

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BOŞANMA FİLMLERİNDE TOPLUMSAL
CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ VE HEGEMONİK
ERKEKLİĞİN YENİDEN ÜRETİMİ:
“BİR EVLİLİKTEN MANZARALAR”, “KRAMER
KRAMER’E KARŞI” VE “MARRIAGE STORY”
FİLMLERİ ÜZERİNDEN İNCELEME**

YÜKSEL ENES ALTINOK

2501190811

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. NEŞE KARS TAYANÇ**

İSTANBUL – 2022

ÖZ

BOŞANMA FİMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ VE HEGEMONİK ERKEKLİĞİN YENİDEN ÜRETİMİ: “BİR EVLİLİKTEN MANZARALAR”, “KRAMER KRAMER’E KARŞI” VE “MARRIAGE STORY” FİMLERİ ÜZERİNDEN İNCELEME

YÜKSEL ENES ALTINOK

Sinema, toplumsal normları, özellikle cinsiyet eşitsizliğinin ve erkek egemenliğinin yeniden üretildiği ve olağanlaştırıldığı, seyircinin bunları kanıksamasına sebep olan mecralardan biridir. Özellikle sinema vasıtasıyla, toplumsal cinsiyet normları ve hegemonik ataerkil düzen, filmlerin yapım yılı, ülkesi ve yönetmeni fark etmeksizin, yeniden üretilmektedir. Boşanmanın konu edinildiği filmlerde, kadın ve erkek arasında eşitsizlikler mevcuttur.

Hegemonik erkekliği pekiştiren unsurlar arasında evliliğin ve karşı cinse karşı bir tahakkümün kurulmasının mevcut olduğu varsayılırsa, boşanmanın hegemonik erkekliği sekteye uğratması söz konusudur. Bu yüzden boşanmayı konu alan filmlerde, kadın ve erkeğin eşit derecede süreçlerinin ele alınmasından ziyade, eril bakış açısıyla toplumsal cinsiyet eşitsizlik ve hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesi söz konusudur. Bu bağlamda çalışmada, toplumsal cinsiyetin ne olduğu, ardından toplumsal cinsiyeti oluşturan normlar, kadınlık ve erkeklik algısına değinilecektir. Buna bağlı olarak daha sonrasında hegemonik erkeklik ile aile, evlilik ve boşanma kavramlarından bahsedilecektir. Dolayısıyla çalışmada, “Bir Evlilikten Manzaralar”, “Kramer Kramer’a Karşı” ve “Marriage Story” filmlerindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkeklik yeniden üretilme biçimleri incelenecek, bu filmler üzerinden sinemada boşanma süreçlerindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliğin yeniden üretildiği ortaya konulacaktır.

Anahtar kelimeler: Boşanma, Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği, Hegemonik Erkeklik, Toplumsal Cinsiyet, Sinema, Sinemada Boşanma, Sinemada Toplumsal Cinsiyet

ABSTRACT

GENDER INEQUALITY AND THE REPRODUCTION OF HEGEMONIC MASCULINITY IN DIVORCE FILMS: STUDY THROUGH THE FILMS “SCENES FROM A MARRIAGE”, “KRAMER VERSUS KRAMER” AND “MARRIAGE STORY”

YUKSEL ENES ALTINOK

Cinema is one of the media where social norms, especially gender inequality and male dominance are reproduced and normalized, causing the audience to take them for granted. In particular, gender norms and the patriarchal order of hegemony are reproduced through cinema, regardless of the film's production year, country and director. There are inequalities between men and women in the films about the divorce process.

Assuming that marriage and the establishment of a domination against the opposite sex are among the elements that reinforce hegemonic masculinity, it is possible that divorce interrupts hegemonic masculinity. Therefore, in divorce films, gender inequality and reproduction of hegemonic masculinity are in question from a masculine point of view, rather than dealing with the processes of men and women equally. In this context, what gender is, then the norms that make up gender, the perception of femininity and masculinity will be discussed. Accordingly, the concepts of hegemonic masculinity and family, marriage and divorce will be mentioned later. Therefore, in this study, gender inequality and the reproduction of hegemonic masculinity in the films "Scenes from a Marriage", "Kramer Against Kramer" and "Marriage Story" will be examined, and through these films it will be revealed that gender inequality and hegemonic masculinity in the divorce processes are reproduced in the cinema.

Keywords: Divorce, Gender Inequality, Hegemonic Masculinity, Gender, Cinema, Divorce In Cinema, Gender In Cinema

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimimi sürdürmemde önemli bir rol oynayan TÜBİTAK ve TÜBİTAK'ın öğrencilere katkıda bulunduğu yüksek lisans bursları konusunda bilgi sahibi olmamı sağlayan ve benzer süre zarflarında toplumsal cinsiyet konusunu çalıştığımız için birbirimizi bilgilendirdiğimiz, bana karşı oldukça sabırlı olan Zülal Camgöz, senelerdir aynı sıralarda dirsek çürüttüğümüz, birbirimizi birçok konuda bilgilendirdiğimiz ve dostluğumuzu pekiştirdiğimiz Sibel Damla Turgay; bu tezi yazarken toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkeklik temalarıyla kesişen video art ve kısa film projeleri ürettiğimiz, kişisel paylaşımlarımızın bulunduğu değerli arkadaş Gökçe İdil Göcen; tezin doğum anlarından sonuna kadar tanık olan ve sosyoloji, felsefe ile sinema konularında gözüm kapalı güvendiğim, aynı zamanda birbirimizin zor anlarında ve iyi anlarında destek olduğumuz yakın dostlarımdan Aleyna Ekmekçi; bu tez çalışmasını hazırlayan makale çalışmaları ve tezin esas literatür taramasını yaptığım sırada ufkumu genişletenler arasında değerli hocam Özlem Akkaya ve İlkan Can İpekçi, lisans zamanımda toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik bağlamlarında henüz kendimi keşfedememişken kafamın içerisinde pencereler açanlardan biri olan Merve Ayşe Oğur, kıymetli hocam, dostum, mentorlarımdan Pınar Tınaz, yüksek lisansa başladığım esnada gerek akademik donanımı gerek dostluğuyla Cem Eren, kısa bir süre beraber çalıştığımız ve tezimin literatür kısmını desteklemekle beraber dostluğuyla da değerli olan Ece Karaçay Arın ve bu süreç içerisinde beni yalnız bırakmayan Eren Sözeri, Arda Kahraman, Gökmen Antepüzümü, Rüya Özekin, Nural Demirdağ, Erdem Mert Büyükada, Emre Mustafa Özdemir, Ayşegül Emine Ceren, Muhammed Taha Gürbulak, Zeynep Ceren Kuşcu, Mehmet Anıl Acar, İrem Naz Turel, Ramazan Çelik, Salih Yel, Etkin Can Uğurlu, Sıla Demiröz, Tutkunur Ünlü ve bu tezin meydana gelmesinde emeğini yadsıyamadığım, tez sürecimizde her şeye rağmen bizlere destek olan, ufkumuzu aydınlatan bazı geceler kahve ve yemek seansı dahi yaptığımız sevgili danışmanım Prof. Dr. Neşe Kars Tayanç ile üniversite hayatıma kadar boşanmış bir kadın olan temel motivasyon kaynağı annem Nur Olcay Özmen'e teşekkürlerimi sunarım.

Yüksel Enes ALTINOK

İstanbul, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ VE HEGEMONİK ERKEKLİK KAVRAMLARININ İNCELENMESİ

1.1. Toplumsal Cinsiyet	5
1.1.1. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Tarihsel Süreci	7
1.1.2. Kadınlık ve Erkeklik	12
1.1.3. Toplumsal Cinsiyet Normları	15
1.2. Hegemonik Erkeklik, Evlilik, Aile ve Boşanma	16
1.2.1. Hegemonya Kavramının Tanımı	16
1.2.2. Hegemonik Erkeklik	17
1.2.3. Evlilik ve Aile	23
1.2.3.1. Aile	23
1.2.3.2. Evlilik	25
1.2.4. Boşanma	30

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET, EVLİLİK VE BOŞANMA

2.1. Sinemada Dramaturji	38
2.2. Sinemada Toplumsal Cinsiyet	40
2.2.1. Sinemada Evlilik	49
2.2.2. Sinemada Boşanma	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Metodoloji.....	61
3.1.1. Araştırmanın Konusu	61
3.1.2. Araştırmanın Önemi.....	61
3.1.3. Kapsam ve Sınırlılıklar	62
3.1.4. Yöntem.....	62
3.1.5. Veri Toplama Araçları	63
3.2. Bulgular.....	64
3.2.1. Bir Evlilikten Manzaralar Filminin Dramaturjik Çözümlemesi	64
3.2.1.1. Filmin Künyesi	64
3.2.1.2. Filmin Öyküsü	65
3.2.1.3. Senaryo/Olay Örgüsü	65
3.2.1.4. Karakter Özellikleri	71
3.2.1.5. Sahneleme.....	72
3.2.1.5.1. Mekân Tasarımı	72
3.2.1.5.2. Zaman Dizini.....	73
3.2.1.5.3. Bakış Açısı	73
3.2.1.5.4. Ses ve Müzik Tasarımı.....	73
3.2.2. Kramer Kramer’a Karşı Filminin Dramaturjik Çözümlemesi	74
3.2.2.1. Filmin Künyesi	74
3.2.2.2. Filmin Öyküsü	74
3.2.2.3. Senaryo/Olay Örgüsü	75
3.2.2.4. Karakter Özellikleri	83
3.2.2.5. Sahneleme.....	84
3.2.2.5.1. Mekân Tasarımı	84
3.2.2.5.2. Zaman Dizini.....	84
3.2.2.5.3. Bakış Açısı	85
3.2.2.5.4. Ses ve Müzik Tasarımı.....	85
3.2.3. Marriage Story Filminin Dramaturjik Çözümlemesi.....	85
3.2.3.1. Filmin Künyesi	85

3.2.3.2. Filmin Öyküsü	86
3.2.3.3. Senaryo/Olay Örgüsü	86
3.2.3.4. Karakter Özellikleri	94
3.2.3.5. Sahneleme.....	95
3.2.3.5.1. Mekân Tasarımı	95
3.2.3.5.2. Zaman Dizini.....	96
3.2.3.5.3. Bakış Açısı	96
3.2.3.5.4. Ses ve Müzik Tasarımı.....	96
3.3. Karakter Ve Senaryo Bağlamında Değerlendirme	97
SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA	108

GİRİŞ

Sinema, mevcut toplumsal ilişkileri ve egemen ideolojiyi yeniden üretirken aynı zamanda seyircileri de kimliklendirir. Sinema bunu yaparken de mevcut toplumsal cinsiyet kalıplarını ve ataerkil düzen ile aile sistemini yeniden üretmektedir. Sinema filmlerinde, erkek karakterler fiziksel olarak kuvvetli, duygularını gizleyen, ekonomik özgürlüğe sahip ve kamusal alan içerisinde kadınlara nazaran etkin konumdadırlar. Kadınlar ise duygusal olarak tutarsız, erkeğin desteğine ve bakımına ihtiyaç duyan gerek kamera gerek seyirci gerek film içerisindeki erkekler tarafından eril bakışa maruz kalarak arzu nesnesi haline getirilmektedirler. Diğer taraftan ise kadınlar annelik, eş olma durumları üzerinden ötekileştirilen ve pasifleştirilen konumda olduklarını söylemek mümkündür (Wood, 1994; Stam, 2000; Ryan ve Kellner, 2010).

Ayrıca, sinema mevcut ataerkil düzeni yeniden üretip aynı zamanda evlilik ve aile olguları da kutsar. Sinema tarihinin başlangıç süreçlerinde, özellikle Hollywood sinemasında evlilik ve ataerkil düzendeki aile yapısı olağan gösterilirken boşanma hususuna sıkça yer verilmemektedir. Her ne kadar, iki kişinin ilişkilerine ara vermesi ya da ayrılması işlense de anlatılar çiftlerin tekrardan barışarak bir araya gelmesiyle, evliliklerin öneminin altını çizerek şekilde bitirilir. 1960'lı yıllarda ikinci dalga feminizminin yükselmesiyle toplumsal cinsiyet kavramı biyolojik cinsiyet kavramının haricinde tartışılmaya başlanmış ve toplumsal cinsiyetin toplum tarafından yapılandırılmış, sonradan atanan bir unsur olduğu tartışılmıştır. (Lorber, 2010)

Bununla birlikte, 1960'ların sonu ile 1970'li yılları kapsayan süreç içerisinde dönemin toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel gelişmeler sonucunda kadın hareketlerinin artması, kadın yazınının türemesi ve sinema kuramı içerisinde hem yapısalcılık hem de psikanalizden etkilenecek kendini inşa eden feminist film kuramından söz edilebilmektedir. Feminist kuram içerisinde, özellikle ana akım filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsilleri ele alınmakta olup diğer taraftan anlatı içerisinde erkeklerin eyleyen özne, kadınların ise ikinci planda kalıp edilgen konuma

getirildikleri saptanmıştır. Sadece anlatı içerisinde değil, kameranın konumu ile eril bakış yeniden üretilir ve seyirci de bu eril bakış üzerinden bireyleri değerlendirip mevcut toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve rollerini içselleştirirler. (Kabadayı, 2004; Ryan ve Kellner, 2010)

Ardından gelen dönemde ise, toplumsal cinsiyet mefhumuna erkeklikler üzerinden de yaklaşılmaya çalışılmış ve 1980’li yıllarda R.W. Connell, Michael Kimmel gibi kuramcılar çeşitli erkekliklerin mevcut olduğunu ifade ederek toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temellerine bakmak için erkeklik çeşitlerine de bakmak gerektiğini savunurlar. Bu bağlamda türeyen bir kavram olan hegemonik erkeklik kavramı, fiziksel, ekonomik, statü bakımından kuvvetli, duygularını paylaşmayan ve kadınlar ile hegemonik olmayan diğer erkekler üzerinde hakimiyet kuran bir erkeklik anlayışının mevcut olduğundan söz ederler. (Kimmel, 2005; Connell, 2019)

1970’li yıllarda yukarıda bahsedilen sosyoekonomik, kültürel ve siyasi gelişmeler sonucu boşanma oranlarının artması bu yönde ilerleyen sinema anlatılarının ortaya çıkmasına sebep olacaktır. Ağırlıklı olarak erkek odaklı bu anlatımlar içerisinde, boşanma sürecinin erkeğin bakış açısından bakılıp kimi yaklaşımıcılara göre ikinci dalga feminizminin ortaya attığı kadının özgürleşme düşüncesi, boşanmada elde edilen hukuki haklar vb. unsurlara saldırı niteliğinde filmler olarak da yorumlanagelmıştır. (Asimow, 2000) Kadınların özgürleşme anlatılarına yer verilse de özellikle 1980’li yıllarda hem fiziksel olarak kuvvetli, milliyetçi, hipermaskülen karakterler ortaya çıkmış hem de kadınların annelik yapmalarından daha iyi babalık yapabilecek erkeklik anlatılarının ortaya çıkması da söz konusu olmuştur (Nelmes, 2012: 290).

Lakin, 1990’lı yıllar ile farklı erkeklik biçimlerinin sinemada boy gösterdiğinden söz edilebilir. Erkeklerin, örtük bir biçimde arzu nesnesine çevrildikleri ya da erkeklik krizini ele alan filmlerin türemesi yahut maço, sadist erkeklerin anlatılarının türediği filmlerden söz edilebilmektedir. Yine de erkeklik temsillerin çeşitlerine karşın günümüze kadar uzanan filmlerin bir kısmında kadınlar aile dağıldığında kendi ayaklarının üzerinde duramayan kişiler olarak temsil edilmektedirler. Bunun yanı sıra , kadınlar erkeklerin duygusal ve fizyolojik besleyicisi olarak konumlanmaya devam ederler (Nelmes, 2012: 290).

Bu bağlamda tezin amacı, Ingmar Bergman'ın 1973 yılında çektiği televizyon draması *Bir Evlilikten Manzaralar*'ın bir sene sonra sinema gösterimleri için kurgulanmış sinema filmi versiyonu, Robert Benton'ın 1979 yapımı *Kramer Kramer'a Karşı* ile Noah Baumbach'ın *Marriage Story* filmleri bağlamında boşanmayı konu alan filmlerdeki toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesini incelemektir. Bu filmlerin seçilmesinin nedeni filmlerin boşanmayı konu almalarının yanı sıra kadın mağduriyeti ve kadının boşanma sebebi; erkeğin mağdur gösterilmesi, boşanma sürecinde çocuğun konumu üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliğin yeniden üretimine zemin hazırlayıp hazırlamadıklarını tespit etmektir.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliği kavrayabilmek amacıyla birinci bölümde hegemonya ve toplumsal cinsiyet tanımları yapılacaktır. Ardından, toplumsal cinsiyetin toplumdaki yansımalarına, kadınlık-erkeklik meselelerine ve toplumsal cinsiyet normlarına değinilecektir. Bunlardan sonra ise hegemonik erkeklik ve evlilik, aile ile boşanma kavramlarına ele alınacaktır.

İkinci bölümde ise, sinemada evlilik ve boşanma kavramları ele alındıktan sonra üçüncü bölümde yukarıda bahsedilen üç filmin incelemesi dramaturjik çözümleme yaklaşımı kullanılarak gerçekleştirilecektir.

Nihayetinde boşanmayı konu alan filmlere bakıldığında iki tarafın bakış açısı gösteriliyor olsa da bu üç film üzerinden boşanmayı konu alan filmlerde ağırlıklı olarak eril bakış açısının nasıl yeniden üretildiği incelenecektir. Bu bağlamda, tezin içerisinde sorulması gereken araştırma soruları; 1. Boşanmayı konu alan filmlerde toplumsal cinsiyet eşitsizliği yeniden üretiliyor mu? 2. Boşanmayı konu alan filmlerde hegemonik erkeklik yeniden üretiliyor mu? 3. Hegemonik erkeklik yeniden üretiliyorsa kodlarla nasıl yeniden üretiliyor? 4. Toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri kodlarla nasıl yansıtılıyor? şeklinde belirlenmiştir. Bu hususlar, kadın mağduriyeti ve kadının boşanma sebebi olarak gösterildiği; erkeği aynı zamanda mağdur gösteren, boşanma sürecinde çocuğun konumu üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliğin yeniden üretimine bunlara zemin hazırlayan sahneler ve replikler üzerinden ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ VE HEGEMONİK ERKEKLİK KAVRAMLARININ İNCELENMESİ

Toplumsal cinsiyet kavramından bahsedildiği zaman, sözlüklerde de yahut feminist kuramın dışındaki yazınlarda iki cinsiyete atanan davranış rolleri, kalıplar ve özellikler olarak anlaşılmaktadır. Toplumsal cinsiyete dair algı, günümüzde devam ettiği şekliyle köklerini Antik Yunan'dan almaktadır. On dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyıla kadar bu algı yerleşikliğini korumuştur. Lakin, 1955 yılından itibaren Money tarafından –her ne kadar biyolojik cinsiyet ile ilişkin bir kavram olarak ele alınmış olsa da toplumsal cinsiyet kavramı münferit bir kavram olarak bilimsel bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet arasında bir farklılığın mevcut olduğundan bahsetmek gerekir.

Ardından toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin tarihsel süreci, kuramsal temellere bağlanacak şekilde ele alınacaktır. Antik Yunan'dan başlamak gerekirse, Antik Yunan'da bireylerin eşey organlarına göre ayrılıp, yani biyolojik belirlenimci bir yaklaşım ile, kadın ve erkek olarak tanımlanıp bu ikili matris içerisinde davranış kalıpları ve roller atanmıştır. Bu dönemde erkek, güç, erdem ve akıl ile ilişkilendirilirken kadın ise kötülük ve aşağılık kavramları ile ilişkilendirilmiştir. Erkeğin kamusal alandaki yeri kadına göre geniş iken kadının kamusal alanda dar bir yer tanınmaktadır. Ayrıca, hukuksal olarak kadının tanınmaması ve erkeğe bağlı bir nesne olarak görülmesi de söz konusudur. Bu algının Orta Çağ'da devam ettiği görülmektedir. Ardından Aydınlanma dönemi ve günümüze kadar gelişen toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair örnekler verilecektir. Diğer yandan, Judith Butler ve R.W. Connell'in toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair saptamalarına yer verilecektir.

Diğer taraftan toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile düşünülmesi gereken, toplumlarda gelişen kadınlık ve erkeklik hususları ile bunlara içkin rollerin ele alınıp ardından toplumdaki yansımalarına bakmak gerekmektedir.

Bu bölümün nihai kısmında ise, R.W. Connell'in toplumsal cinsiyet literatürüne kazandırdığı hegemonik erkeklik kavramına yer verilecektir. Ardından aile kavramının tanımı yapıp tarihsel süreçleri ve çeşitlerine bakıldıktan sonra, aile

kavramını oluşturan unsurlardan evlilik kurumuna ve nihayetinde boşanma kavramları tarihsel ve kuramsal bağlamda ele alınacaktır.

1.1. Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ya da erkek olmanın toplumsal ve kültürel bağlamlarını ifade eden ve kültüre, zaman ve toplumlara göre değişkenlik gösteren bir kavramdır. (Saraç, 2013: 213) Bu dışında ve toplumsal cinsiyet kavramının nasıl geliştiğine bakmadan önce sözcük anlamlarına da değinmek gerekir. Sözelimi American Heritage Dictionary of the English Literature adlı sözlüğün internet sürümünde de gender kavramının belli bir özelliği barındıran sınıflama ve dilbilim içerisinde bu ayrımı sağlayan bir unsur anlamına gelen Latince kelime *genus'tan*, (İtalyancada *genero*, Fransızcada *genre*) türediği belirtilmiştir. *Gender* kavramı ise ilkin dilbilimsel bir kategori olarak tanımlanmış olup erkek, kadın ve nötr kipleri kendi içinde barındıran kategorileştirme sistemi olarak tanımlanmıştır.

Tarih içerisinde biyolojik cinsiyet (*ing. Sex*) ve toplumsal cinsiyet kavramları eş anlamlı olarak kullanılmış; dolayısıyla toplumsal cinsiyet kavramı, İngilizcede *gender* 19. Yüzyıla kadar biyolojik cinsiyet kavramından ayrı bir kavram olarak kullanılmamıştır. Ancak 19. Yüzyılın son çeyreğinde biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki fark tartışılmaya başlanmıştır. (Dişci, 2019: 64) Dişci'nin tabiri ile bu dönemde oluşan cinsel fark anlayışı sayesinde eril ve dişil bedenlere atanan anlamların doğuştan değil; sonradan kültür vasıtasıyla verildiğini savunur. (2019: 65) Toplumsal cinsiyet kavramının bilimsel mecrada yapılan ilk tanımlardan biri ise 1950'li yıllarda John Money adlı bir seksolog tarafından yapılmıştır. Money, *gender*/toplumsal cinsiyet Toplumsal cinsiyet kavramını erkek ve kadının toplum içinde öğrendikleri ve benimsedikleri davranış kalıpları olarak tanımlamaktadır.

Ancak, günümüzdeki kullanım şekline 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başındaki İkinci dalga feminist kuramcılarının çalışmaları sayesinde kavuşmaya başlar. O dönemin ikinci dalga feminist kuramcılarından Anne Oakley'nin biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyeti birbirinden ayırırken, Shulamith Firestone ise toplumsal cinsiyet kavramını biyolojik belirlenimcilikten soyutlayabilmek adına kadınların doğurganlığının ataerkinin bir sömürü aracı haline gelip anne-çocuk

arasındaki biyolojik bağı da sorgulanması gerektiğine işaret eder. (Pilcher & Whelehan, 2004: 56) Lakin, kendilerinden önce Simone de Beauvoir da (akt. Pilcher & Whelehan, 2004: 57) doğrudan toplumsal cinsiyet kelimesini kullanmasa da *Second Sex* adlı kitabında “Kadın doğulmaz, kadın olunur.”, cümlesi de R.W. Connell’ın (2019) *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında ifade ettiği gibi toplumsal cinsiyet kavramının toplum tarafından inşa edildiğini ima eder. Bu dönemde Rhoda Unger, toplumsal cinsiyetin erkek ve kadınlara atanmış karakteristik özellikler ve davranış şekilleri diye tanımlamış olup; Nancy Chodorow da *Woman, Culture and Society*’de benzer bir görüşe yer vermiştir. (Connell, 2019)

Connell’a gelinirse, toplumsal cinsiyet kavramının günümüzde biyolojik cinsiyete dayandırılarak açıklandığını ifade eder. Bu yapılırken, biyolojik farklılıkların abartılarak yer verilmesinden dolayı kadın ve erkeklere kalıplaşmış roller, davranışsal özellikler ile iş bölümünün atandığını ifade eder. Halbuki, Connell kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıkların yok denecek kadar az olduğunu ve sözgelimi evrimci biyolojinin bir meşrulaştırma mekanizması olarak kullanılmasıyla bu algının sürdürüldüğünü söyler. Buna ek olarak, kadınların naif olması gerektiği algısı; erkeklerin fiziksel güçlerine ve hormonlarından dolayı kadınlara göre agresif oldukları düşüncesi de her ne kadar biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları münferit yapılar olarak tanımlanırsa da birbiri yerine kullanılmasına sebep olan unsurlar arasındadır. Emek kavramı üzerinden, ikili cinsiyet anlayışında kadın ve erkeğin gerek ekonomik anlamda gerek ev ekonomisi anlamında iş bölümlerine sahip olduklarını ve bunlar üzerinden toplumsal cinsiyet rollerinin geliştiğini ifade eder. (Connell, 2019: 154) Ayrıca bu ayrımın karlılık veya emek denetimi yahut bu iki kavram üzerinden geliştiğini, kadınların genellikle sermaye denetiminin dışında tutulduğunu, sınırların ve mevcut iş bölümü eşitsizliğinin yeniden üretilme çabasının erkek ittifakı içinde sürdüğü ve ev içinde kadınların çocuk bakımı, ev işleriyle uğraşmalarının söz konusu olduğunu ifade eder. (2019: 161-162) İktidar kısmına gelinirse de Connell, toplumsal, ekonomik ve kültürel iktidarların oluşumunu inceleyerek de toplumsal cinsiyetin anlaşılabilirliğini vurgular. (2019: 165)

Judith Butler (2019), *Cinsiyet Belası* adlı kitabında toplumsal cinsiyetin toplum içerisinde inşa edildiğinden bahseder. Buna ek olarak toplumsal cinsiyetin, eril ve dişilin varsayılan hormonal, kromozoma bağı ruhsal ile performatif ara formlar ile üretilip normalleştirilmesini sağlayan bir aygıt olarak da tanımlamaktadır. (Butler, 2019: 75) Toplumsal cinsiyetin inşa süreci içerisinde dil ve söylemin önemini vurgular. Buna ek olarak da bireyler, toplumsal cinsiyeti ve cinsiyet rollerini *performe* ederek yeniden üretmektedirler. Bu bağlamda, özne toplumsal cinsiyeti belli davranış kalıplarını sergilemek, belli giyim tarzlarını benimsemek ya da parodileştirerek *performe* eder. Böylece toplumsal cinsiyet ve ikili cinsiyet matrisinin varlıkları yeniden üretilir hale gelir. (Butler, 2019: 225) Butler, diğr feminist kuramcılar gibi biyolojik belirlenimci yaklaşımlara karşı çıkmaktadır. Biyolojik cinsiyet kavramının sorgulanması gerektiğini belirten Butler, kitabında yer verdiği kısırlık testi araştırması üzerinden verdiği örnek ile eşey hücrelerinin sayısı, hormonal niteliklerin toplumsal cinsiyeti belirleyemeyeceğini ve bireye “kadın” veya “erkek” şeklinde tanımların yapılamayacağını ifade eder. (Butler, 2019)

Nihayetinde, ayrıntılar bağlamında farklılıklar mevcut olsa da gerek Feminist kuram gerek sosyal bilimlerde toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten ayrı; belli bir toplum ve kültür bağlamı içerisinde inşa edilen ve genellikle erkek ve kadının oluşturduğu ikili matris üzerinden öznelere atanan bir unsur olarak tanımlanmaktadır.

1.1.1. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Tarihsel Süreci

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kökleri insanlığın avcılık toplayıcılıkla geçindikleri dönemden tarımla ilgilendikleri ve yerleşik hayatı benimsedikleri Orta Neolitik Çağ’a kadar götürülebilir. (Gürsoy Çuhadar, 2017: 152) Lakin, modern toplumdaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kamusal alanda ve hukuksal olarak düzenlenmesi ise Antik Yunan’a kadar götürülebilir. Antik Dönemde biyolojik cinsiyetin rolleri ve davranışları belirlemektedir. Bu dönemde ailelerde erkek çocuğun uygun görülüp fakat kız çocuğun uygun görülmemektedir çünkü erkek çocuk yetişkinliğe erdiğine ekonomik bir kaynak haline gelebilecekken kız çocuklar hem maddi masraf olarak görülüp hem de ekonomik anlamda katkıda bulunmaları önlenmektedir. (Kocabaş Atılğan, 2013: 15)

Bir başka ayırım ise erkeğin otuzundan önce evlenemeyip kadınların ise on sekizinde evlendirilmeleri idi. Kadının başat görevi çocuk doğurmak olarak görülmektedir. Kamusal alanlarda ise erkekler *Gymnasium* denen alanlarda çıplak bir şekilde varlık gösterip olimpiyatlara katılırken kadınların ise sokaklarda çıplak gezmeleri yasak olarak görülmektedir. Bunun sebebi ise erkek vücudunun hem estetik olarak güzel görüldüğü hem de erkeğin güçlü olduğu düşüncesi ile kadınların zayıf ve güçsüz olarak görülmeleri idi. (2013: 17) Ayrıca, o dönemde erkeklerin iki farklı döneminin olduğu varsayılmaktadır. Diğer taraftan kadınlar yasal haklara sahip olmayıp kadının toplumsal hayat ve ev hayatı arasındaki ilişki erkekler tarafından düzenleniyordu. Ayrıca, erkekler evli oldukları kadınlar dışında diğer kadınlar ile birlikte olabilirken kadınlar ise hukuken evli oldukları erkeğe sadık olmak zorundaydılar. Ayrıca, kadınlar akrabaları dışındaki erkekleri görebilmeleri de mümkün değildir. (Çolakoğlu, 2015: 224)

İslamiyet öncesi Türk toplumlarına bakıldığında, kadın-erkek eşitsizliği Çin, Hint toplulukları gibi çevre topluluklara kıyasla daha düşük seyretmektedir. Bu bağlamda Çin topluluklarında erkek çocuklarına isim verilirken kız çocuklarına sayı ile hitap edilmesi toplumsal cinsiyet eşitsizliğine işaretler. Hintlerde ise, kız çocukları evlenene kadar babalarının ya da babaları hayatta değilse erkek kardeşlerinin himayeleri altında yaşamaktaydılar. Araplara bakıldığında, kız çocukların doğması bir utanç kaynağı olarak görülüp; hatta kız çocukların diri diri gömülmekteydiler. Lakin, Tellioğlu'nun Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig'inden* aktardığına göre Ay-Toldı'nın oğlu Ögdülmüş'e verdiği öğütte oğul ve kızı yan yana kullanarak toplumsal cinsiyet ayırımı yapmayarak çocuklar bir tutulmaktadır. (Tellioğlu, 2016: 212)

Kadınların açısından bakıldığında, on beşinci yüzyılda kadınlara dayatılan baskılara karşı çıkan Jeanne D'Arc ve Christine de Pison'un varlıklarından söz edilebilir. Pison, *Kadınların Şehri* adlı eserinde bir kişinin cinsiyetine göre değil, erdemli olup olmadığına göre değerlendirilmesi gerektiğine inanmaktadır. (Walters'tan akt. Gürsoy Çuhadar, 2017: 152) On altıncı yüzyılda ise kadınların dinsel dogmaları sorguladıkları görülmesi sonucu İngiltere'de feminist polemiklerin ilk

örneğini verdiği varsayılan Jane Anger, Âdem ile Havva'yı ele alırken Adem'in kirli çamurdan yaratıldığını ve Havva'nın ise Adem'deki eksikliklerin giderilmiş ve daha saf hali olarak tanımlar. Çağdaşı olan Marie de Gournay ise *Kadınların ve Erkeklerin Eşitliği ve Kadınların Şikâyeti* adlı eserinde kadınlara dayatılan koşullara isyan eder fakat Orta Çağ ve akabinde Rönesans döneminde devam eden toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair algı toplumda sürer.

On yedinci yüzyıla gelindiğinde Mary Astell, *Evlilik Üzerine Bazı Yansımalar* adlı eserine toplumdaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine değinerek, kadınların erkeklerin yargısına sığınmak yerine kendilerini geliştirmeleri gerektiğini yazmıştır. Ayrıca, kadınlara eğitim hakkının da verilmesini gerektiğini düşünerek kadınların da eğitim sayesinde erkekler kadar yetkin olabileceklerini düşünmektedir. Fransız İhtilali'nin meydana geldiği 18. Yüzyılın sonlarında ise Concordet, kadının tüzel statüsünü irdeleyen *Kadınların Kent Hakları Üzerine* ve Olympe de Gauges ise kadınların yasal rolleri ve hukuktaki yerlerini sorgulayan *Kadın ve Kadın Yurttaşı Hakları Bildirgesi*'ni yazdıkları görülmektedir. (Gürsoy Çuhadar, 2017: 153)

Ayrıca, Gürsoy Çuhadar (2017: 154) on sekizinci yüzyılın sonlarında eğitim üzerine yazılan kitap sayısının yoğunlaştığından ve bu kitaplarda kız çocuklarının evde mi yoksa okullarda mı eğitim görmeleri gerektiği tartışmalarına yer verildiğini ifade eder. Rousseau ve diğer Aydınlanmacı düşünürler kadınlar ile erkeklerin eşit olmadığını ve özgürlük ile eşitlik kavramlarını erkekler üzerinden ele almalarına karşın Feminizmin kurucularından sayılan Mary Wollstonecraft ile Hannah More, Maria Edgeworth, Catherine Macaulay gibi düşünürlerin Rousseau ve benzer düşüncede olan kişilere sertçe karşı çıktıkları görülmektedir. Wollstonecraft, *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*'nde kadınlar ve erkeklerin eşit eğitim haklarını görmezden gelen Fransız Devrimcileri ve burjuvaları eleştirirken, kadınların kendilerine yasaklanan rolleri uygulayabileceklerini yazar. (Rowbotham'dan akt. Gürsoy Çuhadar, 2017: 154)

On dokuzuncu yüzyıla kadar bu durumlar çeşitlenmeli bir şekilde devam ettikten sonra hem Amerika hem de Avrupa ülkeleri ile Japonya'da kadınların erkeklere göre birçok haktan mahrum kalmaktadırlar. Sözgelimi, dönemin Amerikan hukukunda bütün yurttaşların eşit ve özgür olduğu vurgusu olsa da burada kastedilen yurttaşlar

hür erkeklerdir. Esasında hizmetkarlar, köleler ve kadınlar bu eşitlik ve özgürlük kıstaslarının dışında kalmaktadırlar. Kadınların oy kullanma hakları, mülkiyet sahibi olma, miras hakkı, borç hakkı, boşanma, eğitim hakkı, doktor olma hakkı, kanun önünde kendini temsil edebilme haklarından mahrum kalmaktadırlar. (Lorber, 2010: 1-2) Kadınların münferit bireyler olarak kendi haklarını savunma girişimleri Amerika'da 1848 yılında imzalanan Seneca Falls Bildirgesi (Halsall, 1997) ya da İngiltere'deki kadınların benzer mücadeleleri şeklinde örneklenebilir. Dolayısıyla, bu dönemdeki birinci dalga feminizmi, kadınların hukuksal bağlamda toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile aşağıda da belirtileceği üzere, cinsellik ve bedensel bağlamda toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile mücadele etmektedir. (Lorber, 2010: 2)

Yirminci yüzyılın başına gelindiğinde ise, özgürleşen kadınlar sabahları çalışıp akşamları eğlenen fabrika çalışanları ya da eğitilmiş orta veya üst sınıf kadınların varlığına rağmen önceki dönemlerdeki gibi, bu dönemde kadın bedeni ve doğurganlığı devlet politikaları tarafından denetlenmektedir. Bu dönemin Batı toplumunda doğum kontrol ve kürtaj geleneksel aile yapısına zarar verici bir unsur olarak görülmesiyle birlikte cinsellik bağlamında bir toplumsal cinsiyet eşitsizliği olağanlaştırılmaktadır. (Lorber, 2010: 3)

Günümüzde ise, Connell'in (2019) da yukarıda belirttiği üzere, ev içinde iş bölümünde toplumsal cinsiyet eşitsizliği sürmekte; kadınlar ev düzeni, çocuk bakımı gibi unsurlarda emeklerinin karşılığını alamamaktalar. İstisnalar haricinde erkekler ev düzeninde kadınlara nispeten daha az varlık göstermektedirler. Eğitim açısından bakılırsa da dünyada okuma yazma bilmeyenlerin üçte ikisini kadınlar oluşturmaktadır. Batıda, eğitimde toplumsal cinsiyet eşitsizliği ortadan kaldırılma çabası mevcuttur. Lakin, yüksek öğretimde kadınların erkeklerden daha fazla başarılı oldukları gözlemlenmiştir. Doğum kontrolü bağlamında da ülkeler arasında farklılıklar söz konusudur. Gelişmiş ülkelerde, kadınlar doğum kontrol haklarına kavuşsalar da gelişmekte olan ülkelerde doğum kontrol haklarını alamamaktadırlar. Diğer yandan, AIDS'ten ölen kadınların sayısının erkeklerden fazla olduğu söyleniyor. Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* eserinde de değindiği gibi, Connell toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kendini doğum politikalarında da gösterebileceğini belirtir. Yukarıda da değinildiği üzere, Antik dönemlerden beri kadına atanan

rollerden biri doğurganlık olması ile de bağlantılı olarak devlet, cinselliği denetlemesine bağlı olarak da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini bu açıdan körüklemektedir. (2019: 189) Ayrıca, sokağın bir kurum olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eden Connell, sokağın da erkeğin baskın olduğu bir kurum, bir alan olduğunu ifade eder. Ayrıca, kadınların hava karardıktan sonra sokakta pek bulunmamaları da sokaktaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin göstergesidir. Toplumdaki algının hala, kadınların yerinin “ev” olduğunu ifade eder çünkü akşamları sokaklarda şiddetin nüksetmesinden dolayı erkeklere kaldığını belirtir. (2019: 198) Diğer yandan, yukarıda belirtilen şiddet unsuruna ek olarak, sokakta devletin baskı aygıtları tarafından fiziksel şiddete erkeklerin kadınlardan daha fazla maruz kaldığını da belirtmektedir. Sokak bağlamında nihai olarak da kadın ve erkeklerin giysi, takı, duruş, hareket ve konuşmaları ile “kadınlığı” ve “erkekliği” yansıttığını ifade ederek kendilerini temsil ettiklerini vurgular.

Nihayetinde, toplumsal cinsiyet eşitsizliği yerleşik hayata geçildiği dönemde başlamasına rağmen, günümüzdeki eşitsizliğin kökleri Antik Yunan dönemine kadar götürülebilmektedir. Hukusal, kültürel bağlamda ve psikanaliz çalışmaları içinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretimi söz konusudur. (Kocabaş Atılgan, 2013) On dokuzuncu yüzyıldan itibaren, birinci dalga feminizminin başlaması ile kadınlar toplumsal hakları için mücadele etmişler ve hukusal olarak bunu sağlamalarına rağmen; toplumsal ve kurumsal olarak halen toplumsal cinsiyet eşitsizliği yeniden üretilmektedir. (Lorber, 2010) Toplumsal cinsiyet çalışmalarının arttığı, 1970’li yıllarda ikinci dalga feminist kuramcılarından itibaren, Beauvoir’ın *Second Sex* çalışmasından etkilenecek hem toplumsal cinsiyet ile biyolojik cinsiyet arasındaki ayrımı yapmış hem de toplumsal cinsiyet eşitsizliğini inceleyerek farklı disiplinler ve farklı yaklaşımlardan faydalanarak açıklamışlardır. Bu dönemde de sinema içinde kullanılan feminist yaklaşımlarda da sinema filmlerinin çoğunlukla eril bakış açısıyla üretilip kadınların ya haz unsuru ya da tehlike arz eden kişiler olarak konumlandıkları işaret edilmiştir. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet eşitsizliği hayatın her alanında pekiştirilip, meşrulaştırılarak yeniden üretilmektedir.

