

SessizSinema

Nilgün Abisel





Sessiz Sinema

Nilgün Abisel

Nilgün Abisel, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan mezun olduktan sonra aynı üniversitenin Siyasal Bilimler Fakültesi'nde Siyaset Bilimi üzerine doktora çalışması yaptı. 1972'de AÜ İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlayan Abisel, 1993 yılında profesör oldu. Halen aynı üniversitede Sinema ve Sinema Tarihi dersleri veriyor. **Popüler Sinema'da Türler ve Türk Sineması Üzerine Yazılar** isimli yayınlanmış iki kitabı var.

om

Sessiz Sinema
Nilgün Abisel

© Nilgün Abisel, 2003

© Om Yayınevi, 2003

1. Baskı: Ankara Üniversitesi BYYO, Ankara, 1989

2. Baskı: Om Yayınevi, İstanbul, 2003

Yayına hazırlayan: Sidal Tiryakioğlu

Kapak tasarımı: Arda Erdik-Erkin Gökçer Erdem

Grafik uygulama: Emre Ekinci

Düzeltili: Hür Güzelcik

Kapak baskısı: Stil Matbaacılık

İç baskı: Kitap Matbaacılık San.ve Tic. Ltd. Şti.

Davutpaşa Cad. Emintaş Kazım Dinçol

San. Sit. No:81/21 Topkapı İstanbul

Tel: (0212) 501 46 36

ISBN 975-6530-49-9

Om Yayınevi

Merkez Mahallesi Kocamansur Sok.

No: 120 Kat: 2 Daire:3

Şişli 80260 İstanbul

İletişim için:

Tel: (0212) 280 95 85 - 280 95 38

Faks: (0212) 280 93 40

e-mail: info@omyayinevi.com

www.omyayinevi.com

Nilgün Abisel

SESSİZ SİNEMA

OM SİNEMA

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	7
I. SİNEMATOGRAFİN İCADI	13
1.1. Hareket Yanılsamasının Esası	14
1.2. Görüntünün Yazımlanması	18
1.3. Cinématographe'a Giden Yol	22
1.4. İlk Gösteriler, İlk Filmler.....	29
II. SİNEMANIN İLK YILLARI	41
2.1. Filmcilik Örgütleniyor	42
2.2. Sinemanın İki Öncüsü: Méliès ve Porter	54
2.3. Sinema Asya'da	76
III. SİNEMA KENDİNİ KANITLIYOR	90
3.1. Hollywood Stüdyo Sistemine Doğru: Fabrikasyon Üretim ve Thomas Ince	94
3.2. Sinemanın İlk Ustası: David Wark Griffith	99
IV. SİNEMADA KOMEDİNİN PARLAK DÖNEMİ: SESSİZ GÜLDÜRÜ	123
4.1. "Kaba güldürü"lerin Ustası Mack Sennett	128
4.2. Komedi Saygınlık Kazanıyor: Sir Charles Spencer Chaplin	135

V. 1920'LERDE ALMAN SİNEMASI	151
5.1. 1920'lere Dek Alman Sineması	155
5.2. "Altın Çağ" Başlıyor	161
5.3. Dünün, Bugünün ve Geleceğin Fantezileri: Fritz Lang	174
5.4. Friedrich Wilhelm Murnau ve Özgürleşen Kamera	182
5.5. "Sokak Filmleri"nde Freudyen Etki: Georg Wilhelm Pabst	188

VI. GENÇ SOVYET SİNEMASI VE MONTAJIN ÖNEMİ	202
6.1. Sessiz Film Döneminin Sonuna Dek Rus ve Sovyet Sinemasının Tarihçesi	209
6.2. Jiga Vertov ve Mekanik Gözü	220
6.3. Vsevolod İllariyonoviç Pudovkin ve Montaj Anlayışı	228
6.4. Sergey Mihailoviç Ayzenştayn ve Montaj Anlayışı	232
6.5. Aleksandr Petroviç Dovjenko'nun Büyülü Dünyası	250

VII. 1920'LERDE FRANSIZ SİNEMASI	262
7.1. Aydınların Sineması: Delluc, Léger, Buñuel	268
7.2. Fransız Avangard Sinemacıları	279
7.3. Gance, Clair, Renoir ve Dreyer	287

VIII. SESLİ FİLME GEÇİŞİ	305
---------------------------------------	-----

Yararlanılan Kaynaklar	310
Dizin	313

GİRİŞ

Dünyanın her köşesinde insanlar, yüzyıldan fazla bir süredir film seyretmeye gidiyor. Yaşamdakine benzer –ya da çok farklı– görüntülerin karanlık bir ortamda, beyaz perde üzerinde belirivermesi herkese cazip geliyor. İzleyicinin talebini ve beklentisini karşılamak üzere çok büyük yatırımlar yapılıyor, paralar harcanıyor, on binlerce sanatçı ve teknisyenin çabalarıyla filmler çekiliyor. Bunlar laboratuvarlarda çeşitli teknik süreçlerden geçiriliyor, pazar mekanizmaları aracılığıyla tüm dünyadaki seyirci kitlesine sunuluyor. Teknolojik yenilikler film yapımına uygulanıyor; seyircilerin “yeni” isteğine yanıt vermek, ücret karşılığı film seyretmekten vazgeçmelerini önlemek amacıyla yaratıcı beyinler zorlanıyor, tanıtım ve reklama büyük ağırlık veriliyor. Sinema, dünyanın sayılı üretim sektörlerinden biri olurken filmsel anlatım, “film dili”, film

seyretmenin etkileri, filmin taşıdığı anlamlar gibi konular birçok sanatçı ve düşünürün ilgisini çekiyor. Sinema üzerine kuramsal tartışmalar yapılıyor, bunlar dergiler ve kitaplar aracılığıyla izleniyor, sinema çalışmaları akademik bir ilgi alanı olarak onay görüyor. Sinemaya ilişkin her konuda, her yıl, yüzlerce anı, araştırma ve inceleme kitabı yayınlanıyor. Seyirciler ise, filmlerdeki karakterlerin dünyasına katılıp eğleniyor, öğreniyor, duygulanıyor; bazen tarihin derinliklerine yolculuk yaparken, bazen günün farklı kültürleriyle tanışıyor; bazen hayvanlar âleminde uzayın sonsuzluklarına dek uzanan çeşitli mekânlarda maceradan maceraya koşarken, bazen kendi dünyalarını perdede görüyor, yaşamlarını sorguluyor, düşünüyor, etkileniyor. Sinema, işte böylesine geniş kapsamlı bir olgu.

Film izlemenin yaygınlaştığı, sinemanın popülerliğini kanıtladığı yıllar, birçok çalkantıya ve değişikliğe gebe yirminci yüzyılın ilk yarısına rastlıyor. Toplumsal kurum ve değerlerin irdelendiği, bir kısmının yıkıldığı, bilimsel ve teknolojik atılımlarla insan, toplum, doğa, zaman, mekân gibi kavramların yeniden biçimlendiği bir dönem bu. 1900'lerde dünya, yeni siyasi sistemlere, savaşlara, yeni ülkelerin doğuşuna, nükleer silahlara, uzaya, kitle iletişim araçlarındaki patlamaya giden yolun başındaydı; "sürat çağı" mekân ve zamana yeni boyutlar katıyor ve bunlar edebiyata, gösteri sanatlarına, müziğe, resme, mimariye yansıyor. Sanatçıların, sanatın doğasını, olanaklarını ve işlevlerini sorgulayıp sınama girişimleriyle birlikte soyutlama ağırlık kazanıyor, yerleşik kalıplar yıkılıyor; değişen algılama biçimleriyle eskiyi yadsımak isteyen yeni ve taze yönelişler güçleniyordu.

Böyle bir ortamda, *cinématographe* denilen bir aygıt, "yeni"nin aranişına yanıt verircesine kitlelerin günlük yaşamına giriverdi. Ancak, sinemanın ya da hareketli resmin bu yönünün anlaşılması epey zaman alacaktı. Hareketin ve hızın perdeye yansımaları, başlangıçta, yalnızca

izleyenleri heyecanlandıran çekici, çarpıcı bir olaydı. *Cinématographe*, on dokuzuncu yüzyıl boyunca icat edilen pek çok teknik harikadan biri olarak dış dünyanın kopya edilmesinde ulaşılan en ileri noktayı sergiliyordu. Ardından, sinemanın kitle iletişimindeki gücünün farkına varıldı; filmler, toplumsal bir kaynaşma potası, tanıtım ve propagandanın etkin bir aracı oldu. Sinema sayesinde dünya “küçüldü”; insanlar birbirlerine ne denli benzediklerini ve ne denli de farklı olduklarını gördüler. Gelecek kuşaklara bugünün gerçekliğinin aslına en yakın biçimi miras bırakılabilecekti artık.

Film aracılığıyla düşüncenin ve estetik duygunun dışavurumu, kişisel ifade tarzlarının gelişmesi, özgün olanaklara sahip bir sanat olarak sinemanın kendini kanıtlaması ise yirminci yüzyılın ilk yarısını kapsadı. Aydınların, düşünürlerin, sanatçıların ve yenilikçilerin sinemanın bu özelliklerini kavraması 1920’li yılların başlarına rastlar diyebiliriz. Sinemanın, arkasına yüzyılların geleneğini ve birikimini almış diğer sanatların arasına kabulü için geçen bu süre fazla uzun sayılmamalı. Hele, doğduğu andan başlayarak, tümüyle ticari ve endüstriyel bir ortamda varlığını sürdüren, dolayısıyla bu alanların kurallarıyla iç içe gelişen, üstelik kitleler için çok sayıda üretilen filmlere sanat yapısı demek, sinemayı yeni ve farklı bir anlatım biçimi olarak kabul etmek, onu panayır eğlencesinden, kısa ömürlü popüler bir teknik atraksiyondan ayırt etmek gerçekten çok kolay bir şey değildi. Sinemanın kısa sürede kitlelerle, sıradan insanla kurduğu bağ, onu, öteki sanatların “toplumsal statü”sünden çok uzağa düşürüyordu. Ancak, sinema, zaman içinde bütün bu özellikleri nedeniyle önem kazandı; yenilenen dünyada hem popülerliğini yitirmeyen hem de “yedinci sanat” adıyla ciddiye alındığı vurgulanan etkin bir araç haline geldi.

Sinemanın kısa tarihi boyunca filmsel anlatım biçimleri, sanatçıların sorunları ve yaklaşımları sık sık değişti.

Bazı sanatçılar, sinema sanatını kendilerinden öncekileri izleyerek başarılı biçimde kullandılar. Bazıları ise, onun anlatım olanaklarını geliştirmek, daha etkin kılmak için, kendi hünerlerini ve yaratıcılıklarını ortaya koydu. Avangard (*avant-garde*) sanatçılar ise, yepyeni denemeler yaptılar, taze yöntemler geliştirerek filmsel öğelere yeni işlevler kazandırarak, farklı temalara yönelerek sinema tarihindeki dönüm noktalarını oluşturdular.

Sinema, her zaman, bilimsel ve teknolojik araştırmalardan, gelişmelerden etkilendi. Sanatçılar kullandıkları aracın teknik sınırlılıklarını bilmek zorundaydı. Teknik yenilikleri geliştirenler ve bunları sinemaya uyarlayanlar, her zaman aynı kişiler değildir kuşkusuz. Ancak, bu iki süreç, diğer bir deyişle talep-buluş, buluş-uygulayım, hep iç içedir. Teknik buluşları yapanlar, her ne kadar sinema endüstrisinden bağımsız çalışsalar da durum değişmemektedir. Bu nedenle, 1920'lerde radyonun yaygınlaşmasının da etkisiyle seyirci sayısındaki artışın duraklaması sesin, 1930'ların ekonomik krizi rengin, televizyonun rekabeti ise üçüncü boyut ve geniş perdenin hazırlayıcı etkenleri olmuştur. Günümüzde ise elektromanyetik perdeler, bilgisayarlarla elde edilen görüntüler, salonlardaki yeni ses düzenekleri vb., teknolojik gelişmelerin sinemaya aktarılışının ilk akla gelen örnekleri. Bunların yanı sıra filmler, 1950'lerden itibaren televizyonla, sonra videoyla ve şimdi de DVD'lerle, daha da ötesi "on line" sistemiyle evlerde seyrediliyor. Artık, eski tarihli filmlerin izlenme şansı on beş-yirmi yıl öncesine oranla daha fazla. Ancak, bunların hangi filmler olacağının belirlenmesinde endüstrinin kendi iç dinamikleri ve şirketlerin anlaşmaları rol oynuyor. Sinema pazarına baştan itibaren hâkim olan Batılı ülkelerin dışında kalan ülkelerin filmlerine ulaşmak hâlâ çok zor. Bu zorluk, birçok ülkede filmin kültürel bir ürün ve bir inceleme nesnesi olarak korunup saklanması gerektiğinin geç anlaşılması nedeniyle olanaksızla dönüşüyor.

Bütün bunların ışığında “Sinema nedir?” sorusunu nasıl yanıtlayabiliriz? Şurası kesin ki, yanıtlarımız, yola çıkarken ele alacağımız ölçütlere bağlı olarak farklılaşacaktır. Örneğin, film aygıtlarının doğası esas alındığında, sinemanın hareketli görüntüyü kaydedip yeniden üreten bir araç olduğu söylenebilir. İşlevleri açısından bakıldığında bir eğlence, eğitim, propaganda ya da kitle iletişim aracıdır denebilir. Filmlerin üretimiyle seyirciye sunulduğu arasındaki bütün işlemler, süreç ve örgütlenmeler çıkış noktamız olduğunda ise sinema bir endüstridir; devasa kârları hedefleyen devasa ulusaşırı şirketleriyle dünya pazarını parsellemiş eğlence ve iletişim endüstrisinin bir alt sektörüdür. Sinema salonlarında film izlemenin kendine özgü koşulları ve etkileri açısından bir ritüel olan sinema, film denilen bütün temel alındığında bir anlatı ya da anlam yaratma biçimi, özgün estetik değerleri açısından bir sanat dalı olarak görülebilir. Bunların yanı sıra gözden kaçmaması gereken önemli bir nokta daha vardır ki buna, sinemanın yanılsama yaratma niteliği diyebiliriz. Bu özellik, bir yandan sinema aygıtının doğasından kaynaklanırken, öte yandan da sinemayı sinema yapan ve çoğu kez “büyü” olarak adlandırılan şeydir.

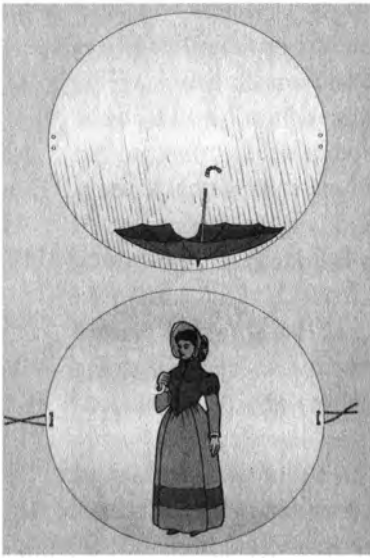
Sinemanın temel özelliği, insanın çevresinde gördüklerini –ya da düşlediklerini– devinim halinde kaydedebilmesi ve bunu yeniden üretebilmesidir. Varolan nesnelerin, kişilerin, düşlerin, soyut kavramların tespiti, tasviri, taklidi, saklanması, gelecek kuşaklara aktarılması insanlık tarihiyle birlikte başladı. Sihir yoluyla doğaya karşı silahlanmak, ölüme karşı direnmek, toplumsal denetimi sürdürmek vb. nedenlerle insan, iki ya da üç boyutlu kopyalar üretti. Ancak, bunlar, hareketten yoksun, bir “an”ın içinde donup kalmış kopyalardı. Bu yapıtların zaman boyutu, yalnızca ömürleriyle, tarihsellikleriyle ilgili bir nitelik taşır. Her hareket, bir zaman dilimi içerdiğinden hareketli varlıkların iki ve üç boyutlu durağan kopyaları,

gerçeğin, yaşanan dünyanın aslına uygun olarak tespit edilip aktarılmasına olanak vermez. Bu nedenle, durağan, dondurulmuş “an”ları ardı ardına ekleyerek bir hareket izlenimi yaratma çabaları da çok eskilere dayanır. Ancak sinema aygıtlarının icadına dek bunu başarıyla gerçekleştirmek mümkün olmamıştı. Sinematografi, dış dünyanın görüntülerini, zamansal akışları içinde kaydedip yeniden izlenebilir kıldı. Gerçekliğin saklanabilir bir kopyasıydı filmler. Bununla birlikte, filmin kurmaca için en elverişli araçlardan biri olduğu ve bu sayede düşsel dünyaların da kurulabileceği çok çabuk anlaşıldı. Sinemanın “gerçekçi” olma özelliği, filmsel kurmacaların gerçeklikmişçesine algılanmasına ve kabul edilmesine olanak tanır. İşte burada, sinemanın bir tür yanılsama aracı olduğu da ortaya çıkar.

Sinematografi, esas olarak yanılsamaya dayanır. Filmin üzerindeki durağan fotoğrafların, belirli bir hızla ardı ardına perdeye düşmesiyle elde edilen hareket yanılsaması, sinemanın temelidir. Hareketin “an”ları dondurularak film şeridi üzerine kaydedilirken çok kısa da olsa kopukluklar olur. Film kareleri arasındaki siyah boşluklar da bu kopuklukların işaretidir. Diğer bir deyişle, hareketin –ya da eylem süresinin– çok kısa bölümleri kaydedilmez. Ancak, film izlenirken bunun farkına varmak mümkün olmaz ve hareketin akışı bir bütün olarak algılanır. Bir başka yanılsama da iki boyutlu perde üzerindeki görüntülerde üçüncü boyut izleniminin yaratılmasıdır. Sinemacılar çeşitli yöntemlerle, perdedeki dünyanın, görüntünün sahip olmadığı boyutları taşıdığı yanılsamasını elde eder. Sinematografik gerçekçiliğin yanılsama yoluyla elde edilişiyse ortaya çıkan çelişki, belki de sinemanın büyüsünü var eden şeydir. Sanatçılar bu sayede kendi özgün anlatım tarzlarını oluşturabilmekte, sinemayı farklı eğilimlerle zenginleştirmektedir.

I. SİNEMATOGRAFİN İCADI

Sinemanın kısa tarihi boyunca, toplumsal talepler ile bilimsel araştırma ve gelişmelerin birbirlerini ne denli etkiledikleri açıkça görülür. Sinema aygıtlarının icadı tek bir çizgi üzerinde gerçekleşmedi. Fizyolojiden anatomiye, kimyadan fiziğe dek pek çok alandaki sorularla yanıtların, yapılan buluşların yüzyıllar içindeki birikimi, on dokuzuncu yüzyılın sonunda *cinématographe*'ın keşfinin zeminini hazırladı. Bu nedenle, sinema aygıtlarının gelişiminde, kimin neyin mucidi olduğu çok tartışmalı, karışık bir konudur. Pek çok ülkede, aşağı yukarı aynı tarihlerde, birbirine benzer çekim ve gösterim aygıtlarının patentleri alınmıştır. Yılların bilgi birikimi, bir noktada, görünen dünyanın aslına uygun hareketli kopyasını yaratma konusundaki istekle çakışmış ve sonuç olarak bu aygıtlar ortaya çıkmıştır; önemli olan da budur.



Thaumatrope

Thomas Alva Edison¹ ve William K. L. Dickson², *Kinetoscope*'u, 'yani yaklaşık on altı metre (elli feet) film alan, görüntünün bir göz deliğinden bakılarak izlendiği aygıtı, 1888'de birlikte yaptılar. Üstelik, bu ilk "hareketli resim" girişimi sesliydi; filmde Dickson'ın kendisi görülüyor, eşlemeli çalışan *Phonograph* aracılığıyla sesi duyuluyordu.³ Ses kullanımı uzunca bir süre için bir yana bırakıldıysa da kolay ve ucuz ses yöntemlerinin keşfi için araştırmalara devam edildi. 1893-1894'te Edison firmasının bakaçlı göstericile-

ri ABD ve Avrupa'da yaygınlaştı; ama bu buluş, kendi başına ortaya çıkmamıştı. Çünkü, "film makarası"nın mucidi George Eastman'dı.⁴ O da Hannibal Goodwin'in⁵ bir başka buluşundan yararlanmıştı. Goodwin, film şeridi için en uygun maddenin selüloit olduğunu kanıtlamıştı. Şimdi, *cinématographe*'in ortaya çıkışına yardımcı olan teknik gelişmeleri ve buluşları biraz daha ayrıntılı olarak inceleyebiliriz.

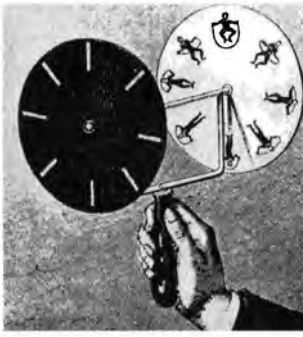
1.1. Hareket Yanılsamasının Esası

Cinématographe'in icadını mümkün kılan, hareketsiz görüntülerden hareket yanılsaması yaratmaya olanak veren en önemli aşama, görsel deneyimin anlaşılması ve çözülmesidir. Bu, optik alanındaki gelişmelerle iç içe bir süreçtir. Isaac Newton'ın,⁶ güneş ışığının aynadaki yansımalarına baktıktan sonra karanlık bir odaya girdiği ve hâlâ

gözünün önünde kalmış olmakla birlikte gittikçe zayıflayan, sonunda da kaybolan ışıklı imgeyi izlediği biliniyor. Newton, bu incelemelerinden sonra kendi adıyla anılan ve üzerinde renk dilimleri olan çarkıyla, hızla çevrilen bir yüzeydeki renklerin görünmez olduğunu, bunların yerine beyazın geçtiğini kanıtlamıştı. Bu olguya dayanan ilk oyuncak olan “göz kamaştırıcı topaç” 1771’de yapıldı.

Fizyolojinin optik alanına uygulanmasında ilk adımı atan, iki tür sinir sistemi olduğu iddiasının sahibi Charles Bell’di.⁷ 1811 yılında ortaya konan bu iddia, François Magendie⁸ tarafından 1822’de kanıtlandı.⁹ Sinirsel eylemin duyuşal ve motor olarak ikiye ayrılması, fizyologlara, sinirsel duyumların da en az kas hareketleri denli kendilerini ilgilendirmesi gerektiğini gösterdi. Herman Von Helmholtz¹⁰ gibi, bu duyumları inceleyen bilim adamlarının çalışmaları 1870’lerin ortalarında yeni bir bilim dalına zemin hazırladı: Deneysel psikoloji. Fizyologlarca incelenip deneysel psikolojiye ortam yaratan sorunlardan biri de, yukarıda sözü edilen, uyarıcının ortadan kalkmasına karşın, ona ait görsel imgenin bir süre daha varlığını koruması olayıdır. Yapılan araştırmalarla, gözün retina tabakasının nasıl çalıştığı, görme sürecinin gözde başlayıp beynin görme merkezinde son bulduğu anlaşıldı. Sonuçta, imgelerin birbiri üzerine sarkmasına neden olan “görme kusuru”nun, görme merkezinde gerçekleştiği ortaya kondu.

Bu konu üzerinde pek çok şey yazıldı ve pek çok kanıtlayıcı aygıt geliştirildi. John Ayrton Paris¹¹ ve John Frederick William Herschel¹² *Thaumatrope*’u yaptılar. Bu, bir kafes ve bir kuş resminden oluşan bir oyuncaktı. Yuvarlak bir levhanın bir yüzüne kuş, öteki yüzüne ise kafes resmi çizilmişti. İki yandan uzanan iplerle döndürülen bu diske karşıdan bakıldığında, kuş kafesin içindeymiş gibi gözüküyordu. Bunu Michael Faraday’ın¹³ kendi adıyla anılan çarkı, Simon Ritter Von Stampfer’in¹⁴ *Stroboscope*’u vb. izledi. Oyuncak imalatçıları bunların ticari değerini



Phénakistoscope



Praxinoscope



Kinetoscope

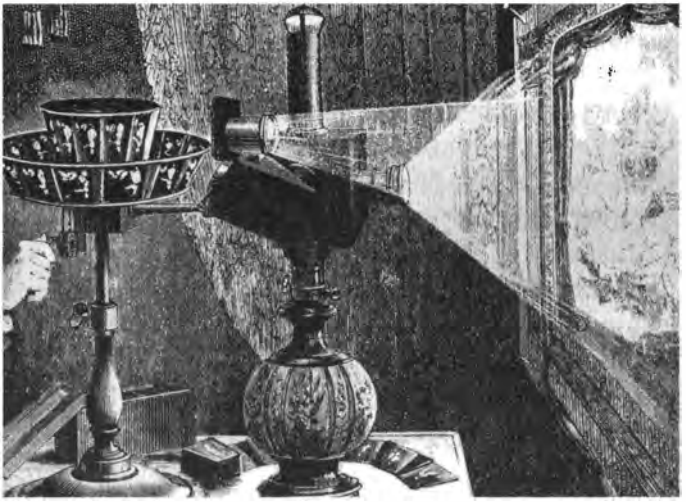
kavrayıp hızla benzerlerini üretip satmaya başladılar.¹⁵

Bu arada, 1824 yılında Peter Mark Roget,¹⁶ gözün bakılan şeydeki hızlı parlaklık değişimlerini izlemeye yetersiz kaldığını kanıtlamıştı. Işıklı uyarıcının, kısa aralıklarla ve gerekli hızla yanıp sönecek biçimde kullanılması halinde sürekli bir aydınlık izlenimi ortaya çıkıyordu. Böylece Roget, "hareketli nesneler açısından görüntünün sürekliliği" kuramını ortaya attı. Zihnin, hareket olmayan yerde hareket algılaması, algı kuramları üzerinde kökten bir değişime neden oldu.¹⁷

Bu konu üzerinde en çok duranların başında Joseph Plateau¹⁸ geliyordu. O da Newton gibi, güneşe bakarken yirmi yedi yaşında kör oldu. Karısının yardımıyla, seksen iki yaşındaki ölümüne dek bu konu üstünde çalışmayı sürdüren Plateau, 1830'da *Phénakistoscope*'u yaptı. Bu aygıtta bir merkez etrafında dönen, birbirinden ayrı iki disk vardı. Altaki diskin üzerinde, bir hareketin birbirini izleyen çeşitli aşamalarını gösteren çizimler bulunuyordu.

Üstteki diskte ise belli aralıklarla açılmış yarıklar vardı. Diskler döndürölüp üstteki diskin yarığından bakıldığında, hareket yanılsaması elde ediliyordu. Artık canlıların hareketleri belli anlara bölünebilir, elle çizilerek *Phénakistoscope*'un diskine yerleştirilebilir ve hareket yeniden üretilebilirdi. Plateau bu işlemlerinde fotoğraflardan yararlanmayı da denedi. Böylece, arka arkaya hızla akan görsel imgelerin görüntülerinin birbirleri üzerine sarkarak zihinde bütünleştiiği ve hareket izlenimi yarattığı sıradan bir bilgi haline gelmiş oluyordu.

Phénakistoscope ve benzerlerinde, doğrudan aygıtın içine bakıldığından tek kişilik bir izleme söz konusuydu. Halbuki, bu görüntülerin perdeye yansıtılması, çok sayıda seyircinin aynı deneyimi yaşamasına olanak verecekti. Burada da karşımıza on yedinci yüzyıldan kalma bir buluş çıkıyor. Aslında, bir ışık kaynağı önüne konulan nesnenin gölgesinin bir yüzeye düşürölmesi ilkesine dayanan "büyölü fener" (magic lantern), eski Mısır'da bile biliniyordu. Pompei'de de kalıntısı bulunmuştu. Üstelik Platon'un "mağara"sı da aynı temele dayanmaktaydı. 1684 yılında Athanasius Kircher,¹⁹ mum ışığı ve aynalı merceklerden oluşan bir düzeneğe dayanan kendi büyüölü fenerini (magia cystera) icat edip nesnelerin görüntüsünü geniş bir yüzeye yansıttığında, üstelik İsa'nın hayatını canlandıran resimleri bir çark üzerine yerleştirerek bu aygıt yardımıyla gösterdiğinde, sinemanın oluşumu açısından önemli bir adım daha atmış oluyordu. 1853'te ise Franz Von Uchatius,²⁰ Plateau'nun *Phénakistoscope*'unu büyüölü fenerle birleştirerek elle yapılmış resimleri perdeye yansıtmayı başardı. Daha sonra, 1877'de Émile Reynaud²¹ *Praxinoscope*'u yaptı. Bu da hareket yanılsaması yaratan bakaçlı bir aygıttı. Faraday Çarkı'yla *Thaumatrope*'un birleşimi olan bu aygıtta, üzerinde eşit aralıklı yarıklar bulunan bir silindirin iç yüzeyine, hareketin çeşitli aşamalarının resimleri yerleştiriliyordu. Ortadaki çemberi oluşturan ayna düzeneğiyle

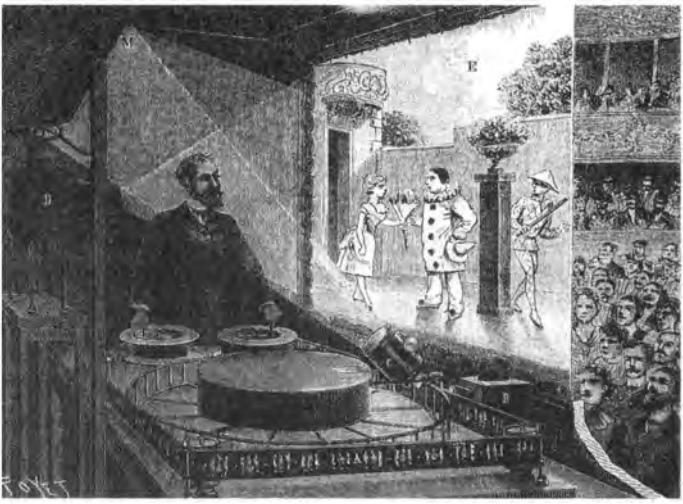


Yansıtıcı Praxinoscope

sistem tamamlanıyordu. Silindir döndürülürken yarıklardan bakıldığında, görüntüleri ayna üzerinde hareketli olarak izlemek mümkün oluyordu. Çok kullanışlı olan bu aygıtı, bir lamba sistemiyle bütünleyip geliştiren Reynaud, 1892’de “optik tiyatro”sunu (théâtre optique) kurdu. Perde üzerindeki gösterilerinde yüzlerce metrelik resimli kuşaklar kullanıyordu. Reynaud, bu yolla para kazanan ilk kişi oldu. Daha sonra başkaları, bu resimli kuşakları selüloit tabanlı fotoğraf şeritlerinden oluşturdu. Böylece, sinema filmine doğru yeni bir adım daha atıldı.

1.2. Görüntünün Yazımlanması

Varlıkların asıllarına en yakın kopyalarının üretilmesi çabalarının çok eskilere gittiğine değinmiştik. Resim sanatının gelişimi içinde karşılaştığımız “saydam kutu”dan (camera lucida) söz etmek, ileride fotoğrafın benimsenmesindeki nedenleri açıklamak ve filme giden yoldaki önemine değinmek açısından yararlı olabilir.



Reynaud 'un optik tiyatrosu

On sekizinci yüzyılda orta sınıf zenginleşmiş, boş zamanı artmıştı. Soylulara özenerek portrelerinin yapılmasını isteyen kentsoyluların talebi öyle büyük bir boyuta ulaşmıştı ki, sanatçıların bu talebi karşılaması olanaksız hale gelmişti. Sonuçta bu iş, saydam kutudan yararlanan amatörler kaldı. Bu düzeneğin temel ilkesi, nesneden yansıyan ışık ışınlarının ya da nesnenin gölgesinin, bir prizma aracılığıyla resmin yapılacağı yüzeye düşürülmesi sonucunda elde edilen görüntünün temel hatlarının aslına uygun olarak çizilmesi idi. Bu dönemde, henüz netleşmemiş olmakla birlikte, bilime yönelik hayranlık ve inançla beslenen estetik bir doktrin sanatsal faaliyetlere egemen olmaya başlamıştı ve saydam kutuların yaygınlaşmasına belirli ölçüde destek sağlıyordu. Bu doktrin, daha sonra doğalcılık (natüralizm) olarak sınıflandırılacaktır. Doğayı doğrudan kopya etme anlamında yaygın olarak kullanılan bu terim, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa sanatında daha özel bir anlam kazanmış ve önce günlük yaşamı doğal yoğunluğu içinde betimlemeyi, sonra da sanatta

bilimin yöntemlerini ve sonuçlarını etkin kılmayı amaç edinen eğilimleri adlandırmak üzere kullanılmıştır. Bu nedenle doğalcılık, doğa bilimlerinin sayısal ölçümlerini yaratıcı süreçlere uygulama çabası olarak tanımlanabilir.²² Dolayısıyla “doğal olanın benzerini”, “doğal olanın kopyası”nı üretmek üzere girilen bilimsel çabaların sonuçlarından biri de saydam kutudur. Bu yolla elde edilen portrelerin “cansız” olduğu ve sanatçının zihnini aygıtların sınırları içine hapsedmenin yaratıcılığı engellediği zamanla anlaşıldıysa da “aslına en çok benzeyen kopya”yı elde etme konusundaki arayışların ardı kesilmedi. Bu çabaların sonucunda fotoğraf icat edildi. Fotoğrafi sayesinde, anlar ve nesneler, insan eli ve gözüyle değil, bilimsel kurallara dayalı olarak geliştirilmiş makineler aracılığıyla tespit edilmeye başladı. *Cinématographe* ise durağan anları değil, eylemleri, süreçleri kaydedip yineleyen bir araç olarak kopyalama olgusunu daha ileri bir noktaya ulaştırdı.

Filmin ve fotoğrafın gelişmesine geçmeden önce, kısa da olsa fotoğraf makinesiyle film kamerasının temelini nasıl atıldığına da değinmek gerekiyor; çünkü, görüntüyü yakalayıp muhafaza edecek ya da bir başka deyişle, nesnenin görsel kopyasını oluşturacak ışığa duyarlı yüzeylerin geliştirilmesi, kendi başına fazla bir anlam taşıymıyordu. Nesnenin yansıttığı ışınlar ya da nesnenin görüntüsü bu duyarlı yüzeyin üzerine nasıl düşürülecekti? Burada da imdada, yine yüzyıllar öncesinin bir başka buluşu olan “karanlık kutu” (camera obscura) yetişti.

Rönesans döneminde, Leonardo Da Vinci’nin²³ ilkesini tanımladığı karanlık kutu, 1569’da Giovanni Battista della Porta²⁴ tarafından yazılan *Doğa Büyüsü* (Magia Naturalis) adlı kitapta ayrıntılarıyla anlatılmıştı. Karanlık kutu, gerçekten basit bir kutuydu ve optiğin temel kurallarından birine dayanıyordu: Işık ışınları, farklı ortamlarda farklı hızla yol alırlar ve bu nedenle de ortam değiştirirken kırılırlar. Dolayısıyla saydam maddelerden yararlanarak

ışınları toplamak ve bir yüzeye ileterek görüntü elde etmek mümkündü. Karanlık kutunun bir yüzüne açılan çok küçük bir delik de aynı etkiyi yapıyordu, ama görüntü baş aşağı oluşuyordu. Uzak ülkelere yelken açan denizci tüccarların kullanımına sunulan dürbünün icadı ve Galileo Galilei'nin²⁵ teleskopu aracılığıyla geliştirilen merceklerle bu sorun da çözüldü; içbükey merceklerle görüntü düzgün bir biçimde elde edilmeye başladı. Yalnızca kaba camdan yapılabilen mercekler, zamanla çok daha fazla oranda ışık ışını toplayabilecek, en az bozulmayı sağlayabilecek özellikler kazandı.

Karanlık kutunun matematiksel hesaplarla geliştirilmiş biçimi olan fotoğraf makinesi aracılığıyla bir nesnenin görüntüsünün kalıcılığını sağlamak için, yukarıda da belirtildiği gibi, ışık kaynağından gelip nesneden yansıyan ışınların, saydam bir ortamdan geçirilerek ışığa duyarlı bir yüzeye düşürülmesi gerekir. Bu yüzey, belirli bir kimyasal nitelik taşımalıdır. Anlaşılacağı gibi, fotoğraf yoluyla görüntünün kaydedilmesi için gereken yüzeylerin ve çeşitli eriyiklerin sağlanması kimya bilimindeki araştırma ve bulgulara dayanır. Nitekim bu alandaki çalışmaların sonunda gümüş nitratin ışık ve gölgeyi kaydettiği kanıtlanmış, 1819'da Herschel gümüş tuzlarının hiposülfid içinde eridiğini keşfetmiştir. Böylece, önce pozitif görüntü elde edilmiş, sonra negatif kopyadan pozitif baskı yoluna gidilmiştir.

Joseph Nicephore Niepce,²⁶ 1822'de ilk fotoğrafı üreten kişi oldu ve 1841 yılında fotoğraf çekiminde poz süresini üç dakikaya indirdi. Bundan iki yıl önce William Henry Fox Talbot²⁷ ve Louis-Jacques-Mandé Daguerre²⁸ birbirlerinden bağımsız olarak bu alanda önemli adımlar attılar. Talbot, bugün de kullanılan negatif yazımlama ve pozitif baskı yöntemini geliştirdi. Böylece aynı görüntüyü –ya da kopyayı– istenilen sayıda çoğaltmak mümkün oluyordu. Talbot'un kâğıt negatifleri, yerini kısa sürede Go-dwin'in selüloit tabanlı filmine bırakacaktı. Bu, hem

görüntünün kalitesi, hem de “hareketli resim” açısından önemli bir aşama oldu. Daguerre ise 1837’de *Daguerretype* olarak adlandırdığı sistemiyle, on beş dakika pozlayarak bir tür diapositif diyebileceğimiz büyük boyutlu tabakalar elde etti. Ürünlerini sergilediğinde, izleyiciler, arkadan aydınlanmış devasa fotoğrafik doğa manzaralarının “gerçek”liği karşısında şaşkına düştüler. Bugün, Daguerre’inkine en yakın duran sistem, *Polaroid* sistemidir.

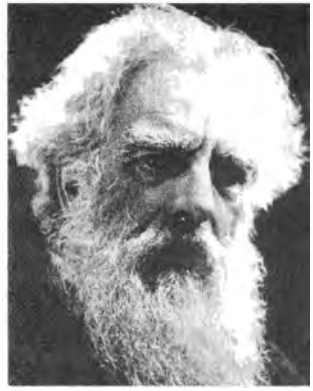
Doğanın kopya edilmesi, gerçekliğin benzerlerinin yaratılması yönündeki yoğun ilgi ve beklenti çok eskilere dayanmakta olduğundan, fotoğrafik araç, gereç ve aygıt üretilimi kısa sürede büyük bir endüstri dalı olarak gelişti. İca-dından az zaman sonra, 1847’de Paris’te yarım milyondan fazla fotoğrafik tabaka satıldı. 1862’de yalnızca İngiltere’de yüz milyondan fazla fotoğraf üretildi. 1900’e gelindiğinde ise Uluslararası Paris Fuarı’nı gezen her yüz kişiden on yedisi elinde bir fotoğraf makinesi taşımaktaydı ve Kodak firması bu nitelikteki kameraları en az on yıldır büyük miktarda satıyordu.²⁹ Artık insanlar sevdiklerinin görüntüsünü, aslına en yakın kopyaları aracılığıyla sürekli olarak yanın-da bulundurabiliyor, zamanın akışına bu yolla direnebili-yordu. Soyluların ve kentsoyluların yararlanabildiği bir olanak, toplumların tüm katmanlarına yayılıyordu.

1.3. Cinématographe’a Giden Yol

Fotoğraf olgusunun sinemanın gelişiminde önemli bir rol oynadığı çok açıktır. Öte yandan fotoğrafının, sanatçıların yaratıcı sürecin doğasını yeniden gözden geçirmesine yol açtığı da biliniyor. Odaklaması yanlış yapılmış bazı fotoğrafların, yeni algılama modellerinin ortaya çıkışına yardımcı olduğu; örneğin, sıradan makinelerle çekilen sisli, buğulu manzaraların, rastlantıyla kaydedilen kompozisyonların ya da canlıların hareketlerinin anlık parçalarının Edgar Degas’ı³⁰ ve Claude Monet’yi³¹ yönlendirmiş olabileceği öne

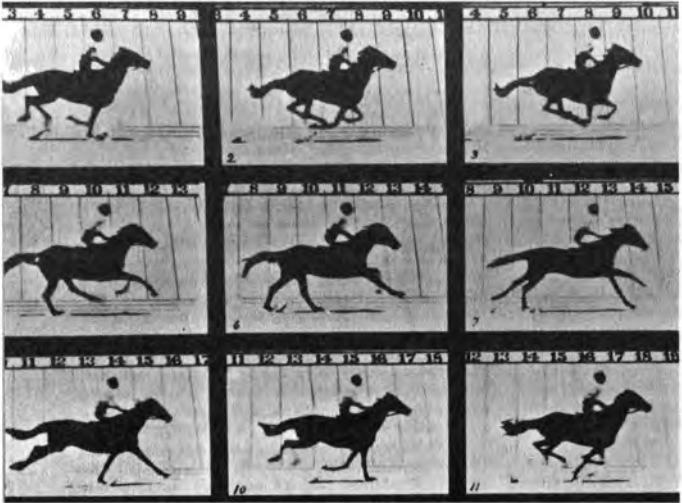
sürülüyor.³²

Fotoğrafın farklı amaçlar için kullanılması, sinematografiye giden yoldaki işaret taşlarını oluşturur. Örneğin, Eadweard Muybridge'in³³ koşan atlarla ilgili fotoğrafları ve bunları çekerken geliştirdiği yöntem, dönüm noktalarından biridir.³⁴ Hareketin anlarını, kısa parçalarını inceleyen bir fotoğrafçı olan Muybridge, bir yarış pistine



Eadweard Muybridge

yan yana yerleştirdiği yirmi dört fotoğraf makinesinden oluşan bir sistem kurmuş ve dörtlüğe koşan atın çok kısa aralıklarla yirmi dört poz fotoğrafını çekerek, ayakların kısa bir süre için tümüyle yerden kesildiğini kanıtlamıştı. Kame-raların örtücülerine bağlanan ince teller pistte enlemesine



Muybridge'in at 'sekansı

geriliyor ve koşan at bu tellere değdiğinde fotoğrafları çekilmiş oluyordu. İnsan gözünün sürat nedeniyle göremediğini fotoğraf görünür kılmıştı.

Muybridge, bundan sonra da hayvanların ve insanların çeşitli hareketlerinin anlara bölünmüş hallerini gösteren fotoğraf serilerini çekmeye devam etti. Bu çalışmalarını 1887'de yayınladığı ve yirmi bin fotoğraftan oluşan on bir ciltlik *Hayvan Hareketi* (Animal Locomotion) adlı kitabında topladı. Bu kitap, fotoğraflardan oluşmuş sekanslarında, hayvanları, emekleyen bebekleri, her yaştan çıplak kadın ve erkekleri bir araya getirdi. İnsanla hayvan, gençle yaşlı eşitlenmiş, yan yana birer deney nesnesi olmuştu. Ernst Mach,¹⁵ Muybridge'in gösterilerinden esinlenerek insanın bebekliğinden yaşlılığına dek fotoğraflarını sıralayıp bunları, *Phénakistoscope* aracılığıyla seyircilerine göstermek istedi. Hareketli çıplak kadın ve erkek sekanslarından oluşan bu şeritleri, biraz zorlamayla, ilk erotik filmler olarak tanımlamak mümkün görünüyor.

Muybridge fotoğraflarını, on iki ile kırk arasında değişen sayıda kamera kullanarak çekmekteydi. Hareketin çeşitli anlarını, ardı ardına tek bir kamerayla kaydetmeyi 1882'de Étienne Jules Marey¹⁶ başardı. Nitekim, film ka-

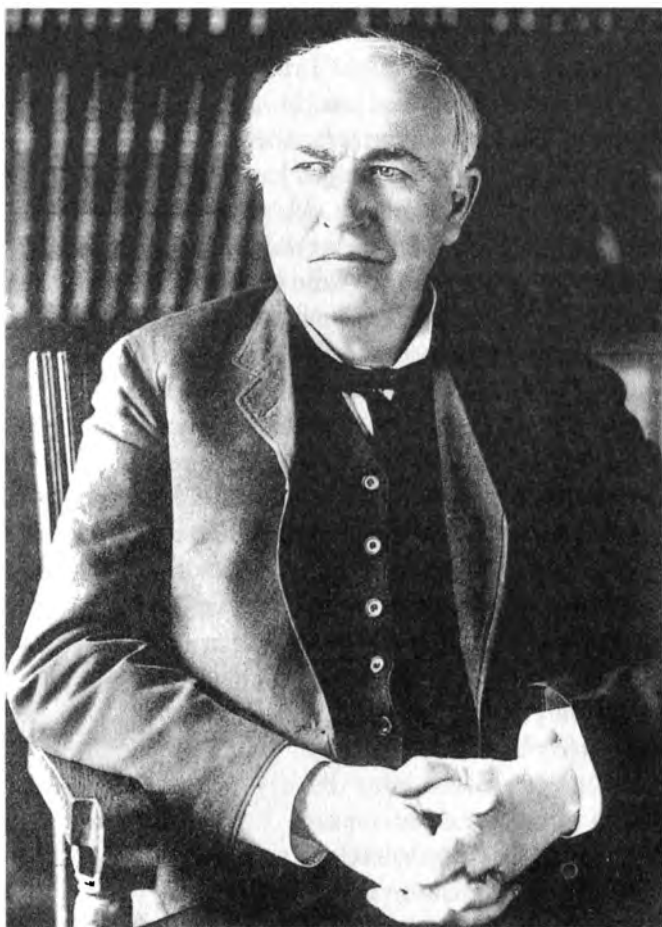


Étienne Jules Marey

merasının gerçekleşmesinde payı olanların başında, Muybridge'in yayınlarından en çok etkilenen bilim adamlarından biri olan Marey geliyor. Özellikle hareketin eğri ve salınlı modellerini inceleyen Marey, kuşlar üzerindeki çalışmalarında Muybridge'in yöntemiyle ilgilenmişti; ama onu kullanması olanaksızdı. Marey'in yardımına, yakın arkadaşı Jules Janssen'in¹⁷

geliştirdiği bir aygıt yetiştirdi. Janssen, 1874'te Güneş'in önünden geçen Venüs'ün fotoğrafını çekmek üzere bir "fotoğrafik tabanca" (Revolver photographique) yapmıştı. Bu aygıtta, ışığa duyarlı yüzeyler, dönen bir disk üzerinde belirli aralıklarla yer alıyor ve tetiğe basıldıkça, saniye de bir, ardı ardına görüntüler elde edilebiliyordu. Marey, arkadaşının aygıtını çok daha hızlı fotoğraf çekecek hale getirerek kendi fotoğrafik tüfeğini geliştirdi. 1887'de ise duymalı kâğıttan yapılan şerit rulolar kullanmaya başladı. Böylece, dakikada yüz fotoğraf karesi elde etmeyi başardı. Üstelik Marey'in kamerası elde taşınabiliyordu. Marey kendi yöntemiyle çeşitli hareket dizileri hazırladı. 1894 tarihli *Hareket* (Locomotion) adlı kitabında, "chronophotographie" adını verdiği bu yöntemin kalp ve damar hastalıklarının teşhisinde nasıl yararlı olacağını açıklıyordu.³⁸

İşte böylece, birbirlerinden haberli ya da habersiz pek çok kişinin çalışmaları ve uğraşları sonucunda, bir hareketin "an"larının duyarlı şeritler üzerine yazımlanması ve perdeye düşürülerek yeniden izlenmesi olgusu gerçekleşmiş oluyordu. Sinema sözcüğünün evrensel olarak kabulüne neden olan Lumière'lerin *Cinématographe*'ına geçmeden önce değinilmesi gereken bir başka nokta daha var: Bu, perdede ortaya çıkan yanılsamaya dayalı hareketin, insanın hareketi algılama biçimiyle örtüştürülmesi problemidir. Çekim sırasında, objektifin arkasından geçen film şeridi bir an durur ve görüntü yazımlanır; sonra, film akar ve yeniden durur. Bu böyle devam eder. Film akarken geçen süre, filme yazımlanamayan ve daha sonra, izleme sırasında bütünlenerek sürekliliği sağlanan gerçek zamanı içerir. Kameranın örtücüsü, film şeridi durduğunda açılır, film akarken kapanır. Aksi takdirde filmin üzerinde, sürekli ışık almanın getireceği bir bulanıklık oluşacaktır. Aynı şekilde, yazımlanmış fotoğrafik görüntülerin de projeksiyon sırasında kısa sürelerle birer birer göstericinin merceği arkasında duraklaması gerekir. Film şeridi



Thomas Alva Edison

üzerindeki görüntülerin birbirlerine geçmiş olarak değil, hareket yaratacak biçimde algılanması için bu zorunludur. Dolayısıyla, filmin, kameranın ve göstericinin merceklerinin ardında duraklayacağı süre, hareketin yeniden izlenişinde doğal olmayan bir izlenim yaratılmaması açısından önemlidir. Doğala en yakın hareket izleniminin, önceleri saniyede on altı, daha sonra ise yirmi dört kare hızla akan film aracılığıyla elde edildiği kabul edilmiştir.

Kamera ile göstericinin örtücülerinin çalışmasında gerekli olan eşzamanlılığın gerçekleşmesi ise, ancak on dokuzuncu yüzyılın sonunda çözülebilen bir mühendislik sorunudur. Önceleri göstericide örtücü kullanılmıyordu. Böyle olunca da görüntüde devamlı bir dikey sarsıntı oluşuyordu. Daha sonra filmin kenarlarında sık aralıklarla delikler açıldı ve böylece filmin, kamera ya da göstericinin motorunun gücüyle çalışan tırnaklarca, eşzamanlı olarak çekilmesi mümkün oldu, hareketin düzgün biçimde izlenebilmesinin yolu açıldı.

Bütün bunların sonucunda "Sinemayı kim icat etti?" sorusuna tek ve net bir yanıt verilemeyeceği ortaya çıkıyor.³⁹ Her ne kadar Edison'ın, kendini sinemanın mucidi olarak gördüğü bilinirse de, William Friese-Greene⁴⁰ aracılığıyla İngilizler, Louis-Aimé-Augustin Le Prince⁴¹ ile Fransızlar, Max ve Émile Skladanovski'nin⁴² aygıtlarıyla Almanlar, "hareketli resim" in icadını kendilerine mal etmek istediler. Çünkü, bu ülkelerde projeksiyon makinelelerinin patentleri erkenden alınmış ve Edison'ın gösterisinden de önce halka, perde üzerinde hareketli resim gösterileri düzenlenmişti. Bunlara karşın, evrensel bir kabul gören "sinema" sözcüğünün yaratıcıları olan Lumière'ler, kullanışlı ve sağlam aygıtlarıyla sinemanın isim babası olma onurunu kazandılar. Bununla birlikte, Edison'ın laboratuvarlarında, Dickson tarafından yürütülen çalışmaların sonunda geliştirilen *Kinetograph* adlı kamerayla birçok kısa film çekilmiş ve bunların *Kinetoscope* aracılığıyla ilk



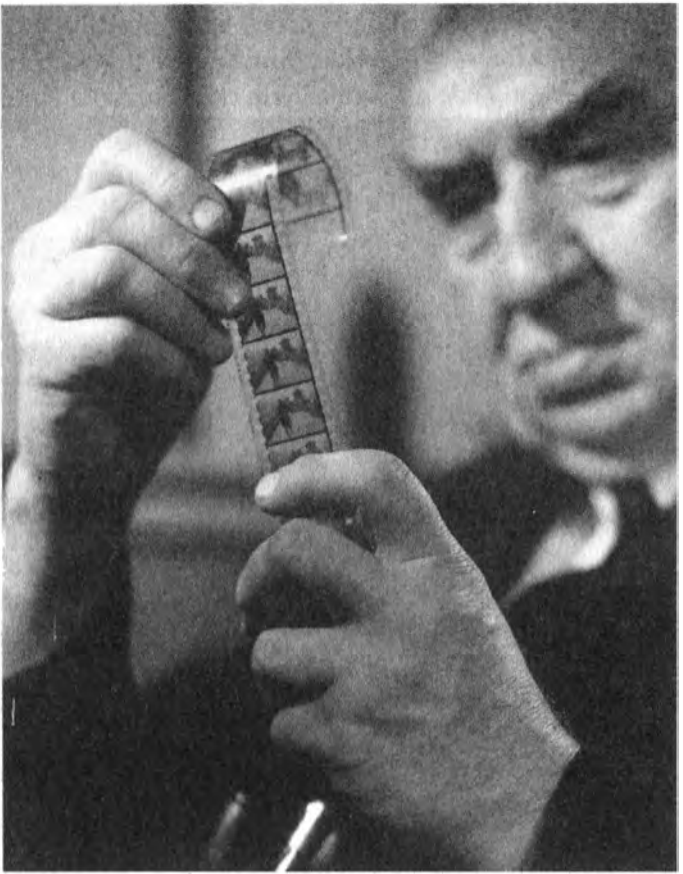
Fred Ott'un Aksiriği, 1889

gösterimi, 1893 tarihinde yapılmıştı. Ancak, *Kinetoscope*'un halka tanıtılışı, 1896'da, Broadway'de bir müzikholde gerçekleştiğinden, Lumière'lerin *cinématographe* gösterisi "ilk" sinema gösterisi olarak kabul edilmektedir.

Dickson, 1889'da, *Kinetograph*'la Amerika'daki selülit üzerine yazımlanmış ilk film olan *Fred Ott'un Aksırığı*'nı (Fred Ott's Sneeze) çekmişti. Filmde, Edison fabrikasında çalışan bir işçinin kameraya yönelik olarak aksırışı, yakın çekim ölçeğiyle görüntülenmişti. 1891'de geliştirilen *Kinetoscope*'un özelliği, üzerindeki bir göz deliğinden içeri bakılması ve filmin bu biçimde tek kişi tarafından izlenmesiydi. Ancak bu aygıtın hiçbir önemli parçası "yeni" değildi.⁴³ İlk gösterilerden üç yıl sonra aygıtlar piyasaya sürüldü ve kısa süre içinde çok sayıda *Kinetoscope*'un yer aldığı izleme salonları yayılmaya başladı. Her bir makineyi bir kişi kullanabiliyordu; ama aygıtta gösterilen ilginin büyüklüğü, bu kısacık filmlere ödenen ücretin salonları işletenlere iyi kâr getirmesini sağlıyordu. Edison, laboratuvarlarında çekilen filmlerin ve patentini aldığı *Kinetoscope*'un sağladığı olanakları sonuna dek kullandı; aygıtların satış fiyatlarını dilediğince saptadı. Buna karşın, film seyretmenin biçimini ve sinemanın geleceğini belirleyenler Lumière'ler oldu.

1.4. İlk Gösteriler, İlk Filmler

Başarılı bir fotoğrafçı olan Antoine Lumière (1840-1911) ile oğlu Louis,⁴⁴ büyük ilgi gören bir fotoğraf kâğıdı geliştirerek aile servetlerini büyütmüş ve Lyon'da bir fabrika kurmuşlardı. Bu, üç yüz işçisiyle Kodak'ın New York'taki fabrikasından sonra, fotoğraf malzemesi üreten ikinci büyük fabrikaydı. Baba Lumière, *Kinetoscope*'un ticari geleceğini görmüştü ve Edison'ın film satışlarındaki önlemlerinden rahatsız oluyordu. Edison'ın aygıtlarının patentini Avrupa için genişletmemesi üzerine, Antoine



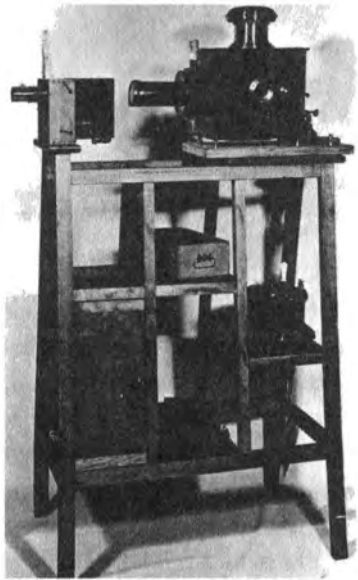
Louis Lumière (1864-1948)

Lumière oğlu Louis'den buna benzer bir şey icat etmesini istedi. O da, kardeşi Auguste'le⁴⁵ birlikte çalışarak çok daha iyisini yaptı ve 1895'te, icat ettiği aygıtın patentini aldı. Hem kamera, hem gösterici, hem de baskı makinesi olarak kullanılabilen bir aygıttı bu. Film şeridinin hareketini, saniyede on altı kare esasına dayalı "tırnak itişli" bir düzenek sağlıyordu. Çok da hafif olan bu aygıtın adı *Cinématographe*'ti. Edison'ın elektrikle çalışan *Kinetograph*'ına karşılık *Cinématographe*, elle kurulabildiğinden ve hafifliğinden

ötürü her yere taşınabiliyordu. *Cinématographe*'ın saniyede on altı kare yazımlaması, bir yandan film tasarrufu, bir yandan da gösterim sırasında daha az gürültü çıkmasını sağlıyordu. Saniyede on altı kare ilkesi, tüm sessiz film dönemi boyunca değişmedi. Sesle birlikte, saniyede yirmi dört karelik film akış hızı zorunlu olarak standart hale geldi. Edison, elektrikle çalışmasında ısrar ettiği aygıtının hareket kabiliyetini engellemiş ve sonuçta bu alandaki üstünlüğü elinden kaçırmıştı. Louis Lumière'in gelişkin bir mühendislik ürünü olan kamerası ise bugün bile gayet iyi çalışıyor.

Lumière'ler, 1895 yılı boyunca Paris'te özel gösteriler düzenledikten sonra 28 Aralık günü, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Café'nin egzotik dekorasyonlu Hint Salonu'nda, bir frank karşılığında ilk genel gösterilerini yaptılar. Gösteri, başlangıçta pek fazla ses getirmeyişi de birkaç

hafta sonra büyük bir başarı kazanmıştı. Bunun üzerine, Lumière'ler, bir yıl içinde *Cinématographe* stoklarını genişlettiler. Bir kameramanlar taburu oluşturup dünyanın dört bir yanına ekipler gönderdiler. Elleri değişik konular içeren ve tek çekimden oluşan binin üzerinde film birikmişti; böylece, çeşitli ülkelerin büyük kentlerinde gösterilere başladılar ve sonunda, en azından bir süre için, dünya pazarını ele geçirip Edison'a karşı zafer kazandılar.



Cinématographe

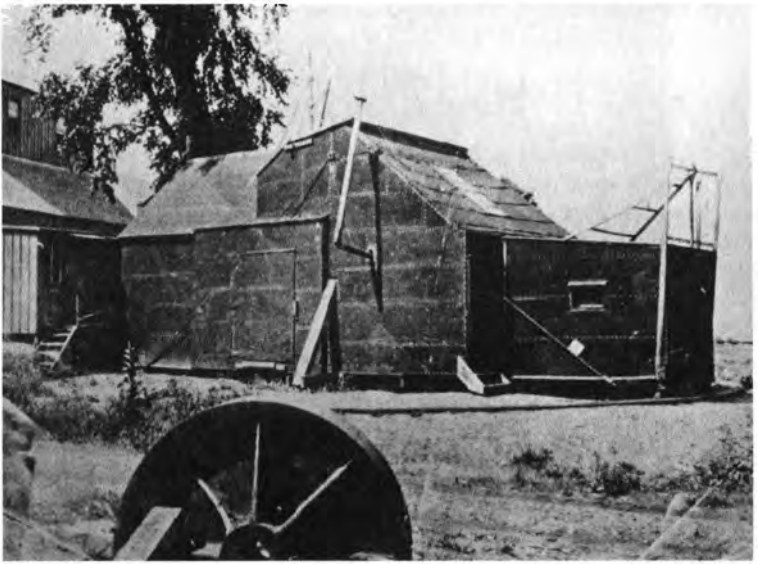


May Irwin ile John Rice'in
Öpücüğü, 1895

1893-1896 döneminde Edison şirketinin filmleri, akrobasi numaralarını, boks karşılaşmalarını, dans gösterilerini ve *İskoç Kraliçesi Mary'nin İdamı* (The Execution of Mary Queen of Scots) gibi tarihi olayları ya da bazı Broadway oyunlarından sahneleri görüntülüyordu. Bunlardan May Irwin ile John Rice'in Öpücüğü (May Irwin-John Rice Kiss), ilk yakın çekim ölçekli kucaklaşmaydı ve bu nedenle de ahlaki açıdan ilk tepkilerin oluşmasına yol

açmıştı. Bu kısıacık filmler, "Black Maria" denen kulübensiz bir sette, sabit kamerayla çekiliyor, oyuncular yüksekçe bir sahnede rollerini oynuyordu. Bunların hepsi bakaçlı Kinetoscope'la izleniyordu. Edison, sonunda, projeksiyon olayına karşı çıkmaktan vazgeçmek zorunda kaldı; gelişmeler karşısında yenik düşmüştü. O da Vitascope ile 1896'da ilk gösterisini yaptı. Artık Edison firmasının filmleri de perdeden izleniyordu.⁴⁶

Louis Lumière'in 1895'te yaptığı filmler, iyi düzenlenmiş, taze ve özgür bir hava taşıyan, durağan çerçeveli tek çekimlerden oluşmuştur. Bazıları hızla hareket eden yığınlar üzerine odaklanır ve zamanın seyircisinin gözleme, izleme güçlerine bir meydan okuma taşır. Bunlardan *Bahçıvanın Sulanışı* (L'Arroseur arrosé), Fred Ott'un *Aksıngi*'nin yanında, sıradan bir gülüt (gag) olmanın ötesine geçer. Filmde, önceden planlanmış küçük bir öykü yer alır: Bir erkek çocuk, bahçe sulamakta olan bahçıvana görünmeksizin hortumun üzerine basar ve onun suyun kesilme nedenini anlamak için hortumun ağzına baktığı sırada ayağını kaldırır. Aniden fışkıran suyla ıslanan bahçıvan, çocuğun



Edison filmlerinin çekildiği set: "Black Maria"

arkasından koşar ve yakalayıp ona bir şaplak atar, işinin başına döner. Bu kısa film, komedinin sinemadaki ilk örneği kabul edilir.

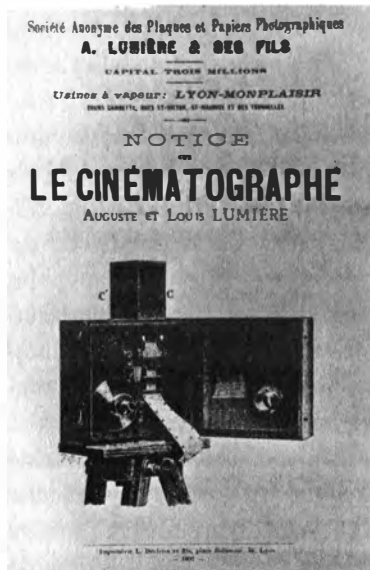
Gerçek mekânlarda çekim yapan Lumière'lerin ilk filmleri arasında özellikle dördü, içeriklerinin karmaşıklığıyla ötekilerden ve dönemin filmlerinden ayrılır. Bunlardan *Kâğıt Oyunu*'nda (Partie d'écarte, 1895), Paul Cézanne'ın⁴⁷ aynı adı taşıyan tablosundaki gibi kâğıt oynayan iki kişi vardır; ama çerçeve içindeki bir başka adam, bir şişe açıp bardakları doldurur ve bu sırada garson sıçrar. Tüm bunlar gözü meşgul eden bir eylem çokluğu oluşturduğundan seyirci, kamerayı unutmak ve filmin içeriğiyle ilgilenmek zorunda kalır. Öteki üç film ise hızla hareket eden kalabalıklar üzerine odaklanmış ve günün seyircisinin gözleme, izleme gücüne adeta meydan okumuştur. İlk gösterimde sunulan *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler*'de (La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière) çerçeveyi dolduran hareketli kalabalığın etkisinin yanı sıra bir bisikletli ile bir köpeğin varlığı da

dikkati çeker. Bu filmler arasında, seyircide yarattığı etki nedeniyle en ünlü olanı *Trenin Gara Girişi*'dir (L'Arrivée d'un train en gare, 1897). İyi bir fotoğrafçı olan Louis Lumière, bu kısa filmde, trenin hareketini diyagonal bir kompozisyon içinde görüntülemiş, çerçeveyi günlük yaşamın ayrıntılarıyla da zenginleştirmişti. Trenin karşıdan hızla gelişinin etkisi, kocaman şapkasıyla ilerleyen bir kadının görüntüsüyle tamamlanıyordu. Bu filmlerdeki gerçekçi yaklaşım, sonraki yıllarda Jiga Vertov'dan Jean Renoir'a ve İtalyan yeni gerçekçilerine dek uzanacak bir eğilimin başlangıcı olmuştur.

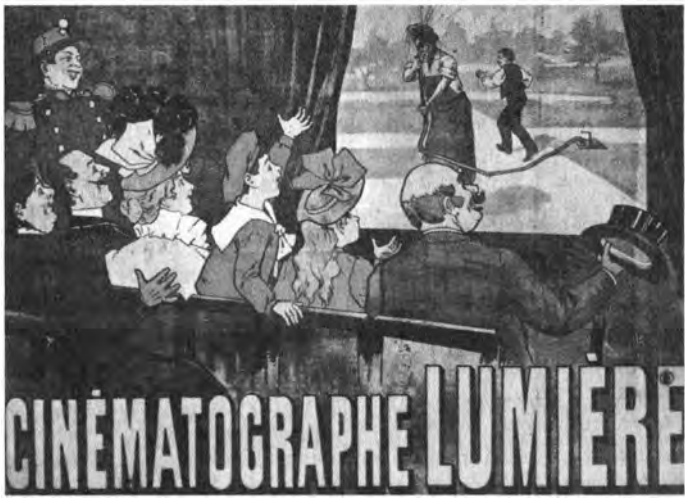
Louis Lumière sürekli olarak yeni arayışların peşinden koşan bir insandı ve kamerasıyla ilgisini kısa sürede yitirerek başka deneylerin ardından gitti. Sonraki otuz yıl boyunca, geniş perde, üçüncü boyut, renkli film gibi konularla ilgilendi. Filmcilik işini ise kardeşi Auguste yüklendi. Sinemanın yeni bir eğlence endüstrisi yaratma kapasitesi, Lumière'ler

açısından hiç önemli değildi. 1900 yılında, *Cinématographe*'in ticari haklarını Charles Pathé'ye devrettiler. Louis Lumière 1948 yılında seksen dört yaşında öldü.

Sinemanın mucitleri yalnızca bilimin şemsiyesi altında yaşadılar. Çoğu çalışmalarını tek başına sürdürdü, herhangi bir kurumun ya da kişinin koruyuculuğu ve maddi desteği olmaksızın, umutsuzluğun kıyısında yeniliklerin peşinden koştu. Kuramlardan



Lumière'lerin gösteri ilanı



Lumière afişı

çok sezgilerine dayanıyorlardı. Örneğin, kuramı reddeden ve hemen endüstriye uyarlanamayacak deneyleri küçümseyen Edison, bir matematikçiyle çalışmak zorunda kalmış ve ona “kültür” adını takmıştı.⁴⁸ Ama o da, Lumière’ler gibi buluşları sayesinde büyük paralar kazandı. Fakat öteki mucitlerin talihleri bu denli yaver gitmedi. Kimi iflas nedeniyle hapis yattı, kimi akıl hastası oldu, kimi intihar etti, kimi esrareniz biçimde ortadan kayboldu...⁴⁹ On dokuzuncu yüzyılın sonunda sinema bir gelecek garantisi değil, geleceği tehlikeye atan bir girişimdi adeta. Ama çark dönmeye başlamıştı bir kez. Sinema, ikinci sınıf müzikhollerde, panayırlarda ve bira bahçelerinde ölüm kalım savaşı veriyordu.

NOTLAR

- 1.Thomas Alva Edison (1847-1831): Çok sayıda icadı olan Amerikalı mucit.
- 2.William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935): Birçok buluşu birlikte çalıştığı Edison’a mal edilen Amerikalı mucit.

3. *Phonograph*: Patenti Edison tarafından 1877'de alınan, telgraf ve telefonun ilkelerinin bir karışımı olarak icat edilen bu aygıt, ses dalgalarının fiziksel titreşimler halinde bir iğne aracılığıyla sürekli dönen bir mum silindir ya da diske yazımlanması ve aynı şekilde yeniden üretilmesi esasına dayanır. Elektrikle çalışmaz; mekanik bir buluştur. Sesin yükseltilmesi için basit bir boruyla birlikte kullanılır ve gücü çevrilen bir kol aracılığıyla sağlanır. Edison'un, iş yerlerinde yöneticilerin metinlerini yazdırmaları için yararlı bulduğu bu aygıt, evlerde eğlendirici bir araç olarak çok büyük ilgi görmüş, müzik endüstrisinde yeni bir çağ açmıştır. İyice geliştirilen ve para atılarak çalıştırılan *Phonograph*'ın kullanımı 1890'larda ABD'de yaygınlaşmıştı. *Kinetograph*'ın da benzer biçimde, bir delikten atılan parayla çalıştırılması fikri buradan doğmuştur.

4. George Eastman (1854-1932): Önce yüz karelik kâğıt rulolarla çalışan Kodak, hemen ardından bir dolara satılan Browning adlı fotoğraf makinesiyle amatör fotoğrafçılığın yayılmasına katkıda bulunmuş, çeşitli duyurular geliştirmiş Amerikalı mucit ve sanayici.

5. Hannibal Goodwin (1822-1900): 1887'de fotoğrafik pelikülün patentini alan Amerikalı din adamı, mucit.

6. Isaac Newton (1642-1727): Optik ve matematikte çok önemli çalışmaları olan, mekanik yasaları ve evrensel çekim yasasıyla fizikte devrim yapan İngiliz bilgin.

7. Charles Bell (1774-1842): İskoç anatomi ve fizyoloji bilgini.

8. François Magendie (1774-1855): Deneysel fizyoloji ve farmakolojinin öncülerinden Fransız bilim adamı.

9. Bell-Magendie yasasına göre, duyuları düzenleyen sinir sistemi, omurilik kökünün arkasından çıkan duyu sinirlerden, hareketleri düzenleyen sinir sistemi ise omurilik kökünün önünden çıkan motor sinirlerden oluşmaktadır.

10. Herman Von Helmholtz (1821-1894): Ses ve renk algısı konularında uzmanlaşmış Alman fizyoloji bilgini.

11. John Ayrton Paris (1785-1856): İngiliz tıp bilgini.

12. John F. W. Herschel (1792-1871): İngiliz astronomi, matematik ve kimya bilgini.

13. Michael Faraday (1791-1867): Elektrolizin temel yasalarını bulan İngiliz fizik ve kimya bilgini.

14. Simon R. Von Stampfer (1792-1864): Avusturyalı geometri profesörü, 1833'te *Stroboscope*'u icat etti.

15. Eric Rhode, *A History of the Cinema, From Its Origins to 1970*, Penguin Books, Middlesex, 1976, s. 5-6.

16. Peter Mark Roget (1779-1869): İngiliz doktor, fizikçi ve yazar.

17. 1912 yılında, "gestalt psikolojisi"nin (biçim psikolojisi) kurucularından Çek asıllı Amerikalı Max Wertheimer (1880-1943), hareket yanılsamasına neden olan ve "fi (phi) olgusu" adı verilen bu görme kusuru üzerine yeni araştırmalar ve deneyler yaptı. Uyarımlar arasındaki sürelerin (saniyenin küçük parçaları) değişiminin hareket algısını nasıl etkilediğini belirledi. Gestaltçılar gözün ve zihnin bir kamera gibi çalıştığı, dış dünyayı aynamışçasına algıladığı/yansıttığı fikrine karşı çıkıyorlardı. Dış dünyadan gelen bilgilerin bazı zihinsel süreçlerle değişime uğradığını ortaya koydular.

18. Joseph Plateau (1801-1883): Belçikalı anatomi bilgini.

19. Athanasius Kircher (1601-1680): Alman arkeolog, tabiat bilimci, matematikçi.

20. Franz Von Uchatius (1811-1881): Avusturyalı topçu subayı.

21. Émile Reynaud (1844-1918): Canlandırma sinemasının öncülerinden, Fransız mucit.

22. Rhode, a.g.y., s. 8.

23. Leonardo Da Vinci (1452-1519): Sanatçılığının yanı sıra çeşitli bilimsel araştırma ve buluşlarıyla da tarihe geçen, Rönesans dönemi İtalyan ressamı.

24. Giovanni Battista Della Porta (1540-1615): Işık, optik ve insan fizyonomisi üzerine incelemeler yapmıştır. Işık ışınlarının ısıtma etkisini keşfetmiş, merceği ilk kez kullanmış, daha çok simya ve büyüyle uğraşmış İtalyan doğa filozofu, komedi yazarı.

25. Galileo Galilei (1564-1642): Mikolaj Kopernik'in (1473-1543) Güneş'i merkeze alan evren modelini destekleyerek Yer'in Güneş etrafında döndüğünü kanıtlamış, deneysel yöntemin ve mekanik biliminin kurucusu kabul edilen İtalyan matematikçi, astronom ve fizikçi.

26. Joseph Nicephore Niepce (1765-1833): Fransız mucit.

27. William Henry Fow Talbot (1800-1877): İngiliz mucit.

28. Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1789-1851): Fransız ressam, fizikçi.

29. Aaron Scharf, *Art and Photography*, London and New York, 1966, s. 179'dan akt. Rhode, a.g.y., s. 9.

30. Edgar Degas (1834-1917): Güncel yaşam etkinlikleri içindeki insan figürlerinin anlık görünümelerini, izlenimci ve klasik biçimleri kaynaştırarak sergileyen Fransız ressam.

31. Claude Monet (1840-1926): Rengin egemenliğini vurgulayan yapıtlarıyla izlenimciliğin (empresyonizm) öncülerinden olan ünlü Fransız ressam.

32. Rhode, a.g.y., s. 9.

33. Eadweard Muybridge (1830-1904): İngiliz fotoğrafçı, mucit.

34. Bu olayın şöyle bir öyküsü var: Stanford Üniversitesi'nin kurucusu ve California Valisi Leland Stanford (1824-1893), dörtlüye giden bir atın ayaklarının, bir anlığına tümüyle yerden kesildiğine inanmaktaymış ve bu konuda arkadaşlarıyla iddiaya girmiş. Kendi fikrini kanıtlamak için Muybridge'in yardımından yararlanan Stanford, 1872'de 25.000 dolara girdiği iddiayı 1877 yılında kazanabilmiş.

35. Ernst Mach (1838-1916): Avusturyalı fizikçi ve filozof.

36. Etienne Jules Marey (1830-1904): Fransız fizyoloji bilgini. Bilimsel araştırmalarda kullanılmak üzere, saniyede 700 kare çekerek yavaşlatılmış hareket elde eden bir aygıt ve bir de özel mikroskop icat etmişti. 1888'de Paris'te Bilimler Akademisi'nde yaptığı gösteri, filme yazılmış hareketli resim olgusunun ilk resmi sunumu olarak kabul edilir.

37. Pierre Jules César Janssen (1824-1907): Norveç asıllı Fransız astronom.

38. Birinci Dünya Savaşı öncesinde, hareketin çözümlemesini yapmaya çalışan ressamlar Marey'in deneylerinden yararlandılar. Marey'in kurduğu enstitü, onun ölümünden sonra da bu konudaki araştırmaları sürdürdü. Bilimsel amaçlı filmlerin halkın ilgisini çekmesi ticari sinemayı da etkiledi. Fransa'da Pathé, ABD'de Edison, İngiltere'de Charles Urban (1871-1942) bu nitelikte, ancak seyirciyi eğlendirmeye yönelik filmler yaptılar. Hem doğanın, hem de yeni teknolojinin harikaları herkesi meraklandırıyor.

39. Ivor Montegu sinemayı hazırlayan aygıtların yetmiş sekiz tanesinin adlarını sıralayarak bunun kolayca iki katına çıkarılabileceğini öne sürüyor. Ivor Montegu, *Film World*, Penguin Books, Middlesex, 1964, s. 25.

40. William Friese-Greene (1855-1921): İngiliz fotoğrafçı.

41. Louis-Aimé-Augustin Le Prince (1842-1890): Fransız ressam, kimyacı.

42. Max Skladanovski (1863-1939): Kardeşi Émile (1859-1945) ile çalışan ve icat ettiği *Bioskop* adlı aygıtıyla 1895 Kasım'ında Almanya'daki ilk gösteriyi düzenleyen öncü sinemacı.

43. Bu aygıt, saniyede kırk sekiz karelik bir hızla çalışıyor ve yalnızca on beş-on altı metrelik film alabiliyordu. Bir dizi dişliden ve makaradan geçen film, çok kısa süren bir eylemi ya da olayı içeriyordu. Bu nedenle filmin başı ve sonu birbirine bağlanmış oluyor, delikten bakan kişi aynı şeyi tekrar tekrar seyredebiliyordu.

44. Louis Lumière (1864-1948): Kardeşi Auguste ile birlikte çalışan ve sinemanın mucidi olarak kabul edilen öncü sinemacı.

45. Auguste Lumière (1862-1954): Renkli fotoğraf üzerinde araştırmalar

yapan ve Lumière filmlerinin işletmeciliğini yüklenen Fransız mucit.

46. *Vitascope*'u icat eden de Edison değil, bağımsız çalışan Thomas Armat'ydı (1866-1948). Ünlü bir mucit olan Armat, kendi geliştirdiği aygıtı *Vitascope* adıyla sahip çıkan sonra Edison'ı dava ettiyse de bir sonuç alamadı.

47. Paul Cézanne (1839-1906): Modern resmin gelişimini büyük ölçüde etkileyen Fransız ressam.

48. Rhode, a.g.y., s. 25.

49. A.g.y.



Rover'in Kurtarışı (1940)

II. SİNEMANIN İLK YILLARI

1900'lü yıllarla birlikte, dünyanın pek çok ülkesinde pek çok kişi, sinema denen bu yeniliğin meraklısı haline gelmişti. Yaşanmış gerçek olayların, zaman geçtikten sonra bir perde üzerinde yeniden cereyan etmesi seyredenleri şaşkına çeviriyordu. Üstelik, başka türlü görülemeyecek kişileri görmek ve gidilemeyecek diyarlara gitmiş gibi olmak da heyecan vericiydi.

Çok kısa bir zaman içinde, bir dakikalık binlerce sessiz film çekildi. Kamera ekipleri dört bir yana yayıldı. Farkında olunmasa da insanlar arasında yoğun bir bilgi alış-verişi başlamıştı. Ancak, 1897 yılında yaşanan üzücü bir olay, uzunca bir süre sinemanın toplumun alt kesimlerine hitap eden bir eğlence aracı olarak kabul edilmesine neden oldu. Bu, Fransa'da bir pazarda yapılan bir film gösterisinde çıkan ve yüzden fazla seyircinin ölümüne neden

olan yangındı. Göstericinin eter lambası patlamış ve birkaç dakika içinde çadır tavanlı baraka alev almıştı. Bu yangında yüksek tabakadan pek çok kişinin ve çok sayıda çocuğun ölmesi, halkta sinemaya karşı korku ve isteksizlik yarattı. Özellikle Fransa'da, sonraki yirmi yıl boyunca, orta sınıfın sinemadan uzak durmasının arkasında bu olayın yattığı iddia edilmektedir.¹ Bu iddiaların doğruluk payı kesin olarak saptanamasa da bilinen şu ki, film gösterilerinin yapıldığı mekânlar, özellikle 1920'lere dek, işsizlerin, denizcilerin, askerlerin, çocukların ve yaşlı kadınların toplandığı yerler olarak kabul ediliyordu.

Seyircisi her kim olursa olsun, "hareketli resim" aygıtlarının para karşılığı gösteri düzenleyenlerin eline geçişiyle birlikte sinema, önce bir endüstri dalı sonra da bir sanat oldu. Bu geçişte rol alanlar başlangıçta sanatçılar değil, eğitimsiz küçük girişimcilerdi. 1896-1897'de hızla yayılan ve artan sayıda seyirci çeken film gösterileri, film yapmanın önemli sayılabilecek bir kazanç yolu olduğunu ortaya koydu. Böylece filmcilik, öncelikle ticari bir girişim olarak örgütlenmeye başladı.

2.1. Filmcilik Örgütleniyor

ABD'de Edison'ın patentini aldığı aygıtlardan sonra bir dizi yeni patent sahibi filmci, kamera ve göstericileriyle piyasaya girmişti. Film çekim ve gösterim aşamalarının arasına, bir de, filmlerin dağıtımını yapan kişiler katıldı. Bu hızlı gelişmelerin kaçınılmaz sonucu, korsan kopyaların kısa sürede tüm ülkeye yayılması oldu. İlk yapım şirketi, Edison firmasından ayrılan William Dickson'ın kurduğu American Mutascope'du. Bunu Biograph ve Vitagraph izledi. Bu şirketler, bürolarını New York'un tiyatro merkezinde açtılar. Böylece akşamlarını tiyatroya ayırmış olan oyuncularla öğleden sonraları film yapma olanağını buluyorlardı.

ABD'deki ilk sinema salonu, 1902'de Los Angeles'ta açılan Electric'tir. Ancak asıl patlamayı, Pittsburgh kentinde yaşayan bir işadaminin açtığı salon yaptı. Büyük bir mağazadan bozma bu salona girip birçok kısa filmden oluşan programı izlemek için çok düşük bir ücret ödeniyordu. Yalnızca film gösterimi için düzenlenmiş olan "nickelodeon" adlı bu mekânlar, öteki kentlere de yayılmaya başladı. İlk salonun Pittsburgh'de açılışı, bu kentin göçmen işçilerin yaşadığı bir sanayi merkezi olmasıyla ilintilidir. Bu salon ve daha sonra açılanlar, dil sınırlamalarını ortadan kaldıran sessiz filmler aracılığıyla İngilizce bilmeyen Avrupalı göçmen maden işçilerinin yeni ülkelerine uyum sağlamalarına yardımcı oldu. ABD, göçmenlere Amerikan kültürünü ve yaşam biçimini özümsetmek amacıyla hazırladığı programlarda gereken önemi verdiği sinemadan başarılı biçimde yararlanıyordu. Bu politikanın hedefleri, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra daha da genişletildi ve yabancı ülkelere satılan filmler aracılığıyla, aynı yaşam biçiminin dünya seyircisine cazip kılınması amaçlandı.

Adını, giriş için ödenen bozuk paradan alan ve yaklaşık iki yüz kişinin taburelerde oturarak film seyrettiği "nickelodeon"lardaki gösterilere, vodvil ve müzikhol geleneğinin uzantısı sayılabilecek biçimde, bir de piyano eşlik ediyordu. Öykülü filmlerle birlikte müzik, dramatik gerilimin yaratılmasında sinemanın ayrılmaz bir parçası haline geldi. 1908'e gelindiğinde, ABD'de devamlı olarak program sunan beş bin "nickelodeon" vardı ve bunların sayısı, bir yıl sonra sekiz bine ulaştı.¹ 1907'de günlük seyirci sayısı iki milyonun üzerindeydi. Büyük ilgi gören ve seyircisi hızla artan bu salonlardan elde edilen kazanç, film endüstrisinin doğuşunda önemli bir etken oldu. 1910'da yaklaşık 9.500 olan salon sayısı, 1912'de 13.000'i buldu.² Zamanla seyretme koşulları biraz düzeldi, Avrupa'dan gelen uzun filmler programlarda yer almaya başladı, giriş

ücreti ilk günlerde ödenenin iki katına çıkararak on sent oldu.

1914'te, büyük kentlerde, koltuk kapasitesi bini aşan salonlar açıldı. Aynı yıl Broadway'de, ilk büyük ve gösterişli sinema salonu olan Strand hizmete girdi. Bu salon, otuz kişilik orkestrası, temizliği, konforu ve şıklığıyla çok sayıda seyirci çekerek benzerlerinin açılışına önyak oldu. Böylece, mermer süslemeleri, kristal avizeleriyle birlikte seyircisine lüks koltuklar da sunan geniş kapasiteli salonlarda film izlemek, yeni ve yüksek bir yaşam standartı haline geldi. Sinemayla ilgilenmeye başlamış olmakla birlikte, film seyretme ortamlarını kendine yakıştırmayan üst tabakadan seyirciler de artık kendilerine uygun salonlar bulmuş oluyorlardı. Giriş ücretleri beş kat artmıştı.

Salonlarla birlikte, sinema endüstrisinin iç zinciri de tamamlandı. Hammadde ve aygıtların imalatı, film yapımı, dağıtımı, gösterimi dikey ve yatay olarak örgütlenmeye başladı. Ancak henüz hiç kimse ya da hiçbir firma tüm sistem üzerinde toptan bir denetime sahip değildi. Bir kamera ve gösterici –bazen iki işi tek aygıtla yapmak da olasıydı– satın alan, kendine yer de ayarlayabilirse, filmlerini gösterebiliyordu. Sonraki yılların sinema imparatorlarından William Fox,⁴ Carl Leammle,⁵ Adolph Zukor⁶ gibi isimler de sinema piyasasına bu şekilde girdi.

1920'ler ve 1930'larda en parlak dönemini yaşayacak olan Hollywood stüdyo sistemi, yapım, dağıtım ve gösterimi, yatay ve dikey olarak denetleyen tekellerin varlığıyla tanımlanır. Bu sonuca giden yolda, yani tekelleşme konusunda ilk girişimlerde bulunan kişi Edison'dır. Edison, 1897'den itibaren, patent hakları nedeniyle çeşitli kişilere dava açmaya başlamıştı. Kısa bir süre içinde herkes ve her firma, kendi yasal haklarının peşine düştü. Davalar ve karşı davalarla on yıl içinde sinemayla ilgili beş yüz yasal olay gündeme geldi.⁷ Ancak 1907'de filmcilikte üretim fazlası krizi kendini gösterdi. Bunun üzerine, Edison'ın

önderliğiyle, büyük şirketler bir araya gelerek aralarındaki sorunları unutup anlaştılar ve kendileri dışında kalanlara karşı birleşerek bir anlaşma yaptılar. Motion Picture Patents Company 1908'de kurulan ilk sinema tekeli oldu. Şirketin üyeleri arasında iki de Fransız firması vardı: Méliès ve Pathé.

Bir dağıtımçıyla birlikte toplam on kuruluşun yer aldığı Patent Şirketi, bağımsız şirketlerin filmlerini dağıtanlara kendi filmlerini vermemeye, aygıtların patent hakları nedeniyle gösterimcilere lisans dağıtmaya, lisansı olmayanları engellemeye, bağımsızların filmlerini gösteren salonların lisanslarını iptal etmeye vb. başladı. Bu arada bir kısım dağıtımçı da bir araya gelerek tekelleşme yolunu tuttu. Haftalık seyirci sayısının yirmi altı milyona yükseldiği 1910 yılında, tekeli oluşturan sisteme, lisanslı dağıtımçıları tek bir gövde halinde toplayan General Film Company de eklendi.⁸ Ancak dağıtımçıların bir kısmı, bütün olan bitene karşı çıkarak anti-tekel örgütler kurdular. Bunların en etkilişi Motion Pictures Distribution and Sales Company'ydi.

Bu günlerde, çekim setlerinin basılması, aygıtların kırılıp dökülmesi ve sokak kavgaları Amerikan filmciliğinin alıştığı olaylar haline gelmiş; patent davalarının yerini, bağımsız şirketlerin tekellere açtığı anti-tekel davalar almıştı. Böylece Amerikan sineması, bir on yıl daha, yasal tartışma ve çekişmelere sahne oldu. Sonunda Patent Şirketi, Yüksek Mahkeme tarafından yasa dışı bir tekel olarak değerlendirildi ve dağıtıldı. Ancak bu tarihte, şirketin kurucu üyelerinin çoğu zaten sinemayı bırakmış bulunuyordu. İlk şirketlerin hiçbiri 1920'lere dek yaşayamadı.

Patent Şirketi, 1912 yılında ABD'deki on bini aşkın sinema salonunun yarısından fazlasını denetliyordu. Görüldüğü gibi, bağımsızlara da bir hareket alanı kalmıştı. Bağımsız yapımcıların Patent Şirketi'ne karşı en büyük

silahı, filmlerin uzunluklarıyla ilgili olarak getirdikleri değişiklik oldu. Tekelin her konuda standartlar saptaması, sinemacıları ve sanatçıları güç durumunda bırakıyordu. Nitekim tekel, filmlerin, bir-iki makara (sekiz-on iki dakika) uzunluğunda olmasını kesin bir kural olarak koymuştu. Buna karşılık bağımsız yapımcılar, İtalyan ve Fransız öncülerin yaptığı filmlerden esinlendiler ve bu filmlerin Amerika'da yaptığı hasılatın büyüklüğüne dayanarak güven içinde uzun filmler çektiler.⁹ Birkaç yıl içinde, Patent Şirketi'nin ve onun kısa filmlerinin modası geçiverdi; şirketin faaliyetleri 1917'de son buldu. Tekelin baskısından kaçarak ülkenin batısına giden bağımsızlar, Hollywood'da Amerikan sinemasının dünya sinemasını derinden etkileyecek olan yapısını kurmaya başlamışlardı.

Öte yandan, daha 1900'lerin başında, sinema ABD'de bir atraksiyon, İngiltere'de ise bir zanaat olarak gelişirken Fransa'da gerçek bir endüstri olarak doğdu denebilir. Kısacası, sinema endüstrisinin oluşumunda Fransa, ABD'den önce davranmış; bunda da en büyük rolü Charles Pathé oynamıştı. Pathé'nin tek rakibi olan Léon Gaumont¹⁰ ise, aynı ölçüde olmasa bile Fransız sinemasının gelişmesine önemli katkılarda bulundu. Kurucularının adlarıyla anılan her iki firma, Birinci Dünya Savaşı başladığında Avrupa film pazarı üzerinde kesin bir egemenlik kurmuş bulunuyordu. Ancak, savaş sırasında rekabet gücünü tümüyle yitirdiler ve 1918'den itibaren ABD'nin sinema konusundaki üstünlüğünü kabul etmek zorunda kaldılar.

1863 yılında doğan Charles Pathé, on iki yaşında işçi olarak hayata atılan, genç yaşlarında Arjantin'e servet yapma umuduyla gidip eli boş dönen maceracı bir girişimciydi. Pek çok ticari çabası başarısızlıkla sonuçlanmıştı. Ancak, 1894'te bir Edison *Phonograph*'ıyla giriştiği panayır gösterileri sayesinde şanslı dönüverdi. Pathé, kısa bir süre içinde bu aygıtların ithalini ve aynı zamanda film göstericilerinin satışını yapmaya başladı. Bu arada kendisi

de Lumière'inkilere benzer filmler çekti.

