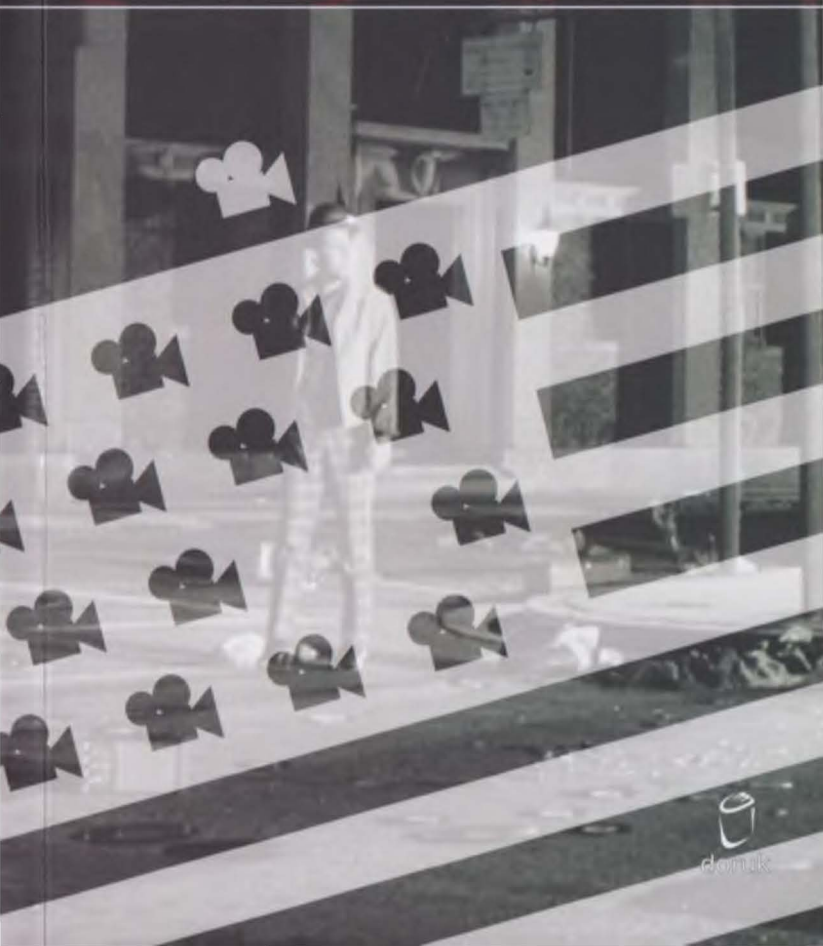
Amerikan Bağımsız Sineması

YANNIS TZIOUMAKIS

Sinema



domiK

AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASI

DORUK / Sinema
Amerikan Bağımsız Sineması

Özgün Adı:
American Independent Cinema: An Introduction

Yazar:
Yannis Tzioumakis

Çeviren:
Esra Özkan

Editör:
Ertan Tunç

Kapak Tasarımı:
Doruk Can Koçak

Sayfa Tasarımı:
Cafer Çakmak

Edinburgh University Press © Doruk 2015
Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz

ISBN: 978-975-553-614-9

Baskı: Mayıs 2015

Baskı-Cilt:
Sonsuz Matbaa

doruk

e-posta: bilgi@dorukyayinlari.com
www.dorukyayinlari.com

AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASI

Yannis Tzioumakis

Türkçesi:
Esra Özkan

doruk

Sarah 'Saroula' Hopkins'in,
güzel yılları için

İÇİNDEKİLER

Vaka Çalışmaları 9
Tablolar 10
Resimler 11
Yazarın Teşekkürü 13

Önsöz

Tanım Problemleri ve Amerikan Bağımsız Sineması Söylemi 17

Bölüm I

STÜDYO YILLARINDA AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASI (1920 ORTALARI – 1940 SONLARI)

1. Stüdyo Döneminde Bağımsız Film Yapımı: Stüdyo Sistemindeki Eğilimler 39
2. Stüdyo Döneminde Bağımsız Film Yapımı: Poverty Row Stüdyoları (1930 - 50'ler) 95

Bölüm II

GEÇİŞ YILLARI
(1940 SONLARI – 1960 SONLARI)

3. Zorla Bağımsızlık:
Paramount Kararının Bağımsız Film Yapımına Etkileri 143
4. Bağımsızlar İçin Bir Hedef Kitle:
Gençler İçin İstismar Filmleri 187

Bölüm III

ÇAĞDAŞ AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASI
(1960 SONLARI – GÜNÜMÜZ)

5. Yeni Hollywood ve Bağımsız Hollywood 231
6. Holdingler Çağında Amerikan Bağımsız Sineması 263
7. Küçük-Büyükler ve Büyük Bağımsızlar 301
8. Amerikan Bağımsız Sinemasının Kurumsallaşması 331

Sonsöz

Bağımsız Sinemadan 'Özel' Sinemaya 375
Kaynakça 381

VAKA ÇALIŞMALARI



Bölüm 1
James Cagney, United Artists 88

Bölüm 2
Monogram'daki Charlie Chan 115

Bölüm 3
Stanley Kramer'ın şirketi Lomitas Productions ve
United Artists, 1957-60 178

Bölüm 4
Sam Katzman ve *Rock Around the Clock* 223

Bölüm 5
John Cassavetes ve *Shadows* 252
Dennis Hopper ve *Son Film* 256

Bölüm 6
Siyahi istismar, AIP tarzı: *Foxy Brown* 292
John Sayles ve *The Return of the Secaucus Seven* 296

Bölüm 7
Orion Pictures, Filmhaus Productions, David Mamet ve
House of Games 327

Bölüm 8
Tanımlayıcı bağımsız film: *sex, lies, and videotape* 367
Kevin Smith, Miramax ve *Clerks* 371

TABLOLAR

Tablo 1.1 United Artists aracılığıyla dağıtım yapan Amerikan yapım şirketleri, 1926-39 60
Tablo 2.1 Monogram ve Republic'in brüt hasılatları ve net kar/zararları 125
Tablo 3.1 United Artists aracılığıyla filmlerini çıkartan yapım şirketlerinin sayıları ve bu dağıtımcının 1951-67 döneminde piyasaya sürdüğü filmlerin sayıları 160
Tablo 4.1 American International Pictures'ın pazarlama ve izleyici yaklaşımı 211
Tablo 6.1 1970 başlarındaki istismar filmlerinden sloganlar 273
Tablo 6.2 American International Pictures'ın net kârları, 1970-6 280
Tablo 8.1 Bağımsız yapımcılar ile büyükler / büyük bağımsızlar ve klasikler bölümleri arasındaki anlaşmalar 338
Tablo 8.2 Bağımsız dağıtımcılar, hizmet süreleri ve kilit filmleri 347
Tablo 8.3 Klasikler bölümleri (1980'den günümüze) 356

RESİMLER

Resim 1.1 United Artists'in doğuşu. 46
Resim 1.2 Bağımsızlığın zirvesinde. 88
Resim 2.1 Şarkı Söyleyen Kovboy. 105
Resim 3.1 Lomitas Productions filmi On The Beach'te Stanley Kramer Ava Gardner'ı yönetirken. 182
Resim 4.1 İnandıkları şey şiddetti. 208
Resim 5.1 John Cassavetes'in eşsiz görsel stili: *Shadows*'ta Leila Goldoni ve Anthony Ray'in çarpıcı bir yakın plan çekimi. 239
Resim 6.1 Pam Grier, Foxy Brown'ı canlandırıyor. 291
Resim 7.1 *Back to School.* 314
Resim 8.1 *Mi vida loca.* 349
Resim 8.2 Güç bela 'tezgahtarlık yapıyorlar'. 366

YAZARIN TEŞEKKÜRÜ

1998'de lisansüstü öğrenimimin ilk yılı sırasında Liverpool John Moores Üniversitesi Ekran Çalışmaları'nda o zamanki öğretmenim Warren Buckland'a, Amerikan bağımsız sinemasıyla ilgili çok az çalışma olduğuyla ilgili şikayette bulunmuştum. Warren bu düşünceme katılmış ve belki bir gün benim böyle bir çalışma yapabileceğim fikrini ortaya atmıştı. Bu nedenle Warren'a, bu kitabın fikrini hiç düşünmediğim bir anda aklıma koyduğu ve son sekiz yıl boyunca tüm desteği ve dostluğu için ilk büyük teşekkürümü ifade etmek isterim. Ayrıca Profesör Steve Neale'ye kitap fikriyle ilgili ilk destekçilerimden bir diğeri olduğu için teşekkür ederim.

Ardından, Edinburgh University Press'ten Amerikan Çalışmaları Kabul Editörü Nicola Ramsey'le görüşme ayarladığı ve yıllar süren dostluğu ve cömertliği için Ian Ralston'a teşekkür ederim. Ayrıca yazma sürecimde bana çok değerli yazınsal tavsiyelerde bulunduğu ve zor zamanlarda bana ışık tuttuğu için Nicola'ya da teşekkür etmek isterim.

The School of Media'nın cömert parasal desteği ve Los Angeles, California'da gerekli malzemeyi toparlayabilmem için birçok araştırma kütüphanesine girebilmemi ve bağımsızlar

sektöründe Eric Pleskow ve Mike Medavoy gibi önemli kişilerle röportaj yapabilmemi sağlayan Liverpool John Moores Üniversitesi'nin Critical and Creative Arts bölümü olmasaydı bu kitap yazılamazdı. The School of Media ayrıca konu üzerinde daha fazla araştırma yapabilmemi ve kitabın büyük bir kısmını yazabilmemi sağlayan bir yıllık çalışma iznimi de finanse etti. Bu destekte dahil olan herkese ve özellikle Trevor Long, Nickianne Moody, Andy Ruddock, Chris Frost ve Timothy Ashplant'a teşekkür etmek isterim.

Bana çeşitli şekillerde destek olan diğer çalışma arkadaşlarıma da teşekkür etmek istiyorum: Ruth McElroy, David Llewellyn, Ros Merkin, James Frieze, Helen Rogers, Colin Harrison, Nicole Matthews, Joanna Price, Claire Horrocks, Elspeth Graham, Tamsin Spargo, Joe Moran ve Olga Guedes; ve Ekran Çalışmaları'ndan çalışma arkadaşlarım: Corin Willis, David Sorfa, Alex Irving, Noel Odger, Bill Sweeney, Ben McCann ve özellikle bölümümdeki diğer büyük Amerikan bağımsız sineması hayranı Judith Jones. Ek olarak the School of Media'daki tüm destek elemanlarına, araştırma dönemimde idari işlerimi azaltmaya yönelik çabaları için özellikle Cathy Cromby ve Julie Quine'e teşekkür ederim.

Aldham Robarts Learning Resource Centre çalışanları neredeyse her gün bana yardımcı oldular. Her birine tek tek teşekkür etmek isterim, özellikle de projenin araştırma aşamasını mümkün olan en kolay hale getirdikleri için Sheena Streather, Frank Halligan ve Julie Bulger'a. Ayrıca Julie Butler, Tim Lees, Cath Gorton, Linden Sweeney, Chris Lucas, Ann Keeley, David Carroll, Jill Harrison, Grace Smith, Sharon Jarman-Stulberg, Dean Toth, Ian McColl, Mike Wilson, Doreen Azzopardi ve merhum Nick Spalton'a teşekkür ediyorum. Ayrıca özel teşekkürlerim kütüphaneler arası borçlanma ofisinden Annie Afferson ve Denise Minde'ye.

Yaz ziyaretlerim sırasında birçok bağımsız film hakkında görüşlerini sunan Yunanistan'daki birçok arkadaşıma ve aileme te-

şekkür ediyorum: Panayiotis Tzioumakis, Christina Tzioumakis, Leonidas Tzioumakis, Patroula Vrantza, Panayiotis Koutakis, Dimitra Kavatha, Fenia Koutakis, Ioanna Koutakis, Harris Tlas, Harris Papadopoulos, Maria Goulimari, Alice Samouilidou ve Yannis Stratis. Aynı şeyi yapan Liverpool'daki arkadaşlarıma da çok teşekkürler, özellikle de Joanne Whiteside, Paresh Ladd, Paul Shaughnessy, Yolanda Akil-Perez, Lisa Anderson, Ben Howarth ve Jay Lally. Amanda Greening yazma döneminin son zamanlarında hiç yorulmaz bir ilham ve destek kaynağı oldu.

Özel teşekkürlerimi bu kitabın bölümlerini okuyan ve yapıcı eleştirileri yazıyı büyük oranda geliştiren birçok film ve medya akademisyenine borçluyum: Peter Kramer, Alison McMahan, Rigas Goulimaris, Claire Molloy ve özellikle Julia Hallam ve Gary Needham. Lydia Papadimitrious bir kez daha zamanı, arkadaşlığı ve akademisyenliği ile katkıda bulundu, özellikle de kitabın son aşamalarında.

Ayrıca araştırma asistanlığını üstlenen ve araştırma safhasının çok sayıda kağıt işini her zaman yüzünde bir gülümsemeyle yapan Sarah McLoughlin'a minnettarlığımı ifade etmek isterim. Onun organizasyonel becerileri ve sabrı olmasaydı bu kitabı bitirmek çok daha uzun zaman alırdı.

Son olarak Amerikan Bağımsız Sineması üzerine dersimi alan ve anlayışlı katkılarıyla konuya yaklaşımımı önemli açılardan şekillendiren tüm öğrencilerime teşekkür ediyorum. Özellikle 2002'de ilk kez açıldığında dersimi alan Ekran Çalışmaları (Screen Studies) öğrencilerine teşekkür etmek istiyorum çünkü kitabı yazmak için beni aktif olarak cesaretlendiren onlardı: Katie Algar, Suzy Baldock, Martin Bothman, Caroline Boyd, Clare Gabbott, Natalie Garwin, Paul Hagen, Rebecca Hardy, Rachel Heyes, Sarah Holmes, Ameena Khan, Andrew Lister, Claire Manson, Catherine Roche, Sophie Sharp, Steve Simpson ve Janine Ward.

ÖNSÖZ

TANIM PROBLEMLERİ VE AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASI SÖYLEMİ

Amerikan bağımsız sineması, geçmişten beri, tanımlanması hep çok güç bir kavram olarak görülmüştür. 'Bağımsız' ifadesi Amerikan sinemasının ilk zamanlarından beri, film yapımcıları, eleştirmenler, endüstri çalışanları, sektör yayınları, akademisyenler ve sinemaseverler tarafından öylesine yaygın bir şekilde kullanılagelmiştir ki, bu ifadeyi açıklayan herhangi bir tanımlama girişiminin itirazlara yol açacağı neredeyse kaçınılmaz bir gerçektir.

Amerikan sineması ile ilgili temel bilgi birikimine sahip kişilerin çoğu için, bağımsız film yapımı, Amerikan film endüstrisini sıkı bir şekilde kontrol eden birkaç büyük şirketin baskı ve etkilerinden uzak, güçlü bir kişisel görüşe sahip, (çoğunlukla) genç film yapımcıları tarafından yapılan düşük bütçeli projelerden oluşmaktadır. Gişe hasılatından çok DVD satışları ve ticaretten gelir sağlayan pahalı yıldızların yer aldığı özel efektli filmler üreten AOL Time Warner, Sony Columbia ve Viacom Paramount'dan çok farklı olarak, bağımsız film üreticileri ana akım Hollywood'un duygusuz ticari anlayışına karşı duran filmler üretirken çoğunlukla filmin konusu ve sunuş şekli konusunda sınırları zorlamaktadırlar. Film eleştirmeni Emmanuel Levy'nin belirttiği gibi, "ideal anlamda, bir bağımsız film, film yapımcısı-

nın kişisel görüşünü ifade eden cesur bir stile ve sıradışı bir konuya sahip düşük bütçeli, taze soluklu bir filmdir."[1]

Bu 'ideal' tanım akla doğrudan *Return of the Secaucus Seven* (Sayles, 1980), *Stranger than Paradise* (Jarmusch, 1984), *She's Gotto Have It* (Spike Lee, 1986), *Poison* (Haynes, 1991), *Straight Out of Brooklyn* (Rich, 1992), *Clerks* (Kevin Smith, 1994), *Welcome to the Dollhouse* (Solondz, 1996), *The Blair Witch Project* (Sanchez ve Myrick, 1999) ve büyük şirketler tarafından üretilip dağıtılan büyük oranda daha gösterişli, daha pahalı ve daha muhafazakâr filmlere düşük bütçeli 'alternatifler' olarak 1980 sonrasında ortaya çıkan pek çok başka filmi getirmektedir. Halk dilinde yaygın kullanımına rağmen, bu, bağımsız sinemanın sadece bir tanımı olup, yukarıdaki filmlerin neyden bağımsız olduklarını açıklamakta önemli ölçüde eksik kalmakta ve aynı zamanda da bağımsız etiketine talip olabilecek başka filmleri dışarıda bırakmaktadır.

Variety ve *Screen International* gibi sektör şirketleri ve yayınları için bağımsız sinema tamamen farklı bir anlama gelebilmektedir. Örneğin, 9 Haziran 2003'te bir *Variety* makalesi, Initial Entertainment Group üretim/dağıtım şirketinin yeni projesi, başrolünde Leonardo DiCaprio'nun yer aldığı 115 milyon dolarlık Howard Hughes'un hayatını anlatan biyografik film *The Aviator* (Scorsese, 2004) ile ilgili şirketin yöneticisi Graham King'in bir sözüne yer verdi. Alıntı şöyle idi: "*Lord of the Rings*'i saymazsanız, bu, şimdiye kadar yapılmış en büyük bağımsız filmdir."[2] Bir yıldan uzun bir süre öncesinde (8 Şubat 2002), *Screen International* "Tüm Zamanların En İyi 20 Bağımsız Filmi" (ABD pazarında) başlıklı bir tablo yayımlamıştı. Listenin başında, o sırada halen gösterimde *olan The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (Jackson, 2002) yer almaktayken listedeki

(1) Levy, 1999, sf. 2.
(2) Synder, Gabriel (2003), "Aviator" Ready For Take-Off: Scorsese, DiCaprio Reteam for Pricey Hughes Biopic', Variety, 9 Haziran 2003, sf. 9.

diğer filmler arasında: *Rush Hour* ve *Rush Hour 2* (Ratner, 1998 ve 2001); *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me* (Roach, 1999); *Teenage Mutant Ninja Turtles* (Barron, 1990); *Spy Kids* (Rodriguez, 2001); *Scary Movie* (K. I. Wayans, 2000); *Dumb and Dumber* (P. Farelly, 1994); *Good Will Hunting* (Van Sant, 1997); ve *The Blair Witch Project* (Sanchez ve Myrick, 1999) yer almaktaydı.[3]

Ultra-düşük-bütçeli yenilikçi korku filmi *The Blair Witch Project* dışında, *Screen International*'ın listesindeki diğer filmlerin hiçbiri 'ideal' anlamında bağımsız tanımına uymamaktadır. Fakat sektör yayınları için bağımsızlığın, cesur bir stile ve sıradışı bir konuya sahip düşük bütçeli filmler ile uzaktan veya yakından bir alakası yoktur. Bunun yerine, bağımsız bir film, büyük şirketler (Sony Columbia, Viacom Paramount, AOL Time Warner, MGM/UA, ABC Disney, NBC Universal, News Corp. Fox ve Dreamworks SKG) tarafından finanse edilmemiş, üretilmemiş ve/veya dağıtımı yapılmamış her hangi bir film anlamına gelmektedir.[4] Gerçekten de, listede yer alan yirmi filmin dokuzu New Line Cinema, sekizi Miramax (ve onun kardeş firması, Dimension Films) tarafından dağıtılmış, geriye kalan üç tanesisini ise Sony Pictures Classics, Artisan ve USA Films dağıtmıştır. 300 milyon dolarlık fiyat etiketine rağmen (üç bölümün tamamı için) *Lord of the Rings*, New Line Cinema tarafından finanse edilip dağıtıldığı için haklı olarak bağımsız film kategorisinde değerlendirilebilirken, bu anlamda bağımsız filmlerin ticari olarak en başarılısıdır. Aynı şekilde, temel finansörü ve dünya çapındaki dağıtımcısı IEG olan *the Aviator* (Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sinemalara dağıtım hakları Miramax'ın elinde olduğu

(3) Goodridge, Mike (2002), 'Top 20 Independent Movies of All Time', *Screen International*, no 1343, 8 Şubat 2002, sf.33.

(4) Yazım esnasında MGM/UA, Sony tarafından alındı, Dreamworks ise Viacom tarafından alınma sürecindedir. Şirket statülerindeki değişikliklere rağmen bu firmalar bu çalışma içerisinde büyükler olarak anılacaklardır.

istisnası ile) da 115 milyon dolarlık bir film olmasına rağmen bağımsız film sayılabilir.

Yine de bağımsız filmin bu tanımı bile (en büyük sekiz firma dışındaki herhangi bir firma tarafından finanse edilen, üretilen ve/veya dağıtılan film) tartışmaya açıktır. Bunun nedeni, New Line Cinema, Miramax/Dimension ve Sony Picture Classics'in, sırasıyla AOL Time Warner, ABC Disney ve Sony Columbia'nm yan kuruluşları olmaları, dolayısıyla bağımsız dağıtıcılar olmamalarıdır. Bağlı oldukları ana şirketten ayrı olarak büyük oranda bağımsız şekilde iş yapmalarına rağmen, finansal anlamda bu şirketlere karşı sorumludurlar. Bu şu anlama gelir ki, bu ana şirketlerin onları kapatma, satma, yönetim yapılarını yeniden organize etme, üretim/dağıtım/satın alma bütçelerini düşürme, karar alma süreçlerinde araya girme ve v.b. pek çok hakka sahiptirler. Bu durumda geriye bağımsız firma olarak sadece Artisan ve USA Films kalıyor ki bunların her ikisi de 2004 itibariyle ticari kuruluş olarak varlıklarını yitirmişlerdir. USA Films, 2002 yılında bir dizi şirket birleşmesine katılmış ve bu birleşmeler, sonunda NBC Universal'in sahibi olduğu bir dağıtım şirketi olan Focus Features'ı meydana getirmiştir. Diğer taraftan, Artisan ise, şu anda herhangi bir büyük firma ile ticari ilişkisi olmayan ender başarılı üretim-dağıtım şirketlerinden biri, yani bir bağımsız olan Lions Gate tarafından satın alınmıştır.

Miramax ve Sony Pictures Classics gibi şirketlerin büyük şirketlere ait olması konusunun yarattığı problemleri görmezden gelmeye hazır olsak ve bunları bağımsız filmlerin dağıtıcıları olarak görsek bile –sonuçta özellikle Miramax, sinema izleyicilerinin gözünde çoğunlukla bağımsız filmlerle bağdaştırılmaktadır– film eleştirmenleri ve endüstri analistleri bu şirketlere bağımsız etiketini yakıştırmakta tereddüt etmektedirler, özellikle de Miramax'a. *Sex, Lies, and Videotape* (Soderbergh, 1989), *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992), *Clerks* ve *Dead Man* (Jarmusch, 1995) gibi birçok 'ideal' ya da örnek bağımsız filmi başarılı bir şekilde

gösterime sokarak bir isim yapan Miramax, yakın zamanda gittikçe artan bir şekilde, *Gangs of New York* (Scorsese, 2002), *Captain Corelli's Mandolin* (Madden, 2001) ve *The Aviator* gibi çok daha masraflı ve ünlü yıldızların kullanıldığı türde filmlerin finans ve dağıtımını yapmaya yönelmiştir. Bu yönelim, şirketi tanımlamak için seçilen kelimelerde de açıkça görüleceği gibi bir kimlik bunalımına yol açmıştır.

Örneğin, *Variety*'nin 11 Kasım 2002 tarihli bir başyazısında Miramax bir 'küçük büyük' olarak adlandırılmıştır.[5] Beş ay sonra (7 Nisan 2003'te), aynı dergi "Miramax'ın evriminin, onu artık büyük bir firmaya benzediği noktaya getirmekte" olduğunu ilan etti.[6] 8 Mart 2004'te, Miramax, New Line Cinema ve United Artists, *Variety* tarafından "yarı bağımsızlar" (semi indies)[7] olarak tanımlanmış, aynı yılın 14 Temmuz'unda bir başka *Variety* makalesi Miramax'ı "dev-kazançlı gişe birincileri ve dev-bütçe imkanlarıyla, bayilikleri olan yapım odaklı bir stüdyo benzeri" olarak adlandırmıştır.[8]

Diğer taraftan, film akademisyenleri, Miramax ve New Line'ı 'büyük bağımsızlar' (major independents) olarak tanımlamışlardır. Justin Wyatt'a göre, bu tanımlama şirketlerin yapı ve pazar konumu konusundaki melezliklerini çok iyi ifade etmekte ve onları hem büyük şirketlerden hem de bağımsız film şirketlerinden ayrı bir noktaya koymaktadır.[9] 'Küçük büyük', 'büyük', 'yarı bağımsız', 'stüdyo benzeri', ve 'büyük bağımsız' sözleri, hiç değilse Miramax'ın bir bağımsız film şirketi olarak adlandırılamayacağını göstermektedir, en azından Disney'in bir parçası haline geldikten sonra. New Line Cinema için de benzer bir argüman

(5) Oppelaar, Justin (2002), 'Pangs of New York: Harvey Beefs Up, Slims Down', *Variety*, 11 Kasım 2002, sf. 1 ve 62.
(6) Harris, Dana (2003), H'wood Renews Niche Pitch: Studios Add Fresh Spin as They Rev Up "Art" Divisions', *Variety*, 7 Nisan 2003, sf. 1 ve 54
(7) Brodesser, Claude (2004), 'Niche Pics Stole Summer Heat', *Variety*, 8 Mart 2004, sf. 53.
(8) Rooney, David (2004), 'The Brothers Grim: Weinsteins Bridle at Disney Dictates' *Variety*, 14 Haziran 2004, sf. 1 ve 57
(9) Wyatt, 1998a, sf. 86-7

oluşturulabilir. Dolayısıyla ticari anlamda en başarılı yirmi bağımsız Amerikan filminin on yedisi aslen bağımsız değildir.

Bağımsız film tanımlamasına farklı bir yaklaşım, tamamen yeni bir aday grubunu ortaya çıkarabilir. Geniş kitlelere ulaşan ana akım film yapımcıları ve sektör şirketlerinin pek çoğu film üreten (ya da finanse eden) kendi bağımsız yapım şirketlerini kurmuşlardır. Film yapımcılarının kurduğu böyle şirketlere örnekler LucasFilms (George Lucas), Amblin Entertainment (Steven Spielberg) ve Lightstorm Entertainment (James Cameron) iken endüstri uygulayıcılarının sahip olduğu tanınmış bağımsız şirketlere de Revolution Studios (Joe Roth) ve Phoenix Pictures (Mike Medavoy) örnek verilebilir. Bu şirketlerin filmleri büyük firmalar tarafından dağıtılmakta olup bunların bir kısmının bireysel yapım şirketleriyle ayrıcalıklı dağıtım anlaşmaları bulunmakta iken (Revolution, Universal ile; Phoenix 2001 yılına kadar Sony ile), diğerleri bağımsız olarak iş yapmakta, ancak finansmanlarını yoluna koyduktan sonra büyük dağıtımcılarla anlaşmaya yanaşmaktadırlar (2001'den sonra Phoenix Pictures). Bu duruma göre, kesinlikle Hollywood filmi sayılan Spielberg'in *Minority Report* (2002) ve *War of the Worlds* (2005); Lucas'ın altı bölümlük *Star Wars* efsanesi (1997-2005); Revolution'un *xXx* (R. Cohen, 2002) ve *Hollywood Homicide* (Shelton, 2003); Phoenix'in *The 6th Day* (Spottiswoode, 2000) ve *Stealth* (R. Cohen, 2005); ve Cameron'un *The Abyss* (1989), *True Lies* (1993) ve *Titanic* (1997) filmlerinin hepsi bağımsız yapımlar sayılabilirler.

Bu statünün yasal ayrıntılara dayalı olarak verilebileceğine dayanarak bu filmlerin bağımsız yapımlar sayılamayacağını iddia etmek akıl çelici olsa da (Cameron'un Lightstorm Entertainment şirketi 200 milyon dolarlık *Titanic*'i fiilen üretmiş olsa da, bütçe masraflarını Fox ve Paramount paylaşmış ve dolayısıyla üretimin asıl "sorumlusu" olmuşlardır), başka örnekler aksini göstermektedir. Eğer *Titanic*'i bağımsız film olarak düşünmek zor ise, aynı şekilde en son üç *Star Wars* filmini (*The Phantom Menace*, *Attack of the Clones* ve *The Revenge of the Sith* [Lucas, 1999,

2002 ve 2005]) de bu grupta saymak güç olacaktır. Bu üç film de LucasFilms tarafından Fox için üretilmiş olup *Titanic* gibi, çok yüksek üretim bütçesine sahiptir. Oysa *Titanic*'ten farklı olarak, bu kez dağıtımcı finansmanı sağlamamıştır. Üç filmi de finanse eden ve üreten LucasFilms idi ve bu durum filmleri açıkça bağımsız yapımlar haline getiriyordu. *Variety*'ye göre, bu sayede filmlerin yapımcısı 'eğlence sektörünün tarihinde görülmemiş' bir özerkliğin keyfini sürmüştü.[10] Benzer şekilde, birkaç Amblin filmi, Steven Spielberg'in David Goeffen ve Jeffrey Katzenberg ile ortaklaşa kurduğu büyük dağıtım şirketi Dreamworks SKG tarafından kısmen finanse edilmiştir. Hem üretim hem de dağıtım şirketine sahip olmak Spielberg'e *Amistad* (1997) ve *A.I.* (2001) gibi daha az ticari projeler peşinde koşabilme özgürlüğünü tanımış ve aynı zamanda başka büyük firmalara, Universal için yaptığı *Jurassic Park* serisi gibi franchise filmler yapabilmesini sağlamıştır.

Şayet bu kanıta rağmen Spielberg ve Lucas büyük şirketler ile olan bağlantıları nedeniyle bağımsız film yapımcıları sayılmak konusunda yetersiz bulunuyorlarsa, yapımları büyük şirketler tarafından finanse edilen ya da dağıtılan tüm film yapımcıları için de aynısını söylemek gerekmez mi? Spike Lee ve Wes Anderson'u ele alın örneğin; yıllar boyunca güçlü bir kişisel görüş ile yaratılan birçok düşük bütçeli, sıradışı film yapan bu iki film yapımcısını bağımsız olarak nitelemek çok daha kolaydır. Lee, özellikle, 1980 ortaları ve sonrasında ırkçılıkla ilgili birçok düşündürücü film yaparak siyah Amerikan bağımsız sinemasını ortaya çıkarmakla oldukça itibar kazanmıştır. Öte yandan, ilginç olan şu ki, en büyük çıkışı olan 1986 yapımı *She's Gotto Have It* (Lee'nin 40 Acres'i and a Mule Filmworks tarafından üretilip kısa süre ayakta kalan bağımsız Island Pictures tarafından dağıtılmıştır)'den sonra Lee'nin yazıp yönettiği yedi

(10) Cohen, David S. (2005) 'Is the Force Still with Him?', Variety, 14 Şubat 2005, sf. 1, 58-9.

film büyük firmalar tarafından finanse edilmiş ve/veya dağıtılmıştır (*School Daze* [1988], Columbia tarafından; *Do The Right Thing* [1989], *Mo' Better Blues* [1990], *Jungle Fever* [1991] ve *Clockers* [1995] Universal tarafından; *Malcolm X* [1992] Warner tarafından; ve *Crooklyn* [1994] Paramount tarafından). Daha yakın zamanda, Lee'nin filmleri, *Summer of Sam* (1999) ve *The 25th Hour* (2002)'u piyasaya sunan Disney'in dağıtım kolu Buena Vista da dâhil birçok değişik firma tarafından finanse edilmiş veya dağıtılmıştır.

Disney, çağdaş Amerikan sinemasının en orijinal seslerinden biri olan Wes Anderson'un da filmlerinin finansman ve dağıtımından sorumludur. 1994'te aynı isimle ürettiği orijinalinin on üç dakika kısa versiyonu olan, Columbia Pictures'ın finanse ettiği çıkış filmi *Bottle Rocket* (1996)'tan itibaren, yapımcı bunun gibi meşhur 'indie' filmlerle yerini sağlamlaştırdı, *Rushmore* (1998), *The Royal Tennenbaums* (2001) ve *Life Aquatic with Steve Zissou* (2004). Bu üç film de Wes Anderson ve Owen Wilson'un yapım şirketi American Empirical Films tarafından üretilmiş olsa da, Buena Vista finansmana ortak olmuş ve filmlerin dağıtımını üstlenmiştir. Yine de finans, üretim ve dağıtım anlamında *Titanic* ile çok açık benzerliklerine rağmen, Anderson ve Lee'nin filmleri çok daha kolay bir şekilde bağımsız olarak nitelendirilebilirken, Cameron'un filmi, ana akım Hollywood filmlerine en uç örneklerden birini teşkil etmektedir.

Yukarıdaki örnekler, endüstriyel-ekonomik perspektife ayrıcalık tanıyan çağdaş Amerikan sinemasında, bağımsız terimini tanımlamaya yönelik herhangi bir denemenin içerdiği büyük sıkıntıları açıkça ortaya koymaktadır. Jim Hillier'in belirttiği gibi, "tarihsel olarak 'bağımsız' her zaman baskın veya ana akım olandan farklı olarak tanımlanmıştır, bu farklılık ister ekonomik anlamda (üretim ve dağıtım) ister estetik veya stilistik anlamlarda kullanılmış olsun" Bu durumda bile, bu ayrım günümüz Amerikan sinemasında açık olmaktan çok uzaktır, özellikle de eko-

nomik anlamda.[11] IEG gibi bağımsız yapım şirketleri büyük şirketlerden 100 milyon dolar fazla bütçelerle film finanse edebilmektedir. Independent Film Channel Films (IFC Films) gibi bağımsız dağıtımcılar, *My Big Fat Greek Wedding* (J. Zwick, 2002) gibi 5 milyon dolarlık bir yapım ile US box office gişelerinde 241.4 milyon dolarlık hasılat yaparak *Jurassic Park: The Lost World* (Spielberg, 1997) ve *The Matrix* (A. Wachowski ve L. Wachowski, 1999) gibi gişe rekortmenlerini geride bırakabilmektedir. New Line Cinema gibi büyük bağımsızlar, yaklaşık 1 trilyon dolar net kâr bırakan *The Lord of the Rings*'i üretip dağıtımını yapıyor ve üçlemenin son bölümü ile (*The Return of the King* [2004]) ana akımdan kardeş marka Warner'ın bugüne kadar ürettiği ve/veya dağıttığı tüm filmlerin hasılatını aşıyordu.[12] Aynı şirketler grubu Time Warner'ın şemsiyesi altında aynı zamanda, düşük bütçeli, 'kişisel, tabu yıkıcı ve deneysel filmler'i finanse edip dağıtan Warner Independent* (bazı eleştirmenler için bir çeli i) da bulunmaktadır.[13] New Line Cinema da Fine Line Features adında bir yan kuruluş kurmuş olup bu şirket daha 'ana akım' filmler üreten büyük bağımsız ana şirket için fazla uzmanlaşmış görünen, daha düşük bütçeli, daha keskin hatlı filmler üretmekte ve/veya dağıtmaktadır.

Ekonomik bazlı ayrıştırmalar, anlaşılması güç; bağımsız ile büyük firmalar arasındaki sınırlar oldukça bulanıklaşmış olduğunu gösteriyorsa da, bağımsız film yapımını ana akımdan estetik ya da film stilinin kullanımı açısından ayıran yaklaşım da en az onun kadar, sorunludur. Bazı eleştirmenlerin ana akım Amerikan sinemasını 'klasik estetik' örneği olarak görmesi nedeniyle, bağımsız filmlerin klasik anlatım ve film stili ile bağıntılı eğilimlerin bir kısmı ya da tümünden uzak olması gerektiği

(11) Hillier, 2001, sf. ix.
(12) Oppelaar, Justin (2003), 'New Line's Billion-Dollar Bet', *Variety*, 20 Ocak 2003, sf. 11.
(*) Warner Independent, Warner Bağımsız anlamına gelmektedir. (ç.n.)
(13) Bakınız http://wip.warnerbros.com.

düşünülebilir.[14] Anlatım anlamında bu eğilimler şunlardır: neden-sonuç ilişkisi; hedef odaklı, psikolojik olarak motive bireyler; denge-dengesizlik-yeni denge yapısı; hikâyenin sonunda karakterlerin dönüşümü; heteroseksüel bir çift oluşumu (ya da, alternatif olarak, bir aile yapısı); ve anlatının sonu. Görsel stil anlamında, devamlılık kurgusu kurallarının kırılması beklenebilir (180 derece kuralı, göz çizgisi uyumu, sahne kesim noktası, aksiyon kesim noktalarının uyumu ve v.b.), ki bu kurallar filmdeki karakterlerin arasındaki mekânsal, zamansal ve nedensel ilişkilerin her zaman açık ve net olması ve izleyicinin anlatım karşısındaki duruşundan her zaman emin olmasını sağlar. Devamlılık kurgusu, göze çarpmayan ve 'transparan' bir film stili sağlayarak anlatımı destekler ve dikkati kendisine çekmez. Bir başka deyişle, izleyicinin "filmin nasıl anlatıldığına değil, anlatılan 'hikâyeye' dikkatini vermesini sağlar."[15]

Ana akım Hollywood sinemasının pek çok kurala bağlı olması ile bağımsız sinemanın baskın ve yerleşmiş olandan ayrılması pek çok açıdan mümkün olmuştur. *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994; A Band Apart tarafından üretilmiş, Miramax tarafından finanse edilip dağıtılmıştır), örneğin, her bir sekans içerisinde devamlılık kurgusu kurallarına uymuştur. Bununla birlikte, zaman içerisinde ileri geri hareketlerde bir sahneden diğerine zamanda geriye ve ileriye gidiş anlamında hiçbir açık işaret vermeden (bulanıklaşmış görüntüler, müziğin yoğunlaşması, bir karakterin yakın plan çekime alınarak bir şey hatırlıyor ya da hayal ediyor izlenimini yaratmak ve v.b.) geçişler olması izleyicinin kafasını

(14) 'Klasik' bir sanat olarak Hollywood sineması üzerine kilit çalışma: Bordwell, Staiger ve Thompson'un *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985). Bu çalışma Amerikan sinemasının 1960 öncesi dönemini inceliyor olsa da kitabın sondan bir önceki bölümünde yazarlar film uygulamasında klasik tarzın 1960 sonrasında da devam ettiğini iddia etmektedirler (sf. 367-77). Aynı şekilde Kristin Thompson'ın *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (1999) kitabı bu tartışmayı 1980'lerin ve 1990'ların Amerikan sinemasına kadar genişletir.

(15) Allen ve Gomery, 1985, sf. 81.

karıştırmaktadır. *Memento* (Nolan, 2000; I Remember Productions, New-market Capital Group, Summit Entertainment ve Team Todd tarafından üretilmiş ve bağımsız Newmarket tarafından dağıtımı yapılmıştır) filminde, sahnelerin yarısı (renkli olanlar) kronolojik olarak geriye doğru ilerlemektedir ve sahnelerin ileriye doğru gelişen diğer yarısı (siyah beyaz sahneler) ile iç içe geçmiş şekilde kurgulanmıştır. Ancak filmin sonlarına doğru, en son siyah beyaz sahne sonuncu (kronolojik olarak ilk) renkli sahneyle 'bir araya geldiğinde' izleyici tüm siyah beyaz sahnelerin renkli sahnelerden önce gerçekleştiğini ve filmin aslında doğrusal bir anlatımı olduğunu fakat kurgulanma esnasında karmaşıklaştırıldığını anlayabilmektedir. Bununla beraber, filmin en sonunda, izleyici için anlatımın tatminkâr bir sona ulaşması konusundaki beklenti suya düşer, çünkü film içerisindeki yeri belirsiz olan bazı çekimlerle karşılaşılır (örneğin Leonard karısı ile yataktadır ve göğsünde 'Ben yaptım' yazılı bir dövme bulunmaktadır).

Bazı başka filmler baskın eğilimleri çok daha güçlü bir şekilde sarsmaktadır. Harmony Korine'in filmleri (*Gummo* [1997; Independent Pictures tarafından üretilmiş ve Fine Line Features tarafından dağıtılmış] ve *Julien Donkey-Boy* [1999; Independent Features tarafından üretilmiş ve dağıtılmış] klasik bir anlatımdan çok uzak, serbest bir şekilde yapılandırılmış sahneler toplamı olarak çok daha kolay bir şekilde tanımlanabilir. David Mamet'in filmlerinde (özellikle *House of Games* [1987; Filmhouse Productions tarafından üretilmiş ve Orion Pictures tarafından dağıtımı yapılmıştır], *Homicide* [1991; Cinehouse tarafından üretilmiş ve Triumph Releasing tarafından dağıtılmış] ve *Oleanna* [1994; Bay Kinescope tarafından üretilmiş ve Samuel Goldwyn Company tarafından dağıtılmış]) senaryolarının kendine has mantığı, kullanılacak film stilini belirler. Bu şu anlama gelir ki şayet senaryoya göre filmdeki karakterin belirsiz psikolojik dürtülere sahip olması gerekiyorsa, anlatımdaki açık-

lanamayan boşluklar, çekimlerin ve sahnelerin arasındaki neden-sonuç mantığındaki kesiklikler ve hatta hikâyenin çözümlenmesindeki gerçekliğin eksik oluşu gibi, filmin stili bu problemleri bir ana akım filmin ele aldığı gibi ele almayacaktır. Dahası Mamet'in oyuncuları repliklerini öylesine duygudan arınmış bir şekilde telafuz etmektedirler ki karakterin inandırıcılık geleneğini –ana akım oyunculuğun üzerine kurulmuş olduğu– açıkça sarsılmaktadır. Pek çok anlamda klasik biçimde yapılandırılmış Kevin Smith'in *Jay and Silent Bob Strike Back* (2001; View Askew Productions tarafından üretilmiş ve Miramax tarafından dağıtımı yapılmış) filmi, Smith'in önceki filmlerine o kadar çok gönderme yapmaktadır ki bu filmler hakkında bilgi sahibi olmamak *Jay and Silent Bob Strike Back* filmini anlaşılmaz kılacaktır. Todd Solondz'un *Palindromes* (2004; Extra Large Pictures tarafından üretilmiş ve Wellspring Media tarafından dağıtımı yapılmış) filminde farklı yaş, ırk ve vücut yapılarındaki yedi oyuncu aynı karakteri canlandırırlar ve sahneden sahneye geçiş devamlılığını sadece giydikleri kıyafetlerle verirler.

Yukarıdaki örnekler, bağımsız filmlerin ana akım film yapımını karakterize eden geleneklerden ne derece uzaklaşabileceğini göstermektedir. Oysa ki, diğer taraftan, klasik anlatım ve stilin bazı yönlerinin hâlâ korunduğu açıkça görülmektedir. Bu şu anlama gelir ki bağımsız filmler estetik anlamda ana akım geleneklere belli ölçüde dayanmakta olup bu bağlılığın derecesi filmden filme değişmektedir. Özellikle anlatım anlamında, Geoff King'in dediği gibi, "çok nadir olmakla birlikte şayet bu bağlılığın tamamen yok olduğu filmler var ise bu ancak daha ticari/endüstriyel bağımsız sektörde mümkündür".[16]

Bu argüman oldukça geniş kategoride filmi ana akım tarzı filmlerden (büyüklerin yaptığı pahalı gişe rekortmeni filmler de

(16) King, 2005, sf. 60.

dâhil) ayırıyor ve böylece Amerikan bağımsız sineması için daha az tartışmalı bir tanımlama sağlıyorsa da büyük bir sorun içermeye devam ediyor. Bir ana akım film için, özellikle bol efektli, aksiyon/macera, gişe rekortmeni bir film için, klasik geleneklerden uzaklaşmak imkânsız değildir. Gişe rekortmeni bir film ile sıkça ilişkilendirilen anlatım ve stil şekilleri şunları içerir: serbest bir anlatım yapısı; özel efektler için tezgâh oluşturacak bir anlatım; büyük bir gösteriye artan vurgu; olay dizisinin bir fonksiyonu olarak karakterler; ve tür melezliği. Pek çok film eleştirmeni için kapalı gişe filmler zamanla, holdingleşen eğlence endüstrisinin bir ifadesi ya da onun bir kutlaması haline geldi ki aynı endüstri, çok geniş ve gittikçe artan şekilde gençlerden oluşan bir izleyici kitlesini yine kendi kontrol ettiği çok çeşitli dağıtım kanallarından sonsuz bir şekilde tekrar edebileceği belli bir tür eğlenceye çekmek için baştan çıkartmaya çalışmaktadır.[17] Bu sebeple, neden-sonuç anlatım tekniği, psikolojik karakter motivasyonu ile açık ve net türe özgü taslaklar gibi klasik estetiğin bazı temel direkleri anlatımsal yapılardan çok anlatımsal parçacıkları öne çıkartan yeni bir estetiğin unsurları tarafından yerinden edilerek çeşitli ikincil marketlerdeki yan şirketleri ve farklı bağlantıları cesaretlendirmektedir. Bu estetik bazı eleştirmenler tarafından post-klasisizm olarak adlandırılmış ve bağımsız sinema örneğinde olduğu gibi klasik sinemadan hem sapmalar hem de klasik sinemaya devamlılık olarak karakterize edilmiştir.

Post-klasisizm terimi 'high-concept film'* denilen ve kesin olarak ana akım sinema ile ilişkilendirilmekte olan kavramla ilgili kritik tartışmalarda da kullanılmıştır. Justin Wyatt'a göre

(17) Schatz, 1993, sf. 23 ve 33.

(*) High concept' üzerinde yoğun tartışmalar olan bir kavram olmasıyla birlikte en çok kabul gören açıklaması, geniş bir izleyici kitlesinin ilgisini çekmek için dikkat çekici bir cümle ile çarpıcı bir şekilde özetlenebilecek yüksek gişe hasılatına aday/sahip filmler, şeklinde özetlenebilir. (ç.n.)

high-concept film'in kurucu yapıtaşları, reklam ve anlatımın zaman içerisinde giderek daha çok birleşerek ve bu şekilde filmin hem görünüşünü hem de sesini değiştirerek, anlatımın reklamcılık için bir araç haline gelişinde bulunabilir. Klasik sinemayla olan 'önemli estetik bağlara' rağmen, high-concept filmin estetiği ve ekonomisinin kayda değer oranda sıkılaşan ilişkisi, klasik olandan çok daha farklı bir film yapım tarzını doğurmaktadır.[18] Ve bağımsız sinemada olduğu gibi, klasik kurallara bağlılığın oranı filmden filme değişmektedir.

Amerikan bağımsız sinemasını stilistik açıdan tanımlamaya yönelik bu yaklaşım bile pek çok problemle karşılaştığından, gerçekten geçerli bir tanıma ulaşmanın mümkün olup olmadığını sorgulama noktasına gelmekte insan. Bundan başka, şu ana kadar hep, son yıllarda büyük dikkat toplayan 1980 sonrası döneme ait, bağımsız denilebilecek filmlerden örnekler kullandım.[19] Halbuki Amerika'da ticari bağımsız film yapımı ana akım Hollywood kadar eskidir ki bu da pek çok film tarihçisine göre yirminci yüzyılın ikinci on yılına kadar uzanmaktadır. Bu şu anlama gelmektedir; bağımsız sinema tarihsel olarak çok geniş çeşitlilikte formlara ve fonksiyonlara sahip olmakta ve çeşitlilik içermektedir. Örneğin, stüdyo yıllarında (1920'lerin ortaları - 1940'ların sonları) bağımsız etiketi, Samuel Goldwyn, Walt Disney ve David O. Selznick gibi kendi yapım şirketleri ile yaptıkları filmleri gösterime sokmak için United Artists'i (daha sonra başka firmaları) kullanan yapımcıların ortaya koyduğu prestij-

(18) Wyatt, 1994, sf. 18. High-concept filmlere örnekler: *Flashdance* (Lyne, 1983), *Footloose* (Ross, 1984) ve *Top Gun* (Tony Scott, 1986)

(19) Tamamen ya da temel olarak 1980 sonrası Amerikan bağımsız sinemasına odaklanan kitap uzunluğundaki çalışmalar: Rosen ve Hamilton, 1990; Lyons, 1994; Pierson, 1995; Andrew, 1998; Levy, 1999; Biskind, 2005; ve King, 2005. İki düzenlenmiş koleksiyon da ayrıca temel olarak 1980 sonrası döneme odaklanmaktadır, Hillier (ed.), 2001, ve Holmlund veWyatt (eds), 2005. Stüdyo döneminde (1920 ortaları – 1940 sonları) bağımsız film yapımını konu alan bir çalışma: Aberdeen, 2000. Son olarak, yirminci yüzyılın ilk yıllarından zamanımıza kadar bağımsız film yapımını inceleyen bugüne kadar yazılmış sadece bir çalışma vardır: Merritt, 2000.

seviyesindeki filmler için kullanılmıştır. Bu bağımsız filmler arasında, çoğunlukla stüdyo sistemindeki ana akım Hollywood filmlerin somut bir örneği olarak görülen fakat Selznick tarafından şirketi Selznick International Pictures'a yaptırılan *Gone with the Wind* (Fleming, 1939) filmi sayılabilir. Bağımsız etiketi, bununla birlikte, Monogram ve Republic Pictures gibi Poverty Row stüdyoları tarafından üretilip dağıtımı yapılan ve kaderi 1930'lar ve 1940'ların iki film birden gösterimlerinin aşağı kısımları olan, düşük bütçeli filmler içinde (şarkı söyleyen kovboy westerni *Tumbling Tumbleweeds* [Kane, 1935]) kullanılabilir. Bu etiket, ayrıca ultra-düşük bütçeli, Amerika'daki çeşitli etnik grupları hedefleyen, California-merkezli film endüstrisinin dışında üretilen, dağıtılan ve gösterilen filmler içinde kullanılabilmektedir.

Son yüzyıl boyunca yapılan bağımsız filmlerin tüm bu farklı formları ve ifadelerini hesaba katmak için, bu çalışmanın Amerikan bağımsız sinemasına yaklaşımı, sosyal olarak yetkili kurumların (film yapımcıları, endüstri uygulayıcıları, sektör yayınları, akademisyenler, film eleştirmenleri ve bunun gibi), Amerikan sinema tarihinin farklı dönemlerinde, bu tanıma katkıda bulunmalarıyla genişleyen ve daralan bir söylem şeklinde olmaktadır. Söylem kavramı, bağımsız film yapımını tanımlamaktaki güçlüklerden bir nebze uzak durabilmek için çok uygundur. Michel Foucault'ya göre, söylemler "kültürel nesneleri, onları isimlendirerek, tanımlayarak [ve] onların işleyiş alanını sınırlandırarak var etmektedir".[20] Akademi, ticari basın, film yapımcıları ve sektör şirketleri gibi çeşitli kurumsal kuvvetler, Amerikan bağımsız sineması (ve hatta ana akım sineması) gibi bilgi nesneleri yaratarak, pek çok tanımın üzerine kurulacağı, film yapımı ile ilgili belli başlı uygulamalar ve prosedürlere dik-

(20) Stam et al., 1992, sf. 211

kat çekmektedirler. Bu uygulamalar "hem söylemi gerçekleştirir hem de söylem için gerekli şartları hazırlar ve bunun karşılığında söylem de uygulamalara olanak tanıyan ifadeleri besler".[21]

Bu yaklaşımın yararlılığını anlatan güzel bir canlandırma Disney'in örneğidir. Amerikan bağımsız sinema söylemini 1920'lerin ortalarından beri tutarlılıkla betimleyen en açık uygulamalardan biri, filmlerin büyük stüdyolar yerine, yapım şirketleri tarafından üretilmesidir. Bu şirketlerin en başarılılarından biri, animasyon filmlerine uygun bir pazar yaratmayı başaran Disney'di. Bununla birlikte, geçtiğimiz yıllarda Disney en büyük eğlence holdinglerinden birisi ve Amerikan sinemasının büyük güçlerinin tartışılmaz bir üyesi haline geldi. Disney'den görece küçük bir bağımsız yapım şirketi olmaktan büyük bir holdinge dönüşmesindeki 'yükseliş'iyle (bir dağıtım aracının kurulması, yan pazarlardaki farklılaşmalar, dev televizyon kanalı ABC ile birleşmesi, muazzam kâr potansiyeli olan 'tent pole'* filmlere özel vurgusu, Pixar gibi üretimi de sağlayan yapım şirketleri ile dağıtım anlaşmaları yapması) ilişkili çalışmalar 'Disney anlatımı'm öyle etkilemişti ki Disney artık Amerikan bağımsız sineması söyleminin bir üyesi olmaktan çıkmıştı. Aynı şekilde, Amerikan film endüstrisindeki gelişmeleri takiben (Disney'in büyük bir holdinge dönüşmesi de dâhil), buna uygun olarak, Amerikan bağımsız sineması söylemi de Disney'i tanım dışında bırakacak şekilde yeniden şekillendi.

Söylem kavramının Amerikan bağımsız sinemasına yaklaşımda kullanılmaya çok uygun oluşunun bir sebebi de güçle ilgili sorgulamaları da içermekte olmasıdır. Söylemler, sosyal anlamda yetkili gruplar tarafından üretilip meşrulaştırıldığından, Amerikan bağımsız sineması ile bağlantıları dolayısıyla (ve

(21) Stam et al., 1992, sf. 211.

(*) Tent pole film. çok büyük kâr getirmesi beklenen pahalı prodüksiyona sahip film. (ç.n.)

başka taraf ya da grupların bu bağlantıdan uzak tutulmasından) kazançlı çıkan taraflar olduğu çok açıktır. Şaşırtıcı olmayacak şekilde, yukarıda bahsedilen kuruluşların çok çeşitli alt grupları, bağımsız terimini hem bazı hedeflere ulaşmak hem de alanı tanımlamak için, sahiplenmektedirler. Film yapımcılarının ve endüstri uygulayıcılarının alt gruplarının, bu ifadeyi, kendilerini dâhil edip başkalarını tanım dışında bırakmak için kullandıkları çok açık ve seçik ortadadır. Örneğin ta 1909'da, Motion Pictures Patent Company'nin yöntemlerine karşı olan birkaç film yapımcısı bağımsız olarak adlandırılmayı seçerek kendileri için ayrı bir kimlik yarattılar. Stüdyo zamanlarında, Howard Hughes, David O. Selznick ve Charles Chaplin gibi liste başı yapımcılar kendi prodüksiyonlarını (*Hell's Angels* [1930], *Gone with the Wind* ve *The Great Dictator* [1941] gibi) çoğunlukla sosis fabrikaları olarak adlandırılan Hollywood stüdyoları ile özdeşleşen rutin filmlerden ayırmak için bağımsız kavramını kullanmışlardır. 1950 sonları ve 1960 başlarında, Doğu Yakası'ndaki bir grup deneysel film yapımcısı Hollywood-kaynaklı film yapımcılarını, kurumsallaşmış film endüstrisindeki çarkın dişlileri olarak dışlamış ve bağımsız tanımlamasını ultra düşük bütçeli ve teknik anlamda zayıf kişisel projeleri ile kendilerine layık görmüşlerdir.

Son olarak, birbirleriyle yarışan gruplar arasındaki güç ilişkilerinin sorgulanmasıyla olan bağlantısı nedeniyle, Amerikan bağımsız sineması söylemi 1980 sonrası dönemde çok yaygın ve öne çıkan bir konu olmuştur. Büyük eğlence holdinglerinin Amerikan sineması ile ilgili her şey üzerindeki gittikçe sıkılaşan kontrolleri, Reagan'cı eğlencenin ana akım sinemayı belirlemesi ve gişelerde en üst düzeyde hüküm sürmesi nedeniyle büyükler dışındaki firmalar tarafından finanse edilen, üretilen ve dağıtılan filmlerin (görece) geniş bir ticari başarıya ulaşması büyük bir kutlama vesilesi haline gelmişti. Bu durum özellikle, bu filmler, büyüklerin yapımlarında yer almayan sosyal konularla ilgili ol-

duğunda ya da film yapımcısı baskın estetik düzenin resmi çizgilerinden belirgin olarak farklı olan çarpıcı görsel stiller ve/veya anlatım yapıları kullandığında geçerliydi.

Bağımsız etiketi, ilerleyen yıllarda, *Heartland* (Pierce ve A. Smith, 1979), *Return of the Secaucus Seven, Smithereens* (Seidelman, 1982) ve *Strangers than Paradise* gibi yapımlara ve yukarıda verilen tanım özelliklerinden bir ya da birkaçına uyan pek çok sayıda başka filmde de kullanıldığı için ek anlamlar edinmiştir. Yukarıda sayılan özelliklerin bir ya da daha fazlasını taşımak dışında, bağımsızlık, oldukça rafine (ve pahalı) fakat kişiliksiz ana akım Hollywood yapımlarında görülmeyen belirli bir tür kalite işaretini de ifade etmekteydi. Başka bir deyişle, Amerikan sinemasında bağımsızlık, zeki, anlamlı, genellikle meydan okuyucu fakat her zaman ruh sahibi bir yapım tarzıyla ilişkilendirilegelmiş, büyüklerin yapımları ise gittikçe artan bir şekilde genç izleyicileri eğlendirmeye yönelik tutucu, geleneksel, basmakalıp ve ruhsal anlamda boş çabalar olarak görülmüştür.

Bağımsız etiketinin bu kadar farklı anlamlara sahip olması ile, çok geçmeden küçük ölçekli dağıtıcılar bunu bir pazarlama stratejisi olarak kullanmaya başladılar. Özellikle 1990'ların başlarında, düşük bütçeli bir filmin bağımsız statüsüne sahip olması, onun kayda değer bir izleyici kitlesine ulaşması ve üretici ve dağıtıcısı için kâr getirebilmesi için tek şansıydı. Büyük şirketler bu durumu anlamış ve bu kavramı kendilerine mal edip 1990'ların kalan yarısında kendi finansal faydaları için kullanmışlardır. Kendi düşük bütçeli 'bağımsız' film yapım markalarına sponsorluk yapan bu büyük şirketler, bir film pazarında daha yerlerini garantilediler ve bunu yaparken bağımsız şirketlerin kâr marjlarında da belirgin bir hasara yol açtılar. Büyüklerin kendi kurumsal şemsiyeleri altında yapılan düşük bütçeli pek çok film için bu etiketi sahiplenmeleri, 'bağımsızlık' teriminin kullanılması konusundaki güç mücadelesini bir kez daha göstermekte ve Amerikan bağımsız sinemasına bir söylem olarak yaklaşılmasını gerçekte de haklı çıkarmaktadır.

Bu çalışmada güç ilişkileri kesinlikle önemli olsa da ana vurgu endüstriyel ve ekonomik etkenler ile bunların çeşitli tarihsel düzlemlerde Amerikan bağımsız sinema söylemini nasıl etkilediği üzerindedir. Bu şu anlama gelmektedir ki, bu çalışma, söylemin ortaya çıkartılmasına tek bir perspektiften, endüstriyel-ekonomik olandan incelemeye yönelmiştir ancak bu hedefi gerçekleştirmek için pek çok sosyal anlamda yetki sahibi kaynağa başvurmaktadır. Amerikan sinema tarihçilerinin eserlerinden (bu kaynaklarda bağımsızlık tartışmaları genellikle şaşırtıcı derecede kısa bir şekilde yer almaktadır); endüstri uygulayıcıları ile röportajlardan; arşiv koleksiyonlarında bulunan bağımsız yapım şirketleri hakkındaki yasal belgelerden; ve ticari yayınlardan faydalanılmıştır. Çalışma ayrıca birkaç vaka çalışması da içermektedir. Bunlar Amerikan sinema tarihinin belli başlı dönemlerine ait bağımsız film yapımı örnekleri olarak bazı çalışmaların incelenmesini kapsar. Bu kitap, okuyucuyu sadece konunun tarihi ile ilgili bilgi vermez, ayrıca her bir filmin bağımsızlık açısından değerlendirilebilmesi için somut bir çerçeve sağlar.

Bölüm I

STÜDYO YILLARINDA AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASI (1920 ORTALARI – 1940 SONLARI)

1

STÜDYO DÖNEMİNDE BAĞIMSIZ FİLM YAPIMI: STÜDYO SİSTEMİNDEKİ EĞİLİMLER

Bağımsız yapımcı salon sahiplerine, stüdyolara ve bankalara bağımlı bir adamdır.

Walter Wanger, bağımsız yapımcı[1]

GİRİŞ

Stüdyo döneminde, Amerikan film endüstrisi sekiz şirket tarafından domine edilmişti, Büyük Beşli (Paramount, Loew's [MGM], 20th Century-Fox, Warner Bros ve RKO) ve Küçük Üçlü (Columbia, Universal ve United Artists). Büyük Beşli dikey olarak birleşmiş şirketlerdi: filmlerini kendi sahip oldukları stüdyolarda üretiyorlardı; filmlerini pazarlamak ve sinema salonlarına taşımak için Amerika Birleşik Devletleri'nde ve tüm dünyada bir ofis ağı kurmuşlardı; ABD'de ve kilit bazı Avrupa ülkelerinde kendi (hem de birbirlerinin) filmlerini gösterdikleri nispeten az sayıda sinema salonuna sahiptiler. Küçük Üçlü de Büyük Beşli ile aynı şekilde organize olmuştu fakat aynı seviyede birleşmiş değillerdi: Columbia ve Universal filmlerini üre-

(1) Schatz, 1999, sf. 341'den alıntıdır.

tip dağıtımını yapmaktaydılar ancak sinema salonu sahibi değillerdi, United Artists ise temel olarak bir dağıtım şirketi idi fakat buna rağmen bir süreliğine bazı kilit pazarlarda az sayıda salona sahipti. Douglas Gomery'ye göre bu sekiz stüdyo yapılan tüm filmlerin dörtte üçünü üretmişti ve bu üretim ile toplam gişe hasılatının yaklaşık yüzde 90'ını oluşturuyorlardı.[2] Buna göre, kabaca tüm filmlerin dörtte biri bu sekiz stüdyo dışında yapılıp dağıtılmıştı ve sinemaya gitmek için harcanan tüm dolarların yüzde 10'u stüdyo-olmayan firmaların üretim ve dağıtımını sağladığı filmler içindi.

Stüdyo devrinin bu resmi, 1910'ların ortasından 1940'ların sonlarına uzanan ve stüdyo yılları olarak bilinen dönemi tam olarak yansıtmamaktadır. Pek çok üretim ve iş pratiği bu dönemin başında edinilmiş ve yıllar boyunca varlığını korumuş olsa da endüstrinin yapısı 1920'lerin sonlarında netlik kazanmıştır. Örneğin, RKO, Büyük Beşli'nin son üyesi, Ekim 1928'e kadar henüz kurulmamıştır, Fox Film Corporation'ın dikey birleşmeye sahip film şirketlerinin en erken örneklerinden birisi olmasından neredeyse ondört yıl sonra. Gerçekten de 1925'te, endüstrinin yapısı çok farklıydı. Büyük Beşli ve Küçük Üçlü'nün yerine üç tane büyük, dikey birleşmeye sahip şirket vardı (Paramount, Loew's ve First National – Fox Film Corporation ise bunları uzaktan takip etmekteydi) ve Warner, Columbia, Universal ve United Artists sonradan geldiklere noktayla karşılaştırıldıklarında çok daha marjinal bir durumdaydılar. Bu anlamda, 1930'lar ve 1940'larda aynı az sayıdaki şirket (First National hariç) endüstride baskın rol oynamakta olsa da Amerikan film endüstrisindeki güç dengesi, 1914'te Fox Film Corporation'ın kuruluşundan itibaren değişmeden kalamamıştır. Böylece büyük ve küçük stüdyolar arasındaki ilişki köklü bir dönüşüme uğramıştır. Gerçek anlamda, yukarıda bahsi geçen şirketlerin neredeyse tamamı 1920'lerin sonlarında Amerikan film endüstrisinin

(2) Gomery, 1986, sf. 9

hâkimleri haline gelmeden önce bağımsız film üretim ve dağıtım biçimleriyle haşır neşir olmuşlardır. Güç ve kontrol konumuna geldiklerinde ise yeni bağımsız yapım ve dağıtımları bilfiil bastırmaya çalışmışlardır.

Bu, iki önemli konuyu gündeme getiriyor. İlk olarak, film endüstrisinin yapısı açıklığa kavuşana, beş büyük ve üç küçük stüdyo, bağımsız yapımcıların 'bağımlı olmaktan' kaçındıkları güçler haline gelene kadar stüdyo devrinde bağımsız film yapımından söz etmek mümkün değildir. İkincisi, ve ilk meselenin devamı olarak, bağımsız yapım, büyük stüdyoların daha önceki zamanlarda vücut buluşunu kapsayan bir 'tarih öncesi'ne sahiptir ve bu dönem yirminci yüzyılın ilk on yılına denk gelir ki bu dönemde hiçbir stüdyo, üretici-dağıtıcı-sinema sahibi rollerini üstlenmemişti. İki dönemi birbirine bağlayan şey, Amerikan film endüstrisinde tekelleşme çabalarına karşı bir çeşit direniş olarak bağımsız yapım kavramıdır. ABD sinemasının ilk yıllarında, birkaç şirketin, yeni kurulmuş film endüstrisinde rekabeti tehdit edecek bir tröst ve sendika yapılaşmasını engellemek için aktif olarak uğraşıları sırasında, bağımsız film yapımı ve dağıtımı, çatısı altında toplandıkları bir sembol haline gelmiştir. Stüdyo yılları boyunca, bağımsız film yapımı, oligopol sistemi ile mücadele etmiş ve stüdyo temelli üretim sisteminin ana özelliklerini reddetmiştir.

İLK BAĞIMSIZLAR

Bağımsız sinema söylemi muhtemelen ilk kez 1908-9 yıllarında Motion Picture Patents Company (MPPC, Patents Company veya sadece Tröst olarak da bilinmektedir)'nin kurulması ve bağımsızlar olarak bilinen muhaliflerinin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Bu şirket 1 Ocak 1909'da – liderliğini Edison ve Biograph'ın yaptığı – on üretim ekibi tarafından film yapımının üç dalının (üretim, dağıtım ve gösterim) Birleşik Devletler'de lisansını vermek ve bu şekilde Amerikan film pazarını kontrol etmek ama-

cıyla kurulmuştur.[3] O zamana kadar, sinema gösterimi işi, katsayısal bir artışla çoğalan nickelodeon'lar (eski zamanlarda beş sente sinema izlenen salon) tarafından sürdürülüyordu, bunların sayısı 1906'da 2.500 iken 1908'de 8.000'e çıkmıştı.[4] MPPC sinematografik teknoloji ile ilgili pek çok patentin sahibi olmayı ve söz konusu bir teknolojiyi kimin kullanma hakkı olduğuyla ilgili uzun yasal savaşlara bir son vermeyi istiyordu, en azından Birleşik Devletler'de. MPPC, sinema filmlerinin üretim ve gösteriminde kullanılan kameralar, projektörler ve diğer gerekli ekipmanın imalatıyla alakalı patentleri kontrol ederek bu ekipmanın kullanımı için ücret alma yoluna gitti. Ayrıca Kodak ile bir anlaşma yaparak sadece üyelerine ve ruhsat sahiplerine ham film stoğu sağladı ve sonuç olarak diğer şirketler için, onun onayı olmadan başarılı bir şekilde fotoğraflama, filmi banyo etme, basma veya gösterim yapmayı imkânsız hale getirdi.[5]

Nisan 1910'da, MPPC film dağıtımını kontrol etmek ve pazarı daha fazla kontrol altına almak için General Film Company (GFP)'yi kurdu. GFP yavaş yavaş, bir tanesi hariç bütün ruhsatlı takasçıları ele geçirdi. Bu firmaların görevleri filmlerin üreticilerden dağıtıcılara sorunsuz geçişini sağlamaktı. Hariç tutulan New York'ta William Fox'un yönettiği şirketti. Yeni duruma göre, yapım şirketleri her bir film çekimi için kendilerine GFP tarafından dağıtım hakkı olarak 10 sentlik sabit bir fiyat ödenmesini kabul etmişlerdi. Patents Company için film, oldukça uzun (kabaca on dört veya on beş dakika uzunlukta) ve çekim başı satışı yapılan 'standart, farklılaşmayan bir ürün' sayılıyordu. Ürünün içeriği veya kalitesi ile hiçbir ilgileri yoktu.[6]

(3) Bazı tarihçiler Patents Company'nin on bir üye tarafından kurulduğunu iddia etmektedir (Hampton. 1970, sf. 66)
(4) Bowser, 1994, sf. 4 ve 6.
(5) Hampton, 1970, sf. 67 MPPC ve Eastman Kodak arasındaki anlaşma için bkz. Bowser, 1994, sf. 30.
(6) Jenkins'den alıntı yapan Izod, 1988, sf. 18-19.

Tröst'ün Amerikan film endüstrisini tekelleştirme çabaları olduğu gibi kabul edilmedi. Henüz gelişme aşamasındaki film endüstrisinde, MPPC standartlarına göre önemli güçler sayılmayan elli ila yüz kadar şirket, Patents Company'nin üyeliği dışında bırakıldı; lisanslı ekipmanlarını kullanabilmek için haftalık ücret ödemek durumunda idiler.[7] Ayrıca, General Film Company, daha önce gördüğümüz gibi, William Fox'un sahibi olduğu Greater New York Film Exchange'i ele geçirmekte başarılı olamamıştı. Direniş Şubat 1909'da MPPC'nin kurulmasından sadece bir ay sonra başladı. Bu 'asiler' MPPC kurallarına uymak için bir başlangıç süresine riayet etmeyi reddettiler ve ne olursa olsun işe devam etmeye karar verdiler. İllegal ekipman kullandılar, yurtdışından film stokları getirttiler ya da şirketlerini, Tröst'ün temsilcilerinin onlara ulaşmakta ve dolayısıyla yasal bir işlem başlatmakta güçlük çekeceği farklı coğrafi bölgelere taşıdılar. 20 Şubat 190_ itibariyle The Anti-Trust Film Company of Chicago (Chicago Anti-Tröst Film Şirketi) adına uygun olarak kuruldu. Bu 'lisans sahibi olmayan kanunsuzlar' yaptıkları işlere *bağımsız* etiketini yapıştırdılar ve bir ölçüde Patents Company'nin marketi tekelleştirmekte başarısız olmasında katkı sahibi oldular.[8] MPPC'nin kuruluşundan itibaren altı ay içinde, bağımsız şirketler Amerikan pazarında var olan birkaç izole şirketten fazlasıydılar. Onlar, Tröst'ün pazarı domine etme planlarına doğrudan karşı çıkan *bağımsızlık hareketinin* bir parçasıydılar.

Patents Company film dağıtımını kontrol etmek için GFC'yi kurarken (Nisan 1910), birkaç bağımsız yapımcı da bağımsız yapımların dağıtımını üstlenmek için kendi araçlarını kurma aşamasındaydılar: Motion Pictures Distributing and Sales Company (MPDSC ya da Sales Company). Universal'ın ilerideki başkanı Carl Laemmle da dâhil en önemli bağımsızları temsil

(7) Hampton, 1970, sf. 67.
(8) Aberdeen, 2000, sf. 25.

etmekte olan Sales Company kısa sürede General Film Company'nin ana rakibi haline geldi. Başlangıcından itibaren sekiz ay içinde, Sales Company "1910 yılında ülkenin tüm işini tröst ile kendileri arasında yüzde 50 oranında olmak üzere ikiye bölmeyi başarmış" olduklarını iddia edebilir durumdaydı.[9]

Ne var ki, Sales Company, bağımsız sektörü organize etme çabasında, kendine ait yöntemler bulmak yerine Tröst'ün yarattığı ya da onunla ilişkilendirilen ticari uygulamaların bir kısmını takip eder oldu.[10] Bir çeşit bağımlılığı başka bir çeşit bağımlılıkla değiştirmiş olma tehlikesiyle karşı karşıya kalınca, birkaç bağımsız yapımcı, Sales Company'den ayrıldılar ve daha önce birbirlerine karşı düşmanca tavır içinde olsalar da yeni dağıtım araçları kurdular. Bu firmalar, National Film Manufacturing and Leasing, (sonrasında daha da büyüyüp 1910'ların başları ve ortalarında kilit dağıtımcılardan biri olan Mutual Film Company'ye dönüşen) Film Supply Company ve (nihayetinde stüdyo dönemindeki sekiz güçten biri olan Universal olan) Universal Film Manufacturing Company idi.

Bu açıklamalara göre Amerikan sinemasının ilk yıllarında bağımsız film yapımı, temel olarak film endüstrisindeki her türlü tekelleştirme hareketine karşı bir reaksiyondu. Bağımsızlık bu bağlamda, bir yapım şirketinin, film pazarını tamamen kontrol etmeye çalışan bir veya daha fazla kuruluşun uyguladığı baskılara boyun eğmeyi reddetmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu esasen şu anlama geliyor: Bir şirketin bağımsızlık durumu, şirketlerin belirli bir şekilde düzenlenmesini sağlamak için kurulmuş bir endüstriyel-ekonomik sistemin dışındaki konumu ile şekillenmektedir. Bu sistemin genel amacı var olan oyuncular arasında rekabeti yok etmek ve/veya pazara girmesi muhtemel potansiyel

(9) Bowser, 1994, sf. 81'den alıntıdır

(10) Örneğin, bağımsız birlikler salonlara sadece birer film yerine bütün bir program sağlamayı seçebilir ki bu General Film Company tarafından başlatılan bir uygulamadır (Izod, 1988, 29)

katılımcıların rekabetinin önüne geçmektir. Bir başka deyişle, bağımsızlık tamamen endüstriyel anlamda algılanmakta ve Patents Company üyeleri tarafından yapılan filmler ile bağımsızların filmlerinin arasındaki muhtemel niteliksel farklılıklara hiçbir gönderme yapılmamaktadır.

Bununla birlikte, erken bağımsızlar, Tröst'ün bazı üretim ve dağıtım uygulamalarından ayrılmaktadır. Bağımsızların Patents Company üzerindeki en büyük avantajlarından bir tanesi deneysel çalışmalara istekli olmalarıdır. Halkın ürünün kalitesiyle ilgilenmediği varsayımı ile tek-makaralık filmler yapan ve içerik ve kalitesinden bağımsız olarak üretilen her çekimden 10 sentlerini alacak olan Tröst için çalışan yapım şirketlerinin tersine, bağımsız yapımcılar ürünlerini farklılaştırmak için bilinçli olarak çaba göstermektedirler. Bu nedenle, izleyicinin 'Little Mary'li daha fazla film talep ettiği ortaya çıktığında, halkın beyaz perde oyuncularından etkilendiklerini anlayan bağımsız şirketlerdi ve Florence Lawrence ve Little Mary (asıl adı: Mary Pickford)'yi Patents Company'nin bir üyesi olan Biograph'tan çeken Carl Laemmle ve onun Independent Motion Picture Company (Universal'i kurmadan önce)'si idi. MPPC bağımsızlar ile neredeyse aynı zamanda yıldız oyuncu sistemini benimsemiş olsa da, pek çok anlamda, zamanın işaretlerini değil bağımsızların başlattığı uygulamaları takip etmekteydi.[11]

Benzer şekilde, uzun metrajlı filmlerin (Patents Company'nin uyguladığı maksimum iki-makaralık filmlere karşı en az dört makaralık filmler) daha büyük kâr getirme potansiyelini farkeden de yine bir başka bağımsız, Adolph Zukor ve onun Famous Players Company'siydi. İtalya'dan ithal edilen çok-makaralı filmlerin ABD pazarında görünmesi 1910 kadar erken bir tarihte olsa da bu film formatının Amerikan sinemasının ana dayanağı ola-

(11) Bowser, 1994, sf. 108)



Resim 1.1 United Artists'in doğuşu. D. W. Griffith firmanın şirketleşmesini tamamlayan kağıtları imzalıyor, etrafında soldan sağa Douglas Fairbanks Sr, Charlie Chaplin, Albert Bahnzaf (avukat), Dennis O'Brien (avukat) ve Mary Pickford.

cağı nihai zaferinin yolunu açan, Zukor tarafından ithal edilen ve başrolünde Sarah Bernhard'ın oynadığı *Queen Elizabeth* (Desfontaines ve Mercanton, 1912) filminin başarısıydı. General Film Company'nin iki makaradan uzun filmleri dağıtmayı kabul etmemesi ile –filmleri çekim bazında satın alan firmalar için bu daha fazla dağıtım masrafı anlamına geleceği için– Zukor, road showing* ve eyalet hakları pazarı** gibi farklı dağıtım stratejilerine başvurdu.

Road Showing'de, filmler özel etkinlikler olarak markalandırılıp ülke çapında turneye çıkartılarak çoğunlukla elverişli sa-

(*) Road showing: Filmin ilk gösterimlerinin, ulusal çapta dağıtılmadan önce belirli bir süre için birkaç büyük şehirdeki birkaç sinema salonunda yapılması. (ç.n.)
(**) Orjinali: States rights market. (ç.n.)

lonlarda ve nadir olarak belediye binası gibi prestijli sergi mekânlarında oynatılmaktadır. Giriş ücretleri 1 dolar kadar yüksektir (standart ücretin 25 sent olduğu bir dönemde) ve film, pazarın sürdürdüğü ölçüde oynatılmaya devam ederdi. Filme talep azaldığında yapımcı bu sefer eyalet hakları pazarı aracılığıyla daha fazla kâr elde etme yoluna giderdi. Eyalet hakları, küçük bir takas şirketinin genellikle sabit bir fiyatla filmin haklarını aldığı ve sınırlı bir bölge veya eyaletteki belli sayıda salonda gösterim yaptığı bir film dağıtım sistemiydi. Özellikle bir veya iki makaralık filmler kullanan General Film Company takas firmalarının kontrolü dışında iş yapan eyalet hakları dağıtımcıları, yapım şirketlerine daha çok para kazandırdığı için gittikçe daha çok önem kazanan çoklu makaralı filmlerin pazarlama ve dağıtımında uzmanlaşır oldular.[12] Kısmen eyalet hakları pazarındaki uzun metrajlı filmlerin başarısı nedeniyle, öncelikli olarak, eyalet hakları takas şirketlerinin birinin yönetiminde olan W. W. Hodkinson'un çabaları neticesinde nihayet 1915-16'da ulusal bir dağıtım sistemi ortaya çıktı.

İlk bağımsızların uyguladığı bu üretim ve dağıtım teknikleri Motion Pictures Patents Company ve onun dağıtım kolunun düşüşü ve nihayetinde çöküşünün zeminini hazırladı ve böylelikle acemi film endüstrisini tekelleşmenin pençelerinden kurtardı. Ne var ki Birleşik Devletler film endüstrisinin yeni hakimi olmaya çalışacak olanlar da aynı bağımsızlardan bazıları idi.

STÜDYOLAR KURULMADAN ÖNCE BAĞIMSIZLAR

Patents Company resmin dışına çıkartıldığında Adolph Zukor'un Famous Players Film Company Amerikan film endüstrisinin yeni hükümdarı olmaya koyuldu. Feature Play Company (Jesse Lasky, Samuel Goldfish [daha sonra Goldwyn olan] ve

(12) Izod'a göre, *Queen Elizabeth* road show prestij filmi olarak başarılı olamamasına rağmen Zukor states rights pazarında film sayesinde kâr sağlamıştır (1988, sf. 36).

Cecil B. DeMille'nin sahibi olduğu) ile birlikte Zukor'un şirketi, Hodkinson'un bulduğu yeni ulusal film dağıtımı sisteminin potansiyelini fark etmişti ve şirketi Paramount (daha önce Progressive) aracılığıyla bunu uygulamaya başladı. Bu sistemde Paramount, uzun metrajlı filmlerin üretimini yapım şirketlerine para kaynağı sağlayarak finanse edip karşılığında belirli bir süre için ayrıcalıklı dağıtım haklarını alıyordu. Bu şekilde, yapımcılar tüm enerjilerini sadece film yapımına adayıp, filmlerin pazarlama, tanıtım ve reklamını yurt çapında izleyici kitlesine ulaşmak için yeterli donanıma sahip uzmanlaşmış bir dağıtım firmasına bırakıyorlardı.

Paramount'un ilk müşterilerinden birisi olan Zukor, yeni dağıtım sisteminin getirilerini ilk elden deneyimlemişti. 1914'teki ilk anlaşmalarından sonra iki yıl içerisinde, Zukor ve Lasky Hodkinson'un şirketini satın aldılar ve bu süreçte kendilerini dev bir üretim-dağıtım donanımının içerisinde buldular çünkü ayrıca Famous Players ile Feature Play şirketlerini de birleştirip Famous Players-Lasky'yi kurmuştu. Şirketin gücü o kadar büyüdü ki 1916'nın sonuna gelmeden toplu rezervasyon uygulamasını lanse ettiler.[13] Bu ticari uygulamada, gösterimciler, her ne kadar şirketin filmlerinin çoğunluğu şüpheli kalitede, çok az [ya da hiç] yıldız oyuncu sahibi ve üretim değerleri mutlak minimum değere yakın olsa da, bir şirketin yıllık üretimini bir büyük ya da birkaç daha küçük film makaraları halinde almak zorundaydı. Gösterimciler, bir şirketin en üst-düzey ve dolayısıyla en çok istenen ürünlerini (örneğin Paramount'tan Mary Pickford filmleri) garantilemek için bu şirketin diğer yapımlarını da kabul etmek zorundaydılar.

Bu bölümün ilerleyen kısımlarında göreceğimiz gibi, bu baskıcı ticari uygulama stüdyolar dışında üretilen ve dağıtımı yapı-

(13) Tino Balio'ya göre, toplu rezervasyon Paramount'un ortaya çıkmasından önce de endüstride kullanılıyordu ancak Zukor'un kullandığı kadar etkili ve seri bir şekilde değildi (1976, sf 10).

lan filmlerin belli başlı sinemalara ulaşmasını engellemiş ve bir dereceye kadar, 1928-48 döneminde bağımsız film yapımının koşullarını belirlemiştir. Diğer taraftan, toplu rezervasyon, Zukor'un tekelleşme atılımına karşı başka bir direniş hareketinin kıvılcımını ateşledi ki bu hareket de 'bağımsız' olarak adlandırılabilir. Temellerini yasadışı üretimde bulan öncüllerinden farklı olarak, bu bağımsız hareket, haklarından mahrum edilen film gösterimcileri ile başladı.

1910 ortalarında, birkaç büyük Amerikan şehrinde merkezi olarak konumlanmış az sayıda yeni yapılmış tiyatro salonu, gittikçe artan çok sayıda sinema izleyicisine ev sahipliği yapıyordu. O dönemde ülkede var olan tiyatroların oldukça küçük bir yüzdesini oluştursalar da (yaklaşık 14.000'in 200'ü),[14] bu tiyatrolar gösterim işine yine de hâkim durumdaydılar. Bunun nedeni ilk kez gösterilen filmlerin her zaman, daha küçük ve ikinci gösterimlere sahip tiyatrolara göre, çok daha fazla kâr elde etmesi kadar, maksimum gösterime ve tanıtıma sahip olmasıdır.

İlk gösterim sinemaları Paramount'un ticari uygulamalarından –özellikle de toplu rezervasyondan– memnun değildiler ve kendi mekânlarının, gösterimleri kontrol etmek konusundaki gücünün yavaş yavaş farkına varırlarken Zukor'a karşı direnişe geçtiler. 1917 Nisan'ında, ülkedeki en büyük pazarları temsil eden 26 kilit ilk gösterim sineması, amacı "bağımsız yapımcıların yaptığı en seçkin filmleri elde etmek" olan bir dağıtım şirketi olan First National Exhibitors Circuit'i kurdular.[15] Halihazırda bir dağıtım ağının var olması ve gösterim imkânının tüm önemli bölgelerde garantilenmiş oluşuyla, First National çeşitli firmalardan yetenekli kişileri çekmeye başladı. Şirketin en büyük başarısı Charlie Chaplin ve özellikle de Mary Pickford'u sırasıyla Mutual ve Paramount firmalarından transfer etmiş olmasıydı.

(14) Hampton, 1970, sf. 172).
(15) Balio, 1976, sf. 11

Tarih tekerrür etti: aynen Laemle'nin Independent Motion Picture Company'sinin Pickford'u The Patents Company'den çekmeyi başarmış olması gibi, bu kez de aynı yıldızı, endüstri üzerinde hâkimiyet kurmaya kalkışan başka bir firmadan çekmeyi başaran First National oldu. Sene 1920 olduğunda, First National, 244'ü ilk gösterim merkezi olan 639 tiyatroyu kontrol eden, endüstrinin büyük gücü haline gelmişti.[16]

Zukor'un tepkisi, dikey örgütlenmeye sahip bir süper-şirket yaratmak amacıyla, Paramount (artık Famous Players-Larsky ismini almıştı) ile First National'ı birleştirmeye çalışmak oldu. Birleşme gerçekleşmeyince, Zukor en iyi ikinci şeyi yapmayı seçti: agresif bir gösterim salonu edinme programına girişti ki bu sadece Paramount'u dikey örgütlenme sahibi yapmakla kalmayacak aynı zamanda First National'ın gösterim alanındaki hâkimiyetine de bir son verecekti. Sektörün her üç dalındaki diğer şirketler oyunda kalabilmek için Zukor'un örneğini taklit etmeye çalıştılar. O andan sonra Amerikan film endüstrisi tarihinde neredeyse on yılı, hiç bitmeyen birleşmeler ve şirket alımları ile geçen, film şirket savaşları dönemi olarak tanımlanmıştır. Bu şirketsel yeniden yapılanmanın sonucu, endüstrinin 1920 ortaları/sonlarında olgunluk evresindeki oligopol düzene ulaşmasına kadar devam eden birleşmeler oldu.

First National, Paramount'un Amerikan film pazarını tekelleştirmeye doğru sağlam adımlarla ilerleyişine karşı çıkan bir bağımsız şirket olarak algılanabilir. Öte yandan, bu şirket ayrıca, bağımsız yapımcıların yaptığı filmleri almaya başlayan bir dağıtımcı olarak da önemlidir. Dağıtımcı-salon sahibi olarak (ama yapımcı olarak değil) First National'ın yaratıcı bireyleri zaman zaman sanatsal anlamda tamamıyla serbest bırakarak bağımsız yapımcılar haline getirdiği, karşılığında sunum ve dağıtım haklarını aldığı sistem, stüdyo dönemindeki bağımsız yapımın ana

(16) Lewis'den alıntı yapan Koszarski, 1994, sf. 73.

formlarının temel taslağı haline gelmişti. Bu uygulama aynı zamanda, oligopol dönemde bağımsız yapım yığınını yönetecek bir dağıtım firmasının doğmasının da yolunu açmıştı; United Artists (UA). UA'in kurulmasından hemen önce, firmanın dört kurucusundan ikisinin (Charles Chaplin ve Mary Pickford) First National aracılığıyla film yapan bağımsız yapımcılar iken diğer ikisinin (D. W. Griffith ve Douglas Fairbanks) Paramount/Artcraft'ta Chaplin ve Pickford'dan daha az kreatif kontrol ile kendi filmlerini yapıyor olmaları bir tesadüf değildi.

United Artist'in kurulması First National ve Paramount'un birleşmeleriyle ilgili dedikodulara doğrudan yanıt oldu. Yıldız-yapımcılar Chaplin, Pickford ve Fairbanks ile yönetmen-yapımcı D. W. Griffith kendi yapım-dağıtım şirketlerini kuracaklarını duyurdular. İlk basın açıklamalarında (15 Ocak 1919) şirketlerinin rolü ve fonksiyonu ile ilgili görüşlerini açıkça belirttiler:

> Salon sahiplerini ve endüstrinin kendisini korumak için bunun gerekli olduğuna inanıyoruz, böylelikle salon sahibi üzerindeki baskı kalkacak ve sadece istediği filmleri kiralayacak istemediği programdaki diğer filmleri değil... Bu adımın, büyük sinema izleyici kitlesine, vasat yapımlar ve makine-yapımı eğlenceler dayatan, tehditkâr karteller ve tröstlerden korumak için olumlu ve kesinlikle gerekli olduğunu düşünüyoruz.[17]

Famous Players-Lasky ve First National'ın olası birleşmesinin oluşturacağı 'tehditkâr birlik' korkusu altında ve Tröst'ün endüstriyi tekelleştirme çabalarının hatıraları halen taze iken, UA 17 Nisan 1919'da resmen kuruldu. Başlangıçta yapım-dağıtım firması olarak tasarlanmış olsa da, UA en sonunda, hem dört kurucusunun yaptığı filmleri hem de stüdyo dışında, bağımsız yapımcılar tarafından yapılan filmleri salonlara dağıtmak misyonu

(17) Balio, 1976, sf. 13. Bu ifade Chaplin, Pickford, Fairbanks, Griffith ve William S. Hart tarafından imzalanmıştır. Nisan 1919'da şirket kurulduğunda, Hart ayrılmıştı.

ile sadece bir dağıtım şirketi olarak kuruldu. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, UA, 1930'lardaki bağımsız yapımlar için var olan çok az sayıdaki bulvarlardan birini –kesinlikle en prestijlisini– temsil etmekle kalmayıp aynı dönemde Amerikan sineması üzerine yapılan söylemleri aktif olarak şekillendirmiştir. Bu temel olarak UA'in kurulma sebebinin, Tino Balio'nun dediği gibi 'büyük şirketlerin ve oligopolistik pazar yapısının hâkim olduğu bir dönemde bağımsız yapımcının haklarını korumak'[18] olması nedeniyleydi. Fakat en sonunda, başta karşı gelmek için kurulduğu aynı pazar yapısının bütünleyici bir parçası haline geldi.

Amerikan film endüstrisindeki belirsiz konumuna karşın UA, 'üst-düzey bağımsız yapım' olarak adlandırılabilen (Poverty Row stüdyolarıyla özdeşleşen bağımsız yapının alt tabaka formatına karşıt olarak; bu konu ikinci bölümde incelenecektir) belirli bir formattaki bağımsız yapının devamlılığını sağladı. Üst-düzey bağımsız yapım, sanatsal ve ticari anlamda başarılı filmler üretebilen fakat çeşitli nedenlerden ötürü stüdyo sisteminin kurallarına uymak istemeyen az sayıdaki film yapımcısı tarafından sürdürülmekteydi. Bu sebeplerden bazıları: Stüdyo politikaları ile uyumsuzluk; yapım sürecinde kreatif kontrolün eksikliği; kâr paylaşım planlarının dışında bırakılmak; ve daha nadir olarak, stüdyoların muhtemelen asla üretmeyeceği 'farklı' filmler yapma arzusudur. Samuel Goldwyn, Walt Disney, David O. Selznick ve Howard Hughes gibi yapımcıların, her birinin farklı derecelerde, stüdyo sisteminin belirli bazı kaynaklarına ihtiyaç duyacakları iddia edilebilir olsa da, bu kişiler yine de Amerikan sinemasına, sinema sanatı ve ticaretinin birçok alanında yol gösterecek bir ürün sağladılar. Thomas Schatz'in dediği gibi:

> Büyük stüdyolar etkinlik ve verimliliği vurgulasalar da, Selznick ile Sam Goldwyn ve Walt Disney gibi diğer büyük

(18) Balio, 1976, sf. xiv - xv.

bağımsızlar yılda sadece birkaç yüksek-bütçeli, yüksek-verimlilikte film ürettiler. Bu yapımcılar kendi başlarına, sistemin ekonomik kısıtlarını ve kreatif sınırlarını test eden ya da alışılagelmiş işbölümüne ve güç hiyerarşisine meydan okuyan prestij filmler yapan farklı bir sınıfı oluşturuyorlardı.[19]

Özellikle, bu yapımcıların filmleri Production Code'un (Selznick'in *Prisoner of Zenda* [Cromwell, 1937] ve *Gone with the Wind* [1939], Hughes'un *The Outlaw* [1943]) tolerans derecesini ölçmekteydiler. Teknolojik yeniliklerin sınırlarını zorladılar (Disney'in *Snow White and Seven Dwarves* [1937]) ve Hollywood'a, ekranda iyi hazırlanmış temsiller döneminin öncülüğünü yapmakla itibar kazandılar (Goldwyn'in *Best Years of Our Lives* [Wyler, 1946], Selznick'in *Duel in the Sun* [K. Vidor, 1946]). Bundan başka, aynı yapımcılar, filmlerinin gişe hasılatlarını artırmak amacıyla geleneksel dağıtım ve pazarlama stratejilerini defalarca bozdular (*Duel in the Sun* birkaç şehirde eşzamanlı olarak vizyona giren ilk filmlerden biridir; *The Outlaw* yapımcının kendisi tarafından şehir şehir pazarlanmıştır). Stüdyoların seyircileri çantada keklik saydığı bir dönemde, onlar bilimsel izleyici araştırma sisteminin kullanımını savundular (Selznick ve Goldwyn, George H. Gallup tarafından Hollywood endüstrisini ve onun izleyicilerini araştırmak için kurulan Audience Research Institute'u kullanan Hollywood'daki ilk yapımcılar arasındaydılar). Onların filmleri, stüdyo filmlerinin başarılarını sürekli geride bırakmaktaydı (5 milyon dolarlık hasılatın müthiş bir başarı kabul edildiği bir dönemde, *Gone with the Wind*, *The Best Years of Our Lives* ve *Duel in the Sun* 10 milyon dolardan fazla hasılat getirdi). Son olarak, stüdyo döneminde emsalsiz bir düzenleme de, Disney'in kısa metrajlı filmlerinin dağıtımcı RKO tarafından kendi uzun metrajlı –bazen standartlar altın-

(19) Schatz, 1996, sf. 11.

daki– filmlerini satmak için promosyon aracı olarak kullanılmasıydı (tüm diğer stüdyolar için tam tersi geçerliydi).

O halde, stüdyo döneminde üst-düzey bağımsız film yapımının prestij-seviyeli film üretimi ile ilişkili olduğu söylenebilir ki bu filmler 1930'lardaki Amerikan sineması için özel olarak anlam taşıyan bir yapım trendi haline gelmiştir. Prestij-seviyeli filmler yüksek maliyete sahip yapımlardı (1 ila 4 milyon dolar arası) ve izleyici tarafından kabul edilebilirliğinin sağlanabilmesi için sağlam temelli, satış garantili konulara dayanıyorlardı. Bu konular şunları içeriyordu: on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı, Shakespeare oyunları, en çok satan romanlar, popüler Broadway yapımları ile biyografik ve tarihi konular.[20] Sonuç olarak, prestij-seviyeli filmlerde vurgu, üretim değerlerinde (yüksek bütçe, masraflı film mekânları, özel efektler, büyük yıldızlar, şatafat) ve özellikle de filmin pazarlama potansiyelinde olduğu için bu filmler çok farklı tarzlarda ve stillerde olabilirdi.[21] Tüm büyük stüdyolar bu trendi benimsemiş olsalar da, sadece küçük bir grup bağımsız yapımcı, genellikle, standartları belirleyen ve bu tip yapımların potansiyelini tanımlayanlar olmuşlardır. Ve bu bağımsız filmlerin başarısı, zaman zaman, Hollywood film yapımının üç dalı olan üretim, dağıtım ve gösterimin bazı bölümlerinde yeniliğe öncülük etmiştir.

OLİGOPOL DÖNEMDE BAĞIMSIZLAR

Olgun oligopol devri süresince (Büyük Beşli ve Küçük Üçlü'nün dönemi) üst-düzey bağımsız yapım tarihinin iki ana dönemi vardır. İlk dönem 1920'lerin ortaları ve sonu ila 1939'u kapsar. Bu dönem süresince üst-düzey bağımsız yapım Amerikan film endüstrisinde görece izole bir olguydu ve temel olarak küçük bir grup elit yapımcı ile özdeşleştiriliyordu ki bu grup Goldwyn,

(20) Balio, 1995, sf. 179-80'den alıntıdır.
(21) 1930'lardaki prestij-seviyeli filmlerle ilgili irdeleme için bkz. Balio, 1995, sf. 179-211.

Selznick, Disney ve Hughes dışında Walter Wanger, Joseph Schenck ve Daryl Zanuck (şirketleri 20th Century Pictures, Fox Corporation ile birleşmeden önce), Chaplin ve Pickford'u kapsamaktaydı. Bu yapımcılar kendi şirketlerini kurmuşlardı ve yılda sadece birkaç tane, genellikle yüksek-bütçeli, prestij-seviyeli filmler yapma işindeydiler.[22] Filmlerinin gösterileceği salonlar meselesiyle, o yıllarda bağımsız yapımların dağıtımının ana sorumlusu olan United Artists ilgileniyordu.

Stüdyo döneminde üst-düzey bağımsız yapımın ikinci dönemi 1940–1948 yıllarını içermekteydi. Bu kez, dönem, tüm endüstrinin bu tür film yapımına geçişi ile karakterize edilmekteydi. Prestij-seviyeli filmlere (özellikle İkinci Dünya Savaşı yılları süresince) artan talep, stüdyo çalışanlarının görece daha fazla sayıda sanatçıdan (oyuncular, yönetmenler ve daha seyrek olarak, yazarlar) oluşmasının artan güç ve kaldıraç etkisi; İkinci Dünya Savaşı süreci için vergi sisteminde yapılan değişikliklerin etkisini içeren bir dizi etken önceki döneme göre çok daha fazla film yapımcısının bağımsız hale gelmesini teşvik etmiştir. Böylelikle, 1945'te İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde 50 bağımsız yapımcı var iken, iki yıl sonra bu sayı 90 yükseldi.[23] Sayıdaki artış dışında, bağımsız yapımın bu evresini öncekinden farklılaştıran şey, stüdyoların bu çeşit film yapımının gelişmesine yardım eden aktif oyuncular haline gelmesiydi. 1938'de Walt Disney'i United Artists'den alıp 1940 itibariyle UA'in en büyük rakibi haline gelen RKO ile başlayarak, tüm büyük stüdyolar (MGM hariç) yavaş yavaş kapılarını bağımsız yapımcılara açtılar ve gittikçe artan sayıda yeni kurulmuş yapım şirketinin içinde yer aldığı bir ortam yarattılar. Bu durum, elbette, bu yapımcıların stüdyolardan bağımsızlığının derecesi hakkında

(22) Bu tanımlama Goldwyn, Selznick ve Wanger gibi yapımcılar için uygundur fakat düzensiz olarak film üreten Chaplin veya Pickford'a uymamaktadır.
(23) Izod, 1988, sf. 126.

kuşku uyandırmaktadır; olup bu bölümün ilerleyen kısımlarında bu kuşkular ele alınacaktır.

İLK DÖNEM (1920'LERİN ORTASI/SONU – 1939)

Üst-düzey bağımsız yapının ilk dönemi, kendi şahıs şirketlerinde kendi finanse ettikleri filmleri üreten film yapımcılarına bir dağıtım yolu olmak açık hedefiyle kurulan United Artists'in ticaret ve iş uygulamaları ile karmaşık bir şekilde bağlantılıdır. Oyuncular tarafından kurulan tek dağıtım şirketi ve 1920'ler ve 1930'ların sekiz egemen film şirketinin içinde üretim ya da sunum kolu olmayan tek şirket olarak UA, stüdyo sisteminde kesinlikle bir tuhaflıktı. Film tarihçileri tarafından her zaman sekiz oligopolistten biri, özellikle Küçük Üçlü'nün bir üyesi olarak değerlendirilmiş olmasına rağmen United Artists, Douglas Gomery'nin dediği gibi Monogram ve Republic şirketler ile birlikte 'daha da kenarda' konumlanmış 'uzmanlaşmış stüdyo' olmaktan hiç vazgeçmemişti.[24] Poverty Row firmasının uzmanlığı ucuz aksiyon filmleri, özellikle westernlerin üretimi ve dağıtımı ise (2. Bölüm'e bakınız), United Artists'in uzmanlığı az sayıdaki yaratıcı yapımcının yaptığı prestij-seviyeli ve/veya 'star vehicle'* filmlerin dağıtımında yatmaktadır. United Artists, stüdyolar dışında, gösterim dünyasına hükmetme gücüne sahip ilk-gösterim salonlarına giriş izni olan tek şirketti. Diğer stüdyoların kapıları kendilerine tamamen kapalı olan üst-düzey bağımsız yapımcıların bu sinema salonlarına girebilmek için United Artists'in dağıtım aracılığına ihtiyaçları vardı.

1920'lerin sonlarında, Amerikan film endüstrisinin yapısı istikrara kavuştuğunda, ABD'de 20.000'den fazla gösterim salonu bulunmaktaydı. Beş büyüklerin bu salonların yüzde 20'den daha

(24) Gomery, 1986, sf. 173.

(*) Star vehicle. Bir oyuncunun kariyerinde büyük atılım yapmasını ya da konumunu/imajını korumasını sağlayan film, oyun ya da TV dizisi. (ç n.)

azına sahip olmasına rağmen, sahip oldukları, ilk-gösterim salonlarının yüzde 80'ini ve en iyi ikinci-gösterim sinemalarının da çoğunluğunu kapsamaktaydı. Büyük metropol bölgelerinde yoğunlaşan stüdyoların sahip olduğu salonlar, ABD'deki kaydedilen tüm gişe hasılatının yüzde 50 ila 80'inden sorumluydular; bu rakamlar beş stüdyonun düşük mülkiyet değerine göre orantısız bir şekilde yüksekti.[25] Buna ek olarak, bu salonlar ve az sayıdaki stüdyo-bağlı salon işletmeleri toplu-rezervasyon uygulamalarından muaftı ve bu da onların sekiz stüdyodan gelen en ticari filmleri rezerve etmekte özgür olduklarını gösteriyordu. Ayrıca, istisnai durumlarda (tüm gösterim günlerini dolduramadıklarında) United Artists dışındaki şirketler tarafından dağıtımı yapılan bağımsız filmleri kabul etmeye hazırdılar. Son olarak, beş stüdyo sunum pazarını kendi aralarında öyle düzgün bir şekilde bölüşmüşlerdi ki (Paramount güneyi, New England'ı ve Yukarı Ortabatı'yı kontrol ediyordu; Fox Batı Yakası'nı; RKO ve Loew's'in her biri New York'un büyük bir bölümünü, New Jersey ve Ohio yu kontrol ediyordu; ve Warner Bros Orta-Atlantik eyaletlerine hâkimdi),[26] onların onayı olmadan hiçbir yeni şirket, sunum pazarına giremezdi.

Kârlı ilk-gösterim pazarının dışında tutulma tehlikesi ayan beyan ortadayken, Joseph Schenck (1924-34) yönetimindeki United Artists, ilk-gösterim sinemalarını satın alma programı tasarladı. Büyük stüdyolar, bağımsız filmlerin küçük dağıtımcısının onların oyununu oynamaya, yani sinema gösterim koluna uzanmaya hazır olduğunu fark edince, UA-dağıtımı filmleri kendi ilk-gösterim sinemalarına almayı kabul ettiler. Bu, şirketin, sadece film dağıtım işinde kalması ve genişleme (ve birleşme) programını durdurması koşuluyla geçerliydi. Stüdyolar, ilk-gösterim salonlarının gösterim gerekliliklerini sağlayan pres-

(25) Rakamlar Koszarski, 1994, sf. 9, Crafton, 1999, sf. 258 ve Balio, 1995, sf.7'den alınmıştır.
(26) Gomery, 1986, sf. 13

tij-seviyeli filmler yapma konumunda olmadıkları için United Artists'in katkısı kesinlikle her iki taraf için de kâr sağlayan, hoş karşılanan bir katkı olacaktı. Stüdyolar, bağımsız filmlerin kalitesine bakılırsa, yüksek olması beklenen bilet satışlarından dolayı; UA, şirketin sadece kendi gösterim salonlarını kullansaydı kazanacağı gelirden kesinlikle daha yüksek olacak olan ülke çapındaki ilk-gösterim alanlarından gelecek kiralamalar ve dağıtım ücretlerinden dolayı kârlarını artıracaklardı.[27] 1928 ve 1931 yılları arasında beş stüdyo da UA ile anlaşma imzalayıp UA'in gösterim alanına girmemesi koşuluyla, belirli sayıdaki filmini kendi ilk-gösterim sinemalarında göstermeyi kabul ettiler.

Bu anlaşmalar United Artists'in geleceğini garantilese de, diğer yandan şirketin, bağımsız yapımcıların birleşmiş büyüklere karşı direnişlerine bir araç olma konumundan taviz vermesi anlamına geliyordu. Geleceğini garantilemek, aslen, başlangıçta karşı çıkmak için kurulduğu aynı oligopolistik yapının bütünleşik bir parçası haline gelmek anlamına geliyordu. Öte yandan, UA aracılığıyla dağıtımını gerçekleştiren bağımsız film yapımcılarının çoğunluğu Amerikan sinemasının tanınmış şahsiyetleriydi ve açıkça muhalif bir duruş sergilemek yerine endüstrinin hâkim güçleriyle bir ortak yaşam içerisinde olmaları onların da yararınaydı. Bu nedenden ötürü, UA, diğer stüdyoların aksine toplu rezervasyon ve 'kör teklif*' gibi tartışmalı ticari uygulamalardan uzak durmaya devam etse de Amerikan film endüstrisinin sekiz kontrolcü şirketinin bir üyesi haline gelmişti. Örneğin, ilk-gösterim salonları pazarında beş büyükler ile yaptığı gizli anlaşma, ABD Adalet Bakanlığı'nın Antitröst Bölümü'nün, diğer stüdyolar ile birlikte 1938'de Sherman Antitröst Yasasına karşı gelmekten dolayı UA'e ceza vermesi için yeterli bir sebepti.

---

(27) Balio, 1976, sf. 66.

