

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

AMERİKAN FİLM SANSÜR YASASI OLARAK YAPIM
YÖNETMELİĞİ'NİN DOĞUŞU VE 1948 YILINA KADAR KARA FİLM
ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Hazırlayan
Emrah Suat ONAT
447026

Danışman
Prof. Dr. Ertan YILMAZ

İZMİR – 2012

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Amerikan Film Sansür Yasası Olarak *Yapım Yönetmeliği*’nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

25/09/2012

Emrah Suat ONAT

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sinema-TV Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Emrah Suat ONAT'ın “Amerikan Film Sansür Yasası Olarak *Yapım Yönetmeliği*'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi” konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

· Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ONAT Adı: Emrah Suat

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Amerikan Film Sansür Yasası olarak *Yapım Yönetmeliği*'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Birth of Production Code as an American Movie Censor Code and It's Effect on Film Noir Until 1948

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. Enstitü: G.S.E. Yıl: 2012

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 245

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 119

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr. Adı: Ertan Soyadı: YILMAZ

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Kara Film
- 2- Sansür
- 3- Yapım Yönetmeliği
- 4- Tutucu Söylem
- 5- Cezalandırma

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Film Noir
- 2- Censor
- 3- Production Code
- 4- Conservative Discourse
- 5- Punishment

Tarih: 25/09/2012

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Hollywood, sinemanın doğduğu ilk günden itibaren filmlerin içeriğine müdahale ederek sansürleme yoluna gitmiştir. Ticari yapılar olarak Hollywood yapım şirketleri tüm dünya ekonomilerini etkileyen Büyük Buhran döneminde ayakta kalmak adına cinsellik ve şiddete yönelmiş ve bu yapım şirketlerinin bir parçası oldukları MPDDA (ve 1934'ten sonra kurulan PCA) bu yönelimin sebep olabileceği federal sansürü engelleme adına sansür yönetmelikleri çıkarmıştır. Tüm bu kurumlar Hollywood'un iki ayrı yüzünü temsil ederler ve birbirinden ayrılamaz bir bütündürler.

1934 yılında Hollywood ülkedeki tutucu grupların devamlı surette talep ettiği federal sansürün önüne geçebilmek için kendi içinde bir uzlaşmaya yönelmiş ve güçlerini giderek arttıran bu gruplarla anlaşma yolunu seçmiştir. Bu anlaşmaya göre Hollywood 1922 yılından beri yaptırım gücü olmayan çeşitli yönetmeliklerle denediği kendi kendini düzenleme / sansürleme pratiğini artık faal olarak hayata geçirecek, bunun karşılığında tutucu gruplar da federal sansür taleplerinden ve filmleri boykot etmekten vazgeçeceklerdir.

Yayınlandığı günden tam dört yıl sonra etkin biçimde uygulanmaya başlayan *Yapım Yönetmeliği* (Hays Yasaları) 1948 yılında sonlanan ve sonucunda büyük yapım şirketlerinin gösterim ağından çekilmek zorunda kaldıkları *Paramount Davasına* dek tüm Hollywood yapımlarını denetim altına almıştır.

1941 yılında ilk örneği görülen kara filmler de bu yönetmelikten bağımsız yapımlar değildir. Her ne kadar 'yıkıcı', 'alt-üst edici', 'eleştirel' ve 'karamsar' olarak tanımlansalar da tüm kara filmler *Yapım Yönetmeliği* süzgecinden geçmiş anlatılardır. Bu nedenle kara filmlerin ahlaki öğütlerini incelemek ve 'kim için?', 'hangi bakımdan?' yıkıcı ve eleştirel olduklarının araştırılması gerekmektedir.

Yapılan bu çalışma bağlamında kara filmlerin de geleneksel Hollywood anlatı kalıplarına uygun, kötünün cezalandırıldığı, iyinin ödüllendirildiği ve *Yapım Yönetmeliği*'nin dikte ettiği biçimde 'iyi ahlak' ile bezenmiş yapımlar olduğu görülmektedir. Kara film anlatılarının *Yapım Yönetmeliği* hiç var olmamışçasına ele alınması bu film türünün yanlış okunmasına ve geleneksel

Hollywood yapımlarından farklı biçimde değerlendirilmesine neden olmaktadır. Oysa ki kara film de olsa bir Hollywood yapımı, özellikle 1940'ların sonuna kadar, yine Hollywood'un kendisi tarafından belirlenmiş tutucu ahlaki söylemi iletmek ve egemen ideolojiyi olumlamak zorundadır.

ABSTRACT

Hollywood, from the first day of its existence resorts to censor the films by interfering in the content of the movies. Film production companies of Hollywood, as commercial structures, turn to violence and sexuality in the movies in order to survive during the harsh economic conditions of Great Depression. MPPDA, which is constituted of those companies, and PCA, which is formed in 1934, issued codes in order to prevent a federal censorship which is caused by the trend of violence and sexuality. All of the mentioned institutions represent incompatible faces of Hollywood and they are an inseparable whole.

In 1934, in order to prevent the conservative groups to call for federal censorship Hollywood felt obliged to conclude an agreement with them. According to this truce self-regulation / censorship will put into practice with a sanction power (which is never given to the former Codes), and in return the conservative groups and communities will give up their efforts for federal censorship and movie boycotts.

Production Code (Hays Code), practiced effectively only after four years from its release, had regulated all Hollywood productions until 1948's *Paramount Decision* (Supreme Court had decided on for the Hollywood production companies to renounce their screening practices and movie theatres).

Films Noir (the first noir film dates to 1941) had never been code-free productions. Even though frequently called 'subversive', 'overthrowing', 'critical' and 'pessimist' all film noir productions had been overseen by *Production Code*. Therefore, it's a necessity to analyse the moral guidance of films noir and for whom and in what aspects those films are considered to be subversive and critical.

In the context of this study, it had been concluded that films noir are compatible with traditional Hollywood narration (in which 'evil' is always punished and 'goodness' is promoted) and are motivated by 'good moral' that is dictated by *Production Code*. Approaching films noir as the code had never been existed, causes to misjudgments and misreadings of traditional Hollywood productions. In fact, a Hollywood production (doesn't matter if it is a film noir

movie or not), particularly until the end of 1940's, had to convey the conservative moral discourse and reassure the dominant ideology which is determined by Hollywood itself.

ÖNSÖZ

Bu çalışma pek çok insanın büyük fedakârlığı ile hayata geçmiştir. Bütün bir üniversite eğitim sistemi Bologna Süreci ile birlikte değişirken onlarca dersin bilgisini benimle birlikte düzenleyen, yüzlerce sayfa metnin yazılmasında bana destek olan, en sıkıntılı zamanlarımda hiçbir zaman desteğini esirgemeyen ve bana katlanmak zorunda kalan sevgili oda arkadaşım ve kardeşim Zehra Cerrahoğlu Zıraman'a; kendi doktora tezinden çok benimkini okuyan, üzerine sorular geliştirerek tartışma ortamları hazırlayan, benimle birlikte bıkip usanmadan onlarca kara film izleyip üzerine uzun uzun tartışan, tezimi üzerine kurduğum mantığı herkesten önce kavrayıp, kimi zaman beni zorlayarak, karşı argümanlar geliştiren ve tezin yazımının en çetrefilli dönemlerinde bıkip usanmadan düzeltmeler öneren ve ufkumu açan diğer oda arkadaşım ve kardeşim Burak Bakır'a en gönülden teşekkürlerimi sunmak isterim. Onlar olmasaydı bu çalışmanın hayata geçmesi mümkün değildi.

Ayrıca fikirleriyle her zaman beni destekleyen ve farklı bakış açıları anlamamı sağlayan ve her zaman yapabileceğimden fazlasını isteyerek akademik kariyer yolumda önemli pay sahibi olan değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Ertan Yılmaz'a; anlatıların altüst edilebilmesi gerektiğini vurgulayarak görsel metinlerin çözümlemesi konusunda ufkumu açan değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Ragıp Taranç'a; tez izlemelerim sırasında tezimin gelişimini takip eden ve desteğini asla esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Huriye Kuruoğlu'ya teşekkürü borç bilirim.

Bu tezin yazımı sırasında yararlandığım kaynakların büyük bir çoğunluğuna sahip olmamı sağlayan, belki de Türkiye'deki en iyi kara film kitaplığını kurmama fırsat veren başta Prof. Dr. Hakkı Bahar olmak üzere Dokuz Eylül Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne de ayrıca şükranlarımı sunarım.

Çalışmanın tüm evrelerinde benden hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen ve en gerilimli anlarımda katlanılmazlığımı tahammül edebilen aileme özel olarak teşekkür etmek isterim. Maddi ve manevi, tüm beklentilerimi fazlasıyla karşılayan

babam Nihat Onat'a ve beni her zaman destekleyen, rahatsızlığına rağmen tezimin her bir sayfasını -kimi zaman kemoterapi salonlarında, kimi zaman bekleme odalarında- büyük bir ilgiyle okuyan ve beni yönlendiren annem Fetay Soykan'a ve en büyük destekçim ve bu tezin cefasını en çok çeken eşim Pınar Onat'a ve henüz bir yıldır bu dünyada olmasına rağmen babasından uzakta kalmanın sıkıntısını her zaman gülen yüzüyle bana hiç yansıtmayan güzel oğlum Uzay Onat'a sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Onlar olmasaydı, bu tez olmazdı.

Tezimin farklı aşamalarında bana destek olan, yardımlarını esirgemeyen ve adlarını burada zikredemediğim çok değerli hocalarıma ve dostlarıma da teşekkürlerimi sunmak isterim.

Emrah Suat ONAT

İÇİNDEKİLER

AMERİKAN FİLM SANSÜR YASASI OLARAK YAPIM YÖNETMELİĞİ'NİN DOĞUŞU VE 1948 YILINA KADAR KARA FİLM ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
EKLER LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1
1. AMERİKAN FİLM SANSÜR YASASI OLARAK YAPIM YÖNETMELİĞİ'NİN DOĞUŞU.....	6
1.1 1920'lerde ABD'de Sosyal Yaşam ve Büyük Buhran.....	6
1.2 Hollywood, Wall Street ve <i>Yeni Düzen</i> İlişkisi.....	16
1.3 ABD'de Sinema Sansürünün Başlangıcı ve MPPDA'nın (Hays Bürosunun) İşlevi.....	27
1.3.1 İlk Ön-İzleme Komiteleri ve Kendi Kendini Düzenleme (Self Regulation).....	31
1.3.2 Hollywood Skandalları ve 'Ahlaksız' Filmler.....	35
1.4 MPPDA'nın (Hays Bürosu) Kurulması.....	37
1.4.1 <i>Formül</i> Yönetmeliği.....	42
1.4.2 <i>Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler</i> Yönetmeliği.....	47

1.4.3	<i>Yapım Yönetmeliği</i> (Hays Yasaları).....	53
1.5	<i>Yönetmelik-Öncesi</i> (Pre-Code) Dönemi ve Yapım Yönetmeliği İdaresi'nin Kurulmasını Hazırlayan Etkenler.....	63
1.5.1	<i>Yönetmelik-Öncesi</i> (Pre-Code) Dönemi.....	67
1.5.1.1	Gangster Filmleri.....	69
1.5.1.2	Düşmüş Kadın ve Erkek Avcısı Filmleri.....	76
1.5.1.3	Sahtekar Devlet Adamı, Avukat ve Gazeteci Filmleri.....	84
1.5.2	Payne Fonu Araştırmaları ve <i>Our Movie Made Children</i>	89
1.5.3	NIRA Yasası ve Federal Sansür Korkusu.....	93
1.5.4	<i>İffet Lejyonu</i> ve Hollywood Üzerindeki Etkisi.....	95
1.6	Yapım Yönetmeliği İdaresi'nin (PCA) Kurulması ve <i>Yapım Yönetmeliği</i>	98
2.	KARA FİLM VE YAPIM YÖNETMELİĞİ İLE İLİŞKİSİ	110
2.1	Tür Tartışmaları Bağlamında Kara Film.....	110
2.1.1	Film Türü ve Kara Film.....	110
2.1.2	Kara Film Üzerine Türsel Tartışmalar.....	117
2.1.3	Toplumsal ve Kültürel bir Olgu Olarak Kara Film Değerlendirmeleri.....	121
2.2	Kara Filmi Doğuran Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Koşullar ve Kara Film Anlatısı.....	123
2.3	Kara Film Karakterleri.....	143
2.4	<i>Yapım Yönetmeliği</i> 'nin Kara Film Üzerindeki Etkisi.....	157
2.5	Kara Film Örneklerinin <i>Yapım Yönetmeliği</i> İle İlişkili Olarak Değerlendirilmesi.....	178
2.5.1	<i>Maltese Falcon</i> (1941 – John Huston).....	179
2.5.2	<i>This Gun for Hire</i> (1942 – Frank Tuttle).....	181
2.5.3	<i>Double Indemnity</i> (1944 – Billy Wilder).....	183
2.5.4	<i>Laura</i> (1944 – Otto Preminger).....	187

2.5.5	<i>Murder My Sweet</i> (1944 – Edward Dmytryk).....	188
2.5.6	<i>Scarlet Street</i> (1945 – Fritz Lang).....	190
2.5.7	<i>Mildred Pierce</i> (1945 – Michael Curtiz).....	193
2.5.8	<i>The Postman Always Rings Twice</i> (1946 – Tay Garnett).....	195
2.5.9	<i>The Blue Dahlia</i> (1946 – George Marshall).....	198
2.5.10	<i>Dead Reckoning</i> (1947 – John Cromwell).....	200
2.5.11	<i>Out of the Past</i> (1947 – Jacques Tourner).....	201
2.5.12	<i>The Lady from Shanghai</i> (1947 – Orson Welles).....	202
2.5.13	<i>Brute Force</i> (1947 – Jules Dassin).....	204
SONUÇ.....		206
EKLER.....		213
KAYNAKÇA.....		239
ÖZGEÇMİŞ		

EKLER LİSTESİ

EK – 1 ULUSAL SİNEMA ENDÜSTRİSİNİN ON ÜÇ MADDESİ – 1921

EK – 2 FORMÜL – 1924

EK – 3 YAPILMAYACAK VE DİKKAT EDİLECEKLER – 1927

EK – 4 YAPIM YÖNETMELİĞİ (HAYS YASALARI) – 1930

EK – 5 *İffet Lejyonu* Yemini

EK – 6 1940’larda kullanılan standart PCA rapor formunun ilk sayfası

GİRİŞ

Filmler sanat veya eğlence yapıtları olduğu kadar kültürel, sosyolojik ve ideolojik ürünlerdir. Belirli zaman dilimlerinde, belirli ortak özelliklerin bir araya gelmesiyle oluşan film türleri ise bu ürünlerin kurumsallaşmış yapılarıdır. Hollywood 1910'ların başından itibaren film türleri yaratmaya ve türsel uyulaşmalar geliştirmeye ve yerleştirmeye devam etmektedir.

Film türleri belirli ikonografik özelliklerin, olay örgüsü yapılarının ve söylemlerin bir araya getirilmesiyle oluşur. Bu parametreler dışında izleyicinin türe yönelik algısı ve beklentisi de hem türün kendisi tarafından oluşturulur hem de tür için belirleyicidir. Bu karşılıklı etkileşim zaman içinde kendiliğinden gerçekleşir ve film türü kavramını dinamik bir zemine taşır. Bu noktada film türünü belirleyen faktörler arasında toplumun kültürel kodları, filmleri sunan ve alımlayanın dünya görüşü, politik ve ideolojik tutumları da yer alacaktır.

Karşılıklı etkileşim içinde film türünün izleyicinin değer yargılarını manipüle ettiğini belirtmek yanlış olmayacaktır. Bu yönlendirme işlevi film türünün yerleşik hale gelme süreci içinde bir kamuoyu yaratmayı sağlar. Bir film türünün gerçek etkisini anlayabilmek için türe ait ürünlerin hayata geçirildiği ve temsil ettiği dönem(ler)e ait toplumsal bilgilere ihtiyaç vardır. Bağlamından kopmuş kuramsallaştırma çabaları türün toplumsal ve kültürel işlevleri, söylemleri üzerine yanlış okumalara neden olur. Bir film türü dönüştürme, kuvvetlendirme ya da etki azaltma suretiyle toplumsal değerler, normlar, dünya görüşleri, idealler, vs. üzerinde güçlü bir etki alanına sahip olur. İzleyici ile doğrudan iletişime geçen kanal olan söylem de -filmlerin görsel özelliklerinden bağımsız olarak- ayrıca önem kazanmaktadır.

Hollywood kökenli film türleri arasında en çelişkili ve yoruma açık olanlarından biri olan kara filmler 1941-1958 yılları arasında popüler hale gelmiş bir türdür. Görsel olarak sert kontrastları, karanlık yapısı, tekinsiz karakterleri, kanunsuz kanun adamları, fethan kadınları ve mutsuz sonlarıyla oldukça umutsuz bir betimleme ortaya koyarlar. Bu nedenle de pek çok kuramcı tarafından umutsuzluğun sergilendiği bir film türü, bir toplumsal eleştiri, karanlık bir gelecek kaygısı, bir

paranoya durumu, toplumsal değerleri pekiştirici ve olumlayıcı tavra ters düşen bir yaklaşım modeli, Hollywood uylaşmalarını tersine çeviren bir yapı ve Amerikan kapitalist sisteminin sert bir eleştirisi olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışmanın amacı kara filmin bir tür ve bir söylem olarak gerçekten bu aykırı ve yıkıcı tavra sahip olup olmadığını araştırmaktır. Zira yukarıda da belirtildiği gibi bir film türünü bağlamı içinde incelemek gerekmektedir. Kara filmler ele alınırken 1934 yılında Katolik İffet Lejyonu'nun (Catholic Legion of Decency) zorlamasıyla taviz vermez bir biçimde sinema sanayi üzerinde işlerlik kazanan *Yapım Yönetmeliği* (diğer deyişle sansür yasaları ya da kendi kendini denetleme mekanizması) görmezden gelinmiştir. Kara film örneklerinin sektör üzerinde bu kadar belirleyici olan bir baskı mekanizmasından sıyrılarak hem Amerikan hem de dünya pazarına çıkması mümkün görünmemektedir. Daha öykü aşamasında PCA (Yapım Yönetmeliği İdaresi) tarafından denetlenmeye başlayan bu filmlerin 1930'ların gangster filmleri veya düşmüş kadın filmleri gibi toplumsal bir eleştiri getirebilme gücü olmayacaktır çünkü bu film türleri (çoğu alt-türdür) Büyük Buhran'ın kaos ortamında birer dışavurum olarak, PCA öncesi bir süreçte ortaya çıkmıştır. Kara filmler ise Amerikan ekonomisinin başka hiçbir döneminde olmadığı kadar iyi durumda olduğu, tam istihdamın sağlandığı ve toplumsal refaha ulaşıldığı bir dönemin ürünüdür. Tüm bu bileşenler bir arada düşünöldüğünde kara filme ait söylemin yeniden gözden geçirilmesi ve kendi bağlamı içinde yeniden ele alınması gerekmektedir.

Bu nedenle metnin birinci bölümünde *Yapım Yönetmeliği*'nin doğuşu ele alınacaktır. Öncelikle I. Dünya Savaşı ve sonrası dönemde Amerika'nın sosyoköltürel ve ekonomik yapısı ele alınacak, tüm Amerika'yı derinden etkileyen Büyük Buhran özel olarak incelenecektir.

1920'lerin çalkantılı günlerine eşlik eden ve Amerikan sinema sektörünün ilk kendi kendini düzenleme çabaları ve bu amaçla arka arkaya çıkarılan yönetmelikler Türkçe'ye tercüme edildikten sonra teker teker ele alınacak ve birbirleri ve sektör ile olan ilişkileri tartışılacaktır.

Büyük Buhran ile birlikte Hollywood yapımlarını belirleyen *Yönetmelik-Öncesi* (Pre-Code) dönemi alt türleri ile birlikte değerlendirilecek ve bu filmlerin toplum üzerinde yarattığı tepki ayrıntılı olarak incelenecektir.

Hem buhranın ağır ekonomik etkisinin hem de Hollywood'a karşı giderek artan toplumsal tepkilerin hangi koşullarda *Yapım Yönetmeliği*'ne yaptırım gücü kazandırdığı açıklanacak ve bu yönetmeliğin tutucu söylemi incelenecektir.

Metnin ikinci bölümü ise kara film türü üzerine türsel tartışmalarla başlayacak, bu anlatıların sentaktik yapısıyla birlikte kazandığı söylemsel güç irdelenecektir. Türsel tartışmaların ardından kara filmlerin sinema tarihçileri ve yazarları tarafından hangi perspektiften ve hangi yorumlarla incelendiği gösterilecektir.

Kara filmlerin klasik dönemini teşkil eden 1941-1947 arasındaki süreç kültürel ve ekonomik olarak incelenecek ve sinema tarihçilerinin ve eleştirmenlerinin kara filme dair saptamaları o dönemin koşulları bağlamında değerlendirilecek ve sorgulanacaktır.

Kara filmi ortaya çıkaran sosyokültürel ve ekonomik koşullar incelendikten sonra kara film anlatısı ve bu türe ait karakterlerin mevcut sosyal koşullarla ilişkisi ele alınacaktır.

Yerleşik bir yapı haline gelen stüdyo sistemi dahilinde tutucu bir denetleme mekanizması olarak *Yapım Yönetmeliği* ile kara filmler arasındaki ilişkiler değerlendirilecek ve yönetmeliğin kara film üzerindeki etkisi incelenecektir.

Metnin ikinci bölümünün son alt bölümünde ise kara film örnekleri *Yapım Yönetmeliği* ile ilişkili olarak değerlendirilecek ve türün klasik dönemini teşkil eden 13 önemli kara film bu bağlamda özet olarak analiz edilecektir.

Kara filme yönelik çoğu kuramsal çalışma onun süresini 1941-1958 olarak belirlemektedir. Bu dönem *Maltese Falcon* ile başlayıp *Touch of Evil* filmiyle sona eren bir süreci kapsamaktadır. Ne var ki bu çalışmada ele alınacak dönem 1947 yılında sonlandırılacaktır. Bu çalışmanın iskeletini oluşturan tartışma kara filmlerin sahip olduğu gizli tutucu söylemi sorgulamak olduğundan 1947 sonrası kara filmler

araştırmalar içine dahil edilmeyecektir. Tezin sınırlarının belirlenmesi açısından belirtilmelidir ki, 1947 sonrası sürecin ele alınmamasının başlıca iki nedeni vardır.

Birincisi, 1947 yılındaki *Waldorf Tebliği* ile birlikte çoğu kara film senaristi, yönetmeni ve yapımcısı olan sinema emekçileri Amerikan Aleyhtarı Faaliyetleri Soruşturma Komitesi (HUAC) tarafından kara listeye alınmış ve bu tarihten sonra kara filmler –görsel olarak karanlık yapılarını korumaya devam etseler de- kendilerine has niteliklerini yitirmişler ve sıradan suç filmlerine dönüşmüşlerdir. Bu nedenle 1948 yılından sonra da –tıpkı öncesinde de olmadıkları gibi- kara filmlerin iddia edildiği gibi eleştirel ve yıkıcı olmasına imkan kalmamıştır. Bu tarihten sonraki filmler klasik kara film döneminin taklitleri olmuşlar ya da olay örgülerinin rotasını klasik macera, gerilim ve suç filmlerine özgü bir yapıya çevirmişlerdir. Bu nedenle 1948 yılından sonra bu yapımların zaten hep var olan ama 1941-1947 arasında ima düzeyine indirerek gizlemeyi başardıkları tutucu söylemleri görünür hale gelmiştir. Bu noktada Hollywood’un Komünist Parti’ye duyduğu nefret ön plana çıkar.

Waldorf Tebliği’ne göre Komünist Partiye ye olan Hollywood emekçileri sektrdn kayıtsız şartsız uzaklaştırılacak ve hiçbir film yapım şirketi de bu kişilere iş vermeyecektir. Yapılan soruştırmalar kapsamında ifade vermeyi reddeden on kişi (Hollywood On’lusı olarak adlandırılmaktadır) bu cezaya arptırılırken film stüdyolarının ve AMPP’nin son derece ciddi bir cadı avı başlattıkları görülür.

Hollywood On’lusı içinde kara film senaristleri, yapımcıları ve yönetmenleri ağırlıktadır. *Maltese Falcon*’un yapım yılı olan 1941 senesinden 1947’e kadar zaten yazdıkları senaryolar ve çektikleri filmler PCA tarafından *Yapım Yönetmeliği* uyarınca sayısız kez sansüre uğrayan sinemacılar artık çok daha acımasız bir mekanizma ile karşı karşıya kalmış ve kariyerlerini ve özgürlüklerini kaybetme tehdidiyle yüzyüze gelmişlerdir.

İkincisi ise, 1948 yılında Amerikan Yüksek Mahkemesi’nin sekiz büyük Hollywood şirketine karşı 1938 yılında açtığı anti-tröst davası (diğer adıyla *Paramount Davası*) sonuçlanmış ve verilen karar uyarınca yapım şirketlerinin yapım ve dağıtım ile birlikte sahip oldukları gösterim faaliyetlerinden feragat etmelerine hükmedilmiştir.

Bağımsız gösterimciler PCA onayı olmadan film göstermeye başladıklarında yapım şirketleri ve MPDDA bu duruma müdahale edememiş ve *Yapım Yönetmeliği* gücünü kaybetmeye başlamıştır. İyi bir gişe hasılatı sağlayacak bir film için 25.000 dolar ceza bedeli ödemek (artık bu ceza tutarı eskisi kadar yüksek bir meblağ ifade etmediğinden) yeni gösterimciler için büyük bir külfet getirmeyecektir. Üstelik İffet Lejyonu gibi güçlü ve baskıcı tutucu gruplar da sinema boykotlarına yönelmemektedirler. *Paramount Davası* ile birlikte PCA onayı almak için son derece ağır denetlemelerin altına girmenin bir anlamı kalmamıştır. Ancak bu gelenek, büyük yapım şirketlerince, daha uzun bir süre boyunca sürdürülecektir.

1952 yılında ise filmler ifade özgürlüğü kapsamına alınmış ve içeriklerine yapılacak müdahalenin veya filmler üzerinde denetleme kurmanın önüne geçilmiştir. Bu yüzden 1948 yılından sonra *Yapım Yönetmeliği* yaptırım gücünü ve denetleme/sansür etkisini yitirmiştir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi filmler ve sinemacılar HUAC tarafından çok daha doğrudan biçimde denetim altına alındıkları ve yoğun bir kızıl korku atmosferi içinde çalışmaya zorlandıkları için Hollywood'un 1920 ve 1930'larda özlemine çektiği kendi kendini düzenleme mekanizması herhangi bir yönetmeliğe ihtiyaç duymadan 1940'ların sonunda hayat bulmuştur.

1. AMERİKAN FİLM SANSÜR YASASI OLARAK ‘YAPIM YÖNETMELİĞİ’NİN DOĞUŞU

1.1 1920’lerde ABD’de Sosyal Yaşam ve Büyük Buhran

1918 yılında I. Dünya Savaşı sona erdiğinde, Birleşik Devletler’e zaferle dönen Amerikan ordusu neredeyse iki yıllık bir süreci Avrupa’da savaşıarak geçirmiştir. Savaş, Birleşik Devletler katılmadan önce Amerika’da bir üretim patlamasına neden olmuştur¹. Zira artık ülke savaşa girmiştir ve üretim sadece İttifak kuvvetlerini desteklemek için değil, Birleşik Devletler ordusunu güçlendirmek için de yapılmaktadır. Devletin savaş önlemleriyle ekonomiye ve dolayısıyla da üretime müdahale ettiği bir dönem başlamıştır.

Savaş sona erdiğinde ise ABD ekonomisinin bir refah durumu içinde olduğu söylenebilir. Ordunun asker toplamasıyla birlikte boşalan iş sahaları kadınlara ve Afrikalı Amerikalılara açılmıştır. Ülkenin Kuzeyinde oluşan iş gücü boşlukları Güneyden gelen Afrikalı Amerikalılar tarafından doldurulmuştur. Kyvig’in belirttiği üzere “Güneyden gelen 500.000 Afrikalı Amerikalı Kuzeye, savaş günlerinde eksilen iş gücünü doldurmak üzere göç etmiştir.”² Savaş sona erip Amerikan askerleri yurtlarına döndüklerinde, daha birkaç ay öncesine ait olan bu refah durumu yerini irili ufaklı ekonomik ve toplumsal krizlere bırakmıştır.

1920 yılının Kasım ayında başkan seçilen Warren Harding’in *Normale Dönüş* politikaları devletin ekonomi ve üretime müdahalesini neredeyse tamamen ortadan kaldırmış ve ayrıca ABD’nin başka ülkelerin sorunlarıyla ilgisini kesmiştir. Harding’in ekonomi anlayışına göre,

“hükümet iş yaşamından çekiliyor, fakat iş sahipleri gelip hükümet politikasının büyük bir bölümüne şekil veriyorlardı... Savaş sırasında hükümetin başarıyla işlettiği demir yolları özel sahiplerine, hem de cömertçe koşullarla iade edilmişti. Savaş zamanında inşa edilen ticaret gemilerinin bir kısmı gülünç denecek kadar düşük fiyatlarla özel şirketlere devredildi.”³

Tüm bu etkenler bir araya geldiğinde, savaştan hemen sonra “*Altı milyar dolarlık devlet anlaşmalarının neredeyse yarısı iptal olmuş ve pek çok çalışan*

¹ Allan Nevins ve Henry S. Commager, **ABD Tarihi**, çev. Halil İnalçık, (2. Baskı), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, s. 371.

² David E. Kyvig, **Daily Life in the United States, 1920-1939**, Greenwood Press, 2002, s. 5.

³ Nevins ve Commager, **a.g.e.**, s. 382.

işlerini kaybetmiştir... 1919'un sonuna doğru, savaş zamanı dört milyonu bulan ordu, 130.000 kişiye indirilmiştir.”⁴ Aşırı üretim ve görece refah içindeki bir ekonomik statüden, böylesine keskin bir biçimde kopuş ülke içinde sıkıntılara neden olmuştur. Özellikle işlerini kaybeden emekçiler geniş çaplı grevlere başvurmuşlardır. Sovyet Devrimi'nden sadece 2 yıl sonra gerçekleşen bu eylemler, ülke içinde çok ciddi bir kızıl korkunun doğmasına yol açmıştır. Bu korku 1918-1919 yılları arasında giderek büyümüş ve sadece grev yapan işçilerle sınırlı kalmamış, Katolikler, Yahudiler ve Afrikalı Amerikalıları da içine alarak neredeyse tüm azınlıklara yönelmiştir.

Savaş sonrası Afrikalı Amerikalılarla beyazlar arasında giderek artan gerilim Ku Klux Klan'ın yeniden yapılanmasına neden olmuştur. Yukarıda da belirtildiği üzere ayrımcılık sadece Afrikalı Amerikalılarla sınırlı kalmamış, Klanın Amerikan aleyhtarı olarak gördüğü tüm kişi ve kurumlara yönelmiştir. İşte bu ayrımcılık ve öfke,

“Savaşın sonunda üye sayısı yüzlerle ifade edilen Ku Klux Klan'ın 1920'lerin ortasına gelindiğinde 4 milyonu aşkın üyeye sahip olacak kadar büyümesini güçlendiren ruh halini meydana getirir. Klan korkmuş, öfkeli ve genellikle fakir olan insanlara maskelerinin ardında eylem yapma ve her türlü barbarlığı hayata geçirerek bundan zevk alma fırsatını sunmuştur.”⁵

Üye sayısı artan Klan artık tam bir 'ahlak polisi' haline gelmiştir. Öyle ki; *“Yasal yetkisi olmadan düzen kurmaya çalışan kişilerden oluşan çeteleri içki kaçakçılarına, genelevlere göndermekte ve onlara hadlerini bildirmekte; 'ahlaksız davranışlar' içine giren gençleri yola getirmektedirler.”⁶*

Klan en büyük ve ulusal çapta işleyen baskı gruplarından biriydi ama aynı ölçüde etkili olan ve başka alanlarda baskı oluşturan gruplar da var olmuştur. İçki yasağının 1920 yılında Anayasanın 18. Ek Maddesiyle yasalaşmasını sağlayan baskı gruplarından en güçlüsü Anti-Saloon League of America* idi. Daha çok Amerika'nın kırsal bölgelerinde yaşayan insanların oluşturduğu bu baskı grubu alkolü şehir yaşamının en büyük belası olarak görüyordu.

⁴ Kyvig, a.g.e., s. 4.

⁵ David Robinson, **Hollywood in the Twenties**, Tantivy Press, Londra ve New York, 1968, s. 11.

⁶ Rodney P. Carlisle, **Roaring Twenties, 1920 to 1929**, Facts on File, New York, 2009, s. 11.

* Türkçeye “Meyhane Karşıtları Birliği” olarak çevrilebilirse de buradaki “Saloon” kelimesi daha çok “içki içilen mekan” anlamında kullanılmıştır.

“Kırsal bölgelerde yaşayanlara göre içki içilen mekanlar ... işçilerin ailelerini geçindirmek üzere aldıkları maaşlarını harcadıkları, politikacıların insanların beynini yıkadığı, fahişeler ve kumarbazların iş gördükleri ve göçmenlerin bir araya gelerek kendi ana yurtlarından bahsederek, ana dillerini konuşarak ve geleneklerini sürdürerek iyi birer Amerikalı olma süreçlerini yavaşlattıkları yerlerdi.”⁷

Anti-Saloon League of America'nın yoğun baskıları sonucunda ortaya çıkan içki yasağı büyük şehirler dışında geniş çaplı bir başarıya ulaşmıştır. Küçük şehirlerde ve kasabalarda oluşan yerel baskı insanların içkiden iyice uzaklaşmasına neden olmuştur. 1920'ler boyunca yasak olan alkolün kaçakçılığını yapanlar ise genelde göçmenlerdir.

“Göçmen geçmişleri yüzünden yasal işler bulamayan ya da bulmakta güçlük çeken genç ve hırslı kişiler içki kaçakçılığını bir fırsat, kâr getiren önemli bir iş olarak gördüler ve bundan da utanç duymadılar. Bu işi yapanlar daha çok yirmili yaşlarındaki İtalyan, Polonyalı ve Yahudi erkeklerdi.”⁸

Bunlardan en tanınmışısı da Al Capone'du. Capone'nun içki yasağı ile ilgili şu sözleri, büyük şehirlerdeki yasak yaptırımlarının ne denli yetersiz olduğunu ve küçük şehirler ve kasabalarla büyük şehirler arasındaki görüş farklılıklarının ne kadar büyük olduğunu gözler önüne sermektedir: *“Ben halk için çalışıyorum... Susuzluğu yasa ile dindiremezsiniz... Bazıları buna içki kaçakçılığı, bazıları da gangsterlik diyor. Ben ise buna iş diyorum. İçki yasağını ihlal ettiğimi söylüyorlar. Kim etmiyor ki?”⁹* Oysa Amerika'nın büyük bir bölümü içki yasağını ihlal etmemiş, Amerika'nın alkol tüketimi 60% oranında düşmüş, süt ve Coca Cola tüketimi ise üçe katlanmıştır¹⁰.

1920'lerde genel olarak ABD'ye bakıldığında ortada büyük bir tutuculuğun mevcut olduğunu görmek mümkündür. Wright Mills kent ile kırsal yaşam arasındaki 'modern geleneksel' çatışmasından bahsederken şöyle bir tespitte bulunur: *“Kentsel yaşama ve kentsel yaşamın göreneklerine oranla kırsal yaşamı ve onun değerlerini daha onurlu bulan Jeffersoncu anlayış”¹¹.*

Modern olan ile geleneksel olan arasında yaşanan bu çatışma ABD'nin toplumsal yapısını oldukça heterojen bir duruma getirirken, özellikle büyük kentler

⁷ Kyvig, a.g.e., s. 15.

⁸ y.a.g.e., s. 17.

⁹ John Kobler, **Capone: The Life and World of Al Capone**, G. P. Putnam's Son, New York, 1971, s. 313-314.

¹⁰ Kyvig, a.g.e., s. 18.

¹¹ Wright Mills, **İktidar Seçkinleri**, çev. Ünsal Oskay, Bilgi Yayınevi, 1974, s. 56.

dışında aşırı bir tutuculuğu ortaya çıkarmıştır. Bu tutuculuğu daha da alevlendiren ise Caz Çağı'nın ikonu haline gelen Flapper modası ve Flapper kızlardır.

Pek çok şehrin (özellikle taşra şehirlerinin) kiliseleri ve hatta yönetimleri bu modadan vazgeçilmesi yönünde gençlere telkinlerde bulunmuşlardır. Flapper'lar 19. yüzyıla ait ahlaklıktan ve giyim tarzından giderek uzaklaşırken, aile ile olan ilişkilerine yeni ve hırçın bir yaklaşım getirmişlerdir. Kendilerinden önceki nesillerde kadınlar evlenmeden öpüşmenin bile hayalini kuramazken, Flapper'lar cinsellik konusunda büyük bir özgürlük elde etmişlerdir.

Giyim tarzları toplumun alışık olmadığı biçimde cinselliklerini vurgulamaktadır. Altına ipek çoraplar giydikleri eteklerin boyları kısalmış ve hatta diz üstüne kadar çıkmıştır. Elbiselerin kolları da tamamen ortadan kalkmış ve askılı bir biçime dönüşmüştür. Vücut hatlarını kapatacak olan korselerden ve sütyenlerden ise tamamen kurtulmuşlardır. Viktoryen döneme ait dökümlü, ağır ve uzun kıyafetler yerlerini ince, kısa ve oldukça hafif elbiselere bırakmıştır. Aksesuar olarak geniş, büyük ve gösterişli bilezikleri ve çok taneli inci kolyeleri tercih etmişler, tüylü ve kürklü aksesuarlarla görünüşlerini tamamlamışlardır. Bununla birlikte *“fahişlikle ilişkilendirilen ve 1920'lere kadar Amerikan toplumunda kabul görmeyen makyaj ilk defa bu kadar popüler hale gelmiştir.”*¹² Ellerinden hiç düşürmedikleri sigara ağızlıkları ve daha önce görülmemiş biçimde saçlarını kısaltmış olmaları, onlara erkeksi bir imaj da kazandırmıştır.

Karma ve yatılı okulların yaygınlık kazanması aileden kopuşa neden olurken, genç kadınlar ve erkekler arasında yakınlaşmaların gerçekleşmesini olanaklı kılmıştır. Toplumun genelde orta ve üst sınıflarına mensup olan Flapper'lar kokteyl partilerinde ya da kaçak içki salonlarında artık erkekler gibi sarhoş olabilmekte, büyük bir rahatlık içinde ilişkilerini yaşayabilmekte, aileden bağımsız bir yaşam tarzı sürdürebilmektedirler. Ayrıca artık kendi kimliklerini tanımlamak üzere ailelerine değil, yaşlılarına, arkadaş çevrelerine yani emsallerine yönelmişlerdir.¹³ 1920'lere damgasını vuran ucuz Ford arabalarla aile evlerinden uzaklaşmışlar, cinselliklerini

¹² Carolyn Kitch, **The Girl on the Magazine Cover**, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001. S. 122.

¹³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Carlisle, a.g.e. (2009), s. 21.

yaşamışlar ve o günlerde daha henüz ulusal ve ticari yayına giren radyonun da etkisiyle ülkenin tüm büyük şehirlerine yayılacak bir kültür yaratmışlardır.

Ancak Hollywood'un bu dönemde çekilen ya da bu dönemi anlatan filmlerinde sıklıkla temel imaj olarak sunulan Flapper'lar ve onlara ait bu kültür, toplumun çok küçük bir bölümünü yansıtmaktadır. Ancak tutucu ve -Hollywood için en önemlisi- sıkıcı olmayan bu imaj asla ABD'nin gerçek ruhunu yansıtmamaktadır.

Avrupa deneyimleriyle gençlikleri şekillenmiş yazarlar, yazdıkları ve yaşamlarıyla Caz Çağı'na yön verirken Flapper'ları başköşeye oturtmuşlar ve Hollywood'la birlikte dünyanın ABD algısını değiştirmişlerdir. 1920'ler Amerika'sını anlamak için unutulmaması gereken en önemli nokta hem modern hem de gelenekselci ve daha tutucu bir bakış açısını göz önünde bulundurmak gerektiğidir. 1920'lerin Amerika'sı ne sadece içki yasağı ne Ku Klux Klan ne Caz Çağı ne de Flapper'lar ele alınarak anlaşılabilir. Toplumsal sınıflar arasındaki farklılık ve derinleşen uçurum, ABD halkının yaşamı ve kültürü algılama biçimleri arasındaki kopuşlar ülkeyi kaynayan bir kazan haline getirmiştir. Aşırı üretim ve tüketim 1929'un son birkaç ayına kadar ülkeyi görece bir refah durumu içinde tutmuştur. Ama 10 yılı dengesiz ve neredeyse başıboş bir gelişme dönemi içinde geçiren ABD'de 1930'lar son derece tatsız başlamıştır. 1929 yılının Ekim ayında gerçekleşen ve 'Büyük Buhran' olarak adlandırılan ekonomik krize tüm ülkeye eşit şekilde yayılamayan, toplumun tüm birimlerine nüfuz edemeyen bir refah durumu neden olmuştur.

ABD'de I. Dünya Savaşı'nın bitimiyle başlayan ve Büyük Buhran'la son bulan ekonomik ve teknolojik gelişim dönemine 'Kükreyen Yirmiler' (*Roaring Twenties*) adı verilmektedir. Fakat gerçekte ne ekonomik ne de toplumsal olarak dengeli bir bütün olan Amerika'da ekonomi toplumun çok büyük bir bölümü için 'kükremiyordur'. I. Dünya Savaşı'nın ardından başlayan işsizlik küçük çaplı bir ekonomik krize bile yol açmıştır. Bununla birlikte savaş sırasında gerçekleşen büyük çaplı üretim ve tüketim pratiği de toplum tarafından terk edilmemiştir. "*İdealizmden bıkmış, savaş ve sonucu üzerinde hayal kırıklığına uğrayan Amerikalılar, kendilerini çekinmeden para kazanma ve harcama sevdasına adadılar... Mühendisler, borsa*

*simsarları, satıcılar... en gözde kahramanlardı.”¹⁴ Kyvig de benzer bir düşünceyi savunurken 1920’de toplamda 40 milyon kişi olan potansiyel işgücünün 5 milyonunun işsiz olduğuna değinerek ekonomik krize vurgu yapar ve bu krizden kurtuluş yolunu sağlayanın ise yine tüketim olgusu olduğunu belirtir: “*Ekonomik toparlanmanın yakında olduğuna dair en umut verici işaretler düşen fiyatlar ve otomobillere yönelik doymak bilmez bir tüketim iştahıydı.*”¹⁵*

Başkan Coolidge dönemine denk gelen refah süreci bir yandan Amerika’nın I. Dünya Savaşı sırasında kazandığı ticari başarılarla ve anlaşmalara bağlıyken, Fordist üretim anlayışı da seri üretime izin veriyordu. Orta ve üst sınıf Amerikalılar kendilerini emlak, otomobil, buzdolabı almaya adanmışlar, tüketim adeta bir çılgınlığa dönüşmüştü. Bu çılgınlık taksit seçenekleri, ‘şimdi al-sonra öde’ kampanyalarıyla desteklenirken, tüm bu kampanyalar radyo yayınlarıyla ülkenin her yanına ulaşıyordu. “*1920 ile 1929 arasında sanayi üretimi neredeyse 50% oranında artmış ve ulusal gelir 79.1 milyar dolardan 88 milyara yükselmişti... Maden ve pamuk endüstrileri ise tıpkı çiftçiler gibi bu refah patlamasının dışında kalmıştı*”¹⁶

20’ler boyunca orta-sınıfa mensup kişiler de para yatırabilecek kârlı alanlar bulmuşlardır. Çalışan orta-sınıf borsaya yönelebilmış ya da emlak spekülasyonlarından para kazanabilmiştir. Bu süreç içinde alım güçleri de artmıştır. Artık pek çok ve rahat ödeme planı kampanyalarıyla otomobillere, banliyölerde evlere bile sahip olabilmektedirler. Bu tüketim çılgınlığı ve borsadan kazanılan rahat para 1929’un belirleyicilerinin en başında gelecektir. Ortanın altında kalan gelir grupları ise bu refah durumundan neredeyse hiç yararlanamamıştır¹⁷.

1928 yılında başkan seçilen Hoover seçim konuşmalarından birinde yoksulluk üzerine şunları söylüyordu: “ ‘*Bugün Amerika yoksullukla savaş konusunda nihai zafere hiç olmadığı kadar yaklaşmıştır... tanrının da yardımıyla yoksulluğun bu ulustan tamamen silinip atıldığı günü göreceğiz*’ ... *Bu sözler Büyük Buhran’dan 15 ay önce söylenmişti.*”¹⁸ Başkan Hoover’ın bu kadar umut dolu olmasının nedeni milli gelirin 1913 yılındaki 33 milyar dolardan 1929 yılında 72

¹⁴ Nevins ve Commager, **a.g.e.**, s. 384-385.

¹⁵ Kyvig, **a.g.e.**, s. 6.

¹⁶ Robinson, **a.g.e.**, s. 14.

¹⁷ Rodney P. Carlisle, **Day by Day: The Twenties**, Infobase Publishing, New York, 2008, s. vii.

¹⁸ Robinson, **a.g.e.**, s. 15.

milyar dolara¹⁹, gayri safi milli hâsılanın ise 1921 yılındaki 128 milyar dolardan 1929 yılında 204 milyar dolara²⁰ yükselmesidir.

Bu denli olumlu ekonomik parametreler ışığında Hoover, 4 Mart 1929 günü yaptığı ilk başkanlık konuşmasında ülkesinin geleceği hakkında en ufak bir korkusu olmadığını dile getiriyor ve şöyle ekliyordu: “[Gelecek] *umutlu parıldamaktadır*”²¹. Bu konuşmadan sadece altı buçuk ay sonra, 29 Ekim 1929 Salı günü Wall Street adı verilen Amerikan borsasının aniden çökmesiyle, bu denli iyimser bir ekonomik tablo dünyanın göreceği en büyük ekonomik krizle birlikte ciddi anlamda sarsılacaktır.

Büyük Buhran’ın halk üzerindeki etkisi kendisini hemen hissettirmiştir. 1929 yılının Ekim ayında 4.6 milyon kişi işsizken, bu rakam 1930’da 7.8 milyona, 1932 yılının Ekim ayında 11 milyona, 1933 yılında ise 13 milyona yükselmiş; bu 4 yıl içinde işsizlik nedeniyle oluşan zarar ise 130 milyar doları geçmiştir²². Potansiyel işgücünün ücretten kopması bu kişilerin ailelerini de etkilemiş ve toplum genelinde toplamda 34 milyon insan (toplam nüfusun %28’i) hiçbir gelire sahip olamadan yaşamak zorunda kalmıştır²³. “*Her ne kadar hisse senedi sahiplerinin sayısı az da olsa (toplam nüfusun 120 milyon olduğu ülkede sadece 4 milyon kişi) Wall Street’teki büyük çöküşün etkileri çok daha fazla sayıda insanın yaşamını ve birikimlerini etkilemiştir.*”²⁴ Milli gelir 1930 yılında 68 milyar dolara, 1931 yılında 51 milyar dolara ve 1932 yılında ise 41 milyar dolara inerken, sadece 3 yılda, neredeyse yarı yarıya düşmüştür²⁵. Allan Nevins ve Henry S. Commager bu süreci şöyle özetler:

*“1932’ye kadar işsizlerin sayısı on iki milyonun üstüne çıktı. Beş binden fazla banka kapılarını kapamıştı. Ticari iflaslar otuz iki bine vardı. Toprak ürünleri, Amerikan tarihinde en alt seviyeye düştü, orta-sınıf tamamen ortadan kalkma tehlikesiyle karşı karşıya geldi, ... Bütün ülke ekonomisi bölünme halinde görünüyordu ve halk kötü bir ruh hali içindeydi.”*²⁶

Ekonomistler Büyük Buhran’ın nedeni hakkında pek çok açıklama ortaya atsa da bunlardan ikisi hemen hepsinde ön plandadır: 1. Tüketimin Üretimden daha düşük seviyelere inmesi. 2. Gümrük Yasası.

¹⁹ Beşir Hamitoğulları, **Çağdaş İktisadi Sistemler**, Ajans Türk Matbaacılık, Ankara, 1975, s. 197.

²⁰ David F. Burg, **The Great Depression**, Facts on File, New York, 2005, s. 45.

²¹ Burg, **a.g.e.**, s. 56.

²² Hamitoğulları, **a.g.e.**, s. 206, 219.

²³ Kyvig, **a.g.e.**, s. 177.

²⁴ Burg, **a.g.e.**, s. 48.

²⁵ Tino Balio, **Grand Design – Hollywood As A Modern Business Enterprise, 1930-1939**, University of California Press, New York, 1995, s. 13.

²⁶ Nevins ve Commager, **a.g.e.**, s. 391.

1929 yılına gelindiğinde Amerika’da milli gelirin büyük bir bölümünü toplumun küçük bir bölümü elinde bulunduruyordu. Bununla bağlantılı olarak da Amerikan ekonomisine tekelleşmiş büyük şirketler yön veriyordu. Böyle bir ortamda tüketimi devam ettirecek olan satın alma gücü işçilere, çiftçilere ve memurlara ulaşamıyor ve tüketim azalmaya başlıyordu. Üretim ise – tüketim azalmasına rağmen- kendi seyrine devam ediyor ve tüketim ile üretim arasındaki boşluk giderek açılıyordu. Bu açılma zincirleme bir reaksiyon biçiminde giderek büyüyor ve aşırı üretim bir bolluk durumu ortaya getiriyordu. Ülkenin büyük bir bölümü satın alma gücünü artık yitirdiği için bu bolluğa ortak olamıyor ve ürünler pazarda alıcı bulamıyorlardı. Kendi kendini çıkmaza götüren bu sisteme devlet de müdahale etmiyor ve liberal kapitalizm kurallarıyla oynamaya devam ediyorken Başkan Hoover ‘bırakınız yapsınlar’ politikalarına sıkı sıkıya bağlı kalıyordu.

Pazarın küçülmesi ise işten çıkarmalara neden oluyor, ardından işsizlik geliyor ve satın alma gücünün daha da düşmesine yol açıyordu. Üretilen mallarda yığılmalar meydana geliyor ve ücretler biraz daha düşüyordu. Bu sıralı etkenler nedeniyle ticaret azalıyor, pazar bir nebze daha küçülüyor ve bu döngü kendini tekrar ediyordu. “1927 ve 1928’de tüketici harcamalarındaki yıllık ortalama artış %7.5 iken, bu oran 1929 yılında %1.5’e gerilemiştir.”²⁷ Büyük Buhran kıtlık ya da yoksulluk nedeniyle ortaya çıkan bir kriz olmamakla birlikte büyük bir yoksulluğa ve açlığa neden olmuş bir bolluk krizidir.

Üretimin, tüketimden bu denli büyük hale gelmesinde 1928 yılında yürürlüğe giren gümrük yasasının da etkisi olmuştur. Bu yasa uyarınca hem yabancı malların Amerikan pazarına girmesi hem de Amerikan ürünlerinin yurt dışına ihraç edilmesi engellenmiştir. Bu durumdan sadece Amerikan ekonomisi değil, başta savaş borçlusu durumundaki Almanya olmak üzere dünya ekonomisinin neredeyse tamamı etkilenmiştir.

1929 yılında başlayan çöküş sadece Amerikan ya da dünya ekonomisinin değil, aynı zamanda liberal ekonomi olgusunun da çöküşü anlamına gelmektedir. Amerika’da 1920’lere hakim olan görüş şöyleydi: “Özgürlük, bireycilik, otomatik istikrar, Devletin iktisadi faaliyetlere karışmaması, bırakınız-yapsınlar, bırakınız-

²⁷ Burg, a.g.e., s. 45.

geçsinler gibi sloganlar Liberal Kapitalizmin yüce ilkeleri idi. Devlet müdahalesi nötr olmalıydı.”²⁸

1933 yılında başkan seçilen Franklin Delano Roosevelt devletin ekonomiye müdahale etmesi gerektiğini düşünmüş ve müdahaleci kapitalizmi *Yeni Düzen* (New Deal) adını verdiği bir ekonomik programla Amerika üzerinde uygulamaya koymuştur. Bu durum Amerika'nın Müdahaleci Kapitalizm ile ilk kez karşılaşmasıdır.

Yeni Düzen temel olarak ekonomist Keynes'in ekonomik kuramları üzerine oturur. Keynesçi ekonomik anlayışa göre, “*Klasikler* [D.Ricardo, A. Smith gibi klasik iktisatçılar – Ç.] *yatırım yapabilmek için önce para biriktirmek gerektiğini sanıyorlardı, oysa para biriktirmek için önce yatırım yapmak gerekir. Çünkü yatırım gelir doğurur, gelir de tüketim ve biriktirme eğilimlerine yol açar.*”²⁹

Devlet burada liberal ekonomik politikalardan vazgeçmeli, ekonomiye müdahale etmeli ve vergilendirme ya da faiz oranlarıyla oynayarak ekonomiye canlılık kazandırmalı, yeni iş alanları açmalı ve vatandaşlara iş olanakları sağlamalıdır. İş alanlarının açılması, işsizliğin azaltılması ve gelirin yükselmesine bağlı olarak tüketimin -dolayısıyla da üretimin- artması ekonomik döngünün tekrar canlanmasını sağlayabilecektir. Ayrıca devlet ekonomiye müdahale ederken özel sektörü yok etmemekte, aksine özel sektörün ilgi göstermeyeceği ya da kârlı bulmayacağı alanlara yönelmekte, işsizlere istihdam sunmaya çalışmaktadır. Liberal ekonomide sistemi yönlendiren özel şirketlerken, müdahaleci ekonomide devlet yön vermektedir. Özel şirketlerin ortadan kaldırılması ya da işlevlerinin devlete tamamen devredilmesi gibi bir girişim söz konusu değildir. Sistem devlet müdahalesi ile rayına oturtulmaya çalışılmaktadır. Bu anlamda Keynesçi ekonominin anti-kapitalist değil, kapitalizmi kurtarıcı bir rol oynadığı bilinmelidir.

Başkan Roosevelt de ülkenin kilitlenmiş ekonomisini harekete geçirmeye çalışırken aslında kapitalizmi korumaya çabalamaktadır. Bu koruma girişiminin adını da ‘*Yeni Düzen*’ koymuş, 16 Haziran 1933 günü *Yeni Düzen*'in yasama programının

²⁸ Hamitoğulları, **a.g.e.**, s. 187.

²⁹ Orhan Hançerlioğlu, **Ekonomi Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s. 140.

bir parçası olan NIRA* yasasına işlerlik kazandırmış ve *Yeni Düzen* programının uygulayıcısı olan NRA'i** hayata getirmiştir.

“NRA’in temel programı basitti. Devlet iş adamlarının ve endüstrinin fiyatları ‘saptamasına’ izin verecekti. Yani fiyatları ‘adil rekabet yasasına’ göre düzenleyeceklerdi. Bunun karşılığında da çalışanlar daha yüksek ücret alacaklar ve örgütlenme ve kolektif olarak pazarlık edebilme hakkına sahip olacaklardı.”³⁰

NRA’in kurallarıyla oynamayan işletmeler ise NRA’in sembolü olan Mavi Kartal amblemini kullanamayacak ve bu yöntemle halka teşhir edileceklerdir.

Yeni Düzen ekonomik kalkınma programının işleyiş biçimi şöyledir:

“*Ekonomide hükümet kısa zaman içinde milyarlarca dolar kaynak yaratıp Federal borç vermelerle sıkıntıda bulunan ticaret ve sanayiye de yardım etti. İş yaşamını canlandırmak ve işsizlere iş bulmak için resmi inşaatla yönelik para kullanımını ve mesken, yol, köprü ve belirli bölgelerde işsiz halka iş bulmak üzere ödünç para vermeyi göz önünde tutan geniş bir program uyguladı... Üç milyon gence iş sağlayan geniş bir doğal kaynakları koruma programı kurdu. Demiryollarının yardımına koştu, telefon, elektrik gibi hizmetlerin bir yönetim altında birleştirilmesini sağladı ve uzun zamandan beri yapılmayan imar işleri için kaynak buldu. Yazarların projeleri, tiyatrolar, konserler ve resmi binaların dekorasyon işleri için Federal hükümetin arka çıkmasını sağlayarak, sıkıntıda sanatçılara ve müzisyenlere yardım etti ve böylece ülkenin kültür yaşamını büyük ölçüde zenginleştirdi.*”³¹

Devlet Başkanı, NIRA yasası uyarınca, ekonomik iyileşmenin sağlanabilmesi için işadamlarının ve sanayicilerin karteller ve tekeller kurmasına izin verebilecek ve bunları düzenleyebilecektir. Bununla birlikte hükümet sanayicilerin ürettikleri mallarda yüksek fiyat uygulamaları yapmalarını kabul etmiş fakat buna karşı üretimi sınırlamıştır. Çalışanların çalışma saatleri kısaltılmış ve maaşlar arttırılmıştır. İşverenler ise işçilerin 6 ya da 7 günde on ikişer saat çalışarak yaptıkları işleri günde sekizer saat çalışarak ve 5 günde tamamlamasını istemiştir. Mevcut çalışma koşulları bu nedenle son derece ağırlaşmış ve grevler başlamıştır. Fabrika sahipleri ve işverenler bu grevlere oldukça sert müdahalelerde bulunmuşlardır. Sendikaya üye olduğu için işten atılanlar yine aynı sebepten iş bulmakta güçlük çekmişlerdir. *Yeni Düzen* programının tam olarak işlemesi zaman almıştır.

27 Mayıs 1935 tarihinde ise ABD Yüksek Mahkemesi, NRA’i anayasaya aykırı bulmuştur. Bunun birkaç nedeni vardı, “*öncelikle, Kongre güçler ayrılığı ilkesini ihlal ederek, elindeki gücü yöneticilere devretmiştir. İkinci olarak Kongre, eyaletler arası ticaretle uğraşan firmaların ticaret uygulamalarını düzenleyen*

* NIRA - National Industrial Recovery Act – Ulusal Endüstriyel Canlanma Yasası.

** NRA - National Recovery Administration – Ulusal Canlanma İdaresi.

³⁰ Himmelberg, **a.g.e.**, s. 13.

³¹ Nevins ve Commager, **a.g.e.**, s. 395.

yasalar çıkararak otoritesinin sınırlarını aşmıştır.”³² Diğer önemli neden ise *Yeni Düzen* programının kartellere ve tekellere izin vermiş olmasıdır. Roosevelt’in Yüksek Mahkeme’nin bu kararından hemen sonra tekellere savaş açmasının en önemli nedenlerinden biri de budur. ABD Başkanının açtığı bu savaşın taraflarından biri de sinema sektörü olmuştur.

1.2 Hollywood, Wall Street ve *Yeni Düzen* İlişkisi

Büyük Buhran’ın sinema sektörü üzerindeki etkisini anlamak için öncelikle Hollywood ile Wall Street arasındaki ilişkinin incelenmesi gerekmektedir. Arthur Knight şöyle yazar: “*J. P. Morgan ve Kuhn, Loeb gibi saygın firmalar tarafından işlem gören stüdyo hisseleri 1919 yılında Wall Street’de yerini almaya başlamıştır*”.³³

1920’lerin ortalarından itibaren büyük stüdyoların sinema zinciri satın alma politikası onları dışarıdan gelecek paraya muhtaç etmiştir. Bununla birlikte sesli filmlerin ortaya çıkışı ve sinema salonlarının bu yeni sisteme uyumlandırılması ek maliyetlerin doğmasına neden olmuştur.

Wall Street için oldukça kârlı bir alan olan Hollywood’un kapıları bu dönemde yatırımcılara sonuna kadar açılmıştır. Giderek büyüyen izleyici kitlesi Wall Street için yatırımlarının karşılığını garantilemektedir. Bu süreçte büyük bir işletme haline gelen Hollywood için temel söylem ‘müşteri her zaman haklıdır’ olmuştur.³⁴

1920’lerin ortasında bu kârlı sektörün işletme mantığına göre “*ana şirket üretim süreci (Hollywood) ile finansal yetkinin kullanımını (New York) birbirinden ayırmış ve üzerinde anlaşılan bütçe dahilinde yılda altı ile sekiz film arasında filmin yapımını denetleyen birim yöneticileri (yapımcılar) atamıştır.*”³⁵ Her ne kadar stüdyolar film yapımı ile ünlenmiş olsalar da sermayelerini büyüten asıl kaynak gösterim ayağı olmuştur. Bu nedenle büyük sinema salonu zincirleri oluşturmaya

³² Balio, **a.g.e.**, s. 21.

* Kuhn, Loeb & Company, 1919 yılında Famous Players’ın sinema salonu zinciri kurmasını finanse eder. – **y.a.g.e.**, s. 21.

³³ Arthur Knight, **The Liveliest Art**, The New American Library, Inc, New York, 1957, s. 107.

³⁴ **y.a.g.e.**, s. 110.

³⁵ Colin Shindler, **Hollywood in Crisis**, Routledge, New York, 2005, s. 4.

çalışmakta ve bu salonları gösterişli birer sinema sarayına çevirmeye çabalamaktadırlar.

Büyük Wall Street firmalarından Foldman, Sachs & Company, Warner Bros.'un Vitagraph'ı (22 Nisan 1925), First National'ı (13 Eylül 1928) ve Stanley sinema salonları zincirini almasını finanse etmiştir. Halsey, Stuart & Company ise Fox Films'in Fox Movietone stüdyosunu inşa etmesine ve sinema salonları zinciri kurmasına destek olmuştur.³⁶ Bu ortaklıkların ardından diğer büyük Hollywood yapım şirketleri de sırtlarını Wall Street'e dayayarak büyük yatırımlara girişmişlerdir.

Wall Street danışmanları ortaklıkların getirdiği yetkilerle stüdyoların yürütme kurullarında ve yönetimlerinde söz sahibi olmuşlar ve yeni bir yapımçı türünün doğmasını sağlamışlardır. Bu yapımcılara göre asıl öncelik işin sanatsal boyutunda değil, muhasebededir.³⁷

Hollywood'un Wall Street ile olan ilişkisi sektörün yurt dışına açılmasını da sağlamış, böylece Amerikan filmleri tüm dünyaya dağıtılmaya başlanmıştır. Kendi maliyetlerini yurt içinde kazanan filmler için yeni pazarlar kârın artması anlamına gelmiş ve bu durumdan hem Hollywood hem de Wall Street kazançlı çıkmıştır.

29 Ekim 1929 tarihinden sonra, özellikle Hollywood'un zarar etmeye başladığı 1932 yılından itibaren Wall Street'in sinema sektörü üzerindeki etkisi giderek ağır biçimde hissedilmeye başlamıştır. Bir zamanlar yönetim kurullarında stüdyo yöneticileri ile el ele çalışan Wall Street şirketlerinin temsilcileri artık yönetim kurullarının başına geçmiş ve film şirketlerini (yapım-dağıtım-gösterim zincirini) kontrolleri altına almışlardır. Bu zorunlu görev değişimi nedeniyle Amerikan sinemasının ilk günlerinden beri bu sektörde görev yapan kimi sinema öncüleri işsiz kalmışlardır*.

Ancak izleyici taleplerinden habersiz ve sinema konusunda deneyimsiz olan bu kişiler şirketleri büyük borçlara sürüklemekte, onların yönetiminde hayata geçirilen yapımlar izleyici beğenisini hem karşılayamamakta hem de yönlendirememektedir. Bu banker ve finansörler her ne kadar yapımların

³⁶ Balio, a.g.e., s. 21.

³⁷ Robinson, a.g.e., s. 42.

* Bunlardan en önemlisi Universel Pictures şirketinin kurucusu Carl Laemmle'dir.

maliyetlerini düşürseler de aldıkları önlemler sinema sektörünün kötü gidişatını durduramamıştır.

Hollywood’u Büyük Buhran’ın yıkıcı etkisinden kurtaran, Wall Street’in elini yapım aşamasından çekerek New York’a dönmesi ve yapım şirketlerinin sadece yatırımlarını ve mali işletimini denetlemesi olmuştur. Bu acı deneyimden sonra Wall Street Hollywood yapımlarının içeriğine ya da biçimine herhangi bir müdahale girişiminde bulunmamış, işin sadece mali yanıyla ilgilenmiştir. Böylece ekonomik alanlar ile sanatsal ve / veya eğlence alanları birbirinden ayrılmıştır.

Hollywood ile Wall Street arasındaki bu tatsız deneyimi anlamak her iki sektörün de yüksek kâr peşinde koştuğu düşünülecek olursa kolaylaşır. Zira ekonomik kriz ve ardından yıllarca sürececek bir buhranın ilk aylarında sinema sektörü hâlâ kâr getirebileceğini kanıtlamıştır. Başkan Hoover’ın 25 Ekim 1929 tarihindeki sözleri bu bağlamda sinema sektörü ile ilişkilendirilebilir: *“Bu ülkenin temel mesleği, yani malların üretimi ve dağıtımı, sağlam ve müreffeh temellere oturmaktadır.”*³⁸

Kara Perşembe’den* bir gün sonra, Kara Salı’dan** üç gün önce söylenen bu sözlerin doğruluk payına sahip olduğu çok nadir alanlardan biri Amerikan sinema sektörüdür. Ancak bu sektördeki müreffeh süreç pek de kalıcı olamamıştır. Oysa 1920’lerin sonunda giderek artan haftalık sinema bileti sayısı, krizden sonra da artış eğilimini sürdürmüştür. 1930 yılına gelindiğinde o zamana değin görülen en büyük yıllık bilet satışı gerçekleşmiş ve haftada 80 milyon bilet satılmıştır. Bunda halkın içinde bulunduğu ağır yaşam koşullarından kaçma arzusu da etkili olmuştur.

Büyük Buhran öncesi de haftada iki kez sinemaya giden Amerikan halkı, düşen bilet fiyatlarıyla birlikte, en azından bir süre için bu alışkanlığını terk etmemiştir. *“Krizin etkisini yoğunlaştırdığı 1932 yılında Başkan Hoover’a bağlı İşsizlik Tazminatı Örgütünün başında bulunan Walter Gifford’a göre ... filmler, besin ve giyecek ihtiyacının hemen ardından üçüncü sıradaki gereksinim olarak düşünülmelidir.”*³⁹

³⁸ Burg, a.g.e., s. 58.

* Ekonomik krizin başlangıcı olarak addedilen ve Wall Street’in aniden ve hızla düşmeye başladığı gün – 24 Ekim 1929.

** Wall Street’deki hisselerin en düşük değere ulaştığı ve Büyük Buhran’ın başladığı tarih olarak kabul edilen gün – 29 Ekim 1929.

³⁹ Andrew Bergman, **We’re in the Money**, Elephant Paperbacks, New York, 1992, s. xii.

1930 yılında MGM tarihinin en yüksek kârı olan 15 milyon dolar, Paramount 18 milyon dolar, Warner Bros. 7 milyon dolar ve RKO ise 3 milyon dolar kâr elde etmiştir⁴⁰. Büyük yapım şirketlerinin bu denli büyük kazanç elde etmesi şaşırtıcı değildir. Zira sesli filmler o dönemde hâlâ halkın büyük eğlencesi olma özelliklerini sürdürmektedir. Bu bakımdan özellikle vurgulanması gereken olgu sesin gelişinin Hollywood’u –en azından bir süre için– Büyük Buhran’ın yıkıcı etkisinden kurtarıırken Wall Street’in yönetimi altına girmeye de mecbur etmesidir. Seyircinin sesli filmlere karşı bitmek bilmez ilgisi, filmlerin izleyiciye tam da istediği (ya da başka bir deyişle arzu ettiği) konuları, istediği açıklıkla sunuyor olması (cinsellik ağırlıklı filmler, gangster filmleri, kaçış filmleri ve bu filmlerin özellikle sesle desteklenmesi) 1930 yılında Hollywood’un, pek çok sektörün aksine, kâr etmesini sağlamıştır. Hatta 1932 yılı yapımı *King Kong* filminin reklamı bu gerçeği şöyle ifade eder: “*PARA YOK – Buna Rağmen New York King Kong’u Radio City’de görmek için dört günde (2,3,4,5 Mart) 89,931 dolar bulup çıkardı*”⁴¹

1931 yılında 1929 krizinin etkisi derinleşip Büyük Buhran tüm acımasızlığıyla topluma nüfuz ederken Amerikan halkı sinemaya gitme alışkanlığından vazgeçmek zorunda kalır ve bu durum gişe hâsılatlarına yansımaya başlar.

Haftada satılan bilet sayısı 80 milyondan 70 milyona düşer. Gösterimciler bu eğilimi bilet fiyatlarını düşürerek engellemeye çalışırlar. Ortalama 30 sent olan bilet ücretleri 20 sente iner. Ancak bu gayret de boşuna olacaktır çünkü 1932 yılı geldiğinde bir haftada satılan bilet sayısı 55 milyona geriler⁴². Bu nedenle kimi yazarlara göre Hollywood için Büyük Buhran’ın başlangıç tarihi 1931, kimilerine göre ise 1932’dir. Farklı görüşler farklı ekonomik argümanlara dayansa da*, aşağıda değinileceği gibi, Hollywood 1933 yılında ekonomik olarak derinden sarsılır.

1930 ile 1931 yılı arasında pek çok stüdyo yıllık kârdan yıllık zarara düşmüştür. “*RKO 1930 yılında 3.3 milyon dolar kârdan, 1931’de 5.6 milyon zarara,*

⁴⁰ James Chapman, *Cinemas of the World*, Reaktion Books, Londra, 2003, s. 102.

⁴¹ Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, (6. Baskı), Teachers College Press, New York, 1978, s. 422.

⁴² Balio, *a.g.e.*, s. 13.

* Örneğin Büyük Buhran’dan en çok etkilenen olan yapım şirketi Paramount 1931 yılında kâr etmeyi başarmıştır. Bununla beraber ilerleyen yıllarda çok sayıda çalışanının işine son vermiş ve yapım stüdyolarından bazılarını elden çıkarmıştır.

Fox 9.2 milyon kârdan, 5.5 milyon dolar zarara ve Warner Brothers da 1929 yılında 17.2 milyon, 1930 yılında 7 milyon kârdan, 1931'de 7.9 milyon zarara düşer."⁴³

Sinema Büyük Buhran yıllarında kan kaybetmeye başlarken halkın ulaşabileceği en ucuz eğlence ise radyo haline gelmiştir. Hatta bu süreçte radyo fiyatları düşmüş ve aileler evlerine radyo alma çılgınlığına kapılmışlardır. "Radyonun fiyatı 1930 yılında ortalama 90 dolar iken 1932 47 dolar olmuştur. Bu dönemde 4 milyon aile radyo alıcısı satın almıştır. 1934'e gelindiğinde radyo toplumun %60'ına ulaşıyordu."⁴⁴ İnsanların boş vakitlerini evlerinde, radyonun karşısında geçirmeleri demek, sinema bileti satışında düşüş anlamına gelmiş, bu da Hollywood için doğrudan finansal bir darbeye neden olmuştur.

İçki yasağı Büyük Buhran döneminde yürürlükten kalkınca insanlar özgürce içki içebilmek için evlerinden çıkmaya başlamışlardır ancak bu bile sosyal hayatın yeniden zenginleşmesinde yeterli olmamıştır. Aynı dönemde popüler hale gelen gece beysbolu, gece yapılan boks ve güreş müsabakaları, gece golfü ve benzeri gece sporları normal koşullarda, iş sonrası sinemaya giden insanları sinema salonlarından daha da uzaklaştırmıştır. *Variety* dergisine göre "büyük şehirlerde beysbol maçları gişe hasılatlarını sadece %10-15 oranında etkilerken, daha küçük yerleşim merkezlerinde bu oran %30'lara çıkıyordu."⁴⁵

Seyirci sayısının düşmesi sinema salonu sahipleri ve çalışanları için Büyük Buhran'ın en acımasız darbesi anlamına geliyordu. *Film Daily* dergisine göre "1933 yılının yaz aylarında [Birleşik Devletler'de] toplamda 16.000 olan sinema salonundan 5000'i kapanmıştı."⁴⁶ Salonların kapanması bu salonlarda çalışan insanların işsiz kalması anlamına geliyordu; "bu sektörde çalışan insan sayısı üçte bir oranında düştü (1929'da 130.000'den 1932'de 87.000'e)."⁴⁷

Bu durum dikey bütünleşme içine girmiş olan yapım şirketlerini de etkiliyordu. Sesin gelişinden sonra sinema salonlarını sesli filmlere uygun hale getirmenin yüklü maliyeti ve sinema salonlarının doymak bilmezce satın alınması, inşa edilmesi ve kiralanması bu şirketleri Wall Street'e muhtaç etmiştir. Bir de bu

⁴³ Bergman, **a.g.e.**, s. xx.

⁴⁴ Balio, **a.g.e.**, s. 14.

⁴⁵ *Variety* dergisinden aktaran Balio, **a.g.e.**, s. 27.

⁴⁶ Jacobs, **a.g.e.**, s. 423.

⁴⁷ Balio, **a.g.e.**, s. 15.

sıkıntılarının üzerine gelen Büyük Buhran işleri iyiden iyiye zorlaştırmıştır. Büyük seyirci kitlelerini salonlara çekmek için görkemli yapılar inşa eden büyük yapım şirketleri izleyicinin sinemadan uzaklaşmasıyla kendilerini büyük borçlar içinde bulmuşlardır. Bu sürecin kaçınılmaz sonucu iflaslar, icralar ve hacizler olurken (icra ve hacizler daha çok sektörün yapım ve dağıtım kollarında değil, gösterim alanında gerçekleşmiştir) Hollywood'un yönetimi neredeyse tamamen Wall Street'in eline geçmiştir.

Colin Shindler'e göre Finans Komitesinin başına 1931 yılında bir Wall Street şirketi olan Lehman Brothers'dan John Hertz'in geçtiği Paramount Büyük Buhran'dan en kötü etkilenen yapım şirketi olmuştur. *“1931 yılında 8.7 milyon dolar kâr eden buna karşın bir sonraki sene brüt hasılatı 25 milyon, 1933'te ise 20 milyon düşen Paramount'ta aynı yılın sonunda Hertz istifa etmiş ve şirket de icralık olmuştur.”*⁴⁸

Diğer büyük şirketlerin neredeyse tamamı için aynı durum söz konusudur.

“RKO 1932'de 5 milyon dolar zarar edince 1931 yılının Ocak ayında mallarının idaresi davalık oldu...Fox 1932'de 17 milyon dolar zarar etti. Warner Bros icralık olmasa da 1932 yılında 14 milyon dolar açık verdi... Küçük Üçlü ise sinema salonlarına sahip olmadıkları için batmaktan kurtuldularsa da güçlüğüle ayakta kalabildi.”*⁴⁹

Genel olarak endüstrinin durumu bu denli kötüyken ve en büyük mali zararlar da gösterim ayağından geliyorken hem film şirketleri hem de ister onlara bağlı isterse bağımsız gösterimciler izleyiciyi sinemaya çekmenin türlü yollarına başvurmuşlardır. Sinema salonları, Büyük Buhran'da, eski bir uygulama olan çifte gösterime** yeniden yönelmişlerdir. Bu iki filmde biri büyük film şirketleri tarafından yapılmış ve A filmi olarak adlandırılan bir film olurken, diğeri ise B filmi adı verilen, küçük ve kimi zaman bağımsız olan stüdyolar tarafından yapılan, daha ucuza mal edilen, dolayısıyla da salon sahibinin daha ucuza kiralayabildiği filmlerdir. B filmleri yıldız oyunculara, büyük stüdyolara ve aşırı donanıma ihtiyaç duyulmadan çekilen filmlerdir. Bu filmlerin yapımcılığını yapmak için pek çok küçük yapım şirketi kurulmuş ve yeni ve genç senaristler, sinemacılar ve oyuncular bu alanda kendilerine

⁴⁸ Shindler, **a.g.e.**, s. 7.

* Büyük Beşli kadar olmasa da (Paramount, RKO, Fox, Warner Bros. ve MGM) Hollywood'da söz sahibi olan üç yapım şirketi (Columbia, United Artists, Universal).

⁴⁹ Chapman, **a.g.e.**, s 103.

** Double bill veya double feature: Sinema salonunda tek bilet fiyatına iki uzun metrajlı filmin gösterilmesi. (Türkiye'de bilinen adıyla '2 Film Birden' uygulaması).

iş sahası bulabilmişlerdir. “1932 yılında Amerika’daki tüm sinemaların %40’ı çifte gösterim uygulamasını benimsemişti... Rekabetin arttığı durumlarda ise gösterimciler üçlü gösterime* başvuruyorlardı.”⁵⁰ Çifte gösterim uygulamasının ilk dönemlerinde büyük yapım şirketleri ve bu şirketlerin oluşturduğu MPPDA** bu uygulamaya, zaten iyiden iyiye daralmış pazarı bağımsız yapımcılara da açacağı endişesi ile karşı çıkmış olsa da⁵¹ 1935 yılına gelindiğinde artık büyük film şirketlerine bağlı bulunan neredeyse bütün salonlar çifte gösterim uygulamasını benimsemiştir⁵².

Büyük stüdyolar sahip oldukları sinema salonu zincirlerinden kâr elde etmek için ilk gösterim (Birinci Vizyon) salonları kurmuşlardır. En lüks ve görkemli sinema salonlarını, büyük bütçeli, bol yıldız oyunculu filmlerin ilk gösterimlerini yapmak üzere ayırmışlardır. Bu filmlerin bilet fiyatları, sonraki gösterim salonlarındaki bilet fiyatlarından yüksektir⁵³. Ancak atlanmaması gereken bir nokta da artık yıldız oyuncular bile filmlere beklenildiği (diğer deyişle alışıldığı) kadar izleyici çekememeye başlamıştır⁵⁴.

Büyük Buhran etkisini ağırlaştırdıkça sinema salonu sahipleri, sinemasal olmayan yöntemlere de başvurarak zarardan kurtulmaya çabalamışlardır. Bu yöntemlerden en önemlisi *Para Gecesi (Bank Night)* adıyla bilinen ve bir nevi çekiliş usulü para kazanma oyunudur. “Genellikle bilet satışının en durgun olduğu pazartesi gecesi gerçekleşen *Para Gecesi*’nde sahneye bir kutu konur ve içinden sayılar çekilir ve çekilişte çıkan sayı hangi izleyicideyse, örneğin, 150 dolar kazanırdı.”⁵⁵ “Önceleri bu tip yöntemleri küçümseyen sinema salonu zincirleri de bu tip etkinlikler düzenlemek zorunda kaldı.”⁵⁶ *Para Gecesi*’nin kârlılığı anlaşılınca ona benzeyen

* triple feature

⁵⁰ Balio, **a.g.e.**, s. 28-29.

** Motion Picture Producers and Distributors of America – Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları (Diğer adıyla Hays Bürosu).

⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Balio, **a.g.e.**, s. 29.

⁵² Jacobs, **a.g.e.**, s. 429-430.

⁵³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Chapman, **a.g.e.**, s. 103.

⁵⁴ Jacobs, **a.g.e.**, s. 423.

⁵⁵ Balio, **a.g.e.**, s. 28.

⁵⁶ Jacobs, **a.g.e.** s. 430.

ama küçük farklılıklar içeren pek çok oyun ortaya çıktı (bunlar arasında o dönemde en ünlüleri *Prosperity Night*, *Movie Sweeptakes* ve *Treasury Night*'tir⁵⁷).

Sinema salonlarında devam eden para ödüllü oyunların yanı sıra farklı hediyeler veren oyunlar da oynanmaktadır. Bazı sinemalar film izlemeye gelen müşterilerine parça parça porselenler ya da kimi zaman gümüş eşyalar vermişlerdir. Jacobs, *The New Republic*'ten şöyle bir alıntı yapar: “*Bu cezp edici uygulama kadın izleyici sayısında %20-25 arasında bir artış sağlamıştır*”⁵⁸ Çekilişle ya da çekilişsiz verilen hediyeler arasında “*yastıklar, bisikletler, ipek çoraplar, lambalar ve saatler*”⁵⁹ sayılabilir.

Gösterimcilerin dört elle tutundukları bir diğer uygulama da salonlarda satılan patlamış mısır ve şekerlemelerdir. “*Şekerleme makineleri brüt kazançta %45 kâr sağlıyor ve bir zamanlar ucuz gösterilerle özdeşleştirilen patlamış mısır, kendi maliyetinin 3-4 katını kazanabiliyordu.*”⁶⁰

Gösterim alanındaki bu çırpınışlar büyük film şirketlerinin bile iflas etmek üzere olduğunun bir göstergesidir. Bu şirketler giderek derinleşen Buhran'a karşı kendi işleyiş yapılarında da radikal değişimlere ve kemer sıkma politikalarına yönelmişlerdir. “*Masrafları kısmak her stüdyoyu etkiledi. Maaşlar yarıya düşürüldü ve tüm ekipler dağıtıldı. Sekiz hafta boyunca tüm sinema sektörü çalışanlarının maaşları düşük ödendi.*”⁶¹

Buhran'dan en ağır biçimde etkilenen şirketlerden biri olan Paramount “*1933 yılında Long Island stüdyosunu kapattı ve haftada 35 ile 50 dolar arasında maaş alan neredeyse 5000 çalışanını geçici olarak işten çıkardı*”⁶². RKO'nun durumu da Paramount'tan farklı değildi. Bu şirket de sahip olmak için ağır borcun altına girdiği büyük sinema salonlarına izleyici çekebilecek yeterlilikte filmler yapamamış ve ekonomik krizden ağır biçimde etkilenmiştir. “*Warner Bros. Büyük Buhran sırasında en az etkilenen şirketlerden biri olsa da sahip olduğu sinema salonlarının yarısından fazlasını elden çıkarmış, maaş kesintileri uygulamış ve yapım masraflarını olabilecek*

⁵⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz, **y.a.g.e.**, s. 28.

⁵⁸ **y.a.g.e.**, s. 430.

⁵⁹ Shindler, **a.g.e.**, s. 26.

⁶⁰ Robert Sklar, **Movie-Made America**, Vintage Books, New York, 1975.

⁶¹ Jacobs, **a.g.e.**, s. 423.

⁶² Balio, **a.g.e.**, s. 15.

en aza indirmiştir.”⁶³ Küçük Üçlü olarak adlandırılan yapım şirketlerinden sadece Universal icralık olsa da diğer ikisi bu dönemi büyük film şirketleri kadar ağır hasar alarak yaşamamışlardır.

Tüm büyük film şirketleri içinde sadece MGM Büyük Buhran’ı devamlı kâr göstererek atlattır. Bunun en temel nedeni yine sinema salonlarında yatmaktadır. Kriz patlak vermeden önce büyük şirketlerin büyük bir hızla sinema salonu satın almak ve bunları ve yeni aldıkları salonları sesli filmlere uygun hale getirmek için borç aldıkları ve destekleyici yatırımcılara karşı yükümlülük altına girdikleri yukarıda belirtilmiştir. MGM’in özel durumu ise bu şirketin önce sinema salonları sahibi olup, ardından film yapım şirketi haline gelmesinde yatmaktadır. Kriz öncesi dönemde ve Buhran devam ederken sinema salonu satın almadığı için – dolayısıyla da ağır borç yükleri altına girmediğinden – MGM (ya da bir diğer adıyla Loew’s) Büyük Buhran döneminde filmleri en çok gişe hâsılatı yapan ve – önceki yıllara göre bir düşüş gözlense de – kâr elde eden tek film yapım şirketi olmuştur.

1929 krizinin ardından, diğer neredeyse tüm sektörlerin aksine, 1930 yılını kâr rekorlarıyla geçiren Hollywood, 1933’de diğer tüm sektörlerle birlikte çökme noktasına gelmiştir. İşte bu yüzden aynı yıl yürürlüğe sokulan NIRA yasasının faaliyet alanlarından biri de sinema sektörü olmuştur.

Büyük film yapım şirketlerinin tekel haline geldiği yasa uyarınca bu şirketlerde çalışanlar daha az saat iş yapacak ve daha yüksek maaş alacaklardır. Yapım şirketleri böyle bir taviz vermekte hiç tereddüt etmemektedir, zira şirketlerin kârlarının çok büyük bölümü zaten gösterim aşamasından gelmekte, yapım aşamasında artan maliyet bu kârların yanında oldukça önemsiz kalmaktadır.

NIRA altında işleyen Adil Rekabet Yasası büyük yapım şirketlerinin yıllardır gizli olarak uyguladığı yöntemlere izin vermektedir. Bunların en başında ‘blok kiralama’* yöntemi bulunmaktadır. Diğer tekeli uygulamalar ise görmeden kiralama (gösterimcinin filmleri görmeden hatta çoğu zaman daha çekilmeden satın almak zorunda kaldığı anlaşmalar), bilet fiyatı kesintileri (yapımcı şirketlerin

⁶³ *y.a.g.e.*, s. 17.

* Gösterimcinin büyük yapımların yanında yapım şirketinin zorunlu koştuğu daha az ilgi çekici uzun metraj filmlerin, kısa metraj filmlerin ve haber filmlerinin de olduğu paket programı almaya zorlanması. Gösterimci bu paket içinden istediği filmleri seçmemektedir. Ya paketin tümünü gösterecektir ya da hiçbir filmi kiralamayacaktır.

gösterimcilerin bilet fiyatlarını kendi istedikleri biçimde düzenlemelerini sağlamaları) ve buna benzer, ama her seferinde gösterimcinin (özellikle bağımsız ise) zarar ettiği ve yapım şirketinin optimum kârı sağladığı yöntemlerdir.

Bağımsız Gösterimciler Birliği, MPPDA (diğer adıyla Hays Bürosu) ile karşı karşıya gelmiştir. MPPDA, çifte gösterim konusundaki yasağın kalkmasına izin vererek bir tavizde bulunmuştur. Aslında bu uygulamaya taviz demek doğru olmayacaktır çünkü MPPDA'yı oluşturan büyük yapım şirketleri de daha fazla film yaparak -yukarıda da belirtildiği gibi- çifte gösterim uygulamasından kâr elde edebilecektir. Bununla beraber blok kiralama, görmeden kiralama, vs. gibi uygulamalar hiçbir değişikliğe uğramadan devam edecektir.

“Zorunlu blok kiralama Büyük Yapım Stüdyolarına bağlı salonları kapsamıyordu. Büyüklere bağlı salon zincirleri istedikleri yapım şirketinden istediği filmi kiralayıp gösterme hürriyetine sahipti ... Zorunlu blok kiralama büyük yapım şirketlerine hatırı sayılır bir getiri sağlıyordu. En zayıf filmin bile gösterim olanağı bulacağı kesin olduğundan stüdyolar tam kapasite işliyordu.”⁶⁴

NIRA'nın Hollywood üzerindeki bu etkisi Yüksek Mahkeme NRA'yi 27 Mayıs 1935 yılında anayasaya aykırı saydığında ortadan kalkmıştır. Bu karar bağımsız gösterimciler için bir zafer anlamına gelirken, büyük yapım şirketleri için ise küçük bir sarsıntıdır.

