

FORDİZM PERSPEKTİFİNDEN HOLLYWOOD STÜDYO SİSTEMİ

Derya ÇETİN*

ÖZET

Amerikan film endüstrisinde, Keynesyen refah devleti döneminde destekleyici hükümet politikalarının da varlığıyla yapım, dağıtım ve gösterim alanında bütünleşmiş şirketler pazara hakim olmuşlar, yapım sürecini kitle üretim ilkelerine göre örgütlemişlerdir. Bu örgütlenme biçimi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1970’lerdeki petrol krizine kadar olan dönemdeki endüstrileşmiş Batı ekonomilerindeki baskın üretim biçimi olan fordist üretim biçimiyle paralellik göstermektedir. Bu çalışmada fordist üretim biçiminin temel ilkeleri doğrultusunda Amerikan film endüstrisinin özel bir döneminin tarihsel değerlendirmesi yapılmaktadır. 1940’ların ikinci yarısına kadar süren stüdyo döneminde Amerikan film endüstrisine sekiz şirket hakim olmuştur. Şirketlerin dikey olarak bütünleşmelerinin ve tekeli uygulamaların yasayla güvenceye alınmasının yanı sıra üretim süreci de fabrikasyon tarzı seri üretime dönüşmüştür. Talebi öngörülebilir kılmaya ve üretim kapasitelerini arttırmaya çalışan stüdyolar gitgide daha fazla şekilde formüllere ve tekniklere dayanan öyküler oluşturmaya başlamıştır. Hollywood’un altın çağı olarak da adlandırılan bu dönemde iş sürecinin her bir aşamasındaki iç örgütlenme temel ilkeleri rutinleştirme ve görev dağılımı olan kitle üretimine benzemiştir.

Anahtar Kelimeler: Film endüstrisi, Hollywood Stüdyo Sistemi, Fordizm

ABSTRACT

In American film industry, companies which integrated in production, distribution and exhibition phases with the effect of supportive government policies in Keynesian Wealthfare State era, organized the production process according to mass production principles. This organizational form is similar to Fordist production style which has been dominant in the industrialized Western economies from the end of the Second World War to the oil crisis in 1970’s. In this study, an historical evaluation has been applied on a certain era of American film industry through the main principles of fordist production style. In the studio era which has been lasted to the second half of 1940’s, eight companies dominated American film industry. The companies has vertically integrated, monopolistic practices has been secured by law and the production process has turned into mass production. Studios which tried to make the demand predictable and to increase their production capacity, started to build stories based on formulas and techniques. In this era, which is also named as “Golden Era”, internal organization on the each phase of the work process has been similar to mass production which is characterized with routinization and division of labour.

Key Words: Film Industry, Hollywood Studio System, Fordism

* Yrd. Doç. Dr. Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü,
E-Mail: dryctn@yahoo.com

GİRİŞ

Amerikan film endüstrisi Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'da film yapımını kesintiye uğratmasının ardından uluslararası pazar üzerinde egemenlik kurmuş ve bu egemenliği günümüze dek sürdürmüştür. 1929 "Büyük Bunalım"ın ve sese geçişin getirdiği sorunların çözümlerinden sonra Hollywood Stüdyo Sistemi olarak adlandırılan dönem başlamış ve 1940'ların sonuna kadar filmler kitlesel olarak üretilip tüketilmiş, yapım-dağıtım-gösterim alanında dikey olarak bütünleşen şirketler pazara hakim olmuştur. Hollywood'un altın çağı olarak da adlandırılan bu dönemde endüstrinin örgütlenme biçimi ile fordist dönemdeki diğer endüstrilerin örgütlenme biçimleri arasındaki paralellik bazı araştırmacılar tarafından vurgulanmıştır (Storper ve Christopherson, 1987; Christopherson ve Storper, 1989; Storper, 1989; Storper, 1993). Bu çalışmada fordist üretim biçiminin temel ilkeleri doğrultusunda Amerikan film endüstrisinin özel bir döneminin tarihsel değerlendirmesini yapmak amaçlanmaktadır. Bu nedenle öncelikle fordist üretim biçiminin temel özellikleri ortaya konulacak ardından Amerikan film endüstrisinin başlangıcından 1950'lere kadar olan tarihsel gelişimi bu perspektiften ele alınacaktır.

Fordizm, gelişmiş kapitalist ülkelerin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1970'lerin başındaki petrol krizine kadar olan dönemdeki baskın, genel özelliklerini tanımlayan bir kavramdır (Steinmetz, 1994: 189). Ekonomik bir kültürü ifade etmek için de kullanılmakla birlikte (Murray, 1995: 49) fordizm sıklıkla üretim örgütlenme biçiminden yola çıkılarak tanımlanmakta ve emek örgütlenme biçimine yapılan bir vurguyu içinde barındırmaktadır. Fordizmdeki emek örgütlenme biçimi 20.yüzyılın başında ortaya çıkan Taylorizme dayanmaktadır. Frederick Winslow Taylor 1911 yılında yayınlanan Bilimsel Yönetim İlkeleri (The Principles of Scientific Management) adlı kitabında işin tasarımıyla işin uygulamasının birbirinden ayrılması, yönetimin işin uygulanması için uygun prosedürleri geliştirmesi ve yönetimin kontrolü ele alması gerektiğini söylemektedir. İşçinin neredeyse her eylemi, yönetimin, işin daha iyi ve hızlı yürümesini sağlayan hazırlayıcı eylemleri tarafından öncelenmelidir (Thompson, 2003: IX-X). Dolayısıyla emek süreci açısından fordizm, taylorist normların aktarıldığı montaj hattına dayalı emek örgütlenme biçimini tanımlamaktadır. Bu tanım örtük olarak kitlesel üretim, özel amaçlı makineler, niteliksiz işgücü, işin en küçük parçalarına kadar ayrılması, karar ve icranın ayrılması eşitliklerini varsaymaktadır (Taymaz, 1993: 28). Ancak fordist üretim yalnızca ulusal hükümetlerin makro ekonomik politikaları eşliğinde tam kapasitesine ulaşabilir. Çünkü fordist büyüme ancak kitlesel satın alma gücünün kitlesel pazarları sürdürebilmesiyle mümkündür. Dolayısıyla fordizm, -ücretleri yükselterek talebi arttırmayı amaçlayan- keynesyenizm ile birlikte 1945 İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1973'teki ilk petrol krizine kadar olan büyük gelişmeden sorumludur (Hirst ve Zeitlin, 1991: 9). Kısaca fordizm; "ölçek ve standart ürüne bağlılık; maliyet düşürmeye dayalı bir rekabet stratejisi; otoriter ilişkiler, merkezi plan ve detaylı iş betimleri etrafında inşa edilmiş katı bir örgütlenme"dir (Murray, 1995: 49).

