

Psikanalitik Bir Makalenin Sinemaya Uyarlanması: Todd Haynes'in *Steven*'i Freud'un *Dövülen Çocuğu* mu?

E. Gülay ER PASİN

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Radyo Televizyon Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı

Özet

Sinemada uyarlama filmler yaklaşık olarak orjinal senaryodan çekilenler kadar yer tutmaktadır. Bu çalışmada Sigmund Freud'un *Bir Çocuk Dövülüyor*¹ başlıklı psikanalitik çalışmasını kaynak metin alan Todd Haynes'in *Dottie Gets Spanked* (1993) isimli kısa filmi uyarlama açısından incelenmiştir.

Bu amaçla öncelikle uyarlama çalışmaları alanında literatür çalışması yapılmıştır. Bilimsel bir psikanalitik makalenin sinemaya uyarlanmasının özgünlüğü nedeniyle çalışmanın uyarlama çalışmalarına katkıda bulunması umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, Sigmund Freud, 'Bir Çocuk Dövülüyor', Todd Haynes, 'Dottie Gets Spanked'

Film Adaptation of a Psychoanalytic Article: Is Todd Haynes's *Steven* Freud's Beaten Child?

Abstract

Adaptations occupy almost the same space as original scripts in cinema. In this study, Todd Haynes's short movie *Dottie Gets Spanked* is analyzed in terms of adaptation, taking the psychoanalytic study of Sigmund Freud titled "A Child Is Being Beaten" as source text. This study begins with a literature review. With the adaptation of a scientific psychoanalytic article to cinema being a specific example, this study is expected to contribute to adaptation studies.

Keyword: Adaptation, Sigmund Freud, 'A Child is Being Beaten', Todd Haynes, 'Dottie Gets Spanked',

¹ *A Child is Being Beaten*, 1919. Çalışmada makalenin Payel Yayınevi tarafından 1999 yılında yayınlanan *Psikopatoloji* isimli kitapta yer alan çevirisi esas alınmıştır.

Giriş

Sanat dalları her zaman birbiriyle etkileşim içinde olmuştur, özellikle yakın sanat dalları arasında baskın olanın tekniğinin, estetiğinin, biçimsel ilkelerinin diğerini etkilemesi sanat tarihinde sıklıkla karşımıza çıkar. Andre Bazin'in *Arı olmayan Bir Sinema İçin (Uyarlamanın Savunması)* isimli yazısında konuya yaklaşımı nettir (Bazin, 1995: 110-118):

Önce şunu belirtelim ki, çağdaş eleştirmenin az çok utanılacak bir "ehven-i şer" olarak gördüğü uyarlama, sanat tarihinin bir değişmeyen'idir (constante). (...) Çağdaş romanın, özellikle Amerikan romanının sinemanın etkisi altında kaldığını söylemek neredeyse beylik bir şey olmuştur. (...) Sinemanın estetik çekim gücünün etkisiyle romanı saptırdığı kabul edilse bile, yeni sanatın bu eylemi, şüphesiz örneğin geçen yüzyılda tiyatrunun edebiyat üzerindeki etkisini aşmamıştır. Komşu üstün sanatın etkisi herhalde değişmez bir kanundur.

Eisenstein bu konuyu *Yazından Dersler* başlıklı yazısında şöyle yorumlamıştır (Eisenstein, 1993: 75):

'Tolstoy'a öykünerek' ya da 'Hemingway'e öykünerek' yazmak görece kolaydır. Görüldüğü kadar da aptalca değildir. Çünkü her şey öykünmeyle başlar. Yazarlar tarafından uyarlanmış birçok başyapıt örneği biliyoruz. Bu safça yapılmış bir girişim değildir. Bu bir başkasının, örneğin bir klasiğin, bir yazarın *devinimini* bulma ve bu yolla görsel ve işitsel imgelerin şu ya da bu dizgesinde saklı olan düşünceleri, duyguları, onun sözcük bileşiminden vb. öğrenme yöntemidir.

Sinema hem diğer sanat dalları ile etkileşimdedir hem de kimileri sinemanın bileşenlerindedir. Başta tiyatro, epos, roman, fotoğraf, mimari ve müzik olmak üzere. Uyarlama sanatın farklı alanlarında karşılaştığımız bir kavram. Örneğin Homeros'un *Odyseia*'sı tiyatro için sonsuz bir kaynak oluşturmuştur ve Shakespeare de sinema için. Sinema kaynak olarak sıklıkla tiyatro eserinden, epostan, çizgi romandan, bilgisayar oyunundan, müzikalden, televizyon dizisinden ve en sık olarak olarak romandan yararlanmaktadır. Sinema da örneğin bilgisayar oyunları (*X-Men Origins: Wolverine*, Gavin Hood, 2009) ya da roman (*The Abyss*, James Cameron, 1989) için kaynak olabilir. Sinema filminin bir başka filmi kaynak alması durumunda karşımıza yeniden çevrim kavramı çıkar. Uyarlama filmin kendisinden önceki uyarlama filmi mi yoksa orjinal metni mi kaynak aldığı yeniden çevrim ya da uyarlama olarak tanımlanmasının belirleyicidir.

Uyarlama eyleminde öncelikli etmen içeriğin özünün derinlemesine kavranmasıdır. Ancak bundan sonra anlatım biçimi belirlenebilir. Kaynak eserin estetik ilkelerini, biçimin öze ne şekilde hizmet ettiğini doğru algılamak uyarlamanın estetiğini oluşturmakta yapılacak tercihler için önemlidir. Bu konuya örnek olarak sinema ustası Eisenstein'ın Bolşoy Tiyatrosu'nda *Die Walküre* operasının yapımcılığını üstlenerek sahneye koymasını kendi sözleriyle *Bir Söylencenin Somutlaşması* başlıklı yazısından görebiliriz (Eisenstein, 1993: 83):

Wagner'e özgü bir operada özellikle izleğin (temanın) destansı niteliğini, konunun romantikliğini ve somut bir görselliği gerektiren müziğin şaşırtıcı imgesel doğasını

değerlendirdim. Ama Wagner’de beni en çok çeken şey bu büyük bestecinin kuramsal yapıtlarına baştanbaşa yayıldığı görülen bileşimsel görüntülerle ilgili düşünceleriydi. Ve Wagner’in müzikli oyunlarının doğası, yapımcıları yapımda ses ve görüntünün içsel birliğini yaratma göreviyle karşı karşıya bırakıyordu.

Eisenstein’in sahneye koyduğu eser olan *Ring of the Nibelung*, konusunu bir halk söylencesinden alır. Eisenstein, söylenceyi de Wagner’in halk söylencesini ne şekilde ele aldığını da incelikli bir şekilde incelemiştir.

Uyarlanan eserin doğasını kavrama, özünü içselleştirme ve konusuna yaklaşımını uyarlanan alan için yeniden ve doğru biçimde kurma uyarlamada öne çıkan unsurlardır. Bu çalışmada Todd Haynes’in Freud’un makalesine yaklaşımında bu etkenleri ne şekilde işlediği incelenecektir. Todd Haynes’in *Dottie Gets Spanked* (1993) isimli kısa filmi için Sigmund Freud’un *Bir Çocuk Dövülüyor*² (1999: 153-178) başlıklı çalışmasını esas aldığı açıktır ve filmde de referans verir. Ancak psikanalitik bir çalışmanın sanata, sinemaya uyarlanması söz konusu mudur ve uyarlama açısından ne gibi özellikler göstermektedir sorusu bu çalışmanın özünü oluşturmaktadır.

Freud ilgili makalesinde psikanaliz sonucu varılan genellemeler açıklamıştır. Yönetmense karakterin yaşı, fiziksel nitelikleri, kişiliği, yaşadığı dönem ve mekan gibi unsurları kendi tercihihine göre şekillendirerek sanatsal bir eser yaratmıştır. Film için düşlemin başlangıç dönemini konu almıştır. Bu doğrultuda, öncelikle filmin Freud’un çalışmasının özüne sadık kalıp kalmadığı ve çalışmadan ne şekilde yararlandığı incelenecektir. Yönetmenin yaratıcı süreçte Freud’un makalesini ne şekilde metinselleştirdiği araştırılacaktır. Freud’un oğlan çocuklarda düşlemdaki mazoşist niteliğin eşcinsellikle bağını kurması ve Haynes’in queer³ sinemadaki yeri araştırma için itici bir etkidir. Bilimsel bir makalenin kaynak metin olarak yeniden okuması yönetmen tarafından ne şekilde yapılmış ve sinemaya yansıtılmıştır sorusu çalışmanın odağıdır.

Uyarlama kavramı ve sinemada uyarlama

Nijat Özön, uyarlama kavramı için iki tanım verir: Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma; Sinema için hazırlanmış olan bir özeti, oyunluğun daha sonraki aşamalarına doğru geliştirme (Özön, 2000: 732). Uyarlama çalışmalarında genel

² Sigmund Freud’un ilgili makalesinde yer alan olgu öykülerindeki dövülme, İngilizcede ‘spanking’ sözüyle tanımlanan çocuğun poposuna vurularak dövülmesidir. Todd Haynes filmlerinde geçen dövülme de budur. Ancak Freud’un makalesinin Türkçe çevirisine uyularak Haynes’in filmleri için de ‘dövülme’ sözcüğü kullanılmıştır.

³ Queer, terim olarak terminolojiye girmiştir. Önerilen Türkçe karşılığı “terso” sosyopolitik ve kültürel anlamda anlamını karşılamakla birlikte dilimize yerleşmediği için “queer” terimi kullanıldı.

kabul gören Özön'ün ilk tanımıdır. Hemingway'in onaltı eserini beyazperdeye uyarlayan A.E. Hotchner beş tür uyarlama olduğunu ileri sürer. *Makaslama uyarlama (scissor adaptation)*, bir tiyatro oyununun senaryolaştırılması için yapılan kes-yapıştır yöntemidir. Diğer üçü, sinema için yazılmamış olan metnin, uzunluk, konu ve karakter gibi unsurları açısından kaynak metne bağlı tercihler uyarınca daha fazla çaba harcayarak dönüştürülmesidir: *Özünü çıkarmak; Genişletmek; Doğrudan uyarlama*. Beşincisi ise bir öykünün sonunu tam zıddı şekline sokma gibi, eserin görünür esnekliğinin ötesine geçerek dönüştürme olan *saldırgan uyarlamadır* ve genellikle eleştirmenler tarafından yıkıcı nitelikte algılanmıştır (Spierling, Hoffmann, 2010: 52). Birçok ülkede yapılan tiyatrodan sinemaya uyarlamalarını inceleyen Phyllis Zatlin, bu alanda başarılı bir uyarlama için belirli bir yöntemin net olarak belirlenemeyeceği sonucuna ulaşmıştır. Oyunlardan yapılan çok başarılı uyarlama filmler aktarma, dönüştürme ya da benzetme gibi geniş bir yelpazede yer bulur ve kaynak esere sadık kalanlar olduğu gibi eserin tonunu, türünü değiştirebilirler de (Zatlin, 2005: 197,198). Bu noktada uyarlayanın niyeti yaratacağı eserin estetiğini belirleyeceği gibi konuya ideolojik, kültürel, eleştirel, vb. şekilde yaklaşımını da belirler.

