



**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI  
TİYATRO PROGRAMI**

**KADIN BAŞKALDIRISI BAĞLAMINDA  
MERYL STREEP'İN CANLANDIRDIĞI  
ROLLERİN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Ayşe GÜNYÜZ DEMİRCİ**

**Danışmanı  
Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ**

**İstanbul, 2019**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI  
TİYATRO PROGRAMI

KADIN BAŞKALDIRISI BAĞLAMINDA  
MERYL STREEP'İN CANLANDIRDIĞI  
ROLLERİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan  
Ayşe GÜNYÜZ DEMİRCİ

## LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Ayşe GÜNYÜZ DEMİRCİ tarafından hazırlanan **“Kadın Başkaldırısı Bağlamında Meryl Streep’in Canlandığı Rollerin İncelenmesi”** konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 24.06.2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ  
: Haliç Üniversitesi (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Zeynep EĞİLMEZ  
: Haliç Üniversitesi



Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Bülent SEZGİN  
: Beykent Üniversitesi



Bu tez Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulunun kararıyla kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Nur TUNALI  
Vekil Müdür



# Tez

## ORIJINALLIK RAPORU

%7

BENZERLIK ENDEKSI

%7

İNTERNET  
KAYNAKLARI

%0

YAYINLAR

%3

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

## BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080  
İnternet Kaynağı

%2

2

www.korkoro.net  
İnternet Kaynağı

%2

3

www.scribd.com  
İnternet Kaynağı

%1

4

Submitted to Bahcesehir University  
Öğrenci Ödevi

<%1

5

www.oktayaras.com  
İnternet Kaynağı

<%1

6

duyguatasoy.blogspot.com  
İnternet Kaynağı

<%1

7

polen.itu.edu.tr  
İnternet Kaynağı

<%1

8

documents.mx  
İnternet Kaynağı

<%1

9

dedadergi.com  
İnternet Kaynağı

<%1

Dr. Öğr. Üyesi Ayla Keleş Erci 

01/08/19

## TEZ ETİK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Kadın Başkaldırısı Bağlamında Meryl Streep’in Canlandığı Rollerin İncelenmesi” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Ayla Kapan Ezici sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Ayşe Günyüz Demirci

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışması ile amaçlanan, Amerikalı sinema oyuncusu Meryl Streep üzerine biyografik bir çalışma gerçekleştirirken, oyuncunun metodu ve rollerini kadın başkaldırısı bağlamında incelemektir. Tez konumu belirlemeden önce Meryl Streep'e bir oyuncu olarak olağandışı bir hayranlık beslememekle birlikte, başarılı bir oyuncu üzerine inceleme yapmayı tercih edersem, seçebileceğim en doğru isimlerden biri olabileceğini düşündüm. Oynadığı roller, kazandığı adaylıklar ve ödüller ile ön plana çıkmış ve kendi jenerasyonundaki diğer kadın oyuncular arasından sıyrılmış olmasının da etkisi oldu. Tanımadığım, filmlerine fazla ilgi göstermediğim ve neredeyse her Oscar töreninde “Yine mi O!” dediğim bu oyuncuyu incelemenin bir oyuncu olarak bana fayda sağlayacağını düşündüm. Tez konumda bir bağlam oluşturmak adına, tarihin derinliklerinden günümüze her alanda güncelliğini koruyan, sanatta kendine önemli bir yer açanve kendimi bilinçlendirmem gerektiğini düşündüğüm ‘kadın’ bakış açısının, inceleyeceğim oyuncunun filmlerine ve kişiliğine uyum sağlayacağı kanaatine vardıktan sonra, ‘kadın başkaldırısı’ olgusunu benimsemeye karar verdim.

Bu tez çalışmasında temel hedefim, ‘sinema oyunculuğu’ ve ‘tiyatro oyunculuğu’ ayrımı gözetmeden, kadın oyunculara ve hatta tüm oyunculara; Meryl Streep üzerine verilen bilgiler eşliğinde, kadın başkaldırısı olgusu ve feminizm üzerine düşünme yolları sunarak, role yaklaşım ve ifade olanakları göstererek, bakış açısını genişletmeyi denemek olmuştur. Bu çalışmanın oyunculara teorik ve pratik alanlarda kaynak oluşturmasını ummakla birlikte, aynı zamanda ilham vermesi dileğini taşımaktayım.

Tezimin ortaya çıkma sürecinde ve öğrenciliğim boyunca bilgisi, tecrübesi, tükenmeyen sabır ve teşviğiyle yanımda olan değerli hocam ve danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Ayla Kapan Ezici'ye çok teşekkür ediyorum. Tezin ortaya çıkma sürecinde yine bitmek bilmeyen bir sabır ve motivasyon ile bana destek olan sevgili eşim Hasan Demirci'ye çok teşekkür ediyorum. Son ve en önemli olarak da tüm maddi ve manevi desteğiyle hayatım boyunca olduğu gibi, bu yüksek lisans eğitimini alma olanağını dabana sağlayan anneme ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İstanbul, 2019

Ayşe GÜNYÜZ DEMİRCİ

## İÇİNDEKİLER

	SAYFA NO.
TEZ ETİK BEYANI.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	I
ŞEKİLLER .....	III
ÖZET .....	IV
ABSTRACT .....	V
1. GİRİŞ .....	1
2. KADIN BAŞKALDIRISI .....	6
2.1. Mitolojik ve Tarihsel Olarak Kadın Erkek Ayrımının Kökeni.....	6
2.2. Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın Varoluşu .....	12
2.3. Başkaldırı Kavramı.....	15
2.3.1. Başkaldırı Olarak Feminizm .....	17
2.3.2. Sanatta Kadın Olgusu-Algısı ve Kadın Hareketi .....	20
2.3.3. Sinemada Kadın Olgusu-Algısı ve Kadın Hareketi .....	22
2.4. Çözümleme Yöntemi Olarak Feminist Eleştiri .....	27
3. MERYL STREEP .....	30
3.1. Yaşam Öyküsü.....	30
3.1.1. Çocukluğu ve İlk Gençlik Yılları .....	31
3.1.2. Üniversite Yılları ve Oyunculuk Eğitimi .....	34
3.1.3. Tiyatro Yılları ve Sinema Oyuncululuğuna Geçişi .....	40
3.1.4. Sinema Kariyeri ve Bugünü .....	42
3.1.5. Filmografisi .....	58
4. KADIN BAŞKALDIRISI BAĞLAMINDA MERYL STREEP'İN CANLANDIRDIĞI ROLLERİN İNCELENMESİ.....	59
4.1. Meryl Streep'in Düşünce Dünyası .....	59
4.1.1. Oyunculuk Yaklaşımı.....	60
4.1.2. Kadın Varoluşu ve Feminizm Üzerine Görüşleri.....	65
4.2. Kramer Kramer'e Karşı ve Joanna Kramer .....	68
4.3. Silkwood ve Karen Silkwood .....	85
4.4. Yasak İlişki ve Francesca Johnson .....	99

<b>5. SONUÇLAR.....</b>	<b>111</b>
<b>6. KAYNAKLAR .....</b>	<b>116</b>
<b>7. EKLER.....</b>	<b>120</b>
<b>8. ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>129</b>



## ŞEKİLLER

	Sayfa No.
Şekil 3.1.....	38
Şekil 3.2.....	38
Şekil 3.3.....	41
Şekil 3.4.....	41
Şekil 3.5.....	43
Şekil 3.6.....	45
Şekil 3.7.....	46
Şekil 3.8.....	48
Şekil 3.9.....	50
Şekil 3.10.....	52
Şekil 3.11.....	52
Şekil 3.12.....	58
Şekil 4.1.....	71
Şekil 4.2.....	75
Şekil 4.3.....	82
Şekil 4.4.....	86
Şekil 4.5.....	86
Şekil 4.6.....	89
Şekil 4.7.....	92
Şekil 4.8.....	98
Şekil 4.9.....	100
Şekil 4.10.....	101
Şekil 4.11.....	106
Şekil 4.12.....	106
Şekil 4.13.....	107

## ÖZET

### KADIN BAŞKALDIRISI BAĞLAMINDA MERYL STREEP'İN CANLANDIRDIĞI ROLLERİN İNCELENMESİ

Bu tez çalışmasında, ABD'li sinema oyuncusu Meryl Streep'in hayatı, çalışmaları ve oyunculuk yaklaşımı, kadın başkaldırısı bağlamında inceleme konusu yapılmıştır.

Başkaldırı olgusunun incelenmesi adına, cinsiyet eşitsizliğinin kökeni, toplumsal cinsiyet kavramı ve bu eşitsizliğe karşı yirminci yüzyılda ortaya çıkan feminist hareket üzerine araştırma yapılmış ve bilgiler verilmiştir.

İkinci Bölüm'de cinsiyet eşitsizliği olgusu, tarihsel ve mitolojik düzlemde araştırılmış, ardından toplumsal cinsiyet kavramının oluşumu, kapsamı, ataerkil iktidar ve eril bakış ile ilişkisi incelenmiştir. Varolan toplumsal cinsiyet normları ve değer dizgesine karşı oluşan ve 1900lerin başında ortaya çıkıp 1960larda ikinci dalga olarak yükselen feminist hareket, bu feminist hareketin düşünce ve sanat alanlarındaki yansımaları incelenmiş, tiyatro ve sinema sanatlarındaki kadın hareketi ve özellikle sinema sanatındaki kadın algısı ve varlığı üzerine araştırma yapılmıştır. Tezin inceleme yöntemi olarak benimsenen feminist film eleştirisi ele alınmıştır.

Tezin Üçüncü Bölümünde, inceleme konusu yapılan Meryl Streep'in yaşam öyküsü kapsamında, çocukluk ve gençlik yılları, üniversite ve oyunculuk eğitimi, tiyatro ve sinema kariyeri ile üzerine ayrıntılı bilgilere yer verilmiş, filmografisindeki tüm filmler sıralanmıştır.

Dördüncü Bölüm'de, tezin kapsamına katkı sağlaması adına, Meryl Streep'in dünya görüşü kapsamında, kadın varoluşu ve başkaldırısı üzerine fikirlerine, ayrıca 42 yıldır devam etmekte olan sinema kariyerinde 3 Oscar, 9 Altın Küre kazanmış bir oyuncu olarak, oyunculuğa ve role yaklaşımına dair bilgilere yer verilmiştir. Ardından tezin konusu doğrultusunda, incelemek üzere seçilen 1979 tarihli Kramer Kramer'e Karşı, 1983 tarihli Silkwood ve 1995 tarihli Yasak İlişki filmlerinin prodüksiyonuna ve olay örgüsüne dair bilgilerle birlikte, Streep'in bu filmlerdeki süreçlerine, oynadığı karakterlere role yaklaşımına dair, kadın başkaldırısı olgusu ve feminist eleştiri üzerinden inceleme yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Başkaldırı, Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Meryl Streep, Oyunculuk.

## ABSTRACT

### A STUDY ON THE ROLES OF MERYL STREEP IN THE CONTEXT OF WOMEN'S REVOLT

In this thesis study, the life, work and acting approach of the American actress Meryl Streep is made a subject of analysis in the context of women's revolt.

To analyze the concept of revolt, the origin of gender inequality and feminist movement which started to surface in the early 19th century, is studied.

In the Second Chapter, the concept of gender inequality is studied in a historical and mythological basis. Also, the content and formation of gender perception and its connection with the patriarchal power and male gaze is analysed. Feminist movement, which started to form in the early 19th century and resurfaced as Second Wave feminism in the 1960s against the social gender norms and values, and the reflection of this feminist movement in art and thinking is reviewed. Later, a study is made on the women's movement in the art of theatre and cinema, and especially on the presence and perception of women in cinema. Feminist film critique is chosen and described as the method of this thesis' study.

In the Third Chapter of the thesis, detailed information is presented on the childhood and early life, college and acting education, theatre and cinema career and filmography of Meryl Streep.

In the Fourth Chapter, as an actress with a 42 years of acting career, 3 Oscars and 9 Golden Globe awards, information on Meryl Streep's world view, ideas on women's existence, presence and revolt, acting approach and method is reviewed. Later, in the direction of the topic, three movies chosen, Kramer vs Kramer of 1979, Silkwood of 1983 and The Bridges of Madison County of 1995 are analysed on the process of Meryl Streep's roles, preparation and shooting process. Her contribution in the film is reviewed and the concept of women's revolt is analysed using the feminist film criticism as a method.

**Key Words:** Revolt, Social Gender, Feminism, Meryl Streep, Acting.

## 1. GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek bedenine ve farklarına yüklenen toplumsal anlamlar bütünüdür. Toplum bu bağlamda “kadın” ve “erkek” insana doğumundan itibaren belirli roller vererek toplumsal cinsiyetlerini belirler. Bu davranış kalıpları bireyin toplumsal düzeyde değerlilik, değersizlik, kabul edilebilirlik durumunu da ortaya koyar, bir ölçüt oluşturur. Bu şekilde bireyin toplumda kabul görmesi ve iş bölümünün oluşturulması sağlanır (Boyacı, 2018: 3).

Erkeklik ve kadınlık özelliklerini kendi çıkarlarına hizmet etmesini sağlayacak şekilde yorumlayan eril iktidar aynı zamanda erkek için de zorlayıcı ve ötekileştirici bir baskı ve ayırım unsuru oluşturur. Sistemin bütün güçlerini elinde tutan eril iktidar toplumsal cinsiyet rollerinin eşitsiz dağılımı ve kadınların tek bir kadınlık rolünde toplanması ile de çıkarlarına hizmet edecek bir kontrol mekanizmasının devamını sağlar (Boyacı, 2018: 6).

Boyacı'nın (2018: 13) belirttiği gibi, bütün bu süreçler kadını boyun eğme veya isyan etme seçenekleri arasında bırakmaktadır. Boyun eğme seçeneğinde sistemin güçleri, ön plana çıkarılmış kadınlık olarak, çalışma hayatındaki ayrımcılığın, ev hanımlığı ve çocuk yetiştirme vazifelerinin kabul edildiği, uyum sağlayan, boyun eğen ve anlayışlı bir kadın modeli sunar. Sistemin güçleri olarak belirtilen mekanizmalara en büyük örnek olarak da medya verilebilir.

Kübra Genç tezinde, erkek egemenliğiyle gelişmiş sinema sanatının anlatısı üzerine şöyle yazmıştır (Chudhuri, Aktaran: Genç, 2018: 6):

Erkek egemenliğindeki sinema çoğu zaman ikiyüzlülük göstermiştir. Çünkü erkek tekelindedir ve cinsiyet ayrımcılığı yapmaktadır. Yani bu noktada erkek egemen sinema toplumu yansıtan bir ayna değil, toplumu yönlendiren bir araçtır. “Sinemanın toplumla ilişkisiyle ilgili sıkça rastlanan söylemlerden birini oluşturan ‘değişen toplumu yansıtan bir ayna gibi’ oluşu, feminist irdelemeciler tarafından eleştirilir. Feministlere göre bu ayna, ‘her zaman sınırlı yansıtıcı olarak’ işler ve gerçekleri ‘deforme ederek’ yansıtır.”

Sinemanın bu noktada olmasının sebebi de eril bakış açısı ve eril güç odağıdır. Ataerkil bilincin yarattığı ve dayattığı bakış açısı görülür ve hissedilir. Bu durum yanlış bir bilincin oluşmasını ve kadın karakterlerin stereotipleşmesini, varılmaktan çok ‘olmayana’ dönüşmesini, ‘öteki’ olarak devam ettirilmesini beraberinde getirir. Böylece sinema kadının varoluşunu, erkeğin bakış açısına sıkışmış kadın karakterlerle sunar (Genç, 2018: 6-7).

Toplumsal cinsiyet tanımlarını ve eşitsizliklerini belirleyen eril iktidarın dilini ve söylemini eleştiren, mevcut dili ve simgesel söylemi yapıbozuma uğratan feminist sinema, bu cinsiyetçi yapıyı, filmin anlatısı ve dil yapısı içerisinde istikrarsızlaştırarak yerinden eder. Farklı kadın hikayelerinden, deneyimlerinden, sorunlarından yola çıkarak kadınlar tarafından yapılan filmler, egemen olan eril ideolojiyi sarsarak ataerkil dili reddeden, yapıbozuma uğratan “kadın filmleri” olarak tanımlanır. “Kadınların sineması, kadını pasif, bakılan, nesne olarak ‘fetişleştirmeyi’ reddeder ve yeni bir düzen yaratır” (Solmuş, 2015: 13).

Erkeklerin yazdığı sinema tarihinde de kadınların konumu bulanık görünmektedir. Ancak 70’lerden sonra sinema tarihi ve literatüründeki yerini almak isteyen kadınlar, sinemaya “bakış”larının bir yansıması olarak kendi tarihlerini (her-story<sup>1</sup>) yazmak için kendilerine özgü bir yönelime girmişlerdir (Solmuş, 2015: 12).

Feminist hareketin sinemadaki karşılığı olarak anlaşılabilir olan feminist film eleştirisinin çıkış noktasındaki en önemli taraf Genç’e (2018: 7) göre; ‘kadın olarak kadın’ın sinemada sunulmadığı ve sesinin olmadığı, bakış açısının sunulmadığıdır. Feminist film eleştirisi özellikle bu açıdan kuramsal ve eleştirel alanda yol gösterici olmuş ve katkılarıyla etkili olmuştur.

Tez içerisinde, “kadının başkaldırı hikayesinin anlatılması” bağlamında, bir sinema oyuncusu olarak Meryl Streep incelenecektir. Meryl Streep kendisinin feminist olarak tanımlanmasında sakınca görmeyen, ancak bu feminizmi gerçek hayatta değil rolleri aracılığıyla anlatmayı uygun gören bir oyuncudur. Oynadığı karakterler feminist değildir ancak, kadının toplumdaki yerini sorgulayan kadın hareketinin amacına uygun bir çatışma ifadesi içermektedirler. Onun amacı “sesi olmayan karakterlere ses vermek”, “sevilmeyen kadınları tercüme etmek”tir (Longworth, 2013: 16).

---

<sup>1</sup> Tarih anlamına gelen *history* kelimesini bölümlendirerek *his story* yani “onun (İngilizcedeki eril-dişil ayrımına göre eril kişinin) hikayesi olarak anlamlandırmak mümkündür. Feminin bir okuma ile kadın sinemacılar bu ‘history’ yani erkeğin tarihi, erkeğin hikayesi kavramını “her-story” yani “dişil olanın, kadının hikayesi” şekline dönüştürmüşlerdir.

Longworth “Meryl Streep: Anatomy of an Actor” kitabında, Streep’in yaşamı ve kariyeri üzerine şöyle bir saptamada bulunmuştur (2013: 8):

Meryl Streep’in yaşam ve kariyer öyküsü; bir kadının kendi “baş belası” doğası ile, hırslı, yetenekli, inatçı ve güçlü kadınlara karşı uygulanan ve gençliğinde bizzat yaşayıp gördüğü çifte standarda karşı geliştirdiği bir anlayış arasında denge kurmanın hikayesidir...

Streep 2006’da, yavaşlamak bir yana yeniden yükselişe geçmiş olan sinema kariyerinin 30. yılını doldururken kariyeri üzerine şunları söyler; “Benim başarıım, eğer başarı denebilirse, basitçe, hayatım boyunca sıradışı insanlar gibi davranmam. Şimdi ise onlardan biri olduğumu sanıyorlar (Longworth 2013: 14-15).”

Meryl Streep’in filmografisi, adaylıkları ve ödülleri üzerine sayısal bilgilere bakıldığında çoğu eleştirmen tarafından yaşayan en büyük aktris olarak kabul edilmesi anlaşılabilir. Ancak Streep’in yaşamını ve oyunculuğunu rakamlarla özetlemeye çalışmak, onun kariyerini, başarısını, yeteneğinin kapsamını anlamak ve açıklamak için yeterli olamayacağından ayrıntılı bir araştırmaya yer vermek amaçlanmaktadır.

İncelenecek filmler ve roller öncelikle Meryl Streep’in oyuncu olarak filme ve role bakışı ve rolde uyguladığı yaklaşım açısından ele alınacak ve konu üzerine bilgiler ortaya konacaktır. Rolün; filmin zaman ve mekanına bağlı, toplumsal ve bireysel çatışmaları ve bunlara bağlı olarak gelişen rol çizgisi ele alınacaktır. Bu noktada, filmde ve karakter üzerinde ortaya konmuş olan eril bakışın ve ataerkil toplumsal cinsiyet normlarının göstergeleri belirlenmeye çalışılacak ve tartışılacaktır. Tezin esas inceleme alanı olan, Meryl Streep’in rollerinde tespit edilecek olan başkaldırı ögesi, bu eril bakış ve normlara karşı, kadın varoluşu ve eylemi açısından incelenecektir. İnceleme sırasında bulunan göstergeler, feminist eleştiri yöntemine danışılarak okunmaya ve yapıbozuma uğratılmaya çalışılacaktır.

Tezin yazılması sürecinde, Meryl Streep’in yaşamı ve kariyeri üzerine yazılmış yerli ve ağırlıklı olarak da yabancı kaynak kitaplardan, İnternet Film Veritabanı’ndan (imdb), çeşitli makale ve tezlerden, feminizm üzerine yazılmış eserlerden ve en önemli kaynak olarak da Meryl Streep’in oynadığı filmlerden faydalanılmıştır.

Tez toplamda beş bölümden oluşmaktadır. Girişten sonraki Bölümde, tarihsel olarak kadın-erkek ayrımı üzerine inceleme yapılmış, toplumsal cinsiyet ve başkaldırı kavramları ele alınmış, kadın başkaldırısının toplumsal ve sanatsal süreçlerini ortaya koymak adına feminizm üzerine bilgiler verilmiş, ardından psanatta ve sinemada kadın hareketine değinilmiştir.

Üçüncü Bölümde tezin ana ögesi olan Meryl Streep'in yaşam öyküsü, kariyeri ve filmleri üzerine ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir.

Tezin esas bölümü olan Dördüncü Bölümde öncelikle Streep'in oyunculuk yaklaşımı ve dünya görüşü üzerine bilgilere yer verildikten sonra tezin bağlamı doğrultusunda rolleri incelemeye alınmıştır. Tezin içeriğinde Streep'in oynamış olduğu 58 sinema filminin hepsi kapsamlı şekilde incelenemeyeceği için; başkaldırı bağlamına uygunluk, rollerin ve filmlerin çatışması ile kadın sorunları yönündeki çeşitliliği, oyuncunun sinema kariyerinin farklı dönemlerinin ele alınabilmesi gibi ölçütler göz önünde bulundurularak, örnekleme yoluyla, *Kramer Kramer'e Karşı*, *Silkwood* ve *Yasak İlişki* filmlerinin seçilip ele alınması uygun bulunmuştur.

1977 senesinden Kramer Kramer'e Karşı filminde evliliğinin kendisine dayattığı sınırlar ve sorumluluklar ile baş edemeyen çocuklu genç bir kadının kocasını ve çocuğunu terk etmesi, kendine yeni bir hayat kurduktan sonra çocuğunun velayeti için verdiği mücadele anlatılmaktadır. Streep bu rolünde, toplumsal cinsiyet normları karşısında evliliğinde başkaldıran ancak bunu yaparken çocuğunu terk etmek durumunda kalan ve bir kadını canlandırmıştır. Oyuncu olarak da çekimler süresince rol arkadaşı Dustin Hoffman ile mücadele içerisinde olmuş, ilk Oscar'ını bu rolü ile kazanmıştır. Film döneminin dönüşüm geçirmekte olan kadınlık bilinci ve deneyimlerini yansıtmaktadır.

İkinci olarak konu edilen 1983 tarihli Silkwood filmi, yine 1970lerde, kurumsal yozlaşma, nükleer enerji sorunları, sıradan insanın bilinç geliştirmesi anlatılmaktadır. Streep Karen Silkwood rolünde, işçi sınıfından sıradan bir kadının özel yaşamında gösterdiği başkaldırı ile bir kadın olarak toplumsal normlara karşı gelişini, çalışma şartlarının olumsuzluğu karşısında işçi sınıfını kontrol eden güçlere karşı mücadele edişini yorumlamıştır.

Çalışmada konu edilen üçüncü film olan 1995 yapımı Yasak İlişki, Streep'in kırk yaşını geçtikten sonra bir kadın oyuncu olarak Hollywood standartları ile mücadele ettiği kariyerinde yeniden çıkış yapmasına imkan veren en başarılı çalışmalarından biri olarak görülmektedir. Filmde 1965 senesinde, Iowa kırsalında

yaşayan İtalyan asıllı evli ve iki çocuğu olan kırklı yaşlarında Francesca'nın, tanımadığı özgür ruhlu fotoğrafçı Robert ile yaşadığı dört günlük tutku dolu ilişki ve bu aşk ile ailesi arasında düştüğü ikilem anlatılmaktadır. Karakter toplumsal kuralların dışına çıkar ve eşini aldatır ancak sonuç olarak Francesca toplumsal baskı altında kalmış ve ailesini mutsuz etmemek adına kendi mutsuz ve sıradan hayatına dönmeyi seçmiştir. Ancak çocukları, yıllar sonra vefat eden annelerinin günlüklerini okuyarak bu ilişkiyi öğrenir ve bu olaydan kendi hayatları için ders çıkarır, anneleriyle bu günlükler aracılığıyla daha derin bir bağ kurarlar. Streep'in bu rolü kadın başkaldırısı olgusunun gerçekleşmesi ile uygunluk göstermese dahi, karakterin aldatma eylemi, yaşadığı ikilem ve başkaldırma seçeneği karşısında toplumsal baskıya boyun eğmesi gerçeği, olumsuz bir örnek üzerinden de başkaldırı olgusunun incelenmesinin mümkün olması adına uygun bulunmaktadır.

Tezin hedefi, bağlamı olan başkaldırı olgusunun bir kadın oyuncuya, Meryl Streep üzerinden örneklendirileceği üzere, ne gibi ifade olanakları verebileceğini görmek ve oyunculukta bakış açısını genişletme denemesinde bulunmaktır. Tezin hedefine uygun olarak, Meryl Streep'in seçilen filmleri ve rolleri üzerinden, kadının toplumsal yahut bireysel; psikolojik, ailevi, politik, cinsel, ekonomik vb varoluşu, duruşu, etkileri ve tepkileri, başkaldırı kavramı ve olgusu altında ele alınacak ve bu ele alış esnasında Streep'in bir kadın, bir eş, anne ve oyuncu olarak kadın başkaldırısını rollerinde ele alma ve canlandırma yaklaşımı incelenecektir.



## 2. KADIN BAŞKALDIRISI

### 2.1.Mitolojik ve Tarihsel Olarak Kadın Erkek Ayrımının Kökeni

Mitolojide Tanrıların şeceresi, 'kadın'ın yaratılmasının efsanevi-tarihsel bağlamını oluşturur. Sue-Ellen Case 1988 tarihli *Feminizm ve Tiyatro* kitabında bu miti anlatmaktadır (2010: 40-41):

Tanrıların tarihi, cinsiyetlerin neden karşıt, çatışmayla dolu olduğunu, erkek cinsiyetinin neden kadını mağlup ettiğini açıklar. En eski Tanrıça Gaia'nın efsanesi, kadın rahminin yarattığı tehlikeleri anlatır: Çocuklarının hikayesi cinayet ve hadım etme üzerine kurulmuştur. Sonunda zafer kazanan Zeus'tur: Üreme gücünü elde edebilmek için karısı Metis'i yutar ve Athena'yı doğurur. Athena rahmin tehlikelerinin sona ermesini temsil eder, çünkü annesi yoktur (anaerkil akış kırılmıştır ve Athena kendi kadın cinsiyetiyle tanımlanmaz), cinsiyeti yoktur (bakire kahr), Amazonları yener, Zeus ve Apollon hükümlerliği ile ittifak kurar ve böylece Atina'ya düzen getirir.

Athena'nın yükselişi ile aynı sıralarda Atina'da erkek eşcinselliği ile oğlanlar kadın cinselliğini toplumda devam ettirir, bu Platon tarafından da idealize edilmiştir, Dionysos kültü ortaya çıkarak kadınların cinselliğini ve doğurganlığını ele geçirir. Kadın doğurganlığının erkekler tarafından gasp edilmesi daha sonra Platon'un Theaetetus diyalogunda felsefi sorgulama için bir mecaz olarak dile getirilmiştir. Platon, önerdiği ebelik sanatının (aslında hocası Sokrates'in önerdiği), kadınlar değil erkekler için olduğunu ve "bedenle değil ruhla yapılabileceğini", kendi ebeliğinin genç bir adamın düşüncelerini doğurma ile uğraşmak olduğunu iddia eder (Case, 2010: 41).

Case'in (2010: 41) ifade ettiği gibi; tanrıların efsaneleri, kadın cinselliğini güçten yoksun bırakarak, bu cinselliğin Dionysos tarafından sindirilmesine ve annesiz bakire Athena'nın imgesinde kadınlık ile gücün ayrışmasına neden olmuştur. Platon'un idealizminde olduğu gibi mitolojide de kadın cinselliği ele geçirilmiş ve pasifize edilmiştir.

Şefik Can'ın (1970: 13-15) kitabında anlattığı Yunan mitolojisine göre insanların ne şekilde ve nasıl yaratıldığına inanırlarsa inansınlar, eski Yunanlılara ve onların yarattığı mitolojiye göre önce erkekler yaratılmıştır. Prometheus'un yarattığı ve Hephaistos'un ocağından çaldığı ateşi bahşettiği insan, hep erkekti. Kadın dünyada mevcut değildi. Bu devirde insanlar sonsuz bir saadet içinde yaşıyorlardı. Keder, yorgunluk bilmeden, geçim derdi, çirkinlik, yahut yaşlılık çekmeden, tanrılar gibi yaşadıkları bu devir "Altın Devri"dir. Takip eden "Gümüş Devri"nde insanlar Altın Devrindeki insanlardan zayıf ve aşağı idiler. Ardından gelen "Tunç Devri" Prometheus'un, ölümsüzlere özgü olan ateşi çalıp insana armağan ettiği döneme denk gelmektedir. Tembellik ile birlikte acıma duygusundan da kurtulan insan kötülük yapmaya, madenleri kullanarak silahlar yapmaya, savaşmaya ve medeniyete doğru ilerlemeye başlar. Çoğunluğun inancına göre bu devirden sonra "Demir Devri" gelmiştir. Hala içinde bulunduğumuz bu devir sefaletler ve cinayetler devridir. Bu devrede insan vahşi hayvanlardan dahakan dökücü olmuştur. Medeniyette büyük işler başaran insan, Tanrısal erdemlerini kaybetmiş, kabalaşmıştır. Prometheus'un kurnazlıkla çalarak insanlara verdiği akıl onları şımartınca Zeus o zamana dek yalnız erkeklerden ibaret olan bu mahlukların başına müthiş bir bela gönderir: Bu bela kadındır.

Zeus'un emriyle su ve balçığı yoğurarak kadını yaratan Hephaistos, Tanrıçaların en güzeli olan karısı Aphrodite'yi model olarak kullanmıştır. Heykel bitince onun kalbine, ruh yerine bir kıvılcım koyar ve heykel uyanır. Onu süslemek için bütün Tanrılar ve Tanrıçalar ona kendinden bir şeyler armağan eder, ona Rumca "armağan" anlamına gelen *Pandora* adını takarlar. Aphrodite başına güzellikle saçar ve Hermes, Pandora'nın kalbine hıyanet ve aldatıcı sözler yerleştirir. Zeus da ona gizemli bir kutu armağan eder ve bu kutuyu asla açmamasını, bütün insanların saadeti ve felaketinin bu kutunun açılıp açılmamasına bağlı olduğunu söyler. Zeus Pandora'yı yeryüzüne indirip Epimetheus'a gönderir. Pandora'nın güzelliği karşısında, kardeşi Prometheus'un Zeus'tan hiçbir şey kabul etmeme ögüdünü tutamayan Epimetheus, onu yeryüzüne kabul eder. Zeus'un ögüdüne rağmen merakından kutuyu açan Pandora, ıstırap, hastalık, şehvet, kıskançlık, yalan, riya gibi insanlığın felaketi olacak her şeyi serbest bırakmış olur. Kutuyu kapadığında artık çok geçtir, kutunun içinde kalan tek şey, en sona kalan 'ümit' olmuştur. Böylece Zeus ilk kadını dünyaya göndermekle fenalıkları da onun kutusu içinde dünyaya göndermiş, insanlardan öğ almıştır (Can, 1970: 15-16).

İlahi dinlerin miti olan Adem ve Havva'nın hikayesi, Tevrat'ın ilk birkaç bölümünde anlatılmıştır. Allah, evreni yarattıktan sonra yeryüzünden aldığı bir avuç toprakla insanı yaratır ('Adem' sözcüğü İbranice'de insan anlamına gelmektedir). Cennet'e yerleştirdiği Adem yalnız olduğundan, onun kaburga kemiğinden ona bir eş yaratır. Adem, kendisinin bir parçası olan bu ilk kadına 'Havva' adını verir. Cennet'te tamamen özgürce yaşayan Adem ve Havva'ya yalnızca iyilik ve kötülüğün bilgisini taşıyan ağacın meyvelerinden yemek yasaktır. Bir yılan suretine bürünen şeytan Havva'yı yasak meyveden yemesi için kandırır. Meyveden yiyen Havva, Adem'e de meyveden yedirir, böylece Cennet'in tek yasağını çiğneyerek ilk günahı işlemiş olurlar ve Cennet'ten kovulurlar (Yaratılış 3: 6-11).

Mitolojik ve dini arka planın ardından bu olguyu, tarihsel, siyasi ve toplumsal açıdan ele alarak aşağıdaki bilgiler verilebilir.

Tarihte toplumlar farklı farklı hiyerarşiler benimsemişlerdir. Kast sistemi, ırk, sınıf gibi ayrımlar toplumdaki farklılıkları göstererek ve önemli birer mesele olarak benimsenmişlerdir. Neredeyse tüm bilinen toplumlarda benimsenmiş olan ise cinsiyet hiyerarşisidir. En azından Tarım Devrimi'nden bu yana insanlar her yerde kendilerini kadın ve erkek olarak ayırmışlar ve neredeyse her yerde erkekler daha iyi durumda olmuşlardır (Harari, 2017: 150).

Harari'nin (2017: 151) bildirdiğine göre; MÖ 1200'lere ait bulunan eski Çin yazılarına göre bir kız çocuk doğurmak şanssızlıktı. Komünist Çin Halk Cumhuriyeti'nin tek çocuk politikasını devreye soktuğu üç bin yıl sonra bile, hala pek çok aile için kız çocuk sahibi olmak şanssızlık olarak görülüyordu. Zaman zaman ebeveynler kız çocuklarını terk ediyor veya öldürüyordu, böylece erkek çocuk sahibi olmak için tekrar şanslarını deneyebiliyorlardı.

Çoğu toplumda kadınlar erkeğin malıdır. Babanın, kocanın veya erkek kardeşin. Buna göre tecavüz ise mülkiyet hakkının ihlali olarak değerlendirilir. Yani kurban tecavüze uğrayan kadın değil, onun sahibi olan erkektir. Çözüm olarak da mülkiyet belirli bir para karşılığında el değiştirir, tecavüzcü baba veya kardeşten kadının mülkiyetini alır. Yuval Noah Harari'nin (2017: 151) Eski Ahit'ten aktardığına göre: "Bir adam nişanlı olmayan bir bakire ile karşılaşır, onu ele geçirip onunla yatarsa ve bu kişiler bulunursa, kadınla yatan adam kadının babasına 50 şekel değerinde gümüş vermelidir, böylelikle kadın onun karısı olur."

Bir erkeğe ait olmayan bir kadına, yahut bir adamın kendi karısına tecavüz etmesi ise asla suç olarak görülmez. Koca olmak zaten kadının cinselliği üzerinde

tamamen kontrol sahibi olmak anlamına gelmektedir. Bu yaklaşım günümüze dek gelmiştir; 2006 itibariyle dünyada 53 ülkede kocalar karılarına tecavüz etmekle suçlanamıyordu (Harari, 2017: 151).

Antik Yunan'da, demokratik Atina'da rahmi olan bir bireyin, bağımsız yasal bir statüsü yoktu ve kamusal toplanmalara katılması yasaktı. İstisnalar dışında, iyi bir eğitim alamaz, iş kuramaz, felsefi tartışmalara katılamazdı. Günümüzde ise Atina'da kadınlar oy veriyor, kamu görevlerine seçiliyor, eğitim alabiliyorlar. Rahimleri onları erkeklerle aynı işleri yapmaktan alıkoymuyor (Harari, 2017:152).

Kadın ile erkek arasındaki bu ayrım biyolojik köklere dayanan derin bir ayrım mıdır, yoksa insanın yarattığı hayal ürünü bir ayrım mıdır? Doğal bir ayrım ise erkeklerin kadınlardan üstün bir durumda olmasının sebebi, açıklaması ne olabilir?

Toplumlar biyolojik gerçeklerden yola çıkarak diğer tüm kültürel normları ve düşünceleri inşa etmişlerdir. Böylece erkeklığe ve kadınlığa biyolojik temeli olmayan özellikler de atfedilegelmiştir. Harari bunu şöyle anlatmaktadır (2017: 153):

Kültür genellikle sadece doğal olmayan şeyleri yasakladığını ileri sürer, ama biyolojik bir perspektiften bakınca her şey doğaldır. Mümkün olan şey tanım gereği doğaldır. Gerçekten doğal olmayan, aykırı bir tavır zaten ayakta kalmaz bu yüzden de yasaklanmasına gerek yoktur. Hiçbir kültür, insanların fotosentez yapmasını, kadınların ışık hızından daha hızlı koşmasını veya negatif yüklü elektronların birbirine doğru çekilmesini yasaklamaya kalkmamıştır.

Kadının doğal fonksiyonunun çocuk doğurmak olduğunu, örneğin eşcinselliğin ise doğal olmadığını iddia etmenin karşılığı bu yüzden biyolojik değil kültürelidir. Erkeklığı ve kadınlığı tanımlayan yasaların, normların, hak ve zorunlulukların çoğu da biyolojik gerçeklerden ziyade insanın hayal gücü ile ilgilidir.

Biyolojik olarak insanlar erkek ve dişi olarak ayrılır. Erkek veya kadın olmak ise toplumsal bir kategoriye dahil olmaktır. Bu toplumsal kavramlar biyolojiyle güçlü bağa sahip olmayan pek çok anlamı da içerirler. Bir adam sadece XY kromozomları, testisleri ve bolca testosteronu olduğu için Sapiens değildir, daha ziyade kendi toplumunun hayali insan düzeninin bir parçasını oluşturmaktadır. Kültürünün mitleri onun siyasete girmek gibi bazı erkeksi rollerle, oy kullanmak gibi haklarla ve askere gitmek gibi görevlerle donatılmasını sağlar. Benzer şekilde kadın da XX kromozomu, rahmi ve östrojeni olan Sapiens olmaktan çok, hayali bir insan düzeyinin dişi bireyidir. Çocuk büyütme, evlenmek, eşe itaat etmek, şiddete karşı

korunmak gibi kadınlık görev ve hakları atfedilmiştir. Toplumsal cinsiyetin erkeksi ve kadınsı olmanın özellikleri topluma, çağa ve kişiye özgüdür ve daima değişime uğrayabilmektedir. Erkeklik veya kadınlık hayat boyu bitmeyen bir performans, ritüel ve normlara uygunluk gösterme ile sınanmak ve kanıtlanmak zorundadır (Harari, 2017: 155).

Tarih boyunca erk odağı olan, “alfa” noktasına gelebilen çok az sayıda kadın sayılabilir. Mısır’da *Kleopatra*, Çin’de *Wu Zetian* (MS 700), İngiltere’de *1. Elizabeth* ve Osmanlı İmparatorluğu’nda *Kösem Sultan* (1590-1651). Kösem Sultan 1623’ten 1632’ye kadar oğlu 4. Murat’ın ve daha sonra 1648-1651 arasında torunu 4. Mehmet’in çocukluğunda padişahın naipliğini yaptı. Naip olarak, İmparatorluğun pratikteki yöneticisiydi ve Divan’a bir perdenin arkasında oturarak katılırdı. Onun naipliği süresince Divan’ın tüm diğer üyeleri, kadılar, ulema, generaller, yazarlar, düşünürler hep erkekti. Neredeyse tüm tarım ve sanayi toplumlarında normları belirleyen ataerkillik, pek çok siyasi, toplumsal ve ekonomik devrim, kargaşa ve değişim dönüşümü atlattı. Örneğin Mısır yüzyıllar boyunca defalarca fethedildi fakat toplum hep ataerkildi. Firavun, Yunan, Roma, Türk veya İngiliz yasaları ise hep “gerçek erkek” olmayan kişilere karşı ayrımcıydı (Harari, 2017: 159).

Tüm kültürlerin erkekliği kadınlıktan üstün tutmasının, evrensel biyolojik bir sebebi olması yüksek ihtimaldir. Bu konuda çeşitli teoriler ortaya konabilir.

En yaygın teori erkeğin kadından kas gücü olarak üstün olduğunu ve bu gücü kadınları itaat ettirmek için kullandığını öne süren teoridir. Kas gücü isteyen tarımsal faaliyetler erkeklere gıda üretiminde söz sahipliği ve zamanla da siyasi nüfuz sağlayacak, böylece üstünlük için bir güç odağı oluşturulabilecektir. Oysakadınlar tarih boyunca fiziksel güç gerektirmeyen siyaset, hukuk, dini görev gibi işlerden dışlanmışlar ve ağır fiziksel dayanıklılık gerektiren pek çok işe zorlanmışlardır. İnsanlık tarihinde de fiziksel ve sosyal güç arasında genelde ters yönlü bir orantının olduğunu gösterir. Homo Sapiens de, eğer tek kıstas fiziksel beceri olsaydı, kendini besin zinciri piramidinin ancak ortalarında bulurdu, ama zihinsel ve sosyal becerileri onu en tepeye çıkardı (Harari, 2017: 160-161).

Bir diğer teori, erkek egemenliğini güçle değil saldırganlıkla açıklar. Milyonlarca yıllık evrim, erkekleri kadınlara göre çok daha vahşi hale getirmiştir. Silahlı kuvvetleri kontrol eden erkekler zamanla toplumun da liderleri haline gelmiştir. Erkekler toplum üzerindeki kontrollerini savaşmak için kullandıkça, toplumdaki güçlerini de artırmışlardır. Ayrıca yakın zamanda erkeklerin ve

kadınların hormonal ve bilişsel sistemleri üzerinde yapılan çalışmalar, erkeklerin daha saldırgan ve vahşi eğilimleri olduğunu, haliyle askerliğe ve savaşa daha meyilli oldukları varsayımını doğrulamıştır. Ancak bir savaşı idare etmek için dayanıklılık gerekse bile saldırganlık ve fiziksel güce gerek yoktur. Savaşlar, olağanüstü örgütlenme, işbirliği ve ödün verme becerisi isteyen son derece karmaşık projelerdir. Dolayısıyla doğru olan saldırgan kaba kuvvet yerine, yönlendirme becerisine sahip, farklı bakış açıları olan ve işbirliğine yatkın kişilerinin savaşı yönetmesidir. Kadınlar genelde erkeklerden daha iyi yönlendirici oldukları gibi, sakinleştirme ve de empati becerisi daha yüksek kişilerdir (Harari, 2015; 161). Harari konu üzerine yorumunu şöyle belirtmektedir: “Bu ifadelerin bir doğruluk payı varsa, kadınlar mükemmel politikacılar olabilir, savaş meydanındaki kirli işleri de düz zekalı ve bol testosteronlu erkeklere bırakabilirler. Dünya tarihinde nadiren gerçekleşen bu durumun neden böyle olduğu çok açık değildir” (Harari, 2015: 162).

Üçüncü bir biyolojik açıklama, milyonlarca yıllık evrim sonucunda kadınların ve erkeklerin farklı hayatta kalma ve üreme stratejileri geliştirdiklerini öne sürer. Erkekler doğurgan kadınları hamile bırakarak üreme şansına sahip olabilmek için rakipleriyle mücadele etmeliydiler. Zamanla gelecek nesillere en hırslı, saldırgan ve rekabetçi olanların genleri aktarılmış oldu. Bir kadın ise üremeye devam etmek ve her şeyden önce çocuklarına ve torunlarına bakmak istiyorsa öncelikle hayatta kalmalıydı ve yardıma muhtaçtı. Zamanla, sonraki nesillere aktarılan kadın genleri, uysal, uyumlu, çocuk bakan kadınların genleri oldu. İktidar mücadelesi veren kadınlar ise bu genlerini gelecek nesillere aktaramadılar. Bu teorideki sorun, kadınların bakıma ihtiyaç duymasının onları neden diğer kadınlara değil de erkeklere muhtaç ettiği ve erkek rekabetçiliğinin erkeği toplumsal olarak baskın hale getirdiği varsayımıdır. Sapiens, görece güçsüz ve tek avantajı kalabalık gruplar halinde işbirliği yapabilmek olan bir hayvandır (Harari, 2017: 163-164).

Bildiğimiz, geçtiğimiz yüzyılda toplumsal cinsiyet rollerinin bir devrim geçirdiğidir. Giderek daha fazla sayıda toplum kadınlara eşit yasal statü, siyasi haklar ve ekonomik fırsatlar sunduğu gibi, cinsellik ve toplumsal cinsiyet üzerine en temel kavramlar ve kabuller de yeniden tanımlanmaktadır. Cinsiyetler arası ayırım hala görünür olsa da, toplum hızla dönüşüm geçirmektedir (Harari, 2017: 164).

## 2.2.Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın Varoluşu

Biyolojik temelli doğal farklılıkların ifadesi olan cinsiyet kavramı, doğumda belirlenip kayda alınan demografik bir kategoridir, biyolojik ve toplumsal olmak üzere iki farklı zeminde incelenir. Cinsiyet, bireyin doğumundan itibaren biyolojik özellikleri ifade etmesinin yanı sıra, toplumsal bir kategori olarak da anlam kazanmaya başlar. Yaşanılan zamana, mekana ve kültüre göre değişiklik gösteren, norm ve değer yargılarıyla bağlantılı olarak sosyal rol ve davranışlar, fiziksel dış görünüşle de bütünleşen toplumsal cinsiyet kavramı, ailede ve kültürde yaşam boyunca edinilen, edindirilen özelliklerdir. Kısaca toplumsal cinsiyet, toplumun ve kültürün, biyolojik cinsiyete yüklediği anlamlar ve beklentilerdir (Boyacı, 2018; 1).

Erkeklerin tarih boyunca sürdürdükleri üstünlüklerine ve toplumsal cinsiyet kavramına dair Harari'nin (2017:159) Sapiens'te toplumsal cinsiyet üzerine saptamasına başvurulabilir:

En azından Tarım Devrimi'nden beri çoğu insan topluluğu, erkeklere kadınlardan daha fazla değer veren ataerkil toplumlardır. Bir toplum kadın ve erkeği nasıl tanımlarsa tanımlasın, erkek olmak hep daha ayrıcalıklı olmuştur. Ataerkil toplumlar, erkekleri erkeksi düşünmek ve davranmak, kadınları da kadınsı düşünmek ve davranmak üzere eğitir ve bu sınırların dışına çıkanlar cezalandırılır. Öte yandan, bu kurallara uyanlar eşit şekilde ödüllendirilmezler. Eskiden beri erkeksi kabul edilen özellikler daha fazla ödüllendirilir ve toplumun kadınsı ideallerini gerçekleştirenler daha azıyla yetinirdi. Kadınların sağlığı ve eğitimi için daha az kaynak ayrılır, kadınların daha az ekonomik fırsatı, daha az politik gücü ve daha az hareket özgürlüğü olurdu. Toplumsal cinsiyet, bazılarının sadece bronz madalya için mücadele edebileceği bir yarıştı.

Toplumsal cinsiyet rollerini öğrenme süreci, toplumsallaştırma ve içselleştirme aracılığıyla gerçekleşir ve bu rollerde etken olan anne, aile, öğretmen, arkadaş grupları, medya vb aracılığıyla çocuklara aktarılır. Örneğin toplumsal cinsiyet klişelerine göre erkeğin en önemli rolü ailenin geçimini sağlamakken, kadınınki çocuklarını büyütmek ve aile yaşamının devamlılığını sağlamaktır (Connell, Aktaran: Boyacı, 2018: 3). Bu konuda Sankır'ın görüşleri ise şöyledir:

Toplumsal cinsiyet rolleri, bireyin kimliğini ortaya koyma sürecinde etkilidir. Sosyal ortamda bireylerden rol modellerine uygun kimlikler geliştirmeleri beklenir. Bu anlamda toplumsal cinsiyet rolleri bireyin zihin ve benlik süreçlerini etkileyen en önemli araçsal semboller bütünüdür. Bu araçsal semboller üzerinde eril söylemin

iktidar kurması, bu araçları kullananların bu bakışın iktidarına maruz kalmalarına neden olmaktadır (Sankır, Aktaran: Boyacı, 2018: 3).