1.1.2. Kadınlık ve Erkeklik

Kadınlık ve erkeklik kavramlarına değinmeden önce toplumsal cinsiyet rolünün kısa bir tanımına bakmak gerekir. Toplumsal cinsiyet rolü, kadınlar ve erkeklere toplumsal cinsiyetlerine göre toplum tarafından atanan normatif roller olarak tanımlanmaktadır. (Blackstone, 2003: 335) Kadınlık ve erkeklik kavramlarının Türkçe sözlükteki anlamlarına bakıldığında; Kadınlık, Türk Dil Kurumu'nun çevrimiçi sözlüğünde üç anlama sahiptir. Bu üç anlam: "1. Kadın olma durumu 2. Kadının gerekli erdem ve nitelikleri taşıması durumu 3. Dişiliğin özelliklerini kullanma durumu" şeklinde sıralanmıştır. Erkeklik ise: "1. Erkek olma durumu 2. Yiğitlik 3. Bir erkeğin fizyolojik görevini yerine getirme özelliği" şeklinde tanımlanmıştır. (Kaynak: <https://www.tdk.gov.tr>) Ataerkil toplum içinde kadınlık, erkekliğin antitezi olarak üretilip erkeğe tabi olma durumunu da beraberinde getirmekle ataerkil düzeni tehdit etmeyecek şekilde işlemesi gerekecek şekilde örgütlenmiştir. Erkeklerin ise Michael S. Kimmel (2005: 25) ise erkekliğin tarihsel ve kültürel bağlamlarda meydana geldiğini; dolayısıyla erkeklik anlamlarının bu doğrultulara göre değişebileceğini belirtir. Diğer yandan erkekliğin kadınlığın sürekli reddi, erkekliğin güç, başarı, zenginlik ve statü ile ilişkilendirildiğinden ve duygularını belli etmeyip tehlike anında soğukkanlı kalabilmek ile nihayetinde cesaret ve agresiflik ile ilişkilendirir. (2005:30-31) Ayrıca erkekliğin, cinsellik ile de inşa edildiğini ve bu doğrultuda erkeğin çocukken babası ile kurduğu ilişki doğrultusunda babası gibi saldırgan, agresif ve cinselliğe düşkünlük rollerini öğrenerek erkekliğini inşa ettiğini de ifade eder. (2005: 31) Diğer yandan, erkekliğin pratiklik kazanmasının bir başka yolu da Kimmel'in Pierre Bourdieu'den ödünç aldığı *homososyallik* kavramından geçmektedir. Erkekler, erkek egemen homososyal ortamlarda bulunduklarında diğer erkeklerin onayına ihtiyaç duyarak erkeklik ideolojisini yeniden üretir hale gelirler. (2005: 33) Ayrıca, erkekliğin tesisi erkeklerin diğer erkekler ile olan ilişkisiyle sağlanmasından dolayı bütün erkeklerin güce erişimlerinin olmasına rağmen gücün erkeklere eşit derecede dağıtılmamaktadır. Bu da esasında sonraki kısımlarda değinilecek ve Connell'in ortaya attığı *hegemonik erkeklik* kavramı ile diğer erkeklik kavramları arasındaki güç ilişkilerini beraberinde

getirecektir. Dolayısıyla, erkeklik sadece kadınları değil; geleneksel erkeklik rollerinin dışındaki erkeklerin üstünde de tahakküm kurmaktadır. (2005: 40)

R.W. Connell (2019: 245) ise, toplumdaki kadınlık ve erkekliğin inşasının “cinsel karakter” kavramının yapılandırılması ile açıklar. Cinsel karakter, ikili toplumsal cinsiyet yapısı içinde hangi davranışların erkeklığe, hangi davranışların kadınlığa atandığını yansıtmaktadır. Connell (2019: 246) *New Idea* dergisindeki “Yalnız Erkekler” makalesinde kadınların araba kullanımı ve erkeklerin ev işlerinde vasat oldukları savını örnek olarak göstermektedir. (2019: 247)

Diğer yandan Connell (2019: 257) kadınlık ve erkeklik modellerini psikanalizde kullanılan ölçeksel kişilik modellerine benzeterek; kadınlık ve erkekliklerin tiplere ayrılıp akabinde de alt bölümler şeklinde katmerlendirilerek açıklandığını bildirir. Sözgelimi, Simone de Beauvoir’ın *Kadın* kitabında toplumsal koşullar doğrultusunda meydana gelen kadınlık tiplerinden söz eder. Bunlar lezbiyen, fahişe, evli kadın, bağımsız kadın vs. şeklinde örneklendirilmiştir. Bu tiplere de belli davranış ve duygu kalıpları atanmaktadır. (Beauvoir’dan akt. Connell, 2019: 257)

Eğitim örneğinde kadınlık temsilleri ve rolüne değindiğinde ise, Avustralya’daki Auburn Koleji’nden örnek vermektedir. Bu özel kız kolejinde hem çeşitli kadınlık türleri arasında bir farklılaşmanın mevcut olduğunu hem de kadınlık tipleri arasındaki hegemonyanın değişimi mevcuttur. Örneğe göre, müdürün ve akademik personelin değişiminin sosyal kız tipinin yerini üniversite ve meslek hayatına yönelen kız tiplerinin öne çıkmasına sebep olduğunu açıklar. (2019: 261) Kadınlık dahilindeki farklılık vurgusunun moda ve reklam sektörlerinde de olduğundan söz etmektedir. Modanın özellikle bir kadının nasıl görünmesi hakkında normatif birtakım imajları meydana getirdiğini belirtir. Lakin, 1970’lerde ikinci dalga feminizminin yükselişi ile reklamcıların moda ve kozmetik ürün reklamlarında *özgür kadın imajının* kullanılmaya başlandığını belirtir. Yine de özgürleşmiş kadınlık tipi, esasında mevcut başat kadınlık tipini yeniden üretmektedir. Bir pantolon reklamında kadının uzun adımlar atması ya da pantolon giymek istemeyen genç kızlara naylon çorap öneren reklamların yahut *doğal görünüş kozmetiklerinin* pazarlanması da reklamcıların ve şirketlerin kâr amacına hizmet etmekten öteye gidememektedir. (2019: 262)

İş dünyasına bakıldığında ise, erkekler çoğunlukla yönetici konumda olur iken kadınların ise ya alt kademe çalışan ya da sekreter olarak çalışmaları söz konusudur. Bu bağlamda erkekliğe iktidar ve otorite rolü bahşedilirken kadınların iş dünyasındaki konumları ise her ne kadar teknik becerileri olsa da gerek konumları gerek gelir eşitsizliği açısından erkeklerin iktidarı altında kalmaktadırlar. (Lindsey, 2015; Connell, 2019: 263)

Erkekler içinde ise, endüstriyel sektörde kol gücü ile çalışan işçi sınıfı, üst sınıf diye adlandırdıkları yönetici zümreyi fizikse cesareten yoksun ve güçsüz olarak niteledikleri için yönetici sınıf erkeklerinin ve masa başı iş yapan erkeklerin de erkekliklerini reddedebilmektedirler. Connell, bu durumu Paul Willis ve Meredith Burgmann'ın araştırmaları ile açıklar. (2019: 264) Diğer taraftan üretim ile erkeklik arasındaki ilişkinin, belli bir erkeklik kalıbını yaratmada yardımcı unsur olduğunu belirtmektedir. Burada söz konusu olarak erkeklik kalıbı, erkeğin mesleki becerilerle donatılıp bu bağlamda diğer erkeklerle ve kadınlara tahakküm kuran, duygusal olmayan ve çocuk bakımı ile ev işlerini halleden kadınlara sahip olmasına dayanır. Burada bir başka kilit unsur ile profesyonellik çünkü iş dünyasında erkeklerin ayrıcalıklı kılınıp kadınların iş dünyasına girmesini de zorlaştırmaktadır. (2019: 265)

Judith Butler ise, toplumsal cinsiyet rollerinin ödül ve ceza mekanizması ile şekillendiğini belirtir. Bu bağlamda erkekler ve kadınlar geleneksel erkeklik ve kadınlık rollerini performe ederek ödüllendirilirler veya performe etmedikleri zaman cezalandırılırlar. Ayrıca, toplumsal cinsiyet davranışları ve rolleri olmadan da toplumsal cinsiyet diye bir şeyin olamayacağını; önceki bölümlerde de değinildiği üzere, toplumsal cinsiyetin tarihsel ve toplumsal bağlamda inşa edilen ve insanlar tarafından performe edilen bir kavram olduğunu ifade eder. (Butler, 1988: 522) Lotterhos (2015:2) ise, bu durumu şöyle örnekler; şayet bir erkek çocuğu maç sırasında ağlamaya yeltenirse baba tarafından azarlanır ve “kız gibi davranmama”sı istenir. Esasında, ağlamanın ataerkil toplum düzeni içinde kadına atfedilen bir davranış olduğu için bir erkeğin toplumda ağlaması kadınsı olarak görünüp erkekliği sorgulanır hale gelmektedir. Butler'ın düşüncesine ve kendi verdiği örneğe dayanarak Lotterhos erkeğin toplum içinde duygusal olarak kırılgan olmaması, fiziksel olarak dirayetli olması, ağlamaması veya bir kadının fiziksel ve duygusal

olarak kırılan davranışlar sergilemesini kapsayan toplumsal cinsiyet rollerinin performe edilmesiyle toplumsal cinsiyetin varlığından söz edilebildiğinden bahseder.

Özlüce toplumdaki kadınlık ve erkeklik yansımaları ile buna bağlı olarak gelişen roller, tarihsel bağlamda birtakım gevşetmeler ile gelişmeler olsa da genel itibarıyla toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretecek niteliktedirler.

1.1.3. Toplumsal Cinsiyet Normları

Toplumsal cinsiyet normları, toplum içinde kadın ve erkeklerden bekledikleri davranış kalıplarıdır. Yukarıda belirtildiği gibi, toplumsal cinsiyet kavramı 1960'lı yılların sonunda ikinci dalga feminist kuramcıları tarafından bireylere kadınlık ve erkeklik üzerinden atanan normları açıklamak adına toplumsal cinsiyet kavramını ortaya çıkararak cins/biyolojik cinsiyet kavramından, yani bireyin biyolojik unsurundan ayırt etmek için ortaya çıkmıştır. (Cislaghi & Heise, 2019: 411) Bu normlar, okul, medya, din, sanat gibi toplumsal, ekonomik ve siyasal kurumlar tarafından üretilir, pekiştirilir, meşrulaştırılır ve ardından aile kurumu, arkadaş ortamı, kısacası sosyal hayat içerisinde yeniden üretilir. (Dietrich vd., 2021: 11) Dolayısıyla, bireyler kadınlık ve erkeklik kavramlarını yaşadıkları ekonomik, toplumsal, düzlemde tanırırlar, kurumlar ve ikili ilişkilerde kanıksarlar. (2021: 415)

Bu bağlamda toplumsal cinsiyet normlarını incelemek gerekirse kadınlık ve erkeklığe dair toplumsal cinsiyet normları aşağıdaki şekilde sıralanmıştır.

Öncelikle, toplumsal cinsiyet normu içerisinde kadınlık kavramına bakıldığında tarihsel düzlem içinde bir kadının *doğurganlık, annelik, hassas olmak, fiziksel anlamda kırılan, duygusal olma, şiddet eğilimi göstermemek, bakire olma, anlayışlı olma, cinsel anlamda çekici* şeklinde sıralanabilmektedir (Vatandaş, 2011: 40; Windsor, 2015: 893) Bekaret kısmını açmak gerekirse, Türkiye'de yapılan bir araştırmada toplumun kadından beklediği şey evlilik öncesinde mümkünse cinsel ilişkiye girmemiş olmasıdır ya da giriyorsa da kadınların, erkeklere nazaran toplum baskısıyla baş edebilmek için cinselliği romantikleştirerek erkeklerle cinsel ilişkiye girmek için "aşk"ı ortaya koymaktadırlar çünkü paradoksal olarak toplumun birden

fazla erkekle cinsel ilişkiye giren kadınlara karşı olumsuz algılarını içselleştirmişlerdir. Buna rağmen toplumda erkeğin hangi amaçla cinsel ilişkiye girdiğini açıklaması beklenmemektedir. (Ellialtı, 2012: 384)

Diğer taraftan normların kadınlara dayattığı başka unsurlar ise *ev içinde temizliği üstlenmek, çocukların bakımını sağlamak, yemek pişirmek, ev ekonomisine katkıda bulunmak ve aile içindeki sorunları çözmek* olarak sıralanabilir. (Vatandaş, 2011: 41)

Ayrıca, erkeklere yüklenen toplumsal cinsiyet normları da; *fiziksel olarak güçlü, zekayla öne çıkmak, aktif olmak, çatışmadan kaçmayan, gereken durumlarda şiddet uygulayan, rekabet duygusuna sahip ve başarı odaklı, risk alabilen, maceracı, kahraman olmayı düstür edinen, teknolojik bilgi ve uzmanlığı kavramayı istemeyi* kapsar. (Sancar, 2020: 28) Toplumsal cinsiyet normları içerisinde erkeklerden kaçınılmaları beklenen davranış biçimleri aşağıdaki biçimde sıralanabilir: kadınlık ile özdeşleştirilen *barışçılık, pasiflik, şefkat gösterme, duygusallıktan kaçınma*. (2020: 29)

Bunların haricinde yapılan bir araştırmaya göre erkeklerin ev düzeni içerisinde alınması gereken kararları verme, insanların davranışlarını kontrol etme, ev içi tamirat, çocuğun ismini belirlemek ve ailenin reisliğini yapmaktır. (Vatandaş, 2011: 41) Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet normları da toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak gelişmekte; erkeğe etkin bir rol atfedilirken kadına ise erkeğe tabii olma, edilgen roller atfedilmektedir. Erkeğin duygularını sakladığı, el becerileri ve bilişsel eylemlerde yetkin; kadınların ise hem sezgisel hem de cinsel olarak erkeklerin ihtiyaçlarını karşılamaları ataerkil toplumun beklediği normlar içerisinde yer almaktadır.

1.2. Hegemonik Erkeklik, Evlilik, Aile ve Boşanma

1.2.1 Hegemonya Kavramının Tanımı

Hegemonya kavramı, egemen bir grubun ya da devletin diğer gruplar üzerinde kurduğu baskı, egemenlik olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım içerisinde ise sadece şiddet ve baskı değil, aynı zamanda kitlelerin egemen güçlere bağlılık yaratılması esastır ve bu bağlılık ise kitlelerin rızalarının üretilmesi ile sağlanmaktadır.

(Williams, 1977: 108) Ayrıca, bu süreç meşrulaştırıcı normlar ve düşüncelerle pekiştirilmektedir. Dolayısıyla, toplumsal gruplar arasında eşitsiz bir güç ilişkisi kurulmaktadır. (Schmidt, 2018) Sonraki kısımlarda da bahsedileceği üzere kültür ve diğer üstyapı kurumlarının hegemonyayı pekiştirmedeki rollerinin mevcut olduğundan bahsetmek gerekir. Hegemonya kavramını daha sonra kuramsallaştırıp Marksist ve eleştirel kuramlara katkısını sağlayan İtalyan düşünür Antonio Gramsci ise hegemonyayı toplumsal egemen güç ya da güçlerin baskın fikirler, ideolojiler ve felsefeleriyle birlikte diğer grupların üzerinde baskı ve rıza mekanizmaları ile kurdukları tahakküm olarak tanımlamaktadır. Hegemonyanın bir bütünlük arz etmesinden ziyade değişen ittifak gruplarının bir araya gelerek meydana geldiği ifade edilir. (Gramsci, 1997; Büyükbay, 2008)

1.2.2. Hegemonik Erkeklik

Toplumsal cinsiyet çalışmalarında, toplumsal cinsiyet eşitsizliği 1970'li yıllara kadar ataerkinin parçasız, bütünlüklü ve homojen bir yapıya sahip olacak şekilde kadınların üzerinde tahakküm kurduğu düşüncesi hakimdir. Lakin, 1980'li yıllara gelindiğinde ataerkin düzenin ve erkekliklerin homojen ve bütünlüklü bir yapıya sahip olunmadığı; aksine erkekliklerin çeşitli olup ataerkin düzenin ve bu düzenin buyurduğu rolleri yeniden üreten erkeklerin kadınların yanı sıra geleneksel erkeklik rollerinin dışında konumlanan erkeklerin üzerinde kurduğu tahakküme odaklanarak da erkeklik çalışmalarının önü açılmış ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği sadece ataerkin düzene bağlanmamaya başlamıştır. (Sancar, 2020: 23) Mevzubahis dönemden itibaren ataerkin düzenin kadınların yanı sıra erkekler içinde de güç ilişkisinin yaratıldığı görüşünden hareketle Carrigan, Cornell, Lee, Chapman, Cockburn, Rutherford, Connell vb. kuramcılar tarafından incelenmeye başlanmıştır. (Donaldson, 1993) Dolayısıyla, toplumda yegâne bir erkeklikten ziyade çoklu erkekliklerin mevcut olduğunu fakat birazdan açıklanacak hegemonik erkeklik ile diğer erkeklikler arasında etkileşime de yoğunlaşılması gerektiği saptanmıştır. (Donaldson, 1993; Morettini, 2016)

Hegemonik erkeklik kavramı, ilk kez yukarıda belirtilen yazarlar tarafından ele alınmış olsa da Connell tarafından toplumsal cinsiyet çalışmaları içerisinde kapsamlı

olarak 1980'li yıllarda kullanılmaya başlanan bir kavramdır. (Şenel, 2017: 23) Hegemonik erkekliğe mensup olan erkeklerin karakteristik özellikleri arasında şiddete eğilimlilik, agresiflik, fiziksel anlamda güçlülük, rekabetçilik, duygusallıktan arınmışlık bulunmaktadır. (Morrettini, 2016; Şenel, 2017) Diğer taraftan Kimmel (2005), Bird'ün hegemonik erkeklik şemasını referans göstermektedir. Bird'ün şemasına göre hegemonik erkekliğin üç karakteristik özelliği; duygusallıktan arınmışlık, rekabet ve kadının cinsel olarak objeleştirilmesi şeklinde sıralanmaktadır.

Hegemonik erkeklik, ataerkinin meşruiyetini, erkeklerin üstünlüğünü, kadınların tahakküm altına alınmasını pekiştiren, meşrulaştıran ve yeniden üreten toplumsal cinsiyet pratiği olarak tanımlanabilmektedir. (Connell, 2005: 77) Diğer yandan hegemonik erkeklik, sadece kadınların tahakküm altına alınmasını değil; aynı zamanda ikincil konuma düşürülen erkeklik biçimleri ile olan etkileşimi vasıtası ile de inşa edilmektedir. Dolayısıyla hegemonik erkeklik, kadınlar ve diğer erkekler ile etkileşimde bulunurken aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğini de meşrulaştırmaktadır. (Connell, 2019: 269) Bu bağlamda eşcinsel erkekler, hegemonik erkeklikten dışlanmaktadır ve feminen olarak nitelendirilmektedirler. (Connell, 2005: 78) Buna bağlı olarak eşcinsel erkekler üzerindeki hegemonik erkek şiddeti polis şiddeti, yasal şiddet, ekonomik şiddet, sokak şiddeti olarak somutlaşmaktadır. (Connell, 2019: 272) Eşcinsel erkeklerin dışında hegemonik erkeklik rollerini gerçekleştirmeyen heteroseksüel erkekler de birtakım hakaret kelimeleriyle damgalanarak ötekileştirilmektedirler ve kadınsı sayılmaktadırlar. Hegemonik erkekliğin temelinde, dolayısıyla heteroseksüelliğin ve homofobinin mevcut olduğu söylenebilir.

Diğer yandan, hegemonik erkekliğin oldukça karmaşık bir şekilde ilerlemesi söz konusudur. Connell, *Erkeklikler* kitabında kurumsal ve maddi gücü elinde bulundurup geleneksel erkeklik rollerini yeniden üretmeyerek hegemonik erkekliğin dışında konumlanan erkeklerin varlığından söz eder. Bununla birlikte, hegemonik erkekliği gündelik hayat pratiğinde yeniden üreten erkeklerin bazılarının partnerlerine ve annelerine hürmet gösterip, hiçbir şekilde fiziksel şiddet göstermemelerine rağmen feministleri sutyen sallayan bozguncular olarak yaftalayabildiklerini de örneklemektedir. (2005: 79)

Connell, hegemonik erkeklik kavramını Gramsci'nin hegemonya kavramından etkilenererek kuramsallaştırmıştır. Hegemonya unsuru da kitlelerin rızasını medya, hukuk, devletin diğer ideolojik aygıtları ile sağlanıp egemen sınıfın çıkarlarının toplumun çıkarıymış gibi aksettirilmesini kapsamaktadır. Buna bağlı olarak da hegemonik erkeklik devlet, yasalar, ticari şirketler, işçi sendikaları, heteroseksüel aile, ordu, medya vb. kurumlar tarafından yeniden üretilip rızalar sağlanmaktadır. (Donaldson, 1993; Connell, 2005; Sancar, 2020)

Bu bağlamda hegemonik erkekliğin işleyişini, Connell bir erkekler grubun diğer erkekler gruplarının üzerinde uyguladığı fiziksel şiddet olarak tanımlamamaktadır. Bunun yerine, hegemonik erkekliğin dini pratikler, medya içerikleri, ücret yapılandırma, ev tasarımı, yardım ve vergilendirme politikaları gibi unsurlar ile meşrulaştırılıp yeniden üretildiğinden bahsetmektedir. Yine de, her ne kadar hegemonya kavramının fiziksel şiddet anlamına gelmediği bu tezde birçok yerde belirtilmişse de, Connell hegemonik erkekliğin ataerkil şiddet ile yakın ilişkiler içinde olduğunu belirtir. (Connell, 2019: 269)

Her ne kadar hegemonik erkeklik olgusundan bahsedilse de esasında toplumdaki erkeklerin küçük bir bölümünün iktidarı elinde bulundurması söz konusudur. Dolayısıyla hegemonik erkekliğin yeniden üretimi erkeklik rollerinin yeniden üretimi, pekiştirilmesi, yeniden meşrulaştırılması ya da bunlara hiçbir şekilde ses çıkarılmamasıyla sağlanabilmektedir. Bunların yanı sıra şayet erkekler hegemonik erkeklik pratiklerini olumlayıp yeniden üreterek veya bunlara sessiz kalırlarsa iktidar tarafından hegemonik olmayan erkekliklere küçük düşürücü ve dışlayıcı davranışlar sergileme, eril haz odaklı eğlence dünyasında var olabilme, alt sınıf erkeklerin kızgınlıklarını futbol maçları, barda vakit geçirme gibi gündelik hayat pratikleri içerisinde öfkelerini boşaltabilme ve kadınların üzerinde tahakküm kurma ayrıcalıklarını tanınabilmektedir. (Sancar, 2020: 32)

Bunların yanı sıra sinemanın ideolojileri meşrulaştırıp imajlar üzerinden yeniden üretmesine de göndermede bulunan Connell, hegemonik erkekliğin kültürel olarak imal edilen bir imaj olarak sinemada John Wayne, Sylvester Stallone, Humphrey Bogart gibi aktörlerin karakterlerinde vücut bulduğunu; dolayısıyla medyanın ve sinemanın hegemonik erkeklik ile imajını imal etmesinde önemli bir

unsur olduklarını söyler. Dolayısıyla, hegemonik erkekliğin kamusal olarak imal edildiğini ifade eder. (Connell, 2019: 270)

Bunların yanı sıra hegemonik erkekliğin farklı sosyo-ekonomik konumlara göre şekillenebilmesi söz konusudur. Söz gelimi, yönetici bir erkeğin bulunduğu bir ailede o erkeğin bilgi, becerisi ve kariyerindeki başarısı gözetilerek özgüveni sürekli yüksek tutulmaktadır. Lakin, bir işçi sınıfı ailesine mensup olan bir erkeğin hegemonik erkekliği ise ailenin temel geçim kaynağı olacak şekilde sağlanmaktadır. Yine de bu farklı sosyo-kültürel hegemonik erkeklikleri bağlayan ortak özellik eril şiddetin yeniden üretilmesidir. (Sancar, 2020: 33)

Ayrıca, hegemonik erkeklik kapsamında bütün kadınlıkların erkeklere tabi kılınmaları üzerinden inşa edilmeleri söz konusudur. Dolayısıyla, Connell erkeklerin diğer erkekler ve kadınlar arasında kurdukları güç ilişkilerindeki gibi hegemonik kadınlığın olmadığından bahseder. Bunun yerine erkeğin cinsel arzusunu doyurmaya çalışan, erkeğe boyun eğme pratiklerini içinde bulunduran ve annelik ile doğurganlık rollerini barındırıp hegemonik erkekliği destekleyen *öne çıkarılmış kadınlıkların* mevcut olduğundan bahseder. (2019: 273-274)

Diğer yandan, hegemonik erkeklik düzeni içinde farklı erkeklikler arasındaki hiyerarşik düzene de Connell değinmektedir. Hegemonik erkekliği dışında *tahakküm altına alınmış erkeklik, marjinalleştirilmiş erkeklik ve işbirlikçi erkekliklerin* mevcut olduğunu belirtir. Tahakküm altına alınmış erkekliğe mensup kişiler, hegemonik erkeklik pratiklerini geliştiren erkekler tarafından dışlanan ve genellikle eşcinsel ve/veya hegemonik erkekliğin “kadınsı” olarak tanımladığı davranışları sergileyen erkeklikleri kapsamaktadır. (Connell, 2005: 79)

Marjinalleştirilmiş erkekliklerde ise ırksal ve sınıfsal boyutlar ön plana çıkmaktadır. Hegemonik erkekliğe mensup kişiler beyaz, heteroseksüel, maddi gücü yüksek olarak tanımlansalar da farklı sınıf ve ırklardan kişileri kendi potasında eritmeye çalışabilmektedir. Bu erkekliği somutlaştırmak için Connell, Amerika’daki Afrika kökenli sporcular üzerinden örnek vermektedir. Afrika kökenli erkek sporcular, statü ve sınıf bakımından hegemonik erkekliğin kriterlerini karşılasalar da kendilerinin bu durumda olmaları toplum nezdinde Afrika kökenli erkeklerin yüksek statüye ulaşmak hususunda herhangi bir rol oynamadığını ve böylelikle marjinalleştirildiklerinden söz eder. Nihai olarak ise işbirlikçi erkekliklerden söz

edilmektedir. Bu erkekliğe mensup erkekler her ne kadar geleneksel erkeklik rollerine çoğunlukla uymasalar da ya da hegemonik erkeklik pratiklerine düşünsel olmalarına rağmen erkek olmanın avantajlarını kullanıp hegemonik erkeklikler ile iş birliği kurmaları söz konusudur. (Connell, 2005: 79-81)

Connell'ın hegemonik erkeklik kavramı zaman içinde hem gelişime hem de eleştirilerle birlikte gelişen bir kavram olmuştur. Demetriou (2001: 347) toplumsal cinsiyet literatüründe hegemonik erkeklik kavramının hegemonik ve hegemonik olmayan erkeklik şeklinde düalist bir yaklaşım ile ele alınmasını ve hegemonik erkekliğin salt heteroseksüel ve bütünlüklü bir yapı olarak ele alınmasını eleştirmektedir. Gramsci'nin hegemonya ve tarihsel blok kavramlarından etkilenerek, Demetriou esasında hegemonik erkekliğin salt heteroseksüel olmadığı ve kendisini yeniden üretip varlığını sürdürebilmek için hem tahakküm altına alınmış hem de marjinalleştirilmiş erkekliklere ait unsurları içine alarak hegemonik erkeklik bloğu meydana getirir. Ayrıca, melezleme taktiği ile gündelik hayatta toplumsal cinsiyet pratiklerinin eşitlikçi olduğu ve ataerkil düzenin gitgide ortadan kalkmaya başladığı algısının yaratılmasının söz konusu olduğunu ifade eder. Söz gelimi, hegemonik erkeklik bloğu erkek eşcinsel alt kültürüne ait gösterenleri kendi içine alarak tahakküm ilişkilerini maskeleyebilmektedir. Erkek eşcinsel alt kültürüne ait gösterenlerden biri olan küpenin heteroseksüel erkekler tarafından takılması söz konusudur. (2001: 355) Diğer yandan, fotoğrafçılık, moda ve sinemada erkeğin estetize edilerek erkek eşcinsel ve heteroseksüel estetik arasındaki çizginin bulanıklaştırılmaktadır. Popüler müzik icra eden erkek müzisyenlerin makyaj yapması, küpe takması ve her iki cinse ait kıyafetler giymesi bir cinsel akışkanlıktan ziyade hegemonik erkekliğin kadınlar üzerindeki tahakkümünü maskeleyen taktikler olarak yorumlanmaktadır. (2001: 353) Ayrıca, yumuşak ve sert erkekliklerin de eklemlenmektedir. Böylelikle genel itibarıyla Demetriou hegemonyanın farklı erkeklik tarzlarının melezleyip ataerkiyi böylelikle yeniden ürettiğini ifade eder. (Demetriou, 2001; Sancar, 2020)

Jeff Hearn ise, hegemonik erkeklik kavramı üç açıdan eleştirmektedir: Birinci olarak hegemonik erkekliğin kültürel temsiller mi, gündelik hayat pratikleri mi yoksa kurumsal yapılar olup olmadığı halen açık değildir. İkinci olarak, egemen erkeklik

değerleri olan sertlik, agresiflik, saldırganlık ile iş birliğine yatkın olma ve kadınlar saygı duyma gibi erkeklik değerleri arasında iktidar ilişkilerinin nasıl kurulduğunun belirsiz olduğunu ifade eder. Ayrıca, ekonomik kaynakların kontrolünü elinde tutan erkekler ile imgelerin üretimini denetleyen erkekler arasındaki tahakküm ilişkilerinin nasıl oluştuğu konusunda somut bir cevap verilemediğini belirtir. Üçüncü olarak hegemonya kavramı ile ilişkilendirilirken erkeklik yerine neden erkek kavramının tercih edilmediğini sorgulayıp erkeklik kavramının eleştiriye açık bir kavram olduğunu belirtir. (Hearn, 2004: 58)

Erkekliğin, bir bağlamda, bürokraside, yöneticilik, iş insanlığında, aile ilişkilerinde, kadının çifte mesaisinde, erkeklerin ve erkek çocukların homososyal ortamlardaki kültürel dinamikleri, heteroseksüel ilişkilerdeki ilişki kalıplarında, homofobik söylemde inşa edildiğini belirtmektedir. (Connell, 2002: 90; Sancar, 2020: 40)

Ayrıca, Connell hegemonik erkeklik ve şiddet arasındaki ilişkiye de değinmektedir. Hegemonik erkekliğin tarihsel ve toplumsal düzlemde gelişen şiddetin dinamikleri ile kaynaklarını açıklamak için kullanılabilecek kavramlardan biri olduğunu ifade eder. Kadına şiddet, çocuk istismarı, homofobik cinayetler ile istismarlar, erkekler arası şiddet, askeri şiddet, polis şiddeti, tutuklama vakaları, işçilerin uğradığı endüstriyel şiddet, beyaz yakalıların kendi içlerinde uğradıkları fiziksel şiddet, emperyalizmin uyguladığı şiddet, post-kolonyal dönemdeki uluslararası silah ticareti, savunma endüstrisi, silah lobiciliği, şirket güvenliği endüstrisi hegemonik erkeklik kavramı ile ele alınıp çözülebileceğini ifade eder. Dolayısıyla, hegemonik erkeklik bağlamında kadına şiddet ile ulusal ve uluslararası şiddetin bir arada ele alınması gerektiğini belirtir. (Connell, 2002: 93)

Nihayetinde hegemonik erkeklik, egemen erkeklik kalıplarını devletin ideolojik ve baskı aygıtları ile öznelerin gündelik hayat pratikleri içinde meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine imkân tanırken; diğer yandan diğer erkeklikler ve kadınlar ile geliştirdiği tahakküm ilişkilerini de içeren bir kavramdır.

1.2.3. Evlilik ve Aile

1.2.3.1. Aile

Toplumsal cinsiyet ilişkilerini anlayabilmek adına evlilik ve boşanmanın mühim unsurlar oldukları söylenebilir. (Brook, 2002: 46) Bunlardan önce de aile kavramına değinmek gerekmektedir. Aile, toplumun en küçük ve temel yapıtaşı olarak nitelendirilmekte olup, genellikle anne, baba ve çocukların meydana getirdiği; kan bağıının esas olduğu bir kurumdur. Modern toplumdaki ailelere bakıldığında, aile içinde cinselliğe mümkün mertebe izin verilmemesi, toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü ve genellikle meşru evliliğe dayanır. (Gough, 1971: 760) Aile kavramının kökenleri bilinmemekle birlikte bilimsel çalışmalar ve dini metinlere başvurularak köken açıklanmaya çalışılmaktadır. Gough (1971: 764), bilindik şekilde aile yapılarının 15.000 yıl önce Mezolitik çağda, araç gereç kullanımı ve dilin gelişimiyle doğru orantılı olarak meydana geldiğini ifade ederken; Duman (2012: 26) ise bilimsel çalışmaların ilk aile örneklerinin Neolitik çağda meydana gelmeye başladığına işaret eder. Aile kavramının sosyoloji içerisinde iki farklı yaklaşımla ele alındığı söylenebilir. Bunlardan birincisi yapısalcı yaklaşım. Yapısalcı yaklaşıma göre, toplumu meydana getiren ve birbiriyle bağlantısı olan kurumlar ve yapıların olduğundan söz edilmektedir. Aile ise bu toplumsal yapı içerisinde bireylerin psikolojik ihtiyaçlarını gideren ve kimlik ediniminde katalizör işlevi görüp toplumsal yapıya eklemektedir. (Alacahan, 2010: 290) Ayrıca aile, zamansal ve uzamlar bağlamları değişse de her toplumda varlığını sürdürebilmiş; üreme, yetiştirme ve cinsel etkinliğin aynı çatı altında olabildiği bir yapıya sahip olduğu yapısalcı bir şekilde yaklaşan Murdock'ın 250 tane toplum üzerinde yaptığı araştırmayla bulgulanmıştır. (Duman, 2012: 34)

Buna ek olarak işlevselci yaklaşım açısından bakılınca Lewis, Beavers, Gosselt ve Philips gibi kuramcılar ailenin işlevine ve aile içi dinamiklere odaklanırlar. Bu yaklaşımçılara göre, aile içi iletişimin kuvvetli olduğu, birbirlerinin karakterlerine karşı hoşgörölü, tahakkümün olmadığı aileler fonksiyonel, ya da sağlıklı ailelerdir. İletişimin kuvvetli olmadığı, aile içinde hiyerarşinin yoğun olup kişiler arası hoşgörölünün olmadığı aileler ise fonksiyonel olmayan ya da sağlıklı aileler olarak tanımlanmaktadırlar. (Alacahan, 2010: 291) Aile yapılarına bakıldığı zaman geniş

aile ve çekirdek ailelerin varlıklarından söz edilebilir. Geniş aile, insanlık tarihi içerisinde bilinen ilk aile tipi, anne, baba, çocuklar ve diğer akrabaların yakın ilişkiler içerisinde olup gerekirse beraber yaşadıkları bir aile tipidir. Günümüzde geleneksel toplumlarda hiyerarşinin yoğun olduğu, özerk kişiliğin geliştirilmesinin kısıtlı olduğu geniş aile tiplerine rastlamak mümkündür. Sanayileşmeyle, kentlere göçün artması ve insanların sınırlı alanlarda yaşamaya başlamaları ile iş bölümünün yoğunlaşması sonucunda ailenin işlevinde değişiklikler gözlemlenmeye başlamıştır. (Duman, 2010: 37) Her ne kadar evvelinde 16. Yüzyılda öncül 4-5 kişilik çekirdek aile örneklerine rastlansa da bildiğimiz anlamda 18. Yüzyılda çekirdek aileler ortaya çıkmışlardır. (Giddens, 2009) Geniş aileye nazaran, anne, baba ve çocuktan oluşan, üye sayısı az ve diğer akrabalarla görüşülse de geniş aileler kadar yoğun ilişkiler halinde olmayan; yapısal olarak yalıtılmış, dolayısıyla Duman (2012) tarafından “modern sanayi toplumunun tipik aile tipi” olarak tanımlanmıştır. Sanayi öncesi toplumlardaki geniş ailede kadınların doğurganlık, toplayıcılık gibi görevlerinin yanı sıra, erkeğe kıyasla özerk bir konumunun olmamasının zıddı olarak kadınların iş hayatına katılmaları, tıbbın gelişimiyle doğum kontrolün geliştirilmesi sonucunda kadının doğurganlığının üzerinde hak sahibi olması ve hukuksal olarak siyasal haklara sahip olması da sanayi toplumu ile oluşan çekirdek aileye geçişin vesilesiyle meydana gelmiştir. (Duman, 2012: 38)

Duran Bell (1997) ise 1951 yılında çıkmış *Norms and Quarries*'de evliliğin “erkek ve kadın arasında kurulan bir birlik olduğunu ve bu birlikten doğan çocuğun meşru olmasını sağlayacak bir kurum” şeklinde nitelendirildiğini ifade eder. Brittanica da evliliği bireyler arasında oluşturulmuş, genellikle bir erkek ve bir kadın, tarafından oluşturulmuş yasal ve toplumsal birliktir. Bu birlik, kurallar, örf ve adetler, yasalar, inançlar ve tutumların atadığı haklar ve görevlerle kuşatıldığını da eklemiştir. Ayrıca hukuksal olarak meşru çocuk sahibi olma hakkının da olduğu da söylenmiştir. Laura Fortunato (2015: 5) ise evlilik kavramının muğlak olduğunu ve tanımının da kavramın kendisinden kaynaklı bir biçimde muğlak olduğunu söyler. Gerekçe olarak da tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamlara göre evliliğin niteliğinin değişkenlik gösterebileceğini ifade eder. Yine de, Batı toplumunu referans alarak evliliği iki veya daha fazla bireyin oluşturduğu toplumsal ve normatif kurallarla desteklenen bir birlik olarak tanımlar. Bu birliğin sözgelimi cinsel pratikler

bağlamında sınırlamalara tabi tutulup bu evlilikten doğan çocukların da diğer tanımlarda vurgulandığı üzere, toplumca meşru sayıldığını ifade eder. Fortunato (2015: 6) insanlar arasındaki bu birlikteliği diğer türler ile kıyasladığı zaman, evlilik kurumunun dış unsurlar tarafından müdahaleye tabi tutulması sebebiyle insanların kurduğu bu birlikteliğin diğer türlerin kurduğu birliktelikten ayrılan bir unsuru olduğunu belirtir.

