



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 227-259

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.815412

****Araştırma Makalesi****

Hollywood Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin İzini Sürmek: Kramer vs. Kramer'den Kırk Yıl Sonra Marriage Story*

Yasemin Özkent**

Öz

Bu çalışmada sinemada modern aile filmlerinin öncüsü olarak kabul edilen *Kramer vs. Kramer* (*Kramer Kramer'e Karşı*, Robert Benton, 1979) ve kırk yıl sonra benzeri bir hikâyeyi yeniden üreten *Marriage Story* (*Evlilik Hikayesi*, Noah Baumbach, 2019) filmleri, feminist perspektif çerçevesinde analiz edilmiştir. Geçen zamana bağlı olarak pek çok alanda büyük toplumsal dönüşümler yaşanmasına rağmen sinemasal anlatı formlarında toplumsal cinsiyet temsillerinin değişmemiş olması, filmlerin seçilmesinde etkili olmuştur. Her iki film de, modern birer aile hikâyesidir ve cinsiyet hiyerarşisini evlilik kurumu odağında ortaya koymaktadır. Feminist eleştirinin kullandığı pek çok kavramın üzerinde duran filmler, toplumsal cinsiyet olgusunun iki zıt kutbunun izlerini sürmeye olanak tanımaktadır. Seçilen filmlerde kadının özne olma mücadelesinden doğan hikâyeleri, anti-feminist bir bakışla inşa edilmiştir. Ayrıca, bekar babaların ebeveynlik rolü "mağdur erkek figürü"yle tasvir edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmada, *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story*, annelik-kariyer çatışması, kadınların özne olma ve bireysellik talebi ve son olarak kahraman ve mağdur erkek temsili gibi farklı kategoriler aracılığıyla tartışılmıştır. Filmlerin anlatısının merkezinde erkek karakterlerin olduğu, kadının mükemmel olma gerekliliğiyle erkeğin hoş görülen kusurlarıyla karakterize edildiği, cinsiyet hiyerarşisini eleştiren bir hikâyeden doğmasına rağmen altının doldurulmayarak, patriarkayı pekiştiren bir söylemi olduğu bulgulanmıştır. Çalışmada, yerleşik değerlerin sinemada köklenmiş bir cinsiyet yaklaşımını devam ettirdiği savunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, feminizm, temsil, *Kramer vs. Kramer*, *Marriage Story*.

* Geliş tarihi: 23/10/2020 . Kabul tarihi: 18/01/2021

** Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü.

Orcid No: 0000-0002-8617-8429, yaseminozkentt@gmail.com

****Research Article****

Tracing Gender in Hollywood Cinema: Marriage Story Forty Years After Kramer vs. Kramer*

Yasemin Özkent**

Abstract

This study analyses *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979), regarded as the pioneer of modern family in the cinema, and *Marriage Story* (Noah Baumbach, 2019), re-establishing a similar story forty years later, from a feminist perspective. Unchanged gender representations have driven the film selection in cinematic narration despite the critical social transformations experienced in many fields over the course of time. Both films are modern family stories and reveal the gender hierarchy within the framework of the institution of marriage. The films emphasizing many concepts used by feminist criticism provide the chance to trace two opposite poles of the phenomenon of gender. The storylines of the films originating from the female struggle to become an individual were framed with an anti-feminist perspective. Also, the parental role of single fathers was depicted with “victimized male figure.” In this way, *Kramer vs. Kramer* and *Marriage Story* were examined based on various categories such as female demand for becoming a subject and an individual, the unconscious conflict between motherhood and career, and the hero and victimized male representation. It was found that the narration of the films centered on male characters; women were characterized by their need to be perfect, and; males were characterized by their tolerable faults. Also, although they were based on a story criticizing gender hierarchy, they were not grounded well and turned out to offer a narration reinforcing patriarchy. The study asserts that the established values sustain a rooted gender approach in the cinema.

Keywords: Gender, feminism, representation, *Kramer vs. Kramer*, *Marriage Story*.

* Received: 23/10/2020 . Accepted: 18/01/2021

** Selçuk University Faculty of Communication, Radio-Television and Film Department.
Orcid No: 0000-0002-8617-8429, yaseminozkentt@gmail.com

Hollywood Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin İzini Sürmek: Kramer vs. Kramer'den Kırk Yıl Sonra Marriage Story

Giriş

Tarihsel, kültürel, siyasal, ekonomik ve teknolojik alanda gerçekleşen dönüşümler, toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının yönünü belirlemektedir. Feminist teori ve hareket, 1960'lı yılların sonundan itibaren Hollywood sinemasında katı ataerkil söylemi aşındırmış, kadına “birey” olarak yaklaşan filmlerin önünü açmıştır. Fakat günümüzde cinsiyet konumlandırması, toplumsal düzende ve sinemasal anlatıda dönüşüme uğramasına rağmen elli yıl öncesine benzer şekilde görülebilmektedir. Bu çalışmanın çıkış noktasını bahsedilen benzerlik oluşturmaktadır.

Çalışmada ele alınacak olan *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979) ve Netflix orijinal içeriği *Marriage Story* (Noah Baumbach, 2019) filmleri kırk yıl arayla üretilmesine rağmen evlilik kriziyle ilgili benzer sorgulamalar üzerinde durmaktadır. Evliliğin dayattığı sınırlardan kurtulmak isteyen, kocası ve çocuğu yerine kariyerini seçen kadınlar anlatının merkezinde konumlandırılmıştır. *Kramer vs. Kramer*'in hikâyesi cinsiyet hiyerarşisinin yol açtığı krizden yola çıkmış fakat kadını ve erkeği hiyerarşik bir temsil biçimiyle sunmuştur. Böylelikle anlatı içinde iki farklı söylem dilinin yol açtığı çatışmalar belirlemiştir. Benzer şekilde *Marriage Story*, hakim toplumsal ilişkileri neredeyse aynı perspektiften sorgulamaktadır. Her iki anlatı kendini gerçekleştirmek isteyen kadını itham ederek, ebeveynlik rolünü tek başına yürütmek zorunda kalan babaya daha fazla empati duyulmasının önünü açmaktadır. Filmlerde, kadının kendini gerçekleştirmesi, patriarkaya başkaldırı odağında sorunsallaştırılmıştır. *Kramer vs. Kramer* bunu baba-oğul ilişkisine ait olumlu bir tabloyla yaparken, *Marriage Story* boşanma sürecinde erkeğin yaşadığı zorluklara odaklanarak ve kadını aile yuvasını yıkmakla suçlayarak sunmuştur. Bu doğrultuda çalışma evlilikte kadın-erkek hiyerarşisinin, kırk yıl arayla çekilse de her iki filmde benzer şekilde inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bahsedilen filmlerdeki cinsiyet hiyerarşisi, feminist bir perspektifle çözümlenmiştir. Feminist eleştiri, kadın ve erkeğin toplumda eşit zeminlerde bulunmadıkları görüşü üzerine temellenmiştir (Harding, 1996: 43). Judith Mayne'e göre (1985: 82) sinema kadın merkezli ya da erkek merkezli bakış açısına sahiptir. Anneke Smelik (2008: xiv-4), feminist analizin kadının sinemada dişil öznelliğinin temsilini incelemek olduğunu ileri sürer. Bu doğrultuda yapılan analizler cinsiyete özgü temsiller, anlatılar ve imgeler üzerinde durmaktadır. Kültürel bir pratik olarak sinemanın kadınlık ve dişilik hakkında anlam üretmesi ve kadın imgelerini güçlendirmesi feminist analizin güçlü bir yaklaşım olmasına katkı sunmuştur. Göstergibilim ve psikanaliz, feminist film eleştirisinin gelişmesini sağlayan önemli açılımlar sunmuştur.

Çalışma, Christine Gledhill'in feminist film eleştirisinin en önemli noktası olarak belirlediği "kadın olarak kadın"ın sinemada temsil edilemediği görüşleri üzerine temellenmiştir. Gledhill'e göre kültürel üretimde kadın "öteki" ya da "ebedi dişil" statüsünde erkeğin tamamlayıcısı olarak var olmuştur. Sinemada ise kadın imajı "eş, anne, kariyer sahibi soğuk kadın vb." rollerle tek boyutlu olarak tasvir edilmiştir. Bu eşitsiz bakış açısının kabul edilmesi, sinemaya yönelik tüm feminist eleştiri girişimlerini tek çatı altında toplamaktadır (1978: 458-459; 466). Gledhill'in dikkat çektiği kadınlara yönelik cinsiyetçi kodların, seçilen filmlerde de kullanıldığı görülmüştür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta bu çalışmanın feminist film eleştirisinin sınırlı sayıda kavramına dayanmasıdır. Bu bağlamda çalışmada toplumsal cinsiyetin nasıl temsil edildiği, feminist film eleştirisinin kavramlarına yaslanılarak belirlenen temalar çerçevesinde analiz edilmiştir. Temaların oluşturulmasında seçilen filmlerin cinsiyet kalıplarına yönelik sunduğu ortak kodlar etkili olmuştur. Bu temalar annelik-kariyer çatışması, kadınların özne olma ve bireysellik talebi ve kahraman ve mağdur erkek temsilidir. Ayrıca, feminist eleştirinin tartışmaya açtığı bir çok kavrama, oluşturulan üç kategori içinde değinilmiştir. Bu başlıklar altında *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* filmlerinde kadının temsil edilme biçimi, anlatının merkezi karakterinin kadın mı erkek mi olduğu, ideal kadının -annenin- ve erkeğin -babanın- nasıl kalıplaştırıldığı, kadının kamusal ve özel alanda nasıl konumlandırıldığı ve cinsiyet hiyerarşisinin ebeveynlikteki rolü üzerinden ele alınmıştır. Gledhill'in belirttiği üzere karakterler, anlatı, aydınlatma, sahne vb. işlemler filmlerdeki kadın imgelerini ve anlamın nasıl inşa

edildiğini anlamaya yaramaktadır (1978: 460). Bu çerçevede, makaleye konu olan iki filmdeki toplumsal cinsiyet temsilleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Hollywood Sineması, Feminizm ve Kadın

İkinci Dalga Feminizm’le birlikte feminist film kuramı oluşmaya başlamış, 1970’lerde feminist kuram ve pratiğinin birbirine yakınlaşmasıyla sinemada kadının konumu sorgulanarak, sorunlarına çözüm aranmıştır (Smelik, 2008: 2). Annette Kuhn feminist film kuramını şekillendiren şeyin tek bir kuram değil, bir “görüşler dizisi” olduğunu belirtir (1982: 72). Kadının özgürleşmesi düşüncesi etrafında *London Women’s Group* adlı ilk kadın film grubunun 1972’de kurulmasıyla, kadınlara film yapım süreciyle ilgili eğitim verilmiştir (Nelmes, 1998: 76). Bu yıllardaki kadın hareketlerinin etkisinin sinemadaki yansımaları, bir bakıma feminizmin tarih yazımı olarak görülebilir (Smelik, 2008: 2).