1.HOLLYWOOD STÜDYO SİSTEMİNE DOĞRU

Stüdyo sistemi, 1920'lerden 1940'ların sonuna kadar Hollywood'ta majörler olarak bilinen beş büyük yapım şirketinin¹; yapım, dağıtım ve gösterim alanını kontrolü altına alarak pazara egemen olmasını ifade eder. Gösterim salonlarına sahip olmayan ancak yapım ve dağıtım alanında bütünleşen üç küçük şirket² de sistemde önemli yer tutar. Hollywood Stüdyo

¹ Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer (MGM), Radio Keith Orpheum (RKO), Warner Brothers, 20th Century Fox.

² United Artists, Universal Pictures, Columbia Pictures.

Sisteminin en önemli karakteristikleri dikey bütünleşmiş tekellerin hâkimiyeti ve üretim sürecinin rasyonelliğidir.

1.1.İlk Tekel Girişimi

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sinema para karşılığı gösterilmeye başlayıp kısa sürede ekonomik bir alana dönüşmesine karşın 1907'ye kadar kapitalist girişimlere özgü uzmanlaşma ve işbölümü özelliklerine henüz sahip değildi. Film yapımı işbirliğiyle gerçekleştiriliyordu (Pearson; 2003: 33). 1800'lerin ikinci yarısında kurulan ilk şirketler filmleri o dönemde Amerikan halkının en büyük eğlencesi olan vodvil sahnelerinde yan program olarak gösteriyorlardı. "Nickelodeon'ların 1906 civarında ortaya çıkışına kadar Amerikan vodvili ülkenin her tarafında yüzlerce gösterim yeri ve milyonlarca orta sınıf izleyici sağlayarak çekirdek bir sinema endüstrisi yaratmıştı (Allen, 1985: 58)." 1914 yılında ilk sinema salonlarının yayınlaşmasına kadar geçen sekiz yıllık ara dönemde sinemanın gösterim ayağı nickelodeon'larda gelişmeye devam etti. Dans salonundan, bütün dükkânından ya da rehinciden dönüştürülen bu küçük, konforsuz salonlar istikrarlı bir ulusal dağıtım ağı yarattı ve sonraki kırk yıl boyunca sinemayı desteklemeye devam edecek bir izleyici inşa etti (Merritt, 1985: 83-85).

Sinemanın para karşılığında gösterilmesi ve büyük talep görmesiyle bu karlı alan üzerinde kontrol savaşları 1800'lerin sonundan beri sürmekteydi. İlk çekim ve gösterim cihazlarından olan kinetoscope'un kâşifi ve Edison Manufacturing Company'nin sahibi Thomas Alva Edison pazardaki rakiplerine³ karşı çok sayıda patent ihlal davası açmıştı. "Bu ihlal davalarının giderleri film yapıcılığını sakatlamış, stüdyolarını geliştirmekte ve yenilemekte başarısız olan pek çok film yapım şirketi büyümemiş ve organize olamamıştı (Anderson, 1985: 134)". Bu davalar sonunda "Dağıtımçı George Klein ile birlikte dokuz ana yapımçıdan –Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, Méliés ve Pathé- ibaret bir konsorsiyum tekeli olan Motion Pictures Patents Company'nin Ocak 1909'da kurulmasıyla çözüme bağlandı (Monaco, 2000: 226)". Patent Şirketi sadece kendi lisansladığı şirketler alanında faaliyet hakkı tanıdı. Üstelik ham film üreten Eastman-Kodak şirketi sadece Patent Şirketi üyelerine ya da onların lisansladığı şirketlere film stok desteği sağladı. Ayrıca Şirketin önemli bir stratejisi; gösterim cihazı üretebilmek için firmalar her makine başına beş dolar, bu gösterim cihazını kullanabilmek için gösterimciler haftada iki dolar, film yapım şirketleri ürettikleri her filmin her fiti başına bir buçuk sent Patent Şirketine ödemek zorundaydı. Bu ödemeleri zorunlu kılmak için şirket dağıtımçıları lisansladı. Lisanslı bir dağıtımçı sadece Patent Şirketi filmlerini, sadece lisanslı gösterimcilere dağıtabiliyordu. Bir yıl sonra (1910) karlarını garantiye almanın en iyi yolunun dağıtımçıyı kontrol etmek olduğunu anlayan Patent Şirketi, Amerika'nın ilk ulusal dağıtım ağı General Film Company'yi kurdu (Allen ve Gomery, 1985: 145-146).

Böylece Patent Şirketi film yapımı ve gösterimini kontrol altına almış, ham filmin sadece kendi üyeleri için teminini sağlamış, dağıtımçıları ele geçirmiş ve kendisine ücret ödemek istemeyen bütün girişimcileri sektörün dışına itmeyi neredeyse garantilemişti. Ancak yine de tekelin gücü hızla azaldı. "1909 yılının sonunda bir dağıtımçı olarak sektöre giren Carl Leammle, Patent Şirketi'nden film satın alamadığı için müşterilerine film üretmek üzere IMP olarak bilinen Independent Moving Picture Company'yi kurdu. 1910 yılında diğer ba-

³ Bu şirketler: New York'ta The American Mutascope and Biograph Company ve The Vitagraph Company, Chicago'da The Essanay Company ve The Selig Polyscope Company, Philadelphia'da The Lubin Company'dir (Anderson, 1985: 134).

ğımsızlarla birlikte kendi dağıtım kollarını the Motion Picture Distribution and Sales Company'yi oluşturdular (Pearson, 2003: 45)". Şirket kısa sürede General Film Company'nin en büyük rakibi haline geldi. "Dahası 1911'de Eastman-Kodak kontratını Patent Şirketine üye olmayan şirketlere de film stoku sağlamaya olanak tanıyacak şekilde yeniledi. Diğer bir şok 1912'de geldi, hükümet anti-tröst yasasını yıprattığı için şirketi dava etti. Aynı yıl mahkeme kararı, şirketin patentinin film teknolojisinin her bir kesin türünü kapsamadığı kararına vararak şirketin yasal zeminini daralttı (Bakker, 2005: 26)". Patent şirketi 1915 yılında mahkeme emriyle dağıtıldı.