1.2.3.2. Evlilik

Evlilik, insanlığın varoluşundan bugüne kadar gelinen süreç içinde varlığını koruyabilen nadir unsurlardan biri olduğunu ve insanlar tarafından evrensel olarak kabul edildiği varsayılmaktadır. (Jackson, 2012) Evliliğe tarihsel açıdan bakıldığında, Antik dönemde, Yunan topluluğunun ortaya çıkmasından önce sözgelimi Minos'ta kadın ve erkeğin eşitliğine dayanan bir ilişki biçiminin mevcut olduğundan bahsedilmişti. (Lindsey, 2015) Engels ise, Bachofen'in 1861 yılında yaptığı aile çalışmasından örnek vererek *heteria* anlayışının mevcut olduğunu ve diğer yandan anaerkil bir toplum yapısının da mevcut olduğunu dile getirir. Antik Yunan toplumuna geçildiğinde ise dinin de etkisi ile anaerkil toplumdan ataerkil topluma geçildiğini; dolayısıyla tek eşli evliliğin ataerkil toplum yapısını yeniden üretecek şekilde biçimlendiğini belirtir. (Engels, 2003: 11) Bunun yanı sıra ilkel toplumlarda kişiler arası sevgi alışverişinden ziyade ailelerin birleştirilmesine dayalı bir anlayışın mevcut olması söz konusudur. (Engels, 2003: 12; Jackson, 2012)

Evliliğin tam olarak ilk defa ne zaman icra edildiği bilinmemektedir fakat tarihçiler tarafından bulunan belgeler ile saptanmaya çalışılmaktadır. (Foucault, 2020: 353) Buna rağmen tek eşli evliliğin kökeni 4530 sene önce Mezopotamya'da meydana geldiği bilinmektedir. Bu dönemde, evliliğin üç evreden meydana geldiği söylenebilir. Nişan, evlilik ve evliliğin sonlandırılması. Nişan evresinde, damat ve ailesi kız istemeye giderler ve gelin ile ailesine *tirhatum* denen hediyeler ve gelin parası vermektedirler. (Sünbül, 2020: 100) Gelin ve ailesi ise *seriktum* denen çeyiz takımını damadın ailesine sunarlar. Böylece taraflar maddi olarak birbirlerine yatırımda bulunurlar. Lakin, nişanın bozulması için üç şahidin olması beklenirken nişanın bozulmasıyla birlikte damat *tirhatum*'u geri alamaz iken; gelin ise *tirhatum*'un üç katını ödemek zorunda bırakılmaktadır. (2020: 101) Nişan sürecinde

kadın ölürse de, damat adayı bir başka kadın aday ile evlendirilmektedir. Evlilik sürecine gelinirse, erkeğin lehine hukuksal yaptırımların mevcut olduğunu ve hatta kadınların hukuksal olarak satın alındığını belirten hukuksal ifadelerin mevcut olduğu söylenebilir. Sonraki dönemlerde de mevcut olduğu üzere bu dönemin evlilik anlayışının ailelerin kendi maddi zenginliklerini korumaları ve soylarının devam ettirilmesi üzerine kurulmaktadır. (2020: 102-103) Günümüz Türkiye'sinde Hititler'den kalma çeyiz asma geleneği, duvak açma ve Anadolu'nun kırsal ile kentsel bölgelerinde evliliğin kutsal görülmesi sürmektedir. (Arslantürk & Odabaş, 2021: 361) Buna karşın İslamiyet öncesi Türk toplumlarında, kadına Mezopotamya ya da Roma yahut sonraki kısımlarda değinilecek Antik Yunan'a kıyasla evlilik içinde çeyiz ve miras haklarına sahip olması ve mal, mülk, çocuğun velayeti hakları tanınmıştır. (Tellioglu, 2016: 215) İslamiyet'e geçildiğinde ise, Türklerin ataerkil bir aile yapısına geçtikleri ve evlilik içerisinde kadınların hakları sınırlanmıştır. (Aslan, 2018: 45)

Antik Yunan toplumuna bakıldığı zaman hem tek eşli bir evliliğin hâkim olduğu hem de evlilik içerisinde erkeklerin kadınlara göre daha öncelikli bir konumda oldukları söylenebilir. (Scheidel, 2008; Karaaslan, 2012) Erkekler, evleneceği kadına evlilik içerisinde sınırlar çizebilmek konusunda ayrıcalıklı bir konumda olmaktaydılar. Kadının evlilikteki konumu ise çocuk doğurmak ve kocasına hizmet etmek şeklinde sıralanabilir. (Karaaslan, 2012; Kocabaş Atılğan, 2013) Antik Yunan toplumunda kadının evlendirilme yaşı bazı kaynaklarda on dört on sekiz civarları iken erkeğin evlendirilme yaşı ise 30'u bulmakta idi. Bu toplumda önceden ayarlanmış evliliğin mevcut olduğu söylenebilir. Damat adayının kızın ailesiyle görüşmeler gerçekleştirmesi gerekmektedir. (Ergin, 2015: 95) Evlilik hayatında ise, yukarıda da belirtildiği üzere kadınların kamusal alanda tek başlarına görülmesi sakıncası sayılırken diğer yandan da evde de erkek, karısını diğer erkeklerden uzakta tutmak için çaba sarf ettiği söylenebilir. Ayrıca, erkeklerin evlilik dışı ilişkiler sürdürüp *heiretia* denen seks işçileri ile beraber olabilirlerken evli kadınların başka bir erkek ile beraber olmaları toplumca olumsuzlanmaktaydı. Şayet, bir kadın başka bir erkek ile görülürse, kocasının kadını boşaması zorunlu kılınıyordu. Boşanma evresi de gerçekleşikten sonra kadının toplu merasimlere katılması da yasaklanmakta ve toplum tarafından dışlanmaktaydı. (2015: 97) Ayrıca

kadın, yirmili veya otuzlu yaşlarında dul kaldıysa tekrardan başka biriyle evlenmesi beklenmekteydi fakat ilerleyen yaşlarda dul kalıyorsa kendi çeyizlerini tekrardan alıp nispeten özgür bir şekilde yaşayabilmesinin mümkün olduğu söylenebilir. (2015: 98) Dönemin filozofları da evlilik hususunda vurgular yapmışlardır. Platon, *Devlet* kitabında kadınları aile içerisinde ve erkeğe göre konumlamıştır. Bekçi olarak kadınlar görevlendirilseler dahi, tek başlarına kalmamaları için bekçi erkekler ile evlendirilmeleri gerektiğini Sokrates'in diyalogu üzerinden belirtmiştir. (2016: 160) Esasında, Antik Yunan'daki evlilik anlayışı vesayetin babadan kocaya geçip kadının fiilen kocaya verilmesi ve ailenin sürekliliğinin sağlanması üzerine kurulmuştur. Diğer yandan evliliğin bir sözleşme çerçevesinde iki aile reisi arasında gerçekleşen bir iş olduğu söylenebilir. Aynı durumun Roma'da da geçerli olması söz konusudur. (Foucault, 2020: 354)

Sparta döneminde ise, evlilik kanunen zorunlu kılınmış, evli olmayanların cezalandırılması söz konusu hale gelmiştir ve evlenen erkeklerin otuz yaşından altmışlı yaşlarına dek *sysstia* denen zorunlu merasimlere katılmaları zorunlu kılınmaktaydı. Ayrıca, evlilikle cinsellik de denetlenmekteydi. Sparta toplumunda erkek çocuğun öneminden ötürü kadınların nikahlarından sonra ve erkeklerin evli oldukları süreçte düzenli olarak katılmak zorunda oldukları merasimlerden önce ilişkiye girmeleri ve kocaları tarafından farklı erkeklerle de ilişkiye girmeye tabi tutulmaları söz konusudur. (Ergin, 2015: 104)

Helenistik dönemde ise, yani MÖ 2 ve 1. Yüzyıllarda Foucault (2020: 354) evliliğin özel alandan kamusal alana taşınmaya başladığını ifade eder. Bu geçişin ise köprü işlevi gören dini törenlerle sağlandığını söyler. Bu bağlamda ailelerin evlilik üzerindeki denetiminin kamuya aktarıldığını ifade eder. Diğer yandan bu dönemde evliliğin ve sürekli birliktelik pratiklerinin toplumda yaygınlaştığını belirtir. Ayrıca, Roma'daki *de adulteriis* yasasının başka erkekler ile olan kadınları ve evli bir kadın ile olan erkeği cezalandırırken; evli olmayan kadınlar ile birlikte olan erkekleri cezalandırmadığını da nakleder. Bunun yanı sıra evliliklerin niteliğinin sınıflara göre değiştiğini ifade eder. Üst sınıfların evliliği gerçekleştirmesinin sebebini ailelerin mal varlıklarını birleştirme gibi ekonomik ve politik çıkarlardan dolayı olduğunu belirtir. (Foucault, 2020: 355) Her ne kadar Helenistik dönemin alt sınıflarına dair, üst sınıflar kadar somut verilere ulaşılamasa da alt sınıfta gerçekleşen evliliklerin kişisel

güçlü ilişkilerden kaynaklanıp üst sınıftakilere göre daha istikrarlı olduğunu ifade eder. Helenistik dönemde, her ne kadar kadın ve erkek arasındaki eşitlik gözetilmese de kadının hem hukuksal hem de ekonomik rolünün evlilik dahilinde genişletilmesi söz konusudur. Antik Yunan, Roma ve Mısır toplumlarında baba kızının evliliğini kızına danışmadan bitirme hakkına sahip iken; Roma hakimiyetinde olup kendi yasasına sahip olan Mısır'da ise evli kadın kendi evlilik durumunu bu bağlamda tayin edebilir hale gelmiştir. Diğer yandan kadınların hukuksal olarak boşanma durumlarında çeyizlerini alma ya da miras haklarından da faydalanabilmesi söz konusudur. (2020: 356) Diğer taraftan MÖ 4 ve 3. Yüzyılın Helenistik döneminin Mısır'ında evlilik sözleşmelerinin kadına ve erkeğe atadığı birtakım roller mevcuttur. Evlilik içerisinde kadın kocasına itaat edip, günün herhangi bir saatinde kocasından onay almadan dışarı çıkamama, başka bir erkek ile beraber olamama, haneyi yoksullaştırmama ve kocasının onurunu zedeleme yasakları ile yükümlüdür. Erkek ise karısına akma, eve başka bir kadın ya da erkek sevgili getirmeme ve dışarıdaki ilişkilerden çocuk sahibi olmamak ile yükümlüdür.

Orta Çağ'da ise Antik Dönem'in aksine, Hristiyanlığın da yaygınlaşmasıyla tek eşli evliliklerin mevcut olduğu ve erkekler ile kadınların tek eşli bir şekilde evlendikleri söylenebilir. Evlilik sürecinde kadının doğurganlık ve kocasına bağlı biri olma rolleri sürdürülmekteydi. Kilisenin Orta Çağ'da evlilikler ve kişisel ilişkiler üzerindeki hakimiyetinin mevcut olduğu söylenebilir. Ayrıca, evlilik içinde üreme ve soyun devamlılığı haricindeki cinsel ilişki, sözgelimi İngiltere'de, uygun görülmemekteydi. (Pasternack, 2003: 108) Ayrıca, Hristiyanlığın benimsendiği toplumlarda evlilik içerisinde bekaretin önemi, ensest ilişkinin yasaklandığı tek eşli evliliklerin makul görüldüğü de söylenebilir. (2003: 109) Yukarıda belirtildiği üzere yedinci yüzyılın İngiltere'sinde kadının hukuken münferit bir birey olarak sayılmadığı gibi aidiyeti babanın hâkim olduğu aileden kocaya aktarılmaktadır. Buna bağlı olarak da evlilik hususu içerisinde kocasının mallarından biri olarak hukuken tanınması söz konusudur. (2003: 119)

Bu durumun on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıla kadar sürdüğü söylenebilir. Kadının kocasını memnun etme ve annelik, doğurganlık rollerinin gerek kültürel gerek hukuksal bağlamda sürdürülmesi söz konusudur. (Evans, 2005: 58) Foucault (2020: 33) da on sekizinci yüzyıldan itibaren kilise hukuku, medeni kanun ve

Hristiyan öğretilerinin evlilik ilişkilerini merkeze koyduğunu belirtir. Evlilik ilişkilerinde livasta, enstest ilişki, zina, eşcinsel ilişkiyi yasaklayan heteroseksüel tek eşli anlayışın sürdürülmesi söz konusudur. (2020: 34) Lakin aynı yüzyılda, evliliğe karşı eleştirilerin yükseldiği ve yukarıda da belirtildiği üzere Aydınlanma düşünürlerinin kadınlara yönelik düşünceleri eleştirilmeye başlanmıştır. Mary Wollstonecraft *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*'nde evliliğin kadınları tahakküm altına alan bir kurum olarak nitелеmektedir. (Öztürk, 2014: 474) Yirminci yüzyılın başlarında Emma Goldman ise, Wollstonecraft'a katılarak evliliğin kadını tahakküm altına alan bir kurum olduğunu düşünür. Diğer yandan *kadın trafiği* kavramı dahilinde hem fahişeliği hem de evliliği ele alırken esasında bu ikisinin de kadının toplumsal ve ekonomik olarak erkeğin aşağısında olduğunu ve tahakküm ilişkilerini yeniden ürettiğini ifade eder. (Marso, 2003: 310; Connell, 2019: 171)

Feminist kuram içinde ise Brook evliliğe yönelik iki farklı yaklaşımın mevcut olduğunu ifade eder. Birinci olarak, feminist kuramcılarının bir kısmının evliliği bir kurum olarak eleştirmektedir. Diğer taraftan ise evlilik kurumunu ya reforma tabi tutmaya ya da tamamen ortadan kaldırılmasına yönelik yaklaşımlar geliştiren kuramcılarının olduğunu ifade eder. Tarih içerisinde Mary Astell, Germaine Greer ve Carol Pateman'ın evliliğin kadın erkek ilişkilerini tayin eden bir kurum olarak ele aldıklarını belirtir. (Brook, 2002: 47) Kurum olarak evlilik ele alındığında, her ne kadar toplumun geniş bir kitlesi tarafından icra edilmiş olsa da evliliğin toplumsal cinsiyet bağlamında güç ilişkilerini yeniden üretilip bu bağlamda cinsler arasındaki eşitsizliği meydana getirdiği düşünülmektedir. Ayrıca, Stevi Jackson'ın evliliği heteroseksüelliğin merkezi kurumu olarak nitelendirip kadın ve erkek arasındaki hiyerarşiyi pekiştirdiğini de belirtmektedir. Evlilik bir kurum olarak ele alındığında, kadınların evlilik içinde ev işlerindeki mesailerinin ücretsiz kalışı ve emek sömürülerinin mevcut olduğu ve bu bağlamda erkeğin evin gelir kaynağı olmasından ötürü kadına göre daha görünür kılınması söz konusu hale de gelebilmektedir. (Connell, 2019; Brook, 2002: 48)

Brook (2018: 349) bir başka makalesinde, buna 1970'li yılların Avustralya'sında evli kadınların işlerinden istifa etmelerinin beklendiğini ve düşük gelirli ya da yarı zamanlı işlerde çalıştıklarını belirtir. Diğer yandan, evlilik sürecinde yaşanan çifte standarda da değinmektedir. Erkek, evlilik dışı ilişki yaşayabilirken

kadının yaşamasının olumsuz bir şekilde karşılandığını da belirtir. Bunların yanı sıra kadınların da iş gücüne katılımının artması ile evli çiftlerin kendi maddi gelirlerini birleştirmeleri söz konusudur fakat her ne kadar evlilik içinde erkeklerin bazılarının iş bölümünde katkıları olsa da maddi kazanç açısından halen dengesizliklerin sürdüğünden söz edilebilir. (Arrendell, 1994: 31-32) Ayrıca, evlilik içinde kadın erkeğin arzusunu doyurmak zorunda kalması, psikolojik, fiziksel ve cinsel şiddete de maruz kalıp ekonomik olarak da erkeğe bağlı kalmaktadır (Brook, 2002: 48) Diğer taraftan günümüzde evlilik içi her türlü şiddet insan hakları bağlamında suç sayılmakta ve hukuken erkeğin korunmaması söz konusudur. Türkiye’de ise Medeni Kanun’a göre evlilik, karşılıklı fedakârlık esasına dayanmaktadır. Tarafların manen ve cinsel olarak birbirine uyumlu şekilde davranmaları, iki tarafın da çalışma zorunluluğu olup ev içinde de iş bölümü yapmaları gerektikleri kanunun 185-201. maddeleri arasındaki kısımlarda yazmaktadır. Ayrıca eşlerin eşitliği, Medeni Kanun’un 186. maddesinde birliğin yönetimi ve mali yükümlülüklerin sağlanması ve konut seçimi konularında eşlerin eşitliği ilkesinin altı çizilmiştir. (Köseoglu & Kocagil, 2009: 637) Yine de evlilik içerisinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin varlığından söz edilebilmektedir. (Brook, 2002: 49)

1.2.4. Boşanma

Boşanma ise, aile kurumundan beklentilerini karşılayamayan çiftlerin yasal yollara başvurarak evliliklerini sonlandırması ve bireysel olarak hayatlarına devam etme kararı alma durumu olarak tanımlanabilir. (Karakaya, 2018: 261) Türk Dil Kurumu ise boşanmanın tek bir tarafın açacağı bir ilam sonucu evlilik birliğinin sonlandırılması olarak tanımlarken; Britannica (2020) ise boşanmayı geçerli bir evliliğin sonlandırılması ve ayrıca tekrardan evlenme ihtimalini ortaya çıkarması olarak tanımlamaktadır. Boşanmanın çeşitli nedenleri olabilmektedir fakat yaygın nedenleri arasında iletişim bozukluğu, kadın ve erkeğin arasındaki sosyo-ekonomik farklılıklar, ihanet, aile içi şiddet, iki taraftan birinin diğerini ihmal etmesi, cinsel sorunlar, aile baskısı, psikolojik problemler, ekonomik sorunlar, çocuk bakımını karşılayamama şeklinde sıralanabilmektedir. Diğer taraftan sanayileşmenin ve kentleşmenin artması, kadının iş gücünde etkinliğinin artması, evliliğin sıradanlaşması, boşanan insanlara sosyal ve kurumsal desteğin artması, evli çiftlerin

kendi içlerinde bireyselleşmesi de sayılabilmektedir. (Aktaş Akoğlu&Küçükkaragöz, 2018: 26) Lakin, Laura Betzig'in günümüzdeki 160 toplum üzerinden yaptığı bir boşanma incelemesinde bu toplumlarda yaşanan boşanmaların ilk sebebi zina, ikinci olarak kısırlık ve üçüncü olarak erkeğin kadına uyguladığı fiziksel ve duygusal şiddet olarak bulgulanmıştır. (Can & Aksu, 2016: 892)

Tarihsel olarak boşanma kavramını incelemek gerekirse, boşanmanın devlet ile bireyler arasında standart bir prosedür haline gelmesi ilk defa Mezopotamya'da Hammurabi Yasaları ile beraber olmuştur. (Akkoç, 2020: 87) Antik Yunan'da boşanma nadir yaşanmaktadır. Boşanmanın sebepleri ya kadının bakir olmadan evlendirilmesi ya da evli kadının bir başka erkek ile beraber olmasından kaynaklanmaktadır. (Lindsey, 2015: 127; Akkoç, 2020: 87) Roma döneminde de kadınların boşanma haklarını alabilmelerine karşın çok az kadının kendi özgürlüğüne kavuşur. (Lindsey, 2015: 130)

Orta Çağ'a gelindiğinde, Hristiyanlığın yaygınlaşmasından ötürü hem tek eşli evliliğin önemi artmış hem de kilisenin, Hristiyan öğretilerinin de tahakkümünden dolayı boşanma çoğunlukla yasaklanan bir kavram haline gelmiştir. Boşanma, Hristiyanlığın o dönemde yaygın olduğu toplumlarda ancak erkeğin kadına hayati risk taşıyacak derecede şiddet uygulamasıyla sağlanmaktadır. İngiliz hukukunda da evli erkeklerin evli oldukları kadınlara şiddet uygulayabilecekleri fakat bunun öldürmesiye derecelere varmaması gerektiği de yazmaktadır. On yedinci yüzyılın Amerika'sına gelindiğinde ise, İngiliz hukukunun ve Hristiyan öğretilerinin etkileri mevcut olsa da boşanma hukuksal bir hak olarak erkeklere tanınmıştır. Lakin kadınların mülk sahibi olmaları, boşanma davası açmaları, anlaşma imzalamaları, oy vermeleri hukuken yasaklanmıştır. (2016: 132) On sekizinci yüzyılda ise, dönemin siyasal, teknolojik, endüstriyel gelişmelerinin yaşandığı Batı Avrupa'da dinin toplumsal etkisinin azalmaya başlamasıyla boşanma yaygınlaşmış ve son kertede toplumun tüm kesimini etkilemiştir. Batı Avrupa'da insanların sosyal ve ekonomik özgürlüklerinin genişlemesi de evlilik ile gerçekleşen bağlılık yeminlerinin etkisinin azalmasına da sebep olmuştur. (Akgül, 2012: 6) On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise, kadınların haklarını savunma çabalarının arttığı dönemde, 1848 yılında Seneca Falls Konferansı'nda kadına boşanma hakkı, aile hakkı, mülk edinme hakkı gibi

hakların ele alınması söz konusudur. (Lindsey, 2015: 263) Emile Durkheim, toplumlardaki intiharın sebeplerini araştırırken Kıta Avrupa'sındaki intiharların bir kısmının boşanmalardan kaynaklandığını ve boşanma sonucunda intihar edenlerde erkeklerin sayısının kadınlara göre fazla olduğunu belirtmiştir. Durkheim, kadınların geleneksel kadınlık rollerinin dışına çıkmaları, kadınların kent içinde iş gücüne katılmalarından ötürü erkeklere göre intihar etmeye daha az meyilli olduklarını ifade eder. Lakin, geleneksel ve muhafazakâr toplumlarda boşanmanın olumlu karşılanmadığı ve kadınların boşanamadıkları toplumlarda ise kadınların intihar oranlarının daha fazla olduğunu ifade etmiştir. (Akgül, 2012: 7)

Günümüzde ise boşanma sürecine bakıldığında, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesi söz konusudur. Ayrıca boşanmanın kadın ve erkek üzerinde toplumsal, ekonomik ve psikolojik etkilerinin olduğundan da bahsedilebilmektedir. (Lindsey, 2015: 263-264) Geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarını daha az uygulayan kadın ve erkeklerin boşanma hususunda, geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üreten kadın ve erkeklere göre daha uzlaşmacı davrandıkları Lindsey'in (2015: 264) bulguladığı verilerde ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca, toplumsal cinsiyet bazında boşanmaya dair algıların toplumdan topluma ve kültürden kültüre değişmesi söz konusudur. Kadının annelik rolünü, şayet çocuk varsa, çocuğun velayetinin kendisine verilmesiyle yeniden üretmesi beklenmektedir. Sözgelimi, Türkiye'de boşanmaya kalkışan kadınların bir bölümü kocaları olan erkekler ya da ailedeki diğer erkek fertleri, diğer akrabaları tarafından şiddete maruz kalabilmekteler. Boşanmış kadınlara toplum içinde çevresinden olumsuz tepkiler alabilmekte ve hemcinsleri tarafından da tehdit olarak görülüp dışlanabilmekteler. (Eşkinat, 2013: 291; Can & Aksu, 2016: 889) Kadınlar, boşanma esnasında psikolojik şiddete maruz kalabilmekteler ve bazen de eşleri ya da aileleri tarafından boşanmadan vazgeçirilmeye çalışılabilmekteler. (Can & Aksu, 2016: 893)

Boşanma sürecinde kadınlar maddi anlamda dezavantajlı konumda bulunabilmekteler. Sözgelimi ekonomik düzeyi düşük olan bir kadın, boşanma kararını vermek konusunda zorlanabilmektedirler. (Can & Aksu, 2016: 889) Diğer yandan, boşanma sürecinde malların paylaşımı konusunda adil paylaşım yapılmamakta ve kadının evlilik süreci içerisinde ev içinde maddi karşılığı bulmayan emeği görmezden gelinmektedir. (Eşkinat, 2013: 292) Boşanma süreçlerinde erkeğin

kadına nafaka vermesi de mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmekte ve kadının erkeğe göre ekonomik olarak yoksullaştıran bir unsurdur. (Köse & Berktaş, 2019) Şayet kadının çocuğu varsa ve çocuk için ekonomik koşulları sunamıyorsa ve gönüllü olarak çocuğu erkeğe vermek istiyorsa toplum nezdinde kadının annelik görevini yerine getirmediği yaftasıyla psikolojik şiddete maruz kalabilmektedir. (Lindsey, 2015: 265) Ayrıca boşanma sonrasında yapılan araştırmalarda erkeklerin çoğunun kadınların çoğuna göre maddi anlamda güçlü oldukları da gözlemlenmiştir. (2015: 266) Boşanma sonrasında, psikolojik olarak kadınların yalnızlık, değersizlik, kendine ve/veya çocuğuna karşı suçluluk, kararsızlık, güvensizlik, erkeğe karşı olumsuz duygular hissedebilmektedir. (Can & Aksu, 2016: 894) Kadınların psikolojik olarak bu duyguları dışa vururken erkeklerin bir kısmının boşanma sonrası süreçte ya deneyimledikleri travmatik duyguları bastırmaktalar ya da içki, sigara, gece hayatı yaşayarak örtük bir depresyon yaşamaktadırlar.

Erkeklerin diğer bir kısmında ise, doğrudan bir depresyonun belirtiler isteksizlik, iştahsızlık, yorgunluk, gerginlik, unutkanlık üzerinden gözlemlenmesi de söz konusudur. (Aktaş, 2018: 27) Her ne kadar sinema ve popüler kültür anlatılarında hegemonik erkekliğin inşasına bağlı olarak fiziksel ve duygusal olarak dayanıklı erkek imajı yeniden üretilse de esasında Daily Mail gazetesinde boşanmanın erkeklerin psikolojileri üzerindeki etkisinin yer aldığı bir araştırmada erkeklerin de boşanma, iflas ve kayıp gibi olaylar sonucunda psikolojik travmaya maruz kalabildikleri gözlemlenmiştir. (2018: 28) Lakin, klasik sinema anlatılarının birçoğunda bir erkeğin evlilik, çocuğun doğumu veya birinin kaybından dolayı ağlayabilmesi kodlanırken; iflas etmiş, boşanmış erkeklerin erkekliği sekteye uğramış erkekler olarak kodlanmaktadır. (Lotterhos, 2015: 35)

Her ne kadar boşanma sürecindeki erkeklerin bir kısmının ekonomik gücü kaybetme kaygısı, kadının kendisinden ekonomik olarak güçlü olma kaygısı, kadının ailesindeki üçüncü kişiler ile olan münasebet, boşanma sürecinde kadından kopmaya hazır olamama ile kadının geleneksel toplumsal cinsiyet rolünü reddetmesi sonucu erkeklik krizi yaşadığı varsayılsa da (Akkoç, 2020: 60) tüm bu bilgiler ışığında boşanma sürecinin gerek hukuksal gerek ekonomik gerek toplumsal cinsiyet rolleri açısından hem hegemonik erkekliğin yeniden üretiminin sağlandığı hem de

kadınların birtakım haklar elde etmiş olsalar da boşanma sürecinde ve sonrasında ekonomik, toplumsal, psikolojik sorunlarla karşılaşır. (Lindsey, 2015)

Hukuksal olarak, sözgelimi Türk Hukuku'na bakıldığında boşanmaya sebebiyet verecek unsurlar zina, bir tarafın diğer tarafın hayatına kastetmesi, pek kötü ve onur kırıcı davranışlar, suç işleme ve haysiyetsiz hayat sürme, akıl hastalıkları, terk ve nihayetinde evlilik kurumunun temelden sarsılması şeklinde sıralanmaktadır. Zina meselesi, Türk Medeni Kanunu'nun 161 ve 185. maddelerinde sadakat ilkesine aykırı olduğunu ifade edecek şekilde boşanma sebebi olarak gösterilmiştir. (Köseoğlu & Kocagil, 2009: 36) Hayata kastetme meselesine hem intihara teşvik etmek hem de öldürmekle tehdit etmek de dahildir. Burada aile ve ceza mahkemeleri de devreye girebilmektedir. (2009: 37) Akıl hastalığı kısmında ise, eğer taraflardan birine çekilmez hale geliyorsa resmi kurul raporu ile akıl hastalığının tespit edilmesi koşuluyla boşanma işlemleri başlatılabilir. (2009: 38) Terk kısmına gelinirse, 185. maddede evli çiftlerin aynı evde yaşama yükümlülükleri vardır fakat taraflardan biri evi terk ederse 164. madde uyarınca boşanma davası açılabilir. Terk etme meselesinde de öncelikle fiili ayrılığın gerçekleşmiş olması gerekir; yani bir tarafın kendi isteğiyle evden ayrılması kastedilmektedir. Yasaya göre, ilk dört ay fiili ayrılığı kapsar fakat bu dört ay içinde dönmezse ili ay da eve dönme süresi verilir. Altı ay dolduktan sonra boşanma davası açılabilir. (2009: 43) Evlilik birliğinin temelden sarsılması meselesinde psikolojik ve fiziksel şiddet genel boşanma nedeni olarak sayılmaktadır. Bir başka neden de çocukların menfaati ve kusursuz eşin itiraz haklarını kötüye kullanması olarak da sıralanmaktadır. (2009: 66-68) Bu son kısımdan kasıt, başta kusursuz olan taraf davalıdan daha büyük bir kusur işleyip o şekilde haklarını kötüye kullanıyorsa bu da boşanma sebebi olarak sayılabilmektedir. (2009: 69) Velayet kısmına gelinirse, evlilik süreci içinde anne ve babanın çocukları üzerine eşit hakları vardır fakat çocuğun annelikten mahrum kalmaması için velayet anneye verilmektedir. Avrupa ülkelerinde boşandıktan sonra da birlikte velayet hakkı uygulamaları olsa da Türkiye'de mahkemelerce sorun teşkil edebileceğinden Türk kamu anlayışına aykırı görülerek izin verilmemektedir. Her ne kadar anneni çocuğun velayetini alsa da babanın çocuk üzerindeki maddi ve manevi yükümlülükleri sürmektedir. (2009: 500)

Bunlar dışında sosyal psikolojide boşanmanın sebeplerini açıklamak için Salman ve Uzunboylu, *Eşlerin Boşanma Nedenleri ve Eğitimi* adlı çalışmalarında sosyal değiş tokuş kuramı ve kriz kuramı ile boşanma olgusunun açıklanabileceğini ifade ederler. (Akgül, 2012:8) Sosyal değiş tokuş kuramı, Levinger tarafından evlilik ve boşanmada dahilindeki ilişkileri incelemek için ortaya atılmış bir kuramdır. Mevzubahis çalışmada Levinger'in, sosyal değiş tokuş kuramı bağlamında evliliğin gerçekleşmesinin nedenlerini kadın ve erkeğe göre farklı kriterler sunduğunu ifade ederler. Buna göre, kadınlar cinsellik, arkadaşlık ihtiyacı ve erkek partnerin eğitim düzeyinin yüksek olmasından; erkeklerin ise kişisel bakım, ev temizliği, yaşamın kolaylaşması ve yalnız kalmamak sebeplerinden ötürü evliliğin gerçekleşmesi söz konusudur. Boşanma söz konusu olduğunda ise, bağımlı çocukların varlığı, akrabalık bağlarının güçlü olması, özellikle kırsal kesimde boşanma olgusunun hoş karşılanmaması boşanma eylemine engel oluşturmaktadır. Diğer yandan, tarafların evlilik dışındaki hayatı kendi hayatlarından cazip bulmamaları da boşanmaya karşı başka bir engel teşkil etmektedir. (Nakonezny & Denton, 2008: 402; Akgül, 2012: 8)

Kriz kuramına gelinirse, Wiseman'ın ortaya attığı bu kuramda boşanmanın beş evre sonucu gerçekleşmesi söz konusudur. Birinci olarak boşanmaya niyetlenmiş biri zaman içinde niyeti doğrultusunda davranmaya başlar. Ardından ise, taraflar arasında boşanmaya teşkil edecek sebepler inkâr edilecektir ve bu sebepler çözülmeye çalışılacaktır. İkinci olarak, eğer bu sebepler çözülmüyorsa kayıp, depresyon ve öfke dönemleri diye adlandırılan dönemde, boşanmanın toplum içinde olumsuzlanan bir kavram oluşu ve bir kayıp olarak algılanmasından ötürü tarafların birbirini suçlayarak öfke içinde olurlar: Nihayetinde ise, taraflar arasındaki gerginliği ortadan kaldırmak için bir taraf ve tarafların ikisi de kabul ve entegrasyon evresine girerek yeni bir yaşam tarzını ve kimliği benimseyip boşanma sürecini içselleştirirler. Kadınlarda bu süreç ani ve keskin bir şekilde gerçekleşebilmesi söz konusudur. (2012: 8-9)

Nihai olarak bakıldığı zaman bu kısımda, evlilik ve boşanma olgusunun toplumsal, kültürel, hukuki ve bireysel unsurlar olarak tanımı ve sebepleri incelenmiştir. Ardından tarihsel bağlamda evlilik ve boşanma kavramları ele alınmıştır. Toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmalarında bu iki unsurun tahakküm ilişkilerini, günümüzde hukuksal olarak toplumsal cinsiyet dengesi gözetilmeye

alışılsa da, hukuki, psikolojik, kültürel ve toplumsal olarak yeniden üretilmesi söz konusu olduğu saptandığı nakledilmiştir. Son olarak da sosyal psikolojide ise boşanmanın sosyal değiş tokuş ve kriz kuramlar yarınca ele alındığı belirtilmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET, EVLİLİK VE BOŞANMA

Sinema, mevcut ataerkil toplumun toplumsal cinsiyet kodlarını meşrulaştıran, pekiştiren ve yeniden üreten bir kitle iletişim aracı olarak kullanılagelmiştir. Sinema tarihinin başlangıcından bu yana, dönemsel ekonomik, toplumsal, siyasi ve kültürel değişiklikler ve gelişmeler baş gösterse de bu algının korunduğu görülmektedir. (Smellik, 1998) Yine de 1960'lı yıllardan sonra ikinci dalga feminizminin gelişimi ve 1970'li yıllarda Avrupa ve Amerika'da Marksizm, psikanaliz, yapısalcılık ve göstergebilimden de etkilenecek şekilde film festivalleri ve film yazılarının da yazılması sonucu ana akım sinema ve sanat sinemasında toplumsal cinsiyet temsillerine odaklanılmış ve dengeli olmayan bir toplumsal cinsiyet temsili gerektiren sinemanın teknik özellikleri gerek kullanılan göstergeler sonucunda tespit edilmiştir. Sinema filmlerinde, erkek karakterlerin aktif, özerk bir yaşam süren, güç, yiğitlik, erdemlilik kodlarını taşıyan; kadınların ise filmlerde yardımcı ve hikâyeyi destekleyici konumlarda bulunup, kilit bir etkiye sahip olmadıkları, ayrıca kadınların ya arzu nesnesi ya da ataerkil toplum yapısına uyumlanacak şekilde erkeği destekleyen rollere bürünmektedirler. (Glendhill, 1978)

Buna karşılık feminist film kuramcılarının amacı, filmlerdeki toplumsal cinsiyet eşitsizliği klasik film anlatı yapısının ve teknik unsurların ataerkil bakış açısını yeniden ürettiğini; dolayısıyla eril hazzı doyurmaktansa dişil bakış açısını harekete geçirecek dengeli bir toplumsal cinsiyet algısını el üstünde tutan filmlerin yapılması gerektiğini savunurlar. (Kabadayı, 2004)

Bu bölümde, bunları kavrayabilmek adına sinemada anlatının nasıl kurulduğunu anlayabilmek adına dramaturji ile ilişkisi, dolayısıyla Aristoteles'in doğayı taklit etme anlamına gelen *mimesis* kavramı göz önünde bulundurulacak şekilde açıklanacaktır. Ardından sinemada toplumsal cinsiyet temsillerinin tarihsel gelişimi hem film endüstrisi dinamiklerine göre hem de feminist film kuramına da yansıtılacak şekilde ele alınacaktır. Diğer taraftan 1970'li yıllarda bireyselleşen kadın imgeleri, 1980'li yıllarda feminizmin kadınları narsist ve bencilliğe sürüklemesi ithamının sinemaya olan izdüşümü dolayısıyla geleneksel aile yapısının

modernleştirilmiş sürümlerinin devam ettirilmesi, gücü yüceleştirilen aksiyon filmlerindeki erkekler ile özgürleşen kadınlara tepki olarak kadının anneliğine tercih edilen erkeklerin babalıklarına yapılan vurguların mevcut olduğuna değinilecektir. Ardından 1990'lı yıllarda, mevcut ekonomik, toplumsal ve kültürel krizler sonucu erkeklik imajının değişmesi; yerine ataerkil düzenin gerekliliklerini sürdüremeyen, duygusal anlamda kırılğan erkeklerin oluşturdukları “yeni erkek” imajlarının mevcut olduğu kısımlardan da söz edilecektir. Dolayısıyla, kadın ve erkek arasında bir hiyerarşi yeniden üretilse de erkeklik ve kadınlık temsillerinde ufak değişiklikler günümüze kadar uzanmaktadır. (Kabadayı, 2004; Ryan & Kellner, 2010)

Evlilik ve sinema ilişkisine de bakıldığında, 1960'lı yılların sonlarına doğru sözgelimi Hollywood sinemasında otuz yıla aşkın hakimiyetini süren sansür yasasından ötürü, evliliğin ve erkeğin kadına karşı tahakkümünün olumlandığı evlilik anlatılarının mevcut olduğu fakat dönemin dinamiklerine bağlı olarak 1960'lı yılların sonlarından itibaren salt evliliği olumlayan anlatılara alternatif anlatıların geliştirilmesine dikkat çekilecektir. (Basinger, 2010)

Nihayetinde ise, evlilik filmlerine bağlı olarak boşanmayı konu alan filmlerin tarihsel sürecine, ardından tipik bir boşanmayı konu alan filmlerin niteliklerine bakılacaktır. Öncelikle, bu kısımda boşanma kavramının yirminci yüzyıldaki sürecine bakılacaktır çünkü boşanmanın bu dönemdeki süreci sinemadaki boşanma temsillerini etkilemesi söz konusudur. Lakin, Hollywood sinemasındaki mevzu bahis sansür yasasından ötürü boşanma kavramına ya komedi filmleri içerisinde yüzeysel bir şekilde ya da evlilik kurumunu yüceltecek şekilde olumsuzlanarak ele alınmasına değinilecektir. (Asimow, 2000; Ryan & Kellner, 2010) Sansür yasasının 1960'lı yılların sonunda etkisini yitirmesi, boşanma hususuna ayrıntılı bir şekilde değinilmeye başlamasının önünü açacaktır fakat boşanmayı konu alan filmlerde dönüm noktasının, tipik olarak anlatısal ve teknik unsurlar bakımından ana hatlarıyla bir boşanma filminin ne olduğu konusunda hatları çizmesiyle Ingmar Bergman'ın 1974 yılında altı bölümlük bir televizyon filmi olarak çekip kendi ülkesi dışındaki ülkelerde sinema filmi olarak da gösterilen Bir Evlilikten Manzaralar filmi olduğundan bahsedilecektir. (Asimow, 2000; Lee, 2020)

Ardından ise kendisini izleyen Kramer Kramer’a Karşı, 1980’ler ve sonraki filmlerin bir kısmı ile bu tezin konusunu oluşturan filmlerden 2019 yapımı Marriage Story filminin toplumsal cinsiyet dengesizliğini ne denli yeniden ürettiğine değinilip nihayetinde ise boşanmayı konu alan filmlerin niteliklerine değinilecektir.

2.1. Sinemada Dramaturji

Dramaturji, eski Yunanca’da “bir dram oluşturmak” anlamına gelen kelimeden türetilmiştir. Dramaturji, temelini Aristoteles’in *Poetika*’sında tragedyayı tanımlamasından almaktadır. Aristo’ya göre, tragedyanın ödevi bir sahnede oynanmasının da öncesine korku ve acıma duygularını dekordan ziyade öykünün kendisi, olay örgüsünden de doğurması olarak açıklar. Bunun başında, Aristoteles’e göre sanat doğaya öykünme (mimesis) şeklidir. Doğada olanları taklit etme görevini üstlenir. Buna bağlı olarak da sanat dalları doğayı taklit etme şekillerine göre birbirinden ayrılır. (Bahçeci, 2006)

Aristoteles’in dramaturjik yaklaşımını üç farklı yerden incelemek mümkündür. İlk, *olasılık* ve *zorunluluk* dramatik bütünlüğü sağlayan ve olay örgüsünün bir neden-sonuç ilkesine göre gerçekleşmesini sağlamak için kullanılır. Esasında, bir olay veya durum olasılık yahut zorunluluk yasalarına göre olabilme ihtimali ve akla yatkınlığına göre değerlendirilerek hikâye içinde yerini bulur. Diğer yandan yer zaman ve eylem birliğini bildiren *üçlü birlik kuralı*ndan bahsedilebilir. Ardından korku ve acıma duygusu uyandıran, yani hikâye içindeki karakterin içinde bulunduğu korku ve acı duygusuyla seyirci veya okuyucunun özdeşim kurması ve aynı korku ile acıma duygularını hissetmeleri, kısacası karakterin duygularıyla bağ kurması *katarsisi* doğurur. (Ongar, 1991: 9) Aristoteles (1987), tragedyanın bileşenleri arasında sırasıyla dekorasyon, müzik, dil, karakter ve düşüncelerin olduğunu söyler.

Sinemada dramaturji, tiyatrodaki dramaturjiden etkilenecek ortaya çıkmıştır. David Mamet, sinemada dramaturjinin, sinematografik unsurlarla anlamın ortaya çıkarılabileceğini fakat son kertede sinemada dramaturjik unsurun olay örgüsünde, yani senaryo yapısında anlaşılabileceğini vurgular. Senaryonun, tıpkı tiyatro metinlerindeki yer, zaman ve eylem birliği bildiren *üçlü birlik kuralı*nda olduğu gibi, belli bir mantık çerçevesine sahip, bütünlüklü bir olay örgüsüne sahip olması esastır.

