi meslekler” yer aldığı, geleneksel erkek otoritesinin çözülmeye başladığı ve aile reisliğinin üstünlük imajının yitirildiği yıllar olmuştur (Yazan, 1993, ss. 60-76). Bu nedenle, bu yılların yapısının bu dönem filmlerine, özellikle kırsal kökenli oyuncuların sunumlarının yer aldığı filmlere yansıdığı gözlemlenmiştir.

Son dönemde ise, kadınların maskülen kişilik özelliklerini feminen kişilik özelliklerine göre daha fazla taşıdığı gözlemlenmiştir. Bu dönem filmlerinin kent ortamındaki genç, eğitilmiş, meslek sahibi modern kadınları yansımasıyla doğru orantılıdır. Bu dönemde toplumsal değişme açısından hedef alınan kentli kesim kadınları hem ekmek parası kazanan rolünde başarı ve yüksek statüye sahiptir, hem de erkeklerle birlikte kamusal alanda daha fazla yer almaktadır. Yine burada söz konusu olan, meslek sahibi olsun veya olmasın modern kent kadının yer almasıdır. Dolayısıyla, değişen kadın rolünü toplumsal etkileşimlerle edinen ve kendini bu yönde geliştiren, kentli, meslek sahibi modern kadınların bu dönemde yer alması ve bunun filmlere yansısı bu oranı arttırmıştır. Son dönemde erkeklerde bir önceki döneme göre maskülen kişilik özelliklerindeki artış, yüksek statülü ve iyi gelir getiren mesleklere sahip erkek oyuncuların varlığını işaret etmektedir. Bu dönemde toplumsal yaşamda çoğunlukla aile geçimini erkeklerin sağladığı görülmüştür (Saktanber, 1995; Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları, 1999). Erkeklerin kamusal alanda meslek sahibi olması, çalışması, iş hayatının getirdiği hırs, rekabet, özgüven, saldırganlık gibi kişilik özelliklerine sahip olması gerektiği yönündeki toplumsal beklentileri işaret etmektedir. Erkeklik, iş, kariyer, becerilerde ustalaşma ve otorite olarak tanımlanmaktadır. Bu yıllarda aile içi ilişkilerin geleneksel boyutta olduğu ve eşitlikçi

evlilik ilişkisinin olmadığı görülmüştür (8. Beş Yıllık Kalkınma Planı, 2001). Aile geçimini sağlamada erkeklerin başat rol oynadığı bu dönemde, erkekler başarı ve yüksek statü sahibi olduklarından beraberinde erkeksi yapıyı da taşımakta ve otorite simgesi olmaktadır. Bu nedenle, maskülen kişilik özellikleri bir önceki döneme göre daha fazladır. Feminin kişilik özelliklerindeki artış da, toplumsal yaşamda bu yıllarda iyi baba, iyi eş ve ev erkeği gibi çalışma yaşamları kadar ev yaşamları ön plana çıkan duygusal ve yumuşak (Tanrıöver ve Eyüboğlu, 2000) erkeklerin varlığı ile paralellik göstermektedir. Kamusal alan yanında özel alan içinde de yer almaya başlayan erkeklerin, modern kent yaşamında özel alanda geleneksel kişilik özelliklerinin dışına çıktığını ve bunun filmlere yansıdığını göstermektedir. Öte yandan da, yüksek statülü ve iyi gelir getiren mesleklere sahip olmaları beraberinde otorite ve gelenekselliği de getirmektedir. Bu yüzden bu dönemde erkeklerdeki kişilik özelliklerinin hem modern hem de geleneksel değerleri bir arada bulunduğunu söylemek mümkündür.

Gürbüz (1988)'ün yaptığı araştırma, nazik, duygusal, şefkatli vb. feminin kişilik özelliklerinin hem kadın hem de erkeklerden beklenen özellikler olduğunu, fakat geleneksel kişilik özelliklerinin de her iki rolde görülmek istendiğini ortaya çıkarmıştır (aktaran: Navaro, 1996, ss. 26-27). Araştırmada da başrol oyuncularının kendi cinsiyetlerine ait kişilik özelliklerini mutlaka taşıdığı görülmüştür. Sonuç olarak, araştırmada yer alan başrol oyuncularının maskülen ya da feminin kişilik özelliklerinin taşınması hem ekonomik rolleriyle doğrudan bağlantılı olduğu görülmüş, hem de toplumsal etkileşimlerden bağımsız olmadıkları bulunmuştur.

5.1.7. Ev İçi Rol Paylaşımı

Diğer toplumsal cinsiyet sunumlarında olduğu gibi, ev içi rol paylaşımında da kültürel beklenti ve davranışlar, toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili stereotipleri belirlemektedir (Bruess ve Pearson, 1989, s. 68). Aile içi etkileşimde toplumsal cinsiyet şekillenmiş ve aile ilişkileri toplumsal cinsiyet prizması ile kurumsallaştırılmıştır (Leira, 1994. aktaran: Bergsten ve Back-Wiklund, 1996, s.70). Ev geçindirme rolündeki başarı erkekler açısından, erkeğe özgü tanımlanan bütün özellikleri kapsamaktadır. Evin geçimini sağlayan erkek, hem evin reisidir, hem de aile içinde karar verme yetkisine sahiptir. Bütün bu roller erkeğin güçlü biri olduğunu kanıtlamaktadır. Aile içi kararları verme, evin reisi olmak erkeğin aile içindeki otoritesini, aileye hakim olduğunu

göstermektedir (Skolnick, 1983, ss. 160-171). Toplumsal cinsiyet ile ilgili reçeteler, erkeğin daha fazla para kazanması ve eşinden daha yüksek iş statüsünde bulunması gerektiğini belirtmektedir (Blumstein ve Schwartz, 1983, aktaran: Bruess ve Pearson, 1996, s. 64). Kadınların da ev geçimini üstlenmeye başlamalarıyla, ev içindeki geleneksel roller azalmaya başlamıştır. Para kazanma ve aile içinde kazanılan güç, ailede karar verme yetkisini de beraberinde getirdiği için, eşlerin de para kazanması aile içi karar ve güç konusunda daha eşitlikçi bir denge oluşturmaktadır (Polatnick, 1993, s.501).

Araştırmada ev içi, dışı işler ve diğer çeşitli işlerle, çocuk bakımı ile evde kararları veren, evin geçimini sağlayan ve evin reisi olarak sunulan başrol oyuncularını ile ilgili bilgiler elde edilmiştir. Ev işleri ve çocuk bakımı ile ilgili şeyler toplumsal cinsiyet rolleri temelinde farklı alanlara bölünmeye eğilimlidir. Yabancı literatürde kadınlar genellikle, ev içi işlerin çoğunu, yemek pişirme, çamaşır, ev temizliği, bulaşık ve çocuk bakımı gibi işleri üstlenmektedirler. Erkekler de, genellikle araba ve bahçe bakımı, ev tamirati gibi ev dışı işlerle, bazen de büyük çocuklarıyla oyun oynama gibi işleri üstlenmektedirler. Bu durum, yapılacak işlerin aşağı/yukarı ya da içeri/dışarı kavramları çerçevesinde açıklanmaktadır. Dışarısı ve/veya aşağısı garaj, zemin kat ve/veya bahçe işlerindeki bölünme erkek sorumluluğundaki alanları tanımlamaktadır. Kadınların iş alanları ise, yukarısı ve/veya içerisi salon, yatak odası, oturma odası, banyo, mutfak ve bu alanlarla ilgili olan çamaşır, bulaşık ve yemek hazırlama gibi işleri içermektedir (Karin Sandqvist, 1987; Hochschild ve Machung, 1989. aktaran: Bruess ve Pearson, 1996, ss. 65-67; Barnett ve Baruch, 1988; Coltrane ve Valdez, 1993, ss. 151-175).

Türkiye’de yapılan pek çok araştırma da bu bulguları doğrular niteliktedir. Örneğin, Türkiye Değerler Araştırması (1990), Ergüder ve Fişek (1993), Toksöz ve Kardam (1999), Dökmen (1997) ve diğer araştırmacıların bulguları bu yöndedir. Öte yandan, Onaran, Büker ve Bir (1998), DİE (1992), Sayın (1995) ve bazı diğer araştırmacıların bulguları da kadın ve erkeklerin üstlendikleri ev işleri ve çocuk bakımında bir takım değişmelerin olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu yıllarda toplumsal yaşamda gecekondularda yaşayan kadınların ev içi işleri tamamen üstlenirken, diğer kadınların da ev içi ve ev dışı işleri de üstlendiği, erkeklerin ev içinde de küçük oranlarda yemek pişirme, misafire ikram ve sofraya kurma gibi işleri üstlendikleri belirlenmiştir (Başaran, 1984; Kıray, 1984; Acar, 1993). Araştırmadan elde edilen

sonuçlara göre, 1.Dönem’de yer alan kırsal kökenli tüm kadınların çalışsın veya çalışmasın ev içi işleri üstlendikleri görülmüştür. Sadece, modern görünümlü kentli bekar kadının hiçbir ev içi işi yapmadığı tespit edilmiştir. Kent ortamında fabrika işçiliğinde çalışan kırsal kökenli kadının ise, pek çok ev içi işi üstlendiği belirlenmiştir. Bu da, o dönem içinde kırsal kökenli kadınların çalışma yaşamına katılması ile sorumluluklarının artmasını (Özbay, 1995, ss. 129-158) ve bunun da bu filme yansımaları göstermektedir. Bu dönem filmleri içinde yer alan erkek başrol oyuncular ev içi işlerden hiçbirini üstlenmediği gözlemlenmiştir. Bunun nedeni, kentsel alanda yaşamakla birlikte, eşlerinin çalışmamasından dolayı, geleneksel işbölümünden yana olan erkeklerin filmlerde yer almasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, bu dönem filmlerine kısmen de olsa, toplumsal yaşamda görülen eşitlikçi paylaşımın yansımaları kaydedilmiştir. 2.Dönem’de yer alan kadınlarda bekar, eğitilmiş, modern çalışan kadının yine hiçbir ev içi işi üstlenmediği görülmüştür. Bu dönem içinde yer alan ikinci çalışan kadın ise, ev içi işleri üstlendiği belirlenmiştir. Bu yıllarda, kadınların ev işini daha çok yaptıkları, çalışan kadınların ise, ev işi yüklerinin biraz azaldığı, erkeklerin de ev işlerine katılımının arttığı gözlemlenmiştir (İmamoğlu, 1993, ss. 58-68). Diğer kadınların tamamının ev içi işleri yüklenmeleri ise, kent ortamında bulunmalarına karşın, çalışmayan geleneksel kırsal kökenli kadınlar olduğunu ve geleneksel işbölümüne göre davranış biçimlerinde bulundukları toplumu yapısını göstermektedir. Erkekler açısından bakıldığında da, ev içi işleri yapan üç oyuncu görülmüştür. Bu oyunculardan birinin kentli, bekar ve öğrenci bir genç olması ev içindeki işleri üstlenme zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Diğer erkeklerden biri ise sadece, geleneksel olarak erkeklerin işi olarak görülen ve erkeklerin bulunduğu toplantılarda yapılan çığ köfte yapımı ile ilgili ev içi işi üstlenmiştir. Üçüncü erkek oyuncu ise sadece, ev içinde kadınlara özgü olduğu düşünülen yatak açma işini gerçekleştirmiştir. Bunda da ev içi işlerde eşine yardım etme amacından öte, birlikte olmak için yerine getirilen bir görevdir. Ev içi işleri yapan bir oyuncunun bekar olması, diğerlerinin de kent yaşamında olmakla birlikte, sadece birer ev içi işi üstlenmeleri, diğer işleri eşlerinden beklemeleri geleneksel işbölümünden yana olduklarını ve geleneksel işbölümü ile ilgili tutumların devam ettiğini göstermektedir.