Aslında Patent Şirketi dağıtılmasından önce tüm katı düzenlemelerine rağmen potansiyel üstünlüğünü kaybetmeye başlamıştı. Bunun nedeni filmlerini bir-iki makara uzunluğuyla (on beş dakika) sınırlandırmasıydı. Oysa Avrupa'dan gelen uzun filmler çok ilgi görüyordu. "1910-1914 yılları arasında Avrupa'da ve özellikle İtalya'da yapılan uzun tarihsel filmler⁴, çok makaralı filmlerin bir format olarak oluşmasına yardım etti" (Neale, 2000: 78). Uzun metrajlı filmleri endüstrinin ana ürün formatı haline getirenler, Patent Şirketi'nin baskılarından kaçmak ve hammaddelere yakın olmak için film yapımının merkezini New York'tan Hollywood'a taşıyan bağımsızlar olacaktı. Ancak uzun metrajlı filmin potansiyelini keşfeden ilk Amerikalı 1913'e kadar Patent Şirketi'ne üye olan David Wark Griffith'ti. Griffith'in 1915 yılında yaptığı Bir Ulusun Doğuşu (*The Birth of a Nation*) adlı uzun metrajlı film 110 bin dolara mal olup 50 milyon dolar kadar gişe geliri elde etti. Bu benzeri görülmemiş ticari başarı yeni biçimin geleceğini teminat altına aldı ve "gişe rekorları kıran filmler" (*blockbuster*) için model oluşturdu (Monaco, 2000: 228).

Patent Şirketi Amerikan sinema endüstrisinin gelişiminde genellikle olumsuz terimlerle anılsa da bazı yazarlar Amerikan pazarında Avrupa filmlerinin hâkimiyetine son vermede ve sinema sektörünü uluslararası rekabet edebilen bir endüstriye dönüştürmede Patent Şirketi'nin büyük rol oynadığını söyler (Anderson, 1985: 134). Özellikle Fransız şirket Pathé 1908'de ABD'deki yapımcıların tümünden iki kat fazla film dağıtıyordu (Pearson, 2003: 31-32). Ancak film yapım şirketlerinin hızla çoğalması, stratejiler geliştirmesiyle ve Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa sineması üzerinde yaptığı olumsuz etki birleşti ve 1910'ların ikinci yarısından itibaren ABD dünya sinemaları üzerinde egemen oldu.

Hollywood Stüdyo Sisteminin standardı olan uzun metrajlı filmler ilk olarak Avrupa'dan ithal edilse de kısa sürede pek çok şirket uzun metraja geçti ve kurulan yeni şirketler de uzun metraj için kurulmaya başladı. Uzun metraj 1910'ların ikinci yarısında artık standarttı. Ancak en az ürün standardı kadar önemli olan üretim sürecinin karakteristikleriydi. Stüdyo sisteminin üretim şeklini ifade eden merkezi yapımcı sistemi ve seri üretim sisteminin oluşması Thomas Harper Ince ile başlamıştır.

1.2. Üretim Sürecinin Rasyonelleşmesi

Filmlerin anlatıya dayanmaya başlaması film yapım sürecini de değiştirmeye başlamıştır. Artık seyircinin ilgisi filmin bir anlatıdan yoksun görselliğine değil, başı ortası ve sonu olan bir film anlatısına yönelmişti. Filmi anlatı oluşturacak şekilde oluşturmak yönetmenin göreviydi. "Yönetmenin ortaya çıkışı, yönetmenin yönetimi altında çalışan senarist, donatımcı ve kostümcüler gibi başka uzmanların ortaya çıkışını da beraberinde getirdi. Çok geçmeden büyük film stüdyoları birkaç yönetmeni birden çalıştırmaya başladı; her yönetmene ayrı bir oyuncu ve çalışan kadrosu veriliyor, haftada bir makara film yapmaları isteniyordu. Bu,

⁴ *The Fall of Troy* (1910), *Dante's Inferno* (1911), *From the Manger to the Cross* (1912), *Quo Vadis?* (1913), *Cabinet* (1914).

başka bir iş kategorisinin, birimler arasında eşgüdüm sağlayarak bütün süreci gözetene yarımcının ortaya çıkmasına yol açtı (Pearson, 2003: 47)”.

Film yapımını ilk dönemin zanaat esaslı üretim şekline endüstriyel bir üretim şekline doğru ilerleten isimlerin en önemlilerinden biri Thomas Harper Ince'tir. Thomas Ince 1910 yılında Carl Leammle'in IMP şirketinde yönetmenlik yapmaya başladı. 1911 yılında New York Motion Picture Company'ye geçip şirketin California'daki Edendale stüdyolarına geldi. Haziran 1912'de çok genişlediğinden dolayı çalışanlarını iki yapım birimine ayırdı. Bu ayrılma, ikinci yönetmen Francis Ford ile birlikte, yönetmen-birim sistemine geçişin başlangıcı olmuştur (Bordwell vd, 1988: 136). Daha önce şirket haftada ortalama bir ya da iki makara film çekerken yeni sistemle hem Ince hem de Francis Ford filmlerini haftada iki ya da üç makaraya çıkardılar. Ayrıca Ince'in geliştirdiği detaylı devamlılık senaryosu, Ince'in diğer yönetmen Ford'un yaptıkları üzerinde kontrol sağlamasına olanak tanıyordu. Çalışma birimleri genişledikçe Ince ekip üzerinde gitgide daha otoriter bir yönetimi benimsemiş ve sonunda yazarlık, yönetmenlik ve kurgu işlerinden çekilerek sadece bütün süreçlerdeki denetleyicilik görevini sürdürmüştür (Koszarski, 1990: 217). Ince'in devamlılık senaryosunu kullanması iki aşamalı işgücü süreciyle sonuçlanmıştır; işin yönetim tarafından kâğıt üzerinde hazırlanması ve bunun çalışanlar tarafından uygulanması. Bu yönetim biçimiyle; yapım düzensizliği, malzeme kaybı, üretim yavaşlığı, istikrar yoksunluğu ve kalite belirsizliği gibi beş problem kontrol altına alınmıştır (Staiger, 1979: 21). Böylece ilk dönemin işbirliğine dayalı film yapım süreci endüstriyel bir karaktere dönüşmüş ve rasyonelleşmiştir.

