

BİR İKTİDAR VE ÖZGÜRLÜK ALDATMACASI: PRE-CODE¹ DÖNEMİNİN DÜŞMÜŞ KADINLARI²

■ Emrah ONAT

Dr. Öğretim Üyesi,

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü

e-posta: emrahsuatonat@gmail.com ORCID: 0000-0001-9357-0739

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212565>

ÖZ

Bu makale 1930-1934 yılları arasında, Hollywood'un en görkemli çağının ahlaki tonunu belirleyen Yapım Yönetmeliği'nin yaptırım gücü kazanmasını sağlayan Pre-Code dönemini inceler. Bu dört yıllık süreç sinema endüstrisi ile kilise arasındaki savaşın ayyuka çıktığı bir dönemdir ve kilisenin manipülasyonlarıyla Hollywood'a karşı farazi bir ahlaksızlık suçlaması ile tanımlanır. Büyük Buhran'ın hemen ardından ön plana çıkan Düşmüş Kadın Filmleri'ndeki cinsel temalar (ama özellikle dişil cinsel güç) muhafazakar baskı gruplarının sinema karşısı eylemlere atılmasına sebep olur. Diğer yandan liberal sinema tarihçilerine göre Düşmüş Kadın Filmleri kadının eril otoriteyi sarstığı, özgürleştiği ve yaşamı üzerinde söz hakkına kavuştuğu tarihsel bir dönemeç olarak işaretlenir. Makale bu çatışmayı merkeze alarak muhafazakar kesimin ahlaksız olarak nitelediği yapımların ve 1930-34 yılları arasında Hollywood anlatılarında kadının önceki ya da sonraki dönemlerden daha fazla özgür olmadığını saptar. Bu anlatılarda erkeğin fallosantrik egemenliğini güvence altına alan ve kadının tabi olmasını doğallaştırarak meşrulaştıran bir anlatı stratejisi ve olay örgüsü tercih edildiği görülür - kadın, görünüşte, erkeğin iktidarını sorgular, onun kendisi üzerindeki hakimiyetine son verir ancak finalde yeniden eril tahakküm altına girmeyi, kendi rızasıyla, kabullenir. Makale aynı film döngüsü içinde farklı olay örgülerine sahip örnekler üzerinden bu iddialara meydan okumaktadır.

Anahtar kelimeler: Pre-Code, MPPDA, Yapım Yönetmeliği, Düşmüş Kadın Filmleri, Will Hays

1- Pre-Code kavramı Türkçe çevirisiyle Yönetmelik Öncesi anlamına gelmektedir. Ancak bu tanımlama kafa karışıklığına yol açabilmektedir zira Pre-Code dönemi Yapım Yönetmeliği'nin yayınlandığı yıl olan 1930 ile yaptırım gücü kazandığı yıl olan 1934 arasında kalan dört yıllık süreci kapsar. Diğer deyişle Türkçe karşılığındaki gibi yönetmelikten önceki değil, yaptırım gücü kazanmasından önceki kısa süreci tanımlar. Bu nedenle, Hollywood tarihi incelemelerinde de bu özel adla kullanıldığı için (tıpkı Western ya da Film Noir gibi) Pre-Code kavramını dilimize çevirmemeyi -kavramı daha anlaşılır kılacağını umarak- tercih ediyorum.

A DECEPTION OF POWER AND FREEDOM: THE FALLEN WOMEN OF PRE-CODE ERA

ABSTRACT

This study examines the Pre-Code era (between the years of 1930 and 1934) which empowers the sanctions of Production Code that determines the moral stand of the most glorious age of Hollywood. This four years period is the era that uncovered the war between film industry and the church and is identified with the accusation of fictitious immorality against Hollywood by manipulations of the church. The sexual themes (specifically feminine sexual power) of fallen woman films which became popular just after the Great Depression led the conservative pressure groups to go into action against movies. On the other hand, according to more liberal film historians, fallen woman films are marked as a historical moment that women afflicted male authority, became independent and gained right to speak for their life. This article puts this conflict in the center to demonstrate that the films are not so immoral, as conservative wing branded them and, furthermore, detects that the women in Hollywood films between 1930 and 1934 were not more independent than any other period in film history. In these narratives it is seen that a narrative strategy and plot is chosen that secures the man's phallicentric dominance and legitimates the woman's subjection by naturalizing it - the woman in the film, quite seemingly, questions the male power, ends his dominance upon herself but, at the end, concedes to go under the male dominance again, with her own consent. This article, while considering many different plots of fallen woman films, challenges these assertions.

Keywords: Pre-Code, MPPDA, Production Code, Fallen Woman Films, Will Hays

2- FALLEN WOMEN: Bu sevimsiz tanımlama Pre-Code döneminde Amerikan film anlatıları içinde ekonomik açıdan yıkıma maruz kalan kadınlara iaret eden türsel bir temsil ve ifade kalıbıdır.

Giriş

Pre-Code dönemi Hollywood tarihinde Yapım Yönetmeliği'nin 1930 yılında onaylanması ile 1934 yılında yaptırım gücü kazanması arasında geçen dört yıllık süreçtir. Bu dört yıl gangster filmlerindeki şiddet ve *Düşmüş Kadın Filmleri*'ndeki cinsellik ve evlilik dışı ilişkiler gibi sözde ahlak dışı temaların görselleştirilmesiyle oldukça kötü şöhrete sahiptir. Özellikle 1933 ve 1934 yıllarında filmlerin büyük kitlelerce boykot edilmesi ve ülkenin önde gelen muhafazakar baskı gruplarının (başta Ahlak Lejyonu olmak üzere) federal sansür talepleri Hollywood'un film yapım zihniyetini kökten değiştirmiştir. Böylece küresel anlamda anaakım sinemayı belirleyen anlayış çok daha sofu bir kimlik kazanmıştır.

MPPDA(3)'nın Kurulması ve Kendi Kendini Denetleme Yönetmelikleri

Pre-Code sürecini yaratan Yapım Yönetmeliği'ne geçmeden önce 1920'lerin Amerikan sinema endüstrisine yakından bakmak aydınlatıcı olacaktır. Yirmilerin başlangıcı dört başı mamur bir sanayi olarak Hollywood'un yerleşik hale gelmesiyle birlikte bu sanayi içinde vuku bulan kişisel skandallara şahit olmuştur. 1920 yılında izleyicinin gözünde –ve kalbinde- tam bir iyi ahlak abidesi olan ve 'Amerika'nın Sevgilisi' olarak tanınan Mary Pickford ile 'Hollywood'un ilk kralı' olarak adlandırılan Douglas Fairbanks mevcut eşlerinden boşandıktan kısa süre sonra birbirleriyle evlenirler; bu durum izleyicilerde evlilik öncesi ilişki şüphesi doğurur ve dürüstlük timsali Pickford'un imajı halkın gözünde lekelenir (Jowett, 1976, 160). Bu evlilikten ve açıkça dile getirilmese de halkın zihnine kazınan zina söylentilerinden hemen sonra ünlü yönetmen ve oyuncuların uyuşturucu nedeniyle ölümleri duyulmaya başlar (Olive Thomas, Wallace Reid, vb.). Ayrıca pek çok sinemacının dönemin ahlak sınırlarını zorlayan yaşam tarzı ülkenin tutucu kesimlerince ayıplanır ve bu da Hollywood üzerinde ciddi önyargıların oluşmasına neden olur (Robinson, 1968, 32).

1921 yılı ise o güne dek Hollywood'un gördüğü en büyük skandala sahne olur. Charlie Chaplin'den sonra dönemin en ünlü komedi oyuncusu olarak tanınan Roscoe 'Fatty' (şişko) Arbuckle bu skandalın başkahramanıdır. Arbuckle 1921 yılının Eylül ayında San Francisco'daki lüks bir otelde parti düzenler ve bu parti sırasında genç bir aktris olan Virginia Rappe ünlü komedyenin odasında ciddi şekilde rahatsızlanır ve kaldırıldığı hastanede yaşamını yitirir. Basın bu olayı vahşi ve ölümcül bir tecavüz olarak manşetlere taşır. Cinayet ve tecavüz, -Arbuckle bu suçlamalarla iki kez hakim karşısına çıkmış ve her ikisinde de beraat etmiş olsa da- hiçbir zaman ispatlanamaz fakat Hollywood'un halk gözündeki imajı zedelenir (Sklar, 1975, 78).

Neticede Arbuckle'ın bir komedi oyuncusu olarak kariyeri sona ermiş, muhafazakar kesimlerin Hollywood üzerindeki baskısı ise son derece artmıştır. Bu skandallar karşısında sinema endüstrisinin kesin bir adım atması gerekmiştir; büyük, etkili ve tatmin edici bir adım. O dönemde hali hazırda yürürlükte olan ve her eyalette farklı şekilde uygulanan ve yorumlanan işlevsiz sansür mevzuatları nedeniyle film yapımcılarının daha işlevsel bir hamle yapması gerekmiştir. Bu ihtiyaç karşısında çok daha kapsayıcı bir öz-denetleme yönetmeliği için ABD'nin New York kentinde MPPDA kurulmuştur.

MPPDA 1922 yılının Mart ayında, film yapım şirketlerinin desteği ve iştiraki ile hayata geçmiş bir kurumdur ve yöneticiliğine ABD Başkanı Harding'in eski Posta İşleri Müdürü Will Hays getirilmiştir; halk arasında MPPDA'ya Hays Bürosu denmesinin nedeni de budur (Moley, 1945, 32). Hays'in amacı filmlerin eyalet sansürüyle makaslanmasının önüne geçmek ve öykülerdeki sakıncalı temaların işlenişini düzenlemek ve engellemektir. Hollywood öyle bir dönemden geçiyordu ki bunu sinema tarihçisi Arthur Knight açıkça belirtmiştir; "Sinemaya giden insanlardan pek çoğu gördükleri [film] karşısında gerçekten şok oluyordu – gördüklerinin Hollywood'un temsili olduğu sonucuna varıyorlardı" (Knight, 1957, 111).

Son derece katı bir Presbiteryen olan Hays için sinema endüstrisi üzerinde federal sansür

talebinde bulunan muhafazakar baskı gruplarıyla bağlar kurmak çok daha olasıydı; bu açıdan bakıldığında Hollywood'un kötü imajını kurtarmak ve endüstri içi ilişkileri düzenlemek adına Hays doğru bir tercihti. Bu amaçları gerçekleştirmek üzere hemen bir hareket planı hazırlandı. Tasarlanan şemaya göre çekilecek filmler en yüksek ahlaki ve sanatsal standartları karşılayacak ve film şirketleri ile izleyiciler arasında bir bağ kurulacak, filmlerin aynı zamanda eğitici yönleri olduğu da vurgulanacak, Hollywood filmlerine karşı önyargı besleyen izleyici kitlelerinin kaygıları giderilecek, skandalların önüne geçilecek ve iyi ahlakı ve iyi niyeti yücelten filmlerle sinema endüstrisinin karlılık oranı arttırılacaktı (Jowett, 1976, 166).