1990-1994 yılları arasında yapılan araştırmalar toplumsal yapı içinde toplumsal cinsiyet rollerinde hem geleneksel hem de paylaşımcı bir durum olduğunu göstermiştir.

Türkiye Değerler Araştırması (1990) toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel rollerle sınırlı olduğunu, DİE (1992. aktaran: Başbuğu, 1992) ev geçiminde erkeklerin ve çocuk bakımı ve ev işlerinden kadınların sorumlu tutulduğunu, çoğu kadının çalışmadığını, DPT (1992) ise, kadınların çalışması durumunda erkeklerin ev işlerini paylaştığını, Ergüder ve Fişek (1993) kadının ev işleri ve çocuk bakımı işleriyle sınırlı olduğunu, ev içi hizmet beklentilerinde bir değişme olmadığını, Sayın (1995) ev içi işlere erkeklerin çok az da olsa katıldıklarını, Eker (1994) ev işlerine katılımda erkeklerin çok etkili olmadığını, kadınların geleneksel feminen ev işlerini, erkeklerin de geleneksel maskülen ev işlerini üstlendiklerini göstermektedir. 3.Dönem’de bir çalışan kadın dışında o dönem içinde yer alan tüm ev kadınlarının ev içi işleri üstlendikleri görülmüştür. Bu dönemde toplumsal yaşamda kadının yeri evidir görüşü filmlerde yer almış ve çalışmayan ev kadınlarının geleneksel bir biçimde tüm ev içi işleri üstlendikleri görülmüştür. Çalışan kadın oyuncu ise, hiç bir şekilde ev işi yaparken görülmemiş, daha çok kamusal alanda sunulmuştur. Bu yıllarda erkeklerin ev içi işlere katılımının etkili olmadığı, katılım konusunda da erkeklerin toplumsal cinsiyet rol tutumları ve geleneksel kadın rollerine bakış açısının önemli olduğu yıllardır. Bu dönemde kadınların geleneksel feminen işleri, erkeklerin de geleneksel maskülen işleri üstlendikleri bilinmektedir. Bu açıdan erkek oyuncuların ev içi işlerde geleneksel maskülen işleri üstlendikleri görülmüştür. Yapılan bu ev içi işlerin de erkeğe özgü işler olarak görülen ayakkabı tamiri, boya, badana gibi işlerdir. 4.Dönem’i tanımlayan yıllarda yapılan araştırmalarda çalışmayan kadınların ev işleri ve annelikle çevrili olduğu (Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları, 1999), ev işlerini çalışan kadınlara göre çalışmayan kadınların daha çok üstlendiği (Dökmen, 1997), yaş ve eğitim devreye girdiğinde ise eşitlikçi bir rol paylaşımı olduğu (Onaran, Büker ve Bir, 1998), kadınların ev içi işleri üstlendikleri (Kadın Profili Araştırması, 2000) ve ailede ilişkilerin geleneksel boyutta olduğunu (8. Beş Yıllık Kalkınma Planı, 2001) göstermiştir. 4.Dönem filmlerinde kadınların ev içi işleri yapma oranlarının oldukça düştüğü belirlenmiştir. Bu dönem filmleri 1980 sonrasındaki kentli, eğitilmiş, modern gençlerin yer aldığı toplumsal yaşamdaki kent yapısını yansıtmaktadır ve bu dönemde eğitilmiş ve modern meslek sahibi kadınların çoğu ev kadınlığı yapmakla birlikte, toplum içinde kadına bakış açısının değişmesi ve dışarıdan alınan yardımlar gibi nedenlerle geleneksel işbölümü içinde özel alanla sınırlanmadıklarını göstermektedir. Aslında bu dönemde ev

içi işler tamamen kadın işi olarak görülmektedir; fakat ev içi işleri üstlenen erkek oyuncular bu dönem içinde yer almıştır. Erkek oyuncuların biri maskülen ev işi olarak düşünülen boya, badana, diğer oyuncu da feminen ev işi olarak düşünülen bulaşık yıkama, yer silme gibi işleri üstlendiği görülmüştür. Feminen ev işleri yapan erkek oyuncunun bu işleri tek başına yapmasında etken rol oynayan şeyin evli olmasına karşın, eşinden uzakta olması ve işbölümünün yapılmasını engelleyen aynı ev ortamını paylaşamamalarından kaynaklanmaktadır.

Araştırmada ev dışındaki işlerin yapılması ile ilgili olarak sadece çarşı, pazar veya marketten alışveriş yapma ve odun kırma, kömür taşıma işi ile ilgili olarak sonuçlar elde edilmiştir. Türkiye’de yapılan araştırmalar alışveriş işini kadın ve erkeğin ortaklaşa üstlendiğini göstermektedir (Başaran, 1984, Kıray, 1984). Bu açıdan araştırmada yer alan filmlerde ilk iki dönemde bu işi üstlenen oyuncuların çalışan oyuncular olduğunu göstermektedir. 3.Dönem’de ise, alışverişi yine hem kadın hem de erkeğin eşit bir biçimde üstlendiğine ilişkin araştırma sonuçları bulunmaktadır (Acar, 1993). 3.Dönem filmleri bu toplumsal yapı ile paralellik göstermekte, bu dönem hem kadın hem de erkeklerin bu işi üstlendiği görülmektedir. Son döneme bakıldığında ise, alışveriş işini üstlenen hiçbir oyuncu belirlenmemiştir. Oysa, bu dönemde de DİE (1996)’nın yaptığı araştırmada hem kadının hem de erkeğin bu işi üstlendiğini göstermektedir. Son dönemin özellikle kent yaşamını yansıtan filmlerden oluşması, bu tür işlerden öncelikli olan kamusal alandaki mesleki ve toplumsal statü önceliğinin olduğuna işaret etmektedir.

Araştırmada diğer çeşitli işlerin yapılması ile ilgili olarak, arkadaş ve ziyaretleri planlama, araba kullanma, misafir geldiğinde hizmet etme, soba yakma, perde asma ve banyo yaptıрма işleri ile ilgili sonuçlar elde edilmiştir. İlk dönemde bu işleri yapan kadın ve erkek oyuncuya rastlanmamıştır. 2.Dönem’de bu yıllarda işbölümünde ataerkil düzen işleyişi sözkonusudur (Bolak, 1995). Bu dönemde karşılaşılan misafir geldiğinde hizmet etme işi kadınlara özgü olduğu düşünülen bir iş olarak görülmektedir ve bu dönemde bu işi üstlenen kadınların ev kadını olarak geleneksel işbölümü çerçevesinde hareket eden bir çerçevede sunulmuştur. Bu oyuncular kentte yaşamakla birlikte, geleneksel tutumları sürdüren aile yapısına sahiptir. Ataerkil düzenin yansıtıldığı işbölümünde o dönemin kırsal kökenli kent ailelerinde devam ettirildiğini göstermektedir. Bu dönemde pikniğe gitme, aile, arkadaş ziyaretlerini planlama gibi

erkeğe özgü olarak düşünülen işleri erkeklerin üstlendiği görülmüştür. Yine geleneksel işbölümünde bu dönemin filmlerine yansıdığı söylenebilir. 3.Dönem'e gelindiğinde her ne kadar kentsel ailelerde paylaşımcı ve eşitlikçi bir düzen aile içi ilişkilerde sözkonusu olsa da, kırsal kökenli ailelerde toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel rollerle sınırlı olması, erkeklerin maskülen, kadınların da feminen işleri üstlendiğini göstermektedir (Türkiye Değerleri Araştırması, 1990; İmamoğlu, 1993; Eker, 1994). Nitekim, bu dönem filmleri içinde misafire hizmet etme işini kadınların, soba kurma, yakma gibi erkek işi olarak görülen işlerin de erkek oyuncular tarafından yapıldığı görülmüştür. Bu dönemde yapılan işlerin bu çerçevede üstlenildiği belirlenmiştir. 4.Dönem'de bir kadın oyuncunun kadın işi olarak düşünülen misafire hizmet etme işini yaptığı belirlenmiş, bu da her ne kadar eğitilmiş ve meslek sahibi de olsa ev kadını olmayı tercih eden kadınların toplumsal yaşamdaki görüntüsünü yansıtmıştır. Bu dönemde yer alan erkek oyuncuların birinin kadın işi olarak düşünülen misafire hizmet etme ve perde asma gibi işleri yapması, bu döneme aykırı bir durumu göstermekle birlikte, eşitlikçi işbölümünün varlığını da göstermektedir. Oysa bu dönemde erkeklerin ev işine katılımı çok etkili değildir. Sonuç olarak, diğer çeşitli işlerin yapılmasında yine toplumsal beklentiler yönünde hareket edildiği görülmektedir. Kadınlara özgü işlerin erkek başrol oyuncularından da üstlenildiği görülmüştür. Bu erkek başrol oyuncular 4. Dönem'de yer almaktadır. Bu nedenle, diğer çeşitli işleri üstlenmede erkeklerin de kadın işleri olarak görülen işleri üstlendiği ve bir eşitlikçi işbölümünün görülmeye başladığı söylenebilir.

Çocuk bakımı da ev içi işlerde olduğu gibi daha çok kadınlara özgü bir iş olarak düşünülmektedir. Araştırmada 1.Dönem'de bir bekar ve bir de çalışan kırsal kökenli kent kadını filmlerde yer almıştır. Diğer kadınlar ev kadınıdır ve çocuk bakımı ile çoğunlukla bu ev kadını olanların üstlendiği gözlemlenmiştir. Çalışan kadın oyuncunun da çocuk bakımını üstlendiği görülmüştür; çünkü bu kadının çocuk bakımını paylaşacak bir eşi bulunmamaktadır. Çocuk bakımı ile ilgili olarak yapılan işlerin niteliğine bakıldığında, kadın işi olarak düşünülen fiziksel ihtiyaçların giderilmesi, hastalandıklarındaki bakımları gibi kadına özgü olarak düşünülen işler olarak bulunmuş, gelenekselliğin tekrarlandığı görülmüştür. Bu dönemdeki erkek oyuncuların da çocukla oyun oynamak, birlikte televizyon seyretmek, hafta sonu gezintileri yapmak gibi daha çok erkeğe özgü olarak düşünülen çocuk bakımı işlerini üstlendikleri, gelenekselliği