(*) Blind bidding (ing): Sinema salonu sahibinin filmi görmeden teklifte bulunup satın alması anlamına gelmektedir. (ç n)

Bu belirsiz statüsüne rağmen, United Artists'in ilk-gösterim sinemalarına girişi, üst-düzey bağımsız film yapımcıları için en azından bir tane ciddi dağıtım kanalının var olduğunu garantilemekteydi. Şaşırtıcı olmayan şekilde o dönemde UA, çeşitli nedenlerle stüdyo-temelli film yapım sistemine meydan okuyan ve kendi şirketlerini kurarak bağımsız yapım işine girişen az sayıdaki kişilerin hepsini kendine çekmekteydi. Tablo 1.1 Amerika tabanlı yirmi yedi şirketin detaylarını, arkalarındaki kişileri ve 1926-39 döneminde dağıtım için United Artists'e verdikleri filmlerin sayılarını (+ sembolü, bazı şirketlerin 1939 sonrası dönemde de UA için üretmeye devam ettiklerini göstermektedir).[28]

Bu 14 yıl boyunca United Artists'in piyasaya sürdüğü (223 film içerisiden) 179 filmden sorumlu 27 Amerikan üretim şirketinden,[29] 11 tanesi UA için sadece bir ya da iki film yapmıştır. Bunlardan bir tanesi şirketin eski kurucularından olan ve UA'deki payını stüdyo-temelli film yapımına dönmek için 1924'te satan fakat 1932'de bağımsız bir yapımcı olarak sadece bir anlaşma yapan D. W. Griffith ve UA için pek çok sayıda kısa film ile sadece bir tane uzun metrajlı film yapan Walt Disney'dir. United Artists'in başkanı Joseph Schenck, geri kalan on altı üretim şirketinden beş tanesi ile ilgilenmekteydi (Art-cinema, 20th Century, Reliance Pictures, Joseph M. Schenck Productions ve Buster Keaton Productions), kalan üç kurucu Chaplin, Fairbanks ve Pickford ise filmlerini bireysel şahıs şirketleri aracılığıya yapmaktaydı. Bu durumda Goldwyn, Wanger, Selznick, Hughes, Hal Roach ve Edward Small (1939 sonrası dönemde filmlerinin çoğunu United Artists için yapmışlardır), Gloria Swanson ve Walter Camp üç ayrı şirket aracılığıyla film üretmişlerdir: Inspiration, Inspiration-Carewe ve Patrician Productions.

(28) Tablo 1.1 Balio, 1976, sf. 246 – 252'deki verilerden derlenmiştir.
(29) Geri kalan kırk dördü Amerikan olmayan -özellikle İngiliz- yapım şirketleri tarafından üretilmiştir.

Tablo 1.1 United Artists aracılığıyla dağıtım yapan Amerikan yapım şirketleri, 1926-39

Yapım şirketleri	UA ile ortaklık 1926-1939	Film Sayısı
Samuel Goldwyn Company (Samuel Goldwyn)	1926–1939+	46
Art Cinema Corp. (Joseph Schenck)	1927–1933	29
20th Century (Joseph Schenck, Darryl Zanuck)	1933–1935	18
Walter Wanger Productions (UA, Walter Wanger)	1937–1939+	13
Selznick International Pictures (David O. Selznick)	1936–1939+	9
Reliance Pictures (Edward Small, Harry Goetz, Joseph Schenck)	1933–1936	8
Caddo Productions (Howard Hughes)	1927–1932	7
Elton Productions (Douglas Fairbanks)	1926–1932	5
Hal Roach Studios Inc. (Hal Roach)	1938–1939+	5
Joseph M. Schenck Productions (Joseph Schenck)	1926–1929	5
Swanson Producing Corporation (Gloria Swanson)	1927–1933	5
Mary Pickford Company (Mary Pickford)	1926–1933	4
Charles Chaplin Productions (Charles Chaplin)	1926–1939+	3
Buster Keaton Productions (Buster Keaton, Joseph Schenck)	1927–1928	3
Inspiration Pictures (Walter Camp Jr)	1927–1928	3
Edward Small Productions (Edward Small)	1938–1939+	3
Inspiration-Carewe (Walter Camp Jr, Edwin Carewe)	1929–1930	2
Art Cinema-Goldwyn (Joseph Schenck, Samuel Goldwyn)	1931	2
Pickford-Fairbanks (Mary Pickford, Douglas Fairbanks)	1929	1
Pickford-Lasky (Mary Pickford, Jesse Lasky)	1936	1
Walt Disney Pictures (Walt Disney)	1937	1
D. W. Griffith Productions (D. W. Griffith)	1932	1
Patrician Productions (Walter Camp)	1932	1
Halperin Productions (Edward Halperin)	1932	1
B. E Zeidman Productions (Bennie E Zeidman)	1933	1
John Krimsky and Gifford Cochran Inc. (Krimsky and Cochran)	1933	1
Viking Productions (King Vidor)	1934	1
Total		179

Düzenli olarak ya da geniş bir zaman diliminde United Artists'e film veren bağımsız yapımcıların küçük bir grup olduğu açıktır ve hatta sadece prestij-seviyeli filmler yapma işinde olanları sayarsak bu grup daha da küçülmektedir.[30] Bu da göstermektedir ki, üst-düzey bağımsız yapım, Amerikan sinemasında 1930'lara kadar oldukça mütevazı ve görece izole kalmıştır ki bu da neden sadece bir dağıtım şirketi tarafından temsil edildiğini açıklamaktadır.

Ekonomik Zorluklar

Başarılı veya iyi yapılanmış bağımsız yapımcıların görece az bulunmasının ardındaki nedenler çeşitlidir ve 1920'ler sonu – 1930'lar sonu, yani Büyük Buhran yıllarında, Amerikan sinemasını simgeleyen özel pazar koşullarına kadar uzanmaktadır. Buhran'dan önceki yıllarda, bağımsızlar iki temel sorunla karşı karşıya kalmışlardı: üretim finansmanı elde etmek ve stüdyoların sahip olduğu ilk-gösterim sinemalarına girmek. Wall Street bankalarının sadece maddi kıymetlere sahip film şirketleriyle – stüdyolar– ilgileniyor olması nedeniyle bağımsız şirketler için üretim kredisi almak ya da herhangi başka çeşit yatırım türünü garantilemek son derece zordu, özellikle de önemli ilk-gösterim sinemalarının hiçbirine giriş güvenceleri bulunmadığından (1928'de United Artists'in büyükler ile bir anlaşma yapmasına kadar). Sonuç olarak, bağımsız yapım, 1910'larm ilk yıllarından beri gişe hasılatı anlamında olağanüstü bir performansa sahip UA ortakları ile yapımlarını kendisi finanse eden Howard Hughes gibi milyonerlerden oluşan küçük bir grupla sınırlıydı.

1920'lerin sonuna doğru gelindiğinde, hem üretim finansmanı hem de ilk-gösterim sinemalarına giriş bir şekilde daha kolay hale gelmiş olsa da, bu koşullar pek de iyileşmedi. Bu kez,

(30) Balio'ya göre, United Artists 1928 – 1933 yılları arasında yıllık gösterim rakamını artırmak amacıyla dağıtım için karışık kalitede yirmi beş film aldı fakat bu rakam da 1926-39 döneminin endüstri ortalamasının altında kaldı (Balio, 1976, sf. 132).

sesli üretime geçiş döneminde (1926-28) endüstrinin yüzleştiği karmaşık problemler uzunca bir süre bağımsız film yapımı için engelleyici olmuştur.[31] *The Jazz Singer*'ın piyasaya sürülmesinden yaklaşık on ay sonra, UA aracılığıyla dağıtımlarını yapan birkaç istikrarlı yapımcı bile senkronize sesli film üretebilmek için 1928 Ekim'ine kadar beklemek zorunda kalmıştır.[32] Bunun nedeni neredeyse var olan tüm ses ekipmanlarının stüdyo üretimi için kullanılmakta olmasıydı ki bu da bağımsızların sesli film yapabilmek için çok az olanakları olduğu anlamına geliyordu.

Sonraki on yıl, daha umut verici görünüyordu. Ne tuhaftır ki hem eski hem de yeni bağımsız yapımcılar için pazar koşullarını bir miktar iyileştiren ana etken Büyük Buhran ve onun stüdyolar ile genel olarak film endüstrisi üzerindeki etkisiydi. 1910'ların sonları ve 1920'lerin başları süresince yüzlerce sinema salonu almak için yoğun bir şekilde borçlanan ve 1920'lerin sonlarında sesli döneme geçiş sırasında finansal anlamda daha da açılan stüdyolar, 1930 sonlarında, Buhran en sonunda film endüstrisini vurduğunda, kolayca zarar görebilir bir durumdaydılar. Buhran'ın etkileriyle baş edebilmek için stüdyoların aldıkları tedbirlerden bir tanesi, bağımsız film yapımcılarına karşı daha yumuşak bir tavır takınmaktı. Bu durum, bağımsızlar, 1930'ların en çok para yapan filmleri olduğu ortaya çıkan prestij-seviyeli filmler konusunda uzmanlaşmaya başladıklarında daha da geçerli olmuştu. Buna ek olarak stüdyolar üretim sistemlerini, bağımsızların film yapımına yaklaşımındaki esnekliği yansıtacak şekilde değiştirdiler ve hatta kendi şahsi 'bağımsız' yapım markalarını kurdular. Ancak yukarıdaki değişikliklerin hepsi, stüdyoların hep birlikte, David O. Selznick tarafından

(31) Bu problemlerden bazıları: endüstri tarafından hangi ses sisteminin kullanılacağı ile ilgili stüdyoların çatışmaları; üretim tesislerinin geliştirilmesi; sinema salonlarında ses sistemlerinin kurulması.

(32) Film Goldwyn'in *Two Lovers*'ıydı ve 2 Ağustos 1928'de piyasaya sürülmüştü. *The Jazz Singer* 6 Ekim 1927'de sunulmuştu (Crafton, 1999, sf. 211).

başlatılan radikal bağımsız projeye son vermelerinden sonra gerçekleşmiştir. Bu, döneminden bir parça daha ileride olan ve bir büyük stüdyonun, RKO'nun, yapısı içerisinde bir bağımsız firmanın kuruluşunu kapsayan fikre dayanmaktadır.

Selznick, film yapımcılarının önderliğini üstleneceği birkaç farklı birimden oluşan bağımsız bir şirket kurmayı denedi. Bu şirket bir yılda yaklaşık yirmi prestij-seviyeli film üretecek ve Selznick'e göre, 1930'ların başlarında Amerikan film endüstrisini istila eden çok sayıdaki kötü filme bir çözüm getirecekti.[33] Paramount'taki görevi sırasında, Selznick, üstlerine bu fikrinden bahsetmişti ancak stüdyo bununla ilgilenmemişti. Paramount'tan ayrıldıktan sonra, Selznick, şirketin iyi bir başlangıç yapması için gerekli parayı bulmaya çalıştı ancak başarılı olamadı. Bunun yerine, RKO'nun üretimden sorumlu müdürü olması için getirilen teklifi Ekim 1931'de kabul etti ve şirketini stüdyonun yapısı içerisinde kurmuş oldu. O sırada, RKO finansal anlamda umutsuz bir durumdaydı (Buhran başlamıştı ve 1931 yılı için 5,7 milyon dolarlık net zarar ile kendini belli etmişti) ve bu nedenle, film üretimine yeni yaklaşımları denemeye istekliydi.[34]

Diğer stüdyolar Selznick'in projesini, kreatif ve idari kontrolü stüdyo patronları ve üst düzey yöneticilerin elinden alıp film yapımcılarına ya da orta kademe müdürlere veren ve endüstrinin geleneksel yapısını sarsan bir hareket olarak yorumladılar. Gizli anlaşmanın mükemmel bir örneği ile, stüdyolar Selznick'in bağımsızlık girişimini yerle bir etmiş oldular.[35] Selznick International Pictures (SIP)'ı, Selznick'in özgün planı olan, birkaç birimden oluşan şirket fikrini yansıtan yapıyı kurmak için 1935'e kadar beklemek zorunda kalmıştı. Diğer üst-düzey bağımsızlar gibi, SIP de United Artists ile dağıtım konusunda bir anlaşma yaptı.

(33) Schatz, 1996, sf. 125
(34) Rakam Gomery, 1986. sf. 125'ten alınmıştır.
(35) Schatz, 1996, sf. 127

Selznick'in düşüncesi, temelini, 1920'lerin sonlarından beri bazı stüdyolarda gayriresmî şekilde uygulanagelen film yapımına özel bir yaklaşım olan birim yapımda bulsa da,[36] stüdyolar için, gelirlerinin ve kârlarının hızlı bir şekilde düştüğü bir dönemde özellikle tehdit edici olmuştur. Toplam kârlarının 1930'da 55 milyon dolardan 1931'de 6.5 milyona düşmesiyle, stüdyolar, Selznick'in şirketinin yaratacağı ekstra rekabete müsaade etmek konusunda tereddütlüydü.[37] Gerçi daha da önemlisi, stüdyolar, birim yapıma resmiyet kazandırmak ve film yapımının kontrolünü kısmi olarak stüdyo sahipleri veya üst düzey yöneticilerinden alıp film yapımcılarına vermeye hazır değildiler. Görünen o ki, Selznick fikrini bir ya da iki yıl erken dile getirmişti. 1933 itibariyle, sekiz stüdyo toplamda 26 milyon dolarlık net zarar kaydedip daha katı bir mali politikaya ihtiyaç duydukları aşikâr olunca, stüdyolar artık, egemen merkezi yapım sistemini yapımcı-birimli sistem ile değiştirmeye hazır hale geldiler.[38] Herhangi bir endüstrideki herhangi egemen iktisadi girişim gibi, onlar da yeni uygulamaları, ancak kendilerine faydaları açık hale geldiğinde veya pazar koşulları onları alternatifsiz bıraktığında kabul etmeye hazırdılar.

Bağımsız Yapım'a Karşı Birim-Stüdyo Yapım

1910'ların ortalarından itibaren hâkim yapım sitemi olan merkezi prodüktör sistemi çatısı altında, bir yönetici –genellikle üstdüzey bir yapımcı veya bir müdür– her yıl çok sayıda filmi yönetmektedir (çoğunlukla otuz ila elli arası). Bu sistem, kendi şirketlerindeki neredeyse her yapımda katkıları bulunan, MGM'deki Irving Thalberg gibi yöneticiler tarafından en iyi şe-

(36) Matthew Bernstein'e göre, Paramount 1926-7'de, Paramount'u geçmeye başlayan Loew'in (MGM) büyüyen başarısına yanıt olarak birim prodüksiyonu ilk başlatandı (Bernstein, 1993, sf. 43)

(37) Rakamlar Schatz, 1996, sf. 159'dan alınmıştır

(38) Rakam Schatz, 1996, sf. 159'dan alınmıştır.

kilde örneklendirilebilir. Oysa prodüktör-birimli sistem, yönetimsel kontrolü, tek merkez yerine çoklu birimlere dağıtıp, bir yönetici ya da yöneticiler komitesinden alarak her bir stüdyo için üst-düzey yapımcı/yöneticilerden oluşan elit bir gruba vermektedir. Bu yapımcıların her biri bir stüdyo biriminde görevli çalışanlardan sorumlu olup bir senede az sayıda, genellikle yılda üç ila altı arasında film üretmektedirler. Bu değişimin faydaları pek çoktu, bunlardan bazıları: bir kişi daha az sayıda filmin kontrolünden sorumlu olduğundan, film başına daha iyi bütçe ve kalite kontrolü; birim üyeleri arasında daha gelişmiş ekip çalışması; her bir birim kendine özgü tipte filmler yapan belirli bir yıldız, bir yönetmen ya da yapımcı etrafında geliştiğinden, bir stüdyo içerisinde ve endüstri genelinde daha fazla ürün çeşitliliği; ve stüdyonun kaynaklarının daha verimli kullanımı ki bu da genel giderlerin düşmesi anlamına gelmektedir.[39]

Film üretiminin bu yeni şekli, üst-düzey bağımsız yapım ile pek çok ortak özelliğe sahiptir. Bu özelliklerin başlıcaları şunlardır: Üretim sürecinden sorumlu yaratıcı bir kişi; sadece bir yapımcı için çalışan birbirine sıkı sıkıya bağlı bir grup çalışan; bir yılda üretilen az sayıda film; birim-prodüktörlerinin, filmlerinin kârlarını artırmak için zaman zaman bir araya gelmeleri; ve belirli bir tip/trend/stilde filmler yapılması. Bu durum ortaya koyuyor ki, bir avuç yapımcının United Artists için bağımsız filmler yaptıkları dönemde, kendi birimlerini yöneten ve diğer stüdyolar için film yapan çok daha fazla yapımcı vardı. Bir başka deyişle, bağımsız yapımın belirsizliğinin beraberinde getirdiği daha geniş ölçüdeki otonomisine karşılık birim-yapımın güvenliği ile birlikte sağladığı düşük dereceli otonomiyi tercih eden, çoğunluğu prestij-seviyeli ve A-sınıfı filmlerde uzmanlaşmış çok sayıda yapımcı vardı. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, bu

(39) Merkezi prodüktör sisteminden prodüktör birimli sisteme geçişin faydaları üzerine ayrıntılar için bkz. Bernstein, 1994, sf. 95-6 ve Balio, 1995, sf 75-6.

birim-yapımcılarının pek çoğu 1940-8 dönemini simgeleyen bağımsızlar haline gelmişlerdir.[40]

Bu durumda, hem birim hem de bağımsız yapımcılar için, bağımsızlığın derecesi sorusu gündeme gelmekte. Matthew Bernstein'a göre, prodüktör-birimli sistem, daha fazla kreatif kontrol isteyen yeteneklerin yararına başlatılmış daha önceki üretim modellerinin bir miktar farklılaşmasından ibarettir (1916'da Mary Pickford için Famous Players-Lasky'nin Artcraft anlaşması ve First National'ın Chaplin ve Pickford için sırasıyla 1917 ve 1918'de yaptığı anlaşmalar gibi).[41] Sonuç olarak, Bernstein şöyle devam eder, birim üretim 1931-3'te baskın hale geldiğinde, bu sadece, stüdyolar tarafından sahiplenilen bir bağımsız üretim modeliydi ve varolan üretim modelinin ihtiyaçlarına uygun hale getirilmişti. Onun söyleyiş şekliyle:

> Farklı kurumsal ya da sözleşmesel düzenlemelere karşılık gelseler de, 'birim' ve 'bağımsız' yapım terimleri, aslında türdeki farklılıktan ziyade otonomi derecesindeki farklılığı ifade etmektedir. Gerçekte, 1920'lerin ortalarından itibaren büyük stüdyo dağıtımı için birim yapım ve bağımsız yapım birbirinin yerine kullanılabilirdi.[42]

Bernstein, stüdyo döneminde 'gerçek' bağımsız yapının varlığını reddediyor görünse bile, yine de, 'bağımsız' yapımdan bahsettiğinde filmlerini United Artists aracılığıyla gösterime sokan yapımcıları kastetmemektedir. Bunun yerine, Walter Wanger ve Edward Small (her ikisi de United Artists için üretmeye başlamadan önce), Lewis Milestone, Jesse Lasky ve yapım şirketleri büyükler ile dağıtım anlaşmaları kurmuş olan diğer birkaçı gibi

(40) Pek çok dönem boyunca kendi birimlerine başkanlık yapan bu yapımcıların bazıları Columbia'da Frank Kapra; Warner'da Busby Berkeley, Mervyn LeRoy ve Henry Blanke/William Dieterle; ve Paramount'ta Ernst Lubitsch, Joseph Von Sternberg ve Cecil B. DeMille'ydi.

(41) Bernstein, 1993, sf. 44.

(42) Bernstein, 1993, sf. 44.

farklı bir grup bağımsız yapımcıyı kastetmektedir. Pek çok açıdan United Artists aracılığıyla dağıtım yapan bağımsızlarla pek çok açıdan benzer olmasına rağmen, bu türlü bağımsız yapım, stüdyo/dağıtımcı'nın üzerinde uygulayabildiği çeşitli kontrol şekilleriyle karakterize edilmektedir. Dahası, stüdyolar Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA)'in üyesi olduklarından, dağıtımını yaptıkları tüm filmler (kendi içlerinde ürettikleri bağımsız yapımlar dâhil) Production Code Administration (PCA)'ın onayına tabiydiler. Tüm bu sebeplerle, bu yapımların 'bağımsızlık' statüsünden ciddi bir şekilde taviz verilmişti.

Özellikle ilginç bir örnek, JayPay'in Paramount için ilk prodüksiyonu, Walter Wanger'ın yapımcılığını üstlendiği *President Vanishes* (Wellman, 1934)'dır. Bir grup endüstri liderinin kendi kazançlarını artırmak için Amerikan başkanım Avrupa'daki savaşa girmesi için ikna çalışmalarını konu alan bu film, çeşitli endüstri mesleklerinin sunuluşu ve filmin açık bir şekilde yansıttığı liberal politik içeriğinden hoşnut olmayan Paramount ve PCA tarafından çeşitli değişikliklere konu edilmişti. Bernstein'in yorumuna göre, Walter Wanger aslında bu çeşit bir bağımsızlığı, stüdyo ve PCA'in alışageldiği üzere kendi şirket içi yapımlarına uyguladıkları 'bir çeşit müdahale'den kaçınmak için bilerek seçmişti. Wanger'in Paramount ile sözleşmesi PCA tarafından dikte edilen herhangi değişikliği uygulamak zorunda olduğunu belirtse de filmin içeriğine yönelik Paramount'un müdahalesi ile ilgili herhangi bir madde taşımamaktaydı. Buna rağmen, stüdyo başkanı John Otterson, filmin hayal ürünü olduğunu ve konu edilen olaylarda potansiyel bir gerçeklik değeri bulunmadığını vurgulayan bir açılış başlığı koydururken, Paramount yönetim kurulu üyeleri, filmin bazı kısımlarının kesilmesini istediler.[43] Büyük bir şirket için bağımsız yapım üretmek

(43) JayPay Productions'ın bir açıklaması için bkz. Bernstein, 1994, sf. 93-113. *The President Vanishes*'ın Paramount ve the Production Code ile yaşadığı problemlerin detayları için bkz. Bernstein, 1994, sf. 97-102.

(Bernstein'in 'yarı-bağımsızlık' dediği ve birim yapım anlamına gelen), bu nedenle, bütüncül bir kreatif kontrol sağlamıyordu ve Wanger, Paramount'ta birim prodüktör olarak kısa bir çalışmadan sonra 1936'da daha gelişmiş bir bağımsızlık çeşidi arayışı ile United Artists'e geçti.

United Artists aracılığıyla dağıtım yapan yapımcılar 'farklı bir durum'du çünkü bağımsız filmleri ile karşılaştırılacak United Artists'in kendi bünyesinde yapılan film üretimi yoktu.[44] Diğer stüdyolar gibi, United Artists de MPPDA'in bir üyesiydi ve PCA'in onay mührünü taşıyan filmlerin dağıtımını yapmak durumundaydı. Oysa stüdyolardan farklı olarak, United Studios üretim sürecini etkilemiyordu ya da yapımcılardan PCA'den bağımsız değişiklikler talep etmiyordu. Tam tersi, yapımcıların filmlerinin yanında durmayı resmi olmayan bir kural olarak kabul etmişti ki bu genellikle Production Code'un toleransını ve yöneticilerinin sabrını test eden bir şeydi. Belli başlı ideolojik sebepler bir yana (firmanın sahipleri de yapımcıydılar ve yaratıcı kontrol sorunlarına karşı fazlasıyla hassastılar), United Artists bir yapımı etkilemek veya filmin yapımcı ve yönetmen onayından geçmiş son versiyonunda değişiklik talep etmek konumunda değildi. Bunun nedeni, şirket aracılığıyla filmlerini piyasaya süren tüm yapımcıların, finansmanlarını kendilerinin sağlıyor olmasıydı. Aslına bakılırsa, United Artists, Walter Wanger Productions'ın 1936'da UA'e katıldığı dikkate değer istisna dışında 1926-39 döneminde bağımsız yapımcılara hiç finansman sağlamadı.[45] Sonuç olarak, stüdyolarla dağıtım anlaşmaları olan meslekdaşlarının aksine, UA aracılığıyla dağıtım yapan yapımcılar kendi yapımları üzerinde kontrol sahibiydiler.

---

(44) Bernstein, 1993, sf. 47

(45) Üretim birliği 20th Century Pictures 1935'te Fox ile birleşen, en aktif yapımcılarından birini (ve şirketin başkanı), Joe Schenck'i, kaybetmiş olan ve David O. Selznick ve Alexander Korda ile anlaşma imzalamasına rağmen, United Artists halen kaliteli ürüne ümitsizce ihtiyaç duymaktaydı (bkz Bernstein, 1994, sf. 115 ve Balio, 1976, sf. 138-40)

1930'larda bağımsız yapımı finanse edebilmek sadece seçkin bir yapımcı sınıfı için mümkündü, finansal destek sağlayıcıların yapım fonu sağlamak için istedikleri teminatların büyüklüğü bağımsız yapımcılar grubunun küçük kalmasını garantilemekteydi. UA'in herhangi bir kaynak sağlamayı reddetmesi ile bağımsız yapımcılara açık tek yol olarak geriye hiç olmazsa, iyi bir gişe hasılatı kaydına sahip yapımcılara nakit akışı sağlayan bankalar kalıyordu. Örneğin, Goldwyn ve Selznick, stüdyo devrinde belki de en başarılı bağımsız yapımcılar, az sayıda bankadan filmlerine bakiye borç halinde finansman sağlıyorlardı. Söz konusu bir film için böyle bir borca hak kazanabilmek amacıyla, yapımcı bir dağıtım sözleşmesi garantilemek, borç karşılanana kadar filmin kârını bankaya teslim etmek ve borç anlaşmasının yürürlüğü boyunca halen gelir getiren eski filmlerini ipotek etmek durumundaydı.[46] Eski filmleri ne kadar başarılıysa ve teklif edilen film ne kadar umut vaat ediyorsa, banka o kadar kolay kredi veriyordu. Bu tabii ki, yeni çıkış yapacak bağımsız yapımcının yapım fonu sağlamasını çok zorlaştırıyor ve neden 1926-39 döneminde United Artists'e sadece bir tane bağımsız film veren çok sayıda yapımcı olduğunu kısmen açıklıyor.

Bazı Ekonomik Fırsatlar

Problemlere rağmen, gene de, üst-düzey bağımsız yapım, Buhran-zede film pazarı için hayati önem taşıyordu. Sese geçişte yoğun borçlanma ile ağır bir yük altına giren stüdyolar üretimlerini gittikçe düşürmeye başladılar; 1929'da 393 gösterimden, 1930'da 362'ye, 1931'de 324'e, 1932'de 318'e.[47] Üretimdeki yavaşlama ile birlikte, stüdyolar iddialı projelerle kumar oynamaktansa 'kâr zarar tablosuna katkısı olacak' filmlere yöneldiler.[48] Bu azalmaya ABD'deki gösterim salonları sayısında çok daha

(46) Balio, 1995, sf. 105.
(47) Finler, 2003, sf. 364
(48) Crafton, 1999, sf. 190.

önemli miktarda bir düşüş eşlik etse de (1930 ve 1932 arasında 4.000 salon kapandı),[49] gösterimcilerin hasılat talebi bütün bunlara rağmen hızla arttı. Bu durum, bir akşam programı olarak iki filmin birden biletlenmesi olan çifte biletin ortaya çıkışı (ya da iki film gösterimi) nedeniyledir. İki film gösterimi genellikle temel eğlence olan bir büyük yapım (A filmi) ve biletin ucuz kısmının karşılığı olan ve daha az bilinen bir filmden (B filmi) oluşurdu. Başlangıcından itibaren bir yıl geçmeden, çifte bilet gösteri alanında bir kural haline geldi ve 8.000'den fazla salon bu uygulamayı benimsedi.[50] A/B film birleşimi, her şeyi ucuza getirmeye meraklı halk açısından paranın karşılığında verilen iyi bir değer olarak addedilmişti ve sonuç olarak Buhran (1932-33) döneminin yokluğunda görece kayda değer bir izleyici katılımı sağlamıştır.

Çifte bilet, alt uçtaki bağımsız yapımcılar olan Poverty Row için son derece faydalı olmakla birlikte (ki bu yüzden bunu 2. Bölüm'de daha detaylı inceleyeceğiz), aynı zamanda üst-düzey bağımsızlara da kayda değer katkı sağlamıştır. İlk olarak, ürüne gösterilen olağanüstü talep nedeniyle, salon sahipleri (prestijli ilk-gösterim salonları dâhil) gösterim tarihlerini doldurmak için gerekli sayıda filmi edinmek amacıyla daha çok bağımsız yapımcılara yönelmişlerdir. Bu durum, bağımsızların Amerikan film endüstrisindeki yerini onun önemli bir parçası olarak sağlamlaştırmıştır. İkinci olarak, prestij-seviyeli ve A-sınıf filmler üzerinde uzmanlaşmış olan bağımsız yapımcılar filmlerini, çifte biletlerin kaliteli kısmı için sürekli talep edildiğini gördüler.[51] Goldwyn ve Selznick gibi üst-düzey bağımsız yapımcılar çifte bilet kavramına tamamen karşı olsalar da (kendi yapımlarını daha az kaliteli filmlerle birleştirmenin hem filmlerini alçalta-

(49) Balio, 1995, sf. 15

(50) Bernstein, 1993, sf. 45.

(51) Balio'ya göre, endüstri içerisinde görece olarak marjinal konumuna rağmen, United Artists 1930'larda en prestijli filmleri dağıtan şirketler arasında üçüncü sıradaydı (Balio, 1995, sf. 205)

cağını hem de kiralanma yüzdesini düşüreceğini düşünüyorlardı),[52] çifte bilet filmleri oynatan salonların bilet satışları, tek film gösteren birkaç salonun satışlarından sürekli olarak daha yüksekti. Bir başka deyişle, bağımsız yapımcılar filmlerinin tek başına gösterilmesi gerektiğini savunsalar da çifte biletten daha çok kazanır durumdaydılar.

Son olarak, ve daha da önemlisi, filme olan büyük talep ile, stüdyoların kârlılığı artıracak filmlere olan yöneliminin birleşimi halihazırda prestijli bir konumda olan bağımsız ürünün statüsünü daha da yükseltti. Üst-düzey bağımsız yapımcıların filmleri Amerikan sinemasının ulaşmaya muktedir olduğu sanatsal mükemmelliği simgelemekteyken, bu yapımcılar seçkin yapım değerlerinin ve film yapımında genel kalitenin şampiyonları (ve bekçisi) haline geldi. Thomas Schatz'ın sözleriyle:

> Her stüdyonun, sanatsal güvenilirliğini desteklemek için belirli aralıklarla prestij filmlerine ihtiyaç duyduğu gibi, geniş anlamda endüstri de üst-sınıf sinema filmini tanımlamak için Selznick ve Goldwyn gibi bağımsız yapımcılara ihtiyaç duymaktadır – çok fazla bağımsız olmadıkları ve filmleri, uzun metrajlı film yapımında egemen olan değer ve kalite kavramlarını değiştirmek veya onlara meydan okumak yerine onları güçlendirdiği sürece.[53]

Film endüstrisi 1930'ların ortaları ve sonlarında Büyük Buhran'ın etkileri nedeniyle gerilemeye başlarken az sayıdaki üst-düzey bağımsız yapım şirketi sadece hayatta kalmakla yetinmeyip film endüstrisinin bütünleyici bir parçası haline geldi. Büyük stüdyolar, bağımsızların sadece katkılarıyla endüstrinin düzgün çalışması için yaşamsal olduğunu değil, film pazarında stüdyoların hâkimiyetine gerçek bir tehdit oluşturmadıklarını da anla-

(52) Aberdeen'e göre, üst-düzey bağımsız yapımcılar çifte bileti "toplu rezervasyonun üvey çocuğu" gibi görmektedirler (2000, sf. 69).
(53) Schatz, 1996, sf. 406.

mışlardı. Bunun temel nedeni, bağımsızların çoğunun (Goldwyn, Selznick, Disney ve Wanger) adeta küçük-stüdyolar gibi hareket etmesi ve asıl olarak stüdyo film yapımı ile ilişkilendirilen üretim ve iş uygulamalarını kopya ediyor olmalarıydı. Bu uygulamalar, pek çok başkasının yanında, üretim sürecinde detaylı bir işbölümü olması, tarz filmlerin yapılması ve oyuncuların, yönetmenlerin ve diğer yaratıcı personelin uzun dönem kontratlı olarak çalıştırılmalarıdır. Dahası, bağımsızlar stüdyolara gerçek bir tehdit oluşturamıyorlardı, çünkü finansal bağımsızlık konusunda ne kadar iddialı olurlarsa olsunlar, stüdyoların bazı kaynaklarını kullanmak durumundaydılar, bunlar stüdyoların ses sistemleri veyahut yönetmenleri veya yıldızları olabiliyordu. En önemlisi de, onların gösterim salonlarını kullanmak zorundaydılar, çünkü stüdyoların salonları olmadan filmlerine kârlılık sağlamaları ve dolayısıyla yeni filmler için finansman bulmaları olanaksızdı.

Stüdyolardan, stüdyo içi bağımsızlardan (JayPay Productions gibi) ve birim stüdyolardan farklılaştıkları noktalar, bağımsızların, üretim sürecinin her aşamasında daha fazla işbirliğine izin verecek belli başlı baskın üretim teknikleri benimsemiş olmaları[54] ve film üretimi, dağıtımı ve gösteriminde bazı yönlerden 'sınırları zorlama' şekillerindeydi. Sonuç olarak, bu firmalar tarafından üretilen filmlerin büyük çoğunluğu, stüdyolar tarafından üretilen filmlerden onları ayıracak büyük estetik farklılıkları içermiyordu. Hiç şüphesiz, film stili kullanımı, anlatımın kuruluşu, simgelemenin politikası ve Production Code'un kısıtlamalarını aşmak anlamında çok keskin yanlara sahip filmler mevcuttu. Ancak bunlar, ana akım stüdyo sinemasına paralel devam eden 'alternatif' bir sinema, hareket veya film kültürünün varlığını ifade edecek derecede yaygın değildi. Daha çok, az sayıdaki stüdyonun filmlerinin, Bordwell, Staiger ve Thompson'un 'klasik' dediği, belli bir estetik paradigmanın sınırları içerisinde ya-

(54) Balio, 1995, sf. 107

pıldığı bir dönemde geleneksel olmayan film yapımının münferit örnekleriydiler.[55]

Bu tip filmleri, stüdyo sistemi dışında yapılan stüdyo taklitleri olarak gözden çıkarmak kolay olsa da, sırf yapımcıları kardan pay istedikleri için bu tipte bir nitelendirme asıl meseleyi anlamaktan çok uzak olacaktır. Bunun sebebi, bu dönemdeki üst-düzey bağımsız yapının amacının Amerikan sinemasında devrim yapmak ve hatta alternatif bir ses bile oluşturmak olmamasıdır. Bunun yerine, asıl amacı 1920'lerin sonlarından itibaren Amerikan film pazarı üzerine çok daha sıkı bir şekilde kapanmakta olan oligopolün pençelerine direnmekti. Pazarın neredeyse tüm kontrolünü elinde bulunduran beş dikey oluşumlu şirket ile, filmleri 'sosis gibi' üreten bir film endüstrisi tehdidi yine görünür hale gelmişti.

Bağımsız yapım, o halde, bir taraftan oligopolistik yapısının merkezcil eğilimlerinin yönlendirdiği Amerikan sinemasının aşırı standartlaşmasını engellemeye çalışıyordu. Aynı zamanda, Amerikan sinemasına, temel olarak, filmlerinin ekrana getirdiği yüksek seviyedeki kaliteye dayanan bir ürün farklılaştırması sağlamaktaydı. Şaşırtıcı olmayacak şekilde, bağımsız yapımcılar daha çok, belirli bir tür/yıldız/stil kombinasyonu ile temsil edilen stüdyo filmlerinin büyük çoğunluğunun aksine kalite seviyesi, üretim değerleri, gösteri ve sanatsal yetkinliği ile tanımlanan prestij-seviyeli filmlerde uzmanlaşmışlardı. Bu anlamda, bağımsız yapım, sıklıkla stüdyolar tarafından taklit edilen ve bazı durumlarda Hollywood'un estetik paradigmasının sınırlarını zorlayan trendler, standartlar ve modalar oluşturmaktaydı. Diğer yandan, üst-düzey bağımsız yapımcılar Amerikan sinemasına saygı duydular ve onun belli başlı temel yönlerine meydan okumaya veya onları değiştirmeye çalışmadılar: kapitalist bir kuruluş olarak düzenlenmiş oluşuna; sadece anlatımsal bir aracı olarak işlev görmesine; ve eğlenceye olan vurgusuna.

(55) Bordwell et al., 1985, sf.5.

Tüm bu nedenlerden ötürü, 1920'lerin ve 1930'ların sonlarındaki üst-düzey bağımsız yapımı, Amerikan sinemasında alternatif bir estetik paradigma oluşturmakta başarısız olmuş bir çaba olarak değerlendirmek yapıcı bir yaklaşım değildir. Daha çok, birleşmiş büyüklerin film pazarının tüm kontrolünü ele geçirmesini önleyen, bu esnada zaman zaman alternatif bir Amerikan sinemasının imkânlarını gösteren filmler yapan başarılı bir deney olarak görülmelidir.

İKİNCİ DÖNEM (1940 – 8)

1926-39 döneminde bağımsız yapım, sadece büyük stüdyoların müsamaha gösterdiği ve önde gelen bir dağıtımcıdan hizmet alan nispeten izole bir olay olarak değerlendirilirse, 1940 sonrası bundan tamamıyla farklıdır. 1940'larda, stüdyoların kapılarını çok sayıda bağımsız film yapımcısına açması ve United Artists'in üst-düzey bağımsızlar için tercih edilen dağıtımcı olarak belirgin kimliğini yavaş yavaş kaybediyor oluşuyla, bağımsız yapım endüstri çapında bir olay haline geldi.[56] Esasen, 1945'ten stüdyo döneminin sonuna kadar, bağımsız olmak büyük stüdyolarla beraber olmak demekti, çünkü United Artists kendine özgü yeni yapımcılar bulmakta artık başarısız olmaktaydı. Şirket içerisinde birçok problem vardı ancak en önemlisi diğer stüdyoların 1940'ların başlarından itibaren bağımsız yapımı aktif bir şekilde teşvik etmesiyle çok sayıda yeni bağımsızın United Artists'i yok sayarak onun yerine büyükler ile dağıtım anlaşmaları imzalamalarıydı. Sonuç olarak, 1930'larda marjinal bir konuma sahip oluşunun aksine, bağımsız yapım artık stüdyo film yapımının ayrılmaz bir parçası haline gelmişti. Bu da şu anlama geliyordu; stüdyolar, 1920'ler ve 1930'larda kontrollerini esasen ilk gösterim sinemalarına sahip olmalarıyla dolaylı olarak sağlamaktayken, artık bağımsız yapımı kontrol edebiliyor ve dolayısıyla

(56) 1940'larda kapılarını bağımsız yapımcılara açmayan tek stüdyo MGM idi.

doğrudan etki altına alabiliyorlardı. Diğer taraftan, bağımsız yapım da stüdyo film yapımını önemli ölçüde etkilemekte ve ilerleyen yıllarda Amerikan sinemasını simgeleyecek pek çok üretim ve iş uygulamalarının temellerini kurmaktaydı.

Bir önceki dönemde, dönüm noktası olan bir başarı varsa o da hiç şüphesiz Selznick International Pictures'ın filmi *Gone with the Wind* (1939) idi. Bu film birçok alanda çığır açmıştı:

- ortalama bir prestij-seviyeli filmin bütçesinin üç ya da dört katı bir bütçeye mal oldu (4.1 milyon dolar);
- (Margaret Mitchell'in aynı isimli romanından) aslına sadık bir film adaptasyonu modeli olarak geniş çapta bir itibar kazandı;
- son model Technicolor sinematografi tekniklerini kullandı;
- üç buçuk saatlik bir süreye sahipti (ortalama bir stüdyo filminin neredeyse iki katı);
- eşi görülmemiş seviyede tanıtım ile lanse edildi;
- "o zamana" kadarki en çok sayıda Oscar ödülü sahibi oldu (sekiz – En İyi Film dâhil);
- Production Code Administration'a karşı kazanılan küçük fakat önemli bir zaferi etkiledi (PCA , o zamana kadar Production Code tarafından açıkça yasaklanan 'kahretsin' kelimesinin filmlerde kullanımına izin verdi); ve
- Sadece roadshowing'den (genel gösterim ve sonraki dağıtımlarından önce) 20 milyon dolar brüt hasılat yaptı, o yıla kadarki sesli sinema tarihindeki tüm filmlerden daha fazla.[57]

Gone with the Wind'in olağanüstü başarısı ve bir sonraki yıl (1940) daha az muhteşem fakat yine de çok güçlü başka bir Selz-

(57) 20 milyon dolar rakamı Balio, 1995, sf. 211'den alınmıştır. Joel Finler'a göre film, kiralamalardan yaklaşık 31 milyon dolar kaydetmiştir ki bu da bölgedeki brüt hasılatının 60 milyon dolar olduğunu gösterir (Finler, 2003, sf. 256)

nick International Pictures filmi, *Rebecca*, Amerikan sinema tarihinde eşsiz bir olaydı. 1940'ta SIP, bir yıl içerisinde büyük stüdyoların her birinden daha fazla kâr sağlayan ilk bağımsız şirket oldu (10 milyon dolarlık hasılatıyla, ikinci olan MGM'nin 8.7 milyon dolar ve üçüncü olan Paramount'un 6.4 milyon dolarlık hasılatına kıyasla).[58] SIP'in başarısını daha da etkileyici yapan şuydu ki MGM'nin 47 filmi ve Paramount'un 48 filmine karşılık firmanın kârı sadece iki filmden geliyordu.[59] Dahası, *Gone with the Wind* MGM'nin kârının en az yarısından sorumluydu, çünkü Selznick, o dönemde United Artists ile dağıtım anlaşması olmasına rağmen filmini dağıtmak için MGM'yi seçmişti. Gişe hasılatı potansiyelinin çok büyük olduğunun farkına varınca, MGM filmin gösterimi sırasında uzunca bir süre % 70 dağıtım ücreti aldı ve kendi filmlerinin başarısız olduğu bir yılda çok iyi kazançlar sağladı.

Selznick'in başarısı, bağımsız yapım prestij-seviyeli filmlerin kâr konusundaki büyük potansiyelini açıkça göstermiş oldu. Diğer taraftan, MGM'nin kazançları, stüdyoları sadece dağıtım sistemlerini ve gösterim salonlarının gücünü akıllıca kullanarak gelirlerinin büyük bir kısmını bağımsız yapım üzerinden kazanmaya dayanabilecekleri konusunda ikna etmişti. Birçok bağımsız yapımcı United Artists'in bağımsız filmleri etkin bir şekilde pazarlama ve olası en iyi sunum şartlarını ayarlamaları konusunda ciddi şikayetler ve şüpheler dile getirmekteydi.[60] Buna göre stüdyolar, bağımsız yapım şirketlerine çok daha iyi dağıtım uzmanlığı sunmak durumundaydılar. Aslında, Selznick'in United Artists yerine MGM'yi yeğlemesinin asıl sebebi, United Artists'in dağıtım kaynaklarına göre büyük ölçüde üstün olan büyüklerin benzersiz satış ve sunum operasyonlarıydı.[61]

(58) Rakamlar Gomery, 1986, sf. 34 ve 52'den alınmıştır.
(59) Rakamlar Finler, 2003, sf. 364'ten alınmıştır.
(60) Schatz, 1996, sf. 187 Balio, 1976, sf. 112.
(61) Schatz, 1999, sf 48.

United Artists'in, pek çok bağımsız yapımcı tarafından, kendi tarihi boyunca film dağıtımındaki yeterliliği konusunda sorgulanmış olmasına rağmen, bağımsızların ilk gösterim sinemalarına girişini garantileyebilen tek dağıtımcı olarak belirgin kimliği, onun, üst-düzey bağımsız yapımcılar için her zaman ilk adres olmasını sağlamıştı. Oysa ki 1930'ların sonlarında, rekabet başladı. 1937'de UA, Walt Disney'i RKO'ya kaptırdı, bir yıl sonra George Schaefer, UA'in yerel dağıtımdan sorumlu genel müdürü de RKO için firmasını terk etti. Stüdyonun yeni başkanı olarak, Schaefer derhal bağımsız yapımcıları işe alma programı başlattı, aslında bu şekilde United Artists'in modelini büyük stüdyonun kaynaklarına adapte ediyordu. Birkaç yıl içerisinde, Samuel Goldwyn, Leo McCarey, Orson Welles ve Alfred Hitchcock'un Disney'e katılması ve filmlerini RKO aracılığıyla dağıtmaları ile birlikte RKO bağımsız yapımcılar için bir sığınak haline geldi. Aynı şekilde Universal, Columbia ve hatta Warner Bros, 1930'ların en fabrika-eğilimli stüdyosu, 1940'ların başlarında bağımsız film yapımcıları ile anlaşmalar yapmaya yöneldiler ve dolayısıyla United Artists'e bir rakip daha yarattılar.

Endüstri-Çapında Değişim

Selznick ve *Gone with the Wind*'in 1930 sonları ve 1940 başlarında Hollywood'a verdiği derslerin yanında stüdyoların bağımsız yapımı, film yapımı için endüstri çapında çok önemli bir paradigma olarak kabul etmelerini sağlayan başka faktörler de vardı. 1940 muvafakat kararnamesinin etkisi (toplu rezervasyon uygulamasını büyük ölçüde sınırlamış ve gizli anlaşma uygulamasını tamamen ortadan kaldırmıştır); İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri (büyük ölçüde, film yapımının yavaşlaması, sinema izleyici sayısında artış ve özellikle bağımsız şirketler kurulmasını teşvik eden bir vergilendirme sisteminin uygulanmaya başlaması); ve film finansmanında bağımsız yapımcılara daha fazla

seçenek sunan bazı değişiklikler. 1947'nin son aylarında, pazar şartları kötüleşmeye başladığında ve bağımsız yapım artık endüstri tarafından desteklenmediğinde, prestij-seviyeli ya da A-sınıf filmlerde uzmanlaşmış 90 aktif bağımsız yapımcı vardı.

ABD Adalet Bakanlığı sekiz büyük şirketi Sherman Anti-tröst Yasası'nı ihlalden 20 Temmuz 1938 tarihinde dava ettiğinde, on yıldan fazla sürecek bir yasal savaş başlattı. Ülkenin salonlarının yüzde 60'tan fazlasına sahip fakat bununla orantısız şekilde, stüdyo ve stüdyo-kaynaklı salonlardan çok daha az film kiralama payı alan bağımsız Amerikan salon sahipleri adına hareket eden[62] Adalet Bakanlığı, Büyük Beşli ve Küçük Üçlü'ye bu eşitsizlikle ilgili bir dava açtı. Bu dava öncelikli olarak toplu rezervasyon uygulamasına bir son vermeyi hedefliyordu ki bu uygulama tüm salonları –stüdyoların sahibi olduğu ilk-gösterim salonları hariç– stüdyoların filmlerini zaman zaman 50 adetlik gruplar kadar büyük gruplar halinde satın almaları için zorluyordu. Ayrıca, bu amacın bir uzantısı olarak, bu dava, bağımsız salon sahiplerinin bir stüdyonun filmlerini, filmin türü, oyuncuları ya da yapım değerleri konusunda hiçbir fikirleri olmadan almaya zorlandıkları kör teklif uygulamasının durdurulması ile de ilgiliydi. Bununla birlikte, daha genel bir seviyede, Adalet Bakanlığı'nın davası, üretim kolunu, rekabeti canlandırmak için dağıtım ve gösterimden ayırmayı hedefliyordu. Bu nedenle, dikkatini dikey oluşumlu Büyük Beşli stüdyolara yöneltmişti. Aylar süren tartışmalar, görüşmeler, politik manevralar ve 13 dava ertelemesinden sonra Amerikan hükümeti ve beş stüdyo, ilgili taraflarca 29 Ekim 1940'ta imzalanan bir muvafakat kararnamesi hazırladılar.

1940 kararnamesinin birkaç ana maddesi olmasına rağmen, bağımsız yapım için önemli olan stüdyoların toplu rezervasyon

(62) Rakam Aberdeen, 2000, sf. 62'den alınmıştır.

filmlerinin sayısını beşe indirmeleri ve kör teklif yerine muhtemel satın alıcılar için stüdyo filmlerinin önceden gösterimleri olan alım-satım gösterimi yapmalarıydı. Sonuçlar çok çabuk ortaya çıktı. Beş filmin bloke edilmesini gösterimciler için mümkün olan en çekici hale getirmek için stüdyolar filmlerin yapım değerlerine daha fazla vurgu yapmaya başladılar, özellikle belli başlı filmlerin yıldız oyuncu kullanımı ve filmin görüntülerine (çalışmasına).[63] Sonuç olarak, yavaş yavaş B filmi yapımını bitirdiler ancak daha da önemlisi, iyi filmlerine daha fazla dikkat çekebilmek için toplam üretim programlarını da azalttılar. Üretim yavaşlamasının bağımsız yapım için iki tane çok olumlu etkisi vardı. İlk olarak, stüdyoların bir kez daha, ekstra ürün temin etmek için istikrarlı bağımsızlara dönmesini sağladı. İkincisi, üst-düzey filmler için talep öylesine çoğaldı ki stüdyolara bu filmleri sağlayacak daha fazla bağımsız şirkete ihtiyaç duyulmasına yol açtı.

Stüdyoların kalite ve üretim değerlerine olan yenilenmiş vurgusu özellikle güç dengesinde, yöneticilerden sanatsal ögelere doğru önemli bir değişime yol açtı. 1920'ler ve 1930'larda filmler, stüdyoların isimlerine göre satılıyorken toplu rezervasyon sayısının beşle kısıtlanması, stüdyo isminin pazarlık aracı olarak değerini azalttı. Bunun yerine artık film yıldızları, yönetmenler ve filmin hikâyesi, hem program farklılaştırması hem de büyük dağıtımcıların kullandığı temel pazarlama stratejisinin odak noktası haline geldi. Bunların neticesinde, filmin sanatsal ögeleri kendilerini büyüyen bir güç ve üretim sürecinde daha önemli bir destek olarak buldu. Stüdyoların artık filmlerde daha fazla yaratıcı ve idaresel sorumluluk talep eden önemli sayıda yönetmen, oyuncu ve daha nadir olarak da yazar çalıştırmaktan başka şansı yoktu. Bu uzlaşı, sanatsal yeteneklerin, bazen son derece avantajlı koşullarda, kendi firma içi bağımsız atölyelerini kurmalarına olanak verdi ve daha sonraları bunu aktif olarak

(63) Staiger, 1983, sf. 70.

teşvik etti. Thomas Schatz'ın dediği gibi, 'stüdyolar, sadece, A sınıf filmler yapma konusunda kendini kanıtlamış film yapımcılarını cezbetmek için, dışarıdan yapımcılar ve diğer büyük yeteneklerle genellikle geçmişte benzeri görülmemiş koşullarda anlaşmalar yapmaya istekliydiler.'[64]

Bu yeni bağımsız hareketin öncü kolunda 'hyphenate'ler, yani üretim sürecinde kendi rollerine ek olarak ikinci veya daha nadir olarak üçüncü roller üstlenen film yapımcıları vardı. 1930'lardaki, çoğunluğu aslen stüdyo yöneticisi olan ya da endüstri ya da iş geçmişi olan, bağımsız yapımcılardan farklı olarak bu yeni bağımsızlar ağırlıklı olarak kendi şirketlerini kuran ve aynı zamanda iş tanımlarına yeni sorumluluklar ekleyen yaratıcı personelden kişilerdi. Böylelikle yönetmenler yönetmen-yapımcılar (John Ford, Leo McCarey, Cecil B. De Mille, Frank Capra); yazarlar yazar-yapımcılar (Herman Mankiewicz, Sidney Buchman, Nunnally Johnson) ve yazar-yönetmenler, yazar-yönetmen-yapımcılar haline geldiler (Preston Sturges).

Yukarıda belirtilen Amerikan film endüstrisinin içsel değişiklikleri, bağımsız yapımın daha yaygın uygulanması için olumlu bir iklim yaratmışken, Amerika Birleşik Devletleri'nin İkinci Dünya Savaşı'na girmesinin etkileri genel olarak film endüstrisi ve özellikle de bağımsızlar için daha da iyi pazar koşulları oluşturmuştu. Ülkenin 1941 Aralık'ında savaşa girmesinden önce, film endüstrisi, ülkenin savunmasını güçlendirmek için yapılan büyük çaplı yatırımlar sayesinde gittikçe güçlenen ekonomisinin mahsullerini toplamaya başlamıştı bile. Sinema izlenme oranları ve buna bağlı olarak da stüdyoların kazançları artmaya başlamıştı ki 1940'tan 1941'e bu kârlılık neredeyse ikiye katlanmıştı.[65] Bu eğilimler Amerika'nın savaşta olduğu yıllar boyunca devam etti (1942-5). İstihdam oranları rekor seviyeler-

(64) Schatz, 1999, sf. 46.
(65) Schatz, 1999, sf. 27

deydi; ücretler yüzde 65 artmış (1942'den 1945'e) ve savaş-endüstrisi üretiminin büyük bir kısmının, stüdyoların gösterim salonlarının bulunduğu şehir merkezlerinin içinde ve çevresinde yer almadığı bu dönemde, izlenme oranları ve kazançlar Buhran-öncesi toplamlarını 1943'te gölgede bırakmış ve savaşın sonuna kadar bu seviyede devam etmişti.[66]

Bu yükseliş döneminde gişe hasılatındaki etkileyici artışa yön verenler prestij-seviyeli filmlerdi. Tüm stüdyo çalışanlarının yaklaşık üçte birinin silahlı kuvvetlere hizmet ediyor oluşu ve film üretiminde kullanılan önemli hammaddelerin kullanımına getirilen birçok yasak nedeniyle, stüdyolar yıllık üretimlerini kısıtlamak durumunda kaldılar (1942'de 358 filmden, 1943'te 289, 1944 ve 1945'te sırasıyla 262 ve 270'e düştü.).[67] Üretim azalırken, özellikle de prestij-seviyeli filmlere olan talep yerini korudu; stüdyolar bu tür filmlere ihtiyaç duyuyordu. Bu koşullar altında bağımsız yapım sadece hoş karşılanmıyor, ürüne had safhada ihtiyaç duyan film endüstrisi tarafından aktif olarak cesaretlendiriliyordu. Hatta geleneksel olarak belalı bir konu olan üretim finansmanı bile ansızın o kadar da önemli bir sorun olmaktan çıkmıştı. *Sergeant York* (1941), *Since You Went Away* (1944) ve *The Bells of St Mary* (1945) gibi bağımsız üretilen filmlerin olağanüstü gişe başarısı, Wall Street bankalarını bağımsız film yapımının da stüdyo üretimi kadar kazançlı bir yatırım olabileceği konusunda ikna etmişti.[68] Sonuç olarak, önceki on yılda üretim finansmanını neredeyse imkânsız hale getiren garantileri istemeden bağımsız şirketleri finanse etmeye başladılar.

Bağımsız filmlerin üretim finansmanı sistemi stüdyo döneminin bitiminden sonra mükemmel hale getirilecek olmasına

(66) Savaş dönemindeki istihdam ve ücret ortalamaları hakkında daha fazla istatistik için bkz. Schatz, 1999, sf. 134-5.
(67) Finler, 2003, sf. 364
(68) *Sergeant York* ve *The Bells of St. Mary* kendi çıkış yıllarının gişe hasılatında bir numaralarıdır. Bkz. Finler, 2003, sf. 357

rağmen, bu sistemin temel özellikleri 1940'ların başlarında ortaya çıkmıştı. Genel olarak, çoğunlukla sahip olduğu risk derecesine göre farklılaşan ve farklı kaynaklardan edinilmek zorunda olunan üç çeşit 'para kategorisi' vardı:

- ilk para: yüzde 60'a kadar üretimi finanse eder ve genellikle bir bankadan ödünç alınır. Böyle adlandırılır çünkü film piyasaya sürüldükten sonra ilk olarak geri ödenecek paradır;
- ikinci para veya 'risk' parası: filmin geri kalan yüzde 40'mı finanse eder ve çoğunlukla ücretlerle ve başka çeşit geciktirmelerle ya da film dağıtımcısı gibi bir dış ortaktan nakit para olarak edinilir; ve
- tamamlama parası: bu tip düzenleme filmden filme çok değişiklik gösterse de, genellikle filmin tamamlanması için gerekli fonu sağlama sorumluluğunu alan bir kefilin imzalayacağı senedi içerir.[69]

Bu düzenlemede en önemli para kaynağı ikinci paraydı. Bankalar ilk parayı ikinci paranın garantilenmesi (ve bir dağıtım anlaşması yapılması) koşuluyla vermeyi kabul ederlerdi ki 1940'larda bir filmin bankaların sağladığı yüzde 60'ı çıkartacak kiralamaya ulaşamaması çok nadirdi.[70] Diğer taraftan, gişede gerçekten de kötü iş yaptıysa, 'ikinci para grubu' tüm yatırımlarını kaybedebilirdi ki bu nedenle ikinci para aynı zamanda 'risk' parası olarak anılırdı.

Pazar koşulları sürekli iyileşiyorken, 1940'larda bağımsız yapımcıların çok hızlı artışında belki de en önemli rol oynayan etken savaş-zamanı vergi sisteminin ortaya çıkmasıydı. Savaşı finanse etmek için ABD hükümetinin aldığı tedbirlerden bir tanesi tüm yüksek-ücretli çalışanların gelir vergilerini artırmaktı.

(69) Bu finansman metodunun detaylı irdelemesi için bkz. Sanders, 1955, sf. 380-89.
(70) Sanders, 1955, sf. 381.

1941 Gelir Kanunu ile en yüksek vergi aralığı 5 milyon dolardan 200.000 dolara indirildi ki bu, birçok yıldızın ve üst düzey stüdyo yöneticisinin maaşından azdı. Bu kişiler için, gelir vergisi oranları yüzde 80 ya da 90 kadar yüksek olabilirdi. Bu, 1941'de, James Cagney gibi bir yıldızın 350.000 dolarlık yıllık kazançtan elinde ancak 70.000 dolar kalması anlamına geliyordu.[71] Diğer taraftan, böyle bir kişi bu geliri maaş olarak kazanmayıp bir şirkete yaptığı yatırımının payı olarak ediniyorsa bu geliri, hisse üzerinden değer kazanma olarak gösterebilir ve sadece yüzde 25 oranla vergilendirilebilirdi. 1941'den sonra bir bağımsız şirket ya da ortaklık kurmak, film yıldızları ve üst-düzey yöneticiler için yüksek gelirlerini korumanın ve "yalnızca maaş yerine film yatırımlarından, ödeme ertelemelerinden ve diğer ücret çeşitlerinden kazançlarını elinde tutabilmenin" temel yöntemi haline geldi.[72]

Şaşırtıcı olmayan şekilde, 1941 Gelir Kanunu, film sanatçılarına bağımsız yapıma girmeleri için daha fazla motivasyon sağladı. Ernest Borneman'ın *Harper's* dergisinde belirttiği gibi, film yıldızları, yönetmenler ve yazarlar "özgürlük bayrağını bir elinde, vergi battaniyesini diğerinde tutarak" kendi şirketlerini kurmaya başlıyorlardı.[73] O dönem itibariyle (1946) bağımsızların sayısı yetmişe yükseldi ve hisse üzerinden kazanç sağlama şeklindeki yasal boşluk yeni bir çeşit bağımsız şirket yaratmış oldu, portatif tek film şirketi. Bu yapılandırmada, bir yapımcı sadece bir film yapmak için bağımsız bir şirket kuruyor ve bu film yayınlanır yayınlanmaz şirketi dağıtıyor ve yeni bir tek filmlik şirket kurmadan önce gelirlerini hisse kazancı şeklinde vergilendirerek topluyordu. Bu sistem sadece yeni yapımcılar için değil deneyimli olanlar için de çok çekiciydi. Özellikle, Samuel Goldwyn, düşük gelir vergisinden faydalanmak için, savaş za-

(71) Schatz, 1999, sf. 181
(72) Hagopian, 1986, sf. 22'den alıntıdır.
(73) Aberdeen, 2000, sf. 133'den alıntıdır.

manı filmlerinin her birini farklı şirketler aracılığıyla yapmıştır (Avalon, Regent, Beverly and Trinity Productions gibi).[74]

Yukarıdaki gelişmeler, üst-düzey bağımsız yapının endüstri çapında bir olay haline geldiğinin açık bir ifadesidir. Eşit derecede önemli olarak, bağımsız yapıma geçişe rağmen bu süreçte stüdyoların endüstri kontrolünü ellerinde tutmalarını sağlayan kayda değer adaptasyon kabiliyetlerini de göstermektedir. Film üretiminin bu biçiminin faydaları aşikâr hale gelince, stüdyolar, geleneğe batmış tek parça yapılar değil, yeni endüstri trendlerine adapte olma gücüne sahip dinamik iş girişimleri olduklarını kanıtlayarak üretim uygulamalarını yeniden organize etmekte ve bu çeşit film yapımına imkân sağlamakta hızlı davrandılar.

Savaş ve Rahatlığın Sonu

Bağımsız yapımdaki yükseliş savaştan sonra da sürdü. ABD hükümeti, hisse kazançları vergi ayrımını 1946'da yürürlükten kaldırsa bile bağımsız şirketlerin sayısı artmaya devam etti. Bir sonraki yıl, yirmi yeni şirket daha bağımsızlar saflarına katılarak toplam sayıyı doksana çıkardı. Ancak o zaman itibariyle, pazar koşulları kötüleşmeye başlamıştı. Yükselen üretim maliyetleri (1946'daki zirve noktasından sonra), düşen izleyici sayısı kotaların başlaması ve filmlerin ABD-dışı gişe gelirlerinde çok dik düşüşlere yol açan pek çok Avrupa pazarındaki diğer korumacı önlemler, hem stüdyo hem de bağımsız yapımların geleceğine büyük bir gölge düşürdü.

Stüdyolar operasyon giderlerini kısarak hemen bu duruma tepki verdi. Programlarındaki ilk konulardan biri, savaş döneminde bağımsız yapımcılarla yaptıkları eşi benzeri görülmemiş anlaşmaları gözden geçirmek ve pek çok durumda bunlar üzerinde düzeltme yapmaktı. Stüdyoların kapılarının açıldığı kadar ani bir şekilde kapanması ile, çok sayıda bağımsız yapımcı, özel-

(74) Schatz, 1999, sf. 182.

likle de hyphenate yapımcılar (üretimin iş tarafından çok yaratıcı tarafında uzmanlaşmış olanlar) filmleri için finansman bulmakta zorlandılar.[75] Sonuçta, pek çok bağımsız yapımcı geri bir adım atarak geleceklerini güvence altına almak için stüdyolarla birim yapımcı olarak anlaşma yapmak zorunda kaldı. Ayrıca, genelde güvenilir olan United Artists bile bağımsız yapımı destekleyecek durumda değildi çünkü şirket yıllardır süregiden yanlış yönetim ve ortaklar arasındaki şiddetli kavgalar yüzünden iflasın eşiğindeydi.

1940'ların başında farklı kimliğini kaybeden United Artists, James Cagney (o da şirketi 1948'de terk etmiştir) ve Stanley Kramer (1948 sonrası dönemde varlığını hissettirmiştir) haricinde hiçbir önemli 'hyphenate' film yapımcısını kendisine çekmekte başarılı olamazken, kilit yapımcılarının pek çoğunun da daha iyi kaynaklara sahip başka stüdyolar için şirketi terk edişlerine şahit oldu (Disney ve Goldwyn RKO'ya, Wanger Universal'a). 1942'de United Artists uç bir önleme başvurup 1942-3 sezonunun gösterim programını doldurmak için Paramount'tan paket olarak 23 film satın aldı. Toplamda 4,3 milyon dolara mal olan bu filmlerin büyük bir çoğunluğu, her biri 100.000 dolardan daha az maliyetli on iki Hopalong Cassidy westernleri dâhil, B-sınıfı filmlerdi.[76]

United Artists'in sadece en iyi bağımsız film yapımcılarının işlerini piyasaya süren bir şirket olarak prestijini kaybetmesine katkıda bulunmasının yanında, Hopalong Cassidy westernleri ayrıca şirketin yirmi dört yıllık güçlü satış politikasını da tersine çevirdi. Bunlar normalde çifte biletin kıyınetsiz tarafı için hazırlanmış ucuz filmler olduklarından, United Artists bu filmleri bloklar halinde dağıtıyordu ki bu, şirket tarafından daha önce hiç uygulanmamış bir stratejiydi. Buna ek olarak, United Artists ayrıca 'streamliner' denen uzunluğu elli dakikayı geçmeyen hafif

(75) Schatz, 1999, sf. 346.
(76) Rakamlar Balio, 1976, sf. 188'den alınmıştır.

komedi kısa filmlerin (Hal Roach'ın şirkete verdiği yirmi dokuz filmin yirmisi streamliner idi) dağıtımını yaptı.[77] Bağımsız filmler için mümkün olan en iyi dağıtım koşullarını sağlayamaması konusundaki şikayetlerin düzenli bir şekilde ortaya çıktığı düşünülürse, ile, UA'in 1940'larda bağımsız film yapımcıları için ilk adres olmaması sürpriz değildi. Parlak savaş yıllarında Büyük Sekiz şirket arasında net zarar kaydeden tek şirket de oydu.[78]

Bağımsız yapıma endüstri çapındaki geçiş bu formatın stüdyolar tarafından kullanımını gösteriyordu ki bu da 'bağımsız' etiketinin sorgulanmasını gerektiriyordu. Bir önceki on yılın bağımsız yapımcıları filmlerinin kâr paylarını en üst seviyeye çıkarmak istedikleri kadar oligopol güçlerinin endüstriyi tamamen domine etmesini önlemek de istedilerse, o halde 1940 sonrası dönemin üst-düzey bağımsız yapımcıların amacı neydi? Ve stüdyoların üretimlerinin yavaşladığı bir dönemde salonları daha fazla prestij-seviyeli filmlerle doldurmak dışında Amerikan sinemasına sağladıkları katkı neydi?

Üst-düzey bağımsız yapımcıların çoğunluğu stüdyolarla dağıtım ve finansman anlaşmaları kurduğundan bu tipte bir bağımsızlığın bir önceki on yılda UA ile ilişkilendirilenle bir şekilde farklı olduğu ve bu nedenle birim üretime daha yakın olduğu konusunda bir şüphe yoktu. Thomas Schatz'ın dediği gibi, bir tarafta "kendi üretim birimlerini devam ettiren ancak bir stüdyonun fiziksel ve idaresel alanı içerisinde iş görenler vardı."[79] Diğer tarafta, bağımsız yapımcıların hızlı yükselişi ve özellikle de büyük stüdyolarla birleşimleri, kullanılan film stilinde büyük bir değişiklik yaratmıştı.

1940'ların ilk yıllarına kadar film türü kurumsaldı, pek çok

(77) Balio, 1976, sf. 174.

(78) 1944'te şirket 0,3 milyon dolar net zarar göstermişken 1942, 1943 ve 1945'te hiçbir zaman 1 milyon doları aşmayan yetersiz bir kazanç sağlayabilmiştir (Gomery, 1986, sf. 175)

(79) Schatz, 1999, sf. 56.

stüdyonun oyuncuları, film türleri ve bütçeleri arasındaki yaratıcı bir etkileşimin sonucu oluşan belirgin bir 'kendine özgülüğü' vardı. Stüdyolar üretimlerini azalttıklarında ve gittikçe artan sayıda bağımsız film çıkartmaya başladıklarında, kendine özgülükleri yavaş yavaş yok olmaya başladı ve farklı, bireysel film türleri öncelikli olarak 'hyphenate' film yapımcıları tarafından yapılmaya başlandı.[80] Sadece birkaç yıl içerisinde stüdyoların kendine özgü tarzları tamamen kaybolacak ve bu bağımsız yapım modeli ana akım Amerikan sinemasının baskın üretim modeli haline gelecekti.

SONUÇ

Bir önceki on yılda olduğu gibi, 1940'lardaki bağımsız sinema, Amerikan sinemasını stüdyoların potansiyel olarak temsil ettiği filmlerin standardizasyonu tehdidinden uzak tutmakta başarılı olmuştu. Daha da önemlisi, olgunlaşmış oligopolün ikinci döneminde bağımsız yapım, büyük stüdyoları kendi belirgin kimliklerinden koparmaya yardımcı olarak, Amerikan sinemasının böyle bir tehditten kesin olarak kurtulmuş olmasını sağladı. Bu anlamda, 1940'lardaki üst-düzey bağımsız yapım, marjinal bir 'alternatif' sinema ya da film kültürü ortaya çıkartmaktan çok daha büyük bir şeyi başarmıştı. Film yapımcısı sineması için temelleri atmıştı. Bu temellerin sağlam olup olmadığı bu kitabın ikinci bölümünün konusu olacaktır.

(80) Schatz, 1999, sf. 82.



Resim 1.2 Bağımsızlığın zirvesinde. James Cagney ve kız kardeşi Jeanne Cagney, Cagney Productions'ın bir filmi *The Time of Your Life*'ın bir sahnesinde.

Vaka Çalışması: James Cagney, United Artists

Johnny Come Lately (W. K. Howards, 1943, 93 dak.); *Blood on the Sun* (F. Lloyd, 1945, 98 dak.); *The Time of Your Life* (H. C. Potter, 1948, 105 dak.) – Cagney Productions tarafından üretilmiş; United Artists tarafından dağıtılmışlardır.

James Cagney 1940'larda kendi yapım şirketini kuran ilk büyük Hollywood yıldızlarındandır. Stüdyo döneminin ilk aşamasında stüdyoları terk edip kariyerlerinin kontrolünü ellerine almak için kendi şirketlerini kuran (Gloria Swanson gibi), başka oyuncular da olmasına rağmen Cagney 1940 sonrası yıllarda 'hyphenate' film yapımcıları dalgasına ivme kazandıran özel pazar koşullarından faydalanan ilk kişidir. Kardeşi William ile birlikte, Cagney Productions'u kurdular ve United Ar-

tists ile bir finans ve dağıtım anlaşması imzaladılar. James'in filmlerinde yapımcı kelimesinin yanında ismi görünen kişi William Cagney olmasına rağmen, yine de James Cagney'in 1940'ların ilk büyük aktör-yapımcısı olduğunu söyleyebiliriz.

Cagney'in, ona 1930 yılında ilk sözleşmesini teklif eden Warner Bros ile uzun ve sağlam bir sorunlar sicili vardı. 1936 itibariyle, ücreti, her yıl yapmak zorunda olduğu film sayısı, filmlerin kalitesi, isminin kullanım hakkı, filmlerinin pazarlanması ve en önemlisi oynaması istenen kalıplaşmış roller nedeniyle stüdyo başkanları ile girdiği çatışmalar neticesinde şirketi tam üç kez terk etmişti. Özellikle, dört yıllık bir dönemde (1932 – 5) Cagney, bir taraftan onu stüdyonun en önemli yıldızlarından birisi haline getiren ve netice olarak kazancını inanılmaz bir şekilde artıran on dokuz film yaptı (bütün filmografisinin yaklaşık üçte biri). Diğer taraftansa, Cagney Warner Bros'un (ve bunun bir uzantısı olarak Hollywood'un) toplu-üretim sistemini onur kırıcı buluyordu. Gelirinin ve bir yıldız olarak itibarının artmasına rağmen filmleri halen düşük üretim değeriyle ucuza mal ediliyordu. Yapımların kalitesinden bağımsız olarak, Cagney'in filmleri devamlı olarak kâr ediyordu ki bu da onu, Cagney filmleri sayesinde toplu rezervasyonda daha az başlık kullanan stüdyo için özel olarak değerli bir ürün haline getiriyordu. Bu nedenle, stüdyo onun her gidişinde geri kabul etmek ve her seferinde daha da iyi şartlar teklif etmek için hazırdı.

1939 itibariyle Cagney ona bazı ayrıcalıklar (sadece A-sınıfı filmler yapıp, her yıl en az üç filmde yıldız oyuncu olarak yer alıp, filmlerinin kârlarına ortak oluyordu) sağlayan bir sözleşme ile yıldız oyuncular arasında en yüksek ligdeydi ve 1943 yılına kadar sonuna dek devam etseydi bu durum ona sadece ücret olarak 1.650.000 dolar kazandıracaktı (Hagopian, 1986, sf. 20). Fakat Warner sağladığı tüm ayrıcalıklara rağmen, Cagney'e halen, yıldızın 1930'ların başlarında *The Public Enemy*

ve *Smart Money* gibi Warner filmlerinde (her ikisi de 1931'de) oluşturulan şehirli kabadayı imajını öne çıkartan kalıplaşmış hikâyeleri oynamaya devam etmesi için baskı yapıyordu. Bu imajı yıkmak ve kendi kariyeri üzerinde daha fazla kontrol sahibi olmak arzusuyla Cagney, 1941'de ona En İyi Oyuncu Oscar ödülünü kazandırıp en iyi Hollywood ürünü olarak öne çıkartan artıran *Yankee Doodle Dandy*'yi bitirdikten sonra bağımsız olma niyetini açıkladı.

Cagney'in bağımsızlığa yönelişi 1941 Gelir Kanunu'nun açıklanması ile aynı zamana denk gelir. O yıl Hollywood'un en yüksek gelirine sahip aktörü olarak (365.000 dolar) Cagney yüzde 80 ila 90 arası vergilendirilmek tehlikesi altındaydı. Bağımsız olma kararı ayrıca gelir vergisini azaltma isteğiyle de desteklenmişti çünkü Cagney Productions aracılığıyla kazançlarını hisse üzerinden kazanım şeklinde gösterebilecek ve böylece çok daha düşük oranda vergi verecekti.

O dönem itibariyle RKO, Universal, ve Columbia gibi stüdyolar bağımsız yapımcılarla pek çok farklı anlaşma yapmış olmalarına rağmen, Cagney'ler, United Artist ile anlaştı. Birçok bağımsız yapımcıyı diğer stüdyolara kaptıran UA yeni yetenekleri çekmek için her şeyi göze almış olduğundan hem finansman hem de bir dağıtım anlaşması sunmak için hazırdı.

Cagney Productions ve United Artists arasındaki anlaşma Cagney'in başrolünde olacağı beş film ve kardeşlerin yapımcılığını üstleneceği birçok başka film içindi. İlk para bankalar tarafından sağlanacak ve United Artists'in garantisi altında olacaktı, Cagney ise ikinci paranın büyük kısmını, öncelikli olarak maaş ertelemelerinden, şahsen sağlayacaktı. UA, sahne malzemelerini satın almak ve Cagney Productions'un kontrat sahiplerinin maaşlarını ödemek için gerekli para dâhil ikinci paranın kalan kısmını koyacaktı. Dağıtım konusunda, UA yüzde 25 dağıtım ücreti alacak (endüstri standardının çok altında) ki bu oran Cagney Productions bir film 800.000 dolar-

dan fazla bir hasılat yaptığında yüzde 10'a kadar düşecekti. Son olarak, yapım şirketi filmin kârının yüzde 100'ünü alma hakkına sahipti ve bu durumda Cagney kardeşler, Cagney Productions tarafından yapılan hiçbir borçtan sorumlu sayılmayacaktı (Hagopian, 1986, sf.25). Bu inanılmaz derecede elverişli şartlara bakılırsa Cagney'in United Artists'e ihtiyacı olmasından çok daha fazla UA'in Cagney Productions'a ihtiyacı olduğu açıktı.

Cagney Productions'un ilk filmi *Johnny Come Lately* idi ve Cagney'in Warner'daki filmlerinde oluşturulan imajından gerçekten de büyük bir ayrılışı temsil ediyordu. Yıldız, küçük bir Amerikan kasabasına gelen ve yaşça daha büyük bir gazeteci kadın tarafından kasabanın yozlaşmasına karşı mücadelesinde kendisine destek olması için ikna edilen başıboş bir gezgini oynuyordu. Bu hikâye tanıtımı pek çok aksiyon sahnesi için fırsatlar vaad ediyorsa da film, Cagney hayranlarını ta ki filmin son otuz dakikasına kadar bu fırsattan yoksun bırakıyordu. Bunun yerine filmin anlatımı, Cagney'in karakteri ile yaşça büyük kadın arasındaki yüksek bir cinsel gerilimi içeren ilişkiye odaklanıyordu. Ayrıca, yaşça iki başka büyük kadınla daha ilişkisi üzerine vurgu yapılıyor fakat Cagney'in karakteriyle gazeteci kadının genç yeğeni arasındaki çok açık olan romantik hikâye geliştirilmiyordu.

Bu nedenle, dövüş sahneleri en sonunda gerçekleştiğinde bu bir sürpriz oluyor ve anlatımın geri kalanı ile ayrıksı kalıyordu. Bu ayrıca "büyük bir stüdyoda yapılabilmesi için" fazla yavaş olan filmin ton ve hız seviyesiyle de pekiştiriliyor (Schickel, 1999, sf.130'da Agee'den alıntı) ve izleyicinin, kahramanın görevi yerine insan ilişkilerine konsantre olmasını sağlıyordu. Bu bağlamda, filmin temposu yükseldiğinde bu durum, anlatım vurgusunun insan ilişkilerindeki ayrıntılardan, kahramanın amacını gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği sorusuna geçişin sinyalini vermekteydi.

Yıldız'ın karakterindeki bu gözlenebilir değişikliğe rağmen bu film, Amerikan gişelerinde 2,4 milyon dolar hasılatla, Cagney Productions için mütevazı bir başarı idi. Oysa ki eleştirmenler Cagney'in gelenekselden uzaklaşması karşısında karışık hislere sahipti. Büyük çoğunluğu ne olumlu ne de olumsuz olan yorumlar yapıyorken *the New York Post,* Cagney'e Warner'a dönmesini ve *Yankee Doodle Dandy* gibi filmler yapmasını salık veriyordu (McGilligan, 1975, sf. 105'ten alıntıdır).

Johnny, Cagney'in sinematik bağımsızlığının ilanı idiyse, Cagney Productions'ın ikinci çıkışı, *Blood on the Sun* (1945), kolayca bir Warner filmi sayılabilirdi. *Blood*'da Cagney, Japonya'nın Amerika Birleşik Devletleri'ni ele geçirmek için yaptığı gizli planları ortaya çıkarmaya çalışan bir gazeteciyi canlandırıyordu. Bu kez, karakter ve insan ilişkilerinin derinlikleri, aksiyon-güdümlü olaylar dizisi ve savaş-zamanı propagandası lehine göz ardı edilmişti. Geleneksel bir casus hikâyesine egemen olan Cagney'in sert-erkek karakteri (ara sıra judo becerilerinin sunulmasıyla birlikte) ile yıldız oyuncu, Warner'ın ona verdiği basmakalıp rollerden kurtulma sözünden dönmüş görünüyordu. Hayranları ise, Cagney'in formuna geri dönüşünü hoş karşıladılar ve *Blood on the Sun*'ı 3,4 milyon dolarlık hasılatla ticari anlamda en başarılı Cagney Productions filmi yaptılar.

Şirketin United Artists'e üçüncü bir film yapması için üç yıl daha geçmesi gerekti. Bu film, William Saroyan'ın Pulitzer ödüllü oyunu *The Time of Your Life*'ın bir uyarlamasıydı. Film, San Francisco'da bir bara gelen hayatın farklı kesimlerinden insanlara odaklanıyordu. Cagney, hali vakti yerinde bir sokak filozofu, diğer müşterilere sorunları, hırsları ve istekleri ile ilgili yardımcı olan barın müdavim müşterisi, "hobisi insan olan Joe"yu oynuyordu. Film, her seferinde Joe ve müşterilerden bir ya da ikisini içeren bölümler şeklinde düzenlenmişti, ancak bu bölümlü yapısına rağmen *Johnny Come Lately* ile pek çok

benzerlik taşıyordu. En önemlisi, Cagney, Warner'daki rollerinden radikal anlamda farklı bir başrolde oynuyordu; kahramanın belli bir hedefi gerçekleştirme göreviyle doğrusal bir gelişimin aksine yine karakterler arasındaki ilişkilere odaklanıyordu; ve ilginç bir şekilde, Cagney'in filmin kötü adamıyla kavga ettiği bir final bölümüne sahipti. Ve *Johnny Come Lately*'de olduğu gibi, kavga sahnesi, Cagney'in sürekli bir sandalyede oturup şampanya içerek insanlara akıl verdiği filmin geri kalanı ile uyuşmuyordu.

Bu film, yıldız'ın bağımsızlığının doruk noktasını simgeliyordu. O dönemin gerçekçilik eğiliminin tersi olan sahne estetiği bir yana (oyun yazarının tam onayını alan aslına çok sadık bir uyarlama ürünü) ve Warner estetiği ile de zıtlık içerisinde olan film ayrıca büyük ölçüde bir aile üretimi ve işiydi. James ve William Cagney'in dışında filmde yıldız'ın kız kardeşi Jeanne Cagney, başrollerden birinde oynuyordu; yıldız'ın diğer erkek kardeşi Edward Cagney, yardımcı yapım müdürü olarak yer alıyordu.

Bununla birlikte, film 1,5 milyon dolarlık hasılatla hem Cagney Productions hem de United Artists için büyük bir ekonomik hayal kırıklığı oldu. Vasat eleştiriler ve farklı bir Cagney karakterini kabul etmeyi reddeden izleyicilerle, *The Time of Your Life*, UA için yapılan son Cagney Productions oldu. Firma, bir kez daha yıldızı geri kabul etmeye ve UA'de sahip olduğu şartların benzerlerini kendisine sunmaya hazır olan Warner Bros'a geri döndü. İronik olarak, fakat kesinlikle şaşırtıcı olmayacak şekilde, stüdyo için yapılan ilk Cagney yapımı *White Heat* idi, tartışmasız yıldız'ın en akılda kalan gangster canlandırması. Film muhteşem bir gişe hasılatı yaptı.

2

STÜDYO DÖNEMİNDE BAĞIMSIZ FİLM YAPIMI: POVERTY ROW STÜDYOLARI (1930 – 50'LER)

Herkes pasta yemeyi sevmez. Bazı insanlar ekmeği sever, hatta belli sayıda insan taze ekmekten çok bayat ekmeği sever.

Steven Broidy, Monogram Pictures'ın başkanı[1]

GİRİŞ

Poverty Row kuruluşu Monogram Pictures'ın bir zamanlarki başkanı ve baş yöneticisine ait yukarıdaki cümle stüdyo yıllarındaki farklı bir çeşit bağımsız film yapımına uygun bir girişi temsil ediyor: ucuz bağımsız yapım, Broidy'nin benzetmesine göre, 'bayat ekmek' ile temsil ediliyor. Benzetme uygun görünüyor. Üst-düzey bağımsız yapımcıların filmleri ve stüdyoların prestijli yapımlarının Amerikan sinemasının 'pasta'sını temsil ettiğini kabul edersek ve standart stüdyo filmleri de 'ekmek'e tekabül ediyorsa, o halde Monogram, Republic, Grand National, PRC ve çok sayıdaki diğer küçük stüdyoların filmleri kesinlikle Amerikan sinemasının 'bayat ekmek'ini temsil etmektedir. Diğer deyişle, bir önceki bölümde incelenen üst-düzey ürünlerle asla

(1) Broidy, Strawn, 1975a, sf. 275'ten alıntılanmıştır.

karıştırılamayacak özellikle düşük kaliteli ve ucuz görünümlü film yapımlarını temsil etmektedir. Örneğin, film tarihçisi Wheeler Dixon'a göre, Monogram filmlerinin kilit özellikleri "kalitesiz setler, genellikle sadece kilit noktalarda loş ışıklar, kamera oyunlarının eksikliği ve son derece zayıf ses kaydı" gibi prestij-seviyeli bağımsız yapım veya stüdyo film yapımından çoktan silinmiş unsurlardı.[2] 1930'lar ve 1940'larda finansal ve 'sanatsal' anlamda en başarılı Poverty Row stüdyosu olan Republic Pictures bile, endüstri uygulayıcıları tarafından çoğunlukla 'Repulsive Pictures (İğrenç Filmler)'olarak anılmaktadır.[3]

Kalite eksikliği ve üretim değerlerinin yokluğuna rağmen, ucuz bağımsız yapım, bağımsız yapımın çok daha az tartışmalı çeşidini oluşturmaktadır. Bunun nedeni, Selznick International Pictures gibi üst-düzey bağımsızların büyük stüdyolarla aralarında bulunan bağların Grand National ve Producers Releasing Corporation gibi şirketlerde bulunmamasıdır. Bu şirketler büyüklerden tamamen 'bağımsız' hareket etmekte, filmlerini kendi stüdyolarında üretmekte (ya da kiralık sesli setlerde), kendilerinin sahibi olduğu dağıtım şebekeleri aracılığıyla piyasaya sürmekte (ya da eyalet [states rights] sistemi aracılığıyla) ve çoğunlukla büyük şehirler, küçük kasabalar ve kırsal alanlardaki küçük bağımsız salonlarda sunmaktadırlar. Büyüklerin öncelikli olarak büyük şehirlerdeki lüks birinci ve ikinci gösterim sinemalarına hizmet sağlamaya odaklanmalarıyla, büyüklerin filmlerini satın almaya gücü yetmeyen çok sayıdaki bağımsız sinema salonu, kendilerini ürün ihtiyacı içerisinde bulmaktaydı.[4] Bu salonlar geleneksel olarak endüstrinin gişe gelirlerinin sadece küçük bir bölümünü sağladıklarından, stüdyolar onları rakiplerine bırakmayı göze alabiliyorlardı. Bir başka deyişle, bu bağımsız şirketler stüdyoların gölgesinde fakat onların etki ala-

(2) Dixon, 1986, sf. vii.
(3) Taves, 1995 sf. 322.
(4) Dönemin bazı kaynaklarında bu sinema salonlarının sayısı 11.000 kadar yüksek bir rakamla gösterilmekteydi. Bakınız 'Mute Major' *Time*, 20 mart 1942.

nının dışında iş yapıyorlardı; Flynn ve McCarthy'nin dediği gibi "büyüklerin uzak durduğu çok küçük kârları kazanmaya niyetliydiler" [5]

Film endüstrisinin, stüdyoların egemen olduğu döneminde, ucuz bağımsız film yapımının tarihi de ayrıca iki belirgin döneme ayrılabilir. İlki Büyük Buhran yıllarını kapsar, tam olarak 1930 sonlarından 1939'a kadar. Bu dönem sırasında, çifte biletin başlangıcı, büyük stüdyoların kaldırabileceğinden çok daha fazla talep yarattığı için, ucuz bağımsız yapım endüstri tarafından aktif olarak desteklenmiştir. Monogram, Republic ve Grand National gibi şirketler, stüdyoların çifte biletin ucuz kısmı için salonlara ucuz filmler üreten B birimleri ile birlikte, bu yüksek piyasa koşullarından faydalanmak için kurulmuşlardı. İkinci dönem 1940'lar ve 1950'lerin ilk yıllarını kapsar. Bu yıllarda, (ucuz bağımsızlar olarak da bilinen) Poverty Row şirketlerinin ABD salonlarının tek ucuz film sağlayıcıları olarak kalmalarına dek, stüdyolar yavaş yavaş B film yapımlarını bitirmişlerdir.[6] Düşük-bütçeli yapımların pazarının 1940'ların ortalarında düşmeye başlaması ile, Monogram ve Republic gibi az sayıdaki şirket A-sınıf ve prestij-seviyeli film yapımına yönelmişler ve hatta Republic bir yapımıyla Oscar ödülü kazanmıştır (John Ford'un *The Quiet Man* [1951] filmi için En İyi Yönetmen Oscar'ı).

Poverty Row stüdyoları tarafından yapılan ve dağıtılan filmlerin yanında, ucuz bağımsız yapım, çok çeşitli etnik izleyiciler için yapılan önemli sayıda film ile karakterize edilmekteydi. Bu çeşit film yapımı Amerikan film endüstrisi sınırlarının tamamen dışında uygulanmakta ve üretimi doğrudan özel yatırımcılar veya filmlerin hedeflediği etnik toplulukların üyelerinden sağ-

(5) Flynn ve McCarthy, 1975a, sf. 17

(6) Yaygın olarak bilinenin aksine Poverty Row lakabı Monogram ve Republic gibi şirketlere yetersiz sermayeye sahip oldukları veya çok ucuz filmler yaptıkları için verilmişti. Merritt'e göre terim Hollywood'un merkezinde 'çeşitli güvenilmez yapımcıların' ultra-düşük bütçeli filmler yapmak için şirket kurdukları küçük bir coğrafi alanı simgeliyordu (Merritt, 2000, sf. 63)

lanan para ile sadece birkaç bin dolara mal olan filmlerle örneklendirilmekteydi. Bu bölümün son kısmı etnik film kavramını incelemektedir.

İLK DÖNEM (1930–9)

Ucuz bağımsız yapım, Patents Company günlerinden itibaren film endüstrisinin dış çevresinde var olmasına rağmen, detaylı bir incelemeyi hak eden oldukça marjinal bir olguyu temsil etmiştir. Bir gecede kurulan ya da ortadan kalkan firmalar ile, bazen firma bir bilinmezliğe kayıp düşmeden sadece bir film yaptığı ve bu ikinci-derece filmlerin büyük çoğunluğunun sonsuza dek kaybolduğu, sesli sistem öncesi ucuz bağımsız yapım alanı çok sayıda kısa-ömürlü yapım şirketinin ve filmlerinin gömülü olduğu koca bir mezarlığa benziyordu.

Pek çok açıdan, ucuz bağımsız yapım alanını şekillendiren katalizörün, sesin sektöre girişi olduğu kanıtlanmıştır. Bu şirketlerin hepsi çok küçük ve yetersiz sermayeli olduğundan, bunların çok azı sese geçişin yüksek maaliyetlerini karşılayabilecek durumdaydı. Geçişi deneyen şirketler bile büyük stüdyoların ve üst-düzey bağımsızların yaptığı flmlerin üstün kalitedeki sesleriyle karşılaştırıldıklarında filmlerini değersiz gösterecek "ikinci sınıf 'kaçak' ses sistemlerini" kullanmak zorundaydı.[7] Sonuç olarak, bu filmler sadece küçük, ucuzcu sinemalar tarafından kiralanmakta ve üretim şirketlerine en fazla üç beş kuruş kâr bırakmaktaydı. Yine de, bu şirketlerin küçük bir kısmı hayatta kalmayı başardı ve sesli sinemanın keşfinden sonra, Büyük Buhran'ın yarattığı olumsuz ekonomik koşullara rağmen, Amerikan film endüstrisinin ayrılmaz bir parçası haline geldi.

Belki de, Büyük Beşli ve Küçük Üçlü'nün hâkim olduğu bir dönemde Monogram ve Republic gibi şirketlerin hayatta kalışı

(7) Gomery, 1986, sf. 180.

ve görece uzun ömürlülüğünü açıklayan temel neden, 1930 sonlarında Amerikan sinemalarında çifte bilet sisteminin başlaması idi. 1915 kadar erken bir tarihte sonraki-gösterim pazarında kullanılıyor olan ve tek fiyata iki ucuz filmin (genellikle westernler) gösterimini kapsayan bu sistem, düşen izleyici sayısına karşı bir önlem olarak daha lüks sinema salonlarında da kullanılmaya başlanmıştır.[8] Yeni kılığında, 1930 sonrası çifte bilet halen tek fiyata iki filmin gösterimini kapsıyordu, fakat bu kez bu iki film daha farklıydı. Bir tarafta, ana eğlence programı, tutarın yüksek kısmını oluşturuyordu. Bu genellikle iyi yapılmış, standart bir stüdyo yapımı veya (bazı hallerde) prestij-seviyeli stüdyo veya bağımsız filmdi. Faturadaki yeri nedeniyle bu tip filmler A filmi olarak adlandırılırdı. Diğer tarafta ise, faturanın düşük kısmını oluşturan film vardı. Bu da genellikle, hesaplı, gösterişsiz yapımda uzmanlaşmış özel stüdyo birimlerinin yaptığı düşük bütçeli filmler veya stüdyoların dışındaki bağımsızlar tarafından yapılan düşük bütçeli filmlerdi. Bu tip filmler B filmi olarak anılırdı. Bir başka deyişle, her ne kadar B filmleri genellikle A filmlerinden daha düşük kalitede olsa da, A ve B etiketleri filmlere kaliteleri nedeniyle değil, faturadaki yerleri nedeniyle yapıştırılırdı.[9]

Bu planın başarısı hızlı bir şekilde ortaya çıktı. 1932 ortalarına gelindiğinde, yani başlangıcından bir buçuk yıl sonra, 6.000 salon (ülkenin tüm salonlarının yaklaşık yüzde 40'ı) çifte bileti benimsemişti, hatta bazı gösterimciler daha da ileriye gidip üçlü bilet yaptılar. 1935 yılına gelindiğinde, Amerikan sinemalarının yüzde 85'inin çifte bileti düzenli olarak kullandıkları tahmin edilmektedir.[10] Bu büyük başarı, stüdyoların karşılayamayacak-

(8) Crafton, 1999, sf. 262.

(9) Örneğin MGM'nin B filmleri kesinlikle düşük bütçeli değildi, kalite ve yapım değerleri anlamında diğer stüdyoların A filmleriyle eşit durumdaydılar (özellikle RKO ve Warner'ın A filmleriyle). Ayrıca biletin ucuz kısmı için kısıtlı kaynaklarla yapılmış ancak A statüsüne sahip olabilecek başarı ve popülariteye ulaşmış pek çok film örneği vardı (örneğin *The Payoff* [Florey, 1935; Warner], *A Man to Remember* [Canin, 1938; RKO] ve *Penitentiary* [Brahm, 1938; Columbia]) Bakınız Taves, 1995, sf. 315.

(10) 1932'nin rakamları Balio, 1995, sf. 29-30'dan alınmıştır. 1935'in rakamları Flynn ve McCarthy, 1975a, sf. 15'ten alıntılanmıştır.

ları derecede yüksek bir talep oluşturdu, özellikle de 1931 sonlarında Buhran'ın endüstriyi vurmaya başlamasının ardından kendi üretim programlarını da kesmek zorunda oldukları bir dönemde. Aynı şekilde, 1930'ların başlarında var olan bir avuç üst-düzey bağımsız, ihtiyaç duyulan ekstra ürüne ancak küçük bir katkıda bulunabilirdi. Bu koşullar altında şaşırtıcı olmayacak şekilde, 1930 başları, bu özel şartlardan faydalanmak için kurulan –Buhran'ın vurduğu bir endüstri için– çarpıcı sayıda film şirketinin doğumuna tanıklık etmiştir. Buna ek olarak, 1920'lerin ortaları ve sonlarında kurulmuş olan ve kuruldukla-rından itibaren finansal anlamda sıkıntı çeken bazı küçük şirketler, 1930 sonlarında yeni bir *raison d'être* (varoluş nedeni) buldular. Lary May'e göre, 1929 ve 1934 yılları arasında, (alt-düzey) bağımsızların sayısı neredeyse ikiye katlanmıştı (elli birden, doksan ikiye).[11] Sırasıyla, 1931 ve 1935 yıllarında kurulan ve en iyi bilinen (ve ileride daha detaylı anlatılacak olan) iki bağımsız şirket, Republic ve Monogram dışında, Tiffany-Stahl, Mascot, Syndicate Pictures, Majestic Pictures, Supreme Pictures, Invincible Pictures ve pek çok diğeri bulunmaktadır.

Bu şirketlerin hiçbirisi stüdyoların sermaye miktarına sahip olmadığından var olan film pazarında yerleşmiş kuvvetlere bir tehdit oluşturmaları mümkün değildi.[12] Bununla birlikte, bir araya geldiklerinde, özellikle küçük kasabalar ve kırsal bölgelerdeki çifte biletlerin düşük ücretli kısmına verilen ürünlerin önemli bir yüzdesinden sorumluydular. Bu yeni bağımsızların pazarda daha fazla yayılmasına engel olmak için stüdyolar, üst-düzey bağımsızların da yardımıyla bazı tedbirler almaya karar verdi. Bu tedbirlerin en önemlisi, çifte biletin yarattığı aşırı talebi durdurmak amacıyla bu düzeni yasadışı duruma sokmaktı. Bunu resmi bir şekilde başarabilmenin fırsatı, 1933 tarihli Baş-

(11) May, 2000, sf. 61.
(12) Republic bu türlü şirketlerden kazançları Küçük Üçlü'yle karşılaştırılabilir olan tek şirketti.

kan Roosevelt'in National Recovery Act* (NRA)'m bir gereği olarak stüdyolar adına MPPDA'nın taslağını hazırladığı Sinema Filmleri İçin Adil Rekabet Yasası içerisinde sunulmaktaydı. Stüdyoların talebi üzerine, MPPDA bu yasayı çifte biletin gösterim uygulamasını yasa dışı ilan etmek için kullandı ve böylelikle filme olan talebi 'normal' seviyelere çekti.

Alt-düzey bağımsızlar, diğer taraftan, sadece onları iş dışı bırakmakla kalmayacak, aynı zamanda varlığı çifte bilete dayanan çok sayıda küçük gösterim salonunun da hayatta kalabilme kabiliyetini sorgulayacak bu tedbire karşı sıkı bir mücadele verdi. Bu gösterimciler, bağımsızlar için önemli bir müttefik haline gelmiş olsa da, asıl katalizör, Buhran'ın en kötü yılları süresince bir fiyatına iki film programını koruma konusunda son derece istekli olan sinema izleyicisiydi. Böylece, Ağustos 1934'te NRA'nın karar makamı, büyük stüdyo-dağıtımcıların, filmlerinin gösterim şartlarını sözleşme ile belirleyemeyeceklerine karar vererek çifte bileti yasallaştırma yönünde ilerledi.

Bu gelişmenin geniş kapsamlı sonuçları oldu. Stüdyoların baskılarından kurtulmuş bağımsız gösterimcilerin büyük bir çoğunluğu, tamamıyla çifte bilet uygulamasına dayalı programlar hazırlamaya koyuldular. Bu durum, düşük bütçeli filmler pazarı için istikrarlı koşullar oluşturmuş oldu ve Poverty Row stüdyoları bu koşullardan tamamıyla faydalanmaya hazırdı. Çifte biletin yasallaşmasından sadece iki ay sonra, Monogram, bir sonraki yıl için üretimini yirmi filmden otuz altı filme, westernlerini ise sekizden on altıya çıkartmak için yollar aradığını duyururken (yüzde 85'lik bir artış), bu esnada diğer şirketler de benzer seçenekler peşinde koşuyordu.[13]

(*) National Recovery Act: Ulusal Güçlenme Yasası.(ç n.)

(13) Yeaman, Elizabeth, 'Monogram Aiming at 52 Pictures Per Year' *Hollywood Citizen-News*, 23 Ekim 1934

Monogram Pictures

1935 itibariyle, Monogram Pictures, 1932–3'te otuz iki film (on altı sinema filmi ve on altı western), 1933–4'te otuz altı film (yirmi sekiz uzun metrajlı ve sekiz John Wayne westerni) ve 1934–5'te yirmi sekiz film (yirmi uzun metrajlı ve sekiz John Wayne westerni) ile sektörde açık farkla lider haline gelmişti.[14] Şirket, W. Ray Johnston ve Trem Carr'ın kurduğu, 1924'te Rayart'la başlayıp, Continental Talking Pictures ve Syndicate Film Exchange ile devam ederek en sonunda 1931'de kurulan Monogram ile son bulan üretim-dağıtım şirketleri serisinin en son vücut bulanıydı.[15] O yılın ilk aylarında Johnston ve birkaç eyalet sistemi film değişim şirketi sahipleri, 1917'de First National tarafından kurulandan çok da farklı olmayan bir kooperatif kurdular.

Monogram'daki satış hakkı sahipleri olarak, her bir değişim şirketi sahibi şirketten hisse satın alacak ve her bir Monogram filminin üretim maliyetlerine hisseleriyle orantılı olarak destek olacaktı. Karşılığında, özellikle şirket dağıtım ağını ABD'nin (şirketin 39 kilit bölgede temsil edildiği) dışında (Pathe ile yapılan bir anlaşmayla) İngiltere'yi ve (Empire ile yapılan bir anlaşmayla) Kanada'yı kapsayacak şekilde genişlettiğinden, şirketin kazanacağı küçük fakat görünüşe bakılırsa kesin olan kârdan pay alacaklardı. 1932–3'te 1 milyon dolardan 1933-4'te 3 milyon dolara artan üretim kaynaklarıyla (film başına yaklaşık 100.000 dolarlık bir ortalamayla), Monogram, rakiplerinin çoğunun yılda en fazla on film yaptığı bir dönemde kendisini çok hızlı bir şekilde rekabette lider olarak buldu.[16] Diğer ucuz yapım bağımsızlara karşı Monogram'ın temel avantajı, film kiralamalarının çoğunu elinde tutmasını sağlayan dağıtım koluydu. Bir

(14) 'Monogram to Do 32 Movies', *Hollywood Citizen-News*, 3 Mayıs 1932; 'Single Movie Billing Plans Bring Attack', *Hollywood Citizen-News*, 31 Temmuz 1933; ve 'Studio Chief Returns from Indie Meeting', *Hollywood Citizen-News*, 14 Nisan 1934

(15) Miller, 1988, sf. 25.

(16) Monogram'ın yıllık bütçeleriyle ilgili rakamlar 'Monogram Film Plans Disclosed', *Los Angeles Times*, 13 Mayıs 1933'ten alınmıştır.

dağıtım aracı sahibi olmanın masraflarını düşük tutabilmek için, Monogram bir yıl içinde çok sayıda film üretmek durumundaydı (otuzun üzerinde) ki bu da şirketin, ucuz yapım bağımsız pazarında hızlı bir şekilde yer edinmesine yol açmıştı.

Nisan 1933 gibi erken bir tarihte, Monogram yöneticileri, az sayıdaki bağımsız şirketi birleştirerek "var olan üretim ve dağıtım kuruluşlarına meydan okuyacak ölçüde büyük bir kuruma" dönüştürmeye başlayıp şirketin pazardaki yerini kullanmanın planlarını yapmışlardı bile.[17] Bununla birlikte, çifte bilet sorunu halen çözümlenmemişken Monogram bu planları askıya almaya karar verdi. NRA çifte bileti yasallaştırdığında Monogram ticari oyununu oynamaya hazır olacaktı. Oysaki o zaman geldiğinde, var olan Poverty Row şirketleri, Monogram da dâhil, Buhran'ın etkilerini hissetmeye başlamış ve bu durum onları başka şirketlerle birleşme veya alım fikrine daha da açık hale getirmekteyken, diğer şirketler düşük-bütçe pazarındaki kâr potansiyelini görmüşlerdi; artık sektörün dışından içeriye geçiş yapıyorlardı.

Republic Pictures

Consolidated Film Industries, sektör haricinden sektöre giriş yapan şirketlerdendi. Herbert R. Yates'in sahibi olduğu Consolidated, (farklı isimler altında) 1910'ların sonlarından beri Hollywood'un en büyük film banyo ve baskı şirketiydi. Ayrıca pek çok üretim şirketine borç verme işlevi de vardı ki bu, Consolidated'in baskı anlaşmalarını kontrol edebilmesini sağlıyordu. Mart 1935'te, Consolidated, Chesterfield Motion Pictures ve Majestic Pictures gibi küçük bağımsızların borçlandırılmasını durdurdu ve bu iki şirketi birleştirip Republic Pictures olarak adlandırdı. Hemen ardından, Republic, Liberty Pictures, Mascot Pictures ve (pazardaki liderliğine rağmen arka koltukta yer almaktan mutlu

(17) Bakınız 'Independents Head East', *The Morning Telegraph*, 19 Nisan 1933.

olan) Monogram ile birleşti.[18] Republic Pictures ismini koruyan bu yeni şirket, yaratılmış olduğu şirketlerin bireysel güçlerini birleştirdi ve kendini vakit kaybetmeden alt-düzey bağımsızlar pazarına egemen olan avantajlı bir konumda buldu. Özellikle de Monogram'ın ülke çapındaki dağıtım ağını ve western üretimindeki uzmanlığını (düşük-bütçeli pazara ait bir unsur çünkü büyükler 1930'ların çoğunluğunda western üretmemişlerdi), Mascot'un kalite konusundaki ününü ve Universal ile eşit düzeyde rekabet halinde bulunduğu diziler konusunda pazardaki liderliğini bir araya getirmişti.

Yeni şirket farkını çabuk ortaya koydu. Eylül 1935'te, *Tumbling Tumbleweeds*'i (Kane) piyasaya sürdü, başrolde ilk rollerinden birini oynayan oyuncu Gene Autry ile bir "şarkı söyleyen kovboy western" filmi. 18.000 dolarlık çok küçük bir bütçe ile çekilen film geniş çapta başarılı oldu ve ABD gişelerinde 1 milyon dolardan fazla hasılat getirdi.[19] Daha da önemlisi, *Tumbling Tumbleweeds* türünün (başrollerde Autry ve daha sonraları Roy Rogers'ın oynadığı), çok sayıdaki benzeri küçük kasabalar ve kırsal bölgelerdeki izleyiciler arasında son derece popüler olan ve yıllar boyunca şirketin kazancına büyük ölçüde katkıda bulunan filmler arasında bir ilk oldu. Republic ayrıca 50.000 ila 100.000 dolar arasında bütçelere mal olan, fakat her birinin on iki bölümü 10.000'den fazla salonda her gösterimi 5 dolara satılarak potansiyel olarak 600.000 dolardan fazla getirisi olan kaliteli diziler yaparak Mascot'un geleneğini sürdürdü.[20]

Repuplic'in şanslı başlangıcı yönetimsel problemlerle gölgelendi. Kuruluşundan iki yıl sonra, yeni bir kooperatif kurarak yeni satış temsilcilerini çektikten sonra Monogram'ı canlandıran W. Ray Johnston ve Liberty Pictures'ı canlandıran M. H. Hoffman dâhil üst düzey yöneticilerinden dört tanesi şirketten

(18) Birleşmeyle ilgili daha fazla detay için bakınız Tuska, 1982, sf. 183.
(19) Rakamlar Taves, 1995, sf. 322'den alınmıştır.
(20) Tuska, 1982, sf. 87



Resim 2.1 Şarkı Söyleyen Kovboy. Gene Autry'nin popülaritesi Republic Pictures'ın alt-düzey bağımsız pazarda egemen bir konuma kavuşmasında yardımcı oldu.

istifa etti.[21] İstifalara ve eski yöneticilerinin yol açtığı ekstra rekabete rağmen Republic, o on yılın geri kalan döneminde alt-düzey bağımsız yapım alanında baskın olmaya devam etti. Bu hâkimiyetini 1940'ta 9 milyon dolarlık noktaya ulaşan üretim kaynakları ile Universal ve Columbia gibi şirketlerin gösterim programları ile karşılaştırılabilir olan yılda 60 filmlik bir programla sağladı.[22] Birleşme başarılı olsaydı, Republic Pictures'ın sonunda büyüklere ciddi bir tehdit oluşturacak bir pozisyona gelip gelemeyeceği bir merak konusudur.