Feminist sinema kuramcıları, sinemasal temsillerde kadının evde konumlandırılmasını ve erkeğe bağımlı olarak tasvir edilmesini eleştirmiştir (Ryan ve Kellner, 2010: 218-219). Bununla birlikte kuramcılar daha ilk aşamada anaakım sinemada kadınığın inşasını farklı perspektiflerden değerlendirmeye başlamıştır. 1970’lerin başında ABD’de Molly Haskell (1974), Marjore Rosen (1973) ve Joan Mellen (1974) sosyolojik ve ampirik yaklaşımlarla ataerkil toplum yapısında sinemada kadının sunumunu incelemiştir (Hayward, 2012: 138). Bu sırada Avrupa’lı feminist film kuramcıları Fransız yapısalcılığı, psikanaliz -fetişleştirme, röntgencilik, iğdiş edilme, ayna evresi vb. kavramlar aracılığıyla- ve göstergebilim kullanarak ABD’deki eğiliminden uzaklaşmıştır. Louis Althusser, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Claude Levi-Strauss ve Christian Metz, Julia Kristeva ve Roland Barthes gibi kuramcıların yaklaşımları etkili olmuştur (Chaudhuri, 2006: 8). Bunlardan biri Claire Johnston’dır. “Women’s Cinema as Counter-Cinema” (1973) adlı makalesiyle Hollywood’un tipleştirdiği kadın karakterlere karşı feminist film pratiği geliştirmeye çalışmıştır. Sinemada kadının mitleştirilmesini, kültürel sistemlerle ilişkili olarak açıklamıştır. Bu alanda temel alınan diğer çalışmayı Laure Mulvey 1975 yılında yayımlamıştır. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” adlı makale, Hollywood geleneğinin kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlandırmasına ve erkeğin bakışının kaynağı olarak

nitelendirmesine eleştiri getirmesiyle, feminist film çalışmaları açısından ufuk açıcı olmuştur. Annette Kuhn, *Womens Pictures: Feminism and Cinema* (1982) adlı çalışmasında feminist film pratiği ve kadın filmleri arasındaki ilişkileri araştırmış, egemen sinemanın nasıl çalıştığını ortaya koymuştur. Amerikalı kuramcı Kaja Silverman ise *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988) isimli çalışmasında Smelik'in belirttiği üzere annenin muhafazasının kültürel fantazisine yer açmak üzere görsel imgelerden çok sese dikkat çekmiştir (2007: 493).¹

1970'li yıllarda kadınların film endüstrisine adım atması, kadınları yalnızca hazcı bakışın nesnelere olmaktan kurturarak daha gerçekçi hikâyeler içinde yer almasının yolunu açmıştır (Ryan ve Kellner, 2010: 232). Feminist film teorisi dönemi, kadınların film üretim sürecine katılmaları bakımından altın çağını yaşamıştır (Stam, 2014: 187). 1970'li yılların erkek egemen ticari filmleri, yeni kadın imgeleriyle feminizmin büyümesini desteklemiştir. Fakat 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında feminizmin kendi içinde oluşan güven kriziyle birlikte feminizm dalgasına karşı bir direniş oluşmuştur. Liberalizmin çöküşü, neo-muhafazakarlığın yükselişi ve postfeminizmin ortaya çıkışının ardından feminist hareket kadını bencillığe ve narsisizme teşvik ettiği gerekçesiyle eleştirilmiştir (McMullen, 1996: 30). Bu anti-feminist üslup özellikle 1980'lerin ilk yarısında kendisini ailesine adanmış, evcimen baba tiplemesinde görülür. Benmerkezci anneliğe karşı kahramanlaştırılan baba figürü, 1980'lerin başında Amerika'da üretilen *Kramer vs. Kramer* (1989) ve *Ordinary People* (Robert Redford, 1980) filmleriyle örneklenebilir (Segal, 2007: 25). Ayrıca 1970'li yıllarda ABD'de erkek hareketi tarafından çıkarılan "erkekler de eşit ölçüde ezilmektedir" söyleminin yansımaları olarak da görülebilir (Connell, 1998: 12).

1980'li yıllarda ebeveyle ve bebeklerle ilgili filmler daha önce benzeri görülmemiş bir şekilde çoğalmıştır. 1980'lerin sonuna doğru Hollywood'un ebeveynlik, iş, cinsel yaşam ve aile ile ilgili bir çok konuda film çektiği görülür (Kaplan, 1994: 121-122). Kadın

¹ Bu gelişmeleri temel alan Susan Hayward feminist film kuramının günümüze kadarki evrimini üç döneme ayırarak değerlendirmiştir: 1970'lerin başı, 1970'lerin ortasından 1980'lerin başına kadar ve 1980'lerin başından bugüne kadar (2012: 137). 1980'lerde en parlak dönemini yaşayan film teorisi televizyon, görsel kültür, yeni medya ve moda çalışmaları gibi alanlarla bir araya gelerek daha az tutarlı bir düşünce sistemi haline gelmiştir. Postmodern üsluplar ve estetik biçimleri oedipal temsilin anlam yapılarını kırarak yeni odaklara yönelmiştir. Bu odaklar performans çalışmaları, yeni medya teorisi, fenomenoloji ve Deleuzyen yaklaşımlar olabilir (Smelik, 2007: 503).

kahramanların görünürlüğünün artması, cinsiyet hiyerarşisine yönelik sorgulamaları belirginleştirmeye başlamıştır. 1990'lara gelindiğinde ise kadının "birey" olarak ele alındığı filmlerde dikkate değer bir artış olmuştur (Tasker, 2002: 132). 1980'ler ile 1990'ların ilk yarısındaki feminist yaklaşımlar, liberal hümanist teori ve kültürel feminist teori üzerinde yükselmiştir. 1990'ların ikinci yarısı ve 2000'lerin başındaki tartışmalar, kadın merkezilik ve postmodern teorinin Üçüncü Dalga Feminizm yaklaşımları arasında gidip gelmiştir. Bu süreçteki en önemli gelişme postyapısalcı ve postmodernist teorilerin feminist perspektife etkisidir (Donovan, 2014: 350).

Öte yandan 1970'lerin anaakım ticari filmlerinde -1980'ler ve 1990'larda da dönüşerek devam etti- kadın imgeleri çoğu zaman feminenlikten uzaklaşmıştır. Bu yıllarda birçok kadın ve erkek feminizmin getirdiği bir takım değişikliklerden hoşnut değildir. Sosyo-politik gelişmelerin de etkisiyle feminizme yönelik güven krizi ortaya çıkmıştır. Sinemasal anlatıda feminizme yönelik değişen tutumlar kadının bir kenara itilmesi, ebeveynliğe uygun olmadığına altının çizilmesi ya da besleyici rolün erkeğe verilmesi gibi biçimlerde kendine yer edinmiştir. Filmlerde kadınların varlığının giderek azalması kültürel alandaki sosyal ve ekonomik değişimlerle değerlendirildiğinde dikkate değerdir (McMullen, 1996: 30).

Caroline Bainbridge ve Candida Yates'in "erkeklik krizi"nin altını çizdikleri "Cinematic Symptoms of Masculinity in Transition: Memory, History and Mythology in Contemporary Film" adlı çalışmalarında, 1990'lı yıllardan bu yana erkeklik travmalarının sinemada daha fazla temsil edildiğini ileri sürmüşlerdir. Bu filmler, sosyo-kültürel iklimin cinsiyetçi öznelliklerine dair etkileri temalaştırarak, kriz içindeki erkeklik algısına yönelik yeni anlayışlar inşa etmeyi hedeflemektedir. Günümüzde 1980'li yılların filmlerinde sık karşılaşılan maço erkek imgesinin aksine, erkeğin duygusal karmaşalarına odaklanılmaktadır (2005: 300-305). Şüphesiz bu durumun önemli nedenlerinden biri en azından popüler filmlerde erkek yönetmenlerin erkek hikâyeleri anlatmayı, kadın yönetmenlerin kadın hikâyeleri anlatmayı seçmesidir (Kunsey, 2019: 34). Martha M. Lauzen'in 2019 yılının en çok hasılat yapan 100 ABD filmi analiz ettiği çalışmasının sonuçları, sinemada toplumsal cinsiyet temsilini anlamaya katkı sağlamaktadır: 2019 yılında kadınlar ana karakterlerin yüzde 37'sini; ayrıca tüm

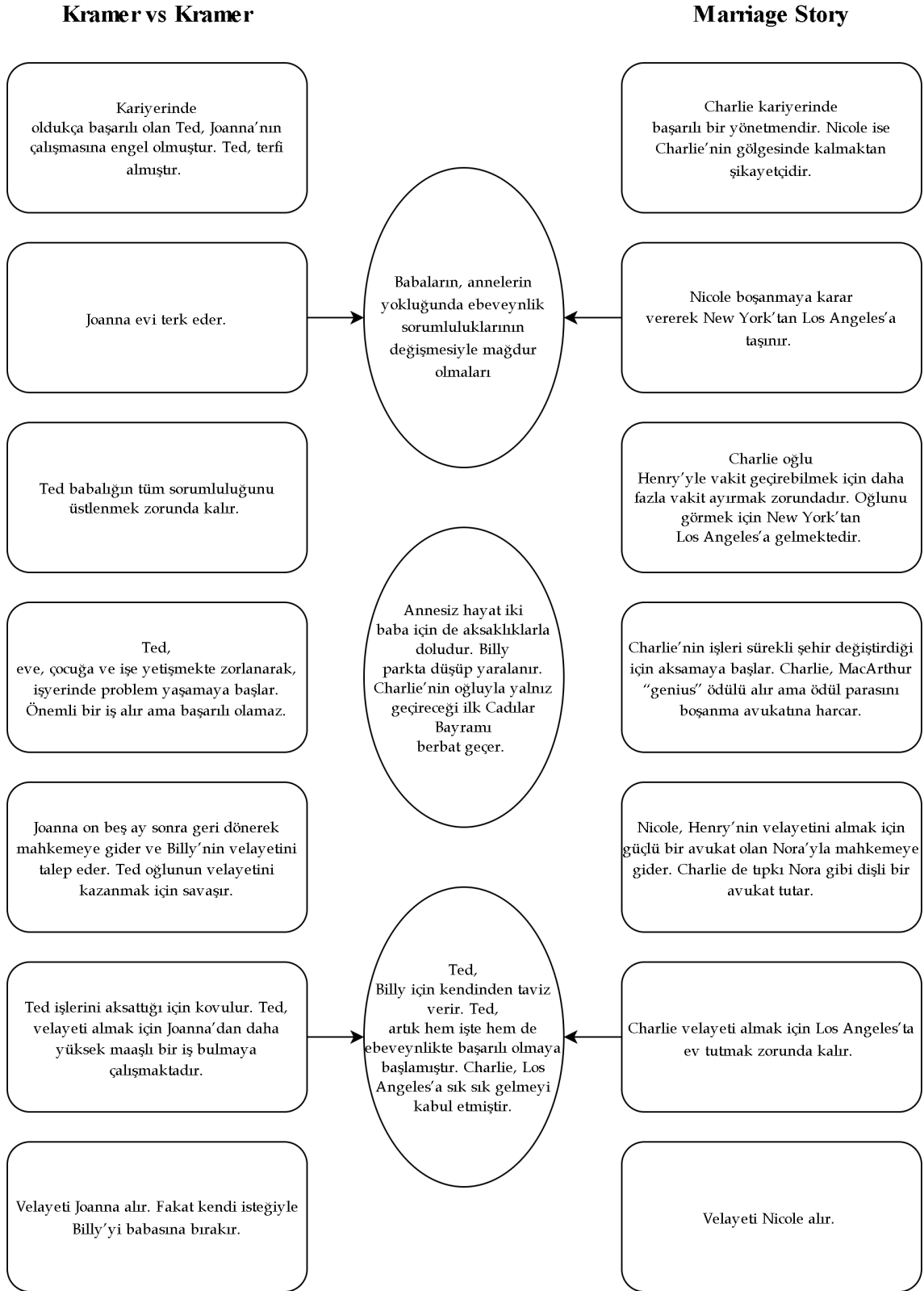
konuşan karakterlerin yüzde 34'ünü oluşturmaktadır. Erkek karakterlerin yüzde 73'ünün, kadın karakterlerin yüzde 61'inin bir mesleği vardır (2019).

