

KARA FİLMİN EVCİMEN KADINI: FEMME VITALE

Emrah Suat ONAT

Dr. Öğretim Üyesi / Asist. Prof. Dr.

Dokuz Eylül Üniversitesi / Dokuz Eylül University

Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts

Film Tasarımı ve Yönetmenliği / Film Design and Directing

emrahsuatonat@gmail.com Orcid: 0000-0001-9357-0739

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321608>

Özet

Film türleri ideolojik işleve sahiptir; izleyici beklentisini oluşturur, bu beklentileri yineler ve bu yineler neticesinde varyasyonel biçimde evrilirler. İzleyici ile olan organik bağları vasıtasıyla da ideolojik işlevlere sahip olurlar. Suç filmleri türünün bir alt dalı olan gangster filmleri, önce pişman olmuş gangster anti-kahraman filmlerine ve 1940'ların başından itibaren de -savaşın etkisiyle- 'suçu cezasız bırakmayan' kara film'lere (film noir) dönüşür.

Erkek kahramanı merkeze alan, erkeğin özne konumunu kaybettiği (muhafazakar söylemle 'kadına kaptırdığı') ve Amerikan orta sınıf değerlerinin yüceltildiği anlatılar olan kara film'lerle birlikte popüler olan bir diğer kavram ise erkek kahramanın önce baştan, sonra da yoldan çıkmasına neden olarak onu yok eden femme fatale (ölümcül kadın) karakterlerdir. Femme fatale karakterler savaş dönemi ve sonrasında Amerikan erkeğinin kadına karşı beslediği korkuyu ve düşmanlığı yansıtır. Her kara film örneğinde yer alması da türe ait en önemli yapımlarda anlatıyı belirleyen bir unsur olan bu kadın tiplmesi fiziksel açıdan güzel ve çekicidir, cinsel açıdan güçlü ve aktiftir ve zihinsel açıdan kıvrak ve zekidir.

Erkeğe atfedilen bu niteliklerin kadında toplanması onu özne konumuna yükseltir. Erkeğin -savaş nedeniyle- yokluğunda toplumu ve kültürü yönlendiren kadın, savaşın ardından erkeğin işini ve sosyal konumunu ondan 'çalan' bir rakibe dönüşmüştür. Bu nedenle ev-aile-çocuk-annelik gibi kadını kültürel anlamda yücelten değerler, dönemin Amerikan toplumsal yaşamında, şişirilmiştir. Bağımsızlığı konusunda ısrarcı olan kadın 'ahlaksızlıkla', 'açgözlülükle' ve 'vicdansızlıkla' yaftalanmıştır. Kara film yapımlarındaki temsillerinde de ölümcül kadın erkeğin mahvına neden olan habis, baştan çıkarıcı ve doyumsuz tiplmedir.

Cezalandırma mekanizmalarıyla kara film'ler ahlaki açıdan muhafazakar Amerikan orta sınıf değerlerini yüceltirken, bu değerlerin dışına taşan karakterleri yok eder. Özenli ve bilinçli şekilde kötü ruhlu olarak tasvir edilen femme fatale karakterlerin karşısında, onların ihtişamından, cazibesinden, zekasından ve -nihayetinde- iktidarından uzak femme vitale (yaşam veren kadın) karakterler yer alır.

Bu kadın tipi, dönemin ünlü sansür yasaları uyarınca ahlaki olanı izleyiciye doğrudan ama gösterişsiz biçimde ve fısıldayarak ileten yan tiplmelerdir. Bu koyu karşıtlıkla femme fatale'in sinsiliğini parlatırken, ahlaki olanı ana erkek karaktere -ve dolayısıyla izleyiciye- anımsatırlar.

Bu çalışmanın amacı yeni bir tipleme stereotipi olarak femme vitale kavramını tartışmaya açmak, varlık bulduğu filmler içindeki ideolojik işlevini incelemek ve o lası bir modele/şablona imkan verip vermediğini analiz ederek, kavramı sınamaktır.

Anahtar Kelimeler: Hollywood, Kara Film, Femme Fatale, Kötü Kadın, Femme Vitale, İyi Kız

HOME-LOVING WOMAN OF FILM NOIR: FEMME VITALE

Abstract

Film genres have an ideological function; They create audience expectations, repeat these expectations, and evolve variationally as a result of these repetitions. They also have ideological functions through their organic bonds with the audience. Gangster movies, which are a sub-branch of crime movies, first turn into repentant gangster anti-hero movies, and from the beginning of the 1940s -with the effect of the war-, into “films noir” that do not leave crime unpunished.

Another concept which is popular with Films Noir (narratives that center the male protagonist, where the man loses his subject position (as the conservative rhetoric puts it; ‘stolen by woman’ and where American middle-class values are glorified) is femme fatale (deadly woman), who destroys the male protagonist by causing him to go astray. Femme fatale characters reflect the fear and hostility of American men towards women during and after the war. Although not included in every film noir production, this female character -who determines the narrative in the most important productions of the genre- is physically beautiful and attractive, sexually strong and active, and mentally agile and intelligent.

The collection of these qualities attributed to the man in the woman elevates her to the position of subject. The woman, who directed society and culture in the absence of the man -due to the war-, turned into a rival who ‘stole’ the man’s job and social position from him after the war. For this reason, values such as home-family-children-motherhood, which glorify women culturally, were inflated in the American social life of the period. Women who insisted on their independence were labelled as ‘immoral’, ‘greedy’ and ‘unscrupulous’. In the representations of film noir productions, the fatal woman is the malignant, seductive and insatiable type that causes the ruin of the man.

Through their mechanisms of punishment, film noir glorifies morally conservative American middle-class values while destroying characters who transgress these values. Femme fatale characters, who are carefully and deliberately portrayed as malevolent, are opposed by femme vitale (life-giving woman) characters who are far removed from their glamor; charm, intelligence and - ultimately - power. In accordance with the famous censorship laws of the period, these female characters are sub-types who convey the moral to the audience in a direct but unpretentious manner and by whispering. With this dark contrast, they polish the femme fatale’s insidiousness while reminding the main male character - and therefore the audience - of the moral.

The aim of this study is to open the concept of femme vitale (as a new stereotype) to discussion, to examine its ideological function in the films noir, and to test the concept by analysing whether it allows for a possible model/pattern.

Key Words: Hollywood, Film Noir, Femme Fatale, Deadly Woman, Femme Vitale, Good Girl

GİRİŞ

Bu çalışma 1940'larla birlikte Hollywood'da ardı ardına çekilen filmlerle popüler hale gelen, kendine has görsel bir stile, tekinsiz bir anlatı yapısına, mizojinik bir olay örgüsüne ve sinema tarihinin o güne dek görüldüğü en ölümcül kadın (*femme fatale*) karakterlerine sahip *film noir* (*kara film*) film türü içerisinde çoğu zaman gözlerden kaçan, öyküyü domine etmeyen, muhafazakar karakterde konumlanan belirli bir kadın karakter temsili üzerine odaklanmaktadır; *femme vitale* (hayat veren kadın)*.

Kara film'in ana erkek karakterlerinin çevresinde, anlatının belirli çatışma noktalarında ortaya çıkan, özellikle ölümcül kadın *femme fatale* ile olan karşıtlığı ile kendisini gösteren, muhafazakar ahlaki düsturu erkek karakterlere (ve izleyiciye) hatırlatan ve anlatının finaliyle birlikte, öykünün tek kazananı olarak ayakta kalan bu *femme vitale* karakter, *kara film*'lerin popüler olduğu dönemde etkin biçimde işleyen ve *Yapım Yönetmenliği* olarak adlandırılan sansür yönetmeliğinin esasını teşkil eden 'suç cezasız kalmaz' prensibini en dolaysız biçimde izleyiciye aktarmaktadır.

Bu amaçla çalışma, *kara film*'i doğuran ve *kara film*'in içinde olduğu toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulları ele alacak, türsel tartışmalar içerisinde bu film grubunun toplumsal işlevini açıklamaya çalışacaktır. II. Dünya Savaşı ve sonrası süreçte gelişen anti-feminist toplumsal reaksiyonların gölgesinde şekillenen bu film türünün erkek ve kadın karakterlere yaklaşımı hem tür içi örneklerle hem de diğer film türleriyle karşılaştırılmalı olarak incelenecektir. Bu vesile ile türün erkek egemen orta sınıf muhafazakar değerleri meşurlaştırdığı ifade edilmeye çalışılacaktır.

Kara film'lerin türsel olarak görsel kodları ayrıca işaretlenerek bu filmlerin gerçekçi görünümünün izleyiciye yönelik olarak nasıl ideolojik manipülasyona uğratıldığı gösterilecek ve tür içindeki cezalandırma mekanizmaları, özellikle *femme fatale* (ölümcül kadın) karakterler üzerinden açıklanacaktır. Bu amaçla çalışmanın final bölümünde *Double Indemnity*, *Out of the Past*, *They Live by Night* ve *On Dangerous Ground* gibi farklı kutuplarda duran *kara film* örnekleri *femme Vitale* kavramı üzerinden incelenecek ve böylece yıkıcı, sarsıcı, eleştirel söylemler olarak -yanlış biçimde- tanımlanan *kara film*'lerin esasen toplumsal eleştirinin ve memnuniyetsizliğin, orta sınıf değerlerine sırt dönmeyen, erkek egemen değerleri sorgulamanın, erkeğe bağımlı olmayan güçlü bir kadın imajını desteklemenin eleştirisi olduğu ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Bu bağlamda *kara film*'lerde özellikle öne çıkan ve türle birlikte bir isim kazanan *femme fatale* yanında görmezden gelinen, varlığı dikkat çekmeyen ancak türün pek çok örneğinde muhafazakar ahlak anlayışını temsil eden ve tekrarlanan bir motif olarak izleyicinin karşısına çıkan ve bu çalışma içerisinde *femme vitale* (hayat veren kadın/iyi kız/evcimen kadın) olarak adlandırılan belirli bir kadın karakter tipi, gerek ölümcül kadın ile olan çatışması, gerek ana erkek karakter (kurban karakter) ile olan ilişkisi içinde türün farklı eserleri üzerinden tartışılacaktır. Söylemsel düzeyde işleyen bir tebliğci olarak işlev gören bu karakterin izleyiciye ilettiği ahlaki değerler değil ama bu değerlerin aksettirilme yöntemi üzerine odaklanılacaktır.

Yöntem: Bu çalışmada içinde ele alınan filmler ideolojik olarak yapılandırılmış yan anlamlı görsel metinler olarak değerlendirilecek, bu metinleri oluşturan karakterler ise (özellikle filmde -diğer kadın karakterlere kıyasla- daha uzun ekran süresine sahip ve derinlikli bir kişilik oluşturan kadın karakterler), anlatının ideolojik konumunu ve söylemini dile getiren araçlar olarak ele alınacaktır. Bu anlamda, metinsel ve görsel söylem analizi ile ideolojik eleştiri yöntemine başvurulacağı ifade edilmelidir.