1.3. Yapım, Dağıtım ve Gösterimin Bütünleşmesi

Film yapım sürecinin rasyonelleşmesi aslında gösterim ayağının çok büyük bir hızla genişlemesiyle ilgiliydi. Sinemaya olan talep hızla artıyor, sinema kitlesel eğlencenin yeni biçimi haline geliyordu. 1905 yılında kurulmaya başlanan ilk kalıcı gösterim yerleri olan nickelodeon'ların sayısı 1907'de 3000'e, 1909'da 8000'e ve 1910'da 10.000'e ulaşmıştı. 1909'da haftalık sinema izleyicisi 45 milyon civarındaydı. 1914 yılında 2000'e varan oturma yerleri, etkileyici mimarisi, büyük orkestraları ve üniformalı yer göstericileriyle nickelodeon'larla kesin bir karşıtlık içinde olan ilk sinema sarayları ortaya çıktı (Pearson, 2003: 56).

Gösterim olanakları genişler ve nitelik değiştirirken Hollywood stüdyo sistemini tanımlayacak olan şirketler 1910'lardan başlayarak kuruluyordu. Büyük bölümü Almanya'dan, Polonya'dan ve Rusya'dan birinci ve ikinci kuşak göçmen olan bu girişimciler tüccar olarak işe başlamış, yan iş olarak film gösterim alanına, oradan da dağıtım alanına girmişlerdi. Bu girişimciler kendi salonlarına film sağlamak için yapımcı olmuşlardı (Monaco, 2000: 232-233). Dikey bütünleşmeyi en etkili şekilde uygulayan Paramount Pictures'in yaratıcısı Adolph Zukor da öncelikle gösterimci olarak sektöre girmişti. 1912 yılında kurduğu yapım şirketi Famous Players in Famous Plays'i 1916'da Jesse Lasky'nin şirketiyle birleştirdi. 1914 yılından itibaren filmlerinin dağıtımını yapan Paramount dağıtım şirketini 1917 yılında tamamen aldı.

1916 yılında Famous Players-Lasky, Vitagraph ve Triangle'la birlikte yapım ve dağıtım alanında bütünleşmiş üç şirketten biriydi. Bu üç şirket en önemli uzun filmlerin ulusal dağıtımını gerçekleştiriyordu. Ancak gösterimciler filmler için onların istediği fiyatlara itiraz ettiler ve 1917 yılında First National Exhibitors' Circuit'i kurdular. En önemli gösterim salonlarını alan şirket Paramount'un en iyi salonlardan bazılarını erişimini engelledi (Bordwell vd., 1988: 399). 1919'da Zukor, Wall Street'teki bir bankadan 10 milyon dolar

kredi alarak filmlerine gösterim alanı sağlamak için salonlar satın almaya başladı. Kısa sürede yüzlerce salonu olan Lynch Enterprises'ı satın aldı. 1920'lerin ortasında ABD'de ve Canada'da 400 kadar salonu vardı. Ancak Zukor'un en önemli hamlesi 1925 yılında gösterim alanında lider olan Balaban&Katz ile ortaklık kurması oldu. Balaban&Katz gösterimcilikte etkili sistemini Zukor'un salonlarında kurumsallaştırdı. Beş yıl içinde 1000'den fazla salonla dönemin en geniş salon zincirini oluşturdular ve şirket Paramount Pictures adını aldı (Gomery, 1992: 60-61).

Paramount Pictures'inkiler kadar geniş bir salon zincirine sahip olmasalar da diğer majörler de ilk yıllardan itibaren aşama aşama dikey olarak bütünleşmeye başlamışlardı. Sektöre gösterimci ve dağıtımçı olarak giren Warner kardeşler 1912 yılında film yapımına başlamıştı. 1910-1912 yılları arasında film dağıtım Patent Şirketi'nin dağıtım kolu General Film Company ile bağımsızların dağıtım kolu Motion Picture Distribution and Sales Company tarafından gerçekleştiriliyordu. 1912'nin sonunda bağımsız dağıtım şirketlerinin sayısı üçe çıkmış (Mutual, Film Supply ve Universal), dağıtımın %60'ını gerçekleştiren General Film Company'ye karşı mücadeleye başlamıştı. Ancak uzun metrajlı film hızla pazarda baskın hale geliyordu ve sadece uzun metrajlı film yapmak için pek çok yeni şirket kuruluyordu. Bu şirketler dağıtımlarını sağlamak için ulusal bir sisteme ihtiyaç duyuyorlardı. Uzun metrajlı filmlerin düzenli şekilde ulusal dağıtımını yapan ilk şirket 1913 yılında Warner kardeşler tarafından kurulan Warners' Features Company oldu (Bordwell vd., 1993: 398). Gösterim alanına geçişi ilk olarak 1928 yılında 300 salonlu Stanley Company'yi almasıyla başladı. Ardından First National şirketinin bir kısmını alarak büyüdü. 1930 yılında First National'ı tamamen ele geçirdi ve dikey bütünleşmesini tamamladı (Hayward, 2000: 368).

Metro-Goldwyn-Mayer, salon sahibi olan Marcus Loew'in, Loew's adlı kendi şirketini 1924'te Metro Pictures Corporation ve Goldwyn Pictures ile birleştirmesinden doğdu (Monaco, 2000: 228). Bu üç şirketin birleşmesiyle MGM yapım, dağıtım ve gösterim alanında bütünleşti. MGM'nin ihtiyatla yönetilen yaklaşık 200 salonu vardı.

William Fox, ileride Twentieth Century-Fox'a dönüşecek olan şirketini 1913 yılında kurdu. Önceleri gösterim şirketiymiş kısa sürede yapım şirketine dönüştü. 1920'de Fox'un hepsi New York'ta olan 25 salonu vardı. Bu süreçte şirket film yapımına yoğunlaştı. Ancak Fox'un salonları, hızla büyüyen rakipleri Zukor ve Loew'inkilerin gölgesinde kalınca 1920'lerin ortasında West Coast Theaters'ı ele geçirmeye başladı. Aynı anda salonlar inşa etti ve 1927'de San Francisco'dan Brooklyn'e kadar pek çok yerde salon sahibi oldu (Gomery, 1992: 61-64). 1928 yılında Roxy Circuit ve Poli Chain'i satın almasıyla geniş bir salon zincirine sahip oldu (Bordwell vd., 1988: 399).