Tarihten doğan toplumsal cinsiyet rolleri, ilkel toplumlarda, erkek ve kadının biyolojik olarak farklı olması sebebiyle cinsiyet esaslı iş bölümüne yol açmıştır. Tarihte tam olarak ne zaman ve nasıl şekillendiği belirlenemese de özellikle kapitalist sistemin yükselişe geçmesiyle birlikte, sosyal yaşamdaki eril üstünlük giderek daha baskın hale gelmeye başlamıştır. Connell, temelde kapitalizm ile ataerkilliğin bağlantılı olduğunu söyler. Bu sistemin temel çıkarımının kadını düşük ücretle çalıştırarak üstünlük sağlamak olduğunu söyler. Endüstrileşme, erkeğin kamusal alanda ücretli olarak çalışması, kadının ev içi alanda ücretsiz olarak iş görmesi şeklinde bir iş bölümü öngörse de, zaman içerisinde üretime ve nakit kazanca kadınlar da dahil olmuş ve bu durum artarak devam etmiştir (Boyacı, 2018: 5).

İktidar için standartlaştırılmış cinsiyet rollerini kontrol altında tutmak daha kolaydır. Bu sebeple evli heteroseksüel çiftler desteklenebilir olan rollerdir. Düzen değiştikçe de gelişen yeni düzen üzerinden yeni ilişkiler üretmektedir. Örneğin kadın istihdama katıldığında düşük ücretle çalıştırılması onun maddi olarak yine de erkeğe bağımlı olmasını, yarı zamanlı çalıştırılması ev işlerine ve çocuklarına yine de ev içi işbölümü yapılmadan vakit ayırmasını, mücadele vererek eşit ücret hakkını elde ettiğinde de erkek işi ve kadın işi şeklinde yapılan ayrıma ve erkekler sadece erkek oldukları için daha yüksek statülü işlere kabul edilirken, düşük statülü işlerde çalıştırılmaya maruz kalmasını sözkonusu kılar. Cinsiyet ayrımcılığı nedeniyle kadınlara eril iktidar tarafından belirli roller verilmek suretiyle nasıl yaşamaları gerektiğine müdahale edilmektedir (Boyacı, 2018: 5). İktidar, evli ve ev içi işlerde öncelikli sorumluluk alan, ekonomik olarak erkeğe bağımlı ve anne rolündeki kadınları kontrol altında tutulabilecek kadınlar olarak görürken diğer kadınlık modellerini (bekar, lezbiyen, asi vb.) kötü ve yanlış olarak yansıtmaya çalışır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin içselleştirilmesinde büyük etkisi olan medya, kadınlık ve erkeklik rollerinin toplumsal olarak inşa edilme sürecinde topluma gönderilen mesajlar açısından çok önemli bir rol teşkil etmekte ve eril iktidara hizmet etmektedir (Boyacı, 2018: 6).

Kitle iletişim araçları kültürü yaratıp yansıtırken toplumsal cinsiyetin tanımını üretmeye ve korumaya yönelik sürekli bir çaba içindedir. Medyanın ürettiği kadın ve erkek kimlikleri doğal farklılıklardan değil sistemin farklılaştırıcı ve tanımlayıcı



baskısından ileri gelir. Medya kadın ve erkeğe dair kültürel, ekonomik ve politik kodlamaları yapar ve kadın erkek temsillerini yaratır. Ayrıca kitle iletişim araçları, reklam, dizi, vb yöntemlerle bilinçaltına yerleştirilmiş toplumsal cinsiyet kalıpları sayesinde kadın ve erkek arasındaki ayrımın ve ataerkin dayattığı geleneksel tanımların normal algılanmasını sağlar.

Kadınlar anne-eş veya kötü-fettan kadın olarak bir sınıflama halinde gösterilir. Anne veya eş olmayan kadınlar kötü kadın olarak yansıtılır. Ayrıca medya, bakımlı, başarılı, şefkatli, modern ev ve iş kadını yeni bir şey olarak sunar ve bir mükemmel kadın imajı yaratır. Bu imajın toplumdaki görünürlüğünü istisna olarak sunmasıyla kadına sorumluluk yükler ve üzerinde bir baskı oluşturmuş olur (Boyacı, 2018: 8-9).

Medyanın sunduğu bir başka algı yönetimi de bir erkek tarafından kötülüğe maruz kalan bir kadının yine bir erkek tarafından kurtarılması yahut erkeğin şiddet uygulamasını, eyleme sebebiyet vermesine bağlamak gibi çeşitli şekillerde haklı gösterilmesidir. Yine bir başka sorun medyanın kadını beden üzerinden algılatması, erkeği ise aklın temsiliyeti olarak göstermesidir. Kadınları önemsiz şeylerle uğraşırken (yemek programı, magazin, güzellik vs) göstermek, erkekleri bilgi ve akıl gerektiren işlerle uğraşırken göstermek (haber programı, siyaset, vs) örnek verilebilir (Sevim, 2013: 52). Kadının erkek bakışı karşısında cinsel bir imge olarak gösterilerek metalaştırılır, bu imgenin popüler kültür ve medya içerisinde pek çok şekilde, bilinçaltına sunulan yahut meşruiyet kazandıran öğelerle (örneğin reklamlar ile) desteklenir ve kadınlar açısından da normalleşerek, kabul görür.

Kadının mağdur, zayıf, cinsel nesne, namus simgesi, varoluşu erkeğe bağlı olarak şekillenen birey olarak gösterilmesi sadece kadının değil toplumun da sorunudur. Sonuçta ortaya çıkan içerik toplumsal cinsiyetin içselleştirilmiş dışavurumu olmaktadır (Sevim, 2013: 41-49). Değişen toplum düzeninde kadınlar bu adil olmayan toplumsal cinsiyet rollerine karşı birleşmiş ve tarih boyunca erkeğin kontrolünde olan kadın temsillerini yeniden üretmek ve gündelik hayattan sanata kadar her alanda kendi temsillerini yaratmak ve ikincil konumda buldukları hukuki, siyasi, kültürel vb alanlarda kendi benliklerini ortaya koyabilmek adına uzun soluklu bir mücadele içine girmişlerdir (Boyacı, 2018: 11). Feminist hareket bu bağlamda, kadının tarih boyunca görünmez kabul edilmesine ve kadınlık temsillerinin ve pratiklerinin eril iktidarın çıkarları doğrultusunda belirlenmesine karşı mücadele edecektir.

### 2.3.Başkaldırı Kavramı

İnsanın temel özelliklerinden biri de içinde bulunduğu şartlara karşı çıkıp başkaldırabilen bir varolan olmasıdır. Gerçeklere ‘hayır’ diyebilmek ve ‘verilmiş’ olanı geri çevirmek insana özgüdür. Gerçekliği aşıp, olumsuzladığı dünyanın ötesine uzanmak insan bilincine özgü yetilerden biridir (Hilav, Aktaran: Yaşar, 2013: 1). İnsana özgü pek çok başarı ve ilerleme, insanın dünyasında varolan şartlara ‘hayır’ diyebilmesinin ürünü olarak görülebilir. Başkaldırının temelinde yatan, insanın karşılaştığı haksızlık karşısında, kendi haklılığına duyduğu inançtır (Yaşar, 2013: 1).

Başkaldırı kavramı, genellikle siyasal bağlamda anlaşılır. Bu yöndeki ilk sistemli düşünceye Ortaçağ felsefesinde Augustinus ve Thomas Aquinas’ta rastlanır. Thomas Aquinas, Tanrı yasalarına göre tesis edilmiş devlette, gücünü kötüye kullanan yönetime karşı toplumun ‘başkaldırı hakkı’ndan söz eder. 17. yüzyıl devlet felsefesi düşünürlerinden Thomas Hobbes, başkaldırı hakkının her bireye kendi yargıcı olma hakkını tanıyacağından toplumda kaosa neden olacağını savunur. Huzuru sağlayan her yönetimin kendi meşruiyetini sağlayacağını ileri sürer. Toplum sözleşmesinin mimarlarından Rousseau, başkaldırıcıyı yüksek sesle savununan düşünürlerden biridir. Aydınlanma felesecisi Immanuel Kant ise, başkaldırı olgusuna sıcak bakmaz ve bunu vatana ihanet olarak değerlendirerek başkaldırana en ağır cezanın verilmesi gerektiğini iddia eder (Özbek, Aktaran: Yaşar, 2013:1-2). Yaşar, Karl Marx’ın düşüncesini şöyle aktarır: “Marx’ta ise başkaldırı, insanın kendi yarattıklarının egemenliği altına girerek kendine yabancılaşmasına karşı çıkmaktır. Diğer bir deyişle özgürlüğe kavuşmak anlamını taşır” (Marx, Aktaran: Yaşar, 2013:2).

Başkaldırı çoğunlukla siyasi bir olgu olarak düşünülse de, esas olarak felsefele, yirminci ve yirmi birinci yüzyıl felsefe tarihi uyarınca en başta yaşama felsefesi ve varoluşçuluk ile bağlantılı bir kavram olarak ele alınabilir.

Felsefi düşüncede varoluşçuluğun yaratıcılarından ve en büyük savunucularından biri olan Sartre’ın düşüncesine göre, ‘insan olmanın’ temelinde özgürlük yatar ve insanı tüm diğer varlıklardan ayırır. Diğer şeyler oldukları yerde durur ve bir yerden bir yere itilmeyi veya çekilmeyi bekler. Ama insan, önceden belirlenmiş bir doğaya sahip değildir, kendi doğasını yaptığı seçimlerle oluşturur. Elbette, biyolojik ve kültürel etkenler ve kişisel geçmişin etkisi altında kalınabilir

ancak bunların hiçbiri bireyi ‘üretmeye yarayacak’ bir insan şablonu oluşturmaz. İnsan her zaman kendinden bir adım öndedir ve yaşadıkça kendini oluşturur. Sartre bu ilkesini şu cümle ile sloganlaştırmıştır: “Varoluş özden önce gelir” (Bakewell, 2017: 6) Sarah Bakewell kitabında bu sloganı şöyle açıklayarak devam eder:

Kendimi dünyaya atılmış bir şekilde bulduktan sonra, kendimin tanımını (doğamı ya da özümü) başka hiçbir nesne ve yaşam formunun yapamayacağı bir şekilde, kendim oluştururum. Bana bir etiket yapıştırıp beni tanımlayabileceğinizi düşünüyorsanız yanılıyorsunuz çünkü ben, her daim yapım aşamasındayım. Bilincimi kazandığım ilk andan, ölümün gelip onu yok edişine kadar kendimi eylemlerimle sürekli yeniden yaratırım. İnsanlığımın en temel niteliklerinden biri olan bu hal, Sartre’a göre, ‘insan olmanın’ ta kendisidir. Beni ben yapan özgürlüğumdür: ne daha azı, ne daha fazlası (Bakewell, 2017: 6).

Felsefe ile yaşamayı birbirinden ayrı görmeyen, felsefeyi üniversitelere ve akademik kalıplara hapsedmeyen bu özgürlükçü varoluşçuluk düşüncesi, felsefenin profesyonel bir uğraştan daha fazlası olduğu inancını taşır. Felsefe bireyin yaşamının ta kendisidir. Kierkegaard ve Nietzsche gibi öncü düşünürlerden büyük etkiler taşıyan çağdaş varoluşçular, “bireycilik” ve “uymayı reddetme” mesajlarıyla kendi kuşakları ve gelecek kuşaklar için ilham kaynağı olmuşlardır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında varoluşçuluk, insanlara varolan düzeni reddedip yaşamlarını değiştirmek için sebepler sunabilmiştir Sartre’ın önerisi her durumun en çok ezilen ve en büyük acıyı çeken kesimlerin gözünden yargılanması gerekliliğidir. Varoluşçuluk, ırk, sınıf ve sömürgecilik baskısı altında ezilenler ve mücadele edenler için bakış açısında bir değişim sunmaktadır (Bakewell, 2017: 21).

Varoluşçu yapıtlar arasında dönüştürme gücü en yüksek olan kitap Simone de Beauvoir’ın 1949’da yayımlanan *İkinci Cins* adlı öncü feminist çalışması olmuştur. Bakewell (2017: 21) bu kitap üzerine şöyle yazmıştır:

Kadınların hayat deneyimlerini ve yaşam seçimlerini analiz etmesinin yanında ataerkil toplumun tarihsel bir analizini de sunan bu kitap, kadınları daha fazla bilinçlenmeye, alışlagelmiş fikirleri, normları ve adetleri sorgulamaya ve varoluşlarının kontrolünü ele almaya teşvik etti. Birçok okur *İkinci Cins*’i okurken belki de varoluşçu bir metinle karşı karşıya olduğunu (kısmen İngilizce çevirisinin, kitabın felsefi anlamını karartması yüzünden) fark etmemişti ama gerçek buydu ve kadınlar onu okuyup hayatlarını değiştirdiklerinde, özgürlük, daha fazla bireysellik ve “sahicilik” talepleriyle bunu varoluşçu bir biçimde yaptılar.

Camus'nün düşünüş biçiminde ise başkaldıran insan, mevcut durumdan dolayı aslında hayır demek istemeyen insandır. Başkaldırıda bulunurken ister istemez olumlu olan bir şeye de cevap vermektedir. Reddettiği bir şeyin yanında feragat etmek istemediği başka bir şey vardır. O halde başkaldıran insan aynı zamanda evet diyen insandır. Ona göre “olmaz böyle şey” dediği şeyle baş etmek isteyen insan önce onu kabul etmeli ve sonra da eyleme geçmelidir (Demirdöven, Aktaran: Çiçek, 2018: 15). Çiçek'e göre:

Başkaldırma eylemi, insanlara özgü bir olgudur. Başkaldırı, sözün bittiği yerde, insan olarak varlığını sürdürebilmek için başvurduğu yolun bir diğer adıdır. Bir duruma, eyleme veya olaya karşı çıkıştır. Bu karşı çıkışta bireyin kendi benliğini bir yandan onaylaması da söz konusudur (Çiçek, 2018: 15).

Camus'ye göre başkaldıran insan; yadsıyan değil, meydan okuyan, örneğin Tanrı'nın varlığını reddeden değil, daha ziyade bu kabulün getirdiği şeylere karşı çıkan ve meydan okuyan biridir (Rızvanoğlu, Aktaran: Çiçek, 2018: 15). Başkaldıran insan baskıya da başkaldırabilir, mevcut düzene de başkaldırabilir. Başkaldırının amacında yıkım yoktur, bu açıdan Camus, devrimleri bir başkaldırı olarak görmez. Başkaldırı, tıpkı sanat gibi, yaratıcılık kavramını içermektedir. Sanat, yıkımı değil yaratımı öngörür. Başkaldırı düşüncesinde de adalet ve yıkıcılığa karşı bir tutum vardır. Camus için, Descartes'ın “Düşünüyorum, öyleyse varım” cümlesi şu anlama gelmektedir: “Baskaldırıyorum, öyleyse varız” (Çiçek, 2018: 16).

### 2.3.1. Başkaldırı Olarak Feminizm

Drude Dahlerup feminizmi şöyle tanımlamıştır: “Tüm ideolojileri, eylemleri ve politikaları içine alır, kadınlara yönelik ayrımcılığı ve toplumdaki erkek egemenliğini ortadan kaldırmayı amaçlar” (Genç, 2018: 3).

Feminizm kelimesi, Latince'de kadın anlamına gelen *femine* kelimesinden türemiştir. Feminizm, kadınların sadece cinsiyetlerinden dolayı toplumda bireysel, ekonomik, siyasi, cinsel vb pek çok alanda; din, dil, ırk, dönem vb açısından farklılık göstermekle birlikte, baskı altına alınmaları ve zorluklarla karşı karşıya kalmalarına ve genel olarak kadın sorunlarına eğilen ve bu sorunlarla mücadele etmeyi ve

kadınların eşitlik hakkı için mücadele edilmesini benimseyen bir bilim dalı, bir ideolojidir. Feminizm algısı, ilk olarak 18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkmış ve 1792’de yayınlanan, Mary Wollstonecraft’ın *A Vindication of the Rights of Women* adlı eseriyle ilk kez akademik alan içerisine girmiştir (Sevim, Aktaran: Taş, 2016: 165).

Feminizm kavramı, Taş’ın (2016: 165) makalesinde üzerinde durduğu şekilde şöyle aktarılabilir: “Feminizm, içinde kadınların özgürleşmesi, baskı altında tutulmalarının engellenmesi, haklarının meşrulaştırılması, kamusal veya özel alandaki eylemlerinde ve faaliyetlerinde eşit haklara sahip olma durumunu kapsayan bir yaklaşımdır.”

Feminizm kadın-erkek eşitsizliğine karşı durarak, siyasal, sosyo-kültürel, ekonomik, toplumsal, bireysel her türlü alanda cinsler arası eşitliği savunan bir düşüncedir. Felsefe, sosyoloji, siyaset ve etik gibi bilimsel alanlarla iç içedir, bunlarla birlikte oluşup gelişir. Kadın hakları ve özgürlüğünün savunulmasının yanında, ataerkil yapılara ve olgulara karşı durulması ve bunların ortadan kaldırılması da feminizmin hedefleri arasında bulunmaktadır. Ele aldığı temel olgular ise, erkeklerle eşit ücret, eğitim, fırsat eşitliği hakkından, kürtaj hakkına, kadın sağlığından, taciz ve tecavüze karşı mücadeleye, çocuk ve ev bakımından, kadına şiddetin önlenmesine ve lezbiyenlik haklarına kadar geniş bir yelpazede yer almaktadır (Taş, 2016: 165).

Boyacı (2018; 12), toplumsal cinsiyet kavramının feminizm açısından nasıl ele alındığını Zara’dan şöyle aktarmaktadır:

Toplumsal cinsiyet kavramı aslında feministlerin 1970’lerde yeni bir anlam yükleyerek yeniden tanımladıkları bir kavramdır. Feminizmin ortaya çıkışından itibaren cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadele eden kadınların amacı, bu eşitsiz cinsiyet sisteminin doğal, tanrısal ya da biyolojik kökenli olduğunun reddedilmesi ve kadınlık ile erkekliğin toplumsal iktidar ilişkileri yoluyla kurulduğunun vurgulanmasıdır.

Tarih boyunca oluşturulmuş bu kadın ve erkek temsilleri, kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırmak için kullanılmıştır. Sanatçı Mary Kelly, “Önceden var olan bir cinsellik yoktur, öznel bir kadınlık yoktur... İnşa süreci vardır” diyerek kadınlığın inşasının toplumsal bir süreç olduğunu vurgulamıştır (Antmen, 2012: 37).

Lacancı psikanalizmden etkilenmiş olan Fransız feminist düşünür Helen Cixous'nun cinsiyet ayrımcılığına dair ifadelerini Boyacı (2018: 16) şöyle aktarır: "Ataerkil bir toplumda kadın, kimliğinin oluşumu ve fark edilişi bakımından hemen hep 'başkası' olarak temsil edilir." Cinsel ayrımın, farklılıklar veya başkılıkların ancak bastırıldığı zaman hoşgörüldüğü bir yapı içerisinde kadın kimliğine böylece sürekli bir gözdağı verilmiş olmaktadır. Bu nedenle Cixous, kültürün kadın ve erkek için ayrı ayrı düzenlendiğini ve bu kültürün bir parçası olan ve erkek çıkarlarını gözetken yazı biçimlerinin yeniden üretilmesi gerektiğine odaklanır (Sarup, Aktaran: Boyacı, 2018: 16)

Feminizm üzerine akademisyenler, araştırmacılar ve teorisyenler; teoriler ve yaklaşımlar, farklı farklı tanımlar ortaya koymuşlardır. Ortak bir tanıma varmak çok zordur. Genel bir çerçeve kurmak adına Mitchell'in tanımı rağbet görmektedir. Taş (2016: 166), makalesinde Mitchell'in tanımını aktarmıştır: "..kadınların kendi aralarında bir dayanışma yaratarak, erkek egemen dünyanın norm ve değerlerine, cinsiyetçi politikalarına karşı başlatmış olduğu mücadele..."

Feminist düşünce yapısı, var olan durum üzerinden sorunlara odaklanmış ve çözüm yolları bulmaya çalışmıştır. Erkek egemen düşünce yapısının belirlenimlerini saptayarak yol izlemektedir. Feminist ideoloji, toplumsal ve sosyal alanda özgürleştirici bir düşünce olarak, kadınların maruz kaldıkları bireysel korkuların, aslında toplumsal sorunlar olduğunu saptamaktadır. Kadına kişisel sorunuymuş gibi dayatılan ve altından kalkması veya kalkamaması beklenen baskı ve korku, aslında ataerkil düzen doğrultusunda işleyen bir olgudur (Kabadayı, 2014: 89-90). Mitchell (1984: 11-12) ise feminizm üzerine şöyle yazmıştır:

Feminizm biyolojik bakış açısı olmaksızın statü bağlamında kadın ve erkek arasında toplumsal ilişkilerde bir çatışma olduğunu ileri sürmektedir. Bu çatışma biyolojik temelli bir çatışmadan çok, toplumun her alanında sabit olmayan ve dinamizm ile bir değişimi tetikleyen, insanlık tarihinin akışını etkileyen bir güç olarak nitelendirilmektedir.

20. yy başlarında ortaya çıkan birinci dalga feminizm, kadın-erkek eşitliğini sağlamayı ve farklılıkların en aza indirilmesini amaçlamıştır. Toplumun pek çok alanından cinsiyete bağlı olarak dışlanmış olan kadınlar, dolayısıyla yeteneksiz ve daha az akıllı olduklarını dair kabulleri reddederek kimi zaman erkek gibi davranarak

hak ve özgürlüklerini sağlamaya çalışma yoluna gitseler de bu durum da yine cinsiyetçi bakış açısını körüklemiş, erkek gibi davranmak, konuşmak ve çalışmak yine kadın temsillerini belirleyenlerin erkekler olduğu gerçeğini pekiştirmiştir (Boyacı, 2018: 13).

1960 ve sonrasında ortaya çıkan ikinci dalga feminizmde postmodern feministler farklılık zemini üzerinden ilerlemişlerdir. Özellikle kadınların deneyimleri ve pratikleri üzerine odaklı bir zihinsel konuma geçildiği görülür (Taş, 2016: 172). Farklılık kavramı zamanla çoğulculuk kavramını beraberinde getirmiştir ve bir cinsiyetin de kendi içinde farklılıkları olabileceği düşüncesi savunulmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında kadınlar için farklılık zemininden hareketle yeni temsiliyet alanları inşa etmek daha önemli bir konuma gelmiş, ve yeni deneyimlere kapı aralamıştır (Boyacı, 2018: 14).

### 2.3.2. Sanatta Kadın Olgusu-Algısı ve Kadın Hareketi

‘Kadın hareketi’ kavramı, feminist değerleri ve hedefleri benimseyen tüm bireyleri, düşünceleri, uygulamaları, örgütlenmeleri ve eylemi kapsayan bir oluşumdur (Schroeder, Aktaran: Genç, 2018: 2).

Sanatta kadın hareketi, 1960’lı yıllarda, feminist hareketin etkisiyle ortaya çıkmaya başlamıştır. Önceleri erkek egemen sanat dünyasında kabul görmeyi amaç edinen kadın sanatçılar, daha sonraları cinsiyetçi sanat tarihini eleştirmeyi ve yeniden yazmayı hedeflemişlerdir. Tarih boyunca erkeklerle aynı olanaklara, hukuki, sosyal ve ekonomik haklara, eğitim eşitliğine ve eşit sanat eğitimine sahip olmayan kadınlar, dolayısıyla sanat tarihinde ve üretiminde varolamamışlardır. Toplumsal cinsiyet rollerinde, özel alana sıkıştırılmış olan kadın, sadece cinsiyeti sebebiyle ‘yeteneksiz’ olarak damgalanacaktır (Antmen, 2012: 135-141).

Kadının görsel dilde, medyada, özel ve kamusal alanda, ekonomide, siyasette, kültür ve sanatta erkeklerle arasındaki ayırım tarih boyunca belirlenmiş ve pekiştirilmiştir. Boyacı, buna örnek olarak Gombrich’in “Sanatın Öyküsü” kitabında bir tek kadın sanatçıya dahi yer verilmemesini göstermektedir. Ona göre kadın sanatçılar sanat tarihine kaydedilecek kadar önemli işler yapamadıkları ‘büyük sanatçı’ olmadıkları gerekçesiyle sanat tarihinde dışlanmışlardır. Tarihteki cinsiyet ayrımcılığına ve kadının sanatta yok sayılmasına, eril bakışın belirlenimleriyle temsil

edilmesine karşı; kadınların, kadın sanatçıların kendi temsillerini üretmesi, ataerkil toplumun belirlediği kadın değil, kendileri olmayı başarmak için yeni temsiliyet alanları inşa etmeleri gerekmektedir. Özellikle sanat alanında yüzyıllarca kendilerini temsil edemeyen kadınlar, feminist hareketin etkili olmasıyla bir başkaldırı gerçekleştirmişlerdir. Kadın sanatçı ve kuramcılar varolan temsillere toplumsal ve sanatsal alanda karşı durarak ve eleştiriler yaparak, yeni temsiller yaratma, alternatif yaklaşımlar sunma arayışına girmişlerdir (Boyacı, 2018; 18-19).

Sanat alanında feminist hareket öncelikle kadın sanatçıları gün yüzüne çıkarmayı hedefler. Yeteneğin, yaratıcılığın ve zekanın yalnızca erkeklerde olduğu anlayışını yıkmaya çalışır. Bir taraftan da tarihteki kadın sanatçıların hayatları ve eserleri belgelenmeye ve kayıt altına alınmaya çalışılır. Zamanla feminist sanatçılar çeşitli gruplar ve komiteler kurarak, protestolar ve sergiler düzenleyerek feminist sanatı uygulama alanlarına taşıdılar. Judy Chicago ve Mariam Schapiro'nun 1971'de 21 kadın öğrenci ile birlikte California Sanat Enstitüsü bünyesinden düzenledikleri 'Kadın Evi' isimli sergi bu uygulama denemelerine örnek olarak gösterilebilir. Bu proj bir ev kadınının günlük ev yaşantısını sürreal imgeler ve enstalasyon teknikleriyle yansıtan çalışmalardan oluşmaktadır. Projede kadınların ev içinde yaşadıkları çatışma ve mücadeleleri mekanın kendisinin sorunsallaştırılmasıyla ortaya konmaktadır. Bu proje kadınların sanatlarına "kadınların kendi hayat deneyimlerinin estetik formu" gibi yeni bir konu kazandırmış ve önemsiz sayılan kadın etkinlikleri sanat üretimine dönmüştür. Evi, odaları, dolapları düzenleyen kadın sanatçıları, yaptıkları çalışmalarla eleştirilseler de, feminist sanat anlayışına katkıda bulunmuşlardır (Antmen, 2012: 34).

Kadınlar, sanat tarihi boyunca bedenlerinin ele alınma biçimine karşı yine kendi bedenlerini sanat üretimi için bir alan ve nesne olarak kullanmışlar, kendi bedenleri üzerinde tahakküm kurmuşlardır. Böylece beden hem estetik hem de protest kaygıların temsilinde kullanılmıştır. Feminist sanatçılar, beden ile cinsellik, tabu, şiddet, kimlik gibi konuları işleyerek fotoğraf, video, performans, enstalasyon gibi türlerin tüm olanaklarını kullanmışlardır. 1970'lerde ortaya çıkan ve kendi bedenine öz saldırıda bulunarak en dikkat çekici performans çalışmalarına imza atan isim Marina Abramovic'tir. Bedeninin ve aklının sınırlarını zorlayacak performanslar sergileyen sanatçı, bedenini tanıma ve ona yaklaşma girişimlerinde, kadın bedenine dair, naif, güzel, dayanıksız gibi yerleşik algıları tersine çevirmeyi deneyerek, kadın



temsiliyeti üzerinde kontrol kuran eril iktidara karşı başkaldırıda bulunmuştur (Alp, Aktaran: Boyacı, 2018: 29).

### 2.3.3. Sinemada Kadın Olgusu-Algısı ve Kadın Hareketi

Dorsay (2000: 13) “100 Yılın 150 Oyuncusu” adlı kitabının önsözünde, beyazperdedeki unutulmaz oyuncuların çoğunun erkek olduğu analizini yaptığını ve kitaba aldığı 150 oyuncunun sadece 53’ünün kadın olduğunu belirtmiştir. Ona göre hemen her uygarlıkta kadın genelde evde oturan, evde oturması yeğlenen, dışarıdaki eğlenme biçimlerini erkeğe bırakan, içe dönük bir varlık olmayı sürdürür. Bu durum değişse de yavaş değişen ve gerçekliğini korumakta olan bir durumdur. Bu da yine Dorsay’a göre dünya üzerinde sinemaya gidenlerin çoğunluğunun erkek olduğunun su götürmez bir gerçek olduğunu göstermektedir.

Sinemanın dişil bir sanat olduğunu, sinema denince akla kadın olgusu geldiğini düşündüğünü belirten Dorsay bunu şöyle açıklamaktadır (2000: 13-14):

Çünkü sinema denen olay, Amerikalıların ‘glamour’ dediği bir çekicilik olayıdır. Yalnızca perdede gördüğümüz yüzlerin ve bedenlerin çekici olması demek değildir bu... Sinema kendisi bir glamour olayıdır sanki... Sinema bize gizemli, uzak, son derece zevk ve keyif vaadeden her şeyle bütünleşir bilinçaltımızda... Tıpkı cinsellik gibi... Sinema, sanki bizzat kendisi cinsellik içeren bir alandır: Tek başımıza oturduğumuz koltuktan, kendimizi tam bir röntgeni konumunda buluruz. Perdede görünen, sanki tüm salonu dolduran – ve elbette çoğu erkek olan – izleyicilere sunulan bir armağandır... Ve bu açıdan sinema, en azından biz erkek seyirciler için kadınla özdeşleşir... Biz erkekler çoğu zaman, çoğu zaman sırim gibi adamların dünyayı kurtardığı aksiyon filmlerine bayılsak da, sinemada asıl sevdiğimiz yüzler kadın yüzleridir... kadınlar, bizim için sinemayı dişil bir sanat haline getirirler.

Kadınların sinemadaki temsiline ilişkin ilk eleştirel yaklaşımlar 1960’lı yıllara dayanmaktadır. Uzm. Psk. Solmuş’un (2015:11) “Sinemada Kadın Psikolojisi” adlı kitabının giriş yazısında Kınal’ın belirttiği gibi; ’68 hareketinden yansıyan ‘özgürleşme’ düşüncesiyle birlikte kadınlar, kendilerini farklı düşünce sistemleri ve eylemlerle ifade etmeye, ortak özgürlük ve eşitlik mücadeleleri etrafında örgütlenmeye başlamışlardır. Sinema, kadınlar için hem bir örgütlenme biçimi, hem de bir mücadele alanı ile etkin bir mücadele aracı olmuştur. 1970’lerden itibaren yükselen ‘feminist dalga’nın etkisiyle, feminist sinema, feminist film teorisi,

kadın sineması, kadın filmleri, kadın yönetmenler, kadınların sinema tarihi gibi kavramlar gündeme girmeye başlamıştır.

Laura Mulvey, 1975 tarihinde yazdığı “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde, Hollywood sinemasının ataerkil toplumun kadın imgesini ve kadın üzerinde oluşturduğu baskıyı, cinsel rol imgeleri ve anlatıları aracılığıyla nasıl kurduğunu ve yeniden ürettiğini analiz eder ve onun eril bakışın hizmetinde olduğunu anlatır. “Gelişkin bir temsil sistemi olan sinema, egemen düzence biçimlenmiş olan bilinçdışının görme biçimlerini ve bakmadaki hazı inşa ediş yollarına ilişkin soruları ortaya koyar” diye belirtmektedir (Mulvey, 2015: 3).

Mulvey, kadınların da bu anlatıları izlemekten zevk aldığının ancak bu bakıştan zevk almanın yıkıcı tarafının fark edilmesinin ve dışına çıkılmasının önemli olduğunu ifade eder. Bunun reddedilmesinden sonra yeni bir zevke dayalı sinemanın kurulmasını öngörür (Mulvey, Aktaran: Harris, 2013: 148-149). Mulvey (2015: 3-4), makalesinde kadının sinemadaki temsiline dair şu analizde bulunur:

Erotik hazın nesneleşmiş biçimi kadındır ve kadın bakılmak için varmış gibi yansıtılırken, kadını da eril bakış açısıyla bakmaya zorlar. Budd Boetticher, kadının sinemadaki yansıtılış biçimi için kadının kendi başına bir öneminin olmadığını söyler, önemli olan kadının neyi temsil ettiğidir, yani erkek kahramanda hangi duyguyu uyandırdığıdır.

Başından itibaren erkek uğraşı olarak ilerlemiş olan sinemada, önemli yönetmenlerin, yapımcıların, stüdyo patronlarının, müzisyenlerinin, kameramanlarının, kurgucularının ve her türlü teknik elemanlarının erkek olduğu bir ortamda, yalnızca oyuncu veya seyirci olarak varolabilen kadının, sinema sanatını etkileyecek, kadın kimliği ve sorunlarını kapsamlı ve derin biçimde sinemaya taşıyabilecek derecede varolamadığı görülmektedir (Dorsay, 2000: 14).

70'lere kadar kadın yönetmenlerin adları ve yaptıkları filmler sinema tarihine kayıt edilmemiştir. Kınal, yine Solmuş'un kitabında (2015: 11-12) şöyle anlatmıştır:

..Sinema tarihinin Georges Melies'le başladığı, David Wark Griffith ile devam ettiği anlatıldı resmi kaynaklarda. Sadece Fransız sinemasının değil, dünya sinema tarihinin ilk kadın yönetmeni Alice Guy Blaché'nin, Melies'den önce ilk kurmaca filmi çektiğini görmezden geldi sinema tarihçileri. Blaché'nin, henüz Griffith'in adını bile duymadığımız dönemlerde yüzlerce film çekmiş olduğuna, filmlerine eklediği müziklerle bugünkü 'soundtrack'lerin ilk denemelerini yaptığna, 1896'dan

1920'ye kadar 430 filme yönetmen olarak imza attığına hemen hiçbir tarihi kaynaktan rastlamadık..

Blaché'nin isminin yanına, "Venedik Taciri" uyarlamasıyla ilk uzun metrajlı filmi çeken Lois Weber, Hollywood'un altın çağının, 1930'ların en üretken kadın yönetmeni Dorothy Arzner ile '50 ve '60'ların tek uzun metraj film çeken kadın yönetmeni Ida Lupino ve silüetler kullanarak ilk uzun metraj animasyon filmi çeken Lotte Reiniger'in ismi eklenebilir. 1930 ve 40'larda kadın yönetmenler daha çok Avrupa'da görülmektedir. Fransa'da Jacqueline Audry, Almanya'da Hitler'in resmi sinemacısı ve gelmiş geçmiş en önemli kadın yönetmenlerden biri sayılan Leni Riefenstahl, Rusya'da belgeselci Esther Shub örnek verilebilir (Dorsay, 2000: 15).

Erkeklerin yazdığı sinema tarihinde kadınların konumu biraz bulanık görünmektedir. Ancak 70'lerden sonra sinema tarihi ve literatüründeki yerini almak isteyen kadınlar, sinemaya "bakış"larının bir yansıması olarak kendi tarihlerini (her-story) yazmak için kendilerine özgü bir yönelime girmişlerdir (Solmuş, 2015: 12).

Toplumsal cinsiyet tanımlarını ve eşitsizliklerini belirleyen eril iktidarın dilini ve söylemini eleştiren, mevcut dili ve simgesel söylemi yapıbozuma uğratan feminist sinema, bu cinsiyetçi yapıyı, filmin anlatısı ve dil yapısı içerisinde istikrarsızlaştırarak yerinden eder. Farklı kadın hikayelerinden, deneyimlerinden, sorunlarından yola çıkarak kadınlar tarafından yapılan filmler, egemen olan eril ideolojiyi sarsarak ataerkil dili reddeden, yapıbozuma uğratan "kadın filmleri" olarak tanımlanır. "Kadınların sineması, kadını pasif, bakılan, nesne olarak 'fetişleştirmeyi' reddeder ve yeni bir düzen yaratır"(Solmuş, 2015: 13).

Sinemada kadınlar sözkonusu olduğunda karşımıza çıkan "kadın filmleri", kadın karakterin ön planda olduğu ve kadın karakterin çatışmasının filmin esas çatışması olduğu filmlerdir. Atilla Dorsay (2000: 9) "Sinema ve Kadın" adlı kitabında bu filmleri şöyle anlatmaktadır:

..kadın filmlerinin neredeyse ayrı bir kategori oluşturduklarına inanıyorum. Aslında 'kadın filmi' deyişi, klasik Hollywood jargonu içinde biraz küçümseyici bir deyimdir. Genelde ezilen, sömürülen, tehdit altında olan ve sonra paçayı kurtaran, hatta kendisine tüm bunları yapan erkeklerden intikam alan kadınların öykülerini anlatan, açık biçimde kadın seyirciyi hedef almış, onun duygularıyla oynayan belli ölçüde gerçeklerden kopuk filmlerdir bunlar.. Ki Hollywood tarihinde Joan Crawford, Bette Davis, Joan Fontaine gibi oyuncuların oynadığı ve bir bölümü Louisa May Alcott, Daphne du Maurier, Kathleen Winsor gibi popüler kadın yazarların kadın kahramanların serüvenlerini anlatan kitaplarından alınmış filmlerdir bunlar..

Dorsay'ın bu anlatımından iki farklı anlam çıkarılabilir görünmektedir. Birinci tarz filmler, kadınların duygularına ve beğenilerine hitap edebilecek cinsten, kimi zaman daha hafif bir konuya, kimi zaman daha ağır bir olay örgüsüne sahip, kadın karakterlerin maceralarını anlatan ve romantik komedi yahut duygusal filmler başlıkları altında toplanabilecek filmlerdir. Bunun yanında, bu tanımlamanın ötesinde, kahramanları kadınlar olan, bu kahramanın çatışması üzerinden kadın varoluşuna bir bakış sağlayan, kadın sorunlarına ifade olanağı veren yahut yaşanmış kayda değer olayları sunan daha çağdaş ve önemli filmler de vardır. Kimilerinde gerçekten yaşamış sıradan veya olağanüstü kadınların anlatıldığı, örneğin Jeanne d'Arc, Evita, Kraliçe Elizabeth, Sisteki Goriller, Rosa Luxembourg gibi filmler vardır. Tezin konusu bağlamında bu örnekler arasında, Meryl Streep'in gerçek hayattan karakterleri canlandırdığı filmleri saymakta fayda vardır : Sophie'nin Seçimi, Silkwood, Benim Afrikam, Yaşamın Kıyısından Kartpostallar, Heartburn, Karanlıkta Bir Çılgılık, Demir Leydi, Julie&Julia vb... Saydığımız bu filmler, güçlü veya kırılğan, şuh veya çocuksu, taşkın veya içedönük, boyun eğen ya da başkaldıran, nasıl kişiliklere bürünürlerse bürünsünler, belleklerde yer eden kadınların olduğu filmlerdir (Dorsay, 2000: 9-10).

Sinemada kadın varoluşunu incelerken es geçilemeyecek ve çoğunlukla kadına olan eril bakış üzerinden anlamlandırılan bir başka olgu da cinselliktir. Kuşkusuz erkekler için kadın deyince cinsellik de ilk akla gelen olgulardan biridir. Dorsay'ın (2000: 10) da belirttiği üzere; gerek kadın filmi denen filmler, gerekse cinselliği işleyen filmler; çağımızın, kadın hakları, toplumsal cinsiyet modeli ve popüler kültürde kadın algısı gibi etmenlerinden olduğu kadar, cinsellik olgusuna bakış ve toplumun cinsellik algısındaki dönüşümden de büyük ölçüde etkilenmektedir. Bu iki tür de kadın hakları, feminizm, ahlak anlayışı, popüler kültür gibi kavramlarla bağlantılı ve bunlara göre belirlenen veya okuması yapılan filmlerdir. Ancak bu bahsedilen kavramların neredeyse tamamı eril bakış ve anlayış üzerinden şekillenen kavramlardır. Bu anlamda bir filmi kadın filmi olarak tanımlarkenki en büyük ölçüt onu eril bakışın taraflılığı ve yargularından bağımsız bir halde, kadın bağlamında bir okumayla gözden geçirmek ve değerlendirmektir.

Egemen eril kültürde kadın, anlam yapıcı-özne değil, anlam taşıyıcısı-nesne olarak erkek cinsinin karşısında kurgulanan 'öteki'dir. Dil ve bakış, bu kurguyu sürekli yeniden üreterek taşıyan kodları içerir. Geleneksel sinemanın bakan-özne ile bakılan-nesne karşıtlığından referans alan anlatı yapısı, "babanın dili, erkeğin bakışı

ve hazzı” üzerine kuruludur. Sinemada kadın imgesi, “bakılan, arzulan, teşhir edilen, erotik nesne” olarak inşa edilir. Erkek bakışı kendi fantezisini, kendi şekillendirdiği kadın imgesine aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar görsel etki amacıyla kodlanmış dış görüntüleriyle bakılan ve teşhir edilendir. Erotik temaşanın ana motifidir (Solmuş, 2015: 12).

Sinemada erillik ve dişiliğin nasıl şekillendirildiği sorusu üzerinden ortaya çıkan feminist film teorisinin ilk geliştirildiği sıralarda, Mulvey ataerki sistemdeki kadın temsilleri üzerine araştırmalar yapmış, görsel haz ve anlatı sineması olarak geliştirdiği teorisinde ana akım Hollywood sineması üzerine gözlemlerini ortaya koymuştur. Buna göre, ‘eril bakış’ teorisi önemli bir dayanak oluşturmaktadır. Teori kısaca, sinemanın sunduğu görsel hazzı, Freud’un ortaya koyduğu *skopofili düsturu*, yani görme arzusu ile açıklamaktadır. Kadın bedeni, bu hazzı karşılayan, üreten, bir ayna gibi yansıtan, önemli bir alandır. Bu bağlamda dikizci görsel haz, cinsel farklılık yoluyla gösterilen erillik-etkinlik ve dişilik-edilgenlik ikili karşıtlığı üzerinden sunulmaktadır. Yine Mulvey, ana akım sinemanın bilinçdışında ataerki kodlar taşıdığını, psikanalizin bu kodları çözmede doğru yöntem olduğunu tespit etmiş, Freud ve Lacan’ın çalışmaları üzerinde durmuştur (Mulvey, Aktaran: Genç, 2018: 9-10). Genç’in (2018: 11) Smelik’ten konu üzerine aktardığına göre:

Lacan’ın kuramı üzerinden incelendiğinde, boyun eğen kadın, kendi benliğini oluşturmamış, ‘beden bütünlüğünü’ tamamlayamayıp bir üst evreye geçememiş gibidir. Anne-Öteki (Mother- (m)Other) ilişkisinde olduğu gibi ‘öznellik’ kazanımı yolunda gelişen evreleri tam yaşayamamış ve dolayısıyla ‘anlam kaybına’ maruz kalmamış kadınların, erkek tahakkümüne ses çıkarmayıp benlikleri uğruna savaş vermemeleri olası bir durumdur. Aksine bu kişilerin yaşadığı anlam kaybı, oluşturamadıkları benliklerinden kaynaklanmaktadır.

Feminist film eleştirisi, Laura Mulvey, Anette Kuhn, E. Ann Kaplan gibi isimlerin Lacan ve onun ayna evresini dikkate alan teorileriyle dikkat çekmiştir. Buna göre sinematik ayna-perde, gerçek olmayan imgeleri yansıtmaktadır. Bu sembolik gerçeklik ‘ben’e dönüşür. Özne olmanın kuralları kamera tarafından yapılandırılarak sunulmaktadır. Böylelikle sinema, seyirciye özne olmayı önerir, gerçek ve ulaşılması hedeflenecek dünyayı sunarak ideolojik bir araca dönüşür. Egemen ideolojinin aygıtı olarak işleyen sinema, çözülmediği sürece bilindiği

üzerinden işleyecektir. Bu nedenle de eleştiriye, özellikle de feminist eleştiriye ihtiyaç duyulmaktadır (Kabadayı, 2014: 97).

Eril özne tarafından 'pasif nesne' olarak kurgulanan kadın imgesini yeniden yaratmak ataerkil yapıyı ve onun taşıyıcı dilini yıkarak, yapıbozuma uğratarak, kendi geliştirdiği özgün dil ile kadını gerçek bir özne olarak kuracak kadın yönetmenler, yazarlar, senaristler, yapımcılarla, yani sinemacılarla mümkün olabilecektir (Solmuş, 2015: 13). Solmuş'un (2015: 13) kitabında, Kınal'ın aktardığı gibi; Fransız feminist felsefe kuramcısı Luce Irigaray'a göre, "kadının kendiliğine kavuşabilmesinin tek yolu kadının özgürleşmesine, onun erkek dilinden ve dünyasından kendini bağımsızlaştırabilmesine ve kendi dilini kurabilmesine bağlıdır."

#### **2.4.Çözümleme Yöntemi Olarak Feminist Eleştiri**

Sinema filmlerinde okuma yapma konusunda kuramsal yaklaşımlar yardımcı olabilmektedir. Bu kuramsal yaklaşımlardan biri de 'Feminist Eleştiri Kuramı'dır.

Feminist film eleştirisi, feminist hareketin sinema alanında aktif olarak yer aldığı biçimdir ve çeşitlilik göstermiş kuramsal gelişmeler, düşünce akımları ve tarihsel gelişmelerden etkilenmiştir. Altmışlı yıllar içindeki karşı kültürel hareketlerden feminist hareketin sinema içerisindeki karşılığı olmuştur. Bu nedenle feminist film eleştirisini, diğer tarihsel hareketlerle; politik, eşcinsel yahut siyahi hareketlerle ilişki içerisinde düşünmek gerekir (Özden, 2004: 191).

Görüntüsel açıdan diğer sanat dallarından farklılık gösteren sinema, feminist eleştirinin temellerinden birini oluşturmaktadır, feminist film teorisi ve eleştirisi üzerinde büyük etkisi olan bir toplumsal harekettir. Feministler sinemayı erkeklik ve erkekler üzerine anlatısı olduğu kadar, kadınlar ve kadınlık üzerine de bir anlatı sunması gereken bir eylem olarak görürler (Genç, 2018: 5).

Feminist eleştiri kuramı kadın temsiline dayanmaktadır. Kadın ve erkek arasındaki cinsiyet eşitsizliğinden yola çıkan bu kuramın odak noktası, kadın karakterler üzerinden değinilen kadın sorunlarıdır (Genç, 2018: 1). Filmlerde kadınlar daha çok, eril bakışın odağı olan bir nesne, erkek tarafından kurtarılmayı bekleyen güçsüz ve edilgen karakter veya erkek kahramanın yanındaki figüran olarak gösterilmektedir. Feminist film eleştirisinde ise dişil söylem ön plandadır. Genç'in

belirttiği şekliyle “Feminist film eleştirisi bir noktada kadınların erkekler tarafından ‘aşağılanmasına’ karşı bir duruş sergilemektedir” (Genç, 2018: 1).

Genç’in (2018: 1) Laura Mulvey’den şöyle aktarmıştır:

Sinemada 3 tip bakış vardır: Kameranın bakışı, seyircinin perdeye bakışı ve perdedeki karakterlerin birbirlerine bakışı. Kameranın bakışı, seyirciyi kaçınılmaz olarak erkek özne konumuna sokar. Onun için seyircinin kadın veya erkek olması önemli değildir. Bu bakış, seyirciyi hep erkekmiş gibi düşünür. Bu yüzden filmlerde arzu objesi hep kadındır.

Feminist eleştiri, toplumsal kadın erkek eşitsizliğinin doğasını anlamaya ve onu tanımlamaya çalışan, bunu eleştirel bir dil ile gerçekleştiren bir teori olarak ortaya çıkmaktadır. Temelinde ‘feminist düşünce yapısı’ yatmaktadır. “Feminist ideoloji, toplumlardaki cinsiyetçi yaklaşımlara karşı çıkmakta ve gelecekte kurmayı hedeflediği toplumun bu yaklaşımlardan arınmış olmasını amaçlamaktadır” (Kabadayı, 2014: 89-90).