Jack Boozer, uyarlayanın niyeti konusunun orijinal esere sadakat açısından da dikkate alınması gerektiğini belirtir. Boozer, bir uyarlama çalışmasında senarist ve yönetmen arasındaki ilişkiyi yaratıcılığa etkisi bağlamında şiddetle vurgular ve uyarlama filmin kaynak esere uzaklığı için üç düzey belirler. O'na göre bu tarz sınıflandırmalar çoğunlukla aşağıda yer alan sınıflandırmanın çeşitlemeleridir:

1. Harfiyen ya da yakın bir okuma (*Howard's End*, James Ivory, 1992)
2. Genel bir uyum (*The English Patient*, Anthony Minghella, 1996)
3. Mesafeli bir referans (Coen Kardeşler'in *O Brother, Where Art Thou?* (2000), açıkça söylenmemiş şekilde Homeros'un *The Odysseia*'sından alınması gibi)

Sanat eserinde yaratıcı etkiyi senariste ve yönetmene başrolü vererek tartıştığı yazısında Jack Boozer sinemanın ne tamamen bireysel bir dışavurum ne de sadece kültürel güçlerin yansıdığı bir mecra olmadığını belirtir. Görsel stil, tretman, oyunculuk, kurgu gibi unsurların her biri bireysel bir tercihtir ve bu uyarlama alanı için de geçerlidir. Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness* (1899) isimli romanının güncelleştirilmiş uyarlaması olan Francis Ford Coppola'nın *Apocalypse Now* (1979) filmi örneğinde olduğu gibi uyarlama, kaynak eserin kültürel bakış açısını tamamen değiştirebilir. Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick gibi yönetmenler de kaynak edebi eser ile uyarlama filmin dengesine bakış açımızı

değiştirir (Boozer, 2008: 9-23). Burada anılan yönetmenlerin endüstrileşmiş bir sistemde yaratıcı bağımsızlığa sahip olabildikleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Uyarlama eyleminde uyarlanan metnin anısını bellekten silmek, sorgulamaya açmak ya da kopyalayarak onurlandırmak gibi pek çok olası farklı niyet bulunduğunu belirten Linda Hutcheon kavram için en öz tanımı yapmıştır: “*Uyarlama yinelemedir, fakat kopyalamadan yineleme*” (2006: 7). Hutcheon bir öykünün çoklu versiyonlarının aslında dikey olarak değil, yatay düzlemde var olduğunu belirtir. Uyarlamalar kaynak eserden kaynaklanır ama bir yan ürün ya da ikinci sınıf bir eser değildir. Uyarlama, ikili deneyimin palimpsestik hazzından ayrı olarak Benjamin’in terimiyle kendi aurasını kaybetmeksizin yoluna devam etmelidir. Uyarlama, ritüelin konforuyla sürpriz ve yeniliği görmenin zevkini birleştiren ve kopya olmayan bir yinelemedir. Uyarlama eser, aynı ve değişikliği, sürerliği ve çeşitlenmeyi kapsar. Uyarlanma yetisi, benzeşim yoluyla kopyalamadan yineleme, farklılığın benzerliğin içine yerleştirilmesi, aynı anda kendi ve diğeri olabilmek olarak tanımlanabilir (Hutcheon, 2006: 169-174). Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* isimli kitabında uyarlama ve temellük (*appropriation*)⁴ ayrımını, esere hayat veren metne yakınlık derecesi açısından yapar. Sanders’in ayrımına göre, uyarlama orjinal eser ile arasındaki ilişkiye işaret eder. Temellük ise sıklıkla yeni bir kültürel ürün ve etki alanı için kaynağa çok daha belirleyici bir mesafe koyar. Temellük çalışmalarda, yaygın olarak bilinen bir metnin sinemaya uyarlamasında görünür olan bağlam çok daha az açıktır, dolambaçsız değildir (Sanders’tan aktaran Leitch, 2012: 88). Brian McFarlane, bu alandaki tatminsizliğinin, bir ortamdan diğerine aktarılabilir olan konusundaki makul beklenti ve ‘doğru uyarlama’nın ne gerektirdiği arasındaki ayırmadan kaynaklandığını söyler (McFarlane, 2007:7):

Daha zor fakat çok daha ilginç ve tatminkar olan, ‘doğru uyarlama’ işleminin kendisini ele almaktır: Bu, film anlatısının ya da telaffuzunun stratejilerini bilmenin elzem olduğu noktadır. Film anlatısının temel ilkelerini ifade eden çeşitli alt kategorileriyle birlikte üç büyük sınıfının, mizansen, kurgu ve film müziğinin, sayfadan selüloide hangi yöntemlerle aktarıldığını kast ediyorum. Bundan bihaber olmak, nedensel açıdan bağlı olay örgüsünün yatay düzleminden ayrı olarak bir metne dikey olarak nüfuz eden filmin geniş bir alanda nasıl anlam yarattığını bilmemektir.

Elbette sanat alanlarının farklılıkları uyarlamada zorunlu düzenlemeleri gerektirir. Sinema eserinin süre olarak kısıtlılığı uyarlamada etkilidir, romanda yüzlerce sayfada detaylı olarak tanımlanabilecek durumlar sinemada kamera ve ışık kullanımı, dekor, makyaj, oyunculuk gibi unsurlarla aktarılır, kaynak olan yazılı metinlerde dallanıp budaklanabilen

⁴ *Appropriation artist*, Türkçeye ‘Temellük sanatçısı’ olarak geçmiştir. Kültürel açıdan temellük, asimile etme değil daha çok kendi kültürüne uygunlaştırma anlamına gelir. *Appropriation*, sanatta kullanılan bir yöntemdir. Orijinal eserin bağlamı dışına çıkarılarak yeni bir anlam verilmesine dayanır ve yaygın olarak protest bir tavır olarak karşımıza çıkar. En çok da sanat eserinin biricik olarak görülmesine ve sanat piyasasına tepki olarak.

karakterlerin ortak özellikte olanları birleştirilir. Her sanatın kendi araçları vardır, sinema ise bazılarını içkinleştirebilmektedir, müzik, mimari, fotoğraf, resim gibi, sadece göndermede bulunmak değil doğrudan onlardan alıntı yapabilmektedir. Bu konuda Andre Bazin şu yorumu yapar (Bazin, 1995: 128-130):

Ama işte bu estetik yapı başkalıkları, eşdeğerlik araştırmalarını daha güç kılmakta, gerçekten benzerliğe ulaşmak iddiasında olan sinemacı yönünden o kadar çok buluş ve düş gücü istemektedir. Dil ve deyiş alanında sinema yaratıcılığının, asıl yapıta bağlılıkla doğru orantılı olduğu ileri sürülebilir. Sözcüğü sözcüğüne çeviriyi işe yaramaz kılan, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez gösteren aynı nedenlerden dolayı iyi bir uyarlama da asıl yapının sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir. (...) Yapıtın edebi nitelikleri ne kadar önemli ve kesinse, uyarlama yapıttaki dengeyi o ölçüde altüst eder, aynı zamanda yapıtı eskisine özdeş değil ama eşdeğer olarak yeni bir dengeye göre kurmak için o denli yaratıcı istidat gerektirir.

Uyarlama konusunda öne çıkan ve çoğunlukla eleştirmenlerce olumsuz yorumlara sebep olan sorunsal, kaynak esere sadakattir. Uyarlamaları kategorize etme önerilerinin, uyarlamada sadakat konusunu uyarlama yöntemlerine dahil ederek kriter aldığı görülür. Genel kabul görmüş olan başlıca sınıflandırmaların birbirleriyle uyumlu olduklarını görüyoruz. Geoffrey Wagner romandan sinemaya uyarlama alanında üç kategori belirlemiştir (1975: 223-227):

1. *Aktarma (Transposition)*. Bu uyarlama türü, bir romanın en az müdahale ile doğrudan perdeye aktarılmasıdır. Orjinal eser olabilecek en sadık şekilde sinemasal forma çevrilir. Uyarlayan, eyleminin sonucunu kaynak eserin ilüstrasyonu olarak görür ve uyarlama, dayandığı esere açık bir referansı içerir.
2. *Yorumlama (Commentary)*. Orijinal eser isteyerek ya da kasıt olmaksızın bazı bakımlardan değiştirilir. Wagner bu uyarlama türünün yeniden vurgulama ya da yeniden düzenleme olarak da adlandırılabilceğini belirtmiştir. Öykünün geçtiği mekan, zaman aralığı hatta öykünün sonu değişse bile orijinal esere benzerlik taşır.
3. *Analoji (Analogy)*. Başka bir sanat eseri yaratma adına orjinalden dikkate değer bir farklılık göstermelidir. Örneğin öykünün geçtiği dönem Shakespeare'in Elizabeth döneminden günümüzün modern dünyasına değişebilir. Uyarlama olan yeni sanat eseri, seyircinin orjinal eseri fark etmeyeceği kadar farklı olabilir.

Dudley Andrew film ve kaynak eser arasındaki ilişkiye ilişkin üç kategori önerir: *ödünç alma (borrowing)*, *kesişme (intersection)* ve *dönüştürmede sadakat (fidelity of transformation)*. Michael Klein ve Gillian Parker da üç kategori belirlemiştir: İlki, anlatının ana yapısına sadık olan yaklaşımdır. İkincisi, önemli derecede yeniden yorumlarken temel anlatı yapısını koruyan ya da bazı durumlarda kaynak metnin yapısökümünü yapan yaklaşım ve üçüncüsü de orjinal bir eser için kaynak metni sadece bir ham madde olarak gören

yaklaşım (McFarlane, 1996: 10-11). Belirtmelidir ki Andrew'ün *kesişme* olarak tanımladığı kategori, Wagner'in *aktarma* dediğine denktir, kaynak esere sadakat nedeniyle uyarlamanın asimile edilmemesi ve belirgin müdahalenin en az şekilde yapılması söz konusudur. Bu tanımlamaların birbirlerine paralel oldukları ve Wagner'in ilk sınıflandırmasıyla uyumlu oldukları rahatlıkla söylenebilir.

Uyarlamanın, hem eser hem de eylem için kullanılan bir terim olduğunu vurgulayan Hutcheon, uyarlamanın hem yaratım hem de alımlama açılarından ele alınması gerektiğini belirtir. Uyarlama, eserin çevrilmesinin ve genellikle özünün çıkarılmasının bir bileşimidir. Başka bir ortama aktarma, hatta aktarma aynı ortamda olduğunda bile, her zaman değişim anlamına gelir (Hutcheon, 2003: 40). Hutcheon, uyarlamanın, kavramsallaştırılmasında farklı fakat birbiriyle ilişkili üç perspektiften tanımlanabileceğini belirtir: Bilinen bir yapıtın tanınan şekilde aktarılması; Yaratıcı ve yorumlayıcı nitelikte yeniden kullanım için kurtarma eylemi; Uyarlanan yapıtla geniş çaplı metinlerarası bir bağlantı kuran uyarlama. İlki, belirli bir eserin ya da eserlerin bildirilerek ve kapsamlı olarak aktarılmasıdır. Bu kod çevrimi, ortam (şiirden filme) ya da tür (destandan romana) değişimini içerebilir ya da çerçeveleme değişikliği dolayısıyla bağlamın da değişmesi söz konusu olabilir; aynı öyküyü başka bir bakış açısından anlatmak açıkça farklı bir yorumlamaya yol açabilir. Aktarma ontolojik bir değişiklik anlamına da gelebilir, gerçekten kurgusala, tarihsel ya da biyografiden kurgulanmış bir anlatıya ya da drama. İkincisi, yaratma sürecidir, ki uyarlama eylemi her zaman hem yeniden yorumlamayı hem de yeniden yaratımı içerir ve bu bakış açımıza göre değişecek şekilde hem kendine mal etmek hem de yeniden kullanmak için kurtarmak olarak tanımlanır. Alımlama perspektifinden bakıldığında, uyarlama metinlerarası bir formdur: uyarlamaları, değişikliğin beraberinde hafızamızdaki diğer eserlerin yineleme yoluyla yankılanması üzerinden çokkatmanlı olarak deneyimleriz. Dolayısıyla, uyarlama, yan ürün olmayan türetmedir, ikincil olmayan ikincidir. O, kendisinin palimpsestikidir. (Hutcheon, 2006: 7-9).

Thomas Leitch, hem uyarlama yöntemlerini hem de uyarlamanın ne şekilde çeşitlendiğini net olarak özetler. Leitch, geniş bir yelpazede uyarlama türlerini belirlemiştir: *-Kısaltma (Compression)*. Üçyüz sayfalık bir roman büyük ölçüde bir sistematik eksiltme ve çıkartma yapmaksızın sinema filmi süresine uyarlanamaz. Ne *Hamlet* uyarlanabilir ne de *Antony ve Cleopatra*. *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931) gibi pek çok erken dönem sesli canavar filmi, *The Heiress* (1949) filminde olduğu gibi doğrudan romanı değil, malzemesini bir akşam eğlencesi süresine uygun biçimde değiştirmiş olan tiyatro oyunlarını kaynak almıştır.

-*Genişletme (Expansion)*. Şaşırtıcı sayıda film kısa öykülerden şekillendirilmiştir. *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Freaks* (Tod Browning, 1932) gibi filmler kısa öykülerden uyarlamadır.

-*Düzeltilme (Correction)*. Çoğu Shakespeare uyarlamasında Elizabeth dönemi tiyatrosundaki kadın rollerini erkeklerin oynaması filmlerde düzeltilmiş, kadın oyuncular oynamıştır. Sayısız Hollywood uyarlaması imkansız bir mutlu son vererek, tonunu yumuşatarak ya da canlandırarak kaynak eseri geliştirmiştir.

-*Güncelleme (Updating)*. Sık karşılaşılan bir strateji de, filmin hedef izleyici kitlesinin güncel ilgisini karşılarken bir yandan da eserin evrenselliğini gösterecek şekilde bilinen bir klasiğin zaman-mekan düzenlemesini günümüze göre değiştirmektir.

-*Üst üste bindirme (Superimposition)*. Birden çok yazarının olan ve dış etkilere duyarlılığı olan sinemada edebi eserden alınan malzemenin ortak yazarlarca yazılması sıklıkla karşımıza çıkar. Ayrıca, Hollywood'un yıldız sistemi bu konu için açık bir örnektir. Örneğin Carlo Mario Franzero'nun kitabına dayanan *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), bir Shakespeare uyarlaması olmaktan çok Elizabeth Taylor için tasarlanmıştır.