tekrarladıkları belirlenmiştir. Ayrıca, banyo yaptırmak, kıyafetlerini giydirmeye gibi feminen işleri yapan erkek oyuncunun da eşini köyde bırakması ve kentsel alandaki mücadelesi içinde verilmiş, kadının olmadığı durumda erkeğin bu işleri üstlenebileceği gösterilmiştir. Bu yıllarda toplumsal statüyü elde etmede eğitimin önem kazanması, kente eğitim nedeniyle göç etmeye neden olmuştur (Özbay, 1995). Nitekim, bu dönem filmleri içinde bir erkek oyuncu çocuğunun eğitimini sağlayabilmek için kente göç etmiştir. Bu dönemde erkek işinden ayrılmadığı için çocukların okula götürülmesi, hastane vb. devlet dairelerine başvuru, makbuz yatırma gibi işleri kadınların yaptığı görülmüştür (Kıray, 1984). Yine bu dönem içinde çocuğunu okula yazdıran, getirip götüreren erkek oyuncu da yer almıştır. Bu filmlerde yer alan kadınların henüz kente göç etmiş olmaları, kent yaşamına alışamamış ve kentteki yaşamı erkekleri aracılığı ile gerçekleştiren kırsal kadını yansıtmıştır. 2.Dönem yılları içinde gecekonduda kadınlarında çocuk bakımı halen kadınlara ait işler olarak görülmektedir ve erkekler çocuk bakımında geleneksel davranışları ve erkeğe özgü olduğu düşünülen oyun oynama vb. çocuk bakımı ile ilgili işleri üstlenmektedirler (Acar, 1998). Bu dönem filmlerinde de toplumsal yapıyla paralellik sağlayan bir biçimde kırsal kökenli kadın ve erkeklerin çocuk bakımında geleneksel davranışları gösterdikleri gözlemlenmiştir. Bekar kadın oyuncu dışında tüm kadınların evli olmaları nedeniyle çocuk bakımı işinde kadına özgü olarak görülen işleri yaptıkları bulunmuştur. Bu oyuncular içinde kent kökenli meslek sahibi kadın oyuncunun çocuk bakımında sadece hijyenin kontrolü, masal okuma ve gece ağladığında yanına gidip yatıştırma gibi işleri üstlendiği, diğer oyuncuların ise, çocukların fiziksel bakımları ve hastalandıklarındaki bakımları gibi kadına özgü olduğu düşünülen çocuk bakımı aktivitelerini yerine getirdikleri belirlenmiştir. 3.Dönem yıllarında toplumsal yaşamda okul işleri, alışveriş, doktora götürme gibi işlerin eşler arasında eşit bir biçimde yürütüldüğü görülmüştür (Acar, 1993). Araştırmada kadın oyuncuların yine kadına özgü olduğu düşünülen çocuk bakımı aktivitelerini yerine getirdikleri görülmüştür. Bu dönemde geleneksel kadın oyuncuların yer alması, geleneksel işbölümü içinde çocuk bakımını da onların üstlenmesine neden olmuştur. Erkek oyuncular açısından bakıldığında, çocukların eğitim işleri, çalışma becerilerini öğretme gibi yine erkeğe özgü olduğu düşünülen işleri yaptıkları belirlenmiştir. Bu dönemde bu işleri erkek oyuncuların geleneksel bir biçimde üstlendikleri görülmüştür. Son dönemde de kadın oyuncuların çocuk bakımı ile ilgili işleri hiç üstlenmedikleri

görülmüştür. Bu dönem içinde yer alan sadece iki kadın oyuncu çocuk sahibidir ve bu oyuncuların biri bir otel ortamında yaşamakta, çocuğunun bakımı ile ilgili işlerde bir işi olmayan erkek başrol oyuncunun ilgilendiği görülmüştür. Bu oyuncunun yerine getirdiği çocuk bakımı aktiviteleri yine geleneksel bir biçimde televizyon seyretme, oyun oynama ve eğlence yerlerine gitme ile ilgilidir. Bu oyuncuların evlilik ve bir ev ortamı sözkonusu değildir. Diğer çocuk sahibi olan kadın oyuncu ise, çocuk bakımı ile ilgili hiçbir işi üstlenmemiştir. Bu kadın oyuncu ilk eşinden hamile kalmış, onun ölümünden sonra iki kişi ile daha birlikte olmuştur. Bu ilişkilerinde çalışmasa da ev içi ortamdan çok kamusal alan içinde sunulmuştur. Bu dönemde ev kadınlığının tercih sebebi olması beraberinde geleneksel işbölümünü getirir de, bu kadın oyuncunun bakıcı yardımıyla bu işleri yerine getirmediği gözlemlenmiştir. Bu dönemde yer alan bu kadın oyuncu ile evlilik ilişkisi içinde bulunan erkek oyuncunun erkeğe özgü çocuk bakımı işlerinin yanı sıra, yemek yedirmek, yatırmak gibi işleri yaptığı da görülmüştür. Bu dönem içinde bu tür görüntüleri toplumsal yaşama yansıtmakla beraber, bu erkek oyuncunun da ikinci evliliğinin olması ve kendi çocuğu ile ilgili sorumluluğu üstlenmesinden kaynaklanmaktadır.

Sonuç olarak, ev içi-dışı işler, diğer çeşitli işler ve çocuk bakımında geleneksel işbölümlerinin tüm dönemler boyunca devam ettiği görülmektedir. Yalnız çalışan, modern kentli ve eğitilmiş kadınların bu tür ileri üstlenmede çok büyük bir yoğunluk göstermediği belirlenmiştir. Kırsal kökenli çalışan kadınlar ve çalışmayan kadınlar kent ortamında da yer alsalar geleneksel işbölümü ile ilgili işleri üstlendikleri görülmüştür. Erkek oyuncular açısından ise, yine aynı durum sözkonusudur.

Araştırmada ev reisliği, evin geçimini sağlama ve kararların verilmesi konusunda da çeşitli bulgular elde edilmiştir. 1.Dönem’de toplumsal yapı içinde meslek sahibi olmak, toplumsal statü sahibi olmak çok önemli bir olgudur. Bu yıllarda çalışan erkeklerin yanı sıra, kadınların da olması geleneksel evin geçimi, reisliği, karar verilmesi yönünde de değişmeyi beraberinde getirmiştir. Tüm bunlarda kent ve kırsal kökenli olmak önemli bir ayrımı da beraberinde getirmektedir. Bir yandan genç, kentli, iyi eğitilmiş ve yüksek gelirli kent insanlarının yanında, tüm bu niteliklerden yoksun insanlar birarada yer almıştır (Bali, 2002, ss. 20-21). Çalışan kadınlar saygınlık ve karar verme güçlerini arttırmışlar, çalışmayan kadınlar ise erkek otoritesini sorgulamamışlar, kentli ve eğitilmiş kadınların da toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkmakla birlikte,

onların da erkek otoritesini fazla sorgulamadıkları görülmüştür (Erman, 1998). Çalışıyor olmak, meslek sahibi olmak otorite sahibi olmakla eşdeğerdir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, bu dönem içinde yer alan tek kadın oyuncunun hem evin reisliğini hem de evin geçimini üstlendiğini ve kararları verdiği görülmüştür. Bir eşinin olmaması ise, otorite açısından bir erkekle karşılaştırılmasına engel olmaktadır. Bu dönemde yer alan diğer kadın oyuncular açısından değerlendirildiğinde evin geçimini sağlayan erkekler olduğu için evin reisliğini de onların üstlendiği görülmüştür. Evde kararların verilmesinde evin reisliğini üstlenen kişinin baskın olmasına karşın, sadece At filminde erkeğin kesin kararları kendisinin verdiği, bazı filmlerde evdeki karar vermede belirsizliğin olduğu, ayrıca eşitlikçi karar veren tek bir kent kökenli aile olduğu görülmüş, bu da toplumsal yaşamda görülen eşleriyle karar vermede, aile içinde saygınlıklarını arttıran bu kadın oyuncuyla tespit edilmiştir.

2.Dönem’de toplumsal yaşamda yine geleneksel ve modern değerlerin bir arada bulunduğu bir dönemi yansıtmaktadır. Bu dönemde kent ailelerinde erkek kontrolündeki düzenden daha paylaşımcı ve eşitlikçi bir düzene geçtiği ve aile içi kararlara yansıdığı, bunun dışında ev geçimini sağlayan kırsal kökenli erkeklerin hem ev reisliği hem de kararların verilmesi konusunda etkin oldukları ve ataerki düzeni yansıttıkları görülmüştür (İmamoğlu, 1993; Bolak, 1995). Filmlerde evin geçimini birlikte üstlenen başrol kadın ve erkek oyuncularının aile reisliği ve kararlarında eşitlikçi bir paylaşım olduğu, kırsal kökenli ailelerde ise, ataerki düzenin filmlere yansıdığı gözlemlenmiştir. Bekar ve dul kadın oyuncuların çalışması ve bir erkekle paylaştıkları ev ortamı olmaması nedeniyle tüm kontrolün kendilerinde olduğu belirlenmiştir. 3.Dönem’de aile içi kararlarda kadının katılımı desteklenmekle birlikte, ev geçimini sağlamak erkeklerin geleneksel işbölümü çerçevesinde yerine getirdiği görevler olarak görülmüştür, ayrıca erkek tek otorite olarak gözlemlenmiştir (DPT, 1992; Başbuğu, 1995). Bu dönem filmlerinde de evin geçimini sağlayan bir kadın oyuncu dışında diğer üç filmde erkek oyuncular sağlamakla birlikte, bazı filmlerde hem eşitlikçi kararların verildiği, bazı filmlerde de sadece erkeklerin kararları verdiği görülmüştür. Bu dönemde yapılan araştırmaların sonucu (Piar, 1990, Çelebi, 1993, Acar, 1993) ev içi kararların verilmesinde hem eşitlikçi yönde hem de erkeklerin vermesi gerektiği yönünde çıkmıştır, filmlerde de bu durum toplumsal yapı ile örtüşmektedir. Son dönem ise, eğitilmiş, meslek sahibi, genç modern kentli kadınlar

olmasına karşın, bu dönemi yansıtan bir biçimde ev kadınlığını tercih ettikleri görülmüştür. Ayrıca, bu dönem içinde yer alan filmlerde bu rollerin yerine getirilmesinde yer alan ev ortamı, medeni durum ilişkileri sözkonusu değildir. Sadece evli iki kadın oyuncunun da hiçbir şekilde evin reisliği, evin geçimini üstlenme ve kararları vermede etkin olmadıkları, bunları erkek oyuncuların yerine getirdiği belirlenmiştir. Bu dönemki araştırmalarda da (DİE, 1996, Karam ve Toksöz, 1999) evin geçiminin daha çok erkeklerin üstünde olduğunu, kararlarda eşitlikçi yönde hareket edildiğini göstermektedir. Bu dönemdeki erkek oyuncuların iyi gelir getiren, yüksek statülü mesleklere sahip olması beraberinde otoriteyi de getirdiğini, gelenekselliğin dışına çıkılmadığını göstermiştir. Kısaca, evin geçimini geleneksel bir biçimde sağlayanların evin reisliğini de üstlendiği, kararların verilmesinde de hem erkeklerin hem de eşit bir biçimde paylaşımın öne çıktığı tüm dönemler boyunca gözlemlenmiştir. Evin geçimi ve reisliğinin üstlenen, kararlarını kendi veren kadın oyuncuların da genellikle bekar ya da eşlerinden ayrı yaşadıkları, erkek otoritesinin zorlandığını gösterecek bir ev ortamının bulunmadığı belirlenmiştir.

1980 sonrasında gelen toplumsal değişme, Türk toplumunu önemli ölçüde değiştirmiştir. Türk toplumu tam olarak modernleşmemekle birlikte, geleneksel yapıların önemli ölçüde çözülmüş, farklılaşmış ve karmaşıklaşmış bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Geleneksel ve modern değerlerin birarada olduğu bu yapı, toplumsal cinsiyet rollerine de yansımıştır. 1980 sonrasında Türk Sineması'ndaki toplumsal cinsiyet rollerinin incelendiği bu araştırmada, geleneksel ve modern rollerin birarada olduğu, toplumsal cinsiyet rollerinin sunumlarındaki sınırların eski geleneksel yapı içinde olduğu gibi çok kesin sınırlarla çizilmediğini ve bu sınırların aşıldığını, sorgulandığını belirlenmiştir. Toplumsal cinsiyet rollerinde yaşanan değişimin özellikle 1980 sonrası hedeflenen genç, modern, eğitilmiş ve iyi bir meslek sahibi olan kentli kesimde olduğu gözlemlenmiştir. Kırsal kökenli oyuncuların sunumlarında geleneksel rol tutumlarının devam ettiği, kırsal kökenli olup kente göç edenlerde birtakım değişimler olmakla birlikte gelenekselliğin yoğun bir biçimde sürdürüldüğü belirlenmiştir. Birbirinden ayrı olmayan geleneksel ve modern değerler süreklilik göstermektedir. Bu nedenle, toplumsal değişimin getirdiği yenilikler toplumsal tabana yayılmadığı ve benimsenmediği sürece, toplumsal cinsiyet rollerinde de birarada olan

geleneksel ve modern değerlerin Türk Sineması'na da bu ikilik içinde yansıması kuşku götürmez bir gerçektir.