Feminist eleştiri ile teorik olarak pek çok alanda karşılaşılabılır ve feminist düşünceden etkilenen pek çok uygulama ve çalışmayı ele alınabilir. Bu kuram, feminizme getirilen farklı tanımlar ve başlıklar ile çeşitli yorumlamalardan geçerek günümüze kadar gelmiştir (Schroeder, Aktaran: Genç, 2018: 2).

Feminist eleştiri için tek bir noktadan yola çıkmak veya tek bir çözüm önerisi sunmak doğru değildir. Toplumsal dönüşümler, siyasal dönüşümler, dil ve filmde kullanılan teknikler, ayrıca toplumsal normları göz önünde bulundurmak önemlidir. Toplumların kabul ettikleri cinsiyet kodları, kadın-erkek rolleri değişken olabilmektedir. Bu kodlar, eleştiri yaparken dikkate alınmalıdır (Genç, 2018: 5).

Feminist film teorisinin yöntemleri üzerine Özden şöyle anlatmaktadır (2004: 191):

Başlangıçta politik temeller üzerinde yükselen feminist film eleştirisi daha sonraları ağırlıklı olarak göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilenerek gelişmesini sürdürmüştür. Göstergebilimsel yöntem, feminist film eleştirmeninin daha önce kendilerini kavramaya olanak tanıyacak bir yöntembilim olanağı bulunmadığı için teşhis edemediği ve anlamlandırmada güçlükler taşıdığı filmsel imgeleri ve aralarındaki ilişkileri dilsel terimler içinde adlandırıp kullanmasını – Mulvey’in benzetmesiyle, alev önüne tutulan kağıttaki görünmez mürekkebin yazısının okunur hale gelmesinde olduğu gibi – mümkün kılmıştır.

Psikanalitik açıdan feminist eleştiri, kadın erkek ayırımına psikoloji bakış açısıyla açıklama getirmeye, Freud ve mirasçılarının kuramlarından faydalanarak ataerkilliği yeniden çözümlenmeye çalışmaktadır. Freud'un kadın ve erkeğin rollerini belirlemek adına yaptığı deneysel çalışmalar ve çocuğun yetiştirilirken oluşan cinsel kimlik sürecini betimlemesi çağdaş feminist teorinin önemli parçalarından biridir. Ancak ataerkil kavram üzerinden bakıldığında, kadının düzen içerisindeki toplumsal konumunun sürdürülmesine fayda sağlayan bir kuram olması gerekçesiyle feminist film eleştirisi kuramı ve psikanalizm başlangıçta uyum sağlamamıştır (Özden, Aktaran: Genç, 2018: 8).

Genç (2018: 9), feminist film eleştirisinin çıkış noktaları ve süreçleri konusunda Özden'den şöyle alıntılanmıştır:

Feminist film eleştirmenleri öncelikle toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve bastırmaların kaynağı olarak gördükleri babaerkil yapıların ve bunların inşa edilme yollarının çözümlenmesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışmaktadırlar. Filmlerin babaerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarını nasıl ürettiğini; bu anlamlandırma kalıpları içinde kadının filmsel sunumunun nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymayı ve feminist tavra uygun film üretim pratiklerinin üretilmesini ve teşvik edilmesini amaçlamaktadırlar. Feminist eleştiri yaklaşımı, erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlandırma sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil ettikleri anlam açısından sunulduklarını kabul etmektedir. Feminist film eleştirisinin önemli bir konusu 'kadın olarak kadın'ın sinemada sunulmadığı, kadınların sesi olmadığı, kadın bakış açısının duyulmadığı gerçeğinin incelenmesidir.

Feminist film eleştirisinde izleyicinin bilinci de önem taşımaktadır. Geleneksel ataerkil yapı içerisinde varolan izleyicinin filmlerden bu bağlamda bir anlam çıkarmaları mümkün görünmemektedir. Feminist eleştiri bu sebeple, sinemanın ve izleyicinin bilinç kazanması gerekliliğini öngörür. Feminist film eleştirisinde şu konular dikkate alınmalı ve ele alınma şekilleri incelenmelidir: Cinsel kimlik, cinsel farklılaşma, özne, nesne, aile, kamusal alan, özel alan, bakış, izleyici özne, evlilik, boşanma, yalnız kadın, namus, masumiyet, arzu, aşk, yasak aşk, fedakarlık, erkeğin egosu ve benzeri diğer kavramlar (Kabadayı, 2014: 101).



### 3. MERYL STREEP

Meryl Streep, 17 Mayıs 2010'da Columbia Üniversitesi, Barnard College'da yaptığı mezuniyet töreni konuşmasında oyunculuk üzerine şunları söylemiştir (Streep, 2010):

Kadınlar oyunculukta erkeklerden daha iyi. Neden mi? Çünkü öyle olmak zorundayız. Eğer senden daha 'büyük' birini bilmediği bir konuda ikna etmek bir hayatta kalma yetisi ise, kadınlar geçtiğimiz binyılda bu sayede hayatta kalmışlardır. Numara yapmak sadece bir oyun değildir. Numara yapmak hayal edilen olasılıktır. Numara yapmak, yahut oyunculuk çok değerli bir yaşam becerisidir, ve bunu hepimiz yapıyoruz. Her zaman.

#### 3.1.Yaşam Öyküsü

Sinema, televizyon ve tiyatro sahnesinde geçen kırk yılı aşkın kariyerinde Meryl Streep, her türlü övgü ve ödülü elde etmiş, Akademi Ödülleri tarihinde kimsenin ulaşamadığı başarıları ulaşmış, 21 kez Oscar'a aday gösterilmiş ve 3 kez heykelciği almış, 9 kez Altın Küre'ye layık görülmüştür. İlk iki Oscar ödülünü sinema kariyerinin ilk beş senesinde kazanmış, dramdan komediye, fantastik filmlerden müzikal filmlere, gerilim filmlerine ve çeşitli biyografik filmlere kadar geniş bir yelpaze oluşturan filmlerde oynayarak aynı çeşitlilikte rollere imza atmıştır. Kırklı, ellili ve altmışlı yaşlarında, cinselliği ile ön plana çıkan kadın rollerinde oynayarak (Yasak İlişki -1995, İlişki Durumu: Karmaşık -2009, Mamma Mia! -2007), Hollywood'un, gençlik çağını geride bırakmış kadın oyunculara karşı, ancak bir noktaya kadar eleştirilebilen önyargısını kırmayı başarmış, orta yaşlarından sonra da önceki gibi aynı sıklıkla filmlerde oynamayı sürdürmüştür. Mesleğini on yıllar boyunca film yıldızlığı seviyesinde sürdüren Streep, özel yaşamında mümkün olduğunca normal bir hayat sürmeyi tercih etmiş, kırk yıldır süren evliliğinde dört çocuk dünyaya getirmiştir.

Bu bölümde Yaşam Öyküsü başlığı altında Streep'in çocukluğu ve gençliği, üniversite ve oyunculuk eğitimi ile oyunculuk yılları üzerine bilgiler verilmektedir.

### 3.1.1. Çocukluğu ve İlk Gençlik Yılları

“Meryl Streep'in DNA'sı için mini bir Avrupa Birliği denebilir” diye yazmıştır Iain Johnstone (2009: 1), Streep üzerine yazdığı “Streep A Life in Film” adlı biyografi kitabında. Streep'in babasının ataları, Messerschmitz adı verilen ve Hollanda'ya yerleşip burada evlenen İspanyol Sefarad Yahudilerine dayanmaktadır. Hristiyanlığa geçiş yaptığında ismini değiştiren bu topluluk, bir Hollanda deyişi olan *zet er een streep onder*, yani “hadi baştan başlayalım” sözündeki, anlamı “çizgi, ayıran çizgi” olan *Streep* kelimesini isim olarak benimsemişlerdir, böylece adları Streep olmuştur. Meryl Streep'in annesi ise İngiliz, İrlandalı ve İsviçreli kökenlerden gelmektedir (Johnstone, 2009: 1).

Mary Louise Streep, 22 Haziran 1949 tarihinde Summit, New Jersey'de dünyaya gelmiştir. Babası Harry Streep II, büyük bir ilaç firmasının pazarlama departmanında çalışır. Annesi Mary ise serbest çalışan bir reklam çizeridir. Annesi Mary Louise'i dünyaya getirdiğinde 35 yaşındadır ve kısa süre sonra iki ufak kardeşini, Dana ve Harry III'yi de dünyaya getirecektir. Yaşadıkları Summit kasabası, New York'a bir saatlik bir mesafede, temiz dağ havasına sahip, tipik bir orta sınıf, aile yerleşim yeridir. Streep'in evi babanın piyano çaldığı ve annenin 30'lar ve 40'lardan şarkılar söylediği müzikal bir evdir. Bunun Meryl Streep'in müzik kulağına ve şarkı söyleme yeteneğine etkisi olduğu tahmin edilebilir. Ayrıca kardeşi Harry III de bir dansçı ve koreograf olmuştur (Johnstone, 2009: 1-2).

Streep'in yeteneğinin ilk ipuçları, çoğunlukla kendileriyle yaşayan büyükannesinin hırkasını giyip suratına kendini yaşlandırmak için çizgiler çizerek onun taklidini yapmasıyla ortaya çıkmaya başlamıştır. Evdeyken erkek kardeşlerine babasının kamerasıyla filmler çektilerinde zulmettiğini aktaran Johnstone (2009: 2), okulda ise bir Noel gösterisinde, “Holy Night” parçasını söylediğinde dikkatleri üzerine çektiğinden bahsetmiştir. “Mükemmel entonasyonla söylediği parçanın her kelimesi de mükemmeldi – kusursuz bir Fransızca ile.” İzleyiciler onu ayakta alkışlar, belki de mahallenin korkulu rüyasının böyle net ve düzgün bir sesle şarkı

söylediğini duymanın şaşkınlığı içindedirler. Streep o sırada 12 yaşındadır (Schulman, 2017: 21).

“Pek çok başarı hikayesinin arkasında zorlayıcı bir ebeveyn vardır” ve Mary Streep de böyle davranmış, yeteneğini gösteren kızını her haftasonu Manhattan’a, operacı Estelle Liebling’den şan dersi almaya götürmüştür. Manhattan’a yaptıkları gezilerde genellikle bir tiyatro matinesine de giderler ve böylece daha ergenlikten önce, Streep’in ilerideki kariyerinin nasıl bir yön çizeceğine dair ipuçları oluşmaya başlar. Streep’in bu yöneliminde en büyük etki olan annesiyle ilgili Johnstone kitabında şöyle yazmış, ayrıca Streep’in sözlerini aktarmıştır (Johnstone, 2009: 3):

İlerleyen yıllarda kendisine hayatında onu en fazla etkileyen kişinin kim olduğu sorulduğunda, o kişinin onun ‘en büyük prodüktörü’ olan annesi olduğunu söyler. Annesine, pek çok ebeveynin ancak hayal edebileceği derecede övgüde bulunmuştur; bunu Mary hala hayattayken ve bu övgüyle takdir edilebilecekken yapmıştır: “Annem benim rol modelimdir. Özellikle kendi hayatında yaptıkları sebebiyle değil, ama her zaman her şeyi yapma şekliyle. Güne hep şarkı söyleyerek başlardı, mizaha bayılır, enerjik ve şevklidir, esprili, merhametli ve naziktir. Herkes benim annemi sever çünkü o kadınların Will Rodgers’ıdır; insanların rahat olmalarını sağlar ve her türlü aksiliğin ve garip durumun üstesinden kendiliğinden söyledikleriyle veya bir espriyile gelebilir. Onun bir odaya girdiği zaman ortama ışık saçma becerisine her zaman gıpta etmişimdir ve bence kızlar ve kadınlar için en iyi rol modelleri, erkek veya kadın olsun, özgüvenli ve verimli bir şekilde kendi olmayı başarabilenler ve bu şekilde dünyaya ışık saçanlardır.”

Bu ifade Streep’in oyuncu olmasında annesinin etkisini, ayrıca en çok da, bir kadın olarak, bir eş ve anne olarak hayata bakış açısını oluşturan birincil etmeni göstermektedir.

Streep şan konusunda yeteneklidir ancak operaya karşı ilgi duymamaktadır. Streep’in bu deneyimine dair söylediklerini Longworth (2013: 7) kitabında şöyle aktarmıştır; “Hissetmediğim ve anlamadığım bir şey söylüyordum. Benim için önemli bir dersti – bunu bir daha yapmamak için. Tamamen hissedebileceğim bir şey bulmak için.” Streep dört yıl sonra şan derslerini bırakır ve ergen bir lise öğrencisi olmaya yoğunlaşır.

Streep, Bernardsville Lisesi’nde okuduğu ilk yıllarda yuvarlak gözlükleri ve kabarık saç başta olmak üzere dış görünüşü konusunda fazla özgüveni olmayan ve kendini aykırı bir tip olarak gören bir genç kızdır. Ancak yaşlılarına göre o bir yıldızdır. 15 yaşındayken Meredith Wilson’ın *The Music Man* oyununda başrolde

*Kütüphaneci Marian*'ı oynamıştır. Streep oyunun her temsilinde ayakta alkışlanır, ki Johnstone'un (2009: 4) aktardığı kadarıyla bunun o zamandan sonra hayatında bir daha hiç başına gelmediğini iddia etmektedir. Oyunculuk hocası Dick Everhart'ın şu gözlemini ve Meryl Streep'in o deneyimiyle ilgili söylediklerini Johnstone (2009: 4) aktarmıştır; "O sahneye çıktığında, sahnede başka kimse yokmuş gibi gelirdi." Streep: "Eğer zehiri ilk aldığım zamanı belirlemem gerekirse, o zamandı."

İlerleyen lise yıllarında Streep gözlük yerine kontakt lens takmaya ve saçlarını sarıya boyamaya başlar, zamanla özgüveni eksik genç kızdan şampiyon bir yüzücü, bir ponpon kız, popüler bir mezuniyet kraliçesine dönüşür. 60'ların ortalarındaki genç kız idealine büründüğü bu rol, onun hayatındaki ilk rolü olacaktır. Ancak dış görünüşünü değiştirmenin yetmeyeceğini kısa sürede anlayacaktır. Doğal, dışa dönük ve aklındaki söylemekten çekinmeyen karakteri ergenlik yıllarının sosyal çevresinde, bir yükümlülük oluşturmaktadır. "Fikirler, anlarsınız ya, çekici değildi" (Longworth, 2013: 1), diye belirtmiştir bu gözlemini. Evde erkek kardeşleriyle didişmeye ve sözünü dinletmeye alışkındır ancak bir oğlanla çıktığı randevuda bu durum bir kıkırdamaya ve "Vay, süpermiş!" şeklinde bir yoruma dönüşmektedir. Ona göre bu kızların sonradan öğrendiği bir oyunculuktur ve kızlar eğer uğraşırlarsa bu konuda çok başarılı olabilmektedirler (Longworth, 2013: 1). Sonradan şöyle anlatır Streep; "Lisede farklı bir oyunculuk beni ele geçirmişti. Nasıl çekici olunacağını öğrenmek istiyordum. Böylece olmayı hayal ettiğim karakterin, çekici ve güzel liseli kız modelinin üzerinde çalışmaya başladım" (Schulman, 2017: 24).

Streep'in sıradan mesleklerle uğraşan birine dönüşmesi olası değildir. Kız arkadaşlarının gittiği sekreterlik okulundan fazlasını istemektedir. Bennington Üniversitesi'ne girmek için görüşmeye giden Streep mülakatında başarısız olur. Lise öğrenciliği boyunca sadece yedi kitap okumuştur, matematik ve fen derslerinden hoşlanmamaktadır, insanların konuşmasını iyi taklit edebildiği için gramerden anlamamasına rağmen Fransızca'dan A+ almıştır. Dillere ilgisi vardır, en azından Fransız aksanını taklit etmeye yetecek kadar. Şansını Poughkepsie'deki Vassar Üniversitesi'nde dener ve 1967 yılının Eylül ayında, İngilizce ve Drama alanında eğitimine başlamak üzere Vassar Üniversitesi'nden burs kazanır (Schulman, 2017: 37).

### 3.1.2. Üniversite Yılları ve Oyunculuk Eğitimi

Streep'in kariyerinin çağdaşlarından ayrılacak kadar uzun ömürlü olmasının sebebi ne olabilir? Temel ipucu eğitiminde yatıyor olabilir. Johnstone bu konuda şöyle yazmıştır (2009: XIII):

Malcolm Gladwell 'Outliers' adlı kitabında – outlier<sup>2</sup> belirgin şekilde örneklerinden ayrılan istatistiksel gözlem – insanı zirveye çıkaracak şeyin saf yetenek olamayacağını kanıtlamayı dener. Nörolog Daniel Levitin'den yaptığı alıntıda bilimsel araştırmalara göre, yeteneğe sahip olmanın yanında en azından 10000 saatlik çalışma yapılmış olması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Aynı hesaplama Meryl Streep'e uygulanırsa; üniversite eğitimi, Vassar'da dört yıl lisans ve Yale Drama Okulu'nda üç yıl yüksek lisans olmak üzere yedi yıl sürmüştür. Birleşik Devletler'de üniversite eğitimi bir yılda üç sömestirden oluşmaktadır. Bu 21 sömestir etmektedir ve her bir sömestir 10 hafta varsayılırsa, 210 haftaya tekabül etmektedir. Haftanın altı günü, günde sekiz saat ders üzerinden hesaplanırsa sonuç olarak 1260 günden 10800 saat elde etmiş oluruz. Daha fazla bilgi vermek gerekirse bu süre boyunca, profesyonel sahneye adım atıp tek bir dolar kazanana dek Streep, 40'tan fazla amatör prodüksiyonda ve okul oyununda oynamıştır. Bu durumda onun yeterince hazırlıklı olmadığını varsaymak mümkün değildir (Johnstone, 2009: XIV).

Streep liseyi bitirdikten sonra, 1967 Eylül'ünde, Hudson Vadisi'nin eteklerinde Poughkeepsie'nin hemen dışında, “resmedilmeye değer güzellikte” bir kampüse sahip olan Vassar Üniversitesi'nde İngilizce ve Tiyatro eğitimine başlar. Okulun temel hedefi, iyi evlilikler yapan, mutlu aileler kuran, vakitleri kalırsa part-time bir kariyer peşinde koşan veya gönüllü işlerle uğraşan, ileri görüşlü bir toplum yaratılmasına katkıda bulunan genç kadınlar yetiştirmektir (Schulman, 2017: 38). Az sayıdaki “Seven Sisters - Yedi Kızkardeş” okullarından biri olan Vassar, sadece kız öğrencilerin kabul edildiği bir okuldur. Bu, kız öğrencilerin erkek bakışından uzakta ve özgür bir şekilde günlerini geçirmelerini sağlar – haftasonları otobüsle Yale Üniversitesine yapılan geziler dışında. Streep'in eğitiminin üçüncü yılında bu durum

<sup>2</sup> Outlier, Türkçesi: Aykırı.

değişir ve okul büyük bir değişim kararı alarak karma eğitim veren bir üniversiteye dönüşür (Johnstone, 2009: 5).

Streep'in okula başlamasından bir yıl önceki açılışta, yeni kurulan Ulusal Kadın Örgütü, amaçlarını açıklayan bir bildiğe yayınlamıştır ve "cinsiyetlerin tam eşit ortaklığı" için çağrıda bulunmuştur. Okulun ileri görüşlü olanları bu düşünceyi desteklemektedir (Schulman, 2017: 39).

İkinci dalga feminizmin yükselişi sırasında reşit olan Streep'in oyunculuğu keşfi, dönemin bu düşünce akımı yönünde bilinçlenmiş bir kadına dönüşmesi sürecinden ayrı düşünülemez. Lisede kendini ideal güzel kız imajına benzetmeye çalışan popüler sporcu/amigo kız kimliğinden sonra sadece kız öğrencilerden oluşan Vassar Üniversitesi ona başka bir dünyayı tanıma şansı vermiştir (Schulman, 2017: 11). Lise yıllarının aksine kitaplara düşkünlüğü artar. Etrafta uğruna süslenmesini gerektirecek erkekler yoktur. Dış görünüşü konusunda kaygılanmasına gerek yoktur. Erkekler için rekabet etmekten uzaklaşan zihninin uyanışa geçtiğini, böylece kendini bulduğunu söyler. Budala, ateşli, pasaklı, açık, komik, nasıl olursa olsun kabul gördüğünü fark eder. Artık rol yapmasına gerek yoktur (Schulman, 2017: 42-43).

Streep'in üniversitedeki ilk drama tecrübesi, ikinci yılında oynadığı August Strindberg oyunu *Matmazel Julie*'de *Julie* rolüdür. O günlerde Vassar'a konuk öğretmen olarak gelen ve oyunu izleyen ünlü oyuncu Jean Arthur, Streep'in performansını şöyle ifade eder (Johnstone, 2009: 7): "Bir film yıldızını izlemek gibiydi." Vassar'daki drama hocası Clinton J. Atkinson ise onunla ilgili şöyle der: "Kimsenin Meryl'e oyunculuğu öğrettiğini sanmıyorum. O kendi kendine öğretti" (Longworth, 2013: 8). Bu oyundaki deneyimi üzerine Streep şöyle demiştir (Schulman, 2017: 56): "Çok ciddi bir oyundu ve orada ne yaptığıma dair hiçbir fikrim yoktu, gerçekten hiç.. Ama Tanrım, kendime bile itiraf edemediğim ya da insanların önünde sergileyeceğimi aklımdan bile geçirmediğim duygularla bağlantı kurduğum bir yerdi." Streep, sonraki yıllarda oynadığı pek çok okul oyunu sırasında aksanları taklit etmeye doğal bir yeteneği olduğunu ve tekstlerini tek seferde ezberleyebildiğini fark edecektir (Longworth, 2013: 8).

Üniversitenin dördüncü yılının sonbahar sömestirini on iki kişilik değişim programının bir parçası olarak yalnızca erkeklerin gittiği Dartmouth'ta geçirir ve dört bin kişilik okuldaki altmış kadından biri olur. Vassar'a yeni başlamış erkek öğrenciler gibi, Dartmouth'ta da kız öğrenciler henüz yenidir ve istenmemektedirler. Vassar'da kız öğrencilerin daha zor not aldığını, derslerde zarif ve nazik olmaya çaba

sarf ettiğini, Dartmouth'taki erkek öğrencilerin ise kolayca iyi notlar aldıklarını ve sınıfta sürekli kendi fikirlerini tartışmaya yöneldiklerini gözlemlemiştir. Bu tavrın ilham verici olduğunu ve insanı proaktif olmaya zorladığını düşünür. Kolay geçmeyen bu sömestir onu güçlendirmiştir ve Vassar'a döndüğünde derslerde benzeri bir girişkenliği taklit etmeye başlar (Schulman, 2017: 64).

Profesör Atkinson'ın sahnelediği oyunlarda oynamaya devam eder. *Cimri*, *Sezuan'ın İyi İnsanı*, *Londra Taciri* oyunlarında rol alır. 1971 Nisan'ında Atkinson'un sahnelediği *The Playboy of Seville* prodüksiyonu ile New York'ta sahneye çıkma fırsatı bulur. Aldığı övgülere rağmen oyunculuğun geçimini sağlamak için yeterli bir seçenek olduğunu düşünmemektedir; Vassar'dan sonraki eğitimi için oyunculuk ve ekonomi bölümleri arasında bir süre kararsızlık yaşar (Schulman, 2017: 65-66).

Meryl Streep, 30 Mayıs 1971'de Vassar Üniversitesi'nden mezun olur. Mezuniyet töreni konuşmacısı, siyahi feminist lider ve geleceğin kongre üyesi Eleanor Holmes Norton'dur. Hukuk fakültesine başvurmak konusunda kararsız olan Streep, *Green Mountain Guild* adında yeni kurulan bir yaz tiyatrosu topluluğunun ilanına başvurur. Haftalık 48 dolar kazanacağı bu işin seçmelerini Dartmouthlu arkadaşı Peter Maeck ile birlikte geçer. Gezici çalışan bu tiyatro topluluğunda komün bir hayat sürmektedirler. Bu dönem oyunculuk dahil hiçbir şeyin ciddi gelmediği bir süreç yaşar. Ekip ile kışın da gezici olarak çalışmaya devam eder (Schulman, 2017: 71-72).

Meryl Streep gerçek bir aktris olmak için hazırdır ve daha iyi bir tiyatronun olduğu başka bir yerde olmak istemektedir. New York'ta National Shakespeare Company'ye başvurur ancak geri çevrilir. Oyunculuk eğitimi alması gerektiğini anlayan Streep ülkedeki en iyi oyunculuk okulları olan Yale ve Julliard'ı araştırır. Başvuru ücreti daha düşük olan Yale'i tercih eder, ve okula başvuru yapar. Seçmelerde iki monolog oynaması gerekmektedir. *Venedik Taciri*'nden *Portia*'yı ve *İhtiras Tramvayı*'ndan *Blanche*'ı hazırlar. Meryl, arkadaşı Peter'm yanına döndüğünde gözleri ıslık ıslık, şöyle diyecektir: "Akıllarımı başlarımdan aldım" (Schulman, 2017: 73-74).

Wendy Wasserstein, Sigourney Weaver, Linda Atkinson, Christopher Durang gibi önemli isimlerin de aynı yıl başladığı Yale Drama Okulu'nda burslu okumak üzere, 1972'de New Haven'a gelen Streep bu okuldaki deneyimi ile ilgili okul arkadaşlarıyla benzer şekilde, sonraları şunları söylemiştir (Schulman, 2017: 76):

Oyunculuk fakültesindeyken çok korkuyordum. Bunun aslında eğlenceli bir şey olmadığını ilk kez anlamıştım. Yale acemi birliği gibiydi, kafanızı kazıyorlardı. Sizi mütevazı olmaya zorluyordu. Ruhunuzu parçalıyorlardı ve hayatta kalma içgüdünüzle neyin önemli olduğunu anlamaya başlıyordunuz.

Yale Drama Okulu programına başladığı yıl haftada iki kez Howard Stein ile “Yale’de Tiyatroya Giriş – Drama 1”, haftada üç kez “Ses Eğitimi”, haftada iki kez “Hareket”, aldığı derslerden bazılarıdır. Hareket dersinde, akrobasi, jest ve vücut kompozisyonunun dışavurumu ile ilgili eğitim alırlar, rahatlama ve kuvvet üzerine çalışırlar. Ses Eğitiminde, ses, nefes ve artikülasyon çalışmaları yapar ve soneler okurlar. Şarkı derslerinde şarkıcı olmanın önemli olmadığını, şarkı söylemenin beyin ve sinirlerimiz tarafından bulandırılmamış ve engellenmemiş bir ifade şekli olduğunu öğrenirler. Hocaları Betsy Parrish şöyle der (Schulman, 2016: 82-83): “Bu saf müzik. Sizin tam orta yerinizden çıkıyor. ”Streep buradaki derslerinin uygulamaya odaklanmasından keyif alır. Almakta olduğu eğitim üzerine fikrini; “Gerçekten üzerine düşündüğüm ve güvendiğim şeyler hep fiziksel şeyler” diye ifade etmiştir (Schulman, 2016: 82-83).

Streep yine de oyunculunun nasıl öğretileceği konusunda şüphe içindedir. Onun asıl çekindiği ders olan Drama dersinde haftada üç gün bir araya gelerek “bir ensemble çalışması oluşturma yaklaşımı” ile Thomas Haas önderliğinde doğaçlama, sahne, sirk, metin çözümlenme ve mask çalışırlar. Kısa süre sonra diğer öğrenciler Meryl’in neredeyse her konuda onlardan daha iyi olduğunu fark eder. Daha esnektir, vücuduna çok hakimdir, dans eder, yüzücüdür ve kondisyonu çok yüksektir. Doğaçlama dersinde zihni çok fazla çalışmaktadır, bir tek çözüm yeterliyken onun zihninde onlarcası gezinmektedir. Sınıf arkadaşlarının diline yeni bir deyim yerleşir: “Streeplemek (Streep it up)<sup>3</sup>” (Schulman, 2016; 70). Bu deyimi şöyle tanımlar sahne tasarımı öğrencisi William Ivey Long (Schulman, 2016; 70): “Sahneye çık. Karakterini sahiplen. İnsanların sana bakmasını sağla.” İyi ya da kötü, Streep sınıf arkadaşları arasında standardı belirlemektedir.

Streep ilk senesinde oyunculuk hocası Tom Haas ile sorunlar yaşar. Haas bir fakülte toplantısında Streep’in yeteneğine güvenmediğini ve onun gelecek

---

<sup>3</sup> Buradaki “Streep it up” deyimini bir fiildir ve “to keep it up” yani “ayak uydurmak” fiiline kelime ve kafiye olarak benzeterek yaratmış olabilecekleri, tahmin olarak belirtilmelidir. “Streep it up” deyiminin Türkçe karşılığını içinde geçen özel ismin de etkisiyle tam olarak bulmak mümkün olmasa da ve “Streeplemek”, “Streep gibi yapmak” gibi çevrilmeye çalışılsa da, “to keep it up” benzetmesi, anlaşılması adına fayda sağlayabilir.



vaadetmediğini söyleyerek toplantıdaki herkesi şaşırtır. Streep'in yaşadığı sorunu Schulman şöyle aktarmaktadır (2017: 90-91):

Sınıf arkadaşlarımla rekabet etmekten korktuğum için yeteneğimi dizginlediğimi söylemişti. Bunda doğruluk payı vardı ama bana akademik uyarı vermesi için bir neden yoktu. Ben sadece iyi biri olmaya, yüksek lisans diplomamı alıp okuldan ayrılmaya çalışıyordum... Bize, 'bir oyunda sahneye girdiğiniz anda seyirci kim olduğunuzu bilmeli', demişti. Bence sahneden ayrıldığınız anda seyircinin yarısı kim olduğunuzu bilmeli ve diğer yarısı da onlarla tamamen zıt fikirde olmalı.

Kendini çalışmaya veren Streep, Yale'de okurken senede bir düzine okul oyununda yer alır, o kadar sıkı çalışır ki ülser olur ve oyunculuğu tamamen bırakmayı düşünür. Hukuk okuluna başvurur ancak sınav sabahı uyuyakalıp sınavı kaçırmış, bunu gelecekte ne yapması gerektiğine dair bir işaret olarak algılar ve Yale Drama Okulu'nda başladığı yüksek lisans eğitimine devam eder (Longworth, 2013: 10). Üçüncü yılında Yale Repertuar Tiyatrosu'na katılan Streep son yılını okurken profesyonel olarak tiyatro yapmaya başlar, bütün rollerin ona verilmesi arkadaşlarının moralinin bozulmasına sebep olacaktır (Schulman, 2017: 121).



Şekil 3.1: Meryl Streep'in Yale'de okurken yaşlı bir kadını oynadığı *The Idiots of Karamazov* oyunundan (solda).  
Kaynak: <https://www.courant.com/courant-250/hc-xpm-2014-02-09-hc-250-theater-meryl-streep-20140209-story.html>

Şekil 3.2: Streep'in New York'ta oynadığı *Alice in Concert*, 1980 (sağda).  
Kaynak: <https://br.pinterest.com/pin/98305204339749900/>

Buradaki üç yıllık eğitiminde üç farklı oyunculuk hocası ile çalışması onu birbirinden farklı yönler götüre, zaman zaman birbirine karşıt olan farklı tekniklerle karşılaştırır ve hepsini anlamaya çalışarak, öğrenerek kendi yolunu çizmesini sağlar. Çalıştığı hocalardan biri de Metot oyunculuğunu ve duygusal çağrışım gibi teknikleri geliştiren oyuncularından biri olan Robert Lewis'tir. Yale'de bazı hocaların kişisel yaşamlarını didik didik edecek şekilde yaptıkları egzersizleri Streep, doğru bulmamaktadır. Meryl Streep'in o yıllara dair anlattıklarını, Michael Schulman (2017: 126) kitabında şöyle aktarır:

Her yeni gelen hoca şöyle derdi : "Geçen yıl ne öğrendiyse kafanıza takmayın. Bu yıl tamamen yeni bir yaklaşımınız olacak." Bohçayı karıştırıp eline geçeni kullanmaya benzeyen, böyle eklektik bir eğitim, paha biçilmez ama sıkıntılı bir süreçtir. Çoğu zaman, 'ben olsam böyle yapmazdım, bu adamın yaptıkları saçmalık' diye düşünüyordum. Ama bir bakıma, insan inandıklarını bu şekilde inşa ediyor. Yine de, o yıllar beni yordu, gerdi ve delirtti. Stresten sürekli kusuyordum.

Streep, Yale eğitimi sürecinde başarılarından ötürü takdir edilmemenin, kazansa bile rekabetin can acıtıcı olduğunu, güçlü erkeklere boyun eğdiğinizde ve sizi işlerinizden mahrum etmelerine izin verdiğinizde neler olabileceğini öğrenmiştir. Ve gerçekten iyi olduğunu öğrenmiştir. Dekan Brustein, Yale Repertuar Tiyatrosu'nda kalması için ona yalvarır, Streep ise New Haven'da öğrendiklerini, New Haven'dan uzakta bir yerden denemek istemektedir (Schulman, 2017: 127).

Meryl Streep'i çekici bir amigo kızdan, farkındalık geliştirmiş, yeteneğiyle dikkat çekmeye başlayan bir kadın oyuncuya ve aranan bir sinema yıldızına dönüştüren yılların kendine has zorunlulukları vardır; Amerika'yı, kadınları ve filmleri de değişime ve dönüşüme iten zorunluluklar. Schulman konu üzerine şöyle devam etmiştir (2017: 12):

Streep'in yükselişinin hikayesi, aynı zamanda onu şekillendirmeye veya onu sevmeye ya da onu bir temele oturtmaya çalışan erkeklerin de hikayesi. Çoğu başarısız oldu. Bir yıldız olmak için – ki bu asla Streep'in öncelik listesinin başlarında yer almadı – kendi yolunu izleyecekti, yolunu açmak için yeteneği ve adeta başka bir dünyaya ait özgüveni dışında hiçbir şeye izin vermeyecekti. Üniversitedeki ilk yılında, eski bir erkek arkadaşına şöyle yazmıştı, "Çok korkutucu ve muhteşem bir şeyin eşliğindeyim."

Streep'in eğitimi boyunca yaşadığı stres ve özgüven sorunlarına, seçtiği kariyer konusunda duyduğu şüphelere rağmen, kendine ait bir yol çizerek ilerlemede diretmesi, bireysel bir kariyer seçimi olmanın yanında, çeşitli sanat alanlarında 'kadın olarak kadın' temsiliyle varolmak ve sayılmak için direnen kadın sanatçıların mücadelesinin bir uzantısı olarak da düşünülebilir.

### 3.1.3. Tiyatro Yılları ve Sinema Oyuncululuğuna Geçişi

Longworth'ün (2013: 7-8), Meryl Streep'in oyuncululuğa ilk başladığı yıllardaki anılarından aktardığı kadarıyla Streep, 27 yaşında, henüz film deneyimi olmayan bir oyuncu olarak Manhattan'da *King Kong* filminin seçmelerine girdiğinde, efsanevi İtalyan prodüktör Dino DeLaurentiis'in bir taraftan gülümserken oğlu Federico'yu şöyle azarladığını duyar: "Bu çok çirkin. Neden bana bunu getirdiniz?". Vassar Üniversitesi'ndeki ilk yılında İtalyanca dersleri görmüş olan Streep onların kadın oyuncuların ve hatta tüm Amerikalıların aptal olduğunu düşündüğünü düşünmektedir. Ona İtalyanca şöyle karşılık verir: "Olmam gerektiği kadar güzel olmadığım için üzgünüm ama, görüp görebileceğiniz bu." Meryl Streep bir sinema oyuncusu adayından beklenmeyecek şekilde 'baş belası' olmayı umursamamaktadır.

1975'te mezun olduktan sonra New York'a gelir. Her oyuncu adayının girdiği ve onları ülkenin farklı yerlerindeki tiyatrolara yerleştiren *Theatre Communications Group*'un seçmelerine girmek istemeyen Streep, bir kez daha rekabete girme düşüncesiyle baş etmekte zorlanmaktadır (Schulman, 2017: 129). *New York Halk Tiyatrosu*'nun (*New York Public Theater*) seçmelerine girer. Tiyatronun kast direktörü Rosemary Tichler, ICM'in tiyatro departmanındaki Milton Goldman'dan, Yale'de Robert Lewis'in gözdesi yetenekli oyuncuyu öven bir telefon almıştır. Streep birkaç gün sonra seçmeye girerve genel sanat yönetmeni Joseph Papp tarafından, Mandy Patinkin ve John Lithgow ile birlikte oynamak üzere *Trelawny of the Wells* oyununa seçilir. New York'taki ilk senesinde tiyatro sahnelerinde altı farklı oyunda oynar. Papp daha sonra ona *Park'ta Shakespeare* (*Shakespeare in the Park*) oyunlarında hem *Henry V* hem de *Kısasa Kısas* oyunlarında rol vermiştir. Bu sıralarda oyuncu John Cazale ile tanışan Streep, 1978'de Cazale kanserden vefat edene dek onunla birlikte yaşayacaktır (Longworth, 2013: 10).

Streep tiyatro oyunculuğu yaptığı yıllarda sinema oyunculuğuna yönelmeyi düşünmemektedir. Ancak Robert De Niro'nun *Taksi Şoförü* (*Taxi Driver*, 1976) filmini seyrettiğinde çok etkilenir: "Kendime dedim ki, büyüdüğümde işte böyle bir oyuncu olmak istiyorum" (Longworth, 2013: 10).



Şekil 3.3: Vişne Bahçesi oyunundaki Dunyasha rolü (solda).

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/566257353118029844/>

Şekil 3.4: 5. Henry oyunundan.

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/publictheaterny/6789431760>

1977 senesinde *Vişne Bahçesi*'nde *Dunyasha* rolünü oynar, ardından *Happy End* oyunu ile Broadway'e adım atar. Bu oyunları birliktte Hollywood'un dikkatini çekmeye başlar. Sahnedeleyen bir kast direktörü olan Juliet Taylor'un dikkatini çeken Streep, Jane Fonda'nın başrolünde olduğu *Julia* (1977) filmde ufak bir rol alır. Çektiği sahnelerin çoğu montajda kesilir, yahut değiştirilir. Filmde ve kendi performansından hiç memnun kalmayan Streep filmde oynamakla büyük hata yaptığını düşünür. Ancak tiyatro sahnesine dönen Streep bu sefer de Donyasha rolündeyken Robert De Niro tarafından izlenir ve keşfedilir. Kısa süre sonra hayatını değiştirecek olan *Avcı* (*The Deer Hunter*, 1978) filmi için seçilir. Bu filmdeki rolü ile 1979 yılının başlarında, Yale Drama Bölümü mezuniyetinden dört yıl bile geçmemişken, ilk Oscar adaylığını alacaktır (Longworth, 2013: 10).

Sinema oyunculuğuna adım attığı yıllarda, sevgilisi Cazale'yi 12 Mart 1978'de kaybeder. Birkaç ay sonra, bir heykeltıraş olan Don Gummer ile evlenir.

1978'den beri Don Gummer ile evlidir ve 4 çocuğu vardır: Henry, Mamie, Grace ve Louisa.

### 3.1.4. Sinema Kariyeri ve Bugünü

Johnstone'un *Streep: A Life in Film* kitabında belirttiği gibi, bundan altmış yıl önceki Hollywood anlayışı bugünkü ile çok farklıydı. Art arda kar getirecek hit filmler çekmek, sinema filmlerine tutkun ve 150 milyonluk nüfus içerisinde her hafta sinemaya giden 90 milyon Amerikalı sayesinde, çok daha kolaydı. 2000'li yıllara gelindiğinde, her bir stüdyo başarısız olma kaygısıyla 20 filmde daha azına destek vermektedir ve yenilikten kaçınarak, gişede başarılı olmuş filmlerin devam filmlerini tercih etmeye meyillidir. Örneğin 2008'de Universal *Hellboy 2*, *Mumya 3* ve *Indiana Jones 4* filmlerini yayınladı. *Mamma Mia!* ise dünya çapında 580 milyon dolar gişe hasılatına ulaşırken, stüdyo filmin bütçesine temkinli bir şekilde ancak 50 milyon dolar ayırmıştı (Johnstone, 2009; XIV). *Mamma Mia! Yeniden Başlıyoruz* devam filminin bütçesi ise 75 milyon dolar olmasına rağmen dünya çapında 415 milyon dolarlık bir hasılatla ulaşmıştır.

Yine Johnstone'dan öğrenildiği kadarıyla, tüm film stüdyoları çapında fiyasko ile sonuçlanan filmlerin hit filmlere oranı 5'te 1'dir ve bu hit filmler fiyaskoları telafi etmektedir. Film endüstrisindeki bu rakamların istisnalarından biri ise Meryl Streep'tir. Görsel efekt filmleri, çizgi roman filmleri, bilimkurgu filmleri ve sevimsiz komedi filmlerinin ağırlıkta olduğu film endüstrisinde, Streep, istikrarlı bir çizgi izlemiş, çoğunlukla iyi ve zekice yazılmış ve iyi performans gösterebileceği filmleri seçme konusunda nispeten başarılı olduğunu göstermiştir. Onun filmlerine bakıldığında başarılı olma oranının 2'de 1'den yüksek olduğu söylenebilir. Johnstone (2009: XV) kitabında bu konuda şöyle yazmıştır; "Film endüstrisinden pek çok kişiyle tanıştım, çalıştım ve röportaj yaptım – pek çok stüdyo şefi ve varisleri dahil olmak üzere – geçtiğimiz 40 yılda, bir filmin kalitesine dair daha keskin bir zekaya ve daha sezgisel bir buruna sahip başka birine rastlamadım."

Bu oranda bir başarı neye bağlanabilir? Yale Drama Okulu'ndaki üç yıllık eğitimi ve oynadığı onlarca oyundan sonra New York'ta Joe Papp'ın yönetimindeki New York Halk Tiyatrosu'nda ve daha sonra Broadway'de çalışmasının ve biriktirdiği tecrübelerinin; Streep'in, performans, senaryo, rejisi, kasting ve en

önemlisi de seyirci konusunda gerçek anlamda öğrenilebilecek her şeyi öğrenmesini sağladığı söylenebilir. “Hollywood’da, geleneksel yolları izleyerek, bir yetenek ajansından veya kurgu odasından yükselip bir stüdyonun başına geçmiş birinin böyle bir kökenden gelen biri ile bahsettiğimiz konuda boy ölçüşmesi nasıl mümkün olabilir?” diyerek yorumunu dile getirir Johnstone (2009: XV).



Şekil 3.5: Oyunculuk kariyerinin ilk yıllarından bir portre fotoğrafı.

Kaynak: <https://www.madmass.it/meryl-streep-compleanno-70-anni-atrice-piu-amata-di-sembre/>

Sinema kariyerine 1977 yılında *Julia* filmindeki ufak rolü ile başlayan Streep’in ses getiren ilk rolü bir yıl sonra, De Niro’nun başrolünde olduğu, *Avcı* filmindeki *Linda* rolüdür. Vietnam Savaşı ve aynı yıllardaki Amerikan yaşam tarzının ağırlıklı olarak erkek bakış açısından anlatıldığı filmde, erkekler savaş giderken geride kalan komşu kızı Linda rolünü canlandırarak, bu ağırlıklı eril bakış açısına karşı koymuştur (Cimino, 1978). İlk önemli rolünde Robert De Niro ile çalışan Streep filmin kadrosuna aynı zamanda, o sıralarda hasta olan ve bu filmde oynayan sevgilisi John Cazale’nin yanında olabilmek için katılmıştır. Çekimlerin hemen ardından *Holocaust* (Soykırım, 1978) adlı televizyon mini dizisinde oynamak için Avusturya’ya giden Streep, toplama kampına gönderilen Yahudi bir ressamın Hristiyan karısını oynamıştır. O sıralarda yüksek lisans öğreniminin borcunu ve Cazale’nin tedavi masraflarını karşılamak zorunda olan Streep, bu çalışmasından keyif almadığını ve sadece para kazanmak için yaptığını itiraf etmiştir. *Avcı* filminin gösterime girmesinden aylar önce televizyonda yayınlanan dizi, Streep’in adeta bir

gecede şöhret kazanmasını sağlamış ve ona Emmy Ödülü kazandırmıştır. Ödül törenine katılmayı reddeden oyuncu, ödüller üzerine 1979 Şubat'ında yayımlanan bir röportajda şöyle söylemiştir (Longworth, 2013: 26): “Bence performanslar bağlamlarının dışına çıkarılıp ödül için birbirleriyle yarıştırmamalı.” Bir yıl sonra *Kramer Kramer'a Karşı* filmiyle, özellikle de Oscar ödüllerini cezbetmesiyle meşhur kariyerinin ilk Oscar ödülünü kucaklayacaktır.

Tezin Dördüncü Bölümünde ayrıntılı olarak incelenen *Kramer Kramer'e Karşı* (1979) filminde kocasını ve çocuğunu terk edip daha sonra geri dönerek çocuğunun velayetini almak için mücadele eden *Joanna* rolünde, muhafazakarlık ve politik acımasızlığın yükseldiği, İkinci Dalga feminizm ile çatıştığı bir dönemde, kadınlık deneyimlerinin sorunlarına ve çelişkilerine hitap eden bir rolü canlandırmıştır (Benton, 1979).

En önemli rollerinden biri olan *Sophie'nin Seçimi* filminde Sophie rolünde, ilk kez doğrudan rolüne odaklanma fırsatı bulmuş, rolü için uzun bir hazırlık sürecine girmiş, duygusal ve zihinsel olarak zarar görmüş Sophie rolü ve onun 'seçimi' aracılığıyla, kadınların tarihteki yeri ve erkeklerin politik amaçları ile eylemlerinden doğan sonuçlar karşısında ödemek zorunda kaldıkları bedeller üzerine, kariyeri boyunca sıkça başvuracağı bir bakış açısı sunma denemesine girmiştir (Longworth, 2013: 15). Streep hazırlık sürecinde aylarca Lehçe öğrenir. Hatta prodüksiyon süreci boyunca Leh aksanıyla İngilizce konuşur. Alan Pakula bunu şöyle anlatır (Longworth, 2013: 56): “İlk duyduğumda bunun pek de iyi olmayacağını düşündüm çünkü ondan geliyormuş gibi duyulmuyordu. Sonra fark ettim ki bu düşüncem onun başka bir kişiye dönüşmüş olduğunu görmenin yarattığı şoktan kaynaklanıyordu.” Set ve çekimler daha çok bir tiyatro oyunuymuş gibi ilerler. Oyuncu ekibi önce üç hafta boyunca prova yapar. Denemek ve doğaçlama yapmaktan çekinmezler. Streep rolü için birkaç kilo alır. Bu, savaşta sağ kalmış biri olarak Sophie'nin hayata tutunmuş olduğunu göstermek içindir. Streep'in, çekimlerin son ayağı olan ve Yugoslavya'da gerçekleşen Auschwitz çekimleri için daha sonra on kilodan fazla kilo vermesi, yönetmen Pakula son anda bu sahnelerde Almanca konuşmasını istediğini haber verdiği için ise üç hafta boyunca Almanca çalışması gerekecektir (Longworth, 2013: 15). Hemen ardından oynadığı *Silkwood* (1983) filminde, ilk kez gerçekten yaşamış bir karakteri canlandırmış, politik bilincin uyanış sürecini portre eden bir karakteri canlandırmıştır (Nichols, 1983). Bu uyanış, aynı zamanda Streep'in kendi sosyal sorumluluk bilincinin uyanışına paralellik göstermektedir.



Şekil 3.6: Sophie'nin Seçimi (1982) filmindeki Sophie rolünde.

Kaynak: <http://thefilmexperience.net/blog/2018/2/23/months-of-meryl-sophies-choice-1982.html>

1984 yılında oynadığı *Bolluk (Plenty)* adlı İngiliz yapımı filmde, İkinci Dünya Savaşı'nda İngiliz istihbaratında çalışan bir kadın olan *Susan*'ın, savaş bittikten sonra değişim ve dönüşüm geçiren İngiliz toplumunda uyum sağlamaya ve yerini bulmaya çalışması, bağımsız bir ruha sahip bir kadın olarak erkeklerle eşit düzeyde varoluşunu gerçekleştirmeyi başaramadığında zihinsel bir çöktüğe girmesi anlatılmaktadır (Schepsisi, 1985). Streep rolünün cesur ve öfkeli olmasını ve bunu ifade etmesini takdir ettiğini söyler ve bunu şöyle yorumlar (Longworth, 2013: 92):

Bence edebiyat ve dramada, içinde bulunduğu şartları hakeden, topluma ve dünyaya karşı agresif şekilde talepkar olan pek çok erkek kahraman gördük. Ben bunun alışılmadık olduğunu düşünmüyorum. Ama bu kahraman kadın ise, o zaman alışılmadık oluyor.