(Mamet'ten akt. Sözen, 2011: 103) Semir Aslanyürek ise, senaryonun ikili bir işlevi olduğundan bahseder. İlk olarak, tiyatro metninden etkilendiği için edebiyatla bir bağı bulunmaktadır. İkinci olarak da çekilmek için yazılmıştır fakat senaryodaki dramaturjik bütünlüğün bozulmaması adına yönetmenin yanında senaryo yapısını dramaturjik olarak çözümleyecek birinin gerekliliğini savunur. (Aslanyürek'ten akt. Sözen, 2011: 104)

Sinemada dramaturji analizi yapılırken ilk önce senaryo yapısı/ olay örgüsü incelenir. Ardından, karakter özellikleri, sahneleme (mekân tasarımı, ses/müzik tasarımı, zaman/uzam ve bakış açısı) unsurları incelenir. (Ongar, 1991; Sözen, 2011)

Senaryo/olay örgüsünde olay örgüsünün neden-sonuç ilkesine bağlı olarak nasıl bir tutarlılıkta kurulduğu, hangi toplumsal, kültürel ve ekonomik bağlamlardan oluştuğunu incelemek gerekir. Karakterizasyon mefhumunda ise kişinin fiziksel, psikolojik ve sosyolojik özellikleri anlaşılabilir. Bunlara bağlı olarak filmdeki temayı, filmin barındırdığı bakış açısını, söylemi de incelemek gerekir çünkü filmler içlerinde bulundukları ekonomik, sosyal, psikolojik ve kültürel bağlamlarından ayrı bir şekilde değerlendirilemezler. Mekân tasarımında ise olay örgüsü ile mekân tasarımının birbirini nasıl beslediği ve nihayetinde müzik ile sesin anlatının dramaturjideki işlevi incelenmektedir. (Sözen, 2011: 101)

2.2. Sinemada Toplumsal Cinsiyet

Sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisine bakıldığında zaman, maddi hayat içerisindeki toplumsal cinsiyet rollerini, kadın ve kadınlık ile erkek ve erkekliğe dair mitleri pekiştiren, meşrulaştıran ve yeniden üreten bir kitle iletişim aracıdır. (Smellik, 1998: 7) Bunu doğrulayabilecek şekilde filmlerde mevcut toplum düzeni içerisinde erkek ve kadına yüklenen kodların varlığını gözlemleyebilmek mümkündür. Erkeklerle bakıldığında akıl ile özdeşleştirilen, fiziksel olarak kuvvetli, cinsel anlamda aşırı istekli, duygularını gizleyen ve özerk bir hayat sürdürebilen bireylerken; kadınlara bakıldığında genellikle ya erkeğe bağlı arzu nesnesi ya da ataerkil düzen içerisindeki aile kurumunu muhafaza eden anne rolleri atanmıştır. (Wood, 1994: 32; Ryan & Kellner, 2010: 218-219) Bunların yanı sıra kadınların dış

dünya ile bağlantılarının zayıf, akli olarak sağlıklı değerlendirme yapmaktan aciz ve psikolojik olarak sarsıntılı kişilikler olarak temsil edilmekteler. Her halükârda erkeklere nazaran özerk bir hayat sürdürmekte güçlük çeken ve ikincil bir konum taşıyan bir hüviyete sahipler. Ayrıca, kitle iletişim araçlarının diğer üyeleri dahil sinemada ikili bir anlam üzerine kurulu kadın temsillerinin varlığından söz edilebilmektedir. İyi kadınlar diye tabir edilebilecek kadınlar, aile hayatına düşkün, doğurgan, çocukları ile ilgilenen ve erkeğinin tahakkümü altında bulunacak şekilde temsil edilmektedirler. Arzu nesnesi olmasının yanı sıra anne, öğretmen, erkeğe yardımcı bir şekilde konumlandırılırlar. Kötü kadın temsilleri ise, cinselliğe düşkün, fahişe, soğuk ve çevresine kaba davranan kişiler olarak temsil edilmektedirler. (Wood, 1994: 33)

Tarihsel sürece de bakıldığında zaman, İkinci dalga feminizmi ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının yükselişe geçtiği 1970’li yıllarda film kuramları içinde feminist yaklaşımlar ortaya çıkmış ve sinemada mevcut toplumsal cinsiyet temsilleri eleştirilir. (Ryan & Kellner, 2010: 218-219) Bu dönemde, 1968 sonrası dönemde Marksizmin odaklandığı sınıf mücadelesi yerine ırk, cinsiyet ve etnik mücadelenin ön plana çıktığını fakat yine de kuramsal anlamda Marksizm etkileri görülmeye devam etmektedir. (Stam, 2000: 169) Zira feminist kuramcılar, film teorisi içerisinde toplum ve ideolojiyi kavrayabilmek adına Marksizm, toplumsal cinsiyet kodlarının nasıl oluşturulduğuna göstergesel bağlamda bakabilmek adına göstergebilim ve öznenin kurulumunu kavramak açısından da psikanalizden etkilenererek hem film teorisine katkıda bulunmak hem de toplumsal cinsiyet mefhumunun sinema vasıtasıyla da meydana suni bir şekilde getirildiğinin altını çizmek isterler. (2000: 170) 1970’li yılların başlarında Molly Haskell, Marjorie Rosen ve Joan Mellen gibi kuramcılar kitaplarınca kabaca kadınların fahişe, iffet sahibi kadın, vamp, yarım akıllı, servet avcısı, cinsel obje olarak negatif stereotiplerle kodlandıklarını ya da *femme fatale* olarak şeytanlaştırıldıkları veya anne, öğretmen kodlarıyla kutsallaştırılarak ötekileştirildiklerini ele almaktadırlar. (2000: 171) Bu temsiller de ya eksik bir şekilde ya da tek boyutlu bir şekilde üretilmektedir. (Gledhill, 1978: 458) Ayrıca, Haskell Hollywood filmlerinin toplumsal cinsiyet temsillerinde anti-feminist,

Avrupa sanat filmlerinin de fallosantrik bir üslup benimsediklerinin de altını çizer. (Stam,2000: 171)

Diğer taraftan, feminist film teorisi, sinemada görsel dilin ikili toplumsal cinsiyet sisteminin röntgencilik, fetişizm ile düşünülmesi gerektiğini; bunların yanı sıra filmlerde erkekliğin inşasında kadını arzu nesnesi haline getiren ve erkeklerin derdini, önemini merkeze taşıyan bir narsisizmin etkili olduğunu ifade ederler. (2000:173) Bu dönemin diğer öne çıkan feminist film kuramcılarından Claire Johnston ise *Women's Cinema As Counter Cinema* adlı kitabında toplumsal cinsiyet temsillerinin imaj, metinsel ikonografi ve anlatı yapısı dahilinde tezahür ettiğini belirtir. Bu alanlar içerisinde kadınların ikincil ve edilgen konuma düşürüldüğünü; kadınların soyutlaştırılıp mitleştirildiklerinden ve erkeklerin de hayat içinde etkin ve özerk olduklarını belirtir. (Johnston'dan akt. Stam, 2000: 173)

Christine Gledhill ise, feminist film teorisinin “kadının kadın olarak” sinema içerisine temsil edilmediğinden ve eril bakış açısının yeniden üretilerek kadınların bakış açılarına yer verilmediğini ifade eder. Diğer taraftan da feminist film teorisi içerisinde toplumsal cinsiyet temsillerinin hem kamera açısı, hareketleri, kurgu, mizansen, ışığın konumu gibi teknik özellikler hem de egemen ideoloji ile bağlantısıyla değerlendirilebileceğini ifade eder. Bu unsurların yardımı ile de cinsiyetçi toplumsal cinsiyet stereotiplerinin de temsil edilebileceğini vurgular (Gledhill, 1978: 458 & 460)

Psikanaliz ve feminist film kuramları arasındaki temasa bakıldığında da Laura Mulvey, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sinemada eril bakış ile ortaya çıktığını ifade eder. (Mulvey, 1999) Psikanalitik kuramdan ve bilhassa Freud ve Lacan'ın çalışmalarından da etkilenen Mulvey, kadının iğdiş edilmiş, erkeğin gösterilen ötekisi olduğunu ve fallus yoksunluğu dışında temsil edilemeyeceğini ifade eder. Sinema filmlerinde, kadının penis yoksunluğuna, yani fallusun cinsiyet farklılığını ve eşitsizliğini imleyecek şekilde temsil edildiğini ifade eder. (Mulvey, 1999) Ayrıca kadının annelik işlevi dışında bir arzu nesnesi olarak anlam taşıyıcısı olduğunu ve asla anlamı inşa eden olmadığını ifade eder. (Mulvey, 1999) Kadının arzu nesnesi oluşunun da iki yoldan gerçekleştiğini ifade eder. Birinci olarak anlatı içerisinde kadının arzu nesnesi olarak konumu. İkincisi ise kadının seyirci nezdindeki arzu

nesnesi konumudur. (Mulvey, 1999) Filmlerde ayrıca erkeklerin etken, kadınların ise edilgen olduğunu; erkeğin anlamı inşa eden ve tüm anlatıya tahakküm kurup kadının ise verilen anlamı taşıyıp erkeğin hayal dünyasını doyuran bir arzu nesnesine indirgendliğini ifade eder. Erkeğin tahakkümü ve etkenliği öyle bir raddeye gelir ki, bu kamera açıları, kamera hareketleri ve görünmez kurgu ile uzamsal olarak sağlanmaktadır. Kadında ise kadının bacakları, yüzü vb. bedensel hatları parçalı bir şekilde erotize edilerek verilir. (Mulvey, 1999) Diğer yandan sinema filminde, özellikle Hollywood sinemasında iki mekanizmanın işlerliğinden bahseder. Birincisi, *scopophilia*. İkincisi ise özdeşleşme. Bu bağlamda, erkek film dünyasında dikizlenen olamaz. Aksine erkek kadını sürekli dikizlemektedir. Diğer yandan, özdeşleşmeyi Mulvey Lacan'ın ayna teorisi ile açıklamaktadır. Bebeğin kendisi ve öteki ile arasındaki farkı ayırt edebilmeye başlayıp diğer yandan ötekinin hareketlerini taklit ederek özdeşim kurma sürecini seyirci-sinema ilişkisine uyarlar. Seyirci, erkek ana karakterin bakış açısıyla özdeşim kurarak kadını arzular hale gelir. (1999: 59) Lakin bu bakış sadece anlatıdaki erkek oyuncunun bakış açısı ile sınırlanmıştır. Aksine üç farklı eril bakış açısının mevcudiyetinden söz edilebilir: yönetmenin bakışı, erkek oyuncunun bakışı ve eril bakış ile özdeşim kuran seyircinin bakışı. Dolayısıyla, bu üç bakış içinde ve filmin anlatısında vuku bulan göstergeler neticesinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretildiğine dikkat çekilmektedir. (1999: 68)

Teresa de Lauretis ise, *Alice Doesn't* adlı kitabında kadının tarihsel bağlamdaki konumu ile kadının sinemadaki temsilini göstergesel ve psikanalitik bağlamda incelemek ister. Batı kültürüne bakıldığı zaman, kadının “öteki”, “erkek olmayan”, “erkeğin ötekisi” olarak algılanması söz konusudur. Dolayısıyla filmlerde de kadının kadın olarak temsil edilmesinin mümkün olmadığını; ancak kadın seyircilerin kadın karakterlere ataerkil bir perspektiften ve bu perspektifin ürettiği kadınlık imajına maruz kaldığını ifade eder. Buna ek olarak da dişil öznenin gizemli olduğunu ve filmlerde kadının perspektifine yer verilmediğinin altını çizer. (De Lauretis'ten akt. Smellik, 1998: 16)

Ayrıca, sinemadaki anlatıların da ödipal arzuyu doyurmak adına inşa edilmekte olup diğer feminist film kuramcılarının olumlar nitelikte erkek karakterleri eyleyen, kadınların ise güçten düşmüş, dışta kalan, öteki olarak konumlanması söz konusudur.

Anlatının ödipal oluşu da filmin senaryosu bağlamında değil, filmde dağıtılan ve imlenen toplumsal cinsiyetler, toplumsal cinsiyet rolleri ile gerçekleşmektedir. (1998: 17)

Bunun yanında ise, sinema sadece eril bakışı tatmin etmez, aynı zamanda kadınları kadınlığa doğru tahrik edecek şekilde, kadınların rızası olarak veya olmayarak, anlatılarını inşa ederek kadınların kendilerine ataerkil bir perspektiften bakmalarına sebep olmaktadır. (1998: 17) De Lauretis, ayrıca sinemada iki farklı özdeşim yönteminin olduğundan söz eder. Bunlardan birincisi, aktif eril bakışla özdeşim kuran eril özdeşimdir. Diğeri ise, sinemadaki kadın ve kadınlık imajlarıyla, kadının pasifliği ile özdeşim kuram dışıl özdeşimdir. Dışıl özdeşimde ikili bir özdeşim söz konusudur. Hem anlatı içerisindeki mitik obje olan kadın hem de anlatısal kapanış içerisinde anlatısal imajla özdeşim kurulmaktadır. Diğeri bir deyişle kadın hem kadın imgesi hem de kadınlıkla özdeşim kurarak kadınlığı arzular hale gelmektedir. Tüm bunlara karşın, kadının dilde temsil edilemediğini vurgulayarak kadın öznenin bahsedilemeyeceğini, çünkü bir özne olmayan olduğundan söz ederek bir çelişkinin altı çizilir. Ayrıca, de Lauretis psikanalizin kadın ve kadınlar olgusu arasındaki farkı ayırt edemediğini eleştirerek göstergebilime başvuracak şekilde sinema ve kadın ilişkisini ele almaktadır. De Lauretis'e göre, kadın olmak kişisel bir deneyim olduğu kadar toplumsal bir demeyimdir çünkü birey, kadın olmayı öğrendiği mecralardan biri sinema filmidir ve sinema filmlerinin ihtiva ettiği göstergeler vasıtasıyla kodlanan kadın ve kadınlık imgelerini içselleştirerek bir toplumsal cinsiyet grubunun üyesi haline gelmektedir. (1998: 17) Dolayısıyla de Lauretis, mevcut sinema anlayışına alternatif olarak lezbiyen sinema dilini önererek mevcut toplumsal cinsiyet kodlarına ve rollerine karşı çıkmaktadır. (1998: 20)

Barbara Creed (1993: 16) ise korku sinemasında üzerinden sinemadaki kadın temsillerine değinerek, kadınların antagonist olarak konumlandığı korku filmlerinde kadınların antagonist oluşlarının erkek antagonistlerin meydana gelme sebeplerinden farklı olduğunu dile getirir. Creed (1993: 16-17), korku sinemasındaki kadın temsillerini hem halk geleneği hem de psikanalizden faydalanarak açıklar. Korku sinemasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini de kadınların ya ahlaktan soyutlanmış ilkel canavarlar, vampirler, cadılar, canavarımsı rahim, iğdiş edilmiş anne, ihtiyar

psikopat ya da iğdiş edilmiş kadınlar şeklinde temsil edildiklerini ifade eder. Freud'un 1927 yılında beyan ettiği erkeğin annesini iğdiş edilmiş olma savının gerek kadının oluşu gerek kadının cinsel organına yakıştırılan anlamlardan dolayı bu filmlerdeki kadınların korkulması gereken ve erkeklerin müdahalelerine maruz kaldıkları için de bu şekilde meydana getirildiğini de belirtir. (Creed, 1993: 16) Korku sinemasındaki kadın temsillerini ayrıntılı bir şekilde irdelemeden önce, Creed (1993: 17) Joseph Campbell'ın mitolojilerde ve halk destanlarında kadınların ya iğdişlik ya da cadılıkla özdeşleştirildiklerini ifade eder. Hatta ilkel mitolojilerde hadım eden dişli vajinaların olduğunu ve diğer yandan cadıların uzun parmaklı ve büyük burunlu oluşlarından dolayı *fallik anne*'ye dönüştürüldüklerinden bahseder. Hatta Avrupa tarihinde cadı avlarında, kadınların yamyamlık, cinayet ve erkekleri iğdiş etmek ve doğal felaketler ile vebaya sebep olmakla suçlanıp yargılandıklarını ifade eder. Diğer taraftan, klasik mitolojide kadınların olumsuz anlamlara sahip olduklarını Medusa örneği ile açıklar. Dönemin yurttaşları tarafından kadın eşey organı ile Medusa'nın kafasının özdeşleştirildiğini de belirtir. (1993: 18) Bu durum, psikanalizde "Medusa'nın kafası" şeklinde Freud tarafından açıklanmıştır. Şayet, Medusa'nın kafası kadın eşey organını temsil ediyorsa, erkek tarafından haz korku ile yer değiştirip kadın eşey organına korku ile bakmasına sebep olmaktadır. (Freud'dan akt. Creed, 1993: 18) Bu durum da sinemadaki tezahürlerde rastlanabilmektedir. Kadınlar, ataerkinin beşiklerinden biri olan ailenin veya erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü ilişkilerin yerle bir olmasının sorumluları arasında kadınların sayılması söz konusudur. (Ryan & Kellner, 2010: 219)

Bunun dışında, Sharon Smith, 1972 yılında yazdığı *The Image of Women In Film* makalesinde ise tarih ve sinemanın çoğunlukla erkekler tarafından inşa edildiği için filmlerin de eril bakış açısını yeniden ürettiğini; dolayısıyla filmlerde erkekler ya doğaya ya orduya karşı mücadele verip ya da erkekliklerini ispatlamak zorunda kalan münferit bireyler olarak temsil edilmektedirler. Buna zıt olarak ise, kadınların münferit olarak var olamadıkları; ya erkeğe bağlı bir haz unsuru ya da tehlike teşkil eden biri yahut hiçbir şekilde var olmadıklarını ifade eder. (Smith, 1999: 14)

Diğer taraftan, 1970'li yıllarda kadınlarla ilgili filmlerin erkek yönetmenlerce çekilmesi ve her ne kadar kadınların dünyası anlatılmış olsa da, kadınların evlilik ve

kariyer ya da aşk ve kariyer ikilisi içinde ikili temsil şemaları üzerinden incelemesi söz konusudur. Bu dönemin filmlerinde, ki bunların içerisinde bu tezin konusunu oluşturan filmlerden birisi olan *Kramer Kramer'a Karşı* da dahildir, kadın karakterler genellikle ailesi, çocukları ve kamusal hayat veya erkek himayesi arasında seçim yapması işlenmektedir. Bilhassa, Hollywood anlatılarında kadınların ataerkil düzen tarafından evcilleştirilmesi söz konusudur. Erkeğin içinde bulunduğu problemler ele alınırken, kadınların münferit olarak kendi dünyalarının ele alınması kayda değer gelmemektedir. Hatta, kadınlar anlatıların çoğunda aile kavramı ve/veya erkeklerle olan ilişkileri dışında ele alınmamaktadırlar. (Ryan & Kellner, 2010: 221) Kadınların yaşadıkları süreç ele alınsa da eril bakış açısı, Kellner ve Ryan'ın deyimiyle iyi niyetli erkek yönetmenlerin anlatısı da dahil olmak üzere, kadınların mitleştirilmesi ve kadınlara dışsal bir bakış açısıyla bakılarak anlatılarda mevcut egemen rollerin gözlemlenmesi söz konusudur. Yine de *Alice Doesn't Live Anymore* gibi kendi hayatını erkek desteği olmadan sürdürmeye çalışan güçlü kadın temsillerinin de vuku bulduğu filmlerin; kadınların birbirine destek oldukları anlatılar da bulunmaktadır. (2010: 224)

Buna ek olarak, kadınların aile ve cinsellik alanlarında da erkek egemenliğinden sıyrılma mücadeleleri bu dönemin ana akım filmleri tepkiyle karşılamaktadır. Özellikle, bu tezin konusunu oluşturan filmlerden biri olan ve ayrıntılı bir şekilde değerlendirilecek *Kramer Kramer'a Karşı* filminde, kadına geleneksel olarak atanan annelik rolü Joanna (Meryl Streep) tarafından sekteye uğratılacaktır. Joanna'nın annelik ve eşlik hayatından bunalması sonucu Ted (Dustin Hoffman) ve çocuklarını arkasında bırakması sonucunda anlatı içerisinde Joanna üzerinden kadınların bu özgürleşme çabası böylesi anlatılarda aileyi yıkan baş sorumlulardan biri olarak temsil edilmelerini ve film süresinde Ted'in babalığı öğrenme çabası da kadınların annelik rolleri konusundaki yeterlilikleri ve erkeklerin kadınlardan daha sorumluluk bilincine sahip oldukları mesajı da yatmaktadır. (2010:247-251) Diğer taraftan *Sevgi Sözcükleri* filminde de ailenin önemi modernleştirilerek verilir ve sorumluluk sahibi olmayan erkekler potansiyel iyi baba, bağımsızlığına düşkün kadınlar ise canavarlaştırılarak temsil edilmektedir. Aileye dair "içsel" unsurlar güvenli, "dışsal" unsurlar ise aile kurumunu sarsan ve güvenli olmayan unsurlar olarak temsil edilmiştir. (2010: 253)

1980’li yıllara gelindiğinde ise muhafazakarlığın tekrardan yaygınlık kazanması sonucu sinemada geleneksel kadın ve erkek rollerinin modernleştirilmiş hallerine rastlanmaya başlamıştır. Ayrıca, aynı dönemde kadınlığı pasiflik ve erkekliği aktiflik ile ilişkilendirmenin sorunlu olarak algılanması söz konusu olmuştur. Dolayısıyla bu dönemden itibaren erkeklik çalışmaları ve toplumsal cinsiyetin kültürel bir inşa olması üzerine çalışmaların hızlanması sinemaya da aksetmiştir. Buna karşın, dönemin ana akım filmlerinin çoğunda kadınların toplumsallaşması yani ister alansal ister ilişkisel olarak özerkliğinin olmaması ve erkeklerin kamusal alan içerisindeki özerklikleri anlatılarda sürdürülmektedir. (2010: 227; 230) Diğer taraftan kadın yönetmenlerin bazılarının çevirdiği kadın doğasına ait filmlerde ataerkil düzenin imal ettiği toplumsal cinsiyet ayrımı ve rollerine rastlansa da bazı kadın yönetmenlerde ise eril ve dişillğin harmanlandığı toplumsal cinsiyet temsillere rastlanması söz konusudur. (2010: 232) Bunun yanı sıra feminist anlatılar içerisinde toplumsal cinsiyetler arasındaki ayrımın bulanıklaştığından söz edilmesine rağmen ana akım sinema içerisinde 1980’li yıllarda erilliğin korunması, kadına karşı korumacı anlayış benimseyen ve alternatif anlatılar içerisindeki toplumsal cinsiyetlerin bulanıklaştırılmasına tepki niteliğindeki temsillerin varlığından söz edilebilmektedir. Zira, bu dönemde işsizliğin artması, toplumsal istikrarsızlığın kol gezmesi sonucu konvansiyonel romantik filmlerin tekrardan gündeme gelmesi de söz konusudur. (2010: 247)

Buna karşı argüman olarak ise, Rothman vd. (1993: 269) çalışmalarının ikinci bölümünü oluşturan 1966-1991 arası gösterime giren filmlerden çıkardıkları sonuçlara göre, kadınların erkeklerden pek ala özerkleşebildikleri, geleneksel olmayan mesleklerde çalışabilmeyi sürdürdükleri ve 1960’lı yılların ortasına kadar ayıplanan evlilik dışı cinselliği herhangi bir ötekileştirmeye maruz kalmaksızın ve bu durumun herhangi bir suçla özdeşleştirilmeden yaşayabildiklerinden bahsetmektedirler. Ayrıca, birçok film eleştirmeninin aksine 1960’lı yıllar ile gelen liberal politikalar, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği algısının yaygınlaşmasının sinemada izdüşümlerinin yaşanmaya devam ettiğini; aksine muhafazakâr rollerin yeniden üretilmediğini iddia ederler. (1993: 269)

Ayrıca, yukarıda da belirtildiği üzere neo-muhafazakarlığın yükselmesi ve post-feminizmin ortaya çıkmasından dolayı feminizmin kadınları bencilliğe ve

narsisizme sürüklemesi düşüncesi sinemayı da etkilemiştir. Bundan hareketle, 1980’li yıllarda erkeklerin babalıklarını sorumlulukla yerine getirdikleri, evcimen erkek figürlerinin de işlendiği ebeveynlik filmlerinin yapılması haricinde cinsiyet hiyerarşisinin sorgulandığı, kadın karakterlerin görünürlüklerinin arttığı filmler türemiştir. (Özkent, 2020: 232)

Bunu takip eden süreçte ise maço erkek tiplerinin haricinde, 1990’lı yıllarda İngiliz gazeteci Mark Simpson’ın “yeni erkek” diye tanımlamaya başladığı kırılgan erkeklik temsillerinin de türemesi sonucu erkeklerin ruhsal karmaşalarının ele alındığı filmler de ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin sayısı 1990’lı yıllarda artmıştır fakat erkeklerin karmaşıklıklarına bu denli değinilmesinin sebebi ise kadın yönetmenler kadınların bireyleşme süreçlerini ele aldıkları filmler çekerken erkek yönetmenler ise erkeklerin problemlerine değinen filmleri çekmelerinden kaynaklanmaktadır. (Kabadayı, 2004: 126; Özkent, 2020: 233) Steven Neale, Laura Mulvey’nin yukarıda belirtilmiş olan makalesini dayanak noktası olarak “Masculinity as Spectacle” adlı makalesinde, erkeklerin de kadınlar gibi arzu nesnesi olarak kameranın, karakterlerin ve seyircilerin huzurunda konumlanabileceğini ifade eder. Erkekliğin filmler içerisinde dikizcilik, sadizm, fetişizm ve anlatıda tahakkümü kuran taraf; kadınlığın ise pasiflik, haz unsuru, mazoşizm ve narsisizm ile ilişkilendirilmesinden dolayı erkeğin de arzu nesnesi olarak konumlandırılmasının kadınlara göre örtülü görünebileceğini ifade eder. Buna ek olarak da seyircilerin karakterle özdeşim kurarken doğrudan karakterlerin toplumsal cinsiyetine göre özdeşim kuramayabileceğinin de altını çizer. (Nelmes, 2011: 283)

Sinema ve toplumsal cinsiyeti kuramı ilişkisi içerisinde, erkeklik konusunu çalışan Barbara Creed, Yvonne Tasker ve Chris Holmlund gibi kuramcılar filmlerin toplumsal cinsiyet temsilleri gibi mevcut erkeklik algısının doğal, normal ve evrensel olduğu mitini meşrulaştırıp, pekiştirip yeniden ürettiklerini ifade ederler. Bilhassa, Barbara Creed erkekliğin esasında perforce edilen bir oyun olduğunu; 1980’lerdeki aksiyon filmlerindeki kaslı erkeklerin, erkekliğin abartılmış bir simülasyonu olduğunu vurgular. (2011: 285)

Diğer taraftan, sinemada erkekliği çalışan kuramcılar 1980’lerde Reagan’ın etkisinin azalması ile özellikle Hollywood filmlerindeki konvansiyonel erkeklik temsillerinin yerine, 1980’lerin sonlarındaki ekonomik kriz ve krizin beraberinde

getirdiği belirsizlikler sonucu erkeklik krizinin filmlerde baş göstermeye başladığını ve konvansiyonel erkekliklerin yerine yeni erkekliklerin meydana geldiğini ifade etmişlerdir. (2011: 287)

1980'lerin sonu 1990'ların başlarındaki erkeklik temsilleri feminize edilmiş, evcilleştirilmiş şekilde vücut bulmuşlardır. 1990'ların ilerleyen süreçlerinde ise Quentin Tarantino dönüşlü ve esprili bir şekilde ele almış olsa da maço ve sadist erkek temsillerine dayanan filmler çekmektedir. Diğer taraftan ise, 1990'ların sonunda kadınsılıktan tiksinen ve erkekliklerini tekrardan inşa etmek isteyen; toplumsal, ekonomik ve siyasal gelişimlerin de etkisiyle erkeklik krizi yaşayan erkeklerin temsillerinde artış gözlemlenmiştir. Dönemin romantik komedi filmlerinden birisi olan Sleepless in Seattle (1993) yahut Woody Allen'ın filmlerinde kadınların bulundukları konumdan endişe duyan erkeklerin krizlerine yoğunlaşmıştır. Lakin, bu dönemin filmleri arasında sayılabilecek Groundhog Day (1993), Terminator 2 (1991), Regarding Henry (1991) filmlerinde erkekler duygularını açıkça gösterebilseler de Terminator 2 filmi haricindeki diğer filmlerde kadının mekânsal olarak kamusal alandan soyutlanıp mutfağa hapsedilmesini olumlarlar. (2011: 289)

Bunların yanında ise, aile kurumuna bakıldığında 1990'lı yılların sonu ve 2000'li yılların başlarında çekilen filmlerin bazılarında, sözgelimi Gladyatör (2000), erkeğin aileden ayrılması ya da ölmesi, anlatı içerisinde kadının ailede tek başında aileyi koruyamayacak kadar yetersiz oluşu ya da ailenin dağılması ile ilişkilendirilmesi söz konusudur. Dolayısıyla erkeğin aileyi bir arada tutan fakat kadının ise erkeğin bütün ihtiyaçlarını gideren anne ve arzu nesnesi konumlarının ötesine geçememesi söz konusudur. (2011: 290)

Bu bilgiler ışığında tarih içerisinde her ne kadar toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal gelişimler olsa da sinemada toplumsal cinsiyet temsilleri dönemin koşullarının izlerini taşımasına rağmen korunup yeniden üretilir.

2.2.1. Sinemada Evlilik

Sinemada evlilik mefhumuna bakıldığı zaman, sinema tarihinin ilk zamanlarında evlilik meselesinin kutsallığına yapılan bir vurgu söz konusudur. (Basinger, 2010) Sözgelimi, Hollywood sinemasına bakıldığında, evlilik bir ilişkinin

nihai durağı olarak konumlanmakta ve her ne kadar resmi bir dille yazılmamış olsa da 1930 yılında kabul edilen fakat film stüdyoları ve yönetmenler tarafından resmen tanınması 1934'ü bulan ve adını Will H. Hays'ten alan Hays Kodu'nun cinsellik kısmında aile kurumunun öneminin pekiştirilmesi, korunması ve bu meseleye aykırı kodların uygulanmaması gerektiği yazılmıştır. Hays Kodu, ya da resmi ismiyle Film Üretim Yasası, sinema filmlerinin gerek yapım öncesi ya da yapım esnası gerek yapım sonrası süreçlerde Katolik ahlakı ve aile düzeninin korunmasına, cinselliğin açıkça dışavurulmasını önleyen, küfürleri yer almadığı ve şiddetin dolaylı bir şekilde gösterilmesi gerektiğini içeren bir yasadır. (Smith, 2005: 37; Abreau, 2021) Katolik sinema yazarı Martin J. Quigley ile Cizvit rahip Daniel A. Lord, Amerikan Film Yapımcıları ve Yönetmenleri (MPPDA)'nin başında bulunan Will H. Hays'in 1927 yılında sinemacılara gönderdiği "Yapılmaması ve Dikkat Edilmesi Gerekenler Listesi" ciddiye alınmaması sonucunda, Hays'e ilettikleri yukarıdaki yasanın tasarısını iletmışlerdir. Ardından, 1930 yılında yasa yürürlüğe girmiş ve stüdyolar tarafından tanınmıştır fakat yönetmenler ve yapımcılar tarafından tanınıp sert kurallara maruz kalmaya başlaması 1934'ü bulmuştur. (Smith, 2005: 38; Doherty, 2006) Sinema tarihinin başlarına bakıldığında, evlilik basit bir denklem içerisinde ele alınmıştır. (Basinger, 2010) Hollywood sinemasına bakıldığı zaman, evlilik konusu seyircilerin aşına olacağı yönlerle ve evlilik kurumuna yabancılaşmayacağı şekilde ele alınmıştır. Sesli filmin gelmeden önceki dönemlere bakıldığında, evliliği doğrudan konu alan filmler evlilik ibaresini kendi isimlerinde taşırlar. (Basinger, 2010) Basinger'ın (2010) Hollywood sinemasında evliliğin tarihçesini açıkladığı kitabında örnek mahiyetine şu filmleri sıralamıştır: *The Marriage of William Ashe* (1921); *The Marriage Maker* (1921); *Man, Woman, Marriage* (1921); *The Marriage Chance* (1922); *Married People* (1922); *The Married Flapper* (1922); *The Marriage Market* (1923); *Marriage Morals* (1923); *The Marriage Cheat* (1924); *Marry in Haste* (1924); *Married Flirts* (1924); *The Marriage Circle* (1924); *Marriage in Transit* (1925); *Marry Me* (1925); *The Marriage Whirl* (1925); *Married?* (1926); *Marriage License* (1926); *The Marriage Clause* (1926); *Marriage* (1927); *Married Alive* (1927); *Marriage by Contract* (1928); *Marry the Poor Girl* (1928); *The Marriage Playground* (1929); and *Married in Hollywood* (1929). Genellikle bu tür filmlerde başlangıçta evlilik gösterilir, ardından bir çatışma yaşanır ve nihayetinde

sorun çözölür, evlilik kurumu da devam ettirilir. Diğer yönden de evliliğe doğru giden filmlerde çiftler tanışır, ilişki kurarlar, çatışma yaşanır ve nihayetinde evlenirler. (Basinger, 2010)

Bu dönemin filmlerine bakıldığı zaman, evlilik filmleri ideal ahlaklı çiftlerin portresini çizdiği ve maddi hayatın sosyo-ekonomik, kültürel ve ahlaki problemlerinden kaçışı vadeden, gösterişli dekorların, mizansenlerin ve teknik unsurların barındığı da filmler haline gelmiştir. Anlatı içerisinde çatışmayı güçlendiren, evliliğe mâni olan ya da destek olan hizmetçiler, kayınvalideler, kayınpederler, komşular, arkadaş çevrelerinin ya da antagonist erkek ve/veya kadın partnerlerin devreye sokulması söz konusudur. (Basinger, 2010) Şunu da belirtmek gerekir ki, evlilik filmleri ve evliliği içinde barındıran filmler arasında bir ayrım yapmak gerekemektedir. Evlilik filmleri, doğrudan ereği iki taraf arasındaki evliliğe doğru giden yolu veya evliliğin kendisini ya da evlilik içindeki çatışmaları ele alan filmlerdir. Diğer filmlere bakıldığında ise evlilik, anlatı içerisindeki yalnızca yardımcı bir unsur olarak işlev görmektedir. Diğer taraftan, evliliğin işlendiği filmlerde iki farklı anlayış mevcuttur: Birincisi, Amerikan tüketim kültürünü yansıtan, muhafazakâr algıyı yeniden üreten; yani evlilik ve cinsellik ile ahlak üçgeni arasındaki bağlantının kuvvetlendirildiği ve gösterişli mobilyalar ile kıyafetlerin özendirilip seyircideki tüketici davranışlarını harekete geçiren filmler. Bu filmlerin temsilcilerinden biri Cecil B. DeMille'dir. İkincisi ise, Avrupalı anlayışı yeniden üreten, sonucu fazla düşünölmeyen cinselliğin yaşandığı filmler; ki burada da Ernst Lubtisch'in filmlerinin önemi söz konusudur. (Basinger, 2010)

Sesli döneme de geçildiği zaman, seyircilerin maruz kaldığı evlilik algısı gösterişli mekanlarda gerçekleşen ve kendi hayatlarında deneyimleyemedikleri evlilik filmleridir. Hem cinselliğin hem de gösterişin senaryoda ve teknik unsurlarda ön plana çıkarıldığı filmlerdir bunlar. Zira, Hays Kodu'na uyulması gerektiğinden filmlerde evlilikte birtakım problemler yansıtılsa da bu problemler evlilik kurumunu sağlamlaştıracak şekilde filmde çözölmektedirler. (Basinger, 2010)

Evlilik anlatılarına bakıldığı zaman, Basinger (2010) evliliği tehdit eden yedi unsurun varlığından bahseder. Para kısmına bakıldığında, özellikle Hollywood filmlerinde çelişik olarak alt sınıfların kendi durumlarından memnun olması

özendirilirken diğer taraftan Amerikan Rüyası'nın gereği sınıf atlama derdine düşmeleri söz konusudur fakat mesele evliliğe gelince parasal konular ne kadar devreye girerse evlilik de o denli sürüncemeye girer. (Basinger, 2010) Diğer taraftan anlatılarda, asla para için evlilik yapılamaması alt metinde vurgulanır. İkinci olarak da sadakatsizlik, evliliği konu alan filmlerde sıkça işlenen konulardan biridir. (Basinger, 2010) Buna rağmen, Hays Kodu'nun cinselliği ya da sadakatsizliği doğrudan göstermeyi yasakladığı için sadakatsizlik dolaylı olarak işlenip, aile ve evlilik kurumlarının yüceltilmesi; bu bağlamda mevzubahis kod içerisinde toplum ahlakını köreltecek meselelerin de altının çizilmesi ve aleni bir şekilde temsil edilmemesi salık verilmiştir. (Basinger, 2010)

Dolayısıyla, sadakatsizlik konuları kamera ve ışık hareketleri yahut birtakım kodlamalar sonucunda ele alınmaktadır. Bu kodlara örnek olarak “iyi erkek” ancak “kötü bir kadın”la ilişkiye girerek eşine karşı sadakat sözünü bozması ya da “iyi kadın” “kötü erkek” ile birlikte olursa eşine karşı sadakat sözünü bozması verilebilir. Üçüncü olarak içgüveysileri ve çocukların da evliliği olumsuz yönde etkilemeleri söz konusudur. Filmlerde, evli çiftin birlikteliğini bozmaya çalışan tek boyutlu tipler olarak varlık göstermektedirler. Çocuklara bakıldığında ise çocuğun yaramaz, tembel oluşu ya da istenmeyen olması ya da boşanma sürecinde ortada kalan biri olması evliliği zedeleyen unsurlar arasındadır. (Basinger, 2010)

Çiftler arasındaki uyumsuzluk da ki bunun içerisinde kadın ve erkeğin evlilikteki konumları, statüleri ve beklentileri devreye girmektedir, Kadın ve erkek arasındaki uyumsuzluk, tahakküm ihtiyacı, bireyleşme güdüsü ya da erkeklerin genellikle başarı ve para odaklı olması kadınların ise ya bireysellik ya kendisine atanan annelik, eşlik davranışlarını sürdürme ihtiyacı arasındaki çatışma da evliliği sekteye uğratan sebepler arasında sayılabilmektedir. Bir başka sebep ise, filmlerde her ne kadar sınıf vurgusu yapılmassa da ekonomik gelir durumu, ırkı, cinsiyeti de evliliği etkileyen etkenler arasındadır. Madde bağımlılığı da evliliği sekteye uğratabilmek ile cinayet olgusu da etkileyebilmektedir. (Basinger, 2010)

İkinci Dünya Savaşı'na gelindiğinde, erkeklerin savaşa katıldıkları ve kadınların toplumsal iş gücünde varlık gösterdikleri zaman diliminde kara filmlerin türemesi; bağımsız kadınların ortaya çıkması söz konusudur. Yine de 1930-1960

arası döneme bakıldığında da sinemadaki evlilik ve toplumsal ilişki eksenine odaklanıldığında ağırlıklı olarak kadınların kendilerini evliliğe erkeklere nazaran yoğun bir şekilde adanmaları söz konusudur. Kadınların, bu bağlamda eşlerini aldatmaları ciddi bir karar iken erkeklerin aldatması olağan karşılanmaktadır. (Basinger, 2010) Zira, Rothman ve diğerlerinin yukarıda zikredilen araştırmasında 1965 öncesi örneklenen Hollywood filmlerinin çoğunda kadın ana karakterlerin, yan karakterlerin ve ufak rollere sahip olan kadın karakterlerin statü ve meslek aidiyeti fark etmeksizin hikayedeki önceliklerinin ya erkekler ile romantik bir birliktelik başlatma ya da evlenip çocuk sahibi olma ya da mevcut evliliklerini sürdürme gayelerinde olduklarını gözlemlemişlerdir. (Rothman vd., 1993: 265)

Ayrıca, 1960'lı yılların ortalarında kadar, bilhassa Hollywood filmlerinde evlilik dışı cinsellik anlatı içerisinde cezalandırılmış, ahlaki bozukluk ve suç ile ilişkilendirilmiştir. *A Place In The Sun* (1951), *From Here To Eternity* (1953) ve *The Apartment* (1960) gibi filmlerin evlilik dışı cinsellik yaşamalarından ötürü kadın ve erkek karakterleri ötekileştirdiklerini ya da bu karakterlerin felaketlerle karşılaştıklarını gözlemlemişlerdir. (1993: 268)

Lakin, 1960'lı yılların sonunda Hays Kodu'nun tedavülden kaldırılmasından sonra ve dönemin siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel gelişimleri sonucunda artık evlilik kurumunun kutsallığının özendirilmesi kaygısı gevşemeye başlamıştır. Ayrıca bu dönemde Cinsel Devrim'in etkisi, doğum kontrol yöntemlerinin genişlemesi sonucu kadınların çocuk yapma üzerinde hak sahibi olmaya başlamaları sonucunda, sinemada 1960'lı yıllara kadar hüküm süren evlilik algısı, geniş aile üyelerinin evlilik hayatına Batı toplumlarında müdahalelerinin azalması ve boşanma mefhumuna karşı bakış açısının değişmesi, çiftlerin evlenmeden aynı çatı altında yaşayıp üstüne çocuk yaparak da yaşaması, lüks eşyaların kredilerle satın alınabilmesi gibi meselelerin baş göstermesi de evliliğe dair yukarıdaki etkenlerin etkisini zayıflatmıştır. (Basinger, 2010)

Sinema sektörüne de bakıldığı zaman, bu dönemde stüdyo sistemi ortadan kalkmaya başlamış; film yapım şirketleri artık uluslararası holdinglerin güdümü altında olmuş, televizyonlar yaygınlaşmıştır. 1960'lı yıllarda yukarıda bahsedilen algıda evlilik üzerine yapılan komedi filmlerinin varlığından bahsedilebilirken,

mevzubahis on senenin ikinci yarısında ise sadakatsizlik üzerine yapılan evlilik melodramları, aynı konu üzerine yapılan korku filmleri, eşlerin cinayetini konu alan filmler ve evliliğin çetrefilli sorunlarını ele alan Broadway uyarlamaları yahut sözgelimi John Cassavetes'in doğaçlama oyunculuklara sadık kalıp düşük bütçeyle *cinema verite* anlayışını benimseyerek çektiği Faces filmi de evlilikten yıpranmış bir kadını ve evliliğin karmaşık bir şekilde, elde herhangi bir senaryo olmadan doğaçlama bir şekilde ele alınması söz konusudur. (Basinger, 2010; Ryan & Kellner, 2010)

1970'li yıllara gelindiğinde kültürel, toplumsal, siyasi ve ekonomik süreçlerin ışığında boşanmayı konu alan filmlerin artması; kadın yönetmenlerin sektör içerisinde varlığının artması ve kadınlara yönelik anlatıların da gelişmesiyle birlikte evlilik kurumunun sorgulandığı filmler yapılmaya başlanmıştır. Evliliğin neden yürüdüğü ve yürümediğinin sebepleri derinleştirilerek verilmiştir. Belle ve Cuelenare, *Bir Evlilikten Manzaralar* filmi bağlamında sevgi temsilleri üzerine yazdıkları çalışmada, Hollywood anlatılarının 1970'li yıllara kadar on dokuzuncu yüzyılda yazılan aşk romanlarından öykünerek evlilik öncesi tutkunun yüceltilip evlilik ile birlikte aşkın ve tutkunun sonsuza kadar süreceği algısının yaratılmasıyla seyircide evlilik, aşk ve tutkuya doğru gerçekçi olmayan beklentilerin oluştuğunu ve Hollywood sinemasının dünyada kurduğu egemenlik dolayısıyla diğer sinemalardaki aşk, tutku ve evlilik algısını etkilediğini; Bir Evlilikten Manzaralar filminin içinde olduğu filmlerin bazılarının evliliğin, aşkın ve tutkunun yapısını sorgular nitelikte olduğunu ifade ederler. (Belle & Cuelenare, 2016: 75)

Yine de bu dönemden itibaren, evliliği doğrudan ele alan filmlerin azalması söz konusudur. 1980'lere gelindiğinde ise, neo-liberalizmin dünyada egemen olmasıyla birlikte muhafazakarlığın da tekrardan popülerleşmesi sonucunda modern öğelerle birlikte aile kurumunun ve evliliğin öneminin altı tekrardan çizilmeye başlanmıştır. (Basinger, 2010)

2000'li yıllara kadarki sürece bakıldığı zaman, Basinger (2010) evlilik anlatılarının ele alınışında yeniliğe açık olmayan anlatıların sürdürüldüğünü sadece film(ler)in çekildiği dönemin toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik koşullarını, dinamiklerini barındırması haricinde herhangi bir yenilik taşımadığını ifade eder.