Yapım-dağıtım-gösterim ayaklarının büyük yapım şirketleri elinde toplanmasıyla oluşan stüdyo sistemi Adil Rekabet Yasası ile daha da güçlenmiştir. Beş Büyük ve Üç Küçüğü (tümüne Sekiz Büyükler de denmektedir) derinden sarsacak ve Amerikan sinemasını bu şirketlerin tekeline -nispeten- kurtaracak olan Paramount Davası* 1938 yılında başlayacak ve 1948 yılında sona erecektir. Bu da büyük yapım şirketlerinin 1930'ların ikinci yarısını ve 1940'ların tümünü büyük bir kâr patlaması ve eşi benzeri görülmemiş bir refah içinde geçireceği anlamına gelmektedir.

Büyük Buhran'dan 4 yıl sonra artmaya başlayan haftalık bilet satışı ve yüksek maliyetli filmlere yönelim yukarıda adı geçen refahın başlama sinyalleridir.

“Amerikan Ticaret Bakanlığı 1934 yılında eğlence sektörünün Buhran'ın etkisinden

⁶⁴ y.a.g.e., s. 20.

* Anti-tröst davası. Davanın sonucunda stüdyolar yapım, dağıtım ve gösterim zincirlerini kırmak ve gösterim ayağından çekilmek zorunda kalmıştır. Bu dava tüm büyük stüdyolara karşı açıldıysa da, ilk olarak Paramount yapım şirketinin adı geçtiği için 'Paramount Davası' olarak anılmaktadır.

*çıkmaya başladığını açıklar... Yine aynı yıl bin civarında sinemanın yeniden açıldığı söylenir.”*⁶⁵

Haftada satılan bilet sayısı ve stüdyoların gösterdikleri finansal gelişim bu ilerlemeyi doğrular niteliktedir. *“Film Daily Year Book haftada satılan ortalama bilet sayısını 1934’de 70 milyon, 1935’de 80 milyon ve 1936’da 88 milyon olarak belirtir... 1935 yılında Paramount ve Fox yeniden düzenlemeye gitmiş ve borçlarını temizlemişlerse de RKO’nun toparlanması 1940 yılını bulmuştur. Universal 1936’da ... icralık durumdan kurtulmuştur.”*⁶⁶

1937 yılına gelindiğinde sinema sektörü 1929 ekonomik krizinden beri görmediği kâr oranlarına ulaşmıştır. Tekrar zenginleşme döneminde milyon dolarlık filmlerin ucuz filmlerden daha fazla gişe hasılatı getirdiğine de şahit olunmuştur. Her ne kadar işsizlik veya düşük ücretle çalışma iş yaşamında devam eden bir uygulama olsa da izleyiciler aşırı pahalı filmleri izlemek, yıldız oyuncularını beyaz perdede görmek üzere sinemaları doldurmuşlardır.

Sinema sektörünün bu kendine güvenen tavrı 1930’ların sonuna gelindiğinde daha da artmış ve Hollywood eski görkemli günlerine ulaşmıştır. Büyük Buhranı başlatan ekonomik krizden on yıl sonra hayata geçirilen büyük yapımlar dünya sinema tarihinde bugün bile silinmeyen izler bırakmıştır. Bu filmler arasında *Wizard of Oz* (Victor Fleming), *Gone With the Wind* (Victor Fleming), *Young Mr. Lincoln* (John Ford), *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra), *Only Angels Have Wings* (Howard Hawks) gibi son derece önemli Hollywood yapımları yer almaktadır. Chapman’a göre Hollywood için 1939 yılı *“1931’den beri ilk kez tüm büyük yapımlar şirketlerinin kâr elde ettiği ve yurtiçi toplam gişe gelirinin 673 milyon dolar gibi müthiş bir rakama ulaştığı mükemmel yıldır”*.⁶⁷

1929 yılında gerçekleşen ekonomik krizden hiç etkilenmeyen, 1930 yılında sahte bir kâr dönemi yaşayan, 1931-1932 arası dönemi borçlarla, icralarla, Wall Street şirketlerine karşı yükümlülüklerini yerine getirme çabasıyla ve büyük gişe zararlarıyla geçiren ve 1933 yılında yıkılmak üzere olan sinema sektörü 1940’lara

⁶⁵ y.a.g.e., s. 30.

⁶⁶ y.a.g.e., s. 30.

* Chapman burada Türkçe karşılığı “mükemmel yıl” olan Latince “*annus mirabilis*” terimini kullanmıştır.

⁶⁷ Chapman, a.g.e., s. 104.

girerken eskisinden de güçlenmiş biçimde ilerlemeye devam etmiştir. Bu yükseliş II. Dünya Savaşı ile birlikte en üst seviyesine ulaşacak ve Hollywood 40'lı yılları müthiş bir refah ve zenginlik içinde geçirecektir.

1.3 ABD'de Sinema Sansürünün Başlangıcı ve MPPDA'nın (Hays Bürosunun) İşlevi

Küçük ya da büyük bir sinema endüstrisine sahip hemen her ülke filmler üzerine farklı yoğunluklarda sansür uygulamışlardır. Bu sansürün tezahürü kimi zaman devlet eliyle müdahale kimi zaman ise kendi kendini düzenleme şeklinde olmaktadır. Bazı ülkeler siyasi söylemleri filmlerden çıkarırken, bazıları ahlak / ahlaksızlık ya da cinsellik üzerine eğilmiştir.

“Pazar sansürünün en etkili biçimi, filmleri üretildikten sonra sansürlemekten çok onların üretilmelerini önlemektir... sansür bir iktidar pratiğidir. ... ‘Sansür’ teriminin sinemaya uygulanışı çoğunlukla iki ayrı uygulamayı birleştirir: Filmdeki siyasal düşünce ifadeleri üzerinde devletin yönettiği kontrol sistemleri ve film endüstrilerinin filmlerin içeriğinin kendi ulusal kültürlerinin ahlaksal, sosyal ve ideolojik ilkelerine uygunluğunu sağlamak için işlettikleri kendi kendini düzenleme sistemleri.”⁶⁸

N. M. Hunnings ise *“Film Sansürü ve Hukuk”* adlı kitabının on ikinci bölümü olan ‘Film Sansürünün Doğası’na sansürün olası nedenleriyle giriş yapar:

“Sansür son derece karmaşık bir nedenler ağına sahiptir: Psikolojik – pek çok insan için kendilerini rahatsız eden ya da onlara zevksiz gelen görüntü ve görüşlerin başkaları tarafından dile getirilmesini engellemek zorunlu bir ihtiyaçtır; Politik – hükümetler ve yönetici sınıflar mevcut düzenin devamını sağlamak ve kendi politikalarını sarsacak görüşleri engellemek isterler; Ailevi – aileler kendi çocuklarının sadece kendi istedikleri bir istikamette ilerlemesini sağlayacak etkilere maruz kalmasını arzular; Toplumsal – yöneticiler ve yurttaşlar sağlıklı bir toplumun muhafaza edilmesini ve suça yatkın ve sapkın motivasyonların engellenmesini ister.”⁶⁹

Bugün dünyanın en büyük sinema endüstrisine sahip olan Amerika Birleşik Devletleri daha 1900'lerin hemen başında filmlere müdahale etmeye, yerel ve / veya bölgesel sansür uygulamaya başlamıştır. Amerika'da sansürün tarihi neredeyse Amerikan sinemasının tarihi ile yaşıttır. Hatta 1894 yılında Senatör James A. Bradley Edison'un Kinetoskopunda gösterilen bir filmi kınayarak sansür arzusunu dile

⁶⁸ Richard Maltby, “Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme”, *Dünya Sinema Tarihi*, Ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 276.

⁶⁹ Neville March Hunnings, *Film Censors and The Law*, George Allan & Unwin LTD. Londra, 1967, s. 383.

getirirken, 1897 yılında açılan bir davada mahkeme ilk resmi sansür kararını vermiştir*.

Yaşanmış olayların filmsel tasvirleri hem halkın ilgisini çekmekte hem de hem yapımcıya hem dağıtımçıya hem de gösterimciye kârlı bir iş alanı sağlamaktadır. Bu kârlı filmlerden biri de 1907 yılında filme alınan ama 1906 senesinde yaşanmış bir olaydan esinlenen *The Unwritten Law: A Thrilling Drama Based on the Thaw-White Case*** (Lubin, 1907) olmuştur. Filmin öyküsü, ve dolayısıyla yaşanan olay, Evelyn Nesbit adında, 1884 doğumlu bir model etrafında dönmektedir. Nesbit henüz 16 yaşındayken bir kadın avcısı olarak bilinen ve 46 yaşında olan Stanford White ile bir ilişki yaşamış, bu ilişkinin ardından, 1905 yılında Harry Kendall Thaw ile evlenmiştir. 1906 yılının 25 Temmuz akşamı Nesbit ve Thaw birlikte gittikleri bir konser sırasında White ile karşılaşmışlar ve Thaw herkesin gözü önünde White'ı tabancasıyla vurarak öldürmüştür. Başlayan dava sürecini –ve filmin olay örgüsü eksenini- belirleyen Nesbit'in White tarafından tecavüze uğradığını beyan eden ifadesi olmuştur*. Daha 1906 yılı sona ermeden bu olaya dayanan *The Millionaire's Revenge* (Milyonerin İntikamı) adlı tiyatro oyunu sahnelerdeki yerini almış, bu oyundan esinlenen film ise 4 Mart 1907'de (olayın üzerinden henüz 7 ay bile geçmeden) telif hakkını elde etmiştir⁷⁰.

Hem tiyatro oyunu hem de film Thaw'ın ilahi adaleti (filmin adı olan *The Unwritten Law* da bu düşünceye gönderme yapmaktadır) yerine getirdiğine dair bir içerik taşımaktadır; zira filmde Thaw yargılanmakta ve eşinin intikamını kendi elleriyle alarak kadının onurunu kurtarmakta ve bu nedenle de özgürlüğüne kavuşmaktadır. Mahkemeden önce seyircisiyle buluşan bu filmdeki söylem mahkeme sırasında Thaw'ın avukatı tarafından da kullanılmış ve mahkemede yapılan savunma -filmden bir ay sonra gerçekleşmesine rağmen- temelde filmdeki temsil ile büyük benzerlik taşımıştır**.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Garth Jowett, **Film, The Democratic Art**, Focal Press, Londra, 1976, s. 109.

** Bu film bundan sonra *The Unwritten Law* adıyla kullanılacaktır.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Lee Grieveson, **Policing Cinema, Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America**, University of California Press, Londra, 2004, s. 38-40. Ayrıca bkz.

http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Nesbit

⁷⁰ Grieveson, **a.g.e.**, s. 50, 51.

** Ayrıntılı bilgi için bkz. Grieveson, **a.g.e.**, s. 54-56.

Grieverson bu tarz filmleri bir bütün olarak ‘sansasyonel film döngüsü’ olarak adlandırırken bu döngünün popüler olduğu günlerin nickelodeon patlamasının yaşandığı zamana denk geldiğini not etmektedir: “*Bu döngü, filmlerin özellikle alt sınıf göçmen seyirciler tarafından kitleler halinde izlendiği nickelodeon patlamasının ardından gittikçe problematik hale gelmiştir.*”⁷¹ İçinde hem şiddet hem cinsellik hem tecavüz –ve buna bağlı olarak sapkınlık- hem de suç barındıran *Unwritten Law* ise basın, reform grupları ve polis güçleri tarafından kınanmış, kimi yerlerde gösterimi durdurulmuş kimi yerlerde ise gösterimine baştan izin verilmemiştir⁷².

O yıllarda Amerika Birleşik Devletlerinde gösterilen ve kimi yazarlar tarafından sansasyonel, kimileri tarafından cinsel, suç, şiddet ya da sapık/sapkın filmler olarak değerlendirilen bu filmlerin adlarından bazılarını belirtmek yerinde olacaktır: *Beware, My Husband Comes* (Dikkat, Kocam Geliyor), *Old Man’s Darling* (Yaşlı Adamın Sevgilisi), *The Bigamist* (İki Eşli), *Gaiteies of Divorce* (Boşanmanın Şenliği)⁷³. Richard Randall’ın belirttiği gibi; “*fuhuş ve ahlaksızlığın temsili multimilyon dolarlık bir iş sektörü olma yolunda gayet başarılı şekilde ilerliyordu.*”⁷⁴

Bu tarz filmlerin giderek artması 1907 yılında ilk kez resmi / kurumsal sansürün uygulanmasına yol açmıştır. “*1907 yılının 4 Kasım’ında Chicago Şehir Konseyi 19 Kasım tarihinden itibaren uygulanacak olan bir sansür kararnameyi kabul etmiştir. Bu kararnameye göre polis kuvvetleri hangi filmin gösterilip, hangisinin gösterilmeyeceğine karar verecektir*”⁷⁵.

Film dağıtımçıları ve / veya gösterimciler seyirci karşısına çıkaracakları filmi öncelikle polisler göstermek ve karşılığında da bir onay belgesi almak zorundadır. Bu belgeyi alamayanlar filmler üzerinden para kazanamamakta veya izinsiz gösterime giderlerse hapis cezasıyla yargılanmaktadırlar. Bu nedenle 1907 Chicago Belediye Film Sansürü Kararnamesi temel olarak polisin gözetimine ve cezalandırma gücüne bağlıdır.

⁷¹ y.a.g.e., s. 58.

⁷² y.a.g.e., s. 58.

⁷³ Jowett, a.g.e., s. 110.

⁷⁴ Richard S. Randall, **Censorship of the Movies: The Social and Political Control of a Mass Medium**, Madison: University of Wisconsin Press, 1968, s. 14.

⁷⁵ Jowett, a.g.e., s. 110.

1908 yılının Noel Arifesine birkaç gün kala ise New York Belediye Başkanı George B. McClellan şehirdeki 550 gösterim salonunun lisanslarını salonların yangın tehlikesine karşı yeterli önlemi olmadığı gerekçesiyle iptal edeceğini söyler ve 23 Aralık 1908 günü Belediye Konağında film gösterimcilerinin kendilerini savunacakları kamuya açık bir duruşma düzenler. Bu duruşmalarda Brooklyn Kilisesinden Canon William Sheafe Chase filmleri ve gösterimcileri çok ağır bir dille lanetler⁷⁶.

“New York’lu Gösterimciler filmlerin Chicago modelinde olduğu gibi önceden sansürlenmesini kabul ederler ama en çok kâr elde ettikleri gün olan Pazar günleri salonları kapalı tutmayı reddederler. Ayrıca gösterim salonlarıyla ilgili daha sıkı yönetmelikleri ve denetimleri de kabul etmektedirler.”⁷⁷

Halkın da büyük ilgi gösterdiği bu duruşma sonucunda “1908 Noel’inden hemen önce* New York Belediye Başkanı ... McClellan, sözde yangın tehlikesi nedeniyle New York’un bütün sinema salonlarını kapatır.”⁷⁸ Ancak bu kararın altında yatan neden çevresel koşullardan çok gösterim salonu ve seyirci sayısındaki büyük artıştır. Belediye Başkanı ahlaki olarak doğru bulmadığı filmlerin toplum tarafından izlenmesini engellemeye çalışmaktadır.

25 Aralık 1907 tarihli New York Times gazetesi McClellan’ın şu sözlerini birinci sayfadan yayınladı:

“... bundan sonra film gösterim lisanslarının ancak gösterimci Pazar günü... [haftanın diğer günleri gösterdiği] ... filmleri göstermezse alınabileceğine karar verdim. Ve dahası şunu beyan ederim ki, toplumun ahlakını inciten ya da düşüren herhangi bir filmin gösterildiğine dair bir kanıt olursa filmler için verdiğim lisansları iptal edeceğim.”⁷⁹

New York’taki tüm sinema salonlarının lisanslarının iptal edilmesinden iki gün (26 Aralık 1908) sonra gösterimciler bir araya gelerek bu kararı mahkeme yoluyla iptal ettirirler. Ancak yine de Pazar günleri film gösterimi yapmak New York Belediye Başkanı için bir sorun olmaktan çıkmamıştır.

Burada özellikle vurgulanması gereken bir nokta varsa o da 1909 yılında Amerikan Sineması denildiğinde Hollywood gibi bir oluşumun henüz hayata geçmediği ve ulusal sinema endüstrisinin kalbinin New York’ta attığıdır. Amerikan sinema endüstrisinin Doğu yakasının büyük kenti New York’tan Batı yakasında

⁷⁶ Konuyla ilgili çok ayrıntılı bilgi için bkz. **y.a.g.e.**, s. 108-113.

⁷⁷ **y.a.g.e.**, s. 112.

* Tam olarak 24 Aralık 1908 tarihinde.

⁷⁸ Maltby, **a.g.e.**, (2003), s. 277.

⁷⁹ **New York Times**, 25 Aralık 1907, s. 1.

bulunan ve taşra sayılabilecek California, Hollywood'a taşınmasının nedenlerinden biri de McClellan baskı ve sansürleridir.

1.3.1 İlk Ön-izleme Komiteleri ve Kendi Kendini Düzenleme (Self Regulation)

New York Belediye Başkanına ait kararın mahkeme yoluyla iptali ile birlikte New York'lu gösterimciler Association of Moving Picture Exhibitors of New York** (AMPENY - New York Film Gösterimcileri Birliği) adındaki birliği kurarlar. AMPENY, 1909 yılının Şubat ayında gösterilecek filmlerin seçilmesi veya sansürlenmesi için bir ön-izleme kurulu oluşturulması adına kentsel bir reform kurumu olan People's Institute (Halkın Enstitüsü) adlı sivil toplum örgütüne başvurur⁸⁰. Bu kurumun seçilmesinde birkaç neden vardır. Bunlar arasında bu organizasyonun Motion Picture Patents Company'e (nam-ı diğer *Tröst*) ve sinema sektöründeki tekelleşmeye karşı olması, McClellan'ın 23 Aralık 1908 tarihinde gerçekleştirdiği halka açık duruşmada sinema sektörünün ve gösterimcilerin yanında yer alması, bu kurumun hali hazırda tiyatro oyunları için bir ön-izleme komitesinin bulunması ve sinemayı eğitici bir araç olarak görmesi sayılabilir⁸¹.

People's Institute 23 ve 24 Aralık 1908 tarihlerinde yaşananların tekrarlanmaması adına filmleri izlemeyi, kategorilendirmeyi ve sansürlemeyi kabul eder. Buna göre bir kurul oluşturulacak ve bu kurul gösterime çıkacak her filmi, daha izleyici ile buluşmadan önce izleyecek ve değerlendirecektir. Kurulun vereceği kararlar üzerine gerekirse bitmiş filmler bile tekrar kurgulanacak ve aşırı durumlarda filmin gösterimi gerçekleştirilmeyecektir. AMPENY'e bağlı gösterimciler kuruldan onay almadan film göstermeyeceklerini de kabul ederler.

Bu prosedürü gerçekleştirmek üzere toplumda saygı gören eğitimciler, politikacılar ve din adamlarından oluşan New York Board of Censorship of Motion Picture Shows (New York Film Gösterimleri Sansür Kurulu) adlı kurul ilk görüşmesini 26 Mart 1909 tarihinde gerçekleştirir. Keyfi Belediye sansürünü engellemek adına kurulun ismi içine özellikle 'sansür' kelimesi yerleştirilir. Kısa

** Bu birlik bundan sonra AMPENY adıyla kullanılacaktır.

⁸⁰ y.a.g.e., s. 98.

⁸¹ y.a.g.e., s. 99.

zaman içinde tüm Birleşik Devletler’de adı duyulan bu kurul 1909 yılının Mayıs ayında National Board of Censorship* (NBC - Ulusal Sansür Kurulu) ismini alırken, aynı yılın Haziran ayında faaliyet alanı tüm ülkeyi kapsayacak biçimde genişletilir.

NBC –halefleri gibi- müstehcenlik ve suçun çekici hale getirilmesinin önüne geçmeye çalışır.

“NBC, suç filmleriyle ilgili standartlarında açıkça şunu ilan etmekteydi:

Suçun sonuçları uzun vadede suçlular için yıkıcı olmalıdır, öyle ki vermesi gereken izlenim gizlenen bir suçun eninde sonunda ortaya çıkarılacağı ve suç işleyerek elde edilen geçici kazançları önemsizleştirecek bir felakete yol açacağıdır. Sonuçlar mantıklı ve inandırıcı bir şekilde suçtan kaynaklanmalıdır ve filmin makul bir bölümünü kapsamalıdır.”⁸²

NBC kâr elde etmek bir yana kendi giderlerini karşılayabilecek mali güçten yoksun bir kurumdur. Bu nedenle de sinema sektörü ve özellikle film gösterimcileri tarafından finansal olarak desteklenmektedir. Ancak böyle bir ekonomik ilişki ağı halkın ve politikacıların gözünde NBC’nin sinema sektörünün bir parçası olarak algılanmasına neden olur. Ayrıca film yapımcıları üzerinde de herhangi bir yaptırım gücü olmadığı ve yapımcılar da NBC’nin önerilerini çoğu zaman dikkate almadığı için bu kurul –eğer bir zamanlar sahip olduysa bile- zaman içinde gücünü yitirir ve baskı gruplarını memnun etmede başarısız olmaya başlar.

NBC ulusal bir kurul olsa da Eyaletler kendi içlerinde kendilerine özgü sansür kurulları oluştururlar. Bu karmaşa şöyle özetlenebilir: Her ne kadar değerlendirme kriterleri aynı olsa da Pennsylvania Eyaleti Sansür Kurulu ile NBC aynı filmlerde farklı düzeltmeler talep ederken, tüm Amerika Birleşik Devletleri genelinde sadece Florida Eyaletinde NBC’nin kararlarına tam olarak uyulur*.

Bununla birlikte NBC de kendisinin ne kadar önemli olduğunu kanıtlama ihtiyacı hisseder. “[NBC], 1910’ların hemen başında içki salonlarının film gösterim salonları sayesinde kapandığını ispatlamaya çalışan araştırmalar yaptırır.”⁸³

Kurulun adı 1915 yılında National Board of Review** (NBR - Ulusal Ön-İzleme Kurulu) olarak değiştirilirken ‘sansür’ kelimesi kurulun isminden çıkarılır ama çalışma yöntemi değişmez.

* Bu kurul bundan sonra NBC adıyla kullanılacaktır.

⁸² Maltby, a.g.e., (2003), s. 277.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Jowett, a.g.e., s. 130 ve 133.

⁸³ Grieveson, a.g.e., s. 89.

“NBR’yi anlamak için [bu kurulun] tüm felsefesinin, içeriğinin, üreticilerin (yapımcılar) planlı bir tasarımı olmaksızın toplumsal talepler çerçevesinde şekillendiği inancına sahip [sinema] endüstri[si] ile uyumlu olduğunu ve bu temele yaslandığını bilmek gerekir. Bu nedenle kurulun en önemli hedeflerinden biri toplumun filmlere yönelik beğenisini yükseltmektir.”⁸⁴

NBC ya da NBR belediye, eyalet veya devlet sansürünü engellemeye çalışır ve sinema endüstrisinin kendi kendini düzenlemesi için çaba harcarken;

“1910 yılında Delaware mahkemesi sinemayı ‘sirk eğlencesinin başka bir biçimi’ olarak gördüğü için yüksek bir lisans ücreti belirlemiştir. Minnesota Yüksek Mahkemesi benzer bir kararı 1912 yılında almış ve sinemanın ‘ilgi alanının yerleşik düzeni ve toplumun ahlakını bozma ve tehdit etme eğiliminde’ olduğunu belirtmiştir. Mahkeme bu davada film gösteriminin ulusal basın bir parçası olarak ele alınamayacağına özellikle hükmetmiştir.”⁸⁵

Eyalet Yüksek Mahkemelerinin verdikleri bu kararları takiben 1911 yılında Pennsylvania eyaleti sansürü resmileştirir. Bu olaydan iki yıl sonra Ohio ve Kansas da eyalet sansürüne geçer. Bunun üzerine *“Harry E. Aitken’in Mutual Film Şirketi bu iki eyaleti [Ohio ve Kansas] mahkemeye verir ve her iki dava da sonunda Birleşik Devletler Yüksek Mahkemesine intikal eder ve 1915 yılında davalar görülür.”⁸⁶*

Dava sonunda Birleşik Devletler Yüksek Mahkeme’si şu karara hükmeder:

“Film gösterimi, -tıpkı diğer seyirlikler gibi- kâr kaynaklı ve kâr için yapılan saf, basit bir iş olduğu göz ardı edilmeksizin, Ohio eyaleti anayasasına ulusal basının ya da kamuoyu organlarının bir parçası olarak ele alınmamış ya da Ohio anayasası tarafından böyle bir ele alma niyetinde bulunulmamıştır... Daha önce de belirttiğimiz gibi filmler gösterim biçimleri ve çekicilikleri nedeniyle kötülüğe yol açabilme gücüne sahiptirler.”⁸⁷

Bu kararlar Birleşik Devletler Yüksek Mahkemesi sinemayı ulusal basın gibi ifade özgürlüğüne sahip bir kurum olarak görmeyi reddetmektedir. Oysa Birleşik Devletler Anayasasının birinci ek maddesinde (1791) *“Kongre, ..., ifade ya da basın özgürlüğünü veya insanların barış içinde toplanma ve mevcut bir sorunun giderilmesi için talepte bulunma hakkını kısıtlayamaz”⁸⁸* ibaresi yer almaktadır. Burada dikkat edileceği üzere Anayasanın birinci ek maddesi Kongre’yi bağlamaktadır. Ancak 9 Temmuz 1868 yılında Anayasaya eklenen on dördüncü ek madde ile birinci ek maddenin tüm eyaletler için geçerli ve zorunlu olması sağlanmıştır.*

** Bundan sonra NBR olarak kullanılacaktır.

⁸⁴ Jowett, a.g.e., s. 129.

⁸⁵ Hunnings, a.g.e., s.193.

⁸⁶ Sklar, a.g.e., s. 127.

⁸⁷ Hunnings, a.g.e., s. 195

⁸⁸ y.a.g.e., s. 197

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Hunnings, a.g.e., s. 198. Ayrıca bkz.

http://en.wikipedia.org/wiki/Fourteenth_Amendment_to_the_United_States_Constitution

Yüksek Mahkemenin verdiği ve sinema sektörü için büyük bir darbe niteliğindeki kararın ardından 1916 yılında, National Association of the Motion Picture Industry** (NAMPI - Ulusal Sinema Endüstrisi Birliği) kurulur. Bu birliğin amacı hem eyaletlerde hem de ulusal düzeyde yerel ve Yüksek Mahkeme’lerde sinema aleyhine verilen kararların önüne geçebilmek ve ayrıca sinemayı anayasa tarafından korunan ifade özgürlüğü kapsamı içine sokabilmektir.

Bu amaçla NAMPI,

“1921 yılının Mart ayında On Üç Madde ya da Standartlar olarak adlandırılan bir yönetmelik oluşturur. Temel olarak bu kararlar dizisi mevcut sansür kurulları tarafından sıklıkla sansüre uğrayan film tiplerinin ve film içeriğinin yapımını ve gösterimini kınamaktır. Adı geçen film konuları arasında cinsellik, fuhuş, evlilik dışı ilişki, çıplaklık, gereksiz uzatılmış ‘şehvetli sevişmeler’, suç, kumar ve sarhoşluk, dini ya da kamu görevlilerini aşağılama bulunmaktadır. Bununla birlikte ‘bayağı ve müstehcen’ filmler ve reklamlar bu listeye dâhil edilebilir.”⁸⁹

Sinema sektörüne ister belediyelerden ister eyaletlerden isterse de devletin kendisinden gelebilecek sansür tehdidinin önüne geçmeye ve endüstriyi kendi kendini düzenleme konusunda teşvik etmeye çabalayan NAMPI’nin *On Üç Madde**’si 1930 yılında yazılacak olan *Yapım Yönetmeliği*’nin atası sayılabilir.

Bununla birlikte tıpkı NBC ya da NBR gibi NAMPI’nin de kendi kendini düzenleme konusunda endüstriyi yönlendirebilecek ve teşvik edebilecek bir yaptırım gücü bulunmuyordu. Bu nedenle bu yapıları birer işlevsel mekanizma olarak ele almak çok doğru olmayacaktır. Bu üç kurumun da etkili oldukları bir alan varsa, o da kısa süreler için sinema sektörü üzerinde yoğunlaşan sansür tehdidinin yoğunluğunu azaltmak olacaktır. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, *On Üç Madde*’yi bir yönetmelik olarak sunan NAMPI’nin elinde bile yapımcıları bu kurallara bağlayacak bir yaptırım gücü bulunmadığı için film yapım şirketleri NAMPI’nin önerilerini dikkate almayabilmektedirler. Bu nedenle *On Üç Madde* de, NBC’nin kurulduğu yıl olan 1909 senesinden 1934 yılına dek** başarısız olan kendi kendini düzenleme yönetmeliklerinden biri olarak kalacaktır.

** Bundan sonra NAMPI olarak kullanılacaktır.

⁸⁹ Jowett, **a.g.e.**, s. 157.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. EK-1

** İlerleyen sayfalarda görüleceği üzere ancak 1934 yılında, 1930’da yazılan ve işlerlik kazanan *Yapımcılık Yönetmeliği* film yapımı, dağıtımı ve gösterimi alanlarında yaptırım gücüne sahip olacaktır.

Diğer yandan ulusal sansür ya da ön-izleme kurullarının devlet sansürünü engelleme çalışmaları sürerken, Birleşik Devletler Yüksek Mahkeme kararları sinemayı ifade özgürlüğü kapsamına sokmamakta direnirken, sinema sektörü artık neredeyse tamamen New York'tan Hollywood'a kayarken, yapımcılar ve gösterimciler NBR'nin ve NAMPI'nin önerilerini görmezden gelmeye devam ederken, endüstri içinde kendi kendini düzenlemeye dair ciddi bir iş birliği mevcut değilken ve New York Belediye Başkanı McClellan'ın tüm gösterim salonlarını kapatmasından 10 yıl sonra *“1918 yılının sonunda endüstrinin büyümesinin yavaşlamış ve bir tür istikrar dönemine ulaşılmış olduğu aşıkardı.”*⁹⁰ Sinema sektörünün yakaladığı bu istikrarın altında I. Dünya Savaşı sonrası toplumsal çalkantılar ve ekonomik dalgalanmalar yatıyordu. 1920'ler başlarken toplumun ilgileneceği daha mühim meseleler ortaya çıkıyor ve bir yandan da savaş sonrası dönemde genç insanlar kendi ebeveynlerinden farklı düşünmeye başlıyorlardı.

1.3.2 Hollywood Skandalları ve ‘Ahlaksız’ Filmler

1920'lerin hemen başında sinema sektörünün içinde bulunduğu görece refah dönemi arka arkaya gelen Hollywood skandallarıyla sarsılmaya başlarken, bu skandallar federal sansür talep ve tehditlerinin giderek artmasına yol açmıştır.

Bu skandallardan ilki ‘Amerika’nın Sevgilisi’ olarak anılan ve masumiyet simgesi olarak görülen oyuncu Mary Pickford’un 1920 yılında, kocasından boşandıktan sadece 20 gün sonra, yine bir başka oyuncu olan ve bir önceki sene karısından boşanan Douglas Fairbanks ile evlenmesi olmuştur.

1921 yılının Eylül ayında ise dönemin ünlü komedyenlerinden Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle San Francisco’da bir otelde arkadaşlarının katıldığı ve birkaç gün süren bir parti verir. Bu parti sırasında genç oyuncu Virginia Rappe ciddi şekilde rahatsızlanır ve kaldırıldığı hastanede hayatını kaybeder. Bu olay basın tarafından Arbuckle’ın Rappe’ye tecavüz etmiş olabileceği iddiasıyla duyurulurken halkın tepkisi de gecikmez. İkinci dereceden adam öldürmeye teşebbüs suçlamasıyla yargılanan Arbuckle için mahkeme jürisi iki defa oy birliğine varamaz. Yapılan üçüncü mahkemede Jüri Arbuckle’ı suçsuz bulur. Yoğun halk baskısı ve filmlerinin

⁹⁰ y.a.g.e., s.154.

sinemalarda protesto edilmesi üzerine ünlü komedyenin bir oyuncu olarak sinema sektörüne geri dönmesi imkânsız hale gelir. Ancak yıllar sonra William Goodrich takma ismiyle film yönetmeni olarak Hollywood'da var olmaya çalışır.

Halkın ve tutucu baskı gruplarının öfkesini yeniden canlandıran ve tekrar Hollywood'a yönlendiren bu olaydan birkaç ay sonra yönetmen William Desmond Taylor kendi evinde öldürülmüş olarak bulunur. Yapılan araştırmalar sırasında Taylor'ın evinde Mary Miles Minter adındaki genç kadın oyuncuya ait eşyalar ve mektuplar bulunurken, yönetmeni son olarak canlı gören kişinin yine bir kadın oyuncu olan Mabel Normand olduğu ortaya çıkar. Normand'ın Taylor'u Minter'ı kışkırdığı için öldürdüğü söylenir. Yeterli kanıt mevcut olmadığı için cinayet soruşturması bir sonuca bağlanamaz ancak adları bu üçlü aşk ilişkisine karıştığı için Minter ve Normand halk tarafından lanetlenir ve bu nedenle de Hollywood kariyerleri kısa süre içinde yok olur.

Halkı Hollywood'a karşı galeyana getiren bir diğer olay ise 1923 yılının Ocak ayında gerçekleşir. Yakışıklı oyuncu Wallace Reid uyuşturucu madde bağımlılığı nedeniyle hayatını kaybeder. Bu olaydan sonra basın başka oyuncuların da ciddi biçimde madde bağımlısı olduklarını yazar. Bu oyuncular arasında Olive Thomas (ö. 1920), Barbara la Marr (ö. 1926), Jeanne Eagels (ö. 1929) ve Alma Rubens (ö. 1931) sayılabilir. 1920 yılında başlayan ve peş peşe meydana gelen skandallar, Hollywood'un halkın gözünde bir günah yuvası olarak kalmasına neden olur.*

Arthur Knight o dönemde halkın Hollywood'a olan algısını şu sözlerle yansıtır. “1922 yılında Hollywood öyle bir ün kazanmıştı ki sadece en görkemli değil, aynı zamanda Birleşik Devletlerin en yozlaşmış şehri olarak da görülüyordu.”⁹¹

Halkın dizginlenemez tepkisi ve baskı gruplarının devlet sansürü talepleri karşısında NAMPI etkisiz kalır. “NAMPI'nin 1921 yılındaki skandaldan sonra ortaya çıkan [Hollywood] karşıtı kampanya ile baş edebilecek ne yeterli zamanı ne de parası ya da otoritesi vardı.”⁹²

* Hollywood skandallarıyla ilgili ayrıntılı bilgiler için bkz. Jowett, **a.g.e.**, s. 174, 234; Sklar, **a.g.e.**, s. 78-79, 81, 132; Knight, **a.g.e.**, s. 111; Robinson, **a.g.e.**, s. 31-32.

⁹¹ Knight, **a.g.e.**, s. 111.

⁹² Jowett, **a.g.e.**, s. 234.

Hem bu skandallar hem de bu dönemde çekilen filmler baskı gruplarının öfkesini giderek arttırıyordu. Bu film adlarından bazıları arasında *False Kisses* [Sahte Öpücükler] (1921), *Flame of Youth* [Gençlik Alevi] (1920), *Virgin Paradise* [Bakire Cennet] (1921) *Don't Tell Everything* [Her Şeyi Anlatma] (1921), *The Other Woman* [Diğer Kadın] (1921), *Two Kinds of Woman* [İki Türlü Kadın] (1922), *Sacred and Profane Love* [Kutsal ve Kafir Aşk] (1921), *The Fourteenth Lover* [On Dördüncü Sevgili] (1922) sayılabilir⁹³.

Hem Hollywood ünlülerinin hem de Hollywood filmlerinin cinsellikle bu kadar doğrudan bağlantılı hale gelmesi sinema sektörünü, baskı grupları ve eyalet/devlet sansürü karşısında oldukça kırılğan bir hale sokmuştur. Aaron E. N. Taylor stüdyo yöneticilerinin karşı karşıya olduğu üç önemli tehdidi şöyle belirtir: “*Filmlerin belirgin şekilde fuhuşu konu edinmesi ve filmlerde görev alan kişilerin gerçek hayattaki skandallarının popüler basında acımasızca eleştirilmesi, otuz altı eyalette görüşülen sansür tasarıları ve Federal Ticaret Komisyonunun yapımçı şirketlere anti-tröst davası açabilme ihtimali.*”⁹⁴

Seyirci de Hollywood filmlerinde rol alan oyuncularını, bu filmlerin ele aldığı ahlaksız konuları birebir yaşayan ve bunların faili kişiler olarak canlandırmaktadır kafasında. Popüler basın da bu yargıları destekler nitelikteki haberler üretmektedir.

“*Sinemaya giden insanlardan pek çoğu gördükleri [film] karşısında gerçekten şok oluyordu – gördüklerinin sadece Hollywood’un birer temsili / temsilcisi olduğu sonucuna varıyorlardı.*”⁹⁵

1.4 MPPDA’nın (Hays Bürosu) Kurulması

Alkol karşıtı kampanyalarının başarıya ulaşmasının ardından, baskı grupları gözlerini Amerikan sinema endüstrisine çevirmişlerdir. NBR ve NAMPI’nin aşırı baskılara ve her an yasalaşabilecek eyalet / devlet sansürü tehdidine karşı koyacak gücü de yoktur; bu nedenle Hollywood kendi kendini düzenleme mekanizması olarak

⁹³ Raymond Moley, *The Hays Office*, The Cornwall Press, New York, 1945, s. 26.

⁹⁴ Aaron E. N. Taylor, “Will H. Hays”, *Shirmer Encyclopedia of Film* içinde, (Ed. Barry Keith Grant), Thomson Gale, New York, 2007, s. 238.

⁹⁵ Knight, *a.g.e.*, s. 111.

Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA - Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları. Diğer adıyla Hays Bürosu) adlı kurumu hayata geçirmiştir.

14 Mart 1922 tarihinde New York**'ta kurulan MPPDA'nın başına Birleşik Devletler Başkanı Harding yönetiminde Posta İşleri İdaresinin Başkanı olan Will Hays getirilir***. Hays'in amacı ahlaki açıdan sakıncalı konuları kendi kendini düzenleme yöntemiyle filmlerden uzak tutarak olası devlet ve eyalet sansürünü engellemektir. Bu amaçla yıllar süren çabalarının sonunda, MPPDA kurulduktan ancak 12 yıl sonra, gerçek bir kendi kendini denetleme sistemi geliştirebilmiş olsa da, MPPDA halk arasında ve basında 'Hays Bürosu' olarak anılmıştır.

Katı bir Presbiteryen ve muhafazakar olan Hays hem dinsel baskı grupları ve örgütlerle iletişim kurabilecek hem de üstün bürokratik yetenekleri sayesinde MPPDA'nın devletle iletişimini en üst seviyede sağlayabilecek bir kişiliktir*.

MPPDA'nın sektör desteğiyle kurulmasıyla birlikte, bu kurum halen işlemekte olan NBR'yi dikkate almadan, tamamen kendi belirlediği standartlar üzerinden çalışmaya başlamıştır. Bu noktada sektörün NBR'yi de desteklediği

* Bundan sonra MPPDA olarak kullanılacaktır.

** MPPDA'nın Hollywood yerine New York'ta kurulması altı çizilmesi gereken bir noktadır.

*** Amerikan Posta idaresi ülke içinde sansür kavramıyla en yakından ilişkili birkaç kurumdan biridir. İsmen ticari bir birlik olarak anılmasına rağmen MPPDA'nın başlıca görevi de (ama asla biricik değil) endüstri için bir sansür organı olarak çalışmaktır. Bu yüzden MPPDA'nın başına Posta İşleri İdaresi'nin başkanının getirilmesi şaşırtıcı değildir. H. Montgomery Hyde, *Pornografinin Tarihi* adlı kitabında Posta idaresinin sansür gücünden iki ayrı noktada bahseder; bunlardan ilki şöyledir: “İlk Oynandığı İ.Ö. 411 yılından bu yana Aristophanes'in *Lysistrata* [kalın harfler kitabın yazarına aittir], adlı oyunun içerdiği pornografik bölümlerle izleyicilerini sarsmıştır... [eserin] sansür edilmemiş biçimiyle A.B.D. gümrüğünden geçmesi, 1930'lara kadar yasaklanmıştı. Hatta 1955'te dahi A.B.D. Posta Merkezi yetkilileri eserin bu biçimiyle 'açıkça müstehcen' olduğunu iddia ediyorlar ve 'okuyanların ahlakını çökertmek, şehvet duygularını uyandırmak amacıyla yazıldığını' ileri sürüyorlardı.” [Hyde, H. Montgomery, **Pornografinin Tarihi**, çev. Feride Çiçekoğlu, Kalem Yayınları, Ankara, 1986, s. 41.] Kitapta Amerikan Posta İdaresine yapılan ikinci atf ise 137. sayfada yer alır: “1958'de ... pornografik malzemeyi posta yoluyla gönderenlerin yalnızca postaya verilen eyalette değil, alınan eyalette de cezalandırılacaklarına ilişkin bir madde kondu. Amerikan Kongresinin, yüzyıl kadar önce pornografik malzemenin posta yoluyla gönderilmesini yasaklayan ilk kararından bu yana bunun ötesinde fazla bir önlem aldığı söylenemez.” [y.a.g.e., s. 137]. Bu ikinci örnek Amerikan Kongresinin Posta İdaresini sadece bir taşıma aracı değil, bir iletişim aracı olarak da yorumladığının açık ifadesidir.

* MPPDA'nın kurulmasında örnek alınan model Amerikan Beysbol Ligi olmuştur. Özellikle “Fatty” Arbuckle skandalı Amerikan sinema endüstrisi için ne kadar yıkıcı bir olaysa, 1919 yılında Beysbol Ligi'nde yaşanan Black Sox rüşvet skandalı da aynı derecede sarsıcı bir olaydır. Bu skandalın sonra “Beysbol Liginin yürüten kişileri çareyi spor müdürlüğünün başına muhafazakâr bir federal yargıcı geçirmekte bulmuştur” (Sklar, a.g.e., s. 82). Sinema endüstrisi de aynı yoldan gitmiş ve sektörün başına tutucu –ve iyi bir hatip olan- bir devlet görevlisini atamıştır.

gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır, zira yapım şirketleri hem üzerlerindeki devlet ve eyalet sansürü baskısından kurtulmak hem de cinsel ve şiddet içerikli filmlerin büyük kârlar getirdiğinin farkında olarak bu yapım tarzına devam etmek istemektedirler. Bu nedenle bu dönem için bir karmaşa dönemi tanımlaması yapmak mümkündür.

Hays göreve geldikten sonra dörder aşamalı hareket alanı ve eylem planı hazırlar. Buna göre hareket alanını şunlar teşkil eder:

“1. Sinema olası federal ya da hangi türden olursa olsun politik sansür korkusundan kurtulmalıdır; 2. Kendi kendini düzenleme uygulanabilir ve yaptırımı olan bir yöntem haline gelmelidir; 3. Kamu güveni artırılmalıdır ve bu da sadece kamunun daha doğrudan biçimde endüstri içi ilişkilere dahil edilmesiyle mümkündür; 4. Endüstriyi oluşturan dallar arasındaki ilişkiler güçlendirilmeli ve endüstri pratikleri daha standart hale getirilmelidir.”⁹⁶

Bu dört maddeden oluşan hareket alanı Amerikan sinema endüstrisinin sadece halk gözündeki imajını değil, aynı zamanda iç işleyişini de düzenleme amacı taşımaktadır.

Arka arkaya meydana gelen ve sinema sektörüyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili olan skandallardan sonra –ve biraz önce değinilen hareket alanı ile bağlantılı olarak- düşünülen ve yine dört aşamadan oluşan eylem planı ise şunları kapsamaktadır:

“İlk olarak film yıldızları kendi özel hayatlarına dikkat edeceklerdir. ... İkinci olarak eyaletlerde ve şehirlerde sansür yasa tasarılarının önüne geçecek bir programın oluşturulmasına başlanacaktır. Üçüncü olarak ... endüstri içinde kendi kendini düzenlemeyi teşvik edecek önlemler oluşturulacaktır. Dördüncü olarak, daha iyi filmler için toplumsal istek oluşturulacak ve böylece yapımcıların daha iyi filmler çekerek daha çok kâr elde edecekleri bir ortam yaratılacaktır”⁹⁷

Bu eylem planına göre en yüksek ahlaki ve sanatsal standartlara uygun filmler oluşturulacak, federal sansürün önüne geçilebilecek, izleyici ile sinema şirketleri arasında doğrudan bir bağ oluşturulacak, sinemanın sadece bir eğlence aracı değil ama aynı zamanda eğitici niteliğinin de mevcut olduğu gösterilecek, sinemaya cephe almış topluluklar yeniden izleyici koltuklarına yönlendirilecek, yüksek ahlakı öven yapımlarla sinema sektörü kazancını daha da arttırabilecek ve sektör içindeki skandallar en aza indirilecektir. Bu formülasyona göre Hays hem izleyici beğenisini, hem kamu ahlakını, hem filmlerin sanatsal niteliğini hem de sektörün kazancını aynı anda yükselten bir eylem planı hazırlamıştır.

⁹⁶ Jowett, a.g.e., s. 166.

⁹⁷ Moley, a.g.e., s. 52-53.

Halk diliyle Hays Bürosu olarak anılan MPPDA için asıl amaç “[Hollywood’un] kötü tanıtımının karşısına iyisiyle çıkmak, basının Hollywood’daki ahlaksızlık hikâyelerini abartmasını engellemek, sektör içi işleyişleri düzenlemek ve yapımcıları filmlerini gönüllü olarak ön izleme incelemesine sunmaları yönünde cesaretlendirmektir.”⁹⁸ Robert Sklar da Hays’in genel olarak sansür kavramına bakışını şu şekilde ifade etmektedir: “Hays için sansür [kavramı] demokrasi prensiplerine Amerikan karşıtı bir saldırıdan daha azı değildir.”⁹⁹ Ancak özellikle altı çizilmesi gereken nokta Will Hays için sansür kavramının şehir, eyalet ve devlet sansürü anlamına geldiğidir. Kendi kendine düzenleme sistemi de, ilerleyen bölümlerde görüleceği üzere, aslında kendi içinde bir sansür mekanizmasıdır. Kurumsal sansürden tek farkı sinema endüstrisinin çıkarlarını muhafazakâr izleyici toplulukları karşısında korumak, onların arzularına göre şekillendirmek ve kâra dayalı sistemin devamını sağlamaktır.

1922 yılının 22 Haziran günü Hays, MPPDA bünyesinde yapacaklarını ve MPPDA’nın ödevlerini ülkenin önde gelen kanaat liderlerine, baskı grubu temsilcilerine, birlik önderlerine anlatmak üzere New York’taki Waldorf-Astoria Otelinde bir toplantı düzenler. Bu toplantının sonucunda filmleri denetleyecek bir komite kurulmasına karar verilir.

Birkaç ay gibi kısa bir süre içinde bu komitenin üye sayısı giderek artar* ve ortaya çıkan kalabalık oluşuma Committee on Public Relations [Halkla İlişkiler Komitesi] adı verilir. Bu komisyon film izleme ve değerlendirme mekanı olarak MPPDA binası içindeki gösterim odalarını kullanmaktadır¹⁰⁰ ancak kurumsal bir yapı olarak MPPDA’nın resmi bir uzantısı değildir.

“Komite baştan itibaren bir sansür organı olmamaya karar vermiştir. Belirli filmlere yaptıkları belirli eleştirilerle kendisini sinema endüstrisine, MPPDA

⁹⁸ Gerald Mast ve Bruce F. Kawin, **A Short History of the Movies**, Allyn and Bacon, Massachusetts, 1996, s. 116.

⁹⁹ Sklar, **a.g.e.**, s. 83.

* Komite bünyesinde bulunan grup, birlik ve topluluklardan bazıları şunlardır: Boy Scouts of America, The General Federation of Women’s Clubs, The International Federation of Catholic Alumnae, The Russell Sage Foundation, The National Education Association, The National Catholic Welfare Conference, The Daughters of the American Revolution, The American Library Association, The Young Men’s Christian Association, The National Recreation Association, vb. Ayrıntılı bilgi için bkz. Moley, **a.g.e.**, s. 135.

¹⁰⁰ Moley, **a.g.e.**, s. 134, 136.

vasıtasıyla, ifade edecektir”¹⁰¹. Bunun karşılığında da, komitenin getirdiği öneriler film yapım şirketi tarafından filme/filmlere uygulanırsa kendi (komitenin) üyelerini bu filmleri izlemeleri yönünde yönlendireceklerdir. Böylece hem komiteyi oluşturan gruplar, birlikler ve topluluklar istediklerini elde etmiş hem de yapım şirketleri daha fazla izleyiciye ulaşmış olacaklardır.

Komitenin kurulması sürecinde bile arka arkaya gelen skandallar nedeniyle otuzdan fazla eyalette sansür yasa tasarısı eyalet meclislerine sunulmuştur. Bu durumda MPDDA'nın muhafazakâr çevreler ve baskı grupları karşısında yüklendiği sorumluluk giderek ağırlaşmaktadır. Sansür tasarısını meclislerinde görüşecek eyaletler arasında sadece Massachusetts bu konuyu bir referandum ile çözüme ulaştırmayı uygun görmüştür. Bu durum Hays için hayati önem taşımaktadır, zira halkın oyuyla sansür yasa tasarısının reddedilmesi diğer eyaletleri de etkileyecek ve bu eyaletlere ait meclisler bu tasarımı gözden geçirirken sinema endüstrisi lehine karar vereceklerdir. Hays'e göre hiçbir meclis halkın referandumda destek çıktığı bir kararın karşısında durmak istemeyecektir. Bu nedenle MPPDA Massachusetts eyaletinde halka ve kamu görevlilerine sinema endüstrisinin kendi kendini düzenleme arzusuyla ilgili tanıtıcı bilgiler sunacak olan halkla ilişkiler alanında yetkin uzmanlar gönderir. Burada amaç referandumda halkın eyalet sansürü aleyhinde oy kullanmasıdır, zira MPPDA tarafından görevlendirilen uzmanların da özellikle üzerinde durduğu gibi sinema sektörünün daha ahlaklı hale getirilmesinin en akla yatkın yolu yine film sektörünün kendini düzenlemesiyle mümkün görünmektedir. Devletin görevlendirdiği kişiler, memurlar (bu kişilerin hiç biri sinema sektöründen gelmeyecekleri için) bir filmin sanatsal, eğitsel ve eğlenceye dönük yanını ayırt edebilecek ve filmin gösterilip gösterilemeyeceğinin kararını verecek niteliklere sahip olmayacaklardır*. Benzer bir süreç, hatırlanacağı üzere, 1907 yılının Kasım ayından sonra Chicago'da uygulanmaya başlayan polis sansürü pratiğinde yaşanmış ve sonuçları –sinema endüstrisi adına- yıkıcı olmuştur.

¹⁰¹ **y.a.g.e.**, s. 136

* Ayrıntılı bilgi için bkz, Moley, **a.g.e.**, s. 53-55, Jowett, **a.g.e.**, s. 119, 167.

MPPDA'nın Massachusetts'teki yoğun halkla ilişkiler çalışmalarından sonra 10 Kasım 1922 günü gerçekleştirilen referandum sonucuna göre film sansürü yasa teklifi 208.000'e karşı 533.000 oyla reddedilir¹⁰².

Referandum sonucunun ardından Hays'in öngörüsü doğru çıkmış, film sansürü yasa tasarısını gündeme alan eyaletler sinema sektörü lehine karar vermişlerdir.

Massachusetts Referandum sonucu bir zafer gibi görünse de sistematik çalışma ancak bu referandumdan sonra yapılmaya başlanmıştır. Hollywood skandallarının 1922'den sonra da devam etmesi ve bir kitap uyarlaması olan *West of the Water Tower* (1923) adlı filmin Halkla İlişkiler Komitesinin ret kararına rağmen aynı isimle ve hiçbir değişiklik yapılmadan çekilmesi ve yayınlanması MPPDA'ya bir adım daha atmaya zorlamıştır.

1.4.1 *Formül* Yönetmeliği

Caz Çağının kitap ve oyun yazarlarının özgürlüğünü kendi hareket alanına dahil etmek isteyen sinema sektörü dönemin sansasyonel kitap ve tiyatro oyunlarını da filmleştirmekten geri durmamıştır. Kitapların belirli bir satış sayısı ve tiyatro oyunlarının da sınırlı bir izleyici sayısı varken aynı 'sınırlılık' durumu sinema için geçerli değildir. Her yaştan ve her kesimden izleyici rahatlıkla bu filmlere ulaşabilmekte ve bu nedenle, MPPDA'ya göre, toplum ahlakı her zamankinden daha büyük bir tehditle karşı karşıya kalmaktadır. Bu nedenle MPPDA 1924 yılının 26 Şubat günü *Formül** (The Formula) adını verdiği bir yönetmelik çıkarır.

Formül'e göre toplumun ahlakını zedeleyen veya zedeleyebilecek, iyi beğeni sınırlarının dışına çıkan veya çıkabilecek, uygunsuz bir içeriğe sahip veya filme uyarlandığında bu niteliklere sahip olabilecek kitap, tiyatro oyunu, öykü, vs.'nin sinopsisleri -yapım şirketleri tarafından daha filmleştirilmeden önce- yapım şirketlerinin okuma gruplarının aldığı notlarla birlikte MPPDA'ya gönderilecek ve burada değerlendirilecektir. Bu değerlendirmeye göre eserin sinema uyarlaması için uygun olup olmadığı belirlenecektir. Bununla birlikte MPPDA'nın *Formül*

¹⁰² Hunnings, a.g.e., s. 154.

* Ayrıntılı bilgi için bkz.EK-2

sorumluları da filmleştirilecek eserlerle ilgili önerilerini yapım şirketlerine iletebileceklerdir.

19 Haziran 1924 tarihinde güçlendirilerek yeniden tasdik edilen bu *Formül*'ün sinema sektörü lehine iki handikabı bulunmaktadır. Bunlardan ilki, *Formül*'ün sadece uyarlamalar için geçerli olmasıdır. Hiçbir orijinal film senaryosu – ne kadar ahlaksız ve müstehcen olursa olsun- *Formül*'e takılmayacaktır. Dönemin yazarlarının MPPDA'nın –diğer deyişle Hays'in- sınırlarını zorladığı aşıkârdır.

Sinema endüstrisi yararına işleyen diğer handicap ise, *Formül*'ün bundan önceki diğer kendi kendini düzenleme kararı veya yönetmeliği ile aynı kaderi paylaşmasıdır, zira *Formül*'ün de hiçbir zorlayıcı yanı yoktur ve MPPDA film yapım şirketlerine *Formül*'e bağlı kalmaları doğrultusunda herhangi bir yaptırımsal güç uygulayamamaktadır.

Bir iyi niyet girişimi olmaktan öteye gidemeyen *Formül*'e ve Halkla İlişkiler Komitesine rağmen sansür yanlılarının lanetlediği filmler arka arkaya gelmeye devam etmiş ve bu nedenle de devlet ve eyalet sansürünü isteyenlerin sayısı azalmamıştır. Hatta “1925 yılında Connecticut Eyaleti tüm eğlence amaçlı filmlere vergi koymuş ve vergi komisyoncusuna ... film gösterimlerini yasaklama yetkisi vermiştir.”¹⁰³ Diğer bir deyişle *Formül* de yaptırım gücünden yoksun olduğu için kendi kendini düzenleme konusunda Amerikan sinema sektörü üzerinde güçsüz kalmıştır.

1922 yılında kurulan Halkla İlişkiler Komitesi resmi olarak MPPDA'ya bağlı değildir ama MPPDA tarafından hem işleyiş hem de finansal yönden desteklenmektedir. Önde gelen toplumsal örgütlerin katılımıyla oluşan ve bu örgütlerin resmi ya da resmi olmayan temsilcilerinin oluşturduğu Halkla İlişkiler Komitesi 1925 yılının Mart ayında MPPDA'nın resmi bir kolu haline gelirken komitenin ismi de Public Relations Department (Halkla İlişkiler Bölümü) olarak değiştirilir.

1922-1925 arasında Amerikan film endüstrisi ile baskı grupları ve tutucu örgütler arasındaki temel bağlantı olan Halkla İlişkiler Komitesinin yaşadığı bu değişimin birkaç nedeni vardır. Bunlardan biri Komitenin finansal desteğini sektörün

¹⁰³ Moley, a.g.e., s. 55.

kendisinden almasıdır. Hatırlanacağı üzere benzer suçlamalar NBR için de dile getirilmiş ve kurulun işleyişi sekteye uğratılmıştır. Bu nedenle de hem baskı grupları ve toplumsal örgütler hem de bizatihi sinema endüstrisinin kendisi Ulusal Sansür Kurulunu ciddiye almamıştır. Benzer bir süreç Halkla İlişkiler Komitesi için de geçerlidir, zira Komitenin işleyişini sürdürdüğü iki yıl içinde filmlerin içeriğinde baskı gruplarını tatmin edecek değişimler gözlenmemiştir. Raymond Moley bu finansal ilişkinin doğal bir işleyiş biçimi olduğunu savunurken önemli bir ayrıntının altını çizmektedir. “[Halkla İlişkiler Komitesi] *sadece kamu yararına çalışmamakta, bununla birlikte endüstrinin bekası için de hizmet vermektedir.*”¹⁰⁴

Değişimin bir diğer önemli nedeni ise Komiteyi oluşturan toplumsal örgüt ve baskı grubu temsilcilerinden bazılarının bu oluşum içinde kalmayı reddetmeleridir. Bunun en temel nedeni filmlerin içeriğinin değişmemesi ve bu nedenle de halkın Halkla İlişkiler Komitesine inancının kalmamasıdır. Bunun dışında Komite ile Hays arasında yaşanan ve Hollywood skandallarından en ses getireninin faili ‘Fatty’ Arbuckle üzerinde şekillenen fikir ayrılığı da komiteden kopuşlara neden olmuştur. Hays, ‘Fatty’ skandalı sona erdiğinde ve oyuncu mahkeme jürisinin kararıyla amlandığında ünlü komedyenin yeniden beyaz perdede yer almasına olumlu yaklaşmıştır. Ancak Hays’in bu kararı tutucu örgütleri ve baskı gruplarını çileden çıkarmaya yetmiştir¹⁰⁵.

Bu fikir ayrılığını takiben Halkla İlişkiler Komitesini oluşturan örgütlerden en prestijli olanlarından önce National Congress of Parents and Teachers (Ulusal Aile ve Öğretmenler Temsilciliği) ardından da General Federation of Women’s Clubs (Kadın Dernekleri Genel Federasyonu) Komiteden ayrıldıklarını açıklamışlardır*. Yaşanan bu kopuşlar halkın gözünde Halkla İlişkiler Komitesinin endüstrinin kirli dünyasını aklayan bir kuruma dönüşmesine neden olmuştur.

Bu sıkıntıları aşmak adına MPPDA –Halkla İlişkiler Komitesinin aksine-doğrudan kendisine bağlı çalışan, kendi bünyesinde bir bölüm olarak işleyebilecek, yine saygın toplumsal örgüt ve baskı gruplarının temsilcilerinin oluşturduğu ve doğrudan söz hakkı olacağı yeni bir oluşum fikrini benimser. Bu atılımın sonucunda

¹⁰⁴ y.a.g.e., s. 135.

¹⁰⁵ Jowett, a.g.e., s. 175.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Jowett, s. 175

Public Relations Department (bundan sonra Halkla İlişkiler Bölümü olarak geçecektir) 1925 yılının Mart ayında çalışmaya başlar ve bu bölümün başına Albay Jason Joy getirilir.

Halkla İlişkiler Bölümü Will Hays'in 'Açık Kapı' politikasını uygulayacağı yapı olmuştur. Bu uygulamaya göre toplumsal örgütler ve/veya bireysel olarak kişiler filmler ve sektör hakkındaki şikayet, öneri ve görüşlerini doğrudan MPPDA'ya iletebileceklerdir. Burada altının tekrar çizilmesi gereken nokta 'Açık Kapı'nın – Halkla İlişkiler Komitesi uygulamalarından farklı olarak- kamuya bireysel anlamda da açık olmasıdır.

Hays'in bu hamlesi kısa zamanda olumlu sonuçlar verir çünkü Halkla İlişkiler Bölümünün doğuşuyla birlikte toplumsal ve kültürel örgütlerle kurulan ilişki sayısı artmıştır. Hatta Halkla İlişkiler Komitesini terk eden önemli toplumsal örgütler de MPPDA'ya doğrudan bağlı olan Halkla İlişkiler Bölümü içinde tekrar yer almışlardır. Sinema endüstrisinin elinden çıkan filmler bu örgütlerce ön izlemeye geçirilmiş, varsa eleştiriler film yapımcılarına doğrudan iletilirken adı geçen örgütlere bağlı üyelere tavsiyelerde bulunulmuştur. Buna göre temsilcilere izleme listeleri dağıtılmış ve ön izleme sonucunda örgütün içinde sakıncalı içerik bulmadığı filmlerin izlenmesi, gişede kâr elde etmesi sağlanmıştır. Hays'in önemli bir atılımı olan 'Açık Kapı' politikası yine hem endüstrinin hem de toplumsal örgüt ve baskı gruplarının karşılıklı kazanç elde edebileceği bir hamle olmuştur.

Moley 'Açık Kapı' politikasını Hays'in yaptığı açıklamayla aktarır:

“Burada, Halkla İlişkiler Bölümünde endüstrinin Açık Kapısı bulunmaktadır. Halkımızı bireysel olarak ya da [toplumsal] örgütler vasıtasıyla şikayetlerini, önerilerini, planlarını ve fikirlerini bize iletmeye davet ediyoruz. Sinemanın sorunlarını masaya yatıracağız... sinema endüstrisi bir sandalyede oturacak, karşısında ise ülkenin örgütlenmiş ahlak güçleri yer alacaktır. Birlikte sorunları çözmeye devam edeceğiz. Yapıcı önerileri bulunan herkes davetlidir. Kapımız her zaman açık olacaktır.”¹⁰⁶

'Açık Kapı' politikası iyi niyetli bir girişim olsa da Hollywood oyuncularının skandalları, çıkarılan yönetmeliklerin yetersizliği ve ardı arkası kesilmeyen devlet sansürü tehditleri ile uğraşan Hays Bürosu bir yandan da şöyle gazete manşetleriyle

¹⁰⁶ Hays'in yaptığı açıklamayı aktaran Moley, a.g.e., s. 138. Yazar Hays'in bu sözlerinin hangi kaynaktan alındığını belirtmemiştir.

baş etmek zorunda kalmıştır: “‘Açım diyor bir figüran’, ‘Bana stüdyoda iş vaat etmişlerdi dedi parti kurbanı genç kadın’, ‘Film delisi kız ölüme atladı.’”¹⁰⁷

1920’lerde iyiden iyiye büyüyen film endüstrisi ülkenin her yanından iş, para ve şöhret peşinde koşanları cezp etmiş ve Hollywood ülkenin işsiz gençleri ve güzel kadınları için bir umut kapısı haline gelmiştir. Büyük çoğunluğunu genç kadın ve erkeklerin oluşturduğu bu insanlar haftalarca hatta aylarca pislik içindeki odalarda yaşamışlar, ufak bir rol kapma umuduyla vücutlarını kullanıma açmışlar, şanslı olanlar da paralarını almak için her gün saatlerce ödeme kuyruklarında beklemişler ve zaten oldukça az olan ücretlerinin büyük bir kısmını da kendilerine iş bulan aracılara kaptırmışlardır*.

Hays Bürosu bu sorunu çözmek için 1926 yılında Central Casting Corporation (Merkezi Rol Dağıtım Şirketi) adlı kurumun oluşmasında büyük rol oynamış ve sinema endüstrisine yardımcı olmuştur. Central Casting Corporation doğrudan MPPDA’ya bağlı olmasa da oldukça yakın ilişki içindedir.

Formül’ün başarısız gidişatını hem ‘Açık Kapı’ politikası hem de Central Casting Corporation ile bir nebze unutturmaya çalışsa da MPPDA ‘kükreyen yirmiler’ karşısında sarsılmaz bir duruş sergilemekte zorlanmıştır. Bunda dönemin ruhu (özellikle tiyatro oyunlarında ve edebiyatta cinselliğe yapılan vurgu) etkili olmuştur.

Açık kapı politikasına rağmen Halkla İlişkiler Bölümü ile aynı yıl (1925) kurulan Federal Motion Picture Council filmler üzerinde devlet denetimini / sansürünü talep eden ve bunun için halkın duyarlılığını harekete geçirmeye çalışan diğer önemli toplumsal baskı örgütlerinden biri olmuştur. Bununla birlikte endüstri de kendi içinde MPPDA’nın çabalarına karşılık verme konusunda isteksiz görünmektedir, zira *Formül* yönetmeliğine uymadığı için ret alan yapımların sayısı giderek artmaktadır*.

Educational Review (Eğitimsel Eleştiri) adlı dergide bile sinema hakkında oldukça suçlayıcı yazılar çıkmaya başlamıştır. O yazılardan bir tanesi Bernadine

¹⁰⁷ Moley, *y.a.g.e.*, s. 213.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. *y.a.g.e.*, s. 214-215.

* 1924-1930 yılları arasında *Formül* yönetmeliğine uymadığı gerekçesiyle 125 filme onay verilmemiştir. (bkz. Hunnings, *a.g.e.*, s. 237).

Freeman'a ait, Eylül 1926 tarihli yazıdır. Moley şöyle aktarır: “*Filmler yoğun cinsel imalarda bulunmaktadır. En korkunç ve vahşi yönleriyle kanunsuzluğu ve suçu göstermektedir. Sarhoşluğu en baştan çıkarıcı şekilde sunmaktadır. Ev ve aile ilişkileriyle dalga geçmekte ve alay etmektedir.*”¹⁰⁸

Hays, yapım şirketlerinin kendisiyle işbirliği yapmamasını stüdyoların Hollywood'da MPPDA'nın ise New York'ta olmasına bağlar. Arada bu kadar mesafe varken sözünü yapım şirketlerine geçirmekte zorlanmaktadır. Bu nedenle yapıma, yerinde müdahale edebilmek için geçerli bir yol bulur; Halkla İlişkiler Bölümünün başında bulunan Albay Jason Joy'u Hollywood'a gönderecek ve onun başkanlığında Studio Relations Committee** (SRC - Stüdyo İlişkileri Komitesi) adını alacak birimi hayata geçirecektir.

1.4.2 Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler Yönetmeliği

SRC, Hollywood'da 1926 yılında kurulur. Kontrolü MPPDA'da olmasına rağmen Association of Motion Picture Producers* (Film Yapımcıları Birliği) adlı birliğe bağlı olarak çalışacaktır. AMPP 1924 yılında Hollywood'da kurulan ve 12 film yapım şirketinin oluşturduğu bir birliktir. Bu 12 yapım şirketinden 11'i aynı zamanda MPPDA'nın da üyesidir ancak bu bağ dışında AMPP ile MPPDA arasında hiçbir resmi ilişki bulunmamaktadır.

“[SRC] kendisine gönderilen öykü ve senaryoları okuyacak ve yerel ve devlet sansür kurullarıyla yaşanabilecek olası sorunlar hakkında yapımcılara tavsiyelerde bulunacaktır. [Jason] Joy kilise örgütleri, toplumsal reformcular ve kadın örgütleriyle ilişkiler kuracak, böylece de devlet sansürü taleplerinin önüne geçecektir.”¹⁰⁹

Yukarıda belirtilen amaç doğrultusunda Jason Joy yapımcılarla çalışmaya başlamıştır. Yapımcıların SRC'ye olan ilgisinin altında ise 1926'dan sonra sesli filmlerin giderek popüler hale gelmesi yatmaktadır çünkü yerel ve eyalet sansür kurullarının istedikleri kesmeler sesli filmlere büyük zarar vermekte, sorunlu

¹⁰⁸ Moley, *a.g.e.*, s. 61.

** Bu kurum bundan sonra SRC adıyla kullanılacaktır. (Ancak burada değinilmesi gereken özel bir husus vardır. Konuyla ilgili kaynakların bir kısmında bu kurumun adı Studio Relations Department [Stüdyo İlişkileri Bölümü] olarak geçmektedir. Ancak bu metin içinde –mevcut kaynakların çoğunda kullanıldığı şekliyle- Studio Relations Committee olarak ifade edilecektir.)

* Bundan sonra AMPP olarak kullanılacaktır.

¹⁰⁹ Ruth Vasey, *The World According to Hollywood, 1918-1939*, University of Wisconsin Press, Madison, 1997, s. 34.

filmlerin yeniden kurgulanması hem pahalıya patlayan hem de anlatının bütünlüğünü zedeleyen bir işlem olmaktadır. Bu nedenle SRC ile çalışmak yapımcıların da işine gelmektedir, zira filmler sansür kurullarından daha az kesme talebi ile dönmeye başlamıştır. Bununla birlikte yapımcıların filmleri SRC’de ön izlemeye sokmaları 1928 yılından önce bir zorunluluk değildir.

SRC 1926 yılının sonunda kurulduğunda bitmiş filmleri ön gösterime gönderen yapım şirketleri daha sonra film daha senaryo aşamasındayken üzerine tartışılmak üzere SRC’ye sunmuşlar (Şubat 1930’dan sonra)¹¹⁰, bu yöntemle de para ve zaman kazanmışlardır.

Gönüllülük temeli üzerine kurulmuş olan bu ilişki sinema sektörü adına önemli bir gelişme sayılsa da (özellikle baskı gruplarının ve tutucu toplumsal örgütlerin nezdinde) 1926 yılında Warner Bros. yapım şirketinin Vitaphone adı verilen bir araçla sesli filmin ilk adımlarını atması (sesin de kullanım amacı doğrultusunda ayrı bir anlam katmanı olması) ve ortaya çıkan filmlerin ses kuşağında da cinsellik ve şiddete ayrıca vurgu yapmaları ya da mevcut vurguyu ses ile güçlendirmeleri (izleyicinin bu yeni teknoloji karşısında duyduğu haz ve bu filmlere gösterdiği ilgi göz ardı edilmemelidir) devlet sansürü taleplerini yeniden alevlendirmiştir.

1929 yılında Hollywood filmlerinin neredeyse tamamının sesli hale gelmesine kadar geçen 3 yıllık süreç içinde yapımların sesli ve sessiz versiyonları arasında bile sansüre takılma farklılıkları yaşanmıştır. “... [S]ansür kurulları kimi zaman bir filmin sessiz versiyonuna onay verirken, sesli versiyon yasaklanıyor ya da aynı filmin sesli ve sessiz versiyonları farklı gösterim onayları alıyordu.”¹¹¹

Film sansürüne dair durumun giderek karmaşık hale gelmesi ve kontrolden çıkma eğilimi göstermesi Hays’i SRC üzerinden bir hamle yapmak zorunda bırakmış ve yeni bir yönetmelik oluşturulması için ilk adımlar atılmıştır. Bu amaçla 1927 yılında,

“Yaygın adıyla ‘Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler*’ Irving Thalberg’in başkanlık ettiği bir komite tarafından hazırlandı ve bu maddeler Eyalet sansürcüleriyle yabancı

¹¹⁰ Hunnings, a.g.e., s. 156.

¹¹¹ Sarah J. Smith, **Children, Cinema & Censorship – From Dracula to the Dead End Kids**, I.B. Tauris, New York, 2005, s. 46.

* İngilizce adı ‘Dont’s and Be Carefuls’ olan bu yönetmelik için bkz.EK-3.

sansürçülerin uyguladığı kısıtlamaların bir senteziydi. Sivil, dinsel ya da üretici çıkar gruplarının kaygılarını azaltmak için filmler, yapımdan sonra, piyasaya sürülmeden önce değiştirilmekteydi..."¹¹²

SRC'nin başında bulunan Jason Joy'un Hollywood'daki ekibi tarafından, stüdyo yöneticilerine danışılarak oluşturulan *Yapılmayacaklar*** Yönetmeliği iki bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden ilki olan *Yapılmayacaklar* bölümünde 11, özenle ve dikkatle ele alınması gereken hususların belirtildiği *Dikkat Edilecekler* bölümünde ise 26 madde yer almaktadır. İlk bölümü oluşturan maddelerden hiç biri Birliğin üyesi olan yapım şirketlerine ait filmlerde hiçbir koşul altında ele alınmayacak ya da kesinlikle işlenmeyecektir. Yönetmeliğin ikinci bölümünü oluşturan 26 madde ise büyük bir dikkatle işlenecek, izleyicinin ahlaki olarak yanlış yönlendirilmesine mahal verilmeyecek, bayağılıktan kaçınılacak, cinsellik ve suç gibi olgular belirli ölçülerde işlenebilecek ve iyi ve yüksek beğeni sınırları gözetilecektir. Ancak önemle vurgulanması gereken önemli bir nokta da sinema sektörünün kendi kendini düzenleme adına attığı bu adımın da –daha önceki yönetmeliklere (*On Üç Madde* ve *Formül*) benzer şekilde- herhangi bir yaptırım gücü bulunmamasıdır.

Bununla birlikte *On Üç Madde* Yönetmeliği ile *Yapılmayacaklar* Yönetmeliğinin bir diğer benzerliğinden daha söz etmek mümkündür. Zira *Yapılmayacaklar*, *On Üç Madde*'nin detaylandırılmış biçimi gibi görünmektedir. Özellikle cinsellik, fuhuş, suç ve şiddet her iki yönetmeliğin de iskeletini oluşturmaktadır. *Yapılmayacaklar*'a ayrıntılandırılarak eklenen maddeler ise yine bu temel taşların spesifik halleridir.

Yapılmayacaklar temel olarak yerel ve ulusal sansür kurullarının en çok talep ettikleri sansür konularının belirli başlıklar altında toplanmasından oluşmuştur. Bu açıdan yepyeni bir kurallar dizgisi olmaktan çok bir düzenlemedir. 1921 tarihli *On Üç Madde* Yönetmeliği ile olan benzerliğinin kaynağını da bu özellik teşkil eder.

Her iki yönetmelik yakından incelendiğinde *On Üç Madde*'nin sadece 12. ve 13. maddelerinin *Yapılmayacaklar* Yönetmeliğinde olmadığı görülür. Bunun nedeni 12. maddenin bir genelleme olması ve *Yapılmayacaklar* içinde parçalara ayrılarak

¹¹² Maltby, a.g.e., (2003). s. 279-281.

** '*Yapılmayacaklar* ve *Dikkat Edilecekler*' adı verilen yönetmelik bundan sonra '*Yapılmayacaklar*' adıyla kullanılacaktır. Bunun nedeni uzun bir ada sahip olan bu yönetmeliğin İngilizce kaynaklarda da '*Dont's*' olarak kısaltılmış olmasıdır.

detaylandırılması, 13. maddenin ise bizatihi filmin kendisi ile ilgili olmayıp, tanıtımı ve alt yazılarıyla ilgileniyor olmasıdır. Bu iki madde dışında (hatta 12. madde bu bağlamda görmezden bile gelinebilir) *On Üç Madde*'nin tamamı toplamda 37 maddeden oluşan *Yapılmayacaklar* içine dağılmış durumdadır.

On Üç Madde, *Formül* ve *Yapılmayacaklar* Yönetmelikleri MPPDA'nın sinema sektörünün kendi kendini düzenlemesi adına attığı önemli adımlar olmasına rağmen sesin gelişi ile cinselliğin (özellikle eski burlesk ve vodvil geleneğinin canlanmasıyla) ve şiddet temalarının bir anda arttığı belirtilmelidir. Yeni teknoloji olan sesli film müzikal yapımları ön plana çıkarmış, izleyiciler sesin en iyi kullanım alanı olan müzikal filmleri görmek için sinemaları doldurmuşlar, yapımcılar da müzikalleri çıplak kadın vücutlarıyla süslemişlerdir.

Müzikallerin yanında yükselen bir diğer önemli film türü ise suç filmleri olmuştur. İzleyicinin bu türden duyduğu heyecan silah sesleri, kavga gürültüleri ve fren çığlıklarıyla ikiye katlanmış, özellikle çok genç yaştaki izleyiciler bu filmlere ilgi göstermişlerdir.

Suç filmleri ve çocuk izleyici arasındaki ilişki baskı grupları ve sansür yanlıları lehine her zaman önemli bir koz olarak kullanılmıştır. Sesin gelişiyle birlikte bu filmlerin çocuklar üzerindeki etkisi yeniden –ve daha güçlü olarak– sorgulanmaya başlamıştır. Suç filmleri sesin gelişi ve içki yasağının da etkisiyle asıl olarak 1930 yılından sonra oldukça popüler hale gelecek olan gangster film türünü doğurmuştur. Bu filmler arasında *Underworld* (1927), *The Dragnet* (1928), *The Docks of New York* (1928) ve Lewis Milestone'nun filmi *The Racket* (1928) sayılabilir¹¹³.

Ses sonrası müzikallerin cinsellik ve çıplaklık, suç filmlerinin ise suçu övmek, yer altı dünyası, fuhuş, uyuşturucu, içki kaçakçılığı ve devlet otoritesine karşı gelme gibi konuları istismar etmesi sinema sektörünün kendi kendini düzenlemesi adına çıkan tüm yönetmeliklerin reddi anlamına gelmektedir. Ayrıca Moley yorumu açık yapısı nedeniyle *Yapılmayacaklar* Yönetmeliğine tam olarak uyularak şiddet ve cinsellik dolu filmlerin çekilmesinin de mümkün olduğunu belirtmiştir. Yazara göre

¹¹³ Robinson, a.g.e., s. 38.

Yapılmayacaklar Yönetmeliğinin maddeleri “*pisliği halinin altına iterek saklamak, daha da ötesi, yüzeysel sorunları gözden uzaklaştırmaya*”¹¹⁴ yaramaktadır.

MPPDA'nın federal sansür olasılığına karşı giriştiği üç yönetmelik tam anlamıyla olumlu sonuç vermese de bu birliğin yerine getirmeye çalıştığı başka ödevleri de vardır. Bunlar arasında blok ve görmeden kiralamanın ve ayrıca sektörün tekelleşmesinin önündeki engelleri ortadan kaldırmak sayılabilir. Öncelikli hedef devletin sinema sektörüne el atarak filmlere müdahale etmesini engellemek olmuş ve aslında bunda da başarı sağlanmıştır. Sektör üzerinde yoğun bir baskı yaratılmış olsa da MPPDA'nın kurulduğu 1922 yılından sonra devletin sinema endüstrisine bir müdahalesinden söz edilemez.

Maltby'e göre MPPDA'nın kaygılarından biri de,

*“[Y]asama organının ya da mahkeme kararlarının endüstriye anti-tröst yasalarını dayatma ve bütünleşmiş büyük şirketleri, yapımcılığı, dağıtımıcılığı ve gösterimciliği birbirinden ayırmaya zorlama ihtimaliydi... MPPDA bir yandan bu tür yasaların kabulünü önlemek ve endüstrinin federal hükümetle ilişkilerini düzenlemek, öte yandan diğer ülkelerle anlaşmalar ve kotalar konusundaki görüşmelerde dış politikasını yürütmek için geniş bir yerel siyasal ittifaklar ağı kurdu.”*¹¹⁵

Yine Hays sayesinde Amerikan sinema endüstri daha 1923 yılında dış pazara açılma konusunda önemli bir adım kaydetmiştir. “*1923 yılında Hays Frederick L. Herron ile birlikte, kısa süre sonra Amerikan endüstrinin en önemli dış pazarı haline gelecek olan Londra'ya gider ve buradaki olanakları ve ihtiyaçları gözden geçirir.*”¹¹⁶

1926 yılındaysa Hays Hollywood filmlerini yurtdışı pazarlara taşıyacak olan ve Ticaret Bakanlığı bünyesinde işleyecek olan Film Dairesi'nin kurulması konusunda ön ayak olur, kongrede lobi yapar ve en sonunda istediğini alır*. 1928 yılında ise Fransa ABD film şirketlerinin Fransa'yı terk etmesini isteyen bir yasa çıkardığında Hays soluğu Fransa'da almış ve büyükelçi yardımıyla bu yasanın durdurulması hususunda Fransız Kültür Bakanını ikna etmiştir. Dahası, yine bu seyahat kapsamında, 1927 yılı yapımı filmlerin %60'ının kota sınırlamaları olmadan Fransa'ya girebilmesini sağlamıştır*. MPPDA, daha filmler yapım aşamasındayken,

¹¹⁴ Moley, **a.g.e.**, s. 67.

¹¹⁵ Maltby, **a.g.e.**, (2003), s. 280.

¹¹⁶ Moley, **a.g.e.**, s. 171.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Taylor, **a.g.e.**, s. 238

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Moley, **a.g.e.**, s. 174.

yapımcı şirketleri uluslararası kârlı pazarları kaybetmeme konusunda uyarmayı ve hatta filmlerin içeriklerine müdahalede bulunmayı da ihmal etmez. Örneğin, “*A Woman Disputed* (1928) filminde *United Artists* kötü adamın milliyetini Alman iken Rus’a çevirmiştir”¹¹⁷.

Görüldüğü üzere Hays’in başında olduğu MPPDA Amerikan sinema sektörünün oligopolik yapısını korumak ve devamını sağlamak, bu yapının yıkılmasına neden olacak anti-tröst yasalarının doğmasına mani olmak, kârlı yurtdışı pazarların kapanmasını engellemek ve en önemlisi sektörün kârlılığını sürdürmek adına ne kadar çaba harcadıysa sektör de kendi kendini düzenleme konusunda o kadar isteksiz davranmıştır. Zira 1928 yılı geldiğinde, mevcut kendi kendini düzenleme yönetmeliklerine rağmen filmlerin içeriklerinde herhangi bir düzelme sağlanamadığı gibi, durum –MPPDA adına- daha da kötüye gitmiştir.

“*Stüdyolar giderek kontrolden çıkıyordu. MGM Our Dancing Children* (1928) filminde ter içindeki *Joan Crawford*’a çarliston dansı sırasında eteğini yere düşürüyor, *First National Paris* (1928) filminde bir tiyatro salonunu ateşe veriyor ve dansçı kızların soyunma odasından çıplak kaçışlarını gösteriyordu. *Mating Call* (1928) filminde *Renée Adorée* çıplak şekilde yüzüyor sonra da ıslak ve şeffaf bir kombinezon giyiyordu. *Mad Hour* (1928) filmi ise bir otelin çift kişilik yatağında birlikte uyanan sarhoş bir çiftin öyküsünü anlatıyordu.”¹¹⁸

Yapımcılar filmlerde tutucu grupların büyük öfkelerini toplayan her türlü ilişki biçimini gösteriyor ama buna da bir kılıf buluyorlardı. “*İçki içmek, cinsel yakınlaşma, sefahat alemleri – tüm bunlar en şen detaylarıyla sunuluyor ama yapımcıların ne kadar usturuplu ve ahlaklı olduğunu gösterircesine* [tüm bu davranışlar] *onaylanmazmış gibi gösteriliyordu*”¹¹⁹.

1929 yılı ise MPPDA adına gelinebilecek en dip noktalardan biri olmuştur. Öyle ki artık filmler yönetmeliklere uymamayı bir reklam malzemesi haline getirmeye başlamıştır. “*White Cargo* (1928) filminin bağımsız gösterimcileri filmin reklamını ‘*Will Hays tarafından yasaklanmıştır*’ diye yaparak sansasyon seven izleyicileri etkilemeye çalışmıştır (ancak bu tarz filmler birliğin üyeleri tarafından işletilen sinema salonlarında gösterilmemiştir).”¹²⁰ Kaldı ki *White Cargo* da bu konuda tek örnek değildir*. Ayrıca aynı yıl, SRC’ye toplam senaryoların sadece

¹¹⁷ Leonard J. Leff ve Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2001, s. 7.

¹¹⁸ y.a.g.e., s. 8.

¹¹⁹ Knight, a.g.e., s. 113.

¹²⁰ Moley, a.g.e., s. 62.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Hunnings, a.g.e., s.155.

%20'si gönderilmiştir** . Bu istatistiksel oran Hays'in Hollywood bürosunun bile yapım şirketleri (hem birlik üyesi hem de bağımsız yapım şirketleri) tarafından yeteri kadar ciddiye alınmadığını göstermektedir.

MPPDA *Yapılmayacaklar* Yönetmeliğine rağmen ağır biçimde darbe üzerine darbe almaktadır. Bu darbelerden biri de basın devi William Randolph Hearst'ten gelmiştir. “[1929 yılında] *dinsel örgütler* [sinema sektörü üzerinde] *denetim taleplerini dile getirirken Hays basın imparatoru Hearst'ün federal sansür için etkili nüfuzunu kullanma niyetinde olduğunu duyar.*”¹²¹

Aynı yıl (1929) Payne Fonu -1932 yılında sonuçlandığında Amerikan sinema sektörünün aldığı en büyük darbelerden biri olarak sayılacak- sinemanın çocuklar üzerindeki etkisini incelediği araştırmaya başlar.

Tüm bu gelişmelerin üzerine –ve büyük bir hayal kırıklığıyla- SRC'nin başında bulunan Jason Joy gördüğü lüzum üzerine Hays'e bir bilgilendirme notu gönderir. Bu bilgilendirme notu 5 maddeden oluşur ve SRC'nin Hollywood'daki durumunu açık biçimde özetler:

- “(a) *AMPP üyelerinin yarısından azı iş birliğine yanaşmaktadır.*
- (b) *Bazı şirketler SRC'nin görüşlerini dikkate almamakta veya uygulamamaktadır.*
- (c) *Joy'un bürosu (SRC) tarafından önerilen değişikliklerin yapılıp yapılmadığını kontrol edecek film ön izleme sistemi yoktur.*
- (d) *'Doğaçlamalar' SRC tarafından kontrol edilememektedir.*
- (e) *'Yapılmayacaklar' olumsuz manada kullanılabilir.***¹²²*

1.4.3 Yapım Yönetmeliği (Hays Yasaları)

Amerikan sinema sektörünün içinde bulunduğu pervasız tutum sadece MPPDA'yı, SRC'yi, Hays'i ya da Joy'u değil sektörün dışında olup sektör üzerine düşünen tutucu kimseleri de rahatsız etmektedir. Bu kişilerden biri de Martin J. Quigley'dir. Magazine ağırlık veren *Variety* dergisinden sonra ulusal çapta en çok

** Ayrıntılı bilgi için bkz. Leff ve Simmons, **a.g.e.**, s. 8.

¹²¹ Leff ve Simmons, **a.g.e.**, s. 8.

* Yukarıda belirtildiği üzere *Yapılmayacaklar* Yönetmeliğine bağlı kalınarak her türlü sakıncalı film çekilebilmektedir.

¹²² Hunnings, **a.g.e.**, s. 156.

satılan sinema dergisi olan –o günkü ismiyle- *Exhibitors Herald*'in** yayıncısı ve editörü olan koyu Katolik Quigley *Yapılmayacaklar* hakkındaki düşüncesini aşağıdaki gibi ifade ederken, yeni bir yönetmeliğin taslağını da yazmaya başlamıştır.