1896'da kardeşlerini de yanına alarak Pathé Frères (Pathé Kardeşler) adlı şirketi kuran Charles Pathé, önemli ölçüde mali destek de bularak şirketini büyüttü. 1901'de *Phonograph* satışını bir yana bırakarak film yapımcılığına hız verdi. 1902'de yönetmen Ferdinand Zecca'yla" başlayan işbirliğinden olumlu sonuç alınca, bir yıl sonra, Vincennes'de Pathé şirketinin büyük stüdyosunu inşa ettirdi. Burada, ilk kez, fabrikasyon denebilecek biçimde, günde bir-iki film üretilmeye başladı. Gerçeğe dayanan ve çoğu kez komik unsurlara, bazen de idam sahnelerine yer aldığı bu filmler, panayırlarda gösterildiğinde halkın büyük ilgisini çekiyordu. Pathé, popüler zevke hitap etmeyi başarmıştı. Stüdyo olanakları sayesinde hazırlanan gerçekçi mizansenler filmlerin inandırıcılığını sağlıyor ve bu durum seyirciyi etkiliyordu. Pathé şirketi, bir yandan İngiliz sinemasının belgeselci havasını, bir yandan da Méliès'in fantezilerini değerlendiriyordu. Böylece, kısa zamanda Fransa'nın bir numaralı, hatta tek film yapım şirketi haline geldi.

1903-1909 dönemi, Pathé imparatorluğunun, yalnızca Fransa'da değil, tüm dünyada sinema alanına egemen olduğu yıllar olarak kabul edilir. Zanaattan endüstriye geçişi gerçekleştiren Pathé sistemi şöyle işliyordu: Her birinden basılan ilk yirmi kopyayla yapım maliyetleri karşılanan filmler, Fransa dışına da bolca satılıyor ve şirket, her filminden en az birkaç yüz, bazen bin adet kopya çıkarıyor, bunları pazarlayabiliyordu. Her yılın ilk ayı, o yılın tüm üretim giderlerini karşılıyor, geri kalan aylarda elde edilen gelirin tümü kâr hanesine geçiyordu. Şirket, hissedarlarına dağıttığı yüksek kâr payıyla, silah endüstrisinden sonra ikinci sıraya oturmuştu bile.¹² Pathé, 1902'den itibaren Londra, Moskova ve New York gibi büyük kentlerde şubeler açmaya başladı. Bunları Kiev, Budapeşte, Kalüta ve Singapur izledi. 1908'de Pathé Frères uluslararası

bir imparatorluk olmuştı. Öyle ki, ABD’de, Amerikan firmalarının üretip sattığı film sayısının iki katını satmaya başlamıştı. Ayrıca, şirketin New York yakınında bir kopya laboratuvarı ve stüdyosuyla çok değerli taşınmaz malları vardı.

Bu tarihten sonra şirket, yatay büyümesini tamamlamış olarak dikey büyümeye geçti. Hamfilmle birlikte makine ve gereçlerin üretimine başlayarak bu alanda tekel olma yoluna girdi. 1914’e gelinceye dek pek çok ülkenin sinema salonlarında kullanılan göstericilerin büyük çoğunluğu Pathé lisansı taşıyordu. 1907’den itibaren film satışlarını durduran Pathé, bunları, yalnızca beş büyük şirkete işletilmek üzere kiralamaya başladı. Şirket, yine bu yıllarda, dünyanın ilk haftalık haber filmi olan *Pathé Gazetesi*’ni (Pathé Journal) tüm ülkelere dağıtıyor, renkli film üretimi için yatırım yapıyordu.

Ne var ki, horoz amblemlili Pathé şirketinin parlak günleri, yani özellikle Avrupa film endüstrisinde kurduğu egemenlik, Birinci Dünya Savaşı’yla birlikte son buldu. Savaş sırasında Fransa’daki girişimlerinin çoğuna son veren şirket, 1914’ün sonuna doğru bir anlamda ABD’ye taşındı ve buradaki Pathé Exchange şirketi aracılığıyla varlığını sürdürmeye çalıştı. Savaşın bitimiyle, dünya sinemasındaki egemenliğin Amerikan firmalarının eline geçmiş olduğunun anlaşılması üzerine Pathé, yeniden Fransa’ya ağırlık verdi. Ancak, savaş sırasında ve sonrasında ülkedeki koşullar değişmiş, yapım maliyetleri yükselmiş, yerli pazar yabancı filmlerin istilasına uğramıştı. Şirket, bir süre daha Amerika’ya satılması planlanan filmler yaparak ayakta kalmaya çalıştı; ama bu çabalar da sonuç vermeyince, 1918’den itibaren yavaş yavaş küçülmeye başladı. 1929 yılında ise çöküş süreci tamamlandı ve Charles Pathé tüm hisselerini devrederek emekliye ayrıldı. Aynı yıllarda Léon Gaumont da işi tümüyle bırakarak şirketinin bir kısmını Hollywood devlerinden Metro-

Goldwyn-Mayer'e devretti.

Sinemanın ilk yıllarında Fransa'da Pathé ve Gaumont bir endüstri olarak büyür, ABD'de hızla artan seyirci sayesinde yapımcılık birçok şirketle ticari olarak örgütlenirken, İngiltere'de filmcilik bir zanaat olarak gelişti. Zaten icatlar döneminde William G. Horner¹³ Zoetrope adını verdiği aygıtını geliştirmiş, 1895'te Birt Acres¹⁴ kendi Kinetik Fener'iyle (Kinetic Lantern), at ve kürek yarışlarını görüntüleyerek dünyanın ilk haber filmlerini çekmişti. Ancak Acres, bu filmlerini projeksiyon aygıtlarındaki yetersizlik nedeniyle 1896'ya dek gösterememişti. Aynı yıl, sinemanın öncülerinden Robert W. Paul¹⁵ *Dover'da Deniz Fırtınası*'yla (Rough Sea at Dover) İngiltere'deki ilk yerli filmin gösterimini yaptı. Paul, 1899 yılında Southgate'de kurduğu stüdyoda Méliès'in yaptıklarına benzeyen, sinematografik hilelerine dayanan filmler çekti. Kaydırmalar ve yakın çekimler kullanan Paul'ün en önemli filmi, 1900 tarihini taşıyan ve Londra'nın ünlü meydanı Piccadily Circus'ta düzenlenen bir otomobil yarışıyla ilgili olandır. Seyirciler bu filmi izlerken, otomobilden yapılan çekimlerin, kıl payıyla atlatılan kazaların getirdiği heyecana kapılmıştı.

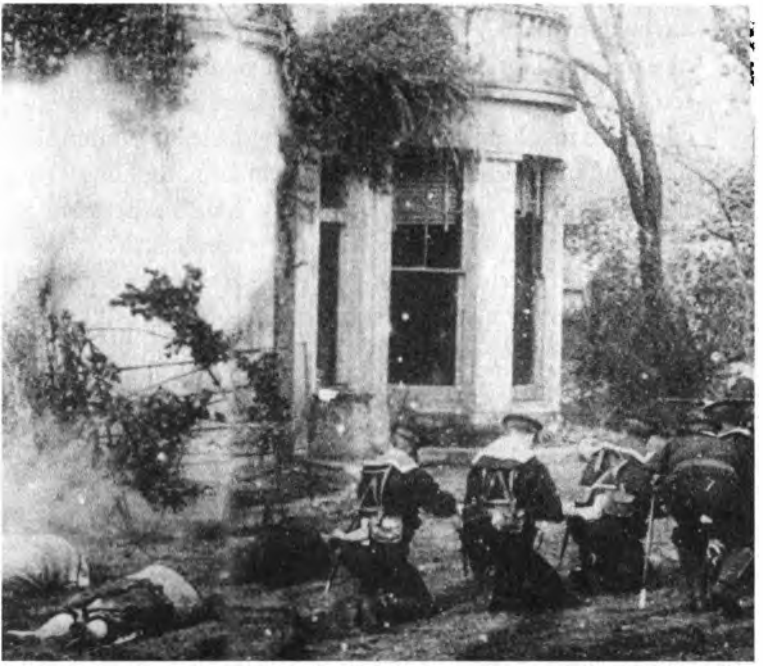
Güneşli gün sayısının fazlalığı nedeniyle dış çekim olanakları açısından en elverişli yer olan İngiltere'nin güney sahilleri, filmciliğin başlamasından kısa bir süre sonra, bu işle uğraşanların yerleşim yeri oldu. Böylece ilk yıllarda, film üretiminin merkezi haline gelen Brighton'da yapılan filmler, sinema tarihine "Brighton okulu filmleri" olarak geçti. Bu kente yerleşen filmciler arasında en önemli isimler George A. Smith,¹⁶ James Williamson¹⁷ ve Cecil Hepworth'dur.¹⁸

Smith bir portre fotoğrafçısıydı. 1896'da kendi kamerasını yaparak 1897'de ilk filmini çekti. Aynı yıl "bindirme"nin kullanım patentini alan Smith, 1900'de yaptığı bir filmde ise bir yakın çekimi, daha geniş ölçekli iki çekim

arasına yerleştirerek, belki de ilk kurgu uygulamasını gerçekleştirmiş oldu. Smith de Méliès'in hilelerine benzer çalışmalar yapıyordu, ama onun filmlerini görmemişti. Üstelik, bindirme tekniğini Méliès'den önce kullanmış, tek bir oyuncunun iki ayrı görüntüsünü aynı çerçeveye içine yerleştirerek yapay ikiz kardeşleri yaratmıştı. Smith'in *Aladdin'in Sihirli Lambası* (Aladdin and the Wonderful Lamp, 1898), *Külkedisi* (Cindirella, 1898) ve *Büyükannenin Büyütecisi* (Grandma's Reading Glass, 1900) gibi filmleri, az masrafla gerçekleştirilip seyirciler tarafından çok beğenildiğinden iyi iş yaptı ve ona epey para kazandırdı.

1896'da, satın aldığı bir göstericiyi dönüştürerek yaptığı kamerayla evinin bahçesinde çekimlere başlayan bir başka fotoğraf meraklısı da James Williamson'dı. O da, 1902'de Brighton'da bir stüdyo, 1904'te ise bir şirket kurdu. Böylece hamfilm ve sinema gereçleri üretimine geçen Williamson, 1909'da yapımcılıktan çekildi. 1900'de yaptığı *Çin Misyonerliğine Saldırı* (Attack on a Chinese Mission Station) adlı filminde ilk kez paralel kesmeler kullanan Williamson'ın filmlerinde sahneler, Méliès'inkiler gibi tiyatro sahnesi temeline dayalı olarak hazırlanıyordu. Ancak, kamera iç çekimlerde sabit kalsa da dış çekimlerde kaydırmalara yer veriliyordu. Dört tablodan oluşan *Çin Misyonerliğine Saldırı*'da olayları zamandizinsel olarak sıralayan Williamson, filmin sonunda Méliès'den iyice farklı bir yaklaşımla, subayın genç kızı kurtarışını gerilimli ve gerçekçi bir hava içinde anlatmayı başarmış ve bir yandan macera filmlerinin, öte yandan David Lewelyn Wark Griffith'in geliştireceği "son an kurtuluşu"nun öncüsü sayılmayı hak etmiştir.

Kameranın öyküde yer alan "takip"e katılması, ona özgürlüğünü kazandırmıştı. İngiltere'de Gaumont şirketi hesabına çalışan Alfred Collins⁹ buradan yola çıkarak "komik takip"i geliştirdi. Bu sinemacının 1903'te yaptığı *Ara-ba Sevdası* (Marriage by Motor) adlı filmde kullanılan



Çin Misyonerliğine Saldırı (1909)

kaydırmalar, kaçan ve kovalayan iki otomobilden yapılan “açı-karşı aç”lı çekimlerle birlikte, hem gerilimi hem de dramatik ama neşeli bir havayı yaratan öğeler olmuştur. Brighton’lı filmciler, dış mekânlarda çekim yapma alışkanlıkları nedeniyle, hilelere dayalı filmlerinde bile gerçekçi bir ortam yaratabiliyorlardı. Buna bağlı olarak, kamera hareketlerini de kullanıyor ve macera, kovalamaca, komik takip ve dinamik eyleme dayanan bir tür oluştuyorlardı. Komik takip ya da kovalamaca, birkaç yıl içinde Zecca aracılığıyla Fransa’da gelişecek, daha sonra da Mack Sennett güldürülerinin adeta ayrılmaz bir parçası olacaktı.

1900’lerin başlarında Brighton’da yapılan filmlerin bir başka özelliği de bazı toplumsal olayları konu edinmeleridir. Bu özellik, dış mekân kullanımının bir uzantısı sayılabilirse de, aslında seyircinin niteliğinden ve taleplerinden

kaynaklanıyordu. Alt tabakadan, işçilerden, denizcilerden oluşan seyirci kitlesi, filmlerde kendi yaşamlarını izlemekten hoşlanıyordu. Böylece, madencilerin hayatı, yankesicilerin ve mahkûmların eylemleri, İngiliz sessiz filmlerinin ilk konuları olmuştu. Bu yaklaşım, zamanla, toplumsal sorumluluk bilinciyle gelişip pekişerek İngiliz sinemasının belgeselci geleneğinde kendini iyice gösterecektir.

Brighton okulu sinemacılarından söz ederken son olarak İngiliz sinema endüstrisinin kuruluşuna önemli katkısı olan Cecil Hepworth'u ele alacağız. Bu grup içinde en yaratıcı yönetmen olarak kabul edilen Hepworth, filmle ilgili uğraşlarına 1896'da, yirmi bir yaşındayken başladı. Göstericilerde kullanılan lambaları ve benzeri malzemeleri satıyor, büyümlü fener gösterileri yapıyordu. Otomatik film yıkama ve baskı işlemlerine ilişkin özgün tasarımları da vardı. 1897 yılında, ilk sinema kitabı sayılabilecek olan *Canlandırılmış Fotoğrafi ya da Sinematografinin ABC'si*'ni (Animated Photography or the ABC of the Cinematography) yazdı. Teknik buluşlarını incelikli bir tarzla uygulamaya geçiren Hepworth'un filmleri, rakiplerinkilere oranla hem daha gelişkin, hem de konu açısından daha zengindi. On altı sahnelik *Alis Harikalar Diyarında* (Alice in Wonderland, 1903) ve altı dakikalık *Rover'ın Kurtarışı* (Rescued by Rover, 1905) adlı filmleri, dönemin tüm İngiliz filmlerini, filmsel anlatım araçlarının yaratıcı kullanımı açısından aşıyordu.²⁰ *Rover'ın Kurtarışı*'nda, karmaşık denebilecek bir yapı, gelişkin bir devamlılık anlayışı ve kurgudan yararlanma vardı; çevrilmelere ve altaçılı çekimlere de yer verilmişti. 1910'da *Vivaphone* adlı ses kayıt sisteminin patentini alan Hepworth daha sonra yapımcılığa geçtiyse de 1924 yılında iflas etti.

Parlak sayılabilecek ilk yıllarından sonra İngiliz sineması, zanaattan endüstriye zamanında dönüşemediği için Fransız ve Amerikan filmleriyle yarışamayarak geriledi. 1909'da parlamentodan geçen Sinema Filmleri Yasası'yla

(Cinematograph Films Act) İngiltere, sinemaya yasal düzenleme getiren ilk ülke oldu. Devletin bu erken müdahalesine karşın, yasanın çıktığı 1910 yılında bu ülkede gösterilen filmlerin çoğu yabancı yapımlardı. Üstelik yerli yapımcıların yabancı pazarlara girme girişimleri de başarısız kalıyor ve İngiliz sinemasının kısır döngüsü bu yıllarda başlıyordu: İyi hasılat getirecek çarpıcı filmlerin maliyetini karşılamak için geniş pazar gereksinimi ve böyle bir pazarı ele geçirmek için büyük bütçeli filmler yapma zorunluluğu. İngiliz filmleri maddi olanaksızlar nedeniyle yeterince parlak ve çekici olmadığından seyirci çekemiyor, kazanç düşük olunca da büyük projeler gerçekleştirilemiyordu.

Sinemanın ilk yıllarında, Batılı ülkelerde filmciliğin örgütlenmesi açısından değinilmesi gereken iki ülke daha var: Danimarka ve İsveç. İskandinav ülkelerinin sinemaları, bu dönemde, belki de kendilerinden beklenmeyecek bir canlılık göstermişti. Bunlardan en önemlisi Danimarka sinemasındaki gelişme oldu. İç pazarının küçüklüğüne ve kaynaklarının görece darlığına karşın Danimarka, Avrupa sinemasını 1909-1914 yıllarında önemli ölçüde etkiledi. Bu ülkede film yapımı 1898'de başlamıştı; ama asıl patlama, dünyanın en eski film şirketlerinden biri olan Nordisk Film'in 1906'da kurulmasıyla gerçekleşti. İlk yılında otuz aşkın film üreten şirket, 1910'da bu sayıyı yüze çıkardı. Kısa sürede Londra, Berlin ve ABD'de şubeleri açıldı. Yapılan filmler daha çok melodramatik nitelikteydi ve entrikalara dayalı, gerilimli aşk öyküleri anlatıyordu. Ayrıca, edebi uyarlamalar da ağırlık taşıyordu. Bu filmlerin ve Danimarka sinemasının özelliği, gerek öykü, gerekse anlatım açısından benzerlerinden daha kaliteli oluşlarıydı. Danimarkalı sanatçılar ve yaptıkları filmler, sonraki yıllarda, özellikle Alman sinemasını büyük ölçüde etkileyecektir. Bu arada, ünlü kadın oyuncu Asta Nielsen²¹ "vamp" geleneğini başlatan yıldız olmuş ve dünya seyircilerinin hayranlığını kazanmıştır. Danimarka sineması,

gücünü Birinci Dünya Savaşı'na dek sürdürdüyse de zamanla Alman ve Hollywood filmleri karşısında geriledi.

İsveç sineması ise önemini, filmlerin sanatsal değer ve saygınlık kazanmasında oynadığı role borçludur. 1897'de Stockholm'da düzenlenen uluslararası bir sergi sayesinde ilk kez bir gösterim salonuna kavuşan sinemacılar, filmciliği Lumière'lerin yardımcılarından öğrendiler ve birçok haber filmi çektiler. 1898'den itibaren önemli tiyatrolarda sahnelenen oyunları, özellikle Henrik Ibsen'in²² eserlerini filmleştirdiler. Bu nedenle, tiyatrocular, İsveç sinemasında hem oyunculukta hem de yönetmenlikte ağırlık kazandılar. 1907'de Svenska Bio adıyla kurulan ve kısa sürede on salonu kendine bağlayan film şirketi, sevilen klasik eserlerin uyarlamalarının yanı sıra toplumsal konuları ele alan dramları da işleyerek İsveç sinemasının ciddi ve saygın yerini kazanmasına yardım etti. Bu sayede, İsveç'te sinema, baştan itibaren kabul gören, önem verilen bir sanat dalı oldu. Film kültürü kısa zamanda gelişti; ağırbaşlı, sorunları derinlemesine inceleyen, psikolojik yaklaşımları ön plana çıkaran İsveç filmleri pek çok Avrupa ülkesindeki sinemacılar tarafından örnek alındı.

2.2. Sinemanın İki Büyük Öncüsü: Méliès ve Porter

Yirminci yüzyıl başladığında, hızla yayılan salonlar ve artan seyirci sayısına karşın sinemanın geleceği henüz tam anlamıyla güvence altında değildi. Lumière, Pathé, Edison vb. kuruluşların, olay ve haber filmleri her yerde izleniyor; bilinmeyen ülkelerin çeşitli törenleri, gelenekleri, günlük yaşamları ilgiyle karşılanıyordu. Ancak, bu filmlerin kitleler üzerindeki etkisi kısa sürdü. Baştaki coşku yok olmaya başlamış, parlak dönem sona ermişti. Seyirci daha farklı filmler, daha zengin programlar aramaya başlamıştı bile. Artık, mama yiyen bebekler, trenler, titreşen yapraklar, kalabalık caddeler çarpıcılığını yitirmişti. Seyirci,

yaşadığı dünyanın kısa kopyalarını izlemenin ilk heyecanını atlatmış, bu olaya alışmıştı. Filmler nesnelerin, canlıların hareketini gösteriyordu. Evet, ama ya sonra ne olacaktı? Hareketin perdede yinelenmesi alışılmış bir olay haline döndükten sonra sinema müzelere kalkacak bir aygıtın adı olmaktan kurtulup, seyircinin ilgisini tazeleyecek yenilikler bulmak zorundaydı. Sonunda filmciliği kurtaran, öykü anlatmanın ve kurmacanın sinemaya girmesi oldu. Birbirine benzeyen olayları, röportaj havasıyla çeken filmcilerin yanı sıra hayal gücünü işe katarak olayları yeniden düzenleyen, daha ötesi kendi kurmacalarını hikâye etmek isteyen “yönetmen”ler doğdu. Bunların ilki Georges Méliès’dir.

1861 yılında, varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Méliès, babasının ayakkabı imalathanesinde iyi bir teknisyen olarak yetişmiş, 1884’te gittiği Londra’da gözbağcılığa (illüzyonizm) ilgi duyarak kısa zamanda bu işe gönül vermişti. İki yıl sonra, yirmi yaşındayken, hem karikatürist, hem tiyatro yapımcısı, hem oyuncu, hem sahne ressamı, hem de profesyonel bir gözbağcıydı. Bu mesleğin en ünlü ismi olan Houdin’in²¹ Paris’teki tiyatrosunu 1888’de satın alan Méliès gösterilerini burada sürdürdü. Aynı binanın üst katı baba Lumière’e kiralanmıştı. Méliès ilk *Cinématographe* gösterisini izlediğinde, bu aygıtı büyük ilgi duyarak satın almak istedi. Bunu başaramayınca, 1896’da bir Bioscope edindi. Çektiği filmleri, sinema salonu haline getirdiği tiyatrosunda göstermeye başlayan Méliès, kısa süre içinde Fransa’nın ilk stüdyosunu da kurdu.



Georges Méliès

1896 yılı boyunca Lumière’le-rinkilere benzeyen filmler çeken

Méliès, daha sonra Paris yakınlarındaki, camlarla çevrili küçük stüdyosunda denemelere girişti ve yeni çekim yöntemlerine başvurdu. Kendi hazırladığı dekor, kostüm ve aksesuardan yararlanıyor, tiyatro oyuncularına da roller veriyordu. Ressamlığı ona, bu küçük alan içinde derinlik ve genişlik duygusu yaratmada yardımcı oldu. Böylece Méliès, denetleyebildiği bir ortamda, kendiliğindenciliği bir yana bırakıp ön hazırlıklar içeren, başından itibaren örgütlenen, düş gücüne dayanan filmler yapmaya başladı.

Film yapmayı, çok emek gerektirdiği, yoğun dikkat istediği, insana çok değişik yollar açtığı için seven ve onu sanatların en büyüleyicisi olarak gören Méliès, önceleri tüm meslektaşları gibi sokaklarda gördüğü her şeyi çekiyordu. Sonra, 1898'de, yaşamında dönüm noktası sayılabilecek bir rastlantı oldu. Bu rastlantının sonucunda kameranın kendine özgü olanaklarını keşfeden Méliès, gözbağcılık numaralarına pek uygun düşen bu aygıttan elinden geldiğince yararlanmaya başladı. Kamera yoluyla elde edilebilecek "hile"lerin çoğunu keşfeden Méliès'e bu fırsatı veren rastlantı şuydu: Paris'in Opera Meydanı'nda çekim yaptığı bir gün kamerası aniden arızalanıp duruvermişti. Yeniden çalıştırılınca dek geçen sürede, sabit duran kameranın önündeki yaşam akmaya devam etmiş, hareketler, eylemler değişmişti. Çektiği filmi seyrettiğinde Méliès, bir kadının aniden erkeğe, bir otobüsün ise cenade arabasına dönüşüverdiğini gördü. Böylece, "hareketli resim" tekniğinin sihirli, doğaüstü kapasitesini keşfetmişti. Kısa zamanda, bindirme, erime, hareketsiz görüntü, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış hareket, kararma-açılma, maskeleye, tersine hareket gibi teknikleri geliştirdi.

Yirminci yüzyılın ilk günleriyle birlikte sinema alanında hızla zirveye tırmanan Méliès'in filmlerindeki bu çarpıcı hileler, hem seyircileri hem de meslektaşlarını şaşkına çevirdi. Bütün bunları nasıl başarabiliyordu? Amerika'daki filmciler büyük bir kıskançlıkla, onun filmlerinin

kopyalarını çalıp çoğaltıyor ve stüdyolarda uğraşıp didi-
nerek hilelerinin dayandığı teknikleri keşfetmeye çalışı-
yorlardı. Nitekim, 1910'a gelindiğinde, tüm hileler çözü-
lüp anlaşılmış, herkesin bilip yararlandığı şeyler olmuştu.

Film aracılığıyla gerçekliği değiştirebilme, görsel ola-
rak yeniden düzenleyebilme ve fantezi niteliğinde kısa
öyküler anlatabilme olanağını fark edip kullanan Méliès,
bir anlamda gözbağcılığın sinemadaki karşılığını geliştir-
di. Gününün filmsel yaklaşımının ötesine geçerek gerçek-
çi olmayan bir anlatımın da en az sinemanın gerçeği kay-
detme özelliği denli etkili ve önemli olduğunu kanıtlamış
oluyordu. Seyirciyi alışılmış fiziki ortamından çekip alı-
yor, tümüyle kendi egemenliği altındaki, kendisi tarafın-
dan yaratılan yeni bir düzenin içine sokmayı başarıyordu.
Méliès'in bir-iki dakikalık tek çekimlerden oluşan bu
filmleri, kendi stüdyosunda yarattığı hilelere dayalı küçük
olayları içerir. 1899'da yaptığı *Dreyfus Davası* (L'Affaire
Dreyfus) ve 1902 tarihli *VII. Edward'ın Taç Giyme Töre-
ni* (Sacre d'Edouard VII) adlı filmleri, tarihi ve güncel
olaylara dayalı kurmacalardı; ama Méliès'in asıl ünü fan-
tastik öykülerinden kaynaklandı. Bunlarda, kaybolan ka-
dınlar, hayaletli şatolar, sihirli aynalar sergileniyor; göv-
delerinin yarısı kesiliveren insanlar havada uçabiliyor,
hayvanlar insan, insanlar hayvan oluveriyordu.

Méliès, bu nitelikte iki yüz civarında film yaptıktan
sonra, ilk önemli filmi olan *Kül Kedisi*'ni (Cendrillon,
1900) gerçekleştirdi. Fransa'dan çok İngiltere'deki müzik-
hollerde gösterilerek beğenilen film, kendisinin "yapay
olarak düzenlenmiş sahneler" olarak adlandırdığı yirmi
ayrı sahneden oluşuyordu. Böylece, tek bir tablo ya da
sahne içeren ilk filmlerinden sonra Méliès, tabloları bir
araya getirerek anlatı bütünlüğü sağladığı filmlere geçmiş,
bir tür kurgu yapmış oluyordu. İncelikli çevre düzeni, gös-
terişli dekorları, hilelerle yaratılan sihirli dünyası ve "yok-
sulken zengin olma" temasıyla *Kül Kedisi*, ABD'de büyük

hayranlık uyandırdı. Filmin vodvil tiyatrolarında başlayan gösterimleri, daha iyi salonlarda da sürdü, korsan kopyaları yapıldı.

Kül Kedisi'nin önemi, yenilikçi atılımlara cesaret vermesinde, sinema aygıtının ününün artmasına yaptığı katkıda yatar. Méliès, bu filmde bir masalı sinemaya uyarlayarak yeniden anlatmakla kalmıyor, ilkel olmakla birlikte, sahnelerin sıralanışıyla bütünsel, uyumlu, belirli bir mantık çizgisinde ilerleyen bir anlatım sürekliliği de yaratıyordu. Filmciler için yeni bir yol açılmıştı artık. Sahneler önceden seçilerek hazırlanabilir, böylece filmi yapan kişi hem malzemeyi hem de onun düzenini denetleyebirdi. "Seçme"yle birlikte yaratıcılık da işe karışacak, tüm işlemler tek bir etkinin üretilmesine yönelecek biçimde örgütlenebilecekti. Zaten Méliès'e, "sinemanın ilk yaratıcı sanatçısı" denmesinin birinci nedeni budur. İkinci neden ise imgelemi bir öykü örgüsüne dayanır hale getirmesidir. Méliès yalnızca kendi düş gücünü değil, başka sanatçılarınkini de onların mevcut ürünleri aracılığıyla devreye sokmuştu. İlk edebiyat, masal, destan uyarlamalarını yaparak, meslektaşlarının ilgilendiği konuları bir yana bırakmış, konu dağınığını genişletmişti. Yapay olarak düzenlediği sahneleriyle Méliès, filmin, kişisel tarzların geliştirilebileceği bir anlatım aracı olabileceğini göstermişti.

Méliès, 1913'e dek birçok film yaptı.²⁴ Bunların arasında en önemlilerinden biri de, otuz tablodan oluşan ve dönemin filmlerinin üç katı uzunlukta (yaklaşık iki bin beş yüz metre) olan *Aya Seyahat*'tir (Le Voyage dans la lune, 1902).²⁵ Méliès, bu filmi Jules Verne'in²⁶ romanından yola çıkarak gerçekleştirmiş; ancak onu bir parodiye dönüştürmüştü. Yeni yüzyılın bilime ve teknolojiye yönelik yoğun ilgisini hafifçe alaya alırken, astronot, politikacı ve profesörlerle, onların Ay'a ilişkin hayalleriyle zekice eğleniyordu. *Aya Seyahat*'te masalla fantezi, Méliès'in hile ve şakalarıyla birleşir; yıldızların içinden güzel müzikhol



Aya Seyahat (1902)

kızları göz kırpar, Ay ise sırtıkan bir adamın yüzü olur. Uzay kapsülünün gözüne saplanmasıyla Ay'ın yüzü buruşurken, hilâl şeklindeki gezegenlerde salıncaktaymışçasına oturan kızlar seyircilere el sallar.

Méliès için sürprizler ve mizah her şeydi. Yarattığı fantezi dünyasının yalnızca yüzeyini yansıtmakla yetiniyordu. Keşfettiği hilelerin çoğu, kendi başına görsel ya da tekniğe dayalı şakalar olmanın ötesinde bir anlam taşımıyordu. Filmlerinin gösteri nesnesi olarak kalması onu rahatsız etmiyor, seyircinin filmle eğlenmenin ötesinde bir

ilişki kurmasını arzulamıyordu. Dolayısıyla, Méliès'in tüm filmlerinde olduğu gibi, *Aya Seyahat*'teki kişiler de derinliksiz tiplerdir. Kişilerin bu niteliği, filmin duygusal düzeyden yoksun kalmasına neden olur.

Méliès'in kamera kullanımı, filmlerinin duygusallıktan uzak olma niteliğiyle bir bütündür. Kamerayı hep konudan uzak tutması nedeniyle, ayrıntıları yakalama ve duygusal bir ortam yaratma şansını kullanmaktan vazgeçtiği ya da kaçırdığı da söylenebilir. Burada önemli olan nokta, Méliès'in, tiyatro geleneğini sinemaya taşıyan ilk sinemacı olmasıdır. Kameranın teknik olanaklarıyla sonuna dek ilgilenmiş olmasına karşın, bunun ötesine geçmeye kalkışmamıştır; diğer bir deyişle, kamerayı dönemindeki öteki filmciler gibi, yalnızca karşısındakileri yazımlayan bir kayıt aracı olarak değerlendirmiştir. Aygıtın dışavurumcu, anlatımcı niteliğine dikkat etmeyen Méliès, onu koltuğunda oturan tiyatro seyircisinin yerine koymuştur. Bu nedenle, Méliès'in filmlerinde eylemler, kameranın uzağında ve tam karşısındaki sahnede düzenlenir, kameranın açısı ya da ölçekler değişmez. Kamera onun için, yalnızca, eğlenmeli, sürprizli olayları film üzerine kaydederek bunların yeniden izlenmelerini olası kılan; daha da ötesi, gözboyama tekniklerine yeni ufuklar açan bir araçtır.

Kamera ile konusu arasındaki uzaklığı sabit tutması ve hep toplu çekim ölçeği kullanması nedeniyle Méliès'in filmlerinde, yakın ve ayrıntı çekim ölçekleri yoktur.²⁷ Sabit kamerası ve değişmeyen ölçekleri ve tiyatrovary sahnelere dayalı öykü kuruluştur nedeniyle Méliès'in sinematografinin olanaklarını verimli biçimde kullandığı söylenemez. Ancak, kamera ve film aracılığıyla dramatize öykülerin yazımlanabileceğini, yalnızca dış gerçekliğe bağlı kalmanın gerekmediğini ve öykü örgüsünün mantıki, doğrusal akışına dayalı olarak, çeşitli parçalardan bir bütün yaratılabileceğini göstermiştir. Tiyatrovary olmaktan uzaklaşan son filmleri ise daha çok "filme alınmış tiyatro"

izlenimi vermektedir. Popüler filmlerde gördüklerimizin pek azı onun buluşlarından kaynaklanır; ama zamanı ve hareketi, algıları, özneliği, iç dünyaları soruşturan avantgard sinemacıları daha fazla etkilediği söylenebilir. Bunlara karşın, çok sayıda kadın işçiyi bir üretim şeridi oluşturan biçimde çalıştırarak, bazı filmlerinin pozitif kopyalarını kare kare elle boyatıp ilk “renkli” filmleri yaptığını da unutmamak gerekir. Méliès, araştırmacı ve yaratıcı çabaları açısından sinema tarihindeki en önemli isimlerdendir.

Stüdyosunda her türlü işle kendi başına uğraşan Méliès, ticari ilişkilerini de kendisi kurmuştu. Ancak, bütün çabalarına karşın, filmlerinin korsan şirketlerce çoğaltılıp dağıtılarak pek çok ülkede gösterilmesini önleyemedi. Bu nedenle, özellikle ilk yıllarda, filmlerinin Amerikan pazarından sağladığı gelirden Méliès’e pay düşmemişti. 1903’te New York’ta Star Film adıyla bir şube açtı. Bu şirket bazı haber filmleri ve belgeseller üretti. Méliès’in 1904’te yaptığı *Olanaksız Bir Yolculuk* (Voyage à travers l’Impossible) adlı filmi, 7.500 dolara mal olmasına ve *Aya Seyahat*’ten çok daha tutarlı olmasına karşın, Porter’ın *Büyük Tren Soygunu*’nun (The Great Train Robbery, 1903) gölgesinde kaldığı için fazla ilgi çekmedi. Böylece, Méliès bu filmden beklediği kazancı sağlayamadı. Porter ve Amerikan sinemacıları, konusu ve biçimiyle yeni atılımlar içeren *Büyük Tren Soygunu*’yla birlikte sinemada liderliği ellerine geçiriyordu.

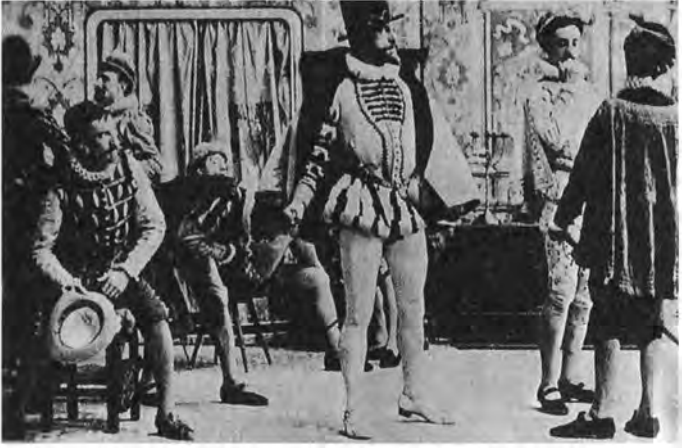
Edison’ın önderliğinde kurulmuş olan Patent Şirketi, Star Film’in, dolayısıyla Méliès’in haklarını gözetmişti; ama hızla büyüyen piyasanın taleplerini karşılamakta tek kişilik bir imalathane sayılabilecek Méliès ve stüdyosu yetersiz kalıyordu. Bir yandan filmlerin gösterim hakları konusunda yapılan yanlışlar, öte yandan bir türlü önlenemeyen “korsan kopyalar” Star Film’i sarsmaya başlamıştı. Bunlara New York şubesinin soyulması ve üç yüz filmin negatiflerinin çalınması da eklenince, Méliès ciddi bir mali bunalıma girdi. Ülkesinde ise Pathé ve Gaumont gibi büyük sanayicilerle

boy ölçüşemiyor, seyircisini yeni filmsel anlatım teknikleri kullanan sinemacılara kaptırmaya başlıyordu.

İşlerinin bozulması sonucunda Méliès, birkaç yıl önce-sine dek kendi filmlerine hayran olan Amerikalı sinema-cıların yapıtlarıyla yarışmak için, özgün tarzından ve ko-nularından bile uzaklaşır oldu. 1914'e dek film yapmaya devam eden Méliès, 1911'de, büyük ölçüde borçlandığı Pathé'yle bir sözleşme imzalayıp Star Film'in ürünlerini dağıtma hakkını devretmek zorunda kalmıştı. Son filmle-rini bu paralarla yapan Méliès'in Pathé'yle beraberliği olumsuz biçimde sonuçlandı. Filmlerinin iş yapmaması Amerika'daki firmasının da iflasına neden oldu. 1.200 fil-mi, ayakkabı imalatında kullanılan bir hammaddeye dö-nüştürülmek üzere eritildiğinde Méliès'in iş yerine de el kondu. Birinci Dünya Savaşı başlayınca Houdin tiyatrosu da kapandı. Pathé'yle aralarında ortaya çıkan hukuki an-laşmazlık sonucunda açtığı davayı 1923 yılında kaybede-rek iflasını ilan eden Méliès, zaten uzun süredir işsiz ve parasızdı. Artık tamamen çağdışı kalmıştı.

Kurulmasına yardımcı olduğu bir varyete tiyatrosunda 1923'e dek komedyenlik yapan ve yeniden işsiz kalan Méli-ès'e yardım eli beş yıl sonra uzandı. Oyuncu arkadaşları onu sokaklarda gazete satmaktan kurtarıp Montparnasse İstas-yonu'nda bir büfe açmasını sağladılar. Aynı yıl, sağlam kal-mış filmleriyle bir de gala yaptılar. 1933'te iyice yaşlanan Méliès, düşkün sanatçılar bakımevine gönderildi. 1938 yı-lında, yetmiş yedi yaşında öldüğü zaman, cenaze masrafları-nı Fransız ve İngiliz film çalışanları karşıladı. Filmin, sıra-dan bir taklit ya da kopya olmaktan çıkıp sanat haline dö-nüşmesinde büyük katkısı olan Méliès'in bugüne ancak yüz civarında filmi kalmıştır. Sinema aygıtlarının nasıl geliştiği-ni düşünersek, "gerçeğin aslına en uygun kopyasını çıkar-mak" amacının, en azından sorgulanır olmasının önemini anlayabiliriz. Sanatçının düş gücünün ürünü olan fantezile-rini perdeye aktarmakla Méliès, kendinden sonraki filmciler

için bir kapı aralamış, sinemayı kuşatan birbirine zıt iki eğilimden ikincisinin temelini atmıştır. Bunlardan biri Lumière'lerin filmlerinden kaynaklanan belgeselci tavır, öteki ise Méliès'le doğan filmsel kurmaca geleneğidir.



Dük Dö Giz'e Yapılan Suikast (1908)

Méliès'in, pandomime, fanteziye dayalı filmlerinin yarırganmaya başlamasında rol oynayan etmenlerden biri de 1908'de Fransa'da kurulan Le Societe du Film d'Art'ın yaptığı ve sinemanın saygınlığını artıran filmlerdir. Bu şirket, İskandinav sinemasının da etkisiyle, edebi yapıtlardan, tiyatro oyuncularından ve yönetmenlerinden yararlanmayı hedeflemiş, kısa bir süre içinde Avrupa'daki zengin ve eğitilmiş kitleleri sinemaya çekmeyi başarmıştı. İlk kez, André Calmettes'in²⁸ yönettiği *Dük Dö Giz'e Yapılan Suikast*'le (L'Assassinat du Duc de Guise, 1908) büyük başarı kazanan şirket, ünlü tiyatro oyunlarının ve romanların sinematografik anlatıma hiçbir katkısı olmayan filmleştirilmiş kopyalarını ürettiyordu. Büyük dekorlar önünde, ünlü oyuncularla çekilen bu yüksek maliyetli uzun filmlerin birçok sinemacıyı etkileyen ve özendiren en önemli özelliği,

uyarlandıkları yapıtların anlatısal bütünlüğünden ve akışından kaynaklanan dramatik bir yoğunluğa sahip oluşuyordu. Kısa zamanda, Fransız, İtalyan ve Danimarka şirketleri de aynı yaklaşımı benimseyince, şirketin adından kaynaklanan “sanat filmi” terimi, kültürel bir anlam kazandı.

Sinema tarihinde hep “ilk”leri bulma çabasıyla karşılaşırız. Bu nedenle, Edwin Stanton Porter da film sanatının temellerinden biri olan kurgunun, filme özgü anlatım tekniğinin mucidi olarak kabul edilmiştir. Sessiz dönemin ilk yıllarında Méliès’le birlikte en ünlü ikinci isim, bu Amerikalı sinemacıdır.



Edwin Stanton Porter

Porter, film yapan herhangi bir kişinin önünde sonunda bulup uygulaması beklenebilecek olan kurguyu, özellikle birkaç filminde başarıyla kullanarak bu tekniğin atası olma şansını kazandı. Daha önce de belirtildiği gibi, sinemanın ilk yıllarında, başka filmciler de kurgudan yararlanıyordu. Porter’ın adının öne çıkmasında, onun kurguyu devamlılığı sağlamak üzere daha gelişkin bir hale getirmesinin yanı sıra hızla büyüyen ABD sinema endüstrisinin dünya pazarını ele geçirerek belirleyici olmasının da payı vardır.

Méliès’in fantezileri Amerika’ya ulaşmaya başladığında bu ülkede, henüz, günlük olayların, boks müsabakalarının, horoz dövüşlerinin, dansçı kızların filmleri yapılıyordu. Bunların yanında, Lumière’lerin *Bahçıvanın Sulanışı* adlı filminden esinlenerek hazırlanan ve birkaç yıl sonra sessiz güldürünün temelini atacak olan tek bir görsel şakaya dayalı kısa filmler çekiliyordu. Hareketin çekiciliğini

öne çıkaran bu filmler, mekaniğin ve bilimin mucizesi olarak değerlendiriliyordu. Amerikalı filmciler bu yıllarda, yeni fikirler, yeni konular aramak yerine birbirlerini taklit ettiklerinden, “hareketli resim”, yeniliğini ve bir “mucize” olma niteliğini yitiriyor, hızla sıradanlaşıyordu. Filmciler arasındaki asıl mücadele, korsanlık ve hırsızlık etrafında dönüyordu. Birbirlerinden yalnızca konu değil, makine ve makine parçaları bile alıyor, gizlice başkalarının filmlerinden kopyalar çıkarıyorlardı. Avrupa’da görülen yeni arayışlar henüz ABD’de söz konusu olmadığından en çok kopya edilen filmler Méliès’inkilerdi.

İşte böyle bir ortamda, ilk Amerikalı sinema sanatçısı kabul edilen, filmin fiziksel gerçekliğin zaman ve mekân sınırlarından kurtuluşunda büyük katkısı olan Porter, büyük ölçüde rastlantısal denilebilecek bir gelişmenin sonucunda, hem sinema estetiği açısından önemli adımlardan birini atmış oldu hem de Amerikan sinemasına yeni bir yön verdi.

Bir tüccarın oğlu olarak 1869 yılında dünyaya gelen Porter, erken yaşta okulu bırakarak çeşitli işlere girip çıkmıştı. 1896’da Edison’ın yanında çalışmaya başladı ve kısa süre sonra onun kameramanı oldu. Asıl amacı otomobil üzerine araştırmalar yapmak olan Porter, “hareketli resim”e yönelik ilginin uzun ömürlü olmayacağına inanıyor, şirketteki görevini maddi gereksinimleri nedeniyle sürdürüyordu. 1902’de *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (The Life of an American Fireman) adlı filmi yaptığında, filmsel anlatımda yeni bir dönem açtığını herhalde fark etmemişti. Sonraki on yedi yıl boyunca sinema endüstrisinde kalan Porter, kariyerinin ilk beş-altı yılı boyunca, filmleri taklit edilen kişilerin başında yer aldı. Özellikle, on yıl boyunca gösterilmeye devam eden ve büyük ticari başarı sağlayan 1903 tarihli *Büyük Tren Soygunu*’nun sayısız benzeri yapıldı. Porter, 1908’den itibaren ilk sıradaki yerini Griffith’e bırakacaktı.

Méliès gibi, tiyatronun kaynaklarından ve kurallarından yararlanan Porter, filmlerinde fantastik bir dünya



Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı (1902)

yerine, kurmaca ama gerçekçi bir dünya yarattı, doğalcı bir yaklaşım sergiledi. Konularının bir kısmını Lumi  re'ler gibi g  ncel olaylar arasından se  en Porter, g  rd  klerini dramatize edip perdeye aktarmakla, toplumsal yaşam   zerine filmler yapmış oluyordu. Onun ger  ek olayları kurgu yardımıyla dramatize etme   abaları, sinemanın alanını genişletti, film tekniğini zorladı. B  ylece, Amerikan sinemasında,   yk  s  n   birden fazla   ekimin kurgulanmasıyla anlatan filmler   o  aldı.

Porter'ın sinemaya katkısı, filmin bir   yk  y   nasıl anlatacağı konusunda temel bir   ıkış yolu g  stermiş olmasından kaynaklanır. Sinema sanatının ve filmciliğinin devamının tek bir "  ekim"e değıl,   ekimlerin devamlılığına dayandığını kanıtlayan Porter oldu. Kuşkusuz onun bu yeniliğ  e y  nelmesinde M  li  s'in filmlerinin etkisi b  y  kt  .     nk   Porter, laboratuvarında M  li  s'in hilelerini     zmeye   alışırken, onun filmlerini inceleme olanağını bulmuştu. Kendi de, eski film par  alarını kesip ekleyerek, belli bir sıra, d  zen i  inde b  t  nleyerek bazı sahneler oluşturmak

istedi. Porter'ın bu önerisi, Edison Şirketi'nin yöneticileri tarafından da desteklendi. Eski parçaların tekrar kullanılmasıyla elde edilecek filmlerin satış şansı olabilirdi.

Böylece Porter, Edison stüdyolarındaki eski filmler arasında bir öykü oluşturacak parçalar aradı. İtfaiyecilerin renkli yaşamını ilginç bularak ilk filminin konusunu sap-tadı. Ancak, hâlâ bir şey eksikti: Parçaları bütünleyecek, sahnelerin birbirini izleyiş tarzını örgütleyecek merkezi bir fikir ya da olay. Önceden çekilmiş olan itfaiyecilerle ilgili filmlerin, Méliès'in fantastik, mizahi dünyasıyla benzerliği yoktu. Bunlar, günlük yaşamdan parçalar içe-ren haber filmleriydi. Porter sorunu, çarpıcı ve farklı bir şema geliştirerek çözdü. Gerilimi ve bunun doruk nokta-sının inşasını temel alarak dramatik bir olay örgüsü yarat-tı; kurgu bir olayla, belgesel nitelikteki parçaları iç içe kullanmayı, sonuçta da bir akış ve ritim, bir bütünlük el-de etmeyi başardı. Filmi izleyen seyirciler, baştan sona, çekimlerin kurgulanmasıyla oluşan dramatik etkinin yar-dımıyla anlatının sunduğu olayların içine girdiler. Film-deki kişilerle birlikte, o anda, aynı olayı yaşıyormuş izle-nimine sürüklendiler. Kimse, stüdyo çekimleriyle eski ha-ber filmi parçalarının zaman ve mekân açısından ne den-li kopuk, uzak ve ilintisiz olduğunu anlayamadı. Gerilim, bunları bütünlemiş, zaman ve mekândaki süreklilik yapay olarak elde edilmişti; bir başka deyişle, filmsel bir za-man/mekân ilişkisi yaratılmıştı. Film büyük heyecan ya-rattı. Perdede gördükleri karşısında uzak ve mesafeli kal-mayıp itfaiyecilerle özdeşleşmek seyirci için yepyeni bir deneyim oldu; ama bu tarihte "nickelodeon"lar çok fazla yaygınlaşmamış olduğundan, filmin başarısı sınırlı kaldı. Yine de Porter, filme gösterilen ilgi sayesinde önemli bir yenilik yaptığını anlamıştı.

Filmin başlangıcında, işyerinde uyuklayan bir itfaiye eri rüya görmektedir. Rüya, itfaiyecinin başının üzerinde olu-şan ve bindirme yoluyla elde edilen bir "rüya balonu"nun

içinde yer alır. Sunuş diyebileceğimiz bu sahnede, bir anenin bebeğini yatağına yatırır. Bebekle annesinin, itfaiyecinin yakını olup olmadığı, yangının o sırada başlayıp başlamadığı anlaşılmasa da böyle bir olasılık, kurtarma işleminde gerilimi artırıcı bir rol oynamaktadır. Bir sonraki çekimde, yakın ölçekle sunulan alarm zilinın görüntüsüyle birlikte itfaiyeci uyanır; o ve diğerleri süratle hazırlanır. Daha sonra itfaiyecilerin arabalara binip yola koyuluşu gösterilir. Böylece eylem ortaya konmuş olur. Atların çektiği itfaiye arabalarının dört nala yola çıkışını (gerilim), yanan evle ilgili görüntüler izler. Artık bu küçük anlatının çatışması hazırlanmıştır. Yatak odasındaki annenin telaşı gösterilirken, dışarıda itfaiyecilerin çalışması sergilenir ve gerilim doruğa ulaşır. Sonuçta, kadın ve bebek kurtarılır.

Porter'ın kurduğu ve bugün epey kaba görünen bu olay örgüsü, 1902 için bir devrim sayılabilirdi. Bazı çekimler, içerdikleri olayın gerçek süresini perdeye aktarırken, bunların bir araya gelmesiyle oluşan sahnelerin süresi, filmin kendi öznel zamanının gerektirdiği ölçüde kısa ya da uzun oluyordu. Filmde yedi sahne vardı ve bunların hepsi tek bir çekimden değil, birden çok çekimden meydana geliyordu. İşte bu yepyeni bir yöntemdi. Porter'ın yöntemiyle çekimlerin kurgulanması gündeme gelmiş, her çekim bir eylemi içerir olmuştur. Sahnelerin iki işlevi vardı: Önce eylemi tanıtır ve gösteriyor, sonra onu bir sonraki eylemle ilintilendirerek bütüne bir anlam kazandırıyorlardı. Diğer bir deyişle, sahneler kendi başlarına bir bütün olmakla birlikte, esas olarak ötekilere bağımlıydılar. Méliès'in filmlerinde sahnelerin bir eylemden çok, bir olay içerdiğini ve kendi içinde başlayıp bittiğini görmüştük. Öykünün ana örgüsü tarafından birleştirilen ve tek çekimden oluşan bu sahnelerin bazısının çıkarılması, Méliès'in filmlerinden bir şey eksiltmezdi.

Yaşamının önceki yıllarında sanatla ilgisi olmayan

Porter, edebi ve tiyatrovari öğeleri kullanarak yeni bir sanata öncülük etmiş oluyordu. Öncülüğünü kesinleştiren filmi ise *Büyük Tren Soygunu*'dur. Bu filmde eski film parçalarını kullanmak artık söz konusu değildi. Her gün gazetelerde birkaç tanesinin yer aldığı soygun haberlerinden yola çıkan Porter, tüm çekimleri, dramatik yapının geliştirilmesi için önceden planlamıştı. Dört haydut bir treni soyup bir görevliyi vuracak, kurulan ekip tarafından takip edilecek ve sonunda kısıtılıp öldürülecekti. *Büyük Tren Soygunu*'ndaki olaylar, nedenselliğe dayalı olarak ve zamandizinsel bir doğrusallık içinde anlatılmış, üstelik gerilimi takip üzerine kurulu olan filmde paralel kurgunun gelişkin bir örneğine yer verilmiştir. On dört sahneden oluşan filmin akışı şöyledir:²⁹



Büyük Tren Soygunu (1903)

Sahne 1

Bir tren istasyonundaki telgrafhanenin içi: İki maskeli haydut içeri girip telgraf memuruna, gelmekte olan treni durdurmak için makası kapatmasını söyler. Sonra, trenin makinistine, su almak üzere bu istasyonda durması gerektiği telgrafını çektirirler. Tren istasyona girmeden yavaşlar ve durur. Bu, istasyonun penceresinden görülür. Makinist yaklaşır, pencereden içeri bakar. Haydutların zorlamasıyla telgrafçı, makiniste buradan su alması gerektiğini söyler. Makinist pencerenin önünden uzaklaşır. Haydutlar telgrafçıyı bağlar ve trene yetişmek

- üzere koşmaya başlarlar.
- Sahne 2** İstasyondaki su kulesi: Makinist treni kuleye yanaştırırken, haydutlar su tanklarının arkasına saklanır. Lokomotif tekrar hareket ettiği sırada haydutlar kömür vagonuyla ilk vagon arasından süzülüp trene atlar.
- Sahne 3** Para vagonu: Görevli, haydutları görünce şaşırır; ama hemen toparlanıp kıymetli eşya ve paraların durduğu kasanın anahtarını pencereden dışarı atar. Sonra bir masayı siper alarak tabancasıyla ateş etmeye çalışır. Yoğun bir çatışmadan sonra memur ölür. Soyguncuların biri çevreyi kollarken, öteki kasayı açmaya çalışır. Memurun üstünü ararsa da anahtarı bulamaz. Bir dinamit çubuğuyla bu işi halleder; haydutlar, para torbalarını alıp vagondan çıkarlar.
- Sahne 4** Kömür vagonu ve lokomotif: Öteki iki haydut kömür vagonundan geçerek makiniste ve ateşçiye saldırır. Ateşçi kömür vagonunda elindeki kürekle haydutlarla boğuşur. Bir haydut onu bayıltır ve makinisti treni durdurmak için zorlar.
- Sahne 5** Trenin duruşu: Makinist lokomotiften iner, lokomotifin vagonlarla bağlantısını çözer ve ileri alır. Haydutlar onu silahla tehdit etmektedir.
- Sahne 6** Treni gösteren dış çekim: Haydutlar yolcuları aşağı indirir, sıra halinde trenin yanına dizerler. İçlerinden biri yolcuların kıymetli eşyalarını toplar. Kaçmaya yeltenen bir yolcuya ateş eden haydut onu vurur. Soyguncular her şeyi topladıktan sonra havaya ateş edip terör havasını sürdürerek lokomotifin doğru giderler.
- Sahne 7** Haydutlar lokomotifin binerler, makinisti zorlayarak lokomotifin hareket ettirirler, lokomotif gözden kaybolur.
- Sahne 8** Soygunu yaptıkları yerden birkaç kilometre ileride

haydutlar treni durdurur ve yakındaki tepelere doğru koşarlar.

Sahne 9 Vadide şirin bir yer: Haydutlar bir yamacın eteğinde toplanır. Bir ırmaktan geçer, önceden bıraktıkları atlarını çözüp onlara binerek uzaklaşırlar.

Sahne 10 İstasyondaki telgrafhane: Telgraf memuru, bağlanmış haliyle yerde sürünmektedir. Güçlkle telgrafın bulunduğu masaya yaklaşır. Manüpleyi çenesini kullanarak çalıştırır ve imdat ister. Yorgun yere yığılır. Bu sırada odaya elinde yemek sepetiyle kızı girer. Kız telaşa kapılmadan babasının iplerini çözer, yüzüne su serpererek kendine gelmesini sağlar. Adam ayağa kalkar ve yardım istemek için hareket eder.

Sahne 11 Tipik bir Batı kasabası dans salonunun içi: Kasabalılar salonda neşeyle dans etmektedir. Çiftlerden biri ortada dansa başlayınca, ötekiler etraflarını çevirip elleriyle tempo tutar. Kapı açılır ve bitkin bir halde telgraf memuru girer. Dans durur, durum anlaşılınca erkekler tüfeklerini alarak salondan çıkarlar.

Sahne 12 Takip: Atlarına binmiş haydutlar kaçmakta, kasabalılar onları takip etmektedir. Birbirlerine ateş ederler. Haydutlardan biri yaralanıp atından düşer, düştüğü yerden nişan alarak kendini izleyenlere ateş etmeye yeltenirse de bir kez daha vurulur ve ölür.

Sahne 13 Sağ kalan üç haydut artık izlenmediklerine inanarak atlarından iner, bir ağaç altına çekilirler. Çaldıkları torbaları açmaya başlarlar. Bu işe kendilerini öylesine vermişlerdir ki, yaklaşan tehlikenin farkına varmazlar. İzleyenler sessizce yaklaşmış ve haydutları çembere almıştır. Şiddetli bir silahlı çatışma başlar, sonunda soyguncuların hepsi yere serilir.

Haydutların lideri Barnes'ın baş çekimi. Barnes, silahını kameraya (seyirciye) doğru çevirip ateş eder. (Bu çekim bazı kopyalarda filmin başında kullanılmıştır. Konuyla ilgisi olmadığından seyirciyi korkutmaktan başka bir işlevi de yoktur).

Büyük Tren Soygunu, Griffith'in filmlerine dek sinemacıların "mukaddes kitap"ı oldu. Porter burada *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı*'ndakinden çok daha fazla geliştirici sahne ve çekim kullanmıştı. Sahneler arasındaki ilişkiler ve bağlantılar daha başarılı olduğundan, filmin akışı ve temposu daha düzgündür. Trenin para vagonu, istasyondaki bilet gişesi vb. titizlikle seçilmiş, uygun mobilyalar ve ayrıntılarla düzenlenmiş, dikkatle aydınlatılmıştır. İç mekân çekimlerinde bir "kapalılık" duygusu yaratılmış ve bunlarla dış mekân çekimleri arasında oluşan zıtlık gerilime katkıda bulunmuştur.

Telgraf memurunun bağlanıp soygunun yapılmasından sonra, birbiriyle ilişkili iki eylem, çapraz kesmelerle kurgulanan dış çekimlerle sunulur. Küçük kız tarafından kurtarılan memur kasabanın dans salonunda eğlenenlere haberi verir ve toplanan takip ekibi hemen yola çıkar. Haydutların kaçışını, onları takip edenleri ve iki grubun birbirlerine ateş edişlerini içeren çekimlerin ardı ardına sunulduğu sahneler, sinemada kurgunun ilk başarılı örnekleri olarak kabul edilir. Çapraz kesmeler gerilimi artıran önemli bir unsur olmuştur. Porter'ın da İngiliz meslektaşları gibi, dış mekân çekimlerinde eylemi izleyebilmek için kamera hareketine yer verdiği görülüyor. Ancak, bu hareket yalnızca çevrinmedir. Dolayısıyla, bu filmde de, tek bir kamera pozisyonuyla elde edilen çekimler, sahnelerin içindeki eylemi bir aşama ileri götürür. Çekimler birbirlerine, arayazı olmaksızın doğrudan kesmeyle bağlanır. Bunların yanı sıra sahnelerin birbirini izleğinde zamandizinsel akışın dışına çıkmıştır. Haydutların

istasyondan uzaklaşmaları izlendikten sonra, yeniden istasyona dönülür ve memurun hareketleri kaldığı yerden, hiç zaman geçmemişçesine görüntülenir.

Tüm eylemlerin denetlenebildiği stüdyodan dışarı çıkıldığından Porter, tiyatro geleneğinin etkisiyle oyuncularını çerçeveye hep soldan ya da sağdan sokma kuralını da bir yana bırakmak zorunda kalmıştı. Çerçeve içi hareketin yönünün derinlemesine olması, bazı çekimlerde, oyuncular ile kamera arasındaki mesafeye belirli bir esneklik kazandırmıştı. Oyuncuların çerçeveye, kameranın ardından gelerek girmeleri ya da kameraya doğru yaklaşarak çerçeveden çıkmaları, seyirciyle kurulan dramatik ilişkiyi güçlendirmişti. Bütün bunlara karşın, filmin sınırlılıkları da vardı. Çoğunlukla genel çekim ölçeği kullanılmış, eylem hep sınırlı bir alana yayılmış, eylemin önü ve arkası ihmal edilmişti. Kamera, karşıdan bakan bir izleyici gibi, hâlâ göz hizasında duruyordu. Filmin gerilimi, dramatik olay örgüsünden ve oyuncuların hareketinin hızından kaynaklanıyordu; ancak buna, çekim uzunluklarının değişimiyle ortaya çıkan bir ritim eşlik etmiyordu. Bunlara karşın, *Büyük Tren Soygunu*, Amerikan sinemasının canlı, hızlı tempolu anlatım tarzının temelini atan ve kovboy filmleri (western) türünün öncüsü olarak kabul edilen filmidir. Nitekim, yarattığı etkiyi göz önüne alan Patent Şirketi, *Büyük Tren Soygunu*'nu örnek kabul edip filmlerin standart uzunluğunu sekiz-on dakikayla sınırlamıştır.

Porter'ın tüm filmlerinde kurguyu esas almaması, onun bu konuda ne denli bilinçli olduğu sorusunu akla getirmektedir. *Büyük Tren Soygunu*'ndan önce yaptığı *Tom Amca'nın Kulübesi* (Uncle Tom's Cabin, 1903) adlı, on dört sahne ve bir girişten oluşan filmde tümüyle tiyatro oyunu havası vardır. O günlerde ABD'de yapılan en uzun ve pahalı film olmasına karşın sinematografik açıdan hiçbir yenilik taşımaz. Bu nedenle, Porter'ın yeni bir anlatım biçimi yaratmak amacıyla olmadığı, film tekniğine

getirdiği yeniliklerin konuların zorlamasından doğduğu, dış mekân çekimlerinin ve hızlı eylemlerin yer aldığı sahnelerden oluşan filmlerinde, tiyatronun sınırlarını kaçınılmaz olarak aştığı düşünülebilir.

Porter, *Sabıkalı* (The Ex-convict, 1905) ve *Kleptoman*'da (The Kleptomaniac, 1905) iki yenilik daha yapmış olmasına karşın 1906 tarihli *Eritme Peynir Düşkünlüğünün Rüyası*'nda (The Dream of Rarebit Fiend) yeniden kapalı mekân çekimlerine ve tiyatroya bir tarza ağırlık vermiş, tam bir Méliès kopyası gerçekleştirmişti. Porter'ın *Sabıkalı*'da sinemaya getirdiği yenilik, karşıt kurgudur. Bu filmde, eski bir mahkûmun yoksul yaşantısına ilişkin görüntüler ve ona iş vermeyen zengin patronun varsıl yaşam ortamı birbiri ardına gösterilerek seyirciye farklı koşullar tanıtmış ve sabıkalıya yönelik sempatinin artması sağlanmıştır. Çekimlerin içerdiği zıtlık ve ortaya çıkan karşılaştırma olgusu, o gün için önemli bir yenilikti. Kurgunun yarattığı bu olanak, ancak yıllar sonra bilinçli biçimde değerlendirilebildi.

Porter, *Kleptoman* adlı filminde de yine, farklı kesimlerden gelen bireylerin, toplumda nasıl farklı muamele gördüklerini anlatmak istemiş ve bu kez, paralel kurguyu kul-

lanmıştı. *Kleptoman* üç bölüm ve bir son-sözden oluşur. Birinci bölümde, zengin bir kadın büyük bir mağazadan cicili bicili bir biblo çalar. İkinci bölümde, aynı mağazada yoksul bir kadın ek-mek çalmaya kalkışır. Üçüncü bölümde, her iki kadın da yakalanıp sorguya getirilmiştir.



Kartal Yuvasından Kurtarılış (1907)

Burada yargıç, zengin kadını iskemleye oturtur, ötekini ayakta tutar; yoksul kadını tüm yalvarmalarına karşın tutuklarken, zengini banker kocası ve avukatıyla birlikte gitmek üzere salıverir. Porter, filmi burada bitirip yorumu seyirciye bırakmaz. Filme tek çekimden oluşan bir sonsöz ekleyerek kendi yorumunu sunmuştur. Bu çekim, öteki üç bölümün özeti gibidir. Gözleri bağlı genç bir kadınla simgelenen “adalet”, elinde terazisiyle durmaktadır. Terazinin keferelerinden birinde bir somun ekmek, diğerinde ise bir torba altın gözükmektedir. Denge altından yana bozulur. Sonra adaletin gözündeki bant çözülür ve tek gözlü olduğu ortaya çıkar. Bu tek göz, sabit biçimde ama pırıltıyla, altına bakmaktadır. Böylece Porter, isteyerek ya da istemeyerek, seyircinin yalnızca duygularına değil, düşüncelerine de hitap etmeyi başarmıştı. Bunu kavramsal kurgu denebilecek bir yoldan gerçekleştirmiş, sinemanın, betimleyici niteliğinin ötesine geçerek, bir karşı çıkış ya da eleştiri aracı olabileceğini göstermişti. Bu dönemde Amerikan seyircisi zaten, filmdekine benzer toplumsal zıtlıklar ve haksızlıklarla karşı karşıyaydı. Toplumsal haksızlıklara ilişkin konuların ilgi görmesi, bu konuların hızla popülerleşerek pek çok filmde kullanılmaya başlamasına neden oldu. Ancak, Amerikan sineması sınıfsal gerilimlerin ve yaşanan sıkıntıların aktarılışında etkin bir yatıştırıcı tavır geliştirmekte gecikmedi.

Porter, hızla genişleyen pazarın artan talebine yanıt verebilmenin telaşına düştü. İki yardımcısıyla birlikte çok sayıda film yaptı. Artık ne yenilik peşinde koşmaya ne de deneyler yapmaya zamanı vardı. Porter'ın toplumsal eleştiri yönelimi, kişisel zenginliği arttıkça hafifleyerek yok oldu. Hem kendisi hem de meslektaşları, onun eski filmlerinin tekrarı olan yüzlerce film üretti. Düş gücü yeniden bir yana bırakıldı. Yapım hızının artırılması ve endüstrinin çarkına ayak uydurabilmek en önemli şeydi. Bu durum, Griffith'in 1910'larda yaptığı çıkışa dek devam

etti.

Porter, 1911'de Edison'ın firmasından ayrılıp Rex Film adlı kendi şirketini kurmuş ve bağımsız yapımcıların başına geçmişti. Sonra, Zukor'la birlikte, Film d'Art şirketinin filmlerinden esinlenerek benzeri edebi uyarlamalar üretmek üzere Famous Players adlı şirketi kurdu. Porter bu firma için, dağıtımı yapılmayan ilk uzun filmi, *Monte Kristo Kontu*'nu (The Count of Monte Cristo, 1913) ve hemen ardından doksan dakikalık *Zenda Mahkûmu*'nu (The Prisoner of Zenda, 1913) yaptı. Görüldüğü gibi, bu filmler birer roman uyarlamasıydı. Ünü iyice pekişen Porter, üç yıl şirketin başkanlığını yürüttü ve sonraki filmlerinde başka yönetmenlerle, özellikle de John Ford'la³⁰ birlikte çalıştı.

Porter, tiyatroya gidemeyen seyirci için, melodramlar ve tiyatro sahnesinin sınırlarını aşan, yoğun harekete dayanan filmler yapmak gerektiğini fark etmişti. Gerçekliği dramatize etmede ilk usta olarak, konu seçiminin önemini, seçilen konunun uygun tekniklerle nasıl sergilenebileceğini göstermiş oldu. 1915'ten sonra, üçüncü boyut, geniş perde ve renk denemeleriyle uğraştı. Porter, Méliès'in düştüğü çaresizliği yaşamadı; filmciliği kendi isteğiyle, zengin ve ünlü olarak bıraktı. Ancak, paralarını yatırdığı şirket 1929'da sarsıntı geçirince servetinin büyük kısmını yitirdi, küçük bir dükkânda film makineleri üzerinde deneyler yapmaya başladı. Yetmiş iki yaşında, 1941 yılında öldüğünde sinema çevreleri onu unutmıştu bile.

2.3. Sinema Asya'da

Cinématographe ya da bir başkası olsun, hareketli görüntülerin perdede izlenmesini sağlayan aygıtlar, Avrupa ve Kuzey Amerika'da geliştirilip, dünyanın dört bir yanına dağıldı. Bu nedenle, sessiz dönem boyunca sinemanın örgütlenişini, teknolojik gelişimini ve tabii ki anlatım

biçimini bu ülkeler belirledi. Neredeyse her Güney Amerika, Afrika ya da Asya ülkesine sinema bir yabancı aracılığıyla getirildi. Bazı ülkelerde gerekli ortamın (siyasi, teknolojik, ekonomik vb.) bulunmaması, sessiz sinema döneminin tümüyle yabancı filmlerin hâkimiyetinde geçmesine neden oldu. Bu ülkelerde yerli film yapımıcılığının uzun süre gelişemeyip sınırlı kaldığını ve bunun gerçekleşmesi için İkinci Dünya Savaşı sonrasını beklemek gerektiğini görüyoruz. Sömürgeci ulusal devlete dönüşüm, sinemanın örgütlenişini de etkiledi ve bu ülkelerin büyük kısmında yerli yapımıcılık, sesli filmin yarattığı zorlamadan da yararlanarak hızla büyüdü. Hollywood'un "arka bahçesi" olan Latin Amerika ülkeleriyle Kanada ve Avustralya gibi Commonwealth ülkelerini³¹ bir yana bırakarak, sinemanın sessiz dönemine biraz da Asya ülkeleri üzerinden yaklaşmak, ithal edilen bu kurumun mevcut sistemlere nasıl uyumlandığını görmek yararlı olacaktır.

Sinema, Asya ülkelerine de pek çok başka ülkeye ulaştığı gibi ulaştı: Edison, Lumière ya da Pathé şirketlerinin kameramanları ve gösterim ekipleriyle. Yirminci yüzyılın başında, bu büyük kıtanın birçok ülkesinde "yabancı"ların getirdiği kısa filmlerle başlayan sinema macerası, yerli yapım, dağıtım ve gösterim sistemlerinin kurulmasıyla devam etti. Batı'nın bilimsel ve teknolojik gelişiminin bir ürünü olmasına karşın sinema, geleneksel gölge oyunu gösterileriyle "hayal perdesi"ne alışkın olan Doğulu seyirci tarafından büyük ilgiyle karşılandı.³² Sonuç olarak, Asya ve Uzakdoğu ülkeleri, özellikle 1950'lerden sonra, seyirci sayısının büyüklüğü ve film endüstrilerinin üretkenliği açısından dünyanın önde gelen sinema merkezleri oldu.³³ Hindistan, Hong Kong ve Japonya, filmlerini komşularına etkili biçimde pazarlayabildi. Bununla birlikte, bir yandan tarihsel, kültürel ve siyasi farklılıklar, bir yandan da Hollywood'un dünya pazarındaki kırılamayan hâkimiyeti nedeniyle bu ülkelerde yapılan filmlerin

dünyanın başka yerlerindeki seyircilere ulaşması mümkün olmadı. Avrupa'da düzenlenen ve 1950'lerle birlikte önem kazanıp çoğalan uluslararası film festivalleri, Japon ve Hint sinemalarından bazı örnekleri ilk kez Batı'ya taşıdı. Bu sayede gerçekleşen tanışma, özellikle aydın ve sanatçı kesimlerde bu ülkelerin filmlerine yönelik bir ilginin yaygınlaşmasını sağladı. Kenci Mizoguşi,³⁴ Akira Kurosava,³⁵ Satyagit Ray³⁶ gibi yönetmenlerin filmleri beğeniyle karşılandı. Hong Kong sineması Batı'da ticari başarı kazanan tek Asyalı sinema oldu ve bunu 1970'lerde, kendine özgü macera filmleriyle gerçekleştirdi. Çin filmlerinin dünyaya açılması için 1980'leri beklemek gerekiyordu.

Sinemanın Asya'daki öyküsünün göze çarpan ilk özelliği, büyük kentlerde yaygınlaşmış salonlarda yabancı filmlerin seyredildiği, bazıları yabancı sermayeyle kurulan küçük şirketlerin çektiği az sayıdaki yerli filmle sınırlı kalan bir sessiz sinema dönemiyle başlıyor oluşudur. Ancak bu özelliğin üç istisnası var: Hindistan, Filipinler ve Japonya. Sinema endüstrisini bir İngiliz sömürgesiyken kuran Hindistan'ın zengin mitolojisi bu ülkede yapılan sessiz filmlerin kaynağıydı. Hint sineması bu yıllarda, özellikle Ramayana ve Mahabarata adlı destanlardaki öykülerden uyarlanan filmlerle iç pazarına hâkim olmuştu. Farklı dinlere ve mezheplere bağlı, on altısı resmi pek çok dil konuşan yüz milyonlarca insanın bir arada yaşadığı bu çok parçalı kültürel yapıya sahip büyük ülkede, sessiz sinema herkese ulaşabilen bir araç oldu ve hızla popülerleşti. Hint sineması yirminci yüzyılın başında, filmlerinin özgün tarzını belirleyen yönetmenleri, yılda yüzden fazla film üreten Kalküta ve Bombay'daki stüdyolarıyla güçlü bir endüstri haline gelmişti.

İspanyol egemenliği altında yaşayan ve kalabalık bir nüfus barındıran Filipinler'de de yerli filmcilik hızlı bir gelişme gösterdi. Başkent Manila, ilk yıllardan itibaren

yoğun sinema faaliyetleriyle dünyanın önde gelen kentlelerinden biri oldu. 1909'da üç film stüdyosu açılmış, 1911'de sansür kurulu harekete geçmiş, hemen ardından onunla mücadele etmek üzere bir yapımcı ve dağıtımçı birliği kurulmuştu. 1915'te ise sinema için özel bir vergi sistemi uygulamaya girdi. Bunlar sinemanın bu ülkedeki itibarının yüksek olduğu anlamına gelmiyordu. Sinema kaba bir eğlence, bu faaliyetle uğraşanlar da ahlaken zayıf kişiler olarak görülüp küçümseniyordu. Filipin sinemasının ilk yıllarında çoğu yapım şirketinin sahipliği İspanyol ya da Amerikalı girişimcilerdeydi. 1913'ten itibaren bu durum, yerli yapımcılar lehine değişmeye başladı. Elle çalıştırılan göstericilere ve sınırlı teknik imkânlarla karşın salonlar ülke çapında yayıldı. Elektriksiz geniş kırsal kesimlerde ve yoksul bölgelerde, karpit lambalı portatif göstericilerden yararlanan gösterimciler iç pazarın güçlenmesini sağladı. Bu dönemde yapılan filmler öylesine tiyatro etkisi altındaydı ki sahneler arasındaki geçişlerde perdenin açılıp kapanmasından yararlanıldığı oluyordu. Kamera, "zarzuela"yı³⁷ ya da herhangi bir sahne oyununu belirli bir mesafeden ve oturduğu yerden izleyen bir seyirci konumundaydı. Zarzuela geleneği, şarkılı filmlerin sessiz dönemde bile Filipinler'de gördüğü büyük ilgiyi bir ölçüde açıklayabilir. Bu filmlerde yıldız oyuncu perdenin arkasında bekliyor ve orkestra eşliğinde, yeri geldikçe perdedeki görüntüye eşlik ederek şarkısını söylüyordu.

Bütün bunlara karşın, Asya film pazarını ele geçirmiş olan Avrupalı ve Amerikalı şirketler karşısında, sömürge ve yarı sömürge durumunda olan ülkelerin yerli endüstrilerinin güçlenip rekabete geçebilmesi için sesli film dönemini beklemek gerekmiştir. Ses, bu ülkelerin sinemalarına bir yandan yeni teknik ve mali sorunlar yükledi, öte yandan da anadilin kullanılmasına olanak tanıyarak seyirciye daha kapsayıcı biçimde ulaşmak açısından önemli bir fırsat sundu. "Çok dilli"lik sessiz film döneminde

sinemanın yaygın bir kabul görmesine engel olmamış, aksine herkese seslenen görselliğiyle bir ortaklık yaratmıştı. Ancak Hindistan, Çin, Pakistan, Endonezya, Malezya gibi pek çok dil ve lehçenin kullanıldığı ülkelerde sesli filme geçiş yöresel yapım merkezlerinin kurulmasına neden oldu. Böylece yerli film şirketleri hızla arttı, yöresel kültürel özellikler filmlere aktarıldı. Örneğin Çin'in Kanton ve Hong Kong³⁸ kentlerinde hem Kantonca hem de Mandarin dilinde çekilen filmlerin, başta ABD olmak üzere Çinli göçmen nüfusa sahip birçok ülkeye satılması yalnızca önemli bir döviz kaynağı yaratmakla kalmadı; aynı zamanda, bu sinemanın tanınmasına olanak tanıyarak sonraki yıllarda Amerika'ya ve dünyaya yayılacak "kung fu" ya da "karate" filmlerinin yolunu da açmış oldu.

Asya sinemasına ilişkin başka bir özellik ise etkin bir sansür mekanizmasının, ilk yıllardan itibaren Endonezya, Filipinler ve Vietnam gibi sömürge ülkelerine yerleştirilmiş olmasıdır. Sömürgeci Batılı devletler, yerel yönetimler aracılığıyla uyguladıkları sansürün mantığını, kültür ve "anlayış" farklılığına dayandırmıştır. Böylece, Hollywood yapımları başta olmak üzere bazı filmler, yerli halkın bütün "beyaz"ları kötü, katil, ahlaksız, fahişe sanmasına yol açabilir gerekçesiyle yasaklanmıştır. Temeli erken atılan sinema sansürü, iki dünya savaşı, iç savaşlar, şiddetli ve sürüp giden siyasi çalkantılar nedeniyle Asya ülkelerinde kalıcı bir nitelik kazanmıştır. Yakın yıllarda uygulamada belirli bir yumuşama görülmekle birlikte, özellikle Malezya ve Singapur'da cinsellik, Hindistan, Malezya, Endonezya ve Pakistan'da dini açıdan tabu kabul edilen konular ve birçok ülkede siyasi nedenler, hâlâ sert bir tepkiye yol açabiliyor.

Asya sinemasına ilişkin söz edilmesi gereken bir başka nokta, bir aracın kullanım biçiminin içine girdiği ortamın nitelikleriyle bağdaşıp dönüşerek yeniden biçimlenmesinin çarpıcı örneklerini ortaya koymasındır. Asya ülkelerinde

sinema başkalarının icat ettiği bir aygıt olarak tanındı ve sinemanın ticari örgütlenişi kapitalist kurallara bağlı olarak hayata geçti; ama bu durum, yerel kültürel yapıların, düşünme, “görme” ve “resmetme” tarzlarının etkisiyle kendine özgü filmsel anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına engel olmadı. Örneğin, Çin’de sinema, sanat geleneğinde öykünün birincil önem taşıması nedeniyle güzel sanatların değil, edebiyatın yeni bir biçimi olarak düşünüldü ve filmin temeline öykünün yerleştirilmesi, senaryoya büyük bir ağırlık kazandırdı: Bu yaklaşımın yarattığı sonuçlar arasında özellikle ikisi çarpıcıdır: Sinema eğitimi, her şeyden önce, senaryo yazmanın kurallarının öğretilmesine dayandırılmış ve tüm senaryoların yayınlanarak kitleler tarafından roman gibi sevilerek okunması olağan bir hal almıştır. Bu genel çerçeveden sonra, gerek sessiz sinema dönemine, gerekse kültürel geleneklerin filmleri etkileyişine ilişkin bir örnek olarak burada, Asya ülkelerden yalnızca birinden, Japon sinemasından biraz daha ayrıntılı biçimde söz edilecek. Çünkü Japon sineması, sessiz dönemde endüstrisini kurmuş ve kendine özgü bir tarz yaratmış, sömürge olmayan bir ülkenin sinemasıdır.

Japonya, üç yüz yıllık içine kapanma döneminin ardından on dokuzuncu yüzyılda, isteksizce de olsa kapılarını dış dünyaya ve onun yeniliklerine açmıştı. Açılan kapılardan içeri giren yeniliklerden biri de sinemaydı. 1897’de hem Edison’a hem de Lumière’lere bağlı birimler film gösterilerine başladılar.³⁹ Ancak, yabancı kısa filmlerin gösterimi sırasında ortaya çıkan farklılaşma, yerli filmlerin yapılmasıyla daha da açık biçimde kendini gösterdi ve tüm sessiz döneme egemen olmakla kalmayıp uzun yıllar boyunca etkisini gösteren özgün bir anlatım tarzı yarattı. Japonya’da sinema, Avrupa’daki gelişmesinin aksine baştan itibaren her toplumsal kesimden saygı gören bir faaliyet olarak kabul edilmişti ve bunu da tiyatro gelenekleriyle eklemlenmesine borçluydu. Sonuçta, kendini

kanıtlama ve kabul ettirme çabasından uzak kalan filmse anlatı, edebiyatın ve özellikle tiyatronun etkisi altında yapılandı. Bu etkiyle film, bir “temsil” değil, bir “sunuş” oldu ve bu durum yıllarca sürdü. Sunuşu gerçekleştiren bir anlatıcının varlığı ise Japon filmlerinin görsel tarzını, özellikle ilk yıllarda, Batılı tarzlardan farklı kıldı.

Japonya’da sinema, Batı’dakinin aksine, fotoğrafın değil tiyatronun uzantısı olarak algılandığından, ilk Japon filmlerinde fotoğrafik gerçekçilik hiç önemsenmemiş, bunun yerine pek çok geleneksel tiyatro öğesine yer verilmişti. Sahnedeki dramatik durumlar oluşurken bir otorite, bunlara sözle eşlik ediyor ve öyküyü sunuyordu. Bu, No oyunundaki gibi bir koro, Kabuki’deki ve Bunraku oyunundaki gibi bir şarkıcı olabilirdi.⁴⁰ Bu anlatıcı sesler, eylemlerin arkasında yatan ve ortaya çıkışlarına neden olan itici güçleri açıklamakla kalmıyor, aynı zamanda ahlaki yorumlar da yapıyordu. Japon tiyatrosunda, anlatılan ve canlandırılan ne denli önemliyse, öyküyü anlatmanın kendisi de en az o denli önemliydi. Anlatıcı sesin ya da öyküyü anlatan çeşitli tiplerin, bunu (anlatışı) farklı, unutulmaz ve hareketli kılmak üzere çeşitli yerlerinden parçalayabilmesi, öykünün kendine özgü, hatta belirli bir mantıktan yoksun bir hal almasına neden oluyordu. Bu otoriter sesin sinemadaki karşılığı “benşi” oldu.⁴¹

Benşi, yabancı filmleri seyircinin anlayabileceği bir hale getirmek üzere açıklayıp yorumlayan ve bunları anlamlı bir bütün haline getiren bir anlatıcı olarak ortaya çıktıysa da kısa zamanda bir başka önemli işlev daha kazandı: Tiyatroya ait beklentileri karşılamak, örneğin karakterleştirmeyi sağlamak. Avrupai ve resmi biçimde giyinmiş olan benşi, Kabuki tiyatrosundan getirdiği tahta maşayı şaklatarak sahneye çıkıyor, sonra da uzun uzun kendisi ve film hakkında bilgi veriyordu. Sıra filme geldiğinde, piyano, keman ya da samisen⁴² eşliğinde ve geleneksel didaktik türkü söyleme tarzıyla işine başlıyordu.

Benşiler kısa bir süre içinde çok etkili ve popüler oldu. Öyle ki, seyirciler filme onları dinlemek için gidiyor, afişlerde adları en üste yazılıyordu.

Görüldüğü gibi, Japonya'da sinema deneyimi, ilk andan itibaren filmle canlı dramanın iç içe geçirilmesine dayandı ve benşiler, sesli filme geçilinceye dek, otuz yıl boyunca filmin hâkim unsuru oldular. Nitekim, oyuncular kameradan uzakta duruyor ve toplu çekim ölçekleriyle görüntüleniyorlardı. Kurgu, çekimler arasındaki en basit düzeydeki bağlantıları kurmakla sınırlıydı. Mekân kullanımı, filmlerin sunuşsal niteliğine bağlı olarak farklı bir tarz içinde gerçekleşiyordu. Gerçekçilik önem taşımadığından, gerçekmişgibilik yanılmasına da gerek yoktu. Bu nedenle, derinlik etkisi yaratmaya çalışılmıyordu; çünkü, mekân tiyatrodaki gibi yalnızca bir oyun alanıydı. Beyaz perde, gerçeklik yanılması beklentisi ortadan kalktığı için, doğrudan bu mekânın kendisi haline geliyor, oyun alanı oluyordu. Anlaşılacağı gibi, fotoğrafik gerçekçi niteliğinden soyutlanmış olan sinema, Japonya'da mevcut anlatısal uyuşmalarla birlikte farklı bir anlam kazanmıştı: Hareketli resim perdesi, uzama, mekâna açılan bir pencere değil, iki boyutlu bir yüzey, bir resimdi. Batılı anlamdaki mizansenin anlamı kalmamış, onun yerini alan sahne düzenlemesi, yalın ve kendini dile getiren bir nitelik kazanmıştı. Mizansenin varlık nedeni, öyküyü bir adım öteye götürmek ya da gerçekçi bir atmosfer yaratmak değil, yalnızca kendi estetiğini sergilemekti. Bu nedenle, mantıklı bir devamlılığa dayanan, eylemlerin birbiriyle tutarlı olduğu filmsel anlatım yerini parçalılığa bırakmıştı. Anlatıyı duraklatsa da farklı sahneler farklı olaylara ayrılıyor, "âşıkların kaçı", "kendi kendine konuşma" ve "farkına varma" gibi sahneler, Japon seyirci için güzelliğin algılanmasına ve derin düşünmeye olanak veren anlar yaratıyordu.⁴³

Anlatısal açıdan Batı'dan büyük ölçüde farklılaşan

Japon sineması örgütlenme açısından aynı özelliği göstermedi. Yapımcı şirketler ve stüdyolar iki büyük kentte odaklandı, türler ayrışmaya başladı: Tokyo'dakiler daha çok günlük yaşama ilişkin filmleri, yani "gendai-geki" örneklerini çekerken, Kiyoto'dakiler kostüme dönem filmlerini kapsayan "cidai-geki" türüne ağırlık verdiler. Ayrıca, yerlilerin yanı sıra Rus ve Avrupa edebiyatından uyarlamalar da yapılıyordu. Tokyo'da stüdyoları olan Nikkatsu adlı büyük tekel, 1912 yılında ilk film şirketlerinden bazılarının bir araya gelişiyile ortaya çıktı. Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda stüdyo yerine gerçek mekânlarda çekim yapılması, kadın rollerini kadınların canlandırması gibi yenilikler gündeme geldi. Kadın oyuncuların, önemli birkaç filmin ardından popüler oluşu, 1922'de "oyama"ların ortadan kalkmasını kaçınılmaz kıldı. Ama benşiler sesli dönemde bile varlıklarını sürdürdü.

Pek çok şey gibi sinema endüstrisi de 1923 yılında yaşanan ve Tokyo'nun üçte biriyle Yokohama'yı yerle bir eden Kanto depreminden büyük ölçüde etkilendi; stüdyolar ve salonlar tahrip oldu, yapım sayısı düştü, yabancı film ithali ciddi oranda arttı, hafif, eğlendirici filmlere talep oluştu. Yabancı filmleri izlemek zorunda kalan seyircinin alışkanlıklarında ve beklentilerinde başlayan değişiklik, bazı yönetmenlerin yeni tarzlar denemesine olanak verdi. Deprem, halkın modern toplumsal fikirlere daha mesafeli bakmasına neden olan değişik bir ruh hali yaratmıştı. Bir yandan kapitalist sistemin yarattığı haksızlık ve yolsuzluklar eleştiriliyor, bir yandan da aşırı sağ siyasi hareketler güçleniyordu. Sonuçta, orta ve altorta sınıfın yaşamıyla ilgili yeni bir tür olan "şomin-geki" doğdu. Karmaşık olmayan olay örgüsüne dayalı, kararlı karakterleri ve dış mekân çekimleriyle bu filmler, Japonya açısından "gerçekçi"ydiler. Ancak tüm sanatlara egemen olan yalınlaştırma geleneği ortadan kalkmamıştı; doğalcılık söz konusu olmadığından gerçekçilik seçici bir nitelik taşıyordu.

Çerçevenin sınırları ve çerçeveleme, seçiciliğin temel aracıydı.

Yerli yapımcılığın geçirdiği sarsıntı sayesinde sayısı hızla artan Amerikan ve Alman filmlerindeki gelişmiş anlatım tekniklerinin etkisi, özellikle dönem filmlerinde kendini gösterdi. "Cidai-geki"nin Japon sinemasında büyük yer tutmasının nedeni, ülkede tarihe bakışın farklı olmasıydı. Japonlar için tarih geride kalmış, olup bitmiş olaylar bütünü değil, yaşayan bir olgu olarak değerlendiriliyordu. Geçmişteki olayları bugüne aitmiş gibi gösterip derin düşüncelere dalma eğilimi sinemaya da yansımıştı.⁴⁴ Böylece "samuray"ları ve dövüş hünerlerini anlatan, sadakati, onuru, cesareti yücelten pek çok dönem filmi yapıldı. Bu filmler, kaçınılmaz olarak, sağlam olay örgüsünün ve harekete dayalı devamlılığın önem kazanmasına neden oldu; yeni kahramanlar ve yıldızlar yarattı, büyük seyirci topladı. Bir Japon yönetmenin dediği gibi, Amerikan filmlerinden öğrenilen ilk şey hızlı ritimli bir yaşam tarzıydı. Sonra, eyleme geçmeye hazır bir tavır, yaşama karşı istek dolu, kararlı ve bazen mücadelecî bir tutum geliyordu.⁴⁵ 1960'lar başlarken Japonya'da 7.400'ün üstünde sinema salonu vardı ve yılda 500'ün üzerinde film yapılıyordu.

NOTLAR

1. Eric Rhode, *A History of the Cinema, From Its Origins to 1970*, Penguin Books, Middlesex, 1976, s. 19.
2. A.g.y., s. 43.
3. Mahallelerde inşa edilen bu küçük salonların adları da ilginçti: The Idle Hour (Boş Zaman), The Bluebird (Mavi Kuş), The Bijou Dream (Zarif Rüya), The Gem (Cevher) vb.
4. William Fox (1879-1952): 1912 yılında Hollywood'un en önemli şirketlerinden birini kuran Macar asıllı ünlü yapımcı.
5. Carl Leammle (1867-1939): Universal şirketinin kurucusu, Alman asıllı yapımcı.

