

## Görkemli Siluetin Arkasındaki Kadın: Joan Harrison'ın 1940'lardaki Filmleri\*

Cristina Lane  
Çeviren: Hülya ÖNAL\*\*



Joan Harrison tek başına tanınmış biri değildir ancak Alfred Hitchcock ile ortak çalışmalarından dolayı iyi bilinir. 1930 ve 40'larda yönetmenin altı filminin banyosunu ve yardımcı yazarlığını yaptı ve daha sonra, 1950 ve 60'larda gösterilen Emmy Ödüllü **Alfred Hitchcock Sunar** adlı televizyon dizisinin yardımcı yapımcılığını üstlendi. 1943 yılında Harrison, ani bir kararla kariyerine bağımsız bir film yaparak devam etmesi gerektiğini keşfetti. Korku/gerilim türü filmleri yapımında Hitchcock ile olan ortaklığının daha görünür ve özerk bir rolü olmasından yararlanmayı tercih etti. Bu aynı zamanda onun, kendisini "korku/gerilim filmleri ustası"ndan ayrı tutabilmenin ne kadar zor bir iş olduğuyula yüzleşmesi anlamına geliyordu.

Harrison'un ilk bireysel girişimi, 1944 yılında *United Artist* için **Karanlık Sular**'ın senaristliğini kabul etmesi oldu. Ancak **Karanlık Sular**'ın üzerindeki kontrolünü yitirdikten ve çok sayıda riskli senaryonun dibe vurmasına tanık olduktan sonra, yapımcılığın kendisine projelerindeki yazarlık dizginlerini elinde tutmasını sağlayan en iyi strateji olduğu kararına vardı. 1944 yılında Los Angeles Times gazetesine şu demeci verdi: "Önünüzde kösteklenen bir yazarı görüyorsunuz"<sup>1</sup>. Gazeteye, Universal'in kendisine **Hayalet Kadın**'ı yazma teklifine karşı, çarkı kırmak için kendisinin kara film yapma isteği ile yanıt verdiğini söyledi. Üçüncü bağımsız filmi yani **Harry Amca**'ya (1944) geldiğinde Harrison artık Universal ortaklığında tam bir yapımcıydı. Bağımsız bir yapımcı olarak Harrison projelerine, film başına finanse eden ve dağıtımını üstlenen kısa vadeli stüdyo kontratlarıyla devam etti. **Harry Amca**'dan sonra **Nocturne**'ü (1946) de içeren altı film daha yapacaktı ki bunlar: **Bana İnanmayacaklar** (1947), **Pembe At** (1947), **Bir Kez Daha, Aşkım** (1949), **Tanık** (1950) ve **Tehlike Çemberi**'dir (1950).

Bu gerilim filmlerinde Harrison, eski akıl hocası Hitchcock'un alışagelen tür geleneklerini farklı

bir yöne doğru taşıyarak kullanmaya çalıştı. Ataerkil yapıların tehdidiyle ilgili yapılan kadın soruşturmaları, birliktelikler ve mutlu sonların sorgulanması gibi birbirine benzer temalar üzerinde durdu. Zihnini meşgul eden bu konuları, sık sık alelacele metne sıkıştırdığı bir "son dakika" şaşırtmacası ya da cinsiyet rollerinde beklenmedik bir tersine çevirme yoluyla farklı bir bağlamda kullandı. Harrison, erkeklere özgü kara film ve gerilim filmleri türlerini kendine mal eden ilk kadın olmamasına rağmen, klasik dönem boyunca Hollywood'da yapımcı konumuna yükselebilen tek kadındı. Hem erkek hem de kadın karakterleri açısından "kabul edilebilir" davranış sınırlarını zorlama girişimleri nedeniyle Harrison sık sık stüdyo yöneticileri ve Yapım Yasası İdaresi (PCA) ile karşı karşıya geldi. Gayri meşru cinsel davranışlar, müstehcen bir dil, çıplaklık öğeleri, alkolizm ve aldatma gibi olgulara eğilimi yüzünden kendisini her zaman Joseph Bren'in ofisinde filmlerinin doğruluğunu savunurken buldu. Yapımlarını perdeye taşımak için verdiği mücadeleler, yapımcının endüstrinin hem içindeki hem de dışındaki statüsüne dair fikir verir. Daha özelde bu mücadeleler, Harrison'un, hem Hitchcock'un eserlerinin (gerilim türüyle ilgili olarak) tüketicisi hem de feminist öğeleri içinde barındıran özel bir kara film türünün üreticisi olarak çifte rol almasını sağladı.

Geleneksel film tarihi çoğunlukla Harrison'ı Hitchcock'un himayesi altında oluşu ile anar. Donald Spoto'nun, Hitchcock'un biyografisini konu ettiği **Dahinin Karanlık Tarafı; Alfred Hitchcock'un Hayatı** (1983) adlı film, otoriteler tarafından pek başarılı bulunmasa da Spoto'nun filmde Harrison'u soğukkanlı ve ulaşılamaz bir sarışın rolüyle göstermesi, Harrison efsanesini de biçimlendirmiş oldu. Spoto'ya göre yirmi altı yaşındaki muhabir Harrison, London Times'da çıkan bir "yönetmen asistanı" ilanına başvurdu. Hitchcock'un bekleme odasında **39. Basamak**'ta rol alacağı bölüm için mülakata alınan Madeleine Carroll ile karşılaştı. Carol gibi sarışın

\*Bu metin, *Authorship and Film*, (ed. A. David Gerstner ve Janet Staiger) Routledge, London, 2000, ss. 98-115. künyesine ait "Stepping Out From Behind The Grand Silhouette: Joan Harrison's films of the 1940s" başlıklı makaleden çevrilmiştir. Makalenin orijinaline en yakın "Görkemli Siluetin Arkasından Bir Adım Dışarıya" şeklindeki çevirisi, makalenin içeriğine ve orijinal başlığın edebi değerine uygun olarak başlıkta görüldüğü gibi değiştirilmiştir.

\*\*Yrd. Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü.

ve güzel olan Harrison da mülakata alınacaktı. Söylendiğine göre yönetmen burada, ümit vaat eden adayı kendine özgü kara mizahıyla teste tabi tuttu ve kadının sarsacak derecede karizmatik hazır cevapları karşısında ikna oldu<sup>2</sup>. Spoto, Hitchcock'un Harrison'ü kendi himayesine aldığı düşünüyordu. Çünkü Harrison, Hitchcock'un filmlerinde daha kırk yıl boyunca takıntı haline getireceği soğuk mizaçlı, kendinden taviz vermeyen sarışın figürünü temsil ediyordu. Spoto'ya göre Harrison, Hitchcock'un birçok fantezi kadını versiyonlarının gerçek yaşamdaki ilham kaynağıydı.

Bununla birlikte Hitchcock/Harrison işbirliği adına yapılan böyle bir yorum, Harrison'ü olası bir obje rolüne sokuyordu. Durum, bu soğuk sarışının gözünden acaba neydi? Nasıl oldu da onun kendi tercihleri ve fikirleri Hitchcock'un çalışmalarını etkiledi? Hangi açılardan birbirlerinin anlatıya olan katkılarını etkilediler? Hitchcock, üzerinde çalıştığı yaratıcı süreçte, çalışmanın ilerlemesine katkıda bulunması açısından yazarlarıyla bağımsız ortaklığına ve birlikte yaptıkları beyin fırtınasına çok güvenirdi. Bu noktada Harrison'un işleri kolaylaştırıcı rolü göz ardı edilmemelidir. John Houseman, *"Hitchcock ile çalışmak, aslında onu anekdotlar, durumlar, karakterler, keşifler ve tersine dönüştürmeler üzerine konuşurken dinlemek anlamına gelir,"* (Spoto, 262) diyordu. Bundan sonra yapılacak iş, senaristin, yönetmenin söylediklerini düzenleyip tutarlı, karakter merkezli bir öykü haline sokmasıydı. Hitchcock'un filmleri, böyle bir döngü halinde yazarın başarısı temelinde geliyordu ve Tom Ryall'ın da işaret ettiği gibi yönetmenin, ona destek veren ekibi güçlü olduğunda filmleri de eleştirel ve ticari yönden başarılı oluyordu<sup>3</sup>.

Harrison, Hitchcock'un eserlerine eşsiz ve çok güçlü katkılar sunmasına karşılık, onun kurumsal tarihi Hitchcock'la birlikte çalışmasının çok ötesine geçer. Onun yaptığı bağımsız filmler tarza, temalara ve ideolojilere bakış açısı sağlayan bir yaratıcı yapımcı eserdir. Bu noktaya kadar akademik film çalışmalarında Harrison'un kariyerine, bir dipnot ya da kabataslak bir anekdot içinde yer verilerek geçiştiriliyordu. Onun çalışmalarının tarihsel süreç, kurumsal çevre ve yazarlık gibi çok boyutlu bağlam içinde değerlendirildiği bu bölüm, Harrison'un film yapım ajanslığında sahip olduğu ya da olamadığı metinsel noktaları açıklamaktadır. Hitchcock ile olan ortaklık deneyimine kısaca değinildikten sonra bu bölümde **Hayalet Kadın** ve **Bana İnanmayacaklar** adlı iki filmin çözümlemesine

yer verilecektir. Onun her iki yapıma (**Hayalet Kadın** ve **Bana İnanmayacaklar**) yaptığı katkıların açıkça ortaya koyduğu gibi, Harrison, sadece kadının değil, erkeğin de evlilik ve aileye ilişkin sözde erdemli ilişkisini tersine çevirerek 1940'ların geleneksel normlarına karşı çıkmadaki kabiliyeti üzerinden kendi gücünün hakkını teslim etmiştir.