“ [Yapılmayacaklar] amaç yönünden yetersizdir. [Yönetmelik] öylesine genel bir karaktere sahiptir ki karar ve taleplerini uygulamak ya çok zordur ya da imkansızdır. Her hangi bir açıklama ve gerekçe sağlamaz. İyi niyetli ve sorunla ilgili biraz bilgi sahibi bir yapımcı için ya çok az değere sahiptir ya da hiç. Genelleştirilmiş ve belirsiz karakteri yapımcıları ya kararların boşluğunu bulma ya da onları görmezden gelme konusunda cesaretlendirmektedir.”¹²³

Yapılmayacaklar Yönetmeliğinin işlevsizliğinden yakınan ve devlet sansürüne de karşı olan Quigley'in kendisi bir yönetmelik taslağı hazırlamaya başlar. “1929 yazında Quigley sadece kurallar ve düzenlemelerin değil, aynı zamanda mantığının da yer alacağı bir yönetmelik fikri üzerine düşünür. Chicago sansür kurulu danışmanı Peder Dinneen Quigley'e birlikte çalışmalarını için St. Louis Üniversitesi profesörlerinden Peder Daniel Lord'u önerir.”¹²⁴

Dinsel kimlikleri ön plana çıkan ve Protestan Hays'den farklı olarak ikisi de Katolik olan Quigley ve Cizvit rahip Lord yazmaya başladıkları yeni yönetmeliği On Emir'e benzetirler. Bu anlamda Lord'un şu sözleri kayda değerdir: “İşte burada On Emir ile en yeni ve en yaygın eğlence biçimini birbirine bağlamak için bir şans vardır.”¹²⁵

Peder Lord'a göre filmler iyi ahlakı övmeli, izleyenler yaşamın sorumluluğunu hissetmeli, yapımcılar da buna uygun davranmalı ve ahlaksız filmlere izin vermemelidirler. Quigley ve Lord da sinemada cinselliğin ve şiddetin sattığını bilmektedirler. Bunu topyekun engellemenin ve yok saymanın bir yararı olmayacaktır; bu nedenle yönetmeliğin “seks ve suç filmlerini ahlaki sınırlar içinde tutacak”¹²⁶ bir mekanizma olarak işlenmesini, içeriğinin buna göre düzenlenmesini düşünürler.

Quigley yönetmeliğin taslağını 1930 yılının başında Hays'e sunar. “‘Okuduğumda gözlerim yuvalarından fırlayacaktı’ diye yazar sonra [Hays]. ‘İşte bu

** Bu dergi 1931 yılından sonra *Motion Picture Herald* adını almıştır.

¹²³ Martin J. Quigley, *Decency in Motion Pictures*, The Macmillan Company, Publishers, New York, 1937, s. 45.

¹²⁴ Leff ve Simmons, *a.g.e.*, s. 9.

¹²⁵ Thomas Doherty, *Hollywood's Censor – Joseph I. Breen & the Production Code Administration*, Columbia University Press, New York, 2007, s. 43.

¹²⁶ Sklar, *a.g.e.*, s. 174.

tam da benim aradığım şeydi'... [Hays] bu yönetmeliği Hearst ve Brookharts'ı [federal sansür konusunda oldukça etkin ve girişimci Iowa Senatörü] susturmanın bir yolu olarak görür.”¹²⁷

Lord ve Quigley tarafından yazılan ve Hays tarafından denetlenen yönetmelik, ilk kez 1930 yılının Ocak ayında AMPP'ye sunulur. Daha önceki yönetmeliklere alışkın olan yapımcılar bu yönetmeliği de –diğerlerinde olduğu gibi- kabul etme eğilimi gösterirler. Her ne kadar 1929 yılındaki ekonomik krizin etkileri 1930 yılının başında tam olarak Hollywood'u vurmadıysa da yıkıcı dalganın sektöre uzanacağı bellidir ve bu ön bilgiyle yapımcılar tutucu toplumsal örgütlerin tepkisini en aza indirebilmek için yönetmelik konusunda işbirliğine yakın görünmektedirler.

Yönetmelik 13 Mart 1930 tarihinde *Yapım Yönetmeliği** adıyla MPPDA tarafından resmi olarak kabul edilir. Bu yönetmeliğin halk tarafından bilinen ve daha sık kullanılan gayri resmi adı ise *Hays Yasaları*'dır. *Hays Yapım Yönetmeliğini*'nin tanıtımını yaparken Peder Lord'un Katolikliğini ön plana çıkarır**.

Yönetmelik toplamda 6 bölüm halindedir. İlk üç bölüm (Giriş, Genel İlkeler ve Belirli Uygulamalar) filmlerde nelerin gösterilip, nelerin gösterilemeyeceğini açık ve net biçimde beyan ederken, diğer bölümler (Giriş Bölümünü Destekleyen Nedenler, Genel İlkeler Bölümünün Temelini Oluşturan Nedenler ve Belirli Uygulamalar Bölümünün Temelini Oluşturan Nedenler) ilk üç bölümün dayanaklarını ve –adlarından da anlaşılacağı üzere- nedenlerini anlatır. 1930 yılında yayınlandığında 4., 5. ve 6. bölümler ('Nedenler' bölümü) yönetmeliğe dahil edilmemiştir: “ ‘Nedenler’ MPPDA tarafından 31 Mart tarihinde yayınlanan Yönetmelik içinde yer almaz: [Yayınlandığında] *Metin Lord'un orijinal taslağında yer alan ahlaki tartışmalardan çok bir yasaklar listesi olarak görünmektedir.*”¹²⁸

Daniel Lord'un bir din adamı (peder) olarak yönetmelikteki etkisi en belirgin olarak –yönetmeliğin en kısa (sadece üç kısa madde) bölümü olan- 'Genel İlkeler' bölümünde görülür. Daha önceki yönetmeliklerde hiçbir zaman doğrudan ifade edilmeyen bu tutucu ve ahlakçı tutum *Yapım Yönetmeliği* ile birlikte görünür hale

¹²⁷ Leff ve Simmons, **a.g.e.**, s. 11.

* İngilizce adı '*The Production Code*' olan bu yönetmelik için bkz.EK-4.

** Ayrıntılı bilgi için bkz. Doherty, **a.g.e.**, (2007), s. 45.

¹²⁸ Richard Maltby, "The Production Code and The Hays Office", **Grand Design – Hollywood As A Modern Business Enterprise, 1930-1939**, University of California Press, New York, 1995, s. 48.

gelmiştir. Ayrıca vurgulanması amacıyla, yönetmeliğin sonuna, ‘Genel İlkeler Bölümünün Temelini Oluşturan Nedenler’ eklenmiştir. ‘Genel İlkelerin’ söylemi bir bütün olarak yönetmeliğin söylemini belirler. Aslına bakılacak olursa bu söylem 1921 yılındaki *On Üç Madde*, 1924 yılındaki *Formül*, 1927 yılındaki *Yapılmayacaklar* Yönetmeliklerinin de özeti niteliğindedir. Kurulduğu günden 31 Mart 1930’a değin MPPDA’nın bir türlü ifade edemediği bu söylem *Yapım Yönetmeliği* ile birlikte net biçimde telaffuz edilmiştir.

Maltby de *Yapım Yönetmeliği* ile *Yapılmayacaklar* Yönetmeliği arasındaki ilişkiyi fark etmiş ve bunu özel olarak vurgulamıştır*: “Yayınlanan yönetmelikte yer alan ‘Belirli Uygulamalar’ ‘Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler’i ayrıntılandırır ve Joy’un temel kaygıları olan ‘Amerikan yaşamında alkol kullanımı’, ‘zina ve evlilik dışı seks’, bayağılık ve müstehcenlik hakkında birkaç özel madde içerir.”¹²⁹

Daha öncekilerle kıyaslandığında çok daha uzun olan bu metin içindeki asıl yönetmelik kısmı ‘Belirli Uygulamalar’ bölümüdür. Bu bölümde nelerin yapılmayacağı ya da hangi konulara azami dikkat gösterileceği belirtilmiştir. *Yapım Yönetmeliği* içinde yapılmayacaklar ve dikkatle ele alınacaklar birbirinden ayrılmamış aksine birbirine karıştırılmıştır. Bu durum yönetmeliğin muğlaklığını daha da yoğunlaştırmaktadır. Yönetmeliğin içinde bulunan ‘Genel İlkeler’ bölümü ise yönetmeliğin ruhu, tonu ve işleyiş mantığıdır. Bu iki bölüm dışında kalan diğer tüm bölümlerde ise işleyiş mekanizması anlatılırken yönetmeliğin kendi kendini meşrulaştırma gayreti göze çarpar.

Yönetmelik *Yapılmayacaklar*’ın ilk bölümünü teşkil eden onbir maddenin aksine bir yasaklar bütünü değildir. 1927 yılında yayınlanan yönetmeliğin bu onbir maddesi ise *Yapım Yönetmeliği* içine dağıtılmış ve yasaklı statülerini korumuşlardır. Bununla birlikte bu maddelerin alt kolları toparlayıcı başlıklar altında ele alınmış ve işleniş konusunda had safhada özen talep edilmiştir. Bu noktada *Yapılmayacaklar* Yönetmeliğinin ‘Dikkat Edilecekler’ başlığına benzerlik taşımaktadır.

Yapım Yönetmeliği sinema sektörünün bir taahhüdüdür. Her ne kadar sektör dışı kişilerce yazıldıysa da sektör tarafından, sektörü idare edenlerin onayıyla kabul

* Fakat yazar *Yapım Yönetmeliği* ile *On Üç Madde* –ve Yapılmayacaklar- Yönetmeliği arasında bir ilişki kurmadığı gibi, adı geçen yazısında da *On Üç Madde* Yönetmeliğine de değinmemiştir.

¹²⁹ Maltby, a.g.e., (1995), s. 48.

edilmiştir. İşte bu anlaşma sektörle organik bağı olmayan taraflara (baskı grupları, tutucu toplumsal örgütler, bireysel olarak izleyiciler, vb.) verilen bir söz mahiyeti taşımaktadır. Yönetmeliğin maddeleri yapımcıları bağlayan gibi görünse de temelde sinema üzerine yoğunlaşan baskıları azaltma, gerilimi giderme konusunda atılan (tıpkı diğer yönetmeliklerin temelde taşıdığı işlev gibi) bir adımdır.

Yönetmeliğin –daha önce belirtildiği gibi- kendinden önceki tüm yönetmeliklerin bir bileşkesi olduğu ancak hepsinin toplamından bile daha tutucu ve baskıcı bir tona sahip olduğu vurgulanmalıdır.

Yönetmeliğin ‘Giriş’ bölümünün son paragrafı sinema sektörüyle bağlarını neredeyse koparma noktasına gelmiş olan ve özellikle Büyük Buhran’dan sonra giderek güçlenen tutucu toplumsal örgütlere ve baskı gruplarına bir barış çağrısı, bir ateşkes teklifi niteliği taşımaktadır. Bu paragrafta yapımcılar sorumluluklarının bilincinde olduğunu beyan ederlerken, karşı taraftan işbirliği bekler.

‘Genel ilkeler’ bölümü yönetmeliğin ruhu ve mantığıdır. Sadece üç kısa maddeden oluşan bu bölüm on yıllar boyunca (ve hatta bugün bile) Amerikan sinemasını derinden etkilemiş ve biçimlendirmiştir. Bu bölüm içinde yer alan dört kavram olan ‘suç’, ‘ahlaka aykırı davranış’, ‘kötülük’ ve ‘günah’ yönetmeliğin ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Yönetmeliği okuyan herhangi bir kişi bu kavramların metin içinde ne kadar sıklıkla tekrarlandığını fark edecektir.

‘Genel İlkeler’in 3. maddesinde ise Daniel Lord’un Peder kimliği ciddi biçimde ön plana çıkar. Burada Peder açık açık ifade etmese de meselenin hangi yasaya ve otoriteye gelip dayandığı açıktır ve Lord da –her iyi İncil okuyucusu gibi- bunun farkındadır.

Yukarıda önemle belirtildiği üzere ‘Belirli Uygulamalar’ *Yapım Yönetmeliği*’nin yönetmelik olan kısmıdır ve burada yasaklamalar ve özenle ele alınması gereken konular birbirlerine bağlı biçimde ve iç içe şekilde sıralanmıştır.

‘Belirli Uygulamalar’ın ilk maddesi olan ‘Kanuna Karşı Suçlar’ hem *On Üç Madde* hem de *Yapılmayacaklar* yönetmeliklerinde 6. maddeye tekabül etmektedir. Bu bölümün ‘c’ bendi ise tüm yönetmelik içinde yeni olarak adlandırılabilir birkaç maddeden birisidir ve intikam olgusu üzerine yoğunlaşır.

‘Belirli Uygulamalar’ bölümünün ikinci maddesi ise ‘Cinsellik’dir. ‘Genel İlkeler’ içinde cinsellik kavramı kullanılmazken, ‘Belirli Uygulamalar’da en ayrıntılı ele alınan ve en fazla alt maddeye sahip olan bölüm budur. Bu anlamda cinsellik kavramını, ‘Genel İlkeler’ içindeki dördüncü kavram olan ‘günah’ın ya da ‘ahlaka aykırı davranış’ın bir alt kollarından biri olarak yorumlamak gerekmektedir, zira tüm maddeler ‘Genel İlkeleri’ oluşturan kavramların türevleridir*.

Bu bölümün ilk alt maddesinde ‘zina’ (*adultery*) kelimesi ilk kez kullanılmıştır. Daha önceki yönetmeliklerde bu duruma gönderme yapılmış olsa da ilk kez burada ve bu kelime kullanılarak yer almaktadır. ‘Cinsellik’in iki bent içeren üçüncü alt bölümü ise iğfal (*seduction*) ve tecavüz (*rape*) üzerine yoğunlaşırken, tüm bölüme hakim ifade tarzı *Yapılmayacaklar*’ın ‘Yapılmayacaklar’ını anımsatmaktadır.

‘Belirli Uygulamalar’ın 3. maddesi ‘Bayağılık’ (*Vulgarity*) ise tüm yönetmelik içinde en muğlak olan bölüm gibi görünmektedir. Zira burada geçen kavramların ‘kime göre?’, ‘neye göre?’, ‘hangi ölçüte göre?’, ‘hangi miktarda?’, vs. gibi karşılıkları yoktur. Bahsi geçen kavramlar şunlardır: ‘iğrenç’ (*disgusting*), ‘bayağı’ (*low*), ‘hoş olmayan’ (*unpleasant*), ‘yüksek beğeni’ (*good taste*), ‘izleyici hassasiyeti’ (*sensibilities of audience*). Son derece sübjektif yapısıyla ve 2-3 satırlık uzunluğuyla (kısalık demek daha yerinde olacaktır) yönetmeliğin en belirsiz ve en manipülasyona açık maddesi olan ‘Bayağılık’ sahip olduğu bu muğlaklığı kullanarak her türlü okumaya açık hale gelmektedir. Sübjektiftir çünkü okuyanın, arzu ettiği gibi yorumlamasına izin vermektedir. Muğlaktır çünkü – yukarıda ifade edildiği biçimde- herhangi bir kıstasa dayanmamaktadır. Etkili ve müdahalecedir çünkü bu maddeye dayanarak –bir filme- her türlü cezayı kesebilmektedir. ‘Bayağılık’ maddesini yorumlayan her yapımcı ya da toplumsal baskı grubu üyesi bu maddeyi yararlı ve gerekli olarak algılayacaktır. Bu nedenle bu

* Burada üzerinde önemle durulması gereken bir yanlış bilgi söz konusudur. Bu yaygın yanlışla bir örnek Robert Kolker’in *Film, Biçim ve Kültür* adlı kitabında bulunur: “Bu yasa [Yapım Yönetmeliği] temel olarak filmlerin cinsel olan şeyleri göstermesini (evli çiftler bile ayrı yataklarda uyuyor gözükmeliydi) ... yasaklıyordu.” (Robert Kolker, **Film, Biçim ve Kültür**, çev. Ertan Yılmaz ve diğerleri, Deki Basım Yayım, Ankara, 2011, s. 270.) Kolker burada yasanın cinselliği yasaklaması konusunda haklıdır ancak evli çiftlerin ayrı yataklarda yatmaları hususunda yanılmıştır, zira evli erkek ve kadının, kendi yatak odaları olsa bile ayrı yataklarda yatma zorunluluğu İngiliz Film Sınıflandırma Kurulu’nun 43 maddelik yönetmeliğinin 34. maddesinde, şu şekilde yer almaktadır: “*Erkek ve kadının aynı yatakta birlikte yatması yasaktır*”¹³⁰ (Smith, **a.g.e.**, s. 180). Burada evlilik tanımı kullanılmasa bile ibare o kadar büyük bir genelleme yapmaktadır ki her türlü aynı yatağı paylaşma edimi –koşulsuz şartsız- yasaklanmıştır.

madde MPPDA'nın göz boyama arzusu dışında hiçbir işlev taşımamaktadır. Yapımcıların bu maddeyi kabul etmelerinin ve 1934 yılına kadar bu maddeyi baypas etmelerinin tek açıklaması budur.

Yönetmelik yazarlarının, baskı gruplarının ve tutucu toplumsal örgütlerin bu maddeden beklentileri ise sterilize edilmiş bir izleyicidir, zira bu madde uyarınca izleyiciden başka bir davranış biçimi talep etmek gerçekçi olmayacaktır. 'Bayağılık' maddesi en zorlayıcı, en imkansız, en saldırgan, en tutucu madde olmasa da tüm yönetmelik/ler/ içindeki en tehlikeli maddedir. Kimin okuduğuna bağlı olarak hem herkesi tatmin edebilmekte hem de hiç kimseyi tatmin edememektedir.

4. madde olan 'Müstehcenlik' ('*Obscenity*') kavramı ise, kelime olarak, daha önceki yönetmeliklerde hiç kullanılmayan ama ruh ve ton olarak yönetmeliklerin iskeletini oluşturan bir kavramdır ve bir kavram olarak muğlaklığını korusa da *Yapım Yönetmeliği* içindeki sunumuyla bu ifade tarzı yasaklanmıştır.

Yasaklama yoluyla işleyen bir diğer madde olan 5. madde ise 'Küfür'dür ('*Profanity*'). Eldeki kaynaklarda *Yapım Yönetmeliği*'nin farklı farklı versiyonlarda olmasının en büyük sebebi olan bu madde içinde örnek olarak verilen kelimeler –her kaynakta- değişmektedir. Örnek olarak bu tez için kullanılan *Yapım Yönetmeliği* Moley'in kitabından alınmıştır ve örnek olarak yedi kelime içermektedir (bunlardan beşi dinsel içeriklidir [Cehennem, Tanrı, Rab, İsa ve Mesih]). Oysa Jowett'in kitabında bu örneklemeler neredeyse yarım sayfa sürmektedir¹³¹.

Yapım Yönetmeliği'nin ayrıntılandığı bir diğer madde ise 'Kostüm'dür ve dört alt maddeden oluşur. Ayrıca 'Belirli Uygulamalar Bölümünün Temelini Oluşturan Nedenler' bölümünde 'Danslar' maddesi ayrıntılandırılmıştır ve yönetmeliğin başka hiçbir maddesi bu kadar açık bir betimleme içermemektedir. Burada amaç danslar vasıtasıyla ima edilen cinselliğin de (cinsellik yönetmelik tarafından çok büyük ölçüde yasaklandığı için) önüne geçebilmektir.

Din diğer yönetmeliklerin de olmazsa olmazı olan maddelerden biridir ve *Yapım Yönetmeliği* içinde kendine özel bir yer bulmuştur. 'Genel İlkeler' bölümünde görüleceği üzere temelde yönetmeliğin ana eksenini belirleyen bir yapısı vardır.

¹³¹ Jowett, a.g.e., s. 469-470.

9. madde olan ‘Mekanlar’ yine belirsiz bir kullanım biçimine tabi tutulmuştur. Daha önce ‘Bayağılık’ maddesinde kullanıldığı şekilde ‘yüksek beğeni’ (‘*good taste*’)ve ‘zarafet’ (‘*delicacy*’) duygusunun altı çizilmiş ve ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca burada sadece yatak odası odak noktası haline getirilirken, ‘Nedenler’ bölümünde mekan kavramı hem muğlaklaştırılır hem de neredeyse sınırsız sayıda mekanla özdeşleştirilebilir. Ayrıca yatak odası (*bedroom*) ile cinsel suç (‘*sexual sin*’) aynı madde içinde birbirine bağlamak yapımcıyı bu hususla ilgili her yönelim konusunda denetim altına alabilmeyi sağlar.

On Üç Madde’de Amerikan ulusunu odağa alırken, *Yapılmayacaklar*’da daha genel anlamıyla kullanılan ‘Ulusal Duygular’ *Yapım Yönetmeliği*’nin 10. maddesidir. *Yapılmayacaklar Yönetmeliği*’nde ‘Yapılmayacaklar’ başlığı altında yer almasına rağmen, *Yapım Yönetmeliği*’nde daha çok dikkat edilecek hususlardan biri olarak belirlenmiştir.

Bir filmin reklamının filmin kendisinden daha erotik ve daha baştan çıkarıcı görünmesi ve bunun izleyici çekmek için bilinçli bir manevra olarak kullanılması 1920’ler boyunca Hollywood için hem çok kârlı hem de çok tepki çeken bir satış yöntemi olmuştur. Daha önce *On Üç Madde Yönetmeliği* ile bu durum özel olarak vurgulanmışsa da (13. madde ile) *Yapılmayacaklar*’da değinilmemiştir. *Yapım Yönetmeliği* ise 11. maddesini ‘Film İsimleri’ olarak belirlemiş ve şehvani, edebe aykırı ve müstehcen başlıkları yasaklamıştır.

‘Belirli Uygulamalar’ın 12. ve son maddesi ise ‘Dikkatle Ele Alınması Gereken Konular’ olarak saptanmıştır. Burada bulunan yedi alt maddenin hepsine *On Üç Madde*’de değinilmiş, *Yapılmayacaklar*’da rafine haline getirilerek maddeleştirilmiş ve *Yapım Yönetmeliği*’ne kelimesi kelimesine aktarılmıştır.

‘Belirli Uygulamalar’ı teşkil eden bu oniki maddenin ardından, 1934 yılına kadar yayınlanmayan ‘Nedenler’ bölümü gelir. ‘Giriş Bölümünü Destekleyen Nedenler’de temel argüman iyi ahlak söylemidir. Bu söylem sinemanın eğlence ile sanat yönlerini birbirinden ayırır ve eğlenceyi ahlak ile bağlar. Sanat olarak sinema filmlerine ise temkinli bir tavırla yaklaşırken sanat filmlerini adeta izole etmektedir.

Yönetmeliğe göre sinemayı bu kadar güçlü ve aynı zamanda tehlikeli kılan özellik herkes tarafından kolaylıkla ulaşılabilmektedir. Zaten mevcut ortamda

baskı grupları da sinemanın bu özelliğini kullanarak Hollywood'a saldırmaktadır. MPPDA film yapımcılarının bu durumun farkında olduğunu belirterek orta yolu bulmaya çalışmaktadır.

'Giriş Bölümünün Temelini Oluşturan Nedenler' bölümü tek ve kısa bir cümle ile biterken, bölüm içinde ele alınan tüm olguların iyi ahlaka bağlandığı tekrarlanır. Bu bölüm 'suç', 'ahlaka aykırı davranış', 'kötülük' ve 'günah' gibi muğlak kavramlarla donatılmıştır. Bu nedenle bu bölüm için yazanın değil, okuyanın belirleyici olacağı subjektif bir görüş geçerlidir.

'Belirli Uygulamalar Bölümünün Temelini Oluşturan Nedenler' bölümünde eğlence ve sanat filmleri arasında yine kati ayrımlar göze çarpmaktadır. '*Genel dağıtım için yapılan filmleri ile sınırlı bir izleyici kitlesiyle kısıtlanan sinemalara dağıtılan filmler arasında dikkatli bir ayırım yapılmalıdır*' diye başlayan 3. alt bölümde sanat filminin tehlikeli içeriği ve biçimi söz konusu olduğundan eğlence - sanat filmi arasında yeniden bir ayırım ve kısıtlama yapılmaktadır. Hollywood'un ticari getirisi olmayan, kâr sağlamayan sanat filmlerinden uzak durduğu bilinen bir gerçektir. Ancak yine de bütünsel olarak steril hale getirilmiş bir izleyici kitlesi yaratılmak istendiğinden (bu hem Hollywood'un hem de tüm baskı gruplarının işine gelmektedir) az sayıda izleyicinin görebileceği yoruma açık filmler için tek çıkış noktası olarak bu filmlerin genel izleyicinin rahatlıkla ulaşamayacağı sinemalarda gösterilmesi belirlenmiştir. Bu bir izolasyon politikasıdır ve amaç filmleri birbirlerine karıştırmamak değil, izleyiciler arasındaki iletişimin önüne geçmek gibi görünmektedir. En azından *Yapım Yönetmeliği* 'Nedenler' bölümünde birden fazla kez üstü kapalı olsa da belirtmiştir.

Yapım Yönetmeliği sahip olduğu muğlak yapısı ve diğer yönetmeliklerle kıyaslandığında hayli tutucu olan içerik ve söylemsel tonuyla hem yapımcılar hem de baskı grupları adına tehlikeli addedilebilecek bir yapıya sahiptir. Yine herhangi bir yaptırım gücünden yoksun olan ve sadece gönüllülük temeline dayanan bu yönetmeliğin işleyiş biçimi de diğer yönetmeliklere benzemektedir. Bitmiş film -ilk gösterimde kullanılacak kopyasıyla- ya da film daha henüz senaryo* aşamasındayken SRC'ye ön izleme için sunulmaktadır. Bunun üzerine SRC görevlileri filmin konusu,

* 1931 yılında filmlerin senaryo aşamasındayken SRC'ye gönderilmesi bir zorunluluk haline getirilmiştir. Bu tarihten önce ise senaryonun gönderilip gönderilmemesi tamamen yapımcının inisiyatifine bırakılmıştır.

karakterler, görüntüler, olaylar ve müzik (ve filmin reklamı, fragmanı da dahil olmak üzere) üzerine yazılı bir rapor bildirmekte ve lüzum üzerine gerekli değişiklikler talep etmektedirler. İstenen kesmeler ya da eklemeler yapıldıktan sonra eser yeniden kontrol edilmekte ve ancak *Yapım Yönetmeliği*'nin ilkelerini ihlal etmiyorsa gösterim onayı alabilmektedir. Tüm bu süreç dâhilinde yapım ve gösterim onayı Hays Bürosunca rastgele seçilen üç uzman tarafından verilmektedir.

SRC ile arasında bir itilaf yaşadığında ise yapımcının, yine yapımcılardan oluşan bir jürinin karşısında kararı temyiz etme hakkı bulunmaktadır:

“Eğer SRC yönetmeliğin ihlal edildiğine hükmederse yapımcının AMPP'nin 15 kişilik komitesine temyiz için başvurma hakkı bulunmaktadır. Burada komite yapımcının şikayetini dinleyecek 3 kişilik bir kurul oluşturur. Eğer bu üç kişilik kurul SRC'nin kararını onarsa yapımcı komuta zincirinde daha yukarı çıkarak Hollywood'daki AMPP yöneticilerinden New York'ta bulunan MPPDA'nın yönetim kuruluna temyiz başvurusunu yapabilmektedir. Ancak burada verilen karar, kesin karar olmaktadır.”¹³²

Daha önce çıkan tüm yönetmeliklerden daha kapsamlı ve –yaptırım gücü olmamasına rağmen- denetleme gücüne daha fazla sahip olan *Yapım Yönetmeliği* – önceki tüm yönetmeliklerde olduğu gibi- sektör tarafından büyük ve faydalı bir atılım olarak değerlendirilmiş, yoğun devlet sansürü tehdidi altındaki sektör için kendi kendini düzenlemenin tek çıkar yol olduğunun kabulü olarak yorumlanmıştır.

Ancak Büyük Buhran'ın etkileri sertleşmeye başladıkça hem bizatihi yönetmeliğin kendisi hem de gittikçe güçlenen ve özel olarak sinema üzerine yoğunlaşan kitlesel baskı grupları yapımcılar tarafından görmezden gelinmiştir. O döneme değin Amerikan sinema endüstrisinin yaşadığı en sarsıntılı dönem ise hemen hemen aynı tarihe denk gelen Büyük Buhran ve *Yapım Yönetmeliği* ile başlar ve 1934 yılına kadar devam eder. Bu özel döneme *Yönetmelik-Öncesi (Pre-Code*)* dönem adı verilmektedir.

¹³² Doherty, **a.g.e.**, (2007), s. 46.

* Bu terimin Türkçe tam tercümesi ‘Yönetmelik Öncesi’dir. Ancak bu terim bağlamsal olarak bir öncüllük ya da ardillik durumu içermez. 1930-1934 yılını kapsayan özel bir terimdir. Başlangıcı *Yapım Yönetmeliği*'nin 31 Mart 1930 yılındaki kabulü, sonu ise 1 Temmuz 1934'de PCA (Production Code Administration – Yapım Yönetmeliği İdaresi) adlı kurumun doğması ve *Yapım yönetmeliği*'nin –Amerikan sinema endüstri tarihi içinde ilk kez- yaptırım gücü kazanmasıdır.

1.5 *Yönetmelik-Öncesi* (Pre-Code) Dönemi ve Yapım Yönetmeliği İdaresi'nin Kurulmasını Hazırlayan Etkenler

Her ne kadar 1930'lar Hollywood için izleyici sayısında ve gişe gelirlerinde yaşanan rekorlarla başladıysa da, tüm ülkeyi ciddi anlamda etkileyen Büyük Buhran'ın etkilerinin sinema sektörü üzerinde de etkili olması kaçınılmazdır. 1930'ların ilk yılları genelde Amerika Birleşik Devletleri, özelde ise sinema sektörü adına ticaretin çöküşü, işsizlik, fakirlik ve çaresizlikten kurtulmak adına verilen ve tüm baskıları –ve yönetmelikleri- görmezden gelen bir çaba anlamına gelmektedir.

Sinema sektörünün mevcut yönetmelikleri ve sansür kurullarını dikkate almaması Büyük Buhran öncesinden gelen bir pratiktir. Bunda kimi zaman sansür kurullarının tutarsızlıkları da etkili olmuştur. Bunlardan biri 1929 yılında *The Trial of Mary Dugan* adlı film üzerinden yaşanmıştır. Chicago Sansür Kurulu filme önce şartlı izin vermiş ve sadece yetişkinlerin izlemesi kaydıyla gösterim onayı sağlamış, daha sonra tutucu kesimlerden gelen baskılar üzerine bu kararından vazgeçmiş, filmi tümünden yasaklamış, en sonunda, daha liberal çevrelerden gelen tepkiler üzerine filmin hiçbir kesinti olmaksızın gösterimine izin vermiştir¹³³.

Sansür kurullarının şehirden şehre değişen sansür talepleri ve filmler üzerinde yapılan değişiklikler (kesmeler) ve *Yapım Yönetmeliği*'nin etkisizliği film şirketlerini tüm bu unsurları göz ardı etmeye sevk etmiştir. Büyük Buhran'ın etkilerinin sinema sektöründe de hissedilmeye başlandığı 1930 yılının Eylül ayında *Variety* dergisi şöyle yazmıştır: “*Stüdyolar artık daha da açık biçimde ahlakın Hays Yasalarını [Yapım Yönetmeliği] hiçe sayıyorlar.*”¹³⁴

Toplam sinema izleyici sayısının İngiltere ve Fransa'nın nüfuslarının toplamından fazla olduğu, 21 yaş ve altı izleyici sayısının 28 milyon, 13 yaş ve altı izleyici sayısının ise 13 milyona ulaştığı bir ortamda¹³⁵ bölgesel sansür kurulları ve SRC arasındaki uyuşmazlıklar da dikkat çekicidir. SRC'nin başında bulunan Joy Hays'e gönderdiği raporda şöyle belirtir: “*Yönetmelik Hollywood'da memnuniyet verici düzeyde benimsenmiştir... 1930 yılında [SRC'ye] 396 başvuru olurken*

¹³³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Doherty, a.g.e., (2007), s. 39-40.

¹³⁴ Aktaran Doherty, a.g.e., (2007), 47.

¹³⁵ Henry James Forman, *Our Movie Made Children*, (8. Baskı), The Macmillan Company, New York, 1935, s. 274.

[senaryo, sinopsis ve filme uyarlanacak kitaplar], 1931 yılında 787 başvuru değerlendirilmiştir.”¹³⁶

“Amerikan nüfusunun üçte birinden fazlasının eyalet ve belediye sansürünün işlediği alanlarda yaşadığı”¹³⁷ ve Joy’un memnuniyetini koruduğu 1931 yılında sadece New York Sansür Kurulu sakıncalı gördüğü filmlerde 3000’e yakın makaslama yapar. Sansür uygulanan sahnelerin “468 tanesi ahlaksızlık, 243’ü insani olmayan eylemler, 1129’u suça yönlendirme ve 1164’ü de ahlaki yozlaşma nedeniyle gerçekleştirilmiştir”¹³⁸. Hatta Joy’un onay verdiği, bununla birlikte çok da beğendiğini belirttiği *The Blue Angel* (1930), California’da sansüre uğramıştır: “[Joy] bu ciddi ve entelektüel filmde uygunsuz hiçbir şey görmez... Ancak C. V. Cowan, Pasadena, California’nın Sansür Kurulu Başkanı, ancak rahatsız edici sahneler makaslandıktan sonra filmin gösterimine izin vermiştir.”¹³⁹

Aynı yıl devlet sansürü talep eden baskı gruplarının sayısı ise 2000’e yükselmiştir*. Toplumsal örgütlerin hoşnutsuzluğunun farkında olan SRC filme çekilecek senaryoların kendilerine ibrazını 8 Ekim 1931 tarihinde¹⁴⁰ zorunlu hale getirir. Ancak bu durum ekonomik olarak sırat köprüsünden geçmekte olan yapım şirketleri için, özellikle stüdyolar zarar etmeye ve icralık olmaya başladıkça dikkate alınabilecek bir tehdit değildir.

1929 yılından önce sahip oldukları sinema salonu zincirlerini sesli filmlere uygun hale getirmek üzere yenilemeye başlayan ve bu büyük mali yükü hafifletmek üzere Wall Street ile iç içe geçen Hollywood tüm baskı gruplarının protestolarına, devlet sansürü tehdidine ve SRC’nin endüstri için uyarılarına rağmen cinsel ve şiddet temalı senaryolara ağırlık vermeye başlar. Zaten Buhranın olumsuz etkilerinin hissedilmesiyle birlikte stüdyoların New York’taki yönetim kurullarının da SRC’ye tahammülü ve riayeti kalmamıştır.

¹³⁶ Moley, a.g.e., s. 74.

¹³⁷ Crafton, *The Talkies: American Cinema’s Transition to Sound, 1926–1931*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1996, s. 469.

¹³⁸ Leff ve Simmons, a.g.e., s. 15.

¹³⁹ Gregory D. Black, *Hollywood Censored – Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, New York, 1996, s. 50.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Bergman, a.g.e., s. 4.

¹⁴⁰ Moley, a.g.e., s. 74 ve Jowett, a.g.e., s. 242.

Halk zaten ağır bir ekonomik çöküntü içinde olduğundan, film talepleri de toplumun sıkıntılarını yansıtan, daha da iç burkan filmler değil, aslında tam da yaşadığı hayatı göstermeyen filmler doğrultusunda olmaktadır. Hayat içindeki gerçek bir karakter olarak Amerikan bireyleri, en azından filmlerdeki –özdeşleştikleri- karakterlerin kendilerinden farklı olarak başarıya ulaşmasını ve mutlu olmasını görmek istemektedir. Bu tarz filmler mevcut ruh durumundan kaçış olarak görülmektedir.

Ayrıca bu yaklaşım hem yapım şirketlerinin başında bulunanlar hem de Hays gibi sinema sektörünü dizginlemeye çalışanlar tarafından bile desteklenmektedir. Kaçış filmlerinin aksine mesaj veren ve toplumsal sorunlara değinen filmlere karşı yapımcı Samuel Goldwyn'in şu sözleri sinema sektörünün –bütünsel olmasa da- genel yaklaşımını ortaya koyar: “*Eğer mesaj göndermek istiyorsanız, Western Union’ı arayın*”¹⁴¹.

Yine de yapım programları arasında kaçış filmleriyle birlikte toplumsal sorun filmlerine yer veren yapım şirketleri de mevcuttur. Bunlardan en ünlüsü Warner Bros. yapım şirkettir. Hollywood’un dik başlı çocuğu olan bu yapım şirketi Ekim 1930’da bile senaryolarını SRC’ye göndermeyen iki yapım şirketinden biridir*. Richard Maltby Warner Bros.’un MPPDA ve *Yapım Yönetmeliği* ile ilişkisini şöyle belirtir: “*Warner Bros. 1934 yılına kadar Yönetmeliğe ve genel olarak MPPDA’ya karşı tutumunda en itaatsiz olan büyük yapım şirkettiydi.*”¹⁴²

Bazı filmler ise hem bir kaçış filmi olarak okunmaya müsaittir hem de Büyük Buhran’ın etkilerini sergilemeye. Bunlardan biri de bir müzikal olan *42nd Street* (1933) adlı filmidir. “*42nd Street bir düzeyde eğlencenin en saf kaçışçı hali olarak görülüyorsa, diğer bir düzeyde ise Buhran’ın korkusu ile ilgileniyor görünmektedir... Bir bakıma tüm film paranın yokluğu ve işsizliğin varlığı hakkındadır.*”¹⁴³

Filmler ister mesaj vermekten kaçsın isterse de mesaj yüklü olsunlar Hollywood 1932 ve 1933 yıllarında ekonomik olarak dip noktaya vurmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi yapım şirketleri icralık olmaya başlamış, rekor düzeylere

¹⁴¹ Thomas Doherty, **Pre-code Hollywood : sex, immorality, and insurrection in American Cinema, 1930 –1934**, Columbia University Press, New York, 1999, s. 46.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Maltby, **a.g.e.**, (1995), s. 50. Diğer yapım şirketi ise First National’dır.

¹⁴² Maltby, **a.g.e.**, (1995), s. 50.

¹⁴³ Jack C. Ellis, **A History of Film**, (3. Baskı), Prentice Hall, New Jersey, 1990, s. 158.

ulaşan izleyici sayıları rekor düzeyde aşağılara düşmüş, gişe gelirleri yapım maliyetlerini karşılayamamış ve şirketler ağır zarar tablolarıyla karşı karşıya kalmıştır. Ancak ekonomik sıkıntılarla boğuşan sadece yapım şirketleri değil neredeyse tüm Amerikan toplumdur. Bu tarz sosyal travma durumlarında görülen muhafazakarlaşma Birleşik Devletler’de de yaşanacak ve Hollywood toplumun bu tutuculaşma hızına yetişemediği için giderek ahlaksızlaşıyor gibi görünecektir. Maltby bu durumu şöyle ifade eder:

“Filmlerin 1930 ile 1934 yılları arasında daha müstehcen ve ahlaksız hale geldiğini söylemek doğru olmayacaktır. Birkaç istisnai örnek dışında bunun tam tersi doğrudur ki hem Joy hem de eyalet sansür kurulları kesin kısıtlamalarını arttırmışlardır. 1930’ların başı Amerikan kültüründe ahlaki tutuculuğun arttığı bir dönemdir ve film endüstrisi – diğer temsile dayalı kurumlarla birlikte- tüm boş zaman eğlencemize ahlakın geri dönmesine ilişkin giderek artan talebe ayak uyduramamıştır.”¹⁴⁴

1930-1934 yıllarında sadece Hollywood değil, aynı zamanda SRC’de değişimler geçirmiş ve 1932 yılında Joy yerini eski New York Sansür Kurulu Başkanı olan Dr. James Wingate’e bırakmıştır. Joy ile Wingate arasındaki tutum farkı şöyle özetlenebilir: *“Joy filmleri yerel ve eyalet sansür kurullarına karşı güçlendirmeye çalışırken Wingate sansür etme eğilimi taşıyarak, toplumu Hollywood’dan korumaya çabalar, tersi değil.”¹⁴⁵*

1933 yılının Kasım ayında ise Wingate yerini Hays tarafından 1931 yılında Hollywood’a getirilen, eski bir gazeteci, uzlaşmaz kişiliğe sahip ve halkla ilişkiler konusunda büyük bir yeteneğe sahip olan Joseph I. Breen’e bırakır. Wingate ile Breen arasındaki fark ise şudur: *“Wingate filmlerde değişiklik yapılmasını talep ederken, Breen değişiklik yapılmasını mecburi kılar.”¹⁴⁶*

Breen 1934 yılından sonra bugüne değin Amerikan sinemasına hakim olan söylemsel tonu belirleyecek olan kişi haline gelecektir. Ancak bu tonun oluşmasına neden olan süreç (1930-1934 arası dönem [Yönetmelik-Öncesi Dönem]) müsebbibi olduğu dönüşümün kendisi kadar dikkate değerdir.

¹⁴⁴ Maltby, a.g.e., (1995), s. 49.

¹⁴⁵ Leff ve Simmons, a.g.e., s.26.

¹⁴⁶ y.a.g.e., s. 45

1.5.1 Yönetmelik-Öncesi (Pre-Code) Dönemi

Thomas Doherty *Pre-Code Hollywood* kitabının giriş bölümünde 1934 yılı yapımı *Tarzan and His Mate* filminin bir sahnesinden bahseder. Her yaşta izleyiciye açık bu filmde Tarzan ve Jane bir gölette yüzerken Tarzan'ın üzerinde sadece bir şort, Jane'in üzerinde ise hiçbir şey yoktur ve uzun çekimlerle kaydedilen su altı görüntülerinde ikili akrobatik hareketlerle bir su altı dansı yapmaktadır. Doherty bu estetik sahnedeki çıplaklığın hiçbir klasik Hollywood filminde yer almadığını vurgular¹⁴⁷.

Tarzan and His Mate filminin yapım yılı olan 1934 *Yapım Yönetmeliği*'nin yaptırım gücü kazanmasıyla *Yönetmelik-Öncesi* dönemi sonlandırırken, bu dönemin başlangıcı ise *Yapım Yönetmeliği*'nin kabul edildiği tarih olan Mart 1930'dur. *Yönetmelik-Öncesi* dönem aslında yönetmeliğin kabulü ile yaptırım gücü kazanması arasındaki süreci kapsar. Yönetmelikten önceki dönem değildir.

Yönetmelik-Öncesi dönemin başlangıcı aynı zamanda Büyük Buhran'ın hemen sonrasına denk gelir ve Hollywood yapım şirketlerinin iflasını eşiğine geldiği 4 yıllık sancılı süreci kapsar. Yapım şirketleri, ayakta kalabilmek ve izleyici çekebilmek adına yönetmeliğin yasakladığı her konuyu bu dönemde büyük bir özgürlük içinde perdeye yansıtır.

Büyük Buhran sonrasının sıkıntılı günlerinde sadece sinema değil, tiyatro da benzer bir yönelim içine girmiştir. Filmler için “*kaynak görevi gören sahne oyunları da genel olarak filmlere çekilmek için uygunsuzdur*”¹⁴⁸. Bu durum genel olarak gösteri sektörünün bunalımın ağır etkisini atlatmak için kullandığı yöntemi ifade etmektedir. Temsil bağlamında Viktoryen ahlaktan kopuş 1920'lerde başladıysa da, doruk noktasına *Yönetmelik-Öncesi* döneminde çıktığı söylenebilir. Dönemin ünlü *Motion Picture Dergisi* şöyle yazar: “*Norma Shearer büyükannelerimizi öldürdü. Onların simgelediklerini öldürdü. Eski zamanların iyi kadınlarını katletti. Bir erkeğin 'o tarz bir kadınla' asla evlenmeyeceği mitini yarattı. 'o tarz kadını' hükümsüz kıldı.*”¹⁴⁹

¹⁴⁷ Doherty, a.g.e., (1999), s. xi.

¹⁴⁸ Moley, a.g.e., s. 75.

¹⁴⁹ *Motion Picture* dergisinden aktaran Mick LaSalle, **Complicated Women – Sex and Power in Pre-Code Hollywood**, Thomas Dunne Books, New York, 2000, s. 6.

Bu dönemde öne çıkan film türlerini sınıflandırmak mümkündür. Yerel sansür kurullarını en çok uğraştıran tür gangster filmleri olmuştur. Bu türün yasaklanmasının ardından erkek avcısı ve düşmüş kadın filmleri popüler hale gelmiş ve cinselliğe yaptıkları vurgu ile tutucu kesimlerin büyük öfkesini çekmişlerdir. Sahtekar devlet adamı, avukat ve kamu görevlileri üzerine odaklanan filmler de bu döneme ait filmlerdir ve Büyük Buhran sonrası halkın sisteme olan güvensizliğinin ve politikacıların acizliğinin bir yansıması olmuşlardır. Bu önemli üç tür *Yönetmelik-Öncesi* döneminin temelini oluştururken, Hollywood'un yıllarca uzak durmayı tercih edeceği, toplumsal eleştiriyi de barındırmaktadırlar. Bu üç tür ileriki sayfalarda özel olarak incelenecektir.

Bu türlere ait filmlerle birlikte, çok fazla örneği olmasa da *Sailor's Luck* (1932), *Our Betters* (1932) ve *Cavalcade* (1933) gibi filmlerde eşcinselliğe dair imalar da bulunmaktadır. Hatta gangster filmleri içinde bile, yine örtük ifadeler olmak kaydıyla, eşcinsel ya da ensest ilgiye dair göndermeler mevcuttur. Bu durum Hays Bürosunun ve tutucu çevrelerin dikkatinden kaçmamış ve gerekli önlemler acilen alınmıştır. “1933 yılında Hays tüm erkek gay karakterlerin filmlerden çıkarılacağını açıklamıştır. Paramount bu olumsuz reklamı alarak hemen kendi adına olumlu hale getirmiş ve Dietrich ile anlamsız bir anlaşma imzalayarak kadınları erkeksi biçimde göstermeyeceğini beyan etmiştir.”¹⁵⁰

Yönetmelik-Öncesi döneminin filmleri Hollywood'un dinsel ahlakını, Amerikan yaşam ve düşünme tarzını, adalet sistemini derinden sarsacak kadar güçlü öykülere ve karakterlere sahiptir. “En radikal biçimiyle *Yönetmelik-Öncesi-Hollywood* Amerikan yaşamının sarsılmaz doğruluk anlayışını reddetmiş, Hristiyan adaletinin, kapitalist ilerlemenin ve anayasaya bağlı demokrasi anlayışının destek ayaklarını yıkmıştır.”¹⁵¹

Yapım Yönetmeliği'nin ilanıyla başlayan *Yönetmelik-Öncesi* döneminde (bu dönemde çekilen ve aşağıda ele alınacak türlere ait filmlerin neredeyse tamamı ahlaki bir öğüt ve tutucu bir söylemle sona erse de) ülkenin tüm tutucu gruplarını bir araya getirecek ve güçlü eylemlere neden olacak filmler, devletten umudunu kesmiş ve terk edildiğini hisseden Amerikan izleyicileri ile buluşmuştur.

¹⁵⁰ Doherty, a.g.e., (1999), s. 125.

¹⁵¹ Doherty, a.g.e., (2007), s. 53.

1.5.1.1 Gangster Filmleri

Yönetmelik-Öncesi döneminin gangster filmleri gerçek gangsterlerden ilham alsalar da onların birebir temsilleri değildir. Bu hayali karakterler, Hollywood kurmacalarının bir gereği olarak daha rafine, daha sempatik ve izleyicinin özdeşleşebileceği kadar, onun tarafını tutabileceği kadar ılımlı hale getirilmişlerdir.

Amerika’da uygulanmaya başlayan içki yasağı 1920’ler boyunca gangsterliğin giderek yükselmesine neden olmuş ve içki kaçakçılığının büyük getirisi çete liderlerinin gücüne güç katmıştır. Bu liderlerin neredeyse tamamı ikinci nesil Amerikalıdır. Bununla birlikte tüm çete elemanlarının göçmen olduğunu ifade etmek de yanlıştır, zira “*çeteler, kendilerine toplumsal adaleti çok gören devlete saygılarını neredeyse tamamen kaybetmiş ve bir zamanların istekli işgücü olan ama şimdi kimi incittiğini bile umursamayan işsiz eski-askerleri bünyelerine katarak büyüyorlardı.*”¹⁵²

Büyük çeteler Chicago’da toplanıyordu çünkü bu şehir coğrafi olarak ve iş gücü anlamında içki kaçakçılığına uygundu. İçkinin yasak olduğu ama yasalara saygılı kişilerin bile içki içmek için çok para harcadığı bir dönemde gözü kara göçmen gençler için yapılacak en kârlı yasadışı iş içki kaçakçılığı olmuştur. Bu konuda İtalyan göçmenler diğerlerine göre çok daha şanslıydı çünkü “*İçki yasağı olsun olmasın, yıllar yılı topluca yaşanan İtalyan gecekondualarında herkes kendi içkisini kendi yapıyordu zaten. Şimdi önlerinde doymak bilmeyen bir pazar açılıyordu ve İtalyan göçmenleri, bu pazarı gereğinden çok doyurmaya düinden hazırıldılar.*”¹⁵³

1920’ler boyunca durmaksızın büyüyen ve devasa miktarda kâr sağlayan bu yasadışı pazarın sahipleri 1930’ların başında artık toplumca tanınır ve saygın hale gelmişlerdi. Büyük gangsterler bundan keyif de alıyorlardı. Ancak bu tanınma ve popüler olma sevdası onların sonunu da hazırlamıştır.

“Gazetelerin ilgisi ve efsanevi hale gelmiş konuları nedeniyle gururu okşanan gangsterler bu duruma gazetelere ve peşlerindeki kanun adamlarına yazılar yazarak, aranmalarına

¹⁵² John Baxter, “The Gangster Film”, **Gangster Film Reader**, der: A. Silver ve J. Ursini, Limelight Editions, 2007, s. 31.

¹⁵³ T. Kakinç, “100 Filmde başlangıcından günümüze Gangster Filmleri”, Bilgi Yayınevi, Şubat 1993, s. 24.

rağmen şehirde herkesin gözü önünde yemek yiyerek ve dostlarını ziyaret ederek (tüm bunlar aciz polis kuvvetlerini aşağılama gösterisiydi) yanıt veriyorlardı.”¹⁵⁴

1930’ların başında gangsterler sadece gazete manşetlerinde değildir. Sinema da bu konuyu ele almış ve şiddetin sunumunu –daha görkemli hale getirerek- bir kâr aracına döndürmüştür. Filmlerde kendilerinin anlatıldığını gören gangsterler bu durumdan daha büyük gurur duymuşlardır. Belki de tüm zamanların en tanınan gangsteri olan Al Capone bile, 1931 yılında, “*Atlanta Hapishanesindeyken* (kendisini anlatan – ÇN) *Scarface* filminin çekileceğini duymuş ve onay vermek için senaryonun kendisine gönderilmesini talep etmiştir. (hatta Warner Brothers’ın Capone’a filmde görünmesi için 200.000\$ teklif ettiği dedikoduları vardır; ancak bu söylentiler şüphelidir)”¹⁵⁵

Her zaman olduğu gibi 1930’ların başında da sansasyonel olaylar sinemada gişe hasılatı sağlamaktadır. Gazetelerde çıkan gangster haberleri ya da gangsterlerin yakalanması, öldürülmesi gibi ve bu olaylara dair resimler insanların bu türe olan ilgisini arttırmıştır. Öyle ki *Little Caesar* ve *Scarface* filmleri Al Capone’u ana karakter olarak kullanırken, *The Public Enemy* de başka bir gangster olan Hymie Weiss üzerine odaklanır. Bu filmler her ne kadar tematik olarak kişiler üzerine kurulan öyküler de olsa kurmaca karakterlerin romantikleştirildiği, sempatikleştirildiği, gerçek yaşam öykülerinden uzaklaşarak farklı ahlaki sonuçlar elde etmek üzere manipüle edildikleri söylenebilir. Neticede, filmin finalinde ortaya çıkan tablo, gerçek hesaplaşmalardan oldukça farklıdır ve hep belirli bir ahlaki söylemin izleyiciye aktarılması üzerine kuruludur. Robert Warshow’un da belirttiği gibi, “*gerçek şehirler sadece suçluları, hayali şehirler ise gangsterleri yaratır: bir gangster olmak istediğimiz ve ne hale geleceğimizden korktuğumuz şeydir.*”¹⁵⁶

Büyük Buhran sonrası sisteme, devlete ve politikacılara inancını yitirmiş, sefalet içine sürüklenen bir izleyici kitlesi için gangster karakteri bir eksikliği gidermektedir. İzleyicinin sahip olmadığı başarı, zenginlik, rahat yaşam ve bağımsızlık duygusundan kaynaklanan bir eksiklik bu. İzleyici, hayali de olsa, bu eksikliğin giderilmesinden haz almakta ve gangster filmlerini bir türe çevirebilecek kadar çok talep etmektedir. En az izleyici kadar geleceğe kuşkuyla bakan yapım

¹⁵⁴ John Baxter, **a.g.e.**, 2007, s. 32.

¹⁵⁵ John Baxter, *The Gangster Film*, Tantivy Press, Londra ve New York, 1970, s. 33.

¹⁵⁶ Robert Warshow, “The Gangster as Tragic Hero”, **Gangster Film Reader**, der: A. Silver ve J. Ursini, Limelight Editions, 2007, s. 13.

şirketleri ise bu talebi birbirinin benzeri olan filmlerle karşılamışlardır. “*Gangster filmleri bile günlük yaşamın kendinden değil, bunların gazetelere yansıyan öykülerinden yola çıkmıştır... [b]u filmler yaşamı değil- bir yaşamı temsil etme biçimi olarak- birbirlerini taklit et[mişlerdir]*”¹⁵⁷.

Her ne kadar çekilen ilk gangster filmi 1927 yılı yapımı *Underworld* olsa da (bu filmde görünür bir çeteden bahsetmek mümkün değildir, ancak film boyunca hiç görünmeyen bir çetenin lideri olan tek bir gangster’den söz edilebilir) türün doruk noktasına çıktığı yıl 1930-1931 olmuştur. 1931 yılında gangster filmleri kendiliğinden değil, önce Hays Bürosunun baskılarıyla, sonra da içki yasağının kalkmasıyla popülerliğini yitirecektir.

Bu filmlerdeki öykü temelde tek bir ana unsur üzerine odaklanır: gözü kara bir delikanlının başarıya ve iktidara ulaşması. Bu başarı olgusu hem bireyseldir hem de asla yalnız elde edilebilecek bir statü değildir. Ana karakter başarıları hem cesareti hem de zekası ile elde ederken mutlaka yanında ona destek olacak bir dostu, ahabası mevcuttur. Warshow’un da belirttiği gibi “*bir gangster filmindeki hiçbir uyulaşım şunun kadar güçlü bir şekilde teşkil edilmemiştir: yalnız kalmak tehlikelidir*”¹⁵⁸.

Bir gangsteri lider yapan durmaksızın başarıya ulaşmak ve diğerleri ile olan çatışmasında galip gelmektir. Gangster filmleri de, filmin finaline kadar, bu izlek üzerinde ilerler. Ancak bir gangsterin karşılaşacağı son daha baştan bellidir ve izleyici bunu bilerek ve kabullenerek filmi seyreder. Gangster cezasını bulacaktır. Bu örgü gangster film türünün temel uyulaşımından biridir. Eğer bir izleyici, bu türe ait bir filmin son 10 dakikasını izlemez ise varacağı sonuç bir gangsterin cesareti ve akli ile, sistemle kesintisiz bir çatışma hali içinde, yasadışı yollardan her istediğini elde edebileceği olacaktır. Zaten gangsterin filmin sonunda cezalandırılması / ölmesi göz ardı edilirse bir peri masalının kahramanı gibi bir hayatı olduğu düşünülebilir. Bu durum başta Hays Bürosu olmak üzere sinemayı büyük bir tehdit olarak gören ülkenin tüm baskı grupları tarafından lanetlenmektedir. Bu nedenle de, yukarıda değinildiği gibi, etkileri 1932 yılında hissedilecek olan bir yasaklamayla MPPDA gangster filmlerini sonlandırır. Bu yasaklama bu konunun asla ele alınmamasını değil, ama halihazırdaki biçimiyle işlenmemesini gerektirir.

¹⁵⁷ Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 59.

¹⁵⁸ Warshow, **a.g.e.**, s. 15.

Gangster filmleri en özgür oldukları dönemde (1930-1931) sistemin ve devletin bir temsili olan polis karakterlerini her defasında aciz gösterir. Gerçek gangsterlerin polisleri hor görmesi ve bunu göstere göstere ifade etmeleri gibi gangster filmlerinde de polis ya da devletin düzeni etkin değildir. Çeteler kendi aralarında hesaplaşarak birbirlerinin cezalarını keserler. Polis ya olaya müdahale etmekte geç kalır ya da hiç gelmez. Savcılar ve hakimler ise polisler kadar aciz değildir ama bariz biçimde kötüdürler. Gangsterler işledikleri cinayetten sonra, polis merkezinde olsalar bile, bölge savcılarında gelen salıverilme emirleriyle serbest bırakılır ve kirli işlerine geri dönerler. Devlet ve onun temsil ve temsilcilerine güveni kalmayan büyük bir izleyici kitlesi için gerçekçi bir sunumdur bu.

Özellikle çetenin başındaki kişi olmak üzere gangsterlerin sunumunda bir yüceltme de mevcuttur. Bu karakterler çekici, karizmatik, cesur ve güçlü olarak tanımlanır. İzleyici bu nitelikleri göz önünde bulundurarak, çoğu zaman onların birer katil olduklarını görmezden gelme eğilimi taşır. Gangster filmlerinin kahramanları “*şiddet yüklüdürler (bu yüzden de sansürcülerin ve ahlak bekçilerinin dikkatini çekerler) ve bu filmler ana karakterlerini servet ve güce ulaşma arzuları içinde yasal ve ahlaki sınırları ihlal eden oldukça bireyci, doyumsuz, mal düşkünü kişiler olarak gösterirler.*”¹⁵⁹

Başarıya ulaşmak ve iktidar sahibi olmak isteyen ana karakter o döneme değin görülen ‘Hollywood-Kötüsü’nden çok bir kahramanı andırmaktadır ve *Scarface* filminde olduğu gibi aşırı sempatik, karizmatik, komik ve çılgındır. Ama bu ana kadar karakterlerin gençlikleri acılar ve çatışmalar içinde geçmiştir. Başarıya ulaşmak zorlu bir süreçtir ve ‘baba’ karakterinden mahrumdurlar. Bu da gangster film türünün özneliliklerinden biridir. Yukarıda ifade edildiği gibi gangster bir göçmendir ve ikinci nesil bir Amerikalıdır. Onun babası ise bu karakterin Avrupa ile tek bağlantısıdır; başka bir yorumla ‘Amerika olmayan yer’ ile. Jack Shadoian bu bağlamda dikkat çekici bir saptamada bulunur: “[Gangster filmlerinde] *baba geçmişi, eski dünyayı, Avrupa’yı temsil eder. Onun Amerika’nın dinamik ilerlemesi içinde söyleyebileceği ve yapabileceği hiçbir şey yoktur.*”¹⁶⁰ Bu nedenle filmler ve ana karakterler babayı reddederler; onlar Amerikalıdır ve Amerika’nın sunduğu tüm

¹⁵⁹ Chapman, a.g.e., s. 172.

¹⁶⁰ Jack Shadoian, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster / Crime Film*, Oxford University Press, New York, 2003, s. 8.

nimetlere her Amerikalı kadar sahip olmak istemektedirler. Bu nimetlerin başında ise özgürlük ve başarı gelmektedir. Bunları elde etmek Amerikalı olabilmek demektir.

Bir gangster filminde baba haricinde ana karakterin aile ile ilişkisi de düzenli değildir. Karakter kimi zaman aşırı korumacı davranmakta kimi zaman ciddi çatışmalara girmekte kimi zaman ise aileye dönme / aile kurma arzusu taşımaktadır. Ama bunların hiçbiri yerine gelmez, zira karakterin ailesi içinde bulunduğu çetedir.

Gangster filmlerinde ana karakterin kişisel husumeti gelip geçicidir. Bu çatışma kalıcı hale gelemmez çünkü o kendisine köstek olan engeli yok ederek yoluna devam eder. Bu noktada kişiler arasındaki çatışmalara odaklanan anlatılardan ayrılan bu filmlerde temel meselenin gangster ile içinde yer edinmeye çalıştığı toplum ve sistemin yasaları arasında olduğu görülür. Bu sunum itibariyle gangster sıradan bir suçlu veya bir haydut değildir.

“Gangster filmleri ..., toplum dışında kalan figürler ve dünyalar yaratarak, toplum üzerine bir perspektif kazanmanın bir yoludur... Gangster filmleri yasal düzenin sınırları içinde olan bir topluma muhalif olan bir dünyayı ele alır. Oraya odaklanarak, bu toplumun içinden görülemeyecek bulgulara ulaşır ve aksi halde kolay kolay göremeyeceğimiz şeyleri görmemizi sağlar.”¹⁶¹

James Chapman da benzer bir eğilimden bahseder; “*Gangster filmlerinin ‘kahramanlarını’ özel girişim ile güvence altına alınan maddi zenginliğe ait Amerikan Rüyasının karanlık yüzünün temsilcileri olarak yorumlamak olağandır.*”¹⁶²

Nick Roddick ise gangster filminin ana karakterini şöyle çözümler: “*Antisosyal bireyciliği ile kapitalist ideolojinin çelişkilerini dile getirebilecek bir kahraman*”¹⁶³.

Daha önce de bahsedildiği gibi izleyicinin taleplerini karşılayan anlatılar olsa da kimi eleştirmen ve araştırmacılara göre bu tür kaçış filmleri olarak yorumlanabilmekte, bazılarına göre ise toplumu kötü yola sevk eden anlatılar olarak ele alınmaktadır.

Bergman, bu filmlerin, toplumun içinde olduğu kötü durumu, kötülükle özdeşleşmiş bir kişi üzerine yıkarak (gangster) kaçışçı anlatıyı devam ettirdiğini öne sürer¹⁶⁴. Farklı bir okumayla da gangster filmlerinin birer tepki anlatısı olduğunu söylemek de mümkündür. İzleyici yasal sisteme karşı yasal olmayı izlemekten

¹⁶¹ y.a.g.e., s. 5

¹⁶² Chapman, a.g.e., s. 172.

¹⁶³ Nick Roddick, *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, British Film Institute, Londra, 1983, s. 99.

¹⁶⁴ Bergman, a.g.e., s. xvi.

keyif alarak içinde yaşadığı sistemden hoşnut olmadığını göstermektedir. Bu nedenle sadece macera örgüsünü baz alarak gangster filmlerini kaçışçı olarak nitelendirmek ve sınırlamak eksik bir yorumlama gibi görünmektedir.

Tutucu çevreler ise şiddetin bu denli yüceltilmesini ve çekici hale getirilmesini özellikle yoksul ve işçi genç erkekler üzerinde büyük bir tehlike olarak görmüşlerdir. Bu tehlike sinema sektörüne yansımaya başladığında yapım şirketleri de önlemlerini almışlardır.

Üç önemli gangster filminden *Little Caesar* 1931 yılının başında izleyici ile buluşmuştur. Filmin yapım şirketi olan Warner Bros. gösterimcilere bir yazı ulaştırarak bu filmin aslında şiddeti ve gangsterliği övücü bir eser olmadığını, aksine bunların toplum için birer tehdit haline geldiğini anlatan bir film olduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Yazı özetle şöyledir: “*Little Caesar ... hiçbir şekilde gangsterleri yüceltmez... aslında yer altı dünyasının kanun güçleri karşısındaki acizliğini anlatmak istemektedir.*”¹⁶⁵

Ancak bu yazı bile Hays Bürosunun öfkesini dindirmeye yetmemiştir. Aynı yıl sinemalarda gösterilen *Public Enemy* ise daha farklı bir yol denemiştir. Bu filmde hem filmin girişine hem de filmin finaline yazılar eklenmiştir. *Public Enemy* izleyiciyi şu yazıyla karşılamakta; ‘Filmin yapımcılarının amacı, suçu ve gangsterliği övmekten ziyade bugün Amerika'nın belirli kesimlerinde varolan ortamı dürüstçe resmetmektir. Filmin hikayesi gerçek olmakla birlikte, isim ve karakterler tamamen hayalidir’ ve şu yazıyla uğurlamaktadır; ‘Tom Powers’ın sonu her gangsterin sonudur. “*The Public Enemy*” bir kişi ya da bir karakter değildir – Eninde sonunda halk olarak BİZİM çözmemiz gereken bir sorundur.’

1932 yılında yayınlanan *Scarface* filmi de girişe bir yazı koymuş ama bununla da yetinmeyerek filme bir isim daha eklemiştir; *Scarface – Bir Ulusun Utancı*. Filmin girişindeki yazı da şunları söylemektedir: ‘Bu film Amerika'daki çete kanunlarına ve devlet güvenliğimizi ve özgürlüğümüzü artarak tehdit eder hale gelen bu duruma karşı takındığı vurdumduymazlığa bir eleştiridir. Bu filmdeki her olay gerçekte yaşananların yeniden canlandırılmasıdır. Bu filmin amacı devlete: ...”Bu

¹⁶⁵ y.a.g.e., s. 6.

konuda ne yapmayı düşünüyorsunuz?" sorusunu yöneltmektedir. Bu devlet sizin devletiniz. Peki ya SİZ bu konuda ne yapacaksınız?'

Public Enemy ve *Scarface*'in tutucu toplumsal örgütlerden ve Hays Bürosundan korunma tarzının benzerliği yazılarda kullanılan vurgularda da görülebilmektedir. İlk film 'bizim' kelimesini kullanırken yazı karakterini kalınlaştırmış, ikinci film ise 'siz' kelimesini kullanırken altını çizmiştir.

Ancak tüm bu çabalar yetersiz kalmış ve 1931 yılında MPPDA gangster filmlerini yasaklamıştır. Bu yasaktan ilk olarak *Scarface* filmi etkilenmiş ve film 4 kere değiştirildikten sonra izleyici karşısına çıkabilmiştir¹⁶⁶. Zaten filmde, diğer önemli gangster filmlerinde bulunmayan özellikler hemen göze çarpmaktadır. Filmin ana karakteri olan Camonte, izleyici ile tanıştığı ilk sahnede polisten tokat yemekte, filmin finalinde ise polisler tarafından delik deşik edilerek öldürülmektedir. Polis *Scarface*'e çok kuvvetli bir dönüş yapmaktadır.

Bu yasağın altında yukarıda bahsedilen ağır toplumsal baskılarla birlikte akademik baskılar da vardır. Columbia Üniversitesinden Profesör Walter Pitkin gangster filmlerini "*toplumsal zehir ve yozlaşmanın timsali*"¹⁶⁷ olarak nitelmiştir.

Pek çok Amerikan şehrinde de çocukların üzerindeki olumsuz etkilerinden dolayı gangster filmleri yasaklanmış ve New York şehrinde 1930-1932 yılları arasında 2200 suç sahnesi filmlerden sansürlenerek çıkarılmıştır¹⁶⁸.

Günah, kötülük ve bunlara duyulan sempatinin mutlaka filmin sonunda cezalandırılmasını isteyen *Yapım Yönetmeliği*'nin kurallarına uygun görünen gangster filmleri önemli bir noktayı gözden kaçırmışlardır; kötü karakterlerin çekici halde sunulmaması zorunluluğu. Ayrıca *Public Enemy* filmindeki örtük eşcinsel ilgi veya *Scarface* filmindeki ensest ilişki de bu türün yasaklanmasına neden olan önemli etmenler arasındadır.

Kısa bir yaşam süresine sahip olsa da gangster filmleri 1940'ların son, 1950'lerin ise ilk yarısını derinden etkileyecek bir türün tohumlarını 15 yıl öncesinden Hollywood'a atmıştır. Ancak her ne kadar Amerikan toplumuna bir

¹⁶⁶ Maltby, a.g.e., (1995), s. 52.

¹⁶⁷ Aktaran Bergman, a.g.e., s. 4.

¹⁶⁸ Smith, a.g.e., s. 51.

eleştiri gibi okunacak olsa da gangster filmlerinin *Yapım Yönetmeliği* ile uyum içinde olduğu görülecektir. Dönemin mevcut ekonomik durumu ve izleyici beklentileri göz önüne alındığında yönetmeliğe aykırı gibi görünen birkaç ima dışında gangster filmleri de dönemin Hollywood mantığını devam ettirmektedirler. Jack Shadoian bu düşünceyi de bir adım ileriye taşıyarak şunu belirtir: “*Kesin olan bir şey vardır: gangster filmleri Amerikan yaşam tarzına bir alternatif sunmaz. Bu film türü Amerika’nın politik, sosyal ve ekonomik kusurlarını gizlemese de sistemi ciddi bir şekilde asla eleştirmez.*”¹⁶⁹ Gangster filmlerinin yasaklanmasıyla birlikte yapımcılar her zaman sattığından emin oldukları ikinci temaya yönelmişlerdir: cinsellik.

1.5.1.2 Düşmüş Kadın ve Erkek Avcısı Filmleri

Gangster filmleri altın günlerini yaşarken cinselliği ön plana çıkaran filmler de kendilerini göstermeye başlamıştır. Büyük Buhran’ın etkilerinin ciddi olarak hissedilmeye başladığı yıllarda Manhattan’daki büyük yapım şirketleri Batı yakasına kâr elde etmek için ne gerekirse yapılsın talimatları göndermişlerdir. Bu filmlere merkezinde kendisini satan, fahişelik yapan ve erkekleri kullanan kadınların olduğu yapımlar da dahildir. Sinema sektörü, ülkenin diğer sektörleriyle birlikte çökmek için, ülkedeki tüm tutucu kesimleri karşısına alma pahasına, ayakta kalmaya çalışmaktadırlar.

Eylül 1931 yılında gangster filmleri yasaklandıktan* hemen sonra Hollywood’un cinsellik üzerine yaptığı vurgu doruk noktasına ulaşmıştır. Gangster filmlerini bir marka haline getirmiş olan Warner Bros. mevcut yönelimini çok kısa bir süre içinde değiştirmiştir: “*1932 yılında Warner Brothers iki stratejiyi stüdyo politikası haline getirdi; senaryo yazarlarından cinsellik teması barındıran filmler*

¹⁶⁹ Shadoian, *a.g.e.*, s. 10.

* Bu yasaklama daha çok, önceki dönemdeki temaların ele alınmaması üzerine bir yasaklamadır ve türü tamamen ortadan kaldırma amacı gütmaz. Zaten 1930’ların sonuna gelindiğinde gangster filmlerinin hâlâ mevcut olduğu ama artık ana karakterin bir gangster değil, gangstere karşı savaşılan karakter olduğu görülür. Bu anlamda gangster film türünün o günün koşullarında, içerik olarak değişime uğrayarak devam ettiği ve izleyici ilgisinin gangster olan karakterden, gangsteri cezalandıran karaktere kaymış olduğu ifade edilebilir.

üzerine çalışmalarını ve ... 'ortalama olarak beş öyküden ikisinin 'cinsellik üzerine' [İngilizce kullanımıyla 'hot'] olmasını istedi' ”.¹⁷⁰

Warner Bros. cinsellik barındıran öykülere yönelen tek yapım şirketi değildi. Her ne kadar Warner Bros.'un bu tavrı dönem izleyicisi ve eleştirmenlerine şaşırtıcı gelmese de, asıl beklenmedik olay Paramount ve MGM gibi tutuculuklarıyla tanınan yapım şirketlerinin de benzer temalara yönelmesi olmuştur.

“[Jason] Joy, Paramount 'yıllarca karakteristiği olan tutucu politikalarını bir kenara koyarak olabildiğince cüretkar olmaya karar verdi' diye yazar Hays'e”¹⁷¹. MGM ise hem düşmüş kadın film türünün hem de erkek avcısı kadını merkeze alan – ve cinsellik üzerine özel olarak vurgu yapan- film türünün en önemli örneklerinden sayılan *Faithless*, *Susan Lenox: Her Fall and Rise* ve *Red Headed Woman* gibi filmlerin yapımını yapmıştır.

Variety dergisinin yaptığı bir araştırmaya göre 1931-1932 yılları arasında “440 filmde 352'sinde 'cinsellik üzerine eğilim', 145'inde [cinsellik üzerine] tartışmalı' sahneler bulunurken, bu filmlerden 44 tanesi 'ciddi anlamda' cinsellik içermektedir.”¹⁷²

1931 yılından sonra çekilen ve kadınları, cinselliklerini de dışlamayarak, merkez noktaya koyan filmleri tek bir tür altında incelemek doğru olmayacaktır. Zira bu tür içinde iki ayrı yönelim ortaya çıkar. Bunlardan ilki 'düşmüş kadın' filmleridir. İngilizce kaynaklarda *fallen women films* olarak geçse de, pek çok yerde *kept women films* (sahiplenilmiş kadın / metres filmleri) olarak da anılmaktadır. Adı geçen filmlerin ana karakterleri, kahramanları kadınlardır ve bu öyküler finalde kadının mutlaka cezalandırıldığı, içinde cinsellik ve çıplaklık barındıran, kimi zaman cinsel istek uyandırabilecek giyim kuşamın kullanıldığı yapımlardır. Düşmüş kadın filmlerinde kadının cezalandırılma süreci ancak erkeğin onu affetmesiyle sonlanır. Bu filmlerin en ünlüleri arasında *Safe in Hell* (1931), *Blonde Venus* (1932), *Faithless* (1932) ve *Susan Lenox: Her Fall and Rise* (1931) sayılabilir.

Ana karakterin sevgilisini bekleyen bir fahişe olduğu *Safe in Hell* filminde, işlemediği bir suç yüzünden Karayib Adalarına kaçmak zorunda kalan Gilda'nın

¹⁷⁰ Doherty, a.g.e., 1999, s. 104.

¹⁷¹ Leff ve Simmons, a.g.e., s. 24.

¹⁷² Aktaran Doherty, a.g.e., 1999, s. 104.

hikayesi anlatılır. Kaçak suçlular cenneti olan bu adada, Gilda, tüm diğer suçlularla birlikte bir otelde kalmaktadır. Burası onun için güvenlidir (filmin adının Türkçe karşılığı ‘cehennemde güvende’dir). Ancak kendisine tecavüz etmeye çalışan kişiyi öldürdüğü ve adada idam işlerini yürüten celladın seks kölesi olmayı reddettiği için gün batımına karşı, idam sehпасına doğru ilerleyerek ölüme gider. Yukarıda adı geçen filmler arasında da, beklenmedik finaliyle, en sert olanı *Safe in Hell* filmidir.

Kahramanını –aslında iyi bir amaç için ve çaresizlik nedeniyle- kötü yola düşüren bir diğer film ise *Faithless*’tır (‘sadakatsiz’). Bu filmde zengin ve şımarık Carol, işine saygılı ve çalışkan Bill’e evlenme teklif eder. Ancak Büyük Buhran’ın acımasız koşulları altında müsrifçe harcamalar yapan Carol tüm varlığını kaybeder. Bill de işini kaybettiği için Carol onu terk eder. Daha sonra zengin bir adamının metresi olarak hayatını sürdüren Carol ve Bill tekrar karşılaştığında adam onun bir metres olduğunu fark eder. Bu durumdan çok utanan Carol metresliği bırakır ve en sonunda sokaklara düşer ve bir zamanlar aşağıladığı fakir insanlarla birlikte çorba kuyruklarında sıraya girer. Bir süre sonra Bill ve Carol tekrar karşılaşır ve zorlu yaşam koşullarına karşı birlikte mücadele etmeye ve para kazanmaya çalışırlar. Aralarındaki bağ güçlenmiş ve Carol’ın şımarıklığından eser kalmamıştır. Ancak Bill bir kaza geçirir ve tıbbi yardıma ihtiyaç duyar. Bunun için acilen para gerekmektedir ve Carol Bill’i kurtarmak için fahişeliğe başlar. Bir süre sonra Bill’in erkek kardeşi Carol’un fahişelik yaptığını görür ve abisine söyler. Oysa Bill ve Carol evlenmiştir. Carol da sokaklarda erkek ararken bir polis onu yakalar ve eğer fahişeliğe devam ederse onu hapse atacağını söyleyerek tehdit eder ve sonra da kadına bir iş bulur. Bill ise Carol’un kendi (Bill’in) hastalığı nedeniyle fahişelik yaptığını anlar ve onu affeder.

Dönemin diğer filmlerinin aksine *Faithless*’da kadın kahraman daha filmin girişinde her şeyini kaybeder. Önce zenginliği, sonra da iffeti yok olur. Filmin finali ise (özellikle Carol’un polisin uzattığı haçı öptüğü sahneyle) yeniden bir toparlanmaya işaret eder. Ancak kadının yeniden sokaklara dönmesini engelleyecek olan tek aksiyon Bill’in onu affetmesidir. Her ne kadar başlangıçtaki görkemli zenginlikten uzak da olsa filmin finali kadını affederek –onun- cezasını sona erdiren erkek karakter ile kadın kahramanı evlendirir ve uzun zaman önce kaybettiği mutluluk kadına yeniden bahşedilir. Bununla birlikte filmin adının Türkçe karşılığı

olan ‘Sadakatsiz’ kesinlikle Carol’un bir niteliği değildir. Film bu anlamda dönem izleyicisinin beklentileriyle de oynayarak filme –ismine müdahale ederek-‘ahlaksız’ bir çekicilik kazandırmıştır.

Çok benzer bir tema Marlene Dietrich’in başrolünü aldığı *Blonde Venus* filminde de kullanılır. Helen ve Ned mutlu bir çifttir ve bir erkek çocukları vardır. Ancak Ned işi nedeniyle radyum zehirlenmesine maruz kalır ve tedavisi için paraya ihtiyaç duyar. Eski bir gösteri sanatçısı olan Helen sahnelere geri döner ve Townsend adındaki genç zenginden para alarak kocasını Avrupa’ya tedaviye gönderir. Bu sırada Helen Townsend’in metresi olur. Townsend ise Helen’e aşık olmuştur. Ned sağlığına kavuşarak beklenenden erken döner ve bu ilişkiyi fark eder. Çocuğunu Helen’den almak istemektedir. Bunu bilen Helen kaçır. Ne Ned ne de Townsend ile bir bağlantısı kalmamıştır. Ama sonunda Ned onları bulur, çocuğunu annesinden alır, Helen’in ona tedavisi için verdiği parayı kadına iade eder ve gider. Tek başına kalan Helen Paris’te, beş ay içinde, erkeklerden yararlanarak ünlü bir dansçı haline gelir. Paris’e gelen Townsend onu görür ve nişanlanırlar. Amerika’ya geri dönerler. Townsend Helen’i Ned’in evine götürür ve zorla çocukla annesini bir araya getirir. O gecenin sonunda çocuğun da zorlamasıyla eski karı koca tekrar bir araya gelir ve Ned Helen’i affederek, onun yerinin ev olduğunu söyler ve mutlu sona ulaşırlar.

Blonde Venus filminde de kadının cezası ancak erkeğin onu affetmesiyle sona ermektedir. Ayrıca bu filmde de kadının işlediği temel günah (Townsend’le birlikte olması) yine kocasını hastalıktan (ölümden) kurtarmak üzere girişilmiş çaresizce bir çırpınıştır. Ancak Hollywood, *Yapım Yönetmeliğine* bağlı kalarak, bu günahı bile cezasız bırakmamış ve erkek kadını affedene kadar Helen’i cezalandırmaya devam etmiştir. Düşmüş kadın filmleri içinde öyküye bir evlat dahil ederek diğerlerinden farklılaşan *Blonde Venus* aynı zamanda tam bir ‘sahiplenilmiş kadın / metres’ (kept women) filmidir. Bu özelliği ile de belki düşmüş kadın filmi olarak değil, metres filmi olarak sınıflandırılması gerekmektedir.

Greta Garbo’nun kadın kahraman, Clark Gable’ın ise erkek kahraman olduğu *Susan Lenox: Her Fall and Rise* (‘Susan Lenox: Düşüşü ve Yükselişi’) filmi daha doğum sırasında annesiz kalan Helga’nın (Daha sonra Susan Lenox adını alacaktır) baba tacizinden ve baskısından kaçarak, fırtınalı bir gece ormanda Rodney’e

sığınmasıyla –çok erken bir- mutlu sona ulaşır. Rodney bir mimardır ve birkaç günlüğüne başka şehre gitmesi gerekmektedir; döndüğünde beraberinde bir evlilik yüzüğü getirecektir. Ancak Rodney Helga'nın yanından ayrılır ayrılmaz Helga'nın babası ve bir zamanlar müstakbel kocası olan Jeb oraya gelir. Helga yine kaçmak zorunda kalır ve kendini bir trene atar. Trende bir sirk kafilesi vardır. Helga onlarla birlikte şehirden şehre seyahat etmektedir ancak babası ve Jeb hâlâ peşindedir. Helga'yı onlara vermeyen sirk sahibi bunun karşılığında Helga'ya sahip olur. Rodney ise Helga'yı yarı çıplak halde kuliste bulur. Tekrar kavuşan çiftin mutlulukları uzun sürmez çünkü Rodney Helga'nın sirk sahibi ile yattığını ve onun metresi olduğunu anlar. Helga yeniden terk edilir. Bunun üzerine Helga hırslanır ve erkekleri kullanmaya karar verir. Devamlı başka erkeklerle birlikte olarak en sonunda yaşlı bir politikacının metresi olur ve adamın çatı katı dairesinde yaşamaya başlar. Rodney'in kendisine yaptığı iyiliklerin karşılığını ödemek için ona çalışabileceği bir iş sağlar. Bu sırada da Rodney aşkının acısından perişan olmuş ve yaptığı hatalar nedeniyle ciddi kazalara yol açmıştır. Çatı katında, kalabalık bir parti sırasında bir araya gelen Susan (artık Helga ismini kullanmamaktadır) ve Rodney herkesin önünde tekrar tartışırlar. Rodney şehri terk eder, Helga'da kendisine aşık olan yaşlı politikacıdan ayrılır ve Panama'ya gider. Orada 'Paradise Cafe' adında bir pavyonda dansçılık yapmaya başlar ancak erkeklerin kendisine asılmasına ya da sarkıntılık etmesine izin vermez. Ona fena halde aşık olan zengin bir Amerikalı milyonerin evlenme teklifini bile, Rodney'e duyduğu aşk nedeniyle, reddeder. Bir süre sonra Rodney'in yolu bu pavyona düşer. Rodney de gemilerde çalışarak sefil bir hayat sürmektedir ve perişan haldedir. İkili görüştüklerinde Rodney Susan'ı yine aşığılar ama Susan ısrarla ona yaklaşmaya çalışmaktadır. Rodney kadını pavyonda bırakarak, sarhoş halde çıkar gider. Susan ise birkaç gün sonra Rodney'in gemisi kalkmadan önce, kaldığı izbe otele gider ve ona olan duygularını ve onun için her şeyi göze aldığını, sadece onunla evleneceğini ve şimdiye kadar sadece onu sevdiğini söyler. Rodney Susan'ı affeder ve böylece kadının çilesi dolmuş olur.

Filmin isminden de anlaşılacağı gibi Susan'ın düşüşü ve yükselişini belirleyen faktörler babası ve Rodney olmuştur. Filmde kadın mecbur kaldığı kaçış ve Rodney'den koparılmamak adına vazgeçmek zorunda kaldığı iffeti nedeniyle cezalandırılmıştır. Onun cezasına son veren içinde bulunduğu durumu uzun süre

anlamayı reddeden ve aslında iyi niyetli olduğu çektiği aşk acısından belli olan (öyle temsil edilen demek daha doğru olacaktır) Rodney olmuştur. Susan Rodney'i eşi olma konusunda ikna ettiği anda artık tekrar Helga olmuştur. Ancak nedeni ne olursa olsun işlediği günahların bedelini de ödemek zorunda bırakılmıştır, bu durum *Yapım Yönetmeliği*'ne uygundur.

Düşmüş kadın ya da metres filmleri ortak bir söylemin parçalarıdır. Bu söylemi Robert Sklar şöyle özetler: “*Bu filmlerde çalışma hayatında kadının yerinin ya sahne ya da yatak olduğu ima edilir*”¹⁷³. Her ne kadar *Yapım Yönetmeliği*'nin koşulları harfiyen yerine getirildiyse de (yaptırım gücünden yoksun bir yönetmeliğe rağmen nadiren görülen açık saçık göğüsler ya da uzun bacaklar göz ardı edilerek) ve söylem temelinde son derece tutucu ve açık bir cezalandırıcı tavra sahip olsalar da yüzeysel okumalarla filmleri değerlendiren baskı grupları bu filmleri lanetlemiştir.

Büyük Buhran'ın yıkıcı etkisi altında işsiz ve çaresiz kalan kadınlar arasında bir zengin olma yöntemi olarak görüleceği korkusuyla eleştirilen bu filmler, yukarıda da belirtildiği gibi, açık biçimde cezalandırma temeline otursa da baskı gruplarını ve tutucu kesimleri tatmin etmemiştir. Bu kesimlerin argümanları adı geçen bu filmlerin hiç birinde geçerli değildir.

Ancak 1932 yılı yapımı *Red Headed Woman* bir istisna sayılabilir. Bu filmde Jean Harlow'un canlandırdığı Lillian karakteri iş hayatında yükselmek ve zengin olmak için cinselliğini kullanır. Büyük bir şirkette işe başlamak için önce iş bulma memurunu baştan çıkarır. İşi aldığında yükselmek için şefiyle kırıştırır. Büyük patronun damadı olan William'ı önce eşinden ayrılmaya zorlar, sonra onunla evlenir, sonra William'ın daha zengin olan kayınpederi ile birlikte olur. Ardından daha da zengin olan ve kayınpederinin bir arkadaşı olan New York'lu yaşlı bir zengin adamla birlikte olur ve en tepeye yükselmeyi başarır. William sonunda Lillian'dan ayrılarak yeniden eski eşine döndüğünde mutluluğu yakalar ve tekrar evlenir. Balayı için gittikleri Paris'te William Lillian'ı uzaktan görür. Lillian'ın yanında şimdiye kadar birlikte olduğu erkeklerden çok daha yaşlı bir zengin vardır ve kadın bu yaşlı adamın kendisine hediye ettiği atın kazandığı kupayı gururla, gazeteciler önünde, havaya

¹⁷³ Sklar, a.g.e., s. 178.

kaldırmakta ve son model bir arabada yaşlı sevgilisi ile mutluluk tablosu çizmektedir. William gülümseyerek oradan uzaklaşır.

Düşmüş kadın ve metres filmlerinden farklı olan ve ‘erkek avcısı filmleri’ olarak sınıflandırılabilen bu tarz filmler de aynı dönemde izleyici ile buluşmuştur. Ancak *Red Headed Woman* tüm bu filmler arasında bir istisnadır, hem çıplaklığa verdiği prim ile (daha filmin başında Harlow’un sol göğsü görünmektedir) hem tüm film boyunca durmaksızın devam eden sorgusuz ve katersiz cinsel ilişki iması hem de sosyal ve ekonomik olarak yükselmek için kadının cinselliği kullanmasının cezalandırılmaması bağlamında tüm diğer örneklerden farklıdır. Bu nitelikleri *Red Headed Woman*’ı *Yapım Yönetmeliği*’nin tam karşısına oturtur; filmde ele alınan her konu ve bu konuların işleme tarzı bir bütün olarak yönetmelikle çelişmektedir.

Yine ‘erkek avcısı filmleri’nden biri olarak anılan *Baby Face* (1933) benzer bir konuyu, dokunaklı finali ile ele alır. Barbara Stanwyk’in canlandırdığı Lily karakteri kendisini başka erkeklere satmaya çalışan babasıyla yaşadığı sefil hayattan, babasının ölümüyle kaçıp kurtulmaya çalışmaktadır. Bunun için çekiciliğini ve cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen Lily zamanla zengin bir kadın haline gelir. Ancak evlendiği ve onu çok seven zengin adam tüm varlığını kaybedince bir bavul dolusu mücevherle adamdan kaçır ve bir gemiye binerek uzaklara gitmeyi dener. Yanındaki mücevherler kocasını içine düştüğü çıkmazdan kurtaracak kadar değerlidir. Gemi demir almak üzereyken bavulu ile birlikte gemiden iner ve kocasının yanına koşar. Kocasını rahatsızlanmıştır ve kötü durumdadır. Bir ambulans çağırır ve birlikte hastaneye giderlerken Lily’nin yanındaki bavul yere düşer ve içindeki mücevherler ambulansın içine dağılır. Ancak Lily onlarla ilgilenmez ve kocasına sarılarak paranın değil, gerçek aşkın daha önemli olduğunu izleyiciye gösterir.