Kadının sinemadaki temsili, teorik ve pratik alandaki feminist yaklaşımlar ve toplumsal değişime bağlı olarak dönüşüme uğramıştır. Bu süreçte hukuksal anlamda eşitlik sağlanmış gözükse de feminist kuramcılarının toplumsal düzenin her alanında ulaşmayı amaçladığı eşitlik gerçekleşmemiştir. Sinemanın yaklaşık son elli yılına baktığımızda kadın-erkek eşitliğini idealize eden, kadınların toplumsal alanda yaşadığı bir çok sorunu hikâyeleştiren filmlerin azımsanmayacak sayıda olduğu görülür. Fakat, ataerkil ideoloji sinema endüstrisinde her zaman egemen bakış olarak varlığını hissettirmiştir. Anaakım Hollywood sinemasının en önemli konusunun aile olması (Hayward, 2012: 133) ve ailenin ataerkil değerlerin üretildiği başlıca kurumlardan biri olması bu durumun başlıca müsebbibidir. Bu alanda büyük bir yol kat edilmiş olsa da, sinemada kadının hala gelenekçi bakışla konumlandırıldığı görülmektedir. Micael Ryan ve Douglas Kellner'ın belirttiği üzere filmler, toplumsal yaşamın söylem biçimlerini, toplumda bulunan içkin değerleri sinemasal anlatılar olarak inşa etmektedir. Dolayısıyla feminizmin geniş bir kesim üzerinde tesir oluşturması ve egemen film anlatılarını biçimlendirmesi zorlu bir süreçtir (2010: 35-60).

Annelik-Kariyer Çatışması

Modern anlamda boşanma filmlerinin öncüsü sayılan *Kramer vs. Kramer*, sinemada kadın temsiline sorunsallaştıran köklü akademik çalışmaların yapıldığı yıllarda gösterime girmiştir. 1977'de yayımlanan Avery Corman'ın romanından uyarlanan filmin, feminizme yaklaşımı romanla kıyaslandığında önemli farklılıklar içermektedir. Corman'ın özellikle velayet davasında ortaya çıkan anti-feminist bakış açısı, filme çevrilirken yumuşatılmıştır. *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* benzer öykülere sahip modern aile hikâyeleridir.² Filmlerin olay örgüsündeki benzerliklerin daha iyi anlaşılması adına aşağıdaki tablo oluşturulmuştur:

² Filmlerin analizine geçmeden önce kısaca olay örgüsüne değinmek yerinde olacaktır. *Kramer vs. Kramer*, beş yaşında çocuğu olan bir annenin yaşadığı buhrana dayanamayarak aniden evi terk etmesini ve babanın hem anne hem baba oluşunu anlatmaktadır. On beş ay sonra anne Joanna'nın dönüşüyle eşler arasında velayet mücadelesi başlar. Velayeti, Joanna kazanır ama sonrasında kendi rızasıyla oğlunun babasında kalmasını kabul eder. *Marriage Story* ise birbirini seven bir çiftin boşanma sürecini anlatmaktadır. Benzer şekilde velayet davası görülmüş ve çocuğun velayeti annede kalmıştır.



Tablo 1: *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* filmlerinin olay örgüsü.

1970'lerin sonunda çekilen *Kramer vs. Kramer*'in üzerinde durduğu annelik, kariyer ve çocuk gibi temalar 1980'li yıllarda da görülmüştür. Kaplan 1980'li yılların sonundaki annelik, çocuk ve ebeveynlikle ilgili filmleri üç temaya ayırır. Bunlardan ilki kadının cinselliğinin anneliği tehdit ettiği *Yok Eden İhtiras* (*The Good Mother*, Leonard Nimoy, 1988) ve *Öldüren Cazibe* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1988) gibi filmlerdir. Bu filmler çoğunlukla kariyer ve cinselliği bir araya getirerek olumsuz kadın imajı oluşturur. İkinci tema annelikten duyulan mutluluk ve annelikle kariyeri birleştirememenin olumsuzluklarına yoğunlaşan *Süper Anne* (*Baby Boom*, Charles Shyer, 1987) ve *Stella* (John Erman, 1990) gibi filmlerdir. Buradaki söylem anneliğin kadınlar için tek tatmin edici rol olduğudur. Üçüncü tema ise kadınların bebeklerini terk etmeleri nedeniyle babaların yeni roller üstlendiği *Üç Adam ve Bir Bebek* (*Three Men and Baby*, Leonard Nimoy, 1987), *Parents* (Bob Balaban, 1989) ve *Bebeğimiz Olacak* (*She's Having a Baby*, John Hughes, 1988) gibi filmlerdir. Ve son olarak Kaplan fetusun sesine kulak veren, yeni üreme teknolojilerine odaklanan filmlerden de bahsetmiştir (1994: 122). Kaplan'ın üzerinde durduğu üçüncü tema *Kramer vs. Kramer*'in öncülük ettiği kariyer sahibi olmak isteyen annelerin sinemadaki temsiliyle ilişkilidir. *Kramer vs. Kramer*'de olduğu gibi bu filmler de Kaplan'ın deyişiyle (1994: 122) çoğunlukla anneliğin talep ettikleri ya da ne anlama geldiğiyle tam olarak ilgilenmemektedir.

Janice Fiamengo'nun belirttiği üzere *Kramer vs. Kramer*, 1970'lerin feminizme verdiği tepkinin önsezisini içeren, toplumsal cinsiyet rollerinin ön planda olduğu, erkek ve kadının kendiliğini dışarda bulmaya teşvik eden on yıllık devrimci feminizmle bezenmiştir. Fakat film, feminist ideolojinin henüz Hollywood doktrini olarak görülmediğini de göstermiştir. Filmdeki feminist eğilim Joanna'nın evlilik ve annelikten duygusal olarak boğulması, Ted'in, Joanna gittikten sonra oğluna daha fazla sevgi ve özen göstererek iyi bir baba olmasıdır. Fiamengo'ya göre Ted bu süreçte karısının neden bu duruma katlanamadığına dair Joanna'ya empati geliştirmiştir. Bu çerçevede film, Ted'in dönüşümünü olumlayarak, Joanna'nın kadınlık sorunlarının yalnızca bir kısmını feminist bakışla okumaya imkan tanımıştır. Ayrıca Joanna'nın Kaliforniya'da terapi görürken sevgili bulmuş olması, Joanna'ya daha az sempati duyulmasına yol açmıştır (2019). Linda Williams'ın *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) filmi ele aldığı

çalışmasında belirttiği üzere anaakım sinemada annelik temsili temel olarak “annelik kurumunu kutsallaştırmak” üzere özverili ve fedakar olmalıdır (1984: 2). Joanna’nın yaşadığı buhranla evden gitmesinin ve çocuğu anne eksikliği yaşarken sevgili bulmasının anneliğini değersizleştirme işlevi yüklendiği söylenebilir. Özellikle daha filmin başında evi terk ettiği sahnedeki diyaloglar Joanna’yı suçlar niteliktedir:

Ted: Nereye gidiyorsun? Bu kadar korkunç ne yaptığımı söyle!

Joanna: Sen değilsin. Sebep benim. Benim hatam. Yanlış insanla evlendin.Yapamıyorum [...]

Bu sözlerle Joanna’nın mutsuzluğa yönelik başkaldırısı olumsuzlanmıştır. Halbuki Ted eve geldiğinde, Joanna’yı dinlemekten çok uzaktır. Ted’e göre Joanna, hayatının en iyi beş gününden birini mahvetmiştir.

Kramer vs. Kramer’de cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren bir başka söylem Ted’in ebeveynliğin tam zamanlı bir iş olduğunu öğrenerek babalık görevini başarıyla yerine yetirmesine rağmen, annenin çocuğa daha iyi bakabileceği yönündeki algıyı değiştirememesidir. Mahkemede, Joanna’nın gidişine kadar babalık rolünü geleneksel yasa çerçevesinde gerçekleştiren Ted’in değişimi dikkate alınmamıştır. Ted, bu duruma dikkat çekmek için mahkeme heyetine Joanna’nın evliyken söylediği sözleri hatırlatır:

Ted: Karım bana derdi ki neden bir kadınla bir erkek aynı hırsla sahip olmasın? Bence haklısın. Aynı nedenle soruyorum: Hangi kanun, cinsiyeti nedeniyle kadını daha iyi bir ebeveyn yapar? Tutarlılıkla ilgisi var, sabırla onu dinlemekle veya dinleyemiyorsan dinler gibi yapmakla. Sevgiyle ilgisi var. Onun dediği gibi. Bunun yalnızca kadına özgü olduğu ve erkekte bu duyguların az olduğu nerede yazıyor? [...]

Mahkeme sahnesinde geçen bu diyalog cinsiyetçi yaklaşımın erkek tarafında yol açtığı krizi açığa çıkarmaktadır. Mahkeme sahnelerinde Joanna ve Ted’in sözleri, cinsiyet hiyerarşisine ilişkin hakim bakışı hem yeniden kurmaya hem de bozuma uğratmaya yöneliktir. Mahkeme, çocuğun annede kalması yönünde karar verir. Filmde mahkemenin velayeti anneye vermesi, izleyicinin kadın karakterin mağdur ettiği erkeğe “empati” duymasını sağlamış, erkek karaktere haksızlık yapıldığı yönünde kanısını pekiştirmiştir. Ted’in mağdur özneye dönüştürülmesi filme yapılmış bir anti-feminist müdahale olarak da okunabilir.

Görüldüğü üzere filmde, cinsiyetçi yaklaşım Ted üzerinden de sorgulanmıştır. Fakat kadın-erkek eşitsizliği Joanna üzerinden daha fazla gösterilmiştir. Joanna mahkemede annelik ve ilişki konusunda istikrarsız olduğu yönünde itham edilir. Ted'in avukatı Joanna'nın ilişkilerini gündeme getirerek sahip olduğu en uzun ilişkideki başarısızlığı üzerinden annelik için uygun olmadığını ima etmiştir. Avukatın Joanna'ya olan yaklaşımından Ted bile rahatsız olmuştur. Bu sırada Ted, ilişkilerindeki sorunların kaynağının kendisi olduğunun farkındadır ve Joanna'ya bakışıyla bu duygusunu pekiştirir. Bu sahnelerde Joanna, ataerkil toplumun ona attığı değerler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu noktada filmin mahkeme sahnesine kadar daha dengeli bir cinsiyet yaklaşımına sahipken, mahkeme sahnesinde cinsiyet ikiliğini ön plana çıkardığı söylenebilir.

Andrea Thain'e göre birçok kadın ev işlerinin tutsağı gibidir. Bir de bunlar yetmiyormuş gibi en önemli görevlerinden biri akşam eve gelecek "ilahi eş" için akşam yemeği hazırlamaktadır (1990: 93). Cinsiyet olgusuna bu çerçevede yaklaşan *Kramer vs. Kramer*, erkeği kamusal alanda, kadını özel alanda konumlandırmış ve bu iki alanı birbirinden belirgin şekilde ayırmıştır. Kamusal alan erkekten "rekabetçi" olmasını beklerken, özel alan "uyumluluk" beklemektedir. Joanna'nın özel alanı terk ettiğinde çocuğunu da terk etmiş olmasıyla, kamusal alan, kadının anneliğini tehlikeye attığı güvensiz bir yer olarak işaretlenmiş olur. Fimde Joanna'nın kamusal alandaki macerası hiç gösterilmezken, Ted'in evde konumlanışının zorlukları çeşitli sahnelerle açığa çıkarılır. Oğluyla baş başa kaldığı ilk kahvaltıda hazırlamaya çalıştığı Fransız tostunu ve ev için yaptığı alışverişler başarısızlıkla sonuçlanır. Joanna yuvayı dağıtmakla suçlanırken, Ted karısının yokluğunu bertaraf etmeye çalışan, çocuğun tüm sorumluluğunu üstlendiği için sorunlarla tek başına mücadele eden taraf olarak gösterilir.

