

Kurgu Dergisi  
S: 15, 54-68, 1998

## SESSİZ ALMAN SİNEMASI-II

Doç. Dr. Nadi KAFALI\*

### ÖZET

Çalışma, Kurgu Dergisi'nin 14. sayısında yayınlanan "Sessiz Alman Sineması" makalesinin ikinci bölümünü içermektedir. Çalışmanın bu bölümünde yine Sessiz Alman Sineması'nın sinema tarihi içindeki yeri ve önemi araştırılmaktadır. Özellikle W. Murnau'nun kamerayı stüdyodan sokağa taşıması, K. Freund ile görüntü yönetmenliğinin ortaya çıkışı, Freudyen etkilere sahip olan "Sokak Filmleri" ve W. Pabst ile Ekspresyonist akımın etkisinde kalan Fantazi filmleri ustası olan Fritz Lang üzerinde durulmakta, bu isimlerin Sessiz Alman Sineması'na katkıları tartışılmaktadır.

### FRIEDRICH WILHELM MURNAU VE ÖZGÜR KAMERA:

Alman sinemasında 1920'lerin ortalarına doğru, günlük yaşam ve günlük yaşamı içeren konularla ilgili olarak çok sayıda film yapıldı. Savaş sonrası ve savaş sonrası toplumsal ve ekonomik sarsıntıların çöküntüye uğrattığı alt ve orta sınıfın yaşadığı zor koşulları, onların iç dünyalarını ve saplantılarını anlatan filmlerin çoğu Kammerspiel -oda tiyatrosu- tekniği ile çekiliyordu. UFA'nın ressam ve grafikçilerine bu kez yoksul insanların yaşadıkları odalar, kenar mahalleler, loş ve bozuk sokakların dizayn edilmesi ve oluşturulması işi kalmıştı. Bu filmlerin yapılarında psikolojik boyut ağır bastığından, umutsuz ve çaresiz insanların dünyaları son derecede iç karartıcı ve ağır bir hava taşıyor, dışavurumcu aydınlatmanın ışık ve gölgeleri bu ortamın yaratılmasına önemli ölçüde katkıda bulunuyordu. Duyguların, çapraşık iç dünyalarının labirentlerinin sergilenebilmesi için kamera yeniden bir değerlendirme süzgecinden geçiriliyor ve her seferinde yeni yöntemler bulunuyordu.

\* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

Almanya'da 1925 yılında "Yeni Nesnelcilik" (Neue Sachlichkeit) adında geniş bir sergi düzenlenmişti. Yeni gerçekçilikte bu anlamda yeni bir eğilimi tanımlamaktaydı. Olayların gerçekçi, toplumsal açıklamasından yola çıkarak, ütopyalardan ve şiirsellikten uzak kalmaya çalışan, olabildiğince açık ve tutarlı olmaya çalışan, bireysel olmaktan çok kollektife yönelen bir eğilimdi bu. Olaylara ilişkin, olayları yan yana veren bir gezetenin nesnellliğini çağırıştıran bu yeni yaklaşım kısa sürede Alman sinemacılarını yoğun bir biçimde etkilemeye başladı.

Böylece, stüdyo içinde gerçekleştirilen dramaların, ölümcül fantazilerin, dağ filmlerinin, operetlerin, ucuz güldürülerin arasında bunlardan daha az popüler olan ve sıradan insanların yaşamlarıyla ilgili olan filmlerde bu film türlerinin arasına katılmış oldu. Senarist ve yönetmenler bunalımlı insanların maddi ve manevi durumlarını açığa vuracak olan konuların peşindeydiler. Kendi içine çekilmiş olan bireyin dramını, kameranın kullanım olanaklarını zenginleştirerek işleyen yönetmenlerin başında da Friedrich Wilhelm Murnau gelmektedir.

Sanat ve edebiyat tarihi okumuş olan Murnau, daha önce de sözünü ettiğimiz ve Almanya'nın en büyük sinema sanatçılarından yetiştiği yer olan Reinhard'ın yanında yetişerek, onun yanında uzunca bir süre oyuncu olarak çalışmış ve yönetmen yardımcılığı yapmıştı. Savaştan sonra film yönetmenliği yapmaya başladı. Ancak bugün, Murnau'nun ilk yıllarda yapmaya başladığı filmlerin büyük bir çoğunluğu kayıptır, yine de elde kalmış olan filmlerinden, onun dış mekan çekimleriyle iç mekan çekimlerini ustalıkla birleştirdiğini, sıradan ve birbirleriyle doğrudan ilişkisi bulunmayan doğal manzaraları, izleyicinin belleğinde bütünleyecek şekilde görüntülediği ve daha o zamandan Murnau'nun kamerayı özgürce kullanma eğiliminde olan bir yönetmen olduğu anlaşılabilir.