### Hitchcock Etkisi

Harrison'un kariyerinde en belirgin gelişme onun Hitchcock ile 1935'ten 1943'e kadar olan ortaklığında şekillenmeye başladı. Hitchcock'un filmlerinde kadın dedektiflere ve gotik "femme noire/kara kadın" türüne ağırlık vermesi bu yıllara rastlar<sup>4</sup>. Yönetmenin İngiliz yapımı **Kaybolan Kadın** (1938), çarkın dönmesine katkıda bulundu ancak bu çark, doruk noktasına onun David O. Selznick ile yaptığı 1940'ın Amerikan filmleriyle ulaşacaktı. Harrison, Hitchcock'un eşi Alma Reville ile içinde genç, saf kadın kahramanların çoğu kez ölüm-kalım terazisinde aşk ve evlilik uğruna zorluklara göğüs gerdikleri edebi kaynakları bulup gözden geçirerek, işin büyük bir kısmını yerine getiriyordu. Harrison, Hitchcock'un hikâyelerini ve sinematik ilgi alanını biçimlendirmede anahtar rol oynadığı kadar, yönetmen de onun korku/gerilim filmlerinin hermenötik\* yapısında hayatta kalma, bilmek ve bakmak gibi türe özgü çağrışımlar ile filmlerin bildik kalıplarını özümsemesine yardım etti. Yönetmenin **Kaybolan Kadın**, **Jamaica Inn** (1939), **Rebecca** (1940), **Şüpheli** (1941) ve **Şüphenin Gölgesinde** (1943) filmlerinde Harrison hikâye seçme becerisini zenginleştirmesi, çeşitli yollarla kimlik krizi ve kadın psikolojisinin içyapısını yansıtmayı denemesi açısından bu filmler onun için önemli bir eğitim sahası oldu. Harrison, 1934'te **Çok Şey Bilen Adam** filminin yapımı sırasında Hitchcock'un ekibine sekreter olarak katıldı. Birçoklarına göre Harrison küçük ofis işlerinde yetenekli değildi. O daha çok nesnel bir gözle film yapımıyla ilgili bilgi edinmeyi daha motive edici buldu. 1945'de Harrison, kendisiyle ilgili şu değerlendirmede bulunuyordu: *"Belki de Hitchcock'un sahip olduğu en kötü sekreterdim. Hitchcock'un bir yönetmen olarak ilgilenmesi gereken bütün bölümler hakkında çok daha fazla meraklıydım"*<sup>5</sup>. Harrison'un görevleri, senaryo olabilecek kaynak materyalleri ve hikâyeleri okuma olarak değiştirildiğinde, onda gözle görünür bir ilerleme kaydedildi. **Kaybolan Kadın** filmine kadar kısa senaryo ve diyalog parçaları yazan Harrison, sadece yönetmenden değil Sydney Gilliat ve Frank Launder ile senaryo yazan Reville'den de danışmanlık aldı.

Hitchcock'un kariyerindeki bu çok önemli filmde, anlatıyı yönlendiren (en azından bir noktaya kadar) soruşturmacı bir kadın karakter başrol aldı ve bunun sonucunda cinsiyet bakışlı ilişkiler ve kadınların ataerkilliğe dair edindiği bilgilerin uygunsuzluğunu sorun eden pek çok unsuru harekete geçirdi. Iris rolünü oynayan ve evlenmek için kararsız olan Margaret Lockwood, trenle nişanlısına giderken tanıştığı yol arkadaşı, Miss Froy'un kayboluşuyla karşı karşıya gelir. Çoğu "erkek uzman" olan trendeki diğer yolcular, Miss Froy'un Nazilere karşı çalışan bir casus olduğunu anlaşılmasından önce neredeyse onu aklını yitirmiş olduğuna inandırarak Miss Froy'un kayboluşuyla ilgili sürekli sorgularlar. Patrice Petro'nun da belirttiği gibi **Kaybolan Kadın** sadece kadın hafızasına, bakış açısına, bilgisine ve bireyselliğine değer veren feminist okumaya hizmet eden bir eser değil, aynı zamanda yapısını, klasik sinemanın geleneksel "Oedipal" anlatısının bir şekilde reddettiği kadın kimliğinin kayıp figürünü arayan kadın üzerine kuran bir film. Petro'ya göre film, *"Hitchcock'un yaratıcılığı için mihenk taşı oluşturmaktadır; çünkü film kadın kahramanını ataerkil sembolik düzenin karşısına çıkarmaktadır ve bu düzenin kadının kimliğini, deneyimini ve hafızasını yok sayan tanımlamasını reddetmektedir"*<sup>6</sup>.

**Jamaica Inn**, Harrison'un üzerinde durduğu meseleler Kaybolan Kadın'da olduğu gibi ön plana çıkmaya da kadının yine de araştırmacı rolünün olduğu ikinci film. **Jamaica Inn**, incelleme işlenmeyişi ve baştan aşağı kaba tarzı nedeniyle Hitchcock kulliyatından çıkartıldı. Ancak ben bu filmle ilgili bu negatif tutuma karşı bir yorum getirmeyeceğim. Harrison'un profesyonel yaşamına büyük etki gösterdi. Sydney Gilliat ile birlikte ikinci yazar olarak çalışan Harrison, yazma sürecine belki de ilk kez kendini bu kadar adayarak, **Jamaica Inn** senaryosuyla "olgunlaştı". Bu film, halası ve amcasıyla birlikte Cornish kıyılarında yeni bir evde yaşayacak ondokuzuncu yüzyıldaki bir yetimi canlandıran Maureen O'Hara'nın tanınmasına olanak sağladı. Kısa bir süre sonra kız, amcasının gemileri zorla rotasından çıkaran ve daha sonra yağmalayan bir kaçakçı çetesinin lideri olduğunu anlar. Bu cesur genç kadın Mary, sürekli olarak suçluların karşısında durur ve Charles Laughton tarafından canlandırılan cani sadistin kendisini kaçırarak bir seks kölesi olarak kullanacağı hayattan zorlukla kurtulur. Filmde zamanın çoğu suçluların kovalanması ve kanun adamının onları tutuklama çabaları ile geçse de Mary, daha önce **Kaybolan Kadın**, **Rebecca**, **Şüpheli** ve **Şüphenin Gölgesinde** filmlerinde ele alınan sorunlar-

la boğuşur. Mary, onun aile yaşamı ve kadın olgunluğu göstermede nasıl bir seçim yapacağı sorusunu ortaya koyan, kimliğini kaybetmesi sonucunda kocasının acımasız ve vahşi tarzı nedeniyle ona itaat etmek zorunda kalan Patience Teyze (Marie Ney)'in imgesiy-le karşı karşıya kalır.

Film, Harrison'un kariyerindeki bir diğer önemiyse onun **Jamaica Inn** ve **Rebecca**'nın uyarlandığı romanların yazarı Daphne du Maurier ile tanışması oldu. Du Maurier Jamaica Inn'in uyarlamasından çok hoşnut olmamasına rağmen, Hitchcock'un ilk Amerikan yapımı filmi için **Rebecca**'nın haklarını Selznick'e satmayı kabul etti (Spoto,202). Selznick için çalışan Harrison ve Kay Brown'un gayretli çalışmaları ikna sürecinde önemli rol oynadı. Harrison, yönetmeni kitapla ilgili olarak bitmek bilmeyen bir enerjiyle yönlendirip ve du Maurier'in şirketiyle defalarca iletişime geçerken, Brown da yazara romanına sadık kalınacağı teminatını verdi<sup>7</sup>. Harrison ve Brown'un sahne uyarlaması sırasındaki katkıları, geleneksel auteur kuramına çözüm getirmekte oynadığı önemli rol nedeniyle yabana atılmamalıdır. "D-Kızlar" ya da uyarlama sorumluları olarak onlar, hangi öykülere müdahale edilmesi gerektiğine dair hayatı kararlar vererek ya da seçimlerini sağlam nedenlere dayandırarak temel malzemenin teminatçılarıdır.

