

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**1960'LARIN İLK YARISI AMERİKAN SİNEMASININ BİR ÜRÜNÜ OLARAK
KOCAKARI KORKUSU (GRANDE DAME GUIGNOL) SİNEMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Atakan GÖKTEPE

İstanbul, 2024

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**1960'LARIN İLK YARISI AMERİKAN SİNEMASININ BİR ÜRÜNÜ OLARAK
KOCAKARI KORKUSU (GRANDE DAME GUIGNOL) SİNEMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Atakan GÖKTEPE

Danışman: Prof. Dr. F. Neşe KAPLAN

İstanbul, 2024

GENEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Atakan GÖKTEPE

Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema

Programı: Sinema

Tez Danışmanı: Prof. Dr. F. Neşe KAPLAN

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans—2024

Anahtar Kelimeler: Grande Dame Guignol, Canavarsı-Dişi, Hollywood, Kadın Temsili, film yıldızları, korku sineması

1960’LARIN İLK YARISI AMERİKAN SİNEMASININ BİR ÜRÜNÜ OLARAK KOCAKARI KORKUSU (GRANDE DAME GUIGNOL) SİNEMASI

ÖZET

1962 yılında çekilen *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich) filminin elde ettiği başarı, başrollerinde 1920-1940 arasında kariyerinin altın çağını yaşamış; ancak 1960’larda kariyeri düşüşe geçmiş kadın yıldızların başrolünde oynadığı şiddet içerikli korku filmlerinin çekilmesini moda haline getirmiştir. 1960’ların başında başlayan bu furya çeşitli araştırmacılar tarafından Grande Dame Guignol olarak adlandırılmış ve korku sinemasının bir alt türü olarak sınıflandırılmıştır.

Bu çalışmada Grande Dame Guignol veya bu çalışmadaki ismiyle *Kocakarı Korkusu* filmlerini doğuran endüstriyel ve sosyopolitik atmosfer incelenmiş ve bu filmlerin biçim ve içerik özelliklerindeki ortaklıklar araştırılmış, incelenen bu özelliklerin filmleri bir alt tür olarak tanımlamaya yetecek istikrarda olmadığı görülmüştür. O sebeple filmlerin tematik bir akım veya isimlendirilmemiş bir sinematik evren olabileceği sonucuna varılmıştır. Filmlerin hem sektörel olarak nasıl konumlandığını hem de bu filmlerin özellikle ana karakterlerinin nasıl temsil edildiğini anlamak üzere ise sosyolojik ve psikanalitik yaklaşımlardan faydalanılmıştır. Burada Kocakarı Korkusu filmlerinin, kariyerlerinin altın çağını geçirmiş olan kadın yıldızlara yeniden başrol olma imkanını verdiği, öte yandan ise Hollywood’un eskiden favori olan kadın yıldızlarını istismar etme alanı açtığı gözlemlenmiştir. Kocakarı Korkusu ana karakterleri ise psikanalitik perspektiften incelendiğinde bu karakterlerin anne olmasalar dahi psikanalitik anne tanımlarına uyduğu görülmüştür. Bu karakterlerin gençliğini geride bırakmış kadınlar ve anneliğe ilişkin gizemli ve korkutucu unsurları bünyesinde barındırarak canavarsı dişiler olarak temsil bulduğu tespit edilmiştir.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname: Atakan GÖKTEPE

Field: Radio, Television ve Cinema

Programme: Cinema

Supervisor: Prof. Dr. F. Neşe KAPLAN

Degree Awarded and Date: Master's Degree—2024

Keywords: Grande Dame Guignol, Monstrous-Feminine, Hollywood, Female Representation, movie stars, horror cinema

GRANDE DAME GUIGNOL CINEMA AS A PRODUCT OF EARLY 1960's AMERICAN CINEMA

ABSTRACT

The success of the film made in 1962, *What Ever Happened to Baby Jane* (Aldrich), made it fashionable to produce films with movie stars which lived their heydays between 1920s and 1940s, yet their careers declined in the 1960s. This trend was named Grande Dame Guignol by researchers and classified as a subgenre of horror cinema.

In this study, the industrial and sociopolitical atmosphere that cause the rise of the Grande Dame Guignol films was examined and the commonalities in the form and content features of these films were investigated, and it was seen that these examined features were not stable enough to define the films as a subgenre. Hence, the films could be defined as a thematic movement or an untitled cinematic universe. Sociological and psychoanalytic approaches have been used to understand how the films are positioned in terms of industry and representation of their protagonists. It has been observed that these films have given the female stars, who have passed their primes, the opportunity to play the lead role again, while it has created space for studios to exploit their formerly favorite female stars. When these films are examined from a psychoanalytic perspective, it is seen that these characters fit the psychoanalytic mother definitions, regardless they are mothers or not. It has been determined that these characters are embodying the mysterious and frightening elements about old women and mothers.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında dünya çapında çocukların, gençlerin sinemaya âşık olmasını sağlayan unsurlardan yola çıktım: film yıldızları, tür filmleri, gösterişli film afişleri, özetle sinemanın ışıltılı yüzü. Zaman içerisinde sinemanın bu yüzüne eleştirel yaklaşmayı öğrensem de sinemaya karşı hissettiğim büyülenme hissini kaybetmemeye hep özen gösterdim. Bu tez çalışmasının sinemaya duyduğum aşkın bir neticesi olduğunu ifade etmek isterim. 2015 yılında lisans eğitimime başladığım günden itibaren bana filmlerden hem büyülenmeyi hem de onları eleştirmeye öğreterek beni besleyen ve bakış açımı şekillendiren kıymetli hocalarım Prof. Dr. Şükran Esen'e, Prof. Dr. Neşe Kaplan'a, Prof. Dr. Serpil Kirel'e ve Doç. Dr. Elif Demoglu'na en derin duygularıyla teşekkürü borç bilirim. Bununla birlikte tez jürimde yer alarak beni onurlandıran ve kıymetli görüşleriyle bu çalışmaya katkı sağlayan Doç. Dr. Yusuf Ziya Gökçek'e ve Dr. Behçet Güleriyüz'e teşekkür ederim. Grande Dame Guignol filmleri hakkında en fazla akademik yayını üreten isimlerden biri olan Lodz Üniversitesi'nden Dr. Tomasz Fisiak'a da sorularımı cevaplayarak destek olduğu ve ufkumu açtığı için minnettarım.

Tez yazım sürecimde, tüm hayatım boyunca olduğu gibi desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen ve hayalim olan sinema eğitimini alma hususunda her zaman bana inanan aileme minnettarım. Onlar olmasaydı bugün kat ettiğim yolu kat edemezdim. Bunun dışında her zaman yanımda olan yol arkadaşım Umut Alaz Kökçü'ye varlığı ve tüm destekleri için çok teşekkür ederim. Bu tezin yazılması sürecinde görüşleri ve yönlendirmeleriyle çalışmama büyük katkı sağlayan ve düşüncelerimi bir çerçeveye oturma konusunda yardımcı olan, iyi niyetli ve pozitif yaklaşımıyla tezin her aşamasında destek olan danışmanım, sayın hocam Prof. Dr. Neşe Kaplan'a bir kez daha ayrıca teşekkür etmek isterim.

Son olarak Grande Dame Guignol sineması üzerine temel kaynaklardan birini yazan Peter Shelley'nin söz konusu kitabının ithafından ilham almak isterim. Bu tez çalışmasının hazırlanma sürecinde zamansız bir şekilde aramızdan ayrılan, en büyük destekçim, en değerlim, canım annem Hülya Göktepe'ye teşekkürü borç biliyorum. O olmasa bugün olduğum insan olamazdım. Onun bitmek tükenmek bilmeyen sevgi ve inancı sayesinde ayakta duruyor ve onun yaşamım boyunca bana gösterdiği destekten güç alarak yoluma devam ediyorum. Onu çok özleyor ve bu tezi, hayatımda tanıdığım en kıymetli *grande dame* olan anneme ithaf ediyorum.

Atakan GÖKTEPE

İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. KOCAKARI KORKUSU	8
1.1. Amerikan Sineması ve Stüdyo Sisteminin Doğuşu.....	8
1.1.1. Tür Filmleri	15
1.1.1.1. Her Dönemin Film Türü: Korku Sineması.....	18
1.1.2. Yapım Yasası	21
1.1.3. Yıldız Sistemi.....	27
1.2. 1960’ların İlk Yarısında ABD ve Hollywood	36
1.2.1. Kızıl Korkusu	37
1.2.2. Siyah Özgürlük Hareketi ve Toplumsal Dönüşümler	40
1.2.3. Dönüşmeye Zorlanan Hollywood	42
1.3. Kocakarı Korkusu Filmleri.....	49
1.4. İlk Kocakarı Korkusu Filmi Olarak <i>What Ever Happened to Baby Jane?</i> (1962) Filminin Yapım Hikayesi	51
1.5. Kocakarı Korkusu’nun Biçim ve İçerik Özellikleri	67
1.5.1. Biçim Özellikleri	70
1.5.2. İçerik Özellikleri	78
1.5.2.1. Özdüşünümsellik	78
1.5.2.2. “Anakronizmin Skandalı”	83
1.5.2.3. Queer Altkültür ve <i>Camp</i> Kavramı	85
1.5.2.4. Canavarsı Dişi	89
2. AMAÇ, YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE	96
2.1 Amaç	96
2.2 Yöntem	96
2.3 Kavramsal Çerçeve	98
2.4. Filmleri Sosyolojiyle Düşünmek.....	99

2.4.1 Frankfurt Okulu'nun Popüler Kültür Eleştirisi ve Sinemayla İlişkisi.....	101
2.4.2. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun Temsil Yaklaşımı	112
2.5. Filmleri Psikanalizle Düşünmek	121
2.5.1. Sigmund Freud	129
2.5.2. Carl G. Jung.....	133
2.5.3. Julia Kristeva.....	136
3. SEÇİLEN FİLMLERİN İNCELENMESİ.....	141
3.1. <i>What Ever Happened to Baby Jane?</i> (1962).....	141
3.1.1. Filmin Künyesi.....	141
3.1.2. Filmin Öyküsü.....	142
3.1.3. <i>What Ever Happened to Baby Jane?</i> Filminin Sosyolojik ve Psikanalitik İncelemesi.....	145
3.1.3.1. <i>Whatever Happened to Baby Jane?</i> 'de Temsil Politikaları	147
3.1.3.2. Jane'in Narsistik Kişilik Bozukluğu	151
3.1.3.3. Kız Kardeşleri Birbirine Düşüren Oedipal Çatışma.....	153
3.1.3.4. Kocakarı ve Anne Arketipleri	154
3.2. <i>Die! Die! My Darling!</i> (1965).....	158
3.2.1. Filmin Künyesi.....	158
3.2.2. Filmin Öyküsü.....	158
3.2.3. <i>Die! Die! My Darling!</i> Filminin Sosyolojik ve Psikanalitik İncelemesi.....	162
3.2.3.1. Sönen Yıldız İmajı ve Özdeşünümsellik.....	164
3.2.3.2. <i>Die! Die! My Darling!</i> 'de Temsil Politikaları.....	165
3.2.3.3. Mrs. Trefoile'ın Yıkıcı Oedipal Çatışması ve Canavarı Dışı Olarak Anne. 167	
3.2.3.4. Büyük Anne Olarak Mrs. Trefoile	169
3.3. <i>Misery</i> (1990)	172
3.3.1. Filmin Künyesi.....	172
3.3.2. Filmin Öyküsü.....	172
3.3.3. <i>Misery</i> Filminin Sosyolojik ve Psikanalitik İncelemesi	176
3.3.3.1. <i>Misery</i> 'de Temsil Politikaları.....	177
3.3.3.2. İğdiş Edici Anne Olarak Annie Wilkes.....	180
3.3.3.3. Fail-Kurban İlişkisi Olarak Oedipal Çatışma.....	182
4. SONUÇ.....	184
KAYNAKÇA	195

KISALTMALAR

<i>akt.</i>	: Aktaran
<i>a.g.e.</i>	: Adı geçen eser
<i>a.g.m.</i>	: Adı geçen makale
<i>bkz.</i>	: Bakınız
<i>İng.</i>	: İngilizce
<i>Alm.</i>	: Almanca
<i>Fr.</i>	: Fransızca
<i>It.</i>	: İtalyanca
<i>MPPDA</i>	: Motion Picture Producers and Distributors
<i>SRC</i>	: Studio Relations Committee
<i>PCR</i>	: Production Code Administration

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 Peter Shelley'nin kendi kriterlerini karşılayan ve kitabında ele aldığı filmler listesi (2009, s. vii-viii) ve ilaveten kitabın yazıldığı 2009 tarihi ile 2023 arasında çekilmiş olan Kocakarı Korkusu filmleri. 70



ŞEKİLLER LİSTESİ

- Görsel 1** Bette Davis'e ait 1930'lara ait üç farklı fotoğraftan oluşan kolaj. Ortada yer alan fotoğraf Bette Davis'in 1934 yılında oynadığı *Of Human Bondage* (Cromwell) filmindeki Mildred Rogers karakterinin filmin sonuna doğru dönüştüğü hali göstermektedir. Sağda yer alan fotoğraf ise Davis'in 1939 yapımı *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (Curtiz) filminde Kraliçe Elizabeth rolündeki halidir. Bu rol için kaşları kazınmış ve makyajla çirkinleştirilmiştir. En solda yer alan görsel ise Davis'in Beverly Hills'teki evinde 1939 yılında çekilen bir fotoğraftır. 54
- Görsel 2** *Psycho*'da Norman Bates dedektif tarafından sorgulanıyor (solda). *What Ever Happened to Baby Jane?*'de Jane hizmetçi Elvira'yı öldürdükten sonra kardeşiyle birlikte kaçmaya hazırlanıyor (sağda). 71
- Görsel 3** *Psycho*'nun açılış jeneriği (sol üstte). *Lady in a Cage*'in açılış jeneriği (sağ üstte). *Psycho*'nun açılış sekansında karakterleri tanımadan önce kamera otel odasının penceresinin aralığından girer (sol altta). *Lady in a Cage*'de Malcolm'u not yazarken görmek üzere kamera havalandırmadan odanın içine girer (sağ altta). 72
- Görsel 4** Hammer Film tarafından çekilmiş iki film. *Dracula* (Fisher, 1958) (solda), *Die! Die! My Darling!* (Narizzano, 1965) (sağda). 73
- Görsel 5** Bette Davis, *Of Human Bondage* (Cromwell, 1934) filminde (sol üstte). Bette Davis, *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962) Jane Hudson rolünde (sağ üst). Olivia de Havilland, *Gone with the Wind* (Fleming, 1939) filminde (sol orta). Olivia de Havilland, *Lady in a Cage* (Grauman, 1964) filminde (sağ orta). Tallulah Bankhead, *Lifeboat* (Hitchcock, 1944) filminde (sol alt). Tallulah Bankhead, *Die! Die! My Darling!* (Narizzano, 1965) filminde (sağ alt) 74
- Görsel 6** *What Ever Happened to Baby Jane?*'deki (Aldrich, 1962) çocuksu kostümü, beyaz pudra ağırlıklı grotesk makyajıyla Bette Davis (sol üstte), "evde kalmış yaşlı" kız kostümü, makyajsız yüzü ve bandanasıyla *Misery* (Reiner, 1990) filminde Kathy Bates, baştan aşağı siyah giyinmiş, makyajsız ve kana bulanmış haliyle (sağ üstte), *Inside* ('À l'intérieur', Bustillo ve Maury, 2007) filminde Béatrice Dalle (sol altta), çiçekli, sade ve bol elbiseleri, makyajsız yüzü ve sürekli olarak dağınık saçlarıyla Derya Alabora *Naciye* (Çiçek, 2015) filminde (sağ altta). 75
- Görsel 7** *Misery*'de Kathy Bates'in kötücül performansının kostüm, makyaj gibi öğelerle birlikte aşırı yakın plan, geniş açı lens kullanımı ve alt açı çekimle desteklendiği bir sahnedir örnek. 76
- Görsel 8** *What Ever Happened to Baby Jane?*'de Blanche Hudson rolünde Joan Crawford (üstte), *Lady in a Cage* filminde Cornelia Hilyard rolünde Olivia de Havilland (altta) 77
- Görsel 9** *What Really Happened to Baby Jane?* (Harrison, 1963) (üstte), *Baby Jane?* (Clift, 2010) (ortada), *RuPaul's Drag Race All Stars* 'Drag Movie Shequels' bölümü (Murray, 2016, Sezon 2 Bölüm 4) (altta). 88
- Görsel 10** *What Ever Happened to Baby Jane?* filminin posterini 141
- Görsel 11** *Die! Die! My Darling!* filminin posterini 158
- Görsel 12** *Misery* filminin posterini 172

GİRİŞ

1960'ların başlarında neredeyse elli senelik olan Hollywood stüdyo sistemi büyük bir gerilemeye girmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan halkının banliyölere çekilmesi ve televizyonun popülerite kazanması, yabancı filmlerin Amerika'da sevilerek izlenmesi, bağımsız yapımların atağa geçmesi ve İkinci Dünya Savaşı esnasında en sıkı şekilde uygulanan sansürün gevşemesiyle özgün ve cesur filmlerin yapılması klasik Hollywood altın çağının sonunu getiriyor gibi görünmektedir. Hollywood artık 1930'lardaki gibi film yıldızları üretememekte, kamera arkası dâhilerini ise televizyona kaptırmaktadır. Pek çok açıdan bu gerileme dönemi, 1970'lerde Yeni Hollywood adı verilen oluşuma evrilene kadarki geçiş süreciyle son derece ilgi çekicidir. Bu dönemin bir ürünü olan tematik bir akım ise pek çok açıdan Hollywood'un geçmişini ve bugününü anlamamızı sağlamaktadır: Grande Dame Guignol akımı.

1962 yılında düşük bir bütçeyle çekilen, başrollerinde 1930'ların büyük film yıldızları Bette Davis ve Joan Crawford'un yer aldığı *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962) gişede beklenmedik bir başarı yakalamıştır. 1930'ların bu büyük iki yıldızını sinemaya baş rol olarak geri döndüren film, iki eski oyuncu olan kız kardeşler Jane ve Blanche'ın delilik, paranoya ve şiddet içeren hikayesini anlatmakta olup içerik ve biçim açısından da Davis ve Crawford'un kariyerlerindeki diğer filmlere benzememektedir. Seyircinin aşına olduğu bu ikonların, Alfred Hitchcock'un 1960'ta çektiği ve yine beklenmedik bir hit olan *Psycho*'nun açtığı yeni ufuk sayesinde popülerlik kazanan bir *slasher*¹/*shocker*² filminde yer aldığını görmek ABD'de ve dünya genelinde binlerce seyirciyi sinema salonlarına çekmiştir. *What Ever Happened to Baby Jane?*'in başarısı, başrolünde Altın Çağ Hollywood'unun artık yaşlanmış ve eskisi gibi baş rolde oynamayan kadın oyuncuların yer aldığı *slasher* ve *shocker* türündeki filmlerin çekilmesi furyasına yol açmıştır. Bu furya genel olarak *What Ever Happened to Baby Jane?*'in kazandıran formülü üzerinden yeniden yazılarak çekilmiş olan filmlerden meydana gelmektedir. Yaşlanmış, cadılaşmış kötü kadın arketipi yüzyıllardır halk hikayelerinde, destanlarda, tragedyalarda tekrar eden bir figür olarak bu filmlerde yeniden temsilini bulmuştur. Öte yandan bu aşına figür, bu filmlerde Hollywood'un eski *tanrıçaları* tarafından

¹ *Slasher*, korku sinemasının bir alt türü olup İngilizce'de "kesme, doğrama" anlamına gelen *slash* kelimesinden türemiştir. En tipik örneğini *Psycho* (Hitchcock, 1960) ile veren alt tür, çoğunlukla kimliği belirsiz bir katil tarafından bıçak, testere, balta gibi kesici aletler kullanılarak kurbanların filmin sonuna kadar tek tek öldürüldüğü filmleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

² Oxford Dictionary'ye göre (URL-1) *shocker* kelimesi "insanı şok eden film, haber veya kişi" anlamına gelmektedir. Genellikle içinde şok edici olayların yer aldığı korku filmleri ve korku edebiyatı eserleri için kullanılan bir isimdir.

canlandırılmıştır. Bu alt tür veya tematik akım pek çok farklı isimle anılsa da en sık kullanılan isimler Grande Dame Guignol veya Hagsploitation olmuştur.

Bu filmler hakkında tek kitap çalışması Peter Shelley'nin kaleme aldığı *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother* isimli eserdir. Shelley, bu kitapta Grande Dame Guignol akımının kökenini ve bir filmi bu akım içine dahil etmek için gereken kriterleri ifade etmektedir. Shelley'nin akım için kullanılan isimlerden kullanmayı tercih ettiği Grande Dame Guignol tabiri de aslında akımın en sık bakışta göze çarpan iki özelliğine gönderme yapmaktadır. Shelley'nin de dikkat çektiği üzere (2009, s. 1) Grande Dame Guignol adı “Grande Dame” ve “Grande Guignol” adlarının bir araya getirilmesinden türemiştir. Shelley, “grande dame” ifadesini yüksek itibar ve prestij sahibi, belli bir yaştan üstündeki kadın olarak tanımlamaktadır. Oxford Dictionary ise “grande dame” ifadesini belli bir alanda fazlaca deneyim ve tesire sahip kadın olarak tanımlamaktadır (URL-2). Görüldüğü üzere grande dame tabiri belli bir yaştan üstünde ve belli bir etkiye, çekim alanına ve deneyime sahip kadınlar için kullanılmaktadır. Bu noktada grande dame tabirinin nesnel ve bilimsel olarak sağlam temellere dayanan bir tanımının olmadığı görülmektedir. Grande dame sıfatı tanımlanabilir olmaktan ziyade hissedilebilen bir adlandırmadır. Grande Dame Guignol ifadesini oluşturan ikinci tabir *Grand-Guignol* ise aslında Paris'te yer alan ve artık faal olmayan bir tiyatro topluluğunun ismidir. 1887 yılında André Antoine ve eski bir polis sekreteri olan Oscar Méténier Paris'in alt kesimine hitap eden natüralist kısa piyesler sergileyen Théâtre Libre'i kurmuşlardır. Burası bir süre çalıştıktan sonra tiyatro 1893 yılında iflas ilan etmiş ve kapanmıştır. Oscar Méténier, aklında *Théâtre Libre* modeliyle 1897 yılında *Grand-Guignol* isimli bir tiyatro kurmuştur. *Grand-Guignol*, *Théâtre Libre*'in natüralistik çizgisini devam ettirmektedir; ancak öte yandan bu natüralizm aynı zamanda burjuva gelenekleriyle, kilisenin veya devletin koyduğu kurallarla ve genel olarak ahlak kurallarıyla da dalga geçmektedir. *Grand-Guignol*'ün sergilediği oyunlar ahlaki anlamda sansasyona sebep olmakta; ancak oyunlar ise çok izlenmektedir. *Grand-Guignol*'ün açılmasından iki yıl sonra Méténier, bu başarılı girişimin sahipliğini Max Maurey'e devretmiştir. Maurey, *Grand-Guignol*'ü devraldığında tiyatro, tıpkı *Théâtre Libre* gibi sansasyonel natüralist oyunlar sergileyen başarılı bir tiyatrodur. Maurey'nin 15-16 yıllık yönetiminde tiyatronun çehresi değişmiş ve kendine has bir üslubu, oyun programı, oyunculuk biçimi gelişmiştir. Bununla birlikte *Grand-Guignol* bu yolda sadık bir oyuncu, yazar ve seyirci takımı edinmiştir (Hand & Wilson, 2010, s. 1-5). Bu bağlamda *Grand-Guignol*'ün kendi stilini oluşturmaya ve kendi koyduğu sınırları git gide aşması mümkün hale gelmiştir. *Grand-Guignol*'da oynanan oyunlar “karanlık sokaklarda geçmekte, yatak odasında psikopat bir katille kilitli kalmış seks işçisi kadınları, hastasına zehir enjekte eden doktorları, kızının beynini parçalamadan önce ona sarılan babaları konu etmeye” başlamıştır. *Grand-Guignol* şiddetin ve cinselliğin sansasyonel bir biçimde vücut bulduğu dramatizasyonlara sahne

olmuştur (a.g.e., s. 3). Öyle ki bu tarz grotesk öğelerin yer aldığı edebiyat, tiyatro, sinema vb. sanat dallarındaki söz konusu öğeleri tanımlamak için “Grande Guignol” ifadesinin kullanılması özellikle İngilizcede yer etmiştir (s. iv). Netice itibariyle en kaba haliyle “grande dame” ve “grande guignol” tabirlerini bir araya getirdiğimizde ortaya çıkan Grande Dame Guignol adlandırması, baş rolünde “grande dame”ların yer aldığı ve konu ve içerik itibariyle *grande guignol* öğelerini içeren filmler için kullanılmaktadır.

Öte yandan Shelley’nin de hatırlattığı gibi bu akım için kullanılan “*Hag Horror*”, “*Hagsploitation*”, “*Psycho-Biddy Cinema*” isimleri de incelemeye değerdir. Bu isimlere ek olarak söz konusu akım için “*Menopausal Maniacs*” tanımı da kullanılmaktadır. Söz konusu diğer isimlerde birkaç kez karşımıza çıkan *hag* kelimesi, Oxford Dictionary’ye göre “yaşlı kadınlar için kullanılan gücendirici bir ifade”dir (URL-11). Türkçe için *hag* kelimesinin en uygun karşılığının *kocakarı* kelimesi olduğu söylenebilir. *Hag Horror* isimlendirmesi dolaysız bir çeviriyle “kocakarı”ların başrolde olduğu korku filmlerini ifade ederken *Hagsploitation* isimlendirmesi *hag* ve *exploitation* kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşur ve bu filmlerin *exploitation* yani istismar sineması alanıyla kesişimine gönderme yapar. *Psycho-Biddy* ifadesinde *psycho* akıl sağlığı yerinde olmayan, garip veya şiddet eğilimli kişiler için kullanılan gücendirici bir ifadeyken (URL-12) *biddy* kelimesi “kendisine saygı duyulmaması gerektiğini hissettiren yaşlı kadın” anlamına gelmektedir (URL-13). Görüldüğü üzere *biddy* kelimesi de Türkçedeki *kocakarı* kelimesinden çok da uzak bir anlama sahip değildir ve *Psycho-Biddy* ifadesi kabaca *deli kocakarı* anlamına gelmektedir. *Menopausal Maniacs* ifadesinde ise ikinci kelime olan *maniac* Türkçede de *manyak* şeklinde kullanımı yaygın olan bir kelime olup *Menopausal Maniacs* ifadesi *menopozlu manyaklar* anlamına gelmektedir. Netice itibariyle söz konusu tematik akıma verilen bu isimler ele alındığında Peter Shelley’nin görece en nezaketli olan Grande Dame Guignol ismini neden tercih ettiği anlaşılmaktadır. Öte yandan Grande Dame Guignol dışındaki diğer isimlendirmeler de henüz söz konusu akım hakkında derinlemesine inceleme yapmadan dahi akım hakkında fazlaca fikir vermektedir.

Bu çalışmada Grande Dame Guignol akımının ismi *Kocakarı Korkusu* olarak Türkçeleştirilmiştir. Zira ne *grande dame* ne de *grande guignol* tabirlerinin Türkçede tam bir karşılığı vardır. Kelime kelime çeviri ile *grande dame* ifadesi *büyük kadın* veya *büyük hanım* şeklinde çevrilebilecekse de böyle bir ifadenin Türkçede anlamlı bir karşılığı yoktur. O sebeple söz konusu akım için kullanılan diğer iki isimlendirme olan *hagsploitation* ve *hag horror* ifadelerine yönelinmiştir. *Hag* kelimesinin Türkçedeki tam karşılığı *kocakarı* olup *hagsploitation* ifadesi *hag* ve *exploitation* kelimelerinin birleşiminden meydana geldiyse de istismar anlamına gelen *exploitation* kelimesi ile *kocakarı* kelimesi, İngilizce ifadede görüleceği üzere telaffuza müsait bir kaynaşmayla bir araya gelememektedir. O sebeple çok daha net ve basit bir ifade olan *hag horror*’un dolaysız bir çeviri

ile *Kocakarı Korkusu* olarak kullanılması hem anlam hem de kullanım açısından en doğru Türkçe isimlendirme olarak belirlenmiştir.

Genel itibarıyla bir alt tür olarak nitelendirilen Kocakarı Korkusu üzerine yapılan çalışmalar oldukça azdır. Bu alanda Tomasz Fisiak'ın makalesi Kocakarı Korkusu'nu travma anlatısı perspektifiyle ele alırken Sally Chivers, söz konusu tematik akımı yaşlılık ve engelli olma halinin temsilleri üzerinden ele almaktadır. Kanada'dan bir başka araştırmacı olan Patrick Woodstock ise Concordia Üniversitesi'nde yazdığı yüksek lisans tezinde sinemada dekadansın kuir estetiğini barındırdığı iddiasıyla Kocakarı Korkusu filmlerini ele almıştır. Alandaki tek rehber niteliğindeki eser ise Peter Shelley'nin 2009'da yazdığı *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother* kitabıdır. Shelley, söz konusu eserinde Kocakarı Korkusu'nun ne olduğunu tanımlamış ve bir filme Kocakarı Korkusu filmi demenin kriterlerini sıralamıştır. Bunun dışında daha bereketli bir alan olan korku sinemasında kadın temsilleri literatüründe *Baby Jane* özelinde yaşlı kadın temsilleri feminist film eleştirisine tabi tutulmaktadır ve Kocakarı Korkusu bu alanda karşımıza çıkmaktadır. Kocakarı Korkusu'na dair bazı referanslar ise erken 1960'lar sineması ele alınırken karşımıza çıkmaktadır.

Burada önem arz eden iki soru öne çıkmaktadır: Öncelikle Kocakarı Korkusu filmleri hakkında hangi konular önem arz etmektedir ve literatürde ne gibi bir eksiklik söz konusudur? İkinci soru ise Kocakarı Korkusu hakkındaki çalışma sayısının az olması ve bu çalışmaların kapsadığı alanın oldukça dar olması ne anlam ifade etmektedir? Bu soru aslında “Kocakarı Korkusu, üzerine çalışılmaya değer bir konu mudur?” şeklinde yeniden okunabilmektedir. Zira bir konu üzerinde fazlaca çalışma olmaması literatürde bir eksikliğe işaret edebileceği gibi aynı zamanda bu konunun çalışılmasında önemli bir fayda görülmemesinden kaynaklı da olabilmektedir. İkinci soruya eğilerek başlamak gerekirse Kocakarı Korkusu, Amerikan sinema tarihinin büyük dönüşüm dönemlerinden birine denk gelmesi sebebiyle sıklıkla göz ardı edilmiş bir furyadır. Ancak Kocakarı Korkusu için yapılabilecek ilk tespit, bu akımın Hollywood'un öz çocuğu olduğudur. Kocakarı Korkusu, hem ortaya çıktığı 1960'ların hem öncesinin hem de sonrasının Hollywood'unu anlamak ve dünya genelinde ulusal ana akım sinemalar için rol model teşkil eden bu endüstri üzerine düşünmek için fazlaca materyal sunmasından ötürü önem arz etmektedir. Kocakarı Korkusu'nu ele almak yalnızca Hollywood'da ortaya çıkmış ve 49 filminden ibaret bir tematik akımı ele almaktan ibaret olmayacaktır.

Kocakarı Korkusu, araştırmacılar için Hollywood'un nasıl çalıştığını ve bu sistemin dinamiklerini anlamaya yardımcı olabilecek önemde unsurları bir arada barındırmaktadır. Tür filmleri, filmlerde neyin gösterilip neyin gösterilemeyeceğine veya neyin söylenip söylenemeyeceğine karar veren sansür ve film yıldızları bu sistemi var eden başat unsurlar olup Kocakarı Korkusu filmleriyle bizzat ilişkisi olan alanlardır. Kocakarı Korkusu filmleri sinemada kadın varlığı/temsili hususunda

hem film içi hem de film dışı unsurlarla pek çok diğeri film türüne ve akımına göre daha çok şey söylemektedir. Kocakarı Korkusu filmlerinin başrollerinde yer alan, artık altın çağını geçmiş olan oyuncuların filmlerde de unutulmuş eski yıldızları canlandırması sebebiyle bu filmler özdeşünümsel özellikler taşımaktadır. Bu bağlamda Kocakarı Korkusu filmleri hem film içi hem de film dışı kadın temsilleri konusunda emsali görülmemiş bir örneklem sağlamaktadır. Sinemada kadınların hem kamera arkasındaki varlıkları ve endüstri açısından ne ifade ettikleri hem de filmsel sahada nasıl temsil bulduklarına ilişkin geniş bir düşünme alanı açmaktadır.

Kocakarı Korkusu filmlerini anlamak ve izah etmek amacıyla bu bölümde Hollywood stüdyo sisteminin dinamikleri ele alınmaya çalışılacaktır. Bu sebeple birinci bölümün ilk kısımda Amerikan Sineması'nın gelişiminin kısa tarihçesine değinilecektir. Ardından Hollywood'un üzerine kurulduğu l sac ayağına benzetilebilecek  önemli unsur ele alınacaktır: tür filmleri, yıldız sistemi ve sansür. Ardından Kocakarı Korkusu'nu doğuran ve hem Hollywood hem de dünya sineması açısından bir dönüm noktası kabul edebileceğimiz 1960'ların ilk yıllarında sinema detaylı bir şekilde incelenmeye çalışılacaktır. Sonrasında Kocakarı Korkusu sineması daha önce izah edilen unsurlar çerçevesinde incelenecektir. Bu tematik akımın kökeni ve ortaya çıkışı ele alınırken akımı başlatan film *What Ever Happened to Baby Jane?*'in yapım öyküsüne kısaca değinilecektir. Ardından Shelley'nin örneklemindeki filmlerden referansla Kocakarı Korkusu'nun biçim ve içerik özellikleri tahlil edilecek ve filmlerde ortaklaşan yanlar aranacaktır.

İkinci bölüm ise Kocakarı Korkusu akımını anlamak ve örnek filmleri inceleyebilmek adına ihtiyaç duyulan yol gösterici kuramlara ve kuramcılara ayrılmıştır. Bu bölümde Kocakarı Korkusu akımının iki farklı bakış aışıyla ele alınması, söz konusu akımı bütünlüklü bir şekilde anlamak adına uygun bulunmuştur. Kocakarı Korkusu filmlerinin başrollerinde oynayan kadın oyuncular genellikle elli yaşının üstünde olup bu oyuncular yirmili yaşlarında önemli film yıldızları olarak daha ana akım film türlerinde başrol oynamışlardır. Burada yaşlanan film yıldızlarına ne olduğu sorusu önemlidir. Öte yandan söz konusu yıldızlar yirmili yaşlarında arzulanan geç adın karakter temsillerinde hem içerik hem de biçim özellikleri açısından cinsel cazibeleriyle ön plana çıkarken Kocakarı Korkusu filmlerinde geçmiş özlemiyle yaşayan, kimi zaman narsist, kimi zaman takıntılı ancak çoğunlukla akli dengesi yerinde olmayan tehlikeli ve saldırgan karakterlere hayat vermişlerdir. Burada film içerikleri kadar yıldızın ve arketiplerin kullanımının endüstriyel ayağı da önem arz etmektedir. Öte yandan *What Ever Happened to Baby Jane?*'in başarısı ardından bu filme benzer filmlerin çekilmesi ve daha fazla film yıldızının benzer *irkinleştirme* stratejilerine maruz kalarak korku filmlerinde baş rol oynamalarına yol açmıştır. Shelley, Kocakarı Korkusu filmlerine yönelik iki bakış açısını özetlemektedir: İki Hollywood'un, bir zamanlar gözde olan film yıldızlarını geliklerinde cinsel cazibelerinden faydalanarak istismar etmesinin ardından ileriki yaşlarında da cadılaştırarak aynı

sömürüye devam ettiği görüşüdür. İkinci bakış açısı ise bu filmlerin, normalde belli bir yaşın ardından yardımcı rollere çekilmeleri veya sektörden uzaklaşmaları beklenen kadın oyuncular için yeniden başrolde oynama imkânı verdiğini savunan iyimser görüştür (2009, s. 3). Kocakarı Korkusu'nun endüstriyel bağlantıları ve bahsi geçen iki görüş göz önüne alındığında bu filmleri sosyolojik açıdan ele alma ihtiyacı doğmaktadır. O sebeple ikinci bölümde ele alınan yaklaşımlardan ilki “filmlere sosyolojiyle bakmak” yaklaşımı olacaktır. Bu başlık altında Frankfurt Okulu'nun eleştirel yaklaşımı ve kültür endüstrisi kavramı ile İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gören yaklaşımı ele alınacaktır. Fark edilebileceği üzere Shelley'nin bahsettiği Kocakarı Korkusu filmlerine karşı biri iyimser diğeri kötümser iki yaklaşım Frankfurt Okulu ile İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun kültüre yaklaşımda gösterdikleri farka benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla bu kuramların filmlerin sosyolojik yönlerini tartışmak üzere faydalı olduğu görülmektedir.

Daha önce de bahsedildiği üzere Kocakarı Korkusu ana karakterleri çoğunlukla akıl hastalıklarıyla boğuşur halde resmedilmektedir. Kocakarı Korkusu'nu tür kuramı açısından bir kategorinin altına sokmaya çalıştığımızda en uygun tür, korkunun ardından psikolojik gerilim türü olacaktır. Karakterlerin geçmişe saplantılı olmaları, histerik halleri, tekinsiz davranışları ve takıntıları ister istemez bu filmlerin psikolojiyle ilişkisini akla getirmektedir. O sebeple ikinci bölümde Kocakarı Korkusu filmlerini ele almak için yer verilecek ikinci yaklaşım da “filmlere psikolojiyle bakmak” olacaktır. Bu bağlamda psikanalizin kurucusu Sigmund Freud histeri, Oedipus kompleksi ve hadım edici anne, *unheimlich* ve narsisizm kavramlarıyla; Carl G. Jung, cinsellik ve anne modelinin Freud'dan ayrılan yönlerinin tarifiyle ve kolektif bilinçaltı, arketipler kavramlarıyla; Julia Kristeva ise abject nosyonu ile ele alınacaktır. Sosyolojik ve psikanalitik bakış açılarıyla Kocakarı Korkusu filmlerine yaklaşmak, söz konusu tematik akımı bütünlüklü bir şekilde anlamaya yardımcı olacaktır. Zira bu sayede bu akımın endüstri tarihi ve politikalarındaki kökenlerine değinilecek olup aynı zamanda endüstride nasıl bir etki yarattığı da anlaşılmış olacaktır.

Tez kapsamında konuya hâkim olmak adına, ileriki kısımlarda bahsedileceği üzere Peter Shelley'nin bir filmin Kocakarı Korkusu filmi kabul etmek için aradığı kriterleri sağlayan ve tez çalışması içinde *Tablo 1*'de detayları sunulan 49 Kocakarı Korkusu filmi izlenmiştir. Üçüncü bölümde çeşitli sebepler dolayısıyla bu 49 film arasından seçilmiş olan üç film, ikinci bölümde ifade edilen kuram ve yaklaşımların rehberliğinde incelenecektir. Üçüncü bölümde ele alınmak üzere seçilen üç film *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962), *Die! Die! My Darling!* (Narizzano, 1965) ve *Misery*'dir (Reiner, 1990). *What Ever Happened to Baby Jane?*'in seçilmesinin sebebi, ileriki kısımlarda bahsedileceği üzere Peter Shelley'nin bir filmin Kocakarı Korkusu filmi kabul etmek için aradığı kriterleri sağlayan ilk film olmasıdır. Kocakarı Korkusu akımı, *What Ever Happened to Baby Jane?*'in elde ettiği olağanüstü başarının ardından başlamıştır, o sebeple incelenmek üzere seçilen

filmlere kurucu film addedebileceğimiz *What Ever Happened to Baby Jane?*'den başlamak bu bağlamda anlaşılmalıdır. İleriki kısımlarda daha detaylı bir şekilde ele alınacağı üzere *What Ever Happened to Baby Jane?*'in başarısı olay örgüsü, oyuncu seçimi gibi unsurlar bu filmin neredeyse kopyası olan filmler akımını başlatmıştır. O sebeple *What Ever Happened to Baby Jane?*'in sözü konusu etkisini görebilmek adına bu filmten yalnızca üç yıl sonra çekilmiş bir film olarak *Die! Die! My Darling!* seçilmiştir. *Die! Die! My Darling!*, *Baby Jane*'den kısa bir süre sonra ve onun etkisinde çekilmiş bir film olsa da *Baby Jane*'den ekol olarak ayrılmaktadır. *What Ever Happened to Baby Jane?*, Hollywood'da ve başrollerdeki Bette Davis ve Joan Crawford'un kontratlı olarak uzun yıllar çalıştığı Warner Bros tarafından desteklenmiş ve dağıtılmıştır. Öte yandan *Die! Die! My Darling!* kendine ait bir korku filmleri ekolu olan ve İngiltere kökenli Hammer Film tarafından çekilmiştir. Özetle *Die! Die! My Darling!*'in incelenmek üzere seçilmiş olmasının iki motivasyonu vardır; birincisi *Baby Jane* takipçisi, aynı atmosferde çekilmiş bir film olması; ikincisi ayrı bir ülke ve ekolden çıkarak *Baby Jane* ve onun diğer taklitlerinden farklılaşması. Üçüncü film olarak seçilen *Misery* ise en temelde *Baby Jane*'in başlattığı akımdan yıllar sonra çekilmiş bir film olması sebebiyle üçüncü bölümde yer alacaktır. *Misery*, aynı zamanda vizyona girdiği dönemde ses getirmiş, yalnızca korku hayranları arasında değil, ana akım bir film olarak da hem seyirci hem de eleştirmen ilgisini toplamış ve baş rolde oynayan Kathy Bates'e En İyi Kadın Oyuncu Oscar'ı kazandırarak bu kültürel etkisini sinema tarihine not düşmüş bir film olması sebebiyle üçüncü bölümde değerlendirmeye alınmıştır.

Laura Mulvey'nin feminist film kuramı alanında en önemli metinlerden kabul edilen makalesi *Visual Pleasure and Narrative Cinema*'da³ ifade ettiğine benzer bir durum bu çalışmanın da motivasyonunu teşkil etmektedir. Hollywood, her ne kadar üzerine sayısız akademik çalışma yapılmış ve çoğunlukla Marksist, feminist ve antisemitist perspektiflerden eleştirilmiş olsa da yine de hala değerli bir çalışma konusudur. Zira Mulvey'in belirttiği gibi, Hollywood'u anlamak içinde bulunduğumuz durumu, *status quo*'yu, anlamamızı sağlama ihtimalini doğurmaktadır. Mulvey, bu ihtimali "geçmişin sinemasından" ilhamla geleceğin sinemasını inşa etme ihtimali olarak tanımlamaktadır (2019, s. 202-203). Bu çalışmada da benzer bir motivasyonla Hollywood tarihinin, üzerinde pek durulmayan Kocakarı Korkusu akımının çoklu perspektifle ele alınmasıyla yıldızlık mevhumu, kadın oyuncuların yaşlarına göre nasıl değerlendirildiği konusu ve bunun perdedeki karakterlerle nasıl temsil bulduğu meseleleri üzerine kapsamlı bir çalışma ortaya konulması amaçlanmaktadır.

³ İng. Görsel Haz ve Anlatı Sineması. İlk basımı için bkz. Mulvey, L. (1975, Ekim 1). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, 16(3), 6-18. doi:10.1093.

1. KOCAKARI KORKUSU

1.1. Amerikan Sineması ve Stüdyo Sisteminin Doğuşu

*“Amerikan sineması klasik bir sanattır, ancak tam da bu yüzden, neden sadece belli bir yönetmenin yeteneğini değil, sistemin dahiyane yanını, sürekli canlı olan zengin geleneğini ve yeni katkılarla verimliliğini takdir etmeyelim? (...)”*⁴ (Bazin, 1957, s. 11)

Hareketli görüntülerle büyüleyici illüzyon gösterileri yakalamak 19. yüzyılın ortasından itibaren dünyanın dört bir yanında oldukça ilgi görmekteydi. 1826’da fotoğrafın icat edilip çoğunluğu çizim olan bu görüntülerin yerini gerçekliği birebir yakaladığı düşünülen fotoğrafın almasıyla sinemanın icadı hız kazanmıştır. Arka arkaya fotoğraf kaydedebilmek için 1889’da George Eastman’ın selüloidi kullanması ise sinemanın icadı için çok önemli bir diğer basamaktır (Bordwell & Thompson, 2012, s. 455). Her ne kadar sinemanın icadı çoğunlukla, halka açık ilk film projeksiyonunu gerçekleştiren Fransız Lumière Kardeşler’e mal edilse de fotoğrafların/görüntülerin kaydedilerek belirli bir hızla oynatılarak hareket illüzyonu yaratması teknolojisi benzer zaman dilimlerinde dünyanın farklı yerlerinden mucitler tarafından denenmiş ve geliştirilmiştir. Bunlardan Lumière Kardeşler kadar meşhur olan bir diğer isim ise şüphesiz Thomas A. Edison’dur.

Ticari anlamda Amerikan film gösterim tarihinin Edison’un yapım şirketi bünyesinde üretilen Kinetoscope ile yapılan ilk gösterimler olduğu kabul edilir (Allen, 1979, s. 13). Kinetoscope, her ne kadar Edison’un adıyla ünlense de aslında Edison’un New Jersey, West Orange’daki laboratuvarında çalışan William K. L. Dickson ve altında çalışan teknisyenler tarafından 1893’te icat edilmiştir (Pearson, 2008a, s. 32). İlginçtir ki, her ne kadar sesli film teknolojisi sinemanın icat edildiği bu yıllardan yaklaşık kırk sene sonra kabul görerek yaygınlaşacaktıysa da Edison ve Dickson’ın amacı Kinetograph’ın sesli filmler göstermesidir. Edison Manufacturing Company halihazırda fonografi (bir diğer adıyla gramofon) icat etmiştir. Fonografin kulak için yaptığını göz için yapmak isteyen Edison (akt. Decherney, 2019, s. 18), hareketli görüntülere sesin de eşlik etmesini istemektedir. Dickson, Kinetoscope üzerinde çalışırken fonografa benzer bir yaklaşım benimseyerek makinenin içine biri film diğeri de ses için olmak üzere iki silindir yerleştirmek istemiştir. Ancak art arda gelen fotoğraflar kesikli bir harekete ihtiyaç duymakla birlikte ses sürekli bir harekete ihtiyaç duyacağından senkron konusunda çok da başarılı olamamıştır. Nitekim Edison’un kendisi de Kinetoscope’un sesli halini tasvip etmese de görüntüye eşlik eden sesin de bulunduğu Kineto-Phonograph (kısaca kinetophone) 1895 yılında piyasaya sürülmüştür (Rogoff, 1976, s. 60).

⁴ Bazin’in *Cahiers du Cinema*’da yer alan yazısında ifade, yazıldığı dilde şu şekilde geçmektedir: *“Le cinéma américain est un art classique, mais, justement, pourquoi ne pas admirer en lui ce qui est le plus admirable, c'est-à-dire non seulement le talent de tel ou tel de ses cinéastes, mais le génie du système, la richesse de sa tradition toujours vivante et sa fécondité au contact des apports nouveaux...”* Çeviri bana aittir.

Aslında Kinetoscope'un sesli versiyonundaki kusurlardan da önce orijinal kinetoscope'un da pek çok teknik dezavantajı vardır. Öncelikle Kinetoscope'la yapılan gösterimler bir perdeye yansıtılmıyor, seyircinin gözünü dayadığı bir gözetleme deliği aracılığıyla tek seferde sadece bir seyirciye yaklaşık bir dakikalık kısa hareketler göstermektedir (Decherney, 2019, s. 18). Bununla birlikte Kinetoscope, Lumière Kardeşler'in perdeye görüntü yansıtabilme imkanına sahip Cinématographe'ına kıyasla oldukça hantal ve taşınması zor bir makinedir. Cinématographe elektriğe bağımlı olmaksızın elle çalıştırılmakta ve yüzlerce kilo ağırlığındaki Kinetoscope'a karşın sadece yedi kilo ağırlığındadır (Pearson, 2008a, s. 31). Ancak Edison'un şirketi yine de Kinetoscope'u ülke çapında mağazalara, otellere, kafelere dağıtmıştır. 14 Nisan 1894'te ise New York'ta ilk kez bir Kinetoscope salonu açılmıştır (Balio, 1985a, s. 3). Bunun Amerika açısından, tek fonksiyonu film izlemek olan bir mekan olması sebebiyle, ilerleyen yıllarda sayıları artacak olan sinema salonları ve film saraylarının ilk örneği olduğu düşünülebilir.

Bu kısımda artık kısaca Hollywood olarak anılan Amerikan Sineması'nın edimlerinin kökenlerini anlamak amaçlanmaktadır. O sebeple bu kısımda yalnızca Amerikan Sineması tarihinin incelenmesi bu kısmın kapsamını oluşturmaktadır. Ancak Edison'la aynı dönemlerde Fransa'dan Lumière Kardeşler gibi hareketli görüntü teknolojisi üzerine çalışan Almanya'dan Max Skladanowsky ve Büyük Britanya'dan William Freise-Greene'in isimlerini de anmak gerekir. Hatta Pearson'a göre Alman Skladanowsky, Lumière'lerin Cinématographe'ının meşhur açılışından iki ay önce halka açık ilk gösterimi gerçekleştirmiş; ancak Lumière'ler pazarlama becerileri sayesinde bir anda Avrupa ve Amerika'da tanınır hale gelmişlerdir (2008a, s. 30-31). Öte yandan Lumière'lerin ticari olarak gölgede bıraktıkları tek kişi Skladanowsky değildi.

Lumière Kardeşler, Cinématographe'larını Birleşik Devletler'de tanıtmak üzere yola çıkmışlardır ve 1896'da bazı vodvil evlerini kiralayarak Amerika'daki ilk gösterimlerini gerçekleştirmişlerdir. Cinématographe'ın karşılaştığı ilgi, Edison'u Kinetoscope'un geleceği hakkında düşünmeye itmiş ve neticede Edison, Thomas Armat ve Charles Frances Jenkins isimli iki yeni mezun mühendislik öğrencisinin tasarladığı projektörün telifini satın alarak yeni bir cihaz geliştirmiştir. Bu yeni cihazın adı Vitascope'tur (Decherney, 2019, s. 20). Vitascope, ilk gösterimini Nisan 1896'da New York'ta gerçekleştirir (Pearson, 2008a, s. 33). Jack T. Munsey, sinemanın ilk yıllarında bu yeni teknolojiye verilen tepkileri derlediği çalışmasında genel olarak iki tip reaksiyon bulunduğunu ifade etmektedir. Birinci grup reaksiyon çocuksu bir şaşkınlık duygusunun tezahürü iken ikinci grup reaksiyon ise sinemayı bir sanattan çok varyetenin bir ikamesi ve geçici bir eğlence aracı olarak görmek olmuştur. Munsey, Amerika'da, "bildiğimiz anlamda sinemaya"⁵ ilişkin basındaki ilk reaksiyonun 18 Nisan

⁵ Yazar "bildiğimiz anlamda sinema" ("...motion pictures as we know them...") ifadesiyle perdeye yansıtılan ve bilet parası ödeyen seyirciye yapılan gösterimi kastettiği için Vitascope hakkındaki söz konusu yazıyı sinema

1896'da *The Illustrated American* dergisinde yer alan bir köşe yazısında bulunduğu not etmektedir (Munsey, 1964/1965, s. 97). Söz konusu yazıda bahsi geçen gösterim Edison'un Vitascope'una ait olup bu yeni icadın görüntüleri 600 kat büyütürken gerçek boyutlarda gösterim yaptığını ve fonografla birleştiğinde hem müzik hem de oyunculuk açısından operayı perdede yeniden üretecek güce sahip olduğu duyurulmaktadır (akt. Munsey, 1964/1965, s. 97).

Edison, fonograf için yaptığını Vitascope için de yaparak patenti altında olan bu icat aracılığıyla gösterilecek filmleri de üretmek için girişimde bulunmuştur. New Jersey'de kurduğu ve *Black Maria* ismiyle anılan stüdyoda filmler çekmeye başlamıştır (Decherney, 2019, s. 20). *Black Maria*'da çekilen filmler genellikle basit, tek plandan oluşan kısa filmlerdir. Kamera ile ilgili teknik sebeplerden ötürü kamera önündeki özneler kameradan 15 metre ötede durmakta ve operatör tarafından 15 saniyelik filmler kaydedilmektedir (Balio, 1985a, s. 10). Kameranın görüntüyü algılaması için çok fazla ışığa ihtiyaç olduğundan ve en büyük ışık kaynağı da güneş olduğundan *Black Maria* güneşin hareketine göre dönebilen bir dairesel ray üzerine kurulmuştur. Aynı zamanda çatının menteşeli bölümü de güneş ışığını tam olarak alabilmek için açılıp kapanabilmektedir (Bordwell & Thompson, 2012, s. 456). Edison 1893'ten itibaren kendi firması tarafından çekilen filmleri telif korumasına alabilmek için fotoğraflar şeklinde bastırarak Kongre Kütüphanesi'ne yerleştirmeye başlar. 19. yüzyılda çekilen çoğu film yıllar sonra kaybolmuşken Edison'un filmleri bu sebeple hala varlıklarını sürdürebilmektedirler (Decherney, 2019, s. 22). Bu bağlamda düşünüldüğünde *Black Maria* Amerikan sinemasının ilk film stüdyosu ve bu filmler ise ilk stüdyo filmleri olarak kabul edilebilir.

Her ne kadar Edison'un firması önce Kinetoscope'tan Vitascope'a giden bir teknolojik atak yapıp sonrasında kendi filmlerini üretmeye başlasa da Edison'un hareketli görüntü teknolojisi yine de Lumière'lerin Cinématographe'na karşı dezavantajlıdır. Edison'un makinesi son derece ağır, yerinden hareket ettirmesi zor ve elektriğe bağımlı olduğundan Edison filmleri yalnızca stüdyoda çekilebilmektedir. Ancak Lumière'ler farklı bir yapım stratejisi izleyerek kameramanlarını dünyanın çeşitli ülkelerine göndermiş, açık alanları, gündelik yaşamı ve manzaraları filme almışlardır (Balio, 1985a, s. 10).

Öte yandan Edison'un tek rakibi Lumière Kardeşler veya Avrupalı şirketler değildir. 1895 yılında Bernard Koopman, Henry Marvin, Herman Casler ve Edison'un şirketinde Kinetoscope'u geliştiren ekibin başında yer alan W. K. L. Dickson, birlikte başta adı *K. M. C. D Company* olan ve sonrasında *American Mutoscope* olarak isimlendirilecek bir şirket kurmuşlardır. *American Mutoscope*'un amacı Mutoscope adı verilen ve tıpkı Kinetoscope'ta olduğu gibi bir gözetleme deliği aracılığıyla izlenen art arda resimler gösteren makineler için kartlar üretmektir (Spehr, 1980, s. 413). Ancak 1896 yılının

hakkında Amerikan basınında rastladığı ilk yazı olarak ifade eder. Öte yandan şüphesiz ki bu yazının öncesinde Kinetoscope ve benzeri aygıtlardan bahseden yazılar da çıkmıştır.

sonbaharında American Mutoscope, Biograph adını verdikleri projektörü geliştirdikten sonra (Niver, 1971, s. 6) film işine de girmiştir.

Edison'un Amerika'daki ikinci en büyük rakibi ise American Vitagraph şirkettir. James S. Stuart ve Albert Smith, 1896 yılında film gösterimleri sırasında gösterilen reklamları üretmek amacıyla bir şirket kurar. Şirket son derece başarılı olmuş ve karlarını artıran ikili 1898 yılının ilk yarısında film üretme işine girmeye karar vermiştir (Musser, 1983, s. 10-11). American Vitagraph, New York'taki çatı katı ofislerinde o dönem yaşanan İspanya-Amerika Savaşı'nda çekilmiş gibi görünen canlandırmalar çekerek (Pearson, 2008a, s. 33) ciddi finansal başarı elde etmiştir.

Edison, Kinetograph'ın icadından itibaren hem makineler hem de filmleri sürekli olarak Kongre Kütüphanesi'ne götürmekte ve patent başvurularında bulunmaktadır. Edison *kinetographic kamera* ismiyle 1891'de yaptığı patent başvurusunu, Birleşik Devletler'de hareketli görüntü işine giriş yapan firmalara karşı kanıt olarak kullanmakta ve bu teknoloji üzerinde hak iddia etmektedir. Aslında 24 Ağustos 1891'de yaptığı bu patent başvurusu Patent Ofisi tarafından reddedilmiştir. Ancak Nisan 1896'da Edison temyiz davası açar ve patenti kazanır (Sopocy, 1989, s. 11). Edison'un zamanında yapmış olduğu patent başvuruları, Amerikan sinemasının ilk yıllarında çok tartışmalar yaratacak ve emeklemekte olan sektörü ise köklü değişimlere uğratacaktı.

Edison'un 1890'ların başında pek gelecek görmediği hareketli görüntü temasının halk tarafından ilgi gördüğü ortaya çıkmıştır. İlk filmler lunaparklarda, vodvil evlerinde gösterilmekteydi (Decherney, 2019, s. 22). Sinema teknolojisi geliştikçe ve halkın filmlere olan ilgisi arttıkça daha çok filme ve filmleri gösterebilecek mekanlara ihtiyaç doğmuştur. 1903 yılından itibaren *nickelodeon* adı verilen film salonları ortaya çıkmıştır. Nickelodeon ismini, İngilizce "nickel" yani 5 sente karşılık gelen madeni paradan almaktadır (URL-3). Decherney, nickelodeon'ların bir perde ve projeksiyondan ibaret olduğunu not düşerek buraların genelde meyhanelerden sinemaya dönüştürülen salonlar olduğunu ifade etmektedir. Alışverişe çıkmış aileler bu salonlara uğrayarak, adeta televizyon yayını gibi sabahtan akşama kadar kısa filmler gösteren bu salonlarda bir iki saat eğlenebilmekteydiler. Decherney aynı zamanda nickelodeon sahipleri arasından, sonradan büyük stüdyolar olarak bilinecek yapım şirketi kurucularının da çıktığını not düşmektedir (2019, s. 22-24). Film gösterim alanları yalnızca nickelodeon'larla sınırlı kalmamıştır. Thomas L. Tally, Los Angeles'ta "Electric Theatre" isimindeki sinema salonunu kurarak ilk Amerikan sinema salonunu açmış olur (Monaco, 2001, s. 225).

Halkın sinemaya olan ilgisi, bu ilginin yarattığı film ve film izleme mekânı ihtiyaçları, sinemanın icadını takip eden bu on yılda sinemayı bir teknolojik gelişmeden bir endüstri ve iş sahası haline getirmiştir. Filmler, Amerikan halkının rutin bir eğlencesi haline geldikçe de bu dalgadan para kazanmaya çalışan irili ufaklı girişimciler (Balio, 1985b, s. 103) yapım, dağıtım ve gösterim

aşamalarında işe girişip hızlı para kazanmak istemekteydiler. Film üretimi, dağıtımı ve gösterimi aşamalarında hiçbir denetim yoktur ve bu durum sinema teknolojisini sahiplenen Edison'u 1897'den itibaren bir dizi, çok uzun sürecek davalar açmaya sevk etmiştir. Monaco, sinema endüstrisinin ilk on yılında 500'den fazla dava görüldüğünü aktarmaktadır (Monaco, 2001, s. 226). Edison, film yapan şirketlerin kendi icadını temel alarak çalıştığını iddia ederek dava açmakta; ancak davalar çoğunlukla Edison'un talebinin reddi ile sonuçlanmaktadır. Yine de bu hukuk savaşları karşı taraftaki firmaların baş edemeyeceği kadar uzun ve masraflı olmaktadır (Decherney, 2019, s. 30). Neticede Edison, 1908 yılında strateji değiştirmeye karar verir. Edison Manufacturing Company ve American Biograph başta olmak üzere belli başlı film yapım şirketleri Motion Picture Patent Company ismiyle ortak bir şirket kurarlar. Pearson, kurulan bu finansal Tröst'ün sinema endüstrisine istikrar kazandırmayı ve şirketlerin çıkarlarını korumayı amaçladığını ifade ederken (Pearson, 2008b, s. 44) Decherney ise sektörü tek tipleşmeye ve filmleri ise birer meta olarak kabul edilmeye götürdüğünü söylemektedir; zira büyük şirketler patentlerini tek bir havuzda topladığı için Tröst'ün üyesi olmayan film şirketleri film ekipmanları için hayli yüksek olan lisans ücretlerini ödemek zorundalardı. Söz konusu dağıtım ağı olduğunda da film makaraları kiloyla satılıyor, sinema salonları gösterecekleri filmleri kendileri görmeden satın alarak gösteriyorlardı (2019, s. 31-32).

Bu oligopole yanıt çok kısa sürede gelmiştir. 1906 yılında sinema işine giren Carl Laemelle, küçük bir yatırımla aldığı nickelodeon'un kar getirmesiyle işleri büyütür. Zamanla sinema salonu sahipliğinden dağıtımcılığa, ardından da yapımcılığa ve yapım şirketi sahipliğine evirilen bir kariyere sahip olacaktır. Edison'un başını çektiği tekele karşı çıkan "bağımsız"lar Laemelle'in liderliğinde bir araya gelerek 1909 yılında *Independent Moving Picture Company* (IMP) adıyla birleştiler (Gomery, 2005, s. 58). Bağımsızlar, Amerika'da Edison'un şirketinden boş film satın alamadıkları için Lumière Kardeşler'den boş film satın alırlar (Decherney, 2019, s. 32). Amerikan film endüstrisi, belli bir standartlara sahip olmaya başladığı bu ilk dönemin daha başlarında iki kutuplu hale gelmiştir.

Öte yandan Pearson, Tröst'ün, kendilerinin yan kuruluşu olmayan dağıtımcı ve yapımcıları bertaraf etmeye yönelik planın tam tersi etki yarattığına dikkat çekmektedir. Tröst'ten boş film alarak film yapamayan veya yalnızca Tröst'ün filmlerini göstermeyi kabul etmeyen bağımsız göstericiler için IMP, yurt dışından boş film ve Avrupa yapımı filmler getirmekte, aynı zamanda kendi filmlerini üretmektedir. IMP, salonlara İtalyan yapımı iki makara film satıyorsa iki makara da kendi filmlerinden satma stratejisini benimser. IMP gittikçe büyüyerek Laemelle'in yönetiminde *Universal Pictures* adını alarak önemli bir film stüdyosu olacaktır. Bununla birlikte aynı dönemde *Centaur Film Manufacturing*, *Nestor Company* ve *New York Motion Picture Company* gibi yeni bağımsız yapımcılar sinema endüstrisine girmeye başlarlar (2008b, s. 45). Bağımsızların, Tröst'e kafa tutmasının başarılı olmasıyla sinema sektöründe başarılı olmanın ve rakiplerin karşısında öne geçmenin yolları aranmaya

başlamıştır. Decherney'e göre (2019, s. 32-33) bağımsızların Tröst'ün önüne geçmesini ve kısa sürede Tröst'ü endüstriden silmesini sağlayan iki faktör vardır: Tröst, filmleri her biri on-on beş dakikalık makaralara kayıtlı olacak şekilde kısa metrajda çekerek satarken bağımsızlar orta sınıf seyirciye hitap eden tiyatro oyunları veya edebiyat uyarlamalarını uzun metraj olarak filme çekmekteydiler. İkinci faktör ise, Bağımsızlar'ın Hollywood'un bir sonraki yüzyılın başında dahi bu sistemin üçlü sac ayaklarından biri olan film yıldızlarının değerini anlamalarıdır. Edison, Black Maria'da Kinetoscope için çektiği filmlerde dönemin ünlü vodvil yıldızlarına reklam değeri yaratmaları açısından yer vermiştir; ancak Edison'un filmlerinde oyuncuların isimlerine bile yer verilmemektedir. Zira Tröst, oyuncuların reklamını yaparak film pazarlarsa oyuncuların zamanla daha çok ücret talep edeceklerinin bilincindedir. Oyuncular, filmlerde isimlerine yer verilmese de seyircilerin ilgisini cezbetmekteydiler. Yapım şirketlerine seyircilerden gelen mektuplardan pek çoğu oyunculara hitaben yazılmaktadır. Seyirciler oyuncuların isimlerini bilmesede de "Biograph Kızı" veya "Vitagraph Kızı" şeklinde hitaplar kullanarak hayran mektupları yazmaktalardı (Bowser, 1990, s. 109). Böylelikle sinema oyuncuları, sinema sektörünün görmezden gelemediği bir önem kazanmıştır. Kısa zamanda görmezden gelmek bir kenara, stüdyoların kar getirme stratejilerinin önemli bir parçası halini almışlardır. Öte yandan sinema endüstrisinin, yıldızın ürünü sattırdığı bir sisteme kısa süre de olsa ayak diremesi ilginçtir; zira o dönemin popüler dramatik sanatları olan vodvil, tiyatro, opera yıldız sistemi üzerinden yürümekteydi. Bowser, ilginç bir şekilde sinemanın ilk on yılında insanların sinema filmlerine olan talebini yapım şirketinin ismiyle belirttiğini ifade etmektedir (1990, s. 103, 105-106). Yani bu dönemde seyirciler A yıldızının baş rolünde olduğu bir filmi veya B yönetmenin yönettiği bir filmi izlemek talebinde değil de bir Biograph filmi, bir IMP filmi izlemek gibi şirket isimleriyle talepte bulunmaktadır.

Bu yeni film şirketlerinin kurulması, Edison önderliğindeki Tröst ile yapımcıların bir araya gelerek sinema filmi yapım işinin belli kurallara bağlanması, *National Board of Review of Motion Pictures* isimli kurulun kurularak filmlerin içeriğinde olabilecek ve olamayacak şeylerin belirlenmesi, sinema sektörü içerisinde iş tanımlarının oluşması, meşhur ve çok sevilen vodvil, opera, tiyatro ve edebiyat eserlerinin uyarlamalarının yapılması, şirketlerin markalaşması ve oyuncuların yıldızlaşarak şirket isimleriyle birlikte filmin seyirciye pazarlanması konularının hepsi, özünde tek bir amaca yönelik gerçekleşen olaylardı: sinema sektörünü endüstri haline getirmek ve film işini standardize etmek. Teknolojik bir yenilik olarak ortaya çıkan sinema bu dönemde hem üretim hem dağıtım hem de gösterim işine girenlere çok para kazandıran, ciddi anlamda karlı bir iştir. Ancak bu sektörün para kazandırmaya devam etmesi ve aynı zamanda daha fazla para kazandırır hale gelebilmesi için her şeyiyle çok yeni olan bu alanın öngörülebilirlik kazanması gerekmektedir. Belli bir yıldız eğer ki çok seviliyorsa bir sonraki filmde onu oynatmak yapımcılar açısından o filmin çok izleneceğine yönelik

bir perspektif sunmaktadır. Veya o senelerde çok satan ve sevilen bir roman sinemaya uyarlanırsa kitabı okuyan pek çok seyircinin filmi izlemek için sinemaya da gideceği varsayılmakta ve bu çoğunlukla doğru çıkmaktadır. Amerikan Sineması'nın bu amaçla önemseydiği bir diğer konu ise tür filmleridir.

Decherney, film yapımı ve sinema izleyiciliğine yıldız sistemi istikrar getirdiyse türlerin düzen getirdiğini savunur. Tür filmleri hikâye anlatımını tek tipleştirir ve izleyici beklentilerini kontrol altına almayı başarırdı (2019, s. 52). Türleri Amerikan Sineması icat etmese de yeni kurulan sistem için etkili bir şekilde kullanmıştır. Türleri ayırarak tasnif işi sinemaya özgü değildir ve pozitif bilimlerden sosyal bilimlere kadar pek çok alanda karşımıza çıkar. Sinemanın ilk yıllarında da bu tür bir tasnif kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Seyirciler filmleri “dövüş filmleri” veya “öykülü filmler” gibi tanımlamalarla anabiliyordu. Rick Altman, sinemada türlerin ilk dönemlerde dağıtım ve gösterimcilik arasında basit bir dil işlevi gördüğünü hatırlatır (Altman, 2008, s. 322). Türlerin oluşumunun esas amacı seyircisiyle filmini buluşturmaya çalışan film şirketlerinin yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinde oluşabilecek belirsizlikleri en aza indirmektir (Kırel, 2010, s. 247). Belli türlerin kendi seyirci kitlesi olduğu keşfedildikçe Amerikan sineması türleri de sinema işine istikrar ve öngörülebilirlik getirmek için kullanmaya başlamıştır. Öyle ki bazı stüdyolar belli türlerle özdeşleşmeye başlamıştır. Bununla birlikte yeni yeni kurulan Amerikan Sineması'nın stüdyo sistemi için hayatı iki unsur olan tür filmleri ile yıldızlarda iç içe geçmiş, bazı yıldızlar bazı film türleriyle anılır olmuştur. Örneğin John Wayne'in westernlerle veya Fred Astaire gibi oyuncuların müzikal filmlerle anılması gibi (Decherney, 2019, s. 54).

1909 yılında Amerika'daki film üretiminin merkezi New York ve Chicago'dur. Özellikle Chicago, Tröst'e baş kaldırmış olan bağımsızların üretim merkezi gibidir. Ancak New York ve Chicago'nun kışlarının zorlu geçmesi, kışın gündüz sürelerinin kısa olması gibi özellikleri film prodüksiyonunun yılın on iki ayında da aynı verimli gerçekleşmesine engel olmaktadır. Öte yandan sinema endüstrisinin hızlı büyümesi, yapım şirketlerine ekip ve ekipmanlarını kiraladıkları trenlerle Amerika'nın farklı bölgelerine göndermelerine imkân vermektedir (Bowser, 1990, s. 149). Bu durum, yapım şirketlerinin Batı yakasının sunduğu güzel iklimi keşfetmelerini sağlamıştır. Bununla birlikte Decherney (2019, s. 37-38), bağımsızların California'ya Edison'un telif davalarından kaçmak üzere gittikleri hikayesinin sürekli tekrarlandığını hatırlatarak bu taşınmanın sebebinin daha çok iklim gibi basit sebeplere dayandığını ifade eder. Hatta batıya taşınan ilk şirketlerden bazıları Tröst üyeleridir. İklimi sebebiyle Los Angeles film prodüksiyonu için çok uygundur; bununla birlikte Los Angeles o dönemde henüz sendikalaşmamış bir bölge olduğundan 1912 yılında film teknisyenleri bir sendika kurana kadar stüdyolar örgütlü işçi çalıştırma maliyetlerinden de kurtulmuşlardır. Pek çok anlamda

mantıklı ve karlı olan bu taşınma 1920'lere kadar hızlanmış; 1922 yılına gelindiğinde film yapım şirketlerinin yüzde 84'ü Los Angeles bölgesine taşınmıştır.

Bağımsızların Tröst'ün tahakkümünü yıkması, kendi aralarında yeni bir oligopol yaratmalarına sebep olmuştur. 1930'lara gelindiğinde sektörü domine eden sekiz tane stüdyo bulunmaktadır. Bunlardan en önemlileri Büyük Beş olarak anılan Warner Bros, Marcus Loew'in kurduğu ve en sonunda çeşitli birleşmelerle son halini alan Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Adolph Zukor'un kurduğu Paramount, RKO Radio Pictures Inc. ve William Fox'un Twentieth Century Fox'uydu. Bu beş büyük stüdyoyla sembiyotik bir ilişki içinde olan daha küçük ancak yine de endüstri açısından önemli üç film şirketi ise Küçük Üç olarak biliniyordu. Bunlar da Carl Laemmle'in IMP'sinden evirilen Universal, Columbia Pictures ve seçkin bir sinemacı grubun yönettiği United Artists'tir (Balio, 1985c, s. 253). Büyük Beş kendi sinema salonu zincirlerini açmış ve üretimden gösterime kadar olan aşamaları baskı altına almışlardır (Schatz, 1988, s. 11). Aynı zamanda bu yapım şirketleri ürettikleri filmleri sinema salonlarına satarlarken sinema salonu sahiplerinin film seçmesine müsaade etmemekte, şirketin ürettiği tüm filmleri satın alarak gösterme şartı koşmaktadırlar. Bu yeni ekonomik tröst 1948'de Yüksek Mahkeme'nin Paramount'a karşı verdiği emsal kararla film prodüksiyonundaki yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarının tek bir şirket tarafından yapılmasını yasaklayan (Staiger, 1998, s. 572-573) rekabet yanlısı karara dek bu şekilde devam etmiştir.

Netice itibarıyla 19. yüzyılın sonuna ait teknik bir yenilik olan hareketli görüntü teknolojisi 1910'lara kadar büyük bir gelişme göstermiş ve ardından 1910'lar boyunca Amerikan kapitalizminin ellerinde bir seri üretim alanı, kimilerinin tabirince rüya fabrikası halini almıştır. 1910'larda şehir yaşıntısının ve gündelik hayatın önemli bir parçası haline gelen sinema, ileride işlerini önemli ölçüde büyütecek stüdyoların seri üretim alanları haline gelirken stüdyolar, film yıldızlarının cazibesi, tür filmlerinin formül yapılarının garanticiliği gibi finansal istikrarı sağlayacak öğeleri keşfederek sektörün endüstri haline gelmesini sağlamıştı. Bununla birlikte yapımcıların sansür kurullarına boyun eğmesiyle filmlerde gösterilecek ve gösterilemeyecek şeyler de belirlenmiş ve bu vesileyle Amerikan sineması, Amerika'daki muhafazakâr grupları da idare etmesini bilmiştir. Bu sürecin sonunda ortaya hem sanat hem de ticaret unsurlarının yer aldığı, görkemli ve yeni bir iş sahası ortaya çıkmıştır.

1.1.1. Tür Filmleri

Şeyleri şubelere ayırmak ve kategorize ederek anlamlandırmak bilimsel yaklaşımın eskiden beri uyguladığı bir pratiktir. Rick Altman, türlere ayırma pratiğinin 19. yüzyıl pozitivist yaklaşımına ve Darwinizm'e dayandığını ifade etmektedir (2008, s. 322). Kökenini Fransızcadan alan *genre* kelimesinden alan janr (veya güncel kullanımıyla tür) varlık ve nesneleri şubelere ayırarak ortak özelliklerine göre gruplandırmanın sonucunda türemiştir Türleri ayırmak yalnızca doğa bilimlerinde

değil sosyal bilimlerde ve sanat alanında da karşımıza çıkmaktadır. Aristo, *Poetika*'sında edebi eserler ve özellikle tiyatro metinlerini sınıflandırmış ve kültürel ürünlerin türlere ayrılmasının ilk örneğini vermiştir (Abisel, 2017, s. 27). Türlerle ayırmanın tarihi sinema alanında da sinemanın icadını takiben doğal olarak ortaya çıkmıştır. Erken dönem sinemada filmler başta uzunluklarına/metrajlarına ve kabaca konularına göre türlere ayrılmıştır. 1890'ların sonunda filmler “dövüş filmleri”, “güldürü filmleri” olarak talep edilmiş olup filmler öykü anlatmaya başladıkça bu ayırım öykü anlatan ve anlatmayan filmler arasında görülmüştür. Altman, erken dönem sinemadaki bu türlere ayırma ihtiyacının dağıtımıcılar ve gösterimciler arasında basit bir dil işlevi gördüğünü hatırlatmaktadır (2008, s. 322). Sinemada türlerin varoluşunun temel amacı, film şirketlerinin yapımcılık, dağıtım ve gösterim süreçlerinde ortaya çıkabilecek belirsizlikleri en aza indirerek seyircilerle onların talep ettiği içerikteki filmleri buluşturmadır (Kırel, s. 247). Türlerin kendine has yapısı kendi seyirci kitlesini oluşturduğundan her türün kitlesi bilet aldığı tür filminin biçim ve içerik olarak kendisine ne vaat ettiğini aşağı yukarı bileceğinden en iyi sinema deneyimini yaşayacaktır. Öte yandan “bir türü nasıl tanımlarız?” sorusunu soran Thompson ve Bordwell (2012, s. 328-329) sinemada türlere ayırmanın pozitif bilimlerdeki kıyasla hiçbir metodolojik yaklaşıma dayanmadığına dikkat çeker. Bazı filmler konularıyla, bazı filmler atmosferleriyle ve bazı filmlerse sunum tarzlarıyla tanınmaktadır. Hangi filmlerin birbirine benzedikleri ve bir tür teşkil ettikleri yapımcılar, yönetmenler, salon sahipleri, stüdyo karar vericileri ve seyirciler tarafından ortak bir mutabakat şeklinde kararlaştırılmış ve benimsenmiştir. Bazı filmler tipik olarak bir türün altına girebilecekken bazı filmler ise farklı türlerin karışımından oluşabilir. Bazı filmler ise bazı tür uyuşmalarından yararlanırken tamamen o türle anılamayacak farklı öğeler içerebilirler. Thompson bu noktada *Psycho* (Hitchcock, 1960) örneğini verir: *Psycho* bir cinayet filmi midir yoksa bir dedektif soruşturması filmi midir? Thompson'ın sorusu, *Psycho* üzerinden, “bu film bir korku filmi midir yoksa bir psikolojik gerilim midir?” gibi çeşitlendirilebilir. Daha geç tarihli bir örnekte *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Burton, 2007) gotik öğelerin ağır bastığı bir psikolojik gerilim filmidir; ancak aynı zamanda bir müzikaldir. Bununla birlikte film korku filmlerinin uyuşmalarını da fazlasıyla barındırmaktadır.

Tür filmlerini popüler sinema kavramından ayrı düşünmek mümkün değildir. Kırel'e göre (2010, s. 247) tür filmleri, “popüler sinema şemsiyesi altında yer alan ve onu kapsayan popüler sinemanın korumasında yoluna devam eden bir üretim mekanizması ve estetiği”dir. Popüler sinema ve tür filmleri birbirinin içine doğmuş, birbirini doğurmuş ve birbirini kapsayan kavramlardır ve popüler sinema içinde türsel üretimi de barındıran bir üretim pratiğidir. Altman'ın erken dönem sinemada türlere ayrılmanın geçmişine dair tespitleri Kırel'in tanımlamasıyla uyusmaktadır; çünkü tür filmleri, yapımcı, dağıtımıcı, salon sahibi ve seyirci açısından hem içerik hem de biçim özellikleriyle tekrar eden bir şablondur. Bu sebeple tür filmleri kitleleri çekmek ve dolayısıyla belli düzeyde gişe geliri

elde etmenin garantisini sağlayan formüller sunmaktadır. Tür filmlerinin seyircinin bilet almasını garantileyen yapısı, tür filmlerini stüdyo sistemi ve genel olarak popüler sinema için elzem bir unsur haline getirmektedir. Bununla birlikte Kirel'in işaret ettiği tür filmleri ile popüler/ana akım sinema arasındaki ilişki tür filmlerinin içinde doğduğu kültür ve toplum açısından önemini de hatırlatmaktadır. Bazı film türleri bazı ulusal ana akım popüler sinema endüstrilerinin eseridir, kökleri o kültüre ve topluma dayanır. Bu noktada bazı filmler lokal motif ve hikayeleri anlatarak lokal izleyiciye hitap edebileceği gibi bazı film türleri ise söz konusu kültürün hâkim olduğu coğrafyayı aşarak küresel anlamda seyirciyi çekebilir. Örneğin western türü gerek karakterleri gerekse ikonografisiyle tamamen Amerikan ürünüdür. Aynı şekilde, çoğu Büyük Depresyon sırasında yazılmış karanlık atmosfere sahip dedektiflik romanlarından uyarlanan ilk örneklerin ardından 1940'lar Amerika'sının bir ürünü de film noir veya kara film türüdür. Zamanla film noir yalnızca karanlık atmosfere sahip dedektiflik filmlerinin adı olmaktan ziyade bir stil, bir yapım pratiğine dönüşmüştür. Benzer bir şekilde Thompson ve Bordwell (2012, s. 328) Almanya'da taşra yaşamını konu alan ve *Heimatfilm* olarak isimlendirilen film türünü ya da Meksika'dan ortaya çıkan ve seks işçisi kadınları merkezine alan melodram film türü *cabaretera*'yı örnek verirler. Hollywood ürünü western ve film noir, şüphesiz ki son iki örneğe kıyasla çok daha yaygın bir şekilde tanınmaktadır.

Önceki kısımda ifade edildiği üzere popüler film türlerini Hollywood icat etmediyse de “popüler ana akım sinema” tabirinin rol modelini teşkil eden Hollywood, türleri sinema endüstrisine istikrar getirmek ve kâr garantisi yaratmak açısından kullanmıştır. Hollywood, çoğunun kökeni sessiz sinema dönemine dayanan (Thompson, 2005, s. 203) geniş yelpazede film türlerini seyirciyi çekmek için kullanıyordu. Bu türler, fabrikaya benzeyen stüdyo sisteminin ellerinde gelişip dönüşürken sesin sinemaya gelmesiyle müzikal, rengin devreye girmesiyle savaş veya dini epik filmler gibi yeni türler oluştu. David Thompson, fabrikaya benzeyen Hollywood üretiminin belli örüntü ve motifleri tekrar ettiğini ve bunu farklı film türlerinde de görmenin mümkün olduğunu vurgulamaktadır: iyi karakter olduğundan şüphe duyulmayacak kahramanlar ve kötü karakterler, iyi karakterlerin güzel görünümü olması ve her filmin mutlu sonu olması gibi. Bununla birlikte Thompson (2005, s. 203), özellikle Hollywood'un ilk yıllarından 40'lara kadar olan dönemde tür filmleri, belli durumlara nasıl tepki verileceği, insanların nasıl öpüştüğü, nasıl sigara içtiği, kadınların hayattan ne istediği, filmin atmosferine göre filmin geçtiği şehrin nasıl görünmesi gerektiği gibi bir grup stereotipin de oluşup yerleşmesine yol açmıştır.

Söz konusu Hollywood olduğunda stüdyo sistemi, yıldız sistemi ve tür filmlerinin hangisinin hangisini doğurduğunun anlaşılamayacağı sıkı bir ilişki söz konusudur (Decherney, 2019, s. 53). Önceki kısımda da ifade edildiği üzere seyirciler ve dolayısıyla stüdyolar belli yıldızları belli türlerle özdeş görüyordu. Örneğin eğer ki bir filmin yıldızı John Wayne ise bu filmin western olması, Fred

Astaire ise müzikal olması ihtimali çok yüksekti. Bununla birlikte Warner Bros.'un gangster filmleriyle, Universal'ın korku filmleriyle özdeşleşmesi gibi tür filmleri bazen stüdyoların kimliklerini de etkileyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte tür filmlerinin yıldız sistemi ve stüdyo sistemiyle ilişkisi kadar sık bahsedilmese de bazı yönetmenler de bazı türlerle özdeşleşmişlerdi. Alfred Hitchcock gerilim filmleriyle, John Ford westernlerle, Michael Curtiz film noir ve melodramlarla özdeş görünmektedir. Yönetmenler ile tür filmleri bağlantısı ancak 1950'lerden sonra dile getirilen ve kuramsal olarak ele alınan bir konu olmuştur. Öte yandan yazar veya yönetmenler için tür filmleri yapmak beklenmedik bir söylem alanı açmaktadır. Tür filmleri genellikle formülatik yapılarda olduklarından hem filmleri yapanlar hem de bu filmleri izleyenler türün genel şablonuna ve formülüne hakimdirler. Bu sebeple bir tür filminde gerek hikâyede gerekse görsel düzlemde yapılacak en ufak bir değişiklik bile dikkat çekmekte ve yazar veya yönetmen için kendi imzasını atmak ya da bir sosyal mesaj vermek için alan açmaktadır (Decherney, 2019, s. 57).

1.1.1.1. Her Dönemin Film Türü: Korku Sineması

Bu tez çalışması için kıymete değer tür, film türleri içinde en kolay ayırt edilebilir olanlarından ve sinemanın icadından beri varlığını sürdürerek her dönem kayda değer sayıda izleyici çeken korku türüdür. Korku sineması, her zaman öyküsünden daha derin anlamlara sahip filmsel metinlerden meydana gelmiştir. Korku sineması, nelerden ve kimlerden korktuğumuz yönüyle aslında kim olduğumuzu göstermektedir. Korku sineması gibi siyaset de kim olduğumuza ilişkindir. Adaletin doğası, insanların nasıl birlikte yaşayabileceği gibi sorular siyasetin malzemesidir (Picariello, 2020, s. v). Bu bağlamda düşünüldüğünde korku filmleri her zaman için çekildikleri dönemdeki toplumu, politik atmosferi, korkuları, endişeleri ve sıkıntıları yansıtmaktadırlar. Stüdyolar açısından korku filmi üretmenin pek çok avantajı vardır; zira korku filmleri düşük bütçelerle çekilebilmektedir ve ucuz olması sebebiyle de film endüstrisinin yaşadığı ekonomik çalkantılardan en az etkilenen türlerden biridir. Bir tür olarak korku filmlerinin stüdyolar açısından sunduğu bir diğer avantaj ise bu filmlerde yer alan konu ve temaların en insani dürtülerden biri olan korkma dürtüsüne hitap etmelerinden dolayı evrensel bir yapıya sahip olmalarıdır. Benzer korku unsurları ve karakterleri dünyanın her yerinde anlatılagelen mitlerde ve efsanelerde de yer aldığından korku filmleri dünya çapında dağıtıma ve kendi seyircisini bulma konusunda stüdyolara ve dağıtımcılara imkân sağlamaktadır. Abisel (2017, s. 135), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) gibi filmlerin büyük gişe başarısı elde etmelerinin ve 70'lerde başlayan *blockbuster* furiasının içinde örnek filmlerle de görüldüğü üzere korku filmlerinin de yer almasının korkunun, endüstriye kendini karlı bir tür olarak da kanıtladığını ifade etmektedir.

Korku türünün sistematik olarak ilk değişimi Alman Dışavurumcu Sineması'nın yükselişiyle gerçekleşmiştir. Alman Dışavurumcu Sineması'nın kasvetli atmosferi, çarpık dekor ve set tasarımları, sert ve uzun gölgeleri ile melankoli, ölüm, kader, akıl hastalıkları ve delilik gibi temaları ele alması korku sinemasında da biçim ve içerik olarak yeni bir standart belirlemiştir. Abisel, Fritz Lang'ın *Metropolis*'inde (1927) korkutucu olanın bir robot kadın olması gibi ufuk açıcı denemelerin o dönemde korku sinemasının dağarcığını geliştirdiğini hatırlatmaktadır (2017, s. 149). Ancak Alman Dışavurumcu Sineması, Weimar Cumhuriyeti'nin yıkılması ve Nasyonal Sosyalist Parti'nin iktidara yürüyüşüyle etkinliğini yitirmiştir. Alman Dışavurumcu Sineması'nın en önemli sanatkar ve zanaatkarlarından çoğu Amerika'ya iltica etmiştir. II. Dünya Savaşı öncesi erken 1930'lardan savaş sonrası yıllara kadar korku sinemasının en büyük üreticisi Amerika olmuştur; ancak Amerika'daki üretimin de başını çeken ve dünya sinemalarında korku sinemasını domine eden stüdyo Carl Laemmle'in Universal Studios'u olmuştur. Todd Browning'in 1931'de çektiği *Dracula*'nın olağanüstü başarı, Universal'ı seri bir şekilde korku filmleri üretmeye yönlendirmiş ve Universal adı korku sinemasıyla anılır hale gelmiştir (Dixon, 2010, s. 25). Bu dönemin filmlerinin başarısında Nazizm'den kaçarak Amerika'ya iltica eden ve Hollywood'da çalışan sinemacıların katkısı yadsınamaz. Öte yandan söz konusu yükseliş çok uzun sürmemiştir; zira savaş yeterince dehşet ve depresiflik getirdiğinden korku filmlerine duyulan ilgi azalmıştır (Abisel, 2017, s. 150-151).

II. Dünya Savaşı'nın bitişini takiben dünyada oluşan refah ortamı⁶ korku sinemasına duyulan ilginin geri gelmeye başlamasını sağlamıştır. Abisel'e göre savaş sonrası dönemde korku filmlerine duyulan ilginin savaş öncesinde seviyeye yükselmemiş olmasının en büyük nedeni barış hissiyatının dünya genelinde tesis edilmemiş olmasıdır. Savaş sonrasında ABD'nin komünist rejimlere (başta Rusya olmak üzere) karşı yürüttüğü Soğuk Savaş ve Japonya'ya yapılan atomik saldırı sebebiyle nükleer silah tehdidinin konuşulur olması bahsedilen barış ortamının tesis edilmesine engel teşkil eden başlıca meselelerdir. Bunun bir yansıması olarak 1950'ler süresinde UFO istilas, tanınmış görünenin aslında öteki olabileceği gibi temalar korku sinemasını domine etmiştir (Abisel, 2017, s. 152-153).

Amerika'nın savaş sonrası atmosferi 1960'larda değişmiştir. 1960'larda, yalnızca Amerika'da değil tüm dünyada sivil hak arayışları, kadın hakları, siyahların hakları, LGBTİ+ hakları, öğrenci hareketleri, Vietnam Savaşı'na karşı yürütülen barışçıl protestolar, karşı kültür anlayışı gibi pek çok sosyo-politik nosyon karşımıza çıkmaktadır. Abisel, bu dönemdeki korku filmlerinde doğanın intikamını, deccal motifini, korkunç çocukları, psikopat veya şizofren insan-canavar figürlerini gördüğümüzü belirtirken, aile kavramının da çoğu filmin temel ögesi olarak kullanıldığına dikkat

⁶ Burada bahsedilen refah ortamı Amerika Birleşik Devletleri merkezlidir. Zira II. Dünya Savaşı'nın etkileri Avrupa için son derece yıkıcı olmuş; Avrupa, takip eden yıllarda yaralarını sarmaya odaklanmıştır. Bu dönemde Avrupa'da çekilen filmler özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin izinden yürümüş, toplumsal ve politik meseleleri konu edinmişlerdir.

çekmektedir (Abisel, 2017, s. 153). Andrew Tudor ise bu durum için, Alfred Hitchcock'un 1960 yapımı *Psycho* filminin eleştirel ve ekonomik başarısına dikkat çekmektedir. Tudor, *Psycho*'nun hikâye yapısının ve karakterlerinin o dönemde pek çok düşük bütçeli film tarafından kopyalandığını hatırlatmaktadır (Tudor, 1989, s. 49). 60'lı yıllara gelindiğinde ise korkulan karakter artık Dracula veya Frankenstein değil, *Psycho*'nun masum yüzlü ve ürkek karakteri Norman Bates olmuştur. Tehdit artık bilinmezden çok içimizden, ailemizden biri olarak karşımıza çıkmıştır.

Sinemanın icadından sonra, yapımcılar ve seyirciler bu yeni keşfi "eğlence" olarak benimsemiştir. Sinema, bir eğlence aracı olarak görüldüğü dönemde, uzun yıllar boyunca "yüksek sanat eseri" olarak kabul görmemiş ve tür filmleri popüler sinemanın en tipik ürünlerinden olduğu için tür filmleri alanında kuramsal incelemeler yapılmamıştır. Tür filmleri, Fransa'da gelişen auteur kuramının ortaya çıktığı yıllara denk gelerek, kuramsal düzlemde ciddiye alınmaya başlamıştır. Yaratıcı yönetmenin kamerayı adeta bir kalem gibi kullandığını ve en az bir ressam veya roman yazarı kadar önemli bir sanatçı olduğunu savunan auteur kuramcıları, savaş sonrasında Fransa'daki Amerikan filmi ambargosunun kalkmasıyla pek çok Hollywood filmini art arda izleme imkânı bulmuşlardır. Stüdyo sisteminin ürünleri olan bu filmler çoğunlukla tür filmleri olup benzer formülleri takip etmekteydiler. Bu film izleme deneyimi sırasında auteur kuramcılarının dikkatini çeken ise yaratıcı yönetmenlerinin imzalarının farklı film türlerinde de sürülebileceğidir. Sinema kuramlarında önemli bir yere sahip olan auteur kuramın tür filmleriyle ilişkisi, tür filmlerinin de kuramsal olarak ciddiyetle ele alınmasını sağlamıştır (Özarlan, 2013, s. 52). Tür filmlerinin kuramsal olarak ele alınmaya başlanmasından itibaren, yeni bir sinema kuramı olan tür kuramı ortaya çıkmış ve farklı yaklaşımlarla çeşitlenerek zenginleşmiştir.

Tür filmlerinin kuramsal sahaya girmesiyle başta gündeme getirilen bu filmlerin ekonomik yönlerinin yanında toplumsal ve ideolojik özelliklerinin de incelenmesi önem kazanmaktadır. Bahsedildiği üzere tür filmleri popüler sinemanın ayrılmaz bir parçası olduğu gibi ulusal sinemaları da tür filmlerinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bu bağlamda popüler olmuş tür filmlerinin söz konusu ülkenin toplumsal yapısı ve gündelik sorunlarıyla da direkt olarak ilintili olduğu göz önüne alınmalıdır. Decherney (2019, s. 59), tür filmlerinin bu sebeple döngüsel olarak ortaya çıktığını savunur. Sıklıkla belli film türlerinin artık modasının geçtiğine dair yorumlar da bulunulsa da o tür başka bir yorumla, aradan ne kadar zaman geçerse geçsin yeniden ortaya çıkabilir; zira tür filmlerinin ritüelistik yapısı aynı zamanda sinemaya gitmeyi de bir geleneğe dönüştürmüştür ve seyirciler aşına oldukları hikayelerin yeniden anlatımlarını görmek istedikleri için tür filmleri hiçbir zaman tam anlamıyla ölmez. Şekil değiştirerek veya "modernize" olarak tekrar ortaya çıkarlar. Ancak tür filmlerinin aşına hikayeler anlatarak toplum yapısından ve gündelik sorunlardan beslenmesi

noktasında Kirel, tür filmlerinin kendine has uyuşukluklarla ÷lkeye dair söz konusu gündelik sorunları, korkuları ve kaygıları bertaraf ettiğinin unutulmamasını gerektiğini hatırlatmaktadır.

1.1.2. Yapım Yasası

“(…) Bundan sonra melek beni Ruh'un yönetiminde çöle götürdü. Orada yedi başlı, on boynuzlu, üzeri küfür niteliğinde adlarla kaplı kırmızı bir canavarın üstüne oturmuş bir kadın gördüm. (...) Elinde iğrenç şeylerle, fuhşunun çirkeflilikleriyle dolu altın bir kâse vardı. Alnına şu gizemli ad yazılmıştı: BÜYÜK BABİL, DÜNYA FAHİŞELERİNİN VE İĞRENÇLİKLERİNİN ANASI (...)” (İncil, Vahiy. 17:3-5)

Altın çağ Hollywood stüdyo sisteminden bahsedilince akla ilk gelen unsurlardan biri de sansür olmaktadır. Başlangıçta yalnızca bir teknik yenilik olan filmler hikâye anlatmaktansa gündelik hayatın bazı kesitlerini (Lumière'lerin trenin gara girişini veya işçilerin fabrikadan çıkışını kaydettikleri filmler gibi) beyaz perdeye yansıtmaktaydı. Ancak sinema sanatlaşma yoluna girip görüntü yönetimi, kurgu, senaryo, casting gibi enstrümanlarını geliştirerek etkili bir biçimde hikâye anlatma olanakları doğduğunda, bu yeniliğin yalnızca bir teknolojik gelişme olmadığı ortaya çıkmıştır.

Sinema seyirci tarafından gündelik hayatın bir parçası olarak benimsenip film işleri de endüstri halini almaya başlamışken sinema, Amerika'daki muhafazakâr grupların hedefi olmuştu. Grievson, *Chicago Tribune* gazetesinin, içeriğinde suç, cinsellik iması, şiddet gibi unsurların bulunduğu filmleri tarif ettiğini aktarmaktadır. Çekilen filmlerin açık seçik ve ahlaksız olduğu ve toplumu kötü eylem ve davranışlara yönelttiğini belirten Tribune haberi, filmlerin özellikle çocuklar üzerinde olumsuz etki yarattığını not düşmektedir (2004, s. 11-12). Monaco, Edison'un Kinetoscope'u için çekilen meşhur kısa film *The Kiss*'ten (Heise, 1896) beri sinemanın ahlakçılığın kaynaklarını tahrik ettiğini, özellikle ABD ve İngiltere'de cinselliğe ilişkin Viktoryen tutumun ahlakçı ve cinsellik karşıtı olduğunu ifade etmektedir (2001, s. 265). O dönem, sinemanın ve nickelodeon'ların toplumun sosyalleşme sürecinde bozukluklar yaratabileceği düşüncesi hakimdi (Grievson, 2004, s. 12). Chicago, 1907 yılında filmleri sansür eden ilk eyalet olduğu için *Chicago Tribune*'de çıkan yazılar şaşırtıcı değildi.

Emeklemekte olan film endüstrisi, Chicago'daki sansürden ziyade, bu sansürün ÷lke çapına ve hükümet eliyle yapılır hale gelmesinden korkuyordu (Wittern-Keller, 2013, s. 17). Bu sebeple Tröst, sektördeki hakimiyetini koruyabilmek adına sansürü de kabullenerek *New York Board of Motion Picture Censorship* kurulunu kurulmasını sağladı. Kurul, daha sonrasında adındaki “sansür” kelimesinden kurtulmak için adını “*National Board of Review of Motion Pictures*” olarak değiştirmiştir (URL-4). Kurul, Amerikan sinemasında uzunca yıllar çok etkili olacak sansür mekanizmasının ilk resmi kurumu olmuştur. National Board of Review'dan onay damgası almayan filmler gösterilemiyordu. Sinema salon sahipleri de kendilerini daha saygın göstermek için sadece

kurulun onayladığı filmleri göstermeye karar verdiler. Tröst, film satışından sansüre kadar her alanda hakimiyetini sağlamlaştırmıştı (Decherney, 2019, s. 32). Şüphesiz ki bu durum, Tröst'e karşı ayakta kalmaya çalışan bağımsızlar için kısıtlayıcı olmuştur.

Yeni kurulan film endüstrisindeki baskıcı tutum yalnızca belediyeler tarafından kurulan kurullardan ibaret değildir. Sinema filmleri öncelikle sağ muhafazakarların ve dindar grupların hedefi olmuştur. Bunlardan en meşhuru Katolik Kilisesi'nin inisiyatifiyle 1934 yılında kurulan National Legion of Decency⁷ olmuştur. Legion of Decency, düzenli olarak Katolik gazete ve dergileri sakıncalı olabilecek filmlerin listesini göndermeye başlamıştır. Buradaki sakıncalı olma kriteri çoğunlukla ya Amerikan değerleriyle çelişen içerikler veya Katolik Hristiyanların kamusal görünümünü zedeleyen içeriklerdir (Elkin, 1960, s. 78). Zamanla grup büyük bir ivme kazanmıştır. Gruba mensup bazı rahiplerin çağrıları lokal düzeyde kalsa da ABD'nin hem doğusunda hem de batısında yer alan film şirketleri filmlerinin isimlerinin “sakıncalı” olarak nitelendirilerek dergi ve gazetelerde yayınlanmasından endişe etmekteydiler (Leff & Simmons, 2001, s. 50). Richard Maltby (2008, s. 276), sansür tabirinin sinemaya uyarlanışında aslında iki farklı uygulamadan birden bahsedildiğine dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki devlet ve çeşitli kurum-kuruluşlarca resmen yapılan sansür olup diğeri ise sanatçı ve stüdyoların bulundukları ülkenin sosyolojik iklimine ve ahlaki değerlerine göre kendi kendilerine uyguladıkları otosansürdür. Sansür, her zaman için totaliter rejimleri akla getirir de otosansür bir tür pazar sansürüdür. Maltby, her iki durumda da sansürün bir iktidar pratiği olduğunu hatırlatmaktadır.