Stüdyo döneminin en geç kurulan majörü Radio-Keith-Orpheum (RKO) sesin sinemaya girişinden sonra kuruldu. 1928 yılında the Radio Corporation of America, diğer majörlerin yatırım yaptığı movietone sistemine karşı kendi ses sistemleri olan photophone'u tanıtmak amacıyla film yapım işine girmek istedi. Keith ve Orpheum salonlarının sahibi olan bir dağıtım şirketiyle birleşerek Radio-Keith-Orpheum'u (RKO) oluşturdu (Hayward, 2000: 370). RKO Hollywood'un en küçük salon zincirine sahipti. RKO'nun salonları eski Keith-Albee ve Orpheum vodvil zincirinden kalan salonlardan ibaretti. İyi yerlerde konumlanmış vodvil salonları 1929'daki 100'den fazla salonunun çekirdeğini oluşturdu (Gomery, 1992: 65).

1930'lardan 1940'ların ikinci yarısına kadar süren stüdyo döneminde sinema endüstrisine sekiz şirket hâkimdi. Dikey olarak bütünleşmiş bu beş şirket dışında kalan üç şirket minörler

olarak adlandırılıyordu çünkü gösterim salonları yoktu. Yapım ve dağıtım alanında bütünleşen bu şirketlerden en erken kurulunu Universal Pictures'tır. Carl Laemmle sektöre ilk olarak 1906 yılında gösterimci olarak girdi ve kısa süre sonra Laemmle Film Service adlı kendi dağıtım şirketini kurdu. Patent Şirketi'nin baskılarına karşı 1912 yılında Independent Motion Picture Company adıyla kurduğu yapım şirketi 1915 yılında bir grup küçük yapım şirketini bünyesine katarak Universal Manufacturing Company adını aldı. Laemmle aynı yıl New York, New Jersey ve California'daki küçük stüdyolarını Hollywood'taki büyük ve tam donanımlı bir stüdyoda (Universal City) birleştirdi (Finler ve Finler, 2003: 256). Üç küçükten biri olan Columbia Pictures 1924 yılında Harry Cohn John Cohn ve Joe Brandt tarafından kuruldu. 1919 yılında kurulan United Artists ise sekiz şirket içinde en küçüğüdür. Bağımsız yapımcılar için dağıtım yapmak üzere Mary Pickford, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks ve David Griffith tarafından kurulan şirket özellikle 1950'lerde bağımsız yapımcılığın yükselmesiyle önemli hale gelecekti (Balio, 1990: 167).

2.HOLLYWOOD STÜDYO SİSTEMİ

Film şirketleri sinemanın ilk yıllarından itibaren bütünleşme eğilimi göstermişse de tekelin pazarın genel yapısını oluşturması 1930'lu yıllarda dikey bütünleşmenin yasayla onaylanmasıyla gerçekleşti.

1929'daki Büyük Bunalım'ın etkileri özellikle majörler üzerinde yıkıcı oldu. 1930'da 80 milyon olan haftalık izleyici sayısı 1932 ve 1933'te 50 milyona düştü, üstelik sesli filmle geçişle yapım maliyetleri iki katına çıkmıştı. Warner Bros'un 1929'da 17 milyon dolar olan karı 1930'da 7 milyon dolara düştü; Fox 9 milyon dolar kardayken bir yıl sonra 3 milyon dolar zarar etti; RKO 3 milyon dolar kardan 5.6 milyon dolar zarara gitti; Paramount'un karları önce 18 milyon dolardan 6 milyon dolara düştü ve 1932 yılında 21 milyon dolar zarar etti. 1933 yılında Paramount iflas etti; Fox yeniden örgütlendi; RKO tasfiye edildi; Warner Bros ayakta kalmak için çabaladı. Sadece Loew's henüz zarar etmemişti ancak karları 1930'da 10 milyon dolardan 1933'te 1.3 milyon dolara düştü (Balio, 1976: 96-97). Ülkedeki 23.000 salon 1930'ların başında kapanmaya başladı, 1935'te 15.300 salon kaldı. Sinema salonu zincirlerine büyük borçlar veren majörler iflase giderken salon zincirleri olmayan minörler –Columbia, Universal ve United Artists- krizden daha az etkilendi (Schatz, 2003: 259). Majörleri iflase götüren sadece izleyici sayısının düşmesi değil salonların sesli filmle uygun şekilde dönüştürülmesi için gereken muazzam yatırımdı. 1928'de sadece salonların giderleri 160 milyon doları aşmıştı (Balio, 1976: 97). Bu dönemde stüdyolar bankalara yöneldiler ve giderek bankalara bağımlı hale geldiler (Monaco, 2000: 233).

“Bu arada Federal Hükümet Büyük Bunalım sırasında büyük Hollywood şirketlerinin endüstri üzerindeki etkilerini arttırmalarına olanak sağlayan bir ekonomik iyileştirme programı başlattı. Buradaki en önemli faktör, Franklin D. Roosevelt'in 1932'nin sonunda başkanlığa seçilmesi ve onun kararıyla Haziran 1933'te yürürlüğe giren Ulusal Endüstriyel İyileştirme Yasası'nın (NIRA) etkisiydi. NIRA'nın stratejisi, esas olarak önemli ABD endüstrilerinin –sinema endüstrisi de dâhil- tekel kurmalarına göz yumarak iyileşmeyi sağlamaktı (Schatz, 2003: 261)”.

Bu yasa rekabeti engelleyici pek çok uygulamayı yasallaştırıyordu. NIRA tarafından korunan uygulamalar arasında blok satış (*block booking*) ve görmeden fiyat arttırma (*blind bidding*) gibi uygulamalar vardı. Stüdyolar blok satış yoluyla çok istenen bir filmi düşük kalitedeki pek çok filmle bir arada paket halinde satabiliyordu. Salonlar istedikleri filmi almak

için bütün paketi almaya zorlanıyorlardı. Görmeden fiyat arttırma filmleri salonlara ön izleme olmaksızın satma uygulamasıydı. NIRA endüstrinin tekeli yapısını güçlendirdi ve bu yapı İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar sürdü (Hauptert, 2006: 109).