5.2. neriler

Bu araştıırma ile ulaşılan sonuçlara bağlı olarak, ileride gerçekleştirecek araştıırmalarda aşığıda belirlenen konuların ele alınması önerilmiştir.

- Türk Sineması'nda değişen toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili sunumları sorgulayan bu araştıırmanın sürekliliği sağlanmalı ve ilerleyen yıllardaki gelişmeler yapılacak araştıırmalarla ortaya çıkarılmalıdır.
- Türk Sineması'nda toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili sunumlar, yönetmenler, kadın filmleri, aile filmleri, dönemler vb. kategoriler oluşturularak ayrı ayrı da araştıırılmalıdır.
- Türk Sineması'nda toplumsal cinsiyet rollerinin sunumları sadece kadın veya sadece erkek sunumları açısından da ayrı olarak araştıırılmalıdır.
- İlerideki araştıırmalara kaynak sağlayacak malzemelerin araştıırmacılar için erişilebilirliği sağlanmalı ve Türk Sineması ile ilgili ' bir veri tabanı oluşturulmalıdır.

EKLER

	<u>Sayfa</u>
EK I: Kodlama Kağıdı	181
EK II: Görünüş Ölçeği	186
EK III: Ev İçi Rol Paylaşımı	189
EK IV: Kişilik Özellikleri Sözlük Tanımları	194
EK V: İncelenen Filmler	196

EK I: KODLAMA KAĞIDI

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TELEVİZYON A.B.D.

SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ: 1980-1999 YILLARI
 ARASINDA TÜRK SİNEMASI'NDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN
 SUNUMU

KODLAMA KAĞIDI

Filmi dikkatlice izleyerek, filme göre aşağıdaki soruları cevaplamanız araştırmanın sonuçları açısından çok önemlidir. Bu ölçekler, 1980 sonrası Türk toplumunun yaşadığı toplumsal değişme doğrultusunda değişen toplumsal cinsiyet rolleri ve Türk Sineması'nda yansımalarını incelemek amaçlı olarak hazırlanmıştır. Filmi izledikten sonra soruları yanıtlayınız.

Katılımınız için teşekkürler.

Kodlayıcının adı ve soyadı:

Filmin adı:

Filmin izlendiği tarih:

Not:

A. YAŞ

1. Filmde yer alan karakterin yaşı nedir?

	KADIN	ERKEK
1. Genç (20-35)		
2. Orta yaş (36-50)		
3. Yaşlı (50 ve üzeri)		
4. Belirlenemiyor		

B. MEDENİ DURUM

1. Filmde yer alan karakterin medeni durumu nedir?

	KADIN	ERKEK
1. Evli		
2. Bekar		
3. Dul		
4. Belirlenemiyor		

C. GÖRÜNÜŞ

	KADIN	ERKEK
1. Vücut Yapısı		
a. Kaslı		
b. Narin		
c. Diğer(Belirtiniz)		
2. Boy		
a. Uzun		
b. Kısa		
c. Orta		
3. Saç		
a. Uzun		
b. Kısa		
c. Diğer(Belirtiniz)		
4. Kıyafet		
a. Etek		
b. Ceket		
c. Elbise		
d. Pantolon		
e. Spor Kıyafet		
f. Gömlek		
g. Diğer(Belirtiniz)		
5. Bakım		

a. Saç Bakımı		
b Yüz Bakımı		
c. Vücut Bakımı		
d. Diğer(Belirtiniz)		
6. Aksesuar Kullanımı		
a. Çanta		
b. Mücevher		
c. Fular		
d. Kravat		
e. Diğer(Belirtiniz)		

D. MESLEK

Aşağıdaki mesleklere göre filmde yer alan karakterlerin mesleklerini belirtiniz.

	KADIN	ERKEK
1. Balet		
2. Balerin		
3. Bankacı		
4. Doktor		
5. Fahişe		
6. Gazeteci		
7. Hemşire		
8. Hizmetçi		
9. İşadamı		
10. İşçi		
11. Memur		
12. Mimar		
13. Mühendis		
14. Müzisyen		
15. Oyuncu		
16. Öğretmen		
17. Ressam		
18. Şarkıcı		
19. Sekreter		
20. Senarist		
21. Şoför		
22. Yazar		
23. Yönetici		
24. Belli değil		
25. Diğer- belirtiniz		

E. MEKAN

Filmde yer alan karakterlerin bulunduğu mekanları işaretleyiniz.

	KADIN	ERKEK
1. Özel Alan-Ev		
Mutfak		
Yatak Odası		
Salon		
Çalışma Odası		
Bahçe		
Belli değil		
Diğer (Belirtiniz)		
2. Kamusal Alan		
İş yeri		
Araba		
Eğlence yerleri-sinema, tiyatro, gazino vb.		
Belli değil		
Diğer (Belirtiniz)		

F. KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ

Aşağıda kadın ve erkek özelliklerini vurgulayan tanımları karakterlerden hangisinin gösterdiğini belirleyiniz.

	KADIN	ERKEK
1. Meraklı		
2. Şefkatli		
3. Heyecanlı		
4. Saldırgan		
5. Mantıklı		
6. Serinkanlı		
7. Bencil		
8. Konuşkan		
9. İddialı		
10. Duygusal		
11. Kibar		
12. Kararsız		
13. Hassas		
14. Hırslı		
15. Nazik		
16. Özgüvenli		
17. Kaba		
18. Sadık		

19. Otoriter		
20. Fedakar		
21. İnatçı		
22. Fiziksel güç kullanan		
23. Sabırlı		
24. Diğer (Belirtiniz)		

G. EV İÇİ ROL PAYLAŞIMI

Aşağıda karakterlerin ev içi rol paylaşımları ile ilgili maddeler yer almaktadır.
Filmi izledikten sonra uygun cevabı işaretleyiniz.

	Kadın	Erkek	Eşit	Diğer	Belli değil
1. Ev içi işleri kim üstleniyor?					
2. Ev dışındaki işleri kim üstleniyor?					
3. Diğer çeşitli işleri kim yapıyor?					
4. Çocuk bakımını kim üstleniyor?					
5. Evin geçimini kim sağlıyor?					
6. Evde kararları kim veriyor?					
7. Evin reisi kim?					

EK II: GÖRÜNÜŞ ÖLÇEĞİ

Filmde karakterlerin cinsiyetlerine göre dış görünüşleri saptamak için kodlama kağıdında B başlığı ile oluşturulan ölçeği aşağıdaki kategorilere göre belirleyiniz.

I. FİZİKSEL GÖRÜNTÜ

1. Vücut Yapısı

- a. Kaslı
- b. Narin
- c. Diğer (Belirtiniz)

2. Boy

- a. Uzun
- b. Kısa
- c. Orta

3. Saç

- a. Uzun
- b. Kısa
- c. Diğer (Belirtiniz)

II. BAKIM

1. Saç Bakımı

- a. Boyalı Saç
- b. Permalı Saç
- c. Fönlü Saç
- d. Diğer (Belirtiniz)

2. Yüz Bakımı

- a. Makyaj (Ruj, rimel, kalem, allık, dudak parlatıcı)
- b. Traş (Saç, sakal bakımı)

c. Diğer (Belirtiniz)

3. Vücut Bakımı

a. El-Ayak Bakımı (Manikür, pedikür, epilasyon vb.)

b. Bakım ürünleri kullanma

c. Parfüm kullanma

d. Diğer (Belirtiniz)

III. AKSESUAR KULLANIMI

1. Çanta

2. Mücevher

3. Fular

4. Şapka

5. Toka

6. Kravat

7. Diğer (Belirtiniz)

IV. KIYAFET

1. Etek

a. Mini

b. Maksi

c. Midi

d. Diğer (Belirtiniz)

2. Ceket

a. Spor

b. Klasik

c. Frapan

d. Diğer (Belirtiniz)

3. Elbise

- a. Günlük
- b. Gece Elbisesi
- c. Diğer (Belirtiniz)

4. Pantolon

- a. Spor
- b. Klasik
- c. Frapan
- d. Kot Pantolon
- e. Diğer (Belirtiniz)

5. Spor Kıyafet

- a. Eşofman
- b. Şort
- c. Diğer (Belirtiniz)

6. Gömlek

- a. Spor
- b. Günlük
- c. Frapan
- d. Diğer (Belirtiniz)

EK III: EV İÇİ ROL PAYLAŞIMI

Filmde karakterlerin ev içi rol paylaşımlarını saptamak için kodlama kağıdında F başlığı ile oluşturulan ölçeği, aşağıda kategorilere göre belirleyiniz.

I. EV İÇİNDEKİ İŞLER

1. Evin Temizliği

- a. Toz Alma
- b. Cam Silme
- c. Yer Silme
- d. Süpürge veya Elektrik Süpürgesi İle Süpürme
- e. Küvet, Duş, Tuvalet veya Lavabo Temizliği
- f. Bahar Temizliği Yapma
- g. Diğer (Belirtiniz)

2. Mutfak İşleri

- a. Yemeğin Hazırlanması (Sabah Kahvaltısı, Öğle ve Akşam Yemeği, Sandviç vb.)
- b. Sofranın Hazırlanması ve Toplanması
- c. Bulaşık Yıkama (Mutfak Tezgahını Temizleme, Tabakları Kaldırma)
- d. Salata Yapma
- e. Fırında veya Izgarada Yemek Pişirme
- f. Yiyecekleri Kaldırma (Pazar veya Alışveriş Dönüşü)

3. Ev Bakımı ve Tamirâtı

- a. Evde Yetiştirilen Bitkilerin Bakımı
- b. Evin Düzenlenmesi (Dekorasyon, Boya, Badana)
- c. Yatakları Açma veya Kaldırma
- d. Varena veya Balkon Temizleme
- e. Dağınık Odaları Temizleme

- f. Ev Aletlerinin Bakımı ve Onarımı
- g. Yağmur Oluklarını Temizleme, Çatı, Baca vb. Tamiri
- h. Diğer (Belirtiniz)

4. Kıyafet Bakımı

- a. Çamaşır Yıkama(Elde, Makinede)
- b. Ütü Yapma
- c. Dikiş Dikme
- d. Ayakkabı Bakımı
- e. Kıyafetleri Kaldırma, Yerine Asma
- f. Diğer (Belirtiniz)

II. EV DIŞINDAKİ İŞLER

- a. Çarşı, Pazar veya Marketten Alışveriş Yapma
- b. Faturaların İlgili Yerlere Ödenmesi
- c. Bahçenin Bakımı (Çiçeklerin, Çimenlerin Sulanması, Budanması)
- d. Araba Bakımı, Tamiri
- e. Odun Kırma, Kömür Taşıma
- f. Diğer (Belirtiniz)

III. DİĞER ÇEŞİTLİ İŞLER

- a. Arkadaşlar veya Akrabalar İle Yazışma, Telefonlaşma
- b. Sigorta İşlerini Ayarlama
- c. Arkadaş veya Diğer Ziyaretleri Planlama
- d. Misafir Geldiğinde Hizmet Etme
- e. Araba Kullanma
- f. Soba, Termosifon vb. Yakma
- g. Diğer (Belirtiniz)