Planlanan gelişimi sağlamak üzere, 1924 yılında, MPPDA tüm tarihi boyunca yayınladığı üç ana yönetmelikten ilki olan *Formül*'ü (The Formula) halka duyurur (Onat, 2019, 93-94). Bu yönetmelik romanlar, öyküler, tiyatro oyunları gibi sinema için uyarlama kaynaklarının denetimi ile ilgiliydi. Hatta *Formül*'de belirtildiği şekilde: “MPPDA'nın üyeleri ... belli türde olan kitap ve sahne oyunlarının belli türde olan filmlere dönüşmesinin önüne geçmek için özel çaba sarf edeceklerdir; [uyarlamalar adına] beyaz perde için en uygun gösterimin yapılabileceği kitap ve sahne oyunlarının tercih edilmesine en yüksek önem verilecektir” (Jowett, 1976, 466).

Yönetmelikte görüleceği üzere en temel sorun *Formül*'e tabi eserlerin sadece uyarlamalar olmasıdır; bu anlamda orijinal senaryolar denetim dışı kalmaktadır. Ayrıca belirsiz kıstaslarla her yapım şirketinin her türlü orijinal senaryoyu hayata geçirmesi mümkündür; ki zaten çok kısa bir süre sonra görüldüğü gibi Hays Bürosu için ahlaki açıdan yıkıcı görünen senaryolar, özellikle Kükreyen Yirmilerin liberalleşen ahlaki normlarına uygun biçimde beyaz perdeyi kuşatmıştır. *Formül*'e rağmen yaşanan bu sorunun ardında yönetmeliğin yaptırım gücünden yoksun olması yatmaktadır; kurallar ve sınırlar bellidir ama o sınırları koruyacak iktidardan yoksundur. Yönetmeliğin yükümlülüklerini yerine getirmek yapım şirketlerinin iyi niyetine bağlıdır. MPPDA'nın kurucularının yapım şirketleri olduğu hatırlanacak olursa ortaya tuhaf bir çelişki çıkmaktadır zira *Formül*'ün hem kurbanı hem de yaratıcıları aynı yapım şirketleridir. Hal böyle olunca yönetmeliğin etkili bir kendi kendini düzenleme aracı olduğunu ifade etmek mümkün değildir.

Formül'ün etkisizliğinin apaçık görünmesinden sonra Hollywood'u New York'tan dizginlemeyeceğini anlayan Hays Los Angeles şehrinde Stüdyo İlişkileri Komitesi'nin (Studio Relations Committee [SRC]) kurulmasını sağlar; bu komite sakıncalı bulunan senaryolara ve filmlere revizyonların önerileceği kurum olacaktır. 1927 yılında, denetimi SRC'de olacak yeni ve daha kapsamlı bir yönetmelik yayınlanır: *Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler (The Dont's and be Carefuls)* (Jowett, 1976, 466-467). Adından da anlaşılacağı gibi bu yeni yönetmelik iki bölümden oluşmaktadır; ilk bölümde, ele alınan on bir madde MPPDA'ya üye olan film yapım şirketleri tarafından kesinlikle filmlerde gösterilmeyecek ve işlenemeyecek temalara işaret eder, bunlar arasında çıplaklık, uyuşturucu kullanımı, melezleşme (miscegenation), cinsel sapıklık ve din adamlarıyla alay etme sayılabilir. Yönetmeliğin ikinci bölümü olan Dikkat Edilecekler başlığı altında yirmi altı madde ise filmler içinde yüksek hassasiyetle ele alınacak ve işlenecek temaları içerir; bunlar arasında soygun, kundakçılık ve hırsızlık tekniklerinin gösterimi, cinayet, tecavüz, evlilik, cerrahi operasyonlar, vb. yer alır (Onat, 2019, 94-96).

Tıpkı *Formül* gibi yaptırım gücünden yoksun olan *Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler* yönetmeliği de muğlak yapısıyla başarısız olur. Hatta 1930 yılında MPPDA tarafından yayınlanıp, üyeleri tarafından kabul edilecek olan Yapım Yönetmeliği'nin yazarı Martin Quigley'e göre *Yapılmayacaklar* yönetmeliğinin genelleştirilmiş ve belirsiz karakteri yapımcıları ya kararların boşluğunu bulma ya da onları görmezden gelme konusunda cesaretlendirmektedir (Quigley, 1937, 45). Yönetmelik ele aldığı konuların nasıl işleneceğini açık biçimde anlatmadığı için içerik yönünden yoruma açık kalmıştır. *Yapılmayacaklar* Yönetmeliği pisliği halının altına iterek saklamak, daha da ötesi, yüzeysel sorunları gözden

uzaklaştırmaya yaramaktadır (Moley, 1945; 67). Neticede bu yönetmelik de özellikle kilise ve ona bağlı muhafazakar kesimleri tatmin eden bir düzenleme olmaktan uzak kalmıştır.

Üç yıl arayla yayınlanan yönetmelikler Amerikan film endüstrisinin kendi kendini düzenleme amacına hizmet eden iyi niyetli adımlar olsa da sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte şiddet ve cinsellik temsilleri de bir anda yükselişe geçmiştir (özellikle eski burlesk ve vodvil geleneklerinden gelen cinselliğin altını çizmekte fayda var) (Onat, 2012, 50). Yeni bir teknoloji olarak sesli filmler neredeyse çıplak denebilecek kadınların süslediği müzikalleri kısa süre içinde popüler hale getirmiştir.

Özellikle sesli filmlerin gösterime girmesiyle birlikte farklı eyaletlerden, farklı toplumsal tabakalardan, farklı kanaat önderlerinden gelen federal sansür baskısı giderek artar. Hatta, daha sonra değinileceği üzere, yayınlandığı 1933 yılında sinema karşıtı organlarca kötüye kullanılacak olan Payne Fonu Araştırmaları 1929 yılında başlar (Onat, 2019, 101).

1920'lerin sonu hem Hollywood'a hem de Birleşik Devletlerin tüm kesimlerine büyük bir darbe vuracak olan devasa bir finansal çöküş ile gelir. Tüm zamanların en büyük ekonomik krizi olan Büyük Buhran 1929 yılının Ekim ayında Amerikan borsası Wall Street'i yerle bir ettiğinde Hollywood için de önemli bir değişim baş göstermiş olur. Her ne kadar buhranın ilk yılını, kaçışçı anlatılar sayesinde kar ederek kapatsa da Hollywood sonraki yıllarda ciddi ekonomik sıkıntılarla yüzleşmek ve buhran nedeniyle giderek muhafazakarlaşan toplumun taleplerine boyun eğmek zorunda kalmıştır.

1927 yılıyla birlikte sinema salonlarını sesli teknolojiye uygun hale getirmek üzere gerekli olan mali yükün altına Wall Street'in büyük finans şirketleriyle ortaklıklar kurarak giren Hollywood bu ortaklıkları kurtarabilmek adına (ve Wall Street'in büyük baskısıyla birlikte) şiddet ve cinselliğe daha fazla başvurmak zorunda kalır. Bu tutum da, 1930 yılında *Yapım Yönetmeliği*'nin doğumuna ve dolaylı olarak da Pre-Code döneminin başlamasına neden olur.

Yönetmeliği'nin doğumuna ve dolaylı olarak da Pre-Code döneminin başlamasına neden olur. Halk arasında *Hays Yasaları* adı verilen *Yapım Yönetmeliği*, *Variety* dergisinden sonra Birleşik devletlerdeki en ünlü –ve muhafazakar- sinema dergisi olan *Motion Picture Herald*'ın yayıncısı ve editörü Martin J. Quigley ve Katolik Saint Louis Üniversitesi öğretim üyelerinden Peder Daniel Lord tarafından kaleme alınmış ve Will Hays tarafından büyük bir beğeni ile karşılanmıştır. Yazarlarının kimliğinden de anlaşılacağı üzere son derece mütedeyyin bir tona sahip olan yönetmelik muhafazakar ruhunu *genel ilkeler* bölümünde ortaya koyar: “İzleyenlerin ahlaki standartlarını düşürecek filmler üretilmemelidir. Bu nedenle suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah gibi olguların izleyicide duygudaşlık yaratmasına asla izin verilmemelidir.” (Jowett, 1976 468). Görüldüğü üzere, kendi kendini düzenleme mevzuatı olarak MPPDA tarafından benimsenen Hays Yasaları dolaylı biçimde bir sansür yönetmeliği olarak tasarlanmıştır.

Büyük Buhran'ın ardından dindar izleyici kitlesi dinsel otoriteler tarafından ahlaksız olarak nitelenen filmleri boykot etmeye çağrılır. Sinema salonlarına karşı geniş çaplı protestolar, sinemanın çocuklar üzerinde kötü etki yarattığına işaret eden sözde bilimsel çalışmalar ve bu çalışmalara dayanan *Our Movie Made Children* adlı kitap ve güçlü bir muhafazakar baskı grubu olan Ahlak Lejyonu (Legion of Decency) malumu ilan etmiş ve *Yapım Yönetmeliği* 1934 yılının Temmuz ayından itibaren tüm Hollywood anlatılarının ahlaki söylemini denetim altına almış ve Pre-Code dönemini sonlandırmıştır. Özellikle kilise kadın temsillerini tek tipe indirmeye çalışmıştır.

Pre-Code dönemine atfedilen ahlaksızlık niteliği temel olarak döneme hakim erkek temsillerinin

(özellikle gangster filmlerinde) gaddarlığına değil, *Düşmüş Kadın Filmleri*'ndeki kadın cinselliğine dayanmaktadır. Bu açıdan Pre-Code dönemi ahlak yapısını sorgulamak üzere gerekli olan ana soruşturma zemini 'kadınlığın temsili' olmalıdır. Muhafazakar eleştirinin altını çizdiği hususları da göz önüne alarak, bu eleştirilerin temel argümanlarını sorgulayarak 'düşmüş kadın' ya da diğer deyişle 'metres' filmleri döngüsünün en şöhretlilerini yeniden okumak döneme hakim düşünce tarzını kavramaya imkan verecektir. Bunun için öncelikle normatif anlatıdan hangi noktada kopulduğunu belirlemek gerekir ki tam da bu aşamada *Variety* dergisinde göze çarpan ve 1930'ların hemen başına işaret eden bir saptama önem kazanır: "Norma Shearer büyükannelerimizi öldürdü. ... onların temsil ettikleri her şeyi katletti. Geçmiş günlerin iyi kadınına kıydı. Erkeğin asla 'o tarz bir kadınla' evlenmeyeceği efsanesini yaktı, yok etti. ... geriye sadece özgür ruhlar kaldı" (aktaran LaSalle, 2000; 6).