**Rebecca**, gotik **Jane Eyre** formülüne Hitchcock'un diğer filmlerinden daha yakındır ve Harrison'un yaratıcılık gelişiminde sarsılmaz bir yeri vardır. Bu, Robert Sherwood, Charles Bennett ile birlikte Harrison'a yazarlıkta ikinci kez saygınlık kazandıracak olan Akademi Ödülü'nü getirdi. Hem roman hem de filmin isimsiz protagonisti (Joan Fontaine), kendisini bir kimlik krizine sokacak anlaşılması güç bir adama, Maxim de Winter'a (Laurence Oliver) âşık olarak evlenir. Maksim onu yakınlarının evine götürdüğünde, ölmüş karısı Rebecca'nın imgesi tarafından rahatsız edilir ve bu durum onun kocasının gerçek yüzünü görme ve evliliklerinin ne kadar güçlü olduğunu sorgulamasına neden olur. Hitchcock'un görüş açısına göre yaptığı çekimler ve öznel kamera açılarıyla yarattığı sinematografik özdeşleşme nedeniyle onun en başarılı çalışmalarından biri olarak takdir gören **Rebecca**, yönetmenin feminizme karşı duyduğu kişisel kararsızlığı yansıtsa da, kadınların erkek egemenliğinde yaşadığı sorunlu ilişkileri dile getirmedeki ustalığını da ortaya koyar<sup>8</sup>. (Tania Modleski, 1988; Mary Ann Doane, 1987)



Birlikte çalıştığı ortaklarından biri olan Charles Bennett, Harrison'un katkılarını olduğundan daha az göstermek istemesine karşılık, yapım dosyaları, Bennet'in kişisel çıkarları için kendi bölümüyle ilgili değişiklikler yaptığını göstermektedir<sup>9</sup>. Harrison'un en önemli sorumluluklarından biri, günlükler, adres defterleri ve mektuplar gibi "kadın" eşyalarının protagonist'in psikolojik durumu ile nasıl örtüştürülebileceğinin yollarını bulmaktır<sup>10</sup>. Buna ilaveten Harrison, enerjisinin büyük bir kısmını, protagonistin, özellikle de Rebecca'nın idealize edilmiş imgesiyle onun toplumun tanımadığı türde bir eş olması arasındaki ilişkiyi bitirmesinde yaşadığı kimlik krizine ilişkin somut bir açıklama bulmakla harcıyordu. Bir film olarak **Rebecca**, senaristin daha da ileri götürmeyi ve farklı yönere taşımaya çalıştığı kadın kimliği ve kimlik tanımlamaları gibi konular ile zorunlu olarak bağlantı kurmuştu. Harrison'un yazdığı pek çok sahne, bir kimlik olarak eş rolünün alınmasının yarattığı psikolojik çıkmazı dramatize eden filme koyulmadı (Rebecca Dosyaları, HRC).

Harrison 1940'ların başlarında **Şüphe ve Şüphenin Gölgesinde** (beğenilmeyen bazı sahnelerini yazdığı ) filmi üzerinde çalışırken ataerik sembolik düzende kendi benliğinin sınırlarını sorgulayan kadın karakterler üzerindeki ilgisini yenilemeyi sürdürdü. Artık Harrison kendini Hitchcock denkleminden kurtarmaya başlıyordu. Yönetmenin "femme noire" çarkı kendini döndürebildiğinde Harrison artık işi öğrenmiş olmanın zirvesindeydi. Kendi deyişiyle "sadece bir sekreter" olarak anılmak istemiyorsa, "kendi kanatlarını denemeye" hazırdı (Daggett, 22).

#### "Kadının Bakış Açısı": Phantom Lady/Hayalet Kadın

Harrison'un kişiliği, işi ve yazarlığı konusunda hakkını vererek fikir yürütebilmek için 1940'ların ortalarında Hitchcock'un etkisini de içeren, ama bununla sınırlı olmayan yapımcılık rolünün tam olarak anlaşılabilmesi için çeşitli koşul ve şartların göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Filmlerinden her biri onun konumu hakkında sadece bir "Hitchcock" etkisi altındaki yazar olarak değil, aynı zamanda etkilendiği pek çok tür ("yanlış adam" filmi, "çalışan kız" drama, kara film) ve sürekli çalıştığı iki yönetmen hakkında da bilgilendirir. Robert Siodmak, **Hayalet Kadın** (Phantom Lady,1944) ve **Harry Amca** (Strange Affair of Uncle Harry, 1945) olmak üzere iki filmin yönetmenliğini yaptı. Aktör Robert Montgomery **Pembe At** (Ride the Pink Horse, 1947) (aynı zamanda oyuncu

olarak yer aldığı) **Bir Kez Daha Aşkım** (Once More, My Darling 1949) ve **Senin Tanığın** (Your Witness,1950, UK) filmlerini yönetti. Aslında Harrison'un en belirgin özelliklerinden biri de ortak çalışma sürecinde, en azından mesleki tavrını ortaya koyabildiği profesyonel anlamda uzun soluklu kadın-erkek ilişkileri oluşturabilmesiydi. İletişim kurma, beyin fırtınası ve görevlendirme konusundaki becerileri ve meziyetleri sayesinde başarılı oldu. Ve daha önceki bağlantıları sayesinde, endüstrideki diğer güçlü şahsiyetlerle kaynakları birleştirmenin değerini bildi.

Siodmak, Harrison ile onun kara filmle ve melodramla ilgili görüşleri nedeniyle uyumlu çalıştı. Siodmak, Harrison'un yapımcılığını üstlendiği filmlere Alman Dışavurumculuğu üzerine kurulu bir bakış açısı ve ona aktörlerle çalışma imkânı ve bir uzman bir "yardımcı yönetmen"<sup>11</sup> ünü kazandırdı. Harrison'un **Hayalet Kadın**'a katkısı daha çok William Irish'in romanını Bernad C. Schoenfeld ile birlikte uyarlamak oldu ki, bazı röportaj kayıtlarında her ne kadar taslağın yazımında Harrison'ın yardımcı yazar olduğu belirtilse de senarist payesini Schoenfeld tekbaşına aldı<sup>12</sup>. Harrison, oyuncu seçme ve yapımı koordine etme yeteneğiyle birlikte PCA ile yapılan müzakerelerin yürütülmesinde aracılık da yaptı.

Bir malzeme olarak **Hayalet Kadın**'ı seçerek Harrison, hem kendini Hitchcock ile aynı hizaya getiriyor hem de yeni alanının özerkliğini ilan ediyordu. Hikâye görünürde karısının öldürüldüğü sırasındaki suç mahallinde bulunmayışını, meçhul bir kadınla tiyatrodaki bir gece geçirdiği mazeretiyle açıklayan ve bu şekilde kendisini masum göstermeye çalışan Scott Handerson (Alan Curtis) üzerine kurulmuştu. Filmin başında anlatı üzerindeki kontrolünü dizginlemesine rağmen romandaki "sekreter kız", "yanlış adam"ın tümüyle umutlarını yitirmesinden çok sonra dahi, onun masumiyetini ispatlamak için araştırma yapmaktan vazgeçmeyen Kansas (Ella Raines) karakterine dönüştürdü. Romanı senaryoya uyarlarken Harrison, Scott'un en iyi arkadaşı bir polis dedektifiyle, onların buldukları ipuçları üzerinden iki erkek karakterle ilgili önemli değişiklikler yaptı.

Hitchcock ile çalışmadan önceki yıllarını, suça karşı duyduğu karşı koyulmaz merakı nedeniyle Londra'da işlenmiş çeşitli suçların yargılandığı mahkeme salonlarında oturarak geçiren Harrison ile Kansas arasındaki benzerliğe işaret edilirken Raines'in karakteri, Harrison'un pek çok özelliği ile birlikte onun da içinde olduğu "çalışan kadın" dünyasını

barındırır. Bu film ve yapımcının bunu izleyen pek çok filmi, savaş sonrası kadının yeni yeni girmeye başladığı iş dünyasında profesyonellik ile gerçek aşk arasında yaşanan ikilemlere odaklanan film türündeki "çalışan kız" dramlarını içerir<sup>13</sup>. Filmde Kansas'ın dikte etmek ve steno yazmak gibi rutin işlerinin yer aldığı iş yaşamına özel vurgu yapılır. Siodmak'ın biyografisi Deborah Lazaroff Alpi, bir adım daha ileri giderek Kansas'ın yapımcıdan yola çıkılarak oluşturulmuş bir model olduğunu söyledi (122). Bu yolla Harrison, kendisini yetiştirmiş bir sekreter figürü yaratmaya yardım ederek aslında kendini dışa vurma yöntemi bulmuştu.

Harrison'la ilgili biyografik bilgilerle onun metinsel yapımcılığı arasında kurulacak ilişki, yapımcının motivasyonlarını ve yaratıcılıktaki odaklanışını anlamak için oldukça önemlidir. Onun özel yaşamına ait unsurlar, özellikle onun erkek egemen bir sektörde bir kadın rol modeli olduğunun bilincinde olması çok önemliydi. Çünkü Harrison bunu bir yandan **Hayalet Kadın** gibi filmlerde dolaylı yollarla anlatırken, diğer yandan Hollywood basınında sesli olarak dile getiriyordu. Örneğin, bu filmin gösteriminden çok kısa bir süre sonra, kendi doğduğu yerde, İngiltere'deki yan komşunun oğlu ile "boğucu" bir yaşama teslim olmayı kabullenemeyişinin film endüstrisinde çalışma kararında etkili olduğunu açıklamıştı. "Yazmak istiyordum. Hayatı öğrenmek için Londra'da Old Bailey'deki mahkeme duruşmalarına giderdim. Birkaç kısa öykü yazdım. Sinemayla ilgilenmeyi çok istiyordum"<sup>14</sup>. diyerek sektördeki durumunu anlatıyordu. Onun sektördeki konumu, onu kendi filminde çalışan ve aynı onun gibi toplumun kendilerini evcilleştirme çabalarına karşı duran erkeklerle aynı seviyeye getirmişti.