*Bolluk*, olumlu tepkiler almasına rağmen, fazla ilgi görmemiş, özellikle Akademi Ödülleri zamanı geldiğinde, yine savaş temasını barındıran ve Streep'in yine erkek egemen bir toplumda tek başına ayakta duran bir kadını canlandırdığı *Benim Afrikam (Out of Africa, 1985)* filminin gölgesinde kalmıştır. Bunun sebeplerinden biri de *Bolluk*'ta tek başına ön plana çıkan kadın kahramanın yanında *Benim Afrikam*'da bu sefer bir erkek kahramanın, ünlü oyuncu Robert Redford'un da olmasıdır. Dönemin Oscar kurallarına göre bir oyuncu kendine karşı



yarışamayacağından, daha büyük prodüksiyona ve izleyici kitlesine sahip olan ve *Isak Dinesen*'in, yani *Karen Blixen*'in gerçek yaşam öyküsünü anlatan *Benim Afrikam* galip gelmiştir. Aynı zamanda *Benim Afrikam*, dönemin ruhuna uygunluk göstermektedir. Bolluk, savaş sonrası dönüşen yaşamın tüketim toplumundaki adı konulamayan huzursuzluğunu dramatize ederken, *Benim Afrikam* özür dilemeksizin sömürge turizminin reklamının yapılmasına hizmet etmektedir. Longworth'ün (2013: 92) ifadesiyle; “*Benim Afrikam* her yöne çekilebilecek bulanık bir Hollywood ürünüdür.” Feminist bakış açısından, güçlü, kendi ayaklarında duran bir kadın portre etmektedir, ancak tüm bunların yanında bu kadının tek istediği erkek arkadaşının onunla evlenmesidir. Öte yandan Bolluk, Streep'in takdir ettiği korkusuz ve agresif kadın figürünün ifadesinde rahatsız edici bulunmuş olsa da, filmi değerlendirmeye uygun kılmıştır. Eleştirmen Molly Haskell, Bolluk filmi Meryl Streep'in en zorlu ve belirsiz rollerinden biri ve “en feminist” filmi olarak gördüğünü ifade etmiş, “Streep'in çizdiği duygusuz iyi kız imajının, rolün rezil davranışlar gösterdiği sahnelere dahi şoke edici bir görkem kattığını” belirtmiştir (Longworth, 2013: 92).



Şekil 3.7: Bolluk (1985) filminde Streep soğuk ve hırslı Susan rolünde.

Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0089816/mediaviewer/rm2124420864>

Silkwood'dan sonra bir kez daha gerçek hayattan bir karakteri canlandırdığı *Benim Afrikam* filminde, kocası tarafından sıklıkla yalnız bırakılan ve aldatılan Karen, çiftliği tek başına idare etmeye başlar. Birinci Dünya Savaşı çıktığında erkeklerin büyük çoğunluğu güneydeki bir cepheyi korumak üzere savaşa giderler.

Cephedekilere erzak götürülmesi gerektiğinde Karen bu uzun ve tehlikeli yolda bir kadından beklenmeyecek şekilde erzak kervanına eşlik edecek ve yol boyunca beceri, liderlik ve hayatta kalma üzerine çok şey öğrenecek, erkekler tarafından gönülsüz bir takdir ve saygıyla karşılanacaktır. Savaş bittiğinde kocası aynı özgürlükle yaşamaya devam eder, bu sıralarda Karen hastalanır ve kocasından frengi hastalığı kapmış olduğunu öğrenir, tedavi olmak için ülkesine dönmek zorunda kalır ve uzun bir tedaviden sonra geri döner. Hastalık onun kısır kalmasına sebep olmuştur, Karen kocasından ayrılır (Pollack, 1985).

Çiftlik topraklarında yaşayan yerli kabilesi ve kendisi için çalışan yerlilerle yıllar içerisinde gittikçe daha yakın bir bağ kuran Karen yerli kabilesini kahve tarımında kendisi için çalışmaları için ikna eder. Kasabada pek çok kişinin onaylamamasına, yerlilerin eğitimsiz ve manipule edilebilir olmalarını tercih etmesine, kabile şefinin de istememesine rağmen topraklarında bir okul inşa eder, bir öğretmen tutar ve yerlilere eğitim vermeye başlar (Pollack, 1985).

Afrika'ya ilk geldiğinde tanıştığı iki adamla da arkadaşlık kurmuştur. Onları misafir ettiği bir akşam onlara doğaçlama olarak anlattığı uzun öykülerle takdirlerini kazanır. İki adamdan biri olan Denys 'Finch' Hatton ile olan arkadaşlığı zamanla karşılıklı ilgiye ve aşka dönüşür. Finch Hatton iyi, açık sözlü ve sadıktır ancak tamamen özgür ruhlu ve medeniyetten uzak kalıp macera dolu bir hayat yaşamayı tercih etmektedir. Karen onun kendisine bağlı yaşamasını istemekte, ancak Denys böyle bir yaşamdan uzak dumakta ve istediği zaman gidip istediği zaman dönmektedir. Karen ondan, kendisine olan bağlılığını göstermesini, ona ihtiyaç duymasını talep ettiğinde tartışıp ayrılırlar. Bir yangında her şeyini kaybeden Karen, ülkesine döneceği gün eski kocasından Denys'in uçak kazasında öldüğü haberini alır, onu Kenya'da eskiden sahip olduğu arazinin topraklarında defnettikten sonra bir daha dönmek üzere ülkesine döner ve daha sonra bu yaşadıklarını ve diğer hikayelerini Isak Dinesen takma adıyla kaleme alır (Pollack, 1985).

Bu filmde bir yıl sonra Streep, yine gerçek hayattan bir karakteri oynayacağı *Heartburn* (1986) filminde Jack Nicholson ile birlikte rol alır. Film, Silkwood filminin senaristi olan Nora Ephron'un kendi yaşadıklarından yola çıkarak kaleme aldığı kitabından uyarlanmış ve yine Mike Nichols tarafından yönetilmiştir. Nora Ephron ikinci çocuğuna hamileyken, ünlü bir gazeteci olan kocası tarafından aldatıldığını öğrenmiş, yaşadıklarını farklı isimler kullanarak bir romana dönüştürmüştür. Streep filmde Nora Ephron'u oynamıştır. Filmde, ünlü ve çapkın bir

gazeteci olan Mark ile evlenen Rachel, ilk çocuklarını dünyaya getirir. İkinci çocuklarına hamile iken monotonlaşan evliliklerinden sıkılmaya başlayan Mark'ın kendisini aldattığını anlayan Rachel evi terk eder. Kendisinden özür dahi dilemeyen kocasını terk eder ancak tek istediği her şeyin eski haline dönmesidir. Günlerce Mark'ın aramasını bekleyen Rachel, Mark aradığında onun özrünü kabul edip eve geri döner. Ancak hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını görür, evliliğinde huzursuzluk ve bunalım yaşamaya başlar. İkinci çocuğunu dünyaya getirdikten kısa süre sonra kocasının kendisini aldatmaya devam ettiğini öğrenen Rachel bu sefer geri dönmek üzere onu terk eder (Nichols, 1986).

Film, orta sınıf Amerikan yaşamında, evlenen kadın ve erkeklerin evlilikten beklentileri, beklentilerini karşılamayan evliliklerde erkek ve kadınların tepkileri, aldatılma ve aldatılmaya karşı başkaldırmak veya başkaldırmamak üzerinedir. Film, geçim sıkıntısı olmayan evli erkeklerin mutlaka eşlerini aldattıklarına dair bir varsayım sunmakta, Rachel'in arkadaşı ile konuştuğu sahnede arkadaşı ona eşinin onu nasıl aldattığını ve onun ölmesini nasıl hayal ettiğini anlatır. Aldatma olgusundan yola çıkan çatışma, daha sonra kadının kabullenme veya reddetme eylemi üzerine odaklanır (Nichols, 1986).



Şekil 3.8: 1988 yılından *Karanlıkta Bir Çığlık* filminden bir kare.  
Kaynak: <http://movie.info/meryl-streep>

1988'de Fred Schepisi'nin çektiği *Karanlıkta Bir Çığlık* filminde oynayan Streep bu sefer Avusturalyalı bir kadını canlandırır. Yine gerçek hayattan alınan bir öykünün anlatıldığı filmde, 1980 yılında, üç çocuklu dindar bir aile olan Chamberlain'ler, tatil için gittikleri Ayers Rock'ta bebekleri Azaria'ya, bir dingonun

geceleyn çadırdan kaçırması sonucu kaybederler. Arama çalışmalarında bebek bulunamaz. Otoritelerin dingonun aldığına inanmadığı bebeğin ölümüyle suçlanan anne *Lindy*, basın ve toplum tarafından da suçlu görülür ve yıllar boyu sürececek bir adli mücadele içerisine girer (Schepisi, 1988).

İlerleyen birkaç yılda Streep bir dizi komedi filminde rol alır. Bunlardan en önemlisi, ünlü aktris Carrie Fisher'ın bağımlılıkla mücadele ettiği yıllardan sonra kendi hayatı ve annesi ünlü aktris Debbie Reynolds ile ilişkisi üzerine kaleme aldığı romanın 1990 tarihli filme uyarlandığı ve yine Mike Nichols tarafından çekilen *Yaşamın Kıyısından Kartpostallar*'dır. Streep'in filmde oynamaya ikna olmasını sağlayan Fisher'ın karakteri olan *Susanna*'nın şu repliğidir: "Kendi hayatımı hissedemiyorum." Streep bu karakterin, uyuşturucu bağımlılığına saplanmasına sebep olan kendine güven sorunu ile, kendisine en fazla benzeyen rolü olduğunu, rol için hazırlanırken kendisinden ve kendi annesi ile farklılıklarından esinlendiğini söyler (Johnstone, 2009: 98-102).

Filmin stüdyolara pazarlanması sürecinde büyük bütçeli olup düşük hasılat yapan filmlere (*Days of Thunder*) gönderme yapan Streep şunları söyler (Johnstone, 2009: 99); "Belki de bu değişimin sesidir. İnsanları yeniden sinemalarda görmek isterim. *Kartpostallar* harika bir yolculuk: Zekice, komik ve duygusal. Annesi olan herkes olumlu tepki verecek." 'Annesi olan herkes' diyerek basitçe herkesi dahil etmiş olmaktadır. Erkek bir stüdyo patronunun filmdeki potansiyeli göreceği şüphelidir, ancak Nichols filmi Columbia Stüdyoları'nın başına yeni geçen ve ilk kadın müdür olan Dawn Steel'e götürür ve Steel filmi finanse etmeyi kabul eder (Johnstone, 2009: 99).

Komedi rollerinde oynamasıyla eleştirilen Streep, bu deneyimin kendisi için keyif olduğunu, her şeyden biraz denemek gerektiğini söyler. Artık 40'lı yaşlarının başında olan Streep, halkın beklentisinden öteye geçerek yeteneklerini, komik ve saçma olan rollerde denemek için kendini özgür hissetmektedir (Johnstone, 2009: 112).

1990 yılında ailesiyle birlikte California'ya taşınır. Burada geçirdiği birkaç yılın ve oynadığı filmlerin ardından, Hollywood'da yaşamaya ve çalışmaya devam etmek istemeyen Streep, daha önce yaşamakta olduğu Connecticut'a geri taşınır. Los Angeles'ta yaşanan bir depremden ürktüğünü, magazincilerden rahatsız olduğunu ve çocuklarının Batı Yakası'nda okula gitmesini istemediğini dile getirirse de, bu taşınma Hollywood'da bir geri çekilme, kariyerini yeniden canlandırma denemesinin işe

yaramaması olarak algılanır. Sophie'nin Seçimi filminin yönetmeni Alan J. Pakula o sene "Muhteşem bir klasik aktristen Hollywood'da başkalarının da oynayabileceği roller oynayan bir oyuncu haline geldi" der Streep için. "Bazen onu öyle bir filmde oynatıyorlar ki, bu küçücük bir arabaya koskoca bir motor takmaya benziyor" (Longworth, 2013: 111).

1994 tarihli *Vahşi Nehir* buna bir örnektir. Hollywood'dan ayrılmadan önce yaptığı bu son film bir aksiyon gerilim filmidir ve bu film için Hollywood kalıplarına uyum gösterme yoluna giden Streep sıkı bir diyet uygular ve kendini bir aksiyon kahramanının silüetine sokmaya çalışır. Film mütevazı derecede başarı kazanır ancak onu bir aksiyon yıldızı olarak hayatında yeni bir sayfa açmaya ikna edecek kadar başarılı olmaz ve Streep oyunculukta köklerine geri dönmeye karar verir.

1995 yapımı *Yasak İlişki*, 1996 yapımı *Marvin'in Odası*, 1998 yılından *One True Thing* ve 1999'da gerçek hayattan bir karakteri oynadığı ve çekimler için altı ay boyunca keman çalmayı öğrendiği *50 Cesur Kemancı*, 90'lı yılların ikinci yarısındaki kayda değer çalışmalarıdır.



Şekil 3.9: 1999 tarihli *50 Cesur Kemancı* filmindeki Roberta Guaspari rolü için Streep 6 ay boyunca keman çalışmıştır.

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/29185076@N05/2735166631>

Michael Schulman (2016: 5) kitabında, Meryl Streep'in 2012'de - son olarak Oscar kazandığı 1983 yılından tam 29 yıl sonra - *Margaret Thatcher*'a hayat verdiği *Demir Leydi* filmiyle (2011) kazandığı üçüncü Oscar zaferini ayrıntılarıyla

anlattıktan sonra onun kariyerini şöyle özetlemektedir. “70’li yılların sonlarında çıkış yaptığı rollerinden bu yana, sonsuz tonda bir renk yelpazesıyla hayat verdiği karakterlerle tanınıyor. 80’li yıllarda *Sophie’nin Seçimi* ve *Benim Afrikam* gibi dünyanın farklı yerlerinde geçen efsanevi dramaların başkahramanıydı.” Streep ısrarla doksanlı yılların hareketsiz geçtiğini söylemektedir ancak doksanlı yıllarda dört Oscar adaylığı almıştır. Kırk yaşına bastığı yıl üç farklı cadı rolü teklif edildiğini Streep keyifle anlatmaktadır. 2002 yılında Spike Jonze’nin *Tersyüz* filmiyle kariyeri yeniden çıkışa geçmiş, bir sonraki yıl Mike Nichols ile yeniden birlikte çalıştığı *Angels in America* mini dizisiyle, 2007 yılında *Şeytan Marka Giyer* filmiyle birer Altın Küre kazanmıştır (Schulman, 2017; 5). Tiyatro kariyerine nadiren dönen Streep, 2001’de Central Park’ta sahnelenen *Martı* prodüksiyonunda rol alır, 2006’da Broadway’de *Cesaret Ana ve Oğulları* oyununda *Cesaret Ana*’yı oynar.

2001’de annesini ve 2004’te babasını kaybeder. Sıkıntılı geçen bu yıllar sürecinde onun çalışmaya geri dönmesini sağlayan, ailesinin desteği ve çocuklarından üçünün artık evden ayrılmış olması, böylece evdeki iş yükünün hafiflemiş olmasıdır. 2002’de oynadığı *Tersyüz* ve *Saatler, Yasak İlişki* filminden sonra kariyerine tekrar ivme veren iki çalışması olur. Bu yıllarda politik tavrı konusunda daha serbest hareket eden Streep George W. Bush hükümeti ile ilgili protestolarda yer alır.

Bu yıllarda oynadığı rollerle ilgili olarak Karen Hollinger’ın 2006’da kaleme aldığı bir eleştiri yazısını Longworth (2013: 127) şöyle aktarmaktadır:

Kariyeri, onun geri planda kalmış rolleri yeniden yaratması ve olumsuz kadın portrelerini olumluya çevirmesiyle ivmeli bir şekilde ilerlemiş ve orta yaşlarına değin sosyal olarak bilinçli bir şekilde portre ettiği başarılı rolleri ile devam etmişti. Hayalkırıklığıyla vardığım sonuç, birbirine benzer melodramatik anne rolleri ile, yaşlanmakta olan kadın oyunculara ayrılan geleneksel rollerle sınırlı kalmış olduğudur. Bu kadar büyük ivmeyle yükselen bir kariyerin aşağı yukarı bu şekilde sonlanıyor olması cesaret kırıcı.

Bu eleştiri yazısından bir yıl sonra *Şeytan Marka Giyer* filmi gösterime girer. Yapımcılar başta, kadınlar tarafından yönetilen bir iş yerindeki çalışma dinamiklerini anlatan bir filmi desteklemeyi tercih etmezler. Filmin pazarlanabilirliği sorgulanmaktadır. Taşıyıcısının kadınlar olduğu ve güç odağı olan kadınları gösteren filmlerin finanse edilmesindeki zorluğun sebebini Streep şöyle anlatmıştır

(Longworth, 2013: 137); “Filmler insanların fantazileridir. Stüdyo patronlarının çoğu erkek. Ve bu erkeklerin fantazisi ekranda ilk karılarını görmek değil, daha çok ikinci veya üçüncü karılarına benzer birini görmek.” Sonuçta filmin finanse edilmesini sağlayan kişi, stüdyo yöneticilerinden biri olan ve filmin şekillenmesinde de etkili olan Elizabeth Gabler olmuştur. Film dünya çapında 280 milyon dolar gişe hasılatı yapar (Longworth, 2013: 137).

Streep, güç sahibi profesyonel kadınların kültürel kodlarda nasıl soğuk, kadınlıklarını ve annelik hislerini kaybetmiş kadınlar gibi gösterilmek istediklerine ve bu şekilde işleyen çifte standarda dair gözlemlerini ifade eder. Başarılı olmak için ve buldukları yerde kalabilmek için kendilerinden bir parçayı kesip atmış oldukları varsayımının yapılmasını ve bazı taleplerin erkekler tarafından yapıldığında normal karşılanıp kadınlar tarafından yapıldığında “talep” olarak algılanmasını eleştirir (Longworth, 2013: 131).



Şekil 3.10: Streep Şeytan Marka Giyer (2007) filmindeki Miranda Priestly rolünde (solda).

Kaynak: <https://www.amazon.com/Devil-Streep-Miranda-Priestly-Looking/dp/B017IHHYPO>

Şekil 3.11: 28 yıl sonra ona üçüncü Oscar ödülünü kazandıran Margaret Thatcher rolünde (sağda). İki rolünde de sık sık yaptığı gibi, makyaj sanatçısı J. Roy Helland ile çalışmıştır.

Kaynak: <https://www.skinillustrator.com/portfolio-item/the-iron-lady/>

Rolün hazırlık sürecinde, artık ellili yaşlarının sonundaki Streep bir kez daha kendine güven sorunlarıyla mücadele eder. Böyle yazılmış bir karakter için en baştan başlayarak hazırlanmanın kendisi için korkutucu olduğuna vurgu yapar. Hazırlık sürecinde önce fazla ilgi duymadığı bir alan olan moda üzerine araştırmalar yapan

Streep, fikirlerini şöyle ifade eder: “Bunu çok yorucu buldum. Detaylara gösterilen bunca özen, bana kalırsa jet motoru parçalarına da gösterilebilirdi” (Longworth, 2013: 133). Bu fikirlerine rağmen Streep kamera arkasında oyuncu koçluğu, yardımcı yazarlık, set dekoratörlüğü gibi alanlarda da etkili olur. Karakterinin nasıl görünmesi gerektiği konusunda sorumluluğu üstüne alır, birkaç kilo verir, kostüm kreatörü Patricia Field ile ve makyaj artisti J. Roy Helland ile karakterin kostümleri, makyajı ve saçını üzerine çalışır (Longworth, 2013: 133).

Longworth’ün (2013: 133-138) anlattığı ve aktardığı gibi, bu rolde Kramer Kramer’a Karşı filminden sonra bir kez daha görüldüğü sahnelerden çok üzerine konuşulduğu sahnelerle filmin ana çatışmasını yaratan karakterdir. Streep Miranda’yı, bağırıp çağırmadan hatta konuşmadan her istediğini elde eden bir kadın olarak gözünde canlandırmaktadır. Bu fikri, Clint Eastwood ile olan deneyimlerinden ve onun çalışma yönteminden faydalanarak yaratmıştır. Miranda’nın karakter çizgisinin yaratılmasında etkili olan Streep, onun mümkün olduğunca kötü gösterilmesini, ancak onun bu yönünün daha ilk sahnede tümüyle sunulmaması gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca Miranda’nın savunmasız yakalandığı ve bir kez daha boşanıyor olduğunu anlattığı sahnenin yazılması da yine Streep’in fikridir. Senarist McKenna onun, “bir bedeli olduğunu göstermek istediğini, ama bunun yapması gerekenlerle arasında bir engel oluşturmasına izin vermeyeceğini çünkü sadece kendine karşı değil, işine ve koruması gereken standartlara karşı sorumlu olduğunu” göstermek istediğini söylemiştir. Streep’e göre bu sahne, filmin geri kalanını anlamlı kılan sahnedir. Ve bu rolü ile Streep ilk kez kadın izleyici kitlesi bir yana, çalışan heteroseksüel erkek izleyici kitlesinin deempatisini kazandığından bahsedecektir.

Streep, kariyerinin yeniden canlanmasında kadın yapımcıların etkili olduğunu belirtir. “Hep 40 yaşına geldiğimde silinip gideceğimi düşünüyordum. Pek çok kadın oyuncu için böyle oldu. Ben şanslıydım” diyen Streep, Tersyüz filmde oynamasını sağlayan kişinin Amy Pascal olduğunu ve stüdyoyu idare eden kişi erkek olsaydı, o filmde kendisi yerine 30 yaşlarında başka bir kadın oyuncunun oynuyor olacağını söyler (Longworth, 2013: 137). İlerleyen yıllardaki Mamma Mia!, Julie&Julia, Demir Leydi ve Diren! gibi önemli filmleri yönetmen, yapımcı ve/veya senarist görevlerinde kadınların yer aldığı filmler olacaktır.

2008’de Lincoln Center Film Society tarafından ödüllendirilen Streep, kendisiyle ilgili hazırlanan videoyu izledikten sonra kendi gençliğine bir mesaj



gönderebilmeyi dileyerek şunları söylemiştir (2008); “Tek görebildiğim, kilolu olup olmadığı veya burnunun büyük olup olmadığı konusunda kaygı duyan genç ve güzel bir kadındı. Ona şöyle demek isterdim: ‘Sadece rahatla ve her şey yolunda gidecek.’” Bu yıldan sonraki filmleriyle de Streep, çok az sayıda kadın oyuncunun başarabildiği yoğunlukta ve başarıyla çalışmaya devam eder.

2011’de, ikinci Oscar ödülünden 28 yıl sonra Streep’ üçüncü Oscar’ını kazandıran *Demir Leydi* filmiyle; Batı siyasi tarihinin en güçlü kadınının hayatını anlatan bir film yapmakla ilgili olarak yönetmen Phyllida Lloyd şöyle der (Longworth, 2013: 155): “İhtilafli bir figür olan Thatcher’ın zihnine girmeye çalışan bir film yapmaya çalışmanın kışkırtıcılığı bir yana, bu kadar İngiliz bir rol için İngiltere’nin dışından bir aktris seçmenin kışkırtıcılığı başka bir yanaydı.” Ancak Thatcher’ın genç bir kadın siyasetçi olarak Muhafazakar Parti’de çektiği yabancılık ve fazladan efor sarfetmek zorunda olması ile, Meryl Streep’in rolü için çektiği sıkıntı paralellik göstermektedir. Streep bir kez daha rolü ile ilgili araştırmaya girer, ses kayıtlarını dinler, aksanı ve sesi, tonlaması ve vurguları üzerine çalışır, uzun cümleler kuran ve farklı vurgular kullanan Thatcher’ın canlandırılmasında gereken nefes kullanımı konusunda, eski bir sporcu olmasının ve şan dersleri almış olmasının işe yaradığını fark eder. Protez dişler, peruk ve makyaj ile canlandırması gereken rolü için bir kez daha Roy Helland ile işbirliği yapar.

Hayatının son yıllarında, kocası Denis’in ölümüyle baş etmeye çalışan ve bu sırada kocasının hayalini görüp onunla konuşan Margaret Thatcher, Britanya’nın ilk kadın başbakanı, yaşamından ve kariyerinden kesitleri anımsarken, kocasının ölümünü ve onun eşyalarını kaldırmayı artık kabullenmektedir. Granthamlı bir bakkalın kızı olan Thatcher, siyasi hayatında, cinsiyet ve sınıf ayrımcılığının güçlü kapılarının kırılmayı başarmış ve Birleşik Krallık’ın ilk kadın başbakanı olmuş, kendisine gösterilen rağbetin ve partisinde kendisine duyulan güvenin azalması sonucu istifa etmek durumunda kalana dek 11 yıl boyunca görevini sürdürmüştür (Lloyd, 2011).

1976’da Sovyetler’in baskıcı politikalarını eleştirdiği bir konuşmasından sonra bir Sovyet gazetesi tarafından “Demir Leydi” olarak adlandırılan Thatcher bu lakaptan keyif alır ve görev süresi boyunca bu lakap kullanılmaya devam eder (BBC News: 2013).

Belediye meclisi üyesi, Metodist kilisesine bağlı bir vaiz ve bir bakkal olan babasının topluluk karşısında ticaret, ekonomi ve Britanya’nın gücü gibi konularda

yaptığı konuşmalarda kızı Margaret Roberts onun tek kadın dinleyicisidir. Tanıdığı diğer kızlar tarafından alay edilen Margaret, babasından hep kendi yolunu çizmesi, sürüye uyum sağlamaması yönünde öğütler dinlemiştir (Lloyd, 2011).

Margaret Thatcher 1959 yılında, evli ve iki çocuğu olan bir kadın olarak, Muhafakar Parti'nin parlamento üyesi seçilir. Sonraki yıllarda Muhafakar Parti hükümetinde Eğitim Bakanı olur. 1974 yılında, İngiltere'nin yaşamakta olduğu genel grevin, toplumsal ve ekonomik kaosu ortasında parti liderliğine, ardından başbakanlığa aday olmaya karar verir. Bu kararı ailesi tarafından iyi karşılanmaz. Eşi kendini halka adanmış olmaktan öte, hırsı sebebiyle ailesini ihmal ettiğini düşünmektedir. Thatcher ise, başbakan seçilemeyeceğini düşünse de, parlamentodaki eyleme geçmeye ve söylenmesi gerekenleri söylemeye cesareti olmayan erkeklere bir ders vermesi gerektiğini düşünmektedir. Toplumun ilgisini toplamayı başaran Thatcher önce partisinin lideri olur ve ardından 4 Mayıs 1979 tarihinde, başbakan seçilir. Eşi Denis bu süreçte onu destekler (Lloyd, 2011).

Thatcher'ın başbakanlığı döneminde ülkenin menfaatine olumlu adımlar atılsa dahi, bazı ekonomik politikalar ile birlikte toplumsal olaylar baş göstermiş, Thatcher'ın kurduğu hükümet, üretimin ve işsizliğin azalmasını engelleyememekle, bütçe kesintileriyle, halkın fakirleşmesine göz yummakla suçlanmıştır. Protesto eylemleri çoğalmakta, bir taraftan IRA, bombalı terör eylemlerine devam etmektedir. Falkland Adaları için savaşa girme kararı verdiği sıkıntılı günleri hatırlar. Zayıf olmasına rağmen savaşın İngiltere lehine sonuçlanmasına Thatcher aleyhine gelişen muhalefeti susturmuş, halkın ilgisini tazelemiştir. Ekonomi iyiye gitmektedir ancak Thatcher her konuda tavizsiz, inatçı ve sert bir mizaç ile hareket etmekte, kabinesindeki bakanlara karşı sert davranmaktadır. Vergi eşitsizliği konusu halkın bir kez daha sokaklara dökülmesine, polisin halka karşı ciddi şekilde şiddet kullanmasına sebep olacaktır. Muhafakar Parti'nin içerisinde Thatcher'a karşı gizli muhalefet güçlenmektedir.ve Thatcher, kocasının da ısrarını göz önünde bulundurarak 11,5 yıl sürdürdüğü başbakanlık görevini bırakır (Lloyd, 2011).

Thatcher, hayaller ve anılarından sıyrılarak uykusuz geçirdiği gece boyunca kocasının tüm eşyalarını ayırır ve toplarlar. Kocasının ölümü ve kendi yaşamıyla yüzleşir, zor da olsa kocasının hayaline veda eder (Lloyd, 2011).

Streep'in Margaret Thatcher ve onu bu filmde canlandırmakla ilgili fikir ve deneyimlerini Delaplaine (2017: 48-52) kitabında şöyle aktarmaktadır:

Bu film, oyuncu olduğum ve bir insanın hayatına empatiyle bu kadar derin bir bakış yakalayabildiğim için minnettar olduğum o çok nadir filmlerden biriydi... Onu canlandırmak benden çok şey götürdü, ama onu oynamak bir ayrıcalıktı, gerçekten öyleydi. Hala onun politikalarının çoğunu tasvip etmiyorum. Ama onun fikirlerine inandığımı ve içten bir kanaatle hareket ettiğini düşünüyorum.. Solcular onun politikalarını beğenmiyordu ama içten içe hepimiz bunu yapan bir kadın olduğu için etkilenmiştik ve diyorduk ki “Vay, eğer bunlar İngiltere’de olabiliyorsa, burada da olabilir.” Biz burada Amerika’da hala bekliyoruz. Hala inanılmaz ayrılık yaratan bir figür, ama insan bugün ondaki açıklığı ve dürüstlüğü arıyor... Bugün artık her şey hislerle ilgili. Onun “beni sev veya benden nefret et” düşüncesinde bir lider olmasını ve “benim inandığım şey bu” diyebilmesini takdir ediyordum. Bu, yapması zor bir şey ve artık kimse bunu yapmıyor... Oynadığım tüm rolleri bir ayrıcalık olarak görürüm ama bu özeldi çünkü onunla ilgili çok ateşli fikirler var. İnsanlar ona ya bir ikon ya da bir canavar gibi bakıyordu ve ben sadece yıllarca gördüğümüz bu karikatürlerin ardındaki insanın bulmak ve tüm bu deneyimin onun için nasıl bir şey olabileceği konusunda kendimi incelemek istedim.

Schulman (2017: 5), Streep’in sinema kariyeri üzerine fikirlerini kitabında şöyle yazmıştır:

Görünen o ki, II. Elizabeth ne zamandır İngiltere kraliçesiyse, Yaşayan En İyi Kadın Oyuncu unvanı da neredeyse bir o kadar zamandır Streep’in üstüne yapışmış durumda. Üstünlük dereceleri, üzerine sağlam çivilerle sabitlenmiş gibi. O, oyuncuların arasındaki bir tanrı, her karaktere bürünebiliyor, her janrın üstesinden ustalıklı geliyor ve Tanrı biliyor ya, her aksanın hakkını veriyor. Ellilerinden sonra birçok kişinin modasının geçmesine rağmen o, Hollywood’un matematiğini altüst ederek kariyerinin zirvesine ulaştı. 1960’tan önce doğan hiçbir aktrisin, Meryl reddetmedikçe herhangi bir rolü alması söz konusu değil.

Meryl Streep, 1978 yılından beri eşi Don Gummer ile Connecticut ve Manhattan’da yaşamaktadır. Bir oğlu ve üç kızı vardır: Henry 1979, Mamie 1983, Grace 1986 ve Louisa 1991 doğumludur. Streep özel hayatını mümkün olduğunca normal yaşamayı prensibi edinmiştir. Örneğin onu, Tom Cruise, Brad Pitt veya Angelina Jolie gibi korumalarla görmek söz konusu değildir. Oğlu Henry, Glasgow Üniversitesi’nde okurken onu sıkça ziyarete gider ve orada “One Devonshire Gardens” adlı ufak bir otelde kalır, civardaki marketlerden oğlu için alışveriş yapar. İnsanlar onu bir yerden çıkardıklarını düşünürler ama sonunda onun ancak “ona benzeyen” biri olduğunu düşünürler, çünkü kimse onu orada görmeye ihtimal vermez (Johnstone, 2009: X).

22 Haziran 2009 Streep’in 60. yaşgünü idi. Yaşlanmakta olan bir oyuncunun yavaşlaması ve daha seyrek çalışması beklenebilir ama Streep’in altmış yaşına

yaklaşırken oynadığı filmlerinin hepsi başarı kazanmıştır ve rollerinin çeşitliliği bir yelpaze oluşturmaktadır. *Şeytan Marka Giyer*'de (2006) işkolik ve faşist bir moda dergisi editörünü, *Yargısız İnfaz*'da (2006) sorgu sırasında işkence yapılmasına izin veren yumuşak sesli CIA ajanını, *Mamma Mia!*'da (2008) hippie dans kraliçesini ve *Şüpheli*'de (2008) soğuk tavırlı bir rahibeyi canlandırmıştır. Filmlerin hepsi aynı yıl çekilmiştir. 2009 ve 2010 yıllarında ikişer filmiyle (2009'da *Şüpheli* ve *Mamma Mia!*, 2010'da *Julie&Julia* ve *İlişki Durumu: Karmaşık*) Altın Küre'ye aday olmuştur (imdb, 2019).

Filmlerinden artan zamanlarda Salisbury, Connecticut'taki evinde ev hanımlığı yapmak, ailesine veya çeşitli hayır işlerine vakit ayırmak gibi "yaşından beklenecek" işlerle uğraşmaktadır. Yerel bir marketin sahibi onun bazı haftasonları çevre dostu arabasıyla gelip market alışverişi yaptığını ve ödemeyi "Mary Louise Gummer" imzalı<sup>4</sup> bir çekle yaptığını görmektedir (Johnstone, XV). Evinde daha fazla vakit geçirmesi elbette mümkündür ancak Streep çalışma hayatını sürdürmektedir.

Bu yıl, 22 Haziran 2019'da, Streep 70 yaşını doldurmuş olacaktır. Son beş senede ise tam on filmde rol almıştır. 2014 yapımı *Sihirli Orman*'da bir cadıya, 2015'te *Sıradışı Anne* filminde ailesini ihmal eden yaşlanmakta olan bir rock yıldızına, *Diren!* filminde eşitlik ve seçme hakkı isteyen kadınlara ilham veren *Emmeline Pankhurst* adlı mücadeleci bir süfrajete<sup>5</sup>, 2016'da opera şarkıcısı olma hayalini gerçekleştirmeye çalışan varlıklı ama çirkin sesli *Florence Foster Jenkins*'e, 2017 yapımı *The Post*'ta yine öncü ve mücadeleci bir gazete sahibine, ve 2018'de *Mamma Mia!* devam filminde bir kez daha hippie *Donna* karakterine hayat vermiş, son beş yılda üç kez Oscar'a aday gösterilmiştir. Streep, 2018'de ve 2019'da çektiği ikişer filmin ardından, yine 2019 yapımı Martin Scorsese filmi için çalışmayı sürdürmektedir (imdb, 2019).

Johnstone (2009: XVI) Meryl Streep'in kariyerinin devamı konusunda şöyle yazmıştır: "Neden bıraksın ki? Katharine Hepburn 84 yaşına bastığı yıl üç filmde oynamıştı. Estelle Winwood, Liverpool Rep.'ten yetişme okullu yıldız, *Quincy M.E.* adlı adli tıp dizisinde oynadığında 97 yaşındaydı. Ve, hayır, ceset rolünü oynamıyordu."

<sup>4</sup> Meryl Streep'in resmi adı.

<sup>55</sup> Süfrajete: ABD ve Birleşik Krallık'ta 20. yüzyılın başlarında eşitlik ve seçme seçilme hakkı için mücadele eden yarı örgütlenmiş radikal kadın hakları savunucularına verilen addır. Emmeline Pankhurst bu konuda mücadele eden kadınları örgütlemiş, defalarca hapse atılmış yerel bir siyaset insanıdır.



Şekil 3.12: Streep üçüncü Oscar'ını aldığı törendeki altın rengi kıyafetiyle kendisi bir altın heykelciği andırmakta. Kaynak: <https://www.goldderby.com/article/2017/meryl-streep-the-iron-lady-best-actress-oscar-winners-news/>

### 3.1.5. Filmografisi

Meryl Streep, aldığı 4 Emmy adaylığından 3 Emmy Ödülü, 31 Altın Küre adaylığından 8 Altın Küre ve 2017'de Cecil B. DeMille Özel Ödülü, 21 Oscar adaylığından 3 Oscar ödülü kazanmıştır. 2003, 2009 ve 2010 senelerinde farklı yapımlarla birden fazla Altın Küre adaylığı almıştır. Sinema kariyerinin ilk altı senesinde dört Oscar adaylığı almış ve bunlardan ikisini kazanmış, ilk dört Altın Küre adaylığından üçünü kazanmıştır. 1977 senesinden beri devam etmekte olan sinema ve televizyon kariyeri boyunca toplamda aldığı 357 adaylıktan 175 ödül kazanmıştır. 59 sinema filmi, 3 televizyon filmi ve 8 televizyon dizisinde rol almıştır, oynadığı 21 filmin soundtrack parçalarına şarkı söyleyerek katkıda bulunmuştur(imdb, 2019). Filmografisi Yedinci Bölümde Ekler başlığı altında ayrıntılı olarak listelenmiştir.

## 4. KADIN BAŞKALDIRISI BAĞLAMINDA MERYL STREEP'İN CANLANDIRDIĞI ROLLERİN İNCELENMESİ

Tezin başlığına uygun olarak bu bölümde öncelikle Meryl Streep'in dünya görüşü ve oyunculuk yaklaşımına dair bilgiler sunulmakta, ardından tezin bağlamı uyarınca seçilen filmleri üzerine inceleme denemesi yapılmaktadır.

### 4.1.Meryl Streep'in Düşünce Dünyası

Schulman'a (2017: 9) göre; Meryl Streep'i bir yıldızla dönüştüren on yıl aynı zamanda Amerikan filmlerinde ve film oyunculuğunda dönüşüm yaşanan bir dönemi temsil etmektedir. Ancak en önemli isimler hep erkek oyuncular olmuştur; Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hofman. Streep'e bulunduğu yeri kazandıran ise performanlarındaki incelik ve nüanstır. Schulman, onun iç dünyasınının "diyalektik" olduğunu ifade etmiştir. Arada kalmışlık, inkar, ikilem, pişmanlık gibi duygu durumlarını göstermede çok başarılıdır, yansıttığı her duyguyu karşıt bir duygu ile renklendirmeden kullanmayı reddetmektedir. Rollerini için makyaj ve aksanlar ile değişim geçirmekte ve performanslarında her zaman bir yetinmezlikten yola çıkmaktadır.

Dördüncü Bölümde filmlerin incelemesine geçilmeden önce, Meryl Streep'in oyunculuk ile rol seçimi üzerine düşünceleri ve İkinci Dalga feminizmin etkili olduğu yıllarda dış görünüşüne önem vererek fikirlerini kendine saklamayı tercih eden popüler ve yetenekli lise öğrencisinden, kendi kadınlığına ve kadının dünyadaki rolüne dair bilinç geliştiren bir oyuncuya dönüşme süreci anlaşılmalı ve anlatılmaya çalışılacaktır.

#### 4.1.1. Oyunculuk Yaklaşımı

Schulman (2017) “Meryl Streep Yine O” adlı kitabında şöyle yazmıştır: “Oyunculüğün Demir Leydi’si. Boyun eğmez, yıkılmaz ve kaçınılmaz.” Ardından bunun her zaman böyle olmadığını söyleyerek Streep’e dair şöyle devam eder:

Kırk iki yıl önce, Meryl Streep, sahnenin cazibesini yeni yeni keşfeden bir Vassar öğrencisiydi. Onu tanıyan herkes sıra dışı yeteneğinin farkındaydı ama Meryl bu işte kendine bir gelecek göremiyordu. Kendine has bir güzelliğe sahip olmasına rağmen, kendini hiçbir zaman saf kız rollerine uygun görmedi. Kendine olan güvensizliği onun lehine işledi. Kendini geleneksel feminen rollere bürünmeye zorlamak yerine, yabancı, tuhaf ya da yalın bir forma girerek, yetiştirildiği New Jersey banliyösünden farklı hayatların içinde var olmaya çalıştı. Ne Elizabeth Taylor-vari klasik bir güzelliğe sahipti ne de Debbie Reynolds gibi komşunun kızı sayılabilecek bir tipti; o her şeydi ve hiçbir şeydi – bir bukalemundu. Ne olmadığını biliyordu: Bir film yıldızı (Schulman, 2017: 9).

Neden kendinden bu kadar farklı karakterleri oynadığı sorusuna, 2006’da Princeton Üniversitesi mezuniyet törenindeki konuşmasında şöyle cevap verir: “Peki, Tanrı neden hayal gücünü yarattı? Hayatım boyunca orta New Jersey’den gelen kadınları mı oynamalıydım? Bana göre sinemada ve tiyatrodaki oynadığım tüm karakterler benimle aynı şekilde hissediyorlardı.” Ayrıca empati kurma kapasitesini geliştirmenin “karakterin hislerini seyirciye aktarmak gibi özel bir yaşama zevkini duyma” yetisi vermiş olduğunu ifade eder. Ona göre bu bir aktörün yegane hazzıdır (Altmann, 2006).

Kariyerinin ilk yıllarında onun diğer oyuncularından ayrılmasını sağlayan bir unsur da, oynadığı rollerin sevimsiz karakterler olmasıdır: Zina yapan bir avukat, çocuğunu bırakan bir anne, kocasının kirli çamaşırlarını ortaya döken bir eski eş. Streep, kendini oyuncu olarak bir tercüman olarak görmektedir. “Başkalarına tercüme etmesi, insanlar tarafından sevilmesi zor olan karakterleri oynamaya hep ilgi duymuşumdur” (Longworth, 2013: 12). Johnstone’a (2009: 59) göre; aynı şekilde tiyatro sahnesinde, Shakespeare olsun, diğer önemli yazarların oyunları olsun, kötü veya en azından şüpheli bir ahlak anlayışına sahip karakterleri oynamaya her zaman hazırlıklı olmuştur. Sıradan kadınları ve dönemin göz alıcı ideal kadınlarını canlandırmayı tercih eden diğer kadın yıldızlardan bu yanıyla belirgin biçimde ayrılmıştır Streep.

*Actor's Studio*'ya konuk olduğunda oyunculuğun onun için ifade ettiği değer; geçmişten veya bugünden, yaşamış veya belki hiç var olmamış insanları dinlemek ve sesi olmayan bu insanların sesini kendi aracılığımızla duyurmak olduğunu söylemiştir. "Bana kendimi çok iyi hissettiren esas şey, birinin ruhunu sunmuş ve savunmuş olduğumu bilmektir (Streep, 2009)." Streep, bir aktörün aynı zamanda bir avukat olduğu teorisinden yola çıkmaktadır. Karakterleriyle arasında, onları savunmasını gerektiren bir bağ geliştirdiğini belirtmektedir (Johnstone, 2009: 59)

Princeton Üniversitesi'ne 30 Kasım 2006'da oyunculuk üzerine konuşma yapması için konuk olduğunda, oyunculuğun özünde tamamen gizemli olduğunu düşündüğü bir sanat olduğunu söyler ve düşüncesini şöyle anlatır:

Ben kasten cahillik ve kendini beğenmişlik yapmışımdır. Kendime belirli bir oyunculuk metodu aramamak ve geliştirmem için kasti bir isteksizlik gösterdim çünkü olanı mahvetmekten korktum. Eğer var olanı ayırtmaya kalkarsam bir daha bu işi yapmayı beceremekten korktum (Streep, 2006).

Streep, *Amerikan Film Enstitüsü*'ne konuk olduğunda, oyunculuk üzerine şunları anlatır (2009) :

Bence her karakter herkesin içinde vardır. Ama kast direktörleri ve yönetmenler potansiyelin çok azını görebilirler. Halbuki senin içinde her türlü karakter vardır ve bir oyuncu bu karakterlere kendi içinde erişebilir, kendini örneğin bir katili oynamaya kanalize edebilir çünkü onun duygularına da kendi içinde sahiptir.

Oyuncu Benedict Cumberbatch, Meryl Streep'in *August: Osage County* filminde çok çeşitli ve derinlikli duyguları birlikte aynı rolde göstermesini "Bir orkestrayı yönetmiyor sanki oradan oraya koşup her bir enstrümanı kendi çalışıyor." diyerek ifade etmeye çalışır. Streep ile bir konuşmasında ona karakteri yaratırken nasıl başladığını, üzerine kurarak ilerlediği belirli bir temeli olup olmadığını sorar. Streep "Nasıl yani, belirli bir teknik gibi mi?" der. "Yoo, sanırım sürekli değişiyor" (Cumberbatch, 2014).

Belirli bir tekniği olmadığını dile getirmekten çekinmeyen Streep, her hazırlanma sürecinde içgüdüsel bir sürece yöneldiğini anlatırken, yol gösterici olarak



hayalgücü ve empati kavramları üzerinde durur (Delaplaine, 2017: 5): “İnsanoğlunun en büyük yeteneği, empati gücüne sahip olmamız,” diyen Streep, hayalgücü üzerine şunları söylemiştir (Delaplaine, 2017: 13-29): “Hayalgücüne inanıyorum. Kramer Kramer’e Karşı filminde oynadığımda çocuğum yoktu, ama bir gün dönüşeceğim anne çoktan içimdeydi... Diğer insanlarla ilgili meraklıyım. Oyunculüğümün esası bu. Sen olmanın nasıl bir şey olduğu ile ilgileniyorum.” Ona göre “oyunculuk sadece başka biri olmak demek değildir. Görünüşte farklı olan ile benzerliği bulmak ve sonra kendini o noktada bulabilmektir” (Delaplaine, 2017: 4)

*Journal of Popular Film and Television* dergisinde, Ekim 2006’da çıkan çok yazarlı bir makalede Meryl Streep’in çalışmaları, “empatik çağrışım” diye adlandırılan psikolojik bir olgu üzerinden incelenmiş ve izleyiciyle nasıl bağ kurduğu, çeşitli rolleri üzerinden saptanmaya çalışılmıştır. İzleyici ve oyuncu arasındaki gizemli bağın film izleyicileri ve film teorisyenleri tarafından tartışılmaya ve anlaşılmaya çalışılmaktadır. Bu bağ, tek bir etken ile açıklamak mümkün görünmemektedir. Streep’in neden yaşayan en iyi aktris olarak görüldüğünü ve yeteneğini anlayabilmek adına anahtar bir kavram olarak empatik çağrışım ortaya atılır ve film analizi yapmak için bir araç olarak sunulur. Streep’in her yeni filminde izleyicide yeni bir izlenim bıraktığını ve karşılık bulduğunu ifade eden makale empatik çağrışımın aracılığıyla, Streep’in rolünde gösterdiği duyguların, seyircide de benzer duygular uyandırdığını, seyirci ve oyuncunun paylaştığı yoğun duyguların aralarında özel bir bağ kurduğunu, bu özel duygusal bağın deneyimlenmesinin, filmin gerçeklik hissini yaratmasını sağladığını öne sürer (Adams-Price ve diğerleri, 2006).

Yukarıda adı geçen makalede (2006) aktarıldığına göre Kohut, “insanların başka insanlarla yakınlık ve benzerlik kurmak şeklinde psikolojik bir ihtiyaçları olabileceğini varsayar.” Bu yakınlık kurmak istenen kişiler ‘kendinde şey’ olarak adlandırılabilir. Bu kişiler gerçek olmak zorunda değildir; Tanrı, tarihsel bir figür, kurgusal karakterler, hatta idealler olabilir. Bu bağ, insanın kendini anlaşmış ve ilgilenilmiş hissetmesi, kendi hislerini ve deneyimlerini anlamasına yardımcı olması açısından önemlidir. Empati, bir insanın bir başka birinin iç dünyasını (düşüncelerini, hislerini, deneyimlerini) dolaylı olarak deneyimleyebilmesidir. Buna göre, empatik çağrışım buradaki objenin, yani bu noktada oyuncunun, başka bir insanda empati uyandırmasıdır. Adams-Price’a (2006) göre, “insanlar bir karakterin duygularını anlayabildikleri zaman, metin hakiki ve ebedi olarak görülmektedir.” Ayrıca izleyici

kendini karakter ile duygusal boyut dışında, bilişsel ve ideolojik boyutlardan da bir görebilmektedir.