Amerika'da sinemanın sansür ve otosansür uygulamalarını maruz kalmasının önünü açan önemli olaylardan birisi ise 1915 yılında gerçekleşmiştir. 1915 yılında Mutual Film Corporation, Ohio eyaletinin filmlere uyguladığı sansüre istinaden Yüksek Mahkeme'ye dava açmıştır. Yüksek Mahkeme tereddütsüz bir şekilde oy birliğiyle sinema filmlerinin Amerikan anayasasında yer alan ifade özgürlüğü kapsamında kabul edilmediğine, filmlerin yalnızca bir ticari faaliyet olduğuna hükmetmiştir. Hatta hitap ettiği geniş kitledeki hassas gruplar için filmlerin olumsuz etkilerinin de olabileceği fikrini de belirterek Mutual Film Corporation'ın itirazlarını reddetmekle kalmayarak filmlere gerçekleşen müdahalelere destek verir nitelikte bir şerh düşmüştür (Decherney, 2019, s. 71). 1915 kararı, emekleme aşamasındaki Amerikan sinemasının ufukta görünen baskı ve sansür ihtimallerine karşı sahip olabileceği hukuki sığınağı elinden almıştır. 1960'lar sinemasının ele alındığı bölümde izah edileceği üzere bu sinemanın fikri hürriyet olarak hukuken güvence altına alınmayan bir üretim alanı oluşu 1952'deki bir mahkeme kararına kadar otuz yedi sene boyunca devam etmiştir.

⁷ İng. Ulusal Ahlak Birliği

Görüldüğü üzere erken dönem Hollywood gerek yerel yönetimler gerekse dini ve muhafazakâr gruplarca filmlerin içeriği ile ilgili baskıya uğrayacağına güçlü işaretlerini almışlardır. Bu konuda Hollywood'un bileşenlerinin de mevcut duruma çok da katkıda bulunduğu söylenemez. Özellikle 1921'de yaşanan bir olay, yalnızca aşırı dindar Katoliklerin değil, bütün Amerikan halkının Hollywood için kaşlarının kalkmasına sebep olmuştur. 1921 yılında dönemin meşhur komedi tiplemesine hayat veren oyuncu Fatty Arbuckle, San Francisco'daki St. Francis Hotel'de bir süt tutmuştu ve büyük bir parti organize etmişti. Partideki genç model Virginia Rappe, tecavüze uğramış ve öldürülmüştü. Otopsinin ardından kısa sürede tecavüz ve cinayet olayından Arbuckle'ın sorumlu olduğu ortaya çıkmıştır. Arbuckle davası müstesna bir olay değildir. Aynı dönemlerde yönetmen William Desmond Taylor ve genç aktörler Olive Thomas ve Wallace Reid'in de yüksek doz uyuşturucudan ölmesi Amerika genelinde Hollywood'un uyuşturucu ve içki alemlerinin yapıldığı, cinselliğin hoyratça yaşandığı Sodom ve Gomorre veya Babil gibi bir şehir olduğu imajını yaratmıştır (Leff & Simmons, 2001, s. 3). D. W. Griffith'in 1916 yapımı epik filmi *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* tarihte bir yolculuk ile farklı hoşgörüsüzlük hikayelerini anlatmakta ve filmin bir kısmı Babil kentinde geçmektedir. O sebeple Griffith, Los Angeles'ta devasa bir Babil dekoru inşa ettirmiştir. Griffith'in Babil dekoru Sunset Bulvarı, Los Angeles'ta yer almaktadır ve turist cazibe noktalarından biridir. Hollywood'un 30'lara kadar ki hızlı gelişimi, film stüdyolarının kurulması, sinemanın kendi yıldızlarını çıkartması ve bu yıldız ve sinema çalışanlarının şatafatlı, hareketli, bohem hayatı Griffith'in şehre armağanı olan Babil dekoruyla birleştiğinde özellikle 1920'ler Hollywood'u sıklıkla antik Babil şehrine benzetilmiştir. İncil'de Tanrı'nın gazabına uğrayarak yerle bir edileceği tekrar edilen Babil, Hollywood'un özellikle dindar gruplarca sıklıkla eleştiri ve boykot yağmuruna tutulmasını anlaşılır hale getirmektedir.

Sinemanın bu erken dönemlerinde sansürün koruyucu nitelikte olmak gibi bir gerekçesi vardır; zira dönemin geçerli argümanı sinema filmlerinin izleyicilerin ana gövdesini oluşturan “duyarlı gruplar” (çocuklar, işçiler, siyahlar, göçmenler) üzerinde güçlü bir etkisi olduğudur (Maltby, 2008, s. 277). Filmlerin içeriğinde yer alan cinsellik ve cinsel göndermeler, şiddet, alkol tüketimi gibi unsurlardan ötürü olumsuz etkilenebilecek duyarlı gruplara yönelik endişeler ile toplumsal grupların baskılarının da etkisiyle Hollywood'un mevcut durumu uyum sağlaması gerekmektedir. Burada ABD'deki ve dünyadaki genel atmosferin de önemli bir rol oynadığı hatırlanmalıdır; zira 1930'lara gelindiğinde dünyada faşist ve komünist iktidarlar yönetimdedir. ABD özelinde ise Birinci Dünya Savaşı ardından 1929 yılında yaşanan Büyük Buhran yalnızca ekonomik anlamda değil sosyal ve psikolojik açılardan da Amerikan halkı üzerinde etkili olmuştur. Decherney (2019, s. 70-71), bu

baskıcı atmosferi neticesinde Hollywood'un bir *yapım yasası*⁸ benimsemek durumunda kaldığını ancak bu yasanın sansür olarak yanlış yorumlandığını ifade etmektedir. Ona göre yapım yasası, film şirketlerinin politik ve sosyal mesajlar hususunda belli bir çerçeve çizmesine ve mümkün olduğunca geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasına yarayacak bir belgedir. Yapım yasası, genel olarak politikaya dokunmaz görünmekte ancak öte yandan muhafazakâr çekirdek Amerikan değerlerini yeniden üretmekte ve yüceltmektedir. Buna bağlı olarak filmlerde alkol tüketimi, şehvetli öpüşme, cinsellik vb. herhangi bir tabu konunun yer almaması, sansür düşüncesini akla getirebileceği gibi aslında üretilen filmlerin herhangi bir eyalette hatta yurtdışı dağıtımlarında herhangi bir sansüre uğramaksızın gösterilebilmesine olanak tanımaktadır. Francis G. Couvares de makalesinde (1992, s. 584-585) Katolik Kilisesi'nin ilgisini Hollywood'a durduk yere çevirmediği savunurken, bu mücadelenin yıllardır devam eden kültürel bir çatışmanın bir sonucu olduğunu ve yapım yasasının film devleri ile Kilise arasındaki bir danışıklı dövüşten kaynaklandığını savunmaktadır.

Artan toplumsal baskıların artışı karşısında film endüstrisinin tepkisi devlet eliyle gelebilecek sansür mekanizmalarının kurulmasının engellenmesine çalışmak olmuştur. Bu konuda girişimde bulunan ancak başarısız olan *National Association of Motion Picture Industry*'nin (NAMPI) yerini alacak daha etkin bir kuruluşun kurulması gerektiği tartışmaları başlamıştır ve neticesinde 1922 yılında *Motion Picture Producers and Distributors* (MPPDA) kurulmuş ve başına da daha öncesinde Ulusal Posta Kurumu'nun eski genel müdürü olan ve sonraki yıllarda adı sinema tarihine geçecek Will Hays getirilmiştir (Maltby, 2008, s. 278). Zira Hollywood, yapımın, dağıtımın ve gösterimin tekelleşmesinden elde edilebilecek karı öngörmüş, "formül"ü çözmüştür ve çoğu şirket söz konusu alanlarda dikey birleşmeye gitmeye niyetlenmiştir. 1922, sonrasında Paramount olacak olan Famous Player stüdyolarının sinema salon zincirleriyle birleştiği ve First National Exhibitors'ın Burbank Stüdyolarını inşa etme işine giriştiği senedir. Leff ve Simmons'a göre (2001, s. 3-4) Hollywood için bu genişleme para, para demek Wall Street ve Wall Street demekse muhafazakâr ticaret pratikleri demektir. Hollywood paraya ihtiyaç duyarken bir yandan da hayatın çoğu gerçeğinden arınmış, pek çok şeyin gösterilmediği pirüpak filmler yapmak istememektedir. Filmlere sansür koyan altı eyalette de filmlerde gösterilmesinin istendiği içerikler farklıdır; örneğin Kansas'ta perdede kadınların sigara içmesi istenmezken Pennsylvania'da ise hamile kadınların perdede gösterilmesi istenmemektedir. Bu dönemde Meksika, Amerikan filmlerinde Meksikalıların kötü temsilleri sebebiyle Amerikan filmlerini yasaklamıştır. Sonuç olarak Hollywood yapımcı ve dağıtımcıları Will Hays'in önderliğindeki MPPDA'ya ihtiyaç duymaktadır. Hays'in Hollywood'a ve film yapımına etkisi o denli büyük olacaktır ki yapım yasası çoğunlukla gayri resmi olarak *Hays Code* olarak da anılmıştır.

⁸ Burada sözü geçen kavram İngilizce orijinalinde "*Production Code*" olarak geçmektedir. Farklı kaynaklarda *Production Code*, yapım yasası, yapım tüzüğü, prodüksiyon tüzüğü gibi çevirilerle kullanılmaktadır. Bu tez çalışmasında *Production Code*'un karşılığı olarak "yapım yasası" çevirisinin kullanılmasına karar verilmiştir.

Hays'in bakış açısı ilginçtir; zira Hollywood'a devlet sansürünün gelmesini önlemeye çalışırken film endüstrisini öyle şekillendirmeye çalışmıştır ki, en az devlet sansürü kadar etkin bir otosansür mekanizmasına sebebiyet vermiştir. Hays, stüdyo sahiplerine ülkenin okuyup yazan, oy veren ve yasa yapan vatandaşlarını göz ardı edemeyeceklerini hatırlatmayı görev edinmiştir. Bu sebeple filmler yüksek düzeyde eğlence sunmalı; ancak ülkedeki kültürel ve siyasi liderleri de mümkün olduğunca az rahatsız etmelidir. Hays'in film yapımına bakışını özetleyen cümleleri ise "Filmlerimiz o kadar kaliteli olmalıdır ki, akli başında hiç kimse sansür uygulama ihtiyacı duymasın." (akt. Maltby, 2008, s. 279) şeklinde olmuştur. Öte yandan Hays'e göre Hollywood'un politikayla işi yoktur ve olamaz. Ona göre filmlerin ana amacı direkt olarak eğitmek veya propaganda yapmaktan çok eğlendirmektir. 1938 yılında yaptığı bir açıklamada Hays, Hollywood'un propagandanın çirkinliğine inatla direndiğini gururla ifade etmiştir (Grieverson, 2004, s. 214). Hays'in hayal ettiği Hollywood, sınırları aşan ve tüm dünyada kabul görerek etkili olan bir film endüstrisidir. Önceki kısımda bahsedildiği gibi sansür olarak nitelenen unsurlar aslında filmlerin dünyanın herhangi bir yerinde yer alan sansür kuruluşuna takılmamasını sağlamaktır. Filmler ise temelde propaganda yapmadan eğlendirir gibi görünmekte ancak Amerika'nın çekirdek değerlerini hem Amerikan halkına hem de Batı ve Doğu'daki bütün ülkelerde yeniden üretmektedirler. Hays, bu düşüncesini "Hollywood fiziki olarak [Amerika'da] yer alabilir, ancak uluslararası bir teşebbüstür." (akt. Bordwell, Staiger, & Thompson, 1998b, s. xvi) sözleriyle ifade etmiştir.

MPPDA'nın temel amacının ABD'deki sinema endüstrisiyle ilişkide olanların ortak çıkarlarını beslemek olduğunu ifade etmektedir. MPPDA bunu film üretiminde mümkün olan en yüksek ahlaki ve sanatsal standartı yakalayarak ve sürdürerek, eğitici olduğu kadar eğlendirici ve genel faydaya yönelik filmler geliştirerek, endüstriye ilişkin doğru ve güvenilir bilgiler yayarak ve endüstriyle ilgili suiistimalleri düzelterek, haksız veya yasadışı hak ihlallerine karşı özgürlüğü güvence altına alarak yapmayı görev edinmiştir (Inglis, 1985, s. 377). Filmlerin söz konusu "en yüksek ahlaki ve sanatsal standart"ı yakalaması ve gerek ABD'deki eyaletlerin sansür kurullarına gerekse yurtdışındaki sansür kurullarına takılmaması için NAMPI'ye bağlı Studio Relations Committee⁹ (SRC) "Yapılacaklar ve Dikkat Edilecekler" başlığı altında bir dizi kural yayınlamıştır. Bu kurallara göre kutsal şeylere saygısızlık, Rab, İsa, Tanrı gibi sözcüklerin saygısızca kullanımı, her tür uçarı ya da müstehcen çıplaklık (direkt görüntü veya silüet şeklinde olması fark etmeksizin) ve filmdeki kahramanlarca gösterilen her türlü şehvetli veya hovardaca davranış, beyazların köle edilmesi, beyaz ve siyah ırklar arasındaki cinsel ilişkiler, herhangi bir cinsel sapıklık iması, çocuk doğurma sahneleri, herhangi bir ulusa, ırka ya da inançlara kasıtlı hakaret edilmesi gibi bir liste temsilen filmlerde yer alması kesinlikle yasaktır. Bayrağın kullanımı, dini törenler, kundakçılık, zorla bilgi alma yöntemleri, tecavüz veya

⁹ İng. Stüdyo İlişkileri Komitesi

tecavüz girişimi, uyuşturucu kullanımı, aşırı ya da şehverli öpüşme gibi bazı unsurlar ise filmlerde yer alabilmekle birlikte bunların temsilinde hassas davranılması gerekmektedir.¹⁰ Bu maddeleri aktaran Maltby, bu belgenin Hollywood'un ilk kendi kendini düzenleme yasası olduğunu not düşmektedir (2008, s. 281). 1930'dan sonra Katolik grupların ve eyalet sansür kurullarının el altından desteğiyle nihai halini alan Yapım Yasası, ilginç bir şekilde 1930-1933 yılları arasında sanki hiç yazılmamışsına göz ardı edilmiştir. Bu dönem *Pre-Code*¹¹ dönem olarak anılmaktadır. Her ne kadar dönemin adlandırılması "yasa öncesi" anlamına gelse de bu dönemin filmleri yasanın şekillenmesini takip eden 3-4 yıllık periyodu kapsamaktadır ve bu dönemin filmleri önceki filmlere nazaran daha müstehcen, şiddetin dozunun daha yüksek olduğu provokatif filmlerdir. Örneğin dönemin önemli ikonlarından, hem film yıldızı hem de senarist olan Mae West, düz anlamı zararsız olan ancak müstehcen ifadelerle eş sesli olan kelimeleri sıklıkla kullanmıştır. Bu dönemde bol şiddet içerikli gangster filmleri popülerlik kazanmıştır¹² (Decherney, 2019, s. 74-75). Daha sonraki yıllarda perdede gösterilebileceği hayal bile edilemeyecek şekilde *Ecstasy* (Machaty, 1933) filminde Hedy Lamarr'ın yakın planda orgazm olduğu bir sahneye yer verilmiştir.

1934'de SRC'nin isminin kulağa çok hoş gelmemesi sebebiyle kurulun adı Production Code Administration¹³ (PCR) olarak değiştirilmiş ve SRC'nin başında Jason Joy görevden alınarak büroyu 50'lerin ortasına kadar yönetecek olan Joseph I. Breen PCR'ın başına getirilmiştir. Yasa öncesi diye ifade edilen filmlerin ve benzer biçim ve içerik özellikleri yer vermek niyetinde olan stüdyo ve yapımcıların önünü kesebilmek adına Breen tarafından yasanın kapsamlı bir şekilde uygulanması ihtiyacı doğmuştur. Bu amaçla yapılan en önemli şey, filmlerin PCR'dan onay alarak vizyona girmelerinin zorunlu hale getirilmesi olmuştur. PCR'a neredeyse irili ufaklı tüm Hollywood stüdyoları tabi olduğundan PCR'dan onay almayan filmlerin üye şirketlerin herhangi bir stüdyosunu veya o şirketlere bağlı olan sinema salonu zincirlerini kullanamayacak olmaları yasanın zorunlu olarak uygulanması ortamını yaratmıştır (Inglis, 1985, s. 383). Yapım yasası 1960'lara kadar Hollywood'a hakim olmuştur. Yapım yasasının etkisinin nasıl zayıfladığını ve neredeyse görünmez hale gelecek şekilde görünmez olduğu "1960'larda Hollywood" başlığında ele alınacaktır.

Hays'ın MPPDA ile film endüstrisine dokunuşu yalnızca filmlerin içeriği üzerine olmamıştır. Önceki kısımda bahsedildiği gibi MPPDA'nın amacı devlet sansürüne karşı koymak ve film yapımını konforlu bir standartta sokmak adına endüstri uzlaşısıyla doğmuştur. Bordwell ve Staiger, sinemanın erken dönemindeki mesleki gruplaşma ruhunun dikkate değer olduğunu ve American Society of

¹⁰ Inglis, yapım yasasının tüm madde ve başlıklarını aktarmaktadır. Bkz. Inglis, R. A. (1985). Self-Regulation in Operation. T. Balio (Dü.) içinde, The American Film Industry (s. 377-400). Wisconsin: University of Wisconsin Press, s. 380-383.

¹¹ İng. Yasa öncesi

¹² Howard Hawks'ın 1932 yapımı filmi *Scarface* buna tipik bir örnektir.

¹³ İng. Yapım Yasası İdaresi

Cinematographers¹⁴, Society of Motion Picture Engineers¹⁵ ve Oscar ödülleri dağıtmasıyla dünya çapında tanınan Academy of Motion Picture Arts and Sciences¹⁶'in tıpkı MPPDA gibi bu erken dönem mesleki gruplaşmanın bir eseri olduğunu not düşmektedir (1998, s. 486). Ancak emsallerinin yanında MPPDA, filmlerin hem yapım öncesi hem de yapım sonrası süreçlerine karışan ve kendi standartlarına uymayan filmlere icazet mührü vermeyen bir kuruluş olarak kötü şöhretli olarak tarihe geçmiştir. Yine de bazı yönetmenler ve senaristler çeşitli yollarla yapım yasasının en yoğun uygulandığı dönemlerde yapım yasası kurulunu zorlayacak bazı içeriklere imza atmış ve nihayetinde onay almayı başarmıştır. Otto Preminger ve Alfred Hitchcock gibi isimler yapım yasasının etrafından dolaşmalarıyla ilgili bir üne de sahip olmuşlardır. Hitchcock'un *Notorious* (1946) filmi, baş rol oyuncular Cary Grant ve Ingrid Bergman'ı dar bir çerçevede birbirlerine yapışık bir biçimde hapsettiği sahneyle bu açıdan en tipik örneklerden biridir. Şehvetli ve uzun süreli öpüşme sahnelerine karşı çıkan yapım yasasına karşın Hitchcock'un öpüşme sahnesi yaklaşık olarak üç buçuk dakika sürmektedir. Ancak sahne, Cary Grant'ın telefonla konuşması ve iki karakterin diyaloga girmek üzere dudaklarının ayrılmasıyla bölünerek yasanın etrafından dolaşmış ve aynı zamanda sinema tarihinin seyirciyi de direkt olarak bu çiftin ilişkisine partner haline getiren en şehvetli sinematik anlarından biri olarak hafızalara kazınmıştır.

1.1.3. Yıldız Sistemi

“Pekâlâ Bay DeMille, yakın çekimim için hazırım.” (Wilder, 1950, 1:49:25)

İnsanlık tarihi kalabalıklardan fiziksel ve manevi özellikleriyle ayrılan, belli bir çekim alanı, hitabet gücü ve liderlik özelliği olan etkileyici figürlere sahne olmuştur. Max Weber, bu tip insanları tanımlamak için “karizma” tabirini tercih etmektedir. Weber'e göre (2012, s. 475-476) doğal liderler, çeşitli bunalım dönemlerinde ortaya çıkan atanmış memurlar değildir, daha çok bu dönemlerde bedensel ve zihinsel, adeta doğaüstü gibi görünen yeteneklerle ayrılmaktadırlar. Karizmatik kişiler adeta kaderlerinde yazan görevi üstlenirler ve kitleler onları takip eder. Weber'in bahsettiği bu kişiler siyasi figürler, iş insanları ve sermaye sahipleri gibi insan tipleri arasında görülebildiği gibi sanat alanı da benzer figürleri bünyesinde yaratmıştır. Edebiyatçılar, ressamalar, heykeltıraşlar ünlenmiş ve saygı duyulan, hayran olunan otoriteler olagelmıştır. Ancak en etkili karizmatik şahsiyetlerin performans sanatları alanından çıktığı görülmektedir; zira performans dayalı sanatlarda hem persona hem de ondan da önemli olarak fiziksellik ve beden ön plandadır. Tiyatro, opera, bale, vodvil sanatçıları Weber'in deyişiyle karizmatik figürler olarak ortaya çıkmış ve geniş hayran kitlelerini peşlerinden sürüklemişlerdir. Walter Benjamin (2002, s. 54), sanatın teknik yolla yeniden üretimini tartışırken

¹⁴ İng. Amerikan Görüntü Yönetmenleri Birliği (kısaca ASC)

¹⁵ İng. Sinema Teknisyenleri Topluluğu

¹⁶ İng. Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi

teknik yolla tekrar tekrar yeniden üretilebilen eserlerin bağımsızlığından söz etmektedir. Bu bağımsızlığın nedenlerin biri de özgün olanın asıl eser için düşünilemeyecek konumlara ulaşabilme kabiliyetidir. Her ne kadar Benjamin için sinema, sanat eserlerine özgü auradan mahrum olsa da (2002, s. 64), oyunculuğun bir sanat olduğunu düşündüğümüzde ve sinemanın da bir sanat olduğu kabul edildiğinde şüphesiz ki sinemanın teknik yolla yeniden üretilebilmesi, kopyalanabilmesi ve her an her yerde olabilmesi sinemanın kendi yıldızlarını ve yıldızların geleneksel performans sanatlarındaki yıldızlara kıyasla daha geniş kitleleri etki alanına alabilmesine sebep olmuştur.

Starlığı güç ve iktidarla ilişkilendiren bir diğer çalışma ise Francesco Alberoni'nin meşhur makalesidir. Weber'in her toplumda uluslararası ilgiyi üzerine çekebilen olağanüstü kişiliklerin ortaya çıktığı savını tekrarlayan Alberoni, kralların, peygamberlerin, rahiplerin bu insan tipine örnek teşkil ettiğini ifade eder. Ancak bir diğer etkileyici insan grubu vardır ki kurumsal güçleri hiç yoktur veya çok sınırlıdır ancak yine de en yüksek seviyede ilgiyi üzerlerinde toplayabilmektedirler (2007, s. 65). Her ne kadar Alberoni'nin çalışması spesifik olarak film yıldızlarını ele almasa da söz konusu çalışmada genel olarak yıldızlık mevhumunu ele alır. Weber'in çalışmasını dikkate alan Alberoni, Weber'in karizmatik kişiliklere ilişkin genel ve daha çok siyaset ve din odaklı tespitlerine işaret ederek yıldızlık mevhumunda otoriter bir iktidar olmadığını ifade eder. Weber'e göre karizmatik kişilik gücünü yerleşik düzen veya yasalardan almaz; güçlerini uygulayarak kanıtlar ve kazanır (2012, s. 478). Bu bağımsız güç, kitlelerin onu takip etmesi ve ona itaat etmesini sağlar. Alberoni ise yıldızlar söz konusu olduğunda onlara böylesi bir otoriter gücün verilmediğini ifade eder, onlar için "iktidarsız seçkinler" ifadesini kullanır. Yıldızların otoriter bir gücü olmadığı gibi çekim alanlarının o toplumun bugününe ve yarınına etki ettiği kolektif bir biçimde hissedilmez (2007, s. 67). Alberoni için yıldızlık bir sosyal fenomendir. Yıldızlar toplumun tüm üyeleri tarafından değerlendirilme, sevilme ve eleştirilme "hakkına sahip olunan" kişilerdir. Onlar kolektif dedikodunun öznesidirler. Daha küçük ölçekli toplumlarda gözlemlenebilirlik daha yüksektir ve gözleme eşlik eden gerilim fazladır. Toplum yıldızları değerlerinin sapkın olup olmadığı, bilinçli veya bilinçsiz arzu ve dürtülerle ilişki seviyeleri, toplum üzerine yaptıkları etki gibi farklı ölçeklerle gözlemler ve değerlendirmeye tabi tutarlar (2007, s. 70). Görüldüğü üzere film yıldızlığından bağımsız olarak yıldızlar ile kitlelerin arasında çoğunlukla ilgi ve dedikodu kanalıyla kurulan güçlü bir bağ söz konusudur. Yıldızın çekim alanı görmezden gelinemezdir.

Film yıldızlarının seyirci açısından cazibesi, önceki kısımda da açıklandığı gibi her ne kadar yapımcılar tarafından görmezden gelinmeye ve reddedilmeye çalışılsa da sinema tarihinin başından beri önemli bir yere sahiptir. Film yapımcıları, son derece öngörülemez olan bu endüstride belirli ölçüde garanti sağlayabilecek, daha önce test edilmiş her şeyi kullanmaya çalışmışlardır. Örneğin çok satan ve sevilen bir romanı veya tiyatro oyununun film versiyonunun çekildiği gibi, yine önceki

kısımda bahsi geçtiği üzere dönemin vodvil yıldızları, tanınmış simaları da reklam yüzü olarak değer katmaları açısından filmlerde oynamışlardı. Başlarda film şirketleri yıldızların reklam değerini kullansa da kar stratejilerini bilinçli olarak onların üzerine kurmamaktaydı; ancak seyircinin sevdiği isimlere karşı duyduğu ilgi göz ardı edilemeyecek bir noktaya ulaşmıştı.

Film yapım şirketleri, yıldızların önemini kabullendikten sonra bunu kar etme stratejilerinin önemli bir parçası olarak gördüler ve gerek filmlerin kendisinde gerekse reklam politikalarında yıldızlara önemli bir yer açtılar. Hollywood ve filmlerde oynayan yıldızların imajı öyle çarpıcıydı ki 1920'lerin başında Hollywood Ticaret Odası film yıldızı olmak için akın akın Los Angeles'a gelen insanları evde kalmaya ikna etmek için ilanlar yayınlamak zorunda kalmıştır (Gomery, 2008a, s. 65). Yıldızların filmlerde bu denli öneme sahip olmaya başlaması, stüdyoların halihazırda ünlü olan oyuncularını paylaşmaya çalışması, rakip stüdyolardan yıldızlar transfer etmeye çalışması gibi durumlara sebep olmuştur. Yıldızlar sektörün önemli bir parçası olduktan sonra reklam faaliyetleri büyük oranda film yıldızları üzerine kurulmuştur. Gomery (2008a, s. 67), Carl Laemmle'nin Florence Lawrence'ı Biograph'tan transfer ederek ona "*IMP Kızı*" adını verdiği ve yıldızı turneye çıkararak gazetelerde sahte ölüm haberinin çıkarılmasını sağlamak kadar ileri gittiğini aktarmaktadır. Laemmle'nin bir diğer hedefi Amerikan sinemasının ilk büyük yıldızlarından olacak olan Mary Pickford'dı. Laemmle, Pickford'ı da Biograph'tan transfer ederek 195 dolarlık bir kontrat imzaladı (Morin, 1961, s. 11). Adolph Zukor'un Paramount'unun ilk adı *Famous Players* (Ünlü Oyuncular) idi. Zukor, tiyatrodan transfer ettiği yıldızların bir noktada yetersiz kalacağını fark ederek kendi yıldızlarını yetiştirmeye başlamıştır. Laemmle için IMP'de çalıştıktan sonra tiyatroya dönen Mary Pickford Zukor tarafından *Famous Players*'a transfer edilmiş ve yine Gomery'nin aktardığına göre (2008a, s. 67) 1909 yılında 100 dolar haftalık ücret alan bir oyuncuyken 1917'de Hollywood'un en önemli yıldızlarından biri haline gelerek haftada 10.000 dolar kazanmaya başlamıştı. Morin, (1961, s. 11), 1913-14 yıllarından 1919 yılına kadar yıldız mevhumunun hem Amerika'da hem de Avrupa'da netleştiğini ifade eder. Onun değişimiyle artık "star film" dönemi kapanmış ve "film starları" dönemi başlamıştır.

Barry King, (2005, s. 176-177) film yıldızları üzerine çalışmasında film ile yıldız arasındaki etkileşimi anlamak için üç değişken olduğunu belirtmektedir: karakter, kişi ve imaj. Bu noktada

“imaj” tabiri yıldızın hem filmdeki görünümünü hem de film dışındaki görünümünü¹⁷ kapsayan bir tabir olarak kullanılmaktadır. King, öncelikle yıldızlar kamera önüne geçtiğinde, film sanatının imkanları kullanılarak yıldızların “yükseltildiğini”, yakın çekimlerde kullanılan filtreler, yıldızın en iyi görünen açılarından çekilmesi gibi yöntemlerle film ortamının yıldızın görünümünü parlattığını ifade etmektedir. İkincil olarak ise sürekli olarak filmle alakalı ve alakasız söylemler ile yıldızın perdedeki imajını pekiştirilmektedir. Yıldız, öncelikli olarak kamusal alanda bir şahsiyet yaratır ve sonra yıldızla ilgili biyografik detaylar, hikayeler ve anekdotlar dolaşıma sokularak yıldızın perdedeki imajının algılanma biçimi değiştirilir. Burada King, Ingrid Bergman örneğini vererek film dışı söylemin seyirci nezdinde daha büyük bir etkisi olduğunu savunur. Bergman, yönetmen Roberto Rossellini’yle çalıştığı sırada İtalyan yönetmenle bir ilişkiye başlamış ve neticede eşiyile boşanma noktasına gelmiştir. 1950 yılında Bergman ve Rossellini *Stromboli* (1950, Robert Rossellini) filminin çekimlerine başladığı sırada dönemin sinema yapım yasası ofisinin yöneticisi Joseph I. Breen’den bir mektup alır. Breen, mektupta Bergman’ın kocasıyla boşanıp çocuğunu terk ettikten sonra Rossellini’yle evleneceğini duyarak şok olduğunu, eğer ki böyle bir şey yaparsa yalnızca çekmekte olduğu film *Stromboli*’nin gişede başarısız olması değil aynı zamanda bir sinema sanatçısı olarak kariyerinin yok olması ihtimalinin olduğunu ve Amerikan halkının büyük öfkeye kapılarak filmlerine gitmeyebileceğini belirterek (akt. Spoto, 1997, s. 278-279) açıktan tehditte bulunmuştur. Bergman’ın hayatının bu dönemi gerçekten de kariyeri üzerine olumsuz etki yapmış ve Bergman bir süre Hollywood’dan uzaklaştırılmış, filmleri izlenmemeye başlamıştır.

Seyirci belli bir oyuncuyu belli bir rolde izleyip sevdiğinde bu rol genellikle o oyuncuyla özdeşleşmekteydi. Stüdyolar, belli bir oyuncunun oynadığı karakterin formüle edilerek tekrar işlenmesi için bir sistem geliştirmeye başlamıştı. Örneğin Charlie Chaplin uzun yıllar boyunca *Şarlo* karakterini oynamaya devam etmiştir. Chaplin’in kariyeri rolüne aşırı bir sadakat örneği teşkil etse de Humphrey Bogart, Cary Grant, Katherine Hepburn gibi yıldızlar da senaryo, karakter adı, atmosfer değişse de benzer karakterleri oynamaktaydılar (Decherney, 2019, s. 46-47). Bordwell, (1998, s. 13-14), Hollywood film yapımı için film yıldızlarının filmsel metinlerdeki kurgusal karakterlere benzer bir hal aldığına dikkat çekmektedir. Tıpkı film karakterleri gibi yıldızların da hikâyenin ihtiyaçlarını karşılayan bir grup göze çarpan özelliği vardır. Film stüdyoları, yıldızların özelliklerine göre şekillenen senaryolar üretmeye başlamıştır; öte yandan kendilerine verilen bu önem film yıldızlarının

¹⁷ Burada King “extra-filmic” ifadesini kullanmaktadır. Ed Sikov, film endüstrisinde reklam-tanıtım (*publicity*) faaliyetlerinden bahsederken seyircinin filme gelmeden önce halihazırda film yıldızı ve onun kişisel hayatıyla ilgili bilgilere sahip olduğunu ve bunun da ister istemez film izleme deneyiminde seyirciye eşlik ettiğini ifade eder. (2010, s. 136) Bir film yıldızının yarattığı veya yıldızın menajeri, bağlı olduğu film stüdyosu tarafından yaratılan anlatı ve intiba “extra-filmic” yani film dışı ve seyirci açısından etkin bir unsurdur.

pazarlık yapma gücüne sahip olduklarını fark etmelerine sebep olmuştur (Gomery, 2008a, s. 67). Bu pazarlık yalnızca maddi anlamda değildi. Yıldızlar aynı zamanda oynamayı kabul ettikleri senaryoları değiştirme gücüne de sahip olmuştu. Bununla birlikte film yıldızları filmlerde birlikte rol alacakları diğer yıldızları, hikâyeyi yazacak senaryo yazarını, filmi yönetecek yönetmeni bile seçebilir hale gelmişlerdi. Yıldızların yönetmeni veya karşılıklı rol alacağı diğer yıldızı seçme imkânı varken bazı yönetmenlerin filmlerinde rol alacak yıldızları seçme gücü de vardı; ancak hiçbir yönetmen yıldız seçmeme opsiyonuna sahip değildi (Morin, 1961, s. 5-6).

Yıldızlar her ne kadar stüdyo sistemi içinde önem kazanmaya başlamışlarsa da günün sonunda stüdyoların tam zamanlı çalışanları ve paraya çevrilebilen varlıklarıydılar. Decherney'nin (2019, s. 50-51) aktardığına göre stüdyo sistemi içinde yıldızlar beş yıl ila yedi yıl arasında kontratlar imzalayarak çalışıyorlardı. Yılda on iki hafta ücretsiz izin hakkı ile yılda kırk hafta çalışmak zorunda kalıyorlardı ve yıldız sistemi oturup düzene girdikten sonra çoğunlukla kendilerine hangi rollerin verileceği konusunda söz veya öngörü sahibi olamaz hale gelmişlerdi. Fred Astaire, Cary Grant ve Carole Lombard gibi az sayıda istisnai oyuncu 1930'larda herhangi bir stüdyoya bağlı olmadan bağımsız çalışabilmişlerdi.

Yıldızların başlangıçta kazanır gibi görüldüğü finansal ve sanatsal özgürlük yıldız yönetiminin de Hollywood'daki diğer her şey gibi bir sisteme oturtularak standartlaşmasıyla son bulmuştur. Yıldızlar uzun süreler çalışmakta ve stüdyoların kendilerine biçtiği personaya uygun karakterlerin yer aldığı filmlerde oynamaya başlamışlardı. Yalnızca yıldızları değil genel olarak sinema oyuncularını ilgilendiren önemli bir gelişme 1933 yılında Screen Actors Guild'in (SAG) (Sinema/Ekran Oyuncuları Birliği) kurulması olmuştur (Decherney, 2019, s. 52). Bununla birlikte stüdyo sistemi içinde çalışan önemli yıldızlardan bazıları statükodan rahatsızdılar ve bu konuda girişimlerde bulunmuşlardı. Bunlardan en önemlilerinden biri ise Bette Davis'in, Hollywood'un yaklaşık 40 senelik tarihinde hiç duyulmadık bir şekilde Warner Bros'u kendisine yeterince iyi olmayan senaryolar ve kendine uymayan roller teklif ettiği, uzun saatler çalışmak zorunda bırakıldığı sebepleriyle dava açmasıdır. Davis, Warner Bros ile olan kontratının bozulması için İngiltere'ye giderek buradan dava açmıştır ve kendisinin oynamaya zorlandığı roller sebebiyle kariyerinin etkilendiğini ifade etmiştir. Warner Bros bu davayı son derece ciddiye almıştır; zira stüdyonun o dönemki efsanevi yöneticisi Jack Warner, eğer ki bir yıldız nasıl filmler yapmak istediğini dikte etmeye başlarsa bunun bir çığ etkisi yaratabileceğini düşünmekteydi (Warner Sperling, Millner, & Warner Jr., 1998, s. 220). Bu nedenle Jack Warner'ın kendisi bizzat tanık olarak dinlenmek üzere mahkemede bulunmuştur. Mahkeme sırasınca Davis'in her hareketi ve sözü gazeteciler tarafından yayımlanmaktaydı. Öyle ki Davis'in aynı takımı üç gün art arda giymiş olması bile gazetelerde

kendisine yer bulmuştu. Davis biyografisinde¹⁸ James Spada (1995, s. 175), mahkeme sırasında Bette Davis'in yalnızca stüdyosunun değil tüm sinema endüstrisinin ona karşı olduğunu hissettiğini aktarmaktadır.

Davada Warner Bros'u Avukat Sir Patrick Hastings temsil etmekteydi. Hastings savunmasında Bette Davis ile Warner Bros arasındaki kontratın bütün büyük stüdyoların büyük film yıldızlarıyla imzaladı standart ve yaygın bir kontrat olduğunu ifade etmiştir. Ancak yine de Davis'in kontratını bozmak istemesi konusunda yargıç makamına Davis'in yalnızca "daha fazla para isteyen yaramaz bir genç kız" olduğunu söylemiştir. Hastings aynı zamanda Davis'in Warner'daki çalışma şartları için "kölelik" ifadesini kullanmasıyla dalga geçerek şayet ki Davis'in istihdamı kölelik ise bu köleliğin iyi bir yanının olduğunu zira Davis'in çok yüksek bir ücret karşılığında çalıştığını ifade etmiştir. Spada, Sir Hastings'in haftada 1350 dolar gibi bir rakam vererek doğru olmayan bir rakam zikrettiğini not düşmektedir. Davis'in avukatı ise konunun paradan ziyade kontratın adilane olmayan yanları olduğunu altını çizerek yıldızın yalnızca stüdyonun istediği ve izin verdiği ölçüde topluluk içine çıkabildiğini, bir başka şirket için çalışmasına izin olmadığını yahut herhangi bir başka stüdyoya kendisine danışılmadan ödünç verilebileceğini ve oynadığı filmlerdeki rolleri hakkında söz sahibi olmadığını ifade etmiştir (Spada, 1995, s. 175-177). Davis'in itiraz ettiği ödünç verilebilme konusu o dönemde yaygındır. Örneğin 1934 yılında MGM, Clark Gable'ı Frank Capra'nın *It Happened One Night* (Capra, 1934) filminde oynaması için Columbia Pictures'a ödünç vermiştir (Decherney, 2019, s. 50). Böylelikle stüdyolar, ellerindeki yıldızları bir filmde görevlendirmedikleri dönemlerde de yıldızlar üzerinden kar elde edebilmekteydiler. Bununla birlikte eğer ki bir yıldız başka bir stüdyoya ödünç verilmeyi veya stüdyosunun ona dayattığı rolü reddederse oyuncu "askıya alınıp" bir filmde çalışmadığı süre boyunca maaş almamaktaydı ve çalışmadığı süre kontratına eklenerek kontratın süresi uzamaktaydı (Spada, 1995, s. 177).

Netice itibariyle Bette Davis'in Warner Bros'a karşı açtığı dava yargıcın "Bayan Davis'in hiçbir yeni keşif niteliğinde delil sunmaması ve yalnızca daha fazla ücret talep etmesi; bu sebeple Amerika'dan ayrılarak İngiltere'ye gelip burada da başka bir stüdyoyla ilişkiye girmesi" sebebiyle Warner Bros lehine sonuçlanmıştır (Spada, 1995, s. 180). Bununla birlikte Davis, davayı kaybettiği için Warner'la kontratı devam etmiştir; ancak stüdyo her ne kadar davayı kazanmış olsa da Davis'i yönlendirdikleri projeler konusunda daha seçici olmaya başlamıştır. Davadan sonra çekilen *Jezebel*'de (Wyler, 1938) oynayan Davis, kariyerinin ikinci En İyi Kadın Oyuncu Oscar'ını kazanmıştır (Carman & Drake, 2015, s. 213). Davis'in davayı kaybetmesi oyuncular ve film yıldızları için olumsuz bir

¹⁸ Spada'nın bu kısımda sözü geçen Warner Bros davasının ve Davis'in Warner'la olan inişli çıkışlı ilişkisinin anlatıldığı kitabının yine de Warner Bros şirketine ait *Warner Books* yayınevinde basılmış olması ilgi çekici bir noktadır.

sonuç olarak görülebilecekse de aslında bu güçlü sisteme kafa tutmanın ve hakkını savunmanın mümkün olacağını tüm endüstriye göstermesi açısından çığır ve ufuk açıcı olmuştur.

Başka stüdyoya ödünç verilme ve kontratın askıya alınması kuralı oyuncu Olivia de Havilland'a da sorun yaşatmıştır. 1944 yılında Warner Bros, yedi yıllık kontratı bitmesine rağmen de Havilland'ı, aktif olarak çalışmadığı için askıya alındığı dönemi kontratına ekleyerek çalışmaya zorlaması de Havilland'ın Warner Bros'a dava açmasıyla sonuçlanmıştır. De Havilland, Warner'da genellikle esmer taşralı kız stereotipine sıkışmıştı. Farklı ve kendisine yakışan bir rol bulduğunu düşündüğünde, 1939'da Jack Warner'ı, kendisini *Gone with the Wind* (Fleming, 1939) için David O. Selznick'e ödünç verme konusunda ikna ettiğinde sinema tarihinin en önemli filmlerinden birinde rol almış ve buradaki rolüyle En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu dalında Oscar adaylığı elde etmiştir. Arından ödünç verildiği Paramount'ta çektiği *Hold Back the Dawn* (Leisen, 1941) filmiyle En İyi Kadın Oyuncu dalında Oscar adaylığı elde etmiştir (Carman & Drake, 2015, s. 214). Tüm bu başarılar de Havilland'ın öz güveninin tazelenmesine, Warner'da oynadığı rollerin kendisine uygun olmadığını anlamasına ve kendine ait bir seyirci kitlesinin olduğunu fark etmesine yol açmıştır. Bu sebeple Warner'ın yedi senelik kontrat süresi dolmasına rağmen askıda olduğu süredeki altı ayı kontratın sonuna eklemesi de Havilland için kabul edilemez olmuştur. De Havilland'ın 2020 yılında 104 yaşında hayatını kaybetmesinin ardından *Variety*'de meşhur davayı hatırlatan bir makale kaleme alan Brent Lang, Bette Davis ve James Cagney gibi Warner Bros'a kafa tutan, başarısız olduğu yetmiyormuş gibi basından “şımarık” veya “nankör” yaftası yiyen yıldızları hatırlatarak de Havilland'ın o dönem giriştiği işin ne kadar önemli olduğunun altını çizmektedir (Lang, 2020). 2855 numaralı California Çalışma Kanunu imzalanan sözleşme süresinin üstünde sürelerde çalışmaya zorlamayı işverenlere yasaklamaktaydı. Davayı bu kanuna dayanarak açan de Havilland her ne kadar kaybedeceğini ve temyize gideceğini düşünse de mahkeme de Havilland'ı haklı buldu ve temyize giden Warner Bros oldu. Warner Bros temyizi de kaybetti ve böylelikle de Havilland, Warner'ın kendine dayattığı fazladan altı ayı tamamlamadan kontratından kurtulmuştur. Davadan sonra bağımsız olarak çalışmaya başlayan de Havilland, Hollywood'da bir stüdyonun ağır koşullu çalışma şartlarından ve kontratların bağlayıcılıklarından bağımsız bir şekilde çalışabilmenin önünü açmakla birlikte (Carman & Drake, 2015, s. 215-216) stüdyoların her şeye kadir olduğu düşünülen Hollywood stüdyo sistemine önemli bir darbe indirmiştir. Bu emsal karar “de Havilland Kanunu” olarak anılmaktadır. Ancak öte yandan Decherney (2019, s. 52), de Havilland'ın bu zafere karşı stüdyoların intikam amacıyla iki yıl boyunca ona iş vermediğini not etmektedir.

Film yıldızlığına dair en önemli çalışmalardan bazılarını gerçekleştiren Richard Dyer, yıldızları “sosyal fenomen olarak yıldızlar”, “imgeler olarak yıldızlar” ve “göstergeler olarak yıldızlar” olmak üzere üç başlık altında analiz etmektedir. Dyer, sosyal fenomen olarak yıldızları da üretimin

öznesi ve tüketimin öznesi olarak ikiye ayırmaktadır. Üretimin nesnesi olarak Hollywood yıldızları için temelde iki görüş olduğunu ifade etmektedir: birincisi yıldızların kapitalist bir üretim sistemi olan Hollywood'un ekonomisi içinde bir fonksiyonu olduğu görüşü, ikincisi ise ekonomik açıdan bağımsız olarak yıldızların kendine has özellikleri ve büyüleyici yanlarıyla yıldız oldukları görüşüdür (1998, s. 10). Yıldızların vodvil döneminde de endüstrinin taşıyıcı kolonlarından biri olduğu düşünüldüğünde ve Alberoni'nin konu üzerine görüşlerini de dikkate aldığımızda ikinci düşünceye hak vermek mümkündür. Öte yandan paylaşılan örneklerde de görülebileceği üzere yıldızlar her zaman için bir filmin başarısını garantilemeye yetmemektedir. Burada Dyer, Jarvie'nin "yıldızlar bir filmin başarılı olmasını sağlamak için ne gerekli ne de başarılıdır" (Jarvie'den akt. Dyer, 1998, s. 11) görüşünü hatırlatmaktadır. Bir film yıldızlar olmadan da başarılı olabilmekte ve bazen yıldızların gücü başarısız olmaya mahkûm filmleri kurtarmaya yetmemektedir. Yıldızlara tüketimin nesnesi olarak bakıldığında ise merkeze yıldızlardan ziyade onları yıldız yapan veya yıldız olarak kalmalarını sağlayan kişilere bakmak gerekmektedir. Bunlar yapımcılar, yönetmenler ve sektörden insanlar olduğu gibi yıldızları yıldız yapan en önemli kişi/topluluk seyircidir. Dyer, yıldız ve seyirci etkileşimini dört kategoride ele almaktadır. Bunlar duygusal yakınlık, özdeşleşme, taklit ve yansıtmadır. Dyer'in duygusal yakınlıktan kastı en basit haliyle seyircinin yıldızın canlandığı karakterle duygusal bağlantı hissetmesidir. Özdeşleşme, seyircinin yıldız (ve oynadığı karakterle) tam anlamıyla duygusal bütünlük yakalaması ve film boyunca onunla hemhal olarak aynı duyguları yaşaması halidir. Taklit, özellikle gençler arasında sıklıkla görülen, seyircinin sinema ilgisini sinema salonuna giderek film izlemenin ötesine taşıdığı ve yıldızı bir rol model olarak görme halidir. Yansıtmaya ise taklidin bir adım daha ileri gitmiş halidir; seyircinin giyim, saç, hal hareket gibi konularda yıldızın personasını tamamen benimsediği hali ifade etmektedir (Dyer, 1998, s. 17-18).

"İmgeler olarak yıldızlar"ı ele aldığı kısımda Dyer, yıldızların bir imge, bir imaj olarak nasıl (King'in tabirine gönderme yapılırsa) film dışı (*extra-filmic*) unsurlarla inşa edildiği üzerinde durmaktadır. Yıldız imgesinin kurulmasında yıldızın yaşam öyküsü etkilidir. Örneğin Marilyn Monroe'nun çocukluğundan beri yıldızlığa özenmesi ve yıldızlığa kavuştuğunda yaşadığı mutsuzluk ile hayatının trajik bir şekilde sona ermesi Monroe'nun bir yıldız imgesi olarak popüler kültürdeki yerini belirlemektedir. Dyer, bir imge olan yıldızı tüketim, başarı, sıradan olma gibi konular çerçevesinde ele almaktadır. Yıldızların yaşantısı özel olan ile gündelik olan arasında bir denge tutturularak temel Amerikan/Batı değerlerinin bir ifadesi olarak temsil edilmektedir. Yıldızlar, özellikle dergilerde çıkan makale ve söyleşiler aracılığıyla, özel yaşantılarını seyircilerle paylaşmaktadır. Dyer, burada yıldızların boş vakitlerinde spor veya sanatla ilgilendikleri vurgusuna dikkat çekmektedir. Dyer'e göre bu içerikler, yıldızın hobileri ve sporla ilgilenişini kişisel gelişim ve sağlık için yaptığını düşünerek değil, yıldızın sahip olduğu boş zamanı ve parayı sergilemesi olarak

algılayarak tüketilmektedir (1998, s. 35, 39). Bu içeriklerde yıldız, (özellikle Hollywood’da) çekirdek Amerikan değerlerini, lüks tüketimin yarattığı mutluluğu, boş zamanları spor, sanat, kültür faaliyetleriyle geçirmeyi temsil edecek şekilde çok dikkatli bir imge inşasına tabi tutulmaktadır. Elbette her yıldız aynı değildir ve dolayısıyla yıldızların umumi temsilleri de farklılık göstermektedir. Yıldızların hayat hikayeleri (Monroe örneğinde olduğu gibi), medyada temsil ediliş biçimleri, kendilerine stüdyo ve seyirci tarafından yakıştırılan roller gibi bir dizi faktör yıldızlık imgesinin rengini belirlemektedir. Yıldızların genellikle fiziki ve kişilik özelliklerine uygun rolleri buldukları ve hep aynı tipi canlandırmaya meyilli oldukları önceki kısımlarda da ifade edilmiştir. Dyer bu konuda, Klapp’ın “grup tarafından oluşturulan ve kullanılan rol davranışının kolektif bir normu: insanların nasıl olmaları veya davranmaları gerektiği beklentisinin idealize edilmiş bir kavram” olarak tanımladığı (Klapp’ten akt. Dyer, 1998, s. 47) toplumsal tip kavramını gündeme getirir. Özellikle Hollywood’da yıldızlar iyi adam, sert çocuk, takvim güzeli, alternatif veya yıkıcı tipler, asi, bağımsız kadın gibi tiplere ayrılarak anlaşılabilmektedir (1998, s. 48-59). Marlon Brando (bkz. *On the Waterfront* (Kazan, 1954)), James Dean (bkz. *Rebel Without a Cause* (Ray, 1955)) gibi tipler tipik asidir. Bette Davis (bkz. *Of Human Bondage* (Cromwell, 1934)), Joan Crawford (bkz. *Mildred Pierce* (Curtiz, 1945)) özellikle II. Dünya Savaşı sırasında çekilen kadın filmlerinde bağımsız kadın tipini tekrarlarlar. Örnekler çoğaltılabilir.

Yıldızları ele aldığı son kategori olan “göstergeler olarak yıldızlar” başlığında Dyer, göstergebilimsel düzeyde karakter-yıldız ilişkisini ele almaktadır. Dyer’e göre karakter-yıldız ilişkisi iki farklı açıdan değerlendirilebilmektedir: yıldızın verdiği performans ve yıldızın filmde oynadığı gerçeği (1998, s. 126). Yıldızın filmde rol alması verdiği performansın iyi veya kötü olması kadar önemlidir; zira yıldızlar kamuya mâl olmuş figürler olduklarından seyirci bir filmi izlemek üzere salonda yerini aldığında şayet tanıdığı bir yıldız o filmde oynuyorsa yıldızın özel hayatına dair okudukları, yıldızın personası, daha önceki filmlerde canlandığı karakterler gibi filmsel (*filmic*) veya film dışı (*extra-filmic*) birçok bilginin oluşturduğu bir bagaja sahiptir. Filmde, yıldızın varlığı bu bagajı görmezden gelmeyi imkânsız kılmaktadır, çünkü seyirci söz konusu performansı bu bagajı dikkate almaksızın alımlayamayacaktır. Dyer bu bölümde, belli bir karakteri canlandırmak üzere seçilen yıldızların karakterleriyle ilişkisinin üç kategoriye ayırmaktadır: seçici kullanım (*selective use*), mükemmel uyum (*perfectfit*) ve sorunlu uyum (*problematic fit*). Dyer’in seçici kullanımdan kastı belli bir yıldızın canlandığı karakterin, filmde çoğunluklu yıldızın en iyi özelliklerini ortaya çıkaracak şekilde temsil edilmesi halidir. Burada karakter ne kadar bütünlüklü olarak yazılmış ve tasarlanmış olursa olsun karakter, yalnızca onu oynaya yıldızın en iyi, imza özelliklerini ortaya çıkaracak şekilde temsil bulmaktadır. Karaktere ilişkin diğer meseleler filmde ihmal edilmektedir. Mükemmel uyum ise karakter ile yıldızın personasının birbirine tam uyum gösterdiği *casting* biçimidir. Dyer, burada *Gone*

with the Wind (Fleming, 1939) filminde Clark Gable'ın canlandığı Rhett Butler karakterini örnek göstermektedir. Rhett Butler da Clark Gable'ın erotik ve karizmatik özelliklerini taşımaktadır. Dyer mükemmel uyum durumlarında çoğunlukla yıldızın o karakteri oynamak için seçilmesinden ziyade, karakterin özellikle o yıldız için yazıldığının altını çizmektedir. Sorunlu uyum ise yıldız ile karakterin özelliklerinin birbirine uymamasının yarattığı çatışma durumunu ifade etmektedir (1998, s. 126-131).

Sonuç olarak film yıldızlığı üzerine temel model ve metinlere bakıldığında hepsinde ortak yönler olduğu görülmektedir. Yıldız sistemi Hollywood'u ayakta tutan güçlü sütunlardan biridir. Yıldızların gerek filmsel gerekse film dışı personaları stüdyolar ve yıldızların kendileri tarafından dikkatle inşa edilmektedir. Bu persona inşası yıldızların oynadığı roller, özdeşleştikleri tipler, bağlı bulundukları stüdyodan başlamak üzere özel hayatlarını kamuya nasıl aksettirdikleri, kişisel alışkanlıkları, evlilikleri, ailevi ilişkileri gibi faktörler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Yıldızların nasıl yaşadığından ziyade yaşamlarının nasıl aksettirildiği daha büyük önem arz etmektedir. Ingrid Bergman örneğinde de görülebileceği üzere özel yaşantıya ait mahrem bir konunun kamuya mâl olması ve bir skandalın yönetilememesi yıldızın bütün kariyerini bitirebilecek güce sahiptir. Yine bu ve daha önce verilen örneklerin ışığında yıldızlar her ne kadar iktidarsız elitler olsalar da özellikle Hollywood'un altın çaığında sahip oldukları önem kadar güç sahibi olmadıkları görülmektedir. Stüdyolar, yıldızları filmcilik işinde önemli mallar olarak kabul ederek ağır kontrat şartlarını dayatmakta ve sanatsal özgürlük alanını kısıtlamaktadır. Yıldızlar, şüphesiz ki seyirciden aldıkları geri bildirimde dayanarak, yıldızın belli rollerde oynaması ve belli bir imaja ait sınırları aşmaması için baskı uygulamaktadır. Cinsiyet fark etmeksizin yıldızlar, filmlerde gerek içerik gerekse biçimsel olarak en iyi özellikleri ortaya çıkacak şekilde seyircinin beğenisine sunulmaktadır. Stüdyoların hazırladıkları bu kalıplar yıldızların tepede kalmalarını sağlamakla birlikte özellikle kadın oyuncular için bir dezavantaj teşkil etmektedir. Zira esprili, alaycı, karizmatik erkek yıldız 50 ve hatta 60'lı yaşlarına geldiğinde dahi aynı personayla başrol oynayabilirken (Gary Cooper, Cary Grant, James Stewart gibi örneklerde durum böyledir) yaşı ilerleyen kadın oyuncular, cinsel cazibelerini kaybettikleri düşüncesiyle ikincil rollere itilmekte veya endüstriden uzaklaşmak zorunda kalmaktadır (Greta Garbo, Marlene Dietrich gibi örnekler).

1.2. 1960'ların İlk Yarısında ABD ve Hollywood

“62 yılında neredeydin?”

American Graffiti (Lucas, 1973) filminin
posterine ait reklam sloganı

Kocakarı Korkusu filmlerinin ortaya çıktığı dönem ABD siyasi tarihinde Kennedy döneminin tam ortasına denk gelmektedir. On yıllık periyodlar önceki on yıllık periyodun bitişi ve diğer on yıllık

periyodun başlamasıyla (örneğin 1959'dan 1960'a geçildiğinde) tamamen kendini göstermemektedir. O sebeple 1960'lı yılların başları aslında 1950'lerin siyasi ve kültürel özelliklerinin devamını içermektedir. 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında gerçekleşen toplumsal, siyasi ve kültürel olaylar 1960'lara rengini verecek olan olayların temelini teşkil etmektedir. Bununla birlikte 1960'lı yılların ilk kısmında Hollywood, literatürde en az ele alınan dönemlerden biridir. Spesifik olarak 1962 sinema yılını ele alan kitaplarında Farber ve McClellan (2020, s. xi), 1960'larının ilk yıllarının film tarihçileri ve eleştirmenlerce Hollywood Altın Çağı'nın sönüğü ve stüdyo sisteminin çöküşle geçtiği, yaşlanmış yıldızlar ve sürekli kendini tekrar eden hikayelerin olduğu bir dönem olarak görerek göz ardı ettiğini ifade etmektedirler. Ancak mesele bundan daha fazlasıdır.

1960'lı yıllar, özellikle Hollywood'un anavatanı Amerika Birleşik Devletleri için, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde dahi etkisi günlük hayatta hissedilen kültürel, toplumsal ve politik sallantılara ve değişimlere sahip olmuş yakın tarihin en kritik on yıllık periyodlarından biridir. 1960'larda Amerikan tarihinde pek görülmemeyen bir şekilde dört farklı başkan iktidara gelmiştir. 1953'te göreve başlayan Dwight D. Eisenhower 1961'e kadar iktidarda kalmıştır. Eisenhower Cumhuriyetçi Parti üyesi olarak başkanlık görevini yerine getirmiştir; ancak 1961 yılında Demokratik Parti'nin adayı J. F. Kennedy ABD başkanı olmuştur. 1963'te gerçekleşen suikastla hayatını kaybeden Kennedy'nin yerine başkan yardımcısı ve yine Demokratik Parti üyesi Lyndon B. Johnson başkanlık görevini üstlenmiştir. 1969'dan 1974 yılına kadar ise Cumhuriyetçi Parti'den Richard Nixon Amerika Birleşik Devletleri başkanı olmuştur. Mark Lytle, on yıllık periyodların insanların tarihi zaman dilimlerine ayırma ve etiketleme dürtüsünün bir sonucu olduğuna işaret etmekte ve 1960'ların "*baby boom*" olarak ifade edilen İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan bebek doğum artışının çocuklarının yetişkin olduğu bir dönem olarak etiketlenerek "Neşeli 90'lar", "Gümbürtülü 20'ler" ve "Edepsiz 30'lar"la birlikte özel bir etiketle paketlenerek rafa kaldırılma eğilimin olduğunu belirtir. Ancak Lytle'a göre 1960'lar John F. Kennedy'nin başkan seçilmesiyle başlayıp 1970 yılı yeni yılına girildiği anda sonlanan ve kolayca tek bir başlık altına toplanacak kadar basit bir on yıllık dönem değildir, bundan daha karmaşıktır (2001, s. 1). Bu kısımda öncelikle 1960'ların ilk yarısının toplumsal ve siyasal zeminini oluşturan tarihi olay ve kavramlar ele alınacak olup daha sonrasında bu atmosferin etkisindeki Hollywood incelenecektir.

1.2.1. Kızıl Korkusu

1950'lerin başında ABD Başkanlığı Demokrat Parti'nin adayı Harry Truman'daydı; ancak Amerikan halkı 20 yıllık Demokratik Parti yönetiminden bıkmış ve bu durum Cumhuriyetçiler için bir kapı aralamıştı. 1953 yılında gerçekleşen seçimlerde Cumhuriyetçi Parti'nin adayı Dwight D. Eisenhower iktidara geldiğinde Amerikan ordusu Kore Savaşı'ndaydı. Eisenhower'ın 1953'te

başladığı başkanlık görevi 1961’de seçimleri bir başka adayın kazanmasıyla sona ermiş olup Amerika, 1960’lara Eisenhower yönetimi altında girmiştir. Eisenhower yönetimi, 1960’ların rengini belirleyecek değişim ve dönüşümlere sahne olmuştur. Eisenhower’ın yaptığı ilk icraatlardan biri Kore Savaşı’nda ateşkes imzalamak ve ardından gelen dönemde askeri savunma bütçesini düşürmek olmuştur (Mayer, 2010, s. xxv). Mayer (s. viii), Eisenhower döneminin refah içinde, olaysız ve sakin geçmesi sebebiyle Amerikan halkının söz konusu dönemi “eski mutlu günler” olarak andığını aktarmaktadır. Bu dönem Amerika’nın İkinci Dünya Savaşı’ndan en güçlü ve en refah içinde çıkmış ülkesi olduğunu kanıtlar nitelikte geçmiştir. Ekonomide yükseliş ve doğan çocuk sayısında patlama yaşanmıştır. Eisenhower yönetimi hakkında, 1960’lı yılları da önemli ölçüde etkileyecek olan iki konudan bahsetmek gerekir: Joseph McCarthy’nin Komünizm karşıtı sorgulamaları ve Montgomery Otobüs Boykotu’nun ardından gerçekleşen toplumsal hareketlenme.

Amerika Birleşik Devletleri Kızıl Korkusu (*Red Scare*) olarak da anılan komünizm korkusunun ilk dalgasını I. Dünya Savaşı ardından 1917 Bolşevik İhtilali’yle yaşamıştır. Bu dönem komünizmin ABD’ye veya ABD’nin müttefiki olan ülkelere yayılması ve komünist değerlerin hâkim olması korkusu ön planda olmuştur. İkinci Kızıl Korku dalgası ise daha önce bahsedildiği üzere Amerika’nın kendini askeri, ekonomik ve toplumsal olarak en refah ve yüce hissettiği II. Dünya Savaşı sonrası dönemde başlamıştır ve ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki Soğuk Savaş’ın tırmanışına paralellik göstermiştir. Bu dönemde Cumhuriyetçi senatör Joseph McCarthy’nin ismi öne çıkmıştır; zira McCarthy, senatörlüğe seçilmesinden bir süre sonra yaptığı bir çıkışla Komünist Parti üyelerinin Demokrat Parti’den Harry Truman’ın başkanlığındaki hükümetin çeşitli mevkilerine sızdığına yönelik ciddi ithamlarda bulunmuştur (Storrs, 2015, s. 2). Joseph McCarthy, ABD’nin, geleceğe yönelik ciddi kafa karışıkları ve öngörülemezliklerin olduğu bir sene olan 1946’da Wisconsin senatörü olarak seçilmiştir (Griffith, 1987, s. 1). Savaş sonrası olaylar, ABD’nin yenilmezliğine gölge düşürmüş, 1940’larda Doğu Avrupa Sovyetlerin yöreğine girmiştir. İtalya ve Fransa’daki komünist partilerin etkisi ABD’nin en önemli ticaret partneri olan Batı Avrupa için endişe yaratmıştır. Bir diğer önemli ülke olan Çin de Mao Zedong liderliğinde komünist bir yönetime sahiptir. Tam da bu dönemlerde eski bir komünist olduğu bilinen Whittaker Chambers’ın hükümette yüksek kademeli bir memur olan Alger Hiss’i Sovyet casusu olmakla itham etmesiyle Truman hükümetine sızmış komünistler hakkında skandal patlak vermiştir (Goodheart, 2004, s. 42-43).

Daha önce de bahsedildiği gibi Amerika’daki ikinci dalga Kızıl Korkusu II. Dünya Savaşı’nın hemen ardından başlamıştır. Bu korku, güçlü hükümet vazifelerinde yer alan Sovyet ajanlarının Sovyetler lehine Amerika devlet politikalarını manipüle ettiği inancından ileri gelmekteydi. Truman hükümeti “sadakat programı” (*Federal Loyalty Program*) adını verdiği bir programla hükümet birimlerinde çalışmak isteyenlerin iş başvurularının detaylı bir arşiv soruşturmasına tabi tutulmasını ve

halihazırda hükümette çalışan binlerce kişinin ise bağlantılarının araştırılmasına yönelik bir çalışma başlatmıştır. Hükümet 1938’de çeşitli kişilerin komünizmle olan bağlarını incelemek üzerine “Amerikan Aleyhtarı Aktiviteleri İzleme Özel Komitesi”ni (*Special Committee to Investigate Un-American Activities*) kurarak başına Texas’tan Demokrat Martin Dies’ı getirmiştir. Bu yıllarda komite “Dies Komitesi” olarak anılmaktaydı.¹⁹ Sadakat Programı’nda çalışmak üzere FBI yedi bin kişiyi işe almıştır (Storrs, 2015, s. 6). Bu dönemde ismi en çok hatırlanan Wisconsin Senatörü Joseph McCarthy’nin komiteyle veya FBI’nın söz konusu çalışmalarının yürütülmesinde organik bağı olmasa da özellikle 1950 ile 1954 arasında özel hayata dahil olmak suretiyle komünizm etkisinin araştırılması konusunda imza bir isim olmuştur (Fried, 1919, s. 3).

Komünizm korkusu ve komünizmle bağı aldığı düşünülenlere yönelik soruşturmalar tırmanırken Hollywood da bu dalgadan etkilenmiştir. Hükümetin bünyesi dışında komünizmin kitlelere yayılabilme şüphesinin olduğu eğitim ve medya alanında soruşturmalar başlatılmıştır; zira özellikle eğlence sektörü hakkında açılan soruşturmalar gazetelere manşet olmakta ve halkta ilgi uyandırmaktadır. Bunların en erken örneklerinden biri de *The House Un-American Activities Committee*’nin (HUAC) 1947 yılında Hollywood’a açtığı soruşturma olmuştur (Storrs, 2015, s. 8). İlk etapta 41 kişiyi mahkemeye çağıran komitenin tebliğini 19 kişi ret cevabı vermiştir. Soruşturmanın Hollywood’a kayması sarsıcı bir etki yaratmıştır ve John Huston, William Wyler, Humphrey Bogart, Lauren Bacall gibi isimler söz konusu soruşturmanın ABD anayasasının ilk maddesiyle güvence altına alınmış ifade hürriyetiyle ters düştüğünü savunarak protest bir tavır almışlardır. Soruşturmanın başlamasından sonraki ay ise söz konusu 19 kişi tanık sandalyesine oturmuş ve komitenin meşhur sorusuna muhatap olmuşlardır: “Komünist partisine üye misiniz veya hiç üye oldunuz mu?” İçlerinde Hollywood’un önemli yönetmenlerinden Edward Dmytryk, senarist Dalton Trumbo gibi isimlerin de bulunduğu on kişi anayasanın birinci maddesine dayanarak bu soruyu yanıtlamayı reddetmişlerdir. Onu birden “kongreye itaatsizlik” suçuyla bir sene hapse ve para cezasına çarptırılmıştır (Tailleur & Bessie, 1966, s. 48-49). Bu on kişi “Hollywood 10” olarak anılmıştır ve Hollywood 10’lusunun salıverilmesi için protestolar gerçekleşmiştir. Ancak bu dönem komitenin ve mahkemenin kararlarına itiraz edenlerin de komünizm yanlısı olmakla suçlandığı bir dönem olmuştur. Protestolarda başı çeken isimlerden Humphrey Bogart, *Photoplay* dergisinin mart sayısı için “Komünist Değilim” (“*I’m No Communist*”) başlıklı bir yazı kaleme almıştır. Bu yazıda, dönemin FBI Başkanı J. Edgar Hoover ne kadar komünizm yanlısı ise kendisinin de o kadar komünizm yanlısı olduğunu, komünizmi hor gördüğünü ve protestolarının yalnızca ifade özgürlüğünü savunmak ve sinemada sansüre karşı çıkmak amaçlarını taşıdığını ifade etmiştir (Bogart, 1948, s. 86). Bogart ve diğerlerinin kendini izah etme çabası anlaşılır görünmektedir; zira sadakat programları ve kara liste çalışmaları yavaşça yok olsa da

¹⁹ Adı daha sonrasında “*The House Un-American Activities Committee*” olarak değiştirilmiştir.

antikomünizmin 1960'lar ve sonrasında etkili olduğunu belirten Storrs (2015, s. 11), antikomünizmin bir noktadan sonra Vietnam savaşı karşıtlığı, feminist hareket, işçi hakları ve insan hakları gibi sola mal edilebilecek düşünceleri de hedef almaya başladığını ifade etmektedir. Özellikle Hollywood açısından bakıldığında filmlerde ele alınan konuların çok dikkatle seçilmesi gerektiği, film yıldızlarının film dışı söylemlerinde de çok dikkatli olması gerektiği ve muhafazakarlığın arttığı bir dönem yaşanmıştır.

1.2.2. Siyah Özgürlük Hareketi ve Toplumsal Dönüşümler

1960'lara rengini verecek bir diğer olay ise 1955-56 yıllarında Alabama eyaletinde gerçekleşmiştir. 1950'lerde çeşitli mekanlarda ve kamusal alanlarda ırka dayalı ayrım gözetilmesi standart bir uygulamadır. Özellikle ABD'nin güney eyaletlerinde bu uygulamalar sürekli ve tavizsiz olarak uygulanmaktadır. Alabama'nın Montgomery şehrinde şehir otobüsleri de ırka dayalı ayrıma tabidir. Otobüslerde ön koltuklar beyaz ırk mensubu insanlara ait olup siyahlar (veya genel olarak beyaz olmayanlar) ise arka koltuklara oturmaktaydı. Şayet bir beyaz otobüse bindiğinde bütün koltuklar doluysa siyahlar, beyazlara yer vermek durumundaydı. 1955 yılında iki ayrı olayda yerlerini beyazlara vermeyi reddeden iki kişi tutuklanarak nezarete alınmıştır. Fradin'in aktardığına göre (2010, s. 19-23) 1 Aralık 1955'te Rosa Parks isimli bir kadın, şoförün beyaz bir yolcuya yer vermesi ihtarına uymaması ve hapse atılması Montgomery'de yaşayan siyahi topluluğu için bardağı taşıran son damla olmuştur. Randall Kennedy de (1989, s. 1018) 1950'lerin başından beri Montgomery'deki siyahi topluluğunun özellikle otobüslerdeki ırka dayalı ayrımcılıktan büyük bir öfke duyduğunu ve Rosa Park'ın tutuklanmasının bu rahatsızlığı tırmandığını belirtmektedir. Olayın ardından Montgomery'deki ırka dayalı ayrımcılıkla mücadele eden çeşitli organizasyonları da altına alabilecek *Montgomery Improvement Association*²⁰ (MIA) isimli bir çatı organizasyon kurulmuştur. Martin Luther King Jr.'ın başkanlık ettiği organizasyon, Montgomery'deki siyahların olay çözülene kadar şehir otobüslerini kullanmamalarına yönelik bir boykotu hayata geçirmiştir. Kennedy, siyah müşterilerin otobüs şirketinin toplam müşterilerinin yüzde yetmişine denk gelmesi sebebiyle boykotun dramatik bir sonuç yarattığını ifade etmektedir (1989, s. 1020-1021). Netice itibarıyla Montgomery'deki otobüs boykotu, ABD insan hakları mücadele tarihi açısından önemli bir dönüm noktası olmuş, Martin Luther King Jr.'ın ulus çapında tanınmasını ve insan hakları konularında farkındalık oluşmasına sebep olmuştur.

1960'larda ABD tarihinin toplumsal ve siyasi olayları için söz konusu iki olay başat dönüm noktalarını teşkil etmektedir. 60'larda Soğuk Savaş'ın ve insan hakları mücadelelerinin ana toplumsal damarları oluşturacağı görülmektedir. 1960'lar 1960 yılında gerçekleşen seçimler ve ardından genç karizmatik Demokrat lider J. F. Kennedy'nin başkan seçilmesi ve 1961-1963 yılları arasındaki kısa

²⁰ İng. Montgomery İyileştirme Derneği

başkanlık döneminin ardından suikasta kurban gitmesiyle başlamıştır. Kennedy suikastının ardından Kennedy'nin başkan yardımcısı Lyndon B. Johnson ABD başkanı olmuştur. 1960 yılı boyunca süren başkanlık kampanyasından galip çıkan John F. Kennedy, imajı dikkatlice inşa edilmiş, gençliğine ve karizmasına vurgu yapılmış bir liderdir (Fluck, 2007, s. 278). Kennedy seçimleri kazandığında ABD'de iktisadi gerileme hakimdi, son dokuz yıldır tarım gelirleri düşüşteydi ve iş dünyasında 1930'lardan beri ilk kez bu kadar yüksek iflas etme oranı vardı. Kennedy hükümeti öncelikle işsizleri korumaya yönelik bir ekonomik program benimsemiş, asgari ücreti arttırmış, vergileri düşürmüştü ve özellikle ticaret ve emlakçılık sektörüne can vererek ekonomiyi canlandıracak hamleler gerçekleştirmiştir. Bu geniş ekonomik program Kennedy'nin seçilmesini takip eden bir yıl içerisinde gerilemeyi yavaşça yok etmiştir. Ekonomiye yönelik olumlu hamleler gerçekleşirken ulus çapında insan hakları protestoları gerçekleştirilmekte, kuzeyde ve güneyde özellikle siyahların hak mücadeleleri iyiden iyiye duyulur hale gelmiştir. Bununla birlikte Küba Füze Krizi gibi diplomasi krizleri, Amerikan halkını daha önce olmadığı kadar nükleer savaş ihtimali ve korkusuyla yüz yüze getirmiştir (Burns & Sirasuca, 2007, s. 7, 10-11).

Özetleyecek olursak 1960'ların ilk yılları savaş sonrası dönemin müreffeh Amerika'sının özellikleriyle birlikte 40'ların sonundan itibaren kaynamaya başlayan komünistlere yönelik cadı avı ve nükleer savaş tehditleri eşliğinde Soğuk Savaş'ın tedirgin atmosferini bir arada barındırmaktadır. Bu tez çalışmasında ele alınan tematik akım Kocakarı Korkusu, en tipik ilk örneğini 1962 yılında *What Ever Happened to Baby Jane?* filmiyle vermiştir. John F. Kennedy, yalnızca Amerikan tarihi açısından milyonlarca Amerikalının zihnine suikastıyla kazınmamıştır. Bununla birlikte Birleşik Devletlerin en genç başkanı oluşu, sonraki ABD başkanlarına ilham olacak seçim kampanyası ve ilerici, liberal görüşleriyle genç ve dinamik bir lider olarak da kültürel bir ikon olarak Amerikan tarihinde yerini almaktadır. Bununla birlikte özellikle film çalışmalarında, 1960'lar sineması, Soğuk Savaş sonrası Amerikan Sineması gibi alt başlıklarda tarihsel perspektiften film incelemeleri gerçekleştirilmesine karşın Kennedy döneminin filmlerinin veya genel anlamda popüler kültür ürünlerinin bu perspektiften ele alınışı nadir olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunda Kennedy'nin başkanlığının 1961-1963 yılları arasında çok kısa bir dönemde gerçekleşmiş olmasının payı olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, ifade edildiği üzere, Kennedy'nin Amerikan tarihine, siyasetine ve popüler kültürüne etkisi üç yıllık başkanlık süresinin ötesine geçmiştir. Kennedy'nin başkanlık yıllarının Amerikan ve dünya tarihinin kritik yıllarına tekabül etmesi de bu dönemin özelliklerine ve gelişmelerine yakından bakmanın gerekli olduğunu düşündürmektedir. Bu tez çalışmasının yöntemi her ne kadar tarihsel film çözümlemesi olmasa da şüphesiz ki sanat ve popüler kültür eserlerini ele alırken içinde üretildiği dönemi göz ardı etmek imkansızdır.

1.2.3. Dönüşmeye Zorlanan Hollywood

Gotik edebiyatın bir unsuru olan “female gothic” kavramıyla Alfred Hitchcock’un 1963 yapımı filmi *The Birds*’ü ele alan Hildy Miller, filmin Kennedy dönemine ait bir sinematik eser olduğunun birkaç çalışma haricinde sıklıkla göz ardı edildiğinden bahsetmektedir. Ona göre filmi ele alan çeşitli isimler genellikle psikanalizi metot olarak seçmekte ve karakterlerin içinde bulunduğu yıpratıcı duygular ağını ve saldırgan kuşların yarattığı kıyametvari atmosferi incelemeye tabi tutmaktadırlar. Miller, John Hellmann’ın “*The Birds and the Kennedy Era*” başlıklı çalışmasını emsal göstererek Kennedy yıllarının kesinlikle büyük bir kültürel değişim dönemi olarak tanımlamaktadır. Bu dönemin dönüşümlere gebe atmosferi, 1960’ların sonraki yıllarına yayılacak olan büyük kültürel değişimleri çağrıştıran bir gerginlik yaratmaktadır (2020, s. 133-134). Gerçekten de *The Birds* örneğinde de görülebileceği üzere filmin baş karakteri Melanie, hoşlandığı adamın ardından Bodega Bay’e yolculuk yaparak tutkularını takip eden bir kadın ana karakter olarak geleneksel Hollywood hikayeleri içerisinde farklı bir noktada konumlanmaktadır. Bununla birlikte filmdeki anne ve öğretmen karakterleri de ataerkil teamüllerin dışında bir yaşam sürmektedirler. Benzer bir durum yine Alfred Hitchcock’un 1960 yapımı filmi *Psycho*’da da gözlemlenebilmektedir. Filmin ana karakteri Marion, patronunun bankaya yatırılması amacıyla Marion’a verdiği kırk bin dolar nakdi, sevgilisiyle kaçmak ve güzel bir hayat yaşamak amacıyla çalmaya karar verir. Geleneksel ataerkil düzen ve kadın huzursuzluğu ve zıtlığı yalnızca Hitchcock’un 1960’larda çektiği filmlerde görülmez; özellikle 1960’ların başlarında yapılmış filmlerde bazen ön planda bazense belli belirsiz olarak, 1970’lere gelindiğinde çeşitli hareketlerin üzerine gittiği kalıplaşmış değerlerin yarattığı huzursuzluk kendine yer bulmaktadır.

1960’lar yaklaşık kırk yıllık olan film stüdyosu geleneğinin tökezlediği, stüdyoların popüler kültüre şekil vermede ve seyircinin ilgisini çekme konularında gerilediği bir dönem olmuştur. 1970’lere gelindiğinde adına “Yeni Hollywood” denen, çoğunlukla genç, yeni nesil ve film okulu mezunu yönetmenlerin şekil verdiği döneme geçiş yapılmıştır. 21. yüzyılın ilk çeyreğinde geriye bakıldığında stüdyo sisteminin hiçbir zaman tam anlamıyla ölmediği görülmektedir. Ancak öte yandan 1960’lar, stüdyo sisteminin tökezlemesiyle, Hollywood’u Hollywood yapan stüdyo tekelinin yıkılmaz veya aşılamaz bir güç olmadığını göstermiştir. John Baxter *Hollywood in the Sixties* isimli çalışmasında 1960’larda pek çok stüdyonun altın dönem Hollywood’unda kullanılan ikonik dekor ve aksesuarlarını açık arttırmaya çıkardığını ve bunun 20. yüzyılın mitolojik başkenti olan Hollywood’un tökezlemeye başladığının işareti olduğunu ifade etmektedir (1972, s. 7). Hollywood’un 1960’ların başında belirginleşen düşüşünün tek bir sebebi yoktur. Pek çok sebebin zaman içinde bir araya gelmesi bu çöküşü başlatmıştır. Bu bölümün ilk kısımlarında da ifade edildiği gibi McCarthy’cilik ve komünist karşıtı cadı avı Hollywood’un çok değerli kamera önü ve arkası çalışanların köşelerine çekilmeleri ya

da Avrupa'ya gitmelerine sebep olmuştur. İnsan kaynağında yaşanan eksikliğe Baxter da değinmektedir. Ona göre stüdyoların altın çağında çalışan pek çok kıymetli kamera arkası çalışanı ya ölmüş ya da emekli olmuş ve kıskançlıkla astlarını yerlerine geçecek şekilde yetiştirmemişlerdir (1972, s. 7). Ancak Hollywood'un yaşadığı yokuş aşağı gidişatta tek etkin faktör insan kaynaklarında yaşanan sıkıntılar değildir.

Hollywood stüdyo sisteminin dengelerini 1948'de ve 1952'de Yüksek Mahkeme'den çıkan iki önemli karar büyük ölçüde değiştirmiştir: 1948'de çıkan "Paramount kararı" ve 1952'de çıkan "Mucize kararı". 1948'de çıkan karar Adalet Bakanlığı'nın, Hollywood stüdyolarının hem film üretimini gerçekleştirmesi hem filmlerin dağıtımını gerçekleştirmesi hem de filmlerini stüdyonun sahibi olduğu sinema salonu zincirlerinde göstermeleriyle sergiledikleri dikey bütünleşik sisteminin rekabet ilkesine aykırı olması ve tekelciliğe sebep olacağı düşüncesiyle on yıllardır vermeye hazırlandığı bir karardır (Decherney, 2019, s. 132-133). Gomery (2008b, s. 504-505), üretim ile dağıtım ve gösterim departmanlarının ayrılması ve stüdyoların sinema salon sahipliklerini ellerinden çıkartmalarını "Altın Çağ"ın bitişi olarak değerlendirmektedir. Ona göre söz konusu düzenleme hükümet tarafından Hollywood'a inmiş bir darbedir. Decherney ise tam tersini savunmaktadır. Decherney, Paramount kararının Hollywood stüdyo sistemini olağanüstü şekilde değiştirdiğini yadsımaz; ancak ona göre stüdyolar bu değişiklikten zarardan çok yarar sağlayarak çıkmıştır. Zira sinema salonlarının stüdyoların sahipliğinden çıkmasıyla stüdyolar artık her hafta salonları dolduracak yeni filmler yetiştirmek telaşesinden kurtulmuştur. Büyük çaplı bir film çıkardıklarında ise bunu eskiden kendilerine ait olan sinema salonları dışında rakiplerine ait olan büyük ve önemli sinema salonlarında da gösterme imkânı bularak nüfuzları arttırabilmişlerdir. Stüdyoların daha az film çeker hale gelmelerine sebep olan bu yeni durum, büyük stüdyo filmlerin çıkmadığı dönemlerde bağımsız filmlerin sinema salonlarında gösterilebilmelerine imkân tanımıştır ve bağımsız filmler büyük stüdyo filmleri vizyonda değilken de seyircinin sinemaya gitme alışkanlığını canlı tutma görevini üstlenmiştir. Aynı dönemde bağımsız filmlerle birlikte yabancı filmlerin gösteriminde de artış gözlenmiştir (2019, s. 132-133). Önceki kısımlarda da bahsedildiği üzere bir fabrika misali çalışan Hollywood stüdyolarının film üretme pratiği, büyük bütçeli ve film yıldızlarına sahip filmlerin garantilediği gişe ve seyirci rakamlarını göz önüne alarak küçük bütçeli ve daha önce denenmemiş tarzda filmlerin de yapılmasına olanak vermekteydi. Söz konusu değişikliğin ardından stüdyolar büyük yapımlara tutunarak film üretimlerinin sayısını düşürürken daha çok gişe garantili işlere yönelmiş ve niş filmlerin üretilmesi bağımsız sinemacılara kalmıştır. 1960'ların ortasından başlayarak 1970'ler boyunca Hollywood'da etkisini görebileceğimiz Amerikan bağımsız sinemasının yükselişi, sektördeki söz konusu değişiklikler göz önüne alındığında çok da şaşırtıcı değildir.

Hollywood’u dönüştüren kritik hukuki dönüm noktalarından biri de Yüksek Mahkeme’nin 1952 yılında verdiği, yaygın bilinen adıyla, *Mucize* kararı olmuştur. 1915 yılında Mutual Film Corporation, Ohio eyaletindeki sansür kuruluna açtığı dava Yüksek Mahkeme’ye taşınmıştı. Amerikan anayasasının ilk maddesi ifade özgürlüğünü, basını, toplanmayı ve dilekçe verme hakkını muhafaza etmekteydi (URL-5). 1915’te Yüksek Mahkeme, Mutual Film Corporation’a karşı sansür kurulunun yanında olarak sinema filmlerinin anayasanın birinci maddesi kapsamında değerlendirilebilecek düşünce ürünleri değil yalnızca “ticari faaliyet” olduğuna hükmeden emsal bir karar vermiştir. Bunun sebebi, sinema salonlarının kadınlar, erkekler ve çocukların paylaştığı bir kamusal alan olmasından dolayı gösterilen filmlerin içeriğinin de ifade hürriyeti kapsamında serbest bırakılamayacak kadar kamuya ait olması olarak ifade edilmiştir. 1915’deki bu emsal karar yıllar boyunca sinemanın ifade özgürlüğü alanına dahil edilmemesine, dolayısıyla devlet sansürünün yargı eliyle onaylanmasına ve filmlerin anayasal korumadan mahrum kalmasına yol açmıştır (Decherney, 2019, s. 71). 1952 yılında Yüksek Mahkeme, 1915 kararının ardından ilk kez sinema filmleri ve ifade özgürlüğü konularında bir mahkeme görmüştür. Davanın hikayesi, New York’ta bulunan Paris Theatre isimli sinema salonunun Roberto Rossellini, Jean Renoir ve Marcel Pagnol’un yönettiği üç bölümden oluşan *The Ways of Love* (1950) filminin gösterilmesiyle başlamıştır. Bu antoloji filminde özellikle Rossellini’nin çektiği bölüm olan *Mucize* karışık reaksiyonlar almıştır. Film beğenenler olduğu gibi filmin şirk koştuğu ve dini duygulara saldırdığını iddia edenler de olmuştur; zira film bir köylü kadının Aziz Yusuf zannettiği bir adamla aşk yaşayarak hamile kalması ve ardından köy halkı tarafından linçe uğrayarak dağlara kaçmasını konu etmektedir (Jowett, 1976, s. 404). Film, muhafazakâr çevrelerce kınanmış ve lanetlenmiştir. Filmin gösterime girmesinden on bir gün sonra New York sansür bürosu filmin gösterim lisansını iptal ederek film gösterimden kalkmadığı takdirde sinema salonunun lisansının iptal edileceğine dair bir ihtar yayınlamıştır. Buna karşılık filmin Amerika’daki dağıtımıcısı Joseph Burstyn, filmin dolaşımına devam edebilmesi için mahkemeye başvurmuştur (Jowett, s. 404-405). 26 Mayıs 1952’de verilen kararda sinema filmlerinin eğlendirici olduğu kadar bilgi verici olduğuna ve bu sebeple sinemanın fikirlerin iletilmesi açısından önemli bir mecra olduğuna karar verilmiştir (Randall, 1985, s. 510). Jowett’in aktardığına göre (1976, s. 404) davaya bakan Yargıç Douglas “şüphesiz ki sinema filmleri, gazete ve radyo gibi anayasanın birinci maddesiyle özgürlüğü garanti altına alınan alanlara dahil edilmelidir.” şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştur.

Paramount kararı film stüdyolarının sahiplik yapısının değişmesine ve stüdyoların faaliyetlerinin yeniden şekillenmesine neden olurken *Mucize* kararı olarak anılan karar da sinemanın fikir özgürlüğü güven altına alan anayasa maddesinden yararlanmaya başlamasını sağlamıştır. *Mucize* kararının iki önemli etkisi olduğu söylenebilir: öncelikle Hollywood filmlerini metinsel ve görsel açıdan daha serbest hale getirmiş ve önceki yılların yapım yasasının katıyetle hoş görmeyeceği şekilde

değiştirmiştir. Rossellini'nin filminin ana mevzu olduğu dava sonucunda özellikle yabancı filmlerin gösterilmesindeki artış, dönemin Hollywood filmlerinin bu değişimine hızlandırıcı etkide bulunmuştur (Leff, 1980, s. 41). Başlarda stüdyolar Mucize kararının da yarattığı etkiyle seyircinin bağımsız yapımlara ve Avrupa sanat filmlerine gösterdiği itibari umursamaksızın büyük bütçeli işler yaptılarsa da Hollywood, seyirci kitlesinin önemli ölçüde eridiğinin farkına varmıştır. Bu sebeple izleyici taleplerine uymayan Hollywood'un iki büyük tedbir uyguladığı görülmektedir: öncelikle yapım yasası bir derecelendirme sistemiyle değiştirilmiştir. Yani filmler içerdikleri belli öğeler sebebiyle kuruldun ret almaktansa “yalnızca yetişkin izleyicilere uygundur” ibaresiyle vizyona girebilecektir. İkinci önlem ise dünya genelinde yükseliş yaşayan Avrupa sinemasının ilkelerini takip ederek yıllardan beri sıra gelen film yıldızına dayalı stüdyo hiyerarşisinin yıldız yönetmen/auteur'e dayalı bir hiyerarşiyle değiştirilmesi olmuştur (Decherney, 2019, s. 135). Otto Preminger'in *The Moon is Blue* (1953) filminde “bakire”, “metres” gibi kelimler kullanılarak tartışma yaratmış, *The Man with the Golden Arm* (1955) filmi ise merkez tema olarak uyuşturucu bağımlılığını kullanmıştır. Alfred Hitchcock'un çığır açıcı filmi *Psycho* (1960), evlilik dışı ilişki, bir Amerikan filminde ilk kez klozetin ve sifonun çekilişinin gösterilmesini içermekle birlikte transvestitizm ve ensest temalarını kullanmıştır. William Wyler'ın 1961'de çektiği ve başrollerinde Audrey Hepburn ve Shirley MacLaine'in yer aldığı *Children's Hour* filmi ise lezbiyenlikle suçlanan iki öğretmenin hikayesini anlatmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'sında Hollywood'un karşılaştığı iki önemli sorun ise televizyonun yükselişe geçişi, banliyöleşme ve bebek patlaması olmuştur (Gomery, 2005, s. 123). Savaş sonrası Amerikan halkı çoğunlukla şehir merkezlerinden ve dolayısıyla sinema salonlarının uzağına, sakin banliyölere taşınma eğilimi göstermiştir ve bunda artan doğum sayısının da etkisi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında haber almanın ve evde kalınan zamanlarda güvenli bir şekilde eğlenmenin en kolay yolu olan televizyon yayıncılığına gösterilen ilgi artmış ve bu durum doğal olarak bilet satışlarına yansımıştır. Baxter (1972, s. 8-9), 50'ler boyunca televizyonun evrensel eğlence ortamı olarak sinemayı geçtiğini ve Hollywood'un “sinema filmleri her zamankinden daha iyi” anonslarının fayda etmediğini ifade etmektedir. Ona göre stüdyolar, televizyonla baş etmek üzere yanlış stratejiler izlemişlerdir. Yeni temalar keşfederek ve geçmiş yetenekleri ve tecrübelerini kullanarak eski popüleritelerini geri kazanmak yerine Pay-TV olarak ifade edilen düşük bir üyelik ücreti karşılığında direkt olarak televizyon için yapılmış işler üretmiş ve kendi film kütüphanelerini televizyona kiralamışlardır. Bu bağlamda Baxter'a göre Hollywood'un ürettiği işler ile televizyonun içeriği kalite anlamında birbirinden çok farklı değildir. Zira televizyon dizileri ve filmleri konularını 1950'lerin popüler tema ve öğelerinden seçerken Hollywood da televizyonun gösteremeyeceği B filmlerine yönelmiştir. Bununla birlikte pek çok stüdyo merkezi prodüksiyondan yavaş yavaş

vazgeçerek dışarıdan bağımsızlarla anlaşmalar yapmış, kontratlı olduğu kamera önü ve arkası çalışan sayısını azaltmış ve yıldız-tür filmi stratejilerinden vazgeçmeye başlamıştır (Schatz, 1988, s. 440).

60'ların başından itibaren karakteri değişen Hollywood filmleri hakkında Williams (2008, s. 557), filmlerde kendini göstermeye başlayan erotizm ve cinsel haz temalarının altını çizmektedir. Zira Hollywood'un yapım yasası sinemacıları ve stüdyoları daha en başta otosansür uygulamaya teşvik ediyor ve daha sonrasındaki süreçte de direkt müdahalede bulunuyordu; ancak ne olursa olsun cinsel güdünün doğrudan temsili son derece şiddetli bir şekilde yasaktır. Özellikle Avrupa sinemasındaki sansür mekanizmalarının Hollywood kadar bu konuya karşı olmaması, tüm dünyada etkili olmaya başlayan gevşemenin Avrupa'da çok şaşırtıcı bir fark yaratmamakla birlikte Hollywood'da daha şiddetli bir şekilde hissedilmesine yol açmıştır. Bu noktada Williams'ın dönüm noktası olarak bahsettiği iki film vardır: Amerika'da çekilmiş olan *Psycho* (Hitchcock, 1960) ve İngiltere'de çekilmiş olan *Peeping Tom* (Powell, 1960). Williams'a göre bu iki film, cinselleştirilmiş gerilimin ana akım bir filmde temel yapı taşı olarak kullanılması ile seyirciye hız trenine binmişçesine yüreklerin hop oturup hop kalktığı bir seyir deneyimi sunmakla can alıcı yeni bir temsil alanı açmaktadırlar.²¹

Bu noktada dönemin gerçekliği çeşitli kaynaklarda farklı kısımları vurgulanarak yer almaktadır. Bir kısım literatür, 60'ların televizyonla rekabet edebilmek için *Psycho* ve benzeri öncüllerin de açtığı yoldan televizyonda gösterilemeyecek şok edici korku filmlerine yöneldiğinin altını çizmektedir. Daha önce de sözü geçtiği gibi Baxter, televizyonun 50'lerin popüler materyallerinden faydalandığını ve Hollywood'un B filmlerine yöneldiğinden söz etmektedir. *Sixties Shockers*²² isimli eserlerinde Clark ve Senn (2011, s. 3), neden spesifik olarak 60'ların şok edici korku filmlerine odaklandıkları sorusunu söz konusu dönemin son derece tahmin edilemez ve inovatif bir dönem olduğu savıyla cevaplamaktadırlar. Onlara göre siyah-beyaz korku filmleriyle bol kanlı renkli çekilmiş korku filmleri, Hitchcock gibi eski ustaların eserleriyle Mario Bava, George Romero gibi hevesli, yaratıcı genç isimlerin hep aynı dönemde eser ürettikleri bu dönem korku sineması perspektifinden incelemek üzere öneme sahiptir. Öte yandan Decherney'e göre (2019, s. 134) Hollywood'un stüdyo sisteminin düşüşe geçişi ve bağımsız işlerin yükselişine tepkisi çok da aldırış etmemek şeklinde olmuştur. Stüdyolar bu dönemde *Spartacus* (Kubrick, 1960), *Cleopatra* (Mankiewicz, 1963), *The Sound of Music* (Wise, 1965), *Doctor Zhivago* (Lean, 1965) gibi epik ölçekte ve büyük bütçeli seyirliklerle meşgul olmuşlardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında artan televizyon alışkanlığını kırmaya ve sinemanın hala daha en büyüleyici eğlence ortamı olduğunu

²¹ Williams, benzer şeyleri gerçekleştiren bu iki filmde *Psycho*'nun büyük ticari başarısına vurgu yaparak *Psycho*'nun benzer temaları kullanan filmlerin çekilmesi açısından Hollywood'da yeni bir kapı açtığını vurgularken *Peeping Tom*'un İngiltere'de ticari başarısızlığa uğramasının İngiltere sineması açısından benzer temsillerin kapısının kapandığı yorumunun yapılabileceğini not düşmektedir. (2008, s. 557)

kanıtlamaya yönelik format geliştirme çabalarının etkileri bu dönemde de önemli ölçüde varlığını sürdürmüştür. Robert Kolker (2008, s. 120), film çekiminde kullanılan teknolojilerin ele alınması gibi bazı perspektiflerin filmleri kültürel bağlamı içinde çözümleme noktasında ilginç bir şekilde dikkat edilmesi gereken unsurlardan biri olduğunu ifade eder. Zira formattaki değişiklikler ve yeni format denemeleri, inceleyen kişiye filmin yapımının ardındaki ticari dürtüleri anlama imkânı sunabilmektedir.

Format denemeleri, sinemanın başlangıcından beri bu yeni teknolojinin imkanlarını genişletmek üzere denenmiştir. Decherney, format denemelerinin genellikle kısa ömürlü oluşuna dikkat çekmektedir. Örneğin 1910'lardan beri renkli film denemeleri olmakla birlikte Hollywood renkli filme çok sıcak bakmamıştır (2019, s. 127). Ancak söz konusu *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939) ve *Gone with the Wind* (Fleming, 1939) gibi renge ihtiyaç duyan ve rengi etkin kullanan filmler dışında renkli film zaruri değildir. Decherney (a.g.e., s. 127) 50'lerin başında vizyona giren filmlerin yalnızca yüzde yirmisinin renkli olduğunu hatırlatmaktadır. 1962'de ise Akademi Ödülleri'ne aday olan filmlerin yüzde kırkı renkli filmlerden oluşmaktadır (Farber & McClellan, 2020, s. 2). Akademi Ödülleri'nde Sanat Yönetimi, Görüntü Yönetimi ve Kostüm Tasarımı dallarındaki ödüller 1968 yılına kadar siyah-beyaz filmler için ayrı, renkli filmler için ayrı olarak dağıtılmıştır (URL-6). Renk kadar temel ve 21. yüzyılın başından bakıldığında sinemayla kolaylıkla özdeşleştirilebilen bir unsurun dahi sektöre entegrasyonu ve seyirci ilgisi çekme cazibesi bu kadar tartışmalıyken diğer formatların kısa ömürlü olmaları çok da şaşırtıcı değildir. 50'lerde televizyonun sunamadığı bir teknoloji olarak stüdyolar 3 boyutlu film denemelerinde bulunmuş ancak bu yenilik karşılık bulamayarak uzun ömürlü olmamıştır. 3 boyutlu filme kıyasla daha rağbet gören ancak sinema tarihinde dönülmez bir mihenk taşı da sayamayacağımız geniş ekran denemeleri 60'lar boyunca da yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Cinerama, Cinemascope, Panavision, VistaVision gibi formatlar pek çok stüdyonun birbirinin gelişmelerini taklit etmeleriyle ortaya çıkmış olup 21. yüzyılın ilk çeyreğindeki IMAX teknolojisine benzer bir biçimde seyirciyi salonlara akın akın gelmeye ikna etmese de farklı ve daha heyecan verici bir seyir deneyimi sunması açısından normal formatla birlikte varlığını sürdürmüştür (Kolker, 2008, s. 120-122). Format denemeleri konusu, 1960'ların sonuna doğru iyice önemini kaybetmeye başlamış klasik stüdyo sisteminin seyirciyi salonlara çekmek üzere gerçekleştirdiği bir cazibe olma çabası olmakla birlikte, sesin sinemaya eklemlendiği 1920'lerin sonunda yapılan "sinema için geri dönülemez bir mihenk taşı" yorumu bu formatlar için yapılamamaktadır. 21. yüzyılın ilk çeyreğinden geriye baktığımızda 50'li ve 60'lı yılların önemli renk formatları ve geniş ekran formatlarının kalıcı olmadığı görülmektedir.