6. Adolph Zukor (1873-1976): Famous Players ve Paramount şirketlerinin yöneticisi, Macar asıllı yapımcı.
7. James Monaco, *How to Read a Film*, Oxford UP, NY, 1977, s. 200-201.
8. David A. Cook, *A History of Narrative Film*, W.W. Norton and Company, NY, 1990, s. 37.
9. Zukor, 1912'de ithal ettiği Fransız filmi *İngiltere Kraliçesi Elizabeth*'i (Elizabeth Reine d'Angleterre, Louis Mercanton, 1912) büyük uğraşlar sonunda kesintisiz olarak gösterebildi. İki saatten fazla süren ve yüksek bir giriş ücreti ödenen filmi seyirci çok beğendi. Böylece uzun filmin seyirciyi sıkmayacağı da kanıtlanmış oldu. Filmin yönetmeni Louis Mercanton (1879-1932) Londra'da eğitim görüp tiyatroyla ilgilenmiş, Paris'e döndükten sonra ünlü Fransız tiyatro oyuncusu Sarah Bernhardt'ın (1844-1923) rol aldığı *Kraliçe Elizabeth* filmleriyle sinemaya geçmişti.
10. Léon Gaumont (1864-1946): *Chorophone* adlı bir sesli film sistemi de geliştiren Fransız yapımcı, mucit.
11. Ferdinand Zecca (1864-1947): Fransız yönetmen. Kafelerde gösteriler yaparken, 1898'de Gaumont'a, 1899'da da Pathé'ye komedi oyuncusu olarak katıldı. 1901'den itibaren yönetmenliğe başladı. Tema ve teknik yenilik konusunda özel bir merakı yoktu. Gerçekçi yönü olan melodramlarıyla sinemaya alt tabakadan insanların ve suçluların yaşamını getirdi. Edebiyat yapıtlarından uyarlamalar yaptı: *Suçun Öyküsü* (Histoire d'un Crime, 1901) ve *Alkolizmin Kurbanları* (Les Victimes de l'Alcoolisme, 1902) gibi. 1910'da Pathé'nin yöneticiliğini yükleninceye dek sayısız film yönetti. 1913'te şirketin ABD'deki şubesine danışman olarak gönderildi. 1920'de Fransa'ya dönerek küçülmüş olan Pathé'de çalıştı. Sinemanın ticari potansiyelini çok iyi değerlendirmiş olan Zecca, 1939 yılında sinemayı bıraktı.
12. 1900'de 350.000, 1902'de 900.000, 1904'te 1.200.000.000, 1906'da 6.000.500.000, 1907'de ise 24.000.000 frank kâr payı dağıtıldı. Georges Sadoul, *Historie du Cinéma Mondial*, Flammarion, Editeur, Paris, 1976, s. 53.
13. William George Horner (1786-1837): 1834'te, daha sonra *Zoetrope* adını alacak olan *Daedalus*'uyla bir gösteri yapan İngiliz matematikçi ve mucit.
14. Birt Acres (1854-1918): İngiliz sinemasının öncülerinden. İcat ettiği çeşitli aygıtlar arasında 1898'de geliştirdiği *Birtac* adlı kamera-projektör, on yedi buçuk milimetrelik film kullanan ilk halk tipi sinema sistemi olarak kabul edilir.
15. Robert William Paul (1863-1943): İngiliz yönetmen, yapımcı.
16. George Albert Smith (1864-1959): İngiliz fotoğraf ve film sanatçısı.
17. James Williamson (1855-1933): İngiliz mucit, film yapımcısı ve yönetmeni.
18. Cecil Hepworth (1874-1953): Mucit ve fotoğrafçı. İngiliz sinemasının en tanınmış öncülerinden.
19. Alfred Collins (1886-1951): Önce müzikhol komedyenliği yapan, filmciliğe başlayınca tiyatro kurallarını bir yana bırakarak özgür bir anlayışla yeni filmsele anlatım yollarını deneyen İngiliz sinemacı.

20. Katz, a.g.y., s. 1160.

21. Asta Nielsen (1883-1972): Tiyatro eğitimi almış, 1910'da sinemaya geçmiş ve sessiz dönemin efsanevi yıldızlarından biri olmuş Danimarkalı oyuncu. Uzun süre Almanya'da çalıştıysa da 1932'de Hitler'in iktidara gelmesiyle birlikte ülkesine döndü.

22. Henrik Johan Ibsen (1828-1906): Çağdaş tiyatronun öncülerinden, ünlü Norveçli oyun yazarı. Bireysel ve toplumsal sorunları eleştirel bir yaklaşımla ele aldı.

23. Jean Eugéné Robert-Houdin (1840-1871): Modern sihirbazlığın atası sayılan ve on dokuzuncu yüzyılın ortalarında tüm Avrupa'da gösteriler düzenleyen Fransız gözbağcı.

24. On iki sahnelik *Jan Dark* (Jeanne d'Arc, 1900), yirmi sahnelik *Noel Rüyası* (Le Rêve de Noel, 1900), on iki sahnelik *Kırmızı Şapkalı Kız* (Le Petit Chaperon Rouge, 1901), *Mavi Sakal* (Le Barbe-Bleue, 1901), *Deniz Alında Yirmi Bin Fersah* (Vingt Milie lieues sous les Mers, 1907), *Çağlar Boyu Uygarlık* (La Civilisation a travers les Ages, 1908), *Eğer Kral Olsaydım* (Si j'étais Roi, 1910), *Kutbun Fethi* (A la Conquete du Pole, 1912), *Bourrichon Ailesinin Seyahati* (Le Voyage de la Famille Bourrichon, 1913).

25. Filmin tabloları şöyle sıralanıyor: 1. Astronomi Kulübü; 2. Yolculuğun planlanması; 3. İmalathaneler; 4. Dev topon hazırlanışı; 5. Astronomlar uzay kapsülüne giriyor; 6. Silahın dolduruluşu; 7. Ateşleyicilerin geçişi ve ateşleme; 8. Uzayda yolculuk; 9. Ay'ın gözüne iniş; 10. Kapsül Ay'ın içinde yol alıyor, dünyanın görüntüsü; 11. Kraterler ovası; 12. Rüya; 13. Kar fırtınası; 14. Eksi kırk derecede bir krater; 15. Dev mantar ormanı; 16. Selenitler; 17. Mahkûmlar; 18. Ay krallığı; 19. Kaçış; 20. Takip; 21. Kapsülün bulunuşu; 22. Dünyaya düşüş; 23. Açık denizde; 24. Okyanusun dibini; 25. Kurtarılmaya ve limana dönüş; 26. Büyük tören; 27. Madalyalar takılıyor; 28. Geçit töreni; 29. Anıtın açılışı; 30. Kutlama eğlenceleri.

26. Jules Verne (1828-1905): Romanlarıyla çağdaş bilimkurmaca türünün öncülüğünü yapan Fransız yazar.

27. Méliès'in ilginç filmlerinden biri olan *İllüzyonist Canlı Baş Şişiriyor*'da (L'Illusioniste double et la Tête Vivante, 1900) bir başın giderek büyümesiyle, yakın çekim ölçeğinde bir görüntü ortaya çıkar. Ancak burada da kamera sabittir. Kamera başa değil, baş kameraya yaklaştırılmış ve bu sayede başın bir hava pompasıyla şişirildiği yanlışlaması yaratılmıştır. Aynı şekilde *Aya Seyahat*'te Méliès bir rampa yapmış ve karton Ay'ı kameraya doğru iterek kapsülün içindekilerin bakış açısından, yaklaşan Ay'ın görüntüsünü elde etmeyi başarmıştır.

28. André Calmettes (1861-1942): Yirmi yıl tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra 1908'de Film d'Art şirketinde sanat yönetmenliğiyle sinemaya geçen Fransız oyuncu, yönetmen.

29. Karel Reisz, Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, Focal Press, London, 1968, s. 19-20.

30. John Ford (1895-1973): Pek çok sinema klasiğine imzasını atmış, popülist denebilecek bir yaklaşımla filmlerinde Amerikan folklorunu sergilemiş

nl film yönetmeni.

31. The Commonwealth (İngiliz Milletler Topluluğu): Birleşik Krallık ile geçmişte Birleşik Krallığa bağlı olan elli dört egemen ye devletin oluşturduğu ve günümüzde dünya nüfusunun yaklaşık yüzde otuzunu içine alan gönüllü birlik. Topluluğa ye devletler bağımsızlıklarını kazandıktan sonra İngiltere'yle dostluk ve işbirliğini sürdürmeyi, Büyük Britanya hükümdarını birliğin simgesel lideri olarak tanımayı kabul etmiştir.

32. Çinliler, filmleri "ying ře" yani gölge oyunu ya da "dianying" yani elektrikli gölgeler diye adlandırdı.

33. Örneğin, Hindistan, Hong Kong, Filipinler ve Japonya yıllık film yapım sayısı açısından çok uzun süre ilk on içinde yer aldı. Güney Kore'de 1959'da 100 ve 1978'de 229, Filipinler'de 1971'de 251, Pakistan'da 1976'da 107, Tayland'da 1984'te 141 film yapılmış, yıllık seyirci sayıları yüz milyonlarla ifade edilir olmuştu. John A. Lent, *The Asian Film Industry*, University of Texas Press, Austin, 1990, s. 126-128, 159, 256, 214.

34. Kenci Mizoguşi (1898-1956): Yoksulluk içinde büyümüş, 1922'de yönetmenliğe başlamış, otuz dört yıl boyunca seksenden fazla film yapmış, estetik düzenlemelere, yavaş ve uzun kamera hareketlerine önem vermiş, karakterler arasındaki psikolojik ilişkiler üzerinde durmuş usta Japon yönetmen.

35. Akira Kurosava (1910-1998): Batı ile Doğu, eski ile yeni arasındaki çelişkileri ve bağlantıları, trajik durumlar etrafında kurduğu filmlerinde sergileyen, klasik anlatımın en büyük ustalarından olduğunu kanıtlamış Japon yönetmen.

36. Satyacit Ray (1921-1992): Sanat ve edebiyatla ilgili bir ortamda yetişen, ekonomi, fizik, sanat tarihi ve resim eğitimi gördükten sonra kendi malvarlığını satarak çektiği *Pater Panceli* (1955) adlı filmle 1956'da Cannes'da ödül kazanan ve Hint sinemasının dünyada ciddiye alınması sağlayan ünlü yönetmen.

37. Zarzuela: On yedinci yüzyıl İspanya'sında gelişen ve adını, sahnelendiği ilk mekân olan avcı kulübesinden alan, bir ya da üç perdelik müzikal komedi. Çoğunlukla mitolojik temalara, yapı ve dil açısından stilizasyona yer veren, şarkılara dayalı bu sahne eserlerini dram ve operanın bir karışımı olarak da değerlendirmek mümkündür.

38. Hong Kong, Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasından 1997'ye dek özel bir statüyle İngiltere'nin denetiminde kaldı. İlk yıllarda başlayan sinema faaliyetleri etkin biçimde sürdü ve 1950'lerin sonunda yıllık film yapım sayısı üç yüzün üzerine çıktı. 1961'de Hollywood gibi alışan Asya'nın en büyük stüdyo kompleksi inşa edildi ve Hong Kong sineması, evre ülkeler başta olmak üzere dünyaya açılan, "kung fu" gibi özgün bir türü sinemaya kazandıran bir endüstri olarak örgütlendi. On stüdyo, on beş daimi dış çekim seti ve üç dublaj stüdyosunun, laboratuvar, çeşitli atelyeler ve yurtların yer aldığı "Movie Town"da 1.500 oyuncu çalışıyor, iki bin sürekli eleman görev alıyor, dönem filmlerinde kullanılmak üzere Çin'in tüm hanedanlarının özelliklerini yansıtan seksen bin kostüm hazır bulunduruluyordu. Lent, *a.g.y.*, s. 95-99.

39. Geleneksel Japon sahne sanatlarının ve bunları seyretme kültürünün özgün nitelikleri, seyirciyle film arasındaki ilişkiyi daha ilk anda etkilemiş ve Batı'dakinden farklı kılmıştı. Japon seyircisi, uzun süren tiyatro oyunlarına alışık olduğundan kısa sessiz filmleri arka arkaya ve tekrar tekrar izliyordu. Ayrıca, tiyatrodan gelen bir alışkanlıkla, temsilin mekanizması da gösterinin bir parçası olarak algılanıyor, yansıtıcı aygıtın kendisi de izlenen şey oluyordu. Bu nedenle seyirci ortada oturuyor sağında projeksiyon makinesi, solunda ise perde yer alıyordu. Görüntüleri kimse doğru dürüst göremese de bunun yerine zaman zaman on kişiyi bulan gösterim ekibi seyrin bir parçası oluyordu. Japon sinemasının ilk yıllarında tiyatrodan aktardığı bir başka özellik de kadın rollerinin erkeklerce ("oyama" ya da "onnagata") canlandırılmasıydı.

40. No: On dördüncü yüzyılda, büyük olasılıkla dini danslardan gelişen ve on yedinci yüzyılda biçimi sabitleşen, bu nedenle de "donuk" ya da "fosil" biçim olarak nitelenen lirik Japon dramı. Yoğun bir stilizasyon içeren ve hepsi üç yüz civarında olduğu düşünülen bu oyunlar saraylı seyirciye seslendiğinden, daha popüler olan Kabuki'den farklılaşır. Oyunlar yerden hafifçe yüksek kare şeklindeki bir platformun üzerinde sahnelenir ve seyirci sahnenin karşılıklı iki yanında oturur. Sahnenin bir yanında bir balkon yer alır ve burada oyuna eşlik eden on şarkıcıdan oluşan koroyla, arkalarında dört kişilik müzisyen grubu yer alır. Sayıları en az iki, en çok altı olan oyuncular oyun alanına soldaki küçük bir köprüden geçip ağır ağır yürüyerek girer ve çıkar. Bildiğimiz anlamda dekoru olmayan bu sahnede yalnızca, çerçeve işlevi gören bir çatı ile "cennet"i, "yer"i ve "insanlık"ı simgeleyen üç ağaç yer alır. Kabuki: On yedinci yüzyılda, soylulara hitap eden lirik dramlardan türeyerek ortaya çıkan ve bu nedenle No tiyatrosundan birçok konu ve uyluşımı da beraberinde getiren Japon dramı. Genellikle müzik eşliğinde oynanan, mitlere, destanlara ve bazen de tarihsel olaylara dayalı konuları işleyen bu oyunlar, No sahnesine benzeyen bir sahnede gerçekleştirilir. Sahnenin dönme özelliği vardır, çevre düzeni daha ayrıntılıdır, zengin ve süslü kostümlere, maskeli karakterlere yer verilir. Kadın rollerini erkekler oynar. Bir Kabuki gösterisi çeşitli adlar taşıyan bölümlerden oluşur ve uzun sürer.

Bunraku: Osaka kentinin geleneksel kukla tiyatrosu.

41. "Benşi"lerin yanı sıra perdenin arkasında durarak bir anlamda dublaj yapan "kagezerifu"lar ve "kovaio"lar da vardı.

42. Samisen: Çin'de "sanxian" adını taşıyan ve on altıncı yüzyılda Japonya'ya gelen, halk ve sanat müziğinde şarkı sözlerine ve öyküsel şarkılara eşlik etmekte kullanılan, gövdesi dört köşe, uzun saplı, üç telli lavta. Aynı zamanda Kabuki tiyatrosunun çalgılarından biridir.

43. Donald Richie, *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford UP, NY, 1990, s. 2-8.

44. Katz, a.g.y., s. 614.

45. Richie, a.g.y., s. 21.

III. SİNEMA KENDİNİ KANITLIYOR

Méliès ve Porter, film aracılığıyla nelerin anlatılabileceğini gösterip, sinemanın gelişim yönünü kurmacalara doğru çevirdikten sonra, onları takip edenler yeni arayışların peşine düştü. Avrupa'nın dünya film pazarındaki egemenliği, 1905'ten itibaren sarsılmaya başladı ve Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte tamamen ortadan kalktı. Filmin ve patlayıcıların hammaddesinin selülozdan elde edilmesi nedeniyle savaş yılları boyunca Avrupa'da ticari sinema büyük bir darbe yedi. Hollywood yapımı filmler, çarpıcı teknikleri, yıldızları ve büyük tanıtım kampanyalarıyla tüm ülkelerin seyircilerini ve salonlarını fethetti. Dünya pazarını büyük ölçüde eline geçirerek geniş olanaklara kavuşan Amerikan sineması, bu dönemde ilk ustalarını yetiştirme şansını da buldu. Ancak, bu ünlü isimlere ve katkılarına geçmeden, savaş öncesinde Amerikan sinemasını, özellikle de David Wark

Griffith ve Cecil B. DeMille'i¹ etkileyen İtalyan "epik"lerinden söz etmek gerekiyor.

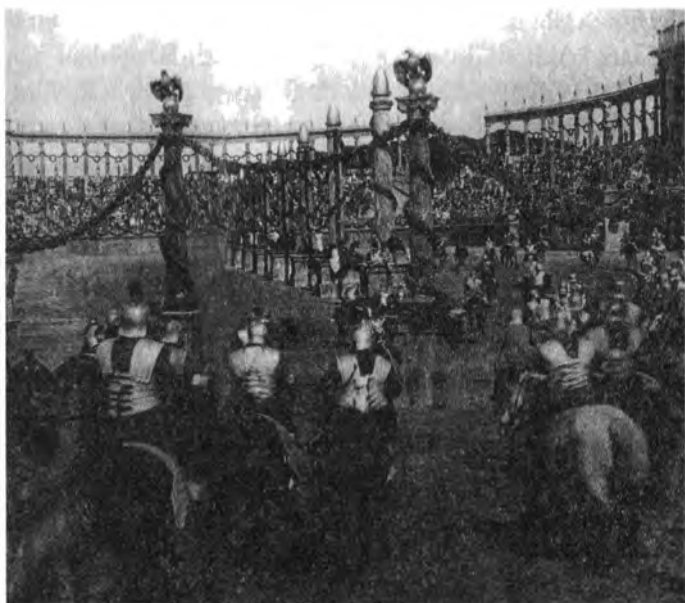
Yirminci yüzyıla birlikte, tiyatro sahnelerinde, fırtınalar, yangınlar, araba yarışları, deniz kazaları gibi olayların sergilenmesi moda olmuştu. "Spectacle" denen bu görkemli gösteriler, karmaşık mekanizmalarla gerçekleştiriliyor ve büyük ilgi görüyordu. Sinemanın olanaklarını kullanarak çarpıcı dekorlar ve kalabalık figüran kadrolarıyla tarihi konuları ele alan, savaşları, yarışları, felaketleri çok daha etkileyici biçimde sergileyen bu nitelikteki filmleri sinema tarihine kazandıranlar İtalyanlar oldu.

İtalyan filmciliği, öteki Avrupa ülkelerinde olduğu gibi 1895'te başladıysa da, 1905'e dek önemli bir atılım yapamadı. Çekilenler kısa haber filmleriyle sınırlıydı. 1905'te Roma'da kurulan ilk stüdyoda, öncü İtalyan sinemacılarından Fileteo Alberini² *Roma'nın Fethi* (La Presa di Roma) adlı filmi yaptı ve bu film, sözü edilen görkemli tarihi filmlerin de başlangıcı oldu. Bu yıllarda İtalyan filmciliğinin merkezi Roma değil, Torino'ydu ve burada Arturo Ambrosio³ tarafından kendi stüdyosunda gerçekleştirilen *Pompei'nin Son Günleri* (Gli Ultimi Giorni di Pompei, 1908) adlı film, "spectacle"ları İtalyan sessiz sinemasının geleneksel bir türü haline getirdi. Bu arada, öteki büyük kentlerde de pek çok yapım şirketi kurulmuş, 1910'a gelindiğinde İtalyan sinema endüstrisi yapısını oluşturmuştu. 1912'de Enrico Guazzoni'nin⁴ *Nereye?* (Quo Vadis?) adlı filmiyle İtalyan sineması büyük bir çıkış yaptı. Bu film, Amerikalı filmciler arasında hayranlıkla karışık bir kıskançlık uyandırdı. Fransızların *Kraliçe Elizabeth*'iyle birlikte *Nereye?*, Amerikalı yapımcı ve dağıtımcılara, seyircinin uzun ve pahalı filmlere de ilgi göstereceğini kanıtladı.

Nereye?, muhteşem dekorları, binlerce figüranı ve gerçek aslanlarıyla dönemi açısından olağanüstü bir film. İtalyanlar, hâlâ ayakta olan Roma kalıntılarından sonuna dek yararlanıyordu. Bu görkemli filmlerin seyirciyi bu



Sarah Bernhardt *Kraliçe Elizabeth* filminde (1911)



Nereye? (1912)

denli etkileyişinin nedeni, gerçek mekân ve anıt yapıların kullanılmış olmasıdır. İtalyanlar stüdyo olanaklarını bir yana atmış değildi. Nitekim, 1913 yılında yapılan *Cabiria* için çok büyük setler hazırlandı. Bu film, o yılların ünlü yönetmeni Giovanni Pastrone⁵ tarafından çekilmiş ve İtalyan sinemasının tarihi filmlere yönelik tutkusunun, bunların gerçekleştirilmesinde varılan aşamanın doruk noktası oldu.



Cabiria'da Mashist (1913)

Yüz bin dolarlık bütçesiyle bir rekor kıran *Cabiria*'nın tamamlanması iki yıl sürmüştü; ama sonuç olarak film, harcanan paranın ve zamanın karşılığını verdi, gösterildiği her yerde büyük bir ilgi toplayarak döneminin en büyük hasılatını elde etmeyi başardı. Bazı çekimler için Sicilya, Tunus ve Alplere gidilmiş, Siraküza'nın kuşatılması ve Anibal'in⁶ Alpleri geçişi gibi sahneler başarıyla gerçekleştirilmişti. Filmin görkemli görüntülerinin uyandırdığı etkide, gelişkin kamera tekniklerinin ve özellikle Torino'daki stüdyoda inşa edilen devasa dekorlar arasında yapılan yavaş kaydırma- ların payı büyüktür. Böylece seyirci, sütunlar, kapılar ve heykeller arasından geçip üç boyutlu bir uzamda ilerliyor- muşçasına perdenin iki boyutlu düzleminin dışına çıkar.

Sözü edilen tarihi filmlerin bir başka özelliği de bunların, toplumun edebiyat ve tiyatroyla ilgilenen üst tabakalarınca, özellikle de yazarlar tarafından desteklenmesiydi. Maliyetle- ri yüksek olan kostüme filmler, halkın taleplerinden çok bu kesimin beklentileri doğrultusunda biçimlenmişti. İtalyan

seyircisi genel olarak melodramlara ve komedilere daha fazla rağbet ediyordu. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Avrupa'da yaşanan krizden en az etkilenen İtalyan sineması oldu. Bu sağlam temellerine karşın İtalyan sinema endüstrisi, 1922'den itibaren yabancı filmlerin (Hollywood ve Alman yapımlarının) rekabetine dayanamayarak ciddi bir sarsıntı içine girdi. Büyük bütçeli, tarihi film geleneği sonraki yıllarda, faşist yönetim döneminde, bir kez daha gündeme gelecekti.

3.1. Hollywood Stüdyo Sistemine Doğru: Fabrikasyon Film Üretimi ve Thomas Ince

Patent Şirketi'nin tekелci baskılarının da etkisiyle, New York'u terk edip California'nın yaz kış çekime elverişli ikliminden ve esnek vergi sisteminden yararlanmak üzere Batı'ya yerleşen bağımsız şirketler, stüdyolarını Hollywood'da kurmaya başladı. Bunlar, sonraki yılların dev stüdyolarının çekirdekleriydi. Filmlerin uzunluğunu bir-iki makaradan beş-yedi makaraya çıkaran bu şirketler, seyircinin uzun filmlere gösterdiği ilgiden yararlanmasını bildi. Reklam kampanyaları düzenleyip, dağıtım zincirleri oluşturdular ve 1915'ten itibaren salon sahibi olma konusunda büyük bir yarışa girdiler. Güçlenip, ünlü oyuncular ve iyi yönetmenleri sözleşmelerle kendilerine bağladıktan sonra, ürettikleri tüm filmlerin gösterimini garantiye almanın, filmlerini toptan kiralayabilmenin yollarını aradılar; böylece, "paket anlaşma" (block booking)⁷ sistemini geliştirdiler. Artık salon sahipleri, ünlülerin filmlerini gösterebilmek uğruna, şirketlerin sıradan filmlerini de almak zorundaydı. Yapımcı firmaların salonları ele geçirmeye başlaması, salon sahiplerinin bir araya gelerek kendi stüdyolarını kurmaları sonucunu doğurdu. Zamanla salon zincirine sahip olmayan küçük stüdyolar büyükler tarafından yutuldu. Amerika'da Stüdyo Sistemi olarak adlandırılan ve İkinci Dünya Savaşı

sonrasına dek sürecek yeni bir dönem başlıyor; sinema endüstrisi tekelci örgütlenişini yatay ve dikey olarak tamamlıyordu.

1910'ların ortasına gelindiğinde, filmcilikteki karmaşa durulmuş, kendiliğindencilik, doğaçlamacılık çağı neredeyse kapanmıştı. Şirketlerin en önemli sorunu, yıllık bilançolarında kâr hanesini artıda tutmaktı. Her film kendi başına önemli bir yapıt olmaktan çok, stüdyoların yıllık çıktısının yalnızca bir birimiydi. Artık bir yönetmenin kendi ekibiyle, senaryosuz ve yapım programı olmaksızın işe başlaması düşünülemezdi. Yapımcı ile yönetmen, film yapma işi ile film sanatçılığı arasındaki uçurum genişledi. Yönetmenlerin, yapımcıların talimatına uygun olarak, belirlenen yapım programları dahilinde bir teknisyen gibi çalışması gerekiyordu. İşte bu gelişme süreci içinde, Thomas Harper Ince, her şeyi bilen ve denetleyen yapımcı-yönetmenin çarpıcı bir örneği olarak çıkıyor karşımıza.

1882 yılında, gezici tiyatrolarda çalışan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Ince, altı yaşında sahneye çıktı. Uzun süre Broadway'de ve çeşitli kentlerde oyunculuğunu sürdürdü, filmlerde de ufak roller aldı. 1910'da işsiz kaldığında tümüyle sinemaya yönelmeye karar verdi. 1911'de katıldığı film şirketi için çektiği filmler, kaliteli oluşları nedeniyle adının duyulmasını sağladı. Bunların çoğu kovboy filmiydi. 1915'te Triangle stüdyolarında, Griffith ve Sennett'le bir araya gelen Ince, hem yapımcılık hem de yönetmenlik deneyimini geliştirdi. İlk ve son kez kendi yöntemlerinin dışına çıkıp Griffith'in formülleriyle bir film yaptı: *Uygarlık* (Civilization, 1916). Büyük kısmını yanında çalışan yönetmenlere çektiği iddia edilen bu pasifist filmiyle Ince, bir bakıma *Hoşgörüsüzlük*'e (Intolerance, 1916) rakip olmuştu. Aynı yıl, yönetmenliği bıraktı; yalnızca yapımcı ve yönetici olarak çalışmayı sürdürdü. Triangle'dan ayrılıp 1918'de kendi stüdyosunu kuran Ince, burada dönemin zorunlu kıldığı yapım sisteminin oluşmasına katkıda bulunan

yöntemlerini geliştirdi.

Çok büyük bir alan üzerinde kurulmuş olan ve kısa bir süre içinde “Ince köyü” (Inceville) diye anılmaya başlanan stüdyosunun topraklarında, eğitimli at sürüleri, bufalolar, gerçek kovboylar ve bir de küçük yerli kabilesi yaşıyordu. Nüfusu yedi yüzü geçen bu stüdyoda çok sayıda posta ve kervan arabasıyla yıkık dökük bir de “Batı” kasabası vardı. Thomas Ince kendi stüdyosunda, daha önce çalıştığı şirketlerde bir kısmını uyguladığı yapım kurallarının tümünü devreye soktu. Çekim birimleri oluşturarak bunların başına yapım sorumlularını yerleştirdi. Her birimin çekeceğı filmin senaryosu, senaryo yazarı, yapım sorumlusu ve Ince’den oluşan bir ekip tarafından belirlenip en ince ayrıntısına kadar hazırlanıyordu. Bundan sonra, çekimin zamanı, süresi, nasıl ve nerede, kimlerle çekileceğı planlanıyor, kullanılacak malzemeler kesin biçimde saptanıyordu. Bu sistem, ekonomik açıdan çok verimliydi. Çünkü şirketin yıllık film yapım sayısı baştan belirlenebiliyor, dağıtım bağlantılarının kurulması mümkün oluyordu. Bu planlamaya uygun olarak hem görevlilerin hem de tüm filmsel araç, gereç ve malzemenin gerektiğı zaman gerektiğı yerde bulunması sağlanıyordu. Bir filmin işlemleri, Ince’in ince kurguyu yapmasıyla noktalanıyordu. Görüldüğü gibi Ince, emrinde çalışan yönetmenlere sınırlı bir alan bırakmıştı: Ellerindeki çekim senaryosuna sadık kalmak ve çekim anında gerekli işlemleri yapmak, yaptırmak. Yönetmenlerin bu “memur” kimliğı, birkaç ünlü isim dışında, büyük stüdyolar dönemi boyunca sürüp gidecektir.

Yaşadığı yıllarda Griffith denli ünlü olmasına karşın bugün adı pek anılmayan Ince, sinemadaki yerini, yepyeni bir anlayışla gerçekleştirdiğı kovboy filmlerine değıl, yukarıda anılan üretim mekanizmalarına borçludur. Aslında, kovboy filmi türüne yaptığı katkılar da çok önemlidir. Çünkü bu filmlere, o yıllarda eksik olan görkemli eylem sahnelerini

kazandırmıştır. Üstelik, benzerlerinin aksine Batı'ya ve Batılı kahramanlara romantik bir bakışla yaklaşmıyor, "Vahşi Batı"yı, tüm kabalığı, ilkelliği ve güçlükleriyle gerçekçi biçimde ele alıyordu. İlk günden itibaren son derece ayrıntılı olarak yazdığı senaryolarla çalışmayı ilke edinmişti; Batı Amerika'nın gerçek yüzünü, gerçek Batılılarla, gerçeğe çok benzeyen mekânları yaratarak aktarmaya çalışıyordu. Daha 1911'de, gezici bir gösteri grubunu, tüm çalışanları, atları ve aksesuarıyla birlikte kiralamıştı. Ince'in filmlerinde üstü başı toz içinde, terli, sakalları uzamış kovboylar, otantik giysileri içinde yerlilerle savaşıyor, sürü güdüyor, kement sallıyor, barlarda kavga ediyor, kumar oynuyorlardı. Oyuncular, bu filmlerde, bir bakıma günlük yaşantılarını sürdürüyorlardı.

Ince'in kovboy filmlerinde, geniş kırsal alanlar, dağlar ve ovalar, temel mekânlardı ve bunları, tamamen asıllarının kopyası olan ahşap kulübeler tamamlıyordu. Uzayıp giden kervanlar, posta arabaları ve at koşturan yerliler akıcı, hızlı tempolu bir hareket sağlıyordu. Apaçiler ansızın yamaçlarda beliriveriyor, kervanlar çember halinde sıralanıyor ve aralarında çatışma başlıyordu. Barut dumanıyla toz bulutlarının gerçekçiliğinden kaynaklanan etki sayesinde, görüntü adeta sesi de yaratıyor, bu "gürültülü" sahneler sesliymişçesine izleniyordu. Toz duman arasından süzülen ışık huzmeleri, genel çekimlerle sunulan



Thomas Ince ve kabile şefi

görüntülerin güzelliğini tamamlıyordu. İnce, hep net ve temiz görüntü elde edecek şekilde çekim yapıyor, insanların iç dünyalarıyla değil, yaptıklarıyla ilgili olduğundan yakın çekim ölçeklerine fazla yer vermiyordu. Dolayısıyla, geniş doğa manzaralarıyla bunların ortasındaki minik insanın yarattığı zıtlığı sergileyen kovboy filmleriyle sonraki yönetmenlere öncülük eden İnce, abartılı duygusallığa ve melodrama yer vermeyerek yarattığı gerçekçi atmosferi daha da etkili kılıyordu. Aynı çizgiyi, daha az sayıdaki romantik ve komik filmlerinde de sürdürmüştü. İnce'in etkisi Fransa'ya da uzandı. Onun filmlerinde izledikleri "Vahşi Batı"nın otantikliğine hayran kalan Fransızlar, William S. Hart'ın" canlandırdığı kovboy karakteri Rio Jim adıyla benimseyerek bir çizgi roman kahramanı yaptı.

İnce'in geçimsiz bir kişiliği vardı. Ölümü de bir türlü aydınlatılamayan biçimde oldu. William Randolph Hearst'ün⁹ yatındaki bir davette yaralanmış, kendine gelemenden ölmüştü. Ölüm nedeni olarak kalp krizi gösterildiyse de, dedikodular alıp yürüdü ve Hearst tarafından vurulduğu iddia edildi. Yasal soruşturma kesin bir sonuç vermediğinden İnce'in ölümü, bir muamma olarak Hollywood efsaneleri arasındaki yerini aldı.



William S. Hart

3.2. Sinemanın İlk Ustası: David Wark Griffith

Ünlü yönetmenler arasında, filmciliğe gönülsüzce ve rastlantısal olarak karışmış olanlar da yok değildir. Ama David Wark Griffith dışında bunların hiçbiri, geçimini sinemadan sağlamayı “ruhunu satmak” olarak değerlendirmemiş, bir süre için bile olsa adını değiştirmek gereğini duymamıştır. Griffith, ünlü bir yazar olma hayalini gerçekleştiremeyip, isteksizce, geçim kaygısıyla sinemaya geçmişti; ama, hem ün hem de para kazanmaya başlayınca filmciliği terk edemedi ve “sinemanın babası” olmayı kabul etmek zorunda kaldı. Belki de bu nedenle, hep yeni yöntemlerin peşinde koştu ve yaptığı işi geliştirme, filmlerine anlatımsal zenginlik kazandırma çabasını sürdürdü. Böylece, küçümsediği “hareketli resim” üretme işinde hep “daha iyisini” yapmaya çalıştı.

Griffith, sinemanın kendini kabul ettirme sürecini onunla birlikte yaşadı. Yaptığı filmlerle, sinemanın ve film seyretme olgusunun ciddiye alınmasına, sinemanın kitleyle kurduğu ilişkinin sorgulanmasına yardımcı oldu; hem kendi döneminde hem de sonraki yıllarda, pek çok yönetmene ve sinema düşünürüne, üzerinde tartışılıp irdelenecek birçok teknik ve anlatımsal kalıp bıraktı. Amerikan sinemasının anlatım biçiminin yapı taşlarını yerleştirdi ve



G. W. Bitzer ve D. W. Griffith

bu yolla dünya sinemasını etkiledi. Porter gibi Griffith de çok kısa ömürlü olacağını düşündüğü sinemanın, zamanla toplumun üst tabakalarında ve aydın çevrelerde saygı görmeye başladığını anlayınca mesleğine daha farklı bir gözle bakmaya başladı. Yıllar sonra, 1924'te, sinemanın, insanlığın kardeşçe yaşamasında ve evrensel barışın sağlanmasında en büyük yardımcı olduğunu iddia edecek denli ileri bile gitti.¹⁰

ABD'nin güney eyaletlerinden Kentucky'de 1875 yılında doğan Griffith, yaşamının ilk yıllarını, buradaki küçük çiftliklerinde, masallar, İncil'den aktarma öyküler ve Güneylilerin İç Savaş'ta gösterdiği kahramanlıkları anlatan hikâyeler dinleyerek geçirdi. Çiftliğin elden çıkmasıyla küçük yaşta çalışmak zorunda kaldığı için düzenli bir eğitim alamadıysa da gençlik yıllarında edebiyata karşı güçlü bir sevgi beslemeye başladı. Özellikle, Robert Browning¹² ve Alfred Tennyson¹³ gibi yazarlara ilgi duyuyor, on dokuzuncu yüzyıl romantizmini ve şiirsel ideallerini kendine yakın buluyordu. Yazarlık girişimlerinin yanı sıra gezici tiyatrolarda oyunculuğa da başlamıştı. Bir yandan da denizden enerji üretmek, patlamayan otomobil lastiği yapmak gibi çeşitli icatlar peşindeydi. Bu deneyci, araştırmacı yönü, ona, sinemadaki günlerinde çok yardımcı olacak, teknisyenler isteklerine "olamaz" diye karşı çıktıklarında, kendi buluşlarıyla sorunları çözmesi itibarını büyük ölçüde artıracaktı.

Para sıkıntısı, Griffith'i Porter'ın yönettiği *Kartal Yuvasından Kurtuluş* adlı filmde rol almak zorunda bıraktığında yıl 1907'ydi. Bunu bütün arkadaşlarından gizledi. Yönetmenliğin daha fazla para getirdiğini anlayınca, yapılan teklifi kabul edip 1908'de ilk filmi olan *Dollie'nin Maceraları'nı* (The Adventures of Dollie) çekti. Bu filmin başarısından sonra Biograph şirketiyle ilk sözleşmesini imzaladı.

Gerçek bir muhafazakâr olan Griffith, yaşam biçimi tarımsal üretime dayalı püriten bir çevrede yetiştiğinden bireye, kendine güvene, sadakate, özveriye, sabra, çalışkanlığa

ve tekniğe çok önem veriyordu. Onun düşünce sisteminde, iyilerle kötüler birbirinden net biçimde ayrılmıştı. Geleneksel ahlaki normları ve mevcut toplumsal düzeni onaylayan, eleştiriye yöneldiğinde bile olumsuz durumların nedenini yine bu değerlerin sarsılmasında bulan Griffith, film temalarını sağlam ahlak, kendine yetme, aile yaşantısına saygı, geleneksel cinsel rollere bağlılık vb. üzerine kurdu. Çalışan sınıfın kendi yerini bilmesi gerektiğine ve başkaldırının kötü bir şey olduğuna inanıyordu. Buna karşın, zenginler de yoksullara yardım etmeliydi. Toplumsal çalkantılardan ve yoksul düşmekten çok korkan Griffith, tüm sorunların çözümünü iyi niyetle, hoşgörü ve kardeşlikte buluyordu. Bu düşüncelerini ilk günden itibaren filmlerine yansıtmaya başladı ve yepyeni bir araç olan sinemayla “eski”nin savunmasını yapmayı sonuna dek sürdürdü.

Griffith, 1909’da yaptığı *Issız Villa*’ya (The Lonely Villa)



Issız Villa (1909)

kadar Porter'dan gelen alışılmış anlatım kalıplarının dışına çıkmadı. İlk yeniliklerini *Issız Villa*'da sergileyen Griffith, seyircinin katılımını artırmak amacıyla filmsele kurmacalara ilk günlerden itibaren yerleştirilen kovalama ve kurtarma sahnelerini geliştirerek kullandı. Sinemacılar arasında uzun süre "Griffith tarzı son" ya da "son an kurtuluşu" diye adlandırılan final sahnelerinin ilkinde de bu filmde gerçekleştirdi.

Griffith'in Biograph'taki ikinci yılı tam bir zafer yılıydı. *Pippa Passes*, *Vicdanın Türküsü* (Pippa Passes, A Song of Conscience, 1909) ve *Bir Alkolik'in Islah Oluşu* (A Drunkard's Reformation, 1909) adlı filmleriyle hem ününü sağlamlaştırdı hem de çözdüğü ışık problemleriyle meslektaşları arasındaki saygınlığını artırdı; ama hâlâ Lawrence adını kullanıyordu.¹⁴ Aynı yılın sonunda, yaklaşık yirmi uzun filmle denk olan 141 kısa film yapmıştı. Griffith, 1910'dan itibaren ekibiyle birlikte kışları California'ya gitmeye ve dış çekimlerin ağırlık kazandığı filmler yapmaya başladı. 1910'da hem dağıtımcıların ve gösterimcilerin hem de yeni bir olgu olan hayran mektuplarının etkisiyle hırsıyla çalışmaya girişti. Başarılarıyla meslektaşlarını aştığını kanıtlamıştı. Şirketle imzaladığı üçüncü sözleşmeden sonra takma adını bıraktı. Yazarlık hayalini, filmlerinin arayazılarında sürdürecekti artık.

Griffith 1911'de, tek makaralık filmlerin yetersizliğine iyice inanmıştı. Ancak Patent Şirketi'nin temsil ettiği tekele dahil olan Biograph'ta çalıştığı için eli kolu bağlıydı. Nitekim iki makaralık *Enoch Arden* (1911) adlı filmi iki ayrı bölüm olarak dağıtılıp gösterildi. Bir yıl sonra, Avrupa'dan gelen dört-beş makaralık filmler ortalığı kasıp kavurmaya başladı ve Griffith'in ilk kostüme filmi sayılabilecek olan *Soykırım* (The Massacre, 1912) bunların gölgesinde kaldı. *Sevgi Ana* (Mother Love, 1912) adlı filmi de *Nereye?*'nin yarattığı hayranlık seli içinde yitip gidince, biraz da kıskançlıkla yeni projelerin peşine düştü; üstünlüğünü herkese kanıtlayacak bir film yapacaktı. Ekibiyle Los Angeles'ın dışına

yerleşip çalışmaya başladı. Uzun süren ve çok gizli tutulan bu çalışmanın sonucu, ilk uzun filmi *Bethulia*'lı *Judith*'ti (*Judith of Bethulia*, 1913). Film dört makaraydı ve bir saate yakın sürüyordu. Ama yapımcı ve dağıtımçı şirketler, ticari açıdan başarısız olacağına inandıkları filmin dağıtımını bir yıl ertelediler ve sonra da yine iki bölüm olarak gösterdiler. Bu durumdan hoşlanmayan ve artan gücüne güvenen Griffith, Biograph'tan ayrılarak 1913'ün sonlarında Mutual adlı bir şirket kurdu. Griffith'in "ustalık dönemi" olarak adlandırılan daha sonraki yıllara geçmeden önce kendi şirketini kurduğu yıl yaptığı *Domuz Çıkmazı Serserileri* (*The Musketeers of Pig Alley*) adlı filmine de değinmek gerekiyor.

Griffith'in bir gazete haberinden yola çıkarak yaptığı bu film, gangster filmlerinin ilk örneği sayılabilir. Belgeselci havasıyla benzerleri arasından hemen sivrilen filmde, New York'un "öteki yüzü" başarıyla sunulmuştu: Dar sokaklar, bunları dolduran göçmenler, kirli odalar, pis aralıklar, bodrumlardaki barların ve kumarhanelerin oluşturduğu yeraltı dünyası. Sevdiği kırsal alanlardan uzaklaşıp on beş dakika



Domuz Çıkmazı Serserileri (1913)

boyunca soygunların, çete savaşlarının, polisin, uyuşturucunun, burnu kırık, eli silahlı adamların kol gezdiği karanlık sokaklara giren Griffith, bu suç ortamını daha sonra *Hoşgörüsüzlük*'ün modern öyküsünde yeniden kullanacaktı.

Griffith'in şirketi Mutual, 1915'te Ince ve Sennett'in de katılımıyla Triangle adını almıştı. Bu dönemde, *Kaçış* (The Escape, 1915) ve *Vicdan Azabı* (The Avenging Conscience, 1915) adlı filmleriyle "kara film"in (film noir) ve psikolojik gerilim filmlerinin ilk örneklerini verdi. Ancak Cecil B. DeMille, onu, iki yılda yaptığı on dokuz filmle geçmiş, "spectacle"larıyla ünlenmişti. Artık Griffith'in de ciddi bir atılım yapması gerekiyordu. Böylece *Bir Ulusun Doğuşu*'nu (The Birth of a Nation, 1915) gerçekleştirdi. Üç saat süren ve bir roman uyarlaması olan bu on iki makaralık film, Amerikan sinemasının öykü anlatma tavrını en az sonraki altı yıl boyunca etkiledi. Gösterime girdikten kısa bir süre sonra 170 çekimi çıkartılarak kısaltıldı; sinemasal özellikleri kadar politik duruşu ve özellikle siyahlara yönelik tutumu nedeniyle büyük yankılar uyandırdı. Yüksek giriş ücretine karşın inanılmaz sayıda seyirci çeken *Bir Ulusun Doğuşu*, elli milyon dolar civarında hasılat elde etti. Maliyeti ise yalnızca yüz bin dolardı.

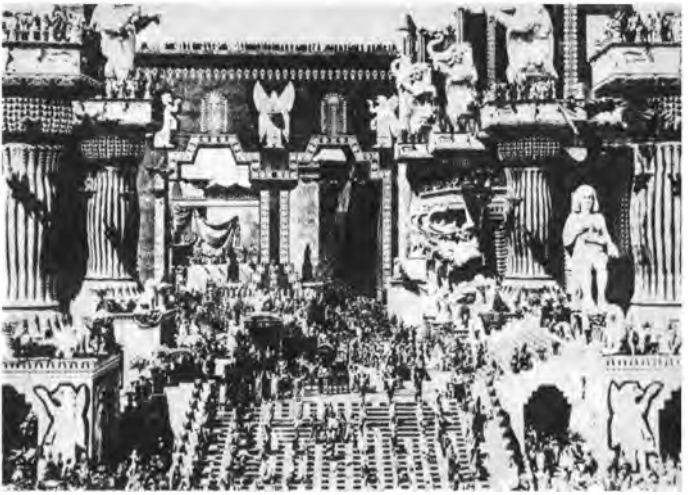
Dramatik yapısı, "sergileme, gerilim, gevşeme, yeni gerilim, çatışmanın zirvesi ve son an kurtuluşu" biçiminde olan *Bir Ulusun Doğuşu*, üç bölümden oluşur. Birinci bölümde Iç Savaş öncesi ve savaş dönemi; ikinci bölümde Güneyli siyahların Kuzeyli banker ve vurguncular tarafından kışkırtılması; üçüncü bölümde ise Ku Klux Klan'ın¹⁵ siyahlara karşı başlattığı saldırı anlatılır. Film, roman kadar ırkçılık yapmasa da, siyahların filmin gösterildiği salonlara saldırmalarını haklı çıkaracak denli yanlıdır. Özellikle arayazılar slogan olacak nitelikte ve kışkırtıcıdır. Griffith, Güney'in varoluşunda siyah işgücünün ne denli büyük bir destek olduğunun farkına varmıştı; ama değişmeye ve ayaklanmaya yönelik korkusu her şeyden ağır basıyordu. Üstelik, Griffith'e göre



Bir Ulusun Doğuşu'nda (1915) Ku Klux Klan

siyahlar çocuk gibiydi; onlara şefkat gösterilmeli, ama kendi başlarına bırakılmamalıydılar. Çünkü tahriklere kapılabilir, yanlış yönlere sapabilirlerdi. Nitekim filmdeki siyah karakterlerin çoğu “iyi”dir.

Griffith, filmine karşı düzenlenen gösterilerden ve bazı bölümlerin sansür edilmesinden çok etkilenerek, ifade özgürlüğünün kısıtlandığı gerekçesiyle bir broşür bastırdı ve ülke çapında bir seri konferans düzenledi.¹⁶ Bununla birlikte, Sergey Ayzenştayn'ın, “Ku Klux Klan için seluloidden bir anıt” dediği filmin, bu örgütün popülerliğini artırdığı inkâr edilemez. Griffith, kendisine hoşgörüsüz davranıldığına inandığından olsa gerek, sonraki filminin adını *Hoşgörüsüzlük* koydu. Altı hafta provası yapıp dokuz haftada çekilen ve kurgusu üç ayda tamamlanan, dört bin figüranın kullanıldığı bu film, sinema tarihinin en önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Ancak, pasifist yaklaşımı, savaşların ve hoşgörüsüzlüğün yüzyıllardır insanlığa getirdiği acıları dile getirişi ve 1916 yılında, ABD'nin Birinci Dünya Savaşı'na



Hoşgörüsüzlük'te (1916) Babil seti

girişinin arifesinde gösterilişi nedeniyle film, ticari açıdan başarısızlığa uğramıştır.

Hoşgörüsüzlük, hepsi farklı tarihsel dönemlere ait olayları anlatan dört öyküden oluşur: İsa'nın çarmıha gerilişi, 1572 yılının Aziz Bartelmi yortusunda Protestanların Fransa'da

uğradığı kıyım, Perslerin Babil'i ele geçişi ve son olarak da kurmaca bir yirminci yüzyıl öyküsü. Önce uzunca sayılabilecek sahnelerle birbirini izleyen öyküler, her birinin içindeki gerilim tırmandıkça giderek hızlanan bir tempoyla, bir çekimden ötekine, zamandan zamana geçecek biçimde kurgulanmıştır. Bölümler, belli aralıklarla, zamanın ya da sonsuzluğun ve yeniden doğuşun simgesi olan "beşik sallayan kadın" kılavuz kavramıyla (leitmotive) birleştirilmiştir. Filmin "mutsuz son"la noktalanan tarihi öyküleri, işlemediği suçtan



*Hoşgörüsüzlük (1916),
ünlü ayrıntı çekim*

asılmak üzere olan genç adamın son anda kurtulmasıyla biten modern öykü tarafından dengelenir. Griffith filmde birçok arayazı kullanmış, İncil'den yaptığı alıntılarla, kendi ağdalı cümleleriyle temasını açıklamaya çalışmıştır.¹⁷ *Hoşgörüsüzlük*, öykülerin melodram yapısından kurtulamaması, ortak bir gerilim çizgisinden yoksun olması, temasının genişliği gibi nedenlerle eleştirilmiştir.

Griffith, bütçesinin büyüklüğüyle rekor kıran bu filmini gerçekleştirebilmek için Wall Street bankerlerinden borç almak zorunda kalmıştı. *Bir Ulusun Doğuşu*'nun başarısına güvenen bankerler memnuniyetle para verdiler, ama sonuç umdukları gibi çıkmadı. Sonuç olarak Griffith, bu filmin ticari yenilgisinin yarattığı etkiden hiçbir zaman tümüyle kurtulamadı. Bununla birlikte, yalnızca Babil kenti bile, bir buçuk kilometrekarelik bir alan üzerine kurulan ve yaklaşık iki milyon dolara mal olan devasa surlarının, sütunlarının, saraylarının ihtişamıyla sessiz sinemanın en etkili görüntülerini içermektedir.

Savaş sırasında İngiliz hükümetinin davetlisi olarak Avrupa'ya giden Griffith, 1918'de gösterime giren *Dünya Canları*'nda (Hearts of the World) öyküsünü, savaş alanlarında



Dünya Canları (1918)

çektiği belgesel görüntülerle Amerika'da çektiği kurmaca sahneleri başarıyla birleştirerek anlattı. Kariyerinin son döneminde yaptığı filmlerden iki tanesi ise ününün ve saygınlığının perçinlenmesini sağladı: *Örselenmiş Tomurcuklar* (Broken Blossoms, 1919) ve *Doğuya İnen Yol* (Way Down East, 1920). Bunlardan ilki, Londra'da yaşayan iyi kalpli bir Çinli bakkalın öyküsünü anlatır. Kent, sisli ve kasvetli havasıyla stüdyoda yaratılmıştır. *Doğuya İnen Yol*'da ise tipik bir melodram kalıbı içinde, kötü erkek tarafından aldatılan kadın konusu işlenir. Thomas Hardy'nin¹⁸ *d'Urberviller'den Tess* (Tess of the d'Urbervilles) adlı romanına dayanılarak yazılmış bir tiyatro oyununun uyarlaması olan filmin final sahnesi, sinema tarihinin en ünlü sahnelerinden biridir. Donmuş nehrin buzları üzerinde sürüklenen baygın genç kadın, sevdiği erkek tarafından son anda kurtarılır. "Son an kurtuluşu"nın etkisi, doğal ortamın gerçekçi görüntüleri, bu gözü yaşlı melodramı katlanılır ve önemli kılmıştır. *Doğuya İnen Yol*, Griffith'in filmleri arasında ticari başarı açısından *Bir Ulusun Doğuşu*'ndan sonra ikinci sırada yer aldı. Bunda, "sabır" ve "kendini feda etme" üzerine kurulu temanın kadın seyirciye çekici gelmesinin payı büyüktü. Ayrıca, kentli kötü adamlar, yozlaşmamış kırsal kökenli kişiler arasındaki gerilim nedeniyle film, henüz kırsal değerlerini yitirmemiş yeni kentli seyirci tarafından çok beğenilmişti.¹⁹

Griffith, daha sonra *Fırtınanın Öksüzleri* (The Orphans of Storm, 1922), *Yaşam Ne Harika Değil Mi?* (Isn't Life Wonderful?, 1924) ve *Amerika* (America, 1924) adlı filmlerini yaptı. Bunlardan birincisi, Fransız Devrimi'ne ilişkin bir dönem filmidir ve Griffith'in ayaklanma korkusunun izlerini taşır. Tanıtma broşüründe ise filmin Bolşevizm karşıtı propaganda niteliği taşıdığı yazılmıştır. İkinci film, savaş sonrası Almanya'sını anlatır; dönemin Alman filmlerinden daha gerçekçi, ilginç bir yapıttır.

Gelişmelere direnemeyerek çektiği 1930 ve 1931 tarihli iki sesli filmle birlikte yirmi üç yıllık sinema yaşamını

noktalayan Griffith, şirketinin mali işlerini yürütemeyip yeniden başka firmalar için çalışmak zorunda kalınca bağımsızlığını yitirmiş, üretken bir döneminde olmasına karşın endüstrinin dışına itilivermişti. O da temalarını, bunları işleyiş biçimini yenileyememiş, zamana ayak uyduramamıştı. Günlerini, 1948 yılındaki ölümüne dek bir otel odasında, maddi sıkıntı çekmeden; ama sinema dünyasını epeyce uzaktan izleyip yıldız oyunculara telefonlar ederek geçirdi.²⁰

Griffith popüler filmler yaptı. Filmin, yönetmen ve seyirci arasındaki ortak bir çabaya dayandığını, yönetmenin bir parçacık insani duygu gösterdiğinde seyircinin bunu tamamladığını ve iyi filmin, yönetmen ile seyirci arasındaki en büyük işbirliğini gerçekleştiren film olduğunu söyleyerek baştan itibaren seyircinin duygularını yönlendirmeye ne denli önem verdiğini ortaya koymuş oluyordu.²¹ Griffith'in amacı, seyircinin perdedeki eylemlerin içine çekilmesi, karakterlerle özdeşleşerek üzülüp sevinmesi, ağlayıp gülmesiydi. Böylece, onun doğru bulduğu değerleri seyirci de paylaşacaktı.

Griffith, bir çekimin içeriğinin, konuyla kamera arasındaki ilişkiyi belirleyeceğini anlamıştı. Bir başka deyişle, çekim ölçeklerinin (nesnelerin çerçeve içinde kapladıkları yerin büyüklüğünün) ya da kamera ile konusu arasındaki uzaklığın, çekimi yapılan konunun niteliğine, bu çekimdeki duygusal niteliğe bağlı olduğunu görmüştü. Sinemanın ilk yıllarında, genellikle toplu çekim ölçekleri kullanılıyor, seyircinin, neyin nerede durduğunu algılayabileceği bir mekân parçası da sahnede yer alan figürlerle birlikte çerçeve içine girmiş oluyordu. Bu standart çekim ölçeği Patent Şirketi'nin koyduğu kurallardan biriydi. Griffith, tasarladığı sahnenin duygusal havasına, dramatik gerilimine bağlı olarak ve tabii ki bu havayı yaratıp denetlemek amacıyla, çekim ölçeklerini özgürce kullanıp filmsel anlatımın zenginleşmesine önemli bir katkıda bulundu. Çeşitli ölçekler arasında kesmeler yapılabilir ve sahne böyle kurulabilirdi. Artık tiyatro geleneğinin etkisiyle düzenlenen sahneler, yerlerini

çeşitli ölçeklerdeki çekimlerden oluşan filmsel birimlere bırakıyordu. Çekimler arasındaki kesmeler, en uygun zamanlamayla, sahnenin duygusal niteliği farklılaştıkça yapılıyordu. Karakterin bir tavrı ya da yüz ifadesi önem kazandığında, kamera bu reaksiyonu yakalamak üzere ona yaklaşıyor, böylece küçük bir ayrıntı çok daha güçlü duygusal etki yaratabiliyordu. Yapımcıların “Halk bir oyuncunun yarısına asla para vermez!” iddiası, onun filmlerinin seyirciden gördüğü ilgiyle çürütülmüş oldu.

Griffith’in kullandığı, anahtar deliğinden bakan göz, kanılar içinde bir ağız, bir çift el, kirpiklerdeki buz tane-cikleri gibi ayrıntı çekimler, filmlerinin dramatik yapısına katkıda bulunan önemli öğelerdir. Bu çekimler, bir yandan seyircinin dikkatini yönlendirerek gerilimin hazırlanmasına yardımcı olurken, öte yandan da anlatımda tasarrufu sağlar ve sahnenin ritmini yönetmenin istediği biçimde düzenlemesine olanak tanır. Toplu çekimler ise, ön-arka ilişkilerinin sergilenmesini olası kılar. Nitekim, Griffith, toplu çekimlerdeki grafik düzenlemelerle kendinden sonraki sinema ustalarından Ayzenştayn’a, Ford’a, Kurosava’ya öncülük etmiştir. *Bir Ulusun Doğuşu*’nda, Klan’ın akınına sunan görüntüler, atlıların uzayıp giden çizgisel eylemi sayesinde sahnenin gerilimini doruğa ulaştırmaktadır. Bu uzayan hareket, çerçevenin sınırlarının aşılmasına, bir başka deyişle mekânın seyircinin zihninde genişlemesine katkıda bulunur.

Griffith, kamera hareketlerini, eylemin ve sahnenin duygusal etkisini artırmak, çerçeve içi hareket ve kurguyla desteklenerek hızlanan temponun seyircide yarattığı heyecanı pekiştirmek amacıyla kullanan ilk yönetmendir. Kamera hareketleri, özellikle kaydırmalar, bazı durumlarda “hareket transferi” denilen bir yanılsamaya neden olabilir. Böyle bir durumda seyirci, görüş alanında ortaya çıkan değişimin kendi hareketinden kaynaklandığı izlenimine kapılır ve böylece perdedeki eyleme daha büyük

ölçüde katılır. Nitekim, Griffith, 1911’de yaptığı *Lonedale Telgrafçısı*’nın (The Lonedale Operator) sonunda, kamerayı trene yerleştirerek, çerçeve içi hareketi kameranın hareketiyle (kaydırma) bütünlemiş, bir de çevrinme kullanılarak tüm hareketlerin toptan etkisini dramatik gerilim için seferber etmiştir. Ancak, bilinen tüm kamera hareketlerinin uyum içinde kullanılışının en yetkin örnekleri *Hoşgörüsüzlük*’ün Babil sahnelerinde karşımıza çıkar. Vinç üzerinden ve balondan yapılan çekimlerde Griffith, bir yandan çarpıcı dikey kaydırmalar elde etmiş, öte yandan da hızlı ileri kaydırmalarla bir tür “zoom objektif” etkisi yaratmıştır.

Griffith’i Griffith yapan ve ona sinema tarihindeki yerini kazandıran en önemli şey, film kurgusuna getirdiği yeniliklerdir. Onun için nasıl kamera mekânın hizmetinde değilse, filmin kurgulanmış son hali de mekân ya da zamanın hizmetinde değildir. Griffith, birbirinden farklı zaman ve mekânların bazen dramatik bağlam bazen de mantıksal ya da kavramsal süreçler sayesinde seyircinin zihninde bütünleneceğini anlamıştı. Zaten Porter’ın örnekleri de bunu kanıtlamıştı. O zaman, bir eylemin başlangıç ve bitiş hareketleri ya da anları ardı ardına eklendiğinde seyirci arayı dolduracak ve eylemi bir bütün olarak algılayacaktı. Devamlılık ya da anlam, aradaki zamansal ve mekânsal boyutların atılmasından etkilenip bozulmayacaktı. Sinemanın en çarpıcı niteliği olan, zaman ve mekân sınırlarını aşabilme olanağı sonuna dek değerlendirilebilirdi. İlk yıllarda bir çekimin süresini ya da uzunluğunu belirleyen, eylemin gerçek yaşamdaki süresiyken, şimdi eylemin süresini belirleyen, amaçlanan dramatik etki nedeniyle yapılan kurgu oluyor; böylece, gerçek zamandan uzun ya da kısa filmsel zaman elde ediliyordu. *Bir Ulusun Doğuşu*’ndan Abraham Lincoln’e²² suikast sahnesi Griffith’in hızlı kurgusuna iyi bir örnektir.²³

Yazı: "Sonra, korkunç günler sona erdi ve bir barış dönemi başladı. 1865'in 14 Nisan'ının kaçınılmaz gecesi geldi." (Burada Benjamin Cameron'un, Elsie Stoneman'i evinden alıp tiyatroya götürüşünü gösteren kısa bir sahne vardır. Başkan Lincoln'ün de hazır bulunacağı bir galaya davetlidirler. Temsil başlamak üzeredir).

Yazı: "Saat: 20.30, Başkan'ın gelişi."

Çekim

- 1 Genel çekim. Lincoln'ün grubundakiler birer birer gelir ve tiyatronun içindeki merdivenlerin üzerinde toplanarak Başkan'ın locasına yönelirler. Önce Lincoln'ün koruması yürür, Lincoln ise en geriden gelir.
- 2 Başkan'ın locası. Tiyatro salonunun içinden doğru gözüktür. Grup locaya girer.
- 3 Genel çekim. Lincoln locanın dışında, şapkasını müstahdeme verir.
- 4 Loca, 2'deki gibi. Lincoln girer.
- 5 Elsie ve Ben salonda oturmaktadır. Lincoln'ün locasına bakarlar sonra alkışlamaya başlayarak yerlerinden kalkarlar.
- 6 Salonun arkasından sahneye doğru çekim. Başkanın locası sağdadır. Seyircilerin sırtı kameraya dönüktür, önde ve ayakta Lincoln'ü alkışlarlar.
- 7 Başkanın locası. 4'teki gibi. Bay ve Bayan Lincoln eğilerek selamlarlar.
- 8 6'daki gibi.
- 9 Başkan'ın locası, 7'deki gibi. Lincoln eğilir ve oturur.
- Yazı:** "Bay Lincoln'ün özel koruması locanın dışında yerini alır."
- 10 Koruma locanın dışındaki koridordan gelir ve oturur. Sabırsızca dizlerini ovmaya başlar.
- 11 Salonun arkasından sahneye doğru genel çekim. Oyun sürmektedir.
- 12 Başkan'ın locası, 9'daki gibi. Lincoln karısının elini tutar. Oyunu beğenerek izlemektedir.
- 13 11'deki gibi. Seyirciler alkış keser.
- 14 Sahnenin daha yakın çekimi. Oyuncular oyunu sürdürür.

Yazı: "Oyunu seyretmek için koruma yerini terk eder."

- 15 Koruma, 10'daki gibi. Oldukça rahatsızdır.
16 Sahnenin yakın görünümü, 14'teki gibi.
17 Koruma, 15'teki gibi. Kalkar ve iskemleyi yandaki bir kapının ardına götürür.
18 6'daki gibi. Lincoln'ün locasının yanındaki locaya doğru çekim. Koruması girer ve oturur.
19 Yuvarlak bir maske içinden 18'in yakın çekimini izleriz.

Yazı: "Saat: 22.30. III. Perde, 2. Sahne."

- 20 Salonun arkasından tiyatronun genel görünümü, diyagonal bir maskelemeye çerçevede yalnızca Lincoln'ün locasını görünür kılar.
21 Elsie ve Ben. Elsie, Lincoln'ün yönünde bir şeye bakar.

Yazı: "John Wilkes Booth."²⁴

- 22 Yuvarlak bir maske içinden Booth'un omuzları ve başı görünür.
23 21'deki gibi. Elsie şimdi mutlu, oyunu izlemektedir.
24 Booth, 22'deki gibi.
25 Lincoln'ün locasının yakın görünümü.
26 Booth, 22'deki gibi.
27 Sahnenin yakın görüntüsü, 14'teki gibi.
28 Locanın yakın görünümü, 25'teki gibi. Lincoln beğeniyle gülümser, üşümüşçesine omuzlarını oynatır ve paltosunu düzeltir.
29 Booth 22'deki gibi. Oturduğu yerden kalkarken başını kaldırır.
30 28'in devamıdır. Lincoln paltosunu giyer.
31 Salon 20'deki gibi. Maske kalkmıştır.
32 Yakın çekim. Koruma keyiflidir. 19'daki gibi yuvarlak bir maskeden.
33 Genel çekim. Booth. Lincoln'ün locasının bulunduğu koridordan gelir, Locanın anahtar deliğinden eğilip bakar, bir tabanca çıkarır ve harekete hazırlanır.
34 Yakın çekim. Tabanca.

- 35 33 devam etmektedir. Booth kapıya yaklaşır, açmakta bir an zorluk çeker, sonra locaya girer.
- 36 Locanın yakın görünümü, 25'teki gibi. Booth Lincoln'ün arkasında belirir.
- 37 Sahne, 14'teki gibi. Oyun sürmektedir.
- 38 36'daki gibi. Booth Lincoln'ü arkasından vurur. Lincoln yıkılır. Booth locanın yanından tırmanır ve sahneye atlar.
- 39 Boy çekim. Booth sahnede. Kollarını kaldırarak bağıır:

Yazı: "Sic semper tyrannis." (Tiranlara ölüm.)

Griffith, kurgu yöntemine, temayı esas alarak yaptığı kesmeler aracılığıyla çarpıcı bir yenilik daha getirmişti. Onun *Hoşgörüsüzlük*'te sergilediği "temaya dayalı kesme" tekniğini geliştiren ve "montaj" olarak adlandırarak sinema sanatının temeli kabul eden Sovyet yönetmenler, kuşkusuz, Griffith'e çok şey borçludur. Montaj, bu anlamıyla, zaman ve mekândaki devamlılığı tümüyle bir yana bırakarak, fikirlerin birlikteliğini ya da zıtlığını vurgular; mantığa ya da psikolojik, duygusal nedenlere değil, iletilmek istenen temaya dayanır, kavramsaldır. Griffith'in filmsel anlatımın temel öğelerinden biri olan kurgu işlemine yönelik herhangi bir kuramsal yaklaşımı yoktu;²⁵ ama onun filmlerini inceleyip irdeleyen Sovyet yönetmenlere bu konuda kuram geliştirme olanağı verdiğini söylemek yanlış olmaz.

On dokuzuncu yüzyıl edebiyatına yönelik tutkusu Griffith'in öykü anlatımını etkilediğinden, yaptığı filmlerin dramatik yapısı klasiktir. Bunun yanı sıra, dönemin popüler türü olan melodram ve özellikle David Belasco'nun²⁶ sahne oyunları, pek çok Amerikalı yönetmenle birlikte Griffith'e de model olmuştur.²⁷ Popüler roman ve melodramların karakterlerini sinemaya aktaran Griffith'in filmlerinde aranılan inceliğin bulunmayışını, bu

filmlerin melodram kalıpları içinde sıkışıp kalmış olmasına bağlamak olasıdır. Griffith'in filmsel anlatımı açısından tiyatroya karşı kazandığı zafer aslında "kovalamaca"da yatıyor. Griffith melodramlarındaki temel nokta olan bu kovalamaca, tüm dramatik anlatımın çıkış noktası olan kahraman ve düşmanı arasındaki çatışmayı eylemsel olarak geniş bir mekâna ve zamana yayabilmiştir.

Griffith'in filmlerinde öykü genellikle, masum genç kızlar ile onları mahvetmeye çalışan kaba, kötü erkekler arasında gelişen olayları anlatır. Bir başka deyişle öykü, masum ve iyi olan ile kötü olan arasındaki gerilim üzerine kurulur. Bu karşıtlık çerçevesinde Griffith, sıradan insanlardan oluşan seyircisine, kendileri gibi sıradan insanların öyküsünü anlatır. Yoksul erkek kahraman ya da öksüz genç kız iyi ve fedakârdır, sabırlıdır. Kabalığın, "kötü"lüğün temsilcisi olan erkek ise saldırgan ve acımasızdır. Ancak, erdem, sabır ve sadakat ödüksüz kalmaz; sonunda iyiler kazanır.

Griffith'in, on dokuzuncu yüzyıl İngiliz şiirinden sıyrılıp gelmiş, soluk benizli, ince, hassas ve güzel yaratıklar olan kadın karakterleri, "kötü"ler tarafından kovalanmadıklarında, vakitlerini kırlarda neşeyle gülüp oynayarak, evlerinde iş görerek geçirirler. Hemen hepsi genç ve sarışın, bebek yüzlüdür.²⁸ Kötü olaylarla yüz yüze geldiklerinde güçlü, ama esas olarak erkeğin ve onun bencilliğinin sınırlarına bağımlı olan bu kadınların, acı çekmekten başka seçenekleri yoktur; çünkü erkeklerin egemen olduğu bir dünya verili kabul edilmiştir. Kadınların da siyahlar gibi eşitsiz biçimde algılandığı Griffith melodramlarında görülen, sıkça bayılan, koşarken takılıp düşen kadın imgesi günümüzün popüler filmlerinde bile karşımıza çıkıyor.

Kalabalık bir ekiple çalışmasına karşın, tüm kararları alan ve filmin gerçekleştirilme sürecindeki her evrede denetimini sürdüren ilk yönetmen David W. Griffith'tir.

Dolayısıyla her konuda kendine özgü bir tavır geliştirebilmiş, yeni denemelere girişebilmiştir. Ancak bu bağımsızlığı, meslekteki son yıllarında gelişen fabrikasyon üretim süreçleri nedeniyle büyük bir darbe yemiştir. Filmlerini çoğu kez edebiyat yapıtlarına dayandıran Griffith senaryosuz çalışıyordu. Cebinde taşıdığı küçük kâğıt parçalarında yer alan notlara ve uzun provalara dayanarak çekimleri tamamlıyor; kurguyu da önceden yine zihninde planladığı biçimde, geliştirdiği kalıba uygun olarak yapıyordu. Uzun süre “zaman kaybı” olarak nitelenen prova yöntemi, aksine ona zaman kazandırıyordu; çünkü bu sayede oyuncular, çekim sırasında, kendilerinden beklenen oyunu kolaylıkla ortaya koyabiliyorlardı. Üstelik seçtiği oyuncuları, çalıştığı şirketlere sözleşmeyle bağlayarak bir ekip oluşturmuş, istediği zaman istediği tipi bulabilme şansını kazanmıştı. Filmlerinin gördüğü ilgi sonucunda bu oyuncuların popüler olması, yıldız sisteminin temellerinin atılmasına katkıda bulundu.²⁹

Griffith oyuncularından abartısız, tiyatrovare olmayan yeni bir oyunculuk geliştirmelerini istiyordu. Tiyatro sahnesinde, en arkadaki seyirciye ulaşabilmek, karakterin duygusal tepkilerini iletebilmek için gereken ve alışılmış toplu çekimlerde bir ölçüde işlevsel olan oyun tarzı, Griffith’in yakın çekim tekniğiyle bağdaşmıyordu. Bol makyajlı, abartılı hareketler yapan oyuncunun yakın çekimleri son derece rahatsız edici oluyordu, üstelik kameraya yakınlık, hareketleri daha da hızlandırarak bozuyordu. Halbuki sinema oyunculuğu, rahatlık, doğallık ve inandırıcılık gerektiriyordu; ancak bu yolla, seyirci karakterlerle bütünleşebilir ve onun yaşadıklarına katılabilirdi.

Griffith, duygusal etki peşinde koştuğundan, aydınlatmanın önemini de kısa sürede kavramıştı. Filme “ışık oyunu” diyor ve zıtlaşan, bütünleşen ışık yoğunluklarını, öteki görsel öğelerle birlikte yaratıcı biçimde kullanıyordu. Anahtar ışık, altaçılı aydınlatma ve arka aydınlatması

onunla devreye girdi. Geliştirdiği ışık efektleri ve özellikle alçak aydınlatma tekniği "Rembrandt"¹⁰ aydınlatması" adını aldı. Bunların yanı sıra Griffith, sinema tarihinin ilk gece çekimlerini de gerçekleştirdi. Özellikle *Bir Uluşun Doğuşu*'ndaki başarılı gece görüntülerinde yer alan, top güllerinin karanlıkta gökyüzüne doğru patlayışı ve yakıl-



Lillian Gish

mış şenlik ateşi, parçası oldukları sahnelerin hem gerçeklik duygusunu hem de duygusal etkisini artırmıştır.

Griffith, filmlerinin etkisini yoğunlaştırmak amacıyla çekim sırasında objektifin önüne değişik maskeler yerleştirerek, standart perde ölçeğini değiştirmeyi de denedi. Özellikle hareketin yönüne paralel olan bu maskeleyme tekniği bugün kullanılmayan ve izlendiğinde insanı tedirgin eden bir işlemdir. Ancak, kararma ve açılma, yumuşak odaklama, çeşitli filtrelerle buğulu görüntü elde etme, filmleri renklendirme ve donuk kare, bugün de geçerli olan ama ilk kez Griffith tarafından bilinçli olarak kullanılmış tekniklerdir. Örneğin, *Buğday Spekülasyonu* (A Corner in Wheat, 1909) adlı filminde "donuk kare"den yararlandı. Burada, tahıl fiyatlarının yükselişi karşısında, ekmek kuyruğunda bekleyen yoksulların çaresizliğini göstermek için onları

aniden “dondurarak” seyirciyi şaşırtmıştı. Hareketli görünüşünün, bir süre durağan bir fotoğraf haline gelişi, çerçeve-deki insanları cansızlaştırmış ve daha sonra olayın belirleyicisi kapitalistlerin şölenine yapılan kesmeyle bir neden sonuç ilişkisi vurgulanmıştı. Bu işlem, zekice bir film hilesi sergilemek ya da yalnızca seyircide şaşkınlık uyandırmak amacıyla değil, yepyeni bir anlam yaratmak, dramatik ve toplumsal işlevleri olan bir tür yorum yapmak amacıyla kullanılmıştı.

Filmlerinde kendi kaleme aldığı ağıdalı ve uzun arayazılara ağırlık veren Griffith, çok uzun süre sesli filme karşı çıktı. Ona göre filmlere eşlik edebilecek yegâne ses müzikti.³¹ Eşlemeli (senkronik) diyaloglar sinemanın yarattığı sessiz dünyanın güzelliğini bozabilirdi. Griffith’in bu yaklaşımı, alışkanlıklarından kurtulamamasının, olanı sürdürme azminin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Aksi halde, melodramlarının inandırıcılığını ve duygusal etkisini artırması bakımından edebi diyaloglara başvurması gerekirdi. Yine de ses karşısında yenik düşerek iki tane sesli film yaptı. Bunlardan *Mücadele* (The Struggle, 1931), benzerlerinin çok ötesine geçen bir ses kullanımı ve başarılı bir ses kurgusu sergiler.

Griffith, sinemanın neyi nasıl anlatacağını –en azından ABD’de– belirleyen kişilerin başında gelir. Seyircinin, yarattığı kurmaca dünyalara duygusal olarak katılımını esas alan Griffith, bu yolla onları eğlendiren, heyecanlandıran ya da kısaca rahatlatan kaçış filmleri yaptı. ABD’de sinemanın, sistemin ana çarkına yeni bir dişli olarak eklenme sürecinde, varolan kurumları ve değerleri korumaya, sarsıntılardan en az zararla çıkmaya yardımcı bir araç olarak nasıl değerlendirilebileceğini gösterdi. Amerikan sinemasının bugün çok daha başarılı olarak gerçekleştirdiği, yoğun toplumsal eleştiri yoluyla düzenin yeniden üretilmesi çabalarının ilk örneklerini Griffith’in filmlerinde bulabiliriz.

1. Cecil Blount DeMille (1881-1959): Tiyatro eğitimi görmüş, sinemada geçirdiği kırk üç yılda yetmişin üzerinde film yapmış, özellikle dini konuları işlemiş, büyük dekorlar önünde kalabalık kadrolarla çalışmış Amerikalı yönetmen.
2. Fileteo Alberini (1865-1937): 1895'te *Cinetografo* adlı kendi aygıtını geliştiren, 1911'de yetmiş milimetrelik film kullanabilen panoramik kamerasıyla ilk geniş perde tekniklerinden birini gerçekleştirip *CinemaScope*'a çok yakın bir çerçeve oranı elde eden İtalyan öncü sinemacı, mucit.
3. Arturo Ambrosio (1869-1960): 1904'te çektiği haber filmlerini kendi laboratuvarında yıkayıp basan, bir yıl sonra arka bahçesinde ülkesindeki ilk stüdyoyu inşa eden, İtalyan sinema endüstrisinin kurucusu, yapımcı, öncü sinemacı.
4. Enrico Guazzoni (1876-1949): Sessiz dönemde pek çok "spectacle" çekip, edebiyat yapıtlarını perdeye uyarlayan İtalyan yönetmen.
5. Giovanni Pastrone (1883-1959): Çoğunlukla Piero Fosco takma adını kullanan, İtalyan sinemasının öncü yönetmen ve yapımcısı.
6. Anibal (İ.Ö. 247-182): Filleri ve kırk bin kişilik ordusuyla Roma'ya karşı yürümüş, Kuzey Afrika'dan kalkıp Pireneleri ve Alpleri aşarak İtalya'ya inmiş Kartacalı komutan.
7. "Block booking": Toptan kiralama ya da paket anlaşma. İlk kez Paramount tarafından uygulanan ve gösterimcinin yalnızca gişede başarılı olacağına inanarak seçtiği filmleri almasını önleyen satış yöntemi. Bu uygulama stüdyoların üretim ve kâr planlamalarının bir sonucu olarak doğmuştu. Salon sahiplerini kendilerine bağlıyor ve onları, paket olarak sunduklarını ya da tüm filmlerini göstermek zorunda bırakıyorlardı. Zamanla stüdyolar, bu yolla yüzlerce salonluk büyük gösterim zincirlerine sahip oldu. ABD'de 1948 yılında, yapım ve gösterim arasındaki doğrudan bağı kopararak tekelleri çökertmek amacıyla yasaklandıysa da her ülkede paket gösterim anlaşmaları süregelmıştır. Ayrıca 1980'lerin sonlarına doğru bazı yasal düzenlemelerle bu tür bağlantıların uluslararası bir nitelik kazandığı ve özellikle dağıtım tekellerinin salon zincirleri aracılığıyla dünya sinema pazarına egemen olduğu görülüyor.
8. William Surrey Hart (1870-1946): Batı'ya bağlılığıyla tanınan, tiyatroculuktan sinemaya kırk dört yaşında geçerek büyük bir yıldız olmuş, kendi de pek çok Western çekmiş Amerikalı oyuncu, yönetmen.
9. William Randolph Hearst (1863-1951): Bir dönem sahip olduğu kırk gazete ve dergiyle Amerikan politik yaşamını etkileyecek denli güçlü bir basın imparatorluğu kurmuş, sinemayla da ilgilenmiş Amerikalı ünlü işadamı, yayıncı. Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i (Citizen Kane) yaparken

onun yaşamından esinlendiği iddia edilir.

10. David W. Griffith, "The Movies 100 Years From Now", Harry M. Gerduld, (ed.), *Film Makers on Film Making*, Pelican Books, 1967, s. 61-67.

11. Amerikan İç Savaşı (1861-1865), Birleşik Devletler federal hükümetiyle Birlik'ten ayrılma hakkını ileri sürerek Amerika Konfedere Devletleri'ni kurup başkanını seçen, para basan, kendi bürokrasisini kuran, vergi toplayan ve farklı bir bayrak kabul eden ayrılıkçı on bir eyalet arasında gerçekleşti. Dört yıl süren savaş Federal Hükümet'in (Kuzeylilerin) galibiyetiyle sonuçlandı. Savaşın nedeni olarak kölelik sorunu gösterilse de asıl neden sanayileşmiş Kuzey eyaletleriyle tarıma dayalı Güney arasındaki ekonomik gerilimler ve güç ilişkileriydi.

12. Robert Browning (1812-1889): İmgelemden çok eylemi ön plana çıkararak monolog yöntemiyle tarihi kişilerin iç dünyalarını anlatmaya çalışan İngiliz şair.

13. Alfred Tennyson (1837-1901): Saray şairliği de yapmış, yapıtlarında klasik mitoloji ve ortaçağ öykülerinden özümlediği hüznü havayı yansıtmış İngiliz yazar.

14. *Pippa Passes*'ta Griffith, kendi yaptığı düzenekler aracılığıyla güneş ışığının bir oda içinde hareket ettiği izlenimini yaratmış ve bu yolla da etkili bir dramatik aydınlatma elde etmişti.

15. Ku Klux Klan: Siyahlara, göçmenlere ve onları destekleyenlere ırkçı saldırılar yönelten, özel giysileriyle düzenledikleri törenlerle insanları öldüren, işkence eden, zift ve tüye bulayan sağcı örgüt. Klan, 1915'te henüz pek tanınmazken, 1920'lerde ABD'deki en güçlü gizli örgütlerden biri olmuştu. Kuruluşunda güçlü toprak sahiplerinin büyük bir rolü vardır. Örgüt, bugün de varlığını sürdürmekte, zaman zaman çeşitli eylemlerle tehdit gücünü sergilemektedir. 1933'te Payne Enstitüsü'nün yaptığı araştırma, çocukların *Bir Ulusun Doğuşu*'ndaki ırkçılıktan etkilendiğini göstermişti. Rhode, *a.g.e.*, s. 50.

16. Griffith bu broşürde, yayıncılık ve ifade özgürlüğünün kullanımında dürüstlük sorununun ABD'de "hareketli resim"den önce ciddi biçimde ele alınmadığını ileri sürüyor; bunun o sırada gündeme getirilmesini, bu yeni sanatı ele geçiren hoşgörüsüz güçlerin özgürlüklere yönelttiği saldırıya gösterilen bir mazeret olarak değerlendiriyordu. David W. Griffith, *Rise and Fall of Free Speech in America*, Los Angeles, 1916'dan akt., Robert M. Henderson, *D.W.G., His Life and Work*, Oxford UP, NY, 1972, s. 161-162.

17. Griffith, özgürlüğün kazanılmasından sonra siyahları sokaklarda koşuştur gösterirken onları başıbozuk kitleler olarak niteler ve siyah bir lider olan "kötü" Sykes Lynch'i şöyle tanımlar: "Lynch beyaz efendisi için bir hain, şahsı adına ezici bir gücün saltanatını kurmak üzere kötücül

biçimde yönlendirmeyi planladığı kendi halkı için daha büyük bir haindir.” Nitekim, Lynch göz koyduğu beyaz kıza (Elsie) şöyle der: “Görüyor musun? Adamlarım sokakları doldurdu. Onlarla Siyah bir imparatorluk kuracağım ve sen de Kraliçe olarak yanımda oturacaksın.” Beyazların Klan tarafından kurtarılmasından sonra bile unutmak kolay olmayacaktır: “Acı hatıralar Güney’in zavallı örselenmiş yüreğinin unutmamasına izin vermeyecek.” Ancak, “Artık vahşi Savaş’ın değil, onun yerine Barış Kenti’nin Erkekçe Sevgi Konağı’ndaki zarif Prens’in hüküm süreceği altın bir günün rüyasını görmeye cüret edebiliriz.”

18. Thomas Hardy (1840-1928): Yitmekte olan yaşam biçimini duyarlılıkla anlatan, on dokuzuncu yüzyıl İngiliz edebiyatının önde gelen isimlerinden, romancı, şair.

19. Film, bir on yıl sonra “az gelişmiş” bulunacaktır. Çünkü artık sıradan insanın, acıklı öyküsü cazip gelmemekte, sınıf atlamayı anlatan karmaşık dokulu melodramlar ilgi çekmektedir. Yüceltilen çiftlik ve kır yaşamının yerini, endüstrileşmiş kentin toplumsal değerleri almıştır.

20. Griffith’in bu döneminde tek ilgi odağının yıldız yaptığı oyuncular olması, onunla görüşenleri şaşırtıyordu. Dwight Mac Donald böyle bir görüşmenin anısını şöyle özetliyor: “Komik biçimde tedirgin edici bir akşamdı. Sanki Titian’la karşılaşmış ondan, resimlerini yaptığı dükkân hakkında dedikodu dinlemek gibi bir şeydi”. Dwight Mac Donald, “DWG. or Genuine American Style”, Braudy Dickstein (ed.), *Great Film Directors*, Oxford UP, NY, 1976, s. 398. Bu durum, Griffith’in geliştirdiği tekniklerin önemini fark edemediği ve her şeyi sezgileriyle yaptığı iddiasını da destekler gibidir. [Titian ya da Tiziano Vecellio (1488/90-1579): Yüzyıllar boyu üslubu kopya edilmekle birlikte önemi on dokuzuncu yüzyılda anlaşılan, Yüksek Rönesans’ın ve Venedik Okulu’nun en büyük ustası kabul edilen İtalyan ressam.]

21. Nilgün Abisel, “D.W. Griffith’in Filmsel Anlatıma Katkıları”, *Yıllık* 1987, AÜ. BYYO. Yayınları, Ankara, 1987, s. 8-15.

22. Abraham Lincoln (1809-1865): Yoksul bir ailenin çocuğu olmasına ve sınırlı bir öğrenim görmesine karşın siyasete atılarak üst üste temsilciler meclisine seçilen, İç Savaş sırasında başkanlık yapan, köleliğin tümüyle kaldırılmasından yana olmamakla birlikte yasaklamanın gerçekleştirici olarak anılan ve yasaklamanın kesinleşmesinden kısa bir süre önce uğradığı suikast sonucunda ölen Amerikalı devlet adamı.

23. Reisz, Millar, a.g.y., s. 20-22.

24. John Wilkes Booth (1838-1865): Abraham Lincoln’ü vurduktan sonra kaçarken bir çiftlikte kısırıldığı sırada çıkan yangında öldüğü sanılan amatör tiyatro oyuncusu.

25. Griffith, 1920’li yıllarda kendisine yöneltilen sorular nedeniyle,

yaptığı işlemi belli bir temele oturtmak zorunda kalmış ve şöyle bir açıklama yapmıştı: "Amerikan Okulu, filmin temposunu sıradan insanın kalp atışıyla uyum içinde tutma çabası güder. Nabız, kuşkusuz, heyecan yaratan etkiler altında hızlanır; merakla yüklü anlarda ise neredeyse duracak gibi olur." David W. Griffith, "Pace in the Movies", *Liberty Magazine*, 1926'dan akt. Monaco, a.g.y., s. 296.

26. David Belasco (1853-1931): Ayrıntılardaki titizliği, şaşırtıcı mekanik efektleri, zengin dekorlarıyla ün kazanmış, seyirciyi kendi adıyla tiyatroya çekebilmiş, sanatsal kavrayıştan yoksun bulunarak eleştirilmiş, yenilikleriyle tanınan Amerikalı tiyatro yönetmeni ve oyun yazarı.

27. Melodramlarda karşılaşılan tipik özellikleri şöyle sıralayabiliriz: Yaşamdakinden daha abartılı karakterler (korkunç haydutlar, yalnızca kötülük yapan insanlar, kendilerini feda etmekten haz duyan kadınlar); çok güçlü duygular (korku, intikam, saplantı ve tutku); aşırı ve zaman zaman şiddete yönelik eylemler (ele verme, dövme, intihar, cinayet); ahlaki düzlemde büyük zıtlıklar (iyi-kötü, masum-cani); çarpıcı, görkemli dekorlar (saraylar, kentler, sütunlar); bunları destekleyen aydınlatma, kostüm ve sahne düzeninde yer alan zıtlıklar. Ayrıca, melodramların belirleyici öğesi olan müziğe verilen önem; duygusal etkisi yüksek, akılda kalacak melodiler.

28. Griffith'in filmleriyle ünlenen Lillian Gish'in (1899-1993) "agu bebekler" dediği bu genç kızların tercih edilmesinin nedenlerinden biri de, her kırışığı abartarak gösteren kameralardı. Oyuncular, tipleri canlandırdıklarından masum kadın tipi için kamera karşısına geçeceklerin on beş-yirmi yaş arasında olması gerekiyordu.

29. İlk yıllarda çekilen kısa filmleri kimin yönettiği ya da oyuncuların kim olduğu belirtilmez, yapımcı şirketin adı ve amblemi yeterli bulunurdu. Bu filmler adeta anonim ürünler olarak seyirciye sunuluyordu. Şirketler her adımlarını yıllık olarak planlamaya başlayınca, bazı yönetmenlerin ve oyuncuların filmlerinin daha çok seyirci çektiğini fark ettiler ve bir yandan onların adlarını filmlerinin tanıtımını yapmak üzere kullanmaya başlarken bir yandan da bu kişileri sözleşmelerle kendilerine bağlayarak filmlerinin ticari şansını artırma yoluna gittiler. Bazı yönetmen ve oyuncular belirli tür filmler aracılığıyla tanınıp sevildiğinden, tür sistemiyle yıldız sistemi bu dönemde birlikte gelişmeye başladı.

30. Harmensz van Rijn Rembrandt (1606-1669): Işık gölge karşıtlığına dayanan yapıtlarıyla etkili olmuş Hollandalı ressam ve gravürücü.

31. Griffith, özellikle *Bir Ulusun Doğuşu* için bestelediği müzikle büyük orkestraların ve özgün film müziklerinin öncüsüdür. Müziğin, filmde yaratılan atmosfere katkısının büyük olduğunun bilincindeydi; kendi de *Örselelenmiş Tomurcuklar*'ın müziğini yapmıştı.

IV. SİNEMADA KOMEDİNİN PARLAK DÖNEMİ: SESSİZ GÜLDÜRÜLER

Yaklaşık otuz yıl süren sessiz film döneminde film türlerinin hemen hemen hepsi ortaya çıktı, bir kısmı iyice olgunlaştı. Bunların arasında komedi başta geliyor. Geçmiş çok eskilere dayanan geniş bir anlatısal tür olan komedi, kendi içinde birçok alt türe ayrılarak zenginleşmiştir. Alt türlerinin fazlalığı belki de güldürmenin zorluğundan kaynaklanır. Seyirciyi heyecanlandırmak, ürkütmek ve ağlatmak, onu güldürmekten çok daha kolaydır. Korku ve hüznün yaratan etkiler çok daha evrensel olduğundan, bunların kullanılmasıyla seyirci istenildiği gibi yönlendirilebilir. Mizah duygusu ise daha kişisel, yerel ve kültürel özellikler taşır. Birine komik gelen öteki tarafından zevksiz bulunabilir. Üstelik bazen, mizahı yaratan o gün yaşanan olaylardır. Bir dönemin kapanmasıyla birlikte, değer yargıları ve koşullar da

değiştüğinden, komik etki zamanla tümüyle ortadan kalkabilir. Dolayısıyla, kültürler arası, toplumlar ve sınıflar arası farklar seyircilerin, homojen bir kitleymişçesine toptan etkilenmesini engellemektedir. Ancak güldürü, insanla birlikte var olduğundan yine de bazı ortak temeller üzerine inşa edilebilir. Nitekim bugün, sessiz sinemanın çoğu dramatik başyapıtının yalnızca hatır için izlenmesine karşın, aynı dönemde yapılan komedilerin büyük kısmına, dünyanın her yanında kahkahalarla gülünebiliyor.

Bazı kaynaklar, *Fred Ott'un Aksırığı*'nı ilk gülünç kısa film olarak kabul etseler de genel eğilim, *Bahçıvanın Sulanışı*'nin bu "ilk"liği hak ettiği yolundadır; çünkü, planlı bir davranışın sonuçlarını izlemek olayın gerilimine katılmayı sağlamış ve bu kısa filmin etkisi, sıradan bir aksırığın irkiltici etkisinin ötesine geçmiştir. Lumière'lerin bu filmindeki şaka, uzun süre başkaları tarafından da yinelenip durmuştur. İslanma, acı vermediğinin anlaşılması halinde, insanın düştüğü güç durumların komik bir görsel öge olarak değerlendirilebileceğini kanıtlamış ve sessiz filmlerin ilk gülütü olarak kabul edilmiştir.



Bahçıvanın Sulanışı (1895)

Filmlerin sözsüz olması, fiziksel hareketlerde güldürü ögesinin aranıp bulunmasını zorunlu kılıyordu. İlk yıllarda Fransız ve İtalyan sinemacılar komedi türüyle yakından ilgilendilerse de komedinin altın çağı, 1910'lu ve 1920'li yıllarda, sessiz Amerikan filmleriyle yaşandı. Sinemanın, başlangıç yıllarında tiyatro geleneğinden etkilen-diği belirtilmişti. Komedi türü açısından da bu durum geçerlidir. Önceleri, sirk, vodvil ve müzikhol gösterilerinde yer alan pek çok güldürü kalıbı filmlere aktarıldı; ama bunlar zamanla sinemanın olanaklarıyla zenginleşip özgün bir nitelik kazandı. Burada seyircinin niteliğinin, özellikle bu dönemde, komedinin sinemada saltanat kur-masında çok önemli bir rol oynadığını belirtmek gerekiyor. İşsizlere, çocuklara, alt tabakadan insanlara seslendi-ği ilk günlerden başlayarak sinemanın, güldürüye kucak açması kaçınılmazdı. Seyirci ödediği para karşılığında hoşça vakit geçirmek, gülüp eğlenmek istiyordu. Yapımcılığın örgütlenmesi, kârın artırılması gündeme geldiğin-de komediler, en çok seyirci çeken tür olarak Amerikan sinemasında çok sayıda üretilmeye başladı. İlk kısa güldürülerin niteliği, sinemayı zaten küçümseyen kesimlerin bu filmlere ilgi göstermemesi sonucunu doğurmuştu. Güldürü filmleri, bütün popülerliklerine karşın çok uzun bir süre boyunca ciddiye alınmadılar.