Kohut'un sunduğu empatik çağrışım kavramı, Averill'in duygusal yaratım kavramı ile bağlantılı olarak sunulmaktadır. Duygusal yaratım, izleyicinin sanatçının çalışması ile duygusal düzlemde bağ kurmasını sağlamaktadır ve üç farklı bileşen ile ortaya çıkmaktadır: Etkileyicilik, gerçeklik ve yenilik. Gutbezahl ve Averill'e göre, bir performans, içerisindeki duygular seyirciye yeni veya gerçek gelecek şekilde resmedildiği zaman duygusal açıdan yaratıcı olarak adlandırılabilir. İzleyicide duygusal ve empatik çağrışım yaratan oyuncular, bu bağı kuramayan oyunculara nazaran daha iyi oyuncular olarak görülmektedir. Makalede, empatik çağrışımı test etmek için standart belirlemek adına, Meryl Streep'in oyunculuk performansının doğru bir ölçüt olacağı fikri öne sürülmektedir (Adams-Price, 2006)

Meryl Streep oynadığı karaktere hazırlanmaya başladığındaki durumunu şöyle anlatır (Johnstone, 2009: 86):

Filme hep A noktasından başlıyorum ve bu noktada hiçbir kaynağa veya hayalgücüne sahip değilim. Belki de notlar almalı veya bir metot geliştirmeliyim diye düşünüyorum ama karakter yaratmak ve film çekmek çok gizemli bir süreç. İnsanlar sahip olduğundan çok daha fazla yönleme, sırlara ve hilelere sahip olduğunu sanıyor ama aslında, en iyi aktörler boş bir levha ile başlar.

Streep oyunculuktaki yaklaşımının, okulda öğrendiği yöntemlerin ve felsefelerin karışımını o sırada ihtiyacı olan yahut işine yarayacak şekilde kullanmak olduğunu sıklıkla belirtmiştir, bu onun için tam olarak ifade edemediği belirsiz ve neredeyse mistik bir süreçtir (Longworth, 2013: 12). Rollerinde ön hazırlık ve araştırma yapmaya önem vermektedir. Ayrıca bir karakteri mükemmel canlandırabileceğine inanmıyorsa, denemeye kalkışmayacağını söylemiştir (Delaplaine, 2017: 15). Longworth (2013: 12) kitabında, Streep'in yaklaşımı üzerine 1987 yılında söylediklerini şöyle aktarır:

Biliyor musunuz, bir metodum yok. Hiç Stanislavski'yi okumadım. Farklı öğretmenlerden öğrendiğim yüzeysel şeyler var, ama bir bavula koyup sonra açıp 'Şimdi hangisini tercih edersiniz?' diyebileceğim bir şey değil. Güvenebileceğim hiçbir şey yok, ve bu, işi daha tehlikeli yapıyor. Ama tehlike de işi daha heyecanlı hale getiriyor.

Yedi yıllık yoğun eğitimi süresince Stanislavski'yi hiç okumamış olması muhtemel görünmemekle birlikte oyunculuğu zaman zaman olumsuz eleştirilere de maruz kalmıştır. Özellikle *The New Yorker*'ın ünlü film eleştirmeni Pauline Kael, Streep'i 80li yıllardaki çalışmalarında en çok eleştiren isim olmuştur. *Sophie'nin Seçimi* filmindeki performansı ile ilgili, "Streep her zamanki gibi rolüne kafa yormuş ve emek vermiş. Ancak onunla ilgili kafamı karıştıran bir şey var. Onu bir filmde izledikten sonra, boynundan aşağısını gözümde canlandıramıyorum" (Schulman, 2017: 10) demiştir. Teknik bir oyunculuk sergilediğine dair eleştirilere karşı Streep, kodları belirlenmiş bir teknikten ziyade içgüdülerine göre oynadığı açıklamasını yapmıştır. Oyuncunun bir rolü canlandırırken kendi duygu ve deneyimlerinden yola çıkabileceği düşüncesini temel alan Metot oyunculuğuyla yetişmiş olmasına rağmen, bu yöntemin 'kendini cezalandıran' taleplerine karşı şüphe ile yaklaşmıştır.

"O birçok şeyin yanında, bir kolaj sanatçısı. Zihni farklı aksanları, jestleri, tonlamaları alıp bir karakterde tekrar bir araya getirebilen bir algoritma gibi. Bazen kendini beyazperdede görene kadar neyden ya da kimden neyi ödünç aldığını bilmiyor bile," der Schulman (2017: 11).

Aksanlar konusunda sıradışı bir yeteneği olduğunu günümüze dek oynadığı rollerle kanıtlamıştır<sup>6</sup>. Ayrıca kostüm, makyaj, fiziksel objelerin yardımıyla karakterlerini fiziksel görünüş olarak desteklemeye önem vermektedir. Bunun ilk başta karakterine girmek için kendi yöntemi olduğunu ifade etmiştir. Süreçte, karakterin sesinin, başının duruşunun, oturma şeklinin, veya rujunu sürme şeklinin birbirinden bağımsız olmadığını, hepsinin kişinin bir parçası olduğunu ve hepsini kanaatlerin belirlediğini söylemektedir (Longworth, 2013: 12).

Streep aynı zamanda kamera arkasında da olağanüstü bir katkı sağlamaktadır. Longworth (2013: 13) kitabında Streep'in, doğaçlama ve diyaloglarına katkıda bulunma yoluyla yarattığı karakterleriyle, metin veya rejî konusunda pasif tutum sergileyen oyunculuk anlayışını yıktığını, kariyerini ve oynadığı rolleri adeta bir yazar gibi şekillendirdiğini yazmış, onun, sette oyuncusuna müdahale etmeyen, oyuncusunu denemek ve gerekirse hata yapmak konusunda özgür bırakan yönetmenlerle çalışmayı sevdiğini anlatmıştır.

---

<sup>6</sup> Filmlerinden örnekler vermek gerekirse *Silkwood*'da Oklahomalı bir kadın olarak Güneyli aksanı ile, *Benim Afrikam* filminde Danimarkalı bir kadın olarak Danimarkalı aksanı ile, *Sophie'nin seçimi*'nde Leh bir kadın olarak Leh aksanı ile (İngilizce ve Almanca oynamıştır), *Karanlıkta Bir Çığlık*'ta Avustralya aksanı ile, *Bolluk* filminde İngiliz aksanı ile, *Demir Leydi* filminde yine İngiliz aksanı ile (önemli bir siyasi figür olan Margaret Thatcher'ı canlandırmıştır) oynamıştır.

Performansları kendisinin dışında, adeta bukalemunvaridir, gerçek Meryl, esas Meryl belirsizdir, yokmuş gibidir. O karakterleri canlandırmaktan çok, onları taklit ederek onların biçimini alır. Kendini üç çocuğu ve kocası ile ilgilenmekte olan bir ev kadını olarak tanımlayan Streep, egzotik karakterlere bürünerek gerçek Meryl'i saklamak için uğraşır. Şöyle demiştir; “Oyunculuğu her zaman sihirbazlıktaki yok olma numarası gibi düşünmüşümdür, her zaman” (Longworth 2013: 12).

Gerçek hayatta Streep, oynadığı uyumsuz karakterlerin aksi bir portre çizmeyi tercih etmiştir. Çoğunlukla sıradışı rollere bürünen Streep ile ilgili Longworth bir makaleden şöyle aktarmıştır (2013: 12): “Meryl Streep ile ilgili en sıradışı olan şey, kendi sıradanlığı.” Basın ve medya ile olan ilişkisini minimum düzeyde tutmaya çalışan Streep, çoğunlukla oyunculuk tekniğini ve hazırlık süreçlerini açığa vurmaktan kaçınmış, hayatta önceliğinin kamera karşısında olmadığı zaman yaptığı ev hanımlığı ve annelik olduğunu vurgulamıştır. Öyle ki, başardıkları konusundaki mütevazılığı zaman zaman yapmacık olarak görülmüştür. 2006’da, yavaşlamak bir yana yeniden yükselişe geçmiş olan sinema kariyerinin 30. yılını doldururken kariyeri üzerine şunları söyler: “Benim başarıım, eğer başarı denebilirse, basitçe, hayatım boyunca sıradışı insanlar gibi davranmam. Şimdi ise onlardan biri olduğumu sanıyorlar” (Longworth 2013: 12-15).

#### 4.1.2. Kadın Varoluşu ve Feminizm Üzerine Görüşleri

1967’de, Vassar Üniversitesi’ne başladığı seneye dek olan fikirleri üzerine sonraları, misafir konuşmacı olarak Vassar’ın 1983 mezuniyet töreninde yaptığı konuşmada şöyle bir itirafta bulunmuştur: “Bana feminizmin ne olduğunu sorsanız, bunun güzel tırnaklara ve temiz saça sahip olmakla ilgili bir şey olduğunu düşünürdüm.” İlk kez erkek bakışının baskısından uzak bir çevrede bulunan Streep, kısa süre sonra, lisede takındığı pasif tavrı bir kenara bırakacak güçte olduğunu hissetmiştir. Okul Streep’in üçüncü yılında karma eğitime geçse de, Streep artık erkekler için hazır olduklarını ve şahsen “cinsel sidik yarışına” iki yıllığına ara verebildiği için minnettar olduğunu düşünmektedir (Schulman, 2017: 59). Vassar’da geçirdiği yıllara dair sözlerini, Longworth (2013: 8) kitabında şöyle aktarmıştır:

Tam bir bilinçlenme dönemi idi. İnsanlar ciddi ciddi “Kadın nedir? Dünyadaki yerimiz nedir? Kapasitemiz nedir? Bizi durduran nedir?” gibi sorular üzerine konuşuyordu... Sonunda bir şeylerin su yüzüne çıktığını hissettim. Bu benim gerçek kişiliğim ve gerçek sesimdi... Komik olduğumu fark ettim, ve komik olmamda sakınca olmadığını. Gürültülü veya çirkin veya iğrenç olma iznim vardı ve bunu sonuna kadar kullandım.”

Çoğunlukla nahoş, uygunsuz görülen, yahut saplantılı kadınları canlandırmayı tercih eden Streep, onların sıklıkla yanlış anlaşılmiş kişiler olduklarını düşünmektedir. “Baş belası” olmayı bir onur madalyası gibi taşımayı seçen Meryl Streep, oynadığı bazı rollerde (örneğin Karen Silkwood), bu yanından faydalanmıştır. Ayrıca 60’ların ve 70’lerin sosyal hareketlerinin bir sonucu olarak, kadınlığın bir performans olduğunu öğrenmiştir ve kendisi de sıradışı yeteneğe sahip bir performansçı olarak bu performansı bir düğmesi varmış gibi istediği zaman açmakta ve kapamaktadır (Longworth, 2013: 8). Longworth kitabında, onun yaşamı ve kariyeri üzerine şöyle bir saptamada bulunmuştur:

Meryl Streep’in yaşam ve kariyer öyküsü; bir kadının kendi “baş belası” doğası ile, hırslı, yetenekli, inatçı ve güçlü kadınlara karşı uygulanan ve gençliğinde bizzat yaşayıp gördüğü çifte standarda karşı geliştirdiği bir anlayış arasında denge kurmanın hikayesidir. Hollywood, geçinebilmesi için aynı lisede olduğu gibi imajını dikkatli bir şekilde ambalajlamasını gerektirecektir (Longworth, 2013: 8).

Streep oyunculuğa 70’lerin sonunda, film endüstrisinin, Hollywood ve tüm Amerika’da büyük değişim geçirmenin eşiğinde olduğu bir dönemde başlamıştır. Vietnam Savaşı ve karşıt görüşler, yükselen ikinci dalga feminizm ve yazar-yönetmenlerin ağırlıkta olduğu yeni sinemacıların jenerasyonu ile beraber onyıllık olayları hem Amerikan toplumundaki tutumu ve yaşama tarzını hem de Amerikan yaşamının sinemadaki işleniş biçimini temelden değiştirmiştir. Tiyatro sahnesinden kamera oyunculuğuna geçiş yaptığında Meryl Streep yirmili yaşların sonundadır, artık hassas ve kolay etkilenen genç kız rolünü kamera önünde veya gerçek hayatta oynamak için yaşlıdır. O, bir kadın olarak kendini bulma yolundaki deneyimleriyle ve birlikte çalıştığı, ilham aldığı veya kendini karşılaştırdığı kadınlardan öğrendikleriyle şekillenmiş bir dünya görüşüne sahip olan bir genç kadındır (Longworth, 2013: 8). Bu kadınlar arasında ilk olarak annesi sayılabilir. Annesi

Mary, gerek kendi karakteri ve hayattaki tavrı, gerekse kızını sanatla buluşturması ve desteklemesi açısından Streep'in hayatında önemli yere sahiptir.

Bir diğer örnek ise ilk sinema filminde birlikte çalıştığı ve kendisinden övgüyle bahsettiği Jane Fonda'dır. Onun *Julia* filminde kendiyile ilgilendiği gibi, o da ileride birlikte çalıştığı oyuncularla ilgilenebilmeyi dilediğini ifade eder. Ancak set dışında Fonda'yı rol modeli olarak gördüğü şüphelidir, zira Fonda'nın politik aktivizmi zamanla onun film yıldızı kişiliğinin o kadar büyük bir özeliği haline gelmiştir ki, bir aktris olarak çalışmalarını bu durumun gölgesinde kalmıştır. Streep kendini bir feminist olarak görüp zaman zaman özgürlükçü hareketleri desteklese de, özellikle kariyerinin başlarında halka kendini politik misyonlarla göstermemeye dikkat etmiştir. Ergenlik yıllarında olduğu gibi; 'fikirlere çekici değildir'. Bu fikirleri olduğu anlamına gelmemektedir, ancak onları bir rozet gibi yakasında taşımaktansa, dikkati aydın ve özgürlükçü bir kadın olarak kendi kişiliği üzerine çekmektenense, fikirlerini oynadığı karakterler üzerinden yansıtma yolunu tercih etmiştir (Longworth, 2013: 11-12).

Streep, sinema anlayışındaki erkek bakış açısının bir sonucu olarak kadın oyuncuların dış görünüş ve seksapalite ölçütü ile değerlendirilmesini yanlış bulmaktadır. Kendi de oynadığı pek çok filmde güzelliği, çekiciliği yahut yaşma dair önyargılar ile karşı karşıya kalmıştır ve bu şekilde değerlendirilmek konusunda hassastır. Hollywood'un bu kalıplarının ikiye bölünmüş ve rahatsız edici olduğunu düşünmektedir. "Bir kadının değerinin tamamen dış görünüşü ile ilişkilendirilmesi mide bulandırıcı," diyerek görüşünü dile getirir. Ona göre, "bunu oyunculuğunla gösterebiliyorsan Monroe gibi gösteriş yapmaya gerek yoktur" (Johnstone, 2009: 121).

Meryl Streep, son Oscar'ını kazandıran Margaret Thatcher rolünü oynamak isteme sebeplerinden biri olarak, "insanın hayatının önemli bölümü geride kaldıktan sonra kendisiyle ve hayatıyla hesaplaşmasının ilgisini çektiğini" söylemiştir. Burada aynı zamanda kendi mirasını düşünüyor olması muhtemeldir. Demir Leydi'nin basın toplantısında, Washington'da yeni bir Ulusal Kadın Tarihi Müzesi'nin kurulması için bizzat 1 milyon dolar bağışladığını açıklamış, gerçek anlamda, tarihin yeniden yazılmasına yardım etmeyi umduğunu söylemiştir. Streep şöyle der (Longworth, 2013: 171):

20. yüzyıla dek tarih insan ailesinin sadece bir üyesi tarafından yazılmaktaydı ve bu üye anne değildi, babaydı. Tarihi yazan oydu ve önemli olan neydi? Orduların manevraları, ulusların egemenliği ve benzeri şeylerdi. Ama kadınlar başından beri oradaydı, ve onların da bizim hiç bilmediğimiz inanılmaz hikayeleri var.

Meryl Streep'in toplum önünde, yetenek, şöhret ve kariyer alanları yerine ailevi hayatını ön planda tutacak şekilde kendini göstermesi; kişisel dünya görüşünün ve oynadığı rollerde sergilediği bakış açısının ataerkil düzene ve toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyor olmasından kaynaklanmaktadır. Kadınların hala, fikirlerinin dinlenmesi yerine seyredilmesinin, yani duyulmaktansa görülmesinin tercih edildiği bir dünyada, Streep'in bu duruşu gerileme olarak yorumlanabilir ve tepki yaratabilir, ancak öte yandan, Streep'in bu yanını zekice bir şekilde, ataerkil düzende işleyen Hollywood endüstrisini fethetmek için bir silah olarak kullanmış ve bu sayede çoğunluğu muhafazakar olan Amerikan toplumuna hitap etmeyi başarmıştır. Kendisini bir taraftan ikinci işi film yıldızlığı olan sıradan bir ev hanımı olarak gösterirken, diğer taraftan neredeyse her filmine zekice bir şekilde feminist bakış açısını aşılamayı başarmış, yirminci ve yirmibirinci yüzyılda kadın tarihinin şekillenmesine katkıda bulunmuştur (Longworth, 2013: 15). "Söylediğimiz her şey bir şeyi işaret eder; dünyaya koyduğumuz her şey fark yaratır. Çocuklar üzerinde etkili olur, zamanın ruhu üzerinde etkili olur" der Streep (Delaplaine, 2017: 7).

#### **4.2.Kramer Kramer'e Karşı ve Joanna Kramer**

##### Filmin Künyesi ve Prodüksiyon Bilgileri

Orjinal Adı ve Yılı: Kramer vs Kramer, 1979.

Yönetmen: Robert Benton.

Senaryo: Robert Benton. Avery Corman'ın romanından uyarlanmıştır.

Prodüksiyon: Columbia Pictures, Stanley Jaffe Productions. Bütçesi 8 milyon dolar olan film, ABD'de 106,2 milyon dolar hasılatla ulaşmıştır (imdb, 2019).

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

### Zaman, Mekan ve Atmosfer

1977 yılında Avery Corman tarafından yazılmış olan romandan uyarlanan film, aynı dönemde, 70'lerin ikinci yarısında, New York şehrinde geçmektedir. Filmde içinde bulunulan tarihe dair bir bilgi verilmemektedir. Filmdeki olaylar 18 ay gibi bir süreçte geçmektedir. Orta sınıfa mensup bir aile olan Kramerlar Manhattan'da bir apartman dairesinde oturmaktadır. Filmin çekimleri çoğunlukla Kramerlerin apartman dairesi, Ted Kramer'in çalışmakta olduğu reklam ajansı ve daha sonra çalışmaya başladığı reklam ajansı, mahkeme binası ve mahkeme salonu, Manhattan sokakları ve Central Park ve Ted ve Billy'nin gittiği çocuk parkı gibi açık ve kapalı alanlarda çekildiği görülmektedir (Benton, 1979).

Ted ve Joanna'nın filmdeki kostümleri ve dış görünüşleri dönemin genel moda anlayışına uygun görünmektedir. Genellikle açık renkler ile giydirilmiş olan Joanna karakterinde Streep uzun sarı saçlarını açık veya toplu olarak kullanmış, sahnelerinde makyajlı olduğu net olarak görülmüştür, döneminin trendine uygun giyinen, eğitilmiş, bakımlı ve güzel bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır (Benton, 1979).

### Olay Örgüsü<sup>7</sup>

Evli ve beş yaşında bir çocuk annesi olan Joanna, yaşadığı bunalıma dayanamayıp ailesini terk eder ve reklamcılık yapan işkolik kocası Ted, kendisine pek de tanıdık olmayan babalık ve ev idare etmek göreviyle baş başa kalır. Bu süreçte oğluyla daha yakın bir ilişki kuracak ve aradan bir buçuk yıl geçtikten sonra yeniden ortaya çıkıp oğlunun velayetini almak isteyen Joanna ile oğlunun velayeti için mücadele edecektir. Sonunda Joanna velayeti kazanır ama oğlunun babası ile kalmasına razı olur.

İşkolik bir reklamcı olan Ted Kramer (Dustin Hoffman) o gün, ajansının yeni kazanılan en büyük müşterisinin kampanyasını idare etmekle görevlendirilmiştir. Bu yeni müşterisi ve büyük kampanyaları yürütmek üzerine patronuyla sohbet ederek geçirdiği bir akşamın ardından eve döner. Karısı Joanna onu terk etmek üzeredir. Onu durdurmaya çalışsa da başarılı olamaz.

---

<sup>7</sup> Olay örgüsü yazılırken İnternet Film Veritabanı IMDb.com'dan (2019) ve Robert Benton'un filminden (1979) faydalanılmıştır.



Ted, oğlu Billy'yle ve onu tek başına büyütmeye sorumluluğu ile başbaşa kalmıştır. Karısının yakın zamanda eve döneceği umudunu taşıyan Ted, Joanna'nın oğluna gönderdiği mektubun da etkisiyle, onun eve dönmeyeceğini kabullenir. Billy annesinden gördüğü sevgi ve ilgiden mahrum kaldığından, Ted ise oğluyla ilgilenirken işinin getirdiği yoğun tempoda çalışamadığından, ilk zamanlar birbirlerine uyum sağlamakta zorlanırlar ve zaman zaman çatışırlar. İlk aylarda yaşadıkları zorlukların ardından, Billy annesinin yanlarında olmayışına alışıkça ve Ted karısının evi terk etmesinin sebepleriyle yüzleştikçe, hayatlarındaki zorluğa ve birbirlerine alışmaya ve baba-oğul ilişkisini yeniden keşfedip birbirlerine daha çok sevgi ve ilgi göstermeye başlarlar.

Ted, Joanna'nın evi terk etmesi konusunda onu yüreklendirmiş olan komşuları Margaret ile ilk günlerde sorun yaşasa da daha sonraları arkadaş olur. Margaret de iki çocuğunu tek başına yetiştirmeye çalışan, kocasından boşanmış, bir kadındır ve akran olan bu ikili yakın dost olurlar. Bir gün ikisi parkta oturup çocuklarının oynamasını izlerken, sohbete daldıkları için Billy'nin kendini tehlikeye attığını fark etmezler, yüksekten yere düşen Billy'nin yüzü ciddi şekilde kesilir, Ted çocuğunu kucaklayıp trafikte yüzlerce metre koşarak onu hastaneye yetiştirir. Yüzüne dikiş atılırken onu rahatlatmaya, teselli etmeye çalışır, karısı onları terk ettiğinden beri oğluna karşı gelişen sevgi ve sorumluluk duygusunun dışavurumu görülmektedir.

Evden ayrıldıktan on beş ay sonra Joanna New York'a döner ve oğlunun velayetini almak istediğini bildirir. Ted bunu hiç olumlu karşılamaz ve ikisi arasında bir velayet davası başlar. Bu sırada işinden kovulan Ted, bu durum davayı olumlu etkileyeceğinden, bir gün içinde daha az para kazanacak olmayı kabul ederek yeni bir iş bulur. Mahkeme sürecinde ikisi de avukatlarının da acımasız bir üslupla karşı tarafın karakterlerini ve hayatlarını sorgulaması ile hazırlıksız şekilde karşı karşıya kalır. Margaret, Joanna'nın ona ne kadar mutsuz olduğunu söylediğini ve kendisinin de ona eşini terk etmesini önerdiğini itiraf etmek zorunda kalır ama öte yandan, Ted'in artık değiştiğini ve oğluyla aralarının çok iyi olduğunu söyleyerek Joanna'yı ikna etmeye çalışır. Joanna, Ted'in avukatı tarafından hayatında tek tutarlı ilişkisi olan evliliği ve anneliğinde başarısız olduğunu itiraf etmeye zorlanır ve Joanna'nın avukatı tarafından Ted'in oğluna bakarken işini ihmal ettiği, işten kovulduğu, daha düşük maaşlı bir işe girmek zorunda kaldığı ve Billy'nin geçirdiği kazaya dair bilgiler ortaya dökülür.

Mahkeme Billy'nin velayetini annesine verir, bunun sebebi mahkemede sunulan bilgiler ve verilen ifadelerin dışında, bir çocuğun annesi tarafından daha iyi yetiştirileceğine dair genel kanı ve varsayımdır. Ted, çocuğunun mahkemede ifade vermesi gerekeceğini öğrenince, onu böyle bir durumda bırakmak istemediğinden, temyizden vazgeçer ve kararı kabullenir.

Billy'nin annesinin yanına taşınacağı sabah babasıyla ikisi birlikte son kez kahvaltı hazırlarlar. Bu kahvaltı, Joanna'nın evi terk ettiği günün sabahında Ted'in hazırlamaya çalışıp başarısız olduğu kahvaltının aynısıdır, ancak Ted artık bu işte ustalaşmıştır. Şefkat dolu bir kucaklaşma ile vedalaşırlar ve Joanna'yı beklemeye başlarlar. Joanna geldiğinde Ted'i konuşmak üzere tek başına aşağıya çağırır. Joanna, oğlunu ne kadar çok sevse ve onunla birlikte yaşamak istese de, onun zaten evinde olduğunu, onun Ted'in yanında gerçek evinde olduğunu söyler ve oğlunu almaktan vazgeçtiğini bildirir. Ted ve Joanna karşılıklı anlayış ve rahatlamayla sarılırlar. Joanna, yukarı çıkıp oğluyla konuşmak için yine asansöre biner. Kapı kapanırken sorar. "Nasıl görünüyorum?" "Harika!" der Ted. İkisi de gülmüser ve kapı kapanır. (Benton, 1979)



Şekil 4.1: Filmin son sahnesinde Joanna Kramer rolünde Streep.  
Kaynak: <https://www.themarysue.com/meryl-streep-talks-hoffman/>

### Meryl Streep ve Joanna

Meryl Streep, Joanna karakteri üzerine fikrini şöyle anlatmıştır (Longworth, 2012: 35):

1979'da kimse depresyon diye bir şeyden bahsetmiyordu, ama Joanna Kramer büyük ihtimal günde bir iki kez kendini öldürmeyi düşünüyordu. Onun iyileşmek için uzaklara gitme ve çocuğunu yanına almak istememe dürtüsünü anlayabiliyorum. Bence o korkunç biri değildi. Ben onun tarafını tutuyordum.

Streep, *The Seduction of Joe Tynan* ve *Manhattan* filmlerinde oynadıktan hemen sonra *Kramer Kramer'e Karşı* için prodüktör Stanley Jaffe, yönetmen/yazar Robert Benton ve Dustin Hoffman ile biraraya gelir. Üçlü, Avery Corman'ın 1977 tarihli aynı adlı hit romanından uyarlanacak film üzerinde çalışmaktadırlar. Romanda Joanna'nın romanda sempatik bir karakter olarak sunulmadığı görülmektedir, ayrıca roman Ms Magazine adlı dergi tarafından "antifeminist bir ters tepki romanı" olarak kötülenmiş ve "kitabın başarısındaki kadın nefreti olgusu"na dikkat çekilmiştir (Longworth, 2012: 35). Streep, rol için ilk seçenek değildir. Kate Jackson çekimler için uygun bir programa sahip olmadığından, Streep değerlendirmeye alınmıştır.

Kısa süre önce kanser sebebiyle kaybettiği erkek arkadaşı, oyuncu John Cazale, Meryl'e daha iyi bir iş ortaya çıkması adına, soru sormayı, filmi yapan kişinin çıkış noktasını ve metni sorgulamayı öğretmiştir. Streep de öyle yapmış, karşısındaki ekibi ve ellerindeki metni sorgulamaktan çekinmemiştir. Streep'e göre romanda ve senaryoda Joanna fazla tek boyutludur, sorunları ciddiye alınmamaktadır. Joanna'nın yaşadığı problemler ve onun ailesini terk etmesine sebep olan çaresizliği, gerçek Amerikan hayatlarını yansıtmaktadır. Film Joanna'nın bakış açısına kapamak, kendini iş ve aile çemberinde tanımlamak zorunda kalan ve geleneksel roller ve sorumluluklar ile kendini gerçekleştirme arasında kalmış, yaşadığı on yılın sosyal toplumsal hareketlerinden etkilenmiş kadınların ve hatta önceki jenerasyonun kadınlarının bakış açısına ve sorunlarına kapatmak anlamına gelecektir (Longworth, 2013: 35).

Meryl Streep, Joanna karakteri üzerine düşündükçe, onun evi terk etmesindeki duygusal sebepleri, mantığa bağlanamayacak sebepleri daha iyi hissettiğini şöyle anlatır (Longworth, 2013: 35): "Joanna'ya önce babası bakar, üniversite bakar, sonra kocası bakar. Birden o, kendine ve ailesine bakma kuvvetini kendinde bulamadığını fark eder."

Filmin tamamı erkeklerden oluşan yaratıcı ekibi Streep'in haklı olduğunu düşündükleri noktaları göz önünde bulundurarak senaryoyu revize eder. Karakterinin yeniden yazılması gibi bir öneriyle gelmek film yıldızlığına yeni yeni adım atmakta

olan bir aktris için cesur bir hamle olarak görülebilir. Yine de o, kamera arkasında, inandığı şeyleri savunmaktan çekinmeyecektir. Streep rol için seçilir ve onun önerileri de dikkate alınarak Benton, Hoffman ve Streep tarafından senaryo revize edilir.

Streep bazen bir deneyime dışardan bakanların o deneyime dair daha içsel bir bakışa sahip olabileceğini fark eder ve Joanna gibi anne olmamasına ve Yukarı Doğu Yakası'nda yaşamamasına rağmen zihninde bu deneyime yolculuk edebileceğini düşünür (Schulman, 2016: 226). Rolüne hazırlık sürecinde New York'un evli genç kadınlarını gözlemler ve o süreci şöyle anlatır (Smurthwaite, 1984: 48):

Onları mağazalarda alışveriş yaparken gözlemledim ve Joanna'nın alacağını düşündüğüm dergileri alıp okudum. Her ay aynı tarz yazılar vardı. "Yargıç Mary Bilmemkim, beş çocuk annesi, başarılı bir kariyeri var ve bir taraftan evini başarıyla çekip çeviriyor." Joanna gibi bir kadının okuduğu neredeyse her şey ona her iki alanda da başarılı olması gerektiğini söylüyordu. Ya her ikisinde birden başarılı olamazsa? Joanna hayatında hiçbir şeyi yapmaya muktedir olmadığını hisseden bir kadındı. Ben ise tam tersiyim. Özgüven eksikliğim bir odayı doldurabilir ama ben hep bir çıkış yolu bulabileceğimi düşünürüm. Ben baş edebiliyorum. Joanna edemiyordu.

Iain Johnstone, Streep ile bir röportajında, Joanna'nın çocuğunu terk ettiği için biraz umursamaz ve acımasız olma ihtimalini ima ettiğinde Streep'in verdiği cevabı kitabında şöyle aktarır (2009: 58):

Deli misin? Ben buna inanmıyorum. Biraz deli, nevrotik ve çok da zayıftı. Ne yapmalıydı yani? Oğlunu sırt çantasına koyup nereye gittiğini bilmeden ülkenin öteki ucuna mı götürseydi? Hiç parası yoktu -- böyle evliliklerde banka hesabını erkek kontrol eder. Çocuk okula gidiyor. Kendi hayatı var, kendi yatağı var. Bu önemli. Onun hayatta kalacağını bile düşünmüyorum. Bence o intihara meyilliydi -- en azından kendi söylediği buydu. Bence intihar etmeye giderken çocuğunu da yanında götürmezsin.

Joanna otuzlu yaşlarının başında, üniversite mezunu, Bostonlu bir kadındır. Evlenip çocuk sahibi olduktan sonra ev kadını ve anne olmak ve bu tanımın getirdiği sorumlulukları yerine getirmek çerçevesinde sıkışan hayatıyla başa çıkmakta zorlanır, yaşamakta olduğu sıkıntılar hakkında kocası ile konuşmak istediğinde onun kendisini anlamaması karşısında çözümsüz kalır, sonunda yedi yıllık kocasını ve çocuğunu terk eder. Filmde toplumsal cinsiyet bağlamında İkinci Bölümde ele

alındığı gibi, kadın ve erkeğin sorumluluklarının net olarak tanımlandığı ve ayrıştırıldığı görülmektedir; Ted evin geçimini sağlamak üzere çalışmaktadır ve Joanna'dan beklenen evi idare etmesi, ailesine bakmasıdır. Bu önceden verili-tanımlı rolün onun karakterine uygun olup olmamasının önemi yoktur. Filmin ilerleyen sahnelerinde, aynı sınırların ve tanımın Ted'i sınıadığını ve Ted tarafından da sorgulandığını görürüz (Benton, 1979).

Joanna filmin sadece başında ve sonunda görünmektedir. Ama filmin çatışmasını yaratan eylemi yapan ve film boyunca yaptığı şeyi niye yaptığı üzerine düşünülen ve belli bir kanaate varılan kişidir, sonunda da ortaya çıkıp kendini açıklamaya çalışır. "Filmdeki kötü karakter olarak görünüyorum, o yüzden tekrar ortaya çıkıp bunu tersine çevirme fikrini sevdim" (Longworth, 2013: 36), der Streep rolü ile ilgili.

Avery Corman'ın romanı yazarken amaçladığı, iyi babaların hakkını savunmaktır. İki oğlu ve on yıllık eşiyle birlikte New York'ta yaşayan Corman, öldü sandığı babasının hayatta olduğunu çocukluk yıllarında teyzesinden öğrenmiş, yirmi altı yaşındayken onunla bir kez telefonda konuşmuş, ilerleyen yıllarda özel bir dedektif tutarak onu bulmaya çalıştığında babasının altı yıl önce öldüğünü öğrenmiştir. Eşi çocuk sahibi olduktan sonra yarı zamanlı çalışmaya başlamış, kadın farkındalığını artırma gruplarına katılmaya başladıktan sonra duyduklarından ilham alan Judy Corman evdeki sorumlulukları bölüştürür, ancak kısa süre sonra, çocukların bakımı yine Judy'ye kalmıştır. Avery kadın hareketinde "Feministlerin tüm erkekleri bir avuç kötü adam gibi aynı kefeye koyduğunu" fark etmiştir. Ona göre feminist hareketin en yüksek sesleri evlenmemiş kadınlardan çıkmaktadır ve bu kadınlar daha çok iş yerlerindeki eşitsizlikler konusunda yetkin olmalıdırlar. Bu koşullar altında bir sonraki romanının konusu belirir (Schulman, 2016: 268-270).

Kitap yayınlandığında pek çok okurun bu romanın Corman'ın kendi boşanma hikayesi olduğunu düşünmüş olması muhtemeldir. Gerçekte Corman'ın mutlu bir evliliği vardır ve Judy'nin ölümüne dek 37 yıl devam eder. Kimsenin fark etmediği nokta şudur ki, yazar boşanmış bir ailenin çocuğudur. O Ted Kramer değildir, o Billy Kramer'dir (Schulman, 2016: 272).

Yazarın neden kendi ailesinde terk eden taraf babası olmasına rağmen yazdığı romanda anneyi terk eden taraf olarak gösterdiği, içinde yaşadığı ikinci dalga feminizmin yükseliş dönemine tepki olarak açıklanabilir. Kendi ailesinde, kendi eşiyle benzer sorunlar yaşamakta olan yazar, iyi babaları savunurken; annelikten

sıkılan ve tenis oynayarak sıkıntısından kurtulmaya çalışan, sonunda çocuğunu ve kocasını terk eden bir kadını, nefretinden olmasa da birikmiş olan belli duygu ve düşüncelerin etkisinde yazmış olması muhtemeldir.

Senaryonun ortaya çıkış süreci üzerine Schulman şöyle yazmıştır (2016: 275):

Prodüktör Stanley Jaffe, senarist ve yönetmen Robert Benton ve başrol oyuncusu Dustin Hoffman, birer baba ve eş olarak, sevmiş ve yanılmış ve parçalarını yeniden bir araya getirmiş insanlar olarak senaryoyu yazdılar. Ama senaryoyu kendi bakış açlarına göre elden geçirirken gözden kaçırdıkları şey, çocuğunu terk edip daha sonra tam olarak dile getiremediği nedenlerden ötürü geri isteyen kadın, Joanna Kramer'in sesiydi. *Kramer Kramer'e Karşı*'da adalet terazisi Ted'in tarafında ağır basıyordu. "Joanna üzerinde fazla çalışmadık" diye anlatıyordu Benton. "Şimdi durup düşününce anlıyorum ki, belki de nedeni Joanna'nın yanımızda olmamasıydı."

Senaryoda eksik kalan Joanna Kramer noktasında da Meryl Streep devreye girecektir.



Şekil 4.2: Joanna'nın kocasını terk ettiği sahnede Streep ve Hoffman.

Kaynak: <https://www.independent.ie/entertainment/movies/movie-news/dustin-hoffman-slapped-and-taunted-meryl-streep-on-set-of-kramer-vs-kramer-new-book-claims-34584258.html>

Filmin ilk sahnesinde çocuğuna iyi geceler dileyip ona onu sevdiğini söyleyen Joanna ardından bavulunu toplarlar. Kocasına eve geldiğinde ona onu terk ediyor olduğunu söyler ve banka hesabından kuru temizlemeye kadar her ayrıntıya dair açıklama yapar. Önce söylediklerini algılamayan kocası ile apartmanın koridorunda, gidebilmek için mücadele eder: "Beni içeri geri sokma!" der kocasına. "Üzgünüm, benim hatam, sen sadece yanlış kişiyle evlendin." Çekimlerde bu

sahne kimsenin beklemediği bir şey yaşanır ve Hoffman sahnenin hemen başında Streep'e ufak bir tokat atar. Yönetmen Benton o an her şeyin bittiğini, çekimlerin bittiğini düşünür ama Streep sahneyi oynamaya devam eder (Schulman, 2016: 227). Bunun dışında sahne boyunca Hoffman, özel hayatıyla ilgili yorumlarda bulunarak Streep'i provoke etmeye devam eder. Streep'in hayalgücü ve empati ile ulaşabildiği karakterini canlandırmak için Hoffman'ın ona laf atmasına ihtiyacı olmadığını düşünmektedir. Çekim bittikten sonra seti öfkeyle terk eder Streep. Çekimin daha ikinci gününde film, Streep Hoffman'a Karşı haline dönüşmüştür. Bu mücadele çekimler süresince devam eder. Joanna'nın kocasının karşısına velayet talebiyle çıktığı restoran sahnesinde Hoffman doğaçlama bir şekilde bardağını duvara fırlatır. Streep'in saçında bile cam parçaları vardır ancak yönetmen beğenir ve kayda alınmış olan sahne bu şekilde kullanılır (Schulman, 2016: 285-292).

Mahkemede Joanna'nın kürsüde kendini savunduğu sahnede Streep'in kendi repliklerini oynayacağından da Hoffman'ın haberi yoktur. Yönetmen Benton bu sahneyi yazmak için çok uğraşmıştır ancak sonuçtan memnun değildir. Joanna'nın buradaki ifadesi kendini açıklamak için tek şansındır – sadece Billy'nin velayeti için değil, kendi gururu ve tüm kadınlar adına. Hoffman ile çektikleri zorlu asansör sahnesinden hemen sonra Meryl Streep'de söylediklerini Schulman aktarmaktadır (2016: 298): “Mahkeme salonunda bir konuşma yapıyorsun, ama bence bu bir kadının konuşması değil. Bence bir kadının ağzından konuşmaya çalışan bir adamın konuşması.” Meryl'den bu konuşmayı gözden geçirmesini ister ancak daha sonra bu isteğini unuttur (Schulman, 2016: 297-300). Birkaç hafta sonra çekim günü geldiğinde, Streep sete diyalogunu en baştan yazmış olarak geldiğinde oldukça stres yaşar, Meryl'i geri çevirerek bir çekim gününü, onun arkadaşlığını ve iyi bir performans mahvedeceğini düşünür. Ancak bunların aksi yaşanır. “Sahnesi olağanüstüydü. Sadece iki cümleyi kestim. Orada gördüğünüz tamamen ona ait. Hatta itiraf etmek gerekirse filmdeki en iyi yazılmış bölümdü.” demiştir aynı zamanda senaryoyu yazmış olan Benton (Longworth, 2013: 43). “Ben onun annesiyim” diye tekrarlar son cümlesini Streep (Benton, 1979). Joanna artık Corman'ın romanındaki soğuk, tenis tutkunu kadın değildir, özlem, şefkat ve pişmanlıkla dolu canlı bir iç dünyaya sahiptir. Çekilen her planda konuşmasını aynı duygu zenginliğiyle oynayan Streep yönetmenin deyimiyle, “Muhtemelen Dustin'e tokatlanmaya ihtiyacı olmadığını göstermekten keyif alıyor olmalıydı. İsteddiği her duyguyu herkese her zaman geçirebilirdi” (Schulman, 2016: 300).

Filmin açılış sahnesinde, oğlunun başucunda onun uyumasını bekleyen Joanna'nın yüzünü, yüzündeki ifadeyi görürüz. Oğluna sarılır ve iyi geceler diler, onu sevdiğini söyler. Bu sırada kocası Ted, iş yerinde bitmiş olan mesaisinin ardından patronu ile sohbete dalmıştır. Saatin geç olduğunu fark ettiğinde eve gitmesi gerektiğini söyler, ayrılmadan önce patronundan terfi sözü alır. Ted kapıyı çaldığında irkilen Joanna kalkıp bir anlık duraksamadan sonra kapıyı açar, telefonla konuşmakta olan kocasına onu terk ediyor olduğunu söyler. Kredi kartlarını ve kuru temizleme fişlerini bırakır. Banka hesabından ilk başta kendi adına koyduğu miktarı çektiğini, kirayı ve faturaları yatırdığını söyler. Ted bunu bir şaka olarak algılasa da canı sıkılır. "Zamanlaman harika... Özür dilerim geç geldim, ama para kazanmakla meşguldüm, tamam mı.." Joanna bu sırada el çantasını alır ve çıkmaya davranır. Ted onu engellemeye çalışır. "Benim hatam. Sen sadece yanlış kişiyle evlendin... Lütfen beni oraya geri girmek için zorlama. Lütfen... Eğer oraya girersem belki yarın, belki bir yıl içinde kendimi camdan atabilirim. Billy bensiz daha iyi olacaktır" O asansöre girerken, Ted oğullarının ne olacağını sorar. Joanna onu götüremeyeceğini, ona layık olmadığını, Billy'in onsuz daha iyi olacağını söyler. "Ve artık seni sevmiyorum." Asansör kapısı kapanır. Joanna, Ted'in elinden çekip aldığı valizini bile almadan gitmiştir (Benton, 1979).

Ted'in patronuyla muhabbet etmeye dalarak eve geç kalması, eve geldiğinde otomatik bir hareketle Joanna'ya yönelmesi ve onu dinlememesi, onun yerine telefona yönelerek yine işi ile ilgili bir konuşma yapması, Joanna'nın kocasını terk ederken her şeyi düzenli bir şekilde bırakmak isteği karakterler üzerine ilk sahnelerdeki belirli göstergelerdir. Ted'in ev hayatında rutine yönelmiş olduğu ve karısını dinlemekten uzaklaştığı, iş hayatının ise ona 'bir erkek için gerekli olan' heyecanı sunduğu ve onu bencilleştirdiği görülmektedir (Benton, 1979).

Kapıda, koridorda, asansörde aralarında geçen ve yukarıda kısaca değinilen diyaloglar Joanna'nın bir kadın olarak kendini ne kadar değersiz ve kırılgan hissettiğini göstermektedir. Bir kadın olarak kendisine biçilen roldeki mutsuzluğu ve başarısızlığı ile başa çıkamayan Joanna cesaretini toplayıp evi terk ederken, gerçekleştirdiği başkaldırı bir kaçma ve terk etme eylemi olarak gösterilmektedir. Feminist eleştiri bağlamında, çatışma Joanna karakterinin olumsuzlanması üzerinden yaratılmaktadır. Joanna'nın ağzından çıkan sözler de Ted'i suçlayan sözler değil, kendini suçlayan ve kendini aşağı gören sözlerdir. Bu replikler kadın karakterin



çaresizliği ile edilgenliğini de gösteren araçlardır. Bu noktada Meryl Streep'in rolünü adeta hissizleşmiş bir mutsuzluk ve suçluluk duygusu ile ifade ettiği gözlemlenmiştir.

Ted Joanna'nın arkadaşı ve komşuları olan Margaret'ı arar, Margaret eve gelince Ted, kendisi de kocasından boşanmış olan Margaret'ı Joanna'yı da buna teşvik etmekle suçlar. O para kazanmak için çok çalışmaktadır, hatta o gün terfi haberi almıştır ama Joanna artık onunla yaşamak istemediğini söyleyerek onun "hayatının en iyi beş gününden birini" mahvetmiştir. "Joanna çok mutsuz bir kadın... Buradan gitmesi çok cesaret isteyen bir işti." der Margaret. "Oğlunu terk etmek ne kadar cesaret ister?!" Ted'in bu repliği ile sahne biter (Benton, 1979).

Ted karısı gittikten sonra onun geri döneceğinden emindir, sadece ona kendince bir ders vermek istediğini düşünmektedir. Feminist bir okuma ile incelenirse, komşuları Margaret Joanna'nın mutsuzluğunu ifade eder ancak bu mutsuzluk, karşısına oğlunu terk etmiş olma 'günahı' yerleştirilerek etkisizleştirilmiş olur. Margaret, boşanmış bir kadın olduğu için kötü örnek ve kötü etki olarak gösterilir, Ted tarafından suçlanır. Bu imaj filmin ilerleyen sahnelerinde kırılacak, Margaret'in mahkemede Ted'i savunması ile, ve eski kocası ile tekrar bir araya gelmesi ile tamamen aklanacaktır. Film boyunca bir erkekle hayatına devam etme arayışında olan Margaret karakteri Ted ile arkadaş olarak, onu savunarak ve sonunda kocasına geri dönerek 'hatalarını düzeltmiş' olur.

Ertesi sabah Ted oğluna annesinin bir süreliğine gittiğini ve geri geleceğini anlatır. Kahvaltı hazırlama deneyimi fiyasko denebilecek kadar başarısız olur. Oğlunu okula bırakır ve işe gider. Joanna'nın olmayacağı hayatının başlangıcıdır bu. Ted patronu ile konuşurken kendini de sorgulamaya başlar ancak henüz tam bir kavrayışa ulaşamamıştır. Bir erkek olarak mesleğinde önemli bir sorumluluk sahibidir. Patronu tarafından, ikincil bir iş olan ve kadının yapması gereken çocuk bakma işinin, onu bu işten alıkoyabilecek ve işini tehdit edecek bir ayak bağı olarak ifade edilmesi bir gösterge olarak gözlemlenmiştir.

Önceleri tüm düzeni bozulan Ted ve oğlu Billy bu yeni hayata ve ilişkileri değişmek zorunda kaldığı için birbirlerine alışmakta zorluk çekerler. Joanna'nın gittikten bir hafta sonra Billy'ye gönderdiği mektuptan sonra Ted onun geri dönmeyeceğini anlar. Onun eşyalarını ve fotoğraflarını toplar ve kaldırır. İkisi de ufak tefek çatışmaları ve Ted'in işini aksatması gibi çeşitli sorunlara rağmen zamanla alışacaklardır. Ted ve Joanna Kramer boşanırlar. Hatta Ted iş arkadaşı bir kadınla kısa süreli bir ilişki yaşar. Bu sırada Margaret ile yakınlık kuran Ted zaman zaman

onunla dertleşmeye başlar. Ted, Joanna'nın onu neden terk ettiğiyle ilgili kendisiyle yüzleşmiş, onu kendi istediği gibi bir eş, olması gerektiğini düşündüğü yönde belirli bir kişi, olmaya zorlamış olduğunu fark etmiştir. "Ama o öyle bir değildi işte." der oğluna durumu açıklamaya çalışırken. "Benim mutlu olduğum anda, onun da mutlu olacağını sanıyordum. Ama galiba alttan alta, o çok mutsuzdu"(Benton, 1979).

Çocuk bakımındaki tüm işler her zaman Joanna'nın sorumluluk alanı olmuştur. Ted onun çalışmasını istememiş, alacağı maaşla bakıcı parasını bile karşılayamayacağını söylemiştir. Kadının çalışmasının, maddi ve manevi olarak bu şekilde değersizleştirildiği görülür. Öte yandan Ted'in, bir kadını, karısını hem iş hayatında hem de ev hayatında varolan bir kadın olarak kendisinden daha başarılı görmek istemeyecek hırslara sahip bir karakter olması mümkündür. Ancak Joanna, evliliğinden önce çalışan bir kadın iken, evlendikten sonra sadece bir ev kadını olarak varolmakla, hem Meryl Streep'in yukarıda vurgu yaptığı döneminin ideal kadın anlayışından geri kalmakta, hem de potansiyelini gerçekleştiremeyen bir birey olarak kendini başarısız ve değersiz hissetmektedir.