Tüm bunlara karşın sinemada evlilik temsillerine bakılırsa, her ne kadar yukarıda bahsedildiği gibi tarihsel, sinemasal, toplumsal ve kültürel değişiklikleri yansıtısa da mevcut toplumsal cinsiyet rollerini yeniden ürettiği görülmektedir.

2.2.2. Sinemada Boşanma

Sinemada, boşanmayı konu alan filmlere bakıldığında zaman, sonraki kısımlarda da bahsedileceği üzere sinema tarihinin ilk dönemlerinde boşanma kavramı ele alınsa da ayrıntılı bir şekilde son belli seneyi aşkın bir süre içerisinde ele alınmaya başlamıştır. Öncesinde ise, sözgelimi Hollywood film endüstrisinde 1930'lu yılların ortasından 1960'lı yılların sonlarına kadarki hâkim Hays Kodu'nun yürürlükte olması sebebi ile aile ve evlilik kurumunun muhafazasını ele alan bir ideoloji mevcuttu. Dolayısıyla boşanma kavramına ya yüzeysel ya da evliliğin yüceltilmesi mantığı çerçevesinde ele alınan filmler olmuşlardır. (Basinger, 2011; Asimow, 2000; Lee, 2020)

Lakin, bu kısımda sinemadaki boşanmayı konu alan filmlerin niteliğini ve tarihsel gelişimini incelemeyen önce, boşanmanın yirminci yüzyıldaki süreçlerine bakmak gerekir. Birinci Dünya Savaşı'ndan 1920'li yıllara kadar boşanma oranları artarken ekonomik ve toplumsal koşulların bir izdüşümü olarak Büyük Buhran sürecinde boşanma süreçleri azalmış. İkinci Dünya Savaşı'na geldiğinde vakit, boşanma oranları tekrardan artmış ve 1950'li yıllarda durağan bir çizgi seyretnmiştir. 1960'lardan 1980'li yıllara kadar dönemin toplumsal, ekonomik ve kültürel gelişimleri sonucunda boşanma oranları artmıştır. (Asimow, 2000: 3) Bilhassa bu dönemde boşanma oranlarının tekrardan yükselişe geçmesinin sebebi, ikinci dalga feminizminin yükselişi, cinsel devrimin gerçekleşip kadınların iş gücünde etkin rol üstlenip, ataerkil aile düzeni ve rol dağılımlarını sorgular halde olmalarıdır. (2000: 5)

Hollywood sinemasında 1934-1968 yılları arasında Katolik ahlakını temel alacak şekilde oluşturulmuş Hays Kodu güdümünde sinema filmlerinin sansüre tabii tutulması söz konusudur. (2000: 8) Bu dönemden önce, Hays Kodu'na bağlı sansür mekanizmaları oluşturulmaya çalışılmış fakat genellikle yönetmenlerin ve/veya

yapım şirketlerinin öz denetimine tabii tutulmuştur. Hays Kodu'nun yürürlükte olduğu dönemlerde boşanma konusu, kürtaj, düşük yapma, homoseksüellik gibi konularla aleni bir şekilde, maddi hayatın gerçeklerine uygun bir şekilde işlenmesi yasaklanmış konulardan birisiydi. Esasında doğrudan boşanmaya işaret edilmediyse de Hays Kodu'nun cinsellik bölümünde aile kurumunun varlığının ve kutsallığının muhafaza edilmesi yönünde bir madde mevcuttur. Yine de Asimov'a göre bu madde filmlerin boşanmayı ya komedi unsurları ile ya da aile ve evlilik birliğini özendirecek yönde üstünkörü kodlarla dolaylı olarak ele alması söz konusudur. (2000: 24)

Hays Kodu yürürlüğe girmeden önce, boşanma hususu evliliğin yürümemesi, evlilik dışı ilişkiler ve tarafların farklı beklentilerine odaklanacak şekilde işlenmektedir. Hatta, sesli filmin ilk dönemlerinde toplumsal cinsiyet rolleri ile boşanma arasında kurulan ilişkilerin mevcut olduğu filmlerden de bahsedilebilir. (2000: 26) Sözgelimi, Hays kodu yürürlüğe girmeden önce gösterime 1930 tarihli *The Divorcee* filmi sadakatsizlik sonucu yaşanan boşanma, *Born to Love* (1931) filmi ise beklenti farklılıkları ve sadakatsizlik sonucu boşanma sürecini ele alan filmlerdir. (2000: 28) Lakin, kodun devreye girdiği sene yapılan *One More River* ve *The Gay Divorcee* filmleri de sırasıyla erkeği kadına yönelik uyguladığı fiziksel ve psikolojik şiddetin sonucu yaşanan boşanma süreci ile istenmeyen bir evlilikten kurtulup başka biriyle evlenmek üzerine tasarlanmış bir boşanma sürecini ele alan filmlerdir. (2000: 32) Yine de Hays kodunun yürürlükte olduğu bu dönemde, evlilik özendirilip boşanma kavramını ele alan filmler seyrelse ya da yüzeysel sebeplerle gerekçelendirilen filmler olsalar da her filmin evliliği olumladığını söylemek mümkün değildir. Yönetmenler ve film yapımcıları, boşanma yerine istenmeyen evlilikleri ya evliliklerin sıfırlanması ya da istenmeyen eşin öldürülmesi ya da intihar etmesi ile sonlandırabiliyorlardı. (2000: 37) Söz gelimi, *My Favorite Wife* (1940) filmi yıllar önce ortadan kaybolmuş bir kadının, kocası ve çocuklarının tekrardan hayatlarına girmesi ile, kocasının o an tekrardan evli olduğu kadınla evliliğinin sıfırlanmasıyla sonuçlanmıştır. (2000: 38)

Diğer taraftan *Çifte Tazminat* (1944), *Dangerous* (1935), *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* (1946), *The Paradine Case* (1947) gibi filmler istenmeyen eşlerin – ki genellikle kadındırlar- ya intihar ya da cinayete kurban gitmelerini işlerler.

Dolayısıyla yolunda gitmeyen evlilikleri boşanma yerine ölüm üzerinden sonlandırma bir alternatif olarak kullanılmıştır. Bunların yanı sıra, boşanma ele alınıyorsa da boşanmaya giden yollar derinleştirilmemekte ve evliliklerin bozulmasının baş sorumlusu olarak kadının tutulduğu ve ahlaken erkeğin üstün, kadınınsa altta olduğu temsiller de söz konusudur. Bu filmlerden birisi Dodsworth (1936) filmidir. Lükse, servete düşkün kadın, orta yaş bunalımına girer ve iyilik timsali kocasından boşanır. Filmin sonunda kadın, karakter özelliklerinden dolayı cezalandırılır ve adam tekrardan evlenir. Böylece hem kötü evliliklerin sorumlusu kadın olarak tutulmuş olup hem de boşanma sonrası evlilik özendirilmektedir. (2000: 39)

Tüm bunlara karşın, Breen'in hazırladığı Hays Kodu'nda ekstrem durumlar dahilinde boşanma hususunun aleni bir şekilde işlenebilmesine izin verilmiştir. Bazı filmler, eğer kodda belirtilen değerlerin dışına çıkıyorsa ve bu değerleri özendirmesi gerekiyorsa boşanma konusunu ele alabiliyorlardı. The Women (1939) filmi ise bunlara ek olarak kodun kurallarını sarsmış, boşanmaya götüren sebepleri dönemine göre ayrıntılı bir şekilde, üvey anne sorunsalı, zina ve karakterlerin birkaç boşanmadan geçmesi gibi sebepler dahilinde ele almaları söz konusudur. (2000: 40)

Lakin İkinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde, mevcut ahlaki değerlerin sorgulanması sonucunda boşanma oranlarının artması da sinemada boşanma kavramının da sorgulanıp, o zamana kadarki süreçte tabulaştırılmasının önüne geçilmeye başlanması söz konusudur. İtalyan sinemasında, 1961 tarihli İtalyan Usulü Boşanma filminde, her ne kadar komedi filmi olsa da boşanma meselesini yüzeysel bir şekilde ele almak yerine boşanmanın da karmaşık bir mesele olduğunun altını çizer. (Lee, 2020)

Bu döneme bakıldığı zaman 1960 ve 1970'li yıllarda toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması, İkinci Dalga feminizminin yükselişi, kadın hakları hareketi ve velayet haklarının sorgulanması da toplumsal hafızayı evlilik ve boşanma üzerine sorgulamayı teşvik etmiştir. Hollywood sinemasına dönüldüğünde ise, Hays Kodu'nun tedavülden kaldırılmasından bir sene önce gösterime giren Divorce American Style (1967) filmi ise evlilik sonrası travmaları, boşandıktan sonra iki tarafın yaşadıkları ilişkiler, maddi problemleri ele alması; bunların yanı sıra boşanma

kavramına ayrıntılı bir şekilde değinmesi sonucu kodun değeri yargılarını sarsmıştır. Yine de film içerisinde erkeğin evlilik süreci içerisinde tahakküm uygulaması fakat boşandıktan sonra mağdur, yani iflas etmiş ve vovosta yaşayan biri olarak temsil edilip kadın karakterin film içerisinde tahakküm altında olmuş fakat boşandıktan sonrasında ise kendi evinde yaşamayı sürdürmesi boşanmayı konu alan filmlerdeki erkekleri mağdur göstermeyi olağanlaştırır. (Asimov, 2000: 42) Hays Kodu, 1968 yılında tedavülden kalktıktan sonra boşanma kavramının, evlilik kurumunu yüceltme ihtiyacı duymadan ya da dolayı yollarla işleme gereği duymadan, ele alınabilmesinin önü açılmış oldu. (2000: 43)

Tüm bunlara karşın, sinema tarihi içerisinde boşanmayı konu alan filmlerin dönüm noktası sayılan Ingmar Bergman'ın esasında bir televizyon draması olarak gösterilip sonrasında sinema salonlarında gösterilmek suretiyle sinema filmi olarak da kurgulanan Bir Evlilikten Manzaralar filmi boşanmayı konu alan filmler içerisinde bir dönüm noktası olarak sayılmaktadır. (Lee, 2020; Plone, 1975; Asimov, 2000: 44) Diğer taraftan, 1970'li yıllarda dönemin sosyoekonomik, siyasal ve kültürel gelişmelerinin izdüşümü olarak Batı toplumunda boşanma oranlarının artması sebebi ile konusu doğrudan boşanma olmasa da ikincil olarak boşanmayı ele alan filmlerde de artış olması söz konusudur. Sözgelimi, 1976 yapımı Network filminde her ne kadar televizyon yayıncılığını ele alan bir film olsa da evli çiftten erkeğin daha genç bir kadınla ilişkiye girmesi uğruna karısıyla boşanma sürecine girmesi fakat filmin sonunda karısına geri dönmesi söz konusudur. Woody Allen ve Diane Keaton'ın oynadıkları 1972 yapımı Play It Again, Sam filminde ise sinema sevdalısı bir adamın boşanma süreci içerisinde âşık olduğu bir kadınla ilişki başlatma ve bu ilişkiyi sürdürme zorluğu ele alınmaktadır. (2000: 45)

Tüm bunların haricinde Bergman'ın filmine dönülürse Bir Evlilikten Manzaralar filmi, Asimow'un da belirttiği üzere kendisinden sonra gelecek boşanmayı konu alan filmlerin senaryo yapısını etkilemiş ve yetmişli yılların sonlarından seksenli yılların başlarına kadar aldatılan eşlerin, ortada kalmış çocukların, çiftler arası iletişim kopukluğunun mevcut olup boşanma süreci esnasında ve sonrasında hayat tarzlarının değişimini ele alan boşanmayı konu alan filmler çekilmeye başlanmıştır. (Asimow, 2000: 47)

Bir Evlilikten Manzaralar filminden de hareketle bir boşanma filminin karakteristik özelliklerini, Asimov şu şekilde sıralamıştır: Birinci olarak boşanmayı konu alan filmlerde evlilik ilişkilerinin sarsılması ve toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklanan dengesizlikler. İkinci olarak da aynı evde yaşayan evli çiftin boşanma sürecinde evlerini ayırmalarından doğan ekonomik sorunlar. Üçüncü olarak, boşanmanın çocuklar üzerindeki etkisi. Dördüncü olarak, boşanmanın çocuklar üzerindeki etkisi. Beşinci olarak boşanmış kişilerin karşılaştıkları toplum baskısı ve ilişkisel problemler. Altıncı olarak ataerkil toplum içerisindeki değer yargılarıyla çatışma ve son olarak da boşanma süreci içerisindeki hukuksal sürecin boşanmayı konu alan filmlerde ele alındığı ifade edilir. (2000: 48)

1970'lerin sonunda gösterime giren Kramer Kramer'a Karşı (1979) filmi de sonraki bölümde ayrıntılı bir şekilde analizi yapılacak olsa da boşanma sürecinde olan bir adamın, karısının terki sonucunda çocuğu ile baş başa kalması; kadının işi ve özgürlüğü uğruna çocuğunu ve kocasını terk etmesi; boşanma sürecinin çocuğa etkisi, boşanan tarafların içlerinde bulundukları çevre ile etkileşimlerine yer vermesiyle Bir Evlilikten Manzaralar filmi ile benzerlik taşımaktadır. (Asimow, 2000; Özkent, 2020)

Diğer taraftan da her ne kadar çıkış noktası olarak mevcut toplumsal cinsiyet hiyerarşisine karşı çıkacak şekilde konumlansa da film süreci boyunca mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmekte olup kadının evlilik kurumunun dağılmasının sorumlusu olarak gösterilip erkeğin mağdur gösterilmesi; erkeğin babalığının kadının anneliğine yeğlenmesi, sonraki bölümün analiz kısmında ele alınacak ve örneklerle sağlanmaya çalışılacaktır.

1980'li yılların sonlarında, boşanma oranlarının tekrardan artması sonucunda aile olgusunun belirsizliğine değinilmeye başlanmıştır. Sözgelimi, Zor Ölüm (1988) filminde, Bruce Willis'in oynadığı John McClane boşanma evresinde, çocuklu bir babadır ve film içerisinde evliliğin akıbeti bir belirsizlik içerisinde işlenmektedir. Bunun yanı sıra, yukarıda da verilen örneklerden birini genişletmek gerekirse Three Men and A Baby (1989) filmi, kadınların özgürleşme çabalarının sonucunda kadınları anneliklerinden feragat ettikleri için bencillik ile suçlamak ile kalmaz; film içerisinde boşanmakta olan erkek ile iki arkadaşı, film içerisinde bebek ile bağlantısı

olmayan anne yerine kolektif bir şekilde erkeklerin hem babalık hem de annelik yaparak ele alınmaları söz konusudur. Bu da esasında rahim kıskançlığının bir göstergesidir çünkü, rahim kıskançlığı erkeğin kadınların üreme yetisini, doğurganlığını ve çocuk bakıcılığını kıskanarak kadına öykünmesi fikrine dayanmaktadır. (Nelmes, 2020: 290)

Yasemin Özkent'in, Marriage Story ve Kramer Kramer'a Karşı üzerinde yazdığı makaledeki tespitine göre bu iki film de, kariyerini ve özerkliğini kocası ile çocuğuna seçen kadınların temsili bakımından, yukarıda da belirtildiği gibi, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini bir çıkış noktası olarak kullansa da, bu iki filmde de karakterlerin film süresince gerek işleri gerek konumları gerek boşanma sürecinde gösterdikleri davranışlar gereği toplumsal cinsiyet eşitsizliğine göre konumlandıklarını ifade eder. (Özkent,2020:229)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BOŞANMA FİMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ VE HEGEMONİK ERKEKLİĞİN YENİDEN ÜRETİMİ: “BİR EVLİLİKTEN MANZARALAR”, “KRAMER KRAMER’E KARŞI” VE “MARRIAGE STORY” FİMLERİ ÜZERİNDEN İNCELEME

3.1. Metodoloji

Tezin bu bölümünde, “Bir Evlilikten Manzaralar”, “Kramer Kramer’a Karşı” ve “Marriage Story” filmleri üzerinden boşanmayı konu alan filmlerdeki toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesini tespit etmek adına dramaturjik çözümleme kullanılmıştır. Metodolojinin ayrıntıları, ilerleyen kısımlarda anlatılacaktır.

3.1.1. Araştırmanın Konusu

Filmler, mevcut hegemonyayı ve buna bağlı olarak ideolojilerini pekiştirip yeniden üreten ve kanıksatan kitle iletişim araçlarıdır. Dolayısıyla, verili kültürden bağımsız düşünülemezler. Bu çalışmada boşanmayı konu alan filmlerde toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliğin nasıl yeniden üretildiği incelenecektir.

“Bu çalışmada, “Bir Evlilikten Manzaralar”, “Kramer Kramer’a Karşı” ve “Marriage Story” filmlerindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliğin yeniden üretilme biçimlerini ele alınmaktadır.

3.1.2. Araştırmanın Önemi

Boşanmayı konu alan filmlerin savı, tarafsız bir şekilde tarafların boşanma süreçlerini ele almaktır fakat boşanmayı konu alan filmlere bakıldığında, bu çalışmada da mevcut ataerkil düzenden ayrı düşünülememekle birlikte bu filmlerde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin boşanma süreçlerinde kadınların hem sorumlu

tutulup hem mağdurlaştırılmaları, erkeklerin hegemonyasını yeniden üretmek ile boşanma sürecinde erkeklerin mağdur gösterilmeleri analizlerle ortaya koyması araştırmanın önemini ifade etmektedir.

3.1.3. Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu çalışma, filmlerin yönetmenin kimliği, yapım yılı ve filmin üretildiği ülkenin faktörlerinden bağımsız bir şekilde incelenecek olmasıyla sınırlanmıştır. “Bir Evlilikten Manzaralar”, “Kramer Kramer’a Karşı” ve “Marriage Story” adlı boşanmayı konu alan filmler de amaçlı örneklem tekniğiyle seçilmiştir. Ayrıca, bu filmlerin içerisinde kadın mağduriyetini ve kadının boşanma sebebi olarak gösterildiği; erkeğin mağdur gösterip, boşanma sürecinde çocuğun konumu üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliğin yeniden üretimine zemin hazırlayan sahneler ve replikler tezin kapsamını oluşturmaktadır.

3.1.4. Yöntem

Çalışmada boşanmayı konu alan filmler olarak amaçlı örneklem tekniği ile seçilen “Bir Evlilikten Manzaralar”, “Kramer Kramer’a Karşı” ve “Marriage Story” filmlerindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliğin nasıl yeniden üretildiğine boşanma sürecinde çocuğun konumu, kadının boşanmanın sorumlusu olarak ilan edilmesi ve/veya mağduriyeti, toplumsal cinsiyet normlarına dayalı kodlar, sözelimi erkeklerin duygularını göstermemeleri, aktif olmaları, ekonomik üstünlüğü elinde bulundurmaları, kadınların duygusallıkla özdeşleştirilmeleri, erkek hegemonyasına ilişkin sahneler, replikler vb. unsurlar dramaturjik analiz ile çözümlenmiştir. Bu tezde kullanılan dramaturjik analiz, Aristotelesci dramaturjidir. Sinemada dramaturjik analiz köklerini ve kavramlarını tiyatro oyunu dramaturjisinden almıştır. Bu bağlamda senaryo yapısı önemlidir (Sözen,2013: 103). Aristoteles’in tragedyaları analiz ettiğine benzer bir şekilde olay örgüsü / senaryo yapısı, karakter özellikleri; mekân tasarımı, zaman dizimi, bakış açısı, ses ve müzik tasarımı gibi unsurların dahil olduğu sahneleme özellikleri analiz edilmektedir (Ongar, 1991: 43-52)

Dramaturji, esasında bir tiyatro metninin ihtiva ettiği ana fikri ve estetik yapıyı çözümlemekle beraber bunun sonucunda bir düşünceye göre yorumlamaktır. (Sözen,

2013) Dramaturji, sonraki dönemlerde edebiyat, sinema, müzik ve video oyun alanlarına da sirayet eden bir unsur olmuştur. (Koivimaki, 2016) Dramaturjide esas olan mesele bir metnin nasıl kurulduğu, estetik ve ideolojik olarak taşıdığı nitelikleri saptamak ve alımlamanın nasıl geliştiğini öngörmektir. Bununla birlikte, hikâyeyi yapılandırıp replikleri şekillendirip karakterleri geliştirmeyi de barındırmaktadır. Aristoteles, Poetika’da tragedyayı, dolayısıyla dramaturjinin de bileşenlerini şu şekilde sıralar. Birinci olarak dekor, sahnede temsil edilen oyunun/filmin konusunu yansıtmak ve karakterler arasındaki etkileşimi göstermek açısından önemli bir elementtir. (Aristoteles, 1987: 23) Müzik ve dil ise, Aristo’nun deyimine göre maddi hayatta olanları taklit sanatı olması bağlamında mimetik özellikler gösteren tragedyada taklitin sağlanması araçlarıdır. Dil denilen unsur da “sözcüklerin vezne, ölçüye sokulmuş bir düzenini” işaret eder. Karakter de kişinin anlatı içinde yansıttığı davranış, duygu ve mizaç biçimlerini kapsamaktadır. Kişiler eylemleri dolayısıyla karakterlerini oluştururlar. (1987: 24) Öykü ise bir anlatı içerisinde neden-sonuç ilişkisi kurulacak şekilde, kendi içinde tutarlı olmalıdır. Öyküyü oluşturan iki unsur vardır. Birincisi, *peripetie*, yani baht dönüşleridir. İkinci olarak da *anagnorisis*, yani tanınmadır. (1987: 25) Buna bağlı olarak da düşünceler mefhumu da anlatının barındırdığı ana fikri ve bir kişinin tutarlı bir öykü içinde neden birtakım karakteristik özellikleri yansıttığı konusunda fikirler vermelidir. Deyim yerindeyse, burada düşüncelerden kasıt öykünün ve kişinin eylemlerinin arkasındaki motivasyondur. (1987: 26)

Sinemada dramaturjik analizde ise Aristotelesçi yaklaşım ya da Brechtien yaklaşım benimsenmektedir. Bu çözümlemelerde Aristotlesçi yaklaşım benimsenmiştir. Buna göre, sinemada dramaturjik çözümlemelerde ilkin filmin künyesi, ardından sırasıyla filmin öyküsü anlatılıp olay örgüsü (senaryo), karakterler ve sahneleme çözümlemelerine yer verilir. (Ongar, 1991: 43)

3.1.6. Veri Toplama Araçları

Örneklem olarak alınan filmler; kadın mağduriyetini ve kadının boşanma sebebi olarak; erkeğin mağdur gösterip, boşanma sürecinde çocuğun konumu üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliğin yeniden üretimine zemin hazırlayıp hazırlamadıkları, senaryo yapısı içerisinde çözümlenecektir. Ayrıca,

erkeğin kadına olan tahakkümü, psikolojik ve sözel şiddetiyle kadın ve erkeğin arasındaki ilişkilerde yahut erkeğin diğer erkeklerle ilişkilerindeki hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesini incelemek adına diyaloglara odaklanılmıştır. Bu kapsamda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

- Boşanmayı konu alan filmlerde toplumsal cinsiyet eşitsizliği yeniden üretiliyor mu?
- Boşanmayı konu alan filmlerde hegemonik erkeklik yeniden üretiliyor mu?
- Boşanmayı konu alan filmlerde, hegemonik erkeklik yeniden üretiliyorsa kodlarla nasıl yeniden üretiliyor?
- Boşanmayı konu alan filmlerde, toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri, toplumsal cinsiyet normlarında dayalı kodlarla nasıl yansıtılıyor?

3.2. Bulgular

3.2.1. Bir Evlilikten Manzaralar Filminin Dramaturjik Çözümlemesi

3.2.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ingmar Bergman

Senaryo: Ingmar Bergman

Oyuncular: Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson,

Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist

Kurgu: Siv Lundgren

Ülke: İsveç

Yapım yılı: 1974

Yapım şirketi: Svensk Filmindustri

Süre: 167 dakika

3.2.1.2. Filmin Öyküsü

On yıldır evli olan boşanma avukatı Marianne ve akademisyen Johan mutlu bir evlilik sürdürmektedirler. Bir akşam evlerine gelen arkadaşları Peter ve Katarina'nın aralarındaki hararetli tartışma sonrasında kendi evliliklerinin doğasını sorgulamaya başlarlar. Marianne, hala tutkulu olmasına rağmen Johan evliliğe yabancılaşmıştır. Bunun sonucunda bir seminerde tanıştığı genç bir kadınla Marianne'ı aldatır. Marianne, buna rağmen Johan'dan kopmaz fakat aralarındaki kavgalar ve gelgitlerden sonra boşanırlar fakat boşanma sonrasında ikisi de farklı kişilerle tekrardan evlenmelerine rağmen bir araya gelirler.

3.2.1.3. Senaryo / Olay Örgüsü

Bir Evlilikten Manzaralar filmine bakıldığında, film epizodik bir anlatım benimsese de düzçizgisel bir şekilde ilerler. İlk sahnede gazeteciler Marianne ve Johan ile çocuklarının aile fotoğrafını çeker. Sonrasında Marianne ve Johan ile yapılan söyleşide aileleriyle iyi anlaşabilen, aralarında hiç kavga olmamış kişiler olarak kendilerini yansıtır. Lakin, Marianne çekingen ve gergin olup Johan'ın rahat ve sakin olması aralarındaki çatışmayı ima ederek toplumsal cinsiyet eşitsizliğini duygusal olarak da yeniden üretir.

Marianne kendini tanımlayamaz. Ayrıca, Johan'ın “muhteşem bir aşık” olup olmadığı konusunda Marianne'a sorması fakat Marianne'ın tepkisiz kalması da aralarındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ima etmektedir. Üstelik, erkeğin kendini övmesi de burada hegemonik erkekliği de yeniden üretmektedir. Diğer taraftan kendilerini, “evlilik içinde olgunlaşmış insanlar” olarak tanımlamaları da toplumdaki kadın erkek yansımalarının yanı sıra ataerkil düzendeki evlilik düşüncesini olumlu şekilde yeniden üretmektedir.

Akabinde, kendilerine misafir gelen bir diğer evli çift Peter ile Katarina yemek sırasında, Marianne'ın Peter'in teknik dergideki makalesini okuduğunu söylemesi sonucu Peter'in o yazıyı Katarina'ya yazdırmasını gülerek ve alaycı bir şekilde ifade etmesi; Johan'ın da Katarina'yı kastederek “O kadar zeki mi?”, demesi de toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmektedir. Bunun üzerine Katarina: “Aramız şu sıralar boktan değil mi?”, der ve Ayrıca, Peter'in Katarina'yı sevişmeye zorlaması da

erkeğin evlilik içinde rızasız sevişme hususunda kadının cinselliğini sömürmesini ortaya konması olağanlaştırılır.

Bunların yanı sıra, filmin başlangıç sahnesi haricinde Johan ve Marianne’ın çocukları Karin ve Eva gözükmeyenler; sadece ismen anılırlar. Diğer yandan Johan’ın çocuklarına karşı ilgisiz oluşu; çocuk bakımının –her ne kadar kadrajda gösterilmese de- Marianne ve Marianne’ın annesinin üstlenmesi de çocuk bakımında toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve hegemonik erkekliği yeniden üretir çünkü hegemonik erkeklik düşüncesine göre erkek işine düşkün, evli, çocuklarıyla temas kurmayan ve kamusal alanda alan özgürlüğüne sahip olması söz konusudur. Buna rağmen, Marianne olmasa dahi bu bakımı sürdürenlerin kadın olması da kadına atanan annelik rolü ve çocuk bakımı hususunda kadına yük binmesi bağlamında toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden söz edilebilir. Öte yandan, Johan’ın bireysel olarak hareket edip Marianne’ın hafta sonları annesine düzenli olarak ziyaret etmek zorunda kalması da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmektedir çünkü erkek işine gidebilmekte, özel alandan çıkıp kamusal alanda hareket edebilmektedir fakat kadın –medeni durumu gözlemlesiniz- kendi aile fertleri tarafından, erkeğin aksine, gözetim altında tutulmaktadır. Marianne’ın annesi ile telefon konuşmasında, Johan ile öncesinde hafta sonu annelerine gitmek istemediğini söylemesi üzerine, hafta sonu katılamayacaklarını söyler. Buna karşın, kendisini çaresizce ifade etmesine rağmen annesinin dediklerini uzunca susarak dinledikten sonra teyzesinin Marianne ve çocukları görme isteği yüzünden kabul eder. Bunun yanı sıra, konu kıskançlıktan açıldığında Marianne’ın “Birbirimizi aldattığımızı düşünsene?”, dediğine Johan’ın “Seni öldürürüm.”, demesi de gerek evlilik gerek ilişkiler içinde kadının söz hakkına sahip olmaması ve erkeğin öldürme tehdidiyle karşılaşması bağlamında toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmektedir. Ayrıca, erkeğin kadın üzerindeki fiziksel gücünü ima etmesiyle de hegemonik erkekliği de yeniden üretir. Buraya ayrıca bakıldığında yüzeyde evliliğin parçalanmaz bir kurum olup kadının erkeğe sadık olma düşüncesi vuku bulmasına rağmen, esasında Johan “aşk olmayan bir evlilik” ten bahseder ve Marianne, Johan ile sevişemediği ve ailesi ile kocası tarafından duygusal, sözel şiddete maruz bırakılarak bastırılır.

Ertesi gün, boşanma avukatı olarak çalışan Marianne, kendisine müracaat eden kadının boşanma sebebini sorar. Kadın, 20 sene evli kaldığını fakat aralarında aşk olmadığından dolayı boşanmak istediğini söyler. Kocasının nazik, çalışkan, dürüst olduğunu belirterek hegemonik erkek düşüncesini yeniden üretmesine rağmen aralarında hiçbir kavganın olmamasına rağmen kocasına karşı hiçbir şey hissetmediğini ve çocuklarını sevmediğini söyler. Lakin, bunları söylese de iyi bir anne olduğunun da altını çizer. Bunları dinleyen Marianne, yüz planda kadrajlanır ve şok olmuş bir şekilde dinler. Bu da Marianne'ın özdeşim kurup annelik ve eş olma durumuyla da ilgili yabancılaşma yaşadığını gösterir. Diğer yandan kadının evlilik içindeki hoşnutsuzluğunu ima etmesine rağmen eşlik ve annelik vurgusu da kadına atanan mevcut toplumsal cinsiyet rollerini de yeniden üretmektedir.

Akabinde, Marianne müvekkilinin beyanını yansıtacak bir sohbeti Johan ile yapar. Johan da aralarındaki evliliğin yıprandığını ve eskisi gibi birbirlerini sevmediklerini söyler. Marianne bunu inkâr eder ve Johan'a "Beni suçlayamazsın.", der. Johan, bezgin bir şekilde "Bana kızma.", der. Marianne, konuyu cinselliğe getirdiğine "...performansından memnun değilsin fakat hayal gücü diye bir şey var.", derken Johan'ın Marianne'ı dinlememesi ve bezgin bir tavırda olmasına rağmen Marianne'ın annesi yüzünden cinselliğinin olmamasından Marianne'ı sorumlu tutar. Burada da kadına atanan erkeğin cinsel arzularını doyurma rolünü gerçekleştirmemesinden kadın ötekileştirilmektedir. Johan'ın, Marianne'a aldatma durumunda öldürmekle tehdit etmesine rağmen ertesi sahnede bir başka zaman diliminde, kendisini mutlulukla karşılayan Marianne karşısında bezgin bir şekilde çıkan Johan'ın Marianne'ı kongrede tanıştığı genç bir kadınla aldattığını itiraf etmesi sonucu Marianne yatağa geçtiklerinde şok etkisinde kalıp ardından suçluluk hissederek Johan'ın kendisine dönmesi için çabalar.

Johan'ın kadınla ilişkisine dair art arda gelen soruları sonrasında Johan okuduğu kitabı duvara fırlatıp bağırarak Marianne'a psikolojik ve fiziksel şiddet gösterir. "Dinle, seni ilgilendirmese de dinle!", deyip nafaka ödeyeceğini ve teknesini, yazlığını satıp kızlarının masraflarını karşılayacağını ve boşanma avukatı tutacağını söyler. Marianne'ın: "Paula ile konuşman gerekecek", demesi üzerine Johan: "Beni en çok yoran ne, biliyor musun? Ne yapacağız? Neye dikkat edeceğiz?"

diye sürüp giden sorular. Annem ne der? Çocuklar ne der? Sürekli her bir halı kutlayacak mıyız?”, diyerek evliliğe yansıyan toplum baskısının sorumlusu olarak Marianne’ı tutar. Buna rağmen Marianne, suçluluk hissederek “O seyahate gitme.”, der. Ardından, Marianne: “Yatakta iyi miydiniz?”, diye sorar. Johan, güler: “Evet, doğrusu iyiyiz.”, demesi üzerine Marianne ağlar ve Johan: “Beni lanetleme.”, der. Kadın burada aldatılmasına rağmen erkeğe karşı boyun eğip suçluluk hissetmesi yeniden üretilmiştir. Johan, evi terk ettikten sonra ortak arkadaşlarını aradıktan sonra onların önceden bu durumdan haber olmalarını öğrenince önce öfkeyle tepki verip ardından kendi parmaklarını ısırarak kendine zarar vermesi de boşanma filminde kadının zarar görmesi bağlamında bir toplumsal cinsiyet eşitsizliği olarak ortaya çıkar. Marianne, toplum tarafından beklenen eş olma durumunu gerçekleştiremediği için kendini cezalandırır. Cinsellik bağlamında da ayrıldıktan altı ay sonra Marianne’ı ziyarete gelen Johan’a babalık rolü hatırlatıldığında “Ahlak dersi dinlemeye gelmedim, gideyim.”, demesiyle Marianne’ı azarlaması sonucu Marianne özür dilemek zorunda kalır. Marianne günlüğünü okuduğunda: “Babam avukat olmamı isterdi.”, “Erkeklerle ilişkimde ne istediğimi düşünmedim. Karşımdaki ne ister diye düşündüm.”, sözleri de kadının kariyer ve ikili ilişkiler konusunda da eşitsizliğe ve erkek egemenliğine maruz kaldığını gösterir. Johan, Marianne’ın kendini günlüğünü sesli okurken uyuyakalması fakat Marianne tarafından uyandırıldığında Johan’ın Marianne’la sevişmeye kalkışması ve Marianne’ın buna direnmesi de kadının cinsel anlamda sömürölüp zihinsel işgücünün küçümsendiğini de aynı zamanda göstermektedir. Boşanma evraklarını imzalamak için, Johan’ın ofisinde buluştukları zaman Johan’ın kayıtsızlığı sonrasında, kendisi: “Kim olduğumu bilmiyorum. Birisi bana tükürdüğünde tükürüğünde boğuluyorum.”, diyerek boşanma ve aralarındaki konudan kaçarak Johan erkeğin boşanma sürecinde ve kişisel hayatında mağdur olduğu düşüncesini yeniden üretirken Marianne tepki vermez. Johan: “Niçin susuyorsun?”, diye sorduğunda Marianne: “Ne kadar tuhaf?”, der. Johan: “Tuhaf olan ne?”, diye sorar. Marianne: “Bugün buraya geldiğimde aniden seninle yatmak istedim, bir şey hissedip hissetmeyeceğimi görmek için ama şefkat dışında bir şey hissedemedim”, der ve kendini savunmak adına Johan’a doğru özgüvenli bir şekilde eğilir, ki bu Marianne’ın sahne arkasındaki kısmıdır. Kendi özgürlüğü ve düşüncelerini savunan, erkek egemenliğine boyun eğmeyerek

kendiliğini inşa etmek isteyen bir kadınlık rolü çizer. “Ne düşündüm biliyor musun, Johan? Artık seni içimden söküp atıyorum Bunu başarmam uzun zaman aldı. Çok yıprandım ama artık özgürüm.”, der ve Johan, alaycı bir şekilde Marianne’ın kadehine şarap boşaltarak: “Öyle mi, seni kutlamalıyım.”, diyerek iletişimsel bağlamda da toplumsal cinsiyet eşitsizliği yeniden üretilmiş olur. Johan: “Senden nasıl nefret ediyorum!”, der. “Birlikte yaşarken sana karşı fazla düşünceli davrandım. Aramızdaki sevgiyi de bu öldürdü.”, demesi de kadının evlilik içerisinde erkeğin ilgisizliğine rağmen eşlik rolünü icra ederek şefkat göstermesi zorunluluğu üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliğine değinir. Ardından iki çocuklarının doğumları bitene kadar epeydir sevişemediklerine değindikten sonra Johan, sorunlara karşı umursamaz bir tavırla: “Açıklamalar. Sıkıcı ve gereksiz.”, der ve Marianne bunun üzerine çılgılık atar. Boşanmayı konu alan filmlerde de kadınların gerilim esnasında kendilerini ağlama, bağırma ve suçluluk duygu ile ifade biçimleri üzerinden kendilerini dışa vurur.