Lily’nin yükselişi kuşkusuz bir erkek avlama pratiği ile sunulurken, filmin finali Lily’i hem –*Yapım Yönetmeliği*’nce belirlenen- doğru yola sevk etmiş hem de tüm günahlarının kefareti olarak fakir bir kadın haline getirmiştir. *Red Headed Woman* filminden farklı olarak bu film, tıpkı düşmüş kadın ve metres filmleri gibi ana karakter olan kadın kahramanı cezalandırma yoluna gitmiştir.

Bu bölüm içinde bahsedilen altı film içinde sadece *Red Headed Woman Yapım Yönetmeliği*'nin sınırları dışına çıkmayı başarmıştır. Diğer beş film izleyicinin bir günahkârın günahıyla birlikte mutlu olmasına izin vermemiş, karakterlerin içinde buldukları durum ne kadar çaresiz olursa olsun iffetin kirlenmesini cezasız bırakmamış ve kadının bir birey olarak kurtuluşunun önüne geçerek onu erkeğin merhametine bırakmıştır.

Bu filmlerde kullanılan çıplaklık hiçbir zaman *Tarzan and His Mate* filminin su altı sahnelerindeki cüretkarlığa ulaşmamış olsa da, kadın vücuduna yapılan vurgu yönetmeliğin sınırlarını aşmaktadır. Ancak bu yapımlara getirilen temel eleştiri çıplaklık nedeniyle değil kadın karakterin cinselliği kullanma yöntemi üzerinden yapılmıştır. Bu döngüyü kırabilecek kadar cesaretli olan ise Mae West olmuştur. Sansasyonel bir tiyatro oyuncusu ve oyun yazarı olan West 1932 yılında sinema sektörüne adım atmış, *Yönetmelik-Öncesi* döneminde tüm Hollywood'u ve ABD'nin tüm tutucu kesimlerini derinden sarsmış ve 1937 yılından sonra -1980 yılındaki ölümüne kadar- sadece beş filmde rol almıştır.

Mae West'in filmlerinde kadının bir av olmadığı görülür. Erkeklerin onu kullanmasına izin vererek yükselme peşinde değildir çünkü West'in yazdığı ve canlandığı karakterler edilgen değildir. Yukarıda adı geçen filmlerin büyük çoğunluğunda görülen erkeğe bağıllık ile kadının mutluluğu yakalaması ve kurtuluşu West filmlerinde görülmez. O, bir kadının kendi saflığını ispat etmek için erkeğe teslim olması gerektiğini dikte eden genel Hollywood –ve *Yapım Yönetmeliği*-yargısını kırar. Görkemli vücudu ile –hiç konuşmasa bile- sansür kurullarını rahatsız edeceğini bilmektedir ancak yazdığı kıvrak, aşırı imalı ve telaffuz edilirken özel olarak tonlanan kelimeler, diyaloglar bunun çok daha ötesine geçmektedir. Bu nedenle Mae West *Yönetmelik-Öncesi* döneminin en özgürlükçü kadın oyuncusu ve senaryo yazarıdır. Filmlerinde cinselliği kullanım tarzı da aynı özgürlükçü ruhu taşımaktadır. Tüm bu nedenlerle Mae West sansür kurullarının en nefret ettiği Hollywood şahsiyeti olmuş ve yukarıda belirtildiği gibi 1937 yılından sonra sektörden el çektirilmiştir. West, hem senaryosunu yazdığı hem de başrolünü

oynadığı filminin adıyla –ve son derece yerinde olarak- tanımlanabilir: *I'm No Angel* (1933) (*Ben Melek Değilim*)*.

1.5.1.3 Sahtekar Devlet Adamı, Avukat ve Gazeteci Filmleri

Gangster filmleri ya da düşmüş kadın / metres / erkek avcısı filmleri kadar olmasa da *Yönetmelik-Öncesi* döneminde ilgi çeken diğer bir tür de sahtekar* devlet adamı, avukat ve gazeteci filmleridir*. *Büyük Buhran*'ın ardından Hoover yönetimine güveni kalmayan halkın genel fikrini yansıtan bu filmler de, tıpkı gangster filmleri ve kadın merkezli filmler gibi ahlaki bir öğüt ve tutucu bir söylemle sona erer.

‘Sahtekar filmleri’ yine güçsüz ve iktidarsız bir sistem üzerine oturur ve bu filmlerde ekonomik krize yapılan göndermeler hem sayıca fazladır hem de daha yoğunudur. Çünkü bu tür, adeta, Büyük Buhran’dan beslenmektedir. Andrew Bergman bu filmleri gangster filmlerinden ayırırken bu öykülerdeki rüşvetçiliğe, görevi kötüye kullanmaya ve yolsuzluğa özel olarak vurgu yapar: “*Gangster filmlerinden farklı olarak bu tür filmlerin ana karakterleri trajik cezalandırmalara maruz kalmaz. ‘Sahtekar’ filmleri en temelde yozlaşma ile ilgilidir.*”¹⁷⁵

Sahtekar gazeteci filmleri arasında *Scandal For Sale* (1932), *Five Star Final* (1931), *Scandal Sheet* (1931) ve *The Front Page* (1931) sayılabilir. Filmlerin isimlerinden de anlaşılacağı gibi bu yapımlarda skandal avcısı gazeteciler merkeze alınmışlardır. Hatta *Scandal Sheet* filminin ana karakteri olan George Bancroft kendisini aldatan karısını öldürmüş, daha sonra olayın haberini yazmış ve ardından da polise teslim olmuştur. Bu filmlerdeki gazetecilerin hepsi skandal peşinde koşan,

* Tutucu kesimlerin kadın merkezli bu filmlere karşı hissettiği temel tepkiyi Sarah J. Smith özetler: “*Sonuç olarak gangster filmleri genç erkekleri yönlendirme konusunda ne kadar tehlikeliyse, cinsel öğeler barındıran filmler de genç kızların ahlaki için o denli büyük bir tehdit olarak görülüyordu... Yaş ve cinsiyetle birlikte, cinsellik barındıran filmler aynı zamanda sınıfsal farklar bağlamında da tehlikeliydi. Özellikle söz konusu olan yoksul işçi kızlar olduğunda.*” (Smith, a.g.e., s. 55, 56).

* *Shyster*: Sahtekar, dalavereci, düzenbaz, kötü şöhretli.

* Bu türe ait filmlere ulaşmak, diğer iki türle kıyaslandığında daha zordur çünkü Amerikan izleyicisi üzerinde diğerleri kadar etkili olmamıştır. Yine de basılı arşiv taramaları sonucunda bazı filmlere ve içeriklere (görsel olmasa da, yazılı olarak) ulaşılmıştır.

¹⁷⁵ Bergman, a.g.e., s. 18.

bu skandalları daha da abartarak haber haline getiren hem yalancı hem de sahtekarlar karakterlerdir. Bu karakterler rüşvet ya da yolsuzluk peşinde değildir ama haber yapacakları insanların hayatlarını umursamazlar. Onlar için kişiler birer haber malzemesidir ve haberin sonrasında maruz kalacakları sıkıntıları görmezden gelirler.

Sahtekar avukat filmlerinde ise durum biraz daha vahimdir. Bu filmlere örnek olarak *Lawyer Man* (1932), *The Mouthpiece* (1932) ve *State's Attorney* (1932) gibi filmler verilebilir. *State's Attorney* filminin başkarakteri avukat Tom Cardigan'ın mafya ve kumar ile ilişkisi vardır ancak filmin sonunda tüm bu güçlü bağlantılardan vazgeçerek dürüst bir avukat olmaya karar verir. Benzer şekilde *The Mouthpiece* filmindeki genç savcı Vincent'in de gangsterler ve zimmetine para geçiren kişilerle yakın ilişkileri vardır. Filmin finalinde Vincent kendisine kimsenin sahip olamayacağını, yeniden halk için savaşaacağını ve yozlaşmış sokaklardan ve kişilerden bıkip usandığını haykırır. *Lawyer Man* filmindeki azimli ve yetenekli avukat Anton ise işin profesyonelleri tarafından önce göklere çıkarılır, sonra da yerin dibine sokulur. Finalde Anton, tıpkı diğer filmlerde olduğu gibi, doğru yola döner. Adı geçen bu üç filmdeki kahramanlar gangsterlerin ya da politikacıların avukatlığından vazgeçerek dürüst birer yasa adamı haline gelmişlerdir.

Sahtekar politikacı filmleri arasında ise *The Dark Horse* (1932), *The Phantom President* (1932) ve *Gabriel over the White House* (1933) sayılabilir. *The Dark Horse* ve *The Phantom President* filmleri politik birer komedi olarak ele alınabilir. İlkinde vali adaylığı olan Zachary Hick hitabet gücünden tamamen yoksun, beceriksiz bir karakter olarak sunulur. Hal Blake ise konuşarak dünyaları değiştirebilecek bir adamdır, ne var ki işlediği bir suç yüzünden hapistedir. Buna rağmen Zachary Hal'i kampanya sorumlusu olarak işe alır ve seçimleri kazanır. *The Phantom President* filminde ise başkan adaylığı Blair beceriksiz bir kişidir ve partisi ona tıpatıp benzeyen Varney'i onun yerine kullanır.

Bu iki filmde altı çizilen beceriksizlik ve yetersizlik Büyük Buhran sonrası Amerikan halkının ekonomik krizi iyi yönetemeyen Hoover yönetimine karşı hissettiği güvensizliği açıkça ortaya koymaktadır. Bu filmler ciddi birer eleştiri filmi olmasalar da, başta Başkan Hoover olmak üzere, tüm politikacıları alaya almaktadırlar.

Gabriel over the White House filmi ise, sahtekar gazeteci, avukat ve politikacı filmleri arasında en sert ve en bilindik olanıdır. Bu film bir komedi ya da taşlama filmi değildir. Filmdeki unsurlar birer benzerlikten çok, doğrudan gerçeğe gönderme niteliği taşımaktadır. Örneğin filmin ana karakteri olan Judson Hammond'a ithaf edilen söz ('Prosperity just around the corner' - 'Refahın eli kulağında') kelimesi kelimesine Başkan Hoover'a aittir.

Film başkan Hammond'un başkanlık yemini etmesiyle başlar. Bunun ardından Hammond daha ilk gecesinde beyaz saraya bir kadın (Pendola Molley) getirir. Pendola ile arasında bir bağ olduğu bellidir ve kadını başkan sekreterinin asistanı yapar. İzleyici daha filmin başında Hammond'ın işsizliği, kaçakçılığı ve haracı yerel bir sorun olarak görerek küçümsediğini anlar. Film Büyük Buhran sonrası Amerikan halkının içinde bulunduğu sıkıntıyı olduğu gibi sunmakta ve başkanın bu duruma karşı kayıtsızlığını abartarak göstermektedir. Bir sahnede Hammond yeğeni ile oyun oynarken radyodan İşsizler Ordusunun başındaki Bronson'ın radyo konuşmasına kayıtsız kalır (zaten onu bir anarşist olarak görmekte ve ciddiye almamaktadır). Bunların ardından Beyaz Saray'dan ayrılan başkan, kendi kullandığı başkanlık arabasıyla, aşırı hız nedeniyle, kaza yapar.

Günlerce yatakta kalan ve kendinde olmayan başkan bir gece aniden kendine gelir. Ama değişmiştir. İzleyicinin daha önce gördüğü bilgisiz, sulu, beceriksiz ve güven vermeyen Hammond'ın yerini tam tersi bir adam almıştır.

Başkan ilk iş olarak Pendola'ya soğuk davranır ve aralarındaki ilişkiyi tam bir iş ilişkisine çevirir. Ardından kabineyi toplar ve işsizliğe karşı önlemler alınmasını emreder. Kendisine karşı gelenleri kabinesinden kovar. Ayrıca Hammond İşsizler Ordusunun taleplerini anlayışla karşılar ve onlarla birlikte işsizliğe karşı savaşmaya karar verir (hatta orduyu devreye sokarak bu kalabalık gruba yiyecek ve kalacak yer sağlanması emrini verir*).

Başkan içki kaçakçılığına da savaş açmıştır ve gerçek Başkan Hoover'ın aksine bu duruma karşı çok daha ciddi önlemler almıştır. Hatta filmde en büyük içki

* Bu olay önemlidir, zira buna çok benzer bir olay Hoover yönetiminde de –olumsuz anlamda- yaşanmıştır. I. Dünya Savaşı gazilerinden oluşan ve kendilerine 'Bonus Army' adını veren bir grup, filmdeki gibi, Washington'a yürümek istemiş ancak Başkan Hoover'ın orduya verdiği yetkiyle tanklarla ve askeri güçle dağıtılmıştır. Film açık olarak bu olaya gönderme yapmakta ve Hoover'ın hatasını, kurmaca içinde, düzeltmektedir.

kaçakçısı Nick Diamond'un adamları bir saldırı düzenleyerek İşsizler Ordusunun lideri Bronson'u öldürür. Başkan tanklarla içki kaçakçısının fabrikasını yerle bir ederken, Bronson'un cenazesine katılır ve İşsizler Ordusuna bir konuşma yapar. Bu konuşma Roosevelt'in politikalarının bir özetidir. Hammond Keynesci politikaları anlatırken, Roosevelt'in seçim meydanlarında söz verdiği icraatların bir özetini yapar aslında.

Bu gelişmeler karşısında Kongre Hammond'a karşı toplanır ve büyük bir çoğunlukla başkanın görevi bırakması gerektiğine karar verir. Ancak Hammond ülkenin daha iyi bir geleceğe kavuşması adına Kongre kararını yok sayar ve çoğunluğun düşüncesine aldırılmadan yönetimde kalmaya devam eder. Hammond bir diktatör olmuştur ama Kongre çoğunluğunun halk aleyhine verdiği kararlar yerine, tek başına toplum ve dünya barışı adına yararlı kararlar vermektedir.

Daha sonra Nick Diamond beyaz sarayın girişine bir arabayla saldırır ve Pendola'nın yaralanmasına neden olur. Bunun üzerine başkan Diamond'u yakalattırır ve onu ve adamlarını kurşuna dizdirir.

Anlatı Hammond'ın işsizliğin üstesinden geldiğini ima ederek diğer önemli bir mecraya yüklenir: küresel silahsızlanma. Başkan ülkesindeki tüm büyükelçileri bir araya toplar ve birazdan yapacaklarını, kendi ülkeleri de yapmazlarsa, bu ülkelerin Amerika'ya olan borçlarını hemen tahsil etmek zorunda kalacağını söyler ve hava kuvvetlerine emir vererek, tüm büyükelçilerin gözleri önünde, iki Amerikan savaş gemisini bombalatarak batırtır. Başkan'ın amacı, dünyada bu kadar açlık varken ordu ihtiyaçları için bu kadar para harcanmasının önüne geçmektir. Eğer tüm ülkeler ellerindeki parayı ordularına değil de aç ve işsiz insanlara yönlendirirse dünyanın refaha kavuşacağını düşünmektedir. Tüm büyükelçiler bunu kabul ederler.

Silahsızlanma anlaşması tüm ülkelerin liderlerinin katılımıyla Beyaz Saray'da gerçekleşir. Anlaşmaya en son Hammond imza atar ancak sağlığı yerinde değildir. İmzayı attıktan sonra fenalaşır ve düşer. Hemen yatağına götürülür. Baygın halde yatmaktadır. Odanın açık penceresindeki perde kıpırdar ve Hammond'un yüzüne vuran ışık yavaşça kaybolur ve Hammond ölür.

Filmin adı olan *Gabriel over the White House*'un tam çevirisi 'Beyaz Saray üzerindeki Cebrail'dir. Filme yapılan bu dinsel müdahale filmin başından itibaren

(gerçek Hammond'ın ölümü) hissedilmektedir. Filmin finalinde ise –hem Başkan Hoover'ı hem de Başkan Roosevelt'i tanıyan izleyici- Hammond'ın 'Roosevelt'leşerek' öldüğünü fark eder. Zaten filmin izleyici ile buluştuğu 1933 yılının 4 Mart günü Hoover başkanlık koltuğunu Roosevelt'e bırakır. Bu anlamda filmin söylemi kabaca şöyle özetlenebilir: İçine Cebrail giren Hoover'ın Roosevelt'e dönüşmesi.

Bu film Roosevelt'e yakınlığıyla bilinen Warner Bros. tarafından çekilmiş gibi görünse de, bağımsız bir yapımdır ama şaşırtıcı biçimde, MGM şirketinin stüdyolarında çekilmiştir. Hatta Hays, bu filme duyduğu tepkiyi Louis B. Mayer'e (MGM'in 2. M'si) şöyle iletir: “*Şu anda bir savaştayız [Büyük Buhran'a karşı yürütülen ekonomik savaştan bahsediyor] ve buna rağmen başkanı ucuz bir politikacı ya da daha kötüsü şeklinde gösteren filmler yapıyorsunuz.*”¹⁷⁶

Filmdeki açık diktatörlük yanlısı tutum da filmleri devlet sansüründen korumaya çabalayan kesimleri tedirgin etmiştir. Zira o ana dek yapılan hiçbir film başkanı bu kadar hedef alan, rejimi bu kadar içeriden eleştiren ve Amerikan demokрасisiyle bu denli ters düşen bir söylem yaratmamıştır.

Politik imalarla dolu olan bu film izleyiciyi sıkışmış ve ilgisini bu tarz filmlerden uzaklaştırmıştır. “*Tıpkı stüdyo ve yapım şefleri gibi izleyici de nadiren açık politik ifadelerin farkına varıyordu. Bu durum Hays'i rahatlatmıştı.*”¹⁷⁷

Her ne kadar bu bölümde örnek verilen filmler genel olarak 'sahtekar' başlığı altında ele alınsa da filmlerin finallerinde karakterlerin sahtekarlıktan sıyrıldığını ve sadece doğru şeyler yaparak dürüst insanlar haline geldikleri görülür. Bu anlamda tıpkı gangster ya da kadın merkezli filmler gibi karakterlerin finalde cezalandırıldığı ve bu cezalandırmadan sonra doğru yola döndükleri saptanır. Diğer deyişle filmler biterken karakterlerin sahtekarlıkla bir ilişkileri kalmaz ve bir zamanlar işledikleri günahların bedelini ödeyerek dürüst bireyler haline gelirler. Bu anlamda, sıkça tekrar edildiği üzere, bu filmler aslında *Yapım Yönetmeliği*'nin dayatmalarını yerine getiren, bu yönetmeliğe uygun filmlerdir.

¹⁷⁶ Leff ve Simmons, a.g.e., s. 38.

¹⁷⁷ y.a.g.e., s. 39.

1.5.2 Payne Fonu Araştırmaları ve *Our Movie Made Children*

Büyük Buhran'dan sonra MPPDA'nın sinema sektörünün kârlılığını korumak adına savaşması gerekenler sadece *Yönetmelik-Öncesi* dönemi filmleri değildir. 1927 yılında Frances Payne Bolton tarafından kurulan *Payne Study and Experiment Fund** (Payne Araştırma ve Deneş Fonu) özellikle gençler ve çocuklar üzerine araştırmalar yapan ve sinemanın onlar üzerindeki etkilerini araştıran bir kurumdur¹⁷⁸. Bu fon 1928 yılında yöneticiliğini bir papaz olan William H. Short'un yaptığı Motion Picture Research Council (MPRC) adlı kuruma 200.000 \$ vererek sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkilerini araştırmasını ister. "*Filmlerin kültürel etkileriyle ilgili Protestan ve eğitsel kaygılara yoğunlaşan*"¹⁷⁹ MPRC, onursal başkanı Sara Delano Roosevelt olan (Franklin Delano Roosevelt'in annesi), sinema sektörünün düzenlenmesi adına federal sansür yanlısı tutucu bir kurumdur.

"[Payne Fonu araştırmaları kapsamında] *yedi ayrı üniversiteden on dokuz psikolog, sosyolog ve eğitim araştırmacısı bu projede yer aldı ve kendi aralarında 12 farklı araştırma konusuna yöneldiler*"¹⁸⁰.

1929 yılından 1933 yılına kadar yapılan ve Payne Fonu Araştırmaları adıyla geçen bu araştırmalar Amerika'da o güne değin sinema üzerine yapılmış en kapsamlı bilimsel incelemeydi. Araştırmanın bulguları ilki 1933 yılında yayınlanan 12 ciltlik bir seri halinde oluşturuldu. Bu çalışmada şu sorulara yanıtlar aranılıyordu:

*"Çocukların şiddet ve cinselliğe karşı tutumları izledikleri filmler nedeniyle değişiyor mu?
Eğer varsa filmlerin çocuklar üzerindeki duygusal etkisi nelerdir?
Çocuklar 'fantezi' ile gerçeği birbirinden ayırabiliyor mu?
Çocuklar filmlerden, kitaplara nazaran daha büyük yoğunlukla 'mesajlar' çıkarıyorlar mı?
Filmler çocuklarda uyku sorunlarına yol açıyor mu?
Çocuklar ne tür filmleri izliyorlar?
Ne sıklıkla sinemaya gidiyorlar?"*¹⁸¹

Robert Sklar bu araştırmayı incelerken filmlerin diğer medyumlarla ilişkili biçimde ele alınmadığını, tarihsel olarak etkisinin kıyaslanmadığını belirterek çalışmanın kasıtlı olarak sonuca etki edecek biçimde yapıldığını öne sürerken,

* Bundan sonra Payne Fonu adıyla kullanılacaktır.

¹⁷⁸ Garth Jowett, Ian C. Jarvie, Kathryn H. Fuller, **Children and the Movies: Media Influence and the Payne Fund Controversy**, Cambridge University Press, New York, 1999, s. xvi.

¹⁷⁹ Maltby, **a.g.e.**, (2003), s. 284.

¹⁸⁰ Sklar, **a.g.e.**, s. 135.

¹⁸¹ Black, **a.g.e.**, s. 152.

filmlerin diğ er tüm kültürel ve eğ lence formlarından soyutlanarak ele alındığını ifade eder*.

Araştırmaların sonuçları –tüm bu kasıtlı yönlendirmelere rağmen- tutucu grupları tatmin edecek bulgular ortaya koymamıştır. Bu çalışma sonucunda “*çocukların filmlere, yetişkinlere nazaran daha duygusal yaklaştıkları ancak aşk sahnelerine verdikleri tepkilerin ergenlerden daha duygusal olmadığı ortaya çıkmıştır... bununla birlikte film izlemenin sağlıklı uyku modelini bozduğu sonucuna ulaşmışlardır.*”¹⁸²

*“Tüm bunların üzerinde bir konu vardır ki Payne Fonu yöntemleri ve kültürel perspektifi özellikle doğru bir sonuca ulaşır... Amerikan kültüründe bir kişi aşk yapma tekniklerini nereden öğrenecektir? Günlük gazetelerden olmadığı kesin. Dergilerden ve kitaplardan da olamaz... filmlerden önce aşk sanatı kültürün toplumsal öğretilerinde [curriculum] bir yer sahibi değildir. Filmlerde ise neredeyse temel bir ders haline gelmiştir.”*¹⁸³

Hollywood Censored kitabında Gregory D. Black de Payne Fonu araştırmalarının sonucunu benzer bir yaklaşımla ele alır. “*Filmler çocuklar üzerinde diğ er kültürel etkilerden daha zararlı değildir*”¹⁸⁴. Maltby de Payne Fonu Araştırmalarından çıkan sonucu bir cümle ile özetler: “*Filmlerin en temel etkisi zaten mevcut olan değerleri ve düşünceleri güçlendirmesidir.*”¹⁸⁵

Beklenenden çok daha zararsız bulgular elde eden ve MPRC için bile tatminkar olmayan sonuçlar doğurmasına rağmen Payne Fonu Araştırmaları 40’a yakın dinsel ve eğ itsel kurumun federal sansür düzenlemesi için kararname çıkarmasına neden olur¹⁸⁶.

Ancak sinema sektörünü devlet sansürü talepleri karşısında asıl zor duruma düşüren bu araştırmanın kendisi değil Henry James Forman tarafından araştırmanın bir özeti niteliğinde kaleme alınan *Our Movie Made Children* isimli kitap olmuştur.

Araştırmalar yayımlandıktan –ve MPRC’nin arzu ettiği somut sonuçlara ulaşamadıktan- sonra bir gazeteci olan Henry James Forman Payne Fonu araştırmalarının bir özetini *McCall’s* adlı dönemin önde gelen kadın dergisinde yayımlar. Ancak yapılan çalışmaların aksine bu özet bambaş ka sonuçlar elde etmiş

* Daha detaylı bilgi için bakınız Sklar, **a.g.e.**, s. 136.

¹⁸² Sklar, **a.g.e.**, s. 135.

¹⁸³ **y.a.g.e.**, s. 137.

¹⁸⁴ Black, **a.g.e.**, s. 153.

¹⁸⁵ Maltby, **a.g.e.**, (1995), s. 56.

¹⁸⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Maltby, **a.g.e.**, (1995), s. 56.

görülmektedir. Dergide yayınlanmasının hemen ardından büyük tartışmalar başlatmış, Forman da bu özeti genişleterek bir kitap haline getirmiştir. *Our Movie Made Children* adını verdiği kitap kısa sürede çok satanlar arasına girmiştir* .

*“Forman’ın Payne Fonu Araştırmalarını temel alarak yazdığı kitap bu araştırmaları hem duygusal bir çerçeveye çekerek, hem de çarpıtarak ... ailelere, filmlerin çocukları fahişe ve suçlu haline getirdiğini anlatıyordu. İşte bu tam da reformcuların [sinema sektörüne sektördışı denetim getirmek isteyen tutucu çevreler] beklediği ‘araştırmaydı.’”*¹⁸⁷

Forman’ın Payne Fonu Araştırmalarına ait sonuçları sinema sektörü karşıtı bir tavırla sentezleyerek vardığı sonuçlara göre

*“[Çocuklar] filmleri taklit ederler; hayal güçleri ve davranışları filmler tarafından şekillenir. Bu durum [Araştırmayı yürüten uzmanlardan biri olan] Blumer’in [teste alınan] bazı öğrencilerden yaptığı alıntıyla ‘hayata uyumlanmayı daha da zor hale getirir’. Dr. Blumer incelenen lise öğrencilerinin %50’sinin cinsel aşk bilgilerini filmlerden edindiğini belirtir.”*¹⁸⁸

Forman’ın kitabındaki çıkarımlara göre filmler genç kızları kötü yola düşürürken, erkek çocuklarını da suça teşvik eder. Ailelere yapılan bu uyarı adeta bir tehdit gibidir:

*“Blumer ve Hauser şöyle gözlemlemiştir: ‘Rahat bir yaşama dair temsil, zenginliğe karşı arzu yaratılması pek çok genci kandırabilir ve suça yönelten bazı davranışlara yol açabilir’. Pek çok genç suçlu böyle bir ruh hali içinde suça itildiklerini ve suç işlemenin yüksek oranda gerçekleştiği ortamlarda suç filmlerinin bu etkiyi yarattığını açıklamışlardır. İşte bu hastalıklı ortamlarda gangster, sahtekarlık ve seks filmleri en tehlikeli etkiyi yapanlardır.”*¹⁸⁹

Black, Forman’ın amacını, yine Forman’ın cümlelerini aktararak ortaya koyar: *“Forman, filmleri ‘bir suçlular ırkı şekillendirmeye yardım ettikleri’ gerekçesiyle açık biçimde suçlamaktadır.”*¹⁹⁰ *Our Movie Made Children* bir adım daha ileri giderek bazı çocuk ve genç suçluların işledikleri suçlardan dolayı filmleri suçladığını belirtmiştir: *“Bir grup genç ve ergen suçlu suçla tanışmalarını anlatmış ve ... suça bulaşmaları nedeniyle filmleri suçlamışlardır.”*¹⁹¹

Kitaba göre filmler gençleri Hristiyan ve Amerikan ideallerinden uzaklaştırmakta ve tehlikeli bir gençliğin tohumlarını atmaktadırlar: *“Filmler yeni bir*

* Bu tez içinde kullanılan ve aşağıdaki alıntılar yapıldığı *Our Movie Made Children* 1935 yılında yayınlanmış olmasına rağmen 8. baskıdır. Kitap yayımlandığı 1933’ten sonra iki yıl içinde 8. baskıya çıkacak kadar rağbet görmüştür.

¹⁸⁷ Gerald R. Butters, **Banned in Kansas : Motion Picture Censorship, 1915–1966**, University of Missouri Pres, Missouri, 2007, s. 190.

¹⁸⁸ Forman, **a.g.e.**, s. 279

¹⁸⁹ **y.a.g.e.**, s. 280.

¹⁹⁰ Black, **a.g.e.**, s. 152.

¹⁹¹ Forman, **a.g.e.**, s. 280-281.

*Amerikan gençliği yaratmakta ve bu gençler de kilise, yuva ve okula ait yapıcı geleneksel karakterin yerini almaktadır.”*¹⁹²

Forman kitabına şu kısa paragraf ile son noktayı koyar: “*Her halükarda ilk büyük adım atılmıştır ve artık, büyük ölçüde, gerçekler bilinmektedir.*”¹⁹³ Ancak burada ‘atılan büyük adım’ın Payne Fonu Araştırmaları mı, yoksa *Our Movie Made Children* kitabı mı olduğu belirsizlik taşımaktadır. Payne Fonu Araştırmalarının beklenmedik derecede zararsız sonuçlar ortaya çıkardığı düşünülecek olursa Forman’ın kendi kitabından bahsettiği düşünülebilir.

Hem Payne Fonu Araştırmalarına hem de -her ne kadar tutucu çevreler tarafından büyük ilgiyle desteklense de- *Our Movie Made Children* kitabına muhalif sesler de yükselmiştir:

*“Pittsburgh Press’ten Kaspar Monahan Payne Araştırmalarını ‘erişte çorbası tarifi ile aynı bilimsel değere sahip’ diyerek eleştirmiştir. The Chicago Daily News, Our Movie Made Children kitabında ifade edilen uyarıların ‘içki yasağıyla aynı kumaştan olduğunu’ belirtmiştir. ‘Bu ses gençleri hayattan soyutlayan bir korkunun sesidir’ diye ifade edilmiştir. Atlanta Journal ise araştırmayı açıkta ‘sinemaya karşı önyargılı olmakla’ suçlamış ve ‘absürt’ sonuçlar elde ettiğini vurgulamıştır.”*¹⁹⁴

Sosyolog Kimball Young da Forman’ın bazı bulgulara ait özel yönleri kasten aşırı vurguladığını belirtir ve şöyle devam eder: “[Forman bu şekilde davranarak] psikoloji, eğitim ve sosyoloji alanlarına gerçekten zarar vermiştir”¹⁹⁵. *Variety* dergisinde yayınlanan yazısında ise Young şunu belirtir: “[Filmlerin gençler üzerindeki etkileri] ... çizgi romanlar, gazeteler ve dergiler, radyo, vodvil ve tüm modern iletişim araçlarına ait etkilerden farklı değildir.”¹⁹⁶

The New York Times, Nation, Parent’s Magazine, Elementary School Journal gibi saygın yayınlar ise Payne Fonu Araştırmalarına dayandığını düşündükleri *Our Movie Made Children* kitabını sorgulamaksızın haklı olarak kabul etmişler ve kitabın hem reklamını yapmışlar hem de özetini basmışlardır. Araştırmalar üzerine yapılan tartışmalar değil, işte bu hamle sinema endüstrisini tutucu gruplar karşısında iyiden iyiye güçsüz durumda bırakmış, tutucu grupların ise bir araya gelerek giderek güçlenmesine neden olmuştur.

¹⁹² Doherty, a.g.e., (2007), s. 60.

¹⁹³ Forman, a.g.e., s. 284.

¹⁹⁴ Black, a.g.e., s. 154.

¹⁹⁵ Aktaran Jowett, a.g.e., s. 225.

¹⁹⁶ y.a.g.e., s. 231.

1.5.3 NIRA Yasası ve Federal Sansür Korkusu

Sinema sektörünü endişelendiren diğer bir faktör de Mart 1933 tarihinde başkanlık koltuğuna oturan Roosevelt'in Haziran ayında çıkardığı NIRA yasası olmuştur. Endüstrilerin tekelleşmelerinin önünü açarken bir yandan da merkeze bağlayan bu yasa sinema sektörü için federal sansür korkusunu hiç olmadığı kadar ön plana taşımıştır. MPPDA, mevcut gelişmelerden rahatsız olan tutucu grupların ve baskı örgütlerinin ellerine geçen bu tehdit unsurunu sinemaya karşı kullanmaktan çekinmeyeceklerini bilmektedir. Bu nedenle, önce *Yönetmelik-Öncesi* dönemi filmleri, sonra da *Our Movie Made Children* kitabı ile sarsılan MPPDA'ya –eğer gerekli önlemler alınmazsa- inebilecek son darbe federal sansür olacaktır.

NRA ve NIRA'nın ortaya çıkması başta büyük Hollywood şirketlerinin ve MPPDA'nın oldukça yararına olmuştur, zira Mike Wayne'in de atıfta bulunduğu gibi: *“Marksist iktisatçı Paul Sweezy ABD'de finansörlerin egemenliğinin Büyük Bunalım ile sona erdiğini ve bunun yerini şirket egemenliğinin aldığını öne sürer.”*¹⁹⁷ 1930'ların başından itibaren artık 8 büyük yapım şirketi tüm Amerikan sinema endüstrisinin sahibi haline gelmiş ve MPPDA da bu şirketlerin kârlarını koruyan bir sektör-üstü bir yapı olarak işlemiştir. NRA ve NIRA'nın Haziran 1933 tarihinde işlerlik kazanmasıyla bu yapı bir oligopolün oluşmasını ve varlığını sağlamlaştırmasını sağlamıştır.

*“16 Haziran 1933 tarihli NIRA [yasası] aracılığıyla federal hükümet küçük dağıtımıcılar ve yapımıcılar aleyhine büyük film şirketlerinin tekelci davranışını onayladı ve destekledi... bu yasa (ve yönetimin tutumları) açık bir şekilde tekelci statükonun korunmasını destekledi. ... Hollywood oligopol şirketleri NRA'yı hemen bağışlarına bastılar. Haklı olarak bunu kendi tekel güçleri için yasal bir onayı elde etme fırsatı olarak gördüler.”*¹⁹⁸

Ancak müdahaleci kapitalizmin bu tarz kârlı yönlerine rağmen devletçi anlayıştan çekinen sinema sektörü tutucu kesimlerin artan şikayetleri nedeniyle sinema üzerinde merkezi bir denetleme mekanizmasından, yani federal bir sansür yasasından ürker duruma gelmiştir.

¹⁹⁷ Aktaran Mike Wayne, **Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler**, çev. Ertan Yılmaz, Deki Yayınları, Ankara, 2011, s. 157.

¹⁹⁸ **y.a.g.e.**, s. 158, 159.

1934 yılında NRA sinema endüstrisi için bir yasa çıkarmıştır. Bu yasa bilet fiyatlarından sektör içi çalışma saatlerine kadar her şeyi düzenlediği gibi, film içeriklerini de mercek altına almaktadır. Yetkili kişi ise, Payne Fonu Araştırmalarını yöneten MPRC'nin de başında bulunan Dr. Lawrence Lowell'dır. NRA'nın bu yeni yasasının filmlerin içeriklerinden dolayı nasıl bir cezalandırma yöntemi uygulayacağı oldukça muğlaktır. NRA'ya ya da NIRA'ya muhalif olmak ya da karşı çıkmak tüm toplumun umut kaynağı haline gelen Roosevelt'e karşı çıkmak anlamına geleceğinden büyük yapım şirketleri bunu riske atmamışlardır. Zaten Doherty'nin de bir sinema sektörü gözlemcisinden aktardığı gibi: “Eğer onlar [sinema sektörü] pisliğin [filmlerin içeriği] ne olduğunu hâlâ bilmiyorlarsa, Başkan Roosevelt bunu onlara kısa sürede öğretir.”¹⁹⁹

NRA'nın sinema yasası tutucu grupları ümitlendirirken 1930 yılından beri mevcut olan ancak bir türlü tam anlamıyla uygulanmayan *Yapım Yönetmeliği*'nin artık hayata geçebileceğini düşünürler. Onlara göre film sektörünü uygunsuz içerik nedeniyle cezalandırması beklenen MPPDA yerine (MPPDA da doğası gereği film sektörünün içindeki insanlardan oluşmakta ve bu sektörün kârlılığının devamını sağlama amacı gütmektedir. Zaten bu nedenle de MPPDA hiçbir zaman tutucu kesimlere inandırıcı bir yasal güç olarak görünmemiştir) artık devletin kendi organları mevcuttur. “Katolikler Yapım Yönetmeliği ile endüstrinin NRA yasasının işbirliğine gideceğini umut ediyorlardı, böylece Yapım Yönetmeliği de ‘ihlali için cezaların olacağı ve yapımcular ile devlet arasındaki bir anlaşmanın parçası haline gelecekti.”²⁰⁰

Katoliklerin bu umutları çok yakın bir zaman sonra gerçekleşecektir ama öncelikle bu dindar kesimin ve tutucu çevreleri oluşturan kişilerin bir araya gelerek sinema sektörüne karşı ciddi bir tehdit oluşturması gerekmektedir.

Yönetmelik-Öncesi dönemi filmleri ve *Our Movie Made Children* kitabıyla sinemaya dış bileyen ve devlet sansürü tehdidini bir silah gibi kullanan bu çevreler din adamlarının da çağrılılarıyla kısa zamanda ‘ahlaksız’ sinemaya karşı bir birlik oluşturmuşlardır. Bu birliğin adı bile ne kadar ciddi olduklarını göstermektedir: *Legion of Decency* (İffet Lejyonu).

¹⁹⁹ Aktaran Doherty, a.g.e., (1999), s. 323.

²⁰⁰ Maltby, a.g.e., (1995), s. 59.

1.5.4 İffet Lejyonu ve Hollywood Üzerindeki Etkisi

Büyük Buhran'dan sonra 1933 yılına kadar sinema sektörünün gidişatından hiç de memnun olmayan tutucu gruplar ve kilise eyleme geçerek birleşmeye karar vermiştir.

Payne Fonu araştırmaları ile *Our Movie Made Children* kitabı arasındaki tutarlılık tartışılmadan ve sadece kitap temel alınarak sinema sektörüne getirilen eleştirilerle MPRC zaten amacına ulaşmış görünmektedir. Ayrıca Forman'ın kitabın sonuç bölümünün finalinde ısrarla üzerinde durduğu 'duruma çare bulunmalı' çağrısını dikkate alan ve yine bu çağrıyla hayat bulan kurum *İffet Lejyonu* olmuştur.

Daha 1931 ve 1932 yıllarında çekilen iki filmin (*Possessed* ve *Back Street*) görsel olarak değil, düşünce olarak; tema olarak değil, işleniş olarak Katolikler tarafından lanetlendiği belirtilir²⁰¹.

Amerika Protestan bir ülke olmasına rağmen Katolik Kilisesi 20 milyon üyeye sahiptir ve bu kitlenin büyük bölümü sinema sektörü için en kârlı alan olan büyük şehirlerde ikamet etmektedir. Bu nedenle Katoliklerin sinema karşıtı bir eyleme girmeleri her zaman sinema endüstrisini korkutmuştur. Bu korku altında pek çok filmin ismi, içeriği değişmiş, kimi zaman film projeleri yapım takvimlerinden çıkarılmıştır.

Örneğin Jean Harlow'un *100% Pure* isimli filmi *The Girl From Missouri*, Mae West'in *It Ain't No Sin* isimli filmi *Belle of the Nineties* olarak değiştirilmiştir. *The Barrets of Wimpole Street*, *Bordertown*, *Imitation of Life* gibi filmlerde önemli değişiklikler yapılmış, *The Postman Rings Twice* filmi ise yapım programından kaldırılmıştır.²⁰²

Ancak bu çabaların yeterli olduğu söylenemez, zira 1933 yılında kilise de *Yapım Yönetmeliği* ile oyuna getirildiğini hissetmeye başlamış ve yönetmeliğin fikir babalarından Peder Lord'un bile Hollywood'a hiç güveni kalmamıştır. Hatta Lord şöyle yazar; "Artık olay sadece birkaç sahnenin kötü olması, arada sırada 'lanet' ya da 'kahretsin' kelimelerinin kullanılması ya da bir iki kadının yarı çıplak dolaşması

²⁰¹ *America* dergisinden aktaran Maltby, a.g.e., (1995), s. 54.

²⁰² y.a.g.e., s. 62.

değildir... asıl olan kötülüğün bütünsel felsefesidir... tüm bunlar çocukların merakını çekecek ve suçlulara örnek olacaktır.”²⁰³

Filmlerin artık parça parça değil ama bir bütün olarak protesto edilmesi gündeme gelmiş, Philadelphia Kardinali Denis Dougherty tüm filmleri iyi ahlaka karşı bir tehdit olarak yorumlamış ve kendi cemaatine tüm sinema salonlarını boykot etme çağrısında bulunmuştur²⁰⁴.

Sinema sektörüne karşı oluşan tepkiye, nefrete sadece Katolikler değil aynı zamanda Protestanlar da katılmıştır. Hatta Katoliklerin bütün suçu yapım şirketi sahibi olan Yahudilere atmalarına rağmen bu tepkiye destek veren Yahudilerin sayısı da az değildir. Zaten onlar da –haklı gördükleri- bu tepkiye destek vermezlerse tüm suçun bir bütün olarak onların üzerine kalacağını farkındadırlar.

Zaten daha *İffet Lejyonu* kurulmadan aylar önce sinema sektörü kendisine çeki düzen vermesi hususunda ilk ciddi uyarısını almıştır: “1933 yılının yaz aylarında Hollywood yapımcıları bazı filmlere karşı piskoposlar tarafından düzenlenecek bir Katolik eyleme dair planlardan haberdar edildiler.”²⁰⁵

Filmlerin boykot edilmesi ve bazı filmlerin izlenmesine karşı ülkedeki tüm kiliselerde vaazlar verilmesi bu eylemin –ve kurulacak olan *İffet Lejyonu*’nun temelini oluşturmuştur. Lejyonun kurulmasında ise doğum kontrolü konusunu ele alan *Dr. Monica* ve bir kraliçenin aşkı için tahtından vazgeçmesini anlatan *Queen Christina* gibi kadın merkezli filmlerin etkisi büyük olmuştur. Ayrıca Mae West’in açık cinsel göndermelerle şekillenen filmleri de ülkedeki tutucu kesimlerin tepkisini çekmiş ve bu kesimleri Lejyon’a yakınlaştırmıştır.

İffet Lejyon’u yukarıda da belirtildiği gibi birkaç faktörün bir araya gelmesi nedeniyle ortaya çıkmıştır. Payne Fonu Araştırmaları ve *Our Movie Made Children* kitabı, NIRA ile devlet sansürü ihtimalinin ortaya çıkması, *Yönetmelik-Öncesi* filmleri ve Büyük Buhran sonrası giderek güçlenen kilise bu faktörler arasındadır. Lejyon 1934 yılının nisan ayında Amerika’nın önde gelen piskoposlarının desteği ve katılımıyla New York’ta kurulmuştur. Amacı ise son derece basittir; iyi ahlaklı olmadığını düşündükleri filmleri ve bu filmleri gösteren sinema salonlarını boykot

²⁰³ Doherty, a.g.e., (2007), s. 56.

²⁰⁴ Black, a.g.e., s. 168.

²⁰⁵ Moley, a.g.e., s. 80.

etmek ve izleyici sayısını düşürerek sinema sektörünü ciddi bir zarara uğratmak. Lejyonun film endüstrisinden talebi de açıktır: *Yapım Yönetmeliği*'nin yaptırım gücü kazanması ve çekilen filmlerin bu yönetmeliğe uygun içeriklere sahip olması.

Dağınık bir örgütlenme yapısına sahip olsa da kısa sürede büyük bir üye sayısına ulaşan *İffet Lejyonu* vakit geçirmeden ses getiren eylemlerine başlamıştır:

*“Philadelphia'daki boykotları bölgenin Başpiskoposu Kardinal Dougherty yönetiyordu. Bilet satışları bir anda düştü... Boston'da ise Kardinal O'Connell'ın resmi temsilcisi radyodan ekrandaki kadın oyuncuların çocuklara ahlaksızlığı öğrettiğini söyledi... 500.000 Katolik kadın sinema salonlarını boykot etmek üzere Chicago Lejyonuna katıldı... New York ve Philadelphia'daki hahamlar harekete büyük sempati beslediklerini beyan ettiler... Brooklyn'deki İffet Lejyonu'na 500,000 kişi kaydoldu... Missouri'deki Lüteriyenler kampanyaya katıldı.”*²⁰⁶

Toplumun neredeyse tüm tutucu kesimleri *İffet Lejyonu*'nu desteklerken Lejyon üyeleri ve rahipler insanları Lejyon üyesi yapmak için seferber olmuşlardır. Bunun için salonların önünde oluşan uzun kuyruklardaki izleyicilerle teker teker konuşuyorlar ve katılmak isteyenlere Lejyon Yeminini* imzalattıktan sonra bir nüshasını kendileri alıyorlar, diğer nüshayı ise yemini eden kişiye teslim ediyorlardı.

Black'e göre 1934 yılında Lejyon Yeminine imza atanların sayısı 7 milyonu geçmişken²⁰⁷, Sklar *İffet Lejyonu*'nun kurulmasından 1 hafta sonra üye sayısının 11 milyonu bulduğunu ve Lejyonun bu kadar kısa zamanda güçlenmesinde filmlerde orta-sınıf değerlerine yapılan saldırının etkili olduğunu belirtir²⁰⁸.

Sinema sektörü yoğun boykotlar karşısında gücünü ve kârını yitirirken Hays 1934 yılının Haziran ayında Cincinnati'de yapılan Piskoposlar Komitesi toplantısına Martin Quigley ve Joseph Breen'i gönderir. Bu toplantıda din adamları açıkça kendi cemaatlerini filmlerden korumak istediklerini ve bunun için sinema sektörüyle her türlü savaşa girebileceklerini beyan ederler. Yönetmeliğin yazarlarından olan Quigley de yönetmeliğe tam olarak uyulması durumunda ortada bir sorun kalmayacağını açıklar. *“Piskoposlarla yapılan bu toplantının sonucunda eğer yönetmelik yaptırım gücü kazanır ve katı biçimde uygulanırsa İffet Lejyonu boykotları ve protestoları bırakacaktır.”*²⁰⁹. Ayrıca *Yapım Yönetmeliği*'nin

²⁰⁶ y.a.g.e., s. 81.

* Ayrıntılı bilgi için bkz.EK-5 (Lejyon Yemini)

²⁰⁷ Black, a.g.e., s. 168.

²⁰⁸ Sklar, a.g.e., s. 173.

²⁰⁹ Moley, a.g.e., s. 82.

uygulayıcı gücü olarak Production Code Administration (Yapım Yönetmeliği İdaresi) adı verilecek bir üst kurumun oluşturulacağı piskoposlara anlatılır.

Hays Bürosunun çabalarına rağmen tutucu kesimlerin ve kilisenin tepkisi giderek şiddetlenmektedir. Hatta bazı din merkezli dergiler Lejyon tarafından yasaklanan filmlerin izlenmesi halinde büyük günah işleneceğini yazmaktadırlar: “*Katolik bir dergi olan Extension Magazine okuyucularına film izlemenin ‘günaha yol açacağını’ söyler. Eğer Katolikler Kilisenin ‘ahlaksız’ diye damgaladığı bir filmi bilerek izlerlerse sonsuz cehennem azabı çekeceklerdir*”²¹⁰. Ancak burada oldukça tuhaf bir durum ortaya çıkmaktadır, zira bir film gösterime girdiği ilk şehirde ya da eyalette Kilise tarafından ‘ahlaksız’ diye tanımlanmak zorunda değildir. Filmler şehir şehir ve eyalet eyalet gezdikleri için daha sonradan da ‘ahlaksız’ olarak sınıflandırılabilirler. Bu durumda filmi daha önce izlemiş olan başka şehirdeki bir izleyici, istemeden, sonsuz cehennem azabıyla cezalandırılacak bir günah işlemiş sayılacaktır. Bununla birlikte Lejyon’un lanetlediği bazı filmler (yukarıda aktarılmaya çalışılan *Yönetmelik-Öncesi* dönemi filmleri) yüksek izleyici sayısına ve dolayısıyla yüksek kârlara ulaşmışlardır.

Ancak sinema sektörü tüm ülke içinde gündem güne güçlenen Lejyon’a karşı direnme gücünü yitirmektedir. Lejyon’un federal sansür talepleri gerçekleşirse film endüstrisi çok büyük bir yara alacaktır. Bu nedenle *İffet Lejyonu*’nun büyük bir tehdit olduğunun farkındadırlar ve boyun eğmekten başka çareleri yoktur. 1934 yılının sonunda Katolikler istediklerini elde etmişlerdir. Hays 1922 yılından beri sürdürdüğü çabanın karşılığını 1934 yılında almıştır.

1.6 Yapım Yönetmeliği İdaresi’nin (PCA) Kurulması ve Yapım Yönetmeliği

Büyük Buhran’ın ardından ortaya çıkan ekonomik krizle baş etmek üzere suç ve cinsellik üzerine yönelen sinema sektörü bu seçimin sonuçlarıyla 1934 yılında karşılaşmıştır. Ekonomik darlığın gölgesindeki izleyici sinema salonları ile bağlarını koparıırken Hollywood kendisini üç ayrı cephede savaşta bulmuştur: 1. Sinema karşıtı bilim insanları, 2. Devlet sansürü (tehdidi), 3. Kilise.

²¹⁰ Black, a.g.e., s. 167.

Bu üç ayrı kanal 1934 yılında bir araya gelip güçlerini sinema sektörü karşısında birleştirdiklerinde artık Hollywood yapımcılarının eski alışkanlıklarından kurtulması gerektiği iyice gün yüzüne çıkmıştır.

Haziran 1934'de Cincinnati'de yapılan toplantının hemen öncesinde kağıt üzerinde hazırlanan ve *Yapım Yönetmeliği*'ne yaptırım gücü sağlayacak olan Yapım Yönetmeliği İdaresi* ilk olarak bir teklif halinde bu toplantıda piskoposlara sunulmuştur. Hays Cincinnati'ye gönderdiği Quigley ve Breen'e, sinema sektörüne karşı oldukça düşmanca davranan din adamlarına istedikleri her türlü tavizi vermelerini söylemiştir.

İffet Lejyonu'nun ağır tehditleri ve ülkenin her yerinde gerçekleşen boykotlar yüzünden ciddi mali sıkıntı yaşayan yapım şirketleri de PCA altında böyle bir uzlaşmaya dört elle sarılmışlardır.

Yapım Yönetmeliği mevcut koşullarda SRC'ye bağlı olarak, herhangi bir yaptırım gücünden yoksun biçimde işlemektedir. PCA 1 Temmuz 1934 tarihinde kurulduğunda bu pasif yapı ortadan kalkacak ve SRC bir bütün olarak PCA haline gelecektir ve başına da, hali hazırda SRC'nin başındaki kişi olan tavizsiz ve katı bir Katolik Joseph I. Breen gelecektir.

SRC Hollywood'da bulunan AMPP altında işlerken, PCA New York'taki MPPDA'ya bağlı olarak çalışacak ve böylece Hollywood'daki yapımcıların baskısından uzakta bir karar mekanizmasına sahip olacaktır.

1922 yılında kurulduğunda Hays Bürosu olarak anılmaya başlayan MPPDA'nın elinde artık çok daha etkili bir silah vardır: PCA. Bu kurum da kısa süre sonra Breen Bürosu olarak anılmaya başlayacak ve Joseph I. Breen Hollywood'un altın çağına damgasını vuran ve gizli kalmayı başaran yegâne kişi haline gelecektir.

Tıpkı Hays gibi "*asıl olarak tartışmaya açık ahlaki, toplumsal ve politik konulara sahip filmlerin izleyici ile buluşmasını engellemeye*"²¹¹ çalışan Breen 1965 yılının 5 Aralık günü Hollywood'da hayatını kaybettiğinde *Variety* dergisi şöyle

* Bundan sonra PCA adıyla kullanılacaktır.

²¹¹ y.a.g.e., s. 192

yazmıştır: “[Joseph Breen] *Amerikan sinemasının ahlaki itibarını herkesten çok daha yoğun biçimde şekillendirmiştir.*”²¹²

1888 doğumlu ve Koyu Katolik bir gazeteci olan Joseph I. Breen 1926 yılında Chicago’da yapılacak olan Şükran Kongresinin basın ve halkla ilişkilerini yürütmek üzere Kardinal Mundelein tarafından işe alınır. Bu Kongre o kadar ses getirir ki Katoliklerin Protestanlar karşısında gövde gösterisi yaptığı bile söylenir. Kongre sırasında Fox Film Şirketi haber filmi yapmak üzere ayrıntılı çekimler gerçekleştirilmektedir. Bu kongrenin öneminin ve gücünün farkında varan ve tıpkı Breen gibi İrlandalı bir koyu Katolik olan Martin Quigley (*Yapım Yönetmeliği*’nin fikir babası) çekilen haber görüntülerinin birleştirilerek daha görkemli bir eser ortaya çıkarılmasını önerir. Cardinal Mundelein bu fikri destekler ve böylece Quigley ve Breen çalışmaya başlar. Quigley işin yapım kısmını, Breen ise basın ve tanıtım ayağını yürütür. Ortaya çıkan eser 8 bobinlik ve 96 dakikalık görkemli bir filmidir. Bu filmin ilk gösterimine sinema sektörünün en önemli isimleriyle birlikte, bu sektörün en başında bulunan Will Hays de katılır. Bu vesile ile Breen MPPDA’nın patronu ile tanışmış olur²¹³.

Breen ve Quigley arasındaki ortaklık bu projeden sonra da devam etmiş ve Quigley *Yapım Yönetmeliği*’ni hazırlarken Breen’in fikirlerine başvurmuştur. 1930 yılında ise “*Breen’in yeteneğinden oldukça etkilenen Hays yarı-zamanlı olarak Breen’le çalışmaya başlamış ve daha sonra onu MPPDA’nın asıl kadrosuna dahil etmiştir.*”²¹⁴ Hays, Breen’i uzlaşmaz tutumu, basın ve halkla ilişkiler konusundaki üstün yetenekleri ve ikna kabiliyeti nedeniyle 1932 yılında Hollywood’a, sinema sektörünün basın ve halkla ilişkilerini güçlendirmek ve mevcut imajını değiştirmek üzere gönderir. Breen’in işi zordur çünkü Hollywood’da, yapımcıların ve yapım şirketlerinin arasında –ve onlara karşı- *Yapım Yönetmeliği*’nin halkla ilişkilerini yürütecek ve uygulamasını denetleyecektir.

Breen’in özelde Hays, genelde sinema sektörü için çok önemli bir özelliği daha vardır: “*Gazetelerde, sansür kurullarında ve Kilise içerisinde önemli dostları*

²¹² Thomas M. Pryor, “Joe Breen, Sire of Code Ratings Dies”, *Variety*, Aralık 1965, s. 2.

²¹³ Doherty, a.g.e., (2007), s. 23, 24, 25, 26, 27.

²¹⁴ Moley, a.g.e., s. 79.

vardır ve onları istediği gibi kullanabilmektedir”²¹⁵. Bu çok kanallı durum PCA öncesi dönemde sinema, kilise ve baskı grupları arasında hayati bir önem teşkil etmiş ve PCA’nın kurulmasında da önemli rol oynamıştır. Bu nedenle Breen’in Hollywood’daki asıl görevi arabuluculuk misyonunu yerine getirmek ve taraflar arasında iyi niyete dayalı anlaşmalar sağlayabilmektir. “*Modern tabirle Breen’in işi hasar kontrolü gerçekleştirmektir. Din adamlarını sakinleştirmek, ahlakçıları rahatlatmak ve gişe gelirleri yanıp kül olmadan evvel tartışma alevlerini söndürmek*”²¹⁶. Breen’in özellikle Katolikler ile sinema sektörü arasında kurduğu köprü yapımcılarla din adamlarının birbirlerinin taleplerini anlamasını sağlamış ve bu ikili uyumun daha fazla kâr getirdiğini göstermiştir.

Tüm bunlarla birlikte, 10 yıllık Hays yönetimine bakıldığında, Breen’in Hollywood’a gönderilme amacının kiliseyi ya da lejyonu yatıştırmak değil, stüdyoları dizginlemek olduğu görülür. “*Hays stüdyoların göz boyamalarına pabuç bırakmayacak birini arıyordu. Belki de dışarıdan gelen, Hollywood’un ışıltısına karşı dayanıklı birini. Belki de yapım şirketlerinin sahiplerine yönetmeliği emredebilecek ve yönetmeliğin işleyişini sağlayabilecek profesyonel bir sansürcüyü.*”²¹⁷

Breen, tıpkı sektörün içinden gelmeyen ama *Yapım Yönetmeliği*’nin yazarları Martin Quigley ya da Peder Lord gibi, açıkça, *İffet Lejyonu*’nun eylemleriyle paralel kararlar almış, Katolik boykotları desteklemiş ve onların yanında durmuştur. Bu anlamda Breen sektör yanlısı değil, sektör karşıtı bir konuma yerleştirilebilir. Üstelik bu süreçte Breen resmi olarak SRC’nin başındaki isimdir.

1932 yılında Joy’un yerine SRC’nin başına gelen Dr. Wingate, 1933 yılında tatile gittiğinde yerine vekaleten Breen atanmış ve 1934 yılında da Hollywood’un ahlak denetçisi konumuna yükselmiştir. Sinema sektörü dışından gelen, film yapımı ile ilgili en ufak bir bilgiye sahip olmayan eski gazeteci Breen Hollywood’un altın yıllarında sinema sektörünü denetleyen ve yönlendiren en önemli şahıs olacaktır. “*Breen Katolik hareketten faydalanılabileceğini düşünmektedir – eğer birisi çıkıp da*

²¹⁵ Leff ve Simmons, **a.g.e.**, s. 34.

²¹⁶ Doherty, **a.g.e.**, (2007), s. 47.

²¹⁷ Leff ve Simmons, **a.g.e.**, s. 23.

stüdyolar ile din adamlarını orta noktada uzlaştırmayı başarabilirse. Breen bu 'birisinin' kendisi olduğuna inanmaktadır."²¹⁸

Cincinnati Toplantısından 10 gün sonra, 1 Temmuz 1934 tarihinde SRC yerini PCA'ya bıraktığında, Breen hâlâ eski SRC'nin, yeni PCA'nın başındaki kişidir. 15 Temmuz 1934 tarihinde ise resmi olarak PCA'nın yönetimini eline almış ve 20 yıl boyunca Hollywood üzerindeki en etkili kişi olarak makamını korumuştur.

New York'ta Hays, Hollywood'da ise Dr. Wingate ile birlikte çalışmış bir kişi olarak Breen sadece Amerikan sansür yasaları hakkında değil, diğer ülkelerdeki film denetlemeleri konusunda da bilgilidir. Onun yönetimindeyken PCA yapımcıları diğer ülkelerdeki sansür konusunda da bilgilendirerek Hollywood'un dış pazarda para kaybetmesinin önüne geçmiştir. "[Breen] yapımcıları filmlerinin İngiltere gibi önemli deniz aşırı pazarlardaki sansür kurumlarının kriterlerine uygun olup olmadığı hususunda bilgilendiriyordu."²¹⁹

Ancak tanrıya duyulan inanç ve filmlerin bu inanca tehdit oluşturabilme ihtimali Breen'in asıl endişesidir. Thomas Doherty'e göre Breen'in amentüsü Amerika'ya duyulan aşk ve Katolik ideallere bağlılıktır: "Tıpkı yaşamında olduğu gibi iş hayatında da Breen Amerika aşkı ile sadık bir vatandaşlık ve sağlam bir inanca dair Katolik ideallere bağlılığı içiçe geçirmiştir"²²⁰. Onun sansür mantığına göre filmler ahlaki söylevlerin verileceği, bazı nazik konuların ele alınacağı ve tartışılacağı platformlar değildir. Bu yüzden her film açık ve net olarak ahlaki dersini vermelidir. Hatta öyle ki Breen yıldız oyuncuların kötü karakterleri canlandırmasını istememektedir. Zira izleyiciye aşına ve sempatik gelecek olan yıldız oyuncu bu duygu durumunu canlandığı kötü karaktere de yansıtacak ve izleyici ile kötü karakter arasında bir özdeşleşme süreci kendiliğinden başlayabilecektir. Breen filmlerde 'kötü'nün özel olarak karakterlerin ağzından anlatılması gerektiğini söylemekte ve karakterlerin iyi mi yoksa kötü mü olduğunun kararının muğlak bir şekilde izleyiciye bırakılmaması gerektiğine inanmaktadır.

"Breen'e göre ... olay örgülerinin büyük bölümünde suç ya da günah bulunan filmler mutlaka 'bunu dengeleyici bir ahlaki değere' sahip olmalıdır. Breen için bu

²¹⁸ y.a.g.e., s. 44.

²¹⁹ Chapman, a.g.e., s. 100.

²²⁰ Doherty, a.g.e., (2007), s. 18.

filmlerde suçlu/günahkar kişiye yaptığının yanlış olduğunu söyleyen ve 'ahlaki tutumu dile getiren' erdemli bir karakter bulunmalıdır."²²¹

Her ne kadar devlet sansürü tehdidini bir silah olarak kullanan *İffet Lejyonu* sayesinde sektörün yola geldiğini, PCA'nın kurulduğunu ve *Yapım Yönetmeliği*'nin yaptırım gücü kazandığını düşünse ve durumu onaylasa da Breen'e göre sansür devletin müdahale alanı dışında endüstri içi bir mesele olmalıdır.

1934 yılından sonra Hollywood'u kağıt üzerindeki senaryodan, filme basılmış gösterim kopyasına kadar denetleyen tek kurum PCA olmuştur ve Hays Bürosu sansürleme gücünü Breen Bürosuna bırakmıştır. Bu resmi bir devir teslim işlemi değildir ancak yazılı olmayan bir şekilde yeni güç dengeleri oluşmuştur. Hays sansürün basındaki yüzüken, Breen geride kalıp 'pis işi' yapmaktadır. Bu nedenle de Hays ve Breen birbirlerinin yollarına çıkmamaktadırlar. "*Ahlak, diye belirtir Hays, Breen'in bölümünün işidir*"²²². Bu bölüm sansürün, diğer deyişle 'pis iş'in yapıldığı yerdir ve bu işleme de Breenleme (*Breening*) adı verilmektedir: "*'Breenleme' bir filmin Joseph I. Breen'in ahlaki çerçevesine göre kesilip biçilmesi işlemine verilen isimdir.*"²²³ PCA ile birlikte *Yapım Yönetmeliği*'ne yeniden hayat veren ve yaptırım gücü kazanmasını sağlayan Breen'e ait şu söz onun Hollywood üzerindeki nihai gücünü özetler niteliktedir: "*Yönetmelik benim*"²²⁴.

Cincinnati toplantısının hemen ardından, daha önce sadece 'Belirli Uygulamalar' bölümü yayınlanan *Yapım Yönetmeliği*'nin ikinci bölümü olan 'Gerekçeler' yayınlanır. Bu hamlenin altında *İffet Lejyonu*'nun boykot ve karşı kampanyalarını hafifletme düşüncesi mevcuttur. Bununla birlikte PCA'nın Breen yönetiminde hayata geçmesi stüdyoların büyük mali sıkıntılarla yüz yüze kaldıkları ve seyircinin de giderek sinema salonlarından uzaklaştığı bir döneme denk gelir. Bu nedenle yapım şirketleri daha fazla seyirci kaybını göze alamamaktadır. Durum böyle olunca da 1934'ün ortasından itibaren PCA'ya tam uyum göstereceklerini dile getirirler. Ekonomik kaygılarla verilen bu kararın mantıklı bir karar olmadığını

²²¹ Black, a.g.e., s. 173.

²²² Doherty, a.g.e., (2007), s. 86.

²²³ y.a.g.e., s. 9.

²²⁴ Aktaran Doherty, a.g.e., (1999), s. 327.

yapımcı Samuel Goldwyn şu sözlerle ifade eder: “yönetmelik, üzerine yazıldığı kağıt kadar bile değerli değil.”²²⁵

Büyük yapım şirketleri PCA’ya teslim bayrağını hemen çektilerse de bağımsızlar onlar kadar aceleci olmamıştır. Bağımsız yapım şirketleri PCA yaptırımlarından çekinmediklerini ve yönetmeliğe uymayacaklarını beyan etmişler ancak bir ay sonra bu kararlarından vazgeçmişler, geri adım atarak PCA’yı kabullenmişlerdir.

Ahlaki bir denetleme kurumu olmasına rağmen “PCA’nın otoritesi dikey bütünleşmeye ve büyük yapım şirketlerinin oligopolüne dayanır”²²⁶. Özellikle dikey bütünleşme karşısında aciz durumda olan bağımsızların PCA’ya karşı gelmeye güçleri yetmemektedir. Ayrıca NIRA’nın tekellere izin veren yapısı büyük yapım şirketlerinin oligopolünü desteklemekte ve MPPDA’nın işine gelmektedir. PCA, dönemin ekonomik ve toplumsal ruhunun da yardımıyla büyük bir güç elde etmiştir ve varisi olduğu SRC’den çok daha etkilidir. Çünkü, Doherty’nin de vurgulayarak belirttiği gibi, “SRC ögüt, PCA emir verir”²²⁷.

13 Temmuz 1934 tarihinden itibaren PCA tarafından senaryo aşamasından, gösterim aşamasına kadar her aşamada denetlenen filmler onay aldıktan sonra yapım şirketlerince çekilebilecek ve gösterilebilecektir. Bununla birlikte sinema sektörünün gösterim ayağı için herhangi bir kısıtlama söz konusu değildir. PCA onayı almanın teknik basamakları ise kısaca şöyle özetlenebilir:

Filme çekilmek üzere senaryo çalışmasına başlanacak olan öykü Breen, filmin yapımcısı ve PCA çalışanları tarafından, çoğu kez yapım şirketi bu öykünün film haklarını satın almadan önce, detaylı biçimde incelenir. Burada ele alınan metin temel öyküdür ve yönetmeliğe uygunluğu üzerine tartışılır. Eğer değiştirilemez oranda uygunsuz bulunursa Breen stüdyo sahiplerini bizzat uyarır.

Bu ilk aşama geçildikten sonra senaryonun ince bir şekilde incelendiği ikinci aşama başlar. Bu süreci Breen’e doğrudan bilgi veren PCA çalışanları gerçekleştirir. Eğer yine yönetmelik ile uyumsuzluk tespit edilirse Breen yeniden yapımcılarla iletişime geçer ve filmin bu haliyle PCA onayı alamayacağını bildirir. Bu aşamada

²²⁵ y.a.g.e., s. 2.

²²⁶ Maltby, a.g.e., (2003), s. 290.

²²⁷ Doherty, a.g.e., (2007), s. 8.

bazı sahneler, aksiyonlar ve / veya diyaloglar filmde çıkarılabilir (senaryo üzerinde yapılan bu çalışma, senaryolaştırılmış kaynak metnin yönetmelik ile olan uyumsuzluğuna göre bazen aylar, hatta yıllarca sürebilmektedir). Bu aşamanın ardından senaryoda gerekli değişiklikler gerçekleştirilir ve onay alınır.

Yapım aşaması başladığında repliklerin senaryoya uygunluğuyla birlikte oyuncuların giyim kuşamından, setlerin içeriklerine ve sunumlarına kadar her türlü detay yerinde incelenir. Ayrıca çekilen sekanslar, özellikle yapımcının yönetmeliğe uygunluk hususunda şüpheleri varsa, PCA'ya gönderilir ve oradaki ekipler tarafından denetlenir. Gerekli değişiklikler ya da kesmeler konusunda bilgi verilir. Ayrıca bu tip durumlarda öyküyü kurtaracak olan 'güvenli çekim' (*protection shots*) önerilerinde bulunulur.

Filmin çekimleri ve montajı tamamlandığında gösterim kopyası ikisi baştan beri projeyi inceleyen, biri ise ilk kez filmi görecek olan üç kişilik bir PCA ekibi tarafından denetlenir. Bu üç PCA çalışanı filmin yönetmeliğe uygunluğu hakkında doğrudan Breen'e rapor verir. Bu aşamanın ardından, varsa, uygunsuz sahneler, replikler ve aksiyonlar filmde atılır. Tüm bu işlemlerden sonra gösterim için izin verilen film PCA onayı alır ve gösterim için hak kazanır.

Tüm bu işlemler Hollywood'da, PCA içinde gerçekleşirken, MPPDA'nın merkezi olan New York'ta ise filmin adı onaylanır ve kayıt edilir. Bunlarla birlikte reklam ve satış yöntemleri de incelemeye tabi tutulur. Ayrıca biten filmleri denetleyen tek kurum PCA ya da MPPDA da değildir. Bunların yanında yurt dışına satılan filmleri denetleme görevini yerine getiren Export Review Board da filmlerin ülke ve ordu sırlarını ifşa etme olasılığına karşı bir kontrol mekanizması olarak incelemeler yapar*.

Filmin her kopyasının PCA onayı taşıması gerekmektedir. Eğer bir film *Yapım Yönetmeliği*'nin kurallarını ihlal eder ve PCA onayı almadan sinemalarda gösterilirse bu filmin yapımcısı ve / veya dağıtıcısı olan şirket 25.000\$ para cezasına çarptırılmaktadır (ayrıca bu filmin MPPDA'nın üyesi yapım şirketlerine ait sinema salonlarında gösterilmesi de yasaklanır). Bu para ise PCA'nın kurulması ve

* PCA onayı almanın çok daha detaylı teknik basamakları için bkz. Moley, **a.g.e.**, s. 92-94 ve Hunnings, **a.g.e.**, s. 158-159.

işlemesi sırasında yapılan masrafların karşılanması adına MPPDA tarafından kullanılacaktır.

Film şirketlerinin elini kolunu bağlayan, MPPDA ve PCA'nın ise elini güçlendiren çok önemli bir diğer unsur daha vardır, zira *İffet Lejyonu*'nun söyleminden Bank of America'nın koyu Katolik patronu da derinden etkilenmiştir. “*Dr. A. P. Giannini (Los Angeles’da bulunan Bank of America’nın Katolik başkanı [ve kurucusu]) Hollywood yapımcılarını uyararak eğer Amerikan gençliğinin fahişeleştirilmesine devam edilirse bu tarz filmlerden tüm mali desteğini çekeceğini açıklar.*”²²⁸ Bu açıklama film şirketlerinin ekonomik olarak tamamen güçlerini yitirmesi anlamına gelmektedir. Zaten o güne değin hiçbir tehdit bu denli para kasalarını doğrudan etkileyebilecek bir güce sahip olmamıştır.

PCA'nın kurulmasıyla Hollywood'a yönelik bir diğer darbe de MPPDA'nın temyiz bürosunun kapanması olmuştur. Daha önce SRC'nin sansür önerilerine yapılan itirazlar, yine yapımcılar tarafından inceleniyor ve verilen kararların kaldırılması sağlanıyordu. Temyiz kurulunda yer alan hiçbir yapımcı SRC'nin verdiği sansür ya da gösterim yasağı kararını uygulamaya yanaşmıyor çünkü bir gün aynı kararın kendi filmleri için de verilebileceğini biliyordu. Bu temyiz kurulunun ortadan kaldırılması onay alamayan filmlere yapılan itirazların içini boşaltmış, onları desteksiz bırakmıştır.

Amerika'nın batı kıyısında –sektör için- bu olumsuz gelişmeler yaşanırken doğu kıyısı Hollywood üzerindeki hakimiyetinin zirvesine ulaşmak üzeredir. Yeni PCA yaptırımları filmler hakkındaki nihai kararların ancak New York'ta bulunan MPPDA üzerinden verilmesini şart koşmaktadır. Bir bakıma Hollywood'dan kaldırılan temyiz kurulu, New York'ta yeniden hayat bulmuş ancak kurulun üyeleri değişmiştir. Artık yapımcılardan gelen itirazlara yanıt verenler, filmleri kurtarmak isteyen yapımcı meslektaşları değil, *İffet Lejyonu* başta olmak üzere tüm baskı gruplarının boykotları karşısında para kaybetmeyi ve / veya Giannini'nin destek çekme tehdidini göze alamayan yapım şirketi sahipleri, Wall Street hissedarları ve MPPDA yöneticileridir.

²²⁸ Smith, a.g.e., s. 59.

Sektör üzerindeki yaptırım gücünün doğu kıyısına kayması Breen'i hiç olmadığı kadar güçlü kılmıştır. “*Breen'in yasal gücü Hollywood'dan değil New York'tan gelecektir: artık bir kahya değildir. Stüdyo sahipleri ile aynı masaya, onlarla eşit bir paydaş olarak oturacaktır – aslında eşitten daha fazlasıdır. Breen olmaksızın Hollywood iş yapamayacaktır.*”²²⁹

PCA'nın kurulması ve bütün büyük yapım şirketlerini iradesi altına almasından sonra Breen'in sinemaya ve sektöre yönelik algısı Hollywood anlatılarının tamamını etkileyecektir. Breen 1 Mart 1936 tarihinde Hays'e yazdığı mektupta genel olarak bu algıyı şöyle belirtir:

“*Öğretmek ya da öğüt vermek filmlerin temel işlevi değildir... öyküler değerlendirilirken onların eğlendirici olduğu düşüncesi asla göz ardı edilmemelidir. Yönetmelik oldukça açık biçimde, işlediği günahı lanetlediğimiz sürece 'günahkar karaktere acıma duygusu beslenebilir' demektedir... Yönetmelik filmlerin birer ahlaki öğüt olmasını ne ister ne talep eder... bu nedenle eğlence yönetmeliğinin temel düşüncesidir.*”²³⁰

PCA'nın kurallarını belirlediği yeni oyuna göre ticarete dönük bir eğlence anlayışı ve iyi ahlakın ödüllendirilmesi (kötü ahlakın mutlak cezalandırılması) ön plana çıkar. Bu oyunda sinemanın sanatsal gücü dışarıda bırakılmıştır. Breen de bu tavrı Hays'e yazdığı mektupta açıkça ortaya koyar: “*Yapım Yönetmeliği İdaresi ağırlıklı olarak filmlerin sanatsal karakteriyle ilgilenmez. Fakat dikkate aldığı nokta güzellik kisvesi altında ahlaksız temaların ve sahnelerin savunulma çabasıdır.*”²³¹

PCA öncesi dönemde, özellikle *Yönetmelik-Öncesi* dönemi filmleri incelendiğinde bütün kurumların filmlerde eleştirilebildiği görülür. Gerek gangster filmleri gerek düşmüş kadın filmleri gerekse de sahtekar devlet adamı, kamu görevlisi filmlerinde bu yaklaşım aşıkardır. *Yönetmelik-Öncesi* filmleri, özellikle finalleriyle, *Yapım Yönetmeliği*'nin taleplerini yerine getirseler de, toplumsal yaşamı sorgulama cesaretini gösterebilmişlerdir: “*Yönetmelikten önce filmler iş yaşamının, hukukun, aşkın ahlakını sorgulamışlardır. Filmler şunu soruyordu, iyi adam kim? Kötü adam kim? Ve neden? Ve bundan nasıl emin olabiliyoruz? Ve buna kim karar veriyor? ... İşte bu sorular gelenekselcileri rahatsız ediyordu.*”²³²

²²⁹ Doherty, **a.g.e.**, (2007), s. 69.

²³⁰ Moley, **a.g.e.**, s. 98.

²³¹ **y.a.g.e.**, s. 98.

²³² Mick LaSalle, **Dangerous Man – Pre-code Hollywood and the Birth of the Modern Man**, Thomas Dunne Books, New York, 2002, s. xi-xii.

PCA öncesi kadınların sevgilileri olabilir, -tıpkı erkekler gibi- evlilik dışı ilişkiler yaşayabilir, istedikleri kişiyi elde etmek için türlü oyunlara başvurma şansına sahip olur, iş hayatında yükselmek gibi bir niyetleri olabilir, aile dışında da başarıya kavuşabilirler ve eşlerini kendileri seçebilirlerdi. Ancak PCA ile birlikte kadınların özgür birey olma hakları ellerinden alınmıştır. “*Yönetmelik bir eş olarak kadını yeniden mutfağa göndermek için tasarlanmıştır*²³³ ... 1934 yılından sonra beyaz perdeyi işgal eden kabarık saçlı, sulu göz veya günahkar kötü kadınlar kendinden emin, özgür ve mutlu kadını onaylamayan bir yönetmeliğin sonucuydu.”²³⁴

Yukarıda da belirtildiği gibi (daha önce de ayrıntılarıyla *Yönetmelik-Öncesi* dönemi filmleri alt başlığı altında incelendiği üzere) *Yönetmelik-Öncesi* filmlerinde sansürün olmadığı iddia edilemez. Bu filmlerde, SRC yönetimi altında, aynı sansürün başka bir mekanizması işlemektedir. Her izleyici bu filmlerin neredeyse tamamında kötülüğün ve kötünün -filmin finalinde ve çoğu kez filmin geri kalanından son derece kopuk biçimde- cezalandırıldığını bilmektedir.

“*Anlatı gidişatının mantığı ile [Yönetmelik-Öncesi dönemi filmlerine ait] final arasındaki tutarsızlık dikkatimizi bu [sansür] araçların[ın] yapaylığına çekmektedir...1934 yılından sonra PCA'nın gücü yönetmeliğin koşullarını tüm anlatı gövdesi içine nüfuz ettirebilmesinde yatar. Böylece öykünün gidişatı ile yönetmeliğin ahlaki zorunlulukları arasındaki kopuş yumuşatılır.*”²³⁵

Bununla birlikte filmin içindeki ahlaki anlamları ve saklı dersleri görmek ve yeniden yönlendirmek PCA için bir görüntüyü kesmek ya da sesi kısarak sansürlemekten daha zordur. Breen bürosu işte bu noktayı ortaya çıkarmaya, müdahale etmeye ve zararsız hale getirmeye çalışmıştır. Yapım şirketleri PCA'nın sıkı bir denetim mekanizması olduğunu ve bu kurumu atlatmanın imkansız olduğunu kısa sürede anlar ve Breen ile uzlaşmaya karar verirler. Bu uzlaşmanın formülü basittir: “*Breen'in onayını alabilmek için filmin ahlaki içeriği açık, iyi ahlaki güçlendirici ve tercihen Katolik olmalıdır.*”²³⁶

Doherty, *Hollywood Censor* adlı kitabında Hollywood'un 20 yıl boyunca (1954 yılında Breen emekli olunca) İrlandalı Katolik bir sansür sürecine girdiğini

²³³ Mick LaSalle, **Complicated Women – Sex and Power in Pre-Code Hollywood**, Thomas Dunne Books, New York, 2000, s. 1.

²³⁴ **y.a.g.e.**, s. 8.

²³⁵ Lea Jacobs, **The Wages of Sin – Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1942**, University of California Press, Los Angeles, 1995, s. 152-153.

²³⁶ Doherty, **a.g.e.**, (1999), s. 10.

yazar*. Bu doğru ancak eksiktir; zira bugün bile neredeyse bütün büyük bütçeli yapımların (*Titanic*, *Avatar*, *Gladiator*, vb.) *Yapım Yönetmeliği*'nin ahlaki yapısına uygun biçimde hayata geçirildiğini görmek mümkündür. Hollywood koyu bir Katoliğin fikri olan, 1930 yılında Katolik bir rahip tarafından yazılan ve İrlandalı bir Katolik tarafından zorunlu hale getirilen yönetmeliğin ahlaki öğütlerinden ve kâra yönelik eğlendirme mekanizmasından 80 yıl boyunca vazgeçmemiştir. Klasik Hollywood anlatısını yaratan mekanizmanın ve söylemin ardında Will Hays ve Joseph I. Breen durmaktadır.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Doherty, **a.g.e.**, (2007), s. 68.

2. KARA FİLM VE YAPIM YÖNETMELİĞİ İLE İLİŞKİSİ

2.1 Tür Tartışmaları Bağlamında Kara Film

Paul Schrader'in 1972 yılında yazdığı *Kara Film Üzerine Notlar*²³⁷ adlı makalesi Kara Film'in sınırlarını belirlemektedir. Eleştirmen, senarist ve film yönetmeni Schrader'a göre *Maltese Falcon* (1941) kara filmin ortaya çıkışını, *Touch of Evil* (1958) ise sona erişini işaretlemektedir.

Her ne kadar Kara Film üzerine yazılan ilk ciddi eleştiri olmasa da “*Kara Film Üzerine Notlar*” yazıldığı tarihten sonraki on yıllar boyunca kara film türüne – özellikle akademik çevrelerce- duyulacak olan ilginin fitilini ateşlemiştir.

Bu ilgi kara filmin biçimini, içeriğini ve sosyo-kültürel bağlamını farklı bakışlarla ele alırken temel tartışmalar neredeyse istisnasız biçimde türsel tartışmalarla başlamıştır.

Kara Film üzerine yazan hemen her eleştirmen ve/veya sinema tarihçisi bu filmlerin bir tür olup olmadığı sorunu üzerine eğilmişlerdir. Bu nedenle Kara Film olgusunu söylemsel boyutu ve *Yapım Yönetmeliği* ile olan ilişkisini derinlemesine biçimde ele almadan önce konu etrafında dönen tür tartışmalarına değinilmesi zaruridir.

2.1.1 Film Türü ve Kara Film

Sinema araştırmaları bağlamında üzerine en çok yazılan konulardan biri ‘Tür’ olmuştur. Bu nedenle burada uzun uzadıya bir tür tarihi yapmak yerine, bu tarihi belirleyen görüşleri ve bu görüşlerin kara film üzerine nasıl adapte edildiğini ele almak yerinde olacaktır.

Rick Altman tür teriminin edebi bağlamını ele alırken şöyle yazar: “*Edebi incelemelerde ‘tür’ terimi, metin kategorileri arasındaki farklı düzen ayrımlarını belirtmek için kullanılır: Sunum tipi (epik/lirik/dramatik), gerçeklikle ilişkisi*

²³⁷ Paul Schrader (1972), “Kara Film Üzerine Notlar”, *Sinemasal Dergisi*, Çev. Meral Özçınar, İzmir, Bahar 2004.

(kurgusal/belgesel), üslup düzeyi (epik/roman), örgü tarzı (komedi/trajedi), içeriğin doğası (duygusal roman/tarihsel roman/macera romanı) gibi.”²³⁸

Yazar, türün sinemada bağlamındaki yerini incelerken de üç ayrı meca belirlir. Bunlar yapım, dağıtım ve tüketimdir; stüdyo sisteminin üzerinde durduğu üçlü sistem. Altman’a göre film türü dağıtım, sınıflandırma ve tanımlama işlevini yerine getirmektedir*.

Zafer Özden de bir türe ait filmleri şu bağlamlar özelinde tasnif eder: “... benzer temaların, benzer psikolojik ya da toplumsal çatışmaların (conflict) dışavurumunu sağlayan; temel bazı değişmez karakterleri barındıran; belirli tarihsel dönemler ve mekanlar içinde yer alan; hemen teşhis edilebilen görsel betimleme kalıplarına sahip olan filmler.”²³⁹

Lawrance Alloway ise türe tema üzerinden yaklaşırken özet olarak şunu dile getirir: “Alloway popüler filmlerin tekrar eden ‘tema ve motifleri’ üzerine kurulan bir yaklaşımı desteklemiştir.”²⁴⁰

Dudley Andrew’e göre ise türler izleyici ile kurdukları ilişki bağlamında anlamlandırıcı işlevler de yüklenirler: “Andrew’e göre türler, tüm sinema ekonomisi içinde; yani, bir endüstriyi, mesaj üretme konusunda toplumsal bir gereksinimi, çok sayıda insan öznesini, bir teknolojiyi ve bir anlamlandırma pratikleri dizisini içeren ekonominin içinde işlev görürler.”²⁴¹

Kara film üzerine yazılan pek çok eser arasında en saygınlarından biri olarak kabul edilen *In a Lonely Street* kitabının yazarı Frank Krutnik de türün bu anlamlandırma işlevine vurgu yapar: “Tür sistemi içinde filmler anlam ve haz alanları olarak işler. Bir türe ait filmler daha önceden var olan metinler içine yerleşmiş parametrelere itaat ederler.”²⁴²

²³⁸ Rick Altman, “Sinema ve Tür”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 322.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. **y.a.g.e.**, s. 323.

²³⁹ Zafer Özden, **Film Eleştirisi – Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İmge Kitabevi, Ankara, 2004, s. 211.

²⁴⁰ Sarah Berry-Flint, “Genre”, **A Companion to Film Theory**, Ed. Toby Miller ve Robert Stam, Blackwell Publishing, ABD, 2004, s. 26.

²⁴¹ Abisel, **a.g.e.**, s. 26.

²⁴² Frank Krutnik, **In a Lonely Street – Film Noir Genre, Masculinity**, Routledge, Londra ve New York, 2010, s. 7.

Yerleşik parametreler bağlamında tür ile sektör arasındaki bağı dönülecek olunursa Altman'ın şu sözleri açıklayıcı olacaktır: “*Türsel normlar, yapım ekiplerine hızlı ve kaliteli filmler üretmelerini kolaylaştıran iyi bir şablon sunar.*”²⁴³

İzleyicinin bu şablonlara aşına olması farklı yöntemlerle de sağlanabilmekte ve türsel tanımlamalar / adlandırmalar bu sayede hayata geçirilebilmektedir. Andrew Tudor türün ‘amaç’la tanımlanabilir olduğunu söyler: “ ... ‘korku’ filmleri gibi ... kullanımlar, belirli temaları, aksiyonları vb. gösteren ya da ... korkutma amaçlı filmler anlamına da gelebilir. Tür özelliklerle tanımlanmak yerine, amaçlarla tanımlanır. Aynı durum ‘gangster’ ya da ‘heyecan’ [Thrillers] filmleri arasındaki ayırım için de geçerlidir.”²⁴⁴ Benzer adlandırmalar ilk olarak bir sıfat niteliği taşıyan ‘müzikal’ filmler, bir konumu tanımlayan ‘western’ filmler ve bir görsel bir tonu ifade eden ‘kara filmler’ için de kullanılmıştır. Bu yöntem izleyici ile bir film grubu arasındaki kestirme yoldur.