Kara Film ve Toplumsal İşlevi

1941 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin II. Dünya Savaşı'na girmesine yol açan Pearl Harbor saldırısı nasıl dünya tarihini değiştirdiyse, bu saldırıdan iki ay önce vizyona giren *Maltese Falcon* filmi de sinema araştırmacılarına göre dünya sinema tarihinde bir devrin başlangıcına işaret eder; *kara film*'ler (nam-ı diğer *film noir*). İçerik ve biçim açısından 1940 yılındaki *Stranger on the Third Floor* filmiyle başladığını iddia eden sinema tarihçileri (Walker, 1994, 33) mevcut olsa da bir film türü ya da film döngüsü olarak *kara film*'lerin 1941 yılında doğduğu ve 1958 yılında, Orson Welles'in yönetmenliğini yaptığı *Touch of Evil* filmi ile klasik dönemini sonlandırdığı kabul edilir.

* *Kara filmler* içinde yinelenen bir motif olarak *femme vitale* (hayat veren kadın), ölümcül kadın olarak bilinen *femme fatale* ile olan ikonografik, ideolojik ve *diegetik* işlev karşıtlığından türeyerek kavramsallaştırılmıştır.

Yukarıda da altı çizildiği gibi *kara film* kimi zaman ayrı bir tür, kimi zaman ise suç filmleri türünün bir alt dalı olarak işaretlenir. Örneğin Higham ve Greenberg ve Paul Kerr *kara film* 'i bir tür olarak ele almış (akt. Krutnik, 2010, 17), Jonathan Munby ise *kara film* 'lerin gangster sinemasını takip eden yapımlardan oluşan bir 'döngü' olduğunu savunmuştur (Munby, 1999, 40). Schrader *kara film* 'in türden çok tarz ile tanımlanabileceğini iddia ederken (Schrader, 1972, 15) Krutnik bu tarzın sadece 1940'ların sinemasına bile özgü olmadığını altını çizmiştir (Krutnik, 19).

Bu çalışmanın amacı *kara film* 'i çevreleyen türsel tartışmaları yeniden ele almak değilse de bu filmlerin dönemin ruhunun muhafazakar ve karanlık bir tezahürü olduğunu iddia etmek aşırıya kaçmak sayılmayacaktır. Işık-gölge oyunları ile yüksek kontrastlı bir tasarıma sahip görsel yapısıyla, ölümcül kadınların tuzaklarına düşen sözde kuvvetli ama özünde birer kurban olan ve orta sınıfı (ve bu sınıfa ait değerleri) yasadışı yollarla aşip geçmeye çalışan hadım edilmiş erkek kahramanların acınası temsilleriyle, anlatının ruhuna sirayet etmiş tekinsizliği ve güvensizliği ile *kara film* 'ler II. Dünya Savaşı'nı ve savaş sonrası dönemi Hollywood'un *Yapım Yönetmeliği* ile şekillenmiş Katolik perspektifinden yansıtır. Zira filmler (özellikle ana akım Amerikan sineması söz konusu olduğunda) ideolojiden ve kültürel arzudan doğarlar (Kolker, 2011, 321) ve egemen ideolojinin kendisini yeniden ve yeniden üretmesini sağlarlar (Özden, 2004, 165). Bu nedenle de Daniel Dayan'ın altını çizdiği gibi, "*filmsel ifade ... kurmacayı ifade eden sistemdir ve ideolojiden bağımsız değildir*" (Dayan, 2011, 79).

II. Dünya Savaşı ve hemen ardından gelen dönem savaş kaynaklı korkunun, endişenin, kabusların hakim olduğu bir süreçtir. Amerikalılar (özellikle asker olarak savaşa katılan genç erkekler) Avrupa'nın yerle bir olmasına şahit olmuşlardır. Bu süreç başta rasyonalite olmak üzere Avrupa'nın temsil ettiği değerlerin de yıkımıdır. Savaşla birlikte askere giden erkeklerin oluşturduğu işgücü açığını dolduran kadınlardan (ve diğer azınlık gruplarından) duyulan kaygının doruğa çıktığı bir dönemde, Hollywood'un ideolojik manipülasyonlarla kadınlara birey olarak konumlarının ev içi (domestik) yaşam olduğunu hatırlattığı bu yıllarda anti-feminizmin yaygın bir söylem haline gelmesi şaşırtıcı değildir. Derman'a göre "*savaş sonrası anti-feminizmi toplumdaki rahatsızlıklardan kadınları sorumlu tutar. Bu rahatsızlıkların nedenini, kadının anne olarak yetersizliğine ve çalışmak için evi terk etmesine bağlar*" (Derman, 33).

Kara film 'leri anlamak adına türün popüler hale geldiği savaş sonrası dönemi iyi analiz etmek gerekmektedir. Toplumsal değişimlere açık, kırılmalı bir dönem olan savaş sonrası süreç Amerikan erkeğinin kabuslarının henüz sona ermediği, nükleer tehdidin, komünizm korkusunun iyiden iyie su yüzüne çıktığı bir süreçtir. Erkeklik kavramının en temel niteliklerinden olan 'iktidar'ın, 'cesaret'in, 'girişimciliğin' sorgulandığı, kadının iş yaşamındaki başarısı nedeniyle yuva ile iş hayatı arasındaki çatışmanın -bağımsız kadının aleyhine- derinleştiği bir tarihsel kırılma anıdır. Öyle ki bu kırılma feminizmin ikinci dalgasıyla sonuçlanacaktır. Zira savaş dönemi çalışan kadınların %80-90'ı savaşın ardından işlerini erkeklere bırakmak konusunda isteksizdir (Polan, 1986, 9).

Oysa kadınlar, diğer azınlık gruplarıyla birlikte, savaşın başlamasının ardından cepheye giden erkeklerin oluşturduğu iş gücü açığını doldurmak için çalışma hayatına atılmışlardır. Savaşın fiziki alanlarından uzakta olsalar da bir 'yurt-içi cephe' oluşturmuşlar ve iş savaşlarında tam istihdamı sağlamışlardır. İş gücü sahaları bir anda kadınlar, gençler, göçmenler, Afrika kökenli Amerikalılar ile doldurulmuştur (Lippman, 2009, 305).

***Kara Film* 'in Erkek Egemen İdeolojisi**

Dünya tarihinin en büyük ekonomik krizi olan 1929 tarihli Büyük Buhran ve ardından yaşanan finansal bunalım döneminde kadınlar bedenlerini satmak dışında iş gücüne neredeyse tümünden uzak kaldıysa da (Durr, 2009, 151) II. Dünya Savaşı'nın ardından "*kadın işçiler (Afrika kökenli Amerikalılarla) birlikte çok daha güçlü ve yetki sahibidirler*" (Lippman, 177-179). Belki de Buhran'ın kadınlara verdiği derslerden biri ekonomik özgürlük konusunda başka birine -özel olarak 'erkeğe'- bağımlılığın uzun vadede bir çözüm olmadığıdır. Savaş ve sonrasında yaşanan ulusal birlik sürecinde kadınlar 'güç özneleri' konumlarını içselleştirmişler, finansal özgürlüklerinin tadını çıkarmaya başlamışlardır. Kadının bu 'yetki'si, yukarıda da bahsedildiği gibi Amerikan erkeğinin korkularını körüklemiş, savaşın ardından belirgin bir anti-feminizmin ortaya çıkmasına neden olmuş, 'yetki'nin kadının elinden alınması için erkek egemen bir söylem oluşturulmuş ve 'yuva', 'annelik', 'bir erkeğin eşi olma' gibi değerler söylemsel manevralarla kadına dayatılmıştır. Hollywood -ve dönemin hakim film türü olarak tanımlanabilecek- *kara film* 'ler bahsi geçen manevraların vitrini haline gelmiştir. Zira Christine Gledhill'in de belirttiği gibi, *kara film* anlatıları temelde kadını soruşturmaktadır

(akt. Walker, 23).

Savaşın başlamasıyla birlikte ortaya çıkan iş gücü açığını doldurmak üzere iş yaşamına yönlendirilen kadınlar, savaşın ardından işlerini terk etme hususunda gönülsüz davrandıklarında Office of War Information (OWI) gibi kurumlar kadınların annelik ve eşlik gibi konularını ön plana çıkarmaya girişmiştir. 1946 yılında F. C. Crawford, öncesinde gizliden gizliye ifade edilen ama açıkça söylenemeyeni dile getirmiş ve yuva kurumunun ülkenin en toplumsal birimi olduğunu vurgulamıştır (akt. Rosen, 1974, 223). Savaşın sona ermesini izleyen süreçte de, Krutnik'in ifadesiyle, "*kadınlar saldırgan biçimde işlerinden çıkarılmışlardır*" (61).

Bir kurum olarak 'yuva'nın -ve dolayısıyla anne olmanın, eş olmanın- yüceltilmesi kadınları iş hayatının fiziki alanı olan şehir merkezlerinden koparmış ve banliyölerdeki 'huzurlu' yaşama yönlendirmiştir. Bu dönüşümle birlikte yuva dış dünyanın gündelik yaşamından uzaklaşmış, anne olma yaşı düşmüş ve kadınlar bu 'huzurlu' yuvanın konforu içine tutsak edilmişlerdir.

Kara film erkeğe ait egemen anlayışları ve -iş yaşamı gibi- değerleri darmadağın etmeye cüret eden kötü kadınların cirit attığı ve erkeğin kadından duyduğu endişeyi meşrulaştıran bir film türüdür. Kadının iktidarını erkeğe teslim eden bu ideolojik girişimi desteklerken, gösterişli stüdyo içi çekimlerle ön plana çıkan yüksek bütçeli diğer Hollywood yapımlarından farklı olarak, biçimsel gerçekçilik kartını kullanır. Bu kart önemlidir zira izleyicinin algısıyla oynayarak ideolojik manipülasyonu doğallaştırmakta ve 'gerçekmiş gibi' göstermektedir. Bu nedenle kadınlar Amerikan kapitalizmi için, erkek egemen bir anlayışla kurulmuş finansal girişimcilik için birer tehdit olarak algılanmıştır. Carl Richardson II. Dünya Savaşı ve sonrası dönemde *kara film*'lerin karanlık üslubunun göstermelik bir vasitadan çok gerçekçi bir yönelim olarak tanımlanması gerektiğinin altını çizer (1992, 32).