1930'lu yıllardan önce de kadını 'özgür ruh' olarak vamp veya servet avcısı gibi betimleyen filmler mevcuttu elbette. Özellikle ekonomik ilerlemenin dur durak tanımadığı 1920'li yılların ikinci yarısında kendi bedenini tanıyan, onunla barışan kadının keşfi ve yüceltilmesi dönemin ruhunu teşkil ediyordu. I. Dünya Savaşı ile birlikte oluşan iş gücü açığını kapatmak üzere kadınlar çalışma hayatına atılmış ve neticesinde ekonomik bağımsızlıklarını elde etmişlerdi fakat bu konumu elde tutabilmek, savaştan dönen erkeğe iade etmemek zorlu bir süreçti. Yirmilere hakim yeni kadın algıda ve düşünce tarzında bir dönüşümü tetikliyordu ve tam da bu nedenle muhafazakar kesimin tehdidi altındaydı. Ancak zamanın ruhu kadının yanındaydı; ta ki *Büyük Buhran* ve *Yapım Yönetmeliği* kadını köşeye sıkıştırana kadar. Zaten Amerikan sinema endüstrisi de kadın özgürlüğünü erkeğin lehine işlediği sürece desteklemektedir.

Pre-Code Dönemi ve *Düşmüş Kadın Filmleri*

Kadını erkeğe bağımlı kılan bu strateji Pre-Code döneminde de etkinliğini kaybetmemiştir. *Variety* dergisi yukarıda adı geçen yazıyı yayınladığında dönemin tek 'düşmüş kadını' ya da 'sağlam kızı' (tough girl) Norma Shearer değildi; döneme hakim olan pek çok kadın oyuncu arasında Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Greta Garbo ve Jean Harlow da sayılabilir. Fakat Shearer, bu özgürleştirici dönüşüm sürecinde özel bir konuma sahipti çünkü Pre-Code'u başlattığı varsayılan iki filmde de (*The Divorcee* [Robert Z. Leonard; 1930] *Let Us Be Gay* [Robert Z. Leonard; 1930]) 'düşmüş kadını' canlandırmıştır. Bu filmlerin ana kadın karakteri erkeğe rağmen ve ona karşı iktidara sahip olmayı başarmış görünse de filmlerin finalleri kadının kontrolü elinde tutan konumunu sarsarak aslında bu iktidarın görünüşten ibaret olduğunu ve hatta bu iktidarın asla kadının eline geçmediğini, bunun bir yanılsama olduğunu vurgulayarak eril otoritenin endişesini giderir.

Yukarıda adı geçen her iki filmde de Shearer kocası tarafından aldatılan ama kocasını seven, ona sadık ve bağlı kadınları canlandırır. Anlatılardaki iki kocaya göre bu aldatmalar "önemsiz şeyler"dir ve üzerinde durulmaması ve büyütülmemesi gerekir. İlk film olan *The Divorcee*'de Shearer'ın canlandığı Jerry karakteri kocası Ted'in sadakatsizliğine onu en yakın arkadaşıyla aldatarak karşılık verir (ancak bu eylem dostane bir yakınlık şeklinde görsel olarak sunulur) ve evlilik boşanmayla sona erer. Ted bir alkolik haline gelirken Jerry kendisiyle ilgilenen her erkekle flörtöz bir ilişki içine girer. Filmin finalinde ise Jerry Ted'e, sadece onu sevdiğini itiraf eder ve yeniden bir araya gelmeyi ve yeniden evlenmeyi teklif. Ted eski eşini affeder ve birbirlerine sarılırlar, film biter.

Let Us Be Gay de çok benzer bir olay örgüsüne sahiptir. Kocası Bob'un sadakatsizliği Kitty'yi (Norma Shearer) –görünüşte- neşe dolu ve hafifmeşrep bir parti kızına dönüştürürken Bob donuk ve sıkıcı bir erkek haline gelmiştir. Boşandıktan üç yıl sonra tesadüfen bir partide karşılaştıklarında Bob Kitty'ye onu çok sevdiğini söyler, Kitty onun bu arzusuna yanıt vermez ve uzun süre onunla alay eder. Bununla birlikte, filmin finalinde, gözyaşları içindeki Kitty eski eşine ondan uzakta asla mutluluğu bulamadığını itiraf eder ve filmin son repliği olarak

onu “geri almasını” ister. Bob eski eşini affeder ve birbirlerine sarılırlar, film biter.

Sinema tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından Pre-Code dönemini başlatması dışında önem atfedilmeyen bu iki film esasen bu döneme hakim olarak önemli bir anlatı stratejisini ortaya koyar: ‘Düşmüş Kadının’ kefareti erkeğin onayına tabidir ve bu eril rıza kadını ahlaki açıdan kurtaracak tek meşru konumdur.

1930 yılında tartışmaya açık öyküsüyle sinema üzerine sansür talebinde bulunan ahlak bekçilerini rahatsız eden bir diğer film başrolünde Greta Garbo’nun oynadığı *Romance* (Clarence Brown, 1930) olmuştur. Bir rahibi ve bir metresi konu alan film, hayli ahlaklı finaliyle, esasen oldukça muhafazakardır ve iffetli aşkın ululaştırılmasını salık verir. Olay örgüsü bütünüyle geçmişe dönüştürülen filmde emekli piskopos Tom Armstrong torunu Harry’ye elli yıl önce başından geçen aşk öyküsünü anlatır. Genç rahip Tom ile aile dostu olan Cornelli Van Tuyl’in metresi olan ve kısa süre için Amerika’da kalıp konserler verecek varlıklı opera sanatçısı Rita Cavallini aşık olurlar; elbette saf ve temiz Tom’un Rita’nın bir metres olduğundan haberi yoktur (bu süreçte hem oldukça tanınan hem işinde son derece başarılı bir kadın olan Rita’nın neden metreslik yaptığı anlaşılabilir). Bu gerçeği genç rahipten gizlemeye çalışan Rita önce Van Tuyl ile ilişkisini dostluk mertebesine çeker, ardından Tom’a gerçeği itiraf eder, eski hayatından (hatta opera kariyerinden) vazgeçer ama yine de kendisini Tom’a layık görmediği için yeni ve iffetli bir kadın olarak ülkesine dönmeye karar verir. İçten içe Rita’yı affeden Tom onun yanına giderek ikna etmeye çalışır. Geçmişe dönüş sekansının son sahnesinde Rita Tom sayesinde doğru yolu bulduğunu ve artık farklı bir insan olduğunu söyler. Rita’yı Tom’a yeniden yönlendiren Cornelli bir baba, Tom ise günahları bağışlayan bir rahip olarak görevini burada tamamlar ancak anlatıda hayati bir dönüş gerçekleşir. Tom bir anda şehvetine yenilerek Rita’yı öpmeye çalışır ve onu kanepeye yatırır, hiçbir şeyin önemli olmadığını ve onu deliler gibi sevdiğini söyler. Rita tam bu anda, dönüşümünün hakikatini göstermek istercesine onu durdurur ve genç adama tanrının yolundan ayrılmamasını öğütler. Bugüne dönüldüğünde izleyici Rita’nın sonraki yaşamını kadınlar manastırında geçirdiğini ve yakın bir tarihte öldüğünü öğrenir: Filme de adını veren romans ancak iffetliyse peşinden koşulabilir.

1930 yılını haftada 90 milyonluk bilet satışı ile kapatan Hollywood’un 1931 yılında gişe gelirleri hızla düşer. Stüdyolar ayakta kalmak adına şiddetli Gangster Filmleri, cinselliği *Düşmüş Kadın Filmleri*, toplumsal eleştiriyi de sosyal meseleleri ele alan filmlerle beyaz perdeye taşıdıklarında “Eylül 1931 tarihinde Hays MPPDA’i gangster filmlerinin prodüksiyonunu durdurmaları konusunda ikna eder” (Walsh, 1996; 72). 1931 yılı Birleşik Devletler’de basın özgürlüğünün resmi olarak kabul edildiği yıldır.

Başkan Hoover yönetiminin etkisizliğine karşı bir tepki olarak izleyici tarafından el üstünde tutulan gangster filmlerinin yasaklanmasıyla “Hollywood’da *Düşmüş Kadın Filmleri* sayısı 1931 yılında zirve noktasına ulaşır” (Balio, 1995, 237). Kısmen ekonomik krizin kadın üzerindeki yıkıcı etkisini ele alan filmler, tüm halk kitlesinin değil ama Black’in tabiriyle “çığırtkan ve güçlü bir azınlık” (Black, 1994, 56) olan sansür yanlısı muhafazakar reformcuların tepkisiyle karşılaşır. Hatta yazar bir adım daha ileri giderek şunu belirtir: “Reformcular sıkıştırıldığında aslında ‘yüksek beğeni’ talebinde bulunmadıkları ama esasen değişen ahlaki değerlere ait tartışmaların tamamen yasaklanmasını istediklerini itiraf ederler.” (63).

1931 yılında pek çok kurumun tepkisini çeken filmlerden biri de başrolünde Joan Crawford ve Clark Gable’in oynadığı *The Possessed* (Clarence Brown, 1931) olmuştur. Filmde Crawford yaşadığı taşradan, çalıştığı kağıt fabrikasındaki işinden ve müstakbel eşi Al’den bıkmış, kendine güveni tam, ne istediğini bilen kasaba kızı Marian Martin’i canlandırır. İşini ve ailesini terk ederek New York’a gelir. Burada varlıklı avukat Mark Whitney (Clark Gable) ile tanışır. Açık sözlülüğü ve güzelliği ile Mark’ı etkileyen Marian böylece New York’ta kalmayı başarır. İkili

kısa zamanda birbirlerine aşık olurlar ve aradan yıllar geçer. Daha önce tatsız bir evlilik deneyimi yaşayıp boşanmış olan Mark tekrar evlenmeyi düşünmemektedir. Her ne kadar bu konuda üzüntü yaşasa da Marian da durumu kabullenmiştir. Başarılı avukat geçmişi sayesinde valilik seçimlerinde aday olarak gösterilen Mark'ı zor durumda bırakacağını düşünen Marian, Mark'a Al ile evleneceğini söyleyerek onu terk eder, böylece genç avukatın ayağına bağ olmayacaktır. Fakat Mark'ın rakipleri durumu öğrenir ve halk önünde yapılan bir konuşma sırasında onu köşeye sıkıştırırlar. Bu toplantıya gizlenerek katılan Marian topluluğa seslenerek Mark'ın adını temize çıkarır ve alkışlar arasında- salonu terk eder. Mark Marian'ı affeder ve birbirlerine sarılırlar, film biter.