Seyircinin türsel şablona aşinalığını sağlayan diğer bir yöntem ise ikonografidir. Nilgün Abisel tür filmleri için ikonografinin önemini şu sözlerle belirtir: “*Olay örgüsünün kavranışını hızlandırmak için tür filmleri uyuşum haline gelmiş görsel kodlardan, yani ikonografiden yararlanır.*”²⁴⁵

Berry-Flint de görsel uyuşumlardan söz ettikten sonra ikonografiyi aşinalık sağlanmış motifler olarak tanımlar: “*İkonografi ister aşinalık ister farklılık yaratmak üzere yaratıcı (ya da ironik) biçimde yeniden bir araya getirilen tanıdık motifler paletidir.*”²⁴⁶ Bu palet filmin görsel yanını oluştururken, bu kapsamın parçaları da ikonografiyi meydana getirir: “*İkonografi, filmin görünür yüzeyini düzenleyen her şeyi, olay örgüsünün kendini ortaya koyduğu eylem alanını –çeşitli nitelikteki mekanları-, çevre/dönem bağlamını ekonomik biçimde yaratacak olan belirli nesnelere, kostümleri, yıldız oyuncuyu, belirli tipleri, vb. kapsar.*”²⁴⁷

Yukarıda belirtilen yöntemlerle yaratılan aşinalık duygusu türün temel motivasyonlarından biri olan izleyici beklentisini doğurur. Susan Hayward, Steve

²⁴³ Altman, **a.g.e.**, s. 325.

²⁴⁴ Andrew Tudor, “Tür ve Eleştirel Yöntembilim”, **Filmde Yöntem ve Eleştiri**, Ed. Ertan Yılmaz, Çev. Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2011, s. 118.

²⁴⁵ Abisel, **a.g.e.**, s. 61.

²⁴⁶ Sarah Berry-Flint, **a.g.e.**, s. 32.

²⁴⁷ Abisel, **a.g.e.**, s. 61.

Neale'den yaptığı alıntıyla, şu şekilde açıklar: “Tür sadece film tipini değil, izleyicinin beklenti ve varsayımlarını da kapsar.”²⁴⁸ Yazar beklenti ve varsayımların da ötesine geçerek türün arzu ve bellek üzerindeki etkisini de dile getirir. “Sinema mekanizması ya da araçları izleyicinin dahil olduğu özneliliğin farklı derecelerini düzenler. Bunun anlamı türün tıpkı parçası olduğu araçlar gibi arzuyu, belleği ve beklentiyi düzenleyen sistemin bir parçası haline geldiğidir.”²⁴⁹ Ayrıca Abisel'in de Neale'den aktardığı şu husus tür ve beklenti arasındaki ilişkiyi güçlendirmektedir: “Türler yalnızca filmlerden oluşmazlar, aynı zamanda ve eşit ölçüde seyircinin sinemaya beraberinde getirdiği ve seyretme süreci boyunca filmlerle etkileşime giren belirli beklenti ve hipotez sistemlerinden oluşurlar. Bu sistemler seyirciye tanıma ve anlama araçları sağlarlar”²⁵⁰

Bu beklentileri belirleyen türler de iç içe geçerek kimi zaman birbirlerinin alt türlerini kimi zaman ise yeni türleri yaratırlar. Bu bir dönüşüm mekanizmasıdır ve hiçbir tür doğduğu formu sonsuza dek koruyamamaktadır. Kültür değiştikçe türlerin de dönüştüğü görülmektedir, zira türler izleyicinin oluşturduğu toplumsal öğeden ve kültürden bağımsız değildir. Bu noktada türün sadece kendine özgü bir yapısı olmadığı ve sadece sektörel bir şablon olarak işlemediği görülmektedir. “Bir türü ayırt edici kılan önemli faktörler yalnızca filmlerin kendilerine için özellikler değildir; onlar aynı zamanda içinde yaşadığımız özel bir kültüre bağlıdırlar”²⁵¹. Bu nedenle de toplumu, topluma gösterme / ifşa etme özelliğini de sağlarlar. “Film Türleri toplumun kendisiyle yüzleşmesini sağladığı dışavurum alanlarıdır. Toplumsal değerler, düşünceler, kaygılar, yargılar, duygular, dönüşümler ve benzeri öğeler türsel alan içinde seyircinin karşısına açık ya da örtük bir biçimde çıkarlar ve bunları ifade eden filmsel anlatıların üretilmesini sağlarlar.”²⁵² Klasik Hollywood sinemasında bu yansıtma durumu aynı zamanda egemen ideolojinin kendisini yeniden ürettiği bir alana da dönüşmektedir. Tam da bu noktada tür üzerine iki ayrı yaklaşım ortaya çıkar; ritüel ve ideolojik modeller. Bu ayrımı Robert Kapsis şöyle

²⁴⁸ Susan Hayward, *Cinema Studies – Key Concepts*, 3. Baskı, Routledge, Londra ve New York, 2006, s. 185.

²⁴⁹ *y.a.g.e.*, s. 189.

²⁵⁰ Abisel, *a.g.e.*, s. 28.

²⁵¹ Tudor, *a.g.e.*, s. 120.

²⁵² Özden, *a.g.e.*, s. 222.

formüle eder: “toplumsal perspektifin yansımaları ... [ve] ... kültürel perspektifin yaratılması”²⁵³.

Schatz’a göre tür ile ritüelleştirme arasındaki bağlantı da ideolojik görünmektedir: “Tür filmini popüler bir halk masalı olarak ele almanın, ortak idealleri ritüelleştirmek, toplumsal ve kültürel çatışmaları geçici olarak gidermeyi kutlamak ve tedirgin edici kültürel çatışmaları eğlence perdesi arkasında teselli etmek gibi mitsel bir işleve gönderme yapmak”²⁵⁴. Bir sağaltım aracı olarak sinemasal türlerin kullanılması ve seyirciye doğrudan nüfuz edilmesi Hollywood’un egemen ideolojik anlamları ve söylevleri izleyiciye –çoğu zaman belli etmeden- empoze etmesi ve izleyicinin yönlendirilmesi / güdümlenmesi söz konusudur. Rick Altman açıkça şöyle ifade eder: “... eleştirmenler tür filmlerini, özellikle ideolojinin ekonomik bir biçimi olarak görmektedirler. Filmleri uzaktan yönlendirebilecekleri halde izleyiciler, aslında bir endüstrinin, çıkar grubunun ya da hükümetin gündemini kabul etmek için kandırılır ve istediklerini elde etmekte olduklarına inandırılırlar.”²⁵⁵

Toplumsal bazda manipülatif etkileri bağlamında Thomas Schatz temel Hollywood film türlerini ikiye ayırmaktadır: toplumsal düzeni yeniden inşa edenler (western, suç ve dedektiflik filmleri) ve toplumsal bütünleşmeyi (engetrasyon) tesis edenler (müzikal, komedi ve melodram filmleri)*.

Artık bu noktada bir film türü sektör veya bireysel olarak seyirci kapsamından kurtularak, toplumsal bağlamla ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle türleri sadece kategorilendirme amacıyla kullanan yaklaşımlar yetersiz kalmaktadır. Altman toplumsal olan ile türsel olanı birbirine bağlarken yapısalcı bir yaklaşım izler ve şöyle belirtir: “Türlerin toplumda belirli bir işlevi yerine getirdikleri söylendiğinde, eleştirmenler neredeyse her zaman için sözdizimine [sentaktik] işaret ederler.”²⁵⁶

²⁵³ Robert Kapsis, “Hollywood Genres and the Production of Culture Perspective”, **Current Research in Film: Audiences, Economics, and Law**, 5. Cilt, Der. Bruce Austin, Ablex Publishing Corporation, Norwood, 1991, s. 68-69.

²⁵⁴ Schatz’dan aktaran Özden, **a.g.e.**, s. 24.

²⁵⁵ Altman, **a.g.e.**, s. 332.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Stam, **a.g.e.**, s. 34.

²⁵⁶ Altman, **a.g.e.**, s. 331.

Yukarıda değinildiği üzere türlerin toplumsal ritüel ve ideolojik yapıları göz önünde bulundurulduğunda Hollywood film türlerinin bu iki yaklaşımla da ele alınabileceği gözlenmektedir. Altman şöyle belirtir: “*en dayanıklı türler olarak kendilerini kanıtlayan Hollywood türleri kesinlikle en tutarlı sözdizimini [sentaktik] kurmuş olanlardır (western, müzikal).*”²⁵⁷

Sentaktik (sözdizimsel) bir türsel tanımlama yapılacaksa bunun tamamlayıcısı olarak semantik (anlambilimsel) özelliklerin ortaya konması gerekmektedir. Robert Stam semantik özellikleri bir yapının tuğlalarına benzetirken, sentaktik ise yapının kendisidir²⁵⁸. Bu yapı –yani sentaktik- türe tekabül ederken, yapıtaşları olan tuğlalar –yani semantik özellikler- ikonografi de dahil olmak üzere türü oluşturan parçaları ifade eder.

Rick Altman semantik özellikler ile tür bağlantısının şöyle kurmaktadır:

*“Belirli bir türün bütün filmleri ‘semantik’ bileşenler diyebileceğimiz kimi değişik öğeleri paylaşırlar. Örneğin western’i niteleyen son derece çeşitli anlamsal öğelerden birkaçını sayarsak, atlar, kavgacı kahramanlar, yasadışı eylemler, yarı yerleşik yabancı alanlar, doğal toprak renkleri, kaydırmalı çekimler ve Vahşi Batı’nın gerçek tarihine genel bir saygıdan oluşan bir kombinasyon gördüğümüzde, o filmi bir western olarak kabul ederiz”*²⁵⁹

Bu semantik bileşenler kendi aralarında mantıklı ve uygun biçimde bir araya gelerek ve belirli bir dizilme biçimi oluşturarak bir türü yaratırlar. Yukarıda Altman’ın örneklediği ve toplumsal kodlardan doğan semantik özelliklerin farklı biçimlerde sıralanması klasik western’den farklı alt-türlerin oluşmasına ve hatta western filmi ikonografisine sahip başka bir türün doğmasına imkan tanır. Bu nedenle genel kullanım itibariyle ortak bir sentaktik film türünü yaratırken, ortak bir semantik bileşen kullanımı tür filmine tekabül eder.

Altman’ın verdiği örnekler bu karmaşık yapıyı kavramayı kolaylaştırır. Yazar aynı semantik için farklı sentaktik unsurlardan bahsederken Hollywood western’i ile Spagetti Western’i, aynı semantik ile farklı sentaktik oluşturulmasından bahsederken de Peri Masalı Müzikallerini, Şov Müzikallerini ve Folklorik Müzikalleri tanımlar*.

²⁵⁷ Rick Altman, “Film Türüne anlambilimsel / Sözdizimsel bir yaklaşım”, Çev. Zafer Özden, **Sinemasal Dergisi**, sayı: 5, Yaz 2000, s. 70

²⁵⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Stam, **a.g.e.**, s. 34.

²⁵⁹ Altman, 2003, **a.g.e.**, s. 331.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. **y.a.g.e.**, s. 332-333.

Sentaktik yapı, yukarıda bahsedilen, film türünün ritüel ve ideolojik yapısının kurulmasını sağlayarak izleyiciyi güdülemeyi başarabilir, egemen ideolojiyi izleyiciye zerk etmeye başlayabilir. Zafer Özden'in de belirttiği gibi zaten tür filmleri de egemen ideolojinin "*inşa kalıbıdır*"²⁶⁰.

Krutnik de filmleri ideolojik yapılar olarak gören yazarlar arasındadır ve ekonomik ve ideolojik ilişkinin birbirine bağlı olduğunu ifade eder: "*Filmler durup dururken kültür içinden mucizevi biçimde fıskırmaya başlamazlar çünkü onlar hem ekonomik olarak hem de ideolojik olarak belirlenmiş yapılardır*"²⁶¹. *Cahiers du cinéma* ve *Screen* dergileri de "*Hollywood filmlerinin egemen ideolojik anlamları izleyiciye empoze ettiğini*"²⁶² savunmaktadır.

Türün toplumsal işlevini yerine getirdiği söylenen sentaktik vasıtasıyla izleyicinin ideolojik olarak manipüle edilmesinde en büyük rol filmsel söyleme aittir. Seymour Chatman *Öykü ve Söylem* adlı kitabında bir anlatının 'NE'si olarak öyküyü, 'NASIL'ı olarak da söylemi belirler. Bu anlamda öykünün (içeriğin) aktarılmasında kullanılan yol, yani ifade, söylem olacaktır. Chatman şöyle açıklar: "*Üzerinde iletişim kurulan şey öykü, yani anlatının biçimsel içerik ögesidir; öykü, söylem aracılığıyla, yani biçimsel ifade ögesi yoluyla iletişim kurar.*"²⁶³

Söylem sadece bir biçim, bir anlatı yolu olarak görülmemelidir, zira anlam ve bilgiden yoksun değildir. Bu nedenle alımlayıcı olan izleyicinin zihninde yeni anlamları üretme ve belirleme kapasitesine sahiptir. Mevcut bilgiler film türlerine içkin söylemlerle ve sentaktik vasıtasıyla manipüle edilmekte, izleyici güdülenmektedir. Semantik bileşenler zincirinin önceden belirlenmiş düzeni film türlerince sabitlemiş nedenler kümesinden (öykü içindeki çatışmalar) nasıl bir sonuç çıkarılabileceğini baştan saptamıştır. Bu nedenle söylem olgusunun sadece bir 'yol', 'biçim' ve 'ifade' olmadığını anlamak ve bir filmde –ve hatta film türünden- izleyiciye iletilen bir 'bilgi' ve 'anlam' paketi olarak kavramak gerekmektedir.

Üzerine neredeyse sinema tarihi kadar yazılan bir konu olan 'tür' olgusunun kara film bağlamında söylemsel yönüyle ele alınması ve genelde film türü, özelde ise

²⁶⁰ Özden, a.g.e., s. 292.

²⁶¹ Krutnik, a.g.e., s. 57.

²⁶² Stam, a.g.e., s. 36.

²⁶³ Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem – Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Çev: Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008, s. 9.

sentaktiğin ilettiği bilgi ve anlam paketlerinin incelenmesi gerekmektedir. Kara filmin *Yapım Yönetmeliği* ile olan ilişkisi sıklıkla görmezden gelinse de bu film türünün yarattığı söylemin yönetmelik ile son derece uyumlu olması şaşırtıcıdır.

Diğer bir şaşırtıcı nokta ise son derece kısa bir süreçte yaşam bulan kara filmin (Paul Schrader'ın belirlediği şekilde, 1941-1958) yukarıda anlatılan türsel uyuşmalarla çok farklı bir biçimde tanımlanması ve ortak bir kanının bugün bile yerleşik hale gelememiş olmasıdır. Bu nedenle kara film üzerindeki türsel tartışmaları ele almak da zorunlu görünmektedir.

2.1.2 Kara Film Üzerine Türsel Tartışmalar

Kara film üzerine yazan hemen her eleştirmen, yazar ya da sinema tarihçisi bu türü farklı şekillerde tanımlamış, sınıflandırmıştır.

*“Pek çok eleştirmen [kara film içinde] farklı birleştirici öğeler bulmuştur: motif ve ton (Durgnat, 1970), sosyal altyapı ve sanatsal/kültürel etkiler (Schrader, 1971), ikonografi, ruh hali ve karakterizasyon (McArthur, 1972), görsel stil (Place ve Peterson, 1974), ‘hard boiled’ geleneği (Gregory, 1976), anlatı ve ikonografi (Dyer, 1977), temsil ve ideoloji (Kaplan, 1978), bir master olay örgüsü paradigması (Damico, 1978), yapım koşulları (Kerr, 1979), paranoya (Buchsbaum, 1986) ve anlatı modelleri (Telotte, 1989)”*²⁶⁴

Walker'ın bu saptamalarına ek olarak Krutnik de kara filmi bir olgu olarak görür ve önemli yaklaşımların da altını çizer:

*“Örneğin Higham ve Greenberg ve Paul Kerr kara filmi bir tür olarak ele almış; Raymond Durgnat ve Paul Schrader daha çok bir ‘ruh hali’ ve ‘ton’ olarak görmüş; Janey Place ve Robert Porfirio bir ‘akım’ olarak tanımlamıştır. Belki de en kaşa karıştırıcısı ise Jon Tuska'nın kara filmi ‘hem bir görüntü stili, hem de insan varoluşu ve toplum üzerine bir perspektif’ olarak konumlandırması olmuştur.”*²⁶⁵

Bunlara ek olarak Munby, kara filmi gangster filmlerinin bir devamı niteliğindeki bir “döngü”²⁶⁶, Maltby “dedektif – gizem Melodramları, toplumsal sorun - suç filmleri ve psikolojik dramalar”²⁶⁷, Muller “cinayet draması”²⁶⁸, Andrew Spicer'ın F. Stanley'in 1944 yılı yazısından aktardığı şekilde “kanlı et (red meat)”²⁶⁹

²⁶⁴ Michael Walker, “Film Noir – Introduction”, **The Movie Book of Film Noir**, Der: Ian Cameron, Cassell Illustrated, Londra, 1994, s. 8.

²⁶⁵ Krutnik, **a.g.e.**, s. 17.

²⁶⁶ Jonathan Munby, **Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from ‘Little Caesar’ to ‘Touch of Evil’**, University of Chicago Press, Chicago ve Londra, 1999, s. 40.

²⁶⁷ Richard Maltby, “The Politics of the Maladjusted Text”, **The Movie Book of Film Noir**, Der: Ian Cameron, Cassell Illustrated, Londra, 1994, s. 39.

²⁶⁸ Eddie Muller, **The Lost World of Film Noir – Dark City**, St. Martin's Press, New York, 1998, s. 55.

²⁶⁹ Andrew Spicer, **Film Noir**, Pearson Education Limited, İngiltere, 2002, s. 1.

ve D. Marsham'ın 1947 tarihli yazısından aktardığı şekilde “ölümcül drama (*morbid drama*)”²⁷⁰ Hirsch “suç filmlerinin bir alt dalını teşkil eden bir döngü”²⁷¹, Borde ve Chaumeton “ölüm filmi”²⁷², Krutnik “bütün tanımlamaların bir karışımı”²⁷³, Altman “atmosfer”²⁷⁴, Neale “psikolojik gerilim”²⁷⁵, Schatz “üslup”²⁷⁶ ve kara filme *Film Noir* adını veren Nino Frank ise “suç maceraları ya da psikopat suç filmleri”²⁷⁷ olarak sınıflandırır.

Kara filmin kesin türsel sınırlamalarla bağlarını koparıp, onu türü oluşturan niteliklerle ilişkilendiren en etkili çalışma Paul Schrader'ın 1972 tarihli yazısı olmuştur. Yazar bu metinde kara filmi bir tür olarak değil, bir ton, ruh hali ve stil ile tanımlar ve şöyle söyler: “*Kentin Gece hayatını konu alan bir filmin ‘kara film’ olması gerekmediği gibi, bir ‘kara film’in suç ve yozlaşmayla ilgili olması da gerekmez. Kara film türden çok tarzla tanımlandığı için bir eleştirmenin tanımlayıcı tarifini bir başkasınıkiyle karşılaştırmak neredeyse imkansızdır*”.²⁷⁸

Hatta kara filmin neredeyse 20 yıl boyunca Amerikalı film eleştirmenlerinin gözünden kaçmasını da bu yazarların stile olan mesafesine bağlar:

“*Amerikalı eleştirmenlerin konu görsel stile geldiğinde kavrayışları her zaman düşüktür. Kahramanları gibi kara film temadan çok stille ilgilidir, oysa Amerikalı eleştirmenler geleneksel olarak stilden daha çok temayla ilgilenirler*.”²⁷⁹

Ancak Telotte kara filmin sadece stile indirgenmesine karşı çıkar ve şöyle söyler: “*Noir ‘stili’ ele aldığı konunun kendisi gibi son derece geniş bir alana yayılır ve aynı şekilde biçimi kesin olarak tanımlama konusunda yetersizdir*.”²⁸⁰

²⁷⁰ y.a.g.e., s. 1.

²⁷¹ Foster Hirsch, **The Dark Side of the Screen – Film Noir**, Da Capo Press, Cambridge, 1981, s. 12.

²⁷² R. Borde ve E. Chaumeton, **A Panorama of American Film Noir 1941-1953**, Fransızca’dan İngilizce’ye çeviren Paul Hammond, City Lights Books, San Francisco, 2002, s. 5.

²⁷³ Krutnik, a.g.e., s. 17.

²⁷⁴ Altman, a.g.e., s. 331.

²⁷⁵ Steven Neale, **Genre and Hollywood**, Routledge, Londra, 2000, s. 169.

²⁷⁶ Thomas Schatz, **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System**, Random House, New York, 1981, s. 111.

²⁷⁷ Nino Frank, (1946), “A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure”, **Film Noir Reader 2**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 2003, s. 15.

²⁷⁸ Paul Schrader (1972), “Kara Film Üzerine Notlar”, **Sinemasal Dergisi**, Çev. Meral Özçınar, İzmir, Bahar 2004, s. 15.

²⁷⁹ y.a.g.e., s. 21.

²⁸⁰ J.P. Telotte, **Voices in the Dark – The Narrative Patterns of Film Noir**, University of Illinois Press, Urbana ve Chicago, 1989, s. 10.

Telotte'den iki yıl sonra Krutnik de aynı görüşü savunur ve kara filmin tam bir stil olarak görülemeyeceğini ve Schrader'ın tanımladığı unsurların sadece kara filme özgü olmadığını ifade eder.

*"... 'noir' stili olarak görülen olay, anlatı ve tematik uylarımlar ve anlatsal işlemlerle bağlaşım içinde olduğunda 'noir' olarak görülebilecek, birbirine benzemeyen stilistik imlemelerin bir dizisi olma eğilimi taşır... Paul Schrader ya da Place ve Peterson gibi eleştirmenlerce tanımlanan unsurlar sadece kara filme özgü olmadığı gibi, suç filmleri türüne ve hatta 1940'ların sinemasına bile özgü değildir."*²⁸¹

Dale E. Ewing de kara film için kullanılan stil kavramını yetersiz ve zorlama bir tanımlama olarak görür: *"Terimin kendisi, stilin, anlamın sinemada bulunacağı yegana alan olduğunu düşünen film eleştirmenlerinin icadıdır... kara film terimi kavramın tam tanımını vermek için çok geniş yelpazede kullanılmıştır."*²⁸²

Biçim ve içerik gibi film türünü oluşturan öğelerden olan stil yerine doğrudan belirli bir türsel kategoriye sokulacak olursa pek çok sinema tarihçisi kara filmi suç filmleri türüne dahil etme eğilimi gösterir.

Foster Hirsch açık biçimde bu eğilimi dile getirenlerdir: *"Noir [kara film] Amerikan suç filmleri içinde bir alt daldır."*²⁸³ Deniz Girginkoç da Robin Buss'tan yaptığı alıntıyla bu görüşü desteklerken suç ile dedektif filmlerini birbirinden ince bir çizgiyle ayırır: *"Öncelikle bu filmler ... herhangi bir dedektiflik macerasından çok suç öyküleri olarak dikkat çekmekteydi."*²⁸⁴

Bir dedektiflik hikayesi olan ve Schrader'ın kara filmin miladı olarak belirlediği *Maltese Falcon* filminden iki yıl sonra boy gösteren yeni yönelimler anlatıya dair bir kaymayı da beraberinde getirir. Bu kayma da bugün kara filme prestijli konumunu ve etkileyici görselliğini sağlayan tonu yaratmıştır. *"Kara film iş üzerindeki dedektiften suç olgusuna odak kaydırduğunda filmlerin tonu dikkat çekici biçimde karanlıklaşır, tehditkar ve istikrarsız hale gelir."*²⁸⁵

Spencer Selby de kara filmin tarihsel, stilistik ve tematik olarak 1940 ve 50'lerin Amerikan suç filmleri içinde önemli bir role sahip olduğunun altını çizerken

²⁸¹ Krutnik, **a.g.e.**, s. 19.

²⁸² Dale E. Ewing, jr., "Film Noir: Style and Content", **Film Noir Reader 2**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 2003, s. 73.

²⁸³ Hirsch, **a.g.e.**, . 10.

²⁸⁴ Deniz Girginkoç, "Kara Film", **Sinemada Anlatı ve Türler**, Der. Fatma D. Küçükkurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, s. 118.

²⁸⁵ Hirsch, **a.g.e.**, s. 12.

önemli bir noktayı vurgular. Yazar kara filmle birlikte suç filmi türü altındaki diğer alt dalları da ortaya koyar.

“[Kırkların ve ellilerin Amerikan suç filmleri] *suç dramaları, gangster filmleri, gizem filmleri, gerilim filmleri ve psikolojik dramalara ait farklı ve çoğunlukla üst üste binen türsel başlıklardan oluşur. Verilen bu başlıklar altında geniş bir alt türler yelpazesi mevcuttur. Örnek olarak şunlar verilebilir: polisiye, dedektiflik, hapisane, soygun, dövüş ve gazete filmleri ve ayrıca, ‘kadın filmleri’ ve gotik ve Viktoryen melodramlar gibi melez türler.*”²⁸⁶

Robert Ray ise kara filmin sadece suç filmleri türü içinde hapsolmadığını, diğer film türlerine de sirayet ettiğini söyler: “*Ray her klasik türün bir kara film çeşitlemesi gerçekleştirdiğini ileri sürerek Johnny Guitar, The Far Country gibi filmleri ‘noir western’, A Star Is Born ile It’s Always Fair filmlerini ‘noir müzikal’, Crossfire, Boomerang gibi filmleri de ‘sosyal içerikli noir’ olarak adlandırır.*”²⁸⁷

Selby de aynı görüşü paylaşır ve Dark City adlı kitabında kara film üreten 16 ayrı –suç filmi türüne ait olmayan- film türü sıralar ve toplam 91 ayrı film belirler. Bunlar arasında korku filmleri, romantik dramalar, savaş filmleri, bilimkurgu filmleri, renkli kara filmler, fantezi filmleri ve kostümlü dramalar sayılabilir*.

Bu tarz türsel melezleşmeler konusunda da Paul Schrader son sözü söyler ve şöyle ifade eder: “*1941-1953 arası hemen tüm Hollywood filmleri bazı ‘noir’ öğeleri içerir.*”²⁸⁸

Görüldüğü üzere kara filmin türsel sınıflandırması üzerine kaotik bir ortam mevcuttur. Ancak bu tezin amacı kara filmi herhangi bir türsel kategori içine yerleştirmek değildir. Bu çalışma kara filmin toplumsal işlevi (türsel tanımlamalar içinde sentaktiğe karşılık gelmektedir) üzerine yoğunlaşacak ve final bölümünde *Yapım Yönetmeliği* bağlamında söylemsel niteliğine odaklanacaktır. Bu nedenle, burada, türsel tartışmalara bir kenara koymak ve eleştirmen, yazar ve tarihçilerin kara filmin sosyo-kültürel bağlamı hakkındaki ifadeleri üzerine de özel olarak eğilmek gerekmektedir.

²⁸⁶ Spencer Selby, **Dark City – The Film Noir**, McFarland Classics, Kuzey Carolina, 1997, s. 1.

²⁸⁷ Aktaran Girginkoç, **a.g.e.**, s. 121.

* ayrıntılı bilgi için bkz. Selby, **a.g.e.**, s. 201-203.

²⁸⁸ Schrader, **a.g.e.**, s. 15.

2.1.3 Toplumsal ve Kültürel bir Olgu Olarak Kara Film Değerlendirmeleri

Telotte kara filmi türsel tartışmalarla birlikte toplumsal faktörlere bağlayan eğilimleri fark etmiş ve bunu şöyle belirtmiştir: “*kimi tarihçiler kara filmi kendine has uyuşumlara sahip bir tür olarak görürken, kimileri ise sınırlı bir döngü, belirli bir zamandaki toplumsal faktörlerin garip bir doğal sonucu olarak yorumlar.*”²⁸⁹

1955 yılında kara film üzerine yazılan –ve bugün bile kaynak kitap niteliği taşıyan- *Panorama du Film Noir Americain* (Amerikan Kara Film’in Panoraması) içinde yazarlar Raymond Borde ve Etienne Chaumeton şöyle bir ruh hali belirler: “*Bu döngünün tüm filmleri benzer bir duygusal etki yaratır: psikolojik referans noktaları ortadan kalktığında izleyiciye aşılana gergin ruh hali. Kara filmin amacı belirli bir yabancılaşma duygusu yaratmaktır.*”²⁹⁰

Deniz Girginkoç da şöyle bir genellemeye ulaşır: “[yazar ve eleştirmenlerin] çoğunluğu kara filmin, savaş sonrası Amerikan sinemasına hakim olan toplumsal değerleri pekiştirici ve olumsuzlayıcı tavra ters düşecek biçimde kuşkucu ve karamsar bir bakışa sahip, belirli bir kriz döneminde ortaya çıkan bir oluşum olduğu görüşünde birleş[ir].”²⁹¹ Michael Walker da bu karamsar bakışın üzerine bir de kötümser bir ruh halini ekler ve şöyle devam eder: “*Kara film Amerikan ideolojisine ait bakışın normalden çok daha eleştirel ve yıkıcı biçimidir.*”²⁹²

Andrew Spicer kara filmleri saptarken bu filmlerin erken dönemde tanımlanan niteliklerini sinik, yıkıcı, erotik ve sofistike bir görsellik olarak belirler. Ve bu filmlerin toplumsal işlevlerini incelerken de şöyle bir saptama da bulunur: “*Kara filmler Amerikan toplumuna ‘karanlık bir ayna’ tutan ve Amerikan rüyasının kökten optimizmini sorgulayan filmlerdir.*”²⁹³

John Houseman ise 1947 yılı makalesinde kara film ve toplum ile bağlantıyı şu koşullarla kurar: “[Kara filmin] *Yapısı ve karakteristiği günümüz ulusal yaşamıyla*

²⁸⁹ Telotte, **a.g.e.**, s. 9.

²⁹⁰ Borde ve Chaumeton, **a.g.e.**, s. 13.

²⁹¹ Girginkoç, **a.g.e.**, s. 116.

²⁹² Walker, **a.g.e.**, s. 8.

²⁹³ Spicer, **a.g.e.**, s. i.

sıkı sıkıya örtüşmektedir çünkü 1947 yılının Amerika Birleşik Devletleri'ne ait nevroitik kişiliği son derece doğru bir biçimde yansıtmaktadır.”²⁹⁴

Foster Hirsch de kara filmin bir yaklaşımı temsil ettiğini dile getirir: “Popüler söylemde ‘noir’ bir akıl durumunu tanımlar: felsefi bir bakış açısı, dünyaya bakmanın bir yolu”.²⁹⁵

1955 yılında Borde ve Chameton’a göre kara filmler klasik Hollywood’un uyulaşmalarını tersine çevirmiştir*. Krutnik de kara filmlerin ana akım sinemanın bir eleştirisi olduğunu düşünür ve şöyle belirtir: “Doğuşundan itibaren kara film, sadece suç filmi türü içinde değil, aynı zamanda 1940’ların Hollywood’u içinde de çeşitli dönüşümlere eleştirel bir yanıtı temsil eder”²⁹⁶.

Bordwell, Staiger ve Thompson da kara filmi geleneksel Hollywood yapımlarından ayırır ve şunu iddia eder: “Kara film tutarlı bir türü ya da stili tanımlamaz. İçinde egemen değerlere meydan okuma bulunan bazı Amerikan filmlerini saptar... Hollywood içindeki uyumsuzluğa ait belirli modelleri işaret eder.”²⁹⁷

Hollywood’un kara film vasıtasıyla kendisine rağmen geleneksel anlatı yöntemlerini kırdığını, yıktığını düşünmek inanılmaz derecede şaşırtıcı gelmektedir. Üstelik bunu tüm zamanların en yüksek izleyici oranlarına ulaştığı bir dönemde yapmaktadır. Bu denli yerleşik bir yapım sistemi ve şablonlaşmış bir anlatı tekniği aşağıdaki sayfalarda da belirtileceği üzere ekonomik refahın ve tam istihdamın sağlandığı bir dönemde yine Hollywood’un kendi elleriyle yıkılabilir mi? Orta-sınıfı yücelten ve erkek egemen düzeni sağlamlaştıran rüyalar üreten bir fabrika olarak Hollywood böylesine radikal bir dönüşüm içine girmeyi göze almış mıdır?

Maltby’nin kara film yapımları ile Hollywood arasında var olduğu söylenen ‘uyumsuzluk’ hakkında kısa bir yanıtı mevcuttur. Yazara göre kara filmler

²⁹⁴ John Houseman, “Today’s Hero: A Review”, **Hollywood Quarterly**, Cilt:2, 1946-47, s. 161.

²⁹⁵ Hirsch, **a.g.e.**, s. 211.

* aktaran Girginkoç, **a.g.e.**, s. 118.

²⁹⁶ Krutnik, **a.g.e.**, s. 16.

²⁹⁷ D. Bordwell, J. Staiger ve K. Thompson, **The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960**, Columbia University Press, New York, 1985, s. 75.

“uyumsuzluk hakkında olmaktan çok, kendileri uyumsuz olan metinlerdir²⁹⁸”. Geleneksel Hollywood söylemlerini yinelemekte ancak bunu farklı yollarla gerçekleştirmektedirler. Görsel anlatım ve renksiz kişileştirmeler aynı öykülerin farklı sözcüklerle anlatılmasından başka bir amaca hizmet etmemektedir. Tüm diğer Hollywood filmleri gibi kara filmler de sosyo-kültürel açıdan belirli bir söyleme hizmet etmektedirler. Kara filmi sıradanlaştıran olgu onun bu –kendini gizleyen- özelliğidir.

İşte üzerinde durulması gereken asıl nokta da budur: kara film gerçekten ‘toplumsal değerleri pekiştirici ve olumlayıcı tavra ters’ mi düşmektedir? ‘Kuşkucu, kötümser ve karamsar bir bakışın’ izleyiciye dayatılmasını mı sağlamaktadır? *Yapım Yönetmeliği*’nin gücünü yitirmediği bir süreçte bu ne kadar mümkün olabilir? Amerikan sinema sektörünün, stüdyo sisteminin en güçlü olduğu dönemde kendi geleneklerine karşı gelebilmesinin imkanı var mıdır? Hollywood temellerini üzerine kurduğu tutucu Amerikan rüyasına mı sırtını dönmektedir? Kara film işte bu soruların test alanı olacaktır.

Bu soruların yanıtlarını kara film yapımları arasında aramadan önce kara filmi doğuran sosyo-kültürel ve ekonomik koşulların incelenmesi gerekmektedir. Ancak bu yol ile kara filmlerin eleştirmenlerce hangi bağlamlarda eleştiri konusu haline getirilerek, ne tür okumalardan geçirildiği anlaşılabilir ve ne denli ‘kötümser’ oldukları sınanabilir.

2.2 Kara Filmi Doğuran Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Koşullar ve Kara Film Anlatısı

Metin içinde şu ana dek görüldüğü ve bundan sonra da görüleceği üzere kara film eleştirmenler tarafından karamsar, kötümser, eleştirel, yıkıcı ve gerçekçi olarak tanımlanmıştır. Bu yaklaşımlardaki haklılık payı ise ancak dönem incelemesi ile daha dolaysız biçimde anlaşılabilir.

Kara film çekildiği zamanın ve mekanın filmidir. Western filmleri gibi 100 yıl öncesini ya da bilimkurgu filmleri gibi başka galaksileri konu edinmez. Kara

²⁹⁸ Aktaran Girginkoç, *a.g.e.*, s. 136.

filmler savaş ve savaş sonrası Amerikan şehirlerinde yaşanır. Örneğin *Double Indemnity* 1944 yılının Los Angeles şehrinde geçer, *Scarlet Street* ise 1945 yılının New York'unda. Ancak asıl sorun bu zaman ve mekan temsillerindeki gerçeğe uygunluk ve tutarlılıkta yatmaktadır. Kara film gerçek zaman ve gerçek mekana bağlı kurmaca bir evren mi yaratmaktadır?

Pek çok sinema tarihçisi ve eleştirmen için kara filmlerin ilk örneği sayılan *Maltese Falcon* filminin yapım yılı olan 1941 aynı zamanda ABD'nin II. Dünya Savaşı'na girdiği yıldır. Bu tarihsel rastlantının biçim ve içerik düzeyinde de kara filmi etkilediği dile getirilirken yine pek çok eleştirmen II. Dünya Savaşı ve sonrası dönem ile kara filmler arasında ifade biçimine dayalı bir bağlantıya işaret eder. Onlara göre kara filmin karamsar, kötümser ve yıkıcı atmosferinin oluşturulmasındaki en önemli etken savaştır.

Hirsch 1946 yılında, ancak savaş bittikten sonra, bugün kara film olarak adlandırılan yapımları izleyen ve değerlendiren Fransız eleştirmenler için şu saptamayı yapar: “*Bir enerji ve güven kaybı ve geleneksel Amerikan ideallerine karşı giderek artan bir hayal kırıklığı gördüler*”²⁹⁹. Krutnik ise savaş sonrası suç filmlerinde belirgin bir eğilim olduğunu söyler: “*Savaş sonrası Amerikan toplumuna ait değerlerin eleştirilmesi*”³⁰⁰. McArthur ise savaşı, bir diğer Amerikan travması olan, Büyük Buhran ile bağlar ve şunu iddia eder: “*McArthur, kara filmin çıkışını hazırlayan toplumsal ve siyasal gelişmelerin ardında Ekonomik Bunalım, İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş'ın yarattığı belirsiz durumun neden olduğu güvensizlik ve korku durumunun yattığını belirtir*”.³⁰¹

Peki ama savaş gerçekten ABD toplumunun değerlerini kökünden sarsmış mıdır? Savaş kültürel ve ekonomik yaşamda radikal çöktümlere neden olmuş mudur? Savaşın ardından ülkeye ağır bir karamsarlık çökmüş müdür? Bu soruların yanıtlarını bulmak için 7 Aralık 1941 tarihine dönmek gerekmektedir.

O güne değin İngiltere başta olmak üzere müttefik kuvvetlerin destekleyicisi ve tedarikçisi sayılan ABD 7 Aralık 1941 günü Pearl Harbor askeri limanında

²⁹⁹ Hirsch, **a.g.e.**, s. 9.

³⁰⁰ Krutnik, **a.g.e.**, .s x.

³⁰¹ Aktaran Girginkoç, **a.g.e.**, s. 126.

Japonların saldırısına uğramış ve bir gün sonra da savaşın aktif taraflarından biri haline gelmiştir.

Büyük Buhran'dan sonra *Yeni Düzen* politikalarıyla ekonomisini ayağa kaldırmaya çabalayan ABD için Pearl Harbor saldırısı müthiş bir birleştirici itki yaratmıştır. Bu dönemi ele alan tarihçiler bu itkiyi özellikle vurgular. Örneğin Richard Polenberg şöyle belirtir: “*Pearl Harbor’a yapılan saldırı toplumda bir birleştirici güç olarak savaşın potansiyelini açıkça göstermiştir.*”³⁰². Nevins ve Commager de aynı hususun altını çizer: “...[Saldırı] *başka hiçbir şeyin yapamayacağı şekilde bu ulusu birleştirdi, bütün kaynaklarını ve enerjisini savaşa bağladı, geniş üretim kapasitesini en üst noktaya ulaştırdı*”³⁰³.

Yukarıda da belirtildiği gibi Pearl Harbor saldırısı gerçekleştiğinde ABD'nin Büyük Buhran'ın tüm yıkıcı etkilerini atlattığını, ekonominin tutarlı bir seyir halinde bulunduğunu ve işsizliğin yok edildiğini söylemek mümkün değildir. Claude Julien bunu rakamlarla ifade eder: “*1937 yılında bir gerileme olmuş, 1938’de 10 milyondan fazla işsiz kaydedilmiş, 1939’da bu rakam 9 milyona inmiş, 1940’da 8.120.000, yani çalışan nüfusun %15’ini bulmuştur.*”³⁰⁴

Pearl Harbor'un ulusal birleştirici etkisiyle birlikte erkekler askere gitmek için orduya kaydolmaya başladığında işsizlik oranı da azalır. Bununla birlikte iş sahibi erkekler de askere gittiği ve savaş malzemelerinin üretimi için yepyeni iş alanları açıldığı için ortaya çıkan iş gücü boşluğu ülkenin çalışmayan kesimleriyle doldurulur. “*Bu alanlar neredeyse bir gecede kadınlar, okulu bırakmış gençler (teenagers), Meksikalı göçmenler, zenci marabalar, çok yoksul göçebeler ve hatta, küçük boyutları uçak kokpitlerinde çalışmaya elverişli olduğu için, cücelerle doldurulur.*”³⁰⁵ Böylece ABD’de tam istihdam sağlanmış olur*.

³⁰² Richard Polenberg, **One Nation Divisible: Class, Race and Ethnicity in the United States Since 1938**, Viking Press, New York, 1980, s. 46.

³⁰³ Nevins ve Commager, **a.g.e.**, s. 407.

³⁰⁴ Claude Julien, **Amerikan İmparatorluğu**, çev.Tahsin Saraç ve Aysel Gülercan, Hitit Yayınları, Ankara, 1969, s. 258.

³⁰⁵ David H. Lippman, “Labor and Employment”, **The Great Depression and the World War II**, Ed. Rodney P. Carlisle, Facts on File, New York, 2009, s. 176.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Himmelberg, **a.g.e.**, s. 20 ve Julien, **a.g.e.**, . 265-266.

Daha önceleri iş yaşamıyla bağlantısı minimum düzeyde olan kadınların iş yaşamına girmeleri toplumsal dokuda önemli değişikliklere neden olmuş, kadınlar erkeklerle birlikte birer güç öznesi haline gelmişler ve bağımsız bireyler olarak ekonomik özgürlüklerini ellerine almışlardır. Bu nedenle de erkeğe bir tehdit olarak algılanmışlardır.

Kadınlar, savaşın başlaması ve cepheye giden erkeklerin iş sahasında boşluklar yaratmasının ardından kamyon şoförlüğünden kaynakçılığa, savaş uçağı imalatından inşaat sektörüne, fabrikaların montaj hatlarından ordu birliklerine kadar pek çok alanda erkeklerin hakim olduğu alanlara nüfuz etmişlerdir.

Kadınların bu çabası kimi durumlarda tutucu çevreler tarafından yadırganmış olsa da savaş zamanı kurulan ve -Maltby'nin çok kısa ama önemli tanımlamasıyla- "*propaganda amacı ulusu bir bütün haline getirip*"³⁰⁶ savaş gayretini körüklemek olan OWI (Office of War Information) tarafından desteklenir. Hatta öyle ki OWI eğitim kitapçığında kadınlar çalışmaya sevk edilir (üstelik hem sivil cephe de hem de savaş cephesinde).

Dana Polan durumu şöyle özetler: "*[Çalışma hayatı] ev işleri ile bir çelişki şeklinde temsil edilmez... OWI'nın Women's Radio War Program Guide (Nisan 1944) içindeki sözleriyle şu belirtilir: 'Aylar süren eğitim sonunda hiçbir WAC* üyesi toz kaplamış köşeler ya da dağınık büro çekmeceleri ya da dolapları nedeniyle yargılanamaz, suçlu görülemez'*"³⁰⁷

OWI'nın savaş döneminde çalışan kadınlara gösterdiği bu destek kültürel ve geleneksel olarak kadınların yerinin ev olduğuna inanan kesimleri susturmayı başarmış, kadınları iş yaşamının ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Öyle ki;

"1940 yılında kadınların %90'ı 10 iş kategorisinde çalışmaktadır: beyazlar öğretmenlik, hemşirelik, sosyal hizmetler ve memurluk gibi alanlarda görev almakta, Afrikalı Amerikalılar ve Latinler ise ev işleri hizmetlisi olarak çalışmaktadır... II. Dünya savaşının sonlarına doğru 19 milyondan fazla kadın iş yaşamındadır ... ve bunların 14 milyonu endüstriyel

³⁰⁶ Maltby, a.g.e., (1994), s. 44.

* WAC: Women's Army Corps – Ordu Kadın Müfrezeleri. Bu askeri birlikte görev alan kadınlar çoğu zaman sivil cephede çalışmakla birlikte nadiren de olsa savaş alanlarında da hizmet vermektedirler. WAC üyesi kadınlar ordu içinde hemşirelik veya öğretmenlik gibi kadınlara özgü addedilen görevlerde değil, erkek askerler gibi savunma alanlarında görev almaktadırlar.

³⁰⁷ Dana Polan, **Power and Paranoia – History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950**, Columbia University Pres, New York, 1986, s. 81.

*alanlarda, 2 milyonu ise savunma sahasında görev almaktadır. Savaş bittiğinde Afrikalı Amerikalılar ve kadın işçiler çok daha güçlü ve yetki sahibidir.*³⁰⁸

Savaşın ekonomik olarak olumlu etkisi sadece kadınlar ya da ABD'nin azınlıkları üzerinde değil, genel olarak tüm ekonomi üzerinde hissedilmektedir. Hatta Büyük Buhran'dan sonra yürürlüğe giren ve bir kurtarıcı olarak görülen *Yeni Düzen* ekonomik programlarının çoğu 1943 yılında ekonominin düzelmesiyle birlikte terk edilir. Bu anlamda ABD'yi 1929 Buhranının yıkıcı etkilerinden kurtaran olgunun II. Dünya Savaşı olduğu –yeniden- ifade edilebilir.

Genel olarak ABD'nin Batı bölgeleri savaş zamanı endüstriyel olarak büyük ilerlemeler kaydetmiş, buna bağlı olarak büyük göçler almış, hükümet bu endüstri merkezlerini desteklemiştir. Hatta savaş döneminde ulusa hakim olan birlik duygusuna uygun biçimde sendikalar da grevsizlik anlaşması imzalamışlar ve hükümetin savaş önlemleri dahilindeki yaptırımlarına ses çıkarmamışlar ve grev eylemlerinden uzak durmuşlardır. Büyük üreticiler de birlik olmaya önem vermişlerdir. Hatta otomobil fabrikası sahipleri savaş süresince otomobil üretimine son vermiş, bunun yerine savaş malzemeleri yapımına yönelmişlerdir. *“Otomobil üretimi 1942 yılında sona ermiş (savaş boyunca toplamda sadece 139 otomobil üretilmiştir) ve tek başına Ford'un fabrikası tüm İtalya'da üretilenden fazla ordu malzemesi üretmiştir.*³⁰⁹

Federal hükümetin de desteği ve gelişen ekonomi maaşlara da yansımış ve önemli artışlar kaydedilmiştir. Kimi yerde %70'lere varan artışlar yaşanırken genel olarak savaş öncesi ve dönemi arasındaki artış %50 civarındadır: *“Ortalama haftalık kazanç 1939'da 24 \$ iken, 1944 yılında 36.72 \$'a sıçramıştır*³¹⁰. 1930'lu yıllarda Büyük Buhran nedeniyle boş duran fabrikalar savaşla birlikte savaş uçakları ve tanklar üretmeye başlamıştır (savaştan sonra ise araba, buzdolabı gibi aile tüketimine yönelik araçları üreteceklerdir).

³⁰⁸ Lippman, **a.g.e.**, s. 177-179.

³⁰⁹ **y.a.g.e.**, s. 177.

³¹⁰ **y.a.g.e.**, s. 180.

Özetle, “dini ve mesleki sınıflar dışında, toplumun hemen her bölümü, işçiler, çiftçiler, işadamları ve para işleten sınıf o zamana kadar görülmemiş bir refaha kavuştular”³¹¹.

Savaş sonrası iyimser atmosferin en güzel örneği ise 1946 yılından sonra doğum oranlarındaki artış olmuştur. “Baby Boom” (bebek patlaması) adı verilen bu olayla birlikte Büyük Buhran’dan sonra hızla düşen doğum sayısındaki artış bir anda en yüksek seviyesine ulaşmış ve 1970’lere değin devam etmiştir. Ayrıca savaştan dönen erkeklerle aileler yeniden bir araya gelmiş ya da yeni aileler kurulmuş, bu aileler ev sahibi olmuşlar, banliyölerde huzur içinde bir yaşama kavuşmuşlar, gençler düzenli eğitime ve işe sahip olmuşlardır. Tüm bunlar Büyük Buhran döneminde imkansız gibi görünen ilerlemelerdir. Üstelik bunların hemen hepsi 4 yıl gibi süre içinde, savaş döneminde gerçekleşmiş ve savaştan sonra da refah içinde bir yaşam sürekliliğini korumuştur.

Yine Büyük Buhran’dan sonra, özellikle 1933 yılında, neredeyse toplumun tamamını etkileyen işsizlik ve kölelik gibi bir çalışma hayatı savaşın sona ermesiyle yerini çok daha insanca koşullara bırakmıştır.

“İşyerinde şiddet, katliam, sendikaya üye olmayı zorla yasaklama, radikal sendikalar, 12 saatlik çalışma, şirket ajanlığı ve çocuk işçilik sona ermiş, ...en önemlisi Amerikan işçisi önceki dönemdeki kölelik benzeri iş yaşamından kurtulmuştur... Daha güvenli çalışma koşulları ve hem çalışan kişinin kendisi hem de çocukları için daha iyi bir yaşam ortaya çıkmıştır”.³¹²

Savaşın ardından oluşan ekonomik anlamda iyimser havayı David Harvey de *Postmodernliğin Durumu* adlı kitabında sıkça tekrarlarlarken şu açıklamayı ısrarla vurgular: “Savaş sonrasının uzun canlılık dönemi”³¹³. Ayrıca Harvey daha savaş sürerken küresel ekonominin ABD’ye bağımlı hale geldiğini de ekler: “1944 Bretton Woods anlaşması doları dünyanın rezerv parası yaparak dünyanın ekonomik gelişmesini ABD’nin maliye ve para politikalarına yakından bağımlı hale getiriyordu.”³¹⁴ Harvey’in aksine pembe bir Amerika tablosu çizmeyen Telotte ise savaşın ardından yaşanan normale dönüş sürecinin tatminkar olmadığını vurgularlarken savaş sonrası ABD’ye hakim olan sıkıntıları kısaca şöyle özetler: “Aşırı boyutlara

³¹¹ Nevins ve Commager, **a.g.e.**, s. 415.

³¹² Lippman, **a.g.e.**, s. 182-183.

³¹³ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu – Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 149 ve 155.

³¹⁴ **y.a.g.e.**, s. 160.

ulaşmış enflasyon, işsizlik, iş yaşamında ihtilaflar, değişen toplumsal doku ve soğuk savaşa dair hızla artan endişeler.”³¹⁵

Görüleceği üzere yukarıda farklı tarihçilerin ortaya koyduğu bu tarihsel gerçekler pek çok kara film eleştirmeninin savaş sonrası ABD toplumuna ilişkin görüşleriyle ters düşmektedir. Örneğin Schatz kara film ile geleneksel Amerikan değerleri arasında ters orantı olduğunu düşünür: “[Kara film] ... karmaşık ve genellikle çelişkili toplumsal, politik, bilimsel ve ekonomik gelişimler karşısında belirli geleneksel Amerikan değerleriyle ilgili giderek artan hayal kırıklığını gözler önüne serer.”³¹⁶

Burada, yukarıda verilen tarihsel bağlam ile Schatz’ın tasviri arasında bir tutarsızlık mevcuttur. Savaş sonrası Amerikan değerleri gerçekten sarsılmış mıdır ve kara filmin tasvir ettiği ortam gerçeği yansıtmakta mıdır? Bir başka yazar kara film ile ahlak arasında bir ilişki ortaya koyar: “*Kara film savaş sonrası Amerika’ya karanlık bir ayna tutarak onun ahlaki anarşisini yansıtır.*”³¹⁷ Bağımsız kadını istisnasız her filmde cezalandıran, orta-sınıf yerine daha yüksek bir sınıfa mensup olmak isteyen bireye haddini bildiren, suçu asla cezasız bırakmayan, kolay para ve cinsel cazibeye yönelen her erkeği –öyle ya da böyle- iğdiş eden kara filmlerin hangi toplumsal gerçeklik bağlamında ahlaki anarşiyi yansıttığı yeniden düşünülmelidir. İleride de örnekleri ile gösterileceği gibi kara filmler ahlaki anarşiden çok, ahlaki söylemlerin birer ibret öyküsü şeklinde tekrarlandığı ve *Yapım Yönetmeliği*’ne uygun olarak dile getirildiği mesellerdir. James Chapman’ın aşağıdaki saptaması Schatz ve Cook’a bir yanıt niteliğindedir: “*Kara filmin statüsünü estetik bir yapı olarak tanımlayan sinema kuramcılarına göre ise bu filmler topluma bir ayna tutmaktan çok, biçimsel nitelikleri ve görsel stilleriyle kendilerine has bir dünya görüntüsü yaratırlar. Bu filmsel bir dünyadır ve gerçek bir dünyanın bir imajı olmak zorunda değildir.*”³¹⁸

Elbette savaştan sonra, barış zamanı bile dünyanın hiçbir ülkesinde mevcut olmayan, tamamen sorunsuz bir ABD yoktur ortada. Örneğin ülke tarihinde 4 kere

³¹⁵ Telotte, *a.g.e.*, s. 4.

³¹⁶ Schatz, *a.g.e.*, s. 113.

³¹⁷ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, W W Norton & Co Inc, Londra, 1990, s. 471.

³¹⁸ Chapman, *a.g.e.*, s. 179-80.

üst üste başkan seçilen Roosevelt gibi halk tarafından çok sevilen bir ulusal liderin savaşın bitmesinden birkaç hafta önce hayatını kaybetmesi ülke genelinde derin bir üzüntüye neden olmuş, ABD bir bakıma baba figürünü yitirmiştir. Roosevelt gibi bir başkanın ardından atom bombalarının atılması emrini veren Truman'ın halkın gönlündeki yeri selefinin yanına bile yaklaşmamaktadır. Bununla birlikte savaşın ardından grevsizlik anlaşmasını devam ettirmek isteyen Truman 1945-46 yılları arasında ABD'nin gördüğü en büyük grev dalgasının mimarı olmuştur.

Dana Polan tam da bu noktada kadınlar üzerinden şu saptamada bulunur: *“Savaşın bitimine çok yaklaşıldığı bir süreçte yapılan araştırmalar kadınların %80-90'ının savaştan sonra da çalışmaya devam etmek istediklerini ortaya koymuştur.”*³¹⁹

Gerçekten de savaşın ardından egemen söylem savaştan dönen erkeklerin işlerini yeniden geri almalarını destekliyor, bu erkekler için yeni iş sahalarının açılmasına ilişkin yasal düzenlemeler yapıyor (1944)* ve kadını yeniden ev içi yaşamın içine itiyor, anne ve eş olarak rolünü yeniden vurguluyordu. Her ne kadar bu söylem karşılık bulduysa da kadınların tamamı iş yaşamından çekilmedi. Yukarıda da belirtildiği gibi kadınlar ve azınlıklar savaş zamanı ele geçirdikleri gücü asla geri vermediler. Erkeğin kadın nedeniyle duyduğu endişe ve ekonomik anlamdaki iğdiş edilme korkusu melodram gibi klasik Hollywood filmlerinin yananlamalarını oluştururken, kara filmlerde kadından duyulan korku neredeyse anlatının merkezini oluşturur.

Erkek egemen yapının kısa süreli sarsıntılar geçirdiği savaş sonrası dönem hem erkekler hem de kadınlar için baştan sona tatmin edici olmasa da (tarihin herhangi bir anında ve dünyanın herhangi bir köşesinde baştan sona tatmin edici ve mükemmel olabilen bir sistem yapısı varsa eğer) savaş öncesi dönemle karşılaştırılmayacak kadar refah doludur. Bu nedenle toplumsal bir çöküşten, aile yaşamının –özellikle savaş sonrası- parçalanmasından, genel bir sefaletten, ekonomik olarak tükenmişlikten, topyekun bir karamsarlıktan ve şiddetten söz edilemez (yaşanan örnekler de geneli değil, genel ile karşılaştırılmayacak kadar küçük bir oranı temsil eden örneklerdir). Ayrıca kara filmlerde sıkça ifade edildiği gibi toplum

³¹⁹ Polan, **a.g.e.**, s. 9.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Girginkoç, **a.g.e.**, s. 133.

suç batağına saplanmış bir psikolojik durum içinde de değildir. ABD suç istatistikleri bunu zaten ortaya koymaktadır:

“[1919-1933 arası] içki yasağı süresince cinayet sayısında artış yaşanmış ve ulusal cinayet oranı 1918’de her 100.000 kişide 6.5’ten ... 1933 yılında 9.7’ye fırlamıştır. Bunun ardından 1970’lere değin uzun süreli bir düşüşe geçmiştir. [Büyük Buhran’dan sonra] Şehirlerde hırsızlık ve soygunculuk sıradan hale gelmiş ve fahişelik hiç olmadığı kadar yaygınlaşmıştır... FBI bu olaylar üzerine J. Edgar Hoover yönetiminde [1935 yılında] kurulmuştur.”³²⁰

Kara film üzerine çalışan eleştirmen ve sinema tarihçilerinin belirttiğinin aksine II. Dünya Savaşı sonrası ABD suça boğulmuş bir alan gibi görünmemektedir. Ancak şunu tekrar etmekte fayda var ki elbette suçun tamamen önüne geçilmiş ve suç eylemleri topyekun ortadan kaldırılmış bir ulusal yapı da söz konusu değildir. Böyle bir yapı dünyanın hiçbir yerinde şimdiye kadar mümkün de olamamıştır, kaldı ki ABD’nin geniş etnik yapısı, nüfusu ve birkaç yüzyıllık tarihi buna uygun da değildir.

ABD için 1941 yılının sonunda başlayan savaş ve savaş seferberliği her sektörü etkilediği gibi sinema endüstrisini de etkilemiş, yıldız oyuncularından (örneğin Clark Gable, James Stewart, Douglas Fairbanks) set çalışanlarına, yönetmenlerden senaryo yazarlarına kadar pek çok Hollywood emekçisi savaşa fiili olarak katılmak üzere ABD dışındaki cephelere gitmişlerdir (yıldız oyuncular cephede savaşmaktan çok, askerlere moral vermek üzere cephede bulunmuşlardır).

Bununla birlikte izleyici sayısı savaşla birlikte artmaya başlamış ve savaştan hemen sonra (1946 yılında) erkeklerin de savaştan dönmesiyle birlikte rekor düzeye ulaşmıştır. Sinema sektörü de bu talebi karşılamak üzere yılda 500 film yapmaya başlamıştır*. Bu talebin ve arzın nedeni daha çok savunma sanayisinin şehir bölgelerinde yoğunlaşmasından kaynaklanmaktadır. Savaş döneminde bu sektörde çalışan çok sayıda işçi oluşan iş boşluğunu doldurmak üzere şehir alanlarına göç etmiş, bu şehir alanlarındaki büyük sinemalar da yüksek sayıda izleyiciye kapılarını açmışlardır. Ekonomik refahın izleyici sayısında artış meydana getirdiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır.

³²⁰ Frank R. Durr, “Crime and Violence”, **The Great Depression and the World War II**, Ed. Rodney P. Carlisle, Facts on File, New York, 2009, s. 151.

* Ayrıntılı veriler için bkz. Black, **a.g.e.**, s. 149 ve Chapman, **a.g.e.**, s. 111 ve 125.

İzleyici sayısının rekor düzeye ulaştığı ve bir yılda yapımı gerçekleşen film sayısı 500'ü bulduğu bu süreçte senaryo sıkıntısı çeken Hollywood kasasındaki öykülere yönelmiştir. Bu öykülerin çoğu Büyük Buhran sırasında yazılan ve Hollywood'un aşına olduğu ışıltılı dünyalardan uzak roman ve hikayelerdir. O ana kadar filmleştirilmemelerinin nedeni de zamanında Breen ve Hays tarafından yapılmalarına izin verilmemesi ve bu senaryoların topluma zararlı anlatılar olarak addedilmesidir. II. Dünya Savaşıyla birlikte gelen reel şiddet bu öykülerdeki imaya dayalı şiddetin yanında çok daha sert kaldığından artık bu senaryoların filme çekilmesine ciddi ölçüde bir tepki gelmemiştir. Bu anlamda II. Dünya Savaşı ile birlikte Hays Bürosunun ve PCA'nın 'yumuşadığı' ve en azından şiddet –ve bir nebze de olsa- cinselliğe tolerans tanıdığı söylenebilir.

Savaş zamanı sinema üzerinde PCA'dan daha etkili olan bir kurum varsa o da OWI (Savaş Enformasyon Bürosu) olmuştur. OWI 1942 yılında kurulmuş ve savaşın sonuna dek varlığını korumuştur. Amacı ise hem cephede hem de yurtda savaş yanlısı ideolojiyi empoze etmek ve bunun propagandasını yapmak ve denetlemektir (bir diğer işlevi de, yukarıda belirtildiği üzere kadınları boş iş alanlarına yönlendirmektir). Bu propagandanın en etkin ayaklarından biri olarak da sinema endüstrisi görülmüştür. Bu nedenle OWI filmlerin içeriklerine müdahale etmekten çekinmemiştir. Örneğin OWI filmlerde izleyicinin kendisine şu soruları sormasını arzulamaktadır: “*Komşularınız hava akınına karşı kendilerine verilen talimatları yerine getiriyor mu? ... Askerlere yardımcı olmak üzere yiyecek, giyim, ulaşım ve sağlıkla ilgili tasarruf yapıyor musunuz? ... asılsız dedikodular yaymayı reddediyor musunuz?*”³²¹

Her ne kadar Hollywood filmleri OWI'nın savaş propagandasına hizmet etmeyi taahhüt etse de pek az film gerçek anlamda bu amaç için yapım sürecine girmiştir. Krutnik bu durumu şöyle ifade eder: “*Savaşla ilgili filmlerin oranı 1943 yılında, %29 ile zirve noktasına ulaşmıştır (azımsanmayacak bir oran olmakla birlikte ezici bir çoğunluk değil)*”³²².

³²¹ Polan, a.g.e., s. 79.

³²² Krutnik, a.g.e., s. 37.

%29'luk oran dışında kalan yapımlardan olan kara filmlerde savaşa dair göndermelerle nadiren karşılaşılır. Hatta 1945 yılında kara filmler üzerine yazılan ilk yazı sayılan Lloyd Shearer'in *New York Times Magazine* dergisinde yayınlanan makalesinde bu filmlerle (o dönemde kara film diye bir kavram ortada yoktur) savaş arasında şöyle bir bağlantı/sızlık vardır: “[kara filmlerin] *Savaşla ya da savaşın toplum üzerindeki etkisi ile ya da bunun gibi ıvır zıvırlarla hiçbir ilişkisi yoktur. Eğer Billy Wilder **Double Indemnity** filmini 1935 yılında çekseydi de, en az şu anda olduğu kadar ilgi görürdü.*”³²³

Raymond Durnat da 1970 tarihli yazısında kara filmlerin 1940'lar içinde doğuşunu ve savaş sonrası kendine has durumunu normal karşılar ve bunu şöyle değerlendirir: “1940'ların sonunda Hollywood 1930'lara nazaran daha karanlık öyküler anlatıyordu çünkü artık daha güvende ve refah içinde olan izleyicisi [filmlerle] *şenlendirilmeye ihtiyaç duymuyordu.*”³²⁴ Savaş sonrasında işsizlik, evsizlik, sefalet ve açlık 1930'lardaki gibi bütün sorunların ana kaynakları değildir. Bu nedenle rengarenk ve görkemli yapımlar ve mutlu sonu hak eden karakterlerin yer aldıkları filmler savaş ve sonrasında yerlerini siyah beyaz, karanlık ve çoğu B sınıfı olan yapımlara ve cezalandırılmayı hak eden karakterlerin yer aldıkları filmlere (bu anlamda ahlaki söylem açısından kara filmlerde herhangi bir değişiklik yoktur) bırakmışlardır. Bu değişimlerin izleyiciyi şaşırtması, heyecanlandırması ve yeni bir talep yaratması kaçınılmazdır. Kara filmler bu talebin arzını teşkil etmiş, kendilerini tekrarlayarak 1950'lere gelirken miadını doldurmuş, 50'lerin başında görsel yapılarını koruyarak sıradan macera filmleri haline gelmiş, 60'lara doğru da kendi kendilerini tamamen ortadan kaldırmışlardır.

Savaş ve savaş sonrası filmsel anlatılarda da farklılıklar meydana gelmiştir. Polan bunları kısaca şöyle özetler:

*“Savaş Amerikan temsilleri için yeni ihtiyaçlar doğurmuş fakat savaş sonrası bu temsiller kısmen değişmiştir. Zafer sonrası doğacak yeni dünya ile ilgili söylemler yerini korurken savaş zamanı yaşam tarzının terk edilmesi gerektiği (özellikle kadının evdeki basmakalıp konumuna dönmesini savunan söyleme geri dönüş) vurgulanmıştır.”*³²⁵

³²³ Lloyd Shearer, (1945), “Crime Certainly Pays on Screen”, **Film Noir Reader 2**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 2003, s. 15.

³²⁴ Raymond Durnat, “Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir”, **Film Noir Reader**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 1996, s. 37.

³²⁵ Polan, **a.g.e.**, s. 8.

Kara filmler de bu temsil biçimlerini yineler ve Amerikan sinema sektörüne özgü ahlaki söylemi yeniden üretirken biçimsel anlamda Klasik Hollywood kalıplarıyla çelişirler. Bordwell, Staiger ve Thompson bunu bir meydan okuma olarak değerlendirir ve dört ayrı alan içinde kategorilendirir. Bu alanlar şunlardır: “1. Psikolojik nedenselliğe saldırı; 2. Heteroseksüel romans vurgusuna meydan okuma; 3. Mutlu sona saldırı; 4. Klasik tekniğin eleştirisi.”³²⁶

Yazarların belirttiği alanlar (özellikle üçüncü alan) sorgulanmaya açıktır. Öncelikle kara filmler birey üzerine yoğunlaşan ve onun psikolojik durumu etrafında şekillenen öykülere sahiptir. Ancak psikolojik olarak heteroseksüel bir yapının dışına çıktıklarını ifade etmek çok doğru değildir, zira kara filmler, kadınların kötü olduğu ve erkeklerin ortak, yardımcı veya baba oldukları anlatı çerçeveleri içinde erkek erkeğe ilişkiyi cinsellik bağlamında değil, daha çok ahbablık ekseninde ele alır. Eğer bir meydan okuma varsa bu heteroseksüelliğe değil, romansa karşı bir hamledir. Ayrıca Hollywood’un temel anlatı taşlarından biri olan heteroseksüel aşkı reddeden her kara film karakteri (başta kadın olmak üzere) cezalandırılmaktadır. Bu cezalandırma pratiği üçüncü alanı da nispeten geçersizleştirmektedir. *Yapım Yönetmeliğine* uygun olarak her ‘kötü’ karakter işlediği suçun cezasını çekmek zorundadır. Kara filmler de olay örgülerini ‘kötü’ karakterler çevresinde kurduğundan bu karakterlerin cezalandırılması mutlu sona saldırı olarak yorumlanamaz. Aksi halde ‘kötü’ olan bir karakterin işlediği suçun bedelini ödememesi ve cezalandırılmaktan kurtulması mutlu sonu oluşturan niteliklerden değildir. Kara filmlerdeki mutlu sona saldırı bu gibi argümanlarla derinlemesine tartışılabilir olsa da kesin olan tek bir husus vardır ki o da ahlaki söylemin dokunulmazlığının korunmasıdır. Dördüncü alan ise sadece kara filme özgü olmayan görsel ve anlatım tekniklerinin sanki ilk kez ortaya çıkıyormuş gibi bu yapımlar üzerinden yorumlanmasıdır. Kara filmi teknik ve görsel bir devrim olarak ele alıp Alman Dışavurumculuğunu, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini, Hard-Boiled edebiyatı, Amerikan ‘Crime Doesn’t Pay’ ve ‘March of Time’ dizilerini ve savaş zamanı hükümetçe yapımlara getirilen bütçe azaltma ve aşmama talimatlarını görmezden gelmek sakıncalıdır.

³²⁶ D. Bordwell, J. Staiger ve K. Thompson, *a.g.e.*, s. 75.

Bu dört alanı dikkate alan yazarlar kara filmlerle klasik Hollywood arasında bir uyumsuzluk hissetmişler hatta 1946 yılında kara filmlerin klasik Hollywood ile olan uyumsuzluklarıyla tanımlandığını belirtmişlerdir³²⁷.

Frank Krutnik de klasik kurmaca filmlerde temel karakterlerin ve eylemlerin iki eksende ilerlediğini ifade eder. Bunlar suçun çözümü ve heteroseksüel aşktır. Yazar aynı zamanda bir Hollywood anlatısında mevcut düzenin önce bozulduğunu sonra da yeniden tesis edildiğini belirtir³²⁸. Bu açıdan bakıldığında da kara filmlerin olay örgüsü, içerik ve söylem bazında klasik Hollywood anlatılarından pek de kopmadığı görülecektir. Zira kara filmin doğuşunu sağlayan filmler suçun çözümü üzerine odaklanan gizem ve özel dedektif filmleridir (*Laura, Maltese Falcon, Murder My Sweet*. Hatta *Double Indemnity* filminde ana karakter Walter'ın işlediği cinayeti ortaya çıkarmaya çalışan Keyes adlı karakter de bir çeşit dedektif olarak yorumlanabilir [filmde Edward G. Robinson'un oynadığı Keyes karakteri sigorta şirketinde Walter'ın müdürü olarak çalışan bir karakterdir]).

Kara filmin dedektif karakteri Sherlock Holmes ya da Hercule Poirot tarzı üst sınıfa ait dedektiften oldukça farklı olarak daha çok Hard-Boiled edebiyat evrenine ait, hayatın sillesini yemiş, bilgili olmaktan çok deneyimli, görgülü olmaktan uzak ve süper kahraman olamayan bir karakterdir. Ama yukarıda Krutnik'in de belirttiği klasik Hollywood anlatı kalıplarına uygun olarak, bu karakter de suçun çözümü ve heteroseksüel aşk peşinde koşmakta ve bu anlatı eksenini devam ettirmektedir.

Özel dedektife bu biçimde yapılan vurgu Hollywood sineması uyuşmalarına aykırı olarak nitelendirilmektedir. “30’ların Hollywood dedektif filmleri – özellikle 1934’ten sonra, yani Yapım Yönetmeliği’nin yaptırım gücü kazanmasının ardından-komedi-gerilim tarzına kaymıştır.”³²⁹

Nino Frank’ın 1946 tarihli yazısı 30’lar polis/dedektif filmleri ile ve 40’lara ait kara filmler hakkında önemli bir karşılaştırma içermektedir: “Bu gibi filmlerden

³²⁷ y.a.g.e., s. 75

³²⁸ Krutnik, a.g.e., s. 4 ve 7.

³²⁹ Walker, a.g.e., s. 9.

sonra [kara filmler] klasik polisiye filmlerindeki figürler vitrin mankenleri gibi görünmektedir”³³⁰.

Kara filmlerin pek çok örneğinde ‘katil kim’ sorusunun yerini ‘karakter bunu neden yaptı?’ sorusu almış ve gizem ögesi ortadan kalkmıştır (klasik kara filmin temel taşlarından sayılan *Maltese Falcon*, *Mildred Pierce* ve *Laura* ‘katil kim’ sorusu üzerinden ilerler. Fakat özellikle *Mildred Pierce*’da olay örgüsü ‘katil kim?’ kadar önem kazanmaktadır). Eserleri kara film klasikleri arasına girmiş olan James M. Cain de kendi eserlerinde ‘gizem’ olgusunun olmadığını ifade etmiştir.* Ancak tüm bunlara rağmen kara filmin ilk evresinde stüdyo yapımı (stüdyo içi çekimler) dedektif filmleri ön plana çıkmaktadır.

Kara film içinde Dedektif karakteriyle birlikte suç ve suçlular da ortaya çıkmıştır ki, bu karakterlere yaklaşım, kara filmin temel özelliği haline gelmiştir. Dennis Broe konuyla ilgili olarak Schrader’ın kara filmin ilk dönemi olarak tarihlediği 1941-1944 arası için şöyle bir not düşer: “*Bu dönemin suç filmlerinde ana figür hard boiled dedektiftir. Bu karakter polis ile suçlu arasında bir yerlerde konumlanmaktadır.*”³³¹ Hollywood yapımlarındaki sevimli, çekici ve mantıklı karakterlerin yerine, kara filmlerde itici karakterler ortaya çıkmış ve anlatı da bu karakterlerin öykülerini anlatmıştır. Bu anlamda kameranın iyi ile kötü arasında konum değiştirdiği ancak ahlaki söylem bazında herhangi bir tutum değiştirmedeği söylenebilir. Ayrıca neredeyse tüm kara filmlerde izleyicinin sempati beslediği karakter doğuştan kötü olan karakter değildir; aksine –çoğunlukla- kötü kadın (femme fatale) tarafından kötü yola düşürülen iyi niyetli ama nefesine hakim olamayan erkektir. Kötü kadın ya da ana karakter olan erkeği yasadışı yollara iten diğer erkek izleyicinin sempatisine asla ulaşmamaktadır.

Lloyd Shearer kara filmleri suç, kötülük, ahlaksızlık ve yasadışılık bağlamında zamanın ruhu ile ilişkilendirir: “*Hollywood izleyicinin bu tarz filmleri benimsediğini çünkü bunu sevdiğini söylerken psikologlar bu sevginin altında dönemin ruhuna uygun bir şiddetle uyumlu kaçış mekanizmasına hizmet ettiğini*

³³⁰ Frank, a.g.e., s. 18.

* Aktaran Alain Silver, “Introduction”, *Film Noir Reader 2*, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 2003, s. 3.

³³¹ Dennis Broe, *Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood*, University Press of Florida, Gainesville, 2010, s. xvii.

belirtirler.”³³² Kracauer de savaş sonrası dönemde bu şiddet ve ruh durumunu iç içe geçirir ve bundan kaçış olmadığını ileri sürer: “*Ruhun hastalıklı olma durumu, temel olarak, kanıksanmıştır ve bunu tedavi etmek için hiçbir şeyin yapılamayacağı izlemine süregitmektedir.*”³³³

Paul Schrader kara filmler içindeki psikopatik şiddet temsillerinin 1948 yılından sonra arttığını ve yoğunlaşarak değiştiğini ifade eder: “*1948 sonrası manik ve nevrotik filmlerin hepsi hard-boiled sonrası filmlerdendir: bu filmlerdeki hava Chandler gibi eski sinikler için bile fazla boğucuydu.*”³³⁴ Eddie Muller ise kara filmlerin bu durumu içselleştirdiğini, sıradanlaştırdığını belirtir. Yazar “*kara filmlerin psikopatolojiyi üzüntü veren insani bir durum olarak ele aldığı*”³³⁵ belirtir. Paul Schrader da kara filmlerin uzun süre Amerikan karakterinin sapkınlaşması olarak görüldüğünü belirtmiştir³³⁶. Ancak izleyici sapkınlaşan karakterin her defasında cezalandırıldığına da dikkat edecektir; zira kara film ‘Amerikan sapığı’³³⁷’nı asla cezasız bırakmamaktadır.

Bu sapkınlaşma, suça yönelme ve bireyin kendini şiddet yoluyla var etmesi, ifade etmesi ve başarıya ulaşacağına inanması düşüncesi savaşla ilişkilendirilir. Örneğin Andrew Spicer savaştan dönenlerin şiddet eğilimlerinin ve hedefsiz bir yaşam sürmelerinin kara film için önemli bir tema olduğunu vurgularken³³⁷ Michael Walker Hollywood filmlerindeki çok önemli bir ayrıma dikkat çeker; yazara göre: “*I. Dünya Savaşı gazileriyle ilgili filmlerde gösterilen sakatlık fiziksel iken, II. Dünya savaşı filmlerinde bu sakatlık ruhsaldır. (Bu ruhsal sakatlığın ardında, savaştan dönen erkeğin ülkeye, topluma ve aileye uyumlanamama sorunu yatmaktadır).*”³³⁸

Aile ve yuva tüm kara film örneklerinde sorunlu alandır. Bir bütün olarak – pek az istisna ile birlikte- kara filmin ana erkek karakteri bu alana adapte olamamakta, onun gerekliliklerini yerine getir/e/memektedir. “[Kara filmlerde] *görülen aileler ise zengin ve burjuva sınıfına ait olup, otorite olan babanın aile*

³³² Shearer, **a.g.e.**, s. 9.

³³³ Siegfried Kracauer, “Hollywood’s Terror Films: Do They Reflect an American State of Mind?”, **Commentary 2**, 1946, s. 134.

³³⁴ Schrader, **a.g.e.**, s. 17.

³³⁵ Muller, **a.g.e.**, s. 43.

³³⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Schrader, **a.g.e.**, s. 21.

³³⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Spicer, **a.g.e.**, s. 20.

³³⁸ Walker, **a.g.e.**, s. 35.

üzerindeki denetiminin sarsıldığı, sorunlu ilişkilerin yaşandığı, sıkıcı, kari-kocanın birbirine düşmanca duygular beslediği bir alanı paylaşmaktadırlar.”³³⁹

Walker bu genel varsayımları bir adım daha ileri götürerek şöyle belirtir: *“Melodram aile üzerine odaklanma eğilimi gösterirken kara filmdeki eylem neredeyse her zaman evden uzaktadır: kara film kahramanı yuva yaşamının peşinden koşsa da, bu hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği bir idealdir... yuva değişmez biçimde kara film kahramanı için bir tehdittir.”*³⁴⁰

Kadınla kurulan aileden, ahabaplarla kurulan aileye geçişin en tuhaf örneği belki de, Raymond Chandler tarafından yazılan ve George Marshall tarafından yönetilen *Blue Dahlia* (1946) filmidir. Bu kara filmde ana erkek karakter olan kıdemli Yüzbaşı Johnny Morrison, yanında kendisinden daha düşük rütbeli silah arkadaşları Buzz ve George ile birlikte, yaşadığı şehre gelir. Habersizce evine gider ve eşi Helen’in kendisini aldattığını görür. Ayrıca savaşta ölen çocuğunun ölüm nedeninin de karısının alkollü araba kullanması olduğunu öğrenir. Evini terk eder. O gece Helen öldürülür (bütün kötülükleri filmin ilk 20 dakikasında ortaya çıktığından bir femme fatale olarak Helen film anlatısı tarafından hiç vakit kaybetmeden cezalandırılır). Baş şüpheli evi ve şehri terk eden Johnny’dur. Johnny’nin temize çıkma çabası içinde Buzz ve George (ahbablar) çok önemli yardımlarda bulunurlar. Ancak bu karakterlerin temsili oldukça anlamlıdır. Savaşta başından yara alan ve kafatasında büyük bir metal plaka bulunan Buzz hiddetini kontrol edemeyen, savaş sonrası yaşamda her şeyi yeni baştan öğrenmeye çalışan ve zeka seviyesi düşük bir oğlan çocuğu gibi davranırken, tüm tehlikelere göğüs geren Johnny adeta bir baba figürü olarak temsil edilir. Diğer erkek karakter olan George ise, askerden önce bir avukat olduğu için, hem Johnny’ye öğütler veren hem de Buzz’ın bakımını üstlenen ve onu sakinleştiren anne modelidir. Bu ilişki biçimi eşcinsel bir ilişkiden çok erkek erkeğe kurulan aileyi andırmaktadır. Cinsellikten yoksun ama aile içi rollerin sadece erkekler arasında paylaşıldığı güçlü bir aile modelidir. Bununla birlikte filmin finalinde Johnny filmin ana kadın karakteri olan Joyce Harwood ile yeni bir ilişkiye yelken açtığına hem Buzz ve George Johnny ile yollarını ayırır hem de Hollywood

³³⁹ Girginkoç, a.g.e., s. 152.

³⁴⁰ Walker, a.g.e., s. 36.

sinemasının –ve *Yapım Yönetmeliği*’nin- zorunlu kıldığı ‘heteroseksüel aşk’ yeniden tesis edilmiş olur.

Kara film ana erkek karakterinin yuvası şehirdir. Sınırlandırılmış, tehditlerle dolu, asla kaçmaya izin vermeyen, gece yaşanan, sisli ve karanlık şehirler. Bu alanlara ait olan kadınlar ise –eşlerin ve annelerin aksine- sinsi, çıkar peşinde koşan ve kendi çıkarları için kahramanı göz kırpmadan harcayabilen ölümcül varlıklardır.

Walker da Christine Gledhill’den yaptığı alıntıyla kara filmlerin aslında “*kadını soruşturduğunu*”³⁴¹ dile getirir. Erkeğin bu soruşturmasına maruz kalan ise genelde femme fatale’ler olmasına rağmen nadiren de olsa femme fatale olmayan kadın da soruşturma nesnesi haline getirilmektedir. Hatta Eddie Muller *Mildred Pierce* ve *Postman Always Rings Twice* filmlerinde kadın karaktere odaklanıldığını ve bu filmlerin ‘kadın filmleri’ haline getirildiğini not eder³⁴². Ancak *Mildred Pierce*, kadını işleme konusunda, diğer kara filmlerden ayrılır. Ana karakteri bir kadındır ve filmin femme fatale’i ana karakterin öz kızıdır.

Andrew Spicer kadının ölümcül varlık olarak temsiliyle birlikte (özellikle 1941-48 arası dönem) kara filmlerin ortak noktalarını şöyle belirler: “*Yüksek kontrastlı aydınlatma ve ışık gölge oyunları, sıra dışı açıların ve geniş açı objektif kullanımı, aksiyonu ve karakterlerin yüzlerini gizleyen sis ve buhar kullanımı, gizli saklı ve tehditkar mekanlar. Bunlarla birlikte birinci tekil şahıs dış ses anlatım, birden fazla anlatıcı, geçmişe dönüşler ve eksilteler.*”³⁴³

Spicer’in temel hatlarını çizdiği anlatı modeli içine kara filmin doğuş filmi olarak gösterilen *Maltese Falcon*’dan bir yıl önce çekilen *Stranger on the Third Floor* filmi de girmektedir. Walker da haklı olarak bu filmin retrospektif olarak eksiksiz bir kara film olduğunu vurgular³⁴⁴ ancak yine de günümüzde *Maltese Falcon* hâlâ ilk kara film olarak değerlendirilmektedir.

Yukarıda Spicer’in belirlediği teknik özellikler temel olarak stüdyo tarzı yapım modeline ait gibi görünmekle birlikte II. Dünya Savaşı’nın bitimiyle birlikte kara film stüdyo-dışı çekimlerle varlık kazanmaya başlar. Hatta Alfred Appel Jr.

³⁴¹ Walker, **a.g.e.**, s. 23.

³⁴² Ayrıntılı bilgi için bkz. Muller, **a.g.e.**, s. 59.

³⁴³ Spicer, **a.g.e.**, s. 4.

³⁴⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Walker, **a.g.e.**, . 33.

şöyle bir saptamada bulunur: “*Kara film [çekimleri] sokağa indiğinde [türe ait] Amerika vizyonu çok daha vahşileşir.*”³⁴⁵ Stüdyo dışı çekimler de yaratılan karanlık, gölgeli ve tekinsiz alanlar kara film stilinin değişmediğini göstermektedir. Carl Richardson bu stilistik özelliklerle birlikte gerçek mekanlarda yapılan çekimlerin gerçekçi eğilimi vurguladığını düşünür: “*II. Dünya Savaşı ve sonrasında kendine has dönemde kara filmlerin karanlık üslubu dekoratif bir araçtan çok gerçekçi bir eğilim olarak algılanmıştır.*”³⁴⁶

Stüdyo dışı kara filmde görülen bu gerçekçi tavır pek çok kara film tarihçisi ve eleştirmeni tarafından *Yarı-Belgesel* (Semi-Documentary) tarz olarak adlandırılmıştır. Bu filmlerin ilki ve en önemlisi olan *House on the 92nd Street* (1945) 1935 yılından sonra sinema salonlarında filmlerden önce gösterimi yapılan *March of Time* haber serisinin yapımcısı olan Louis de Rochemont’a aittir. Richardson bu seri hakkında şu yorumu yapar: “*March of Time, ardıllarına göre, çok daha tutucu ve yüzeysel bir bilgilendirme sunmaktadır. Amacı ihtilaf çıkarmak değil eğlendirmektir.*”³⁴⁷

The House on the 92nd Street filmi de aslında bu amaçtan kopuk değildir. Film Hoover yönetimindeki FBI güzellemesidir ve Rochemont ve –reklamı her zaman çok sevmiş olan- Hoover işbirliği ile gerçek olayların macera filmlerine özgü anlatı teknikleriyle izleyiciye sunulmasıdır. Kara filmin önemli –ve sıra dışı- örneklerinden sayılmakla birlikte söylemsel ve tutucu düzey dışında hangi bağlamda kara film örneği olarak görüldüğünü anlamak zordur, zira film Amerika’daki Nazi casuslarına karşı FBI’nın akıl almaz tekniklerle zafer kazanmasını anlatan bir suç filminden başka bir şey değildir. Diğer Yarı-Belgesel tarz kara film örnekleri ise, hiçbir zaman *92nd Street*’in ününü ve başarısını yakalayamayan *Boomerang* ve *The Naked City* gibi yapımlardır. Bu filmlerdeki ton da oldukça tutucudur. Zaten genel olarak Yarı-Belgesel kara filmlere bu tutucu söylemsel ton hakimdir ve klasik kara filmlerden –en çok- bu gibi özellikleriyle ayrılmaktadırlar; çünkü yarı-belgesel olarak tanımlanan kara film örnekleri tutucu ve ideolojik tavırlarını açıkça sergilerken klasik örnekler izleyiciyi muallakta bırakmaktadır. Bu örneklerde daha

³⁴⁵ Alfred Appel, Jr., *Nobokov’s Dark Cinema*, Oxford university Press, New York, 1974, s. 202.

³⁴⁶ Carl Richardson, *Autopsy – An Element of Realism in Film Noir*, The Scarecrow Press, Inc., Londra, 1992, s. 32.

³⁴⁷ Richardson, *a.g.e.*, . 15.

çok otorite, statüko ve sağ kanat eğilimi görülür. Oysa stüdyo yapımı olan kara filmler senaryo düzeyinde (*Yapım Yönetmeliği*'nin süzgecinden geçerek yumuşatılan ve çoğu zaman senaryoya [ya da adapte edilen kaynağa] uygulanan kesmelerle yapım fırsatı bulan filmler) daha sol eğilimli ve eleştireldir, ayrıca kahraman ol/a/mayan karakterin temsiline dair gerçekçi düşünceler mevcuttur. Hatta Raymond Durnat 1970 tarihli yazısında kara filmlere imza atan genç ve demokrat bir azınlığın savaşa birlikte farklı bir atmosfer yarattığını dile getirir: “*Savaş Hollywood’un genç demokrat azınlığının kendini ifade edebilmesini sağladı ancak 1940’ların sonuna doğru McCarthy’nin karşı saldırısıyla oyunun dışına itildiler.*”³⁴⁸

Hollywood bu genç demokrat azınlığın düşüncelerinin filmlerde yoğunlaşmasına ve seyirciye doğrudan iletilmesine asla izin vermemektedir. Özellikle romanlardan uyarlanan yapımlarda bu durum çok net olarak görülmektedir. Ayrıca unutulmamalıdır ki bugün kara film klasikleri arasında sayılan hemen her film roman uyarlamasıdır ve savaş öncesi dönemde kaleme alınmıştır.

Kara filmlerin ilk örneği sayılan *Maltese Falcon* (Dashiell Hammett) 1930’da, kara film türünün en klasik örnekleri arasında yer alan *Postman Always Rings Twice* (James M. Cain) 1934’de, *Double Indemnity* (James M. Cain) 1936’da, *Murder my Sweet* (roman olarak *Farewell, My Lovely* adıyla) (Raymond Chandler) 1940’ta ve *Mildred Pierce* (James M. Cain) 1941’de okuyucu ile buluşmuştur. Roman olarak yayınlanan diğerlerinin aksine *Double Indemnity* bir dergi olan *Liberty Magazine*’de seri öykü olarak yayınlanmıştır.