Girginkoç'a göre, pek çok sinema tarihçisi "*kara film'in, 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]*" (Girginkoç, 2004, 116). Oysa temel çözüm mekanizması cezalandırma olan *kara film*'lerde toplumsal değerleri olumsuzlayıcı tavra ters düşen karakterlerin tümü, işledikleri suçun doğasına uygun biçimde karşılık alırlar; özellikle ana erkek karakteri baştan çıkararak 'kötü yola' düşüren kadınların hepsi, istisnasız biçimde, ölümle cezalandırılır. Erkek karakter ise kimi zaman hayatını kaybeder, kimi zaman sakat kalır, kimi zaman her şeyini yitirir ama o da tıpkı *femme fatale* gibi, istisnasız biçimde, cezalandırılır.

Bu nedenle bu film türünü kadın erkek arasındaki hiyerarşik değer anlayışlarını alt üst eden, Amerikan orta sınıfına yıkıcı bir bakışla yaklaşan, karamsar ve kötümser bir politik perspektif olarak tanımlamak son derece yanlıştır. Olsa olsa, bu anlatılar orta sınıf değerleri eleştirenlerin, bu değerlerle tatmin olmayan bireylerin eleştirildiği yapımlardır. (Onat, 2012, 176)**.

Kara Film'in Kurban Erkeği

Erkeklik, özellikle Hollywood'un bir şablon olarak ana hatlarını çizdiği beyaz, orta sınıf kökenli, cesur, girişimci, güçlü ve iktidar sahibi erkeklik, *kara film* anlatılarında sekteye uğrar. Pasif, iktidarsız, yoldan çıkan, orta sınıf değerlerini küçümseyen erkekler yok edilmeye ve hadım edilmeye mahkumdurlar.

Dönem filmlerinde adeta birer şablon karakter olarak boy gösteren bu 'kahraman' erkekler, savaş ve savaş sonrası dönemin yaralı erkekliğine bir uyarıdır. Hollywood filmleri -*kara film*'leri de dahil ederek- hasar gören erkeklik mefhumunu yapay biçimde onararak, erkek egemen sistem içerisinde yerine tekrar konumlandırmak ister. Bu nedenle de klasik Hollywood anlatılarında izleyicinin karşısına çıkan erkek karakterler güçlüdürler, iktidar sahibidirler; birer özne olma konularını korurlar. *Kara film*'lerde ise erkek karakter toplumsal ahlakın (ve klasik Hollywood'un) sınırlarının dışına taştağında, döneme hakim olan ahlaki standartları zorladıkça, erkekliğin ve kapitalizmin özüne (eğer varsa böyle özler) ihanet ettikçe anlatı tarafından cezalandırılır. Bu tecziye mekanizması izleyiciye ayrıntılı biçimde gösterilir. Bu nedenle filmler birer 'mesel'e, ibretlik öykülere dönüşürler. Bu nokta son derece önemlidir ve altının önemle çizilmesi gerekir; *kara film*'ler sisteme kafa tutan, karşı çıkan, alt üst edici, yıkıcı, erkek egemen düzeni sarsan eleştirel, erkek düşmanı, kadın yanlısı filmler değildir. Aksine kadın düşmanı (özellikle bağımsız kadın fikri karşısında agresifleşen), Viktoryen statükoyu yeniden üreten, evlilik-aile-yuva gibi değerler üzerine aşırı korumacı ve hiyerarşik, erkek egemen ve muhafazakar ibret öyküleridir.

** Ayrıca bu konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Onat, 2012, yayınlanmamış Doktora tezi.

Kara film'in tekinsiz anlatı biçimi 1940'ların sonunda, Hollywood'un 1930'lu yıllarına nazaran daha karanlık öyküler anlatarak güven ve refah içindeki izleyicisini şenlendirmeye ihtiyaç duymaz (Durgnat, 1996, 37). Özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından izleyici özellikle ekonomik anlamda refah içindedir zira savaş döneminde neredeyse tam istihdam sağlanmıştır. Artık savaşın neden olduğu kriz dönemi bitmiş, kadınlara 'iş yaşamındaki destekleri' için teşekkür edilmiş ve yuvalarına dönmeleri emredilmiştir. Erkek egemen bir ekonomik hayatın yeniden tesisi için erkek kaybettiği işine geri dönmelidir. Bu nedenle Durgnat'ın yukarıda belirttiği karanlık öykülerin temelinde işte bu güçsüz, kadın tarafından kolaylıkla baştan çıkarılan, kolay para hırsı nedeniyle gerçeklikle bağını yitirmiş ve hiç de klasik Hollywood kalıplarına uymayan iktidar yok-sunu erkek karakterler (ve onların yıkılışı) vardır.

II. Dünya savaşının ardından erkek toplum üzerindeki yönlendirici gücünü yitirmiştir, kültür üzerindeki etkisi, iktidarı ve nüfuzu kaybolmuştur. Hatta Walker, bu erkeklik biçiminin *kara film*'lerdeki yansımaları için "*hadım edilmiş karakterler*" tanımlamasını kullanır (1994, 358). Bu karakterlerin anlatı içinde düştükleri tuzak da buradadır: erkek karakterler cinselliği ve zenginliği arzuladıkça kademe kademe erkekliklerini kaybederler. Bu tarz anlatılardaki esas çatışma erkekler arasında gerçekleşmez; aksine güçlü kadın ile zayıf, pasif, eksik erkek arasındadır. İçine düştüğü tuzaktan bihaber erkek karakterin aksine izleyici durumun vahametini farkındadır ve bu nedenle erkeğe karşı acıma hisleri besler zira o artık bir kurbandır; aynı hisler baştan çıkarıcı kadın karaktere yönelmez; çünkü o aç gözlü, kötü niyetli ve şehvetlidir; işte bu kadın karakter 'ölümcül kadın' (*femme fatale*) adını alır.

Ölümcül kadının peşinde sürüklenirken özne olma konumunu yitiren erkek adeta kendisine ait bir muhakeme yetisinden mahrumdur. Yukarıda bahsi geçen acıma mekanizması burada işlemeye başlar. Her ne kadar anlatı izleyicinin erkek karakterin işlediği suçlara sempati beslemesine izin vermese de acıma duygularıyla onu (erkeği) belirli bir mesafede tutar. Bu da özdeşleşmenin bütüncül biçimde gerçekleşmesinin önüne geçer. Böylece dönemin ünlü sinema sansür yasası olan *Yapım Yönetmeliği (Hays Yasaları)* gereği filmlere dayatılan 'suç cezasız kalmaz' düsturu *kara film*'lerin finallerinde hayat bulur ve erkek karakter önce itici bir tip, ardından da kurban rolünde kalır. Ama kadın mutlaka öldürülerek cezalandırılır.

Yapım Yönetmeliği (Hays Yasaları)

Bu noktada 1934 yılında yürürlüğe konarak 1956'da daha önce tabu olarak görülen bazı konular üzerindeki yasakları kaldırıp (Pennington, 2007, 11), 1968'de de yerini 'rating sistemine' bırakan ve Amerikan Sinemasının ahlaki tonunu belirleyen *Yapım Yönetmeliği*'nden ve *kara film*'in popüler olduğu savaş ve savaş sonrasındaki güçlü etkisinden bahsetmek gerekir.

1930 yılında, iki koyu Katolik olan Martin Quigley ve Papaz Daniel Lord tarafından yazılan ve 1934 yılında Yapım Yönetmeliği İdaresi'nin (Production Code Administration - PCA) kurulmasıyla (Onat, 2019, 104-105) birlikte yaptırım gücü kazanan yönetmelik temelde izleyicilerin "*ahlaki standartlarını düşürecek filmlerin üretilmesini engellemeye*" (Moley, 1945, 281) dayanır.***

Yapım Yönetmeliği temelde iki konuyu denetim altında tutmayı amaçlar; cinsellik ve suç (şiddet). PCA, II. Dünya Savaşı'nın ardından şiddet konusunda aşırı baskıcı olma tutumunu bir nebze gevşetmiş ve savaşla birlikte şişeden çıkan şiddet cinini asla şişeye geri sokamamış (Prince, 2003, 164) olsa da, *Yapım Yönetmeliği* cinsellik konusundaki katı tutumunu asla elden bırakmamıştır. Yönetmelik, bu iki konu haricinde müstehcenlik, küfür kullanımı, kostümler, din olgusunun işlenişi ve hatta danslar üzerine bile ayrıntılı denetleme mekanizmalarına sahiptir. Yukarıda adı geçen tüm bu temalar suç ve cinsellikle örülmüş ve şehir yaşamının 'karanlık gece'sinde süregiden *kara film*'lerin belkemiğini oluşturmaktadır.

'Suç cezasız kalmaz' ilkesi ise *Yapım Yönetmeliği*'nin belkemiğidir. Hristiyanlık anlayışının temelinde yer alan cezalandırma mekanizması sinemadaki yansımaları yönetmelik ile bulur. Her suçun etkisi eşit ölçüde bir cezalandırma tepkisi ile karşılık görür; evlilik dışı cinsel ilişkiler de öyle. Bu nedenle çoğunlukla pulp edebiyattan uyarlanan *kara film*'lerin, uyarlandıkları eserlerle aralarında ciddi farklılıklar göze çarpar. Kabaca ucuz suç romanları olarak tanımlanabilecek pulp literatürde failler işledikleri suçtan sıyrılabilen, elde ettikleri zenginlikleri ile zevk-ül sefa içinde yaşamaktadırlar; örneğin *kara film*'lerin ilk ve en önemli örneği olarak adı geçen *Double Indemnity*'nin film uyarlamasında *femme fatale* Phyllis ölür ve kurban erkek Walter polis tarafından ele geçirilirken, orijinal romanda her iki karakterin kaçışına filmin doğru ahlaklı -ve baba figürü- Keyes yardım eder. Benzer biçimde *Mildred Pierce* filminde Mildred'in kızı Veda hapse

*** * *Yapım Yönetmeliği* hakkında ayrıntılı bilgi ve tarihçe için bkz. Onat, 2019, 84-109; yönetmeliğin tam metni için bkz. Moley, 2019, 117-129.

girerken, roman versiyonunda annesinin zengin sevgiliyle birlikte annesini maddi ve manevi olarak perişan halde bırakarak başarılı kariyerine devam eder (Onat, 2012, 141).