Filmde evlilik karşıtlığı, metreslik yaşamını övme, kutsal bağ olmaksızın yaşanan cinsellik iması, taşra yaşamının yerilirken büyük şehir yaşamının övülmesi gibi temaların ön planda olduğunu savunan reformcuların bu argümanları pek de gerçekçi görünmemektedir. Zira film boyunca Mark'ın evlilik karşıtı söylemlerine sitemle yaklaşan her zaman Marian olmuştur. Ancak bu sitemleri erkek egemen otoriteyi asla sarsmamış, doğruluğuna da sorgulamamıştır. Evliliğin kutsallığı ve kadın-erkek birlikteliğinde kadını güvence altına alan bir kurum olduğu alttan alta izleyiciye sezdirilmiştir. *Possessed* hiçbir biçimde döneme hakim ahlak anlayışını sarsan bir film olmamış fakat buna rağmen sinema reformcuları tarafından yapım sürecinden gösterim aşamasına kadar her aşamada kınanmıştır.

Aynı yıl *Düşmüş Kadın Filmleri*'nin farklı bir olay örgüsü varyasyonunu perdeye aktaran diğer önem taşıyan film *Night Nurse* (William A. Wellman, 1931) olmuştur. Hemşire Lora Hart'ın (Barbara Stanwyck) yaşadığı hastane maceralarını ve sonrasında da bir çocuğun hayatını içki kaçakçısı sevimli Mortie'nin yardımıyla kurtarmasını ele alan filmde Lora ile Mortie arasındaki flört dışında ahlaki açıdan sakıncalı herhangi bir söylem bulunmazken iki hemşirenin (Lora ve arkadaşı Maloney) birlikte yaşadıkları odada sürekli soyunup giyinmesinin gösterilmesi muhafazakar grupların tepkisini çekmiştir. Thomas Doherty filmi değerlendirirken "hastane koridorlarında geçen ama gerçeği çok çarpıtan ve açık saçık bir film, hatta Pre-Code döneminin en alaycı filmlerinden biri" olarak tanımlamıştır (Doherty, 1999, 61).

Aynı yıl aynı yönetmen tarafından çekilen *Safe in Hell* (William A. Wellman, 1931) ise melodramatik yapısıyla kadın için umutsuz bir kader belirler. Öyküde ana karakter olan Gilda (Dorothy Mackaill) işlemediği bir cinayet nedeniyle Karayip Adalarına kaçmak zorunda kalır. Eski sevgilisi Carl tarafından götürüldüğü ada -suçluları ülkelerine iade etmediği için- kendisi gibi kaçaklar adına bir cennettir. Gilda ve Carl burada evlenirler ancak Carl'ın yokluğunda kendisine saldıran bir adamı öldüren kadın, adanın celladı Bruno'nun seks teklifini eşi Carl'a olan sadakatini koruyarak reddettiği için filmin finalinde, gün batarken, idam sehпасına doğru yol alır, film biter.

Bir sekreter iken fahişelik yapmak zorunda kalan Gilda'nın ibretlik hikayesi ahlaki açıdan oldukça acımasız bir söylem taşımaya rağmen içerikteki çıplaklık (Gilda'nın çıplak bacakları), fahişelik, cezadan kaçış ve izleyicide yarattığı sempati nedeniyle lanetlenir. Oysa son derece muhafazakar söyleme sahip olan film Büyük Buhran sonrası yaşanan ekonomik çöküşün bir metaforu gibidir. Sistemin asla sorgulanmadığı ve dolayısıyla eleştirilmediği filmde (ve benzer filmlerde) ahlaki sorumluluğun kurbanı olan Gilda olabilecek en ağır ceza ile cezalandırılır; dar ağacına yollanarak.

1931 yılının en kötü şöhretli filmi ise başrolünde Greta Garbo ile Clark Gable'ın oynadığı, MGM yapımı Susan Lenox: Her Fall and Rise (Robert Z. Leonard, 1931) adlı filmidir. Colin Shindler'e göre bu filmle birlikte MGM gibi burjuva saygınlığının kalesi olarak görülen bir yapım şirketi bile bu ahlaksızlık oyununa katılmaktan memnuniyet duymaktadır. Öyle ki, yazara göre, "Clark Gable ile birlikte rol aldığı filmde Garbo ekonomik baskıdan kurtulmak için cinsel ilgisini satan yıldız oyuncular arasına katılmıştır" (Schindler, 1996, 95). Bununla birlikte

izleyiciler filmi görmek için gişe önlerinde kuyruklar oluşturmuştur (Siegel ve Siegel, 2004, 167).

Filmde Garbo tüm gençliği boyunca babasının aşırı denetimi ve hatta tacizi altında yaşayan Helga'yı canlandırır. Helga bir gece evden kaçtığı anda ormanda mimar Rodney Spencer (Clark Gable) ile karşılaşır. Daha o anda Spencer'in genç kadını yaşadığı son derece tehlikeli ortamdan kurtaracak kişi olduğu anlaşılır. Rodney'nin birkaç günlüğüne şehre gitmesi gerekmektedir ama döndüğünde evlenmek üzere sözleşirler. Helga yalnız kaldığında babası ve babasının onu zorla evlendirmek istediği Jeb genç kadını bulur. Helga kaçmak zorunda kalır ve bir sirk kafilesine katılır. Burada sirk sahibi Burlingham genç kadını babasından, Jeb'den ve polisten koruma vaadiyle ona sahip olur. Yeniden birlikte olma hayaliyle tekrar bir araya geldiklerinde Rodney durumu anlar ve Helga'yı terk eder. Bunun üzerine Helga erkeklerle karşı kadınlığını kullanarak zenginlik basamaklarını tırmanmaya başlarken adını da Susan Lenox olarak değiştirir. Yaşlı ve zengin bir politikacının metresi olarak, oldukça görkemli bir çatı katı partisinde yine karşılaşan Helga/Susan ve Rodney bir kez daha kavga ederler ve tekrar ayrı düşerler. Ancak artık Susan metres hayatı yaşamamaya and içer, sevdiği adamın peşinden gider ancak onu bulamaz. Panama'ya giderek bir pavyonda dansçılık yapmaya başlar ve kendisine gelen tüm teklifleri reddeder. Ayrılık nedeniyle her şeyini kaybetmiş olan Rodney de bedbaht bir denizci olmuştur. Aralarındaki anlaşmazlığı erkekten af dileyen Susan ortadan kaldırır. Kadın cezasını çekmiş, çilesini doldurmuş ve erkeğin bağışlamasıyla birlikte mutluluğa, bir kocaya ve saygın bir yaşama hak kazanmıştır. Erkek ve kadın sarıllılar, film biter.

Filmin adının ifade ettiği düşüşler ve çıkışlar aslında o kadar da açık görünmemektedir. Çıkışın ve düşüşün referansı kimdir? Kadın erkeğin affını kazandığında mı çıkışı yakalamaktadır; yoksa hayatın tüm olumsuzluklarına rağmen ayakta kalmayı başarıp, kendi isteği ve arzusuyla erkekleri parmağında oynatmaya -diğer deyişle erkek için tehlike arz etmeye- başlayınca mı düşüşü yaşamaktadır? Helga için baba tacizinden kaçıp Jeb'in balçığına saplanmak mı çıkış olacaktır? Kendi ayakları üzerinde duran, erkeklerin dünyasında erkeklerin oyununu oynayan (zira erkeğin evlilik dışı flörtü/cinselliği göklere çıkarılmasa da, ayıplanan ve lanetlenen bir eylem olarak görülmez), erkek tarafından kurtarılmayı beklemek yerine kendisini kurtaran ve yepyeni bir kadın olarak doğan Susan'ın kaderi tümünden bir düşüş müdür? Muhafazakar değerleri son derece yücelten ve devlet otoritesinin yokluğunda ahlaki denetimi ele alan kiliseye ve ona bağlı mütedeyyin örgütlere göre tüm bu soruların yanıtı evet olmuştur. Dahası Yapım Yönetmeliği'nin iki yazarından biri olan Peder Lord'a göre asıl endişe uyandıran olgu "1931 yılındaki yapımlar değil, 1932 yılının çekim programıdır. ... vizyona girecek filmler bir 'yaşam felsefesini' dile getirir ... 'ahlakın, boşanmanın, özgür aşkın, doğmamış çocukların, evlilik dışı ilişkilerin, ikili [ilişki] standartlarının, din ve cinsellik arasındaki ilişkilerin ve evliliğin ve bunun kadınlar üzerindeki etkilerinin açıkça tartışıldığı senaryolar söz konusudur" (Lord'dan aktaran Black, 1994, 62).

1932 yılına gelindiğinde federal sansür yanlısı sinema reformcularının endişelerini, onların ahlaki standartlarına göre haklı çıkaran filmler arka arkaya gelmeye başlar. Başrolünde Clara Bow'un oynadığı Call Her Savage (John Dillon, 1932) adlı filmde Bow Teksas'ta varlıklı bir ailenin söz dinlemez, doğa aşığı, şımarık ve ele avuca sığmaz kızı Nasa Springer'ı canlandırır. Nasa yerleşik normlarla (kadın erkek ilişkisi gibi) ve babası Pete ile büyük sorunlar yaşayan, en iyi arkadaşı kendisiyle yaşıt Moonglow adında bir Kızılderili olan genç bir kadındır. Pete uslanması için kızını Chicago'da bir yatılı kız okuluna gönderir. Babası, mezuniyetten sonra yüksek sosyeteye 'dinamit' adıyla giren Nasa'yı kendi istediği bir erkekle nişanlamak ister ancak Nasa buna karşı çıkarak, babasının tüm uyarılarına rağmen zengin ve çapkın Lawrance (Larry) Crosby ile evlenir. Evliliklerinin ilk gününde Pete Nasa'yı artık görmeyeceğini, para istiyorsa avukatından istemesi gerektiğini söyler; hemen ardından Larry Nasa'yı aldatır. Nasa Larry'nin kendisine verdiği parayı sorumsuzca savurmaya başlar. Larry bir akıl hastalığına tutulduğunda Nasa beş parasız kalır ve iki ay sonra da erken doğumla bir çocuk sahibi olur. Ucuz otel odalarında kalmaya başlayan Nasa bebeği hastalandığında ilaç alacak parayı bulamaz ve içi el vermese de

bebeğini düşünerek fahişelik yapmak zorunda kalır. Fakat daha ilk ilişkisinde, ilaç alıp otele döndüğünde otelin yanmış olduğunu ve bebeğinin de dumandan boğularak öldüğünü öğrenir. Tam bu sırada Moonglow çıkagelir ve Nasa'ya büyük babasından 100.000\$ gibi yüksek meblağlı miras kaldığını söyler. Bir süre sonra Nasa yeniden cemiyet hayatına döner. Kendini içkiye ve yalnızlığa vurduğu sırada Teksas'tan gelen bir telgrafla annesinin yanına gider. Yaşlı kadın ölüm döşeğindedir ve Nasa'ya aslında babasının Pete olmadığını ve gerçek babasının güçlü bir Kızılderili şef olduğunu ima yoluyla itiraf eder ve ardından ölür. Ruth ile Moonglow ormana giderler, Ruth ona kendisinin de bir Kızılderili melezi olduğunu söyler, el ele tutuşurlar, film biter.