Liberty ve Monogram'ın tekrar birleşmesi, bu tipte üretim için büyük bir pazarın var olduğunu açıkça göstermektedir. Artan sayıda salonun çifte bileti benimsiyor olmasıyla yeni şirketler düşük bütçeli film arenasına girerlerken bağımsız şirketler gittikçe artan sayıda film üretmeye başladılar. Republic ve Monogram ile birlikte, 1930'ların ikinci yarısındaki bir diğer kilit bağımsız Grand National Films (GN) idi. Kısa yaşam süresine ve Poverty Row kaynaklı olmasına rağmen, GN kendi konumunu aşmaya ve büyük stüdyolarla saldırgan bir rekabete girişmişti.

Grand National Films

Şirket, eski bir film değişim şirketi yöneticisi olan Edward L. Alperson tarafından 1936 baharında bağımsız dağıtımcı olarak kuruldu. United Artists'i model alarak fakat Pathe'den ve bir özel yatırım şirketinden bir miktar üretim desteği alarak Grand National, her bir filmin yapımcısına finansman konusunda ortak olarak bağımsız üretim filmlerinin dağıtımını sağlayacaktı. Kuruluşundan yedi ay sonra GN, çoğunluğu çifte biletin ucuz kısmını hedef alan düşük bütçeli yapımlar olan on filmin dağıtımını yapmıştı bile. Ancak, şirketin büyüme potansiyeli Hollywood'ın dikkatinden kaçmadı, özellikle de Dupont'un (ABD'deki en büyük

(21) Cleary, Chip, 'Republic, the Industry's Baby' *Hollywood Reporter*, 4 Ekim 1940.
(22) Hanna, David, 'The Little Acorn has Grown', *New York Times*, 2 Şubat 1941.

şirketlerden birisi) Grand National'ın gizli nakit sağlayıcısı olduğu dedikoduları ortaya çıktığında.[23]

GN'in altıncı dikey oluşumlu büyük şirket haline gelmesi ve böylece var olan dengeyi açıkça tehdit etme potansiyeli konusunda büyük şirketlerin korkuları, şirket James Cagney ile onun Warner'dan sözleşme kavgaları nedeniyle sık sık ayrılmalarından birinde anlaşma yaptığında, görünüşe göre artık şekil almıştı. Warner Bros ile diplomatik ilişkilerini bozmak istemediklerinden hiçbir stüdyo veya üst-düzey bağımsız aktörü almak istemezken, stüdyo sisteminin dışında olan Grand National öne atıldı. Şirket Cagney'e, Warner'da yılda üç veya dört film yaptığı anlaşmasından çok farklı olarak yılda bir filmlik bir anlaşma sundu. Cagney'in GN'deki varlığı, hiçbir büyük yıldızın alt-düzey bağımsızlarda çalışmasına imkân verilmediğinden (stüdyolar bu tip filmlerde yer almanın oyuncularının değerini geri dönüşümsüz bir şekilde düşüreceğine inanmaktaydılar) şirkete daha farklı, daha üst sınıf bir pazar konumu sağladı. Cagney'in ilk filmi, *Great Guy* (1936) görece başarılıydı ancak GN'in umduğu kadar iyi iş yapmadı. Cagney'in Warner'da yaptığı filmlerin kötü bir taklidi olmasının yanı sıra, filmin ticari başarı potansiyeli kötü dağıtım nedeniyle zarar gördü, belki de stüdyoların kendi aralarında resmi olmayan gizli bir anlaşmayla ilk gösterim sinemalarını bu filme kullandırtmamaları buna neden olmuş olabilir.[24]

GN'in Cagney ile planladığı bir sonraki film *Angels with Dirty Faces* olmasına rağmen, Alperson farklı bir projeyle ilerlemeye karar verdi; *Something to Sing About* adında bir müzikal-komedi. Film şirket için büyük bir finansal kumarı temsil ediyordu çünkü 900.000 dolar bütçesi vardı ve 1937–8 sezonunda GN'in piyasaya süreceği tüm diğer filmlerini durdurmuştu. Üretim süreci şirketin karşılamakta güçlük çektiği daha da fazla masraflara

(23) Bakınız Hagopian, 1986, sf. 20.
(24) McCabe, 1998, sf. 158.

yol açan sorunlara boğulmuştu. Patrick McGilligan'a göre, film "Cagney'in Hollywood'a, 'gösteri insanlarına' ve bütün film yıldızı sendromuna bir saldırısı"ydı, üretim değerleri ve görünüm açısından da eksikleri vardı.[25] Buna ek olarak, *Great Guy* gibi, *Something to Sing About*'un da dağıtımla ilgili de problemleri de olmuştu. Fakat bu kez, GN kâr elde edebilmenin ve hatta yatırımını telafi edebilmenin bile mümkün olamayacağı derecede para harcamıştı. Şirket bir daha eski durumuna dönemeyecek kadar ağır bir kayıp yaşadı, özellikle de Cagney üçüncü filmin planlarını gerçekleştirmeden bağımsız yapımı bırakıp Warner'a geri döndükten sonra. İronik bir şekilde, eski şirketine geri döner dönmez yaptığı ilk filmi büyük bir başarı yakalayan *Angels with Dirty Faces* idi. GN'in bu filmi Cagney ile yapmaktan vazgeçmesinin ardından Warner filmin haklarını satın almıştı. Yıldızı gittikten sonra GN üretimini azalttı (yılda yirmi düşük bütçeli film civarı) fakat ekonomik problemler yaşamaya devam etti. Bir yıl sonra, şirket (Felix the Cat gibi anime kısa filmler dâhil) kısa filmler üreten Educational Films ile birleşti, ancak birkaç ay sonra iflas etti.

Hem Grand National'ın yerleşik güçlerle yarışmak konusundaki başarısız deneyi, hem de Republic'in Poverty Row imajından uzak durmak için gösterdiği sonuçsuz çaba, alt-düzey bağımsız yapının üst-düzey bağımsız veya stüdyo yapımından tamamen farklı bir kavram olduğunu açıkça göstermektedir. Ana akım, stüdyo üretimi sinemanın uygulamalarından bariz bir şekilde farklılık gösteren, öncelikle ucuz görünümlü estetiğin karakterize ettiği bir çeşit sinema uygulamasının oluşumundan Poverty Row techizatının sorumlu olduğu söylenebilir. Bu tipte bir argümanın sağlam bir dayanağı bulunmasına rağmen, olayları karmaşıklaştıran stüdyoların kendilerinin de çifte biletlerin ucuz kısmı için hazırlanan hızlı, verimli ve ucuz film yapımında

(25) McGilligan, 1975, sf. 68-70.

uzmanlaşmış özel üretim birimlerinin olmasıydı. Sonuç olarak, bu stüdyo filmlerinin büyük bir kısmı da, Poverty Row stüdyoları tarafından yapılan filmler ile benzer ekonomik temellerde ve aynı amaçla üretilmekteydi. Bu nedenle, stüdyo üretimi B filmleri, Republic, Monogram ve diğerleri ile benzer bir estetiğe sahip olabilir, ki bu duruma göre Poverty Row stüdyolarının filmlerinin B stüdyo üretimi ile aralarında hiçbir resmi fark olmadığı ve sadece stüdyo sisteminin dışında üretildikleri için 'bağımsız' oldukları öne sürülebilmektedir.

Bağımsız B Filmleri'ne karşı Stüdyo B Filmleri

B etiketi ile Poverty Row eşanlamlı değillerdir. Brian Taves'e göre, B filmleri o kadar geniş bir çeşitliliktedir ki hepsini geniş tek bir kategori altında toplamak ve burada yer alan tüm filmlerin benzer bir bütçede veya benzer estetik değerde olduklarını varsaymak, özellikle çok karmaşık bir olayı aşırı basitleştirmek olacaktır. Şöyle açıklar:

> B filmi anlayışı çok çeşitlidir. Büyükler arasında bile, B filmlerinin bütçeleri 100.000 dolar ve daha fazlası kadar farklılık göstermektedir. Farklı şirketler arasındaki büyük çeşitlilikler nedeniyle, B'ler için tipik bir bütçe veya üretim programı bulunmamaktadır... Paramount ve MGM'de yüksek kalite B'ye karşılık gelen aynı plan ve bütçe Columbia veya Universal'de bir A yatırımına denk gelebilir.[26]

B filmi, farklı şirketler tarafından farklı olarak uygulanmakta idiyse, (sadece B filmleri üreten) Poverty Row stüdyolarının bu tipte film yapımını stüdyolardan farklı bir şekilde uyguladıkları iddia edilebilir. Gerçekten de, Taves prestij anlamında azalan bir sırada B filmini dört farklı kategoriye ayırmıştır:

(26) Taves, 1995, sf. 316-17 (ayrıca bakınız not 9)

1) Büyük stüdyo 'programcıları'
2) Büyük stüdyo B'leri
3) Daha küçük şirket B'leri ve
4) Poverty Row'un kısa metrajlı.[27]

Taves burada Poverty Row terimini Astor ve Weiss gibi oldukça düşük-bütçeli şirketler için ayırmış olsa da (makalesi 'B Filmi: Hollywood'un Diğer Yarısı'nda Poverty Row terimini hem 3 hem de 4 kategorileri için kullanmıştır),[28] bu sınıflandırmasının açıkça ortaya koyduğu şey, önemli niteliksel özellikler hesaba katılmadan önce, B filmlerinin, daha prestijli, stüdyoların ürettiği B'ler (kategoriler 1 ve 2) ve çok daha düşük prestijli, genellikle kötü bilinen, stüdyo harici/bağımsız yapımlar olarak ikiye bölündükleridir.

Yukarıdaki daha geniş iki kategoriyi ayrıştıran şey, filmlere iliştirilen prestij seviyesi ile daha az açık fakat eşit derecede önemli olarak her bir kategori ile eşleştirilen izleyici kitlesidir. Birinci farklılık anlamında, stüdyo programcıları ve B'ler, büyüklerin uzun dönem kontratlarla şirketin bordrosunda olan çok sayıdaki oyuncu, personel ve ekipleri kullanarak genel masrafları azaltmak çabasını temsil ettiklerinden, büyük ölçüde stüdyo kaynaklarını ve sermayesini harekete geçirmişlerdir. Örneğin, Fox'un B birimi bir yılda 24 filmin üretimi için 6 milyon dolar harcamıştır (ortalama olarak film başına 150,000 – 200.000 dolar).[29] Dahası, stüdyolar B programlarının üretimini hafife alacak durumda değillerdi çünkü itibarları piyasaya sürdükleri hem A hem de B filmlerine bağlıydı.[30] Buna ek olarak, stüdyo B'leri ve programcılar bazen (gösterildikleri salonun çeşidine bağlı olarak) çifte biletin pahalı kısmı için seçiliyorlardı ki bu da sinema izleyicileri için onları temel eğlence programı ya-

(27) Taves, 1995, sf. 317
(28) Taves, 1995, sf. 320.
(29) Taves, 1995, sf. 318.
(30) Taves, 1995, sf. 318.

pıyordu ve dolayısıyla filmlerin tartışılmaz bir kalitede olması bekleniyordu. Bütün bu nedenlerden ötürü ve daha küçük bütçelere –ve A filmleri ile karşılaştırıldıklarında görece eksik olan cazibelerine rağmen– stüdyoların ürettiği B filmleri halen gözle görülür şekilde ana akım Hollywood filmleri ve yapımcılarının gurur duyabileceği incelikli yapımlardı.

Diğer taraftan, Poverty Row firmaları yalnızca, hiçbir kalite iddiası olmayan B filmlerini üretiyorlardı (en azından 1930'larda). Monogram ve Republic gibi şirketlerin başka tipte filmlere harcadıklarından daha fazla para harcadıkları film yapımları olmasına rağmen, bütçeler en 'prestijli' filmleri için bile olsa nadiren 100.000 dolar limitini aşıyordu. Poverty Row stüdyolarındaki film yapımcıları elbette güvenilir filmler yapma isteği içerisindeydiler; fakat film yapma şekilleri kalite ve estetik onayının öncelikler listesinde olmadığı belli başlı bazı tartışmasız kurallara dayanmaktaydı. Bu kurallar şunları içeriyordu:

1. Filmi esnek olmayan çekim programlarına göre tamamlamak, ki bu genellikle bir çalışma haftasını (altı gün) geçmiyor ve her bir çalışma gününde seksene kadar kamera kurulumunu kapsayabiliyordu.
2. Çekimin kalitesi ne olursa olsun genellikle her sahnenin ancak bir kez çekilebildiği oldukça küçük bütçelerle filmi tamamlamak. Her bir filmden kârı genellikle birkaç bin dolar olan şirketler için bütçe üzerine çıkmak (ya da programdan sapmak) kâr-zarar dengesini bir anda alt üst edebilirdi.
3. Hikâyeleri şirket içerisinden oluşturmak (önceden satılmış varlıkların satın alma hakları üretim masraflarını artıracağı için); nadir durumlarda hakların ucuz ve/veya kamu alanına ait olduğu durumlarda Poverty Row stüdyoları böyle satın almalar yapabilmektedir.
4. Pek çok dış çekimli film yapmak (özelikle westernler) çünkü bunlar asgari stüdyo çalışması gerektirmekte ki bu da ol-

dukça düşük bütçelerle üretilebilecekleri anlamına gelmektedir.[31]

Son tahlilde, John Tuska şunu iddia ediyor: "Bir sinema filmine yönelik iki farklı yaklaşım vardır, birincisinde tüm sorular, problemler, tüm faaliyetler ilk ve son olarak bütçeyle çözümlenir, diğerinde ise son ürünün kendisi, sinema filmi önceliklidir."[32] 1930'lardaki Poverty Row stüdyoları film yapımına sadece ilk şekilde yaklaşmıştır.

Taşıdıkları prestij anlamındaki farklılıklarının yanında, stüdyo B'leri ve Poverty Row filmleri yöneldikleri izleyiciler anlamında da farklılaşmaktadırlar. Bu, büyük olasılıkla Poverty Row ekibinden gelen filmleri ana akım stüdyo filmlerine alternatif türde bir sinema tarzının parçası olarak gören duruşun temel farklılığıdır. Özellikle, stüdyo B'leri, dağıtımcıları tarafından stüdyoların sahibi veya kiralayıcısı oldukları ilk ve ikinci-gösterim sinema salonlarına yönlendirilmekte, böylelikle de –tanım itibariyle– stüdyo A filmlerinin üretiminin de yönelmiş olduğu, mümkün olan en geniş izleyici kitlesine ulaşmayı hedeflemektedir. Bu sinema salonları büyük metropolit bölgelerde yoğunlaşmış olduklarından, stüdyo A ve B filmleri öncelikli olarak, küçük kasabalar ve kırsal bölgelerdeki izleyicilerden daha sofistike kabul edilen şehirli yetişkin kitleye ulaşmayı amaçlamaktadır.[33] Sonuç olarak, A filmlerinden farklılıklarına rağmen, stüdyo programcıları ve B filmleri genellikle, 1910'ların ortalarından beri stüdyo üretimini temsil eden (sebep-sonuç ilişkisi, karakter motivasyonu ve bunun gibi) klasik anlatım yapısı kurallarından çok da fazla uzaklaşmamışlardır.[34]

---

(31) Poverty Row'da film yapımının kuralları için, bakınız *New York Times*, 2 Şubat 1941, günlük kamera kurulumlarıyla ilgili daha fazla bilgi için, bakınız Bogdanovich, 1975, sf. 387

(32) Tuska, 1982, sf. 120.

(33) Bakınız Schatz, 1999, sf. 36.

(34) Tabi ki bu kuralın istisnaları vardı, Warner'ın *The Florentine Dagger* (1935) örneği gibi ki Taves'e göre "B filmi aracılığıyla dışavurumcu ve avangart stillerin Amerikan sinemasına adaptasyonu ve entegrasyonunun güçlü bir örneğini sunuyordu" (1995, sf. 339)

Diğer taraftan, Poverty Row'un B filmleri, (Johnston'ın Monogram'daki halefi) Steven Broidy'ye göre Monogram ve diğer Poverty Row stüdyolarının sunduğu türden ürünlere açık olan çok sayıda bağımsız gösterimciye dağıtılmaktaydı.[35] Bu salonlarda, alt-düzey bağımsızlar, birinci ve ikinci gösterim sinemalarının müşterileri olan şehirli, orta sınıf sinema izleyicilerinden farklı olan seyircilere ulaşma imkânına sahiptiler. Bu seyirciler, daha aşağı sınıf ve etnik göçmenler kadar cumartesi matinelerine gelen çocuk ve gençler gibi daha mütevazı demografik özellikleri içermeydi.[36] Bundan başka, bağımsızlar büyük ölçüde, sinemaya genellikle cumartesi geceleri country müzik yıldızlarının başrolde olduğu şarkı söyleyen kovboy westernlerini izlemek için gelen Güney Amerika eyaletlerinin tam yerleşmemiş şehirli izleyicilerine doğru yayılmıştır.[37]

Tüm bu farklı demokrafik çeşitliliklerin bir ortak noktası vardır; hiçbiri stüdyo filmlerinin temsil ettiği 'klasik yapıdaki' anlatımla ilgilenmemektedirler. Bunun yerine, 'duygusal bir hız treni' tarzındaki film eğlencesine katkıda bulunacak aksiyon, korku, hız, macera, gösteri, beceri gösterisi ve diğer heyecan unsurlarıyla ilgiliydiler. Sonuç olarak, çok kısıtlı imkânlarına rağmen Poverty Row stüdyoları, stüdyo üretimi A filmleri ve B filmlerinin çoğunluğunu temsil eden "tutarlılık, atmosfer ve karakterizasyon" gibi klasik sinema esaslarının kaybı pahasına genellikle bu unsurları vurgulama eğilimindedirler.[38] Bu durum özellikle Republic/Mascot ve onun rakibi Universal tarafından yapılan diziler (matinelerin çok spesifik izleyicileri için yapılan özel film türleri) arasında yapılan karşılaştırmalarda göze çarpmaktadır. John Tuska'ya göre, bir tarafta Mascot tarafından yapılan "[anlatım] mantığında uzun" süre durmayan ve durmak bilmeyen (her bölümde mümkün olan en yüksek düzeyde) ak-

(35) Broidy, Strawn, 1975a, sf. 275'ten alıntılanmıştır.
(36) Taves, 1995, sf. 326.
(37) Stanfield, 1998, sf. 102.
(38) Taves, 1995, sf. 334.

siyonun simgelediği seriler vardı. Diğer tarafta ise, Tuska iddia etmektedir ki, Universal'in bölümleri "aksiyon kadar hikâyeyi de vurgulamaya eğilimlidir", ki böylece filmlerini heyecan kısımları kadar anlatım keyfinin de kıymetini bilebilecek daha sofistike izleyicilere uygun hale getirmektedir.[39]

Wheeler Dixon, Producers Releasing Corporation'ın filmleri üzerine Poverty Row'daki tartışmasında benzer bir sonuca varır: "Her şey birdenbire, şiddetli, yap-ya da-öl tarzındadır. Tüm diyalog, karakterler tarafından yapılan spekülatif analizlerden çok motivasyona indirgenmiş... filmler hep anlık olaylara dayalı, baş kahramanın seviyesinde işleyen ve hep *onun* dünyasını anlatan işler."[40] Son olarak, bu bölümün vaka çalışması, Monogram'da yapılan (1944-9) Charlie Chan dizilerinin gerçekten de ucuz bir görünüşe sahip olup, dolaysızlık, hız ve heyecana yapılan vurgu ile karakterize edildiğini, diğer taraftan 20th Century Fox (1931-42)'ta B filmleri olarak yapılan Charlie Chan dizilerinin görece lüksrif bir üretim tasarımına sahip ve temel vurgunun hikâye kurulumu üzerinde olduğu bir şekilde karakterize edildiğini göstermektedir.

O halde, Poverty Row filmlerinin, stüdyo sisteminin ana akım klasik sinemasına aykırı giden alternatif bir uygulamayı temsil ettiği söylenebilir. Bu durum daha küçük bağımsızlar tarafından yapılan ve "klasik Hollywood sinemasının paradigmalarında estetik bir problem oluşturan"[41] (Tave'nin sınıflandırmasında 4. kategori), filmlerde çok açık bir şekilde belirgin olmasına rağmen aynı zamanda Poverty Row tesislerinin daha geniş alanına da yayılmıştır. Bu tip bağımsız sinema son derece önemli bir sosyal işleve sahiptir: sınırlı satın alma gücünün kendilerini stüdyoların müşteri listesinde en altlara yerleştirdiği toplumun aşağı katmanından izleyicileri (ve daha sonra gördüğümüz gibi farklı ırk

(39) Tuska, 1982, sf. 16.
(40) Dixon, 1986, sf. ix (orijinal italik).
(41) Taves, 1995, sf. 338.

ve etnik gruplardan gelenleri), kucaklayan daha ulaşılabilir ve netice olarak daha kapsayıcı Amerikan sinemasını destelemektedir. Klasik film yapımının kurallarından uzaklaşmakta, altkesim, stüdyo-dışı üretim, stüdyo sisteminin dışındaki film üretiminin bu etiketi aldığı şekilde 'bağımsız' kelimesinin hakkını veren, yerleşik kurallarla daha az kısıtlanmış bir sinemayı temsil etmektedir.

Vaka Çalışması: Monogram'da Charlie Chan

Charlie Chan in the Chinese Cat (Phil Rosen, 1944, 65 dak.), yapım ve dağıtım Monogram Pictures.

Charlie Chan, Ocak 1925'te yazar Earl Derr Biggers'ın *Saturday Evening Post* (1925)'ta bölümler halinde yayınlanan *The House Without A Key* adlı romanıyla edebi dünyaya tanıtılan Çinli-Amerikalı bir dedektiftir. Romanının başarısını takiben Biggers, 5 Nisan 1933'te bir kalp kriziyle ölmeden önce beş roman daha yazdı.

Yayımından sadece bir yıl sonra, Pathe *The House Without a Key*'i filme kendi ismini veren rolde Japon George Kuwa ile on bölümlük bir diziye uyarladı. Bunu Universal tarafından, 1927'de bu kez Chan rolünde Japon aktör Kamiyama Sojin ile ikinci Biggers romanı, *The Chinese Parrot* izledi. Her iki proje de özel bir başarı elde edememiş olsa da, Fox Film Corporation, yıldızlarından bir tanesi Warner Baxter için bir araç olarak üçüncü romanı uyarlamaya karar verdi; *Behind that Curtain*. Film dedektif rolünde İngiliz E. L. Park ile 1929'da piyasaya sürüldü. Üç seferde de Chan karakterinin Çinli olmayan bir aktör tarafından canlandırılmış olması gerçeği dışında ilginç olan, üç yapımda da Chan ikincil ve hatta marjinal bir karakterdi – özellikle de filmin sadece son kısmında gözüktüğü Fox filminde.

Bu üç erken girişim Biggers'ın edebi çalışması için özel bir sinematik gelecek anlamına gelmiyordu. Fakat 1931'de Fox, sonraki iki Chan romanı, *The Black Camel* (1929) ve *Charlie Chan Carries On* (1930)'un haklarını satın aldı. O dönemde stüdyo, çifte bilet pazarının ihtiyaçlarına karşılık vermeye ve ucuz ürün çıkartmanın özellikle en verimli yolu olan uzun soluklu diziler üretmeye başlamıştı. Biggers'ın romanları potansiyel olarak başarılı bir seri oluşturma olasılığını temsil ediyordu ve açık jenerik özelliklere sahipti. Chan rolü için, Fox yapımcıları, 1930'lar öncesinden beri pek çok sarı ırkın tehdidiyle ilgili filmde 'doğulu' karakterleri canlandıran (Paramount'ta yapılan kötü karakter Dr. Fu Manchu'yu canlandırdığı üç film dâhil) beyaz aktör Warner Oland'ı kullandı.

Önceki sunumlarda olduğu gibi, *Charlie Chan Carries On* (McFadden, 1931)'da da filme ismini veren karakter küçük bir rolde yer aldı. Fakat bu kez, Oland'ın dedektif için çizdiği sıcak karakter onu izleyiciler arasında bir hit haline getirdi. İkinci Charlie Chan sunumu, *The Black Camel* (McFadden, 1931)'da Fox, Chan'i anlatımın merkezine aldı ve bu değişiklik on yıl sürecek bir formülün dönüm noktası oldu.

Fox'taki Charlie Chan filmleri B filmleriydi ancak görece müsrif bir stilde yapılmaktaydılar. Örneğin, *The Black Camel* Honolulu'da bir yerde çekilmişti ve *Charlie Chan at the Opera* (Humberstone, 1936)'da ise film için özel olarak özgün bir kısa opera bestelenmişti. Buna ek olarak, büyük ve küçük rollerde Boris Karloff ve Ray Milland gibi diğer daha az tanınmış stüdyo sözleşmeli oyunculardan elbette ki daha fazla paraya mal olan ünlü oyuncular kullanmak Fox için alışılmadık değildi. Fox filmlerinin bütçesi film başına 200.000 dolar civarındaydı (Hanke, 1989, sf. 169) ve çekim programları üç hafta ile bir ay arasında değişiyordu.

Fox'un dizi film üretimi üzerine eğilmesi kesinlikle karşılığını vermişti ve bazı Chan filmleri 1 milyon dolardan fazla

hasılat getirmişti ki bu tutar normalde A filmlerinin gişe performansına ait bir değerdi (Taves, 1995, sf. 317). Bu şu anlama geliyordu ki, Fox programcıları veya B'leri şeklindeki statülerine rağmen bu filmler A izleyicilerini çekiyordu. Bu sebeple Chan filmleri bu meblağlara ulaşabilme imkânını buldukları birinci ve ikinci gösterim sinemalarında sunulmaktaydılar. Ayrıca, B birimi tarafından yapılan diğer Fox filmlerinin aksine Chan filmleri yüzde temelinde dağıtılmaktaydı ki bu da Fox'un filmlerin popülerliği üzerinden fayda sağlayabileceği anlamına geliyordu (Taves, 1995, sf. 337). 1934'e kadar Fox ortalama yılda iki Chan filmi piyasaya sürdü. 1935 ve sonrası (çifte bilet yasallaştığından ve dizi filmler hızlı bir çıkış yaptığından) Fox, 1938'de Oland'ın ölümüne kadar, gösterime soktuğu film sayısını yılda üçe çıkardı.

Bir başka beyaz aktör, Sidney Toler, Chan'i canlandırmak için Oland'ın yerini aldı. Önceki filmlerden en önemli farklılık, Toler'in performansının Chan'in kendini içinde bulduğu durumlardan daha fazla mizah çıkartmak eğiliminde olması ve aynı zamanda çocukları ve araştırdığı davalardaki potansiyel suçlularla konuşmalarında hafiften alaycı bir yaklaşım geliştirmekte oluşuydu. Dizi filmler yön değiştiriyordu, sıkıca yapılandırılmış olaylar dizisi yerine komedi potansiyeli olan sahnelere ayrıcalık tanınmaktaydı. Bu durum ayrıca Chan filmlerinin pazarda belirme hızında da görülmekteydi. 1939 ve 1940'ta yılda ortalama dört Chan filmiyle o dönemde Fox, dizileri çok daha yüksek bir hızda üretiyordu (buna karşın çekim programları ortalama üç hafta olmaya devam etmekteydi). Ancak, kaliteyi koruma çabasına rağmen diziler popülerliğini yitirmeye başladı. Fox, 1940'tan sonra film sayısını düşürmeye başladı, 1941'de iki ve 1942'de bire indirip on bir yıl ve yirmi yedi filmden sonra serileri durdurdu.

Charlie Chan karakterinin haklarını satın almış olan Toler, stüdyonun dizi filmleri durdurmaya karar verdiğini duyunca

Monogram'a yaklaştı. Alt-düzey bağımsız, tam da o sıra, hafiften daha üst-pazar üretime doğru ihtiyatlı adımlar atmaya başlamıştı ve bu seriyi canlandırmayı kabul etti. Şirketin birim yapımcıları, James S. Burkett ve Philip N. Krasne dizi filmlerin üretimini üstlendi. Yönetmen Philip Rosen ve senaryo yazarı George Callahan, Monogram için ilk beş filmi yapacak birimi tamamladılar ve 1944 Şubat'ında *Charlie Chan in the Secret Service* ile başladılar. Fox ve Monogram'ın Chan filmleri arasındaki farklar kesinlikle ayırt edilebilirdi. Film başına bütçelerin 200.000 dolardan 75.000 dolara düşmesi (Hanke, 1989, sf. 169) ve üretim programlarının bir aydan bir haftaya kadar azalması ile (*Charlie Chan in the Chinese Cat* 11 – 19 Ocak 1944 tarihleri arasında üretilmişti), Monogram'ın dizi filmlerin üretimine yaklaşımı, bir stüdyo B filmi ile en iyi Poverty Row şirketlerinden birinin yaptığı film arasındaki farkı ortaya koymaktadır.

"Kalitesiz setler, loş ışıklar ve kamera oyunlarının eksikliği" şeklindeki Monogram görünüşü *Charlie Chan in the Chinese Cat* filminde açıkça görülüyordu. Filmde, en az üç fark edilebilir, yani rahatsız edici kamera oyunu ve kurgu vardı ki bunlar kesinlikle anlatım kaynaklı değillerdi (bunların en açık ve net görüleni seyircinin kafasını karıştıran, hırsız çetesinin saklanma yerini gösteren bir karartma ve sırayla azalarak kaybolan iki farklı çekimden oluşan birbirine karışan bir görüntü idi). Dahası, yetersiz sahne kurulumunu gizleyen kalın bir sis içerisinde geçen (sözümona) dış çekim sahneleri vardı ve pek çok sahne de çok az ışık ve hiç sahne donatımı gerektirmeyen karanlık bir depoda geçiyordu.

Ancak tüm bu 'kusurlara' rağmen, filmde ucuz görünümünün ötesine geçen, özellikle olağandışı ve hiç kuşkusuz güzel bir kompozisyon vardı. Chan ve yardımcıları Tommy Chan ile Birmingham Brown'ın Deacon'ı aramak için karanlık depoya giriyor ve yarı yarıya karanlıkta gizlenmiş olan cese-

diyle karşılaşıyorlardı. Biraz sonra film Chan'in bir çekimi ve ardından üç adamın duvarın önündeki silüetlerinin çekimi ile sona eriyordu. Bu çekim filmin anlatımından kaynaklanmıyordu ve filmdeki diğer hiçbir çekime benzemiyordu. Aynı şekilde, bir yönetmen stili olarak da görülmemelidir çünkü Phil Rosen diğer Charlie Chan filmlerinin hiçbirinde benzer bir çekim kullanmamıştı. En akla yakın açıklama sahnenin setin yetersizliğini örtmek için kullanıldığı olabilir (karakterleri genellikle boy çekiminde görüyoruz ki bu da setin sadece duvarlarını görmemizi sağlıyor). Bu tipte çekimlerden daha fazla olsaydı kesinlikle hikâyeden sapmaya yol açacaktı. Faydacı ve pratik bir gereklilikten, yani setin yetersizliğinden, kaynaklanmış olsa da sanatsal gerekçeli bir çekim olarak öne çıkmaktadır.

Görsel stille ilgili problemlerine rağmen, film aslında anlatımda büyük 'kusurlara' sahiptir. Temel hata, Thomas Manning'in öldürülmesi hakkında yazılmış kitap odaklıdır ki bu kitapta yazar Manning'in karısı tarafından öldürüldüğünü ve davaya bakan dedektifin ölen adamın üvey kızıyla aşk yaşadığı için delil gizlediğini anlatmaktadır. Bu iddia, anlatım için ana dönüm noktasını oluşturmaktadır çünkü yakında basılacak olan bu kitap Leah Manning'in Charlie Chan'in yardımını istemesi için onu harekete geçiren şeydir. Bu filmin anlatım mantığında birkaç probleme yol açmaktadır. Şöyle ki: neden ölen kişinin aile üyeleri, özel yaşamları ile ilgili bir kitap ortaya çıkmadan önce, davayı çözmeye çalışmazlar? Kendilerini karalayıcı bir hikâyeyi kabul etmeye neden bu kadar hazırdırlar? Neden kitabın basılmasını önlemeye çalışmazlar?

Bu ve anlatımdaki diğer 'boşluklar' çok hızlı bir tempo ve hatrı sayılır miktarda aksiyon ile (özellikle filmin son yirmi dakikasında) doldurulmakta ve böylece izleyicinin hikâyedeki motivasyon veya farkındalık eksikliklerini fark etmesi engellenmektedir. Yetmiş üç sahne ve altmış beş dakikalık süre

ile film ortalama olarak her elli beş saniyede bir, bir sahneden öteki sahneye geçmektedir.

Monogram filmlerinin Fox'takilerden farklı olduğu bir diğer alan ilkinin komedi unsurlarına daha da fazla vurgu yapmasıdır. Bu, büyük ölçüde Birmingham Brown'ın (Mantan Moreland), potansiyel olarak tehlikeli durumlarda korkaklığını vurgulayan 'komik' tek cümleleri ile filme komedi değeri getiren, Chan'in soruşturmalarında resmi olmayan yardımcısı olarak katılımı nedeniyledir (*Charlie Chan in the Chinese Cat*'de bu şekilde en az on bir tek-cümle bulunmaktadır). Diziler ilerledikçe Birmingham Brown'ın rolü, Chan karakteri kadar önemli hale gelecek kadar baskınlaşmıştır. Bu şekilde, Monogram iki izleyici kitlesini yakalamaya çalışmıştır, Chan hayranları ve siyahi izleyiciler, çünkü Moreland on yıl boyunca yaptığı 100'den fazla filmle kazandığı itibar ile 1940'ların en popüler siyahi oyunculardan biri idi.

Monogram ile Fox arasındaki belki de en önemli farklılık ırk temsilleriydi (temel olarak Çinli-Amerikalılar ve sonrasında siyahiler). Chan rolünün sürekli beyazlar tarafından oynanması nedeniyle (Toler öldüğünde Monogram onun yerine başka bir beyaz aktör, Roland Winters'ı almıştı), temsil sorunu kesinlikle dikenli bir konuydu. Beyaz aktörler tarafından canlandırılmış olmasına rağmen, Charlie Chan Hollywood sinemasında beyaz-olmayanların en olumlu temsiliydi, özellikle de Chan'den önceki en yakın 'doğulu' karakterlerin 'sarı tehlike' filmlerinde yer aldıkları ve Fu Manchu gibi kötü karakterler ile temsil edildikleri göz önüne alınınca. Fox serisinde Chan, Amerikan kültürü içerisinde asimile olmaya çalışan 'kültürlü göçmen' modeli haline gelmişti (Taves, 1995, sf. 336). Konuşması iyi eğitimini ortaya koyuyordu, davranışları ise mükemmeldi.

Monogram filmlerinde ise karakter yavaş yavaş artan bir şekilde daha rahatsız edici, daha küçümseyici, oğullarını daha

çok eleştiren ve çoğunlukla etrafındaki bazı (beyaz) karakterlere karşı saldırgan bir tutum içerisinde olmuştu. Manning cinayetini çözdüğü için eski-teğmen Dennis'i övmek isterken ona karşı büyüklük taslayan tavrını düşünün: "Demek bu işi böyle becerdin"; ya da Dr. Recknick'in kriminolojideki uzmanlığına hor gören cevabı "Uzman sadece hızlı karar veren bir kişidir – ve bazen haklıdır" Monogram Charlie Chan'i, o halde, Fox'un Chan'i kadar yenilikçi bir gücü temsil etmekte olup aynı zamanda daha güçlüdür çünkü Monogram yavaş yavaş öteki (basmakalıp) itaatkâr görünümden uzaklaşmakta ve daha dirençli ve genellikle de tehditkâr bir 'sarısurat'ı vurgulamaktadır. Ken Hanke'nin dediği gibi: "Onların [Monogram filmlerinin] Fox filmlerinden farklı olduğu inkar edilemez. Bunun tamamen istenmeyen bir farklılık olduğu ise tartışmaya açıktır" (1989, sf. 179).

İKİNCİ DÖNEM (1940 – 1950 başları)

Stüdyo dönemindeki alt-düzey bağımsız yapının ikinci dönemi düşük bütçeli pazarın devam etmesine katkısı olan üç belirgin etken ile simgelenir. Bu etkenler: (a) 1930'da başlangıcı için gerekli mantıksal temeli oluşturan Buhran'ın sona ermiş olmasına rağmen, çifte bilet yönteminin 1940'larda halen devam ediyor olması; (b) alt-düzey bağımsızları, üst-düzey meslektaşları veya stüdyolardan daha farklı etkileyen 1940 izin kararının etkisi; ve (c) bütünsel anlamda film endüstrisi için faydalı olan İkinci Dünya Savaşı nın etkileri. 1940'lar, Monogram ve Republic gibi yerleşmiş Poverty Row stüdyoları için 'altın dönem' haline geldi. Öte yandan Producers Releasing Corporation (PRC; 1939) ve Screen Guild (1945) gibi yeni üretim-dağıtım şirketleri bu koşullardan faydalanmak için pazara giriş yaptı.

1930'ların sonlarında Büyük Buhran'ın etkileri yatışmaya başlamıştı. Ülke refaha kavuşmak için birkaç yıl daha bekleyecekti ancak ekonomik toparlanma 1937-8 itibariyle çoktan başlamıştı

ve bu durum Amerikan film endüstrisinden başka hiçbir alanda bu kadar aşikâr değildi. 1930'ların ortalarında çoğunluğu ağır kayıplar yaşamış olan veya tasfiye halinde bulunan büyük stüdyolar, 1937'de artan gelirler ve sağlıklı kârlarla sıçrama yapmışlardı.[42] Aynı şekilde, Selznick, Goldwyn, Wanger ve Disney'in prestij-seviyeli filmleri olağanüstü gişe yapıyor ve RKO gibi stüdyolar United Artists'in bağımsız yapım filmlerinin dağıtımını yapan modelini taklit etmeye çalışırken, üst-düzey bağımsızlar kendileri için gittikçe daha fazla imkânlar buluyorlardı. Bu ümit verici koşullara rağmen, film endüstrisi, Buhran'ın en zor zamanlarında işle ilgili tüm tarafları (yapımcılar, dağıtımcılar, gösterimciler) ayakta tutan çifte bilet stratejisini bırakmakta tereddüt ediyordu.

Bu isteksizliğin arkasındaki en önemli neden, çifte film gösteriminin sadece alt-düzey bağımsızlar için değil aynı zamanda stüdyolar için de pazarın dengesini sağlamış olmasıydı. Stüdyoların bu model hakkındaki şikayetlerine bakılmaksızın, çifte bilet büyük üretim ve dağıtım şirketlerinin sorunsuz şekilde çalışmalarını sağladı çünkü ucuza yaptıkları B filmleri başarısı kesin olan kârları temsil etmekteydi; böylece stüdyolar da A ürünleri için finansal risk alabiliyorlardı. Buna halkın sürekli desteğini de eklediğinizde, endüstrinin bu uygulamaya devam etmemek için geçerli bir neden bulmasının son derece zor olduğu çok açık.

Gelecek on yıl için çifte biletin devam edeceği kesinleştikten sonra, B filmleri için pazar garantilenmiş gibi görünmekteydi. 1940 izin kararı, stüdyoların B filmleri üretiminin sonunun başlangıcının işaretini verirken, diğer taraftan Monogram, Republic ve birkaç başka küçük kuruluşun bu pazarın hâkimleri olmasını sağlamaktaydı. Bir önceki bölümde belirtildiği gibi, bu karar, stüdyoların toplu rezervasonu her grupta en fazla beş filmle sınırlandırmayı ve çeşitli ticari gösterimlerde filmlerini

(42) Bakınız Gomery, 1986, sf. 77 ve 102.

alıcılar için oynatmayı kabul etmeleri anlamına gelmekteydi. Gösterimcilerin beş filmin hepsiyle de ilgilenmelerini sağlamak için stüdyoların B filmlerinin üretim değerlerini (ve bütçelerini) stüdyo filmleri için A/B ayrımı gittikçe daha bulanık hale gelene kadar artırmaları gerekiyordu.

Stüdyoların bu hareketinin yansıması şudur: Artık Poverty Row firmalarının B filmleri çifte biletin ucuz kısmı için tek iddia sahibiydi. B filmi üretiminin durdurulması aşamalı olarak gerçekleşiyor olsa da Republic ve Monogram gibi şirketler, kapasite seviyelerine göre üretim ve dağıtım yaparak derhal durumdan faydalanma yoluna gittiler. Republic bu bağlamda 1940-1 sezonu için altmış iki film, 1941-2 sezonu için altmış altı film ve 1943-4 ile 1944-5 sezonları için altmış sekiz film yapacağını duyurmuştu.[43] Son olarak, alt-düzey bağımsızlar için bu elverişli resmi artık tamamlamak adına ABD Adalet Bakanlığı'nın 1938 tekelcilik karşıtı davası, Monogram ve Republic geleneksel olarak filmlerini toplu rezervasyonla satsalar da, büyük Poverty Row şirketlerini dışarıda bıraktı. Bunun nedeni iki şirketin de hiçbir zaman gösterim işine bulaşmamış ya da büyük stüdyolarla hiç gizli anlaşma yapmamış olmaları idi (davaya dâhil edilen United Artists'in tersine). Monogram, Republic ve PRC hükümetten hiçbir kısıtlama olmaksızın ikinci gösterim salonları pazarında ticari uygulamalarına devam etmekte serbesttiler.

Çifte biletin devamlılığının ve 1940 izin kararının olumlu etkilerinin yanında, alt-düzey bağımsızlar aynı zamanda film endüstrisinin geri kalanı ile birlikte, savaş öncesi ve savaş yıllarında kaydedilen sinema izlenme oranlarındaki artıştan da faydalanmışlardır. 1939 ve 1946 yılları arasında gösterimciler, her hafta sinema salonlarına hücum eden yetmiş beş milyon sinema izleyicisine yaklaşık yirmi beş milyon yeni izleyicinin katıldığını

43) 'Rep Plows Back Profits for Record Production Sked...', *Daily Variety*, 29 Ekim 1941, 'Republic Stepping High', *Daily Variety*, 29 Ekim 1943; '$17 Million Budget for 68 Rep Pix', *Daily Variety*, 27 Nisan 1944.

görmüşlerdir.[44] Yeni izleyiciler çoğunlukla kırsal bölgelerden büyük şehirlere, ülkenin savunma sanayisi ve daha sonraları savaş çabaları için fabrikalarda çalışmaya gelen iç göçmenlerdir. İşçilerin vardiyalarına uyum sağlamak için sinema salonları sürekli açık kalıyordu; başka eğlence imkânlarının olmaması sinemayı temel eğlence seçimi haline getiriyordu.[45]

İşler o kadar iyi gidiyordu ki Republic ve Monogram gelirlerinde ve kârlarında inanılmaz yükselişlere şahit oluyorlardı. Özellikle Republic'in kârı 1946'da 1 milyon dolarlık sınırı geçmişti. MGM gibi bir büyük şirketin kârı ile karşılaştırıldığında (aynı yıl 12 milyon dolardan fazla kâr elde etmişti) halen çok düşük kalıyor olsa da Columbia (1946'da 3.4 milyon dolar) gibi daha küçük bir stüdyoya ise görece yakın sayılırdı.[46] Tablo 2.1, 1938'den 1948'e kadar iki Poverty Row stüdyosunun finansal performansını göstermektedir (parantez içindeki rakamlar net zararı göstermektedir).[47]

Producers Releasing Corporation

Monogram ve Republic'in sürekli kârlılığı (özellikle 1941'den sonra) devam ederken yeni şirketlerin de –artık oldukça büyük olan– düşük-bütçeli pazara girme girişimleri sürpriz değildi. Bunların en önemlisi Producers Releasing Corporation idi. Grand National gibi, PRC (asıl ismi Producers Distributing Corporation idi) 1939'da, değişim şirketi sahibi olan ve yakın zamanda üretim alanına atılmış olan Ben Judell tarafından dağıtım şirketi olarak kuruldu. Monogram gibi, satış hakkı sahiplerinin oluşturduğu bir kooperatif olarak kurulan şirketin ana amacı çok

(44) Bakınız Flynn ve McCarthy, 1975a, sf. 16.
(45) Bakınız Izod, 1988, sf. 113.
(46) MGM ve Columbia için rakamlar Gomery, 1986, sf. 52 ve 162'den alınmıştır.
(47) Monogram için rakamlar *The International Motion Picture Almanac*, 1949, sf. 949'dan alınmıştır. Republic için rakamlar Hurst, 1979, sf. 7'den alınmıştır (*The International Motion Picture Almanac*, 1949, sf. 953'ten alınan 1938 ve 1939 verisi hariç).

düşük bütçeli film, esasen westernlerin üretimi ve dağıtımı idi.[48] Kurulur kurulmaz, her bir seride sekiz western olan üç seri ve hemen ardından da toplam yatırımının 1 milyon dolara geldiği altmış filmlik bir program yaptılar.[49]

Tablo 2.1 Monogram ve Republic'in brüt hasılatları ve net kar/zararları

	Monogram		Republic	
Yıl	**Brüt hasılat**	**Net kâr/zarar**	**Brüt hasılat**	**Net kâr/zarar**
1938	1,494,402	(180,817)	7,373,972	n/a
1939	947,565	41,642	7,960,000	n/a
1940	1,945,879	(179,656)	7,235,335	590,031
1941	2,030,459	10,897	6,256,335	513,451
1942	2,186,092	157,103	6,700,358	504,351
1943	2,567,186	99,144	9,465,338	578,339
1944	4,300,627	177,833	11,137,125	561,719
1945	4,807,446	165,161	10,016,142	572,040
1946	n/a	n/a	24,315,593	1,097,940
1947	8,100,205	375,895	29,581,911	570,200
1948	9,030,906	(497,696)	27,072,636	(349,990)

Filmleri yapmak için, şirket altı yardımcı yapımcı işe aldı. Fakat birkaç ay sonra, şirket dağıtım ağını sürdürebilmeye yetecek sayıda filmi yapmak için yeterli kaynağa sahip değil gibi görünürken, Judell kendini finansal sıkıntı içinde buldu. Kuruluşundan sadece bir yıl sonra iflasın eşiğinde olan şirket finansörleri tarafından satın alındı ki bunlardan bir tanesi Sigmund Neufeld Productions idi. Şirketin ismi Producers Releasing Corporation olarak değiştirildi. Neufeld'in başkanlığı altında, PRC işlerini düzeltmeyi başardı ve ikinci gösterim sinemalarının dü-

(48) Okuda, 1989, sf. 32.
(49) Fernett, 1973, sf. 100.

zenli bir ucuz ürün sağlayıcısı oldu. Bu durum şirketin senede ortalama kırk film çıkardığı 1942-8 döneminde özellikle belirgin hale gelmişti.

Eleştirmenlere göre, PRC ürünleri –Poverty Row standartlarına göre bile– o kadar ucuzdu ki "bağımsız yapımın en alt noktasını" temsil ediyordu.[50] Edgar G. Ulmer, Sam Newfield ve Joseph H. Lewis gibi şirkete film yapan yapımcılar, ultra-düşük bütçelerle beş günde sinema filmi (ve iki günde westernler) yapma şöhretini (kötü anlamda) kazanmışlardı.[51] Peter Bogdanovich ile yapılan bir görüşmede, Ulmer on beş bin fitlik filmden daha fazlasıyla çalışmasına izin verilmediğini ki bunun da iki saatlik bir film süresine denk geldiğini açıklamıştı. Bu malzemeden, film yapımcısı elli beş ila altmış beş dakika uzunluğunda bir film çıkartmak zorundaydı ve bu da hata için hiç pay bırakmıyordu.[52] Fakat PRC için kalite hiçbir zaman esas konu olmamıştı. Wheeler Dixon'ın dediği gibi: "[PRC'de] elli dört dakikalık bir program olduktan sonra kutunun içerisinde ne olduğu kimseyi ilgilendirmiyordu".[53]

Ulmer ve Newfield gibi film yapımcıları bu tipte film yapımının yarattığı mantıksal problemleri çözmeye çalışırken anlatım ve stille ilgili denemeler yapmalarını ve düşük-bütçeli pazarda çalışan film yapımcıları için umulmayan ciddi bir şöhrete kavuşmalarını sağlayan da içeriğe gösterilen bu umursamazlık ile birlikte ultra-düşük bütçeler ve ultra-kısa çekim programlarının ta kendisiydi. Ulmer'ın filmlerinden bazıları özellikle (*Detour* [1945] gibi) geriye dönük olarak önemli ölçüde eleştirel ilgi çekmiştir.

(50) Okuda, 1989, sf. 31.
(51) Dixon, 1986, sf. viii.
(52) Bogdanovich, 1975, sf. 387
(53) Dixon, 1986, sf. viii.

Ürünü İyileştirmek

Republic, Monogram ve PRC; 1940'ların en başarılı alt-düzey bağımsızlarıydılar. 1940 kararı ve izleyici sayısında vaat edilen artışın olanaklarıyla teşvik edilmiş bir şekilde ve PRC halen yerini pazarda sağlamlaştırmaya çalışırken, Monogram ve Republic A filmi üretimine ilk ve tedbirli adımlarını atmaya başlamışlardı. Özellikle Republic, kendini çok elverişli bir konumda buldu. İlk olarak, filmleri her zaman Amerikalıları hedeflemiş olduğu için savaş yılları boyunca özellikle çok popüler oldular. İkinci olarak, filmlerinin izleyicilerin büyük bir kısmı küçük kasabalardan büyük şehirlere göç etmişlerdi ve bu da Republic filmlerinin, her zaman daha yüksek kâr getiren kent salonlarına girmesi demekti. Son olarak da, şirket kırsal Amerika'da popülerliğini sürdürdü ki bu da geniş sayıda salona ürün temin etmelerini sağladı. *Variety*'ye göre, 1941'in sonuna gelindiğinde Republic 8.500'den fazla salona hizmet veriyordu,[54] ve şirketin ilk şarkı söyleyen kovboy yıldızı Gene Autry 1940-1 yıllarının en popüler on erkek yıldızı arasına girmişti ki bu Republic'in westernlerinin şirket için büyük bir başarı olduğu anlamına geliyordu.

Tüm bu başarı ile Republic, 'ucuz Poverty Row estetiğini' yeni bir görünüş ile değiştirmeye başladı. Don Miller'in gözlemlerine göre;

> 1941-42 sezonunun başlamasıyla, Republic'in programı yeni bir görünüşe sahip olmaktı; ürünü daha sıkı bir şekilde belirli kategorilerde köklü hale gelmiş görünüyordu, büyüklük anlamında kutuplaşmıştı fakat kalite anlamında değil... programının büyük çoğunluğu, –hepsi B filmleri–, bundan önce en iyilerinde bile belirgin olan, neredeyse tanımlanamayan ucuzluk havasını kaybetmiş görünüyordu. Halen ucuza mal oluyordu fakat teknik anlamda oldukça iyi bir şekilde cilalanmışlardı.[55]

(54) *Daily Variety*, 29 Ekim 1941.
(55) Miller, 1988, sf. 258.

Republic'in programı (daha cilalı) B filmleri olmaya devam edince, şirket bir süre sonra A filmleri bölgesine girmeye teşebbüs etti. 1943 filmi *In Old Oklahoma* (John Wayne) stüdyonun o güne kadarki en uzun çekim programıyla (altmış üç gün) şirketin medarı iftiharı olmuştu. O sırada Republic 66 filmlik üretim planına 17 milyon dolar ayırabilecek durumdaydı (film başına ortalama 257.000 dolar).[56] Ve pek çok western filmi 30.000 ila 50.000 dolar gibi düşük rakamlara mal olduğundan Republic, Deluxe olarak bilinen daha özel yapımlara 500.000 dolardan fazla yatırım yapma imkânına sahipti.[57] 1945 itibariyle şirket, bir yılda bir ya da iki tane, *The Flame of Barbary Coast* (J. Kane, 1945) gibi prestijli yapıma 1,5 milyon dolar harcamaya ve 1,5 milyon dolar limitini aşan bir bütçeyle Republic'in ilk Technicolor filmi *Concerto* (1945)'yu yapan Frank Borzage gibi üst-düzey bağımsız yapımcılarla üretim anlaşmaları yapmaya başladı.[58]

Monogram da aynı şeyi yaparak "sadece üretim kalitesini artırarak değil dağıtım ağını da genişleterek itibarında hızlı bir yükseliş göstermekteydi."[59] 1943'te Monogram ilk A filmi, buz pateni yıldızı Belita'nın yer aldığı, *Silver Skates* (Goodwins)'i çıkardı ve film çok başarılı oldu. Ayrıca, şirket daha az sayıda film yapma politikası uygulayacağını duyurdu, böylece üretim değerlerine daha fazla dikkat edebilecek ve dolayısıyla da gösterim salonlarından daha iyi hasılat almak için uğraşabilecekti. Halen üretim kaynaklarının dağılımını Republic ile eşit bir şekilde yapmaktan kaçınan Monogram kısa sürede "dönemin tartışmalı konularından istifade edildiği, reklam veya ilanlarla paraya çevrildiği" "istismar" filmlerinin öncüsü haline geldi.[60]

(56) *Daily Variety*, 29 Ekim 1943
(57) Bakınız Gomery 1986, sf. 184
(58) 'Republic Pictures Celebrates Its Tenth Anniversary' *The Independent*, 23 Haziran 1945
(59) 'Monogram Marching On: Company Shows Swift Increase in Stature' *Daily Variety*, 29 Ekim 1943.
(60) Schatz, 1999, sf. 175.

Şirket bu filmleri çoğunlukla yüksek bütçeli A filmler olarak çekti ve duyguları galeyana getirici bir şekilde reklamını yaparak pazara sürdü. Bu türde bir filme özellikle başarılı bir örnek, faşist' Almanya'da kadınların köleleştirilmesinin etrafında gelişen hikâyesiyle *Women in Bondage* (Sekely, 1943) filmiydi ve şu sloganla piyasaya sürülmüştü: "BİR UTANÇ ÖYKÜSÜ... kadınlığın en kutsal idealleri ve hakları... dizginlenemez bir dehşetin hükümdarlığında yok ediliyor" Ancak ara sıra yapılan A filmlerine rağmen Monogram da Republic gibi 1940'ların başlarında ucuz prodüksiyonlar yapmaya devam etti.

1940'ların ortalarında, Monogram da 1 milyon dolarlık yapımlara girişmekte ve *It Happened On 5th Avenue* (1947) filmi Monogram'a 1,5 milyon dolardan fazlaya mal olan Roy Del Ruth gibi pahalı, eski-stüdyo yapımcıları ile anlaşmalar yapmaktaydı.[61] Bu durum temel olarak, Monogram'ı büyük bir stüdyo olarak hayal eden yeni seçilmiş başkanı Steven Broidy tarafından dile getirilen yeni şirket politikasının sonucuydu.[62] Şirketin halihazırda 7.500 salona hizmet vermesi ve bir başka 'istismar' filmi olan *Dillinger* (Nosseck, 1945) ile büyük bir başarı yakalaması ile Monogram o yönde ilerliyor görünüyordu. Kasım 1946'da şirket, sadece yüksek bütçeli filmlerin dağıtımı ile ilgilenmek üzere, ilk işi *It Happened On 5th Avenue* olan Allied Artists isimli bir yan kuruluş kurdu.

B Film Pazarının Düşüşü

Monogram ve Republic'in 1940'ların ikinci yarısında (Walter Wanger, John Ford, Orson Welles ve senaryo yazarı Ben Hecht Republic ile film yapan birkaç isim arasındalardı) dikkatlerini giderek daha çok A filmleri üzerine yöneltmeleriyle düşük-bütçeli pazarın, küçük fakat garantili kazancın güvenilir sağlayıcısı

(61) Brady, Thomas F. (1946), 'Out Hollywood Way', *New York Times*, 8 Eylül 1946.
(62) 'New Studio Chief Tells Expansion Plan', *Hollywood Citizen-News*, 20 Kasım 1945.

olarak albenisini yitirmeye başladığı artık açık hale gelmişti. Esas problem şuydu ki, B filmlerinin maliyeti 1930'lardan çok daha yüksek hale gelmiş ama gösterimcilerin dağıtımcılara (ve yapımcılara) ödediği kiralar aynı ölçüde artmamıştı. Bunun nedeni, gösterimcilerin B filmlerinin hasılatları üzerinde bir tavan fiyat belirlemeleri ve bu nedenle filmin gişe hasılatı ne olursa olsun dağıtımcıya sadece belli bir miktar para ödenmesine izin veriyor olmalarıydı. Sonuç olarak, B filmlerde uzmanlaşan yapım şirketlerinin maliyetleri sürekli artarken kâr marjları bir türlü yükselmiyordu.[63]

Daha da önemlisi B filmi artık yavaş yavaş yararlılığını ve dolayısıyla Amerikan film pazarındaki değerini kaybetmeye başlamıştı. Savaş sonrası dönemde (özellikle 1947-8 döneminde) artan maliyetlere ve düşen izleyici oranlarına karşı koymak için B film yapımında başta bir yükseliş olsa da[64], film yapımının bu kategorisi artık ömrünü tamamlamıştı. Haziran 1946 gibi erken bir tarihte Republic, 'daha az bütçeli filmlerin ortadan kaldırılması'nı gerektiren raporlar üzerinde çalışıyordu; aynı zamanda da pahalı Deluxe yapımlarının sayısını ikiden ona çıkartmıştı.[65] Bundan başka, savaşın bitiminden sonra, izleyicilerin çoğunluğu büyük şehirleri terk edip (ve buralarda yer alan çok sayıda sinemayı) banliyölere taşınıyordu ve 1930'ların başlarından beri B filmlerinin onlara sağlamakta olduğu 'basit eğlence' yerine 'daha sofistike eğlence aktiviteleri' aramaya başlamıştı.[66] Bütün bunlara 1948-9'larda hızla yükselmeye başlayan ve basit eğlencenin ana çıkış noktası olan televizyonun etkisini de eklediğinizde, B filmlerinin neden varoluş nedenlerini yitirdiklerini anlamak kolaydı. Kaçınılmaz biçimde silinmeleri için henüz birkaç yıl daha

(63) 'Broidy Asks Lower Pay Scale on "B" Films to Insure Profit', *Hollywood Reporter*, 5 Haziran 1947

(64) Bakınız Schatz, 1999, sf. 292 ve 331.

(65) 'Republic Will Release 58 at Cost of $25,000,000', *Motion Picture Herald*, 22 Haziran 1946.

(66) Flynn ve McCarthy, 1975a, sf. 42.

gerekse de (1950'lerin başları ve ortaları) B filmlerinin yapımcıları –ki o devirde sadece eski Poverty Row ekipleriydi– küçülen bir pazarın baskısını hissetmekteydiler.

Monogram ve Republic'in A film pazarındaki girişimleri, birkaç film dışında pek de başarılı olmamıştı. 1948 itibariyle her iki şirket de net zarar içerisindeydiler, bu esnada PRC ise A film pazarına girmeyi reddetmesine rağmen aynı şekilde finansal sıkıntıdaydı. Aynı yıl (1948) PRC, Amerikan milyarder Robert Young ve İngiliz film girişimcisi J. Arthur Rank tarafından kurulmuş bir yapım-dağıtım şirketi olan Eagle-Lion tarafından satın alındı. Republic, 1950'lerde küçük kârlarla işlemeye devam etti. Ta ki şirketi iflasın eşiğine getiren iki felaket dolu yıla kadar (1957 ve 1958), ardından bir televizyon yapım şirketi olarak yeniden tekrar doğdu. Monogram 1952'de, kendi yan kuruluşu Allied Artists tarafından tüketildiğinde ortadan kalktı. Şirket ilerleyen yıllarda istismar pazarı vurgusuyla filmler üretmeye devam etti ve hatta 1970'lerde *Cabaret* (Fosse, 1972) ve *The Man Who Would Be King* (Huston, 1975) ile birkaç büyük başarıya imza attı.

Alt-düzey bağımsızların 1940'lardaki yolu, varoluşlarının oldukça hassas bir şekilde B film pazarına bağlı olduğunu ve B film pazarının da temel olarak çifte bilet düzeninin varlığını sürdürmesine dayandığını açıkça göstermektedir. B film pazarı bir kez küçülmeye başladığında ve televizyonun ucuza yapılan 'basit eğlencenin' temel sağlayıcısı haline geleceği açıklığa kavuştuğunda, eski Poverty Row şirketlerinin daha çok riske girmeye çalışmaktan başka seçeneği kalmamıştı. Yüksek-bütçeli film yapımına girişmelerine rağmen, sağlam ekonomik temellerinin olmayışı, ilk ve ikinci gösterim sinemalarında gösterimi garantilemekteki güçlükleri ve son olarak da rekabete uygun ürün sağlamaktaki yetersizlikleri marjinal oyuncular olarak kalmalarını sağlamıştı. Şaşırtıcı olmayacak şekilde, 1950'de her iki şirket de televizyon işine ilk girenler olmuşlardı ve Monogram 1951 yı-

lında filmlerini sendikalı televizyona kiralayan ilk film şirketi oldu.[67]

SONUÇ

1930'lardaki alt-düzey bağımsızların film yapımı uygulamaları 'bir tekdüzelik ve gerçekdışılık' atmosferi ile nitelendirilen alternatif sinemayı temsil ediyorsa[68] ve stüdyoların baskın –klasik– sinemasına karşılık olarak ifadesini buluyorsa, bu durum 1940'larda da devam etmiştir. Esasen PRC tarafından üretilip dağıtılan ultra-düşük-bütçeli filmler ile aynı zamanda Monogram ve Republic'in önemli sayıda filmi (*Charlie Chan in the Chinese Cat* [1944] tartışmasını okuyun) ile örneklendirilen alt-düzey bağımsızlar, karakter motivasyonu ve anlatım tutarlılığı pahasına aksiyon ve hızı ödüllendirmeye devam ediyordu. Ancak 1940'ların ortasından itibaren, iki en önemli Poverty Row stüdyosu sadece B filmleri yapmayı bırakıp yavaş yavaş A filmleri pazarına girdiler. Bu, –çoğunlukla Republic için Borzage ve Monogram için Del Ruth gibi eski stüdyo yapımcıları tarafından yapılan– filmlerinin klasik anlatım ve stilin özelliklerini daha çabuk bir şekilde benimsemeye başlayacakları ve böylelikle ana akım Amerikan sinemasının bir parçası haline gelecekleri anlamına geliyordu. Stüdyo döneminin sonuna doğru gerçekleşen bu değişime rağmen, Poverty Row stüdyolarının filmleri tarihsel olarak, hem ekonomik hem de estetik anlamda ana akım sinemadan ayrışan türde bir sinemayı temsil etmekte ve bu nedenle bağımsız etiketini belki de üst-düzey meslektaşlarından daha da fazla hak etmektedirler.

---

(67) Bakınız 'Monogram Going Into Telepix: 1st Studio to Make Decision' *Daily Variety*, 10 Ekim 1950; 'Getting $1,000,000 for 7-Yr License; Mono Plans Own TV-Distribution In Future' *Daily Variety*, 20 Haziran 1951

(68) Flynn ve McCarthy, 1975a, sf 22.

POVERTY ROW'UN ÖTESİNDE: ETNİK FİLMLER

Alt-düzey bağımsızlar pazarının bir diğer önemli kısmı da 1910'ların ortalarında kurulan fakat yine 1930'lar ve 1940'larda zirveye ulaşan etnik film pazarıydı. Buradaki 'etnik' terimi sadece farklı etnik kimliklerdeki Amerikan izleyicilerini hedefleyen filmler anlamına gelmemekte; ırk, din ve milliyet gibi birkaç belirleyici izleyici özelliklerini altında gruplayabileceğimiz bir şemsiye gibi kullanılmaktadır.[69] Böylece, 'etnik' etiketi altında, Yahudi izleyiciler (İbranice filmler), Kanton-lehçeli izleyiciler, İspanyol ırkından izleyiciler, Afrikalı-Amerikalı izleyiciler ve benzeri gruplar için yapılan filmleri bir araya getirebiliriz. Tüm bu yapımları birleştiren unsur, bu filmlerin, beyaz ve İngilizce-konuşan izleyiciler için stüdyolarda İngilizce olarak yapılmış ana akım filmlere karşı tanımlanmış olmalarıdır.

Etnik filmler, Poverty Row tarafından yapılan filmler ile pek çok benzerlik göstermektedir. İlk olarak, bu filmlerin büyük bir kısmı çok küçük, zayıf sermayelere sahip ve birkaç yapımdan sonra kapatılan şirketler tarafından üretilmişlerdir. İkincisi, etnik film yapımcıları dağıtım için eyalet sistemi pazarını, özellikle de önemli ölçüde etnik izleyicinin var olduğu bölgeleri kullanmışlardır. Üçüncü olarak, bu filmler, dil, ırk, din ve milliyet (farklı kombinasyonlarda) temelinde belirginleşen özel izleyicileri hedef almışlardır ve stüdyo-üretimi filmlerin ana akım, İngilizce konuşan izleyicilerinin ilgisini uyandıracak potansiyele yeteri kadar sahip değildirler. Son olarak da Powerty Row filmlerinin çoğunluğu gibi, etnik filmler de pek çok başka unsur ile bir araya gelerek genellikle alternatif bir estetiği ifade eden ucuz bir görünümle nitelendirilmektedirler.

Diğer taraftan, etnik film yapımı Poverty Row'daki üretimden aynı zamanda önemli farklılıklar da içermekteydi. Büyük

(69) Bu tanım Brian Taves tarafından 1930 ve 1939 yılları arasındaki B filmleriyle ilgili irdelemesinde kullanılmaktadır (1995, sf. 342).

olasılıkla en önemlisi, bu türdeki bağımsız yapımın, çifte bilet yönteminin teşvik ettiği filmlere olan talep nedeniyle var olmamasıdır. Etnik filmler özel sinema salonlarında gösterildiğinden, bu türde filmleri aktif olarak talep eden küçük fakat düzenli bir izleyici grubunun varlığından faydalanmaktaydılar ve sonuç olarak sinema programında ikinci bir filmin olmayışından olumsuz etkilenmemekteydiler. Bu dikkate değer etken, etnik ve diğer alt-düzey bağımsız yapımlar arasında bir başka önemli farklılığı oluşturmaktaydı. Etnik filmler, özel izleyiciler için yapıldığından, filmlerin hedeflediği belirli etnik gruplara yakın gelen anlatım ve konulara önem vermeye eğilimliydiler ve bu nedenle Poverty Row'da oldukça popüler olan western gibi yerleşik film türlerini kullanmaktan genellikle kaçınmaktaydılar. Son olarak, tüm etnik filmler büyük oranda, Amerikan sinemasının merkezleri Hollywood ve California'dan ve doğu yakasında New York ve New Jersey gibi yerlerden uzakta üretilmekteydiler.

Etnik filmlerin, özellikle de beyaz olmayan izleyicileri hedef alan ırksal filmlerin, sinemada sesin kullanımından önce de var olmalarına rağmen, belirli etnik gruplara 'konuşabilen' filmlerin yapılmasına hız kazandıran şey, yeni teknoloji idi. İlk sesli filmlerden neredeyse hemen sonra, pek çok yapım şirketi Amerikan nüfusunun önemli bir kısmını oluşturan fakat stüdyo yapımları tarafından görmezden gelinmiş olan çeşitli etnik izleyicilere hizmet etmek için özel olarak kurulmuştu. Bu tür şirketler, 1929'da kurulup bunu takip eden beş yıl boyunca İbranice on bir film yapmış olan Judea Pictures'ı kapsamakta olup, Eron Pictures ve Gloria Films gibi daha küçük kuruluşlar 1930'larda İbranice olarak yapılan toplam yirmi altı filmin geri kalan on dördünün yapımına katkıda bulunmuşlardı.[70] Bunun yanında, birçok küçük dağıtım şirketi (Sphinx Film Corporation gibi) yurtdışından İbranice filmler ithal etmeye başlamışlar

(70) 1930'lardaki İbranice filmlerin sayısı Taves, 1995, sf. 343'ten alınılanmıştır.

ve böylelikle Buhran zamanında küçük fakat hareketli bir İbranice film pazarı oluşturmuşlardı.

Diğer etnik gruplar da benzer bir şekilde hizmet almaktaydılar. Leh filmleri dağıtımcısı Star Film Company, 1935 ve 1939 yılları arasında ABD'de yaklaşık yirmi film piyasaya sürmüştü. Frank Norton (bir başka küçük dağıtımcı) 1930'lar boyunca etnik Yunan pazarı için Yunanca filmler ithal etmişti. Douglas Gomery'nin belirttiği gibi, 1930'ların sonlarında, etnik pazar o derece yerleşmişti ki sadece New York şehrindeki yirmi beş gösterim salonunda filmler dokuz dilde oynatılıyordu: Fransızca, Almanca, Lehçe, İtalyanca, Rusça, İbranice, Yunanca, Macarca ve Çince.[71]

Etnik pazarlar için yapılan filmler genellikle 3.000 dolar dolaylarına kadar inen, son derece düşük bütçelerle yapılmaktadır. Hem bir Poverty Row şirketi hem de bir etnik film yapım şirketi için çalışan film yapımcısı Edgar G. Ulmer, ilki için çalışmanın 'büyük keyif' olduğunu belirtmişti. PRC'deki filmleri için kendisine sadece 15.000 fitlik film veriliyorsa, Ulmer'a etnik filmlerini çekmek için 'artık filmler', diğer filmlerde kullanıldıktan sonra makaranın içinde kullanılmadan kalan son kısımları verilmekteydi. Bir başka deyişle, *Moon Over Harlem* (1939) filminin bir sahnesini çekmek için hiçbir zaman bir tam makara filmi olmamıştır. Bir röportajda söylediği gibi: "Bu yaptığım en acınası işlerden biriydi."[72] Bu filmlerin çoğunluğunun belli başlı etnik toplulukların üyeleri tarafından finanse edildiği düşünüldüğünde (Ulmer'ın Natalka Potavka [1937], Ukraynalı izleyiciler için yaptığı filmi, bir cam yıkayıcılar birliği tarafından finanse edilmiştir),[73] etnik pazara yatırım yapanların kârının çok düşük olması şaşırtıcı değildir.

(71) Merritt, 2000, sf. 82.
(72) Buradaki Ulmer'den tüm alıntılar Bogdanovich, 1975, sf. 374-5'ten alınmıştır.
(73) Bakınız, Isenberg, 2004, sf. 11.

Pek çok etnik film, hitap ettiği etnik grubun adet ve gelenekleri ile ilgili hikâyelere yönelme eğiliminde olup onlara belirgin kültürel kimliklere sahip Amerikalı olmayanlar olarak seslenmekteydiler. Thomas Cripps'in dediği gibi etnik filmler "sıcak bir kültürel şovenizm geliştirmek için ortak bir geçmiş hissi, meselelerin ortaya konuşu, hafifçe tatlandırılmış bir nostalji ve bir grubun içsel yaşamının anatomisi..."ni[74] resmetmeye odaklanmaktadır. Bu bağlamda bu filmler, etnisitenin belirgin özelliklerini silmek için özel olarak kurgulanmış anlatımlar aracılığıyla etnik asimilasyonu destekleyen ana akım Amerikan filmlerinin tamamen karşıtıydı. Bunun yerine, (İbranice filmler hakkında), Taves şöyle demektedir: "Kendi insanlarıyla eşsiz bir dayanışma içerisinde, bütünüyle tatmin edici sinematik bir deneyim yaşamanın nadir imkânlarından birini izleyicilere sunarak, o etnik grubun gelenekleri ve kültürel kimliklerinin mirasını desteklemekte ve sürdürmektedir."[75] Ancak, etnik filmlerin diğer türleri, 1930'ların sonlarındaki şarkı söyleyen siyahi kovboylar devrindeki gibi, özellikle siyahi izleyiciler için yapılmış olanlar, "siyah Amerikalıları siyahi insanları tamamıyla Amerikalı vatandaşlar halinde ve doğrucu kahramanlar"[76] olarak görmelerine neden olarak daha da asimile edicidirler.

Etnik film türlerinin en önemlisi ırksal filmlerdi, özellikle de siyahi izleyiciler için yapılmış filmler. 1915 kadar erken bir tarihte, Peter P. Jones Film Company ve Ebony Pictures gibi siyahi-sahipli yapım şirketleri, son on yıl içerisinde siyahi popülasyonunda inanılmaz yükseliş yaşanan Chicago şehrindeki tüm siyah filmlerini yapmaktaydılar. Bir sonraki yıl, Noble Johnson ve kardeşi George, siyahi izleyicileri hedefleyen birkaç film üreten Lincoln Motion Picture Company'yi kurdular. On yılın sonuna gelmeden, en ünlü siyahi bağımsız film yapımcısı Oscar

(74) Cripps, 1997, sf. 130-1.
(75) Taves, 1995, sf. 343.
(76) Bakınız Leyda, 2002, sf. 61

Micheaux, otuz yıl içerisinde kırk bir film yaptığı kendi yapım şirketini kurmuştu (1919 – 1949). 1920'lerde, Güney Amerika'da (Texas'tan Alabama'ya) özel olarak ayrılmış sinemalara filmler yapmakta olan Norman Black-Cast Films ve özellikle de Philadelphia'daki Coloured Players gibi yeni şirketler kurulmaya devam etti. Coloured Players, beyaz yatırımcılar tarafından kurulmuştu ancak toplamda dört tane olmak üzere sadece siyahi oyunculardan oluşan filmler yapmıştı. En unutulmaz prodüksiyonu, "Afrikalı-Amerikalı topluluğundaki sınıf çatışmasının betimlemesinde siyahi bakış açısını benimseyen" bir film olan *The Scar of Shame* (Peregini, 1927) idi.[77]

Birkaç istisna dışında (bunlar arasında Oscar Micheaux'nun filmlerini çatısı altında ürettiği çeşitli gizli kılıklar sayılabilir), bu şirketlerin çoğunluğu ses sisteminin gelişini göremedi. Yani 1930'larda, 12 milyon Afrikalı-Amerikalı'ya hizmet veren 400 sinema salonuna ürün sağlayan sadece bir avuç şirket vardı.[78] Fakat Micheaux hariç bu şirketlerin hiçbirisi, stüdyo-üretimi filmlerin erişiminde olan yeni ses sistemlerini kullanabilecekleri bir stüdyo kiralama imkânına sahip değildi.[79] Sonuç olarak, bazı şirketler, sinemada sesin keşfinden uzun süre sonra bile, gerekli kablo sistemine sahip olmayan sinema salonlarına sessiz film sağlamaya devam ettiler.[80] Problemlere rağmen, 1930 – 1936 yılları arasında yapılan yirmi üç siyahi filminden, 1937 ila 1940 arasında yapılan elliden fazla filme doğru sesli ırksal filmler 1930'larda yavaş yavaş gelişti. Siyahi filmlerin üretkenliğindeki böylesi bir patlamanın kısmî sorumluları 1936'da kurulan bir şirket olan Million Dollar Productions ile 1939-40 döneminde pek çok film üreten International Road Shows şirketiydi.

(77) Gaines, 2003, sf. 2.
(78) Balio, 1995, sf. 2.
(79) Crafton, 1999, sf. 413.
(80) Taves, sesli dönemde sessiz film yapmaya devam eden şirketlerden biri olarak Harlem kaynaklı Paragon Films'i örnek verir (1995, sf. 344)

Özel etnik grupları hedefleyen ve bu nedenle bu türdeki izleyicilere çekici gelen özellikle kurgulanmış anlatımlar kullanan filmlerin aksine, Million Dollar Productions'un *Dark Manhattan* (H. L. Fraser, 1937) gibi filmleri genel olarak Hollywood film geleneklerini izleyen gangster filmleriydi. Ancak bu filmler yine de ana akım filmlerden, anlatımlarında siyahi müzik performanslarına verdikleri önem, kuzeyden güneye siyahilerin göçünde yaşanan problem ve endişeler; siyah kadın karakterlerin olumlu temsilleri ile ayrışmaktaydılar.[81] Sonuç olarak, bağımsız film üretiminde Poverty Row filmlerine (stüdyo üslubunu ve anlatımlarını kullanıp klasik film yapımı kurallarını yıkan) benzer bir özel bir yer talep etmekteydiler. Diğer taraftan, önde gelen siyahi bağımsız film yapımcısı Oscar Micheaux, ırksal baskı konusunu irdeleyen filmler yapmaktaydı. Bu nedenle onun filmleri, ana akım sinemaya Million Dollar Productions'ın filmlerinden daha fazla karşı duran bir noktada değerlendirilmekteydi.

Buna göre 1930'larda siyah bağımsız sinemanın iki farklı ifadesi olduğu iddia edilebilir. İlki, Oscar Micheaux'nun filmleriyle karakterize olan, açıkça ırksal olaylarla –genellikle duygusal bir tarzda– ilgilenen ve siyahi insanları gördükleri baskının doğası konusunda eğiten filmlerdi. Siyahi film yapımının bu kolu belirli bir 'ev yapımı' estetik ile karakterize edilmekte olup Jane Gaines bunu, klasik stili izleyen fakat ona 'mecbur olmayan' ve ayrıca avant-garde ile flört eden şeklinde yorumlamıştır.[82] İkincisi ise, Million Dollar Productions'ın ve diğer bağımsız şirketlerin filmleriyle karakterize edilen, belli başlı unsurları azınlık izleyicilere film üretimi amacıyla uygun hale getirilse de stüdyo filmleri üzerine modellenen özel bir çeşit eğlenceye vurgu yapmaktadır. Taves'in dediği gibi "Micheaux ile özdeşleşen ev yapımı estetikten eser yoktu; Million Dollar filmleri...Monogram ve Republic'in modern ürünleri ile eşit durumdaydı."[83]

(81) Bakınız Simpson II, 2003, sf. 2.
(82) Regester, 1996, sf. 163'ten alıntılanmıştır.
(83) Taves, 1995, sf. 347

Siyah bağımsız yapı 1940'larda da devam etti ve İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki izleyici artışından o da istifade etti. Afrikalı-Amerikalıların savaşa onları özellikle geçerli seyirci haline getirdi ve eyalet sistemi pazarı dağıtımcılarının en önemlilerinden birisi olan Sack Amusements Enterprises gibi şirketler 1940'ların başında siyah film yapım işine girdiler. O on yıl boyunca bu pazar olumlu durumunu korusa da, 1940'ların sonu ve 1950'lerde Hollywood yapımlarında siyahi karakterlerin artan görünürlüğü ile açığa çıkan Afrikalı-Amerikalıların gelişen entegrasyonu ile böyle 'ayrılmış' bir pazarın mantığı ortadan kalkmıştı. Bir bağımsız sinema türü olarak etnik filmler, stüdyoların baskın olduğu yıllarla sınırlıdır.

Bölüm II

GEÇİŞ YILLARI
(1940 SONLARI – 1960 SONLARI)

3

ZORLA BAĞIMSIZLIK: PARAMOUNT KARARININ BAĞIMSIZ FİLM YAPIMINA ETKİLERİ

Diğerlerini güvenli bir şekilde yıkabilmek için hangi kurallara uymam gerektiğini bilmeliyim... Asıl mesele kurallara uyarken yaratıcı olmakta.

Stanley Kramer, film yapımcısı[1]

Bir filmi yaparken yalnız bırakılmak güzel bir şey, ama filmi bitirdiğinde değil!

James B. Harris, yapımcı[2]

GİRİŞ

Amerikan bağımsız sinema tarihinin ikinci dönemi 1948 Paramount Kararı ile başlar. Bu karar, Büyük Beşli ve Küçük Üçlü'nün, ticareti kısıtlayan ve rekabeti önleyen tekelci uygulamaları nedeniyle Amerikan Yüksek Mahkemesi tarafından suçlu bulduğunda imzaladıkları mutabakat kararıdır. Bu karar Amerikan film endüstrisi üzerinde deprem etkisi yarattı çünkü stüdyoların

(1) Balio, 1987, sf. 141'den alıntıdır
(2) Monaco, 2001, sf. 26'dan alıntıdır.

dikey birleşmelerinin üç temel dayanağından birisi olan gösterim alanındaki kontrollerini kaybetmelerine yol açacak şekilde onları sinema salonu zincirlerinden arındırmaktaydı. Stüdyolar film endüstrisinin kontrolünü ellerinde tutmak için alternatif yollar bulsalar da, Paramount Kararı, 1910 sonlarından beri işlemekte olan üretimde stüdyo sistemini aşamalı olarak ortadan kaldırmakta etkili oldu. Bunun yerine gelen yeni sistem, 1940-8 döneminde (Bölüm 1'e bakınız) hız kazanmaya başlamış olan yapımcı-yönetmen gibi iki rolü birden üstlenen film yapımcılarının üst-düzey bağımsız prodüksiyon modelinde köklerini bulan bir bağımsız yapım çeşidine ayrıcalık tanımaktadır, ancak bazı önemli farklarla. Paramount Kararı'nm tüm endüstrinin 1940'tan başlayan bağımsız yapıma geçişini resmileştirdiği ve bu nedenle Amerikan sinemasının stüdyo-sonrası dönemini başlattığı söylenebilir.

1950'lerden itibaren oldukça belirgin hale gelen bu gelişme, bir dereceye kadar günümüze değin devam etmiştir. Ancak biz bu kitabın amacına uygun olarak, Amerikan sinemasının ikinci döneminin 1948'de başlayıp 1960 sonlarında, özellikle tarihçi Paul Monaco'nun film endüstrisi için 'dönüm noktası' dediği 1967'de, bittiği görüşünü benimseyeceğiz.[3] Bu süre zarfında pek çok faktör – izleyici yapısındaki ve sinemaya gitme eğilimlerindeki değişimler, film endüstrisinin holdingleşmesi (1960 ortalarından itibaren başlamıştı) ve 60'lı yıllar boyunca ülkenin yaşadığı (Vietnam karşıtı protestolarla ve sivil haklar hareketinin giderek daha belirgin hale gelmesiyle simgelenen)– sosyo-kültürel devrim 3. Bölüm'de detaylı olarak inceleyeceğimiz yeni bir çeşit bağımsız yapımın temellerini atmıştır.

Bağımsız yapımın, stüdyo yapımının yerini alması ve film yapımının planlanması ve gerçekleştirilmesinde baskın yaklaşım haline gelmesi ile, 1948 sonrası bağımsız yapım söylemi, eski-

(3) Monaco, 2001, sf. 182

stüdyolar tarafından finansmanı ve dağıtımı yapılan ancak fiziksel olarak farklı bir üretim alanında üretilen bütün filmleri kapsayacak şekilde büyük ölçüde genişletilmiştir. Söylemin genişlemesi, bağımsız yapım için kaçınılmaz olan bir kimlik kargaşası getirmiştir. 1956 itibariyle, eski stüdyolar tarafından dağıtımı yapılan filmlerin yarıdan fazlası (yüzde 53), büyük Hollywood şirketleri fiziksel olarak bu filmlerin üretim sürecinde hiçbir şekilde yer almadığı için, 'bağımsız' sayılmışlardır. Üç yıl sonra bu rakam yüzde 70'e kadar çıkarak, bu tarzda film yapımının inanılmaz başarısının sinyalini vermiştir.[4]

ABD'deki film yapımının bu kadar büyük orandaki kısmının bağımsız olarak nitelendirilmesiyle açıkça görülmektedir ki 1948-öncesi dönemin (stüdyo-yapımı filmler ile ifade edilen) ana akım ile (büyük sirketlerle yönetimsel anlamda bir bağları olmayan üst-düzey üretim firmaları tarafından yapılan filmler ile ifade edilen) bağımsız yapımı birbirinden ayıran farklılıkları artık geçerli değildir. Bunun yerine, bu dönemde ana akım Hollywood sinemasını temsil etmeye başlayan –stüdyoların tam desteğiyle– bağımsız film yapımı idi, öte yandan stüdyolar tarafından fiziksel olarak gerçekleştirilen üretim giderek azalmış ve marjinal hale gelmişti. Amerikan film endüstrisindeki bu dönüşümün resmini tamamlamak üzere, sekiz temel şirketin en küçüğü ve stüdyo dönemindeki üst-düzey bağımsızların kilit dağıtımcısı United Artists, 1960 ortalarında diğer eski stüdyoları gelirler ve karlılık anlamında geride bırakarak ülkedeki en başarılı dağıtım şirketi haline geldi. 1940 sonları ile 1960 sonları arasındaki dönemde üst-düzey bağımsız ve ana akım Hollywood film yapımı terimleri neredeyse birbirlerinin yerine kullanılabilir hale gelmişti.

(4) Staiger, 1983, sf. 78.

PARAMOUNT KARARI

Stüdyoların toplu rezervasyon filmlerinin sayısını beş ile sınırladıkları ve kör teklif'in yerine alım-satım gösterimini geçirdikleri 29 Ekim 1940 mutabakat kararı kesinlikle bağımsız yapımcılar için daha fazla fırsat yaratmıştı ancak ABD Adalet Bakanlığı'nın asıl hedeflerini gerçekleştirmemişti: yasadışı ticari uygulamaların ortadan kaldırılması ve gösterimin üretim ve dağıtımdan ayrılması. 1941-1945 yılları arasında savaşta olan Amerika'da, tekel önleyici kampanyalar daha az ısrarlı ve oldukça az odaklanmış hale gelmişti ve bu dönemde ancak bir tane kayda değer tekelleşme karşıtı karar alınabilmişti.[5] Savaşın bitmesinden hemen sonra Adalet Bakanlığı, yeni başsavcı Tom Clarke liderliğinde sekiz egemen şirkete karşı davayı yeniden açtı. Davayı inceleyen New York federal bölge mahkemesi, stüdyoların gerçekten de bir grup yasadışı ticaret uygulamasını (fiyat sabitleme, toplu rezervasyon, yan şirketlerle uygun anlaşmalar, bir bölgede ancak belli faaliyetlere izin verme) dayatmak için birlik olduklarına karar vermiş fakat, daha da önemli olanın, bu uygulamaları dayatma gücünü sağlayanın stüdyoların dikey birleşmeli şirketler şeklinde organize olmalarının olduğunu görememişti.

Federal bölge mahkemesinin kararı Adalet Bakanlığı için kesinlikle bir zafer anlamına gelse de, bu kez başsavcı iki hedefin de gerçekleştirilmesini istedi. Bir dizi başvurudan sonra, ABD Yüksek Mahkemesi davayı görüşmeyi kabul etti, bu esnada genellikle bağımsız gösterimciler tarafından stüdyolara ve onların bağlı şirketlerine karşı açılan tekel-karşıtı daha küçük davalara ülkenin her yerinde değişik mahkemeler tarafından bakılmaktaydı. Duruşmalar 1948 yılında gerçekleşti ve aynı yılın 3 Mayıs'ında Yüksek Mahkeme oybirliğiyle karara vardı. Bu karara göre mahkeme bu kez stüdyoların film işinin üç kısımının da kontrolünü elinde bulundurmalarının güçlerinin asıl kaynağı

(5) Schatz, 1999, sf. 323.

olduğunu doğru bir şekilde tespit etti. Mahkeme, federal bölge mahkemesinin toplu rezervasyon, fiyat sabitleme, bir bölgede belli faaliyetlere izin verme ve diğer bazı stüdyo uygulamalarını yasadışı ticari kısıtlamalar olarak gören ilk kararını onayarak sekiz sanığın kontrol etmekte olduğu gösterim işinin, film yapımının diğer iki kolundan ayrılmasına karar verdi.

20th Century Fox ve özellikle MGM gibi şirketler bu karara karşı neredeyse bir on yıl mücadele etseler de (MGM son gösterim salonlarını 1957'ye kadar elinden çıkarmamıştır),[6] Yüksek Mahkeme'nin kararı stüdyolara uzlaşma olanağı tanımamıştı. Bu nedenle, RKO ve Paramount, sekiz firma içerisinde, sırasıyla 1948 ve 1949 yıllarında muvafakat kararnamesini imzalayan ilk iki firma olduklarında, şartlar çok açıktı. Ticareti kısıtlayan tüm uygulamalara bir son vermesinin ve gösterimin üretim ve dağıtımdan ayrılışını harekete geçirmesinin dışında muvafakat kararnamesi ayrıca stüdyoların, özellikle tek bir gösterimcinin sınırsız bir tekel konumuna sahip olduğu 'kapalı kasabalardaki' olmak üzere kendilerine bağlı gösterim işletmeleriyle olan tüm bağlarını tamamen koparmalarını sağladı.[7]

Paramount Kararı'nın hükümleri (Yüksek Mahkeme'nin kararı ortaya çıktıktan sonra) üst-düzey bağımsız yapımcılar için tam bir zaferi simgeliyor gibiydi. Bağımsız Sinema Üreticileri Derneği'nin (Society for Independent Motion Picture Producers) bölge mahkemesinin kararından sonra kulisini yaptığı kilit konular arasında toplu rezervasyonun son bulması ve sinema salonlarının elden çıkartılması vardı ve her iki konu da özellikle Yüksek Mahkeme'nin kararına hitap ediyordu.[8] Bağımsızlar için gelecek parlak görünüyordu çünkü en iyi salonlara girebilmek için stüdyolarla eşit koşullarda rekabet edebiliyor olacaklardı.

(6) Tasker, 1996, sf. 215; Hillier, 1994, sf. 7
(7) Balio, 1985, sf. 403.
(8) Aberdeen, 2000, sf. 158.

Ve 1948 öncesi dönemden itibaren kaliteli filmler yapmak konusundaki ünleri yerini almışken Paramount Kararı onları stüdyo sisteminin kısıtlamalarından daha özgür olmalarını sağladığı gibi ilk gösterim sinemalarına artık daha kolay girebilmeleri sayesinde kârlarını da artırması anlamına gelmekteydi.

Ne var ki bağımsızların iyimserliği boşunaydı –1948 kararından önce oluşmaya başlamış olan– bir grup etken, Amerikan film endüstrisine savaş yılları boyunca rekor derecede kârlar sağlayan toz pembe ekonomik koşulları değiştirmiş ve hem stüdyolar hem de bağımsızlar için çok daha karanlık bir tablo ortaya koymuştu. Artan üretim masrafları, sendika ve emek problemleri, yabancı pazarlarda koruyucu kotaların başlaması, Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komisyonu'nun (the House of Un-American Activities Committee - HUAC) film endüstrisindeki komünist sızıntıları araştırması ve özellikle de 1947'de başlayıp 1950'ler ve 1960'lar boyunca devam eden sinema izleyicisi sayısındaki düşüş Amerikan sinemasının manzarasını tamamen değiştirmişti. Bu yeni gerçeklikte, bağımsız yapım 1950 ortaları ve 1960'larda egemen üretim metodu olmadan önce, kararnameden sonraki ilk yıllarda büyük mücadeleler verdi.

SAVAŞ SONRASI DURGUNLUK

1946 yılı Hollywood için zirve sene olduğu halde, sekiz stüdyonun toplam kârı (1945'teki 66 milyondan %85'lik inanılmaz bir artışla), 122 milyon dolarlık bir rekora kadar çıkmışken bu durumun uzunca bir süre için kârların son yükselişiydi; bir durgunluk dönemi başladı. Sadece bir yıl sonra, 1947'de, kazançlar yüzde 27 düşerek 89 milyon dolara inmiş ve 1949'da 37 milyon dolara inerek 1946'daki dönüm noktasından sonra yüzde 70'lik dehşet verici bir düşüş yaşamıştı.[9] Aynı süre zarfında sekiz stüdyonun filmlerinin brüt kazancı sadece belli belirsiz düşmüştü

(9) Rakamlar Schatz, 1996, sf. 435; ve Schatz, 1999, sf. 290 ve 331'den alınmıştır

(yüzde 14) ki bu da stüdyo kârlarının düşmesinin sebeplerinden bir tanesinin üretim maliyetlerindeki belirgin artış olduğunu açıkça göstermekteydi. 1930'lar ve 1940 başlarında 1 milyon dolar ve üzerindeki bütçeler asıl olarak birkaç prestij-seviyeli filme harcanırken, 1950 itibariyle stüdyoların film başına ortalama negatif maliyeti bu rakamın çok üzerindeydi (Paramount için 1,14 milyon dolar; 20th Century Fox için 1,63 milyon dolar), bağımsızlar ise bunu yakından takip ediyordu (0,8 milyon dolar).[10] Bu nedenle, brüt kazançlar sabit kalırken kâr marjları küçülmeye devam etti.

Endüstri analistleri, savaştan dönen askerlerin izleyici sayısını daha da yükselteceğini; maaşlardaki ve kullanılabilir gelirlerdeki artışlar ile çalışma saatlerinin azalmasının daha çok insanı, daha sık bir şekilde sinema salonlarına çekeceğini; ve ABD dışında film dağıtımının yeniden başlamasının (savaş süresince durmuştu), stüdyoların 1939'dan beri stoklarında henüz piyasaya sürülmemiş filmleri olduğundan net kârlar getireceğini ve bu nedenle film endüstrisinin yakın geleceğinin güvende olduğunu söylüyorlardı. Ancak izleyici sayısındaki düşüş ve onu takip eden durgunluk, bütün bu olumlu tahminlerini geçersiz kılarak endüstriyi gafil avladı.[11]

Gerçekler çok daha farklıydı. Hizmetten dönen eski askerlerin büyük bir kısmı, boş zamanlarını oldukça azaltan, yetişkinlere yönelik eğitim işine girdiler.[12] Evliliklerdeki patlama ve doğum oranlarındaki hızlı artış muazzam sayıda yeni aile yarattı, ve bunlar özellikle de büyük şehirlerin banliyölerindeki, en yakın sinema salonuna genellikle millerce uzakta yeni inşa edilmiş evlere taşınmaya başladıklarında (1950 itibariyle 40 ila 50 milyon Amerikalının banliyölere taşındığı tahmin edilmektedir), sinemaya gitmek için çok az vakitleri oluyordu.[13] Kullanılabilir ge-

(10) Conant, 1976, sf. 352
(11) Balio, 1987, sf. 19.
(12) Balio, 1985, sf. 401.
(13) Quart ve Auster, 2002, sf. 43.

lirdeki artış (1946'dan 1949'a yüzde 22'lik artış) Amerikalıların sinemaya daha sık gitmesini sağlamadı.[14] Bunun yerine gittikçe artan çeşitlilikte değişik eğlence ve dinlence aktivitesi keşfederek sinemaya (savaş zamanında çok az bulunan boş zaman etkinliklerinden biriydi) sıkı bir rekabet oluşturmalarına neden oldu: seyahat eden tiyatro kumpanyalarının Broadway gösterilerini izlemek; profesyonel spor müsabakalarını izlemek; radyo dinlemek; kayıkla dolaşmak; bowling; golf; amatör fotoğrafçılık; eğlence sürüşü; ve tabi ki televizyon izlemek (özellikle 1950 ve sonrasında).[15] Son olarak, II. Dünya Savaşı'nın bitmesinin hemen ardından, İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya gibi büyük Avrupa ülkeleri (ve film pazarları) kendi ulusal film endüstrilerini yeniden ayağa kaldırmak için ABD filmlerinin ithalatına karşı koruyucu tedbirler almaya ve kotalar koymaya başladılar. Bu tedbirlerden bir tanesi ABD filmlerinin kira bedelinin büyük bir yüzdesinin filmi gösteren ülkede kalmasını sağlamaktı, böylelikle stüdyoların eline kârın sadece küçük bir kısmının kalmasına izin veriyorlardı. Bu da şu anlama geliyordu ki stüdyoların o zamana kadar yayınlanmamış filmlerinin gelirleri ciddi şekilde çökertilmişti, öte yandan yeni filmlerin dağıtımından gelen gelirler de standardın altındaydı çünkü bu filmlerin bazılarının gösterimlerini, ev yapımı filmlerin yüzdesine yer açmak için çabuk bitirmeleri gerekiyordu.

Sektördeki durgunluğun bir sonucu olarak –ve Paramount Kararı'nın, en önemli gelir kaynakları olan (ilk-gösterim) sinemalarını ortadan kaldırmasıyla– stüdyolar bu duruma temel olarak operasyon masraflarını kısmak şeklinde olan bir dizi önlem alarak cevap vermişlerdi. Sinema salonlarını kaybetmiş vaziyette olup ve bu nedenle artık filmlerinin gösterimi konusunda garanti sahibi olmadıklarından stüdyolar için çizgi üstü ve çizgi altı sanatçılar ve çalışanlar ekibini sözleşmeli olarak tutmaları-

(14) Schatz, 1999, sf. 295.
(15) Cripps, 1997, sf. 212; Balio, 1987, sf. 124.

nın ekonomik anlamda bir mantığı kalmamıştı. Yavaş yavaş, yıldızlarının, yönetmenlerinin, yazarlarının ve teknik personellerinin uzun dönem sözleşmelerini bitiriyorlardı ki bu da elbette bordroları üzerinde doğrudan olumlu bir etki yaratıyordu. Daha da önemlisi stüdyolar, operasyonel yayım programlarını koruyabilmek adına (ve dünya çapındaki dağıtım ağının masraflarını karşılayabilmek için) onlara gerekli ürünü sağlayacak bağımsız yapımcıları agresif bir şekilde işe almaya koyulmuşlardı.

En sonunda bağımsız yapımcıların artık üretim şirketleri olarak doğru dürüst iş göremeyen stüdyolar karşısında kendilerini güçlü pozisyonda bulmuş görünmelerine rağmen, aslında bağımsızların da onları sıkıştıran kendi özel problemleri vardı. Ekonomideki durgunluk onları stüdyolardan daha fazla vurmuştu ve bu şirketlerin çoğu borçlarını ödeyebilir durumda kalabilmek için mücadele veriyorlardı. 1948'de (Yüksek Mahkeme kararından önce) yazan Security-First National Bank yöneticisi George Yousling şöyle demişti:

> Bağımsız yapımdaki büyüme 1947'de doruğa ulaştı. Yılın ikinci yarısında, borç vericilerin artan masraflar ve hem iç hem dış pazarlarda düşen gelirler karşısında daha ihtiyatlı hale gelmeleriyle bağımsız yapımcılara açık olan yeni kredilerin miktarı, özellikle de 'ikinci para', azaldı. Günümüzde –Mart 1948– pek çok bağımsız yeni prodüksiyonlara başlayabilmek için yeterli finansmanı toparlayabilmekten aciz, bağımsız üretilen filmlerin üretim aşamasına girme miktarı geçen yılların yüksek seviyelerinin altında.[16]

Ticari yayınlar hemfikirdi. Mayıs 1948'de *Variety*'de yayımlanan yerinde bir başlığa sahip makale 'Bağımsız Yapımcılar için Cenaze Çanları Çalıyor'da belirtildiği gibi, mükemmel yapılanmış bir avuç bağımsız şirket (Disney, Goldwyn, Chaplin ve bu

(16) Hagopian, 1986, sf. 28'den alıntıdır.

arada üretim fonu bulmakta ayrıca bazı zorluklar yaşayan Selznick) haricinde bağımsız yapımcılar için açıkçası finansman yoktu.[17] Gerçekten de bir önceki yıl, çok sayıda bağımsız üretilen film gişelerde korkunç derecede başarısız olmuştu ve neredeyse salon kiralamalarından yüzde 60'lık masraflarını karşılayamamışlardı bile.[18] Bankalar bu tür şirketlere borç vermeyi kesmişler ve diğer yandan filmlerin yurtdışı gişe hasılatından yatırımlarının bir kısmını geri alabilmeyi umuyorlardı. O andan itibaren bankalar artık sadece maddi varlıklara sahip, stüdyolar gibi, şirketlere finansman sağlayacaktı. Şayet az sayıdaki istikrarlı yapımcıya üretim finansmanı sağlamaya karar verirlerse onlara daha fazla faiz işletecekler ve üretim sürecine aktif bir ilgi göstereceklerdi.[19]

Savaş sonrası dönemde ekonomik durgunluğun Amerikan sineması üzerindeki etkisine belki de en karakteristik örnek United Artists'in yazgısıydı. Şirket başlangıcından beri ekonomik sıkıntılar yaşıyordu, film pazarındaki yerini korumak için sürekli mücadele veriyordu ve çok daha büyük sermayelere sahip, dikey birleşimli şirketlerle zorlu bir rekabet halindeydi. Finansal problemleri, diğer stüdyolar bağımsız yapımcılara kapılarını açtıkları ve UA'i ciddi bir rekabetle baş başa bıraktıkları 1940'lı yıllarda daha da artmıştı. Hollywood'un altın yılı 1946'da bile, United Artists'in kazancı, sekiz şirketin toplam 122 milyon dolarlık kazancına karşılık yalnızca 0,4 milyon dolardı.[20]

United Artists'in savaş nimetini sermayeye çevirememesindeki sorumluluğun büyük kısmı şirketin yönetim stratejilerinde ve özellikle de sahiplerinin şirketin işleyişine karışması ve bunun neticesinde bu uzman dağıtım şirketinin asla Hollywood sinema

(17) Schatz, 1999, sf. 346'dan alıntıdır.
(18) Lev, 2003, sf. 25.
(19) Davis, 1997, sf. 22.
(20) Rakamlar Gomery, 1986, sf. 175'ten alınmıştır.

trendlerini takip edememesinde yatmaktaydı. Savaşın hemen sonrasında bu sorunlar gittikçe büyümüştü ve öte yandan şirketin yıllardan beli süregelen döner sermaye eksikliği kesinlikle işleri daha da kolaylaştırmıyordu. 1948 itibariyle UA korkutucu düzeyde para kaybediyordu, halihazırda bağımsız yapımı finanse etmekten kaçınan bankalar dağıtımcıyı 'yüksek riskli' görüyor ve şirket aracılığıyla film üreten kontratlı yapımcıları desteklemeyi reddediyorlardı.[21]

1949 başlarında United Artists'in dağıtıma hazır sadece dört, üretimde olan ise iki filmi vardı; ilerisi için ise hiçbir üretim planı yoktu. Bankalar ve diğer kredi verenler yatırımlarından en azından bir miktar getiri sağlayabilmek için büyük baskı uygulamaya başlamışlardı ki Haziran 1949'da şirket halihazırda 400.000 dolar kaybetmişti bile.[22] Çeşitli yeniden yapılanma çabaları sonuç vermedi. 1951 başları itibariyle, UA haftada 100.000 dolar kaybediyor ve iflasa doğru gidiyordu,[23] ta ki film endüstrisinin işleyişinde deneyimli iki avukat, Arthur Krim ve Robert Benjamin şirketi alana ve talihini döndürene kadar. Başarıları büyük ölçüde, belirli bir tür bağımsız yapıma sponsor olmak kararı alınalarına ve bağımsız yapımcılarla dağıtım şirketi arasında farklı türde bir ilişki oluşturma çabalarına dayanmaktaydı. Birkaç yıl içinde United Artists, Amerikan sinemasındaki en başarılı dağıtımcı haline geldi ve onun dağıtım ve üretim politikaları eski stüdyolar için temel plan oldu.

KİMLİK KRİZİ

1950'lerin başlarına gelirken United Artists'in neredeyse sahneden tamamen çekilmiş olması ve bankaların 1947'den sonra çok az risk alır oluşu ile üst-düzey bağımsızların çoğunluğunun

(21) Balio, 1976, sf. 216.
(22) Balio, 1976, sf. 230.
(23) Balio, 1976, sf. 234.

stüdyolara dönmesi ve yarı-otonom birimler kurmaları sürpriz olmadı. Bağımsız salon sahiplerinin üst-düzey bağımsız yapımı finanse edecek bir şirket kurma girişimleri ve iki eski RKO yapımcısı tarafından bağımsızlara kaynak sağlamak için kurulan Motion Picture Capital Corporation'un kurulmasına rağmen[24], önceki yılların bağımsızlarının (Frank Capra, Leo McCarey ve James Cagney gibi) en sadık temsilcileri bile şirketlerinin geleceğini garanti altına almak için stüdyolarla dağıtım anlaşmaları imzaladılar.

Bağımsızlar, kaynak sağlamak (maddi varlıkları nedeniyle stüdyolar banka kredisi için garanti sağlayabilecek durumdaydılar) ve dünya çapında filmlerini dağıtabilmek için (ülkedeki izleyici düşüşlerine rağmen kazanç sağlayabilmek için büyük bir gereklilik) stüdyolara ihtiyaç duyuyorlardı. Diğer taraftan, stüdyolar da (çalışanlarını işten çıkarmaya başladıkları ve üretim programlarını küçülttükleri bir dönemde) gerekli ürünü sağlamaları ve stüdyolarındaki açık alan çekimlerinin yapıldığı ve kullanılmayan kısımları kullanmalarını sağlayarak genel giderlerini azaltmak için bağımsızlara ihtiyaç duyuyorlardı. 1940'ların sonuna gelmeden stüdyolar ve bağımsızlar güçlü müttefikler haline gelmişlerdi bile. Bu nedenle, Paramount Kararı bağımsız yapımcılara stüdyolarla eşit şartlarda rekabet etme şansını verdiği zaman bağımsızlar bu fırsatı değerlendirmek için uygun durumda olmadıkları gibi, değerlendirseler bile onları besleyen ele, onların var olmasını sağlayan kurumlara karşı gelmiş olacaklardı.