Orijinal eser ile uyarlaması arasındaki farklar metnin söylemsel ve ideolojik tonunu gösterir. Baskıcı bir sansür rejimi altında *kara film*'lerin de yönetmeliğin kurallarına uymak zorunda kalması ve birer ibret anlatısına dönüşmesi şaşırtıcı olmayacaktır. Bu tür anlatıların erkek karakterlerinin yalnızlığa mahkum edilmesi, iktidarını yitirmesi, pişmanlığını dile getirmesi yönetmeliğin mecburi kıldığı cezalandırma/af dileme mekanizmalarından bazılarıdır. Ayrıca ana erkek karakter (ve nadiren de olsa ana kadın karakter olan *femme fatale*) istisnasız biçimde yaptıklarından pişman olduğunu, işlediği günahlar neticesinde bir kurbanı dönüştüğünü itiraf etmek ve bunu izleyicinin duyacağı şekilde yapmak zorundadır. Pek çok *kara film*'de kullanılan dış-ses anlatıcı tekniği erkek karakterin izleyici karşısında bir günah çıkarması olarak okunmalıdır zira yönetmelik ahlaki olarak doğru olanın dile getirilmesini zorunlu koşar: "*izleyici kötülüğün yanlış, iyiliğin ise doğru olduğunu hissetmelidir*" (Moley, 2019, 125).

Bu perspektiften bakıldığında *kara film* yapımlarının klasik Hollywood filmlerinden, ahlaki açıdan, çok da farklı olmadığı görülür; İyiler kazanır, kötüler kaybeder. Tam da Hays Yasalarında geçtiği şekliyle "*Suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah gibi olguların izleyicide duygudaşlık yaratmasına asla izin verilemez*" (Moley, 2019, 118). *Noir* anlatılarda kameranın konumu 'kötülerin' tarafına kaymış olsa bile yukarıda özellikle altı çizilen kötülüğe karşı yönelebilecek sempatinin önüne geçilir. Habis olan hala habistir, günah olan hala günahdır. Hikayesi anlatılan karakterler kötü olanlardır ve bu nedenle, kamera onlara ne kadar yaklaşırsa yaklaşsın, nihayetinde kaybetmeye, cezalandırılmaya mahkumdurlar. Bu nedenle kameranın ahlaki konumu değişse de anlatının ahlaki söylemi değişmeyecektir. İyilerin kazandığı, kötülerin kaybettiği öyküler, *kara film*'lerde kötülerin gözünden anlatılır. *Yapım Yönetmeliği* sadece *kara film* yapımlarının değil, bütün Hollywood'un ahlaki pusulasını belirler.

Kara Film'de Ahlak Anlayışı

Yapım Yönetmeliği'nin hassasiyetle ele aldığı iki tema *kara film*'lerde oldukça önemli bir konumdadır: aile ve cinsellik. Her ikisi de yokluğuyla *kara film*'lerin söylemlerini belirler. Sinemadaki muhafazakar ahlak anlayışının temel ayaklarını oluşturan bu iki kavram, sansür yasalarının da etkisiyle, olay örgüleri dahilindeki olumsuz karakterlerin elinde onların ('kötü' karakterlerin) aleyhine işleyen kavramlardır. Öyle ki *kara film* anlatılarında ahlaki iletiler etkilidir ve açgözlülüğe, orta sınıfı yasa dışı yollarla aşma girişimlerine, yozlaşmaya ve kontrol altına alınamayan arzulara karşı katı uyarılar mevcuttur (Orr, 1997, 202).

Bu ahlaki uyarılar, olay örgüsü içinde, cezalandırma mekanizmalarıyla işlerlik kazanırlar. Erkek egemen alana, Amerikan orta sınıf değerlerine, kadın-erkek arasındaki ev içi ve ev dışı hiyerarşiye meydan okuyan karakterler cezalandırma ritüellerinden kaçamazlar. Muller şöyle belirtir: "*On Emir'i anlamamızı istiyorlarsa noir örnekleri göstermekten daha doğru bir hamle olamazdı... İncil oldukça fazla kara film'in kaynağıdır*" (Muller, 1998, 10).

Bu cezalandırma biçimleri kadın ve erkek karakterler için farklı derinliklerde işleyebilir; öyle ki, kadınlar (özellikle cinsel cazibeleriyle kurban erkeği ağına düşürerek kendi kanunsuz arzularına araç eden ölümcül kadınlar) erkeklere nazaran çok daha doğrudan ve anlatsal zaman çizgisinde çok daha önceden cezalandırılırlar. Tuska'nın saptamasıyla ölümcül kadın "*ataerkil sistemden bağımsızlık girişimi nedeniyle ceza almakta ve bu vesile ile erkek egemen düzen tekrar tesis edilmektedir*" (1984, 199).

Burada amaçlanan, öykünün ahlaki düsturunu erkek karaktere sesli olarak söyletmektir; erkeğin düştüğü bu hatayı izleyiciye aktarması *kara film* anlatılarının temel işleyiş mekanizmasının en önemli bileşenidir. Türe ait hemen tüm filmlerde erkek karakter kimi zaman üst ses anlatıcı olarak (*Lady from Shanghai*, 1947), kimi zaman bir din adamına günah çıkararak (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), kimi zaman da telefonda ya da bir ses kayıt cihazında pişmanlığını anlatarak (*Double Indemnity*, 1944) filmin ahlaki söylevini dile getirir. Bu dile getiriş ve pişmanlığın sözlü olarak ifade edilmesi aslında izleyici ile kurulan doğrudan bir iletişimdir ve esasen *kara film*'leri birer ibret anlatısına çeviren, sadakatle Hays Yasalarına uyumlu ahlaki uyarılardır. Bu yöntem ile *noir* anlatıları birer 'benim yaptığımı yapma' filmleri haline gelirler.

Kara film'lerin ahlaki anarşiyi körüklediğini, geleneksel anlatı söylemlerini tersine çevirdiğini, mevcut Amerikan değerlerine savaş açtığını, muhafazakar anlatı klişelerini sarstığını iddia etmeden önce bu film türünün her bir tikel örneğine şu soruyu sormak gerekmektedir: "*Kara film temaları kim için ölümcülleşir;*

kim için umutsuzluk hakimdir, kim için umudun, refahın ve güvende olmanın yıkımı gerçekleşir? Orta sınıf değerlerini terk eden, tutucu ahlaki kalıpların dışına çıkmaya yeltenen ve Amerikan rüyasının kendisi için bittiğine inanan karakterler için” (Onat, 2012, 175).

Kara Film’de Aile ve Cinsellik

Aile *kara film* yapımlarının merkezinde bulunmaz ancak üveylik dolayısıyla anlatıya dahil olur. Örneğin melodram filmlerinde öykünün temelini teşkil eden aile mefhumu *kara film*’lerde aksiyonun dışında tutulur (Walker, 36). Bu aksiyon *femme fatale* ile onun ağına düşen kurban (ana erkek karakter) arasında kurulduğundan gittikçe evden, yuvadan ve aileden uzaklaşma eğilimi gösterir. Türün uyulaşmaları gereği erkek kahramanın film içerisindeki asıl aileyle organik bağı yoktur. *Femme fatale*’in aileyle ilişkisi ise üveylik sınırındadır. Ölümcül kadın bu sınırların ötesine geçerek saf aileye ulaşamaz ve anlatı içerisinde bertaraf edilir.

Kara film karakterlerinin aile ve yuva mefhumu ile ilişkileri problematiktir ve pek nadiren ana erkek karakterin bir aileye sahip olduğu görülür. 1953 yapımı Fritz Lang filmi olan *The Big Heat* bunlara bir örnektir; bu hikayede ana erkek karakter olan Bannion, filmin girişinde, mutlu bir aileye sahip iken, gelişen olaylar neticesinde bu aile yıkılır ve Bannion’un sevgili eşi Katie hayatını kaybeder. Mutlu aile bireylerini ve onların ölümlerini (diğer deyişle anlatıdan silinmelerini) neredeyse hiç perdeye taşımayan *kara film* anlatısı için devrimsel bir olay örgüsüne sahip bu film dışında, türün hemen hemen tüm örnekleri aile kurumunun yıkıl/a/mazlığı üzerine kuruludur. Bu aileye saldıranlar (özellikle açgözlü ve para hırsıyla ‘iffetini harcayan’, cinsel çekimini kullanan kadınlar) ayrımsız biçimde bedel öderler. Eğer -aile haricinde- evlilik ve romantik aşk zedeleniyorsa tekrar ve daha sağlam olarak yeniden düzenlenir.

Üveylik üzerine kurulu olduğu yukarıda bildirilen bu sentetik aile sadece anlatının söylemsel ahlaki çıkmazlarını yansıtabilmek için filme alınmıştır. Bu nedenle de ölümcül kadınlar, bu anlatılarda, sıklıkla bir kocaya sahiptirler. Bu koca ise, her zaman iktidardan yoksun, olayların gidişatından bihaber, daima yaşlı ama ekseriyetle engelli, belki *diegesis* öncesi zamanda sahipse bile öyküsel şimdi içinde özne olma koşullarından uzak bir karakterdir ve anlatı içinde cezalandırılır. Tıpkı kurban –ana erkek- karakter gibi koca karakteri de ölümcül kadına duyduğu cinsel arzu ve Hollywood tarafından ‘kutsal’ olarak belirlenen aile kurumuna bu kadını dahil etmesi nedeniyle bedel ödemek zorundadır ve adeta ana erkek karakterin kaderini önceden gösterircesine ölümle cezalandırılırken tüm otoritesini kadına kaptırır. Zaten öyküsel evlilik içerisinde de koca ile ölümcül eşi arasında romansın ve hatta cinselliğin yaşan/a/madığının da altı özellikle çizilir çünkü -Hirsch’in yerinde tespiti ile- “*kara film*’lerde cinsellik zehirlidir ve psikotik bağlam içinde temsil edilir” (1981, 186).

Psikotik cinselliğin müsebbibi ve dağıtıcısı ölümcül kadındır ve cinsellik sadece onun tekelindedir. Kurban erkek, ancak kadın izin verdiği ölçüde ve zamanda bu yasak ve tehlikeli alana dahil olabilmektedir. Karakterler arasındaki ilk güvensizlik belirtileri de cinsellik sınırı aşıldıktan sonra yaşanmaya başlar. Bu noktada Polan’ın savaş döneminde ve sonrasında Hollywood filmlerindeki cinselliğin düşman tarafa uygun bir davranış olarak temsil edildiğine dair tespitini hatırlamakta fayda vardır (1986, 83).