Romandaki marjinal figürlerden biri olan Kansas karakteri, neredeyse diğer stüdyo yapımlarında bu şekilde yer alabilecekken, **Hayalet Kadın**, daha önceki femme noir yapımlarında olduğu gibi kadın protagonistin keşfi üzerinde yol alır. Film, Kansas'ın görüldüğü yirmi beş dakikalık sürede onun öznelliğine bağlı olarak gelişir. İzleyici filmin ortalarına doğru Kansas'ın, ipuçlarının katil olarak işaret ettiği adamı dostu olarak düşündüğünü öğrenir ve merkezdeki çatışma, onun ilerde kendi ölümüne engel olup olamayacağına dönüşür. Kansas'ın barmeni aşağılayarak bakarak provoke edişi ve nihayetinde onun kazara ölümünü izleyen Kansas ile şüphelinin özellikle uzatılmış, sessiz karşılaşmaları **Hayalet Kadın**'ın en güçlü sahnelerindedir. Barmenin adımını yola atmasıyla hızla gelen bir arabanın altında kalarak ölmesine tanık

olan Kansas, bildik "kadını" histerik bir tepki vermediği gibi, durumdan etkilenmez. Hatta tanık olduğu pek çok vahşet karşısında tamamıyla soğukkanlıdır.

Bu ve bunun gibi pek çok yolla Kansas, polis dedektifi (Tomas Gomez) tarafından sorgulandığında bile soruşturmanın arka planında kalmayı reddederek, iddiacı ve ısrarlı bir kadın modeli çizer. Filmde birkaç kez onun sınırlarını aşan dedektiflik rolüne gönderme yapılır. Örneğin Jack Marlowe, (Franchot Tone). "Bak, bu erkek işi" diyerek onu bu sevdiğinden vazgeçirmek istese de o, "Özür dilerim, ama burada öylece oturamam" diyerek yanıt verir. Monica Sullivan ise "Bu sekreter... patronu hapisanede çaresizce beklerken kendini bir tehlikeli durumdan diğerine atıyor. Hitchcock bu adamı dışarı çıkarmanın yolunu bir şekilde bulur, böylece suçu birlikte çözmüş olurlar ve sonrada birbirlerine aşık olabilirler"<sup>15</sup> sözleriyle durumu ortaya koyar. Aslında, Kansas'ın olaylar dizisi içinde tekil görünmesi uğruna filmin Scott'u anlatının merkezinden uzaklaştırması, Hitchcock'un **39.Basamak, Kaybolan Kadın, Sabotör** (1942), gibi filmlerinden de kopuşu temsil ediyordu. **Hayalet Kadın**, Kansas'ın çalışmasını ve otoritesini Scott'un kiler ile eşitlemesi nedeniyle Harrison'un daha önceki çalışmalarından ayrılır. Bu sadece erkek protagonistin filmin başlarında mahkûmiyeti boyunca edilginleştirilmesi değil aynı zamanda onun yasadışı ilişkileri nedeniyle acı çekmesi demektir. Aslında, suç esnasında başka bir yerde olduğu iddiasında olan katilin, onu suç mahallinde gören herkese rüşvet vermesi nedeniyle Scott, **Kaybolan Kadın**'daki Iris rolünü üstlenir. Kendi iddialarının doğruluğu konusunda önce polisi daha sonra da jüriyi ikna etmeye çalışır; bununla birlikte yasalar ve kanunlar tarafından görüşü, anıları ve deneyimleri konusunda sürekli sorgulanır. Kansas anlatı üzerindeki otoritesini iki şekilde kurar; birçokları henüz farkında olmadığı halde Kansas delilleri toplama ve Scott'un masumiyetine karar verme konusunda güç ve serbestiye sahiptir. Bunun dışında "yanlış erkek"e karşı o, "doğru" kadındır.

Feminist ifadelerle, **Hayalet Kadın**'ın gizemi, geleneksel kadın eşyası olan bir kadın şapkasına dayandığı için oldukça ilginçtir. Kansas, cinayeti gece kulübünde çalışan Estella Monteiro'nun (Aurora) taktığı şapkanın aynısı olan kayıp tanığın şapkası sayesinde çözer. **Rebecca**'da kullanılan kadın eşyaları gibi, bu şapka da sembolik anlamlar yüklenen bir nesne olarak oldukça önemlidir. Kansas'ın el çantası gibi diğer birçok kadın eşyasıyla birlikte kullanılan

kadına ait bu nesne, filmin dünyasına uygun bir zemin hazırlar. Bunlar **Hayalet Kadın**'ın anlatı ve tematik sıraların çözecek anahtarlarıdır. Diğer bir deyişle film, bu eşyaların sahip olduğu değeri canlı tutar ve Kansas'ın kimliğinin bir kadın olarak değer kazanması üzerinde durur.

Bunun ötesinde filmdeki sır, 1940'ların kara filmlerinde çok nadir görülen kadın arkadaşlığı ve karşılıklı dayanışmanın olduğu bir zamanda, Kansas'ın hayalet kadın Ann Terry'nin (Fay Helm) yatak odalarına ziyaretiyle çözülür. Kansas, Jack'in (katil) sadece kadın olması nedeniyle fuayede kalmasını istediği için sınırları bozulan Ann ile görüşmeyi başarır. (Jack'i Kansas'a ulaştıracak ziyareti engelleyen tıp doktoru, kadın olarak Kansas ile Ann arasındaki mesafeyi açıklayacak role dönüştürülen bir kadındır.) İki kadının buluşması, hem Gotik femme noire'de kullanılan mecazları hem birleştirir hem de yeniden yazar. Ann, nişanlısını kaybettikten sonra çektiği acıyla "çatıdaki deli kadına" dönüşür. Bununla birlikte korkunç bir dişi canavar hayaleti değildir – bir akıl hastası ve gelin (olamayışın) bozulmuş değişken egosu – ne Kansas'ı ne de onun gözünü korkutur. Evet, Kansas onun evlenme arzusu üzerinden ilişki kurar; fakat bu an kadın protagonistin erkek egemen ve heteroseksüel toplumsal düzen önünde baş eğişini göstermekten çok, kadınlar arası iletişimsizliğe vurgu yapar. Bu filmin söylemi kadının "zekâsı" üzerinedir ve anlatısının değeri bu iki kadının düşüncelerinin yoğun ve sakin buluşmasında kresendo noktasına ulaşır. Kadının balkondan düşmesinin çok sonrasında Jack'in bulunduğu, hayalet kadının bir ceset olarak gösterilmesi dışında hiç biri romanda yoktur.

**Hayalet Kadın**'a ait sayısız ana unsur romanda da bulunmasına rağmen Siodmak ve Schoenfield'in katkıları göz ardı edilmemelidir ve Harrison'un yazarlığının, bu Feminist bağlam içinde anlaşılması önemlidir. O, yazar kontrolünü kullandı ama daha da önemlisi, bir kadının keşfi ve bir kadının yeniden metalaştırma kaderine dayalı kaynak materyali, yeniden yapılandırdı. Bir sekreterin bakış açısından kadın ilişkilerinin yer aldığı alanlara vurgu yapılması, onun kara filmin kadınsı hatlarını oluşturmasını ve Hitchcock tarzı gerilim, kara film ve "çalışan kız" dramlarının senteziyle şekillenen profesyonel ününü arttırmasını sağladı.

**Hayalet Kadın**'daki toplumsal cinsiyete ait yan anlamlar ya da dönüştürmeler Harrison'un bilincinde olan ve tanıtılmasını istediği kavramlardı.

Harrison'un müdahalesi ve onayıyla Universal'ın halkla ilişkiler birimi tarafından yazılan, filmin basın kitabındaki sayısız makalede üstü kapalı olarak bu filmin cinsiyet algısının dönüştürüldüğü bir gerilim olduğu ima ediliyordu. Harrison, "**Hayalet Kadın, Kadın Hayranları İçin İlk Gerilim**" başlıklı makalesinde filmin benzersiz olduğunu, "*bu film kadın bakış açısından bir gerilim hikâyesidir ve bu daha önce perdede uyarlanmamış bir formüldür*" diyerek açıkladı<sup>16</sup>. Aynı makalede filmin, "temel cazibesini kadın psikolojisine" dayandırması nedeniyle Harrison'un yapımcı olarak ekibe dâhil edildiği açıklamasına yer verildi. "Bu daha ziyade genç bir kadın ve bir kadının şapkası hakkında bir hikâye"<sup>17</sup> ifadesi, daha önce sözü edilen sembolik anlamların yüklendiği eşyaların bilinçli olarak kullanılmış olduğunu yeterince açıklıyordu. Böylece filme atılan kadınsı bir kanca görevi sağlayan bu şapka, filmi "farklı" kıldı.