Şayet bağımsız yapımcılar stüdyolardan ayrı olarak film yapabilecek ve bunları dağıtabilecek kaynaklara sahip olsalardı bile, bu dönemde ülkenin politik iklimindeki büyük değişiklik onların ana akımdan çok da fazla uzaklaşmalarına izin vermeyecekti. Amerika-karşıtı Faaliyetler Komisyonu'nun 1947'deki ve 1953'e kadar onu izleyen birkaç yıla yayılan ve film endüs-

(24) Staiger, 1983, sf. 77

trisini her türlü komünist sızıntıdan temizlemeye çabaları öyle bir politik paranoya hali yaratmıştı ki bu ortamda liberal bağımsız film yapımcılarının filmlerinde alternatif dünya görüşlerini sunmaları inanılmaz derece zor hale gelmişti. Peter Lev'in dediği gibi, 1950'lerin başlarında pek çok kaliteli Amerikan filmi vardı fakat bunların hepsi 'sosyal ve estetik anlamda tutucu parametrelerle' yapılmışlardı çünkü HUAC tarafından kara listeye alınmayan ve Hollywod'da çalışmaya devam eden film yapımcıları hiçbir risk almayı göze alamazlardı.[25] Bu şu anlama geliyordu ki, herhangi bir tür bağımsız sinema mutlaka Hollywood ile işbirliği yapmak durumundaydı, özellikle de stüdyo-dağıtımcıların yöneticileri alenen HUAC'ın hedeflerini desteklediği ve HUAC tarafından komünist veya komünist sempatizanı olarak kara listeye alınan 350'den fazla endüstri çalışanının işine son verdiği için.

Yeni on yıl geldiğinde, politik paranoya ortamının yanı sıra endüstriyel ve ekonomik durumlar da iyiye gitmiyordu. 1950 ve 1953 (1946'dan beri ilk kez gişe hasılatlarının hafif bir yükseliş gösterdiği yıl)[26] yılları arasında 3.000 sinema salonu kapanmıştı ve sinema izlenme oranları ile kazançlar düşmeye devam ediyordu. 1954'te, bütün Amerikan sinema salonlarının sadece üçte birden azının finansal olarak ayakta durabilecek durumda olduğu tahmin ediliyordu ve film üretimi 1946'daki 452 rakamından 300'e düşmüştü (yüzde 30'luk bir düşüş).[27] Yeni on yılda düşüşün devam etmesine açık ara en büyük katkısı olan etken, ev rahatlığında bedava eğlence sunan televizyondu. 1948 ve 1950 yılları arasında televizyon setlerinin satışındaki artış akıl almazdı. 1948'de Amerika Birleşik Devletleri'nin tamamında sadece 172.000 televizyon seti vardı. 1949'da bu rakam 1.000.000'a yükselmişti ve bir yıl sonra 16.000.000'e kadar çıkmıştı. Aynı

(25) Lev, 2003, sf. 62.
(26) Sklar, 1975, sf. 285.
(27) Rakamlar Davis, 1997, sf. 30'dan alınmıştır.

şekilde, ticari televizyon istasyonlarının sayısı 1950'de 98'den 1953'te 233'e yükselmişti ve bunlar, üç ulusal kanal, NBC, CBS ve ABC'nin sunduklarına şaşırtıcı derecede fazla ek ürün getirmekteydi.[28] 1950'deki federal hükümet araştırmasına göre, televizyon setine sahip ailelerin sinemaya gitme oranları alarm verici şekilde %72 oranında düşmüşken, çocuklarının sinemaya gidişleri de ayn şekilde problematik bir oran olan %42 oranında azalmıştı.[29]

Bu sürüncemeli ekonomik düşüş karşısında, bağımsız yapım –yani büyükler dışında kalan diğer tüm şirketlerin yaptığı herhangi bir türdeki film yapımı– Hollywood sinemasındaki egemen üretim yöntemi haline gelmişti ve Hollywood'un geleceğini güvenlik altına alacağına inanılmaktaydı. 1950'ler ve 1960'lardaki bağımsız yapımın pek çok yönden 1948-öncesi dönemdeki üst-düzey bağımsız yapıma oldukça benzemesine rağmen, temel farklılık yapım ve dağıtım firmaları arasındaki ilişkideydi ki bu ilişki ilkinin ikincisi için çalışmasından çok iki tarafın birbirleriyle ortak şekilde çalıştıkları bir ilişkiydi. Bu tipteki bir düzenleme, bir dereceye kadar 1930'lar ve 1940'larda United Artists'in bağımsız yapımcıları ile arasındaki ilişkiyi anımsatıyordu. Öte yandan, farklı olarak bu kez dağıtımcı tüm üretim finansmanını sağlıyor ve karşılığında dünya genelinde dağıtım haklarını istiyordu, dolayısıyla da bağımsız yapımcıdan sadece en iyi yapabildiği şeyi –yapmasını: üretim kaynağı bulmak veya ürünün pazarlamasını yapmak konusunda endişe etmeyip sadece film yapmasını– istiyordu. Şaşırtıcı olmayacak şekilde, bu düzenlemenin faydalarını ilk olarak öngören ve uygulamaya koyan dağıtım şirketi United Artists'den başkası değildi.Tino Balio'ya göre, United Artists'in politikaları şirketi "endüstrinin hız ayar-

(28) TV setlerinin yayılmasıyla ilgili rakamlar Balio, 1976, sf. 224'ten alınmıştır. Televizyon istasyonlarının sayısındaki artışı gösteren rakamlar Lev, 2003, sf. 9'dan alınmıştır.
(29) Staiger, 1983, sf. 75

layıcısı haline getirmiş ve sinema filmi işinde bir devrim başlatmıştı."[30]

UNITED ARTISTS'İN YENİDEN DOĞUŞU

United Artists'e geçmeden önce Arthur Krim ve Robert Benjamin, alt-düzey bağımsız PRC'yi devralan Amerikan-İngiliz şirketi Eagle-Lion Films'i yönetmekteydi. Eagle-Lion'da Krim ve Benjamin melez bir tür bağımsız yapım çeşidi başlatmışlardı ve onun vasıtasıyla şirketleri, film yapımcılarına "geleneksel banka kredilerine ek olarak ikinci para, stüdyo kredisi ve tamamlama garantisinden oluşan bir finansman paketi" sağlayacaklardı.[31] Şirket bir miktar başarı elde etmiş ve az sayıda üst-düzey bağımsız yapımcıyı çekmeyi başarmış olsa da (Walter Wanger, Brian Foy ve Edward Small), finansal problemler –ama en çok da Robert R. Young'ın (şirketin sahibi) Eagle-Lion'ın karar aşamalarına müdahalesi– Krim'in 1949 Mayıs'ında istifa etmesine ve film endüstrisinde başka fırsatlar aramasına neden oldu.

Krim ve Benjamin, Ocak 1951'de United Artists'e yaklaştılar. Şirketin geride kalan iki hissedarı Mary Pickford ve Charlie Chaplin'e, şirketlerinin iflastan sadece birkaç adım uzakta olduğunu gösterdikten sonra onları, ikisinin toplam hisselerinin kayyumu olarak şirketi on yıl boyunca yönetmelerine izin vermeleri için ikna ettiler. Şayet United Artists, onların yönetimi altındaki ilk üç finansal yılın herhangi birinin sonunda kâr elde ederse, Krim ve Benjamin şirketin hisselerinin yüzde 50'sini sadece 8.000 dolara devralacaktı.[32] İki şirket sahibinin en sonunda şirketin günlük operasyonlarından uzakta durmayı kabul etmeleriyle, Krim ve Benjamin'in yönetimi UA'i tasfiyeden korumak için savaşmaya başladı ve potansiyel olarak Pickford ve Chaplin'in ortakları oldular.

(30) Balio, 1987, sf. 3
(31) Balio, 1987, sf. 25
(32) Balio, 1976, sf.234.

UA'e, derhal dağıtabilmesi için bir miktar film ve bunun neticesinde de çok ihtiyaç duyulan bir miktar gelir sağlayan Eagle-Lion'un film kitaplığını satın almalarından sonra Krim ve Benjamin, bağımsız yapımların dağıtım haklarını almaya çalıştılar. Haklarını satın aldıkları filmler arasında Romulus-Horizon'ın (Sam Spiegel ve John Huston'un sahip oldukları iki şirketten ikincisi) *The African Queen* (Huston, 1951) ve Stanley Kramer Productions'ın *Cyrano De Bergerac* (Gordon, 1951) filmleri de vardı. Bu iki filmin de büyük başarı elde etmesi ile, UA yavaş yavaş işlerini yoluna koymaya başladı. 1951'in sonuna gelindiğinde şirket 45 film dağıtmış ve birkaç ay önce sadece bir hayal olan 313.000 dolarlık net kâra ulaşmıştı.[33]

Krim ve Benjamin'in artık ortak olmalarıyla United Artists dirilişine, bundan sonraki birkaç yıl süresince de devam etti. 1952'de, içlerinde, dünya çapında 12 milyon dolarlık hasılat yapan ve Gary Cooper'a ikinci Oscar'ını kazandıran son derece başarılı bir film olan Stanley Kramer Productions'un *High Noon*'u (Zinnemann, 1952) da yer almak üzere tam otuz bir film piyasaya sürdü. Daha da önemlisi, UA endüstrinin geri kalanına ve de finansal kurumlara, akılcı bir şekilde yönetilen bir film dağıtım şirketi imajı yansıtmaya başlayarak yavaş yavaş yakın geçmişindeki kötü yönetim hatıralarını silmekteydi. Sonuç olarak, 1952'de şirketle anlaşma imzalayan yazar-yönetmen-yapımcı Ben Hecht gibi bağımsız film yapımcılarını tekrardan çekmeye başladı. 1953'te United Artists gösterime soktuğu film sayısını, John Huston'un *Moulin Rouge*'u (1953) dâhil kırk beşe kadar çıkarttı ve 20th Century-Fox'un en iyi film yapımcılarından Otto Preminger'ı da bağımsız yapıma çekti.

Preminger'ın UA için kendi firması Carlyle Productions'ın bayrağı altında yaptığı ilk film, dağıtımcının Amerika'nın Sinema Filmi Derneği'nden (Motion Picture Association of Ame-

(33) Balio, 1987, sf. 46

rica) ayrılmasından sonra PCA iznini almadan piyasaya sürdüğü tartışmalı bir film olan *The Moon is Blue* (1953) idi. Film tartışmasız bir başarıya imza atarak 4 milyon dolarlık hasılat yaptı ve 1950'lerde artık çağdışı görünen Production Code'un geleceği ile ilgili hararetli bir tartışma başlattı. Ayrıca, büyüklerin hepsi televizyonun etkileriyle mücadele edebilmek için (geniş ekranın çeşitli formları, 3-D ve bunun gibi) yeni sunum teknolojileri keşfine çıkmışken United Artists geride kalmamaya karar verdi ve 3-D'ye yatırım yaptı. 1953'te şirket, dağıtım haklarını toplam 1,75 milyon dolara elde ettiği *Bwana Devil*'i (Oboler, 1953) çıkarttı. UA bu filmle bir miktar para kaybetti ancak sunum teknolojileri ile haşır neşir olmasıyla büyük reklam yapmış oldu ki bu da endüstrideki yerini sağlamlaştırdı.[34]

1955 itibariyle United Artists'in şansı tamamen dönmüştü. Bir önceki yılda, Hollywood yıldızı Burt Lancaster'ın başında olduğu yeni kurulmuş bir bağımsız üretim şirketi Hecht-Lancaster (daha sonraları Hecht-Hill ve Lancaster) UA ile çok-filmli bir anlaşma imzalamıştı ve sadece 1954-5 döneminde En İyi Film Oscar ödülünü alan *Marty* (D. Mann, 1955) dâhil dört film çıkarmışlardı. Joseph L. Manckiewicz da yapım şirketi Figaro'nun çatısı altında İtalya'da çektiği pahalı bir gizem-dram filmi *Barefoot Contessa*'nın (1954) yapımı için UA'e geçmişti. Columbia'da kısa bir görevden sonra 1955'te Stanley Kramer, onu 1950'ler ve 1960'larda Hollywood sinemasındaki en önemli yapımcı-yönetmenlerden biri yapacak bir sosyal-dram serisinin ilki olan *Not As A Stranger* (1955) ile UA'e döndü. Kirk Douglas şirketi Bryna Productions'ı yapımcısı olduğu ilk filmi, *The Indian Fighter* (De Toth, 1955) için UA'e götürdü ve şirketi Minotaur Productions ile yapımcı-yönetmen olarak ilk filmi *Killer's Kiss* (1955) United Artists tarafından piyasaya sürülen genç film yapımcısı Stanley Kubrick de aynını yapmıştı.

(34) Balio, 1987, sf. 51.

Tablo 3.1 United Artists aracılığıyla filmlerini çıkartan yapım şirketlerinin sayıları ve bu dağıtımcının 1951-67 döneminde piyasaya sürdüğü filmlerin sayıları

Yıl	Piyasaya Sürümler	Yapım şirketleri (Amerikan olmayanlar dâhil)
1951	45	34
1952	31	26
1953	45	34
1954	46	30
1955	33	26
1956	49	34
1957	54	32
1958	43	33
1959	39+1	24+1
1960	28+2	19+2
1961	37+1	19+1
1962	32+4	23+4
1963	20+1	14+1
1964	17+2	13+2
1965	17+2	14+2
1966	19+5	13+5
1967	21+6	16+6
Total	576+24	

Şubat 1955'te Chaplin United Artists'teki payını 1,1 milyon dolara Krim ve Benjamin'e satarken bir yıl sonra Pickford kendi yüzde 25'lik payını 3 milyon dolara sattı.[35] Şirketin yönetimini ele aldıktan beş yıl sonra, Arthur Krim ve Robert Benjamin şirketin tek başlarına sahibi olmuşlardı ve çok sayıda üst düzey bağımsız yapımcıyı çekmekte başarı göstermekteydiler. Tablo 3.1, United Artists aracılığıyla filmlerini gösterime sokan bağımsız yapım şirketlerinin sayıları ile şirketin 1951 ve 1967 arasında dağıtımını yaptığı filmlerin sayılarını göstermektedir (1959 sonrasındaki rakamlar ABD dışında üretilen filmler için bir United

(35) Rakamlar Balio, 1976, sf.237'den alınmıştır.

Artists yan kuruluşu olan Lopert'in çıkışlarını da göstermektedir ki bu konunun üzerinde daha sonra duracağım).[36]

BAĞIMSIZ YAPIM: UNITED ARTISTS TARZI

United Artists'in başarısı, Krim ve Benjamin'in bağımsız yapımcılara tam bir prodüksiyon finansmanı sağlamak kararında temellerini bulan belli bir tür bağımsız yapım sistemi edinmeleriydi. Prodüksiyon finansmanı için bankalara veya başka finans kurumlarına gitmek yerine, özellikle de bankaların risk almak konusunda isteksiz oldukları bir dönemde, bağımsız yapımcılar filmlerinin dünya genelindeki dağıtım hakları karşılığında United Artists tarafından finanse edileceklerdi. İlk bakışta bu düzenleme 1940'larda bazı bağımsızların büyük stüdyolarla yaptıkları anlaşmaları (birim prodüksiyon) andırsa da onu stüdyoların idaresinde olan film yapımından ayıran birçok özelliğe sahiptir. Bu özellikleri belirlemek için United Artists ile bir bağımsız yapımcı olan Stanley Kramer'in Lomitas Productions'ı arasında 31 Aralık 1957'de imzalanan tipik bir dağıtım anlaşmasının detaylarını inceleyeceğiz. Sözleşmenin iki ana kısımı vardır, birisi üretim detayları üzerine diğeri ise dağıtım detayları üzerinde yoğunlaşır.[37]

Yapım

Sözleşmenin hükümlerine göre Stanley Kramer'ın şirketi United Artists için 31 Aralık 1957 ve 31 Aralık 1960 tarihleri arasındaki üç yıllık dönemde altı film yapacaktı (Kramer bu filmlerin en az üçünde yapımcı-yönetmen olacak, diğerlerinde ise sadece yapımcı olarak yer alacaktı). Bu filmlerin tümü pres-

(36) Rakamlar Balio, 1987, sf. 349-87'deki 'Appendix 1. United Artists Domestic Releases, 1951-1978 (Lopert Releases dâhil)'den hesaplanmıştır.

(37) Sözleşme 'UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement', Kutu 258, Dosya 2, Stanley Kramer Papers (Collection 161)'de mevcuttur. Özel Koleksiyonlar Bölümü, Charles E. Young Araştırma Kütüphanesi, California Universitesi, Los Angeles.

tijli ürünler olacak ve bunlar ya daha önceden satılmış varlıklar olacaklar –*Inherit the Wind* (yapımcılığını Jerome Lawrence ve Robert E. Lee'nin yaptığı bir tiyatro oyunundan uyarlanmıştır); *On the Beach* (Nevil Shute'un romanından); ve *My Glorious Brothers* (Howard Fast'ın romanından) filmleri – ya da orjinal film senaryolarına dayanmalılardı (halihazırda iki tarafın da üzerinde anlaştığı iki senaryo: *The Defiant Ones* ve *Invitation to A Gunfighter* idi).

Filmlerin finansörü olarak United Artists anlaşmanın imzalanması için elzem olan ve aşağıda yazılanları da içeren birçok onay aşamasını (ya da kontrol noktasını) elinde bulunduruyordu:

1. filmin dayandığı edebi eser ya da konu
2. üretim bütçesi
3. oyuncu bütçesi
4. üretim programı
5. erkek ve kadın yıldızlar
6. yapımcı
7. yönetmen
8. şayet film ABD'nin dışında çekilecekse her bir filmin çekileceği mekân veya mekânlar[38]

Görüldüğü gibi, dağıtımcı senaryonun onaylanması hakkını elinde bulundurmamakta (tabii ki onaylı bütçe dâhilinde olması koşuluyla çekilebilecektir) ki bu Kramer gibi bir yaratıcı yapımcı için büyük bir ayrıcalık ve bağımsız yapımcılarla yapılan stüdyo anlaşmalarında duyulmamış bir şeydi. Ayrıca kontrata göre, dağıtımcı altı prodüksiyondan en son montaj için düzenleme yapılmadan önce kabataslak bir bölümü görme hakkına sahip olsa da yapımcı, dağıtımcıya değerlendirme ve seçim için günlük çekim baskıları göndermek zorunda değildi.[39]

(38) UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement, sf. 2.
(39) UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement, sf. 6.

Bütçe anlamında, United Artists üzerinde anlaşılan parayı Lomitas Productions'a ödünç verecek ya da alternatif olarak yapım şirketine banka kredisi sağlayacaktı. Dağıtımcı aynı zamanda yapım-öncesi avanslardan da sorumlu olacaktı (edebi metinlerin ücretleri; senaryo yazma masrafları; diğer genel yapım-öncesi masraflar), Kramer'a kontrat süresince prodüksiyonu yönetmesi karşılığı haftalık bir ücret verecek ve tamamlama parasını sağlayacaktı (yapım şirketine, filmin bütçe-üzerine çıkması durumunda verilen para). Bir başka deyişle, United Artists, yapım-öncesinden filmin tamamlanmasına kadar Lomitas Productions'ın eksiksiz finansörü olacak, ancak anlaşma yapılır yapılmaz (dağıtımcının tüm onaylarından geçtikten sonra) yapımcı, yatırımcı/dağıtımcıdan hiçbir şekilde müdahale almadan istediği türde filmi yapabilmekte gerçekten de özgür olacaktı.

Dağıtım

Negatif baskının dağıtımcıya iletilmesinden itibaren United Artists 'malzemeyi gözden geçirmek ve tavsiyelerde bulunmak' hakkına sahipti.[40] Şayet film teknik nedenlerle sunuma uygun bulunmamış ve bir MPAA sertifikası edinememiş durumda değilse, bu hüküm sadece tavsiye niteliğinde olup yapımcıya bir yaptırım getirmiyordu. Ardından United Artists yapım firmasından bir temsilciyle dağıtım stratejilerini tartışmaktaydı fakat bu esnada bütüncül pazarlama planının kontrol hükmünü elinde bulundurmaya devam ediyordu. Dağıtımcı daha sonra kendi küresel dağıtım ağı üzerinden ya da UA'in temsil edilmediği bölgelerde yabancı yan-dağıtımcılar aracılığıyla filmin piyasaya sürümünü gerçekleştirmekteydi.

Filmin *telif hakkı sahibi* olan yapım şirketi tarafından United Artists'e filmi on yıllık bir süre için kullanma izni veriliyor ve

(40) UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement, sf. 40.

bu sürenin ardından yapım şirketi belirli bir ücret üzerinde anlaşarak dağıtımcının film üzerindeki hakkını satın alma hakkına sahip oluyordu. Bu United Artists'in özgün satış konularından bir tanesi, bağımsız yapımcılara kendi filmlerinin telif hakkını sunan büyükler arasında bir farklılıktı. Ve şayet bir yapımcı kendi şirketinin yaptığı filmlerin haklarına fiziksel olarak sahipse, bu durumda bu yapımcı Hollywood'un yedi büyük şirketinden birisiyle olan ilişkisine rağmen (1958 itibariyle RKO iflas ederek büyüklerin sayısını yediye düşürmüştü) bağımsız etiketine sahip olmak için her türlü hakka sahipti.

Film bir kez piyasaya sürüldükten sonra dağıtımcı filmin aşağıda açıklaması görülen toplam kazancının muhasebesinden sorumluydu:

1. yerel salon hasılatları (ABD ve Kanada'dan; ordu, donanma, hastaneler ve bunun gibi yerlerden)
2. yabancı salon hasılatları (yabancı pazarlardan ya da peşin satışlar ve yan-dağıtımcılardan gelen)
3. yan kazançlar (salon-dışı ve televizyon)[41]

Kazançlar toplandıktan sonra, filmi dünya çapında piyasaya sürme hizmetinin karşılığı olarak her bir filmin toplam kazançlarının belli bir yüzdesi olan dağıtım ücretini almadan önce dağıtımcı bazı standart ücretleri düşmek zorundaydı (ticari birlik ücretleri, vergiler, endüstri değerlendirme ücretleri ve bunun gibi). ABD ve İngiltere için ücret toplam hasılatın yüzde 30'u iken birçok bölgede bu tutar yüzde 45'e kadar yükseğe çıkabilmekteydi (Hollanda, Yunanistan, Finlandiya, Hindistan, Meksika, Portekiz, Burma, Afganistan ve Pakistan). Dünyanın geri kalan kısmı için ücret filmin hasılatının yüzde 40'ı idi.[42] Ücretin düşülmesinden sonra dağıtımcı, yapımcının toplam hasılattan

(41) UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement, sf. 54-6.
(42) UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement, sf.57-8.

alacağı pay ile baş başa kalıyordu ki bu paydan reklam ve pazarlama giderlerini, her bir filmin kullanılmasından doğan diğer avansları ve gelire ortaklık anlaşmaları yapmış olan oyunculara borçlanılmış olan parayı çıkarmaktaydı.[43] Geriye kalan gelir (yapımcının net geliri olarak da bilinir) ardından aşağıdaki şekilde bölünmekteydi. Oradan kalan her şey net kazanç olarak sınıflandırılmakta ve net kazanç paydaşlarına belirli anlaşmalara göre dağıtılmaktaydı.

1. United Artists (üretim kredisi yüzde 6 faiz ile)
2. United Artists (üretim-öncesi avanslar)
3. Lomitas Productions (avans olarak verilen herhangi bir tamamlama parası, şayet dağıtımcı bu parayı karşılamamışsa)
4. Lomitas Productions'ın satış temsilcileri
5. diğer insanlar (yönetmen-yapımcı ve yıldızların ertelenmiş ücretleri)[44]

Bu çok filmli bir anlaşma olduğu için United Artists ve Lomitas ayrıca kazançları karşılıklı olarak tüm filmler için teminat altına alma yani kontratın süresi boyunca altı filmin kâr ve zararlarını dengelemek konusunda da anlaşmışlardı. Bir başka deyişle, bir filmin kârı bir sonraki filmin yapım-öncesi avansı olarak kullanılabilmekteydi ve her iki taraf için de en son kâr üç yıllık dönemin sonunda anlaşma şartlarına göre bölüştürülecek ve dağıtılacaktı. Balio'ya göre karşılıklı teminat, bir yapımcının bir filmi muhteşem para kazandırırken bir sonraki filminin gişelerde bir felaket ile sonuçlanması durumunda dağıtımcıyı koruyabilecek bir mekanizma idi.[45]

(43) UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement, sf. 20.
(44) UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement, sf. 21.
(45) Balio, 1990, sf. 180.

BAŞARININ SIRRI

United Artists'in bağımsız yapımcılara tam yapım finansmanı, kreatif kontrol, filmin son hali ve kârdan pay sunma hamlesi onu stüdyo sonrası döneme uyum sağlamakta zorlanan diğer büyüklerden ayırmıştı. Rakiplerine karşı UA'in sahip olduğu bir büyük avantaj stüdyo üretiminin düşmeye başladığı ve stüdyo çalışanlarının bağımsız çalışmaya döndükleri bir dönemde, dış salınelerin çekildiği stüdyo alanına, dolayısıyla da sözleşmeli yıldız oyuncu ya da teknik personele ve sabit giderlere sahip olmamasıydı. Hem kendilerine ürün sağlamaları hem de eşit derecede önemli şekilde eski stüdyoların yapım tesislerini ve sesli çekim setlerini belli bir ücret karşılığında kullanmaları için (bütçeyi büyük ölçüde yükselten bir uygulama) bağımsız yapım birimlerini işe alan diğer büyüklerin aksine United Artists, yapımcılarının, seçimlerinin bütçe üzerinde bir etkisi olmaması koşuluyla, stüdyo kullanımıyla ilgili kendi ayarlamalarını yapıyor olmalarından hoşnuttu. Bu nedenden ötürü, Paramount'taki üst-düzey bağımsız yapımcıların (Hitchcock ve De Mille gibi) stüdyoya, finansman, teknik destek, dağıtım ve reklam hizmetleri karşılığında büyük miktarda sabit maliyet ödemek zorunda olduğu bir dönemde[46], müstakil filmlerin bütçelerine sabit maliyetleri eklemiyordu (son yapım bütçesinin yüzde 1'i hariç).[47] Bu sinemacıların yapımcının net gelirinden herhangi bir kazanç talep etmeden çok önce, bu giderlerin brüt hasılattan ilk düşülecek masraflar arasında olduğunu söylemeye gerek bile yok.

Ayrıca, bir stüdyo alanına sahip olmadığı için UA, ABD'nin dışında üretimi destekleyen ilk finansör/dağıtımcı olmuştu.

(46) Lev, 2003, sf. 202. Lev, bu sabit maliyetin ulaştığı bütçenin rakamını ya da yüzdesini belirtmese de, Balio Stanley Kramer gibi bağımsız film yapımcılarına, emsal şirket Columbia'nın, filmin bütçesinin yüzde 25'i kadar yüksek sabit maliyetler yüklemekte olduğunu belirtmiştir (1987, sf. 141) Paramount'un çıkardığı maliyetlerin Columbia'nınkine yakın olduğu tahmin edilebilir.

(47) UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement, sf. 10.

Diğer dağıtımcılar gibi UA de bazı Avrupa ülkelerinde, bu ülkelerin yerel film üretimini desteklemek için koydukları koruyucu tedbirlerin neticesinde parasını bloke ettirmiş veya dondurmuştur. Firari yapımlar (ABD dışında yapılan Amerikan yapımları bu şekilde anılagelmiştir) bir finansör/dağıtımcının bu donmuş para kaynaklarını, aynı ülkede tekrar üretim yatırımı yaparak kullanabilmesi imkânını sağlarken, yerel girişimcilerle ortaklıklar, yerel vergi boşluklarının kullanımı ve görece olarak (Hollywood'dan) daha ucuz işçi masrafları bütçeleri düşürebilirdi. Kısa süre sonra firari yapımın faydalarının geri kalan büyükler de farkına varmıştı. 1959 itibariyle 32 ABD filmi İtalya'da, 28 Fransa'da ve 20 İngiltere'de çekilmişti. Bir sonraki yıl ise eski stüdyoların finanse ettiği filmlerin yüzde 40'ı ABD'nin dışında çekilmişti.[48] Bu üretim şeklinin Hollywood sinemasının ana dayanağı olacağı açıktı özellikle de 1960'larda bazı ülkelerin kanunları Hollywood büyüklerine, ülkelerinde film yapmaya devam etmeleri için devlet yardımları sağlarlarken.

Ancak, United Artists'in avantaj cephaneliğinde bulunan açık farkla en önemli unsur bağımsız yapımcı için, kreatif kontrol ve çok az ya da hiç finansal risk ile kara katılımdan oluşan kombinasyon idi. Bütçeleri aşağıda tutmak ve kâr marjlarını potansiyel olarak artırmak için United Artists film yapımcılarını projelerinde risk sermayedarı olmaya davet etmekte ve bunu yaparken de öncelikli olarak ücretlerini ertelemelerini istemektedir. Örneğin, Stanley Kramer'in altı filmin her biri için yapımcı olarak aldığı 75,000 dolarlık maaşı ile yönetmeyi seçeceği üç filmde yapımcı-yönetmen olarak yer alacaksa üç filmin her biri için alacağı 125,000 dolarlık maaşının ikisi de ertelenecekti. Kramer, Lomitas Productions'un idaresi için sadece haftalık 1,500 dolar maaş alacak ve bu esnada ya ertelediği maaşlarını ya da yapımcının net gelirinden alacağı gelirini almak için sırasını

(48) Davis, 1997 sf. 34; Monaco, 2001, sf. 14.

bekleyecekti. Bu şu anlama geliyordu; üç yıllık kontratın süresi boyunca film yapımcısı filmleri kâr getirse de getirmese de yaklaşık olarak 225.000 dolar maaş almayı garantilemişti.[49] Buna ek olarak, film yapımcısı ve dağıtımcı bütçeyi (endüstrinin geri kalanıyla kıyaslandığında) çok düşük seviyelerde tutacak şekilde büyük yıldızları, maaşlarını erteleyerek ya da daha düşük ücretler kabul ederek kâr ortaklığı anlaşmaları yapmaları konusunda ikna edecekti. Bu şekilde, Kramer'in filmleri, eğer gişede başarılı olurlarsa kâr getirme potansiyeline sahipti, ki Balio'ya göre 1951 ve 1957 yılları arasında United Artists tarafından dağıtılan hiçbir film yapımcısı ve dağıtımcısına kâr getirmekte başarılı olamamıştı. UA'in o yıllarda yaptığı tüm kâr sadece dağıtım ücretindendi.[50]

United Artists 1951-sonrası etkileyici başarı yürüyüşüne devam etti. 1957'de, daha önce Allied Artists ile filmlerini piyasaya sürmekte olan (Walter, Harold ve Marvin adında üç kardeşten oluşan) Mirisch Corporation ile bir anlaşma yaptı. Mirisch Corporation yeni bir tür bağımsız film şirketini temsil etmekteydi, film yapımcılarına çok geniş hizmetler sunmakta uzmanlaşmış bir şirketti. Bu hizmetler; kontrat müzakeresi ve finansman, film yapımcısı adına film kadrosu için oyuncu seçmek, üretim öncesi lojisik ayarlamaları yapmak ve hatta bir filmin dünya çapındaki pazarlama ve ticari satışı için denetlemesini yapmak gibi hizmetleri içermekteydi.[51] Şirketin amacı film yapımının organizasyonu ile ilgili tüm konularla ilgilenmekti, böylelikle film yapımcısı sadece film yapmak konusuna yoğunlaşabilirdi. Çok sayıda bağımsız film yapımcısının, üretim görevlerinin yanında bir de bir sürü idari işle ilgilenmek zorunda oldukları Amerikan sinemasının yeni ortamında bu tür bir şirket artık bir gereklilik olmuştu.

(49) UA Corp – Lomitas OTB, ITW, TDO Financing and Distribution Agreement, sf. 6 ve 11
(50) Balio, 1990, sf. 170
(51) Balio, 1987, sf. 161

Pek çok anlamda Mirisch Corporation, bir başka yakın zaman gelişmesi olan yetenek ajanslarının Amerikan film endüstrisinde merkezi bir konuma gelmesinde bir sonraki adımı ortaya koymuştur. Stüdyoların artık yapım anlaşmaları oluşturmayı bırakmalarıyla yetenek ajansları ana iş kollarını (film yapım anlaşmalarının görüşmelerinde yetenek tarafını temsil etmek), genişletmek için bir fırsat bulmuşlar tercihen sadece kendi müşteri listelerini kullanarak yapım anlaşmalarını oluşturmaya başlamışlardır. Mirisch kardeşler ajans olmadıkları halde sundukları hizmetler anlaşma yapmanın bazı kısımlarını kapsasa da en belirgin şekilde yapım ve yönetimin diğer alanlarına uzanmıştır.

İşlerinin temeli, belli sayıda ticari yönetmeni, onların yıldızları çekebileceklerine inanarak anlaşma yoluyla bağlamaktı. Mirisch Corporation aracılığıyla United Artists Billy Wilder, John Sturges, Robert Wise, William Wyler, Blake Edwards ve Norman Jewison gibi film yapımcılarının işlerinin dağıtımını yapmıştır ki bunlar bir dizi ticari ve eleştirel başarının sorumlularıdırlar: *Some Like It Hot* (Wilder, 1959); *The Magnificent Seven* (Sturges, 1960); *West Side Story* (Wise and Robbins, 1961); *The Children's Hour* (Wyler, 1962); *Pink Panther* (Edwards, 1964); ve *In the Heat of the Night* (Jewison, 1967). 1958 ve 1974 arasında Mirisch Corporation, United Artists'e toplamda 67 film teslim ederek[52] bunu Amerikan sinema tarihinde bir dağıtımcı ile bir film şirketi arasındaki en başarılı anlaşmalardan bir tanesi haline getirmiştir.

1960'larda United Artists, Amerikan dağıtımcı için, 1962'de *Dr No* (T. Young) ile başlayan James Bond serisini yapan İngiliz yapımcılar Harry Saltzman ve Albert 'Cubby' Broccoli ile son derece başarılı başka bir anlaşmayı başlatmıştı. Son olarak, United Artists, gittikçe artan büyüklükte bir sanat-sineması pazarının

(52) Balio, 1990, sf. 170.

bağlantısını kurmakta büyükler arasında en ön sıradaydı. ABD gişelerinde 3 milyon dolar hasılat yapan Fransız filmi *And God Created Woman* (Vadim, 1956)'ın başarısından itibaren ABD-harici bilet ücretlerine dayalı sinema salonlarında inanılmaz bir artış vardı (savaş öncesinde 50'den daha az iken 1958'de 800'den fazlaydı). Aynı şekilde, ABD'ye ithal edilen film sayısı 1948'de 93'ten, 1957'de 532'ye yükselmişti ki bu da elbette sanat-filmleri için belirgin bir izleyici kitlesinin varlığını işaret etmekteydi.[53] Bu pazarda bir hak iddia etmek için UA, bu alandaki en önemli dağıtımcılardan bir tanesini satın aldı, Lopert Pictures'i. Bu yan kuruluşu aracılığıyla UA, 1959'dan itibaren içlerinde hem eleştirel hem de ticari anlamda çok başarılı *Never on Sunday* (Dassin, 1960)'ın yanında birçok vasat ticari başarıya sahip ancak eleştirel anlamda çok alkışlanan filmler olan *La Notte* (Antonioni, 1962) ve *Persona* (Bergman, 1967)'nın da olduğu birçok film çıkardı. 1967 itibariyle, Amerikan sinema tarihindeki bu ikinci dönemin kapandığı yıl, United Artists (1957'de o da bir kamu firması olmuştur) tüm rakiplerinin önünde, film endüstrisinin en başarılı şirketine dönüşmüştü.

BİR BAĞIMSIZ YAPIM MARKASININ ZAFERİ

1950'lerin sonlarına gelindiğinde eski stüdyoların hepsi United Artists'i izlemeye başlamışlardı. Bağımsız yapım tam hız ilerlemekteydi. Eski stüdyoların ürünlerinin neredeyse yüzde 70'i bağımsız üretim filmlerdi ve United Artists'in yöneticisi Max E. Youngstein gibi endüstri yetkilileri 'tek adamdan oluşan stüdyo çarlık sistemi'ni ortadan kaldıran bir 'bağımsız devrim'den bahsetmek durumunda kalmışlardı.[54] Tek-adamlı stüdyo çarlık sisteminin en somut örneğini teşkil eden stüdyo MGM bile (Louis

(53) ABD'deki sinema sanatı pazarıyla ilgili alıntılanan tüm rakamlar Doherty, 1988, sf. 32'den alınmıştır.
(54) Youngstein, Doherty, 1988, sf. 22'den alıntılanmıştır.

B. Meyer yapım şefi olarak geçirdiği yirmi yedi yılın ardından ancak 1951'de başkanlığı bırakmıştı) 1940'larda hiçbir üst-düzey bağımsızı desteklemeyi kabul etmeyen tek stüdyo ve sinema salonları zincirini ve çalışanlarını elden en son çıkartan şirket, en sonunda bağımsız yapının faydalarını görebilmişti. 1957'den önce Joseph Vogel'in başkanlığı altında MGM, 1957-8 döneminde, birlikte yirmi dört film yapan ve dağıtımcıya 5 milyon dolar gelir getiren on bağımsız film yapımcısı ile dağıtım anlaşmaları yapmıştı.[55] Yeni endüstri koşulları hiç şüphesiz, 1950 başlarında politik anlamda ilerici filmlerin yapılmasını neredeyse imkânsız kılan muhafazakâr politik ve sosyal değerlerin gevşemesinden faydalanmıştır. 11 Aralık 1956'da Production Code bile daha önce tabu olan kürtaj, çocuk doğumu ve uyuşturucu bağımlılığı gibi konuların yansıtılmasına izin verecek şekilde yenilenmiş ve 1950 sonlarındaki filmler yine 'politik, sosyal ve kültürel mevzularla bağlantılı'[56] hale gelmişlerdi.

1960'lar geldiğinde, eski stüdyolar tamamen bağımsız yapımın bünyesi içerisine yerleşmiş, ya da tam tersi perspektiften bakarsak, bağımsız yapım artık bağımsız şekilde üretilen filmlerin finansörü ve dağıtımcısı haline gelen eski stüdyoların işi haline gelmişti. Paramount Kararı'ndan sonra gösterim kontrolünü tereddüt ederek bıraktıysalar, bu kez dikey yapılanmanın diğer dayanağını –yapım aşamasını– bağımsızlara seve seve bırakmaktaydılar.

Bunlara karşın, Amerikan sinemasının düşüşü devam ediyordu. Bu düşüş 1940 sonları ve 1950 başlarındaki kadar dramatik olmasa da sinemaya gitmek Amerikalıların çoğunluğu için temel eğlence etkinliği olmaktan çıkmıştı artık. 1958 kadar erken bir tarihten itibaren, yedi büyüklerin yurtdışından edindiği kazançları ülke içi gelirlerinden fazlaydı.[57] Aynı yıl, ABD'deki

(55) Lev, 2003, sf. 198.
(56) Lev, 2003, sf. 63.
(57) Monaco, 2001, sf. 10.

müzik kaydı satışları bir sonraki on yılda katsayısal olarak artacak bir figür olan 350 milyon dolarlık bir işi temsil ediyordu.[58] Eski stüdyolar diğer medya endüstrilerine doğru iş genişletmeye başladıklarında film endüstrisi, nihayetinde müzik işinin kazancını paylaşmanın bir yolunu bulabilecekse de Amerikalıların 1965'te banliyödeki evleri için bahçe ürünlerine harcadıkları 1,3 milyar dolarlık kullanılabilir gelirde bir hak iddia edemezdi.[59] 1960'a gelindiğinde Holywood'un büyükleri yılda 200 film dağıtımı yapıyorlardı ancak 3 yıl sonra piyasaya sürüm sayısı 143'e düştü ve film izlenme oranı haftada 21 milyona ulaştı (1946'daki rakamın çeyreğinden daha az).[60]

Az sayıda film üretimi Amerikan sinemasında yeni bir gelişiminin işaretini verdi – dağıtımcıların daha az sayıda fakat yüksek gelir getirme potansiyeli olan daha pahalı filmlere yönelmesi. 1947'ye kadar, Amerikan sinema tarihinde 10 milyon doların üzerinde kiralama geliri (gösterimci kendi payını çıkardıktan ve dağıtımcı ücretini çıkarmadan önceki dağıtımcı tarafından toplanan gelir) getiren sadece dört film vardı: *The Birth of A Nation* (Griffith, 1914); *Gone With the Wind* (Fleming, 1939); *The Best Years of Our Lives* (Wyler, 1946); ve *Duel in The Sun* (Vidor, 1946), ki bunların son üç tanesi üst-düzey bağımsız yapımlardı. Ancal 1948-67 döneminde bu sınırı geçen kırk bir film vardı. Listenin başını çeken ise 1965'teki *The Sound of Music* idi ve dönemin olağanüstü rekoru olan 72 milyon dolarlık kiralama gelirine ulaşmıştı.[61] Daha pahalı filmlere yapılan vurgu, filmin gişede başarısız olması durumunda daha büyük zararlara yol açma potansiyelini de beraberinde getiriyordu. Ve büyüklerin piyasaya sürdüğü tüm filmlerin yaklaşık üçte ikisinin izleyici

(58) Balio, 1987, sf. 113.
(59) Davies, 1981, sf. 121
(60) Monaco, 2001, sf. 3; Davis, 1997, sf. 62.
(61) 1948-67 döneminde 10 milyon dolar sınırını geçen filmlerin sayısı Finler, 2003, sf. 356-9'daki Box Office Hits 1914-2002 tablosundan hesaplanmıştır

bulmakta zorlandığı düşünüldüğünde[62] Amerikan sineması açıkça öyle bir yöne gidiyordu ki eski stüdyoların endüstriyi kontrol edebilmek için ihtiyaç duyduğu büyüklükteki kârlara ulaşma potansiyeline yılda ancak birkaç pahalı film sahip olabiliyordu.

Daha da önemlisi, bu gelişmenin yapılan filmlerin türleri üzerinde önemli etkisi olmuştu (tarihi gösteriler, savaş filmleri, destanlar). Dolayısıyla oyunda kalmak istiyorlarsa bağımsız film yapımcılarının üretmek zorunda oldukları film türleri üzerinde de etkiliydi. 1951 ve 1960 arasında bağımsızlar, dönemin finansal anlamda en başarılı on filminin yedisinin sorumlusuydular: *The Ten Commandments* (De Mille, 1956); *Around the World in 80 Days* (M. Anderson, 1956); *South Pacific* (Logan, 1958); *Bridge on the River Kwai* (Lean, 1957); *Spartacus* (Kubrick, 1960); *The Greatest Show on Earth* (De Mille, 1952); ve *This is Cinerama* (Cooper ve von Fritsch, 1952). *Bridge on the River Kwai* hariç bu filmlerin hepsi renkli çekilmişti (ki bu da onların kostüm ve konum gibi gösterişli unsurlarını daha da görülmeye değer kılmaktaydı) ve *The Greatest Show on Earth* hariç diğer bütün filmler ABD dağıtımcılarının daha fazla izleyiciyi evlerinden çıkartıp sinema salonlarına çekmek için yatırım yapmış olduğu yeni gösterim teknolojilerini kullanmak üzere yapılmıştı. Eşit şekilde, yedi filmin hepsi büyük gösteri ya da destan olarak sınıflandırılabilirdi ve muhtemelen *Bridge on the River Kwai* dışındakiler ilk ona giren stüdyo filmlerinin ikisinden estetik anlamda neredeyse farksızdılar: MGM'nin *Ben-Hur* (Wyler, 1959) ve 20th Century Fox'un *The Robe* (Koster, 1953). Bu durum, Columbia Pictures'ın yapım ve dağıtımını üstlendiği *From Here to Eternity* (Zinnemann, 1953)'yi, bu filmin de egzotik mekânlar ve bir savaş sahnesi gibi birkaç gösterişli unsura sahip olmasına rağmen, gösteri odaklı olmayan tek film durumunda bırakıyordu.[63]

(62) Bu tahmin 1961 yılı içindir ve Monaco, 2001, sf. 11'den alınmıştır.
(63) İlk on Finler'den 2003, sf. 358'den alınmıştır.

ABD'de üretilen filmlerin çoğunluğu izleyici bulmakta başarısız olurken ve daha az sayıda fakat daha pahalı filmler yapmak politikası daha yüksek finansal risk taşırken, eski stüdyolar kendilerini son derece kırılgan bir konumda bulma tehlikesiyle karşı karşıyaydılar. Bu nedenden ötürü, 1950 ortalarından itibaren değişik alanlara yönelmeye başlamışlardı, özellikle de radyo yayını ve müzik endüstrilerine doğru. Bu şekilde, sinema gösteriminden gelen gelirdeki azalmayı bu yan pazarlarda kazanılan gelirlerle takviye edebilmekteydi. Bu şekilde diğer medya ile ilişkili endüstrilere doğru faaliyetlerini genişletip film işine devrimsel bir hareket getiren öncü, 1930 ve 1940'ların eski üst-düzey bağımsızı Walt Disney Productions idi.

1950 başlarında Disney, sadece çizgi film üretiminden öte, diğer gelir getiren yolları kullanmaya hazırdı. Belki de, televizyonun yayılmasının, haber filmlerinin, kısa çizgi filmlerin ve teatral film eğlencesinin diğer çeşitlerinin sonunu getireceği endişesiyle,[64] Disney anime sinema filmi üretimini artırmaya ve bir yandan da canlı-aksiyon üretimine ve eğlence parkı işine doğru işleri genişletmeye karar vermişti. RKO aracılığıyla dağıtım yaptığı on yıldan fazla süre sonunda, şirketin sinema filmi üretimi artmaya başladığı bir dönem Disney kendi dağıtım düzeneğini kurmaya karar verdi. 1953'te Disney Buena Vista'yı kurdu ve ticari anlamda çok başarılı olan *20,000 Leagues under the Sea* (Fleischer, 1954) dâhil kendi filmlerinin dağıtımını yaptı. Eşit derecede önemli şekilde, ABD'nin üç televizyon kanalından, diğer iki rakibine kıyasla önem ve kazanç konusunda geride olan ABC'ye yaklaştı ve 1954'te altmış dakikalık haftalık dizi *Disneyland*'i yarattı. ABC için büyük bir başarı olan bu gösteri Disney'in işlerini –şirketin gelecek prodüksiyonları dâhil– geniş ABD televizyon izleyicisine bedava tanıttı. İzlenme oranının en yüksek olduğu saatlerde (prime time) yayınlanan *Disneyland*'ın başarısı ABC'ye ikinci bir altmış dakikalık Disney haftalık dizisi

(64) Segrave, 1999, sf. 33.

getirdi, muazzam bir biçimde popüler *Micky Mouse Club.* Bu gösteri bir yandan ülkenin çocuklarını eğlendirirken diğer yandan Disney'in diğer girişimlerini (1955'te açılan ünlü eğlence parkı dâhil) tanıtma görevine sahipti.

Bu hamleleri takiben, Disney çapraz tanıtım için, müzik, yayıncılık ve oyuncak endüstrisi alanlarına yönelerek işini çeşitlendirmeye devam etti ve kısa süre sonra artık, 1940 sonlarında yer aldığı marjinal konumdan çok uzaklardaydı. 1956'da gelirleri ortalama olarak 2,5 milyon doların üstündeydi, on yıl sonra bu rakam 16 milyon dolara tırmandı ve artık Disney, film işinin şirketin işlerinin yalnızca üçte birini temsil etmekte olduğu dünyadaki en başarılı medya şirketlerinden bir tanesiydi.[65] Bir kez daha, bir bağımsız, gidilmesi gereken yol konusunda örnek teşkil ediyordu. Büyük stüdyolar birbiri ardına, temelde müzik ve televizyon olmak üzere değişik iş alanlarına yönelmeye başladılar. 1960 ortalarında büyükler toplam gelirlerinin yaklaşık üçte birini televizyon yapımlarından kazanıyorlardı[66] ve Balio'nun dediğine göre United Artists'in 1966'daki tüm gelirinin dörtte biri onun müzik alanındaki yan işletmesi United Artists Records'tan geliyordu.[67] O halde yavaş yavaş, film finansörü ve dağıtımcısından, çok yönlü medya şirketleri haline gelen eski stüdyolar için film yapımı, halen gelirlerinin ana kaynağı olsa da (Disney istisnası dışında), faaliyetlerinden sadece bir tanesi durumuna gelmişti. Büyükler, çeşitli medya dışı alanlara ilgileri olan holdingler tarafından bir bir satın alındıklarında, bu akım on yılın sonuna doğru mantıksal nihayetine ulaştı (Bölüm 6'ya bakınız).

Bu şartlar altında, bu dönemde Hollywood'un temel yapım yöntemi olan bağımsız yapımın bu özel şekli, yedi büyük dağıtım şirketinin yörüngesinde kilitlenmişti ve en nihayetinde ana akım film yapımı ile eşanlamlı hale gelmişti. Bu türden bir geli-

(65) Rakamlar Finler, 2003, sf. 320 ve Balio, 1987, sf. 317'den alınmıştır.
(66) Davis, 1997, sf. 59.
(67) Balio, 1987, sf. 114

şim, kaçınılmaz bir şekilde göstermekteydi ki Paramount Kararı nihai amacında başarılı olamamıştı; sekiz büyük stüdyonun ABD film endüstrisi üzerindeki kontrol ve egemenliklerini ellerinden alamamıştı. Aksine endüstriyel ve ekonomik koşullar, politik, sosyal ve kültürel etkenlerin birlikteliği fakat en çok da eski stüdyoların gerileme dönemindeki parlak manevraları ve yapım işi bireysel olarak, kendilerinin doğrudan katılımı olmaksızın gerçekleştirilse bile işi kontrol altında tutabilmek için dağıtımın gücüne vurgu yapmaları, bağımsız sinemayı büyüklerin işi haline getirdi. Eski stüdyoların endüstride dağıtımcı olarak baskın konumlarını korumalarındaki başarıda büyük katkısı olan etken, sinema izleme oranlarındaki büyük düşüş ve takibinde, piyasaya bir yılda sürülen film sayısındaki daha da büyük düşüş idi. Yılda sadece 143 filmin piyasaya sürüldüğü bir dönemde, pazara girmek ve yedi büyük güç ile doğrudan mücadele etmek için yeni dağıtım şirketlerine açıkçası hiç yer yoktu.[68]

SONUÇ

Eninde sonunda büyükler tarafından kontrol altına alınmalarına rağmen, 1948 sonrası dönemin bağımsız yapımı, film yapımcısının sineması için temelleri hazırlayan ve yavaş yavaş stüdyoları belirgin marka özelliklerinden arındıran 1940'ların hyphenate film yapımcıları projesini devam ettirmiştir. Dağıtımcıdan dağıtımcıya giderek, tekli veya çoklu film anlaşmaları yaparak ve genellikle en yüksek teklifi verene satılan film paketleri oluşturarak, 1950'ler ve 1960'lardaki bağımsız film yapımcıları gerçekten de önceki neslin başlattığı işi bitirdi. Böylelikle, jenerik Paramount, Universal veya Warner'ı sunmaya devam etse de, logo belirli bir anlam ifade etmiyordu. Şirketin, 1950'lerde çok güçlenip yedi büyükten birini alan yetenek ajansı

(68) Sanat filmleri ve düşük bütçeli/istismar filmleri alanında elbette birkaç yeni dağıtım şirketi bulunmaktaydı fakat stüdyo döneminde olduğu gibi bu dağıtımcılar marjinaldi ve ana güçlerle aynı alanda rekabet etme durumları yoktu.

Music Corporation America (MCA) tarafından satın alınmasından bir yıl sonra Universal'de *Spartacus* (Kubrick, 1960)'ün yapımı hakkında yazan Thomas Schatz "üst-düzey film yapımı Universal'da bile o kadar samimi bir şekilde bağımsız hale gelmişti ki" dedikten sonra şöyle devam etmişti:

> Universal'in standartlarına göre bu benzeri görülmemiş bir yapımdı ve paketlemesi bile sıradışıydı... *Spartacus* dışarıdan bir yapımcı olan Edward Lewis tarafından ortaya konan Avrupa ortak yapımıydı ve başına buyruk bağımsız yönetmen Stanley Kubrick tarafından yönetilmişti. Filmin çoğunluğu İspanya'da çekilmişti ve uluslararası yıldızlarının bir kısmı yapıma bir parça borçluydular... Universal üretim olanaklarını, çalışanları ve dağıtımı sağlayan sembolik yapımcı olmaktan öteye geçmedi. Böylece *Spartacus* hiçbir şekilde geleneksel anlamda bir 'Universal filmi' değildi.[69]

Spartacus'un bir 'Universal filmi' olmaması gerçeği onun biçimsel ve estetik anlamda, Walter Wanger'in yapımcılığını üstlendiği / 20th Century Fox'un dağıtımını yaptığı *Cleopatra* ya da yapım ve dağıtımı MGM tarafından yapılan *Ben Hur* gibi zamanın diğer destansı filmlerinden çok farklı olduğu anlamına gelmiyordu. Böylece, stüdyoların belirgin kimlikleri artık ortadan kalkmış olsa da endüstri genelinde denenmiş ve test edilmişe doğru merkeze yönelen paralel bir eğilim vardı ki bu eninde sonunda ana akıma karşı olan tavırları tüketmiş ve ilerici bir sinemayı neredeyse imkânsız hale getirmişti. Bir sonraki bölümde 1948-67 dönemindeki düşük-bütçeli bağımsız pazarın bir incelemesinden sonra, 3. Bölüm'de anlatılan bir başka tür bağımsız sinemanın temellerini atan da bu eğilimdi.

(69) Schatz, 1996, sf. 480.

Vaka Çalışması: Stanley Kramer'ın şirketi Lomitas Productions ve United Artists, 1957-60

The Defiant Ones (Kramer, 1958, 97 dak.); *On the Beach* (Kramer, 1959, 134 dak.); *Inherit the Wind* (Kramer, 1960, 128 dak.).

Aksi belirtilmedikçe tüm alıntılar ve rakamlar Stanley Kramer Papers (Collection 161)'de bulunan belgelerden alınmıştır. Özel Koleksiyon Bölümü, Charles E. Young Araştırma Kütüphanesi, California Üniversitesi, Los Angeles.

Stanley Kramer 1950 ve 1960'ların sosyal içerikli filmlerinin tartışmasız en önemli yapımcı-yönetmeniydi. 1930'ların başlarında MGM'de set işçisi olarak düşük bir pozisyonda işe başlayan Kramer endüstri hiyerarşisinde gitgide yükselerek sonunda bağımsız yapımcı David Loew'in yönetici asistanı pozisyonuna ulaşmıştı. 1948'de bağımsız yapımcı olarak United Artists'le bir dağıtım anlaşması imzaladı ve bu anlaşmaya göre dört yılda beş film yaptı: *So This is New York* (Fleischer, 1948), *Champion* (Robson, 1949), *Home of the Brave* (Robson, 1949), *The Men* (Zinnemann, 1950) ve *Cyrano de Bergerac* (Gordon, 1951). İlk filmlerinden itibaren Kramer cesur, zor ve hatta tabu konuları ciddiyet ve olgunlukla ele aldığı, görece olarak düşük bütçeli, artistik ve özellikle de ticari anlamda başarılı filmler yapma ününü edinmişti. Örneğin 24 günde 600.000 doların altında bir bütçeyle çekilen *Champion*, profesyonel boks dünyasındaki çirkinlik ve yozlaşma üzerineydi; tamamen özel yatırımcılar tarafından finanse edilen *Home of the Brave*, ırkçı önyargıyı açık bir şekilde ele alan ilk filmlerden birisiydi; ve *The Men*, ağır yaralar almış II. Dünya Savaşı gazilerinin dünyası ve evdeki hayata tekrar uyum sağlama mücadeleleriyle ilgiliydi. Bir röportajında söylediğine göre Kramer "filmi, ayrımcılık, nefret, önyargı ve aşırı güç kullanımına karşı gerçek bir silah olarak kullanmak" istemiştir (Aberdeen, 2000, sf. 152).

Cyrano'dan sonra Kramer Columbia ile 1951 ve 1954 arasında on bir film yapmasını içeren bir bağımsız anlaşma im-

zaladı. Bu filmler arasında şunlar vardı: *The Death of A Salesman* (Benedek, 1951); *The Wild One* (Benedek, 1953); ve *The Caine Mutiny* (Dmytryk, 1954). Ancak bu dönemdeki açık farkla en iyi filmi, Columbia'nın Kramer'a, United Artists 'e açık kalan kontrat borcunu ödeyebilmesi için yapmasına izin verdiği *High Noon* (Zinnemann, 1952) idi.

Columbia'daki dört yıllık döneminde, kendisini 'sadece bir iş adamı değil yaratıcı bir film yapımcısı' olarak gören Kramer kendisini birkaç kez şirketin patronu Harry Cohn ile çatışma içerisinde buldu. Şaşırtıcı olmayacak şekilde, kontratı bittiğinde Kramer, biraz daha genişletilmiş bir çeşit bağımsız film yapımıyla, o dönem itibariyle mucizevi bir şekilde finansal iyileşmesini tamamlamış olan United Artists'e dönmeye karar verdi.

Yapımcı olarak kariyerinin bu üçüncü bölümünde Kramer, ayrıca yönetmen rolünü de üstlenip bir hyphenate film yapımcısı olmaya karar verdi. Bu çifte kapasitede çevirdiği ilk filmi Tanrı'yı oynamaktan hoşlanan kendini beğenmiş bir doktor üzerinden tıp mesleğinin getirileriyle ilgili bir film olan *Not As A Stranger* (1955), tam bir başarıydı. Ancak yapımcı-yönetmen olarak ikinci filmi, panoramik filmler döneminin bir destan filmi olan *The Pride and the Passion* (1957) idi ve büyük bir gişe fiyaskosuydu. Karşılıklı teminat altına alınmış bu iki film toplamda United Artists'e 700.000 dolarlık bir zarar getirmişti (Balio, 1987, sf. 143). Ancak bu kayba rağmen, United Artists ve film yapımcısı 31 Aralık 1957'de çoklu filmli bir anlaşma daha imzaladılar. Bu anlaşmanın şartlarına göre Kramer üç tanesini kendisinin yöneteceği altı film yapmak durumundaydı (anlaşmanın detayları için bu bölümü inceleyin).

Bu filmlerin ilki Nathan E. Douglas (kara listeye alınan yazar Nedrick Young'ın takma adıdır) ile Harold Jacob Smith'in birlikte yazdığı orijinal bir senaryoya dayanmaktaydı, adı ise *The Defiant Ones* (TDO) idi. Filmin hikâyesi, birbirle-

rinden ırkları nedeniyle nefret eden ancak birbirlerine zincirli olduklarından hayatta kalabilmek için birbirlerine güvenmek zorunda olan iki prangalı mahkûmun kaçışı etrafında dönüyordu. Filmin hakları için 75.000 dolar gibi rekor bir rakam harcadıktan sonra Kramer anlaşmaya ikinci yatırımcı olarak Curtleigh Productions'ı getirdi. Curtleigh, Tony Curtis ve o zamanki eşi Janet Leigh tarafından kurulan bağımsız bir yapım şirketiydi. Curtleigh'in *TDO*'nun yapımına katılması, Curtis'in filmin iki başkarakterinden bir tanesi olan John 'Joker' Jackson'ı oynamayı kabulünü de kapsayan bir paket olarak gelmişti. İkinci başrol için Kramer dönemin önde gelen siyahi oyuncusu Sidney Poitier'i filme almıştı. (O dönem için) çok düşük bir bütçe olan 881.904 dolar (ertelenenlerle birlikte toplam 128.196 dolar) ile Kramer çekimi yedi haftada tamamladı ki bu durum onun yapımcı olarak ilk günlerindeki, önemli sosyal konulara dikkat çekmeyi hedefleyen, düşük bütçeli, sosyal içerikli filmlerine dönüşün işaretini veriyordu.

United Artists'in filmi pazarlaması, Kramer'ın, cesur ve tavizsiz konulara eğilmekten korkmayan ve filmi birçok uluslararası festivale 'Amerikan sinemasının sıradışı örneği olarak' gönderen kendine has bir film yapımcısı olarak artan şöhretinden faydalanmıştır. Dağıtımcı ayrıca filmin anlamına ve ihtilafına önem vererek prangalı mahkûmlara (bu sisteme karşı protestoları tetiklemesini umarak) yapılan vurguyu ve güçlü bir sembol olarak zincirle bağlamanın önemini içeren anahtar noktaları öne çıkarıyordu.

Film Chicago'da muhteşem eleştirilerle açılışını yaptı ve sonrasında ülkenin geri kalanına da dağıtılırken bu süreçte ikisi Oscar (En İyi Senaryo ve En İyi Siyah-Beyaz Sinematografi) olmak üzere birçok ödül kazandı. Belki de Kramer'ın sosyal içerikli film yapımcısı imajı için daha da önemli olarak film, 'zamanımızın derin problemlerinden bir tanesine film aracılığıyla uygar ve olgun bir yaklaşım sergilemesiyle' sinema

filmleri için verilen Newspaper Guild of New York Page One ödülünü de kazanmıştı. Birleşik Devletler içerisinde net 1 milyon dolar kazanç sağlamış olmasına rağmen filmin Lomitas için net getirisi 17.324.71 dolardan ibaretti (brüt gelir üzerinden katılım anlaşması yapmış olan Curtleigh filmden önemli bir kâr sağladı).

Kramer'in bir sonraki filmi bir başka büyük sosyal problem olan nükleer silahlar nedeniyle insanlığın yok olması tehdidi hakkındaki *On the Beach* idi. Film, nükleer bir katliam sonrasında gezegende hayatın devam etmekte olduğu son yer olan Avustralya'da radyasyonun kıtalarına ulaşmasını bekleyen halkın yaşamlarının anlatıldığı Nevil Shute'ın çok satan romanına dayanıyordu. Yapım, Gregory Peck, Ava Gardner ve (alışılmadık şekilde dramatik bir rolde) Fred Astaire gibi Hollywood efsanelerinin dâhil olduğu, yıldızlarla dolu bir oyuncu kadrosunu bir araya getirmişti. Kramer yapımcı-yönetmen olarak her iki ücretini de ertelemiş, Astaire ücretinden 40.000 doları sonraya bırakmış ve Peck toplam kazancın yüzde onuna karşılık sadece 250.000 dolar almış olsa da filmin bütçesi *TDO*'nun tutarının üç buçuk katı kadardı ve bu şekilde 3 milyon dolarlık sınırı da geçiyordu. Filmin yapımı iki buçuk aydan uzun sürmüştü ve Kramer'in diğer filmlerinin birçoğu gibi Production Code Administration ile çatışmaya neden olmuştu çünkü film radyasyondan ölüme alternatif olarak ötenaziyi destekliyor görünüyordu.

United Artists, filmin reklamı olarak, filmi sinema tarihindeki en önemli filmlerden birisi olarak duyurmak ve ilk gösterim gününü tüm dünyada önemli bir olay haline getirmek için çok detaylı ve güçlü bir organizasyon planı yapmıştı. Bu durum filmin afişlerinden belli oluyordu: 'Endüstrinin Tarihinde Şimdiye Kadar İlk Kez, Dünya Bir Sinema Filminde Bir Araya Geldi'; 'Dünyanın Her Yerinden Bütün İnsanlar İçin Yapılmış İlk Film'; ve 'Hayatınızda Başka Hiçbir Film İzlemeye-

cekseniz Bile *On the Beach*'i Görmelisiniz'. Bu pazarlama yaklaşımının neticesi olarak eşi benzeri görülmemiş bir şekilde, tüm altı kıtadaki on sekiz büyük şehirde aynı anda açılış gösterimleri yapıldı ve bunun yanında özellikle Moskova'da 1.200 seçilmiş Sovyet yetkilisine ve Beyaz Saray'da ABD başkanı Eisenhower'a gösterildi.

Bunun yanında United Artists, Kramer'in katkısını, onun film yapımcısı olarak özgünlüğünü ve özellikle de ABD'de film yapma kurallarını 'görmezden gelen' ya da 'bir kenara fırlatan' ve Hollywood tarafından 'dokunulmaz' addedilen konuları 'tamamen açık yüreklilikle' ele alan tavrını vurgulayarak ön plana çıkartmıştır. Eleştirel ve ticari anlamdaki başarısına rağmen (film dünya çapında 7.189.915 dolar hasılat yaptı), yüksek bütçesi ve Peck'in hasılattan pay alma anlaşması nedeniyle film 700.000 dolar zarara uğradı.



Resim 3.1 Lomitas Productions filmi *On The Beach*'te Stanley Kramer Ava Gardner'ı yönetirken.

Kramer'in üçüncü filmi, *Inherit the Wind*, bireysel özgür düşünce ve bir lise biyoloji öğretmeninin 1920'lerde Amerika'nın güneyindeki küçük bir kasabada yasadışı bir şekilde evrim teorisini öğrettiği gerekçesiyle Hristiyan köktendinciler tarafından suçlanmasıyla ilgiliydi. Film, Jerome Lawrence ve Robert E. Lee'nin bir oyunundan uyarlanmıştır ve Amerikan yasal tarihindeki en ünlü davalardan birisi olan 1925 *Tennessee*'ye karşı *John Scopes* davasına (ayrıca 'Maymun Davası' olarak da bilinir) dayanmaktadır. Senaryonun TDO'nun Oscar kazanan yazarlar ekibi tarafından yazılmasıyla, film yıldızlarla dolu başka bir kadroyu kendisine çekmişti ki bunların başında Spencer Tracey, Fredrick March ve Gene Kelly (alışılmamış dramatik bir rolde – tıpkı Kramer'in bir önceki filminde Astaire'in olduğu gibi) vardı. Yapım 2,3 milyon doların biraz üstünde bütçelenmişti. Kramer kendi ücretinin hepsini ve Kelly kendisininkinin bir kısmını ertelemiş ve bu kez toplam hasılattan pay alma anlaşması ise sadece iki senaryo yazarı ile yapılmıştı.

Inherit the Wind PCA ile destansı bir savaşı başlatmıştı. Film dinci fanatikliğe saldırdığı için halihazırda zayıflamış olan Production Code'a yeni bir yumruk atma potansiyeline sahipti. Kramer PCA'in tavsiyelerinin bazılarına uysa da (özellikle halkın filmde 'Gerçek Hristiyan inancını temsil etmiyor' şeklinde nitelediği) film ders verici bir ton üstlenerek tartışma yaratıcı yapısını korumaktaydı, özellikle de Henry Drummond'un (Spencer Tracey) bağnazlık ve köktendinciliğin tehlikelerini anlattığı monologlarında ifade edildiği şekilde.

Diğer iki Lomitas filminde olduğu gibi, United Artists filmin tartışmaya yol açan yanlarını ve Kramer'in vicdanlı bir film yapımcısı olarak tartışmasız değerini ön plana çıkardı. Birkaç ödül ve samimi övgüye rağmen filmin ABD ve dünya toplam hasılatı 1.792.336 dolardı. Sadece reklam ve pazarlama masraflarının 1 milyon dolarlık sınırı aşmasıyla film hem ya-

pımcı hem de dağıtımcı için büyük bir hayal kırıklığına yol açarak ağır bir zarara imza attı (1,7 milyon dolar).

Film yapımcısının bağımsızlığı, bu kez, United Artists'le olan yapım anlaşması ile belirleniyor olsa da, Stanley Kramer aynı zamanda şahsına özgü görsel stile sahip bir film yapımcısıydı ki bu genellikle eleştirmenler tarafından onun işlerinin görmezden gelinen bir yönüdür. Belirgin özelliği, derin odak sinematografisi ile birlikte son derece uzun çekimlerin (genellikle iki veya üç dakikanın üzerinde sürmekteyken bazı durumlarda her bir sahne bir tek uzun çekimden oluşmaktadır) birleşimidir ki bu şekilde dramatik ortamların yavaş yavaş oluşarak sahnenin sonunda zirveye ulaşmasını sağlamaktadır. Örneğin, *The Defiant Ones*'daki her sahne ortalama olarak iki buçuk dakika sürmekteyken *On the Beach* ve *Inherit the Wind*'de sahneler sırasıyla üç ve dört dakika sürmektedir.

Filmlerinin gergin dramatik durumlara olan vurgusu nedeniyle Kramer genellikle, yaklaşmakta olan dramatik bir değişikliği ya da bir karakterin diğeri üzerinde avantaj sağladığının işaretini veren 180 derecelik takip sahneleri (iki karakterin kare değişimindeki konumları) kullanmaktadır. Bu durum özellikle belirgin bir şekilde kaleme alınmış iki muhalif karakterin yer aldığı *The Defiant Ones* ve *Inherit the Wind*'de belirgindir. Bu türden stilistik seçimler, yol açtıkları estetik etkilerin dışında oyuncuların önemli bir süre boyunca engellenmeden oynamalarına izin verdiği için onların performansını kolaylaştırmaktadır. Kramer'in yönetmenliğinde Tracy, Poitier ve Curtis En İyi Erkek Oyuncu Oscar'ına aday olmuşlar ve bu üçlü ile birlikte Frederick March ve Fred Astaire diğer Amerikan ve uluslararası oyunculuk ödüllerini kazanmışlardır.

Kramer üç film yönetmiş ve yapımcılığını üstlenmiş olsa da UA ile olan anlaşmasının gerektirdiği diğer üç film için yapımcılık yapmamıştır. *Inherit the Wind*'in ağır başarısızlığına rağmen UA ve Lomitas 2 Şubat 1960'ta Kramer'in yapımcılı-

ğını ve yönetmenliğini üstleneceği ek üç film için yeni bir dağıtım anlaşması imzalamışlar ve bu sırada önceki anlaşmasından gelen yükümlülükleri bu yeni anlaşmaya aktarılmıştır. Film yapımcısı zor konularla uğraşmaya devam etmiştir; soykırım ve Nazi suçları (*Judgement at Nuremberg*,1961), ırkçılık (*Pressure Point*, Cornfield, 1962) ve engelli çocuklar (*A Child is Waiting*, Cassavetes, 1963) ve ardından gişelerde yüksek hasılat yapan komedi It's *A Mad, Mad, Mad, Mad World* (1963). Bu filmlerden sonra Kramer Columbia'ya geçmiş ve 1967'de tartışmasız en ünlü filmi *Guess Who's Coming to Dinner*'ı yapmıştır.

Stanley Kramer kendisi ve filmleri için belirgin bir kimlik yaratarak kayda değer bir kariyer oluşturmayı başarmıştır. Başarısının olumsuz tarafı ise, kurmuş olduğu çeşitli üretim teçhizatından hiç kâr sağlayamamış olmasıdır. 1955 ve 1963 yılları arasında Kramer'in filmleri gişelerde sarsıcı şekilde 7 milyon dolar kaybetmiştir ki bu kayıp United Artists tarafından üstlenilmiştir. Kramer'ın temel problemi ürün farklılaştırmasının olmamasıydı, yani sadece bir çeşit film üretmişti, sosyal içerikli film. Bu şu anlama geliyordu ki, bu tür filmlerin çekiciliği kaybolduğu anda trendleri takip etme ya da ticari anlamda başarılı filmler yapma şansı kalmıyordu (Balio, 1987, sf. 160). Sonuç olarak, birtakım oldukça farklı filmler yaparak Amerikan sinemasına büyük bir katkıda bulundu kendi şahsına ait ancak borçlarını ödeyebilir durumda bir şirket kurmakta başarısız oldu.

4

BAĞIMSIZLAR İÇİN BİR HEDEF KİTLE: GENÇLER İÇİN İSTİSMAR FİLMLERİ

Bağımsız film yapımcısı (1960'larda) biraz da gerilla savaşçısı gibiydi –hızlı ve esnek hareket edebilir, şartlardaki değişikliğe derhal tepki verebilirdi– öte yandan büyük bir stüdyo onu bir arada tutacak ve karşılık verme süresini yavaşlatacak bürokrasiye ihtiyaç duyan büyük bir ordu gibiydi.

Roger Corman, film yapımcısı[1]

Yapımcılar hep 'ağırbaşlı' filmler yapmak istemişlerdir. Bu tam olarak doğru kelime değil. 'Hoş' filmler yapmak istemişlerdir. Anneleri ve eşleri için filmler yapmak istemişlerdir. Ama ne yazık ki anneleri ve arkadaşları artık sinemaya gitmiyorlar!

Samuel Z. Arkoff, yapımcı ve dağıtımcı[2]

GİRİŞ

Büyük stüdyolar Paramount Kararı'nın etkileriyle, –ama çoğunlukla da ekonomik durgunluğun etkisiyle– başa çıkmaya çalışırlarken, Poverty Row stüdyoları sadece ikincisiyle uğraşmak

(1) Shiel, 2003'ten alıntıdır.
(2) Strawn, 1975b, sf. 260'tan alıntıdır.

durumundaydı. ABD Adalet Bakanlığı mücadelesini tamamen Büyük Beşli ve Küçük Üçlü üzerinde yoğunlaştırmıştı ve bunlar dışındaki tüm şirketleri davanın dışında bırakınıştı çünkü onların endüstrideki konumu önemsizdi ve Büyük Beşliyle gizli anlaşmaları çok düşük seviyedeydi. Durgunluk, öte yandan, Allied Artists (önceki Monogram Pictures), Republic Pictures ve diğer daha küçük şirketleri stüdyolardan daha şiddetli vurmuştu. Poverty Row stüdyoları küçülen izleyici sayısı, düşen kârlar ve büyük-bütçeli filmlerin yükselişiyle mücadele edecek yeterli kaynağa sahip olmadığı gibi, çifte biletin yaygın gösterim uygulamasının sona ermesi ve geleneksel olarak Poverty Row firmalarının en iyi müşterileri olan yüzlerce küçük mahalle arası sinema salonunun kapatılmasıyla da başa çıkmak zorundaydı. Daha da önemlisi, bu düşük-bütçe şirketleri, başlangıç yıllarında B filmlerini model alarak yapılan aksiyon-odaklı, ucuza mal edilen gösteriler için bir araç haline gelen televizyonun yarattığı şiddetli rekabet ile de karşı karşıyaydılar.[3] Büyük şirketler, bu yeni ortaya çıkan rakiple, geniş ekran ve 3-D gibi yeni gösterim teknolojilerine yatırım yaparak ve sadece büyük ekranda değeri anlaşılabilen son derece pahalı destansı büyük gösterilerle savaşmaya çalışsalar da, Poverty Row stüdyoları, 1940 sonlarında ara sıra 1,5 milyon dolar sınırına ulaşan bütçeleri olan filmler finanse etme girişimleri olsa da teknolojiye ya da gişe rekoru kıracak filmlere yatırım yapabilme durumunda değildi (Bölüm 3'e bakınız).

Düşük-bütçeli film pazarı üzerindeki tüm bu etkiler bir gecede ortaya çıkmış olmasa da, bağımsız yapımın bu çeşidinin 1940 sonları/1950 başlarında yeni bir döneme girdiği söylenebilir. Bu dönem üç kilit unsurla belirlenmiştir: Yeni dağıtım kuralları (çifte biletin, en azından 1930 ve 1940'larda başladığı zamanki halinin, sonunun gelmesi); bir dağıtım stratejisi, izleyici kitlesi oluşturmanın bir yolu ve bir sinema türü olarak 'is-

(3) Ebert, 1975, sf. 137

tismar'a yapılan büyük vurgu;[4] ve son olarak, düşük-bütçe şirketlerinin,1950'lerde ortaya çıkan ve başlangıçta büyükler tarafından ihmal edilen özellikle güçlü bir nüfus birimi olan genç izleyici kitlesine hitap etmek yönünde bilinçli çabaları. Lippert Pictures, Embassy Pictures, William Castle Productions, Roger Corman (birkaç yapım şirketi ve kendi dağıtım şirketi, Filmgroup aracılığıyla) ve American International Pictures gibi birkaç yeni şirket pazarda hak talep ederlerken, bu üç faktör, Allied Artists ve Republic gibi şirketlerin durgunluk döneminde sağ kalmalarını sağladı.

Alt-düzey bağımsız film yapımı bu kılıkta, yeni ve daha ağır bir durgunluk eski stüdyoları film yapımının düşük bütçeli bağımsız modelini benimsemeye ittiği ve 5. Bölüm'de incelenen yeni bir tür bağımsız sinema yarattığı 1960'ların sonlarına kadar nispeten istikrarlı bir şekilde devam etmiştir. Bu bölümün amacı doğrultusunda alt-düzey bağımsız sinema tarihindeki ikinci dönem 1950 başlarından 1960'ların sonlarına uzanır ve üst-düzey bağımsız film yapımının sürecini –temel özellikleriyle olmasa da– yansıtır.

YENİYETMELERİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GENÇ İZLEYİCİLERİN YÜKSELİŞİ

Düşük-bütçeli film yapımındaki en önemli gelişme ve durgunluk dönemindeki tartışmasız kurtuluş sebebi, kabaca genç izleyici kitlesi olarak tanımlanan belirgin bir izleyici demografisinin ortaya çıkışıdır. Barry Keith Grant'e göre 10 ila 35 yaş aralığındaki herkesi kapsayan bu demografik yapı üç ana alt bölümü kapsamaktadır: çocuklar, yeniyetmeler (yeni para kazanmaya başlayan ve yaşları 12 ila 19 arasında olan genç bireyler) ve ergenlik sonrası ya da genç yetişkinler (20 ve 35 yaşları arası).[5]

(4) Amerikan sinemasında istismarın üç örneğinin tanımı için bakınız Doherty, 1988, sf.3.
(5) Grant, 1985, sf. 199.

Son iki kategori birlikte 1950'lerdeki toplam izleyicilerin yüzde 70 ila 80'ini temsil etmektedir,[6] ancak on yılın ortalarına kadar genç yetişkinler ve bilhassa da yeniyetmeler daha önce hiç özellikle kendileri için yapılmış film görmemişlerdi.

Alt-düzey bağımsızlar için bu üç kategoriden en önemlisi ikinci kategoriydi; yeniyetmeler. Farklı bir sosyolojik birim olarak yeniyetme, 1950'lerin Amerikan toplum ve kültürünün doğrudan bir ürünüydü. Yeniyetmeler belirgin bir grup olarak ilk kez 1940'larda, çok sayıda yetişkin, askerlik görevlerini yapmak için uzaklardayken ve bu nedenle de bazı endüstriler daha genç insanları yeni potansiyel demografik grup olarak görmeye başlamışlarken ortaya çıkmışlardı,[7] ancak bu ortaya çıkışları ekonomik refah ve birtakım kültürel değişikliklerin yeniyetmelerin varlığını aşikâr hale getirdiği bir sonraki on yıla kadar fark edilebilir olmamıştı. "1950'lerin yeniyetmelerine acayip şekilde yoğun ve tarihsel olarak yeni bir grup kimliği anlamı veren şey" der Thomas Doherty, "onların kuşaksal durumlarının, *yeniyetme* olarak sosyal konumlarının etraflarındaki yetişkin kurumlar tarafından dikkatli bir şekilde beslenmiş büyük bir gayretle pekiştirilmiş olmasıdır." Buna göre, yeniyetmeler ilk kez, yetişkinler tarafından açıkça "yaş ve sınıflarıyla birlik olmuş özel bir kafadar topluluk" olarak nitelendirilmekte, "psikolojik ve fiziksel gelişimleri önemli ölçüde kamusal kabulle uygun hale getirilmektedir."[8] Sonuç olarak, yeniyetmelerin yaşamları, tarzları ve alışkanlıkları kamusal söylemde merkezi konular haline gelmiş ve yeniyetme yaşamının medya temsilinin bir konusu haline gelmesi sadece bir an meselesi olmuştur.

Yeniyetmeliğin ABD toplumunda ortaya çıkışının belki de en önemli etkisi –en azından kültür endüstrilerinin bakış açısından– harcanabilir gelirlerinin önemli bir kısmını (yılda yakla-

(6) Strawn, 1975c, sf. 291, Davis, 1997, sf. 43.
(7) McGee ve Robertson, 1982, sf. 11
(8) Doherty, 1988, sf. 46.

şık 1,5 milyar doların yüzde 15'i) eğlence aktivitelerine ve kültürel ürünlere, temelde filmlere, müzik kayıtlarına ve eğlence dergilerine harcama eğilimleriydi.[9] Sinemaya gitme alışkanlıklarını başka kültür ve eğlence aktiviteleriyle değiştiren diğer potansiyel film izleyicilerinin aksine yeniyetmeler, önceki nesillerin oluşturduğu eğilimleri izlemeyi reddedip, en sık sinemaya gidenler şeklinde ortaya çıkmışlardır. Daha da önemlisi, yeniyetmeler, tüketiciye dayalı ABD ekonomisini ileriye götüren, Amerikan kültürünün geri kalanı için gittikçe artan bir şekilde fikir liderleri haline gelen ve kültürel ürünlerin satışı için geniş reklam kaynakları yelpazesini harekete geçiren bir grup olarak ortaya çıkmışlardır.[10]

Yeniyetmelerin önderliğindeki genç izleyici kitlesi yerini bulmuşken büyüklerin mevzuya dâhil olup bu pazardan pay kapmalarının bir an meselesi olduğu düşünülebilir. Ancak böyle olmadı, en azından 1950 ortalarına kadar. Büyükler, yeniyetme ilgisine yönelik içlerine Stanley Kramer ve Columbia'nın *The Wild One* (Benedek, 1953 – orijinal ismi *Hot Blood*), MGM'nin *Blackboard Jungle* (Brooks, 1955) ve Warner'm *Rebel Without A Cause*'unun (Ray, 1955) da dâhil olduğu ancak bir avuç filmin dağıtımını gerçekleştirdi.[11] Ancak her üç film de belirli bir düşünce yapısına sahip izleyici kitlesini hedef alıp ona 'hitap etmeye' çalışmak yerine, yetişkin perspektifinden betimlenmekte ve gençlik suçlarını sosyal bir problem olarak vurguluyor görünmekteydiler.

Büyükler yeniyetme demografiğine hitap etmekte tereddütlü davranırken, (o dönemde stüdyo makinesinin ayrılmaz bir parçası haline gelen) üst-düzey bağımsızlar da bu görevi üstlenmekte isteksiz ve tedariksizdiler. Bunun sebebi basitti: başarılı üst-düzey bağımsız yapımcıların çoğunluğu ya 30 yaşının çok

(9) Doherty, 1988, sf. 54
(10) Doherty, 1988, sf. 54
(11) Burada 20th Century Fox'un filmi *Love Me Tender* (Webb, 1956) da dâhil edilmelidir. Bu filmde 1950'lerin en büyük gençlik yıldızı Elvis Presley rol almaktadır.

üstünde kendini ispatlamış film yıldızlarıydılar ya da stüdyo sisteminden gelen ve ilk gruptan da yaşlı hyphenate film yapımcılarıydılar. Peter Lev'in sözleriyle, "1950 yıllarındaki film endüstrisinin yapısı ve yaşlanmakta olan çalışanları böyle [gençlik] filmleri yapmak için donanım açısından yetersizdi".[12] Bu esnada unutulmamalıdır ki o günler çok muhafazakâr zamanlardı ve dolayısıyla sosyal problemlerle ilgili filmlerin yapımı (gençlik suçları dâhil) hassas ve tehlikeli bir konuydu.

Büyüklerin ve üst-düzey bağımsızların resmin dışında kalmasıyla alt-düzey bağımsızlar için yol tamamen açılmıştı. Yeniyetme izleyici kitlesinin özellikle kendi kuşakları, kendi problemleri, kendi müzikleri, kendi stilleri ile ilgili ve kendi yıldızları ve gençlik idollerini içeren filmler görmek istediklerini erken dönemde fark eden düşük-bütçeli bağımsız yapımcılar onlara tam da bu istediklerini sundular. Belirli türde film eğlencesi taleplerini karşılayarak özel olarak genç izleyicilere hitap etmeye yöneliş, çeşitli farklı şekiller alan bir tür istismar filmi teenpic*'in ortaya çıkışının işaretini vermişti ve bu bağımsızlara düşük-bütçeli film yapımının yeni bir dönemine öncülük etmişti.

POVERTY ROW'DAN İSTİSMAR VE GÖSTERİ SANATINA

İstisınar sineması olgusu sinemanın kendisi kadar eski olsa da 1950 ve 1960'ların düşük-bütçeli istismar filmleri, önceki istismar filmi formlarına göre film içeriğine tamamıyla farklı bir yaklaşımı temsil etmektedir (ancak reklam ve tanıtım açısından durum böyle değildir). Önceki yıllarda, istismar filmleri çoğunlukla izleyiciyi eğitme bahanesiyle özellikle 'yasaklı merakların tatmini' ile ilgilenmişti.[13] Büyükler, üst-düzey bağımsızlar ve Poverty Row stüdyoları tarafından yapılan filmlerin içeriğinden çı-

(12) Lev, 2003, sf. 63.

(*) Teenpic: Türkçesi 13-19 yaş arası gençlik filmleri anlamına gelen İngilizce teenager pictures'ın kısaltmasıdır. (ç.n.)

(13) Chute, 1986, sf. 32.

kartılmış olan zührevi hastalıklar, ırkların karışması, homoseksüellik, uyuşturucu kullanımı, evlilik dışı cinsel ilişki, kürtaj ve çocuk doğumu gibi tabu konular, kesinlikle Amerikan film endüstrisi dışında yapılmış, eyalet sistemi pazarı aracılığıyla dağıtılmış ve bir dağıtımcının bulabileceği herhangi bir yerde (bir gecede gösterim salonuna çevrilen çadır ve depolar dâhil) görüntülenen birkaç filme girebilmişlerdir. 1910'ların sonlarındaki seks hijyeni filmlerinin ilk döneminden *Cocaine Friends* (O'Conner, 1935), *Reefer Madness* (Gasnier, 1936) ve *Assassin of Youth* (Clifton, 1937) gibi 1930'ların klasik istismar filmlerine ve olağanüstü başarılı *Mom and Dad* (Beaudine, 1945)'e dek, bu tip filmler hiçbir zaman ABD film endüstrisinin bir parçası olmamıştır.

Çok sayıda Poverty Row şirketi de filmlerinin dağıtımı için eyalet sistemi pazarını kullanmakta olduğundan, istismar filmlerinin tanıtımının yapıldığı sözünü sakınmaz tarza öykünerek kendi filmleri için de ilgi uyandırabileceklerinin kısa süre sonra farkına vardılar. Örneğin 2. Bölüm'de Monogram gibi daha büyük Poverty Row stüdyolarının bile, Nazi Almanya'sında kadınların köleleştirilmesini konu edinen, istismara oldukça açık ismiyle *Women in Bondage* (1943)'ın reklamını yapmak için istismar taktiklerinden nasıl faydalandıklarını görmüştük. Film dağıtımında istismar tekniklerinin kullanımı, hızlı bir şekilde, tamamen yeni bir tür istismar filminin ortaya çıkışının yolunu açtı ki bu tür, film endüstrisinin yapısı içerisinde yer almaktaydı (yine de büyük güçlerden halen uzaktaydı) ve 1930'ların istismar filmlerinin olduğu gibi kötü üne sahip değildi. Monogram Pictures'ın başkanı Steven Broidy'nin 1946'da gururla duyurduğu gibi: 'Kendilerini istismara yönelten hikâyeler yapıyoruz. Bize bir başlık verin ve biz de size altmış gün içinde tamamlanmış bir film verelim. Hızlı film yapmakta hiçbir büyük stüdyo bizimle yarışamaz.'[14] Gerçekten de o dönemde Monogram iki

(14) Broidy, 10 February 1946 sayılı *New York Times*'daki 'Salesman' yazısından alıntılanmıştır.

düşük bütçeli istismar filmi, –ünlü bir gangster hakkındaki film, *Dillinger* (Nosseck, 1945) ile *Mom and Dad*'ın yönetmeni tarafından yapılan *Black Market Babies* (Beaudine, 1945)– ile olağanüstü iş yapıyordu.

Broidy'nin Monogram'ın film yapımına yaklaşımına ilişkin yaptığı tanımlama bu türden istismar filminin temel özellikleri ile ilgili net bir fikir vermektedir:

1. gazete manşetlerine dayanmakta ve bu manşetin kendisi kadar açık sözlü ve tartışmalı bir başlığa sahiptir
2. çoğunluğu çeşitli yasadışı aktivitelere ışık tutacak açıklamalar olmak üzere birçok konuyu kapsar
3. tartışmalı veya iç gıcıklayıcı görsel materyal vaat eder – ancak neredeyse hiçbir zaman vaadini yerine getirmez
4. kullandığı konu halen halkın dilindeyken ucuz ve çabuk bir şekilde tamamlanır (böylece halen pazarlanabilirdir)

Şüphesiz, bu tür bir filmin başarısı büyük oranda, maksimum kamu farkındalığını dağıtımcı tarafında mümkün olan en düşük miktarda harcama ile sağlayacak şekilde tasarlanmış olan dağıtım ve gösterim aşamalarındaki 'istismar'ına dayanmaktadır. Bu filmlerin çoğunluğunun ilgilendiği konunun, trendin ya da modanın güncelliği onlara belli miktarda tanıtımı garantiler (ücretsiz reklam) ve dağıtımcılar ile gösterimciler, filmdeki tartışmalı unsurların varlığının kapsamıyla ilgili abartılmış ve hatta bütünüyle düzmece reklamlar da dâhil olmak üzere, paralı müşterileri çekmek için eldeki tüm imkânları istismar etmeye hazırdırlar. "Başka yerlerde 15 yaşında bir kız bir yeniyetme olabilir... Cajun ülkesinde, o tamamen yetişkin bir kadındır! Ve bütün Bayou erkekleri bunu bilir!" sloganına sahip film *Bayou* (Daniels, 1957)'nun yapımcısı Mike Ripps şöyle demiştir: "[İzleyiciler] film izlemeye gelmiyorlar, bir gösteri izlemeye geliyorlar."[15] Ve

(15) Chute, 1986, sf. 32'den alıntıdır.

düşük-bütçeli bağımsız filmlerin dağıtımcıları gösterinin unutulmaz olmasını sağlamak işindeydiler, film hiçbir zaman unutulmaz olmasa da. O andan itibaren, 'gösteri sanatı' kavramı istismar filmlerinin yapımcıları, dağıtımcıları ve gösterimcileri için son derece önemli hale gelmiştir. Ve bu durum düşük-bütçe pazarındaki çeşitli oyuncuları, bunu şirketlerinin *modus operandi*'si olarak benimsemeleri konusunda teşvik etmiştir (örneğin, American International Pictures'ın resmi sloganı 'gösteri sanatına adanmıştır' iken Steven Broidy Monogram'ı 'gösteri sanatı şirketi' olarak vaftiz etmiştir).[16]

İstismar sineması ve onun birlikte pazarlandığı güçlü gösteri sanatı 1950'lerin yükselen yeniyetme nüfus grubunda mükemmel izleyici kitlesini buldu. Kamu söyleminde (ve gazete başlıklarında) yeniyetmelerin artan görünürlüğü, onları çok sayıda istismar filmi için uygun malzeme haline getirmişti. Ve bu filmler yeniyetmelerle alakalı konuları ele aldıkça onları temel izleyici kitlesi olarak özellikle hedef almakta ve bu esnada neredeyse diğer potansiyel izleyicileri tamamen yok sayma noktasına gelmekteydi. Belirli bir izleyici demografiğine yönelik yeni bir tür filmle donanan düşük-bütçeli bağımsızlar Poverty Row imajlarını parlatmaya ve istismar etiketini seve seve benimsemeye hazırdılar. İstismar teenpic'leri göstermekte ve genç izleyicileri çekmekte uzmanlaşmış yeni bir çeşit gösterim alanı resmi tamamlamıştı: Arabalı sinema.

ARABALI SİNEMALAR DÖNEMİ

Birleşik Devletler'de 1933 yılından beri az sayıda arabalı sinema vardı ancak bu türden gösterim alanı II. Dünya Savaşı'nın bitiminden sonraya kadar popüler olmamıştı.[17] Buhran ve savaş yıl-

(16) Broidy 29 Ekim 1943 sayılı *Daily Variety*'deki 'Monogram Marching On: Company Shows Swift Increase In Stature' yazısından alıntılanmıştır; AIP'nin sloganı Staehling, 1975, sf. 224'ten alıntıdır.

(17) Horton, 1976, sf. 234.

ları, yetersiz ses teknolojisi ve tabi ki otomobil sayısının sınırlı oluşu ile petrol sıkıntısı (özellikle de savaş yılları süresince) arabalı sinemanın 1930'lar boyunca marjinal bir gösterim alanı olarak kalmasını sağladı. Araç içi hoparlörlerin geliştirildiği yıl olan 1941'de, ülkede kırk bir arabalı sinema vardı. Bu rakam 1946'da 300'e çıktı ve ondan sonra gitgide hızlanarak çoğaldı: 1947'de 548; 1948'de 820; 1949'da 1.203; ve 1950'de 2.202.[18]

Pek çok açıdan, arabalı sinemaların sayısındaki şaşırtıcı artış 1940 sonlarında nüfusun banliyölere göçünün, buna eşlik eden gelişen otomobil kültürünün ve önemli ölçüde de diğer batılı ülkelerde, özellikle Avrupa ülkelerindeki insanların sahip olduğu birçok sosyalleşme örüntüsünün burada eksik olmasının doğrudan sonucuydu. İlk-gösterim sinemalarının çoğunun banliyölerden genellikle millerce uzaklıktaki büyük şehirlerin merkezlerinde yer alması ile, araba sinemaları banliyö sakinlerine sinemaya gitme alışkanlıklarını sürdürme imkânını sağlamış bu esnada da arabalarını kullanabilmişlerdir. Ayrıca, araba sinemaları, kapalı sinemalara kıyasla oldukça ucuz eğlence sunmaktaydı. 1940 sonları ve 1950 başlarında, kişi başı ücret alan kapalı sinema salonlarına karşın araba sinemaları araba başına ücret alıyordu. Bu da, altı kişilik bir ailenin dışarıda bir gece eğlencesinin 1,50 veya 2 dolar kadar az bir tutara mal olabileceği anlamına geliyordu.[19] Son olarak, Andrew Horton'un iddia ettiği gibi ABD kasaba ve şehirlerinde (kafeler ve parkta veya kasaba meydanında gezintiler gibi) 'Avrupalı' sosyalleşme modellerinin geliştirilmesinin eksikliği nedeniyle arabalı sinemalar yavaş yavaş özellikle daha genç kuşakların üyeleri arasında sosyal etkileşim için önemli bir merkez haline gelmiştir.[20]

Arabalı sinema 'çılgınlığı' 1950'lerde daha da güçlendi ve endüstrinin ticari yayınlarını bunu 'gösterim anlamında on yılın

(18) Schatz, 1999, sf. 293.
(19) Horton, 1976, sf. 235.
(20) Horton, 1976, sf. 238.

en büyük gelişmesi' olarak kabul etmeye zorladı.[21] 1956 itibariyle, 'ozoner'lerin (arabalı sinemanın alternatif bir ismi) sayısı patlama yaparak 4.700'e ulaştı ve bu artış iki yıl sonraki 6.000'lik zirveye kadar devam etti (tüm ABD sinemalarının yaklaşık olarak üçte birini temsil eden bir rakam).[22] Arabalı sinemalardaki şaşırtıcı artış aynı dönemde kapalı sinemalarda eşit derecedeki düşüşle denktir: 1948 ve 1954 yılları arasında kapalı sinemaların sayısı 3.000 civarı azalmış, bu esnada arabalı sinemalar neredeyse 3.000 kadar artmıştır.[23]

Endüstri açısından arabalı sinemalar geleneksel sinema salonları yerine geçebilecek yeterlilikte olmasalar da (en azından izleyici kapasitesi açısından),[24] yine de hastalanmış endüstriye çok ihtiyaç duyulan yaşam enjeksiyonunu sağlamıştır. 1950'lerin sonundaki zirve dönemi esnasında, arabalı sinemalar salon kiralamalarının yüzde 25'ten fazlasına denk gelmekteydi ki bu kesinlikle görmezden gelinebilecek bir rakam değildi.[25] Ancak, bu bölümün amacı doğrultusunda önemli olan şuydu ki arabalı sinemalar düşük-bütçeli bağımsızlar için temel gösterim alanları haline gelmişlerdi ve bu bağımsızlar da bu türden salonların asıl patronlarının genç insanlar, çoğunlukla da yeniyetmeler olduğunun kısa sürede farkına varmışlardı. Yakalanmadan alkol tüketebilecekleri ve genç çiftlerin gözlerden uzakta vakit geçirebilecekleri yerler olarak görülen arabalı sinemalar, yeniyetmeler için özellikle çekici ve ucuz eğlence seçeneği olmuştu.

Arabalılar gösterimde yeni bir trendi temsil ediyorlarken buna birkaç yeni gösterim uygulamasının eşlik etmesi şaşırtıcı değildi. Bunların en önemlisi 'teenpic çifte bilet' idi.[26] Bir A fil-

(21) Doherty, 1988, sf. 113'ten alıntıdır
(22) Monaco, 2001 sf. 46.
(23) Horton, 1976, sf. 235.
(24) Monaco, 2001, sf. 46.
(25) Davis, 1997, sf. 47
(26) Doherty, 1988, sf. 113.

minin bir B filmiyle eşleştirildiği 1930 ve 1940'ların 'klasik' çifte sinema gösteriminden farklı olarak bu yeni uygulama bütçe, süre ve genellikle de tür anlamında birbirinin benzeri olan ve özellikle genç izleyicileri hedefleyen iki filmin eşleştirilmesini içeriyordu. Bu uygulamanın ardındaki mantık şuydu: Dağıtımcının mekân sahibinden tek film anlaşmalarına göre çok daha fazla kira talep edebilmesini sağlıyordu. Bu durum, düşük-bütçeli bağımsız üretim filmlerin normalde çifte biletin ucuz kısmına kalıyor olması ve dolayısıyla dağıtımcının sabit bir ücret alıyor olması nedeniyleydi (toplam kârdan pay alan biletin pahalı kısmının sahibine kıyasla). Ancak bir çift benzer film dağıtmakla, A ve B arasındaki farklılık ortadan kalkmıştı ve bir alt-düzey dağıtım şirketi her iki filminin de ana eğlence olduğunu görebiliyor ve dolayısıyla şayet filmler başarılı olursa iyi bir gişe hasılat yüzdesi alabiliyordu. Bu türden çifte biletin ilk örneklerinden bir tanesi American International Pictures'ın dağıttığı *The Day the World Ended* (Corman, 1956) ve *The Phantom from 10,000 Leagues* (Milner, 1956) idi ve işin içindeki tüm taraflara büyük kâr getirmişti.[27]

Bu uygulamanın başarısı çifte biletin bu versiyonunu araba sinemalarının başlıca esaslarından biri haline getirdi. Daha sonraları dağıtımcılar model üzerinde denemeler yapmaya başladılar; bazen ikinci filmin birincinin devamı olduğu eşleştirmeler sunuyorlar, çoğunlukla ise yeni bir filmi eski bir filmle bir araya getiriyorlardı (böylece ürünlerini yeniden kullanıyorlar ve filmlerinin yaşam süresini uzatıyorlardı). Bu uygulamanın diğer çeşitlemeleri; ilki erkek izleyicileri, ikincisi ise kadınları hedefleyen iki film, üçleme veya dörtleme biletler ve hatta akşam karanlığından şafağa çoklu gösterileri içermektedir.[28] Gösterimciler bu uygulamayı teşvik etmekten memnundular çünkü özellikle de yiye-

(27) Corman ve Jerome, 1998, sf. 31.
(28) Doherty, 1988, sf. 152.

cek tezgâhları için iyi iş getiriyordu ki bunların kârları 1949'da 15 milyon dolardan 1959'da 108 milyon dolara fırlamıştı.[29]

Yeniyetme izleyicinin ortaya çıkışı, istismar teenpic'lerinin yükselişi ve arabalı sinemaların patlaması düşük-bütçeli bağımsız film yapımının devamı için gerekli temeli sağlamıştı. Bundan sonra 1950 ve 1960'larda klasik çifte biletin ortadan kalkmasına rağmen B filmlerinin hayatta kalması tartışılabilir. Bu filmler basitçe, genç izleyicileri çekecek her türlü moda, eğilim, gelişme ve güncel haberi paraya çevirmek üzere tasarlanmış istismar filmlerine dönüşmüştür. Şimdi, endüstriyel ve ekonomik koşulların 1950 ve 1960'larda alt-düzey bağımsız film yapım arenasını nasıl şekillendirdiği ve bu dönemde hangi yeni oyuncuların ortaya çıktığı konusuna eğilebiliriz.

TELEVİZYONA KARŞI ALT-DÜZEY BAĞIMSIZLAR

B film pazarının gerilemesi ilk olarak II. Dünya Savaşı sonrasında kaydedilirken iki film gösterimi uygulaması 1950'lere kadar uzanmıştır. 1954 kadar ileri bir tarihte bile ABD sinemalarının yaklaşık yüzde 70'i, hızla azalan izleyicileri çekebilmek için ümitsiz bir çabayla çifte biletli gösterimlere devam etmişti.[30] Ancak bu özel sunum stratejisi 1930'larda Buhran'ın vurduğu, ucuz eğlenceye susamış Amerikan halkının büyük bir yüzdesini çekerek işe yaramışken, 1950'lerde televizyonun gelişi bu çekiciliğe bir son verdi. Bunun sebebi televizyonun evin rahatlığında bedava eğlence sunmasıydı. Bu nedenle, çifte bilet 1950'lerin ilk yıllarında devam etse de, sunum stratejisi olarak etkinliği, izleyicilerin sinemaya gitmemesi veya gittiklerinde de televizyonda tadı çıkmayan ve genellikle eski ilk-gösterim sinemalarında tek gösterim olarak oynatılan pahalı geniş ekran gösterileri tercih etmeleriyle sert bir şekilde test edilmişti.

(29) Doherty, 1988, sf. 115.
(30) Doherty, 1988, sf. 30

Televizyon eski stüdyolar için büyük bir tehdit olarak algılanıyordu; alt-düzey bağımsızlar için ise yaşamı tehdit eden bir rakip. Bunun nedeni temel olarak, televizyonun Poverty Row stüdyolarının işini oluşturan ucuz 'ekmek ve tereyağı' filmlerini (özellikle westernler ve macera filmleri) kârsız hale getirmesi idi. Onların ucuz yapım metotlarını taklit edip aksiyon-kaynaklı içeriklerini kopyalayan ilk televizyon programları B filmlerinin kısa versiyonlarıydı. Örneğin, Republic westernlerin olağanüstü meşhur şarkı söyleyen kovboyu Gene Autry doğrudan olarak televizyon için filmler yapmaya başladı ve dolayısıyla televizyon izleyicilerine, Republic yolculuğuna özdeş olmasa da benzer bir içerik sundu.[31] Hemen ardından eski B filmleri fiilen televizyon programlarına dönüştü (her bir bölüm reklamları da dâhil kırk sekiz dakika olacak şekilde yeniden düzenlendikten sonra). Bu türden programcılığın sürekli artan televizyon izleyicileriyle başarıya ulaştığını gören Republic ve Monogram, film arşivlerinin bazı bölümlerini televizyona satarak, kendi film üretimlerinin geleceğinin belirsiz olduğu bir zamanda biraz kâr elde ettiler.

Şaşırtıcı olmayacak şekilde, salon sahipleri Poverty Row şirketlerinin filmlerini televizyona vermelerine şiddetle karşı çıktılar ve bir süreliğine Republic'in ürünlerini boykot ettiler. Sinema izleyici sayısı hızlı bir şekilde düşerken, ucuz ücretli gösterimlere dayalı küçük gösterimciler (Autry gibi) yıldızların televizyonda sık görünmelerinin onların yıldız değerini düşüreceği görüşüne sahiptiler.[32] Ancak 1950 ortalarında çoğunlukla televizyonun sağladığı can simidi sayesinde borcunu ödeyebilir durumda kalabilmeyi başaran alt-düzey bağımsızlar için, durgunluk döneminde, filmlerini televizyona kiralamak belki de tek çözümdü.

---

(31) 'Rep Studio Open to Indie TV Prod'n; Rogers' TV-1st Run, 30G; Autry, 20G', *Daily Variety*, 20 Haziran 1951, sf. 1 ve 7

(32) 'Republic Okays Old Films for Tele, Editing, Rescoring to Fit TV Needs', *Weekly Variety*, 13 Haziran 1951, sf. 3 ve 18.

B filmlerinin artık televizyonda gösteriliyor olmasıyla eski Poverty Row stüdyolarına sunum pazarından gelen kiralama talepleri öyle aşağı seviyelere düşmüştü ki dağıtımcılar bırakın üretim masraflarını, baskı ve reklam masraflarını bile karşılamakta güçlük çekiyorlardı.[33] Bu dönemde söylenebilir ki, televizyon alt-düzey bağımsızlarla salon sahiplerini birbirlerine en çok ihtiyaç duydukları zamanda birbirlerine düşürmüştü. Ancak salon sahipleri ansızın kendilerinin alt-düzey bağımsız yapımcılar ve dağıtımcılar için –televizyonun ardından– ikincil kâr kaynağı ve gösterim alanı haline geldiklerini anladıklarında en çok yaralanan onlar olmuştu. Bu, 1948 ve 1954 yılları arasında neden 3.000 den fazla salonun kapandığını açıklayan (endüstrideki durgunluğun yanında) bir başka sebepti.