Dönemin ahlaki tutumuna –ve *Yapım Yönetmeliği*’ne- uygun biçimde açıkça gösterilmeyen cinsellik “*her zaman sembolizm ve eksiltilelerle betimlenir*” (Naremore, 2008, 98) ve “*izleyici tutucu 19. yüzyıl düşüncesinin devam ettiğini görür; cinsellik tehlikeli ve yıkıcıdır*” (Walker, 13). Bu açıdan karakterlerin mahrem yaklaşımları, fiziksel olarak, sıra dışı çerçevelenmelerle ifade edilir; birbirlerine sarılan çiftlerin tedirgin ifadeleri, ayna yansımalarında gizli den gizliye aktarılan temkinlilik durumu, ses kuşağında öne çıkan meşum müzik ve ses efektleri yaşanan veya birazdan yaşanacak olan cinselliğin tedirgin edici, yıkıcı ve ölümcül yönlerini vurgular. Artık romans mümkün değildir ve romansın baş döndürücü ve büyüleyici söylemine karşı muhafazakar bir tokat atılmıştır. Ölümcül kadın ve kurban karakter anlatının temel kırılma anlarından biri olan ‘kocanın ölümünün ardından cinselliği ekarte ederler; bu andan sonra artık asıl gerilim cinsel değil, kriminaldir. Ölümcül kadının beyaz kıyafet kodundan siyah kıyafet koduna geçişi de bu matem anına eşlikte birlikte kalıcı hale gelir. Böylece *kara film*’in ölümcül kadını da karanlık yönünü gözler önüne sermeye başlar.

İyi Kız Ölümcül Kadına karşı: *Femme Vitale* vs. *Femme Fatale*

Gangster film türünün ilk büyük eserlerinden sayılan 1931 Yapımı *The Public Enemy*’de James Cagney’in canlandırdığı Gangster Tom Powers, bir kahvaltılık sahnesinde, elindeki greyfurtu Mae Clarke’in canlandırdığı Kitty’nin yüzüne bastırarak onu aşağılar. Büyük Buhran sonrası dönemin sosyo-ekonomik şartları düşü-

nüldüğünde kadınlar bu tür bir muameleye razıydılar. Griffith bu durumu şu sözlerle aktarır: “*genç kızlar [o] greyfurtun kendi yüzlerine bastırılmasını arzu ediyorlardı*” (2011, 108). Oysa takriben on yıl sonra, II. Dünya Savaşı ile birlikte işgücüne katılan kadınlar için aynı durum söz konusu değildi. Artık kadınlar ekonomik özgürlüklerini ilan etmişler, toplumsal iktidar oyununda yer kazanmışlardı. Yukarıda da özellikle altı çizildiği gibi erkek egemen düzenin en büyük kabusu gerçeğe dönmekteydi. 20 yüzyılın başlamasıyla birlikte ABD’de kadınlar bir araya gelerek önce içki yasağının (prohibition) anayasaya girmesinde etkili bir rol oynamışlar, ardında da oy hakkına kavuşmuşlardı. İşgücüne katılım ise bu güçlü girişimin son dalgasıydı. Dolayısıyla kendi kararlarını verebilen, kendi gücüne güvenen, bağımlı olmayan, yüzüne greyfurt bastırılan bir nesne olmak yerine ‘eşsiz kalmayı ve anne olmamayı tercih eden bir özne olmayı düşleyen kadın, erkek için, bir tehdit haline gelmişti.

Bağımsızlığın tadına varan kadını tümenden yok saymak mümkün olmasa da, en azından temsil düzeyinde onun gizeminin çözülmesi, çekiciliğinin azaltılması, ahlaki değerinin sorgulanması ve sınırı aşacak kadar ileri gidenlerin cezalandırılması mümkündü. Bu stratejiye ek olarak bu ölümcül kadının karşısına erdemli ve muhafazakar jargona uyumlu ‘saf’ ve ‘temiz’ bir kadının çıkarılması gerekiyordu. Böylece, dönemde hayli etkili olan *Yapım Yönetmeliği*’nin de belirlediği ahlaki normları destekleyecek şekilde, erkeğe bağımlı, aile kurumuna saygılı, sakin, saygın, itaatkar, ağırbaşlı, aseksüel bir kadın tipi kendisini *kara film*’lerde göstermeye başladı.

Bağımsızlığını sadece cinsel gücü ve cinselliği ile kazanmış gibi betimlenen, havalı, zenginliğinin ve gücünün farkında, kibirli ve açgözlü bir karakter olarak temsil edilen *femme fatale*, nam-ı diğer ölümcül kadın, *kara film* türünün pek çok örneğinde erkeğin mahvına neden olurken *femme vitale*, nam-ı diğer iyi kız (hayat veren kadın), erkeği onu bekleyen yıkımdan kurtarmaya çabalayan ama ölümcül kadının karşısında varlık gösteremeyen bir karakter olarak izleyici karşısına çıkar.

Ölümcül kadın sadece *kara film* türüne özgü bir nosyon, bir karakter olmanın dışında belirli türde bir kadın tipini sinemada –ve diğer temsil alanlarında- tasvir eder hale geldiğinden bu çalışmanın ana konusu olmamakla birlikte yaşam veren kadını tanımlayan bir referans noktası olarak ele alınmıştır. Filmsel bir betimleme olarak *femme vitale*, *femme fatale* ile olan fiziksel, duygusal, ekonomik ve kültürel karşıtlığı ile anlam kazanırken *Yapım Yönetmeliği*’nin ‘suç cezasız kalmaz’ prensibine de uygun biçimde dönem Amerika’sının sosyokültürel tutucu değerlerini de izleyiciye iletirken bir tebliğcidir ve seyircinin ahlaki pusulasına istikamet gösterir. *Kara film*’lerin ‘iyi kıza’ erkek egemen limitleri sağlamlaştıran, basmakalıp hale gelmiş toplumsal cinsiyet rollerini meşrulaştıran, sosyokültürel düzlemde ideolojik bir yönlendirme aracı olarak işler. *Kara film*’in örtük ahlaki doğruculuğunun gösterişsiz ögesidir.

Femme vitale döneme ait egemen Hollywood muhafazakar anlayışının saf bir temsilcisidir ancak gerçek bir kadın olmaktan uzaktır. İdeolojik olarak anlamla şarj edilmiş klişe semantik öğelerle oluşmuştur; basit ve abartılı betimleme sınırlarını aşamaz, suni bir ‘iyilik’ mefhumunu temsil eder. Öyle ki *kara film*’lerin kurban ana erkek karakteri tarafından ciddiye alınmasa bile ona doğru yolu, doğru hayatı önerir, bir erdem olarak fedakarlığı koşulsuz benimser, eril ayrıcalığı meşrulaştırır, erkek için tavizler vermeye rıza gösterir ve bu sebeple de -aslında tüm film karakterlerine sunduğu- kurtuluş ve hayatta kalabilme seçeneği ile *femme vitale* (hayat veren kadın) namını üstlenir.

Ölümcül kadının aile kurumuna verdiği imgesel tahribatı onarma yolunda baba/koca temelli ailenin lehtarı olan bu ‘iyi kız’ esasen en büyük çatışmayı yine aile içinde, aileye yuva dışı alandan dahil olan kötü üvey anne ile yaşarken izleyiciyi bu çatışmada taraf olmaya davet eder. *Femme fatale*’in aksine *femme vitale* ev içine veya yuva kurumuna duygusal ve fiziksel anlamda hapsolmaya gönüllüdür. Olay örgüsünün finalinde aileyi (ya da aileden geri kalan ne varsa onu) ayakta tutar ve toparlar. Anlatı içinde oldukça muhafazakar bir anlayışla kurulan aile tablosunun devamlılığını sağlar ve genellikle kendisi bir aile kurmak üzere evleneceğini açıklar.

Femme vitale karakterlerin farklı filmlerde ve farklı bağlamlarda ısrarla ‘rıza gösterme’ eğilimi bir erkeğin güvenli limanına sığınarak, bağımsızlıktan feragat etmesi anlamına gelir; ki bu da *femme fatale* karakterin motivasyonları ve amacıyla taban tabana karşıtlık içerir. Bu karşıtlık, ölümcül kadının gösterişli temsilinin yanında görünmez ve siliktir. ‘Kötü kadın’ motivasyonunu ve amacını ana erkek karaktere (esasen izleyiciye) yüksek sesle aktarırken ‘iyi kız’ sessizdir. *Femme vitale*’i tehlikeli kılan da bu niteliği olur; zira bir kurmaca karakter olarak iletmekle yükümlü olduğu mesajı melodram film türünün mağdur kadını gibi dolaysız biçimde değil, adeta izleyicinin fark etmeyeceği ve bu nedenle de sorgulamayacağı sessiz bir fısıltıyla aktarır.

Seyirci görünür olana (burada duyulur olana) karşı rasyonel bir karşı argüman geliştirebilirken, bir fısıltıyla önerilen 'doğru yaşam tarzı' fark edilmeden doğallaştırılabilir, meşrulaştırılabilir. 'İyi kız'ı görünmez kılan da bu temsil stratejisidir.

Ölümcül kadının açık ve doğrudan temsil stratejisi ile karşıtlık oluşturan bu yaklaşım *kara film*'in kadın temsiline ait pek çok ikili kontrastın da temelini oluşturur. Yukarıda vurgulanan sosyokültürel ortam ve döneme hakim mizojini göz önüne alındığında *femme vitale* ile *femme fatale* karakter özelliklerinin karşılaş-tırması, temsil düzeyinde *kara film*'lerin ne türden söylemsel manipülasyonlarla izleyiciye ideolojik olarak hitap ettiğini gözler önüne serecektir.

Femme Vitale Örnekleri

Femme vitale karakterler, tıpkı *femme fatale* karakterler gibi, her *kara film* örneğinin zorunlu entegre bir bileşeni değildir. Ancak pek çok filmde yan karakter olarak yer alırlar. Kendilerine yer bulamadıkları anlatılar içerisinde de filmin ahlaki söylemini diğer -erkek- karakterler yüklenirler.

Her ne kadar filmlerde ölümcül kadınlara ayrılan ekran süreleriyle kıyaslandığında çok daha az görünür ol-salar da 'iyi kızlar' anlatının düğüm noktalarında (veya bu kırılma noktalarının hemen öncesinde) izleyiciye kendilerini gösterir, kurban erkek karaktere erotik kadının tehlikelerini tebliğ ederler ve sonra bir süre an-latıdan silinirler. Bu döngü tekrarlanarak devam eder. Nihayetinde, filmin finalinde, *femme fatale* bertaraf edildikten ve kurban erkek günahlarının bedelini ödedikten sonra olay örgüsünün düğümlerinden kazançla çıkan, ödüllendirilen *femme vitale* karakterlerdir. Ancak bu ödülün de elbet bir bedeli vardır ve çoğu zaman sevdikleri erkeği (çoğunlukla baba ya da kardeş, nadiren de olsa eş) kaybederler.