İkili iletişim bağlamında da toplumsal cinsiyet eşitsizliği bulgulanmıştır. “Bu alaycı tutumun beni çıldırtıyor... Ne hissedip hissetmediğime sen mi karar vereceksin?”, der Marianne ve Johan: “Senden nasıl nefret ediyorum!”, diye karşılık verir. “Özellikle seviştikten sonraki kayıtsızlığını hissederken.”, diye de ekler. “Bu kadının bedeninden nefret ediyorum. Seni dövebilirdim.”, diyerek fiziksel şiddetle Marianne’ı tehdit eder. “Şefkat denen bir şey var.”, diye bağırır Johan. “Bunlar sana uzak.”, der. Marianne, suçluluk duygusunu Johan’a iletir. “Acı çekmediğimi mi sanıyorsun? Cinselliğin yalnızca bir ayrıntı olduğunu konuşarak kendimizi avuttuk. Ne de olsa diğer konularda iyiydik.”, der Marianne. Johan ise Marianne’ı sürtük utandırma yöntemini kullanarak suçlayarak Marianne’ı cinsel objeye indirger: “Sen cinsel organlarını kullandın. Onlar birer meta oldu. Bir gün seninle sevişebiliyorsam ertesi gün bunun olmayacağını ima ettin. Sana nazik davrandığımda ödülüm seninle yatmaktı. Kötü davrandığımda ya da seni eleştirdiğimde kendini geri çektin. Nasıl davrandığımı düşünüyorum da bir fahişeden bile beterdin.” Marianne, öfkeyle: “Gerçeklerden kaçırıyorsun.”, der. Johan: “Neymiş o gerçekler?”, diye sorar. Marianne, Johan’a annelik ve cinsel obje olma hususunda tepki gösterir. Johan öfkeyle inkâr eder. “Bu doğru değil.” Marianne: “Evet, doğru.” “Hayır, değil.”, der

Johan. Marianne: “Sen aklını kaçırmışsın. Evliliğimizin ilk yıllarında hep didiştik. Bana suçluluk duygusu dışında başka bir şey vermediniz. Sen ve annen, ailen.”, der. “Evde yetersizdim. İşte yetersizdim. İyi bir eş olamadığım için sürekli vicdan azabı duydum. İstekler ve esaretle kuşanmışım. Kavgaya, dırıldır bitmedi.”, diye bağırır. Marianne, Johan’ın kendi üzerinde kurduğu hakimiyet sonucu cinselliğini kullandığını kabul eder. Bu da film içerisinde kadınların gerginlik sonucu cinselliklerini kullanarak cinsel obje rollerini icra ettikleri söylemini yeniden üretmektedir.

Akabinde, birbirlerine karşı mesafeli bir şekilde karşı karşıya otururlar. Marianne, taksi çağırmak ister fakat telefona davranırken Johan sertçe telefonu elinden alır. Yanında koyar. Fiziksel bağlamda Marianne’ı engeller. Marianne gitmek konusunda diretince Johan, Marianne’ı burnu kanayana kadar döver. Böylece boşanma sürecinden erkeğin kadına fiziksel şiddet göstererek kendi hegemonyasını kadın üzerinde kurma söylemini yeniden üretilir. Dövme bittikten sonra kamera Johan’ın sinirle nefes alışverişiyiyle koordine bir şekilde sallanarak seyircinin de Johan ile özdeşim kurmasını sağlar. Marianne, anahtarı ister fakat Johan vermez. Bunun sonucunda Marianne’ı tekmeler fakat bir yerde durur. Johan, Marianne’a karşı suçluluk hissedip özür dilemesi erkek mağduriyeti söylemini yeniden üretir.

Nihayetinde, boşandıktan seneler sonra bir araya geldiklerinde başka kişilerle evlenen Johan ile Marianne yazlık evlerine giderler. Beraber yan yana yattıklarında Marianne, kâbus gördüğünden bahseder. Johan, kayıtsız ve bezgin bir şekilde yanında uzanır. Başka kişilerle evli olmalarına rağmen, tekrar bir araya gelmeleri ve Marianne’ın Johan’dan sarılma talebinde bulunması ve ona sığınması sahne arkasında özgürleşmeye çalışan kadın rolünü bir kenara atıp erkeğe eş olma durumu, erkeğe muhtaç olma durumu ve suçluluk duyguları üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliği yeniden üretilmektedir. Johan ve Marianne arasında duygularını ifade etme konusundaki tezat üzerinden de bu eşitsizlik yeniden üretilmektedir. Johan’ın duygularını saklaması ve Marianne’ın söylediklerini dinlememesine rağmen onu yanında tutması da hegemonik erkekliği yeniden üreten unsurlardan biridir. Topluca, bu filmdeki çözümlemeye bakınca boşanma sürecinde gerek iletişimsizlik gerek fiziksel ve duygusal şiddet bağlamları gerekse cinsel ilişki bağlamlarında toplumsal

cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliği yeniden üretilmesinin filmin dramaturjisinde mevcut olduğundan söz edilebilir.

3.2.1.4. Karakter Özellikleri

Gazeteci Johan, filmin ilk sahnesinde kendisiyle söyleşi yapan kişiye kendi karakter özelliklerini şu şekilde sıralar: “zeki, başarılı, genç, seksi, bilinçli, kültürlü, eğitilmiş, popüler, zor insanlarla sıcak ilişkiler kuran, iyi bir baba, yurttaş, evlat”. Filmin anlatı yapısında, Johan’ın kariyerinde başarılı olması fakat aile içerisinde ve evliliğinde tatmin olmaması konusunda Marianne’ı sorumlu tutar.

Johan, sakın mizaçlı biri olarak görünmektedir. İnsanlarla, düşük ses tonunda konuşur. Kendilerine misafir gelen Peter ve Katarina’nın kavgasını yatıştırmaya çalışır. Bunlara rağmen aslında pasif agresiftir ve ani çıkışları vardır. Fiziksel şiddete eğilimlidir. Evlilikten tatmin olmaması ve cinsel olarak başka kadınlarla birlikte olması; Marianne’la sorunları cinsel ilişkiye girerek çözmeye çalışması da hegemonik erkekliği yeniden üreten unsurlardır. Zira, Marianne’ın kendi hayatı ve iç çekişmelerine dair günlüğünü okuduğunda uyur. Uyandığında cinselliği düşünür. Bu da kadın üzerinde cinsel olarak tahakküm kurarak hem toplumsal cinsiyet eşitsizliğini hem de hegemonik erkekliği yeniden üretmektedir. Pasif agresifliğe dönülürse şayet, Marianne’ın kendisine aldatma ihtimalini sorduğunda onu “öldüreceğini” söylemesiyle de sözel şiddet uygulaması ve erkeğin cinsel hayatı konusunda esnek olup kadının sadece romantik ilişkiler veya evlilik içerisine cinselliği yaşaması da örtük bir biçimde kadınlarından ya bekaretin ya da cinselliklerini belli alanlarda sınırlamalarını ima etmektedir. Dolayısıyla, Johan cinsel ve psikolojik olarak şiddet eğilimleri gösterebilmektedir. Diğer taraftan, Johan’ın duygusal yatırım yapmayıp karşı tarafla ilişkisini ekonomik şiddet göstererek çözmesi de hegemonik erkeklik içerisinde karakter özelliği olarak duygularını gizlemeyi ve ekonomik olarak kadına tahakküm kurmayı beraberinde getirmektedir. Buna karşın, büroda Marianne’la tartışıp, seviştikten sonra dövdükten sonra ağlaması da kendi içinde bir çelişkiyi barındırmaktadır. Bu davranışı haricinde,

duygularını gizleyen, ekonomik olarak hegemonik özellikler sergilemesi de hegemonik erkekliği yeniden üretmektedir.

Marianne karakterine gelinirse, kendisi boşanma avukatı olarak çalışmaktadır. Ailesi tarafından baskı görmüş ve bu baskı kendi evliliğine de yansımaktadır. Gergin, çekingen, duygusal, terk edilme korkusu yaşayan ve sürekli suçluluk hisseden biri. Kendine fiziksel olarak zarar vermeye meyilli bir karakter. Ailesinin beklentilerinin dışına çıkmamış, toplum tarafından beklenen anne ve sadık bir eş rolünü icra etmiş ve içselleştirmiştir. Bireysel olarak hareket etmek istese de annesinin hafta sonu davetini kıramaz. Kamusal alanda hareket edememesinden, özel alana sıkıştırılmıştır. Bu da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini olağanlaştırır.

Marianne, evliliğin yürümemesinin sorumuşu olarak tutulmasına rağmen hem buna karşı çıkıp hem de buna karşı suçluluk duygusu hissederek Johan'ın kendisini terk etmemesini istememesiyle çelişki yaşamaya meyilli bir karakter. Lakin, kendisi için dönüm noktası kendisine müracaat eden orta yaşlı bir kadının artık çocuklarına ve kocasına bağlı hissetmediğini ifade etmesiyle şok altında kalmasıyla olur. Marianne'ın evlilik ve aile içindeki konumuna yabancılaşmasına neden olur. Marianne'ın boşanma arifesinde, büroda Johan ile görüştüğünde hem aradan geçen zaman hem de kendi duygularını ifade edebilmesi açısından özgüvenli davranmaktadır fakat Johan tarafından dövülmesiyle edilgenleştirilir. Filmin sonunda, Marianne da Johan da farklı kişilerle evlenseler de eski yazlıklarında tekrar bir araya geldiklerinde suçluluk içinde Johan'a bağlı olması ve edilgen hale gelmesi toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmektedir.

3.2.1.5. Sahneleme

3.2.1.5.1. Mekân Tasarımı

Sahnelemeyi incelerken ilkin mekân tasarımına bakmak gerekir. Mekân tasarımına bakıldığında, film başladığında mekânsal olarak Johan ve Marianne'ın dip dibe oturmaları fakat aralarındaki ayrımın sofraya masasında karşılıklı oturmalarıyla başlayıp ardından boşanma için büroda bir araya geldiklerinde aralarındaki oturma mesafesi artmıştır. Aynı sekansta, Marianne'ın oturduğu kısımda dosyaların rafları doldurması Marianne'ın içindeki karışıklığı mekânsal olarak da yansıtmaktadır.

Johan'ın bulunduğu kısımda sadece masada telefon, çalışma masası ve boş duvarın olması Johan ile Marianne arasındaki zıtlığı görselleştirmektedir. Mekandaki ışık kullanımına bakıldığı zaman, başlangıçta bütün ışıkların aydınlatılıp aralarındaki gerginliğin artmasıyla mekânda loş ışığın ve kontrastın kullanılması söz konusudur. Son sahnedeki yazlıkta doğal ışığın kullanılıp kontrastın yoğun olması da Marianne'ın ilişkideki edilgenliği ve boşanma süreci içinde ve sonrasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğindeki çıkmazı yansıtır. Öte yandan, Marianne'ın tek başına kaldığı sahnelerde perdenin önünde durması ya da çoğunlukla yatağında bulunması; diğer yandan Johan ile bulunduğu sahnelerde kadrajda mekanların nesnelerle doldurulması da eşitsizliği yansıtmaktadır.

3.2.1.5.2. Zaman Dizini

Film, önceden de ifade edildiği üzere epizodik bir anlatım benimsese de düzçizgisel bir şekilde ilerler. Marianne ve Johan'ın mutlu aile portresi çizerken yavaş yavaş aralarındaki iletişimsizliği, doyumsuzluğu ve boşanma süreci işlenir. Sadece, Marianne'ın günlüğünü okurken Marianne'ın bebeklikten filmin güncel zamanına doğru fotoğraflar gösterilirken zamanda geriye gidilir.

3.2.1.5.3. Bakış Açısı

Film, tanrısal bakış açısı ile anlatılmaktadır. Filmde Marianne ve Johan'ın evlilik ile boşanma sürecine üçüncü gözden bakılmaktadır fakat Johan'ın, Marianne'ı fiziksel şiddete maruz bıraktıktan sonra kameranın sallanarak öznel açığa geçmesiyle de seyircide katarsis etkisi uyandırarak eril bakış açısı, yani Johan'ın bakış açısı yansıtılmıştır.

3.2.1.5.4. Ses ve Müzik Tasarımı

Filmin içerisinde müziğin kullanılmamıştır ve ses kurgusunun Marianne ile Johan arasındaki çatışmayı desteklemiştir. Marianne'ın başlangıçta sessizce kendini ifade edip Johan tarafından aldatıldığında, terk edildiğinde ve şiddet gördüğünde ağlaması, çığlık atması kadına toplum tarafından atanan toplumsal cinsiyet rolünün yansımaları olağanlaştıracak şekilde ses yüksek derecede kurgulanmıştır. Film

içerisinde sessizlik ve şiddet sesinin bir arada bulunması çatışmayı ve eşitsizliği olağanlaştırmaktadır.

3.2.2. Kramer Kramer’a Karşı Filminin Dramaturjik Çözümlemesi

3.2.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Robert Benton /

Senaryo: Robert Benton

Özgün hikâye: Avery Corman

Oyuncular: Dustin Hoffman, Meryl Streep, Justin Henry, Jane Alexander

Görüntü Yönetmeni: Nestor Almendros

Kurgu: Gerald B. Greenberg

Müzik: Antonio Vivaldi, Paul Gemignani, Herb Harris, John Kander, Erma E. Levin, Roy B. Yokelson

Ülke: ABD

Yapım yılı: 1979

Yapım şirketi: Columbia Pictures

Süre: 105 dakika

3.2.2.2. Filmin Öyküsü

Kendi hayatını kurmak isteyen Joanna, işinde terfi alan Ted'den boşanma kararı alarak Ted ve oğulları Billy'i terk eder. O esnaya kadar işine yoğun ilgi gösteren Ted oğlu Billy ile ilişki kurmayı öğrenmeye çalışır fakat boşanma sürecinin hayat dengesini sarsması nedeniyle işinden çıkartılır ve oğlunun velayetini alabilmek için yeni bir işe girmesi lazım. Aylar sonra Joanna'nın oğlu Billy'i almak istemesi sonucunda Ted ve Joanna, oğullarının velayeti için mücadele ederler fakat boşanma sürecinde Joanna'nın annelik görevlerini yerine getirmediği ithamıyla avukatlar

tarafından baskıya uğrasa da Billy'nin velayetini alır fakat Ted'in Billy'yle olan bağına gördükten sonra Billy'i Ted'e bırakmaya karar verir.

3.2.2.3. Senaryo/Olay Örgüsü

Kramer Kramer'a Karşı filminin ilk sahnesinde Joanna, suçlu ve üzgün bir şekilde Billy'e bakar ve onu sevdiğini söyler. Billy de annesini sevdiğini söyler ve oradan uzaklaşır. Joanna, bavuluna eşyasını yerleştirirken Billy'nin kirli kazağını da yerleştirmesi, Joanna'nın özgürleşme çabasına rağmen kendisine atanan annelik rolünden vazgeçemediğini göstermektedir.

Ted, kamusal alanda, yani işyerinde patronuyla sohbet eder ve terfi ihtimallerini konuşur. Eve geldiğinde dahi telefona gider ve işiyle alakalı bir telefon konuşması sürdürür. Ted, kendisine atanan toplumsal cinsiyet rollerini benimsemiş bir şekilde kariyer odaklı, evli ve çocuk babası biri olarak toplumun talep ettiği doğrultuda davranmaktadır. Joanna: "Seni terk ediyorum", der. Ted, Joanna ile ilgilenmez. Ted, rahat bir tavırla telefonda konuşurken Joanna gergin bir şekilde Ted'i izler. Ted telefonu kapatır ve buzdolabına eşyaları koyar. Joanna önceki cümleyi tekrarlayıp anahtarını çıkarıp sehpaye koyması, çekirdek aile ve evlilik kurumundan çıkmak istediğini ima eder. Ted: "Bu bir tür şaka mı?", diye sorar. Ardından, Ted: "Eve ekmek getirmekle meşgul olduğum için üzgünüm.", diye kendini aklar. Ted'in konuyu kapatmak isteyip Joanna'nı kendini ifade edememesi de iletişimsel anlamda dengesizliği göstermektedir. Ted, tekrardan ne yaptığını sormasına rağmen Joanna kapıya yeltenirken Ted şiddetli bir şekilde Joanna'yı kolundan kavrar. Çantayı Joanna'nın elinden alır. Joanna dışarı çıkar. Ted'in suçu olmadığını, yanlış kişiyle evlendiğini beyan ederek kendini suçlar. Ted, Joanna'yı içeri girmeye ikna etmeye çalışır. Joanna, dirseğiyle Ted'i iter ve histerik bir şekilde "Benim oraya geri götürme.", diyerek kadın erkek dengesizliği görülür. Joanna asansöre binerken Billy'i yanına almayacağını ve onun için yetersiz olmadığını söyler. Bu öz suçlayıcı tutum, Joanna bağlamında filmin tekrarlayan unsurlarından biridir.

Toplumdaki kadın rolü ile baş etmesine rağmen kadına atfedilen anneliği gerçekleştiremediğinden dolayı ağlayarak suçluluk hissini ifade eder fakat aynı cümlede de sabrının olmadığını ve onsuza daha iyi olacağını söyleyerek anneliği istemediğini söyler.

Akabinde, Ted'in yatak odasına giderek Joanna'nın bavulunu unuttuğunu görerek bavulunu dolaba yerleştirmesi sonucunda Joanna'nın Ted'in raf dolusu eşyalarına kıyasla çok az eşyaya sahip olması da erkeğin ev düzeni içerisinde, mahrem alanda da eşya bakımından hegemonyasını göstermektedir. Akabinde Joanna'nın Ted'i terk etmesinden sonra Joanna'nın arkadaşı Margaret'ı arar. Margaret eve geldiğinde, Ted'i gergin ama sakin bir şekilde dinlerken Ted öfkeli bir şekilde depar atarak Margaret ile konuşur. Joanna'yı beş günlük iş kaynaklı mutluluğunu evi terk ederek bozmakla suçluyor ve hatta Margaret'i, Joanna'nın aklına boşanma fikrini sokmakla itham ediyor. Gitgide sesi yükselen Ted'in karşısında, sakin ve donuk kalan Margaret'a da yüklenmektedir. Film süresince erkek ve kadın karakterler arasında iletişim bozukluğu; sözlerin kesilmesi saptanmaktadır. Kameranin takip, pan ve tilt hareketleri; kompozisyon içerisinde Margaret'in diz plan ve Ted'in bel planda gösterilerek de toplumsal cinsiyet eşitsizliği dramaturjiye yansırken aynı zamanda çerçevelemeye de yansımaktadır. Bunun yanı sıra, Billy'nin annesini ararken Ted'in kahvaltı sürecinde, alışveriş yapma esnasında Billy'i umursamaz bir şekilde davranması söz konusudur. Kahve hazırlarken, kahve yapmayı becerememesi, yemek yapamaması, alışveriş konusunda beceriksiz olması ve oğlunu okula götürürken hangi sınıfta olduğunu dahi bilmemesi ataerkil toplum içerisinde bu konularla kadınların ilgilenmesi gerektiğini ima ederek mevcut kadın erkek rolleri arasındaki eşitsizliği de yeniden üretmektedir. Kahve yapamadığında "Tanrı onu (Joanna) kahretsin.", demesi fakat kendini sonrasında dizginlese bile evlilik kurumunun sarsılmasından dolayı erkeğin kadına karşı duyduğu öfkeyi barındırmaktadır.

Ayrıca, Ted Joanna'nın mektubunu Billy'e aktarması, her ne kadar Joanna'nın evlilik içerisine kendi işlerliğini kaybettiğini ve kendini tanımak istediğini mektupta da filmin sonraki kısımlarından biri olan dava sekansında da ifade etmiş olsa da Billy'i sevdiğini ve annesi olmaya devam etse de Billy'nin yanında olamayacağını

Ted'in okumasıyla sahnelenmesi erkeğin kadının yerine konuştuğunu da imlemektedir. O sahnede, mektubun sonuna doğru Billy'nin televizyonun sesini yükselterek çizgi filme odaklanması da Ted'in duygularını bastırmasının sonucu olarak Billy de duygularını bastırır.

Joanna'nın Ted ile aylar sonra bir restorandaki görüşmesinde çocuğunu geri ister. "Ben küçük oğlumu seviyorum. Ona bakabilecek yetiye de sahibim.", der. Ted: "Ne demek istiyorsun? Onu alamazsın", diye kafasını sallayarak olumsuzlar. Joanna: "Bu kadar savunmaya geçme. Bana zorbalık yapma, tamam mı?", diye rica eder. Ted, Joanna'nın sözünü sona doğru keserek: "Ben savunmaya geçmiyorum. Kim evi on beş ay önce terk etti?", diye sorarak Joanna'yı sıkıştırır. Bu da kadının hem kadın suçlanıp hem paradoksal olarak da kadının annelik rolü yeniden vurgulanmasını gösterir. "Umurumda değil, çocuğumu istiyorum.", der Joanna. "Evet 3 bin mil uzaktan istemen ve sırf birkaç kartpostal yollaman sana buraya gelme hakkı mı veriyor?", diye Ted sorar. Cümle arasında Joanna: "Onu istemeyi bırakmadım" cümlesini yineler fakat birbirlerinin cümlesine girmeleri ve Joanna'nın kendini ifade etmesinin sınırlandırılması da gözlemlenmiştir. "Onun seni istediğini nereden çıkardın?", diye sorar Ted. Joanna: "Onun beni istemediğini asıl sen nereden çıkardın?", diye cevap verir. Ted: "Bak biz böyle sekiz sene boyunca didiştığımız gibi didişeceğiz, eski zamanlardaki gibi.", der. Joanna: "Bebeğimi görmemi engelleyemezsin.", der. Ted, parmağını Joanna'ya doğrultarak kendi egemenliğini gösterir ve şunu ekler: "Bana ne yapacağımı veya yapamayacağımı söyleme!", araya Joanna girse de sonrasında ağzını kapatır. Ted: "Benimle böyle konuşamazsın.", derken de Joanna'yı denetler. Joanna: "Ben bu anı bekledim.", Ted: "Ben buna dahil olmak istemiyorum.", Joanna: "Tamam". Ted: "Sen artık yoluna.", der. Joanna: "Tamam", Ted: "Ben kendi yoluma.", der. Joanna: "Özür dilerim", der. Ted, pasif agresif bir şekilde ayağa kalkar. Joanna, gergin ve Ted'den çekinir şekilde oturur. Ted: "Pekâlâ, sen artık yoluna", diyerek kadeh beyaz şarabı duvara çarparak hem konuşmanın bitimindeki egemenliği alır hem de Joanna'ya psikolojik şiddet uygular, Joanna irkilir ve geri çekilir. Sessiz bir şekilde gergin bir halde oturur. Bu sahne boyunca Joanna'nın beyaz giyinip Ted'in gri giyinmesi de aradaki kontrastı güçlendirmektedir.

Ardından, boşanma avukatının Ted'i telefonda arayarak Joanna'nın işe girdiğini ve bir gelir sahibi olduğundan; bu yüzden de boşanma sürecinde çocuğun velayetini alabileceğinden söz eder. Boşanma avukatı ayrıca, Ted'i boşanma sürecinde "Eğer oyuna girersem sert oynarım.", şeklinde uyarmaktadır. Akabinde, Ted'in bu süreçlerde çocuğu Billy ile ilgilenmesi sonucunda önemli bir şirketi reklam ajansı ile yapılacak iş birliğini sekteye uğratması gerekçesiyle Ted işten çıkarılır. Burada da çocuk ve Joanna'nın evi terk edip boşanma sebebi olarak gösterilmesinin yanı sıra Ted'in boşanma süreci ve babalık ile uğraşması, işine önem vermemesi hem erkek açısından mağduriyet söylemi içermesiyle hegemonik erkekliğin başat özelliklerinden biri olan kariyerde başarılı olma mesajı da vurgulanmaktadır. Ted'in dolayısıyla kendi hegemonik erkekliğini tekrardan tesis edebilmek adına, çekirdek aile düzenini kuramasa dahi kendi çocuğunun velayetini alabilmek adına da Noel zamanı iş başvurularına koşturur.

Boşanma sürecinde, önce Joanna'nın ifadesi alınır. Joanna, sekiz yıl evli kaldıklarını ve ilk iki seneden sonra fikir ayrılıklarına düştüklerini söyler. Evli kaldıkları süre içinde Ted'in kendisinin işe girmesine izin vermediğini söyler. Bu da kadının kamusal alandaki varlığının, özellikle iş alanındaki varlığının sınırlandırıldığını ve eril tahakkümün yeniden üretildiğini gösterir. Evlilik içinde psikolojik olarak yıprandığını söyleyen Joanna, hem bu durumdan kurtulmak hem de Billy'e iyi bir anne olamayacağını düşündüğü için terapi aldığını söylüyor. New York'a döndükten sonra da tasarımcı olarak çalıştığını ve yıllık 31.000 dolar maaşla çalıştığını aktarır. Bunun sonrasında Ted'in avukatı Shaughnessy, Joanna'ya: "Oğlunu seviyor musun?", diye sorar. Joanna onaylar. Shaughnessy: "Ama yine de onu terk etmeyi seçtin.", der. Joanna onaylar. Joanna, son beş yıl içinde yıprandığını ve birinin yardımına ihtiyacı olduğunda Ted'in kendisine destek olmadığını görünce evi terk etme kararı aldığını erkeğin (Shaughnessy) karşısında çekingen bir şekilde, kelimelerini seçerek ifade ediyor. Ayrıca süreç içerisinde Ted'in işkolik oluşundan sarsılması ve bu yıpranış sürecinde çocuğuna duygusal anlamda destek olamayacak kadar tükendiğini söyleyerek Joanna: "Ben çocuğumu seviyorum. Çocuğum tabii ki babasız kalmasın fakat ben ona beş sene annelik yaparken Ted sadece 18 aydır babalık yaptı.", diyerek erkeklerin çekirdek aile içerisinde hem çocukları ile

iletişimden uzak olup hem de kadınların annelik rolü altında ezilerek aile içi toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki dengesizliğe işaret edilmiştir.

Bunun sonucunda Avukat Shaughnessy'nin, Joanna'ya: "O zaman kötü bir anne olduğunu itiraf mı ediyorsun?", diye sorar. Joanna'nın avukatı itiraz eder fakat sorgu devam eder. Bunun karşısında konuyu değiştiren Shaughnessy, Joanna'ya: "Kocanız sadakatsiz miydi?", diye sorunca Joanna: "Hayır", diye yanıtlar. Ardından "Kocanız size fiziksel olarak size şiddet uyguladı mı?", diye sorulur. Joanna ona da "Hayır", der. "Kocanız alkolik miydi?", diye sorunca Joanna buna da "Hayır." Der. Ardından Shaughnessy: "Kaç erkek arkadaşınız oldu?", diye sorunca Joanna: "Bilmiyorum.", der. Shaughnessy'nin bu soruları sorup Joanna'yı çapraz sorgulamaya tabii tutması hukuk içerisinde de kadına söz hakkı bırakmaması hem toplumsal cinsiyet eşitsizliğine hem de hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesine işaret eder. Ayrıca, kadının evlilik içerisinde annelik fonksiyonları dışında başka bir fonksiyon sürdürememesi iması ile kadının ilişki durumunun sorgulanması da kadının *slut-shaming* yani sürtük utandırma/aşağılamaya maruz kaldığını ve buna bağlı olarak kadının anne ya da cinsel obje olduğu imasını taşımaktadır. Ardından, En uzun ilişkiniz kiminle oldu? diye Shaughnessy sorunca Joanna: "Oğlumla", derken Shaughnessy kinayeli bir biçimde: "Evet, senede iki defa gördüğünüz oğlunuzla! yani bu bağlamda eski kocanız değildi? değil mi?", der fakat Joanna suskun kalır. Shaughnessy: "Duyamıyorum sizi Bayan Kramer. Yanıt verir misiniz?", deyince Joanna evetler. Boşanma davasında dahi kadının baskı, suskunluk ve tereddüt içerisinde yanıt verir. Joanna, bebek doğmadan bir sene önce evlendiklerini ve sonra yedi sene beraber kaldıklarını söylerken Shaughnessy araya girer: "O zaman hayatınızın en önemli ilişkisinde başarısız olduğunuzu kabul ediyorsunuz?", diye sorar. Burada Joanna'ya söz hakkının bırakılmamasıyla beraber Joanna'nın avukatı müdahale eder. Yargıç, Joanna'ya söz hakkı verir. Joanna: "Ben evliliğimde başarısız değildim", der. Shaughnessy: "Ah, boşanmayla biten bir evliliğe başarı mı diyorsunuz?", diye cevap verir. Joanna: "Ben onun benden başarısız olduğunu düşünmüyorum.", diye yanıt verince Shaughnessy: "Tebrikler, medeni hukuku tekrar yazdınız. Hem burada boşanma konusunuz hem de hayatınızın en önemli ilişkilerinde başarısızlığa uğradınız.", derken Joanna söz hakkı almaya çalışırken

Shaughnessy araya girer ve Joanna'nın evliliğin başarısız olmasından sorumlu olduğunu söyler. Joanna Shaughnessy'nin psikolojik ve sözel şiddeti sonucunda ağlamaya başlar. “Siz evliliğinizin başarısız olmasından sorumlu olduğunuzu kabul ediyor musunuz?” diye Shaughnessy sorunca Joanna, Ted’e bakar. Ted başını olumsuz bir şekilde sallar. Joanna'nın kendi evliliğinde başarısız olması, her ne kadar Ted bunu destek amaçlı yapmış olsa da kısacası kadının evliliğinde başarısız olup ya da olmaması erkeklerin onayından geçmektedir. Ted, sessizce “Hayır”, diye fısıldarken Joanna Ted’e bakarak “Evet”, der. Yargıç: “Bu bir ‘Evet’ anlamına mı geliyor?”, diye sorar. Joanna başını sallar. Gözlerinden yaş akar. Yaşlarını siler. Böylece Joanna'nın ifadesi biter. Avukat Shaughnessy, Ted'in yanına oturur. Ted: “Bu kadar sert olman şart mıydı?”, diye sorar. Shaughnessy: “Çocuğu istiyor musun?”, diye sorar. Ted her ne kadar Joanna'nın uğradığı psikolojik ve sözel şiddet karşısında suçluluk hissetse de Avukat Shaughnessy, Ted'in çocuğa kavuşmasının koşulunun Joanna'nın utandırılması ve annelik, eş olma rollerinin dışına çıkmasından ötürü suçlu hissettirilmesi gerektiğini ima eder.

Ted'in ifadesi alındığında Ted: “Eski karım evliliğimiz sırasında ne kadar mutsuz olduğunu söylediğinde söylediklerinin çoğu muhtemelen doğrudu. Birçok şeyi anlamadım. Birçok şeyi şimdi olsam farklı yapardım. İstedığınız ama değiştiremediğiniz şeyler gibi. Bazı şeyler bir kez yapıldı mı geri alınamaz. Karım... eski karım Billy’i sevdiğini söylüyor ve ona inanıyorum ama klonu bu değil. Doğru anladıysam burada en önemli şey oğlumuz için neyin en iyi olduğu. Billy için en iyi olan. “, der. O sırada, plan Joanna'nın diz planına kesilir ve Ted'in konuşmayı duyulmaya devam edilir: “Karım bana şöyle derdi: ‘Neden bir kadın, erkekle aynı hırsla sahip olmasın?’”, der.

Sonra Ted'in omuz planına dönülür ve Joanna'ya bakar: “Bence haklısın. Belki bu kadarını öğrendim. Aynı nedenle bilmek istiyorum: Hangi kanun kadın cinsiyetini daha iyi ebeveyn yapıyor. Bir ebeveyni neyin iyi yaptığını düşündüm.” Bu replikte, aile içi toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin suçunu kadına yükleyerek ebeveynlikte, bir erkek olarak kendini kanıtlamaya çalışır. Sözüne şöyle devam eder ve konuşurken sürekli ellerini kullanır: “Tutarlılıkla ilgisi var. Sabırla. Onu dinlemekle veya dinleyemiyorsan dinler gibi yaparak sevgiyle ilgisi var. Onun dediği gibi. (Joanna'yı

gösterir) Bunun yalnızca kadına özgü olduğunu ve erkekte bu duyguların az olduğu nerede yazıyor?”, diye sorarak çekirdek aile içinde bir babanın anne kadar iyi olabileceğini ve duygusal yatırımın erkekler tarafından yapılamamasının sebebinin kadınların egemenliğinde olduğunu ima ederek tekrardan kadını suçlar.

“Billy yuvasında. Elimden gelen en iyi yuvayı yaptım. Mükemmel değil. Ben de değilim. Bazen sabrım azalıyor ve onun küçük bir çocuk olduğunu unutuyorum ama yanındayım. Kahvaltı yaparız, benimle konuşur – bu sırada Ted’in omuz planından Joanna’nın omuz planına geçilir. Ted’in konuşması sürer- sonra okula gideriz. Akşam birlikte yemek yer, konuşuruz. Ona kitap okurum. -Tekrardan Ted’in omuz planına dönülür- Birlikte hayat kurduk ve birbirimizi seviyoruz.” Ted nefes alır. “Bunu mahvederseniz onarılamayabilir. “Ted, Joanna’ya endişeyle bakar: “Joanna, bunu yapma lütfen. Bunu ona iki kez yapma!”, diye rica ederek Billy’nin durumunda Joanna’yı sorumlu tutar ve kendisinin ebeveynlikte Joanna’dan üstün olacağını da ima eder.

Joanna, Ted’in ifadesinden sonra omuz plandayken düşünceli bir şekilde etrafı izler. Ardından, Joanna’nın avukatı Ted’in reklamcılık kariyerini sorar ve maaşının 28.200 dolar olması sonucunda, kendi avukatı Shaughnessy’nin itirazına rağmen yargıç Avukat’ın konuşmasına izin verir. Avukat, Ted’e: “Eski işinizden kovulduğunuz doğru mu?” diye sorunca Ted, inkâr edercesine: “İstifama izin verildi.”, diye yalan söyleyerek hegemonik erkekliğin güvencelerinden sayılan ekonomik özerkliğinin sarsılma nedeninin üzerini örter.

Avukat: “Bunun nedenini söyler misiniz?”, diye sorar. Ted: “Görüş farklılığı.”, der. Avukat: “İhmaliniz yüzünden, şirket büyük bir müşteriyi kaçırdı mı?”, diye sorar. Shaughnessy itiraz eder. Avukat: Bir işte tutunamıyor? Ted, hegemonik erkek değil avukatlar hegemonik erkek. Ted: “Reklamcılıkta bir müşterinin fikir değiştirip başka yere gitmesi doğaldır.”, diye kendini savunur. Avukat: “Bir öğretmenle toplantınızın olduğunu söyleyip müşteri toplantısını yarıda bıraktınız mı?”, diye sorar. Ted: “Oğlumun yanındaki çocuk ona vurmuş ve ısırılmıştı.”, diye cevap verir. Avukat: “Evet mi hayır mı?”, diye sorar. Ted: “Evet ama oğlumu ısırılmıştı.”, diye cevap verir. Avukat: “Geçen bahar Mid-Atlantic’in teslim tarihini kaçırarak firmanıza büyük bir mahcubiyet ve mali bir kayba neden oldunuz mu?”, diye sorar.

Ted: “O gün eve gittim çünkü oğlum hastaydı.”, diye cevap verir. Avukat: “Teslim tarihini kaçırdınız mı?”, diye üsteler. Ted, oğlunun hasta olduğunu söyleyip avukat da üstelleyince Ted öfkelenir ve yanıtlamaya çalıştığını söyler. Ardından, “Ne evet ne hayır.”, diyerek ellerini kullanıp hiddetlenir. Avukat: “Evet mi hayır mı?”, diye sorar. Ted öfkelenerek Billy’nin hastalandığını söyledikten sonra Yargıç: “Eğer böyle devam ederseniz sizi mahkemeye saygısızlıktan tutuklayacağım.”, diye tehdit eder. Bu tehdit sonucunda sakinleşen Ted: “Tarihi kaçırdım”, der. Avukat: “Sinirli misinizdir?”, diye sorar. Ted: “Hayır”, der. Avukat: “Sizce iyi bir ebeveyn misiniz?”, diye sorar. Ted, onaylar. Bunun üzerine avukat: “Oğlunuz neredeyse bir gözünü kaybediyor muydu?”, diye sorunca Joanna dehşetle bakar. Ted, Joanna’ya bakar. Avukat, sorunun yanıtlanmasını rica edince Ted: “Oyun parkında, kaydıraaktaydı. Düştü ve neredeyse gözünü kaybediyordu. Alnı yarıldı.”, diye anlatır. Bunun üzerine, Avukat elindeki notlara bakarak: “Eski karınıza oğlunuzun yaralanma olayından sorumlu olduğunu söylediniz mi?”, diye sorar. Ted başını sallar. Avukat: “Şunu dediniz mi: ‘Kendimi suçlu hissettim. Benim hatam diye düşündüm.’?” Shaughnessy, itiraz etse de Avukat sorularının bittiğini ifade eder.

Davanın bitiminden sonra adliyeden çıkan Ted ve Avukat Shaughnessy merdivenlerden inerler, tokalaşırlar. Ted, sola doğru yürür. Ted, asansöre gelir. O sırada avluda oturan Joanna, Ted’i görür. Ted’in yanına gider. Kamera, Joanna’yı Ted’e doğru takip eder. Joanna: “Özür dilerim. Kazayı iki ay önce söylemiştim. Soracağı aklıma hiç gelmemişti.”, der. O sırada Ted, Joanna’ya bakar ve hiçbir şey demeden asansöre biner. “İnan bana.”, der Joanna. Ted, öfkeli bir şekilde sessizce başını hızlıca sallar. “Böyle bir şey yapacağımı düşünsem. Hiç demezdim.”, der. Asansörün kepenkleri Ted’in yüzüne kapanır. Joanna, üzerine kepenklerin gölgesi yansır bir şekilde Ted’den özür diler. Asansör iner. Joanna: “Ben...”, diye söze girerken asansör inmiştir. Joanna, asansörün önünde suçluluk duyarak bekler. Bu sahnede, Joanna’nın Ted’e karşı suçlu olduğu ve özür dilemek zorundaymış gibi olduğu gösterilmektedir. Ardından, Ted’in velayeti kaybetmesi üzerine Ted evde yorgun bir şekilde oturur. Margaret Ted’in evine gelir. Elinde dosyalar vardır. Margaret, kapıyı çalar fakat yanıt gelmez. Tekrar kapıyı çalar. Ted, yalnız kalmak istediğini söyler ve Margaret kapı başında ağlar. Bu sahnede de erkeğin

mağdurlaştırılması ve kadının bir sorun anında erkeğe bağlı olmasının yanı sıra erkeğin de bencil bir şekilde kendi duygularına odaklanması; toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmektedir. Kadın karakterlerin film boyunca ürkeklik, gerginliğin yanı sıra çaresizlik ve ağlamaları burada da yinelenir.

Filmin son sahnesinde ise, Joanna Ted'i bekler. Joanna, gözü yaşlı bir şekilde Billy'i götürmeye geldiğini söyler fakat bir sabah uyandığında Billy'nin, Ted'in evindeki odasındaki bulut desenli gökyüzünü duvar olarak boyadığını ve kendisinin de bunu kendi evinde yapması gerektiğini söyler fakat Billy'nin zaten Ted'in yanında evde olduğunu söyler. Joanna bunu söylerken, annelik rolünü gerçekleştiremediği için suçluluk hisseder ve onaylanma ihtiyacından dolayı Billy'i sevdiğini söyleyerek ağlar. Ted, Joanna'ya sarılır. Onu yanımda götürmeyeceğim., der. Ted, kahverengi ve lacivert; Joanna gri giyinmiştir. Joanna, yukarı çıkıp Billy'le konuşmak istediğini söyler. Ted, asansörü çağırır. İstersen sen yalnız çık, ben burada bekleyeyim, der Joanna'ya. Joanna: "Nasıl görünüyorum?", diye sorar. Ted: "Mükemmel.", diye yanıt vererek film biter. Çocuğun, Ted'de bırakılması erkeğin babalığını ve anneliğini kadından daha iyi icra ettiği ima edilmektedir. Ayrıca, oyunculuk, vücut dili olarak da karakterler arası toplumsal cinsiyet eşitsizliği tekrardan yeniden üretilmektedir. Joanna, suçluluk ve çaresizlik duyguları ile Billy'e veda eder. Ayrıca, nafaka ile Joanna maddi ve hukuksal olarak, Ted'den boşanmış olsa bile, Ted'e bağlanmakla beraber Joanna kendisine atanan annelik rolünü reddetse de bu anlatı süresince boşanma sürecinin sebebi olarak görülmüş, annelik rolünü yerine getiremediği için gerek Ted gerek avukatların replikleriyle suçlanarak kadınların bireyselliklerini ve kariyer hayatlarını anneliklerine seçmelerinin sakıncalı olduğu söylemi de yeniden üretilmiş olur.