Bu arada 1920'lerin sonlarında başlayan sesli film denemelerinden sonra 1930'larda sesli filmin endüstride hâkim biçim olacağı ve sessiz filmlerin büyük pazarlarda satılamayacağı kesinleşti (Bakker; 2008: 262). Sesli filme geçiş ve Büyük Bunalım endüstrideki güç dengesini değiştirdi, yüksek sermayeli şirketleri avantajlı duruma getirdi. Stüdyoları ve salonları sese uygun şekilde dönüştürmek ve neredeyse aynı anda Büyük Bunalım'la karşılaşmak küçük şirketlerin varlığını sürdürmesini güçleştirdi ve onları sektörün dışına itti (Hauptert, 2006: 111). Salonlara sahip olmayan üç küçük şirket ise farklı stratejiler geliştirdiler. United Artists yıllık üretimini bir düzine A-sınıfı filmle sınırlandırırken, Columbia ve Universal kendilerini düşük maliyetli ve düşük riskli filmlere uyarladılar. Böylece 1930'larda yeni ve önemli bir kategori ortaya çıktı: 'B-filmleri' (Schatz, 2003: 259). Büyük Bunalım sırasında izleyicileri tekrar salonlara çekmek geliştirilen uygulamalardan biri de aynı anda iki uzun metrajlı film gösterimiydi. "İki film gösteriminin yaygınlaşmasından sonra, majörler salonlarının bir yıllık film gösterimini karşılayamaz hale geldi. Aradaki boşluk küçükler tarafından dolduruldu. Beş majör ilk gösterim salonlarına hâkimdi ve diğer stüdyolar ilk gösterim salonları için üretim yapabilecek mali güce sahip değildi. Dolayısıyla küçükler öncelikli olarak çok sayıda B-filmi üretmeye yoğunlaştılar. Bu filmler ikinci gösterim salonları için ve ilk gösterim salonlarına gelen yeni filmler arasındaki boşlukları doldurmak içindi (Hauptert, 2006: 108)". B-filmi üretimi stüdyo sisteminde önemli bir öge haline geldi. "Pek çok büyük stüdyonun gelirleri A-sınıfı filmlerden geldiği halde B-filmi üretimi stüdyo çalışmalarının pürüzsüz sürdürülmesine, sözleşmeli personeli düzenli çalıştırmalarına, yeni yetenekler geliştirip yeni türler denemelerine, düzenli bir ürün arzı sağlamalarına olanak vermekteydi (Schatz, 2003: 261)".

Bütünleşmiş majörlerin her biri yılda kırk ila altmış film yaptılar, bu endüstrideki toplam üretimin yarısı kadardı ancak bu filmlerin %75'i ilk gösterim salonları içindi. Bu salonlar ülkedeki toplam salonların %15'inden az olmasına rağmen toplam gişe gelirinin %70'ini kazanıyordu. Çünkü büyük şehirlerde yoğunlaşmışlardı ve ilk gösterim pazarının çoğunu oluşturuyorlardı (Hauptert, 2006: 108-109). "Büyüklerin salonlara sahip olması Büyük Bunalım'ın en karanlık yıllarında ağır bir mali yükken, 1930'ların sonuna gelindiğinde bir kez daha beş büyüklerin film pazarındaki egemenliğinin anahtarı oldu (Schatz, 2003: 262)". Dikey bütünleşme sadece filmlerin yeterli gösterim olanağı bulmasını sağlamadı, aynı zamanda gösterime sokulacak yeni filmlerin tanıtım kampanyalarının zamanlamalarının daha etkili planlanmasına da olanak tanıdı (Acheson ve Maule, 2005: 324).

Hollywood stüdyo sisteminin çözülmeye başlaması İkinci Dünya Savaşı sonrasında belirginleşti ancak ilk sorunlar 1940'larda görülmeye başladı. Yüksek Mahkeme tarafından verilen anti-tröst kararı, savaş sonrası düşen izleyici sayısı ve televizyonun yaygınlaşması Hollywood'u bir yeniden yapılanma sürecine itti.

1938'de Adalet Bakanlığı tüm majör film şirketlerinin tekeli uygulamalarına karşı on yıldan fazla sürecek uzun bir dava dizisini başlattı. Bu dava dizileri bir bütün olarak Paramount Davası olarak adlandırılır (De Vany, 2006: 178-179). Bu davalar karşısında majörler 1940'ta kendi kendilerini kısıtlayan bir Uzlaşma Kararı imzaladılar. "Uzlaşma kararının temel noktaları şunlardı: blok satış devam edecekti ancak bloklar beş filmden daha fazlasını içermeyecekti, ön izleme yoluyla tüm filmlerin devamlı gösterimi sağlanacaktı, gösterimciler kısa filmlerin ve haber filmlerinin gösterimi için zorlanmayacaktı, majörler holdingle-

rini federal onay olmadan genişletemeyecekti (Schatz, 1999: 20). Majörler bu Uzlaşma Kararı'yla katı tekeli uygulamalarını yumuşatmayı ve kendilerine karşı yürütülen antitröst kampanyayı önlemeyi amaçlıyorlardı. Majörlere karşı açılan davalar kesintiye uğradı ancak bunun sebebi Uzlaşma Kararı değil İkinci Dünya Savaşı'ydı. Ayrıca "İkinci Dünya Savaşı 30'lu yıllarda başarıyla yayın yapmış ticari televizyonun gelişmesini de olanaksızlaştırarak, Hollywood için karar anını ertelemişti (Monaco, 2000: 237)". Savaş boyunca Hollywood en önemli dış pazarlarını kaybetmesine ve yapılan film sayısını azaltmasına rağmen stüdyoların gelirlerinde belirgin bir artış gerçekleşti. Bunun sebebi Uzlaşma Kararı'ndaki maddelerin filmlerin niteliğini de değiştirmeye başlamasıydı. Blok satışların beş filmle sınırlandırılması ve salonların ön izleme yapabilmesi stüdyoların daha az sayıda ve daha nitelikli filmlere yoğunlaşması sonucunu doğurdu. "Beş majör daha uzun süre oynatılan ve sürekli artan gelir sağlayan 'daha büyük' filmlere yoğunlaşarak toplam kapasitelerini epeyce azaltılar (her stüdyo için yıllık ortalama 50 filmden yaklaşık 30 filme düştü) (Schatz, 2003: 275)".