Çalışmanın bu bölümünde *kara film* örneklerindeki *femme vitale* karakterler anlatı içindeki söylem ve iş-levleriyle incelenecektir. Bu dört filmin seçilme amacı 'hayat veren kadın' tiplemesinin türün hemen her filminde kendisine yer bulduğunun altını çizmektir. *Femme vitale* çoğunlukla *femme fatale* karşısında or-taya çıkar (tıpkı aşağıdaki filmlerden *Double Indemnity* ve *Out of the Past*'de olduğu gibi). Ancak, nadiren de olsa, ölümcül kadın olmaksızın da görünür hale gelir fakat bu tip durumlarda öykünün konumu taşraya döner ve büyük şehirden uzaklaşır zira *femme fatale* şehrin yozlaşmışlığı ile işaretlenmiştir. Bunlara ek olarak, aşağıdaki listeye *They Live by Night*'in eklenmesinin nedeni bu film içerisinde iki *femme vitale* ol-masıdır (zaten anlatıda başka kadın karakter bulunmamaktadır) ve bu kadınlardan biri -anlatının yine yuva ve 'koca'ya yaptığı vurguyla- diğer kadının kocası için (filmin kurban -ana- erkek karakteri) ölümcül kadın haline gelecektir.

Double Indemnity (1944)

Kara film'lerin ilk büyük adımlarından sayılan ve türün popüler örneklerinden biri olan *Double Indemnity*'de en ünlü *femme fatale* oyuncularından Barbara Stanwyck yer alır ve bu filmde tüm zamanların en kötü şöhretli ölümcül kadınlarından birine hayat verir: Phyllis Dietrichson. Bayan Dietrichson, varlıklı kocası-nın ikinci eşidir ve onu (kocasını) hayat sigortasındaki özel hükme (çifte tazminat) dayanarak daha fazla para alabilmek için kaza süsü vererek öldürmek istemektedir. Güzelliği ve cazibesıyla kurban erkek karakter Walter Neff'i baştan çıkarır ve kocasını, bir tren kazası mizanseninde, Walter'a öldürtür. Eşine ve öz kızı Lola'ya ilgisiz tavırlarıyla betimlenen Bay Dietrichson, olay örgüsünde tanıtıldığı biçimiyle filmsel söylem içerisinde bu cezayı hak etmiş görünür.

'İyi kız' Lola izleyiciye kaza öncesi tanıtılır. Üvey annesi Phyllis'den pek de farklı olmayan paragöz babasının onu zengin erkeklerle evlendirme isteğini reddederek kaba saba bir göçmen olan ve Lola'yı aşırı sahiplenilen Nino adlı gençle evlenmek istemektedir. Nino'nun sert tavırları, agresif yapısı ve görsel sunumu onu şehre ait olmayan ama Lola'yı şehrin yozluğundan koruyabilecek, dürüst bir karakter olarak tanıtır izleyiciye. *Double Indemnity* anlatı iskeletini iyi kız ile sert ve dürüst genç erkeğin kuracağı yuva üzerine inşa eder.

Phyllis, filmde görüldüğü ilk sahnede, beyaz bir havlu ile banyodan çıkmış halde Walter -ve izleyici- ile tanışırken açıkça erotik bir ikonografiyi yineler; ıslaktır ve yarı çıplaktır. Daha sonra, Walter ile baş başa konuşulurken özel olarak ayak bileğindeki halhal vurgulanarak çerçevelenir; erkek karakterin de, izleyicinin de bakışı ölümcül kadının bacaklarına yönlendirilmiştir. Lola ise oldukça kapalı elbiseleri ve çerçeve içinde -Phyllis'e oranla- daha az yer kaplayan, daha muhafazakar bir görsel tarz ile temsil edilir. İkilinin aynı çer-çeveyi paylaştığı çekimlerde ölümcül kadın, iyi kıza göre daha ön plandadır, bakışın daha merkezindedir ve ilgiyi kendi üzerine çekmektedir.

Kazanın/cinayetinin ardından Lola, Walter'a öz annesini öldüren kişinin Phyllis olduğunu -ima yoluyla- an-latır ve onu üvey annesine karşı uyarır. Bu uyarı, diğer pek çok *kara film* örneğinde olduğu gibi, ana erkek karakter tarafından duymazdan gelinir. Ancak Lola, her fırsatta, mutlu bir yuva ve orta sınıf değerlerine

bağlılığı Walter'a hatırlatmaya devam eder. Cinayeti kendi elleriyle işleyen Walter, bu uyarıları dikkate almaya başladığında, olay örgüsü onu kurtulamayacağı bir çıkmaz içine sürükler; Phyllis cinayetin faili olan Walter'ı öldürmeyi planlamaktadır. Bu süreç içerisinde ölümcül kadın ile kurban erkek giderek birbirinden uzaklaşmaya başlar; filmin başında görülen cinsel imalar yerini tedirgin bakışlara, temkinli duruşlara bırakır. Çerçeve içerisinde erkeğin ve kadının arasındaki fiziki mesafe giderek açılır.

Filmin finalinde Lola'nın Walter'ı uyardığı tehlike gerçek olur ve Phyllis Walter'a gerçek yüzünü gösterir ve kurban erkeği silahla yaralar. Bunun karşılığında Walter da kadını vurarak katleder ve ölümcül kadının Lola üzerindeki tehdidini bertaraf etmiş olur. Son iki sahnede önce Nino Lola'ya kavuşur ardından da Walter ölmek üzereyken, filmde özellikle tam bir baba figürü olarak temsil edilen Barton Keyese işlediği tüm suçları itiraf eder. Böylece temiz ve dürüst aile tesis edilir, kötü kadın öldürülür, suç cezasız kalmaz ve film biter.

***Out of the Past* (1947)**

Out of the Past'in iyi kızı Ann, filmin hemen başında, fiziksel olarak temizliği ve saflığı ve çekici olmaktan uzak (hatta erkeksi denebilecek) giyim tarzıyla ortaya çıkar, filmdeki daha ilk repliklerinde yaşadığı kasabanın dışına çıkmamış ve büyük şehirlerin 'günah'larına bulaşmamış bir taşralı olduğunun altı çizilir. En büyük hayali, büyük şehirden kasabaya yeni gelmiş Jeff Bailey (filmin ana erkek karakteri) ile evlenmektir. Jeff'e hissettiği 'temiz' aşk ile ona olan teslimiyetini şu sözlerle de ifade eder: "insanlar ne söylerlerse söylesinler, ben senin söylediğin her şeye inanırım". Ann eşi olmayı düşlediği ve hakkında çok az şey bildiği, kısa zamandır tanıdığı erkek hakkında kasabada dolaşan söylentileri reddetmektedir. Öyle ki kendi anne ve babasının itirazlarına rağmen Jeff ile birlikte olur. Aileye karşı gelmek ve babanın sözünün dışına çıkmak da cezalandırılacak eylemlerden biridir.

Film, pek çok *noir* örneğinde olduğu gibi büyük şehrin ve şehre ait değerlerin yozlaşmışlığının altını çizer. Jeff'in sonunu hazırlayan bütün aksiyon büyük şehirden taşra kasabasına gelen bir karakter ile başlar ve Ann'in tüm uyarılarına rağmen şehre yapılan yolculuk ile derinleşir ve şehirli kötü kadının hamlesiyle son bulur. Bu olay örgüsü ile anlatı Jeff'in -sıkıcı da olsa özünde dürüst ve iyi ahlaklı- taşrayı kirletmesine müsaade etmez. Ayrıca bu film de erotizmin, görsel ve cinsel çekiciliğin sadece kötü kadınlara yüklenmesinin bir örneğidir.

Tıpkı *Double Indemnity* filmindeki Nino gibi *Out of the Past*'te de 'iyi kız'a uygun ikinci bir erkek anlatıya dahil olur. Genç şerif yardımcısı Jimmy kasabasının yerlisidir ve o da taşranın saflığının, dürüstlüğüünün, iyi ahlakının -kaba saba da olsa- bir bileşenidir. Anne karşı dürüst sevgisi ve Jeff'in tekinsizliğine olan sezgisiyle genç kızı her zaman gözet/ley/en Jimmy'nin bu eylemleri erotik bir dikizcilik iması taşımaz. Zaten filmin iyi kızı, filmde görüldüğü bütün çerçevelerde cazibeden ve fiziksel zarafetten yoksun bir tasvir ile kendisine yer bulur. Ölümcül kadın Kathie'nin görsel çekiciliğinden, örtük erotizminden, parlaklığından ve duruşundan yoksundur.

Filmin finalinde Ann -Jeff'in ölümünün hemen ardından- kasabasını çok sevdiğini söyleyen Jim'in kolundadır. Jeff'in yasadışı işlerle olan bağlantısı izleyiciye kademe kademe sunulurken anlatıya dahil edilen Jimmy, izleyicinin gözünde iyi kızın kusursuz partneri olarak şekillenmeye başlar. Jeff karşısında Jimmy cesareti, açık sözlülüğü, cinsellikten yoksun platonik aşkıyla hem kasaba/taşra mitinin hem de şerif yardımcılığı pozisyonuyla yasa kavramının dolaysız bir göstergesidir. Bu vesile ile kurulacak olan yuva kurumu, Jeff'in ölümünün hemen ardından, Jimmy ile Ann arasında tesis edilecektir****.

Out of the Past iyi kızın saflığı, iyiliği ve tecrübesizliği -ve buna rağmen büyük şehirle ilgili kötücül kehanetleri- ile birlikte Eddie Muller'in İncil kaynaklı olduğunu saptadığı öykülerden biridir (Muller, s. 10).

***They Live By Night* (1948)**

Ölümcül kadına yer vermeyen ve yoğunluklu olarak erkek karakterler arasında dönen bir anlatı olan *They Live by Night* iyi kızın ana kadın karakter olmaya en çok yaklaştığı *kara film*'lerden biridir***** ve farklı olay örgüsü yapısıyla incelemeye değer bir yapımdır.

**** * *Out of the Past*, iyi kızın saflığı, iyiliği ve tecrübesizliği -ve buna rağmen büyük şehirle ilgili kötücül kehanetleri- ile birlikte Eddie Muller'in İncil kaynaklı olduğunu saptadığı öykülerden biridir (Muller, s. 10).

***** * *Femme vitale* karakterin ana kadın rolünde olduğu en önemli yapımlar arasında Mildred Pierce (1945) adlı filmi saymak yanlış olmaz. Bununla birlikte Mildred Pierce her ne kadar kara filmin görsel kodlarını kullansa da bu yapıyı melodram film türünün anlatı yapısı içinde değerlendirmek daha doğru görünür.

Filmin hayat veren 'iyi kız'ı, filmde paragöz ve alkolik bir babanın, elindeki ile yetinmeyi ve zenginlik peşinde koşmamayı kendisine ilke edinmiş kızı Keechie Mobley'dir. Keechie daha filmin başında filmin ana erkek karakteri genç Arthur 'Bowie' Bowers'ın yanlış işlere bulaşmaması gerektiğini söyleyerek ona doğru yolu gösterir ve planlanan banka soygununa katılmasının felakete yol açacağını anlatır.