Uyarlama filmin orjinal metnin baskılamak, engellemek durumunda kaldığı bir malzemeyi özgür kılarak açığa çıkarması *Özgürleştirme* olarak tanımlanabilir. James M. Cain'in *The Postman Always Rings Twice* (1934) romanından Bob Rafelson'ın 1981'de çektiği yeniden çevrim film cinselliğe ilişkin içeriği yenileştirir. Roman Polanski'nin çektiği *Macbeth* (1974) ve Julie Taymor'ın çektiği *Titus* (1999) filmlerinde kendi döneminin kültürel ve dramaturji geleneklerinin kısıtlayıcı gücü sebebiyle Shakespeare'in sadece tasvir ettiği korkutucu derecede şiddet içeren olaylar özgürleştirme ile gösterilmiştir. Uyarlamanın, kaynak eseri uyumlu hale getirecek şekilde düzenlemenin ötesine geçmesine *Revizyon* denebilir. Orjinal eserin sonunu geliştirerek ya da çağa uygun şekilde ilişkilendirerek yapılan güncelleştirmelerden farklıdır. Revizyon kaynak eserin ruhunu başkalaştırır, değiştirir. Kenneth Branagh'ın, Shakespeare uyarlaması *Henry V* (1989) filmi, Laurence Olivier'ın 1944'te çektiği filmi antimetin olarak alır. Olivier'ın savaş döneminde yer alan filmi, ilk kez İngiltere'nin bir dünya gücü olarak yeni statüsünün galeyanına kapıldığı dönemde, 1595'te sahnelenen Shakespeare oyununun ruhunu taşır. Branagh, Shakespeare'in tantanalı gösterisini savaşın yol açtığı kaosu ve bedeli vurgulayan cesur bir savaş karşıtı yola çevirir ve Fransa karşısındaki zaferin bedeli üzerinden büsbütün kulağı çekilmiş bir Henry sunar. Uyarlamada daha özgür bir yaklaşım, *Kolonyal Uyarlamadır (Colonization)*. Bu işlem, romanın göstergelerini boşaltarak yeni sinemasal bir ruhla doldurduğu ve böylece uyarlamanın saf film

değil roman ve filmin bileşimi olduğu Elliot'ın vantrilok kavramına benzerdir. Kolonyal uyarlamalar, vantriloklar gibi öncül metni yeni anlamlarla doldurulacak damar olarak görür. İster öncülü olan metinde saklı anlamları geliştirsün isterse bu metnin ideolojik bir eleştirisini yapmaya varsın ya da tamamen başka bir yöne yönelsün her yeni içerik meşrudur. Kolonyal uyarlama için muhakkak ulusal sınırlamaların ötesine geçmek gerekmez. Pek çok pornografik filmin ismi, kendilerinden önceki romanlara ya da filmlere borçlu olduğunu gösterir (Leitch, 2007: 97-110).

Robert Stam ise sınıflandırmalar ve terminolojinin ötesinde uyarlama yönteminde belirleyici olanı uyarlayanın niyetine bağlayarak tercihler konusuna değinir. “*Uyarlama teorisi, arşivinde biriktirilmiş mecazlar ve kavramlar yoluyla iletişim araçları arasında biçimleri mutasyona uğratmak için artık yeterli durumdadır: okuma, yeniden yazma, eleştiri, çeviri, dönüşüm, başkalaşım, karşı taraftan seslendirme, canlandırma, şekil değiştirme, gerçekleştirme, karşıtarafıta kipleştirme, anlam verme, performans, diyalog ekleme, parça alma, yeniden tahayyül etme, tecessüm, yeniden vurgulama*” diyen Stam, kaynak romanın sayısız okumasının yapılabileceğini belirtmiştir. Seymour Chatman ve Brian McFarlane gibi anlatıbilim uzmanları öykü ve öykünün söylemsel manifestosu arasında ayırım yapar. Karşılaştırmalı anlatıbilim şu soruları sorar: Uyarlamada romandaki öyküden hangi olaylar çıkarılmıştır, eklenmiştir ya da değiştirilmiştir ve daha önemlisi, niçin? Öyküyle doğrudan ilişkili olmayan ve anlatının ilerleyişini aksatan spesifik materyaller uyarlamada çıkarılabilir. Karşılıklı anlatıbilim aynı zamanda çıkarılan, eklenen ve birleştirilen karakterleri de sorgular. (Stam, 2005: 25,34). Karakter eksiltme ve birleştirme eylemi en sık fantastik romanlardan yapılan dizi ve film uyarlamalarında karşımıza çıkmaktadır.

Bir edebi metin birden çok kereler uyarlandığında ne olduğu sorusuna Hutcheon, yeni bir yaşam kazanır, cevabını verir. Kaynak eserden önce filmi görüldüğünde öykünün film versiyonunun hayalgücümüzü etkileyeceğini, karakterleri yönetmenin gözünden göreceğimizi belirtir. Bu durumda kaynak metin, ikincil eser olacaktır. Edebi eserin daha önce okunması durumunda ise karakterler zihnimizde zaten kurgulanmıştır ve yönetmen filmin üretim sürecinde farkında olmasa da tartışmaya açık şekilde bizim düşlemimize ya da en azından hafızamıza gereksinim duyar. Filmde dış ses olmaksızın yönetmenin bize anlatamayacağı karakterin düşüncelerini eseri okumuş olan seyirci bilir ve boşluğu doldurur (Hutcheon, 2007). Bir eserin yeni bir yaşam kazanması sadece tek bir kez uyarlanmasıyla da mümkündür. Burası, sadakat ve uyarlamanın yeni bir sanat eseri olarak kendini ne derecede özgür kıldığı konusuna döndüğümüz nokta. Bu konuyu en net örnekleyecek filmlerden biri Derek

Jarman'ın *The Tempest* (1979) filmidir. 2014'te 2. filmi de çekilen, Frank Miller'ın çizgi romanından sinemaya uyarlanan *Sin City* (Frank Miller, Robert Rodriguez, 2005) filmi ise sadece konuyu değil kaynak eserin anlatım dilini, estetik ilkelerini de uyarlama esere sadakatle uygular. Uyarlamaya yaklaşım konusunda taban tabana zıt oldukları için bu filmler ilginç bir örnek teşkil ediyor.

Katre Parn, sıra dışı bir örnek olarak *Sin City* filminde göstergeler arası etkilerin saklı bir katmanda bulunmadığını belirterek göstergebilimsel açıdan filmin sadece öykünün değil aynı zamanda estetiğin ve dilin de uyarlanması için bir girişim olduğunu altını çizer. Bunun sonucu, öykünün beraberinde orjinal metnin ve onun yer aldığı ortamın biçimsel parametrelerinin, dilinin kendisinin yeni bir ortama uyarlanmasıdır. Rodriguez yaptığı işi “*Uyarlamak amacıyla kitaba baktıkça uyarlanmaya ihtiyacı olmadığını fark ettim. Görsel hikaye anlatımı sayfa üzerinde çok iyi işliyordu. Perdede de tamamen aynı şekilde olacağını hissettim. (...) ‘Sin City’den bir film çekmek istemedim. Çizgi roman şeklinde filmler çekmek istedim. Sinemayı çizgi romana dönüştürmek istedim.*” sözleriyle açıklamış ve filmini uyarlama değil çeviri olarak tanımlamıştır. Parn, sonucun, film dilinin olanakları ve sınırlılıklarına uyarlanan çizgi roman dili olarak ne çizgi roman ne de film dili olduğunu, bundansa melez bir dil olduğunu söyler (Parn, 2008: 50-53). Bunda Frank Miller'ın uyarlanma sürecinde doğrudan yer alması önemli bir etkidir, filmin yönetmeni Rodriguez ve Miller'dır.

Kaynak esere yepyeni bir yaşam kazandıran örnek olaraksa *The Tempest*'i gösterebiliriz. Jarman'ın filminin British punka bir yanıt olduğunu belirten Starrs, Shakespeare'e dinsel bir huşuyla saygı duyan Amerikalıların gözünde Jarman'ın uyarlamasının sapkınlığa eşdeğer bir eylem olduğunu belirtir. *The Tempest*, Shakespeare'in 1611'de yazdığı son eseridir. Jarman, Shakespeare'in oyununu *queer* politika üzerine olumlu bir önerme olarak yeniden okumuş ve altüst etmiştir. Bugün Jarman'ın filmi sistematik açıdan içinde yer aldığı zamana ait olmayan, çokkatmanlı ve herhangi başka bir uyarlama türünden daha fazlasını okuyan yeni bir sanat eseri olarak yerini almıştır. *The Tempest* ile Jarman hem heteroseksüel evlilik hem de uyarlama açısından sadakat konusuna hürmet etmeyişiini açıkça göstermiştir, aynı zamanda Shakespeare'i dokunulmayacak kutsallıkta görenlere de... (Starrs, 2006: 88,89). Uyarlayanın konuya yaklaşımı, kaynak eseri hangi açılardan okuduğu, estetik ilkeleri, stili ve kaynak eser üzerinde yaptığı tercihlerin hem sadakat hem de kendi özgürlüğü açısından arz ettiği önem bu iki örnekten net olarak görülmektedir.

Farklı kaynaklardan uyarlama örnekleri

Uyarlama çalışmaları, nicel çokluğundan olsa gerek, romandan sinemaya uyarlama konusuna yoğunlaşmıştır. Potansiyel hedef kitle çizgi roman ve bilgisayar oyunlarından uyarlamalar için tercih sebebidir. Oyunlardan yapılan uyarlamalara *Silent Hill* (Christophe Gans, 2006), *Max Payne* (John Moore, 2008) örnek gösterilebilir. Müzikallerden yapılan uyarlamalara örnek olarak *Fiddler on the Roof* (Damdaki Kemancı) gösterilebilir. *Fiddler on the Roof* tiyatrodaki çok kereler oynanmış, 1964'te Broadway'de müzikal olarak oynandıktan sonra 1971'de sinemaya aktarılmıştır ve müzikal niteliği korunmuştur. Victor Hugo'un *Les Miserables* (Sefiller, 1862) adlı romanının Tom Hooper'ın yönetmenliğini yaptığı aynı adlı filmde (2012) elliyedinci kez sinemaya uyarlanmasında daha önceki müzikal uyarlaması esas alınmıştır. Kimi kaynaklar ise o kadar verimli olmuştur ki roman, müzikal, tiyatro oyunu, çizgi roman ve sinemaya defaeten uyarlanmışlardır, ilk kez bir *penny dreadful*da yayınlanan *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* gibi. William Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i güncelleme türünde bir uyarlama ile 1957'de Broadway'de *West Side Story* müzikali olarak sahnelenmiş, 1961'de yönetmenliğini Jerome Robbins ve Robert Wise'in yaptığı müzikal film olarak perdeye taşınmıştır. Destandan uyarlamalar da halen kabul görmektedir ve tükenmez bir kaynak olarak Homeros'un *Odysseia*'sı ön plana çıkar: *Jason and the Argonauts* (Don Chaffey, 1963), *Ulisse* (Mario Camerini, 1954), *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004) gibi.

Uyarlama her zaman bir sanat eserinden diğerine uyarlama şeklinde değildir. Kutsal kitaplardan, özellikle de İncil'den yapılan uyarlamalar sinemada belli bir yere sahip olmuştur. *The Ten Commandments* (Cecil B. De Mille, 1923), *Noah* (Darren Aronofsky, 2014), *The Gospel According to St. Matthew* (Pasolini, 1964) ya da *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973) bu filmlere örnek gösterilebilecek birkaçıdır.

Bunun dışında tarihi konular, biyografiler, otobiyografiler, gazete haberleri gibi alanlar da sinema için kaynak oluşturabilmektedir. Gerçekten yaşanmış olayların sinemaya uyarlanması farklı türlerden filmlerle karşımıza çıkar. Seri katil filmleri (*Bonnie and Clyde* Arthur Penn, 1967) ya da biyografi filmleri (*Andrei Rublev*, Andrei Tarkovsky, 1966) gibi. Örneğin Hitchcock'un *Wrong Man*'i (1956), gerçekten yaşanmış bir olayı konu alır. Maxwell Anderson'un kitabında (*The True Story of Christopher Emmanuel Balestrero*) ve bir dergi makalesinde Herbert Brean (1953) bu olay anlatılmıştır, yaygın olarak Hitchcock'un kitabı temel aldığı kabul edilir. Gerçekten yaşanmış bir olaya dayanan filmler, kimi zaman 'based on a true story' etiketiyle karşımıza çıkıyor.

Thomas Leitch, gerçek bir olayı kaynak alan filmlerin dayandığı öykünün metinselleştirildiğini belirtir: “*Bu filmlerin her birinin arkasındaki gerçek öyküye, metinlerarası niteliğe sahip bir metinden çok daha etkili şekilde eğlence statülerini destekleyen esas metin olarak başvurulur, “gerçek öykü” etiketi bu başvuru yoluyla metinselleştirilir.*” Gerçek bir öyküye dayandığını söyleyen filmler, kendilerini asla karşılaştırılmayacakları, gerçeklerle uyumlu bir metne sadakatlerini beyan ederek tanımlar ve varolmayan bir öncül metne başvuruyla onaylar. Varolmayan öncül metne başvuru, kendilerine başvurulması, kendilerinin hatırlatılması edimiyle bu metinleri yaratma etkisine sahiptir. *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) ve *Fargo* (Coen Kardeşler, 1996) daha önceden varolmasa ya da gerçek olmasa bile bir kaynağın gerçek öykü olarak metinleştirilebileceğini gösterir. *Fargo* orjinal bir öykü yaratmak suretiyle kendi kaynak metnini yaratıyor ve gerçekmiş gibi filmini çekiyorsa metne ait yetki addetmek için her şey yapılabilir, bu bir kaynak olmasa, bir metin olmasa, gerçek olmasa ve film yapımcılarının hayalgücünün dışında varolmasa bile. Bu filmlerin meydan okumasının uyarlamalarla uyarlama olmayan filmler arasındaki ayırım olduğu dikkate alındığında uyarlama çalışmalarından metinlerarası çalışmalara olan kaygan meyil gerçekten tehlikelidir (Leitch, 2007: 291-302). Bir sanat eserinden ya da sanatsal bir yapıttan yapılan uyarlamalarda anlatım dili ve başka bir ortama aktarılması söz konusu olsa da gerçek bir öyküye ya da bir gazete haberine dayanan filmlerde de arada bir senaryo aşaması vardır. Son kertede önemli olansa yine filmdeki metinselleştirme sürecidir ve filmin seçimleri ile bunlara yaklaşım ve anlatım tarzıdır.