Özetle 1960'ların ilk yarısında Hollywood'un dinamiklerini belirleyen unsurları 1940'lara, İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllara dayandırmak mümkündür. İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan

halkının banliyölere yerleşmesi, savaş sırasında da evden çıkmadan haber almanın ve eğlenmenin kolay bir yolu olarak televizyona alışması Hollywood stüdyo sistemini zora sokan temel sosyolojik olgular olmuştur. Zira 1948’de Yüksek Mahkeme’nin Paramount davasında verdiği sinema salonlarının yapım, dağıtım ve gösterim ağlarının ayrılması kararına kadar sinema salonları/sarayları Hollywood stüdyo sisteminin önemli faaliyet alanlarından birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte stüdyoların altın çağda yetiştirdikleri nitelikli kamera arkası elemanın yerlerini alacak elemanlar yetiştirmemesi, mevcuttaki teknik ustalık sahibi elemanların televizyona geçmesi, emekli olması veya ölmesi stüdyo sisteminin belini bükmüştür. Bütün Amerika’yı avucunun içine alan Soğuk Savaş’tan Hollywood’un da nasibini alması kaçınılmaz olmuş ve Hollywood’daki komünist avında çok önemli yönetmenler, senaristler, oyuncular sorgulanarak altın çağın yetiştirdiği önemli değerler bu dönemde çalışamaz hale gelmiş, kara listeye alınmıştır. Altın çağın ürettiği ve imajını büyük bir dikkatle inşa ettiği film yıldızlarının yerini Marilyn Monroe örneğinde de görülebileceği üzere cinsel cazibesi ön plana çıkarılan ve skandallarından gişe geliri devşirilmeye çalışılan yeni bir grup yıldız almıştır. Farber ve McClellan, 1960’ların ilk döneminden “kireçlenmiş Hollywood stüdyo sisteminin, yaşlanan film yıldızlarının ve tekrar tekrar dolaşıma sokulan aynı hikayelerin” dönemi şeklinde bahsedildiğini not düşmektedirler (2020, s. xi). Bu dönemde Hollywood stüdyo filmlerine kıyasla ufkü daha geniş, otosansüre maruz kalmadan yapılmış ve tabu denebilecek konulara değinen yabancı filmler Amerikan seyircisinde karşılık bulmuş ve büyük bir gişe potansiyeli göstermiştir. 1952’de Yüksek Mahkeme’nin *Mucize* kararı da yabancı filmlerin dağıtım ve gösteriminin önünü açmış, aynı zamanda ABD’de sinema filmlerinin fikri eserler olduğu ve ifade özgürlüğü kapsamına alınması gerektiği görüşünün de önünü açmıştır. Örneğin Federico Fellini’nin 1963 yapımı filmi *8½*, 1964 yılı Akademi Ödülleri’nde yalnızca Yabancı Dilde En İyi Film kategorisinde aday gösterilmemiş, aynı zamanda En İyi Siyah Beyaz Sanat Yönetimi, En İyi Siyah Beyaz Kostüm Tasarımı, En İyi Senaryo ve En İyi Yönetmen olmak üzere toplam beş dalda aday gösterilerek iki dalda Akademi Ödülü kazanmıştır (URL-7). Amerikan film endüstrisinin en iyi filmlerine dağıtılan bu ödüllere yabancı bir filmin sızarak bu kadar fazla dalda adaylık ve ödül sahibi olması 1930’larda öngörülebilir bir durum değildir.

Sonuç olarak 1910’larda Thomas Ince gibi öncülerin temelini attığı tam teşekküllü hayal fabrikaları olan, bilinen anlamdaki stüdyo sistemi pek çok nedenin bir araya gelmesinden ötürü zamana yenik düşerek parçalanmaya mahkûm olmuşlar ve zamanın ruhuna yenilmişlerdir. Ancak şunu not düşmek de önemlidir ki; Hollywood stüdyo sistemi hiçbir zaman tam anlamıyla ölmemiştir. Şekil değiştirerek hayatına devam etmektedir. Önceki kısımlarda da bahsedildiği gibi Hollywood stüdyo sistemi ilk büyük darbesini sessiz filmde sesli filme geçişte yaşamıştır. 1960’larda yaşanan dönüşüm de stüdyo sisteminin son imtihanı olmayacaktır. 1980’lerde video kasetlerin kullanıma girmesi, 2000’lerin başında dijital platformlar aracılığıyla film gösterimi yapılması gibi sanatsal ve sektörel pek

çok engel Hollywood stüdyo sistemini sarssa da stüdyolar her zaman için karlı çıkabilecekleri bir yol bularak bu sıkıntıları atlatmışlardır. Bu tez çalışmasının yürütüldüğü 2023 yılında, altın çağda kurulan Paramount, Warner Bros, MGM, Universal, Disney gibi büyük stüdyolar, sahiplikleri değişip pek çok yapısal dönüşüme uğrasalar dahi hala varlıklarını sürdürmektedirler. Ancak her zorluk stüdyoları yalnızca mali anlamda ve işletme yapısı bakımından değiştirmemiş; aynı zamanda biçim, içerik ve hiyerarşi yönünden de dönüşüme uğratmıştır.

1.3. Kocakarı Korkusu Filmleri

*“Pekâlâ Blanche Hudson! Bayan koca şişko film yıldızı! Bayan çürümüş kokuşmuş aktris! Bir düğmeye bastığında, bir zil çaldığında tüm dünya etrafında dönüyor, değil mi?!”*²³ What Ever Happened to Baby Jane? (Aldrich, 1962)

1962 yılında Seven Arts Production tarafından yapılan, Warner Bros tarafından dağıtılan, Robert Aldrich’in yönettiği ve başrollerinde Bette Davis ve Joan Crawford’ın yer aldığı *What Ever Happened to Baby Jane?*²⁴ filmi, gişede çoğu kişinin ön göremediği bir başarı elde etmiştir. Amerikan Film Enstitüsü’nün (AFI) film kataloğuna göre (URL-8) film yaklaşık 800.000 dolar gibi düşük bir bütçeyle çekilmiş olmakla birlikte 1964 yılına gelindiğinde ABD ve Kanada satışlarıyla birlikte gişeden elde ettiği hasılat 4.000.000 dolar olmuştur (Variety, 1964). *Baby Jane*’in bu başarısı özellikle filmin dağıtımcısı olan Warner Bros başta olmak üzere pek çok stüdyoyu cezbetmiş ve *Baby Jane*’in formülize edilerek pek çok açıdan kopyası ve benzerlerinin çekilmesine sebep olmuştur. Özel olarak söz konusu akıma odaklanan yazar Peter Shelley (2009, s. 1), söz konusu akımın büyük oranda *Baby Jane*’in başarısına dayandığını ifade ederek bu akımın “*Grande Dame Guignol*”, “*Hag Horror*”, “*Hagsploitation*”, “*Psycho-Biddy Cinema*” gibi isimlerle anıldığını not etmektedir. *What Ever Happened to Baby Jane?*’in öyküsü sonraki kısımda detaylı bir şekilde özetlenecektir; ancak söz konusu akımı anlayabilmek ve tarif edebilmek adına *Baby Jane*’in sergilediği filmsel ve film dışı özelliklerden bahsetmek önem arz etmektedir.

Baby Jane, 1910’larda meşhur bir vodvil çocuk yıldızı olan Jane ve 1930’larda ünlü bir film yıldızı olan kız kardeşi Blanche’in hikayesini anlatır. Blanche ününün doruklarındayken bir gece bir partide sarhoş olan Jane kazara arabasını Blanche’in üzerine sürerek onu kötürüm bırakır. Film, birbiriyle ölümcül bir rekabet ve nefret ilişkisine sahip iki eski yıldız kız kardeşin arasındaki çekişmeyi ve tehlikeli ilişkiyi konu alır. Alkol sorunuyla boğuşan Jane, kardeşine git gide daha kötü davranırken akıl sağlığını yitirmeye başlar. Filmin şüphesiz ki en ilgi çekici yanlarından biri söz konusu iki başrolü oynayan oyuncuların tıpkı canlandırdıkları karakterler gibi Hollywood’un ilk

²³ “*Alright, Blanche Hudson! Miss big, fat movie star! Miss rotten, stinking actress! Press a button, ring a bell and you think the whole damn world comes running, don't you?*” (Çeviri bana aittir.)

²⁴ İstisnalar haricinde buradan sonra akıcı olmak adına filmde kısaca *Baby Jane* olarak söz edilecektir.

dönem altın çağında yıldızı parlamış olan büyük isimler olmalarıdır. *Baby Jane* çekildiğinde Jane'i canlandıran Bette Davis 54 (URL-9) ve Blanche'i canlandıran Joan Crawford ise 57 yaşındadır (URL-10). İki oyuncu da *Baby Jane* öncesinde bir iki senedir film yapmamış olup çalıştıkları senelerde ise birkaç film çekmişlerdir. Öte yandan *Baby Jane*'in yaptığı bir diğer ilginç şey ise 30'lu ve 40'lı yılların bu elegant yıldızlarını şiddet, kan vb. unsurlarla bir araya getirmesi olmuştur.

Kocakarı Korkusu ile ilgili detaylara girmeden önce hangi filmlerin bu akıma dahil olduğunu tespit etmek önem arz etmektedir. Daha önce de değinildiği üzere Kocakarı Korkusu akımı için İngilizcede birden fazla isimlendirme mevcuttur. Bu tanımlar içerisinde Shelley'nin Kocakarı Korkusu filmleri için kullanmayı tercih ettiği Grande Dame Guignol özellikle önemlidir; zira bu isimlendirme söz konusu akımı tanımak açısından önemli bir kriter niteliğindedir. Kocakarı Korkusu filmleri genellikle literatürde merkeze alınmadan korku sineması, korku sinemasında kadın temsili, 60'lı yıllar sineması gibi konu başlıklarında yalnızca ismen anılan bir akım olagelmıştır. Bu çalışmada da bahsedilecek ve bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda çalışma bu filmlerin biçim ve içerik özelliklerine, tarihte durdukları konuma ve bize 21. yüzyılın ilk çeyreğinde ne söylediklerine odaklanmışlardır. Direkt olarak Kocakarı Korkusu filmlerine eğilen Peter Shelley'nin *Grande Dame Guignol Cinema: A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother* başlıklı kitabı bile kısa bir önsöz ve giriş kısmının ardından yazarın Kocakarı Korkusu filmleri arasından yaptığı geniş seçkide filmleri tek tek öznel olarak yorumlamasını içermektedir. Ancak bu kadar az sayıda kaynak içerisinde bir filmi Kocakarı Korkusu filmi olarak tanımamızı sağlayan kriterleri ortaya koyan kaynak da yine Shelley'ninkidir.

Shelley'ye göre (2009, s. 3) bir filmin Kocakarı Korkusu filmi sayılabilmesi için üç kriter vardır: filmin korku filmi olması, başrolünde grande dame sayılabilecek büyük bir yıldızın oynaması ve filmin grand guignol efektlerini kullanması. Örneğin Billy Wilder'ın 1950 yapımı filmi *Sunset Boulevard*, sinema tarihinin en meşhur grande dame'larından birine sahiptir. Başroldeki Gloria Swanson dokuz yılın ardından bu filmle sinemaya dönmüştür. Swanson, altın dönemini sessiz film döneminde yaşamış ve sesli film dönemine geçtikten sonra da Hollywood'da ayakta kalabilen sayılı oyuncularından olmuştur. Swanson'ın *Sunset Boulevard*'da canlandığı Norma Desmond karakteri de tıpkı Swanson'ın kendisi gibi sessiz dönemde ünlü olmuş ancak artık zamanı geçmiş ve unutulmuş bir film yıldızıdır. Swanson'ın aurası, seyirciyi ekrana kilitleyecek türdendir. Her ne kadar Norma Desmond film boyunca akıl sağlığını yitirip dengesizleşecek ve cinayete meyilli hale gelecektiye de *Sunset Boulevard* için Kocakarı Korkusu filmi demek mümkün değildir. Zira *Sunset Boulevard* bir korku filmi olmadığı gibi aynı zamanda film boyunca grande guignol efektleri olarak tanımlayabileceğimiz cinselliğin ve şiddetin açık seçik ifadeleri kullanılmaz. Bir başka örnek için Roman Polanski'nin 1968 yapımı filmi *Rosemary's Baby* düşünülebilir. *Rosemary's Baby* filminde

Ruth Gordon'ın oynadığı komşu kadın Minnie Castevet tam anlamıyla bir grande dame'dır ve Swanson örneğinde olduğu gibi seyirciye kendini izleten bir çekim alanına sahiptir. Aynı zamanda film grande guignol efektlerini kullanan bir korku filmidir; ancak bu özellikler *Rosemary's Baby*'i bir Kocakarı Korkusu filmi yapmaz. Zira Gordon'ın karakteri filmin yardımcı karakterlerindendir. Filmin merkezinde Rosemary vardır. Filmdeki grande dame'ın baş karakter olmayışı kriterleri sağlamamasına sebep olmaktadır.

Baby Jane'in başlattığı Kocakarı Korkusu furyası, 30'ların ve 40'ların büyük isimlerinin korku filmlerinde boy göstermesine yol açmıştır. Bette Davis, Joan Crawford, Lauren Bacall, Shelly Winters, Tallulah Bankhead, Debbie Reynolds, Barbara Stanwyck, Lana Turner, Elizabeth Taylor ve daha niceleri örnek olarak gösterilebilir. Ken Hanke, Hollywood'un ve seyircilerin kocakarı karakterlerini her zaman sevdiğini ancak bu karakterlerin her zaman yardımcı rollerle sınırlı kaldığını hatırlatmaktadır (2003, s. 33). Daha önce örnek verilen *Sunset Boulevard* filmindeki Norma Desmond karakteri veya *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939) filmindeki kötü kalpli cadı popüler kocakarılar örnek verilebilir. 1960'ların başı, Hollywood'un en büyük kültürel dönüşümlerinden birine şahit olurken bu kocakarıların da başrolde olduğu ve yapımcısına önemli bir gelir getiren *Baby Jane*'e de sahne olmuştur. *Baby Jane*'in nasıl ortaya çıktığını ve böyle bir filmi çekmenin nasıl mümkün olduğunu anlamak ve Kocakarı Korkusu filmlerini meydana getiren dinamikleri de izah edebilmek için sonraki kısımda *Baby Jane*'in yapım hikayesi ele alınacaktır.

1.4. İlk Kocakarı Korkusu Filmi Olarak *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962) Filminin Yapım Hikayesi

What Ever Happened to Baby Jane?'in hikayesini anlatmak için hikâyenin kahramanlarından başlamak gerekirse hikâyenin en büyük iki kahramanının şüphesiz Bette Davis ve Joan Crawford olduğu söylenebilir. *Baby Jane*'in başrollerine hayat veren bu iki büyük yıldız aynı dönemlerde yıldızları parlamış, benzer filmlerde çalışmış; ancak hiçbir zaman aynı filmde çalışmamışlardır. İki oyuncu tamamen farklı geçmişlerden gelmiş, farklı tecrübeler yaşamış ve farklı kariyerlere sahip olmuş iki farklı, zıt karakterdir. Bette Davis ve Joan Crawford'un isimlerini sonsuza dek sinema magazininin sayfalarında birbirine kenetleyen unsur ikisinin de yıllarca sektörde çalıştıktan sonra *Baby Jane*'de oynamaları değildir. Davis ve Crawford, buna dair açık bir kanıt bulunmasa da bazı imalar, bazı röportajlar, bazı sözler üzerinden birbirlerini hiç hazzetmeyen bir ikili olarak bilinmektedir. Bunda şüphesiz ki dönemin magazin basınının da önemli bir etkisi vardır. Sürekli olarak rekabet ettikleri ve birbirlerinden hoşlanmadıkları inancı hâkim olmasına karşın iki oyuncu da birbirlerine rakip olamayacak farklı kulvarlarda koşmak suretiyle kariyerlerini inşa etmişlerdir.

Bette Davis, 5 Nisan 1908 yılında Boston, Massachusetts'te dünyaya gelmiştir. Bette doğduğunda annesi ile babası henüz dokuz ay bir gündür evlidir ve bu durum çevrelerinde kaşların kalkmasına sebep olmuştur. Davis doğduğunda babası henüz üniversite öğrencisidir, kendilerine ait bir evleri yoktur ve maddi durumları sallantıdadır. Yine de çift, bu sallantılı evliliğe iki çocuk sığdırmışlardır: sonrasında kısaca Bette olarak anılacak olan Ruth Elizabeth ve kardeşi Barbara Harriet (Schickel & Perry, 2009, s. 31, 33). Ruth Elizabeth, küçük yaşlarından itibaren duygusal bir manipülatördür, duygularını kullanma ve karşısındaki tesir etme konularında ustadır. Sikov'un aktardığına göre (2007, s. 13) Davis, babasıyla arasının çok da iyi olmadığına gönderme yaparak "Babamı kazanamam da annemi fethetmişim. İki yaşında tam bir despottum." demiştir.

Ruth Elizabeth 'Bette' Davis, kendi deyişiyle "ıffetli ve gösterişsiz bir New England kızı" olarak yetişmiştir. Bir erkekle çıktığı randevulardan birinde onu öpmeye çalışan partnerine tokat attığı bilinmektedir. 1920'lerin ortalarında Bette Davis henüz 17 yaşındayken bir sosyal ortamda o dönemler henüz kariyerinin başında olan Henry Fonda'yla tanışmıştır. Tanıştıkları ortamda geçen bir iddia üzerine Fonda, Davis'i öpmüştür. Bu küçük ve masum öpüşmenin ardından Davis, annesine bir mektup yazarak Fonda'yla yakında nişanlanacaklarını yazacak kadar naif bir düşünce dünyasına sahiptir (Considine, 2000, s. 10). Davis'in naifliği kadar sivri karakteri, aşırı inatçı oluşu ve kendisine "yapamazsın" denildiğinde bunu bir meydan okuma olarak kabul edişi pek çok yazar tarafından yazılmış, onu tanıyan pek çok insan tarafından röportaj ve demeçlerde de dile getirilmiştir. 1924 yılında oyunculuk ve dans eğitimi almak üzere, daha sonrasında ilk eşi olacak Harmond O. Nelson'la da tanıştığı Cushing Academy'ye gitmiştir (Higham, 1981, s. 14). Davis'in Cushing Academy'de aldığı eğitim, oyunculuğun süslenme ve yıldız olmaktan ibaret olmadığı üzerine dayanmaktadır. Okulda eğitim alan genç oyuncu adayları bir oyuncunun tiyatro veya sinemada iş bulmanın çok zor olduğunu bilerek yetişmekteydiler (Schickel & Perry, 2009, s. 37-38). Davis'in böyle bir tedrisattan geçmiş olması onu, dergilere fotoğraf göndererek veya şans eseri keşfedilerek film yıldızı olmuş oyuncularından ayırmaktadır.

Okul piyesleri ve yarı profesyonel ve profesyonel tiyatro oyunlarının ardından 1929 yılında *Broken Dishes* oyunuyla Bette Davis ilk kez Broadway'de sahne almıştır (Sikov, 2007, s. 33-34). 1920'lerin sonunda ve 30'ların başındaki tiyatro deneyimleri Davis'in fark edilmesine ve beğeni toplamasına yol açmıştır. Bu dönemlerde Davis, film sektörü için ekran denemelerine gitmeye başlamıştır. Bunlardan biri de Universal stüdyosunun çektiği bir film olan *Strictly Dishonorable* (Stahl, 1931) filmi için olmuştur. Universal'ın New York'taki yetenek avcısı David Werner, Davis'in okumasını çok beğenerek ona haftalık üç yüz dolarlık ve altı ay sürecek bir kontrat önermiştir. Universal'dan Werner, Davis'e ismini "Bettina Dawes" olarak değiştirmesini önerdiyse de kabul etmemiştir. Universal'la imzaladığı kontratın ardından Davis'in New York'tan Los Angeles'a

yolculuğu başlamıştır. Davis, *Strictly Dishonourable*'daki rolü alamamıştır; ancak Universal onu aynı yılki (1931) bir başka filmde *The Bad Sister*'da (Henley, 1931) değerlendirmiştir. Davis, bu filmde kendisi gibi 1940 ve 50'lerin büyük yıldızlarından olacak Humphrey Bogart'la perdeyi paylaşmıştır (Schickel & Perry, 2009, s. 43-44). Davis'in ilk filmi *The Bad Sister* çok kötü karşılanmıştır. Ne stüdyo ne seyirci ne eleştirmenler ne de Davis'in kendisi filmi beğenmiştir. Universal'ın sahibi Carl Laemmle Jr., Davis'i ve Bogart'ı ayrı ayrı zamanlarda ofisine çağırıp Universal'ın kendilerine önerebilecekleri çok bir şeyin olmadığını, oyuncu olarak belli bir renge sahip olmadıklarını ve fotojenik olmadıklarını, bunun onların hatası olmadığını izah etmiştir. Bette Davis'e göre bu başarısızlığa rağmen kontratının üç ay daha uzatılmasının tek sebebi *The Bad Sister*'ın görüntü yönetmeni Karl Freund'un Laemmle'a Bette Davis'in gözlerinin kadrajda harika görüldüğünü söylemesidir (Sikov, 2007, s. 37-38). Michael Herskowitz ile birlikte yazdığı (oto)biyografisinde Davis, bu ilk filmi, önünde sonunda Bogart'la ikisinin kovulmasına sebep olan ölümcül derece kötü bir film olarak hatırlamaktadır (1987, s. 28).

Universal, kontrat altında bulunduğu sürede Davis'i bir şekilde değerlendirmeye çalışmıştır. Davis, *The Bad Sister*'ı takiben *Seed* (Stahl, 1931), *Waterloo Bridge* (Whale, 1931) filmlerinde küçük roller oynamış, RKO ve Columbia stüdyolarına kiralanmıştır. Bu filmlerin çoğu ya gişede başarısız olmuş ya da Davis bu filmlerde parlayabileceği rollerde yer almamıştır. Davis'in Hollywood'daki asıl şansı, Viktorya Dönemi İngiltere'sinin büyük tiyatro sanatçılarından George Arliss'ten film teklifi alması olmuştur. Arliss'in başrolünü oynadığı *The Man Who Played God* (Adolfi, 1932) filminde oynayan Davis, iyi bir karşılık görmüş ve bu filmdeki başarısı onun yıllarca adının özdeşleşeceği Warner Bros ile kontrat imzalamasına vesile olmuştur (Schickel & Perry, 2009, s. 44-45). 30'lar ve 40'lar boyunca Warner Bros'la kontratlı olan Davis kariyerinin en parlak dönemini yaşamıştır. Bu süreçte yeteneği keşfedilmiş ve potansiyeli anlaşılmıştır. Aynı zamanda bu periyoddaki filmleri, Davis'i standart Hollywood yıldızlarından ayıran yönlerini ortaya çıkartmış ve onu ciddi bir karakter oyuncusu olarak dünyaya tanıtmıştır.

Bette Davis, hakkında sıklıkla film yıldızı olmak için yeterli güzelliği ve cinsel cazibesi olmadığı yorumları yapılmıştır. Bette Davis, Greta Garbo, Mae West, Claudette Colbert gibi oyuncuların sahip olduğu şaşaa ve görkeme sahip değildir. Universal'a verdiği deneme çekimini izleyen stüdyo patronu Laemmle Jr., Davis'in "Slim Summerville'in²⁵ ne kadar cinsel cazibesi varsa anca o kadar cinsel cazibesi olduğunu" söylemiştir (Sikov, 2007, s. 38). Ancak kariyeri boyunca bu tarz eleştiriler Davis'in oyunculuk sanatına bakışını ve motivasyonuna değiştirmemiştir. Davis'i diğer

²⁵ Slim Summerville, 1920'lerin ünlü komedi oyuncularından biridir. İsmi sahne ismi olup İngilizce'de ince ve uzun manalarında kullanılan "slim" kelimesini benimsemiştir. Summerville, ince ve uzun yapısı ve "şapşal" suratı ve sakar hareketleriyle 1920'lerin harekete dayalı "slapstick" komedilerinde ünlenmiştir.

şasaalı Hollywood yıldızlarından ayıran özelliklerden biri de Davis'in rolü için gereken bütün fiziksel dönüşümü, imajını ve görkemini düşünmeksizin gerçekleştirebilmesidir. Davis'in altın dönemi sayılabilecek 1930'lar ile 1950'ler arasındaki periyotta Davis'in akranı olan yıldızlar arasında bu seviyede oyunculuk sanatına adanmışlık nadir olarak gözlemlenmektedir.



Görsel 1 Bette Davis'e ait 1930'lara ait üç farklı fotoğraftan oluşan kolaj. Ortada yer alan fotoğraf Bette Davis'in 1934 yılında oynadığı *Of Human Bondage* (Cromwell) filmindeki Mildred Rogers karakterinin filmin sonuna doğru dönüştüğü hali göstermektedir. Sağda yer alan fotoğraf ise Davis'in 1939 yapımı *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (Curtiz) filminde Kraliçe Elizabeth rolündeki halidir. Bu rol için kaşları kazınmış ve makyajla çirkinleştirilmiştir. En solda yer alan görsel ise Davis'in Beverly Hills'teki evinde 1939 yılında çekilen bir fotoğraftır.²⁶

Davis'i akranların ayıran bir diğer önemli özellik ise yine Warner Bros'a geçtikten sonra kendine uygun rolleri bulması ve kendisiyle özdeşleşecek karakterleri oynamasıyla ortaya çıkmıştır. 1934 yılında çektiği, John Cromwell yönetimindeki *Of Human Bondage* filminde oynadığı Mildred Rogers karakteri Hollywood'daki gözlerin Davis'e çevrilmesine yol açmış, bu rolle Davis kariyerinde pek çok kez elde edeceği Akademi Ödülü adaylıklarının ilkinde elde etmiştir.²⁷ Davis, soğuk ve katı kalpli garson Mildred Rogers rolüyle kariyeri boyunca üzerine oturacak olan, David Thomson'ın ifadeleriyle (2010, s. 7) "kötücül, kinci, erkek düşmanı ve şirret" karakterlerden ilk ve hatırdan kalır örneklerinden birini vermiştir. *Of Human Bondage*'ın yönetmeni Cromwell, senaryonun pek çok kadın oyuncuya gönderildiğini ancak çoğunun, Mildred gibi antipatik bir karakteri oynamanın kariyerlerini mahvedeceği korkusuyla rolü reddettiklerini ifade etmiştir (akt. Considine, 2000, s. 56). Ancak Davis, karakterini bu radikal ve güçlü farklılık üzerine kurmuştur. Davis, kariyeri boyunca tavizsiz, bağımsız,

²⁶ Eisenstaedt, A. (tarih yok). Bette Davis at home in Beverly Hills, California, 1939. *LIFE With Bette Davis: Rare and Classic Photos of a Hollywood Legend*. The Life Picture Collection. Mart 28, 2023 tarihinde <https://www.life.com/people/bette-davis-rare-photos/> adresinden alındı.

²⁷ Bette Davis, aslında bu film için resmi bir Akademi Ödülü adaylığı almamıştır. Davis'in o seneki performansının çok beğenilmesi sebebiyle, adaylık listesinde olmaması Akademi üyelerinin Akademi'ye itiraz etmesine ve karşı çıkmasına sebep olmuştur. Bu tartışma sonunda Akademi, üyelerine beğendikleri performansları oy pusulalarına elle yazabileceklerini söylemiş ve burada Bette Davis'in ismi belirgin bir şekilde zikredilmiştir. 1935 Oscar'larında Davis'in göz ardı edilmesi, bir sonraki sene çektiği *Dangerous* (Green, 1935) filmiyle Akademi Ödülleri'ne hem aday olmasını hem de ilk Oscar'ını kazanmasını sağlamıştır. Söz konusu tartışma için bkz. (Considine, 2000, s. 58)

bazen huysuz ve geçimsiz güçlü kadın karakterleri oynamış ve bu unutulmaz karakterlerle bir ikona dönüşmüştür.

Söz konusu unutulmaz ve ikonik karakterlerle 1935 yılında *Of Human Bondage*, 1936 yılında *Dangereous* (Green, 1935), 1939 yılında *Jezebel* (Wyer, 1938), 1940 yılında *Dark Victory* (Goulding, 1939), 1941 yılında *The Letter* (Wyer, 1940), 1942 yılında *The Little Foxes* (Wyer, 1941), 1943 yılında *Now, Voyager* (Rapper, 1942), 1945 yılında *Mr. Skeffington* (Sherman, 1944), 1951 yılında *All About Eve* (Mankiewicz, 1950), 1953 yılında *The Star* (Heisler, 1952) ve 1963 yılında *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962) filmleriyle toplamda on kez En İyi Kadın Oyuncu dalında Akademi Ödülleri'ne aday gösterilmiştir. Bu filmlerden *Dangereous* ve *Jezebel* ile iki Oscar kazanmıştır (URL-14). Davis, 1960'ların başında en çok adaylık ve en çok ödül konusunda Katherine Hepburn ile yarışmaktaydı.

Davis'in Hollywood mirası son derece ikoniktir. Davis, Akademi Ödülleri'ne ismini veren kişi olarak bilinmektedir; zira Davis'e göre Akademi Ödül heykeliğinin poposu Davis'in eski eşi Harmon Oscar Nelson'inkine benzemektedir (Higham, 1981, s. xi). Davis'in yaptığı bu şakanın ardından Akademi Ödülleri kısaca Oscar Ödülleri olarak anılagelmiştir. Aynı zamanda Davis, kısa bir süre için Academy of Motion Picture Arts & Sciences'in başkanlığını yürütmüştür (Moseley, 1989, s. 159). Bu makamda oturan ilk kadın unvanına sahiptir. Öldüğünde 50 yılın üstündeki bir kariyeri 86 filmle geride bırakmıştır, Amerikan Film Enstitüsü'nün Yaşam Boyu Başarı ödülünü kazanmış ilk kadın olmuştur (URL-15). Mezar taşında, ölümünden önce arzu ettiği üzere yaşamını özetleyen şu cümle yazılmıştır: “*She did it the hard way.*”²⁸ (URL-16).

Baby Jane'in hikayesindeki diğer kahraman olan Joan Crawford ise Davis'e kıyasla son derece farklı bir arka plandan gelmiş ve çok farklı bir kariyer yaşamıştır. Crawford 1908 yılında doğduğunu iddia etmesine rağmen 1904 yılında Lucille LeSeur adıyla dünyaya gelmiştir. Babası Fransız Kanadalı bir işçi, annesi ise taşralı bir İrlandalıdır. Crawford on aylıkken baba Thomas LeSeur aileyi terk etmiştir. Kısa bir süre sonra ise annesi, Crawford'un hayatında önemli bir etkisi olacak olan Henry Cassin ile evlenmiştir (Considine, 2000, s. 4-5). Henry Cassin ile Anna'nın evliliği kayıtlara göre Anna'nın ilk evliliği olarak gözükmekte ve dolayısıyla Joan Crawford'ın gayrimeşru bir birlikteliğin çocuğu olarak dünyaya geldiği görülmektedir. Henry Cassin, Ramsey Opera House'ta müzikal ve vodvillerden sorumlu bir yönetici olarak çalışmaktadır (Spoto, 2012, s. 7). Üvey babasının eğlence sektörüyle bağlantısı o zamanlar adı Billie Cassin olan Joan Crawford'u derinden etkilemiştir. Crawford, küçük yaşlardan itibaren performans sanatları ve özellikle dansla iç içe olmuştur. O yaşlarındaki hedefi dansçı olmaktır. Üvey baba Cassin de küçük Billie'nin bu yetenğini fark etmiş ve

²⁸ İng. “Zor yoldan başardı.”

dans konusunda kariyer yapması hususunda onu desteklemiş ve yüreklendirmiştir (Chandler, 2009, s. 12-13). Öte yandan annesi, pek çok diğer konuda da olduğu gibi, küçük Billie'nin bu eğilimini onaylamamaktadır. Crawford'un annesi Anna, bütün şefkat ve ilgisini Crawford'un ağabeyi Hal'e göstermektedir. Crawford, küçükken çoğunlukla yaptığı ve bazen yapmadığı şeylerden ötürü annesi tarafından cezalandırılmıştır. Küçükken tam bir "erkek fatma" olan Crawford, yaşadığı kasabadaki hemcinsi olan akranlarla vakit geçirmekten ziyade akranı olan oğlanlarla vakit geçirmeyi tercih etmiştir. Parasızlık, annesinden gördüğü disiplin ve akranı olan hemcinsleriyle yaşadığı uyuşmazlıklara rağmen Crawford kasabanın tünellerinde gezmeyi, çıplak ayakla yaz yürüyüşlerine çıkmayı seven hareketli bir çocukluk geçirmiştir (Guiles, 1995, s. 24-25).

Crawford'ın okulla da arası iyi değildir. O dönem yaşadığı Kansas City'de Scarritt İlkokulu'nda kendisinden üç yaş daha küçük çocuklarla okumuş, zorbalığa maruz kalmıştır (Bret, 2007, s. 2). Scarritt'in ardından Crawford, dar görüşlü bir Katolik okulu olan St. Agnes Academy'e yazılmıştır; zira o dönemki üvey babası Cassin de bir Katoliktir. Cassin, maddi durumlarının iyi olmaması sebebiyle St. Agnes'in Baş Rahibe'siyle görüşerek kızlarının yatılı okumasını sağlamıştır. Crawford, burada okulun inisiyatifiyle ücretsiz kalmıştır. Ders dışındaki saatlerde tuvalet temizlemek, yerleri fırçalamak, bulaşık yıkamak gibi domestik işler yapmaktadır. Bu tarz domestik işler, Crawford için derslerden kaçış sağlamaktadır; adeta ağrı kesici gibidir. Guiles'e göre ergenliğe girer girmez Crawford için cinsellik yeni bir ağrı kesici haline gelmiştir. İleriki yıllarda Hollywood'daki hayatına bakıldığında cinsellik, onun için hayatındaki her şeyden daha önemli gibi görünmektedir (Guiles, 1995, s. 28-29, 31). Bret, Crawford'un fazlaca bahse konu olan cinsel hayatı için şu ifadeleri kullanmıştır:

"[Crawford'un hikayesi] ...*bilindik fakirlikten zenginlik, serserilikten hanımefendilik hikayesi; utanmazcasına insanlarla yatarak en tepeye tırmanan bir gecekondu kızı. Joan Crawford ölümsüzlük yolunda cinselliği kullanan ilk kişi değildi ve son da olmayacak.*" (Bret, 2007, s. ix)

1921 yılında Crawford okulu tamamen bırakarak tezgahçılık yapmaya başlamıştır. İçindeki dans ve performans sanatları tutkusu, eline geçen az miktar maaşı kıyafetlere vermesi ve dans edebileceği, şarkı söyleyebileceği bir kariyerin ardından koşmasına sebep olmuştur. 1923 yılında Chicago'daki amatör bir dans yarışmasını kazanmış ve ardından gece kulüplerinde dansçılığa başlamıştır. Ardından Broadway'de Innocent Eyes oyununda koroda yer almış ve bu vesileyle oyunu izlemeye gelen Metro Goldwyn Mayer yetenek avcısı Harry Rapf tarafından keşfedilmiştir. MGM ile kontrat imzadığında henüz on altı yaşındadır (Quirk, 1971, s. 12).

1925 yılında Metro Goldwyn Mayer stüdyolarında dansçı olarak işe başlayan Crawford aynı yıl on filmde görünür. Bu filmlerden en önemlisi, dönemin büyük aktrisi Norma Shearer'ın dublörü olduğu *Lady of the Night* (Monta Bell, 1925) filmidir. MGM'de çalıştığı zaman boyunca Lucille, yıldız olmaya karar vererek bu hedefi için elinden gelen her şeyi yapmaya karar verir. Bu amaçla stüdyo içerisinde prova yapan veya sahne kaydeden oyuncularla sohbet etmeye çalışır, bulabildiği teknik çalışanlarla sohbet eder. Burada John Arnold'la tanışır. Arnold, MGM'de çalışmaya başladığından beri tam elli iki filmin görüntü yönetmenliğini üstlenmiştir ve 1914'ten itibaren de MGM'in kamera departmanının başında bulunmaktaydı. Arnold, Lucille'e sahip çıkmak ve ona yardımcı olmak isteyerek Crawford'la bir dizi deneme çekimi yapar ve bu filmleri izleyerek zayıf ve güçlü yanlarını nasıl kullanması gerektiğini öğretir. Ardından *Lady of the Night* çekilirken Lucille'in çeşitli fotoğraflarını çeker. Bu fotoğraflar, filmin promosyon ve tanıtım çalışmaları sırasında film denemelerle birlikte basına verilir. Crawford biyografisinde Spoto bu fotoğrafları “seksi ancak müstehcen olmayan” fotoğraflar olarak tarif eder. Arnold'ın *Lady of the Night* promosyonuna genç yıldız adayı Lucille LeSueur'ün fotoğrafını da dahil etmesiyle medyada ve okurlarda bu genç kadının kimliği konusunda büyük bir merak oluşur. Herkes bu genç kadının ismini merak etmektedir. MGM, bu ilgiyi kullanmak ister ve bir yarışma başlatır. Bu genç yıldız adayının ismini seçme yarışmasında seçilen ismi öneren okura bin dolar ödül verilecektir. Halk, yarışmaya büyük ilgi gösterir ve Lucille'in yeni adı Joan Crawford olur. Lucille yeni ismini beğenmez, hatta Crawford soyadını “crawfish”²⁹ kelimesine benzetir ve başta nefret ettiğini ancak sonrasında bu ismin kendisine uğur getirdiğini ifade eder (Spoto, 2012, s. 20-23, 48). İsmi bir yarışma sonucu değiştirilmesinden, MGM'in işine yarar bir oyuncu haline dönüşmek için kendini uzman ellere teslim etmesine kadar Joan Crawford'un kafasındaki yıldızlık mevhmunun ve kariyer patikasının, Bette Davis'e kıyasla daha reaksiyoner ve akışkan olduğu gözlemlenmektedir.

Crawford, MGM'in başındaki Louis B. Mayer'in babacan tavrı ve ilgisi sayesinde kariyerinde yükselmeye başlamıştır. Sessiz dönemde sinemaya başlayan Crawford, sinemaya sesin gelmesinin ardından da kariyerindeki yükselişi sektöre uğramaksızın devam etmiştir. 1930'larda gösterişli personası ile MGM filmlerinde baş rol oyuncusu olmaya başlamış, 1931'den itibaren genç Amerikan kadınların kıyafetlerini, yürüşünü, konuşmasını taklit ettiği bir ikon haline gelmiştir (Quirk, 1971, s. 14, 16). Ancak Crawford'ın 1930'larda MGM'de yükselişi, MGM'in ve genel anlamda stüdyo sisteminin filmlerde aynı hikayeleri tekrar ve tekrar çekmeleri, yıldızların kendilerinden beklenen aynı karakterleri tekrar tekrar oynamaları sebebiyle bir çeşit kısır döngüye girmiştir. 1938 yılında küçük bir sinema salonu zinciri sahibi olan Harry Brandt'in *Independent Film Journal* dergisine yazdığı bir makalede aralarında Crawford'un da bulunduğu ve çoğunluğu kadınlardan oluşan bir grup yıldız için

²⁹ İng. Dikenli Istakoz.

“box-office poison”³⁰ ifadesini kullanmıştır (Thomas, 1979, s. 115). Roy Newquist ile yaptığı nehir söyleşide söz konusu duruma değinen Crawford, sinema salon sahiplerinin kendisini, Greta Garbo’yu, Katharine Hepburn’ü gişe zehri olarak nitelemesinin stüdyoları etkilediğini ve baş rolünde bu isimlerin yer aldığı filmlerin gişede başarısız olacağı inancının hakim olduğunu vurgularken söz konusu durumun aslında seyircilerin bu yıldızları aynı rollerde ve aynı hikayelerde izlemekten bıkmalarının bir sonucu olduğunu ifade etmektedir. Ona göre kendisi de dahil olmak üzere pek çok yıldız, ileriki yıllarda yaptıkları filmlerle bu ifadeyi haksız çıkartmış ve bu etiketi unutturmuşlardır (Newquist & Crawford, 1981, s. 60-61). Rollerin çeşitli olmayışı, arzu ettiği rolleri elde edememesi ve o dönemde üzerine yapışan gişe zehri etiketiyle Crawford, mesleğe adım attığı ve on yedi yıl boyunca çalıştığı MGM’den ayrılmış ve kısa bir süre sonra Warner Bros.’a transfer olmuştur. O yıllarda ilk çocuğunu evlat edinmiştir ve Warner Bros.’ta kariyeri yükselişe geçmiştir (Cowie, 2009, s. 169). 1946’da kariyerinin en büyük ve en hatırdadır performanlarından birini *Mildred Pierce* (Curtiz) filminde vermiş ve kariyeri boyunca elde edeceği tek Oscar ödülünü de bu filmle kazanmıştır. *Mildred Pierce*, savaş döneminde çekilen kadın filmleri furyası dahilinde ele alınabilecek önemli bir filmidir. Crawford’ın canlandığı Mildred karakteri, takıntı derecesine bağlı olduğu kızına daha iyi bir hayat sunabilmek adına garsonluktan restoran sahipliğine yükselir ve modern, kendi vücut ve cinsel otonomisine sahip güçlü bir kadın karakter olarak temsil edilir. James M. Cain’in aynı adlı romanından uyarlanan film, *Casablanca*’nın da yönetmeni olan Michael Curtiz’in ellerinde ustalıklı bir kara filme dönüşmüştür. Crawford, 1946 Oscar törenine grip olduğu gerekçesiyle katılmamıştır; ancak Bret’e göre (2007, s. 161-162) Crawford, hasta olmaktan ziyade ilk Oscar adaylığında kaybetme riskinden korktuğunu ve kaybettiği takdirde başını dik tutamamaktan endişe ettiği gerekçesiyle törene katılmamış, ödülleri radyodan takip etmiştir. Crawford, törenden kısa bir süre sonra ödülünü gazetecilerin huzurunda yatağında istirahat ederken almıştır. Crawford’un Oscar’ını hasta yatağında teslim alışını ölümsüzleştiren fotoğraflar popüler kültürde kendine ikonik bir yer edinmiştir.

Gerçekten de Crawford yalnızca Amerikan sinema tarihine değil, genel anlamda popüler kültüre mal olmuş önemli bir popüler kültür ikonudur. Ölümünden yıllar sonra dahi bir Hollywood yıldızı olması kadar anneliği de konuşulmuştur. Crawford’un ilk evlatlık kızı olan Christina Crawford, Joan Crawford’ın ölümünden bir yıl sonra yayınladığı *Mommie Dearest* kitabında annesini Spoto’nun ifadeleriyle “sadistik, alkolik ve evlatlık çocuklarına işkence etmekten özel zevk duyan bir anne” olarak tarif etmiştir (2012, s. xiv). Crawford’un evlatlık kızı Christina’yla ilişkisi, Christina’nın kitabıyla aynı isimle filme alınmış ve Crawford’ı Faye Dunaway canlandırmıştır.³¹ Dunaway’in bu filmdeki performansı ve genel anlamda film çok kötü eleştiriler almış ve aşırı derecede karikatürize

³⁰ İng. Gişe zehri

³¹ bkz. *Mommie Dearest* (Perry, 1981)

bulunmuştur. Ancak komik olacak derecedeki bu kötü performans filmi çeşitli gruplar arasında kült seviyesine taşımış ve Crawford'un mirasına alışılmalıydı dışında bir katkı sağlamıştır. Crawford'ın 1950 ve 60'ların popüler kültüründeki konumuna katkıda bulunan bir diğer mesele ise 1955 yılında, Pepsi Cola'nın CEO'su Alfred Steele'la evlenmesi olmuştur. Crawford ve Steele'in evliliği Steele'in Pepsi Cola'nın başına geçmesiyle yakın dönemlerde olmuştur ve 1950'lerin başında Pepsi Cola'nın kar marjı oldukça düşüktür. Başarılı bir iş insanı olan Steele, göreve başladıktan sonra pek çok ticari faaliyet ve halkla ilişkiler faaliyetleriyle Pepsi'nin satışlarını üç katına çıkartmış ve tarihte ilk kez Pepsi'yi Coca-Cola için tehlike arz eden bir marka haline getirmiştir. Bu dönemde Pepsi'nin esas yükselişi ise Crawford'un Pepsi tanıtımına katkıda bulunmaya başlamasıyla gerçekleşmiştir. Pepsi'nin reklam elçisi haline gelen Crawford eşiyile birlikte dünyanın çeşitli yerlerini gezmiş, tanıtımlar yapmıştır. 1950'ler için Pepsi Cola ve Joan Crawford ismi birbirinden ayrılmaz şekilde anılır hale gelmiştir (Thomas, 1979, s. 192, 198-199). Hatta Steele'in 1959 yılında beklenmedik ölümünün ardından Crawford Pepsi Cola yönetim kuruluna girmiştir. Bununla birlikte Pepsi Cola'yı dünyaya tanıtması sebebiyle Crawford'a senelik seyahat ve kişisel harcamaları karşılığında altmış bin dolar maaş bağlanmıştır. 1960'ların başına gelindiğinde ise Crawford'a kariyerinin son evresine geldiğini hissettirecek bir dönem başlamıştır. Zira kendisine gelen rol teklifleri azalmış, bir yılda çektiği film sayısı geçmişe kıyasla oldukça düşmüş ve Pepsi Cola'dan aldığı maaş dışında ekonomik durumu ön görülemez hale gelmiştir (Spoto, 2012, s. 245, 251).

Görüldüğü üzere *What Ever Happened to Baby Jane?*'in başarısındaki iki itici güç olan Altın Çağ Hollywood'nun bu iki büyük ikonu, içine doğdukları çevre, sahip oldukları ahlaki değerler, kariyerlerinde yükselmek üzere seçtikleri yöntemler gibi karşılaştırılabilecekleri hemen her kalemde birbirinden son derece farklı, hatta bazı konularda taban tabana zıt iki yıldızdır. Şüphesiz ki ikisi de Altın Çağ Hollywood'u denince akla ilk gelen isimler olup ikisinin de ölümünün yıllarca sonrasında dahi akıllarda kalan kültür mirasları vardır. Davis ve Crawford kendi özgün üsluplarıyla Hollywood tarihindeki yerlerini zorlu kariyerlerinin ardından hak etmişlerdir. Crawford, daha çok sisteme uyum sağlama ve seyircinin istediği şekle girme yoluyla kariyer basamaklarını tırmanırken Davis, başka oyuncuların oynamaktan korkacağı “cadalo”, “erkek düşmanı” karakterleri oynamış, yıldız olmasına rağmen yıldızlığın gereklerini reddetmiş ve oyunculuk sanatına önem vermiş, yeri geldiğinde sistemin kendisiyle dahi mahkemelik olacak kadar dik başlı davranarak aykırı bir persona yaratmıştır.

Hollywood tarihinde Davis ve Crawford isimlerinin birbiriyle ilişki içinde anılmasına sebep olan ilk mesele onların *What Ever Happened to Baby Jane?*'de birlikte rol almaları değildir. Davis ve Crawford'un, ikisinin de “altın çağı” sayılabilecek 1930'lardan beri özellikle magazin basınında

birbirlerinden hiç hazzetmedikleri şeklinde bir inanç hakimdir. Bu kan davası³², sıklıkla basın tarafından gündeme getirilmiş ve köpürtülmüştür. Crawford hakkındaki biyografisinde Spoto, söz konusu kan davasının, herhangi bir temeli olmadığını ifade etmektedir. Ne Davis'in ne de Crawford'un bu yönde bir ifadesinin bulunmadığını, hatta Crawford'ın bir arkadaşına yazdığı mektupta Bette Davis'le çalışmanın çok keyifli olduğunu, çekimlerden önce bir araya geldiklerini ve kendisinin sıcak kanlı, üstün espri anlayışına sahip bir insan olduğunu ifade ettiğini aktarmaktadır (2012, s. 255).

2017 yılında FX kanalında yayınlanan ve yaratıcılığını Ryan Murphy, Jaffe Cohen ve Michael Zam'in üstlendiği *Feud: Bette and Joan* isimli sekiz bölümlük mini dizi, Davis ve Crawford arasındaki kan davasını ve *What Ever Happened to Baby Jane?*'in yapım süreci ile sonrasında olanları konu almaktadır. Dizi, Olivia de Havilland rolünü oynayan Catherine Zeta-Jones'un şu sözleriyle açılmaktadır:

*“Onlarınki gibi bir rekabet görülmemiştir. Neredeyse yarım asır boyunca birbirlerinden nefret ettiler ve biz de o yüzden onları sevdik. [...] Biliyorsunuz, birlikte yalnızca bir film yaptılar: What Ever Happened to Baby Jane?. Ama bunun nasıl olduğu ve sonrasında olanlar... Tanrım... Bu kitab-ı mukaddeste görülecek boyutta bir hikaye ve kan davası.”*³³ (Murphy vd., 2017)

Murphy'nin mini dizisi, yıllar boyunca Crawford ve Davis üzerine anlatılagelen dedikoduların doğru olduğu varsayımından yola çıkmaktadır. İki yıldızın geçmişine ve bu konudaki açıklamalarına bakıldığında aralarında gerçekten de bir sürtüşme olup olmadığına karar vermek güçtür. Önceki kısımlarda da izah edilmeye çalışıldığı üzere iki yıldız da farklı arka planlardan gelerek, farklı değerleri benimseyerek farklı kariyerler inşa etmişlerdir. Davis, kariyerine Universal'da başlamış ve sonrasında uzun bir süre Warner Bros'un yıldızı olmuştur. Crawford ise kariyerine MGM'de başlamış ve 1940'ların ortalarında Warner Bros'a geçiş yapana kadar MGM'in yıldızı olmuştur. İki yıldız da farklı zamanlarda birbirlerinin profesyonelliğine vurgu yapan olumlu demeçler vermişlerdir. Hatta Bob Thomas'ın *Baby Jane*'in setinde duyduğunu aktardığı bir diyalogda Davis, Crawford'a herkesin onlar hakkında kan davası kurmaya çalıştığını söylediğini, Crawford'ın ise *“Biliyorum canım, ne kadar da gülünç, değil mi? Bu tarz bir şey için fazla profesyoneliz.”* dediğini not düşmektedir (1979, s. 220). Daha önceki kısımda Spoto'dan aktarıldığı gibi Davis ve Crawford arasındaki kan davası

³² İngilizce “feud” kelimesi Türkçe’de en sık kullanılan çevirisiyle kan davası anlamına gelmektedir. Crawford ve Davis’inki gibi dillere destan düşmanlıklar, anlaşmazlıklar genellikle “feud” kelimesiyle ifade edildiği için burada da söz konusu anlaşmazlık için kan davası ifadesi kullanılacaktır.

³³ İng. *“There’s never been a rivalry like theirs. For nearly half a century they hated each other...and we loved them for it. [...] You know, they only made one film together. “Whatever Happened to Baby Jane?” But how that happened, and what happened afterwards... oh my... that’s a story and a feud of Biblical proportions.”*

çoğunlukla belli bir temele dayanmamaktadır. Bu konuyu köşesine taşıyan magazin yazarları dahi Davis ve Crawford çatışmasını güvenilir temellere dayandırmamaktadır. Öte yandan bazı kaynaklar Davis ve Crawford'un birbirinden hazzetmediklerini, bazıları ise tıpkı Murphy'nin mini dizisinin açılış cümleleri gibi ikili arasında epik boyutlarda bir kan davası bulunduğunu ifade etmektedir. Davis üzerine biyografi yazmış olan Ed Sikov, Davis ve Crawford'un mesleki anlamda birbiriyle rakip olduğunu ancak 1940 ve 50'lerdeki bu rekabetin ancak 1960'lara gelindiğinde tam gücüne eriştiğini ve tiksismeye döndüğünü ifade etmektedir (2007, s. 302). Bu konudaki en derinlemesine araştırmalardan biri ise *Bette and Joan: The Divine Feud* kitabını yazan Shaun Considine tarafından yapılmıştır. Considine'e göre (2000, s. xi-x) kitabın yazılma hikayesi yazarın 1973'te Bette Davis ile yaptığı bir telefon konuşmasına dayanmaktadır. Considine, yakın zamanda Crawford'un ilk kez sahneye çıktığı tiyatro oyununu izlemeye gitmiş ve orada Crawford'la sohbet etmiştir. Bu sohbetleri sırasında Crawford'un, Bette Davis'le çalışmanın çetin olduğunu söylemesini Considine, Davis'e telefon görüşmeleri esnasında aktarır. Buna karşılık Davis şaşırarak “*O kaltak benimle Jane'de çalışmaktan nefret etti ve duygularımız karşılıklıydı. Hem film çekilirken hem de sonrasında tam bir baş belasıydı.*” cevabını vermiştir. Bunun üzerine Considine, yaklaşık yirmi yıl boyunca, ölümlerinden önce Davis ve Crawford başta olmak üzere pek çok kişiyle röportaj gerçekleştirmiş, araştırma yapmış ve neticesinde Davis ve Crawford arasındaki kan davasını derinlemesine analiz eden bir çalışma olarak söz konusu kitabı üretmiştir.

Davis ve Crawford arasındaki temel çatışmanın Davis'in bir *aktris*, Crawford'un ise bir *yıldız* olması tezi olduğu görülmektedir. Considine'e göre (2000, s. x) Davis de durumu böyle görmektedir. Considine'in aktardığına göre Davis, “Ben aktristim, o ise oyuncu. Bu meslekte ikisini de ihtiyaç var.” demiştir. Crawford ise Newquist'le yaptığı nehir söyleşi de Davis'in söylemini “Ne demek istediğini hala merak ediyorum. Kariyerimin başında tiyatro deneyimim olmamış olabilir; ancak o da bir film yıldızı değilse ne? (...) Sahne için eğitilmemiş olsam da o ne kadar aktrisse ben de o kadar aktrisim.” şeklinde yorumlamıştır (akt. Newquist & Crawford, 1981, s. 109).

1960'ların başına gelindiğinde, 1930'lardan 1950'lere kadar tanrıça statüsünde görülen pek çok kadın oyuncu mesleki anlamda gerilmeye girmiştir. 1940'larda ve 50'lerde iyi roller için büyük film stüdyolarına kafa tutan oyuncular yardımcı rollere itilmiş veya iş bulamaz hale gelmişlerdir. 1962 yılında Bette Davis, en son bir filmin baş rolünde oynayalı altı yıl olmuşken³⁴ Joan Crawford üç yıldır hiçbir filmde oynamamıştır. Davis ve Crawford standardında oyuncuların aynı sene içinde dahi birden fazla filminin vizyona girdiği düşünüldüğünde söz konusu istatistik, oyuncuların kariyerindeki gerilemeyi gözler önüne sermektedir. *What Ever Happened to Baby Jane?* iki oyuncunun da kariyerlerinin çökmeye başladığı bir döneme denk gelmiştir.

³⁴ bkz. *The Catered Affair* (Brooks, 1956)

Arnold ve Miller’a göre yönetmen Robert Aldrich, epik filmi *Sodom and Gomorrah*’ın (1962) çekimlerini tamamlarken sekreterinden Henry Farell adlı yazara ait *What Ever Happened to Baby Jane?* isimli roman hakkında coşkulu bir değerlendirme mektubu almıştır. Aldrich de romanın harika bir film olacağını düşünerek romanın bir kopyasını Joan Crawford’a göndermiştir. Zira Aldrich ve Crawford daha öncesinde *The Autumn Leaves* (Aldrich, 1956) filminde birlikte çalışmışlardır ve Aldrich, Crawford’un kendisiyle tekrar çalışmak istediğini ve aynı zamanda Bette Davis’le bir film yapmak istediğini bilmektedir (1986, s. 99). Öte yandan Crawford’a göre *Baby Jane* romanını kendisi keşfetmiştir. 1962’de Broadway’de Tennessee Williams’ın *The Night of Iguana* oyununda yardımcı rolde oynayan Bette Davis’i izlemeye gitmiş ve oyun sonunda kulise giderek Davis’e romanın bir kopyasını vererek romana adını veren rolü teklif etmiştir (Bret, 2007, s. 228). Hangi hikaye doğru olursa olsun *Baby Jane*, baş rollerinde Davis ve Crawford’un yer alacağı ve Aldrich tarafından yönetileceği kesinleşerek yapım sürecine girmiştir.

Daha önceki kısımlarda da birkaç kez bahsedildiği üzere Hitchcock’un 1960 yapımı başyapıtı *Psycho*, *shocker* olarak ifade edilen korku filmleri adına beklenmedik bir başarı elde etmiştir. Yine önceki kısımlarda ve özellikle “Tür Sineması” alt başlığında ifade edildiği üzere korku filmleri özellikle 2. Dünya Savaşı öncesinde, 1930’larda, popüler hale gelmiş ve o dönemlerde özellikle Universal korku filmleri üzerine uzmanlaşmıştır. Ancak korku türü ne kadar popüler olursa olsun yine de ana akım sinemanın üvey evladı muamelesi görmüştür. *Psycho*’nun özellikle 1960’ların başında Amerikan Sineması’nda aştığı eşiklerden biri ise büyük bir yönetmen tarafından çekilen, halk tarafından sevilen ve tanınan oyuncuların oynadığı, büyük ve ana akım bir stüdyonun dağıtımını üstlendiği düşük bütçeli, sansür kurulunun vizyona girmesine müsaade etmesi ihtimal dahi görülmeyen ensest, travestizm, bıçakla işlenen cinayet, çıplaklık, cinsellik gibi konu ve temaları bünyesinde barındıran bir filmin rekor seviyesinde seyirciyi sinema salonuna çekebildiğini, bununla birlikte eleştirmen övgülerine de nail olarak 5 dalda Oscar’a aday gösterilebileceğini kanıtlamış olmasıdır. 1960’ların korku filmleri üzerine eserlerinde Clark ve Senn, *Psycho*’dan önce “korku”nun dışarıdan gelen ve toplulukları tehlikeye atan saldırılarla ilgili olduğunu ancak *Psycho*’dan sonra korkunun kaynağının tanıdıklarımızdan, içimizdekenden geldiğini; bu sebeple *Psycho*’nun bu bakış açısından ilk modern korku filmi olduğunu ifade etmektedirler (2011, s. 10). *Psycho*’nun başarısının temelinde iki şeyi sağladığı söylenebilir: öncelikle büyük stüdyoların 1960’ların başında büyük epikler ve prestij filmleriyle kurtarmaya çalıştıkları maddi durumlarının *Psycho* gibi düşük bütçeli ancak yüksek gişe gelirli filmlerle kurtulabileceği görmelerini sağlamıştır. *Psycho*’nun başarısı, maddi ve yaratıcı anlamda çıkmazda olan stüdyo sisteminin iştahını kabartmıştır. *Psycho*’nun başarısının sağladığı ikinci şey ise sadece Amerika’da değil tüm dünyada, özellikle genç sinemacılara, sinemada bahsinin geçmesinin tahayyül dahi edilemediği temaları merkeze alan hikayeleri anlatma cesaretini

vermiş ve yol göstermiş olmasıdır. *What Ever Happened to Baby Jane?*, *Psycho*'nun söz konusu başarısından bir yıl sonra yapım sürecine girmiş olup, söz konusu atmosferde *Baby Jane*'le elde edilmesi muhtemel görülen finansal ve eleştirel başarı potansiyelini *Psycho*'nun başarısıyla bağdaştırmak gerekmektedir.

Psycho'nun başarısı 1960'ların başlarında herkesin ağzında olmasına karşın *Baby Jane*'in yaşadığı en büyük problem yine de finansal olmuştur. Aldrich, Davis ve Crawford'un baş rolünde olmayı kabul ettiğini söylediği projeyi büyük stüdyolara satmakta zorlanmıştır; zira çoğu stüdyo filmle, şayet baş rollerinde genç oyuncular oynarsa ilgilenceklerini ifade etmişlerdir (Arnold & Miller, 1986, s. 99). Söz konusu durum hakkında filmin vizyona girmesinden bir süre sonra Jack Paar'ın 16 Kasım 1962 tarihli televizyon şovuna konuk olan Bette Davis "[filmin elde ettiği]...büyük bir zafer. (...) Robert Aldrich projeyle stüdyolara gittiğinde Hollywood kodamanlarından 'o iki kocakarı için bir kuruş vermem' yanıtını aldı." sözleriyle dalga geçmiştir (Paar vd., 1962). Sonuçta film Seven Arts tarafından yapılmak ve Warner Bros tarafından dağıtılmak üzere planlanmıştır. Öte yandan zar zor finanse edilen bu filmde Hollywood'un iki efsane oynayabilmesi için bulunan formül ise Davis ve Crawford'a ücretlerinin üstüne filmde kar payı vermek olmuştur. Cowie'nin aktardığına göre (2009, s. 204) Crawford, *Baby Jane*'de Bette Davis'in adının üstte yazılmasını kabul etmiştir. Davis, altmış bin dolar ücret ve filmin elde edeceği gelirden yüzde beş pay alırken Crawford, kırk bin dolar ücrete razı olup filmin gelirinin yüzde onunu alma hususunda yoğun bir şekilde pazarlık etmiştir.

Tahmin edilebileceği üzere haklarında yıllardır çıkan kan davası dedikodularıyla magazin sütunlarının gediklisi haline gelmiş, altın çağ Hollywood'unun bu iki divasının aynı filmde, birbirinden nefret eden iki eski yıldız kız kardeşleri oynayacağı haberi basında da büyük ilgi uyandırmıştır. Bu ilgi ve medyanın Davis ve Crawford çatışmasını köpürtmesi film çekimleri ve sonrasında da devam etmiştir. Crawford, Newquist'le yaptığı nehir söyleşi de konu *What Ever Happened to Baby Jane?*'e geldiğinde bu film hakkında hala kabuslar gördüğünü ifade etmiştir. Bu filmin hiçbir zaman yapılmaması gerektiğini düşündüğünü; ancak o dönemde (özellikle eşi Alfred Steele'in ölümünün ardından) çok yalnız olduğunu, çok sıkıldığını ve paraya çok ihtiyacı olduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda filmi Crawford açısından zorlaştıran bir diğer etken Aldrich'in halkla ilişkiler ekibinin filmi pazarlamanın en iyi yolunun Davis'le aralarında bir kan davası olduğu dedikodusunu köpürtmek olduğu düşüncesiyle bu stratejiyi kullanmaları olmuştur (1980, s. 108-109).

Aldrich, Higham ve Greenberg'in ünlü Hollywood yönetmenleriyle filmleri üzerine yaptıkları söyleşileri derledikleri *The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speak* isimli çalışmalarında aktardıkları üzere (1969, s. 35), iki yıldızın film boyunca hiç kavga etmediklerini ifade etmiştir. Özellikle Davis'in Crawford'a duyduğu tepeden bakma hissini Davis'in Crawford'a işkence ettiği sahnelerde hiç gün yüzüne çıkmadığını ifade etmiştir. İnsanların basında iki yıldızın bu filmi

birbirlerini yiyerek çektiğini okumaktan keyif almalarına karşın iki yıldızın da set süresince son derece profesyonel davrandıklarını not düşmektedir.

Üçüncü bölümde sinopsisi daha ayrıntılı bir şekilde verilecek olan *Baby Jane*, iki kız kardeşin hikayesini anlatmaktadır. Jane Hudson (Davis), 1910'larda halkın sevgilisi bir çocuk vodvil yıldızı ve babasının favorisidir. Jane'in kardeşi Blanche (Crawford) ise ailenin hor görülen kızıdır. 1930'lara gelindiğinde ise Blanche bir Hollywood yıldızı olmuştur. Jane, Blanche'in torpiliyle filmlerde oynasa da stüdyo Jane'in vodvil döneminden kalan abartılı ve kötü oyunculuğu sebebiyle kontratını fes etmek istemektedir. İki kız kardeş bir gece bir partiden döndüklerinde arabalarını evin garajına sokarken kaza yaparlar ve Blanche arabayla bahçe kapısı arasında ezilir, kötürüm kalır. Bu prologun ardından film, çekildiği yıl olan 1962'de geçer. Jane, tombul, aksayarak yürüyen, alkolik bir yetişkin kadın olmuştur. Altın dönemlerinde satın alınmış olan eski bir köşkte kardeşi Blanche'la birlikte yaşamaktadırlar. Blanche'in nezaketi ve iyi niyetine karşın Jane, tekerlekli sandalyeye mahkum olan kız kardeşine her zaman aksi ve kötü davranmaktadır. Jane'in kendisine kötü davranması, alkol problemi gibi pek çok sebep dolayısıyla Blanche evi satarak Jane'i de bir rehabilitasyon merkezine göndermeye niyetlenince iki kız kardeş arasındaki ilişki son derece gerilimli bir hal alır. Jane, evlerine gündelik işler için gelen hizmetli Elvira'yı da işten kovarak kendini ve kız kardeşini dış dünyadan iyice izole hale getirir. Jane, insanların çocukken yaptığı şovu hatırladığını umarak bir geri dönüş yapmayı planlar ve işsiz bir piyanist olan Edwin'le çalışmaya başlar. Tüm bu olaylar ışığında Jane gerçeklik ile bağını yitirmeye başlar ve olaylar özellikle Blanche için git gide tehlikeli bir hal almaya başlar.

Williams'a göre (2004, s. 213) *What Ever Happened to Baby Jane?* başarısını Amerikan korku sinemasının iki ögesine borçludur: Gotik türü ve görece daha modern olan "kişiliğin korkutuculuğu" teması. Hudson kardeşlerin kaldığı köşk Gotik mimaride inşa edilmiş klasik bir Hollywood köşküdür. Filmde bu köşk dışarıdan normal görünse de iç mekanların temsili açısından Hudson kardeşlerin çürümüş, toksik, sembiyotik ilişkisinin bir tezahürüdür. Bu bağlamda *Baby Jane*'in, önceki kısımlarda Hitchcock'un *The Birds* (1963) filmi için bahsi geçen Kennedy dönemi "female gothic" alt türüne dahil olabileceğini ifade etmek mümkündür. Farber ve McClellan'a göre (2020, s. 86), basın ve iki yıldızın hayran grupları *Baby Jane*'in ana karakteri olan Jane ve Blanche Hudson ile Davis ve Crawford'un hayatları arasında paralellik kurmuş; herkes sinematik bir muharebe görmeyi beklemiş, beklediklerini de bulmuşlardır.

What Ever Happened to Baby Jane?, vizyona girmesinin daha ilk haftasında 980 bin dolarlık bütçesini kazanmış ve beklenmedik derecede büyük bir başarı elde etmiştir. Warner Bros'un aynı dönemde, *Baby Jane*'in bütçesinin on altı katına mal olan ve dört kat daha uzun sürede çekilen, stüdyonun "A filmi" *Gypsy* (1962, Mervyn LeRoy) gibi yapımları geride bırakmıştır. Variety dergisi film için "Davis'in performansı seyirciyi duygusal anlamda hırpalarken Crawford eli yüzü düzgün bir

yorum ortaya koyuyor.” yorumunu yapmıştır. Time dergisine göre ise film “yılın en korkutucu, en komik ve en sofistike gerilim filmi”dir. (akt. Shelley, 2009, s. 30). *Baby Jane*’in başarısı Hollywood’un iki divasının da uzun süre sonunda tekrar spot ışıklarının altına çıkmasını sağlamıştır.

Baby Jane’in Amerikan popüler kültüründe adeta kendi mitolojisine sahip olmasını sağlayan şey yalnızca iki yıldız arasında yıllardır köpürtülen kan davası, filmin yapım süreci ya da filmin olağanüstü başarısı değildir. Tüm bunların üstüne 1963 yılının Akademi Ödülleri’nde yaşananlar filmi sinema tarihinde ve Amerikan popüler kültüründe kült seviyesine getirmiştir. 1963 yılında, 1962 yılında gösterime giren filmlerden Akademi’nin yaptığı değerlendirme sonucu Oscar adayları açıklanmıştır. *What Ever Happened to Baby Jane?* 5 kategoride Oscar’a aday olmuştur: En İyi Kadın Oyuncu (Bette Davis), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Victor Buono), En İyi Siyah-Beyaz Görüntü Yönetimi, En İyi Siyah-Beyaz Kostüm Tasarımı ve En İyi Ses (URL-17). Filmin iki büyük yıldızından adaylık kazanan Bette Davis olmuştur.

Ödül gecesi Bette Davis için güzel geçmemiştir. En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’nü Arthur Penn’in *The Miracle Worker* (1962) filmindeki performansı ile Anne Bancroft kazanmıştır. Bancroft, o sırada Broadway’de *The Miracle Worker* filminde oynadığı Mother Courage karakterini sahnede canlandırmaktadır ve ödül törenine katılmamıştır. Bancroft’un yerine ödülü almak üzere sahneye Joan Crawford çıkar.

Bette Davis’e göre Crawford, Davis’in ödülü kazanamaması için aktif olarak kampanya yapmış ve Oscar adayı olan kadın oyuncularını gezerek törene katılmamaları durumunda şayet kazanırlarsa Oscar’larını onların yerine kabul etmekten memnuniyet duyacaklarını iletmiştir. Davis, adayların oturduğu kuliste töreni takip etmiştir ve kazanan açıklandığında yüzünün bembeyaz olduğundan emin olduğunu ifade etmektedir. Davis söz konusu geceyi “*Bir süre sonra, Crawford elinde ödülle koridordan süzüldü, kapımın önünden geçti. Attığı bakışı unutmayacağım. Muzafferaneydi. Açıkça ‘sen kazanamadın ve ben çok sevindim’ diyordu.*” sözleriyle hatırlamaktadır (Davis & Herskowitz, 1987, s. 141). 1963 Oscar gecesi Hollywood’un iki büyük divasının yıldızlarının barışma ihtimallerini suya düşürmüştür.

Sonuç olarak *What Ever Happened to Baby Jane?*, *Psycho* sonrası stüdyo sistemi içinden çıkan düşük bütçeli, siyah beyaz istismar filmleri silsilesine özgün bir alt kategori eklemiştir. Derry’e göre *Baby Jane*, *Psycho* sonrasında ortaya çıkan “karakter korkusu”³⁵ kategorisindeki korku

³⁵ Charles Derry, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Films from the 1950s to the 21st Century* isimli eserinde modern (1950’den 21. Yüzyılın başına kadar olan filmleri kastetmektedir) korku filmlerini üç kategoride ele almaktadır: Karakter korkusu (the horror of personality), kıyamet korkusu (the horror of Armageddon) ve şeytani korku (the horror of the demonic). Karakter korkusu, *Psycho*’nun Norman Bates’i, *What Ever Happened to Baby Jane?*’in Jane’i gibi korkunun belli bir karakterden yayıldığı korku filmlerini ifade etmektedir. Kıyamet korkusu ise insan olmayan, doğanın veya uzayın kendisinden gelen korku filmlerini ifade

filmlerinden önemli bir tanesidir (2009, s. 32-33). 1960'ların başındaki değişim sürecinde stüdyolara iyi yönetmen ve yıldızlarla çalışırlarsa düşük bütçeli bu korku filmlerinin seyirciyi salonlara çekebileceğini ispat etmiştir. *Baby Jane*'in başarısının ispat ettiği bir diğer mesele ise 1930'ların büyük kadın yıldızlarının hala daha sinema salonlarına seyirci çekebildiğidir. Shelley, *Baby Jane*'in öncüsü olduğu Kocakarı Korkusu akımının söz konusu yıldızlar için yeniden spot ışığının altında parlama fırsatı verdiğini, yardımcı rollere itilen bu kadın yıldızların tekrar başrolde oynama fırsatı yakaladığını düşündüğünü ifade ederken kimilerinin Kocakarı Korkusu filmlerini bir zamanlar altın çağını yaşamış büyük kadın yıldızlar için utandırıcı ve ucuz filmler olarak tanımladığını da not düşmektedir (2009, s. 4). Önceki kısımlarda da bahsedildiği gibi *Baby Jane*'in sebep olduğu bir diğer şey ise olağanüstü başarısından ötürü Hollywood stüdyolarına kazandırması garanti görülen bir formül sunmasıdır. Bölümün başında tanımı yapılan Kocakarı Korkusu akımı *Baby Jane*'in hikaye iskeleti üzerine kurulmuştur. Filmin başında, ana karakterin geçmişine ait bir travmanın gösterilmesi, sonrasında filmsel zamana dönülmesi ve ana karakterin geçmiş yıllarına özlem duyan yaşlı, “menopozlu bir manyağa” dönüşmesi ve filmin sonunda aslında geçmişi anlatan kısmın görüldüğü gibi olmadığını gördüğümüz bir *twist*. *Baby Jane*, Davis ve Crawford'ın yıldızını tekrar parlatmıştır. *Baby Jane*'in başarısının, bu formülün tuttuğunu göstermesinin ardından Davis ve Crawford'la aynı dönemlerde altın çağını yaşamış olan pek çok yıldız da söz konusu Kocakarı Korkusu filmlerinde oynamıştır. Tallulah Bankhead *Die! Die! My Darling!* (Narizzano, 1965) filminde, Olivia de Havilland *Lady in a Cage* (Grauman, 1964) filminde, *Double Indemnity*'nin (Wilder, 1944) yıldızı Barbara Stanwyck *The Night Walker* (Castle, 1964) filminde, Hitchcock'un *Suspicion* (1941) filmindeki performansıya Oscar kazanan Joan Fontaine *The Witches* (Frankel, 1966) filminde, Elizabeth Taylor *Night Watch* (Hutton, 1973), 1940'ların kara filmlerinin unutulmaz yüzü Lauren Bacall *The Fan* (Bianchi, 1981) filminde oynamıştır. Bu benzer filmlerden de önce Aldrich, Davis ve Crawford birlikte yaptıkları *Baby Jane*'in başarısını devam ettirmek için 1964 yılında bir araya gelmiştir. İkinci filmde bu sefer Davis kurbanı ve Crawford ise manipülatör kötü karakteri oynayacaktır. Ancak filmin çekimleri sırasında Crawford'ın rahatsızlanması ve uzun süre sete dönememesi sebebiyle bu rol Olivia de Havilland'a gitmiştir (Williams T. , 2004, s. 220). Film 1964 yılında çekilmiştir: *Hush... Hush... Sweet Charlotte*. *Baby Jane*'in başarısında yararlanabilmek adına önce filmin adının “What Ever Happened to Cousin Charlotte” olması planlansa da bundan vazgeçilmiştir. *Hush... Hush... Sweet Charlotte*, *Baby Jane* gibi çarpık ilişkiler ve psikolojik sadomazoşizm üzerine kuruludur; ancak *Baby Jane*'e kıyasla şiddeti daha açıkça gösterme eğilimindedir (Arnold & Miller, 1986, s. 111-114). Bu dönemde çekilen diğer filmlerde de filmin

etmektedir. Hitchcock'un *The Birds* (1963) filminde kuşların insanlara saldırması, *Night of the Living Dead*'in (Romero, 1968) zombileri, *The Thing from Another World*'ün (Nyny, 1951) uzaylıları bu kategoriye örnek olarak sunulabilir. Şeytani korku ise isminden de anlaşılacağı üzere *The Innocents* (Clayton, 1961), *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968), *The Exorcist* (Friedkin, 1973) gibi şeytani olanın korku ögesi olduğu filmlerdir.

isinin *What Ever Happened to Baby Jane?*'inkine benzetilemeye çalışıldığı görülmektedir: *Hush... Hush... Sweet Charlotte* (Aldrich, 1964), *Die! Die My Darling!* (Narizzano, 1965), *I Saw What You Did* (Castle, 1965), *What Ever Happened to Aunt Alice?* (Katzin, 1969), *What's the Matter with Helen?* (Harrington, 1971), *Whoever Slew Auntie Roo?* (Harrington, 1972) bunlardan bazılarıdır.

Davis ve Crawford, Aldrich'le ekip oluşturmaksızın da Kocakarı Korkusu filmlerinde oynamıştır. Kariyerlerinin bu son perdesinde ikisinin de filmografisinin büyük çoğunluğunu başrolde oynadıkları korku filmleri oluşturmaktadır. Davis, *Dead Ringer* (Henreid, 1964), *The Nanny* (Holt, 1965), *The Anniversary* (Baker, 1968), *Burnt Offerings* (Curtis, 1976), *Scream, Pretty Peggy* (Hessler, 1973) filmlerinde oynarken; Crawford da *Strait-Jacket* (Castle, 1964), *I Saw What You Did* (Castle, 1965), *Berserk* (O'Connolly, 1967), *Trog* (Francis, 1970) filmlerinde oynamıştır. *Baby Jane*'in yapım sürecinde yayılan hikayeler, 1963 Oscar'larında yaşanan olaylar halihazırda Amerikan popüler kültüründe kendi mitini yaratmışken, ismi zikredilen Hollywood divalarının oynadığı bu B filmlerinin her biri de kendi çapında bir kült filme dönüşmüştür.

1.5. Kocakarı Korkusu'nun Biçim ve İçerik Özellikleri

Bu kısımda *What Ever Happened to Baby Jane?*'den itibaren yapılmış olan ve Peter Shelley'nin Kocakarı Korkusu tanımına uyan filmlerin biçim ve içerik özelliklere ele alınacak ve söz konusu filmlerde biçimsel ve içeriksel olarak ne tür ortaklıklar bulunduğu analiz edilmeye çalışılacaktır. Shelley, Kocakarı Korkusu filmleri üzerine çalışmasında Kocakarı Korkusu'nu bir alt tür olarak tanımlamaktadır (2009, s. 1). Bu başlık altında yapılacak olan biçimsel ve içeriksel ortaklıklar araştırması aynı zamanda Kocakarı Korkusu'nun gerçekten de bir alt tür olup olmadığının bilimsel sağlamasını yapmış olacaktır.

Tür filmleri, tarihsel gelişimleri üzerinde daha önceki kısımda ele alınmıştır. Söz konusu kısımda ifade edildiği üzere türlere ayırarak anlamak aydınlanmacı düşüncenin ve Darwinist yaklaşımın bir armağanıdır. Öte yanda yine türler, söz konusu "birimlere ayırarak anlama" anlayışıyla tanımlanabilir mi? Yani asıl soru bir türü tür yapan özellikler nelerdir? Andrew'a göre 1960'ların ortasından itibaren çağdaş film kuramı 50'lerin hümanist yaklaşımından uzaklaşmış ve filmlere yaklaşım noktasında post-yapısalcı bir tutum benimsemiştir. Ona göre içinde bulunduğumuz bu dönemde türleri doğal ve psikolojik yasalarca belirlenmiş ve her toplumda kendini tekrarlamaya mecbur, değişmez yapılar olarak görmek doğru değildir. Tanımlaması zor olsa da türler, sinema ekonomisi içinde kendine özgü bir fonksiyonu yerine getirmektedirler (1984, s. 107, 110). Bordwell ve Thompson'a göre araştırmacıların çoğu türlerin kesin bir şekilde tanımlanamayacağı konusunda hemfikir olduklarını ifade etmektedirler. Onlara göre türü tanımlamayı sağlayan yegâne mesele tür uyulaşmalarıdır. Aynı tür altına yerleştirdiğimiz filmler, sinema görsel bir sanat olduğu için karakteristik

film teknikleri ve uyuşimsal ikonografi ile tanımak mümkündür (2012, s. 328, 330). Sobchack ve Sobchack'a göre ise (1987, s. 223, 227-234) tür, konusu, tematik kaygıları, karakterizasyonları, plot formülleri ve görsel düzenlemeleri aşırı derecede birbirine benzeyen filmleri ifade etmektedir. Sobchack ve Sobchack için bir türü tür yapan üç unsur vardır: formül (hikâyede tekrar eden yapı, serim, düğüm, çözüm noktaları), uyuşimler ve ikonografi. Bu bağlamda farklı kuramcılarının film türleri üzerine aşağı yukarı uzlaştığı görülmektedir. Benzer karakterler, benzer hikâye yapıları ve temalar, benzer görsel düzenlemeler, ışık kullanımı, görüntü üslubu ve uyuşimler bir türü meydana getirmektedir. Örneğin, karanlık sinematografisi, Alman Dışavurumcu Sinemasında rastladığımız benzer sert ışık kullanımı, vampir kötü karakteri ile *Dracula* (Browning, 1931) şüpheye yer kalmayacak şekilde korku türünün altına girmektedir.

Öte yandan türleri tanımlamak her zaman çok kolay olmaya bilmektedir. Önceki kısımda da bahsedildiği üzere bazı filmler farklı tür uyuşimlerini bir arada barındırmaktadır. Yine önceki kısımda örnek olarak verilen *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Burton, 2007) hem müzikal hem de korku filmidir. Filmin korku uyuşimlerini tanımlamak kolay olsa da film, müzikalite açısından meşhur örnekler olan *Singin' in the Rain* (Donen ve Kelly, 1952) veya *The Sound of Music* (Wise, 1965) filmlerine hiç benzememektedir. Türü tanımlamanın kolay olmadığı durumlar yalnızca farklı tür uyuşimlerini bir arada bulunduran filmlerde karşımıza çıkmamaktadır. Örneğin *film noir* türü kimi kuramcılar tarafından bir tür olarak tanımlansa da bazı kuramcılar *film noir*'ın bir tür olmadığını ifade etmektedir. Örneğin Friedman ve diğerleri³⁶ ve Graves ve Engle³⁷, *film noir*'ı bir tür olarak kabul etmektedirler. Nachbar ise *film noir*'ı bir tür olarak ele almakta; ancak *film noir* için tanımlanan uyuşimlerin her filme uymaması sorununun da altını çizmektedir (1988, s. 66). Schrader da bir tür olarak *film noir*'ın tanımı konusundaki kafa karışıklığına değinmiştir. Ancak ona göre *film noir*, Hollywood'un hem en iyi dönemi hem de hakkında en az şey bilinen dönemidir. Schrader, Fransız eleştirmen Raymond Durgnat'ın *film noir* ile ilgili yapılan tanımlara itiraz ettiğini, *film noir*'ın bir tür değil, bir ruh hali, film stili olduğunu hatırlatmaktadır (1972, s. 8). *Film noir*'ın tür veya alt tür sayılıp sayılamayacağı örneği ileriki kısımda Kocakarı Korkusu'nun bir alt tür olup olmadığının sınanması hususunda önem arz etmektedir.

Alt tür tabiri ise ismine münhasır bir şekilde ismi kendisini izah etmektedir. Bu sebeple genel itibariyle kuramcılar tarafından tanımlanma gereği görülmemiş bir tabirdir. Alt tür, tür ne ise odur; ancak alt tür olarak ifade edilen filmler belli spesifik ve niş yönleriyle bir araya gelirler. Örneğin *Halloween* (Carpenter, 1978), *The Exorcist* (Friedkin, 1973), *Videodrome* (Cronenberg, 1983)

³⁶ bkz. Friedman, L., Desser, D., Kozloff, S., Nochihmson, M. P., Prince, S. (2014). *An Introduction to Film Genres*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

³⁷ bkz. Graves, M. A., Engle, F. B. (2006). *Blockbusters: A Reference Guide to Film Genres*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

filmlerinin üçü de korku türü uylarımlarına uygundur. Ancak *Halloween*, maskeli bir katilin bıçak ile bir grup kahramanı kovalaması gibi niş bir yapıyı kullanması itibariyle *Friday the 13th* (Cunningham, 1980), *Scream* (Crawen, 1996) gibi filmlerle birlikte *slasher* alt türüne dahil olmaktadır. *The Exorcist* ise şeytani ruh musallatını korku ögesi olarak merkezine oturarak *The Haunting* (Wise, 1963), *The Others* (Amenabar, 2001) gibi filmlerle birlikte paranormal korku alt türüne dahil olmaktadır. *Videodrome* ise eğilip bükülen, dönüşen bedenlerin merkezinde olduğu bir korku filmi olarak *The Thing* (Carpenter, 1982), *The Fly* (Cronenberg, 1986) gibi filmlerle birlikte *body horror* alt türü altında yer almaktadır. Shelley ve diğerlerine göre ise Kocakarı Korkusu da korku sinemasının, zamanla akıl sağlığını yitiren, cinai eğilimleri olan yaşlı kadınların ana karakter olduğu bir alt türüdür. Sonraki kısımlarda Kocakarı Korkusu tanımına uyan filmlerin biçim ve içerik özelliklerinin incelenecek olması söz konusu hipotezi sınyarak Kocakarı Korkusu'nun bir alt tür olup olmadığını, dolayısıyla formül, uylarımlar ve ikonografi gibi unsurların Kocakarı Korkusu filmlerinde istikrarlı bir şekilde tekrar edip etmediğini ortaya koyacaktır.

Aşağıdaki tabloda Peter Shelley'nin kitabında yer verdiği Kocakarı Korkusu filmlerini içeren bir tabloya yer verilmiştir. Shelley'nin kitap çalışması 2009 yılında tamamlandığı için 2009 ile bu tez çalışmasının tamamlandığı 2023 yılı arasında çekilen ve Shelley'nin Kocakarı Korkusu kriterlerini karşılayan filmler sonradan eklenmiş olup kalın yazı karakteri ile işaretlenmiştir. Aşağıdaki tabloda yer verilen filmler daha sonraki kısımlarda ele alınan filmlerdir.

Film	Yıl	Yönetmen
<i>What Ever Happened to Baby Jane?</i>	1962	Robert Aldrich
<i>Dead Ringer</i>	1964	Paul Henreid
<i>Strait-Jacket</i>	1964	William Castle
<i>Lady in a Cage</i>	1964	Walter Grauman
<i>Hush... Hush, Sweet Charlotte</i>	1964	Robert Aldrich
<i>Die! Die! My Darling!</i>	1965	Silvio Narizzano
<i>The Night Walker</i>	1965	William Castle
<i>I Saw What You Did</i>	1965	William Castle
<i>The Nanny</i>	1965	Seth Holt
<i>Queen of Blood</i>	1966	Curtis Harrington
<i>The Witches</i>	1966	Cyril Frankel
<i>Games</i>	1967	Curtis Harrington
<i>Berserk!</i>	1968	Jim O'Connolly
<i>The Savage Intruder</i>	1968	Donald Wolfe
<i>What Ever Happened to Aunt Alice?</i>	1969	Lee H. Katzin
<i>Eye of the Cat</i>	1969	David Lowell Rich
<i>The Mad Room</i>	1969	Bernard Girard
<i>That Cold Day in the Park</i>	1969	Robert Altman
<i>Trog</i>	1970	Freddie Francis
<i>Flesh Feast</i>	1970	Brad F. Grinter
<i>The Beast in the Cellar</i>	1970	James Kelly
<i>Cry of the Banshee</i>	1970	Gordon Hessler
<i>What's the Matter with Helen?</i>	1971	Curtis Harrington
<i>Whoever Slew Auntie Roo?</i>	1971	Curtis Harrington
<i>Blood and Lace</i>	1971	Philip S. Gilbert
<i>The Baby</i>	1973	Ted Post

<i>The Killing Kind</i>	1973	Curtis Harrington
<i>Night Watch</i>	1973	Brian G. Hutton
<i>A Knife for the Ladies</i>	1974	Larry G. Spangler
<i>Frightmare</i>	1974	Pete Walker
<i>Persecution</i>	1974	Don Chaffey
<i>Homebodies</i>	1974	Larry Yust
<i>Ruby</i>	1977	Curtis Harrington
<i>Windows</i>	1980	Gordon Willis
<i>The Fan</i>	1981	Edward Bianchi
<i>The Hunger</i>	1983	Tony Scott
<i>Night Warning</i>	1983	William Asher
<i>Epitaph</i>	1987	Joseph Merhi
<i>Misery</i>	1990	Rob Reiner
<i>Bad Blood</i>	1993	Chuck Vincent
<i>Mommy</i>	1994	Max Allan Collins
<i>Mother</i>	1996	Frank LaLoggia
<i>Mommy's Day</i>	1996	Max Allan Collins
<i>The Landlady</i>	1997	Robert Malenfant
<i>Inside</i>	2007	Julien Maury, Alexandre Bustillo
Naciye	2015	Lütfü Emre Çiçek
Greta	2018	Neil Jordan
Ma	2019	Tate Taylor
X	2022	Ti West

Tablo 1 Peter Shelley'nin kendi kriterlerini karşılayan ve kitabında ele aldığı filmler listesi (2009, s. vii-viii) ve ilaveten kitabın yazıldığı 2009 tarihi ile 2023 arasında çekilmiş olan *Kocakarı Korkusu* filmleri.

1.5.1. Biçim Özellikleri

Filmlerin biçim ve içerik açısından ele alınması ikiliği sinema tarihi kadar eskidir ve Monaco'ya göre sinema estetiğinin ilk ikiye bölünüşü içeriğe ve gerçekliğe ağırlık veren Lumière Kardeşler'in filmleri ile biçime ağırlık ve George Méliès'in filmleri arasında gerçekleşmiştir (2001, s. 271). Bir filmin ele alınmasında sinemanın görsel bir sanat olması sebebiyle biçimin önemi büyüktür. Yine Monaco'ya göre sinema sözdizimi uzamda ve zamanda gerçekleşmektedir. Bu bağlamda bir filmin bir araya gelmesini sağlayan unsurlar olarak uzamın değişimine “mizansen” olarak göndermede bulunulurken zaman değişimi de Fransızca'da bir araya getirmek anlamına gelen “montage” yani kurgu ile³⁸ ifade edilmektedir (2001, s. 168). Mizansen kelimesi 1833'ten beri Fransızca'dan ödünç alınarak İngilizce de kullanılmakta olup (*mise-en-scène*) kabaca “sahneye koymak” olarak çevrilebilmektedir. Gibbs'in yaptığı özet tanımlamaya göre mizansen “çerçevenin içindeki her şey ve bunların düzenleniş biçimi”dir. Çerçevenin içinde yer alan ışık, kostüm, dekor ve oyuncuların kendisi mizansenin öğeleridir. Çerçevenin içeriğini doğrudan etkilemesi sebebiyle çerçevelemenin kendisi, kamera hareketleri ve yapılan diğer fotografik tercihler de mizansenin bir parçasıdır. Gibbs, mizansenin öğelerini ışık, kostüm, renk, aksesuarlar, dekor, oyunculuk performansları, çerçevede yaratılan veya daraltılan boşluk, kameranın konumu, çerçeveleme ve çerçeve içinde yer alan öğelerin etkileşimleri başlıklarıyla incelemiştir (2002, s. 5-26). Dolayısıyla bu kısımda da söz konusu öğeler ve

³⁸ Türkçe sinema yazınında “montaj” ve “kurgu” farklı anlamlarda kullanılmaktadır.

kurgunun nasıl gerçekleştirildiği kriterleri çerçevesinde Kocakarı Korkusu filmlerinin biçim özellikleri incelenmeye çalışılacaktır.

Bu kısımda benimsenen yaklaşım, öncelikle Kocakarı Korkusu akımını başlatan film olarak kabul ettiğimiz *What Ever Happened to Baby Jane?*'in Kocakarı Korkusu akımı için ortaya referans olarak koyduğu biçim özelliklerinin incelenmesi ve bu biçim özelliklerinin akımın diğer filmleriyle kıyaslanması şeklinde bir yol haritasıdır. *Tablo 1*'de yer alan 49 filmin tek tek biçimsel analize tabi tutulması verimsiz bir çalışmaya sebep olacağından akımın öne çıkan biçim özelliklerinin incelenmesi ve kurucu film olan *What Ever Happened to Baby Jane?* ile kıyaslanması yoluna gidilmiştir.

Baby Jane, önceki kısımlarda da bahsedildiği üzere ardından bir film furiasını getirse de kendisi 1960 yılında Hitchcock'un *Psycho* filmiyle yakaladığı başarının yarattığı atmosferin bir ürünüdür. Söz konusu etki Aldrich'in filminde de görülmektedir. Rebello'nun aktardığına göre New York Times, *Psycho*'nun başarısını D. W. Griffith'in *The Birth of a Nation* (1915) filminden sonraki en karlı siyah-beyaz film olarak ilan etmiştir (2013, s. 187). Yine Rebello'nun *Psycho*'nun kostüm tasarımcısı Rita Riggs'ten aktardığına göre Hitchcock böyle "basit bir siyah-beyaz filmin" bu kadar çok para kazanması karşısında afallamıştır (s. 172). Hem bütçeyi düşüreceği hem de filme ait kanlı detayları daha az sevimsiz göstereceği için siyah-beyaz olarak çekilen *Psycho*, *Baby Jane* gibi pek çok filme bu açıdan ilham olmuştur. Aldrich, her ne kadar Hitchcock, Hawks, Ray gibi isimlerle birlikte *Cahiers du Cinema* çevrelerinin dikkatini çeken bir auteur de olsa üslubu diğerleri gibi keskin ve temaları ise diğerleri kadar nevi şahsına münhasır değildir. O sebeple *Baby Jane*'in üslup olarak *Psycho*'ya bu kadar yakın durması da anlaşılabilir. *Baby Jane*'de karakterlerin içinde bulunduğu ruh hali veya seyirciye sunulmuş biçimi açısından uygulanan aydınlık, karanlık veya parçalı aydınlatmalı ışık yaklaşımı *Psycho*'dakine benzer bir şekilde kullanılmıştır.



Görsel 2 *Psycho*'da Norman Bates dedektif tarafından sorgulanıyor (solda). *What Ever Happened to Baby Jane?*'de Jane hizmetçi Elvira'yı öldürdükten sonra kardeşiyle birlikte kaçmaya hazırlanıyor (sağda).

Tablo 1'de yer alan 49 film biçimsel açıdan ele alındığında Kocakarı Korkusu filmlerinin biçimsel özellikleri açısından istikrarlı bir benzerlik olmadığı görülmektedir. Söz konusu filmlerden 1962 yapımı *Baby Jane*'i takiben 1960'ların sonuna kadar çekilmiş olan filmler *Baby Jane*'e üslup ve

biçim olarak benzese de, bu durum ilk dönem Kocakarı Korkusu filmlerinin hepsinin 1960'larda ve çoğunun Hollywood'da çekilmiş olması sebebiyle anlaşılabilir. Erken dönem Kocakarı Korkusu filmlerindeki biçimsel benzerlik Kocakarı Korkusu filmlerine has bir benzerlik değil; bu filmlerin çoğunun 1960'larda çekilmiş, çoğu siyah-beyaz korku filmleri olmasından doğan bir benzerliktir. Bu durumun sebebi de daha önceki kısımlarda defaatle ifade edildiği üzere *Psycho*'nun gerek biçimsel gerekse içeriksel olarak koyduğu standartın takip edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu duruma uygun bir örnek olarak *Baby Jane*'i yapan ekibin çektiği ve *Baby Jane*'in fahri devam filmi olarak görülebilecek *Hush... Hush, Sweet Charlotte* (Aldrich, 1964) filminde de başrolde oynayan Olivia de Havilland'ın başrolünü oynadığı *Lady in a Cage* (Grauman, 1964) filmi verilebilir. *Görsel 3*'te filmin biçimsel olarak gerek açılış jeneriği gerekse açılış sahnesiyle *Baby Jane*'den çok *Psycho*'ya öykündüğünü gözlemlemek mümkündür.



Görsel 3 *Psycho*'nun açılış jeneriği (sol üstte). *Lady in a Cage*'in açılış jeneriği (sağ üstte). *Psycho*'nun açılış sekansında karakterleri tanımadan önce kamera otel odasının penceresinin aralığından girer (sol altta). *Lady in a Cage*'de *Malcolm*'u not yazarken görmek üzere kamera havalandırmadan odanın içine girer (sağ altta).

Benzer bir şekilde 1965 yılında İngiltere'de Hammer Film tarafından çekilen *Die! Die! My Darling!*, *Baby Jane* veya *Psycho*'dan ziyade Hammer Film'in 1950 sonrasında yaptığı korku filmlerine daha çok benzemektedir. Technicolor renk düzenlemesi, pembeye çalan renge sahip kan, Hammer Film'in alametifarikalarıdır.



Görsel 4 Hammer Film tarafından çekilmiş iki film. Dracula (Fisher, 1958) (solda), Die! Die! My Darling! (Narizzano, 1965) (sağda).

Kocakarı Korkusu filmlerinde sinematografik tercihlerin kendine has bir eğilimi bulunmaktadır. Bu filmlerde, *Yıldız Sistemi* başlığında izah edilmeye çalışıldığı üzere 20 ve 30’lu yaşlarında olan kadın baş karakterler için kullanılan iyi özellikleri ön plana çıkartmaya çalışan ışıklandırma (*flattering lighting*) tekniği ters yüz edilmektedir. Bu duruma tekniğin İngilizce isimlendirmesinden yararlanarak “*unflattering lighting*” demek mümkündür. Işıklandırma ve ona eşlik edecek şekilde çerçeveleme, planın yakınlığı gibi temel sinematografik öğeler Kocakarı Korkusu filmlerinde başrol oyuncularının mümkün olduğunca yaşlı, çirkin, acınası ve korkutucu görünmesi sağlayacak şekilde kullanılmaktadır. Bu durum, söz konusu oyuncuların 20’li ve 30’lu yaşlarında perdede temsil ediliş biçimlerinin tam tersidir.





Görsel 5 Bette Davis, *Of Human Bondage* (Cromwell, 1934) filminde (sol üstte). Bette Davis, *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962) *Jane Hudson* rolünde (sağ üst). Olivia de Havilland, *Gone with the Wind* (Fleming, 1939) filminde (sol orta). Olivia de Havilland, *Lady in a Cage* (Grauman, 1964) filminde (sağ orta). Tallulah Bankhead, *Lifeboat* (Hitchcock, 1944) filminde (sol alt). Tallulah Bankhead, *Die! Die! My Darling!* (Narizzano, 1965) filminde (sağ alt)

Söz konusu “çirkinleştirme/korkunç hale getirme efekti” mizansenin yalnızca sinematografiyle ilişkili unsurlarıyla sağlanmamaktadır. Saç ve makyaj, kostüm ve en önemlisi oyunculuk performansının yönetimi Kocakarı Korkusu efektini sağlamaktadır. *Görsel 6*’da farklı dönemlerden Kocakarı Korkusu ana karakterlerinin saç, makyaj ve kostüm tercihlerine yönelik farklı dönemlerden örnekler yer almaktadır.





Görsel 6 What Ever Happened to Baby Jane?'deki (Aldrich, 1962) çocuksu kostümü, beyaz pudra ağırlıklı grotesk makyajıyla Bette Davis (sol üstte), "evde kalmış yaşlı" kız kostümü, makyajsız yüzü ve bandanasıyla Misery (Reiner, 1990) filminde Kathy Bates, baştan aşağı siyah giyinmiş, makyajsız ve kana bulanmış haliyle (sağ üstte), Inside ('À l'intérieur', Bustillo ve Maury, 2007) filminde Béatrice Dalle (sol altta), çiçekli, sade ve bol elbiseleri, makyajsız yüzü ve sürekli olarak dağınık saçlarıyla Derya Alabora Naciye (Çiçek, 2015) filminde (sağ altta).

Kocakarı Korkusu kahramanları *Görsel 6*'da da görüldüğü üzere farklı şekillerde de olsa psikopatiye işaret edecek şekilde tuhaf ve tekinsiz bir forma sahiptir. Bu tekinsiz ve deli izlenim önceki örneklerde de görüldüğü üzere sinematografiyle de desteklenmektedir. Davis'in Baby Jane'i çocukluk yıllarında ünlü bir çocuk vodvil yıldızı olduğu döneme özlemle saçlarını bukleli hale getirmekte, fırırlı elbiseler, etekler giymekte ve grotesk derece beyaz pudrayla boyanıp abartılı ruj sürmekte ve sol gözünün altına kalp şeklinde bir "güzellik damgası" çizmektedir. Bu durum Jane'in akli dengesinin bozukluğuna vurgu yaparken aynı zamanda zihninin geçmişe hapsedildiğini da hatırlatarak karakteri tekinsiz hale getirmektedir. Yine *Görsel 6*'da yer alan Kathy Bates (ortada) stereotipik "evde kalmış", eski hemşire kostümüyle gezmektedir. Genellikle bol bir elbise ve hırka kostümlerine sıfır makyaj eşlik etmektedir. *Görsel 6*'da yer alan son örnekte ise *Inside* filminde Béatrice Dalle, tipik bir şekilde kötülükte özdeşleşen siyahtan başka bir renk giymez ve makyaj yapmaz. Bu durum karakter hakkında hiçbir şey bilmiyor oluşumuzu da pekiştirmektedir. Zira filmin evreninde bir Dalle'ın karakterinin bir ismi dahi yoktur. *La femme*³⁹ olarak geçmektedir. Bu örnekler *Die! Die! My Darling!*'deki aşırı tutucu, muhafazakâr Mrs. Trefoile karakterini canlandıran Tallulah Bankhead'in koyu renk elbiseler giymesi, hiç makyaj yapmaması ve saçlarını sınıksı bir topuzla

³⁹ Fr. Kadın.

başının tepesinde toplaması; *Ma* (Taylor, 2019) filminde Octavia Spencer'ın yoğun makyaj ve koyu, bol kıyafetler giymesi gibi örneklerle çeşitlendirilebilir. *Görsel 6*'da yer alan örneklerden *What Ever Happened to Baby Jane?* 1962 ve Hollywood, *Misery* 1990 ve Hollywood, *Inside* 2007 ve Fransa, *Naciye* ise 2015 ve Türkiye yapımıdır. Ana karakteri çirkinleştirme ve/veya korkunç hale getirme stratejileri tarih ve coğrafya fark etmeksizin Kocakarı Korkusu filmlerinde ortak olarak gözlemlenen bir biçimsel özelliktir. Bu stratejiler bazen saç, makyaj, kostüm gibi öğelerle sağlandığı gibi bazen de görüntü yönetimi, ışık, çerçeveleme, plan ölçeği gibi sinematografik faktörlerle bazen ise bütün bunların bir arada kullanılmasıyla sağlanmaktadır. Hangi stratejiler kullanılırsa kullanılsın oyuncu yönetimi bu yöntemlere eşlik etmektedir. Kocakarı Korkusu filmlerine *camp* özelliği katan abartılı ve/veya gösterişli bir oyunculuk stili bu filmlerin başrollerinin performanslarında gözlemlenmektedir. Söz konusu yüksek ve abartılı oyunculuk çıtasını Kocakarı Korkusu'nun ilk filmi kabul ettiğimiz *What Ever Happened to Baby Jane?*'de çocuksu ile manyak arasında giden tavrı neredeyse vodvilyen bir performansla temsil eden ve sonrasında bu rolüyle Oscar'a aday olan Bette Davis'in çektiği tahmininde bulunulabilir. Hakeza *Misery*'de Kathy Bates'in performansı da esir tuttuğu ve hayranı olduğu yazara karşı çocuksu bir ilgi ve masumiyet ile cinayete meyilli bir akıl hastası arasında gelgitlere sahne olmaktadır. Bates, Annie Wilkes rolündeki bu performansı ile 1991 yılında En İyi Kadın Oyuncu Oscar'ını kazanmıştır. Örnekler yine türün diğer filmleriyle çoğaltılabilmektedir.