Ted ve Billy, baba oğul ilişkilerini yeniden keşfetmiş ve kendilerine yeni bir düzen oluşturmayı başarmışlardır. Billy bisiklete binmeyi öğrenir, Margaret ve Ted çocuklarını birlikte parka götürürler ve sohbet ederler. Bu arada Joanna şehre dönmüştür ve onlara hissettirmeden Billy'yi uzaktan uzağa takip etmektedir. Onu Billy'nin okulunun karşısındaki bir kafenin camında görürüz. Ted'in mükemmel baba figürüne dönüşmesi, seyircinin her sahnede ortaya çıkan ve çözülen çatışmalarla ikna edilmesiyle adım adım geliştirilir (Benton, 1979).

Bir gün parkta sohbet ederlerken Margaret anlatmakta olduğu hikayesine dalınca, Billy parktaki bir kaydırağın tepesindeyken onu vaktinde tutamaz ve Billy düşüp yüzünü keser. Ted oğlunu kucaklayıp koşarak hastaneye yetiştirir, Billy'nin yüzüne dikiş atılır. Margaret olanlardan sorumlu olduğunu düşünerek çok üzülür. Ancak Ted tam tersine eğer ki kendisine bir şey olacak olursa Billy'ye onun bakmasını ister ve onun moralini düzeltir. Bu ikisinin daha iyi dost olmasına vesile olacaktır (Benton, 1979).

Margaret kabahatli taraf olarak gösterilir çünkü Billy'yi zamanında tutamamıştır. Ted ise onu suçlamayarak olgunluğa ulaşmakta olan bir kahraman olduğunu göstermiş olur, artık ideal bir baba, ideal bir arkadaş ve dinleyicidir. Hastanede oğlunun yanından ayrılmamasıyla da bu durum pekiştirilmektedir.

Bir gün Ted'in telefonu çalar, aradan geçen 15 aydan sonra arayan Joanna'dır. Bir restoranda buluşurlar. Joanna iki aydır New York'ta olduğunu ve Billy'yi uzaktan izlediğini itiraf eder. Konuşmalarında nazik ama mesafelidirler. Joanna konuşmasına, neden gitmek zorunda kaldığını ve sonrasında neler yaptığını anlatarak başlar. "Gerçekten, kendinle ilgili ne öğrendiğini bilmek istiyorum," der Ted. "Küçük yavrumu çok sevdiğimi öğrendim. Ve ona bakabilecek durumda olduğumu." Joanna oğlunun velayetini istediğini söylediğinde aralarında kısa bir tartışma olur, Ted çok sinirlenmiştir. Kalkarken masada önünde duran kadehi eliyle vurarak duvara çarpar ve Joanna'yı korkutur (Benton, 1979).

Duvara çarpılan kadeh önemli bir gösterge sayılabilir. Kadehin duvarda kırılması, öfke, şiddet ve erkeklik göstergesidir. Öfke gösterilmeli, şiddet uygulanmalı ve erkeklik kanıtlanmış olmalıdır. Kadeh aynı zamanda kadına atılabilecek ama atılmayan bir tokatın simgesidir. Kadın ise bu eylem karşısında, terk eden taraf olmanın ezikliğini hissedecek, eylemsiz kalacak ve hatta beklenmeyen bueylem karşısında korku duyacaktır. Ayrıca bu sahnenin prova kaydı şeklinde çekildiği ve kameraman dışında, Streepdahil kimsenin bu eylemden haberi olmadığı da hatırlatılmalıdır.

Streep'in Joanna'sı bu sahnede naif bir tavırla, evden ayrıldıktan sonra yaptıklarını anlatırken, Ted'in imalı gülümsemesiyle ona kendisiyle ilgili ne öğrendiğini sorması önemli bir gösterge olarak okunabilir. Burada karısının kendini bulma, iyileşme ve hayatını anlamlandırma çabasının Ted tarafından küçümsendiğinin nüans halinde verildiği gözlemlenmiştir. Bu aynı zamanda bir erkeğin kırılan egosunu onarma çabası olarak algılanabilir. Joanna'nın velayet talebinde bulunması filmin esas çatışmalarından biri olarak sunulur ve taviz verilmesi sözkonusu değildir. Evi terk eden bir kadının annelik iddia etmesinin karşılığı öfkeli sözler ve duvara çarpılan bir kadeh olmalıdır. Çünkü daha az tepki, erkeklik gururunu yeterince sergileyemeyecektir. Ted artık belirli bir anlayışa eriştiğinden, ona neden evi terk ettiğine dair hesap sormaz ancak onun artık annelik iddia etme hakkı yoktur.

Ted, iyi ve pahalı bir avukat bulur. Billy'ye tek başına bakıyor olmak hayatını zorlaştırıyor olsa da Ted oğlundan vazgeçmek istemez ve velayet için mücadele etmeye karar verir. Bu sıralarda patronu ona, onu işten çıkarmak zorunda olduğunu söyler. Bu durum velayet davasında Ted'in işini zora sokacak bir gelişmedir çünkü işinin olmaması velayetin Joanna'ya verilmesine yol açacaktır. Ancak Ted büyük

efor ve kararlılık göstererek bir gün içinde, hem de Noel arifesinde, o sırada Noel partisi vermekte olan daha ufak bir reklam ajansında daha az maaş alacak olmasına rağmen iş bulmayı başarır. Ertesi gün de oğluna yeni ofisini gezdirir (Benton, 1979).

Ted'in özgüveni ve oğlu uğruna her şeyi göze alabileceğini sergilediği bir sekanstır. Erkek kahraman bir çatışmayı daha çözmüş, tuttuğunu koparmış, başarıya ulaşmıştır. İşi aldıktan sonra Noel partisi yapılmakta olan iş yerinden ayrılırken kahramanlık ödülü olarak orada gördüğü bir kadını öper ve çıkıp gider, kadın da bu eylemden hiçbir rahatsızlık duymadan hayatına devam eder. Önceki bir sahnede Joanna'nın yokluğunu ve haklılığını kabullenmesiyle birlikte de ödül olarak kadın bir iş arkadaşıyla tek gecelik bir ilişki yaşamıştır. Hatta yemeğe çıkma teklifi kadından gelmiştir.

Kısa süre sonra Ted oğlunu okula bırakırken Joanna'yı kafenin camında görür ancak o oğlunu uğurlayana kadar Joanna gözden kaybolur. Daha sonra avukatının direktmesiyle Joanna'nın Billy'yi görmesine izin vermek zorunda kalır. Central Park'ta Billy'yi karşılayan Joanna ona sıkıca sarılır ve akşam 6'da geri getirmek üzere yanında götürür (Benton, 1979).

Mahkeme günü gelir. Davacı olan Joanna'nın tarafında tanık olarak kürsüye ilk Joanna çıkar. Joanna kürsüde, evlenmeden önce çalışıyor olduğunu ama evlenince kocasının isteğiyle işini bıraktığını, sekiz yıllık evliliğinde ilk iki yıldan sonra giderek daha fazla zorlanmaya başladığını anlatır. "Maaşı, bakıcı tutmaya yetecek kadar yüksek bir iş bulamayacağımı söylerdi." Evliliğinin sonraki beş yılında kendisini evi ve oğlunu terk etmeye götürecek sebepleri sıralar ve şöyle devam eder. "Evi terk ettiğim sırada bende bir kusur olduğunu ve oğlumun bensez daha iyi olacağını düşünüyordum. Kalifornia'ya gidip terapiye başladıktan sonra o kadar berbat biri olmadığını anlamaya başladım. Çocuğumdan başka yaratıcı veya duygusal çıkış yerine ihtiyaç duyuyor olmam anne olmaya uygun olmadığım anlamına gelmiyordu." Buradan sonra Joanna oğlunu neden geri istediğini anlatır. Ted'in yüz ifadesinden onun da bu konuşmadan içten içe etkilendiği görülebilir. Filmin en önemli sahnesi olarak bilinen, kendini savunmak için Joanna karakterinin tek şansı olan bu tirad, orjinal senaryodan farklıdır ve Meryl Streep tarafından yeniden yazılmıştır.

Hemen ardından sıra Ted'in avukatına geldiğinde, Avukat Shaunessy Joanna'yı oldukça zorlar. Kocasının ona veya oğluna hiç kaba kuvvet kullanıp kullanmadığını, alkolik olup olmadığını, ona karşı sadakatsizlik edip etmediğini veya

evin geçimini sağlayamadığı olup olmadığını sorar. Joanna hepsine hayır cevabını verdiğinde, “Onu neden terk ettiğinizi anlayabiliyorum” der. Bir kadının kocasını terk etmesi için zorlayıcı bir sebep dışında bir sebebin normal ve anlaşılabilir olmayacağına dair bir ön kabulden hareket edildiği gözlemlenmektedir.



Şekil 4.3: Mahkeme sahnesinde kürsüde oturan Meryl Streep.

Kaynak: <https://www.yahoo.com/entertainment/how-dustin-hoffman-taunted-meryl-streep-on-the-set-205616301.html>

Daha önce kaç sevgilisi olduğunu ve şu anda sevgilisi olup olmadığını sorar. Onu hiç sürekli ve tutarlı bir şey yapmamış olmakla ve hayatında sürekliliği olan tek şey olan evliliğinde, bir anne ve eş olarak başarısız olmakla itham eder. Joanna’yı rencide eden bu kısımdan Ted de rahatsız olur ve Joanna ona bakıp başarısız olduğunu kabullenirken, başıyla Joanna’ya hayır işareti yapar (Benton, 1979).

Bir anekdot olarak bu sahnenin hemen öncesinde Dustin Hoffman, Joanna’nın başarısız olduğunu kabullendiği noktada Streep’in kendisine ufak bir bakış atmasını ister. Çekimden hemen önce de ona yaklaşır ve “John Cazale” kelimelerini fısıldar. Bu, asansör sahnesinde olduğu gibi, oyuncunun özel hayatının değilmesi ve bir tahrik etme eylemidir. “Hayatınızdaki tek tutarlı ilişkide başarısız olmadığınız mı?” diye sorar avukat yükselen ses tonuyla. O zamana dek her rolün, ve her oyunun üstesinden gelmiş Streep’in oyunculuğu Cazale’yi yaşatmaya yetmemiştir. Hoffman’a bakar. ‘Hayır’ diye başını sallar Hoffman hafifçe.

(Schulman, 2016: 301-302). Meryl Streep'in bu sahnedeki oyunculuğuna dair Schulman (2016: 302-303) Şunları yazmıştır:

Meryl tanık kũrsũsũnde oturup hayatını savunurken John'ı mu dũŐũnũyordu? Yoksa Dustin'in işine karıŐmasına rağmen oyunculuk mu yapıyordu? Oyuncuların gerçekten acı çekmesi gerektiğine hiÇbir zaman inanmamıŐtı. Neredeyse insanũstũ bir kesinlikle, ihtiyacı olan duyguyu yansıtabiliyordu. Ancak Meryl Şimdi duygusal bir enkazı canlandıran duygusal bir enkaz idiyse, herhangi biri (kendisi de dahil) onun rol keŐtiđini sũyleyebilir miydi? Aynı anda hem "gerçek" hem taklit yapıyor olabilir miydi?

Joanna'nın sorgusu sırasında avukatın onun kadınlığı ve bireyliği ũzerinde bir sorgulamaya giriŐiyor olduğu gũrũlmektedir. Cinselliği sorgulanır, başarıları sorgulanır, ilişkileri sorgulanır. Boşanmış bir kadın olmak başarısız olmakla bir tutulur. Evliliği, ũniversite mezunu olmuş, çalıŐmıŐ ve çocuk sahibi olmuş bir kadın olarak hayatındaki tek başarısı olarak gũsterilir. Bu kıyasa gũre, hayatında tamamen başarısız olmuştur, bu sebeple de anne olmak işin uygun biri olmamalıdır çıkarımlarının yapıldığı gũrũlũr. Bu sekans feminist eleştiri bağlamında okunduğunda tũm kadınların varoluşu ũzerine sorgulamaya giriŐilen ve Joanna ũzelinden yola çıkararak boşanma ve kadının toplumdaki yeri ũzerine ũnyargı ve ũnkabullerin verildiği bir sahnedir.

Ertesi gũn tanık olarak Margaret kũrsũye çıkar ve Ted'in harika bir baba olduğunu anlatır. Joanna'nın avukatı onu, Joanna ile aralarında Ted'in bir baba olarak duyarsızlığı ve Joanna'nın mutsuzluğu ũzerine geÇen konuŐmaları ifŐa ederek ve onun Joanna'yı ayrılması işin teşvik ettiğini ortaya çıkararak zorlar. Margaret kũrsũden inmesi gerekirken inmez ve Joanna'yı artık Ted'in eskisi gibi olmadığı ve ikisinin birlikte çok mutlu olduğunu sũyleyerek ikna etmeye çalışır. Bũylece Margaret kendini erkek kahraman karşısında aklamış, bu aklama eylemini de kadın karaktere karşı ikiyeũzlũlũk gũstererek yapmıştır.

Sıra Ted'e geldiğinde Ted ũncelikle Joanna'nın anlattıklarını kabul eder ve Őũyle der: "Birçok Şeyi anlamadım. Birçok Şeyi Şimdi olsa farklı yapardım." Billy işin en iyisinin kendisiyle kalması olduğunu, oturttukları dũzenin bozulmamasının onun işin en iyisi olacağını sũyler. "Karım bana Őũyle derdi: 'Neden bir kadın bir erkekle aynı hırsa sahip olmasın?' Bence haklısın. Aynı nedenle sormak istiyorum: Hangi kanun, cinsiyeti nedeniyle kadını daha iyi ebeveyn yapar?" Birlikte bir hayat

kurduklarını ve birbirlerini sevdiklerini anlatır. Joanna'dan onun hayat düzenini ikinci kere bozmamasını rica eder. Joanna onu şefkatli bakan gözlerle ve meraklı bir dikkatle dinlemektedir (Benton, 1979).

Sıra Joanna'nın avukatına geldiğinde avukat Ted'i işinden kovulup daha düşük maaşlı bir işe geçmiş olmakla, eski işindeki sorumluluklarını oğluya ilgilenmesi gereken durumlar yüzünden yerine getirememekle ve çocuğunun düşüp yüzünün kesilmesinden sorumlu olmakla suçlar. Ted kendini savunmaya çalışır ama sonuçta hepsini kabul etmek zorunda kalır. Duruşmadan sonra Joanna, avukatına Billy'nin yaralanmasından çok önce bahsettiğini ve ona karşı kullanacağını düşünemediğini söyler ve Ted'den özür diler (Benton, 1979).

Mahkeme Joanna'nın lehine karar verir. Ted temyize gitmek ister ama bunun için Billy'nin de kürsüye çıkması gerekeceğini öğrenince vazgeçer. Oğluna, artık annesiyle yaşaması gerekeceğini anlattığında Billy önce düzeni yeniden değişeceği için şaşırır sonra da babasından ayrılacağı için çok üzülür. Joanna'nın Billy'yi alacağı sabah Ted Billy'ye kahvaltı hazırlamaktadır. Artık ilk deneyimiyle karşılaştırıldığında yumurtalı ekmek hazırlamakta ustalaşmış olduğunu görürüz. Daha sonra Joanna kapıyı çalar ve Ted'den aşağı gelmesini ister. Daha sonra ona Billy'nin velayetinden vazgeçtiğini ve onun babasıyla yaşamaya devam etmesinin daha iyi olacağını söyler. "Oğlumu eve götürmeye geldim. Ama anladım ki, o zaten evinde." Ted ve Joanna sarılırlar. Karşılıklı anlayış ve rahatlama sarılması olduğu ikisinin de yüzünden anlaşılmaktadır. Daha sonra Joanna yüzünü siler, yukarı çıkıp oğluyla konuşmak için yine asansöre biner. Kapı kapanırken sorar. "Nasıl görünüyorum?" "Harika!" der Ted. İkisi de gülümser ve kapı kapanır (Benton, 1979). Ted'in hatasını anladığı gibi Joanna da hatasını anlamış, Ted'e hak vermiş, erkek kahraman film boyunca kefarete ödeyerek mutlu sona hak kazanmıştır.

Filmin ana çatışması Joanna'nın eşi ve en başta çocuğunu terk edip gitmesi, baba ve oğlunun zor zamanlar geçirmesi ve ardından Joanna'nın geri gelmesiyle başlayan velayet mücadelesidir.

Film bir bakıma kadın özgürlüğüne karşı tepkisel bir bakış açısına sahip olsa da, Streep rolünü haklı özelemleri ve şüpheleri olan karmaşık bir kadın olarak yansıtmakta diretmiştir (Schulman, 2017; 11).

Film boyunca seyirci hangi tarafın haklı olduğu sorusuyla başbaşa bırakılmaktadır. Film, başrol olan Ted'in ağırlıklı bakış açısından verildiği için izlenen karakterin, film ilerledikçe kendini açıklama ve savunma imkanı olmaktadır.

Ted'in Billy'ye 18 ay boyunca annelik yaptığı görülürken, Joanna'nın ona beş buçuk yıl boyunca annelik yaptığı kısım görülmez.Hatasını zamanla anlayan, karısına yeri geldiğinde hak veren, oğluna babalık yapmayı öğrenen ve aynı sırada evi geçindirebilen, gerektiğinde bir gün içinde iş bulmayı başaran, mahkemede bir babanın da anne kadar çocuğuna bakabileceğini söyleyen, en sonunda da kaybetmiş, daha doğrusu oğlunu mahkemeye çıkararak ona zarar vermek istemediğinden kaybetmeyi kabullenen ama bütün bu dersleri aldığı için mutlu sona hak kazanan kahraman bir erkek figürü vardır. Seyirci Joanna'ya hak verse dahi filmin hak verdiği taraf mutlu sona hak kazanan taraf olarak okunabilir.

### **4.3.Silkwood ve Karen Silkwood**

#### Filmin Künyesi ve Prodüksiyon Bilgileri

Orjinal Adı ve Yılı: Silkwood, 1983

Yönetmen: Mike Nichols

Senaryo: Nora Ephron, Alice Arlen

Prodüksiyon: MGM, ABC Motion Pictures. Yaklaşık 10 milyon dolar bütçesi olan film, ABD'de 35.615.609 dolar hasıllata ulaşmıştır (imdb, 2019).

Oyuncular: Meryl Streep, Kurt Russell, Cher.

#### Zaman, Mekan ve Atmosfer

Gerçek olayları anlatan film, 1974 yılında Oklahoma şehrinde geçmektedir. Filmde yaklaşık olarak 4 aylık bir süreç anlatılmaktadır. Kasım 1974'te Karen Silkwood'un ölümü ile sona eren film, New Mexico ve ağırlıklı olarak da Texas'da çekilmiştir. Filmde olaylar ağırlıklı olarak; santralin içindeki kafeterya, soyunma odası, arıtma odası ve farklı atölyelerde, Karen'ın evinde, birkaç diğer kapalı mekanda (sendika görüşmesinin geçtiği ofis, doktorun muayenehanesi, eski eşinin evi) geçmektedir. Dolly, Karen ve Drew birlikte kırsal kesimdeki tek katlı ve bahçeli eski bir evde yaşamaktadırlar.

Karen, Oklahomalı bir kadındır ve filmde Streep, karaktere uygun olarak Güneyli aksanı ile konuşmaktadır. Karen rolünde Streep, kısa kestane rengi saçlarıyla görülmektedir. Kostümlerinin rahat kıyafetler, kısa etekler, kovboy botları, kot pantolon ve kot ceketler ve bazı sahnelerde de elbiselerden oluştuğu, Karen



Silkwood'un kullandığı tarzda bir makyaj ile tamamlandığı görülmektedir (Nichols, 1983).



Şekil 4.4: Streep'in canlandığı Karen Silkwood ve giyim tarzı.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/343329171585629293/>

Şekil 4.5: Karen Silkwood.

Kaynak: <https://time.com/3574931/karen-silkwood/>

Filmin arka planında gerçek olaylara göre 1974'te ölen Silkwood'un ailesinin yaptırdığı araştırma sonucu arabasının başka bir arabanın darbesiyle yoldan çıkarılmış olabileceği ortaya çıkmış, bir yıl sonra Cimarron'daki santral kapatılmış, ancak 10.000 işçi çalıştıran ve yılda 210 milyon dolar kar eden şirket için bu durum büyük önem arzetmemiştir. 1984'te ise Yüksek Mahkeme, Kerr-McGee şirketini, Karen'a ve evine radyasyon bulaştığı için, Silkwood'un ailesine 10 milyon dolar tazminat ödemeye mahkum etmiştir. Bu aynı zamanda Mahkeme'nin Kerr-McGee ve diğer şirketlere, güvenlik önlemleri konusunda dikkatli olmalarına dair bir uyarıdır (Smurthwaite, 1984; 96-98).

Yasal sorunlar aynı zamanda filmin yapım süreci öncesinde prodüktörleri de zor durumda bırakmış; mahkeme, toplanan tüm bilgilerin Kerr-McGee'ye teslim edilmesi kararı vermiş, prodüktörler hapse atılma riskiyle karşı karşıya kalmışlardır. Hollywood konu üzerine bir komite ile devreye girmiş, İnsan Hakları Bildirgesi Derneği, Yazarlar Birliği, Amerikan Sinema Derneği ve Washington'daki Basın Özgürlüğü için Muhabirler Komitesi konuya dahil olmuş, sonunda Denver, Colorado'da görülen mahkemede öncülü olmayan bir karar çıkararak, prodüktör Buzz Hirsch'e, geleneksel olarak sadece gazetecilere tanınan Anayasa'nın birinci

maddesinin koruma hakkını tanımıştır. Bu karardan sonra, henüz 1979 senesinde, o sıralarda Silkwood dosyasından haberi olan Meryl Streep'e senaryonun ilk hali gönderilmiştir (Smurthwaite, 1983: 99).

### Olay Örgüsü<sup>8</sup>

Film gerçek olaylardan yola çıkmaktadır. Oklahoma'nın bir kasabasındaki nükleer tesiste çalışan Karen Silkwood, tesiste yaşanan ve kendisinin de başına gelen bulaşma vakalarından sonra şirkete karşı sendikal faaliyetlerde bulunmaya başlar. Bu durum erkek arkadaşı başta olmak üzere çevresiyle arasının açılmasına sebep olacaktır. Tesiste yapılan ihmalîkarlıklar üzerine kanıtlar elde etmeyi başarır ancak bir gazeteciyle buluşmaya giderken trafik kazası geçirir ve hayatını kaybeder. Kazada sabotaja dair bir delil bulunamasa da, ölümü hala gizemini korumaktadır.

Film, Oklahoma kırsalında aynı evde yaşamakta olan Karen, erkek arkadaşı Drew ve Dolly'nin sabah arabalarıyla, çalıştıkları fabrikaya yola çıkmalarıyla başlar, Karen mesaisine ucu ucuna yetişir. Stajyerler fabrikada gezdirilmektedir. Plütonyum ve uranyum oksitten yakıt tabletleri yapmakta olan "eğitimli teknisyenler" Karen ve iş arkadaşlarının yanına geldiklerinde şefleri Karen'dan prosedürü anlatmasını ister. Karen yaptığı işi anlatır. Grup gittikten sonra şeflerinin onlara "eğitimli teknisyenler" demesiyle dalga geçer. İş yerinde sıradan bir gündür ve aynı birimde bir taraftan plütonyum ve uranyum ile çalışırken, bir taraftan birbirlerine hikayeler anlatarak ve sohbet ederek vakit geçirirler. Karen haftasonu başka kasabada babalarıyla yaşayan çocuklarını görmeye gidebilmek için patronundan izin almadığını hatırlar ve öğle arası verildiğinde aceleyle atölyeden çıkarken arkadaşları onu yeterince dikkatli davranmadığı için uyarırlar.

Kafeteryada varillerden birinde sızıntı olduğu için gömülecek bir kamyonun haberi sohbet konusu edilmektedir. Karen patronu Hurley'in gelmesini beklerken kafeteryada birkaç kişiye sataşır ve yeni işe başlayan bir adamla flört eder. Hurley ona izin veremeyeceğini, fabrikanın iş yetiştirmek için 24 saat çalışıyor olduğunu söyler.

Öğle arasından sonra alarmlar çalmaya başlar, ancak kimse işine ara vemesin diye bunun sadece bir test olduğuna dair bir anons duyulur. Aslında daha önce hiç talim yapmamışlardır ve gerçek bir vaka karşısında ne yapacaklarını bilmemektedirler. Karen gerçek bir sorun çıkmasını diler, böylece tesis bir süreliğine

---

<sup>8</sup> 1983 tarihli Nichols filminden ve İnternet Film Veritabanı'ndan yararlanılmıştır.

kapatılacak ve haftasonu ona kalacaktır. Arkadaşı Gilda dayanamayıp onunla vardiya değiştirmeyi kabul eder. Karen iş çıkışı, sızıntı olan kamyonun parçalara ayrılışını görür uzaktan.

Ertesi sabah Drew ve Karen, Karen'ın çocuklarını ziyaret etmek üzere Karen'ın doğduğu kasabaya doğru yola çıkarlar. Dolly gönülsüzce onlara katılır. Karen çocukları bir geceliğine sahile götürmek ister ama babaları izin vermez. Karen çocuklarını bir fast food dükkanına yemeğe götürür. Akşam geri döndüklerinde Karen, eski eşinin karısı sayesinde ailenin Texas'a taşınacağını öğrenir. Çocuklarını ayda bir görebilen Karen için bu durum büyük bir üzüntü yaratır. Dönüş yolunda Karen, kocasıyla Louisiana'ya yaş sınırının altında evlenmek için kaçtıklarını ama evlenemediklerini, döndüklerinde ise herkesin evli olduklarına inandığını ama hiç evlenemediklerini anlatır. "Boşandık yine de... Medeni kanun" der (Nichols, 1983). Üç çocuğu vardır ve onları ancak ayda bir görebilmektedir. Yağan yağmurda araba kullanan Karen'ın "Amazing Grace" parçasını söyleyişini dinleriz.

Pazartesi gün işte yakın arkadaşı Thelma ona artık erkek arkadaşıyla evlenmesi gerektiğini söyler. "Böylece insanlar bizim hakkımızda konuşmayı keserler" der Karen. İnsanlar onların cinsel hayatları ve esrar içiyor olmaları hakkında konuşmaktadır. Gilda'dan onların bölümünde onun vardiyasından hemen sonra kirlilik tespit edildiği için tesisin Pazar günü kapalı olduğunu ve bu durumdan kendisinin sorumlu olduğunu düşündüklerini öğrenir. Bunu Drew ile konuşur. Sendika başkanlığı da yapan Quincy şöyle der, "Şirket birilerini suçlamak zorunda, aksi takdirde hata onların üzerine kalır." Bu sırada Karen Zachary isimli genç bir işçinin kalçasına baktığını fark edip hızlı bir hareketle işçi tulumunu açarak ona göğsünü gösterir ve ona ortadan kaybolmasını söyler, dilini çıkarıp sırtarak oradan çıkar.

Bu sırada arkadaşı Thelma'nın radyasyona maruz kaldığını öğrenir ve arıtma odasına koşar. Thelma'nın vücudunda içeriden maruz kaldığına dair belirti yoktur ve iyileşecektir. Karen bu durumdan, Thelma'nın kanser olma korkusundan etkilenmiştir ve gergin olduğundan evde Dolly ile tartışır. Ertesi sabah ondan özür diler ve Dolly'den kendisine olan aşkını duyar. Dolly eşcinsel bir kadındır ve Karen'ı sevmektedir ancak Karen'ın bu aşka verebileceği tek karşılık arkadaşıca bir sevgidir.

Ertesi gün Karen iş çıkışı Thelma'ya genzinden doku alıp test yaptırmasını ve sonucu neyse öğrenmesini çünkü etrafta çok fazla yalancı olduğunu söylerken patronu Hurley tarafından duyulur. Kontratın üç ay gerisindedirler ve Hurley en ufak

bir molaya bile izin vermemektedir. Gün sonunda Karen atölyeden çıkarken radyasyon taramasında maruz kaldığı ortaya çıkar. Banyoya sokulup fırçalanma prosedürüne tabi tutulur. Karen bu durumdan etkilenmiştir. Akşam annesinden ve babasından söz edip durur ve gece uyuyamaz. Sabah kanser ile ilgili sendikanın gönderdiği kitabı okumaktadır. Akşam Drew'den metalografiye transfer edildiğini öğrenir. Bu fazla mesaiye hak kazanması için daha uzun zaman geçmesi gerektiği anlamına gelmektedir.



Şekil 4.6: Karen'in ilk bulaşma vakasından sonra tabi tutulduğu banyo prosedürü sonrasındaki hali.  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=FzPkkCf8ZA>

Burada Winston denen yeni adamla çalışmaya başlar, hatta onunla flört bile eder. Onun yakıt paketlerinin çekilen negatiflerindeki beyaz noktacıklarda siyah kalemle oynama yaptığını fark eder. Bu fotoğrafları kontrol edecek tek kişi Winston'dır, başka bir kontrol mekanizması yoktur.

Karen sendika toplantılarına katılmaya başlar. Sendikanın, o yıl 1,5 milyar dolar kazanacağı öğrenilen Kerr-McGee santralinde kalması için bir oylama yapılması sozkonusudur. Eğer oylama kaybedilirse işçilerin sendika santralden çekilecek ve işçilerin haklarını savunacak kimse olmayacaktır. Karen uzlaşma komitesine dahil olur.

Bu arada Dolly bir akşam eve bir kadınla döner. Bunu ancak sabah öğrenen Drew ve Karen büyük şaşkınlık yaşarlar. Angela adındaki kadın kısa süre sonra yanlarına taşınır.

Karen'in sendika işlerine dalıp gitmiş olması en başta Drew'ın canını sıkımsaya başlamıştır. Angela Karen'a Kerr ve McGee'nin eyalete, eyaletteki herkese ve kendisinin üzerinde çalıştığı herkese sahip olduğunu, üzerinde çalıştığı insanların Kerr-McGee'de çalışıp çalışmadığını her zaman ayırt edebildiğini söyler. Angela bir cenaze evinde makyözdür.

Karen ulusal sendika komitesi ile görüşmek üzere Washington'a gider. Drew bundan hoşnut değildir. Washington'da yaptıkları toplantıda Karen sendika yetkililerine gizlice metalografi departmanında çekilen yakıt çubuğu kesitlerinin negatiflerinde kusur varsa rötuş yapıldığını söyler. Yetkililer ona bu konuda kanıt bulmasının ve New York Times'tan bir gazeteciyle görüşmesinin etik bir zorunluluk olduğunu, üretici reaktörde böyle bir hata çıkmasının milyonlarca insanın hayatına mal olabileceğini söyler. Karen kararsız kalır, çünkü santrali kapattırmak gibi bir niyeti yoktur, tek istediği daha güvenli koşullarda çalışabilmektir. Ancak kanıt bulma görevini kabul eder çünkü sendikanın onlara yardım etmesini istemektedir.

Drew, Karen'in casusluk yapacak olması ve insanların işlerini kaybedecek olması konusunda rahatsızdır. Üstelik gezide çekilen fotoğraflardan Karen ile sendika yetkilisi Paul Stone arasında bir ilişki geçtiğini fark eder. Drew işten ayrılmıştır. Karen'dan işten ayrılıp onunla gelmesini ister, o da şimdi ayrılamayacağını söyler. Drew evden ayrılır. Son anda Karen onu vazgeçirmeye çalışır ama işe yaramaz.

Metalografi odasında çekmecelerde değiştirilmiş negatif arayan Karen, Winston tarafından yakalanır ve çekmecedeki alerji ilacını sakladığına dair yalan söyler. Winston ona inanmaz ama çekmecedeki gerçekten Karen'in koyduğu ilaçları bulur.

Sendika işçilerle toplantı yaparak onlara nükleer santralin onları denek gibi kullandığını ve kanser konusunda yanlış bilgilendirdiğini ya da hiç bilgilendirmediğini anlatır. İnsanlar işlerini kaybetmekten korkmakta ve sendikanın oylama sözkonusu olmadan önce hiç bu tip bilgilendirmeler yapmamasını sorgulamaktadır ama sendika nükleer santraldeki oylamayı kazanır. Karen ise bu sebeple iş yerinde ciddi stres altındadır ancak konuşacak kimse bulamamaktadır. Dolly ve Angela ile de arası iyi değildir. Paul'e ulaşamamaktadır. Patronu iş yerinde sendikaya sorun yaratsa da bunlarla başa çıkar. Öte yandan çocuklarını görememekte, telefonda konuşma fırsatı bulamamaktadır. Dolly, Angela tarafından terk edilince Karen'ı suçlar. Karen da Drew'ın gidişi için Dolly ve Angela'yı suçlar

kısa bir tartışma yaşar ama sonra barışırlar. Karen, Drew gibi işi bırakıp temiz bir yere yerleşmekten bahseder.

Sendika, santralde olup bitenlerle ilgili Karen aracılığıyla bilgi toplamaya devam ettiğinden, Karen'ın iş arkadaşlarıyla arası açılmıştır. Onun sürekli duyduklarını not etmesi ve bilgi toplamaya çalışması herkesi rahatsız etmektedir. Gilda onu durdurmaya çalışır, "O zaman neden maaşımızı yükseltmeye uğraşıp bizi ilgilendirmeyen işlerden vazgeçmiyorsun?" "İnan bana bu da bizi ilgilendiriyor." der Karen. Artık Gilda da Karen'dan vazgeçmiştir. O işini sevmektedir ve işsiz kalmak istememektedir.

Karen Paul'e tüm ayrıntıları bildirmektedir. Ancak Paul anlaşma görüşmeleri başlayacağı için bir an önce Karen'ın röntgen negatiflerine ulaşmasını istemektedir. Karen gerekli negatifleri sonunda bulur ancak iş arkadaşı Morgan onu yaptığı şeyin tehlikelerine karşı uyarır. Bu sırada, iş yerinde bile uyuşturucu ilaç kullanmaktadır. İnsanlar onunla ilgili olumsuz konuşmakta, onunla muhatap olmak istememektedir. Bir gün yine radyasyona maruz kaldığı ortaya çıkar. Öksürmekte ve kendini halsiz hissetmektedir. O gün işten dönerken bir ceplana çarparak kaza yapar ve Drew'e haber verir ve Drew bir süreliğine yanlarına döner. O gün işe geldiğinde kapıdaki radyasyon tarayıcısında yine radyasyona maruz kaldığı ortaya çıkar, böylece hemen ertesi gün bir kez daha acı verici bir banyo ve fırçalama sürecinden geçirilir. Evine gelen görevliler özellikle tuvalette radyasyon belirtilerine rastlar. Evdeki tüm eşyalar paketlenip çıkarılır ve ev boşaltılır. Bunun sebebi Karen'ın o sabah idrar numune kabını yere düşürmüş olmasıdır, idrarındaki radyasyon dokunduğu her yere bulaşmıştır. Ancak geniz dokusunda da radyasyona rastlanır ve bu Karen'ı şoke eder ve çok korkutur.

Patronu Hurley şirketin ona yardım edeceğini söyler ama önce bütün bu maruziyete kendi sebep olduğuna dair kendi cümleleriyle ifade verip bir kağıt imzalaması gerekecektir. Kendi cümleleri şöyledir. "Radyasyona maruz kaldım. Ölüyorum."

Karen Drew'ın yanına gider. Ona özellikle radyasyon bulaştırıldığını düşünmekte ve kanser olmaktan korkmaktadır. Üçü birlikte Los Alamos'a doktora giderler. Aynı zamanda Karen ve Drew'da, Dolly'nin şirkete Karen'ın röntgenleri kanıt olarak almaya çalışacağını söylemiş olabileceğine dair bir şüphe uyanır. Dolly bunu inkar eder.



Şekil 4.7: Karen kanıt olarak kullanabileceği röntgenleri bulur.

Kaynak: <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/en-unlu-100-kadin-karakter.8tGnHVI9pU2cQQ2Z-YEpLA>

Doktorlardan vücudundaki plütonyum miktarının makul ölçünün altında olduğunu öğrenir ama doktorların yalan söylediğini düşünmektedir ve Paul'ü arayarak New York Times muhabiriyle görüşmeye hazır olduğunu söyler. Oklahoma City'ye dönerler. Ertesi gün yine işe gideceğini söyleyerek evden çıkan Karen akşam sendika toplantısına gider ve oradan eve gidip New York Times muhabiriyle görüşmek üzere ayrılır. En son, yolda arkasında beliren ve gözünü kamaştıran araba farlarını görürüz. Kaza geçiren Karen Silkwood 13 Kasım 1974'te hayatını kaybeder. Kanında alkol ve uyuşturucu ilaç bulunan Karen'ın ölümü basit bir trafik kazası olarak kayıtlara geçer, arabada hiçbir doküman bulunmaz. Sonradan ailesi tarafından yaptırılan bağımsız bir araştırma sonucunda, aracının arkasında başka bir aracın çarptığına dair delile rastlanır. 1976'da Kerr-McGee nükleer santralinde önüne geçilemeyecek kadar fazla radyasyon kirlenmesi gerçekleştiği gerekçesiyle, santral kapatılır.

#### Meryl Streep ve Karen

Silkwood'un ölümü ulusal çapta büyük dikkat çekmiştir. *Ms. Magazine* dergisinde Karen Silkwood üzerine bir makale; Richard Rashke, 1981 yılında, *The Killing of Karen Silkwood: The Story Behind The Kerr-McGee Plutonium Case* (Karen Silkwood'un Öldürülmesi: Kerr-McGee Plutonium Dosyasının Arkasındaki Hikaye) adlı bir kitap yayınlamıştır. ABC Film, potansiyel gördüğü bu hikayenin kadın bakış açısından yaklaşılması gereken bir hikaye olduğunu düşünerek, ünlü bir gazeteci olan Nora Ephron'a senaryoyu yazma görevini vermiştir. Ephron senaryoyu gazeteci arkadaşı Alice Arlen ile birlikte kaleme alır. O sıralarda ilk Oscar ödülünü

alan Streep ise en revaçtaki oyuncudur. Yönetmen Mike Nichols ise yeniden ana akım sinema yönetmenliğine dönmek istemekte ve Meryl Streep ile çalışmayı heyecanla beklemektedir. Nichols ve Streep'in çalışma beraberliği, uzun ve verimli bir ortaklık olacaktır (Johnstone, 2009: 80).

Meryl Streep, *Sophie'nin Seçimi* çekimleri bittikten iki hafta sonra *Silkwood* filminin çekimlerine katılır. Filmin senaryosu yazılırken rolü Streep'in oynaması planlanmıştır. Bu rol, onun gerçek hayattan bir karakteri canlandığı ilk roldür. Streep, *Silkwood* konusunda hızlandırılmış bir hazırlık süreci geçirir. Konu üzerine toplanmış tüm belge ve bilgileri gözden geçirir. *Silkwood*'un babasıyla ve erkek arkadaşı Drew Stephens ile vakit geçirir ve konuştuğu herkesin ona *Silkwood*'u farklı farklı anlattığını fark eder. *Silkwood*'a ait bir telefon konuşması kaydını dinler ve ses tonuna hakim olmaya çalışır. Sonunda yapması gerekenin onu taklit etmek değil, onun yaptıklarını neden yaptığını anlayabilmek için sebeplerini göz önüne getirmek olduğunu fark eder (Longworth, 2013: 69-70). Rol arkadaşları canlandırdıkları karakterlerle bir araya gelme fırsatını bulurken, Streep'in elinde sadece farklı kaynaklardan gelen parça parça bilgiler vardır. Streep bunu şöyle anlatır (Johnstone, 2009: 85): “Beş-altı kişinin anlattığı detayların hepsi farklı bir kadını tarif ediyordu. Bu bana gitmeden önce otobiyografimi yazmam gerektiğini düşündürdü, çünkü bir kere öldün mü, herkes senin farklı bir versiyonunu hatırlıyor.”

Karen *Silkwood*, 28 yaşında Oklahomalı bir kadındır. Herkesin evli olduğunu sandığı ama aslında hiç evlenmediği bir adamdan üç çocuğu vardır ve ayrılırlarken çocukları babalarıyla kalmıştır. Bu noktada çocukların neden babalarıyla kalmış olduklarına dair bir açıklama verilmemekle birlikte, Karen, olmayan evliliğinde yine de boşandığını söyler ve bu durumu arkadaşı Dolly'ye “medeni kanun” kelimeleriyle anlatır. Memleketi olan kasabayı terk eden Karen, Cimarron'a yerleşip Kerr-McGee nükleer santralinde çalışmaya başlar. Karen çocukları ancak ayda bir görebilmektedir. Sevgilisi Drew ile evli olmadan bir arada yaşıyor olması, toplumun normlarına uymayan kız arkadaşı Dolly ve üçünün uyuşturucu kullanma alışkanlığı kent halkı tarafından onaylanmamaktadır. Karen sivri bir karaktere sahiptir, spontan yaşamayı tercih eder, topluma ve kurallara uyum sağlamak için çaba harcamaz, santraldeki iş güvenliği dahil pek çok konuda umursamaz davranışlar sergiler, kendi cinselliği konusunda özgürlükçü bir yapıya sahiptir. Erkek arkadaşı ile bağlanmaya dayalı bir ilişki kurmayı tercih etmez. Erkek arkadaşı ona karşı sadık olsa da o, başka erkeklerle flört etmek, hatta ilişkiye girmekten geri durmaz. Bu filmin çeşitli



yerlerinde gösterilmekte yahut ima edilmektedir. Öte yandan birlikte çalıştığı ve arkadaşı olan insanları umursadığı, onların sağlığıyla ilgilendiği de film ilerledikçe görülmektedir. Onun film boyunca gelişen olaylardan etkilendiği, davranışlarındaki dönüşümü gösterilmektedir (Nichols, 1983).

Üç arkadaşın birlikte yaşadıkları umursamaz hayat şekli ile Karen'in yaşadığı sessiz ve kişiliğine uymayan vicdani buhran, ironik bir karşıtlık göstermektedir. Filmde Karen'in santralde neler olup bittiğine dair ayrıntıları çözmesi zaman alır; ayrıca Karen filmdeki olaylardan önce sendikal aktivitede bulunmak bir yana, tesisteki güvenlik konularıyla dahi ilgili değildir. Korku ve ardından gelen eyleme geçme kararlılığı zamanla ortaya çıkar. Smurthwaite (1984: 100) şöyle anlatmaktadır:

*The China Syndrome* filminde Jane Fonda'nın canlandığı bakımlı televizyon sunucusunun aksine Karen Silkwood, sert, arsız, düzensiz, zaafı olan bir kadındır, sanayi çarkının dişlilerinin yalnızca bir parçasıdır ve hiçbir insanın yabancı olmadığı bir karmaşayla kuşatılmıştır. O, nükleer kirlenmenin ancak başka insanların başına geleceğini düşünen biridir. O, hayatını, kimliğini ve eğer varsa inandıklarını bulmaya ve anlamaya çalışan 'sıradan kadın'dır.

Streep'in amacı filmde Silkwood'u, pek çok açıdan sembol haline gelmiş bir karakterden çok, sadece bir insan olarak oynamaktır. Onu, laubali, sakız çiğneyen, müstehcenlik, alkol ve uyuşturucuya karşı "Ne olmuş yani!" tutumu benimseyen bir kadın olarak canlandırır. Hatta bu film için oyunculukta çıplaklık karşıtı prensibini bir kenara bırakır ve santraldeki erkek iş arkadaşlarına göğüslerini gösterdiği bir sahne çeker çünkü ona göre bu Karen'in spontan bir şekilde yapabileceği bir şeydir (Johnstone, 2009: 84).

Longworth'e (2013: 73) göre; Streep'in performansının önemli yanlarından biri, olan biteni içinde yaşadığı izlenimi vermesi, büyük mimikler veya tepkilerden uzak durması, karakteri oldukça opak bir şekilde sunmasıdır ve ona göre bu nasıl biri olduğunu tam olarak bilmesi zor olan gerçek Karen Silkwood'a uyum göstermektedir. Benzer şekilde Streep'in performansı çalışma arkadaşlarına göre de bir muammadır. Nichols'un ifade ettiği gibi, "Kimse ne yaptığını ve nasıl yaptığını anlamıyor." Nichols Streep'in en büyük kuvvetinin kendini başka başka insanlara transforme etmesi olduğunu gözlemlediğini anlatır. Johnstone (2009: 86) onun

sözlerini şöyle aktarmaktadır; “Silkwood’un çekimleri devam ederken, Sophie’nin Seçimi’nin ön gösterimine katıldım ve hayrete düştüm çünkü bizim gerçek Meryl’i filme alıyor olduğumuzu sanıyordum, ama Sophie’nin Seçimi’nde karşımda beyazperdedeki kadın da gerçek Meryl’di. Buna asla alışamayacağım.”

Meryl Streep projeye, nükleer enerji üzerine verdiği mesajdan çok, Karen karakterinin doğasından dolayı ilgi duymuştur. Streep, güçlü politik görüşlere sahip biri olsa da, alenen politik amaçlara hizmet eden propaganda filmlerinden hoşlanmamaktadır. Karen Silkwood’un ölümü ile ilgili de açık fikirli olmaya çalışmıştır; “Amerika’da Perry Mason tarzı bir düşünce var. Her zaman kimin yaptığını bilmek istiyoruz. Mahkeme salonunda suçlu birinin oturması fikrini seviyoruz. Benim kanım, filmin onun öldürülüp öldürülmediğini bilmediği” (Smurthwaite, 1984: 104).

ABD’deki nükleer enerji karşıtları Karen Silkwood’u davaları uğruna öldüğü düşüncesiyle bir şehit olarak görmüşlerdir. Streep kendini konuyla bağdaştırabilmektedir. O da aynı yıl nükleer karşıtı protesto ve çalışmalarda yer almıştır. Ancak filmi kendi politik görüşü ve aktivizmi için bir araç olarak kullandığı izlenimi vermemek konusuna da çok dikkat eder. Ayrıca ona göre gerçek hayatında ne düşünürse düşünsün bir rolü hakkıyla oynayabilmek ve hayalgücünü kullanabilmek için karşısında çatışma içeren bir hikaye ve sorunları olan bir karakter olmalıdır. Şöyle ifade eder; “Karen Silkwood kadar çok insan için o kadar çok şey ifade ediyordu ki, onu bir sembol değil bir insan olarak canlandırabilmek için en baştan başlamam gerekiyordu” (Longworth, 2013: 65). Streep’in senaryoyu ilk kez okuduğunda dahi gördüğü şey, Karen’ın hiç de Jan Dark gibi biri olmamasıdır. Ona göre Karen, bazı hataları olsa da eninde sonunda doğru şeyler de yapan biridir (Smurthwaite, 1984: 99). Streep’in karakter üzerine sözlerini Smurthwaite kitabında şöyle aktarmıştır (1984: 99):

Pek çok açıdan pusuda bekleyen, bela arayan biriydi. Sürekli etrafını kolağan eden, olasılıkları keşfetmek isteyen, etkilemeyi seven insanlar vardır. O bana öyle biriymiş gibi geliyordu. Bazen katlanması zor biriydi. Şeytan tüyü olan biriydi ama bunun kadın olmasıyla alakası olduğunu düşünmüyorum. Bence onunki kişisel bir mücadeleydi. Bana, sanayinin bilimsel araştırmalarla ilişkisine karşı gösteri yaptığımız üniversite yıllarımı hatırlattı; bir yandan duyarlı olduğumuz konularda bir şey yaparken öte yandan o gösterilerin bir parçası olmak heyecan verici ve büyüleyiciydi. Karen Silkwood’daki büyük ironi ise, bence o nükleer karşıtı grupların sevmeyeceği türden biriydi. Nükleer enerjisi seviyordu. Onun dert ettiği sadece çalışma koşullarıydı.