Todd Haynes sinemasında gerçeğin metinselleştirilmesi

Sinemanın aslında kendimizi yansıttığımız bir yöntem olduğunu söyleyen Haynes, *Poison*'ı (1991) “*Eşcinselliği toplum tarafından tehdit edilen diğer tarzlarla, hal ve karakterlerle ilişkilendirme girişimi- statükoyu ya da normallik anlayışımızı tehdit eden sapma*” olarak tanımlar ve “*Poison*'da zevk veren nedir bilmiyorum, çok üzücü bir şey olması dışında, hoşça gidebilecek tek şey bu çünkü gerçekten insanların deneyimlerine uygun.” (Wyatt, 1993: 4-7) sözleri sinemada gerçekliğe yaklaşım anlayışını net olarak ortaya koyar. Çünkü söz konusu olan sadece Jean Genette değildir, bu deneyimin belirli azınlık gruplar ve altkültürler tarafından yaşanmış olmasıdır. Bu gerçeklik anlayışına uygun düşecek şekilde *I'm Not There* (2007) isimli filminde Bob Dylan'ın yaşantısından bir keside öznel yaklaşımını görürüz, *Carolsa* (2015) yarı otobiyografik bir romanın uyarlamasıdır.

Carpentersların çok satanlar listesine girmiş ancak dönemin gerçeklerinden azade tavırlarını yansıtan müziklerinin döşendiği *Superstar : The Karen Carpenter Story* (1988) filmindeki tarih, kurmaca, gerçeklik ve gerçeğe yaklaşım tavrını yanı sıra 1970’li yıllardaki Glam Rock dönemini beden, kimlik ve ilişkilerin geçişli oluşunu merkeze alarak anlattığı filmi *Velvet Goldmine*’da (1998) kurguladığı karakterlerde net olarak görürüz. “Traumatic Postmodern Histories: *Velvet Goldmine*’s Phantasmatic Testimonies” başlıklı makalesinde filmin “Popüler kültürün kendi işlevini ve tarihini düşünme biçimini çözümlmek için travma ve tanıklık kavramlarının genişletilmesinin değeri ve yararlılığı açısından emsal işlevinde” olduğunu belirten O’Neill , “*Velvet Goldmine* bireysel ve kolektif deneyimlere, ilk elden yaşanmış deneyimlere ve medya tarafından yaratılmış olan imaj ve anlatılara aracılık eden popüler kültür içindeki travma deneyimini gösterir” der. Yazar filmdeki karakterlerin David Bowie, Bryan Ferry ve Iggy Pop’la ilişkilendirildiğini ama her figürün aslında Mick Jagger ve Brian Eno gibi farklı tarihsel figürlerle ilişkili olduğunu belirtmiştir. Metne ait bu figürler bu nedenle basit kurgulamaların ötesinde palimpsesttir (O’Neill, 2004:169,170). Filmde David Bowie’nin Ziggy Stardust karakteri, Oscar Wilde, Iggy Pop ve bunların ardından Brian Eno, Kurt Cobain gibi hemen çağrışım yapan ya da temsili net olan kişiler öne çıkar. Mandy karakteri hariç, O, doğrudan David Bowie’nin 1980’de boşandığı eşi Angie Bowie’dır. Todd Haynes ile yaptığı röportajda Stephen Dalton naif ama çok hoş ve yerinde bir tanımlamayla filmi “*tarihe fantazi olarak yaklaşan, ultra-camp alternatif bir tarih yazan (...) gerçeği anlatan büyük bir yalan*” olarak tanımlar, ki “gerçeği anlatan büyük yalan” tanımı Haynes’in sinemaya yaklaşımıyla örtüşmektedir. Haynes, kurgusal Ziggy Stardust karakterinin Bowie’nin yaşamına etkisinde, kendisinin ham madde olarak yaklaştığının çoktan kurgulanmış olduğunu gördüğünü belirtir, “*Filmin ruhu budur, sadece kurmaca olanı kurguladım, daha ileri götürerek*” der. Curt Wild karakterini canlandıran Ewan McGregor’u çok sayıda izleyicinin Iggy Pop’tansa Kurt Cobain’e benzettiğini belirtir yönetmen: “*Olasılıkla fiziksel olarak Iggy’den çok Kurt’ü andırıyor. Ve elbette, Kurt Iggy yüzünden saçını gümüş rengine boyattı, yani tümü bir büyük döngü.*” (Dalton, 1998). Bu sözleri karakterlerin sinemaya uyarlanmasındaki palimpsest kurguyu net olarak ortaya koyar.

Gerçekten yaşanmış bir olayı, Karen Carpenter’ın anoreksiyadan ölümünü oyuncakları kullanarak ele aldığı *Superstar: The Karen Carpenter Story* filminde anlatıyı kesintiye uğratan ve filmin konusunun yer aldığı tarihle ilişkisini sunmak bakımından Carpentersların

dönemin olaylarından kopuk toz pembe müziği düşünülürken, önem arz eden⁵ görüntülere yer vermiştir. Filmde kullanılan bu görsel-işitsel unsurlar görüntü, gerçek, anlatı, hakikat ve bunlara filmin kendi yaklaşımına ilişkin sorulara sinemasal olarak kapı aralar, en çok da sinemanın anlatım imkanlarına ve gerçekliğe yaklaşımına. Haynes, yeniden çevrim filmi *Far From Heaven*'da (2002) tarihsel gerçeklikleri kurmaca bir filmle anlatır, *Safe* (1995) filmindeyse metafora başvurur.

Bir Çocuk Dövülüyor, Babam Beni Seviyor

Bu başlıkta uyarılama eserde kaynak metnin özüne sadakat konusu bakımından Freud'un *Bir Çocuk Dövülüyor* başlıklı yazısı özetlenmiştir. Bununla birlikte *Dottie Gets Spanked* filmi uyarınca oğlan çocuklarda dövülme düşlemi bölümü çalışma açısından ön plandadır.

Freud, çok sayıda olgunun yanı sıra altı olgunun ayrıntılı incelemesine dayanan makalesinde çocuklardaki dövülme düşlemini konu almıştır. Çözümlemeyle doğrulandığından rahatlıkla bu düşlemlerin 5-6 yaşından önceye dayandığını yazmıştır. Düşleme dayanan zevk duyguları bulunduğu için hasta düşlemi sayısız kereler yeniden üretmiştir ya da halen üretmektedir. Önceleri hoş gelen cinsel doyum hasta kendini engellemeye çalıştığında saplantı niteliği kazanır. Utanç ve suçluluk duyguları güçlü şekilde uyarıldığı için bu düşlem tereddütle dışavurulur. Çocukluktaki sapkınlık yaşam boyu süren bir sapkınlığa temel oluşturabileceği gibi normal bir cinsel gelişime de izin verebilir. Dövülme düşlemi, mazoşizmin oluşumuna açıklama getirmemiştir. Mazoşizm, sadizmin bir nesneden egoya gerilemesinden kaynaklanır görünümündedir, edilginlik, hoşnutsuzluk ve bastırmadaki suçluluk duygusu mazoşizmin özellikleridir.

Bu konuda öğretmen tarafından çocukların dövüldüğünü ya da başka çocukların kavgalarını görmek gibi etmenler nedeniyle okulun etkisi büyüktür. Büyük sınıflardaki çocuklarda bu gibi tanıklıkların yerine okumanın etkisi geçmiştir. Freud, dövülme

⁵ Amerika'daki marketler zincirlerine ait yiyecek görsellerinin buluntu film şeklindeki kullanımının savaş sonrası dönemde refah içinde yaşayan bir milletin tüketim kültürüne işaret ettiğini doğru bir saptamayla belirten Mary Desjardins, filmdeki belgesel görüntülerinden en sorunlu olanın Nazi toplama kamplarından bir deri bir kemik kişilerin ve cesetlerin buluntu film kullanımı olduğunu söyler. Daha öncesinde yer alan anoreksianın psikodinamiklerini açıklayan arayazılardan birinde kurbanla cezalandırıcının aynı kişi olduğu belirtilmiştir ve böylece anoreksik kişinin faşist olarak karşılaştırması açıkça yapılmıştır. Anoreksik kişinin faşist olarak metaforik kurgusu bireyselleştirilmiş bir psikodinamik için açıklayıcı bir güce sahip olabilir ama kişinin kendisine dayattığı açlık durumunun soykırım kurbanlarına zorla dayatılan açlıkla karşılaştırılması cevapladığından fazla soruya yol açar (Desjardins, 2004: 48). Ancak savaşın etkilerinin ve toplumların farklı koşullarını yansıtmalarının bağlamı oluşturduğu söylenebilir.

düşlemlerine yeni bir uyarı veren kitapların hemen her zaman *Tom Amca'nın Kulübesi*, *Bibliotque Rose* gibi aynı kitaplar olduğunu belirtir. Böylece çocuk, çocukların yaramazlıklarından ötürü dövüldükleri, cezalandırıldıkları, disipline edildikleri bir yığın durum ve kurum oluşturarak kendi düşlemlerini geliştirir. 'Bir çocuk dövülüyor' düşlemi her zaman yüksek düzeyde haz veren bir otoerotik doyum sağlar. Ama gerçek yaşamda okulda dövülme sahnesine tanıklık etmek haz yerine nefretin büyük paya sahip olduğu karışık nitelikli ve kendine özgü bir uyarılma yaratır. Kaldı ki sonraki yılların düşlemlerinde ön koşul, cezalandırmanın ciddi bir yaralamaya yol açmamasıdır. Freud'un çözümlemesinde incelediği olgular, çocukken evlerinde ender olarak dövülmüş, dayakla yetiştirilmemiş kişilerdir. Saplanmaya neden olan izlenimler örseleyici bir güce sahip değildir, dahası, başka bireyler için sıradandırlar.

Düşlemde dövülen çocuğun kim olduğu, hep aynı çocuk olup olmadığı ve cinsiyeti önemsizdir. Sadece 'bir çocuk dövülüyor' cümlesi nettir. Freud, bu düşlemlerde ortaya çıkan özgül bir ayrıntıyı verir: 'Küçük bir çocuk çıplak poposuna vurularak dövülüyor.'

Freud çözümlemesinde sayıca çok oldukları ve erkeklerdeki dövülme düşlemlerinin eşcinsellikle bağlantılı olduğu için kadınlarla ilgili olgulara geniş yer vermiştir.

Kızlarda Dövülme Düşlemi:

1. evre: "Babam çocuğu dövüyor." Freud bu cümleyi netleştirir: "Babam, *nefret ettiğim* çocuğu dövüyor." Dövülen, en sık olarak, varsa kız ya da erkek kardeştir. Dövülen kendisi olmadığı için düşlem mazohistik değildir ve döven kendisi olmadığı için sadistik de değildir. Bu evrenin içeriği, ebeveynlerin sevgisinin bölünmesine dayanan kardeş kıskançlığıdır ve daha sonra ebeveyne yönelik yasaksevi baskıdır. Freud bu evreyi "*açıkça cinsel değil, tek başına sadistik de değil ama yine de her ikisinin de daha sonra içinden çıkacakları kök*" olarak tanımlar. Çocuk için düşlemin bu evresinin anlamı "Babam bu diğer çocuğu sevmiyor, *o yalnız beni sever*" dir.

2. evre: "Babam tarafından dövülüyorum." Gerçek yaşamda bu evre hiçbir zaman olmamıştır, denebilir, hiçbir zaman hatırlanmaz. Babasına yönelik yasakseviyi baskılamış olan kız çocuğu suçluluk duyar ve düşlemi mazoşistik bir nitelik kazanır. Bu düşlem, yasaksevi nedeniyle bir cezalandırma olmakla kalmaz aynı zamanda yasak cinsel ilişkinin yerine geçendir.

3. evre: Döven kişi ya belirsizdir ya da babanın bir temsilcisine dönüşmüştür. Düşlemde düşlemi üreten yoktur ve hastalar sorularla sıkıştırıldıklarında olasılıkla seyrettiklerini söylemişlerdir. Dövülen çoğunlukla bir takım oğlan çocuklarıdır ve tanıdık gelmezler. Bu evrede basit dövülme karmaşıklaşabilir, cezalar ve farklı türden aşağılamalar dövülmenin

yerini alabilir. Düşlem biçim olarak sadistik, düşlemden edinilen doyumsa mazoşistik niteliktedir. Dövülen çocuklar düşlemi kuranın yerine geçenlerdir. Bu evrede dövülenler düşlemi kuran kız da olsa oğlan da olsa her zaman oğlan çocuklarıdır.