Maltese Falcon dışında kalan bu örneklerde film ve roman arasında farklar mevcuttur. Örneğin *Double Indemnity* filminde Keyes karakteri Walter ve Phyllis’in kaçmasına yardım ederken, *Postman Always Rings Twice*’in roman versiyonunda Frank’in dış ses anlatımı bir rahibe yapılan günah çıkarma değildir. *Mildred Pierce* romanının finalinde ise Mildred’in kızı olan Veda idam edilmek üzere hapse değil, annesinin zengin kocasıyla birlikte annesini maddi manevi perişan halde bırakarak başarılı kariyerini devam ettirmeye gitmektedir/kaçmaktadır. Ancak bu yapımların – özellikle finalleri- *Yapım Yönetmeliği*’nin kurallarıyla ve Hollywood’un anlatı

³⁴⁸ Durnat, *a.g.e.*, s. 43.

uylaşımlarıyla çeliştiğinden anlatının ruhuna ters düşecek biçimde –ve yapay görünmesine rağmen- değiştirilmiştir.

Zaten Foster Hirsch de kara filmlerin gangster filmleri gibi derin konulara yönelmediğini dile getirir. Yazara göre gangster filmlerindeki asıl düşünce ‘suç cezasız kalmaz’dır³⁴⁹. Katılmakla birlikte kara filmlerde de –istisnasız biçimde- bu söylemin yinelendiği görülmektedir.

Walker da kara film karakterleri ile toplumsal sorun filmlerindeki karakterlerle aralarında bir kopukluk olduğunu dile getirirken şöyle belirtir: “*Her ne kadar düşman bir dünyanın kurbanları olarak temsil edilen kahramanlar da olsa* [bu karakterler] *politik bir perspektif yerine, popüler psikolojiye dayanarak yaratılmış kişisel bir perspektife yaptıkları vurgu ile toplumsal sorun filmlerinden ayrılırlar.*”³⁵⁰

Bu yaklaşım aslında sadece kahramanlar için değil, filmde temsil edilen kötü karakterler için de geçerlidir. Öykü ne kadar politik olursa olsun olay örgüsü içindeki kötü karakter bu politik yapıdan uzak görünür. Örneğin *The House on the 92nd Street* filmindeki Nazi casusları bile sanki birer çete üyesi gibi temsil edilmektedir; politik derinlikten yoksun yüzeysel karakterlerdir. Hollywood izleyici için kahraman ile çatışan bir kötü karakterin varlığını yeterli görmekte ve bu kötü karakter üzerine – kötü olması dışında- özellikle vurgu yapmamaktadır. Walker’ın şu saptaması bu düşünceyi güçlendirmektedir: “*The Woman on Pier 13* [1949] *filminde femme fatale yerini komünist partiye bırakmıştır.*”³⁵¹

Bu dönüşümler özellikle 1948 yılından sonra ortaya çıkmaktadır. 1941-1948 arası kara filmlerin yerini, bu filmlerin görsel yapısını yineleyen ama olay örgüleri klasik suç/macera film türüne ait yapımlar almıştır. Her ne kadar kara film hiçbir dönemde kötüyü cezalandırma geleneğinden vazgeçmemiş de olsa 1948 yılına kadar yine de kendine has bir anlatım yapısına sahiptir. Bu yapı kendi tutucu söylemini gizleyen, yarattığı karanlık evren ile çelişen bir ifade yaratan bir yapıdır. Uyarlandıkları eserlerdeki temsillerden mahrum, *Yapım Yönetmeliği* tarafından düzeltilen ve standart bir söylemsel kalıba sokulan filmlerdir. Ancak yine de bu söylemsel tonu gizlemeyi başarabilmektedirler. Tehlikeli olan da bu noktadır. Bu

³⁴⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Hirsch, **a.g.e.**, s. 72.

³⁵⁰ Walker, **a.g.e.**, s. 8.

³⁵¹ **y.a.g.e.**, . 12.

nedenle kara film üzerindeki *Yapım Yönetmeliği* etkisi özel olarak ele alınmalı ve kara filmlerin klasik Hollywood anlatısına ait söylemle uyumu / uyumsuzluğu sorgulanmalıdır. Bir ön kabul olarak kara filmi Hollywood söylemi dışında algılamak ve değerlendirmek hem tehlikelidir hem de yanlıştır.

Kara filmin cezalandırıcı yapısını ele almak üzere öncelikle kara film karakterlerinin incelenmesi ve anlatı bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir. Zira *Yapım Yönetmeliği*'nin etkisi en çok karakterler, onların eylemleri ve anlatının bu eylemlere verdiği karşılık/ceza üzerinden anlaşılabilir.

2.3 Kara Film Karakterleri

Kara filmlerin ilk örneği sayılan *Maltese Falcon*'un ana erkek karakteri olan Sam Spade bir özel dedektiftir. Her ne kadar özel dedektif filmleri tüm kara filmler içinde çok düşük bir oranı teşkil etse de bir karakter tipi olarak önemlidir ve her kara filmde özel dedektife tekabül edecek bir karakter göze çarpmaktadır. Bu nedenle Sam Spade kara film tiplerini için bir dönüm noktasıdır. Hatta *Milwaukee Journal* Spade'i canlandıran Bogart için şu notu düşer: “*Bogart genelde meşum tipleri canlandırmaktadır ama buradaki [Maltese Falcon] Bogart kanununun ve düzenin yanında yer alan kalpsiz bir karakterdir.*”³⁵²

Aslında tam da kalpsiz olarak nitelendiremeyecek olsa da Spade kadınlara karşı aşağılayıcı, genel olarak nezaketsiz, soğukkanlı, alaycı ve küçümseyicidir. Bir otorite figürü olarak polisi ya görmezden gelmektedir ya da onlardan hep bir adım önde olduğu için hakir görmektedir. Sokak ağzıyla konuşmakta, iğneleyici espriler yapmaktadır. Kullandığı dil cinsellik içeren eril bir dildir.

Özel dedektif var olduğu herkesçe bilinen ama Hollywood anlatılarının göstermekten hoşlanmadığı bir dünyanın insanıdır. Karanlık bir atmosferin hüküm sürdüğü, suçluların uzakta olmadığı, kimseye güvenilmeyecek ve yaşamın geceleri hüküm sürdüğü bir Amerika'nın vatandaşıdır. Amerika'nın bu karanlık yer altı dünyası bilinen ama söz edilmeyen bir yaşam alanıdır. Özel dedektifler

³⁵² Aktaran Richardson, *a.g.e.*, s. 46.

soruşturmaları sırasında bu dünyaya girerler ve bu dünyayı tanıdıkları için hayatta kalabilir ve / veya aradıklarını bulabilirler.

Arayıcı ve soruşturucu karakter tipi özel dedektif ile sınırlı değildir. *Laura*'daki MacPherson, *Double Indemnity*'deki Keyes, *Dead Reckoning*'deki Rip karakteri ve bunlar gibi pek çoğu bir gizemin çözümünün peşinden giderler. İçine girmek zorunda kaldıkları yer her zaman tehlikeli ve tehditkâr diyarlardır. “*Bu kara [noir] dünyanın iki yüzü vardır. Bir taraftan suçun, fuhuşun ve cinayetin hüküm sürdüğü bir yer altı dünyasıdır; diğer taraftan ise Cawelti'nin 'saygın dünya' olarak adlandırdığı burjuva düzeni ve görgü kurallarının işlediği bir dünyanın ardında yatmaktadır.*”³⁵³ Daha önce de belirtildiği gibi bu karakterler kanun ile suç arasında bir yerlerde durmaktadır. Hatta Borde ve Chaumeton kara filmlerde özel dedektif ile polis arasında –polis lehine- bir ilişki kurulduğunu düşünür: “[Özel dedektif] *günah keçisi rolünü oynayarak tüm kabahati üstlenir ve böylece hiç kimse polisten şüphe etmez.*”³⁵⁴

Girginkoç'un Krutnik'ten yaptığı alıntı da bu dedektif / karakter tipinin ait olduğu anlatı formunun ana hatlarını çizmektedir: “*Araştırmacı-dedektif olan kahramanın önce bir gizi çözmek üzere adım attığı, ancak daha sonra giderek kurtulması olanaksızlaşan 'tehlikeli' bir dünyada kendini içinde bulduğu karmaşık ilişkiler dizisi üzerine odaklanan kara film öyküleri.*”³⁵⁵ Ancak burada Girginkoç'un tercüme etmediği ve son derece önemli olan bir söz vardır; Krutnik şöyle söyler: “*Genellikle profesyonel bir dedektif olan kahraman düzeni yeniden sağlamaya çalışır.*”³⁵⁶

Karakter temsili bağlamında Hollywood uyuşmalarıyla ters düşmesine rağmen kara film dedektifi (dövüşür, silah kullanır, cesurdur, serttir, vs.) filmin finalinde düzeni tekrar kurmayı başarır. Bir kazancı yoktur, başladığı noktadan daha ileride değildir; ama yine de finalde suçlular cezalanır ve suç cezasını bulur. *Maltese Falcon*'da Spade aşık olduğu kadını kanuna teslim etmektedir, *Murder My Sweet*'de özel dedektif Philip Marlowe gözlerini kaybetmektedir. Klasik kara film anlatıları iyi

³⁵³ Walker, **a.g.e.**, s. 10.

³⁵⁴ Borde ve Chaumeton, **a.g.e.**, s. 158.

³⁵⁵ Krutnik'ten aktaran Girginkoç, **a.g.e.**, s. 137.

³⁵⁶ Krutnik, **a.g.e.**, s. 86.

birer karakter olsalar dahi suça bulaşmış ana kahramanlarını cezalandırmaktan çekinmemektedir. Ancak bu cezalar baş edilebilir ve geçici cezalardır ve birer uyarı niteliği taşımaktadır.

İşte tüm bu biçimsel ve içeriksel özellikler, öyle ya da böyle, neredeyse tüm kara film tiplerine uygulanmıştır. Spade'e ait karakter nitelikleri *Laura*'da entelektüel burjuva yazarda, *Double Indemnity*'de sigortacıda veya *Blue Dahlia*'da savaş malulü kıdemli yüzbaşıda görülmektedir.

Özel dedektif gibi kara filmin kendine has ana erkek karakterleri arasında polis, gangster ve gazi karakterleri de yer almaktadır. Ancak bunların da ötesinde özellikle kurban erkek karakter çoğu kara film karakter tipinin ortak noktasıdır.

Bu karakter tiplerini ele almadan önce genel olarak ana erkek karakterin özelliklerini ve kara film evrenindeki konumlarını incelemek yerinde olacaktır.

Klasik bir Hollywood anlatısında erkek kahraman önündeki gizemi akli ve gücü ile çözerken kadın(1) üzerinde egemenliğini korur ve/veya yeniden ele geçirir. Kara filmlerde ise ana erkek karakterin gücü tehdit altındadır ve bozulan düzeni yeniden tesis edememektedir. Erkek etkisiz bir unsurdur. Filmlerin finallerinde ya başladığı noktadadır ya da daha kötü durumdadır. Film boyunca harcadığı tüm çaba boşa çıkmıştır.

Krutnik II. Dünya Savaşının da kara filmin ana erkek karakteri için bir travma olduğunu belirtir. Yazara göre savaşın en temel sonuçlarından biri erkeğin kültürün liderliğini (itici güç olma) yitirmesidir³⁵⁷. Erkek savaştayken boşalan iş alanları – büyük oranda- kadınlar tarafından doldurulduğu için kültürü ve yaşamı yönlendiren kadınlar olmuşlardır ve savaş sonrası bu kazanımlarından vazgeçmemişlerdir.

Kara filmlerde iktidarın –nispeten- kaybı konusunda Walker bir adım daha ileri gider ve bazı B sınıfı yapımlarda (*The Woman on the Window*, *Scarlet Street*, *Pitfall*, vb.) erkek karakterin iğdiş edildiğini savunur³⁵⁸. Bu filmlerdeki (aslında neredeyse tüm kara film örneklerindeki) ana erkek kahramanın temel motivasyonu cinsellik ve zenginliktir. Saygın bir dünyada güven içinde yaşayan sıradan karakterler daha fazla zenginlik peşinde koşan varlıklı kadının cinsel cazibesine karşı

³⁵⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Krutnik, **a.g.e.**, s. 64.

³⁵⁸ Walker, **a.g.e.**, s. 13.

koyamazlar ve orta-sınıftan üst sınıfa çıkmak için –femme fatale’in büyüü altında-kanun dışı yöntemlere başvururlar. Femme fatale istisnasız biçimde ölümlü cezalandırılırken, ana erkek karakterde kimi zaman kadınla aynı kaderi paylaşır kimi zaman ise aklını, işini ve saygınlığını yitirir. Kara filmler suç işleyen karakteri asla cezasız bırakmamaktadır.

Kadının bu denli tehlikeli bir varlık olarak sunulduğu anlatıda ana erkek karakterin yanında erdemli ‘eş’ ve sevgi dolu ‘anne’ bulunmamaktadır. Çok nadiren yan karakter olarak göze çarpsalar da asla olay örgüsüne derin biçimde dahil değildirler. İzleyicinin kara filmlerdeki kadına güven duyması engellenir. Kadın gerçekten suçlu olmasa bile kadının içinde yaşadığı evren tehditlerle doludur ve izleyici film bitene kadar kadına şüpheyle bakmaktadır (bunun en belirgin örneği *Blue Dahlia* filminde görülür. Filmdeki ana kadın karakter femme fatale olmaktan uzaktır ama izleyici finale kadar kadına güvenmemektedir. Anlatı bu güven bağının kurulmasına izin vermemektedir).

Her yanıyla tehdit dolu kara film evrenine giren ana erkek karakter yalnızlaşmaya mahkumdur. Bir zamanlar değer verdiği insanlara yalan söyler, onlardan –femme fatale’i tercih ederek- uzaklaşır, işlediği ya da işleyeceği suçun düşüncesi altında giderek ezilmeye başlar, psikolojisi günden güne bozulur ve kimi zaman kanun güçleri kimi zaman ise femme fatale’e duyduğu tutku nedeniyle köşeye sıkışır –ve cezalandırılır-. “Karakterler birbirlerine ya güvenmezler ya da ihanet ederler. Kahraman da yalnız bir insandır. Bu durum da kara filmin diğer anlatılara ters düşen diğer görünümü olarak karşımıza çıkar.”³⁵⁹

Bu yalnızlık duygusu Hard-Boiled edebiyat geleneğinin kara filmlere yansıyan birinci tekil şahıs, dış-ses anlatımla pekiştirilir. Ana erkek karakter çoğunlukla günah çıkarmak ya da neden böyle davrandığını anlatmak için izleyici ile konuşur. Bu anlamda kara filmleri ibret anlatıları olarak görmek yerinde olacaktır.

Dış-ses anlatımın problemlili alanlarından biri de anlatıcının ne kadar güvenilir olduğunun sorgulanmamasıdır. Oysa kara filmin ana erkek karakteri çevresindeki herkese yalan söylerken neden izleyiciye doğru söylesin? Dış ses anlatımı kullanan neredeyse tüm kara film örneklerinde karakterin kendisine acındırmaya çalıştığı göze

³⁵⁹ Girginkoç, a.g.e., s. 150.

çarpar. Yukarıda da belirtildiği gibi kimi zaman günah çıkarır, kimi zaman af diler ve aldığı cezayı kendisinin hak ettiğini belirtir. İzleyicinin ana erkek karaktere yönelttiği bu acıma duygusu kara filmler için önemlidir, zira izleyici-erkek karakter arasındaki özdeşleşmenin tamamlayıcısıdır. Ayrıca belirtmek gerekir ki izleyicide femme fatale'e yönelen böyle bir duygulanım asla yaratılmaz. Kadın, erkeğin karşısında, şeytanın timsalidir ve mutlaka cezalandırılmalıdır.

Foster Hirsch kara filmdeki karakterlerle ilgili şu kısa ve önemli açıklamayı yapar: “*Kara film görünüşte dengeli, uyumlu ama fiziken ya da ruhen karanlığın güçlerine karşı kırılğan karakterlerle doludur.*”³⁶⁰ Buradaki uyumlu, dengeli ve kırılğan sıfatları ana erkek karakteri tanımlarken, karanlığın gücü ise genellikle kadın ya da yasadışı yoldan edinilmesi planlanan –ama asla sahip olunamayan- paradır.

Kendine hakim olamayan ve kırılğan karakteri ile kanunu uygulama misyonuna ihanet eden polis karakteri³⁶¹ ise özellikle 1950'den sonra kara filmde sıkça başvurulan bir karakter tipidir. Bu karakterler de bazen paranın bazen kadının ve çoğu zaman ikisinin birden peşindedir.

Para ve /veya kadını istemek tüm kara film karakterlerinin amacı olsa da polis karakterler bu amaç uğruna sahip oldukları otorite gücünü kötüye kullanmaktan çekinmeyen yozlaşmış ve namussuz karakterlerdir. Otorite gücüne sahip olmak –özel dedektif de dahil- diğer kara film karakterlerinin hiç birine bahşedilmeyen bir niteliktir. Bu nedenle polis tüm karakterlerden daha tehlikelidir. Muller bunu şöyle açıklar: “*1950'lerin başında kara film polisleri sadece bitkin ve hata yapabilen kişilikler değil, aynı zaman da sosyopattır da.*”³⁶²

Ana erkek karakterini polis olarak belirleyen kara filmlerde eğer polis yozlaşmış ve ahlaksız değilse o zaman bu yapımları kara film olarak adlandırmak mümkün görünmemektedir. 1953 yapımı *Big Heat* filmi öfkeli polisi merkeze alan kara filmlerin en üst noktası olarak görülmektedir. Bu filmde mensubu olduğu polis departmanının pisliklerini gören ve bunlara karşı gelen komiser muavini Bannion'un

³⁶⁰ Hirsch, **a.g.e.**, s. 197.

³⁶¹ *The Bribe* (1949), *Where the Sidewalk Ends* (1950), *The man who Cheated Himself* (1950), *Detective Story* (1951), *The Prowler* (1951), *The Big Heat* (1953), *On Dangerous Ground* (1952), *Rogue Cop* (1954), *Shield for Murder* (1954) – Krutnik, **a.g.e.**, s. 192.

³⁶² Muller, **a.g.e.**, s. 43.

mutlu ailesi (kara filmlerde pek görülmeyen bir aile yapısı) öldürülür. Bunun üzerine Bannion intikamını alır ancak kanunlar çerçevesinde hareket eder. Rozeti ve silahı alınmış olmasına rağmen adaleti yumrukları –ve ancak nefsi müdafaa durumunda kullandığı tabanca- ile sağlar. Suçluları yakaladığında namuslu polisler teslim eder. Filmin finalinde tüm kötü karakterler cezalandırılmış ve Bannion görevine geri dönmüştür.

Olay örgüsü bağlamında tipik polisiye filmi olan bu ve bunun gibi filmler yine de kara film olarak adlandırılmaktadır. Muller bu tarz kara filmler için ise şu saptamayı yapar: “*Federallerin kahraman olduğu yerde sefil birer parazit olarak temsil edilen suçlular, vergi ödeyenleri korumak üzere avlanır ve yok edilirler... Tüm bu filmler suça Cumhuriyetçi bir bakış açısını paylaşır.*”³⁶³

1950 öncesi kara filmlerde ise polis karakteri anlatının merkezinde nadiren yer alırken daha çok yan –ve hatta görünmeyen- karakterlerdir. Varlıklarıyla değil yokluklarıyla filmde yer alırlar. Görünmez de olsa polis suçlu karakter için bir tehdittir ama karakteri cezalandıran çoğu kez polis değildir. Örneğin *Maltese Falcon*, *Murder My Sweet*, *Out of the Past*, *The Big Sleep*, vs. filmlerinde polis mevcut gizemi hep sonradan çözer ve filmin finalinde –suçluya yasal cezayı vermek üzere- anlatıya dahil olur. Bu tür filmlerde ana erkek karakter polis karakterinden her zaman bir adım öndedir ve tehlikenin merkezindedir.

Suç filmleri türüne ait bir alt tür olarak kara filmlerin kullandığı bir diğer karakter motifi ise gangsterlerdir. Ancak kara film gangsterleri *Yönetmelik-Öncesi* dönemi gangsterlerinden oldukça farklıdır (ama kaderleri ortaktır).

Gangster karakterinin ana erkek karakter olarak boy gösterdiği filmler arasında *Key Largo* (1948) ve *White Heat* (1949) sayılabilir. Bu filmlerdeki karakterler 1930’ların gangster filmlerindeki karakterlerin ihtişamından, gücünden, karizmasından ve etkileyicilik gücünden yoksundur. “[Gangster filmlerinde] izleyicilerin tepkileri ise çoğunlukla romantikti. *Genç kızlar* [The Public Enemy filminde] *greyfurdun kendi yüzlerine bastırılmasını arzuladılar ve Cagney ve Clark Gable’in kişiliklerinde bu hem sıkı hem de sadist kahramanlar, erkeklerin ve benzer*

³⁶³ y.a.g.e., s. 41

biçimde kadınların ideal erkekleri haline geldiler.”³⁶⁴ Böyle bir idealleştirme ve romantikleştirme kara filmlerde geçerli değildir. Aksine ana erkek karakter kaybetmeye mahkum olduğundan gangsterli kara filmler ancak birer ibret anlatısı işlevini yerine getirmektedirler. İzleyici karakteri rol model yapmak yerine ona acımakta ve onun hatalarını tekrarlamamayı öğrenmektedir (*Yapım Yönetmeliği*’nin yegane amacı bu noktada işlevini gerçekleştirmektedir).

Klasik Hollywood anlatısına daha uygun görünen gangster (azimleri, cesaretleri, güçleri ve amaçlarına ulaşmaları bağlamında) filmlerindeki ana erkek karakterler ile kara film kahramanları arasındaki farkları Hirsch şöyle belirler: “*Kara film kahramanları* [gangster filmindeki kahramandan] *daha farklı bir kalıba aittir: tereddüde yer bırakmayacak biçimde daha küçük ölçekli bir yaşam zenginliğine sahiptirler, eylemleri kahramanlıktan uzaktır ve yenilgiyi kabullenirler.*”³⁶⁵

Hirsch üç önemli klasik gangster filmindeki (*Public Enemy*, *Scarface* ve *Little Caesar*) karakterlerin cinsel yönden yaralı olduğunu ifade eder ve bu filmlerin karakterlerin psikolojileri ile ilgilenmediğini ve onları –kara film anlatısının aksine- toplumun içinde konumlandığını belirtir³⁶⁶.

Kara film karakterlerinin de cinsel yönden yaralı olduğunu söylenebilir. Karakterler belki *Scarface* filmindeki kadar ensest eğilimler taşımazlar ama yine de cinsel yönden kendilerine hakim olamazlar. *Femme Fatale*’in etkisine girdiklerinde bu kötü varlık için birer oyuncak işlevi görürler ve onun kötü emellerine alet olurlar. Ayrıca kadının isteğiyle suçu işledikten sonra kadınla aralarındaki ilişki de bozulmaya yüz tutar ve taraflar birbirlerinden korkmaya, nefret etmeye ve uzaklaşmaya başlarlar. Bu anlamda kara film karakterlerinin de cinsel yönden –yaralı olmasa bile- eksik ve kontrolsüz oldukları ifade edilebilir. Bununla birlikte *Little Caesar* filminde görülen erkekler arasındaki eşcinselvari ahbablık pek çok kara filmin özelliğidir. Kadının tehlikelerle dolu olduğu bir dünyada ana erkek karakter aradığı desteği –ve ilgiyi- diğer erkek karakterde bulacaktır.

³⁶⁴ Richard Griffith, “Dönemler ve Türler”, *Filmde Yöntem ve Eleştiri*, Ed. Ertan Yılmaz, Çev. Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2011, s. 108.

³⁶⁵ Hirsch, *a.g.e.*, s. 60.

³⁶⁶ *y.a.g.e.*, s. 60.

Jon Tuska da kara filmlerde erkekler arasında kurulan bu ahbaplık ilişkisinin eşcinsel göndermeler taşımadığını savunur:

*“Dead Reckoning filminin finalinde eşcinsel bir ifade olduğunu düşünmüyorum, ... aksine ahbaplık sisteminin ifadesi gibi görüyorum. [Bu sisteme göre] erkekler kadınlarla (özellikle bağımsız kadınlarla çünkü onlarla ilişki her zaman mutsuz sonla bitmektedir) ilişkileri olmasına rağmen birbirleriyle ahbaplık yapabilirler. Bu şekilde olunca hayatın meydan okuması şöyle olur: sevgi dolu bir kadın olmadan insan yaşamayı nasıl öğrenir?”*³⁶⁷

Frank Krutnik ise kara film ana erkek karakterinin kadına güvendiği anda ölüm fermanını imzaladığını ve bu nedenle de heteroseksüelliğin bir tehdit alanı haline geldiğini vurgular: *“Kahraman kadına güvendiğinde (The Killers ve **Out of the Past** filmlerindeki gibi) bu erkek karakter yok edilir. Bu tarz filmlerde erkek, diğer erkeğin eşliğinde huzur bulmaktadır: heteroseksüellik karşı konulamaz biçimde tehdit ile ilişkilendirilmiştir.”*³⁶⁸

Tuska da kara filmin ana erkek karakterinin iç boğan ve nahoş yapısını ölüm ve cinselliğin iç içe geçtiği ve huzurun tabuların ardında olmasına bağlar: *“Erkek egemenliğin eşcinselliği bir tabu olarak kabul etmesi ve kadınlara duyulan nefret [misogyny-kadın düşmanlığı] kara film erkeğini psikoseksüel bir ikilem içine atarak onu herhangi bir duygusal ve cinsel itkiden uzak, sıkıcı, yavan ve memnuniyetsiz bir yaşama sürükler.”*³⁶⁹

İşte bu sıkıcı, yavan ve memnuniyetsiz dünyadan kaçmak isteyen ana erkek karakter ahbaplık ilişkileri kurar. Bu ahbaplar iş ortakları olabileceği gibi (örneğin *Maltese Falcon* filminde Sam Spade ortağı Archer’ın intikamını almak üzere aşık olduğu femme fatale’i kanuna teslim eder [Ama Spade aynı zamanda Archer’ın karısıyla da aşk yaşamıştır] ya da *Out of the Past* filminde ana erkek karakteri kötü adamlara veren yine onun eski ortağıdır) –genelde- II. Dünya Savaşı sırasındaki ‘silah arkadaşlarıdır’. Savaşın kendisi kara filmlerde belirgin bir rol oynamasa da (ne savaş zamanı ne de savaştan sonra. Hatta kızıl korkunun ya da komünizm tehdidinin 1950 sonrası kara film üzerinde II. Dünya Savaşından daha etkili olduğu bile söylenebilir) savaş gazileri önemli kara film örneklerinde boy göstermişlerdir.

³⁶⁷ Jon Tuska, **Dark Cinema – American Film Noir in Cultural Perspective**, Greenwood Press, Westport, 1984, s. 201.

³⁶⁸ Krutnik, **a.g.e.**, s. 63.

³⁶⁹ Tuska, **a.g.e.**, s. 231.

Hirsch kara filmin karakterlerine değinirken şöyle söylemiştir: “*Kara filmlerde hiç kimse ne başkasına ne de kendisine güvenmektedir – ve bu ‘başkası’ içine hayat arkadaşları, kardeşler, komşular ve en yakın arkadaşlar da dahildir.*”³⁷⁰

Bu genelleme femme fatale için eksiksiz biçimde doğruyken ana erkek karakter için (en azından bazı filmlerde) geçerli değildir. Çünkü erkekler ahabpları için her şeyi yapmaktadır. Ahabplık aile, evlilik ve komşuluk kurumlarının yerini alan yegane ilişki türü haline gelir. Özellikle silah arkadaşlığı ile bu gazi-ahbaplar her türlü gizemi çözmeyi başarır ve birbirlerine olan gönül borçlarını sonuna kadar öderler.

Hirsch kara filmdeki savaştan dönen askerin döneme dair tek gerçekçi temsili olduğunu ifade eder: “*Dönemle doğrudan ilişkili (herhangi bir sembolik abartma bile olmaksızın) tek kara film karakter tipi savaştan zihni tamamen karışık biçimde dönen savaş gazisi karakteridir. Savaş şoku yaşamaktadır, vahşileşmiştir ve kurallarını anlamadığı bir dünyaya yeniden adım atmaktadır.*”³⁷¹

Sylvia Harvey’e göre kara filmlerde savaştan dönen asker için ekonomik hayatın zorlu gerçekleri kara filmdeki savaş gazisi karakterin ruh hali ve duygulardaki değişime evrilmiştir³⁷². Ancak en önemli savaştan dönüş kara film örnekleri arasında yer alan *Dead Reckoning* ya da *Blue Dahlia* gibi filmlerde savaş gazisi hiçbir ekonomik sıkıntı çekmez, parasal yönden herhangi bir derdi yoktur. Zaten olsa da yanında onu kurtaracak ahabpları mevcuttur.

Kara film kahramanı klasik Hollywood kahramanlarının aksine anti-kahramanlardır. Anlatıların finallerinde hiçbir şeyi değiştirememekte ve diğer karakterlerin kazdıkları çukura düşmektedirler. Olaylar üzerinde etki yapacak gücü ve kendiliğinden doğru hamleyi yapacak mantıklı bir düşünme yetisi yoktur. Film boyunca savrulup gitmekte ve sonunda –her koşulda- cezalandırılmaktadır. Tüm bunları kadının/paranın büyüünün peşinden giderken yitirmiştir. “*Ana erkek karakterler sonu belli hüsrانlarla örülmüş örümcek ağlarına takılırlar, buna karşı*

³⁷⁰ Hirsch, a.g.e., s. 182.

³⁷¹ y.a.g.e., s. 21.

³⁷² Aktaran Krutnik, a.g.e., s. 65.

koymaya çabalarken gösterdikleri emek onun küçücük kahramanlığı olarak görülebilir.”³⁷³

Bu noktada kara film ana erkek karakterleri birer kurbandır, örümcek ağlarına takılmış ve elleri kolları debelendikçe daha da bağlanan kurban kahramanlardır. Hirsch bu karakterin soruşturmacı dedektif ile doğuştan suçlu karakterler arasında bir yerde durduğunu ve “*kurban karakterin kara film anti-kahramanları arasında en ilginç ve en orijinali olduğunu*”³⁷⁴ düşünür. Zaten yazara göre kara filmin amacı da biraz bu noktaya yüklenmektir: “*Kara filmin temel tasarısı ana erkek kahramanın yeterliliğini, kesinliğini ve masumiyetini zayıflatmaktır*”³⁷⁵.

Masumiyetin zayıflatılması kara film karakterini kötü karakter olmaktan kurtaran yegane unsurdur. İzleyici karakterin ruhundaki masumiyete inanır. Kara film dışındaki filmlerde kötü karakterler kötüdür. Kimi zaman gerçekçi kimi zaman karikatür düzeyinde olsa da içten ve samimi –ve çoğu zaman doğuştan- kötüdürler. Oysa kara filmin ana erkek karakteri kötü değildir, kötü yola düşmüştür. İzleyici bu karaktere acır, izlediği yolun yanlışlığının farkına varmasını arzular. Yasadışı veya ahlakdışı işlere bulaşması ona duyulan acıyı (ve öfkeyi) artırır.

Bunun belki de en güzel örneği *Double Indemnity* filminin ana erkek karakteri olan Walter ile femme fatale’i olan Phyllis arasında yaşanan ilişkide görülür. Jean-Pierre Chartier, daha 1946 yılında, izleyicinin genelde ana erkek karaktere, özelde ise Walter’a duyduğu acıyı fark etmiştir: “*Walter Neff’in özgür iradesi üzerine Phyllis Dietrichson’un uyguladığı cinsel taciz bu karakteri [Walter] daha da zavallı hale getirirken ... Walter’ın Phyllis’in büyüü altında olması izleyici için bir rahatlama’dır.*”³⁷⁶ Çünkü Walter seyircinin gözünde bilinçli olarak kötülük yapan bir adam değil, zavallı bir kurban haline gelmektedir. İzleyicinin yanında olduğu, sempati beslediği karakter kendiliğinden olmayan bir yolla (Phyllis nedeniyle) suça bulaştığında, Walter’a öfkeyle yoğunlaştırılmış bir acıya beslenir ve –ama- suçun faili olarak Phyllis belirlenir.

³⁷³ Richardson, **a.g.e.**, s. 10.

³⁷⁴ Hirsch, **a.g.e.**, s. 13.

³⁷⁵ **y.a.g.e.**, s. 217.

³⁷⁶ Jean-Pierre Chartier, (1946), “Americans Also Make *Noir* Films”, **Film Noir Reader 2**, Der: Alain Silver ve James Ursini, İngilizceye Çeviren: Alain Silver, Limelight Editions, New York, 2003, s. 21.

Girginkoç da konuya sempati bağlamında yaklaşır ve şunu belirtir: “İlginç olan nokta diğer filmlerde kendisine itici duygular beslenebilecek olan bu karaktere kara filmde sempati duyulabilmesidir.”³⁷⁷ Bu sempatinin kökeninde ana erkek karakterin sadece yanlış zamanda yanlış yerde olması yatmaktadır. Chartier bu durumu, *Double Indemnity* üzerinden, kısa ve net biçimde şöyle özetler: “Kanunlara saygılı genç adamın çıkarıcı şıllık [bitch] tarafından baştan çıkarılması.”³⁷⁸

Olay örgüsünde ana erkek için yanlış zaman ve yanlış yer olan an femme fatale için en doğru zamandır ve tam da bu noktada bu ölümcül ve kötü kadın anlatıya dahil olur. “Kahraman, genellikle bir kadın nedeniyle, bilerek ya da tesadüf eseri kanunları bozma aşamasına gelir ve yoldan çıkmanın sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalır.”³⁷⁹

1946 yılında yayınlanan yazısında Kracauer de kötü karakterin karşı konulmaz güzelliğine değinirken alışlagelmiş suçlulardaki değişimi vurgular. Yazara göre; “kötü karakterler çok daha çekici, cazibeli hale gelmiştir. Masumları büyüleri altına alırlar ve dürüst banka memurlarının güvenlerini kazanırlar.”³⁸⁰

Femme fatale’e duyulan bu güven –ve tutku- kara filmin ana erkek karakteri için ölümcül hatanın başlangıcıdır. *Double Indemnity*’nin sigortacısı Walter ile *Scarlet Street*’in orta yaşını geçmiş muhasebecisi Chris Cross’un mahvına neden olan ölümcül ve çıkarıcı kadına duydukları bu tutkudur. Her ne kadar bu filmlerde cinsellik gösterilmese de “kara filmlerde cinsellik zehirlidir ve karakteristik olarak romantik bağlam içinde değil, psikotik bağlam içinde temsil edilir.”³⁸¹

Zafer Özden kadının bu denli tehlikeli temsil edilmesinin altında yine erkek korkularının yattığını belirtir:

“Film noir filmlerinde kadına yönelik endişe ve kaygılar, bu filmlerde kadınların güvenilmez ve felaket getiren karakterler olarak temsil edilmeleri sonucuna yol açmıştı. Kadına yönelik bu bakış açısının altında savaş koşullarında evlerinden ayrılmış olan erkeklerin geride bırakmış oldukları kadınlara yönelik endişe ve kaygıları da yatmaktaydı.”³⁸²

³⁷⁷ Girginkoç, **a.g.e.**, s. 151-152.

³⁷⁸ Chartier, **a.g.e.**, s. 23.

³⁷⁹ Krutnik, **a.g.e.**, s. 86.

³⁸⁰ Kracauer (1946), **a.g.e.**, s. 105.

³⁸¹ Hirsch, **a.g.e.**, s. 186.

³⁸² Özden, **a.g.e.**, s. 225.

Femme fatale olarak kadının nefret dolu sunumunu sadece erkeğin endişesine bağlamak doğru olmayacaktır. Kadının savaş zamanı ve sonrasında evindeki anne/eş rolünden de sıyrılması kadının kültürel olarak revizyonu anlamına geliyor ve bu da pek çok kesim tarafından hiç de ahlaklı bulunmuyordu. “1940 yıllarının savaş sonrası antifeminizmi, toplumdaki rahatsızlıklardan kadınları sorumlu tutar. Bu rahatsızlıkların nedenini, kadının anne olarak yetersizliğine ve çalışmak için evi terk etmesine bağlar.”³⁸³

Üstelik kara filmlerdeki femme fatale’lerin pek çoğu evlidir. Onlar birer eştir, ama kimin eşi? Yüksek sınıf mensubu, para sahibi, -bir zamanlar sahip olmuşlarsa bile şu anda- iktidar yoksunu ve kara film olay örgüsünün karakterleştirmedeği (tip düzeyinde bıraktığı) yaşlı ve çoğu zaman iyi niyetli ‘koca’ların eşleridirler. Bu kocalar da femme fatale’lerle evlendikleri için genellikle ölmeye ve cezalandırılmaya mahkumdur. “Kara filmlerde otorite simgesi olan babanın veya kocanın yaşlı, savunmasız, hasta olması veya ölüp yok olması dikkat çekici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.”³⁸⁴ Ölümcül kadın bu kocanın eşi olarak zaten onun otoritesini yıkmış ve onun kudretini eline geçirmiştir. Bu anlamda femme fatale’ler hemen her yönden kara filmlerin ana erkek karakterlerinden daha fazla kudret sahibidirler. Bu kocaların yer aldığı tipik örnekler olarak *Postman Always Rings Twice*, *Murder My Sweet*, *Double Indemnity* ve *Lady from Shanghai* filmleri verilebilir.

Koca karakterinin önceki –saygın- evliliğinden olan bir kızı olduğunda bu kadın femme fatale’in sahip olduğu kötü ve ölümcül niteliklerin tam tersi özelliklere sahip olur. Walker da bu kadını femme fatale’in karşısına yerleştirir³⁸⁵. Bu ‘yaşam dolu kadın’ filmin ana erkek karakterine her zaman doğru yolu bir seçenek olarak sunar. Ancak erkek cinsel cazibenin peşinden gitmeye karardır. Karakterin tercihi olmasa bile doğru yolu gösteren ve erkeğe yaşama şansı sunan bu kadını femme fatale’in kontrastı olarak ‘**femme vital****’ olarak adlandırmak doğru olacaktır. Zira femme fatale olan hemen her kara film bir de femme vital’e sahiptir. Bu ikili karşıtlık

³⁸³ Deniz Derman, **Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**, MED-CAMPUS PROJE #126 YAYINLARI: 1, İstanbul, s. 33.

³⁸⁴ Girginkoç, **a.g.e.**, s. 145.

³⁸⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Walker, **a.g.e.**, s. 23.

** Vital: (Fransızca) Yaşam, dirimlik.

ölümcül kadının kötülüğünü, yaşam sunan kadının ise iyiliğini vurgulamaktadır. Femme Fatale’li kara filmlerin en ünlüsü olarak varsayılan *Double Indemnity*’de öldürülen kocanın kızı Lola femme vital’lerin en iyi örneklerinden biridir. Bununla birlikte *Murder My Sweet* filminde dedektif Marlowe’a her zaman yardımcı olan ve femme fatale’in üvey kızı Ann Grayle, *Out of the Past* filminde tüm saflığı, temizliği, iyi niyetliliği ve erkeğine olan itaatkarlığı ile –ve tam bir domestik sıkıcılıkla birlikte- Ann^{***} ve Eddie Muller’e³⁸⁶ göre en güçlü femme fatale örneğinin bulunduğu *The Strange Love of Martha Ivers* (1946) filmindeki Toni Marachek de birer femme vital örneğidir. Femme Vital’in varlığı femme fatale’i daha ölümcül hale getirirken, izleyicinin gözünde emsalsiz bir kötü karakter haline gelmekte ve nefretin odağı olmaktadır.

Femme Vital ana erkek karakter tarafından devamlı görmezden gelinse bile femme fatale asla göz ardı edilmez. “*Kahramanın sapkın görünümlerinden biri de kadın üzerinde özellikle ölümcül kadın üzerinde denetim kuramamasıdır.*”³⁸⁷ Ancak femme fatale için nihai hükmü verecek olan kişi yine ana erkek karakterdir ve ölümcül kadını cezalandıracaktır. Girginkoç bu düşüncesini desteklemek için örnekler verirken en başta *Maltese Falcon* filmine gönderme yapar. Oysa anlatının finalinde filmin femme fatale’i Brigid’i –ona aşık olmasına rağmen- kanun güçlerine teslim eden yine filmin ana erkek kahramanı Sam Spade’dır. Benzer şekilde *Double Indemnity*’nin finalinde Walter, uğruna cinayet işlediği Phyllis’i, *Scarlet Street*’de Chris Kitty’i, *The Strange Love of Martha Ivers*’da Walter Martha’yı, *The Postman Always Rings Twice*’da Frank Cora’yı (araba kazası ile) öldürür. Adı geçen filmler sadece en bilindik kara film örnekleridir ve bu örnekler çoğaltılabilir. O yüzden Girginkoç’un tezine (bir genelleme olarak) katılmak mümkün değildir.

Klasik kara filmlerde karakterler arasındaki çatışma erkek erkeğe işlemez; büyük bir çoğunlukla kadınla erkek arasındadır. Kadın para düşkünü, çıkarıcı, ölümcül derecede tehlikeli ve çekici olarak temsil edilirken, erkek nefesine söz geçiremeyen bir kurban olarak sunulur. Hirsch bu durumu “*kara film erkek ve*

*** Hem *Murder My Sweet* hem de *Out of the Past* filmlerindeki femme vital’lerin isimlerinin aynı olması da dikkat çekici bir noktadır.

³⁸⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Muller, **a.g.e.**, s. 64.

³⁸⁷ Girginkoç, **a.g.e.**, s. 140.

*kadınlarına ait sunumların çağdaş gerçekliğin kabusvari bozumu*³⁸⁸ olarak yorumlar.

Frank Krutnik erkeğin de femme fatale'in büyüü altında toplumdan, çevresinden, işinden, -çok nadir olarak görülse de- ailesinden ve ahlaktan/yasadan kopuşunu vurgular. Yazara göre “*erkeğin uyumsuz ve kopuk temsilinin nedeni erkek egemen kültüre ait çağdaş düzen içindeki güven krizi olabilir*”³⁸⁹.

Jon Tuska, bu bağlamda, erkeğin de femme fatale gibi cezalandırıldığına dikkat çeker. Yoldan çıkmanın –*Yapım Yönetmeliği*'nin ısrarla vurguladığı gibi- mutlaka bir bedeli vardır. “*Erkek egemen düzen tarafından kendilerine verilen geleneksel rolün dışında yaşamak isteyen kara film erkeği de femme fatale gibi yok edilmeye mahkumdur.*”³⁹⁰

Hollywood yapımlarında erkeğin üzerine bu denli saldırılmasının altında erkeğin korkması yatmaktadır. Savaştan sonra bile erkek tehdit altındadır. Barıştan sonra bile savaş erkek için bitmemiştir, zira yeni savaşlar/mücadeleler ortaya çıkmıştır. Erkek üzerindeki bu yeni tehdit alanı nükleer korkudur, komünizm tehdididir. Hollywood anlatılarında ana erkek karakterin tüm korkularla yüzleşerek, onları alt etmesi ve izleyici için rol model oluşturması gerekmektedir. Bunda başarılı olamayan karakter cezalandırılır. Temizlik ve saflık (yoldan çıkmama) ayakta kalmayı başaran Hollywood erkeklerinin erdemleridir (kara film erkeklerinin aksine).

Savaş sonrası bu yeni anlatı eğilimi içinde eskinin canavarlarının, doğa üstü kötü güçlerin yerlerini sıradan insanlara bıraktıkları görünür. Artık kötü varlık uzaklarda değildir, kuytulara saklanmamaktadır. Kötü karakter apaçık ortadadır. Kracauer bunu açık biçimde ifade eder: “*Sıradan bir dünyada insanın kapı komşusu bile şeytani varlığa dönüşebilir.*”³⁹¹

Kara film de bu korku üzerinden beslenmekte ve cezalandırma işlevini – izleyiciyi tatmin ederek- gerçekleştirmektedir. Bu anlamda kara filmlerdeki karakterlerin kaderleri bu filmlerin ahlaki tutumlarını yansıtan en açık kaynaktır. Hollywood daha önce kullanmadığı bir yöntemi kullanarak (iyilik ile kötülük

³⁸⁸ Hirsch, **a.g.e.**, s. 20.

³⁸⁹ Krutnik, **a.g.e.**, s. 91.

³⁹⁰ Tuska, **a.g.e.**, s. 216.

³⁹¹ Kracauer (1946), **a.g.e.**, s. 106.

arasında geçen öyküyü kötü yola düşmekte olan kurban karakterin bakış açısından – ve yine iyinin tarafını tutarak- anlatmaktadır) ahlaki öğütler vermekte ve *Yapım Yönetmeliği*'nin temel mantığı olan 'suç cezasız kalmaz' düsturunu ibretlik karakterler/öyküler üzerinden –ve biçimsel olarak son derece gerçekçi olarak- izleyiciye dayatmaktadır. Bu yüzden kara film ile *Yapım Yönetmeliği* arasındaki ilişki ve yönetmeliğin bu film türü üzerindeki (dolayısıyla izleyici üzerindeki) etkisi kesinlikle görmezden gelinmemelidir. Aksi halde eksik bir okuma yapılacaktır ve yanlış sonuçlara varılacaktır.

2.4 *Yapım Yönetmeliği*'nin Kara Film Üzerindeki Etkisi

*Yapım Yönetmeliğinin 'Genel İlkeler' bölümü**

1. *İzleyenlerin ahlaki standartlarını düşürecek filmler üretilmemelidir. Bu nedenle suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah gibi olguların izleyicide duygudaşlık yaratmasına asla izin verilmemelidir.*
2. *Sadece drama ve eğlencenin gerekliliklerine uygun olarak, sunulan yaşam koşulları gerçeği yansıtmalıdır.*
3. *Doğal ya da beşeri hiçbir yasa alay konusu edilmemeli, ihlaline yönelik bir ilgi yaratılmamalıdır.*

Zafer Özden genellikle tür filmlerinin sosyokültürel ve politik anlamlandırma ve güdümlenme araçları olduğunu ifade ederken şöyle belirtir: “[F]ilmler... egemen ideolojinin yaygınlaşması ve kendisini sürdürmesi işlevini yerine getiren anlatı sistem[leridir]”³⁹². Hele Hollywood gibi bir alanda bu manipülasyon etkisi daha da yoğun biçimde hissedilmekte, filmler yoğun denetleme ve düzenlemelere (sansür) uğrayarak izleyici ile buluşmaktadır. Özellikle savaş ve sonrası dönemde toplum içinde yaratılan kızıl korku ve soğuk savaş paranoyası ile bu düzenlemeler giderek ağırlaşmaktadır. Hollywood yapımları kimi zaman senaryo aşamasında kimi zaman bitmiş filmler olarak başta PCA olmak üzere OWI ve BMP* tarafından incelenmekte, düzenlenmekte, değiştirilmektedir ve filmlerde temsil edilen ‘Amerikan yaşam tarzı’nın rafine edilmesi sağlanmaktadır. Bu kurumlar filmlerde egemen ideolojinin yaygınlaşması, yeniden üretilmesi ve kendini sürdürmesi işlevini yerine

* Bkz. EK-4.

³⁹² Özden, a.g.e., s. 165.

* BMP – Bureau of Motion Pictures (Sinema Filmleri Bürosu)

getirmektedir. Kara filmler de (her ne kadar pek çok sinema tarihçisi ve eleştirmeni tarafından eleştirel ve yıkıcı olarak nitelense de) yukarıda bahsedilen denetleme ve düzenleme alanı dışında kalmamaktadırlar. Zaten kara filmlerin bu eleştirel ve yıkıcı olarak nitelendirilen okumalarının altında bilinçli bir eğilim yatmaktadır:

“[S]inema filmleri insanların içinde yaşadıkları toplumsal düzenin gerçekleri üzerinde değişiklik yaratmaya yönelmelerini ve bu kültürel temsillerin egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edilmesini sağlamak üzere üretildiklerini fark etmelerini engelleyecek bir biçimde, sinema seyircisinde yanlış bilincin (false conscious) yaratılmasını mümkün kılmaktadırlar.”³⁹³

Robert Kolker de benzer bir duruşu sergilerken *Film, Biçim ve Kültür* kitabının Western bölümüne şu sözlerle giriş yapar: “*Film ideolojiden ve kültürel arzudan ortaya çıkar ve onu besler.*”³⁹⁴ Yazarın western gibi yoğun ve derin Amerikan olan bir türe dair anlatısına ideoloji ile giriş yapması anlamlıdır ve kara filmlerin de en az westernler kadar Amerika’ya ait bir tür olduğu (biçimsel olarak olmasa da içerik ve edebi köken bağlamında) görmezden gelinmemelidir. Silver ve Ward iki film türü arasındaki ulusal koşutluğu özellikle vurgular: “*Western ile birlikte kara filmler Amerika’ya özgü biçimin biricik örnekleri olma özelliğini paylaşırlar.*”³⁹⁵

Bu noktada -daha önce belirtildiği üzere öykünün söylem aracılığıyla ileşitim kurduğunu ve söylemin öyküyü ifade ettiğini yeniden anımsayarak- Daniel Dayan’ın *Cahiers du cinéma* yazarlarının filmlere yönelik tutumları üzerine düşüncelerini ifade etmek faydalı olacaktır. Dayan’a göre *Cahiers* “*kurmaca düzeyin bir stiller dili içinde, ideolojinin üretildiği ve ifade edildiği mitsel bir yapı içinde organize edildiğini göstermiş[tir]... Filmsel ifade, yani izleyicinin filme ulaşmasını düzenleyen sistem – kurmacayı ‘ifade eden’ sistemdir... bu inceleme ideolojiden-bağımsız değildir.*”³⁹⁶

³⁹³ y.a.g.e., s. 170.

³⁹⁴ Kolker, a.g.e., s. 321.

³⁹⁵ Alain Silver ve Elizabeth Ward, “Introduction”, **Film Noir – An Encyclopedic Reference to the American Style**, Alain Silver ve Elizabeth Ward (Der.), The Overlook Press, Woodstock, 3. Baskı, 1992, s. 1.

³⁹⁶ Daniel Dayan, “Klasik Sinemanın Tutor-Kodu”, **Filmde Yöntem ve Eleştiri**, Ed. Ertan Yılmaz, Çev. Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2011, s. 79.

İdeolojinin –yeniden- üretildiği ve ifade edildiği mitsel yapı filmin söylemini teşkil etmekte; söylem ise film türünün toplumsal işlevini belirlemekte ve onu –tıpkı ideoloji gibi- yeniden üretmektedir.

Bu bağlamda Kracauer’ın 1946 yılında Hollywood üzerine tespiti son derece yerinde ve tutarlı görünmektedir: “*Hollywood filmleri çoğunlukla bunaltıcı reklam sayesinde ve insanların kendi edilginlikleri nedeniyle insanları kendilerini kabul etmeye ikna eder ve yanıltır... kesin olarak Amerikalı izleyiciler Hollywood’un onlardan istemelerini istediklerini alırlar*”³⁹⁷.

Hollywood’un bu yönlendirici tavrı sadece ulusal değil, aynı zamanda uluslararası bir misyondur. Maltby MGM’in ‘M’lerinden biri olan Louis B. Mayer’ın şu sözlerini aktarır: “[Sinema filmleri] *Amerikan yaşam tarzını doğru ve dürüst biçimde tasvir edebilir ve diğer ülkelerde yaşayan ve yaşam tarzımızı benimsemeyi reddeden ya da bunu deneyimleme fırsatı hiçbir zaman ellerine geçmemiş milyonlarca insanın üzerinde güçlü bir etki bırakabilir.*”³⁹⁸ Bu sözler Hollywood’un belki de en güçlü yapım şirketinin başındaki kişi tarafından telaffuz edildiğinde Amerikan sinema sektörünün ideolojik yeniden üretim ve dayatma konusunda küresel düzeyde ne kadar arzulu ve tehditkar olduğu gözden kaçmamaktadır.

Gerçek dünyanın aksine Hollywood filmleri aydınlık, ahlaklı ve mantıksızdır. Hollywood iyiyi ödüllendirirken, erdemi yüceltir ve kötüyü / ahlsızı cezalandırır. Dilek Tunalı melodram filmleri üzerine yaptığı incelemesinde şunu belirtir:

*“Melodramların toplumsal güvencesi önemli ölçüde dinsel adalet anlayışıyla da pekiştirilerek Tanrının adaletini sanata yükleyip; ‘poetic justice’ (şiiresel adalet) etiği doğrultusunda, temel klasik anlatılarda günümüze dek taşınan ideolojik bir boyut olarak ‘iyilerin mükafatlandırıldığı, kötülerin ise cezasını bulduğu’ önermesini sabitler.”*³⁹⁹

Bu bağlamda ele alındığında her kara film örneğinin bu amaca hizmet ettiği gözden kaçmayacaktır. Her ne kadar kara filmler için olumsuz ve güven tazelemekten yoksun bir atmosferden bahsedilmiş olsa da olay örgüsü içinde bu atmosferin kurulumu anlatının kendisini olumlu ve güven tazeleyici biçime dönüştürmesini sağlamaktadır. Daha açık biçimde ifade etmek gerekirse kötü olan ya

³⁹⁷ Siegfried Kracauer, **Caligari’dan Hitlere Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi**, Çev. Ertan Yılmaz, Deki Basım Yayım, Ankara, 2010, s. 5, 6.

³⁹⁸ Maltby, **a.g.e.**, (1994), s. 45.

³⁹⁹ Dilek Tunalı, **Batıdan Doğuya, Hollwood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Aşına Kitaplar, Ankara, 2006, s. 19.

da kötü yola düşmüş –ve neticede kötülük yapmış, günah işlemiş- karakterlerin cezalandırılması anlatının ahlaklı olduğunu, tanrısal adaletin ‘şiiresel adalet etiği’ doğrultusunda sağlandığını göstermektedir. Zaten hiçbir Hollywood yapım şirketi *Yapım Yönetmeliği*’nin genel ilkeler bölümünde adı geçen ‘doğal ya da beşeri’ adalete meydan okumaya cesaret etmemiştir.

Nasıl klasik Hollywood PCA ve *Yapım Yönetmeliği*’nden bağımsız olarak ele alınamaz ise, “*para kazanma derdinde olan tutucu ve konformist bir yapının*”⁴⁰⁰ parçası olan kara filmler de aynı koşullar altında incelenmelidir.

1955 yılında kara filmler üzerine ilk kitap olan *Panorama du Film Noir Americain* adlı eserin yazarları Borde ve Chaumeton klasik Hollywood filmlerinde cinselliğin sözcükler ve mimiklerle ima edildiğini belirtirken bunun nedenini cinsel tabuya bağlarlar*. Oysa cinselliğin bu tarzda sunumunun nedeni cinsel tabu değildir, zira toplumun çok daha tutuculaştığı 1930-1934 arası dönemde (*Yönetmelik-Öncesi*) cinsellik çok daha açık biçimde tasvir edilmiştir. Burada Borde ve Chaumeton açık biçimde hata yaparak PCA ve *Yapım Yönetmeliği*’ni görmezden gelir (kitabın kaynakçasında da bu terimler bulunmamaktadır).

Panorama’dan 10 yıl önce kara film üzerine yazılan ilk makale sayılan ‘*Crime Certainly Pays on Screen*’in (1945) yazarı Lloyd Shearer ise, bir Amerikalı olarak, o dönemde adı konmamış bu film türü üzerinde Hays Bürosunun etkilerini dile getirir*. Bu iki metin arasındaki bakış farkı açık biçimde kara film okumalarını etkilemiştir.

Cinselliğin temsili ile birlikte kara filmler ve *Yapım Yönetmeliği*’nin ortak ilgi alanlarından bir diğeri ise şiddettir. II. Dünya savaşı sırasında klasik Hollywood yapımlarının önemli bir bölümünü oluşturan savaş filmleri PCA’nın şiddete bakışını değiştirmeyi başarmıştır. Zaten hiçbir şiddet sahnesinin dünyanın en büyük insan katliamının kendisinden daha fazla şiddet içermesi mümkün değildir. PCA içindeki savaş filmi temsillerine ilişkin dönüşümü Stephen Prince şöyle dile getirir:

“*Savaş dönemine ait bağlam şiddetin düzenlenmesinde karmaşaya neden oluyordu. Suç ve korku filmleri söz konusu olduğunda [şiddetin düzenlenmesi] nispeten iyi biçimde işliyordu*

⁴⁰⁰ Spicer, **a.g.e.**, s. 37.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Borde ve Chaumeton, **a.g.e.**, s. 157.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Shearer, **a.g.e.**, s. 13.

ama savaş filmlerinde vahşiliği ve dehşet verici görüntüleri yasaklamak arzu edilmeyen ve etkisiz bir stratejiydi. [Çünkü] Amerikaluların gayet iyi bildiği tarihsel gerçeklerle çelişecek ve filmlerin vermesi gereken yurtsever duygunun etkisini azaltacaktı. Böylece PCA bu filmlerin bazılarında ekranda görünen şiddetin süresine ve ayrıntılarına müsamaha gösterdi... şiddet cini şişeden çıkmıştı ve PCA onu asla geri sokamayacaktı.”⁴⁰¹

II. Dünya Savaşı ile birlikte şiddet ve vahşet temsilleri sadece savaş alanlarının değil Amerika’daki gündelik hayatın da bir parçası haline gelmiştir. Buna en iyi örneklerden biri *Life* dergisinin 13 Ağustos 1945 tarihli sayısında görülebilir.

Derginin 34. Sayfası olan sol yaprakta bir Japon askerinin bir Amerikan askeri tarafından saklandığı sığınaktan yakılarak çıkarılışı birbirini takip eden altı fotoğraf karesi ile gösterilirken ortaya çıkan anlatı bugün bile tahammül edilmesi zor bir vahşet içeriğine sahiptir. Bu sayfanın karşısındaki sağ yaprakta ise içinde dumanı tüten bir kaseenin yerleştirildiği düzenli bir sofraya görüntüsü ile bir mantar çorbası konservesi reklamı vardır. Bir zamanlar birbirinden uzak tutulmaya çalışılan vahşet ve yuva sıradan hayat içinde iç içe girmiş görünmektedir. 1945 yılında (Amerika için savaşın 4. Yılı) savaşla birlikte şiddetin algılanışı da değiştirmiştir.

Bu değişmiş algı ve alımlama (reception) klasik Hollywood anlatılarında da kendisine yer bulmuş, propaganda amaçlı aşırı şiddet, vahşet kullanımı filmlerde sıradan unsurlar haline gelmiştir. Egemen ideoloji filmlerin anti-Nazi, anti-faşist ya da anti-komünist misyonla izliyicide vatanseverlik dürtülerini harekete geçirecek şekilde işlemesine izin vermiştir.

Kracauer savaştan sonra da filmlerdeki şiddet unsurunun giderek arttığının altını çizer ve vahşet ve cinayetin her yere dağıldığını ifade ederken şöyle belirtir: “[Amerikan filmlerindeki şiddet eğiliminin kaynağı] hiç kuşkusuz savaş dönemi propagandasının gereklilikleri içinde yer almaktadır. Asıl amaç Nazilerin Amerikan toplumu üzerinde bir tehdit oluşturduğunu göstermektir.”⁴⁰²

Toplumun (dolayısıyla izleyicinin) şiddeti kanıksaması ve film yapım şirketlerinin zamanın ruhuna uygun bir savaş-gerçekçiliği talepleri karşısında Breen

⁴⁰¹ Stephen Prince, **Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930–1968**, Rutgers University Press, New Brunswick, 2003, s. 164.

⁴⁰² Kracauer (1946), **a.g.e.**, s. 105.

geri adım atar* ve yönetmeliğin şiddetle ilgili bölümlerinin harfiyen uygulanmasına son verilir. Bu yazılı bir anlaşma değildir ve daha çok bir göz yumma niteliği taşımaktadır.

Her ne kadar Will H. Hays 1922 yılında 43 yaşında iken başladığı MPPDA başkanlığı görevini 1945 yılında 66 yaşında bırakmış, MPPDA'nın adı MPAA** olarak değişmiş ve Hays'in yerine MPAA'in başına Eric Johnston gelmiş olsa da kurulduğu 1934 yılından beri sansürün fiziki merkezi olan PCA ve baş sansürcü olarak Breen hâlâ işlevini korumakta ve Hollywood'un ahlaki çehresini düzenlemektedir.

MPAA'nın yöneticisine gelen Eric Johnston'un Hays'e göre daha ılımlı olduğu söylene de Naremore bu konuda temkinlidir; egemen ideolojinin filmler üzerindeki tutucu stratejisinin devam ettiğini söylerken şöyle ifade eder: "*Johnston filmlerde iffetin artmasını ve 'Amerikan yaşam tarzının' daha fazla methedilmesini öğütleyen konuşmalar yapıyordu.*"⁴⁰³ Ayrıca sahneden çekilen sadece sansürün yüzü olarak bilinen Hays olmuştur, yukarıda da belirtildiği gibi sansürün eli olan Breen hâlâ görev başındadır (1955 yılına kadar). Pennington'un da belirttiği gibi, "*PCA ancak 1956 yılında [Breen gittikten 1 yıl sonra] daha önce tabu olarak gördüğü bazı konular üzerindeki yasakları kaldırır.*"⁴⁰⁴ Doherty de Pennington ile aynı fikirdedir ve yönetmeliğin 1950'lerin ortasına kadar katı yapısını kaybetmediğini savunur*. Bu nedenle kara filmlerin altın çağında Hollywood'da topyekün bir değişim yaşandığını iddia etmek gerçekçi olmayacaktır. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi PCA'nın – cinsellik konusunda olmasa bile- savaş ve şiddet ilişkisi konusunda daha müsamahakâr olduğu görülmektedir. Görünen odur ki değişen zaman ve yaşam koşulları ile birlikte sinema ve izleyici de değişmektedir.

* Konuyla ilgili yukarıda bir açıklama yapıldığı için (bkz. Prince, **a.g.e.**, s. 164) burada tekrar etmeye gerek yoktur. Ancak ilgilenenler Prince ile birlikte şu kaynakları inceleyebilirler: Maltby (1994), **a.g.e.**, s. 13; Walker, **a.g.e.**, s. 33.

** MPAA: Motion Picture Association of America (Amerikan Film Birliği)

⁴⁰³ James Naremore, **More Than Night – Film Noir in its Context**, University of California Press, Berkeley, 2008, s. 106.

⁴⁰⁴ Jody W. Pennington, **The History of Sex in American Film**, Preager, Westport, 2007, s. 11.

* Doherty (1999), **a.g.e.**, s. 1.

Özellikle savaşın bitmesiyle birlikte hem savaştan dönen erkeğe iş yaşamında yer açmak hem de 'yuva'yı yeniden tesis etmek adına kent merkezlerinden uzak bölgelere banliyöler kurulur. Böylece ev toplumdaki uzaklaşmış olur ve zenginlik belirli alanlarda yoğunlaşmaya başlar. Şehirden uzaklaşan evler için üretilen ev aletlerinde patlama yaşanırken savaş zamanı mühimmat üreten fabrikalar montaj bantlarını domestik malzeme üretimine tahsis eder. Yuva giderek dış dünyadan uzaklaşır ve yabancılaşma artar. Ayrıca banliyölerde başlayan yerleşimle birlikte kadınlar daha erken yaşlarda anne olmaya başlamışlardır. Böylece sosyal hayattan hem bir 'eş' hem de bir 'anne' olarak koparılmışlar ve şehrin 'hengâmesinden' uzakta 'güvenli' biçimde 'sessiz', 'sakin', 'huzurlu' ve 'lüks' ev yaşamına hapsedilmişlerdir.

Kadınların konumu ve kadın üzerine egemen söylem de değişmiştir. OWI'nin kadınları çalışmaya teşvik eden girişimlerinin yerini anne ve eş olarak kadını yücelten tutum alır. Krutnik bunu şöyle ifade eder: "*Kadınlar sıklıkla saldırgan biçimde işyerlerinden çıkarıldılar – geniş ölçekli işten çıkarmalar gerçekleşirken açık bir ayrımcılık da sözkonusuydu.*"⁴⁰⁵ Marjorie Rosen bu girişimi açıklarken 1946 yılında Frederick C. Crawford'un (Ulusal İmalatçılar Birliği Başkanı) bir konuşmasından örnek verir: "*İnsancıl bir bakış açısıyla yaklaşıldığında pek çok kadının iş yaşamında yer alması doğru görünmemektedir. Yuva Amerikanın en temel toplumsal birimidir.*"⁴⁰⁶ Bu söylem kadını eve döndürmeyi ve onu orada sabitlemeyi başarmıştır.

Savaş öncesi ve sürecinde şehirde yaşayan kadın sinemaya gitme olanağına daha fazla sahipken (özellikle savaş sırasında ekonomik olarak da rüştünü ispatlayarak eşinden bağımsız olarak sinema bileti alabildiği de göz önünde bulundurulmalıdır) savaştan sonra kocasına bağımlı ve şehir dışına yerleşmiş ve çocuk büyütmeyle yükümlü bir birey olarak sinemaya gitme olanağından mahrum bırakılmıştır.

Hollywood izleyici dağılımındaki bu değişime kayıtsız kalmamış ve anlatıları erkek egemen söylemi güçlendirecek ve özellikle erkek izleyiciyi tatmin edecek

⁴⁰⁵ Krutnik, a.g.e., s. 61.

⁴⁰⁶ Marjorie Rosen, **Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream**, Avon Books, New York, 1974, s. 223.

biçimde donatmıştır. Kara film anlatılarına ait içeriğin suç gerilimlerini seven genç erkek izleyiciye hitap ettiği düşünüldüğünde bu değişime ayak uydurmanın sinema sektörü açısından en doğru hamle olduğu kabul edilmelidir. “*Kara filmlerin izleyiciye sağladığı ‘yetişkin’ içerik ve daha sofistike zevkler alımlamanın bu değişmiş bağlamı içinde başarıya ulaşacaktır... kara filmlerin reklamları hedef izleyici kitlesinin hard-boiled ucuz roman okuyucu kitlesiyle aynı olduğunu göstermiştir: şehirli, çalışan sınıf erkekleri.*”⁴⁰⁷

Kara filmlerin savaşın son yılı ile sonrasındaki kısa dönemde altın çağını yakalaması ve daha sonra hem içerik hem de film sayısı anlamında düşüşe geçmesinin altında bu şehirli, çalışan sınıf erkek izleyicinin talebi yatmaktadır. Hemen savaş sonrası dönemde kara film yapımı zirve noktasına ulaşmıştır. Bu hayli yüksek rakam bir film türünün ideolojik etkisinin de söz konusu olduğunu ve bu türe ait filmlerin egemen söylem tarafından –içerik düzeyinde- başboş bırakılmayacağını gösterir. Bir filmin ulaştığı izleyici sayısı onun hem gücüdür hem tehlikesidir. Filmlerin gücü kontrol altında tutulmazsa ‘yıkıcı’ ve ‘altüst edici’ bir nitelik kazanmaktadır. Bu iki kavram (yıkıcılık ve altüst edicilik) kara film için sıklıkla kullanılan niteleme sıfatlarıdır. Hatta sıklıkla kara filmlerin klasik Hollywood anlatılarına ait yerleşik mitleri kırdığı iddia edilmiştir. *Yapım Yönetmeliği* gibi bir denetleme mekanizmasının altında ve toplam kara film sayısının ezici bir çoğunluğunun sekiz büyükler tarafından yapım şansı bulduğu bir ekonomik ortamda yerleşik mitlere saldırmak mümkün değildir. Bu iddialar yönetmeliğin (dolayısıyla PCA’nın) büyük stüdyolar üzerindeki gücü ve bu ikisi arasındaki ilişkiler ve yaptırımlar göz önüne alınmadan ortaya atılmış gibi görünmektedir.

Örneğin Telotte kara filmin geleneksel anlatının kültürel söyleminden ayrıldığını⁴⁰⁸ ifade ederken neredeyse tüm kara filmlerin finallerinin bu söyleme bağlandığını görmezden gelir. Schrader da bu filmlerin 10 yıllık romantik gelenekten sıyrıldığını ve dönemin temel sorunlarına eğildiğini⁴⁰⁹ ifade ederken filmsel söylemin Klasik Hollywood’a özgü tutucu biçimde işlediğini yok sayar. Hatta Schrader kara filmlerin daha önce yasaklanmış temalarla çalışma şansı

⁴⁰⁷ Spicer, **a.g.e.**, s.41.

⁴⁰⁸ Telotte, **a.g.e.**, s. 26.

⁴⁰⁹ Schrader, **a.g.e.**, s. 19.

yakaladığını⁴¹⁰ iddia eder. Özellikle *Yönetmelik-Öncesi* dönemi filmleri düşünüldüğünde ne suç ne de cinsellik bağlamında kara filmlerin yeni bir çalışma alanı yaratmayı başaramadığı görülmektedir. Zaten Amerikan sineması hiçbir zaman çalışma alanlarını yasaklamamış aksine Hollywood’a ait söylemsel ton korunduğu sürece bu tarz anlatıları desteklemiş ve her halükarda tutucu söylemin yinelenmesini ve kendisini yeniden üretmesini sağlamıştır. Çok bariz bir örnek olarak John Orr’un kara film dönemiyle ilgili yaptığı şu tespiti vermek yerinde olacaktır: “*Ahlak yasasının ekranda zinaya izin verecek kadar serbest olduğu, fakat bunun karşılığı olan cezayı verecek kadar da katı olduğu bir zaman.*”⁴¹¹

İşte bu cezalandırma ritüeli tüm kara filmlerin ruhunda vardır. Üstelik bu anlatılardaki olay örgüsü ve görsel anlatım o kadar gerçekçi şekilde hazırlanır ki izleyicinin filmlere inanması kaçınılmaz hale gelir. Richardson bu gerçekçi tavrın altını özellikle vurgular: “*Pek çok çağdaş izleyici için kara filmler alışık oldukları filmlerden çok daha gerçekçi görünmektedir.*”⁴¹² Gerçeğe yakınlık, her şeyden önce, filmlerin ahlaki tutumlarını güçlendiren bir ıslah unsuru olarak işlemektedir. İzleyici filmlerdeki neden-sonuç ilişkilerini gündelik hayatla iç içe geçirecek ve filmlerden (özellikle kara film karakterlerinden) ibret alacaktır. Hatta Eddie Muller bu düşünceyi bir adım daha ileriye götürerek şöyle belirtir: “*Eğer gerçekten On Emir’i anlamamızı istiyorlarsa **Out of the Past, Force of Evil, They Won’t Believe Me** ve **Side Street** gibi filmleri göstermelerinden daha doğru bir şey olamazdı. Şöyle bir düşünün, İncil son derece fazla kara filmin kaynağıdır.*”⁴¹³

Bu açıdan bakıldığında kara filmlerin de bireysel hikayeler anlattığı, toplumsal kurtuluş üzerine değil bireyin doğru ile yanlış arasındaki seçimleri üzerine kurulu olduğu görülür. Gerek savaş dönemi gerekse savaştan sonra kara film hiçbir zaman mevcut dönemin sorunları ile derinlemesine ilgilenmemiştir. Hirsch’in belirttiği gibi “*Bu film türü toplumsal travmalar yerine kişisel travmalara odaklanarak en etkin biçimde işlemiştir.*”⁴¹⁴ Hatta ne II. Dünya savaşı ne savaş sonrası dönem ne de soğuk savaş dönemi kara film karakterlerine yansımamıştır. Bu

⁴¹⁰ y.a.g.e., s. 21.

⁴¹¹ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s. 201.

⁴¹² Richardson, a.g.e., s. 180.

⁴¹³ Muller, a.g.e., s. 10.

⁴¹⁴ Hirsch, a.g.e., s. 200.

karakterler kadın ve para arasında sıkışmış bir evrende yaşayan ve savaştan ve politikadan (ve özelde Sovyetler Birliği'nden) bihaber olan bireylerdir. Geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Ait oldukları tek yer Amerikan orta-sınıfıdır. Egemen ideoloji de doğru yoldan şaşmadıkları sürece bu karakterlerin orta-sınıf bireyi olarak (ve yükselme çabasına girmeden) mutlu mesut yaşamalarını öğütlemektedir.

Orta-sınıf kurban karakterin karşısında ise zengin karakterler vardır. Eğer ana erkek karakter dedektif ise burjuva sınıfı bireyleri olan bu kişiler düşmandır. Baştan çıkarıcı kadın olan femme fatale de bu sınıfa aittir ancak elindekilerle yetinmemekte, daha fazlasını istemektedir. Kara filmin kurban karakteri ise orta-sınıftan koparak yükselmek arzusundadır. Bu kopuş arzusu onun sonunu hazırlamaktadır. Hirsch de bu durumu özel olarak vurgular ve şöyle ifade eder: “[kara film anlatılarında] *düzenli bir orta-sınıf yaşamı sıkıcı olabilir ama alternatifleri aldattıcıdır; orta-sınıfı terk etmek hayati tehlike yaşamak anlamına gelir.*”⁴¹⁵

Schrader da kara filmlerin çoğunlukla stille çelişen düzmece temalar içerdiğine dikkat çekerken bu temaları şöyle niteler: “*orta-sınıf değerleri en iyisidir*”⁴¹⁶. Hollywood’un egemen söylemi kara filmler vasıtasıyla izleyiciye durmaksızın şunu hatırlatır: olduğun yerde mutlu ol, yolundan sapma. Bu nedenle orta-sınıf ile kara film evrenleri aynı anlatı içinde karşı karşıya gelip çatışmaya başladığında kazanan –şaşırtıcı olmayan biçimde- orta-sınıf olmaktadır. Bu kara filmlere güzel bir örnek olarak başrolünde Humphrey Bogart’ın oynadığı ve William Wyler’in yönettiği *Desperate Hours* (1955) filmi örnek gösterilebilir. Bu filmde kötü karakterler orta-sınıf bir aileyi kendi evlerinde rehin alır. Filmin finalinde aile kötü adamların üstesinden gelmeyi başarır ve orta-sınıf dünyası kara film evrenini yerle bir eder.

Toplumsal, kültürel ve psikolojik temelli endişelere dair ahlaki öğütler sunmasının yanısıra kara filmin verdiği öğütlerin en hayatisi de budur aslında; orta-sınıf değerlerin korunması ve bu değerlere sahip olanların daha fazlası için arayışa girerek canlarını ve mallarını tehlikeye atmaması.

⁴¹⁵ Hirsch, **a.g.e.**, s. 184.

⁴¹⁶ Schrader, **a.g.e.**, . 22.

Orta-sınıfı ve değerlerini övücü bu anlatılar dahilinde aile/sizlik de bir cezalandırma mekanizması olarak işler. Her ne kadar Harvey'e göre⁴¹⁷ kara filmler aile, romantik aşk, evlilik yaşamına duyulan güveni baltalıyor ve aileye karşı bir isyan alanı olarak görünüyor olsa da filmlerin olay örgüleri göz önüne alındığında aile olgusunun değil, bu olguya tehdit oluşturan karakterlerin cezalandırıldığı görülür. Bir aileye sahip olan femme fatale'lerin aksine (kötü kadının aileye bağı 'üveylik' düzeyindedir ve bu kurum içinde yerinin olmadığı vurgulandıktan sonra – film içinde öldürülerek- temiz/lenmiş aileye yeniden geri dönülür) yoldan çıkması tasarlanmış ana erkek kurban karakter zaten ailesizdir. *Yapım Yönetmeliği*'nin de iki ayrı yerde özellikle vurguladığı üzere yuva kutsaldır ve ele alınırken had safhada özen gerektirmektedir. Kara filmler bu uyarıları dikkate almaktadır.

Yönetmeliğin yuva ile birlikte ele aldığı ve kutsallığının altını çizdiği bir diğer kurum ise evlilik kurumudur. Harvey kara filmlerde hem romantik aşkın hem de evliliğin reddedildiğini ifade ederken⁴¹⁸, tıpkı aile olgusu gibi, evlilik kurumu da kara filmlerde sarsılmaz; aksine bu kurumlara saldıran karakter filmin finalinde mutlaka bunun bedelini öderken *Mildred Pierce*, *Blue Dahlia* ve *Out of the Past* gibi filmlerde zedelenen evlilik ve romantik aşk yeniden ve daha güçlü olarak tesis edilir.

Sonuç olarak burada *Yapım Yönetmeliği* içinde yer alan şu cümleyi yeniden vurgulamak yerinde olacaktır: “*Evlilik ve yuva kurumlarının kutsallığı desteklenmelidir.*”^{*} Kara filmler de bu kaideden bağımsız olmayan filmler olarak yönetmeliğin altını çizdiği bu değerleri korumak mecburiyetindedirler. Evlilik ve yuva kurumlarının yokluğu –veya kaybı- bir eleştiriden öte bir cezalandırma mekanizması olarak işlemektedir. İzleyiciye bir kez daha elindeki değerini bilmesi, güzel ve çekici kadınların peşinden koşarak sahip olduklarını yitirmemesi öğütlenmektedir.

Kara filmin kurban konumundaki ana erkek karakteri güzel ve çıkarıcı femme fatale'lerin büyüüne kapılsa bile bu ikili arasındaki cinsellik izleyiciden uzak tutulmaktadır. Walker bu durumu değerlendirirken şöyle belirtir: “*Kara filmlerde evlilik dışı cinsellik için güvenli bir alan mevcut değildir ve cinselliğin ateşi onu*

⁴¹⁷ Aktaran Girginkoç, *a.g.e.*, s. 137 ve Krutnik, *a.g.e.*, s. 60.

⁴¹⁸ Aktaran Girginkoç, *a.g.e.*, s. 143.

* Bkz. EK-4.

eninde sonunda yok edecek olan şiddetin içinde yatmaktadır.”⁴¹⁹ Her ne kadar bu şiddet filmin girişinde (kurban erkek karakter ile femme fatale iş birliği içindeyken) kötü kadının belirlediği hedefe yönelmişse de, finalde erkek karakter ile femme fatale arasında yaşanır.

Yukarıda da belirtildiği üzere savaşla birlikte hem Hollywood’da hem de *Yapım Yönetmeliği*’nde şiddet üzerine bazı tavizler söz konusu olsa da bu hoşgörü cinsellik söz konusu olduğunda asla gösterilmemiştir. Hatta Dana Polan savaş döneminde filmlerdeki cinselliğin düşman tarafa uygun olan bir davranış olarak temsil edildiğini belirtir*.

Jody Pennington’ın verdiği örnek ise savaştan on yıl sonra bile Amerika’da cinselliğin sunumu ile ilgili hâlâ katı kuralların işlediğini göstermektedir: “*United Artists The Ambassador’s Daughter (1956)* adlı filmi iki versiyon halinde gösterime sokar. Bir sahnede ana karakterler olan Joan (Olivia de Havilland) ve Dany (John Forsythe) bir gece kulübünde gösteri izlemektedirler. Bu sahnedeki kadınlar Amerikan versiyonunda sütyen giyerlerken, Avrupa versiyonunda çıplaktır.”⁴²⁰

John Orr da kitabının kara filmi ele alan son bölümünde 1940’ların Hollywood anlatıları ile ilgili şu yorumu yapar: “1940’larda *Stüdyo Yasası*’nı [Yapım Yönetmeliği] sınırlayan yasak cinsellik, fazla açık olmayan cinselliği ifade etmekteydi.”⁴²¹

Yönetmelik cinselliğe uzun bir bölüm ayırır (şiddetle birlikte) ve temel olarak şunları zorunlu kılar:

“*Aşk Sahneleri*

- a. Öykü içinde gerekli olmadıkça ortaya konulamaz.
- b. Ölçsüz ve şehvet dolu öpüşmeler, kucaklaşmalar, müstehcen duruş ve jestler gösterilmeyecektir.
- c. Genel olarak aşk sahneleri bayağı ve temel duyguları uyarmayacak şekilde ele alınmalıdır.

⁴¹⁹ Walker, **a.g.e.**, s. 31.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Polan, **a.g.e.**, s. 83.

⁴²⁰ Pennington, **a.g.e.**, s. 12.

⁴²¹ Orr, **a.g.e.**, s. 204.

*Aşk sahneleri insan doğasına ve bu doğanın normal tepkilerine ait uygun bir onay ile ele alınmalıdır. Bununla birlikte pek çok sahnenin yetişkin olmayanlar, gençler ve suçlu sınıflar üzerinde tehlikeli duygulanımlar yaratmadan sunulamayacağı da açıktır.”**

Yine cinsellikle ilişkili olarak kadın karakterlerin giyimine getirilen kısıtlamalar da ‘kostüm’ başlığı altında ele alınmış, böyle bir gereklilik hissedilmiştir:

“Kostüm

Tamamen çıplaklığa asla izin verilmez. Buna, gerçek ya da siluet olarak çıplaklık görüntüsü ya da filmin diğer karakterlerinin şehvet düşkünlüğü de dahildir.

Soyunma sahnelerinden sakınılmalıdır ve öykünün gereklilikleri dışında asla kullanılmamalıdır.

Edebe aykırı ya da aşırı teşhir yasaktır.

*Aşırı teşhire izin veren dans kıyafetleri ve danstaki edebe aykırı hareketler yasaktır.”***

Kara filmler için, yönetmeliğin arzuladığı biçimde, izleyicinin kadın ve erkek arasında cinsel aksiyon yaşandığını bilmesi yeterlidir. Bu nedenle sıklıkla imalara ve eksiltilere başvururken bazı filmlerde de nesnelere fetişleştirildiği ve cinsel vurguyu devraldığı görülür (örnek olarak *Double Indemnity* filminde Phyllis’in halhalı, *The Postman Always Rings Twice* filminde Cora’nın ruju, *Scarlet Street* filminde Chris’in Kitty’nin ayak parmaklarına oje sürmesi, vs. verilebilir).

The Postman Always Rings Twice gibi tutkulu, ölümcül ve felaket getiren bir yasak aşkı anlatan bir filmin yönetmeni olan Tay Garnett *Yapım Yönetmeliği* ile mücadelesini şu sözlere anlatırken yönetmeliği değil, kendini değiştirmek zorunda kaldığını itiraf etmek zorunda kalır: “*Yönetmelik altında filmi yapabilmek gerçekten büyük bir angaryaydı fakat bir şekilde cinselliği aktardığımı düşünüyorum. Bu şekilde olmasını daha çok sevdim.*”⁴²²

Garnett’in sözlerini aktaran yazarlar *The Postman Always Rings Twice* tamamlandığında filmin ahlaki uyarılar ve öğütlerle dolu bir öyküye dönüştüğünü vurgular: “*1946 yılında MGM filme getirilen itirazları ortadan kaldırmak için senaryoyu yönetmeliğin belirlediği şekilde düzenlemiştir ... Ortaya çıkan film aleni*

* Bkz. EK-4.

** Bkz. EK-4.

⁴²² John C. Tibbetts ve James M. Welsh, *The Encyclopedia of Novels into Film*, 2. Baskı, Facts on File, New York, 2005, s. 358.

olmaktan çok örtük bir cinsellik ve şiddet barındıran acımasız bir fabl olmuştur.”⁴²³ Görüldüğü üzere cinselliği ifade etmek için kullanılan dolambaçlı yolun mimarı *Yapım Yönetmeliği*'dir.

James Naremore 1940'larda sadece kara filmlerin değil, tüm Hollywood yapımlarının cinsellik konusunda dolambaçlı yollar ve imalar kullandığını şöyle ifade eder: “1940'ların Hollywood'u cinsel ilişkiyi her zaman sembolizm ve eksiltilelerle betimlemiştir.”⁴²⁴ Bu kısa cümlede vurgulanması gereken nokta kara filmlerin de tüm filmler gibi cinselliği ifade etme kurallarına uymak zorunda olmasıdır. Tekrar hatırlatmakta fayda var; hiçbir kara film *Yönetmelik-Öncesi* döneminin cinsel temsillerine, hiçbir femme fatale de *Yönetmelik-Öncesi* döneminin kadınlarına yaklaşmamıştır. Bu nedenle kara filmi cinsel temsil açısından müstehcen bulan eleştirmenler çok ciddi bir yanılğı içerisindedirler.

1948 yılına kadar hiçbir kara filmde *Yapım Yönetmeliği*'nin belirlediği / şart koştuğu cinsel temsil esaslarının dışına çıkılmamıştır. Cinsellik (dolaylı olarak kostüm ile birlikte) ima düzeyinde ele alınmış, yönetmeliğin kurallarını ihlal edecek görsel temsillerden uzak durulmuştur.

Michael Walker da cinsellik algısı ile kadın filmleri karakterini birbirine bağlarken şöyle söyler: “*İzleyici tutucu 19. Yüzyıl düşüncesinin devam ettiğini görür: cinsellik tehlikeli ve yıkıcıdır ve ne kadar çekici ve heyecan verici olursa olsunlar, cinsel olarak tanımlanan figürler eninde sonunda anlatının dışına itilirler.*”⁴²⁵ Bu söylemin aynısı (benzeri değil) kara filmlerde de işlemekte ve cinselliği vurgulayan karakter ve cinselliğin cazibesine kapılan karakter bunların bedelini ödemektedir. Zaten Tuska'nın da belirttiği gibi “*femme fatale ya da erkek egemen düzenden bağımsız olduğunu düşünen kadın anlatı içinde (en azından finalinde) bu bağımsızlık girişimi nedeniyle –çoğu kez öterek- cezalandırılmakta ve böylece erkek egemen sistemin düzeni yeniden sağlanmaktadır.*”⁴²⁶

Orr da Tuska ile aynı fikirde görünmektedir: “*Resmi olarak bir erkeğe ait olan, fakat gerçekte hiç kimseye ait olmayan yeni kadının [femme fatale] savaş*

⁴²³ **y.a.g.e.**, s. 358-359.

⁴²⁴ Naremore, **a.g.e.**, s. 98.

⁴²⁵ Walker, **a.g.e.**, s. 13.

⁴²⁶ Tuska, **a.g.e.**, s. 199.

sonrası yorumu, evcimenliğin yerine arzuyu, çocukların yerine narsisizmi, acının yerine zenginliği getiriyordu... Ama kadının yenilgisinin doğası genellikle derin bir şekilde uzlaşımıcıdır.”⁴²⁷ Kara filmlerin olay örgüleri ve öyküleri düşünüldüğünde bu hiç de şaşırtıcı görünmemektedir. Yuvadan üstün tuttuğu gayri meşru bir ilişkiyi çıkar sağlamak adına kullanarak erkeği bir kurban haline getiren kötü kadının en ağır bedeli ödemesi beklenmektedir. Femme fatale’in ölümü böylece Orr’un vurguladığı uzlaşımı sağlamaktadır. Bu noktada kara filmlerde de –yukarıda Walker’ın altını çizdiği- tutucu cinsel değerlerin geçerli olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Nino Frank de, 1946 tarihli yazısında kara filmlerdeki kötü kadınların cezalandırılmasına dikkat çekmiştir ve bunun bir rastlantı olamayacağını dile getirmiştir: “İki filmin de [Maltese Falcon ve Murder My Sweet] aynı tavır ile sona ermesi bir tadasüf olamaz: kadın kahramanların tüm bedeli ödemesiyle dünyadaki en acımasız yöntem. Bu final sahneleri sert ve kadın düşmanıdır, tıpkı çağdaş Amerikan edebiyatı gibi.”⁴²⁸

Girginkoç ise kadının (femme fatale) kara filmlerdeki çerçeve içi konumunun bile anlatının ahlaki tutumunu ortaya koyduğunu dile getirmektedir: “Ahlaki eğilimin bir göstergesi de filmlerin söylemini destekleyen anlatım biçimlerinde kendisini gösterir. Görsel olarak (gölgeli aydınlatma stili) ölümcül kadının tehlikesini vurgulayan aydınlatma stili, bu kadını hapseden mizansen ve kamera açıları bu ahlaki tavrın * bir parçası olarak görülebilir.”⁴²⁹

Kara filmin ahlaki tavrını tam ters yönde değerlendiren yazarlar da vardır. Örneğin Borde ve Chaumeton şöyle söylerler: “Eski zamanların en önemli referans noktası olan ahlaki merkez tamamen çarpılmıştır... gerçekçi bir dönemden kalan klasik dramalara veya ahlaki öykülere benzeyen hiçbir şey kalmamıştır.”⁴³⁰

⁴²⁷ Orr, **a.g.e.**, s. 202.