**Hayalet Kadın** iki önemli sonucuyla bilinir: birincisi film, Harrison kendini kadın izleyiciyle konuşur gibi gördüğü için filmdeki karakter, öykü ve cinsiyetlerin pek çoğunun, cinsiyet ideolojisi fikrini taşıyan korku/gerilimin kodlama ve kod-çözümleme çabalarına yönelik olduğunu gösterdi. Basına verdiği röportajlarda "Kadın Bakış Açısı"nın sadece bir görüşü ifade etmediği, daha da önemlisi filmin kendisi gibi suç hikâyeleri ve kara filme olumlu bakan, direkt olarak seslenilmek istenen kadın izleyicilerden oluşan bir pazar, elle tutulur bir hedef olduğundan söz etti. İkinci olarak, basına göre Harrison, kendisinin kadın-erkek farklılığına ilişkin getirdiği temel söylemleri ve Hitchcock ile ortaklığını öne çıkartmak konusunda oldukça istekliydi. Film tanıtımlarından biri şöyle başlıyordu; "*Joan Harrison, Alfred Hitchcock'un kanatları altındaki deha, yeni bir gerilim yapımcısı*". "*Bayan Yapımcı Tebrikleri Kabul Ediyor*"<sup>18</sup> manşeti altında ise Hitchcock'un gönderdiği üç düzine gül ile Harrison'un ortak yapımcılık başarısını kutlamasından söz ediliyordu. Aynı yayının ifadesine göre ise Harrison, eski yönetmeniyle olan ilişkisini istismar etmekten çok "Dişi Alfred Hitchcock" olarak yer edinmek arzusun-daydı.

Harrison yazarlıktan yapımcılığa etkile-yici bir geçiş yaptı. En azından ilk defa, Universal'in kendisinin yetki sınırlarını arttırdığı bir kontratı imzalatmayı başardı. Daha önemlisi **Hayalet Kadın**'ın yapımcılığını yürütürken diğer bir güç birimi olan Yapım Yasaları İdaresi (PCA) ile mücadele etmek zorunda kaldı. Bu yapım sırasında yönetim ile çatış-

ması görece olarak diğerlerine göre daha hafifti ve en azından bir defalığına caz gösterisi sırasında davulu şehevi bir coşkuyla çalan Cliff'in (Elisha Cook, Jr.) birkaç çekimini saklayarak kendisine verdikleri tavsiyeye uymamaya karar verdi. Değişiklik yapmayı kabul ettiği tek şey, Scott'un soruşturmalar sırasında kötü giden evliliğiyle ilgili yaptığı konuşmanın küçük bir bölümüydü. Onun, "Yolunda gitmediği halde evli kalan insanlara inanmıyorum" ifadesi, PCA'ya göre evlilik kurumunun kutsallığına tehdit oluşturduğu için çıkarıldı<sup>19</sup>. Aslına bakılırsa **Hayalet Kadın**, evliliğin getirdiği sınırlamalar ile ilgili yapılacak sorgulamaların kapılarını açtı ve evlilik kurumunun "öteden beri yürümediğini" fark eden çiftlere farklı birkaç seçenek sundu. Film, "katil kim" sorusunun peşine düşmeden ve Scott ile ölmüş karısının mutsuz evliliğini ardında bırakmadan önce, çıkmaza giren evliliklerinin karmaşık resmini çizer. Harrison filmin bu boyutunu minimize etmek için ne kadar baskı görse de PCA'nın düşüncesi ve onun bu düşünceye karşı durma eğilimi şiddetlenecek ve onun bir sonraki on yıldaki yazarlık kariyerini tanımlamaya devam edecektir. Harrison özellikle geleneksel evlilik ve aile dinamiklerinin getirdiği sınırlamaların dışında kalmaya çalıştığı sırada Scott'un evliliği sorgulaması, gittikçe yüzeye çıkan ve kendisinden sonrakilere için "tehlikeli bir alan" örnek olacak olarak görülebilir.

#### "Evlilik Acıları": "**Bana İnanmayacaklar**"

Harrison, 1940'lardaki basın açıklamasında da belirttiği gibi, tek eşlilik ve evlilik konusunda sıra dışı fikirlere sahipti<sup>20</sup>. Evliliği kırklı yaşlarına kadar erteleyen biri olarak (1958'de roman yazarı Eric Amber ile evlendi) bekâr olmaktan ve aktif sosyal bir yaşam sürdürmekten gurur duyduğunu ifade etti<sup>21</sup>. Bir defasında New York Times'a "*şu an itibarıyla evliliğe çok fazla inanan biri değilim. Başka bir ifadeyle, olabileceği kadarına inanan biriyim*"<sup>22</sup> şeklinde bir demec verdi. O, bireyi evlenmeye zorlayan kültürel ve toplumsal baskıdaki gizemi gördü ve sinema karakterlerinin bu baskı altında ezilişleri ya da evlilikle ilgili yaptırımlara karşı çıkış süreçlerini araştırmayı tercih etti. **Hayalet Kadın**'dan sonra yaptığı filmler, kurumun olabilecek en az iyileştirici etkisiyle, onun bu tür hikâyeleri halka göstermek için ön plana çıkarma konusunda gösterdiği hatırı sayılır yönetsel enerji sayesinde, evliliğin çarpıklığı üzerinde ne kadar odaklandığını gösterdi.

Harrison'un yapımcılığını üstlendiği ikinci film **Harry Amca**, kadının araştırmacı olduğu

gerilim türünden kopuşun temsilcisi oldu. Erkek protagonistin üzerinde yoğunlaşan bu melodram gerilim kombinasyonu, Yeni İngiltere'nin aile yapısındaki aldatmaya dayalı ilişkilerle, güçlü savrulmuşları bulmak üzere üst sınıfın aldatıcı görüntüsünün altında yatanlara baktı. Bu popüler tiyatro oyununun uyarlamasında, orta yaşlı bir bekârın (George Sanders'in canlandığı) sadece kız kardeşinin ölümcül (aynı zamanda romantik) kıskançlığından kurtulmak için en nihayet âşık olması konu edilir. Senaryonun orijinalinde ise erkek, kız kardeşinin (Geraldine Fitzgerald) içtiği kakaoya zehir koyarak öldürür. Hikâyenin tabuları yıkacak bu açık tavrını yansıtmak üzere makul bir uzlaşma yolu bulma çabasıyla beş ayrı çekim önerisi hazırlayan Harrison, Breed'in bu sahneyi olduğu gibi koruması için çok mücadele verdi. PCA, hikâyenin sonunu belirleyen cinayet sahnesinin bir rüya olacak şekilde adapte edilmesi konusunda stüdyo üzerinde yoğun baskı yapıyordu.

Bu film, Harrison'un kariyerinde iki önemli neden yüzünden önemlidir:(1), "aile saadeti"nin çarpık ve patolojik sonuçları üzerinde ısrarla duracağına işaret etti. (2) PCA ile düştüğü ihtilafın sonucunda çalıştığı stüdyodan istifa ettiği süreçte, onun yaratıcı kararları arkasında duran Universal'in desteğine duyduğu güveni kaybetti. İstifasının ardından **Nocturne** (1946) ve **Bana İnanmayacaklar**'ı (1947) yapacağı RKO'ya geçti<sup>23</sup>.

Eğer **Harry Amca**, orta sınıf İngiliz aile ilişkilerindeki cinsellik ve şiddeti ortaya çıkarıyorsa, **Bana İnanmayacaklar** da üremeye dönük cinsellik ve evlilik kurumundan topyekün bir dönüşü ifade ediyordu. RKO yapımı bu film, Verna Carlson adlı bir kadını öldürmekten suçlanan Larry Ballantyne'in mahkeme duruşması ile açılır. Onun verdiği ifadeler olaylar dizisinin çatısını oluşturmak üzere film süresince gösterilir. Larry flasback'ı başlatmak üzere zamanı bir yıl öncesine getirir. Ekonomik olarak kendini güvencede hissetmek üzere evlenen New York borsacı, bir dergi yazarı Jane (Jane Greer) ile aşk yaşamaktadır. Tam birlikte kaçmak üzereyken, karısı Greta (Rita Johnson) Los Angeles'de bir çiftlik satın aldığı ve onun terfii etmesi için düzenlemeler yaptığını söyleyerek kocasını kalması için ikna eder. Batı Kıyısına taşınmalarının ardından, sekreteri Verna yaşadığı aşk nedeniyle yine aynı duruma düşer. Larry, karısının parasının bir kısmını elde edebileceği bir yol bulur ve onu terk ettikten sonra Verna ile birlikte Reno'ya doğru balayı yapmak üzere yola çıkar. Yolculukları sırasında



bir kamyon araçlarına çarpar ve Larry, kazada yaşamını yitiren Verna'nın tanınmayacak durumda olduğunu fark ettiğinde, dedektiflere ölen kişinin karısı olduğunu söyler. Greta'nın uçurumdan atlayarak intihar ettiğinin anlaşılması üzerine Larry, Verna'yı öldürmekle suçlanır. Şüphelinin kendisine duyduğu ilgiyi kullanarak soruşturmayaya yardım eden Janice, filmin ahlaki sesi olur ve onun masum olduğunu ileri sürer. Jürinin verdiği karar okunurken, Larry pencereden kaçmaya çalışır ve o sırada polisler tarafından vurulur. Tam bu anda kararı okuyan görevli, "suçsuzdur" der.