Bu noktada Ted ve Joanna'nın kariyerlerinde açığa çıkarılan sorunlarla ilgili Wayne J. McMullen'in *Kramer vs. Kramer*'i feminizm ve Amerikan rüyası bağlamında incelediği çalışmasına değinmek faydalı olacaktır. McMullen'a göre Ted, Amerikan rüyasına inanan öznenin tipik bir temsilcisidir. Filmin temel teması materyalist değerlerin eril, ahlaki değerlerin dişil olarak sunulmasıyla ikisi arasında bir birliktelik sağlamasıdır. Cinsiyet sınırları çizgisinde gidip gelen bu değerler feminenle ilişki

kurduğunda duygusallık, katılım ve şefkat öğeleriyle açığa çıkmıştır. Kadın, Amerikan rüyasına yaklaştıkça anne rolü ortadan kalkarak oğlunu terk etmek zorunda kalır. Dolayısıyla erkekler için farklı mitler başarı entegrasyonunu öngörürken, kadınlar için Amerikan rüyasına erişmek zordur (1996: 31-32).

Filmdeki annelik temsili analiz ederken Linda Williams'ın yaklaşımından faydalanabiliriz. Williams sinemada kadın ve çocukların gücü ancak erdemli acılardan elde ettiklerini ifade eder. Ona göre erkekler daha doğrusal, kendi hayatlarında “usta” ve aksiyonun merkezinde temsil edilirken; kadınlar pasif, acı çeken ve popüleritenin bir parçası olmaktan uzak temsil edilir. Williams, filmlerde anneliğin çoğu zaman “melodramın yanlış kullanılmış yatırımı” ya da “erdemli acının kaynağı” olarak sunulduğunu söyler. Anlatının belirli noktalarına mutlaka kadından özveri beklentisi yerleştirilir (1984: 4; 23). *Kramer vs. Kramer* ve bu anlayışla çerçevelenen filmler anneliğin baskılandığı ve geri plana atıldığı bir temsil biçiminden sıyrılamamıştır. Filmlerde kadın, ataerki altında kısmen de olsa kaderine razı olmak durumunda kalır. Bu doğrultuda Joanna'nın kariyer yapmaktan ve çocuğunun velayetinden vazgeçiş, bir bakıma kaçınılmaz “acı” ile uzlaşması daha iyi anlaşılabilir.

Filmde güçlü, kariyer sahibi, para kazanan erkek imgesi cinsiyetçi işbölümünü desteklemektedir. Ted'in patronuyla sohbete dalarak yine eve geç geldiği bir gün, evi terk ettiğini söyleyen Joanna'ya “Özür dilerim geç geldim ama para kazanmakla meşguldüm tamam mı” diye yanıt vermesi, filmde para kazanma ile cinsiyet hiyerarşisi arasında kurulan ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Fakat bu yaklaşım, mahkeme sahnesinde eleştirilir. Evi terk edip çalışmaya başlayan Joanna'nın yıllık kazancı Ted'den yüksektir. Bu yolla kadının çocuk bakmadığında bir erkekle eşit hatta daha fazla para kazanabileceğinin altını çizilmiştir. Ama film kadının erkekle eşit ya da daha iyi kariyer sahibi olabileceğini şaşılacak bir durum gibi kurgulamıştır. Bu noktada bell hooks'un toplumsal cinsiyetle ilgili görüşlerine başvurulduğunda filmin temsil ettiği çelişki daha iyi anlaşılabilir. hooks'a göre kadınların çalışma hayatında yer edinmesi onları erkeklerin tahakkümünden kurtaramamaktadır. Yüksek ücret alması kadını ekonomik olarak kendine yeterli hale getirmektedir. Fakat özgürleşmeyi tercih ettiğinde eril tahakküm normuyla karşılaşmaktan kurtulamamaktadır (1987: 66).

Gerek *Kramer vs. Kramer*'in gerekse *Marriage Story*'nin kadın karakterlerinin sorunları eril tahakkümün işleyişine bağlı olarak temellendirilmiş ve yüzeysel olarak işlenmiştir. Joanna'nın gidişinin nedenleri arkadaşı Margaret'in ağzından ve mahkeme sahnesinde kısmen de olsa açığa çıkarılırken, *Marriage Story*'nin kadın karakteri Nicole'ün aile içi tahakküme ya da eril iktidara başkaldırısının altı doldurulmamıştır. Nicole'ün problemleri avukatıyla ilk buluşmasında ve Charlie ile tartışma yaşadığı sahnede gösterilse de Nicole'ün sorunlarını açığa çıkarmak, erkek odaklı bakış açısını yok edememektedir. Charlie, boşanma sürecinin mağduru olarak gösterildiği için Nicole'ün haklılığı yeterince anlaşılmaz. Nicole'ün acı çektiğini gösteren sahneler çok sınırlıyken Charlie'nin mağduriyeti ve evliliğinin bitişinden duyduğu acı anlatının merkezindedir. Dolayısıyla izleyici bu sahnelerde Charlie'nin tarafında konumlandırılır. David Le Breton'ın deyişiyle:

[...] Evlilikte, eşlerden biri karşı tarafın şu ya da bu davranışının sağlığı ya da ilişkilerini nasıl yıprattığını söylediğinde bir güç motifi olur acı [...] acı, ötekini çok büyük bir borç yükü altına sokan kabul edilmez bir bağış değerindedir. Kendisini baskı yapan bir ilişkiden kurtulmak isteyen bir erkeğin ya da kadının ellerini bağlar [...] İstemeden de olsa acı vermek bir telafi borcu getiren bir günah, bir suçluluk duygusu uyandırır insanda (2010: 178).

Bu çerçevede acı, ilişkide güçlü tarafı belirlediği gibi izleyicinin özdeşleşme kurduğu karakterin belirlenmesinde başlıca etken olabilir.

hooks'un belirttiği üzere evliliklerdeki ataerkil erkek tahakkümü, boşanmaların birincil nedenidir. Başarılı evliliklere dair yapılan araştırmalar, cinsiyet eşitliğinin kadın ve erkek açısından olumlu bir bağlamda mutluluğunu arttırdığını göstermektedir (1987: 104). *Marriage Story*'de Nicole, evlilikte yaşadığı sorunların ataerkil tahakkümden kaynaklandığının bilincinde değildir. Ancak Nicole'ün feminist bakış açısına sahip olan avukatı Nora'nın sözleri, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl kadının aleyhine işlediğini ortaya koyar. Anneliği ve kariyeri bir arada uyumlu bir şekilde yürüten Nora, Nicole'ün "bebeklerimiz olduğunda anne oluruz ve bizden sıkılırlar" sözleri üzerine, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin temelini kadim bir figür olan "kutsal bakire Meryem"e kadar götürerek açıklar. Nora'ya göre Yahudilik ve Hıristiyanlığın temeli, İsa'nın annesi Meryem'dir. Meryem'in mükemmelliği, doğum yapmasına rağmen bakireliğini korumasından ve çocuğunu mükemmel bir şekilde büyütmesinden kaynaklanmaktadır.

Nora, babanın çocuğu biyolojik olarak meydana getirirken bile ortada olmamasına bilhassa dikkat çeker. Ebeveynlikte annelere uygun görülen rolleri eleştirir. Serpil Çakır'ın belirttiği üzere feminist tarih yazımında geçmişin mitleriyle kadını konumlandıran örneklere sık rastlanmaktadır. Eril bir söyleme sahip bu mitlerde kadınlar, “Meryem” ve “fahişe”, “melek” ve “öldüren cazibe” gibi zıt kavramlarla temsil edilmektedir (2011: 508). Nora bir başka sahnede, iyi baba fikrinin otuz yıl önce yaratıldığını, kusurlu bir babanın kabul edilebileceğini, fakat annelerde aynı başarısızlıkların kabul edilemeyeceğini söyleyerek bu ikili temsilin altını çizer. Benzer bakış açısını Charlie'nin avukatı da ortaya koyar. Öyle ki avukata göre “mükemmel bir anne”den velayet almak neredeyse imkansızdır.

Marriage Story'de üzerinde durulan “Meryem Ana” benzetmesine Ryan ve Kellner'in *Kramer vs. Kramer* filmiyle ilgili çözümlerinde de rastlanır. Ryan ve Kellner'in belirttiği üzere kadınların sinemada itham edilme yollarından biri kamera kullanımudur. *Kramer vs. Kramer*'in açılış sahnesinde Joanna'nın, çocuğunu uyuttuğu görünür. Joanna oğlunu eğilip öperken pastel tonlar ve ışıklandırmalarla “Meryem Ana” imgesi çağrıştırılır.³ Joanna ilk sahnede masumiyeti imlerken, bir sonraki sahnede evi terk etmesiyle idealize ettiği formu ihlal etmiştir. Joanna'nın rasyonel ve sert eylemine anlam veremeyen seyirci nevroitik olduğunu düşünerek, gidişinin haklılığı üzerine kafa yormamaya yönlendirilir. Ted'in işinde gücünde bir adam olarak gösterilmesi, terfi alacağını öğrendiği bir günde karısı tarafından terk edilmesi daha filmin başında Joanna'nın haksız olduğu yönünde taraf tutturarak, Joanna'yı ataerkil ailenin yıkımından sorumlu “günah keçisi” ilan etmiştir (2010: 251). Benzer şekilde *Marriage Story*'nin ilk yarısında kadına ve erkeğe eşit bir yaklaşımın olduğu düşünülse de avukatların boşanma sürecine dahil olmasıyla birlikte özellikle Charlie'nin mağduriyeti üzerinden cinsiyetçi bir söylem üretilmiştir. Filmler bu doğrultuda değerlendirildiğinde kadınların konumlandırıldığı ataerkil yasanın kırk yıllık bir zaman diliminde hala değişmediği, yaşadığı temel sorunlara cevap bulunamadığı, tatmin edici bir şekilde her

³ Hollywood sinemasında ışıklandırma ve renk toplumsal cinsiyet kodlarına işaret etmek için kullanılmaktadır. Arkadan ışıklandırma kadın kahramana hale etkisi verirken, önden ışıklandırma kadının “bakireliğine” ve “doğallığına” vurgu yapmak içindir. Ayrıca mizansen, görüntünün ikonografisi, oyuncunun jest ve mimikleri ve renk kullanımı da ışıklandırma gibi toplumsal cinsiyet uzlaşımını sorgulamaya aracılık etmektedir (Hayward, 2012: 527-528).

iki tarafa eşit söz hakkı verilmediği söylenebilir. Hikâyenin başlangıcı cinsiyet ayrımını reddeden temsil biçimleriyle kurulurken, sonrasında cinsiyet eşitsizliklerinin farklı dinamikleri olay örgüsüne eklenmiştir. Filmlerin finali gelenekçi bakışı yeniden üretmiştir. Joanna, velayetin Ted'in hakkı olduğunu düşünerek hakkından vazgeçer - oğlunu terk etmesinin bedelini öder-. Nicole ayakkabı bağcıklarını bağlamaktan vazgeçmediği Charlie'nin hala eksiklerini kapamaktadır. Bir bakıma kadın, "kadın"lığından vazgeçmemiştir. Dolayısıyla *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story*'nin hakim toplumsal cinsiyet anlayışını benzer şekilde ürettikleri yönünde yorum yapmak mümkündür.