Smurthwaite'in (1984: 99) belirttiği kadarıyla; Streep ile rol arasında, eğitim ve kültür açısından büyük farklılıklar olsa da, belli ki güçlü bir empati vardır. Longworth (2013: 65) Streep'in şu ifadesini aktarır; "Çok benzer olduğumuzu düşünüyordum. Aynı olan bir şey daha; eğer ölürsem hiçkimse gerçekte nasıl biri olduğumu bilmeyecek, bu gerçek." Meryl Streep, Silkwood'un hayata karşı tavrını esrarengiz şekilde kendine yakın bulmaktadır ve bunu şöyle dile getirmiştir: "Çok espriliydi, biraz arsızdı, pek çok insanı kızdırmıştı, ve yapması gerektiğine inandığı şeyleri yaptı" (Smurthwaite, 1984: 104). Smurthwaite (1984: 104) ise film üzerine fikrini şöyle özetler: "Filmin teması uluslararası bir korku üzerinden ilerlemekte ve Karen Silkwood aracılığıyla bizi yüreklendirmektedir, ayağa kalkmak ve sayılmak için." Ölümü ile Silkwood, bir gazetecinin belirttiği gibi, "doğabilecek kişisel sonuçları dikkate almadan, devletin veya sanayi devlerinin üstüne atılma cesaretini gösteren tüm cesur sıradan insanların sembolü olmuştur" (Longworth, 2013: 65).

Filmin ana çatışması, 1970'lerin ortalarında Cimarron, Oklahoma'daki plutonyum işleme santralinde çalışan işçilerin riskli ve zorlu şartlarda çalışıyor olmaları ve bir kadının, Karen Silkwood'un, olup bitenlere karşı başkaldırmaya karar vererek zorlu bir mücadeleye başlaması ve sonunda hayatını kaybetmesidir.

Filmin fabrikada geçen ilk sahneleri Karen'in karakterine dair net ipuçları vermektedir. Mesaisine geç gelir, çalışırken rahat bir tavırda sakız çiğner, iş arkadaşlarıyla şakalaşır, flört eder. Film ilerledikçe onun Drew ile ilişkisine yaklaşımını, toplumun bu ilişkiye olan olumsuz yaklaşımını, çıplaklık, uyuşturucu ve cinsellik konusundaki açık tavrını, iş güvenliği kurallarına uyma konusundaki vurdumduymazlığını, gösteren sahnelerde, adeta sonu iyi bitmeyen bir filmde, sonu iyi bitmeyen kadın kahramanın başına gelenlere sebep en başta sunulmuş olur (Nichols, 1983). Bu anlamda Karen Silkwood tarihsel bir trajedi kahramanı olarak düşünülebilir. Filmdeki kadın karakterler ile kötü kadın ve iyi kadın tanımları verilmekte, Karen, film sürecinde bu tanımlarla ilişki içerisinde gösterilmektedir. Karen yukarıda belirtildiği gibi bu imajı birçok açıdan doldurmaktadır, Dolly ise daha kısaca bir kategorizasyon ile açıklanabilir: O lezbiyen bir kadındır.

Film, Karen'in memleketini terk ettiğini belirtmektedir ancak çocuklarını neden yanına almadığına dair açıklaması medeni kanunun ona sınırlı velayet hakkı veriyor olmasıdır. Kocasının çocuklarıyla birlikte Texas'a, kendisinden daha uzak bir şehire taşınacak olmasının Karen'da yarattığı çöküntü görülmektedir. Bu olay, filmde Karen'ı olumsuz etkileyen ilk olay olarak gösterilebilir (Nichols, 1983).

Filmin başında, Karen açık bir şekilde, kendine veya çevresindekilere karşı güçlü bir sorumluluk duygusuna sahip biri değildir. Ancak bir dizi radyasyon bulaşma vakasından sonra, onda bir uyanış gerçekleştiği görülmektedir. Önce sebep olmakla suçlanır, ardından kendisi aynı sorunla karşı karşıya kalır. Azimli bir aktiviste dönüşmesine karşılık, sürdürdüğü karmaşık ama mutlu özel hayatından olacaktır. Streep gerçek hayatı anlatan bu hikaye ile, bilinçlenme ve bu bilinçlenmenin insanda yol açtığı değişim ile bu değişimin geleneksel kadın ve erkek rolleriyle nasıl bağdaşmadığı, nasıl erkeklerin beklentileriyle uyuşmadığı konularında bağ kurabilmiştir (Longworth, 2013: 65).

Bulaşma vakasından sorumlu tutulan Karen, aynı sorunu kendisi de yaşayıp fırçalanma prosedürüne tabi tutulduktan sonra başka bir departmana transfer edildiğinde, bu departmanda yakıt çubuklarındaki hataların örtbas edildiğini fark etmesi, Karen'in bilinçlenmesindeki diğer etkenler olarak gösterilebilir. Bu farkındalık onun politik aksiyona geçmesine sebep olur. Bu mesai dışı aktivitesi ise, erkek arkadaşı Drew ve ev arkadaşı Dolly tarafından olumlu karşılanmayacaktır. İş arkadaşlarının yanında göğsünü açmasına sesini çıkarmayan Drew, onun sendikal faaliyetlerde bulunması ve hatta bunun için Washington'daki bir toplantıya katılması konusunda rahatsızdır. O çözemeyeceği problemlerle karşılaşmak istemeyen bir adamdır. Burada etken olan bir karakter olarak Karen'in eylemleri ve bu eylemlerden çeşitli şekillerde rahatsız olan edilgen kişiler görülmektedir. En başta erkek arkadaşı olmak üzere, işini kaybetme korkusunu hayatını kaybetme korkusundan üstün tutan iş arkadaşları da Karen'a cephe alacaklardır. Film aynı zamanda dönemin kırsal kesim işçi toplumunun değişime, risk almaya, normların dışına çıkmaya olan karşıt tavrı görülmektedir. Filmde aynı zamanda işçilerin de olumsuz çalışma koşullarına karşı olan temkinli bilinçlenmesine yer verilir, ancak kimse Karen gibi aktif bir role bürünmez ve hatta ona casus muamelesi yaparlar.

Karen, içinde yaşadığı dönemin toplumsal cinsiyet normlarına uyum sağlamayan, hem cinsiyet ayrımlarının dayattığı belirlenimlere, hem de belli bir noktadan sonra mensup olduğu sınıfa ekonomik anlamda hükmeden iktidar sahiplerine karşı başkaldırmış bir kadındır. Ancak bu başkaldırıda onu tam anlamıyla destekleyen kimse yoktur. Hatta filmin sonunda, Karen'a aşık olan Dolly'nin onu ispiyonlayan kişi olduğuna dair bir ima sunulur.

Karen toplumsal cinsiyet rollerinin dışında kalmayı seçmiştir. Reşit olmayan bir yaşta erkek arkadaşıyla evlenmeye kalkmış, evlenmemiş ve üç çocuk sahibi

olmuştur. Daha sonra bu hayatını geride bırakmak isteyen Karen, başka bir kasabaya taşınarak çalışan ve özgür bir ilişkiye ve yaşama sahip bir kadın olarak hayatına devam etmiştir. Tavırları kendine özgüdür, toplumsal normları büyük oranda yok saymaktadır. Çok sevdiği ve ayrılmak istemediği erkek arkadaşını farklı zamanlarda aldattığı da filmde net olarak verilmektedir. Tüm bu tavır ve eylemleriyle filmde Karen iyi veya kötü bir karakter olarak damgalanarak sunulmaz, ancak feminist bir okuma ile yaklaşıldığında, açık bir şekilde o, toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde “kötü kadın” olarak damgalanabilecek olan kadın modelidir. Eylemlerinde sanayi patronları, toplumsal çevre ve hatta en yakın dostları tarafından bastırılmaya çalışılan bu kadın, yaşamı ve seçimleri nedeniyle ‘kendi’ yol açtığı kaçınılmaz sonuna doğru ilerleyen trajedi kahramanıdır.



Şekil 4.8: Silkwood’un kaza geçirdiği gecenin sabahında sevgilisinin yanından ayrılırkenki hali.  
Kaynak: <https://vinnieh.wordpress.com/tag/karen-silkwood/>

*Silkwood* filmi, açık bir şekilde, kurumsal yozlaşma, politik aktivizm, nükleer enerji sorunları, sınıf ve cinsiyet önyargıları gibi konulara değinse de, özünde bir kadın ve onun insanlarla ilişkileri üzerine bir karakter analizidir (Johnstone, 2009: 85). Mesleği nükleer aktivizme dönüşen bir kadın etrafında dönen film dönemin Amerikan ruhuna uymamaktadır. Silkwood filmi kadınla erkeğin yan yana çalışmasını ve hatta kadın erkek rollerinin yer bile değiştirmesini göstererek bir çığıra katılmaktadır. Karen karakteri önceki Streep rolleri ile karşılaştırıldığında da bu görülebilir. Joanna ve Sophie belirli ölçülerde birer kurbandırlar. Karen ise sert mizaçlı, kontrolsüz, erkek arkadaşının da üzerinde kontrol kurmasına izin vermeyen,

kendi ayakları üzerinde durabilen inatçı bir kadındır. Öyle ki kendi hayatı üzerinde kontrolü ele alıp gücünü gerçekleri söylemek için kullanmaya kalkıştığında ancak ölümle durdurulabilmiştir. Film, herhangi birini sorumlu göstermeden, Karen Silkwood'un aslında ölmesi gerekmediği izlenimini verir. Streep böyle düşündüğünü şu sözlerle anlatır (Longworth, 2013: 66): “Bu filmle ilgili tüm bu deneyimlerimden sonra, Karen’ın arabasının yoldan çıkmasından hemen önceki o dakikaları düşündüm ve onu özledim. Ne kadar boşuna kaybedilmiş bir hayat.”

#### **4.4. Yasak İlişki ve Francesca Johnson**

##### Filmin Künyesi ve Prodüksiyon Bilgileri

Orjinal Adı ve Yılı: The Bridges of Madison County, 1995

Yönetmen: Clint Eastwood

Senaryo: Richard LaGravenese. Robert James Waller’ın romanından uyarlanmıştır.

Prodüksiyon: Warner Bros, Amblin Entertainment, Malpaso Productions. Yaklaşık 24 milyon dolar bütçeye sahip olan film, dünya çapında \$182.016.617 hasıllata ulaşmıştır (imdb, 2019).

Oyuncular: Meryl Streep, Clint Eastwood, Annie Corley, Victor Slezak.

##### Zaman, Mekan ve Atmosfer

1965 senesinde Iowa’nın kırsal bölgesindeki Madison ilçesinde geçen film, tarihi tam olarak belirtilmeyen günümüzden (romanın yazılma tarihi veya filmin çekildiği tarihi), Francesca Johnson’ın günlükleri aracılığıyla geçmişe dönerek anlatılan bir hikayedir. Winterset, Iowa’da çekilen filmde mekan olarak Johnsonların evindeki açık ve kapalı mekanlar, kasabanın merkezini gösteren açık ve kapalı mekanlar, kırsal alanlar ve sözü edilen Roseman köprüsü kullanılmıştır. Film, geçişler ile farklı zaman dilimleri gösterilmektedir. Filmdeki şimdiki zamandaki günlük bir süreç anlatılmakta ve geçmişte 1965’te geçen esas hikaye beş günlük bir süreci kapsamaktadır.

Bari’li İtalyan bir kadını oynayan Streep’in rolünde, dönemin kasaba hayatına ve orta yaşlı olan karakterine uygun naturel kostümler kullanıldığı, boyattığı kestane

renge saçları ve asgari makyajı ile rolü yansıtan sade bir görünüm tercih edildiği görülmektedir.



Şekil 4.9: Streep'in yorumuyla Francesca Johnson.  
Kaynak: <https://www.lalive.com/news/detail/meryl-streep-iconic-roles>

Amerika'nın kırsal bölgelerinden Iowa'da, 60'lı yıllarda sakin ve monoton bir hayat süren çiftçi bir aile olan Johnsonlar'ın hikayesi aynı zamanda döneminin ve bölgenin aile hayatı anlayışını ve bir sonraki jenerasyon ile değişim gösteren yaşamları göstermektedir. Francesca'nın geçmişte yaşadığı ikilem, yaklaşık 30 yıl sonra, çocuklarının özel hayatlarında hem farklı hem de benzer yanlarıyla yeniden ortaya konmaktadır (Eastwood, 1995).

### Olay Örgüsü<sup>9</sup>

Filmde, Francesca Johnson'ın hayatında sahip olduğu ve hayalini kurduğu her şeyi sorguladığı, düştüğü ikilemin hayatının geri kalanını etkilediği dört günlük bir ilişki anlatılmaktadır. Francesca öldükten sonra, avukatı, artık orta yaşlı birer yetişkin olan oğlu ve kızına, Francesca'nın kilitli sandığının anahtarını verir. Sandıktan annelerinin geçmişinde sakladığı ilişkiye ve ilişki yaşadığı Robert Kincaid'e (Clint Eastwood) dair eşyalar, günlükler ve kendilerine yazılmış bir mektup çıkar. Kendi kişisel ve aile hayatlarında bocalamakta olan iki kardeş öncelikle öğrendikleri

<sup>9</sup> Olay örgüsünde 1995 tarihli Eastwood filminden ve İnternet Film Veritabanı'ndan yararlanılmıştır.

gerçekler konusunda bocalasa da, Francesca'nın sadece dört gün süren ve üç günlük dolusu anlattığı yasak ilişkisini kabullenir ve hem annelerinin geçmişi ile barışır hem de kendi hayatlarındaki sorunlarla yüzleşmek ve mutlu olmak için ne gerekiyorsa onu yapmak konusunda dersler alırlar.

1965 yılında Iowa kırsalında yaşayan Johnson ailesinde baba Richard ve iki çocuğu, beş günlüğüne Illinois'daki bir panayıra giderler. Francesca yalnızca bu süre için evde sakin ve kendi dilediği gibi geçirebileceği beş güne sahiptir. Yalnız başına ve sakin geçen ilk akşamdan sonra ertesi sabah Francesca'nın kapısına, Roseman Köprüsü'ne giden yolu soran bir yabancı yavaşır. Robert Kincaid adındaki bu adam, National Geographic tarafından görevlendirilmiş ve Iowa'daki köprülerin fotoğraflarını çekmek isteyen serbest bir fotoğrafçıdır.



Şekil 4.10: Francesca, Robert'ın ilgisinden ve çok farklı biri oluşundan çok etkilenir.

Kaynak: <https://creativescreenwriting.com/richard-lagravenese-and-the-fisher-king/bridges-of-madison-county/>

Robert'a Madison ilçesindeki köprüleri gezdiren Francesca, birdenbire hayatına giren ve onun içinde yaşadığı monotonluğa hareket getiren bu adamdan etkilenir ve onu akşam yemeğinde misafir eder. Ona hayatını, İtalya'nın Bari kentinde doğmuş bir İtalyan kadın olarak nasıl Iowa kırsalında yaşayan bir ev hanımına dönüştüğünü, öğretmenliği bırakıp ev hanımı olduğunu anlatır. Birbirinden çok etkilenen Francesca ve Robert arasında başlayan aşk ilişkisiyle sonraki günlerini birlikte, gözlerden uzak geçirirler. Robert Francesca'nın kendisiyle birlikte gelmesini istemektedir. Birlikte olabilecekleri sürenin sonuna gelmektedirler, Francesca yaşadığı kasabanın insanların geleneksel ve dedikoducu tavrını bilmekte,



çocuklarını ve eğer terk edilirse bunu kaldıramayacağını bildiği kocasını bırakıp gitmeye gönürlü razı olmamaktadır. Bunu bildiği için Robert ile, hayatına giren diğerkadınlarından sadece biri olup daha sonra unutulup gideceği endişesiyle tartışma yaşar. Evi terk etmeye niyetlendiği son anlarda bile bu cesareti gösteremez ve Robert ile yolları ayrılır.

Kocasını ile kasaba merkezine indiği ilerki günlerden birinde arabada otururken yağmur altında dikilip ona bakmakta olan Robert'ı görür. Birbirlerine bakarlar ve Francesca'nın eli arabanın kapı koluna gider. Onunla gitmek ve kalmak arasındaki acı verici kararsızlığın ardından arabadan inmez, aklındaki en büyük soru işareti Robert'ın ne hissediyor, ne düşünüyor olduğudur. Önlerinde Robert'ın kamyoneti, kırmızı ışıktaki beklerlerken Francesca onun, daha önce kendisine hediye etmiş olduğu madalyonu boynundan çıkarıp onun da görebileceği şekilde aynasına astığını görür ve böylece soruları cevaplanmış olur. İkili bir daha birbirlerini hiç görmezler.

Sonraki zamanlarda hayallerinden uzakta, kırsal ve izole yaşadığı hayat, hayatının aşkı ile gidememiş olmanın acısının ve zihninde birikmiş olan tüm ayrıntıların onu tükenişe sürüklemesiyle baş etmek için yaşadıklarını günlüklerine yazar. Kocasını ölüm döşeginde yatarken, hayallerindeki gibi bir hayatı sunamadığı için ondan özür dileyecek ve onunla kaldığı için ona teşekkür edecektir (Eastwood, 1995).

Çocukları Michael ve Carolyn, günlüklerin tamamını okurlar. Robert Kincaid'in cenazesinin yakılarak küllerinin Roseman Köprüsü'nden nehire savrulduğunu ve annelerinin vasiyetinin de, aile mezarlığına babalarının yanına gömülmek yerine, küllerinin aynı şekilde Roseman Köprüsü'nden savrulması olduğunu öğrenirler. Michael ve Carolyn annelerinin bu dileğini gerçekleştireceklerdir (Eastwood, 1995).

### Meryl Streep ve Francesca

Kırkly yaşlarının ortalarında olduğu bu dönemde Streep, bu filmin kendisi için benzersiz bir şans olduğunu düşünmektedir. Zira, çalışma şansının kendisi yaşındaki bir kadın oyuncu için uygun olan az sayıda senaryo ile sınırlı olduğunun farkındadır. Filmlerde, kadın rollerin çoğu cinsel obje olarak görülmekte, kıt bir çerçeveye sıkıştırılmakta, tepelenmekte, terk edilmekte, öldürülmekte, sakatlanmakta, bir kurban veya bir uzantı olarak gösterilmektedirler. Çatışması olan, enteresan karakterler ona göre ancak edebi eserlerde bulunabilmektedir. 1995 yılında *The*

*Bridges of Madison County*, özellikle kadın okuyucu için ‘edebiyat sayılan’ bir romandır. Kısa ve akıcı yazılmış olan roman üç yıla yakın bir süre çok satan romanlar arasında kalmıştır. Romanın geçtiği Iowa kırsalına akın eden turistler, kendi romantik hayatları için ilham ararken, okuyucular Francesca’nın neden monoton hayatını tercih edip aşığıyla kaçmadığını sorgulamışlardır (Longworth, 2013: 112).

Meryl Streep, Robert James Waller’ın romanı *The Bridges of Madison County*, Türkçe adıyla *Yasak İlişki*’yi okuduğunda, ilgisini çekmediğini düşünür ve hatta asistanı kitabı ödünç almak istediğinde “Okuyamazsın, bu edebiyata karşı işlenmiş bir suç” kelimelerini kullanır (Johnstone, 2009: 132). Clint Eastwood onun Richard LaGravenese’nin yazdığı senaryoyu mutlaka okuması gerektiğini söyler ve senaryonun kopyasını gönderir. Her ihtimale karşı önce Eastwood’un birkaç filmi izlemeyi tercih eden Streep onun yaşında bir oyuncunun filmlerinde yaptıklarından çok etkilenir ve Francesca Johnson’ı oynamayı kabul eder. Erkek bakış açısından yazılmış romanın yanında, LaGravenese senaryoyu kadının bakış açısından yazmıştır. Romandaki Francesca’yı görünmez olarak tanımlayan ve onu gözünde hiçbir özeliği ile canlandıramadığını söyleyen Streep, senaryonun karakteri görünür kılmasından etkilenmiştir (Johnstone, 2009: 132).

Romanın yazarı Robert James Waller, Kuzey Iowa Üniversitesi’nde uygulamalı matematik ve işletme ekonomisi üzerine denemeler yazan, hobi olarak gitar çalan ve fotoğrafçılık yapan bir işletme profesörüdür. Bir gün Winterset, Iowa’da bir köprünün fotoğraflarını çekerken bu kitabı yazma fikri, kendi deyimiyle, “kendisine malum olur.” Romanı 11 günde yazar, romandaki serbest fotoğrafçı Kincaid karakterinde büyük oranda kendisinden yola çıkar (Johnstone, 2009: 133).

Kincaid karakteri 52 yaşında olarak yazılmıştır, Eastwood ise 65 yaşındadır. Yapımcı şirket bunu dert etmez, Eastwood onlar için her zaman “altın yumurtlayan kaz” olmuştur. Ancak yapımcılar, Streep konusunda bir kez daha ‘yeterince güzel ve çekici olmadığı’ gerekçesiyle endişelidir. Streep bu durumu anlatmaya şöyle devam eder (1999): Kırk beş yaşındaydım ve kırk beş yaşında bir kadını oynuyordum. Ama stüdyo fazla yaşlı olduğumu düşünüyordu, Clint beni savundu, ki bundan mutluluk duydum. Ben olsam ben de onu savunurdum.”

Francesca, eski bir asker olan ve artık çiftçilik yapan bir adamın İtalyan asıllı karısıdır, Iowa kırsalındaki 20 yıllık evliliği süresince hayallerinden vazgeçmek zorunda kalmış, gittikçe acı çekmeye başlamış ve yeni tanıştığı bir adamla kısa

sürelî, tutku dolu bir ilişki yaşayan, bu ilişkinin ona getirdiği ikilemden hayatının geri kalanı boyunca etkilenmiş, orta yaşlı bir kadındır. Kendi toprağından uzakta, görünmez bir yaşam sürmektedir. Kocas ve çocukları onun kendileriyle ilgilenmesine ihtiyaç duymaktadırlar ama onu neredeyse görmemekte, onunla iletişim kurmamaktadırlar. Öğretmen olarak çalışırken, kocası bunu tasvip etmediği için çalışmayı bırakmıştır. Bari'de yaşayan genç bir kadinken, hayalleri olan, kocası ile tanıştıktan sonra Amerika'da başlayacağı hayatı ile ilgili beklentiler geliştiren ancak beklediğinden daha farklı bir hayat yaşamaya başladığında bunu değiştirmek için bir şey yapamayan bir kadındır (Eastwood, 1995).

Streep bu filmde önceki iki filminin ona dayattığı rejimi bırakır ve vücudunun daha doğal görünen yumuşak hatlara dönmesine izin verir. Bunun rolüne gerçeklik katacağını düşünür ve şöyle ifade eder: "Francesca da Meryl gibi tam olarak yaşını gösteriyordu" (Longworth, 2013: 115). Karakter ile ilgili önemli bir nokta, Eastwood'un Francesca rolünün İtalyan bir kadın olmasını istememektir. Bunu bilmesine rağmen Streep, kendisi gibi orta yaşlı olan İtalyan bir kadını daha doğal bir şekilde canlandırabilmek için birkaç kilo alıp saçlarını kestane rengine boyatır. Streep çekimlere geldiğinde ve yıllardır Amerika'da yaşayan İtalyan bir asker karısı olarak konuşmaya başladığında, Eastwood kendi tarzı olduğu üzere sesini çıkarmaz. Çekimler ilerlemeye başladıktan sonra Streep ile neredeyse hiç konuşmuyor, olumlu veya olumsuz fikir belirtmiyor olmasının şöyle açıklama gereği hisseder: "Hoşuma gitmeyen bir şey olmadığı sürece pek sesimi çıkarmam" (Johnstone, 2009: 135).

Streep'in hazırlanmak için fazla zamanı olmaması Eastwood'un film çekme tarzına uygunluk göstermektedir. Oyuncusunun boş bir levha ile başlayıp çekimler ilerledikçe deneyim kazanmasını ister. Filmî olayların sırasına göre çekmeyi tercih eder ve oyuncuların böylece filmin ilerleme sürecinde doğal bir yakınlık kurmalarını ister (Longworth, 2013: 115).

Bu rolü İtalyan bir kadın olarak canlandırmayı tercih etmesi yine onun daha en başta filme ve yönetmene yaptığı bir katkı olarak görülebilir. Longworth'un (2013: 111) ifade ettiği şekliyle Streep onu, "etkileyici ve cana yakın bir zeka ve endişe duygusu" ile oynamıştır. Longworth (2013: 115) şöyle devam eder:

Streep İtalyan bir kadını oynadığı rolünde ilhamını yüzyılın ortalarında bir yıldız olan Anna Magnani'den almış, çekimlerden önce Pier Paolo Pasolini'nin *Mamma Roma* (1962) filmi izlemiştir. Streep'in kullandığı aksan, şeffaf bir cila gibi

işlemiş, sesini tamamen değiştirmemiş ama etkisinde bir değişim sağlamıştır. Magnani'nin fiziksel özelliklerini de anımsatan Streep'in Francesca'sı güçlü ve baskın, aynı zamanda oldukça kadınsı bir varlığa sahiptir.

Streep, Francesca karakterinin canlandırılmasında, pathos ile komediyi harmanlama ve bu yönde jest ve mimikler kullanma konusunda da Magnani'den yararlanmıştı. Streep aynı zamanda bu filmdeki karakterinde, çocukken yaşadığı sokakta oturan ve yine eski bir askerle evli İtalyan komşusundan esinlendiğini, rolünde bu "heyecanlı ama toprağından edilmiş" kadını taklit ettiğini söyler (Streep, 1999). Ortaya çıkan sonuçta karakteri hem sıradan hem de olağanüstü bir izlenim vermekte ve bu da karakterin hemyabancı bir yerden gelmiş, hem de 'sıradan kadın' imajına uyum göstermektedir. Bu kadın, evinin ve evliliğinin kutsallığını çiğnese de en sonunda ailesinin iyiliği için kendi mutluluğunu feda edecektir (Longworth, 2013: 115). Bu anlamda, karakterde Meryl Streep'in rollerinde rastlanabilecek diyalektik bir rol çizgisi görülmektedir.

Filmin ana çatışması Francesca karakteri ve onun Robert ile yaşadığı ilişkide içine düştüğü ahlaki ikilem üzerinden ilerlemektedir.

Francesca'nın kocası ve iki çocuğu panayır için beş günlüğüne evden uzaklaştıklarında, Francesca'nın evi ve hayatı birkaç günlüğüne de olsa kendine kaldığı için memnun olduğu görülmektedir. Ertesi gün şans eseri kapısına gelen Robert ile tanışmasının ardından, birbirlerine hayat hikayelerini anlatmaya başlarlar ve farklılıkları olmasına rağmen, birbirlerine çok kısa sürede bağlanırlar. Monoton ve sıradan ilerleyen hayatında, Robert gibi dünyayı gezen ve özgür ruhlu bir adam, Francesca için yeni bir nefes olmuştur. Adams-Price (2006) makalesinde, filmin seyirciyle kurulan duygusal boyutunu şöyle ele almıştır:

Francesca, kocasını terk edip Robert ile birlikte gitmek ister. Ancak ikilemde kalır. Seyirci onun kararı üzerinedüşünür, ve daha sonra bu kararı kişiselleştirir. Francesca kalmalı mı yoksa gitmeli midir? Streep ustaca bir şekilde seyirciyi Francesca'nın dilemmasının bir parçası haline getirir, Robert'a verdiği duygusal karşılığı dikkatlice kurarak, seyircinin film boyunca onun karar verme sürecine katılmasını sağlar.

Streep'in, kendisine yabancı bir yaşayıştan gelen Kincaid ile tanışan Francesca'nın bastırmaya çalıştığı heyecanını ve merakını seyircide de merak uyandıracak bir ölçülülükle yansıttığı görülmektedir, öte yandan Francesca karakteri,

o güne kadarki en tutkulu rollerinden biri olarak görülmektedir. Kincaid, Francesca'nın dış dünyayla ve memleketi Bari ile olan tek bağlantısıdır. Kincaid'in ona Bari'yi, Francesca'nın çocukluğunun geçtiği yeri anlattığı yatak odası sahnesinde, onun tutkusu tüm canlılığıyla yeniden alevlenir. Filmin bu sahnesini çekmek üzere odada sadece Jack Green vardır ve bu şüphesiz Streep'in tüm filmleri arasında fiziksel arzuyu en ikna edici şekilde canlandırdığı sahnedir (Johnstone, 2009: 137-138).

Filmde Francesca bu dört günde yaşadıklarını ve hislerini günlüklerinde anlatmıştır. Onun sesinden şunları duyarız (Eastwood: 1995):

Onunla ilgili benim bile farkında olmadığım düşüncelerim vardı ve o hepsini okuyordu. Her istediğim ve hissettiğime kendini teslim ediyordu ve o anda kendimle ilgili doğru olduğunu bildiğim her şey yok oluyordu. Başka bir kadın gibi davranıyordum. Ama her zamankinden daha fazla kendimdeydim.



Şekil 4.11 (solda) ve Şekil 4.12 (sağda): Francesca yaşadığı ilişkinin devam edemeyeceğinin farkındadır. Kaynaklar: <https://www.pinterest.ru/pin/319544536053920945/>, <https://twitter.com/titasjournal/status/1044671234368327680>

Mutfakta kavga ettikleri sahnenin, ikisinin de her şeyin biteceğini, ve birlikte olamayacaklarını anladıkları, sınırlarını fark ettikleri sahne olduğunu dile getiren Streep, bu sahneyi filmin en can alıcı sahnesi olarak görmektedir (Streep, 1999).

Robert'ın yaşayışını ve ona olan sevgisini sorgular, hayatına giren diğer kadınlardan biri gibi unutulup gitmekten korktuğunu söyler. Onu kendisine ihtiyaç duymamakla suçlar, Kincaid onunla olamayacağı için ona ihtiyaç duymak istemediğini söyler. “Ne fark eder ki” der Streep (Eastwood, 1995). Gidecek olan erkektir, kadın ise geride kalıp ailesiyle hayatına devam etmek durumundadır.

Bavullarını toplayan Francesca, gitmek için hazırdır ancak duygusal olarak hala evine ve ailesine bağlıdır ve bu onun gitmesini engeller. Gitmesini engelleyen bir başka sebep de toplumsal baskıdır. O evi terk ettikten sonra kasaba hayatı içerisinde ailesinin düşeceği durumu göz önünde bulunduran Francesca, onları bu durumda bırakmak istemez (Eastwood, 1995). Fiziksel benliği, özgürlüğü ve Robert'ın temsil ettiği aşkı seçmeye hazırdır. Ancak sorumluluk duygusu ağır basar ve Robert'ın gidişini izlerken, aynı zamanda yeni bir hayat için tek şansı da gitmektedir (Adams-Price, 2006).



Şekil 4.13: Francesca'nın Robert'ı son kez gördüğü ve bir kez daha gitmekle kalmak arasında ikilem yaşadığı sahne.

Kaynak: <https://playitagaindan.wordpress.com/2014/12/27/3-of-performances-that-should-have-won-the-oscar/>

Kincaid filmde Francesca'dan onunla birlikte gelmesini ister, Francesca ise kocası ve çocuklarını terk etmeyi göze alamaz, kocasının böyle bir üzüntüyü atlatamayacağını düşünür. Ailesi eve döndükten sonra, kasabada kamyonetinde kocasının gelmesini beklerken, Kincaid'i son kez görür. Yağmur yağmaktadır. Adam yalvarırcasına ona bakar. Streep konuşmaz, yüzü ve beden dili içinde bulunduğu

ikilemi, ızdırap ve çaresizliği anlatmaktadır. Robert, Madison ilçesini terk etmek üzere trafik ışıklarında beklerken hemen arkasındaki arabada Francesca ikinci kez yoğun bir ikilem içerisinde gösterilir. Eli araba kapısının kulpunda, karar vermeye çalışmaktadır, bu noktada seyircinin de onunla ilgili bir karar vermesi gerekmektedir: Özgürlük mü sorumluluk mu, değişim mi alışkanlıklar mı, aşık mı koca mı? Francesca'nın sesi şöyle açıklar: "Hatalıydım Robert. Kalmakla hatalıydım, ama gidemezdim. Neden gidemeyeceğimi sana tekrar açıklamama izin ver" Seyircinin burada konuyu idrak etmenin yanında, bu sözlerle birlikte duygusal olarak Francesca'nın durumunu anlamaya çalışması sağlanmaktadır (Adams-Price, 2006). Streep şöyle yorumlar: "Film pişmanlık ve kaybedilen şanslar üzerine. Ve bazı şeylerle nasıl yanlış zamanda karşılaşıldığı" (Johnstone, 2009: 138-139).

Feminist eleştirel bir bakış ile film, sebeplerini sunmakla birlikte, Francesca'yı ahlaki bir ikilemde kalsa dahi, ahlaki açıdan olumlu bir karakter olarak göstermemektedir. Kocasını yeni tanıştığı bir adamla aldatır, ve ailesini terk etmeye niyetlenir, son ana kadar filmin ana çatışması olmayı sürdüren bu durum, Francesca'nın aynı zamanda pasif bir karakter olarak gösterilmesi için de bir araç olur. 20 yıllık hayatında yaşadığı hayalkırıklıkları ve sıkıntılara karşı, ancak karşısına onu kurtaracak bir erkek kahraman çıktığı zaman hayallerini ve yüreğini izleyecek şekilde eyleme geçme cesaretini bulan kadın kahraman, tek başına değil ama yine bir erkek eşliğinde özgürlüğünü sağlama şansı bulacaktır. Bu yönleriyle film içerisinde kadın bir olumsuzlama ile sunulur ve edilgen olarak sürdürdüğü yaşamı, özgür yaşayan erkek kahramanın gözünden sorgulanır. Ancak göz önünde bulundurulması gereken konu, toplumsal cinsiyet normlarının kadın ve erkeğe karşı aynı adalet ile işlemediğidir. Filmde kocasını aldatan komşu örneğinde sunulan motif ile birlikte şu fikir de işlenmiş olur; özgürlük isteyen adam bekar ve etken kalmayı seçer, özgürlük isteyen kadın ise 'ahlaklı' seçenek olan aile hayatını seçer ve eylemsizliği içinde acı çekmeyi sürdürür. Bir erkek karısını aldattığında herkes o kadına acıyacaktır, ancak bir kadın kocasını aldattığında herkes o kadını ayıplayacaktır. Erkek kahraman kadın gibi ömrü boyunca acı çekse dahi, galip gelecektir çünkü özgürdür. Yahut Francesca'nın kocası Richard ölüm döşeginde karısından özür dileyip günah çıkardığı zaman sempati toplayarak seyircinin gözünde kendini Francesca'ya karşı aklamış olacaktır (Eastwood, 1995).

Bir diğer eleştirilebilir nokta da filmin Türkiye'de kullanılan isminin 'Yasak İlişki' olması, orjinal adını yansıtmayan ve filmin konusunu önyargılı bir hale getiren

bir kullanımın tercih edilmesidir. Filmin konusunu önceden verili hale getiren bu ismin pazarlama amaçlı seçilmiş olması muhtemeldir, ancak aynı zamanda orjinal ismin çevirisine bakıldığında “Madison İlçesi’nin Köprüleri” ismiyle herhangi bir bağ göstermemekte, seyirciyi yasak bir ilişkiye karşı bir ön kabule hazırlayarak, belirli bir önyargı oluşmasına kapı aralamaktadır.

Eastwood’un yönettiği çekimler hızlı ilerler, bir şey ters gitmediği sürece tekrar almayı tercih etmeyen Eastwood’un tarzını ilk çekim günü garipseyen Streep, çekim ekibine “Çekimler hep böyle mi” diye sorar. “Evet, hep böyle” cevabını alan Streep bu çalışma tarzına çabuk alışır ve görüntü yönetmeni Jack N. Green’in anlattığına göre (1999) üçüncü çekim gününde bu çalışma tarzına bayıldığını söyler. Streep çekimlerle ilgili şunları söyler (1999): “Sürekli tutturmam gereken bir seviye yok. En tepeden, en yüksek notadan başlayabilirim. Bu, filmin anlarındaki duyguların olması gerektiği gibi gerçek haliyle yakalanmasını sağlıyor.” Anın spontanlığının yeniden yakalanmasının mümkün olmadığını düşünen Eastwood, “eğer bozuk değilse, tamir etme” anlayışıyla, nadiren tekrar çekim alarak ilerlemiştir (Streep, 1999).

Streep bu filmi çekme deneyimini çok sevdiğini ve “hayatında yaptığı en iyi şeylerden biri” olduğunu söyler. Filmin senaryosunun, kitaptaki pembe dizi havasını kırmasının, Eastwood’un sakin ve herkesi rahat hissettiren, oyuncusuna karışmayan yönetme tarzının, bu fikrinde etkisi vardır (Johnstone, 2009: 139).

Karina Longworth kitabında (2013: 124) Streep’in bu filmdeki deneyimi üzerine yorumunu şöyle dile getirir:

Bu performansında Streep bir kez daha kendi hayatındaki deneyimlerinden yararlanmaktadır. Kırk beş yaşındaki bir kadının kendini keşfetme yolculuğunu anlatırken film bir taraftan da; yıllar boyunca farklı kimlik arayışları içine giren, genç oyuncuları tercih eden endüstride ilerleyen yaşıyla ilgili çekinceler yaşayan, ailesi ile igilenmek ile ev dışındaki hayatında, çalışma hayatında da tatmin olmak isteği arasında denge oluşturmaya çabalayan kadın yıldızının sonunda kendini bulduğu hissiyatını yansıtmaktadır.

Bu rol ile birlikte, kariyerinin ilk yıllarındaki rollerin ardından Streep’e, kamuoyunun gözünde kendini bir kariyer insanı ve bir feminist yerine, bir anne ve eş olarak konumlandırırken ve ‘erkeklerin dünyasında fikirlerin çekici olmadığı’ düşüncesinden yola çıkarak politik çıkışlardan uzak dururken; izleyiciye, özellikle de kadın izleyici kitlesine, politik olmayan, sıradan kitleye mesajlarını iletme adına



yeniden bir fırsat doğmuştur. Streep, bir ev hanımının iç dünyasını ciddiye alan bu filmde, sadece belli bir dönemin kadın bakış açısından bir karakteri canlandırarak bile, sessiz olanların sesini duyurmak adına, başlı başına bir politik aksiyon gerçekleştirmiştir (Longworth, 2013: 111).

## 5. SONUÇLAR

İkinci Bölüm’de sunulan ilahi ve mitolojik kadın ve erkek açıklamalarında görüldüğü kadarıyla ilahi dinler ile felsefi düşüncenin, günümüz medeniyetinin ve tiyatronun sanatının kaynağı olan mitler erkeği; ilk yaratılan, gerçek insan, tek başına varolabilen canlı olarak göstermiş, insanın iki cinsiyetinden biri değil insanın kendisi olarak anlatmıştır. Kadın; sonradan yaratılan, erkekten yaratılan, erkek sayesinde varolan, ikincil insan olarak ötekileştirilmiş ve günahkar olarak portre edilmiştir. İlahi dinlere göre kadın erkekten yaratılmıştır, bağımsız ve kendinde bir varolan değildir. Şeytan tarafından ayartılarak ilk günahın işlenmesine sebep olan, akil melekeleri ikincil olan yaratık olarak tasvir edilmiştir. Antik Yunan mitolojisinde yine aynı şekilde erkek tek insan insan türü olarak varolurken, kadın bedenen tüm güzelliklerle donatılmış ancak akli melekeleri ikinci planda kalmış, insanoğluna felaket getirmek üzere gönderilmiş ve yeryüzündeki tüm kötülükleri başlatan yaratık olarak tasvir edilmiştir. İlahi dinlerin, Batı medeniyetinin, felsefe ve tiyatrosunun günümüzde hala geçerlilik taşıdığı göz önünde bulundurulursa (Antik Yunan felsefi sistematigi devam ettirilmemekle birlikte), kadın erkek ayrımındaki düşünce biçiminin tarih boyunca devam ederek günümüze dek varlığını devam ettirmesi beklenebilir bir durumdur.

Homo Sapiens’in ortaya çıktığı ve dünyaya yayılarak avcı toplayıcılık ile hayatta kaldığı zamandan bu yana erkek cinsiyeti kadından üstün olarak görülmüştür. Bununla ilgili sunulabilecek tüm açıklama denemeleri, bir önerme sunmakla birlikte, toplumsal cinsiyet kavramının şekillenmesindeki etkenlere bilimsel bir açıklama getirememektedir. Verilen açıklama ile ulaşılan ancak kesinliği olmayan sonuç, kadın ve erkek cinsiyetlerinin fiziksel ve hormonal açıdan farklılık gösteren biyolojik yapısının hayatta kalma stratejileri ve iş bölümünün tanımlanmasında etkili olarak sonraki nesillere aktarıldığı, sonraki nesillerde de stratejik bir seçimden çok biyolojik bir gerçek olarak gösterilerek pekiştirildiğidir.

Tarih boyunca ekonomik ve siyasi düzeni, medeniyet ve içerisindeki din, kültür, sanat ve gelenek dinamiklerini de elinde tutan eril güç, böylece toplumsal cinsiyet tanımlarını yaratmış, yaşamının normlarını belirleyerek, her alanda tarihin gelişiminde ve kaydedilmesinde söz sahibi olmuştur.

Toplumsal cinsiyet normları bağlamında çocuk yetiştirme, ev ve aileyle ilgilene görevleriyle sınırlandırılan kadın kamusal alandan uzaklaştırılmış, siyaset, sanat, ekonomi gibi uğraşı alanlarında söz sahibi olamayan kadının görünmezliği, zihinsel yetilerinin sınırlı oluşuyla meşrulaştırılarak sürdürülmeye devam etmiştir. Kadınlar eğitim ve çalışma konularında eşit şartlara sahip olamadıkları için özel alanlarıyla sınırlı bir varoluş ile yetinmek durumunda kalmışlardır. Kadın temsillerinde söz sahibi olan ataerkil gelenek, kadın tanımlarını eril bakış üzerinden kurmakla, kadını edilgen bir konumda tutmuş, gelişen sanat ve medya araçlarıyla bu temsilleri desteklemiş ve sürekli kılmıştır.

İnsan, süreçlerine ve şartlarına adapte olabildiği gibi, onu değiştirmek adına bireysel veya toplumsal boyutta, eylemsel veya yalnızca oluş halinde, başkaldırma yetisine ve iradesine sahip bir canlı olduğu görülmektedir. İnsanlık tarihinin, değişim, dönüşüm ve devrimlerle ilerleyen bir süreç olması, bunu göstermektedir. Kadın cinsiyeti, değişen ve dönüşen toplum düzeninde kendi yerinin de dönüşmesi ve gelişmesi adına başkaldırıda bulunarak, tarih sahnesinde hakettiği yerini almak, ikinci sınıf olandan eşit olana geçiş yapmak, yahut yalnızca görünmez olandan, görülür ve sayılır olana dönüşmek için mücadeleye girişmiş, geçtiğimiz yüzyılda haklarını ve özgürlüklerini, yükselen bir ivme ile genişletmeyi başarmıştır.

Sanatın bu eşitlik ve özgürlük arayışında hem bir araç, hem de bir amaç olduğu görülmektedir. 1900'lerin başında eşitlikçi düşünce ile ortaya çıkan birinci dalga feminizm akımını, 1960'lı yıllardaki politik ve toplumsal gelişmelerden etkilenen ikinci dalga feminizm, sanat alanlarını kapsayacak bir akım olarak geliştirmiştir. Sanat alanlarında, hem kadına yer verilmeyen tarihin yeniden yazılması için, hem de eril bakışın sunduğu kadın temsillerinin yerine 'kadın olarak kadın'ın temsil edildiği ve kendi eliyle yazıldığı bir sanat üretimi ve cinsiyet kodları yaratma amacı güdülmüştür. Dışlanmışlık duygusundan yola çıkan feminizm, kadınların toplumsal ve kültürel yaşamlarının ve eylemlerinin, erkek egemen değer sistemleri tarafından görmezden gelinmesi, tecrit edilmesi ve değersizleştirilmesine karşı bilinç geliştirir. Feminist bir estetik arayışı, tiyatro ve sinema ile güçlerini birleştirir ve

performans sanatı yoluyla özel alandan kamusal alana doğru ilerler (Case, 2010: 11-13).

Sinema sanatı, yirminci ve yirmi birinci yüzyılın en popüler sanat türü olma yolunda, seyirciye dil ve bakış alanlarında en etkili şekilde hitap eden araç olmuş, dolayısıyla, ataerkinin bakış açısını sunma ve meşrulaştırma konusunda toplumsal cinsiyet kodlarını ve normlarını aktarmanın birincil yollarından biri haline gelmiştir. Bu kodları ve temsilleri yapıbozuma uğratarak yeni bir bilinç, yeni bir dil, yeni ve çeşitlilik içeren kadın temsilleri yaratmak feminist sinema ve feminist eleştirinin hedefi olmuştur. Pandora'nın güzelliği, Havva'nın günahkarlığı ve Athena'nın bakire cinsiyetsizliğine karşı, kadın görsel-cinsel 'nesne' ve olumsuzlama ile sunulan 'öteki' kodlamalarına karşı, 'özne' konumuna geçtiği bir sanat ve bakış açısı oluşturmayı amaçladığı görülmüştür.

İkinci Bölümde, tezin esas amacı olarak inceleme konusu yapılan Meryl Streep üzerine elde edilen bilgiler, ikinci dalga feminizmin yükselişte olduğu yıllarda sadece kadınların olduğu Vassar Üniversitesi'nde okuyan Streep'in, kadın olma bilinci ve kadının dünyadaki yerine dair farkındalık geliştirdiği, Vassar ve Yale Üniversiteleri'nde aldığı yoğun eğitimin oyunculuk hayatına önemli katkısı olduğu görülmektedir. Çocukluk yıllarından itibaren yeteneği ile ön plana çıkan Streep'in, yedi yıllık üniversite eğitimi ve oynadığı düzinelere oyunun, deneyim anlamında gerekli altyapıyı edinmesi ve tiyatro kariyerine geçişine olanak sunması yanında, oyunculuk yöntemi konusunda kendi kendini yetiştirmesine olanak sunduğu anlaşılmaktadır.

Meryl Streep'in, Üçüncü Bölümde sunulan tiyatro deneyimlerinin onun sinema kariyerine geçebilmesi adına önemli bir altyapı oluşturduğu, özellikle New York'ta 1975-77 yılları arasında kazandığı deneyimin, hem oyuncu olarak sinema sektörüne geçiş yapmasını, hem de ilerleyen yıllardaki rol seçimi ve kamera arkasındaki katkı sunmasını sağladığı görülmektedir.

Dördüncü Bölümde ortaya konulan bilgilerde, aldığı eğitimin belirli tek bir ekole bağlı olmamasının da etkisiyle herhangi bir oyunculuk tekniğine bağlı kalarak kendini tanımlamamak ve sınırlandırmamakla birlikte, canlandığı her karakter için kendine çizdiği en belirgin yöntem hayal gücü ve empati yetisine başvurma yoluna gitmesidir.

Canlandığı rolleri; tanıması, anlaması ve daha sonra anlatması gereken kişiler olarak gördüğü görülmüştür. Bir taraftan kendi içinde, kendi deneyimlerinde

ve duygusal dünyasında karakterlere ulaşma yoluna giderken diğer yandan rolünü dış görünüşündeki değişikliklerle desteklediği görülür. Araştırma, gözlemlerden yararlanma, empati kurma, hayalgücüne başvurma ve özellikle aksan ile ses kullanımı gibi fiziksel özellikler üzerine çalışmanın, Meryl Streep'in içgüdüsel yönteminin kombinasyonunu oluşturan öğeler olarak ön plana çıktığı bulunmuştur.

Meryl Streep'in, kendinden mümkün olduğunca farklı rolleri canlandırmaya ilgi duyduğu, karakterleri canlandırırken sesi olmayan insanlara ses vermek ve toplumsal görüşlerini karakterleri üzerinden ifade etmeyi motivasyon benimsediği, kendi kişiliğinden ayrı birer karakter olarak gördüğü rollerini yaratırken, bir taraftan da her karakterin her oyuncunun içinde bulunabileceğine inandığı görülmektedir.

Kendi hayatında göze çarpmamak politik yönelimler göstermezken, dünya görüşünü, özellikle de feminist bakış açısını, oynadığı karakterlerin varoluşunda ve hikayesinde ortaya koyarak seyirciye ulaştırmayı tercih ettiği görülmüştür. Bu tercihi, bir sinema oyuncusu olarak özellikle ilk yıllarda kariyerinin ilerlemesi adına yapılmış bir tercih olarak da görülebilir. Ancak bu, güçlü bir karakter ve dünya görüşüne sahip olmadığını göstermemektedir. O, toplumun gözünde kendini tanımlamamayı, sınırlandırmamayı ve etiketlememeyi tercih ederek, filmlerinde ve rollerinde ifade ettiği görüşlerinin ve dünya görüşünün daha tarafsız ve önyargısız olarak insanların zihnine ulaşmasını ve anlaşılmasını amaçladığını ifade etmektedir.