3.2.2.4. Karakter Özellikleri

Ted karakteri işine düşkün, duygularını gizleyen, pasif agresif, ani çıkışları olan bir karakter. Ekonomik olarak Joanna'ya tahakküm uygulayabilecek derecede bir iş sahibidir. Oğlu ile Joanna ayrılana kadar yakın bir ilişkisi yoktur. Ancak, Joanna evden ayrıldıktan sonra babalığı icra etmeye başlayarak ve evlilik içerisinde mağdur olarak konumlandırılır. Hegemonik erkeklerden beklenen müzakereci yapı,

ekonomik güç, duygularını saklama, kamusal alanda varlık gösterme, aktif cinsel hayat gibi özelliklere sahiptir.

Joanna ise sessiz, kendini ifade etmekte zorlanan, içe kapanık ve ağlayan bir karakter olarak konumlandırılır. Evliliği boyunca baskı görmüş, çalışmasına izin verilmemiş ve sürekli oğluyla Ted'e bakmak zorunda bırakılmıştır. Filmde kendi özgürlüğünü ele almak istemesi, evliliği bitiren bir sebep ve kadının kendisinden beklenen bir rolü ihlal etmesinden dolayı olumsuzlanmıştır. Ayrıca, Ted dışında herhangi bir cinsel hayatına sahip olup olmadığı bilinmemektedir. Bu da toplum içinde kadından beklenen evlilik öncesi bekaret ya da cinselliği evlilik dahilinde kullanması meselelerini yeniden üretmektedir.

3.2.2.5. Sahneleme

3.2.2.5.1. Mekân Tasarımı

Filmin ilk sahnesinde Billy'nin odasının gökyüzü deseniyle boyanması ve Joanna'nın Billy'i uykuya yatırması kadına yüklenen ulvileştirme bakışını mekânsal olarak yeniden üretmektedir. Diğer yandan, Joanna'nın asansöre bindiğinde dar alanın içinde olması fakat Ted'in asansörün dışında, holde olması da mekânsal olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliği yeniden üretir. Ayrıca, film içerisinde ikincil karakter olan Margaret'ın çocuk parkında -kamusal alanda- çocuğuyla olması ve Ted'in evinde mutfakta olması da kadınların kendilerinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerine göre çizilen mekânsal sınırları gösterir. Ted'in, patronlarının işyerlerinde görülmesi fakat Joanna'nın özel alan olan ev ve erkeklere bağlı olan restoran, adliye salonu haricinde kendine ait bir alanda görüntülenmemesi de mekânsal olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretir.

3.2.2.5.2. Zaman Dizini

Film, boşanma sürecini düzçizgisel bir biçimde anlatır. Herhangi bir geri dönüşe başvurmadan, sadece ilk sahnede paralel kurguyla Joanna ve Ted'in hayatlarını eş zamanlı bir şekilde göstermektedir. Neredeyse iki yıllık bir zaman dilimini ele alan film, kronolojik olarak ilerler.

3.2.2.5.3. Bakış Açısı

Film, Ted'in bakış açısıyla anlatıyı şekillendirmektedir. Ted'in boşanma süreci içinde oğluyla iletişim kurmaya çalışması ve boşanma sürecini baş etme süreci ele alınır. Ted'in bakış açısından ele alındığında, evliliğin bitmesinin sebebi olarak Joanna'nın evi terk etmesi yansıtılır ve Joanna'nın aylar sonra oğlunu görmek istemesi, Ted tarafından öfkeyle karşılanır. Bu da kadının annelik rolünü yerine getirememesinden dolayı suçlanmasına neden olur. Ayrıca, işini kaybetmesi, oğlunun yaralanması gibi durumların sebebi de yine kadına bağlanarak, toplumsal cinsiyet eşitsizliği yeniden üretilmektedir. Diğer yandan evliliğin, ailenin ve kariyerin öneminin yansıtılması; Ted'in Joanna üzerindeki tahakkümü bakımından da hegemonik erkeklik yeniden üretilir.

3.2.2.5.4. Ses ve Müzik Tasarımı

Filmin montaj sekanslarında klasik müzik kullanılarak, ki bunlar Ted'in oğlu Billy ile parkta bisiklet kullanması ve kamusal alanda geçirdiği vakitlerdir, çatışma dışı kısımlarda kullanıldığını söylemek mümkündür. Ayrıca, jenerikte ve filmin bitişinde filmi başlatan ve bitiren müziklerin varlığından söz edilebilir. Onun haricinde, çatışma sahnelerinde müziğin kullanılmayıp erkeklerin bağırması, kadınların suskun durması veya ağlaması ile sesler arasında kontrast yaratılarak toplumsal cinsiyet eşitsizliği olağanlaştırılır.

3.2.3. Marriage Story Filminin Dramaturjik Çözümlemesi

3.2.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Noah Baumbach

Senaryo: Noah Baumbach

Oyuncular: Scarlett Johansson, Adam Driver, Laura Dern, Alan Alda, Ray Liotta, Julie Hagerty, Merritt Wever

Görüntü Yönetmeni: Robbie Ryan

Kurgu: Jennifer Lame

Müzik: Randy Newman

Ülke: ABD

Yapım yılı: 2019

Yapım şirketi: Netflix, Heyday Films

Süre: 138 dakika

3.2.3.2. Filmin Öyküsü

New York'ta başarılı bir tiyatro yönetmeni olan Charlie ve onun oyunlarında olan Nicole, sarsılan evliliklerini kurtarmak için çift terapistine giderler fakat terapide umduklarını bulamayınca, Nicole'ün kendi kariyerini ve kendi benliğini bulma istenci ile Charlie'ni işkolikliği ve bir asistanıyla ilişkiye girmesi boşanmanın zeminini hazırlar. Bu süreçte ailesinin yanına, Los Angeles'a taşınan Nicole oğlu Henry'i de yanına alır. Charlie ise Henry'i New York'ta, yanında tutmak ister fakat eyalet yasaları gereği boşanma Los Angeles'ta olacağından Charlie bir süreliğine oraya gitmek zorunda kalır. Boşanma sürecinde Nicole'ün Charlie için bıraktığı sinema kariyerini bırakması ve evlilik içinde bütün kararları Charlie'nin aldığı tekrardan gün yüzüne çıkar. Boşanma sonrasında, Charlie arada sırada Los Angeles'a Henry için gelmeye razı olur ve Nicole ile arkadaş kalır.

3.2.3.3. Senaryo/Olay Örgüsü

Film, Nicole'ün siyah arka plan önünde siyah giyinmiş bir şekilde anahtar ışıqla ışıqlandırılarak omuz planı ile başlar. Arka seste, Charlie, Nicole ile ilgili sevdiği şeyleri sıralar. Nicole'ün iyi bir anne, iyi bir yurttaş ve Charlie'nin kendisine karşı iyi bir eş olduğunu vurgular. Kendi hikayesini Nicole anlatmamaktadır. Nicole'ün, oğulları Henry ile oyuncaklarıyla oynaması da Nicole'ün anneliğine yapılan bir vurgudur. Charlie, Nicole'den aldığı trompet hediyesini çalamamaktadır. Charlie, kavanozu açamadığında Nicole'e vermesi de Nicole'ün Charlie'ye karşı bir eş olmasının dışında annelik de yaptığı gözlemlenmiştir. Erkeğin fiziksel güç olarak

da bazen kadını kullanabildiği söylemi taşımaktadır. Ayrıca, Nicole'ün sinema kariyerini terk etmesini ifade etse de tiyatrodan neşeli, dans etmeyi sevdiğini söyleyerek Nicole'ün Charlie ile olan hayatından hoşnut olduğu söylemi meşrulaştırılmaktadır.

Sıra Nicole'e geldiği zaman ise Charlie'nin tuttuğunu koparan ve hayatı mücadeleler üzerinden kavrayan, enerji tasarrufunu gözetken bir yapıda olduğunu söyler. Charlie'nin film izlerken sık sık ağladığını ve yemek yapmak konusunda başarılı olduğunu söylemesi geleneksel erkeklik rollerine aykırı taraflarının olduğunu ima eder. Zira, Kramer ve Kramer ile Bir Evlilikten Manzaralar filmlerinde Johan ile Ted yemek yapmak konusunda başarısızlığa uğrayan karakterler. Nicole, Charlie'nin iyi giyinen biri olduğunu, rekabetçi olduğunu ve babalığı sevdiğini söyleyerek de toplum tarafından atanan erkeklik rollerini vurgular. Bunu anlatırken Charlie, Henry'nin odasına gelir. Henry ile uyur. Henry uyuyunca, Charlie, yanından ayrılır. Diğer taraftan, Charlie'nin alkolik bir aileden gelmesi ve kendi kendini inşa etmesi de hegemonik erkekliğinin altını çizer çünkü ataerkil toplum içerisinde bir erkeğin ailesinden bağımsız bir şekilde ekonomik, fiziksel ve mental özgürlüğü sağlaması hegemonik erkekliği güçlendirmektedir.

Yukarıda anlatılanlar esasında bir psikolog seansında tarafların yazdığı mektuplar olduğu, aşırı yakın planda Nicole'ün el yazısıyla gösterilerek anlaşılmaktadır. Psikolog, iki tarafı birleştirmeye çalışan bir rol üstlenir. Charlie, “Benimkini okuyacağım. Yazdıklarımı sevdim.”, demesi ve birinci tekil şahıs üzerinden konuşması ve ayrıca bu raddeye kadar erkek psikolog ve Charlie'nin terapi sürecini şekillendirmeleri gözlemlenmiştir. Lakin psikolog, iki tarafın da mektuplarını okumalarını ister. Nicole, kâğıdı katlar ve “Okumayacağım”, der. Psikolog, “Tamam.”, der. Charlie ise: “Nicole her zaman benim yazamadığımı söyler fakat yazdığım şey oldukça iyi.”, diyerek kendi düşüncelerinin Nicole'ün düşüncelerinden daha önemli olduğunu ima etmesi de düşünsel olarak hem toplumsal cinsiyet eşitsizliği hem de hegemonik erkekliği yeniden üretmektedir. Psikolog, Nicole'ün Charlie'nin yazdıklarını duyunca fikrini değiştirebileceğini söylediğinde Nicole: “Charlie'ninkileri duymak istemiyorum.”, der. Charlie: “Birbirimizi dinleyeceğimize söz verdik.”, der. Psikolog onaylar fakat Nicole hışımla kalkar ve:

“O zaman siz böyle oturun, birbirinizi dinleyin.”, der. Nicole’ün kişisel sınırına girilmesi ve Nicole’ün konuşmak istememesi boşanma sürecine kadının müzakereci taraf olmadığı söylemini taşımaktadır.

Akabinde, oyun sonrası eve dönerler. Bakıcıları, Henry’i uyutmuştur. Nicole ile Charlie ayrı odalarda yatmaktadırlar. Nicole, Charlie ile iletişim kuramadığı için ağlar. Bu da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretir.

Los Angeles’a annesinin yanına taşınan Nicole, annesine Charlie’nin Nicole’ün kendi yazdığı oyundan geçindiğini söylemesi de hem tiyatro alanında hem de evlilik içerisinde hegemonik erkekliğin hem de toplumsal cinsiyet eşitsizliğini emek sömürsü üzerinden yeniden üretmesi söz konusudur. Nicole, çalıştığı dizinin yapımcısının yönlendirdiği boşanma avukatı Nora’nın ofisinde geniş koltukta büzülerek otururken Nora ise, özgüvenli bir şekilde dar bir koltukta oturur. Nicole, o sırada hatırı sorulduğunda ağlar. Nora, Nicole’ün yanına gelir. Ayakkabılarını çıkarır ve Nicole’e sarılarak fiziksel destekte bulunur. “Nasıl hissettiğini anlayabiliyorum çünkü ben de o yollardan geçtim.”, der Nora. “Gerçekten mi?”, “Evet. Benim narsist ve sözel şiddet uygulayan sanatçı eski kocamdan çocuğum var ve şimdi de Malibu’da yaşayan muhteşem bir erkek arkadaşım var.” “İyiymiş ama Charlie o kadar da kötü biri değil.”, diyerek Nicole, Charlie’yi savunur. “Tabii ki hayır ama başlarda senin dikkatine talip olurlar ama çocuk yaptık mı birden onların anneleri kesiliriz ve bizden bıkarlar.”, diyerek de Nicole’ün bunu onaylaması Nicole’ün boşanma sürecinde hem Charlie açısından suçlu hissedip hem de ikili ilişkiler içerisindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini olumlamaı bakımından çelişir.

Ayrıca Nicole, evliliği içerisinde kendi benliğine yabancılaşmasını, kendi hayatını bırakıp erkeğin (Charlie) baştan belirlediği özel alana (ev) yerleşmesi, kendi fikirlerinin aleni bir şekilde duyurulmadan Charlie tarafından kullanılması ve kendi sinema kariyerini bırakıp Charlie’nin tiyatro kariyerinin güçlenmesini sağlayan aktörlerden biri olduğunu bahsederken hem evlilik hem de tiyatro bağlamında kadın – erkek eşitsizliğine değinir.

Nicole Charlie’nin evine taşınıp kendi yaşadığı yere taşınma konusunda önemsenmediğini şöyle belirtir: “...Evdeki bütün mobilyalar onun zevkine göre

seçilmişti. Bir yerden sonra benim zevkimin ne olduğu konusunda emin olamamaya başladım çünkü bana sorulmamıştı. Apartmanı bile seçmedim. Onun dairesine taşındım. Los Angeles’a taşınma fikrimi bir ara çıtlattım ama ondan da bir sonuç çıkmadı. Tatillerde gelirdik çünkü ailemi severdi ama bir seneliğine ya da o tarz bir süreliğine gitmemizi teklif ettiğinde karşı çıkmıştı.”

Diğer yandan, Nicole’ün “Gerçekten dönüp şunu demesi tuhaf olurdu: “Bugün ne yapmak istersin?” sözleri özel alanda kadına herhangi bir söz hakkının bırakılmaması, kadının konumunun erkeğin üzerinden belirlenmesini işaret ederek her ne kadar Nicole bundan yakınsa da annelik ve eş olma durumu hakkında çelişkili duygular içerisindedir. Bundan yakınsa da arada suçluluk duygusu, bitkinlik ve ağlama tepkileriyle bunları ifade etmektedir. Kendisine atanan anne ve eşlik rolü ile kendi özgürleşme arzusu arasında bocalamaktadır. Bu konuşmanın devamında Nicole’ün bir dizinin pilot bölümü için teklif aldığı Charlie’nin Nicole’ü küçümseydiğinden bahsedip küçümseme eylemi olmasaydı boşanmanın olmayacağı yönünde davranacağını ifade eder fakat işin para kısmını fark edince pilot bölümden kazanacağı parayla kumpanyaya destek olmayı Charlie’nin teklif ettiğini eklese de Charlie’nin Nicole’ün kendisini bağımsız bir birey olarak görmediğini ve Nicole’ün telefon numarasını bilmediğini söylemesi sonucunda terk etme kararı aldığını ifade eder. Esasında, evlilik içerisinde Nicole bireyselliğinin yok sayılmasından yakınsa da Charlie’ni takdir etme ihtimali olsaydı boşanmaya yanaşmama durumundan bahsetmesi de sürekli suçluluk ve ikircikliği yeniden üreterek toplumsal cinsiyet rollerine dayalı bir şekilde kadınların bu süreçte çelişkili kararlar verdiği söylemini güçlendirmektedir. Bunları kambur bir postür, tereddütlü bir konuşma tarzı ve ağlamaklı bir şekilde ifade etmesi de kadınlara atanan duyguların yeniden üretilmesi söz konusudur.

Charlie, Nicole ve ailesinin evine gider. Nicole’ün annesi Sandra ile anlaşabilmektedirler. Sandra’nın Nicole ile zıtlaşıp eski damadı Charlie ile anlaşması da aileler içerisinde ailenin önde gelen kadınlarının erkekleri ve ataerkilliği yüceltip boşanma sürecinde kendilerinden küçük kadınları sorumlu tutmaları söz konusudur. İlerleyen sahnelerde, Charlie’nin boşanma haberini alması sonucunda boşanmayı reddetmesi ve “New York’ta konuşuruz.”, demesi de boşanma sürecinde

müdahalesini yeniden üretmektedir fakat Nicole'ün bunu onaylamayıp Charlie'nin kendine avukat bulması gerektiğini söyleyerek Charlie'nin egemenliğine karşı sınır koymak istediğini de göstermektedir. Akşam, Henry, Charlie ve Nicole yan yana yattıktan sonra ikisi Henry'nin odasından çıkarlar. Nicole ve Charlie, merdivenleri inerlerken Nicole'ün ayağı takılır ve sarhoş olduğunu söyleyerek “Umarım o (Henry) fark etmemiştir.”, der. Ayrıca, bunun öncesinde Nicole'ün Charlie'nin kendi evleri yerine evin yakınlarında olan bir hotelde kalabileceğini söyler. Charlie, kapıya yönelir. Nicole, boşanma dilekçesini Charlie'ye uzatınca Charlie pasif agresif bir şekilde hışımla Nicole'ün elinden alıp “Sağ ol.”, diyerek evden çıkar. Nicole konuşmadan dolayı suçluluk hissederek kendine öfkelenir ve “Lanet olsun.”, der. Charlie'nin film boyunca içki kullanmaması; Nicole'ün aile evinde konforlu bir şekilde kalması ve Charlie'nin iki odalı bir evde kalması da kadının ötekileştirildiğini göstermektedir. Kadının alkol içerek annelik ve evlilik konusunda ihmalkâr davrandığı ima edilirken, aynı zamanda mekânsal zıtlıklar içerisinde de kadının aşırı yüceltilmesi dolayısıyla da Charlie'nin mağdurlaştırılması ve boşanma sürecinde sorumluluk sahibi olan taraf olduğu söylemini de taşımaktadır.

Charlie, Avukat Jay ile görüşürken Jay duygusal anlamda Charlie ile herhangi bir yakınlık kurmaz. Üst üste sorular sorarak ilerlemektedir ve Charlie'nin sözünü sık sık keserek konuşma içerisinde kendi hegemonyasını ortaya koyar.

Öte yandan Charlie'ni kumpanyada bütün getir-götür işlerini yürütenlerin kadınlar olması da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve hegemonik erkekliği de yeniden üretmektedir. Charlie, boşanma sürecinde dahi işine düşkünlüğünü sürdürüp kendi dekor işlerini kadın asistanlarına yaptırır.

Charlie'nin, Los Angeles'a geldiğinde, Henry'i aldığı sahnede Nicole ile Henry'i sıkıştırılmaları ebeveynlik konusunda hem bir rekabet olduğunu da göstermektedir. O sırada, Henry'nin babasıyla gelmek istememesi sonucunda babasının söylenmesi ve annesi Nicole'ün oğluna daha yakın davranması mevcut toplumsal cinsiyet ilişkilerini yeniden üretmektedir.

Charlie, Nicole ve Henry'nin Los Angeles'ta kalmalarını kabullenemez. Hatta, filmin çeşitli yerlerinde “geçici bir süre” orada bulunduklarını ve Henry'nin New

York'a döneceğini söyler fakat Nicole ile telefonda tartıştıklarında Nicole: "Taşınma konusunu biz seninle konuşmuştuk.", demesi üzerine Charlie'nin Nicole'e bağırarak psikolojik şiddet gösterdiği gözlemlenmiştir. Ayrıca, Nicole'ün, Charlie'nin asistanıyla yattığını doğrulamak için Charlie'nin e-posta adresine izin bir şekilde girdiğini öğrenerek Charlie, Nicole'e savunma yapar. Bu da Nicole'ün bu süre zarfına kadar sigara, alkol tüketmesi ve evli olduğu kişiden izni olmadan mahrem bilgilerine ulaşmasını göstererek esasında anneliği zedelediği ve mevcut toplumsal cinsiyet kalıpları içerisinde Nicole'ün boşanmanın başat sorumlusu olup Charlie'nin sorumluluk sahibi bir ebeveyn ve kurban olduğu söylemi yeniden üretilmektedir.

Diğer taraftan, Nicole'ün evinin dış kapısının bozulması konusunda Charlie'den yardım istemesi ve Charlie'nin oğlu Henry ile Nicole'ün evine gelmesi; kadının kendi başına fiziksel olarak yeterli olmadığını gösteren bir söylemi yeniden üretmektedir. Akabinde, Nicole'ün Charlie'nin saçlarını kesmesi de boşanma sürecinde dahi Charlie'ye karşı mevcut kadınlık rollerini -eş ve anne- yeniden üretmesi söz konusudur.

Boşanma davası olduğu sırada, Charlie'nin avukatı Jay, Charlie'nin oyunu olmasa Nicole'ün televizyon draması için herhangi bir teklif alamayacağını; o yüzden Nicole'ün gelirlerinin bir kısmının Charlie'ye verilmesi gerektiğini ifade eder. Bu bağlamda, kadınların ekonomik özgürlüklerine karşı çıkılmakta ve kadınların erkeklerin etkisi olmadan başarısız olacağı vurgusu yapılmaktadır. Nicole'ün bir gençlik filminde göğüslerini açtığını söylemesi de Jay'ın Nicole'e karşı bir sürtük utandırma uygulamasıyla birlikte kadını ötekileştirmesi söz konusudur. Ayrıca Jay, Nicole'ün Henry'i babası Charlie ile görüştürmediğini söyleyerek Nicole'ü annelik üzerinden eleştirir. Nicole'ün alkol ve uyuşturucu kullanımı ile Charlie'nin e-posta adresine izinsiz bir şekilde kullanmasıyla Nicole'ün sorumsuzluğuna vurgu yaparak eleştirisini sürdürür. Bu dava sürecinde dahi erkek avukatın kadın avukatın sözünü kesmesi ve görece konuşma süresi bağlamında daha fazla bir ağırlığa sahip olması söz konusudur.

Boşanma sonrasında, Charlie ve Nicole, Charlie'nin dairesinde buluşurlar. Dava sürecini konuşmak için görüşürlerken Nicole, Charlie'nin Nicole'ü kendi

asistanı ile aldatmasını Nicole, Charlie'ye belirtirken Charlie'nin "Aldatmaya yatkın değilmiştin gibi davranma! sen de benim için Ben'i terk ettin.", demesi ile kendi yaptıklarını Nicole'e yansıtip kendi eylemini meşrulaştırıp Nicole'ü itibarsızlaştırır. Charlie: "Mükemmel bir evliliğimiz olduğunu söylemiyorum. Brooklyn'deki hayatımız... Bilmiyorum. Profesyonel olarak. Dürüst olmak gerekirse bir şeyin değiştiğini düşünmedim.", diyerek sadece kendi ve kariyeri açısından hayat kalitesini övmesi ve evliliklerine odaklanmaması söz konusudur. Nicole: "İşte sorun bu ya! Ben senin karındım ve benim de mutluluğumu düşünmeliydin", demesine karşılık Charlie: "Hadi ama sen mutluydun. Şimdi mutlu olmamak kafana esti. ", demesi erkeğin kadının düşüncelerine önem vermemesini ve kadınların mevcut toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde duygusal olarak dengesiz oldukları mesajını yeniden üretmektedir.

Charlie'nin tartışma boyunca birinci tekil şahsı kullanıp suçlayıcı bir dil kullanarak kendini mağdur konumuna sokup kendi eylemlerini meşrulaştırması söz konusudur. Nicole'ün Charlie'ye kıyasla görece sakin bir ses tonuyla başlaması da aradaki eşitsizliği göstermektedir.

Nicole, Charlie'ye karşı direnişini: "Bana evlilik boyunca cehennemi yaşattın.", diyerek gösterir. Charlie: "Gerçekten öyle miydi? Cehennem gibi?", diye yanıtlar. Nicole: "Henry'i işin içine dahil etmen sırf tuttuğunu koparabilmek için yapabileceğin en korkunç şeylerden biri." Charlie, Henry için en iyisini istediğini söylerken Nicole: "Acaba Henry'i, en son ne zaman dinledin? Onun ne istediğini gerçekten biliyor musun?", diye yanıtlar. "Siktir oradan.", "Asıl sen siktir. Eğer oğlunu ya da başkalarını dinlemiş olsaydın, sana nerede yaşamak istediğini söylerdi.", dediğinde Charlie'nin Nicole'ün üzerine yürümesi fiziksel olarak erkeğin kadından üstünlüğünü taşıyan söylemi meşrulaştırarak hegemonik erkekliği yeniden üretmektedir. Bu sırada Nicole geri geri yürür. O sırada Charlie, parmağını Nicole'e sallayarak: "Benimle ilgili hislerini Henry'e dayatma.", diye emretmesi de bu süreçte kadının çocuk üzerinden boşanmanın sorumlusu olduğunu ima eder. Nicole: "Bana burayı daha çok sevdiğini söyledi." Charlie: "Sana duymak istediklerini bildiği için öyle söylüyor.", diyerek Nicole'ün beyanını itibarsızlaştırmaya çalışır. Nicole ise "Bana sürekli senin telefonla meşgul olduğunu söyledi. Onunla oyun oynamıyorsun

bile!”, der. Charlie ise ilgisizliğinin sebebini işlerini ve boşanmayı gerekçe olarak sunar: “Çünkü Los Angeles’ta boşanmayla, New York’ta da bir oyunu yönetmekle meşgulüm.”, der.

Tartışma sürerken, Charlie’nin öfkesine karşı Nicole’un sakin bir şekilde yanıt vermesi de boşanma sürecinde de kadının erkeğin öfkesini mütemadiyen yatıştırması gereken biriymiş söylemini taşımaktadır. Akabinde Charlie, Nicole’un Charlie olmadan sürdüremeyeceğini ima ederek: “Ne LA’de ne başka yerde mutlu olabilirsin.”, der. Buna ek olarak kendi erkekliğini başka erkekler ile kıyaslar. Nicole’un davranışlarını ve sorunun, evliliğin kendisinden ziyade onun kararsızlığına ve Charlie’nin erkekliğinden tatmin olmamaya bağlar “Benden daha iyi bir erkek bulunduğunu sanıp birkaç sene içinde ona da isyan edeceksin çünkü kendini ifade etmen gerekiyor ama istediğin bu değil. Sadece ifade edememekten yakınmak istiyorsun!”, diyerek Nicole’ü suçlamayı sürdürür. Nicole ise evlilikte kendisine yabancılaştığını ve aralarındaki güç dengesizliğini: “Evliliğimizi düşündüğümde o kadın yabancı geliyor.”, diyerek yansıtır.

Ayrıca, “Beni kendimden şüphe ettirdin, kötüsün”, dedikten sonra Nicole Charlie’nin karşısında ağlar. Charlie ise, Nicole’ü “İyi bir hukuki strateji olduğu için mağduru mu oynamak istiyorsun? Peki ama bu hayatı senin seçtiğini ikimiz de biliyoruz.”, diyerek suçlamaya devam eder. Boşanmanın ve evliliğin sorumlusu olarak kadın tutulmayı sürdürür. Nicole başını olumsuz yönde sessizce sallamasına “Fikir değiştirene dek istiyordun!”, şeklinde yanıt verir. İleri giderek, Nicole’ü “LA’dan kurtulmak için beni kullandın.”, şeklinde suçlamaya devam eder. Nicole ise savunmasız bir şekilde: “Hayır, kullanmadım.”, diye yanırlar. Charlie: “Kullandın, sonra da beni suçladın.” Charlie, ayağa kalkar. Mutfaktan salon koltuğuna doğru yürür. Nicole başını kaldırır. Charlie’ye doğru yürür. Charlie: “Yanırlarımı, eksiklerimi hep yüzüme vurdun. Hayatımdaki neşeyi söküp attın!”, der.

Bunun yanı sıra Charlie’nin amorsundan Charlie’nin heybetli gösterilip Nicole’un Charlie’nin amorsundan küçük görünmesi de Charlie’nin Nicole karşısında hegemonik duruşunu görsel olarak da yeniden üretmektedir. Sonrasında Nicole’ü evlenmenin de sorumlusu olarak suçlayıp kariyerinde ilerleyememesi konusunda ayak bağı olduğunu söyler. Tartışmanın ilerleyen kısımlarında

Charlie'nin duvarı yumruklayarak Nicole'e psikolojik şiddet uygulaması da bir erkeğin kadına fiziksel olarak şiddet uygulayabilecek kadar güçlü olduğunu göstermesi dolayısıyla hem toplumsal cinsiyet eşitsizliğini hem de hegemonik erkekliği yeniden üretmektedir. Bunun sonrasında Nicole: "Kendi bencilliğine o kadar gömülmüşsün ki bunu bencilik olarak görmüyorsun bile. Puştun tekisin.", diyerek elini savurarak bağırır. Ardından, Charlie Nicole'ün üstüne yürüyerek parmak sallar: "Her sabah uyandığımda ölmüş olmanı diliyorum.", der. Nicole geri çekilir. Charlie'nin Nicole'e bunu diyerek Nicole'e psikolojik ve sözel şiddet uygulamasıyla kadın üzerinde egemenlik kurmaya çalışır. Ayrıca, çocukları Henry'i kullanarak parmağını sallar: "Henry'nin üzölmeyeceğine emin olsam, hastalanmanı, sonra da araba altında kalıp ölmeyi umardım.", demesi sonucunda Charlie geri çekilir. Ağlar. Nicole'den özür diler. Charlie, Nicole'ün önüne kapaklanır. Nicole, ayakta Charlie'ye sarılır. Gustav Viegland'ın Eros ve Psyche heykeline gönderme mevcuttur. Heykelin ve bu mizansenin taşıdıkları söylem yine kavga sırasında, erkek kadına zarar vermiş bile olsa kadına annelik rolünü yükleyerek ondan şefkat dilemektedir. Kadın da bu duruma teslim olarak adama sarılmaktadır.

Boşanma sonrasında, Nicole, annesi Sandra ve kız kardeşi Cassie ile bir müzikalden çevrelerinde insanlar olacak şekilde şarkı söylerler. Nicole'ün boşanma sonrasında sosyal, ekonomik ve ruhsal anlamda iyileşen bir hayata sahip olması ve Charlie'nin bir barda, melankolik bir şekilde "Being Alive" şarkısını söylemesi; akabinde, Cadılar Bayramı'nda Henry'i ziyarete geldiğinde Nicole'ün mektubunu sesli bir şekilde okuduğunda ağlarken, Nicole'ün kapı eşiğinde donuk bir şekilde durmasıyla Charlie mağdur olarak gösterilir. Nicole'ün de hukuksal olarak bir evlilik içinde olmasa da başka bir erkek ile aile ilişkilerini, annelik rolünü egemen toplumsal değerler ışığında, yeniden ürettiği göstermektedir. Nihayetinde, Charlie'nin ayakkabı bağcıkları çözüldüğünde Nicole'ün Charlie'yi çağırıp ayakkabılarını bağlaması da Charlie'nin Nicole üzerindeki üstünlüğünü ve annelik, eşlik rollerini boşanma sonrasında dahi yeniden üretmektedir.

3.2.3.4. Karakter Özellikleri

Charlie, hegemonik erkekliğin vasıflarını yani ekonomik gücü, işkolikliği, duygularını bastırma özelliğini ve ev yaşamını organize etme üzerindeki

egemenliğini taşımaktadır. Psikolojik şiddet göstermeye yatkın. Erkeklerle dayanışma içinde olsa da kadınlara karşı anne ya da cinsel obje ikiliği içerisinde yaklaşmaktadır. Diğer filmlerdeki erkeklerden farklı olarak çocuğu Henry ile yakından ilgilenir. Onunla filme gider, yemek yapması gerektiğinde yemeğini yapar. Duygularını bastırır da kırılgan bir yapısı vardır. Nicole'e karşı hegemonik erkek davranışları sergiler.

Nicole ise, aile hayatının dışına çıkamamış ve Los Angeles'taki sinema kariyerini Charlie uğruna bırakarak erkeğin himayesi altına girmiştir. Bu anlamda toplumsal cinsiyet eşitsizliği evlilik ve ailede başlamıştır. Nicole hem Henry'e hem de Charlie'ye hizmet ederek kendinden beklenen eş ve annelik rollerini icra eder fakat boşanma sürecinde evlilik ve aile düzen içinde söz sahibi olamamasından dolayı bir yabancılaşma ve aynı zamanda Charlie'ye karşı suçluluk hissettiğinden tezat duygulara girer. Nicole, çatışmalar sırasında ağlayarak, bağırarak kadınlardan beklenen toplumsal cinsiyet normlarına bağlı tepkiler verir. Boşanma sonrasında dahi annelik ve eşlik rolünü yeniden üretir. Kendini özgürleştirirken, parti sekansında bir adamla arabada sevişirken, kendinden talep edilen cinsel obje rolünü kullanmaktadır. Diğer taraftan fiziksel özellikler bakımından da Nicole ve Charlie tezatlık gösterirler. Charlie, heybetli, uzun boylu iken Nicole ise kısa boylu, omuzlarını öne çekerek hareket eder.

3.2.3.5. Sahneleme

3.2.3.5.1 Mekân Tasarımı

Filmde mekân tasarımı incelendiğinde de toplumsal cinsiyet eşitsizliği, mekân tasarımına da yansımıştır. Sözgelimi, Nicole ile Charlie trende seyahat ettikleri sahnede Nicole ile Charlie, genel planda çerçevelenmişlerdir. Nicole, sol köşede oturmuş bir şekilde çerçevede uzamsal olarak Charlie'den daha küçük ve uzakta konumlanmıştır. Charlie ise sağ köşede ayakta durmuş ve kadrajı görece kaplayacak şekilde konumlanmıştır. Fiziksel ve uzamsal olarak da hem kadın ve erkek arasındaki mesafe hem de fiziksel olarak eşitsizlik yeniden üretilmiştir.

Ardından kendi evlerine geçtiklerinde Charlie'nin salonda, aydınlıkta kalması ve Nicole'ün, loş ışıktaki koridorda ve karanlık yatak odasında ağlaması da mekânsal olarak eşitsizliği ve dengesizliği yansıtır.

Nicole'ün bol ışık alan, müstakil bir evde -aile evinde oturması- fakat Charlie'nin loş ışıklı 1+1 az eşyalı, kiralık bir dairede yaşaması, kadının kutsallaştırılarak ötekileştirilmesi ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini mekânsal olarak yeniden üretir.

3.2.3.5.2. Zaman Dizini

Film, sık sık geri dönüşlere ve ileri sarışlara başvurur. Filmin ilk sekansı geriye dönüşle başlar. Nicole'ün tiyatro ve oyunculuk kariyeri, Nicole'ün Henry ve Charlie ile olan eş ile annelik ilişkileri yansıtılmaktadır. Nicole'ün oynadığı oyunda kadını yaşadığı toplum baskısı ele alınsa da çoğunlukla diğer insanlarla ilişkisi annelik ve eşlik üzerinden işlenmiştir. Nicole'ün bakış açısıyla Charlie, işi ve babalığı üzerinden tanımlanarak anlatılır. Geri dönüş yapıldıktan sonra terapist sekansından son sekansa kadar boşanma sürecindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliği yeniden üretilmesi düzcizgisel bir yönde ilerler.

3.2.3.5.3 Bakış Açısı

Film, Nicole ve Charlie'nin perspektifinden yansıtılmış gibi başlasa da esasında Charlie'ni bakış açısından boşanma süreci izlenmektedir. Charlie'nin, Henry'i New York'ta yanında tutma çabası, oğlunu görebilmek için Nicole ve ailesinin yaşadığı Los Angeles'a gelmek zorunda kalışını anlatır. Nicole'ün ailesiyle yaşaması, sosyalleşmesi anneliğe ve eşliğe aykırı olarak yansıtılır. Charlie'nin kariyerine, tiyatro hayatına ve insanlara yardımcı olmasının sürekli vurgulanması da hegemonik erkekliği yeniden üretir.

3.2.3.5.4. Ses ve Müzik Tasarımı

Filmde, müzikler sahneler arası geçişlerde kullanılmıştır. Bunların haricinde karakterlerin diyalogları arasında çatışma yaratılarak ses tasarımı tasarlanmıştır. Filmin, voice-over, yani Charlie'nin üst sesle başlaması kadının, Nicole'ün,

hikayesinin bir erkeğe bağılı olarak anlatılmasını işaret eder. Bu anlatım esnasında, Nicole'ün tiyatro oyununda insanlar tarafından sarmalanması ve kaldırılması, fedakarlığı talep eden cümleler kurmasıyla birleştirilir. Aynı sahnede Nicole'ün barkovizyondan yansıtılan omuz plan çekimi ve sahnedeki performansı arasında da kontrast yaratılmaktadır. Sahnede Nicole bağıırırken, barkovizyondaki videoda Nicole aynı cümleyi sakin bir tonla tekrar eder. Bu da kadının kendi sesini duyurmadaki güçlüğünü işaret eder ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretir.

Öte yandan müzik kullanımında, Stephen Sondheim'ın Company adlı müzikalinden “You Could Drive A Person Mad” şarkısı Nicole, Sandra ve Cassie tarafından söylenir. Bu şarkıda, bir erkeğin kadını delirtmesi ele alınmaktadır. Şarkı, Nicole ve Charlie'nin ilişkisini yansıtmaktadır fakat şarkı söylenirken Nicole ve diğerleri mutlu bir şekilde söylerler. Lakin, Charlie, bir barda “Being Alive”ı söylerken kırılgan, kendini mağdur gösterecek bir şekilde söyler. Bu da seyircide katarsis yaratır. Birliktelik, evlilik kurumu hegemonik erkekliği besler. Şarkı, ilişkide incinen bir erkeği anlatır. Filmde, Being Alive'in tamamı söylenirken. “You Could Drive A Person Mad”ın bir kısmı söylenir. Bu da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretir.

3.3. Karakter Ve Senaryo Bağlamında Değerlendirme

Çözümlemeler ışığında, Bir Evlilikten Manzaralar filminde Johan ve Marianne arasında gerek ekonomik durum gerek aile yapısı ve rolleri içerisinde toplumsal cinsiyet eşitsizliği bulgulanmıştır. Marianne'ın, her ne kadar çocuklar kadrajda çok gözükmeseler de annelik rolünü içselleştirdiği ve kendi boşanma avukatlığı mesleğine rağmen evini, yani özel alanını bırakmadığı bulgulanmıştır. Senaryo yapısı içerisinde de başlangıçta Johan ve Marianne'la yapılan söyleşide mutlu aile portresi çizerlerken Johan'ın hegemonik erkekliği besleyecek şekilde özgüvenli davranması ve kendini iyi bir aile babası, seksi, iyi bir yurttaş olarak tanımlaması fakat Marianne'ın gerek ilişkileri gerek kendisi hakkında yanıt vermekten kaçınıp çekingen davranması senaryodaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair bir bulgudur. Johan'ın, sürekli duygusal olarak Marianne'ı umursamaması fakat Marianne'ı cinsel obje ve çocuklarının annesi olmasına indirgemesi bir başka bulgulanın unsurlardan

biridir. Ayrıca, Johan'ın Marianne'a karşı duygusal ve cinsel şiddetin yanı sıra boşanma evraklarını imzaladıkları sırada yaşanan tartışma sonrası Marianne'ı döverek fiziksel şiddet uygulayarak erkeğin kadın üzerindeki fiziksel hegemonyası da bulgulanmıştır. Lakin film süresince ve filmin sonunda Marianne'ın fiziksel, ekonomik, cinsel ve duygusal şiddet görmesine rağmen suçluluk ve Johan'a bağlılık hissetmesi de toplumun kadından beklediği davranış kalıplarını yeniden üretmesini doğurur. Anlatının, Johan'ın açısından şekillenecek şekilde Marianne'ın günlüğünde kendi hayatını anlatması esnasında uyuyakalması da hem duygusallığın kadınlara atfedilmesi hem de kadınların aile, evlilik ve boşanma sürecinde uğradıkları şiddetin önemsizleştirilmesinin yansımasıdır.