Görsel 7 Misery'de Kathy Bates'in kötücül performansının kostüm, makyaj gibi öğelerle birlikte aşırı yakın plan, geniş aç lens kullanımı ve alt aç çekimle desteklendiği bir sahneden örnek.

Genellikle korku filmlerinde “kötü” karakterin gerek ışık başta olmak üzere sinematografik öğelerle gerekse tuhaf ve tekinsiz saç, makyaj ve kostüm tercihleriyle kötülüğünün vurgulanması yaygın bir pratik olduğundan söz konusu durumun Kocakarı Korkusu karakterlerine özgü olmadığı

düşünülebilir. Ancak Kocakarı Korkusu filmlerinde başrol olan belli bir yaşın üstündeki kadın oyuncuların muhatap olduğu biçimsel stratejiler yalnızca kötü karakterlerle sınırlı değildir. Örneğin Kocakarı Korkusu karakterleri olan *What Ever Happened to Baby Jane?*'de Joan Crawford'ın canlandığı Blanche Hudson karakteri ile *Lady in a Cage* filminde Olivia de Havilland tarafından canlandırılan Cornelia Hilyard karakteri birer mağdure örneğidir ve “*damsel in distress*”⁴⁰ tabirinin tipik karşılıklarıdır. Buna rağmen filmlerdeki görsel temsilleri apaçık “kötü” olan karakterlerden farklı değildir.



Görsel 8 *What Ever Happened to Baby Jane?*'de Blanche Hudson rolünde Joan Crawford (üstte), *Lady in a Cage* filminde Cornelia Hilyard rolünde Olivia de Havilland (altta)

Sonuç olarak örneklem teşkil eden 49 film incelendiğinde, önemli filmlerden verilen örnekler üzerinden de görülebileceği üzere, Kocakarı Korkusu filmleri tam tamına istikrarlı bir biçim özellikleri bütünü sağlamamaktadır. Başta *Baby Jane* olmak üzere akımın 1960'larda yapılan ilk dönem örnekleri ağırlıklı olarak Alfred Hitchcock'un *Psycho* filminin biçim özelliklerinden fark edilebilir bir şekilde etkilenmiştir. Ancak bunun dışında filmlerin genel olarak yapıldıkları dönem ve üretildikleri ülke ve

⁴⁰ *İng.* Cambridge Dictionary'e göre tehlikede olan ve/veya belaya bulaşmış genç kadın (URL-18) (tarih yok). Edebiyat, tiyatro, sinema gibi eserlerde sıklıkla karşılaşılan zavallı, mağdur ve yardıma muhtaç kadın arketipini tanımlamak için kullanılmaktadır.

endüstri içindeki benzeri korku filmlerinin ton ve atmosferine sahip olduğu görülmüştür. Bu filmleri aynı dönem ve ülkede çekilmiş diğer filmlerden ayıracabilecek belirgin bir biçimsel özellikler bütünü bulunmamaktadır. Yalnızca Kocakarı Korkusu filmlerinin baş karakterlerinin biçimsel temsilleri istikrar arz etmektedir. Bu filmlerdeki ana karakterler belli bir yaşın üstündeki kadın karakterler olup ister kötü karakter ister mağdure figürler olsunlar, bu karakterler saç, makyaj kostüm veya ışık, çerçeveleme, lens seçimi, plan ölçeği gibi sinematografik etmenler kullanılarak ya çirkinleştirme ve aciz gösterme ya da korkunç hale getirme stratejilerine maruz kalmışlardır. Bu durum, yine önemli örneklerle ispat edilmeye çalışıldığı üzere zaman ve coğrafyadan bağımsız olarak Kocakarı Korkusu filmlerinde sabit bir biçimsel özellik olarak kendini tekrar etmektedir. Oyuncuların bu karakterler için söz konusu şekilde dönüştürülerek temsil edilmesinin “Kocakarı Korkusu Efeği” olarak tarif edilmesi önerilebilir.

1.5.2. İçerik Özellikleri

Bölümün en başında da ifade edildiği üzere Kocakarı Korkusu adlandırması şiddet içeren, sahnede bolca sahte kanın döküldüğü, her türlü tekinsiz korku hikayelerin sahnelendiği, Fransa’daki Grande Guignol tiyatrosunun ismi ve “Büyük Kadın” anlamına gelen ve belli bir prestiji, karizması ve aurası olan, belli yaşın üstündeki kadınları tanımlamak için kullanılan “Grande Dame” ifadesinin bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Kocakarı Korkusu akımı için “kocakarı” anlamına gelen “hag” ve istismar sinemasına gönderme yapmak açısından “istismar” anlamına gelen “exploitation” kelimelerinin birleştirilmesinden elde edilen *Hagsploitation* ismi de kullanılmaktadır. Dolayısıyla en kısa ve kaba tarifıyla Kocakarı Korkusu, başrolünde belli bir yaşın üzerindeki “grande dame”ların yer aldığı ve Grande Guignol efektlerini, yani kanın ve şiddetin en açık seçik temsilini barındıran korku filmleri için kullanılan bir adlandırmadır. Dolayısıyla Kocakarı Korkusu filmlerinin ortak ve olmazsa olmaz içerik özellikleri, akıma verilen adın da açığa çıkardığı üzere büyük ve prestijli, belli yaşın üstündeki kadınlar ile açık seçik temsilen edilen şiddettir. Bu kriterler bir filmin Kocakarı Korkusu olup olmadığını anlamamızı sağlayan olmazsa olmaz kriterler olduğu için şüphesiz bir şekilde *Tablo 1*’de yer alan filmlerde var olan ve zamandan, coğrafyadan bağımsız bir şekilde istikrarla gözlemlenen içerik özellikleridir. Bunun dışında Kocakarı Korkusu filmleri istisnalarla birlikte genellikle istikrarlı bir biçimde ortak içerik özelliklerini paylaşmaktadır. Bu kısımda söz konusu ortak içerik özellikleri detaylıca ele alınmaya çalışılacaktır.

1.5.2.1. Özdüşünümsellik

Kocakarı Korkusu furyasını ilginç kılan içerik özelliklerinden biri, örneklem filmlerin büyük çoğunluğunda gözlemlenebilecek olan özdüşünümsel yapıdır. Kurtoğlu’na göre (2011, s. 12) düşünümsellik (*reflexivity*) veya Özdüşünümsellik (*self-reflexivity*) kavramları arasındaki anlam

farkı çok az olduğundan çoğu kaynakta birbiri yerine kullanılmakta olduğunu ifade eder ve özdüşünümselliğin anlamını Erol Mutlu'nun *İletişim Sözlüğü*'nden “*Düşünümsellik veya Özdüşünümsellik bir sistemin kendine gönderme yapabilme niteliği(...)*” olarak aktarır. Stam'e göre (1985, s. 1) dünya üzerindeki tüm sanat eserleri illüzyonculuk ile düşünümsellik (yansıtmacılık) arasındaki gerilimden beslenmiştir. İllüzyonculuğun yaptığı şey karakterlerini gerçek insanlar, sözcük veya görüntülerini gerçek zaman ve tüm temsillerini hakikat olarak temsil etmekken; düşünümsellik kendi maskesini işaret etmekte, büyülenmeyi yıkmakta ve kendi yapısını anlamaya davet etmektedir. Özetle özdüşünümsellik bir metnin (edebiyat, tiyatro, sinema eseri vb.) kendi yapısını ifşa etme, kendine gönderme yapma ve yabancılaşma yaratma kabiliyetidir. Özdüşünümsellik bir sinema terimi olmamakla birlikte sinema filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkabilen bir unsurdur. Örneğin erken dönem sinemanın ilk akla gelen filmlerinden *L'arrive d'un a La Ciotat*⁴¹ (Lumiere, 1895) bir trenin gara girişini trenin istikametine çok yakın bir noktadan filme alarak, trenin adeta perdeden çıkarak salondaki seyircilerin üzerine geldiği illüzyonunu yaratmış ve seyirciyi izlediği filme yabancılaştırmıştır. Sinemada özdüşünümsel özelliklere sahip olan filmler için “metafilm” veya “metasinema” ifadeleri kullanılmaktadır. “Meta” kelimesinin pek çok anlamı olmasına karşın Oxford Dictionary'ye göre meta, bir film, edebiyat ve sanat eserinin kendine veya kendi türüne karşı gösterdiği farkındalık olup kelimenin eş anlamlısı “özündergelilik” (*self-referentiality*) olarak verilmiştir (URL-19). Kurtoğlu'na göre (2011, s. 10) metasinema “sinemanın yaratım ve metinsel süreci üzerine düşünme (...) ve bu düşünceleri yansıtmaya (...)”dır. Sinemada özdüşünümsellik ve metasinema ürünleri, Brecht'in estetik kuramının sinemaya uyarlanması üzerinden anlamak mümkündür.

Stam, Avrupa ve Üçüncü Dünya'da 1960'ların ve 1970'lerin solcu sinema teorisinin, 1930'lardaki geleneksel tiyatrodan beslenen geleneksel Hollywood sistemine bir eleştiri getirebilmek adına Bertolt Brecht'in tiyatro üzerine başlattığı Marksizm kökenli tartışmayı devam ettirdiğini ifade etmektedir. Hatta 1960'ta *Cahiers du cinéma* bir sayısını direkt olarak Alman tiyatrocuya ithaf etmiştir (2014, s. 156). Brecht'in estetik kuramı “epik tiyatro” veya “diyalektik tiyatro” olarak anılmakta ve geleneksel tiyatroya karşı eleştirileri ve bu eleştirilerden doğan estetik yaklaşımı sinemaya da uyarlanmaya elverişlidir. Bu elverişlilik pek çok sinemacıyı ve sinema kuramcısını da etkilemiştir. Brecht'in geleneksel tiyatrodan en tehlikeli bulduğu unsur Aristoteles tarafından “katharsis” olarak adlandırılan, olayların sonunda karakterlerle birlikte seyircinin de duygusal boşalma yaşadığı andır. Brecht'in estetik anlayışına göre özdeşleşme ve *katharsis* yaşama, seyircinin karakterin başından geçenleri ve onun tercihleri dışarıdan, serinkanlı bir şekilde algılamasını engellemektedir (Parkan, 2020, s. 33-34). Geleneksel tiyatro ve epik tiyatro arasındaki en temel ayrım bu özdeşleşme meselesidir. Söz konusu durum sinemada da gözlenir. Hollywood kesinlikle geleneksel tiyatro

⁴¹ fr. *Trenin Gara Girişi*

geleneğinden beslenmiştir. Seyirci özdeşleşmesi, *suture* yönteminin benimsenmesi ve filmin sonunda katharsis yaşanması Hollywood için vazgeçilmezdir. Brecht estetiğinden etkilenen sinemacılar filmlerinde bu özdeşleşmeyi bozma, seyirciyi finali değil finale giden yolu düşündürme eğiliminde bulunmuşlardır. Parkan'a göre (2020, s. 35-54) Brecht estetiğinin sekiz temel unsuru bulunmaktadır: gerçeğin ardındaki gerçeği görmek anlamına gelen (bilimsel) *naivite*, (tiyatrodan veya sinemada) metnin sahneye konması sürecinde yönetmenin yorumu yerine tüm ekibin ortaya çıkarttığı toplumsal temelli analiz olan *mesel çalışması*, olayların çizgisel bir yol izlemeksizin bölünerek, zaman atlamaları yaşanarak anlatıldığı *epizotik anlatım*, sözü ifade edecek davranış (mimesis, taklit) yerine, söz arkasındaki görünmeyen anlamı oyuncunun seyirciye göstermesi anlamına gelen *gestus*, zamanda atlama, çelişki, dördüncü duvarın reddi gibi çeşitli unsurlarla gerçekleştirilen *yabancılaştırma*, yabancılaştırmanın bir uzantısı olarak yaşanan bir durumun tarihsel bir durummuş gibi sunulmasını sağlayan *tarihselleştirme*, yapıt içinde yer alan seyircinin önyargılarının ya da ideolojilerin, betimlenen dünyayla çatışarak sunulması anlamına gelen *anlatımcı yapı* ve özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyen ancak özdeşleşmeyi denetim altına almayı sağlayacak, seyircide hikayenin olaylarını, karakterin seçimlerini sorgulatma eğilimi yaratacak olan *göstermeci oyunculuk*.

Önceki kısımlarda sıklıkla Kocakarı Korkusu filmlerinin Hollywood'un öz çocuğu olduğu ifade edilmiştir. Örneklem teşkil eden Kocakarı Korkusu filmlerinin hiçbirisi Brecht'ten film değildir. Öte yandan Brecht estetiğinden bahsedilmesinin getirilmesinin sebebi, söz konusu filmlerin özdeşleşimsel özellikleri ve meta yapısı bağlamında filmlerin anlattığından daha farklı bir gerçeklik düşünebilmek için yollar aramaktır.

Kocakarı Korkusu filmleri, bazı istisnalar dışında metafilemdir. Kocakarı Korkusu filmlerinde ana karakterin eski bir oyuncu olması *Baby Jane*'den itibaren filmlerden tekrar eden bir temadır. *Baby Jane*'in kahramanları Jane ve Blanche 1920'lerde Hollywood'da oyunculuk yapmıştır. *Die! Die! My Darling!*'in Mrs. Trefoile'u da yine 1920'lerde ve 30'larda oyuncudur; ancak ardından dine yönelmiştir ve Hollywood dönemini reddetmektedir. *Savage Intruder*'in (Wolfe, 1970) Miriam Hopkins'in canlandırdığı ana karakteri Katharine Packard, inzivaya çekilmiş bir film yıldızıdır. *The Fan*'de (Bianchi, 1981) Lauren Bacall, ünlü bir tiyatro ve sinema yıldızı olarak takıntılı bir hayran tarafından terörize edilen Sally Ross karakterini canlandırmaktadır. Kocakarı Korkusu karakterlerinin hepsi eskiden oyunculuk yapmış veya yıldız olan karakterler değildir. Nitekim bu durum, filmlerin metafilem olmasına engel değildir. Zira bu filmlerde oynayan çoğu 30-40 yıl öncesinde de çok ünlü oyuncular olduklarından seyircinin bu filmleri, yıldızların ikonik rollerini hatırlamaksızın izlemesi düşünülemez. *Baby Jane*'i izleyen seyircilerin Bette Davis'in *All About Eve*'deki (Mankiewicz, 1950) performansını, Joan Crawford'un *Mildred Pierce*'deki (Curtiz, 1945) rolünü hatırlamaması mümkün değildir. Aynı şekilde *The Night Watcher*'de (Castle, 1964) Barbara Stanwyck'i izlemek 1940'ların

kara filmlerindeki femme fatale rollerini veya *The Fan*'in başrolü Lauren Bacall'ı izlemek, oyuncunun 1940'larda Humphrey Bogart'la çıktıkları ve Howard Hawks'un yönettiği filmleri akla getirecektir.

Brechtien yaklaşımından bakıldığında da söz konusu durum belli bir yabancılaştırma yaratmaktadır. Zira önceki kısımlarda Hollywood'un yıldız stratejilerinden bahsedilirken görüldüğü üzere stüdyo sistemi içinde her yıldızın personası dikkatle inşa edilmektedir. Başta oynadığı roller olmak üzere, özel hayatı, gazete ve dergileri verdiği fotoğraflar ve röportajlar, oynadığı reklamlar, özel yaşantısı gibi çok önemli unsurlar hep stüdyonun ve halkla ilişkiler ekiplerinin yarattığı personayı desteklemek üzere düzenlenmektedir. Kocakarı Korkusu filmi yapmış yıldızların yıllar boyunca inşa edilmiş ve başta Amerikan toplumu olmak üzere dünyanın her yerindeki seyircilerin ve sinema severlerin kafalarına işlenmiş olan personalar Kocakarı Korkusu filmleriyle sarsılmaktadır. Kocakarı Korkusu filmlerinde ışık ve lensin bilinçli olarak gizlemediği kırışıklar, bedensel kusurlar, yıldızların oynadıkları eziyet gören veya eziyet eden, eli kanlı, “manyak” figürlerle birlikte yıldızların personası seyirci nezdinde ters yüz edilmektedir. Bir diğer Brechtien estetik unsuru olan “göstermecî oyunculuk” ise Kocakarı Korkusu filmlerinin özdüşünümsel özelliğine hizmet etmektedir. Oyunculuk performansı mizansenin bir parçası kabul edildiğinden Kocakarı Korkusu filmlerinin biçimsel özellikleriyle birlikte bir önceki başlıkta ele alınmış olup burada oyuncular büyük, gösterişli ve yer yer abartıya kaçan oyunculuklarından bahsedilmiştir. Brecht'in “göstermecî oyunculuk”tan kastı abartılı oyunculuk değildir; seyirciye gördüğünün ardını sorgulatan oyunculuktur. Kocakarı Korkusu filmlerinin hiçbirisi bilinçli olarak Brechtien değildir. Öte yandan filmlerdeki abartılı oyunculuk, filmin gerçekçilik ihtiyacını sekteye uğratarak yabancılaşma yaratmaktadır. Bunun her seyirciyi düşünmeye sevk edip etmediğini ölçmenin imkânı olmamakla birlikte oyunculüğün göstermecî yanı bu filmlerin özdüşünümsel özelliğine katkıda bulunduğu için not etmeye değerdir.

Bu filmlerin biçimsel özelliklerinin ele aldığı kısımda da belirtildiği üzere özellikle erken dönem Kocakarı Korkusu filmleri Hitchcock'un *Psycho*'sunun başarısından önemli ölçüde etkilenmiştir. Bu durum yalnızca biçimsel özelliklerle sınırlı kalmamıştır. *Psycho*'nun o dönemde gerçekleştirdiği en önemli yeniliklerden birisi de 30'lardan beri yoğun bir şekilde uygulanan yapım yasasına fırlattığı balyozdur. *Psycho*, eski karısının nafakası ve ölmüş babasının borçlarını ödemek zorunda olduğu için evlenemeyen Sam Loomis'in bir emlakçıda çalışan sevgilisi Marion Crane'in hikayesini anlatmaktadır. Marion, çalıştığı emlakçıdan kırk bin dolar çalarak sevgilisiyle kaçmayı planlar ve sevgilisinin yaşadığı küçük kasabaya doğru yola çıkar. Yolda yağmur yağması sebebiyle ana yoldan uzaklaşır ve sapada yer alan Bates Motel'de konaklar. Burayı tuhaf ama yakışıklı, içine kapanık Norman Bates ve yaşlı annesi işletmektedir. Marion, gece odasına döndüğünde hırsızlığından pişman olarak ertesi gün parayı teslim etmeye karar verir ve adeta hırsızlığının ve şehvetinin günahından arınmak için duşa girer. Duşta “anne” tarafından bıçaklanarak öldürülür. Norman,

annesinin işlediği cinayeti örtbas ederek; ancak öte yandan Marion'ı bulmak üzere bir özel dedektif görevlendirilmiştir. Marion'ın kardeşi Lila ve sevgilisi Sam de Marion'ı aramaktadır. Arayışlar Norman Bates'in annesinin aslında yıllar önce öldüğünü ve Norman'ın kişilik bölünmesi yaşayarak zaman zaman annesi kılığına girdiğini ortaya çıkartır. Norman, annesinin kendisi üzerindeki baskısı ve koruyuculuğuna dayanarak kendisinin cinsel çekim duyduğu kadınları, anne tarafı ağır bastığında, annesi olarak öldürmektedir. Filmin tepe noktasında Norman'ı annesinin kıyafetlerini giymiş ve bir peruk takmış olarak görürüz. *Psycho*'da Oedipus kompleksinin sapkın bir versiyonu, ağır derecede akıl hastalığı, *cross-dressing*⁴², kadın cinselliğinin özgür ifadesi (Marion'ın işlediği “şehvet suçu” her ne kadar sonunda ölümle cezalandırılrsa da) gibi unsurlar şüphesiz ki yapım yasasının önceki yıllarda izin vermeyeceği derecede sansasyoneldir. *Psycho*'nun kullandığı bu şok değeri yüksek, sansasyonel öğeler filmin gişe başarısında önemli bir yere sahiptir. Erken dönem Kocakarı Korkusu filmlerinde de önceki yılların yapım yasasının müsaade etmeyeceği ancak *Psycho* ve benzerlerinin yapım yasasında açtıkları gedikten faydalanan sansasyonel öğeler sıklıkla görülmektedir.⁴³ *Baby Jane* kadar *Psycho*'nun da etkisinde olan *Lady in a Cage*'de ana karakter Cornelia Hilyard'ın oğluyla hastalıklı bir sevgi ilişkisi içinde olduğu görülmektedir. Öyle ki oğlunun Cornelia'ya bıraktığı mektupta açıkça anne tarafından gerçekleştirilen cinsel taciz ve ensest iması vardır. *Die! Die! My Darling!*'de aşırı dindar olan Mrs. Trefoile, intihar etmiş olan oğlunun nişanlısı Patricia'yı evine davet eder, genç ve güzel olan Patricia'nın cinselliğini mutlak şekilde kontrol almaya çalışır. Oğlu Stephen'ın ölmesi sebebiyle Patricia'yı ebediyen oğlunun karısı olarak kabul etmektedir ve oğluyla nişanlısı ahirette birleştğinde Patricia'nın pür ve günahsız olması gerekmektedir. O sebeple Mrs. Trefoile, şeytanın rengi olduğu gerekçesiyle Patricia'nın kırmızı giymesini engeller, ruj başta olmak üzere her türlü makyajı yasaklar. Hatta daha ileri gidip doğrudan Patricia'nın bakire olup olmadığını sorar. Daha önceki dönemde görülemeyecek tabu başlıklar yalnızca konuda değil, diyaloglarda da kendine yer bulmaktadır. Jane, ısrarlı bir şekilde odasındaki zili çalarak kendisini çağıran kız kardeşi Blanche için “Seni acınası kaltak!”⁴⁴ cümlesini kurar. William Castle'ın *I Saw What You Did*'inde (1965) 13-14 yaşlarındaki iki arkadaş yaptıkları telefon şakalarında baltayı taşla vurur ve herkese söyledikleri “ne yaptığını gördüm, kim olduğunu biliyorum” cümlelerini yakın süre önce karısını öldürmüş olan Steve Marak'a sarfederler. Steve'in, suçunu bildiğini iddia eden kişiyle yapmış olduğu telefon görüşmesinde sürekli olarak buluşmak istediğini söylemesi, kızların “adam da seks manyağı çıktı” demesine sebep olmuştur. Benzer örnekler çoğaltılabilmektedir. Görüldüğü üzere erken dönem Kocakarı Korkusu filmlerinde

⁴² İng. Karşı cinsin giydiği kıyafetleri giyme.

⁴³ Yapım yasasının ilerleyen yıllarda neredeyse tamamen ortadan kalkacağı ve 21. yüzyılın ilk çeyreğinden baktığımızda neredeyse her konunun sinemada temsil bulabileceğini düşündüğümüzde, *Psycho*'ya öykünerek tabu olan konuların büyük bir iştahla filmlere dahil edilmesi konusunu erken dönem Kocakarı Korkusu filmlerinde görmemiz anlaşılabilir bir konudur. Zira tabu konulara değinilmesi 1960'lardan sonra daha alelade bir mesele olacak ve sansasyonel özelliğini yitirecektir.

⁴⁴ Orijinal diyalog “*You miserable bitch!*” şeklindedir.

Oedipus kompleksi, kişilik bölünmeleri, şizofreni gibi psikolojik komplikasyonların aşırı bir şekilde kullanılması, cinselliğin yoğun ve bayağı bir şekilde hikâyede yer tutması ve söz konusu tabu ve sansasyonel konuların diyaloglar aracılığıyla karakterler tarafından sarf edilmesine sıklıkla rastlanılmaktadır.

1.5.2.2. “Anakronizmin Skandalı”

Kocakarı Korkusu karakterlerinin abartılı ve kötücül performanslarının ardında çok ilgi çekici karakterler gizlidir. Bu ana karakterlerde içerik özelliği olarak da sıklıkla tekrar eden unsurlar karakterlerin cinsiyeti ve yaşı üzerine vurgulardır. Chivers, *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950) ve *What Ever Happened to Baby Jane?* filmlerini Mary Russo’nun “*Aging and the Scandal of Anachronism*” makalesinde tartıştığı unsurlar üzerinden ele almaktadır. Chivers, Russo’nun makalesinde bulunan yaşla uyumsuz davranmanın yüksek politik ve kültürel riskler getirdiğini, yaşa uygun davranmamanın yalnızca uygunsuz değil, aynı zamanda tehlikeli olduğunu; zira özellikle kadın öznelerde bu durumun “yaşa uymama skandalı” olarak adlandırılabilir bir duruma sebep vererek bu kadın öznelerin aşağılanmaya, hor görülme veya acımaya maruz görüleceği eleştirisini ele almaktadır (Russo’dan akt. Chivers, 2006, s. 213). Daha önce bahsedildiği üzere başta diğer yıldızlara öncülük eden Davis ve Crawford gibi, vaktiyle özenle inşa edilmiş personalarını “kana susamış cinai manyak” rolleriyle dönüştüren oyuncuların cesur bir girişimde bulunduğu söylenebilir. Chivers da Greta Garbo gibi bazı yıldızların yaş aldıkça kamu gözünden uzaklaşma eğilimine işaret ederek Davis ve Crawford’un orta yaşlı yıldızlar olarak göz önünde kalma iradelerinin takdire şayan olduğunu vurgulamaktadır (2006, s. 212). Stüdyoların “A filmi” başyapıtlarından düşük bütçeli B filmlerinde başrol oynamak söz konusu yıldızların yıllar boyunca inşa ettikleri kariyer ile tezat teşkil etmekte, söz konusu oyuncuların, Russo’nun da ifade ettiği gibi, alaya alınma, hor görülme veya acımaya muhatap olmalarına sebep olma riski taşımaktadır. Nitekim 1960’ların Hollywood’unu ele aldığı çalışmasında Baxter, Aldrich’in muhterem hanımefendilerle gişe potansiyeli görerek yıldızlarının onurunu hiçe sayıp Davis ve Crawford’u *What Ever Happened to Baby Jane?*’in başrolünde oynattığını ifade etmektedir. Ona göre *Baby Jane* ve başlattığı akım “*sado-gerontophilic*” yani “sado-yaşlısevicilik” üzerine bir denemedir. Pek çok oyuncu da bu akıma dahil olmuş ve yazara göre, örneğin Joan Crawford kariyerinin sonuna kadar kadın bilim insanı ya da kadın patroniçe gibi rollerle bu filmlerde vakit kaybetmiştir. (1972, s. 132).

Chivers’a göre Davis’in *Baby Jane*’de oynaması, son filmlerinin yeterince para kazandırmaması sebebiyle ona sırt dönen yönetmenlere karşı, Hollywood’dan bir çeşit intikam alma şeklidir. Chivers’ın makalesinde yol gösterici metin olan Russo’nun makalesine atıfta bulunursak Jane Hudson, yaşa uygun davranmama skandalını en uçlarda yaşamaktadır. Bu kadar çocuksu davranan ve

çoktan ölmüş bir temaşa olan vodvili yeniden ayaklandırmaya çalışan “yaşlı bir kadın”, Chivers’a göre, Hollywood standartlarında ancak bir korku filminde mümkün olabilir (2006, s. 217-218). Gerçekten de önceki kısımlarda izah edilmeye çalışılan Hollywood stüdyo sisteminin dinamikleri göz önüne alındığında personası dikkatle inşa edilmiş ve Barry King’in tabiriyle gerek filmsel gerekse film dışı unsurlarla sürekli olarak belli bir hizada tutulmaya çalışılan kadın yıldızlar için yaşlanmak ve endüstride ayakta kalmaya çalışmak korku filminin kendisi gibi görünmektedir. Bu açıdan Fisiak’ın Kocakarı Korkusu filmlerini travma anlatıları olarak ele alması dikkate değerdir. Kocakarı Korkusu filmlerinin ana karakterleri aniden sona eren bir kariyerin (*What Ever Happened to Baby Jane?* ve *Savage Inrtuder*), eşi tarafından aldatılmanın (*Strait-Jacket* (Castle, 1964)) ya da haksız yere cinayetle suçlanmanın ve ardından tecrit edilmenin travması gibi pek çok travmayı deneyimlemektedir (2020, s. 317). Bu filmlerin hepsinde yaşlanmak ve aciz olmak durumu ise karakterin yaşadığı travma ne olursa olsun her daim başat bir travma unsuru olarak gözlemlenmektedir. Jane Hudson’ın yaşadığı travma kariyerinin aniden bitmiş olmasının yarattığı travma olmakla birlikte aynı zamanda çocuk olmamanın, yaşlanmanın ve ölüme yaklaşmanın travmasıdır. Söz konusu örnek, *Baby Jane*’deki Jane’in çocukluk şovlarında çok popüler olan “*I’ve Written a Letter to Daddy*” şarkısını dans eşliğinde söylediği ve ardından aynadaki aksine bakar ağlamaya başladığı sahnede en tipik temsilini bulmaktadır.

Örnek sahnede de görülebileceği üzere Kocakarı Korkusu ana karakterleri ister kana susamış cani veya akıl sağlığını yitiren “kocakarı” ister zavallı mağdureler olsunlar örneklem filmlerin hepsinde karakterlere ait kırılganlıklar ortak bir içerik özelliği olarak gözlemlenmektedir. Karakterler ne kadar *deli* olsalar da *yaşlı* olmanın trajedisini yaşamaktadırlar. Bu durum ise sıklıkla yaşlanmış olmak, ölüme yaklaşmak ve netice itibarıyla eski gücüne kuvvetine sahip olmamak, yetersizlik hatta bazen de engellilik haliyle temsilini bulur. Bu engellilik hali bir araba kazası sebebiyle kötürüm kalan ve tekerlekli sandalyeye mahkum olan *What Ever Happened to Baby Jane?*’in Blanche Hudson’ında ve kalçasını kırdığı için bastonla gezen ve merdiven çıkamadığı için evine özel bir asansör yaptırtmak zorunda kalan *Lady in a Cage*’in Cornelia Hilyard’ında en mükemmel temsilini bulmaktadır. Chivers’a göre, örneğin Blanche Hudson karakterinin temsilinde, Blanche’in son derece pasif olması ve akıl sağlığı yerinde olmayan kız kardeşi Jane’in bakımına son derece bağımlı olması, yaş, cinsiyet ve engellilik hallerinin bütün kültürel stereotiplerini ve bu konulardaki basmakalıp fikirleri yeniden üretmektedir (2006, s. 222). Biçimsel özellikler de bu içerik özelliklerini destekler. Blanche Hudson, git gide akıl sağlığını kaybeden kız kardeşini doktoruna şikayet etmek üzere tekerlekli sandalyesinden inerek merdivenden aşağı sürünür ve en sonunda kardeşine yakalanarak Jane tarafından tekmelenerek dövülür. Aynı şekilde Cornelia Hilyard en sonunda kapalı kaldığı asansörden atlamayı becerdiğinde yürüyemez haldedir ve sürünerek yardım arar; ancak evini işgal eden serseriler tarafından yakalanarak sürüklenir ve dövülür. Tüm bunlar esnasında iki film örneğinde de kamera, karakterlerin pasifliğinden

ve gördükleri işkencelerden keyif alırcasına şiddeti ve şiddetin sebep olduğu ıstırapı yakın planlarla filme alır, kurgu sırasıyla şiddeti ve şiddetin sonucunda çekilen ıstırapı gösterecek şekilde hızlı kesmelerle düzenlenmiştir.

1.5.2.3. Queer Altkültür ve *Camp* Kavramı

Kocakarı Korkusu üzerine bir diğer önemli çalışmada Woodstock ise yüksek lisans tezinde söz konusu yaşlılık, engellilik ve tecrit halini dekadans ve queer estetik bağlamında değerlendirmektedir. Woodstock, tezinin giriş kısmında Max Nordau'nun 18. yüzyılın sonunda popüler sanatın akıl sağlığı, embesillik ve demansın bir göstergesi olduğu görüşünü hatırlatarak *fin-de-siècle*⁴⁵ sanatının çürüme, toplumsal disintegrasyon, anarşizm, suç ve nüfusta artış ve cinsel sapkınlığın bir göstergesi olduğu şeklinde özetlenen dekadans kavramını kullanmaktadır (Nordau'dan akt. Woodstock, 2020, s. 6). Dekadans anlayışına karşılık ise queer teorisyen Heather Love'ın dekadans sanatın öteki olan özneleri marjinalleştirdiği görüşünü koyar. Love, aynı zamanda Foucault'dan hareketle 20. yüzyıla gelindiğinde eşcinselliğin 19. yüzyıldan kalan bu anlayışla seksolojik, tıbbi ve kriminal bir söylemle modern formuyla "icat edildiği" görüşünü ileri sürmektedir (Love'dan akt. Woodstock, 2020, s. 6-7). Bu görüşlerden yola çıkarak Woodstock, çürümeyle, yozlaşmayla ve çöküşle ilintili olan dekadans sanatın başta queer özneler olmak üzere bütün "ötekiler" için bir temsil alanı açtığı görüşüne dayanarak Kocakarı Korkusu filmlerinin de "sinematik dekadans" olarak adlandırılabilir bir anlayışa uyduğunu ifade etmektedir (2020, s. 16). Zira Kocakarı Korkusu filmlerinin ana karakterleri çürümekte olan, güzelliğini ve cazibesini kaybetmiş, doğurganlıkla ilişkisi olmayan figürlerdir. Woodstock, tezinin ilk bölümünde Kocakarı Korkusu filmlerinde doğrusal zamanın nasıl çarpık ilerlediği, ikinci bölümünde Kocakarı Korkusu figürlerinin nasıl hem tanıdık hem de yabancı olduklarını, bu filmlerde nasıl "öteki" olarak sunulduklarını ve kadınların dekadans anlayışında nasıl grotesk olanla eş tutulduğunu ele almakta ve son bölümde ise dekadans ile *camp* kavramı arasındaki ayrıma dikkat çekerek söz konusu filmlerin kadın düşmanlığı ve grotesk elementlerini nasıl bir araya getirdiğini incelemektedir⁴⁶ (2020, s. 19-20).

Woodstock'un gündeme getirdiği üç başlık Kocakarı Korkusu filmlerinin içerik özelliklerini anlamak için çok önemlidir: bu filmlerin dekadans sanat olarak ele alınması ve çürümeyle olan ilişkileri, *camp* estetiği ile ilişkileri ve filmlerin neredeyse hepsinde kendini gösteren canavarı dışı modeli. Kocakarı Korkusu filmlerinin çürümeyle olan ilişkisi oldukça aşikardır. Kocakarı Korkusu

⁴⁵ Fr. Yüzyıl sonu.

⁴⁶ Woodstock, bu kısımda özetlenmeye çalışılan kavramsal çerçeve ekseninde Kocakarı Korkusu filmlerine farklı bir pencereden bakmıştır. Bu kısımda Woodstock'un tezinin tam anlamıyla analiz edilmesi ve özetlenmesi mümkün olamayacağı gibi Kocakarı Korkusu sineması alanında bütünlüklü bir çalışma olması açısından söz etmeye değerdir. Daha ileri okumalar için bkz. Woodstock, P. (2020, Haziran). *What Ever Happened to Babylon? Queer Aesthetics of Cinematic Decadence in Grande Dame Guignol Cinema*. Yüksek Lisans Tezi. Montreal ve Quebec: Concordia University.

filmlerinin ana karakterleri hem fiziki hem de ruhsal çürüme geçirmektedir. Bu durum göz ardı edilemez bir içerik unsurudur; zira söz konusu çürüme film metninin direkt olarak merkezinde yer almaktadır. Kocakarı Korkusu filmleri hem edebi hem de görsel Gotik gelenekten son derece etkilenmiştir. O sebeple filmler mekansal olarak da karanlık, çürümekte olan, uzun koridorların, ürpertici gölgelerin sarmaladığı mekanlarda geçmektedir. Derry'ye göre (2009, s. 35), Kocakarı Korkusu filmlerinde ana mekan olan evler (özellikle *What Ever Happened to Baby Jane?* ve *Hush... Hush, Sweet Charlotte* filmlerinde) diğer Gotik korku filmlerindeki evlerin gördüğü fonksiyondan farklı bir fonksiyona sahiptir. Genellikle gotik lanetli ev filmlerinde ana karakter (genellikle genç kadın) kabus ve kötü anılarından kurtulmak için ev ve evin barındırdığı korkularla yüzleşmek için bu mekana gelmektedir. Ancak Kocakarı Korkusu filmlerinde ana karakterler (*Baby Jane* en bariz örnektir) evde bulundukları süre boyunca kafalarındaki şeytanlardan ve kabuslarından kurtulamazlar. Çürüme ve çirkinleşme, normların tam tersine görünme ve davranma durumu karakterlerin içinden dışına, yaşadıkları mekana ve çevresindekilerle ilişkisine kadar sirayet etmiştir. Hem çürüme hem de daha önce bahsi geçen yaşlılığın neredeyse engelli olmayla eş tutulması hali, Vander Kaay ve Fernandez-Vander Kaay'a göre (2016, s. 124) yaşlı ana karakterin antagonist olduğu filmlerde seyirci bu karakterlerden korkar; ancak bu karakterler çoğunlukla hareket kabiliyeti kısıtlı ve zararsız görünebilmektedir. Öte yandan onları korkutucu yapan özelliklerinden biri de bu çürümüşlük ve ölüme yaklaşmış olma halidir; zira yaşamlarının son yıllarında olan bu karakterlerin kaybedecek bir şeyi yoktur ve halihazırda pek çok tıbbi ve mental hastalıkla boğuşmaktadırlar. Gençler tarafından marjinalize edilmeleri, belki de gözlerden uzağa hapsedilmeleri (bazen huzurevi vb. yerlere yatırılmaları veya eski evlerinde gözlerden uzak yaşamaları) onların öfkeli ve hatta cinayete meyilli olmalarına yol açabilmektedir.

What Ever Happened to Baby Jane? bir *camp* klasiği olarak kabul edilmektedir. Hakeza çoğu Kocakarı Korkusu filminin *camp* estetiğine sahip olduğu görülmektedir. *Camp*'in ne olduğunu izah etmek güçtür. *Camp* üzerine ilk temel metinlerden birini yazan Susan Sontag da *camp*'ı bilirse dahi adı konmamış bir “duyarlılık” olarak tanımlamakta ve duyarlılığın üzerine konuşulacak en zor şey olduğunu ifade etmektedir (2015, s. 363). Oxford Learner's Dictionaries bir sıfat olarak *camp* olanı “(tipik olarak gay erkeklerin) bilinçli olarak abartılı davranması” ve “özellikle kasıtlı olarak esprili bir şekilde abartılı ve zevkli olmayan bir tarza sahip olmak” olarak tanımlamaktadır (URL-20). Oxford Learner's Dictionaries'te yer alan tanımlar, Sontag'ın izahat çalışmalarıyla kıyaslandığında bu tanımların üstünkörü olduğunu söylemek de mümkündür. Sontag'ın dediği gibi *camp* bir duyarlılıktır (*sensitivity*). Sontag'a göre (2015, s. 363) *camp*'ın özünde doğal olmayana, yapay ve mübalağalı olana sevgi yatmaktadır. Sontag, *camp* üzerine notlarında *camp*'ı 58 maddede özetlemeye çalışmaktadır. Ancak bu kısımda çoğunlukla Kocakarı Korkusu filmlerinin *camp* olarak nitelenmesine sebep

olabilecek noktalar üzerinde durulacaktır. Sontag’a göre (2015, s. 365-367) her şeyden önce camp estetikle alakalıdır. Camp estetiği güzellik düzleminde değil, yapıntı olma ve stilizasyon düzleminde ilerlemektedir. Bu bağlamda *camp*, stili vurgulamak ve içeriğe takılmamak ya da içeriğe kayıtsız kalmayı önelemektedir. *Camp* estetiğinin bir diğer unsuru da ciddi olmamaktır. Sontag “*Camp* olamayacak kadar iyi” cümlesinde bu anlamda örnek göstermektedir. Birçok *camp* örneği “ciddi” açıdan bakıldığında kötü sanat ya da kitsch olarak nitelendirilebilmektedir. *Kitsch* ile *camp* ayrı kavramlardır. Behlil (2001, s. 205), abartılı bazı özellikleriyle *kitsch* kabul edilebilecek bazı filmler için neredeyse her *camp*’ın kitsch olduğunu, fakat her *kitsch*’in *camp* olmadığını ifade etmektedir.

Sontag’a göre (2015, s. 368) *camp*, doğal olmayan ve mübalağalı olandır. Camp beğenisi mübalağalı olana, “dışarıda” kalana ve olmadıkları hallere giren şeylere duyulan sevgidir. Bu tariflere bakıldığında Woodstock’un da yüksek lisans tezinde *camp* ile queer estetiği bir arada okuması anlaşılır hale gelmektedir. Camp, mübalağalı davranan, “dışarıda kalan” ve öteki olanla ilgilidir. Behlil (2001, s. 203), Sontag’dan sonra camp konusu üzerine eğilen yazarların camp estetiğini doğrudan eşcinsel kültür ile bağdaştırdığını not etmektedir.⁴⁷ Örneğin, drag queen şovları camp zevkin en ünlü temâşalarından biridir ve Sontag’ın “olmadıkları hallere girme” ve abartılı olma tanımlarına uymaktadır. Drag şovlarında sıklıkla parodisi yapılan filmlerden biri de *What Ever Happened to Baby Jane?*’dir. Sontag da Bette Davis, Tallulah Bankhead, Barbara Stanwyck gibi yıldızların abartılı mizacın en büyük stilistlerinden olmaları sebebiyle camp kişilikler olduklarını ifade etmektedir (Sontag, 2015, s. 369). Dyer de Hollywood ikonlarının 1950 sonrasında beri nasıl gay ve lezbiyen kültürünün bir parçası olduğunu Judy Garland örneği üzerinden açıklamaktadır. Dyer’e göre (2006, s. 138) 1950, Garland’ın MGM’den kovulduğu ve intihara teşebbüs ettiği senedir ve özellikle o dönemde gay kültürünü şekillendiren beyaz ve şehirli gay erkekler tarafından Garland’ın sıradan olmak ve acı çekmekle özel bir bağlantısı olduğunun görülmesiyle Garland’ın personası gay okuma yapmaya açık hale gelmiştir. Garland’ın sıradan oluşu, androjen görünümü ve Bette Davis, Shirley Bassey gibi isimler gibi kıyafetleri, görünüşü ve jestlerinin drag şovlarda taklit edilebilir yapısı sayesinde elde ettiği camp değeri Garland’ı gay ikonu yapmaktadır (Dyer, 2006, s. 152, 165, 176).

Kocakarı Korkusu filmleri, işte bu abartılı yapıları, Hollywood ikonlarının mübalağalı ve göstermecî oyunculukları, özellikle iki büyük ikonun birbirlerine grotesk eziyetlerde bulunması gibi içerik özellikleri sebebiyle camp estetiğine içkindir ve aynı zamanda sıklıkla gay kültürüyle birlikte anılmaktadır. Özellikle *Baby Jane*, çekildiği 1962 yılında gay dayanışma grupları arasında çok sevilmiş ve kült seviyesine ulaşmıştır. Filmin çekiminden bir yıl sonra yani 1963 yılında *Gay Girls Riding Club* adlı bir underground ekip, *Baby Jane*’in, drag queen’lerin başrollerini oynadıkları *What*

⁴⁷ Behlil’e göre (2001, s. 203), *camp*’ın eşcinsel kültür ile doğrudan ilişkilendirilmesi durumu, kavramın Türkiye’de bilinmemesinin ve gecikerek yüzüstüne çıkmasının sebeplerinden biridir.

Really Happened to Baby Jane? (Harrison, 1963) ismiyle 16 mm filmle 30 dakikalık bir parodisini çekmiştir. 2010 yılında ise William Clift'in yönettiği *Baby Jane?* filmi yine *What Ever Happened to Baby Jane?*'in başrollerinde drag queen'lerin oynadığı bir drag parodisidir. Clift, aynı zamanda 2015 yılında aynı ekiple, *Hush Up Sweet Charlotte* ismiyle, *Hush... Hush, Sweet Charlotte*'un da drag parodisini yapmıştır. Bir televizyon şovu olan ve drag queen'lerin yarıştığı *RuPaul's Drag Race All Stars* programının 2. sezonunun 4. bölümünde ise drag queenler çeşitli filmlerin drag parodilerini skeçler halinde sergilemektedirler ve bu filmlerden biri de *What Ever Happened to Baby Jane?*'dir.



Görsel 9 What Really Happened to Baby Jane? (Harrison, 1963) (üstte), Baby Jane? (Clift, 2010) (ortada), RuPaul's Drag Race All Stars 'Drag Movie Shequels' bölümü (Murray, 2016, Sezon 2 Bölüm 4) (altta).

1.5.2.4. Canavarı Dışı

Kocakarı Korkusu filmlerinin metinsel özellikleri arasında bahsedilecek olan son nokta ise Barbara Creed'in tanıdığı olan "canavarı-dışı"dır. Kocakarı Korkusu filmlerinin ana karakterleri (*Lady in a Cage* gibi, "grande dame"ın mağdure ve işkence gördüğü örneklerin dışında) Creed'in canavarı-dışı tanımına uymaktadır. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis* kitabında tarih boyunca her coğrafyada anlatılagelen hikayelerin, farklı mitolojilerin pek çok canavarı kadın karakterleri olduğu tespitini yapmaktadır. Bu bağlamda Creed, tüm toplumlarda şok edici, korkutucu ve tiksindirici (*abject*) bir canavarı-dışı konseptinin yer aldığını ifade etmektedir (1993, s. 1). Williams da (2015, s. 20, 22), korku filmlerinde kadınların ve canavarların gösterdiği paralelliklere dikkat çekmektedir; zira ona göre canavarın gücü onun "normal erkeğe" kıyasla sahip olduğu cinsel farklılığında yatmaktadır. Canavarın bu farklılığı, Freud'a göre kadının farklı bir genital organa sahip olduğunu gören ve travmatize olan erkeğin gözünde kadına oldukça benzerdir: biyolojik açıdan anormal bir yaratık, imkânsız ve tehditkâr arzuları olan bir varlık. Creed'in canavarı-dışı tanımında da bu farklılık önemli bir yer arz etmektedir; zira Creed, bu tanım için Julia Kristeva'nın görüşlerine ve Freud eleştirilerine sıklıkla başvurur. Freud'un Yunan mitolojisinin başından onlarca yılan çıkan ve gözlerine bakana taşla çeviren Medusa'sının kafasını kadın genitalyasına benzetmesinden yola çıkarak Creed, Freud'un alegorisinde kadın cinselliğinin canavarlıkla ilişkilendirildiği ve erkek seyircide kastrasyon kaygısını tetikleyen bir fark olarak anlatılar aracılığıyla işlendiği tespitinde bulunmaktadır. Kadınlar cinsellikleri ile tanımlanmaktadır ve canavarı-dışı, kesinlikle cinsiyetin kadının canavarlığındaki rolünü vurgulamaktadır (1993, s. 2-3). Medusa alegorisine baktığımızda kadının hem bakılmak istenen hem de bakıldığında korku saçan olarak temsil edildiği görülmektedir. Kadın bu ikisinden biri; ancak çoğunlukla her ikisidir. Williams, *What Ever Happened to Baby Jane?* ve *Hush... Hush, Sweet Charlotte* filmlerinde Davis ve Crawford'ın temaşa öznesi olmak için çok yaşlı olsalar da korku nesnesi olmaya devam ettiklerini ifade etmektedir (2015, s. 23).

Creed, daha önce de bahsedildiği üzere, canavarı-dışı tanımını Kristeva'nın dinler ve toplumlar tarihi boyunca kadının tiksindirici ve *abject* olanla ilişkisi üzerine kurmaktadır. Kristeva'ya göre (2018, s. 126-127), çocuk doğum sırasında anne karnından annenin çürümekte olan bedenine doğru kaymaktadır. Doğum yapma imgesi şiddetli bir şekilde dışa atılmayla sembolize edilmiştir. Çocuk doğumdan sonra anneye ilgili olarak tiksinti fikrinden başka bir fikre sahip olamamaktadır. Kadın, genel olarak pek çok deliği olan ve bu deliklerden dışkı, akıntı, adet kanı gibi çürümeye, enfeksiyona, hastalığa işaret eden iğrençlikler çıkarmasıyla temsil bulmaktadır (2018, s. 92). Kadına dinler tarihinde de izinin sürülebileceği şekilde atfedilen bu iğrençlik, Oedipus'un, karısının aslında

annesini olduğunu öğrendiğinde yaşadığı iğrenmenin sebebidir.⁴⁸ Creed, Kristeva'dan yararlanmakla birlikte onun *object* teorisinde kadınların baskı altına alınması hususunda nerede durduğunu açıkça ifade etmemesi sebebiyle eleştirmektedir. Ona göre Kristeva, kadınların ikincil konuma itilmesi temelinde toplumların oluşumunu açıklamakla ille bu uygulamaları haklı çıkarmak arasında sıkışıp kalmaktadır (2015, s. 38).

Creed, canavarı-dişileri beş farklı başlıkta ele almaktadır: arkaik anne, ele geçirilmiş (*possessed*) canavar olarak kadın, canavarı rahim olarak kadın, vampir olarak kadın ve cadı olarak kadın. Özellikle arkaik anne ve cadı olarak kadın kategorilerine ait canavarı-dişi modelleri Kocakarı Korkusu filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bir cadı olarak kadın, Kocakarı Korkusu'nun kurucu filmleri sayılabilecek *Baby Jane* ve *Sweet Charlotte*'ta apaçık bir şekilde vücut bulmaktadır. Ancak belirtilmelidir ki Creed'in tanımladığı "cadı olarak kadın" başlıklı canavarı-dişi tiplemesi bilinen temel anlamıyla büyücülükle özdeşleştirilen kadınlardır. Creed, bu başlık altında büyücülükle ilişkilendirilen cadı ve onun temsillerini tartışmaktadır. Cadılar erken dönem sinemada, Méliès gibi sinemanın kurgu yardımıyla sergileyebildiği illüzyonları kullanmak üzere filmlere konu edilmiş, 1930 ve 40'lı yıllarda başta *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939) gibi çocuk filmlerinde bir masal kahramanı olarak boy göstermişlerdir. Ancak 1960'lardan sonra *Black Sunday* (Bava, 1960), *Burn Witch Burn!* (Hayers, 1962), *Suspiria* (Argento, 1977) gibi filmlerle korku filmi canavarları arasına katılmıştır (Creed, 1993, s. 73). Öte yandan her ne kadar Creed, "kocakarıları" (*hag*) ve menopoz sonrası kadınları bu kategoriye dahil etmese de⁴⁹ bu karakterlerin de "cadı olarak kadın" başlıklı canavarı-dişi grubuna dahil edilebileceği önerilebilir. Zira Greer'a (1992, s. 390-391) göre, tarih boyunca ve her toplumda görülen cadılar arketipik olarak yaşlı ve kadındır. Kocalarından ve daha korkuncu, çocuklarından daha uzun yaşayan kadınlar toplum tarafından anomali olarak görülmektedir. Ona göre cadılığın tarihi, kadın gücünün kriminalize edilme ve kadın bilgisinin itibarsızlaştırılma tarihidir. Cadılar, ataerkil düzenin sembolik düzleminde aşağılanmış bir tehlikeli düşman olarak ortaya çıkmaktadırlar; zira onlar bilgisi ve kurnazlıkları topluma zararlı olarak görülmektedir (1993, s. 76). Cadılık tartışmaları ile ilgili bir diğer önemli unsur ise altını Greer çizmektedir. Ona göre (1992, s. 401), cadılık üzerine modern tartışmalarda yeterince vurgulanmayan unsur, cadı rolünün, yaşlı kadınların marjinalleştirilmesine karşı tutarlı bir protesto ve stratejik bir alternatifi temsil ettiğidir. Sinema tarihi boyunca yaşlı bir kadının kötü karakter olduğu sıklıkla görülmüş olabilir; öte yandan bu analizler eşliğinde tekrar düşündüğümüzde Kocakarı Korkusu filmleri, tıpkı Greer'ın da ifade ettiği gibi, yaşlı kadınların marjinalleştirilmesi ve kötülenmesini bir strateji olarak benimsemiş olan ilk

⁴⁸ İkinci bölümde Kristeva'nın psikanalitik yaklaşımına geniş yer verildiğinden bu kısımda çoğunlukla Creed'in canavarı-dişi kavramı ve Kocakarı Korkusu filmlerindeki temsilleri tartışılacaktır.

⁴⁹ Creed, korku sinemasında sıklıkla kendine yer bulan yaşlı kadın tipine (cadı olanlar hariç) bu başlıkta yer vermediği gibi diğer başlıklarda da yer vermemektedir.

akımdır. Kocakarı Korkusu filmlerinin ana karakterleri, doğayla ve büyücülükle ilgileri olmaması dışında bir cadı olarak canavarsı-dişi tanımına uyarlar. Zira onlar da öteki, toplumdan tecrit olarak yaşaması gereken; ancak öte yandan bilgili, görmüş geçirmiş figürlerdir. Bu alegori, biçimsel olarak da filmlerde karşılık bulmaktadır. Korkutucu “kocakarı”ların saçları başları karışmış, giysileri bol ve karmaşık, suratları sürekli asiiktir. Filmlerin başında en şık görünen karakterler dahi ya yaşadıkları işkence ya da geçirdikleri cinnet sebebiyle aynı görünüme bürünmektedirler.

Creed’in bahsettiği arkaik anne ve daha sonrasında ele aldığı iğdiş edici anne isimli canavarsı-dişi tipi de Kocakarı Korkusu filmlerinde temsil edilmektedir. Kocakarı Korkusu akımının özellikle *Psycho*’nun başarısını takiben başladığını göz önünde bulundurduğumuzda *Psycho*’da yer alan iğdiş edici anne figürü, ensest yasağı teması ve Oedipal kompleksin abartılı kullanımı öğelerini göz önünde bulundurduğumuzda bu unsurların Kocakarı Korkusu filmlerinde de tekrar etmesi şaşırtıcı değildir. Creed, Freud’un “Küçük Hans” vakası olarak isimlendirdiği vakadaki tespitlerden birinin çocukların anneyi iğdiş edici olarak görerek korktuğu görüşünü (1993, s. 149), Kristeva’nın çocuğun ilk iğrenme ilişkisini bedeninden ayrıldığı anneyle yaşadığı görüşünü birlikte okumaktadır. Feminist film teorisi anne-çocuk ilişkilerini sıklıkla ele almaktadır; ancak örnek filmler genellikle *Mildred Pierce* (Curtiz, 1945), *Now Voyager* (Rapper, 1942) gibi anne-kız ilişkilerini ele alan kadın filmleri veya melodramalardır. Oedipal arzu, iğdiş edici anne korkusu ve psikoz gibi anne-oğul ilişkisine içkin konuların malzemesi ise çoğunlukla korku sinemasıdır (s. 139). Korku filmlerinde söz konusu psikanalitik terimlerin en ekstrem örnekleri en açık göstergelerle temsil edilmektedir. Dolayısıyla bu filmlerde iğdiş edici anneyi, adeta hadım işlemini gerçekleştirmeye her an hazırmışçasına elinde bıçakla görmek mümkündür. *Psycho*’da “anne”yi ilk gördüğümüz an, “anne”nin, oğlunu cinsel olarak arzuladığını sandığı genç kadını duşta canice bıçaklayarak öldürdüğü cinayet sahnesidir. Creed de *Psycho*’daki meşhur duş cinayeti sahnesinin geleneksel olarak, “anne”nin oğlunun ilgisi hususunda kendine rakip gördüğü Marion’ı elimine etmesi veya Norman’ın fallik bir silah olan bıçakla Marion’a tecavüz etmesi şekillerinde yorumlandığını hatırlatmaktadır (1993, s. 147). *Psycho*’da seyirci anneyi filmin sonuna kadar hiç görmemektedir. Filmin finalinde annenin cesedi seyirciye gösterildiğinde, aslında böyle birinin var olmadığı anlaşılmaktadır. Creed, annenin eksikliği sebebiyle seyirciye geçenin yalnızca annenin gerçek kişiliği değil, yalnızca Norman’ın anne tahayyülü olduğunu hatırlatmaktadır (s. 143). Ancak öte yandan Kocakarı Korkusu filmlerinin ana karakterleri belli bir yaşın üzerindeki kadınlardır ve iğdiş edici anne tipini barındıran örneklerde seyirci hikâyeyi annenin perspektifinden takip etmektedir. Erken dönem Kocakarı Korkusu filmlerinden iki tanesinde yer alan örnekler Kocakarı Korkusu’nun iğdiş edici anneyle ilişkisinin anlaşılmasını sağlayacaktır. İlki *Lady in a Cage*’in Cornelia Hilyard’ı ve ikincisi ise *Die! Die! My Darling*’in Mrs. Trefoile’udur.

Lady in a Cage, Cornelia ve oğlunun sevgi dolu, tatlı diyaloglarının yer aldığı sahnelerle başlamaktadır. Filmin başında Cornelia'nın oğlu Malcolm, annesinin evinden taşınmak ve ortak kasalarından payını almak istediğini, şayet annesi bunu kabul etmediği takdirde intihar edeceğini belirten bir mektup yazar. Mektupta Cornelia'nın onu kendisinden ve "aşkından" azat etmesini istediğini belirtir. Mektubun içeriği filmin sonlarına kadar seyirciye ifşa edilmemektedir. Mektuptan sonraki sahnedeki diyaloglarda Cornelia ve Malcolm'un anne-oğul olduklarına ilişkin hiçbir bilgi yer almadığı gibi sahne, Cornelia'yla Malcolm karı kocaymış izlenimini vermektedir. Malcolm'un planı hafta sonunu geçirmek üzere tatile gitmeden mektubu bırakmak ve o yokken annesinin mektuba cevaben onu tatil yaptığı yerden aramasını sağlamaktır. O sebeple Cornelia, Malcolm'un mektubu bıraktığı odaya girmek istediğinde buna izin vermez. Cornelia ise Malcolm'a "yine eskiden⁵⁰ yaptığın gibi aşk mektubu mu bıraktın?" diye sorar. Cornelia, film boyunca tam bir mağduredir. Kalça kırığı sebebiyle baston desteğiyle yürüyebildiği için evin merdivenlerine entegre bir asansör kurulmuştur ve elektriğin kesilmesiyle Cornelia asansörde hapis kalır. Aşırı dindar, evsiz bir akıl hastası ve onu takip eden ve hiçbir ahlaki değere tabi değilmiş gibi görünen bir grup genç tarafından evi soyulduğunda asansörde kalarak olanları izlemek mecburiyetinde kalır. Film, bütün özdeşleşme süreçlerini Cornelia'yla özdeşleşmek ve onun kurtulmasını istemek üzerine kurmaktadır. Ancak öte yandan saldırgan gençlerin Malcolm'un mektubunu bulması ile mektubun içeriği seyirci tarafından anlaşılır. Aslında mektubun içeriğinin keşfi Cornelia için de bir sürprizdir. Finaldeki bu keşif, seyircinin özdeşleştiği ve kurtulmasını umduğu Cornelia'nın aslında başta görüldüğü kadar mağdur ve masum olmadığını anlamalarına yol açar. Cornelia da benzer bir aydınlanma yaşar ve "ben bir canavarım" der.

Die! Die! My Darling!'deki iğdiş edici anne arketipi, *Lady in a Cage*'dekinden çok daha farklı bir şekilde temsil edilmektedir. Her şeyden önce Cornelia'nın pasifliğine ve acizliğine karşı *Die! Die! My Darling!*'deki Mrs. Trefoile son derece aktif ve tehlikelidir. Mrs. Trefoile, aşırı dindar bir kadındır. Sade, düz kıyafetler giymekte, hiçbir şekilde makyaj yapmamakta, kır saçlarını sınıksı bir şekilde tepesinde toplamaktadır. Kibir, İncil'de günah olarak belirtildiği ve yasaklandığı için evinde hiç ayna yoktur. Kırmızıyı şeytanın rengi olarak kabul ettiği için çevresinde kırmızı rengi de hiç barındırmamaktadır. Mrs. Trefoile, yakın zamanda ölmüş olan oğlu Stephen'ın Amerika'da yaşayan nişanlısı Patricia'yı İngiltere'ye geldiğinde kendisini de ziyaret etmesi için ikna eder. Patricia'nın ziyaretinin ardından onu planladığından daha uzun süre kalmaya ikna eder ve Patricia'nın günahlarından arındırılması gerektiğine yönelik saplantılı fikri zamanla açığa çıkar. Patricia'ya rujunu sildirir, kırmızı giymesini yasaklar. Patricia gitmekte iyice ısrarcı olduğunda ise onu silah zoruyla evde tutmaya başlar. Mrs. Trefoile, Stephen Patricia'yla nişanlanmış ama evlenmemiş olduğundan çiftin hiç

⁵⁰ Buradaki "eskiden" kelimesinin Malcolm'un çocukluğunu kastettiği, Cornelia ve Malcolm'un anne-oğul olduğunu net bir şekilde anladığımız filmin son kısımlarına kadar anlaşılmamaktadır.

cinsel ilişkiye girmemiş olduğunu varsaymaktadır ve Stephen'ın cinsel ilişkiyle kirlenmeden cennete gitmiş olması ona huzur vermektedir. Bu bağlamda Mrs. Trefoile, Patricia'nın da bakire olup olmadığını açıkça sorar. Mrs. Trefoile, oğluna saplantı derecesinde aşıktır. Sinirlendiğinde veya morali bozulduğunda oğlunun eski odasına giderek onun yatağında yatmakta ve oyuncak ayısına sarılmaktadır. Kötü olaylar gerçekleştiğinde veya Patricia sinirlendiğinde kendi kendine oğluyla konuşmaktadır. Patricia'nın kaçma teşebbüsleri ve onun Mrs. Trefoile'in beklediği gibi pür ve günahsız olmadığını anlaşılması Mrs. Trefoile'in akıl sağlığını git gide kırıma noktasına getirmektedir. Evin uşağı Harry'nin esir tutulan Patricia'ya cinsel saldırıda bulunmaya teşebbüsünü yakalayan Mrs. Trefoile, onu bıçaklayarak öldürür ve karakter Kocakarı Korkusu karakterlerinin geçirdiği son aşamaya girer. Patricia'nın yeni nişanlısının Patricia'nın hala Trefoile evinde esir tutulduğunu anlaması üzerine Mrs. Trefoile'in yaptığı ilk şey Patricia'yı, her gece kapıyı üzerine kilitleyerek girdiği bodruma götürmek olmuştur. Bu bodrum katı bir mağarayı andırır ve filmin hikâyeye ilişkin en ilginç keşfi burada gerçekleşir. Mrs. Trefoile gençliğinde bir aktristtir (daha önce de bahsedildiği gibi Mrs. Trefoile'in gençliğini gösteren fotoğraflar için Tallulah Bankhead'in gençliğinde stüdyoların çektiği tanıtım fotoğrafları kullanılmıştır) ve bodrumda Mrs. Trefoile'in aktrislik yıllarından kalan rengarenk kıyafetler, otrişler, şallar yer almaktadır. Tıpkı *Psycho*'da olduğu gibi *Die! Die! My Darling!*'de de evin bodrum katı ilkel benliğe ait her şeyin kilitli tutulduğu bir alandır. Bütün bu kıyafet ve makyaj malzemesi cümbüşünün içinde adeta bir ayın için hazırlanmış bir sunak gibi Stephen'ın yağlı boya tablosu merkeze yerleştirilmiştir. Bodrumda Mrs. Trefoile oğluyla konuşmaktadır. Filmin finalinde Mrs. Trefoile'in amacı Patricia'yı (adeta Stephen'ın resminin önünde kurban eder gibi) boynunu keserek öldürmektir. Zira bu şekilde Patricia evden sağ çıkarak yeni nişanlısına kavuşamayacak ve evli olmayan bir kadın olarak cennette Stephen'a kavuşacaktır. *Die! Die! My Darling!*'de dindarlık başat tema olarak olay ve eylemlerin ardındaki motivasyondur ve bu sebeple *Psycho*'dan tematik olarak farklıdır. Ancak öte yandan anne-oğul ilişkisinin çarpık yapısı ve bilinç altının ilkel benliğinin bir “günah” gibi gizlenmesi ve derinlere gömülmesi unsurlarıyla *Die! Die! My Darling!*, *Psycho*'nun “anne” perspektifinden anlatılanı gibidir. İki filmde de anne figürleri, oğullarının libidosunu yönetmek üzere fanatik bir arzu duymaktadır.

Özetlemek gerekirse Kocakarı Korkusu filmleri büyük çoğunlukla özdüşünümseldir. Söz konusu özdüşünümsellik, özellikle ana karakterleri canlandıran oyuncuların 30-40 yıl öncesinde stüdyoların A seviye filmlerinde başrolleri oynayan oyuncular olmasından kaynaklanmaktadır. Meşhur örnekler olan *What Ever Happened to Baby Jane?*, *Die! Die! My Darling!* ve *Savage Intruder* gibi filmlerde karakterlerin aynı zamanda eski aktrisler olmaları söz konusu filmlerin metafilm olma özelliklerini arttırmaktadır. Metafilmlerin, seyircilere izlediklerinin bir film olduğunu hatırlatan yapısının seyircinin filme yabancılaşmasını eleştirel yaklaşmasını mümkün kılabilir. Kocakarı

Korkusu filmlerinin yapım süreçlerinde filmin metafilm olarak yabancılaştırıcı etki yaratmasının amaçlandığını gösteren herhangi bir kanıt yoktur. Öte yandan bu filmlerin endüstriyel açıdan en değerleri *asset* olan yıldızları farklı dönemlerde nasıl kullandığı ve istismar ettiklerini düşündürme ihtimali açısından filmlerin meta yönü bahsetmeye değerdir. Öte yandan söz konusu kadın yıldızların “gençlik” ve “güzellik” yıllarında cinsel cazibe nesnesi olarak kullanıldığı gibi Kocakarı Korkusu filmlerinde aynı yıldızların “yaşlı”⁵¹ hallerinin temsillerinde yaşlanmış olmanın, bulunduğu yaşa göre davranmanın skandalvari etkisinin ve çürümenin abartılı halleriyle temsili görülmektedir. Filmlerdeki karakterlerin yaşlanmakta, ölmekte ve çürümekte olma halleri onları canlandıran oyuncular yüksek perdeden, göstermecî oyunculuklarıyla perçinlenmiştir. Söz konusu durum Woodstock gibi araştırmacıların dikkat çektiği üzere Kocakarı Korkusu filmlerini, tıpkı 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan dekadan edebiyat gibi çürüme ve yozlaşma ile ilişkilendirmektedir. Ciddi gibi yapılan ancak komik olabilen, en azından abartılı bulunanın; çürüme, yozlaşma gibi temaların “öteki” kabul edilen gruplar tarafından sıklıkla benimsendiği görülmektedir. Sontag’ın tanımlamaya çalıştığı biçimiyle *camp* estetiği bu kavramları kapsayan bir duyarlılıktır ve genellikle eşcinsel kültürle ilişkilendirilmektedir. Öte yandan Judy Garland, Bette Davis, Tallulah Bankhead gibi isimler gerek özel yaşamları gerekse drag şovlarında taklit edilebilir ikonik görünüş ve hareketleriyle *camp* kabul edilmekte ve eşcinsel kültüründe ikon mertebesinde yer almaktadırlar. Bu iki unsurun birleşimini barındıran Kocakarı Korkusu filmleri de doğal bir sonuç olarak *camp*’tır ve eşcinsel alt kültürü başta olmak üzere kült mertebesinde kabul edilirler. Yapılan içerik incelemesinde son olarak ise filmlerin Barbara Creed tarafından tanımlanan “canavarsı-dişi” tanımına uyan karakterler barındırdığı ve bu arketiplerin istikrarlı bir şekilde her Kocakarı Korkusu filminde yer aldığı tespit edilmiştir. Özellikle Creed’in canavarsı-dişi kategorilerinden arketipik anne, iğdiş edici anne figürü ile bir cadı olarak kadın figürü Kocakarı Korkusu filmlerinde en sık tekrar eden canavarsı-dişi modelleridir.

Yapılan incelemede Kocakarı Korkusu filmlerinin biçimsel özelliklerinden çok içerik özellikleriyle bir araya geldiği görülmüştür. Kocakarı Korkusu filmleri biçimsel olarak birbirlerine benzememektedir; bu filmler içinde ürettikleri zaman ve ülkede çekilen diğer korku filmlerine benzemektedir. Temelde gösterdikleri tek biçimsel istikrar, Hollywood’un genç kadın yıldızlara uyguladığı yıldız stratejilerinin ters yüz edilmesidir. Yani lens seçimi, ışık yönetimi, kamera açıları, çerçeveleme gibi unsurlar genç kadın yıldızlarda yıldızın öne çıkan fiziksel özellikleri ön plana çıkartılırken Kocakarı Korkusu filmlerinde bu yıldız stratejileri tersine çevrilerek ana karakter olan yıldız çirkinleştirilmekte ve çarpıklaştırılmaktadır. Paul Schrader’ın daha önce anılan çalışması *Notes*

⁵¹ Yaşlı kelimesinin tırnak içinde yazılmasının sebebi, yaşlı ifadesinin genel anlamda algılandığı gibi değil Hollywood standartları açısından kullanılmasının vurgulanmak istenmesidir. Kocakarı Korkusu filmlerinin başrolleri genellikle yaşlı değil, orta yaşlı kadınlardır; ancak stüdyo sisteminin dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda bir kadın yıldız için orta yaşlı olmak ile yaşlı olmak arasında pek bir fark yoktur. *Baby Jane*’de oynadıklarında Bette Davis henüz 54, Joan Crawford ise henüz 56 yaşındadır.

on *Film Noir*'ı burada tekrar hatırlamak gerekir. Schrader, söz konusu çalışmasında sıklıkla bir tür olarak anılan kara filmlerin içeriksel olarak çok fazla ortaklık taşımadığını ve bu filmlerin daha çok biçimsel özellikleriyle ortaklaştığını ifade etmekte; o sebeple kara filmlerin bir tür değil bir yapım modu (*mode of production*), bir sinema estetiği olduğunu ifade etmektedir (1972, s. 8). Buradan yola çıkarak Kocakarı Korkusu filmlerinin biçimsel olarak ortaklaşmadığı ancak içerik ve tematik olarak birbirlerini kopyaladıkları göz önüne alındığında Kocakarı Korkusu'nun pek çok yazar ve araştırmacı tarafından korku sinemasının bir alt türü olarak anılmasına itiraz ederek Kocakarı Korkusu'nun bir tematik bir akım veya isimlendirilmemiş bir sinematik evren olduğu önerilmektedir. Öte yandan Tomasz Fisiak'ın Kocakarı Korkusu'nun "1960'ların başında ortaya çıkmış olan kısa ömürlü bir sinematik heves olduğu" görüşüne de (2020, s. 317) karşı çıkmaktadır. Zira kötücül, deliliğin sınırındaki yaşlı kadın imgesi yüz yıllardır anlatılagelen masallardaki cadı ve kocakarılardan beri varlığını sürdüren bir arketiptir. Kocakarı Korkusu başlığı altına girmese dahi kötücül yaşlı kadınlar, cadılar, adet döngüsünün ve menopozun korkutuculuğu, iğdiş edici anne motifleri arkaik hikayelerden hikâye anlatımının 21. yüzyıldaki en çağdaş formlarında dahi varlıklarını sürdürmektedir. Öte yandan Kocakarı Korkusu filmleri, *Tablo 1*'de de görülebileceği üzere ilk örneğinin verildiği 1962 yılından bu tez çalışmasının üretildiği 2020'li yıllara kadar varlığını sürdürmektedir.

2. AMAÇ, YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Amaç

Bu tez çalışmasında öncelikli amaç, Kocakarı Korkusu olarak anılan sinematik evreni, onun oluşmasına sebep olan dinamikleri, tarihi ve politik şartlar çerçevesinde izah etmektir. Bu sırada Kocakarı Korkusu filmlerinin içerik ve biçimsel özelliklerini irdelemek ve bu özelliklerin kökenlerini araştırmak bu çalışmanın amaçlarından biridir. Kocakarı Korkusu filmleri, çoğunlukla 20’li yaşlarında büyük film yıldızları ve yapımcılar tarafından birer arzu nesnesine dönüştürülen kadın film yıldızlarının canavarı kocakarılar dönüştürüldüğü filmler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kocakarı Korkusu’nu tam anlamıyla özümseyebilmek adına bu filmlerin hem metinsel düzlemde yaşlı kadınları ve “öteki”yi nasıl temsil ettiğini anlamak hem de endüstriyel düzlemde kadın film yıldızlarına nasıl davranıldığı, metinsel düzlemde kadın temsil politikalarında olduğu gibi kadın film yıldızlığının yaş ile nasıl dönüştüğünün anlaşılması önem arz etmektedir. Bu sebeple burada Kocakarı Korkusu filmlerinin hem endüstriyel hem de metinsel özelliklerinin bir arada ele alınması, bu akımın tüm yönleriyle anlaşılmasını ve neden tez konusu olmaya aday seviyede önemli bir konu olduğunun gözler önüne serilmesi açısından önemlidir. Zira dünya çapında ana akım popüler sinema endüstrilerine dün olduğu kadar bugün de (ve muhtemelen gelecekte de) rol model olan Hollywood’un kamera önü ve arkasındaki kadınlara nasıl davrandığının incelenmesi açısından Kocakarı Korkusu filmleri, akademik açıdan çoğunlukla göz ardı edilse de, büyük bir potansiyel sunmaktadır. Sonuç olarak bu tez çalışmasındaki nihai amaç, bütün yönleriyle anlatılmaya çalışılan Kocakarı Korkusu filmlerinin hem endüstriyel hem de metinsel özellikleriyle seçilen yöntem çerçevesinde ve örnek filmlerle analiz edilmesidir.

2.2 Yöntem

Bu çalışmada Kocakarı Korkusu filmlerinin endüstriyel yönünü anlamak üzere popüler kültüre eleştirel bakan sosyolojik teorilerden, bu filmlerin en önemli unsurları olan ana karakterlerin nasıl yaratıldığını anlamak, Hollywood’un bazı stereotipleri ele alışındaki yaklaşımı analiz edebilmek için ise psikanalitik kuramdan faydalanılacaktır. Zafer Özden’e göre (2004, s. 153-154), filmlere sosyolojiyle yaklaşmak filmleri sosyal bir sanat ve kültür ürünü olarak ele almak olup, filmleri toplumsal tutum ve davranış kalıpları, sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi eksenlerle değerlendirmektir. Diken ve Laustsen, sinemanın, Deleuze’ün deyişiyle, “kitlelerin çağdaş sanatı” olarak insanlar tarafından izlenen, hararetle tartışılan bir sanat dalı olarak toplum adına muazzam bir denkleştirici olup toplumsal olanla büyük bir bağ kurmaktadır (2011, s. 23). Ancak belirtmek gerekir ki bu bölümde sosyolojik yaklaşım için kullanılacak olan teoriler sosyolojiyi de içinde barındıran, öte yandan pür

sosyolojik olmayan kuramlardır. Bir diğer deyişle Frankfurt Okulu'nun ve İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun kuramsal görüşleri bilinen anlamda sosyolojiden ibaret değildir. Üretim, endüstri, ideoloji gibi kavramların da eklemlendiği eleştirel teorilerdir. Bu tez çalışmasında sosyal kuramlar olarak Frankfurt Okulu'nun görüşleri, kitle kültürüne eleştirel bir yaklaşım sergilemesi sebebiyle Kocakarı Korkusu filmlerinin üretim koşulları, üretim sebepleri ve bu filmlerin nasıl tüketildiği konularının anlaşılması için kullanılacaktır. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu ise temsil politikaları üzerine yaptığı tespitler ile film çalışmaları alanında ufuk açıcı incelemeler gerçekleştirmeye olanak tanıdığı için bu çalışmada da yöntem olarak seçilmiştir.

1970'lerde film çalışmalarında sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinden yararlanıldığı görülmektedir. Bu dönemde film çalışmaları psikanalizi, göstergebilimi ve postyapısalcı düşüncüyü filmleri daha iyi anlamanın yolları olarak benimsemiştir. Christian Metz, Jean Mitry gibi isimler ve onların takipçileri, psikanalizi filmleri analiz etmek üzere sıklıkla kullanmışlardır (Gabbard & Gabbard, 2001, s. 302-304). Özden'e göre (2004, s. 179-180) psikanalitik film eleştirisi, yönetmenin psikolojisi ve bilinçaltından geçenleri veya kolektif bilinçaltının izlerini filmlerde arayan bir film inceleme metodudur. Psikanalitik yöntem yalnızca yönetmenin bilinçaltını okumayla sınırlı kalmaz, filmlerdeki karakterleri de psikanalitik malzeme olarak kullanmaktadır. Terbaş'a göre (2013, s. 3-4) ise psikanalitik eleştiri metin analizi üzerine odaklanmakta ve metnin konusunu, temalarını ve karakterlerini inceler. Psikanalitik kuram, kurucusu olan Freud'dan beri uzun bir yol kat etmiş ve dönüşmüştür. Bakır, psikanaliz dendiğinde tek bir kuramdan bahsedilemeyeceği, Freud'un bir başlangıç teşkil etmesiyle beraber psikanalizin bazen Freud'la bazen de ona rağmen geliştiğini ifade etmektedir (2008, s. 10). Örneğin Freud psikanalizin temellerini atarken psikanalizi ondan öğrenen Jung, ileriki dönemlerde Freud'dan ayrılmıştır. Fransa'da ise Lacan, Freud'u yeniden okumuş ve psikanaliz üzerine Freud'a sırtını dayayan yeni bir kuram oluşturmuştur. Kristeva gibi Lacan'ın seminerlerini takip eden bazı isimler de ondan etkilenmiş ve kendilerine has psikanalitik incelemelerde bulunmuşlardır. O sebeple psikanalizin sunduğu olanaklardan yararlanırken tek ve yekpare bir psikanaliz kuramından bahsedilemeyeceği için çalışmanın sınırlılıklarını belirlemek adına psikanalizin hangi ekollerinden yararlanılacağını belirtmekte fayda vardır. Bu çalışmada psikanalizin kurucusu olan Freud'un psikanaliz kuramı, onun yas ve melankoli, histeri, tekinsiz, Oedipus Kompleksi, iğdiş edici anne, hadım kompleksi gibi kavramlarından faydalanılacaktır. Freud'dan sonra psikanalitik kuramın en etkili isimlerinden biri olan Carl G. Jung ise Kocakarı Korkusu filmlerindeki karakterlerin psikolojik dünyası ve bu filmlerde tekrarlayan arketipleri anlayabilmek adına kolektif bilinçaltı, arketipler gibi kavramlarıyla bu çalışmada yer alacaktır. Kocakarı Korkusu filmlerinde kadının ve kadınlığın temsilini ve canavarsı-dişi tiplerini anlayabilmek üzere ise Julia Kristeva'nın psikanalitik kavramlarından yararlanılacaktır.

Başta bahsedildiği üzere bu çalışmada iki farklı kuramsal yaklaşımdan beslenilmesi ön görülmüştür. Zira Kocakarı Korkusu filmlerini farklı sinematik furyalardan veya alt türlerden ayıran en temel özellik, bu filmlerin özünde meta özellikler taşımasıdır. İlk Kocakarı Korkusu örneği *What Ever Happened to Baby Jane?*'den (Aldrich, 1962) başlamak üzere söz konusu filmlerde istisnalarla birlikte, filmin çekildiği tarihten kabaca on ila yirmi yıl önce kariyerlerinin altın çağını geride bırakmış büyük kadın yıldızların baş rol oynadıkları görülmektedir. Baş rolünde gözden düşmüş kadın yıldızların olmadığı Kocakarı Korkusu örneklerinde ise yaşlı kadınlara ilişkin yüz yıllardır anlatılagelen basmakalıp özelliklerin tekrar edildiği görülmektedir. Öte yandan Kocakarı Korkusu filmlerinde ana karakterler, daha önce de belirtildiği üzere cinayete meyilli, çeşitli ruh sağlığı hastalıklarına sahip ve akıl sağlığını tamamen kaybetmenin eşiğinde karakterler olarak inşa edilmiştir. O sebeple Kocakarı Korkusu filmleri, hem başta Hollywood olmak üzere bu filmlerin üretildiği ulusal ana akım sinema endüstrilerinde belli bir yaşı geçen film yıldızlarının nasıl bir geri dönüşüme uğradığı ve yıldız imajının getirdiği film dışı bagajın bir yıldızın kariyerinin ilerleyen dönemlerinde nasıl değerlendirildiği konularını anlamak üzere fazlaca materyal barındırmaktadır. Öte yandan bu filmlerin ana karakterleri yaşlılığın ve bilhassa kadın yaşlılığının mental dengesizlik ve adeta yaşlılığın engelli olma haliyle eş tutulduğu bir inşa sonucunda oluşturulmuştur. Bu sebeplerle bu çalışmada çoklu bir perspektiften bakabilmek adına, Kocakarı Korkusu filmlerini hem endüstri dinamikleri hem de karakter ve hikayelerin kurulumunu bir arada ele almak ve analiz edebilmek için eleştirel kuramlardan ve psikanaliz kuramından faydalanılmıştır. Söz konusu iki kuramın bu çalışmada bir arada kullanılmasının temel amacı söz konusu korku filmlerini psikanaliz aracılığıyla irdelerken bu filmlerin meta özellikleri ve film yıldızlığının film dışı faktörlerinin dışarıda bırakılmamasını ve film çalışmaları alanındaki akademik çalışmalarda sıklıkla göz ardı edilebilen insan faktörünün bu çalışmada yer bulmasını temin etmektir.

2.3 Kavramsal Çerçeve

Bir filmin Kocakarı Korkusu filmi olarak anılabilmesi için gereken şartlar, önceki bölümde de belirtildiği üzere, en net şekilde Peter Shelley tarafından (2009, s. 3) tanımlanmıştır: filmin korku filmi olması, başrolünde grande dame sayılabilecek büyük bir yıldızın oynaması ve filmin grande guignol efektlerini kullanması. Söz konusu kriterlere uyan 49 film *Tablo 1*'de verilmiştir. Bu tez çalışmasının ilk bölümünde Kocakarı Korkusu sinemasının içinde doğduğu Hollywood stüdyo sistemi ve onun dinamikleri, Kocakarı Korkusu filmlerinin içine doğduğu zaman ve coğrafya olan erken 1960'larda Amerika ve Kocakarı Korkusu filmlerinin biçimsel ve içerik özellikleri detaylı bir şekilde araştırılmıştır. İkinci bölümde ise popüler kültür ürünlerini içinde bulunduğu toplumsal, sosyal ve üretim şartları çerçevesinde incelenmeyi sağlayacak sosyolojik kuramlar olan Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi kavramı ile İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun temsil ve popüler kültür

konularına yaklaşımlarına yer verilecektir. Kocakarı Korkusu filmlerini kendine has bir sinematik evren haline getiren en önemli unsur olan ana karakterleri derinlemesine analiz etmek üzere ise psikanalitik kuramdan yararlanılacak ve “Yöntem” başlığında gerekçeler sebebiyle psikanalitik yaklaşımlar Freud, Jung ve Kristeva’yla sınırlanacaktır. Üçüncü bölümde ise bu bölümde ele alınan kuramlar ve ilk bölümde ele alınan tarihi bağlam ve analizler ışığında örnek Kocakarı Korkusu filmleri analiz edilmeye çalışılacaktır. Örnek film sayısı üç ile sınırlandırılmıştır. İlk film, Kocakarı Korkusu akımını başlatması ve bu sebeple kurucu özelliğe sahip olması sebebiyle *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962) olarak belirlenmiştir. İkinci film, *Baby Jane*’in başlattığı akımın etkilerini görebilmek için *Baby Jane*’in vizyona girmesinin ardından görece daha kısa süre içinde yapılmış; ancak İngiltere’den ve Hammer Film ekolünden çıkmasıyla farklılaşan *Die! Die! My Darling!* (Narizzano, 1965) olarak belirlenmiştir. Üçüncü film ise akımın başlamasından çeyrek asırdan fazla süre sonra çekilmiş, başroldeki performansı Kathy Bates’e En İyi Kadın Oyuncu Oscar’ını kazandırmış olduğu için Hollywood tarihinde yer etmiş olması gerekçesiyle *Misery* (Reiner, 1990) olarak belirlenmiştir.

2.4. Filmleri Sosyolojiyle Düşünmek

Sosyoloji alanı toplumun yapısı, birey-toplum ilişkileri, toplumsallaşma, toplumsal roller, sınıf, ırk, cinsiyete bağlı ayrımcılıklar, küreselleşme gibi pek çok konuyu içinde barındırmaktadır. Sosyolojinin ilgilendiği önemli bir kavram ise tanımı üzerinde uzlaşması zor olan kültür kavramıdır ki sosyolojiden kültür üzerine çalışmaları aracılığıyla faydalanmak bu çalışma için en uygundur. Kültür, kabaca ifade edilirse, sürekli olarak değişen toplum dinamikleri içinde değişmeyen öğelerdir. Bahar’ın ifadesiyle “bir toplumun yaşamını devam ettiren ve problemlerini çözmek için benimseyip kullandığı davranış sistemleri ve maddi araçlar”dır (2009, s. 53-54). Burada kültür kavramının toplulukların bağlı olduğu ve o topluma rengini veren temel ve değişmez değerler için bir çatı kavram olduğu görülmektedir. Çakır (2013, s. 323), Avrupa’da 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren değişen sosyal, siyasal ve ekonomik koşulların neticesinde oluşmuş topluluklar için “kitle toplumu” ifadesinin kullanıldığını ifade etmektedir. Kitle toplumunun oluşması, iş bölümünün gelişmesi, büyük fabrika ve tesislerin kurulması, nüfusun taşradan şehre taşınması gibi unsurlara bağlıdır. Aydoğan’a göre (2003, s. 13) Antik Yunan uygarlığının gelişmesindeki başat unsur, üretim işlerinin köleler ve zanaatkarlar tarafından gerçekleştirilmesi, bu sayede özgür vatandaşın sanat, politika, felsefe gibi konularla ilgilenebilmesidir. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan Sanayi Devrimi ve kapitalizmin yayılmacılığı söz konusu taşradan kente göçü, büyük fabrika ve üretim merkezlerinin önem kazanmasını beraberinde getirmiş ve kitle toplumunu oluşturmuştur. Kitle toplumunun oluşması “kitle kültürü” kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Fiske’ye göre kitle kültürü, “endüstrilerin aracılığıyla üretilip dağıtılan kültürel metaların (...) insanlara dayatıldığına ve bu endüstrilerin

edilgin, yabancılaşmış izleyici kitlesi için kendi içinde bir bütünlüğü olan bir kültür yarattığına inananların kullandıkları bir terim”dir (1999, s. 216). Çakır, kitle kültürü kavramının 19. Yüzyılda ve 20. Yüzyılın ilk yarısında çok yaygın kullanıldığını; ancak bu kavramın giderek yerini popüler kültür kavramına bıraktığını hatırlatmaktadır. Zira iki kavramın da tanımlama biçimleri birbirine benzemekte olup; bu iki kavram birbirlerine tanım olarak fazlaca benzemektedir. Ancak iç içe işleyen ve birbirine geçen bu iki kavram Ünsal Oskay gibi isimlerin çok net bir şekilde ayırt ettiği ve tanımladığı üzere iki farklı kavramdır (2013, s. 321-322, 324-325). Öte yandan, örneğin Fiske, popüler kültür ve kitle kültürünün iki ayrı kavram olduğunu vurgulasa da, kitle kültürünün varlığını reddetmektedir. Ona göre kitle kültürü yoktur, yalnızca “en fazla iktidar bloğunun endüstriyel ve ideolojik çıkarlarına ışık tutabilecek, ortalığı telaşa veren kötümser kitle kültürü kuramları” yığını vardır (1999, s. 216). Özbek ise popüler kültür kavramını anlamak için öncelikle popüler kavramını anlamayı önermektedir. Stuart Hall’un “ticari tanım” dediği tanımla popüler “yaygın olarak beğenilen ve tüketilen” anlamına gelirken; Hall’un “betimleyici tanım” olarak ifade ettiği anlamıyla popüler “halka ait” anlamına gelmektedir (Hall’dan akt. Özbek, 1991, s. 83-84). Özbek’e göre (1991, s. 84), kitle kültürü ve popüler kültür tanımlarını birbiri yerine kullananlar, “popüler” kelimesini Hall’un ticari tanım olarak ifade ettiği ilk anlamıyla algılamaları sebebiyle bunu yapmaktadırlar. Zira popüler tabirini üstenci bir şekilde “halkın, kitlelerin beğendiği ve tükettiği” şeyler olarak tanımladığımızda kitle kültürü ile popüler kültür kavramları arasında da pek bir ayrım kalmamaktadır.

Fiske, popüler kültür araştırmalarında üç eğilimden bahsetmektedir. İlki ve ona göre en az verimli olanı, “popüler kültürü bir iktidar modeline oturtmaksızın kutsayan yönelim”dir. İkinci yaklaşım popüler kültürü bir iktidar modeline tam olarak oturmaktadır; ancak bu yaklaşım popüler kültürün hegemonik gücü üzerine o kadar yoğunlaşır ki gerçek anlamıyla bir popüler kültürün varlığını imkânsız hale getirir (1999, s. 32-33). Frankfurt Okulu’nun iki önemli ismi Adorno ve Horkheimer, “Aydınlanmanın Diyalektiği”⁵² isimli çalışmalarında yaygın olan kültür ürünlerine Fiske’nin bahsettiği ikinci perspektiften yaklaşmaktadırlar. Onlar bu ürünleri popüler kültür değil, kitle kültürünün parçası saymaktadırlar. İlerleyen kısımlarda detaylıca anlatılacağı üzere Adorno ve Horkheimer, kitle kültürünün “her şeye benzerlik bulaştırıcı” ve “tekel koşullarında” üretim gerçekleştirerek kültürün iskeletini meydana getirdiğini savunurlar (2020, s. 47-48). Fiske’nin tarif ettiği üçüncü yönelim ise popüler ifadesinin Hall’ün deyimiyle “betimleyici tanım”ını benimsemiş olanların dahil olduğu yönelimdir. Üçüncü yönelim, popüler kültürü bir mücadele alanı olarak

⁵² *Dialektik der Aufklärung* (Aydınlanmanın Diyalektiği) eserinin içinde yer alan *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* (Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma) bölümü bu bölümde sıklıkla ele alınacaktır. Bu bölüm Türkçe olarak Kabalcı ve İletişim Yayınevleri tarafından basılmıştır. (bkz. Kaynakça) İletişim Yayınları’ndan çıkan versiyonda söz konusu bölümün çevirisinde Kabalcı Yayınevi’nden izin alarak ufak çaplı değişiklikler yapıldığı ifade edilmiştir (s. 45). Bu bölümde aynı metnin iki farklı basımından da yararlanılarak ayrı ayrı kaynak gösterilmesinin sebebi çeviri farklılıklarından faydalanmaktır.

görmekte; popüler kültürde mevcut olan egemen olanın hegemonya araçlarının varlığını kabul etse de bu güçlere direnmeye ve onlarla baş etmeye yönelik taktiklere yoğunlaşmaktadır (1999, s. 33). Bu düşünceyi temsil eden bir ekol olarak karşımıza İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolü çıkmaktadır. Kültürel çalışmalar yaklaşımı, büyük topluluklarca üretilen ve tüketilen şeylere ekonomik bağlamdan ayrı olarak bakmaktadır. Ekolün en önemli isimlerinden Stuart Hall, “yüksek kültür” ürünleri ile geniş topluluklarca tüketilen “‘kitle kültürü’ veya ‘popüler kültür’” olarak adlandırılan şeyin karşı karşıya getirilerek kıyas edilmesinin yıllar boyunca kültür hakkında tartışmayı bir çerçeveye oturtmanın klasik bir yöntemi olduğunu ifade etmektedir. Ona göre kültür bir şeyler (metalar) grubu olmaktan çok bir süreç ve uygulamalar grubudur. Kültür, toplum veya bir grubun üyelerinin arasındaki anlam üretimi ve bu anlamların değiş tokuş edilmesidir (2017a, s. 8-9). Kültürün bir mücadele olması fikri kültürel çalışmalar alanındaki kuramsal tartışmaların zemini oluşturmaktadır (Kirel, 2018, s. 404).

Bu başlık altında, dünya çapında 21. yüzyılın ilk yarısında da güncel kalan ve dünya çapında saygı gören Frankfurt Okulu’nun kitle kültürü yaklaşımı ve eleştirisi ve kültür endüstrisi kavramı ele alınacaktır. Ardından Stuart Hall, Raymond Williams, Richard Hoggart gibi isimlerin kurucuları olduğu ve popüler kültüre bir mücadele alanı olarak bakan, Kültür Endüstrisi kavramıyla kıyaslandığında popüler kültür alanında egemen söyleme karşı koyma imkanı gördüğünden bu açıdan daha iyimser bir konumda yer alan İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu’na değinilecektir. Bu incelemeler esnasında odağın sinemada kalmasına dikkat edilecektir.

2.4.1 Frankfurt Okulu’nun Popüler Kültür Eleştirisi ve Sinemayla İlişkisi

Bu kısımda yol haritası olarak öncelikle Frankfurt Okulu’nun kurulduğu tarihi ve politik atmosferin tanımlanması ve okulun kuruluşunun anlatılması, Okul’un ideolojik eğilimlerine değinilmesi, Nazizm’in Okul’un çözülmesine etkisi, Okul’un tarihsel olarak dönemlere ayrılma denemelerine yer verilmesi, Okul’un öne çıkan isimleri ve bu isimlerin önemli kavramlarından bahsedilmesi ile başlanması uygun görülmüştür. Ardından özel olarak Adorno ve Horkheimer’ın “Aydınlanmanın Diyalektiği” isimli çalışmalarından bahsedildikten sonra, özellikle “kültür endüstrileri” tanımlamasına girilecek ve son olarak da Kültür Endüstrisi kavramı ile bir kültür ürünü ve endüstri olan sinemanın ilişkisi açıklanmaya çalışılacaktır.

Bugün Frankfurt Okulu olarak anılan ekol, Frankfurt Üniversitesi’ne bağlı kurulan Toplumsal Araştırma Enstitüsü’nün⁵³ temelleri üzerinde yükselmiştir (Bottomore, 2013, s. 11). Okulun kuruluşu I. Dünya Savaşı’nın bitiminden beş yıl, Bolşevik İhtilali’nden altı yıl sonrasına denk gelmektedir. Şüphesiz ki dönemin tarihi ve politik şartlarının Okul’un meydana gelmesini ve kuramcılarının fikirlerini etkilemiştir. Jay’e göre (2014, s. 39) savaş sonrası dönemin en azından entelektüeller

⁵³ Alm. Institut für Sozialforschung

üzerinde sahip olduğu en büyük değişim, sosyalizmin merkezinin Doğu'ya kaymasıdır; zira Bolşevik Devrimi beklenmedik bir başarı yakalamış ve Orta Avrupa'daki taklitçileri başarısız olmuştur. Bottomore (2013, s. 11), savaşta Almanya'nın aldığı ağır yenilginin de diğer tarihi şartlarla birlikte önemli olduğunu hatırlatmaktadır. Enstitü'nün kurulması 1922'deki "Birinci Marksist Emek Konferansı"nın ardından, ailesinden varlıklı olan Felix Weil'in bağışlarıyla hamilik yapması sayesinde 1923 yılında kurulmuştur. Enstitü'nün aynı yıl Prusya Kültür Bakanlığı tarafından tanınması Enstitüyü toplumsal ve ekonomik bilimlerde araştırma yürütülen ve genç araştırmacıları yetiştiren bir merkez haline getirmiştir (Spurk, 2008, s. 23). Weil, 1922 Eylül'ünde Frankfurt Üniversitesi Rektörü'ne hitaben yazdığı "Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Oluşturulmasına İlişkin Memorandum"da enstitünün hedefinin "ekonomik temelden kurumsal ve düşünsel üstyapıya kadar, 'bütünselliği içinde toplumsal yaşamın bilgisi ve kavranması'" olduğunu ifade etmektedir (Weil'dan akt. Slater, 1998, s. 16).

Sonradan Frankfurt Okulu olarak anılacak olan enstitüde zaman içinde toplaşan isimler Marksizm tandanslı kişilerdir. Jay dönemin, kendini Avrupa Marksizm'iyle özdeşleştiren entelijensiyasının Orta Avrupa'daki Bolşevik İhtilali taklitçilerinin başarısızlığa uğramasıyla ikileme düştüklerini ifade etmektedir. Ona göre bu aydınlar için iki yol vardır: ilki ılımlı sosyalistleri ve onların kurduğu Weimar Cumhuriyeti'ni desteklemek, ikincisi ise Moskova'nın liderliğini kabul ederek yeni kurulmuş olan Almanya Komünist Partisi'ne destek vermektir. Ancak bu süreçte bir üçüncü yol ortaya çıkmıştır: Marksist kabullerden radikal bir şekilde koparak savaşın ortaya çıkardığı geçmişin hatalarından ders çıkarmak umuduyla Marksist teoriyi yeniden gözden geçirmektir (2014, s. 39-40). Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisi bu politik bakış açısıyla pratiğe yönelik fikir üretimine dayanmaktadır. Bottomore, Frankfurt Okulu'nun görüşlerinin yeni koşullarda özellikle kuram ile pratik arasındaki ilişki bağlamında Marksist kuramı gözden geçirme ihtiyacının bir karşılığı olarak değerlendirmektedir (2013, s. 12).

Frankfurt Okulu dendiğinde yekpare bir teoriden bahsetmek mümkün değildir. Bağce, geçmişi 1923'ten 1970'e uzanan Frankfurt Okulu'nun ilgi alanlarında hem enstitü hem de üyeler bazında farklılaşmalar söz konusu olduğunu ifade etmektedir (2013, s. 7). Kuruluşunun ardından ilk dönemlerde Frankfurt Okulu'nda altı temel çalışma alanı saptanmıştır. Bunlar tarihsel materyalizm ve Marksizm'in felsefi temeli, teorik ekonomi politik, planlı ekonominin sorunları, proletaryanın konumu, sosyoloji ve toplumsal öğretilerin ve partilerin tarihidir (Slater, 1998, s. 21). Ancak zamanla bu çalışma alanları, Enstitü üyelerinin farklı ilgi alanlarına yönelmeleri ve çalışmalar üretmeleriyle çeşitlenmiştir. Frankfurt Okulu, Marksist bakış açılarının bir sonucu olarak özellikle kapitalist modernizmi eleştirmişlerdir. Onlara göre kapitalist modernizm, amaç özgürlükleri geliştirmekken artı değeri arttırmanın ve insanı köleleştirmenin bir aracı haline gelmiştir (Yaylagül, 2006, s. 84). Bunu

yaparken Okul'un en büyük teorik yol göstericileri Marx ve Weber'in çalışmaları, Hegel felsefesi ve Freud'un psikanaliz üzerine çalışmaları olmuştur (Dahms, 2011, s. xiii).