*Call Her Savage Düşmüş Kadın Filmleri'*nde işlerlikte olan kefarete olgusunu daha yoğun biçimde vurgulamasına rağmen muhafazakar kitlelerin tepkisini çekmiştir. En çok sevdiği iki insanı (evladını ve annesini) kaybederek cezalandırılan kadının bu durumu cezalandırma sürecini yeterli bulmayan ve anlatıdan kadın karakterin daha ağır bir ıstırap yaşamasını bekleyen kimseleri –bu özel örnekte– tatmin etmiş midir bilinmez ama yine de genel bir kefarete beklentisini açığa çıkarır. Örneğin sinema tarihçisi Thomas Doherty'e göre “son bobinde suçun cezası ödense de ... doğru yolu bulmuş günahkar karakterler ... artık daha bilgedirler ama illa ki üzgün olmalarına gerek yoktur” (Doherty, 1999, 103 ve 113). Görüleceği üzere Doherty ile aynı düşüncede olan kişiler için çekilen ceza yeterli değildir; kadın muhafazakar değerlerle çatışma içinde olan tercihlerinin sonucu olarak ıstırap çekmelidir.

Blonde Venus (Josef von Sternberg, 1932) filminde de, benzer şekilde ıstırap çek/tiril/en, kocasının hayatını kurtarmak adına tüm saygınlığını yitirmeyi göze alarak yine kocası tarafından evladı aracılığıyla cezalandırılan Helen Faraday (Marlene Dietrich) adlı karakterin hikayesi aktarılır. Almanya'da bir kabare şarkıcısı olan Helen Amerikalı Ned Faraday (Herbert Marshall) ile tanışır ve evlenerek Amerika'ya gelir. Helen sahnelere veda eder ve Johnny adını verdikleri bir çocukları olur. Bir kimyager olan Ned radyum zehirlenmesi nedeniyle hastalanır. Bu ölümcül zehrin tedavisi Almanya'dadır ve 1500 dolarlık yüksek bir ücret ödemesi gerekmektedir. Orta halli bir yaşam süren ailenin bu parayı bulabilmesinin tek yolu Helen'in sahnelere geri dönmesidir. Ned buna karşı çıksa da Helen'in haklı nedenleri vardır. Sarışın Venüs (*Blonde Venus*) takma adıyla ve soyadını da Jones'a çevirerek sahneye çıkan Helen'in güzelliği zengin ve güçlü bir politikacı olan Nick Townsend'i (Cary Grant) etkiler. Nick Helen'in içinde bulunduğu açmazı öğrendiğinde ona para verir ve Ned'in yurt dışına çıkmasını sağlar. Kocasının yokluğunda Helen Nick'in metresi olur. Nick'in parasıyla sağlanan tedavisi beklenenden erken sonuçlanan Ned sağlığına kavuşarak Amerika'ya döndüğünde bu ilişkiyi öğrenir. Johnny'yi Helen'den almak ister ancak kadın çocukla birlikte kaçır. Ned ve polis peşlerine düşer. Anne oğul bu kaçış sürecinde çok sefil olur (Helen'in fahişelik yapmak zorunda kaldığı ima yoluyla anlatılır) ve kadın çocuğunu gönüllü olarak babasına teslim eder. Ned çocuğu alırken Helen'e 1500 doları iade eder, bir daha asla çocuğunu göremeyeceğini söyler ve kadını tek başına bırakarak New York'a döner. Bunun üzerine Helen acınası bir hayat yaşamaya başlar, elindeki 1500 doları evsiz bir kadına verir ve daha iyi bir hayat kurmak için hırsla yola koyulur. Filmin son 15 dakikası içinde Helen erkekleri basamak olarak kullanarak çok tanınmış bir kabare yıldızı haline gelir, Townsend yine ortaya çıkar, Helen'i kocasına götürür, kocası Helen'i affeder, sarılırlar ve film biter.

Robert Sklar *Düşmüş Kadın Filmleri'*nde yinelenen bir tema olarak sahne ve yatak ilişkisini saptar; “Bu filmlerde çalışma hayatında kadının yerinin ya sahne ya da yatak olduğu ima edilir” (Sklar, 1975, 178). Gerçekten de domestik yaşamda yer almamayı seçen ya da buna mecbur bırakılan kadın (*Blonde Venus* örneğinde olduğu gibi) ayakta kalabilmek adına sahneye ve sahneyle dolaylımsız ilişkisi bulunan yatağa düşmelidir. Benzer anlatı stratejileri *Romance* (1930) ve *Susan Lenox* (1931) filmlerinde de görülür ancak özellikle *Blonde Venus*'te kadını sahneye ve yatağa düşüren motivasyonları derhal kavrayan izleyici Helen'i sahiplenir ve onun yanında yer alır. “Pek çok insan Helen'e söverek değil, onun duygularını paylaşarak sinemayı terk eder. Kötü yola düşüyse de bunun asil bir nedeni vardır” (Malone, 2011, 26).

Film içinde, Ned vasıtasıyla, bedeni satmakla ilgili ilginç bir diyalog da yaşanır. Filmin daha hemen başlarında Ned doktora gider ve ölümcül bir hastalığa yakalandığı için bedenini ('ölü ya da diri') doktora, tıbbi araştırmalar için satmak istediğini söyler; zira ölümü kesindir ve ailesini ayakta tutmak için paraya ihtiyacı vardır. Aslında Helen de bunu yapar; eşini hayatta tutmak adına sahnelere dönmüş, çocuğuna iyi bir anne olabilmek için bedenini satmıştır. Oysa Ned'in bu fedakarlığa yanıtı kadını aşağılamak, fedakarlığını görmezden gelmek ve en önemlisi de çocuğunu sonsuza dek ondan koparmak olmuştur. Bu bağlamda Haskell'in saptaması başka söze gerek bırakmaz: "[Yönetmen] Sternberg açıkça asıl 'kötü' ve akli fikri cinsellikte olan kişinin Dietrich değil Marshall olduğunu gösterir ... Sternberg [burada] cinsel edimi asla ahlaksız olarak görmez. Sefaletle sürüklenen epik yolculuğunda Dietrich'in ruhu erdemli kalmıştır ve asıl günahının bedelini ödemesi gereken Marshall olmuştur" (Molly Haskell, 1973, 111). Neticede film Hays bürosunun sansürüne uğramadan izleyiciyle buluştuysa da "[Temmuz 1934 tarihinde kurulacak olan] PCA'nın [Yapım Yönetmeliği İdaresi – Production Code Administration] başındaki isim olan Joseph Breen tarafından gösterimden kaldırılmıştır" (Malone, 2011, 26).

Hasta kocasının hayatını kurtarmak adına bedenini satarak metres olan kadın teması pek çok Pre-Code filmi gibi aynı yıl çekilen *Faithless*'in da (Harry Beaumont, 1932) konusunu oluşturur. Zengin ve şımarık bir kadın olan Carol çalışkan ve sorumluluk sahibi Bill'e evlenme teklif eder. Ancak Büyük Buhran ile birlikte Carol zenginliğini, Bill de işini kaybeder. Bill'in zengin olamayacağını anlayan Carol ondan ayrılır ve zengin bir adamın metresi olur. Tekrar karşılaştıklarında Bill genç kadının artık bir metres olduğunu anlar. Gururu kırılan Carol metresliği bırakır ve sokaklara düşer (bir zamanlar aşağıladığı çorba kuyruklarında görülür). Bill ve Carol tekrar bir araya gelirler ama bu sefer kadın daha olgundur. Evlenirler ve birlikte ayakta kalmaya çabalarlar fakat Bill bir kaza geçirir ve tedavisi için acil paraya ihtiyaç duyar. Carol kocasını kurtarmak için fahişeliğe başlar. Bill'in kardeşi onu kendisini satarken görür ve abisine haber verir. Bu sırada genç kadın fahişelik yaparken bir polis onu yakalar, nasihatler verir, kutsal haçı öptürür, ona bir iş bulur ve kadının para kazanmasını sağlar. Bill Carol'un neden fahişelik yapmak zorunda kaldığını anlar, onu affeder, kadın ağlarken adam ona sarılır, film biter.

Kadını cezalandıran, fahişeliğe zorlayan ve bir kez daha erkeğin onu bağışlamasıyla refaha erdiren bu filmde de kadının fedakarlığı ön plana çıkar. Bu anlamda Pre-Code dönemi sonrasında da kadının kendisini (kimi zaman iffetini, kimi zaman saygınlığını) kurban etmesini ele alan Haskell kadına atfedilmiş bu özveriyi altı başlık altında tanımlar: "1. kendisini evladı için; 2. çocuklarını onların iyiliği için; 3. saygın evliliğini aşık olduğu adam için; 4. aşık olduğu adamı o adam evli olduğu için; 5. kendi kariyerini aşık olduğu adam için; 6. aşık olduğu adam için kendi kariyerini feda eder." (Molly Haskell, 1973, 163)

Fedakarlık ne kadar büyük ve çekilen çile de ne kadar yoğun olursa izleyicinin ana kadın karakterin kurtuluşuna daha fazla onay vereceği varsayılır. Bununla birlikte kadının kurtuluşu için fedakarlık yeterli değildir; erkeğin izni ve bağışı da gerekmektedir. Bu iki temsil stratejisi onaylandıktan sonra kadının erdemi iade edilir. Ancak, çok nadir de olsa, bu stratejilerin aleyhine işleyen, izleyiciyi şaşkırtan anlatılar da mevcuttur. İffetsiz ana karakterini erkeğe mahkum etmeden, izleyici açısından eğlendirici ama erkek karakterlerin perspektifinden yıkıcı etkilere sahip, kadını erkeğin affına ve iznine bağlamayan bir film olan *Red Headed Woman* bu sıra dışı anlatıların başında gelir.

Red Headed Woman'ın (Jack Conway, 1932) MGM gibi muhafazakarlığıyla ünlü bir yapım şirketinden geliyor olması Büyük Buhran'ın sinema sektörü üzerindeki yıkıcı etkisinin ve yapımcılara neler yaptırabildiğinin güzel bir örneğidir. Filmde Jean Harlow, Lillian adlı ve zengin olabilmek için cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen bir kadını canlandırır. Büyük bir şirkette işe girmek için iş bulma memurunu baştan çıkarır, yükselmek için şefini baştan çıkarır. Şirketin sahibi Will'in damadı olan Bill'i baştan çıkarır, onu zarif eşi Irene'den ayrılmaya

zorlar, bekar kalan adamla evlenir ve sonra da Will'i ayartır. Lillian New York'a gider ve Will'in zengin arkadaşı Charlie'yle yakınlaşır ama bu arada şoförü Albert'le de birlikte olmaya başlar. Bill eşinin onu Charlie'nin şoförüyle aldattığını öğrenince boşanır ve Irene'e geri döner. Irene'nin babası Will Lillian'a yüklü bir çek yazarak onu ailesinden uzak tutar. İki yıl sonra Will ve Bill genç kadını Paris'te bir at yarışında görürler. Lillian'ın yanında yarış kazanan atın sahibi son derece yaşlı bir zengin adam vardır. İki erkek olayları uzaktan gülümseyerek izlerken yaşlı adam kazanan atı ve yarış kupasını Lillian'a hediye eder, arabalarına binerler ve uzaklaşırlar. Şoför koltuğunda Albert oturmaktadır.