Kadınların Özne Olma ve Bireysellik Talebi

Joanna ve Nicole'ün kafese dönüşen evliliklerinden kurtulma çabaları, hakim toplumsal cinsiyet kalıplarına yönelik başkaldırıyı temsil etmektedir. Aslında her iki filmin de hikâyesinin çıkış noktası budur, fakat olay örgüsünde özne olarak konumlandırılmamışlardır. Judith Butler'e göre özne olmak, onu oluşturan kurallar tarafından belirlenen kurucu bir işlem değil, geçmişten beri tekrarlanarak gelen bir süreçtir. Bir toplumsal cinsiyet olma buyruğu "iyi anne olma", "arzulanır bir nesne olma", "ehil bir işçi olma" gibi bir dizi talebi imlemektedir (2014: 237). Filmlerde kadınların özne olma ve bireysellik talebi karşısında mağdur olan bir baba ve çocuk gösterilerek kendini gerçekleştirmelerinin üzerinde durulmamış, böylelikle cinsiyet hiyerarşisini güçlendiren bir temsil kurulmuştur. İşkolik kocası nedeniyle evin ve beş yaşındaki oğlunun tüm sorumluluğunu üstlenen Joanna, ev işleriyle ilgilenme, çocuk bakımı, yemek yapma gibi görevlerle bütünleşmiş olarak görülse de evlenmeden önce prestijli bir okul olan *Smith*'den mezun olmuş, seçkin bir kadın dergisi olan *Mademoiselle*'de çalışmıştır.

Joanna'nın, Ted işten döndükten ve tüm sorumluluklarını yerine getirdiğini ifade ettikten sonra evini terk etmesi hakim cinsiyetçi kodların evi terk ederken bile iş başında olduğunu göstermektedir. Bu kodlar, Ted'in kamusal, Joanna'nın ise özel alanda temsil edilmesiyle belirginleşmektedir. İçine hapsedildiği bu özel alanda yaşadığı problemlerle boğuşan Joanna, sıkıntılarını Ted'le paylaşmak istediğinde gerekli anlayışı göremediği için giderek daha fazla çaresizleşmiştir. Ne zaman

çalışmak istediğini söylese kocası tarafından engellenmiştir. Ted, oğlu Billy için bakıcı tutacak kadar para kazanabileceği bir iş bulamayacağını söylemiştir. Ted'in yaklaşımı Nancy J. Chodorow'un *The Reproduction of Mothering* (1978) adlı çalışmasındaki işbölümü ayrımının dayanaklarıyla daha açık bir biçimde anlaşılabilir. Chodorow'a göre kadınların anneliği, başta cinsel eşitsizliğin üretimi olmak üzere yaşantıları ve işbölümü üzerinde en büyük etkidir (1999: 11). Bu etken, Ted ve Joanna'nın evliliğindeki temel sorun olarak ve Joanna'nın annelik krizi üzerinden sunulmuştur. Ted, geleneksel görevlerini yerine getiren bir erkek olarak, Joanna'nın işlerini üstlenene kadar kendinde bir sorun görmemiştir.

Nicole ve Charlie'nin ayrılığında da kadının tabiiyetini temel alan temsil biçimleri gözlemlenebilir. Nicole, Charlie için New York'a taşınarak Hollywood'daki oyunculuk kariyerinden vazgeçmiş, tiyatro oyuncusu olmayı seçmiştir. Charlie'nin yönetmenlik kariyeri yükseldikçe Nicole'ün kariyeri geriye gitmiştir. Nicole'ün problemi, Charlie'nin pasifleştirici tavrı nedeniyle geri planda kalarak kişiliğinin aşındığını hissetmesidir. Nicole kendi deyişiyle "evliliklerinde cehennem" yaşamaktadır. Wendy Wood ve Alice H. Eagley'nin belirttiği üzere cinsiyetçi yaklaşım sosyal norm kuramıyla değerlendirildiğinde özellikle endüstriyel toplumlarda erkeklerin daha çok başarı ihtiyacı hissetmesi, yüksek prestijli mesleklere yönelmesine yol açmaktadır (2002: 701). Kariyerden elde edilen haz, çoğu zaman hayatın odak noktasına yerleşmektedir. Bu bakışla Charlie'nin yönetmenliği çok sevmesi ve başarılı olduğu işinin ona "erkeklik ereklere"nden olan statü hazzını yaşatması, Nicole'ün duygularına duyarsızlaşmasına neden olmuştur. Ayrıca Nicole'ün ekonomik bağımsızlığının eril tahakkümden kurtulması için yeterli olmadığını söylemek mümkündür.

Filmlerdeki çatışmanın, mutsuzluklarında haklı kadınların boşanma isteğiyle birlikte oluşturulduğu söylenebilir. Joanna evi terk ederken kendi hatası olduğunu; Nicole ne istediğini tam olarak bilmediğini ama Charlie'nin her zaman bildiğini dile gitmiştir. Nicole, boşandıktan sonra oynayacağı pilot bölümün kendisi için iyi olup olmayacağını bile Charlie'ye danışmıştır. Burada kadının temsiliyle ilgili önemli bir nokta üzerinde durmak gerekmektedir. Filmlerde ruhsal özgürlüğünden feragat etmiş kadınlar, aslında bunu kendi iradeleriyle gerçekleştirmişlerdir. Tüm ataerkil anlatılarda olduğu gibi erkeğin geçimi sağlayan -Nicole sadece, Charlie'nin yönettiği oyunlarda,

onun biçtiği rolde oynar-, yön veren bir figür olarak konumlandırılmasına kadın yardım etmiştir. Dolayısıyla her iki filmde de kadınların özgürlük isteğinin haklılığı, yine kendileri tarafından doğru biçimde aktarılamamıştır. Joanna karakterini canlandıran Meryl Streep'in tespitiyle Joanna "depresyon"dadır (Longworth, 2013: 35). Halbuki filmde Joanna'nın "annelikten sıkıldığı"; Nicole'ün kariyerinde yükselmeyişinin sorumluluğunu kocasına yıktığı yönünde bir anlam inşa edilmiştir. Böylelikle her iki filmde de kadının haksızlığı alttan alta işlenmiştir. Wood ve Eagley'nin görüşleriyle değerlendirildiğinde, erkeklerin güç ve statü sahibi olarak temsil edilmeleriyle elde ettikleri avantaj, izleyicinin erkek karakterlerle daha fazla özdeşleşmesine yol açmaktadır (2002: 704). Bu noktada özdeşleşmeye bir parantez açmak gerekir. Feminist film eleştirisinin temel meselelerinden biri filmin anlatı yapısına ve seslenme biçimine bağlı olarak gelişen özne konumlarıdır. Bu konu özdeşleşme ve röntgencilik kavramlarıyla birlikte ele alınmaktadır (Büker, 2010: 207). Özdeşleşme, izleyicinin kendisiyle filmdeki karakter ve durum arasında benzerlikleri hissetmesidir. Böylece izleyici filmin içine daha fazla girer, karakterlerle daha iyi empati kurar, duyguyu yoğunluğu yaşar ve katarsise ulaşır; filme aktif bir şekilde katılır (Kirel, 2012: 190). Bir bakıma izleyici, filmde özdeşleştiği karakterin tarafını tutar; olaylara o karakterin gözünden bakar. Çalışmada incelenen filmlerin analizinde özdeşleşme kavramı önemlidir. *Kramer vs. Kramer*'de izleyici daha filmin başında babanın tarafını tutmaya yönlendirilirken, *Marriage Story*'de, başta tarafsız bir anlatı inşa edilir gibi görünse de izleyici kısa zaman sonra Charlie'nin yanında olmaya teşvik edilir. Filmlerde kendini gerçekleştirme meselesinin derinleştirilmemesini ve kadının pasifize edilmesini Williams'ın görüşleriyle değerlendirirsek (1984: 4), bu durum özdeşleşmeyi daha az desteklemiştir.

Öte yandan kadının toplumun beklediği rollerin dışına çıkması, cinsiyetine göre biçilen rollerle bireyselliği arasında çatışma ortaya çıkarmaktadır. Nitekim bireysellik kendini ifade etmeyi, üslupçu bir özbilinci; birey üzerinden bakıldığında bedeni, giysileri, konuşması, boş zaman kullanımı, üslubu, yeme-içme tercihleri, ev, araba, tatil seçimleri ve tüketici olarak beğenilerinden oluşmaktadır (Featherstone, 2005: 140). Kadın ve erkek ayırt etmeksizin düşler ve özlemler, aidiyet ve bireysellik ihtiyaçları arasında gidip gelmektedir. Aidiyet ihtiyacı ötekilerle güçlü bağ kurmayı sağlarken,

bireysellik ihtiyacı baskılardan bağımsız olarak kişinin yapmak istediği şeyleri yapmasını, kendisi olmasını içermektedir (Bauman, 1998: 119). Filmlerde, Joanna ve Nicole'ün yıllarca baskıladıkları bireyselliklerine yönelmesi, egemen ideoloji ekseninde gelişen anlatılardaki anne rolüyle bağdaşmamıştır. Dolayısıyla karakterler ikisi arasında bir tercih yapmak zorunda kalmışlardır.

Joanna oğlunu geri almak istediğinde, oğlunu babasına bırakıp gitmesi iyi bir anne olmadığı önyargısına neden olur ve bu yargı hikâyenin devamında aleyhine kullanılır. Chodorow'un belirttiği üzere cinsiyetçi yaklaşımda annelik yalnızca bebeği taşımak ve dünyaya getirmekle ilgili biyolojik bir oluşum değil, bebeğin bakımı, beslenmesi ve sosyalleştirilmesi gibi işlevleri de içermektedir (1999: 11). Filmde, Joanna'nın gitmesinin haklılığı, oğlunu terk etmiş olmasıyla yok edilmiş; gidişinin gerçek sebepleri üzerinde durulmamıştır. Bu noktaya Streep'in de dikkat çekmiş olması önemlidir. Streep, okumuş ve iş sahibi olmak isteyen Joanna'nın bir ailenin sorumluluğunu yükleneyecek halde olmadığını, kendinden bekleneni yapmak istemediğini hatta beceremediğini ve derin bir çaresizlikle baş etmeye çalıştığını ifade etmiştir (Thain, 1990: 92-94). Öte yandan Joanna oğlunu almak üzere geri döndüğünde Ted kendisiyle ilgili ne öğrendiğini sorarak Joanna'nın duygularına alaycı bir tavırla yaklaşır. On beş ay sonra ilk kez buluştuklarında Ted'in odak noktası Joanna'nın özneliğini kazanması ve artık oğluna bakabileceğini düşünerek dönmesi değil, zedelenen erkeksi ego hakimiyetini yeniden kurmaktır.

Cinsiyet temelli güç dengesizliği Charlie ve Nicole'ün ilişkisinde, Nicole'ün özneliğinin ve bireyselliğinin yok olduğu alanlarda temsil edilmektedir. Başlarda Charlie'nin eşi olmak Nicole için yeterliyken, bir süre sonra benliğindeki eksilmeyi fark etmiştir. Charlie, yaşanan şehir, oturulan ev, hatta evdeki mobilyalar, kariyer seçimi gibi evliliği temelden etkileyen konularda Nicole'e söz hakkı tanımayarak ilişkiye yön veren kişi konumundadır. Fikirsiz eşitliğin söz konusu olmadığı ilişkide Charlie ilişkinin karar veren, tercihleri beğenilen tarafıyken; Nicole dinleyen, uyum sağlayan taraf olarak konumlanmıştır. Charlie, Nicole'e ait bir alan bırakmayarak benlik duygusuna zarar verdiğini fark etmemiştir. Charlie'nin Nicole'ün özne olma çabasını bir türlü anlamadığı tartışma yaşadıkları sahnelerde anlaşılır:

Charlie: Benim ne istediğim önemli değil. Yani eskiden önemliydi [...]

Charlie: [...] Ne Los Angeles'ta ne başka bir yerde mutlu olursun! Benim zıddım daha iyi bir erkek bulduğunu sanıp bir kaç sene içinde ona da isyan edeceksin, çünkü kendini ifade etmen gerekiyor ama istediğin bu değil. Sadece ifade edememekten yakınmak istiyorsun! [...]