Oğlanlarda Dövülme Düşlemi:

Oğlan çocukların dövülme düşlemlerinde anne babanın yerini almıştır, döven önce anne, daha sonra annenin yerine geçen biridir. Ama ikinci evrede düşlem bilinçlidir ve dövülen, düşlemi üretendir. Düşlemin üçüncü evresinde de dövülen, kendisidir. Çok az sayıdaki olguda dövülenin kız çocukları olduğu görülmüştür.

Freud, çocuksu dövülme düşlemine sahip erkek olgularının çoğunun cinsel sapkın anlamında gerçek mazoşistler olduğunu belirtir. Freud mazoşistik erkeklerle kadınlar arasında benzerlik aramamak gerektiğini öne sürer. Çünkü erkeklerin mazoşistik nitelikleri kadınsı bir tutumla birlikte görülür ve erkekler mazohistik düşlemlerinde her zaman kendilerini bir kadının rolüne taşımaktadırlar. Bu mazoşistik düşlemlerde bir çocuğun ya da garsonun, vb. cezalandırılması biçimindeki kurgu devam edebilir ve düşlemde de uygulamada da ceza veren hep kadınlardır. Freud, bu kadınsı tutumun çocukluk çağındaki dövülme düşlemindeki mazoşistik öğenin temeli olup olmadığı konusunu tartışmaya açar.

Bilinçli olan ya da bilinçli hale gelebilen oğlanın annesi tarafından dövülmesi düşlemi birincil olan bir düşlem değildir. Oğlan çocuklarda bir ön aşama bulunur ve bu aşamanın içeriği çocuğun babası tarafından dövülmesidir. Oğlan çocuklarının düşlemlerinde de dövülme, cinsel anlamda sevmeyi temsil eder, gerilemeyle bir alt düzeye inmiştir. Böylelikle, erkeklerdeki bilinçdışı düşlemin ilk hali olan ‘babam tarafından dövülüyorum’ aslında anlam olarak ‘babam tarafından seviliyorum’dur. Bu düşlem, çocuğun annesi tarafından dövüldüğü bilinçdışı düşleme dönüşmüştür. Bu durumda, erkek çocuğun düşleminin en başından itibaren edilgin nitelikli olduğu görülür ve “*babasına yönelik kadınsı tutumundan türer.*” Bu dışı tutum Oidipus karmaşasına uyar.

Bilinçdışı mazoşistik düşlem kızlarda Oidipal tutumdan başlarken oğlanlarda baba sevgi nesnesi olarak görüldüğü için ters dönmüş bir tutumdan başlar. Oğlanlarda edilgin durum mazoşistik olarak kalır ve döven ve dövülenin farklı cinsiyetlerden olmasıyla cinsel anlamını korur. Bu şekilde oğlanlar, bilinçdışı düşlemini bastırma ve biçimini değiştirme yoluyla eşcinsellikten yakasını sıyırır ve buna koşut olarak bilinçli düşlemin içeriği eşcinsel bir nesne seçimi olmaksızın kadınsı bir tutuma sahiptir. Çocuğun babası tarafından dövüldüğü mazoşistik düşlem bastırılır ve bilinç dışında işleyişini sürdürme potansiyeli taşır. Bastırma amacına çok eksik biçimde ulaşır; oğlan çocuğu eşcinsel nesne seçiminden kaçmaya

çalışmıştır, düşlemlerinde cinsiyetini değiştirmemiştir ama bilinçli düşlemlerinde kendini kadın gibi hisseder ve bu nedenle de kendisini döven kadınlara eril nitelikler yükler.

Todd Haynes Filmlerinde Dövülme

Dövülme, Haynes'in diğer filmlerinde de karşımıza çıkan tematik işleve sahip bir edim. Todd Haynes'in diğer filmlerinde de kaynak metinde odak noktası olan dövülme yer almaktadır. Freud, dövülme düşlemine sahip olan oğlan çocuklarda eşcinsel yönelimden bahsetmektedir. Todd Haynes zaten eşcinsel kimliğini açık olarak yaşayan ve filmlerinde izlediği queer politika son derece ilgi çekici olduğu için queer çalışmaların önemseydiği bir yönetmen. Özellikle queer çocukluk dönemi yönetmenin filmlerinde belli bir yere sahiptir. Bu açıdan *Poison* (1991), *Dottie Gets Spanked* (1993), *Velvet Goldmine* (1998), *Far From Heaven* (2002) öne çıkarken *Safe*'te (1995) Carol'ın rahatsızlığı AIDS'in metaforudur. *Carol*'da (2015) lezbiyen bir çiftin öyküsünü anlatır.

Superstar: The Karen Carpenter Story (1988) filminde sahnede fenalaşmasından sonra bir akşam Karen'in bu noktaya geldiği süreçteki anılarını görürüz. Bu sırada kullanılan görsellerden biri de dize yatırılmış, elbisesi kaldırılmış şekilde çıplak poposuna baba ya da baba yerine geçen biri tarafından vurulmasıdır. Bu eylem beş kez tekrarlanır ve sahne boyunca da popoya vurulmasının sesi yer alır. Önemli bir detay, Karen ve O'na vuran kişi oyuncaktır ama Karen'a vuran oyuncakğın elini yönlendiren gerçek bir insan elidir. Bu detay, toplumun, sistemin, ait olduğu ailevi yapının ve müzik camiasının dayatmalarının sembolik bir anlatımı olarak okunabilir. Filmde Karen şaplak yediğini görür ve başka bir sahnede ağabeyinin eşcinselliğine atıfta bulunur. Yönetmenin aşağıda yer alan açıklaması filmdeki anoreksinin filmlerinde genellikle biraradalığını gördüğümüz sadomazoşizm, dövülme ve eşcinsellikle birlikte yer almasına ilişkin bağıntıya işaret eder (MacDonald, 2015: 364):

Anoreksik “Yeme, yeme diyen bir ses duyuyorum, başka bir ses de tamam, tamam, yemeyeceğim diyor” diyecektir. Bu aynı zamanda kurban ve cezalandırıcı olmanın çifte rolünü gösterir: anoreksik öznenin kafasında minyatür bir sadomazoşistik drama süregider.

Superstar'da insan elinin gözüktüğü tek yer, ellerin bir oyuncakğı diğerine vurdurtmasıdır. Burada çocukların oyuncakları kendi cinsel ya da daha farklı fantezilerini gerçekleştirme yolunda kullanmalarına atıfta bulundum.

Poison filminin üç anlatısından birinde 1985'te Long Island'da 7 yaşındaki Richard Beacon babasını öldürüp evden kaçar. Bir yıllık aramanın ardından hiçbir sonuca ulaşamaz. Film bu olayın ardından Richie'nin yaşamına girmiş kişilerle yapılan röportajlar üzerinden belgesel tarzında filmde yüzünü hiç görmediğimiz çocuğun kişiliğinin ve şiddetle ilişkisinin soruşturulması üzerinedir. Richie'nin yaşantısında gündüz düşlemlerinin ya da rüyaların

yerini hikayeler alır. Filmde dövülme düşlemlerine değil uygulamalarına yer verildiğini görürüz. *Dottie Gets Spanked*'in Steven Gale'inin aksine Richard Beacon evde dayak yiyen bir çocuktur. Okulda ise daha da çok. Richie, istediği şiddeti görebilmek için çevresindekileri sonuca ulaşana kadar sinirlendiren ve şiddet gördüğü sırada da hiç karşı koymadan buna maruz kalan, gönüllü olarak maruz kalan bir çocuktur. Röportajlarda izleyicide çocuğun aile içinde cinsel tacize uğradığına ilişkin bir soru işareti konur. Gregory Lazar isimli öğrenci Richie'nin kendisini kendisinin baba O'nun da oğlu olduğu ve çok kızmış gibi Richie'yi dövme oyunu oynamaya zorladığını, istemezse oturup kendine güldüğünü ve sonunda sinirlenip Richie'yi dövdüğünü anlatır. Annesi, kendisini bahçıvan Jose ile birlikte olurken gördüğündeki bakışının yıllar önce babası Richie'yi dizine yatırmış poposuna vururken ve kendisi bunu izlerkenki bakışıyla tam olarak aynı ifadede olduğunu söyler. Röportaj sırasında hatırlanan bu sahnede çocuğun üzerinde pantolon yoktur, babası dizine yatırmış çamaşırı üzerinden poposuna vurmaktadır. Gregory Lazar'la oynadığı fantezisinde açıkça Gregory, babanın yerine geçen'dir.

Poison filminin hapishanede geçen anlatısında ise Richard Beacon'ı çağrıştıran şekilde çocukluğunda herkesin sataştığı, her türden şiddet uyguladığı Jack Bolton'ın yetişkin yaşamından ölümüyle sonlanan birkaç günlük bir kesit Genetvari karakterler, atmosfer, ortam ve yaklaşımla üstelik Haynes'in ilgili temalarını kuşatan bir içerikle verilmiştir. Jack Bolton, evden kaçtıktan sonra Richard Beacon'ın sürdürebileceği olası bir yaşantıyı gösterir neredeyse bizlere. Bu bölümün Jean Genet'den esinlenildiği ve atmosferinin, karakterlerinin, öyküsünün Genet'in yaşamına ve yazınına sadık olduğu ayrıca belirtilmelidir.

Çocukluktaki anlamların kaygan zemininde cinsel kimliğin gelişim süreci ve eşcinsel oğlan çocuklarının aile, toplum ve yaşadıkları dönemin kabulleri açısından içinde buldukları ortam nedeniyle maruz kaldıkları bastırma gibi konular kimliğin gelişimi açısından hem queer hem de feminist yaklaşıma sahip yönetmenin sinemasında önemli bir yere sahiptir ve dövülme filmlerinde spesifik bir edim olarak kendine yer bulmuştur. Haynes'in filmlerinde yansıttığı "*Bir Çocuk Dövülüyor*" olgusuna entelektüel bir yönetmen olarak yaklaşımı nettir (Stephens, 1995):

Bir Çocuk Dövülüyor"la ilgili benim için en etkileyici olan Freud'un açığa çıkardığı hastalarının dövme sahnelerine tanıklık etme hatıralarının ardındaki mazoşistik altmetindir: kişiyi çocuk dövülürken gözlemci olmanın aksine kenardan neşeli bir şekilde seyreden olarak ortaya koyan bir altmetin. Bu benim için çok ilginç, sadizmin mazoşizmin kültürel açıdan kabul edilebilir bir versiyonu haline gelmesi.

Haynes'in yapımcı olarak yer aldığı, Apparatus yapımı, Haynes'in Randy karakterinde olduğu, Mary Hestand'ın yönetmenliğini yaptığı canlandırma türündeki *He Was Once* (1989) filminde dövülme, aile içinde bir gösteri şeklinde yer alır. Önce çocuk dövülür, sonra çocuk babayı döver. Anne izleyici, kızkardeş ise neşeyle seyreden kışkırtıcı rolündedir.

Marcia Landy, "*The Dream of the Gesture*": *The Body of / in Todd Haynes's Films*" başlıklı makalesinde *Poison* filmi şöyle tanımlar: "Normal ile patolojik arasındaki katı sınırların incelendiği ve düşmanın belirsizlik olduğu Dottie Gets Spanked filminde açıklanan ailevi kabusun bir çeşitlemesi" (Landy, 2003: 130). Ailevi kabus, toplumsal normların dayatması, marj dışı olanın kendini tanımlama kriterleri, incelikli sezgileri, altkültürde aidiyet karmaşası....

***Dottie Gets Spanked* Filminin Sigmund Freud'un Bir Çocuk Dövülüyor İsimli Makalesiyle Karşılaştırmalı İncelemesi**

Dottie Gets Spanked, 1960'ların başında, henüz cinsel devrimin yaşanmadığı günlerde ve Haynes sinemasında *Far From Heaven*, *Poison*, *Safe* gibi filmlerde de görüldüğü gibi Amerikan banliyö ortamında geçer. Steven Gale, haftada bir yayınlanan *The Dottie Show*'a takıntılı, haftanın diğer günleri programın yayınlanmasını bekleyen ve sürekli olarak Dottie'nin resimleri çizen 6 yaşında sakin ve yalnız bir çocuktur. Aile dayakla eğitime inanmadığı halde Steven'in dövülme konusuna ilgisi ve bu yöndeki düşlemleri giderek yoğunlaşır. Babası O'nun Dottie takıntısı hakkında giderek daha çok endişelenirken annesi oğlunu koruyucu rodedir.