1920'li yıllar, toplumsal değişikliklerin etkisiyle kome-dinin alt türlerinin belirlenişine sahne oldu. Bu dönemde, Buster Keaton,¹ Harold Lloyd² ve Charlie Chaplin gibi sanatçılar, güldürü filmlerinin de üzerinde konuşulacak, say-gı gösterilecek yapıtlar olarak değerlendirilmesinin yolunu açtı. Artık, adeta fantastik bir dünyada geçen, itişip kakış-maya, düşüp kalkmaya, havada uçuşan pastalara, otomobil altında kalmaya, ıslanmaya, kaçıp kovalamacaya, kısacası fiziksel eylemlere dayanan ve sertlik, hatta şiddet içeren güldürüler geri planda kalmaya başlamıştı. Bunların yerini, gerçek dünyada olup bitenlere, taşlamalara dayalı, yalnızca

kahkahayı değil, bir şey söylemeyi de amaç edinen güldürüler alıyordu.

İlk gruba giren güldüreler, önce de belirtildiği gibi vodvil ve sirk gösterilerinden sinemaya aktarılmıştı. Nitekim bu filmler, bir vodvil aksesuarının adından esinlenerek kullanılan “slapstick” terimiyle sınıflandılar.³ Yalnızca harekete ve görselliğe dayanan bu kaba güldürüler, erotik çağrışımlara yer veren burlesk⁴ türünden de etkilenmişti. Zamanla, kaba güldürülerin yanı sıra durum güldürüleri⁵ doğdu. Bunlar şaşırtıcı biçimde ortaya çıkan bir durumla ilgili olarak yaratılan şakalara dayanıyordu. Mack Sennett, ilk kaba güldürülerinden sonra yaptığı filmlerle bu türün ustası olarak sinema tarihine geçti.



Harold Lloyd

İkinci gruba giren filmleri, satir⁶ olarak tanımlamak mümkün. Bunlar, durum güldürülerinin gelişmesi ve öncelikle kaba şakaların yerlerini daha kibar olanlara bırakmasıyla ortaya çıktı. Bu filmler, gerçekçi bir yaklaşım benimseyip günlük yaşamın tüm alanlarına uzanışlarıyla, değer yargısıyla, kurumlarla, toplumsal konumlarla ilgili şakalara yer verişleriyle öteki güldürülerden farklılaştı. Böylece, Charlie Chaplin'in filmleri, komedilerde yer alan insanın bir karakter olmasını, seyircinin paylaşacağı duyguları taşıyan bir canlılığa kavuşmasını sağladı. Komediye bir amaç olmaktan çıkarp bir araç yaptı. Harold Lloyd, karakterlerin sirklerden kalma "serseri-palyaço"luğuna son vererek öykünün önemini kanıtladı. Gerilimi, komik bir öge olarak güldürülere kattı. İfadeyiz yüzüyle Buster Keaton ise mağrur, denetimli genç adam tipini yarattı.



Buster Keaton

4.1. Kaba Güldürülerin Ustası: Mack Sennett

Sessiz komedinin, bir başka deyişle, uçuşan pastaların, beceriksiz polislerin, çılgın kovalamacaların öncüsü Mack Sennett, hem yaptığı filmlerle hem de yanında pek çok komedi sanatçısının yetişmesine olanak sağlamasıyla, Amerikan sinemasına güldürü geleneğini yerleştirmeyi ve bu nitelikteki filmlere bir pazar yaratmayı başaran yönetmendir. 1910'lu yıllarda, yalnızca gülütlerle dayanan, öykü örgüsü olmadığı için bazen saçmalığa ulaşarak gülünç olan çılgın tempolu filmleriyle büyük bir ün kazanan Sennett, vodvil tiyatrosundan ve sirk gösterilerinden getirdiği numaralara, bir de "mekanik insan" modelini ekledi. Çelişkilerden, zıtlıklardan yararlandı ve tespih tanesi gibi birbirini izleyen gülütlerle dolu filmler yaptı. Her ne kadar kendisi bu iddiayı kabul etmemiş olsa da Sennett'in güldürülerinde, toplumsal kurum ve ilişkilere yönelik alaycı bir tutum göze çarpmaktadır.

Esneklik taşımayan, çevresindeki değişikliklere ayak uyduramayan bir kişinin mekanik hareketleri Sennett'in güldürülerinin temeliydi. Örneğin, bir adam muz kabuğunun üstüne basıyor, ama yere düşünceye dek havada adım atmaya çabalıyordu. Ancak, bu basit eylemin bir gülüte dönüşerek komikleşmesindeki ikinci etken, adamın başına korkulacak bir şeyin gelmemesiydi. Diğer bir deyişle, kemiklerinin kırılmayacağı, canının yanmayacağı seyirci tarafından biliniyordu. Mekanik adamın acı çekmeyeceğinin bilinmesi bu filmlerin sert eylemlerini komik



Mack Sennett

kılıyordu. Zaten adam düştüğü yerden zıplayıp kalkıyor, bir şey olmamışçasına yoluna devam ediyordu. Sanki yok edilemez, yıkılıp yıpranmaz bir makine gibiydi.⁷ Kısacası, Sennett'in sessiz ve yarı fantastik dünyasındaki insanlar pastalara bulaşır, otomobillerin altında kalır; duvarlara, mobilyalara çarpar, devirir, devrilirler. Gelişen teknolojinin Sennett güldürülerine aktarılışı işte böyle olmuştur.

Asıl adı Michael Sinnott olan Sennett, 1880 yılında, Kanadalı bir işçi ailesinin çocuğu olarak dünyaya geldi. Güçlü bir sesi vardı ve opera sanatçısı olmak istiyordu; ama rastlantılar onu sirk ve vodvil sahnelerine sürükledi. Kaba güldürüyü ve burleski buralarda öğrenen Sennett, daha fazla para kazanmak amacıyla 1908'de Biograph şirketinin filmlerinde oyunculuğa başladı. Sinemanın büyü-süne çok çabuk kapılmıştı. Bu şirkette çalışırken, Griffith ve onun kameramanı olan Billy Bitzer'den⁸ kısa sürede çok şey öğrendi. Fransız güldürülerinde izlediği şaşkın jandarmalardan esinlenerek, komik olacağına inandığı bir polis memuru tipi yaratmak istediye de Griffith taviz vermiyor, onu düzgün, sıradan rollerde oynatıyordu.

Sennett, 1910'un sonlarında yönetmenliğe başladı ve 1912'ye dek kendi kısa güldürülerini özgürce çekme şansını elde etti. Ancak, yaratıcılığının meyvelerini 1912'de katıldığı Keystone Şirketi'nde verdi. Bu küçük şirket, onun yöneticiliğinde kısa zamanda, ünlü komedyenleri çatısı altında toplayan ve kaba güldürüler üreten en önemli stüdyo oldu. Keystone da Inceville gibi bir fabrika haline geldi. Sennett, neşeli ve canlı kişiliğiyle komedi filmi geleneğinin yapıtaşlarını hızla yerleştiriyordu. Bu dönemde Keystone'da yapılan filmlerde incelik, zevk ve ağırbaşlılıktan eser yoktu. Üstelik, siyahlarla ya da Yahudilerle ilgili gülütlerde, ırkçı ve önyargılara dayalı bir tutumla karşılaşabiliyordu. Çoğu bir makaradan ibaret olan Keystone güldürülerinin hazırlanış yöntemi de ilginçti: Sennett'in gazeteci

gibi çalışan kamera ekipleri çevredeki olayları izliyor, havalanacak bir balon, yıkılacak bir bina, kurutulacak bir göl vb. olduğunda hemen gidip bu işlemleri filme çekiyordu. Daha sonra stüdyoya dönülüyor ve bu görüntülere basit bir öyküyle değişik gülütler ekleniyor; bazen öykü tümüyle ihmal edilebiliyor ve filmler üç günde bitiriliyordu. Birinci yılın sonunda Keystone 140 kısa güldürü üretmişti. Sennett de Ince gibi, zamanla çekimlere katılma şansını yitirdi. Artık stüdyodaki bir su kulesinin tepesindeki odasında, küvetinin içinde şakalar yaratıyor, ekiplerini örgütlüyor, çekilen filmlerin her metresini izliyordu. Ince kurguyu, kurgu odasında, salıncaklı sandalyesinde sallanarak yapıyordu. Kendini sıradan seyirci yerine koyan Sennett'in kahkahası ve sallanışı durduğunda, o gülütün tükendiği anlaşıyor ve kesme yapılarak başka bir gülüte geçiliyordu. Griffith'ten öğrendiği kurgu teknikleri Sennett'in en büyük yardımcısıydı.

Bir süre sonra filmlerin uzunluğu iki makaraya çıktı. Şirkete yeni yönetmenler katılmış ve farklı güldürü dizileri hazırlanmaya başlamıştı. Artık haftada bir film yapılıyordu. Bu durum, Sennett'i günlük yapım baskısından kurtardı ve ona güldürülerinde bazı değişiklikler yapma fırsatı verdi. Keystone'un 1915'te Triangle'a katılmasıyla daha büyük bütçeli, öyküsü yapısı daha sağlam, tekniği daha parlak güldürüler üretmeye başlayan Sennett, fiziksel ve mekanik hareketlere dayalı kaba güldürülerin yanına komik durumları da ekleme yoluna gitti. Çoğu kez, Griffith'in işlediklerine benzer öyküler ele alınarak bunlara gülütler yerleştiriliyor, fazla dikkat çekici olmamakla birlikte bu öyküler, tüm şakaları bir araya toplayıcı bir işlev görüyordu. Artık ilk filmlerdeki çılgın tempo biraz yavaşlamış, kaotik eylem ve hareketlerin yerini belirgin bir düzen duygusu almaya başlamıştı.

Sennett'in yaptığı bu tür filmlerin ilk örneği *Tillie'nin*

Kırk Aşk'dır (Tillie's Punctured Romance, 1914). Bu filmde, kentli bir servet avcısının evlenme vaadiyle aldattığı köylü kızın öyküsü anlatılır. Sevgilisinin ardından kente gelen kız, onun başka bir kadına bağlı olduğunu öğrenenecektir. Bu sıradan öykü, sürprizler ve gülütlerle örülür; irikıyım Tillie ile ufak tefek sevgilisi –bu rolü Charlie Chaplin oynuyordu– arasındaki görsel zıtlık pek çok komik durumun yaratılmasına olanak verir.

Sennett, 1910'ların son yıllarında, öteki yönetmenlerin ünlü filmlerinin parodilerini de yapmaya başladı: *Bulanık Tepeler ve Cüretkâr Kalpler* (Dizzy Heights and Daring Hearts, 1916), *Zeki Kukla* (The Clever Dummy, 1917), *Bir Kasaba İlahesi* (A Small Town Idol, 1921) gibi. Sennett, parodilerinde, demiryoluna bağlanan kızları, yaklaşan treni, kurtarmaya gelen sevgiliyi, bin bir güçlükle takibe katılan sarsak polisleri başarıyla kullanarak paralel kurguya dayalı “son an kurtuluşu”nu kendi türüne mal etmişti. Bütün bunlara karşın, ilk yıllarda yaptıklarına benzeyen filmleri üretmeyi de sürdürüyordu. Örneğin, “yüzücü kızlar” olarak adlandırılan bir grup mayolu oyuncunun yer aldığı *Sörfçü Kız*'da (The Surf Girl, 1916) birbirinden kopuk birçok gülüt vardı. Üstelik filmde sörf yapan kimse olmadığı gibi, filmin tümü bir havuzda geçmekteydi.

Griffith, 1917'de Triangle'dan ayrılınca, Ince'le birlikte Sennett de şirketten koptu ve kendi ekibiyle yeni bir firma kurdu; daha sonra da Paramount'a geçti. Artık uzun film dönemi başlamıştı. Doğaçlama özgürlüğü kısıtlanıyor, bütçe hesapları ön plana çıkarak Sennett'in filmlerinin tadını kaçırıyordu. Birlikte çalıştığı yönetmenler ve komedyenler, daha kârlı olan uzun filmlere yönelmiş, kendi özgün tarzlarını geliştirmek üzere başka şirketlere geçmişlerdi. 1920'lerde Sennett güldürüleri, yaratıcılarının formülleri arasına sıkışıp kalmış, parçalanıp dağılan arabaları, yıkılan duvarları, uçuşan pastala-

rıyla sıradanlaştığından eski özel komik havalarını yitirmişlerdi. Sesin gelişi, kaba güldürülerin sonunu hazırlamadıysa da bunların eski canlılığını ve popülerliğini yitirmesine yol açtı. Çekim teknikleri değişmiş, yazılı metin, yani diyaloglar önem kazanmıştı. Bu arada seyircinin güldürüden beklentisi de farklılaşmış, daha gerçekçi olan satirlere yönelik bir eğilim ortaya çıkmıştı. 1930'larda birkaç müzikal yöneten Sennett, 1935'te sinemayı bıraktı. 1937 yılında, hem "ilk uygulandıkları günkü denli önemli olan ilkeleri koyarak perdenin komedi tekniğine sonsuz katkılarda bulunması" hem de "güldürünün ustası, yıldızların yaratıcısı, sempatik, nazik ve anlayışlı bir komedi dehası" olması nedeniyle özel bir Oscar ödülü alan Sennett, 1960 yılında öldü.

Sennett'in filmlerinin çoğu, bir-iki gülütün yaratılıp kullanılarak tüketilmesi ilkesine dayanır. Çoğaltıldıklarında ve yinelenmelerinde güldürme güçleri daha da artan bu gülütler (madem ki bir "düşme" komiktir, beş "düşme" çok daha komik olacaktır) herhangi bir zıtlık (şişmanla zayıf, kısayla uzun, sarışınla esmer gibi) içerdiklerinde iyice komikleşirler. Özellikle ilk yıllarda yapılan filmlerde bu ilke, bir buçuk dakika boyunca en uç noktasına dek uygulanmıştır. Zaten Sennett insanların kişilikleri yoktur. İç dünyalarını yitirmiş, tümüyle dışsallaştırılmış, robotlaştırılmış olduklarından, fiziksel özellikleri kolayca ön plana çıkarılmış, hareketleri ve davranışları abartılı biçimde sergilenebilmiştir.

Sennett'in insanı nesne gibi kullanma yöntemi, onların bu nesneler evreninde bin bir belaya koşmasına uygun bir zemin yaratır. Böylece, ateş edildiğinde atılan kurşun, fırlatılan bir pasta ya da popoya atılan bir tekmeden daha tehlikeli olmaz. Çünkü Sennett'in insanları ölmez. Gerçek dünyada ölümle bitecek facialar, onun filmlerindeki yarı fantastik dünyada yalnızca göz kamaştırıcı, şaşırtıcı ve anlık gülünç durumlar yaratır. Hem gerçekçi görüntülere

dayalı bu gerçek dışı dünya hem de filmin hızlı temposu, seyredene soru soracak zaman bırakmadığından gülütler arasındaki ilişkisizlik fark edilmez bile.

Sennett'in filmleri çoğu kez iki kişiyle başlar, sonra eylem yayılır ve sanki tüm dünya bu çılgın tempoya yakalanmışçasına genişler. Bir kovalamacadır başlar; bir sürü insan odalardan, evlerden fırlar, bahçelerden, sokaklardan geçerek tüm kenti kateder, sürekli olarak birbirlerine çarparak yerlere düşer, takibe katılan komik polisler arabalarından saçılır, tramvaylar raylarından çıkar. Sonunda ise, herkes ya denize ya göle düşerek ıslanır ve film biter. Sennett'in sessiz güldürülere vurduğu damganın simgesi *Keystone Polisleri*'dir. Kolluk kuvvetlerine yönelik çekingенliğin yarattığı güldürü fırsatı, yukarıda belirtilen çelişki ilkesi çerçevesinde zekice yakalanıp değerlendirilmiş ve böylece, sinema tarihinin en ilginç grubu olan, beceriksizce koşuşup yerlerde yuvarlanan, üstelik silahlarından çıkan kurşunların "pıt" diye yere düştüğü bu komik polisler ortaya çıkmıştır.



Keystone Polisleri

Sennett, sertlikler, olanaksızlıklar ve saçmalıklarla dolu bu çılgın ortamın kaotik etkisini artırmak için kamerasının ve kurgunun imkânlarını seferber etmiş, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış hareketin yanı sıra geriye harekete de yer vermiştir. Bu sayede insanlar bir havuzun içinden aniden dışarı püskürüyor, gerçekdışılık bir kez daha seyirciyi şaşırtıp eğlendiriyordu. Ayrıca Sennett, bir adama bir santim kala duran treni, duvara çarpmaktan kıl payıyla kurtulan otomobilleri çekerken de aynı tekniği kullanıyordu. Stüdyo dışındaki çeşitli mekânlara taşınan kamera da, bu dönemde pek rastlanmayacak denli değişik pozisyonlara yerleştiriliyor ve çarpıcı açılar yakalanıyordu. Çekimlerin çoğunu düşük devirle yaptıran Sennett, filmlerindeki hareketlerin hafifçe sarsak ve titrek olmasını sağlıyordu.

Bu filmlerin seyirciyi etkilemesinde, sahne güldürülerinde eksik olan iki unsurun, sinematografinin geniş olanaklarından yararlanan Sennett tarafından devreye sokulması önemli bir rol oynamıştır. Bunlardan biri, kurgudan yararlanarak elde edilen sonsuz bir mekânsal özgürlüktü. Sahnenin, sirk pistinin sınırlarını aşan çılgın kovalamalar, gösterilen özgür fiziksel eylemin yarattığı duyguyu yoğunlaştırıyordu. Öteki ise, gerçekçi gibi görünen bir sergileme aracılığıyla (tüm mekânlar, nesneler, yollar, evler gerçektir) gerçeküstünün sunuluşundan elde edilen fantastik boyuttu. Fransızlar bu nedenle Sennett'in filmlerini, gerçeküstücü, "çok modern" ve avangard buldular. Burada gözden kaçırılmaması gereken nokta, sessiz film görüntülerine hâkim olan gerçekçiliğe karşın, hızla itilen kapının çarpma sesinin duyulmaması, kıpırdayan dudaklardan çıkan hiçbir sözün işitilmemesi, hızla yaklaşan trenin sessiz çığlıklar atmasıdır. Bu yapay hava içinde, neden-sonuç yasaları görmezden gelinebilir, yüksek binalardan düşüldüğünde burun bile kanamaz. Sennett, sessizliğin bu yapay ortamını güldürülerini yaratan esas zemin

haline getirmeyi başarmıştır.

4.2. Komedi Saygınlık Kazanıyor: Sir Charles Spencer Chaplin

Sessiz sinema güldürüsünü, kaba itişmelerin, düşüp kalkmaların fantastik dünyasından gerçek dünyaya indiren sanatçıların başında Charlie Chaplin geliyor. Chaplin, mekanik insanın yerine yaşayan sıradan insanı koyan, onun arzularını, duygularını ve toplumsal ilişkilerinden doğan durumları güldürünün malzemesi haline getiren, komedinin seyirciyle yeni bir ilişki kurmasına öncülük eden sanatçıdır. Yarattığı serseri “küçük adam” karakteriyle, önce kaba güldürü yerine aldatmacaya dayalı görsel şakalar kullanmış, sonra da dönemin eleştirisini yapan satirlerini gerçekleştirip güldürünün bir tür olarak ciddiye alınmasını ve saygı görmesini sağlamıştır. Seyircinin anlık kahkahalar atmasını sağlamaya yönelik güldürü geleneğinin



Charles Chaplin

dışına çıkarak komediyi bir anlamda araç haline getirmeyi başarmıştır. Açıklamak istemediği Yahudiliği, bazılarına radikal gelen dünya görüşü ve maceralı özel yaşamıyla ABD'deki tutucu çevrelerin tepkisini çekmiş, hakkındaki dedikodulardan hiç kurtulamamıştır. Chaplin, kısa sürede hem dünya çapında bir şöhrete ulaşmayı, hem de popülerken klasikleşebilmeyi başaran az sayıdaki sanatçının başında gelir.

Charles Chaplin 1889'da Londra'da doğdu. Çocukluğu çok zor koşullarda geçti. Müzikhol oyuncusu olan annesiyle gezici tiyatrolarda dolaştı. Babası onları terk etmişti. Annesinin akıl hastanesine yatması üzerine kardeşiyle birlikte kendini Londra'nın ara sokaklarında bulan Chaplin, iki yılını yetimhanede geçirdikten sonra çocuk dansçılardan oluşan bir gruba katılarak sekiz yaşında profesyonel oldu. Yoksulluk ve kimsesizlik içinde geçen bu yılların, yarattığı karakter üzerindeki etkisini ölçmek zor olmakla birlikte, böyle bir etkinin varlığını reddetmek de mümkün değildir.

On yedi yaşında daha ünlü bir ekibe girerek iyi bir pandomim oyuncusu olarak yetişen ve bu ekiple 1912'de çıktığı Amerika turnesinde Mack Sennett'in ilgisini çeken Chaplin, 1913'ün sonlarında Keystone'a katıldı. Kıvrak ve dansçı vücudu, Sennett'in hoplayıp zıplayan film kişilerini canlandırmaya çok yatkındı. Ancak ilk denemede Sennett'i düş kırıklığına uğratmıştı. *Boğaz Tokluğu*na (Making a Living, 1913) adlı bu filmde, silindir şapkalı, monokllü ve redingotlu bir İngiliz, "kötü adam"ı canlandırmıştı. Bu sırada Keystone'a, çocuklar arasında bir araba yarışı düzenlediği haberi geldi. Sennett, Chaplin'e, gidip kendine komik bir kostüm bulmasını ve yarışın çekimi sırasında kameranın önünde dolaşmasını söyledi. O da yarım gün içinde, öteki komedyen arkadaşlarından aldığı pantolon, ceket, ayakkabı, takma bıyık ve bir de bastonla kılığını tamamladı. Ceketini dar ve kısa, pantolonu

ise bol ve düşüktü. Melon bir şapkaıyla tamamlanan bu kostüm, Chaplin'in Londra sokaklarından anımsadığı yaşlı bir serserinin giysisinden esinlenerek ortaya çıkmıştı. Kibarlara özenen avare bir yoksulu canlandırıyordu. *Venedik'te Yumurcıkların Otomobil Yarışı* (Kid Auto Races at Venice, 1913) adlı bu filmde Chaplin, serseri "küçük adam" giysileri içinde kameranın önünde dolaştı durdu ve seyirciye baktı. Chaplin daha sonraki filmlerinde de dönüp kameraya bakacak ve bu yolla seyirciyle daha yakın bir bağ kuracaktı. Kostümünün çok çabuk oluşmasına karşın, "küçük adam"ın hal ve tavrının belirmesi, karakterinin gelişmesi daha uzun sürdü. Aniden durup topuğu üzerinde dönüşü, zikzaklı yürüyüşü, bastonunu çevirişi ve mimikleri yavaş yavaş, zaman içinde biçimlendi.

Chaplin, Keystone'da üç ay boyunca bir-iki makaralık on bir filmde oynadı. Sinema hakkında bir şeyler öğrenmişti; böylece, on ikinci filminde yönetmen Mabel Normand'ın⁹ asistanlığını üstlendi. *Yağmura Yakalanmış* (Caught in the Rain, 1914) Chaplin'in hem oyuncu olarak rol aldığı hem de senaryosunu yazıp yönettiği ilk film oldu. Artık haftada iki film çekiyor, bu süre onun kendini geliştirmesine ve sahnede öğrendiklerini perdeye aktarma yollarını bulmasına yetiyordu. Ayını kostümle garson,



Fatty Arbuckle ve Mabel Normand

fırıncı, dişçi yamağı gibi değişik tipleri canlandırdı: Birinci yılın sonunda Chaplin otuz beş Keystone filminde oynamıştı.

Chaplin, 1914-1916 döneminde gerçekleştirdiği filmlerde, lüzumsuz gülütleri temizlemeye, Sennett'inkilerden daha ağırbaşlı, pandomime uygun bir tempo kurmaya, güldürülere daha insani bir nitelik katmaya çalıştı ve bunda başarılı oldu. Sennett'le yaptığı kontratın süresi bitince Essanay'e geçti. Bu sayede, hem toplu bir transfer ücreti almış, hem haftalık ücretini bin doların üzerine çıkarmış hem de özgürlük alanını genişletmişti. Essanay'de çalıştığı süre içinde on dört film yaptı. Bunların çoğunda yine kaba güldürü nitelikleri ağır basıyordu; ama seyircide merhamet duygusu ve sempati uyandıran karakterinin bazı özellikleri iyice belirginleşmişti. Böylece Chaplin, "küçük adam" karakterini, ilk kez *Serseri* (The Tramp, 1915) adlı filminde hüznünlü bir hava ve satirik bir yaklaşımla yoğurup, olgunlaştırdı. Bundan sonra, kendi ekibiyle gerçekleştirdiği ve çocuksu çıkarıcılığı, küçük hainlikleriyle, hassas, yoksul ama yalnız adamın öykülerini anlatan filmler birbirini izlemeye başladı.

1916-1917 yıllarını Mutual'da geçiren Chaplin, burada on iki film yaptı. Bunların en kötüsü bile benzerlerinden çok üstündü. Yaratıcılığının ilk ve en önemli ürünleri olan *Göçmen* (The Immigrant, 1917), *Kolay Yol* (Easy Street, 1917) ve *Risk* (1916) bu dönemin filmleridir. Chaplin, Mutual'dan da ayrıldıktan sonra, 1918 ile 1923 arasındaki beş yıl boyunca First National'da çalıştıysa da 1919 yılında Mary Pickford,¹⁰ Douglas Fairbanks¹¹ ve Griffith'le birlikte United Artist'i kurmuştu. Artık, ticari ve sanatsal açıdan geldiği noktanın, kazandığı konumun ve seyirciden gördüğü ilginin farkındaydı, kazandıklarını yitirmemek zorunda olduğunu biliyordu. Seyircisinin çoğunluğunu çocukların ve aşağı tabakadan insanların oluşturduğu da ortadaydı. Bu nedenle, uzun filmlere geçip



Soldan sağı: Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin ve D. W. Griffith

geçmemekte kararsızdı. İlk uzun filmini, kendi şirketi için değil, First National için yaptı: *Yumurcak* (The Kid, 1921). Chaplin, bu filmin büyük başarı kazanmasından sonra yine kısa filmlere döndüyse de *Altına Hücum* (The Gold Rush, 1925) ile *Sirk* (The Circus, 1928), uzun filmlerinin

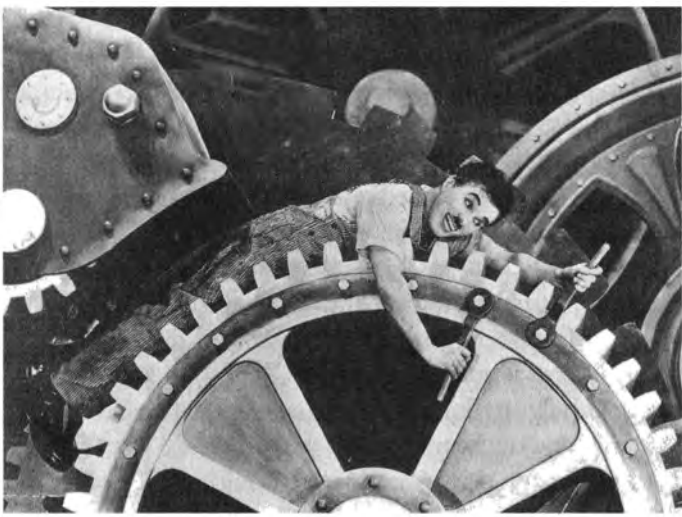


Kolay Yol (1917)

de kısalar denli mükemmel olduğunu ve seyirci tarafından beğenildiğini kanıtladı. 1928’de, *Sirk*’teki yazarlık, oyunculuk, yönetmenlik ve yapımcılık başarısı nedeniyle özel bir Oscar ödülü kazandı.

Chaplin, uzun süre sesli filme karşı çıktı. Bunun, Griffith’inkinden farklı ve daha anlaşılır bir nedeni vardır. Ses, onun güldürü anlayışına, kullandığı oyun tekniğine ters düşüyordu. Pantomim ustası, komik durumların adamı Chaplin için diyaloglar, sanatının sonu olabilirdi. Bununla birlikte, ilk sesli filmleri olan *Şehir Işıkları*’nda (City Lights, 1931) ve *Asri Zamanlar*’da (Modern Times, 1936) sesten güldürüsüne katkıda bulunacak bir öğe olarak yararlanmayı başardı. Müziğin yanı sıra ses efektlerine ve birkaç diyaloga yer verdiği bu filmler, Chaplin’in başyapıtları sayılır. *Şehir Işıkları*, birbirine gevşek bir öykü örgüsüyle bağlanan bir dizi skeçten oluşurken, *Asri Zamanlar* son derece etkileyici bir eleştiri içeren, dört dörtlük bir satir örneğidir.

Sesli film döneminde uzun aralıklarla film yapan Chaplin, *Büyük Diktatör*’le (The Great Dictator, 1940) Nazizm ve Faşizmle dalga geçmiş, insanlığı kardeşliğe çağırmıştı. Bu film onun “küçük adam” karakterinin de sonu olmuş, 1947 yapımı *Mösyö Verdu*’da (M. Verdoux) ise eğlencenin yerini, yaşanan büyük savaşın da etkisiyle acılı bir mizah almıştı. Chaplin’in bu filmi, *Mavi Sakal* anlatısı ve birçok kişiyi öldüren katil Henri Landru¹² üzerine kurulmuş olmakla birlikte, katile yönelik bir sempati yaratıyor ve toplumsal suçlarla, bireysel suçları karşılaştırıyordu. Filmin sonunda kahraman, askerleri ve silah sanayicilerini işaret ederek “Bir cinayet bir canı yaratır; milyonlarcası ise mukaddestir!” diyordu. Film tutucu çevrelerce çok büyük bir tepkiyle karşılandı; bazı baskı grupları salonların filmi göstermesini engellediğinden, birinci yılın sonunda dağıtımdan çekildi, gösterimi durduruldu. Chaplin’in başka filmleri de boykot edilmişti,



Asri Zamanlar (1936)

ama bu denli geniş çaplı ve etkili bir tepki ilk kez ortaya çıkıyordu. Chaplin'in ABD'deki günlerinin sayılı olacağını gösteren yoğun bir düşmanlık havası esmeye başlamıştı.

Aslında Chaplin ilk tepkiyi, Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'ya dönüp orduya katılmadığı için çekmişti. Gönüllü olarak başvurduğu ama sağlık gerekçeleriyle askere alınmadığı açıklandıktan sonra ise, olaylı evlilikleriyle ahlakçı kesimlerin yönelttiği suçlamalarla karşılaştı. Zaten 1920'li yıllarda Hollywood, intiharlar, kuşkulu ölümler, uyuşturucular ve çılgın partilerle tüm Amerikan toplumunun boy hedefi olmuştu. Filmlerin ahlak bozucu, Hollywood'un da Amerikan toplumunda bir çıban olduğu konusunda yoğun bir propaganda başlatılmış ve etkili bir kamuoyu yaratılmıştı. Baskı gruplarının girişimleri sonucunda stüdyo patronları, hem doğrudan siyasi müdahaleleri önlemek hem de ticari çıkarlarını gözetmek amacıyla Hollywood'un kendi kendini denetlemesi gerektiği fikrinde birleştiler. Böylece,

1922’de, önce Amerikan Hareketli Resim Yapımcıları ve Dağıtımcıları (Motion Picture Producers and Distributors of America) adlı örgütü, sonra da Hays Office’i¹³ kurarak etkileri 1960’lara dek süren özgün bir sansür uygulamasını devreye soktular.

Chaplin’in ahlaki nedenlerle uğradığı saldırılar politik nedenlerle uğradıklarının yanında zayıf kaldı. Kırk iki yıl boyunca ABD’de yaşayıp çalışmasına karşın Chaplin’e vatandaşlık hakkı tanınmadı, 1950’lerin başında vizesinin uzatılmaması konusunda talimat verildi. *Asri Zamanlar* ve *Mösyö Verdu* adlı filmleri, Chaplin’in komünist olduğu iddialarını kuvvetlendirdi ve 1940’ların sonunda, Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi’nin (House Committee on Un-American Activities) Chaplin’i bu konuda ifade vermek üzere çağırmasına neden oldu. Chaplin, 1952’de, ABD’ye döndüğü takdirde komünizm sempatanlığı ve ahlaki bozukluk nedeniyle yargılanacağı haberini alınca, *Sahne Işıkları*’nın (Limelight) galası için gittiği İsviçre’ye yerleşmeye karar verdi. Ticari açıdan başarısız olan sonraki filmlerini, *New York’ta Bir Kral* (A King in New York, 1957) ve *Hong Kong’lu Kontes’i* (The Countess From Hong Kong, 1967) İngiltere’de gerçekleştirdi. “Bir daha asla ayak basmayacağım,” dediği ABD’ye, 1972 yılında ikinci özel Oscar ödülünü almak üzere döndü. Chaplin’e bu ödül, “hareketli resmin yirminci yüzyılın sanat biçimi olmasındaki ölçülemeyecek katkılarından ötürü” verilmişti. 1975’te Kraliçe II. Elizabeth’ten şövalye unvanı alarak “Sir” olan bir zamanların sokak çocuğu Charles Chaplin, 1977 yılında bir soylu olarak öldü.

Zenginliğin ve toplumsal statünün gücünü çok erken yaşta öğrenen Chaplin, bunların getirdiği rahatlıklara ulaşmak için epey uğraşmak ve beklemek zorunda kalmıştı. Yarattığı serseri “küçük adam” karakteriyle, bir yandan mutlu azınlığın rahat ve pırıltılı yaşamının çekiciliğini

gösterirken, öte yandan da aynı yaşamın boşluğunu ve anlamsızlığını, bu insanların bencilliğini, acımasızlığını anlatıyordu. “Küçük adam” ya da Fransızların taktığı ve ülkemizde de kabul görmüş olan adıyla Şarlo, çocuksu bir kıskançlıkla bu yaşama katılmak, uyum sağlamak konusunda büyük bir çaba sergiler. Üst sınıflara özenen bu karakter, onlardan “araklanmış” giysileri içinde, yoksulluğun ve küçümsenmenin acı gerçeğini cesurca reddetmeye çalışır. Davranışları da bu durumuna uygundur. Örneğin *Yumurcak*’ta Şarlo, parmakları olmayan eldivenini zarif bir edayla çıkarır ve yarı içilmiş izmariti, sigara tabakası olarak kullandığı konserve kutusundan aynı incelikle alır. Zenginlerin arasında kibar olmaya çabalar; ama hep boğazına bir şeyler kaçar ve güç durumunda kalır, bastonu sağa sola takılır, bin bir kargaşaya neden olur. Nedenli berbat bir duruma düşerse düşsün, en büyük kaygısı bastonunu arayıp bulmak, melon şapkasını başına geçirip kravatını düzeltmektir. Tüm çabaları ve iyi niyetli girişimleri sonuç getirmez: Hep özendiği çevrenin dışında kalmaya mahkûmdur. Kovalanıp küçük düşürüldüğünde yaltaklanır, bazen çocuk gibi sızlanır ve ilk fırsatta gizlice intikam alır. Uğradığı düş kırıklığını içindeki güçle aşarak yeni maceralara koşar.

Chaplin’in yarattığı bu karakterin, yaşamını sürdürmesini sağlayan üçkâğıtçılığının



yanı sıra bir başka boyutu daha vardır. Bazen sıcak, yardımsever ve ince bir insan olur. Sempatisini kazanmış olanlara dürüst davranır. Griffith'in kahramanlarını anımsatan narin kadınlar, onun olumlu yanlarını ve yumuşaklığını sergilemesine olanak verir. Chaplin'in filmlerindeki bu güzel genç kadınlar, yalnızca göstermelik duygusal varlıklar olarak boy göstermezler, toplumsal ilişkilerin çürütemediği, maddi tutkuların peşinde yoldan çıkmamış insanı temsil ederler. Şarlo bu kadınların yanındadır; onları korumak ve yardımcı olmak için birçok şeyden vazgeçebilir. Yine de, onlardan birinin çalınmış parasını yerine koyarken birkaç kuruşu kendine ayırmadan edemez. Kısacası, sıklıkla başını çevirip seyirciyle göz göze gelerek tepkilerini ve duygularını onlarla paylaşan "küçük adam", sessiz güldürüye insani bir derinlik, dokunaklı bir hüznü getirecek denli zengin bir kişiliktir. Sirkin ve vodvilin, serseri-palyaço geleneğinin uzantısı sayılabilecek kocaman ayakkabıları, bastonu ve şapkasıyla sevimliyi bekleyerek her yaştan, her ulustan, her sınıftan ve ırktan insana yaklaşır. Böylece, insana yabancılaşmış acımasız bir dünyada, yaşam ve sevgi için mücadele edenlere bir örnek oluşturur.¹⁴

Chaplin'in başarısı, anlamla yükleyebildiği yüzünü ve yetkinlikle denetleyebildiği vücudunu kullanarak pek çok kişinin sözle anlatabileceklerini sözsüz ifade edebilmesinde yatıyordu. Chaplin kendi vücudunu nasıl başarıyla kullandıysa nesneleri de komik öge olarak o denli yetkince kullanmıştı. Güldürülerinin dayandığı can alıcı noktalardan biri budur. Nesneler, bir yandan Sennett'inkiler gibi kendi başlarına güldürü unsuru olurken, bir yandan da kendileriyle ilişkili olan karakterin tanıtılması işlevini görürler. Örneğin, *Banka*'daki (The Bank, 1915) işyeri sahnesinde çerçeve; masalar, çöp kutuları, telefonlar, vantilatörler ve kâğıtlarla doludur. Bunların hiçbirisi lüzumsuz değildir; kısa bir süre içinde hepsi Şarlo'nun ayağına

takılır, başına iş açarlar. Böylece, onun çevresine uyum konusundaki beceriksizliğinin, boşa giden iyi niyetli çabalarının sergilenmesini sağlarlar. Bu sahnenin sonunda, her şeye karşın ortalığı düzelden Şarlo, terini kurutmak için vantilatörü çalıştıracak ve bütün kâğıtlar uçuşarak ofisin ilk haline dönmesine neden olacaktır. Şarlo kararlı ve gayretlidir ama her çabası nesnelerce engellenmektedir. Nesnelerin olmadığı yerde ise zaten aynı şeyi yapacak insanlar vardır.

Nesnelerin her zaman Şarlo'nun başına dert açtığını söylemek doğru olmaz; çünkü bunlar, bazen de tam tersine bir işlev görür ve onu rahatlatırlar. Örneğin, *Altına Hücum*'da eski bir ayakkabı açlık giderir, bir çift küçük ekmek somununa saplanan çatallar neşeli bir ânın yaratılmasına olanak verir. Üstelik Chaplin, nesnelerin kullanım alanlarını da değiştirmiş olur. Onları dönüştürerek içinde bulunduğu duruma direnmektedir. Bu, Şarlo'nun çözemediği sorunları yadsımasının bir uzantısı sayılabilir. Nasıl bir abajuru başına geçirerek saklanmaya çalışıyorsa, yanı başında gördüğü polis ayakkabısını da kumla örterek yok saymaya, gerçeğin ötesine geçmeye çabalar. *Asrı Zamanlar*'da ise daha genel bir mesaj ileterek, makinelerin içinde kaybolan, sistem çarkının bir dişlisi olarak yabancılaşan insanı sergiler.

Chaplin, Sennett'in aksine, teknik işlemleri en alt düzeyde tutuyor, yukarıda örneklenen üç-beş dakikalık "durum"ları, kesme yapmaksızın, tek bir uzun çekimle görüntülemeyi yeğliyordu. Böylece, hem karakterin ilişkiye girdiği çevre ve karşılaştığı nesneler gülütlerin yaratılışında rahatlıkla değerlendiriliyor, hem de pandomimin ağırlık kazanmasına, beden dilinin gülmeceye katılmasına olanak veriliyordu. Chaplin, filmlerinin başlangıç sahnelerini, seyirciyi cezbedecek, şaşırtacak gülünç durumlarla açmayı seviyordu. Örneğin, *Göçmen*'in başında, Şarlo arkadan, güverteden dışarı eğilmiş olarak görülür. Gemideki

herkes deniz tutmasından yere serili yatmakta olduğundan, Şarlo'nun da kustuğu sanılır. Ama kısa süre sonra balık tuttuğu anlaşılacaktır. *Banka*'da ise sakın bir tavırla binaya girer, kasa dairesine yönelir, kapıdan geçip aynı olağan tavrıyla aşağı iner. Sonra elinde kovası ve paspasıyla yeniden belirir. Böylece Chaplin, beklenenin dışındaki sonuçla seyirciyi şaşırtıp güldürürken bir de ders vermiş olur: Yoksulların zenginlik hayalleri hiç de gerçekleşecek şeyler değildir. Zaten Chaplin, güldürülerinde "mutlu son"a yer verecekse, çoğu kez bunu bir rüya olarak sunar ve mucizelerin olanaksızlığını vurgulamış olur. Gerçekte "küçük adam"ı bekleyen, yenilgi, düş kırıklığı ve yeniden tozlu yollara düşmektir.¹⁵ Chaplin günün tartışmalı konularını, çeşitli eylemler ve komik durumlar aracılığıyla filmlerine yansıtmış, karakterlerin yanı sıra eylemlerle de toplumsal yorumlar yapmıştır. Örneğin, *Göçmen*'de Özgürlük Anıtı'yla göçmenleri taşıyan perişan tekneyi ardı ardına gösterir; "özgürlükler ülkesi" arayazısından sonra da tüm göçmenleri birbirine bağlayarak kimlik denetimine başlayan görevlileri görüntüleyen çekime geçer. Chaplin'in filmlerinde anlam, esas olarak mizansen aracılığıyla, çekimlerin içinde ortaya çıkar; ama bu örnekte görüldüğü gibi, gerektiğinde yorum yapmak amacıyla kurgudan da yararlanır.

Chaplin, sürprizlerinin yanı sıra gerilim filmlerinin çarpıcı öğelerinden biri olan "karakterin tehlikeyi bilmesi" durumunu da güldürülerine katmıştı. Seyirci, çoğu kez polis olan bu tehlikeyi önceden görür ve kahramanın habersizliğine hem güler hem de onun namına endişe duyar. Örneğin *Yumurcak*'ta, iki kahramanın kaçıp kurtulduklarını sandıkları anda polis, arkalarında aniden belirir. Çerçeve içindeki düzenleme (bir duvarın kenarından kameraya bakan Şarlo ve yumurcak, arkalarında kolları belinde polisin kızgın yüzü), istenilen etkiyi yaratacak denli başarılıdır.

Chaplin de, Sennett gibi, fiziksel özellikleriyle dikkat çeken tipleri komik etki için kullanmıştı. Ancak bu tipler toplumsal kesimlerin, belirli kurumların simgeleri olarak görev yapıyorlardı. İri yarı, kalın kaşlı erkek tipi, her zaman “küçük adam”ın karşıtı, başının belaya girdiği kişiyi canlandırmıştır. Bu tip daima bir grubun üyesidir ve dışlanan kahramandan nefret eder. Kont, garson ya da polis olması durumu değiştirmez. Chaplin, Sennett’in filmlerinde yer alan polis memurlarını da birçok kez kullanmıştır. Ama onun polisleri, Sennett’inkiler gibi sarsak, beceriksiz ve tehlikesiz değildir. Arabalarında keyif çatarak dolaşır, güç durumlarda kendilerini fazla yormaz, sık sık çay kahve içip, üniformalarına özen gösterirler. Çok korkunç olmasalar bile, kurşunlarının öldürücü olabileceği anlaşılmaktadır. Chaplin’in dünyasında, nasıl okyanus artık insanın boğulabileceği bir yerse, polisler de kaçılacak, ürkülecek tiplerdir.

Chaplin, kamera hareketlerinden, değişik kamera açılarından kaçınıyor, çoğunlukla toplu çekimlerle boy çekimlerine yer veriyordu. Kamerayı yalnızca eylemleri yazımlayan bir araç olarak görmekteydi. Uzun çekimler boyunca, insan gözü yüksekliğine yerleştirilmiş olan kameranın önünde gerçekleşen durumlar ve gülütler ard arda sıralanarak tüketiliyordu. Lüzumsuz ayrıntılar görüntülenmiyor, anlatımda tasarruf sağlanıyordu. Bütün yaratıcı yönetmenler gibi, filmlerinin denetimini tüm üretim aşamalarında elinde tutan Chaplin, mükemmelin peşinde koşuyor, projelerini, en iyi etkiyi verecek sahneleri geliştirinceye dek ertelemekten ve bol film kullanmaktan çekinmiyordu. Bir-iki dakikalık gülütler için bile metrelerce film harcıyor, çektiklerinin hiçbirini kullanmadığı oluyordu. Uzun filmlerine yaptığı müziklerle besteci yanını da sergilemişti.

Chaplin’in “küçük adam” karakteri, 1920’li yılların Amerika’sında hâkim olan neşeli, canlı ve iyimser havayla

bir ölçüde çelişki yaratmaya başlamıştı. Sınıf atlama rüyalarının yaygınlaştığı bu dönemde, farklı bir komedi anlayışına, dolayısıyla farklı bir karaktere gereksinim vardı. Bu talebi Harold Lloyd'un, başarı öyküleri anlatan güldürüleri karşıladı. Düzgün giyimi, nezaketi, mütebessim yüzü, temiz görünüşü ve yuvarlak bağa çerçeveli gözlükleriyle orta sınıftan genç bir adam tipini yaratan Lloyd, kısa sürede yaygın bir beğeni kazandı ve 1920'lerde Chaplin'in en güçlü rakibi oldu. Biraz aptal bile olsa, sürekli olarak karşılaştığı engelleri ve tehlikeli anları aşıp amacına ulaşan, istediklerini elde eden bu genç adam, görülen bireysel başarı rüyalarının yeniden üretilmesine yeni bir zemin hazırlamıştı.

Chaplin, "küçük adam"ı 1940'larla birlikte tümüyle terk etti. Belki de, ona olan güvenini, toplumsal baskılara karşı durma konusundaki gücüne olan inancını yitirmişti. Belki de diyeceklerini daha doğrudan, söz aracılığıyla söylemeyi yeğlemişti. İlk sözlü bildirisini, *Büyük Diktatör*'deki kapanış konuşmasıyla ilettili. Kardeşliği, barışı, özgüveni, bağımsızlık ruhunu yücelttiği bu konuşma biraz melodramatik bile olsa seyircilerini etkiledi. *Sahne Işıkları*'nda, güldürü geri planda kalmıştı. Umutsuz bir komedyenin yeniden hayata bağlanması bir bakıma, kendine yöneltilen saldırılara karşı direnişini dile getiriyordu.

Charlie Chaplin, yaşadığı sürece ve daha sonra, hem meslektaşları hem de öteki sanatçılar tarafından hayranlıkla anılan ender sanatçılardan biridir. Filmleri komik özelliklerini hiç yitirmedi. Yarattığı karakterle sinema seyircilerinin belleklerine yerleşti. En zoru başarmış, yıllara ve değişimlere dayanıklı güldürü filmlerini, "... yavaş yavaş, hissettirmeden kabul gören bir sanat biçimi oldu çıktı"¹⁶ dediği sinemanın dağarına armağan etmişti.

DİPNOTLAR

1. Buster Keaton (1895-1966): Filmlerinde sürekli olarak seyirciye bir yanılsama yaşamakta olduğunu gösterecek gülütlere yer veren, gülümseyen yüzü, kıpırdamayan dudaklarıyla kendine özgü bir tip yaratan Amerikalı oyuncu, senarist, yönetmen.
2. Harold Lloyd (1893-1971): Önceleri Chaplin'i taklit ettiği güldürüle-riyle tanınmış, ancak asıl ününü yarattığı farklı bir karaktere borçlu olan, filmlerini tehlikeli anların gerilimiyle süsleyen Amerikalı komedyen.
3. "Slapstick", ortaoyununda kullanılan maşayı anımsatan, üzerine keçi işkembesi gerilmiş bir değnektir. Bununla komedyenler birbirlerine vur-duklarında güçlü bir ses çıkar.
4. Burlesk: Şakacı sözcüğünden gelir. Kalın çizgili, kişileri ve olayları ka-rikatürleştirerek veren ve çoğu kez yerici, taşlayıcı, abartılı güldürü. ABD'de bu tür kaba saba açık saçık bir gösteri durumunu almıştır.
5. Durum güldürüsü: Gülünç olanı karakterden değil, durumlardan çık-a-rıp geliştiren komedyen biçimi. Toplumsal konular ele alındığında yoğun bir içeriğe sahip olabileceği gibi, salt güldürmek amacıyla işlendiğinde da-ha çok düşülen durumları kurgulama ustalığıyla belirir.
6. Satir: Toplumun ve o toplumu temsil eden kişilerin eksikliklerini, kö-tülüklerini ve sahtekârlıklarını alaya alarak sergileyen güldürü türü.
7. Onun bu yaklaşımı, canlandırma (animasyon) sinemasında çok daha ağırlıklı olarak kullanıldı ve kullanılıyor. Bunun nedeni canlandırmanın, gerçekçilik gibi bir iddiasının olmaması, dolayısıyla fantezilerin aktarı-lmasına çok geniş bir olanak tanınmasıdır.
8. Gottlieb Wilhelm "Billy" Bitzer (1874-1944): Uzun süre Dickson'la ça-lışmış, 1908-1924 döneminde Griffith'in neredeyse bütün filmlerinin gö-rüntü yönetmenliğini yapmış, kamera hareketleri ve aydınlatma konu-sunda birçok yeni teknik geliştirmiş sinemacı.
9. Mabel Normand (1894-1930): Mack Sennett'in pek çok filminde oyna-mış, kremalı pastayı bir filmde ilk kez rol arkadaşına fırlatarak bu gülütün yaratıcısı olmuş Amerikalı oyuncu, yönetmen.
10. Mary Pickford (1893-1979): 1909'da on altı yaşında tiyatro sahnele-rinden sinemaya geçen, Griffith'in filmlerindeki oyunuyla en büyük yıl-dızlar arasına girmiş Amerikalı senaryo yazarı, oyuncu ve yapımcı.
11. Douglas Fairbanks (1883-1939): Ünlü bir Broadway oyuncusuyken, 1915'te Triangle'a girip Griffith'le film yapan, önce salon güldürülerinde sonra da macera filmlerinde ünlünen Amerikalı sanatçı.
12. Henri Desirè Landru (1869-1922): Gazeteye verdiği ilanlarla tanıştı-ğı on kadını paralarına el koyduktan sonra öldüren ve giyotinle idam edi-len Fransız katil.
13. Hays Office adını, MPPDA'nın başına getirilen ve kuruluşun 1945

yılında geçirdiği değişime dek yöneticiliğini yapan, tutuculuğuyla ünlü eski bir üst düzey devlet memuru olan Willim Harrison Hays'ten (1879-1954) almıştır. Hays, filmleri denetlemek üzere bir birim oluşturdu. San-sür uygulamaları, senaryo özetlerinin çekim öncesinde incelenmesi ve sözlü uyarılarla gerçekleşiyordu. Birimin memurları ve zaman zaman da Hays, setleri dolaşarak çalışmaları izliyor ve bazı durumlarda çekimlere müdahale ediyorlardı. Bu uygulamalar sonucunda ortaya, yazılı olmayan ama hem dikkat edilmesi hem de yapılmaması gerekenleri belirleyen genel bir çerçeve çıkmıştı. Ancak, bir filmin büyük bölümünde çeşitli "istenmeyen" davranışlar yer alsa bile, son sahnelerde bu uygunsuz davranışlarla kötülüklerin cezalandırılması ve "adaletin son anda yerini bulması" sorunu çözüyordu. Birimin kuruluşu ve başına getirilen kişinin kimliği, Hollywood'un kamuoyundaki itibarını artırırken, patronlara da yüzden fazla oyuncuyu "ahlaka uygun olmayan" davranışları nedeniyle kara listeye alma fırsatını sağlamıştı. 1920'lerde yumuşak sayılabilecek denetim, 1930'larda, sesin yarattığı yeni sorunlar ve baskılarla sertleşip keskinleşti. Birim, Yapım Kuralları'nı (Production Code ya da kısaca "The Code"), yani uyulması gereken kuralları içeren bir liste hazırladı. Bu kurallar dizisinin kesin olarak ortadan kalkışı, 1968 yılında, filmlerin bir sınıflama sistemi çerçevesinde değerlendirilmesine dayanan yeni düzenlemeyle mümkün oldu.

14. Marcel Martin, "küçük adam" karakterinin Yahudi edebiyatı kahramanlarının üçünün bileşiminden ortaya çıkmış olabileceğini öne sürüyor. Bunlardan birincisi, işsiz-güçsüz, aylak bir adamdır. Toplumdan kopuktur, fırsatlardan yararlanır, ufak tefek işlerle uğraşır, tefecilik, eskicilik yapar. İkinci tip, şanssız ve sakardır. Masum olduğu halde başına durmadan dertler açılır, acınacak bir adamdır. Yılışık bir dilenci ve asalak bir tip olan üçüncü kahraman, hakkıymışçasına yardım ister, çalıp çırparak yaşar ve şaklabanlık yapar. Bu üç tipin birleşmesi, bir yanda alçakgönüllülikle korkaklığı, öte yanda kendine güvenle şiddeti yaratır. Bunlar, iyimserliğe ve tevekküle yol açar. Chaplin perdedeki karakterini bu nitelikleri yoğunlaştırarak yaratmış gibidir. Marcel Martin, *Charles Chaplin (Şarlot)*, Çev. Timuçin Yekta, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972, s. 22.

15. Her filmin sonunda yeniden yollara dökülüş, Yahudi göçmenliğine bir gönderme sayılabilirse de esas olarak -dönemin kovboy filmlerinde de görüldüğü gibi- yıldızlaşan bir oyuncu/karakterin, seyirci tarafından merakla beklenen maceralarını anlatan kısa seri filmlerin kaçınılmaz zorunluluğudur.

16. A.g.y., s. 189.

V. 1920'LERDE ALMAN SİNEMASI

Sinema tarihine bakıldığında, belirli dönemlerde, bazı ülkelerin filmlerinin tüm dünya sinemasını etkileyecek denli başarılı, yenilikçi ve üstün olduğu görülür. Bu, öteki sanatların gelişiminde de karşılaşılan bir durumdur. Özel bir anda, bir ülkedeki toplumsal, ekonomik ve kültürel birikimler güçlü sanatsal hareketlerin doğmasına ve en iyi yapıtların üretilmesine olanak sağlayacak biçimde bir araya gelebilir. Bu durumun sinemadaki ilk çarpıcı örneklerini, 1920'li yıllarda Almanya'da ve Sovyetler Birliği'nde görüyoruz.

Alman filmleri, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından, müttefiklerin koyduğu boykotu kırarak New York, Londra gibi büyük kentlerde seyirci karşısına çıktıklarında hayret ve hayranlıkla karşılandılar. Çünkü bu filmler, bir yandan kamera kullanımı, aydınlatma ve stilize dekorlarıyla

ilgi çekiyor, öte yandan da kaderi, ölümü, suçu ve “ben”in derinliklerini ele alan temalarıyla izleyenleri etkiliyordu. Öteki ülkelerde geliştirilen film teknikleri Alman filmlerinde derinlemesine ele alınıp kullanılmış, zenginleştirilerek daha önce perdeye yansımamış duyguları ve ilişkileri işlemek üzere değerlendirilmişti. Alman sinemacılar, aydınlatmanın, oyunculuğun küçük ayrıntılarının, kostüm ve dekorun önemini, kameranın yalnızca karşısındakini kaydeden bir aygıt olmayıp, yaratıcı bir sanatsal araç olduğunu anlamışlardı. İşte bu filmlerle Alman sineması, 1920’lerde en parlak dönemini yaşadı. Alman yönetmenler, dünyaya, filmin toptan etkisini sağlamak üzere sinematografinin tüm olanaklarının etkin biçimde nasıl kullanılacağını gösterdiler. Bunu da disiplinli ve örgütlü bir çalışma yöntemi aracılığıyla gerçekleştirdiler. Her çekimin iç dokusunu, tüm görsel öğeleri uyum içinde işleyerek geliştiren Alman sinemacılar, dönemin ünlü mimar, ressam ve grafikçileriyle çalıştıklarından, onların beraberlerinde getirdikleri pek çok yeni sanat hareketinin ve kişisel tarzların da etkisinde kaldılar. Çekimlerin çoğunlukla stüdyolarda yapılması, sanat yönetmenlerinin önemini artırmış, dışavurumculuk (ekspresyonizm) başta olmak üzere, kübizm ve öteki soyutlama biçimleri Alman filmlerinin görsel özelliklerini zenginleştirmişti. Dışavurumculuk kendini, stilize edilmiş, bazen de bozulup çarpıtılmış bir fiziksel dünya yaratan set tasarımında, alışılmamış kamera açılarında, derin gölgeler oluşturan yapay aydınlatma tarzında ve stilize oyunculukta sergilemekteydi.

Dışavurumculuk, savaş öncesi dönemde Alman edebiyatında ve resminde kendini hissettirmeye başlamışsa da asıl etkinliğini savaştan sonra kazanmış, 1920’lerin ortasından itibaren de etkisi zayıflamış bir sanat akımıydı. Birinci Dünya Savaşı’nın son yıllarında yaşanan kısa devrim dönemi, özellikle Berlin’de, soyut sanatın farklı akımlar aracılığıyla yayılması için uygun bir ortam yaratmıştı.

Dışavurumculuk bu dönemde, kentsoylu geleneklerin reddiyle, toplumu ve doğayı yeniden biçimlendirmede insanın gücüne olan inancı bütünleştirmenin bir yolu olarak görüldü; Rönesans'tan beri kabul gören, "doğaya uygun betimleme" anlayışından bir kopuşu dile getirdi. Sanatçının kişisel havasını, ruhsal bir heyecanını, zihninin bir tedirginliğini ya da uyarılmış bir anını renk, çizgi düzlem ve kütle aracılığıyla dışavurduğu, ifade ettiği sanatsal bir eğilimdi.¹ Böylesi iç gerilimlerin sonucunda, dışavurumcu sanatçı, denge ve güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak "biçim bozma" yöntemine başvuruyor, kendini ve dünyasını renklerin şiddetinde, biçimlerin bozulmasında sergiliyordu.

Savaştan yenik çıkmış, uzun süren sert bir yönetim altında yaşamış bir ülkede, sanatçılar, parçalanmış bir dünyanın ruhsal etkilerini bu yolla dile getirmeye ve dış dünyayı kendi süzgeçlerinden geçirerek yeniden bütünlemeye çalıştılar diyebiliriz. Dışavurumculuk, Alman sinemasında özellikle, 1919-1923 döneminde etkili oldu. Soyutlamalar ve metafizik alana giren temalar, gerçekçilik bir yana bırakıldığından, güçlü görsel biçimlerden yararlanılarak ele alındı. Gerçekliğin yazımlanması amacı terk edildiğinden, stüdyo çalışmaları önem kazandı; zaten her olanağa sahip stüdyolar da bu dönemde inşa edildiğinden dışavurumcu filmlerin rahatlıkla üretilmesi mümkün oldu. Dekor, kostüm ve aydınlatma teknikleriyle, o sırada gözde olan temalar dilendiğince irdelendi. Günlük yaşamın toplumsal ve siyasi problemlerinden kaçma ya da bunları farklı biçimlerde ele alma isteği bu akımın yaygınlaşmasına neden oluyor; iç dünyaların ve kaderin gizlerini yakalama çabası, güncel sorunların bu filmlerin büyük kısmına doğrudan aktarılmaması sonucunu doğuruyordu. Psikanalizle birlikte gündeme gelen "iç dünya" ve "ben" kavramları bu eğilimle bütünleşince, Alman filmlerinde karşılaşılan temalar ve bunların ele alınış biçimleri de daha

anlaşılır olmaktadır.

1920'lerin Alman sinemasında egemen olan bir başka eğilim de, yine dışavurumculukla bağlantısı olan, Max Reinhardt'ın² tiyatrosunda ortaya çıkan aydınlatma ve oyunculuk geleneklerine sıkı bir bağlılıktır. Bu dönemin başarılı yönetmen ve oyuncularının büyük çoğunluğu Reinhardt'ın öğrencileriydi. Dolayısıyla, kaçınılmaz biçimde onun sahneleme tekniklerini benimsemişlerdi. Devasa dekorlar ve koreografisi başarıyla düzenlenmiş kalabalık sahneler de Reinhardt etkisiyle gerçekleştiriliyor; ama en büyük etki aydınlatma konusunda hissediliyordu. Aydınlatma aracılığıyla, öndeki figürlerin siluetlerini vermek, ortada daha yoğun ışık kullanıp arkayı karanlıkta bırakarak etkin bir uzam duygusu ve derinlik yaratmak Reinhardt'ın önemli bir buluşuydu.

Yine tiyatrodan gelen ve bir yandan incelikli bir zarafeti yansıtan, öte yandan karakterlerin sahnedeki tavırlarına önem veren dışsallaştırılmış bir oyunculuk anlayışı da Alman filmlerine egemen olmuştu. Reinhardt, görkemli tiyatro yapıtlarının yanı sıra Ibsen ve August Strindberg³ gibi yazarların oyunlarını da olabildiğince içten bir üslupla, daha küçük salonlarda sahneliyordu. Oda tiyatrosu tarzı diyebileceğimiz bu ikinci yaklaşım da Alman sinemacıları her yönüyle etkiledi. İnsan psikolojisinin, dürtülerin, "ben" in irdelendiği, insan ilişkilerindeki temel eğilimlerin gözlemlenmeye çalışıldığı filmlerde, yeni oyunculuk biçiminin yanı sıra oda tiyatrosu atmosferinden de yararlanıldı.

Alman sinemacılar 1920'ler boyunca, kendilerini yalnızca estetik duygunun hizmetine adanmış görünüyorlar. Ülkede yaşanan politik, ekonomik ve toplumsal çalkantıların sonuçlarını fark etmekle birlikte, politikayla doğrudan ilgilenmeksizin, görsel mükemmelliğe ulaşmayı ön plana alan Alman yönetmenler, Fritz Lang'ın kendisi için söylediği gibi, Nazilerin iktidara gelişine dek, bir uyurgezer

gibi görüntülerin peşinden koştular, filmlerinin politik etkilerini dikkate almadılar.⁴ Ancak yine de bu filmlerde, Almanya'nın bu dönemindeki karamsar ortam, güvensizlik, korku ve eziklik açık biçimde yer almaktadır. Bir yanda tiranlar, öte yanda sokağa dökülmüş kalabalıklar ve çaresiz birey, acıların ve umutsuzluğun kaderle açıklanması, mücadeleden kaçarak içe kapanma temaları, bu durumun yapılan filmlerdeki izliydi.⁵ Yönetmenlerin stüdyolara kapanmaları bile, tek çareyi kendi kabuğuna çekilmekte bulan ve demokrasi uğruna mücadelenin yanında yer almayan orta sınıfın tavrını anımsatmaktadır.

5.1. 1920'lere Dek Alman Sineması

Almanya'da, ücret karşılığı yapılan ilk film gösterisinin tarihi 1 Kasım 1895'tir. Yani, Lumière'lerin gösterisinden birkaç hafta önce Almanlar sinema aygıtını halka sunmuşlardı. Skladanowski kardeşlerin düzenlediği bu gösterinin ardından, 1896'da, ilk sinema salonu açıldı. Almanya'da filmcilik, başlangıçta, küçük çaplı bir ticari girişim olarak sürdü. Gösterilenler sıradan yerli yapımlar ve yabancı filmlerdi. 1910'a gelindiğinde, hem Fransız ve Amerikan filmlerinin perdeleri işgal ettiği hem de yerli yapım şirketi, salon ve seyirci sayısında artış olduğu görülmüyordu. Ancak filmler, esas olarak toplumun alt tabakalarının ilgisini çekiyor, daha çok ayak takımı ve çoluk çocuk tarafından kötü şöhretli salonlarda izleniyordu.

1910'da Alman sinemacılığını iki büyük şirket yönlendirmekteydi. Bunlardan biri olan Projection-Ag.'nin, Film d'Art şirketini örnek alıp ünlü oyuncularla işbirliği yaparak tiyatro oyunlarını ve klasik edebiyat eserlerini filmleştirmeye başlaması, seyircinin niteliğinde bir değişiklik yarattı. Aydın kesimin ve orta sınıfın sinemaya bakışı olumlu yönde değişti. Bu şirketin, Reinhardt'la işbirliğine girmesi, sinemanın Almanya'daki saygınlığının

artmasında en önemli etken oldu. Yine aynı şirket, 1911'de Danimarkalı oyuncu Asta Nielsen'i ve kocası yönetmen Urban Gad'ı⁶ transfer ederek önemli bir atılım daha yaptı. Bu günlerde filmciliğin merkezi, Dresden'den ilk büyük stüdyoların kurulmaya başladığı Berlin'e taşınıyordu. 1912'de Berlin'deki Danimarkalı sanatçılar kolonisine Carl Theodor Dreyer de katıldı. Bu ekip, sessiz Alman sinemasının kendine özgü renginin oluşmasına önemli katkılarda bulundu. Ciddi ve ağırbaşlı temalar işleyen İskandinav sineması, Alman sinemacıların eğilimleri üzerinde belirleyici bir rol oynadı. Bunun yanı sıra tiyatrocuların ilk andan itibaren sinemaya önem vermesi, filme kendine özgü sorunları ve potansiyeli olan sanatsal bir ürün olarak bakması, sinemacılığın Almanya'da, nispeten kolay ve erken itibar kazanmasına yardım etmiştir. Üstelik bu yoğun tiyatro etkisine karşın, Alman filmleri kendine özgü bir anlatım geliştirerek sinema sanatını zenginleştirmeyi de başarmıştır.

Ancak, yine de bu yıllarda yapılan filmlerin çoğu, melodramlardan, polisiyelerden ve komedilerden oluşan sıradan yapıtlardı; hiçbir yenilik taşımıyor, yabancı filmlerin taklitleri olmaktan öteye gitmiyorlardı. Üstelik, 1912'den itibaren, çeşitli muhafazakâr dernek ve birlikler tarafından bu filmlere karşı bir savaş açılmıştı. Filmleri "ahlaksız" bulan ve onları gençliğin yozlaşmasına neden olarak gösteren bu gruplar, klasik yapıtların aynen perdeye uyarlanması dışında hiçbir girişimi olumlu karşılamıyordu. Bununla birlikte, kitleler popüler temalara dayalı melodramları ve cinsellik çağrışımlarına da yer veren komedileri ilgiyle izlemeyi sürdürüyordu.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması, Almanya'nın yeni gelişmekte olan sinema endüstrisini sarsmakla birlikte, yabancı film ithalinin yasaklanması sonucunu doğurduğundan, yapımcılara seyircinin talebini karşılayacak yerli filmleri üretme şansını vermişti. Bu dönemde yeni şirketler

kuruldu, ileride önemli roller yüklenecek olan teknisyen, yönetmen ve oyuncu kadroları yetiştirdi; bunlar bir ölçüde sinema-yanılma yoluyla, bir ölçüde de İsveç ve Danimarka yapımlarından esinlenerek, oyun sahneleme kurallarını irdeleyerek sinemayı öğreniyorlardı. Savaş yıllarında hükümet, propaganda filmlerine duyulan gereksinim nedeniyle şirketleri destekleme yoluna gitti. Destekleme politikası, 1917 yılında, tek ve büyük bir film yapım biriminin kurulmasıyla sonuçlandı. Büyük şirketler, Universum Film Aktiengesellschaft'ın ya da kısaca UFA'nın çatısı altında toplandı. Savaş bittikten sonra da dışarıda kalan şirketlerin UFA'ya katılma işlemi devam etti. Tek bir dev sinema birimi aracılığıyla, Almanya'ya yitirdiği itibarını kazandıracak filmlerin yapılacağına ve böylece Sovyet filmlerinin etkisinden kurtulmanın mümkün olacağına inanılıyor, UFA'yı mali açıdan Alman Merkez Bankası ile AEG ve Krupp gibi büyük firmalar destekliyordu.

UFA, 1920'ler boyunca, dünya film pazarında Hollywood'la ciddi bir rekabete girebilen tek kuruluştur. 1923 yılında Decla-Bioscope'la birleştikten sonra, gerek bünyesindeki sanatçılar gerekse teknik olanaklar açısından en yüksek düzeye ulaşmıştı. Ancak, yıllar ilerledikçe yapımdan çok dağıtım işlevi ağırlık kazandı. 1926'dan itibaren de mali sorunlarla karşılaşarak iki büyük Amerikan şirketiyle sözleşmeler imzalamak, ortak yapımlara gitmek zorunda kaldı. 1927'de çok büyük ölçüde borçlanan UFA, bir Nazi sempatizanı tarafından iflastan kurtarıldıktan kısa bir süre sonra siyasi propagandanın hizmetine girdi. Arada suya sabuna dokunmayan filmler de üreten UFA'nın devletleştirilmesi kaçınılmazdı, bu işlem 1937'de gerçekleşti.⁷

1913 yılında yapılan bir film, Alman sinemasında ileride çok kullanılacak temalardan birinin habercisi olmuştur: *Prag'lı Öğrenci* (Der Student von Prag). Danimarkalı yönetmen Stellan Rye'nin⁸ çektiği bu filmde, aynadaki

yansısını (ruhunu) şeytana satıp karşılığında sevdiği zengin kadına ulaşarak sınıf atlamayı arzulayan bir öğrencinin öyküsü anlatılır. Benzeri korku filmlerinde olduğu gibi, filmin amacı seyirciyi ürpertici bir hava içine çekmektir. Ancak, şeytanla yapılan anlaşma karşılığında dileklerini



Prag'lı Öğrenci (1913)

gerçekleştirme isteği ve bir karabasan dünyasındaki şeytani, doğaüstü güçlerin kararsız, çaresiz insanları etkileyişi, 1920'lerin pek çok filminin konusu olacaktır. Aynadaki görüntünün ikinci bir kişi haline dönüşmesiyle öğrencinin iyimser beklentileri gerçekleşmeyecek, kötülüğün kişiliğine egemen olmasıyla birlikte şeytani eğilimlerinin güdümünde kalan bir yaratık haline gelen öğrenci, sonunda, aynadaki yansısını (yani kendini) vurmak zorunda kalacaktır. Aynadaki yansıma, aslında gencin açgözlü ikinci yönü, yani egosudur. Bize *Faust*'un, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'in, *Dorian Gray*'in' öykülerini anımsatan bu film, Alman sinemasında "ben" in derinliklerine yönelik bir ilginin yerleşmesine katkıda bulundu. *Prag'lı Öğrenci*'nin konusu, bir anlamda,

o günlerde kullanılan “iki Almanya” terimine de uymaktadır. Soylulardan, asker ve sanayicilerden oluşan yöneticiler ile orta sınıf arasındaki çelişkileri vurgulayan bu terimi, filmin fantastik bir çerçeve içinde ortaya koyduğu iddia edilebilir.¹⁰



Golem (1914)

Danimarka sinemasının gerçekçi tavrıyla çekilmiş olsa da bugün pek inandırıcı gelmeyen, görsel hilelerle kurtarılmış Prag'lı Öğrenci'nin başrol oyuncusu Paul Wegener'di.¹¹ Benzeri temaları işleyen 1914 tarihli *Golem*'de hem oyuncu hem de yardımcı yönetmen olarak görev alan Wegener, *Golem* serisinin çekilmesinde etkili oldu. *Golem*'in öyküsü de yine Prag kentinden kaynaklanan eski bir efsaneye dayanıyordu. Bu ortaçağ Yahudi efsanesi, Prag'lı bir müneccim/haham tarafından göğsüne kıymetli bir taş takılarak hayat verilen kilden heykel *Golem*'i anlatıyordu. Filmde, eski bir sinagogun yıkıntıları arasında, bir antikacı tarafından bulunarak bazı tılsımlı yazmalar aracılığıyla canlandırılan *Golem*, daha sonra antikacının

kızına âşık olur ve onun kendisini reddetmesiyle denetim dışına çıkarak önüne geleni yakıp yıkarak intikam alma-ya koyulur. Ancak, ölümden kaçamayacaktır. Yönetmenliği Henrik Galeen'in¹² üstlenmesine karşın, yardımcı yönetmen olan Wegener'in fantastik temalara eğiliminin filmin atmosferinin kuruluşunda önemli rol oynadığı bilinmektedir.¹³ Filmde yer alan Prag "getto"sü,¹⁴ binaları ve eğik çevre duvarlarıyla mimari açıdan başarıyla inşa edilmiş, Alman sinemasının en ünlü görüntü yönetmeni Karl Freund¹⁵ tarafından aydınlatılıp görüntülenmiştir. Bu film dışavurumcu eğilimin ilk örneklerinden biridir.

Golem'den sonra, 1916'da yapılan altı bölümlük *Homunkulus'un İntikamı* (Die Rache des Homunkulus) adlı film de benzer bir öykü anlatıyordu. Yönetmen Otto Rippert¹⁶ büyük ilgi çeken bu dizi filmde, bir bilim adamı tarafından yapılmış robot Homunkulus'un maceralarını sergilemişti. Robot, zeki ve kararlı, Golem'den daha bilinçli bir yaratıktı; varoluş nedenini öğrenince farklılığından, dışlanmışlıktan, yalnızlıktan kurtulmak amacıyla sevginin peşine düşüyordu. Çeşitli ülkelerde bu arayışını sürdüren Homunkulus, herkesin onu tanıyarak "ruhsuz adam", "şeytanın uşağı", "canavar" diye reddetmesi karşısında büyük bir öfkeye kapılır ve sonunda bir ülkenin diktatörü olur. Eziyet eder, işçi kılığına girip isyan çıkarır, kitleleri acımasızca baskı altına alır. Dünya savaşına da neden olan Homunkulus'un sonu, bir yıldırım çarpmasıyla gelecektir. Hem Golem hem de Homunkulus, şiddete yönelik eğilimlerini anormal yaratılışlarına borçlu görünürler; ama içinde kıvrandıkları aşağılık duygusu, savaştan yenilgiyle çıkıp büyük bir kargaşanın içine düşen Alman toplumunun hissiyatını temsil etmektedir.

5.2. "Altın Çağ" Başlıyor

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda başlayıp 1927'ye dek süren Alman sessiz sinemasının parlak dönemi, biraz zorlamayla Nazilerin iktidara geldiği yıl olan 1933'e dek uzatılabilir. Bu yıllar boyunca UFA stüdyolarında, bir yandan ülke dışına satılmak üzere planlanan ve Alman kültürünün propagandasını içeren filmler çekiliyor, öte yandan bunlardan çok daha fazla sayıda, sıradan, hatta banal denilebilecek melodramlar ve komediler yapılıyordu. Yasal bir düzenlemeyle, her Amerikan filmine karşılık bir de yerli film almak zorunda bırakılan Alman dağıtım-cıları sayesinde yerli yapımların sayısı hızla artarak rekor kırmış, yılda iki yüzün üzerine çıkmıştı. Yaşanmakta olan enflasyon, seyirciyi, her saat başı değeri düşen parayı elinde tutmayıp harcamaya itiyor ve bu umutsuz, kasvetli ortamda en çekici şey film seyretmek oluyordu. Dış satımlar ve iç pazarın yoğun talebi, sinemanın canlanmasını sağlamıştı. Böylece, 1921-1925 arasında Alman sinemacılar, bir yandan teknik ustalıklarını sergileyen bir yandan da özgün bir atmosfer sunan sanat filmleri yaptı.

Bu tırmanış 1925'te durdu; çünkü, yeni Amerikan filmlerinin etkisi kendini hissettirmeye ve yalnızca gişe hasılatının gözetilmesi eğilimi ağır basmaya başlamıştı. UFA'nın mali sorunları ve Hollywood filmlerinin taklitlerinin yapılması, zaman içinde, yenilikçi ve özgün çalışmaları engelledi. Alman sineması giderek kendi özgün rengini yitirdi. Sonuç olarak, bu parlak dönemin yetiştirdiği sinema sanatçı-larının büyük bir bölümü, öteki pek çok sanatçı ve düşünür gibi, ABD'ye göçmek durumunda kaldı. Bu arada ses, büyük ekonomik bunalımın, yaklaşan Nazi iktidarının ve savaş rüzgârlarının eşliğinde gelip yerleşti.

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919),¹⁷ Alman sinemasının bu dönemini simgeleyen ve en çok tartışılan filmidir. Anlattığı gizemli

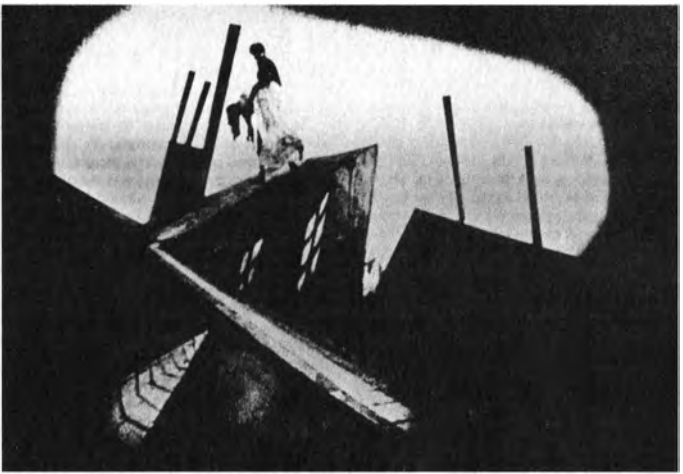


Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919)

cinayet öyküsünün yanı sıra resimli panolardan oluşan dekorları, boyayla elde edilmiş gölgeleri, eğik bacalı, yamuk duvarlı evleriyle filmin yarattığı fantastik ve ürkütücü dünya bugün bile ilgiyle izlenmesini sağlamaktadır. Film, döneminde ve sonrasında, pek çok övgüler aldığı gibi, aynı ölçüde eleştirilmiştir.¹⁸ Öyle ki, “kaligarizm”, çıldırmış insanların öykülerini yassı, boyalı dekorları ve perspektifi bozan tuhaf açılı aydınlatma tarzıyla anlatan yapıtları tanımlamak üzere kullanılan bir terim olmuştur.

Film, bir bahçedeki bankta oturan genç bir adamın (Francis) yanındaki bir öykü anlatacağını söylemesiyle başlar. Francis küçük bir kasabada yaşamakta, yakın arkadaş Alan'la birlikte Jane'in sevgisini kazanmaya çalışmaktadır. Bir gün kasabada panayır kurulur. adırlardan birinde gösterilerine başlayan Caligari, resmi bir işlem için belediyeye gittiğinde bir memur ona kötü davranır. Bu memur aynı gece öldürülür. Kasaba bu cinayetin esrarıyla sarsılırken Caligari'nin çadırı izleyicilerle dolmuştur. Gösteri, Caligari tarafından hipnotize edilerek uyutulan Cesare'nin, seyircilerin geleceğe ilişkin sorularını yanıtlamasına dayanmaktadır. Sonraki gün, gösteriyi izleyenler arasında Alan ve Francis adlı iki arkadaş da bulunmaktadır. Alan, Cesare'ye, ne kadar yaşayacağını sorar. Aldığı yanıt: "şafağa kadar!" olur. Nitekim, ertesini gün Francis arkadaşının öldürüldüğünü öğrenir. Cinayet, bir duvara düşen gölgeler aracılığıyla grntlendiğinden seyirci katilin kim olduğunu anlayamaz.

Caligari'den kuşkulan Francis, Jane'in babasını bir araştırma yapmaya ikna eder, onu Caligari'nin karavanına götürür. Ama bu sırada bir polis yanlarına gelerek katilin yakalandığını haber verir. Yakalanan adam karısını öldürdüğünü itiraf etmekle birlikte, öteki iki cinayetin sorumlusu olmadığını söylemektedir. Francis yeniden Caligari'yi izlemeye başlar. Gece pencereden içeri baktığında, onu ve bir sandıkta yatan Cesare'yi görür. Ancak o sırada, gerçek Cesare, elinde bıçağıyla Jane'in odasına girmiştir. Kızın güzelliğinden etkilendiği için onu öldüremez ama bayılmasından yararlanarak kucaklayıp kaçırır. Durumu fark eden ev halkıyla birlikte Francis de Cesare'nin peşine düşer. Sonunda Cesare bitkin bir şekilde yere yıkılıp ölür, Jane kurtulur. Francis ve polisler yeniden Caligari'nin karavanına gittiklerinde, sandıkta yatanın bir kukla olduğunu anlarlar ama Caligari ellerinden kaçmayı başarır. Francis onun ardından giderek bir akıl hastanesine



Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919)

ulaşır. Buradaki doktorlara, yöneticileri hakkındaki düşüncelerini anlatır. Gece gizlice onun odasına girerek bir araştırma yaparlar. İncelenen defterlerde, Kuzey İtalya'da dolaşan Caligari adlı bir adamın on sekizinci yüzyılda yardımcı Cesare'yi uyutarak gösteriler yaptığı, onu kullanarak cinayetler işlediğı anlatılmaktadır. Hastane yöneticisinin notları, onun hastalarını hipnotize ettiğini de ortaya koyduğundan iki olay birleştirilince Caligari yakalanır, deli gömleğı giydirilir ve bir odaya kapatılır. Burada, filmin başındaki mekâna dönölür. Francis'in öyküyü, Jane ile Cesare'nin de aralarında bulunduğu hastaların etrafta dolaştığı bir akıl hastanesinin bahçesinde anlattığı, onun da hastalardan biri olduğu anlaşılır. Başhekim kılığındaki Caligari'yi görüp üzerine saldıran Francis yakalanır; şimdi, beyaz gömlek giydirilerek odaya kapatılma sırası ondadır. Başhekim gözlüğünü takarak kameraya doğru bakar. Yüzünde aynı sinsi ifade vardır, sanki Caligari olmuştur.

Filmin senaryosunu, dönemin en ünlü sanatçılarından Carl Mayer¹⁹ bir arkadaşıyla birlikte yazmış ve çerçeve öyküye yer vermemişti. Açılış ve kapanıştaki sahnelerin

eklenmesi fikri daha sonra, filmi yönetmesi düşünülen Fritz Lang tarafından önerilmişti. Bu değişiklik, asıl öykünün hasta bir zihnin yarattığı hayaller olarak algılanması sonucunu doğurdu. Böylece, filmin, birbirleriyle olanaksız ilişkiler içinde olan boyalı duvarları, tavanları, eğri büğrü sokakları, uçurtma biçimi pencereleri, yapay ve çiğ bir aydınlatmayla elde edilen iki boyutlu atmosferi ile oyuncularının boyalı yüzleri, Francis'in akli dengesizliğine bağlanmış oluyordu. Eğer bu gerçekçi bir tarzda görüntülenmiş eklentiler olmasaydı, Caligari'yi, masumları kandırarak suç işlemeye iten egemen bir güç, "Alman otoritaryenizmi"nin bir simgesi olarak görmek mümkündü. Denetlenemeyen çılgın bir otoritenin, akıl tarafından yenilmesi, savaş sonrası dönemin koşullarından kaynaklanan korkuları dile getiren filmin umutla sona ermesini sağlayabilirdi. Bunun yanı sıra film, yeni biten savaşı çıkarıp yönetenlere karşı anti-militarist bir tepki olarak da kabul edilebilirdi. Ama çerçeve öykü, filme, otoriteye başkaldırmanın çılgınlık olduğu iletilisini yükleyivermişti. Alman Sosyal Demokratlar bile, her şeyi yapan ve yaptıran otorite temasını göz ardı edip filmi, canla başla çalışan doktorlara bir övgü olarak değerlendirdiler. Her şey bir yana *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, yaklaşan Hitler döneminin bir habercisi gibidir.²⁰

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Alman dışavurumcu sinemasının ilk örneği olarak kabul edilir.²¹ Sinemanın, hilelere gerek kalmaksızın, çevre düzeni aracılığıyla da gerçeği bozabileceğini gösteren film, yoğun ışık-gölge zıtlıklarıyla elde edilen tedirgin edici ve gizemli atmosferindeki, dekorlarındaki, makyaj tekniğindeki yenilikçi tavrıyla daha sonra yapılan pek çok filmi etkilemiştir. Yönetmen Robert Wiene²² ise hem *Caligari* hem de ondan sonra çektiği iki film aracılığıyla dışavurumculuğun Alman sinemasındaki en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir. *Caligari*'yle, tedirgin bir iç dünyanın dışsallaştırılması açısından çarpıcı bir örnek sergileyen Wiene, bir yandan

kişilerin karanlık yönlerinin irdelenmesinde sinemanın çarpıcı olanaklarından yararlanmanın yolunu açıyor, bir yandan da yönetenler-yönetilenler ilişkisini ve “despot”ları ele alıp işleyecek olan birçok filmin ilk örneğini veriyordu.

Almanya’da sıkı bir şekilde uygulanan film sansürü, savaşın sonunda, iki yıl süreyle kaldırıldı. Bu durum, yeni bir grup filmin daha yapılmasına destek oldu. Eğitcilik görünümü altında, cinselliğe yönelik, yumuşak da olsa pornografik özellikler taşıyan bu filmler, sokaklarda dolaşan terhis olmuş askerlerin ve işsizlerin tüketimine sunuldu. İki yıl boyunca çekilen bu tür filmler arasında en ilginç olanları Richard Oswald’ın²³ *Fahişelik*’iyle (Prostitution I ve II, 1919) Joe May’in²⁴ *Dünyanın Sahibi*’dir (Die Herrin der Welt, 1920).

Aynı yıllarda, savaş döneminde film ve tiyatroyla ilgilenmeye başlayan ve çoğu Reinhardt’ın yanında yetişen kuşak da artık sinemada sesini duyurmaya başlamıştı. Bu kuşaktan olup ciddi bir başarı kazanan ilk sanatçı Ernst

Lubitsch’di.²⁵ Sinemaya kaba güldürülerde oyunculuk yaparak başlayan Lubitsch, geliştirdiği Yahudi küçük tüccar tipiyle epey ilgi topladıktan sonra yönetmenliğe geçerek bazı kısa filmler çekti. 1918’de yaptığı *Mumyanın Gözleri* (Die Augen der Mummie Ma) ve *Carmen*’le adının duyulmasını sağladıysa da ona asıl ününü kazandıran ve Hollywood’un kapılarını açan tarihi dramaları, özellikle de *Madame Dubarry* (1919) adlı filmi oldu. Bu film, hem



Ernst Lubitsch

Lubitsch'in kariyerinde yeni bir dönemin başlamasına, hem de Alman sinemasında tarihi aşk filmleri geleneğinin yerleşmesine neden oldu. *Madame Dubarry* ve benzerlerinde tarihi olaylar, kişilerin anlık isteklerine, irili ufaklı kararlarına bağlı olarak gerçekleştiğinden, bu filmlerde –fazla ağır basmasa da– kaderci bir yaklaşım sezilir. Örneğin *Madame Dubarry*'de, Fransız devrimi ve Bastil'in ele geçirilişi, nedensellik çizgisi içinde karakterlerin aşk ve intikam duygularına bağlanmıştır. *Anna Boleyn* (1920), *Sumurun* (1920) ve *Firavunların Kadını*'nda (Das Weib des Pharoahs, 1921) da aynı tutumu sürdüren Lubitsch, tarihi, hırslı ve tutkulu kişilerin davranışları nedeniyle ortaya çıkan olaylar kümesi olarak sunduğundan, bu filmlerde vurgulanan şey kişilerin alinyazılarının belirleyiciliğidir.²⁶ Kalabalıkları başarıyla kullanarak, birey ve kitle arasındaki zıtlığı etkileyici biçimde gösteren Lubitsch'in tarihi dramaları Amerika'da çok beğenildi ve kendisine "Avrupa'nın Griffith'i" adı verildi. Bu beğeni, Lubitsch'in 1922'de ikinci kez gittiği Amerika'ya yerleşip Hollywood'da çalışmaya başlamasıyla sonuçlandı.

Alman sinemasının bu döneminde, tarihi filmlere yönelik ilgi hep sürdü. Bunların hemen hepsi de, savaşıp yenik düşülen "düşman" ülkelerin tarihiyle ilgiliydi ve genellikle onların zaaflarını sergiledikleri gerekçesiyle beğeniliyorlardı. Dimitri Buchowetzki'nin²⁷ *Danton'u* (1921), Richard Oswald'ın *Lukrezia Borgia'sı* (1922), Karl Grune'nin²⁸ *Waterloo'su* (1928) bu nitelikte, iyi yapılmış filmlerdi. Ancak, sessiz Alman sinemasına büyük ününü kazandıran filmler, sözü edilen tarihi aşk filmleri değil, dışavurumcu eğilimin sergilendiği, iç dünyaları irdeleyen, kader ve ölüm gibi temaları çok daha net biçimde işleyen filmlerdir. Bunlar *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nden sonra hızla birbirini izlemişti. En çarpıcı örnekler arasında, Wiene'in *Hakiki'si* (Genuine, 1920) ve *Raskolnikov'u* (1925), Arthur Von Gerlach'ın²⁹ *Vanina ya da Darağacı*

Evliliği (Vanina oder die Galgenhochzeit, 1922), Fritz Lang'ın *Yorgun Ölüm'ü* (Der Müde Tod, 1921) sayılabilir. 1920'lerin ortalarına doğru etkisi hafiflemeye başlayan dışavurumculuk, doğalcı eğilimler taşıyan ve "oda filmi" (Kammerspielfilme) olarak adlandırılan filmlerdeki görsel düzenlemelerde kendini hissettirmeye devam etti. "Oda tiyatrosu" geleneğinin etkileri, dekorların sınırlı kullanımında, az sayıda karaktere yer verilisinde ve karakterlerin iç dünyalarını irdelemeye olanak veren yalın öykülerde kendini göstermektedir. Oda filmlerinde eylem, zaman ve mekân birlikteliğine ısrarla uyuluyor, kurguda çarpıcılığa yer verilmiyordu. Dekorlar seyrek olmakla birlikte, heybetli ve mimari olarak etkileyiciydi. Bu filmlerin hepsinde kaderci bir hava egemendi; yoğun bir kısıtlanmışlık, kapalılık duygusu ve karamsar bir hava başarıyla yaratılmıştı. Bu türe giren filmlerin en tipik özelliklerinden biri de arayazı kullanmama, duygu ve düşünceleri davranışlarla açıklama çabasıydı. Karakterlerin isimleri yoktu. "Anne", "oğul", "kadın" gibi sözcüklerle tanımlanıyor ve bir anlamda evrensel nitelikler kazanıyorlardı.