1922'de kurulan ve 1970'lere kadar varlığını sürdüren Okul'un dönemlendirme girişimleri farklı kaynaklarda farklı şekillerde yer almaktadır. Bottomore, Frankfurt Okulu'nun kuramsal tarihinde dört dönem ayırt etmektedir. İlk dönem, Enstitü'de üretilen çalışmaların birbirlerinden değişik olduğu, daha sonra eleştirel kuramla özdeşleşecek Marksist bakışın yer almadığı çalışmaların üretildiği 1923-1933 arası dönemdir. İkinci dönem Okul'un 1933'te Nasyonal Sosyalist Parti tarafından kapatılması ve özellikle Adorno gibi Yahudi kökenli düşünürlerin ABD'ye iltica etmesiyle başlamaktadır. 1933 ile 1950 arasındaki bu dönem Yeni-Hegelci eleştirel kuramın Enstitü etkinliklerinin rehber ilkesi haline geldiği dönemdir. Bu yaklaşımda 1930 yılında Okul'a müdür olarak atanan Horkheimer'in ve 1938'de Okul'a üye haline gelen Adorno'nun etkisi olmuştur. Bottomore'a göre bu dönem Frankfurt Okulu eleştirel yaklaşımının en özgün dönemidir. Okul'un üçüncü dönemi savaşın bitmesinin ardından 1950'de Enstitü Frankfurt'a dönmeden başlayan verimli çalışmaların Avrupa'ya ve Okul'un pek çok üyesinin iltica ettiği ABD'ye yayıldığı dönemdir. 1960'ların sonuna kadar süren bu dönem Okul'un görüşlerinin en etkili olduğu ve Avrupa'da "yeni sol"un oluşmasına ivme kazandırdığı dönemdir. Son dönem ise 1970'lerin başına tekabül etmektedir. Bu dönemde okulun etkisi yavaş yavaş azalmış, Adorno'nun 1969'daki ve Horkheimer'in 1973'teki ölümüyle bu etki azalması Okul'un neredeyse varoluşuna son vermiştir. Bu son dönem, Okul'un başlangıçta yola çıktığı Marksizm'den büyük bir kopuşun gözlemlendiği dönemdir (2013, s. 12-15).

Thomas Krogh ise Frankfurt Okulu'nun kuramsal tarihçesini üç dönemde ele almaktadır. İlk dönem, Horkheimer'in Enstitü Müdürlüğü yaptığı, ampirik araştırmalar aracılığıyla eleştirel bir toplum teorisinin geliştirilmesinin başat hedef olduğu 1930-1936 arası dönemdir. Krogh'a göre bu dönemin en önemli eseri kolektif bir çalışmanın ürünü olan *Autorität und Familie*⁵⁴ eseridir. 1936-1939 arasındaki ikinci dönem bir geçiş dönemidir ve bu döneme Horkheimer'in *Traditionelle und Kritische Theorie*⁵⁵ başlıklı çalışması damga vurmuştur. Bu dönemde ampirik eleştiri tarzından felsefi bir eleştiri tarzına geçişi temsil etmektedir. 1939 yılından II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar geçen dönem ise üçüncü dönemdir. Bu dönem, Okul'un dağılmasına sebep olan Nazi faşizminin ve dönemin Avrupa'sında iktidar olan diğer faşist yönetimlerin de etkisiyle, Pollock'un başlattığı ve faşizmi bir çeşit devlet kapitalizmi olarak gören görüşün egemen olduğu tartışmaların yapıldığı dönemdir. Bu dönemin en büyük eserlerinden biri *Dialektik der Aufklärung*'dur⁵⁶. Üçüncü dönemin ilerleyen zamanlarında kültür eleştirisi ana odak noktası haline gelmiştir (1999, s. 245-246).

⁵⁴ Alm. Otorite ve Aile

⁵⁵ Alm. Geleneksel ve Eleştirel Teori

⁵⁶ Alm. Aydınlanmanın Diyalektiği

Okul'un kuramsal tarihine yönelik farklı yazarlarca gerçekleştirilen tarihi dönemlere ayırma çabasında görülen ortak nokta şudur: Okul'un geç kapitalizm ve kültür eleştirisi, özellikle Okul'un Nazi rejimi tarafından kapatılmasının ve pek çok üyesinin başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere farklı ülkelere iltica etmelerinin ardından Avrupa'da ve Amerika'da yaygınlaşmış ve saygı görmüştür. Okul'un görüşleri 1960'larda ve 70'lerde yükselen Yeni Sol akımını besleyen önemli bir kuramsal dayanak olmuştur. Frankfurt Okulu'nun çeşitli üyeleri, önceki kısımda da bahsedildiği gibi, tek ve dar bir alanla ilgilenmediğinden ve üyelerin bağımsız olarak farklı konular üzerine çalışmalar üretmesinden kaynaklı olarak bu geniş yelpazedeki eleştirel yaklaşım dünya çapında ses getirmiştir. Frankfurt Okulu'nun ele aldığı konular ve bu konulara yaklaşımlarını daha iyi anlamak için Okul'un öne çıkan isimlerinden bazılarını ve bu isimlerin öne çıkan düşünce, kuram ve kavramlarını ele almak faydalı olacaktır.

Adı Frankfurt Okulu'yla neredeyse eşanlamlı olarak anılan, Okul'un en önemli temsilcilerinden birisi şüphesiz Theodor Wiesengrund Adorno'dur. Adorno, Frankfurt'ta dünyaya gelmiş, Frankfurt Üniversite'sinde eğitim görmüştür. Bu dönemde müzikle ilgilenmiş ve bestecilik yapmıştır. Yine gençliğin Sigmund Kracauer ile sosyoloji ve psikoloji çalışması onu entelektüel olarak beslemiştir. Adorno, uzun süredir arkadaşı olan Horkheimer'le birlikte Frankfurt Üniversitesi bünyesinde Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün kurulmasında çok önemli rol oynamıştır. Yahudi kökenli olması sebebiyle Nasyonal Sosyalist Parti'nin iktidara gelmesinin ardından önce İngiltere'ye daha sonrasında ise Amerika Birleşik Devletleri'ne iltica etmek zorunda kalmıştır. Savaşın ardından, 1949 yılında Frankfurt'a dönen Adorno, Enstitü'nün yeniden kurulmasını sağlayan ekibin içindedir. 1959 yılında uzun süredir Enstitü Müdürlüğü'nü yürüten Horkheimer'in emekliye ayrılmasının ardından Adorno Enstitü'nün başına geçmiş ve 1960'larında sonunda İsviçre'ye taşınana kadar bu görevi sürdürmüştür (Hitchcock, 2020, s. 73-74). Adorno'nun başlıca ilgi alanları kültür (özellikle müzik), psikanaliz ve Benjamin'in etkisiyle estetik kuram (Bottomore, 2013, s. 21) ve Markist Kuramdır (Hitchcock, 2020, s. 74). Şüphesiz Almanya'daki Nazi rejimi ve anavatanından kaçmak zorunluluğu, Auschwitz ve savaşın bütün zulumu, Adorno'nun hayatını ve kuramsal bakış açısını derinden etkilemiştir. Başyapıtı sayılan eseri *Negative Dialektik*'te⁵⁷ Adorno, Auschwitz sonrası kültürün, "Auschwitz'e yönelik mecburi eleştiriler de dahil olmak üzere bütünüyle süprüntü" olduğunu, zira "kendi topraklarında herhangi bir direnişle karşılaşmadan gerçekleşen olaylardan sonra kendini toparlayan kültürün zaten uzun zamandan beri potansiyelini gösterdiği üzere tümüyle ideolojiye dönüştüğünü" ifade etmektedir (2016, s. 332). Horkheimer'le birlikte kaleme aldıkları ve bu kısımda da tartışılacak olan meşhur *Dialektik der Aufklärung* eserlerinde ortaya attıkları "kültür endüstrileri" kavramından da anlaşılabilceği üzere Adorno, topluca tüketilen kültürün sıkı bir

⁵⁷ Alm. Negatif Diyalektik

muhafizidir. Adorno için kapitalizmin tüketici kitle kültürü ürünleri derinlikten yoksun, eğlence için üretilmiş ve yüzeysel ürünlerdir (Yaylagül, 2006, s. 88). Özellikle postmodernizm taraftarları için Adorno'nun (ve Horkheimer'in) bu yaklaşımı herkese açık ve kapsayıcı bir kültür tanımına karşı kendi içine kapanık sanatsal modernizmi savunmaktadır ve elitisttir (Bernstein, 2020, s. 9).

Okul'un bir diğer önemli ismi, Herbert Marcuse'tur. Marcuse, Frankfurt Okulu'na 1932 yılında dahil olmuş, Nasyonal Sosyalist Parti'nin iktidara gelmesiyle Yahudi olması sebebiyle 1933 yılında önce Cenevre'ye gitmiş, sonrasında ise 1934 yılında Okul'un pek çok diğer üyesi gibi Amerika Birleşik Devletleri'ne iltica etmiştir. Marcuse'un diğer üyelerden farkı, savaş sonrasında Almanya'ya dönmemesi ve ABD'de yaşamaya devam etmesi olmuştur (Yaylagül, 2006, s. 91). Marcuse'un ABD'de kalmasının, Okul'un popülaritesinin ABD'ye ve Avrupa'nın kalanına yayılması noktasında etkili olduğu düşünülmektedir (Jay, 2014, s. 41). Marcuse'un temel çalışma alanı felsefedir, Hegel üzerine yazdığı tez ile felsefe doktoru olmuştur (Yaylagül, 2006, s. 91); ancak Frankfurt Okulu dendiğinde genel olarak kapitalizm ve kültür eleştiri aklı geldiğinden sıklıkla göz ardı edilen Frankfurt Okulu Eleştirel Teori'sinin toplum analizleri konusunda Erich Fromm'la birlikte en önemli çalışmaları gerçekleştiren isim Marcuse olmuştur. Marcuse'un önemli etkisinin olduğu Frankfurt Okulu sosyolojisi eleştirel toplum teorisi felsefi geleneğin ve Kantçı geleneğle derin ilişkileri bulunan üç temel kavram çevresinde şekillenmiştir: *Aufklärung*⁵⁸, akıl ve akıldışı kavramları ve eleştiri. *Aufklärung* yani aydınlanma, başta Marcuse olmak üzere toplum çözümlemesi üzerine çalışan Frankfurt Okulu kuramcılarında Kant'ın verdiği anlamla tanımlanmaktadır (Spurk, 2008, s. 229-230). Kant'a göre aydınlanmanın gerçekleşebilmesindeki başat şart, tıpkı Kant'ın ahlak anlayışında da görüldüğü gibi bireyin kendini sorumlu tutması ve aklını kullanabilme cesaretini, kararlılığını kullanabilmesidir (Vatansever, 2022, s. 839-840). Marcuse'a göre (1990, s. vii) toplum akıldışıdır. “*Üretkenliği insan gereksinim ve yetilerinin özgür gelişimini*” yok edicidir. Barış, sürekli olarak savaş ihtimalinin verdiği gözdağı sayesinde tesis edilmekte; toplumun “*büyümesi varoluş için savaşımlı (...), barışçılaştırmanın gerçek olanaklarının baskılanması üzerine dayanmaktadır*”. Marcuse'un toplumun akıldışı olması eleştirisi, onun kitle kültürüne dair de tıpkı Adorno ve Horkheimer gibi, kötümser düşünmesi ile örtüşmektedir. Marcuse, medyaya yönelik umutsuzdur ve onu karşı konulamaz bir güç olarak sunmaktadır. Kapitalist sistemlerin yularını ellerinde tuttukları iletişim araçları, eğlence enformasyon endüstrileri toplumun alışkanlıklarını, tüketim yaklaşımını üretmektedir. Bu sayede kitleleri kendine bağlayacak düşünsel ve duygusal reaksiyonlar üretmektedir (Yaylagül, 2006, s. 93).

Frankfurt Okulu düşüncesinden bahsederken adı anılmasa olmaz isimlerden biri Walter Benjamin'dir. Öte yandan ironik bir biçimde Benjamin, hiçbir zaman Okul'un bir üyesi olmamıştır. Ancak Adorno ile uzun yıllara dayanan arkadaşlığı ve aralarındaki entelektüel etkileşim başta Adorno

⁵⁸ Alm. Aydınlanma

olmak üzere Okul'un düşünürleri üzerinde büyük etki yaratış; Benjamin'in eserlerinin ölümünün ardından Okul'un yardımlarıyla basılmış olması da (Dellaloğlu, 1995, s. 15) mevcutta bir organik bağ olmamasına karşın Walter Benjamin ve Frankfurt Okulu isimlerini birbirleriyle anılır hale getirmiştir. Benjamin 1892 yılında Berlin'de doğmuş; Berlin, Freiburg, Münih ve Bern üniversitelerinde eğitim görmüştür. 1925 yılında yazdığı *Alman Yas Oyunu'nun Kökeni*⁵⁹ adını taşıyan tez çalışmasının alışılmadık, lirik üslubu sebebiyle Frankfurt Üniversitesi tarafından reddedilmesi sebebiyle Benjamin hiçbir zaman resmi bir akademik unvana sahip olmamıştır (Hitchcock, 2020, s. 135). Benjamin'in kuramsal yaklaşımının omurgasını tarihsel materyalizm ve teoloji oluşturmaktadır. Ona göre felsefe alanında tarihsel materyalizm ile teolojiyi bir arada edildiğinde insanın sırtı yere gelmeyecektir (2002, s. 37). Jay'e göre (2014, s. 318) Okul'un diğer mensupları Benjamin'in düşüncesindeki teolojik unsurlardan çok da hoşnut olmayıp onu daha seküler bir yönde etkilemeye çalışmışlardır. Benjamin'in çalışmaları Mesih inancından edebiyata, seyahatten kültüre kadar geniş bir alandadır (Hitchcock, 2020, s. 136). Benjamin, kendine has üslubu ve üzerine daha önce eğilinmemiş konulara dair tespitlerinde kullandığı akılda kalıcı alegorileriyle sosyal bilimler ve felsefe alanına değerli katkılarda bulunmuştur. *Die Aufgabe des Übersetzers*⁶⁰ yazısında Benjamin, edebi bir eserin farklı bir çeviri yoluyla adeta bir "ikinci yaşam" bulduğu fikri üzerinde durmaktadır. Ona göre çevrilen bir edebi eser kendisinden daha azına veya daha çoğuna dönüşebilir; burada etkili olan çevirmenin nitelikleridir (Benjamin'den akt. Hitchcock, 2020, s. 136). Benjamin'in sanat eserinin özüne ilişkin kafa yorması edebi eserlerin çevirisiyle sınırlı kalmamıştır. Belki de en bilinen çalışmalarından biri olan *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*'ta⁶¹ Benjamin, sanayinin ve yeniden üretimin baskın olduğu modern toplumlarda sanat eserinin özüne ilişkin tespitlerde bulunmaktadır. Ona göre en etkin düzeydeki yeniden üretimlerde dahi bir eksik yan bulunmaktadır. Yeniden üretim, sanat eserinin "şimdi ve buradalığı"ndan yoksundur. "Özgün yapıtın "şimdi ve buradalığı" o yapıtın hakikiliği kavramını" oluşturmaktadır. Zira teknik yolla yeniden üretimde, fotoğraf örneğinde olduğu gibi, hakikat insan (göz) tarafından yakalanmaz; örneğin ayarlanabilen, başına buyruk bir objektif tarafından ön plana çıkarılır. Sanat yapıtı, tek ve özgün kopyasına erişilebildiğinde sahip olduğu hakikate sahip değildir, onun yerine yapıtın bir kopyası sanatseverin ayağına gelmektedir. "[Y]eniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir." Bu yeniden üretim süreçlerinin kitle devinimleriyle bağlantısı bulunmaktadır ve bunların en önemli ajanlarından biri de sinemadır. Benjamin'e göre sinemanın toplumsal önemi, biricikliğe sahip olmamasından kaynaklı yıkıcı ve arındırıcı yönleri göz ardı edilerek anlaşılamaz. Sinema

⁵⁹ Alm. Ursprung des deutschen Trauerspiels. (Çeviri Kirel'e (2018, s. 298) aittir. Kirel, söz konusu tez çalışmasının "Alman Tragedyasının Kökenleri" olarak da çevrildiğini hatırlatarak iki çeviriyi de kullanmaktadır (s. 299).)

⁶⁰ Alm. Çevirmenin Görevi

⁶¹ Alm. Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı

örneğinde “*gelenek denen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir*” (Benjamin, 2002, s. 53-55).

Görüldüğü üzere Frankfurt Okulu gerek sosyolojik kuram gerek Marksist kuram gerek felsefe ve etik konularıyla ilgilensin; ele aldığı materyallerin gündelik politika, müzik, edebiyat, radyo, sinema gibi kültür ürünleri veya ideolojiler olması fark etmeksizin ortak olarak geç kapitalizmin dinamikleri ve kitlesel olarak tüketilmesi üzere üretilen kültürün kapitalist güç odaklarının ajandalarına hizmet etmesi hususlarına fanatik bir şekilde eleştirel yaklaşmaktadır. Çok farklı alanlarda çok farklı çalışmalar üretmiş, tarihsel süreç içerisinde farklı coğrafyalarda sürgün yaşamış olan isimler ortak bir eleştirel ton tutturmuşlardır. Geç kapitalizmin kültür üretimine yönelik eleştirel metinler içerisinde Adorno ve Horkheimer’in “kültür endüstrileri” kavramını literatüre armağan ettikleri *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserleri önemli bir konumda yer almaktadır.

Yazarların da değindiği gibi *Aydınlanmanın Diyalektiği* Nasyonal Sosyalizm’in saldıgı terörün sona yaklaştığı dönemlerde yazılmıştır (2014, s. 7). Kirel de (2018, s. 291) Frankfurt Okulu’nun ortaya attığı kavramlarla tartışma zemini yaratmasının önemli olduğu ölçüde, yazarların üzerinde durdukları konuların tarihsel süreçlerine de tanıklık etmelerinin önemini vurgulamaktadır. Aydınlanmanın Diyalektiği, Nazilerin iktidara yürümesi, Almanya’nın Yahudi düşünce insanları için tehlikeli hale gelmesi sebebiyle pek çoğunun iltica etmesi, Auschwitz’in yaşanması gibi hadiselerin ardından basılmıştır. *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nin en etki yaratan kısmı “Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldanışı Olarak Aydınlanma” isimli bölümüdür. Ancak öncesinde Adorno ve Horkheimer, aydınlanmanın ne olduğu ve etkilerinin nasıl görüldüğü hususunda tespitler gerçekleştirmektedirler. Adorno ve Horkheimer, aydınlanmanın en geniş anlamıyla ilerlemeci düşünce yapısı olarak algılandığı ve insanları korkularından arındırmak, efendi konumuna getirmek iddiasında olduğunu ifade etmektedir. Ancak onlara göre sözde gerçekleşmiş aydınlanmanın ardından hala felaket alametleriyle parlamaktadır. Aydınlanmanın dünyanın büyüsunü bozmak, mitleri alaşağı etmek, kuruntuları bilgi yoluyla yıkmak gibi pozitivist amaçları tam anlamıyla gerçekleşmemiştir (2014, s. 19). Bütün Almanya’nın gözleri önünde Auschwitz toplama kamplarının kurulmasına ve söz konusu toplumsal akıl yitimine şahit olan yazarların Aydınlanma ve pozitivizmin misyonu hakkındaki karamsar tutumu anlaşılabilir.

Adorno ve Horkheimer’in deyişiyile aydınlanma bir ilerici düşünce sistemidir. Aydınlanma mistifiye halde olan şeylerin karşısındadır; zira akıl ve bilimle izah edilemeyecek hiçbir şey yoktur. Aydınlanmanın etkisiyle modern toplumlarda özgürleşmenin sınırlarının genişlemesi beklenmektedir. Adorno ve Horkheimer’in bu eserdeki temel itiraz ve eleştirileri de tam bu noktadadır. Kapitalist toplumda kültür ürünleri kitleleri çepeçevre sararak Adorno’nun *Negatif Diyalektik* eserinde de ifade ettiğı gibi ideolojiye dönüşmüştür. Yazarlara göre kültür, her şeye benzerlik bulaştırmaktadır. Filmler,

radio, dergiler belli bir sistem teşkil etmektedir. Kapitalist modern toplumlarda teknik çok önemli bir şey olarak sunulmaktadır ve teknik, toplum üzerinde bir iktidara sahiptir. Bu iktidarda yalnızca ekonomik olarak en güçlü olanlar gücü elinde tutmaktadırlar (2020, s. 47-49). Bu düzende kültür üretimi bir endüstri olarak çalışmaktadır. Jay'e göre Adorno ve Horkheimer'ın kitle kültüründen duyduğu bu hoşnutsuzluk, kitle kültürünün demokratik olması değil, tam olarak demokratik olmamasından kaynaklanmaktadır. Zira "popüler" veya "kitlese" olan onlar için ideolojiktir ve kültür endüstrisi gerçek olandan ziyade yapay, şekleştirilmiş ve sahte bir kültürü yönetmektedir. Yaylagül, doğal olarak başta Adorno ve Horkheimer olmak üzere, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi eleştirisini şu şekilde özetlemektedir:

"Frankfurt Okulu'na göre kitleler kapitalizm ve kapitalistlerin kontrol ettiği kültür endüstrileri tarafından kolayca aptallaştırılabilirler. (...) Onlara göre; kapitalist toplumlarda gerçekler burjuvazi tarafından üretilir ve kültür endüstrilerinde işlenir."
(2006, s. 84)

Daha önce de bahsedildiği gibi her ne kadar bu görüşleri sebebiyle elitist olmakla suçlansalar da Adorno ve Horkheimer kitlece tüketilen ürünlerin özündeki üretiliş sebebine karşı şüpheli yaklaşır. Yaylagül'ün de özetlediği gibi kültür ürünleri onların görüşünde üst sınıflarca üretilir ve karmaşık bir sosyoekonomik ağı neticesinde ortaya çıkmaktadır. "En güçlü yayın kuruluşunun elektrik endüstrisine olan ya da film şirketlerinin bankalara olan bağımlılığı, sektörlerin ekonomik olarak iç içe geçmiş"liğini göstermektedir (Adorno & Horkheimer, 2020, s. 51). Dolayısıyla bu üretim ağında entelektüel seviyesi ve politik bilinci yüksek bir ürünün çıkması Adorno ve Horkheimer'e göre imkansızdır. Onlara göre, kitle olarak ifade ettikleri grup işçiden, memurdan, küçük burjuvadan oluşmuştur ve kapitalist üretim kitlenin bedenlerini ve ruhlarını öyle kuşatmıştır ki önlerine konan her şeye direniş göstermeden kapılmaktadırlar. Kitleler kendilerini köleleştiren ideolojide şaşmaz biçimde ısrar etmektedirler (2020, s. 64).

Adorno ve Horkheimer, sanatın bir endüstri halini aldığını ifade etmektedirler. Yazarların Almanya'daki rejimden kaçarak Amerika'ya iltica ettikleri yıllar olan 1940'larda Hollywood stüdyo sisteminin altın çağı yaşandığından şüphesiz yazarların bahsettiği endüstrileşmiş sanatlardan biri de sinemadır.⁶² Yazarlar, bu kültür endüstrilerinin kitlelerle yalnızca müşteri ve çalışan ilişkisi çerçevesinde ilgilendiğini ifade etmektedirler (2014, s. 196).

"Çalışanlar olarak insanlara rasyonel örgütlenme hatırlatılır ve sağduyu yardımıyla bu sisteme uyum gösterebilmeleri için teşvik edilirler. Müşteriler olarak

⁶² Bu kısımdan sonra Adorno ve Horkheimer'in sinema üzerine eleştirilerine yer verilecektir; ancak öte yandan bahsi geçen eleştirilerin sinema özelinde olmadığı, müzik, edebiyat, tiyatro gibi pek çok farklı kültür ürünü için söylendiği hatırlatılmalıdır.

da onlara, hem basında hem de beyazperdede, insanlarla ilgili özel olaylar aracılığıyla seçme özgürlüğü ve sisteme dahil olmamanın çekiciliği gösterilir. Her iki durumda da birer nesne olarak kalacaklardır.” (2014, s. 196)

Adorno, gençlik yıllarında, aslında kendisinden yaşça büyük olan Sigmund Kracauer ile dostluk kurmuştur. Adorno ve Kracauer'in bu dostluğu bünyesinde beraber yapılan pek çok okuma ve tartışmayı içermektedir (Jay, 2014, s. 65). Kracauer, sinemada gerçekçiliği savunan önemli kuramcılardandır. Öte yandan sinemada gerçekçiliğin önemini vurgulayan bir diğer isim olan André Bazin'den fikren ayrılarak sinemayı bir kitle iletişim aracı olarak değerlendirmiş ve sinemanın seyirci üzerindeki etkileri hakkında yazmış bir kuramcıdır.⁶³ Jay, Adorno'nun birçok eserinde, Kracauer'in Weimar Dönemi dışavurumcu Alman Sineması'nın kitleleri nasıl etkilediğini ve Nazilerin iktidara gelmesine nasıl katkıda bulunduğunu açıkladığı ünlü eseri "Caligari'den Hitler'e"nin etkilerinin görülebileceğini belirtmektedir (2014, s. 65). Hıdıroğlu ise Adorno ve Kracauer'in, bir tahakküm aracı olarak sinemanın insanların dünyayı algılama biçimini yönlendirdiği konusunda benzer görüşlere sahip olduklarını vurgulamaktadır (2011, s. 450).

Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrileri üzerine metinlerinde sıklıkla “günümüz” ifadesini kullandıkları görülmektedir ve Kirel bu duruma dikkat çekmektedir. Adorno ve Horkheimer'in “günümüz” ifadesiyle neyi kastettiği ve buradan yola çıkarak Adorno ve Horkheimer'in “günümüzde”siyle onların eleştirel yaklaşımı üzerine tartışılan “günümüz”desi açısından ne kadar güncel olduğu sorgulanabilir bir konudur. Kirel, Adorno ve Horkheimer'in “günümüz” ifadesinden kastının metnin yazıldığı 1944 yılı olduğunu hatırlatmaktadır. Metnin yazıldığı 1944 yılında Adorno ve Horkheimer Amerika Birleşik Devletleri'nde mülteci olarak bulunmaktadır ve metnin arka planında ise Nazi Almanyası'nın kitleleri mobilize edişi ve rejimin işlediği korkunç savaş suçları yer almaktadır (2018, s. 370-371). 1940'ların ortası, yazarların söz konusu metni yazdıklarında yaşadıkları ABD'de Hollywood stüdyo sisteminin gücünün zirvesinde olduğu dönemdir. Her ne kadar sinemayı Fransızlar icat etmiş (bildiğimiz anlamda sinema mekanizmasını icat ederek ilk belge filmleri çeken Lumière Kardeşler ve sinemanın akıl almaz fantezileri yansıtmanın bir yolu olarak yeniden icat eden Georges Méliès örneğindeki gibi) ve Almanlar mükemmelleştirmiş (Alman Dışavurumcu Sineması) olsa da II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında uluslararası bir endüstri olarak sinema Amerikan güdümü altındadır. Bir fabrika gibi seri bir şekilde, özellikle tür sinemasının formülize yapısını kullanarak seri üretim halinde film çeken Hollywood tür uylaşımları ve yıldız sisteminin olanaklarıyla tüm dünyada karşılık bulacak filmleri üretmeyi ve kar etmeyi dünya üzerindeki bir başka ulusal sinema endüstrisinin yanına yaklaşamayacağı kadar iyi başarmıştır. Daha önceki kısımda detaylıca ele alınmaya çalışılan yapım

⁶³ bkz. Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. (Çev. Kılıç, Kılıç, O.) İstanbul: Metis Yayınları.

yasasının kurumsallaşmasıyla ABD'deki yerel grupları rahatsız etmeyen ve dünyanın başka ülkelerindeki sansür kurullarına takılmayan filmler üretebilen Hollywood, yapım yasası ofisinin kurucusu William Hays'ın filmlerin yalnızca eğlence amacı taşıdığı ve Hollywood'da hiçbir şekilde propagandaya izin verilmeyeceği beyanının aksine son derece yayılmacı, mobilize edici ve yabancılaşmanın karşısında sonuna kadar özdeşleşme stratejilerinin kullanıldığı filmler çekmiştir. Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramını tanıttıkları metin, işte bu şartların bir ürünü olarak, dünyada yayılmacı stratejiler izleyen ve en büyük kitlelere ulaşabilen Altın Çağ Hollywood'unun model teşkil ettiği bir dönemde yazılmıştır. Adorno ve Horkheimer, kitlelerin kendilerine dayatılan ideolojide şaşmaz bir şekilde ısrar etmesi ve söz konusu ideolojiyi benimsemeleri hususunda Hays Office'ten daha katı bir sevgi benimsediklerini ifade etmektedirler (2020, s. 64).

Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrileri yorumuna göre sinema, kitleleri uyuşturan araçlardan sadece biridir. Kültür Endüstrisi'nin en çok ele aldığı filmler ise geniş kitleler tarafından izlenen *popüler* filmlerdir. Ancak, bunlar bile A filmi ve B filmi gibi kategorilere ayrılmaktadır. Yazarlara göre, bu sınıflandırma aslında filmlerin kalitesine göre değil, izleyicilerin, alıcıların sınıflandırılmasına dayanmaktadır. Benzer şekilde, otomobil markalarının daha iyi, daha yeni ve daha pahalı bir model sunması gibi, film şirketleri de her zaman daha yeni ve farklı bir film ürettiklerini iddia ederler, ancak bu filmler de tek tip olmaktan kurtulamazlar (2014, s. 165-166). Kültür endüstrisinde film, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçlamakta ve sinema seyircisine az önce izlediği filmle filmden çıktıktan sonra adımını attığı dış dünya birbirinin devamıymış illüzyonu vermek yapımcılar tarafından düstur olarak benimsenmektedir. Filmler anlaşılması kolay, film esnasında düşünmeye imkân tanımayacak şekilde art arda olayların gerçekleştiği, yüksek gözlem ve muhakeme yetenekleri gerektirmeyecek şekilde birbirlerine çok benzer olarak oluşturulmaktadır (2020, s. 55-56). Öyle ki, aslında işin özünde bir Warner Brothers film ile Metro Goldwyn Mayer filmi arasındaki fark anlaşılmayacak kadar küçüktür. Ancak bu çeşitlilik, seyirciye (yazarların deyişiyle "tüketiciye") seçme özgürlüğü varmış illüzyonunu yaşatmaktadır (a.g.e., s. 52)

Aynı şekilde Kültür Endüstri'sinin bir acentesi olan sinema, egemen ideolojinin söylemlerini yeniden üretir. "...yapımcılar hangi *"plot"*u [olay örgüsünü] seçerse seçsin, tüm filmler, sermayenin mutlak iktidarını iş arayan mülksüzleştirilmiş yığınların yüreğine efendilerinin iktidarı olarak kazımak içindir." (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 53). Yazarlar, kültür endüstrisinin üretimlerini sermayenin zaferi olarak görürler ve eğlencenin, geç kapitalizmde, çalışmanın uzantısı olduğunu söylerler (2014, s. 183). Yazarlara göre kültür endüstrisi bir eğlence işletmesi olarak kalır; öte yandan bu eğlence temaları kitlelere boş zamanlarında emek süreçlerinin bir kopyasını yaşatmaktadır (2020, s. 68). Kirel, yazarların söz konusu tespitine yönelik "...[B]ir yanda para kazanmanın en önemli düstur olduğu özel

şirket yapıları, diğer yanda kapitalist sistem ve gerekleri düşünüldüğünde üretilen ne olursa olsun (...) boş zamanın aslında boş zaman gibi geçirilmediği ve sistemin yararına bir şekilde örgütlenmiş olduğu”nun anlaşılacağını ifade etmektedir. Horkheimer ve Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin dayattığı eğlence, insanları her şeyi unutarak kendilerini rahatça mutlu bir anlamsızlığa bıraktıkları türden eğlenceden uzaklaştırır. Endüstri, bu kesintiyi kendi ürünlerine katmak için, tutarlı bir anlam gibi gösterilen unsurlara direnç gösterir. Kültür endüstrisinin bu unsurları öne çıkarmasının nedeni, sinsice yıldızları göstermektir. *“Yaşam öyküsü ve başka masallar, saçma bir olay örgüsü meydana getirmek için anlamsızlık paçavralarını birbirine yamar. Burada (...) imgelerin dünyasında bile hazzı başarıya bağlayan kapitalist aklın anahtarları şingirdar.”* (2014, s. 76).

Yazarlar, özellikle çizgi filmlerde gözlemlenen bir yaklaşım olarak şiddetin yeniden üretimi ve kanıksatılmasına değinmektedirler. Çizgi filmlerin eskiden “elektrik vererek sakat bıraktıkları hayvan ve nesnelere, hakkın yerini bulması için ikinci bir yaşam”ın bağışlandığını ancak metnin üretildiği dönem itibarıyla filmlerde teknolojik aklın gerçeklik üzerinde mutlak zaferini ilan ettiğini ifade etmektedirler. Film karakterlerine perdede uygulanan şiddet, seyirciye yönelik şiddete dönüşürken eğlence de zorlamaya dönüşmektedir (2020, s. 70-71). Filmlerde yer alan cinsel unsurlar, arzu nesneleri ve haz vaatleri ise yanıltıcıdır. Bu vaatler çeşitli haz unsurlarıyla seyirciye sürekli olarak teşhir edilmekte; ancak vaatler hiçbir zaman yerine getirilmemektedir (a.g.e., s. 72). Burada yazarların kastettiği konu, özellikle filmlerin çekici kadın ve erkeklerin perdede teşhiri, tutkulu öpüşme sahnelerine yer verilmesi ve cinsel ilişkinin sürekli olarak ima edilmesi; ancak hiçbir zaman perdede temsil bulmamasıdır. Adorno ve Horkheimer'e göre (a.g.e., s. 72) bu durum, restorana gelen bir müşterinin yemek yemeyip yalnızca menüyü okumasıyla yetinmesini beklemek gibidir. Hollywood örneğinde de Hays Office'in cinselliğin açık tezahürlerine izin vermemesi, öte yandan stüdyoların sürekli olarak cinsel imaların periferlerinde gezerek seyirciyi provoke etmesi söz konusudur. Hays Office'in tutumunu da örnek gösteren yazarlar, buradan yola çıkarak kültür endüstrisini “pornografik ve iffetli” olarak tanımlamaktadırlar (a.g.e., s. 72).

Sonuç olarak Frankfurt Okulu, bu tez çalışmasının üretildiği 2000'li yılların ilk çeyreğinde dahi araştırmacıları yola gösteren ve güncelliğini koruyan bütünlüklü bir eleştirel yaklaşımı literatüre kazandırmıştır. Okul'un üyelerinin (ve Benjamin gibi Okul'la dışarıdan ilişkileri bulunanların) farklı alanlarda ve bağımsız çalışmış olmalarına karşın bütünlüklü bir kuram teşkil etmeleri, Frankfurt Okulu'nun görüşlerinin farklı disiplinler için de faydalı hale getirmiştir. Frankfurt Okulu eleştirel kuramının bir diğer önemli özelliği de daha önce de değinildiği üzere, yakın tarihin çok önemli tarihi, toplumsal ve politik gelişmelerine birinci elden şahitlik etmiş ve olumsuzluklarını deneyimlemiş olmalarıdır. II. Dünya Savaşı sırasında kitlelerin Nazi rejiminin yükselişine, toplama kamplarının kurulmasına sessizce şahit oldukları dönemde Almanya'yı ve o dönemin en önemli güçlerinden

Amerika Birleşik Devletleri'ni gözlemleyen kuramcılarının kitlesel olana karşı şüpheli yaklaşımları önemlidir ve ilgi çekici bir biçimde yıllardır güncelliğini korumaktadır.

2.4.2. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun Temsil Yaklaşımı

Kültürel Çalışmalar, “toplumsal olguları anlayabilmek adına psikoloji, sosyoloji, antropoloji, iletişim, politik ekonomi, film araştırmaları, sanat tarihi ve eleştirisi”; bunların yanı sıra “edebiyat, toplum ve medya kuramlarını bünyesine alan disiplinlerarası bir çalışma alanıdır”. Kültürel Çalışmalar yaklaşımı dil, cinsiyet, ırk, ideoloji gibi unsurları toplumsal olguları anlayabilmek adına temel ölçütler olarak kabul etmiştir. Kültürel Çalışmalar alanı İngiltere'deki Birmingham Üniversitesi Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi⁶⁴ bünyesinde ortaya çıkmıştır (Çakar Mengü & Mengü, 2009, s. 343). Birmingham Okulu'nun kültürel çalışmalar yaklaşımında öncü isimler başlangıçta Richard Hoggart, Raymond Williams ve Edward Palmer Thompson olmuştur. Yaylagül'e göre bu isimler Batı Marksizmi ya da Yeni Sol olarak adlandırılan gelenekten gelmektedir. Batı Marksizminin geleneksel Marksizmi ekonomik indirgemeci bulmasının ve toplumsal, siyasal ve ideolojik incelemeler noktasında kültürü yeterince dikkate almamakla suçlamasının (2006, s. 112) bir neticesi olarak Hoggart ve Williams gibi isimler kültürel incelemelerinin toplumsal analizlerde ekonomi politikten daha etkili olabileceği görüşünde olmuşlardır.

Pek çok kaynak kültürel çalışmalar yaklaşımının 1957'de yayınlanan Richard Hoggart'ın *The Uses of Literacy*⁶⁵ eseri olduğu hususunda uzlaşmıştır. Hoggart bu çalışmasında etnografik bir araştırma yaklaşımı benimsemiş ve 1950'lerin sonunda İngiltere'deki işçi sınıfının gündelik yaşam tutumları ve kitle iletişim araçlarının yaydığı içeriklerin bu gruplarca nasıl alımlandığının bir portresini sunmuştur. Hoggart, çalışmasında dönemin en güçlü kitle kültürü eleştirisi olan Frankfurt Okulu görüşünün tersine bir sonuca vararak kitlelerin kültür ürünlerinin ilettiği tutum ve görüşlere direndiğini öne sürmüştür. İşte kültürel çalışmalar yaklaşımının özünü kültür endüstrilerine karşı gösterilen bu dirence dikkat çekme hali oluşturmaktadır (Bourse & Yücel, 2021, s. 17-18). Öte yandan Kültürel Çalışmalar yaklaşımının Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduğu kitle kültürü eleştirisinin “anti”si olmadığını belirtmek gerekmektedir. Özellikle Hoggart'ın *The Uses of Literacy* eserinde ortaya koyduğu yaklaşım kitle kültürü ürünlerinin incelemeye değer olmayacak derece banal olduğu görüşündeki eleştirmenlerle hem de Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü eleştirisi ve popüler olanın kitlelerin beynini yıkadığı, bu ürünlerin yaydığı ideolojiye kitlelerin boyun eğdiği şeklindeki karamsar yaklaşımla ortak özellikler de paylaşmaktadır. Ne var ki Hoggart'ın öncüsü olduğu anlayış, kültür ve ideolojiyi anlama noktasında popüler kültür ürünlerinin incelenmesi geleneğini başlatmıştır (Yaylagül,

⁶⁴ İng. Centre for Contemporary Cultural Studies (ya da kısaca CCCS)

⁶⁵ Hoggart'ın çalışması Türkçe olarak da basılmıştır. Bkz. Hoggart, R. (2022). *Okuryazarlığın Kullanımları: İşçi Sınıfı Yaşamının Veçheleri*. (Kirik, M. & Ünsaldı, L. Çev.) İstanbul: Heretik Yayıncılık.

2006, s. 113). İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu, radyo, televizyon, sinema, gazete ve diğer popüler kültür ürünlerinin alıcılar üzerindeki etkilerini ele alan ilk gruplardan biri olup; yapılan çalışmalarda “alıcıların medya metinlerine farklı tepkiler vermesini sağlayan çeşitli faktörler çözümlenerek, farklı tipteki seyircilerin medya kültürünü değişik biçimlerde nasıl anlamlandırıp kullandıklarına odaklanılmıştır”. (Çakar Mengü & Mengü, 2009, s. 359).

Kültürel Çalışmalar, entelektüel alanda Marksizm, yapısalcılık ve feminizmden, disiplinler olarak ise edebi, sosyolojik ve antropoloji araştırmalarından ortaya çıkmıştır. Kadınları göz ardı eden alt kültürler sebebiyle feministlerden, yöntem ve genellemeyle ilgili sorunları aşmak için sosyologlardan, kimlik ve özdeşleşme konularını anlayabilmek için psikanaliz teorisyenlerinden, etnografik yöntemin uygulanabilmesi için antropologlardan, meselelere çok kültürlü perspektiften yaklaşmak ve kültür çalışmalarındaki Anglo-Amerikanların sahip olduğu önyargıları bertaraf etmek için post-kolonyal yazarlardan, güç tartışmaları noktasında Foucaultcular ve kültür aktivistlerinden faydalanan Kültürel Çalışmalar alanı disiplinlerarası bir perspektif meydana getirmiştir. Bu bağlamda Kültürel Çalışmalar kültürü, sınıf, cinsiyet, ırk ve diğer eşitsizliklerin anlam kazandığı veya bilinçlendiği; direniş yoluyla (alt kültürler) veya uzlaşmacı konumda (seyirci) yaşanan alan olarak tanımlanmaktadır. Kültür, Kültürel Çalışmalar açısından hem hegemonyanın tesis edildiği hem de onunla mücadele edilen alandır (Hartley, 2004, s. 49-50). Buradaki “hegemonya” ifadesi önem arz etmektedir. Zira özellikle Kültürel Çalışmaların erken dönemlerinde kuramcılar Althusser’in yapısalcı Marksist ideoloji görüşüne dayanırken daha sonrasında ise Gramsci’nin hegemonya kavramsallaşmasına başvurmuşlardır. Yaylagül’e göre Batı Marksizm’i içinde yer alan bu iki kuramcıya göre “‘kültür görece olarak özerktir’ ve ideolojik ortamın ve popüler kültür aracılığıyla popüler bilincin biçimlenmesine yardım eder” (2006, s. 112).

İngiliz Kültür Çalışmalar Okulu’nu anlamak ve literatüre kazandırdıkları önemli anahtar kavramların üzerinden geçebilmek için Frankfurt Okulu alt başlığında olduğu gibi önemli kuramcıların çalışma ve yaklaşımları ile ilerlemek mantıklı bir yol haritası gibi görünmektedir. Bu yol haritasının şüphesiz ilk durağı Kültürel Çalışmalar alanının kurulması ve ileri çalışmalara kılavuzluk etmesi açısından Richard Hoggart’tır. Hoggart, 1918 yılında doğmuş ve yedi yaşında öksüz kalarak teyzesi tarafından büyütülmüştür. Teyzesi, İngiltere’nin kuzeyinde Leeds şehrinde, yoksul bir işçi semtinde yaşamaktadır. Dolayısıyla Hoggart, ilerleyen yıllarda irdedeceği işçi sınıfının bir parçası olarak yetişmiştir. Yoksulluk içerisinde geçen çocukluğunun ardından burs kazanarak üniversiteye gitmiş ve İngiliz Edebiyatı eğitimi almıştır. Lisans eğitimi sırasında II. Dünya Savaşı’nda askere alınmış ve eğitime geçici olarak ara vermiştir. Üniversiteden sonra Hoggart, 1959’a kadar Hull Üniversitesi’nde yetişkinlere yönelik öğretim bölümünde ve sonrasında ise Leicester Üniversitesi’nde akademisyen olarak çalışmıştır. 1962’de Birmingham Üniversitesi İngiliz Edebiyatı bölümüne atanmış

ve burada Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'ni kurmuş ve yönetmiştir (Bourse & Yücel, 2021, s. 19). Hoggart'ın *The Uses of Literacy*'yi yazdığı dönem, Birmingham Üniversitesi'ne atanmasından önceki dönemdir. Bu eserinde Hoggart, İngiltere'deki işçi sınıfının gündelik yaşam edimlerinin yanı sıra kültürel formlar, ilişkiler ve yaşantılar arasındaki bağa işaret etmiştir (Maxwell, 2000, s. 283). Hoggart'a göre işçi sınıfı örnekleminde bireyler kitle kültürü ürünlerinin dayattığı veya yaymaya çalıştığı ileti ve ideolojilere direnç göstermektedir. Bu tespit, Frankfurt Okulu yaklaşımının yıllar boyunca muteber görülen kitle kültürü eleştirisine ters düşmektedir. Adorno ve Horkheimer'in önceki kısımlarda ifade edildiği üzere iki ana varsayımı bulunmaktadır: ilki kitle kültürü ürünlerinin değersiz ve zehirli olduğu varsayımı, ikinci varsayım ise kitlelerin bu ürünlerin etkisine yönelik hiçbir direnç göstermemeleri varsayımdır. Hoggart ise popüler kültür ürünlerini banal bulmaktan ziyade bu ürünleri, ürünleri tüketen kitleyi anlayan bir yolu olarak görmektedir. Hoggart'ın etnografik araştırmasının neticesi ise Adorno ve Horkheimer'in ikinci varsayımıyla ters düşmektedir. Hoggart'a göre bireylerde ve yerel gruplarda bulunan bu direnç sağlıklı ve önemlidir. Öte yandan bu direncin üzerine aşırı vurgu yapmak tehlikelidir; zira bu konunun üzerinde fazlaca durmak, insanların kendilerini “demokratik bir şekilde şımartmalarına” sebep olabilir. Kitle ürünlerinin, eleştirel teorisinin çizdiği portredeki gibi zehirli ve zararlı olduğu görüşüne karşı kitlelerin dirençli olduğu görüşü dillendirildikçe, Hoggart'a göre, toplulukların kitle ürünlerine karşı direncinde bir gevşeme gerçekleşmesi ihtimali doğmaktadır (1971, s. 270).

İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun bir diğer önemli ismi olan Raymond Henry Williams, 1921 yılında Galler'de işçi sınıfı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Tıpkı Hoggart gibi burs kazanarak Cambridge Üniversitesi'nde edebiyat eğitimi almış ve yine Hoggart gibi II. Dünya Savaşı'nda tank kumandanı olarak askere alınarak eğitimi sekteye uğramıştır. Williams, öğrencilik yıllarından itibaren Marksizm ile ilgilenmiş ve Cambridge Üniversitesi Sosyalist Kulübü'ne üye olmuştur. Lisans eğitiminin ardından Cambridge Üniversitesi'nde yine Hoggart gibi yetişkin eğitimi bölümünde akademisyen olarak çalışmıştır. Williams'ın iki büyük eseri ses getirmiş ve etki yaratmıştır. Bunlar 1958'de yayınlanan *Culture and Society, 1780-1950*⁶⁶ ve 1961 yılında yayınlanan *The Long Revolution* isimli eserleridir. Williams'ın eserlerinde Marksizm'in etkisi çok açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Özellikle birincil alanı olan edebiyat üzerine yaptığı çalışmalarda Williams, edebi metinlerde sınıf hiyerarşisinin üst sınıfların lehine olacak şekilde nasıl düzenlendiğini tartışmıştır (Hitchcock, 2020, s. 325-326). Thompson'la birlikte kaleme aldıkları *May Day Manifesto* (1968) başlıklı metinde Marksist üstyapılardan ve reklamın zararlı işlevlerinden bahsetmektedirler. Williams'ın literatüre kazandırdığı önemli bir kavram “duygu yapısı” (*structure of feeling*) olmuştur.

⁶⁶ Williams'ın bu eseri Türkçe olarak da basılmıştır. Bkz. Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum: 1780-1950*. (Kocabaşoğlu, U., Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Williams'a göre duygu yapısı, her dönemin ve her toplumun "kimi duyguları tadıp kimi düşüncelere sahip olma"sını sağlayan bir kültür iklimine işaret etmektedir. O dönemin duygu yapısı bireylerin birbirleriyle iletişime geçiş şeklini etkilemekte; bu yapı toplumun her bireyini aynı ölçüde etkilemese de topluluğun çoğu üyesinde yaygın ve yoğun şekilde hissedilmektedir. Duygu yapısı, o dönemin neslini belli kültürel şemaları içselleştirmeye yönlendirmektedir (Bourse & Yücel, 2021, s. 21-22). Williams'ın *The Long Revolution* eseri, çoğunlukla kültür mevhumu üzerinedir. Williams, burada kültürü sosyolojik olarak incelemekte ve kültürün en geniş anlamda "bütün bir yaşam biçimi" olduğu sonucuna varmaktadır (Yaylagül, 2006, s. 113). Ona göre iki kültür vardır: birincisi Kültür (büyük K ile başlayan), ikincisi ise kültüredür (küçük k ile başlayan). "Kültür", "Viktorya dönemi şairi ve hümanist Matthew Arnold ve modern edebiyat eleştirmeni F. R. Leavis gibi" yazarların ürettiği ahlaki ve estetik terimdir. "Kültür", üst kültürü, üst sınıfın kültürünü temsil eden bir kavram olarak kullanılmaktadır ve en yüksek ahlaki ve estetik değerleri sembolize etmektedir. Bu görüşe karşılık ise "kültür", yalnızca üst kültürden ibaret değildir; hem teoride hem de pratikte gündelik yaşama ait her şeyi kapsamaktadır ve herkese aittir (Hitchcock, 2020, s. 326). Williams'ın bu çalışmasında yalnızca egemen sınıflara ait olduğunda değer gören kültür anlayışını reddetmektedir.

Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'ni kurup 1968'e kadar yöneten Hoggart'ın ardından merkezin başına geçmiş olan ve Kültürel Çalışmalar alanının en önemli ve ünlü isimlerinden biri de Stuart Hall'dür. Hall, Merkez'in diğer ünlü isimlerinin aksine İngiltere'de değil, Jamaika'da dünyaya gelmiştir. İngiltere'ye 1951 yılında Oxford Üniversitesi'nde eğitim almak üzere gelmiştir. Hall'ün ilk gençliği Jamaika'daki sömürge düzeninin ve Britanya'nın Jamaika üzerindeki tahakkümünün sonlarına denk düşmektedir (Bourse & Yücel, 2021, s. 25). Kırel'in aktardığına göre Hall, "bir sömürülen özne olarak dünyayı algılayışı"na bir İngiliz sömürgesi olan Jamaika'da başlamış ve hayatının büyük bir kısmı Jamaika'da öğrendiği normları unutmakla geçmiştir (Hall'den akt. Kırel, 2018, s. 401). Hall'ün bir sömürgeye doğup büyümesi, çalışmalarında sınıf, ırk, egemen söylem gibi konulara yönelmesini anlaşılır kılmaktadır. 1968'de Hall'ün Merkez'in yönetimini Hoggart'tan devralmasının ardından Merkez'in üzerinde durduğu konular da değişime uğramış; metinlerde göstergesel analiz, ideoloji-medya ilişkileri gibi konular ele alınmaya başlanmıştır. Alt kültürlerin oluşumu, alt kültürlerin egemen ve ebeveyn kültürlerle ilişkileri, bu kültürlerin direnç ve bütünleşme süreçleri de Merkez'de genel olarak eğilinen konular arasındadır (Çakar Mengü & Mengü, 2009, s. 346). Hall'ün çalışmaları da özellikle "temsil, kültür, kimlik, kültürel kimlik, farklılık, çokkültürlülük, diaspora" gibi kavramlar etrafında yoğunlaşmıştır (Kırel, 2018, s. 400).

Hall'ün medya-toplum ilişkilerini kültürel zeminde anlaşılabilmesi için önerdiği "kodlama-kodçılımı modeli" (*encoding/decoding*) alıcının (izleyici, okur vb.) kültür ürünlerindeki içeriği alımlamasının yorumlanması çalışmalarında öncü bir model olmuştur. Hall'e göre toplumsal yapılar

ve süreçler ile şekilsel ve sembolik yapılar arasındaki etkileşim büyük öneme sahiptir. Bu etkileşimi anlamak için özellikle yayıncılığı elinde tutan elitler ile onların alıcıları arasındaki ilişkiyi kodlama ve kodaçımı anları bağlamında tartışmak önem arz etmektedir. Hall, modelini televizyon yayıncılığı üzerine kurmakta ve o sebeple örneklerini de televizyon yayıncılığı üzerinden vermektedir. Ona göre televizyondaki üretim uygulamalarının ve yapılarının “nesnesi” bir mesajın üretimidir. Bu mesaj, tıpkı bir çeşit dil gibi göstergeler aracılığıyla karşılık bulmaktadır. Mesajlar, yayın aracılığıyla toplumun farklı katmanlarına dağıtılmaktadır. Bu dağıtımın neticesinde iletişim devresinin tamamlanabilmesi için mesajın izleyici tarafından yorumlanması, yeniden çevirisinin yapılması gerekmektedir (2019, s. 257-258). Çakar Mengü ve Mengü’ye göre Hall’ün kodlama-kodaçımı modeli, Marx’ın sürekli dönüşüm modelini “üretim-dağıtım-üretim” sürecini açıklamak için kullanmıştır. Hall, bu modelde kültür ürünlerini üretenlerin mesajlarını nasıl ürettiği, nasıl dağıttığı ve alıcıların mesajları nasıl anlamlandırdığına izah getirmeye çalışmaktadır (2009, s. 353). Görüldüğü üzere, Hoggart’ın önceki kitle kültürü eleştirilerinde alıcıyı pasif konuma yerleştiren anlayışa karşı çıkışı gibi, Hall de toplulukların kitlesel olarak mesaj dağıtan merkezlerle ilişkisini yalnızca mesaja ve mesajın üretimine indirgeyen anlayışı reddetmektedir. Hall için mesajın üretimi kadar kodlanarak iletilen mesajın nasıl açıldığı ve yorumlandığı da önemlidir. Hall de tıpkı Hoggart ve Williams gibi kültür ürünlerinin mesajları konusunda iyimserdir. Hall’e göre kodlayanların mesajları yoruma açık ve yanlış anlamaya müsaittir. O sebeple kitle ürününün verdiği mesaj kodaçıcı tarafından her zaman kodlayanın amaçladığı şekilde okunmayabilir. Bu açık uçlu olma hali kitle kültürünün etkisi açısından pek çok olasılık sunmaktadır. Hall, kodlayan ve kodu açan arasındaki mesajın iletilmesi hususunda üç farklı okuma çeşidi ön görmektedir. İlki hâkim okumadır. Burada kodu açan kodlayanın karşı tarafa geçirmeyi hedeflediği hegemonik ideolojiyi benimsemekte, politik olarak tutucu mesajı elde etmektedir. Hâkim okuma, “politik ve askeri seçkinler”in bakış açısını yansıtmaktadır. Diğer ihtimal ise muhalif okumadır. Muhalif okuma, mesajın içindeki hegemonik ideoloji ve fikirlerin farkında olan ve onları reddeden okuma biçimidir. Bu okuma ihtimalinde alıcı, edindiği mesajın ardında yatan fikirleri şifre çözer gibi ayırt etmektedir. Üçüncü okuma biçimi ise hâkim okuma ve muhalif okumanın ara formu gibi görebileceğimiz müzakereci okumadır. Müzakereci okumada alıcı, hâkim okumanın kimi unsurlarını kabul etmekte; öte yandan fark ettiği bazı mesajları ve ideoloji emarelerini ise kendi görüşüne göre uyarlayarak benimsemektedir (Smith, 2007, s. 215).

Kırel, kültürel ürünlerin çözümlenip incelenmesinde “temsil” kavramının kilit bir konu olduğunu ve Stuart Hall’ün temsil kavramı üzerine çalışmalar ve temsil meselesine kuramsal katkıları sebebiyle uğranması gereken önemli duraklardan biri olduğunu ifade etmektedir (2018, s. 400). Hall’e göre temsil pratikleri, “kültürel devrim”in kilit önemdeki süreçlerinden biridir. Kabaca tanımlamak gerekirse temsil, anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını sağlayan sistemler bütünüdür. Temsil,

“anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçası”dır (Hall S. , 2017b, s. 23). Fügan Varol, Hall’ün temsil yaklaşımının temelinde “dil”in olduğunu vurgulamaktadır. Temsil, anlamı inşa eden ve ileten bir anlamlandırma sürecidir ve anlamlandırma toplumsal ve simgesel öğelerin bir araya gelmesi meydana gelen bir toplumsal pratiktir. Anlam, kişilerden, nesneler veya kelimelerden var olmaz; anlam, “sosyal kültürel ve dilbilimsel düzenin bir sonucu” oluşmaktadır (2016, s. 34). Temsil, zihinde dil yoluyla kavram üretmektir; kavramlar ve diller, dünyadaki “şey”leri karşı tarafa anlatabilmek, o şeyleri “işaret etmek” için kullanılan bağıdır (Hall S. , 2017b, s. 25). Hall’e göre iki temsil sistemi söz konusudur. İlki her türlü kişi, nesne ve olay ile zihinlerdeki bir kavramlar dizisi (Hall’ün kavramlar sistemi ve kavramsal haritalar olarak bahsettiği) arasındaki bir dizi karşılık ya da eşdeğerlikler zinciridir. İkinci temsil sistemi ise kavramsal haritamız ve bu kavramları temsil eden çeşitli diller şeklinde meydana gelmiş bir dizi işaretin oluşturduğu sistemdir (2017b, s. 28). Burada kullanılan dil kelimesi yalnızca bildiğimiz anlamda dile karşılık gelmemektedir. İnsanların zihninde pek çok “şey”in karşılığı vardır; ancak bunları ifade etme noktasında toplulukların paylaştığı ortak bir göstergeler dağarcığı olmalıdır ki topluluktaki insanlar birbirleriyle iletişim kurabilsinler. Bildiğimiz anlamda dil de bu işlevi görür. “Bardak” kelimesi telaffuz edildiğinde herkesin aklına aynı görsel imaj gelmese dahi kastedilen nesneyi herkes tanıyacaktır. Öte yandan örneğin sinema da bir dildir ya da en azından o işlevi görmektedir. Sinemanın icat edildiği günden beri yaygınlaşması ve toplulukların filmin diline aşina olmasını sağlamıştır. O sebeple dünyanın farklı yerlerinde izledikleri aynı filmdeki, söz gelimi *cross-fade* yani görüntülerin üst üste binerek planın değişmesi efektini gördüklerinde filmsel zamanın geçtiğini idrak edebilmektedir.

Hall, temsil sistemleriyle ilgilenen üç farklı model tanımlamaktadır. Bunlar yansıtıcı yaklaşım, kasıtlı yaklaşım ve inşacı yaklaşımdır. Yansıtıcı yaklaşım, temsilin gerçek dünyada bulunan şeylerin karşı tarafa anlatmak için kullanıldığı görüşündedir. Yani yansıtıcı yaklaşımda dil, bahsedilen şey ne ise onu yansıtma görevi görmektedir. Burada dil, gerçekte olan şeyi yansıtmakta ya da taklit etmektedir. İkinci yaklaşım olan kasıtlı yaklaşım, yansıtıcı yaklaşımın zıttıdır. Bu yaklaşıma göre dilin kullanımı yoluyla mesajı veren kişi kendine özgü yorumunu empoze etmektedir. Ancak Hall, bu yaklaşıma katılmadığını özellikle not düşmektedir. Zira dil, herkesçe üzerinde uzlaşılmış kurallar, kodlar ve gelenekler bütünüdür ve herkes bu bütüne riayet etmek durumundadır. Hall, kasıtlı yaklaşımın tutumunda görüldüğü üzere dilin, kişinin kendi yorumunu empoze etmek için kişiye özel bir şekilde eğilip bükülemeyeceğini ifade etmektedir. Üçüncü yaklaşım olan inşacı yaklaşım ise Hall’e göre kültürel çalışmalar alanında en önemli etkiyi yapan perspektiftir. İnşacı yaklaşımın iki farklı modeli Ferdinand de Saussure’den etkilenen göstergebilimsel yaklaşım ve Michel Foucault ile ilişkilendiren söylemsel yaklaşım modelleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kabaca özetlemek gerekirse

inşacı yaklaşıma göre şeylerin bir anlamı yoktur. Hall'ün kasıtlı yaklaşımında da görüldüğü gibi inşacı yaklaşım dilde anlamın belirli kişiler tarafından sabitlenemeyeceğini savunmaktadır. Bu yaklaşıma göre anlamı temsil sistemlerini, kavramlar ve işaretleri kullanarak alıcı inşa etmektedir (2017b, s. 23, 35-36).

Daha önce de ifade edildiği gibi Hall için temsil, anlamın üretilerek toplumun üyeleri arasında değiş tokuş edilen önemli süreci ifade etmektedir. Medya ve kültür ürünleri anlamın çeşitli göstergelerle gerek sözel gerek görsel olarak yeniden üretilmesi örneklerini barındırması açısından dikkate değer sayıda materyal sağlamaktadır. Kültür ürünlerinde temsil hususunda Hall'ün temel çıkış noktası fark ve farkın nasıl temsil edildiğidir. Ona göre “başkası olmaya” karşı gizli bir hayranlık söz konusudur ve popüler temsil sıklıkla “öteki”nin cazibesine kapılmaktadır. Hall, *The Spectacle of the Other*⁶⁷ başlıklı çalışmasında Hall, genel olarak öteki ve temsil kavramlarını ırk ve etnisite farklılıklarının temsilleri üzerinden örneklemekle birlikte aynı tespitlerin cinsiyet, cinsel kimlik, sınıf, engellilik gibi diğer “öteki”lik halleri için de geçerli olduğunu not düşmektedir (2017c, s. 293). Kirel (2018, s. 404), anlamın farklı olmaktan doğduğunu ifade etmektedir; “farklılık olmadan anlam var olamaz”. Hall, kültür ürünlerinde farklı olanların temsilde “klişeleştirme” olarak ifade ettiği temsil pratiğinin sıklıkla görüldüğünü ifade etmektedir. Farklı olan “birkaç temel özelliğe indirgenmiş, birkaç basitleştirilmiş özellikle doğada sabitlenmiş” olarak temsil edilmektedir. Hall, siyahlar örneği üzerinden klişeleştirmeyi açıklamaktadır. Siyahlar, fiziksel farklılıklarının gösterenlerine indirgenip, “kalın dudaklar, kıvrıkcık saç, geniş yüz ve burun” gibi özellikleri ile temsil edilmektedirler. Öyle ki Hall'e göre karikatüristler, ressamalar gibi sanatçılar bu stereotipi öyle içselleştirmişlerdir ki birkaç basit fırça darbesiyle bir galeriyi dolduracak kadar siyah tiplmesi üretebilirler (2017c, s. 319).

Hall, temsil sistemlerindeki klişeleştirme efektinin dört farklı açısı olduğunu ifade etmektedir: ‘başkası olmanın’ inşası ve hariç tutma, klişeleştirme ve güç ilişkisi, fantezinin rolü ve fetişizm. İlk açıdan bakıldığında Hall, klişelerin bir kişi hakkında birkaç kolay hatırlanan ve kolayca kavranan, herkesin gördüğünde tanıdığı öğelerin ele alınarak kişinin bu özelliklere indirgendliğini, bu özelliklerin de abartıldığı ve basitleştirildiğini ifade etmektedir. Ötekinin inşası, onu basit ve anlaşılır özelliklere indirgemekle sağlanmaktadır. Siyahiler suçludur, Meksikalılar uyuşturucu kaçakçısıdır, yaşlı kadınlar aksi olur gibi bazı özellikler bir gruba mal edilir ve abartılır. Birinci bakış açısının ikinci kısmı yani hariç tutma ise, klişeleştirilmiş kişilerin anormal ve kabul edilemez yönleri olması beklendiğinden, o kişi normal ve kabul edilebilir özellikler taşıdığına gerçekleşmektedir. Klişeleştirilmiş kişinin üzerine yakıştırılan özelliklerden farklı özellikleri var ise Hall'e göre bu özellikler dışlanır ve defedilir. Ötekinin temsiliindeki ikinci bakış açısı ise Hall'ün şu görüşü ile açıklanabilir: “[K]lişeleştirme(...)

⁶⁷ İng. Başkasının Gösterisi (Bu çeviri, Hall'ün çalışmasının da yer aldığı çalışmanın çevirisini yapan İdil Dündar'ın çevirisinden alınmıştır. Çalışma için bkz. Kaynakça)

büyük güç eşitsizliklerinin olduğu yerlerde gerçekleşme eğilimi” göstermektedir. Klişeleştirme efekti genellikle hegemonik ve egemen olan gruplara değil, öteki olana yönlendirilmektedir (2017c, s. 332-333). Kirel’in hatırlattığı üzere Hall, ötekinin temsilindeki güç ilişkilerini anlamlandırmak üzere Derrida’nın ikili karşıtlık yorumundan faydalanmaktadır; zira Derrida’ya ikiliklerde çok az sayıda karşılıklı olarak nötr olma hali vardır. İkiliklerden bir taraf genellikle baskın taraftır. “**Beyaz/siyah, erkekler/kadınlar, erkeksilik/kadınsılık, yüksek sınıf/daha alt sınıf, İngiliz/yabancı (alien)** gibi” ikiliklerde kalın şekilde yazılan kavramlar baskın olan tarafa işaret etmektedir (Hall’dan akt. Kirel, 2018, s. 405).

Ötekinin temsilindeki üçüncü bakış açısı olan fantezinin rolü ise bir önceki yaklaşım olan güç ilişkileri ile derinden bağlantılıdır. Hall, Mercer ve Julien’in çalışmasına yaptığı atıfla ötekinin temsil rejiminde ötekiyle kurulan güç ilişkisinin temelinde fantezinin yattığını ifade etmektedir. Hall, burada konuyu siyah erkekler üzerinden örneklemektedir. Siyahlar uzun yıllar boyunca beyazlar tarafından köleleştirilmiştir. Beyazlar, kölelik dönemi boyunca siyah erkekleri bütün sorumluluk sembollerinden, babalık ve aile otoritesini elinde tutma gibi mevhumlardan mahrum bırakmış, onları çocuklaştırmış ve deyim yerindeyse “hadım etmiş”lerdir. Beyazlar sıklıkla siyah erkeklerin fiziksel olarak sahip oldukları cinsel hünerlerden hem korkmuş hem de gizlice bu duruma imrenmiş olup bu konuda fantezi kurmaktadır. Benzeri bir durum siyah kadınların şehvetli ve seks düşkünü karakterler oldukları temsilinde de görülmektedir. Tahakküm yoluyla tesis edilen ötekinin temsilinde fantezi önemli bir rol oynamaktadır. Fantezi haline getirme temsil yaklaşımı konuyu ötekinin temsilindeki dördüncü bakış açısı olan fetişizme getirmektedir. Hall, temsil sistemlerinin fetiş haline getirme yaklaşımını Hottentot Venüsü örneği üzerinden ifade etmektedir. Hottentot Venüsü, 1819’da Cape Town’dan bir Boer çiftçisi ve bir doktor tarafın İngiltere’ye getirilen, 1.36 metre boyunda, alışılmıştan daha büyük kalçalara sahip, genital bölgesinde labia büyüklüğü alışılmışın dışında olan bir Afrikalı kadındır. Asıl ismi Saartje olan bu kadın düzenli olarak Londra ve Paris’te bir sirk eğlencesiymiş gibi sergilenmiştir. Hottentot Venüsü Londra ve Paris’te iki farklı çevre arasında popüler olmuştur: şarkılarda, karikatürlerde, gazetelerde meşhur olmak suretiyle halk arasında ve onun hakkında makaleler yazan, onun modelini alan, anatomisinin her detayını inceleyen natüralistler ve etnologlar arasında. Hall’e göre Hottentot Venüsü vakasında ötekiindeki “farkı” işaret etme endişesi (veya takıntısı) dikkat çekmektedir. Zira Hottentot Venüsü farkın bir sembolü halindedir. Vücut özellikleriyle Batılı sınıflandırma sisteminin dışında kalmaktadır; zira Batılı kadınların hiçbirine benzememektedir. Vücudu, egemen olana benzememesi sebebiyle “öteki”nin açık bir temsili olup “metin gibi okunmaya” müsait hale getirilmiştir. Hottentot Venüsü, bir dizi ikili karşıtlığa indirgenmiş, dolayısıyla klişeleştirilerek temsil edilmiştir. Hottentot Venüsü Batılı değildir, uygar değil ilkeldir, insan kültürüne ait değil doğaya aittir. Vücuduna yönelik ilgi Saartje’nin cinsel organına indirgenmiştir. Hall’e göre

fetişizm, fantezinin temsile müdahil olduğu yerdedir. Fetişizm bir onaylamama halidir. Güçlü Şehvet arzu duyulan; ancak yasaklı ve tabu olanın yerine bir Şey koyarak gerçekleşmektedir. Örneğin psikanalizde fetişizm, eksik fallusun yerini alan Şey olarak tarif edilmektedir. Bu durumda eksik olan Şeyin yerine konulan erotize olmakta, g ve arzuyla yüklenmektedir. Hottentot Venüsü rneğinde ise tıpkı temsil ile fantezi arasındaki ilişkide görüldüğü üzere Hottentot Venüsü siyah kadınlara atfedilen kalın dudaklara, kıvrıcık saçlara, geniş kalçalara ve göstergesel olarak da cinselliğe düşkünlüğe işaret eden temsil malzemelerinin en abartılı versiyonlarına sahiptir. Hottentot Venüsü, siyah kadınların fetişize edilmiş bir versiyonu gibidir. İmrenilen veya arzulanan ama aynı zamanda yasaklı olan ve korkulan Hottentot Venüsü şeklinde vücut bulmuş olup ona bakıyor olmak yalnızca temsilden duyulan gizli zevke işaret etmektedir (Hall S. , 2017c, s. 340-344). Bu bakış açıları medya ve kültür ürünlerindeki temsil stratejilerinde de kendine yer bulmaktadır. Örneğin Kocakarı Korkusu filmlerindeki ana karakter olan “yaşlı” kadınlar, yaşlı kadınlara atfedilmiş özelliklerin en abartılılarına ve en karikatürize edilmiş hallerine sahiptirler. Aksi, kötücül, engelli ve saldırganlardır. Hall’n temsil üzerine tespitlerine dikkat edildiğinde, *What Ever Happened to Baby Jane?* filmindeki sadık hizmetçi Elvira’nın bir siyahi olması veya *Lady in a Cage* filminde evi soyan grupta yer alan en tehlikeli gencin bir Meksikalı olması gibi temsil stratejileri tesadfı değildir. Zira “şeylere, kısmen, onları nasıl temsil ettiğimize göre (...) anlam veririz” (Hall S. , 2017a, s. 10).

Hall’n görüşlerine katkı olarak Walter Lippmann’ın *Public Opinion* başlıklı çalışmasında stereotiplere yönelik tespitlerini hatırlamak faydalı olacaktır. Lippmann’a göre aşına olmadığımız bir kişiye veya nesneyi görmek bir bebeğin dünyayı ilk kez görmesi gibidir: büyük bir karmaşa. Aşına olmadığımız “şeyler”, Lippmann’a göre kafa karıştırıcıdır. İlk kez duyduğumuz bir yabancı dil bizim için uydurma bir dil gibi gelebilir veya yabancı bir ülkeyi ziyaret edip farklı bir ırktan insanları gördüğümüzde o ırkın tüm mensupları birbirine benziyormuş gibi algılanabilir. Aşına olmamanın getirdiği kafa karışıklığı anlamadığımızı karakterize etme ihtiyaı doğurmaktadır. Bu anlamlandıramama hali, birincisi belirginlik ve ayırım, ikincisi ise anlamın tutarlılığını tesis etme ihtiyaını doğurmaktadır (1998, s. 80-81). Bu anlam karışıklığını sonlandırmak için stereotipler, yani Hall’n klişeleştirerek belli özelliklere indirgendiğini ifade ettiği temsiller, belli bir savunma mekanizması görevi görmektedir. Stereotipler, teki olanları belli kategorilere sokarak anlamlandırmamızı sağlar ve bu durum bir konfor alanı yaratır. Zira kategorilere ayırıp, klişelere indirgediğimizi anlamlandırmak daha kolaydır; hatta kendimizi de bu kategorilerin içinde görürüz. Stereotipler, “ben”i ve “teki”yi ayırdığı için “kendi kimliğimizin garantisi, yaşadığımız toplumdaki mevkiimizi ve haklarımızı içeren değer bilincimizin yansımasıdır” (İmançer, 2004, s. 129). Toparlayacak olursak klişeleştirme stratejilerine veya stereotiplere kültürel açıdan bakan Hall ile sosyolojik açıdan yaklaşan Lippmann, benzer argümanları savunmaktadır. Belli grupları, önyargılı bir

tutumla belli özelliklerine indirgemek bir konfor alanı yaratmaktadır. Zira öteki olanı kategorize ederek anlamak bilişsel süreçlerde kolaylık sağlamaktadır.

Özetlemek gerekirse İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu, yıllardır egemen olan kitle kültürü çalışmalarına farklı bir bakış açısı getirmiş ve dünya çapında Kültürel Çalışmalar merkezlerine bu bakış açılarıyla yön vermişlerdir. Hoggart ve Williams gibi öncü yazarların çalışmaları, yıllardır egemen olan alıcının pasif kabul edildiği ve kitle kültürünün yalnızca egemen zihniyet tarafından üretilen kötücül ürünler ağı olduğu görüşünün tekrar gözden geçirilmesi yol açmıştır. Bu açıdan İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun, örneğin Frankfurt Okulu'na kıyasla, iyimser bir tablo çizdiği görülmektedir. Özellikle Stuart Hall'un Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin yöneticiliğine gelmesinin ardından ortaya çıkan çalışmalarda popüler kültür ürünlerinin içerdiği mesajlar ve ideoloji hususunda özellikle ırk, cinsiyet, cinsel kimlik, yaş, engellilik gibi unsurlar çerçevesinde uygulanan egemen ideoloji dayatması üzerinde durulmuştur. Kültürel Çalışmalar yaklaşımı, mesajı üretenlerin ajandası hususunda Frankfurt Okulu'na benzer bir noktada konumlanmaktadır. Kodlayıcılar egemen sınıfın mensuplarıdır ve kodlayarak dağıttıkları mesaj egemen ideolojinin çığırkanlığını üstlenirler. Bunu yaparken de klişeleştirme stratejilerine dayalı bir temsil politikası benimseyerek egemen sınıfın dışında kalan yani "öteki" olanı farklarını abartarak ve ötekileri yalnızca farklılıklarına indirgeyerek temsil etmektedirler. Öte yandan kodlanan mesajların içerikleri, yer verilen temsiller, Frankfurt Okulu'nun öngördüğü gibi pasif kitleler değildir. Bu bağlamda kültürü bir mücadele alanı olarak gören Kültürel Çalışmalar anlayışında adil ve doğru mesajlar üretmek ve hegemonik mesajları deşifre etmek hususlarında umut vardır.

2.5. Filmleri Psikanalizle Düşünmek

Nowell-Smith'e göre 1970'lere gelindiğinde sinema kuramlarının üç temel sorunu vardı: ilki filmin temsil ettiği dünya ile ilişkisi, ikincisi filmsel söylemin iç yapısı, üçüncüsü ise filmin seyirci (*spectator*) tarafından nasıl algılandığıdır (2000, s. 8). Bu dönemdeki film eleştirisi, hala oldukça yeni olan Lacan'ın psikanalizinden, göstergebilimden, Althusser'ci Marksizmden ve Frankfurt Okulu'ndan etkilenmiştir. Görüldüğü üzere filmlere farklı açılardan bakma pratiğinin gelişmesi film kuramı ve film eleştirisinin de disiplinler arası bir yaklaşım sergilemesine yol açmıştır. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında *Cahiers du Cinema*, *Screen*, *Jump Cut* gibi özellikle Avrupa merkezli dergiler Saussure'cü dilbilimden Althusser'ci yapısalcılıktan, Derrida'nın yapısökümünden ve özellikle, yalnızca Lacan'cı değil aynı zamanda onun yeniden okuduğu Freud'dan başlayarak pek çok psikanaliz kuramcısından etkilenmişlerdir. *Screen* dergisinin bir dönem editörlüğünü üstlenmiş Annette Kuhn, bu yılların *Screen*'in psikanalizle flörtleştiği yıllar olduğunu ifade etmektedir (2009, s. 3). Laura Mulvey'nin Freudyen psikanalizi bir "silah" olarak kullanarak sinemada kadınlığın temsili ve eril

bakışı ifşa ettiği çılgır açıcı makalesi *Visual Pleasure and Narrative Cinema*'nın⁶⁸ da Screen dergisinde yayınlandığı da bu bağlamda hatırlanabilir.

Sinemanın farklı sosyal bilimler disiplinleriyle ele alındığı bu dönemde yazar ve kuramcılarının psikanalitik kurama yönelmesi şaşırtıcı değildir. Zira özellikle ana akım kurmaca filmler Adorno ve Horkheimer'in de değindiği gibi, gerçek hayatın bir devamıymışçasına gündelik hayatı taklit etmektedirler. Dolayısıyla gündelik hayattaki insan ilişkileri, kişinin ebeveynleriyle kurdukları ilişkiler, cinselliğe bakış açıları ve fantezileri gibi pek çok unsur filmlerde de yeniden üretilmektedir. Bu durum, filmlerdeki olay ve kişiler ile auteur kuramı da bağlama dahil ederek düşündüğümüzde yönetmenin psikolojisini sinema üzerine yazın üretiminde bulunan kişiler için filmleri metin gibi okuma imkânı sağlayan malzemeler temin etmektedir. Film çalışmalarının psikanalize olan bu ilgisi, Christian Metz, Jean Mitry gibi öncülerin kılavuzluğuyla, psikanalitik film kuramı olarak anılan yeni bir film kuramı gelişmesine yol açmıştır. McGowan, insanların sinemaya gitmesi ve filminden keyif almasının ardında yatan kavramların “arzu, fantezi, keyif, talep, gerçeklik, sembolik düzen, hayali olan ve kayıp obje” olduğunu ifade etmektedir (2015, s. 18); dolayısıyla sinema bir sanat ve kültür ürünü olarak psikanalizle idrak edilmeye son derece açıktır. Filmlere psikanalitik yaklaşım, filmleri bir rüya gibi ele alarak filmlerin açık (*manifest*) ve örtük (*latent*) içeriğini ortaya çıkartmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda psikanalitik yaklaşım filmleri yalnızca bilinçli bir şekilde yaratılmış ürünler olarak ele almamakta; filmin yaratımındaki bilinçdışı süreci de göz önünde bulundurmaktadır (Özden, 2004, s. 179-180). Öte yandan psikanalitik bakış ile filmlere yaklaşırken psikanalitik kuram faydalanılan tek disiplin olmayabilir. Sinema ve psikanalizi bir arada değerlendiren en önemli isimlerden olan Metz, filme psikanalitik yaklaşırken dilbilimden de yararlanılmasının faydalı olduğunu belirtmektedir. Zira Metz, sinemayı bir dilmiş gibi düşünen sinema perspektifine sahiptir. Ona göre dilbilim ve psikanalist sembolik bilimlerdir ve her ikisi de temelde amacı anlamlandırmak olan bilimlerdir (1983, s. 18).

Aslında sanat yapıtlarının psikanalizle ele alınması psikanalitik kuramın kendisi kadar eskidir; çünkü psikanalitik kuramın kurucusu olan Freud, kendi kuramını sanatçıları ve eserlerini anlamak üzere kullanmıştır. Freud, sinema değilse de, edebiyat, tiyatro, resim, heykel gibi sanat dallarında Sofokles, Leonardo da Vinci, Shakespeare, Dostoyevski gibi sanatçıların yapıtlarını ele almıştır. Freud bu çalışmalarda sanatçıları ve yapıtlarını neredeyse nevrotik bir hastanın semptomlarını ele alır gibi incelemiştir. Özden'e göre sinema ve psikanaliz ilişkisi çift yönlüdür. Yani Freud'un sanatçı incelemelerinde görüldüğü gibi psikanalistlerin sanatçıları ele aldığı gibi sanatçılar da psikanalitik kuramın yaygınlaşması ve kabul görmesiyle bu kuramı benimsemiş ve sanatlarına yansıtmışlardır. Sinema özelinde düşünüldüğünde de seyircinin bir kısmının da psikanalizin yaygınlaşmasının bir sonucu olarak bu kurama aşına olması sebebiyle filmlerde psikanalitik kuramdan faydalanılma hali

⁶⁸ İng. Görsel Haz ve Anlatı Sineması

kendini göstermektedir (2004, s. 180-181) Vaktiyle 1924 yılında MGM'in kurucularından Samuel Goldwyn'in Viyana'ya Sigmund Freud'u ziyaret etmeye ve kendisini 100.000 dolar karşılığında MGM'de senaryo danışmanı olmaya ikna etmeye çalışması şaşırtıcı değildir (URL-21).

Bu noktada sinemanın ele alınmasında kuramlarından faydalanan kuramcılardan ve onların bu tez çalışmasında faydalı olacak temel kavramlarından bahsetmeden önce psikanalitik film kuramının daha iyi izah edilebilmek için psikanalitik film kuramına ilişkin birkaç temel kavramın ele alınması sinema ile psikanaliz arasında kurulan ilişkinin doğasını anlamak adına faydalı olacaktır. Burada bahsedilecek ilk kavram olarak “bakış” (*gaze*) konusunun seçilmesi isabetli olacaktır; zira sinema bakmak ve izlemek ile direkt olarak ilgilidir. Öte yandan özellikle sinema salonunda film izleme deneyimi yüzlerce yabancıların karanlık bir salonda başkalarının hayatını pelikülün projeksiyon aracılığıyla perdeye yansısıyla “dikizleme”si edimidir. Film izleme deneyimi pek çok yazar ve kuramcı tarafından röntgencilğe benzetilerek psikanalitik perspektifle incelenmiştir. Bu incelemelerin kökeni Freud'un ortaya attığı *skopofili* yani görmekten elde edilen haz kavramı oluşturmaktadır. Psikanalitik bağlamda sinemada bakışın değerlendirilmesi üzerine en ünlü ve en etki uyandırmış çalışma şüphesiz ki Laura Mulvey'nin 1975 yılında kaleme aldığı ve *Screen* dergisinde yayınlanan *Visual Pleasure and Narrative Cinema* başlıklı makalesidir. Mulvey, siyaset ve sosyal konulara ilgisinin 1950'lerdeki nükleer silahsızlanma ve İngiliz sömürgeciliğine karşı protestolarla başladığını ifade etmiştir. Ona göre bu aynı zamanda İngiltere'de sol bilinçlenmenin başladığı döneme denk gelmektedir. 1950'lerde henüz 15 yaşlarında olan Mulvey, İngiltere'nin içinde bulunduğu siyasi atmosferden yoğun bir şekilde etkilendiğini ve kendini protestoların içinde bulduğunu ifade eder. Ancak öte yandan 1960'ların ise kendisi için siyasetten oldukça uzak ve daha çok sinemayla ilgilendiği bir dönem olduğunu belirtmektedir. Bu dönemde *Cahiers du Cinema* dergisinin eleştirilerinden fazlaca etkilenmiş ve Hollywood sinemasının yeniden keşfi değilse de bu sinemanın yeniden okunmasından fazlaca etkilendiğini not düşmektedir. O dönemin İngiltere'sinde sol hareket için önemli yayın organlarından olan *New Left Review*'un yaptığı yayınların da etkisi Mulvey tarafından ifade edilmektedir. Özellikle bu dergide yayınlanan *Freud ve Lacan* isimli makale sol düşünceyle psikanalizi bir arada düşünmesine yol açmıştır. Bu politik atmosferde Mulvey, feminist harekete kendini yakın hissetmiştir. Dahil olduğu “feminist özgürleşme okuma grubu”nda da Freud ve Lacan okumaları yaptıklarını aktarmaktadır (Kamiloğlu & Mulvey, 2014, s. 104-106). Mulvey'nin *Visual Pleasure ve Narrative Cinema* makalesini hangi atmosferde ve hangi perspektiften ele aldığına ilişkin bu bilgiler değerlidir; zira bu bilgiler psikanalizin sinema çalışmalarına eklenildiği dönemi ve psikanalitik yaklaşımı kullanan ekollerin yaklaşımını anlamayı mümkün kılmaktadır.

Mulvey, bu makalede temelde Hollywood sinemasının anlatı stratejileriyle yeniden ürettiği ataerkil ideolojiyi ifşa etmeyi hedeflemektedir. Makalede öne çıkan iki önemli kavram bakmadan

duyulan haz ve imge olarak kadının bir haz unsuru olarak sunulması ile Hollywood'un faydalandığı özdeşleşme stratejileri. Mulvey daha makalenin başında niyetini şu şekilde ifade etmektedir: “(...) [P]sikanalitik kuram, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak benimsendi.” (2019, s. 201). Mulvey'nin “geçmişin sineması” şeklinde tarif ettiği klasik Hollywood sinemasında cinsiyet rolleri ve bu rollerin temsilini açıklamak için kullandığı tabir ise “fallosantrizm”dir. Fallosantrizm, fallus merkezcilik demektir. Fallus (phallus), penis veya klitorise benzeyen şey anlamında kullanılan bir terimdir (Bakırcıoğlu, 2012, s. 511). Fallosantrizm, özellikle Fransız feminist hareketlerince “erkek merkezcilik” anlamında kullanılan bir tabir olagelmıştır.

Mulvey, denemesinin giriş kısmında fallosantrizmin her alanda ortaya çıkışında ve kendi dünyasını anlamlandırma sürecini hadım edilmiş kadın imajına dayandırmasından yakınmaktadır (2019, s. 201). Yazar, burada Freud'un cinsiyet üzerine tezlerine gönderme yapmaktadır. Freud'a göre çocukluk döneminde erkek çocuklar herkeste kendisinininkiyle aynı üreme organı olduğu sanısını taşır. Ancak kız çocukları bir erkek üreme organı gördüğünde erkek çocuklar gibi bu sanıyı sürdürmez, kendini eksik görür ve bir gün erkek olacağı ve bir penise sahip olacağı günü beklemeye başlar. Bu beklenti gerçekleşmedikçe kadınlarda, Freud'un “penis imrenmesi” diye tabir ettiği duygu gözlenmeye başlanır (Freud, 1975, s. 91-92). Hadım etme/edilme meselesi de tam olarak burada devreye girmektedir. Freud'un cinsellik teorisinde, özellikle çocuk cinselliği konusundaki görüşlerinde, hadım (iğdiş edilme, kastrasyon) kompleksi ile Oedipus kompleksi birbiriyle bağlantılı ve çok mühim bir konuma sahiptir. Oedipal dönemde çocuklar karşı cins ebeveynlerine karşı cinsel isteğe sahip olurlar. Ancak erkek çocuklar annelerine duyduğu isteğin (annenin fallusu olma isteği) babaları yüzünden gerçekleşemeyeceğinin bilincine varırlar ve bu istekleri yüzünden babaları tarafından hadım edilecekleri korkusunu yaşarlar. Kız çocukları ise zaten hadım edildikleri için penislerinin olmadığını bilincini taşımaktadırlar. Oedipus kompleksi bağlamında özellikle anne-oğul ilişkileri düşünüldüğünde karşımıza çıkan kavramlardan bir diğeri de “iğdiş edici anne”⁶⁹dir. Bu figür çoğunlukla popüler kültür ürünlerinde ve özellikle korku filmlerinde kullanılabilmektedir. Kavramı üreten Freud değildir; ancak kavram Freudyan kuramdan türetilmiştir. Freud'a göre hadım tehdidi babadan gelmektedir.

Mulvey, psikanalitiğin insan doğasını ve cinselliğini açıklayış biçiminin hadım edilmiş ve sürekli olarak penis imrenmesi içinde olan kadın imajına dayanması ile sinemadaki cinsiyet temsilleri arasında bir paralellik kurar. Ataerkil düzende kadın anlamı yaratan değil, anlamı taşıyan olarak konumlanır. Psikanalitik literatürün ortaya koyduğu kavramsal çerçevenin erkek egemen toplum dinamikleri içinde kadını konumlandığı yer göz önüne alındığında, Mulvey'nin psikanalizin

⁶⁹ *The castrating mother*, bazen iğdiş edici anne, bazen hadım edici anne, bazense kastre edici anne olarak çevrilebilmektedir.

kendisini, bu sisteme karşı bir silah olarak kullanmasının nedenleri daha da açıkça anlaşılmaktadır (Kirel, 2018, s. 220). Mulvey'e göre bu ataerkil sistemde kadına iki anlam yüklenmiştir: ilkin, kadının bir penisinin olmayışının hatırlattığı hadım korkusu. İkincisi ise kadının kendisi yerine penise sahip olan bir çocuk doğurma ve bu yolla simgesel olarak penise sahip olma arzusunun göstereni olması. Böylece anlam yaratamayan ancak anlamı taşıyan kadın, ataerkil toplum içinde sessiz bir imgeye dönüşür. Bu sessiz imge erkeğin ona zorla yüklediği fantezi ve takıntıları yüklenir ve erkek için bu fantezi ve takıntıların göstereni olur (2019, s. 202). Gerçekten de Mulvey'nin metnin ilerisinde verdiği film örneklerinde de rahatlıkla görebileceğimiz üzere kadın, sinemada bir arzu nesnesi ve fantezilerin göstereni olarak konumlanmıştır. Psikanaliz ve onun gibi fallosantrik alanların kadına yüklediği geleneksel roller (evde oturmak, histerik ve duygusal olmak, pasif olmak, anaç olmak vb.) filmlerde de benzer şekilde karşılık bulur. Mulvey, psikanalizi silah olarak kullanıp sinemanın bu kodlarını ifşa ederken, öte yandan psikanalizin, şu an içinde bulunduğumuz “*status quo*”yu, mevcut ataerkil düzeni anlayabilmemizi sağladığını da belirtmektedir (2019, s. 202). Mulvey, altın döneminde Hollywood'un büyüünün, tamamen olmasa da bir kısmıyla, görsel hazzın ustaca ve tatmin edici bir şekilde yönlendirilmesine dayandığını söyler. Özellikle 1930-1960 arasında en parlak dönemini yaşarken dünyada rakipsiz bir konumda olan Hollywood'un, erotik olanı ataerkil düzenin diline kodladığını belirtmektedir (a.g.m., s. 203-204). Burada Freud'un ortaya koyduğu skopofili (görme, bakma hazzı) tabirinden bahseder. Freud'a göre skopofili, bakmaktan alınan haz anlamına gelir. Bu tabir, Fransızca kökenli “voyeurism” ya da Türkçe'de sıkça kullanılan karşılıkları “röntgencilik”, “dikizcilik” tabiriyle çok ilgilidir. Rasim Bakırcıoğlu'nun Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü'nde röntgencilik “Cinsel heyecan yaşama amacıyla başkalarını soyunurken, sevişirken gizlice izleme sapıncı” (2012, s. 1068) olarak tanımlamaktadır. Mulvey, Hollywood sinemasının anlatı mekaniğini ve özellikle kadını sunuşunu bu kavramla açıklar. Kadın, arzusunun ve hazzın taşıyıcısı olarak bakılacak bir nesne olarak sunulur. Mulvey, genel anlamda sinemada hiçbir şeyin gizli saklı olmadığı, perdeye yansıyan her şeyin apaçık gösterildiği yanılgısının olduğuna dikkat çeker. Ana akım sinemanın bilinçle evrilmiş uylaşımları, karakterlerin izleyicinin varlığına ilgisiz davranışı seyircilerin voyöristik fantezilerinden yararlanacak şekilde düzenlenmiştir. Aynı zamanda sinema salonunun karanlık oluşu, dolayısıyla seyircilerin birbirlerini görmemesi, bir tek başınalık hissiyatı yaratarak her seyircinin oturduğu koltuktan perdedeki insanların hayatlarını “dikizlemesi” eylemini pekiştirmektedir (Mulvey, 2019, s. 205).

Elbette bu tespit beraberinde, film biçiminde bu bakışın herkesin kendi kişiliğine göre alımladığı bir bakıştan mı yoksa belirli bir şekle sokulmuş bir bakıştan mı bahsedildiği sorusunu getirir. Mulvey'e göre bu filmler heteroseksüel bir erkeğin bakış açısına göre düzenlenmiştir ve bir heteroseksüel erkeğinin “id”ini doyurmak üzere tasarlanmıştır. Bu temsillerde kadın, ataerkil sistemin

ve erkeğin bakışını içselleştirmiştir ve dişil olarak addedilen bütün özellikler aslında fallosantrik söylem temelinde oluşmuştur ve kadını kadın yapan unsurlarını gibi sunulmaktadır (Leylek, 2020, s. 10). Mulvey'e göre geleneksel olarak, sergilenen kadın iki işlev görür: hem perdedeki diğer erkek karakter hem de perdenin öte tarafındaki seyirciler için bir arzu nesnesi olmak. Bu iki bakış öyle ustalıklarla eşleştirilmiştir ki birbirinden ayırt edilemez hale gelmişlerdir (2019, s. 209). Bir diğer deyişle seyirci, erkek karakterin bakışıyla izlediğini sandığı bir plandan haz duyar ancak filmi yapanlar tarafından bu bakış, erkek karaktere değil, onun bakışından bakan seyirciye haz vermek için düzenlenmiştir. Erkeğin bakışıyla gören seyirci, kadını sahiplenir. Mulvey burada *Only Angels Have Wings* (Hawks, 1939) ve *To Have and Have Not* (Hawks, 1944) filmlerinden örnekler verir. Bu iki filmde de kadın ana karakterler teşhir edilmektedir, gösterişlidirler ve cinselleştirilmiştirler. Anlatı ilerledikçe erkek başrol, kadına âşık olur. Böylelikle kadının erotizmi erkek karakterin tasarrufuna girer. Erkek karakterin bakışıyla filmi izleyen seyirci de kadını sahiplenir ve erkek karakterin “kadınının” cinselliği üzerindeki iktidarına katılarak kendilerini güçlü hissetmektedirler (a.g.m., s. 211).

Seyircinin erkek kahramanla özdeşlik kurması, arzusunu ve erkini erkek kahramana vekaleten vermesi, Hollywood sinemasının anlatı mekanizmasını döndüren çarklardan en önemlilerindendir. Seyirci, erkek karakterin bir kadına sahip olmasıyla aynı iktidar gücünü hisseder, erkek karakter kahramanca bir hareket yaptığında aynı gururu paylaşır. Mulvey, burada Lacan'ın psikanalitik kuramında en önemli yere sahip “ayna teorisi”ni gündeme getirir. Lacan'a göre bir çocuk ilk kez bilinçli bir şekilde aynaya baktığında kendinin farkına varır. Çocuk daha öncesinde bir bilinçten ibaret olduğunu ve annenin bir uzantısı olduğu sanısına yaşar. Ancak aynadaki aksini görmesiyle bilincinin farkına varır. Bu, çocuklarda bir dizi davranışsal tepkiye yol açar.

*“Tamamen oyun niteliğinde olan bu davranışlarla çocuk, imgesinin takındığı tavırların aynada yansıyan çevre ile ilişkisini sınıadığı için, bu karmaşık ilişkinin aynada ikileştirilmiş olduğu asıl gerçeklikte de gerek kendi bedeni ve diğer kişilerle gerekse çevresinde duran eşyalarla, aynı bağlantıları kurmayı dener.”*⁷⁰ (Lacan, 1982, s. 149-150)

Mulvey, bu noktada perdede gördüğümüz starlara bakışımızı çocuğun aynadaki aksine bakışına benzetir. Sinema salonunda oturup filmi seyrettiğimiz esnada erkek ana karakterle özdeşlik

⁷⁰ Mulvey'nin makalesinin çevirmeni Nilgün Abisel, Freud ve Lacan'la ilgili tabirlerle ilgili okuru yönlendirmek adına Saffet Murat Tura'nın kitabına bakılabileceğini not düşmüştür. YAZKO Felsefe Yazıları serisinin ilk cildinde bulunan Lacan'ın 17 Temmuz 1949 Zürih'teki 16. Uluslararası Psikanaliz Semineri için hazırladığı bildirisine, kitabında yer veren Tura, asıl kaynak olarak YAZKO Felsefe Yazıları Cilt 1'i gösterdiğinden burada esas kaynağa gidilerek bu eser kaynak gösterilmiştir. Ancak Tura'nın eserinin yönlendirici olması dolayısıyla burada bu esere de atıfta bulunmak doğru olacaktır. Bkz. Tura, S. M. (1996). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz (2 b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 174-182.

kurarız; ancak Hollywood'un bir diğer mekanizması ise star sistemidir ve bu sistemin seyircide kurdurduğu özdeşleşme salondan çıktıktan sonra da devam eder. Hollywood starları yalnızca sinema salonunun karanlığında perdeye yansımazlar, aynı zamanda özel hayatlarıyla dergilerde yer alırlar, reklamlarda ve billboardlarda görünürler. Sinema salonundayken ışıklar kapandığında ve projeksiyon çalışmaya başladığında artık gerçek dünyayı unuturuz ve perdedeki karakterlerle özdeşlik kurarız. Mulvey'e göre sinema, geçici bir ego yitimine sebep verirken aynı zamanda egoyu güçlendirecek büyüleme yapılarına sahiptir. Sinema salonunda benliğimizi unuturuz ancak öte yandan sinema, star sistemi aracılığıyla ego idealleri yaratır. Film starları benzerlik ve farklılıkların karmaşık sürecini seyirciye yaşatmaktadır (2019, s. 207). Zira örneğin göz alıcı güzellikteki bir Hollywood yıldızı, filmde sıradan bir işçi sınıfı kadını/erkeğini canlandırabilmektedir. Bu durum, seyircide hem aşinalık hem de yabancılık yaratır ve bir karmaşaya sebep olmakla birlikte "(...) hem perdedeki öyküye hem de perdedeki uzama bir odak noktası ya da merkez oluştur"maktadır (a.g.m., s. 207). Ancak Mulvey, bakış ve özdeşleşme meselesinde söz konusu olan paradoksa da dikkat çeker. Bu anlatı sinemasının iki fonksiyonu vardır: ilkin, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım nesnesi olarak kullanmaktan doğan skopofilik haz yaratımı söz konusudur. İkincisi ise Lacan'ın ayna evresine benzettiği, seyircinin perdedeki karakterlerle özdeşlik kurma durumudur. Yani birincisi cinsel güdü ile ilgiliyken ikincisi ego-libidoyla ilgilidir. Bu durumlardaki arzu, Mulvey'e göre doğuşun travmatik anını yani hadım korkusunu hatırlatır. Böylece görsel düzlemde haz verici olan bakma eylemi, içerik düzeyinde tehdit edicidir (a.g.m., s. 207-208).

Özdeşleşme, özellikle Lacan'ın üzerinde durduğu bir kavram olup, Bakır, özdeşleşme kelimesinin İngilizce karşılığının *identification* olduğunu hatırlatarak tabirin aynı zamanda kimlik edinme unsurunu da çağrıştırdığını not düşmektedir. Ona göre psikanalitik yaklaşımda özne yaşamı boyunca tek bir konum benimseyip orada takılı kalmaz, özne farklı özdeşlik durumlarında kendini bularak her seferinde kendisini yeniden inşa etmektedir (2008, s. 50). Bakır, Mulvey'nin özdeşleşme üzerine tespitlerine karşı çıkmaya da bu tespitleri eksik ve bir noktada hatalı bulmaktadır. Bakır, Mulvey'nin özdeşleşme sürecini erkek bakışıyla kısıtlamasının babaerkiyle ilişkisini doğrularken, öznenin tek bir sabit noktada özdeşleşme yaşamadığı savıyla Mulvey'den ayrı düşmektedir. Bakır, bu noktada Mulvey'nin yaptığı gibi özdeşleşme stratejilerine çok önem veren Hitchcock'un filmlerinden örnek vermektedir. Örneğin *Rear Window* (Hitchcock, 1953) filminde James Stewart'ın canlandığı Jeffries karakteri ayağını kırmış bir fotoğrafçıdır ve can sıkıntısından dürbün ve kamera objektifleriyle komşularını dikişler. Bu can sıkıntısı döneminde karşı komşusunun karısını öldürdüğüne şahit olur. Bu sırada eve gidip gelen bir yardımcı kadın ve Jeffries'in sevgilisi Lisa vardır. Filmin yan gerilimi de Jeffries ve Lisa'yla ilgilidir; çünkü Jeffries savaş fotoğrafçılığı gibi tehlikeli ve düzensiz işler yapmaktayken Lisa şehir hayatına alışmış, lüks yaşamayı seven bir kadındır. Buna rağmen Lisa

Jeffries'le evlenmek istemekte; ancak Jeffries Lisa'dan hoşlansa da evlilik fikrine mesafeli bakmaktadır. Lisa'nın Jeffries'i en çok heyecanlandığı an, kanıt üzere karşı eve gittiği ve Jeffries'in objektifine girdiği andır. Mulvey'nin perspektifinden bu durum problematiktir; zira burada kadın bedeni ancak bakıldığında ve dikizlendiğinde değer kazanmaktadır. Öte yandan Bakır, bu filmde izleyicinin tek bir erkek bakışı konumunda olmadığını savunmaktadır. Ona göre izleyicinin birinci konumu röntgenci konumunda oturan Jeffries'tir. İkinci konum, fantezinin içinde inşa edilmiş olan gerçek baba figürü olarak karısını öldüren komşu konumudur. Üçüncü konum ise bu ikisi arasındaki mesafeyi kısaltan ve ilişkiyi kuran Lisa'nın konumudur (Bakır, 2008, s. 63-64).