Marianne ve Johan arasındaki çatışma ve eşitsizlik, ikisinin karşılıklı bir şekilde oturdukları planda bulgulanmıştır. Genel planda, aralarında mesafe bulunmaktadır. Marianne'ın tarafındaki rafların dolu olması, Marianne'ın duygusal bastırılmışlığının izdüşümüken Johan'ın duvarının boş olup sadece çalışma masası ve çalışma lambasının bulunması da mekân tasarımında bahsedildiği üzere aralarındaki eşitsizliği yeniden üretir. Johan'ın, tartışma esnasında hayatın anlamsızlığını sorgulaması, film süresince evlilikten yorulduğunu ve aşkın olmadığından bahsetmesi ile Marianne'ı dövdükten sonra ağlamasıyla da mağdur gösterilmeye çalışılmaktadır. Marianne, Johan'a çıkışması haricinde edilgen ve mağdur olarak gösterilmektedir. Marianne, kendini ısırması gibi örneklerle fiziksel olarak kendine de zarar vermekte ve bağırma, ağlam gibi tepkiler vererek filmin karakterizasyonu ile senaryo yapısında kadına atanan toplumsal cinsiyet rolleriyle davrandığı bulgulanmıştır. Son olarak, Johan'ın başka bir kadınla beraber olması bir sorun teşkil etmezken Marianne'ın başka bir adamla beraber olması düşüncesi Johan tarafından "Seni öldürürüm", tepkisiyle karşılaşarak kadının evlilik dışı cinselliğe girmemesi söylemi senaryoda bulgulanmıştır.

Kramer Kramer'a Karşı filminde ise, Ted'in hegemonik erkek olarak duygularını saklayan, kadının özel hayata kapanmasına sebep olan, kadına uzun seneler ekonomik şiddet uygulayan ve oğluyla ilgisiz biri olarak çizildiği bulgulanmıştır. Diğer taraftan Joanna'nın Ted tarafından psikolojik ve ekonomik şiddet görmesi sonucunda evliliğini sonlandırmak istemesi fakat oğlu Billy'e ve

Ted'e karşı suçluluk hissettiği bulgulanmıştır. Senaryoda da Joanna'nın eylemi olumsuz bir bakış açısıyla yansıtılmaktadır. Senaryo, Ted'in bakış açısını benimseyerek evliliğinin sarsılması ve bunun sonucunda oğluyla ilgilenmek zorunda kalmasıyla işinden olmasının sorumlusu Joanna tutulmaktadır. Filmde süre bakımından Joanna'ya, Ted'e kıyasla çok az yer bırakılması da süre bakımından eşit olmayan, dengesiz bir temsil bulgulanmıştır. Buna rağmen, boşanma sürecinde Joanna'nın evlilikte ve annelikte yorulup kendi hayatını kurmak istemesine rağmen senaryoda, Ted mağdur gösterilmektedir. Ayrıca, erkeğin yemek yapamaması, duygularını ifade etmekte güçlük çekmesi ve ev işlerinde kadının yardımına ihtiyaç duyması senaryoda olağanlaştırılmakta hem toplumsal cinsiyet eşitsizliği hem hegemonik erkeklik yeniden üretilmektedir. Kişilik özellikleri bağlamında Ted'in pasif agresif tavırları, emir cümleleri kullanması, bağırması ve Joanna'nın içine kapanık, sürekli ağlaması ve erkekler tarafından sindirilmesi de karakterler ve senaryo yapısı içerisinde toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmekle birlikte toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliği yeniden üretmektedir. Joanna ve Ted arasındaki ilişki içerisinde, Joanna'nın evi terk etmeye çalıştığı sahnede Joanna'nın asansör kapısı ve aynası tarafından çerçevelenip Ted'in fiziksel müdahalelerine maruz kalması fakat Ted'in objeler tarafından çerçevelenmemesi, kapının dışında olması mizansen açısından da toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliği yeniden üreten bulgulardır. Diğer yandan, restoranda Ted'in kadehi duvara çarpıp Joanna'yı korkutarak hem psikolojik şiddet gösterip hem de Joanna'ya fiziksel şiddet gösterebileceği imasını verdiği bulgulanmıştır. Boşanma davasında avukatların, Joanna'ya yönelik çapraz sorgulamaya dayalı sorular sormaları ve Joanna'nın ağlayarak tepki verir. Hatta, Joanna'nın hayatında başka birinin olup olmadığının sorgulanıp Ted'in boşanma sürecinde başka kadınlarla olmasına rağmen Ted'e böyle bir soru sorulmaması da toplumun cinselliğe dair algısı ve bu bağlamda kadına karşı olumsuz düşünce olarak senaryo içerisinde yeniden üretilmektedir. Senaryo yapısı içinde, Joanna'nın anneliğini ve eşliğini sürdürmemesinin cezası olarak olağanlaştırmaktadır. Filmin sonunda, Billy'nin Ted'le kalması kararlaştırıldığında senaryo Ted'i Joanna'dan daha iyi bir ebeveyn olduğunu ima ederek hegemonik erkekliği yeniden ürettiği bulgulanmıştır. Nihayetinde kadınların duygusal, dengesiz ve ailenin, evliliğin bitmesinin sebebi; erkeğin ise boşanmanın mağduru olarak

yansıtılması da toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliği yeniden üretmektedir.

Marriage Story filminde de çift terapisti sekansında Nicole ve Charlie'nin bakış açısından evlilik süreci anlatılmış gibi görünse de boşanma süreci Charlie'nin bakış açısıyla şekillenmiştir çünkü Nicole'un ailesinin yanına, Los Angeles'a taşınması ve evliliğinde mutsuz hissetmesi olumsuzlanmaktadır. Charlie'nin Los Angeles'a gelmek zorunda kalması, stüdyo dairede kalması ve oğlu Henry'yle ilgilenirken bayılması, "Being Alive" şarkısını dramatik bir şekilde söylemesi hem Charlie'yi mağdur göstermekte hem de Charlie'nin bakış açısıyla boşanma süreci şekillenmektedir. Bu da eril bakış açısını yeniden üretmek bakış açısındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmektedir. Diğer yandan Nicole'un Charlie için şehir değiştirmesi, onun oyunlarında oynaması ve ev seçimini Charlie'nin yapması da senaryo içinde olağanlaştırılmakta, kadın ve erkek arasında ev içi düzen, ekonomik statü açısından toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile hegemonik erkekliği yeniden üretmektedir. Öte yandan, Nicole'un evlilikten kurtulmak istemesi ve avukatı yanında ağlaması da kadınların duygusal olmaları gerektiği düşüncesini yeniden üretmektedir. Nicole'un boşanma isteğine rağmen ailesinin yanında yaşaması fakat kendi başına yaşamaması da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve kadınların aile veya eşlerinin yanında yaşamamaları söylemini taşır. Filmde Nicole'un alkol ve madde bağımlılığına Charlie'nin avukatı tarafından mütemadiyen vurgu yapılması Nicole'un olumsuz bir anne figürü olduğu, dolayısıyla kadınların annelik ve eşlik rollerini icra etmediklerinde olumsuzlandıkları saptanmıştır. Senaryoda da Nicole'un bir partiye gitmesi ve bir adamla sevişmesi fakat Charlie'nin Cadılar Bayramı niyetine gezintiye çıktıklarında oğluyla duygusal bağ kuramaması ve Henry'nin tatmin olmayışı arasında zıtlık kurulmuştur. Bu zıtlık, Charlie'nin bakış açısı ile şekillenerek Nicole'un annelik rolü ile çatışması olarak yorumlanmıştır. Lakin, Charlie'nin Nicole'ü aldatması olağanlaştırılıp aldatmasının sebebi olarak Nicole ile bir senedir sevişmemesi şeklinde gösterilmesi fakat Nicole'un gerek bağımlılık gerek cinselliği konusunda Charlie veya avukatı tarafından suçlanması da aradaki eşitsizliği yaratan bulgular arasındadır. Ayrıca, Nicole'un Charlie ile kavga ettiği sahnede Nicole'un ağlaması ve Charlie'yi sakinleştirmeye çalışması şeklinde karakterize

edilmesi mevcut kadınlık rolünü yeniden ürettiğini işaret eder. Charlie'nin bağırması, Nicole'ün üzerine yürümesi ve duvara yumruk atması, Nicole'ü tehdit etmesi de psikolojik ve fiziksel şiddet olarak vuku bulmaktadır. Charlie, bu davranışları ile kadın üzerinde kurduğu hakimiyet ile hegemonik erkekliği yeniden üretir. İkisi arasındaki çatışma ve davranış farkları da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretir. Charlie'nin Nicole'ü ölümle tehdit ederek psikolojik şiddete maruz bıraktığı ve akabinde ağlaması sonucunda mağdurlaştırılmaktadır. Nicole'ün Charlie'nin başını sıvazlayarak teselli etmesi de mevcut toplumsal cinsiyet normlarına bağlı davranışları pekiştirmektedir. Boşanma sonrasında Nicole'ün ayrıca Charlie'ye karşı suçlu hissetmesi ve boşandıktan sonra da Charlie'nin saçını kesmesi, Charlie'nin ayakkabısını bağlaması da hala kadınlara atanan eş olma rolünü icra ettiğini gösterir. Bu durum, senaryo içinde olağan bir durum olarak yansıtıldığı bulgulanmıştır.

SONUÇ

Sinema, mevcut toplumsal ilişkileri ve egemen ideolojiyi yeniden üretip seyircileri de kimliklendirir. Bunu yaparken de mevcut toplumsal cinsiyet kalıplarını ve ataerkil düzen ile aile sistemini olağanlaştırır. Bu tezin amacı, *Bir Evlilikten Manzaralar*, *Kramer Kramer'a Karşı* ve *Marriage Story* filmleri üzerinden boşanmayı konu alan filmlerde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesini incelemektir. Boşanmayı konu alan filmlerin savı, iki taraf üzerinden dengeli bir bakış açısının kurulup anlatının bu şekilde gelişmesidir fakat filmlere bakıldığı zaman, üç filmde de kadının her ne kadar özgürleşme arzusu içerisinde olduğu görülse de kadın karakterler boşanma sürecinde özgürleşme ve suçluluk duyguları arasında bocalamaktadır. Bunun yanı sıra, evlilik kurumunun bozulup boşanma sürecine giden yolun sorumlusu ilan edilmektedirler. Erkekler ile çatışma halinde olduklarında ise, erkekler psikolojik ve bazen fiziksel şiddet gösterebilmektedirler. Kadınlar ise bunlara edilgen bir tavır sergilemekte yahut ağlayıp çılgılık atmaktadırlar. Diğer taraftan, erkekler ekonomik, psikolojik, statü, fiziksel olarak egemenlik göstererek hegemonik erkekliği yeniden üretirler. Diğer taraftan boşanma süreçleri içerisinde kadın yaşam koşulları açısından refah dolu yaşaması ya da duygusal temsili bakımından ötekileştirilirken erkek boşanma sürecinde mağdur gösterilir.

Birinci bölümde, toplumsal cinsiyet kavramının tanımı yapılmıştır. Toplumsal cinsiyet mefhumundan bahsedilirken de başta hem İngilizce karşılığı olan *gender*'ın etimolojik kökenine gidildi hem de toplumsal cinsiyet kavramının on dokuzuncu yüzyıla kadar biyolojik cinsiyetten ayrı bir kavram olarak ele alınamamasından bahsedilmiştir. Toplumsal cinsiyet kavramı, biyolojik cinsiyetlere dayanarak bireylere atanan roller ve davranışların kapsandığı bir kavramdır. Özellikle 1960'lı yılların sonlarından itibaren ikinci dalga feminizmi ile, toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet kavramları ayrı bir şekilde ele alınmaya başlanmış; yapısalcılık ve psikanalizden de etkilenerken toplumsal cinsiyet unsurunun verili bir kültür içerisinde toplumlara atandığını ve dolayısıyla bireylerin bunları kanıksaması sonucu toplumsal cinsiyet rollerini icra ettiklerinden söz edilmiştir.

Akabinde, antik dönemlerden başlayan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin günümüze kadar uzanan sürecine değinilmiştir. Her ne kadar, kadınların kamusal ve hukuki alanda hareket alanları çoğalmış olsa da toplumsal cinsiyet eşitsizliği gerek aile içi gerek kamusal alanda gerek hukuki alanda tarih boyu süregelmiştir. Buna bağlı olarak erkeklerin fiziksel olarak güçlü olmalarıdır, duygularını saklamaları gereken, başarı ve iş odaklı, kadınlar ile farklı cinsel yönelim, davranış kalıpları vb. unsurlar bakımından dezavantajlı konumda olan erkekler üzerinde üstünlük kuracak şekilde rollerini icra ederlerken kadınlar ise duygusal olarak kırılgan, edilgen, erkeğin romantik ve fizyolojik ihtiyaçlarını giderecek roller icra etmişlerdir. Bunların ötesinde, toplumsal cinsiyet çalışmalarında sadece kadın – erkek eşitsizliğine odaklanmaktansa ataerkil düzeni anlayabilmek için erkeklik çalışmaları 1980’li yıllardan itibaren gelişmeye başlamıştır. R.W. Connell ve Michael Kimmel gibi kuramcılar, mevcut ataerkil toplum içerisinde farklı erkekliklerin mevcut olduğundan söz ederler. Hegemonik erkeklik mefhumunun da yukarıda söz edildiği şekilde mevcut ataerkil normlarını yeniden üretecek şekilde kadınlar ve dezavantajlı konumdaki erkeklerin üzerinde fiziksel, psikolojik, ekonomik, sosyal bağlamda egemenlik kurmasını da esas almaktadır.

Ardından aile, evlilik ve boşanma unsurlarının tarihsel süreçlerine bakılmıştır. Evlilik mefhumuna bakıldığında, antik dönemlerde aileler arası anlaşma sonucu, kadınların rızası olmadan evlendirilme süreçlerinden romantik amaçlar güden evlilik sürecine doğru evrimden söz edilmiştir. Aynı şekilde, boşanma kısmına bakıldığında boşanma olgusunun antik dönemlerde nadir olduğu fakat Orta Çağ zamanlarına gelindiğinde Hristiyanlık dininin boşanmayı yasaklamıştır. Ancak on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren gelişen birinci dalga feminist hareketleri sonucunda kadınların hukuksal haklarını gözeterek kadınların miras, boşanma, oy verme gibi başat haklarının peşlerine düşmeleri sonucu boşanmanın önü açılmıştır.

Lakin günümüzde, boşanma süreci gerçekleşirken de toplumsal cinsiyet eşitsizliği yeniden üretilmektedir. Boşanma içerisinde nafaka ya da kadınların boşanma sonrası kariyer sürecinde yaşadıkları zorluklara değinilmiştir. Ayrıca, kadınların boşanma sonrasında aile, iş çevresi ve arkadaşların oluşturduğu toplumsal baskıya maruz kalmaları söz konusudur. Her ne kadar çocuğun velayeti ağırlıklı

olarak kadınlara verilmiş olsa da erkekler mevcut toplumsal cinsiyet rollerinden biri olan babalık rollerini sürdürmek zorunda kalmayabilirler fakat kadınların atanan toplumsal cinsiyet rollerinden biri olan annelik rollerini yeniden üretmeleri beklenmektedir. Ayrıca, mevcut ataerkil toplum içerisinde erkeklerin boşanma olgusundan dolayı psikolojik şiddete kadınlara nazaran daha az maruz kalmaları da söz konusudur. Kadının, hukuken de ekonomik olarak erkeğe bağlı kalması da ayrıca boşanma içerisindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ve bu bağlamda erkeğin ekonomik olarak hegemonyasını yeniden üretirler.

İkinci bölümde ise, sinemada toplumsal cinsiyet temsillerinden bahsedilmiştir. Sinema filmleri içerisinde mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliği yeniden üretilmektedir. Erkekler, eyleyeller olarak anlatıyı şekillendiren, eylem alabilen, fiziksel olarak kuvvetli, ekonomik özgürlüklerini sağlayabilmiş, duygularını göstermeyen karakterler olarak temsil edilmektedirler. Kadınlar da edilgen, erkeğe muhtaç, arzu nesnesi, öğretmen ya da anne konumlarında temsil edilmektedirler. Ayrıca, erkek ve kadın çatışmaları esnasında kadınların çılgılık ve/veya ağlama ile karşılık vermeleri, erkeklerin de kadınlara karşı fiziksel ve/veya psikolojik şiddet uygulamaları söz konusudur. Zira, Laura Mulvey (1999) sinemada kamera, film dünyası içindeki erkekler ve seyircilerin oluşturduğu üçlü bakış ile kadının ötekileştirildiğinden söz etmektedir. Bunların dışında, kadınların erkekler tarafından kurtarılmaya muhtaç bir şekilde temsil edilirler.

Bunların yanı sıra, sinemada evlilik ve boşanma temsillerine bakıldığında nadir örnekler dışında 1960 ve 1970’li yıllara kadar evlilik kurumunun kutsandığı, evliliğin sarsılmasının sebepleri üçüncü kişiler olarak resmedilip evliliğin kendisi ele alındığında mevcut kadınlık ve erkeklik rollerinin yeniden üretilmesi söz konusudur. Sinemada boşanma mefhumuna gelindiğinde ise, 1970’lerde gelişen sosyoekonomik, siyasi ve kültürel gelişimler sonucu batıda boşanma oranlarının artmasıyla boşanmalar temsil edilmeye başlar. Lakin, boşanma içerisinde kadınlar evliliğin yıkılması ve boşanmanın sorumlusu olabildikleri söylemini içerebilmektedir. Erkeklerin kariyer odaklı, duygularını dizginleyen fakat kadınların ise bireyleşme çabalarına rağmen kendilerine atanan toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreterek ağlamalı, suçluluk duygusu hisseder şekilde temsil edilmektedirler.

Bu bağlamda, tez çalışması için sorulan araştırma soruları dramaturjik analiz yaklaşımı benimsenerek kadın mağduriyeti, boşanma sürecinde çocuk, erkek egemenliği ve erkeğin mağdur gösterilmesi gibi kodları içeren sahneler ve replikler incelenerek yanıtlanmıştır. İnceleme yapılırken, senaryoda ve karakterler içerisindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliği çözümlenmiştir. Bunlar yapılırken, boşanma sürecinde toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve hegemonik erkekliği yeniden üreten sahneler ve replikler seçilerek çözümlenmiştir. Ayrıca, mekân tasarımı, kamera açısı, kurgu yapısı, zaman dilimi gibi sahneleme unsurları da çözümlenmiştir.

Bir Evlilikten Manzaralar, *Kramer Kramer'a Karşı* ve *Marriage Story* filmleri dramaturjik çözümleme yaklaşımına göre analiz edilmiştir. Kırk altı senelik süre zarfı içerisinde çekilen bu filmlerde, her ne kadar çekildikleri dönemlerin sosyoekonomik, kültürel ve siyasi gelişmelerine bağlı olarak kadın – erkek temsillerinde minör değişiklikler gözlemlense de bu üç film içerisinde erkeğin boşanma sürecinde mağdur gösterilmekte, eril bakış açısının yeniden üretilerek kadınların boşanma sürecine girip özgürleşmeye çabalamaları olumsuzlanmakta ve boşanmanın sorumlusu olarak tutulmaktadırlar. Lakin, bu üç film de kadınların ağlayarak, çılgılık atarak ya da suskunluk içerisinde bulunarak suçluluk duygularını yeniden üretirler. Ekonomik olarak ya mevcut oldukları ailelere ya da boşanmanın sonucu olarak nafaka gibi hukuki yaptırımlar sonucu hala erkeğe bağlı olmaları da kadın ve erkek arasında ekonomik bağlamda eşitsizliğin olumlanmasına yol açmaktadır.

Diğer taraftan, *Bir Evlilikten Manzaralar* filminde Marianne'ın Johan ile ilişkisine duygusal yatırım yapıp boşanmayı kabullenememesi ve Johan'ın kendisini terk ettiği için hala suçlu hissetmesi de kadınların boşanma sürecinde kendilerini suçlu hissetmeleri söylemi ile toplum tarafından kadınlardan beklenen rol yeniden üretilmektedir. Ayrıca, tüm bunlara karşın Marianne'ın Johan ile sevişemediğinden ve şefkat verememesinden dolayı boşanmasının birincil sorumlusu olarak tutulması da söz konusudur. Johan'ın, Marianne'ı aldatması Johan'ın yukarıdakileri gerekçe olarak göstermesiyle meşrulaştırılması fakat boşanma sürecinde Marianne ile sevişmek isteyerek Marianne'ı cinsel olarak sömürmesine rağmen boşanma evraklarının imzalandığı sekansta Johan, insanlara hissetmek üzerine hiçbir şey

öğretilmemesi ve boşanma sürecinde yıpranmakla yakınmasıyla mağdur olarak gösterilmektedir. Ayrıca, boşanma sonrasında Marianne ile Johan'ın yazlık evde buluşup Marianne'ın Johan'ın ilgisine halen ihtiyaç duyması da erkeğin duygusal olarak hegemonyasını kurduğu ve kadının erkeğin tahakkümü altına girmesi gerektiği söylemini yeniden üreterek Marianne'ın sahne arkasında, yani kişisel alanında arzuladığı özgürleşme ve duyulma ihtiyaçlarının yerle bir edilmesi söz konusudur. Tüm bunlar analizde yer verilen seçilmiş replikler ve sahneler ile desteklenmiştir.

Kramer Kramer'a Karşı filminde ise, film kadının annelik ve eşlik durumunu reddettiği için özgürleşme isteği ile suçluluk duygusu arasında yaşadığı gerilim sonucunda tutuk, sessiz ve ağlar halde temsil edilerek mevcut kadınlık rolü yeniden üretilmiştir fakat filmin söylemi kadınların, bu çabasının bedeli olarak annelik ve eşliği reddederek suçluluk hissine mahkûm olmaları gerektiğidir. Erkeğin ise, evi terk eden anneden kalan boşluk ile çocuğuna karşı daha yetkin ve ilgili baba olunabileceği söylemini taşıırken erkekliğe atanan kariyer ve başarı odağında bocalama yaşar. Tüm bunlara karşın, film Ted'in boşanma sürecinde kurban olduğunu ve bu durumun yakın arkadaşı Margaret ve oğulları Billy ile de desteklenerek, Ted'in hayatının sekteye uğramasının sorumlusu olarak Joanna tutulmaktadır. Lakin, Ted'in Joanna'ya kadehi duvara çarparak psikolojik şiddet gösterip kendini haklı göstermeye çalışması ve film süresince, boşanma sekansında Joanna'nın kendini ifade etmeye çalışmasına karşın, Joanna'ya kendini ifade etme alanının sınırlı tutulması ve özgürleşme, kendini bulma sürecinin erkek nezdinde küçümsenmesi ve filmin söylemi içerisinde annelik ve eşlik durumundan çıkma bağlamında olumsuzlanması söz konusudur. Ted'in babalığının Joanna'nın anneliğinden daha yetkin olması, Ted'in kadınlara yaklaşımı ve avukat ile patronların Ted'e karşı tutumları bağlamında da hegemonik erkeklik yeniden üretilmektedir. Diğer taraftan film süresince Joanna'nın Ted'e eş ve Billy'e anne olarak konumu sürekli sorgulanmakta ve Joanna olumsuz bağlamda ötekileştirilmektedir. Hatta, Ted'in avukatı tarafından sorumsuz, başarısız eş olduğu "kabul ettirilmiş"tir. Ted ise kendini mağdur göstererek ilgili baba, duygularını gösteren erkeklerin en az kadınlar kadar görünürlük kazanması gerektiğini söylemesine rağmen erkeklerin boşanma

sürecinde mağdur olduğu söylemini yeniden üretir. Tüm bunlar analizde yer verilen seçilmiş replikler ve sahneler ile desteklenmiştir.

Marriage Story filminde ise tiyatro yönetmeni Charlie ile oyuncu Nicole'ün boşanma sürecindeki iletişimsizlikleri; Nicole'ün ailesinin yanına Los Angeles'a taşınması ve Nicole'ün madde, alkol alışkanlığı bağlamında ötekileştirilir. Charlie'nin Nicole'ü asistanıyla aldatması Nicole tarafından dile getirilmesine rağmen Nicole'ün anneliğini film süresince gerek Charlie gerek Charlie'nin avukatı Jay tarafından sorgulanması ile kadınlar annelik rollerinin dışına çıkmamaları gerektiği söylemi ve *slut-shaming'e* maruz kalmaktadırlar. Ayrıca, Nicole'ün boşanma sonrasında bile hukuken olmasa bile Charlie ve Henry'nin bakımlarını ve duygusal olarak besleme işlevlerini sürdürmesi de atanan kadınlık rollerinin yeniden üretildiğinin göstergesidir. Nicole'ün bir yandan yabancılaştığı evlilikten kurtulup bireyleşme arzusuna rağmen başka bir erkek ile beraber olup arzu nesnesi konumunu, diğer yandan da Henry'nin anneliğini sürdürme annelik ve eşlik konumlarını yeniden üretir. Ayrıca, boşanma sürecinde ağırlıklı olarak Charlie'nin kiralık eve çıkması, kendini yaralaması, Henry ile ilişkisinde bocalaması ve Nicole tarafından terk edilmesi bağlamlarında mağdurlaştırılmaktadır. Ayrıca, Charlie ile Nicole'ün dava sonrası kavga sekansında Nicole'e fiziksel üstünlüğünü Nicole'ün üstüne yürüyüp duvarı yumruklayarak göstererek psikolojik şiddet uygulayarak da hegemonik erkekliği yeniden üretir. Ayrıca Nicole'ün ailesinde yaşaması, nitelikli bir avukata sahip olması bağlamında ötekileştirilirken Charlie ise ailesinin olmaması, avukat bulma sürecinde yaşadığı zorluklar bağlamında mağdur gösterilmektedir.

Üç filmde de, ekonomik bağlamda kadından üstün, kariyer odaklı, duygusal yatırım konusunda mesafeli, boşanma sürecinde eylemleri meşrulaştırılan erkekler ile kendilerini kısıtlayan evliliklerden özgürleşmek isteyip erkeklerle, ailelerine ve çocuklarına karşı suçluluk hissedip ikilem içerisinde bulunan; aynı zamanda kendilerine atanan toplumsal cinsiyet rollerini ışığında kendilerini sessizlik, ağlama ve çılgılık atma ile suçluluklarını dışa vurmaları; aynı zamanda boşanma sonrasında bile erkeklerle bağlı olacak şekilde kendilerini konumlandırmaktadırlar. Dolayısıyla, sonuç olarak bu çalışma içerisinde üç filmin boşanma sürecini kadın ve erkeğin açısından dengeli bir şekilde anlatmaktan ziyade erkeğin bakış açısından anlatarak

boşanma süreci içerisinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve hegemonik erkekliği yeniden üreten anlatılara sahip oldukları bulgulanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akgül, Ç. (2012) "Tüketilen ve "İktidar"laşan Bir Beden: "Amerikan Sapığı" **FE Dergi**, 4(2), ss.72-86.
- Akkoç, H.B. (2020) Boşanma, Erkeklik Krizi ve Babalık, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Aktaş Akoğlu, Ö. & Küçükkaragöz, H. (2018). "Boşanma Nedenleri ve Boşanma Sonrasında Karşılaşılan Güçlülere İlişkin Bir Araştırma: İzmir İli Örneği". **Toplum ve Sosyal Hizmet**, 29 (1), ss.153-172.
- Alacahan, O. (2010) Aile Birliğini Oluşturan Faktörler ve İşlevleri". **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, 11(1) s.289-298. Çevrimiçi.
<https://arastirmax.com/en/publication/cumhuriyet-universitesi-iktisadi-idari-bilimler-dergisi/11/1/aile-birligini-olusturan-faktorler-islevleri/arid/5a4bb5b7-d565-46a1-9a0a-23a0d59ba504> 22.08.2021
- Aristoteles (1987) **Politika**, İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Arrendell, T. (1994) Divorce: It's a Gender Issue, **Family Advocate** , 17(1), ss.30-34
- Asimow, M. R. (2000). Divorce in the movies: From the Hays Code to Kramer vs. Kramer. **SSRN Electronic Journal**.
<https://doi.org/10.2139/ssrn.214869> 15.04.2021
- Bahçeci, Ö. (2006). "Dramaturji Kavramı Üzerine Kısa bir Tarihçe ve Kavramın Evrimi", **Artizan Online Dergi**, ss.1-8
- Basinger, J. (2014). **"I Do and I Don't: A History of Marriage in the Movies"** (Illustrated ed.). Vintage.
- Bell, D. (1997). "Defining Marriage and Legitimacy". **Current Anthropology**, 38, s. 237-253.

- Belle, J. & Cuelenaere, E. (2016) "Changing Love in 'Scener Ur Ett Äktenskap'" (Ingmar Bergman, 1973), **Tijdschrift voor Skandinavistiek** 35(1) ss. 71-84
- Blackstone, A.M. (2003). "Gender Roles and Society." in **Human Ecology: An Encyclopedia of Children, Families, Communities, and Environments**, ss.335
- Boyarín, D. (2003). On the History of the Early Phallus. S. Farmer (Ed.), In **Gender and Difference in the Middle Ages**. Minnesota: University of Minnesota, ss.3-44.
- Brook, H. (2002). Stalemate: Rethinking the politics of marriage. **Feminist Theory**, 3(1), p.45–66. Çevrimiçi. <https://doi.org/10.1177/1460012002003001065> 21.08.2021
- Brook, H. (2018). "Re-orientation: Marriage, Heteronormativity and Heterodox Paths". **Feminist Theory**, 19(3), p.345–367. Çevrimiçi. <https://doi.org/10.1177/1464700118754675> 16.08.2021
- Butler, J. (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". **Theatre Journal**, 40(4), p.519-531 <https://doi.org/10.2307/3207893>
- Butler, J. (2019). **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**. Başak Ertür (Çev.), İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2015). **İktidarın Psikik Yaşamı**, Fatma Tütüncü (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Büyükbay, Gül (2008). "Gramsci ve Hegemonya'nın Kültürel Aygıtları", **İzinsiz Gösteri**, 163
- Can, Y. & Aksu, N. B. (2016). "**Boşanma Sürecinde ve Sonrasında Kadın**" Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 15 (58)
- Connell, R.W. (2019). **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Creed, B. (1993). **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis (Popular Fictions Series)**. Londra: Routledge.

- Çolakoğlu, H. (2015). "Antik Yunan ve Platon'da Cinsiyet Sorunu". **Atatürk İletişim Dergisi**, (9), s.223-229. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniiletisim/issue/33486/374219>, 13.07.2021
- Demetriou, D.Z. (2001). "Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique". **Theory and Society**, 30(3), p.237-261. Çevrimiçi. <https://doi.org/10.1023/A:1017596718715> 22.09.2021
- Dişçi, Z. (2020). **İktidar ve Sapma: Teresa De Lauretis'in Toplumsal Cinsiyet Teorisi**, İstanbul: Çizgi.
- Donaldson, M. (1993). "What is Hegemonic Masculinity?", **Theory and Society**, 22(5), p.643-657.
- Duman, M.Z. (2012). Aile Kurumu Üzerine Tarihsel Bir Okuma Girişimi ve Muhafazakâr İdeolojinin Aileye Bakışı, **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, 4(4), s.19-51. Çevrimiçi. <http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/8758/109270> 28.09.2021
- Ellialtı, T. (2012). "Evlilik Öncesi Cinsellik, Bekaret ve Beden Disiplini: Kadınların 'Aşk' Üzerinden Cinsel Ahlak Mücadelesi", **Cogito**, 70-71, ss. 371-397
- Eckert, P. & McConnell-Ginet, S. (2020) **Language and Gender, (2. Ed.)**, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Engels, F. (2003). **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Kenan Somer (Çev.). İstanbul: Eriş.
- Erdoğan, D. T. (2008). "Nancy Chodorow'un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi Unsuru Olarak Annelik". **Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi**, 4 (14), ss.73-82.
- Eşkinat, R. (2013). "Türkiye'de Kadına Yönelik Ekonomik Şiddet: Boşanmış Kadınlara Yönelik Bir Araştırma". **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 37, ss.289-302.
- Fortunato, L. (2015). "Evolution of Marriage Systems". **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**, 14, (2nd ed.) Wright, J. D. (Ed.), p. 611-619, Elsevier.

- Foucault, M. (2020). **Cinselliğin Tarihi**. H.U. Tanrıöver. (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Giddens, A. (2009). **Sociology**. (6th ed.), Cambridge: Polity Press
- Gledhill, C. (1978). "Recent Developments in Feminist Criticism". **Quarterly Review of Film Studies**, 3(4), p.457-493.
- Gough, K. (1971). "The Origin of the Family". **Journal of Marriage and Family**, 33(4), p.760-771.
- Gramsci, A. (1997) **Hapishane Defterleri**. G. Moget (Ed.), K. Somer (Çev.), İstanbul: Sol
- Gürsoy Çuhadar, S. (2017). "Aydınlanma, Eşitlik ve Kadın: Rousseau Üzerine Bir Değerlendirme". **Emek Araştırma Dergisi (GEAD)**, 8 (12), s.145-156. Çevrimiçi. <http://emekarastirma.org/makale-2929/aydinlanma-esitlik-ve-kadin-rousseau-uzerine-bir-degerlendirme.php#.YmVU7u3P1D8> 08.08.2021
- Halsall, P. (1997). **Modern History Sourcebook: The Declaration of Sentiments**. Seneca Falls Conference, 1848, Fordham University. Çevrimiçi. <https://sourcebooks.fordham.edu/mod/senecafalls.asp> 13.07.2021
- Hearn, J. (2004). "From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men." **Feminist Theory**, 5(1), p.49–72. Çevrimiçi. <https://doi.org/10.1177/1464700104040813> 09.06.2021
- Jackson, C. (2012) "Introduction: Marriage, Gender Relations and Social Change", **Journal of Development Studies**, 48(1), p. 1-9. Çevrimiçi. <https://doi.org/10.1080/00220388.2011.629653> 04.08.2021
- Kabadayı, L. (2004) Toplumsal Cinsiyet ve Film 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] **İzmir: Ege Üniversitesi**
- Karaaslan, D. (2012) "Antik Yunan'da Kadın Olmak", **Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1(2), ss.159-174. Çevrimiçi. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/siirtilahiyat/issue/17279/1>

80513 23.08.2021

- Karakaya, Handan. (2019) “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Boşanma/ Boşanma Süreci ve Kadın: Elâzığ Örneği”, **Kadın ve Demokrasi Derneği**, 4, ss.261-291.
- Karras, R.M. (2003). “Because the Other Is a Poor Woman She Shall Be Called His Wench”: Gender, Sexuality and Social Status In Late Medieval England.” S. Farmer (Ed.), In **Gender and difference in the Middle Ages**, p. 210-229. Minnesota: University of Minnesota
- Kimmel, M.S. (2005) **The Gender of Desire: Essays on Male Sexuality**, New York: State of New York University
- Kocabaş Atılğan, D. (2013) Antik Yunan’da Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili, *Yedi: Sanat ve Bilim Dergisi*, 10, ss. 15-27.
- Köseoğlu, B. & Kocağa, K. (2009) **Aile Hukuku ve Uygulaması –Bilimsel Görüşler ve Yargı İctihatları**, Ankara: Türkiye Barolar Birliği
- Lindsey, L. L. (2015) **Gender Roles: A Sociological Perspective**, (6th ed.), Londra: Routledge
- Lorber, J. (2010) **Gender Inequality**, (4th ed.), New York: Oxford University
- Lotterhos, F.H. (2015) Men Cry: Embodiments of Masculinity in Western Cinema circa 1999, [Yayımlanmamış lisans tezi]. **Colorado: University of Colorado at Boulder**
- Scheidel, Walter. (2008). “Monogamy and Polygyny in Greece, Rome, and World History”, **SSRN Electronic Journal**. ss.2-17
- Marso, L. J. (2003). A Feminist Search for Love: Emma Goldman on the Politics of Marriage, Love, Sexuality and the Feminine. *Feminist Theory*, 4(3), p. 305–320
- Mulvey, Laura (1999) “Visual Pleasure and Narrative Cinema.”, L. Brady & M.Cohen,(Ed.)**Film Theory and Criticism Introductory Readings.**, p. 833-844, Londra: Oxford University
- Nelmes, J. (2012) **Introduction to film studies**, (5th ed.), New York: Routledge
- Ongar, İ. (1991) Sinemada Dramaturji, [Yayımlanmamış yüksek lisans

tezi]. **Eskişehir: Anadolu Üniversitesi**

- Özkent, Y. (2020) “Hollywood Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin İzini Sürmek: Kramer vs. Kramer’den Kırk Yıl Sonra Marriage Story”, **Kültür ve İletişim**, 24(1), ss. 227-259
- Öztürk, A.B. (2014) Erkeklik ve Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet: Eşine Şiddet Uygulayan Erkekler, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]., **Ankara: Hacettepe Üniversitesi**
- Pasternack, C. (2003). “Negotiating Gender in Anglo-Saxon England”, S. Farmer (Ed.), In **Gender and difference in the Middle Ages**, p.107-144. Minnesota: University of Minnesota Press
- Pilcher, J. & Whelehan, I. (2004) **50 Key Concepts in Gender Studies**, New York: Sage Publications
- Platon (2013) **Devlet**, S.Eyüboğlu, (Çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Plone, A. (1975) “Marital and Existential Pain: Dialectic in Bergman's "Scenes From a Marriage””, **Fam Proc**, 14, p. 371-378
- Powers, S., P., Rothman, D.J. & Rothman, S. (1993) “Transformation of gender roles in hollywood movies: 1946–1990”, **Political Communication**, 10(3), p.259-283
- Ryan, M. & Kellner, D. (2010) **Politik Kamera**, E. Özsayar (Çev.), İstanbul: Ayrıntı
- Sancar, S. (2020) **Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler**, İstanbul: Metis
- Saraç, S. (2013) “Toplumsal Cinsiyet”, **Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları**, p. 213, Ankara: Atılım Üniversitesi
- Sarpkaya, O. A. (2012) “Boşanmış Kadınların Yaşam Deneyimlerine Sosyolojik Bakış”. **Sosyoloji Araştırmaları Dergisi**, 15 (2), ss. 29-50
- Scott, J. W. (2010) “Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi”.,D. Demirler, & F. Dinçer, (Çev.)**Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar**,12, ss.112-138
- Smelik, A. (1998) **And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory**, Londra: Macmillan Press.

- Smith, S. (1999) "The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research" S. Thornham (Ed.) In **Feminist Film Theory A Reader**, p. 14-19, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Smith, S.J. (2005) **Children, Cinema and Censorship: From Dracula to the Dead End Kids**, Londra: I.B. Tauris
- Soysal, D. (2009) "R.W. Connell'in Cinsiyetler Arası İlişkilerde Temel İktidar Yapıları Kuramı", **Tabula Rasa Felsefe & Teoloji**, 9(27), ss. 9-20
- Sözen, M. (2013) "Sinemasal Dramaturgi ve Örnek Bir Çözümleme". **Art-e Sanat Dergisi**, 6 (11), ss.100-119.
- Sünbül, N. (2020) "Eski Mezopotamya Hukukunda Aile ve Evlilik". - **Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi**, 2 (1), ss. 99-113
- Stam, R. (2000) **Film Theory: An Introduction**, New Jersey: Blackwell Publishers
- Şenel, N. (2017) "Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine:Beyaz Perdede İdealleştirilmiş Erkekliğin Başarısızlığı Üzerine Bir Keşif", **Masculinities Journal**, 8, ss. 20-36
- Tellioğlu, İ. (2016) "İslam Öncesi Türk Toplumunda Kadının Konumu Üzerine". **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, 0 (55), ss. 209-244
- Vatandaş, D. D. C. (2011) "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı" **İstanbul Journal of Sociological Studies**, 0 (35) , ss. 29-56
- Williams, R. (1977) **Marxism and Literature: Marxist Introductions**, New York: Oxford University Press
- Windsor, E. (2015) "Femininities". In **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**, pp. 893-897, Amsterdam: Elsevier
- Wood, J.T. (1994) "Gendered Media: The Influence of Media on Views of Gender", **Causes of Gender Inequality**, pp. 31-41. New York: New York University. Çevrimiçi.

<https://pages.nyu.edu/jackson/causes.of.gender.inequality/Readings/Wood%20-%20Gendered%20Media%20-%2094.pdf> 11.08.2021

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/tarih_a_o/aystarihi.pdf, 02.11.2020

<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=gender>

<https://www.britannica.com/topic/divorce>, 06.04.2022

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/emanete-hiyanet-her-ay-30-olu-1562471>
13.07.2021

<https://www.globalpolicyjournal.com/blog/27/10/2016/hegemonic-masculinity-how-dominant-man-subjugates-other-men-women-and-society> 02.08.2021

<https://medium.com/framerated/marriage-in-the-movies-till-divorce-do-us-part-dde0368f84c4>, 13.07.2021

<https://www.sozluk.gov.tr> , 28.08.2020

<https://www.washingtonpost.com/wp-dun/content/article/2006/05/19/AR2006051901530.html> , 06.04.2022