Meryl Streep'in, oynadığı rollerde kadını, erkek bakışından mümkün olduğunca bağımsız şekilde portre etmeyi, filmlerin bakış açısını da mümkün olduğunca bu yönde konumlandırmayı ve rolünde 'kendinde varolmayı' başarmış olduğu görülmüştür. Oyuncu; kadınların, özellikle de kadın oyunculara, dış görünüşü, seksapelite ve gençlik ölçütleriyle değer biçildiği ve rol verildiği Hollywood sinema endüstrisinde, kariyerinin çeşitli dönemlerinde iniş-çıkışlar yaşamış olmasına rağmen, jenerasyonunun diğer kadın oyuncularını aşarak, kırk yıldır güçlü bir konumda bulunmayı, ve filmlerde rol almayı sürdürmektedir. Hollywood yapımcılarının önyargılarını değiştirmek mümkün olmasa da, yaygınlaşan kadın yapımcı, yönetmen ve senaristlerin sunduğu olanakların da sayesinde, filmlerindeki performansı ile Streep'in, seyircinin önyargılarının kırılmasına fayda sunduğu ve bu şekilde de eril bakışın sinema tarihi ve kadın oyuncu kalıplarına alternatifler ürettiği görülmektedir.

Çalışmada konu edilen filmlerden Kramer Kramer'e Karşı'da Streep'in eğitimi ve yeteneğinin etkisi yanında güçlü ve kararlı bir tavır sergilediği

görülmektedir. Senaryoda yanlış bulduğu tarafları ifade etmekte, Hoffman gibi yıldız bir oyuncu ile yaşadığı zorlukta geri adım atmıyarak, rolünü erkek egemen bakıştan bağımsız kılmak adına filme katkıda bulunmuştur. Silkwood filminde karakterini bir kahraman olarak yorumlamak yerine, gerçekçi bir şekilde canlandırmayı tercih etmiş, onun süreçlerini ve sebeplerini tarafsız olarak anlatmayı ve anlamlandırmayı amaç edinmiştir. Yasak İlişki filminde ise kısa süren yasak ilişkisinde ve kendi iç dünyasında verdiği mücadeleye rağmen eninde sonunda başkaldırmaya cesaret edemeyen bir kadının iç dünyasını ve çatışmasını tüm canlılığıyla göstererek, karakterinin mutlu bitmeyen hikayesindeki ana çatışması olan başkaldırmak veya başkaldırmamak ikilemini seyirciye ve gelecek yılların film literatürüne miras bırakmıştır. Sonuçta, rollerinin hepsini erkek egemenliği ile mücadeleleriyle, başarı ve başarısızlıklarıyla, 'kadın olarak kadın' düşüncesinin bir uzantısı olarak yaşatmayı, seyirciye ulaştırmayı ve sorgulatmayı başardığı görülmüştür.

Karakterlerini mümkün olduğunca gerçek kılma çabası, seyirci ile duygusal bağ kurmayı başarması; ona, hem rollerindeki çatışmayı ve kadın sorunlarını en etkili biçimde ifade etme ve karakterini savunma başarısı, hem de sayısız adaylık ve ödül getirerek sinema tarihinin gördüğü en başarılı kadın oyuncularından biri sayılarak kadınların tarihini yeniden yazmaya katkı sunmasını sağlamıştır.

Tezin konusunu oluşturan, Meryl Streep rollerini kadın başkaldırısı açısından feminist eleştiri yöntemiyle inceleme çalışmasının, Giriş bölümünde sunduğu amacına ulaşma yolunda, ne kadar ilerleme sağladığı tartışmalı olmakla birlikte; bir kadın oyuncunun yaratım ve ifade süreçlerine kadın başkaldırısı olgusu altında bir arkaplan ve ilham örneği üzerinden bir olanaksunma denemesinde, ilerleme sağlandığı düşünülmektedir.

## 6. KAYNAKLAR

### Kitaplar

- Antmen, A. (2012). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bakewell, S. (2017). *Varoluşçular Kahvesi Özgürlük Varoluş ve Kayısı Kokteylleri*. Emre Gözgülü (Çev). İstanbul: Domingo.
- Can, Ş. (1970). *Klasik Yunan Mitolojisi*. (8. Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Case, S. E. (2010). *Feminizm ve Tiyatro*. Aysan Sönmez (Çev). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Delaplaine, A. (Ed.). (2017). *The Delaplaine Meryl Streep "Her Essential Quotations"*. Middletown, DE: Gramercy Park Press.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harari, Y. N. (2017). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. (29. Baskı). Ertuğrul Genç (Çev). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş*. Evren Yılmaz (Çev). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Johnstone, I. (2009). *Streep: A Life in Film*. Londra: Psychology News Press.
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnekler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Longworth, K. (2013). *Meryl Streep: Anatomy of an Actor*. Paris: Phaidon Press Limited.
- Mitchell, J. (1985). *Kadınlık Durumu*. Günseli Gülnur Şirin, Feraye Şule Yaprak (Çev). İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
- Schulman, M. (2017). *Meryl Streep Yine O*. Seçil Ersek Ümitvar (Çev). İstanbul: Artemis Yayınları.
- Smurthwaite, N. (1984). *The Meryl Streep Story*. New York: Beaufort Books, Inc..
- Solmuş, T. (2015). *Sinemada Kadın Psikolojisi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: İmge Kitabevi.

## Sürekli Yayınlar

Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*. cilt: 3. sayı: 5. sf: 163-175. İstanbul.

## Tezler

Boyacı, S. (2018). *Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması*. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Çiçek, S. (2018). *Albert Camus'nün Caligula Adlı Oyununda Absürd ve Başkaldırı Kavramlarının Analizi*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Genç, K. (2018). *Lars Von Trier'in Depresyon Üçlemesinin Feminist Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sevim, F. (2013). *Medya Okuryazarlığı, Toplumsal Cinsiyet ve Kadını Medyada Temsili*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yaşar, I. (2013). *Camus'nün Başkaldıran İnsanı ve Sivil İtaatsizlik İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## Film

Benton, R. (1979). *Kramer vs Kramer* [Film]. ABD. Columbia Pictures.

Cimino, M. (1978). *The Deer Hunter* [Film]. ABD, İngiltere. Universal Pictures.

Eastwood, C. (1995). *The Bridges of Madison County* [Film]. ABD. Warner Bros..

Lloyd, P. (2011). *The Iron Lady* [Film]. İngiltere, Fransa. Pathé.

Nichols, M. (1983). *Silkwood* [Film]. ABD. ABC Motion Pictures.

Nichols, M. (1986). *Heartburn* [Film]. ABD. Paramount Pictures.

Pollack, S. (1985). *Out of Africa* [Film]. ABD, İngiltere. Universal Pictures.

Schepisi, F. (1985). *Plenty* [Film]. İngiltere, ABD. 20th Century Fox.

Schepisi, F. (1988). *Evil Angels/A Cry in the Dark* [Film]. Australia, ABD. Cannon Entertainment.



## İnternet

### Elektronik Makale ve Yayınlar

Adams-Price, C., Codling, J., Goodman, M., Kern, K., Kleinmann, C.M., Oppenheimer, B., Ray, R., Roberts, P., Smith, P. (2006). Empathic Resonance and Meryl Streep. *Journal of Popular Film and Television*. Erişim Tarihi: 16 Ocak 2019. [https://www.researchgate.net/publication/241739538\\_Empathic\\_Resonance\\_and\\_Meryl\\_Streep](https://www.researchgate.net/publication/241739538_Empathic_Resonance_and_Meryl_Streep)

Greenstein Altmann, J. (2006). Meryl Streep Talks About the Mysterious Art of Acting. Princeton University. Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2018. <https://www.princeton.edu/news/2006/12/01/meryl-streep-talks-about-mysterious-art-acting>.

Mulvey, L. (2015). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. Nilgün Abisel (Çev). 25. Kare Yazıları. Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2019. [http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/05/25.kare\\_yazilari.pdf](http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/05/25.kare_yazilari.pdf).

### Yazarsız Alıntılar

Benedict Cumberbatch on The Night Meryl Streep Shared The Secret to Great Acting. (2014). BAFTA New York in Conversation with Benedict Cumberbatch at The Standard, High Line. Erişim Tarihi: 5 Nisan 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=gw8xscQnHeA>.

Kramer vs Kramer. The Internet Movie Database, IMDb. Erişim Tarihi: 20 Mart 2019. [https://www.imdb.com/title/tt0079417/?ref\\_=nm\\_film\\_act\\_77](https://www.imdb.com/title/tt0079417/?ref_=nm_film_act_77). [https://www.imdb.com/title/tt0079417/plotsummary?ref\\_=tt\\_stry\\_pl#synopsis](https://www.imdb.com/title/tt0079417/plotsummary?ref_=tt_stry_pl#synopsis).

Margaret Thatcher: Dünyanın Demir Leydi'si. (2013). BBC News Türkçe. Erişim Tarihi: 30 Nisan 2019. [https://www.bbc.com/turkce/ozeldosyalar/2013/04/130408\\_thatcher\\_obit](https://www.bbc.com/turkce/ozeldosyalar/2013/04/130408_thatcher_obit)

Mamma Mia! Here We Go Again. The Internet Movie Database, IMDb. Erişim Tarihi: 16 Ocak 2018. [https://www.imdb.com/title/tt6911608/?ref\\_=nm\\_film\\_act\\_6](https://www.imdb.com/title/tt6911608/?ref_=nm_film_act_6).

Meryl Streep – The Bridges of Madison County Interview. (1999). Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=idhG-5YVXXE>.

Meryl Streep on Accessing the Characters Within. (2009). American Film Institute. Erişim Tarihi: 13 Mart 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=phv85MERpLw&t=16s>.

Meryl Streep, Barnard Commencement Speaker. (2010). Columbia University Commencement 2010. Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=5-a8QXUAe2g&t=154s>.

Meryl Streep – Making of The Bridges of Madison County. (2010). Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=pul3Cp6aTEQ&t=12s>.

Meryl Streep. The Internet Movie Database, IMDb. Erişim Tarihi: 1 Ocak 2018.  
[https://www.imdb.com/name/nm0000658/?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0000658/?ref_=tt_ov_st_sm).

Out of Africa. The Internet Movie Database, IMDb. Erişim Tarihi: 20 Mart 2019.  
[https://www.imdb.com/title/tt0089755/?ref\\_=nm\\_film\\_act\\_69](https://www.imdb.com/title/tt0089755/?ref_=nm_film_act_69).  
[https://www.imdb.com/title/tt0089755/plotsummary?ref\\_=tt\\_stry\\_pl#synopsis](https://www.imdb.com/title/tt0089755/plotsummary?ref_=tt_stry_pl#synopsis).

Silkwood. The Internet Movie Database, IMDb. Erişim Tarihi: 20 Mart 2019.  
[https://www.imdb.com/title/tt0086312/?ref\\_=nm\\_film\\_act\\_72](https://www.imdb.com/title/tt0086312/?ref_=nm_film_act_72).  
[https://www.imdb.com/title/tt0086312/plotsummary?ref\\_=tt\\_stry\\_pl#synopsis](https://www.imdb.com/title/tt0086312/plotsummary?ref_=tt_stry_pl#synopsis).

Tevrat ile İncil'de Hz Adem ve Havva. Yaratılış. Erişim Tarihi: 26 Mart 2019.  
[http://www.tulipandrose.net/Depo/PDF/Hz.Adem\\_ve\\_Havva\\_\(Tevrat-Incil\).pdf](http://www.tulipandrose.net/Depo/PDF/Hz.Adem_ve_Havva_(Tevrat-Incil).pdf)

The Bridges of Madison County. The Internet Movie Database, IMDb. Erişim Tarihi:  
20 Mart 2019. [https://www.imdb.com/title/tt0112579/?ref\\_=nm\\_film\\_act\\_53](https://www.imdb.com/title/tt0112579/?ref_=nm_film_act_53).  
[https://www.imdb.com/title/tt0112579/plotsummary?ref\\_=tt\\_stry\\_pl](https://www.imdb.com/title/tt0112579/plotsummary?ref_=tt_stry_pl).

The Iron Lady. The Internet Movie Database, IMDb. Erişim Tarihi: 1 Ocak 2019.  
[https://www.imdb.com/title/tt1007029/?ref\\_=nm\\_film\\_act\\_19](https://www.imdb.com/title/tt1007029/?ref_=nm_film_act_19).  
[https://www.imdb.com/title/tt1007029/plotsummary?ref\\_=tt\\_stry\\_pl#synopsis](https://www.imdb.com/title/tt1007029/plotsummary?ref_=tt_stry_pl#synopsis).

## **7. EKLER**

## Ek 1:

### MERYL STREEP'İN FİLMOGRAFİSİ

Filmografisinde, tüm çalışmaları kronolojik sırayla orjinal adı ve orjinal çeviri adıyla yazılmış, çevirisi olmayanlar en yakın Türkçe karşılığı ile verilmiş, sinema filmi dışındaki kategoriler özellikle belirtilmiştir. Filmografisi kapsamındaki tüm bilgiler imdb.com (The Internet Movie Database/İnternet Film Veritabanı) internet sitesinden, İngilizce'den çevirilerek aktarılmıştır.

- The Deadliest Season (En Ölümcül Sezon) – 1977. Tv filmi. Karakter: Sharon Miller. İmdb: 6.3 Yönetmen: Robert Markowitz. Senaryo: Tom King, Ernest Kinoy. Profesyonel buz hokeyi oyuncusu olan Gerry Miller, baskı ve stresi kaldıramayıp daha agresif bir oyun stili benimser. Çok şiddetli geçen bir maçta bir oyuncunun ölümü üzerine Miller adam öldürmekle suçlanır. Streep, Miller'ın eşini canlandırmıştır.

- Julia – 1977. Karakter: Anne Marie. İmdb: 7.3 Yönetmen: Fred Zinnemann. Senaryo: Lillian Hellman (hikayesinden esinlenilmiştir), Alvin Sargent. Eski ve yakın bir arkadaşının isteğiyle, oyun yazarı Lillian Hellman(Jane Fonda), Nazi Almanyası'na gizlice fon kaçırma görevini üstlenir. Film siyah-beyaz çekilmiştir.

- Holocaust (Soykırım)- 1978. TV mini dizisi (4 bölüm). Karakter: Inga Helms Weiss. İmdb: 8.1 Yönetmen: Marvin J. Chomsky. Senaryo: Gerald Green. Yahudi bir ailenin, Nazi Almanyası'nın sistemli ötekileştirme ve yok etme dehşetinde hayatta kalma mücadelesini anlatan mini dizide Streep, James Woods ve Michael Moriarty ile başrolleri paylaşmıştır.

- The Deer Hunter (Avcı) – 1978. Karakter: Linda. İmdb: 8.1. Yönetmen: Michael Cimino. Senaryo: Michael Cimino, Deric Washburn. Vietnam Savaşı'nın, Pennsylvania'nın ufak bir sanayi kasabasında yaşayan insanların hayatını nasıl etkilediğini ve paramparça ettiğini derinlemesine inceleyen bu filmde önemli rollerde Robert DeNiro, Christopher Walken, John Cazale ve John Savage vardır.

- Manhattan – 1979. Karakter: Jill. İmdb: 8.0 Yönetmen: Woody Allen. Senaryo: Woody Allen, Marshall Brickman. Liseli bir kızla çıkan boşanmış bir televizyon yazarının (Woody Allen) hayatı, arkadaşının metresine aşık olmasıyla daha da karmaşık bir hal alır. Streep bu filmde, Woody Allen'ın oynadığı Isaac'in eşcinselliği tercih eden eski eşini oynamıştır.

- Great Performances (Mükemmel Performanslar) - 1977-1979. TV dizisi. İmdb: 7.7 Yaratıcı: Sheldon Epps. Çeşitli tiyatro performanslarının tv ekranında yayınlandığı programda Streep, 1977 ve 1979 senesinde iki farklı oyunu ile yer almıştır.

- The Seduction of Joe Tynan (Joe Tynan'ın Baştan Çıkarılması) – 1979. Karakter: Karen Traynor. İmdb: 6.1 Yönetmen : Jerry Schatzberg. Senaryo: Alan Alda. Saygıdeğer Senatör Joe Tynan'dan (Alan Alda), Yargıtay'ın bir kararına muhalefette liderlik etmesi istenir. Bu onun için gerekeni yerine getirmek adına prensipleri bir kenara bırakmak ve eski bir dostu kaybetmek bir yana, zaten yarı zamanlı ilerlemekte olan aile yaşamını daha da zorlamak anlamına gelmektedir. Kariyeri için güçlü bir adım olacak olan bu işi kabul eder. Güneyli güzel araştırmacı Karen Traynor dosyayı hazırlamasında yardım ederken ikisi arasında gelişen ilişki hayatını daha da karmaşık hale getirecektir.

- Kramer vs Kramer (Kramer Kramer'e Karşı) – 1979. Karakter: Joanna Kramer. İmdb: 7.8 Yönetmen: Robert Benton. Senaryo: Avery Corman (roman), Robert Benton. Ted Kramer'ın (Dustin Hoffman) eşi Joanna onu terk eder ve Ted'in oğlu Billy (Justin Henry) arasındaki kopuk ve mesafeli bağı yeniden kurması ve ona bakmayı öğrenmesi gerekecektir. Ancak çift arasında başlayan hararetli bir velayet davası, ayrılığın yaralarını biraz daha derinleştirecektir.

- The French Lieutenant's Woman (Fransız Teğmenin Kadını) – 1981. Karakter: Sarah / Anna. İmdb: 7.0 Yönetmen: Karel Reisz. Senaryo: John Fowles (roman), Harold Pinter. 19. yy İngiltere'si arkaplanında bir film çekilmektedir. Film, Charles adında, evlenmek üzere olan ancak Sarah adında, toplumdaki dışlanmış ve melankolisinden onu da kısa ve tutkulu bir ilişkiden sonra terk eden bir kadına aşık olan bir biyoloğun hikayesi üzerinedir. Sarah ve Charles karakterlerini oynayan Anna ve Mike da çekimler sırasında karakterlerine paralel ilerleyen bir ilişki yaşarlar.

- Alice at The Palace (Alice Sarayda) – 1982. TV Filmi. Karakter: Alice. İmdb: 6.2 Yönetmen: Emile Ardolino. Senaryo: Lewis Carroll (roman), Elizabeth Swados. Alice, bildiğimiz harikalar diyarının Alice'i, bir tavşan deliğinden içeri düşer ve fantastik yaratıklarla tanışacağı bir dünyaya dalar. Bu yapım, Streep'in daha önce yaptığı bir sahne çalışmasının televizyonda yayınlanmış halidir.

- Still of the Night (Gece) – 1982. Karakter: Brooke Reynolds. İmdb: 6.1 Yönetmen: Robert Benton. Senaryo: Robert Benton, David Newman. Manhattanlı bir psikiyatrist (Roy Scheider) bir hastasının cinayetini araştırmaya başlar ve kurbanın gizemli metresine aşık olur.

- Sophie's Choice (Sophie'nin Seçimi) – 1982. Karakter: Sophie Zawistowska. İmdb: 7.6 Yönetmen: Alan J. Pakula. Senaryo: William Styron (roman), Alan J. Pakula. Sophie Nazi Kampı'nda hayatta kalıp kurtulmayı başaran ve Soykırıma kafayı takmış olan parlak ama dengesiz Yahudi Amerikalı Nathan ile yaşamak için kendini ikna etmiş Polonyalı bir kadındır. Çift, New York'a yeni gelmiş, filmin de anlatıcısı olan Güneyli Stingo ile arkadaş olurlar. Ama ikilinin ilişkisi Stingo'nun Sophie'ye olan ilgisi, Nathan'ın saplantıları ve Sophie'nin geçmişten gelen sırları ve hayaletleriyle tehlike altına girecektir.

- Silkwood – 1983. Karakter: Karen Silkwood. İmdb: 7.2 Yönetmen: Mike Nichols. Senaryo: Nora Ephron, Alice Arlen. Bir plutonyum işleme santralinde işçi bir kadın olan Karen, radyasyona maruz kalır ve santraldeki güvenlik ihlallerini ortaya çıkarmak için sendikal mücadeleye girişir, sonunda gizemli bir şekilde ve muhtemel bir suikast sonucu hayatını kaybeder.

- Falling in Love (Geç Kalan Sevgi) – 1984. Karakter: Molly Gilmore. İmdb: 6.5 Yönetmen : Ulu Grosbard. Senaryo: Michael Cristofer. Noel alışverişi yaparken karşılaşmış tanış Frank (Robert DeNiro) ve Molly'nin, aylar sonra trenle evlerine dönerken karşılaşmışlarında birbirlerini hatırlayıp birlikte iyi vakit geçirmelerinin ardından hayatları değişmeye başlar. İkisi de evlidir ve Frank'ın iki çocuğu vardır ancak ikili gittikçe daha sık görüşürken, arkadaşlıkları hayatlarındaki en önemli şey haline gelir.

- Plenty (Bolluk) – 1985. Karakter: Susan. İmdb: 6.1 Yönetmen: Fred Schepisi. Senaryo: David Hare (oyun ve senaryo). Genç bir İngiliz kadın 2. Dünya Savaşı'nda İngiltere hükümeti için kuryelik yaptıktan sonra, savaş sonrası İngilteresi'nde yirmi yıl boyunca, çevresindeki insanları ve akıl sağlığını kaybetmek pahasına, hayatına yön ve anlam vermeye çalışır.

- Out of Africa (Benim Afrikam) – 1985. Karakter: Karen Blixen (Karen Christiantze Dinesen). İmdb: 7.2 Yönetmen: Sydney Pollack. Senaryo: Karen Blixen (Out of Africa ve diğer yazılarından), Judith Thurman (kitabından), Errol Trzebinski (kitabından), Kurt Luedtke (senaryo). 20. Yüzyılın başlarında İngiliz kolonisi Kenya'da yaşayan ve topraklarında kahve çiftçiliği yapan Danimarkalı bir barones, özgür ruhlu avcı Denys ile tutkulu bir aşk yaşar.

- Heartburn (Kalp Acısı) – 1986. Karakter: Rachel. İmdb: 6.1 Yönetmen: Mike Nichols. Senaryo: Nora Ephron (roman ve senaryo). Yemek kitabı yazarı Rachel ikinci çocuğuna hamileyken kocasının (Jack Nicholson) kendisini aldatmışını öğrenir.

- Ironweed (Sonsuz Matem) – 1987. Karakter: Helen. İmdb: 6.8 Yönetmen: Hector Babenco. Senaryo: William Kennedy (roman ve senaryo). Alkolik bir avare olan Frank (Jack Nicholson), Cadılar Bayramını geçirmek üzere, uzun yıllar sonra memleketi Albany, New York'a geri döner.

- Evil Angels (Karanlıkta bir Çılgılık) – 1988. Karakter: Lindy Chamberlain. İmdb: 6.9. Yönetmen: Fred Schepisi. Senaryo: John Bryson (roman), Robert Caswell, Fred Schepisi. Avustralya'nın taşrasında bebeği bir dingo saldırısı sonucu ölen bir kadın çocuğunu öldürmekle suçlanınca, masum olduğunu kanıtlamak için mücadele eder.

- She-Devil (Dişi Şeytan) – 1989. Karakter: Mary Fisher. İmdb: 5.5 Yönetmen: Susan Seidelman. Senaryo: Fay Weldon (roman), Barry Strugatz, Mark R. Burns. Şaşırtıcı şekilde becerikli bir ev hanımı, kocası zengin bir romans yazarı ile ilişki yaşamaya başlayınca ondan intikam almaya yemin eder.

- The Earth Day Special (Yeryüzü Günü-Özel) – 1990. TV Programı. Karakter: Kaygılı Vatandaş. Hava kirliliğinin yeryüzüne olumsuz etkileri üzerine bir Yeryüzü Günü Özel programı. Streep gibi, sayısız ünlü isim kendileri olarak veya en çok tanındıkları karakterlerinden biri olarak konuk oyunculuk yapmışlardır.

- Postcards from the Edge (Yaşamın Kıyısından Kartpostallar) – 1990. Karakter: Susanne Vale. İmdb: 6.7 Yönetmen: Mike Nichols. Senaryo: Carrie Fisher

(roman ve senaryo). Madde bağımlısı bir aktris olan Suzanne, işsiz kalmamak için eski ünlü bir aktris olan alkolik annesinin (Shirley MacLaine) yanına taşınması gerektiğinde bile hayata olumlu tarafından bakmaya ve kötü ününe rağmen ayakta kalmaya çalışacaktır.

- *Defending Your Life (Hayatını Savunmak)* – 1991. Karakter: Julia. İmdb: 7.3 Yönetmen ve Senaryo: Albert Brooks. Ölümünden sonraki hayata giden yoldaki, sıra sıra otellere benzeyen bir istasyonda, yeni ölmüş insanların hayatları mahkemeye benzer bir şekilde sınava tabi tutulacaktır.

- *Death Becomes Her (Ölüm Kadına Yakışır)* – 1992. Karakter: Madeline Ashton. İmdb: 6.5 Yönetmen: Robert Zemeckis. Senaryo: Martin Donovan, David Koepp. Yaşlanmakta olan oyuncu Madeline ölümsüzlük iksirini keşfettiğinde, bunu uzun yıllardır rakibi olan arkadaşını (Goldie Hawn) alt etmek ve kocasını (Bruce Willis) onun elinden almak için bir fırsat olarak görür. Siyah beyaz çekilmiştir.

- *The House of The Spirits (Ruhlar Evi)* – 1993. Karakter: Clara. İmdb: 6.9 Yönetmen: Bille August. Senaryo: Isabel Allende (roman), Bille August. Güney Amerika'da bir çiftçi (Jeremy Irons), karısı (Streep) ve ailesinin (Glenn Close, Winona Ryder) çalkantılı hayatı konu edilmektedir.

- *River Wild (Vahşi Nehir)* – 1994. Karakter: Gail Hartman. İmdb: 6.4 Yönetmen: Curtis Hanson. Senaryo: Denis O'Neill. Raftingde usta olan Gail, bir rafting gezisinde, ailesini korumak için bir çift silahlı katille mücadele ederken bir taraftan vahşi bir nehir boyunca ilerlemek zorunda kalır.

- *The Simpsons (Simpson Ailesi)* - 1994 – Bart's Girlfriend bölümünde konuk seslendirmeci. Karakter: Jessica Lovejoy. İmdb : 8.1

- *The Bridges of Madison County (Yasak İlişki)* – 1995. Karakter: Francesca Johnson. İmdb: 7.6 Yönetmen: Clint Eastwood. Senaryo: Robert James Waller (roman), Richard LaGravenese. 1960'lı yılların Amerikan Orta Batı'sında fotoğrafçı Robert Kincaid (Clint Eastwood), İtalyan asıllı ev hanımı Francesca'nın hayatına dört günlüğüne dahil olur.

- *Before and After (İlk Günah)* – 1996. Karakter: Carolyn Ryan. İmdb:6.1 Yönetmen: Barbet Schroeder. Senaryo: Rosellen Brown (kitap), Ted Tally. Bir anne – baba (Liam Neeson), oğulları (Edward Furlong) kız arkadaşını öldürmekle suçlanınca, bunun etkileriyle baş etmek zorunda kalırlar.

- *Marvin's Room (Marvin'in Odası)* – 1996. Karakter: Lee. İmdb: 6.7 Yönetmen: Jerry Zaks. Senaryo: Scott McPherson (oyun ve senaryo). Oğullarıyla ilgili sorunları olan ve hayatını yoluna koymaya çalışırken lösemi hastalığına yakalanan Lee, iliğinden faydalanabilmek için kız kardeşiyle (Diane Keaton) olan yirmi yıllık düşmanlığını bitirir.

- *..First Do No Harm (.. Öncelikle Zarar Vermeyeceksin)* – 1997. TV filmi. Karakter: Lori Reimuller. İmdb: 6.9 Yönetmen: Jim Abrahams. Senaryo: Ann Beckett. Dar görüşlü bir tıbbi kuruluşa karşı tek başına mücadele etmeye çalışan bir kadının hikayesi anlatılmaktadır.

- Dancing at Lughnasa (Lughnasa'da Dans) – 1998. Karakter: Kate Mundy. İmdb: 6.3 Yönetmen: Pat O'Connor. Senaryo: Brian Friel (oyun), William Butler Yeats (şiir) Frank McGuinness (senaryo). 1930'ların İrlanda kırsalında, evlenmemiş beş kızkardeş, basit varoluşlarını mümkün olduğunca gerçekleştirmeye ve anlamlandırmaya çalışırlar.

- One True Thing (Doğru Olan Tek Şey) – 1998. Karakter: Kate Gulden. İmdb: 7.0 Yönetmen: Carl Franklin. Senaryo: Anna Quindlen (roman), Karen Croner. Kariyerine odaklanmış olan Ellen (Renee Zellwegger), kansere yakalanan annesine bakmak durumunda kalınca ebeveynlerinin hayatını (Streep, William Hurt) yeniden gözden geçirmeye başlar.

- Music of the Heart (50 Cesur Kemancı) – 1999. Karakter: Roberta Guaspari. İmdb: 6.8 Yönetmen: Wes Craven. Senaryo: Pamela Gray. Özel hayatında sorunlar yaşamış olan bir okul öğretmeninin Harlem'li çocuklara keman çalmayı öğretme mücadelesinin hikayesidir.

- King of the Hill – 1999 – A Beer Can Named Desire bölümünde konuk seslendirmeci olarak yer almıştır. Karakter: Aunt Esme Dauterive. İmdb: 8.4

- Artificial Intelligence: A.I. (Yapay Zeka) – 2001. Karakter: Blue Mecha (ses). İmdb: 7.1 Yönetmen: Steven Spielberg. Senaryo: Brian Aldiss (kısa hikaye), Ian Watson, Steven Spielberg. İleri seviye teknolojiye bir robot bir çocuk (Haley Joel Osmont), insan olan annesinin sevgisini geri kazanabilmek için "gerçek" olmak istemektedir.

- Adaptation (Tersyüz) – 2002. Karakter: Susan Orlean. İmdb: 7.7 Yönetmen: Spike Jonze. Senaryo: Susan Orlean (kitap), Charlie Kaufman. Terk edilmiş bir senaryo yazarı (Nicholas Cage), Susan Orlean'ın "Orkide Hırsızı" adlı kitabını beyazperdeye uyarlama denemesinde başarısız oldukça daha da umutsuzluğa kapılacaktır.

- The Hours (Saatler) – 2002. Karakter: Clarissa Vaughan. İmdb: 7.6 Yönetmen: Stephen Daldry. Senaryo: Michael Cunningham (roman), David Hare. Virginia Woolf'un "Mrs Dalloway" romanının, üç farklı jenerasyondan, hayatlarında bir şekilde intihar olgusuyla arşı karşıya kalmış üç farklı kadının (Nicole Kidman, Meryl Streep, Julianne Moore) hayatını nasıl etkilediğinin hikayesi anlatılmaktadır.

- Stuck On You (Takıldım Sana) – 2003. Uncredited: Streep bu filmde, kayıt altına alınmayacak kadar ufak bir rolde konuk oyuncu olarak görünmüştür. İmdb: 5.8

- Angels in America (Amerika'daki Melekler) – 2003. TV mini dizisi(7 bölüm) Karakter: Ethel Rosenberg, Hannah Pitt, The Angel Australia (melek), The Rabbi (haham). İmdb: 8.3 Yönetmen: Mike Nichols. Senaryo: Tony Kushner (oyun ve senaryo). Ünlü oyun yazarı Tony Kushner, 1980'lerin ortalarında geçen AIDS krizine dair destansı politik dramasını uyarladığı bu yapımda, hikayesini birbirinden ayrı ama birbiriyle bağlantılı bireyler üzerine kurmuştur.



- Freedom: A History of Us (Özgürlük: Bizim Tarihimiz) – 2003. TV belgesel dizisi, 16 bölüm. Amerika'nın tarihini anlatan 16 bölümlük belgeselde yine ünlü isimler birkaç farklı karakteri canlandırarak belgeselde yer almışlardır. Streep de dört bölümde dört farklı rolde yer almıştır. İmdb: 5.6

- The Manchurian Candidate (Mançuryalı Aday) – 2004. Karakter: Eleanor Shaw. İmdb: 6.6 Yönetmen: Jonathan Demme. Senaryo: Richard Condon (roman), George Axelrod (1962'deki senaryo), Daniel Pyne, Dean Georganis. Körfez Savaşı'nın ortasında, askerler kaçırılmakta ve beyinleri yıkanarak kötü niyetli amaçlar için kullanılmaktadır.

- A Series of Unfortunate Events (Talihsiz Serüvenler Dizisi) – 2004. Karakter: Aunt Josephine. İmdb: 6.8 Yönetmen: Brad Silberling. Senaryo: Daniel Handler (kitap), Robert Gordon. Devasa bir yangının anne babalarının ölümüne sebep olduğu üç çocuğun velayeti, gizlice ailelerinin mirasını çalmayı planlayan tiyatro oyuncusu kuzen Kont Olaf'a (Jim Carrey) verilir.

- Prime (İlk) – 2005. Karakter: Lisa Metzger. İmdb:6.2 Yönetmen ve Senarist: Ben Younger. Kariyer odaklı Manhattanlı bir kadın, genç bir ressam ile flört etmektedir. Daha sonra bu genç adamın psikoanalistinin oğlu olduğu ortaya çıkarılır.

- A Prairie Home Companion (Kır Evi Arkadaşı) – 2006. Karakter: Yolanda Johnson. İmdb: 6.8 Yönetmen: Robert Altman. Senaryo: Garrison Keillor, Ken LaZebnik. Şarkı söyleyen kovboylar Dusty (Woody Harrelson) ve Lefty (John C. Reilly) ve birçok başka country şarkıcısının çıktığı, zamanının en başarılı radyo programının son yayını sırasında sahne arkasında yaşananların hikayesidir.

- The Music of Regret (Pişmanlığın Müziği) – 2006. Kısa film, 40 dakika. Karakter: Kadın. İmdb: 6.2 Yönetmen: Laurie Simmons. Senaryo: Laurie Simmons, Matthew Weinstien. Kadını Meryl Streep'in, erkeği ise bu müzikal filmi oluşturan erkeklerin oynadığı bir çiftin aşkının müziği. Her şeyin yolunda gitmesi, daha sonra her şeyin yanlış gitmesi ve iki tarafın da kendi pişmanlıklarıyla baş başa kalması üzerine bir müzikaldir.

- The Devil Wears Prada (Şeytan Marka Giyer) – 2006. Karakter: Miranda Priestly. İmdb: 6.9 Yönetmen: David Frankel. Senaryo: Lauren Weisberger (roman), Aline Brosh McKenna. Zeki ve duyarlı yeni mezun Andy (Anne Hathaway), kendini önemli bir moda dergisinin talepkar baş editörünün asistanı olarak işe başlamış bulur.

- The Ant Bully (Bitirim Karınca) – 2006. Seslendirme. Karakter: Kraliçe. İmdb: 5.8

- Dark Matter (Karanlık Madde) – 2007. Karakter: Joanna Silver. İmdb: 6.1 Yönetmen: Shi-Zheng Chen. Senaryo: Billy Shebar, Shi-Zheng Chen. Gerçek olaylara dayanan filmde Çinli bir üniversite öğrencisi okul politikaları yüzünden Nobel ödülü kazanma şansını kaybedince yaşadığı hayalkırıklığı sonucu şiddete başvurur. Film gösterime girmemiştir.

- Evening (Gün Batımı) – 2007. Karakter: Lila Ross. İmdb: 6.5  
Yönetmen: Lajos Koltai. Senaryo: Susan Minot (roman ve senaryo), Michael  
Cunningham (senaryo). Ann Grant (Vanessa Redgrave) ve kızlarının romantik  
geçmişini ve duygu dolu bugününün hikayesidir. Ann ölüm döşeginde yatarken, 50  
yıl önce genç bir kadinken başından geçen ve hayatını belirleyen anılarını hatırlar ve  
kızlarına aktarır. 1950’lerde sevdiği ve asla unutamadığı Harris adlı adamı anlatır.

- Rendition (Yargısız İnfaz) – 2007. Karakter: Corrine Whitman. İmdb:  
6.8 Yönetmen: Gavin Hood. Senaryo: Kelley Sane. Bir terör saldırısı yabancı bir  
ülkede bir Amerikan delegesinin ölümüne sebep olur ve sorumlusu olan Mısırlı adam  
(Omar Metwally), Amerika’ya Amerikalı karısının (Reese Witherspoon) yanına  
dönerken yolda yakalanır. Hükümet tarafından olayın gerçekleştiği ülkeye  
sorgulanmak ve gerekirse işkence görmek üzere gönderilir. İlgili CIA ajanı işkence  
içeren sorgunun sürmesine karar verirken, adamın karısı kaybolan kocasının izini  
sürmektedir.

- Lions for Lambs (Arslanı Kuzulara) – 2007. Karakter : Corinne Roth.  
İmdb: 6.2 Yönetmen: Robert Redford. Senaryo: Matthew Michael Carnahan.  
Afganistan’da düşman hattının gerisinde kalan yaralı iki Amerikan askeri, bir kongre  
üyesi (Tom Cruise), bir gazeteci ve bir profesörün (Robert Redford) dahil olacağı bir  
dizi olaya sebep olur.

- Mamma Mia! - 2008. Karakter: Donna. İmdb: 6.4 Yönetmen: Phyllida  
Lloyd. Senaryo: Catherine Johnson (müzikal metni ve senaryo). Evlenmek üzere  
olan bir kızın (Amanda Seyfried), gerçek babasının kim olduğunu öğrenmeye  
çalışma hikayesi, 1970’lerin önemli müzik grubu ABBA’nın hit şarkılarıyla  
anlatılmaktadır.

- Doubt (Şüphe) – 2008. Karakter : Rahibe Aloysius Beauvier. İmdb: 7.5  
Yönetmen, Oyun ve Senaryo: John Patrick Shanley. Bir Katolik okulunun müdürü,  
bir rahibin (Philip Seymour Hoffman) sorunlu bir gençle olan belirsiz ilişkisini  
sorgulamaya başlar.

- Julie&Julia – 2009. Karakter: Julia Child. İmdb: 7.0 Yönetmen: Nora  
Ephron. Senaryo: Julia Child (kitabından), Julie Powell (kitabından), Alex  
Prud’homme (kitabından), Nora Ephron. Julia Child’ın aşçılık mesleğine başlama  
hikayesi ile blogger Julie Powell’in (Amy Adams) 2002’de Julia Child’ın ilk yemek  
kitabındaki bütün yemek tarifleri uygulama serüveni iç içe geçerek anlatılmaktadır.

- Fantastic Mr Fox (Yaman Tilki) – 2009. Animasyon. Karakter: Mrs  
Fox. İmdb: 7.9 Yönetmen: Wes Anderson. Senaryo: Roald Dahl (roman), Wes  
Anderson, Noah Baumbach. Roald Dahl’ın romanından uyarlanan animasyon filmde,  
şehir hayatı yaşayan bir tilki, eski çiftlik baskını yapma günlerine dönmekten kendini  
alamaz, ancak çiftçiler misilleme yapmaya kalktığında, Bay Tilki’nin tilki ailesini  
onlara karşı koruması gerekecektir.

- It’s Complicated (İlişki Durumu: Karmaşık) – 2009. Karakter: Jane  
Adler. İmdb: 6.6 Yönetmen ve Senarist: Nancy Meyers. Oğullarının üniversite  
mezuniyeti için bir araya gelen bir çift ilişkilerindeki kıvılcımı yeniden ateşler.

Ancak durum biraz karışıktır, ikili boşanmıştır ve adam (Alec Baldwin) başka biriyle evlidir.

- Iron Lady (Demir Leydi) – 2011. Karakter: Margaret Thatcher. İmdb: 6.4 Yönetmen: Phyllida Lloyd. Senaryo: Abi Morgan. Hayatının son yıllarındaki Margaret Thatcher, kocasının hayali ile konuşmaktadır ve onun yakın zamandaki ölümüyle başa çıkmaya çalışırken, bu konuşma bir taraftan gençliğinden İngiliz başbakanlığı yaptığı yıllara geçmiş hayatından hatıralarla bölünür.

- Web Therapy (Web Terapisi) - 2010-2012. TV dizisi. Karakter Camilla Bowner. İmdb: 6.6. 22 dakikalık bu komedi dizisinde Streep 2010'da üç bölüme ve 2012'de iki bölüme konuk oyuncu olarak dahil olmuştur.

- Hope Springs (Aşk Yeniden) – 2012. Karakter: Kay. İmdb: 6.3 Yönetmen : David Frankel. Senaryo: Vanessa Taylor. Otuz yıllık evliliklerinden sonra, orta yaşlı bir çift (Streep, Tommy Lee Jones) ilişkilerindeki sorunlar üzerinde çalışmak için, bir haftalık yoğun bir terapi seansına katılırlar.

- August: Osage County (Aile Sırları) – 2013. Karakter: Violet Weston. İmdb: 7.2 Yönetmen: John Wells. Senaryo: Tracy Letts (oyun ve senaryo). Weston ailesinin, yolları, Oklahoma'da büyüdükları eve ve onları yetiştiren zorlayıcı kadına dönmelerine sebep olacak bir aile krizi yaşanana dek ayrılmış olan inatçı kadınlarının hayatına bir bakıştır.

- The Homesman (Yolcu) – 2014. Karakter: Altha Carter. İmdb: 6.6 Yönetmen: Tommy Lee Jones Senaryo: Glendon Swarthout (roman), Tommy Lee Jones, Kieran Fitzgerald, Wesley A. Oliver. Vahşi Batı Amerikası'nda, akıl sağlığını yitirmiş üç kadını kapalı bir at arabasıyla ülkenin öteki ucuna taşımak gibi tehlikeli bir göreve kalkışan Mary Bee Cuddy (Hilary Swank), bu işte ona yardım etmesi için sefil bir hayat sürmekte olan ve hayatını kurtardığı George Briggs ile anlaşır.

- The Giver (Seçilmiş) – 2014. Karakter: Chief Elder. İmdb: 6.5 Yönetmen: Phillip Noyce. Senaryo: Lois Lowry (kitabından), Michael Mitnick, Robert B. Wiede. Savaş, acı çekme, farklılıklar, seçim yapma, ızdırap gibi şeylerin olmadığı mükemmel görünen bir toplumda, bir genç, yaşlıca bir adamdan gerçek dünyanın gerçek acı ve zevkini öğrenmek üzere seçilir.

- Into the Woods (Sihirli Orman) – 2014. Karakter: Cadı. İmdb:6.0 Yönetmen: Rob Marshall. Senaryo: James Lapine (müzikal oyun ve senaryo) Bir cadı, bilinen klasik masallardan büyümlü maddeler temin ederek çocuğu olmayan fırıncı bir adam (James Corden) ve karısının (Emily Blunt) aile ağacı üzerindeki laneti tersine çevirmek işini kendine görev edinir.

- Ricki and the Flash (Sıradışı Anne) – 2015. Karakter: Ricki. İmdb: 5.9 Yönetmen: Jonathan Demme. Senaryo: Diablo Cody. Bir rock&roll yıldızı olma hayalini gerçekleştirmek için her şeyinden vazgeçen bir kadın ailesiyle işleri düzeltmek için evine geri döner.

- Suffragette! (Diren!) – 2015. Karakter: Emmeline Pankhurst. İmdb: 6.9 Yönetmen: Sarah Gavron. Senaryo: Abi Morgan. 1912 yılı Londrası'nda, çalışan

genç bir anne (Carey Mulligan), kadınlara oy verme hakkını verilmesi için radikal bir politik aktivizme dahil olur ve bu amacına ulaşmak için gerekirse şiddete şiddetle karşılık vermeye niyetlidir.

- Florence Foster Jenkins – 2016. Karakter: Florence Foster Jenkins. İmdb: 6.8 Yönetmen: Stephen Frears. Senaryo: Nicholas Martin. Berbat bir sesi olmasına rağmen hep bir opera şarkıcısı olmanın hayallerini kuran New Yorklu mirasyedi Florence Foster Jenkins'in hikayesi anlatılmaktadır.

- Shoulders – 2016. Kısa Belgesel. Anlatıcı. Yönetmen ve Senaryo: Linda Boodworth-Thomason. Başkanlık adaylığı yürüten Hillary Clinton'ın hayatı ve çalışmalarına odaklanan 12 dakikalık bu kısa belgesel, ulusal televizyonda yayınlanması planlanmasına rağmen açıklanmayan sebeplerle yayınlanmamıştır.

- The Post – 2017. Karakter: Kay Graham. İmdb: 7.2 Yönetmen: Steven Spielberg. Senaryo: Liz Hannah, Josh Singer. Dört ABD Başkanı'nın karıştığı bir örtbas olayı, azimli bir editör ve ülkenin ilk kadın yayıncısı olan bir gazeteciyi, hükümet ve basın arasında eşi benzeri görülmemiş bir mücadeleye katılmaya yöneltir.

- Mamma Mia! Here We Go Again (Mamma Mia!: Yeniden Başlıyoruz) – 2018. Karakter: Donna. İmdb: 6.8 Yönetmen :Ol Parker. Senaryo: Catherine Johnson (müzikal oyun), Judy Craymer, Ol Parker, Richard Curtis.Mamma Mia!'da olanlardan beş yıl sonra, Sophie, Hotel Bella Donna'nin büyük yeniden açılışına hazırlanırken, annesinin geçmişiyle ilgili daha fazla şey öğrenmeye başlar.

- Mary Poppins Returns (Mary Poppins: Sihirli Dadı) – 2018. Karakter: Kuzen Topsy. İmdb: 7.0 Yönetmen: Rob Marshall. Senaryo: P.L. Travers (hikayelerinden), David Magee, Rob Marshall, John DeLuca. İlk ziyaretinden onlarca yıl sonra Sihirli Dadı (Emily Blunt), Banks kardeşlere (Emily Mortimer, Ben Whishaw) ve Michael'ın çocuklarına zor zamanlarında yardım etmek üzere geri döner.

- Big Little Lies (Ufak Tefek Cinayetler) – 2019. TV dizisi. Konuk Oyuncu. Karakter: Mary Louise Wright. İmdb: 8.6 Streep dizinin ikinci sezon ilk bölümüne konuk oyuncu olarak katılmıştır.

- Little Women (Küçük Kadınlar) – 2019. Post Prodüksiyon aşamasında. Karakter: March Teyze. Yönetmen: Greta Gerwig. Senaryo: Louisa May Alcott (roman), Greta Gerwig. Amerika'da İç Savaş yıllarında büyüyüp gençliğe erişmiş dört kızkardeşin hikayesi anlatılmaktadır.

- The Laundromat (Çamaşırhane) – 2019. Post Prodüksiyon aşamasında. Karakter: Ellen Martin. Yönetmen: Steven Soderbergh. Senaryo: Jake Burnstein (kitap), Scott Z. Burns. Bir grup gazetecinin, dünyanın en önemli siyasi figürlerinin vergi kaçırmak için gizledikleri banka hesaplarını da içeren 11.5 milyon belgeyi açığa çıkarmasını konu almaktadır.

## 8. ÖZGEÇMİŞ

23 Eylül 1988, İstanbul doğumlu. 2007'de Özel Sankt Georg Avusturya Lisesi'nden mezun olduktan sonra, 2013'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nü tamamladı. 2008'de başladığı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yarı Zamanlı Müzikal Bölümü'nden yine 2013'te mezun oldu. 2011-2014 yılları arasında İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Sidikli Kasabası Müzikali ve Son Tango oyunlarında yer aldı. Ardından üç sezon boyunca Zorlu Çocuk Tiyatrosu'nda çalıştı. Aynı yıllarda Tiyatro Ritim'in Kanın Düğünü, TİM Maslak Show Center'ın Balım Müzikali ve Kazan Dairesi'nin Hedwig ve Angry Inch Müzikali prodüksiyonlarında oynadı. 2017'de Hedwig ve Angry Inch Müzikali'nde oynadığı Yitzhak rolü ile Yapı Kredi Afife Tiyatro Ödülleri'nde Yardımcı Rolde En İyi Kadın Oyuncu ödülüne layık görüldü. 2017'de çalışmaya başladığı İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Çingeneler Gökyüzünde Yaşar oyununda yer aldı. Halen aynı kurumda, Ocakta Bahar ve Benim Güzel Pabuçlarım adlı oyunlarda yer almakta, 2014'te başladığı Haliç Üniversitesi Tiyatro Yüksek Lisans eğitimine devam etmektedir.