IV. ÇOCUK BAKIMI

A. ÇOCUK YA DA ÇOCUKLARIN FİZİKSEL İHTİYAÇLARI İLE İLGİLENME

1. Çocuğun Beslenmesi

- a. Mama Hazırlama
- b. Süt Isıtma, Yemeğini Yedirme
- c. Diğer (Belirtiniz)

2. Çocuğun Giyinmesi

- a. Elbiselerini Giydirmeye
- b. Elbiselerini Çıkartma
- c. Kıyafetlerin Kontrolü ve Temizliği
- d. Diğer (Belirtiniz)

3. Çocuğun Hijyenik Bakımı

- a. Hijyenin Kontrolü (El, yüz temizliği vb.)
- b. Altını Değiştirme
- c. Tuvaletini Yaptırma
- d. Banyo Yaptırma
- e. Diğer (Belirtiniz)

4. Çocuğun Uyku Düzeni

- a. Uyandırma
- b. Pijamalarını Giydirmeye
- c. Yatağa Götürüp Yatırma
- d. Gece Ağladığında Yanına Gidip Yatıştırma, Kucağına Alma
- e. Diğer (Belirtiniz)

B. ÇOCUĞUN EĞİTİMİ İLE İLGİLENME

- a. Çocukla Birlikte Kitap Okuma, Kitap Seçme

- b. Ders Çalışma
- c. Okul Toplantısına Gitme
- d. Masal Okuma
- e. Hesap Öğretme (Rakamlar, Sayılar vb.)
- f. Bir Şey Hakkında Bilgi Verme
- g. Diğer (Belirtiniz)

C. ÇOCUĞUN HASTALIĞINDAKİ BAKIMI İLE İLGİLENME

- a. Hastalandığında Yakın İlgi Gösterme
- b. Hastalandığında Doktora Götürme
- c. Hastalandığında Evde Kalıp Çocuğa Bakma
- d. Diğer (Belirtiniz)

D. ÇOCUĞUN DİSİPLİNİ İLE İLGİLENME

- a. Evde Uyulması Gereken Kurallar Konusunda Disiplin Verme
- b. Ev Dışında Uyulması Gereken Kurallar Konusunda Disiplin Verme
- c. Zararlı Alışkanlıklardan Uzak Durması İçin Disiplin Verme
- d. Sözel Ceza (Azarlama vb.) Verme
- e. Diğer (Belirtiniz)

E. OYUN, EĞLENCE, BOŞ ZAMAN FAALİYETLERİNDE BULUNMA

- a. Şarkı Söyleme
- b. Sinemaya, Tiyatroya Gitme
- c. Aile, Arkadaş Ziyaretlerinde Bulunma
- d. Hafta Sonu Gezintileri (Piknik, Lunapark vb.)
- e. Şiir Okuma
- f. Satranç, Dama vb. Oyunlar Oynama
- g. Çocuğa Yeni Bir Şeyler Öğretme
- h. Evde veya Dışarıda Oyun Oynama

i. Diğer (Belirtiniz)

F. ÇOCUK İÇİN ALIŞVERİŞ YAPMA

a. Bez, Mama, Oyuncak vb. Alışveriş Yapma

b. Kıyafet Alma

c. Diğer (Belirtiniz)

G. DİĞER

a. Problemlerini Dinleme

b. Kucağına alarak Sevme, İlgi Gösterme

c. Karşılıklı Konuşma

d. Oyuncaklarını, Odasını Toplama

e. Anne ve Babanın Yokluğunda Çocuğa Bakacak Birinin Bulunması

f. Çalışma Becerilerini Çocuğa Öğretme

g. Ne Tür Ufak Tefek İşlerin Yapılacağını Söyleme (Diş Fırçalama, Oyuncaklarını Toplama vb.)

h. Diğer (Belirtiniz)

EK-IV: KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ SÖZLÜK TANIMLARI

MERAKLI: Her şeyi anlamak ve bilmek isteyen, mütecessis, kaygılı, bir şeye düşkün olan kimse, kendisini ilgilendirmeyen bir konuda bilgi sahibi olmaya çalışan kimse, bir şeye çok düşkün olan, sürekli onunla uğraşan, kendisini ilgilendirmeyen bir konuda bilgi sahibi olmaya çalışan kimse.

ŞEFKATLİ: Acıyarak ve koruyarak sevecenlikle ve içtenlikle davranan, sevecen, müşfik.

HEYECANLI: Çabuk, kolay heyecanlanan (kimse), müteheyyiç, heyecan veren, heyecanla yapılan.

SALDIRGAN: Kışkırtan olmadan başkasına saldıran, yapısında saldırma özelliği olan (devlet, kimse, hayvan) mütecaviz.

MANTIKLI: Mantiğa uygun, akla uygun, mantıksal, mantıkî. Mantiğa uygun davranan.

SERİNKANLI: Kolayca öfke, telâş ve heyecana kapılmayan, soğuk kanlı

BENCİL: Yalnız kendini düşünen, kendi çıkarlarını herkesinkinden üstün tutan, hodbin, hodkâm, egoist.

KONUŞKAN: Konuşmayı, lâkırdıyı seven, çok konuşan.

İDDİALİ: Bir iddiası olan, kendine çok güvenen.

DUYGUSAL: Duygularla ilgili, duygulara dayanan, hissî. Duygunun ağır bastığı, duygunun aşırı etkilediği eser veya insan.

KİBAR: Davranış, düşünce, duygu bakımından ince, nazik olan kimse, şık, seçkin, değerli zengin, soylu, köklü kimse, aile.

KARARSIZ: Kararı olmayan, karar vermekte güçlük çeken, bir kararda durmayan; duruksun, mütereddit. Düzensiz, istikrarsız.

HASSAS: Duyum ve duyguları algılayan. Çabuk duygulanan, duygun, duyar, duyarlı, içli, alıngan.

HIRSLI: Doymak bilmeyen, aşırı istekli, tutkulu, haris. Öfkeli, kızgın.

NAZİK: Başkalarına karşı saygılı davranan. İnce yapılı, narin. Özen, dikkat gösterilmezse kırılabilen, bozulabilen.

ÖZGÜVENLİ İnsanın kendine güvenme duygusu.

KABA: Terbiyesi,görgüsü kıt,nezaketsiz. Terbiyeye, inceliğe aykırı, çirkin, kötü.

SADIK: Doğru, gerçek. Dostluğu ve bağlılığı içten olan, sadakatli.

OTORİTER: Yetkeli, otoriteli.

FEDAKAR: Özverili.

İNATÇI: Direngen.

SABIRLI: Sabır gösteren, katlanan, sabreden.

EK-V : İNCELENEN FİLMER**Berduş**

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

At

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Davetsiz Misafir

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Bir Yudum Sevgi

Yönetmen
Senaryo

Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Pehlivan

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni

Oyuncular

1980

Yılmaz Atadeniz
İhsan Yüce
Rafet Şiriner
Behçet Nacar, Ayfer Özcan,
Baki Tamer, Ata Saka, Baykal Kent

1981

Ali Özgentürk
Işıl Özgentürk
Kenan Ormanlar
Genco Erkal, Harun Yeşilyurt,
Güler Ökten,
Yaman Okay, Ayberk Çölok, Macit
Koper, Erol Demiröz

1983

Zeki Alasya
Ali Kıvırcık
Abdullah Gürek
Zeki Alasya, Metin Akpınar,
Sevda Ferdağ, Filiz Ersürer, Diler Saraç,
İsmail Hakkı Şen, Neriman Köksal

1984

Atıf Yılmaz
Atıf Yılmaz, Latife Tekin, Fehmi
Yaşar
Çetin Tunca
Kadir İnanır, Hale Soygazi, Meral
Çetinkaya, Macit Koper, Dursun Ali
Sağıroğlu, Osman Alyanak, Füsün
Demirel, Serra Yılmaz, Ülkü Ülker,
Muadelet Tibet, Gülşen Girginkoç.

1984

Zeki Ökten
Fehmi Yaşar
Hüseyin Özşahin, Ertunç Şenkay,
Uğur Demir.
Tarık Akan, Meral Orhonsay,
Yaman Okay, Yavuzer Çetinkaya
Erol Günaydın, Tuluğ Çizgen,
Orhan Çağman.

Züğürt Ağa

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Aaahh Belinda

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Çocuklar Ölmemeli

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Evlerden Biri

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Düştürü Dünya

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Kiraz Çiçek Açıyor

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

1985

Nesli Çölgeçen
Yavuz Turgul
Selçuk Taylaner
Şener Şen, Erdal Özyağcılar,
Nilgün Nazlı, Atilla Yiğit, Bahri
Selin, Füsün Demirel.

1984

Atıf Yılmaz
Barış Pirhasan
Orhan Oğuz
Müjde Ar, Macit Koper, Yılmaz
Zafer, Güzin Özipek, Füsün
Demirel, Mehmet Akan, Levent
Yılmaz, Fatoş Sezer, Erol Durak

1987

Hasan Karcı
Hasan Karcı
Hüseyin Ererez
Yalçın Gülhan, Özlem Onursal,
Figen Arık, Yusuf Çetin, İhsan
Yüce

1987

Oğuz Yalçın
Oğuz Yalçın
Şener Işık
Mahmut Hekimoğlu, Gina
Moxley, Atilla Yiğit, Zeki Göker,
Bülent Polat, Can Göker .

1988

Zeki Ökten
Umur Bugay
Aytekin Çakmakçı
Kemal Sunal, Jale Aylanç,
Ayberk Çölok, Cezmi Baskın,
Erdal Güven, Güzin Çorağan,
Orhan Çağmana, Selçuk Uluergüven

1990

Yaşar Seriner
Macit Koper
Erdoğan Engin
Nur Sürer, Halil Ergün, Bülent

Bir Küçük Bulut

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Varyemez

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Zıkkımın Kökü

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Kıvılcım

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Bir Kadının Anatomisi

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

Bilgiç, Menderes Samancılar, Eray
Özbal, Osman Cavcı, Sami
Hazinses, Cengiz Sezici, Yaşar
Güner, Nejat Özbek

1990

Faruk Turgut
Cemal Şan
Salih Dikişçi
Tarık Akan, Füsün Demirel, Osman
Alyanak, Nurettin Şen, Zeynep
İrgat, Tuncer Sevi, Enver Dönmez,
Erol Şen

1991

Orhan Aksoy
Erdoğan Tünaş
Çetin Gürtop
Kemal Sunal, Yasemin Yalçın,
Leman Çıdamlı, Gamze Gözalan,
Tuncay Akça, Serap Akıncıoğlu,
Cem Davran

1992

Memduh Ün
Memduh Ün- Macit Koper
Orhan Oğuz
Emre Akyıldız, Menderes Samancılar,
Meriç Başaran, Elif İnci, Günay Girik,
Sırrı Elitaş

1993

Aykut Düz
Aykut Düz
Salih Dikişçi
Tarık Tarcan, Necla Nazır, Ece Uslu,
Cemal Gencer, Nejat Özbek, Nilüfer
Aydan

1995

Yavuz Özkan
Yavuz Özkan
Ertunç Şenkay
Hülya Avşar, Mehmet Aslantuğ,
Taner Bırsel, Uğur Polat, Hümeysra,

Oktay Kaynarca, Berna Laçın, Cevdet
Arıcılar

Mektup

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

1996

Ali Özgentürk
Ali Özgentürk
Mirsad Herovic
Tarık Akan, Zişan Uğurlu, Ahmet
Mekin, Nail Çakırhan, Necdet Mahfi
Ayrıl, Alev Emre, Suna Selen, Erol
Demiröz, Güler Ökten, Arif Keskiner

Masumiyet

Yönetmen
Senaryo
Oyuncular

1997

Zeki Demirkubuz
Zeki Demirkubuz
Derya Alabora, Haluk Bilginer,
Güven Kıraç, Melis Tuna, Doğan,
Turan, Ajlan Aktuğ, Nihal G.Koldaş

Güneşe Yolculuk

Yönetmen
Senaryo
Oyuncular

1998

Yeşim Ustaoğlu
Yeşim Ustaoğlu
Nevruz Baz, Nazmi Kırık,
Mizgin Kapazan, Ara Güler

Duruşma

Yönetmen
Senaryo
Görüntü Yönetmeni
Oyuncular

1999

Yalçın Yelence
Umur Bugay
Güngör Toydemir
Meltem Cumbul, Zafer Algöz,
Güven Kıraç, Güzin Çorağan,
Rutkay Aziz, Ercan Yazgan

KAYNAKÇA

ABADAN, Nermin. "Türkiye'de Kadın Hareketi Dün-Bugün". **Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi**. 2. Cilt: Ekonomi-Toplum-Çevre Ekonomi Toplum Çevre. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 247-254.