Psikanalitik film kuramına ilişkin üzerinde durulacak son kavram ise yine özdeşleşme konusuyla ilintili olan *suture* yani dikiş kuramıdır. Frankfurt Okulu ve Mulvey'nin Hollywood üzerine tespitlerinde de görüldüğü üzere başta Hollywood olmak üzere ana akım ulusal sinemaların benimsemiş olduğu film dili ve üslup, seyirciyi filmdeki karakter ve durumlarla özdeşlik kurmaya iten, filmin dışarıdaki hayatın devamı olduğu yanılgısını yaratan bir yaklaşıma sahiptir. Metz de filmlerde özdeşleşmeden bahsetmekte ve sinemada her şeyi algılayan seyirciyi tarif etmektedir. Bu seyirci Tanrı konumunda olup her şeyi görmekte ve algılamaktadır (1983, s. 49). Suture kavramını Oxford Reference, "Psikanalitik film kuramında, özellikle aç/karşı aç tekniğinin kullanımı yoluyla (izleyiciyi bakışın öznesi ve nesnesi yapan) bir izleyicinin anlatı yanılsamasına 'dikilmesi' için kullanılan bir metafor" olarak tarif etmektedir (URL-22). Oxford Reference'ın da örnek gösterdiği gibi aç/karşı aç çekimleri *suture*'a en iyi örnektir; böylece seyirci değişimli olarak bakışın öznesi ve nesnesi haline gelmektedir. Daniel Dayan'a göre ideoloji filmlerde kendini gizlemektedir. İdeoloji operasyonlarını gerçekleştirirken bunu doğalmış gibi göstermektedir ve söz konusu eseri (özellikle film) tüketen kişi, arkasındaki ideolojiyi görmeden almalıdır (1974, s. 28). Dayan'ın da Mulvey gibi *Screen* dergisinin yazarlarından olduğu hatırlanmalıdır. Dayan'ın tespitinde de görüldüğü üzere dikiş sistemi filmlerde bilinçli şekilde uygulanan özdeşleşme ve seyirciyi filmin akışına kapılmaya sevk eden stratejilerdir. Bu anlamda başta Hollywood olmak üzere ana akım sinemaların Brecht'in tiyatro kuramının (ki Jean-Luc Goddard gibi büyük yönetmenler Brecht'in yaklaşımını sinemada denemişlerdir) ön gördüğü seyirciye izlediğinin bir kurmaca eser olduğunu sürekli hatırlatarak seyirciyi yabancılaştırma ve düşünmeye sevk etme taktiklerinin tam zıddını uyguladığı görülmektedir. Netice itibariyle psikanalizin sinema kuramlarına eklemlendiği dönemde 1968 olaylarının dünya çapındaki etkisi, *Cahiers du Cinema*, *Screen*, *Jump Cut* gibi dergilerin Frankfurt Okulu'nun Marksist eleştirel teorisinden etkilenmeleri gibi unsurlar göz önünde bulundurulduğunda dönemin psikanalitik kuramının genellikle Marksist ve feminist eğilimli düşüncelerle bir arada uygulanması, dolayısıyla psikanalitik film kuramının ana akım olana eleştirel yaklaşıyor olması şaşırtıcı değildir.

Psikanalitik film kuramı elbette yalnızca bakış, özdeşleşme ve dikiş kuramından ibaret değildir; ancak psikanaliz ile film incelemesinin buluşmasından ortaya çıkmış en önemli temel kaynaklar olarak psikanaliz film kuramının temellerini anlamak adına önem arz etmektedirler. Sonraki kısımda bu tez çalışmasında kuramların da faydalanılacak olan kuramcılara ve onların temel kavramlarına yer verilecektir. Metz, psikanalizin Freud'dan sonra nasıl değiştiği ve dallanıp budaklandığına dikkat çekerek psikanalizden faydalanarak inceleme yapacak kişinin “hangi psikanaliz”den bahsettiğini çok iyi tanımlaması gerektiğini ifade etmektedir (1983, s. 21). O sebeple ilerleyen kısımda Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ve Julia Kristeva'nın psikanalitik yaklaşımlarına yer verilecek olup, kuramcılarının halihazırda büyük bir külliyata sahip olmaları sebebiyle kuramlarından yalnızca bu tez çalışması açısından fayda sağlayacak kısımlar ele alınacaktır.

2.5.1. Sigmund Freud

Freud, 1856 yılında bugün Çekya sınırlarında kalan Příbor'da seküler bir Yahudi ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Freud, burs kazanarak 1873 yılında Viyana Üniversitesi'nde tıp eğitimi almaya başlamıştır. (Hitchcock, 2020, s. 23). Buradan 1881 yılında mezun olmasının ardından 1885 yılından itibaren nöropatoloji alanında dersler vermeye başlamıştır (Daim, 1972, s. 5). 1885-1886 yılları arasında Paris'teki Salpêtrière Hastanesi'nde Jean-Martin Charcot ile birlikte bir hastalık tanısı olarak histeri tanısının konduğu ve hipnoz yöntemiyle tedavi edildiği çalışmalara katılmıştır (Hitchcock, 2020, s. 23). Onun için bir başka ilham ise Freud'un Viyanalı doktor Joseph Breuer'den adına “konuşma terapisi” denilen bir tedavi yöntemini öğrenmiş olmasıdır. Bu tedavi yöntemi, hastanın konuşması ve doktorun dinlemesi şeklinde ilerlemekteydi. Freud, kendi benzersiz tedavi yöntemleri geliştirse de Breuer'in konuşma terapisi veya serbest çağrışım metodunun, anormal davranışların temelinde yatan sebeplerle ilgili pek çok bilgi sağladığını fark etmiştir. Freud'un deneyimlerinde fark ettiği en önemli kavram, psikolojik anomalilerin bilinç düzeyinde olmayan sebeplerden kaynaklandığıdır. Buradan yola çıkarak en büyük keşfi olan “bilinçaltı”nı tanımlamaya çalışmıştır (Hall, 2016, s. 14-15). Bilinçaltı, farkında olmadığımız algılarımızı, otomatik hareketlerimizi, düşüncelerimizi ve hatta bilinçli olarak düşünmediğimiz ancak aniden bilinç düzeyinde bulduğumuz fikirleri içeren bir kavramdır. Bu kavram, Freud'un psikolojinin bir diğer kavramı olan bilinçdışı ile sık sık karıştırılmaktadır. Bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve tamamen bilincin dışında tutulması sonucu oluşur. Çocukluk dönemindeki travmatik anılar da bilinçdışının içeriğini oluşturan unsurlardandır (Tura, 2010, s. 53).

Freud'un Breuer'le üzerine çalıştığı kavramlardan biri histeridir. Histeri, çok eski bir teşhistir ve kökenini Hipokrat'tan almaktadır. Hipokrat, kadınların yaşadığı sinirsel buhranları fizyolojik sebeplere indirgemektedir ve bu rahatsızlık ona göre sadece kadınlarda gözlenmektedir. Bu durumda

Hipokrat, histerinin erkek ve kadın fizyolojisi arasındaki farktan doğmaktadır. Bu temel fark kadının rahim sahibi olmasıdır ki histeri kelimesi de Antik Yunanca rahim kelimesinden türemiştir (Çoban, 2020, s. 15). Plato ve Hipokrat'tan Roma ve Bizans dönemindeki doktorlara hatta şeytan kovuculara kadar hâkim olan görüş, rahmin kadın vücudunda serbestçe dolaştığı ve bu durumun spazma sebep olan ve sara hastalığına benzer bir psikoza sebep olduğudur (Faraone, 2011, s. 1). Histeriyi nörolojik düzeyde inceleyen ilk hekim, Freud'un birlikte çalıştığı hekim Jean-Martin Charcot'dur. Charcot'ya göre uzun yıllar biyolojik bir bozukluk olduğu düşünülen histeri, benzer semptomlar sebebiyle sara, MS gibi farklı hastalıklarla karıştırılmıştır. Histeriye sebep olan “gezinen rahim” teorisi değil, nörolojik sorunlar ve hatta travmalardır. Dolayısıyla histeri psikotik bir sorundur. Breuer'le birlikte çalışan Freud da histerinin fizyolojik olmadığı, “kişinin bilinçaltı ve bilinçdışı ile ilişkili olabileceğini” ifade etmiştir (Çoban, 2020, s. 19). Breuer ile Freud, Anna O., Katharina, Elisabeth von R. Vakalarında histerinin çeşitli travmalardan kaynaklandığını ve bu travmaların bilinç düzeyine çıkarılarak tedavinin sağlandığını çalışmaları sonucunda not etmişlerdir. Öte yandan Çoban, histerinin rahimle hiçbir ilgisinin olmadığı ve fizyolojiktan çok psikolojik bir rahatsızlık olduğu konusunda uzlaşılmasına karşın Freud ve Breuer'in vaka çalışmalarında hastanın her zaman için kadın olduğuna dikkat çekmektedir. Örneğin Freud ve Breuer'in hastalığa dair ilk tespitleri histerinin sıklıkla evli kadınlarda görüldüğüdür. Charcot ile başlayan ve Freud, Breuer, Janet gibi isimlerle devam eden histeriyi tanımlamak üzere ilk klinik çalışmalarda hiçbir erkek hasta incelenmemiş, histeri tedavisi gören erkeklerin bu tedaviyi alma sebeplerinin çocukluk travmaları sebebiyle geliştirdikleri fobiler olduğu görülmüştür (2020, s. 21). Netice itibarıyla Platon ve Hipokrat'la başlayan histeri halini rahim ve kadınlıkla bağdaştırma hali, Freud'da da, her ne kadar bulgular histerinin rahimle ilişkisi olmadığını söylese de, histeriyi kadınlıkla bağdaştırma geleneğini sürdürme eğilimi yaratmış gibi görünmektedir.

Freud, 1900 yılında yayınlanan *Die Traumdeutung*⁷¹ adlı eseriyle, o dönemde pek ilgi görmese de günümüzde önemli bir eser olarak kabul edilmektedir. Bu kitapta Freud, rüyaların bilinçaltıyla nasıl ilişkili olduğunu açıklamış ve rüyaların bilinçaltının nasıl kendini gösterdiği hakkındaki görüşlerini aktarmıştır. 1904 yılında yayınlanan *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*⁷² adlı eserinde ise Freud, dil sürçmeleri, hatalar, kazalar ve hatalı hafıza gibi durumların bilinçdışı güdülerden kaynaklandığı tezini ortaya atmıştır. Ancak, Freud'un ününü en çok artıran çalışması *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*⁷³ adlı eseridir (Hall, 2016, s. 16). Bu en çok ses getiren çalışmasında, psikoseksüelliğin ergenlik döneminde başladığı düşüncesine karşı, cinselliğin çocukluk yıllarından kaynaklanarak geliştiği teorisini öne sürmüştür. Bu teoride çocuklar için özellikle ebeveynlerin cinsel gelişimde önemli bir rol oynadığına vurgu yapmıştır. Freud, anne ve çocuk arasındaki bağın bilinçdışındaki

⁷¹ Alm. Rüyaların Yorumu

⁷² Alm. Günlük Yaşamın Psikopatolojisi Üzerine

⁷³ Alm. Cinsel Teori Üzerine Üç Deneme

yansımalarını ilk kez ve detaylı olarak sorgulamış ve bu süreçte Oedipus ve iğdiş kompleksi kavramlarını ortaya koymuştur. Freud'a göre, 3-6 yaş arasındaki çocuklar "fallik dönem" adını verdiği bir aşamayı yaşamaktadırlar. Bu dönemde, çocuk için ilk arzu nesnesi, onu besleyen ve ilgilenen annesidir. Erkek çocuklar fallik döneme girdiğinde, fiziksel olarak kendisinden daha üstün özelliklere sahip olan babayla rekabete girer ve bilinçdışında babayı ortadan kaldırmayı arzular. Ancak, anne, erkek çocuğun kendisini sahiplenmesini engellemek istediği için oğluna çeşitli yasaklar ve kurallar koyar. Bunlar en büyüğü ve etkilisi de baba tarafından hadım edilme korkusudur (Korucu, 2019, s. 134-135). Freud'a göre, 6 yaşından ergenliğe kadar geçen dönemde çocuk cinselliği bir duraksama yaşar. Freud bu döneme "latent dönem" der ve bu süre boyunca çocuk cinsel açıdan inaktif bir dönem geçirir. Bu dönemin ardından, ergenlikten kişinin ölümüne kadar süren "genital dönem" yaşanır. Freud, ilk cinsel çekimin kız çocuklarda babaya, erkek çocuklarda ise anneye yönlendiğini belirtir. Ensest ilişki engeli, özellikle erkek çocuklar için hadım edilme tehdidiyle ortaya çıkar (Freud, 2017, s. 79).

Freud, "bilinçdışı" teriminin çelişkili kullanımlarından etkilenerek zihinsel yapı için yeni bir yapısal açıklama önerir. Bu yapıda, örgütsüz içgüdüsel eğilimler "id," örgütlü gerçekçi kısım "ego," eleştirel ve ahlaki işlevi olan kısım ise "süperego" olarak adlandırılır (Strachey, 2016, s. 23). Bu model, yapısal kuram olarak bilinir. Freudyen psikanalizde içgüdüler de büyük bir öneme sahiptir. Freud, içgüdülerin sayısının ancak biyolojik araştırma yöntemleriyle bulunabileceği sonucuna vararak genel anlamıyla iki çeşit içgüdüden bahseder: yaşamın hizmetinde olan içgüdüler ve ölümün hizmetinde olan içgüdüler (Hall, 2016, s. 59). İçgüdüler arasında en çok bastırılanlar, genellikle cinsel kökenli olan içgüdülerdir ve bu içgüdülerin enerjisi "libido" olarak adlandırılır. Freud, yaşam içgüdülerinin (*eros*) çoğunlukla cinsel kökenli olduğuna inandığı gibi, insanın yıkıcı ve saldırgan eğilimlerinin kaynağında bulunan ölüm içgüdüünün (*thanatos*) de var olduğunu düşünmüştür. Ölüm içgüdüü, başlangıçta narsistik olarak, yani kendi bedenine yönelik olarak ortaya çıkmakta, ancak daha sonra dış nesnelere yönelmektedir (Tura, 2010, s. 56, 60).

Fromm'a göre Freud'un ortaya atarak, insanın daha iyi anlaşılabilmesi için bir katkıda bulunduğu kavram narsizmdir. Narsizmin gündeme geldiği nokta Fromm'a göre insanın kendini iki karşıt biçimde davranmaya ayarlayabilmesinden doğmaktadır: insan ya en önemli ilgi alanı lan sevgisini ya da Freud'un tabiriyle libidosunu kendi üzerinde ya da dış dünyaya, insanlara, doğaya veya nesnelere yöneltebilir. Narsizm ilk olarak Nücke tarafından 1899 yılında insanın kendi vücuduna yönelmiş cinsel istek, yani bir cinsel sapma olarak tanımlamıştır (Fromm, 1991, s. 71). Narsizm, insan davranışının kendisine ve nesnelere yönelmesi edimindeki bir bozukluktan ileri gelmekte, burada insanın kendisine ilgisi ağır basmaktadır. Öte yandan Freud, bu kavramı daha geniş bir perspektifle ele almaktadır. Freud'a göre (2012, s. 23) Nücke'nin narsizm tabirini kullanmasının ardından

psikanalistler, narsizmle ilişkilendirilen semptomları farklı hastalarda da gözlemlemişlerdir. Dolayısıyla Freud'a göre narsizm olarak tanımlanabilecek libido bölümünün çok daha yaygın olarak gözlenen ve cinsel geliş sürecinin olağan bir parçası olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Freud, narsizmin kendisini bir sapkınlık olarak değil, "kendini koruma içgüdüsünün bencilliğinin libidinal bir tamamlayıcısı, her canlı varlığa haklı olarak bir ölçüde atfedilebilecek bir özellik" olarak tanımlamaktadır. Jung ve pek çok araştırmacı narsizmin süregelen bir olgu olduğunu açıklama olup Freud'a göre narsizm bir durumdur (Rapier'den akt. Karaaziz & Erdem Atak, 2013, s. 46). Fromm, Freud'un narsizmi kanıtlamakta kullandığı verilen şizofreninin analizi sırasında ortaya çıktığını hatırlatmaktadır (1991, s. 71-72). Freud'a göre narsizmin iki temel ayırt edici özelliği vardır: megalomaninin artıp ilgilerin dış dünyadan uzaklaşması ve öte yandan insanlarla ve şeylerle erotik ilişkisini hiçbir şekilde koparmaması, sadece gerçek nesnelerin yerine hafızasından gelen imgesel nesneleri koyması halidir (2012, s. 24). Karaaziz ve Erdem Atak, normal ve patolojik narsizmin iki farklı kavram olduğunu hatırlatmaktadır. Freud'un da ifade ettiği gibi narsizm, psikolojik süreçlerin normal bir parçasıdır. Normal narsizm, kişinin kendini değerli görmesi, girildiği ortamda seilmeyi, saygı görmeyi beklemesi gibi durumları kapsamaktadır. Patolojik narsizmde ise kişi, kendinden tamamen emin, başkalarının düşüncelerine önem vermeyen, öte yandan da içsel süreçte tamamen başkalarının düşünceleriyle beslenmeye açık olan kişidir. Narsizmin aşırı hali narsistik kişi bozukluğuna sebep olabilmektedir. Narsistik kişilik bozukluğuna sahip olan kişiler kendilerini bütün özellikleriyle beğenmeye, ilgi ve onay beklemeye, gittikleri her yerde tanınıp takdir edileceklerine yönelik beklentiler içinde olmaktadır (2013, s. 47, 49).

Freud, mesleği boyunca psikopatolojik durumları, nevrozları ve çeşitli anormallikleri tedavi etmek üzerine çalışmıştır. Bu süreçte "korku" duygusu da Freud'un araştırmalarında önemli bir yer tutmuştur. Özellikle *unheimlich*⁷⁴ kavramı, çalışmalarında sıkça vurguladığı bir konudur ve diğer araştırmacılar tarafından da sıklıkla ele alınmıştır. Freud, 1919 yılında yayınladığı *Unheimlich* başlıklı makalesinde, tekinsizlik kavramına odaklanmış ve bu konuda Ernst Jentsch adlı Alman psikiyatristin çalışmalarını temel alarak araştırmalar ve deneyler yapmıştır. Amacı, tekinsizlik kavramının hem etimolojisini hem de psikolojik anlamını açıklamaktır. Almanca *unheimlich* kelimesini ele alarak, bu kelimenin *heimlich* kelimesiyle zıtlık içerdiğini vurgulamıştır. *Heimlich*, tanıdık, bilindik ve yerleşik anlamlarına gelirken, *unheimlich* ise bilinmeyen ve tanıdık olmayan bir şeyin belirsizlik hissi uyandırma durumunu ifade etmektedir (Freud, 2019, s. 35). *Unheimlich*, her ne kadar tanıdık gibi görünse de aslında tanıdık olmayan ve bu tanıdık olmayışın belirsizliğe yol açtığı korku durumunu ifade eden bir terimdir. Freud, tekinsizi örneklemek için cansız bir nesnenin canlı gibi düşünülmesi, bir heykelin insan olarak algılanması veya bir oyuncak bebeğin gerçek bir bebek gibi görünmesi gibi

⁷⁴ Alm. Tekinsiz.

durumları örnek göstermektedir (2019, s. 41). Özetlemek gerekirse insan aşına olduğunu aramaktadır. Aşına olmayan ve hatta aşına olduğuna benzeyen ancak aşına olduğu şey olmayan nesne, insan ve durumlar korku hissiyatına sebep olmaktadır.

Sigmund Freud, 21. yüzyılın ilk çeyreğinden baktığımızda bazı görüşleriyle eleştirilmekte, bazı görüşleri yanlışlanmakta, bazı görüşleri ile ise hala hemfikir olunmaktadır. Freud'a yönelik gerek tez çalışmasının üretildiği dönemde gerekse kendi döneminde yaşayan ardılları tarafından pek çok eleştiri yöneltilmiştir. Kendisini takip eden psikanalistlerin, başta Jung olmak üzere, Freud'u eleştirdikleri temel nokta çocuk cinselliğini fazla önemsemesi ve insanın psikolojik süreçlerini çoğunlukla yalnızca cinsellik üzerinden izah etmesidir. Bir başka yaklaşım ise Laura Mulvey örneğinde film kuramları bağlamında da bir örneğini gördüğümüz üzere Freud'un yaklaşımının cinsiyetçi yapısına eleştirel yaklaşmaktadır. Histerik halin çoğunlukla kadınlarla bağdaştırılması, kadına yönelik penis imrenmesi yakıştırması, kadının kendini ve erkeğin de kadını hadım edilmiş ve dolayısıyla eksik bulması gibi tespitler tartışmalıdır. Öte yandan Freud, felsefe, tarih, edebiyat ve mitolojiden fazlasıyla beslenmiş, bilinçaltı kavramının gelişmesine katkıda bulunmuş ve bilinçdışı kavramını icat etmiştir. Psikanalitik kuramın kurucusu olmakla birlikte, psikanalizin klinik kullanımlarını ve günlük hayatın parçaları olan kültür ürünlerinin psikanalizle nasıl daha iyi anlaşabileceğinin yollarını işaret etmiştir. O sebeplerle kuramsal tarihte önemli bir mihenk taşı ve başlangıç noktası olduğu, fikirleriyle hemfikir olunmasa dahi tartışmayı başlatması açısından önemi su götürmezdir.

2.5.2. Carl G. Jung

Psikanaliz gibi özgün ruhsal dinamik güçlerin ortaya çıktığı, devrimci bir hareket içinde, krizlerin yaşanması şaşırtıcı değildir. Freud'un yolundan giden, onunla birlikte çalışmış veya onun öğrencisi olmuş birçok kişi, Freud'dan ayrılmış ve kendi psikanalitik anlayışlarını oluşturmuşlardır. Bu isimler arasında en önemlilerinden biri şüphesiz ki analitik psikolojiyi kuran Carl G. Jung'dur (Daim, 1972, s. 7). Carl G. Jung, 26 Temmuz 1875 yılında İsviçre'nin Kesswil şehrinde doğmuştur. Bir Protestan rahibinin oğlu olarak dünyaya gelen Jung, Basel'de tıp eğitimi almış ve hekimlik yapmıştır. 1900 yılında Zürih Üniversitesi Psikiyatri Kliniği Burghölzli Akıl Hastanesi'nde psikiyatri asistanı olarak profesyonel hayatına başlamıştır. Psikoloji alanında yaptığı ilk çalışmalarda Freud'un terimlerini kullanmış ve bunlardan bazılarını deneylerle doğrulamıştır. 1907 yılında Freud ile tanışmış ve birlikte çalışmaya başlamıştır. Ancak Jung'un çiziceği yolun farklı olacağı, 1912'de yayınladığı "Bilinçdışı Psikolojisi" adlı eserinde Freud'un kavramlarını eleştirerek belirgin hale gelmiştir. 1913 yılında Freud ve psikanaliz ekolü ile ilişkisini kesmiş ve analitik psikoloji adını alacak olan yeni ekolün temellerini atmaya başlamıştır (Gürol, 1977, s. 5). Freud'un "libido" olarak adlandırdığı ruhsal

enerjiyi "psşik enerji" olarak ifade eden Jung, psşik enerjinin sadece cinsel dürtülerden kaynaklanan bir güç olmadığını, aynı zamanda ruhun tüm yapısını kapsayan bir güce sahip olduğunu iddia etmiştir (Ukray, 2016, s. 11). Söz konusu tespit, Jung'u Freduyen psikanalizden ayıran en temel farklılıktır. Örneğin Jung, Freudyen Oedipus kompleksine itiraz etmektedir. Jung'a göre, Oedipus kompleksi, erkek çocuğunun annesine yönelik cinsel ilgisiyle babanın yer aldığı ensest yasağının bir uzantısı olarak ortaya çıkmaz; aksine, ensest yasağının bir devamıdır. Jung'a göre anne, sadece çocuğun taşıyıcısı değildir ve Oedipus kompleksinin oluşumunda etkili olan temel faktörlerden biri olarak ötesine geçen, gizemli bir olgudur (Korucu, 2019, s. 138).

Jung'a göre insanın zihinsel yapısı üç farklı katmandan oluşur: İlk olarak, bilinç alanı vardır ki bu, insanın farkında olduğu alandır. Ardından kişisel bilinçaltı gelmektedir; bu tabaka, bireyin kişisel yaşantısından gelen, unutulmuş ve bastırılmış deneyimleri içermektedir. Üçüncü ve son katman ise kolektif bilinçaltıdır ve içinde "her insanın paylaştığı, kolektif, evrensel ve bireysel olmayan doğa"yı kapsamaktadır (Jung'dan akt. Muratoğlu Pehlivan, 2017, s. 365). Fordham, kolektif bilinçdışını "(...) bilinçdışının kişisel bilinçdışından daha derinlerde olan bir bölümü, bilincimizde ortaya çıktığı bilinmeyen maddedir. Onun varlığını biraz da olsa içgüdüsel davranışların gözleminden çıkarabiliriz." şeklinde özetlemiştir (1997, s. 26). Jung'a göre, insanın zihinsel dünyasında bazen kişisel deneyimlerle ilgisi olmayan fanteziler ortaya çıkabilmektedir. Bu fanteziler, insanlığın ortak ilk imgelerinin bilinçdışında uykuda yer almasından kaynaklanmaktadır. Bu tür fanteziler, bilinçdışının daha derin bir seviyesi olan kolektif bilinçdışının yansımalarıdır. Jung, bu imgelere veya motiflere "arketip" (temel model) veya bazen "bilinçdışının baskın örnekleri" adını vermektedir. Jung, zihni bilinç ve bilinçdışı olmak üzere iki bölümde ele alırken, bilinçdışını kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak iki ana bölüme ayırmaktadır. Ayrıca, arketipleri kolektif bilinçdışının temel yapı taşları olarak tanımlamaktadır (Ersoy, 2011, s. 1).

Arketipler, sadece güzellik ve hoşlukla sınırlı değildir; aynı zamanda insanlığın olumsuz yönlerini de içerebilmektedir. Bilinçdışında varlığını sürdüren arketipler, özgül enerjileri sayesinde bilinci etkileyebilmekte, büyüleyebilmekte ve geniş kapsamlı değişikliklere yol açabilmektedir (Jung, 2006, s. 144, 148). Arketipler evrenseldir. Başka bir ifadeyle, her insan temel arketip imgelerini taşır. Bir çocuk, dünyanın herhangi bir yerinde doğmuş olsa da, belirli arketipleri bilinçdışında taşıyarak doğar. Bireysel farklılıklar, çocuğun yetiştirildiği şekil, çevre, kültür gibi etmenlere bağlı olarak ortaya çıkar. Jung'a göre dünya üzerindeki tüm gerçek olaylar, bireyler ve nesneler kadar çok sayıda arketip içerir. Jung'a göre kişiliğin evriminde özellikle dört temel arketip önemli bir rol oynamaktadır. Bunlar "*persona*," "*anima ve animus*," "*gölge*" ve "*benlik*"tir. Persona, analitik psikolojide kişinin kendisi olmayan bir karakteri deneyimlemesi anlamına gelir. Bu bağlamda, persona bireyin toplumsal kabulü elde etmek için dış dünyaya yönelik takındığı bir maske olarak ortaya çıkar. Persona, bireyin hayatta

kalabilmesi için gereklidir. Bu arketip, diğer insanlarla etkileşim kurmamızı, hatta sevmediğimiz insanlarla bile iletişimde bulunmamızı sağlamaktadır. Jung'a göre, persona insanın dışa dönük yüzünü temsil eder. İçe dönük yüzü ise erkeklerde "*anima*," kadınlarda ise "*animus*" olarak adlandırılmıştır. Anima arketipi, erkek psikolojisinin kadınsı yönünü ifade ederken, animus arketipi kadın psikolojisinin erkeksi yönünü simgeler. Jung'a göre insan, karşı cinse ait özelliklere de sahiptir. Kadın ve erkek, hormonlarını salgılayanın yanı sıra, psikolojik olarak da bazı tutum ve duyguları birbirinden edinmişlerdir. Erkek çocukta *anima*, ilk olarak annede yansırken, kız çocukta *animus*un ilk yansıdığı kişi baba olmaktadır. Örneğin, bir kadının bir erkeği beğenmesi durumu, erkeğin kadının *animus*uyla benzer özelliklere sahip olmasından kaynaklanabilmektedir. Burada görüleceği üzere kişilerin, ve özellikle erkeklerin, partner seçimlerinde Freud'un tanımladığı gibi bir Oedipal karmaşa bulunmamaktadır. Freud'un öngörüsü, özellikle erkek çocuğun sürekli olarak ilk arzu nesnesi olan anneye ilişkin cinsel arzu duymasına yöneliktir. Jung, anneyi analitik psikolojide daha farklı konumlandırmaktadır. Ona göre;

*“[A]nne arketipinin özellikleri “annelik” ile ilgilidir: dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan”*dır (2005, s. 22).

Jung, kişinin kendi cinsiyetini temsil eden ve kendi cinsiyetinden kişilerle ilişkisini etkileyen arketipe "*gölge*" adını vermiştir. İnsanın içindeki hayvansal yönü barındıran *gölge*, arketiplerin en güçlü ve tehlikeli olanlarından biridir. İnsanın aynı cinsiyetten kişilerle ilişkilerinde görülen en iyi ve en kötü yönlerin kaynağıdır. İnsanın uyumlu bir şekilde toplum içinde var olabilmesi için, Freudyen psikanalizdeki "*id*" gibi, *gölge*yi kontrol altına alması gerekmektedir. Bu kontrol, kişinin *gölgesini* bastırabilen bir persona geliştirmesiyle mümkün olabilmektedir. Son olarak, "*benlik*" arketipi, kişiliği düzenleyen ve kolektif bilinçdışının merkezini oluşturan yapıdır. Ben arketipi, diğer bilinçdışı arketipleri ve onların bilinç düzeyine yansımaları yönlendirmekte ve organize etmektedir; kişiliğin bütünsel bir yapıya kavuşmasına yardımcı olmaktadır. Bireyin kendi özgünlüğünü geliştirebilmesi ve gerçek potansiyelini ortaya koyabilmesi için ego, "*ben*" arketipinin rehberliğine uyum sağlamalıdır. Bu bağlamda Jung, insanın kendini keşfetmesinin, geliştirmesinden daha öncelikli olduğuna inanmaktadır (Geçtan, 1998, s. 177-182).

Freud'un tedrisatından geçtiğini kabul edebileceğimiz Jung, görüldüğü üzere psikanalitik yaklaşımında Freud'dan epey farklılaşmıştır. Her ikisi de tıp eğitimi almış ve hekimlik yapmış olsalar da Freud'un psikanalitik kuramının Jung'a kıyasla daha pozitivist olduğu görülmektedir. Zira Jung'un psikanaliz yaklaşımı, Freud'a kıyasla tinseldir. Tanımladığı kişilik katmanları ve dört temel arketip,

bunlarla birlikte kolektif bilinçaltı kuramı, bilimsel olarak doğrulanması veya yanlışlanması zor kavramlardır. Öte yandan Jung'un örnek vakalarla kurduğu çerçeve kendi içinde tutarlıdır. Öte yandan arketip teorisi, bin yıllardır farklı coğrafyalarda anlatılagelen hikayedeki ortak tipleri ve bunların gerçek hayattaki karşılıklarını anlamlandırmak açısından yararlıdır. Elbette bir yandan da Jung'un analitik psikolojisi Freudyen yaklaşıma alternatif yaratarak psikolojik süreçleri anlamlandırmak açısından kıymetli bir kuramsal zemin sağlamaktadır.

2.5.3. Julia Kristeva

Julia Kristeva, 1941 yılında Bulgaristan'da doğmuştur; bir psikanalist, feminist bir dil ve edebiyat kuramcısı olarak tanınmakta, 1979'dan beri psikanalist olarak çalışmakta ve Paris VII Üniversitesi'nde ders vermektedir. 1965 yılında kazandığı doktora bursuyla Paris'e taşınmış, burada edebiyat dergisi *Tel Quel* etrafında toplanan entelektüel gruba katılarak onlardan etkilenmiştir. Bu grup içerisinde Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault gibi isimlerde yer almaktadır (Hitchcock, 2020, s. 241). Bu isimlerin Kristeva'nın düşüncesi üzerinde büyük etkisi olmuştur. Durudoğan'a göre (2014, s. 51) söz konusu entelektüel ortam Kristeva'nın feminist kurama dair fikirlerinin odağında yer alan *parlêtre* yani "konuşan varlık" kavramını geliştirmesinde etkili olmuştur. Kristeva'ya göre konuşan varlığı anlamının yolu tarih, dil ve diğer şekillendirici disiplinleri ve bunların güçlerini incelemekten geçmektedir. Hitchcock'a göre (2020, s. 241) Kristeva'nın çalışmaları dilbilim, psikanaliz ve feminist kuram üçgeninde yer almaktadır. Ancak Kristeva'nın ilgisi, genel olarak dil ve anlamın biçimsel yapılarından ziyade bu yapılardan kaçarak onları altüst eden şeylere yöneliktir.

Kristeva'nın psikanalize olan ilgisi 1960'larda sıklıkla Jacques Lacan'ın seminerlerine katılmış olmasından ileri gelmektedir. Kristeva'nın psikanaliz kuramında Lacancı psikanalizin yoğun etkisi görülmektedir. Durudoğan, Lacan'ın kendini "tam bir Freudcu" olarak tanımladığını; ancak birçok açıdan ondan ayrıldığını hatırlatmaktadır. Freud, cinsel gelişimi doğal nedenlere bağlarken Lacan için davranışların ve öznenin nedenleri dilin yapısından kaynaklanmaktadır. Ona göre psikoseksüel gelişim öznenin dil ile kurduğu ilişkiyi anlamadan anlaşılamaz (2014, s. 54). Lisans eğitimini dilbilim üzerine tamamlayan Kristeva'nın psikanalizi Lacancı bir perspektiften dilbilim ile ilişkili olarak alımlaması bu sebeple anlaşılmalıdır. Lacan için psikanalitik anlatılar saf değildir ve dil içerisindeki kaosu ve sınırlılığı içermektedir. O nedenle Lacan'a göre, hastalık bilinçdışına atıldığında anlatının da yanında sürüklendiği ve deneyimlerin neredeyse dilin içine karışarak süper-egonun hakimiyetinden kurtulduğu görülmektedir. Bu bağlamda, cinsellik de diğer unsurlar gibi anlatıya etki eden ve onun üzerinde egemenlik kuran bir araç haline gelmektedir (Kancı & Tarcın, 2022, s. 323).

1960’larda ağırlıklı olarak Marksist, Maoist ve feminist eğilimlerle başladığı kuramsal yolculuğu, özellikle 80’lerde ve 90’larda psikanalizin edebi öznesine odaklanarak sürmüştür. Kristeva, psikanaliz kuramında birbirinden uzak alanları bir araya getirebilmesi sebebiyle etkili ve dikkat çekici bir düşünür olmuştur. Örneğin ona göre biyolojik dürtülerin önemi ancak dil ve kültür ile anlaşabilmektedir (Kartal, 2015, s. 75-77). Kristeva’ya göre (akt. Kartal, 2015, s. 77), onun psikanaliz perspektifinden kuramsal amacı “özneye, öznenin oluşumuna ve öznenin bedensel, dilsel ve toplumsal diyalektiğine dayanan bir anlamlama kuramı (*theory of signification*)” geliştirmeye çalışmaktır. Bu düşüncede Lacan’ın “*Bilinçdışı, sözün özne üzerindeki etkileridir, sözün etkilerinin gelişimi içerisinde öznenin belirlendiği boyuttur; bu gelişimin sonunda bilinçdışı, bir dil gibi yapılır.*” görüşünün etkisi şüphesiz ki büyüktür (Lacan, 2013, s. 157). Kristeva da sıklıkla Freudyen psikanalizin kavramların yararlanmakta ve daha önce de bahsedildiği üzere Lacan da kendini tam bir Freudcu olarak tanımlamaktadır. Ancak Freud’un psikanalize yaklaşımında görülmeyen, bilinçdışını bir dil gibi ele almak anlayışı Kristeva’da bariz bir şekilde Lacan etkisinin ağır bastığını göstermektedir.

Kristeva’nın psikanaliz yaklaşımında “psişik anlamlılık” (*significance*) önemli bir kavramdır. Psişik anlamlılık, daha önce de bahsi geçtiği üzere, biyolojik dürtülerin toplumsal olarak denetlenip, düzenlenip bu içgüdüsel faaliyetin eylem haline geldiğini belirtmektedir. Psişik anlamlılık, “dürtülerin dile doğru, dil içinde ve dil aracılığıyla sonsuz faaliyeti olarak eylemi yapılandır”makta, yapısöküme uğratmakta ve toplumun dış sınırlarına geçişi sağlamaktadır. Kristeva’ya göre anlamlama süreçleri semiyotik ve sembolik süreçlerden meydana gelmektedir. Öznenin ürettiği gösteren sistemlerinin hiçbirisi sadece sembolik veya semiyotik olamaz; özne hem sembolik hem de semiyotiktir (Kartal, 2015, s. 83-84). Bu kavramları anlamlandırmak üzere Kristeva “semanaliz” adını verdiği bir metot önermektedir. Semanaliz, semboliğin kurallarına nasıl direnildiğini anlamlandırmak üzere göstergebilim ile psikanalizi bir araya getirmektedir. Kristeva’da semiyotik ise dil öncesi dönemle, anne bedeniyle bağdaştırılmaktadır. Kristeva, bilinçdışının, özneliliğin ve toplumsal ilişkilerin toplamı olan söylem olarak tanımladığı şiirsel dildeki (Kartal, 2015, s. 77) semiyotik unsuru anne, çocuk ve pre-Oedipal dönemde anneye ait uzam ile bağdaştırmaktadır. Semiyotik potansiyel dilde yıkıcı bir güç olarak bulunmakta, simgesel tarafından kısıtlanmamaktadır. Simgesel düzen bilinçle özdeşleştirildiğinde semiyotiği de dilin bilinçaltıyla özdeşleştirmek mümkündür. Kristeva’ya göre semiyotiğin dilin içine sızması “arkaik itkilerin sürekli olarak var olduğuna, kişinin annesiyle bağının kopuşuna” işaret etmektedir (Hitchcock, 2020, s. 242). Kristeva, dil sistemine ait olduğunu düşündüğü sembolik ile karşıtlık içinde olan semiyotiği işaret ederek “dilsel temsillerin yanı sıra dil öncesi ya da dil sonrası psişik temsillerin de dikkat alınmasına” katkıda bulunmuştur (Tutal, 2005, s. 68).

Kristeva'nın psikanalitik yaklaşımında bu çalışma açısından önem arz eden ve ele alınacak olan kavram abject'tir. Kristeva abject'i, yani yaygın çevirisiyle iğrenci, iğrenç olanı şu sözlerle tanımlamaktadır:

“Varlığın kuralsız, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışına defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlarından biridir iğrenme. (...) Arzuya dil döker, onu hırpalır, büyüler ama arzu baştan çıkarılmaya yanaşmaz. Telaşa kapılarak geri çekilir. Tiksinip yadsır.” (2018, s. 13)

Kristeva'ya göre “iğrenç olan toplumsal ve simgesel düzene uymayan ya da bu düzeni bozan, dolayısıyla o düzenin dışında bırakılması, kirli ya da ahlaksız sayılması ve sınırların dışına itilmesi gereken”dir (Hitchcock, 2020, s. 244). Kristeva'da abject öznenin ve nesnenin veya benlik ile öteki ayrımının kaybindan doğan anlamının tehlikede olduğu bir çökme durumuna karşı insan tepkisini (dehşet, kusma vb.) ifade etmektedir (URL-23). Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* isimli eserinde abjecti fiziksel nesnelerden yola çıkarak tariflemeye başlamıştır. Kristeva'nın verdiği örneklerden ilki, ona göre en temel ve en arkaik biçimini yiyecekten tikslenme oluşturmaktadır. İnsan “yiyecekten, kirden, atıktan, pislikten” tiksilmektedir. İğrenmeden doğan bulantı kişiyi anne ve babadan ayırmaktadır ve kültüre atılan ilk adımdır (2018, s. 15). Abject, ötekinin reddedilmesiyle “ben”in oluşmasına yol açmaktadır. Bir başka deyişle kişi, abject yani iğrenç olanı reddederek kendisi olabilmektedir (Kartal, 2015, s. 95).

Bu bağlamda en temel iğrenme doğumla birlikte gerçekleşmektedir ve anne bedeniyle ilintilidir. Kristeva'ya göre doğum imgesi kusma veya dışkılama gibi şiddetli bir dışa atma edimi olarak algılanmaktadır (2018, s. 126). Lacancı yaklaşımı hatırlarsak, Lacan'ın ayna evresi adını verdiği dönemde bebek ilk kez kendi yansımısını gördüğünde “öteki” olduğunun farkına varmakta, kendisini annesinden ayırmakta ve birey olma yolculuğu başlamaktadır. Yani Lacan'ın yaklaşımında, bu karşılaşma yaşanmadan önce, dil öncesi dönemde bebek kendisini doğuran anne ile kendini bir görmektedir. Kristeva'nın yaklaşımında kendini anneyle bir görme hali doğum ile birlikte son bulmaktadır. Bebek, steril ve anneyle bir bütün olduğu anne karnından dışarı itildiğinde doğuran, adet gören çürümekte olan bir bedene doğru kaymıştır. Doğum ile birlikte bebek, kendini annenin içinde yer alan iğrendirici maddelerden kurtarmış olmaktadır. Doğmuş beden, anne karnındaki halinden farklı olarak plasentayla kaplı pis bir gerçekliğe kavuşmaktadır. Kristeva'ya göre özne, “kendi karnını, doğurmak zorunda olduğu ve değerli olsa bile tiksindiren bir cenin olarak düşleyerek kendi kendini” doğurmaktadır (2018, s. 126-127). İğrenme geçici bir süreç değildir, ben olma sürecindeki merkezi bir rol oynamaktadır. Anne bedenini reddedişte görülen iğrenme, hayat boyunca hatırlanacak bir his ve zaten en başından beri kayıp olan nesneye karşı yas durumudur (Arya, 2014, s. 18). Erkek ve kadın

için anneden kopma, biyolojik ve ruhsal bir zorunluluktur ve bağımsız olmanın ilk adımıdır. Uygun koşullarda gerçekleştiği ve erotize edilebildiği takdirde anne katli yaşamsal bir zorunluluktur ve bireyselleşmenin olmazsa olmazıdır (Kristeva, 2009, s. 40-41).

Anne bedenine atfedilen iğrençlik başta olmak üzere Kristeva, abject olanın dışı olana mal edilişinin altını çizmektedir. Kristeva, abjecti açıklama noktasında sıklıkla farklı coğrafyaların geleneklerine ve Tevrat başta olmak üzere çeşitli dinlere ve dini ritüellere atıf yapmaktadır. Kristeva, Tevrat'ın üçüncü kitabı olan Levililer'in incelemesinde Levililer'deki simgesel düzeni ataerkil ve yabancı düşmanı olarak tanımlamakla yetinmemekte, aynı zamanda tüm bu ilahi emir ve yasakların "annenin gücünü" nasıl tahakküm altına aldığını da işaret etmektedir (Hitchcock, 2020, s. 244-245). Ona göre arkaik anneden korku, temelde kadının doğurma gücünden duyulan korkudur. Bu endişe veren güç, ataerkil düzenin erklerinin alt etmekle yükümlü olduğu bir güçtür. Çeşitli toplumlarda kadın, her ne kadar soyun devamını sağlayacak taraflardan biri olsa da mevcudiyetleri ataerkil normun sürdürülmesini tehlikeye sokmaktadır. Bu sebeple dinlerde kadınlara yönelik pek çok hüküm, kirlilik ritüelleri ve yasaklar mevcuttur (Kristeva, 2018, s. 98-99). Kadına içkin olan şeyler genellikle farklı zamanlarda, farklı coğrafyalarda ve farklı inançlarda istikrarlı bir şekilde iğrenç olarak içselleştirilmiştir. Kristeva, bedenin sınırlarında yer almalarına rağmen dışa atılan göz yaşı ve spermin kirlilik değerinin olmayışını hatırlatmaktadır (a.g.e., s. 92); öte yandan kadına özgü olan doğum, adet kanı, çeşitli akıntılar tiksindiricidir. Örneğin semavi dinlere göre ilk günah olan Adem ve Havva hikayesinde de yasak bir meyvenin yenilmesinde "dişi ve hayvani bir girişim" yer almaktadır ve bu durum tiksintiyle anılmaktadır. Adem'in günahı anlatısı kutsalın karşısına şeytani bir ötekiliği koymaktadır. Kötülük kaynağı ve günahın eşdeğeri olan bu iğrençlik, tenin ve yasanın ruhta barışmasının koşuludur. O sebeple kadın iğrençtir; ancak bu iğrençlikle uzlaşmak ve onu tahakküm altına almak gerekmektedir (a.g.e., s. 156-157). Kristeva'nın abject nosyonu bedenin ataerkil tahakküm içerisinde geçirdiği dönüşüm Kancı ve Tarcan'a göre iki kuramsal sonuç doğurmaktadır:

"Bunlardan ilki bedenin abjecti atması ile bilinçte biriken deneyimlerin dil ve öteki yoluyla bilinçdışına atılması arasındaki ontolojik benzerliktir. İkincisi ise tahakküm altındaki bedenin, abjeksiyonu patriarkal bir manipülasyon altında gerçekleştirmesinden ötürü maruz kaldığı psikanalitik çıkmazdır." (2022, s. 327)

Görüldüğü üzere Kristeva, Lacancı psikanaliz ekolünden gelen, dolayısıyla Freudyen tanımlara da aşina olan bir psikanaliz yaklaşımı benimsemiştir. Lacan'ın bilinçdışını bir dil gibi tanımlamasından etkilenmiş ve anlamalama süreçlerinin sembolik ve semiyotik süreçlerden meydana geldiğini ifade etmiştir. Freudyen psikanalizin pozitivist yapısına karşı Kristeva, biyolojik olanı anlamının yolunun dil ve kültürden geçmekte olduğunu savunmaktadır. Kristeva, *chora*, metinlerarasılık gibi önemli kavramları daha pek çoğunu literatüre kazandırmıştır ve Kristeva'nın

düşünce ve çalışmaları bu bölümde ele alınandan çok daha fazlasıdır. Ancak bölüm başında da belirtildiği gibi Kristeva, bu kısımda yalnızca abject nosyonu ile ele alınmıştır. Abjecti anlamak önemlidir, çünkü onun abject tanımı birey olma sürecinin kaçınılmaz başlangıcını imlerken aynı zamanda antropolojik bir tespittir. Abject kavramı, iğrenmenin psikolojik kökenlerini araştırırken ilk iğrenme anı olarak doğum ve ilk iğrenme nesnesi olarak anne bedeni tespitleri üzerinden zaman, coğrafya ve kültür fark etmeksizin iğrenç ve öteki addedilenin ne olduğunu hatırlatmaktadır.



3. SEÇİLEN FİLMLERİN İNCELENMESİ⁷⁵

3.1. *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962)

3.1.1. Filmin Künyesi



Görsel 10 *What Ever Happened to Baby Jane?* filminin posterini

Yönetmen: Robert Aldrich

Yapım: Seven Arts (ABD)

Senaryo: Lukas Heller, Henry Farrell (Uyarlanan kitabın yazarı)

Görüntü Yönetmeni: Ernest Haller

Kurgu: Michael Luciano

Oyuncular: Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono, Maidie Norman

⁷⁵ Bu bölümde yer alan üç filmin öykülerine yer verilirken sinopsisten ziyade tretmana yakın olacak şekilde detaylı bir yaklaşım benimsenmiştir. Filmlerin öykülerinin bu denli uzun ve ayrıntılı ele alınmasında öykülerin yapılacak analizlere yol haritası görevi görmesi ve filmi izlemeyen okurlar için ise bağlam oluşturmaya amaçlanmıştır. Öte yandan bu bölümde yer alan detaylı film öyküleri filmlerin öykülerinin önemli dönüm noktalarını ve sürprizlerini ele vermesi açısından filmleri izlemeyen okurların seyir zevkini bozabileceğinden bu kısımların okunmasının okur inisiyatifine bırakıldığı hatırlanmalıdır.

3.1.2. Filmin Öyküsü

Yıl 1917. Sarışın bukle bukle saçlarıyla, sevimli görünüşü ve dokunaklı şarkılarıyla çocuk vodvil yıldızı Bebek Jane Hudson, Los Angeles'taki bir tiyatro salonunda sahne almaktadır. Şova ilgi o kadar fazladır ki bilet bulmak çok zordur. Bebek Jane Hudson, banço ve piyano çalan babasıyla sahnede şarkı söylemekte ve dans etmektedir. Jane'in şarkıları genel olarak babası ölmüş bir kız çocuğunun dokunaklı sözlerinden oluşmaktadır. Bu sırada Jane'in annesi ve ablası Blanche, sahne arkasından şovu izlemektedir. Seyirci tarafından en çok talep edilen, Jane'in en meşhur şarkısı "*I've Written a Letter to Daddy*"⁷⁶dir. Şovun ardından aile tiyatrodan çıkar ve burada kendilerini bekleyen bir hayran grubuyla karşılaşır. Tiyatronun arka çıkışında, hayranların önünde Jane ile babası bir kavgaya tutuşurlar. Jane'in şımarık ve kaprisli bir kız çocuğu olduğunu ve ailenin geçimini kendisinin sağladığının farkında olduğu görülür. Bu kavga esnasında baba, Blanche'ı azarlar. Ağlamaya başlayan Blanche'i annesi teselli eder. Ona, bir gün esas yeteneğin Blanche olduğunu ve bir gün yeteneğinin fark edileceğini söyler. O gün geldiğinde Blanche'in, Jane ve babasının ona gösterdiğinden daha merhametli olmasını öğütler. Blanche'in, Jane'in ilginin odağında olmasına ve kendisinin itilip kakılmasına gücendiği ve içerlediği görülür.

İkinci başlık kartı yılın 1935 olduğunu gösterir. İki yapımcının bir Hollywood stüdyosunun gösterim salonunda bir film izlediği görülür. Perdedeki filmde Bebek Jane oynamaktadır ve artık 20'li yaşlarındadır. Yapımcılar filmin kötü olduğu ve Jane'in performansının başarısızlığı üzerine konuşurlar. Çocuk yıldızken vodvil şovuyla yüzlerce insanın salonları doldurmasını sağlayan Jane, Hollywood'da kötü bir oyuncu olmuştur. Ancak öte yandan Blanche, dönemin en büyük ve en başarılı yıldızlarından biridir. Yapımcıların diyalogundan Blanche'in, sinemada o kadar da başarılı olmayan kız kardeşine sahip çıktığını ve kendi kontratında ancak Jane'in de stüdyo çatısı altında çalışıyor olması şartıyla çalışma maddesinin olduğu anlaşılmaktadır. 1935 sekansı, filmin temasını belirleyecek bir araba kazası sahnesiyle sona erer. İki kız kardeş eve geldiklerinde biri arabanın girebilmesi için garaj kapısına açmak üzere iner ve diğeri arabayı onun üzerine sürer.

Üçüncü ve son başlık kartı "DÜN" demektir.⁷⁷ İki kız kardeş aynı evde yaşamaktadır. Blanche, araba kazası neticesinde kötürüm kalmıştır ve tekerlekli sandalyeyle hareket edebilmektedir. Jane ise Blanche gibi yaşlanmıştır. Beyaz renkte ağır bir pudra sürmekte, ayaklarını yere sürüyerek yürümekte ve aksi bir görünüm sergilemektedir. Televizyonda Blanche'in altın dönemine ait bir film gösterilmekte ve Blanche nostaljik bir hissiyatla kendi filmini izlemektedir. Blanche'in filminin gösterilmesi ve Blanche'in filmi keyifle izlemesi Jane'i öfkelenmektedir. Jane'in kardeşine karşı büyük bir öfke, nefret ve haset hissettiği anlaşılmaktadır. Eve haftada bir gün gelen hizmetçi Elvira,

⁷⁶ İng. Babama bir mektup yazdım.

⁷⁷ Film 1962'de çekildiği için zaman, dönemin seyircisi açısından 1962 veya "günümüz" anlamına gelmektedir.

Blanche'e öpte bulduğu bir zarf getirir. Zarfta Blanche'e hayranları tarafından gönderilmiş mektuplar vardır; ancak Jane bunları Blanche'e vermek yerine çöpe atmıştır. Hatta Jane, mektuplardan birinin zarfına, Elvira'nın "Bu sözleri en son ne zaman duyduğumu bile hatırlamıyorum." diye tarif ettiği küfürler yazmıştır.

Blanche'in kötürüm olması sebebiyle evi Jane çekip çevirmektedir. Öte yandan Jane'in geçmişte yaşadığı ve filmsel zamanda tekrar eden bir alkol problemi vardır. Elvira'nın aktardığına göre son bir ayda Jane'in sorunları daha da artmıştır. Blanche, bunun sebebinin başka olabileceğinden şüphelenmektedir; zira evi satmak, akli dengesi yerinde olmayan Jane'i iyi bakılabileceğı bir akıl hastanesine yatırmak ve Elvira'yla daha küçük bir evde yaşamak istemektedir. Jane gerçekten de Blanche'in niyetinden haberdardır. O sebeple, Blanche'in kendisine yardımcı olacak Doktor Shelby'ye ulaşamaması için Blanche'in odasındaki telefonu kullanılmaz hale getirir. Bu gelişmeler, Jane'in akıl sağlığını olumsuz etkilemektedir. Sürekli olarak gaipten kendi çocukluk sesinin söylediğı şarkıları duymaktadır. Daimî bir nostalji içinde yaşamakta ve realiteyle karşılaştığında büyük bir hayal kırıklığı yaşamaktadır.

Blanche, Jane'e evi satma hususunu açar. Ancak bu konuşma iyi gitmez. Zira Blanche mali müşavirlerinin evi satmalarını önerdiğini söylese de evdeki her telefonu dinleyen ve eve gelen her mektubu okuyan Jane, bunun yalan olduğunu bildiğini söyler. Aralarında çıkan tartışmanın ardından Jane, Blanche'in odasından telefonu tamamen kaldırır. Blanche'e karşı artan nefretinin bir göstergesi olarak akşam yemeğı olarak Blanche'e, Blanche'in odasında yaşayan muhabbet kuşunu öldürerek servis eder. Jane, halihazırda kötürüm olan Blanche'i git gide sosyal hayattan izole etmektedir. Jane'in nostaljik sanrıları, kendine yeni bir gerçeklik yaratmasına sebep olmaya başlamaktadır. Bir gün gazeteye, eski şovunu canlandırmak üzere kendisine yardımcı olacak profesyonel bir piyanist aradığına dair bir ilan verir. Jane, gazetenin bürosundayken Blanche Doktor Shelby'yi aramalarını rica eden bir mektup yazarak karşı komşunun bahçesine fırlatır; ancak notu komşu değıl Jane bulur. Bu durum iki kız kardeş arasındaki ilişkiyi daha da gerilimli bir hale getirir. Blanche, muhabbet kuşunun ardından Jane'in kendisine getirdiğı yemekleri yemez hale gelir. Jane aynı zamanda Elvira'nın da işine son vererek Blanche ile kendisini dış dünyadan iyice izole hale getirir.

Jane'in gazete ilanına Edwin Flagg adında tombul, işsiz ve annesiyle yaşayan efemine bir genç adam başvurur. İlk buluşmalarında ikisi de karşılarında farklı insanları beklemektedir. Jane'in gerçeklikle bağları iyice kopmaya başlamış ve Edwin'le çalışmalarında çocukluk şovunda giydiğı kıyafetlerin benzerlerini giymeye, saçını o dönemki saç gibi yapmaya başlamıştır. Jane, Edwin'in piyanoyla eşlik etmesiyle *I've Written a Letter to Daddy* şarkısını söyler ve koreografisini yapar. Edwin, Jane'in performansını garip ve rahatsız edici bulur; zira ne şarkının içeriğı ne de koreografi Jane'in görünüşüne ve yaşına uymaktadır. Aşağıda bir yabancının olduğunu duyan Blanche, Jane'e

gelen kişiyle tanışmak istediğini söyler; ancak Jane, Edwin'in kendi arkadaşı olduğunu ve onu elinden alamayacağını söyleyerek Blanche'e tokat atar.

Edwin'le çalışmaları neticesinde heyecanlanan Jane, kostüm yaptırmaya gider. Jane kostümcüdeyken Blanche, merdivenlerden sürünerek alt kattaki telefona ulaşır ve Doktor Shelby'i arar; ancak Jane zamanında yetişerek Blanche'i engeller. Çok öfkelenen Jane, Blanche'i oturduğu yerde bayıltana kadar tekmeler. Bankaya giderek şovunu canlandırmak için gereken masrafları karşılayacak parayı Blanche adına çeker. Eve döndüğünde Blanche'in sağlığından endişe eden Elvira'nın çekiçle kilidi kırarak eve girer ve Jane zamanında yetişir. Eve giren Elvira, Jane'in Blanche'i yatağa bağladığını görür. Elvira'nın polise haber vermesiyle akıl hastanesine kapatılmaktan endişe duyan Jane, kadını getirdiği çekiçle öldürür. Blanche'i tekerlekli sandalyesine oturtup gecenin karanlığında garaja, arabaya götürür.

Jane, Blanche'i sahile getirmiştir. Gece sahilde uyurlar ve sabah tatilcilerin seslerine kadar uyanmazlar. Sahil tatil yapan insanlarla doludur. Sahildeki büfede çalan radyoda Jane'in cinayetinin ortaya çıktığı ve kız kardeşlerin arandığına dair bir haber geçer. Bu sırada Jane, gerçeklikten tamamen kopmuş ve tam olarak çocuk haline dönmüştür. Blanche ise açlık, susuzluk ve sıcaktan ölümün eşiğine gelmiştir. Jane, tam bir psikoz halindeyken Blanche, kız kardeşine itirafta bulunur. 1935 yılında Blanche'i kötürüm bırakan kazada aslında Jane masumdur. O gece gittikleri partide iki kız kardeş sarhoş olmuş, Jane, Blanche'e fazlasıyla sataşmıştır. Eve döndüklerinde garaj kapısını açmak üzere Jane aşağı inmiş ve Blanche, Jane'i ezmek için gaza bastığında Jane'in tam zamanında kenara çekilmesi sonucunda demir kapıya çarpmış ve omurgasının çatlamasına sebep olmuştur. Ziyadesiyle sarhoş olan Jane olay yerinden kaçmıştır ve Blanche de sürünerek garaj kapısına kadar gitmiş ve sonrasında kazadan Jane'i sorumlu tutmuştur. Blanche, Jane'e masum olduğunu söyler. "Ben, kendimi kötürüm bıraktım." ve "Seni ben çirkinleştirdim." der. Ölüm döşğinde yaptığı itirafta aynı zamanda Jane'in alkol probleminden, akli sorunlarından ve "çirkinleşmesinden" kendini sorumlu tutar. Jane'in itirafa tepkisi tek cümleyle olur: "Yani bunca zamandır arkadaş olabilir miydik?".

Bu yüzleşme yaşanmasına rağmen artık iki kız kardeş için çok geçtir. Sahilde devriyede olan polisler Jane'in arabasını tanır ve sahili taradıklarında kız kardeşleri bulurlar. Ancak Jane, olayın ciddiyetinin farkında değildir. Elinde kız kardeşiyle yemek üzere aldığı iki dondurmayla birlikte dans etmeye başlar. Sahildeki insanlar Jane'in etrafında çember oluşturarak dansını izlemekte ve polisler de Jane'in dansının bitmesini beklemektedirler. Blanche sahilde kurtarılmayı beklerken, Jane de yıllardır aradığı seyirciye kavuşmuştur (Aldrich, 1962).

3.1.3. *What Ever Happened to Baby Jane?* Filminin Sosyolojik ve Psikanalitik İncelemesi

Filmleri sosyolojik bağlamda ele almakta faydalanılacak kuramsal çerçeveyi, ikinci bölümde de ifade edildiği üzere Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisi ve kültür endüstrileri kavramı ile İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun popüler kültür yaklaşımı, kodlama-kodaçımı yöntemi ve temsile ilişkin tespitleri teşkil edecektir. Bu kuramlar, genellikle filmlerin birer metin gibi okunduğu analizlerde metot olarak seçilmemekte olup, öte yandan bu çalışmanın bağlamında örnek filmleri söz konusu kuramlar çerçevesinde incelemek faydalı olacaktır. O sebeple bu kısımda bahsi geçen kuram, teori ve yaklaşımlara belli bir sıra verilmeksizin filmler söz konusu kavramlar çerçevesinde yeniden düşünülecek, filmlerin popüler kültür içinde durdukları konum ve ürettikleri/yeniden ürettikleri söylem ve ideoloji üzerine düşünce egzersizi yapılıyor olacaktır.

Bu çalışmanın çeşitli kısımlarında birden fazla kez Kocakarı Korkusu filmlerinin Hollywood'un öz evladı olduğu tespiti yapılmıştır. *Baby Jane*, akımın ilk filmi olarak bu tespiti fazlasıyla karşılamaktadır. *Baby Jane*'in başrollerini paylaşan Bette Davis ve Joan Crawford, Hollywood'un tam anlamıyla Hollywood olduğu yıllardan beri sektörde çalışan iki efsanedir. Hollywood'un iki titani *Baby Jane*'de ilk kez birlikte kamera karşısına geçmektedir; ancak bu film, kendileriyle özdeşleşen filmlerden farklıdır. Hitchcock'un *Psycho*'sunun açtığı kulvarda ilerleyen, yılların yapım yasasının gevşediği atmosferde çekilen, Gotik, grotesk bir korku filmidir. Kocakarı Korkusu filmlerinin biçim ve içerik özellikleriyle *Baby Jane*'in yapım hikayesi detaylı bir şekilde ele alındığı için *Baby Jane*'in çekildiği atmosferi de tekrar tarif etmek beyhude olacaktır. Ancak öte yandan *Baby Jane*'in niçin 1960'larda büyük stüdyolar tarafından çekilip dağıtılan filmler arasından ayrılarak hala hatırlanıyor olduğu, popüler kültürde nasıl bu kadar etkili olduğu soruları filmi sosyolojik anlamda çözümlemeye başlamak açısından güzel bir başlangıç noktasıdır.

Eleştirel yaklaşıldığında öncelikle *Baby Jane*'in *Psycho*'nun izinden giden bir istismar filmi örneği olması başlı başına problematiktir. Tıpkı Adorno ve Horkheimer'in tespit ettiği gibi kitle kültürü evresini liberalizmin geç evresinden ayıran şey yeni olanın dışlanmasıdır. Zira kültür endüstrisindeki erk sahipleri yeni olanı riskli bulur ve reddeder (2020, s. 65). Sinema özelinde bu durum sinemanın kendisi kadar eskidir. İlk bölümde de örneklendiği gibi yeni kurulan film endüstrisinde senaryo materyalleri, daha önceden denenip sevildiği gözlenen romanlar ve tiyatro oyunlarıdır. *Psycho* henüz proje aşamasındayken Paramount filme burun kıvrırmış, filmin fazlasıyla "tatsız" konuları ele aldığı gerekçesiyle filmi finanse etmek istememiştir (Rebello, 2013, s. 13). Görüldüğü üzere Paramount, yeni olana direnmiş ve elde edebilecekleri başarıyı öngörememiştir. Ancak Paramount örneğinde dahi *Psycho*'yu takiben stüdyo, bir Kocakarı Korkusu filmi olan *Lady in a Cage*'i (Grauman, 1964), satanizm, ruhani varlıklar tarafından cinsel saldırıya uğrama gibi temalara

sahip *Rosemary's Baby*'i (Polanski, 1968) ve ensest ile şiddetin başat unsurlar olduğu *Chinatown*'ı (Polanski, 1974) çekmiştir. Nadiren de olsa orijinal ve denenmemiş bir şey ortaya çıktığında, şayet başarılı olursa, denenmiş olan yeni kültür endüstrisinin repertuarına girmekte ve üretmenin kar getirici olacağı öngörüldüğünden sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Bu durum *Psycho*'nun benzeri filmlere yol açması örneğinde varken, aynı zamanda *Baby Jane*'in Kocakarı Korkusu olarak adlandırdığımız akıma yol açması durumunda da gözlemlenmektedir.

Baby Jane'in söz konusu modayı takip eden bir başka büyük stüdyo olan Warner Bros tarafından dağıtılması bir başka önemli noktadır. Zira Bette Davis, kariyerinin ilk dönemindeki kısa süreli Universal macerasının ardından yıllarca Warner Bros'un kontratı altında çalışmış ve en ikonik filmlerini burada çekmiştir. Kariyerinin en parlak döneminde MGM'de çalışan Crawford ise daha önce de anlatıldığı üzere istemeden de olsa buradan ayrılmış ve Warner Bros'a transfer olmuştur. Warner Bros'ta çektiği ilk film, pek çok eleştirmence kariyerinin en iyi performansını verdiği ve hayatındaki tek Oscar ödülünü kazandıran *Mildred Pierce* (Curtiz, 1945) olmuştur. Özetle Warner Bros, neredeyse iki oyuncu içinde yuva-stüdyodur. Öte yandan özellikle Davis'in Warner Bros'la ilişkisi bir çeşit sevgi-nefret ilişkisi gibidir. Çünkü Davis, Warner Bros'u kendisine uygun roller vermediği gerekçesiyle dava etmiş ve Hollywood tarihinde bir yıldızın stüdyoyu dava ettiği ilk emsal davayı açmıştır (bkz. s. 29-30). Warner Bros, iki oyuncuya da 1930'lar ile 1950'lerin başına kadar baş roller vermiş, Oscar kazanabilmeleri için halkla ilişkiler faaliyetleri yürütmüştür. Zira hem Davis hem de Crawford, dönemlerinin en yatırım yapılması yıldızlarıdır. Öte yandan ikinci bölümde de bahsedildiği ve ayrıca Shelley'nin de hatırlattığı üzere Warner Bros'un patronu Jack Warner, yönetmen Robert Aldrich'ten *Baby Jane* projesini dinlediğinde “Bu iki kocakarı için bir kuruş vermem.” demiştir (2009, s. 30). Bu örnek hem kültür endüstrileri kavramını hem de feminist eleştirel yaklaşımı çağrıştırmaktadır. Hollywood'da bir kadın yıldızın baş rol olma ömrünün 30'lu yaşlarının ortasında sona erdiğini söylemek mümkündür.⁷⁸ *Baby Jane*'in yapım süreci örneğinde, Davis ve Crawford “altın çağlarındayken” stüdyonun başında olan Jack Warner, 1962'de hala stüdyonun başındadır. Ancak bu sefer eski yıldızlarına “yaşları geçtiği için” sırt çevirmektedir.

Öte yandan, daha önce de belirtildiği üzere, Shelley, Kocakarı Korkusu filmlerine yaklaşımda iki farklı bakış açısı olduğunu ifade etmektedir. İlki, bahsi geçtiği üzere stüdyo sisteminin en değerli yıldızlarını dahi yaşları ve “cazibelerini kaybetmeleri” sebebiyle harcaması ve söz konusu yıldızların düşük bütçeli filmlerde oynayarak kendilerini rezil ettiklerine dair bir bakış açısidir. İkinci görüş ise, bu filmlerin normal şartlarda baş rol oynayamayacak kadar “yaşlı” olan yıldızlara yeniden başrol

⁷⁸ Bu tespit, *Baby Jane*'in çekildiği klasik Hollywood stüdyo sistemi dönemi için yapılmaktadır. Öte yandan istisnalara rağmen söz konusu yazılı olmayan kuralın, bu tez çalışmasının üretildiği 2020'li yılların başında da çok değiştiği söylenemez.

olma, spot ışığının altına geçme imkânı verdiğidir (2009, s. 4). İlk görüş ne kadar Frankfurt Okulu'na yakınsa ikinci görüş o kadar İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'na yakındır. Zira kültür, Kültürel Çalışmalar açısından hem hegemonyanın tesis edildiği hem de onunla mücadele edilen alandır (Hartley, 2004, s. 49-50). Bu bağlamda *Baby Jane*'de Davis ve Crawford'ın yaptığının “canavarlaşmak”, “çirkinleşmek” veya “gülünç görünmek” pahasına ana akım sinemada ve baş rol olarak kalmaya yönelik bir mücadele olduğu yorumunda bulunulabilir. Zira Davis ve Crawford'ın kariyerleri düşünüldüğünde emsali görülmemiş bir film olan *Baby Jane*'de oynamaları her ikisi için de büyük bir risk teşkil etmektedir. Öte yandan ana akım kültür üretimi alanında spot ışıklarının altında kalma inatları ve mücadeleleri her iki yıldıza da büyük bir eleştirel başarı kazandırmış, Davis yalnızca eleştirel başarıyla yetinmemiş ve Jane Hudson rolüyle Oscar'a aday olmuştur. Halihazırda ikonik olan bu iki yıldız, Jane ve Blanche Hudson karakterleriyle de popüler kültürde iz bırakmışlardır.

3.1.3.1. *Whatever Happened to Baby Jane?*'de Temsil Politikaları

Ancak temsil açısından bakıldığında Jane ve Blanche Hudson kardeşlerin iz bırakacak kadar ikonik karakterler olmalarına karşın çok da özgün olmadıkları söylenebilir. Burada Hall'ün temsil kavramı üzerine söyledikleri ile klişeleştirme stratejileri ve Lippmann'ın stereotipler üzerine tespitleri hatırlanmaktadır. Kocakarı Korkusu filmleri ve başta ilk örneği olan *Baby Jane*, temsil politikaları açısından stereotiplere ve klişelere yoğun bir şekilde başvurmaktadır. Film yoğun olarak dört karakterin etkileşimi üzerine kuruludur: elbette en başta ana karakterler olan Jane ve Blanche Hudson kardeşler, evin hizmetçisi Elvira ve Jane'in eski vodvil şovunu canlandırması için yardım aldığı piyanist Edwin. Bu dörtlüye ek olarak hikâyede belli bir fonksiyonu olan ancak yardımcı rolde kalan karakterler ise komşu Mrs. Bates ve kızıdır. Bu altı karakterlerin de geleneksel klişelere yoğun bir şekilde yaslandığı görülmektedir.

Öncelikle *Baby Jane*'de yaşlı kadın kötücül olarak imlenmiştir. Özünde Jane ve Blanche Hudson'ın Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalındaki kötücül, Pamuk Prenses'in gençliğini ve güzelliğini kıskanan; Hansel ve Gretel hikayesindeki çocuk yiyen cadıdan çok da bir farkları yoktur.⁷⁹ Temsilleri nasıl olursa olsun film bittiğinde yaşlı kadınlar kötücül ajandaları olan, art niyetli ve içten pazarlıklı olarak temsil edilmişlerdir. Jane ve Blanche karşılaştırıldığında Jane neredeyse tamamen masal cadısı özelliklerine indirgenerek temsil edilmektedir. İksir şişelerini andıracak şekilde etrafı boş içki şişeleriyle sarılmıştır. Mutfakta duvara bir yıldız haritası asılıdır ve Jane, filmin başında gazetenin

⁷⁹ Bu çalışmada sosyolojik bakış ve bahsi geçen kuramsal yaklaşımlar, Kocakarı Korkusu filmlerinin özellikle sektörel ve kültürel olarak nerede durduğunu anlamak ve bu filmlerin temsil politikalarını çözümlemek üzere kullanılmaktadır. Dolayısıyla mitler, arketiplerin kökeni ve filmleri bu çerçevede ele alma yaklaşımı bu tez çalışmasının kapsamı dışında olup mit ve arketiplerden yalnızca örnekler verilecektir. Öte yandan Kocakarı Korkusu filmlerini mitler ve arketiplerin tarihsel kökeni bağlamında düşünmek isteyen okur ve potansiyel araştırmacılar için bkz. Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (M. Rifat & S. Rifat, Çev.) İstanbul: BFS Yayınları. & Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.

astroloji sayfalarını okumaktadır. Kız kardeşine yemek olarak ölmüş muhabbet kuşu ve fare getirmektedir. Kötücül bir espri anlayışı vardır ve Blanche'e ikram ettiği farenin kız kardeşini çılgın atacak derecede korkutması Jane'i eğlendirir. Yan odaya geçerek cadılarla özdeşleşen tiz bir kahkahayla güler. Jane sürekli olarak asık suratlı olmakla beraber, onu eğlendiren ve güldüren şeyler başkalarıyla kinayeli konuşması ve verilen örnekte olduğu gibi iğrendirici ve kötücül şakalardır. Jane, aynı zamanda filmin evreninin merkezinde olan karanlık, büyük Gotik köşkte her şeyin hakimidir. Bu bağlamda tıpkı sihirli küresine bakarak her şeyi duyan, gören ve bilen bir cadı gibidir. Aslında yaptığı şey kapıları veya telefonları dinlemektir; ancak bu özelliğin filmdeki fonksiyonu Jane'i, ondan habersiz hiçbir şey yapılamayacak, hatta ondan gizli olarak herhangi bir şeyin akıldan bile geçirilemeyeceği her şeyin hâkimi, her şeyin farkında bir kötü karakter olarak temsil etmektir. Jane, tıpkı bir hayalet gibi bu karanlık köşkün odalarında ve koridorlarında ayaklarını yere sürüyerek ve yüzünde daima bir somurtma ifadesiyle gezinmektedir. Jane'in görünüş özellikleri de söz konusu kişilik özelliklerini bütünlemektedir. Jane'in saçları her zaman için karmakarışıktır, makyajı abartılıdır ve sürekli olarak uzun elbiseler giymektedir. Makyajı son derece grotesktir. Yüzü pudrayla bembeyaz hale gelmiş ve makyaj kalemiyle kalp şeklinde bir beni andıran "güzellik izi" kondurulmuştur. Jane, bu mistik ve ürpertici özellikleriyle birlikte özünde aksi bir komşu teyzedir. Güler yüzlü komşuları Bates ailesi ne zaman iyi niyetli ve nazik cümleler sarf etse Jane onları tersler, sosyalleşmeyi reddeder.

Jane'in söz konusu aksi yaşlı kadın stereotipi ile masal cadısı klişeleri arasında sıkışmışlığı Blanche'in nazik ve "hanımefendi" tavırlarıyla kontrast halinde gibi görünmektedir. Blanche, zaten tekerlekli sandalyeye mahkûm olduğu için bu hikâyenin mağduresidir. Öte yandan akıl hastası kız kardeşinin sürekli kötü muamelesine maruz kalmaktadır. Ancak *Baby Jane*'in film evreninin "masum" veya "normal" yaşlı kadına yer olmadığı görülmektedir. Filmin sürprizi olan Blanche'in itirafı, belki de filmin asıl kötü karakterinin Blanche olduğunu düşündürür. Filmin başından beri seyirciye anlatılan Blanche'in Jane'in kıskançlığı yüzünden arabayı üzerine sürmesi ve kız kardeşini kötürüm bırakması hikayesi aslında gerçek değildir. Jane ne çocukluğunda ne gençliğinde ne de yaşlılığında anlaşması kolay bir insandır; ancak filmin sonuna kadar seyirciye aktarıldığı kadar kötücül bir karakter de değildir. Öte yandan seyircinin Jane'e yönelik yaşadığı bu aydınlanmanın çok da bir anlamı olmadığı düşünülebilir. Zira filmin sonunda, filmin ana karakteri olan iki "yaşlı" kadın da kötülüğün kaynağı ve temsilcileridir. Masum ve mağdur olma ile kötücül olma özellikleri film boyunca Blanche ve Jane arasında gidip gelir; ancak neticede ikisi de özünde kötü olarak temsil edilmektedir.

Filmin ilgi çekici temsillerinden biri de Edwin'dir. Edwin, belki de *Baby Jane*'de yer alan en karikatürize karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu karikatürize olma hali, Edwin'i canlandıran oyuncu Victor Buono'nun fiziksel özelliklerinin üzerine kurulmuştur. Edwin kilolu, efemine ve ana kuzusudur. Filmdeki sayılı etkili karakterden biri olmasına rağmen Edwin'in senaryo yapısı içindeki

inşası karakterden ziyade bir tip halindedir. Edwin'i ilk gördüğümüz sahnede küçük ve büyük ihtimalle düşük kiralı bir evde annesiyle yaşadığını ve gazete ilanlarından iş baktığını görürüz. Edwin'in işsiz olması, büyük ihtimalle annesinin geliriyle geçindikleri olasılığını kuvvetlendirmektedir. Edwin ile annesinin görüldüğü kısa sahnelerde Edwin'in annesiyle bir ölçüde sevgi-nefret ilişkisi olduğu söylenebilir. Edwin annesini sevmekte ve ondan kurtulmak istemektedir. Edwin'in temsilinde kullanılan tüm bu fiziksel ve kişilik özellikleri onu tipik olarak kilolu, özgüvensiz ve bağımlı bir karakter olarak inşa etmektedir. Edwin'in bir diğer alametifarikası sürekli olarak terlemesi ve yemeyi çok sevmesidir. Stereotipik olarak kilolu insanlara atfedilen her özellik, Edwin'de vücut bulmaktadır. Edwin'in Jane'e ilk ziyaretinde birlikte çay içtikleri sahnede Edwin'in büyük bir iştahla kurabiyeleri yemesi; Jane'in dansı esnasında piyano çalarken sürekli olarak terlemesi ve terini silmesi filmde komedi unsurları olarak kullanılmıştır. Edwin tipik ve karikatürize, kilolu bir "ana kuzusu"dur. Filmin odağında yer alan kız kardeşler arasındaki "kan davası"na bir katkısı olmadığı için Edwin karakterine derinlik verecek herhangi bir temsil stratejisine gidilmemiştir. Edwin'in Jane'le çay içtiği sahne Edwin'in kendisinden bahsettiği tek sahnedir. Ancak bu sahnede Edwin, profesyonel bir müzisyen olduğu konusunda Jane'i kandırmak istediği için kendisinin İngiliz olduğu ve babasının da önemli bir müzisyen olduğu gibi ne kadarının gerçek olduğu anlaşılamayan uydurma bir hayat hikayesi anlatmaktadır. Film, Edwin'in kim olduğuyla ilgilenmemektedir. Bu karakter yalnızca hikâyeyi ilerletmek ve stereotipik özellikleriyle dalga geçilerek üzerinden güldürü unsurları üretilmek üzere senaryoya eklenmiştir.

Elvira da filmin bir diğer stereotipik karakteri olup aynı zamanda filmde görülen iki siyahi karakterden biridir. Diğer siyahi karakter ise Jane ile Blanche'in gittiği sahildeki büfede çalışan isimsiz adamdır. Hollywood'un siyah karakterleri temsili her zaman için problematik olagelmıştır. Kırel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* çalışmasında bu sorunu sinema genelinde hem siyahların sinema salonunda film izlemeleri hem de film izlediklerinde perdede gördükleri temsiller açısından tartışmaya açmaktadır (bkz. 1. Bölüm). Siyah seyircilerin toplumsal konumu, özellikle bu tez çalışmasının bağlamını oluşturan Hollywood'un altın çağında sinema salonunda yansımaları bulunmaktadır. Kırel, bu kısımda Charlene Regester'ın 2005 yılında yaptığı çalışmaya atıfla sinemanın erken dönemlerinden beri siyahların sinema salonundaki konumlarına değinerek, siyahların ya yalnızca siyahlara mahsus sinema salonlarında film izleyebildiklerini ya da ırk şartı aranmayan sinema salonlarında "akbaba tüneği" olarak isimlendirilen balkonlarda beyazlardan ayrı bir yerde, rahatsız ve kötü açıdan film deneyimi yaşadıklarını hatırlatmaktadır. Öte yandan filmlerde yer alan siyah temsilleri de siyah izleyicilerin tepki göstereceği şekilde inşa edilmiştir. Yani, bir kaçış olarak sunulan sinema salonuna girerek büyülenme, dertlerini dışarda bırakma masalı siyahi seyirciler için geçerli değildir. Siyahlar için gerek salon gerekse film, söz konusu ırksal ayrımları ve ırka dayalı stereotipleri devamlı olarak

hatırlatacak şekilde düzenlenmiştir (Kırel, 2018, s. 60-61). Elvira da bir istisna değildir. Filmdeki “karakter” addedilebilecek tek siyah karakter, hizmetçi olarak temsil bulmaktadır. Hollywood tarihinde ilk kez Oscar’a aday olan ve kazanan Afrika kökenli Amerikalı oyuncu Hattie McDaniel’ın bu ödülü *Gone with the Wind*’de (Fleming, 1939) oynadığı evin hizmetçisi Mammy karakteriyle aldığı burada hatırlanabilir. Siyahi oyuncuların diyalogu olan karakterler halinde ana akım Hollywood filmlerinde temsilinin hizmetçi veya uşak halinde olması klişe içinde klişe gibidir. Hall’ün temsil üzerine verdiği ırk temelli örneklerde de görüldüğü üzere siyahiler, filmler de dahil olmak üzere, kültür ürünlerinde her zaman için siyahlara atfedilen klişe özelliklere indirgenmiştir; öte yandan bu halihazırda tekrar eden stereotip, uzun yıllar boyunca siyahların evin hizmetlileri rollerinde oynamalarıyla bir başka stereotip olarak karşımıza çıkmaktadır. Elvira da korumacı ve beyazların konforundan sorumlu bir hizmetçi karakteri olarak *Baby Jane*’de temsil bulmaktadır. Öte yandan Meghan Kane, Elvira karakterini canlandıran Maidie Norman’ın Elvira’yı feminist açıdan yeniden yaratmıştır. Kane’e göre Elvira, beyaz kadının sadık hizmetçisi rolünü aşmakta ve bu iki kız kardeş arasındaki acı ve öfke arasında nötrleştirici bir berraklığa sahiptir. Kane, Norman’ın yapımcılara senaryonun bazı yerlerini değiştirttiğini, siyahların orijinal senaryodaki gibi konuşmadıklarını ve senaryoda yer alan diyalogların “eski kölelik zamanlarına” ait konuşma üslubu olduğunu hatırlatarak revize talep ettiğini de aktarmaktadır. Öte yandan yine Kane’in aktardığına göre New York Times, *Baby Jane*’i yorumlarken Elvira karakterinden yalnızca “siyah hizmetçi” (*the black servant*) olarak bahsetmiştir (URL-24). *Baby Jane*’de siyahi karakterlerin temsilleri, siyahi karakterlerin kötücül olarak temsil edilme amacına dair bir emare taşımamaktadır. Öte yandan Kane’in aktardığı gibi oyuncu Maidie Norman’ın senaryoya müdahalelerine rağmen belli stereotipik özelliklerin tekrarlanıyor oluşu da kendi başına problematiktir. Filmin sonunda Elvira öldürüldüğünde, sahildeki büfede çalışan adam, oradaki polisin okuduğu gazetede Elvira’nın cesedinin fotoğrafını görür ve polise “Demek o renkli⁸⁰ kadını buldunuz?” diye sorar. Ardından “Gazetede resminin çıkması için ne kadar kötü bir yol” yorumunu yapar. Siyah karakterlerin medyadaki temsillerine yönelik bu özdeşünümsel tutumunu, 1960’ların başındaki politik atmosfer bağlamında anlamlandırmak mümkündür. İlk bölümde de bahsedildiği üzere 1960’lar Montgomery Otobüs Boykotu ve Martin Luther King’in ateşli protestolarının etkisinin görüldüğü yıllardır.

Kane’in *New York Times*’ın Elvira karakteri için kelime seçimine çektiği dikkatten yola çıkarak bu noktada Hall’ün kodlama-kodaçımı teorisine değinilebilir. Bu noktada Peter Shelley’den faydalanılacaktır. Shelley, Kocakarı Korkusu filmlerini tek tek ele aldıktan sonra filmlerle ilgili filmlerin gösterime girdiği yıllarda *New York Times*, *Variety* gibi önemli ve popüler yayın

⁸⁰ İng. Colored

organlarında çıkan eleştirilere kısaca yer vermiştir. Shelley'nin aktardığına göre New York Times, *Baby Jane* için şu yorumu yapmıştır:

"Joan Crawford ve Bette Davis, etkileyici bir tuhaf çift teşkil ediyorlar; ancak bir zamanların en yüksek rütbeli film yıldızlarının bir araya gelişi, her ikisine de sadece gülünç kostümler ve grotesk kostüm ve makyajla cadı gibi görünme ve [abartılı performanslarla] sahneyi paramparça etmek dışında bir fırsat vermiyor." - Bosley Crowther, *The New York Times*, 7 Kasım 1962 (akt. Shelley, 2009, s. 31)."

Öte yandan *Variety* dergisi film hakkında şu yorumu yapmaktadır:

"Yılın en korkunç, en komik ve en sofistike gerilim filminde, Davis büyük bir oyunculuk denemesi yapmıştır ki bunu büyük bir oyunculuk olarak adlandıramasak da kesinlikle Grande Guignol olduğunu söyleyebiliriz. Joan ise etkili bir şekilde, Bette'nin cadısına (witch) karşı kaltak (bitch) rolünü etkili bir şekilde oynamış... Aldrich, elindeki hilkat garibelerini ne zaman eğlence için kullanması gerektiğini tam olarak biliyor." - *Time*, 23 Kasım 1962 (akt. Shelley, 2009, s. 31).

Görüldüğü üzere dönemde filmin alımlanışında Edwin ve Elvira gibi yan karakterler önemli bir yer teşkil etmemektedir. Filmin basındaki yansımaları kodlama-kodaçımı bağlamında değerlendirildiğinde basında yer alan yorumların çoğunlukla egemen okuma ile alımlandığı görülmektedir. Daha önce de bahsedilen alternatif görüşteki gibi *Baby Jane*'in söz konusu yıldızların kültürü bir mücadele alanı olarak görerek başrollerde kalmak için aldıkları risk, dönemin basın organlarında çoğunlukla gülünç bulunmuştur. Film, vizyona girdiği dönemde değilse de uzun vadede kült seviyesine gelmiş ve popüler kültüre iz bırakmış olsa da Shelley'nin aktardığı reaksiyonlarda görüldüğü üzere filmin muhalif okumayla alımlanması, daha sonraki nesiller tarafından yapılmış gibi görünmektedir.

3.1.3.2. Jane'in Narsistik Kişilik Bozukluğu

Baby Jane, çocukluk travmaları üzerine kurulu bir filmidir. Dolayısıyla bu durum, onu psikanalizle ele almaya elverişli hale getirmektedir. *Baby Jane* başta olmak üzere Kocakarı Korkusu filmleri Fisiak'a göre kariyerin aniden sona ermesi, eş tarafından aldatılma, işlemediği bir suçtan dolayı haksız yere suçlanma ve sonrasında gelen tecrit gibi temalarla kendini gösteren çeşitli travmalarla boğuşmaktadırlar. Aynı zamanda yaşlanma ve ölüme yaklaşma, dolayısıyla git gide daha tecrit halinde yaşama hali bu travmaları güçlendirmektedir (2020, s. 317). *Baby Jane*'de travma çocukluk deneyimlerinden kaynaklanmaktadır.

Film öyküsünde de izah edildiği gibi Jane, çok güzel bir kız çocuğu ve popüler bir vodvil yıldızıdır. Filmin 1910 yılını anlatan kısa açılışı, iki kız kardeşin çocukluk anılarına dair ipuçları vermektedir. Jane, çok sevilen bir vodvil yıldızı olması sebebiyle son derece şımarık bir çocuktur ve babasının favorisidir. Bu durum, Jane'in çekilmez derecede talepkâr ve megaloman olmasına sebep olmuştur. Blanche ise ailenin göz ardı edilen, Jane kadar güzel olmayan kızıdır. Blanche'in çocukluğu Jane'i kıskanmak, babasının onayını alamamak ve değersiz hissetmekle geçmiştir. 1930'lara gelindiğinde Blanche büyük bir film yıldızı olur ve filmin başında çocukluklarında annesinin Blanche'e söylediği gibi kendisi gücü ele geçirdiğinde Jane'e, onun kendisine davrandığından daha merhametli davranır. Ancak filmin sonunda bu merhametin samimi olmadığını ve Blanche'in kız kardeşini arabayla ezmeye varacak kadar nefret dolu olduğunu anlaşılmasıyla açığa çıkmaktadır.

Psikanalitik açıdan en ilginç vaka şüphesiz ki Jane Hudson'dır. Jane, çocukluğunda ün ve sevgiyle zirveyi görmüş ve özellikle kardeşinin sakatlanmasının ardından iki kız kardeş köşklerine kapanmıştır. Toplumdan izole bir halde, mecazen, çürümektedirler. Ancak Jane'in her zaman için özgüvenli olduğu, herkesin hala kendisini tanıdığına güvendiği gözlemlenmektedir. Miller, 1968 yılına kadar resmi olarak ruhsal hastalık olarak kabul edilmeyen Narsistik Kişilik Bozukluğunun *Baby Jane*'de mükemmel bir şekilde temsil edildiğini ifade etmektedir. Jane, çocukluğunda herkes tarafından çok sevilme, hatta kendisine tıpatıp benzeyen porselen Baby Jane bebekleri bile vardır (URL-25). Jane'in kendi bebeğiyle poz verdiği sahneler kendi görüntüsüne âşık olan Narkissos'u hatırlatmaktadır. Freud'un narsizm üzerine görüşlerini hatırlamak gerekirse ona göre narsizmin iki temel ayırt edici özelliği vardır: megalamoninin artıp ilgilerin dış dünyadan uzaklaşması ve öte yandan insanlarla ve şeylerle erotik ilişkisini hiçbir şekilde koparmaması, sadece gerçek nesnelerin yerine hafızasından gelen imgesel nesneleri koyması halidir (2012, s. 24). Jane'de bu iki özelliğin de abartılı versiyonları gözlenmektedir. Öncelikle sözü geçtiği gibi Jane, kendine ve yeteneklerine fazlasıyla güvenmektedir. O kadar ünlü ve yeteneklidir ki illüzyon derecesinde, aradan yıllar geçmesine rağmen, hala herkesin kendisini ve şovunu tanıdığına inanmaktadır. Gazeteye bir piyanist aradığına dair ilan verirken kendisini büyük bir yıldız olarak tanımlamaktadır. Jane'in travması ve yaşadığı kırılganlık da tam olarak burada kaynaklanmaktadır. Jane'in megalomanisi kendine yakından aynaya baktığında veya şarkı söyleyip kendi kartlaşmış sesini duyduğunda yerle bir olur ve katarsis yaşar. Bu bağlamda Freud'un tanımladığı ikinci narsistik özellik de bağdaşmaktadır. Jane, kaç yaşında olursa olsun sahnedeki Baby Jane'dir, hatırasındaki güzel, yetenekli kız çocuğudur. Jane, özünde dünyevi her tür arzu nesnesinden uzaktır ve libidosunu tamamen kendi çocukluk hatırasına yöneltmiştir.

3.1.3.3. Kız Kardeşleri Birbirine Düşüren Oedipal Çatışma

Gabbard ve Gabbard, narsisizmin özünün kronik ve yoğun kıskançlık olduğunu ifade etmektedir (2001, s. 366). Söz konusu kıskançlık Jane örneğinde kardeşi Blanche'e yönelmiştir. Söz konusu kıskançlığın Jane'in gözden düştüğü ve Blanche'in başarılı bir yıldız olduğu 1930'larda başladığı tahmin edilebilir. Özünde bu rekabetin baba üzerine verilen kavga gibi görünmektedir. Freduyen bakışla Oedipus karmaşasının olumlu bir şekilde çözülmesi, kişinin yetişkinlik hayatının sağlıklı bir şekilde yaşamasını sağlamaktadır. Ancak yeni bir kardeşin dünyaya gelmesi, erken cinsel deneyimler, anneye baba arasındaki gibi çeşitli unsurlar Oedipus karmaşasının olumlu bir şekilde çözülmesini engelleyebilmektedir. Özellikle kız çocuklarında Oedipus karmaşası daha güçlü bir deneyim olarak gözlemlenebilmektedir. Zira kız çocuğunun eskiden penise sahip olduğu ancak anne tarafından hadım edildiği sanrısı kız çocukların, penislerini çalan anneden çok babaya yakınlaşmasına sebep olmaktadır. Kız çocuğu bu duygularla babasından bir penise ve daha sonrasında da penise sahip olan bir çocuğa sahip olmayı arzulamaktadır (Tura, 2010, s. 81-82). *Baby Jane*'de kız kardeşler arası rekabetin kökeninde sağlıklı bir Oedipal karmaşa yatmaktadır. Jane, çocukluklarında babasının favorisidir ve babayı fethetmiştir. Blanche, Oedipal karmaşasını sağlıklı bir şekilde aşamaz. Bu durum Blanche'in kız kardeşinden, yıllar boyunca ve sonunda onu öldürmeyi deneyecek kadar nefret etmesine sebep olur. Söz konusu yıkıcı hisler, Jane'in gözden düşmesi ve Blanche'in spot ışıklarının altına geçmesiyle Jane'e geçmektedir. Jane, babayı elde eden kız kardeş olarak onun ilgisini kaybetmeye dayanamaz ve bu durum Jane'deki Oedipal karmaşanın Blanche'de olduğundan daha şiddetli bir şekilde vücut bulmasına sebep olur. Tura, Freudyen psikanalizde çocuklukta çözülemeyen Oedipal karmaşanın yetişkinlikte nevroza sebep olduğunu hatırlatmaktadır (2010, s. 81). Jane'de yaşanan şey ise tam olarak çözülemeyen Oedipal hayal kırıklığının yarattığı nevroz ile ilerlemiş narsistik kişilik bozukluğunun bir birleşimidir. Söz konusu öfke ve kör megalomani sosyal hayattan izole halde ve her gün Oedipal travmasının sebebini temsil eden kız kardeşini görmek söz konusu sorunların perçinlenmesine sebep olmaktadır.

Baby Jane'de kız kardeşlerin babası öleli uzun zaman olmasına rağmen babanın varlığı belirgin bir şekilde kız kardeşler arasındaki ilişkiyi şekillendirmektedir. Jane'in gazeteye ilan vermek için evden çıkmadan önce hazırladığı sahne, Jane'in yatağının yanı başında Jane ile babasının 1910'lara ait bir fotoğrafıyla açılmaktadır. Jane, babasından bahsederken İngilizce "baba" anlamına gelen "*father*" ya da "*dad*" kelimelerini değil, "baba" demenin daha çocuksu versiyonu olan "*daddy*" kelimesini kullanmaktadır. Jane, Blanche'le ettiği kavgada Blanche'in satmaya çalıştığı evin Jane'in kazandırdığı paralarla babaları tarafından alındığında ısrar etmektedir. Çeşitli göstergeler, Jane'in yegane arzusunun yeniden spot ışıklarının altında olarak babanın ilgisini tekrar kazanmak olduğunu göstermektedir. Jane, babasının favorisi olduğu günlerden kopamamakta, hala daha benzer kıyafetleri

giymekte, dışarıdayken hala daha çocuksu konuşmakta ve çocukluğundaki gibi görünmekte ısrarcı olarak kendisini babası için muhafaza etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda babasının aldığı iddia ettiği (Blanche, evin imzaladığı ilk kontratın ardından kendisi tarafından alındığını iddia etmektedir) evi de sıkı sıkıya sahiplenmektedir. Aslında yaşadıkları ev, Gotik stilde, karanlık, kasvetli bir mağarayı andırmaktadır. Evin her yerinde çürüme atmosferi hissedilmektedir ve evin her yanı geçmişin hatıralarıyla doludur. Bu bağlamda iki Jane olduğu söylenebilir: ilki evde olan biten her şeyden haberdar, kötü niyetli, aksi, yaşlı, çürümüş Jane ve ikincisi ise hala babasının favorisi olmaya çalışan, hayat dolu, neşeli, yetenekli “Baby” Jane. Oedipal karmaşa ve narsistik kişilik bozukluğunun eşliğinde kurmaya çalıştığı realitenin parçalanmasıyla ikinci Jane, birinci Jane’e galip gelmektedir. Filmin sonunda Jane, tamamen ikinci Jane haline gelmiş ve gerçeklikten tamamen kopmuştur.

İkinci Jane ise Freud’un icat etmese de geliştirdiği *unheimlich* yani tekinsiz bir öğedir. İkinci Jane, yani yaşlı bedene sıkışmış olan “Bebek Jane”, Russo’nun daha önce de bahsedildiği tanım olan “yaşa uymamanın skandalını” yaşamaktadır. Jane, yaşına uygun olarak davranmamaktadır ve bu durum zaman zaman skandal niteliğinde ve şok edicidir. Jane’in hem yetişkin ve aksi yaşlı kadın hem de tatlı dilli, flörtöz çocuk Jane olması belirsizlik yaratmaktadır. Bu belirsizliğin yarattığı tekinsizlik, Jane’in aynı zamanda çocukluk kıyafetlerine benzeyen fırfırlı elbiseler giymesi, saçlarını lüle lüle hale getirmesi ve tıpkı Baby Jane porselen bebeği gibi yüzünü beyaza boyamasıyla perçinlenmektedir. Jane’in bu muğlak kişiliği, evin dışında veya eve evin sakinleri dışında biri geldiğinde ortaya çıkmaktadır. Jane, gazeteye ilan vermek için gazetenin bürosuna gittiğinde oradaki çalışanlarla tatlı ve çocuksu bir dille konuşur. Kendisini hatırlayıp hatırlamadıklarını sorar. Jane, bu çocuksu üslubu eve gelen Edwin’e de gösterir. Hem gazete bürosu çalışanları hem de Edwin, çocuk gibi giyinen, çocuk gibi konuşan büyük yaşlı bir porselen bebeği andıran Jane’in muğlak imajından irite olurlar. Bu tekinsizlik unsurunun en korkutucu temsili, Jane’in kendi kendine ayna karşısında dans ederek şarkı söylediği sahnede tam olarak gözlemlenir. Jane, kendi kendine performe ettiği şovunu aynı çocuksulukla tekrarlar. Aynaya yaklaşarak kendini gördüğünde birden göz yaşlarına boğulur. Çocuksuluğu kaybolmuştur. Jane’in narsistik kişilik bozukluğunun eşlik ettiği, kendini babası için muhafaza etmek adına babasının favorisi olduğu zamanda kalma çabası, Lacanyen bir şekilde aynada aksini görerek gerçek “ben”ini tanımasıyla yerle bir olur.