Freud'un çalışmasının filmle ilişkili olan özeti şöyledir:

- Dövülme düşlemleri son ürün olarak ortaya çıktığından, düşlemler 5-6 yaşından önceye dayanır.
- Düşlemin hatırlanması utanç ve suçluluk duyguları uyandırır.
- Dövülme düşlemi üretenler genellikle ailesi tarafından dövülerek büyütülmemiş çocuklardır.
- Okuldaki dayak ya da kavga tanıklıkları ve daha büyük yaştaki çocuklarda ilgili konular içeren kitaplar dövülme düşlemini besleyen unsurlardır.
- Dövülme düşlemi:

Otoerotik bir doyum sağlar.

Oğlan çocukların dövülme düşlemlerinde dövülen kendisidir.

Oğlan çocuklarda dövülme düşleminin ilk aşaması babaya yönelik yasaksevi içeren 'babam tarafından dövülüyorum' şeklindedir. Düşlem, en başından itibaren edilgin niteliktedir ve çocuğun babasına yönelik kadınsı tutumundan türer. Dövülme cinsel anlamda sevilmenin

gerilemesi olarak ortaya çıkar, dolayısıyla anlamı “babam tarafından seviliyorum”dur. Sonraki aşamada babanın yerini anne ve daha sonra da anne yerine geçen biri alır.

Oğlan çocuklarda dövülme düşlemine ilişkin tutum mazoşistik niteliklidir, bu değişmez. Ama babanın yerini annenin almasıyla düşlem cinsel anlamını korurken bu değişiklikle oğlan çocuk eşcinselliği göz ardı eder. Bununla birlikte düşleminin içeriğinde eşcinsel bir nesne seçimi olmadan çocuk kadını bir tutuma sahiptir. Çocuğun babası tarafından dövüldüğü özgün mazoşistik düşlem bastırılmıştır ancak bilinçdışında yaşar. Bastırmayla oğlan çocuk eşcinsel nesne seçiminden kaçınmıştır. Buna karşılık bastırma tam anlamıyla başarıya ulaşmaz ve oğlan çocuk bilinçli düşlemlerinde kendini kadın rolüne taşır, buna uygun olarak da kendisini döven kadınlara eril nitelikler yükler.

Freud’un çalışmasında bir öyküye alınabilecek unsurlar şöyledir: dövülme düşleminin 5-6 yaşlarında başlaması, düşlemi üretenlerin ailesi tarafından dövülmemiş çocuklar olması, okul örneği gibi çevrenin etkisi, düşlemin içeriği ve karakterin düşlemlerinde eşcinsel nesne seçiminden kaçınması ama kadını tutumunu koruması ve genellikle düşlemin bastırılıyor olması. Filmde içeriğin kaynak esere bakışla nasıl şekillendiğini net olarak ortaya koyabiliyoruz.

- Steven 6 yaşında olması Freud’un vardığı genellemeye göre düşlemin ortaya çıkma yaşına uygundur.
- Filmde The Dottie Show’un setinde tanık olduğu Dottie’nin eşi tarafından poposuna vurularak dövülmesinin resmi yapmıştır Steven. Babası odaya girdiğinde resmi suçluluk duyacağı bir eylemi yapıyor gibi saklaması Steven’in suçluluk duygusunu gösterir. Bu, sakındığı tek Dottie resmidir. Odasının duvarlarında diğerleri asılıdır.

Todd Haynes’in, “Çocukların daha kelimeyi kavramadan utanmayı duyumsaması hayret verici! Bunu *hissediyorlar*; bu, Dottie’nin ne hakkında olduğunun büyük kısmıdır.” (MacDonald, 2015: 365) sözleri utanç duyma konusunu özenle vurguladığını doğrulamaktadır.

- Filmde Steven ailesi tarafından dövülen bir çocuk olarak gösterilmez, hatta annesi dayakla çocuk yetiştirmeye inanmadıklarını söyler. Freud’un belirlemesiyle uyumludur.
- Steven çocukların dövülmesi konusunda çevreden bilgilendir. Filmin başında birlikte okula gittiği Sharon’ın babası tarafından dövüldüğünü duyar ve bundan sonra Steven Sharon’a özellikle dikkat eder.

Daha sonra dışarıda bir adamın oğluna bağırarak, çocuğu tartaklayarak sürükler gibi götürdüğü dikkatini çeker. Bu sahne, Freud’un çalışmasındaki okulda öğretmen tarafından

dövülme ya da kitaplarda çocukların disipline edildikleri, cezalandırıldıkları sahnelerin bir çeşitlemesi olarak karşımıza çıkar.

Son olarak, katıldığı The Dottie Show setinde eşinin Dottie'yi dizine yatırıp poposuna vurmasına tanıklık eder. Hayranı olduğu kadın dövülmektedir. Steven'in diğerlerinin aksine bu sahneyi neşeyle değil büyük bir ilgiyle seyrettiğini görürüz. Filmde dövülme düşlemine sahip çocuklarda başka çocukların dövülmesine tanıklığın Freud'un çalışmasına uyumlu olarak verildiğini görüyoruz. Freud'un çalışmasında daha büyük çocuklarda tanıklığın yerini alan kitaplar gibi dövülme düşlemlerini besleyen kurumlardan söz edilmektedir. Filmde bunun yerine geçeni olarak The Dottie Show'daki tanıklığını görüyoruz. Düşlemi beslemesine ek olarak Steven başlı başına abartılı dişil özellikleriyle Dottie'ye obsesyon geliştirmiş durumdadır.

- Dövülme düşlemleri:

İlk rüya: Siyah beyaz çekilen rüyada Steven kraldır ve Dottie oyununu görmesi için kendisine yalvarmaktadır. Bir ses duyulur, sahne perdesi iki yana açılır ve bir erkek dizine yatırdığı bir oğlan çocuğun poposuna vurmaktadır, sabah okul otobüsünü bekleyen Sharon'un görüntüsü girer ve dövülen Sharon'dır şimdi, dışses olarak Sharon'ın annesinin, 'Daha önce hiç bir çocuğun bu kadar çok şaplak yediğini görmedim' sözleri duyulur. Şimdi çocuğa çamaşırı üzerinden vurulmaktadır, kim olduğu görülmez ve başka bir dışses 'Bu kim Stevie' diye sorar. Freud'a doğrudan referans veren ara yazı girer: "Bir çocuğun çıplak poposuna vuruluyor." Şimdi çocuğun çıplak poposuna seri bir şekilde vurulmaktadır. Bunu yüksek tahtından izleyen Steven güler. Ve uyanır.

Rüyadaki erkek baba ya da yerine geçendir. İlk görüntü Freud'un tanımlaması uyarınca 'Bir çocuk dövülüyor' şeklindedir. Daha sonra gerçek yaşam bilgisinin etkisiyle dövülen, Sharon olur. Ve dövülen yine değişir, kim olduğu görünmemekle birlikte dışsesin uyarıcı nitelikteki sorusu dövülenin aslında kendisi olduğunu imler.

İkinci rüya: Steven yine yüksek tahtında kral olarak oturmaktadır ve Dottie'ye bilmediğimiz bir konuda izin vermez.

Steven: "Asla. Bu ülkede yasaklanmıştır. Asla."

Dottie: "Lütfen majesteleri. Ne dersiniz yaparım, ne olursa."

Steven: "Sadece tüm ülkenin en güçlü yöneticisinin izniyle"

Dottie: "Peki bu kimdir?"

Steven: "Ben"

Yetişkin erkek, baba ya da yerine geçeni, daha önce dizinde çocuğu dövdiği yerde hançerlenmiş, ölü olarak yatmaktadır. Ancak daha sonra yerde yatan çocuk olur. Yetişkinlerden biri Steven'ı işaret eder. Steven hala yüksek tahtında oturmaktadır, yere kadar uzanan pelerininin altında hançeri tutan bir el vardır. Sonraki planda Steven yerededir, biri üzerinden pelerini alır, çizgili hapisane giysisini andıran bir giysi vardır üstünde şimdi, o çok yüksek tahttan indirildiğinde küçük bir oğlan çocuğu çıkmıştır pelerinin altından ve bir parmaklık iner önüne. Steven'a suçlu bulunduğu ve ülkenin en ağır cezasını alacağı söylenir, krallığın en güçlü adamı bulunacaktır. Sirkten çıkıp gelmiş gibi giyimli bir adam gelip parmaklığı elleriyle iki yana açıp Steven'ı sürükleyerek götürür. Dizine yatırır, Steven'ın başındaki kral şapkası yere yuvarlanır ve tam şaplak atacakken, Steven başını çevirip baktığında adam bıyık takmış Dottie'ye dönüşmüştür. İlk şaplakla birlikte Steven'ın dövülme düşlemine ilişkin olarak biriktirdikleri çok kısa planlarla, hızlı bir kurguyla ard arda geçer: Önceki rüya, The Dottie Show'daki sahne, anatomi atlasından kas görüntüleri, kendisine vuran haliyle Dottie'nin yüzü, Sharon, oğlunu tartaklayarak götüren adam ve bunlar plan uzunlukları daha da kısalarak sürerken Steven'ın ata binmiş gibi bir konumda zevk alarak, gülerek ve daha da hızlanmak ister gibi eli havada cesaret veren hareketle giden görüntüsü vardır, rüyanın bu kısmı süresince müziğin yanı sıra bir atın giderek hızlanan koşusunun sesi vardır. Uyanır.

Bu rüya, Freud'un dövülme düşlemlerini Oidipus karmaşasına bağlamasına ve yanısıra *Totem ve Tabu*'suna (*Totem und Tabu*, 1913) açık bir göndermeyle başlar. Steven kontrolü elinde tutan, yetke sahibi kişidir ve baba öldürülmüştür. Ancak daha sonra ölünün değişerek çocuk olması artık dövülenin Steven olacağını gösterir. Önceki rüyadaki dövülen çocuğun kim olduğu sorusuna cevap verir burada Steven. Düşlem, Freud'un belirlemesine uygun olarak otoerotik bir doyum sağlar.

Freud'un çalışmasında oğlan çocukların dövülme düşleminde ön aşama babanın bir çocuğu dövmesidir. Daha sonra döven kişi kadın olur. Bununla beraber çocuk kendi dişil tutumunu korumak üzere kendisini döven kadına eril nitelikler yükler. Dövülense kendisi olarak kalır. Burada Steven'ı döven kişi ülkenin en güçlü erkeğidir önce, daha sonra bu kişi Dottie olur. Ülkenin en güçlü erkeği, Freud'la örtüşmez. Ama kendisini döven Dottie'yi bıyık takmış olarak görür rüyada. Bu görüntü Freud'un çocuğun döven kadına eril nitelik yüklemesiyle örtüşmektedir.

- Kaçınılan eşcinsellik ve kadınsı tutum

Bir sahnede Steven ve Sharon'ın aynı ayakkabıyı giymesiyle, yönetmen babası tarafından dövülen Sharon'la Steven arasında sembolik bir ortaklık kurar. Bu ayakkabıların süslü kız ayakkabısı görünümünde olmamaları Steven'in transvestit bir giyim tarzında göstermemeye hizmet eder. Bir grup oğlan çocuğu Steven'in ayakkabılarıyla dalga geçtiğinde Steven'in ayaklarını içeri çekmesi duyduğu utancı gösterir, aynı zamanda bastırma için gerekçelerden biri yerini bulmuş olur.

Filmin başında annesinin arkadaşı Steven'in The Dottie Show'u izlediğini görünce kızlarının da bu programı izlediğini belirtir. Söz konusu kızlar, Sharon ve kardeşi Jennifer'dır. Bu vurgu, programın izleyici kitlesinin kızlar olduğunun altını çizerek Steven'in dışil ilgi alanını vurgular. Program başlamadan hemen önce yayınlanan rimel reklamı da programın hedef kitlesini gösterir. Reklamın etkisini Steven'in çizimlerinde abartılı kirpiklerle çizdiği Dottie resimlerinde görürüz.

The Dottie Show hakkında konuşan kızların konuşmasına katılarak Dottie ile ilgili bilgi vermesi Steven'a bakışlarını şekillendirir. Nitekim Jennifer Steven'a ablasının kendisi için "feminino" dediğini söyler. Bu, özenle örülmüş bir durumdur. Çünkü The Dottie Show'u izlemenin böyle bir belirleyiciliği yoktur Steven için, Jennifer ise kullandığı kelimenin anlamını kavramayacak yaştadır, bunu Steven'dan cevap beklerkenki neşeli halinde görürüz. Bu sahne tam olarak çocukların kendileri için anlamı saklı olan ya da aşikar olmayan şeylerin imlediği anomaliyi sezinlemesini göstermektedir. Yönetmen, Freud'un belirlediği kişilik ilkelerine sadık kalarak henüz eşcinsel nesne seçiminde bulunmamış ancak dışil konulara ilgi duyan bir oğlan çocuğu çizmiştir.

- Bastırma

Steven'in dövülme düşlemlerini bastırmasına ilişkin iki sahne filmde önemli yere sahiptir. İlki, eşi tarafından dövülen Dottie çizimini babasından saklamasıdır. Babasının resme baktığındaki sessizliği ve sadece yemek vakti olduğunu söylemesi Steven'in zaten bu resmin mahrem ve anomali göstergesi olduğuna ilişkin sezgisini doğrular.