ABİSEL, Nilgün. **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. 1. Basım. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.

ACAR, Feride. "Türkiye Üniversitelerinde Kadın Öğretim Üyeleri". **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 313-321.

_____. "Bireylerarası İlişkiler ve Cinsiyet Rollerini". **Gecekonduarda Ailelerarası Geleneksel Dayanışmanın Çağdaş Organizasyonlara Dönüşümü**. Ankara: Başbakanlık Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı Yayınları, 1993, 195-247.

ADANIR, Oğuz. **Sinemada Anlam ve Anlatım**. 2. Basım. Ankara: Kitle Yayıncılık, 1994.

AGACİNSKİ, Sylviane. **Cinsiyetler Siyaseti**. Çeviren: İsmail Yerguz, Ankara: Dost Kitabevi, 1998.

AHMAD, Feroz. **Modern Türkiye'nin Oluşumu**. Türkçesi: Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.

ARAT, Yeşim. "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar". **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. 2. Basım. İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları 55, 1999, 82-98.

ARAT, Zehra F. "Kemalizm ve Türk Kadını". **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 51-70.

ARAT, Necla. "Türkiye'de Kadınların Çalışma Yaşamında Karşılaştıkları Zorlukların Sosyo-Kültürel Nedenleri". **Türkiye'de Kadın Olmak**. Yayına Hazırlayan: Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 1996, 43-55.

ARSLAN, Şengül Altan. **Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik**. Ankara: Beyda Ofset, 2000.

AYATA, Ayşe Güneş. "Laiklik, Güç ve Katılım Üçgeninde Türkiye'de Kadın ve Siyaset". **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 237-248.

BAKIREZER, Güven. "1960'ların Hayat'ında Kadın Kimliğinin Değişimi". **Toplumsal Tarih Dergisi**. 6, 31 (Temmuz 1996), 39-43.

BALİ, Rıfat N. **Tarz-ı Hayattan Life Style'a Yeni Seçkinler Yeni Mekanlar Yeni Yaşamlar**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

BARAN, Tamer. "Bir Kadının Anatomisi". **Türsak Sinema Yıllığı 95/96**. Yayına Hazırlayan: Tamer Baran. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı, İstanbul: 1995, 41-43.

BARAN, Tülay Alim. "Resimli Ay'da Kadın". **Toplumsal Tarih Dergisi**. 11, 63 (Mart 1999), 6-10.

BARNETT Rosalind C. Ve Grace K. Baruch. "Corraletes of Fathers". Participation in Family Work". **Fatherhood Today Men's Changing Roles in the Family**. Edited By: Phyllis Bronstein ve Carolyn Pape Cowan. New York: A Willey Interscience Publication, 1988, 66-78.

BAŞ, Belma. "Atıf Yılmaz". **Türsak Sinema Yıllığı 97/98**. Yayına Hazırlayan: Tamer Baran. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı, İstanbul: 1998, 83-85.

BAŞARAN, Fatma. "Ailede Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutum Değişimleri". **Türkiye'de Ailenin Değişimi**. Derleyen: Türköz Erder. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği, 1983, 145-161.

BAŞBUĞU, Ayşegül Yaraman. "Metropolitan Aile İlişkilerinde Değişen Cinsel Roller" **T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı "Aile Kurultayı Değişim Sürecinde Aile; Toplumsal Katılım ve Değerler" 16-18 Kasım 1994**. 1. Kitap. Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Genel Yayın No:83, 1995, 221-227.

_____ ve Derya Özkan (Ed.). **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

BATUR, Enis. "Cumhuriyet Dönemi Erkek Takıları, Erkek Aksesuarları". **75 Yılda**

- Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları.** Editörler: Oya Baydar, Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, 92-95.
- BAYDAR, Oya. “Muassır Medeniyet Ütopyasından Köşe Dönme Hayaline”. **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları.** Editörler: Oya Baydar, Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, 9-13.
- BAYRAM, Nazlı. “İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler.** Hazırlayan: Süleyma Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayınları, 1996, 21-37.
- BELGE, Murat. **12 Yıl sonra 12 Eylül.** İstanbul: Birikim Yayınları, 1993.
- BELGE, Murat. **Türkiye Dünyanın Neresinde?** İstanbul: Birikim Yayınları, 1997.
- BENEDICT, Ruth. **Kültür Örüntüleri.** Çeviren: Mustafa Topal. Ankara: Öteki Yayınevi, 1998.
- BERGSTEN, Birgitta ve Margareta Back-Wiklund. “Modern Fathers Between Tradition and Relation”. **Men’s Family Relations.** Edited By: Ulla Bjönberg&Anna-Karin Kollind. Stockholm: Göteborg University, Göteborg Almqvist&Wiksell Internationaly, 1996, 59-78.
- BERKTAY, Fatmagül. “Cumhuriyet’in 75 yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”. **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler.** İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 1-11.
- BOLAK, Hale. “Aile İçi Kadın Erkek İlişkilerinin Çok Boyutlu Kavramsallaştırılmasına Yönelik Öneriler”. **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar.** 3. Baskı. Yayına Hazırlayan: Ş. Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, 235-246.
- BOSTANCI, Naci. “Aile ve Aile Değerleri”. <http://www.dergi.org/122000/2106.htm>. 2000.
- BRUESS, Carol J.S. ve Judy C. Pearson. “Gendered Patterns in Family Communication”. **Gendered Relationships.** Edited By: Julia T. Wood. California: Mayfield Publishing Company Mountain View, 1996, 59-78.

DEAUX, Kay ve Laurie L. Lewis. "Structure of Gender Stereotypes: Interrelationships Among Component and Gender Label". **Journal of Personality and Social Psychology**. Vol.46, No:5, 1984, 991-1004. +

DEMİRAY, Emine. "Şiddetin Ailedeki Görüntüleri: Yengeç Sepeti". **Sinema Yazıları**. Yayına Hazırlayan: Seçil Büker. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1997, 69-76.

_____. "Türk Sineması'nda 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile". Yayımlanmamış Doktora Tezi, 1993.

_____, Gülseren Güçhan, Mediha Sağlık ve Gürsel Yaktıl. "Ulusal Gazetelerde Kadın İmajı". **Kurgu**. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Sayı: 8. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 1990, 222-239.

DEMİRER, Temel. "Kadın Sorunu ve Kürtçe". **Kadın Yazıları**. Sibel Özbudun-Temel Demirer-Yücel Demirer. Ankara: Ütopya Yayınları, 2000, 74-89.

DEVAR, Holly. **Gender Blending/ Confronting The Limits of Duality**. Indiana Polis: Indiana University Press, 1989. +

DORSAY, Atilla. **Sinemamızın Umut Yılları 1970-1980 Arası Türk Sineması'na Bakışlar**. Birinci Basım. Ankara: İnkılap Kitabevi, 1989.

_____. 12 Eylül Yılları ve Sinemamız. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1995.

DÖKMEN, Ayşe Yaşın. "Çalışma, Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerine İle Ev İşleri ve Depresyon İlişkisi". **Türk Psikoloji Dergisi**: 12, 39, 1997, 39-53.

DPT. "Erkeğin Ev İçi İşlerle İlgisi Ne Olmalıdır?" 1992, 141.

DURAKBAŞA "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve Münevver Erkekler". **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 29-50.

ECEVİT, Yıldız. "Üretim ve Yeniden Üretim Sürecinde Ücretli Kadının Emegi". **Yapıt Toplumsal Araştırmalar Dergisi**. Şubat-Mart 1985, 72-93.

_____. "Türkiye'de Ücretli Kadın Emeginin Toplumsal Cinsiyet Temelinde Analizi". **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 267-284.

EKER, Fatma Feraye. "Babaların Çocuk Bakımı ve Ev İşlerine Katılım Düzeyleri ve

- BURTON, Graeme. **Görünenden Fazlası Medya Analizlerine Giriş**. Çeviren: Nefin Dinç. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.
- BÜKER, Seçil. "Babalar Anneyi Tehdit Ediyor". **Sinema Yazıları**. Yayına Hazırlayan: Seçil Büker. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997, 193-197.
- CANBAZ, Şahide. "Tüketim Olgusu Olarak Moda ve Giysi". **İletişim**. (Kış 1999). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, 1999, 25-39.
- CAROLL, Jonell L. Ve Paul Root Wolpe. **Sexuality and Gender in Society**. New York: Harper Collins College Publishers, 1996.
- COLTRANE, Scott ve Elsa O. Valdez. "Reluctant Compliance Work Family Role Allocation in Dual Earner Chicano Families". **Men, Work, Family**. Edited by: Jane C. Hood. California: Sage Publications, 1993, 151-175.
- _____. "Changing Patterns of Family Work". **Family Man Fatherhood, Housework, and Gender Equity**. Oxford: Oxford University Press, 1996, 51-83.
- CONNELL, R. W. **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum Kişi ve Cinsel Politika**. Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- COWIE, Elizabeth. "Woman as Sign". **Feminism And Film**. Edited by: E. Ann Kaplan. Oxford: Oxford University Press, 2000, 48-49.
- ÇAHA, Ömer. **Sivil Kadın. Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın**. Çeviren: Ertan Özensel. Ankara: Vadi Yayınları, 1996.
- ÇAKIR, Mukadder. "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar". **25. Kare**. Sayı: 21. Ankara: Şafak Matbaası, 1997, 12-20.
- ÇAPAN, Sungu. "Bir Kadının Anatomisi". **Türsak Sinema Yıllığı 95/96**. Yayına Hazırlayan:Tamer Baran. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı, İstanbul: 1995, 40-41.
- ÇETİN, Zuhale. "Türk Sineması'nda İletişimsizlik ve Yabancılaşma". **Sinemasal**. İzmir: Graf İletişim Hizmetleri; 1998, 1-4.
- DAVIS, Fred. **Moda, Kültür ve Kimlik**. Çeviren: Özden Arıkan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

- Belirleyicileri” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi, 1994.
- ERCAN, Esra. **Televizyon ve Kimlik**. <http://www.medyakronik.com>. 2001
- ERDEM, Tuna. “Masumiyet”. **Türsak Sinema Yıllığı 97/98**. Yayına Hazırlayan: Belma Baş. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı. İstanbul: 1998, 63-64.
- _____. “Lola&Bilidikid”. **Türsak Sinema Yıllığı 1999/2000**. Yayına Hazırlayan: Okan Ormanlı. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı. İstanbul: 2000, 58.
- ERDOĞAN, Nezh. “Gender and Split Identity in Kocek”. <http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/ne-02-en.html>. 2002.
- ERMAN, Tahire. “Kadınların Bakış Açısından Köyden Kente Göç ve Kentteki Yaşam”. **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 211-224.
- ESEN, Şükran. “Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması”. **Sinema Yazıları**. Sayı:1. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 1992, 48-59.
- _____. “Melek/Şeytan Şablonu İnsanlaşıyor”. **Kadınlar Dünyası**. İstanbul: Matbaacılık, 2001, 5-7.
- _____. **80’ler Türkiye’sinde Sinema**. 2. Basım. İstanbul: Beta Yayınları, 2000.
- EVREN, Burçak. “Türk Sineması Bitiyor mu, Değişiyor mu?”. **Türsak Sinema Yıllığı 95/96**. Yayına Hazırlayan: Tamer Baran. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı. İstanbul: 1995, 91-94.
- _____. “Bizim Yıldızlarımız: Kadın Oyuncular”. **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları**. Bilanço ’98. Editörler: Oya Baydar, Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- EYÜBOĞLU, Selim. “Yazar Merkezli Sinema ve Kendine Dönük Parodi: Almadovar’ın Atame’si ve Tatlıses’in Mavi Mavi’si”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Hazırlayan: Süleyma Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayınları, 1996, 39-50.
- FEJES, Fred J. “A Review of Empirical Mass Communication Research on Masculinity”. **Men, Masculinity and the Media**. Edited By: Steve Craig. London: Sage Publications, 1992, 9-22.