Red Headed Woman Yapım Yönetmeliği'nin temsil ve ifade ettiği tüm değerlerin ve uyuşumların karşısında durur; çıplaklığı açıkça gösterir (bir sahnede Lillian soyunurken göğüs ucu görünür (4)), suç cezasız kalır ve ahlaka aykırı davranışın izleyicide duygudaşlık yaratmasına izin verilir. Film muhafazakar çevreler tarafından "Büyük Buhran'ın yıkıcı etkisi altında işsiz ve çaresiz kalan kadınlar arasında bir zengin olma yöntemi olarak algılanacağı korkusuyla" yoğun biçimde eleştirilir (Onat, 2012, 81). Özellikle Jean Harlow'un aşırı canlı, hareketli ve kendinden emin tarzı izleyiciyi büyüler. Öyle ki LaSalle şöyle yazar: "[Harlow'un canlandırdığı Lillian karakteri] durdurulamaz. Bir kadın senarist tarafından (Anita Loos) yazılan ve zehir gibi bir komedyen tarafından canlandırılan ve komedi biçimiyle sunulan erkeğin kabusu" (LaSalle, 2002, 130).

"Erkeklerin zihninde kadınlar ile ölüm ve kirlilik (impurity) arasındaki bağın kökenlerinden biri menstrüsyondan duyulan ilkel endişe olabilir; fakat kastrasyon korkusu ve kadının 'aldatıcılığına' ait şüphe belki de erkeklerin kadın üzerindeki daimi egemenliğinin bir bedeli olabilir" (Bade, 1979, 9). Bu korku ve şüpheyi baz alarak LaSalle'in kullandığı kabus tanımı doğru bir noktaya parmak basar. Kabusun kaynağı kadının bilerek ve isteyerek, diğer deyişle niyet ve kasıtlı, erkeğin zaafından faydalanarak onun yaşamını denetimi altına almasında yatar. Erkek egemen söylem klasik anlatı stratejileri vasıtasıyla erkeğin kısa süreli hatalar yapabileceğini fakat bu hataları ivedilikle gidereceğini veya kadının erkeği baştan çıkarmak üzere zorunlu motivasyonları olduğunu ama erkeğin bu olumsuz koşulları yok ederek kendisiyle birlikte kadını da düşmekten kurtaracağını anlatır. Fakat *Red Headed Woman* bu söylem stratejisinin dışına çıkar.

Janet Steiger bir kadını düşüren nedenleri sıralarken dört olgudan bahseder: baştan çıkma, fakirlik, aile ve niyet/kasit (intention) (Steiger, 2010, 41). İlk üç olgu, yukarıda da bahsedildiği gibi, erkeğin kadını kurtaracağı olumsuz koşulların tetikleyicisidir ama niyet olgusu kadını egemen sinema uyuşumlarınca kendisine atanan nesne konumunun üzerine taşır ve onu arzulayan özne olarak saptayarak eril otoriteyi tedirgin eder. İşte tam da bu noktada *Red Headed Woman* toplumsal kurgunun baskın değeriyle oynar – fail olarak erkeği yerinden eder. Bununla birlikte anlatının komedi niteliğinin kadının tehdit edici doğasını törpülediği de bir gerçektir. Filmde Bill dışındaki karakterler karikatür haline getirilmiştir; özellikle Charlie tam bir slapstick komedi figürüdür. Bill ise ayrı bir konuma sahiptir; o bir anlık gaffetle Lillian'a teslim olmuş, evlilik bağımlı yıkarak 'düşmüş erkek' haline gelmiş, nihayetinde ise dişil ayartmayı etkisiz hale getirerek eril iktidarı yeniden inşa etmiştir. Bu noktada Steiger'in saptaması hayli yerinde görünür: "Düşmüş kadın stereotipi kadın agresif ve kurban edici hale gelince potansiyel olarak tehdit edici olur (52) ... Agresif kadın söylemsel olarak erkeği sınar. 'Gerçek' erkeği tehdit etmediği sürece iddialı olabilir. Ölümcül kadın erkeğin iradesini test eder" (Steiger, 2010, 53). Pre-Code döneminin sözde ölümcül kadını karşısında filmlerdeki tüm ana erkek karakterler bu irade testinden başarıyla çıkmayı başarabilmiştir ama reformcular, 1932 yılında, özellikle *Blonde Venus* ve *Red Headed Woman* gibi filmlerde gördükleri kadın karakterlerden giderek daha fazla rahatsız olmaya başlamışlardır. Öyle ki *Red Headed Woman* 1934'te PCA tarafından yasaklandıktan sonra "bir daha asla sinemalarda gösterilmedi. 1988 yılında ise video pazarı için restore edilmiş versiyonu piyasaya sürüldü" (Malone, 2011, 26).

4- Aynı yıl çekilen ve bir Pre-Code filmi olan *Sign of the Cross*'ta da (Cecil B. DeMille, 1932) İmparatoriçe Poppaea'nın göğüs ucu ünlü süt banyosu sahnesinde izleyiciye gösterilir. DeMille için bu tarz banyo sahneleri olağan olsa da çıplaklığın o dönemde böylesine görünür hale gelmesi ünlü yönetmen için bile aşırı bir adımdır.

1933 senesinde önceki yıllarda görülen anlatılara ve olay örgülerine benzer filmler çekilmeye devam ettiyse de bardağı taşıran son iki damla *She Done Him Wrong* (Lowell Sherman, 1933) ve *Baby Face* (Alfred Green, 1933) ile gelir.

She Done Him Wrong Broadway’de yazdığı ve oynadığı -ve yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği- *Sex* adlı oyun nedeniyle, müstehcenlik suçundan on gün hapse mahkum edilen Mae West’in yine Broadway’de gösterilen *Diamond Lil* (1928) adlı oyunundan filme uyarlanmıştı. Filmin başrolünde West’in kendisi oynuyordu ve bu bile, sanatçının kötü şöhreti nedeniyle, muhafazakar baskı gruplarını ayağa kaldırmaya yetmişti. Mae West bu filmle Paramount yapım şirketine milyon dolarlar, sinema sektörüne de güçlü düşmanlar kazandırmıştı.

She Done Him Wrong filminde Mae West güzelliğiyle ve sahne performansı ile nam salmış, kendinden emin, güçlü ve sözünü sakınmayan batakhane kadını Lady Lou’yu canlandırır. Lou batakhane sahibisi Gus Jordan’ın göz bebeği ve metresidir. Yerinde duramayan ve adeta her hareketinden ve sözünden erotizm fişkıran Lou Gus için karlı bir yatırımdır ama adamın fuhuş ve yankesicilik işlerinde de parmağı vardır – Lou bunları bilmez. Batakhanenin hemen bitişiğindeki misyonerlik binasında görevli din adamı Cummings ile Lou arasında bir yakınlaşma başlar. Cummings aslında gizli görevde olan bir federal polistir ve Gus’ın yasadışı işleri hakkında bilgi toplamaktadır. Bu sırada Lou’nun eski dostu Chick kendisini Gus’la aldattığını öğrendiği Lou’yu öldürmek üzere hapisten kaçır. Batakhanede ise Gus’ın ortaklarından Rus Rita Lou’ya saldırır ve çıkan arbedede Lou onu kazayla öldürür ve koruması sayesinde cesetten kurtulur. Bu arada polis batakhaneye baskın düzenler ve Cummings gerçek kimliğini açıklar fakat üst kattaki odasında Chick Lou’ya saldırır. Cummings’in tam vaktinde yetişmesiyle Lou kurtulur ve kötü adamlar tutuklanırlar. Cummings Lou’yu da gözaltına alıp, emniyet binasına kendi arabasında götürürken kadının sol elini tutar, yüzük takar ve artık sadece onun tutuklusu olacağını söyler; adam kadına sarılır, öpüşürler, film biter.

Film öylesine başarılı olur ki “üç aydan kısa süre içinde 2 milyon \$ getirir ... her yerde gişe rekorları kırar ... Londra ve Paris’te izleyiciler salonlara akın eder ... West Garbo ve Dietrich’in elinde bulunan tüm gişe hasılatlarını yerle bir eder” (Black, 1994, 62). Mae West Büyük Buhran nedeniyle icralık olan Paramount için bir kurtarıcı haline gelir ama filmdeki cilveli Lou karakteri, imalı konuşmaları ve cezasız kalan cinayet Yapım Yönetmeliği ile taban tabana karşıtlık halindedir. “West’in etkisiz Will Hays’e karşı kazandığı zafer hakkındaki alaylar reformist yangını daha da körükledi ve sinema endüstrisinin kendi yapımlarını denetim altında tutamadığını savunan görüşü daha da meşrulaştırmış oldu” (Hamilton, 2006, 193).

Payne Fonu Araştırmaları ve Etkileri

Hamilton’ın andığı reformist yangın Payne Fonu Araştırmalarına ait sonuçların manipüle edilmesiyle giderek kontrolden çıkmıştır. Fon “1928 yılında yöneticiliğini bir papaz olan William Short’un yaptığı Motion Picture Research Council (MPRC) adlı kuruma 200.000 \$ vererek sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkilerini araştırmasını ister” (Onat, 2012, 89). 1929 yılında başlayan araştırmalar 1933 yılında yayınlanmaya başlanır.

Elde edilen bulgular her ne kadar reformistlerce çizilen kara tabloya katkıda bulunmuyor ve –Richard Maltby’nin tespitiyle, “mevcut olan değerleri ve düşünceleri güçlendiriyor [sa da]... Payne fonu araştırmaları 40 civarında dinsel kurumun ve eğitim kurumunun devlet sansürü lehine kararname çıkarmasına yol açar” (Maltby, 1995, 56).

Federal sansür Amerikan sinema endüstrisinin en korktuğu sansür türüdür. Her ne kadar sinema üzerine asla federal sansür getirilmemiş olsa da, sistemin oligopolik yapısı bundan her zaman çekinmiştir. Araştırmaların sonucunda “çocukların filmlere yetişkinlere nazaran daha duygusal yaklaştıkları ancak aşk sahnelerine verdikleri tepkilerin ergenlerden daha

duygusal olmadığı ortaya çıkmıştır” (Sklar, 1975, 178).