1950 başlarının zor günlerinde bile alt-düzey bağımsızların üretim fonu bulabilmek için birkaç olanağı vardı, hiç değilse üst-düzey meslektaşlarından daha fazla. "Hollywood endüstrisi anti-tröst kararlar ve televizyonun popülerliği nedeniyle ekonomik zorluklar yaşadığından" der Peter Lev "daha küçük stüdyolar ve bağımsız yapım şirketleri için görece olarak küçük bütçeli projelerine finansman bulmak daha kolaydı".[34] Örneğin, Morris gibi önemli finansal kuruluşlar Lippert'ın *Treasure of Monte Cristo*'su (Berke, 1949) gibi projelere ilk parasını sağlamaya istekliydiler; "düşük bütçeli alanda sinema filmi finansman faaliyetine doğru bir açılım... bir çeşit deney".[35]

Diğer bir seçenek, bayiliklerden yatırım alarak şirket kurmaktı (Monogram kurulumu bu şekildeydi). Screen Guild (daha sonra Lippert Pictures) ve American Releasing Corporation (daha sonra American International Pictures) gibi şirketler bu şekilde kurulmuşlardı. Son olarak, ve pazar küçülmeye devam etmekteyken, bir de büyük kredi kurumlarından üretim yatı-

(33) Arkoff, Strawn, 1975b, sf. 256'dan alıntılanmıştır.
(34) Lev, 2003, sf. 173.
(35) 'Lippert Gets First Financing Morris Plan Ever Made Films', *Variety*, 21 Eylül 1949

rımı alabilmek için operasyonlara daha istikrarlı bir taban sağlamak umuduyla küçük şirketler arasında birleşmeler şeklinde bir seçenek vardı. *Variety*'de belirtildiği gibi, birleşmenin ardındaki mantık "bu küçük dağıtımcıların aynı müşteriler –ki bunlar çok düşük kira bedelleri ödeyen küçük gösterimcilerdi– için birbirleriyle yarışmalarının ekonomik olmamasıydı."[36] Ancak, Eagle-Lion ve Screen Classics'in birleşmesi ve birkaç şirket arasında birkaç birleşme anlaşmasıyla ilgili yapılan (1950 yazında Monogram ve Lippert arasında yapılan dâhil) görüşmelere rağmen Variety'nin öngördüğü düşük-bütçeli film sektörünün birleşmesi aslında gerçekleşmedi.

İSTİSMAR TEENPIC VE ARDINDAKİ ŞİRKETLER

Sam Katzman

Düşük-bütçeli bağımsızlar pazarı, özellikle yeniyetme izleyicileri hedef alan ilk istismar filmlerinin gişede büyük başarı elde ettiği 1956 yılında canlanmaya başladı. En az bir on yıl Amerikan sinemasını işgal edecek istismar teenpic'leri dalgasını başlattığına inanılan yapımcı ve film, Sam Katzman ile filmi *Rock Around the Clock*'tu (Sears, 1956 – bkz. bölüm sonundaki vaka çalışması). Monogram, Columbia ve kendi şirketi Victory Pictures bayrağı altında 1934 ile 1956 yılları arasında yapımcı ya da baş yapımcı olarak neredeyse 200 filmi arkasına almış vaziyette ve film işinin her alanında geniş bir deneyimle, Katzman Amerikan sinemasındaki "her bir filme aynı özen ve dikkati vererek hep koruduğu özgüveniyle bir türden diğerine rahatça geçiş yapabilen" nadir emektar yapımcılardan birisiydi.[37] Bunun dışında, "kitleleri basit, en yeni, güncel, hızlı hareket eden gösterilerle

(36) 'Monogram, Lippert Co May Merge; Negotiations Now in Progress', *Variety*, 26 Temmuz 1950.
(37) McGee ve Robertson, 1982, sf. 45'ten alıntıdır.

eğlendirme"yi hedef alan, şayet en verimlisi değilse, endüstrideki en verimli yapımcılardan biriydi (1954-6 arasındaki üç yıllık dönemde otuz yedi filmde yapımcı olarak katkısı vardı).[38]

Blackboard Jungle'ın başarısından sonra Katzman, rock 'n' roll'un kullanmaya değer yeni bir trend olma potansiyelini fark eden ilk kişi olmuştu. *Blackboard Jungle*'m jeneriği esnasında duyulan şarkı 'Rock Around the Clock' büyük bir hit olunca, Katzman şarkıyı söyleyen grup Bill Haley and The Comets'le bir filmde yer almaları için anlaşma yaptı. Şarkının ismini alan film *Rock Around the Clock* da büyük bir başarı elde etti. Hemen ardından Katzman, en son çılgınlık üzerine yeni bir prodüksiyon planlamaya başladı. *Rock Around the Clock*'un (Mart 1956) çıkışından sekiz ay sonra, bu arada altı başka film yapan Katzman sinemalara *Don't Knock the Rock*'ı (Sears, 1956) sundu. Filmin sloganı "Dünya Çapındaki Rock 'N' Roll Manşetlerinin Ardındaki Gerçek Hikâye!" idi. Sonraki beş yılda Katzman üç müzik filmi daha yapacaktı. Bunların sonuncusu ise yeni gençlik çılgınlığı tvist dansı üzerine olan *Don't Knock the Twist* (Rudolph, 1962) idi.

Kendine ait Clover Productions tarafından yapılan ve Columbia Pictures tarafından dağıtılan Katzman'ın ilk filminin başarısı, diğer bağımsız yapımcılar ile büyük ve bağımsız dağıtımcıların müzik filmleriyle başlayarak istismar teenpic'lerinin modasına uymalarına yol açtı. Film eleştirmeni Thomas Wiener'in iddiasına göre "Katzman'ın filmlerinin sorunu şuydu: o kadar geniş çapta başarılı olmuşlardı ki aynı formülün sınırsız sayıda çeşitlemelerini doğurmuşlardı".[39] Bazı film başlıkları bunu açıkça göstermektedir: *Shake Rattle and Rock!* (Cahn, 1956); *Rock, Rock, Rock* (Price, 1956); *Pretty Baby Rock* (Bartlett, 1956); *Rock All Night* (Corman, 1957); ve *Jailhouse Rock* (Thorpe, 1957).

(38) Doherty, 1988, sf. 73'ten alıntıdır.
(39) Wiener, 1975, sf. 27

American International Pictures

Gençlik pazarının, müzik filmleriyle birlikte gençlere hitap eden birçok farklı türden filmi finanse edebilecek büyüklükte olduğunun kanıtlanmasıyla düşük-bütçeli bağımsızlar yeni bir *raison d'etre* (varoluş nedeni) buldular; –bazı durumlarda neredeyse yalnızca– yerleşik güçlerin çoğunlukla görmezden geldiği bu yeni izleyici grubunun ihtiyaçlarını karşılamak. Bu durum özellikle 1954'te kurulan küçük bir bağımsız dağıtım firması olan ve o zamana kadar 'eski stil' B filmleri dağıtagelmiş American Realising Corporation (ARC) için geçerliydi. 1956 itibariyle ARC ismini American International Pictures (AIP) olarak değiştirdi ve bu şirket sadece gençlere hizmet verme işindeydi. Richard Staehling'e göre AIP, Sam Katzman ve Richard Zugsmith (istismar filmlerinde uzmanlaşmış bir başka yapımcı), 1955 ve 1969 yılları arasındaki teenpic üretiminin neredeyse yarısından sorumluydular.[40]

ARC, avukat ve eski televizyon yapımcısı Samuel Z. Arkoff ile eski sinema müdürü James H. Nicholson tarafından kuruldu. Yüzde yirmisini ürün bulmak konusunda gittikçe daha umutsuz hale gelen küçük gösterimcilerin sağladığı küçük bir yatırımla (söylentilere göre 3.000 dolar civarında)[41] Arkoff ve Nicholson, alt-düzey bağımsızlar için son derece zor bir dönemde film işine girdiler. Ancak Republic ve Allied Artists gibi Poverty Row pazar liderlerinin kötü finansal durumuna rağmen Arkoff ve Nicholson şartların iyileşeceğine inanıyorlardı. İyimserlikleri, stüdyoların B filmlerinin zamanla bitmesinin düşük-bütçeli film pazarında çok yakında bir ürün kıtlığı yaratacağına ve ARC'nin de bundan faydalanmaya hazır olacağına duydukları inançtan kaynaklanıyordu.

ARC'nin kurucuları yanılmıyorlardı. 1950 ortalarında gösterimciler ürün bulmakta o kadar zorlanıyorlardı ki "35 mm.lik

(40) Staehling, 1975, sf. 225.
(41) Osgerby, 2003, sf. 100

bir baskıya sahip herhangi bir sinema yapımcısıyla anlaşmaya gönüllüydüler" [42] Kasım 1955'te ARC, piyasaya film sürme programlarını genişleterek Nisan 1956 itibariyle ayda bir film çıkarmayı planladıklarını duyurdu. Bu yeni programın uygulamaya konmasından bir ay önce şirket, ismini AIP olarak değiştirmiş ve dağıtımcının sözünü verdiği yıllık film sayısını sağlayacak beş bağımsız yapım birimini sözleşmeyle bağlamıştı (bunlardan bir tanesinin yöneticisi film yapımcısı Roger Corman'dı).[43]

AIP bayrağı altındaki ilk yapımlar açıkça genç izleyicileri hedefleyen gençlik suçlarıyla ilgili iki filmdi, *Hot Rod Girl* (Martinson, 1956) ve *Girls in Prison* (Cahn, 1956). Ekim 1956'da şirket Katzman'ın *Rock Around the Clock* filminin ilk başarılı taklidini, *Shake Rattle and Rock*'ı çıkardı. Öte yandan yılın geri kalanındaki filmleri *Runaway Daughters* (Cahn) gibi teenpic'ler ile iki bilimkurgu filmi, *The She-Creature* (Cahn) ve *It Conquered the World* (Corman)'ı içeriyordu. Şirketin bilim kurgu filmleri de gençleştirilme süreci içerisindeydi ki böylece yeni yeniyetme izleyicisine daha çekici hale gelebilecekti. Garry Morris'in dediği gibi, ait oldukları türden bağımsız olarak AIP'nin 1950'lerdeki filmleri özellikle "gençlere ve diğer sosyal anlamda güçsüz gruplara ve onların kurallarını (uyumluluk, hırs) tiye aldıkları ve reddettikleri bir topluma uyum sağlamaktaki yetersizliklerine odaklanmaktaydı."[44] Bu, yeniyetmelerin bilinçli bir şekilde öncelikle anlatım kişisi olarak ön plana alındıkları anlamına geliyordu ve aynı zamanda yaşam şekilleri, tarzları ve sorunları da sahnedeydi.

Eşit derecede önemli olarak, şirket, yetişkinlerin ve diğer 'otorite figürlerinin' filmlerinde yer almasını minimum düzeye getirmek için bilinçli bir karara varmıştı ve hatta bu niyetini daha da açık hale getirerek, sadece ve sadece yeniyetmelere ve

(42) Doherty, 1988, sf. 35.
(43) 'Nicholson Forms New Distrib Unit', *The Hollywood Reporter*, 26 Mart 1956.
(44) Morris, 1993, sf.4.

genç yetişkinlere odaklanmaktaydı.[45] Dolayısıyla, *The Hollywood Reporter* gibi ticari yayınlar AIP filmlerini devamlı "kötü yazılmış, özensiz bir şekilde düzenlenmiş, başarısız bir şekilde yönetilmiş düşük bütçeli film(ler)" olarak tanımlasa da hedef kitleleri bunu umursamıyordu.[46] Amerikan film yapımının klasik modeli (stüdyo filmlerinin teknik mükemmelliğinde örneklenen) yetişkin izleyiciler için önemli iken genç izleyiciler için önemli değildi – önceki on yıllarda B filmlerinden ve Poverty Row kısa filmlerinden zevk alan göçmenler, çocuklar, etnik ve kırsal izleyiciler için de olmadığı gibi. Eski stil B filmleriyle güçlü bir kökeni paylaşmanın dışında 1950 ve 1960'ların bağımsız film yapımı, stüdyo döneminde alt-düzey bağımsızların gerçekleştirdiği sosyal işlevi yerine getirdiğini iddia edebilirdi: Ana akım sinemanın dışladığı izleyicilere hizmet etmek.

AIP'nin finansal başarısı büyüklerin kârlarıyla karşılaştırıldığında görece düşük olsa da, şirket kısa sürede kendini düşükbütçe pazarında lider olarak kabul ettirmişti bile. 1958 itibariyle AIP filmlerini hem kapalı hem de arabalı sinemalarda aynı anda gösteren ilk yeni istismar şirketi haline gelmişken (kapalı sinema salonları normalde arabalı sinema salonlarıyla aynı anda aynı filmi göstermeyi kabul etmediği için bu azımsanacak bir başarı değildi) beş bağımsız birimi 58 filmi tamamlamıştı bile.[47] Hızlı ve verimli bir şekilde çalışan AIP iki ya da üç altı-günlük haftada 100.000 dolar ila 150.000 dolar kadar düşük bütçelerle film üreten sözleşmeli yapımcılarına finansman sağlıyordu. Ancak AIP'nin filmlerine yaptığı toplam yatırım bu rakamların çok üstündeydi (250.000 dolara yakın) çünkü filmlerin tanıtımına çılgın gibi para harcıyordu.[48] AIP "Orson Welles'in filmleri kadar

(45) Osgerby, 2003, sf. 105'ten alıntılanmıştır.
(46) *The Hollywood Reporter* tanımı McGee ve Robertson, 1982, sf. 60'dan alıntıdır.
(47) Strawn, 1975b, sf. 262.
(48) AIP'nin bütçeleri ile ilgili rakamlar Scheuer, Philip K. 'Shocker Pioneers Tell How to Make Monsters', *Los Angeles Times*, 21 Eylül 1958'den alınmıştır.

farklı ve ayrıştırılabilir"[49] bir stile sahip filmlerinin kendilerinden çok, şirketin üstün olduğu alanlar olan dağıtım ve reklama olan yaklaşımıyla ünlenmişti.

Bir AIP filminin temeli, şirketin pazarlama kampanyasını üzerine kurabileceği sansasyonel veya güncel bir önermeye dayanmaktaydı. Arkoff ve Nicholson özür dilemeye gerek görmez bir şekilde, bir filmin üretimine başlarken film için bir senaryo yazmak gibi ikincil sorulara geçmeden önce başlangıç noktalarının akılda kalıcı ve işletilebilir bir başlık olduğunu kabul etmekteydiler.[50] Bu sürecin tipik bir örneği, 1970'lere kadar devam eden bir yapım trendi olan motosikletçi filmleri dönemine öncülük eden *The Wild Angels*'ın (Corman, 1966) üretim aşamalarında görülebilir.

Columbia'da hayal kırıklığına uğratıcı bir dönem geçirdikten sonra Roger Corman'a, Arkoff ve Nicholson tarafından, AIP için 1966 baharında yapılacak ve arabalı sinema sezonu olan yaz boyunca gösterimde olacak yeni bir film yapma olasılığını görüşmek üzere teklif götürülmüştü. 'Ülkede o sırada neler olup bitmekte olduğu' yoğun bir şekilde tartışıldıktan sonra[51], Corman, *Life* dergisinde gördüğü bir Cehennem Meleği cenazesi resminden aldığı bir fikirle Cehennem Melekleri* ile ilgili bir film önerdi.[52] Cehennem Melekleri olgusunun öne çıktığı bir dönem olduğundan, Arkoff ve Nicholson bu kavramı oldukça kullanılabilir buldular ve derhal filmin başlangıcına yeşil ışık yaktılar. Ardından Corman birçok Cehennem Melekleri mekânını gezerek hem senaryo için araştırma yaptı hem de Melekleri filmde yer almaları için ikna etmeye çalıştı ki bu filme muazzam bir ücretsiz reklam sağlayacaktı. Melekler Corman'a, yapımcı-

(49) Staehling, 1975, sf. 225.
(50) *Los Angeles Times*, 21 Eylül 1958.
(51) Mason, 1976, sf. 264
(*) Cehennem Melekleri (orjinali: Hell's Angels) genellikle Harley Davidson kullanan motosikletlilerden oluşan dünyaca yaygın bir motosiklet çetesi. (ç.n.)
(52) McGee ve Robertson, 1982, sf. 118.



Resim 4.1 İnandıkları şey şiddetti. Peter Fonda, Bruce Dern ve diğer Cehennem Melekleri Roger Corman'ın *The Wild Angels* filminde sorun çıkarmaya hazırlar.

nın bazılarını belirgin bir olay örgüsü olarak kullandığı birçok hikâye anlattılar ve yapımda yer almak konusunda anlaştılar. Şaşırtıcı olmayacak şekilde, McGee ve Robertson'a göre film "bütünsel bir hikâye yerine bir dizi anekdot halinde ortaya çıkmıştı", ancak benzer temalı filmlerde bulunmayan bir özgünlük damgası taşıyordu.[53]

Meleklerin filme katılımı projeye büyük bir reklam sağlamış olsa da AIP ve Corman bu noktada durmadı. Film tartışmalara yol açan sloganı "İnançları Şiddet, Tanrıları Nefret... ve Kendilerine Vahşi Melekler Diyorlar" ile tanıtılıyor ve devam eden tanıtımlarında "zamanımızın en çok dehşet uyandıran filmi" şeklinde anılırken izleyicileri sarsacak şok edici bir gösteri vaat ediyordu. Tanıtıma eşlik eden posterde deri kıyafetler içinde Peter Fonda

(53) McGee ve Robertson, 1982, sf. 118.

ile Nancy Sinatra yer alırken dev alevler ve motosiklet alayı arka planda yer alıyordu. Tanıtım gösteriminden sonra birçok salon sahibi filmi kiralamayı reddetmiş, film "bu türde [Asi Gençlik filmlerinde] *Blackboard Jungle* günlerinden beri eşi benzeri görülmemiş bir tartışma kasırgası" yaratmıştı.[54] Öfke ve tartışmalar, izleyicileri caydırmamıştı; tam aksine, filmin gişe performansı AIP ve Corman'ın istismar yaklaşımını tam olarak haklı çıkardı. Film yayınlanmasının ilk ayında 5 milyon dolardan fazla hasılat yaparak AIP'nin o tarihe kadar en çok hasılat yapan filmi oldu.

The Wild Angels alt-düzey bağımsız film yapımının ikinci döneminin sonlarına doğru üretilip piyasaya sürülmüş olsa da AIP'nin istismar konularına dayalı düşük-bütçeli filmlerdeki uzmanlığını yine de açıkça göstermektedir. Yıllar boyunca, şirket bu türde film yapımında o derece uzmanlaşmıştı ki diğer bağımsızların (ve sıklıkla büyük stüdyoların) izlediği birçok yapım serisi ve trendi yaratmıştı. Aynı zamanda başkalarının başlattığı serilerin kullanımını da en yüksek seviyeye çıkartmıştı. Kuruluşundan 1960'ların sonlarına kadar AIP esas itibarıyla şunları yaratmıştır:

1. düşük-bütçeli bilimkurgu/korku trendi
2. 'kum ve mızrak' serisi (Embassy Pictures tarafından başlatılmış olsa da bir başka AIP özelliği haline gelmiştir)
3. klasik korku serisi (temelde Edgar Allan Poe'nun kısa hikâyelerine dayanan Corman-yapımı filmler)
4. plaj filmleri (son derece başarılı *Beach Party* [Asher, 1963] ilk örneğidir)
5. motorcu / protest film (*The Wild Angels* çok sayıda taklit ve çeşitlemeler doğurmuştu, en azından bunların on iki tanesi AIP tarafından yapılanlardı)[55]

(54) McGee ve Robertson, 1982, sf. 119.
(55) Osgerby, 2003, sf. 98.

Arkoff ve Nicholson'un gençlik pazarını okuyabilme ve trend yaratma yetisinin yanında şirketin başarısı hiç şüphesiz, filmlerinin reklamını yapabilecek mümkün olan her mecrayı kullanan en modern pazarlama kampanyalarına dayanmaktaydı.[56] Tablo 4.1[57] AIP'nin pazarlamaya olan yaklaşımının sistematiğini (başarının formülü) ve genç izleyicilere hitap etmeyi seçmenin ardındaki mantığı (Peter Pan sendromu) gösterir.

AIP'nin başarısının bir başka önemli nedeni, kurucularının ve üst düzey yöneticilerinin en baştan itibaren, şirketin kesin olarak istismar pazarı içerisinde işlediğini ve dolayısıyla sanat yapmakla ilgili bir iddialarının bulunmadığını (büyükler ve üst-düzey bağımsızların aksine) anlamış olmalarıydı. Bu farkındalık AIP yetkililerine 1950 ve 1960'lar boyunca şirketlerine, büyüklerin ağırbaşlı imajından çok uzakta bayağı bir imaj yaratmaktan ne korkar ne de utanır şekilde filmlerinin ticari yönlerine arsızca vurguda bulunmalarına olanak sağlamıştı.[58]

AIP'nin istismar alanındaki başarısı diğer alt-düzey bağımsızları harekete geçirmişti. 1950 sonları / 1960 başlarında şirket, AIP üzerinde tek bir avantaja sahip olan birkaç taklitçiden kaynaklanan büyük bir rekabetle karşı karşıyaydı, bu avantaj genç izleyiciler için istismar filmlerini AIP'den bile daha ucuza mal edebiliyor olmalarıydı. Arkoff'a göre, 1959 kadar erken bir tarihte AIP artık teenpic çifte biletlerine devam edebilecek durumda değildi çünkü bu türlü kombinasyonlar başka şirketler tarafından AIP'nin kâr payında ciddi bir delik açarak arabalı pazarını istila etmişti bile.[59] Taklitçilerin öncüyü geçmesi tehdidi

(56) Jancovich, 1996, sf. 198.

(57) 'Başarının formülü' James H. Nicholson, 'AIP Formula - Not Foolproof, But It Pays Off', *Daily Variety*, 27 Ekim 1970'ten alınmıştır 'Peter Pan Sendromu' Doherty, 1988. sf. 157'den alınmıştır.

(58) Arkoff'un açıkça filmin sanat olmadığını söylediği ve "Bir damar açtığımızda, aynı bir madenci gibi, o damardaki cevher tükenene kadar maden çıkarmaya devam ederiz" ifadesi John Getze. 'Horror or Horrid Films, AIP Quickies Score at Box Office', *Los Angeles Times*, 20 Şubat 1974'ten alıntılanmıştır.

(59) Strawn, 1975b, sf. 264'ten alıntıdır.

AIP için kalıcıydı ve kurucularını sürekli bir şekilde, şirketi tekrar rekabette lider haline getirecek yeni trend ya da seriyi yaratacak yeni modalar arayışında olmaya zorluyordu. 1960 başlarında AIP'nin en büyük iki rakibi Joseph Levine'e ait Embassy Pictures ile William Castle Productions idi.

Tablo 4.1 American International Pictures'ın pazarlama stratejisi ve izleyici yaklaşımı

Başarının formülü	**Peter Pan Sendromu**
trendleri ve yeni oluşan beğenileri İZLE	daha küçük bir çocuk kendinden büyük bir çocuğun izleyeceği her şeyi izler;
izleyicin hakkında mümkün olduğu kadar çok şey BİL	daha büyük bir çocuk kendinden küçük bir çocuğun izleyeceği her şeyi izlemez;
seçilmiş amacının nasıl satacağını TAHMİN ET	bir kız bir oğlanın izleyeceği her şeyi izler;
sağduyu ile ÜRET, ekranda görünmeyecek şeyler için masraftan kaçın	bir oğlan bir kızın izleyeceği her şeyi izlemez; bu nedenle
reklam ve tanıtımda gösteri sanatını kullanarak SAT	en büyük izleyiciyi yakalamak için 19 yaşındaki erkeği hedef alırsın
hayal gücünü KULLAN iyi şansa SAHİP OL. diğer her şeyi doğru yapsan da buna yine de ihtiyacın olacak	

Embassy Pictures

Levine ilk olarak iyi senaryoyla ikincil olarak ise bu senaryodaki hikâyelerin 'pazarlanabilir' olup olmadığıyla ilgileniyor olsa da gösteri sanatının önemine inananlardan biriydi.[60] Aslen New Haven, Connecticut merkezli küçük bir gösterimci olan Levine,

(60) Powers, 1979, sf. 43.

New England bölgesinde yabancı sanat filmlerini (özellikle *Bicycle Thieves* [De Sica, 1948] gibi İtalyan neo-realist başarılar) piyasaya sürmek için bölgesel bir dağıtım şirketi olarak Embassy Pictures'ı kurdu. 1950'lerde yabancı filmlere olan ilginin artmasıyla Embassy artık Lopert veya diğer ulusal bazda çalışan sanat filmleri dağıtımcılarıyla rekabet edebilecek durumda değildi. Yine de, şirket, operasyon alanını Birleşik Devletler'in Doğu Yakası boyunca genişletebilecek başarıya erişmişti. 1956'da doğudaki eyaletlerde dağıtımını yaptığı *Embassy Godzilla, King of Monsters!*'ın (Honda, 1954; 1956'da Terry O. Morse tarafından sıkça tekrar düzenlenmiş) dublajlı versiyonuyla muhteşem bir ticari başarıya ulaşmıştı.

Yabancı sanat filmleri yerine daha popüler, aksiyon odaklı ABD-dışı filmlere geçişi Embassy'nin en vurucu hareketi olmuştu. 1958'de Levine, Herkül efsanesine dayanan *Le Fatiche di Ercole* (Francisci, 1958) isimli İtalyan yapımının ABD'deki dağıtım haklarını 125.000 dolara satın almıştı. Filmin ismini *Hercules* olarak değiştirip İngilizce dublajını yaptıktan sonra Levine satın alma ücretinin neredeyse 10 katını reklam ve tanıtıma harcamış (1.156.000 dolar) ve aynı zamanda pazarı 600 kopya ile iyice doyurmuştur. Film 15 milyon dolarlık hasılat yapmış ve Embassy'yi gelecek vaat eden yeni bir dağıtım şirketi haline getirmiştir.[61] Ancak 1950 ve 1960'lar boyunca Embassy ilk ve öncelikli olarak ithal sanatın ve popüler Avrupa filmlerinin dağıtımcısı olmaya devam etmiş, bir yandan da arada sırada istismar veya diğer türden Amerikan filmlerinin finansman, yapım ve dağıtım işlerine girişmiştir. Böylelikle Embassy Pictures, başrollerini Katherine Hepburn ile Ralph Richardson'un paylaştıkları Eugene O'Neill'in başyapıtı *Long Day's Journey into Night*'ın (Lumet, 1962) prestijli film adaptasyonunun finansörü ve dağıtımcısı olduğu gibi, *Village of the Giants* (Gordon, 1965) gibi

(61) *Hercules*'e ait tüm rakamlar Powers, 1979, sf. 39 ve 45'ten alınmıştır

düşük-bütçeli istismar filmlerinin de dağıtımını üstlenmekteydi. Bağımsız sinema tarihinde bir sonraki aşamanın kilit filmlerinden biri olan *The Graduate*'i (Nichols, 1967) dağıtmasıyla Embassy 1967'den sonra Amerikan pazarında büyük bir oyuncu haline gelmişti.

William Castle Productions

AIP ve Embassy'nin aksine William Castle Productions sadece bir yapım şirketiydi ve dağıtım işinde hiçbir hissesi yoktu. Bir yapımcının dağıtımcıya karşı, filmlerinin reklamını yapmak konusunda da eşit derecede sorumlu olduğu kuralı ile çalışan şirketin başı William Castle bu kuralı uç noktalara taşıdı. Castle, Columbia için 1943'ten 1950 ortalarına kadar B filmlerinin yönetmeni olarak genellikle Sam Katzman'ın yapımlarını yöneterek çalışmıştı. 1958'de kendi yapım şirketini kurdu ki bu bir anlamda tüm yaratıcı personelin Castle'a kontratla bağlı olduğu stüdyo zamanlarına geri dönüş gibiydi. Düşük-bütçe alanındaki diğer istismar şirketleri gibi Castle da genç izleyicilere uygun filmler yapması gerektiğini fark etmişti. Ancak rakiplerinin aksine Castle diğerlerini dışlayacak şekilde sadece ve sadece genç kesime odaklanmadı. Bunun yanında yoğun bir şekilde dokuz yaşlarına kadar küçük çocukları hedef almış, düşük-bütçeli korku filmleri için çekirdek (dokuz yaşından on altı yaşına uzanan) bir kitle yaratmıştı.[62] Bundan başka, rakiplerinden farklı olarak kendi filmlerinde kısa sahnelerde yer alıp genellikle doğrudan kameraya doğru konuşarak filmlerinde anlatılan hikâyelere önsöz ya da sonsöz ifadeleri ekleyen bir anlatıcı olarak yer almasıyla ya da filmlerinin izleyicileri için çoğunlukla asıl eğlencenin kendisi haline gelen heyecan uyandırıcı numaralarının bir yenisini yaparak halk tarafından tanınan bir kişi haline gelmişti. En baştan beri, filmlerinin tanıtımını yapan afişlerde kendi

(62) Strawn, 1975c, sf. 292.

ismini en üste koyar ve 'William Castle Sunar' ifadesi açılış jeneriğinde daima tüm diğer başlıklardan önce gelirdi.[63]

Filmlerinin bilet satışlarını arttırmak için genellikle çok detaylı hazırlanmış numaralar kullanmak ABD film endüstrisinde eşi görülmemiş bir şeydi ve ona, haklı olarak, 'Numaraların Kralı' unvanını getirmişti'.[64] Wiliam Castle Productions bayrağı altındaki ilk filmi *Macabre* (1958) için, izleyicilerin filmi izlerken korkudan ölmeleri ihtimali nedeniyle, Lloyd's of London'dan her bilet alan izleyici için sigorta satın almıştı. İkinci filmi *House on the Haunted Hill* (1959) için Castle 'emergo'* fikrini bulmuş, sinema salonlarının ekranlarına yakın bir noktaya siyah bir kutu yerleştirmiş ve filmin belirli bir sahnesinde izleyicileri korkutmak için bu kutunun içerisinden dört buçuk metre uzunluğunda bir iskelet belirmesini sağlamıştı. Filmin yapımı Castle'a 150.000 dolara mal olmuştu, ancak 'emergo'nun yapımı –250.000 dolar dolaylarında– çok daha masraflı bir yatırım olmuştu.[65] Bu numara Castle'ın, filmin kendisinden daha akılda kalıcı bir gösteri yaratarak izleyicilerin *House on the Haunted Hill* deneyimlerini genişletmesini sağlamış ve aynı zamanda normalde filmlerin anlatımından keyif almak amacıyla sinemaya gitmeyen çok genç bir müşteri kitlesi yaratmıştı. Film yapımcısı John Waters şöyle demişti:

> Emergo muhteşemdi ve ülkenin her tarafındaki salonlara yerleştirilmişti. Çocuklar delirdi. Çığlıklar attılar. Kız arkadaşlarına sarıldılar. İskeletlere patlamış mısır kutuları attılar. En önemlisi, harçlıklarını harcadılar ve filmi büyük bir başarıya kavuşturdular.[66]

---

(63) Strawn, 1975c, sf. 295.
(64) Waters, 1983, sf. 56.
(*) Emergo: 'Belirmek, ortaya çıkmak' anlamlarına gelen İtalyanca 'emergere' fiilinin geniş zamanda birinci tekil şahıs çekimli hali. (ç.n.)
(65) Filmin ve cihazın maliyeti ile ilgili rakamlar Doherty, 1988, sf. 169'dan alınmıştır.
(66) Waters, 1983, sf. 56.

House on the Haunted Hill'in büyük başarısı (film 3 milyon doların üzerinde hasılat yaptı) Castle'ı artan şekilde daha şok edici numaralar bulma yönünde cesaretlendirmişti. Film anlatımının ayrılmaz bir parçası haline gelerek klasik film yapımının pek çok kuralını bozan bu gösteri numaraları film yapım hilelerine dikkatleri çekmişti. Üçüncü filmi *The Tingler* (Castle, 1959) için yapımcı 'percepto' denilen, filmin belli bir noktasında –anlatımın kesilip Castle'ın sesinin izleyicilere çığlık atmalarını söylediği anda– birkaç sinema koltuğuna hafif elektrik şokları yollayarak izleyenlerin koltuklarından korku ile sıçramalarını sağlayan bir cihaz kullandı. Ardından, izleyicilere sinemaya girişte verilen ve filmin *13 Ghosts* –13 Hayalet'inden– (1960) bir ya da daha fazlasını belirli zamanlarda görmelerini sağlayan bir çeşit hayalet vizörü olan 'Illusion-O' geldi. Anlatım ilerledikçe 'hayalet-göstericinizi kullanınız' uyarısı ekranın alt kısmında birkaç kez belirmekte ve izleyiciye sadece bu aygıt aracılığıyla görebileceği hayaletlerin görünmesini beklemeleri işaretini vermekteydi (ve dikkati zayıf olay örgüsünden başka yöne çekmekteydi).

Beşinci filmi *Homicidal* (1961) için, Castle 'Korku Arası'nı tanıttı. Bir kez daha, anlatım kesiliyor ve Castle'm sesi duyuluyordu: "Bu bir Korku Arası. Sesi duyuyor musunuz? Kalp atışının sesi? Filmin sonunu göremeyecek kadar korkmuş olanların salonu terk edebilmeleri için altmış beş saniye daha atacak. Ödediğiniz paranın tümünü geri alacaksınız." En az sayıda sinema müşterisinin parasını geri talep etmesini sağlamak için Castle 'Korkaklar Köşesi'ni icat etti. Bu sayede, eğer bir kişi salonu terk edip ücretin iadesini isterse, koltuklar arasında belirlenmiş sarı adımları izlemek zorunda kalarak yerde yazılı "Korkaklar Yürümeye Devam Edin" mesajlarının yanından geçip "Tavuğu izleyin! Korkaklar Köşesi'nde titremesini izleyin!" şeklinde bağıran ses kaydı eşliğinde tüm sinema izleyicileri önünde küçük düşürülecekti.[67] Bir son-

(67) Waters, 1983, sf. 57

raki filmi *Mr. Sardonicus* (1961) için film yapımcısı izleyicileri filmin kötü karakterinin kaderini belirleyebilecekleri oylama kartlarını doldurmaya davet ederek onlara anlatımın sonunu belirleme imkânı veriyordu. Bu nedenle iki farklı sonla biten baskılar hazırlamıştı ve böylelikle seyircinin hangi sonun gösterileceğine karar vermesine izin veriyordu. *13 Frightened Girls* (1963) ve *Straight-Jacket* (1964) zamanına gelindiğinde bu sıradışı numaralar artık sona ulaşmıştı. Bu numaralar olmadan başarılı film yapamayacağını söyleyen eleştirmenlerin yorumlarını ciddiye alan Castle daha geleneksel film yapımına döndü. Bununla beraber, birkaç yıl sonra William Castle Productions, yeni ufuklar açan korku filmi *Rosemary's Baby*'nin (Polanski, 1968) yaklaşık 3 milyon dolara mal olup ABD gişelerinde 30 milyon dolardan fazla hasılat yapmasıyla eleştirmenleri haksız çıkarmayı başardı.[68]

Roger Corman ve Filmgroup

Hem Embassy hem de William Castle Productions bu dönemin önemli istismar sinemacıları olsalar da yine de AIP ile doğrudan rekabet etmiyorlardı. Onun yerine, çalışmalarını genç izleyicilerin farklı kesimlerine yoğunlaştırmayı tercih etmişlerdi (sırasıyla genç yetişkinler ve küçük çocuklar) ve böylelikle bu grubun büyük bir bölümünü, yeniyetmeleri, AIP'nin istismar alanına bırakıyorlardı. İronik bir şekilde AIP'nin en önemli rakiplerinden bir tanesi şirketin yapımcılarından Roger Corman'dı. Tartışmasız Katzman kadar üretken olan Corman düşük-bütçeli teenpic'leri o kadar hızlı üretmekteydi ki salonlara dağıtımını üç farklı şirket; AIP, Allied Artists ve kendi küçük dağıtım şirketi Filmgroup aracılığıyla yapmaktaydı. Bir yandan da zaman zaman The Woolner Brothers Pictures ve Howco International Pictures gibi başka dağıtımcılar için de filmler yapıyordu. Yapımcı-dağıtımcı olarak AIP ile olan uzun süreli birlikteliği ne-

(68) Rakamlar http://www.imdb.com/title/tt0063522/business'den alınmıştır.

deniyle 1950 ortalarındaki istismar teenpic'lerinin çeşitli şekillerinin yükselişine olan katkısını göz ardı etmek ve onun yerine tüm itibarı dağıtımcıya vermek kolaydı. Ancak Corman'ın düşük bütçeli teenpic'ler alanındaki etkisi ve istismar yöntemleri en az Arkoff ve Nicholson'unkiler kadar önemliydi. Örneğin, film tarihçisi Wheeler Dixon der ki "William Castle dışında hiçbir yönetmen Corman'ın kullandığı kadar çok tanıtım numarası kullanmamıştır."[69] Tüm bu nedenlerle Roger Corman AIP'nin başarısında en az şirketin diğer kurucuları kadar övgüyü hak etmektedir.

Corman kariyerine 1940 sonlarında 20th Century Fox'ta önce kurye ve ardından hikâye analisti olarak başlamıştı, ancak kısa süre içince, bu büyük şirkette film yapımının hantal bir şekilde yürütülmesini görüp hayal kırıklığına uğramıştı. Avrupa'da kısa bir görevden sonra ABD'ye düşük bütçeli filmler yazmak, yönetmek ve/veya yapımcılığını üstlenmek için geri döndü ancak hiç vakit kaybetmeden yazmayı bırakıp diğer iki konu üzerinde yoğunlaştı. 1954 ve 1959 yılları arasında Corman yirmi üç film yapıp yönetti ve diğer yandan başkalarının yönettiği on filmin de yapımcı olarak başarısını üstlendi. Peter Lev'e göre, yeniyetme izleyicisinin ortaya çıkışını ilk fark eden Corman'dı,[70] ancak kendisi esasen sadece bilimkurgu/korku türünde çalıştığı için başlangıçta 1950 ortalarındaki istismar teenpic'lerinin ilk dalgası olarak bilinen müzikli filmler patlamasına katılmadı. Onun yerine bilimkurgu/korku türünün (bu türün filmleri çoğunlukla 'weirdie'* olarak adlandırılırdı) kurallarının şekillenmesinde aktif olarak çalışarak bu türü daha genç izleyiciler için de çekici hale getirdi ve bu esnada "teenpic istismar türünü sabit bir temele oturttu."[71]

(69) Dixon, 1976, sf. 13.
(70) Lev, 2003, sf. 173.
(*) Weirdie'nin kelime anlamı: tuhaf olay ya da kişi. (ç.n.)
(71) Doherty, 1988, sf. 150.

Corman'ın film yapımına yaklaşımı Arkoff ve Nicholson'unkine çok benziyordu. Dixon'a göre 'Corman formülü' dört temel unsurdan oluşuyordu:

1. hiç para harcama
2. en temel ve en şok edici olan üzerinde dur
3. tanıtımda aşırı derecede abart
4. olumsuz söylentilerin önüne geçmek için en kısa sürede mümkün olan en çok sayıda salonda gösterim ayarla[72]

İstismara olan vurguya rağmen, Corman'ın genellikle her bir film için sadece bir günlük üretim öncesi süreci içeren son derece hızlı ve verimli film yapım şekli,[73] seçmiş olduğu türlerin sınırlarını ve ucuz yapımlarının kısıtlamalarını tekrar tekrar aşarak ona film yapımının resmi unsurları ile deney yapma imkânını vermişti. Onun film yapımı uygulamaları ve güncel konulara verdiği önem, 'weirdie' filmleri çerçevesinde bile ona (ve bazı diğer istismar filmleri yapımcılarına) "ana akım endüstrinin yetişemeyeceği derecede belirli bir güncellik edinme ve sosyal uygunluğun en ön saflarında olma" olanağı sağlamıştır.[74] Bu, özellikle 1950 ve 1960'lardaki nükleer yıkımla ilgili endişelerin alegoriler şeklinde ifade edildiği bilimkurgu filmlerinde çok belirgin olduğu gibi aynı durum 1950'lerin tüketim devriminin karanlık yüzünü gösteren ultra-düşük-bütçeli kara komedi filmi *The Little Shop of Horrors*'ta (Corman, 1960) da görülmekteydi.[75] David E. James'in tahminlerindeki gibi Corman'ın başarısı "tesadüfi yetersizlik" ve/veya "endüstriyel kuralların kasten yıkılması" nedeniyle miydi bilinmese de,[76] onun filmleri 1950 ve 1960'lara silinmez damgasını vurmuştu. Dahası, 1960 ortala-

(72) Dixon, 1976, sf. 11.
(73) Davis, 1997, sf. 49
(74) Shiel, 2003.
(75) Bu bağlamda Corman'ın çalışması Poverty Row statüsünü aşmayı başaran Edgar G. Ulmer'ın filmlerine çok benzemektedir
(76) James, 1989, sf. 144

rında Corman, Avrupa sanat filmlerinin etkileriyle istismar filmlerinin teknikleri arasında köprü kurmaya çaba göstermiş (bu durum özellikle *The Wild Angels* filminde belirgindir) ve bu şekilde hem arabalı sinemalarda hem de sanat evlerinde filmlerinin gösterilmesini ummuştu.[77] Bu çabanın sonucu eski stüdyolar tarafından iyileştirilen yeni bir çeşit film yapımı idi ve sinema tarihçilerinin sözünü ettiği Hollywood Rönesans'ının öncülü olmuştu (bakınız Bölüm 5).

Son olarak Corman, iskelet bir kadro ve birkaç kiralama ortağından oluşan çok küçük bir piyasaya sürüm şirketi olan The Filmgroup'un kuruluşuyla birlikte film dağıtımı işine de girdi. The Filmgroup'un dağıtım donanımı çok sınırlı kalsa da (beş yılda yirmi film) ve şirket çok az kâr elde etse de (bir yılda 1.500 dolar ila 3.000 dolar),[78] yine de Corman için dağıtım işini öğrenmesi bakımından çok önemli bir ilerleme vasıtası teşkil etmekteydi. Dolayısıyla 1970'te AIP ile *Gas-s-s-s*'ın (Corman, 1970) piyasaya sürümü hakkında anlaşmazlığa düştükten sonra yapımcı, dağıtım alanında çok daha büyük adımlar atmaya hazırdı. İstismar sektöründe çok başarılı olan yeni bir yapım/dağıtım şirketi, New World Pictures'ı kurdu.

Corman, Levine ve Castle alt-düzey bağımsız yapım/yapım-dağıtım pazarında buzdağının sadece görünen ucuydu. 1950'ler ve 1960'lar boyunca ve genç izleyici istismar filmlerini kucaklamaya devam ettikçe, teenpic'ler tarafından sunulan fırsatları 'istismar' etmek için yola koyulan çok fazla sayıda yapımcı ve dağıtımcı vardı. Ancak dağıtımcıların çoğu, oldukça kısa ömürlüydüler, iş dışında kalmadan önce az sayıda film piyasaya sürmüş oluyorlardı.

(77) Mason, 1976, sf. 267
(78) Flynn ve McCarthy, 1975b, sf. 305.

BÜYÜKLER VE DÜŞÜK-BÜTÇELİ İSTİSMAR PAZARI

Düşük-bütçeli istismar pazarının değişken koşullarının yanında yeni dağıtımcıların kendilerini bu pazarda sağlama alma başarısızlıklarının ardındaki temel neden, 1950 ortalarından sonra aynı pazarda büyüklerin de yer almasıydı. Özellikle Universal ve Columbia istismar filmlerinin finansman ve dağıtımında kilit oyuncular haline gelmişti. 1930'lar ve 1940'lar boyunca B filmlerinin önemli yapımcı ve dağıtımcıları olduklarından, Universal ve Columbia 1950 ortalarında alt-düzey bağımsızların başarısını gördüklerinde yeniyetme pazarına da atıldılar. Yeni gösterim teknolojilerine yatırım yapabilmek için Büyük Beşli'nin gücüne ya da üst-düzey bağımsız yapımın kurallarını belirleyebilmek için United Artists'in öngörüsüne sahip olmadıklarından, bu iki büyük şirket bir yandan ana akım pazarında dikkatli bir şekilde hareket ederken, istismar filmlerinin başarısına güvenmek durumundaydı.

Özellikle Columbia, *Picnic* (Logan, 1955) ve *The Caine Mutiny* gibi Stanley Kramer yapımları ile örneklendirilebilen yetişkin izleyicilere yönelik daha büyük filmlere yatırım yapabilmek için Sam Katzman'ın düşük-bütçeli yapımlarının başarısına güveniyordu. Aynı şekilde Universal de, her ikisi de Zugsmith tarafından üretilmiş olan *Written in the Wind* ve *The Tarnished Angels* (Sirk, sırasıyla 1956 ve 1958) gibi filmlere yatırım yapabilmek için *The Creature Walks Among Us* (Sherwood, 1956) ve *The Incredible Shrinking Man* gibi Zugsmith yapımı istismar filmlerine güveniyordu. Hemen ardından MGM, Warner Bros ve Paramount gibi şirketler de oyuna katılmışlardı; birincisi Albert Zugsmith Productions'un bir başka filmi, *High School Confidential!*'ın (Arnold, 1958) dağıtımını yapmış, ikincisi Devonshire Productions'ın *Untamed Youth* (Koch, 1957) filmini; üçüncü ise Aurora Productions'un filmi *Mister Rock and Roll*'un (Dubin, 1957) piyasaya sürmüştü.

Büyük şirketler, çekirdek izleyici kitlesi olan yetişkinleri tamamen bir kenara atmasalar da 1960'larm sonlarına kadar genç

izleyici pazarından tatmin edicinin de üzerinde kârlar beklemekteydiler. Bu nedenle düşük-bütçeli bağımsızlar pazarının bir avuç dağıtımcıdan fazlasını ayakta tutması imkânsızdı ki bu da neden bu türden tek bir şirketin, American International Pictures'ın, kendine bir yer edindiğini ve o dönemde yeniyetme izleyicileri hedef alan istismar filmleri yapımının ana temsilcisi olarak hatırlanıyor olmasını kısmen açıklamaktadır.

SONUÇ

Büyüklerin gücüne karşı gerçek bir meydan okumanın eksikliğine rağmen 1950 ve 1960'lardaki alt-düzey bağımsızlar önceki on yıllarda öncülleri olan Poverty Row şirketlerinden önemli ölçüde daha başarılıydılar. İstismar stratejilerine geçişleri ve özellikle yeniyetme izleyicileri bilinçli olarak hedef almaları onları (arabalı sinemalar ikinci-gösterim sinemalarının yeni versiyonu olarak görülse de) ikinci-gösterim sinemalarından uzaklaştırmış ve Amerikan sinemasındaki gelişmelerin merkezine koymuştu, hem de geleceğin ne yöne doğru gideceğine dair hiçbir açık işaret yokken.[79] Büyükler bir çıkmaza girmiş, savaş ve savaş öncesi zamanının büyük izleyici kitlelerini yeniden bulmak için beyhude çaba gösteriyorlarken, alt-düzey bağımsızlar için izleyicilerin sadece bir bölümü onları işin içerisinde tutmak için yeterli büyüklükteydi.

Büyüklerin gölgesinden uzakta, bu alt-düzey bağımsızlar denenmiş formüllere ve stüdyo yıllarından kalan konulara bağlı kalmak zorunda değillerdi. Doğası gereği istismar sineması kavramı, özgünlüğü genellikle yeni sinematik yaklaşımları getiren güncel konuların dramatize edilmesine dayanıyordu (rock 'n' roll, çocuk suçları, motosiklet kültürü, sörf kültürü ve bunun gibi). Tabii ki bir kez bir istismar filmi başarılı olduğunda çok sayıda taklit için kutsal bir formül oluşturuyordu. Ancak on yıl-

(79) Monaco, 2001, sf. 3.

lar boyunca var olagelmiş türlerin çerçevesinde iş gören büyüklerin filmlerinin aksine, alt-düzey bağımsızların filmleri birkaç yıllık dönemlere ait (plaj partisi filmleri) ve bazen bir yıldan daha kısa süreli (kalipso müziği filmleri) sinema devirlerinde işlemekteydiler. Bu şu anlama geliyordu ki her yeni trend ortaya çıktığında –düşük-bütçe, vahşi istismar ve hedef kitle gibi kayalara kazınmış bazı unsurlar dışında– potansiyel olarak tüm diğer formüller yenileniyordu.

Bu süreç birkaç film yapımcısına, yeni bir konunun filme uyarlanması gibi mevzuların yanında stüdyo ya da üst-düzey bağımsızlara asla müsaade edilmeyecek olan film yapımının resmi unsurları üzerinde de deney yapmalarına olanak sağlamaktaydı. *Rock Around the Clock*'taki rock 'n' roll performansları için ince bir şekilde gizlenmiş araç olarak anlatımın kullanılmasından, William Castle'ın filmlerinde hikâyenin çözümlenmesinde kullanılan istismar numaralarının birleşimine, *The Wild Angels*'ta sanat filmi tekniklerinin tanıtımına (kesintili kamera kullanımı, hızlı kamera döndürmeleri; aşırı uzun çekimler) ve rock müziğinin film müziği olarak kullanılmasına dek, alt-düzey bağımsızlar Amerikan sinemasında film dilinin genişletilmesine hiç kuşkusuz yardımcı olmuşlardır. Ayrıca büyüklere sinema filminin izleyicisinin nerede olduğuyla ilgili de bir ders vermişlerdi. Yirmi yıl önce stüdyo sisteminin parçalanmasıyla başlayan ve o günden bu yana devam eden problemlere çözüm bulmak için 1960 sonlarında büyükler en sonunda düşük-bütçe alanına güçlü bir şekilde girdiler. Amerikan bağımsız sineması tarihinde yeni bir döneme girilmek üzereydi.

Vaka Çalışması: İstismar teenpic'lerinin doğuşu

Sam Katzman ve *Rock Around the Clock* (Fred F. Sears, 1956, 77 dak.), Clover Productions tarafından üretilip Columbia Pictures tarafından dağıtımı yapılmıştır.

12 Nisan 1954'te Bill Haley and the Comets, Decca Records için 'Rock Around the Clock'ı kaydetti. Şarkı, ilk sürümünde pek başarı elde etmedi. Neredeyse bir yıl sonra, *Blackboard Jungle* filminde kullanılmasının ardından şarkı Private Records için tekrar kaydedilip muhteşem sonuçlarla tekrar piyasaya sürüldü. 5 Temmuz 1955'te ABD Bilboard müzik listelerinde bir numaraya yükseldi ve 1 milyonun üzerinde plak satarak orada sekiz hafta kaldı. Bu ilk 'rock 'n' roll' şarkısı olmasa da, '(We're Gonna) Rock Around the Clock' (tam ismi) bu türden bir şarkının ana akıma ilk kez ulaşanı oldu ki bu örnekte bunun anlamı belirgin bir sosyal oluşum haline gelen beyaz yeniyetmeler demografiğinde popüler olmaktı.

Şarkının bu kadar ünlü olmasına *Blackboard Jungle*'ın kesin başarısı kadar Haley ve grubunun beyaz müzisyenler oluşları da yardımcı olmuştu. ABD'nin çeşitli yerlerinden gelen raporlara göre gençler 'ajite' oluyorlardı ve filmin jeneriği akarken çalan müzik esnasında salonda dans ediyorlardı, bu nedenle Boston'da bir salon filmin ilk makarasını gençlerin aşırı coşmalarını engellemek için müziksiz oynatmıştı. Çekiciliğini engellemek için gösterilen çabalara karşın şarkı ABD ilk on listesinde on dokuz hafta, ilk kırk listesinde yirmi beş hafta ve ikinci piyasaya sürümünde listelerde toplamda otuz sekiz hafta kaldı. *Guinness Dünya Rekorları*'na göre 25 milyon adetin üzerindeki satışı ile tüm zamanların en iyi ikinci satış rekoruydu (Bing Crosby'nin 'White Christmas'ından sonra).

Müzik ve şarkı beyaz dinleyiciler tarafından halen dinlenmeye devam edilirken (MGM *Blackboard Jungle* için şarkının

haklarını sadece 5.000 dolara satın almıştı), Sam Katzman bu türden müzikle ilgili bir film yapmak için grupla anlaştı. Filmin yapımcılığını kendisi üstlenecek, yönetmenliğini ise Columbia'nın şirket içindeki en üretken yönetmenlerinden Fred F. Sears yapacaktı. Yapımdan önce, Katzman ve Sears, Katzman'ın 1955'te kurduğu şirketi Clover Productions'ın çatısı altında, gençlik suçlarıyla ilgili ilk istismar filmlerinden biri olan *Teen-Age Crime Wave*'i (başlığı bir gazete manşetinden alınmıştı) 1955'de birlikte yapmışlardı. Filmin pazarlama kampanyası rock 'n' roll müziğine yeniyetme izleyicileri için cazibe unsuru olarak açıkça göndermede bulunuyor ve sinema salonlarına gönderilen tanıtım kitlerinde gösterimcilere, radyoda bu türlü müzik çalan programlar esnasında filmin reklamını yapmak gibi rock 'n' roll bağlantılarının kullanılması yönünde çağrıda bulunuluyordu.

Gerçek istismar tarzında, *Rock Around the Clock* iki çalışma haftasında ve 300.000 doların altında bir bütçeyle çekildi. The Larry 'Buster' Crabbe serilerinde film yapımı eğitimi alan ve Columbia'nın B birimlerine katılmadan yıllar önce Poverty Row şirketleri için filmler yapan Katzman, temel unsurları rock 'n' roll yıldızlarının müzik performansları olan bir yapımı düzgün bir şekilde koordine etti. Ocak 1956'nın sonuna gelindiğinde, şarkı ABD'de halihazırda büyük bir başarı göstermişken (batı dünyasının geri kalanını ele geçirmeye devam ediyordu) film hazırdı ve Katzman ile Columbia 21 Mart 1956'da piyasaya sürülmesinden önce filmin tanıtımı üzerinde çalışıyorlardı.

Bill Haley and the Comets, filmin öne çıkan şarkıları ve özellikle de filmin adının yarattığı muazzam ücretsiz tanıtım ile Columbia ve Katzman bu değerleri mümkün olduğu kadar çok sergilemeye devam ettiler. Bu durum filmin afişinde de açıkça görülmekteydi; afişte büyük harflerle şarkıcıların isimleri ve bunun yanında birçok dans eden çift figürü bulunu-

yordu ki tüm bunlar şaşmaz bir şekilde yeniyetme izleyicileri hedef alıyordu.

Şaşırtıcı olmayacak şekilde film, ilk yazıları geçerken çalan 'Rock Around the Clock' şarkısı ile başlıyordu. Ana kahramanların kimler olduğu daha en baştan açıkça belliydi. Açılış yazıları akarken ilk önce müzisyenler tanıtılıyor, ardından oyuncular geliyordu. Anlatım Steve Hollis (Johnny Johnston) adındaki, bir müzik grubu (hikâyede kendi isimlerini kullanan Bill Haley and the Comets tarafından temsil ediliyordu) menajerinin rock 'n' roll müziğinin New York'ta ve ardından ülkenin geri kalan kısmında tanınır hale gelmesi için gösterdiği çabalar etrafında gelişiyordu. Grubu desteklemeyi reddeden büyük bir yetenek ajansı ve yanlış yerlerde rezervasyonlar şeklinde ortaya çıkan aksilikler planlarını suya düşürmüştü. Ancak gerçek yardım rock DJ'i Alan Freed şeklinde gelmişti. Bir gece kulübündeki müzik gecelerinin birinde DJ grubu tanıtır ve 'Rock Around the Clock'ı çalar çalmaz grup ve şarkı derhal bir hit haline gelir. Aynı yetenek ajansı tarafından yollarına son dakikada çıkartılan engeller aşılır ve film müziğin zaferi ve aynı zamanda bir çiftin kavuşmasıyla –Steve ve Lisa'nın (grubun dansçısı) evlenmesiyle– son bulur.

Ana akım sinemanın geleneklerinden ayrılan filmdeki en resmi unsur 'See You Later Alligator', 'Rock, Rock, Rock, Everybody', 'R-o-c-k' (hepsi Bill Haley and the Comets tarafından seslendirilmiştir) gibi hit şarkıların performanslarıyla anlatımın sürekli bölünmesiydi. Başlangıç jeneriği hariç yetmiş yedi dakikalık film, toplam süresinin yaklaşık yarısına denk gelen on dört performans içermekteydi ve geriye hikâyenin anlatımı için kırk dakika kalıyordu. Hikâyenin durmadan müzikal kısımlarla bölündüğü güçlü bir Hollywood müzikali geleneği olduğundan, bu türden anlatım kesilmeleri Amerikan sinemasında olağandışı bir durum olmasa da Rock *Around the Clock* performansları o derece ön plana çıkartmaktaydı

ki şematik anlatım onların yanında ikincil kalmıyor, neredeyse gereksiz hale geliyordu. Buna göre her anlatım bölümünün bir performanstan diğerine geçiş amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Film akışının son on beş dakikasında performanslar mutlu sona kadar (Freddie Bell ve Bellboys'dan the Platters'a, Bill Haley and the Comets'e) artık anlatımla bölünmemektedir.

Ana akım film yapımından bir başka ayrılış da görsel stil seviyesinde olmaktadır. Müzik performansları üzerindeki aşırı derecede güçlü vurguları ve yeniyetmeleri coşturarak dansa sevk etmeleri çok sayıda sıradışı çekime yol açmaktaydı. Bu çekimlerde kamera çok alçak –neredeyse yerde– seviyede yerleştirilerek dans hareketlerini yakalamaya çalışır ve böylece yeniyetme izleyicilere nasıl dans edileceğini öğretirdi. Bu yöntemle dans eden çiftlerin geniş plan çekimlerinin yapıldığı geleneksel kompozisyonlardan uzaklaşmışlardır.

Ana akım film yapımının geleneğinden ayrılan son film unsuru kendine dönüşlü oluşuydu (istismar film yapım ürünü olduğuna sürekli gönderimler yapmak) ki bunun iki şekli vardı. İlk ve temel olanı filmin sloganı neyi iddia ediyorsa filmin de o olmak için gösterdiği açık çaba idi: 'rock and roll'un tüm hikâyesi' Buna göre, müzisyenler ve gruplar anlatının bir parçası olsalar da kendi gerçek profesyonel isimlerini kullanıyorlar, aynı zamanda anlatı dünyasının hem içerisinde hem de dışında yer alıyorlardı. Bu şu anlama geliyordu ki film rock 'n' roll müziğinin (dikkate değer bir şekilde siyahtan beyaz Amerika'ya değil) kırsal Amerika'dan büyükşehir merkezlerine geçişini sahneliyor olsa da ayrıca dönemin otantik kaydını oluşturmaya çalışıyor, gelecekteki nesiller için bir nevi belgesel oluşturuyordu.

Kendine dönüşlü oluşun diğer şekli anlatım seviyesinde gerçekleşmekteydi ve istismarın kurallarının dile getirilmesini içeriyordu. Samimiyetsiz yetenek ajanı Corinne Talbot ve rock 'n' roll dansçısı (ve Steve'in sevgilisi) Lisa Johns arasında geçen

bir sahnede Corinne istismarın nasıl işlediğini açıkça gözler önüne serer:

> Sen bir yatırımsın Lisa. Yeniyetmeler için bir idol haline geleceksin. Büyük bir halk kitlesi oluşturacaksın; yüzlerce hayran kulübü; kolej çocukları uygunsuz bir durumda yakalanmayı en çok isteyecekleri kız olarak sana oy verecekler. Ajansım senin reklamın ve kullanımın için bir servet harcayacak. Sen ya da çocuklar (grup) ne kadar büyürse hepimiz o kadar fazla para kazanacağız. Malzeme sensin. S-e-k-s anlamına gelen sensin. Tıpkı bir film yıldızı gibi. Yatırımımın korunmasını istiyorum.

Ticaretin hilelerini bu kadar açık bir şekilde dile getirerek, Katzman'ın filminin taklitlerin üretimini kolay hale getirmesi hiç şaşırtıcı değil.

Rock Around the Clock Katzman ve Columbia için büyük bir başarıydı. Dünya çapındaki hasılatı 4 milyon dolar civarındaydı (3 milyon dolarlık kiralamalar veya 10'a 1 oranında kar-masraf oranı). Taklitler (*Rock Pretty Baby*'nin muhtemel istisnası dışında) Katzman'ın formülünü dini kural gibi izlediler ve bu tür, 1960'lara kadar, müzik türünde ve yapılan dansta küçük güncellemelerle (çaça, kalipso, tvist) daima en son modaya göre devam etti. Katzman istismar filmleri yapmaya 1970'lere kadar devam etti, ancak 1960 ortalarında Columbia'yı terk ederek yeni yapım şirketi Four-Leaf Productions'ı AIP'ye taşıdı. 1973'te öldüğünde 40 yılda yaklaşık 300 film çevirmişti.

Bölüm III

ÇAĞDAŞ AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASI (1960 SONLARI – GÜNÜMÜZ)

5

YENİ HOLLYWOOD VE BAĞIMSIZ HOLLYWOOD

Film endüstrisini kurtarmak zorundayız, dostum.
Kurtarmalıyız, yoksa sinemanın sonu gelecek.

Dennis Hopper, film yapımcısı[1]

GİRİŞ

Amerikan bağımsız sinemasını ikinci büyük evresine yönelten Paramount Kararı ve İkinci Dünya Savaşı sonrası durgunluk idiyse, 1960 sonlarındaki devam eden evrimine yol açan faktörler yine ekonomikti. Bununla birlikte Amerikan toplumu ve kültüründeki değişiklikler de bunda önemli rol oynamıştır. 1960'ların sonu ülkenin tarihinde en istikrarsız dönemlerden biriydi. Bu dönem New York ve Chicago gibi büyük Amerikan metropollerinin caddelerinde sivil kargaşa; Robert Kennedy, Martin Luther King ve Malcolm X gibi son derece etkili siyasi figürlerin suikastleri; Vietnam'daki savaşın yükselişi (ve ülkenin bu savaşa olan bağlılığının yoğunlaşması); Sovyetler Birliği ile olan soğuk savaşın devam etmesi; ve daha önce kenara itilmiş olan ırk ve cinselliğe (siyahlar, gayler ve lezbiyenler gibi) ya da yaşa (genç

(1) Shiel, 2003'ten alıntıdır.

yetişkinler ve üniversite öğrencileri) dayalı sosyal grupların artan görünürlüğü ve aktivizmi gibi olaylarla karakterize olmuştur. Tüm bu etkenler Amerikan kültüründeki davranışlar ve ahlak kurallarında dikkate değer bir değişmeye katkıda bulunmuş ve bu, dönemin filmlerine de yansıyarak 1950 sonları / 1960 başlarının (Stanley Kramer'ın sosyal içerikli filmleri gibi) en liberal filmlerini bile naif ideolojik mesajları olan sahte Hollywood kurguları gibi göstermiştir.

Ülke sosyal ve kültürel bir ayaklanmanın ortasındayken, Amerikan film endüstrisi kendi ciddi problemleriyle yüzleşmek zorundaydı; bir yandan da Amerikan sosyal ve kültürel yapısındaki bu değişimlere ayak uydurması gerekiyordu. Bu sorunların bir kısmı şunlardır: Büyüklerin finansal anlamda aşırı riske açık oluşu (temel olarak çok sayıda pahalı aile filminin yapımı ve bunların gişelerde giderek artan şekilde teklemesi ve bunun yanında pek çok büyük şirketin çeşitliliğe yönelik çabaları şeklinde ifade edilir); devam eden izleyici düşüşü (1971 başında haftada 15,8 milyon kişilik en alt seviyeye düşmüştür);[2] sinema salonlarının sayısındaki düşüş; gösterim pazarına televizyon kanallarının girişi ve rekabeti kızıştırarak aşırı ürün artışına neden olması; (birçok revizyona rağmen) son derece çağdışı kalmış bir Production Code ki cinsel geleneklerin kökten değiştiği bir dönemde bile endüstrinin halen bu kuralları kabul ettirmeye çalışıyor olması. Tüm bunlar, ülkenin yaşamakta olduğu daha geniş boyuttaki sosyal ve siyasal sorunları ile bir araya geldiğinde, Paramount Kararı'nın etkilerinden sonra daha yeni yeni istikrar kazanan film endüstrisi için son derece tehditkâr başka bir engeller dizisini oluşturmaktaydı.[3]

Varlığını özellikle 1969 ve 1971 yılları arasındaki dönemde özellikle hissettirecek yeni ve daha ciddi bir ekonomik durgun-

(2) Cook, 2000, sf. 22.

(3) Balio'ya göre endüstri ancak 1964'ten sonra iyileşme ve istikrara kavuşma işaretleri göstermeye başlamıştı ve bunun sorumlusu yükselmeye başlayan gişe rekortmenleri trendinin başarısıydı (1987, sf. 126).

luk ile yüzleşen endüstri her yönde yardım ve yönlendirmeye ihtiyaç duymaktaydı. Onu kurtarmaya, (çoğunlukla) hyphenate film yapımcılarının yaptığı ve bir anda kısa süreliğine (yaklaşık olarak 1967–75) ana akım Hollywood film yapım modeli haline gelen bir çeşit görece düşük bütçeli bağımsız yapım geldi. Bu dönem genellikle 'Yeni Hollywood' veya 'Hollywood Rönesansı' olarak adlandırılmıştır. İstisnar stratejileri, sanat filmi teknikleri ve her zaman keskin, türe özgü bir çerçeveye sahip olmayan ayırt edici Amerikan temalarına yapılan vurguyu birleştiren Hollywood Rönesans filmleri, bağımsız film yapımı ile büyükler arasında yapılan yeni bir evliliğin ürünü olarak görülebilir. Yeni Hollywood ile önceki dönemler arasındaki temel farklılık bu kısa dönemde büyüklerin, yapımcılara film yapım sürecinde eşi benzeri görülmemiş seviyede yaratıcı kontrol imkânı vermiş olmasıydı. Sonuç olarak Amerikan sineması, biçimsel olarak çeşitlilik arz eden ve anlatımsal anlamda ise meydan okuyucu olan, büyükler için üst-düzey bağımsızlar tarafından yapılan filmlere nazaran dönemin sosyal ve politik havasına göre daha fazla uyarlanan filmlerin üretimi ile nitelenen bir döneme girdi.

Bu türden filmin ortaya çıkışının sonuçlarından bir tanesi Amerikan bağımsız sinemasının ne olduğu konusunda daha fazla fikir bulanıklığı doğurmasıydı. *The Graduate* (Nichols, 1967; Embassy ve Lawrence Turman tarafından üretilip Embassy tarafından dağıtılmıştır) ve *Easy Rider* (Hopper, 1969; Pando Company ve Raybert Productions tarafından üretilip Columbia tarafından dağıtılmıştır) gibi filmler dönemin büyük bütçeli, bağımsız yapım filmlerinden estetik anlamda radikal bir şekilde farklı olarak, bağımsızlık etiketi için üst-düzey meslektaşlarından daha güçlü bir iddiaya sahiptiler. Örneğin, açık söylemek gerekirse, *Easy Rider* gibi bir film ile *The Secret of Santa Vittoria* (1969, Kramer; Stanley Kramer Productions tarafından üretilip United Artists tarafından dağıtılmıştır) gibi bir filmin bağımsızlık ifadesine eşit derecede mantıklı hak iddiaları bulunmaktadır.

(Her ikisi de eski stüdyolar dışındaki bir ya da birden çok şirket tarafından üretilmiş ve her ikisi de büyük piyasaya sürüm şirketleri tarafından dağıtılmıştır.) Ancak bunun dışında kalan her konuda bu iki film birbirinden son derece farklıdır.

İlki, yerleşik biçimsel ve anlatımsal kurallara karşı gelen, özellikle farklı bir film stiline sahip motosiklet/protest/yol filmiydi. Yaklaşık 500.000 dolara çekilmiş ve daha önce film yapımı deneyimi olmayan oyuncular Dennis Hopper ve Peter Fonda tarafından yazılmış, üretilmiş ve yönetilmişti. Diğer taraftan ikincisi, çok pahalı (6,3 milyonluk bütçe) romantik dönem komedisi türünde ve çok fazla 'Hollywood' görünüşündeydi. Yapımcılığını ve yönetmenliğini ünlü bir üst-düzey bağımsız yapımcı yapmış, başrollerini Oscar ödüllü yıldızlar Anthony Quinn ve Anna Magnoni üstlenmişti.[4] Yapım hikâyeleriyle ilgili herhangi bir ek bilgi olmadan bile ilki, büyüklerin etkisinden uzakta yapılmış amatörce bir yapım, öte yandan diğeri üst-düzey bağımsızların çoğunluğunun 1950'ler ve 1960'larda büyüklerin sponsorluğunda yaptıkları pahalı Hollywood sinemasının canlı örneği olarak görülecektir.

Bu şu anlama geliyordu ki, bağımsız sinema söylemi *Easy Rider* gibi filmlerin temsil ettiği türden sinemayı da içermek üzere bir kez daha genişliyor, öte yandan üst-düzey bağımsız yapım bu söylemde çok daha marjinal bir konum almaya başlıyordu. Bu yeni bağımsız film türü 1967 öncesinde normalde bir miktar sanatsal iddiaya sahip düşük-bütçeli istismar filmi olarak sınıflandırılabilecekken Hollywood Rönesansı yıllarında giderek (stüdyolar tarafından desteklenen) ana akımın bir parçası haline gelmişti. Ancak bu, bütün istismar filmlerinin otomatik olarak ana akımın bir parçası haline geleceği anlamına gelmiyordu. İstismar filmlerinin büyük bir çoğunluğu büyüklerden uzakta duruyor ve Roger Corman ile American International

(4) Filmlerin bütçe rakamları Biskind, 1998, sf. 74 (*Easy Rider*); ve Balio, 1987, sf. 146 (*The Secret of Santa Vittoria*)'dan alınmıştır.

Pictures halen onlara bu yolda liderlik ediyordu (bakınız Bölüm 6).

İşleri daha da karmaşık hale getirmek için Yeni Hollywood'dan birkaç yıl önce ortaya çıkan ve eleştirmenler tarafından 'Yeni Amerikan Sineması' (1959-63) diye adlandırılan farklı ve çok ucuz bütçeli bağımsız film yapımı, bağımsız etiketi için bir başka, güçlü talip haline gelmiştir. Bu türün ortaya çıkışı kronolojik olarak bu kitabın ikinci bölümünde işlenen döneme isabet etse de ticari Amerikan bağımsız sinemasındaki etkisi 1960 sonlarındaki düşük-bütçeli filmlerde özellikle belirgin hale gelmiştir.

YENİ AMERİKAN SİNEMASI

1950 sonları / 1960 başlarında, diğerlerinin yanında John Cassavetes, Jonas ve Adolfas Mekas, Shirley Clarke, Edward Bland, Alfred Leslie, Lionel Rogosin ve Robert Frank'i de içeren bir grup film yapımcısı belirgin bir Hollywood-karşıtı yaklaşımla bir araya gelmişti. Fransa'daki Nouvelle Vague*, İngiltere'deki Özgür Sinema ve İtalya, Polonya ve Sovyetler Birliği'ndeki alternatif sinema denemeleri gibi, çeşitli Avrupa ülkelerindeki akımlara güçlü bir yakınlık taşıyan bu Amerikan film yapım hareketi, büyüklerin ve (üst-düzey ve alt-düzey) bağımsızların filmlerinin temsil ettiği 'resmi' Amerikan sinemasından radikal bir ayrılış denemesinde bulundu.

Bu film yapımcıları için bağımsızlık, ABD film endüstrisinin yapısından ve etkilerinden uzakta ultra düşük-bütçeli filmler üretip dağıtmak anlamına geliyordu. Bu türden film yapımına adanmış bir dergi olan *Film Culture*'da yazan film eleştirmeni ve daha sonra film yapımcısı Jonas Mekas 1959'daki bir yazısında, Yeni Amerikan Sineması film yapımcılarının "resmi [Hollywood]

(*) Nouvelle Vague: Yeni Dalga (Fransızca). (ç.n.)

sinemanın ilham ve doğallığını genellikle engelleyen aşırı profesyonellik ve aşırı teknik detaylardan kendilerini özgür kılmaya ve kendilerine disiplinden çok sezgi ve doğaçlamanın yön vermesine" çalıştıklarını anlatmaktadır.[5]

Bu prensiplere bağlılıkları ile yola çıkan yukarıdaki film yapımcıları (Cassavetes hariç), Amerikan sinemasındaki tüm bu yeni sesleri resmen desteklemek amacında bir kuruluş olan Yeni Amerikan Sinema Grubu'nu (New American Cinema Group) kurdular. Bu kuruluş içindeki belki de en önemli gelişme, Yeni Amerikan filmlerinin pazarlama ve piyasaya sürümüne adanmış bir dağıtım birliği olan Film Yapımcıları Kooperatifi'nin (Film-Makers' Cooperative) Nisan 1962'de kurulması olmuştur. Kooperatifin kuruluşundan önce, Yeni Amerikan Sineması'nın kilit filmleri ya kendi kendine dağıtılıyorlar ya da *Shadows* (Cassavetes, 1959) filmini gösterime sokan British Lion International Films gibi küçük dağıtımcılar tarafından marjinal bir şekilde piyasaya sürülüyorlardı. Film Yapımcıları Kooperatifi, kuruluşu idare etmesi için her yıl bir yönetici komite seçen film yapımcılarının kendileri tarafından işletilmekteydi. Bir film dağıtılırken Kooperatif filmin hasılatının yüzde 25'ini alır, geri kalan yüzde 75'i film yapımcısına verirdi. Bunun yanında, her tür bağımsız yapım filmini dağıtmaya açıktı; (16 mm'den 70 mm'ye) uzunluk, konu, bütçe veya metraj ne olursa olsun.[6]

Kooperatif birçok bağımsız film dağıtmış olsa da bunlar genelde ticari olmayan ve dağıtım yapan bir şirketi –bu şirket kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olsa da– finansal olarak ayakta tutamayacak kısa metrajlı filmlerdi. Kooperatif tarafından piyasaya sürülen gerçek sinema filmlerini görmek için 1964 yılına beklemek gerecekti: Jonas Mekas'ın *Guns of Trees* ve Jerome Hill'in *Open the Door and See All the People* filmlerini. 1960'ların ortasına gelindiğinde, Kooperatif'in ana akım sinema salonla-

(5) Mekas, 2000, sf. 74
(6) 'Film Makers' Cooperative', 1966, sf. 46.

rına kapılarını açması ve daha ticari bir yön alması gerektiği çok açık hale gelmişti. Bu nedenden ötürü Grup'un üyeleri, daha ticari filmlerle ilgilenme ve "bağımsız sinemanın salonlara dağıtımını genişletme" işini üstlenen Film Yapımcılarının Dağıtım Merkezi (The Film-Makers' Distribution Center) adında bir alt bölüm kurdular.[7]

Dağıtım Merkezi ticari filmleri desteklemek üzere tasarlanmışken, asıl Kooperatife, Yeni Amerikan Sineması film yapımcıları ile bu esnada alternatif sinemanın savunucuları olarak güçlerini birleştirmiş olan deneyci veya anlatımcı-olmayan film yapımcıları tarafından el konulmuştu. Kısa sürede, Grup, *Film Culture* ve Jonas Mekas tarafından yönlendirilen birkaç orijinal bağımsız, odaklarını neredeyse tamamen değiştirip avangart ve deneysele yönelmişler ve dolayısıyla da ticari anlatımsal sinemayı bir kenara bırakmışlardı. 1960 ortalarından itibaren bu hareketle en sık ilişkilendirilen film yapımcıları tümü deneysel yapımcılar olan Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, Michael Snow, Jack Smith, Robert Breer ve James Broughton idi. Bir başka önemli bağımsız film yapımcısı Andy Warhol'un ise Grup'la sadece deneme niteliğinde bir ilişkisi vardı.

Yeni Amerikan Sineması olgusu son derece kısa ömürlü olsa da (film eleştirmeni P. Adams Sitney bu olguyu, küçük bir grup film yapımcısının ilk filmleriyle başlayan ve "bu filmleri tamamlayıp onları dağıtmaya çalıştıkları ve gelecek projeler için finansman aradıkları bir anda birdenbire biten" "bir yanılsama' olarak nitelemişti).[8] Yine de Yeni Hollywood üzerinde, daha genel anlamda 1970 sonrası Amerikan bağımsız sinemasının aldığı yollardan biri üzerinde çok büyük etkisi olmuştu. Bunun temel sebebi John Cassavetes idi. Onun filmleri, özellikle de ilk filmi *Shadows* pek çok eleştirmenin 'çağdaş Amerikan bağımsız sineması' dediği türün örneği haline gelmişti ve film yapımına

(7) 'Film Makers' Cooperative' 1966, sf. 46.
(8) Adams Sitney, 2000, sf. 71

yaklaşımı kendini işine adamış bir grup arkadaşla çalışan ve farklı vizyonunu ekranda görebilmek için uzun yollar kat eden yalnız ve tavizsiz film yapımcısının güçlü ve romantik ideolojisini yaratmıştı.

JOHN CASSAVETES'İN ETKİSİ

Yunan göçmeni anne babanın oğlu olan olan Cassavetes Amerikan sinemasındaki kariyerine oyuncu olarak başladı ve *Crime in the Streets*'de (Siegel, 1956) asi genç, *Edge of the City*'de (Ritt, 1957) baskı altındaki bir havaalanı çalışanı olarak belirli bir üne kavuştu. Ancak onu daha geniş bir kitleye tanıtan 1959-60'da NBC'deki *Johnny Staccato* adlı programdaki rolü olan gündüz-caz-müzisyeni-gece-özel-dedektif Johnny Staccato idi. 1957'den itibariyle Cassavetes, New York'ta, bir oyuncu atölyesi olan the Variety Arts Studio'yu doğaçlama yoluyla teatral yeteneklerin geliştirilmesi amacıyla kurmuştu. Gece yarısı radyo programı *Night People*'a katıldığı sırada yirmi yedi yaşındaki aktör, *Edge of the City*'nin (tanıtmakta olduğu film) iyi bir film olmadığını, onun bütçesinin sadece bir kısmıyla daha iyi bir film yapabileceğini söyleyerek hem sunucuyu hem de dinleyicileri şaşkına çevirmişti. Daha da ileri gidip 'insanlar hakkında bir film' yapabilmesi için dinleyicilerden para göndermelerini istemişti.[9] Sonraki birkaç gün boyunca radyo istasyonuna içlerinde küçük miktarlarda paralar olan mektuplar yağmıştı (toplamda yaklaşık 2.000 dolar) ve öte yandan endüstriden bazı kişiler de çeşitli tutarlarda yardımlar yapmışlardı. En son toplamı 40.000 doları bulan bir para ve 16 mm.'lik bir kamera ile Cassavetes atölyesinde ortaya çıkan bir doğaçlama deneyini filme çekmeye başladı. Sonuç, *Shadows*'tu, yani Yeni Amerikan Sineması'nı başlatan ve film tarihçisi Geoff King'e göre "1950 ve 1960'ların alternatif

(9) Carney, 1994, sf. 29



Resim 5.1 John Cassavetes'in eşsiz görsel stili: *Shadows*'ta Leila Goldoni ve Anthony Ray'in çarpıcı bir yakın plan çekimi.

Amerikan sineması ile sonraki bağımsızlık hareketi arasında bir köprü oluşturan" filmdi bu.[10]

Bu film (bkz. bölüm sonundaki Vaka Çalışması'na) anlatımsal film yapımına özellikle farklı bir yaklaşımı ortaya çıkarmıştı, ancak belki daha da önemlisi 'Cassavetes'in şahsiyetini' ortaya koymuştu; 'aykırı', 'başına buyruk', 'öncü', bir trendi başlatan ve kendini ifade etmek için sinemayı araç olarak kullanmak isteyen diğer yetenekli bireyler için yolu açan bir film yapımcısıydı. Gelecek nesil film yapımcıları için Cassavetes, en saf ve en hilesiz haliyle Amerikan auteur"ünü temsil etmektedir: kendi senaryosunu yazan, finansmanını sağlayan, tüm projeyi kendi başına

(10) King, 2005, sf. 71.

(•) Auteur: Filmin her aşamasında kontrol sahibi olan ve yarattığı tarz ile kendi filmlerinin diğerlerinden kolayca ayrılmasını sağlayan filmci; genellikle film yönetmenidir.

düzenleyen, çok az paraya ya da ücretsiz olarak çalışmaya gönüllü küçük bir grup adanmış arkadaşla çalışan, kendi işini baskıya hazırlayan, film tamamlandıktan sonra dağıtımı ayarlayan ve hatta "kendi basın paketi ile afiş ve gazete ilanlarının çizimini hazırlayan" bir film yapımcısı.[11]

Daha da önemlisi, bu çeşit bir auteur, sanatsal görüşüne sadık kalmakta; sadece eğlence ya da gerçeklerden kaçış olarak gördüğü ana akım sinemaya karşı belirli bir hoşnutsuzluk göstermektedir. 1920 ve 1930'larda Charles Chaplin; 1940 ve 1950'lerde Orson Welles'in öncülüğünde, bu türden film yapımcılarını referans olarak Cassavetes neredeyse otuz yıl süren tutarlı bir iş bütünlüğü kurmuş; büyüklerin etkisinden uzakta başarılı bir film yapımı kariyerinin mümkün olduğunu göstererek, film yapımının bu formunu birkaç adım öteye götürmüştür. Film eleştirmenleri için Cassavetes'in filmleri "bağımsızlık akımından bir anıt" olarak ayakta durmaktadır.[12] Sonraki nesillerin film yapımcıları için Cassavetes güçlü bir sembol olarak varlığını korumaktadır. Martin Scorsese'nin dediği gibi:

> Ne zaman rehberlik ve tavsiye isteyen genç bir yönetmenle karşılaşsam ona, çok büyük bir güç kaynağı olan John Cassavetes örneğine bakmasını söylerim. John, gerçekten de film yapabileceğimi düşünmeme olanak sağladı.[13]

Shadows'tan sonra Cassavetes Hollywood'da iki film yaptı – böylelikle Grup ile olan birliğini bozmuş oldu: Paramount için *Too Late Blues* (1961) ve Stanley Kramer Productions için (United Artists tarafından dağıtılmıştır) *A Child is Waiting* (1963). Özel bir ilgi uyandıran bunlardan ikincisi olmuştur çünkü bu filmde Cassavetes büyük yıldız oyuncuların yer aldığı (Burt Lancester ve Judy Garland) bir üst-düzey bağımsız yapımı yönet-

(11) Carney, 1994, sf. 28.
(12) Levy, 1999, sf. 102.
(13) Scorsese, Boorman ve Donohue, 1997, sf. 90-1'den alıntılanmıştır.

mesi için işe alınmıştır. Ancak Kramer ile aralarındaki bir dizi anlaşmazlık Cassavetes'in filmi yapım-sonrası aşamada bırakmasına ve Kramer'in filmin kurgu aşamasının denetimini ele almasına neden olmuştur. Sonuç olarak Cassavetes filmin son halini kınamış, onu 'aşırı duygusal' bir Hollywood filmi olarak sınıflandırmıştı[14] ve ister stüdyo ister üst-düzey bağımsız film yapımı örneği olsun, bir daha asla ticari film yapımına dönmemeye karar vermişti. Cassavetes'in bu iki filmdeki deneyimi açıkça göstermiştir ki üst-düzey bağımsız yapım, stüdyo yapımının bünyesi ve süreçleri içerisinde tamamen asimile olmuştu ve dolayısıyla eski-stüdyoların etkisinden uzakta kalabilenler olarak geriye sadece düşük-bütçeli düzenlemeler kalmıştı. Ana akıma alternatif olarak (saf istismarın dışında) farklı bir çeşit bağımsız yapım ihtiyacı kesinlikle çok önemliydi; böylelikle Hollywood Rönesans'ı filmleri bu boşluğu doldurmak için geldi.

Cassavetes düşük-bütçeli/estetik anlamda cüretkâr film yapımı köklerine, stüdyo yapımlarında yaptığı birkaç oyunculuk işinden finanse ettiği bir film olan *Faces* (1968) filmiyle muzaffer bir şekilde geri döndü. Ticari olarak, küçük bir bağımsız dağıtımcı olan Continental Distributing tarafından dağıtımı gerçekleştirilen filmin kritik başarısı, Cassavetes'in bağımsız film yapımında bir büyük güç olarak yerleşmesini sağladı ve "Cassavetes usulünde" ilk film olarak geniş çapta kabul gördü.[15] *Husbands* (1970; Columbia tarafından dağıtılmıştır), *Minnie and Moskowitz* (1971; Universal tarafından dağıtılmıştır), *A Woman Under Influence* (1974; ulusal dağıtımcılar filme hiç ilgi göstermeyince Cassavetes'in kendisinin kurduğu şirket olan Faces International tarafından dağıtılmıştır), *The Killing of A Chinese Bookie* (1976; Faces International tarafından dağıtılmıştır), *Opening Night* (1977; Faces International tarafından dağıtılmıştır), *Gloria* (1980; Co-

(14) Jacobs, 1980, sf. 39.
(15) Margulies, 1998, sf 286-7

lumbia tarafından dağıtılmıştır) ve *Love Streams* (1984; Cannon Films tarafından dağıtılmıştır) gibi filmler onu takip etmiştir.[16] *A Woman Under Influence* ve özellikle de *Gloria* gibi bu filmlerin bazıları görece ticari başarı elde etseler de, Columbia ve Universal isimlerinin üç filminin dağıtımcısı olarak yer almasına rağmen, genellikle "ayak basılmamış bölgeler"i keşfeden filmler ve onu "Amerika'nın en kendine özgü ve en az kategorize edilebilir film yapımcısı" yapan çeşitlilikte bir film üretimiyle Cassavetes'in sineması stilistik ve anlatımsal anlamda meydan okuyucu olmaya devam etmiştir.[17]

YENİ HOLLYWOOD

1960 sonlarında Amerikan film endüstrisi sıradışı bir resim oluşturmuştu. Bir yandan, Paramount Kararı'nın endüstrinin örgütsel yapısını tamamen değiştirmesinin ve televizyonun yükselişinin Amerikan sinemasını ikincil eğlence aktivitesi haline getirmesinin ardından kayda değer bir istikrara kavuşmuştu. Büyükler tarafından hem yapımı hem dağıtımı gerçekleştirilen ya da bağımsızlar tarafından üretilip büyükler tarafından dağıtımı yapılan, gittikçe artan sayıda yüksek-bütçeli yapımlar belli bir izleyici kitlesine kavuşmaya başlamıştı ve bazen son derece büyük oranlarda kiralanmalara ulaşmaktaydılar (1960'larda piyasaya sürülen yedi filmin 26 milyon doların üzerinde kayıtlı kira getirisi vardı).[18] Temel olarak aileleri hedefleyen yüksek-bütçeli, epik ve büyük gösterimli filmler endüstrinin akut finansal problemlerine bir parça yanıt olmuşa benziyordu. Piyasaya sürülen film sayısı bile 1963'te 140'ın biraz üzerindeyken 1960 sonlarında 230'a kadar sıçrama göstermişti.[19]

(16) Cassavetes ayrıca *Big Trouble*'ın yönetmeni olarak da bilinmektedir (1986; Columbia tarafından dağıtılmıştır)
(17) Levy, 1999, sf. 103-4
(18) Balio, 1987, sf. 126.
(19) Monaco, 2001, sf. 39

Ancak endüstrinin bu tablosu gerçeğin yalnızca bir yüzünü göstermekteydi. Bu filmlerin başarısı çoğunlukla yapım bütçeleri ve pazarlama masrafları ile filmin kazancının önemli bir yüzdesinin oyunculara gitmesini sağlayan çeşitli kazanç paylaşım planları ile dengeleniyordu. Dahası, *The Sound of Music, Doctor Zhivago* (Lean, 1965), *Mary Poppins* (Stevenson, 1964), *My Fair Lady* (Cukor, 1964), *Thunderball* (Young, 1965) ve *Cleopatra* (Mankiewicz, 1963) filmlerinin, kısacası 1969'a kadar Amerikan sinema tarihindeki en büyük on gişe şampiyonunun altısının başarısı, altmışların ortasında özellikle başarılı bir iki yıllık dönemi temsil etmekteydi ve dolayısıyla 1960'ların tümünün temsilcisi olarak görülemezlerdi. 1960 sonlarında gittikçe artan sayıda benzer büyük-bütçeli yapımlar gişede başarısızlığa uğradılar: *Dr Dolittle* (Fleischer, 1967), *Star!* (Wise, 1968) ve *Hello Dolly* (Kelly, 1969), hepsi Fox tarafından dağıtılan ve *The Sound of Music*'in başarısını taklit etmeye çalışan filmler olarak üzücü hasılatlar kaydettiler. Tüm diğer büyükler benzer sonuçlara tanık oldular: *Camelot* (Logan, 1967) Warner'ı; *Chitty Chitty Bang Bang* (Hughes, 1968) United Artists'i; *Sweet Charity* (Fosse, 1969) Universal'ı; ve *Paint Your Wagon* (Logan, 1969) Paramount'u aynı şekilde başarısızlığa uğratmıştı. Diğer yandan bir başka Fox yapımı olan *Cleopatra*, ilk on gişe şampiyonu arasında yer almasına rağmen, yapım ve pazarlama masrafları öyle büyüktü ki o da 1960'ların gişedeki başarısızları arasında sayılabilirdi.

Funny Girl (Wyler, 1968) ve Disney'in *Love Bug* (Stevenson, 1969) filmi gibi aile izleyicisi ile başarılı olan az miktarda istisna bulunsa da 1960 sonları çoğunlukla düşük-bütçeli, bağımsızların yaptığı ve ABD gişelerinde büyük ve hatta bazen muhteşem başarıya ulaşan bir dizi filmi barındırmaktaydı. Bu filmlere başlıca örnekler: *The Graduate* (43.1 milyon dolar hasılat yapmıştı); *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967; aktör-yapımcı Warren Beatty tarafından yapılmış ve Warner tarafından dağıtılmıştı – 22 milyon dolar hasılat); *Easy Rider* (16.9 milyon dolar hasılat); *Midnight*

Cowboy (Schlesinger, 1969; Jerome Hellman Productions ve Florin Productions tarafından üretilmiş ve United Artists tarafından dağıtımı yapılmıştır – 16.3 milyon dolar); ve *Goodbye, Columbus* (Peerce, 1969; Willow Tree tarafından üretilmiş ve Paramount tarafından dağıtılmıştır – 10.5 milyon dolar).[20]

Bağımsız yapım olarak konumlandırılmış olmaları dışında yukarıdaki filmler çok sayıda başka ortak özelliklere daha sahiptiler. Bu özelliklerin en önemlisi genç izleyicileri bilinçli olarak hedef almış olmaları ve hem sundukları hikâyelerin türleri hem de bu hikâyelerin ekranda sunuluş şekli açısından yerleşik gelenekleri sorgulamak konusuna yaptıkları vurguydu. Bu filmler, şiddet (*Bonnie and Clyde*); seks (*Midnight Cowboy* ve *The Graduate*); ve uyuşturucu (*Easy Rider*) gibi tartışmalı malzemelerin ele alımında yeni akımlar oluşturmuşlar ve halihazırda zaten zayıflatılmış olan ve 1968'de Ratings sınıflandırma sistemi ile değiştirilen Production Code'a son darbeyi indirmişti.

Bu tür bağımsız film yapımı için özellikle önemli olan şey, film yapımının büyükler dışındaki şirketler tarafından planlanması (bu durum Amerikan bağımsız sinemasına tüm yaklaşımlarda başlangıç noktası olsa da) değil, çok sayıda bağımsız yapımcının, ana akım Amerikan film yapımının çoğunluğu neredeyse yarım yüzyıldır sağlam bir şekilde yerleşmiş kuralları ve geleneklerine kasıtlı bir şekilde saldırıyor olmalarıydı. Bundan başka, Amerikan toplumu da asıl temellerini sorgulama ve "İkinci Dünya Savaşı'ndan beri Amerikan hayatında ve ruhunda baskın olan iyimserliği" sonsuza dek gömme sürecinde olduğundan[21], yukarıdaki filmler, finansal anlamda daha az başarılı olan birçok başka filmle birlikte, dönemin kültürel değişimlerini önüne katmakta görece daha hassas görülmekteydi. Karşı kültürün temsilcisi olarak görülüyorlardı; resmi kültürü, kurulu

(20) Hasılat rakamları Finler, 2003, sf. 359'dan alınmıştır.
(21) Quart ve Auster, 2002, sf. 67

düzeni temsil etmeye devam eden daha yaşlı nesiller ile Amerikan gençliği arasında davranış, ahlak kuralları ve stil farklılıkları etrafında gelişen alternatif bir kültürün temsilcileri.

Eski stüdyolar ve üst-düzey bağımsızlar açıkça Amerikan sinemasındaki kurulu düzeni temsil ediyorlarken yeni, düşük-bütçeli bağımsız sinemanın otomatik olarak karşı kültürün sineması sayılması, özellikle genç nesle yönelmiş ve onun tarafından da kesin bir şekilde kabul görmüş bir sinema olması sürpriz olmamıştı. Bu özelliğin belki de en sesli örneği *Where It's At* (Canin, 1969) filminin sloganıydı. Bu slogan filmin sadece belirli bir demografik grubu hedef aldığı gerçeğini saklamaya hiç gerek görmemişti; "Senin için doğru olan, Baba, benim için de doğru olmak zorunda değil."[22]

Kurulu düzenin sineması kendi kodları ve gelenekleriyle, gramer ve sözdizim kurallarına sahip olduğundan yeni bağımsız sinemanın genç film yapımcıları kendi dillerini yaratmak durumundaydılar. Kısa bir süre zarfında, çoğunlukla Avrupa ve Japonya'daki sanatsal film yapımıyla özdeşleştirilmiş olan çok sayıda sinematik teknik Amerikan sinemasına ithal edilmişti. Bunlar, doğaçlama oyunculuk, tekrar eden aksiyonlar, kamera yakınlaştırmaları, sahneler arasında zamansal atlamalar, donmuş kareler, telefoto çekimler, el kamerası kullanımları, bölünmüş ekran, aşırı yakın ve aşırı uzun çekimlerin daha sık kullanımı, görüntü-ses uyumsuzlukları vb. şeklindeydi. Ana akım Amerikan sinemasındaki film stili klasisizmin kurallarına uymakta olduğundan ve bu nedenle de çoğunlukla kendi halinde ve nedensel güdümlü anlatımın ihtiyaçlarının emrinde kaldığından, bu yeni sinematik tekniklerin ani belirişi ve Hollywood stilinin var olan esaslarıyla kaynaşmaları Amerikan filmlerinin 'görünüşünü' dramatik olarak değiştirmişti.

(22) Stein, 1969, sf. 16.

Açıkça belirlenmiş hedefini gerçekleştirmek için birçok engelle savaşmak zorunda kalan psikolojik olarak motive olmuş başkahramanı ile nedensel güdümlü anlatım bile, genellikle dikkatleri anlatımdan çok kendi üstüne çeken türde bir filmin varlığında gücünün bir kısmını yitirmekteydi. Tutarlılık ve açıklık, klasik anlatımın kilit özellikleri, Robin Wood'un 1970'lerin sinemasının 'tutarsız anlatım' olarak adlandırdığı 'deneyimlerin sıralanmasına yönelik dürtünün açıkça bozguna uğradığı' tarza yerini bırakmıştı.[23] Ve eğer anlatım yapısal olarak oldukça fazla oranda klasikten uzaklaşmış hale geldiyse film türleri öyle radikal değişimlerden geçmişti ki izleyicinin beklentilerini sürekli tutmak olan en yüksek önemdeki ideolojik işlevini yerine getirmekten neredeyse vazgeçecekti. Bunun yerine, türler, bağımsız film yapımcıları tarafından keşfedilebilen, sorgulanabilen ve sıklıkla çökertilen bir dizi eğilim ve kurallar serisi olarak görülmekte ve böylelikle de seyircinin beklentilerinin dürdüklenmesiyle sonuçlanmaktadır. Örneğin, Sam Peckinpah'ın *The Wild Bunch* (1969; Phil Feldman Productions ve Warner tarafından birlikte üretilmiştir) filmi modern ikonlaştırmayı (otomobiller, makineli tüfekler) daha geleneksel olanla karıştırarak açıkça western türünün kurallarını yıkmaktaydı ancak bunu daha çok kahramanlarla kötü adamları birbirinden ayrıştırmayı reddederek yapmaktaydı ki bu, western türünden ayrılmanın en önemli noktalarından bir tanesiydi.

1960 sonları ve 1970 başlarında Amerikan sinemasındaki değişimler özellikle dikkate değer olsa ve böylelikle birçok film eleştirmeni ve kültürel tercümanın klasik-sonrası veya post-modern Hollywood sinemasından söz etmelerine yol açsa da,[24] bir önceki estetik sistemle halen bir devamlılık söz konusuydu. "Klasik hikâye anlatım kurallarının yıkılması, daha önce ayrılmış olan türlerin yeniden bir araya gelmesine, doğrusal anlatı-

(23) Wood, 1984, sf. 47
(24) Kramer, 1998, sf. 289 – 309'a bakınız.

mın parçalara ayrılmasına, gösterinin nedensellikten daha çok önemsenmesi [ve] daha önce ayrıştırılmış olan duygusal tonlama ve estetik malzemenin tuhaf bir şekilde yan yana getirilmesi'ne dair deliller bulunmasına rağmen"[25] Amerikan sineması, potansiyel olarak yeni bir estetik sisteme ait olan tüm bu sayılan unsurların yavaş yavaş güçlü klasik estetik içerisinde asimile olmasıyla anlatımsal sinema olarak işlemeye devam etmiştir. David Cook'un söylediğine göre bunun nedeni temel olarak Yeni Hollywood'un yeni yönetmenlerinin "temsil ve anlatım gibi birincil biçimleri imha etmeye çalışan yenilikçiler olmamalarıydı. Daha çok, saldırılarını ikincil biçimlere – en belirgin olarak bireysel türlere yöneltmeleriydi",[26] ve bir yandan da normalde sanatsal sinema ile ilişkilendirilen teknikleri fazlaca kullanmaktaydılar. Bu nedenle, Hollywood sineması önceki on yıllarda onu karakterize eden kimliği tamamen kaybetmemişti, yapılan değişikliklerin bir kısmı oldukça radikal olsa da.

Hollywood Rönesans'ının etkilediği Amerikan sinemasının yeni durumu 1967-75 döneminin Amerikan kültürünün durumuna oldukça uyum sağlamış haldeydi. Karşı kültürün getirmiş olduğu değişen yaşam stilleri ve davranışları sadece dönemin birçok filminin konusu olmamıştı (*Easy Rider, Midnight Cowboy*, ve *Alice's Restaurant* [Penn, 1969]). Bunlar ayrıca Brian De Palma, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Paul Schrader, Dennis Hopper ve birçok başka genç film yapımcısının uygulamakta olduğu stilistik ve anlatımsal deneylerde kendini göstermekteydi. Genç nesiller kendi kültürlerini keşfe çıkmış ve bu esnada birkaç genç film yapımcısı bu kültürün bir bölümünü onlar için yaratmaya, bu bağlamda sinemaya kendi yaklaşımlarını keşfetmeye koyulmuşlarken değişen Amerika ve değişen Amerikan sinemasının kısa bir süre için kesişen hedefler haline geldikleri ileri sürülebilirdi. Ve şayet, John Belton'a göre, kurulu

(25) Jenkins, 1995, sf. 113.
(26) Cook, 2000, sf. 161.

düzen ve karşı kültür arasındaki temel farklılık 'sadece "stil"' idiyse[27], yeni bağımsızların ana akım Hollywood arasında yaşanan savaşın pek çok çarpışmasının, yerleşik Hollywood sinemasının üzerine kurulmuş olduğu klasik stilin estetik kurallarına saldırarak görsel stil seviyesinde gerçekleşeceği açıktı.

Ana akım sinemasına karşı yeni bağımsızların savaşı film estetiği alanıyla sınırlı değildi. Hollywood Rönesansı büyüklerin hükümdarlığına ve onların tercih edilen film yapım modeline, ki o dönemde bu model üst-düzey bağımsız yapımdı, son vermek gibi aşırı hırslı bir hedefle güdümlenmişti. Film yapımcıları yine Avrupa sanat sinemasından bir film yapım modeli ödünç alarak ve bu sayede ulusal bir dağıtımcının kurumsal desteği olmadan ticari açıdan başarılı filmler üretip dağıtabiliyorlardı. Film yapımcısını yaratıcı sürecin tam ortasına yerleştiren auteur teorisine sıkı sıkıya bağlı kalarak bağımsızlar, bu büyük değişimleri film endüstrisinin yapısına yerleştirmeye teşebbüs etmiştiler.

Öte yandan film dağıtımı, Amerika'da sanatsal film yapım modelini tam olarak uygulamak isteyen her bağımsız için başa çıkılamaz bir engel haline gelmişti. Film yapım işinin bu dalı eski stüdyoların ve az sayıda küçük piyasaya sürüm şirketinin sıkı kontrolü altında kaldığından bu alanda herhangi bir yapısal değişimin gerçekleşmesi imkânsızdı. Düşük-bütçeli bağımsız filmler bile kârlı olabilmeleri ve genç film yapımcılarına sonraki projeleri için finansman bulmalarını sağlayabilmek için ulusal dağıtıma ihtiyaç duymaktaydı. Ulusal (ve uluslararası) dağıtım için, film yapımcılarının ellerinde bir kopya ile ülkeyi dolaşmak üzere zaman ve emek harcamalarını gerektiren kişisel dağıtım haricinde bir yol olmadığından, film yapımcıları yerleşik büyük dağıtımcıların önemini kabul etmeye mecbur kalmışlardı. Diğer taraftan, büyükler de yeni bağımsızlık hareketini desteklemenin gerekliliğini kabul etmek zorundaydılar çünkü finansmanını ve

(27) Belton, 1994, sf. 275.

yapımını sağladıkları pahalı türdeki filmler kendilerini kârlı hale getirecek derecede geniş bir izleyici bulmakta gittikçe artan problemler yaşamaktaydılar. Bu koşullarda, Embassy tarafından üretilip dağıtılan *The Graduate* filmi 1967'nin gişe şampiyonu ve tüm on yılın kiralanan filmleri arasında ikinci en başarılı film ilan edilince, büyüklerin, onları yok etmeye çalışan bağımsız yapımcıları desteklemek konusunda hiçbir tereddütleri kalmamıştı.

Genç film yapımcılarına daha önce benzeri görülmemiş yaratıcı kontrol imkânı vermek (bu 'resmi' sinemanın estetiğine saldırıya izin vermek anlamına gelmektedir) büyükler için ödenmesi gereken küçük bir bedeldi. Büyüklerin yönetimleri, tarihlerinde ilk kez izleyicilerin ne türden filmler izlemek istediklerini ve dolayısıyla ne türde filmleri finanse etmeleri gerektiğini tahmin edemeyecek durumda oldukları gerçeğine rağmen düşükbütçeli bağımsızlar üzerinde tahminde bulunmak sadece küçük bir finansal riski temsil ediyordu. Pahalı, starlarla bezeli türden filmlerin gişe zehri haline geldiği bir dönemde, *The Secret of Santa Vittoria* gibi üst-düzey bağımsız filmlerin bütçesinin sadece bir bölümüyle üretilebilen *Easy Rider* gibi filmler ile kârlılığın yolu oldukça açıktı. Dahası, bu türden filmlerin büyük bir çoğunluğu dışsal kaynaklardan finansman sağlamaktaydı ve bu da büyüklerin finansal risklerini azaltan bir gelişmeydi. Daha önemlisi, yeni bağımsız film yapımcıları karşı kültürü kucaklamış olduğundan, büyüklere en önemli demografik grubu, genç izleyicileri, getirme potansiyeline sahip yegane film yapımcısı çeşidiydiler. 1968'deki bir MPAA araştırmasının gösterdiği gibi 16-24 arası yaş grubu, tüm biletlerin neredeyse yarısından (yüzde 48) sorumluydu[28] ki bu da bu gruba erişmenin kârlılık ile finansal başarısızlığın arasındaki farkı oluşturduğunu açıkça göstermekteydi.

(28) Cook, 2000, sf. 67

Büyük şirketlerin gençlerin ne türden filmler görmek istediğiyle ilgili hiçbir fikri olmasa da bu seyirciye ulaşacak ve onlar için yapılmış filmlerin varlığını bu seyirciye duyuracak tek kurum yine onlardı. Büyüklerin pazarlama kaynaklarının aile izleyicisine yönelik pahalı filmlerin tanıtımını yapmaya alışık oldukları gerçeğine rağmen, ABD pazarındaki kapsama alanları, tüm büyük uluslararası pazarlardaki varlıkları ve büyük gösterim şirketleriyle olan ilişkileri herhangi bir filmin yeterli ticari kullanımı zaruriydi. Bu şu anlama geliyordu ki stil ve anlatım bağlamında meydan okuyucu Yeni Hollywood filmlerinin başarısı büyük oranda, sırasıyla *Easy Rider, Midnight Cowboy* ve *Bonnie and Clyde* gibi filmleri ABD içinde ve dışındaki büyük sinemalarda bulunabilir hale getiren Columbia, United Artists ve Warner gibi şirketlere bağlıydı. En başta yapımcılığı Roger Corman ve dağıtımı American International Pictures tarafından üstlenilecek olan *Easy Rider* hakkında yazarken Teresa Grimes büyük dağıtım şirketlerinin önemini şöyle vurgular:

> Columbia'nın dağıtım gücünü arkasına alarak, sadece bir başka Corman-yapımı motosiklet filmi olabilecekken geleneksel dağıtım/gösterim kanallarından geçerek büyük bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. AIP tarafından üretilip dağıtılmış olsaydı *Easy Rider*'ın aynı büyük başarıya ulaşıp ulaşamayacağı elbette tartışmaya açık bir konudur.[29]

Yeni bağımsız hareketi desteklemek için büyüklerin ödediği bedel küçükse de, yeni bağımsızların filmlerinin ulusal ve uluslararası alanda dağıtım ve gösterimi için ödemek zorunda kaldıkları bedel oldukça yüksekti. Pazarlama ve dağıtım için eski stüdyolara 'bağımlı' olmaları 'stüdyo sistemini ortadan kaldırma' ya da 'film yapımını demokratikleştirme' çabalarının otomatik olarak başarısızlığa uğradığını gösteriyordu.[30] Ancak aynı 'ba-

(29) Grimes, 1986, sf. 57
(30) Biskind, 1998, sf. 17

ğımlılık' Amerikan sinemasında en kendine has seslerin ortaya çıkmasını ve büyükler arkalarında olmasaydı normalde seyirci bulamayacak bazı tamamen bireysel filmlerın beklenmedik bir başarıya ulaşmasını sağlamıştı. Biskind'in dediği gibi: "bireysel devrimciler başarılı olsalar da, devrim başarısız oldu."[31] Bu, BBS (*Five Easy Pieces* [Rafelson, 1970]; *The Last Picture Show* [Bogdanovich]; *The King of Marvin Gardens* [Rafelson, 1972]; ve *Hearts and Minds* [Davis, 1974] gibi karakteristik Yeni Hollywood filmlerinin yapımcısı) ve (Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich ve William Friedkin tarafından kurulan) Directors Company gibi endüstri ekonomik durgunluktan çıkar çıkmaz çöken ve 1970 ortalarında sağlam bir şekilde gişe rekortmenleri işine giren birçok bağımsız yapım şirketinin kaderlerinde açıkça görülmekteydi.