Oda filmlerinin ilk örneği, Lupu Pick'in³⁰ *Paramparça'sıdır* (Scherben, 1921). Daha sonra yaptığı *Sylvester'de* (1923) de aynı tarzı sürdüren Pick, bu filmlerinde senaryo yazarı Mayer'le çalıştı. *Paramparça'da*, küçük ve ıssız bir demiryolu kontrol noktasında yaşanan bir olay anlatılır. Demiryolu görevlisinin evinde konaklayan genç müfettiş, baştan çıkardığı kızın babası tarafından öldürülür. Baba cinayetten sonra trenlerden birini durdurarak teslim olur; yemek vagonunda suçunu itiraf eden adamla kimse ilgilenmez, yemekler herkes için daha çekicidir. Anne ise dehşet içinde dua ederken üzüntüden ölür. Bu standart öykü, karlı dağların güzel görüntüleriyle, iç mekânlarda yaratılan yoğun ışık-gölge zıtlıklarıyla işlenmiştir. Kızın ev işlerini yapışı, müfettişin tıraş oluşu, yani günlük yaşamın sıradan alışkanlıkları başarıyla dramatize edilerek

karakterlerin kişiliklerini sergileyici bir nitelik kazanmıştır. Ancak film, adalet ve yoksulluk gibi temaları irdelemekten çok, psikolojik bir dram olmakla yetinmektedir. Nitekim, Ewald Andre Dupont'un³¹ *Varyete*'si (Variete, 1925) de benzer tavrı yansıtır. *Varyete*, sıradan melodramatik bir öykünün filmsel anlatımı olarak, teknik ve estetik açıdan o dönemde ulaşılan en yüksek noktalardan biri kabul edilir. Bu nedenle, Amerikan seyircisinin hayranlığını kazanmış ve yönetmenine Hollywood'un kapılarını açmıştır.

Varyete'de yine kişilikler değil, tipler vardır; ama sıradan olayların sıra dışı hale gelişi, kurgunun, kamera açılarının ve özel kamera kullanımının etkileyiciliği filmi başarılı kılar. Bu filmde kamera, görüntü yönetmeni Freund'un elinde akrobat gibi trapezlerde sallanır, tellerden düşer. Bunlara karşın, yine bir suçlunun öyküsünü anlatan *Varyete*'nin çarpıcılığını sağlayan şeylerin başında, bir sirkin pırıltılı ortamıyla bu ortamın parçası olan insanların aşk, kıskançlık ve intikam duyguları içinde kıvranırlarının yarattığı zıtlık gelir.

Oda filmlerinin en tanınmışlarından biri de Friedrich Wilhelm Murnau'nun *Son Adam*'ıdır (Der letzte Mann, 1924). Film, Mayer tarafından senaryosu hazırlandıktan sonra Lupu Pick'e önerildiyse de anlaşmazlıklar sonucu yönetmenliği Murnau üstlenmişti. Daha önce de vurgulandığı gibi, Carl Mayer, 1920'li yıllarda Alman sinemasını yönlendiren önemli sanatçılardan biriydi. Senaristliğe başladıktan bir süre sonra, doğalcı akımdan etkilenecek daha gerçekçi bir eğilimi yeğledi. İşçilerin ve orta sınıfın günlük yaşamına ilişkin filmler yapılmasını istiyordu. Bu nedenle kamera olduğu yerde kalmamalı, her yerde dolaşmalıydı; terleyen bir alın, rahat bir soluk kame-rayla saptanmalı, insana yaklaşılarak onun neşesi ve üzüntüsü izlenmeliydi. Mayer'in bu yaklaşımı, "sokak filmleri"ne (Strassenfilme) giden yolun başlangıcına işaret ediyordu. Mayer, günlük yaşam çekimlerinin, bir araya

geldiklerinde yalnızca bir olaylar, olgular demeti halinde kalabileceğinin ve ortaya çıkan filmin kuru bir röportaj havası taşıyabileceğinin de farkındaydı. Uzun süre, kentleri, binaları ve sokakları stüdyolarda inşa ederek sıradan insanın ruh halini, gerginliklerini, çatışmalarını ve dramını bu yapay ortamlarda, aslına uygun kalmaya çalışarak dramatize etmeyi uygun bulan Mayer, 1925'te kamerayı sokağa indirme fikrine geri döndü.

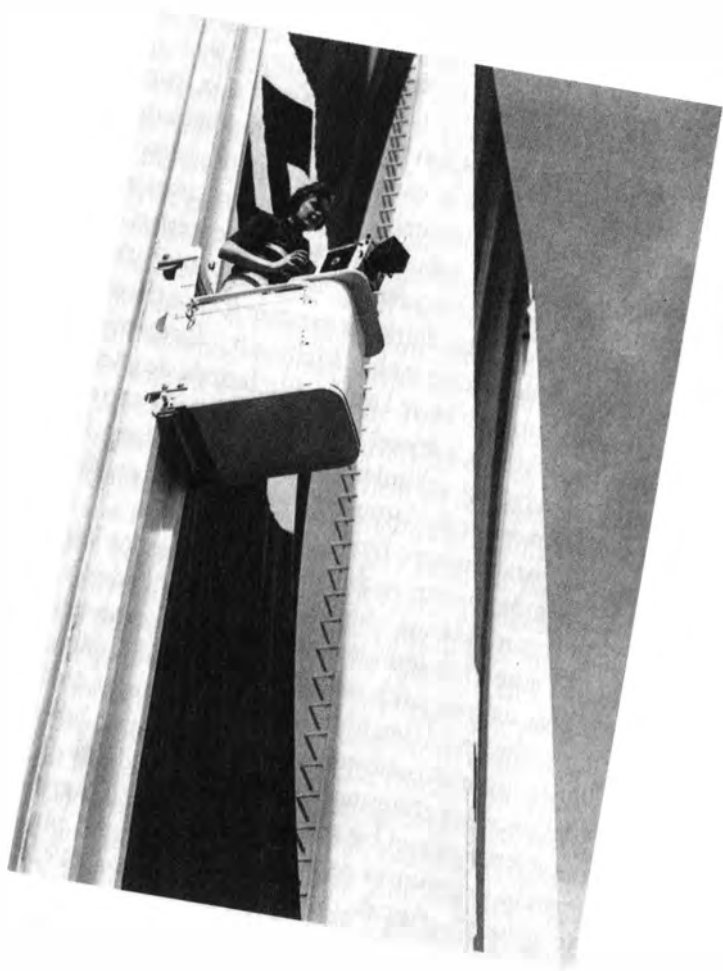
Mayer, geliştirdiği fikri Freund'la paylaştı ve çok sayıda kameramanı seferber ederek onlardan Berlin'in yaşamına ait tipik olguları, nesneleri, anları saptamalarını istedi. Filmin yönetmenliğini Walter Ruttmann³² üstlendi. Çalışmalar iki yıl sürdü ve sonuçta *Berlin, Büyük Bir Kentin Senfonisi* (Berlin, die Sinfonie einer Grosstadt, 1927) ortaya çıktı. Çekimlerde özel olarak üretilen ışık duyarlılığı yüksek hamfilm kullanılmış, hem kentin mimarisi hem de kentteki yaşamın ince ayrıntıları itinayla seçilerek görüntülenmişti. Başlangıçta, filmin nasıl kurgulanacağına ilişkin kesin bir fikir belirlenmemiştir; belki de bu nedenle Mayer, Ruttmann'ın kurgu yaklaşımından pek hoşnut kalmadı. Ruttmann, avangard bir anlayışla Mayer'in doğalcılığından uzaklaşıyordu. Berlin'in yaşamını şafaktan gece yarısına dek sergileyen film, klasik ritmik montajın en iyi gözlenebildiği sayılı filmlerden biridir; görüntülerin ritmiyle müziğinin ritmi birbirine paralel gider. Bir başka önemli yönü de, devasa kapılardan restoranlara, küçük gölgeli aralıklardan sokak saatlerinin oymalı süslemelerine dek canlı bir organizma gibi sergilenen Berlin kentinin, 1945'te neredeyse tamamen yıkılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Ne olursa olsun film, belgesel türün en çarpıcı örneklerinden biri olarak sinema tarihine geçti; birçok büyük kentin filminin yapılmasına neden oldu.

Alman sinemasında 1920'lerde çok işlenen konulardan biri de karakterlerin umutsuzca ve çoğu kez aşk uğruna tarihin ünlü despotlarıyla mücadele ediyordu; ama bu acımasız tarihi kişiler hiçbir zaman Almanlar arasından seçilmiyordu.

Fantastik filmlerde ve oda filmlerinde karşılaşılan karamsarlıkla kadercilik bu filmlere de hâkimdi. Bu gruba giren ve yer yer fantastik öğeler taşıyan filmlerden biri *Mumyalar Müzesi*'dir (Wachsfigurencabinett, 1924). Lang'ın *Yorgun Ölüm*'ü ise anılan grubun en tipik örneğidir.

Yönetmen Paul Leni,³³ *Mumyalar Müzesi*'nde, panayır-daki mumyalara uykuya dalan ve rüyasında sevdiği kızın aşkı uğruna üç ünlü despotla çatışmaya girdiğini gören genç bir adamı anlatır.³⁴ Dışavurumculuğun yoğun etkisini yansıtan son örnek olarak kabul edilen film, benzerleri gibi, ölümcül ve meşum bir atmosferde, birey ile yönetici erk arasındaki ilişkiyi irdeleyen ilginç bir yapıttır. Çevre düzeni ve nesnelerin büyük önem taşıdığı *Mumyalar Müze*'sinde insanlar bazen, Lubitsch'in ve Lang'ın filmlerinde de görüldüğü biçimde, dekorun, kütleli süslemelerin küçük ayrıntıları olurlar. Stüdyo içi çekimlerde, teknik olanakların başarıyla kullanılması, aydınlatma ve dekor tasarımları, filmin atmosferini yaratmada en büyük destek olmuştur.

Bu dönemde yapılan ve Alman toplumunun içe kapanışını, iç huzursuzluklarını, olup bitenleri adeta "kaderin oyunu" olarak gören filmlerin yanı sıra bu sınırlı çerçeveyi aşip dış dünyaya uzanan farklı nitelikte bir grup film daha vardır: "Dağ filmleri" (Bergfilme). Bu filmler, fetih öyküleri aracılığıyla, insanın özgüvenini kendini bir amaca adanarak inşa edebileceğini göstermeye çalışıyor, bu nedenle de dağların zirveleri simgesel bir anlam taşıyordu. 1920'lerin ikinci yarısında, doğanın ya da dünyanın fethi yaygın bir konu haline gelmişti. Ancak, Murnau'nun *Faust*'u (1926) ve Lang'ın polisiyeleri, dünyanın fethedilmesi temasını değişik biçimde işliyor, güç ve iktidar hırsını, bunu zorla ele geçirmeye çalışan zekâsını kötüye kullanan karakterlerin hikâyelerini anlatıyordu. Dağ filmleri ise bu dönemde yapılan en iyimser filmlerdi ve gerçek mekânlarda, devasa, karlı, kayalık tepelerde çekilmekteydi. Zirvelerin ihtişamı, dramatik yapının yardımıyla sergileniyor; gerilim tek bir dağcı ya da



Leni Riefenstahl

dağcılar grubunun tırmanışıyla sağlanıyordu. 1920'lerde salgın haline gelen spor tutkusunun bu filmler üzerinde yapmış olacağı etki bir yana bırakılırsa, dağ filmleri, insan bedeni ile ruhunun kendi çevresi üzerinde kuracağı egemenliği yücelten mesajlarıyla dikkat çekiyor ve yakın gelecekteki Nazi yayımlamacılığının işaretlerini taşıyordu. Bu türün yaratıcısı, dağcı, kayakçı ve jeolog olan Dr. Arnold Fanck'dı.³⁵ 1921'de *Kar Ayakkabısının Mucizesi* (Das Wunder des Schneeschuhs) adlı filmi yapan Fanck, *Pitz Palü'nün Beyaz Cehennemi*'yle (Die Weisse Hölle Wom Piz Palü, 1929) türünün en çarpıcı örneğini gerçekleştirmiş oldu. Filmde sergilenen tehlikelerle dolu yolculuk ve kendini feda eden yaşlı adam, gece aramasında kullanılan meşaleler, sözü edilen yücelme duygusunu çok iyi yansıtmaktadır. Filmin kadın karakterini Leni Riefenstahl³⁶ oynamış ve Fanck'ın düşüncelerinden, ileride yapacağı filmler açısından büyük ölçüde etkilenmişti.

Alman sinemasının "altın çağ"ı kısa sayılabilir, ancak alacakaranlığı daha uzun olmuştur. 1925'ten sonra yapılan filmlerde, zanaatin inceliklerine yönelik titizliğin yaratıcılığa ağır basmasından ve kurumlaşmış çalışma yöntemlerinin³⁷ hem tema seçimini hem de işlenişini standart hale getirmesinden kaynaklanan bir sınırlılık sezilmekteydi. Sürekli olarak stüdyonun içinde kapalı kalmak da bunlara eklenince, yeni yapılan filmlerin UFA'nın ilk yıllarında görülen tazeliği ve farklılığı yitirmeye başlaması kaçınılmazdı. Artık, yalnızca büyüklük, zenginlik, mükemmel oyunculuk ve yönetmenlikte teknik incelik tek amaç haline gelmiş gibiydi. Üstelik her geçen yıl Hollywood parlak dönemine yaklaşıyor, kendi sahip olmadıklarını satın alıyor, Alman sinemasının en yetenekli sanatçı ve teknisyen kadrolarını transfer ediyordu. Öyle ki, 1927'de UFA'nın yapım işlerinden sorumlu olan Eric Pommer³⁸ bile Paramount'a gitmeden edememişti. Kalanlar, Amerikan pazarı için, eskilerin kopyası fabrikasyon filmler üretiyorlardı. Alman toplumunun özelliklerinin

yerini evrensel nitelikler almaya başladığından, yaratıcı tarzlar yok oluyor, eldeki hazır formüllerle çalışılıyordu. Birçok başka şey gibi, Amerikan-Alman ortak yapımları yaratıcı ateşin sönmesine yardımcı oldu. Hepsinden önemlisi, 1930'lara doğru Almanya'da siyaset sahnesine yeni bir hareketin çıkarak halkın beklenti ve dertlerini değişik noktalara yönlendirmeye başlamasıydı. Özgürlüğüne düşkün sanatçılar için uygun bir çalışma ortamı kalmamıştı. Onlar da on yıl boyunca gerçeklerden büyük ölçüde kopmanın, yaklaşan tehlikeyi görmezden gelmenin acısını, ülkelerini terk etmek zorunda kalarak çektiler.

Alman sinemasının "altın çağ"ını böylece özetledikten sonra döneme damgasını vuran üç isimden daha uzun boylu söz edebiliriz. Bu isimler, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau ve Georg Wilhelm Pabst'tır.

5.3. Dünün, Bugünün ve Geleceğin Fantezileri: Fritz Lang

Fritz Lang, sessiz Alman sinemasının parlak döneminde yaptığı melodramatik öğelerle yüklü polisiyeler, efsanevi geçmişin sergilendiği "Alman ruhu"nu yüceltici filmler ve bilimkurmancanın ilk ciddi örnekleriyle gerek görsel anlatımda gerekse teknik beceride üstünlüğünü kanıtlamış yönetmenlerden biridir.

Amerika'da yaşadığı yıllarda da beğenilen filmler çekmiş olan Lang'ın sessiz filmleri, onun kendinden emin yönetimini sergileyen, tümüyle stüdyo olanaklarına bağlı filmlerdir. Lang, bu dönemde, karakterlerinin insani yönlerini, duygularını incelememiş, daha çok kutsal bir adalet ve denge fikrinin peşinden koşmuştu. Birlikte çalıştığı ekibin desteğiyle, filmlerinin dekoratif ve mimari tasarımlarında benzeri bir dengeyi kurabilmişti. İmgelem gücünün yanı sıra gördüğü mimarlık eğitiminin de Lang'a yardımcı olduğunu belirtmek gerekiyor. Lang'ın sessiz

filmlerinde göze çarpan bir başka nokta da fantastik boyutun, filmlerinin atmosferini yaratan önemli etkenlerden biri oluşudur. Nitekim *Yorgun Ölüm*'de dışavurumcu ve fantastik öğeler, metafizik bir dünyanın yaratılmasında birlikte kullanılmıştır.

Avusturyalı olan Fritz Lang, 1890'da ünlü bir mimarın oğlu olarak dünyaya geldi. Mimarlık eğitiminden tatmin olmayarak sanat akademilerine de devam etti. Çok genç yaşta ülkesinden ayrılarak, Anadolu da dahil olmak üzere pek çok ülkeyi gezip Uzakdoğu'ya dek uzandıktan sonra, 1913'te Paris'e giderek resim yapmaya başladı. Birinci Dünya Savaşı'nda birkaç kez yaralanan ve 1918'de bir yıl boyunca hastanede yatan Lang, burada kısa hikâyeler ve senaryolar yazdı. Senaryolarının bazıları Joe May tarafından filmleştirildi. Bunlar, daha sonra Lang'ın gözde türü olacak olan polisiyelerdi ve savaşın yarattığı bezginliğe karşı seyirciyi oyalayacak türden öyküler anlatıyorlardı. Hastaneden çıkıp bir süre sinema oyuncusu olarak çalışan Lang, kendisine kısa sürede itibar kazandıran ilk filmini 1919'da gerçekleştirdi: *Örümcekler* (Die Spinnen, 1919-1920). İki bölüm olan *Örümcekler*, "dünyayı ele geçirmeye çalışan canı" konusunu işleyen, fantastik öğelerle bezenmiş, basit bir olay örgüsüne dayanan melodramatik bir polisiyeydi.

1921'de Lang, umutsuz bir edayla kaderin değişmezliğini anlattığı *Yorgun Ölüm*'ü yaptı. Sevgilisinin hayatı uğruna ölümle pazarlığa girişen genç bir kadının öyküsünü anlatan bu film, Lang'ın mimari tasarımlarının etkinliğini kanıtıyor; dışavurumcu aydınlatması ve özellikle ölümün canlandırılışındaki yansız, soğuk ve mesafeli tutumuyla, ürpertici bir atmosfer yaratmayı başarıyordu. Dönemin tüm filmlerinde hissedilen klostrofobik hava, burada çok etkileyici biçimde gerçekleştirilmiş ve "kaçılmaz son" temasının iletilmesinde en büyük destek olmuştur. Genç kadın, üç korkunç deneyden geçerek aşka olan

inancıyla sevgilisini kurtarmaya çalışmış, ancak tüm çabalarının sonunda eline geçen şey, ona “öteki dünya”da kavuşma şansı olmuştur. Zalimlerin kol gezdiği bir dünyada, ölüm bile, saf sevginin yanında yer almasına karşın kaderi değiştirememektedir; zaten bu nedenle “yorgun”dur.

Film, dörtüyl ağzında duran bir adamın görüntüsüyle başlar; bunu, bir arabanın görüntüsü izler. Arayazı arabadakilerin balayına çıkmış iki sevgili olduğunu bildirir. Çiftin o adamla karşılaşması kaçınılmazdır. Sevgililerin kasabaya varmasından kısa bir süre sonra genç adam kaybolur ve karısı onu aramaya başlar. Çok yüksek ve sonsuzluğa uzanmış izlenimi veren bir duvarla karşılaşan genç kadın, yaşlı bir serseriden duvarın ardına geçmenin sırrını öğrendikten sonra Ölüm’le karşılaşır. Ölüm, kadının masumiyeti ve yalvarışları karşısında bir teklif yapar: Çok sayıda mumun yandığı bir salonda bulunan üç titrek mumdan herhangi birinin sönmesini engelleyebilirse kocasının hayatı bağışlanacaktır. Böylece genç kadın, Ortadoğu’da, Rönesans dönemi İtalya’sında ve eski Çin’de yaşanan üç maceraya katılarak tehlikede olan bir hayatı kurtarmaya çalışır; ama tüm çabalarına karşın başarısızlıkla sonuçlanan maceralar bittiğinde, Ölüm’ün son teklifi, yangında alevler içinde kalmış bir bebeğin canına karşılık ona kocasının yaşamını verebileceği yolundadır. Kadın bunu kabul etmez ve bebeği kurtarıırken kendisi ölür, böylece sevgilisine kavuşur. Çift, mutluluk içinde cennete doğru yükselir. Kaderi yenmenin yolu ölümden geçmektedir. Üç farklı zaman ve mekân dilimini canlandıran bölümler etkileyici dekorlar ve görsel etkilerle oluşturulmuş, ustalıkla birbirlerine bağlanmıştır. Görüldüğü gibi film, *Mumyalar Müzesi*’ni anımsatmaktadır. Ancak, bu tarz filmler yapan Alman yönetmenlerin, Griffith’in açtığı yolu izlediğini söylemek ve öyküleri hem tarihsel hem de coğrafi olarak geniş bir alana yaymanın çekiciliğini *Hoşgörüsüzlük*’ü seyrettikten sonra fark ettiklerini ileri sürmek yanlış olmaz.

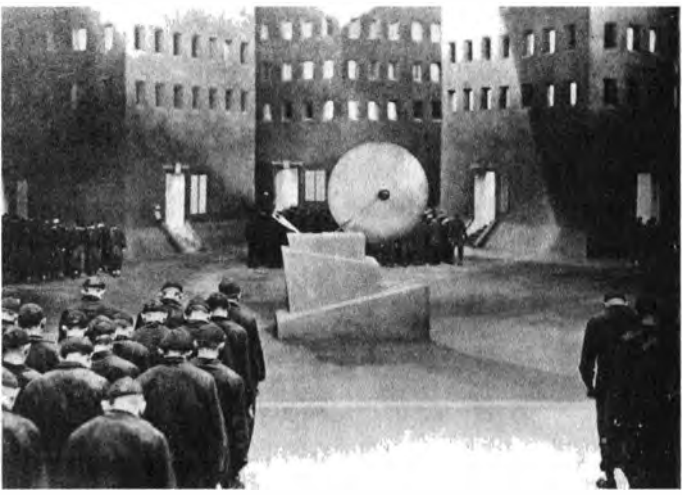
Bu film, Lang'ın stüdyoda birlikte çalıştığı ekiple yaptığı ilk mükemmel yapıtı. *Yorgun Ölüm*'de birçok kamera hilesi kullanılmış ve öykülerin fantastik boyutu güçlendirilmişti. Bir büyücünün ayağı altında beliriveren ordu, uçan halı, kaktüs olan ya da saydamlaşarak duvardan geçen insanlar, Ölüm'ün kucağında aniden beliriveren bebek gibi film hileleriyle elde edilen görüntülerin hepsi, başka bir filmde güldürü ögesi olabileceksen, burada karanlık güçlerin egemenliğini gösteren işaretlerdir. Lang, Reinhardt'ın oda tiyatrosunda uyguladığı aydınlatma yöntemlerinden büyük ölçüde yararlanmış, gölgeler, titreşen mumlar, labirentler, devasa dekorlar aracılığıyla filme meşum ve ağır bir hava kazandırmıştır.³⁹

Lang, 1922'de bir başka başarılı filmi olan *Kumarbaz Dr. Mabuse*'ü (Dr. Mabuse, der Spieler) yaptı. Normal uzunlukta iki bölümden oluşan film, yine büyük bir caninin, yönettiği katil şebekesi aracılığıyla kötü emellerini gerçekleştirme çabaları üzerine kurulu, başarılı bir polisiyedir. Enflasyon sırasında halkın, özellikle orta sınıfın histerik haliyle ilgili bir öykü anlatan filmde kumar, açgözlülüğün sergilenmesinde kullanılmıştır. "Kazanan herşeyi alır" ve Dr. Mabuse, üstün zekâsıyla sıradan insanlar üzerinde güçlü bir egemenlik kurar. Çeşitli kılıklara girebilen Mabuse, sonunda, ruhlara sahip çıkan şeytani bir güç olacaktır. Lang, bu kez alışılmış gerilim filmlerinin ötesine geçip *Prag'lı Öğrenci*'yi ve *Dr. Caligari*'nin *Muayenehanesi*'ni anımsatan meşum, ürkütücü bir dünya yaratmıştı. 1932'ye dek ona senaryo yazarlığı yapacak olan Thea Von Harbou⁴⁰ ile evlenen Lang'ın, *Dr. Mabuse*'den sonraki filmi *Nibelungen* (Die Nibelungen, 1924) adını taşıyordu. *Siegfried* ve *Kriemhild*'in *İntikamı* (Kriemhilds Rache) adlarıyla iki bölüm olarak hazırlanan ve özellikle birinci bölümü büyük bir ilgi gören bu filmde Lang, bazı önemsiz olayların insan yaşamını nasıl belirlediğini anlatarak kaderin trajik gücünü gösterme çabasındaydı. Üstelik

bir yandan da on üçüncü yüzyıl Kuzey Avrupa efsanelerinden yola çıkarak Alman ruhunun yüceliğine olan inancı tazeleme şansını buluyordu; ama bölümler rastlantısal denebilecek kadar savrukça birleştirildiğinden, tema açık seçik görülemiyordu. Görkemli dekorlardan, teknik üstünlükten kaynaklanan güçlü görselliğiyle film, büyük bir hayranlık ve ilgi uyandırdı. Aydınlatmada, yoğun ışık-gölge zıtlıklarına ve yine Reinhardt türü ışık kullanarak derinlik yaratmaya önem verilmişti. Bu heybetli filmde, kitleler zaman zaman devasa dekorların birer süsleme parçası haline geliyordu.

Lang, 1924 yılında Amerika'ya gitti ve döndükten sonra karısının senaryosuna dayanarak *Metropolis*'i (1927) çekti. Burada da yine, insanı etkileyen grafik düzenlemeler ve heybetli dekorlarla, kapalı, ağır bir hava yaratan Lang, sermaye ve emek ilişkilerine yönelik tavrını sergiledi. Geleceğe ve gelecekteki teknolojiye dair bir fantezi olma niteliğini de taşıyan *Metropolis*, iki yılda tamamlandı. Almanya'da yapılan en pahalı film ve UFA'yı büyük bir mali sıkıntıya sokmuştu. Bugün biraz çocuksu gelen kavramlarla oluşturulan bu film, görselliğiyle ulaştığı mükemmelliğe karşın, söylemeye çalıştığı şey açısından çok eleştiri aldı. Yöneticilerin (zenginler) yeryüzünde, çalışanların ise katı kurallarla düzenlenmiş yeraltı dünyasında yaşadıkları bir ülkeyi anlatan *Metropolis*, Nazilerin gözde filmlerinden biri oldu.

İşte bu ülkede bir gün, yöneticinin oğlu, rastlantısal olarak işçilerin dünyasına iner ve beyazlar giymiş bir kıza âşık olur. Bir ermişi anımsatan ve barışla kardeşliğin sözcülüğünü yapan Maria, haçlar ve mumlarla dolu mağarasında verdiği siyasi söylevleriyle işçileri etkileyip yatıştırarak, kalbin ellerle beyin arasında bir aracı olması gerektiğini anlatmaktadır. Aşağıdaki toplantılardan hoşlanmayan yönetici, kızın bir benzerini yaptırmak işçilere ders vermek ister. *Nibelungen*'de olduğu gibi, *Metropolis*'te de

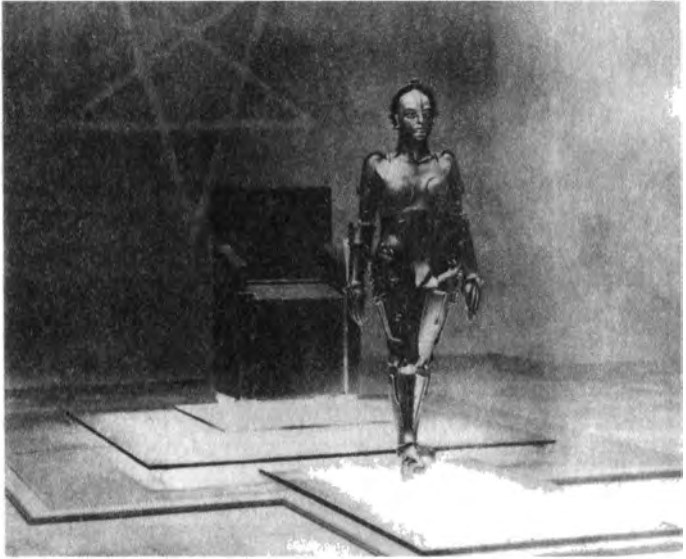


Üstte, altta *Metropolis* (1927)

insanlar, adeta, dev makinelerin ve mimari modellerin birer parçasıdır. İşçiler dizi dizi, robot gibi yürürler; kendilerini kışkırtmakla görevlendirilmiş robot kızdan bile mekaniktirler. Robot kız, her türlü etkiye açık, kendi başına karar veremeyen işçileri isyana teşvik eder ve korkunç bir karmaşa baş gösterir. Kent, sel sularının baskınına uğrar,



“gerçek kız”ın, bilim adamının laboratuvarından kaçması pek işe yaramaz, robotu durdurmak mümkün değildir. Maria, sevgilisiyle birlikte kurtarma işlemlerine katılır, sonunda ortalığı yatıştırırlar. Yönetici de denetiminden çıkan olayların yatışmasından memnundur. Kız, işçilerin başı (eller), yönetici (beyin) ve oğul (kalp) arasında anlaşmayı sağlar ve film mutlu sonla noktalınır. İşçiler yer-



Metropolis (1927)

lerine dönerler, yönetici de oğlu aracılığıyla onlara daha müşfik davranacaktır. Film, Alman toplumuna, gerçekleştirilecek herhangi bir işçi hareketinin getireceği varsayılan tehlikeleri sunmakta, üstelik akıllı yönetici sınıfın her zaman bu ayaklanmayı bastırarak ya da ezecek güçte olduğunu, daha ötesi onları kışkırtabileceğini göstermeye çalışmaktadır. Halbuki, ellerini kullananlar böyle bir hata yapmaz, beyin de daha insancıl bir yaklaşım benimserse, herkes yerinde kalacak, dirlik düzenlik bozulmayacaktır.

Filmin en "kötü" kişisi, kapısındaki yıldızdan Yahudi olduğu anlaşılan bilim adamıdır. En şeytani ifade onun yüzündedir ve robotu, yöneticinin istemediği denli şiddete yönelik ve denetlenemez biçimde yaratmıştır. 1920'lerin sonlarında iyice su yüzüne çıkmaya başlayan Yahudi düşmanlığı filmde kendini bu şekilde ortaya koyar.

Dünyayı ele geçirmeyi amaçlayan üstün canı öyküsüne 1928'de bir kez daha dönen Lang, bu dönemin Avrupa'sında yaygın olan casus korkusunu dile getirdi. Başarılı kamera kullanımıyla dikkat çeken bu filmin adı *Casus*'tu (Spione). Lang'ın *Casus*'u izleyen filmi olan *Ayda-ki Kadın* (Die Frau im Mond, 1929) ise bilim kurgu türünün, *Metropolis*'e kıyasla çok daha iyi bir örneği olarak kabul edilir. Lang, bu filminde ses kullanmaktan kaçınmışsa da, 1931 yapımı olan *M'de*, gerilimi artırmak amacıyla sesi yetkin biçimde değerlendirecektir.

Lang'ın ABD'ye gitmeden önce Almanya'da yaptığı son film *Dr. Mabuse'un Vasiyeti* (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933) oldu. Akıl hastanesine kapatılmış olan Mabuse, başhekimini hipnotize ederek dünyayı ele geçirme planlarını yeniden yürürlüğe koyar; ama sonunda başarısızlığa uğrayacaktır. Liderlerini anımsattığı gerekçesiyle Nazi yönetimi tarafından yasaklanan bu film, Lang'ın *Metropolis*'le kazandığı itibarı yitirmesine ve kısa bir süre içinde Almanya'dan kaçmasına neden oldu. Kendini teknik yeniliklere, siyasi değişikliklere ve ticari koşullara kolay uyarlayabilmesi, ona Hollywood'da da saygın bir yer sağladı. Burada yaptığı filmlerde de çevre düzeni, oyuncu yönetimi ve öykü sergilemedeki yetenekleriyle takdir edilen Lang, tarzına ve temalarına sadık kaldı; perdeye, psikopatları, suçu, suçluları, fahişeleri, karanlık dünyaların insanlarını, efsane kahramanlarını ve robotları getiren yönetmen oldu. 1950'lerde, ülkesine dönüp iki bölümlük bir film yaptıysa da 1960'lı yılların başlarında yeniden ABD'ye giderek 1976'daki ölümüne dek orada yaşadı.

5.4. Friedrich Wilhelm Murnau ve Özgürleşen Kamera

Alman sinemasında 1920'lerin ortalarına doğru, günlük yaşamla ilgili filmler de yapılmaya başladı. Savaş ve savaş sonrası koşulların yarattığı ekonomik ve toplumsal sarsıntılarla çöküntüye uğrayan alt-orta sınıfın yaşamını, ruhsal dünyasını ve saplantılarını anlatan bu filmlerin çoğu oda filmi teknikleriyle gerçekleştiriliyordu. Bu kez UFA'nın mimar ve ressamlarına, grafikçilerine, yoksul odaları, kenar mahalleleri, sokakları, loş aralıkları inşa etmek düşmüştü. Bu filmlerde, psikolojik boyut ağır bastığından, umutsuz ve çaresiz kahramanların dünyası son derece kasvetli bir hava taşıyordu. Dışavurumcu aydınlatmanın yarattığı gölgeler, karanlıklar ve siyah-beyaz zıtlığının kullanılışı bu ortamın yaratılmasına büyük katkıda bulunuyor, duyguları, iç dünyaların labirentlerini sergilemek için kamera kullanımı yeniden değerlendiriliyor, yeni yöntemlere başvuruluyordu.

1925 yılında, sanatta yeni bir eğilimi ortaya koyan "Yeni Nesnelcilik" (Die neue Sachlichkeit) adlı geniş bir sergi dü-

zenlenmişti. Bu eğilim, ütopyalardan ve şiirsellikten uzak kalmaya çalışan, olayların gerçekçi toplumsal çözümlemelerinden yola çıkarak olabildiğince tutarlı ve açık olmayı amaçlıyordu. Bireyselden çok ortak olana yönelen ve yaşananlara ilişkin yorumsuz haberleri yana yana veren bir gazetenin "nesnel"liğini çağrıştıran bu yaklaşım, bir grup sinemacıyı da etkilemekte gecikmedi. Böylece, kostüme dramaların, ölümcül fantezilerin, dağ filmlerinin, operetlerin, ucuz güldürülerin



Friedrich W. Murnau

arasına, bunlardan daha az popüler olan sıradan insanın yaşamıyla ilgili filmler de katıldı. Bazı senarist ve yönetmenler, aşılması zor toplumsal koşulların baskısı altındaki insanların maddi ve manevi durumlarını birbiriyle ilintilendirerek anlatmalarına imkân verecek konularla temaların peşine düştüler. Kendi içine çekilmiş bireyin dramını, kameranın kullanımı olanaklarını zenginleştirerek işleyen yönetmenlerin başında Friedrich W. Murnau gelir. Bu nitelikteki filmlerinde en büyük yardımcısı da Carl Mayer'dir.

1888'de doğmuş, felsefe, sanat ve edebiyat tarihi okumuş olan Murnau, Reinhardt'ın yanında yetişerek oyunculuk ve yönetmen asistanlığı yapmıştı. Savaştan sonra film yönetmeye başladı. İlk filmlerinin çoğu kayıp olmakla birlikte, bulunabilenlerden, kamerayı özgürce kullanma eğiliminde olduğu ve dış mekân çekimlerinden olağanüstü ruh hallerini sergilemek üzere yararlandığı, sıradan kentsel ya da doğal ortamları, seyircinin zihninde "Murnau'nun manzaraları" olarak bütünlenecek biçimde görüntülediği anlaşılmaktadır.⁴¹

Murnau, ilk çıkışını Bram Stoker'ın⁴² *Dracula* adlı romanının uyarlaması olan *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi*'yle (*Nosferatu, Eine Sinfonie des Graunes*, 1922) yaptı. O da, günün gözde konusunu ele almış, dünyayı tehdit eden büyük bir güçle kurbanlarının öyküsünü işlemişti. Dış mekân çekimleri, film hilleri ve etkileyici görüntüleriyle ürpertici bir ortam yaratan film, en büyük desteği, fantastik öyküsünün



Nosferatu, Griliğin Senfonisi (1922)

sıradan günlük yaşam atmosferi içinde sergilenişinden alıyordu. Bununla birlikte, bazı sinematografik olanakların, örneğin negatif görüntülerin kullanılması, doğal ve doğaüstü ortamlar arasındaki ayrımın başarıyla gerçekleştirilmesini sağlıyordu. *Nosferatu*, gizemli ve dehşet verici atmosferiyle Murnau'ya sinema tarihindeki yerini kazandıran film oldu.

Son Adam ise Murnau'nun *Nosferatu*'dan sonra yaptığı filmidir ve hem kendinin hem de Alman sinemasının başyapıtlarından biri sayılır. Murnau bu filmde, toplumsal konumları, bireysel hırsları, kişilerin kendilerini ve ötekileri algılama tarzını sergilemek istiyordu. Uzun süre beraber çalıştığı Mayer'le birlikte, kameranın yalnızca dış dünyanın nesnel ayrıntılarını göstermekle kalmayıp gizli bir göz gibi, karakterin duygularını ve tepkilerini de yazımlamasını sağladı. Böylece *Son Adam*, kamera kullanımı açısından dönemin en ilginç örneklerinden biri oldu.

Filmin esas karakteri, özgüvenini ve özsaygısını tümüyle yaptığı işe, özellikle de üniformasına dayandıran yaşlı bir otel kapıcısıdır. Öykü, bu adamın işini kaybettikten sonra hem kendi gözünde hem de çevresindekiler nazarında nasıl değer yitirdiğini ve bu duruma nasıl tepki gösterdiğini anlatır. Yaşlı adamın dünyası sürekli devinim içindeki otelle, bu parıltılı ortama tümüyle zıt bir durum yaratan, alt orta sınıfın yaşadığı, ucuz, karanlık apartmanlar ve avlulardan oluşur. Filmin başında komşuların üniformaya gösterdikleri ürkek saygı, mistik bir pırıltı taşıyan otoriteye duydukları saygıdır. Büyülü bir gücün, denetleyemedikleri yaşamlarını ve toplumu dağılmaktan koruyacağına inanır gibi, bu saygı gösterilerinden adeta haz bile alırlar. Üniformanın yitirilişi özdeşleşme yoluyla paylaşılan ve üniformayla simgelenen bir gücün yitirilmesi anlamına geldiğinden, komşuların tepkisi çok sert olacaktır. Ancak, tüm sahtelik ve çirkinlikleri toplumsal koşulların ağır baskısı yaratmaktadır.

Kapıcı, ağır bir sandığı taşıırken güçlük çekip sendeleyince felaket kendini gösterir. Otelin müdürü olayı görmüş ve adamı tuvalete bakmakla görevlendirmiştir. Bencil ve yapay bir özgüvenin çöküşü kaçınılmazdır. Varlığını üniformasıyla özdeşleştiren yaşlı adam, onu çıkartmak zorunda kaldığında ezilir, küçülür, komşularından da yeni durumuna uygun bir küçümseme ve aşağılama görür; şimdi çevresindekilerin ona gösterdiği acımasızlık, önceki üstten bakan tavrı ve katı kişiliğiyle aynı niteliği taşıdığından, adam bir anlamda bu sonuca layıktır. Film, ahlaki sistemdeki karmaşayı aktarırken, ışıltılı otelle kasvetli ara sokakların simgelediği birbirine zıt iki toplumsal ortamın “otorite” tarafından nasıl bütünleştirildiğini göstermektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi bu filmde kamera, Karl Freund'un da katkısıyla yepyeni bir işlev yüklenmiştir. Bu sayede seyirci, film boyunca hem karakterin hem de onun içinde bulunduğu dünyanın dengesizlikleriyle özdeşleşebilme olanağı bulur. Burada sergilenen farklı tavrın temelinde, değişik kamera hareketleri, çarpıcı kamera konum ve açıları yatar. Ayrıca, bazı görsel efektlerin yardımıyla karakterin dünyayı algılayışı, sarsıntıları ya da bir başka deyişle öznelliği sergilenir. Filmin açılış sahnesinde, camlı bir asansörle aşağı inen kamera, koridorlar ve lobi boyunca otelin içinden geçer, döner kapıdan dışarı çıkarak durur, dışarıda yağmurun altında koşuşanları görüntüler. Daha sonra, yine yaşlı adamın yerine geçmişçesine, apartmanların arasında, avlularda yürür ve komşuların selamını alır. Bazen insanları itiyormuşçasına ileri kayarken, bazen de onlardan kaçarcasına geri çekilir. Filmin tamamı stüdyoda çekildiğinden, cadde, otel ve avlular bu denetimli ortamda ince hesaplarla aydınlatılmış setin birer parçasıdır. Böylece, kamera da özel asansörlere yüklenerek ya da hareketli dekorlar arasında uzun kaydırma ve çevrinmeler yaparak özgürce dolaşır.

Alman sinemacıların, her şeyi görüntüyle anlatma eğiliminin başarılı bir örneği olarak kabul edilen *Son Adam*'ın

önemli özelliklerinden biri de arayazı kullanılmamış olmasıdır.⁴¹ Öykü örgüsündeki olaylar görsel olarak herhangi bir karışıklığa yer vermeden anlatılabildiğinden, filmin anlaşılma gibi bir sorunu olmamıştır. Karakterin toplumsal statüsünün yüksek olduğu sırada, onu görüntüleyen çekimler hafif altaçıyla yapılmışken, çöküşüyle birlikte hafif üstaçılı çekimler kullanılmıştır. Yine altaçlı çekimlerle, yaşlı adamın otelin duvarları arasında manevi olarak ezildiği duygusu iletilmiş; sarhoşluğu, omuz kamerasının sarsıntılı çekimleriyle, gözlerinin yaşarışı ise netliği bozulan görüntülerle anlatılmıştır. Özne kamera ya da özne çekim olarak adlandırılan bu görüntüleme tarzı, seyircinin ve karakterin gözünün kameranın merceği aracılığıyla eşleşmesini sağlar ve özdeşleşmeyi en üst düzeye çıkarma olanağı yaratır. Belirtilmesi gereken nokta, kamera kullanımındaki yeniliklere gelişigüzel değil, simgesel ve dramatik açıdan gerekli olan hallerde başvurulmuş olmasıdır. Kamera gerektiğinde sabit kalır ve durağan bir görüntü sunar.

Emil Jannings'in⁴² oyunculuğu da filmin etkisini artıran

önemli bir öğedir. Jannings, üniformalyken dik ve kendinden emin adımlarla ağır ağır yürür, davranışları soyludur. Tebessümü ve selamlarıyla genç bir adam izlenimi yaratır. Üniformasını yitirdikten sonra ise bükülmüş gövdesi, hantal tavrıyla yaşlı bir adam oluverir. Jannings'in en büyük yardımcısı, yukarıda anılan kamera kullanımı ve aydınlatma teknikleri olmuştur. Sabitliğinden kurtulan kameranın sahnenin içinde dolaşması ve kamera açılarının mizansenin bir öğesi



Emil Jannings

olarak değerlendirilişı, Max Ophüls,⁴⁵ Orson Welles⁴⁶ ve Mizogüşu gibi ustalarca daha da öteye götürülecektir.

Son Adam'ın finali de ilginçtir: Film adeta bir soruyla biter. İlk ve son arayazı da burada yer alır ve sonraki kısa bölümün bir masal olabileceğini bildirir. Yaşlı adam piyango sayesinde büyük bir servetin sahibi olacak, herkese para dağıtacak, vaktiyle kapıcı olarak çalışıp kovulduğı lüks otelde yaşayabilecek hale gelecektir. Bu "son gülen iyi güler" tablosu, dönemin Hollywood filmlerinin parodisi midir? Yoksa gerçekten böyle mutlu bir son olasılığı mı sorgulanmaktadır? Eğer, zengin olan adamın eksik yanını tamamlayarak yardımsever bir kişı olmasını, insancillaşmasını, bir başka deyişle karakterin dersini alıp doğru yola girişini anlatıyorsa, böyle bir yorum, bir masal bile olsa seyirciyi rahatlatacak ve filmin bütünündeki anlamı zedeleyecektir.

Murnau, 1927 yılında Fox şirketinden aldığı daveti kabul edip Amerika'ya gitmeden önce Almanya'da iki film daha yaptı: *Tartuffe* (1925) ve *Faust*. *Tartuffe*, Mayer'in senaryosuna dayalı dışavurumcu izler taşıyan, "film içinde film" anlatımı kullanılarak zenginleştirilmiş, görsellik açısından gelişkin ve incelikli bir film idi. Dünyanın fethi rüyasının anlamını irdeleyen *Faust*'ta Goethe'nin şiiri, ışık, gölge, alev, duman ve suyla görselleştirilmişti. Ancak, filmin bazı sahnelerinde açlık ve sefalet sergileniyor, "sokak filmleri"ne özgü bir atmosfer yaratılarak seyirci ortaçağdan 1920'lere taşınıyordu. Bu filmlerde kamera *Son Adam*'a oranla biraz durağanlaşmıştı; ama *Faust*'ta, uçan halıyla gökyüzünde dolaşan Mefisto ile Faust'u kaydırmalarla izlemekten geri kalmıyordu.

Murnau'nun Amerika'da yaptığı sessiz filmi *Gündoğumu* (Sunrise, 1927) da çok beğenildi ve büyük övgüler aldı. Alman gelenekleriyle Hollywood tarzını bağdaştırmış, akıcı uzun kamera hareketleri kullanmıştı. Ancak yaptığı filmlerin beklenen hasılatı sağlayamaması, stüdyo patronlarının işine karışması rahatını kaçırdı. Nitekim

Gündoğumu, Amerikan usulü bir son eklenerek gösterilmişti. Murnau, daha sonra Robert Flaherty⁴⁷ ile birlikte *Tabu* (1931) adlı, okyanus adalarındaki yaşamı anlatan ve belgesel nitelik taşıyan bir filmin çalışmalarına başladı. Ancak, iki yönetmenin konuya yaklaşım tarzları birbiriyle uyuşmadığından Flaherty ayrıldı ve Murnau projeyi kendi başına sürdürdü. *Tabu*'da, adalılarının fiziksel çevreleriyle girdikleri çatışmalarla değil, kendi aralarındaki ilişkilerde ortaya çıkan psikolojik çatışmalarla ilgilenen Murnau, filminin kazandığı başarıyı göremeden, ilk gösterimden bir hafta önce bir trafik kazasında öldü.

5.5. “Sokak Filmleri”nde Freudyen Etki: Georg Wilhelm Pabst

Tüm yoksulluğu içinde yaşamını sürdürmeye çabala-
yan sıradan insana yönelik sempatiyi, nesnel olmaya çalışarak sergileyen 1920’li yılların Alman filmlerine “sokak filmleri” denmektedir. Bu gruba giren ve alt tabakaların yaşadığı sokakların öyküsünü anlatan filmlerin ortak özelliği, dönemin toplumsal sorunlarını nesnel kalmaya çalışarak saptama niyetinde olmalarıdır. Çoğunun adında “sokak” ya da sokakla ilgili sözcükler yer alır: *Sokak* (Der Grasse, Karl Grune, 1923), *Hüzün Sokağı* (Die freudlose Gasse, G.W. Pabst, 1925), *Asfalt* (Asphalt, Joe May, 1929) gibi. Bu filmlerde sokak, çeşitli sınıflardan her türlü insanı ve eylemi bir araya getiren mekânsal bir öğedir. Sözcüğün ilk kez kullanıldığı Karl Grune’nin tipik filmi *Sokak*’ta, kendi evinin konforundan ve güvenliğinden sıkılan orta yaşlı bir adamın kanunsuz, denetimsiz kentte maceraya atılışı, sokaklarda bir dizi dehşetli ve acı verici olay yaşadıktan sonra daha hüznünlü, ama daha “akıllanmış” olarak karısına dönüşü anlatılır. Artık, barış ve huzur demek olan, eski, tekdüze yaşamına müteşekkirdir. Anlaşıldığı gibi, bu filmde, hem sokakların gerçek yüzü

gösterilmekte hem de seyirciye kendi “kabuğu”nun en “iyi”si olduğu söylenmekte, alışılmış düzenini bozması halinde başına gelecek tehlikeler hatırlatılmaktadır. Pabst’ın *Hüzün Sokağı* ise konuya daha farklı biçimde yaklaşır.

Dış dünyanın stüdyolarda yeniden inşa edilişi, dönemin Alman sinemasının etkileyici bir özelliği olmakla birlikte, “nesnelci” ya da “gerçekçi” tanımlamalarıyla belirli bir çelişki taşır. Dekor ve aydınlatmayla, hem görünüş hem de duygusal olarak gerçeklik duygusu yaratma girişimi kolayca sonuca ulaşılacak bir şey değildir. Kenti stüdyonun içinde kurmak yeterli olmayabilir; “kent gibi” hissedilmesini sağlamak zorunludur. Ayrıntıların gerçekliği –vitrinler, ışıklı yazılar, tabelalar, otomobiller– kendi başına, devingen bir kalabalığın, kalabalık içindeki yalnız bireyin psikolojik boyutlarıyla sergilenmesini, neşeli ya da karamsar bir atmosferin yaratılmasını sağlamaz. Belki de bu sorunların bilincinde olarak, toplumsal gerçekliğe ilişkin sorunları sıradan insan üzerinden, yeni nesnelci ve dışavurumcu etkiler altında ortaya koyan “sokak filmleri”, kendine özgü gerçekçi bir tarz yaratmıştır. Murnau’nun *Son Adam*’ını da aralarına katabileceğimiz bu filmler, 1920’lerin Almanya’sında yaşanan ekonomik ve ruhsal çöküntüyü, bireyin tepkisel olarak içe dönerek otoritaryenizme kayışını anlatmaya çalışır. “Sokak filmleri”ne damgasını vuran yönetmen, 1920’lerde dışavurumcu eğilimlerinden belirli ölçüde uzaklaşarak ka-



Georg Wilhelm Pabst

ramsar bir gerçekçiliğe yaklaşan, filmlerinde insan psikolojisine ve psikanalize değgin bilgilerini de ortaya koyan Georg W. Pabst'tır.

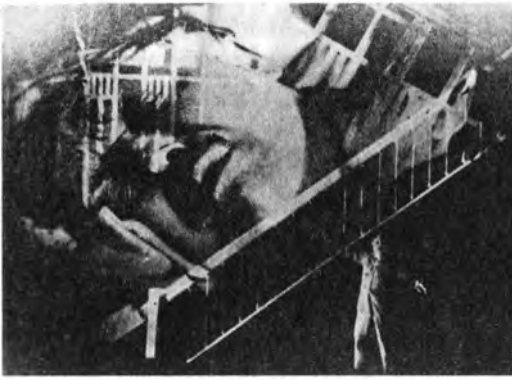
Viyana'da 1885 yılında doğan Pabst, mühendis olmayı hedeflerken sanata ilgi duymuş ve eğitimini bu yönde sürdürmüştü. 1906'da tiyatro oyunculuğuna başlamış ve bir süre ABD'de Almanca oyunlar sahnelemiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransa'da gözaltında tutulan Pabst, 1921'de Berlin'e giderek filmlerde oyuncu, yönetmen yardımcısı ve senaryo yazarı olarak çalışmaya başladı. Bir süre sonra ilk filmi olan *Hazine*'yi (Der Schatz, 1923) yönetti. Bu film, *Yorgun Ölüm* ile *Golem*'i anımsatan bir konu işliyor, büyük dekorlar önünde ve dışavurumcu aydınlatma eşliğinde bir çırağın, ustasının kızına ulaşabilmek için efsanevi altınları arayışını anlatıyordu.

Pabst, 1925'te özgün tarzını sergileyen ilk filmi olan *Hüzün Sokağı*'ni yaptı. Dünya çapındaki ününü, bir ölçüde Asta Nielsen'le, Greta Garbo⁴⁸ ve Werner Krauss⁴⁹ gibi oyunculara borçlu olan bu film, enflasyonla kıvranan Viyana'da yaşanan sert ve gerçekçi öyküsünü etkili biçimde anlatmaktadır. *Hüzün Sokağı*'nda, ekonomik kaos ve onun sonuçlarından biri olan ahlaki değerlerin geçirdiği çöküntü, tek bir sokağın sakinlerinin birbirlerine kenetlenmiş yaşamları aracılığıyla ortaya konur. Bu sokakta çarpıcı çelişkiler ve zıtlıklar vardır. Tıka basa yeme ile açlık, zengin ile yoksul, geleneksel aile değerleri ile "ahlaksızlık" hep bir arada var olur. Filmin öne çıkan karakterleri, yoksul düşmüş bir profesörle kızı, bir Amerikalı Kızıl Haç görevlisi, tüm sokağa hükmeden bir kasap ve yoksul bir genç kadındır. Lüks bir gece kulübüyle, randevuevi de bu küçük simgesel dünyayı tamamlar. Kasap dükkânı önünde, bedava ya da ucuza et almak için bekleyen kuyruklar uzayıp gider. Filmin iki kadın karakterinin önünde iki seçenek vardır: Ya kuyrukta bekleyecekler ya da kendilerini satacaklardır. Biri ikinci yolu seçer ve katil

olur; son ana kadar direnmeye çalışan öteki ise aynı akıbetten kıl payı kurtulur.

Başka filmlerde de benzer konuların işlenmesine karşın *Hüzün Sokağı*'nin özelliği, bu karamsar ortamı en uygun kamera açıları ve en doğru kamera hareketleriyle seyirciye sunabilmiş olmasıdır. Filmde, açlık, hırs ve tutku gerçekçi bir tavırla sergilenmişti.⁵⁰ Pabst kamerasını, çeşitli seçenekler arasında sahnenin ve filmin genel atmosferine en uygun, en açıklayıcı konumlarına yerleştirmiş; açılarını ve ölçeklerini konu ile kamera arasındaki ilişkiyi belirleyen psikolojik öğeleri göz önüne alarak saptamıştı. Böylece, seyircinin, farkında olmaksızın karakterlere ve eylemlere yönelik olarak onun istediği şekilde tavır almasını sağlıyordu. Örneğin, kasap, film boyunca yanındaki beyaz çoban köpeğiyle birlikte altaçıyla çekilmiş, eşyalarını rehine vermek zorunda kalan profesör ise evindeki boşluk vurgulanacak biçimde, hafif üstaçılı boy çekimle görüntülenmişti. Karaborsanın merkezi olan gece kulübündeki görüntüler çoğunlukla yakın ve bel çekim ölçekleriyle çerçevelenmiş, bakış noktaları eylemin mantığına uygun olarak öznellik yaratmayacak biçimde seçilmişti. Kamera, çevrinme ve kaydırmalarla sokak ve aralıklar boyunca ilerleyerek çevreyi tanıtıyor, *Son Adam*'dan farklı olarak kişilerin duygularını açıklamaktan çok nesnel bir kayıt aracı gibi davranıyordu. Filmin kurgusu, esas olarak "hareketten kesme" ilkesine dayanılarak gerçekleştirilmişti. Böylece, eylemler birbirine bir hareketin ortasından ötekine yapılan kesmelerle bağlanıyor, kalkan bir kol, adım atan bir ayak, doğrulan bir gövde, açılan bir kapı vb., kurgu aracılığıyla filme dinamizm kazandırıyordu.⁵¹

Pabst, sonraki filmini yaparken "sokak filmleri"nin tematik niteliğinden büyük ölçüde uzaklaştı. Bu filmde danışman olarak Sigmund Freud'un⁵² iki yardımcısından yardım alarak psikanalitik yöntemleri dramatize etti. *Ruhun Gizleri* (Geheimnisse einer Seele, 1926), rüyalarında karısı-



Ruhun Gizleri (1926)

nı bıçakla öldürdü-
ğünü gören ikti-
darsız yaşlı bir bi-
lim adamını anla-
tıyordu. Pabst, ya-
rattığı karakterin
psikiyatra başvuru-
şu ve birkaç psika-
naliz seansı ile te-
davi edilişi aracılı-
ğıyla bugün biraz
çocuksu görünen
bir biçimde, psiki-

yatriyi sinemada ilk kez ciddi olarak değerlendiren yönet-
men oldu. Yine ilk kez, bindirmeleri, eğlendirici ya da ürkü-
tücü hileler olarak değil, zihninin katmanlarını açığa vuran
görüntüler yaratmak üzere kullandı. *Ruhun Gizleri*'nde bilin-
çaltının karanlık yönleri üçlü bindirmelerle görüntülenmiş,
geleneksel anlatının nedensellik baskısı bir ölçüde hafifledi-
ğinden daha özgür ve öyküdeki ayrıntıları dışlayan bir kurgu
yapılabilmiştir.

Pabst, 1928 yılında bitirdiği *Jeanne Ney'in Aşkısı*'nda (Die
Liebe der Jeanne Ney) eski gerçekçi tavrına dönerek Ame-
rikan filmlerinin melodram kalıplarının UFA'ca kabul edil-
meye başladığı bir dönemde, kendi anlatımsal özelliklerini
ortaya koydu. Bir roman uyarlaması olan film yakın ölçekte
yapılan ünlü uzun çevrinmeyle başlar. *Jeanne Ney'in Aş-
kı*'nda, iç savaş dönemi Rusya'sının harap olmuş kentleri ve
ıssız ovalarıyla, 1920'ler Fransa'sının lüks otomobilleri,
apartman blokları ve huzurlu kırsal yöreleri arasındaki zıtlık-
tan yararlanır. Bu zıtlık, filmdeki iki anahtar görsel öğeyle
simgelenir: Narsisizmi temsil eden ayna ve kapitalizmin
simgesi devasa bir kasa. Aynanın kırılması, Sovyetler'de
toplumcu bir anlayışın yerleştiğine, kasanın soyulması ise
Fransız orta sınıfının açgözlülüğüne işaret ediyor gibidir.

Ancak filmde, Pabst'ın Fransız yaşam biçimine yönelik sempati beslediği hissedildiğinden, bu metaforik bütünlüğün zedelendiği söylenebilir.

Jeanne Ney'in Aşkı'nda kamera kullanımını ve kurgu yöntemini iyice geliştiren Pabst, artık, hüznü, sevinci, bunalmaları, korkuyu ve mutluluğu kamera hareketleriyle aktarıyordu. Nesneler, kamera onlara yaklaşıp çevrelerinden yalıtıldığına önem kazanıyor, aksi takdirde karakterleri çevreleyen dekorun bir parçası olarak kalıyordu. Örneğin, filmin yukarıda değinilen açılış sahnesindeki çekim, ününü, karakteri göstermeden önce ona ilişkin bilgileri çevredeki nesneler aracılığıyla vermesine borçludur. Kamera, erkek karakterin iç sıkıcı, sevimsiz odasında gerçekçi ve ayrıntılı bir araştırmaya girişir. Altı delik ayakkabılar, etrafa saçılmış kirli giysiler, dolup taşmış kül tablası, erotik resim ve heykelcikler yardımıyla seyirci, karakteri tanımış olur. Filmde kullanılan doğal ışık değerleri, düzgün çevrinmeler, kamera konum ve açıları, görüntülenen malzeme tarafından belirlenmiş, hepsi, sahnelerinin atmosferini yaratmak amacına yönelik olarak düzenlenmişti. *Jeanne Ney'in Aşkı*'nın en önemli yönlerinden biri de başarılı kurgusuydu. Pabst, karakterlerle nesneler arasındaki dengeyi, filmini genel olarak kısa çekimlerle inşa ederek sağlamıştı. Çok kısa çekimlerden oluşan bazı sahne ve sekanslarda, kesmelerin harekete bağlı olarak yapılması, bunların hiç fark edilmemesini sağlayarak filmin akıcılığını büyük ölçüde artırıyordu. Her çekimin uzunluğu ve yeri öylesine mükemmeldi ki, sansürde kesilen bir metre bile filmi mahvedebiliyordu. Çünkü, kesmelerle kameranın yeri ve açısı değişiyor, böylece her çekim bir karakter ya da eylemin en can alıcı noktasını görüntülüyordu. İşte bu sık kesmelerin yaratacağı sıçramalar, dikkatin fiziksel bir harekete odaklanmasıyla giderilmişti. Diğer bir deyişle bir hareket başlıyor, sonraki çekimde kaldığı yerden devam ediyordu. Ya da bir başka hareketin benzer bir ânına birleşiyordu. Hareketler arasındaki benzerlik ve yönlerinin aynı oluşu,

görsel köprüler inşa ederek seyircinin devamlılık duygusunu yitirmemesini sağlıyordu.

Pabst'ın *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse der Pandora, 1928) ve *Kimse Bir Kızın Günlüğü* (Das Tagebuch einer Verlorenen, 1929) adlı filmlerinde, yeniden psikanalizin alanına geçtiğini, cinselliğin, özellikle kadın cinselliğinin üzerine Freud'dan esinlenen bir yaklaşımla gittiğini söylemek mümkündür. Neredeyse her filminde, aşkla para ilişkisini, kendini satan ve istemediği erkeklerle birlikte olmak zorunda kalan kadın karakterler üzerinden kuran Pabst'ın özellikle bu son iki filminde, kadınların düşünce ve eylemleri arkasında yatan öğeleri dışavurma çabası sezilir. Pabst'ın filmleri çoğu kez erotik sahneler nedeniyle sansüre takılmıştır.

Pandora'nın Kutusu'nda "hayır" diyemeyen ve âşıklerini, kendilerini mahvetmeye iten bir "günün kadını" anlatılır. Erkekler, etraflarındaki nesnelere sahip çıktıkları gibi onu da sahiplenmek isterlerse de bunu başaramazlar. Genç kadının hafifmeşrepliği, kapılar ile pencerelerin, özellikle de panjurların yatay ve dikey çizgileriyle inşa edilen görüntülerle aktarılır. *Kimse Bir Kızın Günlüğü*'nde ise baştan çıkarılmış kimsesiz bir kızın öyküsü yer alır. Her iki filmde de Pabst, Amerikalı oyuncu Louise Brooks'un³³ erotik güzelliğinden destek almış, onun modern yüzünü, dışavurumcu geleneğe uygun ölçülü oyun sergileyen Alman oyuncularla zıtlık oluşturacak biçimde kullanmıştı. Pabst'ı kadın oyuncuların özelliklerini değerlendirmesini bilen bir yönetmen olarak tanımlamak mümkündür. *Hüzün Sokağı*'nda Greta Garbo'nun mahcubiyetini, *Pandora'nın Kutusu*'nda Asta Nielsen'in saygınlığını, *Jeanne Ney'in Aşkı*'nda ise de Brigitte Helm'in³⁴ duyarlılığını vurgulamayı başarmıştı.

İlk sesli filmi olan *Batı Cephesi*, 1918'de (Westfront, 1918, 1930) Pabst'ın hareketli kamerası artık siperler arasında dolaşıyordu. Ses, kameranın özgürlüğünü bir ölçüde kısıtladıysa da siperlerde sıkışmış, toz ve duman içinde yolu-

nu kaybetmiş askerlerin kaydırmayla yapılan çekimleri, savaşın anlamsızlığını, dehşetini hissettirmede çok etkili olmuştu. *Batı Cephesi, 1918*, sinema tarihine ilk savaş aleyhtarları filmlerden biri olarak geçti. Pabst'ın filmleri, ele aldığı konularla bunları işleyiş tarzı ve kullandığı tekniklerle, daha



Üç Kuruşluk Opera (1931)

çok dönemin aydın kesimince beğeniliyordu.

Pabst'ın *Üç Kuruşluk Opera*'sı (Die Dreigroschenoper, 1931) ise epey tartışmalı bir film oldu. Bertolt Brecht⁵⁵-Kurt Weill⁵⁶ ikilisinin müzikalinden uyarlanan filmde Pabst, seyirciyi bu kez de Londra'nın sokaklarında dolaştırıyordu. Kent yine stüdyonun içinde büyük bir başarıyla kurulmuştu. Ancak, uyarlama sırasında yaptığı bazı değişiklikler, öykünün "delikanlı-genç kız" ilişkisi etrafında odaklanmasıyla sonuçlandı ve bu durum, filmin sulandırılmış bir melodram olduğu görüşünü savunan Brecht'e yapıtının yasal haklarını korumak üzere dava açma imkânını verdi.⁵⁷ Bununla birlikte Pabst, 1930'larda politik açıdan sola dönük bir tavır

gösteriyordu. Nitekim, 1931 yapımı *Yoldaşlık/Bir Maden Trajedisi* (Kameradschaft/ La Tragedie de la Mine) adlı filmde, Alman-Fransız sınırında bulunan bir maden ocağındaki işçilerin dayanışmasını, şovenizmi bir yana bırakan Alman işçilerin, yöneticilerinin itirazına karşın Fransız madencileri göçükten çıkarışlarını anlattı. Film teknik açıdan çok başarılıydı ve ses kullanımında dönemin en iyi örneklerinden biri olmuştu.

Bu filmde işçileri birleşmeye çağıran Pabst, Nazilerin iktidara gelişiyle birlikte Almanya'yı terk ederek sonraki birkaç yılı Fransa, Hollanda ve Hollywood'da geçirdi. Filmlelerinde sergilediği tehlike ve güvenlik çelişkisini kendi özel hayatında da yaşıyor gibiydi. Siyasi açıdan reformist görüşlere eğilim duymakla birlikte köktencilikten kaçıyor, Sovyet sinemasının montajla yarattığı devrimci anlamlara hayranlık duyarken, kendi filmlerindeki anlamların "tahrik edici" olmamasına dikkat ediyordu. Fransa'da, ABD vatandaşlığı için yaptığı başvurunun sonucunu beklerken ani bir kararla Almanya'ya dönerek çelişkili tavrını sürdüren Pabst, İkinci Dünya Savaşı'nı kendi ülkesinde geçirdi; üstelik Nazilere iki de film yaptı. Savaşın sonunda bu kez, anti-semitizmi kınayan, Nazi dönemini inceleyen birkaç film daha çektikten sonra 1956'da sinemayı bırakan Pabst, 1967 yılında öldü.

NOTLAR

1. William Gaunt, *Modern Art*, Frederick Warne, London, 1930, s. 43 ve *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayın, İstanbul, 1997, s. 451.
2. Max Reinhardt (1873-1943): Alman tiyatrosunu, sinemasını ve uluslararası sanat çevrelerini derinden etkileyen sahneleme teknikleriyle ünlü, dışavurumcu tiyatronun ustası, tiyatro yönetmeni ve yöneticisi.
3. August Strinberg (1849-1912): Kendilerine verilene razı olan, çürümüş toplumsal kurumlar içine sıkışmış kitlelerin yaşamının bir tür yanılsama ve tek gerçeğin sonsuzluk olduğuna inanan, kurumları yadsıyan, özgür birey için umut olmadığını anlatmaya çalışan İsveçli yazar.

4. Rhode, a.g.y., s. 169.

5. Kracauer'e göre, "Bir ulusun filmleri, o ulusun mentalitesini en dolayısız yoldan yansıtan sanatsal araçtır". Genel olarak bir ulusun filmlerinin tekniği, öyküsel içeriği ve gelişimi tümüyle, ancak o ulusun güncel psikolojik modelleriyle ilintili olarak anlaşılabilir. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, Princeton UP, New Jersey, 1974, s. 5.

6. Urban Gad (1879-1947): Danimarka sinemasının parlak günlerindeki önemli isimlerden biri olan, sık sık Almanya'da film yapan öncü yönetmen.

7. 1945'te ortadan kalkan şirketin Neubabelsberg'deki dev stüdyoları Doğu Alman yapım şirketi DEFA'ya devredilmişti.

8. Stellan Rye (1880-1914): Savaş sırasında Fransa'da ölen Danimarkalı senaryo yazarı ve yönetmen.

9. Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ile İngiliz yazarlar Robert Luis Stevenson (1850-1894) ve Oscar Wilde (1854-1900) tarafından yaratılmış olan ünlü roman kahramanları. Biri şeytanla anlaşır, biri ruhunun karanlık, kötücül yönünü geceleri işlediği suçlarla sergiler, öteki ise sonsuz gençlik için ruhunu satar.

10. Kracauer, a.g.y., s. 30.

11. Paul Wegener (1874-1948): Reinhardt geleneğiyle yetişmiş, pek çok klasik rolü canlandırmış, sinemada fantastik filmleri yeğlemiş, Naziler için propaganda filmleri yaparak "devlet sanatçısı" olmuş Alman oyuncu, yönetmen.

12. Henrik Galeen (1882-1949): Gazeteciliği bırakarak tiyatro oyunculuğuna başlamış, 1910'larda sinemaya geçerek korku filmlerinde canlandırdığı karakterlerle ünlenmiş, 1933'te ABD'ye gitmiş, Alman senaryo yazarı, oyuncu ve yönetmen.

13. Nitekim Wegener, yukarıda da belirtildiği gibi, aynı karaktere dayalı iki filmin daha yapılmasına önayak olmuş, bunlardan birinin senaryosunu yazmış, her ikisinde de yardımcı yönetmenliği ve oyunculuğu sürdürmüştür. Bu filmler *Golem ve Dansöz* (Der Golem und die Tänzerin, 1917) ile *Golem'in Yaratılışı*'dır (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920).

14. Getto: Eskiden, bir kentin Yahudilere zorunlu oturma bölgesi olarak ayrılmış sokağı ya da mahallesi. İlk kez on üçüncü yüzyılda Müslüman ülkelerde başlayan bu uygulama sonraki iki yüzyıl boyunca Avrupa'da da yayıldı. Bunlardan "Yahudi kenti" olarak adlandırılan Prag'daki Judenstadt en kalabalık olanıydı. Etrafları duvarlarla çevrilen, Hristiyanlığın özel günlerinde kapıları kilitlenen ve yatay olarak genişleyemediğinden yüksek binalardan oluşan bu mahalleler, yoğun nüfus nedeniyle her zaman salgın hastalık ve yangın tehlikesiyle karşı karşıyaydı. On dokuzyüzyılda büyük ölçüde ortadan kalkmakla birlikte, özellikle Naziler

- tarafından yeniden var edildiler. Sonraki yıllarda "getto" terimi, kentlerde değişik azınlık gruplarının yerleştiği, çoğu kez her odasında bir başka ailenin yaşadığı binalardan oluşan bölgeler için kullanılmaya başladı.
15. Karl Freund (1890-1969): 1908'de haber filmi kameramanı olarak sinemaya geçtikten sonra, Murnau ve Dupont'la yaptığı çalışmalarla uluslararası bir ün kazanmış, 1930'da ABD'ye yerleşmiş Alman sanatçı.
16. Otto Rippert (?-?): Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonunda yaptığı kostüme filmlerle ünlenen Alman yönetmen.
17. "Kabinett" Almandaki küçük oda ve karavan anlamlarına da geldiğinden filmin adı, Caligari'nin panayır panayır dolaştığı karavanından da kaynaklanmış olabilir.
18. Paul Rotha, bu filmin, sinema aracılığıyla yaratıcı zekânın dışavurumunda ilk örnek olduğunu söylüyor. Paul Rotha, "The German Film", *The Emergence of Film Art*, Lewis Jacobs (ed.), W.W. Norton, New York, 1979, s. 86.
19. Carl Mayer (1894-1944): 1919'dan sonra pek çok senaryo yazmış, önce dışavurumcu sonra da doğalcı eğilimlerini perdeye aktarmış ünlü Alman şair, oyuncu, senaryo yazarı.
20. Kracauer, a.g.y., s. 71.
21. Ünlü Fransız sinema kuramcılarında Jean Mitry (1907-1988), bu filmdeki dışavurumculuğun sinematografik öğelerle elde edilmediğini, dışavurumcu resimsel ilkelerin görüntülenmesinden kaynaklandığını öne sürmektedir. Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat: Ansiklopedisi*, Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 220.
22. Robert Wiene (1881-1938): Bir süre oyunculuk yaptıktan sonra senaryo yazarlığı aracılığıyla sinemaya geçen Alman yönetmen.
23. Richard Oswald (1880-1963): Tiyatro yönetmenliğinden 1916'da sinemaya geçen Alman yapımcı, yönetmen.
24. Joe May (1880-1954): Kendi şirketinde birçok film yapmış, 1934'te ABD'ye gitmiş Alman yönetmen.
25. Ernst Lubitsch (1892-1947): Amerika'da çektiği salon güldürüleriyle popüler olan ve büyük ün kazanan Alman yönetmen.
26. Rhode, a.g.y., s. 162.
27. Dimitri Buchowetzki (1895-1932): 1919'dan itibaren yaptığı dönem filmleriyle ün kazanmış ve 1924 yılında ABD'ye yerleşmiş olan Rus asıllı yönetmen.
28. Karl Grune (1890-1962): Tiyatro eğitimi görmüş, Reinhardt tiyatrosunda çalışmış Avusturyalı film yönetmeni. 1931'de Fransa'ya sonra da İngiltere'ye gitmiş ve orada ölmüştür.
29. Arthur Von Gerlach (1860-1925): Daha çok tiyatrodaki çalışmaları, filmlerinde efsanelere ve hayalet hikâyelerine yer veren, fazla tanınmamış Alman yönetmen.

30. Lupu Pick (1886-1931): 1915'te sinemaya geçmeden önce tiyatro oyunculuğu yapmış, gerçek dışı fanteziler yerine günlük yaşamın sıradan olaylarına eğilmek istemiş, oda filmlerinin ustası sayılan Alman oyuncu ve yönetmen.
31. Ewald André Dupont (1891-1956): *Varyete*'nin kazandığı başarı üzerine 1933 yılında Hollywood'a yerleşen ilk Alman film eleştirmenlerinden, yazar, yönetmen.
32. Walter Ruttmann (1887-1941): Nazi döneminde propaganda filmleri de yapmış, deneysel film çalışmalarıyla ilgi çekmiş, İkinci Dünya Savaşı sırasında Doğu cephesindeki çarpışmaları görüntülerken ölmüş, Alman ressam ve mimar.
33. Paul Leni (1885-1929): Reinhardt tiyatrosundaki büyük yapımlarda görev almış, dışavurumcu akımın en önde gelen temsilcisi olmuş, Hollywood'daki filmlerinde de bu eğilimini sergilemiş, set tasarımcılığı ve sanat yönetmenliği de yapmış Alman yönetmen.
34. Bu tarihi kişiler, Rus çarı Korkunç İvan, Abbasi halifesi Harun Reşid ve Londra'da seri cinayetler işlediği halde kim olduğu hiçbir zaman anlaşılamayan Karındeşen Jack'tir.
35. Arnold Fanck (1889-1974): Bir kameraman okulu kuran, dağcılık tutkusunu dönemin koşullarına uygun biçimde dramatize ederek görüntüleyen Alman yönetmen.
36. Leni Riefenstahl (1902-2003): Asıl adı Helena Bertha Amalie olan, bale eğitimi gördükten sonra "dağ filmleri"ndeki oyunculuğuyla sinemadaki yerini sağlamlaştıran, ancak asıl ününü Naziler için yaptığı etkileyici propaganda filmleriyle kazanan Alman kadın oyuncu ve yönetmen.
37. Örneğin, Almanlar filmleri senaryodaki olay akışına, bir başka deyişle sahnelerin zamandizinsel akışına uygun olarak çekiyorlardı.
38. Eric Pommer (1889-1966): 1907'den itibaren film şirketlerinde çalışmış, Gaumont'un Orta Avrupa merkezini yönetmiş, 1923'te UFA'ya katılacak olan Decla ve Decla-Bioscope şirketlerini kurmuş, pek çok sanatçının projesini destekleyerek döneminin yaratıcılığına katkıda bulunmuş, başka ülkelerde de çalışmış Alman yapımcı.
39. Filmin unutulmaz figürü Ölüm'dür. Durgun ve mahzun yüzü, siyah pelerinli bu ölüm, yıllar sonra İsveçli yönetmen Ingmar Bergman'ın (1918-) *Yedinci Mühür*'ünde (Det Sjunde Inseplet, 1957) yeniden karşımıza çıkacaktır.
40. Thea Von Harbou (1888-1954): Lang'ın Almanya'yı terk etmesinden sonra ondan boşanan, Naziler için film yapan, Alman yazar, senaryo yazarı, yönetmen.
41. Rhode, a.g.y., s. 180-181.
42. Bram Stoker (1847-1912): 1897'de yazdığı bu romanla ünlenen İrlandalı tiyatro eleştirmeni.

43. Filmin bu yönü ve Jannings'in oyunu, Amerikalı seyirci ve sinemacıları öylesine etkilemişti ki yapımcılar, yönetmenlerden "Alman tarzında film" istemeye başlamıştı.
44. Emil Jannings (1884-1950): İsviçre'de tiyatro eğitimi görmüş, Reinhardt tiyatrosuna katıldıktan sonra 1914'te sinemaya geçmiş, 1926-1929 yıllarında Hollywood'a gitmiş ve bir Oscar kazanmış, 1945'te mesleğini bırakmış dünyaca ünlü oyuncu.
45. Max Ophüls (1902-1957): Tiyatrodan 1930'da sinemaya geçen, 1933'te Almanya'yı terk ederek Hollanda, İtalya ve Fransa'da çalıştıktan sonra ABD'ye yerleşen, hareketli kamerasıyla ünlü film yönetmeni.
46. Orson Welles (1915-1985): Sinemaya büyük katkılarda bulunmuş, dünyaca ünlü Amerikalı yapımcı, yönetmen, senaryo ve roman yazarı.
47. Robert Flaherty (1884-1951): Çocukluğunda ailesiyle birlikte pek çok yolculuk yapmış, 1910-1916 yıllarında Kanada'daki maden araştırmalarına ve keşif gezilerine katılmıştı. Bu gezilerden birini görüntüledikten sonra filmciliğin yalnızca olanları dış bir göz gibi kaydetmekle sınırlı kalmaması gerektiğini düşünerek Eskimolarla ilgili bir film yapmak üzere Alaska'ya gitmiş ve bir süre onlarla yaşayarak çektiği *Kuzeyli Nanook*'la (Nanook of the North, 1920) belgesel sinemanın bir numaralı ismi olmuş, on bir film yapmış ünlü Amerikalı sinemacı.
48. Greta Garbo (1905-1990): Bir mağazanın reklam filminde rol aldıktan sonra sinemaya geçen, önce Almanya'ya sonra da Hollywood'a giden sessiz sinemanın yıldızlarından İsveçli kadın oyuncu.
49. Werner Krauss (1884-1959): Reinhardt'dan gelen tarzıyla dışavurumcu dönemin ünlü isimlerinden biri olmuş, daha sonra en koyu faşizan filmlerde de rol almış Alman oyuncu.
50. Paul Rotha film hakkında şunları söylüyor: "Hiçbir film ya da roman, yenilginin çaresizliğini ve savaş sonrasında ortaya çıkan sahte toplumsal değerleri *Hüzün Sokağı* denli doğru olarak kaydetmemiştir...onun [Pabst'ın] açlığın, aşkın, tenselliğin, bencilliğin ve açgözlülüğün hayati anlamını doğru ve güçlü bir biçimde kavraması, bu olağanüstü filmin inandırıcılığını artırır." Rotha, *a.g.y.*, s. 89.
51. Gerek dağıtımçıların kaptisleri sonucunda, gerekse gösterildiği ülkelerdeki sansürcülerin katkısıyla filmin çeşitli bölümleri kesilmiş, yeniden kurgulanmıştır. Filmin bugün izlenebilen kopyalarında ortaya çıkan sıçramaların nedeni, değişikliğe uğrayan kurgunun yer yer özelliğini yitirmiş olmasıdır. Yabancı filmlerin çeşitli nedenlerle kesilip yeniden kurgulanması o yıllarda sıkça rastlanan bir olguydu.
52. Sigmund Freud (1856-1939): Psikanalitik kuramı ve buna paralel olarak psikanaliz yöntemini geliştirmiş, görüşleri felsefi ve siyasi düzeyde tartışılıp eleştirilse de çeşitli bilim dallarını ve sanatları etkilemiş olan Avusturyalı bilim adamı.

53. Louise Brooks (1906-1985): On beş yaşında dansa başlayan, küçük rollerle sinemaya geçen, Pabst'ın filmlerindeki başarısına karşın Hollywood'da hiçbir önemli rol alamayıp erken yaşta perdeyi terk eden, yıllar sonra yeniden keşfedilen Amerikalı oyuncu.
54. Brigitte Helm (1908-1996): Lang tarafından *Metropolis* için seçilerek oyunculuğa başlayan, Fransa ve İngiltere'de de çalışan, sesle birlikte sinemayı bırakan Alman oyuncu.
55. Bertolt Brecht (1898-1956): Yirminci yüzyıl tiyatrosunun ve tiyatro kuramının en önemli isimlerinden biridir. Hollywood'a da gitmesine karşın sinemayla ilgisi sınırlıdır. Amerika'dan ayrıldıktan sonra bir ara İsviçre'de yaşamış ve Doğu Almanya'da yerleşerek 1949'da Berliner Ensemble adlı ünlü tiyatro topluluğunu kurmuştur.
56. Kurt Weill (1900-1950): Epik tiyatro yapıtları için hazırladığı özgün bestelerle tanınmış Alman asıllı, Amerikalı besteci.
57. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Bertolt Brecht, *Sinema Yazıları*, Çev. B. Onaran, Y. Salman, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1977.

VI. GENÇ SOVYET SİNEMASI VE MONTAJIN ÖNEMİ

Birinci Dünya Savaşı noktalandığında dünyanın ilgisi, yüzyılın en çarpıcı ve en kapsamlı siyasi olayına yönelmişti. Yıkılan çarlık rejiminin ardından Rusya'nın geniş topraklarında, iç savaşın çalkantıları içinde yeni bir toplumsal sistemin ve yaşam biçiminin temellerini atma mücadelesi sürüyordu. Ambargolar altındaki bu "bilinmez" oluşumun, 1920'lerde dünyaya ulaştırdığı ilk ürünler sinema yapıtları oldu.

Sovyet filmleriyle karşılaşan Avrupa ve Amerikalı izleyiciler kendilerini yepyeni bir deneyimin içinde buldular. Çünkü, bu filmlerin her şeyi farklıydı. Tarzları, teknikleri, ritimleri, oyunculuk anlayışları, daha da önemlisi temaları alışılmışın dışındaydı. Genç Sovyet sinemasının dinamizmi ve canlılığı gündemindeki meselelerden

kaynaklanıyordu. Sovyet sanatçılar geçmişin kültürel mirasıyla, yaşadıkları ânın tüm yenilikçi arayışlarını birbirleriyle yoğurarak, gerçeğin peşinde koşuyorlardı; ama bunu yaparken sinemanın estetik sorunlarını göz ardı etmiyorlardı. Sinemayı kitlelerle kurulacak iletişimde temel sanatsal biçim olarak kabul edip ona yepyeni bir tutkuyla sarılan Sovyet sinemacılar, o güne dek hiç yapılmamış bir şeyi daha yaparak sinemanın hem doğası hem de toplumsal işlevi üzerinde derinlemesine düşündüler, kuramsal açıklamalarla uygulamayı iç içe geliştirdiler. Hedefleri belliydi: Devrimin kitlelerce benimsenmesine katkıda bulunmak. Bu onlara, ellerindeki aracın en etkili kullanım yollarını araştırma ve bulup geliştirme olanağını verdi. Böylece, sinema sanatını çözümleyenler ve estetik tartışmaları yönlendirenler yönetmenler oldu.

Devrimle birlikte Sovyetler Birliği'nde, geçmiş alışkanlıkları ve kuralları reddederek geleceğe yönelen birçok sanat akımı yeni bir canlılık kazanmıştı. Sovyet sinemasının ilk yıllarında bu akımlardan ikisi, gelecekçilik (fütürizm) ve inşacılık (konstrüktivizm) sanatçıları etkiledi. Edebiyattan mimariye, müzikten sinemaya dek tüm sanatlarda bu etkiyi görmek mümkündü. Sovyet Devrimi'nin hemen sonrasında bu sürece katkıda bulunma isteğiyle yöneticilere işbirliği önerenler, bu akımların yandaşlarıydı. Çeşitli sanat akımları ve yenilikçi girişimler varlıklarını, sosyalist gerçekçiliğin, 1920'lerin sonlarında resmi sanatsal yönelim olarak kabul edilmesine dek sürdürdüler. Sanatçılar görüşlerini çeşitli ortamlarda tartıştılar, hararetli yazılar yazdılar, sloganlar ürettirler. Sovyet sinemasının ilk yıllarında yapılan filmleri ve "montaj" fikrinin oluşumunu açıklayabilmek için bu akımlara kısaca değinmekte yarar var.

1900'lerle birlikte, insanlığın günlük yaşamına yepyeni birkaç öge katılmıştı: makine, sürat ve genişleyen iletişim ağı. Artık evlerde elektrik, binalarda asansör, caddelerde

otobüslerin yanında metro vardı. Mektuplar trenlerle taşınıyor; iletişim, telgrafla, ucuz gazeteler ve bol fotoğraflı dergilerle sağlanıyordu. Manş uçakla geçiliyor, metalik gövdeleriyle lokomotifler yeni yüzyılın sembolü oluyordu. Mühendislik en gözde ilgi alanıydı. Böylesi bir dünyada, teknoloji hayranlığıyla, teknolojiden duyulan korku iç içeydi. Bu gelişmeler sanatlara da dolaylı ya da doğrudan yansdı. Sürat, insanın algılama kalıplarını zorluyor, zaman ve mekân boyutlarında değişiklik yaratıyordu. Bazı sanatçılar yapıtlarında bu durumu değerlendirirken, bazıları da doğrudan doğruya makinelerin yapısal modellerini ve işleyişini kendilerine örnek aldılar.

Geçmişle tüm bağlarını kopararak, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlayan eğilimlerin başında gelecekcilik geliyordu. Emilio Marinetti'nin¹ 1909'da *Le Figaro* gazetesinde yayınladığı manifesto, endüstrileşmenin gayri insaniliği üzerinde yoğunlaşan tartışmaların ortasına bir bomba gibi düşmüştü. Marinetti, hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor, yok edilmesi gerektiğine inandığı eski yapıtların korunduğu müzeleri yıkmaya söz veriyordu. Güzellik, "sürat"teydi ve bu nedenle en güzel biçimlerden biri de bir yarış otomobili olabilirdi. Yaşam ve tüm sanatlar, o güzelim makinelerin işleyiş biçimine uygun olarak yeniden düzenlenmeliydi. "Metropolis" kaotik ve gürültülü yaşamıyla her an gündemde olmalıydı. Bunun için de savaşlar gerekliydi. Savaşlar insanlığı geçmişin artıklarından temizleyecekti. Marinetti'nin çağrısı etrafında birçok genç sanatçı toplandı. Ancak, süratin ve saldırının resim sanatında nasıl biçimlendirileceği sorununun çözümü zaman aldı. Sonunda, hareketin anlarını resimleyen ressamalar ürünlerini sergilediler. Bunlar, Marey'in "chronophotographie"sinden yararlandıkları için "sinematik" (cinematic) adıyla anıldı. Mimarlar yüksek binalar yapmaya, müzisyenler "gürültü senfonileri" bestelemeye, yazarlar da lokomotiflere âşık olan adamları

anlatmaya başladılar. Gelecekçilik, İtalya ve Rusya'da büyük ilgi gördü. Çünkü her iki ülke de endüstrileşme sürecine geç girmiş; ama bu süreci hızlı ve sancılı biçimde yaşamaya başlamıştı. Ekonomileri hâlâ tarıma dayalı olan bu ülkelerde, ekonomik ve toplumsal rahatsızlıklar çok daha yoğunlaşarak gündeme geliyordu.

Marinetti, 1916'da bir de sinemaya ilişkin manifesto yayınladı. Filmlerde mantık ve denge reddediliyor, teknik gösteriler destekleniyor, dünyanın içten geldiğince parçalara ayrılması ve sonra yine aynı yöntemle birleştirilmesi öneriliyordu. Aynı yıl, Marinetti ve birkaç yandaşı, ilk gelecekçi film olduğunu iddia ettikleri *Yaşasın Gelecekçilik*'i (Vita Futuristica) yaptılar.¹ *Yaşasın Gelecekçilik*, bir iskemleye âşık olan adamın, bir ayak, bir çekiç ve bir şemsiyeyle yaptığı tartışmayı sergiliyordu. Ancak, çok daha önce, 1913 yılında Rusya'da iki ressam, Natalya Gonçarova² ve Mihail Laryanov³ tarafından, *13 No'lu Gelecekçi Kabarede Dram* (Drama v Kabare Futuristov, no 13) adlı bir film çekilmişti. Rus sanatçılar, doğanın gücünü denetlemeye hızlı ve etkili bir biçimde olanak vereceğine inandıkları makineleşmenin yanında yer aldılar. Bu benimseyiş, devrim sonrasında iyice yoğunlaştı. Makine gürültüsünün, endüstrileşmeyle değiştirilip biçimlendirilecek yepyeni bir toplum vaadinin ardından giden bir ülkede, özellikle aydınlar tarafından coşkuyla karşılanması doğaldı. Makine, özgürleştirici bir güç olarak kabul edildi.

Sovyet sanatçılar, devrim yıllarında, kentsoylu geleneklerini yıkma konusundaki çabalarında gelecekçilikten yararlanmaya çalıştılar. İnşacılarla birlikte görüşlerini *Lef* (Sol Sanat Cephesi) ve *Novyi Lef* (Yeni Sol Sanat Cephesi) gibi dergilerde açıkladılar. Ancak ilk yıllarda Sovyetler Birliği'nde yaygın kabul gören sanat akımı inşacılık oldu. Sanatçılar, günlük yaşamla ilgili gerçeklere önem veriyorlardı. Kendi yeteneklerini, fabrika üretiminin ve modern yaşamın sorunlarının hizmetinde kullanmalıydılar.