Görüldüğü üzere Charlie'nin bakış açısıyla Nicole'ün mutlu olmaması için bir sebep yoktur. Nicole, avukatı Nora'ya evliliklerindeki temel problemleri anlattığı sahnede Charlie'nin "bugün ne yapmak istiyorsun?" demesini garip karşılayacağını söylemesi, Charlie'nin kayıtsızlığının altını çizer.

Charlie ve Nicole'ün kariyerlerinin cinsiyet hiyerarşisine elverişli olarak kurgulandığını söylemek olanaklıdır. Aynı tiyatrodaki yönetmen ve oyuncu olarak çalışan çiftin aralarında, evlilikleri boyunca açık bir biçimde rekabet söz konusu olmaması Nicole'ün geri planda durmasına bağlanabilir. Nicole televizyon pilotundan iyi bir ücretle teklif alınca Charlie kıskançlık eder ve maaşını tiyatroya bağışlamasını söyler. Bu durumda Nicole, Charlie'nin kendini ondan ayrı bir varlık olarak görmediğini fark eder. Ayrılık aşamasında Charlie'nin kazandığı MacArthur "genius" ödülü, kariyerine yönelik bir güzelleme olarak okunabilir. Nicole'e "birlikte kazandık" dediği ödül daha sonraki sahnelerde New York'ta başarılı bir yönetmen olduğu vurgusuyla tek başına kazandığı bir ödül olarak sunulmuştur. Bahsedilen ikiliğin kültürel alanda karşılığı şudur: Bu konuda genel kanaati betimleyen Georg Simmel'in belirttiği üzere bir kadının yetileri ve nitelikleri erkeğe kıyasla daha iç içeyken; erkekler bu konuda daha özerktir ve gelişimleri daha bağımsızdır. Kadın bütün varlığını, duygusunu ve düşüncelerini tek bir noktada toplar. Bu farklılık kadın-erkek ilişkilerinin her aşamasında görülebilir. İlkel halklar bir nişanın tek taraflı feshedilmesinde kadın ve erkeğe farklı cezalar kesmektedir. Damat, gelinden iki kat fazla ödemek zorundadır. Toplumun, erkek ve kadınlara yüklediği anlam, kadın akde tüm benliğiyle katılırken, erkeğin ise akde kişiliğinin sadece bir kısmını dahil etmesi varsayımına yaslanmaktadır (2009: 131). Simmel'in bahsettiği özcü cinsiyet ayrımında olduğu gibi feminist perspektif de bu ikilik üzerinde durmaktadır. Kültürel üretimde kadın, "öteki", "ebedi dişil" ya da "erkeğin tamamlayıcısı" olarak var olmaktadır (Gledhill, 1978: 466).

Bu doğrultuda filmler, kadınların mutsuz bir evliliği bitirerek kendini gerçekleştirme imkanı olduğunu vurgularken, yukarıdaki özcü yaklaşımı benimseyerek

babasına bile olsa annenin çocuğunu bırakmasını olumsuzlayan bir temsil içermektedir. Joanna'nın özne olma mücadelesi onanmayarak, Ted'in karısı ve Billy'nin annesi rolleri üzerinden kadınlığı sorgulanmış, dolayısıyla mücadelesi ve özneliği geri plana atılmıştır. Anlatıda Joanna'ya hak verilen kısımlar Ted'in empati yaptığı sahnelere denk gelmektedir. Dolayısıyla her iki filmde de erkek öznenin gölgesinde kalan kadınların tasvir edildiği söylenebilir. Charlie, Nicole'ün içindeki potansiyeli ortaya çıkarmasını ve kendini gerçekleştirmesini olumsuz etkileyen kişi olarak konumlandırılırken, benzer şekilde Ted, Joanna'nın kariyerine engel olmuştur.

Kahraman ve Mağdur Erkek Temsili

Silverman'ın belirttiği üzere metinler bizi kültürel olarak yeniden konumlandıkları ve bize hakim oldukları ölçüde haz vermektedir. Bir film izlerken pasif olarak konumlandırılmış taraf -erkek ya da kadın olabilir- mağdurdur ve gerçekte dikkatin odağıdır (1980: 3-5). *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* filmlerinde mağdurlaştırılan taraf annenin olmadığı bir ebeveynlikte krize giren babalardır. Terk edilen babalar olarak erkek karakterler, kadını, erkeğin bir adım gerisine atan geleneksel erkeklik değerlerini yeniden üretmek üzere tasvir edilmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi *Kramer vs. Kramer*, feminizmin getirdiği değişikliklerin toplumda sıkça gündem olduğu ve popüler kültür ürünlerinde çokça yer bulduğu bir dönemde, feminizme karşı direnç gösteren bir bakışla üretilen; erkek ebeveynlik filmlerinin ilk temsilcilerindendir. *Kramer vs. Kramer*, kariyer, ev işi ve çocuk bakımını bir arada yürütmekten şikayet eden kadınları, idealize ettiği mükemmel erkek ebeveyn karakteriyle eleştirirken, *Marriage Story* boşanma sürecinde babanın yaşadığı zorlukları ön plana çıkararak anlatı çatısını babanın lehine kurmuştur. Filmlerdeki babalık temsillerinde hiç şüphesiz iki farklı dönemin ön plana çıkan erkeklik dinamiklerinin etkisi olmuştur. Bainbridge ve Yates postmodern kültürün neden olduğu belirsizlikten beslenen erkeklik temsilinin, önceki on yıllardaki imgelerin katılığına meydan okuduğuna dikkat çeker. Bununla birlikte çağdaş filmler erkekliğin süregelen istikrarsızlığını ve tekrarlanan kaygı motifini göstererek tarihsel öncüllerine açık ve bilinçsizce atıfta bulunmaktadır (2005: 299-302). Dolayısıyla popüler sinemada erkeğin ızdırabının daha fazla hikâyeleştirildiğini söylemek mümkündür.

Toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamak için ebeveynlik eşit katılımlı, iki taraf içinde olumlu ve doyurucu bir deneyim olmalıdır. Fakat iş yaşamının talepleri, çalışan ebeveynlerin çocuk bakımına katılımını kısıtlamaktadır. Bu gerçeklik kariyer yapabilecek kadınları evde oturmaya yönlendirmektedir. Buradaki önemli husus kadınları işgücünün dışında tutan eril tahakkümden ziyade ebeveynsiz çocuklardan oluşan bir toplum oluşturma korkusu ve kadınların ebeveynlik konusunda daha iyi olduğu düşüncesidir. Feminist düşünürler pek çok alanda eşitliği savunurken, anneliğin verdiği imtiyazları kucaklamıştır. Babaların, anneler kadar iyi ebeveynlik yapamayacağı görüşünü benimseyen bu çelişkili düşüncenin feminist ideolojiye zarar verdiği düşünülmektedir (hooks, 1987: 104). Filmde, Ted'in ebeveynlik deneyimi tam da hooks'un görüşleri doğrultusunda idealize edilmiştir. Joanna'nın gidişinden önce Ted için babalık sorumluluğu, çocuğun maddi ihtiyaçlarını karşılamak gibi sembolik işlevlerden ibarettir. Fakat Joanna gidince ebeveynliğin çocuğun fiziksel ve duygusal ihtiyaçlarını karşılama gerektiren tam zamanlı bir iş olduğunu öğrenerek, babalık ve kariyer arasında bocalamaya başlamıştır. Öte yandan filmin bu yaklaşımıyla kadın ve erkek arasında ikili karşıtlık kurması feminist film okumaları için önemli bir noktadır.

Chaudhuri'ye göre Silverman erkeklik üzerine yazdığı yazılarda bu ikiliği sorgulayarak en incelikli feminist eleştirilerden birini yapmıştır. Klasik normlara göre marjinal olarak inşa edilmiş erkekleri incelediği *Male Subjectivity at the Margins* (1992) adlı kitabında erkek mazoşizmi fenomeni ve "kadınsı" özellikler sergileyen erkek özneliği biçimlerini ele almıştır. "Mazoşist, fallik olmayan ve mağdur erkeklerin" üzerinde durarak, erkek özneliğinin merkezindeki eksikliği vurgulamıştır. Silverman bu yolla erkekliği, kadınlıktan farklı olmayan bir temsili kategori olarak göstermektedir (Chaudhuri, 2006: 106). Benzer şekilde filmlerde erkeğin eksikliği vurgulanır fakat bu vurgu cinsiyet hiyerarşisini yok edemez. Filmde erkek özneye ilgili altı çizilen önemli bir husus Ted'in Billy'ye olan bağlılığın artmasıyla işkolikliğinin, rekabet hırsının ve benmerkezciliğinin törpülenmesidir. Ataerkil yasanın temsili olarak karakterize edilen patronu, tüm performansını işine vermesi için çocuğunu akrabalarına yollamasını tavsiye eder. Ted bu teklifi kabul etmeyerek toplumun beklentisine yani ataerkine karşı çıkar ve ilerleyen zamanlarda işinden olur. Daha düşük ücretli bir iş bulan Ted, bu durumdan hiç bir zaman sızlanmayarak babalık değerlerinin değiştiğini kanıtlar.

Burada üzerinde durulması gereken nokta, filmin çekildiği dönemde feminizm savunucularının kadınların annelik ve kariyeri bir arada yürütme konusunda zorlandıklarından şikayet etmesidir. Film, Ted'in kariyer ve babalığı bir arada yürütmeyi öğrenmesini göstererek kadınların bu konudaki şikayetlerini eleştirir. Böylelikle sadece kariyerinde ilerlemeye odaklanmış olan Ted'in karısına ve çocuğuna olan ilgisizliği, oğluna tek başına bakmak zorunda kalan bir babanın çaresizliğiyle perdelenmiştir. Ted'in hem anne hem baba olmasının duygusal bir tutumla altı çizilse de, bu duygular cinsiyet hiyerarşisini bozuma uğratacak bir çözüm üretmemiştir. Silverman'ın da belirttiği gibi geleneksel anlatıda kadınlığın belirtileri olarak görülen pasiflik, acı çekme, kırılanlık gibi mazoşist görünüşlerin erkek üzerinden sergilenmesi, erkeğin kadının pozisyonuna girmesi koşuluyla gösterilmiştir. Bu yolla kültürel kimliğin kalıpları daha fazla öne çıkarılarak, bu ikircikli yapının yayılmasına ve pekiştirilmesine katkı sağlanmıştır. Öte yandan erkek mazoşistin sosyal kimliğini tamamen geride bırakması, benliğini terk etmesi ve kadınlığın düşman alanına geçmesiyle gerçekleştirilir. Tüm bunlar kadın için normal kabul edilenin, erkek için patolojik olduğunu öne sürmenin başka bir yoludur (1992: 55; 190; 206). Silverman'ın bu görüşleri filmde kurulan erkeklik temsillerinin pasifize edilmesi ve mağdurlaştırılması yoluyla toplumun egemen ideolojisini zayıflatma potansiyeli taşıdığını akla getirir.