SONUÇ

Hollywood Rönesansı dönemi on yıldan daha az sürse ve pahalı, bağımsız ya da stüdyo-yapımı filmler gümbürtülü bir şekilde *Jaws* (Spielberg) ile 1975'te geri dönse de, 1967-75 döneminin düşük-bütçeli bağımsız filmleri Amerikan sinemasının çehresini sonsuza dek değiştirmişti. Amerikan sinemasının resmi niteliklerini son derece zenginleştiren çok sayıda film tekniği ve uygulamasının ithalatının yanında ve karışıklık içerisindeki bir toplumun ruhunu ve duygusal durumunu yakalama kabiliyetlerine ek olarak, yeni bağımsız filmler 'insanlar hakkında sinema' için yer olduğunu kanıtladı. Sinemanın bu türü, ana akım sinemayla özdeş güvenli temsiller ve zararsız eğlenceden oldukça uzaklaşmış ancak o günün gerçekleriyle ilgili hayal kırıklığına uğramış bir genç kuşak tarafından kucaklanan çağdaş Amerika'nın genellikle uzlaşmaz görüntülerini sunmaktadır.

(31) Biskind, 1998, sf. 434.

Daha da kayda değer olan şu ki Yeni Hollywood filmleri, Hollywood sinemasının kuralları ve değerlerine karşı bir tutuma sahip olmalarına rağmen başarılı olmuşlardı – hem de bazıları oldukça fazla başarılıydı. Bu başarı, bir sonraki bağımsızlık hareketinin çekirdeğini oluşturacak birkaç film yapımcısına (John Sayles, Jim Jarmusch, Spike Lee ve Susan Seidelman) ilk filmlerini eski stüdyoların etkisinden uzakta yapmaları konusunda ilham vermişti. Daha da önemlisi, ana akım sinema tarafından tarihsel olarak yanlış tanıtılmış ya da ihmal edilmiş olan, haklarından mahrum edilmiş belli sayıda gruba kendi bağımsız film yapım markalarını geliştirmek ve böylece kendi temsillerinin kontrolünü ellerine almak konusunda sağlam umutlar vermişti. Bu bağlamda, Yeni Hollywood, sonraki bölümlerde incelenecek olan, daha açıkça belirlenmiş türdeki bağımsız film yapımını etkilemiş ve onun müjdecisi olmuştur.

Vaka **Çalışması:** Oyuncular rol yapmıyor, karakterler yaşıyor *Shadows* (John Cassavetes, 1959, 85 dak.) Maurice McEndree tarafından üretilmiş, Lion International tarafından dağıtılmıştır.

Shadows'un kökleri, 'Night Time' isimli radyo programında yatmaktadır. Bu program sırasında Hollywood aktörü John Cassavetes, oyuncu olarak yer aldığı Hollywood yapımlarından daha gerçek bir film yapabileceği iddiasında bulunmuştu. Dedikodulara göre film yapımı işine girmek konusunda ciddi olmadığı söylense de programın dinleyicilerinin yoğun geri dönüşleri Cassavetes'in bu görevi derhal üstlenmesini sağladı.

40.000 dolarlık bir bütçe, 16 mm.'lik bir kamera, bağlantılarından edindiği bedava ses ekipmanı ve profesyonel olmayan teknik ekiple Cassavetes, Burt Lane ile 1957'de doğaçlama egzersizleriyle oyunculuk becerilerini geliştirmek için kurdukları oyunculuk atölyesi Variety Art Studio'dan, filmi yap-

mak için küçük bir grup işsiz oyuncuyu topladı. Doğaçlama egzersizlerine halihazırda aşina olan oyuncular [ki bunlardan bir tanesinde Cassavetes öğrencilerinden, biri erkek biri kız iki açık tenli siyahi kardeşle ilgili bir sahne yaratmalarını istiyor ve bu sahnede kız kardeşin beyaz erkek arkadaşı sevgilisinin siyahi olduğunu öğreniyor (*Shadows*'taki olay örgüsünden bir alıntı)], Cassavetes tarafından verilen belirli karakter taslakları üzerinde çalışmaktaydılar. Ana taslaklardan bir tanesi şöyleydi:

> BENNIE: Beyaz adamın dünyasına kabul edilmek için yalvarmak amacıyla renginin belirsizliğinden harekete geçiyor. Erkek kardeşi Hugh ya da Janet'ten farklı olarak [Not: bu yazıldıktan sonra kız kardeşin ismi Lelia olarak değiştirilmiştir] duyguları için hiçbir çıkış noktası yok. Tüm zamanını ne renk olduğunu düşünerek geçiriyordu. En sonunda beyazları kendi insanları olarak seçmişti ki böylece problemi kabul görmüştü. Hayatı soyut bir şeyi kanıtlamak için amaçsız bir mücadele, günlük yaşamının hiçbir çıkışı yok. (Carney, 1994, sf. 35)

Diğer karakter profillerinin de benzer bir şekilde belirlenmesiyle film yapıncısı ve oyuncular, temel olarak üç kardeş arasında dönen birçok durum yaratmaktadırlar. Üç kardeşin en büyüğü Hugh'un şüphe götürmez şekilde siyahi bir teni vardı, Ben ve Lelia ise açık ten renkleriyle kendilerini beyaz olarak kabul ettirebiliyorlardı. Yaratılan dramatik durumların hiçbir sabit detayı senaryo haline getirilmeden, el kamerasını kullanma görevini üstlenen Cassavetes ve onun amatör ekibi 1957 yılının çoğunluğu ile 1958'in ilk aylarını New York'taki mekânında filmi çekerek geçirdiler. Yoğun bir kurgu döneminin ardından, film 1958'in sonbaharında gösterime girdi ve anında New York bağımsız ve avangart toplulukları tarafından kucaklandı. Ocak 1959'da *Shadows*, *Film Culture*'ın 'İlk Bağımsız Film Ödülü'nü kazandı, çünkü "çağdaş gerçekliği

taze ve alışılmadık bir şekilde tüm diğer filmlerden daha iyi temsil etmişti... geleneksel kalıpları ve tuzakları kırmış ve özgün bir yeniliği sürdürmekteydi" (Carney, 1985, sf. 34)

Ancak film yapımcısı filmden memnun değildi çünkü filmin yapısal özellikleri (özellikle kurgu ve kamera kullanımı) anlatımsal endişelerin ve karakterizasyonun önüne geçmişti. *Film Culture* ile olan bağını ve ondan gelen desteği yıkan bir hareketle Cassavetes birkaç sahneyi tekrar çekmeye ve filmi tekrar kurgulamaya girişti ki böylece "zamana bağlı anlatımsal şekle kilitlenmiş belli başlı karakterlerin durumlarını ve duygusal yaşamlarını" daha yoğun bir şekilde keşfedebilecekti (Carney, 1985, sf. 34). Sonuç, filmin çok farklı bir versiyonu idi ve ticari olarak bir yıl sonra piyasaya sürüldü (Kasım 1959). Bu versiyon Cassavetes'in işini ana akım sinemaya daha yakın bir noktaya getirmişti (bu ikinci versiyon ticari olarak geçerli olandır ve ilerleyen paragraflarda ondan bahsedilecektir).

Anlatıma olan tartışmasız bağlılığına karşın *Shadows* baskın olan (klasik) Hollywood estetiğinden önemli ölçüde farklı bir estetikle nitelendirilmektedir. Mekân çekimleri, grenli siyah-beyaz sinematografisi, teknik kusurlar, dikkat çekici caz film müzikleri ve özellikle de filmin karakterlerinin, yaşamları Cassavetes'in kamerasıyla kayda alınan 'gerçek' insanlar olduğu güçlü duygusunu yaratan doğaçlama oyunculuk, filmin üç kardeş ve onların ırksal kimlikleri ile ilgili kurgusal bir hikâyeden çok, zamanın bir değerlendirmesi olarak görünmesini sağlamaktaydı.

Seyircinin özellikle yansıtılan olaylarla mesafeli bir yere konumlanmasına olanak veren melodramatik olay akışı mekanizmasının yokluğu ile bu 'gerçeklik' daha da pekiştirilmekteydi. Böylelikle, Tony'nin (Lelia'nın erkek arkadaşı) Lelia'nın siyahi olduğunu öğrendiği sahnede bile konu, Hollywood filmlerinin izleyicileri çok alıştırdığı duygu patlamalarının tek bir izi

olmaksızın, incelikle ele alınmıştır. Cassavetes, kendisinin ifade ettiği gibi, Hollywood filmlerinin büyük melodramatik hikâye örgülerinde çoğunlukla görmezden gelinen ya da gizlenen 'küçük hisleri' ifade etmek istemişti (Carney, 1994, sf. 33). Film gerçekten de ırkçılığın iki erkek ve bir kız kardeşin yaşamları üzerindeki etkisini ele almaktaysa da bu, filmin temel olay örgüsünü oluşturmuyordu. Bunun yerine, film daha çok, 1950'lerin sonlarındaki New York'un şehirli, bohem ortamına bu kardeşlerin nasıl uyum sağladıklarını göstermekle ilgiliydi. Bu durum, ırkçılık ve ırksal kimlik ile ilgili soruları, filmin temel problemi olmaktan çok, karakterlerin gündelik yaşamlarında uğraşmak zorunda oldukları konulardan bir tanesi haline getiriyordu. Cassavetes bu etkiyi üç temelde sağlamıştır.

İlk olarak, özellikle bölümlerden oluşan ve gevşek bir anlatım yapılandırmıştır. Film, ya görüntünün çözülmesi ya da, daha belirgin şekilde, yumuşak bir şekilde birleştirmek yerine bir salıneyi diğerinden ayıran çok sayıda uzun karartma anlarıyla, birbirine bağlanan 33 sahneden oluşmaktadır. Cassavetes bu tekniği özellikle dokuz yerde ve altı yerde de sahneleri birleştirmek için düz kesimler kullanmıştır (sahnelerin geri kalanları görüntünün çözülmesi şeklinde birleştirilmiştir). İkinci olarak, Hugh, Lelia ve Ben birkaç sahnede birlikte görünseler de film içerisinde ilk ve öncelikli olarak kendi hikâyeleri ile var olmaktalar. Buna göre, Hugh caz sahnesinde müzisyen olarak başarısızlıkları ile mücadele etmekte; Lelia rasgele seksin kural olduğu bir ortamda aşkı bulmaya çalışmakta; öte yandan Ben filmin tüm anlatımı boyunca kafeden bara gidip gelerek boş bir yaşamla uğraşmaktadır. Kardeşlerden hiçbirinin (klasik anlatımsal anlamda) belirli bir hedefinin olmadığı açıktır ki bu da psikolojik motivasyon eksikliğini ve net bir sebep-sonuç mantığının olmayışını açıklamaktadır. Son olarak, Cassavetes filmin diyaloğunda ırkçılık sorununa doğrudan atıf kullanımından neredeyse tamamen kaçınmıştır.

Bunun yerine oyuncularına, en küçük detayı bile yakalamaya hazır kamerası karşısında, konuyla ilgili duygularını ve endişelerini performanslarıyla dışa vurmalarına (jestler, karşılıklı dik bakışmalar, vücut dili) imkân verir. Bu yaklaşım sorunun oldukça hafif bir şekilde ele alınmasını sağlamakta, onu sahip olduğu şüphe götürmez (melo)dramatik değeri nedeniyle önem addedilen bir şey olarak değil, yaşamın bir parçası olarak göstermektedir.

Film, İZLEDİĞİNİZ BU FİLM BİR DOĞAÇLAMAYDI ifadesiyle sonlanır ki bu da onu Hollywood film yapımının profesyonel bağlamının aksine amatör/deneysel bir çerçeveye yerleştirmektedir. Bu (herhangi bir ticari hevesi engellemeye yeterli olan), konumda bile film beklenmedik bir gişe başarısı elde etti, özellikle de 1960'ta BAFTA En İyi Film ödülünü aldıktan ve Lelia Goldoni ile Tony Ray'in BAFTA oyunculuk ödüllerini kazanmalarından sonra.

Vaka Çalışması: Bildiğimiz haliyle Amerikan sinemasının sonu

Son Film (Dennis Hopper, 1971, 108 dak.), Alta-Light Productions tarafından üretilmiş, Universal tarafından dağıtılmıştır.

Easy Rider'ın 1969'daki şok edici başarısı, filmin senaryo yazarlarından biri ve yönetmeni olan Dennis Hopper'ı ABD film endüstrisinde popüler bir isim haline getirmişti. *Easy Rider*'ın yapımı süresince uyuşturucu ve alkol kaynaklı çılgınlıklarıyla ilgili anekdotlara ve onun için veya onunla çalışmanın imkânsız olduğuna dair yayılan ününe rağmen, büyük dağıtımcılar onun anlaşılması güç genç izleyicilere yönelik filmler yapmaktaki bariz yeteneğine odaklanmakta ve dolayısıyla da bir sonraki filminin ne olacağını sabırsızlıkla beklemekteydiler.

Bu büyüklerden biri olan Universal Pictures büyük bir sükse yapacak böyle bir 'yenilikçi' filmi finanse etmek ve dağıtımını yapmak için fırsat arıyordu. Bu nedenle, cüretkâr ve sıradışı filmlerin finansmanı ve dağıtımı amacıyla yönetici Ned Tanen'in başkanlık ettiği yeni bir birim yaratmıştı. Tanen'in ilk anlaşması Hopper ile filmi *The Last Movie* içindi, öte yandan aynı birim *Minnie and Moskowitz* (Cassavetes, 1971) ve *American Graffiti* (Lucas, 1973) gibi filmleri içeren diğer önemli Yeni Hollywood filmlerinin finansmanı ile de ilgilenmekteydi.

The Last Movie fikir olarak *Easy Rider*'dan önceye dayanıyordu ve Hopper'ın kişisel projesiydi. 1965 kadar erken bir tarihte Hopper başarılı müzik prodüktörü Phil Spector'dan aldığı finansmanla filmi yapmaya çalışmıştı ancak büyük dağıtımcılardan ilgi göremeyince Spector desteğini çekmişti. Fakat *Easy Rider*'dan sonra Hopper kendisini, rüya projesini gerçekleştirebileceği hoş bir konumda buldu. Hem (yapımcı olarak) BBS hem de (dağıtımcı olarak) Columbia film yapımcısının aşırı şişkin egosuyla uğraşmaktan korktukları için projeyi es geçtilerse de Tanen'in hiçbir çekincesi yoktu ve projeyi Universal'e getirdi.

Film, son yer aldığı film yapımının kullanmış olduğu küçük bir köyde kalarak, bu köyü western filmler için mekân haline getirmeye karar veren bir dublör etrafında gelişmekteydi. Film anlaşması Hopper'a hayal ettiği dağıtımcının kontrolünden bağımsız film yapma özgürlüğünü gerçekleştirme fırsatı vermişti. Özel olarak Universal Hopper'a yaklaşık 900.000 dolarlık bir bütçe ve son kurgu dâhil tam bir yaratıcı kontrol veriyordu, karşılığındaysa film yapımcısından tek istediği bütçeyi aşmamasıydı. Ek bir tedbir olarak dağıtımc Hopper'ı projenin risk sermayedarı yapmış, hasılatın büyül bir yüzdesi karşılığında (yüzde 50) filmin yönetmeni, yıldızı,

editörü ve yapımcısı olarak alacağı ücretten feragat etmesini istemişti.

Temel sinematografi Peru'daki uzak bir köy (Chinchero) ile küçük bir kasabada (Cuzco) geçmekteydi. Çekimin en başından itibaren, ABD medyası film yapımcısının ve oyuncu kadrosundan birkaç kişinin alkol ve uyuşturucu kullanımı ile cinsel istekleri üzerinde yoğunlaşan büyük bir reklam imkânı sağladı. Buna ek olarak yapım ekibi, Peru'daki katı Katolik kilisesi ve askeri diktatörlüğün yarattığı baskıcı siyasi iklimle uğraşmak zorundaydı. Tüm bu problemlere ve "devrimden bahseden, tartışmaları karateyle çözümleyen, grup seks yapan, yutabileceği ya da zerk edebileceğin her şeyle kafa çeken huysuz bir döneğin öncülük ettiği kontrol dışı bir yapım ile ilgili ardı arkası kesilmeyen dedikodu ve raporlara rağmen" (Hoberman, 1988, sf. 21'den alıntıdır), Hopper yapım üzerinde hayran olunacak bir kontrol sağlamayı başarmıştı. Yaklaşık kırk saatlik bir malzeme çekimi ve basımı ile bütçenin çok az altında ve tam planlanan zamanda çekimi tamamladı.

Filmin üretim sonrası aşaması ise oldukça zahmetli bir süreç oldu ve tamamlanması on altı ay sürdü. Film yapımcısı istediği çekime sahip olsa da, deney yapmak ve filmin farklı versiyonlarını yaratmak istiyordu. Diğer iki editörle birlikte, ki bunlardan bir tanesi için *The Last Movie* ilk editörlük deneyimiydi, "Peru çekimini akla gelebilecek her şekilde kullanarak; hikâyeyi çeşitlendirerek, sonu değiştirerek, yan-hikâyeler ekleyerek, yerlilerin zor durumlarıyla ve Peru cuntasının zulmü ile ilgili sosyolojik yorumlar yaparak" uzun saatler harcadılar (Rodriguez, 1988, sf. 86).

1971'in sonbaharında film en sonunda piyasaya sürülmeye hazır olduğunda, alametler pek uğurlu değildi. En İyi Film ödülünü kazanarak zaferle döndüğü Venedik Film Festivali'ne rağmen ABD'deki deneme gösterimleri izleyicilerin filmi sev-

mediğini gösteriyordu. Dahası, hem eleştirmenler hem de halk tarafından yoğun bir düşmanlıkla karşılanmıştı. Büyük eleştirmenler filmi 'nefret dolu', 'tam bir fiyasko', 'felaket', 'acınası', 'puanlamada en aşağılarda', 'bir utanç kaynağı... bitmek bilmeyen, kaotik, boğucu, asitli' olarak nitelendirmişlerdi (Hoberman, 1988, sf. 21). Halk da olumlu yaklaşmamıştı. Açılışından sadece iki hafta sonra Universal, neredeyse tüm yapım ve pazarlama masraflarında zarara geçerek filmi sinemalardan çekti.

Büyük olasılıkla, filmin tamamen başarısızlıkla sonuçlanmasının ardındaki temel neden filmin ana akım Amerikan sinemasının neredeyse bütün geleneklerine yıkıcı saldırısıydı ki bu durum izleyicinin karşı kültürle ilişkilendirilen ve *Easy Rider* deneyini benimsemiş olan kısım dâhil tüm kesimlerini filmden soğutmuştu. Ancak *Easy Rider* da *The Last Movie* kadar amatör bir görünüme sahip olsa da ve ana karakterlerin açık ve net hedeflerinin veya psikolojik motivasyonlarının olmamasına ve birçok yerde devamlılığı olmayan kurgu ve rahatsız edici kamera kullanımlarına rağmen yine de açık bir anlatımsal yapı ve ayırt edilebilir realist bir mizansenden yararlanmıştı.

The Last Movie, diğer taraftan, sadece taslak şeklinde bir anlatımsal yapı içeriyordu ki bu da film son üçte birlik kısmına geldiğinde anlatım sorularından tamamen vazgeçen farklı bir tür temsile dönüşüyordu. Aynı şekilde, film stili bilhassa özgürce kullanılmıştı, genellikle hikâyenin ilerlediği yönleri aydınlatmak gibi bir endişesi olmaksızın ve öyle açık bir şekilde Hollywood-karşıtı tarzı alternatiflerle ilerliyordu. Bunlardan bazıları; eksik sahneler olduğunu açıklayan ara başlıklar, baskıda bilerek çizilmiş bölümler, çalışan kameranın sesinin duyulur olması, Hopper ve diğerlerinin rollerine girip çıkmaları ve kameranın varlığından haberdar tavırları, yönetmenin isminin filmin on üçüncü dakikasında yer alması, aynı

şekilde filmin başlığının açılış sahnesinden neredeyse yirmi altı dakika sonra sunulması idi.

Anlatım, bir bölgeyi western filmler için potansiyel bir mekân olmak üzere geliştirmeye çalışan bir dublörün çabalarıyla ilgili olsa da bu, filmdeki hikâyelerden sadece biriydi, dublörün kararından önce ve sonra gelişen birçok yan-hikâyenin arasında belki de en aşikâr olanı olsa da. Hopper bu hikâyeleri doğrusal olmayan bir tarzda kurgulamakta, hikâyede önce veya sonra gerçekleşen olayların ve tekrarlanan salınelerin eklenmesiyle sahneleri bölmektedir. Yavaş yavaş, bir başka güçlü ana konu ortaya çıkar: bir Hollywood westerninin yapımına tanık olan kasabanın insanları kendileri de törensel şekilde bir westerni yeniden salınelemek isterler ancak bunu gerçek silah kullanıp adam öldürerek yaparlar çünkü filmlerdeki şiddetin kamera hilesiyle yapıldığını anlamazlar. Bu hikâye örgüsü ile Hopper Hollywood'a, onun filmlerine ve genel olarak Amerikan toplumuna bir eleştiri sunmak ister, bir yandan da sinemanın doğası ve özellikle de sinematik gerçeklikle ilgili soruları araştırmaktadır. Bu unsurlar onu Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa ve Michelangelo Antonioni gibi dönemin çağdaş Avrupalı film yapımcılarına yaklaştırmakta ve Hollywood tarzı film yapımından çok daha uzaklara götürmektedir.

Klasik anlatımın neredeyse karşı konulmaz yenilgisi, özellikle de filmin son otuz dakikasında izleyiciler için bir adım daha ileri gitmektedir. Değişime ve yeni fikirlerin nüfuzuna açık olan tür ve film tarzının aksine temsilin baskın biçiminin (anlatıma) kendisine saldırı, ister ana akım ister bağımsız olsun, ticari sinemanın izleyicileri için özellikle ileri düzey bir öneriydi.

Filminin başarısızlığından sonra Hopper'ın yönetmenlik kariyeri neredeyse son buldu (bir sonraki filmi *Out of the Blue*, neredeyse on yıl sonra, 1980'de, çıktı) ve 1990'lara kadar küçük

bağımsız filmlerde arada sırada aktör olarak yer aldı ve 90'larda kendisini bütünüyle yenileyip son derece başarılı bir dönüş yaptı. O dönemde neredeyse evrensel düzeyde eleştirilmesine rağmen *The Last Movie* halen Amerikan sinema tarihindeki deneysel film yapımı örneklerinin en cüretkârlarından birisi olarak görülmektedir.

6

HOLDİNGLER ÇAĞINDA AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASI

GİRİŞ

Hollywood Rönesansı 1960'ların sonlarında seyir halinde iken, aşağı yukarı aynı zamanda Amerikan film endüstrisinde çok farklı bir gelişme daha yaşanmaktaydı. Şahsi mülkiyetle geçen yaklaşık elli yıldan sonra neredeyse bütün büyük eski stüdyolar "birbirinden bağımsız birkaç alanda büyük hisseleri olan, ürün-hizmet alanı çeşitlendirilmiş şirketler"[1] olan holdinglerin yan kuruluşları olma sürecine girdiler, ya da saldırgan bir farklı alanlara yönelme programıyla kendileri holdingleşme aşamasındaydılar. 1966'da Gulf & Western (otomobil tamponları, şeker, emlak, gübre, puro ve çinko gibi alanlarda hisseleri bulunan bir şirket) tarafından satın alınan Paramount ile başlayarak, diğer büyükler de benzer şekilde farklı alanlarda iş yapan holdingler tarafından alındılar: United Artists, Transamerica tarafından (1967), Warner, Kinney National Service tarafından (1969), MGM, Las Vegas otel ve finans devi Kirk Kerkorian tarafından (1969) alınırken, Columbia ve Fox ise sırasıyla The Coca-Cola Company ve Rupert Murdoch's News Corp. tarafın-

(1) Balio, 1987, sf. 303.

dan 1980'lerde devralınmadan önce farklı alanlara yönelerek holdingleşme modelini benimsemişlerdi.[2]

Bu gelişmenin yansımaları sadece eski stüdyolara değil, ayrıca bağımsızlar olarak bilinen yapımcılar ve dağıtımcılara da ulaşmıştı. 1950'lerden beri büyüklerin halihazırda tercih ettiği yapım modeli olan üst-düzey bağımsız yapım, holdinglerin sürdürdüğü Hollywood sinemasında da egemen konumunu korumaya devam etmişti – özellikle de 1970 başlarında büyük başarıya ulaşan Yeni Hollywood'un 'karşı kültüre ait' düşük-bütçeli filmleri gişelerde bocalamaya başladığı sırada. Holdingleşme öncesi ve sonrası üst-düzey bağımsız yapımcılık arasındaki temel fark, olay filmlerin, sadece gösterim pazarından değil ayrıca aynı holdingin diğer bölümleri tarafından kontrol edilen birçok diğer kâr merkezinden gelen astronomik kâr getirisi potansiyeline yeniden vurgu yapmaktı.[3] *Jaws* (Spielberg, 1975; Zanuck/Brown Productions ve Universal tarafından üretilmiştir) ve özellikle de *Star Wars*'ın (Lucas, 1977; Lucasfilm tarafından üretilmiş ve Fox tarafından dağıtılmıştır) şaşırtıcı getirisinin öncülüğünü yaptığı bu türden bağımsız yapım, ana akım sinemanın temsilcisi haline geldi ve bugüne kadar da öyle kaldı (Bölüm 8'e bakınız).

Alt-düzey bağımsızlar, diğer taraftan, endüstrinin holdingleşmesinden daha karmaşık bir şekilde etkilenmişti. Büyüklerin yapım ve finansman için daha az sayıda olay filmine yönelmeleri ABD film pazarında çok büyük boşluklar oluşturmuştu ki var olan ve yeni eklenen bağımsız yapımcı ve dağıtımcılar bundan faydalanmak üzere hücuma geçtiler. Sonuç olarak, 1970'lerin ilk yılları düşük-bütçeli, istismar film yapımı için son derece bereketli bir dönemdi. New World Pictures, Dimension Pictures, Crown International, New Line Cinema gibi yeni yapım/ dağıtım

(2) Universal'in ana şirketi Decca Records televizyon yapımıyla ilgilenen yetenek ajansı MCA tarafından 1962'de satın alınmıştı. Bu alıma ABD Adalet Bakanlığı tarafından izin verilmesi için MCA yetenek ajansı varlıklarını elden çıkarmak zorunda kalmıştı.

(3) 1977'de, tahminlere göre yılın en iyi hasılat yapan 6 filmi yılın 199 piyasaya sürümünden elde edilen gelirin yaklaşık üçte birinin sahibiydi (Davis, 1997, sf. 116).

şirketleri ve çok sayıda daha küçük yapım ve/veya dağıtım oluşumları ki bunların bazıları sert pornografide uzmanlaşmıştı, endüstrinin o bölümünde özellikle güçlü bir tutunma noktası yakalamış gibi görünmekteydiler. Büyüklerin piyasaya sürdükleri film sayısının inanılmaz ölçüde alt seviyelere düşmesiyle (tüm zamanların en düşük seviyesi olan yedi büyük şirketin toplamda yetmiş sekiz film yaptığı 1977 yılında zirveye ulaşmıştı) ve film ürününün zor bulunur hale gelmesiyle, düşük-bütçeli bağımsızların geleceği güvende görünüyordu ve bu durum sadece kısa dönem için geçerli değildi.[4]

Ancak bu şartlar, büyüklerin gişe rekortmenlerinin içerik ve hedef kitle bağlamında (genç izleyicileri hedefleyen bilimkurgu ve yaratık filmleri) ve fiziksel olarak gösterildikleri mekânlar bağlamında (arabalı sinemalar) istismar filmleri alanına girdiği 1970'lerin ikinci yarısında tersine dönmüştü. Sonuç olarak, istismar şirketleri endüstrideki yerlerini yeniden yapılandırmak ve yeniden belirlemek zorunda kalmıştı ki bu, aslen çok daha gösterişli stüdyo yapımlarıyla rekabet edebilmeleri için bütçelerini ve filmlerinin üretim değerlerini artırmak anlamına geliyordu. Fakat bağımsız şirketler holdingleşmiş büyüklerden muazzam derecede az sermayeye sahip olduğundan, bu çabaları daha en baştan başarısız olmaya mahkûmdu. Sadece 1970'lerin sonlarına doğru videonun ve kablolu televizyonun icadı ile uzatılan can simidi onları nesillerinin tükenmesinden korumuştu çünkü bu teknolojiler düşük-bütçeli istismar ürünleri için sinema salonlarının dışında yeni bir alan yaratmıştı.

Film endüstrisinin holdingleşmesi ana akım ve bağımsız film yapımı arasındaki ayrımı –az da olsa– daha belirgin hale getirmişti. Bir holding tarafından yönetilmeyen herhangi bir film şirketi kendisini 'bağımsız' olarak nitelemek için çok iyi bir sebebe sahipti çünkü artık ana akım sinemanın temsilcileri olarak gö-

(4) Rakam Finler, 2003, sf. 366'dan alınmıştır.

rülen holdinglerdi; bir zamanlar bir avuç eski stüdyo tarafından yürütülen belirgin bir sinema endüstrisinin bugünkü düzenleyicisiydiler artık. Buna ek olarak, bağımsızlığın bu tanımı bir şekilde içerisinde bir ithamı da barındırmaya yaramıştı çünkü holdingler çoğunlukla, sektöre 'dışarıdan' giren ve 'sinema insanlarını' 'sadece parayla ilgilenen iş adamları' ile değiştiren, kişisel olmayan tüzel güçler olarak görülmekteydi.[5] Bu bağlamda holdingler, halen yaratıcı katkıları olan insanlar tarafından yönetilen 'gerçek' film şirketlerinin düşmanıydı.

Bağımsız film yapımının bu tanımının belli başlı avantajları olsa da (bu tanım Amerikan film yapımı ve dağıtımını düzgün bir şekilde, holdinglerin sahibi olduğu ve olmadığı şeklinde ikiye ayırmış; bağımsızlığı politik bir mesele haline getirmişti), son derece sorunluydu da. Bir taraftan, diğer büyükleri satın alarak elli yıldan fazla bir süredir ana akım sinemayı temsil etmekte olan tüzel yapıları kendilerine model almış olmalarına rağmen Columbia ve 20th Century Fox gibi şirketlerin de bağımsız etiketinde hak iddia edebilmeleri anlamına geliyordu. Nihayetinde, 1970 ortalarında tamamen farklı iş kollarına yayılmalarına kadar Columbia ve Fox için ana gelir kaynağı film yapımı ve dağıtımıydı ki bu durum her ne kadar pazarın düşük bütçeli tarafında olsa da uzun bir 'bağımsızlık' tarihine sahip şirketler olan Amerikan International Pictures ve Roger Corman'ın çeşitli film girişimleri ile çok benzerdi. Diğer taraftan bu tanım, Embassy Pictures gibi daha önce bağımsız olan bir şirketin, finans ve havacılıkta hisse sahibi büyük bir holding olan AVCO tarafından 1968'de satın alındıktan sonra bağımsızlığının ortadan kalkması anlamına gelmekteydi.

Ancak bu ayrımlar mutlak değildi. Örneğin, yeni ana kuruluşun himayesi altındaki Embassy, yurtdışından ithallerden oluşan ve yer yer *Lion in the Winter* (Harvey, 1968) ve *Carnal*

(5) Biskind, 1998, sf. 402.

Knowledge (Nichols, 1971) gibi prestij yapımların da eklendiği seçici dağıtım programına devam ediyordu. Bir başka deyişle Embassy, AVCO tarafından alınmasından önceki şekilde iş yapmaya devam ediyordu. Şayet Embassy sadece bir istisna idiyse, peki ya ana şirket Transamerica himayesi altında iş yapan United Artists'in son derece başarılı on altı yıllık güçlü yönetim ekibine hiç dokunulmamasına ne demeliydi? United Artists ve Embassy, logoları bir ana kuruluş logosunun yanında yer aldığı için Fox ve Columbia'dan daha mı az bağımsızdılar?

O halde, 1970'lerde Amerikan bağımsız sinema söyleminin, özellikle de film endüstrisinin holdingleşmesinin Hollywood Rönesansı ile aynı döneme denk gelmesiyle daha da kapsamlı (ve karmaşık) hale gelmesi hiç de sürpriz değildi. Bağımsız sinema söylemine başka bir düşük-bütçeli film yapımı formatının hâkim olması ve bunun sonucunda diğer bağımsız film yapım şekillerini bir kenara itm -i 1970'lerin sonunu bulmuştu. Bu yeni format (holding veya değil) büyüklerle hiçbir bağı olmayan açıkça alternatif bir Amerikan sineması kurmayı ve dolayısıyla da bağımsızlık etiketini net bir biçimde taşımayı hedeflemekteydi.

Bu bölüm, film endüstrisinin holdingleşmesinin bağımsız film yapımı üzerindeki etkilerini inceleyecektir. 5. Bölümde Hollywood Rönesansını temsil eden özel bir çeşit film yapımı üzerinde durulmuş olduğundan buradaki temel vurgu alt-düzey bağımsızlar ve istismar film yapımında olacaktır. Bunun yanında, holdingleşen büyüklerin yükselen gücüne birçok şekilde karşılık olan 1970 sonlarındaki bağımsızlık hareketinin doğuşunu ana hatlarıyla ortaya koyacaktır. Ancak ilk olarak film endüstrisinin holdingleşmesinin ardındaki nedenlerin kısaca ele alınması ve büyüklerin yeni sahiplerinin genel olarak endüstriye getirdiği kilit değişikliklerin irdelenmesi gerekir.

İŞİ BÜYÜTMEK

1960 ortalarına gelindiğinde tüm büyükler medyayla ilgili (televizyon yapımcılığı, müzik lisans anlaşmaları ve bunun gibi), diğer alanlara eğilmiş olsalar da film dağıtımı ve yapımı kesin olarak ana gelir kaynakları olarak kalmıştı (birkaç kâr merkezi olan Disney örneği hariç). 1960 sonlarında büyüklerin pahalı filmlerinden bazıları gişelerde bocalamaya başladığında ve bu kayıplar hisselerinin değerini düşürdüğünde, büyükler şirket alımlarına hazır hedef haline gelmişlerdi. Sahip oldukları gayrimenkuller dışında büyükleri önemli şirket alımları haline getiren, var olan ve ileride var olacak yan pazarlarda devamlı kullanılabilecek şekilde film depolarıydı.[6] Çok kısa bir süre zarfında (1966-9) Amerikan sinemasının görünümü, Paramount, MGM ve Warner isimleri var olmaya devam etse de, radikal bir şekilde değişmişti.

Holdinglerin Amerikan film endüstrisine getirdiği değişiklikler arasında dört tanesi, alt-düzey bağımsız yapım üzerindeki etkileri bağlamında en önemlilerini temsil etmekteydi. İlk olarak holdingler belirsiz bir film pazarının iniş çıkışları karşısında büyükleri koruma altına almış durumdaydı. Çünkü son derece geniş ekonomik temelleri, gişelerde yaşanan kuraklık dönemlerindeki gittikçe artan zararları çok daha kolay bir şekilde dağıtarak karşılayabilmekteydi. Böylelikle eski stüdyolar kendilerini, büyük getiri potansiyeline sahip pahalı kumarları göze alabilecek konumda bulmuşlardı. Bu, yılda birkaç gişe rekortmeni filmin yapım ve finansman/dağıtımına sıkı bir şekilde yoğunlaşabilecekleri anlamına geliyordu.

İkinci olarak ve büyük ölçüde birinci etkinin sonucunda, ortalama film bütçesi katsayısal olarak artmaya başlamıştı. Yapım maliyetleri yıllar boyunca elbette ki artmıştı (1950'de 1 milyon doların biraz üzerindeyken 1971'de 1,75 milyona çıkmıştı)

(6) Balio, 1987, sf. 303.

ancak bu artış hiçbir zaman ulusal enflasyon oranlarından çok uzakta değildi. Ne var ki takip eden sekiz yıl boyunca (1972-9) yapım maliyetleri beş katına çıktı (2 milyon dolardan yaklaşık 10 milyon dolara).[7] Bu artış büyükler tarafından finanse edilen filmlerin sayısını daha da kısıtlamıştı.

Üçüncü olarak holdingler, film işinin idaresini modernleştirmek amacıyla yeni yönetim sistemleri kurdular. Gişe rekortmenlerinin üretimini vurgulamanın yanında, üniversite eğitimi almış yönetim ekipleri, zevkleri, tercihleri, izleme alışkanlıklarını vb. ölçmek için çeşitli bilimsel izleyici araştırma mekanizmalarını devreye sokmuşlardı. Bu bilgi daha sonra, gittikçe daha çok araştırma raporuna, tabloya ve veriye dayanan; şaşırtıcı olmayacak şekilde daha kalıplaşmış ve tekdüze hale gelen yapımla ilgili kararları beslemekteydi. Bu filmlerin bazılarının (*Jaws* – 133,4 milyon dolar ve *Star Wars* – 188,1 milyon dolar) gösterimlerinin gelirleri benzeri görülmemiş seviyelere ulaşınca bu uygulamalar haklı çıkmış görünüyordu.[8]

Son olarak, kurumsal çeşitlendirme meselelerinde uzman olan holdingler, yeni pazarlara açılmanın ve yan kuruluşlarının ürettiği ve dağıttığı ürünlerin ticari kullanımı için daha çok alan yaratmanın öneminin farkına varmışlardı. Bu nedenle, büyüklerin medya ve eğlenceyle ilgili alanlara doğru genişlemelerini, bir yandan hali hazırda üretilmiş olan ve bu yüzden ek olarak sadece pazarlama ve reklam harcamasına ihtiyaç duyan bir ürün için yeni kâr merkezleri yaratma niyetiyle, aktif olarak desteklemişlerdi. Bu gelişme, 1970'lerin ortasından itibaren özellikle dikkate değer hale gelmişti. Bu dönemde, video ve kablolu televizyon gibi yeni teknolojiler bir filmin ticari kariyerini sürekli kılmak için öyle büyük fırsatlar sunmaktaydı ki bazı holdingler

(7) Cook, 2000, sf. 99 ve 133.

(8) Finler, 2003, sf. 359-60. Etkileyici bir izleyici araştırması açıklaması ve bunun sonuçlarının nasıl *Star Wars*'ın yapımına bilgi sağladığını görmek için, bakınız Earnest, 1985, sf. 1-18.

medyayla ilgili olmayan yan kuruluşlarını bırakıp sadece medya alımlarma yönelmişlerdi.

Bu gelişmeler düşük-bütçeli bağımsız sinema için faydalıydı. Özellikle büyüklerin az sayıda gişe rekortmeni film üretimine yeniden vurgu yapması, film pazarında bağımsız yapımcıların ve dağıtımcıların yararlandığı daha da büyük boşluklar yaratmıştı. Büyüklerin piyasaya sürdükleri yıllık film sayısının 1972'de 145'ten 1977'de 78'e düşmesi ile (on yılın geri kalan döneminde 100 adetlik bir ortalamaya sıçramadan önce),[9] yıllarca süren gösterime erişim problemi neredeyse çözülmüştü. Bu durum, "beyazperde" sayısı arttığında (1970'te yaklaşık 14.000'den 1977'de 16.300'e)[10] ve hatta 1971'de tüm zamanların en düşük seviyesi olan 15,6 milyona düşen haftalık sinemaya gitme oranı tekrar yükselmeye başlayıp on yılın sonunda haftada 20 milyon izleyiciye ulaştığında, daha da geçerli hale gelmişti.[11] Buna göre, şaşırtıcı olmayacak şekilde çok sayıda bağımsız düşük-bütçeli ürünlerle piyasayı doldurmuş, istismarın kralı olan American International Pictures bile bir vites arttırıp oldukça rafine filmler üretmişti.

Tüm bu gelişmelerin neticesi, holding yan kuruluşları / farklı alanlara yönlendirilmiş şirketler ve onların pahalı filmlerinin bir tarafta yer aldığı ve geri kalan film şirketlerinin –'bağımsızların'- çok daha ucuz yapımlarıyla diğer tarafta bulunduğu ABD film pazarının kademeli kutuplaşması olmuştu. İşte bu noktada Amerikan bağımsız sineması söylemi, daha kararlı bir şekilde, düşük-bütçeli film yapımcılarına üst-düzey olanlardan daha fazla ayrıcalık tanımaya başlamıştı.

(9) Finler, 2003, sf. 366.
(10) Finler, 2003, sf. 379.
(11) Beyazperde sayıları Finler, 2003, sf. 366'dan alınmıştır; sinemaya giden izleyici sayısı Davis, 1997, sf. 139'dan alınmıştır.

DÜŞÜK-BÜTÇELİ BAĞIMSIZ SEKTÖRDE EKONOMİK FIRSATLAR (1960'LAR – 1974)

1969-71 ekonomik durgunluğunda büyükler finansal olarak bocalıyor ve Yeni Hollywood bağımsızları ana akım sinema içerisinde kendilerine güvenilir bir yer sağlamaya çalışıyorlarken, düşük bütçeli ve istismar sektörlerindeki bağımsızlar tamamen farklı bir deneyim yaşamaktaydılar. Halen kendilerine bir izleyici kitlesi arayan büyüklerin aksine, bu bağımsızlar toplumun hangi kesiminin hedef kitleleri olduğunu çok iyi biliyorlardı. Bu nedenle, genç izleyicilere ucuz, belli bir türe özgü ve yaklaşık olarak ülkenin 6.000 arabalı sinemasında gösterilen filmler üretmeyi başarılı bir şekilde sürdürmekteydi. Esasen, bu bağımsızlar için şartlar o kadar elverişliydi ki 20th Century Fox'un bir yılda 80 milyon dolarlık zarar kaydettiği bir zamanda (1970)[12] American International Pictures gibi küçük bir şirket 632.000 dolarlık kâr ile en başarılı yılını geçiriyordu.[13]

Bu dönemin alt-düzey bağımsızlar için iyi zamanlar olduğunu tek düşünen AIP değildi. 1950 sonlarından beri her yıl bir avuç dolusu düşük-bütçeli film çıkartan bir dağıtım şirketi olan Crown Pictures, hem dağıtım işinin hacmini büyütmek hem de kendi filmlerini üretmeye başlamak için genişlemeye hazırdı (1972'den sonra).[14] Roger Corman, AIP ile olan uzun ve başarılı birlikteliğinin ardından kendi yapım / dağıtım kuruluşu New World Pictures'ı kurmak için 1970 yılını seçmişti. Sadece bir yıl sonra, eski New World Pictures çalışanları Charles Swartz ve Stephanie Rothman ile tecrübeli bağımsız yapımcı Lawrence Woolner, doğrudan New World Pictures ile aynı pazar için rekabet etmek üzere Dimension Pictures'ı kurdular. Son olarak, 'üniversite kampüslerinde "özel etkinlikler" pazarında altı yıl

(12) Monaco, 2001, sf. 37

(13) 'AIP Announces Biggest Product Line-Up History', *The Hollywood Reporter*, 14 Ocak 1970, sf. 1 ve 3.

(14) Barron, Frank, 'Crown Int'l Hits $500 Million Wolrdwide Box Office Figure', *The Hollywood Reporter*, 28 Eylül 1978, sf. 1.

geçirdikten sonra New Line Cinema 1973'te düşük-bütçeli 'sanatsal ve sıradışı' filmler sunmak üzere ulusal bir dağıtım düzeneği kurdu.[15]

Tüm bu yapım/dağıtım şirketleri birkaç ortak özellikle birbiriyle bağlantılıydı. İlk olarak –1970'te halka açılan AIP istisnasıyla– bunlar bir yönetim kurulu yerine kurucuları tarafından sahip olunan ve yönetilen limited şirketlerdi. İkinci olarak, operasyonları ve öncelikli başarıları, ülkenin arabalı ve kapalı sinemalarında giderek artan sayıdaki boş gösterim programlarını doldurmak için tasarlanmış büyük miktarlardaki ucuz filmin dağıtımına dayanıyordu.[16] Örneğin 1972'de büyükler sadece 145 film piyasaya sürmüşken, ABD dağıtımcılarının o yıl dağıttığı 315 filmden geri kalanının çoğunu sağlayan bu bağımsızlardı,[17] böylelikle ürün yokluğu tehdidini de engellemiş oldular.

Üçüncüsü, filmleri, 1968'de ölçümleme sisteminde yapılan değişikliklerle seks ve şiddetin temsilindeki yeni özgürlükten faydalanma eğilimindeydi. Özellikle Dimension Pictures üzerine yazan Ed Lowry'ye göre, bu çeşit bağımsızların filmleri neredeyse tamamen "R-rated* alt-türlere (hemşire/öğretmen/hostes erotik filmleri, kadınlar hapishanesi filmleri, grafik/erotik korku filmleri, ithal kung-fu aksiyonları ve siyahilerin başkahraman olduğu istismar filmleri)" aitti.[18] Mesela AIP, NWP, Dimension ve Crown'm 1972'de çıkardıkları birer filmin sloganlarını karşılaştırın. Tablo 6.1'de de görüldüğü gibi, farklılıklar sadece pazarlama departmanlarının ilhamlarında yatıyor görünmekte.

(15) Wyatt, 1998a, sf. 76.
(16) Crown burada bir istisnadır çünkü yılda altı ila on arası film dağıtmaktadır.
(17) Rakamlar Finler, 2003, sf. 366-7'den alınmıştır.
(*) R-rated: 17 yaşından küçüklerin bir yetişkin gözetiminde izlemesi tavsiye edilen filmler için kullanılan tanım. Cinsellik, uyuşturucu kullanımı gibi öğeler içerir. (ç.n.)
(18) Lowry, 2005, sf. 43.

Tablo 6.1 1970 başlarındaki istismar filmlerinden sloganlar

Dağıtımcı	Film	Slogan
American International Pictures	*Pick Up on 101* (Florea)	"Her arabaya biner, yeter ki doğru yöne gitsin..."
New World Pictures	*Private Duty Nurses* (Armitage)	"Dudakları dudaklarında... Ve suni solunum için değil!"
Dimension Pictures	*Sweet Georgia* (Boles)	"Köylü delikanlıları playboya çeviren kadın!"
Crown International	*The Stepmother* (Avedis)	"Kocasının oğlunu büyük günahı zorlayan kadın!"

Dördüncü olarak, istismar şirketleri olarak en son moda veya hevesi nakde çevirmeye çalışarak Amerikan sinemasındaki eğilimleri ve dönemleri çok yakından izliyorlardı. İş analistleri ve *Variety* gibi ticari yayınlar endüstrinin durgunluk döneminin en tepe noktasında "bugünün tek eğiliminin eğilimsizlik olduğunu"[19] beyan etseler de, alt-düzey bağımsız yapımcılar kazanan formülleri aramaktan asla vazgeçmediler. Bazıları gerçekten de çok başarılıydılar, beş film süren Hemşireler serisiyle New World Pictures'ın olduğu gibi (The *Student Nurses* [Rothman, 1970]; *Night Call Nurses* [Kaplan, 1972]; *Private Duty Nurses* [Armitage, 1972]; *The Young Nurses* [Kimbrough, 1973]; ve *Candy Stripe Nurses* [Holleb, 1974]).

Son olarak, bu şirketler film yapımcılarına yapım süresince önemli ölçüde yaratıcı kontrol imkânı vermekteydi. Bu özgürlük bazen yenilikçi filmlerin yapılmasına olanak veriyordu, özellikle kullanılan film stili ve politik meselelerin temsili bağlamında. Örneğin, Hemşireler serisinin erotik filmleri bile sıklıkla "kürtaj, ekolojik meseleler, siyahi olmanın dezavantajları ve alternatif eğitim"[20] gibi politik konular etrafında dönen anlatımlara yer

(19) 'In Times like these, Film Fare Trend Should Be Escapist, AIP Reasons', *Daily Variety*, 17 Ağustos 1970.
(20) Hillier, 1994, sf. 47

vermekteydiler; 1970 başlarında büyükler tarafından nadiren kullanılan konulardı bunlar. Bağımsız şirketler film yapımcılarına bu özgürlüğü bilinçli olarak verseler de, film tarihçisi Jim Hillier bu türden özgürlüğün bu şirketlerin izlediği yapım uygulamalarının 'özünde var olduğunu' iddia etmektedir. Özel olarak New World Pictures üzerine yazarken şunu ifade etmiştir:

> özgürlük, bu filmlerin üretilme şekillerinin özündeydi. Beklentiler, birkaç nedenden ötürü düşüktü: filmlerin eleştirel övgü hevesi yoktu (kural gereği, basın gösterimleri yapılmıyordu), bütçeler son derece düşüktü ve yapımcılar genellikle pek ortada bulunmuyor ve filmi yapmaktan çok satmakla ilgili oluyorlardı – Corman mutlaka çekimin en başında ortadan kaybolur, ancak aşağı yukarı bitmişken ortaya çıkardı.[21]

AIP, New World, Crown ve Dimension buzdağının sadece görünen ucuydu, bazıları, yıllarca kült favoriler arasında kalan düşük-bütçeli filmleriyle ticari başarılar yaşamış çok sayıda alt-düzey bağımsız yapımcı ve dağıtımcının en tanınanlarıydılar. Bunların başlıcaları: *The Texas Chainsaw Massacre*'yi (Hooper, 1974) piyasaya süren Bryanston Distributing Company ve Billy Jack karakterinin yer aldığı ilk film olan son derece başarılı *The Born Losers*'ı (Laughlin, 1967; AIP ile birlikte dağıtılmıştır) piyasaya süren Fanfare Films. Laughlin ve Warner'm 'four-walling"* metoduyla dağıtmasıyla ticari bir zafer haline gelen (1 milyon dolardan az bir bütçeyle çekilen film 32.500.000 dolar hasılat yapmıştı) *Billy Jack* filmini Laughlin 1971'de yazıp, yönetip, filmin yapımcılığını yapmış ve de filmde aktör olarak yer almıştır.[22]

---

(21) Hillier, 1994, sf. 47

(*) Four walling: Yapımcı ya da dağıtımcının sinema tiyatrolarını kiralayarak, filmlerinin gösterimlerinde hasılatın tümünü, salonla paylaşmadan alabildiği dağıtım tekniği. Dört duvar anlamına gelen terim adını sinema salonunun dört duvarlı oluşundan almıştır.

(22) Filmin dağıtım tarihçesi ile ilgili daha fazla bilgi için, bakınız Wyatt, 1998b, sf. 74-5.

1970'lerin başlarında istismar sektörünün canlanması 1950 ve 1960'ların Poverty Row stüdyoları ile alt-düzey bağımsızlarının projesini devam ettirmiştir (büyüklerin dışladığı izleyicileri hedeflemek, büyüklerin sakındığı tarzlar üzerinde çalışmak, özellikle arabalı sinemalarda boş kalan gösterim günlerini doldurmak ve bunun gibi). 1960 sonları ile 1970 başları arasındaki dönemin 1930'lar ve 1940'lardaki Poverty Row stüdyolarının 'klasik yılları'nın yadigarı olduğunu iddia etmeye kadar ileri gidebiliriz. Çünkü önemli dağıtımcıların sayısı, işlerinin hacmi, film yapımcılarına bahşettikleri özgürlük (belirli bir bütçe ve tarz kısıtı içerisinde kalmaları koşuluyla), dağıtımcıların belirli bir tür gösterim mekânı ile birliği (o zamanlar ikinci-gösterim sinemaları, şimdi ise arabalı sinemalar) ve şovmenliğe vurgu (Crown yöneticileri kendi film tanıtım markalarını ayırt etmek için 'Crownmenlik [orjinali: Crownmanship])' terimini türetmişlerdir) 1970'lerin istismar bağımsızlarının tıpkı stüdyo yıllarındaki öncelleri gibi kendi fırsat pazarlarını bulduğunu göstermektedir.[23]

BİLDİĞİMİZ ANLAMIYLA STİSMARIN SONU

Billy Jack'in 1971-2'deki büyük başarısı hiç kuşkusuz, 1970 başlarındaki alt-düzey bağımsız sinemanın zirvesini temsil etmekte iken, küçülmüş büyüklerin film pazarına dair bilgilerini bir kez daha sorgulamaları sağlamıştır. Bir kez büyükler 1969-71 döneminin ağır krizinden çıktıktan sonra ve holdingleşmenin (gişe rekortmenlerine yapılan vurgu, bilimsel izleyici araştırması ve yeni pazarlama teknikleri, saldırgan bir şekilde farklı iş alanlarına yayılma ve bunun gibi) etkileri daha belirgin hale gelirken şu konular onlara artık açıklık kazanmıştır: (1) istismar pazarı göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir pazardı ve (2) bu paza-

(23) Crown Int'l to Celebrate 15th Anniversary in "74", *Box Office*, 15 Ekim 1973.

rın genç izleyici kitlesi görmezden gelinemeyecek kadar büyüktü.[24] Şaşırtıcı olmayacak şekilde büyükler, istismar alanına kaymaya ve milyonlarca dolarlarını *Jaws*, *Star Wars* ve *Smokey and the Bandit* gibi yaratık, bilimkurgu ve araba takibi filmlerine akıtarak normalde fazlasıyla ucuz olan bağımsız yapımı 'geliştirmeye' karar verdiler (Needham, 1977).

Büyüklerin alt-düzey bağımsız pazarına yönelmeleri 1974-7 döneminde başladı ve 1970 sonlarından itibaren büyük bir hız kazandı. Bu hareketteki önemli bir etmen, 1970 başlarında önemli bir izleyici demografiği olarak ortaya çıkan siyahi izleyicilere yönelik toplu film üretimi ve dağıtımı demek olan siyahi istismar olayıydı. Sadece 1970 ve 1972 yılları arasında özellikle sinemaya giden siyahiler topluluğunu hedefleyen elli film vardı, ki bu trend, sonraki iki yıl boyunca –ta ki 1975'te düşmeye başlayana kadar– yükselmeye devam etti.[25]

Bu filmlerden bazıları finansal anlamda o derece başarılı olmuşlardı ki (örneğin *Shaft* [Parks Jr, 1971] bir milyon dolarlık bütçe ile 7 milyon dolarlık hasılat kaydetmişti) siyahi istismar filmleri Hollywood'un 1969-71 durgunluğundan sağ çıkmasında önemli katkı sağlayanlar arasında sayılmaktadır.[26] Bu şu anlama gelmekteydi; kendilerinden beklendiği gibi siyahi istismar filmleri akımına derhal katılan alt-düzey bağımsızların yanında büyükler de 1970 ortalarına kadar bu akımın sürdürülmesine yoğun olarak katılmışlardır (örneğin, Warner, diğerlerinin yanında, *Superfly* [Parks Jr, 1972]'ı desteklemiştir; MGM, diğerlerinin yanında, *Black Mama, White Mama* [E. Romero, 1972]'ı ve Roger Corman'ın kardeşi Gene Corman'ın yaptığı *Cool Breeze* [B. Pollack, 1972] dâhil birçok başarılı filmi finanse etmiş ve dağıtımını yapmıştır; ve Paramount *The Legend of Nigger Charley* [Goldman, 1972]'in dağıtımını üstlenmiştir).

(24) 1977'de MPPA tarafından yaptırılan bir araştırmaya göre biletlerin % 57'si 25 yaş altı tarafından satın alınmaktaydı (Cook, 2000, sf. 23)
(25) Davis, 1997 sf. 111.
(26) Cook, 2000, sf. 262.

Büyüklerin, geleneksel olarak istismar film yapımı ile ilişkilendirilen bir film türüne katılımı açıkça göstermektedir ki 1970 ortalarına gelindiğinde endüstrinin hükümdarları, "endüstrinin sınırlarındaki" uygulamaları benimseme ve sahiplenme sürecindeydiler.[27] Siyahi istismar 'deneyinin' küçülme döneminde büyük getiriler sağlaması ile büyükler, alt-düzey bağımsız sektörünün sunabileceği daha çok şeyin var olduğunu fark etmeye başladılar. Gösterişli istismar filmlerinin başarısı, özellikle de *Jaws*'ınki, açıkça geleceklerinin bu türden yapımlarda yattığını gösterdiğinde büyükler, istismar sineması ile ilişkili daha fazla uygulamayı hızlı bir şekilde benimseme yoluna gittiler. Kısa süre sonra, sansasyonel reklam ve doygun rezervasyon* gibi stratejiler uyguluyorlar ve ayrıca filmlerinin gösterimi için arabalı sinemaları hedef alıyorlardı. Bunu yaparken büyükler, sadece Amerikan film endüstrisinin neredeyse tam kontrolünü tekrar ellerine geçirmekle kalmıyorlar ayrıca bağımsızların 1970 ortalarına kadar yarattığı rekabeti de ortadan kaldırıyorlardı. On yılın sonuna gelindiğinde büyükler tekrardan film pazarının yaklaşık yüzde 90'ını kontrol eder durumdaydı (bu rakamın 1970 başlarında yüzde 70'e yakın olduğu tahmin edilmektedir),[28] ki bu aynı şirketlerin stüdyo yılları sırasında sahip olduğu kontrol derecesiyle benzerdir.

Büyüklerin benimsediği uygulamalardan, alt-düzey bağımsızlara en zararı dokunanı, hiç kuşkusuz, bağımsızların 1950'lerden beri neredeyse tamamen hâkim oldukları arabalı tiyatrolara girmeleri olmuştu. 1970 başlarında bu sinemaların halihazırda düşüşe geçmiş olmasıyla (kullandıkları arazilerin değeri dur-

(27) Cook, 2000, sf. 257

(*) Yapım masraflarının bir an evvel karşılanması için filmin 2000'in üzerinde sinemada yoğun bir reklam kampanyası ile birlikte aynı anda gösterime girmesi anlamına gelmektedir. (İngilizcesi: saturation booking)
http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Distribution-THE-NEW-HOLLYWOOD.html

(28) Rakamlar Cook, 2000, sf. 335'ten alınmıştır.

maksızın artmakta olduğundan) bağımsızlar baskı hissetmeye başlamışlardı bile. Bu nedenle, büyükler kendi markalarının istismar yapımları için gösterim alanı olarak arabalı sinemaları kullanmaya başladığında ve bu türden sinemaların ana müşterisi olan genç izleyicileri çekmek istediklerinde bağımsızlar yok olma tehlikesiyle karşı karşıya geldiler.

Bir düzeyde, büyükler arabalı sinemalara girmeye mecbur kalmışlardı. Doygun gösterim metodunun benimsenmesi aynı filmi aynı tarihlerde oynatacak çok sayıda salonun kullanımını gerektirmekteydi. Universal'in *Jaws*'ının 1975'te 400'den fazla salonda açılışının yapılması, De Laurentiis ve Paramount'un *King Kong* (Guillermin) filminin 1976'da 961 salonda ve Columbia'nın *The Deep* (Yates) filminin 1977'de 800 salonda (ülkenin tüm sinemalarının sırasıyla yüzde 2.6, 6.5 ve 5.3'ü)[29] gösterime girmesiyle arabalı sinemaları ilk gösterim sineması olarak kullanmak büyükler için bir gereklilik olmuştu. Farklı bir düzeyde ise, büyüklerin arabalı sinemalara fiziksel olarak girmesi, bağımsızlar için müsait gösterim tarihi miktarını düşürerek zaten zayıflamış olan rekabet imkânlarını tamamen öldürmek amacında stratejik bir hareketti.

Bu gelişmeler alt-düzey bağımsızları ölümcül bir çıkmaza sokmuştu. En küçük ve en az sermaye sahibi olanlar pazardan toplu olarak ayrıldılar: Fanfare Films 1974'te; Cinemation Industries, Bryanston Distributing ve Manson Distributing 1975'te; American Film Distributing Corporation 1976'da; ve Monarch Releasing Corporation (oldukça tartışma yaratan *Snuff*'ın [Findlay ve Findlay, 1976] sorumlusu) 1977'de. Daha büyük istismar bağımsızlarının (AIP ve New World Pictures), onlardan küçük Crown ve Dimension şirketleri ile birlikte, hem arabalı sinemalarda hem de 1960'ların ortaları ve özellikle de 1970'lerden itibaren ABD'de mantar gibi çoğalan, özel bir öneme sahip çok

(29) Rakamlar Cook, 2000, sf. 16'dan alınmıştır.

perdeli salonlarda rekabet etme şansı yakalayabilecek daha pahalı yapımlar üretip dağıtarak mücadele etmekten başka şansları yoktu. American International Pictures'ın bu duruma cevabı özellikle çok ilginç bir vaka çalışması oluşturmaktadır.

AMERICAN INTERNATIONAL PICTURES'IN YAVAŞ YÜKSELİŞİ VE HIZLI DÜŞÜŞÜ

Diğer istismar şirketleri gibi AIP de 1970 ortalarına kadar özellikle başarılı bir dönem geçirmiş, hem kârlılık hem de kazançta çarpıcı artışlar yakalamıştı (Tablo 6.22'ye bakınız).[30]

1975 itibariyle, şirket öyle iyi bir durumdaydı ki Arkoff, değişen film pazarında masraflarını kısmak yerine, büyükler ile rekabete girmekten korkmamıştı. AIP'nin işletme sermayesi diğer alt-düzey bağımsızlardan oldukça büyük olsa da finansal dayanağı, holdinglerin yönetimindeki büyüklerle karşılaştırıldığında asgariydi. Örneğin, Universal'in *Jaws*'ın sadece yapım masraflarına 12 milyon dolar yatırdığı bir zamanda AIP'nin 1975 yılının tümü için toplam kredi limiti (şirketin yapım masrafları için bankalardan alabileceği borç miktarı) 11 milyon dolardı.[31] Bu eşitsizliğe rağmen AIP, 5 milyon dolara bütçelenen, Ingrid Bergman, Charles Boyer ve Liza Minelli'nin oynadığı Vincente Minnelli'nin *A Matter of Time* (1976) gibi şirketin standartlarına göre çok pahalı filmlerin finansmanı ve dağıtımına devam etti.[32]

---

(30) Tablo 6.2'deki rakamlar şu kaynaklardan alınmıştır: Isenberg, Barbara, 'Formula Flicks: A Film-Maker Cashes In On Low-Budget Movies Exploiting Fads, Trends', *The Wall Street Journal*, 5 Mayıs 1970, sf. 1 ve 17 Getze, John, 'Horror of Horrid Films, AIP Quickies Score at Box Office', *LA Times*, 20 Şubat 1974; 'Record Profits Gross For AIP As 20th Year Winds', *Daily Variety*, 17 Mayıs 1974, sf. 1 ve 18; ve '$2.9 Mil A.I. Profits For Fiscal 1976 On Record Gross Income , *Daily Variety*, 13 Mayıs 1976, sf. 1 ve 4

(31) *Jaws*'ın bütçesiyle ilgili rakam Cook, 2000, sf. 41'den alınmıştır. AIP'nin kredi limiti rakamı 'AIP Free of Debt, Bank Loan Repaid', *The Hollywood Reporter*, 21 Mart 1975'ten alınmıştır.

(32) McBride, Joseph, 'Arkoff Lambastes "Suicidal" Film Budgets; Says Labor, Talent Also Cost Too Much' *Daily Variety*, 30 Ocak 1976, sf. 1 ve 4

Tablo 6.2 American International Pictures'ın net kârları, 1970-6

Yıl	Net Kâr (ABD doları)	Gelir (ABD doları)
1970	632,000	21,000,000
1971	n/a	n/a
1972	270,521	20,800,000
1973	744,400	24,500,000
1974	931,400	32,516,000
1975	2,853,000	46,930,000
1976	2,883,000	51,044,000

Şirketin genişlemeye yönelik ilk adımları başarılı olsa da, endüstrideki büyükler ligine yürüyüşü, ABD Maliye Bakanlığı Nixon yönetiminin ekonomik durgunluk sonrası film yapımını canlandırmak için 1971 yılında çıkarttığı gelir vergisi korumasını iptal ettiğinde, ciddi bir şekilde engellenmişti.[33] Bu vergi indirimleri, şirket kazançlarının bir bölümünü film yapımına yatırdıklarında şirketlere gelir vergisi hesaplarında borçlarının önemli kısmını silme imkânı sağlıyordu.[34] Bu şu anlama geliyordu; bir şirket, eğer yatırım yaptığı film kârlı olursa, gelir vergisi borcunu azaltabilir ve daha fazla kâr elde edebilirdi. Film endüstrisinin canlanmasına tartışmasız katkılarına rağmen (vergi indirimlerinin, 1970'lerin ilk yarısında film yapımına 100 milyon doların üstünde dışarıdan yatırım akışının sorumlusu olduğu tahmin edilmektedir), 1970 ortalarında vergi indirimlerinin pornografik filmlerin finansmanı için kullanıldıkları hakkında güçlü iddialar ortaya atılınca vergi indirimleri aleyhine bir baskı oluşmuştu.[35] 1976 Vergi Reformu Kanunu indirimleri ortadan kaldırdı ve bağımsızların bu önemli film finansmanı gelirini engellemiş oldu.

(33) Cook, 2000, sf. 11-12.
(34) Cook, 2000, sf. 12 ve 312.
(35) Segers, Frank, 'Arkoff Chides Film Leaders, Inaction In Defense, Credits "Tax Shelter" As Indispensable', *Weekly Variety*, 8 Ekim 1975, sf. 3 ve 38.

Holdingleşmiş büyükler o dönemde krizden tamamen kurtulmuş durumda olduğundan, vergi indirimlerinin kaldırılması en çok alt-düzey bağımsızları vurdu, AIP gibi en başarılı olanlarını bile. Şirketin ürünü hem yapım hem de özellikle de dağıtım maliyetleri konusunda gittikçe daha pahalı hale geliyorken verimli bir şekilde işlemeye devam etmesi için Arkoff, Birleşik Devletler'in dışında, özellikle de Almanya, Kanada ve Avustralya'da vergi indirimleri ve destekler aramaktaydı.[36] Bu hareket, bilhassa AIP'nin pazarlama harcamaları öngörülemeyen seviyelere ulaştığında ve şirketin yapım masraflarını mümkün olan en düşük seviyede tutması gerektiğinde özellikle önemli hale gelmişti.[37]

Holdingleşmiş büyükler ile rekabet ederken masrafları aşağıda tutma çabalarına rağmen, AIP, endüstrinin abartılı yüksek bütçelerle yıldız oyunculu filmlere doğru geri dönülemez yönelişinde tutsak hale gelmişti bile. 1977'nin son ayına gelindiğinde, şirket –isteksiz olarak– *10 Force from Navarone* (G. Hamilton, 1978; Harrison Ford ile) ve *Meteor* (Neame, 1979; Sean Connery'nin yer aldığı film en sonunda 17 milyon dolara mal olmuştu) gibi 7–8 milyon dolarlık filmler finanse etmeye hazırlanmıştı.[38] Bu talepleri karşılamak için AIP, Amerikan bankalarından çok daha yüksek düzeyde krediler almaktaydı (1975'te 11 milyon dolardan 1978'de 35 milyon dolara).[39] Ancak şirketin finansal sonuçları böyle bir hareketi pek desteklemiyordu. Hem kârları hem de kazançları 1977 ve 1978'de durgun vaziyette kalan AIP tarihinde ilk kez 1979'da net zarar kaydetmişti (1,5 milyon dolar).[40]

---

(36) 'American International Draws Lotsa Exhibs To N.Y. "Advance"' *Weekly Variety*, 15 Haziran 1977

(37) 'AIP Orders 3835 Prints For Six Summer Releases', *Daily Variety*, 14 Nisan 1977

(38) Levin, Gerry, 'AIP Signs Wynn on Three-Picture, "Exploitable" Deal', *The Hollywood Reporter*, 7 Aralık 1977; 'AIP-Filmways Merger Dropped, Says Arkoff', *Box Office*, 18 Aralık 1978.

(39) 'Major Revolving Credit Pact Finalized by AIP', *Box Office*, 19 Aralık 1977; 'American International Pictures, Filmways Inc. Terminate Merger Plan', *The Wall Street Journal*, 11 Aralık 1978.

(40) 'Tax Credits Substantial Factor In AIP's Fiscal Year Profits', *Daily Variety*, 17 Mayıs

Şaşırtıcı olmayarak AIP derhal şirket birleşmesi veya alımı için hedef haline gelmişti. Yatırım hisselerini başarılı bir şekilde sigorta, yayıncılık, elektronik ve televizyon imalatı ile film finansmanı alanlarında çeşitlendiren eski televizyon yapım şirketi Filmways, AIP'nin düşüşünü 1978'in son aylarından beri takip ediyordu. Arkoff neredeyse bir çeyrek yüzyıl bağımsızlığının korusa ve geçmişte AIP'yi düşmanca satın alımlardan korumak için tedbirler almış olsa da, bu kez bir holdingin ana ortaklığına olan ihtiyaca karşı koyamayacaktı. Ekim 1978'de, AIP ve Filmways arasındaki birleşmeden birkaç ay önce belirttiği gibi, "Sorumlu yönetim, daha iyi bir alternatif olarak daha büyük bir finansal yapı temelinde işlemeye karşılık gelecekteki çok yüklü bir borç sıkıntısını hesaba katmak zorundadır. Filmways ile birliktelik fikri daha cazip bir seçenek gibi görünüyor."[41]

Yaklaşık olarak 25 milyon dolar değer biçilen birleşme daha güçlü bir AIP yarattı çünkü şimdi bankalar yapım kredilerini ayarlarken Filmways'in mal varlığını da dikkate almaktaydılar. Anlaşmanın koşullarına göre Arkoff AIP'nin başkanı olarak kaldı fakat şimdi Filmways'in yönetim kuruluna rapor vermek zorundaydı.[42] Ancak sadece birkaç ay sonra Filmways'in yöneticileri Arkoff'u birleşmeden önce AIP'nin mal varlığını fazla göstermekle suçladılar ve onu istifa etmeye zorladılar. Birleşmenin üstünden bir sene geçmeden Filmways, American International ismini kaldırdı ve yerine Filmways'i kullanmaya başladı.[43]

1977; 'Legal Steps Re Filmways-AIP "Conditions" Unstated; Don March's Future Influence Awaits Clarity' *Weekly Variety*, 28 Mart 1979.

(41) Murphy, A. D., 'Picture Biz Still A-Buzz Over AIP-Filmways Merger Plans', *Daily Variety*, 18 Ekim 1978.

(42) Anlaşmanın özeti için, bakınız 'AIP – Filmways Nuptial Contract. Arkoff's Working, And Exit, Pay; Answers Only to Richard Block', *Weekly Variety*, 11 Temmuz 1979, sf 4 ve 32.

(43) Lewis, 1995, sf. 35. Şirket ismindeki 'Pictures'ı 1970 başlarında atmıştı bile ve American International haline gelmişti.

SİNEMA SALONLARINDAN VİDEO PAZARINA

AIP büyüklerin oyununu oynadıktan sonra 1980'de 'ortadan kaybolduysa' da diğer daha küçük istismar şirketleri farklı kaderlerle karşılaştılar. Dimension Pictures da ürününü iyileştirmek için çaba gösterdi. 1977-8 sezonunda şirket 15 milyon civarında yapım fonu ayırmış ve 16 milyon dolarlık hasılat yapan *Ruby*'nin (Harrington, 1977) kayda değer başarısının tadını çıkarmıştı. Bunun ardından Dimension her biri 3 milyon dolarlık bütçelere sahip sadece birkaç film yapıp piyasaya sürerek miktardan kaliteye yönelmeye çalıştı. Ne var ki, şirketin zayıf sermayesi buna olanak vermedi ve özellikle de 1979'un ilk aylarında Dimension, onun aracılığıyla filmlerini piyasaya süren yapımcılar tarafından açılan bir dizi davayla karşı karşıya kaldı. Kısa bir süre sonra şirket kendini iflasın eşiğinde buldu ve resmi olarak Şubat 1981'de iflasını duyurdu.[44]

New World Pictures da 1970 sonlarında "saygınlık kazanma" çabasına girmişti. On yılın başlarında yüksek miktarlarda (125.000 dolar – 200.000 dolar arası bütçelenmiş) istismar filmlerinden şirket, on yılın sonlarında birkaç pahalı filmi içeren daha az sayıda filmin yapımına kaydı (*Avalanche* [C. Allen, 1978] için 2 milyon dolar ve *Battle Beyond the Stars* [Murakami, 1980] için 3 milyon dolar).[45] Corman çok kısa sürede farkına vardı ki büyükler ile olan yüz yüze bir rekabette kaybetmeye mahkûmdular, bu yüzden düşük-bütçeli filmler dağıtmaya devam etti ancak bir yandan da birkaç pahalı yapımla pazarı ölçmeye çalıştı. Sonuç olarak büyüklerin baskısı altında hayatta kalmayı başardı – özellikle video ve kablolu televizyonun temsil ettiği yeni gösterim teknolojilerini kullanmaya başladığında. 1983'te Corman New World Pictures'ı 16,5 milyon dolara sattı ve yeni bir yatırıma girişti, bu kez öncelikli olarak kârlı ev video pazarına odaklanmaktaydı.[46]

(44) Lowry, 2005, sf. 48-9.
(45) Rakamlar Hillier, 1986, sf. 51'den alınmıştır.
(46) Rakam Hillier, 1986, sf. 53'den alınmıştır.

Crown International Pictures seçici dağıtım politikalarına ve 1972'de başlatmış olduğu mütevazı yapım programına devam etti. Crown da bütçelerini ciddi anlamda yükseltmiş ama (1978'e gelindiğinde sadece yapım masrafları için 20 milyon dolar ayırmaktaydı),[47] yine de AIP / Dimension tarzı bir büyümeden uzak durmuştu. Corman gibi, Crown yöneticileri de video ve kablolu televizyonun önemini, özellikle de bu teknolojilerin Birleşik Devletler'in dışında gelişmekte olduğunu erkenden fark etmişlerdi. Diğer istismar şirketlerinin hepsinden yoğun şekilde, Crown uluslararası ev videosu ve televizyon pazarına odaklanarak istismar ürünlerinin güvenilir bir sağlayıcısı oldu ve 1970 sonlarındaki sıkıntılı döneminde hayatta kaldı.

Bu gelişmeler sırasında, çok sayıda küçük bağımsız şirket tarafından son derece düşük bütçeli istismar film yapımı devam etse de bu türlü sinema giderek ev video pazarı ile ilişkili hale gelmişti. Hem büyükler hem de büyük bağımsızların sinema ekranlarının çoğunluğunu kaplayan doygun gösterimler yoluna başvurmalarıyla ultra düşük-bütçeli bağımsızlar kendilerine açık tek gösterim alanı olarak videoyu bulmuşlardı. VCR'ın yaygınlığının 1980'lerde katsayısal olarak artışıyla (Bölüm 7'ye bakınız) istismar sineması kendine ev video pazarında kalıcı bir yuva bulmuş oldu.

YENİ BİR UMUT: YENİ AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASININ DOĞUŞU

Üst-düzey bağımsızların büyük holdinglerin içine girmeleri ve düşük-bütçeli istismar yapımcılarının gerekliliklerden ötürü sinema salonlarından çıkıp ev video pazarına girmeleriyle, bağımsız film yapımı 1970 sonlarında neredeyse bitmişti. Vergi indirimlerinin iptali ve özellikle de, bağımsız yapıma neredeyse tüm yeni katılanları iyi bir getiri kazanma potansiyeline sahip

(47) The Hollywood Reporter, 28 Eylül 1978, sf. 1.

pahalı yapımları finanse edebilmek için bir büyük dağıtımcıyla ortaklık kurmak zorunda bırakan endüstrinin gişe rekortmenleri üretimi konusundaki saplantısı, bağımsız yapım uygulamasını (büyüklerle hiçbir bağlantısı olmayan yapım) gerçek bir imkânsızlık haline getirmişti.[48]

Aynı zamanda, Amerikan kültürü ve politikası Yeni Sağ'ın yükselişiyle bağlantılı olan muhafazakâr bir hareketin etkisini hissediyordu. 1978 itibariyle, Yeni Sağ ülkede bir büyük güç haline geldi ve "Yeni Düzen öncesine, toplumsal refah ekonomisi öncesine, geleneksel erkek egemen aileye, aşırı tutucu dini değerlere ve Birleşik Devletler'in dünyadaki en güçlü askeri ulus olduğu zamanlara"[49] "dönüş politikası"nın savunuculuğunu yapmaktaydı. Özellikle karşı kültürün politikalarına büyük tepki gösteren bu muhafazakâr hareket (1980 başkanlık seçimlerinde Ronald Reagan'ın ezici zaferinin sonucu) dönemin çok sayıda popüler filminde, özellikle büyükler tarafından veya onlar için yapılan filmlerde ifade bulmuştu ve 'daha basit', daha onaylayıcı bir Hollywood sinemasına öncülük etmişti.

Bu değişimin etkilerinden birisi de büyüklerin yaratıcı film yapımcılarına veya farklı düşüncedeki politik görüşlere sahip film yapımcılarına, kısacası Hollywood Rönesansı'nı başlatmış olan kişilere yavaş yavaş kapılarını kapatmasıydı. Diğerleri arasında Coppola, Scorsese, Schrader, Bogdanovich, Hopper ve Friedkin 1980'lerde gitgide marjinal film yapımcıları olmuştu. Bardağı taşıran son damla, 1980'de Michael Cimino'nun 44 milyon dolarlık (yapım ve pazarlama maliyeti), çoğunlukla 1970'lerin son büyük yönetmen filmi addedilen destansı filmi *Heaven's Gate*'in ilk gösteriminde 12.032.61 dolarlık inanılmaz derecede düşük bir hasılat kaydederek ABD gişelerinde hiçbir iz bırakmadan batması olmuştu.[50] Filmin beklenmedik ticari başarısız-

(48) Schreger, Charles, '58 Films Launched So Far This Calendar Year, 23 Of Them during Third Quarter', *Daily Variety*, 11 Ekim 1978, sf. 1 ve 6.
(49) Ryan ve Kellner, 1990, sf. 11
(50) Balio, 1987 sf. 341

lığı İkinci Dünya Savaşı sonrası Hollywood sinemasının en başarılı büyüğü, United Artists'in sonunu hızlandırmıştı. 1982'de Transamerica, United Artists'i MGM'in sahibi Kirk Kerkorian'a sattı ve o da şirketin filmlerinin hakkını saklayıp dağıtım ağını dağıttı. UA film finansmanı ve dağıtımı işinden çıktı ve 1990'ların ortalarında küçük bir özel film dağıtımcısı olarak tekrar ortaya çıktı (Bölüm 8'e bakınız).

Yukarıdaki koşullar açıkça gösteriyordu ki Amerikan sineması bir kez daha tekelleşmenin pençeleri arasında kalmıştı, bu kez azalan sayıda holdingleşmiş büyüklerin tekelinde. Öte yandan muhafazakâr hareketin gücü de 1960 sonları ve 1970 başlarının çeşitli, düşünce-tetikleyici, stilistik ve anlatımsal anlamda meydan okuyucu sinemasını zararsız bir eğlenceye döndürmüştü. Bu koşullar altında 1970 sonları ve 1980 başlarında beliren yeni tür bağımsız filmlerin son derece düşük bütçeli, büyüklerden (ya da onların birçok yan kuruluşlarından), tamamen uzakta yapılmış ana akım filmlerden estetik ve / veya politik anlamda belirgin şekilde farklı olmaları ve büyüklerin filmlerinin sakındığı konularla meşgul olmaları hiç de şaşırtıcı değildi. Bir başka deyişle, Peter Buskind'in dediği gibi "onlar Hollywood'un olmadığı her şeydi."[51]

Dönemin, tartışmasız, kilit bağımsız filmi (*Return of the Secaucus Seven* [Sayles, 1980]) film yapımcısının kendi birikimi ve aile üyelerinden aldığı borçlarla finanse edilmiş olsa da, bu bağımsızların pek çoğu çeşitli kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından sağlanan fonlarla desteklenmekteydi. Bu destekler şunlardı:

1. Federal hükümet ödenekleri (öncelikle Sanat için Ulusal Bağış –National Endowment for the Arts– aracılığıyla dağıtılmaktaydı) ve

(51) Biskind, 2005, sf. 19.

2. Yerel hükümet ödenekleri (öncelikle çoğunluğu 1976'dan sonra kurulan belediye veya eyalet film büroları aracılığıyla dağıtılmaktadır);[52] ama çoğunlukla da:
3. Kamu televizyonu (Kamu Yayın Kuruluşu [the Corporation of Public Broadcasting – CPB-] ve onun temel program vasıtası, 1969'da kurulan Kamu Yayın Servisi [Public Broadcasting Service – PBS]

Kamu televizyonunun bağımsız film yapımının finansmanına girişi, 1978'de "kamu televizyonunun geniş çaptaki program meselelerini izlerken önemli ölçüde bağımsız üretilmiş program yapımı kullanmalarını"[53] emreden ABD Kongresi tarafından düzenlenmişti. Ticari televizyona bir alternatif olarak "[Amerikan] ulusunun çeşitliliğinin bir yansıması olan bakış açısı ve görüş çeşitliliği sağlamak için kurulan"[54] PBS ('Amerikan Oyunevi' serisi aracılığıyla) kısa sürede, *Alambrista!* (Young, 1978; kısmen PBS tarafından finanse edilmiştir); *Northern Lights* (R. Nilson ve J. Hanson, 1978; kısmen PBS tarafından finanse edilmiştir); ve *Heartland* (Pearce ve A. Smith, 1979; kısmen NEA tarafından finanse edilmiştir) gibi filmler yapan bu yeni tür bağımsız film yapımcılarının temel finansörlerinden biri haline gelmişti.

Burada özel bir öneme sahip olan şey, kamu hizmeti yayını etosunun, artık yeni bağımsız sinemanın ifadesi için belirleyici faktör haline gelmiş olmasıydı (en azından en başta). Ana akım film endüstrisinin yardımcı kâr kaynaklarına yöneldiği (video, kablolu ve ödemeli televizyon) bir zamanda, bu çeşit bağımsız film yapımı alternatif görüşleri seslendirmek, azınlıkları temsil etmek, sosyal problemleri araştırmak, "gizli tarihleri" ortaya çıkarmak, kısacası ticari televizyon ve (çoğunlukla) filmin sakındığı konularla ilgilenmekteydi. İşte bu nokta, Amerikan bağımsız

(52) Edgerton, 1986, sf. 41.
(53) Daressa, 1986, sf. 56.
(54) Richter, 1986, sf. 22.

sinema filmi yapımının geniş çevrelerce, alternatif seslerin ve politik duruşların ifade edildiği bir araç olarak görülür olduğu ve dolayısıyla üst-düzey ve istismar gibi diğer bağımsız film yapımı türlerinden açıkça ayrıldığı dönem olmuştu.

İlk yeni bağımsız filmler, sinema salonlarına, ya onlara "Amerikan sanat filmleri" muamelesi yapan (sınırlı piyasaya sürüm sağlayan ve özel salonlarda rezervasyon yaptıran) mevcut sanat filmi dağıtımcıları (*Northern Lights*'ın dağıtıcısı First Run Features gibi) ya da 1970 sonlarının amansız döneminde her türlü ürün arayışında olan diğer küçük dağıtımcılar (*Heartland*'in dağıtıcısı Levitt-Pickett gibi) tarafından dağıtılmaktaydı. Ancak neredeyse hemen ardından, bu tür film yapımını destekleyen yeni bir altyapı oluşmaya başladı, özellikle de *Return of the Secaucus Seven*'ın 1980'deki ticari başarısından sonra (60.000 dolarlık bir bütçeyle 2 milyon dolarlık hasılat yapmıştı – Bkz. bölüm sonundaki ikinci Vaka Çalışması'na). Samuel Goldwyn Company (efsanevi bağımsız yapımcı ve United Artists'in bir zamanlarki yarı sahibinin oğlu Samuel Goldwyn Jr. tarafından 1978'de kurulmuştur), Island Pictures (1982'de kurulmuş ve 1983'te Island / Alive olarak yeniden adlandırılmıştır.), Castle Hill Productions (1980'de kurulmuştur) ve Cinecom (1982'de kurulmuştur) gibi hepsi birkaç yıl arayla kurulan yeni dağıtımcılar özellikle bu tür filmlerin piyasaya sürülmesine adanmışlardı ve arada sırada da başarılı ABD-dışı filmlerin dağıtımını üstlenmekteydiler (bağımsız filmler için kurumsal destek üzerine daha fazla bilgi için Bölüm 8'e bakınız).

Kurumsal bir düzenek (araç) yapım aşamasındayken yeni Amerikan bağımsız sineması bir miktar ticari potansiyel sergilemeye başlamıştı: *My Dinner with Andre* (Malle, 1981; New Yorker Films [sanat filmi dağıtımcısı] tarafından dağıtılmıştır – 1,9 milyon dolar hasılat); *Chan is Missing* (Wang, 1982; New Yorker Films tarafından dağıtılmıştır – 1 milyon dolar); *Eating Raoul* (Bartel, 1982; Quartet Films ve 20th Century-Fox International Classics tarafından birlikte dağıtılmıştır – 4,7 milyon dolar); *El*

Norte (Nava, 1984; Island / Alive tarafından dağıtılmıştır – 2,2 milyon dolar); *Stranger than Paradise* (Jarmusch, 1984; The Samuel Goldwyn Company tarafından dağıtılmıştır – 2,5 milyon dolar); *Blood Simple* (Joel Coen, 1984; Circle Films tarafından dağıtılmıştır – 2,1 milyon dolar); *She's Gotta Have it* (Spike Lee, 1986; Island Pictures tarafından dağıtılmıştır – 7,1 milyon dolar).[55] Biskind şöyle demişti:

> Daha önce yer yer yetersiz finansmanlı grenli filmlerle desteklenen kötü finanse edilmiş belgesel damlacıklarının olduğu yerde şimdi pürüzsüz ve oldukça iyi yapılmış teatral filmlerden oluşan görece bir sel bulunmakta... bir anda bir bağımsız film *hareketi* olmuş gibi...umut edilen, bu anavatanda yetişmiş film yapımcılarının Ingmar Bergman'ın, İtalyanların ve Fransız Yeni Dalga akımının 1960'larda tadını çıkardığı enerji, heyecan ve gişe hasılatını yaratmalarıydı.[56]

Kendisine adanan kurumsal çerçevenin hızlı bir şekilde ortaya çıkmış olmasına rağmen, 1970 sonları / 1980 başlarının yeni bağımsız sineması açıkça bir film yapımcısı ve özellikle de bir yönetmen sinemasıydı (genellikle yazar-yönetmenler). Önceki on yıllarda düşük-bütçeli istismar sektöründe öncelikli olarak filmi belirleyen dağıtımcı veya yapım-dağıtım şirketiyken (Republic, Monogram, AIP, New World Pictures – Edgar G. Ulmer, William Castle ve Roger Corman gibi film yapımcıları istisna olarak), yeni Amerikan bağımsız sineması manzarasında *Return of the Secaucus Seven* gibi bir film 'bağımsız bir filmdi' ve bir 'John Sayles filmiydi' ama bir 'Libra/Specialty filmi' değildi. Bu bağlamda, bu türden sinema hiç şüphesiz, film yapımına kişisel yaklaşımı bağımsızların bu dalgası üzerindeki en önemli etkilerden biri haline gelen John Cassavetes'in sinemasını hatırlatmaktaydı. Diğer taraftan, film yapımcısı etrafında dönen ve

(55) Rakamlar Biskind, 2005, sf. 17'den alınmıştır.
(56) Biskind, 2005, sf. 17, orijinal italik.

genellikle muhalif değerleri kucaklayan bir başka tür bağımsız sinema olan Hollywood Rönesansı'nı da andırmaktaydı. İkisi arasındaki temel farklılıklar: yeni bağımsızların aksine Hollywood Rönesansı film yapımcıları büyükler arasında çalışabiliyorlardı ve Hollywood Rönesansı film yapımcıları görece düşük-bütçeli filmler yapsalar da onların bütçeleri, yeni bağımsızların çok küçük bütçeleriyle karşılaştırıldığında oldukça büyüktü.

SONUÇ

1970 sonları ve 1980 başlarının ilk yeni bağımsız filmlerinin ortaya çıkışı ve görece ticari başarıları bir kez daha göstermişti ki Amerikan sinemasının birkaç şirketin hâkimiyetinde olması – bu kez söz konusu olan stüdyolardan milyonlarca kez daha güçlü holdinglerin egemenliğiydi– imkânsızdı. Ticari bağımsız film yapımı, istismar sektörünün sıkıştırmasına, üst-düzey bağımsız yapıma holdingleşmiş büyüklerin tümden el koymuş olmasına ve herhangi bir ciddi finansman kaynağı olmamasına rağmen var olmaya devam etmişti. Büyüklerin etkisinden uzakta gerçekleşen, ultra düşük-bütçeli, istismar-dışı film yapımı haline dönüşmüştü ve öte yandan en sonunda onu destekleyecek ve tanımlayacak belirgin bir kurumsal düzenek oluşmaktaydı. Bağımsız yapım, artık filmini finanse etmek, pazarlamak ve piyasaya sürmek için (o zamana kadar gerekli olan) büyük bir ulusal dağıtımcının desteğine ihtiyaç duymayan bireysel film yapımcısının yetkisindeydi.

1970 sonları / 1980 başlarının bağımsızlık hareketi, ana akım film yapımından hem yapım-dağıtım anlamında hem de estetik anlamda farklı oluşuyla ve öte yandan kötü üne sahip istismar film yapımından oldukça uzak duruşuyla, Amerikan bağımsız sinema söyleminde merkezi bir konum üstlenmişti. Bu şekilde, bu tanım üzerinde özellikle güçlü bir şekilde hak iddia etmekteyken, filmlerin bazılarının başarısı 'bağımsız' kelimesinin halk diline çok özel bir tür film anlamında girmesini sağlamıştı.



Resim 6.1 Pam Grier, Foxy Brown'ı canlandırıyor. Grier siyahi izleyicileri hedefleyen birkaç filmin başrollerinde yer aldıktan sonra uluslararası bir yıldız olmuştu.

Vaka Çalışması: Siyahi istismar, AIP tarzı

Foxy Brown (Jack Hill, 1974, 90 dak.) American International Pictures tarafından yapılmış ve dağıtılmıştır.

1971'de özel yatırımcılar tarafından finanse edilen ve küçük Cinemation Industries tarafından dağıtımı yapılan son derece düşük bütçeli bir film çok büyük bir ticari başarı elde etti (500.000 dolarlık bütçeyle 10 milyon dolarlık hasılat – Guerrero, 1993, sf.86). Bu, siyahi oyuncu Melvin Van Pebbles'in yazıp, yönetip, yapımcılığını ve düzenlemesini yapıp, başrolünde oynadığı *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* filmiydi. Filmin olağanüstü ticari başarısı hem büyüklere hem de istismar bağımsızlarına henüz kullanılmamış önemli bir ırksal izleyici grubunun bulunduğunu ispatlamıştı. Bu izleyici, beyaz baskın gruplara itaat etme ve /veya asimilasyon konularını destekleyen eski Hollywood klişelerini takip etmeyecek, siyahi insanların dinamik temsillerini görmek istiyordu. Bu filmler, beyaz bireyler ya da kurumlar tarafından siyahi halka uygulanan tarihsel baskıya direniş ya da karşı çıkışın savunmasını yapacaklardı. Tahminler, bu potansiyel izleyicileri büyük şehirlerde bilet alan izleyicilerin yaklaşık yüzde 30'u olarak göstermekteydi; (Guerrero, 1993, sf. 83) siyahi sinema izleyicilerinin film şirketlerini çok ihtiyaç duyulan yeni gelirlere kavuşturacağı açıktı. Böylelikle ticari yayınlar tarafından 'siyahistismar-blaxploitation' (siyahi izleyiciler için istismar filmleri) olarak adlandırılan bir tür film doğmuştu.

Bir moda, heves veya geçici çılgınlık üzerinden fayda sağlamak için hiçbir zaman geç değildi. AIP siyahistismar akımına derhal katıldı ve Ocak 1972 gibi erken bir tarihte bu türde çok başarılı bir film olan *Black Mama, White Mama*'yı (başrolde Pam Grier) sundu. Birkaç ay sonra AIP siyahi içeriği korku (*Blacula* [Crain, 1972]) ya da gangster filmi (*The Black Caesar* [L. Cohen, 1973]) gibi var olan türler çerçevesinde de-

nemekteydi. Ancak o dönemde Hollywood'daki neredeyse her şirket siyahistismar filmi yapmakta ve dolayısıyla film pazarında tıkanıklık yaratmaktaydı.

Ürününü farklılaştırmak için AIP, şirketle beş yıllık bir sözleşmesi olan (1971-6) Pam Grier'in canlandırdığı güçlü bir kadın karakterin başrolde olduğu bir film serisi başlattı. Güçlü bir kadın kahraman fikri Warner'ın finanse edip dağıttığı, her ikisinde de Tamara Dobson'un başrolde olduğu *Cleopatra Jones* (Starrett, 1973) ve *Cleopatra Jones and the Casino of Gold* (Bail, 1975) filmlerinde de görülse de AIP üç yıl (1973-5) ve dört film süren tam teşekküllü bir seri geliştirmişti: *Coffy* (Hill, 1973), *Foxy Brown* (Hill, 1974), *Friday Forster* (Marks, 1975) ve *'Sheba, Baby'* (Girdler, 1975). Doğal olarak AIP, Pam Grier filmlerinin siyahi erkek izleyicileri çekmekte başarısız olması ihtimaline karşı, *Truck Turner* (Kaplan, 1974) ve *Bucktown* (Marks, 1975) gibi siyahistismar filmlerinin diğer türlerini de üretmeye devam ediyordu.

Coffy'nin bu AIP serisindeki ticari anlamda en başarılı film olmasına rağmen *Foxy Brown* tartışmasız şirketin bu özel film grubuna yaklaşımının anlaşılmasında daha faydalı bir örnektir. Başlangıçta *Coffy*'nin devamı olarak *Burn, Coffy, Burn* ismiyle ve aynı film ekibiyle çekilmesi planlanan film, Arkoff serilerin ABD gişelerinde iyi sonuçlar alamadığını fark ettiğinde *Foxy Brown* oldu. Giderek daha rekabetçi hale gelen bir pazarda başarısız olabilecek yeni bir *Coffy* filmi yapmak yerine şirketin başkanı, *Coffy*'nin yapısında, farklı bir kahraman ile 'yeni' bir film yapmaya karar verdi. Bu, şirketin kanıtlanmış bir formülü kullanmak olan resmi politikasına yeni bir hareket getirdi. *Burn, Coffy, Burn*, orijinal filmin başarısı nedeniyle, önemli reklam harcamalarına çok az ihtiyaç duyacak, daha en baştan satılmış bir film olacakken, yeni bir film yapmayı tercih etmekle (tamamen yeni bir reklam kampanyasıyla) AIP kendini diğer istismar şirketlerinden ayrıştırmak iddiasını kanıtlamış oldu. Bu aynı zamanda, istismar alanına kaymakta

olan büyüklere de AIP'nin serilere bel bağlamayan ciddi bir şirket olduğunu gösteren bir mesajdı.

Foxy Brown Grier'li 'yeni' bir siyahistismar filmi olarak pazarlansa da, film hiç şüphesiz *Coffy*'de sunulan başarılı unsurların çoğunu kullanmaktaydı: intikam hikâyesi; siyahi kesimin uyuşturucu problemi; kahramanın hedefine ulaşmak için cinselliğini kullanması; seks ve şiddet (ve seksüel şiddet); ve Motown efsanesi Willie Hutch tarafından yapılan hızlı ve hareketli film müzikleri. Filmin reklamı için kullanılan afiş ve sloganlar bile benzerlik gösteriyordu. *Coffy*'nin afişinde oldukça açık giyimli Grier'in elinde bir tüfek ile büyük bir resmi yer alıyorken, bu imajın çevresinde çoğunlukla kavgalar ve Coffy'nin bikinili bir resminden oluşan birkaç küçük resim bulunmaktaydı. Filmin sloganı *The Godfather*'a (o zamanlar, tüm zamanların ticari anlamda en başarılı filmiydi) gönderme yapıyordu ve şöyle diyordu: "Bu kadın bir MAFYA ANASI... kasabayı vuran tek kişilik Suikast-Timi... Yalnız ve Acımasız Bir Fıstık!" Benzer şekilde, *Foxy Brown*'ın afişinde Grier'in bir başka büyük resmi yer alıyordu, bu kez bir gece elbisesi içinde davetkâr bir şekilde silahına uzanıyor vaziyette. Yine küçük kavga resimleri (bu kez çoğunlukla az giyimli kadınlar arasında) ana resme eşlik ediyordu. Filmin sloganı *Coffy*'ninkini hatırlatıyordu ama ayrıca bu sırada siyahistismar'ın başlıca yıldızlarından biri haline gelmiş olan Grier'i de övüyordu: "Foxy Brown'la dalaşmayın; O'dur kasabadaki en acımasız kadın! Kahverengi şeker ve baharattır o ama, eğer iyi davranmazsan oturtur seni buza! Pam Grier 'FOXY BROWN' rolünde."

Şaşırtıcı olmayacak şekilde, *Foxy Brown* biçimsel anlamda da *Coffy*'den pek farklı değildi. Ritmi hızlıydı ve kavga veya takip sahnelerinde daha da hızlanıyordu. Bu tür sahnelerde kurgu özel önem taşıyordu (her iki filmin kurgusu Chuck McLelland tarafından yapılmıştı) ve hızlı kesimler filmin hızını artırdığı gibi yapım değerlerinin eksikliğini ve detaylı ka-

mera düzeneğinin yokluğunu gizliyordu. Kamera genellikle Grier'in vücudu, özellikle de göğüsleri üzerinde dolaşıyordu (*Coffy*'ye kıyasla daha sık ve daha uzun süreli olarak). Foxy'nin siyahi ırkın sorunlarına karşı harekete geçmek ihtiyacı ile ilgili tutkulu bir konuşma yaptığı masum bir sahnede bile, Grier tüm sahne boyunca öne eğik durarak kameranın uzun bir süre göğüs kısmına sabitlenmesine izin veriyordu. Son olarak, AIP PG-sertifikalı* filmler yapmaya ve dağıtmaya kendini adamış olduğundan, şiddet içeren salınelerin çoğunluğu temizlenmişti (cinayet ve tecavüz gibi tartışmalı bir sunumdan önce kamera eğiliyor, dönüyor veya kesiliyor ve sahnenin sonrasında geri dönüyordu).

Foxy Brown'ın piyasaya sürüldüğü dönemde, *Coffy* ve *Cleopatra Jones*, herbiri kendi anlatımında siyahi kadınlara aktif roller vererek cinsiyet temsilinde yenilik yapmışlardı bile. Bu nedenle, *Foxy Brown*'a estetik ve/veya politik anlamda yenilik yapabilmesi için yeterli alan kalmamıştı. Yine de filmin alt-düzey istismar konumunu aştığı ve/veya ilginç temsiller sunduğu birkaç örnek mevcuttu. Bu seviyedeki film yapımından normalde beklenmeyen bir film tekniğinin kullanımına bir örnek, filmin yaklaşık otuz yedinci dakikasında Foxy'nin kadın suç patronu ve onun sevgilisini evinde ziyaret ettiğinde meydana gelmekte. İki dakika süren bu sahne, üç karakter arasındaki güç ilişkileri üzerine sadece görsel bir yorum sunmak için takipli çekimler, bakışların karşılaştırılması, görüş açısı kesimleri, ekran dışı ses ve derin odak sinematografisini yoğun olarak kullanmaktaydı (sonuçta, o esnada en dezavantajlı konumda bulunan o olsa da, Foxy'nin diğer ikisi üzerindeki gücünü vurgulamaktaydı).

İlginç bir cinsiyet temsili örneği, birkaç sahne öncesinde Foxy'nin kendisine ihanet ettiğini öğrenmesinden sonra ağa-

(*) Parental Guidance; belli bir yaşın altındaki çocukların ebeveynleriyle izlemesi gereken filmler için kullanılan uyarı.

beyiyle yüzleşmesinde görülmektedir. Foxy ağabeyinin dairesine girer ve kızgın bir boğa gibi önüne çıkan her şeyi yok eder. Onu yaralar, kendisine önemli bilgiler vermesini sağlar ve şehirdeki günlerinin sona erdiğini söyler. Sahne boyunca erkek kardeş, kız kardeşi tarafından, özellikle de beyaz kız arkadaşının önünde tekrar tekrar aşağılanan çok zayıf bir erkek olarak temsil edilir. Cinsiyet temsilinin tersine çevrilmesinin bu kadar işe yaramasının sebebi bunun Foxy'nin erotik bir gösteri olarak sunulmadığı tek sahne olmasıdır. Kamera göğüslerinden veya vücudunun diğer kısımlarından uzakta durur ve öncelikle yüzüne odaklanırken kullanılan alçak kamera açıları Foxy'nin tehditkâr görünmesini sağlar ancak onu nesneleştirmez. Böylelikle Foxy'nin kardeşi üzerindeki hâkimiyeti, sahnelerin çoğunluğunda olduğunun aksine eşzamanlı olarak kendi görüntüsünün erotikleştirilmesiyle baltalanmaz.

Coffy gibi, *Foxy Brown* da 1974'te AIP için büyük bir başarı olmuştu. Aynı yıl şirket, bu seri 1975 sonlarında yavaşlamaya başlamadan önce, *Sugar Hill* (siyahi kadın başkahramanlı bir başka film) ve *Truck Turner* gibi başka siyahistismar filmleri daha piyasaya sürdü.

Vaka Çalışması: Çağdaş Amerikan bağımsız sinemasının Vaftiz babası

John Sayles ve *The Return of the Secaucus Seven* (Sayles, 1980, 110 dak.), Salsipuedes Productions tarafından üretilip Libra /Specialty tarafından dağıtılmıştır.

Belki beklenmedik ticari başarısı ve John Sayles'in, filmin ardından gelen ve başarılı bir şekilde 2000'lere kadar devam eden seçkin kariyeri nedeniyle *Return of the Secaucus Seven* (*Secaucus*) çağdaş Amerikan sineması için genellikle bir hareket noktası olarak görülmüş, film yapımcısının ismi ise her zaman sektörün en etkili film yapımcıları listesinde yer al-

mıştır. Filmi yazan, yöneten, kurgulayan ve içinde küçük bir rol alan Sayles'in kendisi tarafından finanse edilmiş ve iki küçük dağıtımcı, Specialty Films ve Libra Films tarafından dağıtılmış olan *Secaucus* pek çok yönden 1970 sonları ve 1980 başlarının bağımsız sineması için örnek teşkil ediciydi.

Kurgu yazarı olarak genç yaşta başarılı bir kariyer edinen Sayles, New World Pictures'ta bir işle hızlı bir şekilde senaryo yazarlığına geçiş yaptı. Orada, aralarında *Piranha* (Dante, 1978), *Alligator* (Teague, 1980) ve *The Howling* (Dante, 1981)'in de bulunduğu bir dizi başarılı istismar filminin senaryosunu yazdı. Corman'ın şirketindeki çıraklığının ilk günlerinde Sayles kendi filmini yapmaya karar verdi. Mart 1978'de, karşı kültürün dorukta olduğu bir dönemde üniversitede politik olarak aktif olan yedi arkadaşın tekrar bir araya gelişiyle ilgili bir hikâye olan *Secausus*'un senaryosunu bitirmişti bile. Üç senaryo yazım işi ve romanının basımından edindiği gelirden biriktirdikleri ile filmin yapımı için gerekli olan 125.000 doların 40.000 dolarını toparlamıştı. Ek olarak yine senaryo yazarlığından 20.000 dolar daha edinip bütçenin geri kalanını erteleyerek Sayles, dışarıdan hiç borç almadan yapıma başlayabilmişti (Rosen, 1990, sf. 183). Aslına bakılırsa, Roger Corman tarafından yapılan filmine yatırım teklifini de filmin her açıdan tam kontrolüne sahip olabilmek için geri çevirmişti (Molyneaux, 2000, sf. 23).

Beş hafta süren temel sinematografi aşamasında Sayles bütçesel kısıtlamalardan kaynaklanan birkaç yaratıcı karar aldı. Senaryodan karmaşık –ve dolayısıyla pahalı– kamera hareketlerini çıkardı; Ekran Oyuncuları Sendikası'nın normalde belirlediği ücretin çok altında çalışan sendikasız oyuncular kullandı; filmi sezon dışında ve dolayısıyla normal fiyatının bir kısmına kiraladığı bir kayak otelinin içerisinde ve etrafında çekti; 16 mm'lik bir kamera kullandı; ve yapım masraflarını düşük tutabilmek için eli sıkılığıyla tanınan New World Pictures'taki deneyimlerinden faydalandı.