Murnau ilk çıkışını sonraları adını Alman Sinemasında sık sık duyuracak olan Drakula adlı bir romandan uyarlama olan Nosferatu'yla (Nosferatu, Eine Symphonie des Graunes 1922) gerçekleştirdi. O da, gününün gözde temasını, dünyayı tehdit eden bir diktatörle kurbanlarını işlemişti. Dış mekan çekimleri, film kandırmacaları ve etkileyici görüntüleriyle ürpertici bir ortamı yansıtan film, büyük desteği öykünün günlük yaşam ortamında sergilenmesinden almaktaydı. Negatif görüntülerin ve tek karelik çekimlerin kullanılmasıyla, doğalla doğüstü dünyalar arasındaki ayırım sinema aracılığıyla anlatılmıştı. Murnau'ya

dünya sinemasındaki yerini bu gizemli ve dehşet verici film kazandırdı.

Murnau'nun bundan sonraki filmi olan Son Kahkaha ise hem kendisinin hem de Alman Sinemasının başyapıtlarından birisi sayılmaktadır. Murnau'nun uzun bir süre bir arada çalıştığı Carl Mayer, bireysel hırs ve inançlarını sergilemek istedikleri bu filmlerinde, filmin çekimlerine başladıklarında, kameranın yalnızca dış dünyanın nesnel ayrıntıları gösterme yetkisini sahip olan bir araç aynı zamanda da gizli bir göz gibi karakterin duygu ve tepkilerini de yazımlamasını istediler ve Son Kahkaha filmi döneminin kamera kullanımını açısından en ilginç örneklerinden birisi oldu.

Filmin konusu özgüvenini ve kendisine saygısını tümüyle yaptığı işe, özellikle de üniformasına dayanmış olan yaşlı bir otel kapıcısının, görevini yitirmesiyle hem kendinin hem de çevresinin gözünde nasıl itibar yitirdiğini ve bu durumda yaşlı otel kapıcısının ne türden tepkiler gösterdiğini anlatmaktadır. Yaşlı adamın dünyası, sürekli olarak bir devinim içinde olan otelle, bu pırlıtlı ortama tümüyle zıt bir durum yaratan alt/orta sınıfın yaşadığı, ucuz karanlık apartmanlar ve avlulardan oluşmaktadır. Otel kapıcısının üniformasına komşularının gösterdikleri ürkek saygı, mistik bir parlaklıkla sembolize edilen otoriteye duydukları saygıdır. Yaşlı kapıcı ağır bir sandığı taşıırken sendeleyince felaket kendisini gösterir. Otelin müdürü sendeleme olayını görmüş ve yaşlı kapıcıyı otelin tuvaletlerine bakma işiyle görevlendirmiştir. Bu durum yaşlı kapıcı için yapay ve bencil kendine özgüvenin çöküşüdür. Varlığını üniformasıyla özleştiren yaşlı adam, onu çıkarmak zorunda kalınca ezilir ve küçülür. Komşularından yeni durumuna uygun bir küçümseme ve aşağılama duyacağı kuşkusuzdur. Yaşlı adamın konumunu değiştirmesinden önceki üstten bakan, şimdi çevresindekilerin benimsediğinin aynısı olan eski katılığıyla böyle bir acımasızlığa layıktır. Ancak bu çirkinlikleri yaratan şey, toplumsal koşulların ağır baskısından kaynaklanmaktadır. Film, ahlaki sistemdeki karmaşayı, yıkılan insani değerlerin aslında korunması gereken insani değerler olduğunu izleyiciye iletmektedir. Film aynı zamanda otoritenin temelden birbirine zıt iki ortamı nasıl bütünleştirdiğini de izleyiciye göstermektedir.