Ancak Henry James Forman bu görüşü paylaşmıyordu ve yapılan bilimsel araştırmadan farklı çıkarımlarda bulunarak McCall adlı dergide yayınlamak üzere bir yazı dizisi hazırladı(5). Dönemin –nispeten muhafazakar- kadın okuyucusuna hitap eden bu dizide “ailelere filmlerin çocukları fahişe ve suçlu haline getirdiği anlatılıyordu. İşte bu tam da reformcuların beklediği araştırmaydı” (Butters, 2007, 190).

Forman’ın 1935 yılında yayınlanan kitabından alıntıyla: “Pek çok genç suçlu ... suça itildiğini ve ... suç filmlerinin bu etkiyi yarattığını açıklamıştır. ... Bir grup genç ve ergen suçlu suçla tanışmalarını anlatmış ve suça bulaşmaları nedeniyle filmleri suçlamışlardır” (Forman, 1935, 279 ve 281). Forman’ın saptırmaları huzursuz bir azınlık olmaktan çıkıp öfkeli bir gürüha dönüşen muhafazakar tepkileri hem besliyor hem de onlardan besleniyordu.

1933 yılında Kilise de *Yapım Yönetmeliği*’nin yaptırım gücü olmaksızın endüstrinin bir aldatmacasından başka bir şey olmayacağını farkına varmış, tepkilerini güçlendirmiş ve cemaatleri filmlere karşı birleşmeye çağırmıştır. “1933 yılının yaz aylarında Hollywood yapımcıları bazı filmlere karşı piskoposlar tarafından düzenlenecek bir Katolik eyleme dair planlardan haberdar edildiler” (Moley, 1945, 80). Yönetmeliğin yazarlarından Peder Lord’un tepkisi müteaddiyin kesimin hoşnutsuzluğunu gözler önüne serer: “Artık olay sadece birkaç sahnenin kötü olması, arada sırada ‘lanet’ ya da ‘kahretsin’ sözcüklerinin kullanılması ya da bir iki kadının yarı çıplak dolaşması değildir. ... asıl olan kötülüğün bütünsel felsefesidir. ... tüm bunlar çocukların merakını çecek ve suçlulara örnek olacaktır” (Doherty, 2007, 56).

Kilisenin, muhafazakar baskı gruplarının ve sansür yanlısı reformcuların desteği ve bir araya gelmesiyle 1933 yılında Katolik İffet Lejyonu (Catholic Legion of Decency) oluşmaya başlar. Zaman içinde Katolik cemaatler dışında da destek görmeye başlayınca isimlerini Ulusal İffet Lejyonu (National Legion of Decency) olarak değiştirirler. Amaçları egemen muhafazakar değerlere uygun bulmadıkları filmleri lanetlemek, kendi kanaat önderleri tarafından belirlenen ahlaksız filmleri gösteren sinema salonlarını boykot etmek ve neticesinde de -zaten Büyük Buhran’ın etkisi altında ezilen- film yapım şirketlerini etkisiz hale getirip film içeriklerini denetim altına alabilmektir.

Lejyon büyük kitlelerin desteğini alarak çok kısa süre içinde büyür. Hatta sinema tarihçisi Sklar lejyonun kurulmasından bir hafta sonra üye sayısının 11 milyon kişiye ulaştığını ifade eder (Sklar, 1975, 173). Kaldı ki İffet Lejyonunun bir ferdi olmak için çok fazla bir çaba göstermeye de gerek yoktur zira lejyon üyeleri ve rahipler sinema salonlarının önünde bekleyen izleyicilerle konuşuyor, üye olmak isteyenlere lejyon andını(6) imzalatıyorlardı.

Tam da böylesine gergin bir ortamda, Aralık 1933 tarihinde, tüm Pre-Code döneminin en kötü şöhretli filmlerinden olan Baby Face vizyona girer. Başrolünde Barbara Stanwyck’in Lily adlı karakteri canlandığı film olay örgüsü bağlamında Red Headed Woman’a çok benzese de, komediden çok drama yakın tonuyla daha gerçekçi bir anlatıma sahiptir. 14 yaşından beri babası tarafından erkeklere pazarlanan Lily yine babasına ait viran meyhanede içki servisi yapmaktadır. Bir akşam genç kadın isyan eder, babasıyla büyük bir tartışma yaşanır ancak aynı anda meyhanenin deposunda yangın çıkar ve büyük bir patlamayla Lily’nin babası ölür. Lily, cenazeden sonra, felsefe okuyan ve ona diğer erkekler gibi yaklaşmayan, yaşını başını almış ayakkabıcı Cragg ile konuşur. Cragg ona Nietzsche’den alıntılar yaparak hayatta erkekleri kullanarak yükselebileceğini, bu gücün içinde var olduğunu anlatır. Lily bu öğüdü

5- Bu yazı dizisi Forman tarafından genişletilerek 1935 yılında *Our Movie Made Children* adında bir kitaba dönüşecek ve bu kitap da pek çok baskı yaparak çok satanlar listesinin zirvesine oturacaktır.

6- Lejyon andı yarım sayfalık bir metindi ve şu sözlerle sona eriyordu: “İffeti ve Hristiyan ahlakını rencide etmeyen filmler dışındaki tüm filmlerden uzak duracağıma ve ayrıca İffet Lejyonuna olabildiğince çok üye kazandıracağıma ant içerim” (Leff ve simmons, 2001, 49).

dinler ve erkekleri kullanarak sınıf atlamaya başlar. Çalışmaya başladığı bankanın genel müdürü Stevens'ı aynı şirketin patronunun kızı olan nişanlısından ayırır. Diğer yandan her iki adamla da görüşmektedir. Stevens bunu öğrenince müstakbel kayınpederini öldürür, kendisi de intihar eder. Bunun üzere banka, yeni genel müdür Tronholm'un isteği üzerine Lily'i Paris bürosuna gönderir. Lily burada oldukça sakin bir hayat sürmeye başlar. Bir yıl sonra Tronholm Paris'e gelince romantik bir birliktelik yaşamaya başlarlar ve ardından evlenirler. Ancak bankanın yönetim kurulu bu evlilikten mutlu olmaz ve Tronholm hakkında soruşturma açılır. Tronholm'un bir milyon dolar bulması gereklidir ve Lily'nin mücevherlerini düşünerek ondan yardım ister. Lily reddeder ve adamı yüz üstü bırakır fakat vicdan azabına dayanamaz ve elinde mücevher çantalarıyla Tronholm'e geridöner ancak adamelinde bir silahla, hareketsiz halde yerde yatmaktadır. Ona sarılır ve onun için her şeyi yapacağını söyler. Ambulans gelir, Tronholm kurtulmuştur ve Lily de tüm hayatı boyunca biriktirdiği mücevherleri Tronholm'e verir. El ele tutuşurlar, Lily gerçek aşkı kutsal evlilik bağıyla bulmuş biçimde tüm maddi zenginliğinden vaz geçer (mücevherlere bakarak, "artık bunların hiçbir önemi yok" der), film biter.

Görüleceği üzere *Red Headed Woman* filminin olay örgüsü neredeyse değiştirilmeden *Baby Face*'e taşınmıştır; kadının cinsel gücünü kullanarak ekonomik açıdan sınıf atlaması, kadın-kayınpeder-damat arasında üçlü aşk ilişkisi ve belki de en önemlisi aklı başında ve vicdanlı erkeğin kefareti ödeyerek büyük bir beladan kurtulması. Bu iki film karşılaştırılınca *Baby Face*'in ana kadın karakterini cezalandırarak (kadının istemediği halde Paris'e gönderilmesi ve tüm hayatını üzerine kurduğu mücevherlerini kaybetmesi) ona hidayeti bahşetmesi Pre-Code döneminin muhafazakar değerlerini yeniden meşrulaştırmaktadır – her ne kadar reformcular tersini iddia etse de.

Molly Haskell'in yukarıda gösterilen 6 maddelik kadın fedakarlığı tablosuna Walsh da katkıda bulunduğu *Baby Face*'in olay örgüsünde görülen tarzda bir fedakarlığı da tanımlar: "gerçek aşk için zenginlikten ve statüden vazgeçmek" (Walsh, 1986, 25). Lily'nin bu fedakarlığı muhafazakar kitleler tarafından kafi görülmemiş, filmin finalinde yaşanan kefaret ödeme süreci yeterli bulunmamıştır. Oysa fedakarlık yoluyla kadını kefaret ödemeye mahkum eden anlatı da muhafazakar anlayışa hizmet etmektedir. Aslında sert dramatik yapısı, acımasızlığı ve aşırı didaktik yapısıyla tüm Pre-Code filmleri arasında en muhafazakar olanı *Baby Face* gibi görünmektedir. 'Düşmüş erkeği', diğer deyişle iffet sınırının dışına çıkan erkeği, tıpkı 'düşmüş kadın' gibi cezalandıran ve hatta öldürerek anlatı dışına iten bir filmin yapısı dindar kitlelerce sevilerek kullanılan ibret verici öykü tanımına uymaktadır. Film "popüler basında geniş oranda eleştirilmiştir ve [*Yapım Yönetmeliği*]nin yazarlarından biri olan] Martin Quigley tarafından Katolik İffet Lejyonunun değerlerine ters düşen filmler arasında listelenmişti" (Jacobs, 1997, 69).

1933 yılının Aralık ayında izleyici ile buluşan *Baby Face*'in ardından 1934 yılı kilise, muhafazakar baskı grupları ve en önemlisi İffet Lejyonu karşısında sinema endüstrisi için tam bir yenilgi yılı olmuştur. Yapım şirketlerinin Hays'in yeni planına boyun eğmekten başka çareleri kalmamıştır: PCA'nın (Production Code Administration – Yapım Yönetmeliği İdaresi) kurulması ve yönetmeliğin tavizsiz bir şekilde uygulanabilmesi için ciddi bir yaptırım gücünün kabulü.

Pre-Code Döneminin Sonu

1934 yılının 1 Temmuz günü kurulan Yapım Yönetmeliği İdaresi Amerikan sinemasında bir devrin kapanmasına işaret eder. Bu tarihten sonraki filmlerde kadınlar çok uzun bir süre boyunca kocalarına bağlı eşler, evlatlarına bağlı anneler, evlilik dışı cinsellikten uzak (zararsız flörtler dışında) sevgililer olarak resmedildiler. Bu değişimin kökeninde PCA'nın başına Hays tarafından atanan aşırı dindar, koyu Katolik, İffet Lejyonu'na sinema sektörüne olduğundan daha yakın, tavizsiz, ikna kabiliyeti yüksek ve katı karakterli Joseph I. Breen vardı. 1965 yılındaki ölümünün ardından *Variety* dergisi şöyle bir başlık atmıştır: "[Joseph Breen] Amerikan sinemasının ahlaki itibarını herkesten daha fazla şekillendirmiştir" (Pryor, 1965, 2).