3.1.3.4. Kocakarı ve Anne Arketipleri

İlk Jane, Jungyen bağlamda düşünüldüğünde tanındıktır. Önceki kısımda bahsediliği üzere *Baby Jane* klişe karakterlere büyük ölçüde sırtını dayamaktadır. Psikanalitik açıdan yaklaşıldığında filmde arketiplerin kullanımı da göze çarpmaktadır. Elvira veya Edwin’i mitik arketiplere sığdırmak zordur; zira önceki kısımda da eleştiriye tabi tutulduğu üzere bu karakterler karakter olmaktan ziyade

tip olarak portrelenmiştir. Ancak Jane, arketipik olarak kocakarıya (*crone*) tam anlamıyla örnek teşkil etmektedir. Jung'un belli başlı tiplerin insanlığın kolektif bilinçaltıyla nesiller boyunca aktarıldığı savı ışığında düşündüğümüzde *Baby Jane*'in vizyona girdiği dönem ve sonrasında seyirci için cazibesini anlamlandırmak mümkün olabilir. Ana akım popüler sinema sıklıkla arketiplere başvurur; çünkü arketipler tanındık, tahmin edilebilir ve öngörülebilirdir. *Baby Jane*'de görülen ise normalde kahramanın yolculuğunda ona yardım eden veya engel olan yan arketiplerden birinin burada ana karakter olmasıdır. Jung ve Kerenyi, farklı mitoloji ve halk hikayelerinde görülen bir kadın karakter üçlemesi arketipine dikkat çekmektedirler: bakire kadın, genç kadın ve ihtiyar kadın. Bu arketipler, kökenini Hristiyanlık öncesi Batı inançlarında önemli yer tutan Ulu Tanrıça figürünün önemli bir sembolü olan ayın yeni ay, dolunay ve son dördün evrelerinden almaktadır. Bu arketipler ayrı ayrı düşünülebileceği gibi aynı zamanda bir kadının hayat döngüsü olarak da düşünülebilmektedir. Ancak genellikle mitolojik hikayelerde üçü farklı arketipler olarak var olmaktradır. Gökyüzü bakireye, yeryüzü ve deniz evlenme çağındaki genç kadına ve yer altı da ihtiyar kadına aittir. Örneğin Yunan mitolojisinde bu arketipler sırasıyla Selene, Afrodit ve Hekate olarak yer almaktadır. Jung ve Kerenyi'ye göre bu üçleme anaerkil dönemin bir ürünüdür ve ataerkil döneme geçildiğinde bu üçlemenin yerini Hristiyanlıktaki baba-oğul- kutsal ruh üçlüsü almıştır (1969, s. 24).

Jung'a göre kadının kolektif bilinçaltında anne arketipi altında pek çok farklı tezahürü bulunmaktadır. Jung'un verdiği örnekler anne arketipinin her tezahürünü kapsamasa da temel olarak verdiği örnekler şunlardır: “*kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem (...)*” Anne arketipinin özellikleri eninde sonunda “anneliğe” ilişkin olsa da özünde “dişinin sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten (...)” ya da “gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan”la ilişkilidir (2005, s. 20-21). Görülebileceği üzere Jung, dişil ruhun tezahürlerindeki spektrumun iyiden kötüye, gençten yaşlıya olacak şekilde farklı şekillerde zaman, coğrafya fark etmeksizin istikrarlı bir şekilde temsil bulduğunu hatırlatmaktadır. Bu arketipler, bir ölçüde gerçek hayattaki tipleri kategorize ederek imlerken öte yandan da belli tiplerin nasıl alımlandığıyla ilgilidir. *Baby Jane*'de Jane'in bu arketiplerden ata veya bilge kadın, ya da daha önce bahsi geçen Tanrıça üçlemesini hatırlarsak, ihtiyar kadın arketipine uyduğu görülmektedir. Ancak burada da bir ayrıma gitmek önemlidir. İhtiyar kadının alımlanması da kültürlerde çeşitlilik gösterebilmektedir. İhtiyar kadın, bilgeliliğin, iyileşmenin, deneyimin sembolü olabilirken aynı zamanda kötülüğün, hasetin ve karmaşanın temsilcisi olarak da alımlanabilmektedir. Bu noktada Greer'in görüşlerini hatırlamak faydalı olacaktır. Greer, kocalarından ve çocuklarından uzun yaşayan kadınların toplumlarda bir anomali olarak algılandığını ifade etmektedir. Çeşitli

sebeplerden ölen aile üyelerinden de uzun yaşayan yaşlı kadın; kısırlık, hastalık ve ölüm için mantıklı bir açıklamanın olmadığı toplumlarda ihtiyaç duyulan kötülüğün kaynağı cadı arketipine dönüşmek durumundadır. Bu toplumlarda kadının gücü, sağlığı, bilgeliği korkulan bir unsur olagelmıştır (1992, s. 390-391). Özakin (2022, s. 158), kötücül kadın arketipi hakkındaki mitlerde özellikle yaşlanan kadının bedenleri ile olumsuz özelliklerin dikkat çektiğini not düşmektedir. Yaşlanan erkek bilgelik ve şifacılıkla özdeşleştirilirken yaşlanan ve yalnız olan kadın korku ve tehlikeyle özdeşleştirilmektedir.

Yaşlanmış kadın bedeninin korkutuculuğu, eski toplumlarda kadına bakış bağlamında bir ölçüde anlaşılabilir; zira kadın bedeni doğurma ve can verebilme yetisiyle doğayla mistik bir bağ içinde gibi görünmektedir. Öte yandan yaşlanan kadın bu özelliklerden mahrumdur ve burada kilit süreç menopoza. Kocakarı Korkusu filmlerine verilen isimlerden birinin de “menopozlu manyaklar” (*menopausal maniacs*) olduğunu hatırlamak burada önemlidir. Söz konusu cinsiyetçi bakış açısıyla yaşlanmış kadının bedeni menopoza girmiş, doğurma ve can verme yetisini kaybetmiş, çürümüş ve kurumuştur. Kadına dair iyilik temsil eden arketipler bakire arketipi ve gelinlik çağıdaki genç kadın arketipi iken yaşlı kadın arketipi bunun ötekisidir.

Jane Hudson karakteri de söz konusu ihtiyar cadı arketipinin tipik bir modeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Jane’in astrolojiye ilgisi, evde olup biten her şeyi bilmesi, etrafı gizlice gözetlemesi ve dinlemesi ile her bilgiye haiz olması ihtiyar kadının bilgeliğiyle örtüşmektedir. Öte yandan bilgi ihtiyar cadı, bilgilerini ve ilmini iyilik için kullanmamaktadır. Tıpkı cadılar ölü hayvan parçalarını, çeşitli bitkileri toplayarak iksirler ve büyüler yapması ve bu bilgisini kötüye kullanması gibi Jane de sahip olduğu bilgileri iyi için kullanmamaktadır. Aksine kız kardeşine ölü muhabbet kuşu ve ölü fare gibi pis şeyler yedirmeye kalkışır. Yaşlı kadının bu bağlamda pasaklı ve pis oluşu da Jane’de vücut bulmuştur. Daha önce de belirtildiği üzere Jane, dışarı çıkmadığında karmakarışık bir saçla ve ayaklarını yere sürüyerek hantal hantal yürümektedir. Kız kardeşlerin yaşadıkları köşkün Gotik tarzı ve karanlık, çürümüş atmosferi, Jane’in cadı imajını bütünler gibi görünmektedir. Bu noktada *Baby Jane*’de abject nosyonunun nasıl vücut bulduğu görülmektedir.

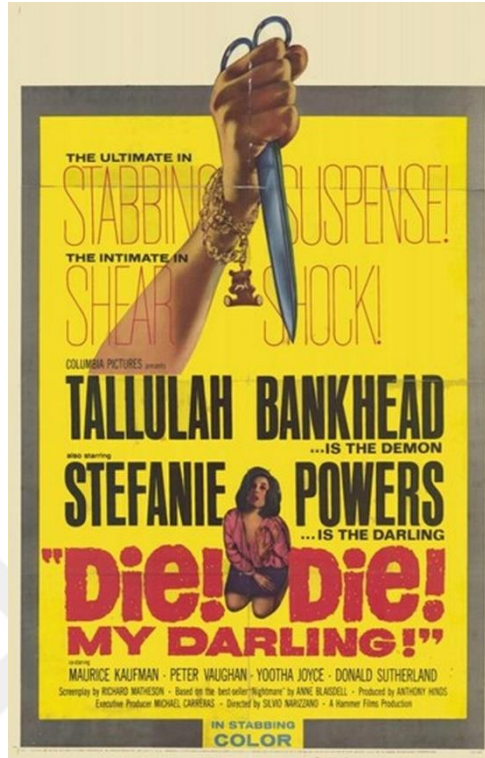
Pickard, abjectin muğlaklık ve yapışkan eşikte olma hali nedeniyle tiksinti yarattığını, kirliyi temizden ve makbul olandan ayırmaya yarayan bir içgüdü olarak hem maddi hem de psikolojik sınırı oluşturduğunu hatırlatır. Her ne kadar ana rahminden ayrılmanın ardından bebekte başlayan anneye dair tiksinti Batılı anlamda birey olmanın temelini oluştursa da bu tiksinti pis ve çeşitli iğrenç sıvılar sızdıran bedene ilişkin olumsuz düşünceleri kadınlıkla özdeşleştirerek eril tahakküm yapısının bir parçasını oluşturmaktadır. Bu durum aynı zamanda kadınların kendi bedenleri ve cinsellikleri, anneye ve anneliğe bakışlarını, kendi olası deneyimlerini ve yaşlanma olasılığına bakışlarını da etkilemektedir (2019, s. 2). Pickard, aynı zamanda bu bağlamda Beauvoir’ın içkinlik ve aşkınlık ikiliğini de gündeme getirmektedir. Simone de Beauvoir’a göre kadına içkin özellikler doğurmak, domestik işlerle

ilgilenmek gibi kavramlar kadınlığın özünden gelmemektedir. Kadın bu içkinliğe hapsedilmiştir. “İçkinlik de, erkekten aşağı durumda oluş da [kadına] zorla kabul ettirilmiştir”. Aşkınlık ise, cinsiyeti aşan, yaratıcılık, üreticilik ve etkinlik halidir. Beauvoir, kadın ve erkek arasındaki kavganın, kadının erkeği bir hücreye kapatmak, içkinlik bölgesine sürüklemek olmadığını ifade etmektedir. Kadının amacı “aşkınlığın aydınlık dünyasına çıkabilmek”, erkeği mahkum etmek değil, ondan kaçıp kurtulabilmek istemektedir (1993, s. 155-156). Pickford, Beauvoir’ın tanımladığı içkinliğin abject ile doğrudan ilişkili olduğunu savunur: abject, düşünmeyen bedenle ve yinelenen kadınsı bakım, yemek pişirme ve temizlik emeği ile ilişkilendirilir. Öte yandan Beauvoir’a dayanarak Pickard, menopoza sonrası kadının artık “dayanılamaz güçlerin bir avı olmadığını”, cinsiyetsiz olduğunu ve kendi bedeninin ve benliğinin sahibi olduğunu hatırlatmaktadır (2019, s. 2, 5). Kristeva da Louis-Ferdinand Céline’in eserlerinden hareketle anne izleğinin bu ikili yapısına dikkat çekmektedir. Ona göre bu hem muktedir ve verimli dönem hem de sefil ve yaşlanmakta olan imge “kadınların sahip olduğu sonu ölümle biten bir hayat vermeye dayanan uğursuz bir gücün temsilidir” (2018, s. 203).

Baby Jane’deki abject, yine Jane Hudson karakteri üzerinden hatırlatılmaktadır. Menopoz sonrası kadın olarak Jane hem kendinden iğrenir hem de başkalarını iğrendirir. Jane, yaşlı ve aksi kadın Jane ile hala babasının favorisi Bebek Jane ikiliğini bir arada taşıırken yalnızca Freudyan anlamda bir ikiliği yeniden üretmez; aynı zamanda farklı arketiplere bölünmüş halde temsilen edilen kadının genç ve yaşam verenden, yaşlı ve yaşamı sömüren döngüsünü bir arada temsil eder. Bu bağlamda Jane’i yalnızca abject bir “kocakarı” olarak ele almak hatalı olacaktır. Jane, kadınlığın ilk evresiyle son evresini bir arada taşımaktadır. Jane’in bu evreleri bir arada taşıması, onun yalnızca abject bir “kocakarı” olmasından daha abjecttir. Bu bir aradalık hali, kadının saflık, bekaret ve verimlilikle özdeşleştirilen özelliklerinin; kadınlığın doğurganlıktan ve cinsellikten uzak, çürüyen ve ölmekte olan özelliklerinin altını çizmesini sağlamaktadır. O sebeple Jane’e bakmak, kadının iğrenilen ve korkulan hallerinin göz ardı edilmesine mani olmaktadır. Jane, kadının en korkulan ve en iğrenilen özelliklerini bir arada barındırmaktadır ve Jane’in çocuksu yüzü, onun bir kadın olarak bir zamanlar neyi temsil ettiğini hatırlatmaktadır. Jane, cinsellikten ve cinsiyetinden tamamen arınmıştır. Filmde Edwin dışında dikkate almaya değecek bir erkek karakter yoktur. Öte yandan Jane’in diyalog halinde olduğu erkeklerle diyalogu önemli bir göstergedir. Jane, daha önce de sözü edildiği üzere, Edwin ve gazete ofisindeki erkeklerle çocuksu bir flörtözlükle konuşmaktadır. Bu flörtözlük, bir kız çocuğunun babasından bir şey istediğinde onu ikna etmek için takındığı üsluptur. Yani tamamen cinsellikten arınmış ve cinselliğin ne olduğunu bilmeyen bir yaklaşımı barındırmaktadır. Jane, kocakarı haliyle; ancak cinsellikten ve kadınlığından tamamen arınmış bir halde erkeklerle diyaloga geçmektedir. Bu durum, her seferinde erkeklerde tekinsizlik hissiyatına ve tiksineye sebep olmaktadır.

3.2. Die! Die! My Darling! (1965)

3.2.1. Filmin Künyesi



Görsel 11 Die! Die! My Darling! filminin poster

Yönetmen: Silvio Narizzano

Yapım: Hammer Films (Birleşik Krallık)

Senaryo: Richard Matheson, Anne Blaisdell (Uyarlanan kitabın yazarı)

Görüntü Yönetmeni: Arthur Ibbetson

Kurgu: John Dunsford

Oyuncular: Tallulah Bankhead, Stefanie Powers, Maurice Kaufman, Peter Vaughan

3.2.2. Filmin Öyküsü

Patricia, yirmili yaşlarının ortasında genç bir kadındır. Bir süre önce nişanlı olduğu Stephen, evlenmelerine fırsat olmadan ölmüştür. Aradan geçen sürenin ardından Patricia, yeni bir hayata başlamış, bir televizyon yapımcısı olan Alan'la nişanlanmıştır. Film, Patricia ile Alan'ın bir gemiyle Amerika'dan İngiltere'ye gelmeleriyle başlar. Alan, İngiltere'deki bir televizyon istasyonu ile iş yapmaktadır ve çiftin İngiltere'ye geliş amaçları aslında budur. Öte yandan yolda Patricia, Alan'a Stephen'ın annesi Mrs. Trefoile'la bir süredir mektuplaştığını ve İngiltere'ye geldiğinde onu ziyaret edeceğine söz verdiğini söyler. Alan, nişanlısının ölmüş olan eski nişanlısının annesiyle görüşmesine

karşı çıksa da Patricia, verdiği sözde durmak ve hayatının Stephen bölümüne bir kapanış getirmek üzere Mrs. Trefoile'ı ziyaret etmek konusunda ısrarcı olur. Alan'la tartışmak ve rest çekmek pahasına arabayı alarak Mrs. Trefoile'ın evine gider.

Mrs. Trefoile, gözlerden uzak, ormanın ortasında ve nehrin kenarında büyük bir çiftlik evinde yaşamaktadır. Evde Mrs Trefoile'ın hizmetinde çalışan karı koca hizmetçiler Anna ve Harry ile zihinsel engelli genç adam Joseph evin sakinleri arasındadır. Patricia'yı evin hizmetçisi Anna içeri alır ve Mrs. Trefoile'a götürür; ancak evde Mrs. Trefoile'a karşı kutsal bir saygı duyulmaktadır, dolayısıyla Anna, Patricia'nın Mrs. Trefoile'la hemen görüşmesine izin vermez. Önce Mrs. Trefoile'a gitmeleri, Anna'nın Patricia'nın Mrs. Trefoile'ın huzuruna geldiğini anons etmesi ve Mrs. Trefoile'ın Patricia'yı kabul etmesi gerekmektedir. Mrs. Trefoile yaşlı bir kadındır, simsiyah uzun bir elbise giymiş, kır saçlarını başının üstünde sıkıca topuz haline getirmiştir. Yüzünde hiç makyaj yoktur. Tok bir sesle ağır ağır konuşmaktadır.

Mrs. Trefoile, Patricia'yı yapmacık bir samimiyetle kucaklar ve sohbet etmek üzere oturtur. Konu Stephen'dan açıldığında abartılı bir yas belirtisi göstererek ağlar. Stephen'ın ölümüyle ilgili olarak tek tesellisinin Stephen'ın bir bakir olarak (evlenmediği için) ve tertemiz bir şekilde Tanrı'nın yanına gitmesi olduğunu söyler. Bu ilginç konuşma sırasında Mrs. Trefoile, Patricia'yı ertesi gün beraber kiliseye gitmeye ikna etmeye çalışır. Patricia'nın niyeti Mrs. Trefoile'la bir çay içtikten sonra Alan'a dönmektir; ancak Mrs. Trefoile'ın baskın karakteri ve ısrarcı tavrı neticesinde bir gece kalarak ertesi gün kiliseye gitmeye ikna olur. Mrs. Trefoile, Patricia'nın inancını sorgular. Patricia, vakit bulamadığı için kiliseye istediği sıklıkta gidemediğini söylediğinde Mrs. Trefoile hayal kırıklığına uğrar ve Tanrı'yı övmek için daima zaman yaratılabileceğini ifade eder.

Mrs. Trefoile, Patricia'ya Stephen'ın eski odasının yanındaki odayı verir. Stephen'ın odası, ölümünden beri olduğu gibi bırakılmış ve kilitli tutulmaktadır. Patricia'ya verilmiş oda, üst katta ve oldukça sade bir odadır. Patricia'nın fark ettiği ilk şey odadaki aynaların çerçevelerinden söküldüğü olmuştur. Patricia'yı odasına yerleştirdikten sonra Mrs. Trefoile, yandaki Stephen'ın odasına geçer. Odada Stephen'ın pek çok fotoğrafı vardır ve Mrs. Trefoile bu fotoğraflardan birine sarılarak Stephen'la konuşur, nişanlısının evlerine geldiğini haber verir. Bu sırada Patricia, Mrs. Trefoile'ın Stephen'la "dertleşmesini" böler ve evde niçin hiç ayna olmadığını sorar. Mrs. Trefoile'a göre ayna ve kendine bakma aşırı duygusallığın ve kibrin göstergesidir ve İncil'e göre kibir günahtır. Patricia'nın sadece aynanın yokluğunu çekmesi dahi Mrs. Trefoile'ı rahatsız etmiş ve sinirlendirmiştir.

Akşam yemeği vakti geldiğinde aşağı inen Patricia, bütün ev halkının diz çökerek Mrs. Trefoile'ın İncil okumasını beklemektedir. Patricia da mecburen ev halkına katılır ve saatler süren İncil okumasına katılır. Sonunda yemeğe geçtikleri Patricia, evde tuz ve benzeri tatlandırıcıların yer

almadığını, evde yapılan yemeklerin Tanrı'nın istediği gibi sade ve vejetaryen olduğunu öğrenir. Yemek esnasında Mrs. Trefoile, Patricia'nın ruj sürdüğünü fark eder ve derhal o "pisliği" silmesi için Patricia'yı sert bir şekilde uyarır. Daha sonrasında Mrs. Trefoile, Patricia'nın parfüm sıkıldığını da fark eder. Mrs. Trefoile'ın bütün bunlara karışmasının sebebi Patricia'nın Stephen'a uygun bir eş olmaya devam etmesini istemektedir. Mrs. Trefoile'a göre Stephen, çeşitli yoldan çıkarıcı unsurlardan dolayı evden ayrılarak yanlış yapmış ve sonunda ölmüştür. Mrs. Trefoile'a göre Patricia'nın kırmızı giymesi, ruj sürmesi, parfüm sıkması, kiliseye düzenli gitmemesi onun "derin bir hata" içinde yaşadığının göstergesidir; dolayısıyla ölmüş olan Stephen'a layık bir eş olmaktan uzaklaşmaktadır. Mrs. Trefoile, Patricia'yı Stephen'a uygun bir eş olacak düzene sokmayı kendine ilahi bir görev olarak kabul etmiş gibidir. Hatta Patricia'ya bakire olup olmadığını da sorar. Ertesi gün kiliseye gittiklerinde Mrs. Trefoile'ın bu konudaki görüşleri daha da net bir şekilde ifade bulur. Mrs. Trefoile, kilisenin rahibini beğenmemektedir. Zira rahip, eşinin ölümünün ardından tekrar evlenmiştir. Mrs. Trefoile'a göre herkes öldükten sonra eşiyle ahirette birleşecektir ve rahipin ahirette iki eşle birlikte olması utanç vericidir. Patricia burada, Mrs. Trefoile'un Stephen'la kendisinin cennette birleşeceklerine dair saplantılı görüşünü tam olarak anlar. O sebeple Patricia pür olmalı, pür kalmalı ve hiçbir zaman evlenmemelidir. Kendini, onu cennette bekleyen Stephen için muhafaza etmelidir. Bunu öğrenmek halihazırda sinirleri gerilmiş olan Patricia'nın patlamasına ve ölmeseydi dahi Stephen'la evlenmeyeceğini Mrs. Trefoile'a haykırmasına sebep olur. Eve koşarak eşyalarını toplar ve ayrılmak üzere hazırlanır.

Ancak Mrs. Trefoile, Patricia'yı odasına kilitler. Kaçmasına izin veremez, zira onu Stephen'a layık bir gelin haline getirerek muhafaza etmesi gerekmektedir. Patricia'nın arabasını da saklarlar. Patricia, camı kırarak kaçmaya kalkışır; ancak bu durum yalnızca Mrs. Trefoile'ı daha da sert önlemler almaya iter. Patricia'yı tabancayla tehdit eder ve hizmetçi Anna'nın Patricia'yı derdest etmesiyle genç kadını çatı katına kapatırlar. Bu sırada Anna ve Harry, Patricia'nın eşyalarını karıştırarak herhangi bir sakıncalı eşya olup olmadığını araştırırlar. Anna, Mrs. Trefoile'ın yanında çalışmanın etkisiyle oldukça muhafazakâr bir kadın olup, tıpkı Mrs. Trefoile gibi sade ve mütevazı yaşamaktadır. Dolayısıyla Patricia'nın bavulundaki renkli ve dantelli elbiseler, mücevherler Anna'yı büyüler. Hatta kocası Harry, Patricia'nın mücevherlerinden bir broşu çalar. Anna, ne kadar Mrs. Trefoile'a benzemekteyse kocası Harry onun tam zıddıdır. Harry, üçkağıtçı, çapkın ve "ahlaksız"dır. Anna'yı da sıklıkla aldatmaktadır. Hatta bavulunu Patricia'ya götürdüğünde genç kadına sarkıntılık eder.

Mrs. Trefoile, Patricia'yı tam anlamıyla esir aldıktan sonra genç kadını hizaya sokmak için çalışmalara başlar. Anna ile Patricia'nın odasına gelerek genç kadının bavulunu açarlar ve "uygunsuz" buldukları eşyaları makasla parçalarlar. Özellikle kırmızı renk giysiler "şeytanın rengi" olduğu için Mrs. Trefoile tarafından sakıncalı bulunur ve parçalanır. Mrs. Trefoile bu tavrında o kadar karardır ki

Anna'nın elinden makası çalan Patricia'nın Anna'yla boğuşması sırasında omzundan bıçaklanarak yaralanmasını dahi umursamaz. Düzenli olarak Patricia'ya gelerek silah zoruyla İncil okur. Ancak Mrs. Trefoile'ı kıışkırtmak isteyen Patricia, Mrs. Trefoile'a bakire olmadığını ve bir nişanlısının olduğunu itiraf eder. Bu itiraf, Mrs. Trefoile ile Patricia arasındaki ilişkiyi olduğundan daha gerilimli hale getirir. Mrs. Trefoile'ın Patricia'yı arındırmak için daha sert yöntemlere başvurması gerekecektir. Patricia iki kez kaçmayı denese de ikisinde de başarısız olur. Mrs. Trefoile, onu İncil'le, sadelikle ve açlıkla terbiye etmeye devam eder. Patricia'nın tek umudu Anna, Harry veya Joseph'i kendine yardım etmeleri için ayartmaktır. Bu konuda en büyük potansiyel Harry'de gibi görünmektedir. Zira Harry, Mrs. Trefoile'dan nefret etmekte, üzerinde Mrs. Trefoile'ın resimleri olan konserve kutularıyla atış talimi bile yapmaktadır. Mrs. Trefoile, Anna'yla birlikte Patricia'nın nişanlısı Alan'a, eve gelemeyeceğini belirten bir mektup yazmasının ardından Patricia'nın kurtulamaya yönelik ümitleri tükenmiştir. O sebeple kendisine ilgisi olduğunu bildiği Harry'i ayartmaya karar verir. Patricia'nın arabasının anahtarlarına sahip olan Harry'i odasına davet eder, amacı Harry kendisiyle ilgilenirken kafasına vurarak onu bayıltmaktır. Ancak Harry, saldırıyı vaktinde fark eder ve Patricia'yı etkisiz hale getirerek genç kadına tecavüz girişiminde bulunur. Bu saldırı girişimi Mrs. Trefoile'ın müdahalesiyle önlenir.

Gelinini "kirletmeye kalkışan" Harry'ye karşı Mrs. Trefoile öfkelenir. Harry, Patricia'yı evde esir tuttuklarını ihbar etmekle tehdit ettiğinde Mrs. Trefoile, Harry'i evden kovar. Ardından her akşam kapıyı üzerine kilitleyerek gittiği bodrum katına iner; ancak bu sefer kapıyı kilitlemeyi unuttuğu için Harry de bodrum katına girer. Burası geçmişte oyuncu olan Mrs. Trefoile'ın rengarenk eski kostümlerinin yer aldığı, Stephen'ın resminin baş köşede durmasıyla bir sunağı andırmaktadır. Sırrının öğrenilmesiyle Mrs. Trefoile, Harry'yi öldürür. İşlediği cinayet Mrs. Trefoile'ı travmatize eder. Bu büyük günah sebebiyle Macbethvari bir şekilde ellerini art arda yıkar. Geçmiş günahlarını kendi yüzüne vurmak için odasında gizlediği içkiden içer ve eski kırmızı rujlarından birini sürerek Stephen'a dert yanar. Mrs. Trefoile, oğlunun anısı ile kendine ördüğü dini yasaklardan meydana gelen duvarlar arasında sıkışmıştır. Bu sebeple gerçeklikle bağları iyice kopmaya başlamış ve yalnızca oğlunu, hak ettiği gelinle buluşturma misyonuna sarılmıştır. Bir kavga anında Patricia'nın Stephen'ın bir araba kazasında ölmediğini, anne baskısından kurtulmak için bilinçli bir şekilde kaza yaparak intihar ettiğini söylemesi Mrs. Trefoile'ın akıl sağlığını iyice kaybetmesine yol açar. Bu sırada Alan, Mrs. Trefoile'ın evini bularak Patricia'yı sorar; ancak Mrs. Trefoile, Patricia'nın günler önce ayrıldığını söyleyerek onu gönderir. Patricia'nın izinin bulunması, deliliğin sınırlarında gezen Mrs. Trefoile'ı aksiyon almaya sevk eder. Patricia ölmeli, Stephen için kurban edilmeli, oğlu eşiyle cennette buluşmalıdır.

Mrs. Trefoile, Patricia'yı bodruma taşır. Burası Mrs. Trefoile'ın oyunculuk döneminden fotoğraflarla, rengarenk kostümlerle, otrişlerle süslüdür. Baş köşede ise Stephen'ın yağlı boya bir

tablosu vardır. Mrs. Trefoile, Patricia'yı, Stephen için hazırlanan "sunağın" tam karşısına oturtur. Ancak bu sırada Alan, Mrs. Trefoile'ın evinden ayrıldıktan sonra uğradığı bardaki garson kızın taktığı ve Patricia'ya ait olan broşu tanır; zira Harry, karısını aldattığı garson kıza Patricia'dan çaldığı broşu hediye etmiştir. Patricia'nın hala Mrs. Trefoile'ın evinde olduğunu anlayan Alan, nişanlisine kurtarmaya koşar. Mrs. Trefoile, Patricia'yı boğazını keserek kurban etmek üzereyken Alan, nişanlisini kurtarır. Boğuşmada eli kesilen Mrs. Trefoile, elindeki kanı oğlunun portresine sürerek ona dert yanmaya başlar. Sırtına eski kıyafetlerinden kıpkırmızı bir pelerin geçirir. Bu sırada Harry'nin cesedini bodrumda gören Anna, kocasının intikamını almak hissiyle Mrs. Trefoile'ı sırtından bıçaklar. Mrs. Trefoile, kırmızı pelerine sarılı halde, oğlunun portresinin önünde secde eder halde yığılarak ölür (Narizzano, 1965).

3.2.3. *Die! Die! My Darling!* Filminin Sosyolojik ve Psikanalitik İncelemesi

1964 yılında İngiltere merkezli ve korku filmleri üzerine uzmanlaşmış ünlü film stüdyosu Hammer Films, *What Ever Happened to Baby Jane?*'in dünya çapındaki başarısından faydalanmak istemiştir. Hammer Films, çoğunlukla Universal'ın 30'larda çektiği Dracula, Frankenstein, The Mummy gibi ünlü korku karakterleri üzerine çektiği filmlerle bilinmekle birlikte Henri-Georges Clouzot'nun 1955 yapımı filmi *Les Diaboliques* ve Hitchcock'un 1960 yapımı filmi *Psycho*'nun ardından psikolojik gerilim filmlerine yönelmeye başlamıştır. Hammer Films'in 1961'de çektiği *Taste of Fear*'in ardından (Holt) çektiği *Maniac* (Carreras, 1963) ve *Paranoiac* (Francis, 1963) filmleri de daha en başta isimleri itibariyle *Psycho*'yu çağrıştırmaktadır. Öte yandan *Baby Jane*'in ardından tıpkı *Psycho*'yla yakalanan psikolojik gerilim alanındaki bu yeni formülde de faydalanılmak istenmiştir. Bu sebeple Hammer Films, Anne Blaisdell'in gotik gerilimi *Nightmare*'in haklarını satın alarak prodüksiyon sürecini başlatmıştır. Hammer Films, *Baby Jane*'in formülünün önemli bir parçası olan başrolde yer alacak, 1930 veya 40'ların büyük kadın yıldızlarından biriyle anlaşmaya varmak istemektedir; bu sebeple Hollywood'dan film şirketi Columbia Pictures ile ortak yapım gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Hollywood'un efsanevi yapımcısı David O. Selznick'in yeğeni olan Joyce Selznick, o dönemde Columbia'nın cast departmanında çalışmaktadır ve ismi *Fanatic* olarak belirlenen filmin senaryosunu Tallulah Bankhead'e göndermiştir (Lobethal, 2004, s. 488). Bankhead, Hollywood'un tartışmalı yıldızlarından biridir. Bankhead, gösterişli kişiliği, skandallarla dolu kişisel hayatıyla her zaman için kamuoyunda kendine yer bulmuş bir figürdür. Bankhead, elli yılı aşkın kariyerinde elli bir tiyatro oyunu, on sekiz film, sayısız radyo, televizyon ve gece kulübü performansına yer vermiştir. Bankhead'in yıldızlık yolculuğu on beş yaşında Alabama'da kazandığı güzellik yarışmasının ardından başlamıştır. Bankhead, İngiltere'ye giderek çoğunluklu zeki ve cüretkâr kadın rolleriyle varyete şovlarında ve tiyatro oyunlarında yer almıştır. 1930'larda, İngiltere'deki başarısı vesilesiyle, Hollywood'a geçiş yapmıştır. Bankhead'in 1930'lardaki kariyeri

özellikle *Gone with the Wind*'deki Scarlet O'Hara karakterini canlandırma şansını da kaçırdıktan sonra çoğunluklu unutulabilir filmlerde oynamakla geçmiştir. Hollywood'da istediği başarıyı yakalayamayan Bankhead, halihazırda parladığı İngiltere'nin tiyatro sahnesine dönmüş ve burada *The Skin of Our Teeth* ve Hollywood'daki film uyarlamasında Bette Davis'in unutulmaz performanslarından birini verdiği *The Little Foxes*'ta oynamıştır. Bankhead, savaş yıllarında Hollywood'a dönmüş ve bir film yıldızı olarak esas başarısını o dönemde elde etmiştir. Ancak Bankhead'in kariyerinin 1950'lerin ortasında gerilediği görülmektedir. Her ne kadar filmlerde oynamasa da inzivaya çekilmiş değildir ve sürekli olarak gazete ve dergilerde boy göstermektedir. Bankhead büyük gözleri, tok sesi ve herkese “*darling*” diye hitap etmesiyle ikonik bir figür haline gelmiştir. Bankhead'in cinsel hayatı da her zaman için kamuoyu nezdinde tartışılmıştır. “Babam beni erkekler ve içki konusunda uyardı; ama kadınlar ve kokain hakkında bir şey söylemedi.” sözleri popüler kültüre iz bırakmış ve açık bir biseksüel olmasıyla Bankhead'i, tıpkı önceki kısımlarda Davis ve Garland hakkında bahsedildiği gibi bir gay ikonuna mertebesine taşımıştır. Bankhead, film setlerinde iç çamaşırı giymemesiyle, cinselliğini özgürce yaşaması ve paylaşmasıyla ve verdiği/katıldığı gösterişli partilerle oynadığı roller kadar Hollywood tarihinde bir ikon olarak da önemli bir figürdür (Stephens, León, & Ballenger, 1998, s. 54-57). Dolayısıyla Hammer Films için Bankhead biçilmiş kaftandır.

Öncelikle, önceki kısımda *Baby Jane*'in *Psycho*'nun başarısını taklit etme çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkmasına yönelik eleştiri, *Die! Die! My Darling!* için de geçerlidir. Zira *Die! Die! My Darling!* de *Baby Jane*'in başarısından faydalanmak üzere üretilmiştir. Adorno ve Horkheimer'in bu çalışmada sıklıkla yer verilen tespitlerinin tekrarlanmasında bir fayda yoktur; ancak öte yandan *Die! Die! My Darling!*'in de kültür endüstrisinde erk sahibi olanların yeni olanı reddetmesi ve denenerek başarısı garanti görülenin tekrar edilmesi ediminin bir sonucu olduğunu not düşmek gerekmektedir. *Die! Die! My Darling!* özelinde bu edim çok nettir. Öncelikle başlangıçta da belirtildiği gibi Hammer Films Blaisdell'in *Nightmare* romanının haklarını satın alarak romanı filme uyarlamaya karar verdiğinde film uyarlamasının isminin, baş karakter olan Mrs. Trefoile'in dini fanatikliğine gönderme yapacak şekilde *Fanatic* olmasına karar verilmiştir. Gerçekten de film, bu isimle çekilmiş ve çekildiği İngiltere'de bu isimle vizyona girmiştir. Ancak Hammer Films, filminin Kuzey Amerika yayını için filmin adını *Fanatic*'ten *Die! Die! My Darling!*'e çevirmişlerdir. Bunun temelde iki nedeni vardır: ilki filmin isminin *What Ever Happened to Baby Jane?*'e benzemesini ve filmin bir *Baby Jane* benzeri olarak alınılmasıyla seyircinin sinema salonlarına gelmesini sağlamaktır. İkinci neden ise daha önce bahsedildiği üzere “*darling*” kelimesinin Tallulah Bankhead'le özdeşleşmiş bir hitap sözcüğü olmasıdır. Filmin Kuzey Amerika vizyonu için yeniden adlandırılmasına Bankhead şiddetle karşı çıkmıştır. Lobethal'ın aktardığına göre İngiltere'ye gelerek filmin tanıtımını yapması istenen

Bankhead, arkadaşı Cal Schumann'a, stüdyonun kendisinden beklediği gibi seyircinin karşısında çıkıp onları “*Hello, darlings*” diye selamlamaktansa ölmeyi yeğleyeceğini söylemiştir (2004, s. 494). Görüldüğü üzere *Die! Die! My Darling*, isim değişikliğinden de görülebileceği üzere hem *Baby Jane*'in başarısını hem de baş rol oyuncusu olan Bankhead'in ikon statüsünü istismar edecek bir strateji ile filmi pazarlamıştır.

3.2.3.1. Sönen Yıldız İmajı ve Özdüşünümsellik

Filmi kültür endüstrisi bağlamında ele almaya devam edersek, filmin isminin değiştirilmesinde olduğu gibi, filmin grande dame'ını istismar etme edimi üzerinde durmakta fayda vardır. Gerek *Baby Jane*'in incelendiği kısımda gerekse *Baby Jane*'in yapım sürecinin ele alındığı birinci bölümde stüdyonun ve yönetmen Aldrich'in filmin yıldızları Davis ve Crawford'ı nasıl istismar ettiklerinin nüvelerine değinilmiştir. Buradaki istismar, aslında Davis ve Crawford'un kariyerlerinde görülmediği kadar uzun süredir işsiz olmalarıyla başlamaktadır. Davis ve Crawford, yaşları sebebiyle 1930'lar ile 1950'ler arasında oynadıkları karakterler gibi bir oyuncunun parlamasına aracı olarak rollere ulaşamamaktaydı. Bunun sonucunda Davis ve Crawford (ve onların durumunda olan diğer kadın yıldızlar) için tek çıkar yol yardımcı rollere razı olmak ya da kendilerine teklif edilen rolü geri çevirmektir. “Sönmekte olan” yıldızlar için Kocakarı Korkusu formülü bir nevi can simidi görevi görmektedir. Aynı durum Tallulah Bankhead için de söylenebilir. Bankhead, *Die! Die! My Darling!*'de oynamadan önceki son filmini 1953 yılında çekmiştir [*Main Street to Broadway* (Garnett)]. Ancak bu filmdeki de baş rol değil, konuk oyuncu rolüdür. Bankhead'in baş rolü oynadığı *Die! Die! My Darling!*'den önceki son filmi Çariçe II. Katerina'yı canlandığı 1945 yapımı *A Royal Scandal*'dır (Preminger & Lubitsch). Özetle *Die! Die! My Darling!* öncesinde Bankhead, yirmi yıldır baş rol oynamamıştır. Bunda Bankhead'in tiyatrodaki rol alması, içki ve uyuşturucu problemleriyle boğuşması ve akciğer kanseri olmasının da etkileri vardır. *Die! Die! My Darling!*, yirmi yılın sonunda Bankhead'e baş rol oynama fırsatı vermiş olup, bu rol genelde gerçek hayattaki kişiliğine yakın roller oynayan Bankhead'in daha önce oynamadığı bir roldür. Mrs. Trefoile, fanatik derecede dindar bir kadındır; ki bu durum Bankhead'in ekstravagant kişiliğiyle tam bir tezat içerisindedir. Kırmızı ruj ile özdeşleşmiş Bankhead, Mrs. Trefoile karakterini hiç makyaj olmadan oynamak durumunda kalmıştır. Lobenthal'ın aktardığına göre arkadaşı Stephen Cole'a, kendisine güzel bir kadını mı yoksa çirkin bir kadını mı oynamak istediği sorulursa hangi rol daha iyiye onu oynamayı tercih edeceğini söyleyen Bankhead, *Die! Die! My Darling!*'in çekimlerine başladığında yönetmen Narizzano'nun istediği *gerçekmişgibilik* karşısında dehşete düşmüştür. Mrs. Trefoile'in kırmızı şeytanın rengi olarak görmesi sebebiyle Bankhead profesyonel hayatında ilk kez kırmızı ruj olmadan performans vermiştir. Kırmızı ruj, Bankhead'in o denli ayrılmaz bir parçasıdır ki, ironik bir şekilde setin ilk günü, makyajcının

Bankhead'in kırmızı rujunu tam olarak silmeyi başaramaması sebebiyle çekimlere geç başlanmıştır (2004, s. 491).

Kültür endüstrisi erklerinin *Baby Jane*'in yapımında uyguladıkları stratejilerden bir diğeri olan Davis ve Crawford arasında yıllardır basın tarafından şişirilen “kan davası”nın filmin tanıtım malzemesi olarak kullanılmasıdır. *Die! Die! My Darling!*'de de benzer strateji kullanılmıştır. *Baby Jane*'in çatışması iki yaşlı kız kardeşin birbirinden nefret etmesi üzerineyken *Die! Die! My Darling!*'deki çatışma biri genç diğeri yaşlı “gelin-kaynana” arasında geçmektedir. Genç-yaşlı kadın çatışması da en az iki Hollywood tanrıçasının kavgası kadar basın açısından iştah açıcı bulunmuş ve filmin çekimleri boyunca Bankhead ile Patricia'yı oynayan Stephanie Powers'ın birbirlerinden hiç hazzetmediği haberleri basında yer almıştır. Bu haberler tamamen asılsız değildir; zira çekimlerin ilk günlerinde Bankhead ile Powers birbirleriyle çekimler dışında hiç konuşmamışlardır. Hatta çekimlerin ardından dahi Bankhead, Powers'a gerçek adıyla değil filmdeki adı olan Patricia'yı kullanarak seslenmiştir. Ancak öte yandan iki oyuncunun setteki çalışmalarından keyif aldıkları, zamanla anlaştıkları ve hatta Powers'ın Bankhead'i bir çeşit mentor olarak benimseyip ondan çok şey öğrendiği de bilinmektedir (Lobethal, 2004, s. 493-494). Ancak *Baby Jane*'in gişe başarısında büyük paya sahip olan Davis ve Crawford anlaşmazlığının magazin basını aracılığıyla bir halkla ilişkiler malzemesi olarak kullanılması stratejisi, gerçeklikle uyuşmamasına rağmen *Die! Die! My Darling!* için de kullanılmıştır.

3.2.3.2. *Die! Die! My Darling!*'de Temsil Politikaları

Die! Die! My Darling!'deki temsil politikaları *Baby Jane*'de gözlemlenenenden daha farklıdır. Öncelikle *Die! Die! My Darling!*'de çatışmanın merkezinde genç kadın/yaşlı kadın çatışması yatmaktadır. Bu bağlamda filmde Patricia, tipik bir kendini beğenmiş şehirli kız olarak temsil edilmektedir. Nişanlısı Alan ise tipik maço, sahiplenici eştir. Alan ve Patricia çiftinin filmdeki temsili ilgi çekicidir. Bu ikiliden Patricia dönüşüm geçirirken Alan aynı kalmaktadır. Shelley'nin de dikkat çektiği üzere şehirli, lükse ve rahatına düşkün Patricia, filmin ilk çeyreğinin ardından “*woman in peril*”⁸¹ stereotipine geçiş yapmaktadır (2009, s. 67). Tehlikedeki kadın stereotipi, Hall'ün işaret ettiği klişeleştirme stratejilerini hatırlatmaktadır. Tehlikedeki kadın klişesi King Kong'da korkunç dev maymunun elinden kurtulamayan Ann Darow karakteri veya *Star Wars* filmlerinde, örneğin *Return of the Jedi*'da (Marquand, 1983), ödül avcısı Jabba the Hut'ın eline düşmesi ve kurtarılmayı beklemesine kadar sayısız örnekte gözlemlenmektedir. Bu stereotip, kimi örneklerde kadın karakterin güçlü bir

⁸¹ İng. Tehlikedeki kadın. Daha önce bahsi geçen “*damsel in distress*” tipine benzer bir şekilde kurgusal evrendeki tehlikede olan ana karakter kadınlar için kullanılmaktadır. “*Woman in peril*” ile “*damsel in distress*” arasındaki ayrım birinde kadın anlamına gelen “*woman*” kelimesinin, öbüründe ise evlilik öncesi çağdaki genç kızlar için kullanılan “*damsel*” kelimesinin kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

tavır takınması ve kendisini tehlikeye sokan şeye karşı mücadele etmesiyle feminist bir dokunuşla revize ediliyor gibi görülebilmektedir. Ancak eski ve yerleşik olan tehlikedeki kadın stereotipine yapılan feminist eğilimli müdahaleler genelde yanıltıcıdır. Bu stereotip çoğunlukla bir erkeğin kurtarıcılığına ihtiyaç duymakta ve hikâye sonunda yardım bekledikleri erkek tarafından kurtarılmaktadırlar. Aynı durum Patricia için de geçerlidir. Mrs. Trefoile’la tartışmalarının ardından evde hapis tutulmaya başlayan genç kadın, sürekli olarak kaçmanın bir yolunu denemekte ve karşı koymaktadır. Filmde Patricia, kurtulabilmek için kendi cinselliğini bile bir silah olarak kullanmaya girişmektedir. Bu tutum, özgür ve şehirli bir kız olarak filmin ilk sahnesinden itibaren başına buyruk olarak temsil edilen Patricia’nın imajıyla uyumludur. Öte yandan maço ve sahiplenici nişanlısı Alan, Patricia’nın Mrs. Trefoile’ı ziyaret etmesine en başından beri karşı çıkmaktadır. Patricia, Mrs. Trefoile ve Patricia’nın eski nişanlısı, Mrs. Trefoile’ın oğlu olan Stephen ilişkisi üçgeni dışında değerlendirildiğinde *Die! Die! My Darling!*’i Patricia’nın “terbiye edilme hikayesi” olarak okumak mümkündür. Patricia, hayatıyla ilgili kendi kararlarını kendi vermek isteyen, cinselliğini özgürce yaşayan ve dışa vuran, eğitilmiş, şehirli bir genç kadındır. Nişanlısı Alan ise maskülen özelliklerinin ön plana çıktığı sahiplenici erkektir. Alan, Patricia’nın kararlarını sorgular ve onunla çatışır, kararlarına karşı çıkar. Film boyunca Patricia’nın önce tehlikedeki kadın stereotipine düşmesi ve ardından çektiği eziyetler genç kadının ataerkinin kurallarına baş kaldırması sonucunda katlandığı bir ceza gibidir. Patricia, esir tutulduğu sürede kaçmak üzere giriştiği her teşebbüste başarısız olur. Filmin sonunda onu kurtaran zekasını ve iç güdülerini kullanarak Patricia’nın izini sürebilen Alan’dır. Son sahnede Patricia pişmanlığını hem yüzüyle hem de sözleriyle açıkça belli eder. Alan’dan kendisine kızmamasını ister. Alan’ın tek cümlelik cevabı “Sadece kapa çeneni” şeklinde olur ve Patricia’yı öper. Patricia’nın esareti ve çektiği çile, Alan’ın kararlarını sorguladığı ve yasasını çiğnediği için yediği bir “şefkat tokadı” işlevi görmektedir.

Mrs. Trefoile karakterinin kurulumunda da pek çok stereotipik temsil politikası dikkat çekmektedir. Mrs. Trefoile’ın kurulumundaki yaşlı kadınlara ilişkin kötücül klişelerin tekrarlanması *Baby Jane*’dekiyle paralellik göstermektedir. Jane Hudson ile Mrs. Trefoile arasındaki temel fark ise Mrs. Trefoile’ın anneliğinin ön planda oluşudur. Jane Hudson’ın cinsellikten ve kadınlığından yoksun hali önceki kısımlarda tartışılmıştır. Bu durum Mrs. Trefoile için de geçerlidir; ancak bu cinsellikten ve kadınlıktan arındırılma halinin kökeni iki karakterde farklılık göstermektedir. Jane’in cinsiyetsizliği çocuksuluğundan ve çocuk kalmasından kaynaklanmaktadır. Menopoz sonrası kadınlık hallerine ilişkin ön yargılar ve klişeler, Jane’in cinsellikten tamamen arınması ve bir arada düşünülememesiyle sonuçlanmaktadır. Mrs. Trefoile örneğinde ise bu durum Bakire Meryem benzeri bir kutsal anne konumundan kaynaklanmaktadır. Mrs. Trefoile, geçmişinde bir oyuncudur; ancak kaptan olan kocası tarafından şov dünyasından “kurtarılması” ve bir gemiyle İngiltere’ye getirilmesinin ardından eski

günahkâr hayatından sıyrılmıştır. Oğlunun doğumu ve kocasının ölümünün ardından kendini Tanrı'ya vakfetmiştir. Bu durum Mrs. Trefoile'in her türlü dünyevilikten sıyrılmasına sebep olmuştur. Bunun en bariz göstereni makyaj yapmaması, saçlarını topuz yapmak dışında müdahale etmemesi ve sade giysiler giymesidir. Mrs. Trefoile bağınaz bir kadın stereotipinden beklenebilecek her özelliği bünyesinde barındırmaktadır. Bu karakterin temsili, karakterin gerçekte kim olduğundan ziyade anneliğine indirgenmiştir.

3.2.3.3. Mrs. Trefoile'in Yıkıcı Oedipal Çatışması ve Canavarı Dışı Olarak Anne

Die! Die! My Darling!, çözilememiş ve hiçbir zaman çözilemeyecek olan korkunç bir Oedipal karmaşanın yarattığı trajik travma üzerine kuruludur. Şüphesiz ki bu Oedipal karmaşa Mrs. Trefoile ile ölmüş oğlu Stephen arasındaki çözilememiş olan karmaşadır. Aslında *Die! Die! My Darling!* özelinde ilginç olan, filmin Hitchcock'un *Psycho*'sunun bir alternatif versiyonunu sunmasıdır. *Psycho*'da hadım edici annesine yönelik büyük bir arzu ve korku duyan Norman'ın hikayesi anlatılmaktadır. Ancak filmin sonunda da ortaya çıktığı üzere anne Norma Bates ölmüştür. Norman, annesini mezarından çıkararak tahnitlemiştir; ancak annenin ölümünü kabul etmez. Kişiliğinde yaşadığı bölünmeyle anneye duyduğu arzu ve korku duygularını kendi benliğinin bir bölümünü feda ederek yaşatmaktadır. Filmin sonunda annenin cesedinin gösterilmesi dışında anne bir hayalet gibi kendini göstermeden yalnızca adıyla yaşamaktadır. Annenin gerçek ismi olan Norma Bates, filmde yalnızca iki defa zikredilir. Bunun dışında anne yalnızca bir silüet olarak (evin penceresinde ve meşhur duş cinayeti sahnesinde arkasından gelen yoğun ışık sebebiyle) gösterilir. Hem *Psycho* hem de *Die! Die! My Darling!* hadım edici anne figürü hakkında filmlerdir. Filmler arasındaki farklılık ilkinde hadım edici annenin görünmez ancak hissedilir olmasıyken ikinci filmde annenin hayatta ve hikâyenin ana karakteri olarak temsil edilmesindedir.

Mrs. Trefoile, *fanatik* derecede dindar bir kadındır ve muhafazakâr yapısı aşırı kontrolcülüğüyle temsil edilmektedir. Burada Freud'un Oedipus karmaşası üzerine daha önce pek çok kez anılan teorisine tekrar değinmeye gerek yoktur. Özetle *Die! Die! My Darling!*, erkek çocuğun anneye sahip olma arzusu ve ensest yasağı üzerine değil; annenin çocuğun fallusuna sahip olan saplantısı üzerinedir. Mrs. Trefoile'in korkunç bir kastratör oluşu, oğlunun fallusuna erişmede bir rakip olan oğlunun eski nişanlısı Patricia'nın ziyarete gelmesiyle korkutucu bir takıntıya dönüşmektedir. Creed, anne-kız ilişkilerinin sıklıkla melodramlarda farklı formlarda gözlemlendiğini; ancak anne-oğul ilişkilerinin Oedipal arzular ve hadım edici anneden korku ve bunların sebep olduğu psikik bozukluklar sebebiyle daha çok korku filmlerinde gözlemlendiğini hatırlatmaktadır. *Psycho*, *Die! Die! My Darling!* ve *Friday the 13th* filmleri aşırı sahiplenici anneyi tehlikeli bir psikopat olarak sunmaktadır. *Twisted Nerve* (Boulting, 1963), *The Fiend* (Hartford-Davis, 1972), *Mother's Day*

(Kaufman, 1980) gibi filmler ise filmlerin ana karakteri olan psikotik seri katil erkek karakterlerin oldukları hale dönüşmesinde aşırı sahiplenici annenin rol oynadığı iddiası içerisindedir. Creed'e göre korku filmlerinde kadının hadım edici olarak tasvirini anladığımızda hadım edici kadına ilişkin gösterenleri de tanımamız mümkündür: örneğin "zalimce yargılayan gözler, bıçaklar, su, kan, 'perili' ev.". (1993, s. 139-140).

Die! Die! My Darling!'de Mrs. Trefoile, *Psycho*'dan farklı olarak Oedipal karmayı yenemeyen oğlun değil annenin temsilini sunmaktadır. Creed *Psycho*'da, Norman'ın annesi olma arzusunun annesine duyduğu sevgiden değil, yaşadığı hadım korkusundan ileri geldiğini iddia etmektedir. Hadım edici olan annesi olmak Norman'ın hadım edilmesini engellemekte ve onu hadım eden konumuna getirmektedir (1993, s. 140). *Die! Die! My Darling!*'de ise erkek çocuk Stephen, Oedipal karmaşadan kurtulmak, anneyi reddetmek ve anneden uzaklaşarak birey olmayı arzulamaktadır. Dolayısıyla hadım edici anneden kaçmanın yolunu bulamaz ve intihar eder. *Die! Die! My Darling!*'de Mrs. Trefoile, tam olarak Freudyen anlamda penis imrenmesi yaşayan hadım edici annedir. Oğlu ölmüş olmasına rağmen onun fallusu üzerinde tam ve sorgulanamaz bir hakimiyet kurmak istemektedir. Bir zamanlar nişanlı olmaları sebebiyle Patricia, Stephen'ın fallusuna sahip olma hususunda Mrs. Trefoile'in rakibidir. Patricia'nın ziyarete gelmesiyle Mrs. Trefoile, bastırılmış Oedipal arzusunun tehlikeli bir takıntı olarak Patricia'ya yöneltilmektedir. Burada oğlunun fallusuna hakim olma arzusunun yarattığı iki farklı yansıma gözlenmektedir: öncelikle Mrs. Trefoile, Patricia'yı cinsel olarak arzulanabilir hale getirebilecek her şeye karşıdır. Bunda şüphesiz, Mrs. Trefoile'in fanatik dindarlığı da önemli bir rol oynamaktadır. Kırmızı, Mrs. Trefoile'a göre şeytanın rengidir; ancak aynı zamanda arzusunun ve şehvetin rengidir. Mrs. Trefoile, kırmızı kıyafetlere ve kırmızı ruja sert bir şekilde karşı çıkmaktadır. Patricia'nın parfüm sıkması, dantelli elbiseler giymesi gibi unsurlar da Mrs. Trefoile için kabul edilemezdir. Benzer bir şekilde Freudyen psikanalitik çözümlemelerde sıklıkla fallik bir obje olarak yorumlanan sigara da Mrs. Trefoile için yasaktır. Patricia'nın fallusa oral yoldan sahip olmasının bir sembolü olarak sigara içmesi, Mrs. Trefoile için kabul edilemezdir. Mrs. Trefoile'in bastırılmış Oedipal arzusunun ikinci yansıması ise oğlunun fallusuna sahip olamayacağının farkında olarak Patricia'yı oğluyla cinsel ilişki kurmaya layık bir kadın haline getirmesi yoluyla yansımasını bulmaktadır. Mrs. Trefoile, çok sevdiği oğlunun ölmesinde bulduğu tek tesellinin Stephen'ın bakir olarak ölmesi olduğunu söylemektedir. Mrs. Trefoile'in dini fanatikliğinin bir sonucu olarak cinselliğini yaşamış olan kişi kirli olandır. Bu sebeple Patricia'ya da bakire olup olmadığını sorar. Mrs. Trefoile'in film boyunca artış gösteren psikozunun nesnesi, Patricia'yı oğlunun fallusuna layık, temiz ve kirlenmemiş halde olmasını sağlamaktır. Mrs. Trefoile'in filmin sonunda arındırmaya çalıştığı Patricia'yı kurban ederek Stephen ile cennette birleşmelerini sağlama fikri, oğlu için hazırladığı ve muhafaza ettiği gelini oğluyla gerdeğe sokma takıntısı gibidir.

Bu bağlamda Mrs. Trefoile, hem Freudyen hem de Lacanyen psikanalizde izlerini gördüğümüz fallik anne tipine uymaktadır. Fallik anne, fallusa sahip olan annedir. Fallik anne imajının kökeni, erkek çocuğun annenin yoksun olduğuna inandığı fallusa sahip olduğu fantezisinden ileri gelmektedir. Fallustan mahrum anneyi fallusa sahipmiş gibi hayal etmek, erkek çocuk için hadım edilme korkusundan kaçınmanın bir yoludur. Fallik anne, hem hadım edici annenin özelliklerini taşır, hem de babanın fallusuna yani kural koyuculuğuna sahiptir. Dolayısıyla fallik anne, tam olan ve her şeyi bilen, her şeye muktedir olan annedir (URL-26). Mrs. Trefoile, hadım edici annenin tehditkârlığı ile babanın kural koyuculuğunu bir arada barındırması sebebiyle tipik bir fallik anne figürüdür. Mrs. Trefoile, hem hadım yoluyla oğlunun fallusuna sahip olmak istemekte hem de aynı zamanda ataerkil düzenin devamlılığını sağlayacak kuralları koyarak bunları dayatmaktadır. Fisiak, bu bağlamda Patricia'yla Mrs. Trefoile arasındaki müstakbel gelin-kaynana ilişkisi kadar anne-kız ilişkisine benzer travmatik ilişkiye de dikkat çekmektedir. Mrs. Trefoile, geçmişinde bir oyuncudur ve Patricia'ya koyduğu sınırların hepsini gençliğinde ihlal etmiştir. Filmde Mrs. Trefoile, kocasının kendisini “kötülük çukurundan” çıkarttığını, kendisinin Tanrı'nın aforoz ettiği şeytan eğlencelerinden kurtulduğunu ifade etmektedir. Mrs. Trefoile'in Patricia'ya koyduğu yasaklar, yalnızca Patricia'yı oğlu Stephen'a layık bir cinsel obje haline getirmek için değildir. Fisiak'ın hatırlattığı gibi Mrs. Trefoile, Patricia'da kendi gençliğini görmektedir; Patricia da aynı günah döngüsündedir ve yanılıgıdadır. O sebeple kurallar koyan Mrs. Trefoile, kendisinin gençliğinde gösterdiği fedakarlıkları Patricia'dan da beklemektedir (2020, s. 321).

3.2.3.4. Büyük Anne Olarak Mrs. Trefoile

Jungyen perspektiften bakıldığında Stephen'ın Patricia'yla nişanlanmasında Stephen'ın animasının etkili olduğu söylenebilir. Patricia, günahkâr hayatı ve özgür cinselliğiyle hem bir zamanlar annesinin olduğu şeydir hem de annesinin şimdiki halinden oldukça farklıdır. Jung'a göre (2005, s. 25), erkek çocuklarda yaşanan anne kompleksi, kız çocuklarkinden farklıdır; çünkü kendisiyle annesi arasında cinsel farklılık bulunmaktadır. Erkeğin karşılaştığı ilk dişi annedir ve anne sürekli olarak oğlunun erkekliğini ima etmektedir. Mrs. Trefoile, Jung'un anne arketipine ait olduğunu ifade ettiği üç özelliği de bünyesinde barındırmaktadır: “bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığı” (2005, s. 22). Daha önce Jungyen açıdan kadın ve arketiplerinin farklı tezahürlerinden bahsedilmiştir. Mrs. Trefoile'in anne arketipinin temel üç özelliğine sahip olması bir yana, özellikle ikinci ve üçüncü özellikler olan arzu dolu duygusallığa ve yeraltına özgü karanlığa sahip olma hali Mrs. Trefoile'ı Jung'un “Büyük Anne” arketipine tam olarak oturtmaktadır. Jung'a göre Büyük Anne arketipi hem bilgelik hem de cadılık özelliklerini bir arada taşımaktadır. Anne arketipinin kişisel anne arketipinden büyük anne arketipine geçişi, arketipin statüsünün yükseldiği anlamına gelmektedir (a.g.e., s. 38). Jung'un öğrencilerinden önemli çalışma

bulunan Neumann, erkek çocuklardaki kadınsı olanın otonomisine, bağımsızlığına karşı erkeğin patriarkal üstünlüğünün garanti altına alınması ihtiyacı sonucunda baba arketipine yönelmeye dikkat çekmektedir. Baba arketipi, ataerkil ideoloji içerisinde “yukarıda, gökte olan”dır ve kadınsı her zaman için “negatif kadınsı” olarak algılanır. O sebeple ataerkil toplumlarda erkeğin daha yüksek mertebede olan baba arketipine yönlendirildiğini ifade eder. Zira “Ben ve Baba Bir Bütünü” anlayışı patriyarkal erkek varlığının temel unsurudur. Burada “sonuç olarak, kadınsının değerinin düşürülmesi, kadınsıdan duyulan korku ve kadınsıya atfedilen tehlikeli yön, yani Büyük Anne ve animayı yenme çabası olarak anlaşılmalıdır” (1994, s. 262). Büyük anne arketipi, her şeye muktedir olan, yaşamı verme ve onu geri alabilme güçleriyle ataerkil düzeni tehlikeye sokan güçlü bir arketiptir. *Die! Die! My Darling!*’de Mrs. Trefoile, hem fallik anne hem de hadım edici annedir ve Büyük Anne arketipinin özelliklerini sergilemektedir.

Kaplan, Kristeva’nın abject olarak algılanan ilk nesnenin anne olduğuna ilişkin görüşlerini hatırlatmaktadır. Ona göre bu durum, anneyi çocuk için sürekli bir mücadele alanı haline getirmektedir. Anneden iğrenme ve ondan tam anlamıyla koparak birey olmaya çabalama sürecinde Kaplan’a göre anne bir tür fobik nesne haline gelmektedir. Annenin korkunç ve iğrenç bir varlık olarak algılanmasının temelinde erken dönemde bastırılan annelik otoritesi yatmaktadır. Kristeva’nın da işaret ettiği abject annelik kavramı, filmlerdeki (özellikle korku filmleri) annelik temsilini etkilemekte ve özneyi sürekli olarak tehdit eden bir konuma yerleştirmektedir. Bu filmlerdeki canavar annenin yarattığı korku, kökenini abject anneden almaktadır (1990, s. 133-134). *Die! Die! My Darling!*’te Mrs. Trefoile, abject anne olarak okunabilir. Zira bahsedildiği üzere annenin bedeninden ayrılma, sonrasında onun bedeninden iğrenme ve anneye bir değil, anneden ayrı olmanın bilincine varılarak birey olma süreçleri Mrs. Trefoile ile Stephen arasında sağlıklıdır. Mrs. Trefoile, Stephen’ı doğurmuştur; ancak öte yandan onun anne bedenini tam olarak terk etmesine müsaade etmez. Adeta onu birey olmaktan alıkoymak, oğlunu çürüten, çeşitli sıvılar akıtan iğrendirici vücuduna geri sokmak istemektedir. Filmde hiçbir zaman canlı olarak görmediğimiz Stephen’ın temel çıkmazı budur. Abject anneden kopamamanın verdiği tiksinti, Stephen’da kendini öldürme itkisini yaratmıştır.

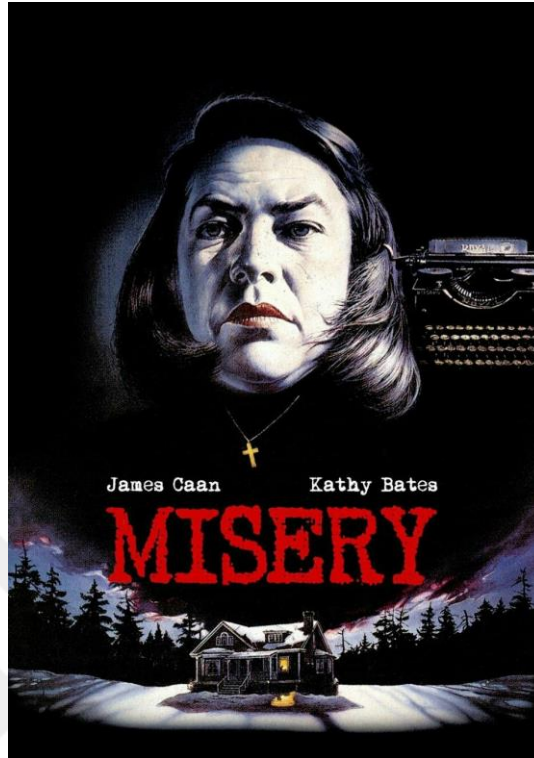
Öte yandan *Die! Die! My Darling!*’de iğrenme yalnızca Mrs. Trefoile’dan kaynaklanmamaktadır. Mrs. Trefoile, iğrencin nesnesi olduğu kadar öznesidir de. Mrs. Trefoile da Patricia’yı abject bulur. Zira abject, Kristeva’nın da ifade ettiği gibi sınır ihlalinin gerçekleştiği yerde başlamaktadır. Mrs. Trefoile için cinselliğin açık seçik ifadesi olan her şey iğrendiricidir. Ruj, parfüm, renkli ve süslü kıyafetler Mrs. Trefoile’ı iğrendirir. Mrs. Trefoile’ın Patricia’ya uyguladığı arındırma yöntemleri, Kristeva’nın eski toplumlarda ve dini metinlerde kendini gösteren kirlilik ritüelleriyle paralellik göstermektedir. Patricia, Stephen’la evlenecek ve cinsel ilişkiye girecek ve akşam yemeği

öncesindeki İncil okuma seanslarına katılacak durumda değildir; zira abjecttir. Cinselliğin tiksindirici dışavurumlarını taşımaktadır. O sebeple çeşitli ritüellere maruz kalarak arındırılması gerekmektedir.



3.3. Misery (1990)

3.3.1. Filmin Künyesi



Görsel 12 Misery filminin poster

Yönetmen: Rob Reiner

Yapım: Castle Rock Entertainment (ABD), Nelson Entertainment (ABD)

Senaryo: William Goldman, Stephen King (Uyarlanan kitabın yazarı)

Görüntü Yönetmeni: Barry Sonnenfeld

Kurgu: Robert Leighton

Oyuncular: Kathy Bates, James Caan, Richard Farnsworth, Lauren Bacall

3.3.2. Filmin Öyküsü

Paul Sheldon, baş karakteri Misery adında genç bir kadın olan roman serisiyle ünlenmiş bir “çok-satar” yazardır. Roman yazacağı zamanlarda küçük bir kasaba olan Silver Creek’e gelmekte, burada bir otelde kalmaktadır. Romanını bitirdiğinde ise bir sigara yakmak ve Dom Perignon marka şampanya içerek kendini ödüllendirmekte, ardından daktiloyla yazdığı son romanıyla arabasına binerek New York’a dönmektedir. Film yine bu ritüelle açılır; ancak bir fark vardır. Paul, Misery romanları yazmaktan bıkmıştır ve bu sebeple Misery’nin öldüğü son Misery romanını yazar ve New York’a doğru, kızının doğum gününe yetişmek için yola koyulur. Ancak yaklaşan büyük bir tipi vardır

ve tipi Paul yoldayken bastırır ve arabasının tepeden yuvarlanmasına sebep olur. Paul, kar fırtınasının ortasında yaralı bir şekilde ters dönmüş arabasında ölümü beklerken bir yabancı gelerek kapıyı levyeyle açar, Paul’u sırtına alır ve roman taslağını da güvenceye alarak kaza alanından uzaklaşır.

Paul uyandığında kurtarıcısının ilk önce sesini duyar: “Ben bir numaralı hayranıyım. Merak edecek bir şey yok.”. Paul, kendini kurtaran kadını görür: Annie Wilkes, 50’li yaşlarında, iri yarı, demode giyimli bir kadındır. Paul’ü arabasından kurtardığını, yollar kapalı olduğu için onu hastaneye götüremediğini, telefon hatları kesik olduğu için ambulans da çağıramadığını söyler. Ama Paul şanslıdır, çünkü Annie bir hemşiredir. Paul’ün bacaklarındaki ciddi kırıkları yerine takıp sabitlemiş, yaralarını tedavi etmiştir. Annie, Paul’a serum takar ve düzenli olarak ilaç verir. Bu süreçte Paul, sık sık uyuyarak iyileşmeye çalışır. Öte yandan New York’ta Paul’ün kızı ve yayıncısı çoktan New York’a dönmüş olması gereken Paul için endişelenirler. Yayıncısı, Silver Creek Şerifini arayarak Paul’dan haber alamadıklarını bildirir ve böylece Paul polis tarafından da aranmaya başlar.

Paul, kendisine bakan Annie’nin kaza alanında bulunmasının tesadüfî olmadığını öğrenir. Annie, Paul Sheldon’ın en büyük hayranıdır ve yazarın romanlarını yazmak için yaşadığı kasabayı halihazırda bildiğinden yazarın kaldığı otele gitmekte ve bazı geceler uzaktan onun odasını izlemektedir. Kazanın gerçekleştiği gün de böyle günlerden biridir ve Annie, Paul’ü takip ettiği için yazarın yaptığı kazayı görmüş ve müdahale edebilmiştir. İyice kendine gelen Paul, kızının ve yayıncısının çok endişelendiğini tahmin ederek telefon etmek ister. Annie, evdeki telefonun kesik olduğunu söyleyerek Paul’dan imkân bulursa yazarın yerine arayabilmek için numaraları alır. Paul’ün daha da bilinç kazanmasıyla daha fazla sohbet eden ikilinin arasındaki samimiyete binaen Annie, Paul’dan utana sıkıla, heyecanla beklediği yeni Misery romanını okumak için izin ister. Paul ise hayatını kurtarmış olan bu kadının taslağı okumasına izin verir. Annie, romanı okumaya başladıktan sonraki günlerde Paul, Annie’nin kontrol edemediği öfke nöbetlerini fark eder. Örneğin Annie, Paul’ün romanda kullandığı argo kelimeleri ve küfürleri tasvip etmemektedir, bu sözleri “asil bulmamakta”dır. Zira Annie, boynundan hiç çıkartmadığı haç kolyesinden ve evin çeşitli yerlerinde asılı olan dini sembol veya ilham verici sözlerin yer aldığı tabelalardan anlaşılacağı üzere muhafazakâr bir kadındır. Paul’ün romanda argoya yer vermesini alt tabakadan insanların gerçek hayatta öyle konuşmasına ve gerçekçiliğe bağlaması Annie’nin ilk öfke krizini görmemize sebep olur. Annie, elindeki çorbayı Paul’ün yatağına dökecek kadar sinirlenir. Ancak öfke anlarından kısa sürede sıyrılıp özür dileyebilmekte, sakinleşebilmektedir. Bir dahaki öfke nöbetine kadar tatlı ve nazik tavrına devam eden Annie, Paul’e kasabadaki telefonda kızına ve yayıncısına ulaştığını söyler ve yazarı evcil domuzu Misery’le tanıştırır. Annie, bir yandan da okuduğu yeni romanı beğenmektedir, dolayısıyla keyfi yerindedir. Hatta Annie’nin geçmişiyle ilgili bazı bilgileri paylaşacak kadar sohbet ederler: Annie’nin kocası onu terk etmiştir. Annie’nin bu durumla baş etmesini sağlayan kendisini işe vermesi

olmuştur. Hastanedeki gece vardiyalarında canı çok sıkılan Annie, okumaya sarmış ve Paul'ün Misery romanlarını da bu dönemde keşfetmiştir.

İkili arasındaki dönüm noktası, Annie romanı okumayı bitirdiğinde gerçekleşir. Annie, romanda Misery'nin öldüğünü öğrenir ve tam bir sinir krizi geçirir. Gecenin bir yarısında Paul'ü uyandırır, yatağını sarsar ve bağırmaya başlar, onu yalancılıkla suçlar. Misery ölemez. Çok öfkelenen Annie, Paul'ün ne yayıncısını ne de kızını aradığını, onu aramaya gelecek kimse olmadığını itiraf eder. Paul, Annie'nin zoraki misafiri olarak kalmak zorundadır. Ertesi gün Annie yine normale dönmüştür. Yaşadığı üzüntüyü Tanrı'ya sorduğunu, Tanrı'nın da Paul'e doğru yolu gösterebilmesi için yollarını kesiştirdiğini söylediğine inanmaktadır. Annie, Paul'ün doğru yolu bulmasında ilk adım olarak yazdığı romanın tek kopyasını yazara zorla yaktırır.

Bu sırada polis aramalara hız vermiştir. Karlar altındaki ormanı ve civarı aramak üzere helikopterle tarama yapılmaya başlanmıştır. İlk aramada Paul'ün aracı bulunmaz; ancak karlar biraz eridikten sonra yapılan arabada Paul'ün arabası bulunur. Paul arabanın içinde yoktur, o sebeple Paul'ün donarak veya vahşi bir hayvana yem olarak öldüğü varsayılır. Öte yandan Şerif Buster, Paul'ün arabasındaki levyyle zorlama izlerini görerek Paul'ün ölmemiş ve biri tarafından kurtarılmış olabileceğine inanmaktadır. Ölü ilan edildiğinden habersiz olan Paul ise evde Annie tarafından yeni Misery romanını yazmaya zorlanmaktadır. Misery'nin öldüğü “paçavra” yandığına göre Paul'ün güzel bir Misery romanı yazması gerekmektedir. Annie, daktilo, kâğıt, kalem, portatif masa gibi şeyler getirerek Paul'e bir “stüdyo” kurar. Paul ise Annie'nin üzerinden yere düşen tel tokadan faydalanabileceği düşüncesiyle kadını kasabaya farklı çeşit kâğıt almaya gönderir. Annie çıktıktan sonra tel tokayla kapısının kilidini açan Paul, esir tutulduğu evi ilk kez gezer. İki şey dikkatini çeker: birincisi evdeki telefonun içi boştur, sadece dekoratiftir. İkincisi ise şöminenin üstünde kendi imzalı resmi ve yazdığı tüm romanların yer aldığı sunak benzeri bir alan yaratılmış olmasıdır. Paul, kaçmasına veya otoritelere haber vermesine yarayabilecek bir şey bulamaz. Hatta bu gezintisi ona kardan çok zarar getirir çünkü Annie'nin sehpasında duran seramik pengueni devirir. En son, Annie'nin düzenli olarak ona verdiği ilaçlardan bir kartuş çalarak kadın eve gelmeden odasına dönmeyi başarır.

Paul, yeni Misery romanını yazmaya başlar ve roman Annie'nin istediği tonda ilerledikçe ikilinin arası iyi olmaktadır. Paul, Annie'yi romanı kutlamak için baş başa yemek yemeğe ikna eder. Annie, güzel bir yemek hazırlamış, yakası sımsıkı kapalı bir elbise giymiş, makyaj yapmış ve saçlarını dalgalandırmıştır. Ancak Paul'ün bu yemekle esas amacı, Annie'nin kendisine verdiği ancak kendisinin içmediği ilaçları Annie'ye içirerek onu bayıltmak ya da öldürmektir. Paul'ün bu planı, Annie'nin şarap kadehi kazara dökmesiyle suya düşer. Planı işe yaramayan Paul'ün tek yapabileceği romanı yazmaya devam etmek, sağlığını toplayarak kaçmaya yelteneceği ilk anı kollamaktır. Bu sırada

Annie'nin duygusal dönüşüm geçirdiğini fark eder. Zira Paul iyileşmekte ve roman bitmeye yaklaşmaktadır. Dolayısıyla Paul'ün Annie'yi bırakmak isteyeceği vakit gelmektedir. Annie melankolik bir hal almakta, evde tabancayla dolaşmaya başlamaktadır. Annie'nin melankolik bir şekilde arabayla gezmeye çıktığı bir gece Paul yine odasından kaçır ve mutfaktan bir bıçak çalar. Bu gezintisinde Annie'nin hatıra defterine yapıştırdığı gazete kupürlerini görür. Burada gördüğü ilk haber arabasının boş bulunduğu ve ölmüş ilan edildiğine ilişkin haberdır. Daha gerilere gittiğinde Paul, Annie'nin geçmişine dair haberler de görür. Annie, başarılı bir hemşire olarak gazetelere çıkmıştır. Hemşirelik okulunda örnek bir öğrencidir ve hastanede de yükselerek yoğun bakım biriminin başına getirilir. Ancak bir süre sonra yoğun bakımdaki bazı hastalar beklenmedik bir şekilde ölmeye başlar. Sonrasında ise sürekli olarak bebek ölümleri gerçekleşir ve bu bebek ölümlerinden Annie'nin sorumlu olduğu anlaşılır. Annie, bu suçu sebebiyle hapse girmiştir. Annie'nin akıl hastalıklarının geçmişten beri devam ettiğini öğrenen Paul'un o geceki amacı mutfaktan çaldığı bıçakla Annie döndüğünde ona saldırmaktır. Ancak Annie eve döndüğünde Paul'ü ziyaret etmez. Paul ertesi gün uyandığında kendini yatağa bağlanmış halde bulur. Annie, Paul'ün ara sıra odasından çıkarak dolaştığını fark etmiştir; zira Paul, ilk gezintisinde devirdiği yüzü her zaman güney yönüne dönük olan seramik pengueni ters koymuştur. Annie, bıçağı da bulmuştur ve çok öfkeli. Paul'ün “yaramazlıklarını” önlemek ve gitme vaktinin gelmesinin önüne geçmek için bir balyozla Paul'ün ayaklarını bilekten kırar. Beraber geçirdikleri zaman Annie'nin halihazırda yazar yönüne âşık olduğu Paul'e tamamen âşık olmasına sebep olmuştur ve onu kaybetmek istememektedir.

Paul için sürekli top top kâğıt alan Annie, kasabada Şerif Buster'ın gözüne takılır. Şerif, Annie'nin Paul Sheldon kitaplarına takıntısını bilmektedir ve Paul'ü Annie'nin kaçırmış olabileceğinden şüphe eder. Dolayısıyla Annie'nin evini ziyarete gider; ancak polisin geldiğini fark eden Annie, Paul'ü iğneyle bayıltarak bodruma kilitler. Şerif, Annie'yle konuşur ve evi gezer; ancak hiçbir ipucu bulamaz. Evi terk ettiğinde Paul uyanır ve Şerife sesini duyurmaya çalışır. Annie, eve geri dönerek Paul'ü bulan Şerifi tüfekle öldürür. Polisin Paul'ü keşfetmesi sebebiyle yakında evlerine başkalarının da gelecek olduğunu bilen Annie, Paul'le artık birlikte intihar ederek öbür dünyaya göçmeleri gerektiğini söyler. Paul, Annie'yle intihar etmeden önce Misery romanını bitirerek dünyaya bir hediye bırakmaları konusunda Annie'yi ikna eder. Ardından yazar, gece gündüz çalışarak romanını bitirir. Annie'nin de aşına olduğu romanını bitirdiğinde uyguladığı ritüeli için şampanya, sigara ve çakmak ister. Annie, roman bittiği için mutludur ve romanın sonunu merak etmektedir. Ancak Paul, bitirdiği romanı Annie'nin gözleri önünde yakar. Romanı kurtarmak üzere yere eğilen Annie'nin kafasına daktiloyla vurur ve ikisi arasındaki boğuşma Annie'nin takılıp düşerek daktiloya kafasını çarpması ve ölümüne kadar uzunca sürer. Annie'nin ölümüyle Paul kurtulmuştur.

Film, Paul'ün kurtulmasının ardından on sekiz ay sonrasını gösteren sahneyle biter. Paul, Misery romanları değil, kendi istediği eserleri yazmaya başlamıştır. Yazdığı roman eleştirmenler tarafından övülmüş ve bu eser Paul'ün “ciddi” bir yazar olarak anılmasını sağlamıştır. Aradan geçen bir buçuk yıla rağmen Paul, yaşadıklarının travmasını atlatamamıştır. Kendisine yaklaşan kadın garsonun Annie olduğu halüsinasyonunu görür. Garson, tıpkı Annie gibi Paul'ün bir numaralı hayranı olduğunu söyler. Paul, “çok naziksiniz” cevabını verirken Annie'yi hiçbir zaman unutamayacağını farkındadır (Reiner, 1990).

3.3.3. Misery Filminin Sosyolojik ve Psikanalitik İncelemesi

Stephen King, ilk romanı *Carrie*'nin 1976'da Brian de Palma tarafından filme uyarlanmasından ve bu mütevazı filmin yakaladığı başarıdan beri stüdyoların ilgi odağındadır. King'in yalnızca önemli bir “çok-satan” yazar olmadığı ve sinema için doyurucu malzemeler ürettiği özellikle bugün kült mertebesine ulaşan *The Shining*'in (1980) Hollywood'un büyük mistik auteur'ü Stanley Kubrick tarafından filme çekilmesiyle kanıtlanmıştır. 80'lerden itibaren King'in eserleri pek çok filme, televizyon dizisine, hatta video oyununa kaynaklık etmiştir. Özellikle *Cujo* (Teague, 1983), Rob Reiner tarafından yönetilen *Stand by Me* (1986) ve *Pet Semetary* (Lambert, 1989) filmleri, King'in halihazırda korku edebiyatı tutkunları arasındaki popülaritesini sinema severler arasında da yaygınlaştırmıştır. 1980'lerde ve 90'larda King uyarlamaları ana akım Hollywood sinemasında oldukça popülerdir. King'in özdeşleştiği korku türünde olmayan roman ve öyküler dahi *Stand by Me* (1986), *The Shawshank Redemption* (Darabont, 1994) ve *Dolores Claiborne* (Hackford, 1995) gibi örneklerde olduğu gibi filme uyarlanmış ve hem eleştirel başarı hem de seyirci popülaritesi kazanmıştır. Daha önce başarılı bir King uyarlaması yönetmiş olan (*Stand by Me*) Rob Reiner, 1990 yılında King'in *Misery* romanını filme çekmekle ilgilenmiştir. Rob Reiner, 1984'te ilk sinema filmi olan sahte belgesel *This is Spinal Tap*'i çekmiştir. Reiner, mahir bir yönetmen olarak daha sonraki yıllarda çektiği *Stand by Me* (1986) ve *When Harry Met Sally...* (1989) filmleriyle kendini kanıtlamıştır. Bu filmlerle özellikle dram, komedi ve romans türlerinde yetkin olabileceğini göstermiştir. O sebeple 1990'da King'in kan dondurucu romanı *Misery*'i uyarlaması için yönetmen koltuğuna oturtulması soru işareti uyandırmıştır. Öte yandan Hitchcock'un *suspense* yaratma tekniklerinden yoğun bir şekilde faydalandığı belli olan *Misery*, hem eleştirmenler arasında hem de gişede büyük bir başarı elde etmiştir. Özellikle baş rol oyuncusu Kathy Bates'in performansı ile övgü toplayan film, 1991 Oscar'larında Bates'e En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazandırmıştır.

Filmin vizyona girmesinin ardından kaleme aldığı eleştiride Dowell, *Misery*'nin basit ve tanıdık hikayesine dikkat çekmektedir. Hikâye anlatıcısının anlattığı hikayeler o kadar büyüleyicidir ki hikâyeyi dinleyen tarafından hapsedilmiştir. Bu yönüyle 1001 Gece Masallarında Sultan tarafından

idam edilmemek için her gece yeni bir hikâye anlatmak zorunda olan Şehrazat'ın hikayesi aklı gelmektedir. 1001 Gece Masallarında Sultan, kadınları güvenilmez idam etmiş ve her gece bir yeni eşini idam edeceğini duyurmuştur. Ancak Şehrazat, Sultan'ı her gece anlattığı hikayelerle büyülemiş ve Sultan'ın fikrini değiştirerek cinsiyetinin, kadınlığın kurtarıcısı olmuştur. *Misery*'nin Şehrazat'ı da Paul Sheldon'dır (1991, s. 36). *Misery*'nin temsillerinde cinsiyet merkezi noktadadır. Diğer Kocakarı Korkusu filmlerinde gözlemlendiği gibi yaşlı-yaşlı veya yaşlı-genç çatışması burada yerini kadın-erkek çatışmasına bırakmıştır. Filmin ana kötü karakteri Annie Wilkes'in kadınlığının inşası bu açıdan incelemeye değerdir.

Annie Wilkes karakteri seyirciye ilk kez Paul Sheldon'ın kaza yaptığı sahnede tanıştırılır. Ancak bu sahnede yoğun tipi sebebiyle Annie bol kıyafetler giymiş, ağzını ve yüzünü kapatmıştır. Annie, kaza geçirmiş olan yazara sert bir biçimde suni teneffüs yapar ve onu yaşama döndürür. Ardından yazarı sırtına alarak kaza yerinden uzaklaştırır. Annie'nin seyirciyle ilk tanıştırıldığı bu sahnede, Annie kimliksiz ve cinsiyetsizdir. Bu sahnede Annie, maskülen özelliklerle donatılmıştır. Yetişkin bir adamı sırtına alarak taşıyabilecek ve ayakta durmanın zor olduğu tipide kar içinde kolayla yürüyebilecek özellikleri Annie'yle ilgili öğrenilen ilk bilgilerdir. Öte yandan Paul Sheldon, en hatırdı kalan filmlerinden biri *The Godfather* (Coppola, 1972) olan James Caan tarafından canlandırılmaktadır. *Misery*, James Caan'ın rol aldığı ilk Kocakarı Korkusu filmi değildir. Caan, 1964 yapımı *Lady in a Cage*'de de evinin asansöründe mahsur kalan Cornelia Hilyard'ın evini sevgilisi ve yardımcısı ile işgal ederek terör estiren Randall karakterini oynamıştır. Caan, *Lady in a Cage*'de Cornelia'nın asansörde mahsur kalmasından ötürü sahip olduğu hareket kısıtlılığını istismar eden karakteri canlandırırken *Misery*'deki karakteri de bacakları kırıldığı için hareketi kısıtlanan ve bu sayede istismar edilen bir karakterdir. Hem Caan'ın maskülen ve maço imajı (gerek fiziksel gerekse önceki filmlerindeki rolleri sebebiyle doğan imaj) ile Paul karakterinin maskülen özellikleri Annie-Paul ikilisinin kedi-fare oyununda Paul Sheldon karakterini eşsiz bir erkek haline getirmektedir. Filmde Paul, sigara ve içkiye tövbe etmiş bir erkektir. Yalnızca yazdığı romanı bitirdiğinde kendini ödüllendirmek üzere bir adet sigara ve bir kadeh şampanya içmektedir. Kadın ruhundan çok iyi anlayan, *Misery* karakteri etrafında yazdığı romanlarla kadınlar üzerinde tesire sahip karizmatik bir kahramandır.

3.3.3.1. *Misery*'de Temsil Politikaları

Filmin merkezinde yer alan çatışmanın temelde filmin ana karakterleri olan Annie ve Paul'ün cinsiyet temsillerinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Paul, her anlamda son derece ideal beyaz, erkek, mağdur kahramandır. Doğal olarak filmde yer alan POV çekimleri ve Paul'ün zor durumda kaldığı anları gösteren sahnelerle seyirci Paul'le özdeşleşerek bütün duygusal yatırımını bu

karakter üzerine yapmaktadır. Annie Wilkes ise şüphesiz korkutucu bir karakterdir. The American Film Institute'un kuruluşunun yüzüncü yılında hazırladığı *100. Yıl... 100 Kahraman & Kötü Karakter* listesinde Annie Wilkes, Amerikan sinema tarihinin en kötü 17. karakteri seçilmiştir (URL-27). Baby Jane Hudson ve Mrs. Trefoile karakterlerinin niçin korkutucu olduğuna dair yapılan tespitler Annie için de geçerlidir; ancak öte yandan Annie'de farklı olarak korkunç olan şey karakterin kadınlık ve erkeklik özellikleri arasında gidip gelen dengesiz ruh halidir. Tam bir beyefendi olan Paul'un karşısında Anne, geleneksel cinsiyet rolleri açısından kadına ve erkeğe atfedilen özellikler arasında salınmaktadır. Özellikle filmin ilk sahnelerinde Annie, sahiplenici, bakan ve besleyen kadındır. Kaza geçirmiş olan Paul'e tam olarak annesi gibi davranmaktadır. Annie, hedef kitlesinin kadınlar olduğu filmde de birden çok kez ifade edilen Misery romanlarına, bu romanlarda yer alan romansa bayılmaktadır. Klişe bir genç kız stereotipi gibi Misery romanlarında okuduğu beyaz atlı prensi düşlemektedir. Ancak Annie'nin anaç ve aşık tavırları bazı sinir krizleriyle yok olmaktadır. Annie'nin çok güçlü kuvvetli olduğuna dair yapılan göndermeler ve Reiner'in alt aç ve aşırı yakın planlarla iyice irileştirdiği Annie, en sert maskülen özelliklerin tezahürünü sergilemektedir.

Annie, Paul'un son romanında ana karakter Misery'i öldürdüğünü öğrendiğinde tam anlamıyla çıldırır. Paul'e, kendisinin ölmemesi için dua etmesini, aksi taktirde yazarı da kimsenin bulamayacağını ve öleceğini söyler. Annie-Paul arasındaki güç ilişkisi ve ikili arasındaki kedi-fare oyunu geleneksel cinsiyet rolleri üzerine kuruludur. Paul, özünde ideal erkektir, masküendir, maçodur. Ancak Paul'un kaderi yalnızca Annie'ye bağlıdır. Paul'un hem kolu hem de bacakları kırıldığı için düşebileceği en aciz durumdadır. Annie'nin ona yedirmesi, içirmesi ve hatta tuvaletini yapmasına bile yardımcı olması gerekmektedir. Paul, güç kazandığını ve Annie'nin elinden kurtulabileceğini sandığı anda Annie tarafından ayakları balyozla kırılarak tekrar iktidarsızlaştırılır. Annie-Paul çatışması tam anlamıyla "*the battle of sexes*"⁸² olarak okunabilir. Shelley, filmin grande dame'nin takıntısının objesi olan Paul'le kurulan özdeşleşmeyi ve mağdura duyulan sempatiyi vurgulamaktadır (2009, s. 282). Seyirci, bu cinsiyetler savaşında iyice canavarlaştırılan Annie ile ideal erkek ve mağdur olan Paul arasında doğal olarak Paul'ü tutmaktadır. İktidarsızlaşan ideal erkeğin bir an önce sahip olduğu gerçek potansiyele kavuşması ve "gerektiğinden fazla" güç elde etmiş olan canavar kadını alt ederek ataerkil düzeni tekrar tesis etmesi beklentisi filmin itici gücüdür. Paul'un idealize maçoluğu Annie'yi geleneksel kadın temsili sınırları içine geri itmelidir; aksi taktirde ataerkinin çizdiği sınırlara uymayı reddeden kadın vahşi bir hayvan gibi avlanmalı ve öldürülmelidir. Nitekim filmde olayların gidişatı buraya gitmektedir.

Temsiller yoluyla sağlanan çatışma, tıpkı diğer Kocakarı Korkusu karakterleri gibi kadının ve özellikle tehlikeli kadınlığın cezalandırılması veya öldürülüp yok edilmesi yönünde bir seyirci

⁸² İng. Cinsiyetler savaşı.

özdeşleşmesi kurmaya yöneliktir. 1962 yılında *What Ever Happened to Baby Jane?* ile başlayan Kocakarı Korkusu akımı, ortaya çıkışından yirmi sekiz yıl sonra da menopoz sonrası akıl sağlığını kaybetmek üzere görünen kadınların kötü karakter olarak cazibesini yeniden kanıtlamıştır. Çoğu Kocakarı Korkusu filminden farklı olarak *Misery*, kadının kadına eziyet ettiği mitini yeniden üretmeyip insanlık tarihi kadar eski olan cinsiyetlerin savaşını temsiller yoluyla yeniden üretmektedir. Film boyunca ezilen erkekliğin temsili ve film dilinin Paul ile yüzde yüz özdeşleşme ısrarı Annie'nin "haddini bilmeyen" bir kadın olarak kâğıt üzerinde olduğundan daha korkutucu ve nefret edilesi şekilde alımlanmasına yol açmaktadır. *Misery*'nin film boyunca ürettiği, kavganın kadın tarafına yönelik nefret filmin tepe noktasını teşkil eden boğuşma sahnesinde şahikaya çıkmaktadır. Annie ile Paul'ün boğuşmasında, klasik Hollywood anlatılarında görülebilecek şekilde erkeğin fiziki olarak daha güçlü olduğu bir temsil söz konusu değildir. Bu boğuşmada Annie adeta cinsiyetsizdir veya güreşçi bir erkekten farksızdır. Paul de tam iyileşmemiş kemiklerine rağmen erkek olması sebebiyle yeterince güçlü temsil edilmektedir. O sebeple bu boğuşma, iki eşit arasındaki boğuşmadır. Ancak filmin tepe noktası olan final sahnesinin tek ilginç yanı, boğuşmanın iki eşit arasında geçmesi değildir. Annie'nin ölümüyle sonuçlanan boğuşma sahnesi neredeyse pornografiktir. Yalnızca skopofilik zevklerle izah edilemeyecek derecede boğuşma sahnesi uzun ve Annie açısından eziyet vericidir. Bu boğuşma yaklaşık iki buçuk dakika sürmekte ve etkisiz hale geldiği zannedilen Annie'nin sürekli olarak canlanması ve yeniden saldırmasıyla devam etmektedir. Boğuşma sahnesi, Annie'nin avlanan büyük bir memeli gibi düşüp kafasını vurmasına kadar Paul'ün Annie'nin gözlerini oyması, ağzına kâğıtlar sokması, çelme takması gibi çeşitli işkencelerle devam etmektedir. Annie'nin erkeksi kadın veya deli kadın olarak adlandırılabilen temsili, Shelley'nin aktardığı alımlamalarda da gözlemlenmektedir:

"...Son derece tahmin edilebilir ve son derece ticari bir gotik gerilim filmi... Bates için rolüyle parlayacak bir alan yaratılmış; [Bates] alışılmadık, unutulmaz bir nefret nesnesi yaratıyor." — Variety, 1990.

"(...) [*Misery*] Hitchcock tarzı kedi-fare gerilim melodramı olmak istiyor gibi görünüyor, bu da Reiner veya Goldman'ın yapabileceğinden çok daha fazla özgünlük gerektiriyor... Bates gerçekten eğlenceli bir performans sergiliyor." — Vincent Canby, The New York Times, 30 Kasım 1990 (akt. Shelley, 2009, s. 287-288).

Görüldüğü üzere Reiner'in cinsiyetler savaşı temalı kedi-fare gerilimi, vizyona girdiği dönemin basınında, daha önceki Kocakarı Korkusu filmlerinde de gözlemlendiği gibi egemen okumayla alımlanmıştır. *Misery* örneğinde yapılacak son tespit, Annie Wilkes'in (ve Kathy Bates'in) iki çeşit temsili ve alımlanmasıdır: ilki Annie'nin ve dolayısıyla Bates'in performansının ne kadar başarılı bir nefret objesi olduğuna yönelik alımlanmadır. Film dilinin kuruluşu ve sonrasında filmin

alımlanışı Annie'nin ne kadar nefret edilesi bir canavar olarak temsil edildiğine yöneliktir. İkinci alımlanış ise diğer Kocakarı Korkusu filmlerinde de gözlemlendiği gibi filmin grande dame'nin performansı sebebiyle gülünç bulunmasıdır. Bates'in Annie Wilkes karakteriyle Oscar ödülü kazanması, rolün ve performansın "ciddiye alındığına" yönelik bir algı oluşturabilir. Öte yandan *Baby Jane*'in ardından grotesk ve gülünç bulunan Bette Davis'in de Jane rolüyle Oscar'a aday gösterildiği hatırlanmalıdır. Öte yandan *Misery* ve grande dame rolünde oynayan Kathy Bates'in, bütün Kocakarı Korkusu filmleri içerisinde baş rol kadın oyuncusuna En İyi Kadın Oyuncu ödülü kazanması not düşmeye değerdir. Öte yandan *Misery*'nin diğer bütün Kocakarı Korkusu filmleri içinde nasıl ayrı bir yere sahip olduğunu ve Kathy Bates'in Hollywood'un en prestijli ödülü nasıl kazandığını anlamlandırmak için filmin temsiller yoluyla ürettiği mizojin şiddet pornosu izleğine dikkate çekmek tutarlı olacaktır.

3.3.3.2. İğdiş Edici Anne Olarak Annie Wilkes

Misery'yi psikanalitik olarak ele alabilmek için, diğer Kocakarı Korkusu filmlerinde olduğu gibi, psikanalitik anneye başvurmak bir zorunluluktur. *Misery*'nin sosyolojik perspektiften ve toplumsal cinsiyet temsilleri açısından anlaşılmaya çalışıldığı bir önceki kısımda da üzerinde durulduğu gibi Annie maskülen-feminen korkutucu anne olarak dikkat çekmektedir. Bu noktada ele alınan diğer örnekleri hatırlarsak Annie Wilkes'in Jane Hudson'dan ziyade Mrs. Trefoile'a benzediği, öte yandan ondan da farklılaştığı görülmektedir. Önceki kısımda hem oğlunun fallusuna sahip olmaya çalışan hadım edici anne hem de kural koyucu olarak fallusa sahip baba imgesine benzeyen fallik anne figürünü bir arada taşıyan Mrs. Trefoile, bu ikiliği açısından Annie Wilkes'le benzeşmektedir. Öte yandan Mrs. Trefoile'da fallik ve hadım edici anne neredeyse eşit şekilde birbirinin yerini alırken Annie Wilkes daha çok hadım edici anne figürüne yakınlık göstermektedir. Mrs. Trefoile ve Stephen arasındaki Oedipal arzu semboliktir; ancak Annie ile Paul gerçekte anne-oğul olmadıkları için Annie'nin Paul'a duyduğu arzu *Misery*'de açık seçik yer almaktadır. Annie, başlarda Paul'ün yaratıcılığına ve yazarlığına, daha sonrasında ise yazarın kendisine âşık olduğunu açıkça ifade etmektedir. Annie, aynı zamanda gerçekleştirdiği annelik vazifelerini de sıklıkla gündeme getirmektedir. Paul'ü yedirdiğini, içirdiği, ona baktığını hatta altını dahi temizlediğini; ancak karşı taraftan yeterli minnettarlığı ve güveni alamadığını sıklıkla dile getirmektedir.

Keeseey'e göre Paul'ün korkusu kendisine bir anne figürü gibi yaklaşan, onu kurtaran, rehin alan, ona giderek daha da bebek gibi davranan ve kendiyi özdeşleştirdiği *Misery* karakterini yazmaya devam etmese onu hadım etmekle tehdit eden anne figürüne karşı duyulan korkudur. Ona göre

Paul'ün acısı⁸³ ve Stephen King'in mazoşistik fantezisi, eril beden kısıtlandığı bir kâbustan ve eril psikenin zor kazanılmış bağımsızlığından yoksun bırakılmasından kaynaklanmaktadır (2002, s. 54-55). Keeseey'nin tespitlerinden hareketle Paul'ün yaşadığı anne kompleksi ile erkeklik bunalımının ilişkisini ele almak önemlidir. Bu noktada Paul'ün nasıl bir erkek olduğunu tanımlamak gerekir. Diyaloglar aracılığıyla öğrenildiği kadarıyla Paul iki kez boşanmıştır ve bekardır. Bir kız babasıdır. Çok satan bir yazardır, ancak istediği büyük eseri yazamamıştır. Ciddi edebiyat olarak kabul edilmeyen kadınlara yönelik romanslar yazmaktadır. Silver Creek'e seyahati de yeni bir Misery romanı yazmak değil, onu öldürerek kendi özgürleşmeye yönelik yapılmış bir seyahattir. İşte Paul, tam bu noktada fallik anne tarafından esir alınır. Paul'ün erkekliği hem sözel hem de fiziksel olarak aşağılanmaya başlar. Paul'ün erkekliği yürüyememesi, kendi ihtiyaçlarını kendi görememesi, yemek, içmek ve tualete gitmek gibi en temel ihtiyaçlarında dahi Annie'ye bağımlı olmasıyla yaralanmıştır. Annie, Paul'e hayran olmasına rağmen son Misery romanının taslağını okuduğunda Paul'e "seni pislik, seni farklı sanmıştım ama değilmiş" diye bağırır. Paul, fiziksel çaresizliğiyle beraber fallik anne Annie'nin onu diğer erkeklerle bir görerek aşağılamasına maruz kalır. Annie hem kişilik yapısı hem de fiziki özellikleriyle Paul'ü tamamen itaat etmeye mecbur eder. Paul'ün hadım edilmekten kaçışının tek yolu annenin isteklerini eksiksiz yerine getirmektir. Annie, kendini Misery karakteriyle özdeşleştirmektedir. Dolayısıyla Paul'den Misery'yi canlandırmasını, ona bir yuva, bir eş vererek mutlu son yazmasını istemektedir. Paul'ün tek çaresi, fallik annenin korkutucu arzularına boyun eğerek ona sembolik düzende bir fallus hediye etmektir.