Bowie ise 16 yaşında istemeden karıştığı bir cinayet nedeniyle girdiği hapisten -Keechie'nin amcası Chickamaw- ile birlikte kaçmış ve kaçış esnasında yaralanarak Keechie ve babasının işlettiği viran bir taşra benzin istasyonuna sığınmıştır. Anlatı, Keechie'nin saflığını olay örgüsünün başında taşraya bağlar.

İzleyici Keechie'yi ilk gördüğünde genç kız bir iş tulumu giymektedir, erkeksi bir görünümüne sahiptir, çekicilikten yoksundur. Babasının sahip olduğu harap benzin istasyonunda sıradan bir işçi olarak çalışmaktadır. Üstü başı kir ve pas içindedir (bu ikonografik manevra ile anlatı kızın bir emekçi olduğunu vurgular). Anlatının Keechie üzerine yansıttığı saflık, temizlik (özellikle kendisinin fiziksel olarak kirli olmasıyla ön plana çıkarılır) ve dürüstlük erdemleri filmin kötü adamlarından olan amcasının babası yerine kendisine verdiği parayı, amcası sahneyi terk eder etmez aç gözlü babasına uzatmasıyla öne çıkarılır.

Yukarıda da vurgulandığı üzere *femme fatale*'den yoksun olan bu filmde ikinci bir *femme vitale* daha vardır; Mattie. Her ne kadar filmin finalinde Bowie'nin polisler tarafından, işlediği suçlar nedeniyle, öldürülmesine neden olduysa da Mattie'nin amacı hapis yatan eşini kurtarmak ve yuvaya, ailesinin başına geri getirmektir. Mattie Keechie'yi Bowie ile ilişkisi konusunda uyarır. Aslında bu uyarı aynı deneyimleri yaşamış bir aile büyüğünün nasihatıdır ve asıl hedef izleyicidir; iyi kadın olan Mattie iyi kız olan Keechie'ye değil, izleyiciye hitap etmektedir ve tebliğci rolünü -kısa ekran zamanları için- genç kızdan almaktadır.

They Live by Night içinde sayısız kez Keechie'nin para düşkününü bir kadın olmadığı vurgulanır; mutluluk paraya bağlı değildir. Daha fazla zenginlik arzusu, kanun dışı yollardan edinilmeye çalışılan servet felaket getirecektir. Keechie kendi halinde, kendi fakirliği içinde yaşamayı tercih eden, iffetli, dürüst bir genç kadındır ve Bowie'yi sayısız kez uyarır. Ancak buna rağmen sevdiği erkek Bowie için taşradan çıkmayı ve onunla birlikte şehre gitmeyi, babasını terk etmeyi ve alıştığı düzenden vazgeçmeyi göze alır.

Keechie babasını ve taşrayı terk ettiğinde hemen Bowie ile evlenir ve yıkılan bir yuva yenisi -ve daha 'doğrusu'- ile yeniden tesis edilir. İzleyici bu evliliğin ardından filmde ilk kez öpüşüklerini ve Keechie'nin ilk kez gülümsediği görür. Anlatı evlendikten sonra kendilerine ev olarak seçtikleri motel odasında alkol yerine sadece şeker olduğunu izleyiciye iletirken esasen hala birer çocuk olduklarını vurgular.

Çiftin cinsel konularda son derece deneyimsiz olduğunun ısrarla altı çizilir. Film içerisinde kimi zaman dansların erotik tehlikeleri ile ilgili sohbetler kimi zaman doğrudan karşı cinsle yakınlaşmalar üzerine tartışmalar vasıtasıyla bu cinsel deneyimsizlik (cinsel saflık) vurgulanır.

İyi ahlakın ve vicdanın sesi olan iyi kız, evlenmeden önce, bir kadının sadece bir kez sevebileceğini söyleyerek erkeğine olan teslimiyetini ortaya koyarken, evlendikten sonra da, Bowie'ye karşı sadakatini bir köpeğin sadakatine benzetmekten çekinmez. Öyle ki, film içerisinde Bowie Keechie ile her zaman emir kipi ile konuşmasına rağmen genç kız bu emirleri kabul eder ve itiraz etmez. Genç kızın Bowie'ye başkaldırdığı tek konu Chickamaw'ın artık dürüst bir hayat kurma amacındaki genç erkeği zorla bir soygun planına katma girişimidir; ki bu soygun da tüm suçların -ve suçluların- cezalandırılacağı bir felaketle sonuçlanacaktır. İyi kız ahlaki öğüdünü tebliğ etmiş, kurban erkeği kurtarmaya çalışmış ama erkek onu görmezden gelmiştir. Filmin finalinde ise Bowie doğmamış çocuğunun annesinin tüm uyarılarına rağmen bildiğini okuduğu için kanun güçlerince, Keechie'nin gözlerinin önünde öldürülür ve işlediği günahların cezası ile yüzleşir; suç cezasız kalmamıştır. Böylece hem film hem de hayat veren kadın olarak *femme vitale* söylemsel işlevini yerine getirmiş olur.

***On Dangerous Ground* (1951)**

Tıpkı *They Live by Night* filminde olduğu gibi anlatı içerisinde ölümcül kadına yer vermeden iyi kız üzerine kurulan filmlerden biri olan *On Dangerous Ground* kadın karakterini engellilikle (körlük derecesine varan görme bozukluğu) sınırlandırırken, öykü, bu örnekte, şehirden taşraya taşınır.

Ana erkek karakter Jim Wilson büyük şehirde görev yapan bir polis detektifidir ve ciddi anlamda öfke sorunları yaşamaktadır. Öyle ki, kendi meslektaşları bile Jimmy'nin bu rahatsızlığının farkındadır ve hem

kendisine hem mesleğine zarar vermekte olduğunu kendisine söylerler.

Film bu öfkenin altında şehre dair kaygılar olduğunu aktarır. Ana erkek karakter aşktan kaçmakta, evlilik kurumuna korku dolu hislerle yaklaşmakta, ne zaman evlilik konusu açılrsa sohbeti yarıda bırakmaktadır. Oysa, anlatı, Jimmy'nin meslektaşlarının mutlu ve sevgi dolu yuva/evlilik görüntüleriyle, eve ve eşe dair sadakat, iş birliği ve sevgi mizansenleriyle açılmaktadır. Özellikle cinsellik konusunda yaralı olan Jimmy şehrin kadınlarının cinsel imalı konuşmalarından, bedeni teşhir eden giysilerinden ve ahlaktan yoksun, gelişigüzel cinsellikten tiksiniyor. Yakışıklı bir karakter olan Jimmy, kendisine ilgi duyan ve erotik imalarla yaklaşan kadınları bile 'bacım' ('sister') sözüyle kendisinden uzaklaştırmakta, kadınlarla arasına -homoerotik olmayan- bir mesafe koymaktadır. Ona göre şehrin her yanı suçla/suçlularla doludur ve kanunu hiçe sayan bu erkekler ve kadınlar doğru ve hızlı şekilde cezalandırılmamaktadır. Bu nedenle Jimmy kendi kanununun polisi, savcısı, hakimi ve celladıdır.

Yakın bir kasabada genç bir kadının öldürülmesiyle birlikte, öfke sorunlarının da giderilmesi amacıyla, Jimmy amirleri tarafından büyük şehrin dışına gönderilir. Gittiği kasabada ise kendi taşralı versiyonuyla karşılaşır; öldürülen kızın öfkeli babası Walter. O da, tıpkı Jimmy gibi, kendi adaletini kendisi gerçekleştirmek istemekte ve katili, kanun güçlerine teslim etmek yerine, kendi elleriyle öldürmeyi planlamaktadır. Bunu dile getirdiğinde Jimmy'nin sessiz kalarak Walter'ı onaylamasının ardından, iki erkek, taşrada katil avında bir arabanın içinde giderlerken, yönetmen tarafından ikili kadrajla izleyiciye sunulurlar. Sadece, bu uzun yolculuğun finalinde gerçekleşen kaza sırasında Jimmy'nin göğüs plan tekli çekimi -kısa bir süre için- seyirciyle gösterilir; bu çekim dışında bu sekansın tüm planlarında çerçeve içinde Walter ve Jimmy birlikte görülürler. Yönetmen şehrin Jimmy'si ile taşranın Walter'ını birbirleriyle eşler: aslında ikisi de birdir ve aynıdır. Walter, Jimmy'nin taşra projeksiyonudur.

Kazanın ardından Walter ve Jimmy ovanın ortasında tek başına duran bir eve ulaşırlar. Filmin iyi kadını görme engelli Mary Walden bu evde psikolojik sorunları olan erkek kardeşi Danny ile birlikte yaşamaktadır. Walter'ın kadına karşı oldukça kaba tavrına karşılık Jimmy Mary'e son derece hoşgörülü ve yardımsever bir üslupla yaklaşır. Mary kendi hayatını ve gözlerini Danny'nin tedavisi için feda etmiştir. İkili arasında sıcak bir ilişki gelişirken Jimmy katilin Danny olduğunu anlar. Walter bu sırada evin dışında, soğuk ve çorak ovada elinde tüfeği ile katilin peşindedir. Mary'nin dünyaya, insanlara ve çevresine karşı aşırı iyimser ve saf tutumu Jimmy'nin giderek öfkeli babadan -fiziksel ve düşünsel olarak- uzaklaşmasına neden olur; Jimmy Mary'nin sözleriyle değişmekte ve bir vicdana sahip olur gibi görünmektedir. Öyle ki, Walter Danny'nin ölmesine müsaade etmeyeceğini, onu bir akıl hastanesine götürmek üzere tutuklayacağını sözünü verir. Mary'nin karikatür düzeyinde zorlanan iyi ahlakı, saflığı, adanmışlığı, teslimiyeti ve fedakarlığı Jimmy'yi değiştirmeye başlamıştır. Ancak Walter Jimmy ile Mary arasındaki bu asexüel yaklaşımı fark ettiğinde Danny hakkındaki gerçekleri de öğrenir ve olay örgüsü üç karakterli bir çatışmaya dönüşür. Jimmy artık sadece Danny'i diri ele geçirmeye değil, aynı zamanda Walter'ın Danny'i -ve kendisini- katletmesinin önüne geçmeye çabalamaktadır. Karlarla kaplı bir uçurumun üzerinde gerçekleşen kovalamacanın ardından Danny aşağıya düşer ve hayatını kaybeder. Anlatının bu çözümüyle işlenen suç cezalandırılmış, yaşlı ve öfkeli baba cinayet işlememiş, Jimmy de Mary'e verdiği sözden dönmek zorunda kalmamıştır.