⁴²⁸ Frank, **a.g.e.**, s. 17.

* Kara film karakteri seçim yaparken ahlaklı olanı tercih ederse ödüllendirilir, ahlaksız olanı tercih ederse cezalandırılır.

⁴²⁹ Girginkoç, **a.g.e.**, s. 153.

⁴³⁰ Borde ve Chaumeton, **a.g.e.**, s. 12.

Onlara ek olarak Selda Tan Özdemir de kara filmlerdeki dünya tasvirini şöyle niteler: “[K]ara filmlerin umutsuzlukla dolu mesajı aslında dünyanın ne fena bir yer olduğudur.”⁴³¹

Fransızlar kara filmin ahlaki çarpıttığını düşünürken, Özdemir bu anlatıların genel söylemsel tonunun kötümser olduğunu ifade eder. Bu iki önermeye birlikte yanıt vermek yerinde olacaktır.

Kara filmlerde anlatılan hikayelerle klasik Hollywood öyküleri arasındaki tek fark kara filmde kameranın ‘kötü’ olanın tarafına konumlanması, aynı hikayenin ‘kötü’nün gözünden anlatılmasıdır. Ancak kameranın konumu dışında söylemsel düzeyde bu filmlerle sıradan macera filmleri arasında hiçbir fark bulunmamaktadır; o filmlerde de ahlaklı olan, erdem sahibi, iyi niyetli ve günahsız karakterler amaçlarına ulaşmaktadırlar. Kara filmde ana karakterin hedefine ulaşamaması ve bu süreçte hayatını, malını veya aklını kaybetmesi ‘kötü’nün misyonunu tamamlayamaması anlamına gelmekte, klasik Hollywood’un ve *Yapım Yönetmeliği*’nin gereklerini yerine getirmektedir. Selda Tan’ın sözlerini bu noktada tersinden okumak kara film için daha yerinde olacaktır: Doğru ve ahlaklı olunursa (orta-sınıf değerlerinden sapmayarak, eldekiyle yetinerek sürülecek mütevazı bir yaşam) dünyanın ‘ne güzel’ bir yer olduğunu anlatır kara filmler.

Hollywood’da iyiler için mutlu son ile kötüler için mutsuz son arasında bir fark yoktur ve anlatılar bu yolla ahlaki söylemlerini ifade ederler. Dilek Tunalı mutlu son ideolojisini melodram üzerinden şöyle ifade eder:

*“aslında ‘mutlu son’; kadın karakterin topluma ya da içinde bulunduğu baskı ortamına (ailesine, çocuklarına, babasına ya da yasaya) karşı çıkışı gibi görünse de, ideolojik ve psikanalitik analizde, bunun kültürel dayatmanın isteği doğrultusunda ‘mutlu son’a varan bir final olduğu anlaşılır. Yani duygusal baskıdan kurtuluş farklı türde bir baskı aracılığıyla elde edilir.”*⁴³²

Bunu kara filme tersten uyarlamak mümkündür. Bu anlatılarda mutsuz son yine kültürel dayatmanın isteği doğrultusunda gerçekleşir ve *Yapım Yönetmeliği*’nin ısrarla vurguladığı şekliyle hayat bulur:

“Suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah gibi olguların izleyicide duygudaşlık yaratmasına asla izin verilemez.”

⁴³¹ Selda Tan Özdemir, *Yeni Kara Filmler*, Nirengi Kitap, Ankara, 2011, s. 304.

⁴³² Tunalı, *a.g.e.*, s. 44.

Bir film izleyiciyi iyiliğe, şerefe, masumiyete, saflığa ya da dürüstlüğe karşı bir duygu yaratmak üzere yönlendirdiğinde de aynı ilke [izleyenlerin ahlaki standartlarını düşürecek hiçbir film üretilemez] geçerlidir.

*Film boyunca izleyici kötülüğün yanlış, iyiliğin ise doğru olduğunu hissetmelidir.”**

Deniz Girginkoç ise önce kara filmlerde ahlaki dersin belirgin olmadığını, tehdit edici öğenin ortadan kalkmadığı duygusunu uyandıran sonların barındırdığını iddia ederken⁴³³ bu ifadesinden iki sayfa sonra bunun tam tersini belirtmektedir: “...kara filmin belirlediği dönem içerisinde nasıl bir işlev yüklendiği sorusuna ilişkin olarak söz konusu dönemsel türün zamanın toplumsal, psikolojik, ekonomik kaynaklı endişelerini yansıttığı ve bu endişelere karşı bulduğu ... ahlaki temelli çözüm önerileri ile söz konusu türün ‘ahlaki bir işlev’ üstlendiği söylenebilir.”⁴³⁴

Yazarın birbirine karşı iki görüşü arasındaki tutarsızlık kara film anlatı kalıbı göz önünde bulundurulduğunda ortaya çıkar, zira tüm kara filmlerin cezalandırma ve ıslah mekanizmaları ve politikaları belirgindir ve hiçbir film bu mekanizmaya işlerlik kazandırmadan sona ermemektedir. Ayrıca unutulmamalıdır ki kara filmlerin finalleri ölümle kesinleşir ve soru işaretleri kalmaz (eğer eleştirmenler kötü karakterin sonunun kesin olmadığı bir film arıyorlarsa kara filme değil Frank Capra’nın *It’s a Wonderful Life* filmine bakmaları gerekir); filmin tehdit öğesi olan kötü karakter/ler (buna çoğu zaman ana erkek karakter de dahildir) bertaraf edilmeden, düzen yeniden tesis edilmeden ve filmin başındaki güvenli ortam tekrar sağlanmadan anlatı sona ermez. Zira *Yapım Yönetmeliği*’nin de belirttiği gibi: “Eğer filmler sürekli olarak yüksek karakterli kişilere bir hayranlık yaratır ve izleyicilerin hayatlarını daha iyiye götürecek biçimde etkileyebilirlerse, insanoğlunun gelişimi için en güçlü itki haline gelirler.”**

Bu noktada son sözü Orr söyler: “[Kara filmlerde] aşırı derecede basitleştirilmiş ahlaki iletiler hâlâ bol ve etkilidir. Açgözlülüğe ve yozlaşmaya, kıskançlığa ve engellenmiş arzulara karşı sağlam uyarılar vardır.”⁴³⁵ Kara filmlerin ruhunu oluşturan bu uyarılar *Yapım Yönetmeliği*’nin temel söylemini teşkil etmektedir.

* Bkz. EK-4

⁴³³ Girginkoç, **a.g.e.**, s. 151.

⁴³⁴ **y.a.g.e.**, s. 153.

** Bkz. EK-4

⁴³⁵ Orr, **a.g.e.**, s. 202.

İyi / kötü arasındaki ikili karşıtlık kara filmlerin temel tutucu söylemini oluşturur. Susan Hayward Robin Wood'dan yaptığı alıntıyla film türlerinin doğasına yerleştirilen bu ve buna benzer ikili karşıtların (aşağıda görüleceği üzere Hayward'ın örneklediği diğer karşıtlıkların tümü kara filme de uyarlanabilmektedir) ideoloji ile bağlantısını kurar.

“Robin Wood'un açıkladığı gibi, türler, ideolojik olarak müdahaleye maruz kaldıklarından 'güvenilir' değildirler. Film türü içinde ideolojik biçimlendirme, başka hegemonik 'gerçeklikler' arasında, toplumsal cinsiyet ayrımlarını pekiştiren bir dizi ikili karşıtlıklar aracılığıyla temsil edilirler. Örneğin cinselliğin inşa edilmesi, aktif erkeğe karşı pasif kadın, bağımsızlığa karşı tuzak (yani evlilik ve aile) görüntüleri etrafında kurulur. Cinsellik aynı zamanda iyi / kötü, masum / sapkın olarak inşa edilir. Ayrıca, bunlar genellikle kadına isnat edilen niteliklerdir, böylece kadına dair bakire / fahişe miti pekiştirilir. Heteroseksüelliğin, evlilik ve üremenin istenirliğinin dışında, toplumun oluşumları; kentin kötülüklerinin karşısına kırsal ya da küçük kasaba hayatını, çabuk zengin olmak için hileli yollara başvurmanın karşısına çalışma etiği ve kapitalizmi yerleştirir (bu, kötü kapitalizme karşı iyi kapitalizmdir).”⁴³⁶

Bu bağlamda kara filmlerin egemen anlatı söyleminden kaçmasına imkan olmadığı görülmektedir, zira bu filmler, her ne kadar bazı eleştirmenler tarafından ısrarla reddedilse de, bir oligopol olan Amerikan sinema sektörünün mamulleridir ve Amerikan sinemasına biçimsel ve stilistik anlamda yenilikler getirmiş olsalar da ahlaki kalıpların dışına çıkmaları söz konusu değildir. Bu kalıpların en başında da, yine bu oligopolü oluşturanlar tarafından onaylanan ve desteklenen *Yapım Yönetmeliği* gelmektedir. Yönetmelik iktidarın sesi ve ruhu durumundadır ve filmler üzerindeki egemenliği sorgulanmaya açık değildir. “[Ç]ağdaş toplum içinde sınıf ya da cinsiyete dayalı sosyal ilişkiler, iktidar ilişkileri içinde yer alan egemenlik biçimleri tarafından belirlenmektedir.”⁴³⁷ Kara filmler de sınıf ve cinsiyete dayalı arzular ve çatışmalar etrafında şekillenerek egemen ideolojinin söylemini yinelemektedir. Ancak bunu yaparken kullandığı yol Hollywood'un alışılmış ve abartılmış kurmacalarından farklı olan gerçeğe benzerlik ve 'kötü'nün tarafından öyküyü anlatmak olmuştur.

Richardson da kara filmi bu iki anlatı evreni arasına şöyle yerleştirmektedir: “Sinemanın tatlı yalanları ile gerçekliğin acımasız hakikati arasında bir yerde kara filmin gerçekçilik elementi var olur.”⁴³⁸ Bu gerçeklik elementi *Yapım Yönetmeliği*'nin son derece önem verdiği bir özelliktir. Anlatı gerçeklik ile olan

⁴³⁶ Hayward, **a.g.e.**, s. 167.

⁴³⁷ Özden, **a.g.e.**, s. 158.

⁴³⁸ Richardson, **a.g.e.**, s. 209.

benzerliğini arttırdığı sürece iletmesi gereken mesajı daha dolaysız bir şekilde izleyiciye aktarabilecektir. Yönetmelik bu hususu özel olarak ele almıştır:

*“Sadece drama ve eğlencenin gerekliliklerine uygun olarak, sunulan yaşam koşulları gerçeği yansıtmalıdır. ... Film boyunca yaşama dair bilgiler geniş bir yelpazede sunulabilir. Doğru standartlar tutarlı biçimde gösterildiğinde, sinema eserleri en güçlü etkiye sahip olacaklardır. Filmler karakterler yaratır, yararlı idealleri geliştirir, doğru ilkeleri telkin ederken, bunu izleyiciye çekici gelen bir öykü biçimiyle gerçekleştirirler.”**

Kara film de Richardson’un ifade ettiği bu gerçekçilik elementini egemen söylemi yinelemek ve Hollywood’un bildik ahlaki öğütlerini izleyiciye aktarmak üzere büyük bir ustalık ve marifetle kullanır.

“Egemen ideolojinin en önemli özelliklerinden biri de içinde bulunulan durumu (kültürel, ekonomik, politik vb.) doğal, gerçek ve değiştirilemez olarak göstermek ve buna onay verdirmek, mevcut yaşam tarzının (bu popüler sinemada büyük ölçüde Amerikan yaşam tarzıdır) mümkün olduğunca az sorgulanmasını sağlamak, bunun ebedi olduğunu düşündürmektir.”⁴³⁹

Öyle ki Paul Schrader bile 25-30 yıl sonra kara filmlere bakıp karakterlerin daha yozlaştığını, temaların ölümcülleştiğini ve filmlerin tonunun umutsuz bir hal aldığını ifade eder⁴⁴⁰. Telotte de çok benzer biçimde kara filmlerin Amerikan rüyasının en temel unsuları olan umut, refah ve güvende olmak duygularının yıkımı olduğunu ifade eder⁴⁴¹. Selda Tan Özdemir ise Amerika kökenli bir endişe ve korkuya işaret ederken şöyle belirtir: *“Tamamıyla Amerikan olan film noir ise ait olduğu coğrafyadaki kaygının, gerginliğin, korkunun dillendiricisi olur.”⁴⁴²* Bu türden okumalar daha da arttırılabilir.

İşte tam da bu noktada bu yorumlara dair ‘kim için?’ sorusunu sormak gerekir. Kim için temalar ölümcülleşir, kim için umutsuzluk hakimdir, kim için umudun, refahın ve güvende olmanın yıkımı geçerlidir? Orta-sınıf değerlerini terk eden, tutucu ahlaki kalıpların dışına çıkmaya yeltenen ve Amerikan rüyasının kendisi için bittiğine inanan karakterler için.

“Film noir’ı diğer eğlencelik, hülyalı ana akım filmlerden ayıran da söylemi olur. Zaten film noir, sinema tarihi içinde şaşırtıcı düzeyde eleştirel bir aşamaya

* Bkz. EK-4.

⁴³⁹ Ertan Yılmaz, “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, **Sinemasal Dergisi**, İzmir, Bahar 2004, s. 28.

⁴⁴⁰ Schrader, **a.g.e.**, s. 14.

⁴⁴¹ Telotte, **a.g.e.**, s. 2.

⁴⁴² Selda Tan Özdemir, **Kara Filmler – neo-noir’dan future noir’e**, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003, s. 176.

işaret eder.”⁴⁴³ Özdemir’in bir özet niteliğindeki bu saptamasına da katılmak mümkün değildir, zira kara film söylemi eleştirel olmadığı gibi onu diğer ana akım filmlerinden ayırmaz; aksine sıradanlaştırır. Bu söylemin, diğer anlatılarda belirgin olarak görülen söylemle arasındaki tek fark, varlığını -kara filmlerde- maskeleyerek korumasıdır. Ayrıca eğer kara filmlerin herhangi bir olguyu eleştirdiği söylenebilecekse o da olsa olsa egemen söylemi ve mevcut orta-sınıf değerlerini eleştirenlerin eleştirisi. Sözün kısası; kara film ancak eleştirinin eleştirisi olabilir.

Metz de yukarıda sözü geçen maskeleyme mekanizmasına vurgu yapar: *“Christian Metz ‘Öykü ve Söylem’ konulu yazısında, geleneksel sinemanın bir söylem olarak değil öykü olarak kendisini sunduğunu; söylemsel yapısını gizlediğini ve kendisini öykü biçiminde maskelediğini ileri sürmektedir.*”⁴⁴⁴

Metz’in ifadesinin de ışığında şu sonuca ulaşmak mümkün görünmektedir: Kara filmler anlattıkları öyküleri gerçeğe benzer biçimde sundukları için inandırıcı, gizleyerek aktardıkları ahlaki öğütleriyle tutucudurlar.

Selda Tan Özdemir kitabının Epilog bölümünde kara filmi nitelerken şu unsurlara yer verir:

“İnsanın en dipsiz, en tekinsiz yanlarıyla hayatın gayri ahlaki durumlarını perdeye yansıtan kara filmler, modern hayatın alavere dalaverelerine, organize olan-olmayan suçlarına, en oyunbaz kumpaslara, en karmaşık tuzaklara dair kentli bir film türüdür. Yozlaşmış kent yaşamındaki suç varyasyonlarını anlatmanın derdinde olan bu filmler ... ahlaki hiçe sayan habis kişiliklerin; modernizmle pusulası şaşmış, çaresiz ve köksüz kalmış bireylerin arz-ı endam eylediği, ölümcül oyuncakları bol bir sahnedir.”⁴⁴⁵

Özdemir burada, diğer pek çok kara film eleştirmeninin düştüğü hataya düşerek, kara filmi oluşturan semantik öğeler üzerine odaklanmış ve türün eleştirisini bu yapı taşlarının bir araya geliş biçimini göz ardı ederek ele almıştır. Oysa daha önce de belirtildiği gibi bir türün söylemini ve toplumsal işlevini belirleyen asıl öğe yapı taşlarının bir araya getiriliş biçimi olan sentaktiktir.

Özden de tür filmi incelemelerini ele alırken aynı konuya değinmiş ve şu yorumu yapmıştır: *“Tür filmlerinde imgelerin dizilmelerini düzenleyen ve düzenlemeler içinde imgelere anlamlarını kazandıran öğelerden birisi, tür filminin*

⁴⁴³ Özdemir (2011), **a.g.e.**, s. 301.

⁴⁴⁴ Aktaran Özden, **a.g.e.**, s. 233.

⁴⁴⁵ Özdemir (2011), **a.g.e.**, s. 300.

söylemi olduğuna göre, tür filmlerinin söylemsel yapılarını göz önüne almaksızın filmin görüntülerini çözümlemek mümkün değildir.”⁴⁴⁶

Film bir bütün olarak ele alınmalı ve filmin ya da film türünün önceden belirlenmiş anlamı ve söylemi ancak bundan sonra saptanmalıdır. Aksi halde film okumaları eksik kalacak, yanlış olacaktır. Seymour Chatman'ın *Öykü ve Söylem* kitabında belirttiği üzere; “*anlatı açıkça bir bütündür çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütün oluşturan öğelerden; olaylardan ve varlıklardan meydana gelir.*”⁴⁴⁷ Bu nedenle kara filmlerin sadece femme fatale, ana erkek karakterin alışılmış kalıpların dışına çıkması, karakterlerin ‘kötü’ yola düşmeleri üzerinden çözümlenmesi ve eleştirilmesi doğru (ama eksik) verilerin yanlış yorumlanması olacaktır. Anlatı bir bütündür ve –özellikle- karakterlerin kaderleri ve filmin bunlar üzerinde verdiği hükümler belirleyicidir.

Kara filmleri incelerken *Yapım Yönetmeliği*'nin göz ardı edilmesi ise başlı başına bir eksikliktir. Bütünsel olarak bir yapım tekniği ve anlatım tarzını etkileyen / belirleyen yönetmelik, bu tekniğin ve tarzın bir parçası olan kara filmler üzerinde de etkindir. Bu nedenle (kara filmlerin dönemin Amerikan izleyicisi için yeni bir görsel anlatım tarzı sunduğu kabulüyle birlikte) yönetmeliğin sınırları dışına çıkarak yıkıcı, sarsıcı, karamsar, kötümser ve eleştirel bir söylem geliştirmesi, ahlaksız karakterleri kahramana çevirmesi mümkün değildir. Kara filme bu nitelermeleri yakıştıran eleştiri yazılarında *Yapım Yönetmeliği*'nden kimi zaman çok az söz edilmekte, kimi zaman ise hiç bahsedilmemektedir. Bir filmin (tüm anlatılar gibi) izleyiciye aktardığı dönem kadar çekildiği dönemin ve o dönemi oluşturan sosyal, kültürel ve siyasal etmenlerin de önemi vardır. Yönetmelik de kara film anlatılarının doğduğu dönemde etkin biçimde varlığını sürdüren ve anlatının karakterini etkileyen çok önemli bir faktördür. Bu nedenle bir sonraki bölümde klasik kara film örnekleri öykü ve / veya olay örgüleri bağlamında *Yapım Yönetmeliği*'ne uygun söylemle ilişkileri üzerinden ele alınacak ve bu film –alt- türünün tutucu söylemi gösterilmeye çalışılacaktır.

⁴⁴⁶ Özden, **a.g.e.**, s. 243.

⁴⁴⁷ Chatman, **a.g.e.**, s. 19.

2.5 Kara Film Örneklerinin Yapım Yönetmeliği İle İlişkili Olarak Değerlendirilmesi

“İÇKİ NEREDE GÖSTERİLİYOR gece kulübü __ bar __ meyhane __ ev __
İÇKİ TÜKETİMİ yok __ az __ çok __
SUÇLULARIN AKİBETLERİ _____
SUÇ TÜRLERİ _____
CİNAYET SAYISI _____”*

1940’larda da, savaştan önce ve sonra, tüm Hollywood yapımları gibi kara filmler de ayrıntılı bir denetlemeye tabi tutulmaktadır. Yapım Yönetmeliği İdaresine (PCA) bağlı olarak çalışan denetçiler –diğer deyişle sansürcüler- filmleri senaryo evresinden yapım ve gösterim aşamalarına kadar incelemekte, *Yapım Yönetmeliği*’nin ihlaline yönelik bulguları derhal filmin yapımcısına iletmektedirler. Ancak her safhası denetlenen ve gösterime uygun bulunan bir yapım PCA onayı alabilmekte ve izleyici ile buluşabilmektedir.

Amerikan sinema sektörü bu denetleme işlemine ‘kendi kendini düzenleme’ (self-regulation) adını verse de hemen tüm sinema emekçileri, eleştirmenleri ve tarihçileri bu işin bir sansür uygulaması olduğunun bilincindedir. Naremore da bu denetleme işlemi ve denetmenler hakkında göz ardı edilmemesi gereken bir gerçeği özellikle vurgular: “Denetleme işleminin kendisi tutucu bir ‘eğilimi’ dayatma amacı gütmektedir... sansürcüler bu filmlerde kötünün her zaman cezalandırılması ve günah ve yozlaşmışlığın belirli sınırlar çerçevesinde sunulması ile ilgilenmektedirler.”⁴⁴⁸

PCA sansürcüleri filmleri denetlerken standart bir form kullanmaktadır. Bu formda başrol oyuncusunun filmdeki mesleğinden dini sahnelerin nasıl işlendiğine, filmde zinanın olup olmadığından işlenen suç türlerine kadar pek çok başlık mevcuttur. Sansürcüler kimi zaman ‘evet’, ‘hayır’ ile kimi zaman ise ufak notlarla bu formları doldurmakta ve film hakkındaki nihai karar verilmektedir*.

* 1940’larda kullanılan standart PCA rapor formunun ilk sayfası bkz. EK-6.

⁴⁴⁸ Naremore, **a.g.e.**, s. 97, 98.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. EK-6.

Derinlemesine bir inceleme ve denetlemeden geçtikten, fikir aşamasından gösterim aşamasına kadar defalarca kesildikten, kurgulandıktan ve anlatı içindeki tüm ‘tehlikeli’ anlamlar ve görüntüler törpüledikten sonra perdeye yansıyan kara filmlerin Hollywood söyleminin dışına çıktıklarını iddia etmek mümkün değildir. Bu nedenle –tüm kara filmler ele alınamayacak olsa da- bu türü oluşturan ve kendisinden sonraki yapımlar için öykü ve olay örgüsü modelleri sağlayan klasik kara film örneklerini –elden geldiğince kronolojik sıra içinde- incelemek yerinde olacaktır.

2.5.1 *Maltese Falcon* (1941 – John Huston)

Hem ilk kara film sayılan hem de bir hard-boiled edebiyat uyarlaması olan *Maltese Falcon* Dashiell Hammett tarafından yazılmış ve 1929 yılında *Black Mask* Dergisinde seri roman olarak yayımlandıktan bir sene sonra roman olarak basılmıştır.

Romanın hakları 1930 yılında Warner Bros. tarafından satın alınmış ve 1931 yılında Roy Del Ruth yönetmenliğinde filme aktarılmıştır. Ancak yapım şirketi umduğu gişe başarısını yakalayamadığından *Maltese Falcon* 1941 yılında yeniden filme alınmıştır. Bu sefer romanı senaryolaştıran ve yapımı yöneten kişi John Huston’dır ve film 6 hafta gibi kısa bir sürede, 300.000\$ dolar gibi küçük bir bütçeyle çekilir.

Frank Krutnik 1941 yapımı olan filmi aslına uygun ilk hard-boiled edebiyat uyarlaması olarak görürken⁴⁴⁹ Carl Richardson ise filmin en yenilikçi özelliğinin gerçekçiliği olduğunu vurgular⁴⁵⁰.

Film diğer kara filmlerle kıyaslandığında aslına sadık gibi görülse de roman ile film arasında yine de bazı farklar mevcuttur. Örneğin romandaki Casper karakteri, 1941 yılının kültürel koşullarında Kasper (Kasp) haline gelmiş ve bir ‘yabancı’ya dönüşmüştür.

Ayrıca PCA’nın filminden istediği değişiklikler de mevcuttur; örneğin “*Joel Cairo* ‘yumuşak’ bir tip olarak canlandırılmayacak, *Spade* ve *Brigid* arasındaki

⁴⁴⁹ Krutnik, *a.g.e.*, s. 35.

⁴⁵⁰ Richardson, *a.g.e.*, s. 59.

yasak aşk ilişkisine dair imalar çıkarılacak, daha az alkol tüketimi olacak; Iva ve Spade arasında hiçbir fiziksel temas gerçekleşmeyecek, ...Spade'in bölge savcısı hakkındaki replikleri yeniden yazılacaktır."⁴⁵¹ Bu talepleri yerine getiren Warner Bros. filmde geçen ve Flitcraft adındaki bir karaktere ait ibret öyküsünü ve Gutman'ın kızıyla ilgili sahneleri yapımdan çıkarmıştır⁴⁵².

Richardson filmin gerçekçiliğinden bahsederken Breen'in istediği tüm kesmeleri yapmanın anlatının gerçekçiliğine darbe vuracağını söyler⁴⁵³. Ancak Breen'in filmlerde görmekten hiç hoşlanmadığı konuların başında da gerçekçilik eğilimleri gelmektedir. Naremore şöyle aktarır: “ *İnsanlar gerçekçilikten söz ederken*’ der Joe Breen, *‘aslında müstehcenlikten bahsederler*’ ”⁴⁵⁴. Breen'in bu yaklaşımı genel olarak *Yapım Yönetmeliği*'nin ruhunu da yansıtmaktadır.

Film de bu ruha uygun biçimde seyirci ile buluşmuştur. Örneğin 1931 yapımı *Maltese Falcon* ile de arasında farklılıklar mevcuttur. Mayer ve McDonnell şöyle belirtir:

“*Maltese Falcon* filminin 1931 versiyonu Hammett'in romanına daha sadık kalırken bunun nedeni 1931 yılının başında Hollywood'daki esnek sansür politikasıdır. İki film arasında 1941 yapımında bulunmayan iki sahne mevcuttur: bunlardan birinde Sam Spade, *Wonderly* [Brigid O'Shaughnessy karakterinin filmdeki sahte adı] ile seviştikten sonra, kadın yatağında uyurken, onun dairesini arar. İkinci sahnede ise Spade kayıp 1000 doları bulmak için *Wonderly*'i çırılçıplak soyar... Ayrıca Spade, sevgilisi Brigid'i polite teslim ettikten sonra ofisine döner ve eski metresi Iva Archer [ortağının karısıdır] ile buluşmaya hazırlanır.”⁴⁵⁵

Sansür kuralları *Maltese Falcon* filminde Spade karakteri etrafında dönmektedir. Özdemir filmin ana erkek karakteri olan Spade'i şöyle niteler: “*Ahlaken güçsüz Sam Spade*”⁴⁵⁶. Bu nitelemenin doğru olmasına imkan yoktur. Zira *Yapım Yönetmeliği* ahlaken güçsüz bir ana erkek karakterin varolmasına asla izin vermeyecektir.

Filmdeki Spade karakteri kocasıyla boşanma aşamasındaki bir kadınla birlikte olmuş (evlilik fiziki olarak sona ermiştir), ortağını öldüren kadını –ona ne kadar aşık olursa olsun- polise teslim etmiş ve filmin finalinde hiçbir kazancı olmadan

⁴⁵¹ Naremore, **a.g.e.**, s. 98.

⁴⁵² Richardson, **a.g.e.**, s. 61.

⁴⁵³ **y.a.g.e.**, . 59.

⁴⁵⁴ Leff ve Simmons, **a.g.e.**, . 195.

⁴⁵⁵ Geoff Mayer ve Brian McDonnell, **Encyclopedia of Film Noir**, Greenwood Press, Westport, 2007, s. 24, 26.

⁴⁵⁶ Özdemir (2011), **a.g.e.**, s. 18.

(boşanma gerçekleşmeden evli bir kadınla [Iva] birlikte olmanın bedelini ödeyecek biçimde sevdiği kadını da [Brigid] kaybederek) anlatıyı sonlandırmıştır. Günahsız bir karakter olarak günahın içine çekilmiş olmasına karşın masumiyetini korumayı başardığından kara filmlere özgü bir bedel ödemiş ve canını kurtarabilmiştir.

Ayrıca Walker filmin ideolojik yanına da vurgu yapar ve şöyle belirtir:

“Film kendisinden sonraki kara filmlerden daha az ideolojik değildir: Spade’in noir dünya üzerindeki denetimi hiçbir zaman şüphe götürmemektedir. Ayrıca filmin kötü karakterleri ABD’ye yurt dışından gelmişlerdir ve yabancı olarak tanımlanmışlardır. Brigid’in adı İrlandalıdır ve aksanı da, tıpkı Gutman gibi, İngilizdir; Cairo’nun üç pasaportu vardır ve milliyeti belli değildir (romanda Levanten olarak anılmaktadır). Robin Wood’un belirttiği gibi ‘korku mevcuttur ve bu korku Amerikan aleyhtardır’.”⁴⁵⁷

Maltese Falcon hem ideolojik ve ahlaki söylem açısından hem de şiddetin ve cinselliğin sunumu açısından *Yapım Yönetmeliği*’nin hiçbir maddesiyle ters düşmemektedir.

2.5.2 *This Gun for Hire* (1942 – Frank Tuttle)

Maltese Falcon her ne kadar egemen ideolojik kalıpları yinelese de karanlık mizansen ve hüsrana uğrayan ana erkek karakteri ile OWI için savaş dönemi Amerika’sı adına çok da desteklenen bir film olmamıştır. Stüdyolar savaşa destek vermeyi benimsedikleri için Birleşik Devletler’in savaşa girmesi ile birlikte savaş yanlısı yapımların sayısı artmıştır. Ancak kara filmin bu süreçte yok olduğunu iddia etmek de mümkün değildir, zira klasik kara filmler arasında gösterilen *This Gun for Hire*, *Maltese Falcon*’dan bir yıl sonra (ABD savaşa girdikten sonra) çekilmiştir.

Bu filmin ana erkek karakteri olan Raven bir kiralık katildir. Ancak hayvanları seven, borcuna sadık ve sakat çocuklara yardım ettiği görülen bir erkektir. Bir gün işvereni tarafından bir komplo içine sürüklendiğinde yolu, devlet için gizli olarak çalışan ve bir polis olan Michael’ın müstakbel eşi Ellen Graham ile kesişir.

Ellen filmde iyi öğütler veren ve ne tamamen iyi ne de tamamen kötü bir kadındır. Katıldığı gizli görev icabı Michael’a yalan söylemekte, gerektiğinde cinsel cazibesini kullanmaktadır. *Maltese Falcon*’daki Brigid karakterinin kötü yola düşmemiş halidir.

⁴⁵⁷ Walker, a.g.e., s. 33.

Filmin finaline doğru Raven, tüm cinayetlerin arkasındaki büyük patronu ifşa etmeye çalışırken bir polisi öldürmek zorunda kalır. Bu noktadan sonra Raven karakteri için ölümden kaçış mümkün değildir. Bir polis tarafından vurularak öldürülmeden hemen önce Amerikanın düşmanlarına kimsayal bomba satacak olan kötü adamları ortadan kaldırır.

Raven'ın yakalanması sırasında Ellen ile Michael bir araya gelir ve kadın olan biteni ve üzerinde çalıştığı gizli görevi ona anlatır. Böylece kutsal bir yuva kuracak olan ikili arasında hiçbir yalan kalmaz ve anlatıyı oluşturan tüm düşümler ardı ardına çözülürken mutlu çift evliliğe doğru yol alır.

Hollywood sinemasının tüm ahlaki söylemlerini dile getiren bir film olan *This Gun for Hire* da savaş dönemi ABD izleyicisine güven tazeleyici mesajlar verecek biçimde değiştirilmiştir. Graham Greene'in 1936 yılında yayınlanan *A Gun for Sale* adlı romanından filme uyarlanan filmin kötü karakterleri Japonlara kimsayal bombalar satmak üzere anlaşmalar yapmaktadırlar. Oysa roman 1930'lu yılların İngiltere'sinde geçmektedir. Yapım şirketi, savaş dönemi izleyici beklentilerini de göz önüne alarak (aslında bu beklentileri manipüle etme amacıyla) senaryoyu milliyetçi ve vatansever unsurlarla bezemiştir. Yalnız, aşksız ve asık suratlı ana erkek karakter –her ne kadar bir katil olsa da- Amerikalıdır ve günahlarının cezasını canıyla ödemekle birlikte vatansever bir tutkuyla büyük intikamını alacaktır.

Yapım Yönetmeliği'nin fikir babalarından biri olan Martin Quigley'in dergisi *Motion Picture Herald* bile bu şiddet dolu filme (elbette görsel bir şiddet söz konusu değildir, anlatının öyküsü şiddet içermektedir) yakınlık duymaktadır: “*Motion Picture Herald, This Gun for Hire filmi için şöyle yazar; ‘vatansever bir ruha sahip gangster filmi’ ve ardından şunu ekler; öykünün güncel koşullara ‘ilgisi’ savaşa dair farkındalık yaratmaktadır.*”⁴⁵⁸

Filmin içerdiği şiddet savaş koşulları ve vatansever ‘ruhu’ nedeniyle görmezden gelinse de *Yapım Yönetmeliği*'ni açıkça ihlal ettiği noktaların PCA tarafından senaryodan çıkartılması talep edilmiştir. Örneğin filmin başında Raven gecelik giymiş yarı çıplak bir kadını değil, siyah bir elbise giyen kadını öldürür (kapı

⁴⁵⁸ Sheri Chinen Biesen, “Reforming Hollywood Gangsters: Crime and Morality from Populism ve Patriotism”, *Gangster Film Reader*, der: A. Silver ve J. Ursini, Limelight Editions, 2007, s. 271.

arkasından). Bu sayede evlilik dışı cinsellik iması da en aza indirilmiş olur. Ayrıca bu kadın senaryoda yaşlı biriyken, filmde genç ve çekicidir.

Bu film, daha önce de belirtildiği üzere, II. Dünya Savaşı ile birlikte *Yapım Yönetmeliği*'nin şiddete (doğrudan görünmese bile) göz yumarken cinselliği hâlâ sansürlemesinin güzel bir örneğini teşkil eder.

2.5.3 *Double Indemnity* (1944 – Billy Wilder)

Double Indemnity kara film örnekleri arasında en çok tanınanıdır ve türün kodlarını tamamen yerine getirdiği söylenen birkaç yapımdan biridir. Ancak eğer bu filmin öykü ve olay örgüsü kara filmin temel ayaklarını oluşturuyorsa o zaman bugün kara film olarak addedilen onlarca filmin bu türsel sınıflandırmadan çıkarılması gerekmektedir.

Gerek ana erkek karakterin kurban hale gelmesi gerek femme fatale ve femme vital kullanımı gerek karakterlerin cezalandırılması ve gerekse de iyi ahlağın sesinin temsili film içinde yer bulur. Kendisinden sonraki pek çok kara filmi kimi zaman öyküsü, kimi zaman olay örgüsü, kimi zaman ise her ikisiyle birlikte etkileyecek bir yapımlar olan *Double Indemnity* kara filmlerin saf örneklerine kaynaklık eden James M. Cain'in 1936 yılında seri olarak basılan ve 1943 yılında roman olarak okuyucu ile buluşan eseridir.

Double Indemnity seri roman olarak yayınlandığında 5 büyük yapımlar şirketi de öykünün yapımlar haklarını satın almak için birbiri ile yarışmış ve kazanan 25.000 \$ veren Paramount olmuştur. Üstelik bu 5 yapımlar şirketi de PCA'nın bu öykü ile ilgili tavrını açıkça bilmektedir: “PCA böylesi bir ahlaksızlığın asla projektör arkının ışığını görmesinin mümkün olmadığı konusunda [yapımlar şirketlerini] uyarmıştır.”⁴⁵⁹ PCA iki nokta üzerine odaklanmıştır: [Eser] yönetmeliğin zina ve ayrıntılı suç işleme tekniklerinin temsili hakkındaki katı kurallarını ihlal etmektedir.”⁴⁶⁰

Gerçekten de Paramount neredeyse 10 yıl sonra romanı filme adapte etmeyi başarmıştır. Ancak ortaya çıkan filmin Cain'in romanıyla bağları zedelenmiştir.

⁴⁵⁹ Muller, a.g.e., s. 56.

⁴⁶⁰ Andrew Spicer, *Historical Dictionary of Film Noir*, The Scarecrow Press, Lanham, 2010, s. 39.

Romanın uyarlamasını filmin yönetmeni Billy Wilder ve *Murder My Sweet*, *Blue Dahlia*, *The Big Sleep* ve *Lady in the Lake* gibi önemli kara film örneklerinin yazarı ya da senaristi olan Raymond Chandler üstlenmiştir. Muller, ikilinin PCA'yı atlatma çabalarını şöyle özetler: “*Cain'in bazı alçaltıcı eğilimlerini kestiler, açık saçık cinsel anlatımın yerine müziplece imalar koydular ve öykünün ahlaki yanını vurgulayarak 'kusursuzca işlenmiş bir suç'un bile eninde sonunda cezalandırılacağı'nın altını çizdiler.*”⁴⁶¹

Hollywood'un eseri nasıl sıradanlaştırdığını, tutuculaştırdığını ve söylemini film üzerinden nasıl yinelediğini anlamak için roman ve film arasındaki farkları ele almak yeterlidir.

Öncelikle anlatı romanda yazılı bir ifadenin geçmişe dönüşle anlatımı iken filmde bir ses kayıt cihazına yapılan bir itiraf niteliğindedir. Bununla birlikte filmde ahlakın sesi olan Keyes karakteri romanda böyle bir işlev taşımaz. Filmin ana erkek karakteri Walter (romanda Walter Huff, filmde Walter Neff) için bir baba figürü haline gelen ve doğruluğun, dürüstlüğün ve aklın temsili olan Keyes eserin roman versiyonunda cinayetin gizlenmesi ve suçluların (Walter ve Phyllis) kaçması için onlara yardım eder (hizmetinde çalıştığı şirketin parasını korumak ve zarar etmesini önlemek amacıyla). Oysa filmde cinayeti çözmek üzere çalışan bir sigortacı konumundaki Keyes Walter ve Phyllis'i saran çemberi giderek daraltan zeki bir karakterdir. Hatta filmin sonunda Walter'ı polisler teslim eden (polisler görünmese de arkaplandaki siren sesleriyle mevcudiyet kazanırlar) yine Keyes olur.

Yine romanın aksine cinayet planları başarıya ulaştıktan sonra Walter ve Phyllis birbirinden kopmaya ve uzaklaşmaya başlar. Cinayetten önce daha fazla birlikte olan bu karakterler, artık marketlerin kuytu köşelerinde, gözlerinde güneş gözlükleriyle ve birbirlerine bakmadan, birbirlerini tanımıyormuşcasına iletişim kurar (kuramaz).

Femme fatale ile kurban ana erkek karakter arasındaki cinsellik de büyük sekteye uğramaktadır. Zaten film, romanın açık seçik cinsellik sunumlarının aksine eksiltilemlerle kadın ve erkek arasındaki ilişkiye yaklaşabilmekte, sahneler arasındaki kesmeler ya da bazı nesnelere (sigara, halhal, vb.) cinselliği ima etmektedir.

⁴⁶¹ Muller, s. 56.

Fakat filmle roman arasındaki ahlaki açıdan en büyük fark –yukarıda Muller’in de belirttiği gibi- filmin finalinde yaşanır. Öldürdüğü adamın kızı olan Lola’yı (Lola, Phyllis’in üvey kızıdır ve filmin femme fatale’inin kötülüğünü daha da vurgulayan bir karakter olarak tam bir femme vital’dir) korumaya çalışan Walter cinayeti Keyes’e itiraf eder; şirketinin itibarını kurtaran Keyes onlara kaçmaları için bir tren ayarlar ve ana erkek ve kadın karakter bu yolculuk sırasında birbirini öldürür. Oysa filmde Walter kendisini yaralayan Phyllis’i öldürür, yaralı halde Lola’nın geleceğini güvence altına alır (Lola’nın sevgilisiyle konuşur [müstakbel eş]), çalıştığı sigorta şirketine gelir ve ses kayıt cihazına itirafını yapar. Tam bu sırada içeriye Keyes girer. Walter kafasını kaldırır, kameraya bakarak, ‘Merhaba Keyes’ der. Anlatı kamerayı Keyes’in özneli olarak saptayarak izleyici ile bu karakter arasında bir koşutluk yaratır. Artık Walter Keyes’e değil, izleyiciye derdini anlatmaktadır. Walter’ın günahlarını dinleyecek olan ve onu affedecek ya da cezalandıracak olan yine izleyicidir. Foster Hirsch Walter ve Keyes arasındaki bağa özellikle vurgu yapmaktadır: “İkisini birbirine bağlayan yoldaşça ilişki ve sadaket Walter ile Phyllis arasındaki zehirli cinselliğin panzehiridir.”⁴⁶² Bu noktada filmin (romanın değil) ahlaki merkezi Keyes olmuştur ve filmin finali izleyiciyi bu konuma yerleştirmiştir. Hatta John Orr de Keyes için şu kısa tespiti yapar: “Hepimizin vicdanı olmaya gönüllü şirket adamı ve ahlak hakemi Barton Keyes.”⁴⁶³ Kara filmlerin zirvesi sayılan *Double Indemnity* de bu ahlaki tavrı ve söylemi sayesinde diğer tüm Hollywood yapımlarıyla aynı ideolojik formasyon içinde yer almakta ve –pek çok kara film eleştirmeninin iddiasının aksine- daha fazlası olamamaktadır.

Ayrıca filmin kendi içinde (romanda da olmayan) çok önemli bir değişiklik daha vardır. Billy Wilder filmi aslında gaz odasında bitiren bir sahne çekmiştir. Keyes, üzgün gözlerle gaz odasına sokulan Walter’ı izlemekte, Walter ise çaresizce kaderine boyun eğmektedir. Ancak bu sahne daha sonra filmde çıkarılmıştır. Wilder konuyla ilgili şu açıklamayı yapar:

“ ‘Double Indemnity’nin sonu üzerine büyük çaplı bir ameliyat yaptım’ diye anlattı Wilder. ‘Filmin sonunda Bay MacMurray’in bir gaz odasında idam edildiği yirmi dakikalık bir sahne vardı. Her şey dadık bir biçimde yapılıyordu. San Quentin’li bir rahip, bir muhafız ve bir de doktor vardı. Her şey tam manasıyla mükemmeldi. Saçmaların düştüğü, kova ve dumanların

⁴⁶² Hirsch, **a.g.e.**, s. 3.

⁴⁶³ Orr, **a.g.e.**, s. 201.

olduğu bir gaz odası olacak, Eddie Robinson da dışarıdan izleyecekti... Sahneyi kurduktan sonra bunun gereksiz olduğunu düşündüm."⁴⁶⁴

Wilder'ın sözlerini aktaran Charlotte Chandler 7 sayfa sonra Wilder'ın sözleriyle çelişen şu durumu aktarır: "*Film 1944 yılının Mayıs ayında gösterime girdi. İlk gösterimde filmin sonundaki gaz odası sahnesi de yer alıyordu, ancak bu sahne daha sonra çıkartıldı. Film Paramount'a aitti ve Wilder'ın onun akibetine ilişkin hiçbir bilgisi yoktu, ancak hâlâ varolduğunu düşünüyordu.*"⁴⁶⁵

Ayrıntılı bir idam temsili olan (Wilder'ın sözlerinden bu anlaşılmaktadır) idam sahnesinin Paramount tarafından önce kabul edilmesi ve daha sonra filmde çıkartılmasına şaşırılmaması gerekir. PCA idam sahnelerinin işleniş konusunda son derece hassastır ve bu konunun ya hiç gösterilmemesinden ya da 'yüksek beğeni' sınırları içinde ele alınmasından yanadır (Wilder'ın ayrıntılı idam sahnesinin PCA tarafından benimsenmeyeceği açıktır). Bu nedenle sahnenin kesilmesindeki temel motivasyonlardan birinin *Yapım Yönetmeliği*'nin XII. Maddesinin (Dikkatle Ele Alınması Gereken Konular) ilk alt maddesi olabileceğini düşünmek mantıksız değildir.

Charles Higham ve Joel Greenberg de 1968 yılında filmi yeniden değerlendirirken şu yorumu yaparlar: "*Double Indemnity içinde zerre acıma ya da aşk olmayan bir filmidir.*"⁴⁶⁶ Ana karakterleri arasında bu denli karamsar bir tonun hakim olduğu bir anlatıya uygun bir final olan idam sahnesi açıkça yönetmeliğin yasalarını ihlal edecektir. Anlatının söylemi Hollywood adına ideal hale getirilirken PCA böylesi bir hamleye izin vermeyecek ve film Walter hakkındaki nihai hükmü yine eksilti kullanarak aktarmak zorunda kalacaktır.

Gerek senaryodaki kısıtlamalar ya da varyasyonlarıyla gerekse de bitmiş filmin açık açık sansüre uğramasıyla *Double Indemnity*, kara filmlerin en önemli örneği sayılsa bile, hiçbir filmin *Yapım Yönetmeliği*'nin dayattığı görsel temsil kalıplarından ve ıslah ve cezalandırma söyleminden kaçamayacağını güzel bir örneğidir.

⁴⁶⁴ Charlotte Chandler, **Billy Wilder – Nobody's Perfect**, Çev. Can Madenci, Plato Film Yayınları, İstanbul, 2007, s. 137-138.

⁴⁶⁵ **y.a.g.e.**, s. 144-145

⁴⁶⁶ Charles Higham ve Joel Greenberg, "Noir Cinema", **Film Noir Reader**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 1996, s. 33.

2.5.4 *Laura* (1944 – Otto Preminger)

Nino Frank'ın 1946 yılında yazdığı makalede 'noir' olarak tanımladığı dört filminden biri *Laura*'dır*. Ancak bu yapım diğer üçüne göre noir kalıplarının nispeten dışında kalmaktadır; zira filmin hikayesi temelde bir 'katil kim?' öyküsüdür.

Film geçmişe dönüşle başlarken dış-ses anlatıcı Waldo karakteri Laura'nın öldürüldüğü ve katilin bulunamadığını anlatır. Waldo orta yaşın üzerinde, burjuva, sinik ve dilsel düzeyde saldırgan bir karakterdir. Onun ağzından anlatılan hikayede Laura'nın güzel, çekici, zeki, azimli ve erdemli olduğu vurgulanır. Daha film başlar başlamaz bu niteliklere haiz bir kadın karakterin öldürülmüş olması izleyiciyi şaşırtır.

Waldo kendisinden yaşça oldukça genç olan Laura'ya tutku ile aşıktır fakat Laura onu bir baba figürü olarak görmektedir. Waldo bu durumu kullanarak hem kadının hayatını yönlendirmekte hem de onu devamlı kendi yanında tutmaktadır. Waldo'nun Laura'yı çok arzuladığı izleyici tarafından fark edilmesine rağmen ikili arasında herhangi bir cinsellik imasına bile yer verilmemiştir. Laura iffetli bir kadındır ve ne kadar nüfus sahibi olursa olsun Waldo'nun onu kirletmesine izin vermemiştir.

Filmin gidişatı içinde ana erkek karakter eksen değiştirir ve Waldo'dan, cinayeti soruşturan polis dedektifi Mark'a yönelir. Bu kayma ile birlikte Waldo dış-ses anlatıcı olma özelliğini de yitirir ve filmin ikinci yarısı tamamen dış-ses olmadan aktarılır. Bu dönüşüm aynı zamanda Laura'nın ölmediğinin anlaşılmasına da denk gelir.

Laura nişanlısı Shelby ile olan sorunlarını düşünmek ve evlenmek ya da evlenmemek üzere bir karar vermek üzere kimseye haber vermeden şehirden ayrılmıştır. Dedektif Mark Laura'nın evinde, kadının portresinin önündeki koltukta uykuya dalmışken (ve ölü bir kadına aşık olarak onunla ilgili hayaller kuruyorken) Laure evine geri döner. Yapılan derinlemesine araştırma sonucu ölen kadının

* Diğer filmler *Maltese Falcon*, *Double Indemnity* ve *Murder My Sweet* filmleridir. Frank aynı yazı içinde, Hollywood tarzının dışına çıkan *Citizen Kane*, *The Little Foxes* ve *How Green was my Valley* filmlerinden de söz eder ama bu üç yapımı 'noir' olarak nitelendirmez.

Shelby'yi baştan çıkarmaya çalışan bir model olan Diane olduğu ortaya çıkar (Diane kara film evreninde baştan çıkarıcı kadına yakışan biçimde cezalandırılır).

Soruşturma sürerken Laura, kendisine karşı giderek kırıncılaştı ve kıskançlaşan Waldo ile ilişkisini (baba-kız ilişkisi) keser ve kendisine aşık olmaya başlayan Mark'a yönelir. Filmin finalinde katilin, Laura'yı Shelby'den kıskanan Waldo olduğu anlaşılırken (karanlıkta Diane'i yanlışlıkla yüzünden vurarak öldürmüştür ve kendisi dahil kimse cesedin kime ait olduğunu teşhis edememiştir) Laura'yı katletmek üzere harekete geçen Waldo'yu Mark öldürür. Laura ve dedektif öpüşürler ve film sona erer.

Anlatı hem Waldo'yu hem de Mark'ı aynı kadına ve benzer bir dürtüyle bağlamıştır. Julie Kirgo şöyle belirtir: “*Mark 'kahraman', Waldo 'kötü adam'dır ama her ikisinin takıntısı ortaktır: kendi zihinlerinde yarattıkları Laura.*”⁴⁶⁷

Laura'nın filmin başından beri evlilik ve diğer ahlaki kurumlara karşı alaycı ve saldırgan bir tutum benimseyen, kendisinden yaşça oldukça büyük ve bir baba figürü olarak benimsediği Waldo yerine Mark'ı tercih etmesi Hollywood tarafından dayatılan ahlaki kalıplara uygun düşen bir manevradır. Zira Laura'nın seçimi 'yuva'nın kutsallığını bir kez daha vurgularken *Yapım Yönetmeliği*'nin şu ifadelerine birebir bağlılık sağlar:

“Toplumun daima yanlış olarak nitelediği, ilahi yasalar tarafından yasaklanan ve iffetsiz bir aşk söz konusu olduğunda, aşağıdaki hususlar önem kazanmaktadır:

- 1. İffetsiz aşk çekici ve güzel olarak sunulamaz.*
- 2. Komedi ya da kaba güldürünün konusu olamaz ya da güldürü malzemesi olarak ele alınamaz.*
- 3. İzleyiciye üzerinde düşkünlük ya da merak yaratacak biçimde sunulamaz.*
- 4. Doğru ya da hoş görülebilir biçimde olmamalıdır.*
- 5. Genel olarak, yöntem ve tutum açısından ayrıntılandırılmaz.”**

2.5.5 Murder My Sweet (1944 – Edward Dmytryk)

Klasik kara filmler içinde özel dedektif motifini kullanan en önemli yapımlardan biri *Murder My Sweet*'tir. Bu filmin diğer kara filmler üzerindeki

⁴⁶⁷ Julie Kirgo, “Laura”, **Film Noir – An Encyclopedic Reference to the American Style**, Alain Silver ve Elizabeth Ward (Der.), The Overlook Press, Woodstock, 3. Baskı, 1992, s. 169.

* Ayrıntılı bilgi için bkz. EK-4.

etkisini Ellen Keneshea ve Carl Macek şöyle ifade eder: “*Murder My Sweet* daha sonra yapılan pek çok filmin arketipidir. [Filmin] *femme fatale* kullanımı, *paranoya atmosferi*, *kahramanın kırılabilirliği*, *şiddet motivasyonu*, *grotesk karakterlerin hakimiyeti ve tehditkar yaşam alanları noir ortamına büyük katkı sağlamıştır.*”⁴⁶⁸

Murder My Sweet filminin ana erkek karakteri olan Philip Marlowe *Maltese Falcon*'un Sam Spade'inden çok daha cana yakın ve sempatik bir karakterdir. Ancak o da bir anda kendini ucu bucağı görünmeyen entrikaların içinde bulurken filmi *femme fatale*'i tarafından baştan çıkarılmakta, kandırılmakta ve tehlikeye atılmaktadır.

Bu filmde iki ayrı öykü işler: Marlowe hem Velma adında bir kadını hem de Bayan Grayle'nin kayıp mücevherlerini bulmaya çalışmaktadır. Filmin finalinde Valma'nın Bayan Grayle olduğu anlaşılırken, elmasların da yine Bayan Grayle tarafından eşi Bay Grayle'den çalındığı ortaya çıkar.

Bu süreç içerisinde Marlowe defalarca Bayan Grayle'in baştan çıkarmalarına direnmiş ve Bay Grayle'in kızı Ann'in yanında olmuştur. Bu filmdeki Ann karakteri ile *Double Indemnity*'deki Lola büyük benzerlik göstermektedir.

İki filmde de *femme fatale*'in üvey kızı olan bu *femme vital* karakterler ana erkek karaktere doğru yolu göstermeyi denemişlerdir. Walter Neff ısrarla *femme fatale*'in yolunu seçerken Philip Marlowe *femme vital*'i tercih etmiştir. filmin finalinde her ne kadar körlük yaşasa da ana erkek karakter hem zengin, dürüst ve iffetli Ann karakterine hem de kayıp elmaslara sahip olacaktır (Marlowe bu elmasları da Ann'e verir ve hak ettiği öpücüğü alır).

Filmin kötü karakterleri ise bekleneceği biçimde cezalandırılır. Velma / Bayan Grayle Marlowe'u öldürecekken Bay Grayle tarafından öldürülür (Bay Grayle de böylece kendisini aldatan ve soymaya çalışan karısından intikamını alır), Velma'yı arayan Moose karakteri filmin finalindeki çatışma sırasında ekarte edilir ve Bay Grayle de intihara teşebbüs edemez ve suçunun cezasını çekmek zorunda kalır.

⁴⁶⁸ Ellen Keneshea ve Carl Macek, “Murder My Sweet”, **Film Noir – An Encyclopedic Reference to the American Style**, Alain Silver ve Elizabeth Ward (Der.), The Overlook Press, Woodstock, 3. Baskı, 1992, 192.

Femme Vital dışında filmdeki tüm önemli karakterlerin cezalandırılması *Yapım Yönetmeliği*'nin ıslah mekanizmasına uygundur.

İyi ahlakın bariz biçimde ödüllendirildiği, kötülüğün ise acımasızca cezalandırıldığı ve matematiksel bir kesinlikle iyi ve kötü arasında hatlar çizilebilen bir film olan *Murder My Sweet* için Clayton Henry, Jr. şöyle yazar: “[Murder My Sweet] *olumlu değerleri destekleyen bir filmdir.*”⁴⁶⁹

2.5.6 *Scarlet Street* (1945 – Fritz Lang)

Baba figürünün ön plana çıktığı bir diğer film ise *Scarlet Street* olmuştur. Bu filmde serseri erkek arkadaşıyla (Johnny) birlikte yaşayan bir sokak kızı olan Kitty’e aşık olan Chris (Christopher) Cross’un öyküsü anlatılır.

Chris yıllardır aynı işyerinde kasiyer olarak çalışan, dürüst, güvenilir, ahlaklı ve mütevazı bir karakterdir. Gece hayatı ya da kadınlarla ilişkisi yok denecek kadar azdır. 5 yıl önce evlemiştir ve karısı Adele’nin evinde oturmakta ve evin –kadınla ilişkilendirilen- bütün işlerini yaparken karikatür derecesinde kötü niyetli ve huysuz karısı tarafından devamlı aşağılanmaktadır. Ayrıca evin salonunda kadının eski eşine ait büyük bir portre bulunmakta ve Chris –öldüğü zannedilen- eski eşin gölgesi altında yaşamaktadır. Anlatı daha filmin başında Chris’in ‘yuva’dan gitmesi gerektiğini izleyiciye göstermektedir. Ancak ne olursa olsun kara film evreninde yuvayı terk etmenin acımasız bir bedeli olacaktır.

Kitty ile Chris’in yolları bir gece vakti kesiştiğinde Johnny Kitty’e bu yaşlı adamdan para sızdırabileceklerini söyler ve kadını bu konuda ikna eder. Kitty (aslında bir fahişe olmasına rağmen filmde bu ifade edilmemektedir) önce bu yaşlı adama acısa da daha sonra Johnny’nin ısrarlarına karşı gelemmez ve Chris’in kendisine olan ilgisini kullanır.

Chris eşinin eski kocasının gelmesiyle birlikte –mutlu ve mesut biçimde- evden ayrılarak Kitty için tuttuğu eve gider. Burada Johnny ile ikisini birlikte görür. Hayal kırıklığı yaşamasına rağmen Kitty’e onu çok sevdiğini ve evlenmeleri için artık bir engel olmadığını söyler. Kitty ona güler, aşağılar ve hakaretler eder. Kendini

⁴⁶⁹ Aktaran Ewing, **a.g.e.**, s. 75.

kaybeden Chris Kitty’i öldürür ve evden kaçar. Cinayet Johnny’nin üzerine kalır ve – görüntü dışı- idam edilir. Chris’in Kitty için şirketin kasasından para çaldığı ortaya çıkar ve işten atılır. Kitty için ‘yuva’sından, işinden ve saygınlığından olan Chris sokaklarda sefalet içinde yaşarken aklını da yitirir.

Filmin sonunda Chris’in kurtulması ve Johnny’nin işlemediği bir suç için idam edilmesi pek çok kara film eleştirmeninin bu filme özel olarak ilgi göstermesine yol açar. Örneğin Muller PCA’nın tarihinde ilk kez suçlunun cezalandırılmadığını ve masum birinin idam edildiğini dile getirir⁴⁷⁰. Benzer biçimde Andrew Spicer da bu filmle birlikte *Yapım Yönetmeliği*’nin büyük darbe aldığını belirtir⁴⁷¹.

Ancak bu iki yaklaşım da doğru değildir. Zira ne Johnny suçsuz birisidir ne de Chris cezasız kalmaktadır. Öncelikle Kitty’nin bir femme fatale olarak cezası baştan bellidir ve anlatı bu geleneği bozmaz. Fakat Kitty’i bir femme fatale haline getiren asıl ‘kötü’ karakter Johnny’dur. Hem Chris’ten hem de Kitty’den faydalanmaktadır (Chris’in Kitty ile karşılaşmasına neden olan olay genç kadının Johnny’den sokak ortasında dayak yemesidir). Bu bağlamda anlatı asıl ‘kötü’yü Johnny olarak belirlemiştir; Kitty ise olsa olsa bir aracıdır; zaten Kitty’nin Chris’ten aldığı paraları Johnny de genç kadından zorla almaktadır.

Asıl önemli olan nokta Chris’in cezalandırılmadığı iddiasıdır. Pek az kara filmdeki kurban ana erkek karakter böylesine acımasız bir cezaya çarptırılmaktadır. *Double Indemnity*’nin Walter’ı polislerin gelmesini beklemekte, *The Postman Always Rings Twice*’in Frank’i bir rahibe yaptığı kötülüklerin günahını çıkararak huzur içinde ölüme yürümektedir. Ancak hiç biri Chris gibi mütevazî ve dostlarla bezenmiş bir yaşamdan sefalete, yalnızlığa, sokaklara ve deliliğe düşmemiştir.

Chris kurban karakterlerin en ünlüsüdür. Diğer hiçbir kara film karakteri bu denli kurban konunuma düşmemiştir. Anlatı içinde Kitty ile bir cinsel deneyim temsili (ve hatta dilsel düzeyde bir ifade bile) olmamasına rağmen izleyici Chris’i Kitty’nin ayak parmaklarına oje sürerken görür (benzer bir görsel cinsel gönderme Stanley Kubrick’in *Lolita* filminde de mevcuttur). Kitty Chris’e bir baba gibi

⁴⁷⁰ Muller, *a.g.e.*, s. 93.

⁴⁷¹ Spicer (2002), *a.g.e.*, s. 38.

yaklaştığını hissettirir ama aslında onu kullanırken Chris bu ‘baba figürü olma’ durumundan şikayetçi değildir ve günü geldiğinde (karısından boşandığında) artık bir ‘koca figürü olma’ durumuna geçeceğine inanmaktadır. Femme fatale ana erkek karakterin bu arzularını okyşarak ve kullanarak onu zavallı bir kurban konumuna düşürmektedir.

Öykünün 1931 yılı yapımı Fransız versiyonunda ise –cinsel görsellik değil ama- anlatı çok daha açıkça cinsellik imalarında bulunur. Jean Renoir’ın yönettiği *La Chienne*’de (Fransızca dişi köpek, kancık ve fahişe anlamlarına gelmektedir) Kitty karakteri (bu filmde Lulu olmuştur) gerçekten bir fahişedir ve Johnny (bu filmde Dede) onun satıcısıdır. Lulu bir arkadaşıyla konuşurken Chris’le (bu filmde Legrand) yattığını ama bundan sıkıntı duymadığını çünkü onun sayesinde paraya kavuştuğunu ifade eder.

Ayrıca *La Chienne*’nin finalinde Legrand yine sefil halde sokaklara düşer ancak mutsuz ve yalnız değildir (yanında Adele’nin [bu filmde de Adele] eski eşi vardır). Sokakların sefilliğine ve acımasızlığına alışmış görünmekte ve birlikte eğlenmektedirler. Legrand, Chris gibi aklını yitirmiş bir zavallıdan çok hayatından çok da mutsuz olmayan, kıvrak zekalı bir sokak adamı, bir serseri haline dönüşmüştür.

Jean Pierre Chartier genel olarak Fransız kara filmlerinin finallerinde hep bir umut olduğunu dile getirirken, karanlık dünyadaki bu ışık pırıltısının Amerikan kara filmlerinde olmadığını dile getirir⁴⁷². Her ne kadar Chartier bu ifade dahilinde *La Chienne* filminden bahsetmiyor olsa da bu filmin de kapsam dahilinde tutulabileceği açıktır. Diğer yandan Hollywood için yaptığı saptama da doğrudur, zira hiçbir Amerikan filmi cinselliğin bu denli dolaysız biçimde aktarılmasına ve kötünün (ne kadar kurban olursa olsun) cezasız kalmasına müsaade etmemektedir. Chris Kitty için işini ve eşini aldatmıştır; işi de, eşi de kötü ve düşmanca olsa da birer kurum olarak bunların yerle bir edilmesi mümkün değildir. Chris anlatının finalinde öldürülemeyecek kadar masum, mutsuzluk ve sefalet içinde ölüme terk edilecek kadar günahkardır.

⁴⁷² Ayrıntılı bilgi için bkz Chartier, a.g.e., s. 23.

Yapım Yönetmeliği de bu filmde olduğu gibi karmaşık koşulları çözümlemek adına şu saptamayı dayatmaktadır:

*“Günah işleyen bir kişiye duyulan sempati ile günah ya da suça duyulan duygudaşlık aynı değildir. Katilin içinde bulunduğu kötü duruma üzülebilir hatta onu bu suça iten sebepleri anlayabiliriz; onun yaptığı hataya sempati duymayız.... Film boyunca izleyici kötülüğün yanlış, iyiliğin ise doğru olduğunu hissetmelidir.”**

Anlaşılacağı üzere, ne kadar hasmane olursa olsun yuvasını, iş hayatını ve saygınlığını hiçe sayan Chris hem Kitty'nin kurbanıdır hem de *Yapım Yönetmeliği*'nin.

2.5.7 Mildred Pierce (1945 – Michael Curtiz)

Mildred Pierce ana karakteri bir kadın olan çok nadir kara filmlerden biridir. Bu filmde bir kadının erkek egemen sistem içerisinde eşinden ayrılarak kendi ayakları üzerinde durması, ekonomik özgürlüğünü kazanması, kızı Veda'nın küçümseyici tavrı ile orta-sınıfa ait düzen ve değerlerden daha fazlasını arzulaması ve filmin finalinde de ayrıldığı kocasının kollarına dönerek ekonomik özgürlüğün getirdiği tüm yüklerden kurtulması anlatılır.

Filmin başında Mildred ve iki kızı zengin bir kadınla yaşamayı seçen Bert'ten ayrılır (Mildred'in kocası ve kızların da babası). Mildred hemen başkasıyla evlenmek yerine hayatla tek başına mücadele etmeyi seçer. Bu süreçte küçük kız Ray ölür (babasıyla çıktığı bir tatil sırasında hastalanır [böylece daha filmin girişinde hem baba hem de anne cezalandırılır]). Mildred diğer kızı olan şımarık ve zenginlik hırsıyla yanıp tutuşan Veda ile hayatına devam eder. Bir garson olarak başladığı iş yaşamında restoran zincirleri sahibi olan bir patroniçe olur. Bu sırada kendisine destek olması için görgüsüz, kadın meraklısı ve müsrif bir mirasyedi olan Monty ile evlenir. Daha çok para ve daha çok ün peşinde olan Veda Monty ile birlikte olur (elbette bu birliktelik filmde gösterilmez). Monty parasını yediği Mildred'dan boşanmayacağını söyleyince genç kız adamı öldürür. Mildred poliste verdiği ifadede, hayatını cehenneme çeviren Veda'yı yine kurtarmak için cinayeti kendisinin işlediğini ifade eder. Ancak gerçek ortaya çıkar ve Veda hapse (dönemin

* * Ayrıntılı bilgi için bkz. EK-4.

koşullarında bu suçun cezası idam olmasına rağmen idam sözü anlatı içinde geçmez), Mildred ise Bert'e geri döner. Yeni bir gün dağların ardından doğarken Mildred, Bert'in kollarında (yerleri silen kadınların arasından geçerek) emniyet müdürlüğünden –güneşe doğru- yürüyerek çıkar.

Mildred Pierce James M. Cain'in 1941 tarihli romanıdır. Film her ne kadar bir kadının toplumsal statü içerisinde yükselmesi ve 'kadın başına' bir birey haline gelmesini anlatıyor gibi görünse de aslında kendi ayakları üzerinde durmayı kısa sürede olsa başarmış bir kadının –ve ona ait yanlış kararların ve gerçekçi olmayan bir sevginin- çöküşünü aktarır.

Bu anlamda roman ve film birbirinden farklıdır. Film Monty'nin ölümüyle başlarken romanda herhangi bir cinayet yoktur. Ayrıca romanda Ray, Mildred ile Monty bir haftasonu kaçamağı için bir araya geldikten hemen sonra ölür (filmde ise Mildred Monty ile tanışmadan önce ölmektedir). Roman ve film arasındaki tüm bu farklılıklara rağmen asıl kopuş öykünün finalinde gerçekleşir. Veda, filmin aksine, iyi bir soprano haline gelir ve bu işten iyi para kazanmaya başlar. Ancak annesine olan nefreti nedeniyle Monty ile ilişkiye girer. Mildred ikisini yatakta yakalar ve Veda'nın boğazını sıkarak. Genç kadın ses telleri zedelendiği gerekçesiyle anlaşmalarını iptal eder ve Monty ile birlikte –daha önceden ayarlanmış ve çok daha kârlı bir sözleşmeyi hayata geçirmek üzere- New York'a gider ve hayatı boyunca sadece onu mutlu etmeye çalışan Mildred'ı yapayalnız bırakır. Nankör kızı tarafından terk edilen Mildred yıllar sonra Bert'e döner.

Filmin femme fatale'i Veda'dır. Ancak izleyicinin tanıdığı femme fatale'ler üvey kızlarıyla çatışma içindeyken Veda öz –ve karikatür düzeyinde müsamahakâr ve fedakar- annesi için ölümcül bir tehdittir. Bu anlamda *Mildred Pierce* kara filmin önemli bir kodunu yıkar. Ancak film femme fatale'in cezadan kaçması gibi bir duruma da izin vermez. Romanın aksine Veda zenginlik dolu New York yaşamına değil, idama giderken Monty ise –daha filmin başında (geçmişe dönüş başlamadan önce)- öldürülür.

Anlatı film boyunca Bert'i Ray ile, Mildred'ı Veda ile, Veda'yı ve Monty'i ölümle cezalandırır. Yine hiçbir günah ve suç cezasız bırakılmamış, *Yapım Yönetmeliği*'nin vurguladığı 'iyi ahlak' anlatıda hiçbir boşluk kalmayacak biçimde

yeniden tesis edilmiştir. Başarıyı ‘yuva’nın dışında arayan Mildred bunun cezasını ailesini kaybederek öder. Filmin finalinde Mildred, hiçbir zaman bırakmadığı kocasının soyadıyla (Pierce) Bert’in kollarına dönerken Pierce’lar -iki kızlarını da kaybederek- başa dönmüştür. Hem Bert’in hem de Mildred’in orta-sınıfı terk ederek yükselme hayallerinin bedeli kendi evlatları olmuştur. Bu anlamda neredeyse hiçbir kara film –uyarlandığı romanın bile ötesine geçerek- *Mildred Pierce* kadar yuvanın ‘günahsız’ yavrularına dokunacak denli ileri gitmemiş ve acımasızlaşmamıştır.

2.5.8 *The Postman Always Rings Twice* (1946 – Tay Garnett)

Yine bir James M. Cain adaptasyonu olan bu film uyarlandığı eserdeki yoğun cinselliği* filmin ilk yarısında gizleyen, diğer yarısında ise tamamen yok sayan bir filmidir ve tutuculuğu ile tanınan MGM’e aittir. Burada şaşırtıcı olan MGM’in bu denli yoğun cinsellik içeren romanın film haklarını satın almasıdır; yoksa romanı özel kılan bu özelliğini ortadan kaldırması değildir.

Frank oradan oraya otostop ile gezen bir aylaktır ve şehirden uzakta bir restoranda çalışmaya başlar. Restoranın sahibi Nick yaşlıdır ancak çok genç ve güzel bir eşi vardır (Cora). Frank ve Cora yakınlaşırlar ve birlikte olurlar. Nick Cora’ya artık taşınmaları ve yatalak ablasının bakımını üstlenmesi gerektiğini söylediğinde Cora Frank’i Nick’i öldürme konusunda ikna eder. Başarısız ilk teşebbüsten sonra ikinci deneme başarıyla sonuçlanır ancak kaza sürü vermeye çalıştıkları mizansen şüphe çeker. Kendilerini aklamaya çalışırken birbirlerine giderek düşman olurlar. İkisi de birbirini cinayetten suçlayacak delillere sahiptir. En sonunda uzlaşmaya varırlar. Aralarındaki aşk tekrar alevlenecekken (bir gece Santa Monica sahilinde – görüntü dışı- sevişmişlerdir) bir trafik kazası sonucu Cora ölür. Frank Cora’yı öldürmekten yargılanır ve idama mahkum olur. Bütün film Frank’in idam öncesi rahibe yaptığı günah çıkarma anlatımıyla dış-ses kullanılarak ilerler.

MGM her ne kadar filmin tüm cinsel göndermelerini dışladıysa da Cora’nın izleyici –ve Frank’le- karşılaştığı ilk sahne femme fatale’in aşırı cinsel çekiliciliğini

* Romanın 1981 yılındaki aynı adlı uyarlamasından akılda kalan görüntünün Jack Nicholson ve Jessica Lange’in mutfak masası üzerinde sevişmesi olduğu hatırlanacak olursa eserdeki yoğun cinsellik daha iyi anlaşılabilir

vurgular. Frank restoranın içine girdiğinde yan odadan bir ruj yuvarlanarak ayaklarının ucuna gelir. Kamera Frank'in öznelinden ruju takip eder ve beyaz ayakkabılar içindeki ayaklara gelir; tilt yapar ve yukarı doğru devinmeye başlar. Cora giydiği kısa beyaz şortla doğrudan kameraya (izleyiciye) bakmaktadır.

Her ne kadar film uyarlamasında olay örgüsüne sadık kalınsa da yine de *Yapım Yönetmeliği*'ni tatmin etmesi gereken tutucu söylem ve ahlaki yapı vurgulanmış ve suçu cezalandırılma mekanizması işletilmiştir.

Her şeyden önce romanda Frank bütün olayları –yine geçmişe dönüşle- yazılı bir şekilde anlatırken, filmde bu yöntem bir günah çıkarmaya dönüştürülmüştür (Breen'in bundan hoşnut olacağını tahmin etmek zor değildir). Ayrıca romanda Cora hamile kalmıştır ve öldüğünde çocuk beklemektedir. Bu bölüm de filmde atılan parçalar arasındadır.

Ancak asıl dönüşüm Frank ve Cora arasındaki yoğun cinsel iletişimin filmde uzak tutulmasında yaşanmıştır. Tibbets ve Welsh şöyle ifade eder:

*“Frank ve Cora'nın ilişkileri kitaba nazaran çok daha sempatik biçimde betimlenmiştir. Bu önemlidir çünkü 1934 yılından sonra (önce RKO'nun, ardından da Columbia ve MGM'in romanla ilgilenmeye başladıkları yıl) Yapım Yönetmeliği İdaresi [PCA] zina, açık şiddet, şehvet, hamilelik, cezasız kalan suç gibi unsurlara karşı çıkmış ve bunların tümünü beyaz perdeden uzak tutmak için elinden geleni yapmıştır.”*⁴⁷³

The Postman Always Rings Twice her ne kadar bir roman uyarlaması olsa da aslında gerçek bir olaya dayanmaktadır. “[Film] gerçek hayatta bir femme fatale olan ve sevgilisi ile birlikte kocasını vahşi bir şekilde öldürerek parasına konmak isteyen Ruth Snyder'e dayanmaktadır (kadının elektrik sandalyesi üzerinde çekilmiş unutulmaz fotoğrafı New York Daily News'ün ön kapağında yayınlanınca bulvar gazeteleri bayram etmiştir).”⁴⁷⁴

1927 yılında gerçekleşen bu olaydan 20 yıl sonra Hollywood bu zina ve cinayet öyküsünü bir ilahi adalet tecellisi olarak sunmayı uygun bulmuştur. Roman 1943 yılında Visconti tarafından *Ossessione* adıyla İtalya'da filme alındığında hem hikayesi hem de sunumu çok daha gerçekçidir. Foster Hirsch şöyle belirtir:

⁴⁷³ Tibbets ve Welsh, **a.g.e.**, s. 358.

⁴⁷⁴ Sheri Chinen Biesen, **Blackout – World War II and the Origins of Film Noir**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005, s. 124.

“Visconti'nin Yeni-Gerçekçi *Ossessione*'si tam bir hard-boiled dokusu taşıırken ... Hollywood adaptasyonu çok daha kibar ve ince kalmıştır.”⁴⁷⁵

Film hakları MGM tarafından satın alındıktan sonra beyaz perdeye çıkmak için 10 yıldan fazla bir süre beklemek zorunda kalan *Postman Always Rings Twice* PCA ve *Yapım Yönetmeliği*'nin uzlaşmaz kurallarına itaat etmek zorunda olduğundan ciddi anlamda ‘kibarlaşmış’ ve ‘incelmiştir’.

Cinsel cazibesini kocasını öldürtmek üzere kullanan Cora filmin finaline bile kalmadan cezasını bulmakta, aslında sadece yanlış yerde yanlış zamanda bulunan bir kurban olan (ama aynı zamanda evli bir kadınla ilişkiye girerek zina suçunu da işlemiştir) Frank de, dinsel ritüeli izleyiciler huzurunda tamamlayarak, günah çıkardıktan sonra Cora'nın akibetini paylaşmaktadır. “*Frank Chambers* filmin finalinde sevdiği kadın Cora'ya öldürmesinden dolayı aldığı idam cezasının yanlış bir karar olduğunu açıklarken, bunun aslında Nick'i öldürdükleri için ilahi adaletin tecellisi olduğunu düşünür.”⁴⁷⁶

Nick cinayetinden sonra Cora ile aynı evde düşman haline gelen ve ağır bir paranoya ortamında yaşayan Frank'in femme fatale'e tutkuyla bağlı kalarak ondan vazgeçmemesi her ikisinin ölümüne yol açarken *The Maltese Falcon* filminde Sam'in sevgilisini polise teslim ederek doğru kararı verdiğini gösterir. Bu filmde Sam Spade Brigid'e şöyle söyler: “bütün hayatımı beni de bir gün harcayacağımı düşünerek geçiremem.”

Aeon J. Skoble anlatının izleyiciye aktardığı ahlaki öğüt üzerine yazarken benzer bağlamda ama farklı sonuçlanan bu iki örneği (*Maltese Falcon* ve *Postman Always Rings Twice*) şöyle karşılaştırır: “Kara filmlerde doğru olan seçim ile daha çekici olan tercih arasındaki çatışmadan ahlaki dersler çıkarabiliriz.”⁴⁷⁷ Sam doğru olan seçimi, Frank çekici olan seçimi yapmış ve bunun sonuçlarına katlanmışlardır. Sam sadece Brigid'i, Frank ise hayatını kaybetmiştir.

⁴⁷⁵ Hirsch, a.g.e., s. 68.

⁴⁷⁶ Karen Hollinger, “Film Noir, Voice-Over, an the Femme Fatale”, **Film Noir Reader**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 1996, s. 253.

⁴⁷⁷ Aeon J. Skoble, “moral Clarity and Practical Reason in Film Noir”, **The Philosophy of Film Noir**, Mark T. Conrad (Der.), The University Press of Kentucky, Kentucky, 2006,s. 42.

The Postman Always Rings Twice'ın savaş sonrası Amerikan halkının yabancılaşması, umutsuzluğu, korkusu ya da paranoyası ile alakası yoktur. Topyekün bir sosyal eleştirinin ya da Hollywood'u sarsacak olan karamsar bir bakışın parçası da değildir. Film *Yapım Yönetmeliği*'nin yoğun baskısı altında Frank ve Cora üzerinden bir ıslah mekanizması işletmekte ve bir ibret seyirliği haline gelmektedir.

2.5.9 *The Blue Dahlia* (1946 – George Marshall)

Savaştan dönen askerleri anlatının merkezine yerleştiren nadir bir kara film örneği olan *The Blue Dahlia* savaşın travmasına değil bir cinayet gizemine yoğunlaşmakta ve tıpkı *Laura* gibi 'katil kim?' öyküsüne dönüşmektedir.

Johnny ve silah arkadaşları George ve Buzz savaşın ardından ülkelerine döndüklerinde Johnny eşi Helen'i kendisini Blue Dahlia adındaki bir gece kulübünün sahibi olan Eddie ile aldatırken yakalar. Bu durumun tartışması sürerken çocukları Dickey'nin ölümünün aslında Helen'in sarhoşken yaptığı bir araba kazası olduğu ortaya çıkar. Filmin ilk birkaç dakikasında aktarılan bu olaylar Helen'i karikatür düzeyinde bir kötü kadına çevirir ve hemen o gece Johnny evi terk ettiğinde Helen öldürülür. Anlatı kötülük konusunda aşırılaşmış kadını katletmek için hiç vakit kaybetmez. Filmin femme fatale'i en kısa sürede cezalandırılırken anlatı yeni bir femme fatale'e ihtiyaç duymaz.

Evi terk ettiği gece bir araba, bavulu ile yürüyen Johnny'nin yanına yanaşır ve onu içeri alır. Arabayı kullanan Joyce adında bir kadındır. Tesadüf odur ki Joyce Helen'in Johnny'i aldattığı Eddie'nin karısıdır. Kader iki aldatılmış insanı, birbirlerini hiç tanımamalarına rağmen bir araya getirir. Filmin bu andan sonrası Johnny'nin katili araması, ahbablarının yardımlarıyla sonuca ulaşması, Eddie'nin cezalandırılması ve ana erkek ve kadın karakterlerin mutlu bir beraberliğe yelken açmasıyla şekillenir.

Raymond Chandler'ın yazdığı senaryonun finalinde Helen'i öldüren kişi Johnny'nin ahbablarından biri olan Buzz'dır. Savaşta geçirdiği bir kafa travması ve beyin ameliyatı yüzünden kendini kaybederek aşırı saldırganlaşmaktadır. Bu anlardan birinde, Johnny evi terk ettiğinde, Helen'i öldürmüştür. Ancak Buzz hiçbir şey hatırlamamaktadır.

Oysa filmdeki katil Helen'in yaşadığı sitenin bekçiliğini üstlenmiş olan Dad Newell'dir. Dad Helen'in namussuzluklarını Johnny'e anlatmama şantajı karşılığında kadından para sızdırmaktadır. Son gece, Johnny her şeyi öğrendikten sonra Helen Dad'e para vermeyeceğini söylemiş, bekçi de kadını öldürmüştür.

Katilin Buzz'dan Dad'e çevrilmesi Birleşik Devletler Donanması'nın isteği ile gerçekleşir. “*Donanma'dan gelen itirazlar sonucunda Chandler finali yeniden yazmak zorunda kalmış ve aslında önemsiz bir karakter olan Dad Newell katil olarak belirlenmiştir.*”⁴⁷⁸

Senaryoda yapılan tek değişiklik bu değildir. Donanmayla birlikte Breen de bazı noktalarda değişiklik yapılması gerektiğini söylemiştir. Johnny'nin polisleri sevmemesi (çünkü çocukken bir polisin bir köpeği öldüresiye dövdüğünü görmüştür) ve onları devamlı küçümsemesi filminden çıkarılmış ve anlatı içinde Johnny'nin polislerle ilişkisi normal düzeyde gösterilmiştir⁴⁷⁹. Hatta Johnny bir polisi kurtararak ne kadar kahraman olduğunu izleyiciye göstermiştir. Polislere karşı aşağılayıcı tutumu devralan kişi ise Buzz olmuştur. Onlara hep aynı isimle seslenerek aşağılamakta ve sıcak savaşta yer almasını onları üzerinde bir güç olarak kullanmaktadır. Ancak onun bu tavrı geçirdiği kafa travmasına bağlanmakta ve çocukça görülmektedir.

Hikayenin aşırı mutlu son ile bitmesi ise filmi kara film geleneklerinden uzaklaştırmaktadır, hatta Jon Tuska *Blue Dahlia*'yı bu geleneklere bir ihanet olarak niteler⁴⁸⁰. Oysa filmin PCA için büyük bir başarı sayıldığı aşıkardır. Helen ile Eddie cezalandırılmış ve Joyce ve Johnny mutlu bir hayata yelken açmışlardır. Filmin görsel tonu dışında kara film ile yakından uzaktan hiçbir ilişkisi yoktur ve buna rağmen bu türe ait en iyi örneklerden biri olarak addedilmektedir.

⁴⁷⁸ Krutnik, **a.g.e.**, s. 69.

⁴⁷⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Naremore, **a.g.e.**, s. 111.

⁴⁸⁰ **y.a.g.e.**, s. 71.

2.5.10 *Dead Reckoning* (1947 – John Cromwell)

Bir diğerk askerden dönüş filmi olan *Dead Reckoning* ise klasik kara filmler arasında kadını en çok aşağılayan ve onu kadın olma vasıflarından sıyırarak değerlendiren filmlerden biridir.

Yüzbaşı Rip astsubay arkadaşı Johnny'nin ölümünü araştırmak ve adını temize çıkarmak üzere kara filmin karanlık sokaklarına indiğinde kadın düşmanı söylemi ve algısı kırılır. Coral adındaki Femme fatale'in büyüüne kapılır ve arkadaşının / ahabapının anısını ve intikamını unutur (ayrıca Coral Johnny'nin eski sevgilisidir).

Rip her şeyin arkasındaki ismin Coral olduğunun farkında değildir. Bunu öğrendiğinde kadın Rip'e bir silah doğrultmuştur ve arabada gitmektedirler. Rip bir manevrayla arabayı çarpar. Her ikisi de hastaneye kaldırılır. Kadının durumu ağırdır ve hafif yaralanmış olan Rip'i görmek ister.

Rip yanına gittiğinde Coral bandajlar içindedir ve görkemli güzelliğinden geriye hiçbir şey kalmamıştır. Pişmanlık dolu birkaç söz söyledikten sonra son nefesini verir. Bu sırada görüntüye aşağı doğru süzölen bir asker paraşütü gelir. Paraşütçü Coral'dır; daha doğru deyişle, Rip'in ona verdiği isimle, Mike'tır. Filmin finalinde kadın karakter bir erkek/asker olarak ölerək huzur bulur –ve erkek tarafından affedilir.

Film içinde kadının nesneleştirilmesi daha Johnny hayattayken Rip ile yaptığı konuşmalarda göze çarpar. Burada kadını aşağılayan ve her durum için kadınla ilgili küçümseyici şakalar üreten karakter Rip'tir. Film de Coral'ı tanıtırken bacaklarından yukarıya doğru tilt ile kadını tarar. *The Postman Always Rings Twice* filminde Cora'nın izleyiciye ilk sunumunu anımsatır. Sadece Rip'in dilsel düzeydeki saldırıları değil, filmin kendi söylemi de kadının nesneleştirilmesine hizmet etmektedir.

Rip'in kadına yönelik dilsel düzeydeki saldırganlığı daha çok Mike Hammer'a özgü bir saldırganlıktır, hatta belki de 1955 yapımı *Big Heat*'deki Hammer karakterinin bile ötesine geçmektedir. Ancak bu dilsel tavra rağmen Rip kolaylıkla femme fatale'in ağına düşmektedir (üstelik birkaç kez). Bunu kendisi de

fark ettiğinde bunu aşmanın bir yolu olarak Coral'a bir erkek adı olan Mike ismini verir. Rip, Coral'la ancak onu erkekleştirerek baş edebileceğini düşünmektedir.

Filmin finalinde Coral ölürken, yukarıda belirtildiği gibi, onu güzel yapan tüm kadınsı niteliklerini kaybetmiş ve Mike adıyla (bir ahbab olarak) ölmüştür. Erkeğin ve izleyicinin onu affetmesi için erkekleştirilmesi gerekmiştir.

Kadın üzerindeki bu tehditkar ve kötümser söylemiyle *Dead Reckoning* yuvadan bağımsız olan kadının tehlikeleri konusunda izleyiciyi uyarır. Eş ve anne olma niteliklerinden mahrum fakat buna rağmen güç sahibi olan kadın yalnız erkek için büyük tehdittir. Filmin finalinde Rip Coral'ın femme fatale olduğunu anladığında ona şöyle söyler: "Johnny'yi senden daha fazla sevdim". Erkek, zor durumdayken ahbabının yokluğunu hissetmektedir. Verdiği yanlış kararlar nedeniyle filmin finalinde erkeksiz / ahbapsız kalan Rip yalnızlığa mahkum olur; zira artık hem Johnny yoktur hem de Mike⁴⁸¹.