Böyle bir öykü özetinin yanıltıcı olabileceği gibi **Bana İnanmayacaklar** çok sayıda feminist uyarıcı konusundadır ve film, erkek ya da kadın fark etmeksizin tüm karakterlere karşı sempati duyulması konusunda başarısızdır. Harrison'un 1940'ların sonlarına doğru yaptığı tüm filmlerinde olduğu gibi bu film de hikâyesini, en azından yüzeysel de olsa, yapımcının kariyerindeki geçiş sürecinde kendini tanıtmak ve yazarlık farklılığını ortaya koymak üzere Kadın Bakış Açısı'nda faydalandığı kadın özneliği üzerinden sunmak için çok az çaba gösterir. Bununla birlikte, **Bana İnanmayacaklar** (ve Harrison'un son 1940'lı filmleri) Harrison'ın iki amacını gerçekleştirmek üzere gösterdiği çabalar bağlamında değerlendirilmelidir. Öncelikle açıkça bir kadın olarak erkek emsalleri gibi kara filmin aynı zıt permutasyonlarında başarılı olabileceğini göstermek istedi. İkinci olarak ise, **Bana İnanmayacaklar** ile olan ilişkisi, onun kadın-erkek ilişkilerine olan feminist tavrının altını çizdi. Afişin tanıtım manşeti "*Ona çok kadın âşık oldu. Bir adam şeytanlığa yönelirse genellikle yanında bir kadın götürür... bu adam ÜÇ tane kadın götürdü*"<sup>24</sup> idi. Harrison yanlış-adam türüne özgü geleneksel beklentileri yıkmakla ilgili olduğu kadar, içerisinde kadın ve erkeklerin tipik olarak eşleştirildikleri ve kendilerine bazı cinsel kural ve yasa biçimleri yolunun gösterildiği, daha muhalif "kara" filmlerle ilgiliydi.

Harrison, cinsiyet ve cinsel davranışın "uygun" standartlarını koruma yolunda kararlılığını gösteren PCA ile olan uzun savaşını sürdürerek **Bana İnanmayacaklar**'ı ortaya çıkarmak için akla kararı seçti. 25 Nisan 1946'da Joseph Breen'in ofisinde Harrison ile yapımcı Jack Gross ve William Gordon'un ilk öykü toplantısı ardından Breen dosyalara öykünün, "Yapım Kanunu"nun "evlilik kurumunun kutsallığının desteklenmesi gerektiği"ni belirten maddesini ihlal ettiği notunu düştü. Öykünün konusu ve teması bu ilkelere göre havada asılı kalmıştı ve Harrison,

yönetmen Irving Pichel ve Jonathan Latimer'den oluşan ekibiyle küçük değişiklikler yapmasına rağmen hikâyeyi perdeye taşımakta inat etti.

Bu film izleyicisini, Larry'nin Verna'nın kazayla ölümü ve Greta'nın intiharıyla ilgili anlattıklarına inanmaya yönlendirmekte ama daha da önemlisi onlardan Larry'nin kadınların her birinin ölümünden ayrı sorumlu tutulup tutulmayacağı üzerine fikir yürütmesini bekler. Nihayetinde o, Verna'nın yaşam değerini onun kimliğini bilerek ve isteyerek değiştirmeye vardırarak hiçe saymıştır. Diğer yandan Greta'yı acınacak ve sıkıntılı bir durumda bırakarak intihar etmesine sebep olur. Belki de katil olmamasına rağmen neredeyse hikâyenin bütününde karısının parasına güvenerek çapkınlık yapan kötü bir zampara olarak gösterilir. Nihayet cezası, izleyicinin kendisine vekil tayin ettiği ve Larry ile ilgili ahlaki değerlendirmesinin jüri üzerinde önemli bir etkisi olan Janice tarafından dile getirilir. Görevli son kararı okumadan önce Janice "*Sana inanıyorum Larry*" diyerek, özgür olması halinde gelecekte onunla birlikte olabileceğini ima eder. Ama ona olan inancı onun davranışlarını affedecek kadar çok değildir ve film, onun için dolayısıyla izleyici için 'eğer mümkünse' önerisinde bulunur. Bu sahnede Larry'nin zavallıca geçirdiği hayatında kadınlara ne kadar kötü davrandığını kabul etmesiyle duyduğu pişmanlık gösterilir. Bununla birlikte onun özrü, o kadar önemsiz gösterilir ki, doruk noktasına çıkacak bir kişilik-dönüşümünden mümkün olduğunca ayrı bir yöne gitmesini sağlar. Serbest bırakılsa bile bu çiftin mutlu bir sonla bitecek bir ilişkiye sahip olma olasılığı mümkün değildir<sup>25</sup>. Ölümünden sonra bile sonuç, Larry'nin birden fazla kadınla gönül ilişkisi, yasal kurumlara karşı saygısız ve inançsız tutumu ve bitiremediği evliliğidir.

Janise'in, **Bana İnanmayacaklar**'da iyi huylu, uyumlu az sayıdaki birkaç karakterlerden birini temsil etmesi ve onun anlatıdaki konumu, Harrison'un sansürcülere yanıt olarak yaptığı birkaç küçük değişiklikten biridir. Janice ve Larry'nin alkol tüketimi kadar ikisi arasındaki gizli cinsel çekimin yumuşatılmasına ek olarak Harrison ve Latimer, ikinci ve üçüncü sahnede dava üzerindeki kadın karakterin bakış açısını yeniden şekillendirdi. Breen RKO'ya yazdığı mektupta, "ahlaki değerlerin uygun bir şekilde yerine getirilmesinde" başarısız olan filmde Janice'nin "hataları nedeniyle Larry'i cezalandıran" bir karakter olarak işlev görmesini çözüm olarak önerir. Breen, Harrison'a Gross ve Gordon ile yaptıkları

tartışmalarda "Janice karakterinin ahlaki açıdan temizlenerek onun "ahlakın sesi" rolünü alacak önemli karakterlerden biri haline getirilmesi görüşlerini hatırlatarak devam eder<sup>26</sup>. RKO ekibi bu öneriyi bir tavsiye olarak değerlendirdi ve kesin kuralları olan PCA'yı yatıştırarak stratejik bir çaba olarak Janice'yi dışı bir yırtıcıdan, daha çok ahlaki bir tavır sergileyen karaktere dönüştürdüler. Onunla ilgili sahnelerden bazılarını yeniden yazdılar ve böylece o da Larry'nin kendisini baştan çıkarma çabalarına karşı durdu ve uzatılmış itiraz sürecinden sonra kendisini onun baştan çıkarıcılığına teslim etti. Daha doğrusu Janice, iyi bir kıza dönüştürüldü. Daha da önemlisi bu hikâyede Janice, Larry'nin ilişkilerindeki ucuz tavrı yargılayan kararların sesi haline geldi. Filmin doğru ve yanlışları üzerinde devletin ve şirketin söz sahibi olmasının bir uzantısı olarak, filmin alt metnine hâkim olan senaryodaki daha çok rahatsız edici unsurlardan verilen ödün, kadının karakterinde somutlandı.

Verna karakteri pek çok sahne süresince **Bana İnanmayacaklar**'daki Janice'den cinsel ve kültürel açıdan daha tehlikeliydi ve PCA kayıtları, Harrison'un Verna'nın (geleneksel/ahlaki) sınırları ihlal eden niteliğini korumak için çok çaba gösterdiğini ortaya çıkardı. Verna üretim kodlarını iki önemli sebepten ötürü tehlikeye attı: cinsel anlamda kendine çok güveniyordu ve evlilik ile tek eşlilik konusunda katı olmayan fikirlere sahipti. Tümünüyle klasik femme fatal figürüne uygun olmasa da o, evlilik dışı bir ilişki-den keyif alırken erkeği bir mazeret olarak seçen ve kendi tanımıyla para için cazibesini erkekler üzerinde kullanmaktan çekinmeyen bir kadındı. PCA tarafından talep edilen değişiklikler çok fazlaydı ve Harrison ile ekibi bunlardan sadece bir kaçına olumlu baktı. Örneğin orijinal taslakta Verna'nın Larry ile buluşmalarında giydiği kıyafet açık saçıktır ve yüzme sahnesi boyunca "mayosunun çok küçük olduğundan" övünerek söz eder. (PCA Dosyaları, Nisan 26, 1946,4) Filmin son versiyonunda Verna'nın elbisesi muhafazakâr görünür ve her iki karakter de yüzdükten hemen sonra bornozlarını giyerler. Bornoz giyme fikri Breen tarafından teklif edilmişti ve yazmaya değerdi ama Harrison, Breen'in teklifine uymaya zorlayan ikinci mektubu alıncaya kadar banyo bornozlarının kullanılmasına karşı direndi (Mayıs 28, 1946, 2). Değiştirilmesine rağmen yüzme sahnesi, zina yapmaya gönderme yapan "tutkulu aşk sahneleri"yle sansür yasalarının sınırlarını zorlamaktan da geri kalmadı. Bir hayli manidar bir şekilde yüzme sahnesiyle, Breen'in "yüzme kıyafeti giymiş iki insan arasında

asla fiziksel bir yakınlaşma olmamalıdır" direktifine karşı çıkmış oldu (Nisan 26, 1946, 4).