- GIDDENS, Anthony. **Modernliğin Sonuçları**. 2. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- GÖKÇE, Orhan. **İçerik Çözümlemesi Sosyal Bilimlerde Bir Araştırma Yöntemi**. 2. Baskı. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1995.
- _____. **İçerik Çözümlemesi**. 3. Baskı. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 2001.
- GÖLE, Nilüfer. “Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı”. **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. Editörler: Sibel Bozdoğan Reşat Kasaba. 2. Baskı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, 70-81.
- GRIFFITHS, Merris. “The Effect of Tv Day Part on Gender Portoyals in TV Commercials: A Content Analysis”.
<http://www.aber.ac.uk/media/students/img9309.html>. 1992.
- GÜÇHAN, Gülseren. “Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Hazırlayan: Süleyma Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayınları, 1996.
- _____. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**. Ankara: İmge Kitabevi, 1992.
- GÜNDOĞDU, Meral. “Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken”. **Türsak Sinema Yıllığı 97/98**. Yayına Hazırlayan: Belma Baş. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı. İstanbul: 1998, 106-107.
- GÜRATA, Ahmet. “Woman as Symptom of Man: A Study of Kocek”.
<http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/ahmet1.html>. 2002.
- GÜZEL, M. Şehmus. **Kadın Aşk Ve İktidar**. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1996.
- GÜMÜŞOĞLU, Firdevs. “Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Roller (1928-1998)”. **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 101-128.
- GÜRBİLEK, Nurdan. **Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi**. 2. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- HAAS, Linda. “Nurturing Fathers & Working Mothers Changing Gender Roles in Sweeden”. **Men, Work, Family**. Edited by: Jane C. Hood. California: Sage Publications, 1993, 238-261.

- _____ ve Teresa L. Jump. "Fathers in Transition Dual Career Fathers Participating in Child Care". **Changing Men New Directions in Research on Men and Masculinity**. Edited By: Michael S. Kimmel. London: Sage Publications, 1987, 98-114.
- HORNA, Jarmila ve Eugen Lupri. "Fathers' Participation in Work, Family Life and Leisure: a Canadian Experience". **Reassessing Fatherhood New Observations on Father and the Modern Family**. Edited by: Charlie Lewis ve Margaret O'Brien. London: Sage Publications, 1987, 54-73.
- ILLICH, Ivan. **Gender**. Çeviren: Ahmet Fethi. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1996.
- İLKKARACAN, İpek. "Kentli Kadınlar ve Çalışma Yaşamı". **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 285-302.
- İMAMOĞLU, Olcay ve Yeşim Yasak GÜLTEKİN. "Gazetelerde Kadının ve Erkeğin Temsil Edilişi". **Türk Psikoloji Dergisi**. 8, 29 (Haziran 1993).
- İMAMOĞLU, Olcay. "Değişen Dünyada Değişen Aile-İçi Roller". **Kadın Araştırmaları Dergisi**. Sayı:1 İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi. İstanbul: Yaylım Matbaası, 1993, 58-69.
- İMANÇER, Dilek. "Toplumsal Cinsiyet Açısından Harem Suare Filmine Bakış". **Sinemasal**. İzmir: Graf İletişim Hizmetleri, 2000, 40-43.
- KAĞITÇIBAŞI, Çiğdem. "Türkiye'de Kadının Statüsü: Kültürler Arası Perspektifler". **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 143-154.
- _____. **İnsan Aile Kültür**. 2. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- _____ ve Aykut Kansu. "Cinsiyet Rollerinin Sosyalleşmesi ve Aile Dinamiği: Kuşaklararası Bir Karşılaştırma". **Boğaziçi Üniversitesi Dergisi**. Vol.4-5, 1977, 35-48.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. "Cumhuriyet, Değişim ve Değiştirmek". **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları**. Editörler: Oya Baydar, Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, 33-34.

KALKAN, Faruk. "Türk Sineması'na Toplumbilimsel Bir Bakış". Sinema Yazıları. Sayı:2. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 1993.s.28-30.

_____ ve Ragıp Taranç. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın. İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1988.

KAMMEYER, Kenneth CW. **Marriage& Family. A Foundation For Personal Decisions.** Boston: Allyn and Bacon:1987.

KANDİYOTİ, Deniz. "Kadınlarda Psiko-Sosyal Değişim Kuşaklararası Bir Karşılaştırma". **Türk Toplumunda Kadın.** Derleyen: Nermin Abadan Unat. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1979, 329-358.

_____. "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar" **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik.** Editörler: Sibel Bozdoğan Reşat Kasaba. 2. Baskı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, 99-117.
_____. Çariyeler Bacılar Yurttaşlar. Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler. **Çevirenler: Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.**

KARA, Mesut. "Yeşilçam...Seks...Porno". <http://www.dergi.org>. Temmuz-Ekim 2000:11.

KARAÇOR, Süleyman. **Toplumsal Değişme ve Reklam.** Konya: S. Ü. İletişim Fakültesi Yayınları, 2000.

KARDAM, Filiz ve Gülay TOKSÖZ. "Cumhuriyet'ten Günümüze Çalışma Yaşamı ve Kadınlar: Ayrımcılığın Değişen Boyutlarıyla". **Bilanço 1923-1998:Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi 2.** Cilt: Ekonomi-Toplum-Çevre Ekonomi Toplum Çevre. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, 299-311.

KARADAYI, Figen. "Üniversite Gençlerinin Algılanan Anababa Tutumları, Anababayla İlişkileri ve Bunların Bazı Kişilik Özellikleri İle Bağlantısı". **Türk Psikoloji Dergisi.** 9, 32, 1994, 15-25.

KASABA, Reşat. "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm". **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik.** Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba.2.

Basım. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları 55, 1999, 12-28.

KAUFMAN, Michael. "Men, Feminism and Men's Contradictory Experiences of Power". **Theorizing Masculinities**. Edited By: Harry Brod, Michael Kaufman. London: Sage Publications, 1994, 142-163.

KAYALI, Kurtuluş. "Kültür Eksenli Türk Sineması Ruhunu Yitirirken..." **İletişim**. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, 1999, 139-155.

KELLER, Suzanne. "Does The Family Have A Future?". **Family in Transition**. Fourth Edition. Edited by: Arlenen S. Skolnick, Jerome H. Skolnick. Boston: Little, Brown and Company, 1983, 137-150.

KELLNER Douglas ve Michael Ryan. **Politik Kamera**. Çeviren: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

KIMMEL, Michael S. "Rethinking 'Masculinity New Directions in Research'", **Changing Men New Directions in Research on Men and Masculinity**. Edited by: Michael S. Kimmel. London: Sage Publications, 1987, 9-24.

KIRAÇ, Rıza. "Doksanlı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış". <http://www.dergi.org>. Yıl:2, Sayı:7, Ocak-Şubat 2000.

_____. "Doksanlı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış". **25. Kare**. Sayı: 30. Ankara: Şafak Matbaası, 2000, 12-17.

_____. "Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm 1990'lı Yıllarda Türk Sineması'na Genel Bir Bakış". **25. Kare**. Sayı:31. Ankara: Şafak Matbaası, 2000, 11-17.

KIRAN Eziler, Ayşe. "Reklamlar ve Kadın". **İletişim**. (Yaz 2000/6). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, 2000, 9-18.

KIRAY, Mübeccel. "Modernleşmenin Temel Süreçleri". **Bilanço 1923-1998:Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi**. 2. Cilt: Ekonomi-Toplum-Çevre. Editör: Zeynep Rona. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

_____. **Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme**. 1.Basım. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.

KIRKPINAR, Leyla. "Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın". **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998, 13-28.

KOLOĞLU, Orhan. "Seçkinlerin Tekelinden Kitlelere". **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan. Cumhuriyet Modaları**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, 307-311.

KONCAVAR, Ayşe. "1960-1970 Dönemi Türk Sineması ve "Yıldızcılık" Olgusu". **25. Kare**. Sayı:30. Ankara: Şafak Matbaası, 2000, 72-76.

KOZANOĞLU, Can. **80'lerden 90'lara Türkiye ve Starları. Cilalı İmaj Devri**. 8. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Kronolojik Sinema Tarihi. T.C. Kültür Bakanlığı. <http://www.kultur.gov.tr/kultursanat/sinema/turksineması.htm>. 2001.

KÜÇÜKTEPEPINAR, Esin. "Masumiyet". **Türsak Sinema Yıllığı 97/98**. Yayına Hazırlayan: Belma Baş. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı. İstanbul: 1998, 64-65.

KÜNÜÇEN, Hale. "Türk Sineması'nda Kadının Sunumu Üzerine". **Kurgu Dergisi**. Sayı:18. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 2001, 51-64.

LINDSEY, Linda. **Gender Roles/ A Sociological Perspective**. Prentice Hall, Englewood Cliffs. New Jersey, 1990.

LLYOD, Genevieve. **Erkek Akıl Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın'**. Birinci Basım. Çeviren: Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

LUKE, Carmen. "Reading Gender and Culture in Media Discourses and Texts". <http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/luke/LITLEX1.html>. 2002.

MANSUR, Raul (Yay.Haz.) **Çalışmaya Hazır İşgücü Olarak Kentli Kadın ve Değişimi**. Ankara: Cem Web Ofset, 1999.

MUCCHIELLI, Alex. **Zihniyetler**. Çeviren: Ahmet Kotil. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

NAVARO, Leyla. **Tapınağın Öbür Yüzü Kadınlar ve Erkekler Üzerine**. 2. Baskı. İstanbul: Varlık Yayınları, 1996.

NAZİK, Yağmur. "Türk Sineması'nda Akımlar Aldatmacası". **25. Kare**. Sayı:28. Ankara:1999, 38-43.

NEALE, Steve. "Masculinity as Spectacle Reflections on Men and Mainstream Cinema". **Feminism and Film**. Edited by: E. Ann Kaplan. Oxford: Oxford University Press, 2000, 253-264.

NOCK, Steven L. "Marriage in Men's Lives", **Men in Families When Do They Get Involved? What Difference Does It Make?**. Edited by: Alan Booth ve Ann C. Crouter. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1998, 22-237.