Ancak Paul'ün kaçma teşebbüsleri Annie tarafından fark edilir. Aynı zamanda Annie, Paul'ün iyileşmesinin iyi bir seyir göstermesi sebebiyle yakında ayaklanacağından ve kendisini terk edeceğinden korktuğunu söyler. Annie'nin istediği gibi bir roman yazamayan, yaramazlık yaparak odasından çıkıp gezinen Paul cezalandırılmak zorundadır. Annie, bir balyozla Paul'ün ayaklarını bilekten kurar. Bu edim bariz bir şekilde hadım etmenin sembolik bir alegorisidir. Paul'ün ayakları kırıldığında ayakları üstünde durarak savaşabilecek erkekliğe sahip olamayacaktır. Bu hadım durumu, Paul'ü Annie'ye daha da bağımlı hale getirmektedir. Keeseey, Creed'in bu tarz hadım uygulamalarının mizojinist olsa da çocuksu erkek fantezileri olduğu ve erkek çocuklarını erkek haline getirecek şaşırtıcı ve iğrendirici imgeler olduğuna yönelik görüşlerini hatırlatmaktadır (Creed'den akt. Keeseey, 2002, s. 59). Keeseey, aynı zamanda filmde yer almayan; ancak King'in romanındaki Annie'nin Paul'ü dudağından öptüğü sahneye dikkat çekmektedir. King, Paul'ün tiksintisini "(...) kadının zorla içine yolladığı soluğunda duydu. Bu bir erkeğin onu istemeyen bir kadına zorla sahip olması gibi bir şeydi." sözleriyle tanımlamaktadır (King , 2013, s. 9). Kitapta yer alan bu sahne, Annie'nin kapı ağzında

⁸³ Keeseey, burada hem Paul Sheldon'ın romanının ana karakterinin ismi, hem filmin ismi hem de İngilizce'de acı, ıstırap anlamlarına gelen "misery" kelimesiyle kelime oyunu yapmaktadır.

durarak Paul'e öpücük göndermesi ve "eliyle yakalamasını" istemesi şeklinde yer almaktadır. Bu sahnede de Paul'ün tiksintisi görülmektedir. Keesey'e göre Annie'nin kendisine uyguladığı oral tecavüz, ona kendini feminize edilmiş, tecavüze, sınır ihlaline uğramış hissettirmiştir. Keesey'nin tespitine göre filmin sonunda Paul'ün Annie'nin isteklerine uyarak yazdığı Misery romanının sayfalarını Annie'nin boğazına tıkması, Paul'ün intikam amaçlı gerçekleştirdiği tecavüz edimidir (2002, s. 59). Paul'ün erkekliğini yeniden tesis etmesiyle yaptığı ilk şey, kendini baskı altında tutan anneyi, eril güçlerle, tecavüzle "cezalandırmak"tır.

Arketipsel olarak Annie, tıpkı Mrs. Trefoile gibi Büyük Anne arketipine uymaktadır. Jung'a göre (2005, s. 38) Büyük Anne arketipi hem bilgelik hem de cadılık özelliklerini bir arada taşımaktadır. Bu durum, Annie'nin eski bir hemşire olmasıyla daha görünür bir temsil bulmaktadır. Daha önceki kısımlarda da ele alındığı gibi kocakarı, Büyük Anne, bilge yaşlı kadın arketiplerinin alametifarikaları doğayla sıkı ilişkiler içinde olmaları, bitkilerin gizli faydalarını bilmeleri, ezoterik külliyata hâkim olmalarıdır. Kadınlığın bilgeliğinden kaynaklı mistisizm, onu korkunç kılan özelliği olarak ön plana çıkmaktadır. Annie, Paul'ü sürekli olarak haplarla, serumlarla, şırıngalarla, görünmeyen mutfakta yaptığı yemeklerle "beslemektedir". Paul için bu bilgelik mistik ve korkutucudur. Bir süre sonra Annie'nin ona verdiği hapları içmemeye, bu mistik bilgeliğe güvenmemeye başlamıştır. Hatta odadan ilk kaçtığı anda kilerden bir kartuş hap çalarak yedikleri akşam yemeğinde Annie'nin şarabına hapları koyup, bu ilaçların etkisini Annie üzerinde görmeyi dener. Annie, aynı zamanda yaşadığı mekân ve bu mekanla ilişkileri bağlamında da kocakarı ve Büyük Anne arketiplerine uymaktadır. Jung, anne kompleksi olarak adlandırılan kompleksin temelinde anne arketipinin yattığını ifade etmektedir. Jung, kendi deneyimlerine dayanarak anne kompleksinde her zaman arketipik annenin aktif rolü olduğunu ifade etmektedir. Bu komplekse sebep olan şeyin yabancı ve genellikle korku uyandıran arketipik anne özellikleri olduğunu not düşmektedir. Ona göre anne arketipinin yol açtığı anne kompleksi, erkek çocuklarda doğal olmayan cinselleşmeyle eril içgüdülerin zedelenmesine yol açmaktadır (2005, s. 24-25). Annie, tatlı renklerle, rahat bir stille döşenmiş olmasına rağmen ormanın ortasında bir çiftlik evinde yaşamaktadır. Evin her bir köşesi ayrı bir detayla doludur. Paul'un kaldığı oda dışında evde çok fazla eşya vardır. Annie, tıpkı Jane Hudson gibi, evden bağımsız düşünülemez. *Baby Jane*'deki gibi karanlık ve Gotik tarzda olmasa da Annie'nin evi de onun kalesidir. Tüm bu özellikleri Annie'yi arketipik anne olarak tanımlarken öte yandan da mistik bir kocakarı imagosuyla inşa etmektedir.

3.3.3.3. Fail-Kurban İlişkisi Olarak Oedipal Çatışma

Annie ile Paul arasındaki ilişkide çoğunlukla sembolik dahi olmayan Oedipal çatışma film boyunca çok bariz şekilde temsil edilmektedir. Annie, Paul'ü eliyle beslemekte, tıraş etmekte ve

temizlemekte ve hatta tuvaletini yaparken başında beklemektedir. Paul'ün yetişkin ve karizmatik bir erkek olmaktan oğlan çocukluğuna regrede olması Paul ile Annie arasındaki anne-çocuk benzeri parazit ilişkiyi film boyunca yeniden üretmektedir. Paul ile Annie'nin ilişkisi *What Ever Happened to Baby Jane?*'deki Jane ve Blanche kardeşler arasındaki iç karartıcı bağımlı ilişkiyi hatırlatmaktadır. Engelli ve zavallı olan ile kudretli ve zalim olan arasındaki çatışma, önceki kısımlarda da görüldüğü üzere Kocakarı Korkusu filmlerindeki itici güçlerden biridir. Bu ilişki anne karnındayken annenin tüm biyolojik kaynaklarını sömüren, doğduktan sonra ise anneye ilişkin tüm maddi ve manevi imkanları sömüren bebek ile anne ilişkisine benzemektedir. Bu noktada *Misery*'yi anlamak için Ann Kaplan'ın Kristeva'nın abject nosyonu üzerinden annenin ilk fobik nesne olduğuna dair tespitlerini hatırlamakta fayda vardır. Kristeva anneyi iğrenç olarak tanımlamaktadır; zira anneden ayrılır ayrılmaz ondan iğrenme hali erken dönemde bastırılmış anne otoritesinden kaynaklanmaktadır (1990, s. 133-134). Annie ve Paul arasındaki ilişkide Annie'yi abject yapan ise Annie'nin çocuğunun doğmasına ve birey olmasına izin vermeyen anne pozisyonunda yer almasıdır. Annie'nin psikanalitik açıdan temsili, bebeğinin vücuttan ayrılarak bağımsız bir birey olmasına karşılık gösterdiği dirence dayanmaktadır. Kristeva'nın ifade ettiği ve Kaplan'ın hatırlattığı, anneden iğrenmeye sebep olan bastırılmış anne otoritesi *Misery* örneğinde bastırılmamış veya bastırılmamıştır. Bu açıdan bakıldığında filmin ana karakter olan Paul merkezinde anlatılan bir erginleme hikayesi olduğu gözlemlenmektedir. Annie hem Freudyen hem Jungyen hem de Kristevacı anne tanımlamalarının en korkutucu ve en gizemli yanlarını barındırmaktadır. Film, Paul'ün anne otoritesini alaşağı etme ve yeniden erkek olma hikayesini anlatmaktadır. Annie ise oğlunun yetişkin olmasına izin vermek bir kenara, onu sürekli olarak kendine bağımlı etmek; hatta anne rahmine geri sokmak için çabalamaktadır. Annie'nin saplantılı anneliği Paul ve onunla özdeşleşen seyirci için Annie'yi hadım edici ve iğrenç anne olarak inşa etmekte ve film korku unsurunu Annie'nin bu özelliklerinden almaktadır. Film boyunca Annie'nin bütün eylemleri Paul'ün birey ve "erkek" olmasını engellemeye yöneliktir. Öncelikle onu ilaçlarla uzun bir süre bebek gibi uyutmaktadır. Sonrasında ise bariz bir hadım sembolizmi yaratan filmin meşhur sahnesinde Paul'ün ayak bileklerini balyozla kırarak onu yürüyemez hale getirmektedir. En sonunda ise Paul'ü kendisiyle birlikte intihar etmeye, birlikte ölmeye ve yok olmaya zorlamaktadır. Annie, daha önceki kısımlarda ele alınan psikanaliz yaklaşımlarında annenin neden gizemli ve korkutucu olduğunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacak abartılmış bir örnektir. Jung'a göre de mitolojik hikayelerde de sık tekrarlanan bir motif olarak "önce çocuğunu doğurur, sonra da bunlara yapışır, çünkü onlarsız hiçbir *raison d'être* (varoluş nedeni) yoktur" (2005, s. 27). Stephen King'in yaratımı olan Annie Wilkes, oğlan çocuğu gibi bakarak sahiplendiği Paul'ün anne rahmini terk etmesine ve birey olmasına izin vermeyen, onun fallusuna hükmeden eylemleriyle filmde de tam anlamıyla abartılı bir Oedipal kâbus izleği yaratmaktadır.

4. SONUÇ

Bu çalışmada 1960'ların başında ortaya çıkan ve çoğu araştırmacı tarafından korku sinemasının alt türü olarak sınıflandırılan Grande Dame Guignol film akımı çeşitli yönleriyle ele alınıp anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu akım *Hagsploitation* veya *Hag Horror* gibi isimlerle anılıyor olup kavram bu çalışmada Kocakarı Korkusu olarak Türkçeleştirilmiştir. Kocakarı Korkusu akımı, 1962 yılında Robert Aldrich'in yönettiği ve baş rollerini Hollywood Altın Çağı'nın en ikonik kadın yıldızları olan Bette Davis ve Joan Crawford'ın oynadığı *What Ever Happened to Baby Jane?* filminin elde ettiği beklenmeyen başarının ardından ortaya çıkmıştır. Bu filmin başarısı, kariyerinin altın çağını 1920 ile 1950'lere kadar geçen dönemde yaşamış olan; ancak artık endüstriden uzaklaşmış veya kariyeri düşüşe geçen kadın yıldızların yer aldığı, genellikle şok edici ve tabu konuları içeren, şiddet içerikli korku filmleri furyasını başlatmıştır. 2020'li yıllara kadar dahi farklı coğrafyalarda örneklerine rastlanan bu akımın doğum yerinin Hollywood olduğunu hatırlamak önemlidir. Zira bu çalışmanın en temel savlarından bir tanesi Kocakarı Korkusu filmlerinin "Hollywood'un öz çocuğu" olduğudur. Hollywood'u Hollywood yapan, onun sahip olduğu cazibenin en önemli unsurları olan Altın Çağ Hollywood'unun büyük yıldızlarının stüdyolar tarafından ömrünün tükendiğine hükmedildiği dönemde başlayan bu akım, gücünü ve temellerini Hollywood'dan almaktadır. Çalışma boyunca da çalışmalarını değinilen araştırmacıların uzlaşmış görüldüğü üzere Hollywood stüdyo sistemi üç unsur üzerinde durmaktadır: yıldız sistemi, yapım yasası ve tür filmleri. Kocakarı Korkusu yıldızları barındırmaktadır, bu filmler tür filmidir ve temelleri 1920'lere dayanan yapım yasası geleneğinin yok olmaya başladığı yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Hollywood'u ayakta tutan dinamiklerin yanında söz konusu akımın ortaya çıktığı yılların toplumsal ve politik şartları da önem arz etmektedir. O sebeple ilk bölümde Hollywood stüdyo sistemi ve onun temelini oluşturan tür filmleri, yıldız sistemi ve yapım yasası unsurları detaylıca ele alınmıştır.

Temelleri 1910'lu yıllarda atılan Hollywood stüdyo sistemi, sinema sanatının endüstrileşmesine büyük katkı sağlamış ve bu sebeple dünya çapında pek çok ana akım ulusal sinemaya örnek olmuştur. Pek çok kişi tarafından "rüya fabrikalarına" benzetilen Hollywood, gerçekten de film üretimini bir fabrikanın üretim sistemine benzer şekilde yapılandırmış ve ekonomik olarak sürdürülebilir bir sistem yaratmıştır. Tarihi boyunca Hollywood pek çok zorlukla karşılaşmıştır; ancak André Bazin'in ifadesiyle "sistemin dehası" (1957, s. 11) Hollywood'un karşılaştığı zorlukları aşmasına ve karlı bir endüstri olmaya devam etmesine imkân tanımıştır. Bu engellerden ilk büyük örnek 1920'lerin sonunda sesin filmlerde kullanılmasının yaygınlaşmasıdır. Hollywood bu zorluğu Büyük Buhran öncesi yaptığı akıllıca teknolojik yatırımlar ve sessiz dönemden sesli döneme uyum sağlayamayan yıldızları elimine etmekle atlatmış ve yeni duruma uyum sağlamıştır. Benzer zorluklar

1980’lerde video teknolojisinin gelişmesi ve 2010’lar sonrasında dijital platformların kullanım alışkanlıkları içinde ağır basması gibi de kendini göstermiştir. Bu iki örnekte de Hollywood değişime başta dirense de kendi işlerini tehlikeye atar gibi görünen yeni alanlarında faaliyete geçmiş ve zarar görmeksizin kara geçerek yeniliğe ve değişime uyum sağlamıştır. Benzer bir buhran ise İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1960’larda gerçekleşmiştir. 1950’lerin sonundan 1960’ların sonuna kadar geçen sürede yaşanan bu duraksamanın birden fazla sebebi vardır. Bunlardan ilki savaş sonrasında Amerikan halkının kalabalık şehirlerden ziyade banliyölerde yaşamayı tercih etmeleridir. Savaşın kaotik atmosferinin ardından normalde bir şehir eğlencesi olan sinema, yerini yükselen yeni medya olan, evin konforunda tüketilebilen televizyona bırakmaya başlamıştır. Bununla birlikte 1950’lerden itibaren Avrupa sinemasının yükselişe geçtiği ve Amerikan pazarında önemli bir yer edindiği de görülmektedir. 1952 yılında Roberto Rossellini’nin *The Ways of Love* (Rossellini, Renoir, Pagnol, 1950) isimli antoloji filminde yer alan *Il miracolo*⁸⁴ isimli kısma getirilen sansüre yapılan itiraz sonucunda Amerikan Yüksek Mahkemesi’nin sinemanın bir ifade özgürlüğü alanı olduğuna dair verdiği kararın 1960’ların sinemasına büyük etkisi olduğu görülmüştür. Zira 1915 tarihli Yüksek Mahkeme kararı sinema filmlerini ifade özgürlüğü kapsamında değerlendirmemekte ve sinemayı basit eğlence statüsünde görmektedir. “Mucize kararı” olarak anılan bu kararın iki şeye yol açtığı görülmüştür: ilki konu, tema ve görsel özellikleriyle Amerikan filmlerine kıyasla çok daha özgür ve cesur olan Avrupa filmlerinin Amerikan pazarına girmesi ve karşılık bulmasıdır. İkincisi ise yıllardır yapım yasasının kuralları çerçevesinde film yapan stüdyoların sinema filmlerinin ifade özgürlüğünü kullanmak için bir vasıta olduğunu kabul eden emsal karara dayanarak kademe kademe yapım yasasını yıkmasına yol açmıştır. O sebeple 1960’lı yıllarda, Hollywood’da daha önce perdede işlenmesi akla dahi getirilemeyecek konuların filmlere konu olduğu görülmektedir. *The Children’s Hour* (Wyler, 1961) lezbiyenlikle suçlanan iki öğretmenin hikayesini, *To Kill a Mockingbird* (Mulligan, 1962) haksız yere tecavüzle suçlanan bir siyahi işçiye savunan beyaz avukatın hikayesini anlatmaktadır.

1950’lerin ortası ve 1960’ların başında başta Amerika olmak üzere dünyada yaşanan değişimler, sivil hak mücadeleleri, savaş karşıtlığı gibi hareketler doğrudan olarak Hollywood’u da etkilemiştir. Hollywood, yaşanan gelişmeleri takip edememiş, günceli yakalayamamıştır. Hollywood’un bu dönüşüme reaksiyonu daha büyük bütçeli ve sinema salonunda deneyimlenmesi gerektiğini vurgulayan reklam çalışmaları uyguladıkları büyük epikler yapmak olmuştur. Stüdyo sistemi, kısa süre içerisinde Altın Çağ’da ürettikleri içerikleri üretmeye devam etmenin yeni düzene ayak uydurmaları noktasında faydalı olmadığını fark etmiştir. Bu süreçte söz konusu farkındalığı yaratan önemli filmlerden biri Paramount tarafından gönülsüzce ve başarı umut edilmeden dağıtımı yapılan *Psycho* (Hitchcock, 1960) olmuştur. *Psycho*, Hitchcock’un ustalıkla rejisi eşliğinde bir seri

⁸⁴ It. Mucize

katili merkezine alan psikolojik gerilim izleği sunmaktadır. Filmin bütçesi çok düşüktür ve siyah beyaz olarak çekilmiştir. Ancak ensest, abartılı Oedipal kompleks, travestizm, kadın cinselliğinin özgür tezahürü gibi unsurları içermesiyle dönemin seyircisi açısından görülmedik ve önceki yıllarda sansür kurulunun müsaade etmesi hayal dahi edilemeyecek temaları içermesi açısından öncü olmuştur. Filmin elde ettiği beklenmedik büyük başarı, *Psycho*'yu takip eden, onun gibi yasaklı temaları ve genelde Hollywood'da "saygın" bulunmayan konuları ele alan düşük bütçeli korku filmlerinin üretilmesine yol açmıştır. Bu filmlerden biri ise baş rollerinde Hollywood'un 1920-1940'lı yılları yani Altın Çağı'nın en büyük kadın yıldızları Bette Davis ve Joan Crawford'ın oynadığı *What Ever Happened to Baby Jane?*'dir (Aldrich, 1962). *Baby Jane*'in elde ettiği gişe başarısı, baş rollerinde Hollywood Altın Çağı'nın büyük yıldızları olup artık elli yaşının üstünde olduğu için ya yardımcı rollerde oynamak zorunda kalan ya da endüstriden uzaklaşmış önemli kadın yıldızların yer aldığı korku filmleri furyasını yaratmıştır. Bu filmler Hagsploitation veya Grande Dame Guignol (bu tez çalışmasında Kocakarı Korkusu olarak Türkçeleştirilmiştir) olarak isimlendirilmiş ve çalışma boyunca çalışmalarına değinilen pek çok araştırmacı tarafından korku türünün bir alt türü olarak sınıflandırılmıştır.

Birinci bölümde Kocakarı Korkusu filmleri, öncü film olan *What Ever Happened to Baby Jane?* örneğinden yola çıkılarak biçim ve içerik özellikleriyle ele alınmıştır. Özellikle *Baby Jane*'in başarısının söz konusu furyayı başlattığı göz önüne alındığında burada *Psycho*'nun öncülüğü kadar *Baby Jane*'in özelliklerinin de söz konusu furyaya rengini verdiği görölmüştür. Bu noktada Yıldız Sistemi alt başlığında da ele alınan Barry King'in film-yıldız ilişkisi üzerine görüşlerini hatırlamak faydalı olacaktır. King'e göre (2005, s. 176-177) film-yıldız etkileşiminde üç değişken vardır: karakter, kişi ve imaj. İmaj ise yıldızın hem filmdeki görünümünü (*filmic*) hem de film dışındaki görünümünü (*extra-filmic*) kapsamaktadır. Birinci bölümde *Baby Jane*'in yapım sürecine değinilmiş ve *Baby Jane*'in iki büyük film yıldızı Davis ve Crawford arasında yıllardır basın "köpürttüğü", bu iki yıldızın birbirlerini hiç hazzetmedikleri miti, hem bu yıldızların karşılıklı düşman kız kardeşleri oynamak üzere seçilmesinde de etkili olmuştur. Öte yandan yönetmen Aldrich'in halkla ilişkiler ekibi ile Warner Bros'un tanıtım departmanının bu miti istismar ettiği ve iki yıldızın film boyunca kamera önünde ve arkasında birbirlerine zevkle eziyet ettiklerine dayanan bir reklam kampanyasıyla seyirci beklentisi yaratmışlardır. Benzer bir durum üçüncü bölümde *Die! Die! My Darling!* filminin sosyolojik çözümlemesi yapılırken de gözlemlenmiştir. Bu filmde de Columbia Pictures, baş rollerde oynayan Tallulah Bankhead ile Stefanie Powers'ın birbirlerinden hazzetmedikleri ve çekimler sürecinde yaşanan bu hazzetmeme halinin filme de yansıdığına yönelik bir kampanya benimsemiştir. Söz konusu bulgular göz önünde bulundurulduğunda Kocakarı Korkusu filmlerinin tipik özelliği olan

baş rolde Hollywood'un eski büyük kadın yıldızlarının yer alması, King'in bahsettiği film dışı (*extra-filmic*) imajın Kocakarı Korkusu filmlerinde önemli bir rol oynadığı tespit edilmiştir.

Kocakarı Korkusu filmleri biçim özellikleriyle analiz edildiğinde göze çarpan beş temel unsur tespit edilmiştir. Öncelikle *Psycho*'dan *Baby Jane*'e, oradan da diğer Kocakarı Korkusu filmlerine sirayet eden temel biçim özelliğinin karanlık atmosfer ve Gotik set-up olduğu görülmüştür. Özellikle akımın ilk dönem siyah beyaz örneklerinde sert ve karakterin iyi veya kötü olduğunun altını çizmek üzere radikal ışık-gölge kullanımlarının, bu filmlerin her örneğinde gözlemlenemese de, tekrar eden bir özellik olduğu görülmektedir. Yine akımın ilk filmlerinde *Psycho*'dan benimsendiği açıkça gözlenen grafik tasarım kullanımı göze çarpmaktadır. Özellikle *Baby Jane*, *Die! Die! My Darling*, *Lady in a Cage* gibi filmler gerek poster ve tanıtım materyalleri gerekse açılış jeneriklerinin biçim özellikleriyle birbirine benzemektedir. Öte yandan akımın daha sonraki yıllardaki örneklerinde zamanla değişen film diline paralel olarak söz konusu grafik üslubun da kaybolduğu gözlemlenmiştir. Öte yandan bu filmlerin neredeyse hepsinde gözlemlenen diğer biçim özellikleri, geleneksel Hollywood sinemasında yıldızın kötü özelliklerini gizleyerek iyi yönlerini parlatmaya yönelik uygulanan biçimsel stratejilerin tersyüz edilmesidir. Bunların en başında ışıklandırma gelmektedir. Söz konusu yıldızlar, altın çağlarında fiziki kusurlarını gizleyecek şekilde ışıklandırılırken Kocakarı Korkusu filmlerinin ana karakteri olan yıldızların kırışıklıklarının ve yaşa bağlı bedensel kusurlarının vurgulanması amacıyla ışıklandırılmıştır. Özellikle siyah beyaz örneklerde ışık yardımıyla yıldızın yaşlanmasına yapılan vurgu daha bariz gözlemlenmektedir. Öte yandan ışık ve gölge oyunları ile uygulanan strateji saç, makyaj ve kostüm tercihleriyle de desteklenmektedir. Kocakarı Korkusu karakterleri genellikle cadılara atfedilen ikonografik özelliklere uyacak şekilde giydirilmektedir. Karakterler bol elbiseler ve aşırı aksesuar kullanımıyla akıl sağlıklarının dengesiz olduğu yönünde temsil edilmektedir. Bu ana karakterlerin saç ve makyaj tercihlerinde de ya hiç makyaj kullanılmaması ve kırışıklıkların ön plana çıkarılması ya da *Baby Jane*'deki Jane Hudson örneğinde olduğu gibi aşırı ve grotesk makyaj kullanımı ile yine karakterlerin akıl sağlıklarındaki dengesizliğin altı çizilmektedir (bkz. *Görsel 6*). Kocakarı Korkusu filmlerinde ortak olarak tespit edilen son biçimsel özellik de ışıklandırma ve saç-makyaj tekniklerini destekler özelliktedir. Bu biçimsel özellik Kocakarı Korkusu karakterlerinin çeşitli açı ve lens oyunları ile çirkinleştirilmesi veya olduklarından daha "deli" ve korkutucu temsil edilmelerini sağlamaktır. Karakterler alt açıdan veya geniş açılı lens kullanılarak görüntülenmekte, karakterleri korkunçlaştırmaya yönelik bu yaklaşım özellikle tüm ekranı/perdeyi doldurmalarını sağlayan aşırı yakın plan çekimleriyle desteklenmektedir (bkz. *Görsel 7*). Kocakarı Korkusu filmlerinde tespit edilen ışık kullanımı, saç-makyaj ve kostüm tercihleri ve açı-lens kullanma stratejilerinin bütün Kocakarı Korkusu filmlerinde yer aldığı gözlemlenmektedir. Bahsi geçen bu üç biçimsel özellik, Kocakarı Korkusu ana karakteri olan kadın oyunculara ve akımın her filminde

istisnasız bir şekilde kullanılmıştır. Bu sebeple bu stratejilerin geneli için “Kocakarı Korkusu Efektı” ifadesinin kullanılabileceği önerilmektedir. Bir kadın yıldız, bu akımın filmlerinde çeşitli Kocakarı Korkusu efektlerine maruz kalmakta ve bu sayede çirkinleştirilmekte, korkunç hale getirilmektedir.

Kocakarı Korkusu filmleri içerik özellikleri bakımından ele alındığında ise sekiz içerik özelliği dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki söz konusu filmlerin özdüşünümsel yapısıdır. Kocakarı Korkusu filmlerinin ana karakterlerinin, gençliklerinde bir dönemin gözde yıldızları olması Barry King’in yıldızların imajında önemli bir yeri olduğunu iddia ettiği film dışı unsurları devreye sokmaktadır. Birinci bölümde özdüşünümsellik kavramı ve metafilmler üzerine kavramsal çerçeve tarif edilmeye çalışılmıştır. Burada özdüşünümsellik yani filmin kendi kendine gönderme yapması durumunun çoğunlukla yabancılaştırıcı bir etki yaratarak seyirciyi filmin akışından kopup eleştirel düşünebilmeye sevk etmek üzere kullanıldığı gözlemlenmiştir. Öte yandan Kocakarı Korkusu filmlerinin özdüşünümselliği bu şekilde yabancılaştırıcı bir etki yaratarak seyirciyi genel olarak Hollywood ve “yaşlanan film yıldızlarına ne olur?” sorusunun cevabını düşünmeye sevk etme amacı bulunduğuna dair bir kanıt yoktur. Öte yandan filmlerin baş rollerinde yer alan yıldızlar tek başına bu yabancılaşmayı yaratma potansiyeline sahiptir. *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962), *Die! Die! My Darling!* (Narizzano, 1965), *Savage Intruder* (Wolfe, 1970) gibi örneklerde ana karakterin film evreninde de eskiden film yıldızı olan ancak kariyeri sona ermiş karakterleri canlandırması, bu filmlerin özdüşünümsel özelliklerine yeni bir katman eklemektedir. İkinci dikkat çekici özellik olan yabancılaştırma efektleri ise yalnızca özdüşünümsel öğelerle sınırlı değildir. Brechtyen estetiğın sekiz temel unsurundan biri olan *göstermeci oyunculuk* da (Parkan, 2020, s. 54) Kocakarı Korkusu filmlerinde sıklıkla yer almaktadır. Her ne kadar Brecht’in bu kavramla kastettiği abartılı oyunculuk değilse de Kocakarı Korkusu ana karakterlerinin altın çağlarında oynadıkları dramatik rollerle kontrast oluşturan “manyak” karakterlerde gösterdikleri performans, filmi yapanlar nezdinde yabancılaşma yaratma ve protest olma amacı taşımasa da göstermeci oyunculuk niteliğindedir.

Kocakarı Korkusu filmlerinde tespit edilen üçüncü içerik özelliği ise söz konusu filmlerin tabu sayılan konulara eğilmesidir. Daha önce de sözü edildiği üzere 1952’deki Mucize kararının sinema sanatını ifade özgürlüğü kapsamında değerlendirmesi neticesinde, William Hays’in temellerini attığı yapım yasasının da uygulamasında gevşeme başlamıştır. Bunun bir etkisi olarak Altın Çağ Hollywood’unda gerek sözel gerekse görsel olarak perdede gösterilmesi hayal bile edilemeyecek içerik ve temalar sinemada yer almaya başlamıştır. Kocakarı Korkusu filmlerine rehberlik ettiği çalışmanın çeşitli kısımlarında vurgulanan *Psycho*’nun *cross-dressing*, abartılı Oedipal karmaşa ve ensest gibi konuları ele almasa bu dönemin bir sonucudur. Çalışma boyunca başta *Lady in a Cage*, *Die! Die! My Darling!* ve *I Saw What You Did* filmlerindeki örnekler hatırlatılmış ve Kocakarı

Korkusu filmlerinin özellikle ilk dönem örneklerinde *Psycho*'nun yaptığına benzer şekilde tabu konu ve temalara yer vererek bu öğelerin şok değeri istismar edilmiştir. Söz konusu filmlerde tespit edilen dördüncü ve beşinci unsurlar Kocakarı Korkusu ana karakterlerine yüklenen yaşa ve engelli olma haliyle ilişkisine ilişkin öğelerdir. Burada dördüncü özellik Sally Chivers'in "*Aging and the Scandal of Anachronism*" makalesinde Mary Russo'nun "yaşa uymama skandalı" kavramını Kocakarı Korkusu filmlerine uyarlamasıdır. Beşinci özellik ise hem Chivers'in makalesinde hem de Woodstock'un yüksek lisans tezinde gündeme gelen yaşlı karakterler olan Kocakarı Korkusu ana karakterlerinin sıklıkla çürüme, dekadans ve engellilikle bir arada temsil edilmesi durumudur. *Baby Jane*'in Blanche'inin tekerlekli sandalyeye mahkûm olması, *Lady in a Cage*'in Cornelia Hilyard'ının kalçasını kırması sebebiyle koltuk değneğine mecbur olması gibi pek çok tipik örnekte söz konusu ana karakterler pasif, engelli, çürümekte ve ölmekte olarak temsil edilmektedirler.

Tespit edilen altıncı ve yedinci içerik özellikleri, Kocakarı Korkusu filmlerinin queer estetik ve camp kavramıyla ilişkileridir. Çoğu Kocakarı Korkusu filmi (özellikle *What Ever Happened to Baby Jane?*) camp estetiği ile tanınan bir kült klasiği olarak kabul edilmektedir. Camp terimi, bilinçli bir şekilde abartılı davranışları, esprili tarzları ve dikkat çekici görsellikleri ifade eder. Susan Sontag, camp'ı doğal olmayan ve mübalağalı olanı sevmeye eğilimi olarak tanımlamaktadır (2015, s. 369). Camp estetiği, güzellikle değil, stilizasyon ve yapaylıkla ilgilenmekte ve ciddiyetten uzaklaşmaktadır. Camp, genellikle diğerlerinin ciddi olarak eleştirdiği veya kötü sanat olarak nitelendirdiği şeylere karşı bir tür eşsiz bir sevgiyi ifade etmektedir. Camp estetiği, çoğu Kocakarı Korkusu filminde bulunan özelliklerle örtüşmektedir. Bu tür filmler, abartılı oyunculukları, grotesk temaları ve şok edici sahneleriyle camp estetiğinin özüne uymaktadırlar. Aynı zamanda Hollywood ikonları, özellikle Bette Davis gibi abartılı mizaca sahip isimler, camp kişilikler olarak kabul edilmektedirler. Bu ikonlar, tarzları, jestleri ve kostümleriyle camp estetiğinin önemli sembolleridir. Kocakarı Korkusu filmleri, genellikle queer kültürle özdeşleştirilmekte ve drag şovlarda sıkça parodisi yapılmaktadır. *Baby Jane* gibi filmler, 1960'ların gay dayanışma grupları tarafından büyük bir ilgi görmüş ve kült statüsüne ulaşmıştır. Bu filmlerin drag queen'lerin gerçekleştirilen parodileri popüler kültürde sıklıkla yer almıştır.

Kocakarı Korkusu filmlerine ilişkin tespit edilen son içerik özelliği ise ikinci ve üçüncü bölümlerde daha çok gündeme gelecek olan, bu filmlerin Barbara Creed'in "canavarsı dişi" kavramıyla kurdukları ilişkidir. Barbara Creed'in "canavarsı-dişi" tanımına göre özellikle korku filmlerinde kadın karakterler toplumun dışına itilen, korkutucu ve tiksindirici olarak tasvir edilmektedir. Creed, özellikle Julia Kristeva'nın abject nosyonundan yola çıkarak kadınların nasıl canavarsı ve tiksindirici temsillere maruz kalabildiklerinin altını çizmektedir. Creed (1993, s. 73), canavarsı-dişileri beş farklı başlık altında incelemektedir: "arkaik anne," "ele geçirilmiş (possessed)

canavar olarak kadın," "canavarsı rahim olarak kadın," "vampir olarak kadın," ve "cadı olarak kadın." Özellikle "arkaik anne" ve "cadı olarak kadın" kategorilerine ait canavarsı-dişi modelleri, Kocakarı Korkusu filmlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. “Cadı olarak kadın”, Kocakarı Korkusu’nun öncü filmleri olan *What Ever Happened to Baby Jane?* ve *Hush... Hush, Sweet Charlotte* gibi filmlerden itibaren net bir şekilde gözlemlenmektedir. Bu noktada Greer’in (1992, s. 390-391), yaşlı kadınların, tarih boyunca cadı olarak görülmüş ve toplum tarafından dışlanmış olduklarına ilişkin tespitleri önemlidir. Grear’ın tanımladığı menopoz sonrası dönem, kadın gücünün itibarsızlaştırıldığı bir sürecin yansımasıdır. Bu bağlamda, Kocakarı Korkusu filmleri, yaşlı kadınların marjinalleştirilmesini bir strateji olarak benimsemiş gibi görünmektedir. Aynı şekilde, Creed’in "arkaik anne" ve "iğdiş edici anne" olarak tanımladığı canavarsı-dişi tipleri de Kocakarı Korkusu filmlerinde en çok temsil bulan canavarsı-dişilerdir. Özellikle *Psycho* gibi örneklerde, ensest yasağı teması ve Oedipal kompleksin abartılı kullanımı, bu akımda da tekrarlanmaktadır.

Netice itibariyle Kocakarı Korkusu filmlerine yönelik yapılan incelemede, bu filmlerin biçimsel olarak çok az paydada ortaklaştığı; ancak içerik özellikleri bağlamında daha fazla ortak özellikleri bulunduğu tespit edilmiştir. Kocakarı Korkusu filmlerine ilişkin en temel eserleri üretmiş olan Peter Shelley ve Tomasz Fisiak gibi isimler başta olmak üzere Kocakarı Korkusu’nu korku sinemasının bir alt türü olarak tanımlamaktadır. Bu tespitlerin ışığında Kocakarı Korkusu filmlerinin bir alt tür olarak tanımlanmasına yetecek seviyede ortak biçim ve içerik özellikleri bulunmadığından bu filmleri tematik bir akım veya isimlendirilmemiş bir sinematik evren olarak tanımlamanın daha doğru olacağı sonucuna varılmıştır. Öte yandan Fisiak, Kocakarı Korkusu filmlerinin 1960’ların başında ortaya çıkıp bir süre üretilen kısa ömürlü bir geçici sinematik heves olduğunu ifade etmiştir (2020, s. 317). Kocakarı Korkusu filmlerinin Hollywood’da çekilen *Greta* (Jordan, 2018) ve *Ma* (Taylor, 2019) gibi örnekleri ile Fransa yapımı *Inside* (Maury&Bustillo, 2007) ve Türkiye yapımı *Naciye* (Çiçek, 2015) gibi örnekleri de göz önüne alındığında bu akımın ilk üretilen örneğinin neredeyse yarım asır sonrasında dahi üretildiğini ve akımın yalnızca Amerika’yla sınırlı kalmayarak farklı coğrafyalarda da karşılık bulduğu göz önüne alınarak Fisiak’ın tespitinin geçerli olmadığı görülmüştür.

İkinci bölümde Kocakarı Korkusu akımının hem toplumsal ve sektörel ayağını hem de film metinlerinde yer alan karakterizasyonları anlamak adına kullanılacak olan iki farklı yaklaşımdan bahsedilmiştir. Bu yaklaşımlar sırasıyla sosyolojik yaklaşım ve psikanalitik yaklaşımdır. Sosyolojik yaklaşım başlığında Frankfurt Okulu ile Birmingham Kültürel Çalışmalar Okulu’nun kitle/popüler kültür yaklaşımlarına ve eleştirel bakışlarına yer verilmiştir. Bu iki farklı kuramsal yaklaşımın Kocakarı Korkusu filmlerini anlama noktasında faydalı olduğu görülmüştür. Çünkü Frankfurt Okulu eleştirel teorisi, geniş topluluklarca tüketilen ürünleri kitle kültürü olarak tanımlamaktadır. Özellikle

Adorno ve Horkheimer'in klasik metinlerinde tarif ettikleri "kültür endüstrileri" kavramı sinemanın da dahil olduğu bir grup kitle kültürü ürününün erk sahiplerince üretilerek kitleler tarafından tüketildiğini ön görmektedir. Bu Neo-Marksist yaklaşım, kitle ürünlerini üreten kültür endüstrisi erk sahiplerinin söz konusu ürünlere kendi egemen ideolojilerini zerk ettiğini iddia eder. O sebeple kültür endüstrisinden çıkan ürünler tıpkı tornadan çıkmışçasına aynıdır, eleştirel düşünme alanı tanımamakta ve kitleleri uyutmaktadır. Öte yandan Hoggart, Williams ve Hall gibi isimlerle özdeşleşen İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu, kültürü bir mücadele alanı olarak görmektedir. Onlara göre Adorno ve Horkheimer'in iddialarının aksine kitleler kendilerine sunulan kültür ürünlerindeki mesajları düşünmeden benimsemezler ve eleştirel yaklaşabilirler. Kitlesele üretilip tüketilene karşı geliştirilen bu iki farklı görüş Peter Shelley'nin Kocakarı Korkusu filmlerine yönelik yerleşik olduğunu hatırlattığı iki farklı görüşle benzeşmektedir. Shelley'e göre (2009, s. 3), Kocakarı Korkusu filmlerine yönelik olarak bir grup bu filmlerin bir zamanın gözde film yıldızlarını ilerleyen yaşlarında ve stüdyoların baş rolde oynayamaz gördüğü bir dönemde Hollywood sistemi tarafından bu kez cinsel cazibeleri istismar edilerek değil, onları çirkinleştirerek ve canavarlaştırarak tekrar sömürdüğüne yönelik eleştirel bir bakışa sahiptir. Öte yandan diğer grup ise Kocakarı Korkusu filmlerinin Hollywood tarafından artık tercih edilmeyen, yardımcı rollere kaymaya veya endüstriden silmeye zorladığı kadın yıldızlara tekrar baş rol olma ve spot ışığının altına çıkma imkanını verdiği görüşünü savunarak bu filmlerin kadın yıldızlar açısından olumlu olduğunu savunmaktadır. Bu iki görüş, Frankfurt Okulu ile İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun popüler kültüre yönelik görüşleri arasındaki farklılıklara paralellik göstermektedir.

Yine ikinci bölümde filmlerde yer alan, bilhassa Kocakarı Korkusu filmlerinin kalbi işlevi gören ana karakterlerin nasıl temsil bulduklarını ve bir Kocakarı Korkusu kahramanını oluşturanın ne olduğunu anlamak üzere faydalanılacak olan psikanalitik yaklaşıma yer verilmiştir. Bu kısımda psikanaliz ve sinemanın kökenlerine değinilmiştir. Bu çalışmada psikanalitik yaklaşımlarına yer verilen üç isim vardır: Sigmund Freud, Carl G. Jung ve Julia Kristeva. Bu kısımda Freud'un bilinçdışı kavramı, histeri üzerine çalışmaları, daha sonrasında öncü niteliğe kavuşmuş olan çocuğun cinsel süreçleri, narsizm üzerine görüşleri ve *unheimlich* (tekinsiz) kavramına yer verilerek izah edilmeye çalışılmıştır. Carl G. Jung ise Freud'dan ayrıışan yönleri ve analitik psikoloji adını verdiği kendine özgü psikanalitik yaklaşımıyla ele alınmıştır. Jung'un tanımladığı bilinç yapısı, bu bilinç yapısının önemli bir parçası olan kolektif bilinçdışı ve kolektif bilinçdışının da yapı taşı olan arketip kavramı üzerinde durulmuştur. Julia Kristeva ise Lacancı bir çizgide yer aldığından Kristeva'nın psikanalize yaklaşımı ve onun psikanaliz anlayışında Lacan'dan esinle bilinçdışının nasıl bir dil gibi algılandığı üzerinde durulmuştur. Kristeva, özellikle bu çalışma için önemli görülen meşhur abject nosyonuyla ele alınmıştır. Kristeva'nın abject tanımı, bunun kadınlık ve annelikle ilişkileri açıklanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise Tablo 1’de yer alan 49 Kocakarı Korkusu filminden üçü seçilmiştir. Bu filmler *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962), *Die! Die! My Darling!* (Narizzano, 1965) ve *Misery* (Reiner, 1990) olarak belirlenmiştir. *What Ever Happened to Baby Jane?* akımın ilk filmi olarak kendinden sonra gelenler için öncü niteliğine sahip olması sebebiyle seçilmiştir. *Die! Die! My Darling! Baby Jane*’in söz konusu akımı başlattığı yıllarda çekilmiş olmasıyla *Baby Jane* etkisindeki filmlere örnek teşkil etmesi açısından seçilmiştir. Bu film, aynı zamanda çoğu Kocakarı Korkusu filminin aksine Hollywood değil İngiltere yapımıdır. Seçilen üçüncü Film *Misery* ise akımın başlamasından yıllar sonra yapılan ve hem eleştirmenler nezdinde hem de gişede büyük başarı yakalamış Kocakarı Korkusu filmleri için ana karakterine En İyi Kadın Oyuncu Oscar’ını kazandırmış tek film olması sebebiyle incelenmiştir.

What Ever Happened to Baby Jane? sosyolojik açıdan ele alındığında ana karakter ve yan karakterlere uygulanan temsil politikalarının ilgi çekici olduğu görülmüştür. Özellikle Bette Davis’in canlandığı Jane Hudson karakteri, Davis’in kariyerinde canlandığı diğer karakterlere hiç benzememektedir. Jane Hudson, çirkin, tombul, aksayarak yürüyen, sürekli içki içen bir karakterdir. İçinde yaşadığı evle bütünleşmiştir, evde olan biten her şeye hakimdir, boş vakitlerinde “tıpkı cadılar” gibi yıldız haritaları ve astrolojiyle ilgilenmektedir. Jane Hudson, bariz bir şekilde cadılaştırılarak temsil bulmuştur. Elvira karakteri ise filmle ilgili bir diğer ilgi çekici temsili sunmaktadır. Ana karakter olan beyaz kadına sadık siyah hizmetçi klişesine uygun olarak Elvira da Jane’in kardeşi Blanche’ı sevmekte ve ona sadakat göstermektedir. Öte yandan 1950’lerde ve 1960’ların başındaki insan hakları mücadelelerinin bir sonucu olarak Elvira hem bu stereotipe uymakta hem de bundan ayrılmaktadır. Çalışan kadınlarla özdeşleşen şık ve modern kıyafetler giymektedir ve çalıştığı ev dışında da bir hayatı vardır. Hatta bir sahnede işten erken çıkacağını, çünkü mahkemede jüri görevi olduğunu söyler. *Baby Jane*’deki dört temel karakterin belli istisnalar haricinde, genellikle stereotipleştirme politikalarına maruz kaldığı tespit edilmiştir. *Baby Jane*’in psikanalitik çözümlemesinde ise karakter ve olay örgüsünün narsistik kişilik bozukluğu ile karmaşık bir Oedipal kompleks üzerine kurulduğu gözlemlenmiştir. Jane Hudson karakteri açık şekilde narsistik kişilik bozukluğundan mustariptir. Freud’un narsizmin teşhisiyle ilgili tanımladığı iki temel ayırt edici özellik olan megalomaninin artıp dış dünyadan uzaklaşması ile erotik ilişkisini gerçekten hayale, hafızasından gelen imgesel nesnelere yönlendirmesi (2012, s. 24) bulguları Jane’de gözlemlenmektedir. Jane geçmişte bir çocuk yıldız olduğu yıllara takılı kalmıştır. Çocuk yıldız olduğu dönemde kendine gösterilen ilgi ve beğeniyi özlemekte ve kendisini o halini muhafaza ettiği sanısıyla beğenmektedir. Jane’in filmin sonuna doğru akıl sağlığını iyiden iyiye kaybetmesinde narsist sanrılarının gerçekle uyuşmamasının sebep olduğu çatışma etkilidir. Öte yandan hem Jane hem de Blanche’in trajedisi ve birbirlerine düşman olmalarının temelinde, çocukluk yıllarına dayanan, çözülmemiş Oedipal

karmaşanın yer almasıdır. Zira Tura'nın hatırlattığı gibi (2010, s. 81) çocuklukta sağlıklı bir şekilde çözülemeyen Oedipal karmaşa yetişkinlikte nevroza sebep olmaktadır. Jane ve Blanche'in yaşlılık günlerindeki rekabeti, babanın ilgisi için rekabet ettikleri çocukluk günlerine dayanmaktadır.

Tallulah Bankhead'in uzun bir aradan sonra sinemaya dönmesini sağlayan ve *What Ever Happened to Baby Jane?*'in ticari başarısından faydalanmayı amaçlayan *Die! Die! My Darling!* filminin sosyolojik incelemesinde, filmde genç-yaşlı kadın çatışması üzerine odaklandığı görülmüştür. Patricia karakteri, başlangıçta özgür ve şehrili bir genç kadın olarak tanıtılmış; ancak film ilerledikçe tehlikedeki kadın (*damsel in distress*) stereotipine dönüşmüştür. Patricia'nın nişanlısı Alan, geleneksel erkek beyaz heteroseksüel erkek stereotipine sahiptir ve Patricia'nın kararlarına karşı çıkan, sahiplenici bir karakter olarak temsil edilmiştir. Mrs. Trefoile karakteri ise yaşlı kadın klişelerini içeren bir temsile odaklanarak, *Baby Jane*'deki temsillerle benzerlik göstermektedir. Mrs. Trefoile, kutsal bir anne konumunda sunularak, geçmişteki günahlarından arınmış bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Mrs. Trefoile'ın temsilinde, yaşlı kadınlara dair tarih boyunca gözlemlenen kötücül klişeleri yeniden üretildiği görülmektedir. Filmin psikanalitik incelemesinde ise *Die! Die! My Darling!*'in çözülememiş ve hiçbir zaman çözülemeyecek bir Oedipal karmaşanın yarattığı trajik travma etrafında şekillendiği görülmüştür. Bu karmaşa, ana karakter Mrs. Trefoile ile ölmüş oğlu Stephen arasındaki çözülememiş ilişkidir. Film, Hitchcock'un *Psycho*'sıyla ilginç bir benzerlik sunarak, Mrs. Trefoile karakteriyle hadım edici annenin farklı bir versiyonunu ortaya koymaktadır. *Psycho*'da Norman Bates'in hadım edici annesine olan arzusu ve korkusu filmin merkezini teşkil ederken, *Die! Die! My Darling!*'de *Psycho*'daki annenin aksine sağ olan Mrs. Trefoile'ın hadım edici anne dehşet unsuru olarak yer almaktadır. Mrs. Trefoile, aşırı dindar ve muhafazakâr bir anne olarak ölmüş oğlunun fallusuna yönelik ekstrem bir saplantı duymaktadır. Filmde Mrs. Trefoile'ın korkunç bir kastratör olduğu vurgulanarak, oğlu Stephen'ın eski nişanlısı Patricia'nın ziyaretiyle bu saplantının tehlikeli bir takıntıya dönüştüğü gösterilir. Mrs. Trefoile'ın hem fallik anne hem de hadım edici anne özelliklerini taşıdığı ve Büyük Anne arketipine uygun olduğu görülmektedir.

Örnekleme oluşturan son film *Misery* ise Rob Reiner tarafından Stephen King'in çok satan romanından uyarlanmış, Hitchcockyen bir kedi-fare oyunudur. Film, bir yazarın eski bir hemşire olan hayranı tarafından kaçırılması ve ardından yazarı duygusal ve fiziksel olarak istismar etmesini konu almaktadır. Bu çatışma, cinsiyet rolleri üzerinden şekillenmekte; idealize edilmiş erkek karakteri Paul ve ona zulmeden kadın karakteri Annie arasındaki güç dengesizliğini vurgulanmaktadır. *Misery*'nin temsillerinde cinsiyet önemli bir merkezi noktadır. Annie Wilkes, bol kıyafetleri, iri vücudu, sert hareketleriyle geleneksel kadın stereotipini uymamaktadır. Paul ise yakışıklı, karizmatik güçlü bir erkektir. Filmin temel çatışması, *Baby Jane*'e benzer şekilde mağdurun yani bu örnekte Paul'ün erkekliğinin zedelenmiş olması ve kendisini esir alan "erkeksi" kadına karşı koyamamasıdır. Paul'ün

mağduriyeti, seyircinin Paul ile özdeşleşmesini sağlamaya yönelik olup Annie'nin geleneksel kadın rollerine uymayan yapısı ve dengesiz ruh hali Annie'yi canavarlaştırmaktadır. *Misery*'e psikanalitik kuramla yaklaşıldığında ise dikkat çekici olan tıpkı önceki iki örnek filmde olduğu gibi *Misery*'nin de merkezinde travmatik bir Oedipal kompleks yer almasıdır. Annie karakteri, özellikleri itibariyle psikanalitik anne kavramına başvurmayı gerektirmektedir. *What Ever Happened to Baby Jane?*'in Baby Jane'i ve *Die! Die! My Darling!*'in Mrs. Trefoile'ı ile kıyaslandığında Annie Wilkes karakteri Mrs. Trefoile ile daha büyük benzerlik göstermektedir. Mrs. Trefoile karakterinde fallik anne ve hadım edici anne neredeyse eşit şekilde birbirinin yerini alırken Annie Wilkes daha çok hadım edici anne figürüne yakın görünmektedir. Paul'ün geçirdiği kaza sebebiyle yatağa bağımlı olması Annie'nin âşık olduğu yazarı bir anne gibi beslemesi, onunla bir anne gibi ilgilenmesini zorunlu hale getirmiştir. Paul, Annie'nin ilgisinin iğrense de onun bakımına ve desteğine muhtaçtır. Zaman içinde Paul kaçma teşebbüsleri gerçekleştirdiğinde anneden gördüğü tepki sert olmaktadır. Söz konusu eziyete karşı Paul'ün tek çaresi, fallik annenin korkutucu arzularına boyun eğerek ona sembolik düzende bir fallus hediye etmektir. Film, Paul'ün iyileşerek erkekliğini yeniden kazanması ve tecavüz edimini anımsatır bir şekilde Annie'yi boğarak özgürlüğüne kavuşması ile sona erer. Annie'nin ya da annenin bir kadın olarak saldırıya uğrayarak elimine edilmesi, mağdur ana karakterin erkekliğini yeniden tesis etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2017). *Popüler Sinema ve Film Türleri*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Adorno, T. W. (2016). *Negatif Diyalektik* (1. b.). (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1. b.). (N. Ülner, & E. Öztarhan Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2020). Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma. *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev., 11. b., s. 47-108). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alberoni, F. (2007). The Powerless 'Elite': Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars. S. Redmond, & S. Holmes (Dü) içinde, *Stardom and Celebrity: A Reader* (s. 65-). Londra: SAGE Publication.
- Aldrich, R., Hyman, K. (Prodüktörler), Heller, L., Farrell, H. (. (Yazarlar), & Aldrich, R. (Yöneten). (1962). *What Ever Happened to Baby Jane?* [Sinema Filmi]. Amerika Birleşik Devletleri: Warner Bros.
- Allen, R. C. (1979, Spring). Vitascope/Cinématographe: Initial Patterns of American Film Industrial Practice. *Journal of the University Film Association*, 31(2, Economic and Industry History of the American Film), 13-18.
- Altman, R. (2008). Sinema ve Tür. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fehmi, Çev., 2. b., s. 322-333). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Anonim. (2012). *İncil*. (T. T. Trust, Çev.) İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Arnold, E. T., & Miller, E. L. (1986). *The Film and Career of Robert Aldrich*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Arya, R. (2014). *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Aydoğan, F. (2003). Kitle Kültürü ve Sirk Kültürü. *Selçuk İletişim*, 2(4), 13-20.
- Bağce, H. E. (2013). Sunuş. H. E. Bağce (Dü.) içinde, *Frankfurt Okulu* (4. b., s. 7-16). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Bahar, H. İ. (2009). *Sosyoloji* (3. b.). Ankara: USAK Yayınları.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Balio, T. (1985a). Part I/A Novelty Spawns Small Businesses, 1894-1908. T. Balio (Dü.) içinde, *The American Film Industry* (2. b., s. 3-26). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

- Balio, T. (1985b). Part II/Struggles for Control, 1908-1930. T. Balio (Dü.) içinde, *The American Film Industry* (s. 103-132). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Balio, T. (1985c). Part III/ A Mature Oligopoly, 1930-1948. T. Balio (Dü.) içinde, *The American Film Industry* (2. b., s. 253-284). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Baxter, J. (1972). *Hollywood in the Sixties*. Londra: The Tantivy Press.
- Bazin, A. (1957, Nisan). De la politique des auteurs. *Cahiers du Cinéma*, 12(70), 2-11.
- Behlil, M. (2001). Bir Türk 'Camp' Klasığı: Bu İkiliye Dikkat. D. Derman (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (Cilt 1, s. 203-210). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (4. b.). (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernstein, J. M. (2020). Sunuş. A. Artun (Dü.) içinde, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (E. Gen, Çev., 11. b., s. 9-43). İletişim Yayınları.
- Bogart, H. (1948, Mart). I'm No Communist. *Photoplay*, 32(4), 53, 86-87.
- Bordwell, D. (1998). Story causality and motivation. D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson (Dü) içinde, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (s. 11-22). Routledge.
- Bordwell, D., & Staiger, J. (1998). Technology, style and mode of production. D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson (Dü) içinde, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (s. 474-496). Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı* (2. b.). (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım LTD.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1998). Preface. D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson (Dü) içinde, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (s. xvi-xix).
- Bottomore, T. (2013). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. (Ü. H. Yolsal, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Bourse, M., & Yücel, H. (2021). *Kültürel Çalışmaları Anlamak* (3. b.). (H. Yücel, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bowser, E. (1990). *The Transformation of Cinema 1907-1915*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Bret, D. (2007). *Joan Crawford: Hollywood Martyr*. New York: Carroll&Graf Publishers.
- Burns, R. D., & Sirasuca, J. M. (2007). *Historical Dictionary of the Kennedy-Johnson Era*. Plymouth: Scarecrow Press, Inc.
- Carman, E., & Drake, P. (2015). Doing the Deal: Talent Contracts in Hollywood. P. McDonald, E. Carman, E. Hoyt, & P. Drake (Dü) içinde, *Hollywood and the Law* (s. 209-234). Londra: Palgrave.

- Chandler, C. (2009). *Not the Girl Next Door*. Londra: Simon&Schuster.
- Chivers, S. (2006). Baby Jane Grew Up: The Dramatic Intersection of Age with Disability. *Canadian Review of American Studies*, 36(2), 211-227.
- Clark, M., & Senn, B. (2011). *Sixties Shockers: A Critical Filmography of Horror Cinema, 1960-1969*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Considine, S. (2000). *Bette and Joan: The Divine Feud*. Nebraska: iUniverse.com, Inc.
- Couvares, F. G. (1992, Aralık). Hollywood, Main Street, and the Church: Trying to Censor the Movies Before the Production Code. *American Quarterly*, 44(4), 584-616.
- Cowie, P. (2009). *Joan Crawford: the Enduring Star*. New York: Rizzoli International Publications.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Creed, B. (2015). Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. B. K. Grant (Dü.) içinde, *The Dread Difference: Gender and the Horror Film* (2. b., s. 37-67). Austin, TX: University of Texas Press.
- Çakar Mengü, S., & Mengü, M. (2009). Birmingham Okulu. Y. G. İnceoğlu, & N. A. Çomak (Dü.) içinde, *Metin Çözümlemeleri* (1. b., s. 343-368). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çakır, M. (2013). *Popüler Kültür ve Gösteri*. İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Çoban, D. (2020). Histeri Belası: Medea ve Hedda Gabler. *Görünüm*(9), 13-26.
- Dahms, H. (2011). *The Vitality of Critical Theory*. Bingley: Emerald Group Publishing.
- Daim, W. (1972). SIGMUND FREUD. *Psikoloji Çalışmaları*, 10(0), 5-10.
- Davis, B., & Herskowitz, M. (1987). *This 'n That*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Dayan, D. (1974). The Tutor Code of Classical Cinema. *Film Quarterly*, 28(1), 22-31.
- de Beauvoir, S. (1993). *Kadın "İkinci Cins": Bağımsızlığa Doğru* (8. b.). (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Decherney, P. (2019). *Hollywood*. (E. Ünver, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Dellaloğlu, B. F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* (1. b.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Derry, C. (2009). *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from 1950s to the 21st Century*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji* (2. b.). İstanbul: Metin Yayıncılık.
- Dixon, W. W. (2010). *A History of Horror*. New Brunswick, New Jersey, and Londra: Rutgers University Press.
- Dowell, P. (1991). Film Reviews: Misery. *Cineaste*, 18(2), 36-37.

- Durudoğan, H. (2014). Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. Z. Direk (Dü.) içinde, *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (4. b., s. 51-66). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dyer, R. (1998). *Stars*. Londra: British Film Institute.
- Dyer, R. (2006). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (2. b.). New York: Routledge.
- Eisenstaedt, A. (tarih yok). Bette Davis at home in Beverly Hills, California, 1939. *LIFE With Bette Davis: Rare and Classic Photos of a Hollywood Legend*. The Life Picture Collection.
- Elkin, F. (1960). Censorship and Pressure Groups. *Phylon*, 21(1), 71-80.
- Ersoy, E. (2011). Jung'un Arketip Kavramı. *Düşünüyorum (Ana- dolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni)*, 1-2.
- Faraone, C. A. (2011, Nisan). Magical and Medical Approaches to the Wandering Womb in the Ancient Greek World. *Classical Antiquity*, 30(1), 1-32.
- Farber, S., & McClellan, M. (2020). *Cinema '62: The Greatest Years at the Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Fisiak, T. (2020). What Ever Happened to My Peace of Mind? Hag Horror as Narrative of Trauma. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*(9), 316-327.
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Ark Yayınevi.
- Fluck, W. (2007). The Fallen Hero: John F. Kennedy in Cultural Perspective. M. Berg, & A. Etges (Dü) içinde, *John F. Kennedy and the 'Thousand Days': New Perspectives on the Foreign and Domestic Policies of the Kennedy Administration* (s. 277-300). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Fordham, F. (1997). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. (A. Yalçiner, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Fradin, D. B. (2010). *The Montgomery Bus Boycott*. New York: Marshall Cavendish Benchmark.
- Freud, S. (1975). *Cinsiyet Üzerine* (1. b.). (A. A. Öneş, Çev.) İstanbul: Koza Yayınları.
- Freud, S. (2012). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (4. b.). (S. M. Tura, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2017). *Bilinçaltı: Cinsellik Üzerine Üç Deneme*. (B. N. Doğan, Çev.) Ankara: Gece Kitaplığı.
- Freud, S. (2019). Tekinsizlik Üzerine. D. Hezer (Dü.) içinde, *Tekinsizliğin Psikoloji Üzerine & Tekinsizlik Üzerine* (H. Şahin, Çev., s. 33-76). İstanbul: Laputa Kitap.
- Fried, R. M. (1919). *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*. New York: Oxford University Press.
- Fromm, E. (1991). *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları*. (A. Arıtan, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.

- Fügan Varol, S. (2016). *Temsil, İdeoloji, Kimlik*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gabbard, G. O., & Gabbard, K. (2001). *Psikiyatri ve Sinema* (1. b.). (Y. Eradam, & H. Satılmışoğlu, Çev.) İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve Sonrası* (8. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gibbs, J. E. (2002). *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. New York: Columbia University Press.
- Gomery, D. (2005). *The Hollywood Studio System: A History* (1. b.). Londra: BFI Publishing.
- Gomery, D. (2008a). Hollywood Stüdyo Sistemi. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 64-75). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gomery, D. (2008b). Hollywood Sisteminin Dönüşümü. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 504-512). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Goodheart, L. B. (2004). The Ominous Legacy of Joseph McCarthy for America Today. *Journal of American Studies of Turkey*, 20, 41-55.
- Greer, G. (1992). *The Change: Women, Ageing and the Menopause*. Londra: Penguin Books.
- Grieverson, L. (2004). *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. California: University of California Press.
- Griffith, R. (1987). *The Politics of Fear: Joseph R. McCarthy and the Senate* (2. b.). Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Guiles, F. L. (1995). *Joan Crawford The Last Word*. Toronto: Birch Lane Press.
- Gürol, E. (1977). *Carl Gustav Jung*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Hall, C. S. (2016). *Freudyen Psikolojiye Giriş*. (E. Devrim, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hall, S. (2017a). Giriş. S. Hall (Dü.) içinde, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev., s. 7-20). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hall, S. (2017b). Temsil İş. S. Hall (Dü.) içinde, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev., 1. b., s. 21-98). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hall, S. (2017c). *Başkası'nın Gösterisi*. (S. Hall, Dü., & İ. Dündar, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hall, S. (2019). Encoding and Decoding in the Television. S. Hall, & D. Morley (Dü.) içinde, *Essential Essays: Volume 1* (s. 257-276). Durham and London: Duke University Press.
- Hand, R. J., & Wilson, M. (2010). *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*. Devon: University of Exeter Press.
- Hanke, K. (2003). Attack of the Horror Hags. *Scarlet Street*(49), 32-41; 72-73.
- Hartley, J. (2004). *Communication, Cultural and Media Studies*. New York: Routledge.

- Hıdıroğlu, İ. (2011). Frankfurt Okulu'nun Sinema Üzerine Düşüncelerinin Türkiye'de Alımlanması. D. B. Kejanlıoğlu (Dü.) içinde, *Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri* (s. 449-479). Ankara: De Ki Basın Yayın LTD.
- Higham, C. (1981). *Bette: the Life of Bette Davis*. New York: Macmillan Publishing Co., Inc.
- Higham, C., & Greenberg, J. (1969). *The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speaks*. Londra: Angus&Robertson LTD.
- Hinds, A. (Prodüktör), Matheson, R., Blaisdell, A. (. (Yazarlar), & Narizzano, S. (Yöneten). (1965). *Die! Die! My Darling!* [Sinema Filmi]. Amerika Birleşik Devletleri: Columbia Pictures.
- Hitchcock, L. A. (2020). *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat* (3. b.). (S. Pekşen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hoggart, R. (1971). *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. Londra: Chatto and Windus.
- İmançer, D. (2004). Sosyal Psikolojik Açıdan Stereotip Kavramının Dil ve Metin Analizinde Kullanımı. *Selçuk İletişim*, 3(3), 128-142.
- Inglis, R. A. (1985). Self-Regulation in Operation. T. Balio (Dü.) içinde, *The American Film Industry* (s. 377-400). Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları [1923-1950]* (1. b.). (S. Altan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jowett, G. (1976). *Film: the Democratic Art* (1. b.). Boston, ABD: Little, Brown and Company.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Z. Aksu Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (E. Gürol, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Kamiloğlu, O., & Mulvey, L. (2014). Laura Mulvey'le Söyleş. *Sinecine*, 5(2), 103-112.
- Kancı, T., & Tarcın, U. (2022). Beden, Abjeksiyon ve Patriarkal Tahakküm. *Alternatif Politika*, 14(2), 311-331.
- Kaplan, E. A. (1990). Motherhood and Representation: From Postwar Freudian Figurations to Postmodernism. E. A. Kaplan (Dü.) içinde, *Psychoanalysis & Cinema* (s. 128-142). New York: Routledge.
- Karaaziz, M., & Erdem Atak, İ. (2013). Narsizm ve Narsizmle İlgili Araştırmalar Üzerine Bir Gözden Geçirme. *Nesne*, 1(2), 44-59.
- Karenyi, C. (1969). *The Premordial Child in Primordial Times*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kartal, F. (2015). Julia Kristeva: Öznellik ve Psikanaliz. H. Onur İnce (Dü.) içinde, *Yeni Siyasal Yaklaşımlar III* (s. 75-99). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Keesey, D. (2002, Bahar). "Your Legs Must Be Singing Grand Opera": Masculinity, Masochism, and Stephen King's "Misery". *American Imago*, 59(1), 53-71.

- Kennedy, R. (1989, Nisan). Martin Luther King's Constitution: A Legal History of the Montgomery Bus Boycott. *The Yale Law Journal*, 98(6), 999-1067.
- King, B. (2005). Articulating Stardom. C. Gledhill (Dü.) içinde, *Stardom: Industry of Desire* (s. 169-205). Londra ve New York: Routledge.
- King, S. (2013). *Sadist*. (G. Suveren, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kırel, S. (2010). Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzerine Bir Yol Haritası Denemesi. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 247-290). İstanbul: Derin Yayınları.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (1. b.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kolker, R. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema. B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji (Dü.) içinde, *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar* (E. Yılmaz, Çev., s. 97-144). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Korucu, A. A. (2019). Freudyen ve Jungiyen Yaklaşımlarla Anne Olgusu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(1), 133-143.
- Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli* (1. b.). (N. Demiryontan, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tural, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Krogh, T. (1999). *Frankfurt Okulu'nun Kültür Analizi*. (M. Küçük, Dü., & M. Küçük, Çev.) Ankara: Ark Yayınları.
- Kuhn, A. (2009). Screen and screen theorizing today. *Screen*, 50(1), 1-12. doi:10.1093
- Kurtoğlu, E. (2011). Türk Filmlerinde "Sinema": 1980 Sonrası Türk Sinemasında "Özdüşünümsel/Film-Hakkında-Filmler". S. Kırel (Dü.) içinde, *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler* (s. 9-29). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Lacan, J. (1982). Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle "Özne-Ben"in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi. S. Hilav (Dü.) içinde, *YAZKO Felsefe Yazıları* (N. Kuyaş, Çev., s. 149-150). İstanbul: Ağaoğlu Yayınları.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap* (1. b.). (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lang, B. (2020, Temmuz 27). *How Olivia de Havilland Took on the Studio System and Won*. Haziran 21, 2022 tarihinde Variety: <https://variety.com/2020/film/news/olivia-de-havilland-lawsuit-gone-with-the-wind-warner-bros-1234717146/> adresinden alındı
- Leff, L. J. (1980, Bahar). A Test of American Film Censorship: Who's Afraid of Virginia Woolf? *Cinema Journal*, 19(2), 41-55.
- Leff, L. J., & Simmons, J. L. (2001). *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code* (2. b.). Kentucky: The University Press of Kentucky.

- Leylek, E. (2020). Skopofili: Bakış, Haz ve İmge. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Lippmann, W. (1998). *Public Opinion* (2. b.). New Jersey: Transaction Publishers.
- Lobethal, J. (2004). *Tallulah!: The Life and Times of a Leading Lady*. New York: HarperCollins Publishers.
- Lytle, M. (2001). Making Sense of the Sixties. *Irish Journal of American Studies*, 10, 1-17.
- Maltby, R. (2008). Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 276-290). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Marcuse, H. (1990). *Tek-Boyutlu İnsan* (2. b.). (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Maxwell, R. (2000). Cultural Studies. G. Browning, A. Halcli, & F. Webster (Dü.) içinde, *Understanding Contemporary Society: Theories of the Present* (s. 281-295). Trowbridge: Sage Publications.
- Mayer, M. S. (2010). *The Eisenhower Years*. New York: Facts On File.
- McGowan, T. (2015). *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*. Londra: Bloomsbury Publishing.
- Metz, C. (1983). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. (C. Britton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Çev.) Londra: Palgrave.
- Miller, H. (2020, Sonbahar). Refiguring The Birds as Modern Female Gothic in the Kennedy Era. *Rocky Mountain Review*, 74(2), 133-155.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Morin, E. (1961). *The Stars*. (R. Howard, Çev.) Londra: Evergreen Books.
- Moseley, R. (1989). *Bette Davis: An Intimate Memoir*. Londra: Sidgwick&Jackson.
- Mulvey, L. (2019). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. S. Büker, & G. Topçu (Dü.) içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (N. Abisel, Çev., s. 201-218). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Munsey, J. T. (1964/1965). From a Toy to a Necessity: A Study of Some Early Reactions to the Motion Picture. *The Journal of the Society of Cinematologists*, 4(5), 96-122.
- Musser, C. (1983, Bahar). American Vitagraph: 1897-1901. *Cinema Journal*, 22(3), 4-46.
- Nachbar, J. (1988). Film Noir. W. D. Gehring (Dü.) içinde, *Handbook of American Film Genres*. Connecticut: Greenwood Press.
- Neumann, E. (1994). *The Fear of the Feminine and the Other Essays on Feminine Psychology*. (B. Matthews, E. Doughty, E. Rolfe, & M. Cullingworth, Çev.) New Jersey: Princeton University Press.
- Newquist, R., & Crawford, J. (1980). *Conversations with Joan Crawford*. New York: Berkley Books.

- Niver, K. R. (1971). Introduction. B. Bergsten (Dü.) içinde, *Biograph Bulletins 1896-1908* (s. 1-10). Los Angeles, California, Amerika Birleşik Devletleri: Artisan Press.
- Nowell-Smith, G. (2000). How films mean, or from aesthetics to semiotics and half-way back gain. Çeşitli, C. Gledhill, & L. Williams (Dü.) içinde, *Reinventing Film Studies* (s. 8-17). Londra: Hodder Education Publishers.
- Özakın, D. (2022). Baba Yaga: Rus Folklorunda Cadı ve Anne Arketipi Bağlamında Yaşlanan Kadın Bedeninin Şeytanlaştırılması. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(37), 151-165.
- Özarslan, Z. (2013). Sinemada Tür Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 51-76). İstanbul: Su Yayınevi.
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi* (2. b.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Parkan, M. (2020). *Brecht Estetiği ve Sinema* (5. b.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Pearson, R. (2008a). Sinemanın İlk Dönemi. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 30-41). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Pearson, R. (2008b). Geçiş Sineması. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 42-63). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Picariello, D. K. (2020). Preface. D. K. Picariello (Dü.) içinde, *The Politics of Horror* (s. v-viii). Cham: Palgrave Macmillan.
- Pickard, S. (2019). On becoming a hag: gender, ageing and abjection. *Feminist Theory*, 0(0), 1-17. doi:10.1177/1464700119859751
- Quirk, L. J. (1971). *The Films of Joan Crawford*. New York: The Citadel Press.
- Randall, R. S. (1985). Censorship: From The Miracle to Deep Throat. T. Balio (Dü.) içinde, *The American Film Industry* (s. 510-536). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Rebello, S. (2013). *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* (4. b.). Londra: Marion Boyars Publishers.
- Reiner, R., Scheinman, A. (Prodüktörler), Goldman, W., King, S. (. (Yazarlar), & Reiner, R. (Yöneten). (1990). *Misery* [Sinema Filmi]. Amerika Birleşik Devletleri: Columbia Pictures.
- Rogoff, R. (1976, Spring). Edison's Dream: A Brief History of Kinetophone. *Cinema Journal*, 15(2), 58-68.
- Schatz, T. (1988). *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books.
- Schickel, R., & Perry, G. (2009). *Bette Davis: Larger Than Life*. Philadelphia: Running Press.
- Schrader, P. (1972, Bahar). Notes on Film Noir. *Film Comment*, 8(1), 8-13.

- Shelley, P. (2009). *Grande Dame Guignol Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Sikov, E. (2007). *Dark Victory: the Life of Bette Davis*. New York: Henry Holt and Company.
- Sikov, E. (2010). *Film Studies: An Introduction*. New York: Colombia University Press.
- Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu* (1. b.). (A. Özden, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram* (2. b.). (S. Güzelsarı, & İ. Gündoğdu, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
- Sobchack, T., & Sobchack, V. C. (1987). *An Introduction to Film*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman and Company.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sopocy, M. (1989). The Edison-Biograph Patent Litigation of 1901-1907. *Film History*, 3(1), 11-23.
- Spada, J. (1995). *More Than a Woman: An Intimate Biography of Bette Davis*. Londra: Warner Books.
- Spehr, P. C. (1980, Summer/Fall). Filmmaking at the American Mutoscope and Biograph Company 1900-1906. *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 37(3/4), 413-421.
- Spoto, D. (1997). *Notorious: The Life of Ingrid Bergman*. Glasgow: Harper Collins Publishers.
- Spoto, D. (2012). *Possessed: the Life of Joan Crawford*. Croydon, İngiltere: Arrow Books.
- Spurk, J. (2008). *Toplumsal Aklın Eleştirisi: Frankfurt Okulu ve Toplum Teorisi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- Staiger, J. (1998). The package-unit system: unit management after 1955. D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson (Dü) içinde, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (s. 571-579). Routledge.
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Michigan: UMI Research Press.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. b.). (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stephens, A., León, V., & Ballenger, S. (1998). *Hell's Belles and Wild Women*. New York: Quality Paperback Book Club.
- Storrs, L. R. (2015, Temmuz 2). McCarthyism and the Second Red Scare. *Oxford Research Encyclopedia of American History*. Temmuz 2, 2022 tarihinde <https://oxfordre.com/americanhhistory/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-6> adresinden alındı
- Strachey, J. (2016). Sigmund Freud: Yaşamı ve Görüşleri. *Psikopatoloji Üzerine* (S. Budak, Çev., s. 13-26). içinde İstanbul: Öteki Yayınevi.

- Tailleur, R., & Bessie, A. (1966, Sonbahar). élia kazan AND THE HOUSE UN-AMERICAN ACTIVITIES COMMITTEE. *Film Comment*, 4(1), 43-48, 50-59.
- Terbaş, Ö. (2013). Giriş: Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri. Ö. Terbaş (Dü.) içinde, *Sinema ve Psikanaliz: Filmler ve Bilinçdışı* (2. b., s. 1-9). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Thomas, B. (1979). *Joan Crawford: A Biography*. New York: Bantam Books.
- Thompson, D. (2005). *The Whole Equation: A History of Hollywood*. New York: Alfred A. Knopf.
- Thomson, D. (2010). *Bette Davis*. New York: Faber and Faber, Inc.
- Tudor, A. (1989). *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of Horror Movie*. Southampton: Basil Blackwell, Inc.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (4. b.). İstanbul: Kanat Kitap.
- Tutal, N. (2005). İdeolojinin Konumlanma Alanı: Kristeva ve Adlandırılmayanla Yüzleşme. *İdeolojiler III* (s. 65-73). içinde Ankara: Doğubatı.
- Ukray, M. (2016). *Jung Psikolojisi*. Ankara: Yason Yayınları.
- Vander Kaay, C., & Fernandez-Vander Kaay, K. (2016). *Horror Films by Subgenre*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Variety. (1964, Ocak 8). All-Time Top Grossers. *Variety*, 233(7), pp. 37, 69.
- Vatansever, S. (2022). Kant'ın Aydınlanma Anlayışı: Tarihi Arka Planı ve Aydınlanmada Eğitim Rolü. *Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21(2), 838-880.
- Warner Sperling, C., Millner, C., & Warner Jr., J. (1998). *Hollywood be Thy Name: The Warner Brothers Story*. Kentucky,: University Press of Kentucky.
- Weber, M. (2012). *Ekonomi & Toplum 2* (Cilt 2). (L. Boyacı, Çev.) İstanbul: Yarın Yayıncılık.
- Wilder, B., Brackett, C., Marshman Jr., D. (Yazarlar), & Wilder, B. (Yöneten). (1950). *Sunset Boulevard* [Sinema Filmi].
- Williams, L. (2008). Cinsellik ve Sansasyon. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 556-562). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Williams, L. (2015). When the Woman Looks. B. K. Grant (Dü.) içinde, *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (2. b., s. 17-36). Austin, TX: University of Texas Press.
- Williams, T. (2004). *Body and Soul: the Cinematic Vision of Robert Aldrich*. Maryland: Scarecrow Press.
- Wittem-Keller, L. (2013). All the Power of the Law: Governmental Film Censorship in the United States. D. Biltereyst, & R. V. Winkel (Dü) içinde, *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World* (s. 15-32). New York: Palgrave Macmillan.

Woodstock, P. (2020, Haziran). What Ever Happened to Babylon? Queer Aesthetics of Cinematic Decadence in Grande Dame Guignol Cinema. *Yüksek Lisans Tezi*. Montreal ve Quebec: Concordia University.

Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramları* (1. b.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Oxford Learner's Dictionary. (tarih yok). *shocker noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes* | Oxford Learner's Dictionary. Mart 22, 2022 tarihinde Oxford Learner's Dictionary:
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/shocker?q=shocker> adresinden alındı

URL-2: Oxford Learner's Dictionaries. (tarih yok). *Definition, pictures, pronunciation and usage notes...* Haziran 28, 2022 tarihinde Oxford Learner's Dictionaries:
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/grande-dame?q=grande+dame> adresinden alındı

URL-3: Oxford University Press. (tarih yok). *nickel noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes...* Haziran 03, 2022 tarihinde Oxford Learner's Dictionary:
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/nickel?q=nickel> adresinden alındı

URL-4: National Board of Review. (tarih yok). *Passionate Cinephiles for Over a Century*. Mayıs 25, 2022 tarihinde National Board of Review Est. 1909:
<https://nationalboardofreview.org/est-1909/> adresinden alındı

URL-5: The White House. (tarih yok). *The Constitution*. Haziran 28, 2022 tarihinde The White House: <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/our-government/the-constitution/> adresinden alındı

URL-6: Academy of the Motion Picture Arts and Sciences. (tarih yok). *THE 39TH ACADEMY AWARDS | 1967*. Mart 25, 2022 tarihinde Academy of the Motion Picture Arts and Sciences: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1967> adresinden alındı

URL-7: Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (tarih yok). *1964 | Oscars.org | Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. Mart 31, 2022 tarihinde Academy of Motion Picture Arts and Sciences: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1964> adresinden alındı

URL-8: American Film Institute. (2019). *AFI|Catalog - What Ever Happened to Baby Jane?* Haziran 22, 2022 tarihinde AFI Catalog:
<https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/23131> adresinden alındı

URL-9: IMDb. (tarih yok). *Bette Davis - IMDb*. Haziran 28, 2022 tarihinde IMDb:
<https://www.imdb.com/name/nm0000012> adresinden alındı

URL-10: IMDb. (tarih yok). *Joan Crawford - IMDb*. Haziran 28, 2022 tarihinde IMDb:
<https://www.imdb.com/name/nm0001076> adresinden alındı

- URL-11: Oxford Learner's Dictionary. (tarih yok). *hag noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes...* Haziran 28, 2022 tarihinde Oxford Learner's Dictionary: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/hag?q=hag> adresinden alındı
- URL-12: Oxford's Learner Dictionary. (tarih yok). *psycho_1 noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes...* Haziran 28, 2022 tarihinde Oxford's Learner Dictionary: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/psycho_1?q=psycho adresinden alındı
- URL-13: Oxford Learner's Dictionary. (tarih yok). *biddy noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes...* Haziran 28, 2022 tarihinde Oxford Learner's Dictionary: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/biddy?q=biddy> adresinden alındı
- URL-14: IMDb. (tarih yok). *Davis -IMDb, Awards*. Mart 28, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0000012/awards/?ref_=nm_awd adresinden alındı
- URL-15: Associated Press. (1989, Ekim 13). *Bette Davis Buried in Private Ceremony*. Nisan 3, 2023 tarihinde Associated Press: <https://apnews.com/article/d62fbf9f5514c8be47ec8ce4e5341998> adresinden alındı
- URL-16: Time. (1989, Ekim 16). *She Did It the Hard Way*. Nisan 3, 2023 tarihinde Time Magazine: <https://time.com/3833634/she-did-it-the-hard-way/> adresinden alındı
- URL-17: Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (tarih yok). *THE 35TH ACADEMY AWARDS | 1963*. Haziran 22, 2023 tarihinde Oscars.org: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1963> adresinden alındı
- URL-18: Cambridge Dictionary. (tarih yok). *A DAMSEL IN DISTRESS - Cambridge English Dictionary*. Haziran 22, 2023 tarihinde Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/damsel-in-distress> adresinden alındı
- URL-19: Oxford Learner's Dictionary. (tarih yok). *meta_1 adjective - Definition, pictures, pronunciation and usage notes*. Temmuz 1, 2023 tarihinde Oxford Learner's Dictionary: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/meta_1?q=meta adresinden alındı
- URL-20: Oxford Learner's Dictionaries. (tarih yok). *campy adjective - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com*. Temmuz 5, 2023 tarihinde Oxford Learner's Dictionaries: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/campy> adresinden alındı
- URL-21: Scull, A. (2015, Nisan 3). *Madness at the movies: Why Hollywood went crazy for Freud*. Temmuz 3, 2023 tarihinde The Sydney Morning Herald:

<https://www.smh.com.au/entertainment/movies/madness-at-the-movies-why-hollywood-went-crazy-for-freud-20150328-1m928k.html> adresinden alındı

URL-22: Oxford Reference. (tarih yok). *Oxford Reference*. Temmuz 7, 2023 tarihinde Suture - Oxford Reference:
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100544746;jsessionid=3EB47876BD4EBA81DC2C52DF5C7A32C3#:~:text=In%20psychoanalytic> adresinden alındı

URL-23: Felluga, D. (2011, Ocak 31). *Modules on Kristeva: On the Abject*. Temmuz 5, 2023 tarihinde Introductory Guide to Critical Theory:
<https://cla.purdue.edu/academic/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html> adresinden alındı

URL-24: Kane, M. (tarih yok). *What Ever Happened to Baby Jane?* Temmuz 16, 2023 tarihinde The Columbia Museum of Art: <https://www.columbiamuseum.org/what-ever-happened-baby-jane> adresinden alındı

URL-25: Miller, A. (2018, Haziran 4). *Scriptophobic*. Temmuz 18, 2023 tarihinde Narcissistic Personality Disorder in What Ever Happened to Baby Jane?:
<https://scriptophobic.ca/2018/06/04/the-haunted-and-the-sick-narcissistic-personality-disorder-in-what-ever-happened-to-baby-jane/#:~:text=In%20her%20portrayal%20in%20the,still%20not%20fully%20understood%20today.> adresinden alındı

URL-26: International Dictionary of Psychoanalysis. (tarih yok). *Phallic Mother*. Ağustos 2, 2023 tarihinde Encyclopedia.com::
<https://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/phallic-mother> adresinden alındı

URL-27: American Film Institute. (2003). *AFI's 100 YEARS...100 HEROES & VILLAINS*. Ağustos 5, 2023 tarihinde American Film Institute: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-heroes-villains/> adresinden alındı

Bahsi Geçen Filmler

Adolfi, J. G. (Yönetmen). (1932). *The Man Who Played God* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Aldrich, R. (Yönetmen). (1956). *Autumn Leaves* [Sinema Filmi]. William Goetz Productions.

Aldrich, R., Leone, S. (Yönetmenler). (1962). *Sodom and Gomorrah* [Sinema Filmi]. Titanus, Pathé Consortium Cinéma, Société Générale de Cinématographie.

Aldrich, R. (Yönetmen). (1962). *What Ever Happened to Baby Jane?* [Sinema Filmi]. The Associates & Aldrich Company; Warner Bros.

Aldrich, R. (Yönetmen). (1964). *Hush... Hush, Sweet Charlotte* [Sinema Filmi]. The Associates & Aldrich Company.

Amenábar, A. (Yönetmen). (2001). *The Others* [Sinema Filmi]. Cruise/Wagner Productions; Sogecine; Las Producciones del Escorpión; Dimension Films; Canal+; StudioCanal; Miramax.

Argento, D. (Yönetmen). (1977). *Suspiria* [Sinema Filmi]. Seda Spettacoli.

Baker, R. W., Rakoff, A. (Yönetmenler). (1968). *The Anniversary* [Sinema Filmi]. Associated British-Pathé; Hammer Films.

Bava, M. (Yönetmen). (1960). *Black Sunday* [Sinema Filmi]. Galatea Films; Jolly Film.

Bell, M. (Yönetmen). (1925). *Lady of the Night* [Sinema Filmi]. Metro-Goldwyn Pictures Corporation.

Bianchi, E. (Yönetmen). (1981). *The Fan* [Sinema Filmi]. Paramount Pictures.

Boulting, R. (Yönetmen). (1968). *Twisted Nerve* [Sinema Filmi]. Charter Film Productions.

Browning, T., Freund, K. (Yönetmenler). (1931). *Dracula* [Sinema Filmi]. Universal Pictures.

Burton, T. (Yönetmen). (2007). *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* [Sinema Filmi]. Dreamworks Pictures; Warner Bros.

Bustillo, A., Maury, J. (Yönetmenler). (2007). *À l'intérieur ('Inside')* [Sinema Filmi]. La Fabrique de Films; BR Films; Canal+; CinéCinéma; Soficinéma 3; Uni Etoile 4; Cofinova 3.

Capra, F. (Yönetmen). (1934). *It Happened One Night* [Sinema Filmi]. Columbia Pictures.

Carpenter, J. (Yönetmen). (1978). *Halloween* [Sinema Filmi]. Compass International Pictures; Falcon International Pictures; Falcon International Productions.

Carpenter, J. (Yönetmen). (1982). *The Thing* [Sinema Filmi]. Universal Pictures; Turman-Foster Company; Province of BC, Ministry of Tourism, Film Promotion Office; Province of British Columbia Production Services Tax Credit.

Carrereas, M. (Yönetmen). (1963). *Maniac* [Sinema Filmi]. Hammer Films.

Castle, W. (Yönetmen). (1964). *Strait-Jacket* [Sinema Filmi]. William Castle Productions.

Castle, W. (Yönetmen). (1964). *The Night Walker* [Sinema Filmi]. William Castle Productions.

Castle, W. (Yönetmen). (1965). *I Saw What You Did* [Sinema Filmi]. Universal Pictures.

Clift, W. (Yönetmen). (2015). *Hush Up Sweet Charlotte* [Sinema Filmi]. Everything Is Going to Be Just Fine Productions.

Clouzot, H. G. (Yönetmen). (1955). *Les diaboliques* [Sinema Filmi]. Filmsonor. Vera Films.

Coppola, F. F. (Yönetmen). (1972) *The Godfather* [Sinema Filmi]. Paramount Pictures; Albert S. Ruddy Productions; Alfran Productions.

Craven, W. (Yönetmen). (1996). *Scream* [Sinema Filmi]. Dimension Films; Woods Entertainment.

Cromwell, J. (Yönetmen). (1934). *Of Human Bondage* [Sinema Filmi]. RKO Radio Pictures.

Cronenberg, D. (Yönetmen). (1983). *Videodrome* [Sinema Filmi]. Filmplan International; Canadian Film Development Corporation (CFDC); Famous Players Limited; Guardian Trust Company.

Cronenberg, D. (Yönetmen). (1986). *The Fly* [Sinema Filmi]. SLM Production Group; Brookfilms; Province of British Columbia Production Services Tax Credit.

Cunningham, S. S. (Yönetmen). (1980). *Friday the 13th* [Sinema Filmi]. Paramount Pictures; Georgetown Productions Inc.; Sean S. Cunningham Films.

Curtis, D. (Yönetmen). (1976). *Burnt Offerings* [Sinema Filmi]. Produzioni Europee Associate (PEA); Dan Curtis Productions.

Curtiz, M. (Yönetmen). (1942). *Casablanca* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Curtiz, M. (Yönetmen). (1945). *Mildred Pierce* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Çiçek, L. E. (Yönetmen). (2015). *Naciye* [Sinema Filmi]. Sonbay Sanat ve Prodüksiyon.

Darabont, F. (Yönetmen). (1994). *The Shawshank Redemption* [Sinema Filmi]. Castle Rock Entertainment.

De Palma, B. (Yönetmen). (1976). *Carrie* [Sinema Filmi]. Red Bank Films.

Donen, S., Kelly, G. (Yönetmenler) (1952). *Singin' in the Rain* [Sinema Filmi]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Fisher, T. (Yönetmen). (1958). *Dracula* [Sinema Filmi]. Hammer Films.

Fleming, V., Cukor, G., Wood, S. (Yönetmenler). (1939). *Gone with the Wind* [Sinema Filmi]. Selznick International Pictures; Metro-Goldwyn-Mayer.

Fleming, V., Vidor, K. (Yönetmenler). (1939). *The Wizard of Oz* [Sinema Filmi]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Francis, F. (Yönetmen). (1963). *Paranoid* [Sinema Filmi]. Hammer Films.

Francis, F. (Yönetmen). (1970). *Trog* [Sinema Filmi]. Herman Cohen Productions.

Frankel, C. (Yönetmen). (1966). *The Witches* [Sinema Filmi]. Hammer Films; Seven Arts Productions.

Friedkin, W. (Yönetmen). (1973). *The Exorcist* [Sinema Filmi]. Warner Bros.; Hoya Productions.

Garnett, T. (Yönetmen). (1953). *Main Street to Broadway* [Sinema Filmi]. Cinema Productions.

Grauman, W. (Yönetmen). (1964). *Lady in a Cage* [Sinema Filmi]. Luther Davis Productions.

Green, A. E. (Yönetmen). (1935). *Dangerous* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Griffith, D. W. (Yönetmen). (1915). *The Birth of a Nation* [Sinema Filmi]. David W. Griffith Corp.; Epoch Producing Corporation.

Griffith, D. W. (Yönetmen). (1916). *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* [Sinema Filmi]. D. W. Griffith Productions.

Hackford, T. (Yönetmen). (1995). *Dolores Claiborne* [Sinema Filmi]. Castle Rock Entertainment; Columbia Pictures.

Harrington, C. (Yönetmen). (1971). *What's the Matter with Helen?* [Sinema Filmi]. Filmways Pictures; Raymax Productions.

Harrison, R. (Yönetmen). (1963). *What Really Happened to Baby Jane?* [Sinema Filmi]. Bağımsız.

Hartford-Davis, R. (Yönetmen). (1972). *The Fiend* [Sinema Filmi]. World Arts Media.

Hayers, S. (Yönetmen). (1962). *Burn Witch Burn! ('Night of the Eagle')* [Sinema Filmi]. Independent Artists.

Hawks, H. (Yönetmen). (1939). *Only Angels Have Wings* [Sinema Filmi]. Columbia Pictures.

Hawks, H. (Yönetmen). (1944). *To Have and Have Not* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Heise, W. (Yönetmen). (1896). *The Kiss* [Sinema Filmi]. Edison Manufacturing Company.

Heisler, S. (Yönetmen). (1952). *The Star* [Sinema Filmi]. Bert E. Friedlob Productions.

Henley, H. (Yönetmen). (1931). *Bad Sister* [Sinema Filmi]. Universal Pictures.

Henreid, P. (Yönetmen). (1963). *Dead Ringer* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Hessler, G. (Yönetmen). (1973). *Scream, Pretty Peggy* [Televizyon Filmi]. Universal Television.

Hitchcock, A. (Yönetmen). (1941). *Suspicion* [Sinema Filmi]. RKO Radio Pictures.

Hitchcock, A. (Yönetmen). (1944). *Lifeboat* [Sinema Filmi]. Twentieth Century Fox.

Hitchcock, A. (Yönetmen). (1946). *Notorious* [Sinema Filmi]. RKO Radio Pictures.

Hitchcock, A. (Yönetmen). (1953). *Rear Window* [Sinema Filmi]. Alfred J. Hitchcock Productions.

Hitchcock, A. (Yönetmen). (1960). *Psycho* [Sinema Filmi]. Shamley Productions; Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Yönetmen). (1963). *The Birds* [Sinema Filmi]. Alfred J. Hitchcock Productions; Universal Pictures.

Holt, S. (Yönetmen). (1961). *Taste of Fear* [Sinema Filmi]. Hammer Films.

Holt, S. (Yönetmen). (1965). *The Nanny* [Sinema Filmi]. Hammer Films.

Jordan, N. (Yönetmen). (2018). *Greta* [Sinema Filmi]. Sidney Kimmel Entertainment; Lawrence Bender Productions; Little Wave Productions; Metropolitan Films International; Starlight Media.

Katzin, L. H., Girard, B. (Yönetmenler). (1969). *What Ever Happened to Aunt Alice?* [Sinema Filmi]. Palomar Pictures International; The Associates & Aldrich Company; The American Broadcasting Companies; American Broadcasting Company (ABC).

Kaufman, C. (Yönetmen). (1980). *Mother's Day* [Sinema Filmi]. Troma Entertainment; Saga Films; Duty Productions.

Kazan, E. (Yönetmen). (1954). *On the Waterfront* [Sinema Filmi]. Horizon Pictures.

Kubrick, S., Mann, A. (Yönetmenler). (1960). *Spartacus* [Sinema Filmi]. Bryna Productions.

Kubrick, S. (Yönetmen). (1980). *The Shining* [Sinema Filmi]. Warner Bros.; Hawks Films; Peregrine.

Lambert, M. (Yönetmen). (1989). *Pet Sematary* [Sinema Filmi]. Paramount Pictures; Laurel Productions.

Lang, F. (Yönetmen). (1927). *Metropolis* [Sinema Filmi]. Universum Film.

Lean, D. (Yönetmen). (1965). *Doctor Zhivago* [Sinema Filmi]. Metro-Goldwyn-Mayer; Carlo Ponti Production; Sostar S. A.

Leisen, M. (Yönetmen). (1941). *Hold Back the Dawn* [Sinema Filmi]. Paramount Pictures.

LeRoy, M. (Yönetmen). (1962). *Gypsy* [Sinema Filmi]. Mervyn LeRoy Productions Inc.

Lumière, A., Lumière, L. (Yönetmenler). (1896). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [Sinema Filmi]. Lumière.

Machaty, G. (Yönetmen). (1933). *Ekstase* [Sinema Filmi]. Elektafilm.

Mankiewicz, J. L. (Yönetmen). (1950). *All About Eve* [Sinema Filmi]. Twentieth Century Fox.

Mankiewicz, J. L., Mamoulian, R. (Yönetmenler). (1963). *Cleopatra* [Sinema Filmi]. Twentieth Century Fox, MCL Films S. A., Walwa Films S. A.

Marquand, R. (Yönetmen). (1983). *Return of the Jedi* [Sinema Filmi]. Lucasfilm.

Mulligan, R. (Yönetmen). (1962). *To Kill a Mockingbird* [Sinema Filmi]. Pakula-Mulligan; Brentwood Productions.

Narizzano, S. (Yönetmen). (1965). *Die! Die! My Darling (Fanatic)* [Sinema Filmi]. Hammer Films; Columbia Pictures.

O'Connolly J. (Yönetmen). (1967). *Berserk* [Sinema Filmi]. Herman Cohen Productions.

Penn, A. (Yönetmen). (1962). *The Miracle Worker* [Sinema Filmi]. Playfilm Productions.

Polanski, R. (Yönetmen). (1968). *Rosemary's Baby* [Sinema Filmi]. William Castle Productions.

Powell, M. (Yönetmen). (1960). *Peeping Tom* [Sinema Filmi]. Michael Powell Theatre.

Preminger, O., Lubitsch, E. (Yönetmenler). (1945). *A Royal Scandal* [Sinema Filmi]. Twentieth Century Fox.

Preminger, O. (Yönetmen). (1953). *The Moon is Blue* [Sinema Filmi]. Otto Preminger Films.

Preminger, O. (Yönetmen). (1955). *The Man with the Golden Arm* [Sinema Filmi]. Otto Preminger Films.

Rapper, I. (Yönetmen). (1942). *Now, Voyager* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Ray, N. (Yönetmen). (1955). *Rebel Without a Cause* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Reiner, R. (Yönetmen). (1986). *Stand by Me* [Sinema Filmi]. Columbia Pictures; Act III; Act III Communications; The Body.

Reiner, R. (Yönetmen). (1989). *When Harry Met Sally...* [Sinema Filmi]. Castle Rock Entertainment; Nelson Entertainment.

Reiner, R. (Yönetmen). (1990). *Misery* [Sinema Filmi]. Castle Rock Entertainment; Nelson Entertainment; Columbia Pictures.

Rossellini, R. (Yönetmen). (1950). *Stromboli* [Sinema Filmi]. Berit Films; RKO Radio Pictures.

Rossellini, R., Renoir, J., Pagnol, M. (Yönetmenler). (1950). *The Ways of Love* [Sinema Filmi]. Finecine; Tevere Film.

Sherman, V. (Yönetmen). (1944). *Mr. Skeffington* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Spielberg, S. (Yönetmen). (1975). *Jaws* [Sinema Filmi]. Zanuck/Brown Productions; Universal Pictures.

Stahl, J. M.. (Yönetmen). (1931). *Strictly Dishonorable* [Sinema Filmi]. Universal Pictures.

Taylor, T. (Yönetmen). (2019). *Ma* [Sinema Filmi]. Blumhouse Productions; Dentsu; Fuji Television Network; Wyolah Films.

Teague, L. (Yönetmen). (1983). *Cujo* [Sinema Filmi]. TAFT Entertainment Pictures; Sunn Classic Pictures.

Wilder, B. (Yönetmen). (1944) *Double Indemnity* [Sinema Filmi]. Paramonut Pictures.

Wilder, B. (Yönetmen). (1950). *Sunset Boulevard* [Sinema Filmi]. Paramount Pictures.

Wise, R. (Yönetmen). (1963). *The Haunting* [Sinema Filmi]. Argyle Enterprises.

Wise, R. (Yönetmen). (1965). *The Sound of Music* [Sinema Filmi]. Robert Wise Productions; Argyle Enterprises.

Wolfe, D. (Yönetmen). (1970). *Savage Intruder* [Sinema Filmi]. Congdon Productions.

Wyler, W. (Yönetmen). (1938). *Jezebel* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Wyler, W. (Yönetmen). (1940). *The Letter* [Sinema Filmi]. Warner Bros.

Wyler, W. (Yönetmen). (1961). *The Children's Hour* [Sinema Filmi]. The Mirisch Corporation.

TV Programları

Murphy, R., Cohen, J., Zam, Michael (Yazarlar), Murphy, R. (Yönetmen). (2017, Mart 5). Pilot (Sezon 1, Bölüm 1) [TV Dizisi Bölümü]. Gardner, D., Woodall, A. M., Minear, T., Murphy, R., (İdari Yapımcılar), *Feud: Bette and Joan*. Plan B, Ryan Murphy Productions, Fox 21 Television Studios, 20th Television.

Paar, J., Keyes, P., Orr, P., (İdari Yapımcılar). (1962, Kasım 16). Episode 1.9 (Sezon 1, Bölüm 9) [TV Şovu], *The Jack Paar Program*. Dolphin Enterprises; NBC.