Steven ikinci rüyayı gördükten sonra uyanır. Dottie'nin dize yatırılıp dövüldüğünü çizdiği resmi çıkarır çekmecesinden. Bu önemlidir çünkü diğer resimler duvarlarda asılıdır, sadece bu resim çekmeceye konmuştur, babadan ya da ebeveyn tepkisinden sakınılmıştır. Çünkü resim aslında The Dottie Show'dan bir görüntü olmaktan çok kendine dair bir sırrı ifşa etmektedir. Pek çok kereler katlar, küçücük yapar. Yetmez, mutfaktan alüminyum folyo alıp resmi bununla sarar iyice. Bu da anlamlıdır çünkü zarar gelmemesini istemektedir diğer yandan, resmi korumaktır. Evlerinin bahçesine, toprağa gömer. Bu sahnede yönetmen sinema

diliyle bastırmayı çok net anlatmıştır. Steven, daha sonra çıkardığında zarar gelmeyecek şekilde korumaya alarak gizlemiştir sırrını.

Film evreninde anlatının Steven karakterinde bireyselleştirilmesi

- Dönem filmi çekmeyi seven yönetmenin bu film için tercih ettiği dönem 1960'lı yıllardaki cinsel devrimin öncesidir. Çevrenin cinsellik ve beden konularına bakışı açısından bu tercih yerini bulmuştur.

-Ailede ebeveyn figürlerinin tanımlanışı, özellikle anne figürü açısından Haynes sinemasının özelliklerindedir. *Dottie*'de de anne çocuğu ile daha yakındır ve korumacıdır. Müşfik anne kimliğiyle Steven'ın Dottie takıntısını besler. The Dottie Show'a katılmaya hak kazanmasını sağlayan dergi kuponunu birlikte doldururlar. Kuponu postalamasını istediklerinde baba ilgilenmez ve Steven'a yatmasını söyler. Anne ricacı konumdadır, ağlayan oğlunu avutur, kuponu kendisi postalar. Sete gitmeden önce Steven'ın özel giysilerini hazırlar, Steven Dottie'ye vermek üzere hazırladığı çizdiği Dottie resimlerinden oluşan defteri annesine gösterir ve birlikte giderler. Katılımcıların içindeki tek oğlan çocuk olması anneyi endişelendirmez, onun için önemli olan oğlunun mutluluğudur. Endişelenen, babasıdır.

Babanın konumu ise oğluna daha mesafelidir. Kızdığında çocuğunu dövmez ama hitabında Stevie Steven olur. Haynes babanın dönemin aile yapısı içindeki rolünü ve konumunu anlatmak için çerçeveleme ve alan derinliğinden yararlanmıştır.

-Televizyon

Yönetmen televizyonun ev içindeki konumunu ve kullanımını döneme uygun şekilde vermiştir. Evin baş köşesine yerleştirilen televizyon ancak seyredileceği zaman açılmaktadır. Haynes, diğer filmlerinde aracılıdırılmış anlatı işlevinde başvurduğu televizyondan bu filmde sadece baba kimliğini vermekte ve Steven'ın Dottie takıntısını göstermekte yararlanmıştır.

Poison, Dottie Gets Spanked ve *Velvet Goldmine*'de Todd Haynes'in 6 yaşındaki oğlanların zengin şekilde tarihini sunduğunu belirten Lucas Hilderbrand, Dottie'nin Steven üzerindeki etkisine ilişkin olarak şu açıklamayı getirir (Hilderbrand, 2007: 47,48):

Steven için Dottie aile bağlarında kopukluk yaratmaz. Daha ziyade, ailesi *O'dur*, seçilmiş queer akrabasıdır. Eve KosofskySedgwick çocuklukta bağlılık üzerine, çocuklukta herkesin az sayıda kültürel nesneye, anlamı gizemli olan, aşırı ya da bizim için uygun olan kodlara ilişkin imalı olan nesnelere bağlanma yeteneği bulunduğunu ve bu nesnelere yaşamı idame açısından önemli kaynaklar haline geldiğini belirtmiştir. Anlamın birbirine sıkıca bağlı olmadığı alanların varlığına ihtiyaç duyarız ve büyülenme ve sevgiyle bu alanlara yatırım yapmayı öğreniriz (1993:3). Televizyon etkileri üzerine yapılan araştırmalar tüm çocukların televizyon üzerinden fantezi kurduklarını belirlemiştir, fakat queer oğlanlar için izleyicilik ve öykünme üretim aracılığıyla kimlik tanımlayıcı oyunun ilk kez harekete geçirildiği aşama olarak televizyon çok daha merkezi bir konum haline gelir (Stephen için resim yapmak aracılığıyla).

Filmde The Dottie Show üzerinden televizyon Steven için merkezi bir konumda yer almıştır. Ekonomik bir anlatımın tercih edildiği filmde Steven'ı hiç arkadaşlarıyla görmeyiz. Haftanın 6 gününü The Dottie Show'un yayınlanmasını bekleyerek geçirdiğini diyaloglar yoluyla öğreniriz. Resim yapmayı sever ama sadece Dottie'yi çizer. Dottie Steven'ın yaşamında merkezdedir. Duygularını, tepkilerini belirgin ya da coşkulu şekilde göstermeyen son derece sakin yapıdaki çocuğun ebeveynleri Dottie'dense babasıyla birlikte bir şey izleme önerisine şiddetle karşı çıkıp odadan kaçmasında Dottie'nin Steven için vazgeçilmez olduğunu görürüz.

- The Dottie Show

Steven sürekli olarak Dottie'yi abartılı şekilde çizer, odasının duvarları Dottie resimleriyle kaplıdır. Bu, doğrudan Todd Haynes'in biyografisine dayanan bir alıntıdır (Hilderbrand, 2007: 48, 49):

Aktristin dişilliğini abartmaktan zevk alan Todd Haynes Dottie Gets Spanked'de genç feminist bir estetikçi olarak geçmişini değerlendirmiştir. Dottie Gets Spanked filmini çekme tasarısında Haynes şunu yansıtmıştır: "Kısa süre önce ailemin evindeki eski kutuları karıştırırken çocukken yaptığım bazı çizimleri buldum... Onlara şimdi bakınca, hepsinde yüksek topuklular, göğüsler ve kirpikler var. Hepsi fahişelere benziyor, fakat ne kadar pornografik çizildikleri önemli değil, açık ki onlar resimlerin öznesi, nesnesi değil. Az sayıda karşı cinsin giysisini giymiş kızlar gibi görünen erkek resmi var. Anne babam flaming queenden⁶ başka bir şey olduğumu nasıl düşünebilmişler?" (2004) Film yapımcısı için dişillığe hayranlık ve fantastik çizimler kendi psikososyal gelişimini şekillendiren unsurlar ve yetişkin cinsel yöneliminin su götürmez kanıtlarıdır.

Aynı şekilde Steven'ın programın setine katılması ve Dottie için hazırladığı resimlerinden oluşan defteri O'na vermesi de Haynes'in kendi yaşantısına dayanır (MacDonald, 2015: 364):

Bir noktada anne babamın evine dönmüştüm. Çocukluk çizimlerimin yer aldığı bir kutuyu benim için bir kenara koymuşlardı, resimleri tasnif ederken çocukken Lucy (Lucille Ball), Elizabeth Montgomery ve The Flying Nun ve Alice in Wonderland ve Cinderella'ya ne kadar takıntılı olduğumu hatırladım- tüm bu kız zıvalıkları. Mary Poppins'le (1964) başladı, gördüğümü hatırladığım ilk film. Durmaksızın bu kadınları çizecektim ve özellikle göz kalemi, uzun tırnaklar ve ruj çizmeyi sevdiğimi hatırlıyorum, resimlerimde bütün kadınlar fahişe gibi görünüyor! (gülüşmeler).

Los Angeles'ta büyüdüm ve sanırım anne babam bir yerlerde tatildayken Lucille Ball ile görüştü, böylece çocukken şovunu görme imkanım oldu. *Here's Lucy*'nin (1968-74) çekimleri sırasında ziyaret ettim. Dottie Gets Spanked'de olduğu gibi bir kitap hazırladım ve seti ziyaretimde bunu O'na verdim. Televizyondaki "Lucy"de canlandırdığının bir anlamda çocuk-kadın olduğunu hepimiz biliyoruz, yani gerçek yaşamdaki bir general gibi tüm yapıyı kontrol eden Lucille Ball'u izlemek olağanüstüydü. Bir kenarda duran bir çeşit sahte yönetmen vardı ama açıkça Lucy her konuda yetkiliydi ve sonra birden karaktere geri dönüyor, yeniden "Waaaaaaa!" diye ağlayan çocuk-kadın oluyordu. Bu ikilik benim için büyüleyiciydi, kısmen benim yaşamımdaki ve fantezi dünyamdaki başka bir ikiliği yansıttığı için.

Bir noktada PBS, ITVS aracılığıyla film bağımsız yapımcılarını ve deneysel film yapımcılarını televizyona bulaştırmaya çalışıyordu, aile konuları üzerine kısa filmler üretmek istiyorlardı.

⁶ Flaming Queen: Bir diva gibi abartılı şekilde süslü püslü giyinen ve aşırı makyajlı erkek eşcinsel.

Çocukluğumdaki Lucy'le ilgili büyülenmem konusu üzerine çalışmaya ve dövülme konusuna odaklanmaya karar verdim- annem babam dayığa inanmadığı halde.

Yukarıdaki söyleşiden görüyoruz ki Steven'in Dottie takıntısının, Dottie'yi abartılı dişil nitelikleriyle çizmesinin, programa katılması, bu sırada Dottie için resimlerini çizdiği defteri hazırlaması ve kendisine vermesi doğrudan Todd Haynes'in kendi çocukluk dönemi yaşantısına dayanmaktadır. Hatta Steven'in sette tanık olduğu Dottie karakteri bile doğrudan biyografik niteliklidir. Filmde Dottie'yi tıpkı gerçek hayatta Todd Haynes'in Lucille Ball'u sette gördüğü haliyle görürüz. Programa tamamen hakimdir, çekimler sırasında, dövülme sahnesinde dublörünü oynatarak kameranın arkasına geçer ve görüntü yönetmenliği yapar, karar yetkisi Dottie'dedir. Aynı Lucille Ball gibi yapımı idare eder ve aynı zamanda kamera karşısına geçerek Dottie oluverir.

- Dövülme Düşlemine İlişkin Rüyalar

Filmde Steven'in rüyalarında Sharon'ın dövülmesi, dövülmeye ilişkin bilgiyi aldığı ilk kişi olduğundan olay örgüsü dahilinde yerine oturur. Bıyıklı Dottie de oğlan çocuğunun kendisini döven kadına eril nitelik yüklemesi açısından Freud ile uyumludur. Döven üçüncü kişi ise "dünyanın en güçlü erkeğidir." Bir diğer detay, Steven'in rüya sırasındaki otoerotik doyum anında gördüğümüz görsellerdir. Bunlar çoğunlukla filmde görüntülerdir. Ancak sıklıkla tekrarlanan bir görüntü dikkat çekicidir. Bu, insan bedeninin kas sistemini gösteren anatomik çizimlerdir. Hem "ülkenin en güçlü erkeği" hem de kas sistemi görüntüsü karşılığını yine Todd Haynes'in anılarında bulur (MacDonald, 2015: 364):

Bu projenin bir başka kısmı çocukken gördüğüm rüyadan geliyor. 3-4 yaşlarındaydım, çok küçük, rüya benim hayatımdaki en güçlü insandan- Dayım Barry'den yediğim bir şaplakla bitti. O dönemde büyükannem sanat çalışıyordu ve insan bedeninin kas sistemini içeren tüm o eğitici kitaplara sahipti. Rüya, dövülme sırasında, bir görüntü akışı deneyimledim: bu çizimlerin çok hızlı bir montajını gördüm ve bir çeşit orgazm deneyimledim.

Görüldüğü gibi Steven'in rüyasındaki ülkedeki en güçlü adam, Todd Haynes'in dayısı Barry'dir. Todd Haynes, rüyasının 'bir çeşit orgazm' olarak tanımladığı bölümünü Steven'in ata binmiş ve hızlanmasını ister gibi görüldüğü planlarda filme aktarmıştır. Steven rüyasının bu bölümünde çok hızlı bir kurguyla birbiri ardına sıralanan görüntüler görür, tıpkı Haynes gibi. Ve bu görsellerin içinde Todd Haynes'in de gördüğü kas sistemi görüntüleri bulunur. Böylece, bir kez daha Haynes'in Freud'un çalışmasını sanatsal bir anlatıya dönüştürmekte kendi yaşantısından alıntı yaptığını görüyoruz.

Sonuç

Sanatsal bir eserden ya da gerçek bir olaydan sinemaya yapılan uyarlamalarda sosyokültürel, ideolojik ya da popüler bir tutumla kaynak esere bakışla hangi değişikliklerin yapıldığı incelenir, karakterin ırkı, yaşı, zaman, mekan değişiklikleri, tematik tutum ve kaynak eserin stili, anlatım dili, estetik ilkelerinin uyarlanması sorgulanır. Bu çalışmada filme kaynak alınan makalede bu unsurların hiçbiri yer almamaktadır. Dolayısıyla filmi tanımlanmış olan uyarlama türlerine dahil etme çabası doğru olmaz. Leitch'in gerçek bir olaya dayanan filmlerin bu gerçek öyküyü metinselleştirdikleri belirlemesine katılmakla birlikte bu çalışmadaki kaynak eser olarak görülen makale gerçek öyküde yer alan özgül unsurları içermediğinden aynı şekilde belirleyici değildir.