Filmde baba-oğul ilişkisinin duygusallığının yanı sıra babalığının zorluğuna da yoğunlaşılmıştır. Ted babalığı öğrenmiştir fakat anlatı boyunca annenin yokluğu hep hissedilir. Billy'yi okuldan almaya geciktiğinde oğlundan "diğer anneler senden önce oradaydı" sözlerini işitir. Ted, Billy'nin isteklerinden hiç bir zaman gocunmaz. Hatalarının farkına varır ve daha iyi bir baba olmak için mücadele eder. Ryan ve Kellner'ın ifade ettiği üzere filmde baba-oğul ilişkisinin gösterildiği sahnelerin çoğu "büyülü bir çekicilikle yüklüdür." Karşılarına çıkan pek çok krize rağmen baba-oğul gittikçe daha fazla yakınlaşır. "Kaprisli anneye" ait alan kolaylıkla silinir ve yerine duygusal çekiciliği yüksek bir baba-oğul aşkı hikâyesi yerleşir. Baba-oğul öylesi uyumlu bir ilişki kurmuştur ki Joanna geri döndüğünde anlatı düzleminde bu ilişkiyi bozan, korkunç bir edim olmaktan öteye geçemez. Baba-oğul ilişkisinin olumlu dönüşümü, bir nevi anneyi, aileye karşı işlediği suçla itham etme aracı olarak işlev görür. Ryan ve Kellner'a göre film boyunca kamera çerçevelemesi Ted'i daha üstün,

Joanna'yı ise daha değersiz, soğuk, silik ve nevrotik konumlamıştır. Filmin denklemini sorunsallaştırılmamış değerler aracılığıyla gerçekleştir ve ataerkil yasa içinden doğar. Bir bakıma film, örtük bir şekilde "Neden kadınlar aynı şeyi yapamıyor?" sorusunu sormaktadır (2010: 248-249). Böylelikle babalığı hakkında öğrenen Ted hem kahramanlaştırılır hem mağdurlaştırılır. Ayrıca Joanna'nın velayetten vazgeçmesiyle eril-dişil çatışması kısmen de olsa çözülmüş olur. Ted, temyize gitmeyi düşündüğünde oğlunun mahkemeye çıkacağını öğrenir ve oğluna zarar vermemek için velayeti kaybetmeyi kabullenir. Böylelikle izleyici Ted'in, anlatının sonunda bir kez daha kahramanlaştırılmasını izler.

Marriage Story'nin açılış sahnesinde eşlerin birbirini anlatan mektuplarında Nicole'ün, Charlie'yle ilgili "Baba olmayı çok sever. Öfke nöbetleri, gece uyanmaları gibi şeylere bayılır. Bu kadar sevmesi neredeyse can sıkıcı ama bir yandan da çok hoş [...]” sözleri Charlie'nin babalık performansına ilişkin gelecekteki sahneleri öncelemiştir. Sağlıksız bir aile ortamında büyüyen Charlie, kendi ebeveynlerinden alamadığı sevgiyi çocuğundan esirgememiştir ve çocuğunun bakımıyla her zaman ilgilenir. Bu bakımdan Charlie'nin özverili ve sevecen bir baba olduğu söylenebilir. Diğer yandan Charlie, Nicole ile birlikteyken iyi bir ebeveyn olarak tasvir edilirken, oğlu Henry ile yalnız kaldığında birtakım krizlerle karşımıza çıkar. Filmde bu krizlerin nedeni olarak Nicole gösterilir. Nicole, işyerinde olduğu gibi evde de Charlie'nin babalığını beslemektedir. Boşanma sürecinde Charlie'nin hayatında aksaklıklar baş gösterir. Evliliğinde kimliğini kaybettiğini düşünen Nicole, Henry'yi de yanına alarak Los Angeles'a gittiğinde Charlie'yi zorlu bir sürece sokmuştur. Charlie'nin oğlunu görmek için şehir değiştirmesi, Los Angeles'ta ev tutması, işiyle ilgili fedakarlık yapması gerekmektedir. Boşanmak için avukata ilk giden ve süreci mahkemeye taşıyan da Nicole'dür. Charlie, Nicole'ün seçimlerine uyum sağlarken, oğlu için en iyi olanı yapmayı çalışmaktadır. Nicole'ün tuttuğu güçlü avukata karşılık, kazandığı tüm ödül parasını velayet kazanmak için avukata harcamıştır. Velayeti kazanamadığında ise oğluyla vakit geçirmekten vazgeçmez ve sık sık Los Angeles'a oğlunu görmeye gider.

Charlie ve Henry'nin baba-oğul ilişkisine dair en olumlu tablolardan biri bilirkişinin Charlie'nin evine ziyarete geldiği akşam yanlışlıkla kolunu kestiği sahnedir. Charlie mutfakta kolunun kanını durdurmaya çalışmaktadır ve yanına gelen oğlu yaralanan

kolunu görmesin diye üzerine yatar. Bir başka sahnede Cadılar Bayramı kutlaması için oğluyla dışarı çıkar ama hiç eğlenmezler. Üstüne Henry, Los Angeles'ta New York'tan daha mutlu olduğunu söylemiştir. Charlie'nin tek ebeveyn olarak çaresiz kaldığı bu sahneler baba-oğul ilişkisini trajik kılar. Bu durum izleyicinin film izlerken, Nicole'ün anneliğiyle değil, Charlie'nin babalığıyla özdeşleşme kurmasına yol açar. Nitekim Nicole'ün "herhangi bir gün anneliğimi gözlemleseler zaten velayeti kazanamam" sözleri anneliğinin altını oymuştur. Öte yandan Charlie'nin Los Angeles'ta tuttuğu evi düzene sokmak isterken bir kadın arkadaşından yardım istemesi, Nicole ile tartışırken dahi Nicole'ün dizinde ağlaması erkek özne olarak eksikliğini vurgulamıştır. Ayrıca Charlie'nin, Nicole'ün yaşadığı evin sıcaklığı ve düzeniyle kıyaslandığında bomboş kiralık bir evde ya da otelde konumlandırılması bekar bir babanın mağduriyetini destekleyen ayrıntılardır. Nitekim Henry'nin, annesinin yaşanılabilir ve cıvıl cıvıl evinde daha mutlu olduğu gözlemlenir. Bu noktada Joanna'ya kıyasla Nicole'ün metindeki varlığının marjinalleştirildiğini söylemek gerekir. Bainbridge ve Yates kadının sinemasal anlatılarda marjinalleştirilmesinin "yeni" erkeğin tasviriyle ilişkili olduğunu ileri sürer. Travma yaşayan bir erkeğin acı çeken imajı, kaybettiği şeye karşı histerik savunma olarak ortaya çıkmaktadır. Bu savunma şekli kadınlıkla ilişkilendirilebilecek duygusal özellikleri taklit ederek performe edilmektedir (2005: 304). Dolayısıyla Charlie'nin ayrılık sürecindeki ruh halinin ve yaşayış biçiminin Bainbridge ve Yates'in işaret ettiği "yeni" erkeği temsil ettiği düşünülebilir.

Filmde, Charlie'nin tüm bu zayıflıklarına rağmen eril psikopatolojisini açığa çıkaran sahneler de bulunmaktadır. Charlie, Nicole'ün onu yalnızca bir kere aldattığı için neredeyse minnettar olması gerektiğini düşünmektedir:

Nicole: [...] Bu yüzden gidip başkasıyla yatman şart mıydı?

Charlie: Onunla yatmama sinirlenme! Onunla birlikte güldüğüme sinirlen!

Nicole: Ona aşık mısın?

Charlie: Ama benden nefret etmedi. Sen nefret ettin.

Nicole: Sen benden nefret ettin. Çalışanımızla yattın.

Charlie: Son yıl benimle seks yapmayı bıraktın. Seni hiç aldatmadım.

Nicole: O aldatmak sayılır.

Charlie: Ama yapacak çok şeyim vardı. Kendini yoktan var etmiş yirmilerinde bir yönetmendim, birden *Time Out New York*'ta kapak olmuştum! Revaçtaydım ve önüme gelenle yatmak istiyordum ama yapmadım. Seni seviyor ve kaybetmek istemiyordum. Yirmili yaşlarımı da kaybetmek istemiyordum ama bir bakıma kaybettim! [...]

Filmde, Charlie'nin Nicole'ü aldatması, boşanmanın önemli bir gerekçesi olarak sunulmamıştır. Dolayısıyla Nicole'ün aldatılmış bir kadın olmasının geri plana atıldığı söylenebilir. Diyaloglardan anlaşılacağı üzere aldatmanın müsebbibi olarak Nicole gösterilmiştir. Bir bakıma kocasına yeterli ilgi göstermemiş kadın karakter aldatılma yoluyla "cezalandırılmış" olur. Halbuki filmin ilk sekansında her iki tarafın diğerinin özelliklerini anlattığı mektuplardan sevgi dolu bir ilişkiye sahip oldukları anlaşılır. Böyle bir ilişkide aldatma durumunun üzerine gidilmemesi, feminist yaklaşımdan türeyen hikâyenin devamında bu yaklaşımı sürdürmediğini gösterir.

Yukarıda ele alınan eril söylemlerine ek olarak Charlie, Nicole ile kavga ettiği sırada duvarı yumruklamıştır. Bu davranışı otorite kaybına bağlı olarak gerçekleşen şiddet içgüdülerinin açığa çıkması olarak değerlendirilebilir. Charlie'nin bu patlama anı, Nicole'e zarar verecek bir davranıştan ziyade karısı karşısında zayıflığını, çaresizliğini ve mutsuzluğunu betimlemiştir. Çünkü yumruk sahnesinin hemen sonrasında Nicole'ün dizlerine sarılarak özür dilemiştir. Erkek perspektifinin barizleştiği benzer bir sahne *Kramer vs. Kramer*'de de bulunmaktadır. Ted aylar sonra dönen Joanna'yla bir kafede buluşur ve konuştukları sırada sinirlenerek bardağı duvara fırlatır. Bu hareketi kadını korkutmaya yönelik erkeklik göstergeleri olarak değerlendirmek mümkündür.

Tüm bu analizler ışığında *Kramer vs. Kramer*'in baba-oğul ilişkisine, *Marriage Story*'nin birbirini seven bir çiftin boşanma sürecine odaklandığı ileri sürülebilir. Her iki filmde de modern hayatın dinamikleri çerçevesinde idealize edilen kadınların, kendilerini gerçekleştirme arzusu üzerinde durulmamıştır. Ağırlıklı olarak boşanma sürecindeki mağdurlaştırılmış erkek özneler tasvir edilmiştir. Filmlerde, babaların ben merkezlilikten uzaklaşarak çocuklarıyla daha çok yakınlaşmaya başlaması öne çıkarılmış, ebeveyn olarak yeteneksizlikleri ve çaresiz kaldıkları anlar lehine işlemiştir. Öte yandan her iki babanın karakter yapılanmasında farklılıklar olduğunu belirtmek gerekir. Ted daha merhametli ve sevgi dolu bir baba olarak tasvir edilirken, Charlie sevgisini daha az gösterir. Ted daha çok "kahraman erkek figürü"nü, Charlie ise

“mağdur erkek figürü”nü temsil etmiştir. İki film arasındaki temel farklılıkların geçen zamana bağlı olarak toplumsal dönüşümler ve değişen erkeklik krizi biçimleri, kadın-erkek eşitliği konusundaki mücadeleler ve kazanımlarla ilişkili olduğu söylenebilir. Bu süreçle ilgili Alison Butler sinematik erkeklik içinde kriz fikrinin ilk olarak 1980’lerde tartışıldığını ve 1990’larda popüler sinemanın erkekleri içdüdüsel ve narsistik olarak yeniden biçimlendirdiğini ileri sürer (2000: 75-76). Dolayısıyla söz konusu filmlerin temalarındaki benzerliğe rağmen, erkek karakter temsilinde küçük nüanslarla dönemsel özgünlükleri de ortaya koyduğunu söylemek gerekir. Robert William Connell’in belirttiği üzere toplumsal cinsiyet tarihsel süreçte oluşumu devam eden bir olgudur. Kadınların çalışma yaşamında yer edinmesi, oy kullanma hakkı, toplumda baş gösteren krizler vb. dinamikler toplumsal cinsiyet ilişkilerini dönüştürmektedir (2005: 82).