Film 1979'da Los Angeles Film Festivali, Filmex için seçildi. Halk tarafından olumlu karşılandı ve üç dağıtımcının dikkatini çekti: United Artists Classics, Libra Films ve Specialty Films. Sayles, salonlarına sürekli ürün sağlamak için bir Batı Yakası sanat filmi gösterim zinciri sahibi tarafından kurulmuş, çok küçük, Seattle menşeli bir dağıtım şirketi olan Specialty Films ile anlaşma yapmaya karar verdi. Dahası Sayles ve Specialty, Specialty'nin pazarı iyi bilmediğini düşündüğü Doğu Yakası'nda dağıtımı sağlayacak bir alt yüklenici olarak Libra Films'i de anlaşmaya dâhil etti.

Ulusal bir sinema dağıtıcısının kaynaklarından ve finansal gücünden yoksun Specialty ve Libra film dağıtımına halka yönelik bir yaklaşım getirdi. Az sayıda önemli film pazarlarına odaklandılar (New York, Chicago, Seattle, San Francisco, Boston ve Washington DC) ve hedef izleyicilerine (1960 jenerasyonu) kişisel seviyede, doğrudan posta, yerel topluluklarda reklamlar, (film eleştirmenleri, toplum liderleri ve bunun gibi) sözü geçen yerel kişilere ön gösterimler ve diğer kulaktan kulağa tanıtım aktiviteleri gibi stratejilerle ulaşmaya çalıştılar. Filmin piyasaya sürümü, *Heaven's Gate* filminin talihsiz açılışıyla aynı zamana denk gelince dağıtımcılar bunu kullanıp, Sayles'in filmini holding yönetimli United Artists'in tüm dünyada kötü eleştiriler alan 44 milyon dolarlık fiyaskosuyla karşılaştırarak, mütevazı kaynaklı ve iyi senaryolu bir anti-*Heaven's Gate* filmi olarak tanıttılar.

Buna ek olarak, pazarlama kampanyası ayrıca Sayles'in yazarlıktan film yapımcılığına geçişine de odaklanmaktaydı. New York ve San Francisco'daki zayıf açılışına rağmen diğer bölgesel pazarlarda filmin piyasaya sürümü oldukça başarılıydı. Los Angeles Film Eleştirmenleri Derneği'nden Sayles'e verilen En İyi Orijinal Senaryo ödülü ve filmin ülke çapındaki pek çok 'en iyi on' listesine girmesi ile desteklenen film, New York'ta tekrar gösterime girdi. Kurnaz reklam sloganı "herke-

sin özlediği film" eşliğinde film (Rosen, 1990, sf. 193), bir Manhattan sinemasında yirmi iki hafta boyunca oynayıp New York'un başka bir yerinde tekrar gösterime girdiğinde büyük bir başarı elde etmiş oldu. Film, sonuç olarak, ilk salon gösteriminden 2 milyon doların üzerinde hasılat eldc etti.

Filmin ilk çekimlerinden itibaren belirgin olan şey bunun gösterişli bir Hollywood filmi olmadığıydı. Sayles'in gerçekçi diyalogu ve mekân çekimi filme o dönemin büyük bütçeli yapımlarında olmayan bir gerçeğe benzeme duygusu sağlamaktaydı. Hikâye, ortak bir politik geçmişe sahip yedi arkadaşın tekrar bir araya gelişi etrafında döndüğünden filmin vurgusu yoğun bir şekilde onların etkileşimleri, özellikle de (büyük tek bir grup olarak veya daha küçük birimler halinde) sözsel etkileşimleri üzerindeydi. Film boyunca izleyici yavaş yavaş onların sırlarını, politik görüşlerini, duygusal / cinsel eğilimlerini, onları bir arada tutan bağları, birbirleriyle ve bütün olarak grupla ilişkilerini öğreniyordu.

Sonuç olarak, filmin anlatımı, bir araya geliş esnasında grubun her bir üyesinin başlarına gelen küçük olaylarla (Jeff sevgilisi Maura'nın J.T. ile yatmış olduğunu öğrenince nasıl tepki gösterecekti? Frances, Ron'un cinsel sırnaşmalarına cevap verecek miydi?) ya da hikâyenin çözümlenişiyle alakasız hale gelen daha büyük gizemlerle (Chip [grubun dışındaki tek kişi ve izleyicinin vekili] grubun geri kalanı tarafından kabul edilecek miydi?) ilerleyen, serbest bir biçimde yapılanmıştı. Ağır yapılı bir anlatım düzeneğinin olmayışı bu insanların eylemci yıllarından sonra gerçek hayatla nasıl başa çıktıkları sorusunun –filmin gerçek konusu– genel anlatım hilelerinin (belirsizlik, zaman sınırlaması ve kesin hedeflerin takibi) yardımı olmaksızın çözümlenmesini sağlıyordu.

'Filmleştirilmiş konuşmaların' teatral bir estetiğe sahip olmasını engellemek için Sayles aralara birkaç 'aksiyon' serisi

katmıştır. Bir bölümde erkek karakterler basketbol oynamaktadırlar ve izleyici (J.T.'nin, sevgilisiyle yattığını henüz öğrenen) Jeff'in J.T.'nin canını yakmasını beklerken kurgulayıcı Sayles, sahnenin kurgu örüntüsünü yavaş yavaş hızlandırmaktadır. Bu sahnenin estetiği filmin geri kalanına bir şekilde aykırı olsa da buna rağmen zirvede bir anlatım dizisine en yakın olan sahnedir ve sonunda Jeff J.T.'yi yaralamaya teşebbüs eder (sadece hafif bir teşebbüs). İkinci aksiyon sahnesinde erkek karakterler tekrar tekrar bir nehre atlamaktadırlar ve bu esnada kadın karakterler onların çıplak vücutlarına hayranlıkla bakarlar. Güzel bir manzarada aksiyon fırsatı sunmasının yanında bu sahne kadınların (ve izleyicinin) çıplak erkek vücudundan görsel bir zevk almaları sorusunu gündeme getirmekte ve böylelikle izleyicinin görsel zevkinin neredeyse tamamen kadın vücuduna bakışla özdeşleştirildiği Amerikan sinemasındaki son derece güçlü geleneği tersine çevirmektedir. Bu iki sahne filme hız katsa da *Secaucus*, diyalog güdümlü, politik radikalizmin ölümü üzerine bir keşif ve Yeni Sağ'ın tehdidi altındaki altmışlar kuşağının kaderi üzerine bir yorum olmaya devam etmektedir.

Secaucus'dan sonra, Sayles bağımsız sektörde tutarlı bir kariyer oluşturdu (Paramount için yaptığı *Baby It's You* [1983] istisnası dışında). Yirmi beş yılda (ticari başarıya sahip *The Secret of Roan Inish* [1994] ve *Lone Star* [1996] dâhil) toplam on beş sinema filmiyle Sayles, özellikle filmlerinin, büyük film yapımlarının ve yeni bağımsızların pek yapmadığı şekilde, sosyal ve politik meselelerle uğraşmaya devam etmesiyle (sivil yolsuzluk ve bunun küçük kasaba politikalarındaki etkisi [*City of Hope*, 1991]; şirket kapitalizmi [*Sunshine State*, 2001]; ırkçılık [*The Brother from Another Planet*, 1984; *Lone Star*, 1996]; lezbiyenlik [*Lianna*, 1983], engellilik [*Passion Fish*, 1992]; işçi hareketi [*Matewan*, 1987] v.b.) Amerikan bağımsız sinemasında etkili bir ses olarak yer aldı.

7

KÜÇÜK-BÜYÜKLER VE BÜYÜK BAĞIMSIZLAR

GİRİŞ

Film endüstrisinin holdingleşmesi 1970 sonlarında tüm hızıyla devam ederken kablolu televizyon, ev videosu ve (1980'lerde) uydu kanalları gibi yeni teknolojilerin gelişimi sinema filminin kullanımı için yeni kazançlı pazarlar yaratmıştı. Sinema gösterimi gitgide, bir filmin ticari kullanımı için sadece diğer yan pazarlara ulaşmadan önce geçtiği –yine de halen son derece önemli– bir yol haline gelmişti. Ürün halihazırda üretilmiş olduğundan gerekli olan giderler, yeni gösterim teknolojilerinin hizmet ettiği demografik gruplara yönelik hazırlanmış yeni pazarlama kampanyaları ve (video kasetlerin üretimi gibi) ürünü yeni formata uyarlamanın masrafını içermekteydi. Yan pazarların film yapımının potansiyel büyük gelirlerini katsayısal olarak artıracağını fark ettiklerinde, büyüklerin sahibi olan holdingler tüm bu pazarları kontrol etmek için hızlı bir şekilde harekete geçti.

Bu hareket özellikle 1980 başları ve ortalarında holdinglerin diğer alanlardaki hisselerini küçülterek daha çok eğlence ve dinlence alanlarındaki paylarını genişletmeye odaklanmalarıyla belirgin hale geldi. Bu sürecin sonucunda holdingler giderek, tamamen çeşitli alanlara yayılmış eğlence şirketlerine dönmüşlerdi. Bu evrim, büyüklerin ana şirketlerinin, film yapımı ve da-

ğıtımı yapan yan kuruluşlarına destek olması için çok sayıda eğlence bölümleri kurduğu veya edindiği bir birleşmeler ve alımlar dalgası olarak nitelenmektedir. Bu durumun temel sonucu yatay bir yapılanmanın ortaya çıkışıydı ki bu yapılanmada holdingin tüm bölümleri aynı ürünün, başlangıçta büyükler tarafından finanse edilen ve dağıtılan bir sinema filminin, farklı formatlarını ve çeşitlerini dağıtmak ve tanıtmak işindeydi. Çoğunlukla 'sinerji' olarak adlandırılan bu "kültürel yapım ve dağıtımın karşılıklı bağımlılığı", bu şirketler yan pazarlarda kolayca kullanılabilecek ürünlerin üretimine gittikçe artan şekilde ayrıcalık tanıdıklarından, ana akım Amerikan sinemasının gidişatını büyük ölçüde etkilemişti. Bir başka deyişle tekrar tekrar izlenme isteği yaratacak (kullanılan yıldız oyuncuları, içerdikleri özel efektleri, eşlik eden film müzikleri v.b. özellikleri ile) filmlerin yapımına ayrıcalık göstermekteydiler.[1]

Tüm bu dağıtım teknolojilerinin kullanılmaya başlanması yeni gösterim alanlarının oluşturulmasının işaretini verdi ki bunların hepsinin uygun maliyetli bir şekilde işlemesi için yeterli miktarda ürüne ihtiyaç duyulmaktaydı. Büyüklerin ortalama olarak yılda 100'ün biraz üstünde film ürettiği bir zamanda film talebinin çok yoğun olması beklenen bir şeydi. Var olan film stoklarını kullanmak (eski filmlerini kablolu televizyon ve video pazarlarında gösterim için belgelendirmeleri) büyüklerin aldığı ana önlemlerden bir tanesiydi ancak asıl talep yeni ürün içindi. Bu özellikle 1980 ortalarında ev video pazarı inanılmaz bir büyüme gösterdiğinde belirgin hale gelmişti (1980'de 78.000.000 evdeki 1.850.000 VCR setinden [yüzde 2,4 oranında piyasaya nüfuz], 1986'da bu rakam 87.400.000 evde 32.000.000 sete ulaştı [yüzde 37,2'lik piyasaya nüfuz] ve üç yıl sonra yüzde 67,6 oranında pazar payına doğru ilerlemekteydi).[2] 1986'da ödemeli kablo aboneliklerinin VCR sayısını çok az geçmesiyle (32.500.000

(1) Maltby, 1998, sf. 26.
(2) Rakamlar *Velvet Light Trap*, 1991, sf. 86'dan alınmıştır.

abonelik),[3] herhangi bir film yapımcısının, filmin kalitesinden ve sinema gösteriminin olup olmamasından bağımsız olarak, filmini bir ya da daha fazla sinema dışı pazarda sunma şansına sahip olduğu açıktı. Bu özellikle, 1970 sonlarındaki sinema pazarının acımasız ortamında sağ kalabilmiş istismar bağımsızları için güzel bir haberdi. New World Pictures ve Crown International gibi şirketler neredeyse tamamen ev-video pazarına kaydılar ve özellikle bu olağandışı koşullardan faydalanmak için kurulan çok sayıda yeni gelenin (Vestron, Vidmark, Full Moon ve birçok başka şirket) yanında yerlerini aldılar.

Ne var ki bu koşullar sadece istismar şirketleri için elverişli değildi. Bu alt-düzey bağımsızlar sinema gösterimi pazarından çıkarak Filmways (American International Pictures'ın yeni ismi) gibi daha büyük şirketlerin tek başlarına dolduramayacakları yeni boşluklar yaratmışlardı. New Line Cinema ve Cannon gibi var olan sinema dağıtımcıları 1980 başlarında ithalatı düşürmeye başlayıp bunun yerine yan pazarlarda daha kolay kullanılabilecek Amerikan filmlerinin finansman ve dağıtımına odaklandılar. Buna ek olarak sinema pazarı, hem dağıtım işinde (Miramax Films) ve hem de yapım işinde (her ikisi de daha sonra dağıtım işine giren the De Laurentiis Entertainment Group ve Orion Pictures) bir dizi yeni şirketin kurulmasına tanık oldu. Bu şirketler büyüklerin baskısını hissediyor olsalar da, buna rağmen öncelikle büyüklerin birçok dağıtım kanallarını besleyerek hayatta kalmaya çalışacaklar ve sonrasında kendileri de yan pazarlara doğru işlerini genişletme seçeneğini kullanacak ve belki de doğrudan eğlence holdingleri ile rekabet edeceklerdi.

Bu şirketler –genellikle birbiriyle değiştirilebilir şekilde– 'küçük-büyükler' veya 'büyük bağımsızlar' olarak adlandırılmış ve bağımsızlar sektöründe yeni bir gelişmeyi temsil etmiştirler.

(3) *Velvet Light Trap*, 1991, sf. 87

Bu iki terim için kesin bir tanım halen büyük ölçüde zor bulunur olsa da Justin Wyatt ve Jim Hillier bazı faydalı önerilerde bulunmuşlardır. Bir tarafta, Wyatt büyük bağımsızların, bir holding ana şirketi tarafından alındıktan sonra büyük ölçüde yaratıcı özerkliğe sahip olan melez yapım ve dağıtım şirketleri olduklarını iddia etmektedir.[4] Bu tanım, New Line Cinema ve Miramax'ı 1993'te sırasıyla Turner Broadcasting System ve Disney Corporation tarafından alınmalarından sonra büyük bağımsızlar haline getirmektedir. Diğer taraftan Hillier, bir küçük-büyüğün "büyüklerin yörüngesinin dışında işleyen –veya işlemeye çalışan–" ancak kendini büyük bir şirketin bir versiyonu olarak düzenleyen, yeterli sermayeye sahip bir bağımsız yapım ve dağıtım şirketi olarak ifade eder.[5] Bu tanım, 1993 öncesi New Line Cinema'yı ve Orion Pictures gibi bir şirketi küçük-büyüklerden yapar. Bu türlü tanımlamalar sorunlu olsalar da (ilki, bir holdingin yan kuruluşu olan bir şirket için bağımsız terimini kullanırken, ikincisi şirketleri sadece daha küçük büyükler olarak sunar ve büyükler ile küçük-büyükler arasında herhangi bir niteliksel farklılığa yer bırakmaz), bağımsız sektördeki bu görece yeni olguyu keşfedebilmek için bir temel sağlamaktadırlar.

İster küçük-büyükler, ister büyük bağımsızlar olarak adlandırılmış olsunlar Orion, Miramax, New Line ve birkaç başka şirket 1980 ve 1990'larda ABD filmlerinin büyük bir yüzdesinin yapım, finansman ve / veya dağıtımından sorumluydular. Holding niteliğindeki bir ana şirkete bağlı olmadıklarından (bu durum Miramax ve New Line için en azından 1993'e kadar geçerliydi) ama daha çok büyüklerden çok daha düşük bütçelerle ve daha alışılmadık film malzemeleriyle çalıştıklarından, bu şirketler Amerikan bağımsız sineması söyleminin bir parçası haline gelmişlerdir. Çok yakında bu şirketlerin her biri film

(4) Wyatt, 1998a, sf. 86-7
(5) Hillier, 1994, sf. 21

pazarında kendi uygun yerini bulacaktı: Orion orta-bütçeli, kaliteli filmlerin yapımıyla tanınır hale gelmişti; New Line özellikle, *Nightmare on Elm Street* serisi gibi düşük bütçeli korku filmleri ve 1980'lerin devamında çok başarılı *Teenage Mutant Ninja Turtles*'ın satış tekeli hakkı ile ilişkili olarak bilinmektedir; Miramax ise temelde İngiltere ve Birleşik Devletler'den tartışmalı filmlerin pazarlama ve dağıtımında uzmanlaşmış olup farklı türde başarı potansiyeline sahip orta-bütçeli kaliteli filmlerin yapım ve dağıtımına geçtikten sonra endüstride nihayetinde Orion'un yerini almıştır.

Bu 'bağımsızlar' hep birlikte, ana akım film yapımından (gişe rekortmenleri ve büyüklerin yıldızlarla kaplı araçları) çeşitli farklılıklar gösteren, yükselmekte olan bir film yapımı türünün gelişimi için gerekli altyapının büyük bir bölümünü sağlayarak Amerikan bağımsız sinemasının kurumsallaşmasına katkıda bulunmuşlardır. Bağımsız sinemanın kurumsallaşması olgusu bir sonraki bölümde detaylı olarak incelenecektir. Bu bölüm, 1980'lerde Amerikan film endüstrisi içerisindeki bağımsız şirketlerin özel örnekleri olarak küçük-büyükler olgusuna yoğunlaşacaktır. Bu konu üzerinde fazla araştırma yapılmadığından bu bölüm, bir küçük-büyük olan Orion Pictures'ın derinlemesine incelemesine girişecek ve bu şirketin düzenlenmesi, yapısı, işleyiş şekli ve özellikle de endüstrideki konumunu detaylı olarak inceleyecektir. Orion Aralık 1991'de iflas etmiş olsa da, 1980'ler boyunca yaygın bir şekilde 1980'lerin Hollywood'unun holding ortamında istedikleri filmleri yapamayan "yaratıcı film yapımcıları için bir tapınak" olarak görülmüştür.[6] Bu nedenden ötürü bu bölüm, şirketin bir satın alınma olasılığından kaçınmak ve böylelikle tamamen farklı alanlara yönelmiş az sayıdaki eğlence

(6) Burada sunulan Orion açıklaması şu makalenin kısaltılmış halidir: 'Major Status – Independent Spirit: A History of Orion Pictures (1978-1992)' aslen şurada yayınlanmıştır: *The New Review of Film and Television Studies*, vol. 2, no 1, sf. 78-135 (http://www.tandf.co.uk). Şirketin endüstrideki şöhretiyle ilgili daha fazla bilgi için bakınız Hillier, 1994, sf. 21.

holdingleri arasında bağımsızlığını korumak için aldığı tedbirler üzerine özellikle eğilecektir.

BİR YILDIZ DOĞUYOR

Orion, 1978 Şubat'ında, United Artists'in ana şirketi Transamerica'nın yöneticileriyle fikir ayrılığına düşen beş üst düzey yöneticinin UA'den ayrılması ve yeni bir şirket kurmalarıyla meydana geldi.[7] Arthur Krim, Robert Benjamin, Eric Pleskow, Morris 'Mike' Medavoy ve William Bernstein'in ayrılışları Hollywood'a şok dalgaları yaydı. Bunun temel nedeni Krim ve Benjamin'in UA'i yirmi yedi yıldır yönetiyor olmaları gerçeği ve bu ayrılışın benzeri görülmemiş doğasıydı. UA'de olduğu gibi Krim yeni kurulan şirketin başkanı olurken Benjamin başkan yardımcısı, Pleskow genel müdür ve idari yönetim amiri görevini g rmekte, Bernstein ve Medavoy ise sırasıyla ticari işler başkan y.rdımcısı ve dünya çapında üretim başkan yardımcısı görevlerini üstlenmekteydiler.

Orion yöneticilerinin endüstriyel itibarı, şirketin kurulmasından hemen sonra istekli yatırımcıları kendisine çekmişti. Warner Bros Orion'la derhal bir dağıtım anlaşması yaptı ve 90 milyon dolarlık finansman toplamalarına yardımcı oldu.[8] Bu anlaşma Orion'un, tıpkı Warner'ın müzik bölümünün yörüngesi altında bulunan bir dizi uydu markası gibi (Warner/Reprise, Atlantic, Elektra ve Asylum) Warner'ın ilk uydu film yapım şirketi olmasını öngörüyordu ki bu markalar yönetim ve kreatif kararlar anlamında özerk olan fakat ürünlerini pazara sunarken Warner'ın dağıtım düzeneğini kullanmak durumunda olan şirketlerdi. Bu türlü bir düzenleme Warner ve Orion'un Orion Ventures Inc. adı verilen yeni bir şirket içerisinde eşit iki ortak olmalarını sağ-

(7) UA yöneticilerinin istifası ve nedenleri hakkında detaylı bilgi için bakınız Balio, 1987, sf. 333-9.
(8) Thompson, 1987 sf. 56.

lıyordu. Orion yapılan filmlerin 'sayısı ve türü' üzerinde bütüncül bir özerklik ve kontrol sahibi olacak; anlaşmaya göre Orion "dağıtım ve reklam üzerinde en geniş özerklik ve kontrole" sahip olsa da filmleri Warner "pazarlayacak ve dağıtacaktı".[9]

Orion Ventures Inc. modeli doyurucu finansmanı ve elverişli görünen şartlarıyla beş yöneticiye, bir filmin ortalama yapım masraflarının görece düşük olduğu bir zamanda film işine tekrar girmek için muhteşem bir fırsat vermişken, yine de her iki ortak için de sorunlu olmuştu. Orion'un projeleri üzerinde otorite ve kontrol sorunları daha ortaklığın ilk altı ayında baş göstermişti.[10] Yukarıda belirtilen sözleşme maddesine rağmen pazarlama ve dağıtım konularında son sözün Warner'da olmasından ötürü özellikle bu iki konu şirketin iş idaresinde tartışma noktası haline gelmişti. Böylece üç farklı seferde değişik pazarlama kampanyalarıyla piyasaya sürülmüş olan, bir miktar gişe potansiyeline sahip, Laurence Olivier'in yer aldığı bir aşk hikâyesi olan *A Little Romance* (G. R. Hill, 1979) ve özellikle de Robert Duvall'lı cesur bir dram *The Great Santini* gibi Orion üretimi filmler kısmen Warner tarafından piyasa sürümünden sonra ele alınış şekli nedeniyle izleyici bulamamıştı.

Ayrıca Warner'ın yurtdışı dağıtım ofisleri, Orion'un filmlerinden, belirli pazarlarda iyi iş yapmayacağını düşündüklerinin piyasaya sürümünü veto etme gücüne sahipti ve bu da Orion'u potansiyel kârından edebilirdi.[11] Son olarak, ve belki de en önemlisi, Orion Warner'a, pahalı, efektlerle dolu, aksiyon/macera filmlerinin diğer büyüklere getirdiği astronomik kazançları getirebilecek bir konumda değildi. Orion'un 90 milyon dolarlık kredi limitiyle şirketin böyle filmlere mali gücünün yetmeyeceği açıktı. Nitekim Orion *Raiders of the Lost Ark* (Spielberg, 1981) filmini yüksek maliyeti ve başrol oyuncularının filmin hasıla-

(9) Medavoy, 2002, sf. 96-7
(10) Medavoy, 2002, sf. 103.
(11) Pleskow, yazarla röportaj, 24 Haziran 2005, Weston, CT.

tından talepleri nedeniyle devretmek zorunda kalmıştı. Medavoy'un belirttiği gibi:

> Anlaşma fazlasıyla tek taraflıydı, ki devretmemizin sebebi de buydu... Ama temel olarak Lucas, gerçekten de finansman ortağıydı ve bu dikkati yanlış yere çeken şey olmuştu. Fakat aynı zamanda, gerçekten oyuncular etrafta dolaşıp "Hey, biz çok değerliyiz ve yeteneğimizi, kontrol ve haklar karşılığında vermeye hazırız" diyorlardı.[12]

Warner'ın Orion'dan, yerel gösterimlerde yüzde 30'dan uluslararası gösterimlerde yüzde 40'a kadar çıkan dağıtım ücreti istemesi ile birlikte gişede başarısız olma durumunda Orion için bir olay filmi yapmak çok daha riskliydi çünkü Warner filmin hasılatından dağıtım ücreti şeklinde para alacak ilk taraf olacaktı. Bir başka deyişle Orion, Amerikan film endüstrisinde zamanın işaretlerini takip edecek bir konumda değildi – kararlı bir biçimde gişe rekortmeni / yüksek-konseptli filmlerinin yönünü gösteren işaretleri.

1978 ve 1982 yılları arasında Orion Warner için yirmi üç film yaptı. Bunlardan sadece ikisi büyük başarı elde etmişti: *10* (Edwards, 1981) ve *Arthur* (Gordon, 1981), her ikisi de Dudley Moore'un taşıyıcılarıydı ve sırasıyla 37 ve 42 milyon dolarlık hasılat getirmişlerdi,[13] altı film ortalama başarı elde etmişti ve on beş film ABD gişelerinde para kaybetmişti.[14] Yukarıdaki sonuçlar Orion için pek de hırslı bir başlangıç ya da Warner için büyük kârlar ifade etmemekte olduğundan girişimdeki iki ortak da bu düzenlemenin işe yaramadığını anlamıştı. Aslında, Orion'un *Raiders of the Lost Ark* filmini devretmesinden kısa süre

(12) Medavoy, yazarla röportaj, 15 Haziran 2004, Los Angeles, CA.
(13) Başka kaynak belirtilmediyse tüm kiralama rakamları 'All Time Film Rental Champions'. *Variety*, 6 Mayıs 1991, sf. 83'ten alınmıştır.
(14) Hanson, 1985, sf. 25.

sonra Krim ortaklarına bir not gönderip, film yapımı işindeki risklerin dağıtım işinde olmayan şirketler için fazla yüksek hale geldiğini, o kadar ki şayet bir film şirketi kapsamlı bir film arşivine sahip değilse uzun vadede rekabet gücünü korumayı hedefleyemeyeceğini belirtmişti.[15] Krim'in notu esasen Orion'un, büyüklerin geliştiği yönde gelişerek, filmlerini çeşitli yan pazarlarda kullanma gücüne sahip bir yapımcı-dağıtımcı haline gelme arzusunun ayrıntılarını ortaya koymaktaydı. Bir başka deyişle Krim Orion'u bir küçük-büyük haline çevirmek istiyordu.

Şirket, Warner ile anlaşması sonlanmadan dağıtım işine girişti. İlk önce Orion var olan bir bağımsız şirketten bir film arşivi edinmeye koyuldu. Kısa bir süre için (o dönemde dikkatini televizyon yapımına yöneltmiş olan) Embassy Pictures ve (Orion'un planları için fazla küçük görünen) Allied Artists'i almayı göz önünde bulundurduktan sonra Orion, Filmways'i hedef aldı. 1980 başlarındaki *The Amityville Horror* (Rosenberg, 1980) ve *Love at First Bite* (Dragoti, 1980) gibi birkaç büyük başarısına rağmen Filmways ciddi finansal zorluklar yaşamaktaydı. Öyle ki Milos Forman'ın *Ragtime* ve Brian De Palma'nın *Blow Out* filmleri dâhil dağıtım bekleyen birkaç tamamlanmış filmin pazarlama masraflarını karşılayamıyordu.[16] Yakın zamanda kurulmuş kablo yayıncısı Home Box Office'in (HBO) de dâhil olduğu Orion öncülüğündeki bir şirketler ortaklığı çok çekici fiyatlı sermaye hisseleri ile Filmways'i 26 milyon dolara satın aldı.

Hiç vakit kaybetmeden yeni sahipleri Filmways'in medya ile ilgili olmayan alt-kuruluşlarını satmaya giriştiler. Birkaç ay sonra, 30 Temmuz 1982'de Orion ismi resmi olarak Filmways'in yerini aldı.[17] İki filmi, özellikle de dört gözle beklenen *Ragtime*'ı piyasaya sürmek için, Orion HBO ile ilk seri anlaşmasını yaptı.

---

(15) Medavoy, 2002, sf. 115.
(16) Lewis, 1995, sf. 33-7
(17) 'Filmways Banner Retired as "New" Orion Pictures Raises Own Flag; Shareholders Double Stock Base', *Variety*, 4 Ağustos 1982, sf. 3 ve 26

Bu anlaşma, filmin haklarının kablolu kanala önceden satılması ve ardından bu edinilen gelirin filmin pazarlanması ve sinema salonlarına dağıtımı için kullanılmasını içeriyordu.[18] Ancak Filmways'in alınmasındaki en önemli unsur Orion'un onun yaklaşık 950 filmden oluşan arşivine sahip olmasıydı. Bu, Orion'un, özellikle de VCR'ların Birleşik Devletler pazarını hızla ele geçirdiği bir zamanda, hem sinema hem de yan pazarlarda dağıtım işine girebilmesi anlamına geliyordu. Buna ek olarak, Orion sinema gösterimi arenasındaki yerleşik güçlerle doğrudan rekabet etme arzusu sergilemekteydi ve bunun için her ay en az bir filmi piyasaya sürmeyi planladıklarını ve Eric Pleskow'un sözleriyle "...dünyaya, herhangi başka şirket kadar hacimli bir sinema filmi sağlayıcısı olmayı"[19] istediklerini duyuruyordu.

Yeni Orion Grubu

Orion sinema dağıtım işine her ay bir film olarak 1982'nin ikinci yarısında girdi: Temmuz'da *Midsummer Night's Sex Comedy* (Woody Allen), Ağustos'ta *Summer Lovers* (Kleiser); Ekim'de *First Blood* (Kotcheff) ve Kasım'da *Split Image* (Kotcheff). Özellikle Sylvester Stallone'nin yer aldığı *First Blood* ABD gişelerinde 45 milyon dolardan daha fazla hasılat yaparak o dönemdeki açık farkla en kârlı film oldu.[20] Orion yerel haklarını Carolco'dan, işe yeni giren bir şirket için muazzam bir fiyat olan 8 milyon dolara satın almıştı ve filmin pazarlamasına büyük yatırım yapmıştı. Dağıtımcı olarak daha ilk yılında sadece *First Blood*'dan kazandığı birkaç milyonluk katıksız kâr ile Orion bu kez göz kamaştıran bir başlangıç yapmıştı. Ancak 1980'lerde bu kazanımlarını elinde tutmakta başarısız olmuştu.[21]

(18) Hanson, 1985, sf. 25.
(19) 'HBO & Orion Still Going Steady as Paycabler Picks up 14 films; Homevideo's in $50-75 mil Deal', *Variety*, 27 Şubat 1985, sf. 44.
(20) Medavoy, 2002, sf. 127
(21) Medavoy, 2002, sf. 126-7

1983'te Orion, Amerikan pazarında yabancı sanat filmleriyle ilgilenmek üzere Orion Classics adında yeni bir bölüm kurdu. Classics / Klasikler bölümünü yaratma kararı Orion'un, büyüklerin uzmanlaşmış sanat filmi pazarını kontrol etme teşebbüsünü gösteren Hollywood'daki yeni bir trendi takip etmesini sağladı (Bölüm 8'e bakınız). Orion Classics'in kuruluşu, o dönemde artık önceki on yılların şaşaalı büyük şirketini hiç andırmayan United Artists'ten ikinci toplu yönetici ayrılışı için bir başka platform olmuştu. United Artists Classics'in yönetici takımı, Tom Bernard, Donna Gigliotti ve Michael Barker, yeni Orion bölümünü yönetmek için gelen daveti kabul etti ve bir anlamda geçen dört yıl boyunca UA Classics'in bu özel pazara egemen olmasına yardımcı olan politikalara burada devam etti. Bu ekibin sanat filmleri pazarındaki şüphe götürmez anlayışı yanında, ana şirket, daha önce Hollywood oyuncuları ile neredeyse hiçbir kurulu ilişkisi bulunmadığı bir zamanda bu kişilerin Avrupa'daki oyuncuları Orion'a çekmelerini umuyordu.

Orion'un şirket içi yapımlarının dağıtımı 1983 başlarında başladı. Piyasaya sürülen ilk iki film o dönem son derece popüler olan Chuck Norris'in oynadığı *Lone Wolf McQuade* ve Godard'ın filmi *A Bout de Souffle*'un yeniden çekimi olan Richard Gere filmi *Breathless* idi. Her iki film de ortalama başarı elde etmişti. Aynı şey, klasikler bölümünün çıkardığı ilk film olan Carlos Saura'nın *Carmen*'i için de söylenebilirdi. Yeni kurulmuş Orion için ortalama başarı yine de başarıydı. Medavoy, *Variety*'de "her film sadece maliyetini karşılasa bile mutlu olurdum" ifadesinde bulunmuştu ki bu, film işinin kapitalist yapısı olduğu göz önünde bulundurulduğunda şaşırtıcı bir cümleydi ancak daha da önemlisi Orion'un bir şekilde farklı bir yol izlemeye gönüllü olduğunun da bir işaretiydi.[22]

(22) Medavoy, 'Diverse Orion Slate Readied, with 23 Releases Through 1984' *Variety*, 22 Haziran 1983'ten alıntılanmıştır

Orion'un mütevazı iş felsefesi, 1980'lerde Hollywood'un endüstriyel manzarası içerisinde şirketin konumunun ne olacağını tartışmaya açmıştı ve böyle bir zihniyete sahip bir film şirketinin büyükler kulübüne, Stephen Prince'in önerdiği gibi onların en küçüğü olarak bile dâhil edilebilir olup olmadığı da bu tartışmanın bir diğer konusuydu.[23] Göreceğimiz gibi, Orion 1983'teki üretimin başı tarafından dile getirilen bu mütevazı yaklaşım ile büyükler ligine doğru genişlemek için azar azar girişimde bulunmak arasında sürüklenmekteydi (özellikle de 1986-7 film üretiminin başarısından sonra). Orion'un iş stratejilerinde açıkça eksik olan tutarlılık, yerleşik büyükler tam bir dikey ve yatay birleşmeyi başarıyla tamamlama sürecindelerken ve 1990'larda tamamen gişe rekortmenleri yapma işine girdikleri bir zamanda şirketin geride kalmasıyla çok pahalıya patlayan bir hata haline gelmişti.

İlk filmlerinin mütevazı başarısının hemen ardından Orion büyük stüdyolarla doğrudan rekabet etme planlarını açıkladı. 1983'ün Temmuz ve Aralık ayları arasındaki dönemde şirket dokuz sinema filmi piyasaya süreceğini duyurdu, ayrıca on dört film de 1984 yılında çıkartılmak üzere programlanmıştı. 1984 yapım listesindeki aslan payı *The Cotton Club* (yeni Francis Ford Coppola filmi), *Amadeus* (yeni Milos Forman filmi) ve *The Terminator* (Arnold Schwarzenegger'in yer aldığı bilimkurgu, aksiyon / macera filmi) filmlerinin piyasaya sürüleceği yılın son çeyreğindeydi. Ancak 1983 ve 1984 arasında dağıtılan filmlerin çoğunluğu gişede başarısız oldu (sadece *Amadeus*, *The Terminator* ve *Woman in Red* kâr getirmişti). Bu olumsuzluğa rağmen şirket 1985'te rekor sayılabilecek on beş filmle tutumunu sürdürdü ve gösterimcilere güvenilir bir ürün sağlayıcısı olduğunu kanıtlamak için yine bu filmleri de düzenli bir hızda (yaklaşık olarak her ay bir film) piyasaya sürmeyi hedefledi.

1985 şirket için çok başarılı bir yıl oldu. *Terminator, Woman in Red, Code of Silence* ve *Desperately Seeking Susan* ABD gişele-

(23) Prince, 2000, sf. 17

rinde iyi bir performans sergiledi, öte yandan *Back to School* 100 milyon dolarlık bir seviyeye yaklaşarak hepsinden de büyük bir başarı sağladı.[24] Bu başarı 1986'da on yedi filmlik rekor bir piyasaya sürüm programı için temel oluşturdu ki bu filmlerin hepsi şirket içi yapımlardı. Bu on yedi film HBO ile yapılan anlaşmalar aracılığıyla toparlanan para ile tamamen Orion tarafından finanse edildi.[25] *Variety*'ye göre, HBO ile sadece 1985'te yapılan anlaşmalar Orion'a 50-75 milyon dolar arası para getirmişti ve bu da şirketin (1982'den beri) HBO ile ortaklığından sağladığı toplam gelirin seviyesini 150 milyon doların üzerinde bir noktaya getirmekteydi.[26]

Parlayan Yıldız

1985'teki Orion filmlerinin başarısı ve şirketin HBO ile yaptığı anlaşmalar Amerikan bankalarını Orion'un 'büyük konumuna' gelmek üzere olduğu konusunda ikna etmişti ve bu nedenle bankalar şirketin kredi limitini 100 milyon dolardan 200 milyon dolara çıkarmışlardı. Yukarıdaki anlaşmalardan edinilen avanslar ve Orion'un sinema gösterimlerinin yurtdışı ev video haklarını RCA / Columbia'ya devreden büyük bir sözleşmeden şirket, 1985'in ikinci yarısı ve 1986'da (1987'de piyasaya sürülmek üzere) 7,5-8 milyon dolarlık ortalama bir masrafla yapıma giren her büyük filmi finanse etmek için yeterli sermayeyi toparlamıştı.[27] Aslında o dönemde Orion'un iş yörüngesindeki tek karanlık an 46 milyon dolara mal olup 25,9 milyon dolar hasılat yaparak büyük bir fiyaskoyla karşılaşan *The Cotton Club* idi. Ne var ki Coppola'nın gangster-müzikal epiğinin hayal kırıklığı ya-

(24) Aksi belirtilmedikçe Orion filmlerinin tüm ABD gişe hasılatı bilgileri internet film veritabanından alınmıştır (http://www.imdb.com)
(25) Thompson, 1987, sf. 60.
(26) *Variety*, 27 Şubat 1985, sf. 44.
(27) *Best Seller* (Flynn, 1987) tamamen Orion tarafından finanse edilmeyen tek yapımdı (Thompson, 1987, sf. 60)



Resim 7.1 *Back to School.* Bu Rodney Dangerfield filmi Orion Pictures'a hiç beklenmedik şekilde 100 milyon dolarlık başarı getirdi. Sadece Oscar ödüllü *Platoon, Dances with Wolves* ve *The Silence of the Lambs* finansal olarak daha başarılı olmuşlardı.

ratan gişe rakamlarına rağmen Orion büyük kârlar kaydetmeye devam etti.[28]

1985'in sonlarına doğru Orion yönetimi sinema gösterimlerinin hakları için yurtdışı dağıtımcılarıyla daha fazla anlaşmaya imza attı. Buna ek olarak ve yan pazarları da göz önünde bulundurarak, Orion birkaç Batı Avrupa ülkesindeki yabancı kablolu televizyon şirketiyle de anlaşmak için görüşmeler yaptı.[29] Son olarak Aralık 1985'te Orion, oldukça kazançlı olan ev video pazarındaki kârını artırmak amacıyla kendi ev video düzeneğini kurma planlarını açıkladı. O ana kadar, Orion'un filmleri Vestron ve Thorn EMI gibi bağımsız video şirketleri tarafından ABD içerisinde ve RCA / Columbia tarafından da dünyanın geri kala-

(28) 'Orion Execs See Increased Credit, Longterm Profits', *Variety*, 17 Temmuz 1985, sf. 31.
(29) 'Goldsmidt, with 11 Upcoming Pics from Orion, Tempers Intl. Tough Spots with Rosy Market', Variety, 16 Ekim 1985, sf. 13.

nında dağıtılmaktaydı. Hem ABD hem de yurtdışı için yapılmış olan anlaşmaların 1987 sonunda süresi doluyordu, bu yüzden Orion ev-video bölümünün (Orion Home Entertainment) açılışını Aralık 1987'ye erteledi.[30] Buna ek olarak, çeşitli alanlara yayılmış bir şirketin yapacağı gibi Orion televizyon şebekesinin kârlarının büyük bir bölümünü son derece başarılı dizi filmi *Cagney and Lacey* ile yönetmekteydi ve 1985'ten itibaren sendikalaşmada inanılmaz ölçüde kârlı bir kariyere başlamıştı.

1985'in sonuna gelindiğinde Orion, büyüklerin 1970 ortaları ve sonları itibariyle yöneldikleri doğrultuda kararlı bir şekilde ilerliyor görünmekteydi, şirketin birkaç bölümünün farklı eğlence alanlarında uzmanlaşmasıyla şirket yatay bir şekilde yapılanmaktaydı. Ancak aynı zamanda Arthur Krim şirketin yapım ürünlerini düşük-orta bütçeli alanda tutmaya devam ediyor ve açık bir şekilde Orion'u sadece gişe rekortmeni filmler yapan büyüklerle aynı lige yerleştirmeyi reddediyordu. Orion'un başkanı için büyük finansal felaketleri önlemek amacıyla şirketin geleceğinde minimum riskli yatırımlar ve daha çok finansman ortaklıkları olmalıydı.[31] Film yapım işindeki bu tutarsız yaklaşım Orion'un 1980'lerin ikinci yarısındaki tarihini özetlemekteydi ve daha önce belirtildiği, gibi uzun vadede şirket için ölümcül olmuştu.

Ne var ki, kısa vadede, Krim'in felsefesi gayet faydalı olmuşa benziyordu. 1986 *Platoon*'un (Stone) yılıydı. 5,4 milyon dolarlık, bağımsız bir şekilde finanse edilmiş, Vietnam Savaşı hakkındaki film daha önce tüm büyük stüdyolar tarafından reddedilmişti. Filmin haklarını Hemdale'den satın alan Orion filmi platform gösterimiyle (filmin az sayıda salonda gösterime girmesi ve ağızdan ağıza tanıtımla ilerlemesini sağlamak) piyasaya sürdü ve etkileyici bir iş çıkartışını izledi. ABD gişelerinde

(30) 'Orion to Form Homevid Label for Own Output', *Variety*, 18 Aralık 1985, sf. 95.
(31) 'Execs Downplay Losses at Upbeat Orion Annual Meet' Variety, 16 Temmuz 1986 sf. 20.

137 milyon dolarlık hasılata kadar çıktı ve Orion'un kısa tarihinde en yüksek para kazanan film olurken bir yandan da 1987'de (En İyi Film dâhil) dört Oscar ödülü kazandı.

Platoon'un başarısı Orion'u, düşük ve orta bütçeli filmler pazarının (6-10 milyon dolar) halen kârlı olduğu ve şirketin –büyüklerin yokluğunda– bu pazarı kontrol edebilir bir konumda olduğu konusunda ikna etmişti. Oysa ki bu pazar, gişe rekortmenleri pazarından bile daha belirsizdi çünkü temel olarak gişelerde başarısız olan bu büyük filmler bile alternatif kâr merkezlerinden (bunların özellikle alım-satımla ilgili olanlarından) zararlarının bir kısmını çıkartabilmek konusunda orta bütçeli filmlerden daha iyi bir konumdalardı. Şayet, diğer taraftan, 10 milyon dolarlık bir film sinema gösteriminde seyirci bulmakta başarısız olduysa dağıtımcı için kablolu televizyona, videoya ve ulusal kanallara dağıtım dışında, yatırımının küçük bir kısmını bile kurtarmak son derece zor olacaktı. Bu da filmin sinema gösterimindeki başarısızlığının bu yan pazarlardaki performansını önceden tamamen etkilemediyse mümkündü.

Platoon'un sıradışı finansal başarısı ve *Hannah and Her Sisters* (Woody Alen, 1986) gibi diğer sağlam başarılar Orion'u 1987'nin ilk üç ayında ABD gişelerinde bir numaraya yükseltmişti.[32] Orion aylık çıkışlarına gittikçe daha pahalı filmlerle (*Robocop* [Verhoeven] ve *No Way Out* [Donaldson]), yaz aylarında büyüklerin yaz filmleriyle doğrudan rekabet etmek üzere programlanarak, devam etmeye hazırdı. Klasikler bölümünün *Jean De Florette* (Berri, 1986) gibi gişe şampiyonu sanat filmlerinin dağıtımından elde ettiği rekor finansal sonuçları sağlamlaştırmasıyla, Orion gişelerdeki zirve pozisyonunu 1987'nin devam eden üç ayında da korudu.

Artan hasılatlar kaçınılmaz olarak daha fazla genişleme planlarını da beraberinde getirmişti. Bir sonraki sezonun filmlerinin

(32) 'Orion Constellation Growing Brighter while Top Execs Remain Realistic', *Variety*, 15 Nisan 1987, sf. 32.

sıralanışı gayet güçlü görünmekteyken (özellikle komedi filmi *Throw Momma from the Train* [De Vito, 1987]) ve bir ev video şubesinin kuruluşunun 1987 sonu için hazır edilmiş durumda olmasıyla, Orion yöneticileri gösterim alanına girme imkânını keşfe başlamıştı. Reagan'ın serbest ekonomi politikalarının 1948 Paramount Kararı'nı tersine çevirmesinden sonra büyükler, özellikle geniş büyük şehir bölgelerinde tekrar sinema salonları edinmeye başlamışlardı. 1980'lerde bir yapım/dağıtım şirketinin salon sahibi olması stüdyo döneminin dikey yapılanmasındaki faydaları otomatik olarak getirmese de yine de daha sıkı bir çeşitlenme ve gösterim mekânlarının daha fazla kontrolü anlamına geliyordu.[33] Orion gibi, bir ana şirket tarafından sahiplenilmemiş bir firmanın bu alanda saldırganca genişlemek için yeterli güce sahip olup olmadığı tartışılabilir olsa da Orion yöneticileri, en azından teoride, büyüklerin yolunu izlemeye ve salon alımma yatırım yapmaya ciddi olarak niyetli görünüyorlardı.

Orion'un gösterim işine girişi gerçekleşmedi. Yakın zamanda yapılan röportajlarında hem Pleskow hem de Medavoy şirketin salon zincirleri satın almayı asla karşılayamayacağını ve gösterim alanına genişleme planlarının sadece Orion'un büyüklerin gerisinde kalmadığını göstermek için kullandıkları bir söylem olduğunu kabul ettiler.[34] 1987'nin sonuna gelindiğinde şirket gişelerde dördüncü pozisyona geriledi. *Throw Momma from the Train* gibi başarılı filmlerinin hasılatları *Best Seller* ve *House of Games* (Mamet, 1987) gibi filmlerin finansal başarısızlıkları ile dengeleniyordu ve Mart 1988'de sermayesinin yüzde 64'ü kadarını uzun dönemli borca girdiğini açıklamasıyla şirketin finansal istikrarı daha da tehlikeye girdi.[35] Ağır borcun çoğunluğu şirketin ev video kolunun kurulumu için aldığı aşırı borçlardan ve yöneticilerin video kullanımı için şirketin arşivinden filmler

(33) Maltby, 1998, sf. 39-40.
(34) Pleskow, yazarla röportaj, 24 Haziran 2005, Weston, CT; Medavoy, yazarla röportaj, 15 haziran 2004, Los Angeles, CA.
(35) 'Most of the Cards Have Been Dealt', *Forbes*, 21 March 1988.

kullandıklarında daha fazla kâr elde edeceklerine olan inançlarından kaynaklanıyordu. Oysa ki eski AIP arşivi tam olarak gişe potansiyeline sahip büyük filmlerden oluşmuyordu.

Daha da önemlisi Orion ve yerleşik büyükler arasındaki farklar, Orion'un (bir dizi gişe başarısızlığı gibi) zor zamanlarda nakit akışını garantileyecek bir ana şirkete sahip olmayışı ve hiç yapım tesisinin olmaması veya kaynak toplamak için maddi teminat olarak kullanabileceği herhangi bir gayrimenkule sahip olmayışıyla ortaya çıkmaya başladı. Bu noktadan sonra Orion, *Dances with Wolves* (Costner, 1990) ve *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991) gibi başarılı filmlerin rekor hasılatlarına rağmen geri döndürülemeyen gerileme dönemine girdi.

Sönen Yıldız

Şirketin bağımsızlığını garantilemek için Arthur Krim, Birleşik Devletler'in en zengin işadamlarından biri olan John Kluge'yi Orion'un en büyük hisse sahibi olması ve böylelikle şirketi devralmak için girişimde bulunanlar olduğunda bunları savuşturması için ikna etmişti. Eğlence sektörünün tüm alanlarında iş yapan büyük bir kablolu televizyon işletmecisi Viacom Orion'a bu amaçla yaklaştığında Kluge şirketin bağımsızlığını koruyabilmek için en uç önlemleri aldı ve son olarak da yüzde 72'si kadar büyük bir payı satın alarak tüm kontrolü eline almış oldu.[36] Bu şu anlama geliyordu; Kluge Orion'a büyük bir yatırım yapmıştı ve şaşırtıcı olmayacak şekilde de iyi finansal sonuçlar görmek istiyordu. 1987 sonlarının filmleri hayal kırıklığıyla neticelenmişse de 1988 film listesi Ron Shelton'un *Bull Durham* (Kevin Costner, Susan Sarandon) ve Alan Parker'ın Oscar'ı hedefleyen *Mississipi Burning* (Gene Hackman, Willem Dafoe) gibi yıldızlarla dolu filmleriyle çok daha fazla umut vaat ediyordu.

(36) 'A Friend in Need', *Forbes*, 16 Nisan 1990; 'Orion Pictures: From Hunted to Hunter', *Broadcasting*, 17 Eylül 1990.

Klasikler bölümünün Isabelle Adjani ve Gerard Depardieu'nün oynadığı başarılı sanat filmi *Camille Claudel* (Nuytten) ile birlikte, Orion 1986-7 zaferini tekrar etmeyi hedefliyordu.

Ne var ki işler bu kez yolunda gitmedi. *Bull Durham*, *Mississipi Burning* ile *Dirty Rotten Scoundrels* (Oz, 1988) ve *Colors* (Hopper) gibi diğer büyük hitlerin her biri yaklaşık olarak 20 milyon dolarlık hasılat getirmiş olsalar da şirket yatırımını karşılayamadı çünkü bu filmlerin bütçeleri ve pazarlama masrafları Orion'un daha önceki filmlerinin yapım ve pazarlama maliyetlerine nazaran oldukça yüksekti. Dahası, Parker'm sekiz Oscar adayı filmi tüm temel kategorilerde *Rain Man*'e karşı kaybetti ve Peter Yates'in *The House on Carroll Street* tüm olumlu eleştirilere rağmen gişede 0,5 milyon dolardan az hasılat yaptı. Tüm bunların doğal neticesi olarak 1988'in sonuna gelindiğinde Orion ABD gişelerindeki yüzdesine bakıldığında liste sonu olmuştu.

Filmlerinin kötü performansları Orion'un borcunu yeni zirveye taşımıştı ve şirket kendini fazla manevra şansı olmayan bir noktada buldu. Bu şartlar altında, 1989-90'da on beş film piyasaya sürme planına sadık kalmak kesinlikle bir kumardı. Woody Allen'ın eleştirmenlerce beğenilen *Crimes and Misdemeanors*'un sadece mütevazı bir başarı göstermesi (18 milyon dolar civarında) ve *Bill and Ted's Excellent Adventure* (Herek, yaklaşık 40 milyon dolarlık hasılat) filminin şirketin tek gerçek başarıya sahip filmi oluşuyla özellikle 1989'un ilk çıkışlarının gişe hasılatları anlamında son derece hayal kırıklığı yaratıcı olması bu kumarın gelecek iki yıl için ciddi yansımalara sebep olacağını gösteriyordu. İşleri daha da kötü hale getirmek üzere Milos Forman'ın birden fazla Oscar sahibi filmi *Amadeus*'tan sonra yaptığı ilk film olan *Valmont* da 1.132.000 dolarlık önemsiz bir hasılat yaparak büyük bir finansal felaketle sonuçlandı. *Valmont*'un soğuk karşılanmasının en önemli nedeni bir yıldan daha kısa bir süre önce Universal'in de Choderlos de Laclos'un aynı romanının son derece başarılı ve yıldız oyuncularla dolu bir

uyarlaması olan *Dangerous Liasons*'u (Frears, 1987) piyasaya sürmüş olmasıydı. Ardışık ikinci bir yılda daha Orion Amerikan gişelerinde yüzde 4,2 lik pazar payı ile en sonuncu sırada yer almıştı.[37]

Orion'un hayatta kalması büyük ölçüde, bir sonraki yıl piyasaya sürülmek üzere hazırlanan 1989 film listesine dayanmaktaydı. Liste kâğıt üzerinde çok etkileyici görünüyordu: bir Robin Williams filmi (*The Cadillac Man*, Donaldson), Mia Farrow'lu yeni bir Woody Allen filmi (*Alice*), Richard Benjamin'in *Mermaids* (Cher ile) filmi, *Robocop*'un devam filmi (*Robocop 2*, Kershner), Charlie Sheen'in yer aldığı bir aksiyon filmi (*Navy Seals*, Teague), yükselen yıldız Alec Baldwin ile bir film (*Miami Blues*, Armitage), Dennis Hopper'ın neo-noir filmi *The Hot Spot*, Phil Joannou'nun mafya filmi *State of Grace* ve son olarak 20 milyon dolarlık bir kumar olan revizyonist western filmi ve Kevin Costner'ın yönetmen olarak ilk çalışması *Dances with Wolves*. Buna ek olarak şirketin aslen her aya bir film programını doldurabilmek için bulundurduğu filmleri olduğu gibi iki tane potansiyel olarak prestijli yapımı da bulunmaktaydı: Alan Rudolph'un *Love at Large* ve Arthur Miller'ın senaryosunu yazdığı / Karel Reisz'in yönettiği Nick Nolte ve Debra Winger'ın oynadığı *Everybody Wins* filmleri. Son fakat aynı derecede önemli olarak klasikler bölümünde de Avrupa'da son derece başarılı olan ve bir önceki Orion Classics hiti 7.179.000 dolarlık hasılat yapan Pedro Almodovar'ın *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1988) filminin gişe rekorunu kırma potansiyeline sahip Jean Paul Rappenau'nun *Cyrano*'su vardı.

Ancak 1990'ın ilk filminden hemen önce Orion üst düzey yönetim seviyesindeki ilk yeniden yapılanmasıyla sarsıldı. Medavoy, Columbia, HBO ve CBS'in bir yan kuruluşu olarak yeni kurulan Tri-Star şirketine geçmek üzere Orion'dan ayrıldı. Me-

(37) Hillier, 1994, sf. 10.

davoy'un o ana kadar on altı yıl boyunca yakın bir şekilde birlikte çalışan, şirkete ve birbirlerine son derece bağlı olmakla ün yapmış olan yönetici ekipten ayrılışı açıkça göstermekteydi ki, Orion grubunun üyeleri arasındaki çalışma ilişkilerinde çatlaklar bulunmaktaydı. Öte yandan, onun ayrılışı Orion'un Şubat 1990'da Sony Columbia ile yaptığı büyük bir anlaşmayla aynı zamana denk gelmişti ki bu anlaşmaya göre Columbia Orion'un bir sonraki elli filminin yabancı sinemalara dağıtım hakkını 175 milyon dolara satın almaktaydı.[38] Bu anlaşma Orion'a çok ihtiyaç duyduğu nakit avansı sağlasa da aynı zamanda şirketi, kazançlı Avrupa pazarından gelecek tüm gelirlerden mahrum etmişti. Orion'un bir filmi büyük başarı elde ettiği en olası durumda, bundan en çok faydalanacak olan Columbia olacaktı.

1990'da piyasaya sürülen filmlerin getirileri pek ümit verici değildi ama önceki iki yıla göre önemli bir gelişme göstermekteydi. *Cadillac Man*, *Mermaids*, *Madhouse* ve *Navy Seals*'in hasılatlarının her biri 20 ila 35 milyon dolar arasında olup ya mütevazı bir gişe hasılat başarısı (*Navy Seals* ve *Madhouse*) ya da mütevazı bir başarısızlık (*Mermaids* ve *Cadillac Man*) ortaya koymaktaydılar. *Robocop*'un ikinci bölümü büyük bir başarıydı (22.317.000 dolar getiri sağlamıştı). Aynı şekilde *Cyrano* da hem 15 milyon doların üzerinde hasılat yaparak ve Amerikan gişelerinin tarihinde en başarılı yabancı film olarak, hem de Altı Akademi ödülüne adaylığıyla sanat filmi pazarında devasa bir başarı göstermişti. Ancak şirket, çoğu şirket içi yapımlar olan bir dizi filmden, yeterli izleyici bulamayıp her biri 2 milyon dolardan daha az hasılatla sonuçlanan sıkıntılı neticeler aldı: *The Hot Spot*; *State of Grace*; *Everybody Wins*; ve *Love at Large*. Aralık 1990'da piyasaya sürülecek olan yılın son filmi *Dances with Wolves* da başarısız olsaydı Orion büyük bir finansal sıkıntıya girerdi.

(38) *Forbes*, 16 Nisan 1990.

Son Şenlik Ateşleri

Şirketin *Dances with Wolves*'u piyasaya sürmek için planladığı strateji *Platoon* için uygulanan stratejinin benzeriydi. İkincisinin esasen "Vietnam'da gerçekten neler olduğunu" gösteren film olarak tanıtılması gibi, *Dances with Wolves* da Kızılderililerin beyazlar tarafından soykırımı ile ilgili "gerçekleri ifade eden" revizyonist bir western olarak tanıtılmıştı. Orion'un *Platoon*'u Oscar adaylığı için gösterimi geniş çapta yaymadan önce ilk olarak ağızdan ağıza reklama hizmet etmek üzere sadece birkaç salonda gösterime açtığı gibi, *Dances with Wolves*'u da başta sadece on dört salonda piyasaya sürüp benzeri görülmemiş bir halk tepkisinden sonra gösterimi geniş bir alana yaymıştı.[39] On iki Oscar adaylığının da yardımıyla film 1.608 salonda gösterime girerek Amerikan gişelerinde 184.208.842 dolarlık (gösterim kiralamalarından 81.538.000 dolar) şok edici bir hasılat ve yurtdışı gişelerinde 240.000.000 dolarlık muhteşem bir hasılatla zirveye ulaşmıştı.

Filmden gelen bu beklenmedik kazanç bile durumu tersine çevirmek için yeterli değildi. *Dances with Wolves*'un popülerliğinin zirvesinde olduğu zamanda, 1990-1 Akademi ödüllerinden neredeyse üç hafta önce Orion, aynı mali yıl için 63 milyonluk net zarar kaydetti.[40] Orion'un *Dances with Wolves*'un başarısını nakde çevirememesinin önemli bir nedeni filmin yapımcılarının filmin 20 milyon dolarlık bütçesini karşılamak için yurtdışı gösterim haklarını çeşitli Avrupalı dağıtımcılara önceden satmış olmasıydı. Bu, elbette Orion'un 240 milyon dolarlık ABD dışı hasılatından tek bir senti bile göremediği anlamına geliyordu.[41] Yine de Orion ABD pazarındaki 81,5 milyon dolarlık kiralamalardaki payına güvenebilirdi ki bu da onun 1991 filmlerini, özellikle de şirketin en son büyük varlığı olan Jonathan

(39) Her bir sinemadaki hasılat ortalaması olarak 10.000 doların sağlam bir performansın işareti olduğu bir zamanda film 114.558 dolarlık inanılmaz bir hasılat yapmıştı. Bu rakam http://www.boxofficeguru.com/d.htm'den alınmıştır.

(40) 'Orion Moves to Trim Its Heavy Debt Load', *Billboard*, 8 Haziran 1991

(41) Pleskow, yazarla röportaj, 24 Haziran 2005, Weston, CT

Demme'nin *The Silence of the Lambs* filmini dağıtmasına yardımcı olurdu. En az ticari dönem olan kış sonu sezonunda (13 Şubat 1991) 1.497 salonda ve *Dances with Wolves* halen gösterimdeyken piyasaya sürülen film gişe rekortmenleri seviyesine ulaşıp ABD gişelerinde 130.726.716 dolarlık hasılat (59.883.000 dolarlık kiralama) ve ABD dışında da aşağı yukarı benzer bir hasılat kaydetti. Bu sefer Orion filmin yan haklarını satmak hatasına düşmedi ve sonuç olarak bu beklenmedik finansal başarıdan fayda sağladı.[42]

Hem *Dances with Wolves* hem de *The Silence of the Lambs* 1991'in büyük çoğunluğunda gişelere egemen olduğu halde edinilen gelirler şirketin finansal sorunlarını çözmeye yetmedi. O zamanlar açıkça görülmekteydi ki, 500 milyon dolarlık bir borcu garantileyecek yeterli sermayeye sahip olan bir şirkete satılmazsa Orion 1991 sonuna gelindiğinde iflasın eşiğindeydi.[43] Maalesef ki Orion'un tarihinin geri kalanı Amerikan sinemasına olan katkılarından çok, finansal krizini çözmek için verdiği uğraşlarla doluydu. Amerikan sinema tarihinde beş büyük Akademi ödülünün hepsini alan üçüncü film olan *The Silence of the Lambs*, Orion'un son muhteşem eseriydi.

Düşüş

Pek çok açıdan Orion'un gerilemesi ve nihayetinde 1991'de iflası, bağımsız olarak iş yapmaya devam etmekteki ısrarı ve özellikle de sinema filmi pazarında yerleşik hale gelerek büyüklerle rekabet etme kararı alması nedeniyle hız kazanmıştır. Büyükler sinerji kullanımlarını artırmak ve her türlü dağıtım kanalını kontrol etmek amacıyla birleşmeler ve alımlara devam ederken, Orion'un bağımsızlık politikası kronolojik bir hata idi. Endüstriyi izleyenler için varılan fikir birliği şuydu ki 1980 sonları /

(42) Pleskow, yazarla röportaj, 24 Haziran 2005, Weston, CT
(43) 'Sell Orion Pictures Now Or Wait Until It Revamps Its Debt Burden, *Los Angeles Business Journal*, 10 Haziran 1991, sf. 5.

1990 başları itibariyle eğlence endüstrisi oyunu, Orion gibi belirgin finansal kısıtları olan bir şirket için fazlasıyla gelişmişti. 1980 sonlarında birleşme 'fırsatını' kaçırmış olan Orion'un kendi başına hayatta kalmaya çalışmaktan başka seçeneği kalmamıştı ve bunu çoğunlukla her seferinde şirketi kısa bir süre için oyunda tutmaya yarayan ancak asla uzun dönemli olmayan birtakım düzensiz önlemler aracılığıyla gerçekleştirmekteydi.

Şirket 1988'de para kaybetmeye başladığında en büyük hisse sahibi John Kluge, ilgi gösteren birkaç kuruma, Krim'in yönetim rejimine uymaları koşuluyla şirketi satmaya çalıştı. Ancak bu özel koşul, kimse Krim ve yöneticilerinin 1980 başlarında başlattıkları orta-bütçeli, düşük-risk felsefesini doğru bulmadığı için, alıcıları uzak tuttu. İki yıl sonra Kluge şirket borcunun arttığını gördüğünde bu koşulu kaldırdı. Ne var ki artık kimse şirkete dokunmak istemiyordu. 1.000 güçlü filmden oluşan arşive sahip bir şirket için Orion hisselerinin fiyatı son derece çekici olsa da alıcılar uzak duruyordu. Şirketin tek gerçek mal varlığı olan yaklaşık 300 milyon dolarlık Orion arşivi ile ilgili en önemli sorun bu filmlerin çoğunluğunun 1982'den önce yapılmış, AIP'den miras alınan ve yan pazarlar için çok düşük potansiyeli olan ucuz istismar filmleri olmalarıydı. Buna ek olarak, şirketin kısa dönem için kaynak sağlamak adına kablo TV ve video şirketleriyle yaptığı tüm anlaşmalar, filmlerinin uzun dönem için ipotek edilmesi ve film arşivinin en az 200-300 milyon dolar kadar değer kaybına uğramasına neden olmuştu.[44]

Şirketin borçlarının 1 milyar dolar sınırına ulaşmasıyla ve 81 yaşındaki Arthur Krim'in başkanlık görevinden alındığı üst seviyedeki büyük bir yeniden düzenlemenin ardından[45], Orion'un yeniden işleyebilir hale gelebilmek için bir yeniden-borç yapılandırma planına ciddi anlamda ihtiyaç duyduğu açıktı. Ancak

(44) *Los Angeles Business Journal*, 10 Haziran 1991, sf. 5.
(45) 'New Management Takes over at Orion Pictures', *Variety*, 8 Nisan 1991 sf. 3 ve 18.

yeni yönetimin önerileri gerçekleştirilemedi ve Orion en sonunda 11 Aralık 1991'de iflasını duyurdu. Şirketin New Line Cinema, Savoy Pictures ve hatta (o dönemde başarılı bir televizyon yapımcısı haline gelen) Republic Pictures Corporation tarafından alınması için gösterilen yeni çabalar da başarısız olmuştu. Son olarak, iflasını ilan ettikten neredeyse bir yıl sonra ve kalan Orion yöneticileri de istifa ettikten sonra (Eric Pleskow ve William Bernstein) mahkeme bir yeniden yapılanma planını onayladı. Plana göre Orion sadece kendi film arşivini kullanabilen bir dağıtım şirketi olacak ve yapım işine ancak üçüncü taraflarca tamamen finanse edildiğinde girebilecekti.[46] O andan itibaren şirket 1997 yılına kadar endüstrinin sınırlarında iş yaptı ve 1997'de MGM, Orion Pictures Entertainment da dâhil Kluge'nin film hisselerini 578 milyon dolara satın aldığında o da Kirk Kerkorian'ın medya imparatorluğunun bir parçası haline geldi.[47]

SONUÇ

Orion'un geleneksel güçlerle kısa süreli rekabet girişimi Hollywood'daki, büyük veya küçük-büyük, bağımsız veya yarı-bağımsız her şirkete bugünün Hollywood'unda hayatta kalmakla ilgili değerli bir ders verdi. Özetle, Orion'un başarısızlığı hiç şüphe yok ki şirket sermayesinin karşı konulamaz gücünün altını çizmişti; bu güç film işinin son derece istikrarsız doğası için olası tek güvenlik ağını temsil ediyordu. Orion, risklerin artık çok fazla yükseldiği ve geleneksel büyüklerin çoktan küresel süper güçler haline dönüşmüş olduğu bir zamanda bağımsız olmayı seçtiği için çok şanssızdı. Sonuçta Orion süper güçlere katılmak için yeterli donanıma sahip değildi ve kaderi, iflas koruması talebinden uzun zaman önce belirlenmişti.

(46) 'Cash-starved Orion Trying to Sell Off Pix', *Variety*, 11 Şubat 1991, sf. 133.
(47) Medavoy, 2002, sf. 204

Bu ders en iyi Miramax ve New Line gibi belli ölçüde Orion'un görece sınırlı finansal gücünü paylaşan şirketler tarafından öğrenilmişti. 1993'te bu iki şirket, bağımsız statülerini büyük bağımsıza çevirerek varlıklarını garantiye aldılar. Bu hareket onlara "büyüklerle paralel" filmler yapma olanağı verirken "daha geniş bir pazara doğru yayılma potansiyeline sahip sanat filmleri gösteren sinemaların alımım vurgulamaya" devam etmelerini sağladı.[48] Bu bağlamda, New Line ve Miramax, *The Lord of the Rings* üçlemesi (New Line), *the Spy Kids* üçlemesi (Miramax/Dimension) ve *Gangs of New York* (Scorsese, 2002; Miramax) gibi pahalı filmlerin başarılarının gösterdiği gibi ve aynı zamanda *Bamboozled* (Spike Lee, 2000; New Line), *Storytelling* (Solondz, 2001; New Line), *Chasing Amy* (Kevin Smith, 1997; Miramax) ve *Full Frontal* (Soderbergh, 2002; Miramax) gibi ucuz yapımlı ve genellikle tartışmalı filmlerin dağıtımına devam ederek iki alanı da en iyi şekilde değerlendirmeyi başarmışlardı.

Diğer taraftan, Orion projesi geleneksel güçlere farklı bir ders vermişti. Onlara, bugünkü küresel eğlence pazarında halen, vizyon sahibi şirketler tarafından akıllıca kullanıldığında, kısa bir süre için bile olsa, holdingleşmiş büyükler oligopolüne balta vurdurabilecek bazı boşlukların var olduğunu göstermişti.

(48) Wyatt. 1998a, sf. 87

Vaka Çalışması: "İşte, bu, gördüğünü sandığın şey."

Orion Pictures, Filmhaus Productions, David Mamet ve *House of Games* (Mamet, 1987, 100 dak.), Filmhaus Productions tarafından yapılmış, Orion Pictures tarafından dağıtılmıştır.

David Mamet en etkili çağdaş Amerikan oyun yazarlarından birisidir. *Sexual Perversity in Chicago* (1974), *American Buffalo* (1976), *Glengarry Glen Ross* (1984), *Speed-the-plow* (1988) ve *Oleanna* gibi oyunları dünya çapında oynanmış ve sık sık rekorlar kıran yapımlar olmuşlardır. 1981'den itibaren, MGM/Lorimar'ın *The Postman Always Rings Twice* (Rafelson, 1981) ve Fox'un *The Verdict* (Lumet, 1982)'i gibi büyük bütçeli filmler için senaryolar yazmaya başladı. Senaryo yazarlığı deneyimi sonunda onu film yönetmenliğine çekmişti.

Yazar-yönetmen olarak ilk filmi olan 1987'deki *House of Games*'den itibaren Mamet sekiz film yazıp yönetti ve bunların çoğunluğu, Triumph Releasing (*Homicide* [1991]) ve The Samuel Goldwyn Company (*Oleanna* [1994]) gibi küçük bağımsız şirketler, büyük şirketlerin klasikler bölümleri (*The Spanish Prisoner* [1997] ve *The Winslow Boy* [1998] – her ikisi de Sony Pictures Classics tarafından) ve büyük bağımsızların özel ürünler bölümleri tarafından (*State and Main* [2000] – New Line Cinema'nın özel ürün dağıtım kolu Fine Line Features tarafından dağıtılmıştır) üretilmiş ve/veya dağıtılmış olup en yeni filmleri *Heist* (2001) ve *Spartan* (2004) sağlam sermayeli bağımsız şirket Franchise Pictures tarafından finanse edilmiş ve Warner tarafından dağıtılmıştır. Mamet, filmlerine nereden finansman sağladığından bağımsız olarak, ana akım Hollywood sineması ile ilişkili birçok gelenekten açıkça ayrılan oldukça farklı ve kişisel bir film yapım tarzı geliştirmişti. Sonuç olarak Mamet, Hollywood'un ticari trendlerini izlemeyen marjinal bir film yapımcısı olarak kabul edilmektedir.

House of Games (dolandırıcılar çetesi tarafından dolandırılan bir kadın psikolog ile ilgili yoğun bir psikolojik gerilim) pek çok yönden hatırı sayılır ölçüde ilgi toplamış olsa da çoğunluk, filmi yıldızların yer aldığı büyük bir yapım ve Mamet'i de sadece filmin senaryo yazarı olarak zihninde canlandırmaktaydı. Ancak Mamet kendi senaryosunu kendisi yönetmek istedi ve böylece yapımcı Michael Hausman'a yaklaşarak 'bağımsız olmaya' karar verdi. Hausman bağımsızlar sektöründe tanınan bir isimdi. *Alambrista!* ve *Heartland* gibi PBS-destekli çağdaş bağımsız filmlerin ilk dalgasına o da dâhil olmuş fakat aynı zamanda *Silkwood* (Nichols, 1983) ve *Places in the Heart* (Benton, 1984) gibi büyük yapımlarda da çalışmıştı. 1986'da Hausman, *House of Games*'in senaryosuyla Orion Pictures'a başvurdu. Sanatçılarla yeni ilişkiler kurmaya her zaman istekli olan dağıtımcı, yaklaşık 5 milyon dolarlık yapım masraflarıyla yapımı finanse etmeyi ve Mamet'in kendi özel üslubuna göre filmi yapmasına izin vermeyi kabul etti. Orion filmin haklarını önceden HBO'ya ve bireysel bazda birkaç yabancı dağıtımcıya satarak parayı toparladı. Hausman'ın şirketi Filmhaus Productions'ın yapımın yönetimsel kısmını üstlenmesiyle Mamet kendini, çok istediği gibi filmin yaratıcı yönüne odaklanabileceği konumda bulmuştu.

İlk kez film yapan biri için bu derece inanılmaz bir özgürlükle, Mamet filmin estetiğine özellikle etki edecek birtakım kararlar aldı. Tartışmasız en önemlisi, Amerikan tiyatrosundaki kariyerinden birkaç yakın çalışma arkadaşını, bazılarının –oyuncular da dâhil– film yapımı ile ilgili hiçbir deneyimi olmadığı ve ilk tecrübeleri *House of Games* olduğu halde, filmde yer almak üzere çağırmasıydı. Ancak hepsi de tiyatro oyunlarının yapımında yıllarca Mamet'le çalışmışlardı; oyuncuların ise çoğunluğu tiyatro oyununu sahne (ve film) performanslarında farklı bir yaklaşımla icra ettikleri oyunculuk atölyelerinde Mamet'in öğrencileriydiler.

Sonuç olarak, film yapımcısı ve sanatçı ekibi, yapıma ve filmin estetiğine katkıları herhangi bir bireysel katkıdan çok daha üstün olan, girift bir şekilde birleşmiş yaratıcı birimlerden oluşan bir grup olarak, bir orkestra gibi çalışmaktaydı. Bu şu anlama geliyordu; filmin yapımı sırasındaki işbölümü ana akım (klasik) film yapımının üretim biçimini geleneksel olarak karakterize eden katı hiyerarşiyi uygulamıyordu. Bu, *House of Games*'e şekil veren işbölümünde resmi olmayan bir hiyerarşi olmadığı ya da Mamet'in, filmin yönetmeni olarak sahne kompozisyonu veya kurgu üzerinde son sözü söylemediği anlamına gelmiyordu. Daha çok film yapımının yaratıcı yönünün, normalden daha güçlü bir şekilde, sıkı şekilde kenetlenmiş bir oyuncu grubunun dinamikleriyle şekillendiğini gösteriyordu.

Filmin estetiği, çok farklı bir şekilde yapılanmış bir anlatımı destekleyen belirli bir film tarzının özel kullanımı ile nitelenmekteydi. Filmin anlatım yapısı, büyük ölçüde, klasik anlatımın temel ilkelerini (nedensel tutarlılık, devamlılık ve karakter motivasyonu) izlese de bazı durumlarda bu ilkelerden uzaklaşıp kendine has bir mantıkla ilerliyordu. Bu uzaklaşmalar, klasik anlatımla karşılaştırıldığında hikâyeye bir anda yüksek derecede inanılmazlık sağlayan sosyal ve/veya kültürel gerçeğe benzeyiş kurallarından birkaç belirgin ayrılışta açıkta görülmekteydi (örneğin, filmdeki uzun poker sekansı o kadar aksiyonla doluydu ki izleyicinin, ana karakterin nasıl olup da tüm bunları kaçırdığı konusunda merak içerisinde bırakılacağı şekilde sahnelenmişti).

Aynı şekilde, böyle bir anlatımı desteklemek için kullanılan film tarzı genellikle devamlılık ve saydamlık kurallarına uysa da bazı durumlarda bu kuralları çiğner ve de böylelikle yoğun bir 'yapaylık' duygusu uyandırır. Bu etkiler genellikle, filmin sahne kompozisyonu, kamera hareketleri ve kurgu gibi (örneğin bazı sahnelerde karakterler arasında konuşulan gizli

konuşmalar diğerleri tarafından duyulmalıydı) bazı *mise en scene* bölümlerinde gerçekçilik kurallarının yaygın eksikliği aracılığıyla ifade edilmektedir. Bu nedenden ötürü, film stili, anlatımın hizmetinde olsa da ve belirli bir mantık izleyen bir hikâyeyi görsel olarak desteklemekte ise de, ayrıca anlatım üzerine yorumda bulunmakta ve pek çok şekilde izleyicinin hikâye ile olan bağını koparmaktadır. Bu klasik stilin asla yapmayacağı bir şeydir.

Burada, oyunculuk duygusal değil sade ve fiziksel olmalı ki metnin kelimeleri "kendi adlarına konuşsunlar" diyen Mamet'in görüşünü izleyen oyuncuların performansının niteliği dikkate alınırsa, *House of Games* sadece büyüklerden uzakta finanse edilen, üretilen ve dağıtılan değil ayrıca 1980 sonlarının ana akım Amerikan sinemasından estetik anlamda ayrışan bağımsız film yapımının yadsınamaz bir örneğidir. Ancak Orion'un finansal ve kurumsal desteği olmadan *House of Games* çok daha farklı görünür ve işitilirdi. Şirket, kendisi için minimum riskle filmin tüm bütçesini karşılamakla kalmamış hem Birleşik Devletler'de hem de yurtdışında, tanınmış bir yönetmeni veya pazarlanabilir yıldızları olmayan bir filmin gösterimini garantilemiştir. Küresel dağıtım ve gösterimin garantilenmesiyle film yapımcısı filmi kendi –çok özel– görüşüne göre yapabilir ve yaratıcı kararlarda olası tavizlerden tamamen kaçınabilir bir konumdaydı. Bu şu anlama geliyordu; küçük-büyük şirket çağdaş Amerikan bağımsız sinemasında kendine özgü bir sesin belirişine vesile olmakla gerçek bir övgüyü hak etmektedir.

8

AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASININ KURUMSALLAŞMASI

GİRİŞ

Orion'un düşüşü ve sonunda iflası diğer bağımsızlara ekonomik olarak hayatta kalmanın, mümkün olan her gösterim alanında ürünlerini sunma ve böylece kârlılığını artırma gücüne sahip yegane şirketler olan holdingleşmiş büyükler ile 'işbirliği' ve 'ortak yaşam'a dayanmakta olduğunu göstermiş oldu. Dahası holdingler Orion'un 1980 sonları/1990 başlarında yaşadığı gibi bir gişe hasılatı kuraklığında yaşanabilecek kayıpların altından kalkacak finansal güce sahiptiler. Büyükler ve bağımsızlar arasındaki ortak yaşamın temel olarak iki türü vardı. İlki şirket alımları şeklinde gerçekleşendi ki bu durumda bağımsız şirketler büyükler tarafından satın alınıyorlar ancak yarı-özerk birimler olarak çalışmalarına izin veriliyordu (Miramax, New Line ve Morgan Creek, Castle Rock ve bunun gibi bir dizi 'yeni-bağımsızlar').[1] İkinci yol ise dağıtım anlaşmaları şeklini almıştı ki bu şekilde bağımsız yapım şirketleri büyük dağıtımcılar için uydu şirketler haline gelmekteydi (Orion'un Warner'la ilişkisi gibi

(1) Hillier'e göre bir 'yeni-bağımsız' bir küçük-büyük'ten farklıdır çünkü ilki büyüklerle yakın ilişkiler kurarken ikincisi – bir önceki bölümde görüldüğü gibi – 'büyüklerin ekseninin dışında faaliyet gösterir' (1994, sf.21).

[1978-82]). Ne şekilde olursa olsun ticari bağımsız film yapımı ve dağıtımı gittikçe artan şekilde eğlence holdinglerine 'bağımlı' hale gelmekteydi, öyle ki 'bağımsız' etiketi, bağımsız sinema söyleminin geniş bir alana yayılıp neredeyse ABD'de üretilen filmlerin büyük çoğunluğunun bağımsız sayılabilir bir noktaya geldiği önceki on yıllardakinden çok daha tartışmalı bir hale gelmişti.

Dahası büyükler bağımsızlar sektörünü sadece bağımsız yapımcılarla ve dağıtımcılarla olan yakın bağları aracılığıyla kontrol etmiyordu. Bunun için, ilk olarak yabancı filmleri Birleşik Devletler'de dağıtmak amacıyla kurulmuş olan kendi 'klasikler' bölümlerini de kullanıyorlardı. Truffaut, Fassbinder ve Schlöndorff'un filmlerinin yanında *Lianna* (Sayles, 1983) ve *Streamers* (Altman, 1984) gibi birkaç düşük-bütçeli Amerikan yapımının da dağıtımını yapan United Artists Classics ile başlayarak diğer klasikler bölümleri de artık(Orion Classics, 20th Century-Fox International Classics) ilgilerini AED-dışı filmlerin dağıtımından aşamalı bir şekilde bağımsızlar tarafından üretilip finanse edilen Amerikan filmlerine kaydırmaktalardı. Bu geçiş 1990'larda Sony Pictures Classics, Fine Line Features (büyük bağımsız şirket New Line Cinema'nın klasikler bölümü), Paramount Classics ve Fox Searchlight gibi yeni bir tür klasikler bölümünün pazara girmesi ve bunun 2000'lerde Warner Independent ve Picturehouse Entertainment (New Line Cinema ve HBO tarafından kurulan bir klasikler bölümü) tarafından izlenmesi ile özellikle belirgin hale gelmiştir. Sonuç olarak giderek artan sayıda düşük bütçeli, bağımsız üretilen ve finanse edilen filmler sinema gösterimlerine ulaşmaktaydı. Bu esnada bu filmlerin ticari kullanımından kaynaklanan gelirlerin gittikçe daha fazlası (klasikler bölümleri aracılığıyla) büyüklerin cebine giriyordu.

Bağımsızlar sektöründe oyunun kurallarını holdinglerin belirlemesi ve kontrol etmesi nedeniyle onların (holdinglerin) film dağıtım bölümleriyle (büyükler, büyük bağımsızlar ve klasikler) hiçbir bağı olmayan şirketler endüstrinin sınırlarına itilmişler

ve çoğunlukla da iflasla neticelenen finansal mücadelelerle dolu bir yaşama mahkûm edilmişlerdi (Tablo 8.2'ye bakınız). 2000'lerde 'bağımsızların en etkin gücü' Lions Gate'in[2] öncülüğünü ettiği sadece bir avuç şirket büyük bir ana şirketin desteği olmadan hayatta kalabilmişti. Bu açıkça göstermektedir ki Amerikan bağımsız sineması temel olarak büyükler tarafından icra edilen bir film yapım kategorisi haline gelmiştir. Bu görüş eleştirmenleri ve film yapımcılarını, bugünlerde bir bağımsız filmin "küçük stüdyo yapımı için üstü kapalı bir deyiş" olduğunu söylemek durumunda bırakmıştır.[3] Bir başka deyişle bağımsız film, endüstrinin kontrol edicilerinin herhangi bir geleneksel ticari unsur (yıldız oyuncular, ünlü bir yönetmen, özel efektler, açık tarz kalıpları ve bunun gibi) içermeyen düşük bütçeli filmleri pazarlamak amacıyla gittikçe artan şekilde kullandıkları, aynen film tarzı ve auteurism* gibi bir 'endüstriyel kategori' haline gelmişti. Sonuç olarak 'bağımsız' etiketinin kullanımı giderek sürdürülmesi daha güç hale gelmekteydi ve 'indie' (bağımsız'ın kısa ifadesi ama aynı zamanda herhangi bir büyük bağımsız veya klasikler bölümü tarafından üretilmiş ve/veya dağıtılmış olabilecek bir film anlamına gelir) ve 'indiewood' (Hollywood ve bağımsızlar sektörü arasındaki 'bir gri bölge')[4] gibi yeni ve daha muğlak etiketler film yapımcıları, film eleştirmenleri ve endüstri analistleri tarafından kullanılan kelime hazinesinin başlıca elemanları haline gelmişti.

Bağımsızlar sektörüne büyüklerin girişi, özellikle de Steven *Soderbergh'in sex, lies, and videotape* filminin finansal başarısının düşük-bütçeli bağımsız yapım filmin sıradışı gişe hasılatı potansiyeline sahip olduğunu gösterdiği 1989'dan sonra, belirli bir tür bağımsız film yapımını destekleyen güçlü bir kurumsal düzeneğin kurulmasını hızlandırdı. Bu tür, özellikle anlatıma sıkı

(2) DiOrio, Carl, 'Indies Form Powerhouse', *Variety*, 3 Kasım 2003, sf. 16.
(3) Levy, 1999,sf. 505.
(*) Bazı filmlerin yönetmenin belirgin tarzıyla ayırt edilmesi fikri. (ç.n.)
(4) King, 2005, sf. 9-10.

sıkıya bağlılık gibi ana akım Hollywood sinemasıyla özdeşleştirilen bir dizi unsur ile; Geoff King'e göre 'deneysel "avangart", daha erişilebilir "sanat" veya "kalite" sineması, politik içerikli, düşük bütçeli istismar filmi ve genel olarak daha sıradışı ve daha eksantrik' gibi birçok alternatif özellikle nitelendirilmekteydi.[5]

Bütün bu film yapım türlerinin eğilimlerinin eklektik bir karışımı, temel olarak ana akım Amerikan sinemasından (özel efektler kullanan gişe rekortmenleri ve pahalı tür /yıldız oyuncu filmleri) farklı oluşuyla ve çoğunlukla filmin bir bağımsız şirket, bir klasikler bölümü, bir büyük bağımsız veya [hatta] bir büyük şirket tarafından finanse edilmiş, üretilmiş ve/veya dağıtılmış oluşuna bakmaksızın bağımsız olarak etiketlenen (genellikle düşük-bütçeli) belirgin bir tür film yarattı. Burada verilebilecek özellikle güzel bir örnek *Life Aquatic with Steve Zissou* (Anderson, 2004) filmidir. Bu film, alternatif film yapımının tipik unsurlarının pek çoğunu kullanmakla birlikte Disney'in dağıtım ağı Buena Vista tarafından finanse edilip piyasaya sürülmüştür.

Amerikan bağımsız sinemasının kurumsal düzeneğinin temelleri, 1970 sonları / 1980 başlarında the Independent Future Project (1979) ve the Sundance Institute (1981) gibi bağımsız film yapımını desteklemeye adanmış ticari olmayan örgütlerin kurulmasıyla atılmış olsa da büyüklerin bu piyasaya girişi, genellikle yukarıdaki örgütler tarafından desteklenen, gittikçe artan sayıda filmin bir şekilde ticari gösterimlere ulaşmasını sağlamış oldu. Diğer taraftan (*sex, lies, and videotape* gibi Birleşik Devletler'de 24,7 milyon dolar, dünyanın geri kalanında ise yaklaşık 30 milyon dolar hasılat yapan),[6] bu filmlerden bazılarının başarısı onları besleyen veya destekleyen kuruluşların prestijini ve statüsünü geliştirmiş, hem halk tarafından hem de film /eğlence toplumu tarafından görünürlüğünü artırmıştır. Dahası Amerikan bağımsız sinemasının kurumsal düzeneği, genellikle

(5) King, 2005, sf. 2.
(6) Rakamlar Biskind, 2005, sf. 82'den alınmıştır.

kısa olan hizmet süresi ve geçmiş yıllarda marjinalleşmeyle son bulmalarına rağmen 1980 sonları ve 1990'larda yukarıda bahsedilen türden film yapımının başarısına büyük ölçüde katkıda bulunan az sayıdaki bağımsız dağıtımcının varlığından fayda görmüştür (Cinecom [1980-90], Skouras Pictures [1985-94], October Films [1990-7] v.b.).

Arkasında bu seviyede destekle bağımsız yapının bu türü 1980 sonlarında canlanmaya başladı. Bu canlılık öyle ilerledi ki, bağımsız yapının bu türünün büyükler ve onların eğlence sektörü üzerindeki yoğun ve baskın kontrolleriyle neredeyse mükemmel bir uyum içerisinde var olmasıyla, hem eleştirmenler hem de film yapımcıları 'bir bağımsızlık hareketinden' bahsetmeye başladılar. Bu bölüm, bu 'hareket'in ortaya çıkışı ve holdingleşmiş büyükler ile tartışmalı ilişkisi üzerinde duracaktır. Ancak ilk olarak, iki 'zengin' bağımsız şirket, Phoenix Pictures ve Revolution Studios'un tartışması üzerinden Orion sonrası dönemde uydu yapım şirketi olgusunun kısa bir incelemesi yapılacaktır.

KARŞILIKLI BAĞIMLILARIN İŞLEYİŞİ

Orion, uydu yapımın modern canlandırmasını 1970 sonlarında Warner ile hayata geçirdikten sonra geri kalan büyükler birer birer bu uygulamayı benimsediler. Bu anlaşmalar genellikle yapımcı ve dağıtımcı arasında bir sözleşmeyi içermekte ve bu sözleşmeye göre ikincinin birinciye stüdyo mekânı içerisinde ofis alanı, personel alımı ve gelişim fonları sağlamakta ve böylece yapımcı dağıtımcının seçme hakkı tanıdığı filmleri üretebilmektedir. Bir kez bir filme yapım için yeşil ışık yakıldığında, dağıtımcı bundan sonra yapımcıya gerekli bütçeyi sağlayacak (ya da banka kredisini garanti edecek) veya daha yakın zamanda olduğu gibi, yapımcıdan yapım masraflarının bir kısmını ya da tümünü dış kaynaklardan garantilemesini isteyip karşılığında tüm medya türlerinde dağıtımı sağlayacaktır.

Bağımsız yapımcılar ve büyük dağıtımcılar arasında bu türden bir anlaşma 1990'larda son derece yaygın hale gelmişti ve 2000'lerde, özellikle de yapım ve pazarlama masraflarındaki sarsıcı artışların ortak finansman anlaşmalarını zorunlu hale getirmesinden ötürü halen böyle olmaya devam etmektedir. Yapımcılar için ortak finansman neredeyse her zaman tek çözümdü çünkü çok az yapım şirketi yüksek bütçeli ve hatta orta bütçeli bir filmin masraflarını karşılayabilecek durumdaydı.[7] Her bir dağıtımcının her yıl piyasaya sürdüğü az sayıdaki filmin bir holding uzantısı için bile son derece büyük bir yatırımı temsil etmesinden ötürü ortak finansman dağıtımcılar için de fazlasıyla önemli hale gelmişti. Bu nedenden ötürü dağıtımcılar, filmlerinin beklentilerini karşılamamaları durumunda finansal anlamda savunmasız kalma risklerini düşürmek için yeni yollar aramaktaydılar. Film yapımına bu türlü bir yaklaşım Amerikan film pazarını etkilemekteydi. Öyle ki *Screen International* 2001'de "daha önce stüdyolar ve bağımsızlar olarak bildiklerimizin hepsinin birbirine bağımlılar haline dönüşmekte" olduğunu ilan ederken "bir stüdyoyu ve bir bağımsızı nelerin oluşturduğu ile ilgili geleneksel fikir yok olmaktadır" demiştir.[8] Tablo 8.1[9] büyükler ve büyük bağımsız dağıtımcılar ile bağımsız yapım şirketleri arasında yapılan yapım anlaşmalarının Kasım 2004 tarihli listesini içermektedir.

Bu tür bir yapım şirketinin karakteristik örneği, büyük bir dağıtımcıya birkaç yıllık bağlılıktan sonra yakın zamanda bağımsız olan Phoenix Pictures'tır. Şirket United Artists ve Orion Pictures'ın eski yapım şefleri Mike Medavoy ve Arnold Messer tarafından 1995'te kurulmuştu. Kuruluşundan itibaren *The People vs. Larry Flynt* (Forman, 1996) ve *The Thin Red Line* (Malick,

(7) 1998 itibariyle bir filmin ortalama yapım masrafı 58 milyon dolara ulaşırken, gişe rekortmenleri için maliyet bu rakamın iki veya üç katına çıkmaktadır. Bakınız http://www.filmsite.org/90sintro.html.

(8) Gooridge, Mike, 'The New Hollywood Way: A Business of Co-dependents', *Screen International*, sayı 1330, 26 Ekim 2001, sf. 1.

(9) Bu veri 'Fact on Pacts', *Variety*, 15 Kasım 2004, sf. 71'den alınmıştır.

1998) gibi birçok orta bütçeli film ve *The 6th Day* (Spottiswoode, 2000) gibi az sayıda yüksek bütçeli filmler üretmişti. Medavoy'a göre, yeni şirketinin yapımcı-dağıtımcı olmasının mümkün olmadığı, yalnızca yapımcı şirket olabileceği açıklığa kavuştuğunda izlenebilecek iki temel model vardı: (1) ABD-dışı, eğlence ile ilgili şirketlerden finansman sağlamak (Franchise Pictures gibi 1990'ların diğer başarılı bağımsız yapımcılarının izlediği bir model) ya da (2) büyük oyunculardan biriyle kısmi finansmanlı ürün anlaşması yapmak.[10] Phoenix Pictures ikinci modeli seçti ve Sony Columbia ile bir dağıtım anlaşması yaptıktan sonra büyüklerin uydu şirketleri haline gelen üretim ekiplerinin çoğalan listesine katılmış oldu.

Operasyonlarını başlatmak için Phoenix, şirkete öz kaynak finansmanı şeklinde yatırım yapan (Sony dâhil) birkaç ortağı kendine çekti. Yatırımın boyutunun 74 milyon dolara ulaşmasıyla Phoenix 600 milyon dolarlık yapım finansmanı sağlamayı başardı ve yönetmene dayalı filmlerle orta bütçeli pazara (25-30 milyon dolar) ürün sağlama niyetiyle yapım işine girdi.[11] İlk beş filmi için gerekli para Phoenix'in "film finansmanı için bankadan borç alması ve sonra herhangi bir muhtemel kayıp için kendini garantiye almak adına sigorta poliçesi satın alması"nı içeren bir anlaşma aracılığıyla sağlanmıştı.[12] Bu plan, özellikle ilk beş Phoenix filminin para kaybetmesiyle Phoenix'in sigorta şirketlerinden tazminat almaya çabalaması[13] gibi pek çok sorun yaratsa da, yine de şirketin endüstride yerini sağlamlaştırması için yeterince başarılıydı. O zamandan beri Phoenix büyükler de dâhil birçok farklı kaynaktan üretim sermayesini garantileyerek filmler finanse edip üretmektedir.[14]

(10) Medavoy, yazarla röportaj, 15 Haziran 2004, Los Angeles, CA.
(11) Medavoy, 2002, sf. 299-300.
(12) Medavoy, 2002, sf. 296.
(13) Medavoy, yazarla röportaj, 15 Haziran 2004, Los Angeles, CA.
(14) Medavoy, yazarla röportaj, 15 Haziran 2004, Los Angeles, CA.

Tablo 8.1 Bağımsız yapımcılar ile büyükler / büyük bağımsızlar ve klasikler bölümleri arasındaki anlaşmalar

Dağıtım şirketi/ Büyük şirket	Anlaşma sayısı	Kilit yapım şirketleri
Disney	23	Jerry Bruckheimer; Live Planet (Ben Affleck ve Matt Damon); Boxing Cat (Tim Allen)
Dreamworks	20	Aardman Animations; Image Movers (Robert Zemeckis); Red Hour (Ben Stiller)
Fox	13	Icon (Mel Gibson); Lightstorm (James Cameron); Scott Free (Ridley ve Tony Scott)
MGM/UA	22	Mr Mudd (John Malkovich); Bunyan Tree (Matt Dillon)
Miramax/Dimension	12	View Askew (Kevin Smith ve Scott Mosier); Quentin Tarantino; Los Hooligans (Robert Rodriguez)
New Line Cinema	7	Rat (Brett Ratner); Benderspink (Chris Bender ve J. C. Spink)
Paramount	28	Cruise/Wagner (Tom Cruise); Darkwoods (Frank Darabont); MTV (Van Toffler; David M. Gale)
Sony	35	Cheyenne (Bruce Willis); Happy Madison (Adam Sandler); Spyglass Entertainment (Roger Birnbaum); Revolution Studios (Joe Roth)
Universal	28	Imagine (Brian Grazer ve Ron Howard); Kennedy/Marshall (Kathleen Kennedy ve Frank Marshall); Mandalay (Peter Guber); Playtone (Tom Hanks ve Gary Goetzman); Tribeca (Robert De Niro ve Jane Rosenthal)
Warner Bros	34	Castle Rock (Martin Shafer); Franchise Pictures (Elie Samaha); Wildwood (Robert Redford); Malpaso (Clint Eastwood); Section Eight (George Clooney ve Steven Soderbergh)

Dağıtım şirketi/ klasikler	Anlaşma sayısı	Kilit yapım şirketleri
Fox Searchlight	3	Umberto Pasolini; David O. Russell
Focus Features	7	Pretty Pictures (Neil La Bute); This is That (Ted Hope)

Ne var ki, yıldız oyuncuların ücretlerindeki şok edici artış ve aşırı kalabalık pazarın, açılış haftasında, bir sonraki hafta yeni bir film dalgası gelmeden mümkün olan en geniş izleyiciye ulaşma baskısını her bir filmin üzerinde hissettirmesi gibi endüstrideki birtakım gelişmeler, 1990 sonlarında orta bütçeli filmlerin yapımını neredeyse imkânsız hale getirmişti. Bir şirket daha küçük düzeyde bir yıldızı ayarlamayı başarsa ve dolayısıyla bütçeyi istenen seviyede tutsa, böyle bir film açılış haftasında, büyük bir yıldıza sahip pahalı bir filme göre izleyici bulmak için çok daha az şansa sahip olacaktı. Bu koşullar Phoenix'i yönetmene dayalı filmlerden (gençlik korku filmi *Urban Legend* [1998] gibi) tarz / istismar filmlerine kaymaya zorlarken büyük filmler alanına da girişmesine (ki bugüne kadar başarısız olmuş bir deneme) neden olmuştur.

Yakın bir zamanda şirket Sony/Columbia ile anlaşmasını bozdu. Tek bir büyük şirkete bağlı olmaktansa Phoenix Pictures kendi sermayesiyle ürünler geliştirip yapım anlaşmaları hazırlamak için farklı dağıtımcılara başvuran "bütün stüdyoların ürün sağlayıcısı" haline geldi.[15] Büyükler de yakın zamanda bağımsız yapım şirketleriyle anlaşmalarının sayısını azaltmak yoluna gittiklerinden Phoenix kendini, *Variety*'ye göre, gittikçe artan şekilde 'indie' haline gelen şirketler listesinde buldu ve "bu şirketler stüdyo desteğinin eksikliğine rağmen başarılı durumdaydılar".[16]

(15) Medavoy, 2002, sf. 344.
(16) Harris, Dana, 'Studio Dealmakers Still Stingy: Production Pacts Scarce but Warners, Columbia Revving up', *Variety*, 11 Kasım 2002, sf. 8-9.

Diğer taraftan, Revolution Studios, 2000 yılındaki kuruluşundan beri Sony Columbia'ya bağlıydı. Disney ve Fox'un eski üretim başkanı ve 1987'de kurulan Morgan Creek'in kurucularından biri olan Joe Roth tarafından kurulan Revolution Studios yönetmene dayalı orta bütçeli filmlere yönelmedi; doğrudan *America's Sweethearts* (Roth, 2001, başrollerinde: Julia Roberts ve Billie Crystal) ve dünya çapında kötü eleştiriler alan *Gigli* (Brest, 2003; başrollerinde Ben Affleck ve Jennifer Lopez) gibi yıldız oyunculara dayalı tarz filmlere odaklandı ve aynı zamanda *Hellboy* (del Toro, 2004) gibi pahalı, bol efektli aksiyon macera filmleri de yaptı. *Gigli*'nin ve birkaç başka filmin başarısızlığına rağmen Revolution Studios kayda değer sayıda film yaptı (beş yılda [2001-5] otuz sekiz film ve 2006'da dağıtılması planlanan on beş film). Şirketin bu rekoru *Screen International*'ın onu "stüdyo sistemine film sağlayan bağımsız finansmanlı yapım markalarının açık farkla en başarılı ve en tutarlı olanı"[17] olarak duyurmasına neden oldu.

Şirketin başarısı hem ürettiği filmlerin türü hem de şirketin yapısında yatmakta. Phoenix Pictures gibi Revolution Studios'un da, Revolution'un ürettiği her bir filmin yapım masraflarına orantılı bir şekilde katkıda bulunan bir dizi ortağı bulunmakta. Bu uygulama Revolution'un başarılarından tamamen faydalanmasını ve filmleri gişelerde başarısız olduğunda kayıplarının asgari seviyede kalmasını sağlamakta. Bu aynı zamanda dağıtımcısı ve ortağı Sony Pictures'a, karşılığında sadece yapım masraflarının bir kısmını ödediği sürekli bir ana akım film akışı sağlamakta. Bu bağlamda, yönetmene dayalı filmlerde uzmanlaşmış ve senede sadece bir ya da iki film üreten (Phoenix gibi) bir şirket için en iyi strateji bütün büyüklerin tedarikçisi olmak ise her yıl çok sayıda film üreten Revolution Studios gibi bir şirket için en iyisi sadece bir büyük şirketle yakın ilişki kurmaktır.

(17) Kay, Jeremy, 'Revolution: Master of Independents', *Screen International*, sayı 1367, 9 Ağustos 2002.

Revolution Studios'un kontrolden çıkmış başarısı ticari basının onun film yapımına yaklaşımını "Hollywood'daki bir bağımsız için yeni klasik model"[18] olarak değerlendirmesini; Phoenix ve Revolution gibi şirketleri 1990 ve 2000'lerdeki Amerikan bağımsız sinema söylemine dâhil etmesini sağlamıştı. Söylemin bu kısmına, ne var ki, farklı bir grup film ve 'bağımsızlık' etiketine büyüklerin işbirlikçilerinden daha güçlü bir talepte bulunan birtakım yapım ve dağıtım şirketi tarafından geniş çapta gölge düşürülmüştü. Bu 'diğer Amerikan bağımsız sineması'nın ortaya çıkışı, içerisinde büyüklerin de var olduğu ancak farklı bir kılığa bürünmüş oldukları güçlü bir kurumsal düzeneğin kurulmasından sonra mümkün olmuştur.

KURUMSAL ÇERÇEVE (1): BAĞIMSIZ FİLM YAPIMI, FİNANS OLANAKLARI VE BAĞIMSIZ DAĞITIMCILARI DESTEKLEMEYE ADANMIŞ KURULUŞLAR

Film eleştirmenleri Amerikan bağımsız sinemasının görünüşünü değiştiren film olarak durmadan *sex, lies and videotape*'e gönderme yapmakta ve filmin piyasaya sürüldüğü 1989 yılını 'dönüm noktası' olarak adlandırmaktadır.[19] Ticari başarısı ve 1989'da Cannes Film Festivali'nde aldığı Altın Palmiye (*Palme d'or*) ödülü (Bölüm sonundaki Vaka Çalışması'na bakınız) filmin tartışmasız en bilinen unsurları olsa da *sex, lies and videotape* ayrıca büyük hedefleri olan tüm film yapımcılarına önemli ölçüde kurumsal desteğin varlığını etkin bir şekilde gösteren film olmuştur. Bu film için destek Sundance Enstitüsü (filmin Enstitü'nün vitrini Sundance Film Festivali'ne katılımı aracılığıyla) ve (bu durumda Miramax Films'in temsil ettiği) oldukça büyük endüstriyel bir altyapının varlığı şeklinde geldi ki bunlar bir filmi benzeri görülmemiş kârlılık seviyelerine taşıyabilirdi. Böyle

(18) *Screen International*, 26 Ekim 2001, sf. 1 ve 4.
(19) Holmlund, 2005, sf. 6; Levy, 1999, sf. 94; Biskind, 2005, sf. 40; Pierson, 1995, sf.2; King, 2005, sf. 261, Merritt, 2000, sf. 312.

bir destek ve altyapının on yıldan uzun süredir var olmasına rağmen ancak Soderbergh'in filminin başarısından sonra Sundance ve Miramax gibi isimler zikredilir oldu.

Sundance Enstitüsü 1981 yılında yıldız oyuncu-yönetmen Robert Redford tarafından az sayıda yeni film yapımcısı için yaz kampı olarak, Utah'ın dağlarında endüstri profesyonellerinin onlara "kendi [film yapımcılarının] düzensiz senaryolarını sağlam, işe yarar bir niteliğe nasıl getirebilecekleri"[20] konusunda ders vermeleri için kurulmuştu. Enstitü derhal, alternatif estetik tasarıları arıtmaya çalıştığına dair eleştiriler alsa da yine de genç film yapımcıları için önemli bir eğitim zemini oluşturdu, özellikle bir etnik ya da azınlık grubundan gelenler için. 1981'de sadece 10 projeyle başlayan Sundance ilk 20 yılında 325 film projesi geliştirdi ve bunların yaklaşık üçte birinin üretimi gerçekleşti.[21] 1985'te Sundance Enstitüsü, Amerikan film endüstrisinin tamamen dışında yapılan filmler için bir vitrin olan ve ciddi finansal sıkıntılar yaşayan Amerikan Film Festivali'nin haklarını devraldı. 1990'da festivalin ismi Sundance Film Festivali olarak değiştirildi ve bağımsızların üretip finanse ettiği filmlerin birincil gösterim alanı haline geldi.

Festival her yıl daha da önem kazanırken (film başvuruları 1987'de 60 iken 2003'te 2000'e yükseldi),[22] gösterimleri yeni bir süper film bulma umuduyla izleyen hem bağımsız hem de büyük dağıtımcıların ilgisini çekti. 1989 Festivali'nde İzleyici Ödülü'nü alan *sex, lies, and videotape* filminin başarısından sonra, Sundance, dağıtımcıların hangi bağımsız yapım filmlerin sinema salonlarına dağıtılacağına karar verdikleri 'anlaşma mekânı'[23] haline geldi. Yıllar boyunca Sundance birçok filmin (ve

(20) Peary, 1981, sf.47
(21) Rakamlar Goodridge, Mike, 'Developing World', *Screen International*, sayı 1318, 27 Temmuz 2001, sf. 17-18'den alınmıştır.
(22) Merritt, 2000, sf. 354; Brown, Colin, 'Shoestring Films Get Knotted', *Screen International*, sayı 1384, 6 Aralık 2002, sf. 10.
(23) Levy, 1999, sf. 40.

bu filmlerin yapımcılarının) ticari kariyerini başlattı, özellikle de ödül kazananların. Film eleştirmenlerini Sundance Film Festivali'ni, bağımsız film yapımını sürdüren 'motor gücü' olarak niteleyip özel filmlerin dağıtımcılarının da eşit derecede önemli olan 'gerekli pazarlama desteğini' sağladığını ifade etmeye yöneltti.[24] 1990 ortalarında festival o kadar başarılı hale geldi ki Park City'de Sundance ile eşzamanlı olarak gerçekleştirilen benzer isimli festivaller türedi (Slamdance ve Slumdance gibi).