Breen ile Harrison'un ekibi arasında çıkan bir diğer anlaşmazlık ise Verna ve Larry'nin ilk buluşmalarındaki öpüşme sahnesiydi. Breen kesin bir ifadeyle "*Verna bir saniyelik bile olsa Larry'nin onu öpmesine karşılık vermemelidir*" diyordu (Nisan 26, 1946, 4). İlk başlarda Harrison, Verna'nın (senaryodaki) öpüşmeye karşılık vermesini olduğu gibi bırakarak PCA'nın gönlünü almayı reddetti. Yönetimdeki William Gordon bu sahnenin düzeltilmemiş olması konusundaki memnuniyetsizliğini imalı bir yolla dile getirdi. "*Daha önceki mektupta da belirtildiği gibi Larry'nin kadın üzerinde zor kullandığı izlenimini verilmesi kabul edilebilir*" (Mayıs 28, 1946, 2). Diğer bir deyişle Verna'nın cinsel arzusunda izin çıkmamıştı; ama öte yandan cinselliğinin kurban edilişine cesaret verilmişti. Harrison ve Latimer bu önerinin sessizce aksini kanıtlayacak bir çözüm yolu buldular. Sahneyi, Larry'nin Verna üzerinde zor kullanacağı şekilde değiştirmeyi reddettiler. Onun yerine bu sahneyi tümüyle çıkardılar ve ilk öpüşmeyi Larry'nin pırlanta yüzüğü Verna'nın parmağına taktığı sahneye taşıdılar. Böyle bir revizyonla ön plana çıkarttıkları evliliğe kinayeli bir şekilde bağlayıp sallantıda bırakarak geciktirdikleri Verna'nın cinsel görünürlüğü konusunda sansürcülerle uzlaşmaya vardılar. Üstelik kadının bu öpücğe iddialı bir şekilde "karşılık" vermiş olmasını hem değiştirmemiş oldular hem de bir sonraki erotik dokunuşları olan yüzme sahnesine ön hazırlık yapmış oldular (bu öpüşme sahnesi yüzme sahnesinden hemen önce gelir). Sonuç olarak Breen ile RKO arasındaki fikir alışverişten, Harrison'un **Bana İnanmayacaklar**'da kadın cinselliğinin temsili ve tartışmalı heteroseksüel ilişkileri mümkün merteye olmasını istediği şekliyle bırakmak üzere planlı bir çaba gösterdiği anlaşılmaktadır. Harrison bu sahneleri tümüyle kaybetmek yerine, senaryolarda minimal düzeyde taktik ve stratejik değişiklikler yaptı.

Verna'nın neden olduğu ikinci bir tehlike de, onun tek eşlilik ve evlilikle ilgili ilerici politikaları ve bu da Harrison tarafından ustaca manevralarla sonuçlandırıldı. Verna'nın Larry'nin evli oluşunu umursamaması, onu geleneklere uymayan bir pozisyona sokuyordu. Verna, ilk senaryo versiyonlarında ve son film aşamasında, sürekli olarak onun Greta ile olan ilişkisi ya da evli olma durumuyla fazla ilgilenmediğini açıkça ifade etti. Breen'in ofisinde sadece özel iki diyalog dikkate alındı. Orijinal senaryoda

yüzme sahnesinden hemen sonraki konuşma boyunca Verna, “evlenmek zorunda olmadıklarını” ima etti – Larry’nin kendisiyle birlikte yaşayabilmek için karısını terk etmesinden “günah içinde” sonsuza kadar kendisiyle yaşamasına razıydı (Nisan 26, 1946, 5). Bu ifadelerdeki “birlikte yaşama” kısmı oldukça ciddiydi. Orijinal senaryoda Verna Larrye ultimatoma vererek sorar “Benimle mi yoksa onunla mı yaşamayı planlıyorsun?” PCA, bu cümlelerin kesinlikle evlilik dışı illegal bir ilişkiye gönderme yapması nedeniyle senaryodan çıkartılmasını istedi (Nisan 1946, 4). Harrison ve Latimer için çözüm, Verna’nın sorusunu “Onunla mı görünmek istiyorsun yoksa benimle mi?” şeklinde değiştirmek oldu. Sahne bu soru üzerine kurulduğu için aslında sorunun altında yatan anlam olduğu gibi kalmış oldu; bununla birlikte ifadenin yeniden yazılması, evlilik dışı birlikte yaşamaya açıkça yapılan göndermeyi de yumuşatmış oldu. Tüm bu tebligatlar ve yapılan değişikliklerden Harrison’un iki eşlilik, aldatma ve onaylanmamış cinsel birliktelikler gibi temaların onu çektiği görülmektedir. Aslında bu konuları PCA ile tartışıyorlardı, ancak çok sıkıştığında ya da karakterinin onay görmeyecek sınırları aşan tavırlarını büyük bir incelikte olduğu gibi bırakmak için bir strateji bulunduğu olabildiğince az taviz veriyor ve yerine farklı bir öneri sunuyordu.

Hatta ihanete uğrayan eş karakterine sıra geldiğinde, Harrison, Pichel ve Latimer evlilik kurumunun sorgulanmasını sağlayacak bir tutum sergilediler. Greta’nın gerçek aşk ile ya da evliliğin meşruluğuna dair bir inancı olmaması nedeniyle, evliliğin yürütmesinde gözle görülür bir çaba göstermesine rağmen Larry ile olan ilişkisi karmaşıktır. Breen’in isteği üzerine bir sahnede önemli bir konuşma iptal edildi. Greta’nın Verna ile olan ilişkisi konusunda Larry ile karşı karşıya kaldığı bu sahnede (ve Santa Barbara’ya taşınmalarını teklif eder.) kendisine sansür denetçilerini kaygılandırarak monolog verilmişti. Greta, azarlar bir tonda “hakarete uğramış bir eş ne yapar?” diye sordu. PCA’ya göre kadının bu soruyla ilgili tavrı, bazı durumlarda boşanmanın kabul edilebilir olabileceği imasını taşıması nedeniyle “saldırgan” bulunabilirdi. Çözüm olarak replik yeniden yazıldı ve Larry ile yer değiştirmesinden sonra daha sempatik gösterilen Greta “Bütün girişimleri yapabilirim, dava açmak hariç. Bunu kendi başına yapmak zorundasın” açıklamasını yaptı. Bu değişiklik hem kurumsal hem de duygusal olarak hareket kabiliyetinden yoksun olduğunu ifade etmeye yaradı ama yine de ihanete uğramış bir kadından gelecek dozu yüksek eleştirel bir mesaj vermesine

yetmedi. PCA’dan gelen baskıya bağlı olarak, toplumun mevcut gerçekliğine direkt olarak gönderme yapamadı. Greta’nın Larry’nin “zalimce” davranışlarına sınırlı bir şekilde karşılık vermesine izin verildi. Ayrıca kendisinin karşılık verme alanındaki seçeneklerinin ne denli sınırlandırılmış olduğuna da dikkat çekemedi. Sonuç olarak mevcut ahlaki normlara göre yeniden yazılan karakterin, Janice’nin cinsel temsilinin bastırılması gibi, Greta’nın da sesi kısıldı. Ben yine de bu “sessizliklerin” Harrison’un ekibinin yapmayı reddettiği değişiklikler olarak görülmesinin gerekli olduğunu düşünüyorum. Tüm bunlardan sonra, filmin senaryosunun versiyonunda bile Greta, evlilik kurumu ile ilgili esnek düşüncelerini sürdürdü. Sadece Santa Barbara çiftliğindeki gerçek tahakküm dışında, ne evlilik ve tek eşliliğin romantik imgelerinin gösterildiği senaryoların altına imzasını attı, ne de ideal kadın rolü versiyonlarını onayladı.

Harrison’un **Bana İnanmayacaklar** üzerinden PCA’ya karşı verdiği mücadelenin açıkça ortaya koyduğu gibi, yapımca kadın karakterlerin cinsel ve ahlaki kuralların sınırlarını zorlama konusunu kendi lehine çevirdiğini göstermiştir. Filmin kadın karakterine aşk nesnelere üzerinden kendini ifade ve temsil etme hakkını başlatma çabaları sırasında Harrison, PCA’nın baskılarının etrafından dolanma konusunda sıklıkla başarısızlığa uğramıştır. Bununla birlikte eldeki kanıtlar onun yine de bunu denediğini göstermektedir. **Bana İnanmayacaklar**, **Nocturne** ve **Pembe At** gibi 1940’lı yıllara ait filmler, onun mümkün mertebeye erkek karakterinin cinsel ve ahlaki gelenekleri zorlayıcı yatırımları olmuştur. **Bana İnanmayacaklar**’ın dünyasındaki değerleri inşa etmesine yardımcı olması bakımından Larry’nin cezalandırılması için mümkün olan en yumuşak çabayı gösterdi, onun mazeretlerini bastırıp kurtarılması olasılığını olabildiğince minimuma indirdi. Daha geniş bir düzeyde, onun yazarlık işi, kendi ilgi alanını oluşturan ve yapım aşamasında ilk sıraya koyduğu müstehcen hikâyeleri bulma kabiliyetini de içeriyordu.