Sanatı toplumun yararı doğrultusunda kullanabilmeleri için de öncelikle toplumu iyi tanımaları gerektiğini fark ettiler ve bazı hedefler saptadılar. Sanatçı önce kendi sanatını, herkesin her yerde anlayabileceği göstergelerle evrensel gerçekleri betimleyecek biçimde yeni baştan kuracak, sonra, kentsoylulara hizmet eden sanatları yeni devrimci bildirilere uyduracak, son olarak da sezgisini ve zekâsını, günün gerekleri doğrultusunda kullanacak, işçiler arasında bir başka işçi olacaktı.⁵

Genellikle yalın geometrik biçimlerden ve endüstriyel malzemedен yararlanılan yontuculuğun bir kolu sayılabilecek inşacılık, kendini Birinci Dünya Savaşı öncesinde ve savaş yıllarında Rusya'da zenginleşen yenilikçi sanat ortamında ortaya koyan bir akımdı. Devrimle birlikte etkisi daha da genişleyen inşacılık, Sovyetler'in kuruluş döneminde, tinsel sanata eğilim gösterenlerle nesnelcilerden oluşan iki fraksiyonu kapsıyordu. 1920'lerin başlarında ikinci grup, geçici de olsa üstünlüğü ele geçirdi. Onlara göre, mekân algısı birincil doğal duyuydu ve bu nedenle, gerçek malzemeyle gerçekleştirilen yapıtlara yöneliyorlardı. Yapıtlar, evrenin kendini, mühendisin köprülerini, matematikçinin formüllerini inşa edişine benzer biçimde, cetvel gibi, göz ve pusula gibi bir ruhla inşa edilmeliydi.⁶ Bu akımın izlerini, devrim öncesinde genç ressam Vladimir Tatlin'in⁷ yapıtlarında görmek mümkündü. Ancak, 1920'lerde, Tatlin ve arkadaşları sanata, endüstriyel üretim ve mekanikleşme süreciyle yakın ilişki içinde olacak yeni bir işlev verme açısından yeni siyasi ve toplumsal düzeni çok elverişli buldular. Artık, mühendis-sanatçının teknisyenle işbirliği yapması isteniyordu. Sanatçılar, yaratıcılıklarını günlük sorunları yansıtmak üzere kullanacaklardı. Fabrikalara girecek, yeni süreçlerle ilgili yeni tasarımlar geliştireceklerdi. Tatlin, bu hedefler doğrultusunda çalışmalarına başlamıştı bile: Yakıttan tasarruf sağlayan bir soba, üşütmeyecek kışlık giysi, yaylı sandalye,

en kullanışlı biberon vb. Bir yandan da, insanın içinde yatar gibi oturacağı, tek başına uçabileceği bir makine yapmanın peşindeydi. Tatlin'in tasarımları arasında en ilginç olanı Üçüncü Enternasyonal için hazırladığı anıt-yapı projesidir. Bu projeye göre inşa edilecek kule, dünya çapında bir birliğin gücünü ve bu birliğe yönelik özlemi simgeleyecek, aynı zamanda Komintern'in⁸ merkezi olarak da kullanılacaktı. Zeminle yaptığı altmış derecelik açıyla eğik duran bir kirişin taşıyacağı sarmal yapının üzerindeki üç hacim farklı amaçlara hizmet edecekti. Babil kulesini anımsatan bu kulenin ekseni Kutupyıldızı'na yönelecek, böylece insanlığın yerden fışkıran gücü gökyüzüne ulaşacaktı.⁹

İnşacı sanatçıların hemen hepsi, kısa bir süre içinde kendi atelyelerinden çıkıp işliklere girerek değişik konularda tasarımlara yöneldi. Afişler, bina projeleri, tiyatro dekorları yapanların yanı sıra yazarlar da röportajlara ağırlık veriyordu. Tiyatrodan öyküleme ve yanılsama kaldırılmaya çalışılıyor; oyunlar, inşacı sanatçıların desteğiyle, kent sokaklarında, fabrikalarda, seyircinin de katılmasıyla sergileniyordu. Bu oyunlarda dans, şarkı ve akrobasi iç içe yer alıyor, hareketli ve bildiriler sunan gösteriler düzenleniyordu. Sinemada Vertov'un dinamik, seyirciyi de olaylara katan filmleri, her iki akımın da en çarpıcı örnekleri oluyordu. Bu akımların sinemaya aktarılmasında iki ünlü sanatçının büyük katkısı vardı: Şair Vladimir Mayakovski¹⁰ ve tiyatro yönetmeni Vsevolod Emilyeviç Meyerhold.¹¹

Sinemayla 1915'ten itibaren ilgilenen, filmlerde rol alıp senaryolar yazan ve Vertov başta olmak üzere, Sovyet sinemacıları etkileyen Mayakovski, 1908'de Bolşeviklere katılmış, 1911'de gelecekçi olduğunu ilan etmiş, 1912'de Gelecekçi Manifesto'yu imzalamış, 1913'te *Sinema Gazetesinde* (Kino Journal) "Tiyatro, Sinema ve Gelecekçilik" adlı yazısını yayınlamıştı. Mayakovski'ye göre, oyuncunun

sanatı, dinamizm ve hareketlilik açısından sahne dekorunun cansız fonuna zincirlenmişti. Bu anlamsız zıtlık, olup bitenin hareketine sıkı sıkıya bağlı olan sinema tarafından yok edilmişti.¹² Meyerhold ise, Devrim'den önceki başarılarıyla yeteneklerini kanıtlamış, daha sonra da avangard sanat akımlarının liderliğini yapmaya başlamıştı. Doğalcılıktan nefret ediyor, Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'nin¹³ yöntemlerine karşı çıkıyordu. Amacı, fantastik, popüler, folklorik, sözsüz, stilize bir tiyatro anlayışı geliştirip bu yolla yerleşik gelenekleri yıkmaktı. Psikolojik sergilemeye değil, bedenin uyarılara karşı gösterdiği hızlı tepkilere dayalı bir oyunculuk anlayışını oluşturmaya çalışıyordu. Bu amaçla, ağır jimnastik çalışmalarına önem veriyor, en iyi oyuncunun, bir uyarıya en kısa süre içinde tepki gösteren oyuncu olduğunu ileri sürüyordu; insan gövdesi adeta bir robot gibi değerlendirilmeli, kaslar ve lifler, pistonlar ve piston kolları gibi çalışmalıydı.¹⁴ Meyerhold, inşacılığın sinemaya aktarılmasında, oyunculuk ve sahne düzeni açısından etkili oldu. Özellikle tiyatrodaki çalıştığı yıllarda Ayzenştayn, Meyerhold'un "biomekanik" kavramından ve oyunların "atraksiyonlar" halinde düzenlenmesi fikrinden büyük ölçüde yararlanmıştı.

Sanatı, kentsoylulara hizmet etmekten kurtararak yeni bildirilerin aracılığını yapacak biçimde yeniden yönlendirme ilkesi, ilerleyen yıllar içinde parti bürokrasisinin denetimini bütün yaşam alanlarına yaymasıyla birlikte nitelik değiştirdi. Resmi sanat yaklaşımı kabul edilen sosyalist gerçekçilik tek hedef haline geldi. Belirli bir sanatsal yaklaşımın resmi olarak benimsenmesi, Sovyet sanatçılarının yenilik arayışlarını ve yaratıcılıklarını büyük ölçüde sınırladı. Zaten ilk günden itibaren, sanatın toplumsal işlevinin devrimi kitlelere yaymak olduğu kabul edilmişti. Şimdi sıra, yerleştirilen sistemin ve kurumların devamlılığını eldeki tüm olanakları kullanarak sağlamaya gelmişti; farklı görüşlerin ve arayışların bu süreci olumsuz

yönde etkilemesine olanak tanımamak gerekiyordu. Böylece, 1920'lerin sonlarından itibaren tüm sanatlarda ve sinemada, saptanan kültür-sanat politikalarına uygun, sosyalist gerçekçilik anlayışı doğrultusunda ürünler verilmesi zorunlu kılındı. 1930'lar biterken, merkezi olarak belirlenmiş standartlara uygun yapıtlar Sovyet sanat ortamına egemen olmuştu bile.

6.1. Sessiz Film Döneminin Sonuna Dek Rus ve Sovyet Sinemasının Tarihçesi

Sinemanın Rusya'ya ilk kez 1896 yılında, Lumière kameramanlarınca getirildiği ve çar II. Nikola'nın taç giyme töreninin filme alındığı, bu olaydan kısa süre sonra da amatör bir Rus kameramanın Kazak binicilerin hünerlerini sergileyen bir film çektiği biliniyor. Ancak bu film ve benzerleri, yapımcılığın gelişmesi için yeterli değildi. Rusya'da 1907'ye dek hiçbir yerli yapım şirketi kurulmadı. Salonlar tümüyle yabancı filmlerin hâkimiyeti altına girmişti. Pathé ve Gaumont, büyük kentlerde şubeler açarak kendi filmlerini pazarlıyorlardı.

1907'de, ilk Rus yapım şirketinin kurulduğu ve çekilecek filmin Aleksandr Puşkin'den¹⁵ bir uyarlama olacağı açıklandı. Ancak, başrol oyuncusunun "filmcilik denilen bu aşağılık iş'e daha fazla bulaşmak istememesi nedeniyle proje yarım kaldı. Şirketin kuruluşu yabancı sinemacıları tedirgin etmişti. Pathé, alelacele yaptırdığı, *Don Kazakları* adlı bir belgeseli (Donskiye Kazaki) 1908 başında piyasaya sürdü ve büyük hasılat sağladı. Bu arada yerli yapım şirketi de boş durmuyordu; 1908'de, ilk Rus filmi olarak kabul edilen ve popüler bir romanın uyarlaması olan *Stenka Razin* gerçekleştirildi.

Rusya'da yerli film yapımcılığı, 1909-1911 yıllarında büyümeye başladı. Tüm Kuzey Avrupa ülkelerinde görülen eğilim Rusya'da da gündemdeydi, filmlerin çoğu edebiyat

ve tiyatro yapıtlarına dayanıyordu. Kısa sürede salonların sayısı arttı. Moskova başta olmak üzere, Sen Petersburg, Odessa ve Kiev'de stüdyolar kuruldu. Yapılan filmler, belli bir kaliteyi tutturmakla birlikte, tiyatro etkisinin çok belirgin olduğu gösterişli kostüme dramlar olmaktan öteye geçemiyordu. Çarlık sansürünün günlük olaylara ilişkin filmler çekilmesini engelleyişi, romantik tarihi dramların yanı sıra Danimarka filmlerine benzer doğaüstü öyküler anlatan filmlerin yapılmasına yol açmıştı; sıra işi güldürüler de gözdeydi. İvan Mozukin¹⁶ başta olmak üzere Rus sineması kendi yıldızlarını yaratmaya başlamıştı.



Peder Sergius (1915)

Dorian Gray'in *Portresi* ile (*Portret Doriana Greya*, 1915) *Peder Sergius* (*Otets Sergii*, 1918), Ekim Devrimi'nden önce çekilen önemli filmler arasında yer alır. Bu filmlerden ilkinin Meyerhold, ikincisini ise Yakov Protazanov¹⁷ yönetmişti. *Peder Sergius*'da II. Nikola'nın sarayında geçen olaylar anlatılıyor ve din adamlarına yönelik ciddi bir eleştiriye yer veriliyordu. Bu nedenle film, ancak Aleksandr Kerenski¹⁸ hükümeti döneminde gösterilebildi. Bu dönemde, sansürün bir süre için kaldırılması, Romanov hanedanına karşı birçok filmin yapılmasına, sinemacıların günlük yaşama eğilerek konu dağarını zenginleştirmelerine

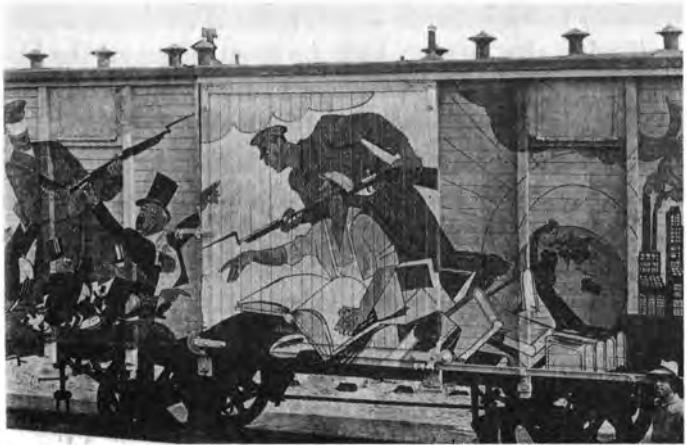
yol açtı. Böylece sinemanın tiyatronun egemenliğinden kurtulma şansı da doğmuş oluyordu.

Ekim Devrimi, Rus sinemasında pek çok şeyi değiştirdi; birçok oyuncu, yönetmen ve teknisyen, Fransa ve Almanya'ya gitti. Kalanlardan, yeni oluşuma katılanların sayısı çok azdı. Bu sırada kurulan ve başına yazar Anatoli Lunaçarski'nin¹⁹ getirildiği Halkın Eğitim Komiserliği (Narkompros) sinema işlerinden de sorumlu kılındı. İç savaşla birlikte açlık baş göstermiş, kaotik bir döneme girilmişti. Bu koşullarda ticari film üretimini sürdürmek olanaksızdı. Ama her şeye karşın, yeni bir sinema endüstrisinin temelleri atılmaya başladı. Vladimir İlyiç Lenin²⁰ sinemaya bütün sanatlar arasında en önemli yeri vermişti; sinema, geniş işçi kitlelerini aydınlatma göreviyle donatılıyor ve gerçekten de devrimin etkili bir aracı oluyordu. Ancak, bu konuda belirlenen hedeflere ulaşmak pek kolay olacağına benzemiyordu. Ortada birçok engel vardı ve bunların başında özel girişimcilerin tutumu geliyordu. Yapımcılar, patlayan seyirci sayısından memnun olmakla birlikte, millileştirmeye giden yolu da ellerinden geldiğince engellemeye çalışıyorlardı. Bunların bir kısmı, Beyazların safına geçerek Güney'e inmişti. "Onuncu Muse"²¹ adını alan bu grup, karşı devrimci bir yapımcılar birliği kurmuş ve devletin salonlarına film vermeyerek boykot uygulamaya başlamıştı.

Eski yapımcıların aygıtları ve hamfilm stoğunu ülke dışına kaçıışı neredeyse gözler önünde gerçekleşiyor, o günlerde çok kıymetli olan film makaralarını yanlarına alamayanlar bunları imha ediyordu. Hamfilmin ülkede imal edilememesi bir yana ithalat da Batılı ülkelerin blokajıyla engelleniyor; bu koşullar, büyük önem verilen devrim için sinemadan yararlanma planlarını sınırılıyordu. Bütün sıkıntılara karşın, hamfilm tümüyle tükeninceye dek film yapımı devam etti. Bazı yapımcıların işbirliği önerisini kabul eden yönetim, Moskova ve Petrograd'ta²²

kurulan sinema komitelerinin gözetiminde bu yapımcıların faaliyetlerine izin vermişti. Filmlerin içeriğinde yavaş da olsa bir değişim gözleniyor, sosyalist eğilim kendini hissettirmeye başlıyor ve bu durum 1918 yılındaki film adlarından da anlaşıyordu. İlk altı ayda çekilen filmler, *Aşk Yaratın Kadın*, *Dağ Kızları*, *Genç Hanım* ve *Sokak Serserisi* gibi adlar taşıırken, ikinci altı ayda ekip çalışması niteliğinde gerçekleştirilenlerin adlarında ekmek, yeraltı, ayaklanma, sinyal, izdiham gibi sözcükler yer almıştı.²¹ Aynı yıl Moskova Devlet Sinema Komitesi'nin bir kolu olan Moskino ve Petrograd'daki komiteler de film yapımına başladı.

1918 yazında, Sovyetlerin en ilginç uygulamalarından olan "ajitasyon trenleri" (ajit-tren) ilk seferlerine çıktı. Bunlardan birincisi Doğu Cephesi'ne gidiyordu ve bir propaganda merkezi olarak gerekli tüm donanımına sahipti. Diğerleri ise ülkenin en ücra köşelerine dek uzandılar. Bu trenlerde bilgilendirme ve ajitasyonun yanı sıra eğlenceye de yer verildi. Trenlerde bir de film ekibi vardı. Bir yandan uçsuz bucaksız ülke görüntülenirken, bir yandan da halk için film gösterileri düzenleniyordu. Bu trenlerdeki kameramanların



Bir ajit-tren vagonu

çektiği binlerce metre film, Moskova'ya ulaşıyor, burada Vertov ve ekibi tarafından kurgulanıyordu. İleride Ayzenshtayn'la çalışacak olan, ünlü görüntü yönetmeni Edward Tisse²⁴ de ilk trende kameraman olarak görev almıştı.

Sinema endüstrisini yeniden inşa etme çabalarının önemli adımlarından biri, 1919 yılında Moskova'da bir devlet sinema enstitüsünün (VGİK: Vsesoyuznyi gosudarstvenni institut kinematografii) kurulmasıydı. Bunu, Petrograd'ta sinema oyuncularını ve teknisyenleri yetiştirecek bir başka okulun açılması izledi. Zamanla, Ukrayna, Özbekistan, Ermenistan gibi cumhuriyetlerde de sinema endüstrileri, yerel eğitim komiserliklerinin denetiminde örgütlenmeye başladı. Aslında bu dönemde sinema eğitimi, pratik olarak iç savaşta gerçekleşiyordu. Düzinelerce deneyimsiz kameraman savaş alanlarında tekniklerini geliştirip sanatsal beceri kazanıyor, onların gönderdiği filmleri kurgulayan bir kurgucu ordusu da montaj yöntemlerini zenginleştiriyordu. Elde kalan ve hızla azalmakta olan film stoğunun büyük kısmı "ajitasyon sineması" (agitki) için kullanıldı. Bu kapsam içinde yapılan, *Yılmayan Adam* (Smelçak) ve *Kızıl Bayrak Uğruna* (Za Krasnoye znamya) adlı iki film 1919'un başında gösterildi.

Beklenmekte olan millileştirmenin Ağustos ayında gerçekleşmesiyle birlikte gerek sinema aygıtları, gerekse film stoğu inanılmayacak bir biçimde aniden ortadan kayboldu, yapılan film sayısı iyice düştü, salonların yarısı kapandı. Büyük kentlerde bile sürekli program yapabilen salon yok gibiydi. Elektrik kısıtlamaları, çeşitli arızalar ve sabotajlar, durumu iyice güçleştirdi. 1919-1921 yıllarında yapılan çok az sayıdaki filmin hepsi devrimci temalar işliyordu: *Kızıl Cephede* (Na krasnom fronte, 1920), *Yerel Ajitator* (Domovoy agitator, 1920), *Açlık... Açlık... Açlık* (Golod... Golod... Golod, 1921) gibi.

1921'in sonlarına doğru, Lenin'in yeni ekonomik planıyla özel girişime bir ölçüde izin verilmesi, işlerin az da

olsa düzelmesine yardımcı oldu. Aygıtlar ve filmler anlaşıl-maz biçimde ortaya çıkıverdiler. Fakat bunlar da normal üretim için yeterli miktarda değildi. Sorun 1922'de, Al-manya'yla imzalanan ticaret anlaşmasıyla çözüldü. Böyle-ce, 1921 yılında on bir film yapılmışken, bu sayı 1922'de 157'ye fırladı.²⁵ Artık yabancı film ithali de yapılıyor, bun-ların geliri yerli film yapımına ayrılıyordu.

Hükümet, aynı yıl, dağınık durumda olan sinema ko-mitelerini tek bir sinema kurumunun çatısı altında bir araya getirdi. Kurulan sinema örgütünün adı devlet sine-ması anlamına gelen Goskino'ydu. Goskino, 1925'ten iti-baren Sovkino adını alarak yapım, dağıtım ve her türlü kiralama işini yurtiçinde ve dışında yürüten bir devlet te-keli haline geldi. Bununla birlikte, yapılacak filmlerin içeriklerinin belirlenmesi ya da ideolojik açıdan yönlendirilmesinden yine Eğitim Komiserliği sorumluydu.

Devrimin ilk yıllarında, edebiyat ve tiyatrodaki tutkulu bir deneycilik, "eski"nin reddi üzerine kurulmuş farklı arayışlar yaşanırken, sinemada geleneksel kurallar geçer-liliğini koruyordu. İçerik açısından ateşli bir nitelik taşı-salar bile Sovyet filmleri, önceki yılların biçimsel norm-larına uygun olarak yapılıyordu. Sanat tartışmalarında Parti'de iki zıt görüş belirmişti. Bir yanda doğalcılıktan uzaklaşarak avangard akımları desteklemekten yana olan-lar, öte yanda bunun aksini savunanlar vardı. Durum bir süre aydınlığa kavuşmadı. 1924'te devletin sanatsal tarzlara karışmama kararı alması ve bunun 1925'te politika olarak benimsenmesi sanatçılara büyük bir ferahlık verdi. Artık Sovyet sinema tarihinin en heyecan verici dönemi başlıyor-du. Çok kısa bir süre içinde sinemada yaratıcı bir patlama ol-du. Vertov'un yürüttüğü çalışmalar ve Lev Kuleşov'un işli-ğindeki montaj deneyleri zaten belirli bir birikim sağlamıştı. Yine aynı yıllarda, Mayakovski ile Vsevolod Pudovkin *Kinophot* ve *Kino* adlı dergilerde, Ayzenştayn ise *Lef*'de sine-mayla ilgili görüşlerini dile getirmeye başlamışlardı. 1920'li

yılların ortalarında sinemaya ilişkin kuramsal düşünceler ve tartışmalar yoğunlaştı, konferanslar, seminerler düzenlendi. 1925’le birlikte, başta Ayzenştayn, Pudovkin ve Aleksandr Dovjenko üçlüsü olmak üzere genç film yönetmenleri, Sovyet sinemasının uluslararası alanda birinci sıraya yükselmesini sağladı.

1920’lerin sonlarında Sovyet sinemasının özelliği çok yönlü ve coşkulu bir yaratıcılıktı. Hem avangard etkiler hem de geleneksel biçimler, devrimin hizmetine sunulan sinema için seferber ediliyor ve birbiri içinde eritiliyordu. Ayzenştayn montaj anlayışının en çarpıcı örneği olan *Ekim’i* (Aktiyabr, 1928) yaparken, doğalcı yaklaşımıyla *Abram Room*²⁶ *Yatak ve Divan’ı* (Tretya Meşçanskaya, 1926), Esther Şub²⁷ *Romanov’ın Hanedanı’nın Çöküşü’nü* (Padeniye dinasti Romanoviç, 1927), Pudovkin *Sen Petersburg’un Sonu’nun* (Konyets Sankt-Peterburga, 1926), Vertov *Sovyet, Uzun Adım İleri’yi* (Şagay, Sovyet, 1926), Dovjenko *Zvenigora’yı* (1928), Sergey Yutkeviç²⁸ *Tül’ü* (Krujeva, 1928), Egzantrik Artist Fabrikası (FEKS: Fabrika Eccentriçeskovo Aktyora) adlı deneysel tiyatrodan gelen Leonid Trauberg’le²⁹ Grigori Kozintsev³⁰ *Yeni Babil’i* (Novyi Vavilon, 1929), Victor Turin³¹ ise ünlü belgeseli *Turksib’i* (Turksib, 1929) yapıyordu.

Bu yaratıcı özgürlük, sesli film döneminde devam etmedi. Daha 1928’de, siyasi kadrolardaki değişiklikler etkisini hissettirmeye başlamış, Ayzenştayn’ın biçimcilikle suçlanmasıyla iyice netleşmişti. Josef Stalin³² ve politikası Parti’ye hâkim oluyordu. Aynı yıl yapılan ve parti kurullarını bir araya getiren konferansta, sinemada gözlenen “biçimci” eğilimlere ve kentsoylu kalıntılara dikkat çekildi; yayınlanan bildiride ise bir filmin sanat kalitesinin saptanmasında temel kriter olarak “milyonlar tarafından anlaşılabilir bir biçim içinde sunulması” gösterildi. Böylece farklı eğilimlere bir ihtarda bulunulmuş oluyor,³³ resmi sanat politikasında sosyalist gerçekçilik ağırlık kazanıyordu.

1929'da çıkan bir yasayla, tüm film birimleri, film bütçelerinin yüzde otuzunu belgesellere ayırmakla yükümlü kılındı. Bu fondan yararlanılarak Stalin yönetiminin 1930'da yürürlüğe girecek ilk beş yıllık planının tanıtım ve propagandasına yönelik filmler yapılacaktı. 1930 yılında Sovkino'nun yerine, Eğitim Komiserliği'nce değil, Ulusal Ekonomi Yüksek Konseyi'nce denetlenen Soyuzkino kuruldu ve süreç tamamlandı. Soyuzkino'nun başına sinemayla pek ilgisi olmayan "iyi" bir yönetici getirildi.

Bu genel bilgilerden sonra, Sovyet sinemasının temelinde yatan çok önemli bir kavramın ve bunun farklı sanatçılar tarafından nasıl değerlendirildiğinin üzerinde durmak yararlı olacaktır. Bu kavram, Sovyet sinemacıların sinema sanatının yaratıcı gücü olarak kabul ettikleri "montaj"dır.⁴

Lev Kuleşov, 1923 yılında kendi işliğinde gerçekleştirdiği üç deneyi ayrıntıyla anlatan bir yazı yayınladı. Deneylerden ilki, Kuleşov'un "yaratıcı-coğrafya" olarak adlandırdığı, montaja dayalı bir kavramsallaştırmayla ilgiliydi. Bu deneyde önce, bir kadın ve bir erkek Moskova'nın farklı semtlerinde yürürken görüntülenir. Her ikisi de bi-



Lev Kuleşov

rini görmüşçesine irkilir ve gülümser. Buluşmaları kentin başka bir kısmında çekilmiştir. Dördüncü mekân ise Gogol Anıtı'nın önüdür⁵ ve çift heykelin önünde el sıkışır. Sonra çerçeve dışındaki bir noktaya bakarlar. Burada araya Washington'daki Beyaz Saray'ın görüntüsü girer. Sonraki çekimde, her

ikisi birlikte caddede yürümeye başlarlar. Beşinci çekim onları bir katedralin merdivenlerini çıkarken gösterir. Çekimlerin kurgulanmış hali izlendiğinde, çiftin Beyaz Saray'ın merdivenlerinden çıktıkları zannedilmiştir. Böylece kişilerin beş ayrı mekândaki çekimlerine bir Amerika görüntüsü, bir de tokalaşan iki eli gösteren ayrıntı çekim eklenmiştir. Sonuçta, hiçbir kamera hilesi kullanmaksızın, Beyaz Saray, Moskova'daki Gogol Anıtı'nın karşısına getirilmiş, bu etki görsel malzemenin sinematografik yöntemle örgütlenmesi aracılığıyla elde edilmiştir. Kuleşov'a göre bu sahne, montajın inanılmaz gücünü sergilemiş ve sinemanın temelinde montajın yattığını kanıtlamıştır. Çünkü montajla sinema, görüntülenen malzemeyi yıkabilir, onarabilir ya da tümüyle farklı bir düzen kuracak biçimde kullanabilir. Ayrıca Kuleşov, zamansızlık nedeniyle bu deneydeki tokalaşmanın ayrıntı çekimini yapamadıklarını, sonradan farklı iki kişinin tokalaşmasını çekerek kullandıklarını, seyircilerin bunun da farkına varmadığını açıklamıştır. İşte bu rastlantı, yeni bir deneyin ön fikrini vermişti. Birinci deneyde, tek bir eylem çizgisi üzerinde yepyeni (gerçekte olmayan) bir coğrafya yaratmışken, ikinci deneyde yine tek bir eylem çizgisi üzerinde yeni bir insan inşa edilecekti. Bu kısa deney parçasında önce aynanın önünde oturan bir kız arkadan görülüyor; bunu, gözlerini, kirpiklerini, dudaklarını boyayışı, ayakkabısını bağlayışı izliyordu. "Gerçekte" var olmayan bu genç kız tümüyle montaj yoluyla yaratılmıştı. Çünkü, dudakları, gözleri, bacakları başka başka kızlara aitti. Tabii ki, bir de sırtı gözüken dördüncü kız vardı. Bu çekimler, aralarında belirli bir ilişki kurularak bir araya getirilmiş ve yepyeni bir kişi yaratılmış; görüntülenen malzeme, tek tek gerçeğin içinden seçilip alınmış olsa da perdede, montajın ürünü yapay bir beden inşa edilmişti. Bu ikinci deneye "yaratıcı anatomi" adı verildi.³⁶ Sinematografik yöntemler dışında başka hiçbir şekilde böyle umulmadık, inanılmaz bir iş başarılmazdı.

Üçüncü deney, çekimlerin birbirleriyle ilişkisinin düzenlenişiyle onlara farklı anlamlar yüklenebileceğini kanıtlıyordu. Kuleşov ile Pudovkin, bir oyuncunun olabildiğince ifadesiz yüz çekimini üç parçaya bölerek bunları bir çorba kasesi, bir küçük kız ve bir tabut çekimiyle birlikte kurguladılar. Bu kısa film parçasını izleyenler oyuncunun yeteneğine ve duygululuğuna hayran kaldı. Adam çorbaya iştahla, çocuğa mutlulukla, tabuta ise hüznle bakıyor sanmışlardı.

1899 yılında doğan Kuleşov, sanat ve mimarlık okumuş, dergiler için desenler çizmiş, devrim öncesinde filmler için grafik çalışmaları yapmıştı. 1917’de, daha on sekiz yaşındayken bir polisiye melodramla yönetmenliğe başlayan Kuleşov, Griffith’inkiler başta olmak üzere Amerikan filmlerinden etkilenmiş ve bu filmlerdeki kurgu ilkelerini irdelemişti. Devrim sırasında, yabancı filmlerin Sovyet seyircisine gösterilmeden önce yeniden kurgulanması işiyle görevlendirildi. Kısa bir süre sonra da Moskova’daki film stüdyosunun haber filmleri biriminin başına getirildi. Böylece montaj deneylerine zaman ayırabildi. 1920’de aynı kentteki sinema enstitüsünde öğretmenliğe başladı. Hamfilm sıkıntısının çekildiği 1921-1924 yıllarında kurduğu işlikte, sinemaya ilişkin görüşlerini sınavabileceği provalar yapıp oyunlar sahneleyerek film üslubunu geliştirmeye çalıştı. 1924’te ise *Bay Batı’nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları* (Neobiçayniye prikluçeniya Mistera Vesta v strane bolşevikov) adlı filmini çekti. Bir güldürü olan bu filmin çevre düzenlemesine ilişkin tasarımları, Kuleşov’un en parlak öğrencisi olan Pudovkin gerçekleştirmişti. Bu film ve *Öldürücü Işık* (Luç sferti, 1925) Sovyet seyircisinden büyük ilgi gördü. Ancak yönetim, ikinci filmin politik içeriğinden pek memnun kalmamıştı; ışığın tahsisatı daraltıldı. Aynı durum Kuleşov’un sonraki filmi *Kanun Adına*’da (Dura Leks 1926) da ortaya çıktı. İdam cezasına karşı olan filmi eleştirmenler beğendiyse de yetkililer ideolojik açıdan “çok yetersiz” buldu. Kuleşov da film yapmayı bırakarak zamanını

sinema yazılarına ayırdı. 1944'te VGİK'in başına getirilmesine karşın yıllar geçtikçe unutuldu. Zaten dünya sineması da onu tanımamıştı. Birçok ünlü yönetmenin öğretmeni olduğu, 1960'tan sonra Sovyet sinema tarihinin yazılmasıyla birlikte anlaşıldı ve 1966'da Venedik Film Şenliği'ne jüri üyesi olarak davet edildi. Kuleşov 1970'te öldü.

Kuleşov, öğrencileri tarafından çok sevilip sayılan bir kişiydi ve işliğı büyük bir endüstriyel bütünün araştırma birimi gibi çalışıyordu. Herkes deneyler açısından ticari amaçlı bir kuruluştaki bulunamayacak denli geniş bir özgürlüğe sahipti. Ancak, tüm Sovyet sinemacıların devrim sonrasında karşılaştığı sorun, Kuleşov işliğı açısından da geçerliydi: Hamfilm sıkıntısı. Öyle ki, bazı çekimler yirmi-otuz santimlik film parçalarıyla yapılıyor, kullanılmış filmler eczaları kazınıp yeni baştan eczalanarak kullanılıyordu. Kuleşov'la öğrencileri, ellerindeki bir-iki makara dolu filmi defalarca yeni baştan kurguluyorlardı. Paradoksal olarak bu olanaksızlıklar Sovyet sinemacıların montaj kuramını iyice geliştirmelerini sağladı. Hoşgörüsüzlük'ün 1919'da Sovyetlere yönelik ambargoyu aşp Kuleşov işliğine ulaşması büyük bir olay oldu. Griffith'in tematik kurgusu incelendi, film birçok kez yeniden kurgulandı, özellikle kesmeler ve ritim konusunda çeşitli kurallar geliştirildi.

Kuleşov'a göre film, önceden belirlenmiş bir biçime göre çekimlerin bir araya getirilmesi idi. Filmsel malzemenin bilinçli örgütlenmesi ise anlamı yaratıyordu. Film yapan kişi, malzemesinden cümleler kurarak seyircisine ulaşıyordu. Her çekim, anlamlı bir simge olurken, çekimin biçimi de (aynı nesnenin alt ve üst açılardan yapılan çekimleri gibi) simgenin anlamına katkıda bulunmaktaydı. Yönetmen montajla bu simgeleri daha geniş bir anlam yapısı içinde bir araya getirmekteydi. Kuleşov düşüncelerini ileten yönetmeni hem duvarcı ustasına, hem de şaire benzetiyordu. Tüm dramatik doku içinde birer fikir ya da öykü parçacığı içeren çekimler, tuğlalar gibi üst üste yerleştirilmekteydi. Böylece

filmin ritmi de, şairin sözcükleri kullanması gibi, çekimlerin sıralanışıyla elde ediliyordu. İçerik çekimlerden doğar; çekimlerin montajı, bütün "cümle"lerin filmi inşa etmesi olanacağını yarattırdı.

Kuleşov'la sinemaya yansıyan montaj yöntemi aslında, bir sistemi küçük parçalara bölmek ve bunları yeni baştan, farklı bir sistem kurmak amacıyla birleştirmektir. Böylece sinemacılara, yeni toplumsal düzenin oluşmasında düşen aydınlatıcılık görevine uygun bir araç sunulmuş oluyordu. Gerçekliğin parçalarını seçip düzenleyerek her şeyi yeniden biçimleyecek ve yeniden anlamlandırabilecekler, yeni ve daha doğru bir dünya yaratacaklardı.

6.2. Jiga Vertov ve Mekanik Gözü

Ekim Devrimi sonrasında sinema, yeni yaşam biçimine kendini uydurmakta güçlük çekiyordu. Eski, alışılmış yöntemler hâlâ kullanılıyor, Çar'ın subaylarını, saray kadınlarını canlandıran oyuncular, işçi ve köylüleri, yoksul halkı canlandırmakta güçlük çekiyorlardı. Kentsoylu ti-

yatronun ve sahneleme geleneğinin, sinema üzerindeki etkisi kırılmalıydı. Bunun yolu sinemadan yazarları, yönetmenleri, dekorları, provaları kaldırmaktan geçiyordu. Ancak bu yolla, sinemanın kitleleri uyutan "şeytani bir kentsoylu oyuncağı" olması engellenebilirdi. Amacı canlı olguları araştırmak olan film kamerasının gerçek hedeflerinden sapmasına, bu yöntemler ve bu yöntemleri bilerek kullanan kentsoylular



Jiga Vertov

neden olmuştı. Edebi metinler ve ayrıntılı çekim senaryoları, sinemanın doğasına ve ondan beklenen işleve taban tabana aykırı olduğundan, bunlar bir yana bırakılacak ve kamera stüdyoların dışına çıkacak, yaşamın içine girecekti.

Sovyet sinemacı Jiga Vertov'un 1917'den itibaren savunduğu görüşler bunlardı. 1919'da ilkini açıkladığı devrimci sinema manifestolarıyla sinemaya ilişkin fikirlerini büyük bir kararlılıkla savunan Vertov, her türlü kurmaca filmi şiddetle reddediyor, yozlaştırıcı olduklarına kesinlikle inanarak bu filmleri "halkın afyonu" sözleriyle lanetliyordu.³⁷ Kendisi ise açıkladığı görüşler doğrultusunda, yaşamın içine giriyor, birbirinden farklı birçok konuyu başarılı biçimde kurgulayarak, Sovyet yaşam tarzının biçimleniş sürecini tespit etmeye çalışıyordu. Yaptığı filmlerin çoğu, farklı zamanlarda çekilmiş filmlerden elde edilen derlemelerdi. Ama bunlar haber-aktüalite biçimi içinde, kitlelerin ajitasyonuna yönelik, neşeli ve bildiri yüklü filmlerdi. Ülkesi dışında Ayzenştayn ve Pudovkin denli ün kazanamamış olan Vertov, Stalin döneminde, deneysel yöntemlerini sürdürmekten vazgeçmemesi nedeniyle gözden düştü, film yapma olanakları kısıtlandı. Onun düşünceleri ve filmleri, 1960'larla birlikte yeniden ve etkili biçimde gündeme gelecek ve "hakikatin sineması" (kino-pravda), "gerçeğin sineması" (cinéma-vérité) hareketiyle yeniden doğacaktı. Çünkü bu yıllarda, Batılı ülkelerde de sinemanın toplumsal işlevi sorgulanmaya başlamıştı.³⁸

Asıl adı Denis Arkadiyeviç Kaufman olan Vertov, 1896'da Polonya'nın Rusya'ya bağlı bölgesinde dünyaya geldi. On altı yaşında konservatuara başlamasına karşın, ailesi Moskova'ya yerleştiği zaman tıp öğrenimine geçti. Bu arada şiirlerini yayınlıyor, denemeler ve bilimkurmaca romanlar yazmaya çalışıyordu. 1916'da avangard ve gelecekçi gruplara katılan Denis Kaufman, aynı yıl kendine yeni bir isim taktı. Jiga, Ukrayna dilinde dönen topaç,

Vertov ise Rusça'da çark anlamına geliyordu. Gelecekçilikten etkilenen Vertov, kendi laboratuvarında her türlü sesi ve gürültüyü kaydedip birbirine ekliyor, bunların montaj ilkelerini yazılarında tanımlamaya gayret ediyordu. Ekim Devrimi'nden hemen sonra, Moskova'daki Sinema Komitesi'nde yazar ve kurgucu olarak çalışmaya başladı. 1918'de *Sinema Haftası* (Kino nedelya) adlı, Sovyet yaşamından çeşitli kesitler sunan ve Kuleşov tarafından yönlendirilen haftalık haber filmlerinin kurgusuyla görevlendirildi. 1919'da da ilk derleme filmi olan *Devrimin Yıldönümü*'nü (Godovşçina revolutsii) yaptı. Bu film, ajitasyon trenlerinde ve nehirlerde yolculuk yapan ajitasyon gemilerinde kullanıldı.

Vertov, 1920'de, ajit-trenlerden biriyle ülkede dolaştı ve bu yolculuğu filme çekti. Artık Moskova'daki bodrum katında kendi düşüncelerine uygun film derlemeleri yapıyor, sine-göz (kino-glaz) kavramına dayanarak eğittiği kameramanlarını ülkenin en uzak köşelerine kadar gönderiyor, onlardan yaşamın her ânının ve her olgusunun özünü yakalamalarını istiyordu. Manifestoları ve yazıları birbirini kovalıyor, yeni beş yıllık ekonomik planın imkânlarından yararlanılarak getirilen yabancı filmlere şiddetle karşı çıkıyordu. Kentsoyluların sinemasının, cicili bicili teknik atraksiyonlarla sarmalanmış örneklerine gösterilen ilgiyi küçümsüyordu.

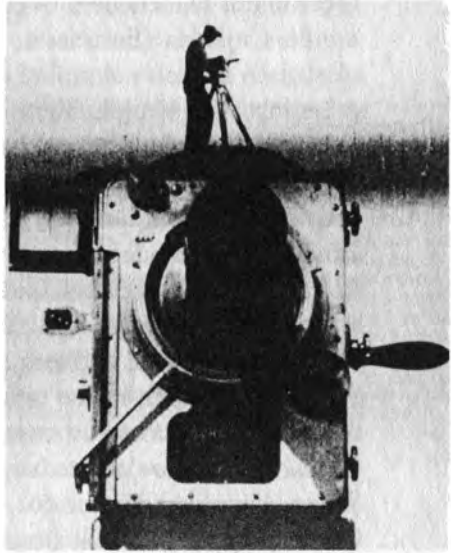
Vertov 1922 yılında, bir makaralık, haber/magazin filmlerini üretmeye başladı. *Pravda* gazetesinden esinlenerek, *Kino-Pravda* denilen ve gösterim sıklığı belirli olmayan bu filmlerden iki yılda yirmi üç tane gerçekleştirildi. Bu yıllarda hafif kameralar geliştirildiğinden, Vertov'un laboratuvarına ülkenin her köşesindeki kamera gruplarından' metrelerce film yağmaya başlamıştı. Vertov da kendini, kardeşiyle birlikte günlük yaşamın içine attı; ellerinde kamera, birahaneleri, dans salonlarını dolaşıyor, ambulansların ardına düşüyor, kazalara yetişiyor, pazarlarda

geziniyorlardı. Bu arada, gerçek yaşamın kokusunu perdeye aktarmak için farklı kamera tekniklerine başvuruluyordu.

Bütün bu yaratıcı deneylerinin sonucunda Vertov, 1924'te ilk uzun filmi olan *Sine-Göz'ü* (Kino-Glaz) yaptı. Filmin etkisi, gizli kamerayla elde edilmiş çekimlerin sağlam bir yapısal simetriyle kurgulanmış olmasından kaynaklanıyordu. Bunu 1926'daki *Sovyet, Uzun Adım İleri* ve *Dünyanın Altıda Biri* (Şesnaya çast mira) izledi. Yapısı basit olan birinci filmde, her şeyin eski ve yeni hali karşılaştırılıyordu. İkinci film, Vertov'un basın tarafından beğenilen ilk yapıtı oldu.

Vertov'un son sessiz filmi, aynı zamanda onun en tanınmış filmidir: *Film Kameralı Adam* (Çelovek s Kinoapparatom, 1929). Şafaktan geceye dek Moskova'da dolaşan bir kameranın anlattığı film, belki de dönemin "kent senfonileri"nden etkilenmişti ama onlardan tümüyle farklıydı. Çünkü kentin

yaşam pırıltılarının peşinde koşulmamış, aksine, gelişigüzel görüntülenmiş izlenimi yaratılmıştı. Üstelik filmin asıl kahramanı Moskova değil, varlığı her an hissedilen kameranın kendisiydi. Böylece seyirci her şeyi sine-göz aracılığıyla görmekteydi. Ayrıca, bölünmüş çerçeve, çoklu bindirme gibi teknikler kullanılarak mekâna, değişken hızla yazımlanmış çekimlerle harekete ve fiziksel zamana



Film Kameralı Adam (1929)

müdahale edilmişti. Vertov, filmde, aynı filmin bir salonunda izlenişini de göstererek, sinema ile gerçek arasındaki ilişkiye dikkat çekmiş; bu, neşeli, canlı ve çarpıcı filmle sine-gözün gücüne ilişkin kuramsal iddialarını kanıtlamaya çalışmıştı.

Vertov, sesi büyük bir coşkuyla karşıladı. Hakikatin peşinden koşan ve gençlik yıllarında sesle ilgili deneyler de yapmış olan Vertov, sesin görüntülerle uyumlu olduğu kadar uyumsuz biçimde de kullanılabileceğini, film denli rahatlıkla kurgulanacağını düşünüyordu. Bu düşüncelerinin geçerliliğini madencilere övgü olarak yaptığı ilk sesli filmde, *Coşku*'da (Entuziazm, 1931) kanıtladı. Bu açıdan ulaştığı en başarılı nokta ise *Lenin'in Üç Şarkısı* (Tri Pesni o Leninye, 1934) oldu. Vertov, Lenin'in yaşamını ve öğretisini anlatan bir film yapmak üzere yola çıkmış, bu nedenle önce biyografik bir yaklaşım benimsemişti. Ancak, araştırmalarını sürdürürken ülkenin geniş topraklarında Lenin'in öğretilerinden en çok etkilenenlerin Orta-Asyalı kadınlar olduğunu görerek fikrini değiştirdi. Sonunda devrimin içinden doğan, Lenin'i anlatan üç anonim halk türküsü seçti ve filmini bunların etrafında kurguladı. Filmde, Sovyetler'deki gelişmeler anlatılırken, Lenin'in öğretisi doğrultusunda Çin ve İspanya'daki siyasi olaylara da yer veriliyordu. Vertov'un en duygusal filmi olan *Lenin'in Üç Şarkısı*, bir anlamda sine-göz yönteminden uzaklaşmıştı. Çünkü film, özel olarak düzenlenmiş çekimlerden oluşmuştu. Arşiv araştırmaları sırasında hiç kullanılmamış ve bilinmeyen bir Lenin filmi bulan Vertov, kendi çekimleri arasına yalnızca bu eski parçayı yerleştirdi.

Vertov'un kendi başına yaptığı son uzun film, Sovyet ve İspanyol kadınlarını konu alan *Ninni* (Kolibel'naya, 1937) oldu. Bundan sonra üzerindeki baskı biraz daha arttı ve bu durum, onu yalnızca derleme filmlerle, haber filmleriyle uğraşmak zorunda bıraktı. Vertov, 1947-1954 arasında, *Günün Haberleri* (Novosti Dnya) filmlerinin

hazırlanmasında çalıştı. 1954'te kanserden öldüğünde geriye, basılmamış birçok not ve yarı yarıya tamamlanmış bir de anı taslağı bırakmıştı.

Düşüncelerini iç savaş sırasında geliştirmeye başlayan Vertov, görüntünün belge niteliğini mizansenin yerine koyup, salonların sınırını aşarak günlük yaşamın içine girmek istiyordu. Kameramanın beyni ve gözleri, kurgucunun elleri ve yaratıcı danışmanın zekâsı bir araya gelecek, amaçlar bu yolla gerçekleştirilecekti. Vertov, bu nedenle, filmlerinin çoğunu "kompozitör" olarak imzalamıştır.

Bir yaşam yanılması kurmak yerine, kamerayı bir göz gibi yaşamın kalabalık ortamlarına yönelten Vertov'un sine-göz uygulamalarında, gözlemciler ve grup liderleri de görev alıyordu. Gözlemcilerin yapmak zorunda olduğu üç şey vardı: Bir yerin gözlemlenmesi (bir okuma odası ya da kooperatif olabilirdi); bir kişinin ya da hareketli bir nesnenin gözlemlenmesi (gözlemcinin babası, gönüllü bir grubun üyesi, bir postacı ya da tramvay olabilirdi); tek bir kişiye ya da yere bağımlı olmayan bir temanın gözlemlenmesi (su, ekmek, ayakkabı, kent ve kır, ağlamak ve gülmek olabilirdi). Grup liderleri bu gözlemlerin sonuçlarını değerlendirecek; temanın yeterli bir nitelikte ortaya çıkmasını sağlayacak biçimde malzemeyi ve tekil olayları defalarca düzenleyerek yapıyı kuracaktı. Yapılan çalışmaların sine-göz serilerinde kullanılması, yaratıcılığın tek kişiden bir ekibe kaydırılmasını da sağlayacaktı; çünkü sanatsal ürün ortaklaşa emeğin sonucuydu.

Vertov'un montaj anlayışı, "görünen dünyanın örgütlenmesi" ilkesine dayanıyordu. Ona göre montaj, yalnızca çekilmiş film parçalarının eklenmesi sırasında gerçekleşen bir işlem değil, daha uzun bir süreçti. Değişik konu, olay ve olguları bir araya getiren sine-göz serilerinde çalışanlar bazı temel aşamaları birbirinden ayırmalıydı. Gözlem sırasında montaj, çıplak gözün herhangi bir anda

ve durumda çevreye uyum sağlamasıydı. Gözlem sonrası montaj, belirli karakteristik noktalara uygun olarak, görünen dünyanın zihinsel örgütlenmesiydi. Çekim sırasında montaj, silahlanmış kamera-gözün, ilk aşamada incelenmiş olan yere uyum sağlamasıydı. Şimdi, çekim nedeniyle hafifçe değişmiş koşullara uyulacaktı. Çekimden sonra montaj, çekimi yapılmış malzemenin ana eğilimlere göre kabaca örgütlenmesiydi. Gözle hızlı değerlendirme (montaj parçalarının “avlanması”), elde edilmiş herhangi bir görsel bağlama, temel birleştirici çekimleri yakalamak üzere hızla uyum sağlanmasıydı. Çok özel bir dikkat gerekiyordu. Savaşın kuralı “göz hedefte, refleksler hızlı, el tetikte” olacaktı. Nihai montaj, gizli kalmış küçük temaları yüzeye çıkarıp ana temaların düzeyine getirmek, tüm malzemenin olası en iyi sekans halinde örgütlenmesini sağlamak, filmin nüvesini ışıltı hale getirmek ve son olarak da kendi başına bir bütün oluşturan montaj gruplarını sıraya sokmaktı.³⁹

Bu aşamalar gerçekleşirken, seçilmiş olan temayla doğrudan ya da dolaylı ilişkili tüm belgelerin (yazılı metinler, çeşitli nesneler, film parçaları, fotoğraflar, kupürler, kitaplar vb.) montaj açısından değerlendirilmesi söz konusuydu. Seçilen temayla ilgili olarak insan gözünün yaptığı montaj sentezi sırasında, kişisel gözlemlerden ya da bilgi derleyicilerin ve film izleyicilerinin ilettiği raporlardan yararlanılıyordu. İnsan gözünün gözlemleri sınıflandırılarak aralarından seçimler yapılıyor, böylece çekimlerin planı ortaya çıkıyordu. Bu seçimin yapıldığı anda tematik planın gerektirdikleriyle aynı ölçüde sine-göz’ün “mekanik-göz”ünün özellikleri de hesaba katılıyordu. Sonuçta genel montaj gerçekleşiyor ve “mekanik-göz”ün yönetimi altında filme geçirilmiş gözlemlerin sentezi ortaya çıkıyordu. Tekil parçaların bütünleştirilmesi genel montajdı; parçaların yeri, bunların hepsi bir ritme erişinceye, anlamın dikte ettiği tüm bağlar görsel bağlarla çakışınca kadar sürekli

değiştiriliyordu. Tüm bu karışımların, tüm bu yer değiştir-melerin ve kesip atmaların sonucunda bir tür görsel denk-leme ulaşılıyordu. Filme yazımlanmış “sine-belge”lerin ge-nel montajının sonucu olan bu denklem ya da formül yüz-de yüz “sine-şey”di.⁴⁰ Böylece, sine-göz, her aşamada seçme ve bir araya getirme işlemlerini içeren bir süreç haline ge-liyor ve bir anlamda montajın kendisi oluyordu. Vertov, günlük yaşamın gerçekliğine sıkı sıkıya bağlı bir belgeselci olmakla birlikte, seçme-bütünleştirme sürecine yaptığı vur-guyla, biçim ve yaratıcılığa verdiği önemi de ortaya koyu-yordu. Genel montajın, temanın gerektirdiklerine ve film-leştirilen belgelerin niteliklerine bağlı olduğu kadar, birçok olasılık arasından en uygun olanı seçen kişiye dayandığını da göz ardı etmemiştir.

Vertov’un özgün yaklaşımı, meslektaşlarından zaman zaman yoğun eleştiriler almasına neden oldu. Günlük ya-şamın gerçekliğini yakalama amacını basın aracılığıyla ateşli bir biçimde savunması ve her türlü öykülü filme şiddetle saldırmaları, çevresinde kırgınlık yaratmıştı.⁴¹ Si-nemacılar, “bu günlerde film yapmak yeterince zor değil-miş gibi şu ‘sine mikropları’ işi iyice zorlaştırıyorlar” diye karşı çıktılar.⁴² Ama Vertov seyirciyle iyi bir ilişki kur-muştu; gösteri programlarında sine-göz filmleri olmadı-ğında mektuplar yazıyor, şikâyet ediyorlardı. Halkın yeni yaşam biçimiyle ilişki kurabilmesinin en etkin yolların-dan biri olmuştu bu haber filmleri. Zaten Vertov da bu-nu hedefliyor, “Ben gözüm, Adem’den daha mükemmel bir adam yarattım... Ben mekanik bir gözüm... kendimi, şimdi ve daima, insani hareketsizlikten kurtardım, sürekl-i bir devinim içindeyim, nesnelere yaklaşıp uzaklaşıyo-rum, sırtüstü dönüyor, bir uçakla havalanıyorum... Bu, be-nim: hareketlerin kaosunda manevralar yapan, bir hareke-ti ötekinin ardından en karmaşık bileşimler içinde yazım-layan bir aygıtım” diyerek kameranin sunduğu olanakları yüceltiyordu.⁴³

6.3. Vsevolod İllariyonoviç Pudovkin ve Montaj Anlayışı

Film çalışmalarına Kuleşov'un öğrencisi ve yardımcısı olarak başlayan Vsevolod İllariyonoviç Pudovkin, Sovyet sinemasının önemli isimlerinden biridir. Ayzenştayn gibi entelektüel bir deha değil, daha iddiasız bir kişiydi. Filmleri de yalın, doğrudan ve duygulara yönelikti. Ne büyük bir kuramcı ne de büyük bir yenilikçidir. Montaj yönteminde, Griffith ve Kuleşov'dan özümlenmiş etkilerin yanı sıra özümленememiş Ayzenştayn yansımalarına da rastlanır. Düşüncelerini derlediği yazıları ve yürüttüğü derslerin notlarını *Sinema Yönetmeni ve Sinema Malzemesi* (Kinorejissör i kinomaterial) adıyla 1926 yılında yayınladı. Bu kitap *Film Tekniği ve Film Oyunculuğu* (Film Technique and Film Acting) adıyla İngilizceye çevrildiği 1929 yılından itibaren en az bir kuşak boyunca pek çok yönetmeni eğitti ve etkiledi.

1893 yılında, bir tüccarın oğlu olarak dünyaya gelen Pudovkin, ailesi Moskova'ya yerleştikten sonra fizik ve kimya eğitimi gördü. Birinci Dünya Savaşı'nda cepheye gitti, Almanlara tutsak düştü, ama üçüncü yılın sonunda kaçmayı başardı. Yarım kalan öğrenimini sürdürme kararını *Hoşgörüsüzlük*'ü seyrettikten sonra değiştirdi; sinemanın büyüüne kapılmıştı. 1920'de Moskova'daki sinema enstitüsünde oyuncu, senaryo yazarı, dekoratör ve yönetmen yardımcısı olarak çalışmaya başlayan Pudovkin, 1922'de



Vsevolod Pudovkin

Kuleşov'un işliğine katıldı. Kuleşov'la birlikte çeşitli deneyler gerçekleştirdikten sonra, 1925'te, *Satranç Humması* (Şahmatnaya goryačka) adlı iki makaralık güldürüyü yaptı. Bu, Amerikan komedilerinin tersine tam anlamıyla bir "montaj" komedisiydi. Gülütler montajla elde edilmişti. Örneğin sinirlenen bir genç kızın fırlattığı bir satranç taşı aniden şampiyonun elinde beliriveriyordu. Gerçekte birbiriyle hiç ilgisi olmayan iki çekim yan yana getirildiğinden, kızın, taşı şampiyona fırlattığı izlenimi doğuyordu. Pudovkin, oyuncuların yanı sıra oyuncu olmayan kişilere de yer vermiş, montaj aracılığıyla gerçekte var olmayan bir dünya yaratmış, çok daha önceden müسابkasını filme aldığı ünlü bir satranç oyuncusunu filmin karakterlerinden biri haline getirmişti. Filmin çekim aşamasında değil, daha sonra, hammadde olan ayrı ayrı seluloid parçalarının bir araya getirilmesiyle inşa edildiği düşüncesini uygulamaya koymuştu.

Pudovkin, 1926'da en ünlü filmini gerçekleştirdi: *Ana* (Mat). Bu filmde Pudovkin, 1905 ayaklanmasını ve basıkıcı Çarlık yönetimi karşısında bir kadının devrimci bilinç kazanma sürecini anlattı. Eylemci oğlunu önce polise ihbar eden kadın, yargılama sırasında adalet mekanizmasının yozluğunu görerek, onun hapisten kaçmasına yardımcı oluyordu. Oğlunun ölümünden sonra devrimin ön saflarında yer alan ve sonunda vurularak ölen ananın öyküsü, tüm Rus işçileri için bir örnek oluşturuyordu. Pudovkin, 1927 yılında, benzeri bir bilinçlenme öyküsünü anlattığı *Sen Petersburg'un Sonu* adlı filmini yaptı. Burada, topraksızlık nedeniyle büyük kente gelen genç bir köylünün karşılaştığı olaylar, yaşadığı çelişkiler ve düştüğü hatalar anlatılır. Kendi bilinçsizliği nedeniyle devrimci bir yakınının polis tarafından tutuklanması ve bunu izleyen olaylar, zaman içinde işçinin bilinçlenmesine yol açar; o da artık hareketin içindedir. Bundan sonra 1917'ye dek gelişen olaylar aktarılır. *Ana* ve *Sen Petersburg'un Sonu*

adlı filmleriyle Pudovkin, devrimci hareketin daha çok bireysel, insani boyutlarıyla ilgilenmiştir. *Sen Petersburg'un Sonu*'nda kurmaca öykünün dış mekânların gerçekliğiyle bağdaştırılması dikkat çekicidir. *Bir Ulusun Doğuşu*'nu anımsatacak denli başarılı savaş sahneleri ve Pudovkin'in "plastik malzeme" adını verdiği, toz bulutu, üniforma, bayrak vb. görsel malzemeler filmin etkisini güçlendirmiştir.

Pudovkin'in sonraki filmi, *Cengiz Han'ın Varisi*'dir (Potomok Çingiz-Hana, 1928). Propaganda niteliği ağır basan filmde, paralel kurguyla çeşitli "plastik malzeme"ler kullanılmış, karakterlerle kurumların eleştirisi metaforlar aracılığıyla yapılmıştır. Burada da bir köylünün bilinçlenme süreci filmin konusunu oluşturur; ama bu kez öykü İngiliz işgali altındaki Moğolistan'daki devrimcilerin mücadelesi içine yerleştirilmiştir. 1928'de Ayzenştayn'la birlikte, sesin filmlerde eşlemesiz kullanılması gereğini öne süren manifestoyu imzalayan Pudovkin'in ilk sesli filmi *Basit Bir Olay*'dır (Prostoy sluçay, 1932). Daha önce sessiz olarak çekilmiş bir filmin seslendirilmiş hali olan ve fazla ilgi çekmeyen *Basit Bir Olay*'ı izleyen *Kaçak* (Desertir, 1933) ise Pudovkin'in konuşma kalıplarını, tüm ses öğelerini, hatta sessizliği bile montaj yoluyla kullandığı ilk gerçek sesli filmidir. Ancak, sese yönelik ilgisi, görüntüye verdiği önemi azaltmamış ve Pudovkin bu filmde üç bin çekim kullanmıştır. *Kaçak*, Hamburg'lu liman işçilerinin mücadelelerini ve yaptıkları grevi konu alır. Filmin Alman versiyonu,⁴ Nazilerin iktidara gelişi yüzünden gerçekleştirilememiştir.

Pudovkin bu filmleriyle, Sovyet sinemasının ustaları arasındaki yerini aldı ve ölünceye dek film yapmayı sürdürdü. Geçirdiği trafik kazasında ağır bir biçimde yaralanması nedeniyle çalışmalarına 1935'te ara veren Pudovkin, sonraki yıllarda resmi görüş doğrultusunda tarihi filmler yaptı ve birçok filmde çeşitli görevler üstlendi.

1941'de *Suvorov* ve 1946'da *Amiral Lakimov*'la iki Stalin ödülüne layık görülen Pudovkin, Lenin Nişanı aldığı 1953 yılında öldü.

Griffith'ten büyük ölçüde etkilendiğini saklamayan Pudovkin'in uyguladığı montaj yöntemi, yoğun duygusal etkilerin yaratılmasına yönelikti ve farklı içeriklere sahip kısa çekimlerin birbirleriyle bağlantılı olarak kesmelerle sıralanmasına dayanıyordu. Kullandığı ayrıntı çekimler filmlerine yoğun bir görsellik kazandırıyordu. Pudovkin'in montaj anlayışı Kuleşov'unkine yakındır. Yönetmen, montaj yoluyla seyircinin zihinsel bütünleştirme işlemini yönlendirir, dolayısıyla seyircinin, görmesini istediğini görmesini sağlar. Montaj süreci, çekimden önce başlar. Bu aşamada yönetmen, dikkatle seçtiği malzemeler arasında en uygununu bulduğunda bu malzemenin en etkileyici görüntülerini yakalamaya çalışır. Bu, malzemenin parçalanma sürecidir ve sonra da bütünleştirme süreci gündeme gelir. Yönetmen, yalnız gerçekliğin yazımlayıcısı değil, gerçekliğin parçaları olan çekimleri düzenleyerek, zamanın ve mekânın yeniden örgütleyicisidir de. Zaman ve mekândan bağımsızlaşan yönetmen, küçük bir ayrıntıyı geniş bir anlamın elde edilmesinde araç olarak kullanılabilir. Ayrıntıdan evrensele ulaşılabilir. Kamera, sıradan seyircinin gözünden kaçacak ayrıntılara sızarak, gerçekliğin her ögesini film şeridi üzerinde sonsuzlaştırır.

Pudovkin'e göre montaj üç farklı boyutta gerçekleştirilebilir: "İnşacı", "yapısal" ve "bağlantısal" montajlar. İnşacı montajda yönetmen bir roman yazarı gibi olanları tasvir eder. Sahneler tanıtılırken genel çekim ölçekleri ağırlıktadır. Ayrıntıların sahneyle organik bağlantısı olmalıdır. Yapısal montajda ise, ayrıntı ve genel çekimler bir arada kullanılır. Böyle düzenlenen sahnelerde ayrıntının özgün yapısı ve bütün içindeki farklı niteliği vurgulanmalıdır. Bağlantısal montaj, çekimlere, seyircide yaratılmak istenen duyguya göre sıra verir ve onları bu dinamik

içinde bütünleştirir. Pudovkin, bağlantısal montajı beş gruba ayırır: Zıtlığa dayalı montajda bağlantılar zaman ve mekân kaygısı olmadan gerçekleştirilir; paralel montajda zıt olaylar arasındaki zaman ya da mekân yakınlıkları ilişkilendirilir; simgesel montaj Ayzenştayn'ın entelektüel montajına benzer ve çağrışımlara dayanır; anlıkçı montajda, "son an kurtuluşu" sahnelerindeki gibi, aynı anda meydana gelen ilgili iki olayın çekimleri birbirini izler; kılavuz kavrama dayalı montajda bir temayı dile getiren çekimin film boyunca yinelenmesi söz konusudur ve buna filmin ana temasını güçlendirmek için başvurulur.⁴⁵

Pudovkin'e göre montaj, yönetmenin dilidir. Bir roman yazarının nasıl kendine has bir tarzı varsa, yönetmenin de böyle bir tarzı vardır ve bu da montaj sırasında, gerçekliği yeniden inşa biçimiyle kendini gösterir. Yönetmen seçer, duraksar, yadsır, yeniden ele alır, tek tek çekimlerin karşısında durur ve bilinçli bir sanatsal kompozisyon yoluyla montaj cümlelerini oluştururken, film de adım adım ilerler.

6.4. Sergey Mihailoviç Ayzenştayn ve Montaj Anlayışı

Ayzenştayn, sinemayla ilgilenen herkes tarafından, sinema tarihindeki en önemli isimlerden biri olarak kabul edilir. Bunda, hem yaptığı filmlerin hem de geliştirdiği film kuramının eşit ağırlığı vardır. *Potemkin Zırhlısı* (Bronnosets Potyomkin, 1925) her zaman "en iyi filmler" listelerinde yer alırken, desteklenen ya da karşı çıkılan montaj kuramı da tartışmaların baş köşesini işgal eder. Kuramsal fikirleri, hem yaşamı boyunca derlediği veriler ve filmlerini yaparken kullandığı yöntemlerle biçimlendiği için yazılarında dağınık olarak yer alır hem de benimsediği diyalektik yöntemin bir zorunluluğu olarak sürekli bir değişim gösterir. Sistematik olarak geliştireceği tek bir fikre sarılmak yerine, sayısız konuyla ve bu konulara ilişkin

pek çok kuramla ilgilenmiş bir düşünür olan Ayzenştayn, mühendislik ve mimarlık eğitimi gördüğünden gelecekçilik ve inşacılıktan büyük ölçüde etkilenmişti. "... teknik-mühendislik metoduyla silahlanmış olarak, büyük bir istekle, yaratıcı sanatın temellerini, her an daha derinlemesine kazdım. İçgüdüsel olarak, mühendislikteki kısa deneyimim sırasında beni ele geçirmeyi başaran aynı, kesin bilgi dünyasını arıyordum,"⁴⁶ diyen Ayzenştayn, bakış açısının tümüyle faydacı, ussal ve maddeci olduğunu da açıklıyordu. Parti üyesi olmamasına karşın Marksist dünya görüşünü benimsemişti.

Ayzenştayn, makine estetiğine tutkundu, ama Mari-netti gibi Rönesans'ın tüm kalıntılarının yıkılıp, yok edilmesi düşüncesinde değildi. Tam tersine, bu dönemin yapıtlarına hayranlık duyuyor, mimar ve mühendis yönüyle, eski ustaların mekân ve hacim kullanımlarından etkileniyordu. Gelecekçi eğilimlerini, inşacılıkla bütünleştirerek, Marksizmin hümanizmi içinde eritmeye çalışan Ayzenştayn, ünü tüm dünyaya yayıldığı yıllarda bile, bin bir engel ve sınırlamayla savaşmak zorunda kalmış bir sanatçıdır. Kendi ülkesinde küçük düşürülmüş; film yapmak için gittiği Hollywood'un yıldız köpeği Rin Tin Tin'le fotoğrafları çekilmek istenmişti. Çok hareketli, kısa sayılabilecek bir yaşam süren Ayzenştayn'ın adı, yapıtları ve fikirleri aracılığıyla kuşkusuz daha çok uzun süre yaşayacaktır.

Ayzenştayn, 1898 yılında doğdu ve kentsoylu bir aile ortamında büyüdü. Daha on



Sergey Ayzenştayn

yaşında, Almanca, İngilizce ve Fransızca'yı rahatlıkla konuşuyor, sürekli okuyor ve resim yapıyordu. 1915'te Petrograd'daki mühendislik okuluna devam ederken, tiyatroyla ilgilenmeye başlayarak sanata daha fazla zaman ayırdı. Babasının Beyazların safına geçmesine karşın Kızıl Ordu'ya katılıp cepheye giden Ayzenştayn, 1919'un sonunda, askerliğinin bitmesinden kısa süre önce, bulunduğu kasabadaki tiyatro grubuna girdi ve 1920'de asker arkadaşlarıyla küçük oyunlar sahneledi. Bu yıllarda, doğu kültürleriyle de ilgileniyor, Japonca öğreniyordu.

Moskova'ya döndüğünde Doğu dilleri eğitimi yapmak istemesine karşın, kendisine yatacak yer ve yiyecek veren bir arkadaşının da etkisiyle tiyatrolarda iş arayan Ayzenştayn sonunda, Proleter Kültür (Proletkult) tiyatrosunda sahne tasarımcısı olarak çalışmaya başladı. Buradaki tartışmalarda Meyerhold'un yanında yer alan Ayzenştayn, ilk görevini başarıyla gerçekleştirerek orijinal, stilize dekorlar hazırladı. Ayrıca, fikirleri beğenildiğinden aynı oyunda yönetmen yardımcılığı da yaptı. Bir süre sonra, giriş sınavlarını başararak yeni kurulan yönetmenlik okuluna kabul edildi ve burada gelecekteki çalışmalarını belirleyecek iki yıl geçirdi.

Ayzenştayn, 1922'de, eski tiyatrosundan ayrılmış bir gruba sanat yönetmeni olarak atandı. Burada yeni sahne dinamiğine ilişkin görüşlerini uygulamaya başladı. "Atraksiyonlar montajı" fikrini de bu yıllarda geliştirdi. Bu fikre, "sanatın gizlerine ve gizemine bilimsel bir yaklaşım bulma"ya çalışan genç bir mühendis olarak ulaştığını belirten Ayzenştayn, sanatın ürettiği izlenimlerin en küçük birimlerini araştırdığını, bilimde nasıl iyonlar, nötronlar ve elektronlar varsa sanatta da "atraksiyon"lar olabileceğini söylüyordu.⁴⁷ Bunun yanı sıra makine parçaları nasıl montajla bir araya getiriliyorsa, "atraksiyon"lar da montajla birleştirilecekti. Böylece biri sirkten, müzikholden, öteki endüstriden gelen iki sözcük, izlenim birimlerinin

bir araya getirilişini tanımlamak üzere eşleştirilmiş oluyordu. Diyalogların sahnede, dekor, aydınlatma, kostüm gibi öğelerin üzerinde bir öneme sahip olmasına karşı çıkan Ayzenştayn, tüm öğeleri atraksiyon olarak adlandırıyordu. Ona göre, yönetmen bunların tümünü, anlamlı bir bütün elde etmek için düzenlemek zorundaydı.

Ayzenştayn, seyircilerin oturduğu koltukların altında havai fişekler patlattığı ilk oyunundan sonra, 1924 yılında, Moskova gaz fabrikasında *Gaz Maskeleri* adlı bir başka oyun sahneye koydu. Seyirciler ve oyuncular hep birlikte, devasa makinelerin, yağ ve gaz kokularının içinde yer aldılar. Ancak, Ayzenştayn sonuçtan memnun kalmamıştı; yapaylık ile gerçeklik yan yana gelmiş, ama birbirine indirilememişti. Bu durum, ona tiyatronun sınırlarını gösteriyordu. Artık, ilgisini tümüyle sinemaya yöneltecekti.

Kuşkusuz, bu ilgi yeni bir şey değildi ve Ayzenştayn'ın öğrencilik günlerine dek uzanıyordu. Ayzenştayn, Griffith'in filmlerini incelemiş, kurgu teknikleri üzerine epey düşünmüş, 1923'te Kuleşov'un işliğindeki çalışmaları kısa bir süre izledikten sonra beş dakikalık kısa bir film çekmiş, 1924 yılında Ester Şub'a *Kumarbaz Dr. Mabuse*'ün yeniden kurgulanmasında yardım etmişti. 1925'te *Grev*'in (Stačka) hazırlıklarına başladı ve sonraki filmlerinde de yapacağı gibi, çok ayrıntılı bir çekim senaryosu hazırladı. Tiyatroda geliştirdiği montaj fikrini filmine uygulamaya çalışıyor, deneyimli ve yetenekli görüntü yönetmeni Tisse'nin bu konuda büyük desteğini alıyordu. Sonuçta, *Grev*, çarpıcı kesmeler ve görsel metaforlarla dolu, dinamik ve deneysel bir film olmuştu. Filme farklı tepkiler geldi. *Pravda*, "sinemamızın ilk devrimci yaratısı" derken, başkaları filmi devrimci yoldan bir sapma olarak değerlendirdi. *Grev*, seyirciden de fazla ilgi görmedi, ama Sovyetler Birliği dışında etkili oldu ve çok başarılı bulundu.

Ayzenştayn, tüm tartışmalara karşın kendini kanıtlamış olduğundan *Grev*'den sonra, 1905 Devrimi'nin anısına



Grev (1925)

bir film yapmakla görevlendirildi. Amaçlanan, bir yıl boyunca yaşanan olayları içerecek destansı bir filmdi. Ancak sonuçta, filmin sekiz bölümünden yalnızca biri seçildi ve tek bir film yapıldı. *Potemkin* adlı zırhlıda yaşanan ve tüm toplumsal ayaklanmayı simgeleyecek olan isyan anlatılacaktı. *Potemkin Zırhlısı* 1925 yılında tamamlandı. Öykünün yalın, anlatımın bölüklü olmasına karşın stilize kompozisyonlar ve ritmik montaj, filmi çok etkileyici kılıyordu. Montaj işlemleri geceli gündüzlü sürmüş, çekimler tekrar tekrar sıralanmış, en çarpıcı etkinin yaratılmasına uğraşılmıştı.

Beş bölümden oluşan filmin ilk bölümünde, Odessa önünde demirlemiş olan gemideki denizcilerin, kendilerine kurtlanmış et yedirilmek istenmesine gösterdikleri tepki anlatılır. Gemi doktorunun gözle görülebilen kurtlara rağmen etin yenilebileceğini söylemesine öfkelenen denizciler yemeği boykot eder. Daha sonra zırhlının komutanı

herkesi güverteye toplayarak bu olaya katılanların cezalandırılacağını açıklar. Bir grup direnmeyi sürdürür. Komutan infaz mangasını çağırır, grubun üzerine yelken bezi örtülür ve tüfekler doğrultulur. Ancak, infazı gerçekleştirecek askerler ateş etmez. Böylece isyan başlar ve gemi isyancıların eline geçer. İkinci bölüm, isyancılardan birinin vurulmasıyla son bulur. Üçüncü bölüm, genel grevin hüküm sürdüğü Odessa'da, ölen denizci için yapılan saygı yürüyüşünü anlatır. Grevciler, zırhlıdaki ayaklanmanın yanında yerlerini alır ve teknelere binerek denizcilere



Potemkin Zırhlısı'nın afişi

yiyecek götürürler. Bu neşeli ve heyecanlı sahnelerin ardından, çara bağlı askerlerin halka ateş açışını ve Odessa merdivenlerindeki katliamı sergileyen dördüncü bölüm gelir. Kentteki kıyıma karşı zırhlının açtığı top ateşiyle bu bölüm de sona erer. Son bölüm, Potemkin'in denizde yol alışını ve bir filoyla karşılaşmasını anlatır. Gemilerin birbirine yaklaştığı süre içinde zırhlıda savaş hazırlıkları yapılır. Gemiciler kararlı, ancak endişelidir. Filonun göstereceği tepki hayati bir önem taşımaktadır. Sonuçta, korkulan gerçekleşmez, filo ateş açmaz; tersine Potemkin'deki eylemin desteklendiği, kutlandığı anlaşılır.

Potemkin Zırhlısı'nın Ayzenştayn tarafından kurgulanan ilk örneğinin kayıp olduğu biliniyor. Varolan kopyaların aslına uygunluk derecesi kuşkuyla olsa da filmin insanı ele alış, dayanışmayı sergileyişi ve ayaklanan halkın

gücüne yönelik inancı dile getiriş, bugün bile değerinden bir şey yitirmemiştir. Ayzenştayn'ın kitlenin devrimci eylemini anlatırken gösterdiği ustalık, özellikle kitleyi oluşturan bireylerin etten, kemikten yaşayan insanlar olarak sunuluşu, hem duygusal hem de düşünsel açıdan etkilidir. Bunda görüntülerin, ritim ve gerilimin düzenlenişindeki özgünlüğün önemi büyüktür. Ayzenştayn bu filmde, montaj aracılığıyla çeşitli etkiler yaratmıştır. Birkaç kez gerçek zamanın akışını bozmuş, görüntülenen eylemin etkinliğini artırmak amacıyla eylemin süresini uzatmıştır. Örneğin, birinci bölümde, genç bir denizcinin subayların yemek tabaklarını yıkarken, üzerinde “Bugünkü rızkımızı da veren tanrıya hamdolsun” yazısı bulunan tabağı kırışı, üç ayrı açıdan yapılan çekimlerin kurgulanmasıyla gösterilmiş ve dört-beş saniyelik eylemin süresi uzatılmıştır. Merdivenlerdeki kıyımı da benzer biçimde kurgulayan Ayzenştayn, silahlı askerlerin gölgelerini ve çizmelerini kullanarak bu sahnenin hem ritmini hem de simgesel



Potemkin Zırhlısı (1925)

anlamını inşa etmiştir. Bu arada, genç bir annenin vurulup ölüşüyle kontrolden çıkan bebek arabasının basamaklardan aşağıya kayışı, bu yöntemin etkisiyle sahnenin duygusal etkisini yoğunlaştırmaktadır.

Filmin çarpıcı özelliklerinden bir diğeri ise dördüncü bölümün sonundaki “aslan”ın kükreyiştir. Ayzenştayn, burada üç farklı aslan heykelinin (uyuyan, doğrulmuş, kükreyen) çekimlerini art arda getirerek, bu taştan kuvvet simgesinin uyanıp kükreyişi aracılığıyla devrime katılan halkın gücünü dile getirmiştir. Son bölümde yer alan makinelerin ayrıntı çekimleri ve onların hareketine paralel olarak yapılan hızlı kurgu, Ayzenştayn’ın daha önce sözü edilen gelecekçi tavrının bir örneğidir. Ancak, burada, makineler kendi başlarına yüceltilmemekte, onları kullanan insanla nasıl bütünleştikleri, onların gücüne nasıl güç kattıkları anlatılmaktadır. Ayrıca, seyircide yaratılan gerilim duygusunda bu ritmik montajın büyük katkısı olmaktadır. İzleyici, Griffith filmlerindeki gibi bir kovalamacaya ya da “son an kurtuluşu” olmaksızın denizcilerle birlikte, artan bir dirençle finale doğru ilerleyebilmektedir.

Moskova’daki galası muhteşem olan film, gösterildiği öteki ülkelerde de olağanüstü başarı kazandı. Ayzenştayn bir anda şöhret olmuştu. Kuşkusuz, kıskançlık ve eleştiriler de kendini göstermekte gecikmedi; filmin ülke çapındaki gösteriminde tanıtımı yapılmadı, ikinci sınıf salonlarda yarı yarıya boş koltuklara oynatıldı. Film “biçimci” bulunuyor, sıradan izleyicinin anlamasının zor olduğu iddia ediliyordu. Bu eleştiri ve suçlamalar, Ayzenştayn’ın sonraki filmleri için artarak sürecekti.

Ayzenştayn, ara vermeden yeni projesine başlamıştı ki, tarımdaki kolektifleşme programıyla ilgili bir film yapmakla görevlendirildi. Hazırlıkları tamamlayıp çekimlere geçti, ama bu kez de devrimin onuncu yıldönümü için *Ekim*’i yapması istendi. Filmin çekimi için tüm otoritelerle işbirliği sağlandı, binlerce asker ve Leningrad

kenti Ayzenştayn'ın emrine verildi. Çarlık sarayının kapıları yıllar sonra ilk kez açılıyor ve içeride çekim yapılmasına izin veriliyordu. Ayzenştayn proleterya devriminin tüm tarihini filmleştirmeyi planlamıştı. Ancak, sonunda yine simgesel bir olayda karar kıldı ve ilgisini, Şubat-Ekim 1917 döneminde bu kentte gelişen olaylar üzerine yoğunlaştırdı.⁴⁸ İki yapım ekibiyle çalışarak altı ayda yüz binlerce metre film çekti. Sonra bunların çok hızlı bir tempoyla süren kurgusu başladı. Filmin kaba kurgusu bitirilmiş, "montaj"ına geçilmek üzereyken, parti içi siyasi çalkantılar ve değişiklikler gündeme geldi. Bunların sonucunda, filmde Leon Troçki'ye⁴⁹ ilişkin bölümlerin çıkarılması gerekti. İçeriğin ve bütünlüğün zedelenmesi pahasına çok büyük bir bölüm çıkarıldı, film yeniden kurgulanmaya başladı.



Ekim (1928)

Ancak, yine de kutlama törenlerine yalnızca birkaç makarası yetiştirilebildi. Filmin bitmiş hali aylar sonra gösterime girdi.

Ekim, Aizenştayn'ın, sinemaya ilişkin araştırmalarını ve kuramsal düşüncelerini sergilediğinden, *Potemkin Zırhlısı*'ndan bir adım ötededir. Aizenştayn bu filminde, çatışma ve çarpışmaya dayanan montaj yöntemini, entelektüel montaj uygulamasını açıkça ortaya koymuştur. Görsel yolla ses etkileri yaratma, montajla duyguları yönlendirme açısından çarpıcı bir örnektir. Yepyeni filmsel anlatımı ve görsel metaforlarıyla mükemmel bir deneysel film olan *Ekim* ideolojik olarak yoğun eleştiriler aldı; gerek Sovyetler'de gerekse öteki ülkelerde beğenilmedi. Aşağıda filmin üçüncü makarasından bir özet yer almaktadır:⁵⁰

Çekim	Görüntü
1 - 17	Sen Petersburg'da Kışlık Saray'ın içi. Geçici hükümetin başı olan Kerenski, iki teğmen eşliğinde geniş ve muhteşem bir koridor boyunca ağır ağır yürür. Merdivenleri çıkar: Kerenski'nin mağrur tavrıyla basamakları yavaşça çıkışı kısa kesmelerle, onun rütbelerini belirleyen arayazılarla birlikte gösterilir:
YAZI:	"Başkomutan', 'Savaş ve Donanma Bakanı', 'VS', 'VS'"
18	Yakın çekim. Saray heykellerinden birinin ellerindeki çelenk.
19	Boy çekim. Çelengi tutan heykelin tümü.
20	18'in aynı.
YAZI:	"Ülkesinin ve devrimin umudu!"
21	Çelenk tutan bir başka heykelin çekimi (Kamera'nın konumu, heykelin çelengi Kerenski'nin başı üzerinde tutuyormuş izlenimi verir.)
YAZI:	"Aleksandr Fedoroviç Kerenski"
22	Baş çekim. Kerenski'nin yüzü, sakin ve durgun.

- 23 Yakın çekim. Heykelin elindeki çelenk.
- 24 22'deki gibi. Kerenski'nin yüzündeki ifade bir tebessümle rahatlar.
- 25 23'teki çelenk.
- 26 - 37 Kerenski merdivenleri çıkmaya devam eder. Çarın iri ve şık giysili uşağınca karşılanır. Kerenski dik ve mağrur durmaya çalışmasına karşın bu etkileyici figür yanında küçük kalır. Hizmetkârlardan oluşan bir dizi insanla tanıştırılır ve onların ellerini sıkar.
- YAZI: "Ne demokrat bir adam!"
- 38 - 72 Kerenski çarların özel bölümüne açılan büyük ve süslü kapıların önünde bekler. Kapılarda çarlık armasını görürüz. Kerenski, kapıların açılmasını sabırsızca beklemektedir. İki uşak tebessüm eder. Kerenski'nin çizmeleri, sonra sabırsız hareketler yapan eldivenli elleri yakın çekimle görüntülenir. İki teğmen hâlâ rahat duruştadır. Buradan süslü bir tavuskuşunun başına kesme yapılır; tavus başını kaldırır, sonra mağrurca kuyruğunu açar ve bir tür dansa başlar, kanatları parlamaktadır. Büyük kapılar açılır. Bir uşak güler. Kerenski, birbiri ardından açılan kapılardan geçerek ileri doğru yürür. (Kapıların açılma eylemi, kesmelerdeki hareketin uyumuna dikkat edilmeksizin üç kez tekrarlanır.) Tavusun başı hareketsizleşir ve sanki Kerenski'nin ilerleyişine hayran kalmış gibi bakar.
- 73 - 77 Askerlere, denizcilere ve Bolşevik işçilere, hapiste bekleyenlere kesmeler. Sonra kesmeyle sisler arasında bekleyen Lenin.
- 78 - 97 Çarın özel dairesinde Kerenski. Tabak çanağın diziler halinde çekimleri. İmparatorluk yatak odası. Oturağı da dahil olmak üzere her şeyin üzerinde çarlık arması vardır. Çariçenin dairesinde: YAZI: "Aleksandra Federovna". Yemek takımlarından çekimler, süslü mobilyalar, püsküller ve çariçenin

- yatağı. Kerenski yatağa uzanmıştır. (Farklı açılardan birbirini izleyen üç çekimle gösterilir). YAZI: "Aleksandr Fedoroviç". Başka püsküller vb.
- 98 - 103 II. Nikola'nın kitaplığı. Kerenski, çarın kitaplığındaki masanın yanında durmaktadır, bu heybetli çevre içinde çok küçük bir figürdür. Kerenski'den giderek uzaklaşarak yapılan üç çekim onun bu heybetli saray odasındaki küçüklüğünü vurgular. Kerenski masadan bir kâğıt alır.
- YAZI: "Ölüm cezasını geri getiren idare"
- 104 Bel çekim. Kerenski masada oturmakta ve düşünmektedir.
- 105 Masanın üzerine uzanır ve kâğıdı imzalar.
- 106 Bir saray merdiveninden aşağı doğru Kerenski'nin çekimi. Yavaş yavaş basamaklara yaklaşır.
- 107 Bir hizmetkâr onu izlemektedir.
- 108 - 121 Kerenski, başı eğik, eli Napolyon usulü ceketinde, yavaşça tırmanır. Bir hizmetkâr ve teğmenlerden biri onu izler. Bel çekim. Kerenski kollarını kavuşturup aşağı bakar. Aynı duruşta Napolyon'un" bir heykeli. Hizmetkâr ve teğmen selam verir. Bir dizi uzun, ince saray şarap kadehi. Bir başka dizi kadeh. Bir dizi zayıf asker.
- 122 Yakın çekim. Kerenski bir masada oturmaktadır. Önünde bir likörlüğün dört ayrı parçası durur. Masanın üzerinde hepsi yan yanadır. Kerenski bunlara bakar.
- 123 Yakın çekim. Kerenski'nin elleri, likör şişelerini düzenler.
- 124 Bel çekim. Kerenski.
- 125 Yakın çekim. Kerenski'nin elleri.
- 126 Bel çekim. Kerenski şişelere bakar.
- 127 Baş çekim. Kerenski'nin masanın çekmecesini açan elleri. Çekmecedan likörlüğe uygun bir kapak çıkarır. Kapak taç şeklindedir.

- 128 Bel çekim. Kerenski tacı göz hizasına kaldırır.
- 129 Yakın çekim. Taç.
- 130 Bel çekim. Kerenski, tacı şişelerin üzerine yerleştirir.
- 131 Yakın çekim. Likörlüğe tamamen uymuş olan taç.
- 132 Bir fabrika düdüğünden buhar fışkırır.
- 133 Yakın çekim. Taç.
- 134 Fabrika düdüğü çalar.
- YAZI: "Devrim tehlikede! "
- 135 Yakın çekim. Taç.
- 136 Bel çekim. Kerenski, likörlüğün üzerindeki tacı seyretmek üzere zevkle arkasına yaslanır.
- 137 Yakın çekim. Taç.
- 138 Fabrika düdüğü.
- 139 -146 "General Kornilov yaklaşıyor"⁵² cümlesindeki sözcüklerle fabrika düdüğü arasında kesmeler.
- YAZI: "Herkes Petrograd Savunmasına!"
- 147 Boy çekim. Bir fabrika, Bolşevikler tüfekleri ellerinde kameranın önünden hızla geçer.
- 148 Fabrika düdüğü.
- YAZI: "Tanrı ve Vatan Uğruna!"
- YAZI: "Tanrı
- YAZI: uğruna!"
- 149 Bir kilise kubbesi.
- 150 Çok süslü bir ikon.
- 151 Bir kilisenin uzun çan kulesi, görüntü kırk beş derece sola yatar. (Eğik çerçeve).
- 152 Aynı kule kırk beş derece sağa yatık. (Eğik çerçeve).
- 153 - 178 Dini figürler, binalar, Buda heykelleri, ilkel Afrika maskları vb.
- YAZI: "Vatan
- YAZI: uğruna!"
- 189 Madalyalar, süslü üniformalar, subay rütbeleri vb.
- YAZI: "Hurra..."

- 190 Çar heykelinin kaidesi (heykel, birinci makarada işçiler tarafından parçalanmıştı). Heykelin parçaları yeredir ve geriye hareketle heykel yeniden bütünlenmeye başlar.
- YAZI: "Hurra..."
- 191 191'deki aynı hareket farklı açıdan.
- YAZI: "Hurra..."
- 192-196 Daha önce görülen dini sembollerin kısa görüntüleri. Güler gibidirler.
- 197-207 Çar heykelinin diğer parçaları da bütünlenir. Son olarak heykelin boynu ve başı da eski durumunu alır.
- 208-221 Kilise kulelerinin çeşitli eğik çekimleri. Bir tanesi baş aşağıdır. Buhurdanlar sallanır. Çarın heykelinin başı mağrurca eski halindedir. Haç taşıyan bir rahip.
- 222-247 General Kornilov, karşı devrimci ordunun lideri, atının üzerinde birliklerini teftiş etmektedir. At üzerinde Napolyon heykeli. Kolu ileri uzanmış. Kornilov'un kolunu kaldırırken benzer çekimi. Kerenski, yine sarayda likörlüğün üzerindeki taca bakmaktadır. YAZI: "İki Bonaparte" Napolyon heykelinin çeşitli görüntüleri. Sola doğru bakan Napolyon'un başı. Perdede her iki baş birbirine bakar. Daha önceki iki komik figür birbirine bakar. Napolyon çekimleri ve bir başka dini figür.
- 248 Kornilov, atının üzerinde "ileri" komutunu verir.
- 249 Bir tank hareket eder ve bir tepeye tırmanır.
- 250 Çarın yatak odasında Kerenski umutsuzca kendini yatağa atar.
- 251 Napolyon büstünün parçaları, yere yayılmıştır.

Ayzenştayn, *Ekim*'den önce başlayıp yarım bıraktığı tarımla ilgili filmine döndüğünde, "herkesin anlayacağı" nesneleri ve kavramları kullanmaya gayret etti. *Eski ve*

Yeni'de (Staroye i novoye, 1929) boğalarla traktör ve krema makinesi, ilkel çiftçilikten modern tarıma geçişi simgelemek üzere kullanılıyordu. Ayzenştayn, bu kez, kahraman olarak kullandığı kitleleri bir yana bırakarak kolektif çiftliğin kuruluşu için mücadele eden bir kadın kahramana yer vermişti. Öte yandan yeni montaj denemelerine girişiyor ve derinlemesine görüntü düzenlemesine önem veriyordu. Film tamamlandıktan sonra Stalin'in emirleri doğrultusunda yeniden kurgulandıysa da bunun çok büyük bir yararı olmadı. Ayzenştayn "biçimci"lik suçlamalarından kurtulamadı.

Son filminin gösterime girdiği sırada Ayzenştayn, Edward Tisse'yle birlikte Avrupa yolculuğuna başladı. Her yerde "sinemanın en büyük ismi" olarak ilgi görüyorsa da gittiği ülkelerin siyasi polisi tarafından izleniyordu. Bu arada Paramount'tan gelen teklifi kabul ederek bir anlaşma imzaladı ve 1930'da yine Tisse'yle beraber Amerika'ya doğru yola çıktı. Hollywood'da bütün projeleri reddedilen Ayzenştayn, geri dönüş hazırlıkları içindeyken Flaherty'le tanıştı ve ona Meksika'yla ilgili film düşüncesinden söz etti. Flaherty'nin bu fikri desteklemesi, Chaplin'in de Upton Sinclair'den⁵³ mali destek sağlamasıyla Meksika'ya giden Ayzenştayn ve arkadaşları, bir süre polis tarafından gözaltında tutuldu. Ayzenştayn'ın *Yaşasın Meksika* (Que Viva, Mexico) adlı filmi hiçbir zaman gerçekleşmedi;⁵⁴ çünkü çekimlerin uzaması nedeniyle endişelenen Sinclair, Ayzenştayn'dan geri dönmesini istemişti.

Tutkuyla bağlandığı filminin kopyalarını bile alamadan ülkesine dönmek zorunda kalan Ayzenştayn, bir yandan düşünsel ve sanatsal enerjisini, öte yandan uzun bir süreyi boşa harcamış oluyordu. Ülkesine döndüğünde ise kendisine ve düşüncelerine karşı olan tavrın daha da açık hale geldiğini gördü; film önerileri reddediliyor, yapmayı kabul etmeyeceği bilinen filmleri çekmesi isteniyordu. 1935 yılında sinema çalışanlarına verilen ödüllerin

açıklandığı törende sahnede uzun süre bekletildi, Lenin, “kıızıl bayrak” ve “kıızıl yıldız” gibi nişanların dağıtılmasından sonra “şerefli sanat işçisi” unvanıyla ödüllendirilerek aşağılandı. Ayzenştayn olanları vakur bir biçimde karşılayarak ilk sesli filminin çalışmalarına başladı. *Aleksandr Nevski* adlı bu filmin tamamlanması üç yıl sürdü.

Aleksandr Nevski, on üçüncü yüzyılda yaşamış bir Rus kahramanının destanıydı. Ayzenştayn, öyküyü, önceki filmlerinden farklı olarak profesyonel bir oyuncunun canlandığı karakter üzerine kurmuştu. Vatanseverlik duygularının öne çıktığı filmin bu yönü ve militarist çağrışımları değerlendirilirken, filmin İkinci Dünya Savaşı’nın arifesinde yapıldığı unutulmamalıdır. Film, derinlemesine ve grafik temele dayalı görüntü düzenlemesiyle estetik bir yoğunluk taşır; özellikle, *Bir Ulusun Doğuşu*’nda yer alan Klan’ın akını sahnesindeki görüntüleri anımsatan buz üzerinde savaş sahnesiyle etkileyicidir. Sergey Prokofyev’in⁵⁵ özgün müziği iki sanatçı arasındaki işbirliğine dayalı olarak sahne sahne bestelenmişti ve filmin görsel ritmiyle zaman zaman zıtlaşarak akıyordu. Müziğin bu biçimde kullanılması, Ayzenştayn’ın çatışmacı montaj anlayışının mantıksal bir uzantısıydı. *Aleksandr Nevski*’nin tüm dünyada beğeniyle karşılanması, Ayzenştayn’ın itibarını kısa bir süre için de olsa tazeledi.