Bir Çocuk Dövülüyor başlıklı makalenin filmi izlemeden önce okunmuş olmasının bile roman, çizgi roman ya da benzeri bir kaynak eserden yapılan uyarlamalarda olduğu gibi karakterler, mekanlar, anlatım dili, atmosferi gibi özellikleri verili olmadığından alımlama açısından aynı etkide olacağı iddia edilemez. Gerek izleyici gerekse yaratıcı olarak makalenin kendi anılarını da içeren şekilde bir yeniden okuması yalnızca yönetmen açısından söz konusu olduğundan filmin palimpsestik bir metin olarak tanımlanması da eser odaklı yaklaşımda bütünü doğru olmayacaktır.

Todd Haynes bilimsel bir makaleyi sinemaya uyarlarken karakterin fiziksel ve kişilik özellikleri, konunun geçtiği dönem ve yer, sosyal çevre gibi unsurları kişisel tercihinin göre belirlemiştir. Burada Todd Haynes sinemasına özgü yaklaşımları görüyoruz. Konunun geçtiği ortam olarak Amerika'nın banliyö yaşantısının seçilmesi gibi. Bilimsel bir çalışmanın kaynak alınmasında sadakat kadar konunun sinema dilinde anlatılması ve sanatsal anlatım da ön plana çıkmaktadır. Kırmızı montu ve kulaklıklarıyla Steven'in renkle işaretlenmesi, hep yalnız olan, kız ayakkabısı giyen, Dottie hayranı "o çocuk" olduğunun göstergesidir. Son derece ekonomik bir anlatıma sahip olan filmde Haynes Steven'in iç dünyasına ilişkin bilgilendirmeyi müzik ve ses tasarımıyla yapmıştır.

Filmin kaynak metinle kurduğu ilişki bakımından Gerard Genette'ye başvurmak incelenen konuyla en yakın ilişkili kavramlara sahip olduğu için uygundur. Yüzeysel bir bakışla filmin üstmetin (*metatext*) olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı sorgulanabilir. Genette üstmetinselliği (*metatextuality*) şöyle tanımlar (Genette, 1997: 4):

Üstmetinsellik olarak tanımladığım metinsel aşkınlığın üçüncü türü genellikle "yorum" olarak tanımlanan ilişkidir. Belirli bir metni diğerine bağlar, sözünü zorunlu olarak ondan alıntılama, aslında kimi zaman adını vermeden söyler. The Phenomenology of Mind'da bu suretle ima yoluyla ve adeta sessizce Denis Diderot'nun Neveu de Rameau'sunu çağırır. Bu başlıca bir çözümsel ilişkidir.

Ancak alıntılama ya da adını anmama özelliği *Dottie Gets Spanked* için geçerli değildir. Başvuracağım diğer kavramsa Genette'in ötemetinselliğin (*transtextuality*) dördüncü türü olarak tanımladığı hipermetinsellik (Genette, 1997: 5):

Hipermetinsellik ile yoruma girmeyen bir anlayışla nakledilmesiyle, metin B'yi, (*hypertext* diye adlandırıyorum) kendisinden önceki metin A'ya (tabii ki, *hypotext* diye adlandırıyorum) bağlayan her ilişkiyi kastediyorum. Metaforik olan 'nakletme'nin ve negatif belirlemenin kullanımı bu tanımın kesin olmayan durumunu vurgular. Farklı bir şekilde görebilmek amacıyla, ikinci derecedeki bir metnin genel nosyonunu varsayalım (böyle geçici bir kullanım için hyper- ve meta- yı sınıflandıracak bir örnek bulma girişiminden vazgeçeceğim) : ör., önceden varolan bir metinden türetilen bir metin. Bu türetme betimsel ya da entelektüel türden olabilir, üstmetin (örneğin Aristoteles'in *Poetica*'sından belirli bir sayfa) ikinci bir metin hakkında (*Oedipus Rex*) "konuşur". Metin B'nin metin A'dan hiç bahsetmediği ama geçici olarak *dönüştürme* olarak adlandıracağım işlem yoluyla kendisinden yaratıldığı A olmaksızın varolması mümkün olmayan ve bu nedenle, ille de onun hakkında konuşmasa ya da ondan alıntı yapmasa da az ya da çok anlaşılır şekilde çağrışım yaptığı başka bir türden olabilir. Şüphesiz Aeneis ve Ulysses değişen derecelerde ve kesinlikle farklı sebeplerle aynı *hypotextin* (diğerleri içinde) iki *hypertext*dir. Bu örnekler, hipermetnin üstmetinden daha çok çoğunlukla "tam anlamıyla edebi" olarak görüldüğünü gösterir – genel olarak kurmaca bir yapıttan türetilmiş olması (anlatı ya da drama), kurmaca bir yapıt olarak kalması, böyle olunca da halkın gözünde otomatik olarak edebiyat alanına girmesi olan basit bir sebeple. Yine de bu konum onun için asli değildir ve olasılıkla kuraldışı bazı istisnalar bulacağız.

Todd Haynes'in filminde tema olarak psikanalitik bir olgunun başlangıç dönemini alması sınırlamasıyla, Freud'un makalesi *hypotext* işlevindedir ve bu örnek 'kuraldışı istisna' sınıfına girer. Elbette bu yaklaşım, tartışmaya açılan bir belirlemeyi içermektedir.

Todd Haynes'in metinselleştirmesindeki tematik sınırlılık aynı zamanda Freud'un makalesine sadakatinin de göstergesidir. Yanı sıra, Freud'un makalesinde ayrıntılı olarak yazmadığı ancak dövülme düşlemine sahip oğlan çocuklarının kadınsı tutumu ve eşcinsel eğilimde olduklarına ilişkin değinisinin filmin ana karakterinde yansıtılmış olması, kaynak metnin özüne sadık kalındığının göstermektedir.

Filmin öyküsünün ve senaryosunun yazımında Haynes'in kaynak metnin yanısıra kendi bireysel yaşantısına başvurduğu ve yarattığı karaktere ilişkin anlatının otobiyografik bir nitelik taşıdığı bulgulanmıştır. *Bir Çocuk Dövülüyor*'un hatırlanan çocukluk anılarıyla birlikte yeniden okunmasıyla makale anlatıya dönüştürülmüştür. Bu edim, senaryonun içeriğine katkıda bulunmuş ve sanatsal yaratımı beslemiştir. Yönetmen filmin yaratım sürecinde adeta kendisini Freud'un olgularından biri olarak konumlandırarak Freud'un psikanalitik genellemelerinden bireysel bir anlatı yaratmış, belirli karakterin öyküsünü yazmıştır, Steven'in öyküsünü. Film yarı otobiyografik bir anlatı olarak da tanımlanabilir.

Todd Haynes'in, sinemasında gördüğümüz *queer* çocukluk temasını özel olarak ilgi duyduğu dövülme edimiyle birlikte işlediği bu filmdeki yaklaşımı Freud'un çalışması ile örtüşmektedir, Freud'un çalışmasının özümsemiği açıktır. Filmin teması dövülme düşleminin

başlangıcı ve toplumsal normların bastırmaya hizmet etmesidir. Filmin hem Todd Haynes sinemasına hem de Freud'a sadık kaldığı rahatlıkla söylenebilir. Filmin dayandığı iki kaynak vardır, *Bir Çocuk Dövülüyor* başlıklı makale ve yönetmenin kendi çocukluk anıları. Her iki kaynak da metinselleştirilmiştir. Otobiyografik unsurlar film için çerçeve niteliği taşıyan makalenin bireysel bir anlatıya dönüştürülmesine hizmet etmiştir.

Kaynakça

- Bazin, Andre. 1995. "Arı Olmayan Bir Sinema İçin (Uyarlamının Savunması)". İçinde: *Çağdaş Sinemanın Sorunları*: 105-141. Çev. Nijat Özön. Bilgi Yayınları. Ankara.
- Boozer, Jack. 2008. "Introduction: The Screenplay and Authorship in Adaptation." İçinde: *Authorship in Film Adaptation*: 1-30. Ed. Jack Boozer. University of Texas Pres. Austin.
- Dalton, Stephen. 1998. "Scary Monsters, Super Freaks." *Uncut*. <http://toddhaynes.wolfzen.com/text/uncut.shtml> , 27.05.2015
- Desjardins, Mary. 2004. "The Incredible Shrinking Star: Todd Haynes and the Case History of Karen Carpenter" *Camera Obscura*, 57 (Volume 19, Number 3): 22-55
- Eisenstein, Sergev M. 1993. "Yazından Dersler." İçinde: *Sinema Sanatı*: 74-82. Çev. Nilgün Şarman. Payel Yayınevi. İstanbul.
- Eisenstein, Sergev M. 1993. "Bir Söylencenin Somutlaşması." İçinde: *Sinema Sanatı*: 83-89. Çev. Nilgün Şarman. Payel Yayınevi. İstanbul.
- Freud, Sigmund. 1999. "Bir Çocuk Dövülüyor" İçinde: *Psikopatoloji*: 153- 178. Payel Yayınevi. İstanbul.
- Genette, Gerard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Çev. Channa Newman, Claude Doubinsky. University of Nebraska Press. Lincoln and London.
- Hilderbrand, Lucas. 2007. "Mediating Queer Boyhood: Dottie Gets Spanked" İçinde: *The Cinema of Todd Haynes: All That Heaven Allows*: 42-56. Ed. James Morrison. Wallflower Press. London.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Routledge. New York.
- Hutcheon, Linda. 2003. "From Page to Stage to Screen: The Age of Adaptation" Great Minds at the University of Toronto, The University Professor Lecture Series. http://www.canadianshakespeares.ca/essays/hutcheon_page_stage.pdf , 17.04.2015
- Hutcheon, L. (May 2007) "In Defence of Literary Adaptation as Cultural Production," *M/C Journal*, 10(2). <http://journal.media-culture.org.au/0705/01-hutcheon.php>, 05.04.2015
- Landy, Marcia. 2003. "The Dream of the Gesture: The Body of / in Todd Haynes's Films" *Boundary* (2) 30:3, Fall 2003: 123-140. Duke University Pres <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=310808b0-82d3-43f1-a8cb-4f8385406585%40sessionmgr113&vid=4&hid=108> , 02.04.2015.7
- Leitch, Thomas. 2007. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. The Johns Hopkins University Pres. Baltimore.
- Leitch, Thomas. 2012. "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?" İçinde: *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*: 88-104. Ed. Deborah Cartmell. Wiley-Blackwell. West Sussex, Oxford.
- MacDonald, Scott. 2015. "Todd Haynes" İçinde: *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*: 357-372. Oxford University Press. Oxford, New York.
- McFarlane, Brian. 1996. *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*.

Clarendon Press. Oxford.

McFarlane, Brian. 2007. "It Wasn't Like That in the Book . . ." İçinde: *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*: 3-14. Ed. James M. Welsh, Peter Lev. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK.

O'Neill, Edward R. 2004. "Traumatic Postmodern Histories: *Velvet Goldmine*'s Phantasmatic Testimonies". *Camera Obscura* 57, Volume 19, Number 3: 157-185.

Özön, Nijat. 2000. *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. Kabalcı Yayınevi. İstanbul.

Pärn, Katre. 2008. "Adaptation of Text as Adaptation of Language: The problem of formalistic adaptation and beyond." *Hortus Semioticus* (3): 49- 60. ISSN: 1736-3314

Spierling, Ulrike & Hoffmann, Steve. 2010. "Exploring narrative interpretation and adaptation for interactive story creation." İçinde: *Interactive Storytelling*: 50-61. Ed. R. Aylett et al., Springer, Berlin, Heidelberg.

Stam, Robert. 2005. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation". İçinde: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Ed. Robert Stam, Alessandra Raengo. Blackwell Publishing. Malden, Oxford.

Starrs, D.Bruno. 2006. "A Queer New World: Adaptation Theory and the Zeugma of Fidelity in Derek Jarman's *The Tempest*." *AmericanQ* 4(1): 71-91. ISSN: 1695-7814

Stephens, Chuck. 1995. "Gentlemen Prefer Haynes" *Film Comment*, Vol. 31, No. 4, July/August 1995

http://www.industrycentral.net/director_interviews/TH02.HTM

http://toddhaynes.wolfzen.com/text/safe_etc.shtml, 02.04.2015

Wagner, Geoffrey. 1975. *The Novel and the Cinema*. Associated University Presses Inc. New Jersey.

Wyatt, Justin. 1993. "Cinematic/Sexual Transgression: An Interview with Todd Haynes" *Film Quarterly* (46) No 3, Spring 1993: 2-8. <http://www.jstor.org/stable/1212898>, 22-05-2015

Zatlin, Phyllis. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*.

Multilingual Matters Ltd. Clevedon, Buffalo, Toronto.