**Bana İnanmayacaklar**’ın ortaya koyduğu üzere, Harrison’un yazarlığı her zamanki gibi evliliğin ve ailenin patolojik ve çoğu kez zorlu alt yapısı üzerinde durdu. **Hayalet Kadın**, dişi öznelliğe dikkati çekmesi nedeniyle doğru yoldan saparak var olmasına rağmen önemliydi; çünkü çalışan bir kadın olarak onun dünya görüşünü dile getirdi ve ona mutlu son ve standart aile kurumlarını sorgulayabileceği bir zemin hazırladı. Bir Harrison filmi yaparken, yapımca şu tabu

soruları sorardı: “Mutsuz bir çift neden boşanmaz?”, “Bireyin neden sadece bir tane sevgilisi olmalıdır?”, “Çekirdek aile ve işyerinin temelinde cinsel dinamikler yok mudur?”, “Normal insanlar bu dinamikleri kabullenseler ne olur?”, “Neden daima erkekler, eşlerinin cinayete kurban gitmesi durumunda en çok şüphelenilen kişiler olurlar?”

Harrison’ın yaratıcı kişiliği, Hitchcock’un mirasıyla birleştirilmiş görkemli bir tarihten ziyade daha çok ihtiyaç duyulan bir mikro-tarih oluşturdu. Harrison, Hitchcock’un çalışmaları üzerinde önemli yazınsal etkisiyle rol aldı ve onun Hitchcock’un filmlerine olan katkısı, stüdyo hiyerarşisi içinde kadınlara düşen görevleri daha değerli kılınması bilincini yarattı. Dahası, 1940’larda stüdyo sisteminde tek başına bir kadın olarak üretim kontrolünü kullanmaya ve tek eşlilik, evlilik, aile normları gibi kavramları eleştirmeye cüret ederek Hollywood’da feminist bağımsızlığı için bir yer açtı.

**Nocturne**, **Pembe At**, **Bir Kez Daha**, **Aşkım** ve Harrison’un 1940’ların sonunda yaptığı diğer filmler, daha kapsamlı çalışmalar için verimli çalışma alanları sunabilirler. Sinema akademisyenleri tarafından büyük ölçüde ihmal edilmiş bir çalışma temeli inşa etmeye yardım edebilirler. Harrison’un yapımca-yazar rolünün bu filmlere biyografik tutarlılık ve politik bir anlam kazandırması nedeniyle onların etkileri ve ima ettikleri daha anlaşılır olabilir. Hitchcock eserlerinin yapımca ve tüketicisi olarak onun çifte görevin pekiştiren **Alfred Hitchcock Sunar** (1955–1962) ve **Alfred Hitchcock Zamanı** (1962–1963) dizilerine olan katkısının araştırılması, bir diğer önemli çalışma alanı olabilir. Özellikle benzersiz bir şekilde “koruk veren” mekâna sahip bu diziler, televizyonun yeni evcil ve evcilleştirilmiş aracı olarak kabul edildiler. Harrison’un Norman Lloyd ile birlikte ortak yapımca olarak çalışması, onun 1940’lı yılların filmlerindeki aynı kültürel ve eleştirel unsurların devam etmesini sağladı. Aile üyeleri ve evli çiftlerin içersinde gizlenmiş suçluluk ile izleyiciyi sürekli olarak şaşırtmayı sağlayan yazarlığını kullanabileceği bir yer, bir tür ve bir çalışma ekibi bulmuştu.

#### NOTLAR

1. Philip K. Scheuer, “Producer’s Spurs Won by Woman,” **Los Angeles Time** (February 23,1944):n.p., Margaret Herrick Library clipping files.
2. Donald Spoto, **Dark Side of Genius: The Life Of Alfred Hitchcock**(New York: Ballantine Books,1983),162-163
3. Tom Ryall, **Alfred Hitchcock and the British Cinema** (Urbana and Chicago:University of Illinois Press, 1986), 118
4. Thomas Schatz femme noire i kara film akımının bir alt türü olarak tanımlar. **Rebecca, Gaslight (1944), The Spiral Saircase (1946), ve Notorious (1946)** gibi filmler , erkek merkezli kara filmlerden daha farklı ideolojik söylemler ortaya koyan kadın filmlerinin gotik varyasyonudur. Bkz. Shatz’ın **Boom and Bust: American Cinema in the 1940s** (Los Angeles and Berkley; University of California Press, 1997), 233 Hermenötik olarak teleffuz edilen“hermeneutic” kelimesi, yorumlama diye adlandırılmakla birlikte daha geniş anlamıyla, “yorum bilgisi”, “ olarak kullanılır. \*Ç.N
5. Ann Daggett, “It’s a Woman’s World Too,” **Modern Screen** (February 1945):22
6. Patrice Petro, “ **Rematerializing the Vanishing Lady: Feminism, Hitchcock and Interpretation,**”in **A Hitchcock Reader**, ed. Marshall Deutelbaum and Leland Poague (Ames: Iowa State University, 1986),36
7. Rudy Behlmer, ed. **Memo from David O. Selznick** (New York: Viking Press, 1972), 198–203
8. Tania, Modleski, **The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory** ( New York and London: Routledge, 1988); Mary Ann Doane, **The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s** (Bloomington; Indiana University Press, 1987)
9. Charles Bennet, quoted in Patrick McGillan, **Backstory; Interviews with Screenwriters from Hollywood Golden Age**, (Los Angeles and Berkley; University Of California Pres,1986),36
10. **Rebecca** Yapım Dosyaları, Harry Ransom Humanities Research Center (Austin: Univesity of Texas,1939).
11. Bkz. Deborah Lazaroff Alpi’nin **Robert Siodmak; A Biography, ile Critical Analysis of His Film Noirs and a Filmography of All His Works** (Jefferson, NC and London: McFarland &Co. Inc.,1998).
12. Dagget, 22; Monica Sullivan, “Joan Harrison”, **Movie Magazine International** (September 7,1994), http ://www.shoestring.org.mmi\_revs.joanharr.html (accessed November 25,2001)
13. Schatz, 372–74
14. Florabel Muir, “Joan Harrison Worrying about Butter”, **Hollywood Citizen News** (January16, 1946),n.p., Margeret Herrick clippings files
15. Sullivan, http :// http ://www.shoestring.org.mmi\_revs.joanharr.html
16. This marketing ploy self-rervingly elides the possible ways that earlier femme noire films offered female characters as protagonist
17. Phantom Lady First Mystery for Lady Fans “,” **Phantom Lady** pressbook, Universal Studios files (Los Angeles: University of Southern California Archive of Performing Arts,1944).
18. “*Phantom Lady* provides a New Experience” , **Phantom Lady** Pressbook.
19. *Phantom Lady* Production Code Administradion files, Margaret Herrick Library (Beverly Hills, CA: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 1944).
20. Muir, n.p.; Daggett, 22 ; Jerry D. Lewis, “Murder,’ She Says,” **Colliers** (August 10, 1943): 55; Barbara Berch, “A Hitchcock Alumna,” **New York Times** (June 27,1943), section II,3.



21. Harrison nihayet 1958'de kırkyedi yaşındayken evlendiğinde her fırsatta birkaç küçük evcil talebi dışında bakımı çok az bir kocaya sahip olduğunu söyleyen "çalışan bir kadın" olarak tanınmaya sürdürdü. **The Hollywood Reporter**'a verdiği demeçte genç kadın yazarlara profesyonel yaşamları ile evliliklerini dengede tutmaları gerektiğine ilişkin önerilerde bulundu.
22. Gilbert Millstein, "Harrison Horor Story" **New York Times** (July 21,1957), section 6, 44
23. **They Won't Believe Me** pressbook, RKO (Los Angeles, CA: University of Southern California Archive of Performing Arts, 1947
24. They Won't Believe Me Production Code Administration files, Margaret Herrick Library ( Beverly Hills, CA: Academy Of Motion Picture Arts and Sciences, April 26,1946),1.
25. Ashında Harrison, Larry'nin "suçlu olmadığı" ve Janice ile bir gelecek kurduğu alternatif bir son hazırlamıştı. PCA, Larry'nin ya hapis ya da ölümüyle cezalandırılması gerektiği gerçeğinden hareketle böyle bir sonu reddetti. Harrison tarafından gelen böyle bir teklif ilginç çünkü bu tür bir sonuç; onun tekeşlilik, evlilik ve üremeye dönük cinsellik konularındaki ahlaki bakış açısının esnekliğini aynı zamanda iyileştirici bir zaruret oluşturma noktasına kadar Larry'nin çapkınlığının onu rahatsız etmediğini açıkça ortaya koymaktadır.
26. They Won't Believe Me, Production Code Administration files, (April 25,1946),2