Ayzenştayn, bu filmden sonra üç bölümlük *Korkunç İvan*’a (Ivan Grozni I, 1944 ve Ivan Grozni II, 1946) başladı. Artık esas karakterleri canlandıran profesyonel oyuncularla çalışıyor, sessiz filmlerindeki çarpıcı montaj uygulamaları yerine süslü çevre düzenine yöneliyor, renkten yararlanmaya çalışıyordu. Birinci bölümün büyük başarısına karşın ikinci bölüm Sovyetler Birliği’nde yasaklandı. Çünkü, Stalin, İvan’ın gizli polislerinin olumsuz biçimde işlenmesinden hoşlanmamıştı. Bu bölüm, yıllar sonra, 1958’de gösterilebildi. Ayzenştayn İvan’ın üçüncü bölümünü gerçekleştirilemedi; 1946’da geçirdiği



Ayzenştayn *Korkunç İvan*'ın setinde

kalp krizi nedeniyle iki yıl hasta yattıktan sonra 1948 yılında öldü.

Ayzenştayn da, Kuleşov ve Pudovkin gibi montajın, filmsel yaratıcılığın temelinde yatan şey olduğu görüşündeydi. Ancak o, montaj kavramını farklı bir düşünsel çerçevede ele aldığından, çekimlerin bir bütün oluşturacak "tuğla" ya da "yapı bloğu" olarak değerlendirilmesine katılmıyor ve bu görüşü eleştiriyordu. Kurgu

tekniklerinin anlatımsal işlevlerinden çok entelektüel işlevleri üzerinde duruyor, görüntüden duyguya, duygudan teze geçilmesini savunuyordu. Ayzenştayn'ın hâlâ gündemde olan montaj kuramı, dar bir çerçeveye sığdırılamayacağından burada çok genel hatlarıyla ele alınacaktır.

Ayzenştayn'a göre, sanattaki biçimlenme sürecini anlamak ve tikel yaratılara yaşam veren organik ilişkileri kavramak, diyalektik düşünme biçimiyle mümkündü. Yönetmenin, ortaklaşmacı itici gücü destekleyen belirli bir siyasi görüşü olmalı, bu da kendini onun yaratıcı eylem tarzında ortaya koymalıydı. Ortaklaşmacı değerleri duyurmaya çalışan yönetmen için sanatın en önemli amacı soyut fikirleri filme yerleştirmek, onları bir biçimde somutlaştırmaktı. Bunun için, ya doğrudan görüntünün içinde ya da görüntülerin bileşiminde, önceden istenen ve kabul

edilen duygusal tepkiyi yaratmanın araçlarını bulmak gerekiyordu. Ayzenştayn'a göre yönetmen, olgunun dağınık öğelerini incelerken ve onları toparlamaya, biçimlendirmeye çalışırken diyalektik bir sürecin içine dalar. Yaratıcı sürecin ateşleyici kıvılcımı bu çabadır. Aslında, Ayzenştayn için yaratıcılık, entelektüel bir tavrın ortaya konmasıdır, birbirinden bağımsız olgular birlikteliğinin parçalanıp, yönetmenin dünyaya bakışının belirlediği bir tavrın zorunlu kıldığı şekilde yerli yerine oturtuluşudur.⁵⁶

Her çekim, hem kendi içinde çelişip zıtlaşan öğelerin birlikteliği, hem de öteki çekimlerle çelişen bir "hücre"dir. Bu çelişkilerden doğan sentezler, anlamı ve harekete geçirilen entelektüel çağrışımlar yoluyla fikirleri yaratır. Böylece, yönetmenin yaratma sürecinde geçtiği yoldan seyirci de geçecektir. Dolayısıyla montaj, çekimlerin birbirleri ardına, duvar örercesine yerleştirilmesi değil, hem kendi içlerindeki hem de aralarındaki organik ilişkilerin kurulmasıdır. Bu nedenle, Ayzenştayn tikel çekimleri hücrelere benzetir, çünkü her çekim kendi içinde değişik ölçüdeki gerilim ve zıtlama barındırır. Dolayısıyla A ve B çekimleri yan yana geldiklerinde, aralarında ortaya çıkan gerilim sürtüşmesi ve zıtlamadan ötürü, yalnızca A+B değil, yeni bir anlam olan C de oluşacaktır.⁵⁷

Ayzenştayn'ın öne sürdüğü "montajcı düşünme" fikri ise bir olayın durağan anlarını kurgulamanın, onu uzun çekimlerle baştan sona göstermekten çok daha şiddetli bir etki yaratacağı iddiasına dayanır. Kısa çekimlerin, bir eylemin ya da hareketin birden fazla ânını görüntüleyecek biçimde çatışmacı ve çarpıcı kurguyla ardı ardına eklenmesi, dikkatin, bu anları birbirine bağlayan ara aşamalara dağılmasını engelleyeceğinden, montajdan elde edilen gerilim yüksek olacaktır. Ayzenştayn'ın çatışmacı montaj yönteminin başvurduğu zıtlıkları şöyle sıralayabiliriz: Hareketin yönü, çekimin içsel ritmi, çekim içeriğinin hacmi, kamera açısı, ışığın yoğunluğu, canlılık, vurgulama,

duygunun yoğunluğu. İşte, çekimlerin bu noktalar açısından niteliği, onların kendilerinden önceki ve sonraki çekimlerle olan ilişkilerini belirler ve seyircide belirli etkiler uyandıracak sonuçlar doğurur. Çatışmalar duyguları yaratır, duygulardan filmin iletisine, tezine giden yola geçilir.

Materyalist bir düşünür olan Ayzenştayn, gerçekçiliğin sanatta daima muhafazakârların sığınağı olduğunu öne sürmüş ve “hakikati” elde etmek için “gerçekçilik”ten uzaklaşmak gerektiğini, olguların görünürdeki yüzlerinin kırılmasının ve bir gerçeklik ilkesine uygun biçimde olguların yeniden inşasının zorunlu olduğunu savunmuştu. Bu da ancak olgulara dikkatle yaklaşıp arkalarında yatan diyalektik işleyişin biçimini görmekle mümkün olabilir, yönetmen konusunu ancak bu şekilde “tema”ya dönüştürebilirdi.⁵⁸

6.5. Aleksandr Petroviç Dovjenko’nun Fantastik Dünyası

Sovyet sinemasının sessiz dönemine bakarken, yukarıda ele alınan ünlü isimlerin yanında, onlardan hiç de geri kalmayan bir başka isimden, kendine özgü anlatım tarzıyla çarpıcı filmler yapmış olan Aleksandr Dovjenko’dan söz etmeden geçilemez. Daha ilk filmleriyle Ayzenştayn ve Pudovkin’in hayranlığını kazanan Dovjenko, ünlü meslektaşlarının aksine kentte yetişmemişti. 1894 yılında Ukraynalı bir çiftçinin oğlu olarak dünyaya gelmiş, on dokuz yaşında ilkokul öğretmeni olmuştu. Kalp rahatsızlığı nedeniyle Birinci Dünya Savaşı’nda askerlik yapmayan Dovjenko, bu dönemde ekonomi okudu. Devrimden sonra Komünist Parti’ye girerek yoğun bir faaliyet gösterdi; birkaç yıl yabancı ülkelerde görev yaptıktan sonra döndüğü Kiev’de kitap resimleme ve siyasi çizgi roman ressamlığıyla uğraşmaya başladı.

Sinemanın kitleler için var olduğuna inanan Dovjenko, bir sanatçı olarak bu alanda çalışması gerektiğine karar vererek 1926 yılında, en yakın film stüdyosunun bulunduğu Odesa kentine gitti. Bir filmin nasıl yapıldığına ilişkin hiçbir fikri olmayan ve ancak birkaç tanesini izlemiş olan Dovjenko, bir iki senaryo çalışmasından sonra 1928'de *Zvenigora*'yı yaptı. Bunu 1929'da *Cephanelik* (Arsenal), 1930'da *Toprak* (Zemlia) izledi. 1956'da kalp krizinden öldüğünde ardında yalnız yedi uzun film bırakmıştı. 1941'den



Aleksandr Dovjenko

başlayarak tuttuğu günlüğünde, Sovyet sinema endüstrisinin işleyiş biçiminden ve çalışma koşullarından duyduğu rahatsızlığı dile getiriyor, birçok projesinin gerçekleşmediğini, yaşamının heba olduğunu yazıyordu. Ölümünden sonra Kiev'deki stüdyoya onun adı verildi.

Dovjenko'nun filmleri simgelerle yüklüdür ve anlatımı metaforlar üzerine kurulmuştur. Bu yanıyla Dovjenko, Ayzenştayn'ın da ötesindedir. Gelecekçilikten ve süprematist sanatçı Kazimir Maleviç'ten⁵⁹ çok etkilenen Dovjenko, geleneksel anlatım biçimlerine ve her türlü tutuculuğa şiddetle karşı çıkıyor, bir öykü çizgisini takip etmek yerine işlediği temalara önem veriyordu. Filmlerinde, tarihi ve folklorik öğeler anlık gerçekçi parçalarla, şiirsel çekimler açık bir siyasi propagandayla gizli bir mizah içerecek biçimde hep birlikte yer alıyor; böylece, zamanda

devamlılığı sürdürürken mekânda büyük sıçramalara yer veren, görsel metaforlar haline gelen bu filmler seyredenlere tuhaf geliyordu. Onun filmlerinde atlar konuşabiliyor, duvardaki kahraman resimleri çerçeveleri içinden göz kırpabiliyor, hayvanlar havada devrim kokusu alıyorlardı.

Dovjenko da Pudovkin gibi, temalarını kişiler aracılığıyla ortaya koymuş ve karakterlerini kitlelerin tipik örnekleri arasından seçmiş olsa da, gerçeklikle ilişki açısından Pudovkin'den ayrılır. Örneğin, *Cephanelik*'teki devrimci genç askerle *Sen Petersburg'un Sonu*'ndaki esas karakter birbirine benzer. Her ikisi de devrimci güçlerle ilişkileri aracılığıyla olgunlaşan, basit ve sıradan insanlardır. Ancak, Pudovkin'in kahramanı bir çatışmada ölürken, Dovjenko'nunki karşı devrimcilerce kurşuna dizilse de ölmez, Ukrayna direnişinin bir simgesi olarak gömleğini açıp tüfeklerin üzerine yürür. Dovjenko'nun çoğu filminde konu edilen şey, güçlenen devrimci bilinci ve gelişen Sovyet ekonomisini anlatmak amacıyla kullanılır: *Toprak*'taki kolektif çiftlik, *İvan*'daki (1932) baraj, *Aerograd*'daki (1935) kent gibi. Dovjenko bu tür temel simgeler etrafında çok zengin ayrıntılarla, kendileri de simgelerle yüklü sahneler kurmuştur. Bütün filmleri bir şiir gibi katmanlar halinde açılanarak yeni baştan okunabilir, yeni katmanlar yeni anlamlar getirir.

Görüldüğü gibi Dovjenko'nun filmleri, bir yandan onun kişisel özelliklerini yansıtırken bir yandan da geniş, genel temalara yöneliktir. Filmleri, mit ile yaşanan gerçeklik, batıl olan ile maddecilik, daimi ile geçici arasındaki zıtlıklar ve bu zıtlıklarla ilişkili olarak ortaya çıkan "ölüm" üzerine kuruludur. Dovjenko ölümü, bir yandan hayran olunacak, tuhaf ama ürkütücü bir olay olarak kabul ederken öte yandan da doğal bir olgu olarak değerlendirir. Ölenle yas tutanlar bir bütünü oluşturan parçalardır. Yaşarmış gibi görünen cesetlerle, ölü gibi duran canlıların

görüntülerini istediği etkiyi elde edecek biçimde kullanan Dovjenko, toprağı da yaşam ve ölümü içinde barındıran bir varlık olarak değerlendiriyordu.

Dovjenko'nun ilk filmi *Zvenigora*, bir efsane ya da gizli bir hazineyle ilgili efsaneler antolojisi. Bu efsanenin çerçevesi çok geniş tutulmuş ve Vikingler döneminden devrim sonrası Ukrayna'sına dek yayılmıştır. Filmdeki yaşlı adam torunlarından birine, bir hazinenin gömülü olduğu *Zvenigora* adlı büyülü tepenin öyküsünü anlatır. Büyüyüp genç bir adam olan torun, devrimci hareketin dışında kalarak kestirmeden zengin olma hayallerine dalar ve dolandırıcılığa başlar. Daha sonra karşı devrimcilerin bir trene düzenlediği sabotajı destekler. Büyülü hazineye kulak asmayan, Ukrayna'nın verimli topraklar ve değerli madenler gibi çok başka hazinelere sahip olduğunu anlayan diğer torun ise devrimci mücadeleye katılır. Geçmişin simgesi olan dede, ilerlemenin simgesi olan treni raydan çıkarmayı başaramayacaktır.

Bu özet öykü filmin niteliğini açıklamak için yeterli değildir. Çünkü *Zvenigora*, fantastik sürprizler, şiirsel bölümler ve çeşitli teknik deneylerle yüklüdür; üstelik derin bir mizah duygusu da taşır. Dovjenko, filminin anlaşılması olduğu öne sürüldüğünde kabahatin seyircide olduğunu söyleyerek bu iddiaya karşı çıkmış, filmi izleyenlerin düşünmeye zorlanmasını amaçlarından biri olarak göstermiştir. 1939'daki kısa otobiyografisinde ise bu filmi tüm yaratıcı yönlerinin derlemesi olarak niteler.⁶⁰

Dovjenko'nun ikinci filmi *Cephanelik*, Sovyet sinemasının klasiklerinden biridir. Burada da öykünün bütünü değil, tek tek görüntüler akılda kalır. Bu filmde, inançlı bir devrimci bildiri sunan Dovjenko, bir yandan görsel yetkinliğini ortaya koyarken, bir yandan da şiirsel bir hava içinde ve gelecekçi bir yaklaşımla Ukrayna'da devrimci ruhun doğup büyümesini sergiler. Bunu yaparken devrim yıllarındaki çeşitli olayları önüne sıralamış ve uygun

olan görüntüleri seçmiş gibidir. Mekândan mekâna, sınıftan sınıfa, siyasi gösterilerden savaş meydanlarına, kiliseye, fabrikaya, karlar arasında ilerleyen trene sıçramalı kesmeler yapan Dovjenko, bazı sahnelerde açık bir nedeni olmayan değişik çekim açıları kullanmıştır. Kuşbakışı görüntüler, çarpıcı diyagonal düzenlemeler ve yakın çekimlerle elde ettiği geometrik biçimlerle, sanatın doğaya ve makineye dayalı olarak biçimlenmesi gerektiğini göstermek istemiş olabilir.

Dovjenko'nun özelliklerinden biri de, çoğunlukla kesmelerle elde edilen "yan yana koyma"ları, tek bir çekim içinde, anlamı en yoğun biçimde değişime uğratacak en uygun görsel imgeyi bularak gerçekleştirmesidir. Örneğin, *Cephanelik*'in açılış sahnesinde ilk çekim düzgün, düzenli bir tarlanın görüntüsünü sunar. Ancak, ani bir patlamayla toz dumana karışır ve tarla savaş alanı haline gelir. *Zvenigora*'da tüm olayları birbirine ekleyen bir efsane anlatısı varken ve bu yolla, geçmişle bugün, rüyalarla gerçek yaşam arasında mantıklı bir gelişim bağı sağlanmışken, *Cephanelik*'te filmsel anlatımın tüm geleneksel yapısı yıkılır. Böylece, filmin dokusu tümüyle özgürleşmiş ve kişisel nitelik kazanmıştır. Filmin amacı, karşı devrimci Ukraynalı milliyetçiliğin ve şovenizmin maskesini düşürmek, sosyalist devrimi başarmış Ukrayna işçi sınıfının şiiirini yazmaktır. Ayzenştayn, bu filmi "tüm eylemin zaman ve mekân belirlemelerinden kurtuluşunun" bir örneği olarak göstermiştir.⁶¹ Dovjenko ise senaryosunu on beş günde yazdığı, çekimini ve kurgusunu altı ayda bitirdiği filmle ilgili olarak şöyle diyordu: "O günlerde, böyle büyük bir temayı uyumlu biçimde sergileyecek yeterli kuramsal bilgim yoktu. Tarz ya da biçim sorunum da yoktu. Bir asker gibi çalıştım, kuralları ve kuramı düşünmedim..."⁶² Bu durum Dovjenko'nun tüm düş gücünü devreye sokmasına fırsat vermiş, böylece filmindeki atlardan biri dile gelerek: "Yaşlı adam, kızgın olduğun aslında ben

değilim," diye konuşabilmiştir.

Dovjenko'nun üçüncü filmi *Toprak* hem onun hem de sessiz sinemanın başyapıtlarından biri olarak kabul edilir. Dovjenko, bu filmle kendi doğduğu yöredeki kolektifleşme girişimlerini anlatır. Ama burada da öykü, olay örgüsü yokmuşçasına zayıftır. Ukraynalı genç bir köylünün yaşadığı çevreye "geleceğin yaşam tarzı"nı bir an önce taşıyabilmek için giriştiği uğraş filmin konusunu oluşturur. Kolektif çiftliğin liderliğini yapan genç adamın değişimi sağlayabilmek için bulduğu yol, bir traktör satın alıp köye getirmektir. Nitekim traktör sayesinde çiftlik hızla büyümeye başlar. Toprak sahipleri, durumdan memnun olmadıkları gibi, köylüler arasında ortaya çıkan birlikten de ürkerler. Genç adam bir gece vurulur ve ölür. Babası cenaze için gelen köy papazını geri gönderir ve oğluna yeni yaşama ilişkin yeni şarkılarla modern bir cenaze töreni yapmak istediğini açıklar. Film bu törenle son bulurken, yağmur ekili tarlaları sulamaya başlar.

Dovjenko bu filminde, yaşamın ve ölümün sürekliliğini, her şeyi kucaklayan, içine alan doğanın görüntülerine dayanarak anlatır. *Toprak*'ta ölüm, hem merakla beklenen hem de ansızın geliveren bir olaydır. Filmin başında yaşlı bir adamın ölümü bütün yakınlarınca izlenir; bahçede yeşillikler arasına uzanmış olarak, üstüne eğilen oğullarına öleceğini söylemesi ve son olarak bir elma yemesi, insanın doğayla bir bütün olduğunu gösterir. Bir geceyarısı sevinç içinde dans ederek yürüyen gencin aniden vurulup düşmesi ise çarpıcı ve acı bir sürpriz olur. Dovjenko, vurulma sahnesinden sonra birbiriyle ilgisiz gibi görünen altı ayrı olayı, bütünsel bir izlenim yaratmak üzere şöyle sıralamıştır: gencin karısı odasının duvarlarını yumruklar, köylülerin terk ettiği rahip onları dinsizlikle suçlayarak lanetler, cinayeti işleyen adam kilisenin bahçesine koşup başını toprağa gömer, bir sürü gemlenmemiş at koşar, bir kadın doğum yaparken haykırır, köylüler devrim türküsü

söyleyerek gencin cesedini mezarlığa götürürler.

Dovjenko ve filmleri, 1930'lu yıllarda, Sovyet eleştir-menlerce anlaşılmamış ve aşırı biçimci, hatta bozguncu bulunmuştur. Buna karşın sesli film döneminde de birkaç film yapabilen sanatçı, İkinci Dünya Savaşı yıllarında haber filmleri ve belgeseller çekmiş, 1948'den sonra daha çok senaryo ve kısa öyküler yazmayı yeğlemiştir.

NOTLAR

1. Emilio Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944): İtalyan şair, roman ve oyun yazarı.
2. Daha sonra kaybolan bu filmde, çeşitli aynalarla oyuncuların görüntüleri bozulmuş, çerçeve birkaç parçaya bölünmüş, bol bol bindirme kullanılmış ve filmin üzerine elle noktalar yapılmıştı.
3. Natalya Sergeyevna Gonçarova (1881-1962): Laryanov'la birlikte kübizm ve gelecekçiliği birleştirmek üzere ışıcılık (rayonizm) adlı soyut akımı başlatan heykeltıraş, sahne tasarımcısı.
4. Mihail Laryanov (1884-1964): Karısı Gonçarova'yla birlikte 1914'te Paris'e yerleşen soyut resmin öncülerinden ressam, sahne tasarımcısı.
5. Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. C. Çapan, S. Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 103.
6. J. M. Nash, *Cubism, Futurism and Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974, s. 54.
7. Vladimir Tatlin (1885-1953): Çelik ve cam gibi malzemelerin mimaride yeni bir anlayışla kullanılmasına katkıda bulunmuş, ressam ve tasarımcı.
8. Komintern (III. Enternasyonal): Kendilerini tek bir hareketin parçası olarak gören komünist partilerin, işçi devrimine dünya çapında öncülük etmek üzere kurdukları (1919-1947) birliğin adı.
9. Tatlin kulesinin büyükçe bir maketi pek çok sergide dolaştırılmış, çok beğenilmişti. Ancak bir süre sonra, yapılabirliği tartışılmaya, amaçlanan ülküllüğü alaya alınmaya başladı. Sovyetlerin durumu, böyle düşçü tasarımlara olanak tanımıyordu.
10. Vladimir Mayakovski (1893-1930): Çağdaş Rus şiirinin simgesi olmuş, intiharıyla düş kırıklığını ortaya koymuş, şair, oyun ve senaryo yazar.
11. Vsevolod Emileviç Meyerhold (1874-1940): 1937'de biçimcilikle (formalism) suçlanarak tutuklanan, üç yıl sonra hapishanede öl(dürül)en; 1956'dan sonra saygınlığı iade edilen ünlü tiyatro yönetmeni, yapımcı ve oyuncu.

12. Jay Leyda, *Kino, A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1973, s. 61 ve Rhode, *a.g.y.*, s. 82.
13. Konstantin Sergeyeviç Stanislavski (1863-1938): Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurmuş ve gerçekçi oyunculuk yöntemiyle ün kazanmış tiyatro yönetmeni ve oyuncu.
14. Meyerhold'un, inşacılığın etkisini açıkça ortaya koyan bu "bio-mekanik" yöntemi üzerinde Pavlovcu psikolojinin de etkisi olsa gerektir. Ayrıca, bu yıllarda Sovyetler Birliği'nde Taylorizm'in ilgi çektiği ve işçilerin fiziksel hareketlerinin verimlilik açısından incelendiği de bilinmektedir. [İvan Petroviç Pavlov (1849-1936): Koşullu refleksle ilgili bulguları ve sindirim sistemi üzerine çalışmalarıyla ünlü Rus fizyoloji bilgini.]
15. Aleksandr Sergeyeviç Puşkin (1799-1837): Yeni bir edebi dil yaratmış, siyasi içerikli şiirleri nedeniyle sürgüne gönderilmiş, modern Rus edebiyatının ilk önemli ismi sayılan şair, roman, öykü ve oyun yazarı.
16. İvan Mozukin (1889-1939): Zengin ailesini ve hukuk eğitimini terk ederek gezici tiyatrolarda çalışmaya başladıktan sonra 1911'den itibaren filmlerde rol almaya başlayan, Sovyet devrimi sırasında Türkiye üzerinden Avrupa'ya geçen, Fransa'da bir yıldız olarak karşılanan, ancak sesle birlikte unutulup yoksulluk içinde ölen ünlü sinema oyuncusu.
17. Yakov Protazanov (1881-1945): Sinemaya 1905'te oyuncu olarak giren, önce duygusal filmler, dönem filmleri ve edebiyat uyarlamaları çeken, devrim sırasında gittiği Fransa'dan 1924'te dönerek güldürülere ağırlık veren Rus yönetmen.
18. Aleksandr Fyodoroviç Kerenski (1881-1970): Şubat Devrimi'nden sonra başbakan olan, Ekim Devrimi'nden sonra ise başarısız bir darbe girişiminde bulunan ABD'de ölen siyasetçi.
19. Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski (1875-1933): Sovyetlerin ilk eğitim komiseri olan yazar ve edebiyat kuramcısı.
20. Vladimir İlyiç Lenin (1870-1924): Ekim Devrimi'nin önderi ve Sovyetler Birliği'nin kurucusu, düşünür, siyaset ve devlet adamı.
21. Muse (musalar): Yunan mitolojisinde, sanat dallarının koruyuculuğunu yapan Zeus'un dokuz kızı.
22. Bu kentin Rusça Sankt-Peterburg olan adı, 1914'te Petrograd, 1924'te ise Leningrad olarak değiştirilmiş, SSCB'nin çöküşüyle birlikte yeniden Petersburg olmuştur.
23. Ephraim Katz, *The International Film Encyclopedia*, Papermac, The Macmillan Press Ltd., London, 1982, s. 1075.
24. Edward Tisse (1897-1961): Devrim sinemasının ünlü görüntü yönetmeni. Ayzenştayn'ın filmlerinin görsel kalitesinin yüksekliğinde büyük rolü vardır.
25. Katz, *a.g.y.*, s. 1075.
26. Abram Room (1894-1976): Dışçılık ve gazetecilikten sonra tiyatroya

ilgi duymuş, Meyerhold'la çalışmış, devrimle birlikte sinemaya geçerek Kuleşov'un öğrencisi olmuş Sovyet yönetmen.

27. Ester Şub (1894-1949): Yabancı filmleri yeniden kurgulama işlemlerini yürüten, çeşitli film parçalarını ekleyerek çarpıcı filmler üreten Sovyet kadın sinemacı.

28. Sergey Yutkeviç (1904-1985): Sanat kuramları doktorası yapıp pek çok kültürel faaliyete katılan, Room'un asistanlığıyla sinemaya geçen, 1938'den itibaren uzun yıllar Moskova Devlet Sinema Enstitüsü'nde öğretmenlik yapan, 1950'lerde Cannes'da iki ödül kazanan yönetmen, tarihçi.

29. Leonid Trauberg (1902-1990): 1940'ların ortalarına dek Kozintsev'le çalışmış, tiyatrocu, senaryo yazarı ve yönetmen.

30. Grigori Kozintsev (1905-1973): Trauberg ve Yutkeviç'le 1921'de FEKS'i kurmuş, akrobatik oyunculuğa dayalı, dışavurumcu etkiler taşıyan filmler yapmış, çalışmalarını 1972'ye dek sürdürmüş olan Sovyet sanatçısı.

31. Victor Turin (1895-1945): Türkistan-Sibiry demiryolunun yapımı sırasında gerçekleştirdiği belgeselle tanınan, ancak hakkında fazla bilgi bulunmayan Sovyet yönetmen.

32. Josef (Vissarionoviç Cugaşvili) Stalin (1879-1953): 1924-1953 arasında Sovyetler Birliği'nin en güçlü ve etkili kişisi olmuş, otuz yıl boyunca Komünist Parti'nin genel sekreterliğini yapmış devlet ve siyaset adamı.

33. Leyda, a.g.y., s. 245-246.

34. Makine parçalarının bir araya getirilmesi demek olan montaj, Fransızcadan gelen (montage, monter) bir sözcüktür ve Sovyet sinemacılar aracılığıyla sinema terminolojisinde özel bir anlam kazanmıştır. Montaj, filmin öyküsünü anlatmak üzere yapılan çekimlerin, ayıklanarak seçilmesi, olay örgüsüne uygun biçimde sıralanarak düzenlenmesi, devamlılığı ve görüntülerin etkisini sağlayacak biçimde birbirine eklenmesi demek olan "kurgu"dan (editing) farklıdır. Kurgu sinemaya özgü teknik bir işlemdir ve hemen hemen her film kurgu aşamasından geçer. Montajdan söz edildiğinde ise çekimlerin yan yana getirilmesi işleminin, öykü ve onun akışıyla ilişkisi olmadığını görürüz. Burada amaç, özel olarak seçilmiş parçaların "yan yana geliş"inden ortaya çıkan ve parçaların kendi başlarına içerdikleri anlamdan farklı olan yeni, özgün bir anlamı, duyguyu ya da düşüncüyü yaratmaktır. Bir montaj ayırımının tamamı, onu oluşturan çekimlerin anlamlarından bağımsızlaşmış, başlangıçta birbiriyle ilgisi olmayan parçalarla özgün bir yapı kurulmuştur. Sovyet sinemacılar göre, sinema sanatındaki yaratıcılık da burada yatar. Kurgu işleminin farklı bir amaçla, gelenekselleşen filmsel anlatım biçiminin kuralları dışında kullanılmasıdır.

35. Nikolay Vasilyeviç Gogol (1809-1852): Taşra yaşamına ilişkin gözlemlerine dayanarak yarattığı ilginç oyun ve roman kişileriyle kendinden

sonraki kuşakları büyük ölçüde etkilemiş Rus yazar.

36. Leyda, a.g.y., s. 164-165.

37. Christopher Lyon (ed.), *Directors*, Firethorn Press, London, 1986, s. 54.

38. Vertov'un fikirlerinden etkilenenlerin başında Fransız yönetmen Jean-Luc Godard (1930-) gelir. Godard, 1969 yılında, aynı görüşü paylaştığı ekibiyle *Pravda* adlı bir de film yapmıştır.

39. Dziga Vertov, *Provisional Instructions to Kino-Eye Groups*, 1926'dan akt. Christopher Williams, *Realism and the Cinema: A Reader*, Routledge and Kegan Paul, London, 1982, s. 23-25.

40. Dziga Vertov, *Lecture II, Filmfront*, 1935'ten akt. Geduld, a.g.e., s. 112-113.

41. Daha önce de belirtildiği gibi, Vertov için filmsel dram, din gibi, kapitalistlerin elindeki öldürücü silahlardan biriydi, "halkın afyonu"ydü. Devrimci yaşam tarzının gösterilmesiyle bu silah düşmanın elinden alınacaktı. Günün dram sanatı eski dünyanın kalıntısıydı ve devrimci gerçekliği burjuvazinin biçimlerinde yoğurma girişimiydi. "Senaryo, yazarlarca bizim için düşlenen bir peri masalıdır. Biz kendi hayatımızı yaşarız ve bir başkasının hayallerine boyun eğmeyiz," diyordu. Bu nedenle şu sloganları kullanıyordu: "Kahrolsun burjuvazinin peri masalı senaryoları! Yaşasın hayatın kendisi!", "Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri! Yaşasın yaşamın tozu dumanı arasında günlük işlerini yaparken saptanmış sıradan, ölümlü insan!", "Proleterya devriminin sine-gözü çok yaşa!" Vertov, *Provisional Instructions to Kino-Eye Groups*'tan akt. Williams, a.g.y., s. 25-26.

42. Leyda, a.g.y., s. 177.

43. Dziga Vertov, "Kinoks-Revolution", *Film Culture*, No. 25, Summer 1962'den akt. Geduld, a.g.y., s. 95.

44. Bu yıllarda bazı filmlerin birden çok versiyonu hazırlanırdı. Ortak yapımlar ve yabancı ülkelere satılması planlanan filmler için küçük farklar içeren kopyalar üretilirdi.

45. Vsevolod I. Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri*, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966, s. 75-78.

46. Standish D. Lawder, "Eisenstein and Constructivism", Brudy Dickstein (ed.), a.g.y., s. 243.

47. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg, London, 1982, s. 32.

48. Çarın tahttan indirilişi Mart'ta, Bolşeviklerin iktidarı ele geçişi Kasım'da gerçekleşmişse de o sırada kullanılan takvime göre bu olaylar Şubat ve Ekim devrimleri olarak adlandırılmaktadır.

49. Leon Troçki (1879-1940): Devrimin önderlerinden, 1927'de Parti'den çıkarılarak ülke dışına sürülmüş, Meksika'da öldürülmüş ünlü

Marksist düşünür ve siyaset adamı.

50. Reisz, Millar, a.g.y., s. 33-35.

51. Napoléon Bonaparte (1769-1821): Kendini iki kez Fransa imparatoru ilan eden, ancak sürgünde ölen İtalyan asıllı asker ve siyasetçi. Devasa orduları, yeni savaş strateji ve taktikleriyle birçok ülkeyi fethederek Avrupa siyasi haritasını değiştirmiş, sanayileşmeyi desteklemiş, yönetsel ve hukuki düzenlemeleriyle devrimden sonra Fransız devlet yapısını biçimlendirmiştir.

52. Lavr Georgiyeviç Kornilov (1870-1918): Kerenski tarafından genel kurmay başkanı yapılmışsa da kendine bağlı kuvvetlerle Geçici Hükümet'e karşı darbe girişiminde bulunmuş, Bolşeviklerce engellenerek tutuklanmış, Ekim Devrimi'nden sonra hapsedildiği yerden yandaşlarınca kaçırılarak Güney'de karşı devrimci Beyaz Gönüllüler Ordusu'nu kurmuş, Sovyet birlikleriyle yaptığı bir çatışmada ölmüş Rus askeri.

53. Upton Sinclair (1878-1968): Ropörtaj tekniğini kullanarak yazdığı romanları ve kapitalist sisteme yönelik eleştirileriyle tanınan Amerikalı yazar.

54. Bir yapımcıyla anlaşılan Sinclair, elindeki film parçalarından bir uzun, iki de kısa film yaparak piyasaya sürmekte gecikmedi: *Meksika Üzerinde Fırtına* (Thunder Over Mexico, 1933), *Ölüm Günü* (Death Day, 1934) ve *Ayzenştayn Meksika'da* (Eisenstein in Mexico, 1934). Daha sonra *Güneşle Zaman* (Time in the Sun, 1939) adıyla senaryoya uygun biçimde kurgulanan, ama pek çok bölümü tahrip olan filmin elde kalan tüm kopyaları yıllar sonra SSCB'ye gönderildi. Burada yeniden kurgulanarak "resmi" uyarlaması yapıldığında yıl 1979'du. Katz, a.g.y., s. 382.

55. Sergey Prokofyev (1891-1935): Klasik ve modern armonide üstün eserler vermiş, zengin melodiler yaratma yeteneğiyle ünlü Sovyet besteci.

56. Robert T. Eberwein, *A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism*, The Scarecrow Press Inc., Metuchen, New Jersey, 1978, s. 34-35.

57. Ayzenştayn 1920'li yıllarda yayınlanan ilk yazılarında ortaya koyduğu bu montaj anlayışı üzerinde düşünmeye devam etmiş ve daha sonra hücre benzetmesinin dayandığı organizmacı yaklaşımdan büyük ölçüde uzaklaşmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, filmlerinde olduğu kadar yazılarında da kendini gösteren diyalektik düşünme yöntemi, Ayzenştayn'ın yıllar içinde geçirdiği düşünsel değişimleri açıklar.

58. Dudley Andrew, *The Major Film Theories*, Oxford UP, NY, 1979, s.

66. Ayzenştayn'ın kuramıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nijat Özön, "Eisenstein: Yaşamı, Yapıtı, Kuramı", Sergei M. Eisenstein, *Film Duyumu*, Çev. Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul, 1984, s. XV-CXILIX.

59. Kazimir Maleviç (1878-1935): 1912'den itibaren geometrik biçimler üzerine inşa ettiği soyut resimleriyle kendinden sonraki resamları etkilemiş, biçimcilik suçlamasıyla ağır saldırılara uğramış,

duyguları dışavurmaya yönelik, nesnel olmayan saf sanatın peşinden koşmuş Rus ressamı.

İlkeleri Maleviç tarafından konulan süprematizm, sanat yapıtının tüm temsili öğelerinden arıtılmasını ve toplumsal, siyasi ya da işlevsel hiçbir amaç taşımamasını savunur. Maleviç, insanın doğaya üstün olduğu inancından yola çıkarak, doğada hiçbir örneği bulunmayan "kare"yi, düşüncelerinin temel ögesi olarak kabul etmiştir.

60. Leyda, *a.g.y.*, s. 244.

61. *A.g.y.*, s. 242.

62. *A.g.y.*, s. 253.

VII. 1920'LERDE FRANSIZ SİNEMASI

1914 yılına kadar dünya film pazarında ABD'nin tek rakibi olan Fransız sinema endüstrisi Birinci Dünya Savaşı'yla önemli bir darbe yedi. Savaşla birlikte film ithalatında hızlı bir artış olurken, film ihracatında ciddi bir azalma başlamıştı. Bu durum, birçok teknisyen ve sanatçının askere alınmasıyla birleşerek yapımcıları güç duruma soktu. Pathé'nin ve Gaumont'un debdebeli günleri tarihe karışmış, Fransız sinema salonlarının perdelerini ABD filmleri işgal etmişti.¹ Bu olumsuz gidişin ateşkesten sonra da sürmesine karşın Fransız sineması, 1920'li yıllarda, devlet desteği olmaksızın film üretmeye devam etti. Bunda, hem aydın kesimin sinemayı ciddiye alarak sahip çıkmasının hem de yapımcılığın büyük stüdyolar yerine, genellikle tek bir film için kurulan şirketlerce küçük stüdyolarda sürdürülmesinin rolü vardı. Filmler, kendilerine

bağlı salonlarda gösterilmek üzere büyük şirketlerin yıllık hesapları doğrultusunda değil, daha çok yönetmenleri tarafından gerçekleştirilmek istendikleri için çekiliyordu. Sinema, kendini sinemanın yeni bir aracı ve heyecan verici bir maceraydı. Bu nedenle, aynı yıllarda öteki ülkelerde yapılanlardan daha az sayıda film üreten Fransız sinemasının özelliği, ortaya çıkan yapıtların çoğunun “kaliteli” olmasıydı. Bağımsız yapımcılık, Fransız sinemasında deneySELLİĞE, yenilikçiliğe olanak tanımış, avangard akımların etkisiyle bu nitelikte filmlerin yapılmasına katkıda bulunmuştur.²

Sessiz sinemanın son yıllarında Fransız sanatçıların ortaya koyduğu farklı ve yenilikçi filmlerin arkasında 1920’ler Paris’inin kendine özgü özgürlükçü sanatsal ortamı yatmaktadır. Müzikte, tiyatrodaki, edebiyatta, resimde ya da kısaca tüm sanat dallarında dünyanın en yenilikçi merkezi olan Paris, bu dönemde “sanatın beşiği”ydi. Her türlü deneye açık, yeni biçimler bulmaya, eski kurallara karşı çıkmaya olanak veren bir havası vardı. Kısaca, “-izm”lerin kenti idi. Dadacılar, kübistler, gelecekçiler, gerçeküstücüler, anlayış ve ilgiyle karşılanacakları en uygun çevreyi Paris’te buldular. Zaten daha 1913’te İgor Stravinski’nin³ *Bahar Ayını* (Vesna suyaşçennaya) adlı bale müziği icra edilmiş, uyumsuz notaları, sert ritmi ve ilkelci temasıyla teknolojik dünyaya özgü bir yapıt olarak değerlendirilmişti. Arnold Schonberg⁴ deneyleriyle modern müziğin sesini değiştirmeye yöneliyor, Marcel Proust⁵ ve Guillaume Apollinaire’in⁶ yapıtları edebiyata yeni bir soluk getiriyor, Paul Valery⁷ avangard eserler veriyordu. Şiirde biçimcilik (formalism) ve simgecilik (symbolism) başarılı örnekler ortaya koyarken, resimde soyutlama çabaları sürüyordu. Soyut sanatın en etkili öncülerinden olan Robert Delaunay,⁸ ve Piet Mondrian⁹ betimleme dışı bir sanata yönelirken yine bu özgür ortamdan yararlanıyorlardı.

Yıkım ve acı getiren savaş yıllarını yaşayan sanatçı, sanatın kendini yenilemesi ve modern dünyanın özellikleriyle sorunlarını yansıtmaya gerektiğine inanıyorsa, dikkatini ya kendi iç dünyasına ya da genel sorunlara, dünyanın algılanabilen biçimlerine ve ritimlerine yöneltiyordu. Bir yandan gerçeklikten ayrılıp fantezilere ve düşler dünyasına dek uzanmanın, öte yandan gerçekliğin atmosferini, tonlarını yansıtmaya çabalarıyla biçimlerden, dokulardan, ritimlerden yararlanmanın yolu açılmıştı. Akılcı ve betimleyici sanatsal gelenekten uzaklaşıyor, mantık yerine duyumlara önem veriliyordu. Ayrıca, fizikteki gelişmelerle atomun maddenin en küçük birimi olmadığı, onun da elektron, proton ve nötrondan oluştuğu anlaşılmış, Einstein Görelilik Kuramı'nı ortaya atmıştı. Bilim düzenli bir evren kavramını bırakmış, düzensizliği ve sürekli değişmeyi inceleyen bir giz olmuştu. Fotoğrafik gerçekçilikle birlikte resim sanatında doğalcılığa karşı olan farklı kompozisyon anlayışlarının kabul görmesine, kopukluğun ve birbirine uymayan üslaplardan bilinçli olarak yararlanmanın sanatın yeni ilkeleri arasına girmesine kapı açılmış oldu.¹⁰

Paris'in merkez olması tüm sanatçıların sıklıkla bir araya gelerek etkileşmesine, farklı dallarda ürün veren kişilerin oluşturduğu dostluk ve tartışma ortamı yeniliklerin hızla yayılmasına yardımcı olmuştu. Böylece, önceleri fotoğrafik gerçekçiliğin ve anlatımsallığın ulaştığı uç nokta olarak kabul edilerek resim sanatının özgürleşmesine olanak tanıdığı düşünülen sinemanın, kendine özgü olanaklarıyla yeni arayışlara getirebileceği yanıtlar da keşfedilmeye başladı. Sanatçıların sinemaya ciddiyetle eğilmeleri savaş öncesi yıllara dek gider. 1913'te Apollinaire, kovboy filmlerini inceleyen yazılar yayınlamış, beş bölümden oluşan Fransız yapımı *Fantoma* dizisini ilgiyle karşılamıştı.¹¹ *Fantoma*'lara aynı ilgiyi Louis Aragon,¹² Paul Eluard,¹³ André Breton¹⁴ ve Pablo Picasso¹⁵ da gösteriyordu.

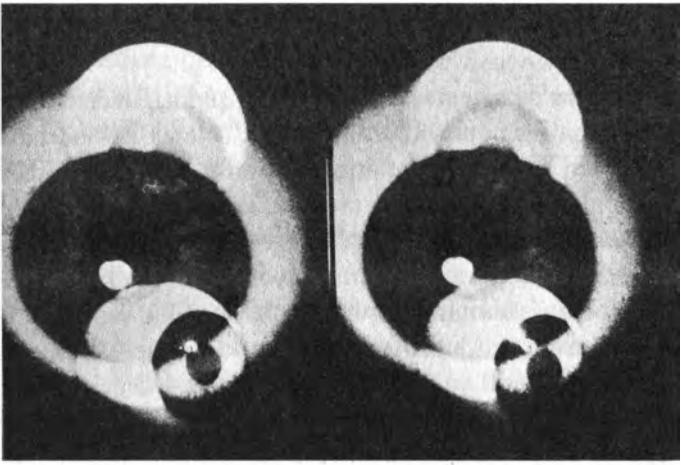
Dönemin popüler bir polisiye roman dizisinden uyarlanan bu filmler “sanat filmi” geleneğinden uzak, yer yer fantastik denilebilecek bir hava sergiliyordu. Picasso, 1912 yılında görsel izlenimlerden oluşan bir filmsel sekans yaratma konusunda girişimde bulunmuş, 1920’lerde sürekli devinim içinde değişen görsel biçimlerin ritmini yakalamaya çalışan sanatçılar arasında “devingen sanat” (mobile art) kavramı gündeme gelmişti. Çizgiler, biçimler ve ışık aracılığıyla oluşturulan görüntüsel seriler, erimeler, netliğini kaybetmiş bir dünya, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış hareket, yatık ya da baş aşağı duran imgeler, merceklerin görüntüyü bozuşundaki çarpıcılık, alışılmış öykü anlatan ticari filmlere başkaldıran yenilikçi sanatçılar için yeni ufuklar açıyordu.

İlk andan itibaren gerçekliğin benzerinin ya da aslına en yakın kopyasının üretilmesi amacına yönelmiş olan sinema, sessiz dönemin ustalarının “gerçek kadar inandırıcı” olabilen kurmaca filmlerinin uyandırdığı ilgi sayesinde, şimdi farklı bir amaçla yeniden ele alınıyordu. Sanatçılar, filmin iki temel niteliğine hayrandı: Sinemanın kinetik dinamizmi (hareketli resim oluşu) ve fantastik bir dünya yaratabilme gücü. Bu fantastik dünya, hem canlı denebilecek denli gerçekçi hem de hiçbir mantığı olmayan, hatta rüyalar ya da sanrılar aracılığıyla ulaşılabilir bir dünyaydı. Bu birbiri içine girmiş iki nitelikten birincisine ağırlık verenler daha çok kübizmin etkisinde olan sanatçılardı. Henri Bergson’un¹⁶ zamana ilişkin görüşlerinden etkilenmişlerdi. Esas olarak, devinimin zaman içinde yakalanmasının peşinde olan bu sanatçılar, sinemanın sunduğu harekete/zamana müdahale olanaklarından, bakış açısı çokluğundan ve bazı film hilelerinden yararlanmayı düşündüler. Film aracılığıyla, bambaşka, gerçeğin ötesinde bir dünya yaratma olanağı ise filmi bir fantastik araç olarak ele alan gerçeküstücüler tarafından değerlendirildi. 1920’lerin Paris’inde pek çok sanatçı Sennett’in

fiziksel gerçekliğin sınırlarını aşan çılgın güldürülerine büyük bir hayranlık duyuyor, Méliès'i yeniden keşfediyordu.

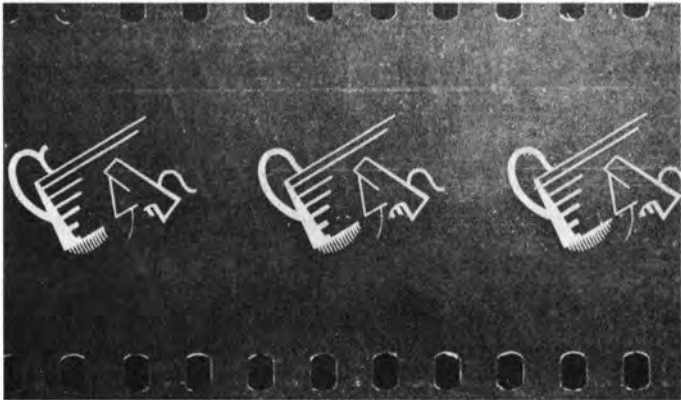
Böylece sinema, yalnızca hareketli görüntüler yaratan mekanik bir aygıt değil, sihirli bir güce sahip, fantastik dünyalar yaratabilen bir sanatsal biçim olarak görüldü. Bu dönemde, sesin ve rengin olmayışının sinemanın gerçekçiliğini büyük ölçüde sınırladığını da unutmamak gerekiyor. Sinemanın kendine özgü olanaklarına ilgi duyan sanatçılar arasında Vassili Kandinski¹⁷ de vardı. Kandinski'ye göre film, fantezilerle duyumsamaları görüntüleme aracıydı. Filmde temsile ve simgesel bile olsa anlama yer yoktu; yalnızca biçimler ve renkler olmalıydı. Nasıl müzikte anlam biçimden bağımsız olarak var oluyorsa, göz için yapılacak müzikte de aynı şey geçerliydi. İstenilen anlam, duyumsamalardan çıkardı. Kandinski, Schonberg'in operalarından birini bu anlayışla filmleştirme doğrultusunda çalışmalar da yaptı. Artık duygular, düşünceler, duyumsamalar yalnızca görsel olarak anlatılabilecekti.

Görüldüğü gibi, 1920'lerin Fransa'sında ortaya çıkan yenilikçi ve avangard film hareketinin temelinde ressamlar ve şairler vardır. Bu sanatçıların kendi anlatım araçları film değildi; üstelik, dönemin filmlerinin ticari ve anlatısal niteliklerine de karşı çıkıyorlardı. Sinema aracılığıyla, dış gerçekliğin görüntülerini yönlendirerek dramatik etki yaratmanın değil, görüşlerine ve kavrayışlarına somut, sağlam plastik bir biçim vermenin peşindeydiler. Onların görüşlerinden etkilenen sinemacılar, insan ve yaşam üzerine yorumlarını sergilemek, seyircide psikolojik etki yaratmak üzere çizgilerin, biçimlerin, geometrik yapıların kullanıldığı, doğanın ve nesnelerin farklı bir anlayışla değerlendirildiği, bazen öyküsü de olan, ama alışılmışın dışında bir görsel dünya yaratan yenilikçi filmler üreterek Fransız sinemasının avangard dönemini şekillendirdiler.



Hans Richter'in film çalışması

Burada belirtilmesi gereken nokta, daha önceki bölümlerde değinilen gelecekçi filmlerin, Hans Richter'le,¹⁸ Viking Eggeling'in¹⁹ Almanya'da yaptığı filmlerin ve Vertov'un *Sine Göz* filmlerinin deneysel, avangard film geleneğinin yerleşmesine katkıda bulunmuş olduğudur. Ayrıca, Ayzenştayn'ın *Ekim*'i de bu yolda bir basamak olarak kabul edilebilir.



Diyagonal Senfoni (1924)

7.1. Aydınların Sineması: Delluc, Léger, Buñuel

Fransa'da sinemaya bakıştaki değişiklik, Ricciotto Canudo'nun²⁰ sinemayı "yedinci sanat" olarak adlandırarak 1920'de Paris'te 7. Sanatın Dostları Klübü'nü (CASA: Club des Amis du 7 e Art) kurmasıyla kanıtlanmış oldu. Louis Delluc'ün "sinekulüp"leri (cine-club) ise kendilerine seyirci olarak sanatçıları ve aydınları seçen bir dizi yeni sinema salonunun açılmasında öncülük yaptı. Latin Mahallesi'nin (Quartier Latin)²¹ seçkinlerine yönelen bu salonlarda, eski ya da yeni olsun, sanatsal değeri olduğu kabul edilen filmler gösterilip tartışılıyordu. Gösterilen filmler üzerine sanat ve sinema dergilerinde yazılar çıkıyor, sözlü tartışmalar artık yazılı bir nitelik kazanıyordu. Böylece, ABD'deki magazin tipi sinema dergiciliğinden farklı olarak Fransa'da "ciddi" sinema dergisi geleneği de başlamış oldu. Sözlü ve yazılı olarak sinemanın sanatsal yönlerini ve olanaklarını keşfedip sergilemeye çalışanlar, Fransız filmlerinin sanatsal özellikler taşıması gerektiğini savunuyorlardı. İşte bu sırada, Fransız sineması açısından önemli ve etkili bir kişi olan Delluc, gerek yazıları gerekse filmleriyle, filizlenmekte olan yeni sinema hareketinin öncülüğünü yapmaya başladı. Onun görüşleri pek çok sinemacıyı yönlendirdi, avangard filmlerin çoğalmasında ve kabul görmesinde büyük rol oynadı.

1890'da doğup 1924'te ölen Delluc, gazetecilik yaptığı dönemde tiyatro ve sinemayla ilgilenmeye başlamıştı. Simgeciliği benimseyen, tinsel gizleri formüle etmede sinemanın gücüne inanan Delluc, filmlerinde psikolojik atmosfer yaratma, zamanı yönlendirme ve bellek tarafından belirleniyor izlenimi veren görüntüler gerçekleştirme konusundaki başarısına karşın, asıl ününü ve katkısını sinema yazılarına borçludur.

Pek çok yönetmen gibi Delluc de edebiyata tutkundu. Şiir, oyun ve roman yazıyor, edebiyat eleştirileri yapıyordu.

Yazarlığı, yönetmenliği sırasında da sürdü; erken yaşta ölmesine karşın, çeşitli türlerde, bir düzineden fazla edebi ürün vermişti. Ayrıca, senaryolarını topluca yayınlayan ilk yönetmen olmuş, film eleştirileri üç cilt halinde basılmıştı. Önceleri, tiyatro ve edebiyatı perdeye aktaran temsile dayalı “sanat filmi” türüne düşmanlığı nedeniyle sinemadan pek hoşlanmamıştı. Onu, Ince’in kovboy filmlerine götüren karısına, bu filmlerin kendi düş güçleri olmayanların hoşuna giden romantik belgeseller olduğunu söylemiş ve bunları izlemek yerine sirke gitmesini tavsiye etmişti.²² Delluc’ün sinemaya bakışı Cecil B. DeMille’in bir filmini seyrettikten sonra değişti. *Aldatma* (The Cheat, 1915) adlı bu film, sıradan melodramatik niteliğine karşın, hızlı ritmi ve dinamik yapısıyla, Griffith’in filmlerini seyretme şansını pek bulamamış olan Fransızlara çok çarpıcı gelmişti. “Amerikan sinemasının Tosca’sı”²³ diye adlandırdığı bu film Delluc’e, sinemanın popüler ve etkin bir araç olduğunu da göstermişti. Popüler kültüre olumlu bir yaklaşımı olan Delluc, editörlüğünü yaptığı iki dergide, okurlarıyla rahatça yakınlık kurmasını sağlayan sade bir üslupla sinemanın bu yönünün övgüye değer olduğunu savunmaya başladı.

Delluc, fikirlerini tek tek filmlerden yola çıkarak geliştirmiş, ancak bir kuramsal bütün oluşturmayı amaçlamamıştı. Tekrarladığı bazı anahtar fikirleri vardı: sinemanın popüler bir sanat olarak önemi, şiirsel imgelemin yanı sıra sağlam gerçekçi ayrıntıların seçiminin önemi, ölçülü oyunculuğun önemi gibi. Canudo’nun “ekranist” (écranist) terimi yerine, sinemayla sanatsal olarak ilgilenenleri “sineast” (cinéaste) diye adlandıran Delluc, ilk kez Daguerre tarafından kullanılan fotojeni (photogénie) sözcüğünü de yeniden gündeme getirdi. Fotojeni, günlük ve sıradan bir nesnenin, beklenmedik bir şiirsellik yansıtmasına neden olan, buna imkân veren görüntüsü ya da bir başka deyişle, fotoğrafik görüntünün nesneyi hakikatin

tanığı kılan gizilgücüydü. Görüntü bu niteliği, dilin sınırlarını aşarak sözün ifade edemeyeceği şeye bir biçim verdiğinde, sessizliğin şiirselliğine ulaştığında kazanmaktaydı. Fotoğrafik görüntüde varolan bu güç değerlendirilerek duygular, duyumsamalar, düşünceler ve hakikat görselleştirilebilirdi. Sinemanın sanat olabilmesinde yönetmenlerin en değerli hazinesi ışık, gölge, insan yüzü ve en az onlar kadar önemli olan tüm cansız nesnelerdi.

Amerikan filmlerinden esinlenmesine ve popüler sinemaya olan ilgisine karşın Delluc, filmlerinde olay çeşitliliğini, fiziksel eylemi fazla önemsemedi ve bunlara çok az yer verdi. Filmleri, tek bir olayın dallanıp budaklanması, çaprazlaşması ve az sayıdaki karakterin yoğun etkileşimi üzerine odaklanıyordu. Delluc, ayrıntılı olarak hazırlanmış senaryolara karşıydı. Ona göre, bir film şiirsel bir etkiyle, sıradan nesneler aracılığıyla parıldayan içsel yaşamın bir hareketiyle başlamalıydı. Delluc'un aradığı, yaratıcısının doğru ve sadık ifadesi olan, karakterlerin içsel yaşantılarını vurgulayan bir sinemaydı.

Delluc, 1919-1923 yıllarında sekiz film senaryosu yazdı ve bunların altısını kendi yönetti. 1920 tarihli *Sessizlik* (Le Silence) adlı filmi, esas karakterin zihinsel durumunu, nesneler aracılığıyla, görsel olarak iletmesi bakımından üstün bulundu. Filmde, suç ortağı olan kadının gelmesini beklerken işlediği cinayeti hatırlayan genç bir adam anlatılıyordu. Delluc, hatırlama tekniğini öylesine kullanmıştı ki, düşünceler o anda yaşananlardan ayrılmaz biçimde sunulmuş, hem olay çözümsüz bırakılmış hem de düşüncelerin kime ait olduğu belirsizleşmişti. Psikolojik atmosfer bellek tarafından etkileniyor, zaman alışılmamış biçimde yönlendirilerek iç içe geçiyordu.²⁴ Son filmi olan *Su Baskını*'nda (L'Inondation, 1923) da aynı şekilde, öyküde yer alan olayın gerçek mi yoksa kadın kahramanın hayalinin ürünü mü olduğu sorusunun yanıtını karanlıkta bırakmıştı. Nehir taşkınının ve sel altında kalan köyün

çarpıcı görüntüleri, bir yandan kendi başlarına önem kazanıyor, öte yandan da kadın kahramanın bir toprak sahibiyle yaşadığı aşk ilişkisinin metaforu oluyordu.

Fransız sinemasının Birinci Dünya Savaşı'nda içine düştüğü çöküntüden sıyrılmasına katkıda bulunan kişilerden en önemlisi kabul edilen Delluc'un otuz üç yaşında veremden ölümü, Fransız yenilikçi sineması için ciddi bir kayıp oldu. Bununla birlikte, onun düşüncelerinden etkilenen başka sanatçılar, kendi özgün yapıtlarını ortaya koymaya başladılar. Bu ünlü sinemacının adına 1937 yılında konulan ödül, her yıl "en iyi Fransız filmi"ne verilmektedir.

Fransa'da, 1920'lerde zenginleşen avangard sinemanın yapıtaşlarından biri olan *Mekanik Bale* (Le Ballet mécanique, 1924), dönemin tanınmış ressamlarından Ferdinand Léger'nin (1881-1955) ününe ün katmış filmidir. Film, sinemada anlatımsallığı, öyküyü ortadan kaldırıp biçimlerin ve ritmin peşinde koşan deneysel bir örnektir. Yıllardan beri sinema kulüplerinin programlarında yer alan *Mekanik Bale*, Léger'nin "mekanik dönem"i olarak adlandırılan 1919-1924 yıllarında yaptığı tabloların sinemadaki uzantısı sayılabilir. Léger'nin bu dönemindeki kişisel tarzı, parçalanmış biçimlerin sanatçının kendi estetik görüşleri doğrultusunda yeniden kurulması ilkesine değil, nesneleri temel mekanik özelliklerine indirgeyen bir yalınlaştırma ilkesine dayanıyordu. Yapıtlarında, gelecekçiliğin ve kübizmin etkisiyle, endüstrileşmiş kentsel çevrenin parçası olan, onun içinden doğan nesnelere, özellikle insanın doğal ve yararlı bir uzantısı olduğuna inandığı makine biçimlerine yer veren Léger, dadacıların "mekanik nesnelerin kişiliği" kavramını da değerlendirmiş, makinelerin bütününe ya da ayrıntılarını, hareketlerinin ritmini resmetmeye başlamıştı. İnsan figürlerini hiçbir duygu yaratmayacak biçimde, nesnelleştirerek sunuyor ve geometrik düzenlemelere önem veriyordu. Resimlerinde

sergilediği soyut kompozisyonların özelliklerini *Mekanik Bale*'ye aktardı.

Léger, *Mekanik Bale*'yi yapmadan önce, Chaplin'in filmleri aracılığıyla sinemanın gizilgücünün farkına varmıştı. Sinemayla ilişkisi, Marcel L'Herbier'nin bir filmi için dekor tasarımı yapmasıyla başladı. Kısa bir süre sonra, Amerikalı görüntü yönetmeni Dudley Murphy'nin²⁵ önerisi ve yardımıyla *Mekanik Bale*'yi gerçekleştirdi. Kendi kamerası, geliştirdiği çekim teknikleri ve yaptığı başarılı kurguyla Murphy, filme neredeyse Léger denli katkıda bulunmuştur.

Makineyle insanı birbirine bağlayan karmaşık bir bütünün sinemasal yolla ifade etme denemesi olarak kabul edilen *Mekanik Bale*, geniş seyirci kitlelerine değil, sanatçılara, düşünürlere ve aydınlara yönelik olma niteliğini taşır. Üç yüz civarında çekimden oluşan bu zekice düzenlenmiş film, esprili, canlı ve neşeli bir havaya sahiptir. Léger, on dört dakika boyunca perdeyi böler, görüntüyü prizmalar aracılığıyla kırar, parlak yüzeylerdeki yansımaları yakalar. Çeşitli nesneler (şişeler, mutfak eşyaları, bir vitrin mankeninin parçaları, ayakkabı, şapka, daktilo), bir kadının yüzü, rakamlar ve geometrik şekillerle bir arada, birbirlerini hızlı bir tempoyla izlerler. Ayrıntı çekimle görüntülenmiş mekanik parçalar ve metal yüzeyler aniden, sıradan gibi gözüken çekimlerin arasına girer. Bütün bunlar filmin olağanüstü çekiciliğini ve canlılığını yaratan şeylerdir.

Mekanik Bale'de zaman, alışılmış kurmaca filmlerdekine benzemez; burada bir öykünün zamansal akışı söz konusu değildir. Zaten filmde öykü aramak da boşunadır. Zaman, tümüyle görsel olan durumların, kısa ya da uzun duraklamaların varlığıyla, görüntülerin hızlı ya da yavaş ritmiyle, görüntülerin ve hareketlerin sürekli olarak birbirleriyle zıtlaşmasıyla yaratılan etkileşimler aracılığıyla hissedilebilir.²⁶ Léger'nin amacı göz kamaştırmak olmasa

da parçaların zamansal bütünler oluşturmaları ilkesinin, filmin izlenişi sırasında keşfedilmesi mümkün değil. Halbuki Léger, filminin yedi dikey bölümden oluştuğunu ve bunların her birinin, nesnelerin ya da görüntülerin benzerliğinden kaynaklanan bir bütünlüğe sahip olduğunu söylüyordu. Léger, bölümlerin, yatay olarak kendi içlerinde ve dikey olarak aralarında birbirine geçtiğini iddia ediyor, bu yolla filmin gerilim ve hızının arttığını öne sürüyordu.²⁷

Bazı çekimleri yalnızca iki-üç kare olan *Mekanik Bale*'nin açılış bölümü:²⁸

Çekim	Görüntü
1 - 5	Tanıtım yazıları
6 - 7	YAZI: Filmin 1924'te F. Léger tarafından yapıldığı, senaryosuz ilk film olduğu, gösterildiği yerler, Ayzentayn tarafından beğenildiği vb. anlatılır. (Filme çok daha sonra eklenmiş olduğu anlaşılmaktadır.)
8 - 10	Léger tarafından çizilmiş bir Şarlo figürü, şapkasını çıkarır ve başını sallır. Yukarı çevrinmeyle.
11 - 12	YAZI: "Şarlo Mekanik Bale'yi sunar."
13 - 15	Göğüs çekimle salıncakta sallanan genç kız. Kamera sabit. Kız kameraya doğru birkaç kez gidip gelir. Başında sola yukarı doğru bir hareket vardır.
16	Hasır bir şapkanın üstten çekimi.
17	"1" ve "2" rakamları ile aralarında yuvarlak bir nesne, çerçevenin sol alt köşesinden sağ üst köşesine doğru koyu zemin üzerinde yer alır.
18	Yan yana duran üç şişe.
19	Beyaz bir üçgen.
20	16. çekimdeki şapka.
21 - 23	Yüzünün üst kısmı maskelenmiş bir kadının dudakları. Tebessüm eder.
24	16. çekimdeki şapka.
25 - 27	21-23. çekimlerdeki tebessüm.

- 28 Kamera karşısında dönen iki parlak metal makaranın yakın çekimi.
- 29 - 30 Siyah zemin önünde birkaç beyaz geometrik nesne. Kamera ile nesneler arasında parlak bir yüzey sallanır.
- 31 - 33 Aynı ritimle sallanan kızın görüntüsü. Bu kez baş aşağıdır.
- 34 - 38 Aynı ritimle ileri geri sallanan parlak yansıtıcı yüzey. 34. çekimde Leger'in, 35 ve 37.'de Murphy'nin kamera arkasındaki görüntüleri net biçimde görülür.
- 39 - 45 Yansıtıcı, parlak Noel süsleri ve arkada bazı geometrik figürler. Görüntünün prizma aracılığıyla kırılışı sağdan sola doğru ilerler.
- 46 - 50 Parlak, yansıtıcı ince bir metal yüzey, üzerine "T" çizilmiş bir siyah dikdörtgenin sola hareketine zemin oluşturur.
- 51- 54 Metal yüzeyin yakın çekimi. Görüntü ritmik olarak hareket eder, bir prizma tarafından kırılmaktadır.
- 55 - 58 Siyah üzerine beyaz şeritlerin oluşturduğu zeminde bir tencere kapağı hareket eder.
- 59 - 60 51-54. çekimlerin benzerleri.
- 61 - 70 Beyaz bir daire ve beyaz bir üçgen, siyah zemin üzerinde yer değiştirirken küçülür. Her görüntü iki-üç kareliktir.
- 71 - 73 59-60'taki gibi. Ama prizmadaki kırılış ters yöndedir.
- 74 - 77 Bir mutfak eşyasının alttan görünüşü. Salata ya da tatlı kâsesine benzer ve saydamdır. Hareket eden bir figürün görüntüsü prizmayla kırılmaktadır.
- 78 - 80 71-73. çekimlerdeki gibi.
- 81 - 83 56-58. çekimlerdeki gibi. Tencere kapağı 83. çekimde bir maşayla tutulmuştur. İleri geri düzensiz hareket eder.
- 84 Tam kestirilemeyen bir başka mutfak eşyası. Kek

- kalıbı olabilir. Yine düzensiz hareket etmektedir.
- 85 Çok parlak hızla dönen bir makine parçası.
- 86 - 87 Kızın gözlerinin yakın çekimi, önce açık sonra yavaşça kapanır.
- 88 - 89 Gözler baş aşağıdır, önce kapalıyken 89. çekimde açılır.
- 90 - 92 85. çekimdeki gibi. Kamera yavaşça dönen nesneden uzaklaşır ve makinenin daha büyük bir bölümü görülür.
- 93 - 94 İnce metal yüzeyin prizma aracılığıyla kırılan görüntüsü. Kamera aşağı çevrinir ve bir erkek yüzü belirir. (Murphy'nin.)
- 95 - 97 Siyah zemin önünde birkaç nesne: bir yumurta kabı, bir saydam kâse.
- 98 - 99 93-94. çekimlerin benzeri.
- 100 - 102 Saydam kâsenin alttan çeşitli çekimleri. 74-77. çekimlere benzer. Hem kamera, hem prizma ritmik olarak hareket eder. Yanar dönerli aydınlatma.
- 103 81-83. çekimlerdeki gibi.
- 104 Canlı bir papağanın başı. Prizmayla kırılmıştır.
- 105-106 46-50. çekimlerdeki gibi. Ama görüntü prizmayla kırılmıştır.
- 107-109 Daireyle üçgenin hızlı yer değiştirmesi, giderek büyürler.
- 110 Hasır şapka.
- 111 Koyu renkli zemin üzerine yayılmış bir iskemle, kâğıtlar ve kitap. Çarpıcı bir açıdan.

Léger, *Mekanik Bale*'den sonra başka film çekmedi. Kostüm tasarımcılığı ve senaryo yazarlığı yaptı. Kuşkusuz, bu çalışmalarında da kendi anlayışının dışına çıkmadı, fantastik nitelikli filmlere katkıda bulundu.

"Bu film, iki rüyanın bir araya gelmesinden ortaya çıktı... Dali'ye gittiğimde, kısa bir süre önce Ay'ı kesen ince uzun bir bulutla, bir gözü yaran usturanın rüyama girdiğini

anlattım. O da bana bir gece rüyasında, karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlattı ve 'Bu düşlerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?' dedi."²⁹ Sinemanın en büyük ustalarından biri olan Luis Buñuel (1900-1983), yıllar sonra *Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou, 1928) adlı yirmi beş

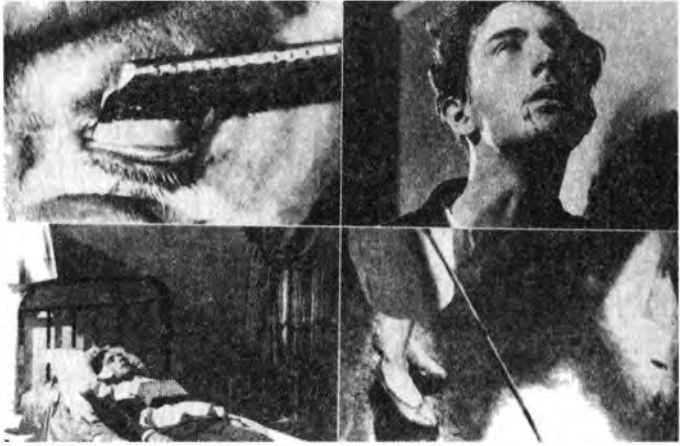


Üstte ve yanda, *Endülüs Köpeği* (1928)

dakikalık filminin gerçekleştirilme öyküsüne böyle başlıyordu. Gerçeküstücü sinemanın en çarpıcı örneği kabul edilen *Endülüs Köpeği*, 1920'ler Fransız sineması denince akla gelen bir başka filmidir. Buñuel'in İspanyol olmasına karşın onun bu filmi, Paris'in 1920'ler ortamında yaratılmış bir yapıt olduğundan Fransız avangard sineması bağlamı içinde ele alınabilir.

Çarpıcı ve karmaşık bir yapısı olan filmin şöhreti yalnızca yönetmenlerinden kaynaklanmaz. Saldırgan görüntüleri, anlatım ve devamlılıktaki alışkanlıkları yıkmasıyla olumlu ya da olumsuz şiddetli eleştirilere yol açmıştır.³⁰ Rüyaar denli tedirgin edici ve büyüleyici olan filmde, gerçekçi imgeler gerçekdışı bir tavırla bir araya getirilmiştir.

Haber filmlerinde rastlanabilecek denli sıradan çekimler, sanrılı bir dünyanın dokusunu örmüş, anlamsız eylemler, belirsizlikler, birbirlerini çağrışımlarla izliyor duygusu veren görüntülerle sergilenmiştir. (Papazlar, eşek leşleri, kesilen gözbebeği, balkabakları, içinde karıncaların kaynaştığı el gibi.)



Filmin anlatı yapısına bakıldığında, devamlılığın öncelikle aynı oyuncuların film boyunca görünmesi yoluyla elde edildiği anlaşılır. Ancak olaylar arasındaki ilinti (varsa) karanlıktadır. Kullanılan arayazılar da zamandizinsellik yaratmayıp sürekli olarak filmin zamansal düzenini değiştirir: “Bir zamanlar”, “Sekiz yıl sonra”, “Saat 15.00’e doğru” gibi. Görüntüler aracılığıyla da anlatımdaki sapmalar desteklenir, bakış açıları değişir ve bunlar, ilişkisi belirsiz mekânları birleştiren kesmelerle birbirini izler. Örneğin, filmin sonuna doğru, kadın karakter kentteki apartman dairesini terk ederken rüzgâr saçlarını uçurur, kadın gülümser ve çerçevenin dışındaki birine el sallar. Sonraki çekimde onun bir deniz kıyısında olduğu görülür. Bu gibi mantıksız geçişler ve beklenmedik kesişmeler gerçeküstücü tavrın göstergeleridir. Buñuel’e göre

sinema “rüyaların, duyguların, dürtülerin dünyasını ifade etmede en üstün araçtır”³¹ ve Salvador Dali³² ile birlikte bu filmi yapmalarının amacı olan psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimsemeye, usa aykırı her düşünceye açık olmaya, nedeni araştırılmaksızın ilgi çekici ve şaşırtıcı görüntüleri kullanmaya olanak sağlar.³³

Buñuel'in sonraki filmi *Altın Çağ*'da (L'Age d'Or, 1930) kentsoylulara savaş açan iki âşık anlatılır. Gerçeküstücülüğün yanı sıra, Jean Epstein'in etkisinden kaynaklanan simgeci eğilimlere de yer veren *Altın Çağ*'ın Stüdyo 28'deki gösterimi sağcı protestocuların salona saldırılarına neden olmuş ve film daha sonra resmen yasaklanmıştır. *Altın Çağ*, saygın, yaşlı bir kadının tokatlanması, kör bir adamın dövülüşü, genç bir adamın sigara külünü halıya döktü diye babası tarafından vurularak öldürülüşü, işçi dolu yük arabasının şık bir salonun ortasından geçişi gibi sahnelerle doluydu. Bu altmış dakikalık filmde Buñuel, “koşullar ne olursa olsun hiçbir şekilde birleşmeyen bir erkekle kadını, karşı konulmaz bir dürtüyle birbirlerine iten çılgınca aşk”ı anlatıyordu.³⁴

Buñuel, yaşamı boyunca gerçeküstücü bir eğilimle bilincin sınırlarını zorlayan tepileri görüntülemeye çalıştı. Ona göre, sanatçı, çözümler sunmak ya da taraf tutmak zorunda değildir. Bu nedenle, bir yönetmen olarak kendisi de kentsoylu dünyanın iyimserliğini kırmak ve seyirciyi varolan düzenin sürekliliğini sorgulamaya itmek çabasındadır. İçinde yaşadığı toplumun, insanın özgürleşmesini engelleyici ve yozlaştırıcı olduğuna inanan Buñuel, sorgulamadan kabul edilen kurum ve değerleri çürütmek üzere yola çıkmıştır. Bu kurum ve değerlerle felç olup kendi duygularına yabancılaşan insan, ancak skandallarla, saldırılarla sarsılabilir. Tüm yaşamı boyunca köktenci dünya görüşünden taviz vermeyen Buñuel, yerleşik ahlaki değerlere, cinselliğin bastırılmasına, din ve kiliseye,

kentsoyluların kültürüne yönelik saldırgan ilgisini yitirmedi. Ancak bu kesimlerin, kendilerine saldırı niteliğinde olan bu yenilikleri, moda uymak amacıyla beğenip benimsediklerini görünce *Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ*daki tarzını bir ölçüde değiştirdi; çoğu kez muğlak da olsa bir öykü içeren, daha alışılmış bir filmsel anlatı biçimini benimsedi.

7.2. Fransız Avangard Sinemacılar

Sanatlarda, herhangi bir yeni ve deneysel hareketi andırmak için kullanılan avangard terimini şöyle tanımlamak mümkün: "Kabul edilen formların dışında kalan ya da bunlara karşı çıkan, genelgeçer günlük standartlara ters düşen ya da uygun olmadığı iddia edilen konularla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan sanatsal yaklaşım".³⁵ Yazıları ve filmleriyle avangard sinemanın en ünlü isimlerinden biri olan Germaine Dulac ise sinema anlayışını şöyle açıklamıştır: "Tekniği, görüntü ve sesin anlatımsallığını, yenilenmiş bir bakışın hizmetinde kullanarak yerleşik geleneklerle bağları koparmak, görsel ve işitsel alan içinde kalan yeni duygusal akortlar aramak."³⁶ Dulac'a göre bir avangard film, kalabalıkların zevkine yönelmeyi amaçlamaz. Hem saf düşüncenin kişisel bir manifestosu olduğundan bencil, hem de ilerlemenin dışındaki tüm öteki ilgi noktalarından yalıtılmış olduğundan özverilidir. Avangard, bugünün eleştirisinden doğduğu kadar, geleceğe ilişkin öngöründen de kaynaklanır.

Avangard filmler, genellikle az sayıda sanatçı tarafından gerçekleştirilen, sınırlı olarak dağıtılan, ticari açıdan salonlara cazip gelmeyen, büyük seyirci kitlesinin ilgisini çekmeyen ve zaten bunu da amaçlamayan filmlerdir. 1920'ler Fransa'sında avangard filmler, orijinallığe sahip olan, yepyeni bir çabayı sergileyen her filmi programa almaya hazır olduklarını ve bunları izleyecek seyircinin de

“seçkin” bir grup oluşturacağını ileri süren kişilerin yönettiği salonlarda, belirli bir seyirci kesimine gösteriliyordu.” Seyircinin “seçkin”leşmesi yönündeki bu gelişmeler, avangard yönetmenlere öncülük eden ve sinemanın popülerliğine önem veren Delluc’ün düşüncelerinin, onu izleyenler tarafından bir yana bırakıldığını gösteriyordu.

Avangard filmlerin özelliklerinden biri de, tanım gereği, farklı yaklaşımlar sergilemeleridir. Yaratma eyleminin kişiselliğinden, hep farklının ve yeninin peşinde koşma gereğinden hareket edildiği için bu sonuç kaçınılmazdı. Filmsel düşünce ancak böyle zenginleşebilir, çerçevesi böyle genişleyebilirdi. Bir grup sanatçı, anlatıyı ortadan kaldırıp biçim ve hareket aracılığıyla yeni ifade yollarını araştırmaya başlayarak çeşitli uzunluklarda kısa filmler çekti. Ötekiler, izlenimci bir tavırla, öyküsü de olan ama çarpıcı kamera açılarına, yumuşak odaklamaya, bindirme ve erimelere yer veren, doğayla ilişkisini tümüyle kesmemiş uzun filmler yaptı. Bunların dışında, gerçeküstücü eğilimlerini filmlerine taşıyan, günün eleştirisini rüyalar ya da rüya benzeri görüntü düzenlemeleriyle, zaman ve mekânın mantığını kırma yoluyla aktaran sinemacılar da vardı. Tüm farklarına karşın bu sanatçılar ve filmleri, yukarıdaki avangard tanımına uymaları açısından aynı çerçevede içinde yer alır.

Karakterlerin fiziksel ve ruhsal durumlarını ifade etmeyi, bunu da çeşitli filmsel olanaklarla teknik hileleri kullanarak gerçekleştirmeyi seçen avangard sinemacılarından biri olan Germaine Dulac (1882-1942) aynı zamanda ilk önemli kadın yönetmendir. Ticari nitelik taşıyan ilk filmlerini kocasının finanse ettiği kendi şirketi için çekken, boşandıktan sonra avangard akımlarla yakınlık kurarak gerçeküstücülük ve soyut sinemayla ilgilenen Dulac, 1915’te başladığı yönetmenlik kariyerini 1929 yılında bıraktığında toplam yirmi film çekmişti. Dulac, avangard sinemadaki yerini bir yandan *Mütebessim Bayan Beudet*

(La Souriante Madame Beudet, 1923) ile *Deniz Kabuğu ve Din Adamı* (La Coquille et la Clergyman, 1928) adlı iki ünlü filmine, bir yandan da kuramsal yazılarına borçludur. Müzik eğitimi almış olduğundan yazılarında sık sık müzik terimlerinden yararlanmış, *Tema ve Çeşitlemeler* (Thème et Variations, 1928), *Arabesk* (Arabesque, 1929) ve *Disk 927* (Disque 927, 1929) adlı son soyut filmlerinde bazı bestecilerin müziklerine paralel görüntü oyunlarına yer vermişti.

Fransız kadın hareketinin önemli temsilcilerinden olan Dulac, 1909-1913 döneminde feminist bir derginin editörlüğünü yapmış ve tiyatro eleştirileri yazmıştı. Sinemadaki ilk yapıtları sıradan ticari filmlerden farklı değildi. Delluc'un asistanı olarak çalışması onu avangard sinemaya yöneltti ve kısa bir süre içinde bu konuda kendi görüşlerini dile getirmeye başladı. Dulac'a göre, çizgiler, hacimler, yüzler, duygulara ve düşlere daha çok yer bırakmak üzere, temsili anlamlarından soyunarak kendi formlarının mantığı içinde, hiçbir tertip ya da plan olmaksızın doğrudan gelişmelidirler. Sinemada izlenimciliğe ve doğrudan görselliğe önem veren Dulac, genelgeçer dramaturji anlayışına da karşı çıkıyordu. *Mütebessim Bayan Beudet*'de, pek çok film hilesini, özellikle yavaşlatılmış ve hızlandırılmış hareketi kullanarak kocası işadamı olan ve sürdürdüğü yaşamdan bunalan taşralı bir kadın karakterin erotik düşlerini yansıtmıştı. Sinemanın teknik olanakları aracılığıyla, ev yaşamının yinelemeli günlük akışını görsel yollarla dile getiriyor, özgün bir atmosfer yaratıyordu.

Deniz Kabuğu ve Din Adamı'nda, yine avangard bir sanatçı olan Antonin Artaud'nun³⁸ senaryosundan yola çıkan Dulac, feminist eğilimleri nedeniyle yazarla anlaşmazlığa düşmüş ve senaryoda değişiklik yapmıştı. Kırk beş dakikalık bir film olan *Deniz Kabuğu ve Din Adamı*, bilinçaltı gereksinimlerinin baskısı altında bunalan bir din adamını, gerçeküstücü bir anlayışla anlatır. Dulac'ın

“Antonin Artaud’nun rüyası” diye sunduğu film, özellikle Artaud’nun tepkisi nedeniyle gerçeküstücülerin salonu terk etmelerine yol açmış, İngiltere’de anlamsız bulunmuş, “eğer bir anlamı varsa bu kuşkusuz reddedilmesi gerekli bir anlamdır” iddiasıyla sansür kurulu tarafından yasaklanmıştır.” Filmde, bir resmi görevlinin başı ortasından ikiye bölünüyor, cinsel isteklerinin etkisinde kıvranan rahibin cüppesinin etekleri bir kuyruk gibi uzayıp gitmeye başlıyor, bir kadının yanağı balon gibi şişiyor, rahip Paris sokaklarında dizleri üzerinde sürünüyor ve bütün bunlar düş benzeri bir ortamda birbirini izliyordu. İlk gerçeküstücü film olarak sinema klasikleri arasına geçen film Buñuel’e öncülük etmiş sayılabilir.

Usdışı durumların vurgulanıp gerçekçi eğilimlerin reddedildiği bir sanat ortamından etkilenen Dulac, tüm avangard sanatçılar gibi, öykü anlatmanın peşinde değildi. Görsel deneyimi ve sinemanın bu alandaki olanaklarını araştırıyordu. Ticari ve öyküye dayalı sinemanın “yedinci sanat”ı katlettiğine, bu muhteşem ifade aracının ve dolayısıyla seyircinin kısırlaştırıldığına inanıyordu. Gölgeleğin, ışığın, ritmin, yüz anlatımlarının duygusuna, armoni ve akortlarına erişmek, duygulara, akla seslenmek için “görsel” biçimler yaratmak gerektiğini savunuyordu. Yinelemek gerekirse, her türlü görsel öge, betimleyici anlamlarından sıyrılarak soyutlanmalı, görüntünün plastikliği ve kurgunun ritmik, zamanaşım sal olanakları sonuna dek kullanılmalı, hepsi filmde duygulara ve düşlere daha çok yer vermek üzere değerlendirilmeliydi. Dulac bunları gerçekleştirecek sinemaya “eksiksiz sinema” (cinéma integral) ya da “saf sinema” (cinéma pur) diyordu. 1924 yılındaki ilk gerçeküstücü manifestosunda birçok romanın anlatımsallığına, anlatış mantığına karşı çıkan Breton’a benzer biçimde, Dulac da filmlerdeki anlatımsallığa karşıydı. Ona göre, –bir yüz, geometrik bir biçim, uzayıp giden bir çizgi, her ne olursa olsun– görüntüdeki dramı yaratan şey,

kavislerin ve uygun açılarının ritmi tarafından tüm zenginliğiyle sergilenen hareketti: Bir buğday tanesinin açılışı, bir atın engel atlayışı gibi. “Öykü örgüsünden ne denli uzaklaşırsak, ondan ne denli koparsak, yedinci sanat için o kadar fazla çalışmış oluruz”⁴⁰ diyen Dulac, artık “saf sinema” döneminin yaşandığını ileri sürüyordu. Evreni tümüyle kişisel olarak ifade edebilmek amacıyla “saf sinema”nın doğrudan görüntünün içinden doğana sarıldığını, ama duyarlılığı ve dramı da reddetmediğini söylüyordu; dram saf görsel öğelerle gerçekleştirilecekti.

Dulac, 1925’ten itibaren, sinema kulüplerinin yaygınlaşmasına ve bir federasyon altında toplanmasına katkıda bulundu, bu kuruluşun başkanlığını üstlendi. Bir süre haber filmleri çekti, çekenlere danışmanlık yaptı. Sinemayı 1930’lu yıllarda bıraktı.

“İtiraf etmeliyim ki, gerçekçiliğin sanatla ne ilgisi olduğunu bilmiyorum. Bana göre sanat simgesel değilse sanat değildir.”⁴¹ Bu sözler, ele alacağımız ikinci avangard sinemacı Jean Epstein’a (1897-1953) ait. Tıp eğitimi görmüş, kuramsal yazıları ve eleştirileriyle önemini kanıtlamış bir yönetmen olan Epstein, bir süre Lumière’lerin yanında çalıştıktan sonra, Delluc’e asistanlık yaparak sinemaya geçti. Önceleri edebiyatla da ilgilenmiş olan Epstein, ilk filmi olan ve bir “bilim adamı kimliği” sergileyen *Pastör* (Pasteur, 1922)⁴² adlı belgeseli gerçekleştirdiği sırada henüz yirmi beş yaşındaydı, ama o sırada edebiyat, felsefe ve sinema üzerine kitapları yayınlanmış bulunuyordu.

Epstein, kameranın, teleskopla mikroskobun yaptığı gibi, çok geniş ve büyüleyici bir araştırma alanını insanlığın hizmetine açtığına inanıyordu. Sinemanın bilimsel amaçlarla kullanılması eğilimi Marey’in çalışmalarıyla başlamıştı ve hâlâ gündemdeydi. Pathé şirketi, 1914 öncesinde büyük seyirci çeken “mikro-sinematografi” (micro-cinématographie) örnekleri yaptırmıştı. Bu çabalar, 1920 ve 1930’larda yaygınlaşmış, mikroplar, sualtının

küçük yaratıkları vb. perdeye o güne dek görülmemiş bir ölçekle yansıtmıştı. Bu görüntülerin içerdiği biçim ve hareketlerin, avangard sanatçıların ilgisini çekmesi kaçınılmazdı.

Epstein, *Pastör*'le, ticari film şirketlerinden teklif alacak ölçüde başarı kazandı. Böylece, 1923'te üç uzun film yaptı. Bunlardan *Sadık Gönül* (Coeur fidèle), onu Fransız avangard sinemacıların ön saflarına yerleştirdi. Görseelliği ve kurgusuyla çarpıcı bir film olan ve kocası tarafından eziyet edilen bir kadını anlatan *Sadık Gönül*'de, duyguları aktarmada aracılık etmek üzere denizin, suda kırılan ışıkların ve balıkçıların görüntülerine yer verilmişti. Epstein, bindirme tekniğinin kendine özgü kullanımının ilk örneklerini de bu filmde verdi. Kadın karakterin yüzünü deniz görüntüsüyle bindirmeli olarak sunarken, aynı görüntüye üçüncü bir öge olarak rıhtımda bekleyen sevgilinin elini de yerleştirmişti. Öteki ünlü filmi *Üç Yüzlü Ayna*'da (La Glace à trois faces, 1927) ise önceki yıllarda geliştirdiği kuramsal düşünce ve görüşlerini uygulamaya koydu. Filmin anlatım yapısındaki yenilikler Delluc'un etkisini taşıyor ve otuz yıl sonrasını önceliyordu. Epstein da Dulac gibi, geleneksel dramatik anlatının sınırlamalarına karşı çıkıyordu. Yaşamın başı ve sonu olmayan olaylardan ibaret olduğunu, dolayısıyla filmlerin de buna uyarak kesin bir sona ulaşmaksızın, sürprizlerle dolu bir yolculuğa benzemesi gerektiğini savunuyordu. Açık uçlu sonuyla *Üç Yüzlü Ayna* bu anlayışın tipik bir örneğidir.

Usher'ların Çöküşü (La Chute de la Maison Usher, 1928), Epstein'in üçüncü önemli filmidir. Edgar Allan Poe'nun⁴⁹ bu aşk ve çılgınlık öyküsü, Epstein tarafından simgeci bir yaklaşımla sinemaya uyarlanmıştı. Çoklu bindirmeler, yavaşlatılmış hareket ve yakın çekimlerde sergilenen başarılı oyuncu yönetimiyle film, simgeciler için anahtar metinlerden biri oldu. Buñuel'in asistanlık yaptığı bu filmde Epstein, hem çevre düzenlemesinde hem de

nesnelerin hareketini kullanışında etkileyici bir görsellik yaratmıştı. Perdelerin dalgalanarak kabarışı, ahşap zeminin tutuşmasıyla birlikte ilerleyen alevlerin çarpıcı görüntüleri, daha sonra pek çok yönetmen tarafından kullanılacaktı.

Epstein için doğanın değeri büyüktür ve perdede ölüdoğa (nature morte) yoktur. Aksine nesnelerin tavırları, ağaçların davranışları vardır. Doğanın her parçası bir oyuncu olur. Amaç evrendeki armoninin insani duyumsamalarını yakalamaktır. Sinemanın gizemi nesnelerin görüntülerinin kazandığı yeni anlamlarda yatar. Sinemaya ilişkin ilk kuramsal çalışması *Merhaba Sinema*'yı (Bonjour Cinéma) 1921 yılında, sonuncusu olan *Sinemanın Ruhu*'nu (Esprit de Cinéma) ise 1955'te yayınlayan Epstein da Delluc'ün ortaya attığı fotojeni kavramını kullanmıştır. Ona göre, nesneler fotojenik bir nitelik kazandıklarında onlar aracılığıyla duygular, anılar ve iç dünyalar sergilenebilir. Bir nesne dramatik bir eylemde yer aldığı zaman, yeni ve içsel bir özellik kazanır; adeta insani ve canlı bir anlam sunar. Fotojeni bir özelliktir. Zaman ve mekânda ânında farklılaşan, durumunu değiştiren nesne ise fotojeniktir. Epstein şöyle bir örnek veriyor: "Bir banker düşünelim, evinde borsadan gelecek kötü bir haberi bekliyor. Telefonu açık, hat bekliyor, hat düşmüyor. Telefonun yakın çekimi. Eğer bu çekim iyi sunulmuşsa artık görülen telefon değildir. Yıkılış, çöküş, umutsuzluk, hapis, intihar okunur onun görüntüsünde. Bir başka atmosferde ise aynı telefon hastalık, doktor, yardım gereksinimi, ölüm vb. dile getirir. Bir başka zaman ise, özgürlük, aşk ve sevinç çılgınlıkları atar."⁴ Bunlar basit, hatta çocukça simgeler olarak görünse de, Epstein'a göre sinemanın gizemi işte bu, nesnenin her defasında değişik, yaşayan bir şey haline gelişinde yatmaktadır.

Epstein sesli dönemde önemli sayılmayan filmler yönetti ve bu yıllarda Sinema Yüksek Eğitim Enstitüsü'nde (ID-HEC: Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques)

verdiği derslerle Fransız sinemasındaki etkisini sürdürdü. Seyirci ile perdedeki görüntüler arasındaki ilişkiyi araştırmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyen, karmaşık ve taviz vermeyen kişiliğiyle sivrilen Epstein'ın tüm ilginç iddia ve görüşleri, yaşam boyu yazdıklarından yapılan derlemeyle (1974-1975) birlikte yeniden gündeme geldi.