Filmin kadına uyguladığı diğer bir ötekileştirme eğilimi de kötü karakterler üzerinden işler. Anlatı içinde her ikisi de öterek cezalandırılan ve bir şekilde Coral ile ilişki halinde olan Martinelli ve Krause'ın adları II. Dünya Savaşı süresince ABD'ye karşı savaşan İtalyan ve alman isimleridir. Bu ötekileştirme ve kötü karaktere düşmanın adını verme yeni bir yöntem değildir aslında. *The Maltese Falcon*'da kötü karakterler Amerikalı olmayan isimler kullanırlar. Yine benzer şekilde *Gilda*'da (1946) kötü karakterin Alman Nazisi olduğu ortaya çıkar ve Amerikalı karakterler masumiyetlerini ispat ederler. *The Pickup on South Street* (1953) filminde ise ana erkek karakter bir yankesici (McCoy), kötü karakterler ise komünisttir; yankesici bile olsa Amerikan aleyhtarı olmayan McCoy bir kahraman haline gelerek Birleşik Devletleri komünistlerin elinden kurtarmaktadır.

2.5.11 *Out of the Past* (1947 – Jacques Tourner)

Out of the Past 1947 yılı itibariyle kara filmlerin sonunun geldiğini ve artık anlatıların tekrara düştüğünü gösteren ünlü kara film örneklerinden biridir. Olay örgüsü yanlış kadına aşık olup sonunda hüsrana uğrayan ana karakter üzerinden

⁴⁸¹ Daha ayrıntılı bir okuma için bkz. Krutnik, **a.g.e.**, s. 167-180.

anlatılır. Bu anlamda *The Maltese Falcon* ile büyük benzerlikler gösterirken, ana erkek karaktere kesilen nihai ahlaki hüküm Sam Spade'in kaderinden daha acımasızdır.

Suç hayatını geride bırakıp taşrada yaşamaya başlayan Jeff, Ann'e aşiktir ve onunla evlenmek ve yuva sahibi olmak istemektedir. Eski günlerden gelen bir ziyaretçi onu tekrar şehre ve suça götürdüğünde femme fatale Kathie'ye aşık olur, onun için kendini batağa saplar, bu bataktan kurtulamaz ve diğer kötü adamlar ve femme fatale ile birlikte o da ölür. Filmin finalinde ise Ann kasabanın şerif yardımcısı genç ile birlikte yeni bir yuva kurmak üzere Jeff'ten sonsuza değin kurtulur.

Film açıkça taşra hayatının temizliği ile şehir hayatının yozlaşmışlığını karşı karşıya getirir. Jeff bu ikisi arasında geçmişe dönüşlerle öyküsünü anlatırken Ann'in temizliği ile Kathie'nin ölümcüllüğü izleyicinin zihninde kesin karşıtlıklar oluşturur. Filmin finalinde Jeff Kathie'yi polise ihbar ederek –tıpkı Sam Spade gibi- aşık olduğu kadını kanuna teslim ederken Kathie –Brigid O'Shaughnessy'den farklı olarak- Jeff'i öldürür.

Anlatı baştan beri açıkça Jeff'in Ann ile evlenebileceği konusunda izleyiciyi ikna etmemiştir. Ann gibi aşırı ahlaklı, anlayışlı ve sevecen taşra kızının Jeff gibi bir günahkarla aynı yuvaya girmesine izin vermemiştir. Zira yuva kurumunun kutsallığı *Yapım Yönetmeliği* tarafından özellikle vurgulanırken Jeff'in bu kurumu kirletmesine müsaade edilmemektedir. Filmin finali de iyi/kötü ve ahlaklı/ahlaksız çatışmalarını açık bir sonuca bağlayarak sona ermiş ve öykü sonunda ders verme amacı taşıyan bir anlatıya dönüşmüştür.

2.5.12 *The Lady from Shanghai* (1947 – Orson Welles)

Orson Welles'in filmi olan *The Lady from Shanghai* klasik kara filmlerin sonuncusu olarak nitelendirilebilir. Hem tüm kara film uyuşmalarını kullanmakta hem de orijinal bir öyküyü –kara film sınırları içinde son defa- izleyiciye sunabilmektedir. Ancak tüm bunlara rağmen kendinden önceki örneklere göre daha eleştirel, daha gerçekçi ve daha cesur değildir.

Filmin ana karakteri olan Michael daha sonra bir komplo olduğunu anlayacağı bir karşılaşma ile Elsa ile tanışır. Film bu tanışma anlatısına başlamadan önce Michael -dış-ses bir geçmişe dönüşle- kendisine hakaretler yağdırmaktadır. Daha filmin başında izleyiciyi Elsa'ya karşı uyarmakta ve ona gönlünü kaptırdığı için pişmanlığını dile getirmektedir.

Bir katil ve denizci olan Michael Elsa sayesinde Bannister ailesine katılır. Elsa, zengin ve sakat bir avukat olan Arthur Bannister'ın karısıdır ve her zaman yanlarında Arthur'un devamlı terleyen, yağlı yüzlü ortağı George bulunmaktadır. Welles yarattığı bu paranoya ve kötülük kokan atmosfer içine güzelliğiyle nefes kesen Elsa'yı sokmuş ancak onu tüm kötülüklerden daha beter bir varlığa çevirmiştir.

Michael Elsa yüzünden hapse girmiş ve hatta intihar etmeye yeltenmiştir. Ancak Elsa onu asla bırakmamış, Michael da ondan asla kurtulamamıştır. Bu anlamda Michael için kara filmin kendine has son kurbanı denebilir (sonraki filmlerdeki kurban karakterler ancak klasik kara filmlere ait kurbanların taklitleridir).

Elsa, kötü karakterler olan Arthur ve George'tan bile daha ölümcüldür ve bunu filmin finaline kadar ne Michael anlayabilir ne de izleyici. Welles femme fatale'ler arasında en 'kötüsü' olan bu karakteri betimlerken asla karikatür düzeyinde bir abartıya kaçmaz. Elsa gerçektir ve motivasyonları yapay olarak yaratılmamıştır. İçinde yaşadığı dünyanın kurallarına göre oynamaktadır.

Özellikle savaş sonrası önemli kara filmlerin hepsinde var olan femme fatale tiplemesinin gelip gelebileceği son nokta Elsa olur. Ayrıca anlatı Elsa'nın kötülüğünü vurgulamak için bir iyilik meleği olan femme vital karaktere ihtiyaç duymaz. Filmin finalindeki aynalı oda izleyicinin kara filmlerde görmeye alıştığı ayna metaforunun yüceltilmiş halidir. Diğer filmlerde erkek karakteri tuzağa düşürmeye çalışan kadının ve onun içi dünyasının bir yansıması olarak ikili bir sistem olarak kullanılan aynalar *Lady from Shanghai* filminin son sekansında Elsa'nın, Arthur'un ve Michael'ın içindeki onlarca ayrı karakteri yüzyüze getirir. Her birinin elinde tabanca vardır ve bilinçsizce birbirlerinin suretlerine ateş etmektedirler. Her biri suçludur ama bir zamanlar işlediği cinayetten dolayı mutluluk duymayan, suçu nedeniyle pişmanlık hisseden sadece Michael'dır.

Bu pişmanlık ve asla tam olarak Elsa'ya güvenmemesi onu aynaların labirentinden kurtarır. Tüm aynalar kırıldığında, Arthur öldüğünde ve Elsa yerde can çekişiyorken Michael kadının çaresiz yakarışlarına rağmen, onu yerde kanlar içinde bırakarak, gündeğumunda lunaparkı terk eder.

Dış-ses filmin son kadrajıyla birlikte geri döner ve Michael her şeyi polisler anlatacağını söyler ve ardından “onu unutabilir miyim bilmiyorum, ama ölene kadar unutmaya çalışacağım” der. Michael'ın son dış-sesi herkesin birilerini kullandığını ama Elsa'nın kendisini kullanması konusunda akıllanmadığını ve bunun sonuçlarıyla yüzleştğini anlatır. Michael, tıpkı Sam Spade gibi Walter'ın (*Double Indemnity*) Frank'in (*The Postman Always Rings Twice*) ya da Jeff'in (*Out of the Past*) yaptığı hatalara düşmemiş ve zamanı gelince –ne kadar aşık olursa olsun- femme fatale'i terk etmesini bilmiştir. Bu bir öğüttür ve her kara film bu öğüde uyanlarla uymayanların akibetlerini gözler önüne sermektedir.

2.5.13 *Brute Force* (1947 – Jules Dassin)

The Lady from Shanghai ile kendine özgü biçim ve içerik uyumunun son örneklerinden birini veren, *Out of the Past* gibi önemli bir örnek ile artık birbirini tekrar eden öykülere yöneldiğini açıkça ifşa eden kara filmler *Brute Force* ile sadece görsel anlamda bu film türüne bağlı kalacağını ilk sinyallerini verir (bu paragrafta adı geçen filmlerin tümü 1947 yılı yapımıdır).

Brute Force bir hapisane filmidir; şehirle ya da taşrayla bağları yoktur. Birkaç geçmişe dönüş anı sekansı dışında iyi ya da kötü denebilecek bir kadın karaktere sahip değildir, karakterlerin suça yönelmesi yerine eskiden işlenen suçların ağır bedelleri konu edilmiştir ve aslında sonu umutsuzlukla biten bir hapisane filminden başka bir şey değildir. Hatta Jon Tuska filmin, bir seyirlik olarak, eleştiri gibi bir amacı bile olmadığını ifade eder ve şöyle belirtir: “*Pek çok hapisane filminin aksine Brute Force hapisane koşullarını lanetlemekle ilgilenmemiştir ve hapisane hayatını anlatının ana teması olarak ele alan diğer filmlerden kesinlikle daha gerçekçi değildir.*”⁴⁸²

⁴⁸² Tuska, a.g.e., s. 218.

Zaten film hapishanedeki kötü koşulları bir Nazi'ye açıkça benzetilen müdür Munsey'e bağlar (filmin tek kötü erkek karakteri olan Munsey bir mahkuma işkence yaparken sesleri bastırmak için Wagner dinlemektedir). Munsey'in aşırı baskıcı yönetiminden kurtulmak isteyen 6 mahkum hapishaneden kaçmaya karar verir. Filmin finalinde bu eylemlerinden dolayı hem kendileri hem de Munsey ölür. Filmin son planına hapishanedeki tek akliselim kişi olan doktorun (ama doktor da bir alkoliktir) sözleri eşlik eder: "Kimse kaçamaz, kaçış yok".

Yapım Yönetmeliği altında, hele hele karakterlerin suçları sabitken ve hepsi de bunun farkındayken, kaçışın imkanı zaten olmayacaktır. Zaten filmde eleştirilen sistem değildir, kişidir. Hatta o kişi, anlatı tarafından açık açık düşman ile özdeşleştirilmiştir. Bununla birlikte farklı biçimlerde de olsa filmin zıt kutuplarını aynı cezaya çarptırarak sorunun çözümünü sağlamıştır. *Yapım Yönetmeliği* konuyla ilgili tavrını daha baştan ortaya koyarken, karakter ne kadar sempatik olursa olsun izleyicinin suça sempati duymasını yasaklamıştır. Yönetmelik film türünden bağımsız olarak, bu örneklerde görüldüğü gibi, tüm anlatıları denetim altına almıştır.

SONUÇ

ABD’de belediye ve eyalet sansürü neredeyse sinemanın doğuşu ile başlamış, bununla birlikte hiçbir zaman federal sinema sansürü için yasa teklifi verilmemiştir. Ancak bu olasılık bile Hollywood’un daima gözünü korkutmaya yetmiştir. Sinema sektörünün kazancını korumak üzere yapılan ve Hollywood’u dünya sinemasının en kârlı kurumu haline getiren MPPDA federal sansür tehlikesine karşı Hollywood’un büyük yapım şirketlerinin desteği ile kurulmuş ve sektörün kendi kendini denetlemesi adına yoğun çaba sarf etmiştir.

Ancak burada bir çelişki göze çarpmaktadır. Öyle ki, izleyici çekmek adına cinsellik ve şiddet temsillerini yoğun biçimde kullananlar da, sektörün kendi kendini denetlemesi adına çıkan yönetmelikleri onaylayanlar da Hollywood’u Hollywood yapan aynı büyük yapım şirketleridir. Bu yapım şirketlerinin bir araya gelmesiyle hayata geçen MPPDA 1922 yılından 1934 yılına kadar birbirinin devamı ya da zenginleştirilmiş hali niteliğinde sansür yönetmelikleri yayınlamış ancak bunların hiçbiri için yaptırım gücü sağlayamamıştır.

1920’lerin başında yaşanan Hollywood skandallarından hemen sonra -14 Mart 1922 yılında New York’ta- kurulan MPPDA tutucu bir Protestan ve Amerikan Posta İşleri İdaresi’nin eski başkanı olan Will Hays başkanlığında 1924 yılında *Formül* yönetmeliğini, 1927 yılında *Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler* Yönetmeliğini, 1930 yılında ise *Yapım Yönetmeliğini* (tüm bu yönetmelikler sektörün kendi kendini düzenlemesi, diğer deyişle sansürlemesi amacıyla yazılmıştır) yürürlüğe sokmuştur.

Bir Cizvit rahibi olan Daniel Lord ve bir sinema dergisi editörü ve katı Katolik Martin Quigley tarafından yazılan *Yapım Yönetmeliği* kendinden önceki tüm yönetmeliklerin ayrıntılı bir bileşimidir. Sadece belirli yasakları değil, aynı zamanda bu yasakların nedenlerini de anlatır. Bu yönüyle hem *Formül* hem de *Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler* yönetmeliklerinden hem ifade biçimi hem de kesinliği ile ayrılır.

13 Mart 1930 tarihinde MPPDA tarafından, tıpkı diğer yönetmelikler gibi yaptırım gücünden yoksun biçimde işletilmeye başlayan *Yapım Yönetmeliği* tüm

Amerika'yı ekonomik ve sosyokültürel olarak sarsan Büyük Buhran'dan hemen sonraki döneme denk düşer. 1930-1931 yılları arasında Birleşik Devletler ekonomisi neredeyse tüm sektörleriyle zarar ederken Hollywood bu süreci kâr ederek atlattır çünkü Amerikan toplumu ekonomik krizin ağır darbesinden filmlere giderek kaçmaya çabalamaktadır. Ancak işsizlik ve yoksulluk arttıkça Hollywood da ciddi zararlarla karşı karşıya kalır. Ayakta kalmak için izleyiciye ihtiyaç duymaktadır ve bunu sağlamak üzere her zaman sattığını bildiği konulara yönelir: şiddet ve cinsellik.

Ayrıca ekonomik krizle birlikte gittikçe tutuculaşan toplum Hollywood'un bu eğilimine sert tepki verir. Cinselliğe ve şiddete pervasızca yüklenen filmler her ne kadar izleyici çekebiliyorsa da toplumun önemli bir kesimi sinema sektörünü toptan boykot etme kararı alır. Bu eğilim kısa süre sonra din adamları önderliğinde örgütlenecek İffet Lejyonu'nu hayata geçirdiğinde büyük yapım şirketlerinin uzlaşmaktan başka yapacak hamlesi kalmaz. Bununla birlikte Lejyon'un talebi nettir: *Yapım Yönetmeliği*'nin yaptırım gücü kazanması.

Sektörün İffet Lejyonu'ndan gelen boykotlara karşı geliştireceği argümanlar da elinden alınmaktadır. Sinemanın çocuklar üzerindeki etkisilerini inceleyen Payne Fonu Araştırmalarını popüler ve spekülasyona açık biçimde -bilinçli olarak yanlış yorumlayan gazeteci Henry James Forman'ın *Our Movie Made Children* kitabı toplumu ayağa kaldırır ve kısa süre içinde çok okunanlar listesinde bir numaraya yerleşerek baskı üzerine baskı yapar. Kitaba göre Hollywood'un ahlaksız filmleri erkek çocukları suçlu, kız çocukları ise fahişeye çevirir. Lejyon'u hem güçlendiren hem de boykotları haklılaştıran bu kitabın popüler olduğu döneme Franklin Delano Roosevelt'in ABD başkanı olarak seçilmesi denk gelir.

Ağır ekonomik çöküşten ancak devletin ekonomiye el atmasıyla çıkılabileceğini düşünen Roosevelt ABD'yi –tarihinde ilk kez- müdahaleci kapitalizm ile tanıştırır. Roosevelt'in ekonomik anlayışına göre devlet tröstlere izin verecek ancak gerekli gördüğü durumlarda federal müdahaleden çekinmeyecektir. Zaten bir oligopol olan Hollywood kendisine karşı yükselen toplum tepkisiyle destek bulabilecek bir federal sansür tehdidiyle yüz yüze kaldığını hissetmeye başladığında ciddi anlamda kendisini düzenlemek zorunda olduğunu çok daha iyi fark eder.

Hollywood için tek mantıklı (kârlı) çözüm yolu Lejyon ile uzlaşmak olduğundan 1934 yılında Yapım Yönetmeliği adlı kurumun kurulmasıyla birlikte *Yapım Yönetmeliği* yaptırım gücü kazanır. Buna göre filmler PCA çalışanları tarafından daha fikir aşamasından bitmiş film haline gelene kadar sayısız defa denetlenecek, yönetmeliğe –ve ahlaka, yüksek beğeniye- uygun olmayan unsurlar senaryodan çıkarılacak, filmler makaslanacaktır. Yönetmelikle uyumlu filmler ise PCA onayı (mühür) alabilecek ve izleyici ile buluşabilecektir.

PCA onayı almayan bir film MPPDA bünyesindeki yapım şirketlerinin sinema salonlarında gösterilmeyecektir (Hollywood'un sekiz büyük yapım şirketi dikey bütünleşme yoluyla ABD'deki sinema salonlarının çok büyük bölümünün sahibidir). Ayrıca onaysız bir filmin gösterimi 25.000 dolar gibi o dönem için hayli yüksek bir meblağ ile cezalandırılacaktır.

PCA 1934 yılından sonra son derece koyu bir Katolik, Yahudi düşmanı, uzlaşmaz ve mücadelecisi Joseph I. Breen yönetiminde *Yapım Yönetmeliği*'ni taviz vermeden uygulamıştır. Hays 1945 yılında MPDDA'nın yönetimini bırakırken Breen 1955 yılına değin PCA'nın başında kalmış ve Hollywood'un ahlaki denetimini 21 yıl boyunca elinden bırakmamıştır. Bu nedenle adı PCA ile özdeşleşen ve *Yapım Yönetmeliği* kapsamında bitmiş filmlere uygulanan sansürlere 'Breenleme' (*Breening*) denmesine neden olan Breen kendi aşırı tutucu dünya görüşünü yönetmeliğe o denli nüfuz ettirmiştir ve yönetmeliği o kadar sıkı bir şekilde uygulamıştır ki Hollywood'un altın çağı sayılan stüdyo sistemi dönemi bu aşırı tutucu düşünce sistemi altında yaşanmıştır. Hatta Variety Dergisi 1965 tarihinde Breen öldüğünde onun Amerikan sinemasının ahlaki itibarını herkesten daha çok etkilediğini belirtmiştir.⁴⁸³

Yapım Yönetmeliği hem düşünce hem de uygulama yöntemi açısından son derece tutucu ve aşırı katı bir yapıya sahiptir ve temelde tüm filmlerdeki 'kötü'nün cezasını bulmasını, çıplaklık ve cinselliğin önüne geçilmesini, 'iyi' ahlakın dayatılmasını ve aile, yuva, din ve Amerika'nın yüceltilmesini mutlak surette zorunlu kılmaktadır. Yönetmelik etkin olduğu dönem boyunca maddelerini ihlal eden herhangi bir yapımın izleyici ile buluşmasına izin vermemiştir.

⁴⁸³ Bkz., s.100.

Yapım Yönetmeliği ve PCA 1938 yılında başlayıp 1948’de sonuçlanan ve ABD Yüksek Mahkemesi tarafından büyük stüdyoların gösterim sektöründen çekilmesine hükmedilen anti-tröst davasına (ilk olarak Paramount yapım şirketine açıldığı için *Paramount Davası* olarak da bilinmektedir) dek ilk günkü gücünü korumuş ve Hollywood üzerinde tavizsiz bir denetleme mekanizması olarak işlevini sürdürmüştür. Yönetmeliğin ve Breen’in filmler üzerinde tanrısal bir güce sahip olduğu bu dönem kara filmlerin klasik dönemi olan 1941-1947 arası süreci de kapsamaktadır. Bu klasik dönemi sona erdiren iki önemli etmen ise *Paramount Davası* ve *Waldorf Tebliği* olmuştur.

1948 yılında yüksek mahkemenin Hollywood anti-tröst davası sonucunda verdiği kararla *Yapım Yönetmeliği* etkisini yitirmiştir. Zira gösterim salonları MPDDA’ya bağlı olan büyük yapım şirketlerinin ellerinden çıktığı için bu salonların yeni sahipleri PCA onayı olmaksızın da filmleri gösterebileceklerdir.

1948 yılında PCA’nın denetleme gücü önemli ölçüde kan kaybetmiş olsa da sektörü büyük oranda etkileyen ve sarsan unsur *Waldorf Tebliği* olmuştur. 1947 yılının Aralık ayında tüm büyük yapım şirketlerinin onayı ve uygulanması hususundaki desteği ile AMPP tarafından açıklanan *Waldorf Tebliği* sektör üzerine çok daha ağır bir kendi kendini denetleme zorunluluğu getirmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası alevlenen ‘kızıl korku’ ile birlikte, 1948 yılından itibaren, bugün kara film olarak adlandırılan yapımlar geleneksel Hollywood anlatım kalıplarına uygun suç ve gerilim filmlerine dönüşmüşlerdir. Bu nedenle 1948 yılıyla birlikte kara filmin klasik dönemi de sona ermiştir.

1948 ve sonrası dönemde herhangi bir film için eleştirel, yıkıcı ya da mevcut olumlayıcı tavra ters demek mümkün görünmemektedir. Ancak incelememizde görüldüğü gibi 1948 yılına kadar da bunu iddia etmek, özellikle *Yapım Yönetmeliği* gibi son derece tutucu bir denetleme mekanizması altında, olası değildir.

Kara filmler de *Yapım Yönetmeliği*’nin denetiminden ve müdahalesinden kaçıp kurtulabilen yapımlar değildirler zira her şeyden önce bu filmler sektörün kârlılığı adına MPPDA’nın temel yapı taşlarını teşkil eden ve kati surette –yine MPDDA’ya bağlı bir kurum olan- PCA ve bu kurumun başındaki Breen ile karşı karşıya gelmeyecek büyük yapım şirketlerinin yapımlarıdır.

Matlby kara filmlerin Yapım Yönetmeliği'nin sonunu hazırladığını belirtirken şöyle ifade etmiştir: “*Kara filmin suça, cinsellik ve şiddete, normal dışı psikolojik durumlara ve gayri meşru ilişkilere yaptığı vurgu yönetmeliğin sorgulandığı ve neticede işlevsizleştirildiği alanlar olmuştur.*”⁴⁸⁴ Oysa hiçbir kara filmde Yapım Yönetmeliği'nin yücelttiği yuva, aile, Amerikan hukuku ve politikası ve din sorgulanmamış, eleştirilmemiş ve bu olgular karamsar ve kötümser bir yaklaşımla ele alınmamıştır. Bu nedenle Maltby'nin ifade ettiği gibi, kara filmlerin *Yapım Yönetmeliği*'ni yerle bir ettiği, tersine çevirdiği ve tedavülden kaldırdığı söylenemez. *Waldorf Tebliği*'nin ne öncesinde ne de sonrasında bu ifadeleri haklı çıkaracak tek bir kara film örneği vardır.

Ayrıca 1940'larda, Amerikan stüdyo sisteminin en güçlü olduğu dönemde kara filmlerin *Yapım Yönetmeliği*'nin ahlaki söyleminden kaçabilmesi mümkün görünmemektedir, zira özel olarak suç ve cinsellik üzerine odaklanan yönetmelik toplumun ahlakını yıpratıcak hiçbir filmin yapımına izin vermeyeceğinin garantisini sunar. Bu açıdan kara filmlerin suç ve cinselliği kullanım yöntemleri bakımından birer cezalandırma mekanizması olarak işlediği görülür.

Kara filmler geleneksel Hollywood anlatılarında işlenen öykülerden farklı değildir: kötülüğe karşı iyiliğin mücadelesi. Ancak bu filmlerde olay örgüsünü oluşturan yapı taşları farklı biçimde dizilmiştir ve kamera, anlatı boyunca kötü karakterin ve / veya kötü yola düşmüş karakterin bakış açısıyla olayları kaydeder. Tüm kara filmlerin finalleri de, istisnasız biçimde, *Yapım Yönetmeliği*'ne uygun ve egemen tutucu söylemi onaylar biçimde kötülüğün –ve kötü karakterlerin- cezalandırıldığı ve iyinin kazanıp, kötünün kaybettiği bir ahlaki öğüt taşır.

Bir film türüne özgü semantik unsurların sentaktik yapısı o türün söylemini de belirleyeceğinden kara filmleri sadece karanlık suç öyküleri biçiminde el almak ve görsel olarak geleneksel Hollywood kalıplarıyla olan karşıtlıkları nedeniyle eleştirel ve yıkıcı olarak nitelendirmek doğru olmayacaktır.

Kara filmler iyi ve kötü arasındaki savaşı betimleyen klasik macera ve gerilim anlatılarından, sadece olay örgüleri bağlamında ayrılır. Sentaktik yapı bu savaşı

⁴⁸⁴ Aktaran Spicer, **a.g.e.**, s. 37.

geleneksel Hollywood yapımlardan farklı biçimde düzenler. Ancak anlatılan öykü aynı öykü, filmin finalinde izleyiciye iletilen mesaj aynı mesajdır.

Bu bağlamda sinema tarihçilerinin ve eleştirmenlerinin dile getirdikleri karamsarlık, umutsuzluk ve eleştiri sorgulanmaya açık hale gelir. Daha açık biçimde şöyle sorulabilir: Kara filmler kimler için karamsardır, kimler için yıkıcı ve ölümcüldür, kimler için umutsuzdur, kimi ya da neyi eleştirir?

Bu soruların yanıtları kara filmlerin finallerinde açık biçimde izleyiciye iletilir. Kara filmler orta-sınıf değerlerinden kopma arzusu taşıyan, tutucu ahlaki kalıpların dışına çıkmaya yeltenen, Amerikan rüyasının kendisi için bittiğine inanan karakterler için karamsar, yıkıcı, ölümcül ve umutsuzdur. Bu noktada kara filmler eleştiri değil, Amerikan yaşam tarzının eleştirisinin eleştirisidir.

Kara filmin kötü ya da kötü yola düşmüş karakterleri asla amaçlarına ulaşamazlarken anlatı kötünün iyiyi yok etmesine kesinlikle izin vermez. Filmlerin mesajları açıktır: orta-sınıf değerlerini koru ve hayatta kalmayı başar. Bu öğüdün dışına çıkan karakterler genellikle ölümle cezalandırılmaktadır. Tam da bu noktada kara filmlerin karakterler üzerinde ıslah mekanizması işletmekte olduğu ve birer ibret seyirliği haline geldiği görülmektedir.

Cezalandırma mekanizması tüm geleneksel Hollywood yapımları gibi kara filmler için de işlemektedir. Bu anlamda kara filmlerin finallerinin erkek egemen düzeni sağlamlaştıran ve orta-sınıfı yücelten Hollywood anlatılarındaki tutucu söyleme bağlandığı görülür. Bu detayın görmezden gelinmesi kara filmlerin yanlış değerlendirilmesine neden olur, zira kara filmler de egemen söylem ve ideolojiden bağımsız biçimde ele alınamazlar.

Kara filmlerin büyük çoğunluğunu üreten sekiz büyük yapım şirketinin de temel olarak suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah üzerine yoğunlaşan *Yapım Yönetmeliği*'ni doğuran MPPDA'nın bünyesinde olduğu anımsanacak olursa bu stüdyoların kara filmleri yönetmelikten bağımsız yapımlar olarak hayata geçirmeyecekleri çok daha iyi anlaşılabilir. Sinema endüstrisinin refahı ve bol kazancı adına büyük yapım şirketlerinin mevcut söylemden farklı, yıkıcı veya altüst edici anlatılara izin vermesi mümkün değildir. Stüdyo sistemi ve *Yapım*

Yönetmeliği'nin son derece güçlü ve yerleşik yapılar olduğu 1940'larda bu tarz anlatıların oluşmasına imkan yoktur.

Bununla birlikte kara film üzerine yazılan pek çok kitap *Yapım Yönetmeliği*'ne ya hiç değinmemekte ya da bu konuya çok az yer ayırmaktadır. Yönetmeliğin görmezden gelinmesi kara filmlerin yanlış değerlendirilmesine de yol açmaktadır. Kara filmlerde kimi zaman ahlaki merkezin kaydığı öne sürülmekte, bu filmlerin toplumsal değerleri pekiştirici ve olumlayıcı tavra ters düştüğü, Amerikan ideolojisine ait bakışın eleştirel ve yıkıcı biçimine sahip olduğu, Amerikan optimizminin sorgulandığı ve egemen değerlere meydan okuduğu iddia edilmektedir.

Ancak çekildikleri dönemde tüm filmleri denetleyen Yapım Yönetmeliği İdaresi'nin ahlak bekçiliği altında yukarıda belirtilen özelliklere sahip olan filmlerin izleyici ile buluşması mümkün değildir. Örtük ya da açık olarak bu özellikler filmlerden özenle ayıklanmakta, filmler sıkı bir denetleme mekanizmasına tabi tutulmaktadırlar.

Bu noktada Belton'ın şu tespiti son derece akla yatkın görünmektedir: "*Kara filmler bir bütün olarak 1940'ların Amerikan mitini ve kimliğini parçalamamaktadır... geleneksel Amerikan değerlerini ve kimliğini tekrar tekrar onaylayan filmlerden oluşan önemli bir akımı ortaya çıkarırlar.*"⁴⁸⁵

MPPDA'nın kurulduğu günden itibaren durmaksızın verdiği savaş Amerikan değerlerinin korunması olmuştur. Kimi zaman ekonomik tehditler nedeniyle sekteye uğrasa da asla bu hedeften şaşılmamıştır. Kara filmler de bu savaşın sürdüğü alanlardan biri olmuş ve bu 'tehlikeli' mecra *Yapım Yönetmeliği* tarafından asla denetimsiz bırakılmamıştır. Bu nedenle hiçbir kara film yönetmeliğin ayrıntılı olarak ana hatlarını çizdiği, mantığını belirlediği sınırların dışına çıkmamıştır. Kara filmler, finallerinde iyi ahlakın her zaman kötü karakteri ve kötülüğü alt ettiği ibret ve ıslah filmleri olmuşlardır.

⁴⁸⁵ Aktaran Chapman, **a.g.e.**, s. 184.

EKLER

EK - 1

ULUSAL SİNEMA ENDÜSTRİSİNİN ON ÜÇ MADDESİ - 1921⁴⁸⁶

Bu on üç madde sakıncalı bulunan ve mevcut sansür kurulları tarafından sıklıkla kesilen belirli bir türe ait filmlerin yapım ve gösterimini özellikle kınayan bir kararlar bütünüdür. Bu filmler:

1. Seksapeli vurgulayan ve abartan ya da uygunsuz veya müstehcen biçim ve yaklaşım ile cinsel ilgi oluşturan sahneleri gösteren filmler.
2. Fahişelik veya fuhuş üzerine oturan filmler veya kadın satışını ya da bu alışverişe bağlı herhangi bir eylemi gösteren sahneler.
3. İffetini itici ve fuhuşu çekici gösterme eğiliminde olan, evlilik dışı aşk ilişkisini tematik olarak ön plana çıkaran filmler.
4. Özel olarak müstehcen biçimde gösterilen yatak odası veya banyo sahneleri, kışkırtıcı dans sahneleri ve çıplaklığı veya yetersizce giyinmiş kişileri gösteren sahnelere sahip olan filmler.
5. Tutkulu aşkı gösteren ya da gereksiz olarak bu aşka dair ifadeleri uzatan sahnelere sahip olan filmler.
6. Ağırıklı olarak yer altı dünyası veya fuhuş ve suç ile ilgilenen filmler ve iyi ile kötü arasındaki esas çatışmanın bir parçası olmadıkça benzeri sahneler.
7. Kumarı ve sarhoşluğu çekici gösteren öykülere ya da uyuşturucu ve toplumsal ahlakın doğasında olmayan tehlikeli uygulamaları gösteren sahnelere sahip filmler.
8. Ahlaki olarak zayıf olanları suç işleme konusunda yönlendirebilecek ya da suçu ve suç eylemini vurgulayan öykü ve sahnelere sahip olan filmler.
9. Kamu görevlilerini, kanun adamlarını, Birleşik Devletler Ordusunu, Birleşik Devletler Donanmasını ve diğer devlet yöneticilerini küçümseyen veya alay konusu haline getiren ya da kanunun otoritesini zayıflatma eğiliminde olan öykü veya sahnelere sahip filmler.
10. Herhangi bir kişinin, mezhebin ya da cemaatin dinsel inancına saldıran veya din adamlarını ya da din önderlerini alay konusu haline getiren ve herhangi

⁴⁸⁶ Jowett, a.g.e., s. 465

bir din içinde kullanılan nesne veya sembollere karşı saygısızlık gösteren öykü ya da sahne ya da olaylara sahip olan filmler.

11. Hikayenin yapısı içinde haklı gösterilmeden aşırı derecede vurgulanan kan dökme ve vahşet sahnelerine ya da öykülerine sahip olan filmler.
12. Bayağı ve uygunsuz jestler, duruşlar ve tavırları canlandıran öykü ya da sahnelere sahip olan filmler.
13. Tanıtım ve gösterimlerinde müstehcen adlara ve alt yazılara sahip ve reklamlarında müstehcen öğeler, fotoğraflar ve baskı resimler kullanan filmler.

Karara bağlanmıştır:

İşbu kararlar bu birlik yasayı çiğneyen müstehcen, muzır ya da ahlaksız filmler çeken, dağıtan ve gösteren her yapımcı, dağıtımçı ya da gösterimciyi yasal tatbikata alan kanun görevlilerine yardım etme ve destek verme niyetini beyan eder;

Bu birliğin kararlarına uymayı reddeden üyeleri birlikten çıkarılacak ve birlik tarafından belirlenecek yaptırımlara maruz kalacaklardır;

Bu birliğin üyesi olsun ya da olmasın tüm gösterimci, yapımcı ve dağıtımçılar bu kararların tam olarak işlerlik kazanması için iş birliğine zorlanacaktır.

EK - 2

FORMÜL – 1924⁴⁸⁷

‘Film yapımında mümkün olan en yüksek ahlaki ve sanatsal standartları oluşturmak ve muhafaza etmek’ çabasında olan Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları A.Ş. üyeleri bayağı tipteki kitap ve oyunların bayağı filmler haline getirilmesini engellemek; sadece doğru tipte kitap ve oyunların beyaz perde temsilleri için kullanılması adına mümkün olan tüm çabayı göstermek; ancak gerekli değişiklikler yapıldıktan sonra filmleştirilebilecek ve aksi halde yapımcısını diğer üyelerin suçlamalarıyla karşı karşıya bırakacak kitap ya da oyunların filme uyarlanmasını engellemek, yapımına başlanmaması gereken türde bir filme ait imalı film adlarının kullanılmasının ve -en az bunun kadar kınanmaya değer olan- imalı göndermeleriyle izleyiciyi yanıltarak seyirci sayısını arttırma niyetindeki filmlerin önüne geçmek ve yanlış yönlendirici, müstehcen ya da aldatıcı reklam tarzını engellemek için özel olarak uğraş vermektedirler:

‘Bu nedenle Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları A.Ş.nin yönetici kurulu tarafından şöyle kararlaştırılmıştır. Adı geçen Birlik yukarıda belirlenen amaçları yerine getirme kararlılığını yeniden tasdik ederken, Birliğin üyeleri de bu amaca ulaşılmasında mümkün olan en üst düzeyde çaba göstereceklerini beyan ederler. Ayrıca bu vesile ile de adı, öyküsü, uyarlaması ya da filmin bizatihi kendisine ait uygunsuz karakteri nedeniyle bu gerekçe ve kararın şartlarını karşılamayan ya da Birlik tarafından düzenlenen amaçları yerine getirmeyen -kim tarafından yapılmış, dağıtılmış ya da gösterilmiş olursa olsun- film ya da filmler yapmayacaklarını veya yapımını desteklemeyeceklerini, dağıtmayacaklarını veya dağıtımını desteklemeyeceklerini, göstermeyeceklerini veya gösterimini desteklemeyeceklerini ya da ister Birliğin üyelerine ait, ister adı geçen üye şirketlerin yan şirketlerine ait, isterse de film yapan, dağıtan ve gösteren herhangi bir kişi, firma ya da şirkete ait bu tarz filmlerin yapım, dağıtım ve gösterimine yardımcı olmayacaklarını deklare ederler.’”

⁴⁸⁷ Jowett, **a.g.e.**, s. 466.

EK - 3

YAPILMAYACAK VE DİKKAT EDİLECEKLER - 1927⁴⁸⁸

Aşağıdaki listeye dahil edilenlerin, ne şekilde olursa olsun filmlerde kullanılmayacağı anlaşılmıştır:

1. Kutsal şeylere saygısızlık – (uygun dinsel törenlerle bağlantılı saygıdeğer bir biçimde kullanılmadığı sürece) Tanrı, Rab, İsa, vb. sözcüklerin saygısız ve kaba ifadelerle kullanılmasını kapsar.
2. Her tür uçarı ya da müstehcen çıplaklık – gerçek görüntüsüyle ya da siluet halinde; ve filmdeki diğer kahramanlar tarafından herhangi bir şehvet duygusuna yönelik hovardaca bir yaklaşım.
3. Yasadışı uyuşturucu trafiği.
4. Herhangi bir cinsel sapıklık iması.
5. Beyaz kölelik.
6. Irk karışımı (beyaz ve siyah ırklar arasında cinsel ilişkiler).
7. Seks hijyeni ve zührevi hastalıklar.
8. Çocuk doğurma sahneleri – gerçek görüntüsü ya da siluet halinde.
9. Çocukların cinsel organları.
10. Din adamlarıyla alay etme.
11. Herhangi bir ulusa, ırka ya da inançlara kasıtlı hakaret.

Adiliğin ve müstehcenliğin ortadan kaldırılması, iyi beğenin vurgulanması amacıyla aşağıdaki konuların ele alınışında da özel dikkat gösterileceği anlaşılmıştır.

1. Bayrağın kullanılması.
2. Uluslararası ilişkiler (başka bir ülkenin dinini, tarihini, kurumlarını, önde gelen insanlarını ve vatandaşlarını uygunsuz bir biçimde göstermekten sakınma).
3. Din ve dinsel törenler.
4. Kundakçılık.

⁴⁸⁸ Maltby, a.g.e., s. 281.

5. Ateşli silahların kullanılması.
6. Hırsızlık, soygunculuk, güvenliği bozma, trenleri, madenleri, binaları, vb. dinamitleme (bunlarla ilgili çok ayrıntılı betimlemelerin aptallar üzerindeki etkileri unutulmamalıdır).
7. Zalimlik ve olası ürkütücülük.
8. Hangi yöntemle olursa olsun cinayet işleme tekniği.
9. Kaçakçılık yöntemleri.
10. Zorla bilgi alma yöntemleri.
11. Suçun karşılığı yasal ceza olarak asma ya da elektrikli sandalye yoluyla idamlar.
12. Suçlulara yönelik sempati.
13. Kamusal kahramanlara ve kurumlara yönelik tutum.
14. Kışkırtıcılık.
15. Çocuklara ya da hayvanlara yönelik zalimce davranışlar.
16. İnsanları ya da hayvanları dağlama.
17. Kadın satışı ya da kendi erdemini satan bir kadın.
18. Tecavüz ya da tecavüz girişimi.
19. Gerdek gecesi sahneleri.
20. Yatakta erkek ve kadın birlikteliği.
21. Kızların kasıtlı baştan çıkarılması.
22. Evlilik kurumu.
23. Cerrahi operasyonlar.
24. Uyuşturucu kullanımı.
25. Yasa uygulamaları ya da yasayı uygulayan görevlilerle ilgili sahne ya da isimler.
26. Aşırı ya da şehvetli öpüşme; özellikle “belalı” kahramanlardan biri söz konusu olduğunda.

EK – 4

YAPIM YÖNETMELİĞİ (HAYS YASALARI) - 1930⁴⁸⁹

Eğer sinema filmleri toplum yaşamını daha iyiye götürme anlamında etkili olacak öyküler sunuyorsa, insanlığın gelişimi için en kuvvetli güç haline gelebilir.

Yönetmelik sesli, senkronlu ve sessiz film yapımını yönlendirir. 1930 yılının Mart ayında, Sinema Filmi Yapımcıları Birliği, A.Ş.* ve Amerikan Sinema Filmi Yapımcıları ve Dağıtıcıları, A.Ş.** tarafından biçimlendirilmiş ve resmen benimsenmiştir.

Giriş

Sinema filmi yapımcıları dünyanın her yanındaki insanların kendilerine yoğun inanç ve güven duyduğunun ve sinemanın evrensel bir eğlence formu haline geldiğinin farkındadır.

Bu inançla birlikte eğlence ve sanatın ulusların hayatındaki önemli etkisi nedeniyle topluma karşı sorumluluklarının bilincindedirler.

Dolayısıyla, sinema filmlerinin öğretim ve propaganda amaçları olmaksızın esasen eğlence olarak kabul görmesine rağmen, kendi eğlence alanları içinde sinema filmlerinin manevi ve ahlaki gelişim, toplumsal yaşamın daha üst seviyelere çıkarılması ve daha doğru düşünce için doğrudan sorumlu olduğunu bilirler.

⁴⁸⁹ Moley, **a.g.e.**, s. 241-248.

* The Association of Motion Picture Producers, Inc. (AMPP)

** The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc. (MPPDA)

Sessiz sinemadan sesli filmlere hızlı bir geçişin yaşandığı süreçte filmlerin üretimini kontrol altına alacak ve bu sorumluluğu yansıtacak bir yönetmeliğin gerekliliğinin ve yaratacağı fırsatların farkındadırlar.

Kendi adlarına, toplumdan ve toplumu yönlendiren insanlardan amaçları ve sorunlarına dair karşılıklı anlayış ve sinema filmlerini insanlar için daha erdemli bir eğlence biçimine dönüştürecek özgürlük ve fırsatları kullanabilmek için bir işbirliği ruhu beklerler.

Genel İlkeler

1. İzleyenlerin ahlaki standartlarını düşürecek filmler üretilmemelidir. Bu nedenle suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah gibi olguların izleyicide duygudaşlık yaratmasına asla izin verilmemelidir.
2. Sadece drama ve eğlencenin gerekliliklerine uygun olarak, sunulan yaşam koşulları gerçeği yansıtmalıdır.
3. Doğal ya da beşeri hiçbir yasa alay konusu edilmemeli, ihlaline yönelik bir ilgi yaratılmamalıdır.

Belirli Uygulamalar

II. Kanuna Karşı Suçlar

Bunlar, taklidine yönelik arzu yaratacak ya da kanun ve adalete karşı suçlara ilgi uyandıracak biçimde sunulmamalıdır.

1. Cinayet

- a. Cinayetin işleniş biçimi taklit edilmesine ilham verecek şekilde sunulamaz.
- b. Vahşi cinayetler ayrıntılı olarak gösterilemez.
- c. Modern zamanlara ait intikam olgusu haklı gösterilemez.

2. Suç yöntemleri açık şekilde sunulmamalıdır.
 - a. Hırsızlık, soygun, kasa soygunculuğu ve trenlerin, madenlerin, binaların, vs dinamitle yok edilmesi yöntemleri ayrıntılandırılmamalıdır.
 - b. Kundakçılık da yukarıdaki korunma önlemlerine bağlı olmalıdır.
 - c. Ateşli silahların kullanımı gerekli olduğu ölçüde gösterimiyle sınırlıdır.
 - d. Kaçakçılık metotları gösterilmemelidir.
3. Yasadışı uyuşturucu trafiği asla gösterilmemelidir.
4. Amerikan yaşamında içki kullanımı, olay örgüsü ya da uygun bir niteleme için gerekli olmadığı sürece, gösterilmeyecektir.

III. Cinsellik

Evlilik ve yuva kurumlarının kutsallığı desteklenmelidir. Filmler, cinsel ilişkiye ait bayağı biçimleri kabul edilebilir ya da sıradan şeylermiş gibi ifade etmemelidirler.

1. Kimi zaman gerekli bir öykü unsuru olan zina açıkça ele alınamaz, haklı gösterilemez ya da çekici şekilde sunulamaz.
2. Aşk Sahneleri
 - a. Öykü içinde gerekli olmadıkça ortaya konulamaz.
 - b. Ölçsüz ve şehvet dolu öpüşmeler, kucaklaşmalar, müstehcen duruş ve jestler gösterilmeyecektir.
 - c. Genel olarak aşk sahneleri bayağı ve temel duyguları uyarmayacak şekilde ele alınmalıdır.
3. İğfal veya Tecavüz

- a. Öykü için gerekli olduğu durumlarda bile, ima yoluyla fikir vermenin ötesinde asla açık bir yöntemsel biçimde gösterilemez.
- b. Asla komedi filmlerinin bir parçası olamaz.

4. Cinsel sapkınlık ya da ona yapılan tüm göndermeler yasaktır.
5. Beyaz kadın ticareti konu edilmemelidir.
6. Melezleşme (beyaz ve siyah ırklar arasındaki cinsel ilişkiler) yasaktır.
7. Cinsel hijyen ve zührevi hastalıklar sinema filmlerinin konusu değildir.
8. Doğum sahneleri, gerçek ya da siluet olarak, asla gösterilmeyecektir.
9. Çocukların cinsel organları asla açığa vurulmayacaktır.

IV. Bayağılık

Kötülükle ilgisi olmasa da, bayağı, iğrenç, hoş olmayan konular her zaman yüksek beğeni prensiplerine ve izleyicinin hassasiyetine uygun olmalıdır.

V. Müstehcenlik

Kelimeler, jestler, kinayeler, şarkılar, şakalar ya da imalarla yapılan müstehcenlik (sadece izleyicinin bir kısmı tarafından anlaşılabilir olsa bile) yasaktır.

VI. Küfür

Özel anlam ifade eden küfürler (içinde – saygılı şekilde kullanılmadığı sürece – Cehennem, Tanrı, Rab, İsa, Mesih, O.Ç., Lanet gibi kelimeler geçenler dahil olmak üzere) veya diğer tüm saygısız ve kaba ifadeler yasaktır.

VII. Kostüm

1. Tamamen çıplaklığa asla izin verilmez. Buna, gerçek ya da siluet olarak çıplaklık görüntüsü ya da filmin diğer karakterlerinin şehvet düşkünlüğü de dahildir.
2. Soyunma sahnelerinden sakınılmalıdır ve öykünün gereklilikleri dışında asla kullanılmamalıdır.
3. Edebe aykırı ya da aşırı teşhir yasaktır.
4. Aşırı teşhire izin veren dans kıyafetleri ve dansdaki edebe aykırı hareketler yasaktır.

VIII. Danslar

1. Cinsel hareketleri ya da edebe aykırı tutkuları tasvir eden danslar yasaktır.
2. Edebe aykırı hareketleri vurgulayan danslar müstehcen olarak kabul edilecektir.

IX. Din

1. Hiçbir film ya da filmin bir bölümü dini inancı alaya alamaz.
2. Din adamı karakterleri olarak din adamları komik ya da kötü kahramanlar olarak kullanılamaz.
3. Belirli bir dine ait tüm dinsel törenler dikkatli şekilde ve saygıyla ele alınmalıdır.

X. Mekanlar

Yatak odalarının işlenişi yüksek beğeni ve zarafet duygusuna hitap etmelidir.

XI. Ulusal Duygular

1. Bayrak kullanımı daima saygıyla ele alınmalıdır.
2. Diğer ulusların tarihi, gelenekleri, önemli kişileri ve tüm vatandaşları yansız biçimde temsil edilmelidir.

XII. Film İsimleri

Şehvani, edebe aykırı ya da müstehcen başlıklar kullanılmayacaktır.

XIII. Dikkatle Ele Alınması Gereken Konular

Aşağıdaki konular yüksek beğeni sınırları içinde ele alınmalıdır:

1. Suçların yasal cezası olan asarak ya da elektrikli sandalye ile gerçek idam görüntüleri.
2. Kötü muamele yöntemleri.
3. Acımasızlık ve olası gaddarlık.
4. İnsanların ya da hayvanların dağlanması.
5. Çocuklara ya da hayvanlara yönelik açık zalimlik.
6. Kadın ticareti ya da kadının kendini satması.
7. Cerrahi Operasyonlar.

Yönetmeliğin Giriş Bölümünü Destekleyen Nedenler

- I. Sinema salonunda gösterilmek üzere çekilen filmler kiliseler, okullar, konferans salonları, eğitsel faaliyetler, sosyal reform hareketleri, vs. için çekilen filmlerden farklı olarak, her şeyden önce EĞLENCE olarak addedilir.**

İnsanoğlu, daima, eğlencenin öneminin ve insan ruhu ve bedenini yeniden inşa etme sürecindeki etkisinin farkındadır.

Ama eğlence aynı zamanda insanoğlunun hem yararına hem de zararına işleyen bir yapıya sahiptir ve sonuç olarak açık biçimde ikiye ayrılır:

- a. İnsan ırkını geliştirmeye ya da en azından, hayatın gerçekleri karşısında bitap dūřmūř insanı canlandırmaya hizmet eden bir eğlence; ve
- b. İnsanı ya da yaşam koşullarını alaltmaya eğilimi olan bir eğlence.

Bu nedenle eğlencenin AHLAKİ ÖNEMİ evrensel olarak kabul edilmiş bir gerçektir. Erkek ve kadınların yaşamlarına içtenlikle girer ve onları yakından etkiler; boş vakitlerinde dikkatlerini ve zihinlerini işgal eder ve sonuç olarak hayatlarının her alanına girer. Bir insan yaptığı iş kadar sevdiği eğlence standartlarına göre de değerlendirilir.

Yani doğru bir eğlence anlayışı bir ulusun tüm standartlarını yükseltir.

Uygunsuz bir eğlence ise bir ırkın tüm yaşam şartlarını ve ahlaki ideallerini alçaltır.

Örneğin, beysbol, golf gibi yararlı sporlarla gösterilen sağlıklı tepki ile, horoz dövüşü, boğa güreşi, avcılık, vs. gibi sporlarla gösterilen sağlıksız tepkiler karşılaştırılabilir.

Ayrıca, antik uluslara ait gladyatör dövüşleri, Eski Roma'nın müstehcen oyunları da unutulmamalıdır.

II. SANAT Olarak sinema filmleri çok önemlidir.

Yeni bir sanat dalı olmasına raęmen, sanatların bir bileřimi olarak sinema dięer sanat alanlarıyla benzer amaca sahiptir. Duyular yoluyla ruha uzanarak insan dūřüncesinin, duygusunun ve deneyimlerinin ifadesidir.

Burada, tıpkı eğlence gibi, sanat da içtenlikle insan hayatına nüfuz eder.

Sanat ahlaki olarak iyi olabilir, insanlığı daha üst seviyelere taşıyabilir. İyi müzik eserleri, muhteşem tablolar, otantik kurmacalar, şiir ve dramanın yaptığı gibi.

Etkileri bakımından sanat ahlaki olarak kötü de olabilir. Çirkin sanat eserleri, ahlaksız kitaplar, müstehcen tiyatro eserleri bunu açık biçimde ortaya koymuştur. İnsanların yaşamları üzerindeki etkileri aşikârdır.

Belirtmekte fayda var: Sanatın, iyi ya da kötü, ahlaki değerlerden yoksun olduğu söylenir sıklıkla. Müzik, resim, şiir, vs. gibi ESERLER için bu doğrudur. Ne var ki ESER, insan aklının ÜRÜNÜDÜR ve bu akıl, eseri yaratırken iyi ya da kötü bir niyet taşıyabilir. Bununla birlikte eser, onunla iletişime girenlerde bir ETKİ yaratır. İster bir aklın ürünü olsun, isterse de belirli etkilerin nedeni, her iki durumda da derin bir ahlaki öneme ve açık bir ahlaki özelliğe sahiptir.

Dolayısıyla: Kitleler için en popüler modern sanat olarak sinema filmleri ahlaki niteliklerini onları üreten zihinlerden ve izleyicinin ahlaki yaşam biçimi ve tepkileri üzerindeki etkilerinden alırlar. Bu onların en önemli ahlaki özelliğidir.

1. Filmleri kendi düşünce ve ideallerini ifade etmek için bir araç olarak kullanan kişilerin ahlaki değerlerini sunarlar.
2. Perdede filmleri gören, bu düşünce ve idealleri anlayan kişilerin ahlaki standartlarını etkilerler.

Sinema filmleri söz konusu olduğunda bu etki özel olarak vurgulanır çünkü başka hiçbir sanat dalı bu kadar hızlı ve yaygın biçimde kitlelere ulaşamaz. Çok kısa bir süreçte büyük halk yığınlarının sanatı haline gelmiştir.

III. Bir eğlence aracı olduğu ve insanların güvenini kazandığı için sinema filmleri özel AHLAKİ YÜKÜMLÜLÜKLERE sahiptir:

A. Pek çok sanat dalı yetişkinlere hitap eder. Bu sanat dalı ise her sınıfa, yetişkin ya da toy, gelişmiş ya da gelişmemiş, yasalara uyan ya da uymayan herkese anında ulaşır. Müziğin her farklı sınıf için düzeyleri vardır, tıpkı edebiyat ve tiyatrodaki olduğu gibi. Sinema sanatı, bir resme bakmaya ve hikâyeye dinlemeye dayanan iki temel etkiyi birleştirdiği için toplumun her katmanına kısa sürede ulaşabilir.

B. Filmlerin gösterim mekanları arasında taşınabilirliği ve dağıtım kolaylığı ve kopyalarının büyük miktarlarda çoğaltılabilmesi sayesinde bu sanat dalı diğer sanatların erişemeyeceği noktalara ulaşır.

C. Bu iki husus göz önüne alındığında sadece belirli bir kitleye hitap eden filmler yapmanın zor olduğu görülür. Sinema salonları hem kültürlü hem kaba, hem olgun hem toy, hem haysiyet sahibi hem de kanuna karşı gelen insanların oluşturduğu kitleler için inşa edilmiştir. Edebiyat ve müzikten farklı olarak sinema kolaylıkla belirli bir zümre ile sınırlandırılmaz.

D. Film malzemesine ait serbesti, sonuç olarak, kitap malzemesine verilen serbesti kadar geniş olamaz. Ayrıca:

- a. Kitap tasvir eder, film canlı olarak gösterir. Birincisi soğuk bir sayfa üzerinde sunarken; diğeri yaşayan kişileri kullanır.
- b. Kitap akla sadece kelimeler yoluyla erişirken; film gözlere ve kulaklara gerçek olayların tekrar yaratımıyla ulaşır.
- c. Bir okuyucunun kitaba gösterdiği reaksiyon yazarın gayretine bağılıken filme gösterilen reaksiyon sunumun canlılığına bağılıdır.

Bu nedenle bir kitapta tasvir edilen ya da ima yoluyla anlatılan pek çok şey bir film vasıtasıyla sunulabilme olanağından yoksun bırakılmalıdır.

E. Bu saptamalar sinemanın gazete ile karşılaştırılmasında da geçerlidir.

- a. Gazete anlatım aracı olarak betimlemeyi kullanırken sinema gerçek görüntüleri kullanır.
- b. Gazete yaşamdaki gerçeklerin ve yaşanan olayların peşindedir; sinema ise yaşamın gerçek görüntüleri vasıtasıyla olayların sahneye konmasını gösterir.

F. Bir oyunda mümkün olan her şey bir filmde mümkün olmayabilir:

- a. Bunun sebebi filmin geniş izleyici kitlesi ve onun önemli bileşik karakteridir. Psikolojik olarak, izleyici sayısı arttıkça müstehcenliğe karşı duyulan kitlesel ahlaki direnç azalır.
- b. Işık, karakterin yakın çekimleri, sunum ve sahneye ait vurgular yoluyla perdedeki öykü seyirciye bir oyundan daha yakındır.
- c. Film oyuncularına duyulan ilgi ve alaka, tarihteki benzerlerinin çok ötesine geçerek artmıştır ve izleyici bu kişilerin canlandığı karakter ve öykülerle yoğun biçimde duygudaşlık yaşamaktadır. Dolayısıyla seyirci oyuncularla, onların canlandığı karakterleri birbirine karıştırmaya son derece hazırken, aynı zamanda çok sevdiği sinema yıldızlarının sunduğu duygu ve idealleri kabullenmeye de had safhada yatkındır.

G. Her türlü film, yüksek kültürden ve büyük şehirlerin etnik ve ahlaki standartları içinde gerçekleşen katılma sürecinden uzaktaki küçük topluluklara rahatlıkla ve kendiliğinden ulaşabilmektedir.

H. Devasa dekorların görkemi, yoğun aksiyon, olağanüstü gösteriler, vs. izleyicinin duygusal yanını çok daha yoğun biçimde etkilemekte ve harekete geçirmektedir.

Genel olarak filmlerin her sinemaya dağıtılabilmesi [*taşınabilirliği*], popülerliği, seyirci tarafından ulaşılabilirliği, canlılığı, gerçeğin açık sunumu geniş izleyici kitlelerinin daha yoğun duygusal çekim hissetmesini ve sinemayla daha içten ilişki kurmasını sağlar.

Bu da sinema filmlerinin ahlaki sorumluluğunu arttırmaktadır.

Genel İlkeler Bölümünün Temelini Oluşturan Nedenler

I. İzleyenlerin ahlaki standartlarını düşürecek hiçbir film üretilmez. Bu nedenle suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah gibi olguların izleyicide duygudaşlık yaratmasına asla izin verilemez.

İlke şu durumlarda işler:

1. Kötülük çekici ve cezp edici gösterilirken, iyilik çekici olmayan biçimde sunulduğunda.
2. Suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah gibi olgular izleyicide sempati yarattığında. Bir film izleyiciyi iyiliğe, şerefe, masumiyete, saflığa ya da dürüstlüğe karşıt bir duygu yaratmak üzere yönlendirdiğinde de aynı ilke geçerlidir.

Not: Günah işleyen bir kişiye duyulan sempati ile günah ya da suça duyulan duygudaşlık aynı değildir. Katilin içinde bulunduğu kötü duruma üzülebilir hatta onu bu suça iten sebepleri anlayabiliriz; onun yaptığı hataya sempati duymayız. Kötülüğün sunumu çoğu kez sanat, edebiyat ya da tiyatro için önemlidir. Bu durum aşağıdaki şartlarda yanlış değildir:

- a. Kötülük çekici olarak sunulmadığında. Kötülüğün, filmin içerisinde daha sonraki bölümlerde lanetlene ya da cezalandırılrsa bile çekici bir şekilde gösterilmesine ve izleyicinin duygularının arzu ya da güçlü bir onay yaratacak biçimde kötülük tarafına yönlendirilmesine izin verilemez. Bu durumda filmin sonunda hissedilecek

lanetleme duygusu etkisini yitirecek ve izleyici sadece kötülükten alınan zevki hatırlayacaktır.

- b. Film boyunca izleyici kötülüğün yanlış, iyiliğin ise doğru olduğunu hissetmelidir.

II. Mümkün olduğunca doğru yaşam standartları sunulmalıdır.

Film boyunca yaşama dair bilgiler geniş bir yelpazede sunulabilir. Doğru standartlar tutarlı biçimde gösterildiğinde, sinema eserleri en güçlü etkiye sahip olacaklardır. Filmler karakterler yaratır, yararlı idealleri geliştirir, doğru ilkeleri telkin ederken, bunu izleyiciye çekici gelen bir öykü biçimiyle gerçekleştirirler.

Eğer filmler sürekli olarak yüksek karakterli kişilere bir hayranlık yaratır ve izleyicilerin hayatlarını daha iyiye götürecek biçimde etkileyebilirlerse, insanoğlunun gelişimi için en güçlü itki haline gelirler.

III. Doğal ya da beşeri hiçbir yasa alay konusu edilmemeli, ihlaline yönelik bir ilgi yaratılmamalıdır.

Doğal yasa dendiğinde, insanoğlunun vicdanı tarafından belirlenen iyilik ve adaletin temel ilkelerini oluşturan ve insanlığın yüreğinde yatan yasa anlaşılmalıdır.

Beşeri yasalar ise uygar toplumlar tarafından yazılan yasalardır.

1. Kanuna karşı işlenen suçlar genellikle olay örgüsünün sürekliliği için gereklidir. Fakat bunların sunumu, izleyicide, suça ve suçluya yönelik ama suçluyu cezalandıracak kişiye karşıt bir sempati yaratmamalıdır.
2. Mahkemeler adaletsiz olarak gösterilmemelidir. Ancak bu durum, tek bir mahkemenin ya da tek bir savcı veya tek bir yargıcın adaletsiz olarak

gösterilemeyeceği anlamına gelmemektedir. Fakat ülkenin mahkeme sistemi, bu sunum tarzının sonuçları nedeniyle zor durumda bırakılmamalıdır.

Belirli Uygulamalar Bölümünün Temelini Oluşturan Nedenler

I. Günah ve kötülük, yazılan öykülere girmişlerdir ve bu nedenle de geçerli dramatik malzemelerdir.

II. Bu malzemenin kullanımında, kendi doğası gereği nefret uyandırıcı olan günah ile belirli bir çekiciliğe sahip olan günah arasında bir ayırım yapılması gereklidir.

a. İlk kategoride cinayet, pek çok hırsızlık biçimi, yasaların ihlali, yalancılık, riyakarlık, zalimlik, vs. bulunur.

b. İkinci kategoride cinsel suçlar, eşkıyalık gibi açık hamasete dair günahlar ve suçlar, cesaret gerektiren hırsızlıklar, kötülük yapan kişinin liderliği, organize suçlar, intikam vs. bulunur.

İlk kategorideki unsurları ele almak daha kolaydır çünkü buradaki günahlar ve suçlar doğal olarak iticidirler. İzleyici, içgüdüsel olarak, bunları lanetleyecektir.

Dolayısıyla, asıl önemli görev, izleyicinin, özellikle suç düşüncesi ve gerçeğine aşırı duyarlı olan gençlerin duygusuzlaştırılmasını önlemek olmalıdır. İnsanlar, eğer sıklıkla tekrarlanırsa, cinayeti, zulmü, vahşiliği ve tüm nefret uyandırıcı suçları bile kanıksar hale gelecektir.

İkinci basamaktaki unsurlar ele alınırken azami dikkat gerektirmektedir zira bunların insan doğasına çekici geldiği açıktır. Bu konu aşağıda ayrıntılandırılmıştır.

III. Genel dağıtım için yapılan filmler ile sınırlı bir izleyici kitlesiyle kısıtlanan sinemalara dağıtılan filmler arasında dikkatli bir ayırım yapılmalıdır. İkincisinde gösterilmek için uygun olan konular ve olay örgüleri, ilki için tehlikelidir ve topyekûn uzak tutulmalıdır.

Not: Herkese açık bir sinema salonunu kullanma ve izleyicileri “sadece yetişkinler” olarak sınırlama uygulaması tam anlamıyla tatmin edici olmayacak ve etkisi de kısmen geçerli olacaktır.

Bununla birlikte yaşça olgun olan kişiler, filmde işlenen konuların zararlarını, onları çekici bulan gençlere nazaran daha kolay anlayabilecek ve bu tehlikeli durumu daha rahat kabul edeceklerdir.

Dolayısıyla: Eğer, bu tip unsurlara sahip gösteriler için (sorunlu konuları, zor tartışmaları ve yetişkin içeriği ele alan gösteriler) sadece yetişkin izleyicilere gösterimler yapan özel salonlar oluşturulursa, şimdi mevcut olmayan, ancak genel dağıtım için uygunsuz fakat yine de sınırlı sayıda izleyicinin görmesine izin verilebilen filmler için bir çıkış noktası yaratılabilir.

I. Kanuna Karşı Suçlar

Suçların ele alınışı aşağıdaki gibi olamaz:

1. Suç yöntemlerinin öğretilmesi.
2. Suçların taklidine yönelik biçimde, suç işlemeye yatkın olanlara ilham verilmesi.
3. Suçluların kahraman ya da haklı biçimde gösterilmesi.

Modern zamanlara ait intikam duygusu haklı gösterilemez. Fakat daha az gelişmiş uygarlıkların ve gelişmemiş ahlaki ilkelerin var olduğu ülkelere ve çağlara ait intikam kimi zaman sunulabilir. Bu durum, suça karşı hiçbir kanunun olmadığı ve bu nedenle de intikam peşinde koşulduğunda geçerlidir.

Korkunç sonuçları nedeniyle, yasadışı uyuşturucu trafiğinin hiçbir biçimi gösterilemez. Uyuşturucu ticaretinin varlığı izleyicinin dikkatine sunulmamalıdır.

İçki kullanımı asla abartılı biçimde gösterilmemelidir. Amerikan halkının yaşamına dair sahnelerde, olay örgüsünün gereklilikleri ve uygun bir nitelendirme, alkol kullanımını makul kılacaktır. Bu durumda da ölçülü olunması gerekmektedir.

II. Cinsellik

Evlilik ve yuva kurumlarının kutsallığına dokunmadan, evli taraflardan birinin başka birine duyduğu aşkı gösteren aşk üçgeni dikkatle ele alınmalıdır. Bu tutum bir kurum olarak evliliğe karşıt bir ilgi yaratmamalıdır.

Aşk sahneleri insan doğasına ve bu doğanın normal tepkilerine ait uygun bir onay ile ele alınmalıdır. Bununla birlikte pek çok sahnenin yetişkin olmayanlar, gençler ve suçlu sınıflar üzerinde tehlikeli duygulanımlar yaratmadan sunulamayacağı da açıktır.

Saf aşkın sınırları içerisinde bile, yasa koyucular tarafından evrensel olarak, güvenli sunum sınırları dışında kaldığı vurgulanan belirli gerçekler mevcuttur.

Toplumun daima yanlış olarak nitelendiği, ilahi yasalar tarafından yasaklanan ve iffetsiz bir aşk söz konusu olduğunda, aşağıdaki hususlar önem kazanmaktadır:

1. İffetsiz aşk çekici ve güzel olarak sunulamaz.
2. Komedi ya da kaba güldürünün konusu olamaz ya da güldürü malzemesi olarak ele alınamaz.
3. İzleyiciye üzerinde düşkünlük ya da merak yaratacak biçimde sunulamaz.
4. Doğru ya da hoş görülebilir biçimde olmamalıdır.
5. Genel olarak, yöntem ve tutum açısından ayrıntılandırılmaz.

III. Bayağılık; IV. Müstehcenlik; V. Küfür; yönetmelik içinde verilen açıklamalardan fazlasına ihtiyaç yoktur.

VI. Kostüm

Genel İlkeler:

1. Çıplaklık ya da yarı çıplaklığın normal bir erkek ya da kadın ve dahası genç ve yetişkin bir insan üzerindeki etkisi tüm yasa koyucular ve ahlakçılar tarafından açık biçimde tanınmıştır.
2. Dolayısıyla çıplak ya da yarı çıplak bir beden güzelliğı, onun, filmin ahlaki yapısı içinde yer bulmasını sağlamaz. Ayrıca, bu güzelliğe ek olarak, çıplak ya da yarı çıplak bedenin, normal bir birey üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulmalıdır.
3. Filmi güçlendirmek adına çıplaklık ya da yarı çıplaklık eklenmesi, ahlaksız davranışların başında gelir. Sıradan izleyici üzerindeki etkisi de ahlaksız olacaktır.
4. Çıplaklığa olay örgüsünün gereğı olarak izin verilemez. Yarı çıplaklık aşırı ve uygunsuz teşhirlere yol açamaz.
5. Şeffaf ya da yarı saydam malzemeler ya da silüetler, sıklıkla, gerçek çıplaklıktan daha müstehcendir.

VII. Danslar

Dans, genel olarak, bir sanat dalı ve insan duygularının ifadesinin güzel bir biçimi olarak kabul edilir.

Fakat gerek tek kişi gerekse de daha fazla kişiyle uygulansın cinsel hareketleri ima ya da temsil eden danslar; izleyiciyi duygusal anlamda heyecanlandıran danslar; göğüs hareketlerine dayanan ve ayaklar sabitken abartılı vücut hareketleri sergileyen danslar edebe aykırıdır ve yanlıştır.

VIII. Din

Din adamlarının komik ya da kötü karakterler olarak ele alınmamasının nedeni, bu karakterlere karşı takınılacak tutumun kolaylıkla, genel olarak, din karşısında da takınılabilecek olmasındandır. Bu durumda izleyicinin din adamları karşısında azalan saygısı, din üzerinde de aynı etkiyi gösterecektir.

IX. Mekanlar

Bazı mekânlar cinsel yaşam ve cinsel suçlarla o kadar bütünleşmiştir ki bu alanların kullanımı dikkatli biçimde sınırlandırılmalıdır.

X. Ulusal Duygular

Bir ulusun meşru bulduğu haklar, o ulusun tarihi ve duyguları en dikkatli ve saygılı biçimde işlenmelidir.

XI. Film İsimleri

Bir filmin ismi, bir malın markası gibi, dürüst ticaretin etik pratiklerine uygun olmalıdır.

XII. Dikkatle Ele Alınması Gereken Konular

Bu tip konular zaman zaman olay örgüsü için gereklidir. İşleniş tarzları asla yüksek beğeni sınırlarını ihlal etmemeli, izleyicinin duyarlılıklarını incitmemelidir.

EK - 5

*İffet Lejyonu Yemini*⁴⁹⁰

Adi ve zarar verici filmleri lanetleyen İffet Lejyonuna katılmak istiyorum. Bu filmleri gençler, aile hayatı, ülke ve din için ölümcül bir tehlike olarak gören insanlarla bir araya geliyorum.

Alçaltıcı yönleriyle kamu ahlakını yozlaştıran ve ülkemizde bir seks düşkünlüğü yaratan bu ahlaksız filmleri lanetliyorum.

Fuhuşun normal bir ilişki biçimi gibi temsil edilmesine, her türlü toplumsal sınıftan suçlunun kahraman olarak gösterilmesine ve bunların iğrenç hayat felsefelerinin ahlaklı erkek ve kadınlarca kabul edilebilir olarak sunulmasına karşı halkı bilinçlendirmek için elimden geleni yapacağım.

Sinema salonlarının girişlerinde bulunan reklam panolarındaki müstehcen afişleri ve ahlaksız filmlerle ilgili olumlu fikirler beyan edenleri lanetleyenlerle bir araya geliyorum.

Tüm bu kötülükleri göz önüne alarak, ben, iffeti ve Hıristiyan ahlakını rencide etmeyen filmler dışındaki tüm filmlerden uzak duracağıma ve ayrıca İffet Leyjonu'na olabildiğince çok üye kazandıracığıma ant içerim.

Bu karşı çıkışımı kendime duyduğum saygı nedeniyle gerçekleştiriyorum ve Amerikan halkının iğrenç filmleri değil, aksine temiz ve eğitimsel niteliklere sahip eserleri hak ettiğini düşünüyorum.

⁴⁹⁰ Leff ve Simmons, **a.g.e.**, s. 49.

EK – 6

1940’larda kullanılan standart PCA rapor formunun ilk sayfası ⁴⁹¹

ROL	KARAKTERİZASYON (gerçekçi/komik; sempatik/itici/nötr)
Baş Roller	
Meslekler	Bankacı _____ Avukat _____ Doktor _____ Gazeteci _____
Kamu Görevlileri:	Yargıç _____ Polis _____ Savcı _____ Şerif _____
Din Görevlisi:	Katolik _____ Protestan _____ Yahudi _____
Irklar ve Milliyetler:	_____
Diğerleri:	_____

İÇKİ NEREDE GÖSTERİLİYOR gece klübü __ bar__ meyhane __ ev__ diğer__

İÇKİ TÜKETİMİ yok __ az __ çok __

MAHKEME SAHNELERİ NASIL İŞLENMİŞ? saygın biçimde __ komik__

DİNSEL TÖRENLER NASIL İŞLENMİŞ? saygın biçimde __ komik __

ZİNA __ BOŞANMA __ EVLİLİK _ İNTİHAR __ KUMAR __

SUÇ TÜRLERİ _____

CİNAYET SAYISI _____

⁴⁹¹ Naremore, a.g.e., s. 97.

DİĞER ŞİDDET OLAYLARI _____
SUÇLULARIN AKİBETLERİ _____

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1999
- Altman, Rick “Sinema ve Tür”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003
- Appel, Alfred Jr., **Nobokov’s Dark Cinema**, Oxford University Press, New York, 1974
- Balio, Tino **Grand Design – Hollywood As A Modern Business Enterprise, 1930-1939**, University of California Press, New York, 1995
- Baxter, John “The Gangster Film”, **Gangster Film Reader**, der: A. Silver ve J. Ursini, Limelight Editions, 2007
- Baxter, John **The Gangster Film**, Tantivy Press, Londra ve New York, 1970
- Bergman, Andrew **We’re in the Money**, Elephant Paperbacks, New York, 1992
- Berry-Flint, Sarah “Genre”, **A Companion to Film Theory**, Ed. Toby Miller ve Robert Stam, Blackwell Publishing, ABD, 2004
- Biesen, Sheri Chinen “Reforming Hollwood Gangsters: Crime and Morality from Populism ve Patriotism”, **Gangster Film Reader**, der: A. Silver ve J. Ursini, Limelight Editions, 2007
- Biesen, Sheri Chinen **Blackout – World War II and the Origins of Film Noir**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005
- Black, Gregory D. **Hollywood Censored – Morality Codes, Catholics, and the Movies**, Cambridge University Press, New York, 1996
- Borde, R. ve Chaumeton, E. **A Panorama of American Film Noir 1941-1953**, Fransızca’dan İngilizce’ye çeviren Paul Hammond, City Lights Books, San Francisco, 2002
- Bordwell, D. & Staiger, J. & Thompson, K. **The Classical Hollwood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960**, Columbia University Press, New York, 1985
- Broe, Dennis **Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood**, University Press of Florida, Gainesville, 2010
- Burg, David F. **The Great Depression**, Facts on File, New York, 2005
- Butters, Gerald R. **Banned in Kansas : Motion Picture Censorship, 1915–1966**, University of Missouri Pres, Missouri, 2007
- Carlisle, Rodney P. **Day by Day: The Twenties**, Infobase Publishing, New York, 2008
- Carlisle, Rodney P. **Roaring Twenties, 1920 to 1929**, Facts on File, New York, 2009
- Chandler, Charlotte **Billy Wilder – Nobody’s Perfect**, Çev. Can Madenci, Plato Film Yayınları, İstanbul, 2007
- Chapman, James **Cinemas of the World**, Reaktion Books, Londra, 2003

- Chartier, Jean-Pierre (1946), “Americans Also Make *Noir* Films”, **Film Noir Reader 2**, Der: Alain Silver ve James Ursini, İngilizceye Çeviren: Alain Silver, Limelight Editions, New York, 2003
- Chatman, Seymour **Öykü ve Söylem – Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çev: Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008
- Cook, David A. **A History of Narrative Film**, W W Norton & Co Inc, Londra, 1990
- Crafton, **The Talkies: American Cinema’s Transition to Sound, 1926–1931**, Charles Scribner’s Sons, New York, 1996
- Dayan, Daniel “Klasik Sinemanın Tutor-Kodu”, **Filmde Yöntem ve Eleştiri**, Ed. Ertan Yılmaz, Çev. Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2011
- Derman, Deniz **Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**, MED-CAMPUS PROJE #126 YAYINLARI: 1, İstanbul
- Doherty, Thomas **Hollywood’s Censor – Joseph I. Breen & the Production Code Administration**, Columbia University Press, New York, 2007
- Doherty, Thomas **Pre-code Hollywood : sex, immorality, and insurrection in American Cinema, 1930 –1934**, Columbia University Press, New York, 1999
- Durgnat, Raymond “Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir”, **Film Noir Reader**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 1996
- Durr, Frank R. “Crime and Violence”, **The Great Depression and the World War II**, Ed. Rodney P. Carlisle, Facts on File, New York, 2009
- Ellis, Jack C. **A History of Film**, (3. Baskı), Prentice Hall, New Jersey, 1990
- Ewing, Dale E. jr., “Film Noir: Style and Content”, **Film Noir Reader 2**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 2003
- Forman, Henry James **Our Movie Made Children**, (8. Baskı), The Macmillan Company, New York, 1935
- Frank, Nino “A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure”, **Film Noir Reader 2**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 2003
- Girinkoç, Deniz “Kara Film”, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Der. Fatma D. Küçükkurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, Ankara, 2004
- Grieverson, Lee **Policing Cinema, Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America**, University of California Press, Londra, 2004
- Griffith, Richard “Dönemler ve Türler”, **Filmde Yöntem ve Eleştiri**, Ed. Ertan Yılmaz, Çev. Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2011
- Hamitoğulları, Beşir **Çağdaş İktisadi Sistemler**, Ajans Türk Matbaacılık, Ankara, 1975
- Hançerlioğlu, Orhan **Ekonomi Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972
- Harvey, David **Postmodernliğin Durumu – Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 1997

- Hayward, Susan **Cinema Studies – Key Concepts**, 3. Baskı, Routledge, Londra ve New York, 2006
- Higham, Charles ve Greenberg, Joel “Noir Cinema”, **Film Noir Reader**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 1996
- Hirsch, Foster **The Dark Side of the Screen – Film Noir**, Da Capo Press, Cambridge, 1981,
- Hollinger, Karen “Film Noir, Voice-Over, an the Femme Fatale”, **Film Noir Reader**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 1996
- Hunnings, Neville March **Film Censors and The Law**, George Allan & Unwin LTD. Londra, 1967
- Jacobs, Lea **The Wages of Sin – Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1942**, University of California Press, Los Angeles, 1995
- Jacobs, Lewis **The Rise of the American Film**, (6. Baskı), Teachers College Press, New York, 1978
- Jowett, Garth & Jarvie, Ian C. & Fuller, Kathryn H. **Children and the Movies: Media Influence and the Payne Fund Controversy**, Cambridge University Press, New York, 1999
- Jowett, Garth **Film, The Democratic Art**, Focal Press, Londra, 1976
- Julien, Claude **Amerikan İmparatorluğu**, çev.Tahsin Saraç ve Aysel Gülercan, Hitit Yayınları, Ankara, 1969
- Kakıncı, T. “**100 Filmde başlangıcından günümüze Gangster Filmleri**”, Bilgi Yayınevi, Şubat 1993
- Kapsis, Robert “Hollywood Genres and the Production of Culture Perspective”, **Current Research in Film: Audiences, Economics, and Law**, 5. Cilt, Der. Bruce Austin, Ablex Publishing Corporation, Norwood, 1991
- Keneshea, Ellen ve Macek, Carl “Murder My Sweet”, **Film Noir – An Encyclopedic Reference to the American Style**, Alain Silver ve Elizabeth Ward (Der.), The Overlook Press, Woodstock, 3. Baskı, 1992
- Kırko, Julie “Laura”, **Film Noir – An Encyclopedic Reference to the American Style**, Alain Silver ve Elizabeth Ward (Der.), The Overlook Press, Woodstock, 3. Baskı, 1992
- Kitch, Carolyn **The Girl on the Magazine Cover**, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001
- Knight, Arthur **The Liveliest Art**, The New American Library, Inc, New York, 1957
- Kobler, John **Capone: The Life and World of Al Capone**, G. P. Putnam’s Son, New York, 1971
- Kolker, Robert **Film, Biçim ve Kültür**, çev. Ertan Yılmaz ve diğerleri, Deki Basım Yayım, Ankara, 2011
- Kracauer, Siegfried **Caligari’dan Hitlere Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi**, Çev. Ertan Yılmaz, Deki Basım Yayım, Ankara, 2010

- Krutnik, Frank **In a Lonely Street – Film Noir Genre, Masculinity**, Routledge, Londra ve New York, 2010
- Kyvig, David E. **Daily Life in the United States, 1920-1939**, Greenwood Press, 2002
- LaSalle, Mick **Complicated Women – Sex and Power in Pre-Code Hollywood**, Thomas Dunne Books, New York, 2000
- LaSalle, Mick **Dangerous Man – Pre-code Hollywood and the Birth of the Modern Man**, Thomas Dunne Books, New York, 2002
- Leff , Leonard J. & Simmons, Jerold L. **The Dame in the Kimono**, The University Press of Kentucky, Kentucky
- Lippman, David H. “Labor and Employment”, **The Great Depression and the World War II**, Ed. Rodney P. Carlisle, Facts on File, New York, 2009
- Maltby, Richard “Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme”, **Dünya Sinema Tarihi**, Ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003
- Maltby, Richard “The Production Code and The Hays Office”, **Grand Design – Hollywood As A Modern Business Enterprise, 1930-1939**, University of California Press, New York, 1995
- Maltby, Richard “The Politics of the Maladjusted Text”, **The Movie Book of Film Noir**, Der: Ian Cameron, Cassell Illustrated, Londra, 1994
- Mast, Gerald & Kawin, Bruce F. **A Short History of the Movies**, Allyn and Bacon, Massachusetts, 1996
- Mayer, Geoff ve McDonnell, Brian **Encyclopedia of Film Noir**, Greenwood Press, Westport, 2007
- Mills, Wright **İktidar Seçkinleri**, çev. Ünsal Oskay, Bilgi Yayınevi, 1974
- Moley, Raymond **The Hays Office**, The Cornwall Press, New York, 1945
- Montgomery, Hyde. H. **Pornografinin Tarihi**, çev. Feride Çiçekoğlu, Kalem Yayınları, Ankara, 1986
- Muller, Eddie **The Lost World of Film Noir – Dark City**, St. Martin’s Press, New York, 1998
- Munby, Jonathan **Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from ‘Little Caesar’ to ‘Touch of Evil’**, University of Chicago Press, Chicago ve Londra, 1999
- Naremore, James **More Than Night – Film Noir in its Context**, University of California Press, Berkeley, 2008
- Neale, Steven **Genre and Hollywood**, Routledge, Londra, 2000
- Nevins, Allan & Commager, Henry S. **ABD Tarihi**, çev. Halil İnalçık, (2. Baskı), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005
- Orr, John **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, Ankara, 1997

- Özdemir, Selda Tan **Kara Filmler – neo-noir’dan future noir’e**, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003
- Özdemir, Selda Tan **Yeni Kara Filmler**, Nirengi Kitap, Ankara, 2011
- Özden, Zafer **Film Eleştirisi – Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İmge Kitabevi, Ankara, 2004
- Pennington, Jody W. **The History of Sex in American Film**, Preager, Westport, 2007
- Polan, Dana **Power and Paranoia – History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950**, Columbia University Press, New York, 1986
- Polenberg, Richard **One Nation Divisible: Class, Race and Ethnicity in the United States Since 1938**, Viking Press, New York, 1980
- Prince, Stephen **Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930–1968**, Rutgers University Press, New Brunswick, 2003
- Quigley, Martin J. **Decency in Motion Pictures**, The Macmillan Company, Publishers, New York, 1937
- Randall, Richard S. **Censorship of the Movies: The Social and Political Control of a Mass Medium**, Madison: University of Wisconsin Press, 1968
- Richardson, Carl **Autopsy – An Element of Realism in Film Noir**, The Scarecrow Press, Inc., Londra, 1992
- Robinson, David **Hollywood in the Twenties**, Tantivy Press, Londra ve New York, 1968
- Roddick, Nick **A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s**, British Film Institute, Londra, 1983
- Rosen, Marjorie **Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream**, Avon Books, New York, 1974
- Schatz, Thomas **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System**, Random House, New York, 1981
- Selby, Spencer **Dark City – The Film Noir**, McFarland Classics, Kuzey Carolina, 1997
- Shadoian, Jack **Dreams and Dead Ends: The American Gangster / Crime Film**, Oxford University Press, New York, 2003
- Shearer, Lloyd “Crime Certainly Pays on Screen”, **Film Noir Reader 2**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 2003
- Shindler, Colin **Hollywood in Crisis**, Routledge, New York, 2005
- Silver, Alain & Ward, Elizabeth “Introduction”, **Film Noir – An Encyclopedic Reference to the American Style**, Alain Silver ve Elizabeth Ward (Der.), The Overlook Press, Woodstock, 3. Baskı, 1992
- Silver, Alain “Introduction”, **Film Noir Reader 2**, Der: Alain Silver ve James Ursini, Limelight Editions, New York, 2003

- Sklar, Robert **Movie-Made America**, Vintage Books, New York
- Skoble, Aeon J. "Moral Clarity and Practical Reason in Film Noir", **The Philosophy of Film Noir**, Mark T. Conrad (Der.), The University Press of Kentucky, Kentucky, 2006
- Smith, Sarah J. **Children, Cinema & Censorship – From Dracula to the Dead End Kids**, I.B. Tauris, New York, 2005
- Spicer, Andrew **Film Noir**, Pearson Education Limited, İngiltere, 2002
- Spicer, Andrew **Historical Dictionary of Film Noir**, The Scarecrow Press, Lanham, 2010
- Taylor, Aaron E. N. "Will H. Hays", **Shirmer Encyclopedia of Film** içinde, (Ed. Barry Keith Grant), Thomson Gale, New York, 2007
- Telotte, J.P. **Voices in the Dark – The Narrative Patterns of Film Noir**, University of Illinois Press, Urbana ve Chicago, 1989
- Tibbetts, John C. & Welsh, James M. **The Encyclopedia of Novels into Film**, 2. Baskı, Facts on File, New York, 2005
- Tudor, Andrew "Tür ve Eleştirel Yöntembilim", **Filmde Yöntem ve Eleştiri**, Ed. Ertan Yılmaz, Çev. Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2011
- Tunalı, Dilek **Batıdan Doğuya, Hollwood'dan Yeşilçam'a Melodram**, Aşına Kitaplar, Ankara, 2006
- Tuska, Jon **Dark Cinema – American Film Noir in Cultural Perspective**, Greenwood Press, Westport, 1984
- Vasey, Ruth **The World According to Hollywood, 1918-1939**, University of Wisconsin Press, Madison, 1997
- Walker, Michael "Film Noir – Introduction", **The Movie Book of Film Noir**, Der: Ian Cameron, Cassell Illustrated, Londra, 1994
- Warshow, Robert "The Gangster as Tragic Hero", **Gangster Film Reader**, der: A. Silver ve J. Ursini, Limelight Editions, 2007
- Wayne, Mike **Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler**, çev. Ertan Yılmaz, Deki Yayınları, Ankara, 2011

MAKALELER

Altman, Rick “Film Türüne Anlambilimsel / Sözdizimsel bir yaklaşım”, Çev. Zafer Özden, **Sinemasal Dergisi**, sayı: 5, Yaz 2000

Houseman, John “Today’s Hero: A Review”, **Hollywood Quarterly**, Cilt:2, 1946-47

Kracauer, Siegfried “Hollywood’s Terror Films: Do They Reflect an American State of Mind?”, **Commentary** 2 1946

Schrader, Paul **Kara Film Üzerine Notlar**, Sinemasal Dergisi, Çev. Meral Özçınar, İzmir, Bahar 2004

Yılmaz, Ertan “**Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine**”, **Sinemasal Dergisi**, İzmir, Bahar 2004

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Emrah Suat ONAT
Doğum yeri ve yılı: İzmir 1977
Yabancı Dil: İngilizce
Eğitim: Doktora
Yüksek Lisans: 2004, D.E.Ü., G.S.E., Sinema-TV Anasanat Dalı
Lisans: 2000, D.E.Ü., G.S.F., Sinema-TV Bölümü
Lise: 1995, İzmir Atatürk Lisesi
İş tecrübesi: 2005- ... Dokuz Eylül Üniversitesi
2004-2005 Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: -
Alınan Burs ve Ödüller: -
Yayınları: -