Artık neredeyse tamamen işlevsizleşen SRC'nin yerine kurulan PCA'nın yönetim ofisi, diğer deyişle Breen Bürosu New York'a taşınır; böylece Hollywood'daki stüdyo yöneticilerinin baskısından ve etkisinden uzakta, dokunulmaz bir konumda filmler ele alınabilecek, Yapım Yönetmeliği harfiyen işlerlik kazanabilecek ve temyizi mümkün olmayacak biçimde en sert kararlar alınacaktır. Öyle ki çok kısa bir süre içinde, önceki sayfalarda ele aldığımız pek çok film bir daha sinema salonlarına dönmek üzere gösterimden kaldırılır (örneğin *Baby Face*, *She Done Him Wrong*, *Red-Headed Woman*, vb.). "1934 Temmuz'undan itibaren Hollywood filmleri ahlaki meseleleri ele alırken tamamen muhafazakar bir bakış açısı benimsedi: boşanma bir günahı, evlilik dışı cinsellik cezalandırıldı, 'modern yaşam' olumsuz anlamda yansıtıldı ve erdem ödüllendirildi" (Black, 1994, 192). Hollywood'da her zaman yadırganan mesaj kaygılı ideolojik filmler, hele toplumsal eleştiri getiriyorlarsa, tamamıyla ortadan kayboldular ya da PCA'dan nispeten etkilenmeyen bağımsız yapım şirketlerinin ürünleri olarak pazarın uzağında kaldılar. Yapım Yönetmeliği de bağımsızları değil büyük yapım şirketlerini bağlıyordu: yönetmeliğin kurallarına uymayan bu şirketlere 25.000 dolar gibi oldukça yüksek bir ceza kesiliyor ve daha da önemlisi gerekli koşulları sağlayamayan filmler MPPDA'ya bağlı şirketlerin sinema salonlarında gösterime çıkamıyorlar ve gişe hasılatından da mahrum kalıyorlardı.

Böylece, 1934 yılı itibariyle hem Büyük Buhran hem de Ulusal İffet Lejyonunun katlanarak büyüyen boykotları nedeniyle mali açmaza giren Amerikan sinema endüstrisi kendisini bu açmazın anahtarı olan *Yapım Yönetmeliği*'ne ve kilise ile yapılacak ateşkese adanmıştı. PCA ile uzlaşmanın yolu apaçık ortadaydı: "Breen'in onayını alabilmek için filmin ahlaki içeriği açık, iyi ahlaki güçlendirici ve tercihen Katolik olması gereklidir" (Doherty, 1999, 10). Pre-Code döneminin sonunda halihazırda erkek egemen dile sahip olan Hollywood anlatı kalıpları kadını eve, eşe ve evlada hapsederek onun benliğini yok sayan mizojinist bir evreye geçmiştir. Kadını kendi cinselliğine sahip bir birey olarak görmek yerine onun cinselliğini ve bedenini bir satış aracı ve baştan çıkan erkeğe karşı bir ıslah vesilesi olarak gören *Düşmüş Kadın Filmleri*'ni sinema endüstrisine karşı bir koz olarak kullanan kilise de 1920'lerden beri sürdürdüğü savaşı kazanmış ve Hollywood'u dize getirmeyi başarmıştır.

Sonuç

LaSalle "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" (LaSalle, 2000, 8) dediğinde, bu saptamaya katılmamak mümkün değildir. Bununla birlikte PCA'dan önce filmlerde kadının eril himaye ve onay olmaksızın erdemli bir yaşam sürmesi, özgür olması, cinsel yönden aktif ve bağımsız tercihler yapabilmesi tartışmaya açık iddialardır. Bu nedenle Pre-Code dönemini beyaz perdedeki kadının özgürlüğü tattığı sıra dışı bir tarihsel an olarak gören bakış da, ahlaksızlığın ayyuka çıktığı bir dekadans olarak yorumlayan anlayış da yeniden incelenmeye ve eleştirilmeye değerdir.

Düşmüş Kadın Filmleri kadını merkeze alan ama kadın kadar, hatta kimi durumlarda kadından daha da çok, erkeğe de hitap eden ve temel çözüm mekanizması olarak cezalandırma ve ödül (af) ekonomisini kullanan bir film döngüsüdür. Makalede dört yıllık süreç içinde en kötü şöhretli filmleri ele alındığında bile anlatılarda akli başında ve merkezi erkek karakter olarak sayılacak hiçbir erkeğin zarar görmediği anlaşılmaktadır. Buna karşın, filmin ahlaki öğüdünü taşımak üzere cezalandırılan tali erkek karakterler de yok değildir. Steiger olay örgüsünde cezalandırılan bu erkeği "aptal erkek [foolish and stupid]" (Steiger, 2010, 46) olarak tanımlar; bile isteye ve sonuçlarını göze alarak kadının onu baştan çıkarmasına izin veren – ve çoğu zaman bir komedi unsuru olan- erkek. *Düşmüş Kadın Filmleri* işte bu basmakalıp manevra ile erkeğin denetimini de sınamaya açarak onu gülünç ve iktidarsız bir konuma iter; tuzağa düşen erkek için bu tarz anlatılar artık *Düşmüş Erkek Filmleri* haline gelirler.

Kadının ve kadın dolayısıyla erkeğin ıslahını ele alan bu tarz anlatılarda etik öğüdün aktarılması ve hikayenin izleyici için bir kıssaya dönüşmesi adına karakterlerin önce ahlaki normla çelişmesi zaten dramının gerekliliklerindedir. Özellikle anaakım sinemanın Eski Ahit kaynaklı ceza mekanizması işte tam da bu çelişkinin çözüm noktasında devreye girer; kimi zaman kadın karakter darağacına yürür gün batımında (*Safe in Hell*) kimi zaman erkek karakterler arzularının bedelini ölümle öderler (*Baby Face*). Ayrıca bu filmlerde kadın karakter güya haddini aşarak erkeğin iktidar ve ekonomik alanına kısa süreli müdahale ettiği anda, müdahalenin niteliğiyle orantılı olarak, dengeleyici bir travma ile yüzleşmektedir; bu durumda da erkeğin hakim olduğu egemen koda meydan okunamadığı görülür.

Eğer izleyici Stanwyck, West, Dietrich ve Garbo gibi dönemin yıldız oyuncularının büyüüne kapılmazsa aslında *Düşmüş Kadın Filmleri*'nin ahlaki normları zorlayan, Büyük Buhran dönemindeki toplumsal sorunları sulandırmadan eleştiren veya kadına başarının yolunu açarken özgür olma hakkı veren bir anlatı modeli olmadığını görecektir. Aksine bu filmler açıkça cezalandırıcıdır; bu filmlerde günahın örtük ya da belirsiz biçimde telafi edilmesi söz konusu bile olamaz. Ceza, dengeleyici karşılık ve kefaret açık biçimde görünürdür ve izleyici adaletin (tercihen ilahi adaletin) yerini bulduğundan emin olur. Filmler iyi ahlakın ödüllendirilmesinden çok, kötü ahlakın mutlak cezalandırılmasını anlatır. Tüm bu nedenlerden ötürü, kilisenin ya da muhafazakar baskı gruplarının iddialarının aksine *Düşmüş Kadın Filmleri* ahlaksızlık öyküleri değil, dişil irade ve fedakarlığın cezalandırıldığı, kadının yerinin (ve haddinin) bildirildiği ibret anlatılarıdır ve bu zemin üzerinde eleştirilmelidir.

Kaynakça

Bade, P. (1979). *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. New York: Mayflower Books.

Balio, T. (1995). *Grand Design – Hollywood as a Modern Enterprise, 1930-1939*. Los Angeles: University of California Press.

Black, G. D. (1996). *Hollywood Censored – Morality Codes, Catholics, and the Movies*. New York: Cambridge University Press.

Butters, G. R. (2007). *Banned in Kansas: Motion Picture Censorship*. Missouri: University of Missouri Press.

Doherty, T. (1999). *Pre-code Hollywood : Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930 –1934*. New York: Columbia University Press.

Doherty, T. (2007). *Hollywood's Censor – Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York: Columbia University Press.

Forman, H. J. (1935). *Our Movie Made Children* (8. Baskı). New York: Macmillan Company.

Hamilton, M. (2006), *Goodness Had Nothing to Do with It*. F. G. Couvares (Ed.), *Movie Censorship and American Culture (187-211)*. Boston: University of Massachusetts Press.

Haskell, M. (1973). *From Reverence to Rape*. Chicago: University of Chicago Press.

Jacobs, L. (1997). *The Wages of Sin*. Berkeley: University of California Press.

Jowett, G. (1976). *Film, the Democratic Art*. Londra: Focal Press.

- Knight, A. (1957). *The Liveliest Art*. New York: The New American Library.
- LaSalle, M. (2000). *Complicated Women – Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. New York: Thomas Dunne Books.
- LaSalle, M. (2002). *Dangerous Man – Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man*. New York: Thomas Dunne Books.
- Leff , L. J., Simmons, J. L. (2001) *The Dame in the Kimono*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Malone, A. (2011). *Censoring Hollywood: Sex and Violence in film and on the Cutting Room Floor*. Jefferson: Mcfarland.
- Maltby, R. (1995). *The Production Code and The Hays Office*. T. Balio (Ed) *Grand Design – Hollywood As A Modern Business Enterprise, 1930-1939* (s. 37-73). Los Angeles: University of California Press.
- Moley, R. (1945). *The Hays Office*. New York: The Cornwall Press.
- Onat, E. S. (2012). *Amerikan Film Sansür Yasası Olarak Yapım Yönetmeliği'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Güzel Sanatlar Enstitüsü (DEÜ), İzmir.
- Onat, E. S. (2019). *Hays Yasaları (Yapım Yönetmeliği) – Kilise-Hollywood Savaşı ve Amerikan Sansür Yönetmeliği, SineMasal “Zihniyet”*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Pryor, T. M. (Aralık, 1965). *Joe Breen, Sire of Code Ratings Dies*, *Variety*, 2.
- Robinson, D. (1968). *Hollywood in the Twenties*. İngiltere: Page & Thomas Ltd.
- Shindler, C. (2005). *Hollywood in Crisis*. New York: Routledge.
- Siegel, S. ve Siegel, B. (2004). *The Encyclopedia of Hollywood* (2. Baskı). New York: Facts on File.
- Sklar, R. (1975). *Movie Made America*. New York: Vintage Books.
- Staiger, J. (2010). *Les Belles Dames sans Merci, Femmes Fatales, Vampires, Vamps, and Gold Diggers: The Transformation and Narrative Value of Aggressive Fallen Women*. V. Callahan (Ed). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History* (s. 32-57). Detroit: Wayne State University Press.
- Quigley, M. (1937). *Decency in Motion Pictures*. New York: The Macmillian Publishers.
- Walsh, A. (1986). *Women's Films and Female Experience*, New York: Praeger.
- Walsh, F. (1996). *Sin and Censorship*. Yale University Press.