Şaşırtıcı olmayacak şekilde, Festival'in çılgın başarısı Enstitü'yü gölgede bırakınca ve bir dereceye kadar etkisi altına alınca Enstitü'nün bağımsızlar sektöründeki yerini tekrar değerlendirmesi gerekti. Yeni bir güç konumunda, Enstitü alanını genişletip Los Angeles ve New York'ta Senaryo Okuma Serileri ve Belgesel Film Programı gibi film yapım yeteneklerini geliştirmeye yönelik başka kanallar kullanmaya başladı.[25] Buna ek olarak Sundance faaliyetini genişleterek eğlence sektörüne de girdi. "İzleyicileri film yapımcılarıyla, yaratıcı süreçle ve bağımsız filmlerin dünyasıyla" bir araya getirmek isteyen ticari bir kablo televizyon yayını olan Sundance Kanalı aracılığıyla daha fazla kurumsal destek sağlamaya başladı.[26] Kanal, kâr amacı gütmeyen Enstitü'den bağımsız olarak faaliyet gösterse ve büyüklerin (Paramount ve Universal) aktif katılımıyla 1996'da kurulmuş olsa da kablolu televizyonda düşük bütçeli filmler için bir forum yaratıp film festivallerinin özetlerini sunarken aynı zamanda bağımsızlar sektörünün durumu hakkında tartışmalara da yer vermekteydi. Bu bölümün amacına göre daha da önemlisi Sundance Kanalı (benzer biçimde şekillendirilmiş Bağımsız Film Kanalı ile birlikte) bağımsız filmi endüstriyel bir kategori, belirli bir televizyon izleyicisine yönelik belirgin bir karakteri ve kimliği olan bir ürün olarak benimseyip sunmaktaydı.

(24) Merritt, 2000, sf. 355.
(25) *Screen International*, sayı 1318, 27 Temmuz 2001, sf. 17-18
(26) Bakınız http://www.sundancechannel.com/feedback/.

Sundance gibi, the Independent Feature Project (IFP), "gerçekten yaşayan Amerikan sinemasının, yerleşik stüdyo sisteminin dışında faaliyet gösteren film yapımcılarının kişisel, kendine özgü ve bazen tartışmalı seslerini de içermesi gerektiği inancı"[27] ile 1979'da kurulmuş bir kurumdu. IFP ticari olmayan film yapımcılarının işlerini destekleyen küçük bir kurumdan, birkaç ABD şehrinde 9.000 üyesi olan büyük bir ulusal kuruluşa dönüştü.[28] Temel vitrini, film yapımcısı üyelerin –tamamlanmış ya da devam eden– işlerini dağıtımcılar ve / veya yatırımcılar için sunabildikleri the International Film Project Market (daha önce International Feature Film Market) idi. Dahası, IFP, ulusal sinemaların gelişimini teşvik eden bir uluslararası kuruluşlar ağının da üyesiydi ki bu ağa İngiliz Film Konseyi, Cannes Film Festivali ve Pazarı, Berlin Uluslararası Film Festivali ve pek çok başka kuruluş dâhildi.[29] Böylelikle the IFP, üyelerinin filmlerini bazı Amerikan bağımsız filmlerinin sanat filmlerine estetik anlamdaki yakınlıkları nedeniyle büyük başarı elde ettikleri uluslararası pazarlara da yönlendirebiliyordu.

Buna ek olarak, IFP/Los Angeles (kuruluşun açık arayla en büyük şubesi) bağımsız film yapımları için en önemli festivallerden biri ve film yapımcıları ile film yapımcısı olmak isteyenler için çeşitli atölye çalışmalarının ve seminerlerin yer aldığı Los Angeles Film Festivali'nin arkasındaki kuruluştu. 2005'te ismini Film Independent (FIND) olarak değiştiren IFP/Los Angeles ayrıca Independent Spirit Award'ı destekleyen ve sunan kuruluştu. Bütçe üst sınırı bu tür filmler için yakın zamanda (1990'da En İyi Film ödülünün sahibi) *sex, lies, and videotape* filminin görece olarak yüksek 1,2 milyon dolarlık masrafından çok daha yüksek bir rakam olan 20 milyon dolara yükseltilmiş

(27) Bakınız http://www.ifp.org/nav/about.php.
(28) Bahsedilen üyelerin sayısı 21 Kasım 2005 itibariyledir. Bakınız http://www.ifp.org/nav/about.php.
(29) Uluslararası IFP ortaklarının tam listesi için bakınız http://www.ifp.org/nav/about.php.

olsa da[30] kuruluşun yönetmeliğine göre ödüller 'benzersiz vizyon', 'orijinal kışkırtıcı konu' ve 'olanakların tasarrufu' konularına verilmekteydi.

Independent Feature Project gibi the Association of Independent Video and Filmmakers (AIVF) da 1973'ten beri bağımsız film ve video yapımını desteklemeye çalışan bir başka üye-bazlı kuruluştur (2005 itibariyle 5.000 üye).[31] Yakın zamana kadar AIVF, ABD hükümetinin Ulusal Sanat Fonu aracılığıyla sağladığı çeşitli küçük hibeleri dağıtmaktaydı. Ancak 1996'da bireysel film yapımcılarına verilen ödenekler kesildi ve USF'nin desteği kurumun faaliyet giderlerine döndü.[32] Aylık olarak *The Filmmaker*'ı yayımlayan IFP gibi AIVF de kendi aylık dergisi *The Independent: A Magazine for Video and Filmmakers*'ı yayımlamaktaydı. Aynı zamanda şirket içi yayın aktiviteleri film yapımcılarına işin her yönüyle ilgili tavsiyelerde bulunan birçok kitap yayımlamaya kadar yayın işini genişletmişlerdi.

Sundance Enstitüsü ve Festivali'nin artan kamu görünürlüğü yukarıda bahsi geçen tüm kuruluşların profillerini hızlı bir şekilde yükseltti; film yapımcılarını ve halkı, bağımsız sinemanın, arkasında görece küçük ancak son derece sesli bir destekle kültürel bir olgu haline geldiği konusunda ikna etti. Eşit derecede önemli olarak (1990'da halen bağımsız bir dağıtımcı) Miramax'ın *sex, lies, and videotape* ile benzeri görülmemiş bir başarı elde etmesi diğer küçük dağıtımcıların iştahını kabarttı ve bu dağıtımcılar derhal gişe rekortmeni olma potansiyeline sahip bir sonraki düşük bütçeli filmi aramaya başladılar. Ancak bu şirketler, *sex, lies, and videotape*'in gösterime girmesinden bir yıl sonra, 1990'da Soderbergh'in filminin başarısını başka bir filmle tekrar etmeyi umarak gösterim pazarına giren bir dizi küçük da-

(30) FIND'in Independent Spirit Award (Bağımsız Ruh Ödülü) için final listesini nasıl hazırladığı ve adayları nasıl seçtiğiyle ilgili detaylar için, bakınız http://www.filmindependent.org/pdf/Spirit_Awards_Rules.pdf.

(31) Kurumun tarihiyle ilgili daha fazla bilgi için bakınız http://www.aivf.org/about/history.html.

(32) Loosvelt, 2005, sf. 38.

ğıtımcı (Greycat Films, Cabriolet Films, Triton Pictures, IRS Media, Rainbow Releasing ve bu grubun en bilineni October Films) tarafından şiddetli rekabete maruz bırakılmışlardı.

Sonuç olarak, bağımsız film yapımı yeni ve özellikle aktif bir döneme girdi ki bu dönem, film yapımcılarına filmlerinin dağıtım haklarını garantilemek için kârlı anlaşmalar sunmaya hazır olan kimi uzmanlaşmış sinema gösterimcilerinin aralarındaki rekabet ile yönetilmekteydi. Örneğin, *Swingers* (Liman, 1996) gibi 250.000 dolara mal olan bir film Miramax tarafından 5 milyon dolara satın alınırken *The Spitfire Grill* (Zlotoff, 1996) Castle Rock tarafından inanılmaz yüksek bir rakama; 10 milyon dolara alınmıştı.[33] Tablo 8.2, 1980'ler ve 1990'larda özellikle aktif olan bağımsız dağıtımcıların bir listesini içermektedir. Bunların bazıları 1980 sonlarının hızlı yükselişinden önce kurulmuş ve çoğunluğu sektörde birkaç yılın ardından işi bırakmışlardır.

Büyük bağımsız ve daha küçük dağıtımcıların varlığı, sinema gösterimine girişi yüzlerce düşük-bütçeli, bağımsız yapım ve finansmanlı film için olanaklı hale getirmiş olsa da sektör ayrıca video, kablolu televizyon, uydu televizyon (1980 sonlarından itibaren), Avrupa karasal televizyonu (1990 ortalarında) ve DVD (2000'lerde) gibi yan pazarlardan gelen finansman ve buralardaki dağıtımla da büyük ölçüde yönlendirilmekteydi. Bu pazarların her biri düzenli olarak ürüne ihtiyaç duyduğundan (ve bu pazarların bazıları birbirleriyle rekabet halinde olduklarından), Live Entertainment ve Vestron (video), HBO ve Showtime (kablo), BSkyB (uydu), Pro 7 ve Channel 4 (sırasıyla Hollanda ve İngiliz televizyon yayıncıları) ve Netflix (California merkezli DVD kiralama şirketi) gibi şirketler bir ya da daha fazla salon-harici pazarda dağıtım hakları karşılığında filmlere (kısmi) finansman sağlamaya başladılar. Bilhassa HBO, birçok düşük-bütçeli filmin baş finansörlerinden biri haline geldi ki bu film-

(33) *Swingers*'ın rakamları Levy, 1999, sf. 279'dan alınmıştır; *Spitfire Grill*'in rakamı Biskind, 2005, sf. 228'den alınmıştır

lerden *Mi vida loca* (Anders, 1993) gibi bazıları salonlarda da dağıtılmış ve hem olumlu eleştiriler almış hem de ticari anlamda başarılı olmuştur. Ayrıca, Variety'ye göre, DVD formatındaki film satışlarının yakın zamandaki şaşırtıcı artışı film yapımına yönelen yatırım miktarını hiç kuşkusuz artırmış ve "80'lerdeki ev videosu patlamasından sonraki ilk köklü değişikliğe ve bağımsız yapımcılara yönelik fırsatların tümden canlanmasına"[34] yol açmıştır.

Yapım finansmanı için çok fazla potansiyel kaynağın var olması ve filmlerin salon gösterimleri dışındaki pazarlarda kullanımından gelen artan gelirler, bireysel film yapımcılarını artık filmleri için finansman sağlamak adına dağıtım haklarını önceden parça parça satma konumuna getirmişti. Bu bağlamda filmlerini asgari müdahale ile yapabilir ve ancak üretim tamamlandıktan sonra salonlara dağıtımı için arayışa girebilirlerdi. Bunu da öncelikli olarak bağımsız filmler için yapılan kilit festivallerden birine katılım şeklinde gerçekleştirebilirlerdi (Bölüm sonundaki Vaka Çalışmasına bakınız).

Tablo 8.2 Bağımsız dağıtımcılar, hizmet süreleri ve kilit filmleri

Şirket	Hizmet süresi	Kilit filmi
First Run Features	1968'den bugüne	*To Die For* (Van Sant, 1994)
Frameline	1973'ten bugüne	*Tongues Untied* (Riggs, 1990)
Atlantic Releasing Corporation	1976-1993	*Extremities* (Young, 1986)
The Samuel Goldwyn Company	1978-2001	*Wild at Heart* (Lynch, 1990)
Castle Hill Productions	1980'de bugüne	*Someone to Love* (Jaglom, 1987)
Cinecom	1980-1990	*Matewan* (Sayles, 1987)
Horizon Films	1981-1988	*Variety* (Gordon, 1983)
Island	1983-1988	*River's Edge* (Hunter, 1986)

(34) Dawes, Amy, 'DVDs Lead the Way to Recovery for Indie Film', *Variety Supplement AFM 2003*, 17 Şubat 2003, sf. 13 ve 32.

Island/Alive	1983-1985	*Kiss of the Spider Woman* (Babenco, 1985)
Cinevista	1983-1993	*Liquid Sky* (Tsukerman, 1983)
Trimark Pictures	1983-2002	*The Doom Generation* (Araki, 1995)
Circle Films	1984-1991	*Beirut: The Last Home Movie* (Fox, 1987)
Angelika Films	1984-1994	*Sweet Lorraine* (Gomer, 1987)
Skouras Pictures	1985-1994	*Homer and Eddie* (Konchalovsky, 1989)
Roxie Releasing	1985-2001	*Red Rock West* (Dahl, 1992)
Cineplex-ODEON Films	1986-1998	*Serial Mom* (Waters, 1994)
Zeitgeist Films	1986'dan bugüne	*Poison* (Haynes, 1991)
Taurus Entertainment Company	1987'den bugüne	*Class of 1999* (Lester, 1990)
Avenue Pictures Productions	1987-1991	*Drugstore Cowboy* (Van Sant, 1989)
Silverlight Pictures	1987-1989	*Life is Cheap .. But Toilet Paper is Expensive* (Wang, 1989)
MCEG Productions	1988-1990	*The Chocolate War* (Gordon, 1988)
Aries Films	1989-1992	*Bad Lieutenant* (Ferrara, 1992)
Strand Releasing	1989'dan bugüne	*Totally Fucked Up* (Araki, 1993)
October Films	1990-2000	*Ruby in Paradise* (Nunez, 1993)
IRS Media	1990-1995	*Gas Food Lodging* (Anders, 1992)
Triton Pictures	1990-1993	*In the Soup* (Rockwell, 1992)
Cabriolet Films	1990-1993	*The Kill-Off* (Greenwald, 1989)
Greycat Films (McNaughton, 1990)	1990-1996	*Henry: Portrait of a Serial Killer*
First Look Pictures Releasing	1991'den bugüne	*Gun Crazy* (Davis, 1992)
Arrow	1993-2000	*My Life's in Turnaround* (1994, Ward ve Schaeffer)



Resim 8.1 *Mi vida loca:* Meksikalı televizyon yıldızı Salma Hayek'in rol aldığı, HBO tarafından finanse edilen film en sonunda Sony Picture Classics tarafından piyasaya sürülmüş, hem eleştirel hem de ticari anlamda başarı kazanmıştı.

Film finansınanına böyle bir yaklaşımın avantajları çok açık olsa ve yıllar boyunca yüzlerce, belki de binlerce filmin finanse edilmesine yardımcı olsa da, yan hakların önceden satılmasının önemli bir dezavantajı da vardı. ABD pazarındaki salonlarda (buradaki başarı filmin diğer pazarlardaki performansının da bir göstergesiydi) gösterim haklarını almak için dağıtımcıların yüksek ücretler ödemesini engellemekteydi ve bazı durumlarda dağıtımcıların bu haklar için pazarlığa girmekten tamamen vazgeçmelerine neden olmaktaydı. Bunun nedeni dağıtımcının, gösterim haklarını edinmek için harcanan yatırımın üzerine filmin basımı ve reklamı için gereken masrafları da üstüne almak durumunda olması ve filmin bütçesini sağlayan tarafların herhangi bir salonda gösterim ücreti almadan önce kendi yatırımlarının parasını çıkarmalarını beklemesinin gerekmesiydi. Yukarıda bahsedilen potansiyel sorunun dışında, bir filmin yan

haklarının önceden satılarak film finansmanı sağlanması, büyüklerden veya büyük bağımsızlardan para alarak çalışmak istemeyen film yapımcıları için açık olan nadir yollardan biriydi.

KURUMSAL ÇERÇEVE (2): KLASİKLER BÖLÜMÜ

1970 sonlarında, United Artists'teki yönetici ekip Krim, Benjamin ve Pleskow, her yıl az sayıda sanat filmi üretecek yeni bir uzman bölüm kurma planını başlatmıştı. O dönemde Birleşik Devletler'de sanat filmlerine ilgi asgari düzeydeydi ve Bergman'ın *Cries and Whispers* (1972), Fellini'nin *Amarcord* (1973) ve Kurosawa'nın *Dersu Uzala* (1975) gibi on yılın kilit sanat filmleri Roger Corman'ın alışılmadık şemsiyesi New World Pictures altında çıkartılmıştı. Ancak yöneticilerin 1978'de UA'den ayrılmaları, bu planları beklemeye almıştı.

United Artists Classics en sonunda 1979'da farklı bir yönetim altında, sanat filmlerinin ABD'deki dağıtım haklarını edinmek özel amacıyla kuruldu. Şirket, hizmet süresinin beş yılında Jean-Luc Godard (*Passion*, 1983), Rainer Werner Fassbinder (*Lili Marleen*, 1981; *Lola* 1981; *Die Sehnsucht der Veronika Voss* [*Veronika Voss*], 1982) ve Andrzej Wajda (*Czlowiek z selaza* [*Man of Iron*], 1981) gibi korkusuz sanat filmi yönetmenlerinin çalışmalarını dağıtmıştı. Ancak asıl Truffaut'nun 1980'deki *Le Dernier Metro* (*The Last Metro* [salonlar tarafından kiralanmasından 1,9 milyon dolar ve paralı TV haklarından 450.000 dolar kazanmıştı] ve özellikle de Beineix'in 1981'deki *Diva* filminin (salonlara dağıtımdan 2 milyon doların üzerinde bir getiri sağlamıştı) başarısı büyüklere, bu uzmanlaşmış yan kuruluşların 1980'lerin film pazarında gelecek vaat ettiğini göstermişlerdi.[35]

Klasikler bölümlerinin kurulmasının arkasındaki temel neden ünlü Avrupalı yazar-yönetmenlerin isimlerini kullanmak

(35) Rakamlar Klain, Stephen, 'Prods Over-Value US Art Mart: Classics Eye Upfront Stakes as Terms Stiffen', *Variety*, 4 Mayıs 1983, sf. 532.

idiyse de şirket ayrıca 1970 sonlarının ilk yeni Amerikan filmlerinin yarattığı canlılıktan da faydalanmak istemişti. Brian De Palma'nın anti-ticari filmi *Home Movies* (1980) ile başlayarak UA Classics ayrıca *Ticket to Heaven* (Thomas, 1981); *Cutter's Way* (Passer, 1981); *Head over Heels* (Micklin Silver, 1982); John Sayles'in *Return of the Secaucus Seven* filminin ardından gelen filmi *Lianna* (1983); ve Robert Altman'ın *Streamers* filmi (1984) gibi filmler de dağıtmıştır. Beş yıllık dönemde şirket otuz dört film dağıtmış ve sanat sineması alanında olduğu kadar gelişmekte olan Amerikan bağımsız film pazarında da ciddi bir oyuncu olabileceğini göstermiştir.

Ne var ki, Nisan 1983'te, 1978'deki beş United Artists yöneticisinin ayrılışına benzeyen bir hareketle, United Artists Classics'in üst düzey yönetim ekibi şirketten istifa etti. Tom Bernard, Martin Barker ve Donna Gigliotti hemen Orion'a katıldılar ve onun yeni bölümü Orion Classics'in yönetimini devraldılar. 1983 ve ana şirketin dağıldığı 1992 yılları arasında, Orion Classics sanat-filmi pazarında tartışmasız bir lider olurken *Strangers Kiss* (M. Chapman, 1983) ve *Slacker* (Linklater, 1991) gibi görece az sayıda ABD filmleri de dağıtmıştı.

Klasikler bölümlerinin ilk dalgasının üçüncü ve son şirketi.[36] 20th Century Fox International Classics, üçü arasında ömrü en kısa olandı; ticari anlamda başarılı *Eating Raoul* (1982; 4.7 milyon dolar ABD hasılatı)[37] filminin dağıtım ortaklarından olsa da 1982-3 yıllarında sadece sekiz film dağıtmıştı. 1960'ların sanat filmi pazarı gibi 1980'lerin klasikler pazarı da çok sayıda uzmanlaşmış dağıtımcıyı desteklemeye yetecek kadar büyük değildi. İşin doğrusu, pazar o kadar küçüktü ki hizmet süresi boyunca tutarlı bir şekilde başarılı olan Orion Classics bile

(36) Erken klasikler bölümünde Universal tarafından kurulan (Universal Classics) dördüncüsü de mevcuttu ancak bu bölüm 1982 ve 1983 yılları arasında sadece dört film dağıtmıştı ve bunların hiçbiri Amerikan yapımı değildi.

(37) Biskind, 2005, sf. 16

650.000 ila 700.000 dolar dolaylarında yıllık kâr kaydetmekteydi ki bu rakamlar 1980'lerin büyük şirketleri için kırıntı sayılırdı.[38]

Bu bölümlerin ana şirketlerinden bağımsızlıklarının derecesi her bir bölüm için farklılık göstermekteydi. Örneğin Orion Classics, Orion Pictures'tan ayrı özerk bir birim olarak faaliyet göstermekteydi ve Orion'un yerel satış operasyonlarına bağlı değildi.[39] United Artists'teki yıllarında klasikler bölümünün üç başkanı ile ilişki kurmuş olan Orion'un yönetimi onların kararları ve dağıtım uygulamalarına karışmayacakları konusunda net tavırlarını belirtmiş ve onlara belirgin bir kimliğe sahip yan kuruluş kurabilmeleri için gerekli özgürlüğü vermişti. Orion 1992'de çöktüğünde, Bernard, Barker ve (Gigliotti 1984'te şirketten ayrıldığında onun yerini alan) Marcie Bloom Sony'ye geçtiler ve Sony Pictures Classics'in (SPC) yönetimini devraldılar. O andan itibaren şirket ABD sinema pazarında sanat filmlerinin kilit dağıtımcısı haline geldi ve öte yandan Hal Hartley'in *Amateur* (1995), John Sayles'in *Lone Star* (1996), Todd Solondz'un *Welcome to the Dollhouse* (1996) ve David Mamet'in *The Spanish Prisoner* filmi gibi birçok ünlü Amerikan bağımsız filminin de dağıtımını üstlendi.

Pek çok açıdan Sony Pictures Classics ve (SPC ile yaklaşık olarak aynı zamanda kurulan), Fine Line Features tamamlanmış ABD ve ABD dışı filmlerinin Amerikan pazarında dağıtımı için alınıp pazarlanması konusunda uzmanlaşan küçük dağıtım şirketleri olan orijinal klasikler bölümlerinin sonuncuları oldular. Bunun nedeni 1990 ortalarında büyüklerin görece düşük bütçeli filmlerin dağıtımını olduğu kadar finansmanını da üstlenen yeni bir tür klasikler bölümünün kurulmasına girişmeleri idi. Bu yeni klasikler açıkça Miramax'ın, Disney'in de finansal

(38) Medavoy, yazarla röportaj, 15 Haziran 2004, Los Angeles, CA.
(39) 'Klain, Steven, 'Orion Adds a "Classic" Accent; Bernard, Gigliotti, Set New Unit', *Variety*, 8 Nisan 1983, sf. 3 ve 31.

desteğini arkasına alarak çok etkili hale gelip endüstri analistlerine göre "endüstrinin DNA'sını değiştiren"[40] muhteşem başarısına öykünmekteydiler.

Fox Searchlight 1994'te "Twentieth Century Fox'un bağımsız kolu... dünya çapında yazar-yönetmenler ve heyecan verici yeni gelenler tarafından taçlandırılmış farklı filmler yaratan, film yapımcısına dayalı bir şirket"[41] olarak kuruldu. Paramount Classics 1998'de "sanat filmleri alanında kârlı kalabilmek için yeterli iş çıkartabilecek düşük-bütçeli filmler aramak" amacıyla kurulmuş olsa da yakın zamanda "daha riskli, daha yaratıcı ve daha çok genç izleyicilere yönelik"[42] filmlere de odaklanmıştır. Sony Pictures Classics'in alımlarda uzmanlaşmasıyla Sony 1999'da ikinci bir klasikler markası Screen Gems'i kurdu. Bu bölüm Fox Searchlight ile benzer bir şekilde, belirli bir izleyici kitlesi için düşük-bütçeli Amerikan filmlerini hem üretip hem de dağıtmaktadır. Focus Features 2002'de uzun bir şirketsel birleşim geçmişini takiben Universal'in uzmanlık bölümü olarak kuruldu. Bu oluşum, Universal'in onu alıp, Focus Features olarak yeniden adlandırıp bağımsız yapımcı ve zaman zaman dağıtımcı olan Good Machine ile 2002 yılında birleştirmesinden önce October Films, Gramercy ve USA Home Entertainment'ın birleşimi ve oluşan yeni organizasyonun USA Films olarak adlandırılmasını içermekteydi. Bir yıl sonra AOL Time Warner, Warner Independent Pictures'ı "maceracı, samimi, tabu-yıkıcı ve deneysel filmler ile denenmemiş olanı cesaret ve içgörü ile ve insanlık durumuna ışık tutan bir şekilde keşfeden oyuncuları"[43] çekmek amacıyla kurdu.

En yakın zamanda kurulan klasikler bölümü (Mayıs 2005'te kuruldu), New Line Cinema ve HBO arasındaki bir ortak girişim

(40) Harris, Dana. 'Mickey Seems M'maxed Out: Weinsteins Prep fort he Long Goodbye', *Variety*, 11 Ekim 2004, sf. 1 ve 15.
(41) Bakınız http://www.foxsearchlight.com/aboutus/
(42) McNary: Dave, 'ParReinventing Classics' *Variety*, 4 Ekim 2004, sf. 5
(43) Bakınız http://wip.warnerbros.com/

olan ve 'bağımsız yapımcılardan oluşan geniş bir topluluktan' edinilen ve temel olarak HBO Films, New Line Productions'tan gelen projeler ve HBO, New Line ve şirket alımlarının birlikte finanse ettikleri projelerle "yılda 8-10 film çıkartmayı planlayan" Picturehouse idi.[44] Picturehouse'un kurulması, 2005'ten sonra film dağıtma planı olmayan Fine Line Features'ın sonunun sinyalini vermiş gibiydi. Son olarak, en baştaki konumuna dönen United Artists –United Artists Films olarak yeniden adlandırılarak– "yaratıcılığı ve özerkliği teşvik eden görkemli miraslarını yansıtan saygı uyandırıcı bir film listesini ustalıkla ele alarak" ve "20 milyon doların altında bütçelerle yılda sekiz film yapmaya veya edinmeye odaklanarak"[45] MGM için klasikler bölümü haline geldi. Nisan 2005'te Sony'nin başkanlık ettiği bir eğlence holdingleri konsorsiyumu MGM ve tüm malvarlığını, 5 milyar dolara satın aldı. O andan itibaren United Artists Films artık Sony Pictures'ın üçüncü klasikler bölümü olmuştu.[46] Tablo 8.3 1980'den itibaren var olan klasikler bölümlerinin bir listesini içermektedir.[47]

Tablo 8.3'teki klasikler bölümleri tarafından dağıtılan (ve yakın zamanda finanse edilen) filmlerle Tablo 8.2'deki bağımsız şirketler tarafından dağıtılan filmler karşılaştırılırsa, Tablo 8.3'teki filmlerin, büyük bir şirketin yan kuruluşu tarafından finanse edildikleri ve/veya dağıtıldıkları için Tablo 8.2'dekilerden daha farklı veya 'daha az bağımsız' olduklarını iddia etmek çok zor olacaktır. 1989 sonrası bağımsızlık hareketinin kilit yapımcılarından biri olan Gregg Araki buna iyi bir örnektir.

---

(44) http://www.timewarner.com/corp/newsroom/pr/0,20812,1060960,00.html.

(45) Bakınız http://www.unitedartists.com ve Carver, Benedict, 'UA Films to Make 'Things:' Garcia Helming Ensemble Cast', *Variety-online*, yayın tarihi 10 Ağustos 1999, web adresi: http://www.variety.com/article/VR1117750215?categoryid=13&cs=1.

(46) Goldsmith, Jill, 'How Did Sony Do it? Smart Moves Extend Its Global Reach', *Variety*, 4 Ekim 2004, sf. 1 ve 132.

(47) Orion'un 1992'de iflas etmesine rağmen klasikler bölümü farklı bir yönetim altında sonraki beş yılda, şirket MGM'e satılana kadar birkaç film daha piyasaya sürdü (Trees Lounge [Buscemi, 1996] dâhil)

Araki şöhrete yazıp yönettiği bir film üçlemesiyle kavuştu, *Totally Fucked Up* (1993), *The Doom Generation* (1995) ve *Nowhere* (1997). Bu filmler 'Asit 90210' olarak adlandırılmaktadır çünkü bu filmler hakkında Araki bir röportajında (özellikle *Nowhere*'den bahsederken): 'bu benim *Beverly Hills 90210* versiyonum olacak...sıkılmış, dışlanmış, cinsel anlamda belirsizlik hakkında konuşan güzel, heder olmuş çocuklar, uyuşturucu alıyorlar; ana akım madalyonunun diğer yüzü bu'[48] demektedir. *Nowhere*'in bir büyük bağımsızın klasikler bölümü olan Fine Line Features tarafından piyasaya sürülmüş olması gerçeği onu bağımsız dağıtımcı Trimark Pictures (daha büyük bağımsız Lions Gate tarafından satın alınmadan önce) tarafından piyasaya sürülen *The Doom Generation* filminden daha mı 'az bağımsız' yapar? Ya da her ikisi de ana akımın tamamen dışında gey ve lezbiyen konulu filmlerin dağıtımında uzmanlaşmış bir şirket olan Strand Releasing tarafından dağıtılan *Totally Fucked Up*'tan 'daha mı az bağımsızdırlar'?

Belki Araki'nin her yaptığı başarılı filmle daha da 'yükseldiği' ve sonunda *Nowhere* ile klasikler bölümünün dikkatini çektiği ve belki de sonraki filmleriyle daha da büyük dağıtımcıların ilgisini çekeceği iddia edilebilir. Ancak şayet, bazı eleştirmenlerin de belirttiği gibi –bağımsız şirketler, büyükler gelip kendi filmleri için onları 'çalmadan önce' yetenekler için bir eğitim alanıdırlar– durum buysa Araki'nin sonraki iki –en son filmleri– filmi, *Splendor* (1999; The Samuel Goldwyn Company) ve *Mysterious Skin* (2004, Tartan USA) için bağımsız dağıtımcılara başvurması bu iddiayı çürütüyor görünmekte.[49]

(48) Araki, Chang, 1994, sf. 53'ten alıntılanmıştır.

(49) Amerikan bağımsız sinemasının yetenekler için eğitim alanı olması konusuyla ilgili bir tartışma için bakınız Levy, 1999, sf. 506; Biskind, 2005, sf. 470.

Tablo 8.3 Klasikler bölümleri (1980'den günümüze)

Klasikler bölümü	Hizmet süresi	Kilit Amerikan filmleri
United Artists Classics	1980-1984	*Lianna* (Sayles, 1983)
20th Century-Fox International Classics	1982-1983	*Eating Raoul* (Bartel, 1982) Quartet ile birlikte dağıtılmıştır
Universal Classics	1982-1983	Hiç Amerikan filmi dağıtmamıştır
Orion Classics	1983-1997	*Slacker* (Linklater, 1991)
Yeni klasikler bölümleri	**Hizmet süresi**	**Kilit Amerikan filmleri**
Fine Line Features	1992-2005	*Short Cuts* (Altman, 1993)
Sony Pictures Classics	1992'de günümüze	*Safe* (Haynes, 1995)
Fox Searchlight	1994'ten günümüze	*Boys Don't Cry* (Peirce, 1999)
Paramount Classics	1998'den günümüze	*You Can Count On Me* (Lonergan, 2000)
Screen Gems	1999'dan günümüze	*Adaptation* (Jonze, 2002)
United Artists Films	1999'dan günümüze	*Coffee and Cigarettes* (Jarmusch, 2004)
Focus Features	2002'den günümüze	*Lost in Translation* (S. Coppola, 2003)
Warner Independent	2003'ten günümüze	*Good Night, and Good Luck* (Clooney, Pictures 2005)
Picturehouse	2005'ten günümüze	*Factotum* (Hamer, 2005)

Ne var ki klasikler bölümleriyle bağımsızlar arasında özellikle bir tane önemli farklılık bulunmaktadır. Neredeyse tüm klasikler film finansmanı veya yapım işlerine de el atarlarken 1980 sonları ve 1990 başlarındaki bağımsızlar sadece dağıtımcı olarak kalmışlardır. Sadece dağıtım işinde kalan bir klasikler bölümü olan Sony Pictures Classics'ten Tony Bernard klasikler bölümlerinin yeni türü için şunu söylemiştir:

> Bu şirketlerin hepsi sistem içerisinde, yurtdışı ve TV anlaşmalarını besleyen ve daha ucuz seviyede filmler yapan bir

başka markaya dönüştüler. Stüdyonun yaptığının aynadaki yansıması oldular. Sanat filmi şirketleri, işlerini yarım bıraktılar.[50]

Gerçekten de Fox Searchlight gibi şirketler ana şirketten izin almadan 15 milyon dolara kadar bütçeli filmlere yeşil ışık yakabiliyordu.[51] Focus Features'ın 30 milyon dolarlık bir tavan bütçesi vardı ancak finanse etmeye karar verdiği her proje için Universal'den izin alması gerekiyordu.[52] Bir şirket bu gibi rakamlarla bireysel filmlere yatırım yaptığında kesin olarak buna denk bir karşılık bekler. Bu şu anlama gelir ki filmler sundukları malzemeyle (ve bunu sunuş şekilleri) gittikçe daha az risk alırlar. Bir *Variety* başmakalesinde kısa ve öz bir şekilde belirtildiği gibi, "faturaları ödeyecek bir medya holdingi olan çoğu uzmanlaşmış bölüm şimdi ayrıca para yapan ana akım filmler yapmak mecburiyetinde".[53] Bu durum Fox Searchlight'ın neden yakın zamanda 'tarz' filmler yapmayı benimsediğini, Paramount Classics'in seçimlerinde muhafazakâr kalışını[54] ve Focus Features'ın çok daha tutucu ürünler yapma ve dağıtma işinde olan Rogue Pictures adında bir kardeş marka yaratmasını (Dimensions Films'in Miramax'ın tarz markası oluşuyla aynı şekilde) açıklamakta.

Klasiklerin düşük ve orta bütçeli film yapımına doğru genişlemeleri onlarla bağımsızlar arasında başka bir önemli farklılık yaratmıştır ki bu da her tür dağıtımcının benimsediği farklı dağıtım stratejileridir. Şehir şehir ve pazar pazar düzleminde piyasaya sürüm şeklindeki 'halka yakın pazarlama' yaklaşımını izlemek yerine klasikler bölümleri (ve Lions Gate gibi bazı daha

(50) Bernard, Harris, Dana, 'H'wood Renews Niche Pitch: Studios Add Fresh Spin as They Rev Up Art' Divisions', *Variety*, 7 Nisan 2003, sf. 1 ve 54'ten alıntılanmıştır.
(51) Brodesser, Claude, 'Fox: A Brighter Searchlight', *Variety*, 7 Nisan 2003, sf. 55.
(52) Rooney, David, 'Niche Biz Comes into Focus: U Specialty Label Marries Taste with Overseas Savvy', *Variety*, 2 Ağustos 2004, sf. 8 ve 15.
(53) *Variety*, 7 Nisan 2003, sf. 1 ve 54
(54) *Variety*, 7 Nisan 2003, sf. 1 ve 54

büyük bağımsızlar) ana akım sinemayla ilişkilendirilen doygun dağıtım ve diğer pazarlama tekniklerini kullanmaktadırlar. Örneğin Fox Searchlight, filmi *Antwone Fisher*'ın (D. Washington, 2002) iki haftalık sınırlı bir gösteriminin etkileyici finansal sonuçlara ulaşmasıyla büyük bir ticari başarı potansiyeli olduğunu anladığında filmi daha geniş alana yaymak doğrultusunda (1.000'den fazla gösterim günü) gerekli ekstra reklam masraflarını sağlaması için ana şirkete güvenmişti. Aynı şekilde, tarz film *The Banger Sisters* (Dolman, 2002) için 20th Century Fox, filmi açılışını 2.738 sinema gibi muazzam bir genişlikte yapmak için yan kuruluşuna destek olmuştu. 20th Century Fox'un eş başkanı Tom Rothman çağdaş Amerikan sinemasında bu türden bir klasikler bölümü olmanın yararlarını şu şekilde özetlemiştir:

> Mesele sadece filmleri *Antwone Fisher* ve *The Banger Sisters* gibi geniş alana yaymak değil. Filmler için küresel olarak birleşmiş bir kampanya olması da önemli. Biz, bölge bölge gezerek yalvarmak zorunda olmayan tek uzmanlaşmış şirketiz... [Fox Searchlight] iki düzenin de en iyisine sahip. Yani uzmanlaşmış bir markanın risk-alıcı ve esnek yapısıyla büyük bir stüdyonun gücü, sermayesi ve olanakları bir arada.[55]

Büyüklerle ilişkilendirilmekte olan uygulamalarla bağımsız film yapımının unsurlarının karışımı (düşük/orta bütçeler, müstehcen içerik) bağımsızlık etiketinde de güçlü bir şekilde hak iddia eden (bazen 'indiewood' olarak nitelenen) melez bir sinema türü yarattı. Bu gelişmenin yansımalarından bir tanesi, 'bağımsız' olarak nitelenen filmlerin büyük stüdyoların klasikler bölümlerinden çıkması ve aynı zamanda bu şirketlerin bağımsız film yapımcılarından aldıkları film sayısını düşürmeleriydi.[56] Klasikler bölümlerinin yakın zamanda etkileyici finansal so-

(55) *Variety*, 7 Nisan 2003, sf. 55.
(56) Mohr, Ian. 'Too Big for Their Niche: Specialty Arms Are Angst-ridden as Studios Shake Up Biz Plans', *Variety*, 21 Mart 2005, sf. 1 ve 41.

nuçlar elde etmesiyle bu eğilim tahmin edilebilir gelecek için yaygın uygulama olacağa benzemektedir.[57]

Holdingleşmiş büyüklerle şirketsel birliklerinden bağımsız olarak klasikler bölümleri bağımsız film yapımı için mevcut altyapının yaratılmasında etkili olmuştur. Bunun nedeni bunların, belli özellikleri bu bölümün son kısmında tartışılacak olan belirli bir tür film yapımının finansman, yapım ve/veya dağıtımı için sağlam bir temel oluşturmalarıydı. Bu bölümlerin bazılarının (Focus Features, Fine Line Features) büyükler tarafından alınmadan önce bağımsızlar sektöründe doğmuş olmaları; şirket birleşmeleri ve alımlarının bağımsız sinemanın manzarasını düzenli bir şekilde değiştiriyor oluşuyla, hem klasiklerin hem de bağımsızların –metal paranın iki farklı yüzü gibi– Amerikan bağımsız sinemasının temel savunucuları olarak değerlendirilmeleri şaşırtıcı değildir.

ESTETİK UNSURU

Bir filmin endüstriyel geçmişi onun bağımsızlık konusundaki iddiasında giderek daha yersiz bir konu haline gelirken, çağdaş Amerikan bağımsız sinemasının söyleminde estetikle ilgili sorular gittikçe artan bir öneme sahip olmaktadır. Film tarihçileri 1980 sonrası bağımsız sinemasının kapsamlı bir tanımının sadece "her bir filmin ya da film yapımcısının endüstriyel konumunu" değil "benimsedikleri resmi/estetik strateji çeşitlerini" ve bunun yanı sıra "daha geniş çapta sosyal, kültürel, politik veya ideolojik ortamla ilişkilerini" de göz önünde bulundurması gerektiğini ifade etmektedirler.[58] Aslına bakılırsa, Phoenix Pictures'ın kurucu ortakları gibi endüstri uygulayıcıları bile "bağımsız yapım tarzı" gibi ifadelere alışıktırlar ve "ekonomik anlamda ba-

(57) 2002 özellikle filmleri sırasıyla 127 ve 70 milyon dolar hasılat yapan Fox Searchlight ve Focus Features için iyi bir yıldı. DiOrio, Carl, 'Bowling for Breakout Niche Pix: Year-end Platform Releases Could Hit Boffo B.O', Variety, 18 Kasım 2002, sf. 9.

(58) King, 2005, sf. 2.

ğımsız ile artistik anlamda bağımsız" filmleri birbirlerinden ayırt etmektedirler.[59] Film eleştirmeni Emmanuel Levy bir gözlemini şöyle anlatır:

> İki farklı bağımsız film kavramı bulunmaktadır. Bir tanesi indie filmlerin finansmanıyla ilgiliyken, diğeri onların ruhlarına veya vizyonlarına odaklanır. İlk görüşe göre Hollywood dışında finanse edilen her film bağımsızdır. Ancak ikincisine göre ise, ayırt edici unsurlar taze bir bakış açısı, yaratıcı bir ruh ve kişisel bir görüştür.[60]

İkinci görüşün değer verdiği kişisel görüş ve ruha vurgu, bağımsız sinemayı bir örnek estetikle nitelendirilen bir çeşit film yapımı şeklinde incelemeye yönelik çabaları imkânsız hale getirmektedir. Birçok film akademisyeni ve eleştirmeni için tarih boyunca görece sabit bir klasik estetikle örneklendirilen ana akım Hollywood sinemasından farklı olarak, çağdaş bağımsız sinema bu tür etiketleri reddeder. Levy'ye göre bağımsız teriminin sürdürülmesinin nedenlerinden birisi bunun "çok çeşitli sanatsal ifadeleri kapsamayabilmesi için yeterli derecede esnek olmasıdır. Ne ideolojik olarak ne de stilistik anlamda aynılaştırılmış değildir," diyen Levy devam eder "indie filmler eklektik estetiği bir ilke seviyesine yükseltir".[61]

Bağımsızların içlerinden seçim yapabileceği mevcut örnekler çok sayıdaydı. Çağdaş Amerikan sineması konusundaki incelemesinde Geoff King birkaçından bahseder: "deneysel 'avangart', daha erişilebilir 'sanat' veya 'kalite' sinema, politik içerikli, düşük-bütçeli istismar filmi" ve Hollywood sinemasından farklılaşan herhangi başka film yapım türü. Diğer taraftan, bir bağımsız film çok nadir olarak yirminci yüzyılın ilk on yılından beri Amerikan sinemasının üzerine kurulmuş olduğu temel an-

(59) Arnold Messer, yazarla röportaj, 15 Haziran 2004. Los Angeles, CA, Medavoy, yazarla röportaj, 15 Haziran 2004, Los Angeles, CA.
(60) Levy, 1999, sf. 3
(61) Levy, 1999, sf. 6

latımsal biçimden kaçınmıştır. Bu esas olarak bu türlü filmlerin çok büyük çoğunluğunun ticari kullanım amacıyla yapılmış olması ve bu nedenle çok katlı sinema salonların ekranlarında gösterimi garantilemek ve ticari olmayan filmleri gösteren birkaç ekranla kısıtlanmamak için anlatımsal temsilin –en azından– temel kurallarına uymaktan başka şansları olmaması nedeniyledir. Sonuç olarak bağımsız sinema, Hollywood film yapımıyla ilişkilendirilen birçok unsuru (özellikle anlatıma dayalı oluşu) alternatif biçimsel sistemlerden çok sayıda unsurla bir araya getiren melez bir tür film yapımı olarak görülebilir.

Çağdaş Amerikan sinemasının bu özelliği, çoğunluğu bağımsız bir şekilde üretilen ancak büyükler tarafından dağıtılan 1960 sonları/1970 başlarının Hollywood Rönesansı filmleriyle belli bir derece yakınlık izlenimi uyandırmaktadır. Peter Biskind, 1980 sonrası döneminin "bağımsızlarının" Yeni Hollywood tarafından bırakılan zengin mirasın bir parçası olduğunu, Dennis Hopper, Warren Beatty, Robert Altman, Peter Bogdanovich, Martin Scorsese ve pek çok başka film yapımcısına "zengin bir manevi ve estetik miras" kaldığını ifade etmiştir.[62] Şayet film yapımcılarının bu jenerasyonu en çok Avrupa sanat filmlerinden etkilendiyse ve Amerikan sinemasının dilini genişletmek istediyse, söylenebilir ki, çağdaş bağımsızlar bu projeyi sonsuz bir biçimde devam ettirmişlerdir. Pek çok başka biçimsel örnekten unsurlar alarak daha önceleri keşfedilmeyen veya yetersiz keşfedilen konularla ilgilenmişler (özellikle azınlıklarla ilgili konular) ve ana akım sinemanın olay filmler, özel satış hakkı ve yeniden yapımlar üzerindeki vurgusunun benzeri görülmemiş seviyelere yükseldiği bir zamanda genellikle tartışma yaratan filmler sunmuşlardır. Tartışmasız çağdaş bağımsız sinemanın stilistik, anlatımsal, konu ile ilgili ve kültürel sınırları yakın zamanda taşıdığı yönlerin en karakteristik örneği Yeni Kuir Sinema olarak bilinmektedir.

(62) Biskind, 2005, sf. 1

1980'lerin ticari bağımsız sineması gey ve lezbiyenlerin temsiliyle ilgili az sayıda filmin piyasaya sürülmesi için bir zemin sağlamışsa da (*Lianna* [Sayles, 1983]; *Desert Hearts* [Deitch, 1986]; *Parting Glances* [Sherwood, 1986]; *Longtime Companion* [Rene, 1990]), 1990'ların başlarında bu tip temsiller sunan bağımsız yapım filmlerde bir patlama olmuştu. *My Own Private Idaho* (Van Sant, 1991); *Poison* (Haynes, 1991); *Paris is Burning* (Livingstone, 1991); *Young Souls Rebels* (Julien, 1991); *The Hours and Times* (Munch, 1991); *RSVP* (Lynd, 1991); *Swoon* (Kalin, 1992); *The Living End* (Gregg Araki, 1992); ve *Zero Patience* (Greyson, 1992) filmlerinin hepsi coşkun bir bağımsız film festivali sahnesinden birdenbire ortaya çıkmıştı (özellikle Toronto ve Sundance Film Festivallerinde.). Tüm bu filmlerin 1991-2 döneminde piyasaya çıkmış olması film eleştirmenlerinin onlara çağdaş Amerikan bağımsız sineması bağlamı içerisinde B. Ruby Rich'in 'Yeni Kuir Sinema' etiketini yapıştırdığı farklı bir iş alanı olarak yaklaşmalarına neden olmuştur.[63] Julianne Pidduck'un dediği gibi, "eleştirmenlerin 'eşcinsel' sıfatını tekrar ayırması, 'aşağılık olan', suçlu, eşcinsel arzunun yeraltı dünyasını öven bir estetikle kafiye yapan bilinçli bir politik stratejiydi" [64]

Gerçekten de, gey ve lezbiyen karakterleri heteroseksüel bir evrenin yapısı içerisinde 'uydurmaya' çalışan (*Parting Glances*) ve alternatif cinselliklerinin yol açtığı 'problemlerle' uğraşmak zorunda olan (*Lianna*) gey ve lezbiyen karakterlerin dolambaçsız bir anlatım içerisinde yer aldığı 1980'lerdeki öncülleriyle karşılaştırıldıklarında yeni filmler dikkat çekecek ölçüde farklıydı. İlk olarak, birçoğu ana akım izleyicileri sarsmak amacıyla 'homoseksüelliği' normalin dışına çıkan bir uygulama olarak övmekte ve "[izleyicilerin] gey kültürü ve toplumuyla ilgili önyargılı görüş-

(63) Rich'in makalesi 'New Queer Cinema' ilk olarak *The Village Voice*'ta yayımlanmış ve *Sight and Sound*, Eylül 1992, sf. 30-4'te tekrar basılmıştır.
(64) Pidduck, 2003, sf. 279.

lerine daha şiddetli bir şekilde meydan okumaktaydılar".[65] Şaşırtıcı olmayacak bir şekilde bu yaklaşım bazı filmleri (*Poison* ve *The Living End* gibi) anında tartışmalı hale getirmiş ve onlara, belirli bir kültürün gerçek temsilcisi olarak itibarlarını artıran bir şöhret sağlamıştı. İkinci ve yukarıda anlatılanın bir uzantısı olarak, bu film grubu siyasi bir gündem ortaya koymaktaydı. Temel olarak homofobi ve gey toplum için eşit hakların olmayışı sorunları etrafında dönen bu gündem, bu filmlerin ortaya çıkışından çok uzun zaman önceden beri var olsa da 1990'larda AIDS'in geniş kapsamlı bir alanda yaygınlaşmasının yarattığı etkiyle yeniden şekillenmişti. Sonuç olarak bu filmler kesinlikle AIDS'in neden olduğu değişimi yansıtan bir şekilde konunun doğrudan verilmesiyle ayırt edilmekteydi.[66]

Üçüncüsü, tüm filmler anlatım ve stillerindeki çeşitlilikle örneklendiriliyordu ki Jose Arroyo'ya göre bu, filmlerin "hem egemen sinema hem de gey temsilindeki bir önceki tarihin mirasına karşı yeni bir bağlamı temsil etmekteki" mücadelesinin bir ürünüydü.[67] *The Times and the Hours*'un *cinema verite** stilinden, *Poison*'un üç bölümünün her birinde Haynes'in kullandığı farklı görsel stillere, *Swoon*'un siyah beyaz hareketsiz fotoğraf stiline, Araki'nin filmlerinin *Beverly Hills 90210* ile alay eden estetiğine (özellikle *The Doom Generation* ve *Nowhere*) Yeni Kuir Sineması, onları yeni ortaya çıkan bir eşcinsel kimliğini temsil eden metinler yapan (genellikle 'homo pomo' diye ifade edilen) kendine özgü bir dil icat etti.[68] Aynı şekilde, bu filmlerin büyük çoğunluğunun anlatımlarının "arzu, ölüm ve suçluluk" üzerindeki vurgusu onları 1980'lerin filmlerinden ayrıştırmakta ve "yeni homoseksüel filmi yapımcılarının, pozitif imaj stratejilerini tarihi reddedişlerini ortaya koymaktadır" [69]

(65) Allen, 2003, sf. 154.
(66) Arroyo, 1993, sf. 93.
(67) Arroyo, 1993, sf. 93.
(*) Cinema verite: Sıradan insanları sıradan durumlarda, yönetmen tarafından kontrol edilmeden günlük aktivitelerini yaparken gösteren bir sinema türü. (ç.n.)
(68) Homo pomo deyişi B. Ruby Rich tarafından 1992'deki makalesinde ortaya atılmıştır
(69) Pidduck, 2003, sf. 278.

Yeni Kuir Sineması bağımsız sektör içerisinde bir dizi sınırı zorlayan ve bir kültürel azınlığa ses kazandıran tek film grubu örneği değildir. Yaklaşık olarak aynı zamanda, bu dönemin siyahi sinemasını yeniden keşfeden başka bir grup film de vardı. Sadece 1991'de siyahi film yapımcıları tarafından on beş film (hepsi bağımsızlar tarafından finanse edilmiş ve/veya dağıtılmış değildir) sinema salonlarına giriş yapmıştır ki bu rakam 1970'ler ve 1980'lerde piyasaya sürülen bu tür filmlerin toplamından daha fazladır.[70] Bağımsız finansmana sahip *Straight Out of Brooklyn* (M. Rich) ve *Hangin' with the Homeboys* (Vasquez) ile stüdyo yapım ve dağıtımı *Boyz N the Hood* (Singleton) ve *New Jack City* (Mario Van Peebles) filmlerinin öncülük ettiği siyahi sinema ana akıma giriş yaptı. Kısa süre içinde kendi kuralları ve gelenekleri olan bir film yapım kategorisi olarak kendini kabul ettirdi.

Amerikan sinemasının bu iki kategorisi, çağdaş Amerikan sinemasının, özellikle de 1990'larda, tanımlanmasında estetiğin oynadığı önemli rolü mükemmel bir şekilde açıklamaktadır. Yeni Kuir Sineması ile ilişkili bütün filmler bağımsız şirketler tarafından üretilip, finanse edilip, piyasaya sürülmekteyken yeni siyahi filmlerin birçoğu büyükler veya büyük bağımsızlar tarafından üretilip, finanse edilip, piyasaya sürülmüştür (sırasıyla Columbia ve Warner tarafından dağıtılan *Boyz N the Hood* ile *New Jack City*'nin yanına *Jungle Fever* [Spike Lee; Universal tarafından dağıtılmıştır] ve *A Rage in Harlem* [Duke; Miramax tarafından dağıtılmıştır] de eklenmelidir).

Farklı üretim yerlerine rağmen, biçimsel ve stilistik seçimler, içerik, ideolojik eğilim ve kültürel bakış açısı bakımından Columbia tarafından finanse edilip dağıtılan *Boyz N the Hood* bağımsız yapım ve dağıtım ürünü *Hangin' with the Homeboys*'a Columbia'nın (ya da Columbia/Tristar'ın) 1991'de finanse edip

(70) Levy, 1999,sf. 415.

ve/veya piyasaya sürdüğü diğer tüm filmlerinden daha yakındır. Bu filmler arasında şu ana akım yapımlar da sayılabilir: *Bugsy* (Beatty), *The Doors* (Stone), *Hook* (Spielberg), *The Hudson Hawk* (Amiel), *Mortal Thoughts* (Rudolph), *My Girl* (Zieff), *Prince of Tides* (Streisand) ve *Terminator 2: Judgement Day* (Cameron). Buradan 'bağımsız' etiketi neredeyse anlamsız gözükse de bu deyiş yine de yapım/finansman/dağıtım geçmişi ne olursa olsun belirli bir tür filmi ifade etmektedir. Çok sayıda bağımsız filmin yapımcısı ve 1990'lardaki düşük-bütçeli bağımsız sinemanın en sesli savunucularından James Schamus'un belirttiği gibi bağımsız filmler artık "hem stüdyo sisteminin küçük-büyükler ve büyük bağımsızları içerisinde hem de sistemin 'dışında' bulunabilmektedir".[71]

SONUÇ

Endüstrinin sınırlarında geçirdiği on yıllardan sonra ve tanımıyla ilgili devam eden problemlere rağmen Amerikan bağımsız sineması nispeten belirgin bir film yapım kategorisi olarak hem küresel eğlence endüstrisinde hem de kamusal söylemde en sonunda kendini kabul ettirmiştir. Aslına bakılırsa, daha geniş çaptaki Hollywood sinemasının öyle ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ki 1999 IFP/West Independent Cinema Awards (Bağımsız Sinema Ödülleri)'nde James Schamus IFP'nin dağıtılmasını önermişti. Bu kuruluş "kurulu stüdyo sisteminin dışında çalışan film yapımcılarının kişisel, şahsına münhasır ve bazen tartışmalı seslerini" desteklemek için kurulduğundan, 1990'ların sonlarında, Schamus'in deyişiyle, kesinlikle "tüm savaşlarını kazanmıştı".[72]

Amerikan bağımsız sinemasının kurumsallaşması belirli bir tür film yapımını küresel seviyede pazarlanabilir yapmakta ba-

(71) Schamus, 2002, sf. 255.
(72) Schamus, 2002, sf. 253.



Resim 8.2 Güç bela 'tezgahtarlık yapıyorlar' *Clerks*'te başrolleri paylaşan iki deneyimsiz aktör Brian O'Halloran ve Jeff Anderson, Kevin Smith'in filminin tazelik hissine büyük ölçüde katkıda bulunmuşlardı.

şarılı olmuştu ve gerçekten de çok sayıda kişisel, kendine has ve sıradışı filmin sinemalara dağıtılmasına ve çoğunlukla izleyici bulmasına yardımcı olmuştu. Bağımsız ve kurum kelimelerinin karşılıklı birbirlerini dışlayan terimler olduğunu iddia eden görüşlere rağmen kurumsal bir çerçevenin ortaya çıkışı Birleşik Devletler'de çok çeşitli özgeçmişlere sahip yeni film yapımcılarının sayısının şaşırtıcı derecede yükselişi için gerekli temeli sağlamıştı. Sonuç olarak ticari sinema genellikle daha önce keşfedilmemiş olan alanlara gitti ve Amerikan sineması "demokratik bir sanat" olmaya gitgide daha çok yaklaştı.

Vaka Çalışması: Tanımlayıcı bağımsız film

sex, lies, and videotape ve Yeni Bağımsız Amerikan Sineması (Steven Soderbergh, 1989 100 dak.) Outlaw Productions tarafından üretilip Miramax Films tarafından dağıtılmıştır.

"Sesli dönemdeki hiçbir film indie sinemasında *sex, lies, and videotape*'ten daha büyük bir öneme sahip değildi." (Merritt, 2000, sf. 312); "Soderbergh'in ilk filmi *sex, lies, and videotape*'ten daha etkili bir indie düşünmek çok zor...Bu film bağımsız filmlerin halk tarafından algısını sonsuza dek değiştirdi" (Levy, 1999, sf. 94); bu [*sex, lies, and videotape*] "örneksel bir bağımsız filmdi" (Biskind, 2005, sf. 40); "*sex, lies, and videotape*...bugün bildiğimiz indie sektörünün gelişiminde bir kilometre taşı olarak durmaktadır" (King, 2005, sf. 261).

Amerikan bağımsız sineması birkaç dönüm noktası filme sahip olsa da *sex, lies, and videotape* (*slav*)'in 1989'daki çığır açıcı başarısından beri (*The Blair Witch Project* [1999], ve *My Big Fat Greek Wedding* [2002] sadece ABD gişelerinde 140,5 milyon dolar ve 241,4 milyon dolar hasılat yaparak bağımsız sinema için benzeri görülmemiş ticari başarıları temsil etmişlerdir), endüstrideki değişiklikler, büyüklerin girişi ve bu türden sinemanın karşı konulamaz kurumsallaşmasına rağmen Soderbergh'in filmi halen bağımsız sektörde gölgesini hissettirmektedir. Bu, hiç tartışmasız, filmin yapım temeli, konusu, anlatımsal ve biçimsel boyutlarından birkaçı ve geniş eleştirel ve finansal başarısının Amerikan bağımsız filmi için bir ideal yaratmış olması ve gelecek bağımsız filmlerin 1990'larm çoğunluğunda onunla karşılaştırılarak değerlendirilmesindendir. *Slav* hep doğru notaları basmış ve büyük filmlerin izleyicileri kadar geniş izleyici kitlesi görmüş olduğundan benzer yapım/dağıtım hikâyeleri olan, sıradışı konulu, meydan okuyucu anlatım ve görsel stile sahip daha fazla düşük bütçeli filmin ortaya çıkması için kapıları açmakta başarılı olmuştu.

Sex, lies, and videotape'ten önce Steven Soderbergh'in çok az yapımcılık tecrübesi vardı. Genç bir delikanlıyken film yapım dersleri aldıktan, 1977 ve 1979 yılları arasında az sayıda kısa film yaptıktan sonra Soderbergh endüstriye girmek üzere Louisiana'dan California'ya taşındı. Takip eden sekiz yıl boyunca hiçbiri yapım şirketlerinden ilgi görmeyen birkaç senaryo yazarken diğer yandan birkaç kısa film daha yaptı ve birkaç filmle ilgili işte çalıştı. En sonunda rock grubu Yes için Grammy Ödülüne En İyi Video (Uzun Format) kategorisinde aday olan *Yes 9012* (1986) belgeselini yaptı. 1988'de, yakın zamanda kurulan bağımsız yapım şirketi Outlaw Productions Soderbergh'in senaryolarından biri olan *Dead from the Neck Up*'a opsiyon hakkı tanıdı. O dönemde Louisiana'ya dönmüş olan Soderbergh senaryoyu iyileştirmek ve Outlaw'ın geliştirdiği bir başka film olan *Revolver*'in senaryosunu yazmak için California'ya arabayla geri dönmeye karar verdi. Los Angeles yolunda *sex, lies, and videotape* için temel oluşturan üçüncü senaryonun taslağını oluşturdu.

Senaryonun gücüne dayanarak Outlaw, ABD ev videosu hakları için 600.000 dolar veren RCA/Columbia Home Video ve Birleşik Devletler dışı ve Kanada'daki tüm haklar için geri kalan 1,2 milyon doları veren Virgin'den finansmanı sağladı (Wiese, 1992, sf. 143). Bütçeyi sağlama aldıktan sonra Soderbergh bir grup görece tanınmış oyuncu (James Spader, Andy McDowell, Peter Gallagher), piyasaya yeni giren Laura San Giacomo ve memleketi Baton Rouge, Louisiana'dan küçük bir yapım ekibiyle filmi çekti. Çoğunlukla iç mekânda dört ana karakter arasındaki sözlü ifadeler serisi etrafında dönen film beş haftada, ayrılan bütçe içerisinde çekildi. Soderbergh ayrıca kurgu görevlerini de üstlendi ve filmi Amerikan Film Festivali'nde ilk gösterimi için hazır hale getirdi.

Film, Büyük Jüri ödülünü *True Love* (Savoca)'a kaptırmış olsa da En iyi Film için verilen İzleyici Ödülü'nü kazandı. Bü-

yüklerden bazıları da dâhil bir dizi dağıtımcının ilgisini çekse de ev videosu haklarının önceden satılmış olduğu haberi karşısında yine de durakladılar (Wiese, 1992, sf. 144). O noktada, sinemalarda gösterim anlaşması yapma olasılığını çok zor hale getirecek şekilde elde sadece ABD sinema gösterimi, ödemeli TV ve kanallara satım hakları kalmıştı. Ancak Miramax kalan tüm hakları 1 milyon dolara satın almayı kabul etti ve öte yandan ekstra bir 1 milyon doları da basım ve reklam masraflarına harcadı.

Filmin pazarlama kampanyasını başlatmak için Miramax *sex, lies, and videotape*'i 1989 Cannes Film Festivali'ne götürdü. Geçmişte bir bağımsız yapımcının festivalin ödüllerinden birini kazandığı bir örnek olsa da (Jim Jarmusch *Stranger than Paradise* ile 1984'te Altın Kamera'yı kazanmıştı) bir bağımsız filmin yarışma programına alınması son derece seyrek rastlanır bir durumdu. Şaşırtıcı bir şekilde *sex, lies, and videotape* Altın Palmiye'yi kazandı ve bunu izleyen beş yıl içerisinde üç Amerikan bağımsız filminin daha bu ödülü alacağı bir trend başlattı, *Wild at Heart* (Lynch, 1990), *Barton Fink* (Joel ve Ethan Coen, 1991) ve *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994). Film, senenin en çok beklenen filmlerinden biri oldu ve Miramax filmin New York ve Los Angeles'ta Ağustos 1989'daki resmi piyasaya sürümünden önce çok dikkatli bir pazarlama stratejisi tasarladı.

Miramax'ın stratejisi öncelikli olarak başlıktaki 'seks' unsuru üzerine odaklanarak filmi seks hakkında bir yetişkin komedisi olarak tanıtmak oldu. Afişte (bir tanesi sarılır, diğeri öpüşmek üzere bir vaziyette) iki çiftin yer alması ile Miramax ayrıca filmin (küçük) yıldız oyuncu gücünü de kullanmıştı, özellikle de 1980'ler ortalarındaki gençlik komedileri ve dramlarda oynadığı bir dizi rolle görece olarak daha tanınmış olan James Spader'ı. Afiş bir yandan Amerika'nın tartışmasız en tanınan üç eleştirmeni, Vincent Canby (*New York Times*), Roger

Ebert (*Chicago-Sun Times*) ve Richard Corliss (*Time Magazine*)'in tavsiyelerine yer verirken ayrıca filmin Cannes'daki zaferini de öne çıkartmaktaydı. Dağıtımcı filmi yazın sonunda, kulaktan kulağa yayılması için sadece dört salonda (New York ve Los Angeles'ta) piyasaya sürdü. Sonuçlar Miramax'ı haklı çıkardı. Film salon başına 46.220 dolarlık hasılat yaptı ve sonunda 536 salon ile ABD gişelerinde yaklaşık 25 milyon dolar yaparak (sanat filmi için) bir rekora ulaştı (rakamlar http://www.boxofficeguru.com/s.htm'den alınmıştır).

Eğer izleyicilerin çoğunluğu sinemaya seks hakkında kışkırtıcı bir film izlemek için, pornografik içerik izlemek arzusu ile gittiyse film tam olarak da bunu sunuyordu, ancak farklı bir seviyede. Çıplaklık içeren hiçbir sahne olmadan film dört kişinin, bu kişilerin kendi aralarında bir dizi karşılaşmalarla bu konular üzerinde ayrıntılı olarak konuşmalarıyla, cinsellikle (ve aşkla) ilgili tutumlarını keşfetmektedir. Graham'ın eski okul arkadaşı John ve onun frijit karısı Ann'in ile bir hafta sonu geçirmek için Baton Rouge'a gelmesi, dâhil olan tüm tarafların (bu üçlü ve John ile bir ilişki yaşayan Ann'in kız kardeşi Cynthia) seks ve birbirleriyle olan ilişkileri hakkındaki görüşlerini yeniden gözden geçirmeleri ve daha mutlu bir gelecek olasılığını kucaklamaları için tetikleyici olmuştu.

Filmin hem stil hem de anlatım yapısı görece tutucu olsa(geçmişe dönüşler için araya video görüntülerinin sokulması anlatımının devamlılık kurgusunun kurallarını izlediği hikâyenin akışını karıştırmamaktadır) ve bu nedenle filmi bağımsız film yapımına açık olan diğer alternatiflerden çok ana akım Hollywood'a çok daha yakın bir yere konumlandırsa da, çağdaş toplumda cinselliğin olgun ve zeki bir şekilde ele alınmasıyla film ön plana çıkmaktadır. Cinselliğin, faaliyetinin betimlenmesinden çok söylemine yapılan vurgu filmin seks ve aşk hakkında önemli soruları mikroskop altına koymasını sağ-

lamakta. Çok fazla şeyin olmadığı diyalog odaklı bir film olarak *sex, lies, and videotape*, özellikle de 1980'lerin ana akım Amerikan sinemasının büyük ticari potansiyele sahip ve politik içerikli aksiyon macera filmlerine doğru kaydığını görmesiyle asla büyük bütçeli, stüdyo yapımı bir film olarak yapılamazdı.

Filmin olağanüstü finansal başarısı Hollywood'un standart tarzından farklı filmler için de oldukça büyük bir pazarın var olduğunu göstermişti. Bu bağlamda, bu film ticari bağımsız sinemanın manzarasını gerçekten de değiştirdi ve takip eden yıllarda bu tip filmler Hollywood'un dışından olduğu kadar içerisinden de çıkmaya başladı.

Vaka Çalışması: 'Bağımsız bir film yapımcısı olmak istedim. Miramax'ta çalışmak istedim.'

Kevin Smith'in *Clerks* filmi (Smith, 1994, 92 dak.), View Askew Productions tarafından üretilmiş, Miramax Films tarafından dağıtılmıştır.

Miramax, Disney tarafından Mayıs 1993'te satın alındığında endüstri gözlemcileri ve film eleştirmenleri şirketin bağımsızlar pazarında onu çok başarılı hale getiren dağıtım politikalarını sürdürmesine izin mi verilecek (Disney'in 'klasikler bölümü' haline mi gelecek), yoksa tutucu büyük şirket kendi çalışma şeklini mi empoze edecek, bilmiyorlardı. *Pulp Fiction* (Tarantino) ve *Clerks* gibi filmlerin piyasaya sürülmesi bağımsız sinema severleri Miramax'ın gerekli bağımsızlıkla faaliyet göstermeye devam edeceği ve ana şirketinin asla ilişkilendirilmeyeceği filmleri piyasaya sürebileceği konusunda rahatlatmıştı. *Pulp Fiction*, Miramax'ın tarihindeki en başarılı film olsa da 1994 aynı zamanda, film yapımcılarının kendileri tarafından finanse edilen (yönetmen Kevin Smith ve yapımcı

Scott Mosier) ve Miramax'ın dağıtım mekanizmasıyla başarıya ulaşan 27.000 dolarlık yapım *Clerks*'ün de yılı olmuştu. Eğer *Pulp Fiction* büyük yapım masraflarıyla (düşük bütçeli standartlarına göre) desteklenen (yaklaşık 8 milyon dolar) gösterişli bir bağımsız sinemayı temsil ediyorsa, *Clerks* bağımsızlar yelpazesinde bunun tam olarak aksi yönünde yer almaktaydı. Sıfıra yakın bütçeyle yapılmış, hiç yıldız kullanmamış ve amatör bir yapım görünümündeydi.

Film, endüstrinin dışından birçok kaynakla finanse edilmişti. Robert Townsend'in *Hollywood Shuffle*'ı (1990 başlarının bir başka kilit bağımsız filmi) kredi kartlarıyla finanse ettiğini okuyunca Smith birkaç kredi kartına başvurdu ve bunların toplam limiti filmin bütçesinin yarısını karşılamasını sağladı. Paranın geri kalanını çizgi roman koleksiyonunu satarak (film okulundan ayrıldığında kendisine geri verilen), üniversite harcının bir kısmını kullanarak bir markette çalışarak kazandığı maaşlarından ve filmde çalışan herkesin maaş ve ücretlerini erteleyerek sağladı.

Yaklaşık olarak 25.000 dolar toplamayı başardıktan sonra Smith bütçeyle ilgili, filmin amatör estetiğini de belirleyen birkaç karar aldı: filmi siyah beyaz çekti (renkli çekimde ışık daha maliyetli oluyordu); filmdeki tüm çekimler için bir tane 16 mm. kamera kullandı; çok az kamera hareketiyle birçok uzun ve geniş plan çekimler yaptı (çünkü bu kullanabileceği en ucuz çekim şekliydi); filmin tazelik hissine katkıda bulunan deneyimsiz oyuncular kullandı; filmin mekânı olarak çalıştığı marketi kullandı, geceleri çekim yaptı; ve filmin kurgusunu kendisi yaptı (Scott Mosier'in yardımıyla). Sonuç, stilde akıcılığın eksik olmasına rağmen genç yapımcılarının enerjisi ve canlılığı ile karakterize olan kişisel bir filmdi.

Smith filmi bağımsız film yapımcılarının işleri için temel vitrinlerden biri olan Independent Feature Film Market'a (IFFM) sundu. Filmin gösterilmesi hiçbir dağıtımcının ilgi-

sini çekmese de Sundance Advisory Committee'nin bir üyesinin dikkatini çekti ve bu üye Smith'i Ocak 1994'te Sundance Film Festivali'nde yarışmaya için davet etti. Film, ana ödüllerden birisi olan the Filmmaker's Trophy'yi kazandı ve festival devam ederken Miramax tarafından 227.000 dolara satın alındı. Bu paranın neredeyse yarısı filmi ticari gösterime uygun hale getirmek için 35 mm.'ye büyütmeye giderken, 40.000 dolar da kredi kartı borçlarını ve faizlerini ödemekte kullanıldı. Geri kalan (yaklaşık olarak 80.000 dolar) yapım ekibine gitti. O zamana kadar Miramax'ın bağımsız yapımcıların aziz patronu olarak ünü iyice yerleşmişti, o kadar ki Smith için başka bir dağıtımcı yoktu bile (bu Vaka Çalışması'nın başlığının da gösterdiği gibi [Biskind, 2005, sf. 164'ten alıntıdır]). *Clerks*'ü almak, ne var ki, Miramax için de önemliydi çünkü bu diğer bağımsız dağıtımcılara da, yeni ana şirketine rağmen riskli ve tartışmalı filmler seçmeye devam ettiğini gösteren açık bir mesajdı (Biskind, 2005, sf. 164). *Clerks* sürekli cinsel pratiğe göndermelerde bulunan küfürlü bir dille karakterize olmuştu. Film NC-17 sertifikası aldı ki bu ABD pazarındaki herhangi bir filmin gişe kariyeri için zehir sayılırdı. Miramax buna MPPA'yı derecelendirmeyi R'ye değiştirmesi için ikna etmeyi başaran ünlü avukat (OJ Simpson davasına katılımıyla ünlenmişti) Alan Dershowitz'i tutarak cevap verdi.

Filmin ultra-düşük bütçesi filmin dağıtımı ve pazarlamasında kullanıldı ki bu alanlara Miramax önemli miktarda para yatırmıştı. Film hasılat anlamında 1 milyon dolarlık sınırı aştığında sinema tarihinin en başarılı filmlerinden birisi olarak tanıtıldı (bütçe-hasılat oranı bağlamında). Filmin bu başarısı aynı zamanda Miramax'ın özellikle, Smith'in argo dil kullanımı ve filmin evreninin alışılmadık espri anlayışına olumsuz bir tepki vermesi beklenmeyen genç izleyicileri hedefleyen *Pulp Fiction*'un 800 baskısına filmin fragmanını eklemek ka-

rarıyla da desteklendi. *Clerks* yaklaşık 3 milyon dolarlık hasılat yaptı ve Smith'i bağımsızlar sektöründe en güçlü seslerden biri haline getirdi. Takip eden yıllarda film kült statüsü kazandı ve yan pazarlarda kayda değer kazanç sağladı. Filmi çeşitli formatlar ve versiyonlarda erişilebilir yapmanın dışında Smith ve iş arkadaşları *Clerks* ile ilgili pek çok ek ürün yarattılar ki bunlar 2003 itibariyle şunları içeriyordu: imzalı afişler, *Clerks* çizgi filmi (ilk olarak televizyonda gösterilmiş daha sonra VHS ve DVD olarak çıkartılmıştır), *Clerks* çizgi romanları, *Clerks* tişörtleri, *Clerks* 16 mm. selüloit film çerçeveleri, *Clerks* araba etiketleri ve Smith imzalı *Clerks* film müziği albümü. 2004'te Smith ve Mosier'in yapım şirketi View Askew ve Miramax Onuncu Yıl DVD'sini dağıttılar. 2006'da ise filmin devamı *The Passion of the Clerks* sinema salonlarına dağıtılacaktır.

1994'ten beri Smith tüm diğer filmlerini (*Mallrats* hariç [1996, Universal]), şirketle yakın ilişkide bulunan Quentin Tarantino gibi Miramax'ta yaptı. 2001 yılı filmi *Jay and Silent Bob Strike Back*'in hikâyesinin büyük kısmı Miramax stüdyolarında geçmekteyken filmin diyalogu şirketle ilgili birçok espriyi içerir. Smith şirketle ilişkisi hakkında alenen de o kadar çok konuşur ki Peter Biskind ona 'Miramaxolojist' adını takmıştır (2005, sf. 431).

SONSÖZ

BAĞIMSIZ SİNEMADAN 'ÖZEL' SİNEMAYA

Yirminci yüzyıl boyunca, Amerikan sineması söylemi genişledi ve büyük çeşitlilikte yapım ve dağıtım uygulamalarını, çok farklı estetik stratejileri ve uçsuz bucaksız çeşitlilikte filmleri kapsayacak hale geldi. 1920'ler, 1930'lar ve 1940'larda çoğunlukla United Artists tarafından dağıtımı yapılan üst-düzey filmlerden Powerty Row kısa filmlerine; 1950 ve 1960'ların hyphenate yapımcılarının yüksek bütçeli bağımsız filmlerinden aynı dönemin ucuz gençlik filmlerine; 1970'lerin Yeni Hollywood filmlerinden AIP ve Crown gibi şirketlerin istismar filmlerine; 1970 sonlarının yeni politik film yapımından 1980'lerin küçük-büyüklerine ve büyük bağımsızlarına, 2004 Sundance sansasyonunda söylenene göre yapımı 218 dolara mal olan *Tarnation* (Caouette, 2004)'in gösterime girmesiyle tartışmasız olarak tepe noktasına ulaşan 1990'ların ve 2000'lerin düşük-bütçeli film yapımı patlamasına.

Amerikan sinema tarihi boyunca ticari bağımsız film yapımının var olmasına rağmen bu türden sinemanın alternatif bir tür olarak geniş çapta kabulü ancak son yıllarda (1980 sonrası dönem) olmuştur. Bu aslen 1970 sonlarından itibaren ana akım Amerikan sinemasının yan pazarlarda tekrar kullanılmak için büyük potansiyele sahip satış tekeli satın alınan filmlerin ve belirli bir yaş grubundaki izleyicileri çekmeyi garantileyen yıldız

oyunculara dayalı türden filmlerin yapım ve dağıtımına özellikle vurgu yapmaya başlaması nedeniyledir. Hollywood'un bu tür filmlere geçişi yavaş yavaş öyle fark edilir hale geldi ki John Sayles, Jim Jarmusch ve Spike Lee'nin 1980'lerdeki düşük bütçeli filmleri izleyiciler tarafından ticari Hollywood filmlerine gerçek alternatifler olarak algılandı. Öte yandan büyüklerin dışındaki filmlerin çoğunluğunun kökenleri, film eleştirmenleri ve sektör çalışanlarının bunları tanımlamak için bağımsız terimini kullanmalarına yol açmıştı. Büyük şirketlerin gişe rekortmenlerinin düşüncesiz, kaba ticari tutumu ve zararsız eğlencesinin aksine, bağımsız filmler gerçek sorunlarla ilgilenen ve daha yüksek bir hasılat için estetik, konusal ve ideolojik anlamda taviz vermeyi reddeden sinema sanatı örnekleri olarak görülüyorlardı.

Büyüklerin gişe rekortmeni filmler vurgusu 1990'larda artarken film yapımının bu belirgin, (görece) düşük bütçeli çeşidinin ortaya çıkışı ve yerleşmesi de hız kazanmıştı. Giderek genişleyen bir kurumsal düzenek tarafından desteklenmesiyle izleyiciler bağımsız filmlerden artan bir şekilde haberdar olmaktaydılar. Öyle ki bu filmlerden bazıları büyük ticari başarılara ulaştılar ve düşük bütçeli, keskin kenarlı, sıradışı ve acayip filmlerin de işe dâhil olan yapımcı ve dağıtımcılara önemli kârlar getirecek kadar geniş izleyici kitlelerine ulaşabilecek bir konumda olduklarını gösterdiler. 1990 ortalarından itibaren bu filmlerin gittikçe daha büyük bir çoğunluğu büyüklerin klasikler bölümlerinden çıkıyor olsa da bağımsız sinemanın 1980 sonlarından itibaren yarattığı ivme var olmaya devam etti. Bazı izleyiciler için Amerikan bağımsız sineması Hollywood'dan farklı bir film yapımı türüydü ve kendi başına bir çekiciliği vardı. Bağımsız etiketi, hiçbir geleneksel ticari unsura sahip olmayan çok sayıda film için prestij ve statü sembolü haline gelmişti. Bu bağlamda, 'bağımsız sinema' son derece önemli bir endüstri kategorisi oldu ve bu, anlaşılması zor ve kendine özgü filmlerin giderek artan izleyicilere pazarlanması için çoğunlukla tek yoldu.

Ancak 2000'lerde bu durum çarpıcı bir biçimde değişti. Bağımsız film yapımı bölümüne düşen filmlerin tam hacmi öyle yüksek seviyelere ulaştı ki bu etiket pazarlama gücünü kaybetti (anlamını da kaybettiğini söylemeye gerek bile yok). *Variety*'ye göre bugünün pazarında bir filmin indie yapım olarak reklamını yapmak "Tarantinoesque demek kadar geçerli" "Şişirilmiş beklentilerin değişken gişe hasılatlarıyla karşılaştığı on yıldan sonra" diyerek devam eden ticari yayına göre " 'indie' sağlam cazibesinin çoğunu kaybetti. Kavramsal olarak küçük, sadece hasılat yapmak fikriyle üretilmemiş ve yakında işsiz kalacak olan şirketler tarafından yapılan filmlerin sembolü haline geldi."[1] Bir başka deyişle, önceki on yılda bu etiketle özdeşleştirilen prestij ve statü birdenbire kaybolmuştu.

Aynı zamanda 1990 sonları ve 2000 başları bir dizi Amerikan yapımı olmayan filmin Birleşik Devletler'de gişe rekorları kırdığına şahit oldu: *Life is Beautiful* (Benigni, 1999; 57.5 milyon dolar), *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Ang Lee, 2000; 128 milyon dolar), *Amelie* (Jeunet, 2001; 33 milyon dolar), *Hero* (Yimou Zhang, 2004; 53.6 milyon dolar), *Kung Fu Hustle* (Chow, 2004; 18 milyon dolar) ve *The Motorcycle Diaries* (Salles, 2004; 18 milyon dolar). Burada sayılan filmlerin ve 10 milyon doların altında hasılat yapan yüzlerce diğerinin başarısı özellikle Avrupa ve Asya sinemasını, Hollywood sinemasına, 1960 ve 1970'lerin sanat sinemasının asla başaramadığı şekilde önemli bir alternatif haline getirdi. Bu durum,bu filmlerin hepsinin sinema dağıtımlarının Miramax (*Life is Beautiful, Amelie ve Hero)* gibi büyük bağımsızlar ve Sony Pictures Classics (*Crouching Tiger, Hidden Dragon* ve *Kung Fu Hustle*) ve Focus Features (*The Motorcycle Diaries*) gibi büyüklerin klasikler bölümleri tarafından yapılmış olduğu gerçeğinde özellikle açığa çıkarken bağımsız dağıtımcı-

(1) Harris, Dana (2003), 'H'wood renews niche pitch: Studios add fresh spin as they rev up 'art' divisions', *Variety*, 7 Nisan 2003, sf. 1 ve 54.

lar *Y Tu mama Tambien* (Cuarón, 2001; 13,6 milyon dolar; IFC Films) gibi daha az başarılı filmleri piyasaya sürmüşlerdir.[2]

Amerikan olmayan filmlerin, klasikler bölümleri veya bağımsız dağıtım şirketleri tarafından piyasaya sürümü, her iki türden dağıtımcının da başlangıçlarından beri sanat filmleri dağıttığı düşünüldüğünde kesinlikle bir sürpriz olmasa da bu filmlerin yakın zamandaki şaşırtıcı ticari başarısı şirketlerin bu filmleri desteklemek için Amerikan filmleri için geliştirilen örneğe benzer kurumsal bir çerçeve oluşturmalarını gerektirmişti. Bu şirketlerin çoğunluğunun küçük oluşu ve pazarın istikrarsızlığı göz önüne alındığında genişlemek bir seçenek değildi. Sonuç olarak, 1990'larda sadece Amerikan düşük bütçeli film yapımını destekleyen endüstriyel altyapının ve kaynakların büyük çoğunluğu şimdi bu ithal filmleri Birleşik Devletler'de tam olarak kullanabilmek için artık Avrupa ve Asya sinemasını desteklemeye dönmüştü.

Amerikan olmayan filmlerin Amerikan filmlerinin yanında büyük bağımsızlardan, klasikler bölümlerinden ve bağımsız dağıtımcılardan eşit ilgi istemeleri ile Amerikan bağımsız sinema söylemi bir kez daha son gelişmeleri kapsamak üzere genişlemekteydi. Sonuç olarak, endüstri analistleri ve uygulayıcıları bağımsız terimini bırakmaya ve bunun yerine daha kapsayıcı 'niş' veya 'özel' etiketlerini tercih etmeye başladılar. *Variety* bu durumu öğretici bir ifadeyle şöyle açıklar "ürüne doymuş bir pazarda bir yönetmenin *eseri* veya *New York Times*'taki yıldızlı bir eleştiriyle bilet satamazsınız. Bugünlerde, bir nişiniz olması lazım..." niş, " 'satabileceğimiz herhangi bir şey' demenin kibar şeklidir."[3] Ve bağımsız teriminin kullanımını korumak giderek daha zor bir hale gelirken 'özel' terimi de gittikçe daha fazla kullanılır olmaktadır. Bir başka *Variety* başyazısı bunun nedenini şöyle açıklamakta: "stüdyolar genellikle özel bölümlerini 'indie'

(2) Rakamlar Internet Film Veritabanından alınmıştır (http://www.imdb.com)
(3) *Variety*, 7 Nisan 2003, sf. 1 ve 54.

olarak adlandırırlarken bu bölümler üzerinde daha fazla kontrol uygulamaktalar... ve tarih gösteriyor ki Sony Classics ve Focus gibi en çok gelişen nişler ana şirketinden en az müdahale alanlardır."[4]

Amerikan bağımsız sineması söylemindeki bu değişiklik bağımsız film yapımının artık var olmadığını ifade eder görünse de gerçek bu değildir. Etiket değişmiş olabilir (ya da değişme sürecinde olabilir) ama simgelediği film türü başarılı olmaya ve Amerikan sinemasındaki özgün ve cüretkâr malzemeye en yakın kaynağı temsil etmeye devam etmekte. Farklılık şu ki bu tür filmler şimdi Birleşik Devletler'in dışından gelen diğer benzeri filmlere eşlik etmekte ve bunlarla rekabet etmekteler.

(4) Mohr, Ian (2005), 'Too Big for their Niches: Specialty Arms Are Angst-Ridden as Studios Shake Up Biz Plans', *Variety*, 21 Mart 2005, sf. 1 ve 41.

KAYNAKÇA

Aberdeen, J. A. (2000) *Hollywood Renegades: The Society of Independent Motion Picture Producers*, Cobblestone, Los Angeles.

Adams Sitney, P. (2000) 'The New American Cinema', in Adams Sitney, P. (ed.), *Film Culture Reader*, First Cooper Square Press, New York, pp. 71–2.

Allen, Michael (2003) *Contemporary US Cinema*, Longman, London.

Allen, Robert C. and Douglas Gomery (1985). *Film History: Theory and Practice*, Alfred Knopf, New York.

Andrew, Geoff (1998) *Stranger than Paradise: Maverick Film-makers in Recent American Cinema*, Prion, London.

Arroyo, Jose (1993) 'Death Desire and Identity: The Political Unconscious of the "New Queer Cinema" ', in Bristow, Joseph and Angelia R. Wilson (eds), *Activating Theory: Lesbian, Gay and Bisexual Politics*, Lawrence and Wishart, London, pp. 70–96.

Balio, Tino (1976) *United Artist: The Company Built by the Stars*, University of Wisconsin Press, Madison.

Balio, Tino (1985) 'Retrenchment, Reappraisal and Reorganisation, 1948–' in Balio, Tino (ed.), *The American Film Industry*, revised edn, The University of Wisconsin Press, Madison, pp. 401–47

Balio, Tino (1987) *United Artists: The Company that Changed the Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison.

Balio, Tino (1990) 'New Producers for Old: United Artists and the Shift to Independent Production', in *Hollywood in the Age of Television*, Unwin Hyman, Boston, pp. 165–83.

Balio, Tino (1995) *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*, University of California Press, Berkeley.

Belton, John (1994) *American Cinema/American Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick.

Bernstein, Matthew (1993) 'Hollywood's Semi-Independent Production', in *Cinema Journal*, vol. 32, no 3, spring, pp. 41–54.

Bernstein, Matthew (1994) *Walter Wanger: Hollywood Independent*, University of California Press, Berkeley.

Biskind, Peter (1998) *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex 'n' Drugs 'n' Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*, Bloomsbury, London.

Biskind, Peter (2005) *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, Simon & Schuster Paperbacks, London.

Bogdanovich, Peter (1975) 'Edgar G. Ulmer', in McCarthy, Todd and Charles Flynn (eds), *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*, E. P. Dutton and Co., New York, pp. 377–409.

Boorman, John and Walter Donohue (1997) 'Three Portraits in the Form of a Homage', in *Projections 7*, Faber and Faber, London, pp. 87–92.

Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London and New York.

Bowser, Eileen (1994) *The Transformation of Cinema 1907–1915*, University of California Press, Berkeley.

Carney, Ray (1994) *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge.

Carney, Raymond (1985) *American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience*, University of California Press, Berkeley.

Chang, Chris (1994) 'Absorbing Alternative', in *Film Comment*, vol. 30, no 5, September–October, pp. 47–53.

Chute, David (1986) 'Wages of Sin', in *Film Comment*, vol. 22, no 4, July–August, pp. 32–4.

Conant, Michael (1976) 'The Paramount Decrees Reconsidered', in Balio, Tino (ed.), *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison, pp. 346–70.

Cook, David A. (2000) *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970–1979*, University of California Press, Berkeley.

Corman, Roger and Jim Jerome (1998) *How I Made A Hundred Movies in Hollywood and Never Lost A Dime*, Da Capo Press, New York.

Crafton, Donald (1999) *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926–1931*, University of California Press, Berkeley.

Cripps, Thomas (1997) *Hollywood's High Noon: Moviemaking and Society Before Television*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Daressa, Lawrence (1986) 'Maintaining Independence over the Long Term', in *Journal of Film and Video*, vol. 38, no 1, winter, pp. 54–9 and 77.

Davies, Philip (1981) 'A Growing Independence', in Davies, Philip and Brian Neve (eds), *Cinema, Politics and Society in America*, Manchester University Press, Manchester, pp. 119–35.

Davis, Ronald L. (1997) *Celluloid Mirrors: Hollywood and American Society since 1945*, Harcourt Brace College Publishers, London.

Dixon, Wheeler (1976) 'In Defense of Roger Corman', in *Velvet Light Trap*, no 16, fall, pp. 11–14.

Dixon, Wheeler (1986) *Producers Releasing Corporation: A Comprehensive Filmography and History*, McFarland, Jefferson.

Doherty, Thomas (1988) *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950's*, Unwin Hyman, Boston.

Earnest, Olen J. (1985) *'Star Wars*: A Case Study of Motion Picture Marketing', in Austin, Bruce A. (ed.), *Current Research in Film: Audiences, Law and Economics Vol. 1*, Ablex Publishing, Norwood, pp. 1–18.

Ebert, Roger (1975) 'Joe Solomon: The Last of the Schlockmeisters', in McCarthy, Todd and Charles Flynn (eds), *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*, E. P. Dutton and Co., New York, pp. 135–46.

Edgerton, Gary (1986) 'The Film Bureau Phenomenon in America and Its Relationship to Independent Filmmaking', in *Journal of Film and Video*, vol. 38, no 1, winter, pp. 40–7.

Fernett, Gene (1973) *Hollywood's Poverty Row: 1930–1950*, Coral Reef Publications, Satellite Beach, Florida.

'Film-Makers' Cooperative' (1966) in *Film Culture*, no 42, fall, pp. 46–52.

Finler, Joel W. (2003) *The Hollywood Story*, third edn, Wallflower Press, London.

Flynn, Charles and Todd McCarthy (1975a) 'The Economic Imperative: Why Was the B Movie Necessary', in McCarthy, Todd and Charles Flynn (eds), *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*, E. P. Dutton and Co., New York, pp. 13–43.

Flynn, Charles and Todd McCarthy (1975b) 'Roger Corman', in McCarthy, Todd and Charles Flynn (eds), *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*, E. P. Dutton and Co., New York, pp. 301–11.

Gaines, Jane (2003) 'The Colored Players', in *African Americans in Cinema: The First Half Century*, CD-ROM, University of Illinois Press, Champaign.

Gomery, Douglas (1986) *The Hollywood Studio System*, St Martin's Press, New York.

Grant, Barry K. (1985) 'The Classic Hollywood Musical and the Problem of Rock 'n' Roll', in *Journal of Popular Film and Television*, vol. 13, no 4, pp. 195–205.

Grimes, Teresa (1986) BBS: Auspicious Beginnings, Open Endings', in *Movie*, no 31/32, winter, pp. 54–66.

Guerrero, Ed (1993) *Framing Blackness: African American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia.

Hagopian, Kevin (1986) Declarations of Independence: A History of Cagney Productions', in *Velvet Light Trap*, no 22, pp. 16–32.

Hampton, Benjamin B. (1970) *History of the American Film Industry from Its Beginnings to 1931*, Dover Publications, New York.

Hanke, Ken (1989) *Charlie Chan at the Movies: History, Filmography and Criticism*, McFarland, Jefferson.

Hanson, S. (1985) 'Orion: Looking to the Stars', in *Stills*, February, pp. 24–5.

Hillier, Jim (1986) 'The Economics of Independence: Roger Corman and New World Pictures', in *Movie*, no 31/32, winter, pp. 43–53.

Hillier, Jim (1994) *The New Hollywood*, Continuum, New York.

Hillier, Jim (2001) (ed.) *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, BFI, London.

Hoberman, J. (1988) *Dennis Hopper: From Method to Madness*, Walker Art Center, Nineland Place, Minneapolis.

Holmlund, Chris (2005) 'Introduction: From the Margins to the Mainstream', in Holmlund, Chris and Justin Wyatt (eds), *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*, Routledge, London, pp. 1–19.

Holmlund, Chris and Justin Wyatt (2005) (eds) *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*, Routledge, London.

Horton, Andrew (1976) 'Turning On and Tuning Out at the Drive-In: An American Phenomenon Survives and Thrives', in *Journal of Popular Film*, vol. 5, no. 3/4, pp. 233–44.

Hurst, Richard Maurice (1979) *Republic Studios: Between Poverty Row and the Majors*, Scarecrow Press and Metuchen, London.

Isenberg, Noah William (2004) 'Perennial Detour: The Cinema of Edgar G. Ulmer and the Experience of Exile', *Cinema Journal*, vol. 43, no 2, winter, pp. 3–25.

Izod, John (1988) *Hollywood and the Box Office 1895–1986*, Columbia University Press, New York.

Jacobs, Diane (1980) *Hollywood Renaissance: The New Generation of Filmmakers and Their Work*, Delta Books, New York.

James, David E. (1989) *Allegories of Cinema, American Film in the Sixties*, Princeton University Press, New Jersey.

Jancovich, Mark (1996) *Rational Fears; American Horror in the 1950s*, Manchester University Press, Manchester.

Jenkins, Henry (1995) 'Historical Poetics', in Jancovich, Mark and Joanne Hollows (eds), *Approaches to Popular Film*, Manchester University Press, Manchester, pp. 99–122.

King, Geoff (2005) *American Independent Cinema*, I. B. Tauris, London.

Koszarski, Richard (1994) *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture*, 1915–1928, University of California Press, Berkeley.

Krämer, Peter (1998) 'Post-Classical Hollywood', in Hill, John and Pamela Church Gibson (eds), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, pp. 289–309.

Lev, Peter (2003) *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, Charles Scribner's Sons, New York.

Levy, Emanuel (1999) *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press, New York and London.

Lewis, Jon (1995) *Whom God Wishes to Destroy Francis Coppola and the New Hollywood*, Athlone Press, London.

Leyda, Julia (2002) 'Black-Audience Westerns and the Politics of Cultural Identification in the 1930s', in *Cinema Journal*, vol. 42, no 1, fall, pp. 46–70.

Loosvelt, Derek (2005) 'Looking for Funds in All Possible Places: The Current State of Independent Film Financing', in *The Independent: A Magazine for Video and Filmmakers*, September 2005, pp. 36–9.

Lowry, Ed (2005) 'Dimension Pictures: Portrait of a 1970's Independent', in Holmlund, Chris and Justin Wyatt (eds), *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*, Routledge, London, pp. 41–52.

Lyons, Donald (1994) *Independent Visions: A Critical Introduction to Recent Independent American Film*, Ballantine Books, New York.

Maltby, Richard (1998) 'Post-classical Historiographies and Consolidated Entertainment', in Neale, Steve and Murray Smith (eds), *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge, London, pp. 21–44.

Margulies, Ivone (1998) 'John Cassavetes: Amateur Director', in Lewis, Jon (ed.) *The New American Cinema*, Duke University Press, Durham, NC, pp. 275–306.

Mason, John (1976) 'The Making of The Wild Angels: An Interview with Roger Corman', in *Journal of Popular Film*, vol. 5, no 3/4, pp. 263–72.

May, Lary (2000) *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of American Identity*, University of Chicago Press, Chicago.

McCabe, John (1998) *Cagney*, Aurum, London.

McGee, Mark Thomas and R. J. Robertson (1982) *The JD Films: Juvenile Delinquency in the Movies*, McFarland, Jefferson.

McGilligan, Patrick (1975) *Cagney: The Actor as Auteur*, A. S. Barnes and Company, New York.

Medavoy, Mike (former head of worldwide production of Orion Pictures [1978–90] and chairman and co-founder of Phoenix Pictures [1995–present]), interview with the author, 15 June 2004, Los Angeles, CA, 1 hour.

Medavoy, Mike with Josh Young (2002) *You're Only as Good as Your Next One: 100 Great Films, 100 Good Films, and 100 for which I Should Be Shot*, Pocket Books, New York.

Mekas, Jonas (2000) 'A Call for A New Generation of Filmmakers' in Adams Sitney, P. (ed.) *Film Culture Reader*, First Cooper Square Press, New York, pp. 73–5.

Merritt, Greg (2000) *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*, Thunder's Mouth Press, New York.

Messer, Arnold (president and Chief Operating Officer of Phoenix Pictures [1995–present]), interview with the author, 15 June 2004, Los Angeles, CA, 30 minutes.

Miller, Don (1988) *B Movies*, Ballantine Books, New York.

Molyneaux, Gerry (2000) *John Sayles: An Unauthorised Biography of the Pioneering Indie Filmmaker*, Renaissance Books, Los Angeles.

Monaco, Paul (2001) *The Sixties: 1960–1969*, University of California Press, Berkeley.

Morris, Garv (1993) 'Beyond the Beach: Social & Formal Aspects of AIP's Beach Party Movies', in *Journal of Popular Film and Television*, vol. 21, no 1, pp. 2–11.

Okuda, Ted (1989) *Grand National, Producers Releasing Corporation and Screen Guild/Lippert: Complete Filmographies with Studio Histories*, McFarland, Jefferson.

Osgerby, Bill (2003) 'Sleazy Riders: Exploitation, "Otherness" and Transgression in the 1960s Biker Movie', in *Journal of Popular Film and Television*, vol. 31, no 3, fall, pp. 98–108.

Peary, Gerald (1981) 'Sundance', in American Film, vol. 7, no 1, October, pp. 46–51.

Pidduck Julianne (2003) 'After 1980: Margins and Mainstreams', in Dyer, Richard, *Now You See It*, second edn, Routledge, London, pp. 265–93.

Pierson, John (1995) *Spike Mike Slackers and Dykes: A Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*, Hyperion/Miramax Books, New York.

Pleskow, Eric (President and Chief Executing Officer of Orion Pictures [1978–90] and chairman of Orion Pictures [1990–2], interview with the author, Weston, CT, 4 hours 30 minutes.

Powers, James (1979) 'Dialogue on Film: Joseph E. Levine' in *American Film*, vol. 4, no 10, September, pp. 39–47

Prince, Steven (2000) *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980–1989*, University of California Press, Berkeley.

Quart, Leonard and Albert Auster (2002) *American Film and Society Since 1945*, Greenwood Press, London.

Quigley, Martin J. (1950) (ed.) *The International Motion Picture Almanac 1949*, Quigley Publishing Co., Groton, MA.

Regester, Charlene (1996) 'Black Films, White Censors' in Couvares, Francis G. (ed.), *Movie Censorship and American Culture*, Smithsonian, Institution Press, Washington, DC and London, pp. 159–86.

Rich, B. Ruby (1992) 'New Queer Cinema', in *Sight and Sound*, vol. 2, no 5, September, pp. 30–4.

Richter, Robert (1986) 'Who is An Independent Producer?', in *Journal of Film and Video*, vol. 38, no 1, winter, pp. 21–3.

Rodriguez, Elena (1988) *Dennis Hopper: A Madness to his Method*. St Martin's Press, New York.

Rosen, David with Peter Hamilton (1990) *Off-Hollywood: The Making and Marketing of Independent Films*, *Grove Weidenfeld*, New York.

Ryan, Michael and Douglas Kellner (1990) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Sanders, Terry B. (1955) 'The Financing of Independent Feature Films', in *Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 9, no 4, summer, pp. 380–9.

Schamus, James (2002) 'A Rant', in Lewis, Jon (ed.) *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties'*, Pluto Press, London, pp. 253–60.

Schatz, Thomas (1993) 'The New Hollywood' in Collins, Jim, Hilary Radner and Ava Preacher Collins (eds), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge and AFI, New York, pp. 8–36.

Schatz, Thomas (1996) *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Metropolitan Books, New York.

Schatz, Thomas (1999) *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Berkeley.

Schickel, Richard (1999) *James Cagney: A Celebration*, Pavilion Books, London.

Segrave, Kerry (1999) *Movies at Home: How Hollywood Came to Television*, McFarland, Jefferson and London.

Shiel, Mark (2003) 'Why Call them "Cult Movies"? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s', in *Scope*, http://www.nottingham.ac.uk/film/scopearchive/articles/why-call-them-cult.htm.

Simpson II, Tyrone R. (2003) Dark Manhattan: Gangster Films', in *African Americans in Cinema: The First Half Century*, CD-ROM, University of Illinois Press, Champaign.

Sklar, Robert (1975) *Movie-made America: A Cultural History of American Movies*, Random House, New York.

Staehling, Richard (1975) 'From Rock Around the Clock to The Trip: The Truth About Teen Movies', in McCarthy, Todd and Charles Flynn (eds), *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*, E. P. Dutton and Co., New York, pp. 220–51.

Staiger, Janet (1983) 'Individualism versus Collectivism: The Shift to Independent Production in the US Film Industry', in *Screen*, vol. 24, nos 4/5, pp. 68–79.

Stam, Robert, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Routledge, London.

Stanfield, Peter (1998) 'Dixie Cowboys and Blue Yodels: The Strange History of the Singing Cowboy', in Buscombe, Edward and Roberta E. Pearson (eds), *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, BFI, London, pp. 96–118.

Stanley Kramer Papers (Collection 161), Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles.

Stein, Ruthe (1969), 'The Youth Phenomenon in Films', in *Cineaste*, vol. 3, no 2, fall, pp. 13–16.

Strawn, Linda May (1975a) 'Steve Broidy', in McCarthy, Todd and Charles Flynn (eds), *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*, E. P. Dutton and Co., New York, pp. 269–84.

Strawn, Linda May (1975b) 'Samuel Z. Arkoff', in McCarthy, Todd and Charles Flynn (eds), *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*, E. P. Dutton and Co., New York, pp. 255–66.

Strawn, Linda May (1975c) 'William Castle', in McCarthy, Todd and Charles Flynn (eds), *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System*, E. P. Dutton and Co., New York, pp. 287–98.

Tasker, Yvonne (1996) 'Approaches to the New Hollywood', in Curran, James, David Morley and Valerie Walkerdine (eds), *Cultural Studies and Communications*, Arnold, London, pp. 213–28.

Taves, Brian (1995) 'The B Film: Hollywood's Other Half', in Balio, Tino (1995) *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*, University of California Press, Berkeley, pp. 313–50.

'The 1980s: A Reference Guide to Motion Pictures, Television, VCR, and Cable' (1991) in *Velvet Light Trap*, no 27, spring, pp. 77–88.

Thompson, Anne (1987) 'Rise and Shine: Mike Medavoy Interviewed by Anne Thompson', in *Film Comment*, vol. 23, no 3, pp. 54–62.

Thompson, Kristin (1999) *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

Tuska, Jon (1982) *The Vanishing Legion: A History of Mascot Pictures: 1927–1935*, McFarland Classics, Jefferson and London.

Tzioumakis, Yannis (2004) 'Major Status – Independent Spirit: A History of Orion Pictures (1978–1992)', in *The New Review of Film and Television Studies*, vol. 2, no 1, pp. 78–135.

Waters, John (1983) 'Whatever Happened to Showmanship?' in *American Film*, vol. 9, no 3, December, pp. 55–8.

Wiener, Thomas (1975) 'The Rise and Fall of the Rock Film, Part 1', in *American Film*, vol. 1, no 2, pp. 25–9.

Wiese, Michael (1992) *Film & Video Financing*, Michael Wiese Productions in association with Focal Press, Studio City and Stoneham.

Wood, Robin (1984) *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York.

Wyatt, Justin (1994) *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin.

Wyatt, Justin (1998a) 'The Formation of the "major independent": Miramax, New Line and the New Hollywood', in Neale, Steve and Murray Smith (eds), *Contemporary Hollywood Cinema, Routledge*, London, pp. 74–90.

Wyatt, Justin (1998b) 'From Roadshowing to Saturation Release: Majors, Independents, and Marketing/Distribution Innovations', in Lewis, Jon (ed.), *The New American Cinema, Duke University Press*, Durham, NC, pp. 64–86.

Amerikan Bağımsız Sineması

YANNIS TZIOUMAKIS

Cagney Stüdyolarının prestijli filmlerinden, *Clerks* ve *The Blair Witch Project* gibi düşük bütçeli kült filmlere, Amerikan bağımsız sineması en özgün filmlerden bazılarını üretmiştir. Kitap kapsamlı bir giriş metni olarak, anahtar roldeki filmler, film yapımcıları ve film şirketleri üzerinden, yirmili yıllardan günümüze gelişen, bağımsız sinemayı şekillendiren etkenleri inceliyor.

Özellikle, ana akım Hollywood ve bağımsız sinema arasındaki karmaşık ve dinamik ilişkileri incelerken kurumsal, endüstüriyel ve ekonomik değişimlerin sinemayı nasıl biçimlendirdiğini gösteriyor. Kronolojik ilerleyen kitabın ilk bölümü bağımsız film yapımcılığının stüdyo dönemini ele alıyor. Bu bölüm hem yüksek hem düşük kalite film üretimlerini inceliyor. İkinci bölüm 1950'ler ve 1960'lara ilerliyor. Bu bölüm bağımsız film yapımcılığının ana yöntem olarak evrilişi ile birlikte film yapımcılığının sömürülüşünü tartışıyor. Son bölüm çağdaş Amerikan bağımsız sineması üzerine. Bu bölüm Yeni Hollywood gibi alanlardan, küçük-büyük ve önemli bağımsız şirketlerin yükselişine ve bağımsız sinemanın 1990'larda kurumsallaşmasına odaklanıyor. Her bölüm belirli öneme sahip filmlere, film yapımcılarına, yapım ve dağıtım şirketlerine odaklanıyor.

32.00

DORUK SİNEMA
ISBN-13: 978-9755536149
9 789755 536149

doruk