1946'tan sonra izleyici sayısının azalmaya başlaması endüstri için sürpriz oldu. Savaştan dönen askerlerin izleyici sayısını arttıracığı, maaş artışlarının, azalan çalışma saatlerinin insanları daha fazla sinemaya çekeceği ve Amerika dışına film dağıtımının kar getireceğine yönelik tahminler boşa çıktı. Savaştan dönen askerlerin çoğu eğitim programlarına gitmeyi tercih ettiğinden boş zamanları çok azaldı. Evliliklerdeki ve doğum oranlarındaki patlama, özellikle şehirlerden banliyölere taşınırken -1950'de 40-50 milyon Amerikalı banliyölere taşındı- sinemaya gitme zamanları olmayan aileler yarattı (Tzioumakis, 2006: 105-106). Ödemeler ve hizmetler sivil amaçlara yönlendirildi; evler, otomobiller, diğer mal ve hizmetler bolca edinildi. Fazla gelir sinemaya gitmeyi arttırmadı (Balio, 1985: 401). Ayrıca İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonunda İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya gibi büyük Avrupa ülkeleri, ulusal sinema endüstrilerini diriltilebilmek için Amerikan film ithalatına karşı bazı koruyucu önlemler ve kotalar uyguladılar. Bu önlemlerden biri ithal edilen Hollywood filmlerinin gelirinin büyük bir yüzdesinin gösterim yapılan ülke tarafından alınmasıydı, dolayısıyla karın sadece küçük bir kısmı geri dönüp stüdyonun eline geçti (Tzioumakis, 2006: 106).

Savaş sonrası stüdyo karları düşerken bir yandan da hükümetin majörlere karşı yürüttüğü anti-tröst kampanya tekrar başladı. Majörler daha önce aleyhlerine çıkan kararı Yüksek Mahkeme'ye götürmüşlerdi. Ancak 1948'de Yüksek Mahkeme aleyhte kararı onayladı. Majörlerin -Loew's, Paramount, Twentieth Century-Fox, RKO ve Warner Brothers- salonlarından kopmalarına ve salon sahibi olmayan sanıkların -Columbia, Universal ve United Artists'in- her türlü tekeli ve ayrımcı uygulamalarına son verilmesine karar verildi. Artık filmler bağımsız gösterimcilerin aleyhine olan salon zincirleri temelinde kiralanmayacak salondan salona kiralanacaktı, blok satışı da kalkacaktı (Whitney, 1955: 491). Majörler salonlarından kopmak istemeyip karara direnseler de sonunda hepsi salonlarından kopmak zorunda kaldı⁵. Majörlerin salonlardan kopmaları ve blok satışın kalkmasıyla bağımsız gösterimciler filmlere ulaşmada eşit imkânlarla sahip oldular. Ayrıca üç küçük şirket her sınıftan salona ulaşmakta özgür oldu. Universal ve Columbia A-sınıfı filmlerini arttırdı. İlk gösterim salonlarına erişim bağımsız yapımcılıkta bir patlama yarattı. 1946-1956 döneminde bağımsız yapımcıların sayısı iki katından fazla arttı ve 150 civarına ulaştı (Balio, 1985: 404).

⁵ Paramount 1949'da, RKO 1950'de, MGM ve 20th Century Fox 1952'de, Warners 1953'te salonlarından ayrıldı (Bordwell vd, 1988:400).

Hollywood stüdyo sistemini çözülmeye götüren etmenlerden biri de bir eğlence aracı olarak televizyonun yaygınlaşmasıdır. Televizyonun gelişini haber veren belirtiler 1930'larda ortaya çıkmasına rağmen savaş yüzünden televizyon üretimi ve tasarımları geçici olarak ertelenmişti (Hilmes, 2003: 529). "1947'de 14.000 olan kullanımdaki televizyon sayısı 1948'de 172.000'e, 1949'da 1 milyona, 1950'de 4 milyona ve 1954'te 32 milyona ulaştı. 1950'lerin sonunda ABD'deki evlerin %90'ında televizyon vardı. Eş zamanlı olarak ticari televizyon istasyonlarının sayısı 7'den 517'ye yükseldi. Televizyon Amerika halkının baskın boş zaman aktivitesi olarak sinemanın yerini alıyordu (Balio, 1985: 401)".

Bütün bu gelişmeler karşısında Hollywood'un dikey bütünleşmiş yapısı ve kitlesel üretim sistemi çözüldü. Azalan izleyici sayısı karşısında şirketler öncelikle teknolojik yeniliklerden faydalanmayı denediler. 1952 yılında tanıtılan Cinerama ile perdedeki görüntü üç ayrı projeksiyondan yansıtılarak gerçeklik yanılsamasını artırıyordu. Ancak projeksiyonların karmaşıklığı nedeniyle yaygınlaşması mümkün olmadı (Belton, 2003: 309-310). Benzer şekilde 1952'de çıkan 3-D bir süre için yaygınlaştı ancak 3-D efektlerinin karmaşıklığı ve izleyicilere verilmesi gereken gözlüklerin elverişsizliği nedeniyle verimli olmadı (Gomery, 2003: 505).

Hollywood'un televizyonun kendileri için de olanaklar sunduğunu fark etmesi gerekiyordu ve bu zaman aldı. Stüdyolar yıllarca devasa tutardaki yedek ürünlerinden yararlanmayı kabul etmediler. "Bu stratejinin sonucu, televizyon yapım şirketlerine gelişmeleri için zaman kazandırmak ve stüdyoların taktik pozisyonlarının ciddi bir biçimde zayıflaması oldu (Monaco, 2000: 238)". Sonunda şirketler yavaş yavaş arşivlerini televizyona açmaya başladılar ancak ayakta kalabilmek için bundan daha fazlasına, yeni sistemin gereklerine uygun şekilde yeniden yapılanmaya ihtiyaçları vardı.

SONUÇ

Amerikan film endüstrisinde 1929 Büyük Bunalım'ın ve sesli filme geçiş sürecinin yarattığı sorunlar çözüldükten sonra Hollywood'un altın çağı olarak adlandırılan döneme girilmiştir. "1930'ların sonuna gelindiğinde sekiz büyük stüdyo ABD'de piyasaya sürülen ve toplam gişe gelirlerinin %90'ını oluşturan uzun metrajlı filmlerin yaklaşık %75'ini üretmiş, dağıtımçı olarak ise bütün kiralama gelirlerinin %95'ini almışlardır. Hollywood filmleri bütün dünyada oynatılan filmlerin de % 65'ini oluşturmuştur (Schatz, 2003: 262)."