Fransız avangard sinemacılardan seçilen son örnek olan Marcel L'Herbier (1890-1979) de hukuk ve sosyal bilimler eğitimi görmüş olmakla birlikte edebiyatla ilgilenmiş, filmlerini çekmeden önce şiir ve oyun yazarak adını duyurmuştu. L'Herbier, Birinci Dünya Savaşı'nda ordunun sinema servisinde çalıştıktan sonra, 1917'de iki senaryo yazarak sinema kariyerine başladı. Ertesi yıl ilk filmini çekti ve bir yapım şirketi kurarak 1922'den itibaren avangard sinemacılara destek oldu. Delluc'ün son filmi *Su Baskını*'nın yapımcılığını da o yükledi. *Enginlerin Adamı* (L'Homme du large, 1920) ve *El Dorado* (1921) L'Herbier'nin başarısını kanıtlayan filmler oldu. Öyle ki bunlardan ikincisi, Abel Gance'in bir yıl sonraki *Tekerlek* (La Roue, 1922) adlı filmi denli ilgi çekti.

Görsel etkiler yaratma açısından simgecilikten esinlenen L'Herbier'nin en ünlü filmi *İnsanlık Dışı*'dır (L'Inhumaine, 1924). Filmde, Léger dahil dört dekor tasarımcısının düzenlemelerine yer verilmiş ve adeta modern bir dekoratif sanat mozaiği elde edilmiştir. Epey tartışmaya neden olan bu filmde L'Herbier, izlenimci ve simgeci yaklaşımları iç içe geçiriyor, sahte bir intihara, bir zehirlenme ve koma haline yer veriyor, finalde bilince dönüş görüntülerini etkileyici biçimde sunarak tinsel alanın incelenmesi yolunda kendine özgü bir tarz deniyordu. Sonraki filmi, Luigi Pirandello'dan⁴⁵ bir uyarılama olan *Müteveffa Mathias Pascal*'dı (Feu Mathias Pascal, 1925). Burada, karmaşık anlatı yapıları kurmaya çalışmış, görsel ustalığını dış mekân çekimlerinde sergilemişti.

Émile Zola'nın⁴⁶ aynı adlı romanından uyarladığı *Para*

(L'Argent, 1929), L'Herbier'nin başyapıtı kabul edilir. Bu film, büyük dekorlar önünde, Gance'in geliştirdiği bir geniş perde tekniğiyle (polyvision) çekilmişti. Tüm avangard sinemacılar gibi, öykünün devamlılığının getirdiği zorunlulukları görsel tarzının gerekliliklerinden sonra ele alan L'Herbier'nin ifade biçimi, anlatıyla değil, öteki filmsel olanaklarla seyirciyi etkilemeye yönelikti. Bu nedenle, paranın gücüne olan nefretini; maskeleme, bindirme, simgesel aydınlatma, sistematik yumuşak odaklama ve yavaşlatılmış hareket gibi teknikleri kullanarak inşa ettiği kişisel tarzıyla dile getirmişti. Böylece, Zola'nın romanından yola çıkmasına karşın özgür bir uyarlama yapmış, konuyu 1920'lere yerleştirip modernleştirmişti. Filmin bir başka özelliği de dışı bir tatilden yararlanılarak Paris Borsası'nda, üç gün boyunca yapılan gerçek mekân çekimleridir.

L'Herbier, 1943'te IDHEC'in kuruluşuna ve sinema eğitiminin kurumsallaşmasına önyak oldu. Sonraki yıllarda yaptığı ilk dramatik programlarla, televizyon yayıncılığına katkıda bulundu. Sese karşı olmamakla birlikte, sesli dönemde yalnızca sahne yapıtlarının uyarlamalarıyla yetinen L'Herbier'nin ünü Abel Gance'inkiyle gölgelenmiştir.

7.3. Gance, Clair, Renoir ve Dreyer

1920'li yılların Fransız sineması avangard filmlerle zenginleşirken, ticari sinema içinde kendini kanıtlayan ve teknik yeniliklere yönelerek görsel tarzını da geliştiren Abel Gance'in yapıtları, bu iki farklı sinema dünyası arasında bir köprü kurmuştur. Bu dönemde, Gance'le birlikte, René Clair ve Jean Renoir da ilk filmlerini ticari sistem içinde ortaya koyuyorlardı. Yine aynı yıllarda, Fransa'da yaptıkları filmlerle geniş yankılar uyandıran "yabancı"lardan Carl Theodor Dreyer, sessiz sinemanın son başyapıtı kabul edilen *Jan Dark'ın Çilesi*'ni⁴⁷ (La Passion de Jeanne d'Arc, 1929) gerçekleştirmişti. 1920'ler Fransız

sinemasından söz ederken bu sanatçıları ve filmlerini dışarıda bırakmak mümkün değil.

Çok sayıda ödül kazanan, nişanlarla donatılan ve Fransız sinemasının en çok saygı gören sanatçılarından başında gelen Abel Gance, 1889-1981 yıllarında yaşadı. Bir avukat yazıhanesinde çalıştığı sırada edebiyatla ilgilenmiş, tiyatro oyunculuğu da yapmış, coşumculuktan (romantizm) etkilenmişti. Gance, 1909'da senaryo yazarlığına başladı ve yazdıklarını Gaumont'a satmayı başardı. Nitekim, ilk filmlerinde dönemin ticari sinemasının özellikleri görülür. Ancak bu filmlerinde bile yenilikçi tutumunun filizleri vardır. Örneğin, *Doktor Tüp'ün Çılgınlığı*'nda (La Folie du Docteur Tube 1916) yarattığı fantastik dünyaya ilişkin izlenimleri aktarabilmek için görüntüyü mercekler aracılığıyla bozmuştur. Daha 1920'li yıllara gelmeden yeniliklerin peşinden koşmaya, olanakları değerlendirip zorlamaya başlayacaktır. Savaş yıllarında ordunun sinema servisinde görev alan ve bu ortamda kendine özgü anlatım yöntemlerini geliştiren Gance, savaş öncesi Fransız sinema geleneklerinden tümüyle kopmuş değildir. İlk ünlü yapıtı olan *Suçluyorum*'u (J'accuse, 1918) çektiğinde, her biri eylemin ana parçalarından birini içeren uzun çekimlerden oluşan yirmi civarında film yapmış bulunuyordu.

Gance, *Suçluyorum*'da savaşa karşı çıkar ve düşmana bağnaz bir tavırla yaklaşmaz; savaşı ve kalabalıkların psikolojisini, insanlığın temelinde yatan ilkel dürtüleri anlatmak üzere kullanır. Zaten, filmdeki asıl çatışma Fransızlar arasındadır. Gance, teknik yeniliklere bilinçli biçimde yer vermiş, çerçeveyi ilk kez bu filmde bölmüş, ışık-gölge zıtlıklarını kullanmış, iç çekimlerde oyuncularını koyu renkli zeminler üzerine yerleştirirken, dış çekimlerde ağır odak açılmaları (iris-out) aracılığıyla parlak gün ışığının egemenliğini sağlamıştır. 1919 yılında gösterilen *Suçluyorum*, adını, ölümlerin geri gelerek ölümünün haklı bir nedeni

olup olmadığını sormalarından almaktadır. Ancak ortaya konan savaş aleyhtarlığındaki çocuksu duygusallık ve melodramatik nitelik, savaşın etkili biçimde eleştirilmesini engellemiştir. Yine de filmin dönemi açısından taşıdığı önemi vurgulamak gerekir.

1920'lerde Gance üç film yaptı. Biri komedi olan bu üç filmin öteki ikisi sessiz sinemanın baş yapıtları arasında yer alır: *Tekerlek* ve *Abel Gance'e Göre Napolyon* (Napoléon vu par Abel Gance, 1927). İlk filmlerindeki uzun çekimlerden vazgeçerek, ritmik kurguya önem vermeye başlayan Gance'in Amerika yolculuğu ve Griffith'le tanışması onu bu konuda daha da keskinleştirmişti. Nitekim, Fransa'ya dönüp yarım kalmış olan *Tekerlek* adlı filmini yeni bir anlayışla tamamladı. Bugün seyredildiğinde bile insanda hiçbir tedirginlik uyandırmayan az sayıdaki sessiz film den biri olan ve Gance'in makinelere hayranlığını da yansıtan *Tekerlek*, kaba saba bir tren makinistiyle onun iyi yürekli oğlunun, makinistin evlat edinmiş olduğu kıza yönelik aşklarını anlatıyordu. Bu basit ve melodramatik öykünün sonunda tutkusu, makinisti mahvediyordu. Filmin mekânı bir tren istasyonu ve çevresidir.



Abel Gance'e Göre Napolyon (1927)

Gerçek mekânda çekilmiş görüntüler, Gance tarafından uzun sekanslar oluşturacak biçimde hızlı kurguyla, ritmik olarak birleştirilmiştir. Özellikle, lokomotifin tekerleklerinin dönüşüyle yoğunlaşan bu ritim, filmin dramatik etkisinde önemli rol oynar. Çünkü, treni, yıkıcı ama heyecan verici bir güce ulaşan tutkunun görsel karşılığı olarak yorumlamak mümkündür. Filmin tüm enerjisini sağlayan ve hızlı kesmeler aracılığıyla perdeden ritmik olarak yansıyan ışık parıltıları seyirciyi etkiler. Öyle ki, Hollywood yönetmenleri bu yöntemi fazla saldırgan bulup reddetmiştir. Ancak, avangard sanatçılar tarafından çok cazip bulunmuş ve *Tekerlek*, bütün yenilikçi sinemacılara örnek olmuştur. Örneğin Dulac, hareketin sanatının artık anlaşıldığını ve görüntülere dayalı muhteşem bir senfonik şiire ulaşılabileceğinin bu film sayesinde ortaya çıktığını söylemiştir.⁴⁸

Gance, *Tekerlek*'ten sonra, imgelem gücünü ve tüm çabasını çok daha büyük bir projeye yöneltti. 1925-1927'de gerçekleştirdiği *Napolyon*, binlerce figüran, bir düzine asistan, en az sekiz kameraman ve görüntü yönetmeniyle dönemin en pahalı Fransız filmi unvanını aldı. Gance bu filmde, teknik olanakları zorlayarak pek çok görsel yeniliğe yer verdi. *Napolyon*, ilk gösterimiyle birlikte Fransız sinemasının canlanışının bir kanıtı olarak kabul edildi. Gance, *Napolyon*'u kahramanların en büyüğü olarak görüyordu. Bu nedenle, onu dünyayı fetheden doğal bir güç gibi sergilemiş, coşumcu eğilimlerine uygun biçimde anlatmıştır. Film, altı büyük bölüm olarak planlanmışsa da ilk altı saatlik kopya, *Napolyon*'un yaşamının yalnızca bir bölümünü kapsar. *Napolyon*'un çocukluğuyla başlayan film, İtalya'ya girişiyle noktalanır. Belli aralıklarla yeniden kurgulanan ve kısaltılan filmin 1934'te bir de sesli kopyası yapıldı. 1972'de ise *Devrimde Bonapart* (Bonaparte et la Revolution) adıyla yeniden gösterime girdi. Gance'in ölümünden sonra 1981'de orijinal kopya

tekrar değ erlendirildi ve özel müzik eşliğinde gösterildi.

Gance, *Napolyon*'da, Alman sinemacıların kamerayı sabit kalmaktan kurtarışını bir adım öteye g t rm  , ona adeta kanat takmı tı. Çok hareketli olarak kullanılan kamera, seyirciyi izleyicilikten katılımcılığa zorlayacak şekilde  zg rle mi , eylemin ortasındaki yerini almış, daha da ötesi bir kartopu olup fırlatılmı tı. Gance, ayrıca, kendi geliştirdiği "polyvision" tekniğiyle perdede    ayrı görüntü elde etmiş ve *Napolyon*'un İtalya'ya girişini böyle sunmu tu. Ortada tüm heybetiyle *Napolyon* görünüyor, iki yanında ise genel çekim ölçeğinde görüntülenen orduları  zayıp gidiyordu. Filmdeki ışık kullanımı ve gölgelerle anlatım da ilgi çekicidir. Tamamen  amdanlarla aydınlatılmış salonda *Napolyon*'un büyük bir Avrupa haritasının üzerine d  en devasa gölgesi, bu büyük komutanın kazanacağı zaferlerin habercisi olmakta ve yoğun bir dramatik etki yaratmaktadır. Sinemanın görsel olanaklarını araştırmaya yönelik teknik yenilikler ve duygusal etki yaratmaya verilen ağırlık bazen konunun denetim dışına çıkmasına neden olsa da *Napolyon*, sinemanın büyüleyici klasiklerinden biri olarak kabul edilir.

"Polyvision"dan sonra geliştirdiği ve "ses derinliği" (perspektive sonore) adını verdiği stereofonik ses sisteminin patentini 1929'da alan Gance, ilk sesli filmini 1931'de çekti. 1964 yılına dek aralıklarla film yapmaya devam etti. Yalın olayları büyük bir yoğunlukla ele alan Gance, senaryo yazarı, kurgucu, görüntü yönetmeni, ı ık ı, kısaca her şeydi. Fransız ticari sinemasında Renoir'la sürecek olan farklı bir yolun çıkış noktası oldu.

Abel Gance, etkileyici kişiliğiyle başarılarını s rd r ren, asıl önemli filmlerini 1930'larda gerçekleştirecek sinemacılarından biri olan Ren  (Chomette) Clair de sessiz fantezileriyle adını duyuruyordu. Clair, hareketi ve sesi özgün biçimde kullanan, orijinal, çarpıcı ve neşeli tarzıyla övgüye değer bulunan bir yönetmendir. Zeki, stilize,

teknik açıdan gelişkin filmler yapmasına ve ses kullanımı-
mındaki yaratıcılığı ve toplumsal mizahı operet havası
içinde sunarak değişik bir filmsel dünya yaratmasına kar-
şın Renoir'ın gölgesinde kalmış, sonraki yıllarda Yeni
Dalga hareketi tarafından duygusuz ve yapay bulunup
eleştirildiğinden itibarı sarsılmıştır.

Clair (1898-1981) bir sabun tüccarının oğluydu ve Pa-
ris toptancı halinde büyümüştü. Küçük yaştan itibaren şi-
irle ve kukla oyunları ile ilgilenmiş, Birinci Dünya Sava-
şı'nın sonunda gazeteciliğe başlamıştı. Clair pek ciddiye
almadığı sinemaya 1920'de oyuncu olarak geçtiyse de yö-
netmenliğe daha büyük bir önem veriyordu. 1922'de, yö-
netmen olan kardeşi Henri Chomette'le⁴⁹ çalışıp film tek-
niğini öğrendi. Bir yıl sonra ilk filmi olan *Uyuyan Paris*'i
(Paris Qui dort) çekti. Filmin senaryosunu bir gecede yaz-
mış, çekimleri üç haftada bitirmiş, kurguyu da kendisi
yapmıştı. Bu film, Clair'in sinemayı baştan itibaren eğ-
lenceli bir araç olarak değerlendirdiğini göstermektedir.

Clair, toplumsal yaşamdaki saçmalıkları, kibar bir eday-
la alaya alır. Bunu yaparken, sessiz dönemde hareketten ya-
rarlanmış, daha sonra sesi de aynı amacın hizmetinde kul-
lanmış. *Uyuyan Paris* bu yaklaşımına iyi bir örnektir.
Filmde, bir bilim adamının icat ettiği ışın Paris'i hareketsiz
hale getirir. Tüm insanlar donup kalır; örneğin, cüzdan ça-
lan hırsızın eli öteki adamın cebinde kalmıştır. Işından et-
kilenmeyecek yükseklikte olan birkaç kişi (Eyfel Kule-
si'nde ve bir uçakta) bu donuk kentte bir süre diledikleri gi-
bi dolaşır, banka bile soyarlar. Ancak, yaşamayan bir Pa-
ris'te para sahibi olmanın hiçbir anlamı yoktur. Sonra, ışın
makinesi yeniden çalıştırılır ve toplum eski işleyişine dö-
ner. Herkes kendi rolünü yüklenmiştir. Clair'in sonraki fil-
mi, bir balenin perde arasında gösterilmek üzere hazırla-
nan, yirmi iki dakikalık çarpıcı bir kısa film olan *Perde Ara-
sı*'dır (Entr'acte, 1924). Film Clair'e, dadacı dostlarından
biri tarafından ısmarlanmıştı. İki sayfalık bir senaryoyla

yola çıkan Clair'i bu filmi, panayırda geçirdiği gecenin ertesinde hâlâ akşamdan kalma olan bir adamın karabasanını anlatır gibi görünürse de şaşırtıcı metaforlar içerir, dada-cı şiir geleneğine uygun amaçsız görüntülerden ve gülütlerden oluşur. Filmde Man Ray,⁵⁰ Marcel Duchamp⁵¹ ve Eric Satie⁵² de rol almıştır. Bindirme, erime, biçim bozma ve hızlı kurgunun yardımıyla, simitten cenaze çelenklerinin, bir tabutu çeken devenin ve önce çiçek sanılan sonra bıyıklı bir erkek olduğu anlaşılan balerinin çekimleri birbirini izler. Biçimler ve hareketler başarıyla düzenlendiğinden, filmin temposu gittikçe hızlanır; finalde Sennett'inkileri anımsatan çılgın bir kovalamaca yer alır. Gerçeküstücülerin de sahip çıktığı *Perde Arası*, avangard sinemanın örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir.

1922'de Méliès ve Zecca'yı yeniden keşfeden, Chaplin ve Sennett'in filmlerinden büyük ölçüde etkilenen, bu sanatçıların fantastik ve komik dünyalarını kendi tarzıyla yoğuran Clair, rüyasında bir masal dünyasına yolculuğa çıkan genci anlattığı *Düşsel Yolculuk*'tan (*Voyage Imaginaire*, 1925) sonra, kentsoyluların saygınlığıyla dalga geçtiği *İtalyan Hasır Şapka*'yı (*Un Chapeau de Paille D'Italie*,



İtalyan Hasır Şapka (1927)

1927) yaptı. Özgün anlatım tarzını sergilediği bu ilk uzun filminde Clair, düğün törenine yetişmeye çalışan bir damadın macerasını görüntüler. Genç adamın atı, kocasına ihanet eden bir kadının hasır şapkasını yer. Kadın, ihanetinin ortaya çıkmaması için genç adamdan şapkanın aynıını bulmasını ister. *İtalyan Hasır Şapka* bu anlamsız öykü etrafında, komik bir gerilim yaratan, hızlı tempolu bir film olmuştur; kişilerden kaynaklanan gülmeceyle, kovalamacanın yarattığı hareketin güldürüsü iç içe girer. Düğün alayındakiler dahil pek çok kişinin kentin sokaklarındaki koşuşması, hepsinin polisin eline düşmesiyle son bulur.

Clair, 1930'dan itibaren "ses"i de filmlerinin canlı ve fantastik havasını yaratmada etkin bir araç olarak kullandı. Bu yıllarda, kamera mikrofونun, görüntü ise diyalogların egemenliğine giriyor ve sesin, sessiz sinemanın ulaştığı yetkinliği yok edeceği, onu gerçeğe daha fazla yaklaştırarak sanatsallığını ortadan kaldıracağı yolunda itirazlar yapıyordu. Clair, sesin, özellikle de müziğin, yaratıcı biçimde kullanılabileceğini, sinemanın anlatımını zenginleştireceğini kanıtlayan yönetmenlerden biridir. *Paris Çatıları Altında* (Sous les toits de Paris, 1930), *Milyon* (Le Million, 1931) ve *Özgürlük İstiyoruz* (A Nous la liberté, 1931) Clair'in ününü perçinleyen filmler oldu. Öyle ki, bu son filmde yer alan fabrikanın çalışma koşulları ve üretim şeridi, Chaplin tarafından *Asri Zamanlar*'da kullanıldı. *Milyon*'da ise şarkı sözleri anlatımın aracı olarak, müzik ise kurgudaki devamlılığa katkıda bulunacak biçimde değerlendirilmişti. Bu nedenle, dublaj yöntemini ilk kez ve etkin biçimde kullanan yönetmen unvanına da sahip olan Clair, bir süre Fransa'dan ayrı kaldı, İngiltere ve ABD'de toplam altı film yaptıktan sonra 1946'da ülkesine döndü. Filmleri, kendi kişisel dünyasını yaratmada gösterdiği başarı sayesinde, hâlâ zevkle seyredilen eğlenceli yapıtlardır.

Ünlü ressam Auguste Renoir'ın⁵³ oğlu olan Jean Renoir

(1894-1979) ise Fransız sinemasının olduğu kadar dünya sinemasının da önde gelen isimlerinden biridir. Anlatımı zamanla olgunlaşıp zenginleşmiştir. Doğayı, duyumsamaları, etkileyici görüntülerle ve şiirsel bir tarzda sergileyen Renoir zeki, bilgili, duyarlı kişiliği ve insancıl yaklaşımıyla küçük öykülerin etrafında yoğun bir sinematografik atmosfer yaratabilmiştir. Babasının etkisiyle imgelerin dokusuyla yakından ilgilenen ve ışığın önemini iyice kavrayan Renoir, öfkeyi, düş kırıklığını, başarısızlığı işlerken, iyiyle kötüyü iç içe ele almış, başyapıtlarını sesli sinema döneminde vermiştir.

Renoir'ın çocukluğu kırsal alanda geçti. Bu, onda doğaya yönelik bir tutkunun doğmasına neden oldu. 1919'dan itibaren karısıyla birlikte dört yıl seramik çalışan Renoir, sürekli izleyicisi olduğu Amerikan filmleri aracılığıyla sinemaya bağlanmıştı. Kendi şirketini kurarak ilk filmini 1924'te çekti. Sıradan sayılabilecek bu filmden sonra Renoir, yine melodramatik bir yaklaşımla, öksüz bir genç kızın öyküsünü anlatan *Sıyın Kızı'nı* (La Fille de l'eau, 1924) yaptı. Bu film, ünlü rüya sahnesinin yanı sıra yönetmenin sonraki filmlerinin özelliklerini taşıması açısından da ilginçti: Doğal manzaraların kullanılması, sınıfsal engelleri aşmayı başaran aşk, sevinçle hüznün iç içeliği, rüya ve gerçeklik, insan yüzlerinin yakın çekimleri, netlik alanı geniş, derinlemesine düzenlenmiş uzun genel çekimler. Renoir bu filmiyle, izleyicisini içine çeken, kendine özgü ve doğalcılığa yakın duran bir gerçekçi tarz oluşturmaya başlamıştı.

Renoir'ın 1926'da çektiği *Nana*, Zola'nın aynı adlı romanından uyarlanmıştı. Almanlarla ortaklaşa gerçekleştirilen bu film için daha sonra "insanın doğayı yeniden inşa edercesine taklit etmemesi gerektiğini öğrendiğim ilk film"⁵⁴ diyen Renoir, doğalcı eğilimlerini sınırlaması gerektiğini anlayarak bir sonraki filminde fantastik denebilecek bir dünya yarattı. Bu kez bir Andersen'in⁵⁵ bir

masalını uyarlamıştı: *Küçük Kibritçi Kız* (La Petite Marchande d'allumettes, 1928). Filmde ışık ve gölgenin kullanılışı çok başarılıydı. Ayrıca Renoir, optik etkilere, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış hareket gibi film hilelerine de yer vermişti. Bütün bunlar bir masal dünyasının yaratılması amacına yönelik olduğu kadar, dönemin avangard hareketinin kullandığı yöntemlerin incelenmesi olarak da değerlendirilebilir.

Küçük Kibritçi Kız'ın karlarla kaplı soğuk kentini izlenimci yaklaşımla sunan Renoir ağır, ölümcül bir hava yaratmıştı. Bu soğuk dünya, abartılı siyah-beyaz zıtlıklar ve tuhaf gölgelerle doludur. Gerçek dünya zaman zaman gerçeküstü bir karabasan ya da sanrılar dünyasına dönüşür. Çok güçlü anahtar ışıklar kullanarak yaptığı aydınlatma Renoir'ın bu konudaki en büyük yardımcısı olmuştur; ressamlar arasında büyümüş olduğu düşünülürse görsel başarısının temelini anlamak kolaylaşır. Filmin ikinci bölümü, umudunu yitiren yoksul kızın düşlerini aktarır. Bindirmeler, netliği bozulmuş görüntüler aracılığıyla oyuncakçı vitrininde bile ağır ve karanlık bir hava elde edilmiştir. Oyuncaklar küçük kızı tehdit edercesine saldırganlaşır. Ölümün elinden kaçan kız ve oyuncak asker, birlikte bulutlara doğru yükselir. Uçuş, kızın rüya görürken donarak ölüşüyle sona erer. Gövdesi üzerine dökülen çiçek yaprakları zincirlemeyle kar tanecikleri haline geldiğinde, onun bir kar yığını altında yattığı anlaşılır. Küçük kızdan kalan izler, etrafa dağılmış birkaç kibrit kutusudur.

1930'lu yıllar boyunca Renoir'ın filmleri, Avrupa'nın sarsılan ekonomik ve siyasi kurumları üzerine soğuk bir ışık tutacaktır. *Kaytarma* (Tir au flanc, 1928) adlı filminden başlayarak kendi cansız ve yapay kurallarının ağırlığı altında giderek ezilip çöken soylu sınıfı acı bir mizahla anlatır, öncekilerin yerine talip olan yeni sınıfları da bir çözümsüzlük duygusuyla sunar. Sesli film döneminde birçok film

eken Renoir'ın *Harp Esirleri* (La Grande Illusion, 1937) ve *Oyunun Kuralı* (La R gle de jeu, 1939) adlı filmleri aynı temayı, insanların inşa ettikleri toplumsal kurumlara kendi koydukları kuralların içine sıkışıp kalmış oldukları temasını işlemektedir. Genellikle, kendisiyle aynı görüşleri paylaşan bir ekiple alışan Renoir sıcak ve heyecanlı kişiliğiyle Fransız sinemasının en sevilen ve sayılan sanatçılarından biri olmuş, filmleri ABD'de de hayranlıkla izlenmiştir. Renoir, Yeni Dalga sinemacılarının eski kuşak içinden seçerek benimsediği birkaç y netmendendir.

Sessiz sinemanın son günlerinde ticari açıdan büyük başarısızlığa uğramakla birlikte, daha sonra, 1920'lerin baş yapıtlarından biri olarak kabul edilen *Jan Dark'ın Çilesi*, bu bölümde ele alınan son film olacak. Çünkü, ne bir Fransız ne de avangard bir sinemacı olan Carl Theodore Dreyer'in (1889-1968) bu filmi, sessiz sinemadan söz ederken ihmal edilmemesi gereken bir yapıttır. Dreyer bir dizi sıradan işten sonra gazeteciliğe başlamış, sinemayla ilgili ilk çalışmalarını senaryo yazarı ve kurgucu olarak ortaya



Jan Dark'ın Çilesi (1929)

koymuştu. Kendi ülkesi Danimarka'dan sonra İsveç ve Almanya'da film yapan Dreyer, *Jan Dark'ın Çilesi*'ni Fransa'da çekti. Filmlerinde, kötülük ve hainlik karşısında büyük bir sabır gösteren hatta şehitlik mertebesine yükselecek denli çile çeken karakterlere yer veren Dreyer, ruhun ya da iç direncin gücüne dair iyimser bir inancı sergiler. Çevrenin kendine özgü ayrıntılarıyla birlikte düzenlenişi, oyunculuktaki psikolojik gerçekçilik Dreyer'in filmlerini doğalcı çizgiye çekmez, bunu aşarak bir tür arıtılmış, ya-
nınlştırılmış gerçekçiliğe ulaşmasına yardımcı olur.

Dreyer'in ilk filmlerinde Griffith'in ve *Hoşgörüsüz-
lük*'ün bölümlü yapısının etkisi göze çarpar. Zamanla me-



Carl Theodore Dreyer

lodramatik öyküleri değil, gerçek insanı anlatmayı yeğleyen Dreyer, kendine özgü bir filmsel anlatım tarzı geliştirmiştir. Onun tarzında, görüntünün önemi vurgulanır, titizlikle çerçevelenen yakın çekimlere büyük yer verilir. Dreyer'in filmleri insan yüzleriyle doludur. Nitekim, *Jan Dark'ın Çilesi*'ndeki mahkeme sahnesinin ilk yirmi dakikası boyunca hâkimlerin yüzleri görüntülenmiş, salonun mekânı tanıtan genel çekimine bundan sonra

yer verilmiştir. Dreyer'in izleyenlerde şaşkınlık yaratan bu yöntemi kullanmasının nedeni, yüzlerden yola çıkarak kişilerin iç dünyalarının derinliklerine ulaşabilmektir.⁵⁶ Dolayısıyla, seyirciyi Jan'ın çilesine ortak etmek için, onun ve karşındakilerin yüzlerini yakın çekimlerle, tek tek ya da ikili, üçlü düzenlemelerle göstermiştir.

Birçok sinema yazarının, sessiz sinemada görsel ifadenin

gücünü kanıtlayan eşsiz bir film olarak ele aldığı *Jan Dark'ın Çilesi*, Jan Dark'ın engizisyon mahkemesinde yargılanışının gün gün hikâyesidir. Ancak bu anlatısal yapı yalnızca bir iskelet oluşturur. Duruşmaların ayrıntıları bulanıklaşmıştır. Bunun yerine, baştan belirlenmiş bir "son"a doğru ilerleyen zaman dilimi boyunca, kişilerin zihinsel ve ruhsal durumları, çelişkileri ve Jan Dark'ın içsel yaşantısı perdeye yansır; Dreyer, Jan'ın çilesini, içinde yanan ateşi, yalnızlığını ve korkusunu görüntülerle dile getirir. Jan, tarihi ve dini kişiliğinden, militanlığından sıyrılmış, zalim, düşman bir dünyayla savaşıyor duygusal bir varlık haline gelmiştir. Bu filmle perdede ilk ve son kez

yer almış olan Renée Falconetti'nin⁵⁷ yaşlı ve parlak gözleri, ateşli yüzü, hâkimlerin geniş açılı merceklerle bozulmuş yüzleriyle zıtlaşır. Kamera onun sakin acısını sabit çerçeveyle sunarken, düşmanlarının kötücül, sivilceli, çirkin yüzlerini yumuşak çevrinme ve kaydırmalarla izler. Suçlayıcılar, beyaz duvarların önünde karanlık şekiller oluşturur; geniş açılı merceklerle yapılan altaçılı çekimlerle niyetleri vurgulanır. Çevrinme ve kaydırmalar giderek ritmik biçimde

çapraz kesmelele bütünlenir; yüze konan bir sinek, bir parmak, bir düğme gibi ayrıntılar dramatik ortamın stilize havasına gerçekçi ayrıntılar olarak katılır.

Film, dramatik ve psikolojik açıdan iki önemli sahne-
de yoğunlaşır: Jan'ın yıkılıp, dinsiz olduğuna dair ifadeyi imzalayışı ve yaptığına pişman olarak ifadeyi geri alışı. İkinci sahenin sonunda Jan, ölümünün kesinleştiğini



Renée Falconetti

anlar; ama ruhunu kurtarmış, inancı aracılığıyla düşmanı-na karşı büyük bir zafer kazanmıştır. Filme yöneltilen en büyük eleştiri, görüntülerin bu denli güçlü olmasına kar-şın Dreyer'in arayazılara bolca yer vererek filmin görsel akışını kesintiye uğrattığı yolundadır. Güzelliğini sadelik ve yoğunluğundan almasına karşın monotonluğa düşme-yen film, tarihi bir olayı, otantikliğini ve doğruluğunu bozmadan soyutlamanın başarılı bir örneği olarak sinema tarihine geçmiştir.

NOTLAR

1. 1914'te tüm dünyada gösterilen filmlerin yaklaşık yüzde doksanı Fran-sız yapıymıken, 1928'de bu oran ABD'nin lehine yüzde seksen beş olacak-tır. Leon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris, 1925, s. 238'den akt. Rhode, a.g.y., s. 118.
2. Aynı nedenle, 1950'lerin sonlarında onlarca genç yönetmene ilk filmi-ni yapma şansı verilecek ve Yeni Dalga hareketinin gerçekleşmesi müm-kün olacaktır. Hollywood stüdyolarının dünya seyircisine yönelen büyük bütçeli yapımlarının yerine, esas olarak sınırlı ve çoğu kez yerli bir pazar için yapılan Fransız filmleri, Avrupa "sanat sineması"nda önemli bir ağır-lığa sahiptir.
3. İgor Fiyodoroviç Stravinski (1882-1971): Yenilikçi tutumuyla, yirmin-ci yüzyıl müziği üzerinde büyük etki yapmış Rus asıllı besteci.
4. Arnold Schonberg (1874-1951): Yerleşik armoni kurallarına karşı çı-karak yeni bir müzik dili geliştirmeye çalışmış Avusturya asıllı Amerikalı besteci.
5. Marcel Proust (1871-1922): Yirminci yüzyıl romanının yaratıcıların-dan sayılan, belleğe ve insanın ruhsal yapısının özelliklerine önem veren Fransız yazar.
6. Guillaume Apollinaire (1880-1918): Şiirde simgecilikten yola çıkarak dadacı ve kübist akımların öncülerinden olmuş, Polonya asıllı Fransız ya-zar.
7. Paul Valery (1871-1945): Şiirde esini değil, zekâyı temel alan Fransız yazar ve düşünür.
8. Robert Delaunay (1885-1941): Soyut sanatın öncülerinden Fransız res-sam.
9. Piet Mondrian (1872-1944): Soyut resmin ustalarından Hollandalı res-sam.
10. Lynton, a.g.y., s. 66.

11. Louis Feuillade'in (1873-1925): 1913 ve 1914'te gerçekleştirdiği, birbirleriyle bağlantıları gevşek biçimde kurulmuş olan bu kısa filmler, kahramanın gövdesini saran siyah giysisi, ışık-gölge kullanımı, trajik davranışlı karakterleriyle yer yer gerçeküstücü tabloları anımsatan görüntüler içeriyordu.

12. Louis Aragon (1897-1982): Gerçeküstücülüğün kurucularından olmasına karşın, 1933'te siyasi tercihleri nedeniyle bu hareketle ilgisini keserek Fransız toplumcu edebiyatının öncülüğünü yapan şair, romancı ve deneme yazarı.

13. Paul Eluard (1895-1972): Ünlü gerçeküstücü Fransız şair. Bilinçaltından kaynaklanan çağrışımlara yer verirken duru ve yalın bir anlatımı yeğlemişti.

14. André Breton (1896-1966): Gerçeküstücü akımın kurucularından, toplumdaki yerleşik değerlere karşı çıkmış, bilinçaltının irdelenmesi yönüyle çalışmış Fransız yazar ve düşünür.

15. Pablo Picasso (1881-1973): Modern resmin en ünlü isimlerinden İspanyol ressam, heykeltıraş ve seramikçi.

16. Henri Bergson (1859-1941): Sezgiciliğin (intuitionism) kurucusu, Fransız düşünür.

17. Vasili Kandinski (1866-1944): Soyut dışavurumculuğun temsilcisi, Rus asıllı Alman ressam. O da Maleviç gibi, sanatın biçim ve renklerden yararlanan bir duyular iletişimi olduğu görüşündeydi. Bu nedenle, resimde betimleme hem gereksiz hem de istenmeyen bir özellikti. 1912'den sonra yaptığı resimlerde nesnelerle ilintiyi tümüyle koparan sanatçı, önceden tasarlanmayan, doğrudan doğaçlamaya dayanan tablolar da yapmıştır.

18. Hans Richter (1888-1976): Dadacılık, kübizm ve gelecekçilikten etkilenmiş, soyut deneysel sinemanın Avrupa ve ABD'de gelişmesine katkıda bulunmuş Alman ressam.

19. Viking Eggeling (1880-1925): Ritim, hareket ve soyut imgelemele ilgilenen, bunların müzikle bütünleştirilmesinde filminden yararlanan İsveçli ressam.

Deneysel sinemaya yaptıkları katkı açısından bu sanatçılara kısaca değinmekte yarar var. Her iki sanatçı da canlandırma (animasyon) teknikleri kullanarak ritim olarak adlandırdıkları saf filmsel bir zamansallık yaratmak istiyorlardı. Bunu yaparken temsili ve taklitçi (mimetik) sunuş tarzını ya dışlıyor ya da bozuyorlardı. Sinemanın ilk günlerinden beri üzerinde durulan üçüncü boyut yaratma çabasına karşı ve bu yanılsamayı kırmak amacıyla hareket etmişlerdi. Kübist ve geometrik soyutlama aracılığıyla sinemanın özünü keşfedeceklerine inanıyorlardı. Bu nedenle filmlerinde dönemin modernist resim geleneğine egemen olan iki boyutlu düzlemi kullandılar. Richter'in *Rhythmus 21-22-23* (1921-1923)

ve Eggeling'in *Diagonal Senfoni*'si (Diagonal Sinfonie, 1924) bu yaklaşımın en tipik örnekleridir. *Rhythmus 21*, perdenin dikdörtgeni içindeki siyah beyaz değişimlere, basit şekillerin belirip kaybolması ve yeniden belirmesi temeline dayanırken; *Diagonal Senfoni* şekillerin tekrarı, ters-dönüşü ve çeşitlenmesine, dolayısıyla temel plastik şekillerden müzikal bir yapı elde etme amacına yönelikti.

20. Ricciotto Canudo (1877-1923): 1911'de yazdığı denemede sinemayı ilk kez sanat olarak adlandırmış, tiyatro etkisinden sıyrılmış bir sinemanın oluşumuna katkılarda bulunmuş İtalyan asıllı yazar, eleştirmen.

21. Quartier Latin: On dokuzuncu yüzyıldan beri, "café"lerinde sanatçıların, yazar ve yayıncıların buluştuğu Paris'in en eski mahallelerinden biri. Çeşitli sanat ve düşünce akımlarının, farklı yaşam tarzlarının odağı olmuştur.

22. Rhode, a.g.y., s. 12.

23. Tosca, İtalyan besteci Giacomo Puccini'nin (1858-1924) ünlü operasının ve bu operanın esas kadın karakterinin adıdır.

24. Ünlü Fransız yeni dalga yönetmeni Alain Resnais (1922-), *Geçen Yıl Marienbad'da* (L'Année dernière à Marienbad, 1961) adlı filminde ve Luis Buñuel *Gündüz Güzeli*'nde (Belle de Jour, 1973) aynı yöntemi daha da zengin biçimde kullandılar.

25. Dudley Murphy (1897-1968): Amerikalı yönetmen, yapımcı, senaryo yazarı, gazeteci.

26. Lawder, a.g.y., s. 130.

27. A.g.y., s. 131, 133.

28. A.g.y., s. 247-250.

29. Luis Buñuel, *Son Nefesim*, Çev. İlkay Kurdak, Afa Yayınları, İstanbul, 1986, s. 129.

30. Film için "Bir anatomi masasında bir şemsiyeyle dikiş makinesinin karşılaşması denli güzel," diyenler bile olmuştu. Sadoul, a.g.y., s. 199.

31. Luis Buñuel, "A Statement", Geduld, a.g.y., s. 180.

32. Salvador Dali (1904-1989): Gerçeküstücü yapıtları ve ilginç kişiliğiyle ünlenmiş İspanyol ressam.

33. Buñuel, *Son Nefesim*, a.g.y., s. 130.

34. A.g.y., s. 146.

35. Bawden (ed.), a.g.y., s. 45.

36. Germaine Dulac, "The Avant-Garde Cinema", P. Adams Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film, Reader of Theory and Criticism*, Anthology Film Archives. Series 3, New York UP, NY, 1978, s. 141. Fransız avantgard sinemacıları, yenilikçi çabalarını yoğun biçimde sergileyen Sovyet sinemasının öncü sanatçılarından ayıran en büyük fark bu yaklaşımda yatar. Çünkü, Sovyet yönetmenler de benzer sanatsal akımlardan ve estetik kaygılardan etkilenmiş olmalarına karşın sinemaya daha belirgin

bir siyasi işlev yüklemişlerdi. Bu nedenle, Sovyet sinemacıların amacı geniş bir seyirci kitlesine ulaşmaktı.

37. Sadoul, a.g.y., s. 195.

38. Antonin Artaud (1896-1948): Tiyatro aracılığıyla, insandaki bastırılmış vahşetin açığa çıkarılması gerektiğini savunmuş, Batı uygarlığının yapaylığını sergilemeye çalışmış Fransız tiyatro yönetmeni ve kuramcı.

39. David Thompson, *A Biographical Dictionary of Film*, William Morrow and Company Inc., New York, 1976, s. 152. Dulac'ın *Bayan Beudet*'si sonraki yıllarda erkek eleştirmenlerce "kişelere dayalı ve çok basite indirgenmiş" bulundu. Bu iki filmine yöneltile suçlamalara karşı Dulac, filmlerinin farklı bir ilgi görmesi gerektiğine inandığını, sinemada eğitim görmüş tek bir kadının varlığını bile kabul edemeyenlerin bunu engellediğini ileri sürmüştü. Lyon, a.g.y., s. 152.

40. Germaine Dulac, "From Visual and Anti-Visual Films", Sitney (ed.), a.g.y., s. 34.

41. Jean Epstein, "The Essence of Cinema", Sitney (ed.), a.g.y., s. 25.

42. Louis Pasteur (1822-1895): Bulaşıcı hastalıklar ve mikro-organizmalar konusundaki araştırmalarıyla tanınan, kuduz aşısını bulan Fransız kimya ve biyoloji bilgini.

43. Edgar Allan Poe (1809-1849): Simgeciliğin gelişmesini etkilemiş, polisiye roman türünün öncüsü olmuş Amerikalı şair ve öykü yazarı.

44. Jean Epstein, *For A New Avant-Garde*, Sitney (ed.), a.g.y., s. 29.

45. Luigi Pirandello (1867-1936): Görünüşle gerçeklik arasındaki ikilemi işlediği oyunları modern tiyatroya yön veren İtalyan oyun yazarı, şair, öykücü.

46. Émile Zola (1840-1902): Doğalcı akımın edebiyattaki temsilcisi Fransız yazar.

47. Jan Dark (1412-1431): Erkek kılığına girerek İngiliz işgaline karşı savaşmış, yakalanıp İngilizlere satıldıktan sonra engizisyon mahkemesince yargılanmış, dine karşı olmak ve büyücülük yapmaktan suçlu bulunarak yakılmış, Fransız halk kahramanı.

48. Rhode, a.g.y., s. 146-147.

49. Henri Chomette (1891-1941): "Saf sinema" üzerine kendi görüşlerini geliştirmiş, birbiriyle ilgisiz görünen çekimleri kurgulayarak yaptığı üç öyküsüz filme karşın hiçbir avangard gruba katılmamış, 1930'larda güldürüler çekmişse de kardeşinin ulaştığı başarıya erişememiş Fransız yönetmen.

50. Man Ray (1890-1976): Fotoğrafta gerçeküstücülüğün örneklerini vermiş, makine kullanmaksızın, nesneyi fotoğraf kâğıdının üzerine koyup ışığa tutarak elde ettiği resimlere "rayogramme" adını vermiş, Amerikalı fotoğraf ve film sanatçısı.

51. Marcel Duchamp (1887-1968): Anti-estetik tutumuyla dadacılık ve

gerçeküstücülük dahil birçok akımı etkilemiş, çağdaş sanatın öncülerinden Fransız ressam.

52. Eric Satie (1866-1923): Yalın ve nükteli tarzıyla avangard müzik akımının Fransız temsilcisi.

53. Pierre Auguste Renoir (1841-1919): Manzaradan çok figüre ağırlık veren ünlü izlenimci Fransız ressam.

54. Rhode, a.g.y., s.134.

55. Hans Cristian Andersen (1805-1875): Kiminde iyiliğin ve güzelliğin zaferine olan iyimser bir inanca, kimilerinde ise acıklı sonlara ve kötümserliğe yer verdiği masallarıyla ünlü Danimarkalı şair, oyun ve roman yazarı.

56. Buñuel 'e göre Dreyer'in dehası oyuncu yönetiminde yatmaktaydı. "İnsanlık" perdeden taşıp salonu dolduruyor ve böylece sinema bize benzersiz bir şey sunuyordu. Luis Buñuel, "Carl Dreyer's Jeanne d'Arc", Brady, Dickinstein (ed.), a.g.y., s. 211.

57. Renée Marie Falconetti (1901-1946): Ünlü bir tiyatro oyuncusuyken *Jan Dark'ın Çilesi*'nde gösterdiği üstün başarıyla sinema tarihine geçen ve rolün etkisinden bir türlü sıyrılamadığı için başka bir filmde oynamayı kabul etmediği bilinen Fransız sanatçı.

Dreyer'in Falconetti'den istediği oyunu alabilmek için epey baskı yaptığı, örneğin, saçları kazındığı sırada oyuncunun gerçek bir acı duyduğu söylenir. Dreyer ise çalışma biçimlerini şöyle anlatmıştı: "Sık sık şöyle oluyordu: Falconetti'yle tüm öğleden sonra çalıştıktan sonra gerekli olanı elde edemiyorduk; 'yarın yeniden başlarız' diyorduk. Ertesi gün önceki günün kötü bir çekimini alıp izliyor ve inceliyorduk. Bunun sonunda, bu kötü çekimde, asıl ifadeyi verebilecek küçük noktalar, küçük bir ışık, aradığımız tonaliteyi buluyorduk. İşte, işe bu noktadan yeniden başlıyorduk, iyiyi alıp kötüyü bırakarak. Ve başarıyorduk." Thompson, a.g.y., s. 151.

VIII. SESLİ FİLME GEÇİŞ

1930'lara gelindiğinde sinema kendini büyük ölçüde kanıtlamış ve yeni bir anlatım aracı olarak kabul edilmişti. Bir yandan filmlerin sanatsal ürünler olduğu konusundaki düşünceler yaygınlaşırken, öte yandan filmlerin etkileri ve filmler aracılığıyla yapılacak propagandanın önemi vurgulanmaktaydı. İki dünya savaşı arasında, sinemayı açık siyasi amaçlar doğrultusunda kullanmak üzere örgütler kuruldu. Kurmaca filmler kitlesel seyirciye ulaştırılmak üzere üretilirken, haber filmi niteliğinde olanlar da salonların gösteri programlarındaki yerlerini aldılar. Sinemaya gitmek, pek çok ülkede günlük yaşamın alışkanlıklarından biri olmuştu. Sinemanın yaklaşık otuz yıl süren bu "sessiz" dönemi, 1927 yılında, "ses"in görüntülere eşlik etmeye başlamasıyla son buldu. Gerçi ilk günlerden beri müzik ve bazen anlatıcılar, film gösterilerine vazgeçilmez

bir öge olarak katılmıştı, ama film şeridi üzerine eşlemeli olarak yazımlanan diyalog, müzik, efekt ve dış seslerin kullanımı 1930'lu yıllarda yaygınlaştı.¹

Edison ve dönemin öteki mucitleri, ya silindir ya da plak üzerine yazımlanmış sesi, görüntüyle eşlemeli olarak kullanma yolunu bulalı çok olmuştu; üstelik bu sistemler, ilk sesli film kabul edilen *Caz Şarkıcısı*'nın (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927)² dayandığı ses tekniğinin aynısıydı. Daha önceki denemelerin ilgi çekmemesine karşın Warner Brothers şirketinin yaptığı bu filmin kazandığı büyük başarı, her şeyden önce filmde popüler bir yıldız şarkıcının rol almasından kaynaklanmıştı. Filmin gösterildiği salonların önünde uzayıp giden kuyruklar, büyük şirketlere ses için yapacakları harcamaların karşılığını kat kat geri alacaklarına dair gereken güveni verdi. Ama sesli film bir anda tüm piyasayı kaplamadı, kısa da olsa belirli bir geçiş süresi yaşandı ve sessiz film yapımı dört-beş yıl daha

sürdü. Avrupa ülkeleri de kendi ses sistemlerini geliştirdiler.

1930'lu yıllarla birlikte, sesli film tekniklerine ilişkin araştırmalar sonuç vermiş, kaliteli ve daha kullanışlı sistemler geliştirilmişti; ses artık disklere değil doğrudan filmin yüzeyine, görüntünün yanına yazımlanıyordu. Projektion sistemleriyle film kameraları da bu gelişmelere uygun olarak yenilendi. Sinema ilk teknolojik değişimini



Al Jolson, *Caz Şarkıcısı* (1927)

böylece geçirmiş oldu. Bu değişim, başlangıçta yapımcı şirketler, stüdyolar ve salonlar açısından önemli mali sorunlar yarattıysa da “konuşan film”in seyirciden gördüğü büyük ilgi, kısa sürede yatırım giderlerinin karşılanmasını sağladı. Ancak, yine de maliyetin yükselmesi, yapımcılıkta daha denetimli bir işleyişe yol açtı; küçük şirketlerin çoğu bu değişime ayak uyduramadı.

Sesin devreye girmesi, en acımasız etkiyi belki de oyuncular üzerinde yaptı. Çekimler sesli olduğundan –dublaj yöntemi daha sonraki yıllarda yaygınlaşacaktır– sesleri mikrofona, yarattıkları karakterlere uygun olmayan, şive ve telâffuzu bozuk “yıldız”lar ile yabancı oyuncular, birkaç yıl içinde perdeden silinip gittiler. Şans bir kez daha tiyatro eğitimi almış sanatçılara gülmüştü.

Ses, sessiz filmin görüntüye dayalı evrensel karakterini de etkiledi. Farklı dilleri konuşan seyirciler, belli bir süre için de olsa, yalnızca kendi yerli yapımlarını izlemekle yetindiler. Bu, bir anlamda, büyük ABD stüdyolarının Avrupa’daki egemenliğine bir darbeydi ve İngiltere hariç Avrupa sinemasının kısa bir süre için kendi iç pazarına dayanarak ayakta durmasına olanak verdi. İngiliz sinemasının ABD egemenliğinden hiçbir zaman kurtulamamasındaki en büyük etken, her iki ülkede de aynı dilin konuşulmasıdır. Sesliye geçiş başka ülkelerde de yerli filmciliğin canlanışına katkıda bulundu. Gerek Hollywood gerekse Avrupa yapımı filmlerin bu ülkelerdeki mutlak egemenliği



Caz Şarkıcısı (1927) filminin afişi

uzunca bir süre için sona erdi.

Sesle birlikte kamera hareketleri büyük ölçüde ortadan kalktı ve kamera yeniden sabit bir göz haline geldi. "Dış çekim" neredeyse yapılmaz oldu, ekipler stüdyolara kapandı. 1930'lar boyunca, özellikle Hollywood'da, görüntüsü duyulmasın diye sarılıp sarmalanmış, hantallaşmış kameralar, yeterince duyarlı olmayan sabit mikrofonlar ve hareketleri sınırlandırılmış oyuncularla diyalogların görüntünün önüne geçtiği durağan filmler çekildi. Ancak bu sınırlamalar, sahne düzeninin son derece ayrıntılı biçimde önceden planlanmasını gerektirdiğinden bu dönemin filmlerinde ışık, dekor, aksesuar, bakış yönü ve oyuncu hareketi vb. açısından estetik bir bütünlüğe, yetkinliğe ulaşıldı. Dönemin başarılı Hollywood filmlerinde, UFA çatısı altında yetişmiş Alman sanatçıların katkısını, onların disiplinli çalışma geleneğinin etkisini de gözden uzak tutmamak gerekir.

Ses, yeni bir film türünü de beraberinde getirmişti: Müzikal. Seyirci, görkemli dekorlar önünde, kalabalık bir oyuncu, şarkıcı ve dansçı kadrosu tarafından sergilenen müzikallere, bu filmlerin şarkılarına büyük ilgi gösterdi. Yaşanmakta olan ekonomik kriz, sinemanın popülerliğini ve eğlendirici niteliğini ön plana çıkarmıştı. Büyük yapıım şirketleri özellikle ABD'de seyircinin günlük yaşamı ve her türlü değeri sorgulama eğilimini sınırlamak, onları eğlendirip oyalamak amacına dönük iyimser, hafif, parlak ve gösterişli filmler ürettirler.

Ancak yine de ilk yıllarda sinemacıların bir kısmı sese karşı çıkıyor, sinemanın sese gereksinimi olmadığını, bu aracın anlatımsallığının ve ifade gücünün yalnızca görüntüler tarafından yaratıldığını iddia ediyorlardı. Bazı yazarlara göre, sinema eğer bir sanatsa bunu gerçekliği aynen kopyalayamamasına borçluydu. Sanatsal yaratma süreci, sinemanın gerçekliğin aynı değil, aracın sınırlılıklarıyla beslenen özgün olanakları aracıyla gerçekleşen bir aktarımı

olmasından kaynaklanıyordu. Bu nedenle, ses boyutunun eksik oluşu, görsel ifadeyi zenginleştirip yetkin kılacak büyük bir olanaktı. Bazı yönetmenlerse, sese karşı çıkmak yerine, koşulları



İlk sesli çekimlerde "buz kutusu"na konmuş kamera

zorlayarak engelleri aşmayı, kameralarını hareketlendirmeyi, çarpıcı ses ve görüntü kurguları yapmayı başardılar. Daha da ötesi, bu yeniliği filmlerinin topyekûn etkisini ve sanatsallığını artırıcı biçimde kullanmanın yollarını buldular. Görme ile işitme arasında kurulan çarpıcı ilişkiler, farklı yönetmenlerin elinde filmleri bir kat daha zenginleştirdi. Filmler hâlâ siyah-beyazdı, ama hem gerçekliğin yazımlanmasında hem de yeniden düzenlenişinde bir adım daha atılmıştı.

NOTLAR

1. İlk yıllarda göstericilerin çıkardığı gürültüyü bastıracak denli yüksek bir başka sese duyulan ihtiyacın gösteriler sırasında müzik kullanımına yol açmış olabileceği de bir olasılıktır. Ivor Montegu, *Film World*, Penguin Books, Middlesex, 1964, s. 58.
2. Alan Crosland (1894-1936): 1926 yapımı *Don Juan*'da ilk kez eşlemeli müzik kullanmış, ertesi yıl çektiği *Caz Şarkıcısı*'yla sesli film dönemini başlatmış Amerikalı yönetmen.

- Abisel, Nilgün, "D. W. Griffith'in Filmsel Anlatıma Katkıları", *BYYO Yıllık* 1987, AÜ. BYYO Basımevi, Ankara, 1987.
- Ana Yayıncılık AŞ, *Ana Britannica*, İstanbul, 1986-1990.
- Anadolu Yayıncılık, *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, İstanbul, 1983
- Andrew, Dudley, *The Major Film Theories*, Oxford UP, NY, 1979.
- Ayzenştayn Sergey, *Film Biçimi*, Çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, İstanbul, 1985.
- Ayzenştayn, Sergey, *Film Duyumu*, Çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, İstanbul, 1984.
- Bawden, Liz-Anne (ed.), *The Oxford Companion to Film*, Oxford UP, London, 1976.
- Buñuel, Luis, *Son Nefesim*, Çev. İlkey Kurdak, Afa Yayınları, İstanbul, 1986.
- Bobker, Lee, *Elements of Film*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc., NY, 1974.
- Braudy, Leo, Morris Dickstein, *Great Film Directors, A Critical Anthology*, Oxford UP, NY, 1978.
- Bucher, Felix, *Germany*, Screen Series, Zwemmer Ltd., London, 1970.
- Eberwein, T. Robert, *A Viewers Guide to Film Theory and Criticism*, The Scarecrow Press Inc., Metuchen, New Jersey, 1979.
- Everson, K. William, *American Silent Film*, Oxford UP, NY, 1984.
- French, Philip, *The Movie Moguls; An Informal History of the Hollywood Tycoons*, Penguin Books, Middlesex, 1971.
- Gaunt, William, *The Observer's Book of Modern Art*, Frederick Warne, London, 1980.
- Geduld, M. Harry, *Film Makers on Film Making*, Penguin Books, Middlesex, 1967.
- Giannetti, Luis, *Understanding Movies*, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1982.
- Henderson, M. Robert, *D.W.G., His Life and Work*, Oxford UP, NY, 1972.
- Jacobs, Lewis (ed.), *The Emergence of Film Art*, W.W. Norton and Company, NY, 1979.
- Katz, Ephraim, *The International Film Encyclopedia*, Papermac, Macmillan Press, Ltd., London, 1982.
- Knight, Arthur, *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies*, Macmillan Comp., NY, 1957.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler; A Psychological History of the German Film*, Princeton UP, New Jersey, 1974.
- Lawder, D. Standish, *The Cubist Cinema*, Anthology Film Archives Series 1, New York UP, NY, 1975.
- Lent, John A., *The Asian Film Industry*, University of Texas Press, Austin, 1990.
- Leyda, Jay, *Kino; A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1973.
- Lindgren, Ernest, *The Art of Film*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1970.

- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1982.
- Lyon, Christopher, *Films*, *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, Firethorn Press, London, 1986.
- _____, *Directors*, *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, Firethorn Press, London, 1986.
- Martin, Marcel, *Charles Chaplin*, Çev. Timuçin Yekta, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972.
- Monaco, James, *How to Read a Film*, Oxford UP, NY, 1977.
- Montagu, Ivor, *Film World*, Penguin Books, London, 1964.
- Nizhny, Vladimir, *Eisenstein Sinema Dersleri*, Çev. Engin Ayça, Hil Yayın, İstanbul, 1986.
- O'Connor, B. John, Martin A. Jackson, *American History/American Film; Interpreting the Hollywood Image*, Ungar Publishing Co., NY, 1980.
- Pudovkin, Vsevolod I., *Film Technique and Film Acting*, Çev. Ivor Montagu, Vision Press Ltd., London, 1986.
- Reisz, Karel, Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, Focal Press, London, 1968.
- Rhode, Eric, *A History of the Cinema, From Its Origins to 1970*, Pelican Books, Middlesex, 1978.
- Richie, Donald, *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford UP, NY, 1990.
- Server, Lee, *The Asian Pop Cinema: Bombay to Tokyo*, Chronicle Press, 1999.
- Sitney, P. Adams (ed.), *The Avant-Garde Film, Reader of Theory and Criticism*, Anthology Film Archives Series 3, New York UP, NY, 1978.
- Solomon, J. Stanley, *The Film Idea*, Harcourt, Brace, Javonovich Inc., NY, 1972.
- Sadoul, Georges, *Histoire du Cinema Mondial*, Flammarion, Editeur, Paris, 1976.
- Soupoult, Philippe, *Şarlo*, Çev. Teoman Aktürel, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1978.
- Staples, E. Donald, *The American Cinema, Voice of America*, Forum Series, Washington, 1981.
- Stoil, Jon Michael, *Cinema Beyond the Danube*, Scarecrow Press Inc., Metuchen, New Jersey, 1974.
- Thompson, David, *A Biographical Dictionary of Film*, W. Morrow and Company Inc., NY, 1976.
- Toll, C. Robert, *The Entertainment Machine: American Show Business in the Twentieth Century*, Oxford UP, NY, 1982.
- Tudor, Andrew, *Theories of Film*, Secker and Warburg, London, 1975.
- Williams, Christopher, *Realism and the Cinema: A Reader*, Routledge and Kegan Paul, London, 1980.
- Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg, London, 1982.
- The Focal Encyclopedia of Film and Television Techniques*, London, 1973.

- Abel Gance'e Göre Napolyon* (Napoléon vu par Abel Gance, 1925-1927); 289
 Acres, Birt; 49, 86
Açlık... Açlık... Açlık (Golod... Golod... Golod, 1921); 213
Ağrograd (1935); 253
 "agitki"; 213
 "ajit-tren"; 212, 222
 Alberini, Fileteo; 91, 119
Aldama (The Cheat, 1915); 269
Alaaddin'in Sihirli Lambası (Aladdin and the Wonderful Lamp, 1898); 50
Aleksandr Nevski (1938); 247
Alis Harikalar Diyarında (Alice in Wonderland, 1903); 52
Alkolizmin Kurbanları (Les Victimes de l'Alcoolisme, 1902); 86
Alan Çağ (L'Age d'Or, 1930); 278, 279
Alana Hücum (The Gold Rush, 1925); 139, 145
 Ambrosio, Arturo; 91, 119
Amerika (America, 1924); 109
 American Mumscope; 42
Ana (Mat, 1926); 229
 Anibal; 93, 119
Anna Boleyn (1920); 167
 Apollinaire, Guillaume; 263, 264, 300
Araba Sevdası (Marriage by Motor, 1903); 50
Arabesk (Arabesque, 1929); 281
 Aragon, Louis; 264, 301
 Armat, Thomas; 39
 Artaud, Antonin; 281, 282, 303
Asfalt (Asphalt, 1929); 188
Asri Zamanlar (Modern Times, 1936); 140, 142, 145, 294
Aya Seyahat (Le Voyage dans la Lune, 1902); 58, 60, 61, 87
Aydaki Kadın (Die Frau im Mond, 1929); 181
 Ayzenştayn, Sergey Mihailoviç; 105, 110, 208, 213, 214, 215, 221, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 273
Bahçıvanın Sulanışı (L'Arroseur arrosé, 1895); 32, 64, 124
Banka (The Bank, 1915); 144, 146
Basit Bir Olay (Prostoy sluçay, 1932); 230
Baa Cephesi, 1918 (Westfront 1918, 1930); 194, 195
Bay Baa'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları (Neobiçayniye prik-luçeniya Mistera Vesta v strane bolşevikov, 1924); 218

Belasco, David; 114, 122
 Bell, Charles; 15, 36
 "benşi"; 82, 83, 84
 "Bergfilme"; 171
 Bergman, Ingmar; 199
 Bergson, Henri; 265, 301
Berlin, Büyük Bir Kentin Sinfonisi (Berlin die Sinfonie einer Grosstadt, 1927); 170
 Bernhardt, Sarah; 86
Bethulia'lı Judith (Judith of Bethulia, 1913); 103
 Biograph; 42, 100, 104, 105, 129
 Bioscope; 55
Bir Alkolğin İslah Oluşu (A Drunkards Reformation, 1909); 102
Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı (The Life of an American Fireman, 1902); 65, 72
Bir Kasaba İlahesi (A Small Town Idol, 1921); 131
Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation, 1915); 104, 107, 108, 110, 111, 117, 247
 Bitzer, Gotlieb William "Billy"; 129, 149
 "Black Maria"; 32
 "block booking"; 94, 119
Boğaz Tokluğu (Making a Living, 1913); 136
 Bonaparte, Napoléon; 245, 260
 Booth, John Wilkes; 113, 114, 121
Bourrichon Ailesinin Seyahatı (Le Voyage de la Famille Bourrichon, 1913); 87
 Brecht, Bertolt; 195, 201
 Breton, André; 264, 282, 301
 Brooks, Louise; 194, 201
 Browning, Robert; 100, 120
 Buchowetzki, Dimitri; 167, 198
Bugday Spekülasyonu (A Corner in the Wheat, 1909); 117
Bulanık Tepeler ve Cüretkâr Kalpler (Dizzy Heights and Daring Hearts, 1916); 131
 Bunraku oyunu; 82, 89
 Buñuel, Luis; 276, 277, 278, 282, 284
 Burlesk; 149
Büyük Diktatör (The Great Dictator, 1940); 140, 148
Büyük Tren Soygunu (The Great Train Robbery, 1903); 61, 65, 69, 72, 73
Büyükanne'nin Büyüteci (Grandma's Reading Glass, 1900); 50
Illüzyonist Canlı Baş Şişiriyor (L'Illusioniste double et la Tête vivante, 1900); 87

Cabiria (1913); 93
 "camera lucida"; 118
 "camera obscura"; 20
 Canudo, Ricciotto; 268, 302
Carmen (1918); 166
Casus (Spione, 1928); 173
Çaz Şarkıcısı (The Jazz Singer, 1927); 306, 309
Cengiz Han'ın Varisi (Potomok Çingiz-Hana, 1929); 230
Cephanelik (Arsenal, 1929); 251, 252, 253, 254
Cézanne, Paul; 33, 39
 Chaplin, Charles Spencer; 125, 127, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 246, 272, 293, 294
 Chomette, Henri; 292, 303
 "chronophotographie"; 25, 204
 Chorophone; 86
 "cidai-geki"; 84
 "cinéaste"; 269
 "cinéma integral"; 282
 "cinéma pur"; 282
 "cinéma--vérité"; 221

Cinématographe; 7, 9, 13, 14, 20, 25, 29, 30, 31, 34, 55, 76
 Clair, René; 287, 291, 292, 293, 294,
 Collins, Alfred; 50, 86
 Commonwealth, The; 77, 88
Coşku (Entuziazm, 1921); 224
 Crosland, Alan; 306, 309

Çağlar Boyu Uygarlık (La Civilisation a travers les Ages, 1908); 86
Çin Misyonerliğine Saldırı (Attack on a Chinese Mission Station, 1900); 50

 Da Vinci, Leonardo; 20, 37
 Daguerre, Louis-Jacques-Mandé; 21, 22, 37, 269
 Daguerretype; 22
 Dali, Salvador; 278, 302
Danton (1921); 167
 Decla; 199
 Decla-Bioscope; 157, 199
 DEFA; 197
 Degas, Edgar; 22, 37
 Delaunay, Robert; 263, 300

Della Porta, Giovanni Battista; 20, 37
 Delluc, Louis; 268, 269, 270, 271, 280, 281, 283, 284, 285, 286
 DeMille, Cecil Blount; 91, 104, 119, 269
Deniz Alanda Yirmi Bin Fersah (Vingt Mille lieues sous les Mers, 1907); 87
Deniz Kabuğu ve Din Adamı (La Coquille et le Clergyman, 1928); 281
Devrimde Bonapart (Bonaparte et la Revolution, 1934); 290
Devrimin Yıldönümü (Godovşçina revolyutsii, 1919); 222
 "Die neue Sachlichkeit"; 182
Diagonal Senfoni (Diagonal Sinfonie, 1924); 302
 Dickson, William Kennedy Laurie; 14, 27, 29, 35, 149
 Disk 927 (Disque 927, 1929); 281
Doğuya İnən Yol (Way Down East, 1920); 108
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919); 161, 165, 167, 177
Dr. Mabuse'un Vasiyeti (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933); 181
Doktor Tüp'ün Çılgınlığı (La Folie du Docteur Tube, 1916); 288
Dollie'nin Maceraları (The Adventures of Dollie, 1908); 100
Domuz Çıkmağı Serseverleri (The Muskateers of Pig Alley, 1913); 103
Don Kazakları (Donskiye Kazaki, 1908); 209
Dorian Gray'in Portresi (Portrait Dorian Grey, 1915); 210
Dover'da Deniz Fırtınası (Rough Sea at Dover, 1896); 49
 Dovjenko, Aleksandr Petroviç; 215, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256
 Dreyer, Carl Theodor; 156, 287, 297, 298, 299, 300
Dreyfus Davası (L'Affaire Dreyfus, 1899); 57
 Duchamp, Marcel; 293, 303
 Dulac, Germaine; 279, 280, 281, 282, 283, 284, 290
 Dupont, Ewald André; 169, 198
 Durum güldürüsü; 149
Dünya Carları (Hearns of the World, 1918); 107
Dünyanın Alada Biri (Şestaya çast mira, 1923); 223
Dünyanın Sahibi (Die Herrin der Welt, 1920); 166
Dük Dö Giz'e Yapılan Suikast (L'Assassinat du Duc de Guise, 1908); 63
Düşsel Yolculuk (Voyage Imaginaire, 1925); 293

 Eastman, George; 14, 36
 Edison, Thomas Alva; 12, 27, 29, 30, 31, 32, 35
 Eggeling, Viking; 267, 301
Eğer Kral Olsaydım (Si J'étais Roi, 1910); 87
Ekim (Aktiyabr, 1928); 215, 239, 241, 245, 267
 Eluard, Paul; 264, 301
Endülü Köpeği (Un Chien Andalou, 1928); 276, 279

Enginlerin Adamı (L'Homme du targe, 1920); 286
Enoch Arden (1911); 102
 Epstein, Jean; 278, 283, 284, 285, 286
Erişme Peynir Düşkünü'nün Rüyası (The Dream of Rarebit Fiend, 1906); 74
Eski ve Yeni (Staroye i noveye, 1929); 245

Fahişelik (Prostitution, 1919); 166
 Fairbanks, Douglas; 138, 149
 Falconetti, Rénée Marie; 299, 304
 Fanck, Arnold; 173, 199
Fanoma (1913-1914); 264
 Faraday, Michael; 15, 17, 36
Faust (1926); 171, 187
 FEKS; 215
 Feuillade, Louis; 301
Fırtınanın Öksüzleri (The Orphans of the Storm, 1922); 108
Film Kameralı Adam (Čelovek s Kinoapparatom, 1929); 223
 "film noir"; 104
Firavrum Kadını (Das Weib des Pharoahs, 1921); 167
 First National; 138, 139
 Flaherty, Robert; 188, 200, 246
 Ford, John; 76, 87, 110
 Fox, William; 44, 85
Fred Ott'ın Aksıngı (Fred Ott's Sneeze, 1889); 29, 32, 124
 Freud, Sigmund; 191, 200, 202
 Freund, Karl; 160, 169, 170, 177, 198
 Friese-Greene, William; 27, 38

 Gad, Urban; 156, 197
 Galeen, Henrik; 160, 197
 Galilei, Galileo; 21, 37
 Gance, Abel; 286, 287, 288, 289, 290, 291
 Garbo, Greta; 190, 194, 200
 Gaumont; 48, 50, 61, 209, 262, 288
 Gaumont, Léon; 46, 48, 86
Geçen Yıl Marienbad'da (L'Année dernière a Marienbad, 1961); 302
 "gendai-geki"; 84
 Gerlach, Arthur von; 167, 198
 Gish, Lillian; 122
 Godard, Jean-Luc; 259
 Goethe, Johann Wolfgang von; 187, 197

Gogol, Nikolay Vasilyevich; 258
 Golem (Der Golem, 1914); 159, 160, 190
 Golem ve Dansöz (Der Golem und die Tänzerin, 1917); 197
 Golem'in Yaratılışı (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920); 197
 Goncharova, Natalya Sergeevna; 205, 256
 Goodwin, Hannibal; 14, 21, 36
 Goskino; 214
 Göçmen (The Immigrant, 1917); 138, 145, 146
 Grev (Stačka, 1925); 235
 Griffith, David Lewelyn Wark; 50, 65, 72, 76, 91, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 129, 130, 131, 138, 140 144, 149, 176, 218, 219, 228, 231, 235, 239, 269, 289, 298
 Grune, Karl; 167, 188, 198
 Guazzoni, Enrico; 91, 119
 Gündoğumu (Sunrise, 1927); 187
 Gündüz Güzeli (Belle de Jour, 1973); 302
 Güneşte Zaman (Time in the Sun, 1939); 260
 Günün Haberleri (Novosti Dnya, 1947-1954); 224

 Hakiki (Genuine, 1920); 167
 Harbou, Thea von; 177, 199
 Hardy, Thomas; 108, 121
 Harp Esirleri (La Grande Illusion, 1937); 296
 Hart, William Surrey; 98
 Hays, William Harrison; 150
 Hays Office; 13
 Hazine (Der Schatz, 1923); 190
 Hearst, William Randolph; 98
 Helm, Brigitte; 194
 Helmholtz, Herman von; 15
 Hepworth, Cecil; 49, 52, 86
 Herschel, John Frederick William; 15
 Homunkulus'un İntikamı (Die Rache des Homunkulus, 1916); 160
 Hong Kong'lu Kontes (A Countess From Hong Kong, 1967); 142
 Homer, William George; 49, 86
 Hoşgörüslüklük (Intolerance, 1916); 95, 104, 105, 106, 107, 111, 114, 176, 219 228, 298
 Hüzün Sokağı (Die freudlose Gasse, 1925); 188, 189, 190, 191, 194

 Ibsen, Henrik Johan; 54, 87, 154,

IDHEC; 285, 287

Ince, Thomas Harper; 95, 96, 97, 98, 104, 130, 131, 269

Inceville 96, 129

Issız Villa (The Lonely Villa, 1909); 101, 102

İnsanlık Dışı (L'Inhumaine, 1924); 286

İskoç Kraliçesi Mary'nin İdamı (The Execution of Mary Queen of Scots, 1896); 32

İtalyan Hasır Şapka (Un Chapeau de Paille d'Italie, 1927); 293, 294

İvan (1932); 252

Jan Dark; 47, 299

Jan Dark (Jeanne d'Arc, 1900); 87

Jan Dark'ın Çilesi (Le Passion de Jeanne d'Arc, 1929); 287, 297, 298, 299, 304

Jannings, Emil; 186

Janssen, Pierre Jules César; 24, 38

Jeanne Ney'in Aşkı (Der Liebe der Jeanne Ney, 1928); 192, 193, 194

Kabuki oyunu; 82, 89

Kaçak (Dezertir, 1933); 230

Kaçış (The Escape, 1915); 104

"kagezerifu"; 89

Kâğıt Oyunu (Partie d'écarte, 1895); 33

"Kammerspielfilme"; 168

Kandinski, Vassili; 266, 301

Kanun Adına (Dura Leks, 1926); 218

Kar ayakbabisının Mucizesi (Das Wunder des Schneeschuhs, 1921); 165

Kartal Yuvasından Kurtuluş (Rescued from an Eagle's Nest, 1907); 100

Kaytarma (Tir au flanc, 1928); 296

Keaton, Buster; 125, 127, 149

Kerenski, Aleksandr Fyodoroviç; 210, 241, 242, 243, 244, 245

Keystone; 129, 130, 136, 137, 138

Kırmızı Şapkalı Kız (Le Petit Chaperon Rouge, 1901); 87

Kızıl Bayrak Uğruna (Za Krasnoye znamya, 1919); 213

Kızıl Cephede (Na krasnom fronte, 1920); 213

Kimse Bir Kızın Günlüğü (Das Tagebuch einer Verlorenen, 1929); 194

Kinetic Lantern; 49

Kinetograph; 27, 29, 30

Kinetoscope; 14, 27, 29, 32

"kino-glaz"; 222

Kino nedelya; 222

"kino-pravda"; 221
 Kircher, Athanasius; 17, 37
Kleptomani (The Kleptomaniac, 1905); 74
 Kodak; 22, 29
Kolay Yol (Easy Street, 1917); 138
Komüntern (III. Enternasyonai); 256
Korkunç Ivan I (Ivan Grozni I, 1944); 247
Korkunç Ivan II (Ivan Grozni II, 1946); 247
 Kornilov, Lavr Georgiyeviç; 244, 245, 260
 Kozintsev, Grigori; 215, 258
 "kovairo"; 89
Kraliçe Elizabeth (La Reine Elizabeth, 1912); 91
 Kraus, Werner; 190, 200
Kriemhild'in İnkamı (Kriemhilds Rache, 1924); 177
 Ku Klux Klan; 104, 105, 120
 Kuleşov, Viladirimoviç Lev; 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 228, 229, 231, 235, 248, 258
Kumarbaz Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922); 177, 235
 Kurosawa, Akira; 78, 88
Kubun Fethi (A la Conquete du Pole, 1912); 87
Kuzeyli Nanook (Nanook of the North, 1920); 200
Küçük Kibritçi Kız (Le Petite Marchande d'allumettes, 1928); 295, 296
Kül Kedisi (Cindirella, 1898); 50
Kül Kedisi (Cendrillon, 1900); 57

Landru, Henri Desirè; 140, 149
 Lang, Fritz; 154, 165, 168, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 199, 200
 Laryonov, Mihail Fyodoroviç; 205, 256
 Leammle, Carl; 44, 85
 Le Societe du Film d'Art; 63
 Léger, Ferdinand; 271, 272, 273, 275, 286
 Leni, Paul; 169, 199
 Lenin, Vladimir İlyiç; 211, 213, 224, 242, 257
Lenin'in Üç Şarkısı (Tri Pesni o Leninye, 1934); 224
 Le Prince, Louis-Aimé-August; 27, 38
 L'Herbier, Marcel; 272, 286, 287
 Lincoln, Abraham; 111, 112, 113, 114, 121
 Lloyd, Harold; 125, 127, 148, 149
Londale Telgrafçısı (The Londale Operator, 1911); 111
 Lubitsch, Ernst; 166, 167, 171
Lukrezia Borgia (1922); 167

Lumière, Antoine; 29
 Lumière, Auguste; 30, 34, 38
Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler (La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière, 1897); 33
 Lumière, Louis; 29, 30, 31, 32, 34, 38
 Lunaçarski, Anatoli Vasilyeviç; 211, 257

 M (1931); 181
 Mach, Ernst; 24, 38
 "magic lantern"; 17
Madame Dubarry (1919); 166, 167
 Magendie, François; 15, 36
 "magia cystera"; 17
 Maleviç, Kazimir; 251, 260
 Marey, Etienne Jules; 24, 25, 38, 204, 283
 Marinetti, Emilio Filippo Tommaso; 204, 205, 233, 256
Mavi Sakal (Le Barbe-Bleue, 1901); 87
 May, Joe; 166, 175, 188, 198
Mary Irwin ile John Rise'm Öpücüğü (The John Rise Mary Irwin's Kiss, 1895); 32
 Mayakovski, Vladimir; 207, 214, 256
 Mayer, Carl; 164, 168, 169, 170, 182, 184, 187, 198
Mekanik Bale (Ballet mécanique, 1924); 271, 272, 273, 275
Meksika Üzerinde Fırtına (Thunder Over Mexico, 1933); 260
 Méliès, Georges; 46, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61- 62, 63, 64, 64, 65, 66, 67, 68, 74, 76, 90, 266, 293
 Mercanton, Louis; 86
 Metro-Goldwyn-Mayer; 48
Metropolis (1927); 178, 181, 201
 Meyerhold, Vsevolod Emilyyeviç; 207, 208, 210, 234, 256
 "micro-cinématographiè"; 283
Milyon (Le Million, 1931); 294
 Mitry, Jean; 198
 Mizoguşi, Kenci; 78, 88, 187
 Mondrian, Piet; 263, 300
 Monet, Claude; 22, 37
Monte Kristo Kontu (The Count of Monte Cristo, 1913); 76
 Moskino; 212
 Motion Picture Patents Company; 45
 Mozukin, İvan; 210, 257
 Mösyö Verdu (Monsieur Verdoux, 1947); 140, 142

Mumyalar Müzesi (Wachsfigurencabinett, 1924); 171, 176
Mumyanın Gözleri (Die Augen der Mummie Ma, 1918); 166
Murnau, Friedrich Wilhelm; 169, 171, 174, 182, 183, 184, 187, 188, 189
Murphy, Dudley; 272, 274, 275
Mutual; 101, 103, 104, 138
Muybridge, Eadweard; 23, 24, 37
Mücadele (The Struggle, 1931); 118
Mütebessim Bayan Beudet (La Souriante Madame Beudet, 1929); 280, 281
Müteveffa Mathias Pascal (Feu Mathias Pascal, 1925); 286

Nana (1926); 295
Nereye? (Quo Vadis?, 1912); 91, 102
New York'da Bir Kral (A King in New York, 1957); 142
Newton, Isaac; 14, 36
Nibelungen (1924); 177, 178
"nickelodeon"; 43, 67
Nielsen, Asta; 53, 87, 156, 190, 194
Niepce, Joseph Nicephore; 21, 37
Ninni (Kolibel'naya, 193); 224
No oyunu; 82, 89
Noel Rüyası (Le Rêve de Noël, 1900); 87
Nordisk Film; 53
Normand, Mabel; 137, 149
Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi (Nosferatu, Eine Sinfonie des Graunes, 1922); 183, 184
Novosti Dniya; 224

Olanaksız Yolculuk (Voyage à travers l'Impossible, 1904); 61
"onnagata"; 89
13 No'lu Gelecekçi Kabare'de Dram (Drama v Kabare Futuristov, no 13, 1913); 205
Ophüls, Max; 186, 200
Oswald, Richard; 166, 167, 198
"oyama"; 84, 89
Oyunun Kuralı (La Règle de jeu, 1939); 296
Öldürücü İşm (Luç Sferti, 1925); 218
Örselenmiş Tomurcuklar (Broken Blossoms, 1919); 108
Örümcekler (Die Spinnen, 1919-1920); 175
Özgürlük İstiyoruz (A Nous la Liberte, 1931); 294

Pabst, Georg Wilhelm; 174, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 200,

- Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse der Pandora, 1928); 194
Para (L'Argent, 1929); 286
Paramparça (Scherben, 1921); 168
 Paramount; 131, 173 246
Paris Çatları Alanda (Sous les toits de Paris, 1930); 294
 Paris, John Ayrton; 15, 36
 Pastör (Pasteur, 1922); 283, 284
 Pastore, Giovanni; 93, 119
 Pathé, Charles; 34, 46, 47, 48, 61, 62
 Pathé Exchange; 48
 Pathé Frères; 47, 48, 49, 54, 62, 77, 202, 209, 283
Pathé Journal; 48
 Paul, Robert William; 49, 36
 Pavlov, Ivan Petroviç; 257
Peder Sergius (Odets Sergii, 1918); 210
Perde Arası (Entr'acte, 1924); 292, 293
 "perspektive sonore"; 291
 Phénakistoscope; 16, 17, 24
 Phonograph; 14, 46, 47
 "photogénie"; 269
 Picasso, Pablo; 269, 300
 Pick, Lupu; 168, 169, 199
 Pickford, Mary; 138, 149
Pippa Passes, Vicdanın Türküsü (Pippa Passes, A Song of Conscience, 1909); 102
 Pirandello, Luigi; 286, 303
Pitz Palü'nün Beyaz Cehennemi (Die Weise Hölle Wom Pitz Palü, 1929); 173
 Plateau, Joseph; 16, 17, 37
 Poe, Edgar Allan; 284, 303
 "polyvision"; 287, 291
 Pommer, Eric; 173, 199
Pompei'nin Son Günleri (Gli Ultimi Giorni di Pompeii, 1908); 91
 Porter, Edwin Stanton; 54, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 90, 100, 102, 111
Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potyomkin, 1925); 232, 236, 237, 241
Prag'lı Öğrenci (Der Student von Prag, 1913); 157, 159, 177
 Praxinoscope; 17
 Projection-Ag. ; 155
 Prokofyev, Sergey; 246, 260
 Protazanov, Yakov; 210, 257

Proust , Marcel; 263, 300
Pudovkin, Vsevolod Illaryonoviç; 214, 215, 217, 218, 221, 228, 229, 230, 231,
232, 248, 250, 252
Puşkin, Aleksandr Sergeyeviç; 209, 257

Quartier Latin; 268, 302

Raskolnikov (1925); 167
Ray, Man; 293, 303
Ray, Satyacit; 78, 88
"rayogramme"; 303
Reinhardt, Max; 154, 155, 166, 177, 178, 185, 196
Rembrandt, Harmensz van Rijn; 116, 122
Renoir, Jean; 34, 287, 291, 292, 294, 295 296
Renoir, Pierre Auguste; 294, 304
Resnais, Alain; 302
"revolver photographique"; 29
Rex Film; 76
Reynaud, Émile; 17, 18, 37
Rhythmus 21-22-23 (1921-1923);
Richter, Hans; 267, 301
Riefenstahl, Leni; 173, 199
Rippert, Otto; 160, 188
Risk (1916); 138
Robert-Houdin, Jean Eugéné; 55, 62, 87
Roget, Peter Mark; 16, 36
Roma'nın Fethi (La Presa di Roma, 1905); 91
Room, Abram; 215, 257
Rover'in Kurtuluşu (Rescued by Rover, 1905); 52
Ruhun Gizleri (Geheimnisse einer Seele, 1926); 191
Ruttmann, Walter; 170, 199
Rye, Stellan; 150, 187

Sabıkalı (The Ex-Convict, 1905); 74
Sadık Gönül (Coeur fidèle, 1923); 284
Sahne Işıkları (Limelight, 1952); 142, 148
"samisen"; 82, 89
Satie, Eric; 293, 304
Satir; 127, 132, 135, 140, 149
Satranç Humması (Şahmatnaya goryaçka); 229
Schonberg, Arnold; 263, 266, 300

Sen Petersburg'un Sonu (Konyets Sankt-Peterburga, 1928); 215, 229, 230, 252
Sennett, Mack; 51, 95, 104, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 108,
144, 145, 142, 265
Serseri (The Tramp, 1915); 138
Sessizlik (Le Silence, 1920); 270
Sevgi Ana (Mother Love, 1912); 102
Şub, Ester; 215, 235, 258
Siegfried (1924); 177
Sinclair, Upton; 246, 260
Sine-göz (Kino-glaz, 1924); 223
Sinema Haftası (Kino nedelya, 1918); 222
Sirk (The Circus, 1928); 139, 140
Skladanovski, Émile; 27, 38
Skladanovski, Max; 27, 38
"slapstick"; 126
Smith, George Albert; 49, 50, 86
Sokak (Die Strasse, 1923); 188
Son Adam (Der letzte Mann, 1924); 169, 184, 185, 187, 189, 191
Sovkino; 214, 216
Sovyet, Uzun Adım İleri (Şagay, Sovyet, 1926); 215, 223
Soykırım (The Massacre, 1912); 102
Soyuzkino; 216
Sörçü Kız (The Surf Girl, 1916); 131
"spectacle"; 91, 104
Stalin, Josef Vissarionoviç Cugaşvili; 215, 216, 221, 246
Stampfer, Simon Ritter von; 15, 36
Stanislavski, Konstantin Sergeyeviç; 208, 257
Star Film; 61, 63
Stenka Razin (1908); 209
Stevenson, Robert Luis; 197
Stoker, Bram; 183, 199
Stravinski, İgor Fyodoroviç; 263, 300
"Strassenfilme"; 169
Strinberg, August; 154, 196
Stroboscope; 15, 36
Su Baskını (L'Inondation, 1923); 270, 286
Suçluyorum (Jaccuse, 1918); 288
Suçun Öyküsü (Histoire d'un Crime, 1901); 86
Sumurun (1920); 167
Sylvester (1923); 168

Şehir Işıkları (City Lights, 1931); 140
"şomin-geki"; 84

Tabu (1931); 188

Talbot, William Henry Fox; 21, 37

Tartuffe (1925); 187

Tatlin, Vladimir; 206, 207, 256

Tekerlek (La Roue, 1922); 286, 289, 300

Tema ve Çeşitlenmeler (Themes et Variations, 1928); 281

Tennyson, Alfred; 100, 120

Thaumatrope; 15, 17

"théâtre optique"; 18

Tillie'nin Kırık Aşkı (Tillie's Punctured Romance, 1914); 131

Tisse, Edward; 213, 235, 246, 257

Tom Amca'nın Kulübesi (Uncle Tom's Cabin, 1903); 73

Toprak (Zimlya, 1930); 251, 252, 255

Trenin Gara Girişi (L'Arrivée d'un train en gare, 1897); 34

Trauberg, Leonid; 215, 258

Triangle; 95, 104, 130, 131

Troçki, Leon; 240, 259

Turin, Victor; 215, 258

Türksib (1929); 215

Tül (Kruzeva, 1928); 215

Uchatius, Franz Von; 17, 37

Universum Film Aktiengesellschaft (UFA); 157

United Artist; 138

Universal; 85

Usher'ların Çöküşü (La Chute de la Maison Usher, 1928); 284

Uygarlık (Civilization; 1916); 95

Uyuyan Paris (Paris qui dort, 1922); 292

Üç Kuruşluk Opera (Die Dreigroschenoper, 1931); 195

Üç Yüzlü Ayna (La Glace à trois faces, 1927); 284

Valery, Paul; 263, 300

Vanina ya da Darağacı Evliliği (Vanina oder die Galgenhochzeit, 1922); 167

Varyete (Variete, 1925); 169

Venedik'te Yumurcakların Otomobil Yarışı (Kid Auto Races at Venice, 1913);
137

Verne, Jules; 58, 87

Vertov, Jiga (Denis Arkadyeviç Kaufman); 34, 207, 213, 214, 215, 220, 222, 223, 224, 225, 227, 267

Vicdan Azabı (The Avenging Conscience, 1915); 104

Vitagraph; 42

Vitascope; 32

Vivaphone; 52

VGIK; 213, 218

Warner Brothers; 306

Waterloo (1928); 167

Wegener, Paul; 159, 160

Weill, Kurt; 195

Welles, Orson; 186, 200

Wiene, Robert; 165, 167

Wilde, Oscar; 197

Williamson, James; 49, 50, 86

Yağmura Yakalanmış (Caught in the Rain, 1914); 137

Yaşam Ne Harika Değil Mi? (Isn't Life Wonderful?, 1924); 108

Yaşamın Gelecekçilik (Vita Futuristica, 1916); 205

Yaşasın Meksika (Que Viva Mexico); 246

Yatak ve Divan (Tretya Meşçanskaya, 1926); 215

VII. Edward'ın Taç Giyme Töreni (Sacre d'Edouard VII, 1902); 57

Yerel Ajitator (Domovoy agitator, 1920); 213

Yılmayan Adam (Smelçak, 1919); 213

Yoldaşlık/Bir Maden Tragedisi (Kameradschaft / La Tragedie de la Mine, 1931); 195

Yorgun Ölüm (Der Müde Tod, 1921); 168, 171, 175, 177, 190

Yumurcak (The Kid, 1921); 139, 143, 146

Yutkeviç, Sergey; 215

“zarzuela”; 79

Zecca, Ferdinand; 47, 51, 293

Zeki Kukla (The Clever Dummy, 1917); 131

Zenda Mahkûmu (The Prisoner of Zenda, 1913); 76

Zoetrope; 49

Zola, Émile Edouard Charles Antoine; 286

Zukor, Adolph; 44, 76, 86

Zvenigora (1928); 215, 251, 253, 254

Cinematograph'ın icadıyla sinemanın "büyü" yolculuğu da başlıyor. **Sessiz Sinema**, Méliès ve Porter'in öncülüğünde bu icadın ilk yıllarını değerlendirdikten sonra, sinemanın kendini etkin bir iletişim aracı olarak kanıtladığı dönemi anlatarak devam ediyor. Bu dönemde öne çıkan isim ise sinemanın ilk ustası David W. Griffith'tir. Ardından, komedinin parlak dönemini, Sir Charles Chaplin, Harold Lloyd ve Buster Keaton gibi isimlerin yer aldığı sessiz güldürüyü mercek altına alıyor. **Sessiz Sinema**'da, dünya sinemasını etkileyecek kadar ön plana çıkan ülkelerin ilk çarpıcı örneği 1920'li yılların Alman sineması. Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle o güne kadar yapılmamış bir şeyi yaparak, kuramsal açıklamalarla uygulamayı iç içe geliştiren Sovyet sineması da ayrı bir bölümde ele alınıyor. Dünya sinemasına katkısından dolayı son olarak incelenen diğer bir sinema da bağımsız yapımcılık sayesinde deneySELLİĞE, yenilikçiliğe olanak tanıyan ve avangard filmlerin etkisiyle filmsel düşünceyi zenginleştiren ve çerçevesini genişleten Buñuel, Delluc, Renoir gibi yönetmenlerin içinde bulunduğu Fransız sineması. **Sessiz Sinema**'da incelenen, yaklaşık otuz yıllık bir süreyi kapsayan sinemanın sessiz dönemi, 1927 yılında "ses" in görüntülere yazımlanmasıyla son buluyor. Artık, sinemada bu yeniliğin topyekûn etkisi görülecektir...

Sessiz Sinema, sinemanın gelişimini hem tarihsel hem de kuramsal boyutlarıyla ilk sesli filmin çekildiği yıla kadar geçen süre içinde inceliyor.

Çekilen yüzlerce film arasından sıyrılarak fark yaratan filmlerin analizleri yapılıyor ve sinema tarihine katkıları anlatılıyor.



ISBN 975653049-9



9 799756 530497