Danny'nin cansız bedeni kasabaya getirildiğinde Mary kardeşini son kez görmek ister. Danny'nin başında oturur ve tanrıya dualar ederek onun ruhunu bağışlamasını ister; bu sekans kesintisiz olarak izleyiciye gösterilir.

Danny ile vedalaştıktan sonra ıssız ovadaki eve döndüklerinde Mary Jimmy'nin kendisine büyük şehirde yardımcı olmakla ilgili tüm tekliflerini geri çevirir. İyi kadın taşraya aittir, gözleri görmese bile taşrada kalacak ve büyük şehrin günahlarından uzakta duracak, filmin de adını aldığı tehlikeli topraklarda kaderine razı olacaktır. Jimmy çaresizce Mary'i ardında bırakır, yola çıkar ve gece vakti şehre varır, direksiyondadır. Şehrin kalabalığı, parıltısı, karmaşası Mary'nin ıssız eviyle kontrast halindedir. Bir dakikadan uzun süren bir omuz plan yüz çekiminden sonra (bu kadar uzun tek plan çekimin yakın ölçek bir kamera açısı için oldukça uzun bir süre olduğunun altını çizmek gerekir) Jimmy'nin yüz görüntüsü yerini yavaş yavaş Mary'nin evinin frontal çekimine bırakır; Jimmy iyi kıza geri dönmüştür. Eve girdiğinde Mary ile ele ele tutuşurlar, sarılırlar ve ilk kez öpüşürler. Görüntü uçsuz bucaksız vadide, karlar arasında tek başına duran evi göstermektedir. İyi kız ve büyük şehrin kurban erkeği bir araya gelmiş, Jimmy Mary'nin temsil ettiği değerleri ve erdemleri büyük şehre tercih etmiştir; Film biter.

Sonuç

Yukarıda incelenen ve hem türün hem de *femme vitale* kavramının farklı uçlarında yer alan filmler dışında *Maltese Falcon*, *Killers*, *Murder My Sweet*, *Kiss of Death*, *The Killing* gibi benzer motifleri farklı öykülerle işleyen daha pek çok örnek sayılabilir. Tüm bu yapımlarda *femme fatale* ve *femme vitale* benzer motivasyonlarla işler ve anlatıya hakim olan erkek egemen değerleri yeniden üretir.

Her anlatı üretildiği dönemin ruhunu, sosyokültürel değerlerini ve çatışmalarını, egemen ideolojik söylemini ve üslubunu alımlayıcısına aksettirir. Filmler sosyolojik bir işlev de yüklendiklerinden masum değildir; yargı oluşturma, mevcut yargıları meşrulaştırma, ne kadar suni olurlarsa olsunlar bu yargıları doğallaştırma gücüne sahiptirler. Savaş ve savaş sonrası sürecin popüler bir film türü olarak *kara film*'ler de bu güçten yoksun değildir.

Bu çalışma bir film türü olarak *kara film*'lerin, genel kanının aksine, yıkıcı, alt üst edici, karamsar, kötümser ve eleştirel bir söylem teşkil etmediğini aksine erkek egemen, muhafazakar, orta sınıf değerleri yeniden ürettiğini, onları doğallaştırdığını ve bu şekilde de meşrulaştırdığını ortaya koymaya çalışmış, bu amaçla da *kara film*'lerde tekrar eden baskın kadın figür olarak *femme fatale*'in ve pasif kadın figür olarak *femme vitale*'in ideolojik çerçevesini çizmeye gayret etmiştir.

Erkeğe olan bağımlılıktan kopuş arzusunu temsil eden *femme fatale*'in faili olduğu eylemler, anlatı içerisinde en çok cinayet ile ilişkilendirilir. Zira erkekten kopma arzusu yuvadan ve evlilik kurumundan da feragat etme arzusuna karşılık gelir ve muhafazakar anlayışa göre erkeğin katli ile eşdeğerdir. Bu nedenle bu kadın karakter tipi kötülüğün temsilini üstlenir ve ölümcül hale gelir.

İyi kız *femme vitale* ise din temelli yaşam öğretilerine uygun bir hayat tarzını öğütler. Özellikle bedensel hazların yoldan çıkarıcı doğası üzerine kesin yargılar içerir ve bu türden arzuları kesin olarak cezalandırır. Hayat veren kadının sunduğu bu 'hayat' tarzı muhafazakar değerlerle çerçevesi çizilen bir yaşam biçimidir. İyi kızın 'iyi'liğini belirleyen unsurlar da muhafazakar ahlak anlayışının temellerini oluşturur.

1940'ların erkek egemen, anti-feminist işgücü saldırılarına maruz kalarak eve, eşe ve anneliğe dönmek üzere zorunda bırakılan kadının yüceltildiği bir söylemin başrolündedir *femme vitale*. Hayat veren kadının *kara film*'ler içindeki sessizliği ve silikliği -ve iktidarını ölümcül kadına kaptıran kurban erkek karakter tarafından görmezden gelinmesi- onun kurmaca bir temsil ve bir projeksiyon stratejisi olarak en büyük gücüdür. *Femme vitale* aile, evlilik ve yuva gibi kurumların görünmez bekçisidir.

Gündelik hayatta kadının iş yaşamından dışlanması aile ve yuva kurumunun yüceltilmesi ile sağlanırken *kara film*'lerde (ve dönemin diğer Hollywood yapımlarında) iş yaşamı ve aile birbirine karşıt kutuplar olarak işaretlenir ve *Yapım Yönetmeliği*'nin dikte ettiği şekliyle 'iyi' ve 'doğru' kadının aile kurumunu tercih etmesi öğütlenir. Böylece, savaş sonrası yılların koşulları düşünüldüğünde, kadın meslek hayatında saf dışı bırakılmış olur.

Femme vitale savaşın ardından ellerindeki mesleklerden vazgeçerek eşliğe, anneliğe, ev kadınlığına dönüş konusunda gönülsüz olan kadınları ikna etmenin bir aracıdır. Hegemonik erkek egemen bir sisteme bağımlı bir hayat sürme hususunda çelişkiler yaşayan kadınları 'doğru yola getirme' işlevini yerine getiren, geleneksel değerleri yücelten bir temsil taktiğidir. Kadına ait güvenli alanın sadece yuva olduğunu, erkeğe yapılacak misillemelerin başarısızlıkla sonuçlanacağını bildiren ahlaki pusuladır.

Tüm bu bulguların ışığında *kara film*'lerde 'ölümcül kadından daha fazla temsil şansı bulan ancak yine de örtük konumunu koruyan bu 'hayat veren evcimen kadın' türün ideolojik olarak en yoğun biçimde şarj edilmiş karakteridir ve filmlerin olay örgüleri içinde her ne kadar sadece kurban erkek ile konuşuyor olsa da söyleminin esas hedefi izleyici koltuğundaki kadınlardır. Bu nedenle, motivasyonları abartılarak parodileşen -ve dolayısıyla göz alıcı hale gelen- *femme fatale* karakterlerin yanında karanlıkta kalsalar da *femme vitale*'lerin gizemlerinin çözülmesi gerekmektedir.

Bu çalışma, böyle bir gizem çözme çabası olarak *femme vitale* karakterlerin *kara film* türü içerisindeki ideolojik konumlarını, izleyici ile olan söylemsel iletişimlerini, bir temsil stratejisi olarak işleyiş mekanizmalarını, hangi tarihsel koşullar altında ne tür algısal saiklerle dolaşıma sokulduğunu deşifre etmeye çalışmıştır.

Kaynakça

- Dayan, Daniel. (2011). "Klasik Sinemanın Tutor-Kodu". Ertan Yılmaz (Çev.). Ertan Yılmaz (Ed.) *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Derman, Deniz. (1989). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.
- Durgnat, Raymond. (1996). "Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir". Alain Silver ve James Ursini (Ed.). New York: Limelight Editions.
- Durr, Frank R. (2009). "Crime and Violence". Rodney P. Carlisle. *The Great Depression and the World War II*. New York: Facts of File.
- Girginkoç, Deniz. (2004). "Kara Film". Fatma D. Küçükkurt, Ahmet Gürata (Ed.). *Sinemada Anlatı ve Türler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Griffith, Richard. (2011). "Dönemler ve Türler". Ertan Yılmaz (Çev.). Ertan Yılmaz (Ed.). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hirsch, Foster. (1981). *The Dark Side of the Screen – Film Noir*. Cambridge: Da Capo Press.
- Onat, Emrah Suat. (2012). *Amerikan Film Sansür Yasası Olarak Yapım Yönetmeliği'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanat Enstitüsü, İzmir.
- Onat, Emrah Suat. (2019). "Hays Yasaları (Yapım Yönetmeliği)". Burak Bakır, M. Talha Altınkaya (Ed.). *SineMasal "Zihniyet"*. (s. 84-109). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Pennington, Jody W. (2007). *The History of Sex in American Film*. Westport: Praeger.
- Kolker, Robert. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Ertan Yılmaz ve diğerleri (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Krutnik, Frank. (2010). *In a Lonely Street – Film Noir Genre, Masculinity*. Londra ve New York: Routledge.
- Lippman, David H. (2009). "Labor and Employment". Rodney P. Carlisle (Ed.) *The Great Depression and the World War II*. New York: Facts on File.
- Moley, Raymond. (1945). *The Hays Office*. New York: The Cornwall Press.
- Moley, Raymond. (2016). "Hays Yasaları (Yapım Yönetmeliği) – 1930". Emrah Suat Onat (Çev.). Burak Bakır, M. Talha Altınkaya (Ed.). *SineMasal "Zihniyet"*. (s. 117-129). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Muller, Eddie. (1998). *The Lost World of Film Noir – Dark City*. New York: St. Martin's Press.
- Munby, Jonathan. (1999). *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from 'Little Caesar' to 'Touch of Evil'*. Chicago ve Londra: University of Chicago Press.
- Naremore, James. (2008). *More Than Night – Film Noir in its Context*. Berkeley: University of California Press.
- Orr, John. (1997). *Sinema ve Modernlik*. Ayşegül Bahçıvan (Çev.). Ankara: Ark Yayınları.
- Özden, Zafer. (2004). *Film Eleştirisi – Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Polan, Dana. (1986). *Power and Paranoia – History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press.

Prince, Stephen. (2003). *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930–1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Rosen, Marjorie. (1974). *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York: Avon Books.

Richardson, Carl. (1992). *Autopsy – An Element of Realism in Film Noir*. Londra: The Scarecrow Press, Inc.

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

Tuska, Jon. (1984). *Dark Cinema – American Film Noir in Cultural Perspective*. Westport: Greenwood Press.

Walker, Michael. (1994) “Film Noir – Introduction”. Ian Cameron (Ed.). *The Movie Book of Film Noir*. Londra: Cassell Illustrated, Londra.