Şirketlerin dikey olarak bütünleşmelerinin ve tekelsel uygulamaların yasayla güvenceye alınmasının yanı sıra üretim süreci de fabrikasyon tarzı seri üretime dönüşmüştür. "Yapım öncesi (senaryonun ve çekim mekânlarının seçimi ve hazırlanması), yapım (setlerin inşası ve çekim) ve yapım sonrası (film işleme, kurgu ve seslendirme) süreçlerinin her biri kitle üretim ilkelerine göre örgütlenmiştir (Storper, 1989: 278)". Yılda toplam 400 ila 700 arası film yapılmış ve stüdyolar gitgide daha fazla formüllere ve tekniklere dayanan öyküler oluşturmaya başlamıştır (Schatz, 1981: 6). "Sahne donatımları tedarik edilmiş, senaryocular buraları yapım için yeniden düzenlemeye koşulmuş, set ve kostüm tasarımı bölümleri yapım için gereken fiziksel öğeleri imal etmişlerdir. Teknisyenler tıpkı oyuncular gibi maaşa bağlanmış ve düzenli vardiya biçiminde çalışmaya başlamışlardır (Monaco, 2000: 235)". Filmin her aşaması için ayrılmış geniş birimler oluşturulmuştur. "Bir ürün bir birimden diğerine aktarılarak yapılmıştır. Stüdyolar kapasitelerini arttırmak ve ürünlerini sabitlemek için uğraşmıştır. Bunun sonucu olarak iş sürecinin her bir aşamasındaki iç örgütlenme, temel ilkeleri rutinleştirme ve görev dağılımı olan kitle üretimine benzemiştir (Storper, 1989: 278)". Bu sistem İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Hollywood tarafından başarılı şekilde uygulanmıştır.

KAYNAKÇA

- Acheson, K. ve Maule, C. J.**, (2005), “Understanding Hollywood’s Organisation and Continuing Success”, Sedgwick, J., ve Pokorny, M., (eds.) içinde ss. 312-346.
- Allen R., ve Gomery, D.**, (1985), *Film History: Theory and Practice*, NY: Knopf.
- Allen, R. C.**, (1985), “The Movies in Vaudeville: Historical Context of the Movies as Popular Entertainment”, Balio, T., (ed.) içinde, ss.57-82.
- Anderson, R.**, (1985), “The Motion Picture Patents Company: A Reevaluation”, Balio, T., (ed.) içinde, ss. 133-152.
- Bakker G.**, (2005), “Stars and Stories: How Films Became Branded Products”, Sedgwick, J., ve Pokorny, M., (eds.) içinde, ss. 48-85.
- Bakker, G.**, (2008), *Entertainment Industrialised: The Emergence of the International Film Industry 1890-1940*, Cambridge: Cambridge University Press
- Balio, T.**, (1976), *United Artists: The Company Built by the Stars*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Balio, T.**, (ed.)(1985), *The American Film Industry*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Balio, T.**, (ed.)(1990), *Hollywood in the Age of Television*, Boston: Unwin Hyman.
- Belton, J.**, (2003), “Teknoloji ve Yenilik”, G. Nowell-Smith (ed.) içinde, ss. 303-311.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K.**, (1988), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and The Mode of Production to 1960*, London&NY: Routledge.
- Christopherson, S. ve Storper, M.**, (1989), “The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and the Labor Market: The Motion Picture Industry”, *Industrial and Labor Relations Review*, Vol. 42, No.3, ss. 331-347
- De Vany, A.**, (2006), *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*, NY&London: Routledge.
- Finler, J. W., ve Finler, B.**, (2003), *The Hollywood Story*, London: Wallflower Pres.
- Gomery, D.**, (1992), *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Gomery, D.**, (2003), “Hollywood Sisteminin Dönüşümü”, G. Nowell-Smith (ed.) içinde, ss. 504-512.
- Hauptert, M.**, (2006), *The Entertainment Industry: Emerging Industries in the United States*, CA: Greenwood Publishing Group.
- Hayward, S.**, (2000), *Cinema Studies: Key Concepts*, NY&London: Routledge.
- Hilmes, M.**, (2003), “Televizyon ve Film Endüstrisi”, G. Nowell-Smith (ed.) içinde, ss. 528-538.
- Hirst, P., ve Zeitlin, J.**, (1991), “Flexible Specialization versus Post-fordism: Theory, Evidence and Policy Implications”, *Economy and Society*, Vol. 20, No.1, ss. 5-9.

- Koszarski, R.**, (1990), *An Evening's Entertainment: The Age of Silent Feature Picture, 1915-1928*, NY: Charles Scribner's Sons.
- Merritt, R.**, (1985), "Nickelodeon Theaters, 1905-1914: Building an Audience for the Movies", Balio, T., (ed.) içinde, ss. 83-102.
- Monaco, J.**(2000), *Bir Film Nasıl Okunur*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınevi.
- Murray, R.** (1995), "Fordizm ve Post-Fordizm", *Yeni Zamanlar*, Hall, S. Ve Jacques, M. (der.) içinde, ss. 46-62.
- Neale, S.**, (2000), *Genre and Hollywood*, London and NY: Routledge.
- Pearson, R.**, (2003), "Sinemanın İlk Dönemi", G. Nowell-Smith (ed.) içinde, ss. 30-41.
- Schatz, T.**, (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, NY: Random House.
- Schatz, T.**, (1999), *Boom and Bust: American Cinema in the 1940's*, Berkeley: University of California Press.
- Schatz, T.**, (2003), "Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi", G. Nowell-Smith (ed.) içinde, ss. 259-275.
- Staiger, J.**, (1979), "Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System", *Cinema Journal*, Vol. 18, No. 2, ss. 16-25.
- Steinmetz, G.**, (1994), "*Regulation Theory, Post-Marxism and the New Social Movements*", *Comparative Studies in Society and History*, Vol.33, No. 1.
- Storper M., ve Christopherson, S.**, (1987), "Flexible Specialization and Regional Industrial Agglomerations: The Case of U.S. Motion Picture Industry", *Annals of Association of American Geographers*, Vol. 77, No.1, ss.104-117.
- Storper, M.**, (1989), "The transition to flexible specialisation in the US film industry: external economies, the division of labour, and the crossing of industrial divides", *Cambridge Journal of Economics*, Vol. 13, No.2, ss.273-305.
- Storper, M.**, (1993), "Flexible Specialisation in Hollywood: A Response to Aksoy and Robins." *Cambridge Journal of Economics*, Vol. 17, No. 4, ss. 479-484.
- Taymaz, E.** (1993). "Kriz ve Teknoloji", *Toplum ve Bilim* (56): 5-41.
- Thompson, K.** (2003), *The Early Society of Management and Organizations*, UK: Routledge.
- Tzioumakis, Y.**, (2006), *American Independent Cinema: An Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Whitney, S. N.**, (1955), "Vertical Disintegration in the Motion Picture Industry", *The American Economic Review*, Vol. 45, No.2, ss. 491-498.