Sonuç

Bu çalışmada kırk yıl arayla çekilmiş benzer hikâyelere sahip *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* filmleri feminist bir perspektiften analiz edilmiştir. Özgürlükçü kadın hareketinin içinde doğan, modern anlamda aile, boşanma, anneliğin temsili, cinsiyet hiyerarşisi gibi konuları odağa alan filmsel anlatıların öncüsü sayılabilecek *Kramer vs. Kramer*’in anti-feminist yaklaşımı, *Marriage Story*’de benzer şekilde bulgulanmıştır. *Kramer vs. Kramer*, 1960’ların sonunda özgürlükçü kadın hareketiyle oluşan feminizm akımına, anti-feminist bir dille cevap vermektedir. Bir yandan kadınları kendilerini gerçekleştirmeye, özne olmaya yönlendiren bir anlatı kuracak gibi bir izlenim oluşturulurken diğer yandan ataerkine baş eğdirerek egemen yaklaşımları yeniden inşa etmiştir. Nitekim Kaplan’ın deyişiyle hakim ideolojinin sinemadaki temsilinde kadın söyleminin bastırılması yeğlenir (2000: 18). Filmler de bu bakışın izinden gitmiştir. Evliliği bitirerek kocanın yarasından kurtulmaya çalışan kadınların kendini gerçekleştirmesiyle güçlü birer karakter olmaları yerine, “kariyerlerini evliliklerine yeğlemeleri”, “çocuklarını ve kocalarını mağdur etmeleri” üzerinde durulmuştur. Böylelikle bağımsız kadın karakterler anti-feminist bir müdahaleyle haksızlaştırılmış ve izleyicinin erkek karakterlerle daha fazla “özdeşlik” kurması teşvik edilmiştir. Filmlerde, cinsiyet hiyerarşisi, eril tahakküm, evlilik, annelik, babalık, kariyer gibi kavramlar sorunsallaştırılmıştır.

Gledhill'in belirttiği üzere anaakım sinema içinde bir ideoloji ya da kadın, erkek için temsil ettiği ne ise o şekilde sunulur (1978: 459). Bu doğrultuda filmlerin, "modern" birer aile hikâyesi anlatırken egemen ideolojiden sıyrılmadığını söylemek mümkündür. Kamusal-özel alan ayrışması ataerkilliği yeniden inşa eden bir düzen içinde gösterilmiştir. Kadınlar kamusal alanda varlık göstermeye başladığında aile düzenini bozmuş olur. Eşitliğin olduğu yerde her iki ebeveynin de kariyerinde ve kendini gerçekleştirmesinde eşit düzeyde memnuniyet beklenmektedir. Filmlerin hikâyesi bu sorunu ortaya koyduğunda cinsiyet hiyerarşisine eleştiri getirmesi beklenirken sorunların temeline inmemiştir. Rekabetçi bireylerden biri diğerini baskılamaya çalıştığında sorunlar baş göstermiş ve aşk devam etse de ilişkide kırılmalar yaşanmıştır. Dahası, çekim açıları ve kurgunun da yardımıyla anlatı boyunca erkeğin tarafında durulmuş, erkek kahramanlaştırılmış ve mağdurlaştırılmış, kadın ise "yuvasını yıkmak"la itham etmiştir. Kadının, ataerkil cinsiyet kodlarını içselleştirmiş erkekler nedeniyle aşınan özneliğini kazanma mücadelesi, istikrarsız şekilde anlatıya taşınmıştır. Dolayısıyla kadının özneleşme süreci başarıya ulaşsa da, seyirci tarafından benimsenmesi engellenmiştir.

Filmlerde anlatıya yön veren kadın karakterler gibi görünse de erkek karakterlerin duygularına ve sorunlarına yoğunlaşmıştır. Kadının günümüz sosyolojik ve toplumsal koşullarla büyük oranda tutarlı sorunları kısmen de olsa açığa çıkarılmış fakat egemen düzene herhangi bir eleştiri getirilmemiştir. Tam aksine bilhassa *Kramer vs. Kramer*'de geleneksel kadın görevlerinin erkeğe gördürülmesi aracılığıyla trajik bir anlatı kurulmuştur. Aynı doğrultuda *Marriage Story*'de kadının mutsuzluğunun nedenleri açıklanmayıp, babaların daha makul olduğu üzerinde durularak özne olma mücadelesi benmerkezci bir betimlemeyle sunulmuştur. *Kramer vs. Kramer*'de erkek karakterde kadına karşı özellikle çocuk bakımında eşduyumu uyandırılırken, *Marriage Story*'de erkeğin kadına yönelik bir eşduyumsal bir ilişki girişimi görülmez.

Son olarak filmlerin analizinde yapılabilecek önemli bir feminist eleştiri de, aradan kırk yıl geçmesine rağmen sinemasal anlatıda cinsiyet hiyerarşisinin varlığını koruması, kadının mükemmel olma gerekliliğiyle, erkeğin hoş görülen kusurlarıyla tasvir edilmesidir. Bu yerleşik değerler sinemada köklenmiş cinsiyet yaklaşımını temsil eden yapının devam ettiğinin göstergesidir.

Kaynakça

- Bainbridge, Caroline ve Candida Yates (2005). "Cinematic Symptoms of Masculinity in Transition: Memory, History and Mythology in Contemporary Film." *Psychoanalysis, Culture and Society*, 10 (3): 299-318.
- Balaban, Bob (Yön.). (1989). *Parents* [Sinema Filmi]. ABD: Vestron Picture.
- Bauman, Zygmunt (1998). *Sosyolojik Düşünmek*. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.
- Baumbach, Noah (Yön.) (2019). *Marriage Story* (Sinema Filmi). ABD: Netflix.
- Benton, Robert (Yön.) (1979). *Kramer vs. Kramer* (Sinema Filmi). ABD: Columbia Pictures.
- Breton, David L. (2010). *Acının Antropolojisi*. Çev., İsmail Yerguz. İstanbul: Sel.
- Butler, Alison (2000). "Feminist Theory and Women's Films at The Turn of The Century." *Screen 41*, (1): 73-78.
- Butler, Judith (2014). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev., Başak Ertür. İstanbul: Metis.
- Büker, Seçil (2010). "Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş." *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. Büker, Seçil ve Topçu, Y. Gürhan (Der.) içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi. 205-210.
- Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed*. Londra ve New York: Routledge.
- Chodorow, Nancy (1999). *The Reproduction of Mothering Psychoanalysis and the Sociology of Gender With a New Gender*. Londra: University of California.
- Connell, Robert W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı.
- Connell, Robert W. (2005). *Masculinities*. Berkeley ve Los angeles: Polity.
- Çakır, Serpil (2011). "Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası." *Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist*

- Çalışmalar- Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan.* Sancar, Serpil (Der.) içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi. 505-533.
- Donovan, Josephine (2014). *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri.* Çev., Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan. İstanbul: İletişim.
- Erman, John (Yön.) (1990). *Stella* (Sinema Filmi). ABD: Buena Vista Pictures.
- Featherstone, Mike (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü.* Çev., Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı.
- Fiamengo, Janice (2019). *Kramer vs. Kramer, 40 years on.* 27 Kasım 2019. <https://regardingmen.com/kramer-vs-kramer-40-years-on/> Erişim Tarihi: 23 Şubat 2020.
- Gledhill, Christine (1978). "Recent Developments in Feminist Criticism." *Quarterly Review of Film Studies*, 3 (4): 457-493. DOI: 10.1080/10509207809391419.
- Harding, Sandra (1996). "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?" Çev., Z. Ayman. *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem.* Serpil Çakır ve Necla Akgökçe (Haz.) içinde. İstanbul: Sel. 34-48.
- Hayward, Susan (2012). *Sinemanın Temel Kavramları.* Çev., Uğur Kutay ve Metin Çavuş. İstanbul: Es.
- hooks, bell (1987). *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika.* Çev., Ali K. Saysel. İstanbul: Bgst.
- Hughes, John (Yön.) (1988). *She's Having a Baby* (Sinema Filmi). ABD: Paramount Pictures.
- Johnston, Claire (1973). "Women's Cinema As Counter Cinema." 24-31. <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/catalog/7598>. Erişim Tarihi: 11 Mart 2020.
- Kaplan, E. Ann (1994). "Look Who's Talking, Indeed: Fetal Images In Recent North American Visual Culture." *Mothering Ideology, Experience, and Agency.* Evelyn Nakano Glenn, Grace Chang, and Linda Rennie Forcey (Ed.) içinde. New York ve Londra: Routledge. 121-139.

- Kaplan, E. Ann (2000). *Women and Film: Both Sides of The Camera*. Londra ve New York: Routledge.
- Kırel, Serpil (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kuhn, Annette (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londra ve Boston: Routledge ve Kegan Paul.
- Kunsey, Ian (2019). "Representations of Women in Popular Film: A Study of Gender Inequality in 2018." *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 10 (2): 27-38. DOI: 10.1177/089124396010003004.
- Lauzen, Martha M. (2019). "It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019." https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_REV.pdf Erişim Tarihi: 22 Nisan 2020.
- Longworth, Karina (2013). *Meryl Streep: Anatomy of an Actor*. Paris: PhaidonPress Limited.
- Lyne, Adrian (Yön.). (1988). *Fatal Attraction* (Sinema Filmi). ABD: Paramount Pictures.
- Mayne, Judith (1985). "Review: Feminist Film Theory and Criticism." *Signs*, 11 (1): 81-100.
- McMullen, Wayne J. (1996). "Gender and the American Dream in *Kramer vs. Kramer*." *Women's Studies in Communication*, 19 (1): 29-54. DOI: 10.1080/07491409.1996.11089804.
- Mulvey, Laura (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çev., Nilgün Abisel. 25. Kare: *Sinema Kültür Dergisi*, Ekim/Aralık: 38-46.
- Nelmes, Jill (1998). "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu." Çev., Ertan Yılmaz. *Sinemasal*, 98 (2): 71-94.
- Nimoy, Leonard (Yön.) (1987). *Three Man and Baby* (Sinema Filmi). ABD: Buena Vista Pictures.

- Nimoy, Leonard (Yön.) (1988). *The Good Mother* (Sinema Filmi). ABD: Buena Vista Pictures.
- Redford, Redford (Yön.) (1980). *Ordinary People* (Sinema Filmi). ABD: Paramount Pictures.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çev., Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.
- Segal, Lynne (2007). *Slow Motion: Changing Masculinities Changing Men*. New York: Palgrave Macmillan.
- Shyer, Charles (Yön.) (1987). *Baby Boom* (Sinema Filmi). ABD: MGM/UA Communications Co.
- Silverman, Kaja (1980). "Masochism and Subjectivity." *Framework*, (12): 2-9.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University.
- Silverman, Kaja (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. New York ve Londra: Routledge.
- Simmel, Georg (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Smelik, Anneke (2007). "Feminist Film Theory." *The Cinema Book Pam Cook*. Londra: BFI. 491-504.
- Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. Çev., Deniz Koç. İstanbul: Agora.
- Stam, Robert (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Çev., Selda Salman ve Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı.
- Tasker, Yvonne (2002). *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Londra ve New York: Routledge.
- Thain, Andrea (1990). *Hollywood'un Yeni Yüzü Meryl Streep*. Çev., Alev Yalnız. İstanbul: Afa.
- Vidor, King (Yön.) (1937). *Stella Dallas* (Sinema Filmi). ABD: United Artists.

Williams, Linda (1984). "Something Else besides a Mother': 'Stella Dallas' and the Maternal Melodrama." *Society for Cinema & Media Studies*, 24 (1): 2-27.

Wood, Wendy ve Alice H. Eagly (2002). "A Cross-Cultural Analysis of the Behavior of Women and Men: Implications for the Origins of Sex Differences." *Psychological Bulletin*, 128 (5): 699-727. DOI: 10.1037/0033-2909.128.5.699.