OĞUZ, Gürsel Yaktıl. "Televizyon: Kaçınılmaz Öğreticimiz Televizyonun Toplumsal İletişimdeki Yeri". **Kurgu**. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Sayı:17, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 2000, 27-34.

_____. "Bizimkiler Dizisi Üzerine Bir İnceleme". Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi, 1996.

_____. "Kültürlerarası İletişimde Engeller Bir Örnek Çözümleme: Savulun Battal Gazi Geliyor". **Kurgu**. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Sayı:19, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 2002, 25-33.

_____. "Sex-role Stereotyping and Images of Woman in Situation and Comedies on Prime-time Television". Yayınlanmamış Master Tezi. Fort Hays State University, 1991.

ONARAN, Oğuz, Seçil Büker ve Ali Atıf Bir. **Eskişehir'de Erkek Rol ve Tutumlarına İlişkin Alan Araştırması**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları; No.26, 1998.

ORMANLAR, Çağla. "Giyim Kuşam Modaları". **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları**. Editörler: Oya Baydar, Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, 42-91.

ÖNGÖREN, Mahmut Tali. "Türk Sineması'nda Kadın Ve Cinsellik". **Videosinema Dergisi**. Sayı:5. 1984, 60.

ÖZBAY, Ferhunde. "Kadınların Ev İçi ve Dışı Uğraşlarındaki Değişme". **1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**. Yayına Hazırlayan: Ş.

- Tekeli. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, 129-158.
- ÖZBEK, Meral. "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği" **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba.2. Basım. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları 55, 1999, 168-187.
- ÖZBUDUN, Sibel. "Türkiye'de Kadınlar ve Toplumsal Kurtuluş". **Kadın Yazıları**. Sibel Özbudun-Temel Demirer-Yücel Demirer. Ankara: Ütopya Yayınları, 2000, 168-170.
- ÖZEL, Işık. "1930'ların İstanbul Basınında Kadın". **Toplumsal Tarih Dergisi**. 6, 31 (Temmuz1996), 30-38.
- ÖZEN, Sevinç. "Sosyal Hareketlilikte Aile Ve Eğitim İlişkileri". **Aile Yazıları 2 Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme**. Derleyen: Beylül Dikeçligil, Ahmet Çiğdem. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Bilim Serisi5/2, 1990, 321-333.
- ÖZER, İnan. "Medyanın Toplumsal Değişime Etkileri". <http://www.byegm.gov.tr>. 2001. +
- ÖZER, Murat. "90'larda Türk Sineması Seyircisinin Muhteşem Dönüşü". **Sinema**. İstanbul: 1 Numara Hearst Yayıncılık; 2000, 87-92.
- ÖZGÜÇ, Agah. "Binnaz'dan Eşkîya'ya". **Sinema**. Sayı:54. İstanbul: 1 Numara Hearst Yayıncılık, 1999, 98-101.
- _____. **Başlangıcından Bugüne Türk Sineması'nda İlkler**. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990.
- _____. **Türk Filmleri Sözlüğü**. 2. ve 3. Cilt. İstanbul: Sesam Yayınları, 1997.
- ÖZÖN, Nijat. "Türk Sineması'na Eleştirmeli Bir Bakış". **Yeni Sinema**. Sayı:3. İstanbul: Çeltüt Matbaacılık, 1966, 6-12.
- _____. **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**. 1. ve 2. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
- PLECK, Joseph H. "The Male Sex Role: Definitions, Problems and Sources of Change". *Journal of Social Issues*. 32 (3) 1976, 155-163. +
- _____ ve Edward H. Thompson Jr. "The Structure of Male Norms". *American* +

- Behavioural Scientist, Vol. 29, No.5, 1986, 531-543.
- POLATNICK, M. Rivka. "Why Men Don't Rear Children?". **Gender Roles/Feminist Perspectives on Women and Men**. Edited By: Anne Minas. California: Wodsworth Publishing Company, 1993, 500-507.
- Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Öğeler**. T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü. Ankara: Cem Web Ofset, 2000.
- ROSSI, Alice S. "Gender and Parenthood". America Sociological Association, 1983, 1-18.
- SACO, Diana. "Poststructuralist Feminist Approaches to the Study of Gender". **Men, Masculinity and the Media**. Edited By: Steve Craig. London: Sage Publications, 1992, 23-39.
- SAĞLIK, Mediha. "Küçük Hanımın Toplumsal Varoluşu". **Sinema Yazıları**. Yayına Hazırlayan: Seçil Büker. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997, 63-67.
- SAKTANBER, Ayşe. "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne". **1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**. 3. Baskı. Yayına Hazırlayan: Ş. Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, 211-232.
- SANDQVIST, Karin. "Swedish Family Policy and the Attempt to Change Paternal Roles". **Reassessing Fatherhood New Observations on Father and the Modern Family**. Edited by: Charlie Lewis ve Margaret O'Brien. London: Sage Publications, 1987, 144-160.
- SARIKARTAL, Çetin. "Gender and Gaze in Kocek". <http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/cetin1.html>. 2002.
- SAYAR, Vecdi. "Bir Sinemanın Ölümü ya da Yeniden Doğuşu". **Türsak Sinema Yıllığı 97/98**. Editör: Belma Baş. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı. İstanbul: 1998, 14.
- SAYIN, Önal. "Değişen Toplumumuz ve Aile Yapımız" T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı. "Aile Kurultayı Değişim Sürecinde Aile; Toplumsal Katılım ve Değerler". 16-18 Kasım 1994. 1. Kitap. Ankara:

- Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Genel Yayın No:83, 1995, 143-153.
- SAYLIGİL, Feryal. “Yedigün Dergisinde İdeal Eş ve Anne Olarak Kadın”. **Toplumsal Tarih Dergisi**. Sayı:87, 2001, 30-33.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi 1896-1997**. Genişletilmiş Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.
- SEGAL, Lynne. **Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler**. Birinci Basım. Çeviren: Volkan Ersoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992.
- _____. **Gelecek Kadın mı?**. Çeviren: Suğra Öncü. İstanbul: Afa Yayınları, 1990.
- SEZGİ, Osman. “Representation of the Nuclear Family and Acquirement of Gender Roles In Yesilcam Melodrama”. http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/os_01_en.html. 1995.
- Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı. Aile ve Çocuk Özel İhtisas Komisyonu Raporu**. Yayın No: DPT: 2562-Ö.İ.K:578. Ankara: 2001.
- SILVERMAN, Kaja. “Moda Bir Söylemden Parçalar”. **Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar**. Hazırlayan: Tania Modleski. Çeviren: Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 1995, 179-194.
- SİRMAN, Nükhet ve Hakan Yılmaz. “Küçük Üreticiler Cenneti”. **Üç Kuşak Cumhuriyet**. Editör: Uğur Tanyeli. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı 1998, 87-89.
- SKOLNICK, Arlene ve Jerome H. Skolnick. **Family in Transition**. Boston: Little, Brown and Company, 1983.
- SÖNMEZ, Hüseyin. “Türk Sineması Nereye Gidiyor?”...**Ve Sinema**. Sayı:4. İstanbul: Gökhan Matbaacılık, 1987, 37-49.
- SÖZER,Önay. **Kadın ve Benzeri Bir Kadın Ütopisi**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1993.
- STEEL, Jeremy. “Köcek: A Field of Games”. <http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/jeremy1.html>. 2002.
- STOKES, Martin. **Türkiye’de Arabesk Olayı**. Çeviren: Hale Yılmaz. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.

ŞİRİN, Uygur. "Türk Sineması'nda Taşlar Yerine Oturuyor Gibi...". **Türsak Sinema Yılığ** 1999/2000. Editör: Okan Ormanlı. Türkiye Sinema ve Audiovisual Kültür Vakfı. İstanbul: 2000, 91-92.

TANÖR, Bülent. Sina Akşin ve Korkut Boratav. "Siyasal Tarih". **Türkiye Tarihi 5. Bugünkü Türkiye 1980-1995**. 2. Basım Yayın Yönetmeni: Sina Akşin. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.

TANRIÖVER, Hülya Tufan ve Ayşe Eyüpoğlu (Proje Yürütücüler). **Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Ögeler**. Ankara: T.C. Başbakanlık Kadın Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü, 2000.

TEKELİ, İlhan. "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması". **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. 2. Basım. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları:55, 1999, 136-152.

_____. "Değişenin Değiştirme Zorunluluğu Var mı?". **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları**. Editörler: Oya Baydar, Derya Özkan. İstanbul:Tarih Vakfı Yayınları,1999, 31-32.

TEKELİ, Şirin. "1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar". **1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**. 3. Baskı.Yayına Hazırlayan: Ş. Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, 15-50.

TEZCAN, Mahmut. **Sosyal ve Kültürel Değişme**. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları No: 129. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1984.

_____. **Türklerle İlgili Stereotipler(Kalıp Yargılar) ve Değerleri Üzerine Bir Deneme**. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1974.

TOLAN, Barlas. "Medyalarda (Basın ve Televizyon Reklamlarında) Kadın ve Aile İmgesi". **Türkiye Günlüğü**. Sayı:18, 1992, 32-47.

_____. "Geleneksel Aileden Çağdaş Aile Yapısına Doğru". **Aile Yazıları 2 Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme**. Derleyen: Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Bilim Serisi 5/2, 1990, 493-507.

TSEELON, Efrat. **Kadınlık Maskesi Gündelik Hayatta Kadının Sunumu**. 1.Baskı. Çeviren: Reşide Kekeç. Ankara: EkinYayınları, 2002.

TUNÇ, Ayfer. **Bir Maniniz Yoksa Anneler Size Gelecek 1970'li Yıllarda Hayatımız**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Türk Toplumunun Değerleri. Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği Yayın No:Tusiad_t/91 6.145. İstanbul: Boyut Matbaacılık A.Ş., 1991.

Türkiye Kadın Profili Araştırması. Birlik Ofset. Aralık: 2000.

TÜRK Dil Kurumu Sözlüğü. www.tdk.gov.tr

UĞUR, Aydın. "Tasarruftan Tüketime 75 Yıl". **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları**. Editörler: Oya Baydar, Derya Özkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, 299-303.

_____. **Keşfedilmemiş Kıta. Günlük Yaşam ve Zihniyet Kalıplarımız**. 1. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

ULUYAĞCI, Canan. "Sinemada Erkek İmgesi: Farklı Sinemalarda Aynı Bakış". Kurgu Dergisi.S:18. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 2001, 29-39.

_____. "Kült Film". Sinema Yazıları. Yayına Hazırlayan: Seçil Büker. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997, 51-61.

_____. Türk Sineması'nda Erkek Söylemi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. 1993.

USLU, Zeynep Karahan. **Televizyon ve Kadın**. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2000.

VASSAF, Gündüz. **Cehenneme Övgü Gündelik Hayatta Totalirizm**. 7. Basım Çeviren: Ömer Madra- Zehra Gencosman. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

WEST, Candace ve Don H. Zimmerman. "Doing Gender". **Gender & Society**. 1, 2 (June 1987), 125-151.

WILLIAMSON, Judith. "Kadın Bir Adadır Dişilik ve Sömürgecilik". **Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar**. Hazırlayan: Tania Modleski. Çeviren: Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

YAMANER, Şerafettin. **Atatürk Öncesi ve Sonrası Kültürel Değişimin Felsefesi ve Toplumsal Özü**. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.

YAZAN, Ümit Meriç. "Kırsaldan Kentsel Yaşama Geçiş Sürecinde Aile". **Kadın Araştırmaları Dergisi**. İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi. Sayı:1 İstanbul: Yaylın Matbaası, 1993, 69-76.