Filmin tüm akışı boyunca ünlü kameraman ve Görüntü Yönetmeni Karl Freund'un da katkısıyla, kamera o güne değin bilinmeyen ya da henüz farkedilip biçimlendirilmemiş birçok yeni işlevi yüklenmiş, değişik açıları, hareketi, görsel efektler yardımıyla karakterin dünyayı algılayışını, ruhunun

dengesizliklerini ve sarsıntularını başarıyla sergilemiştir. Filmin başlangıç sahnesinde, camlı bir asansörle aşağıya inen kamera, koridorlar ve lobi boyunca otelin içinden geçer, döner kapıdan geçerek durur, ve bir sürede dışarıda yağın yağmur altında kaçışan insanları görüntüler. Daha sonra yaşlı adamın yerine geçmişçesine apartman aralarında ve avlularda yürür ve komşuların selamlarını alır. Bazı insanları itiyormuşçasına ileriye kayarken bazen de onlardan kaçıyormuşçasına geriye kayar. Filmin tümü stüdyo içinde gerçekleştirildiğinden otel, avlular ve herşey dekorlarla elde edilmiş, ince ve ayrıntılı bir biçimde çok güzel aydınlatılmıştır.

Filmin en büyük özelliği de hiç kuşkusudur ki, hiç arayazı kullanılmamasından kaynaklanmaktadır. Alman sinemacılarının sinemanın sinema olduğu günden bu yana en yatkın oldukları şey hiç kuşkusudur ki, görüntü ve aydınlatmaya son derecede hakim olmalarından kaynaklanmaktadır. İşte sahip oldukları bu üstünleyici eğilimin en başarılı örneklerinden birisi de hiç kuşkusuz ki Son Kahkaha filmidir. Öykünün örgüsü, olaylar son derecede seçik olarak anlatıldığından sessiz olan bu filmin anlaşılama gibi bir problemi olmamıştır. Karakterin toplumsal statüsünün yüksek olduğu sırada, onu betimleyen görüntüler hep hafif alt açıdan yapılmışken, toplumsal konumunu yitirmesiyle birlikte hafif üst açılı çekimler daha net ve daha çok sıklıkla kullanılmış: yine hafif alt açılı çekimlerle, kahramanın otel duvarları altında manevi olarak ezildiği duyumu verilmeye çalışılmıştır. Yaşlı adamın sarhoşluğu, omuzda taşınan bir kameranın sarsıntısıyla verilirken, yaşlanan gözleri, izleyiciye görüntünün seçiksizleştirilmesi yoluyla verilmeye çalışılmıştır. Burada özellikle belirtilmesi gereken şey, kameranın kullanımından doğan radikal yeniliklerin yerli yerinde kullanılan güçlü görüntülerdir. Aydınlatmanın da desteğiyle çekimlerin anlamı iyice vurgulanırken otel kapıcısı rolünü oynayan Emil Jannings kendisinden emin adımlarla ağır ağır yürür, davranışları son derecede soylu ve etkileyicidir. Üniformasını ve onurunu yitirdikten sonra ise, bükülmüş gövdesi ve hantal tavırlarıyla yeniden yaşlı bir adam oluvermiştir. Jannings'ın bu filmin çekimleri sırasında en büyük yardımcısı hiç kuşkusudur ki kameranın kullanımı olmuştur. Sabit ayaklarından kurtulan kameranın, sahnenin içinde dolaşması ve elde ettiği açıların mizansenin bir ögesi olarak değerlendirilmesi, daha sonraları Max Ophüls, Orson Welles ve Kenji Mizoguchi gibi ustalarca daha da ileriye götürülerek çok daha yeni anlamların yüklenebilmesini sağlamış olacaktır.

Son Kahkaha filminin finali de o günün sinema beğenilerine göre ilginçtir; film bir soru sorar. Zaten filmin ilk ve son ara yazısı burada kullanılmıştır ve bundan sonrasının bir masal olabileceği bildirilir seyirciye. Yaşlı adam bir süre sonra büyük bir servetin sahibi olacak, piyangodan kazandığı bu serveti ihtiyacı olanlara dağıtacak, yaşamının sonuna kadar da lüks bir otelde yaşayabilecek bir konuma gelecektir. Murnau, Son Kahkaha'nın Amerikada uyandırdığı büyük hayranlığın sonunda 1927 yılında Fox Şirketi tarafından Hollywood'a davet edildi.

Murnau Amerika'ya gitmeden önce Almanya'da iki film daha yaptı. Bunlar, Tartuffe (1925) ve Faust'tur. Tartuffe, Mayer'in senaryosunun gücünde ve etkisinde doğal olarak da dışavurumcu etkiler taşıyan, film içinde film kullanılmış, aynı zamanda da görsellik açısından mükemmelle ulaşmış bir film idi. Faust'ta ise, dünyanın fethi düşünün anlamı irdelenmeye çalışılıyor, Murnau ve Mayer ikilisi Goethe'nin bu çok ünlü şiirini ışık, duman ve suyla görselleştirmeye çalışıyorlardı. Son Kahkaha filmine oranla sözünü ettiğimiz bu son iki filmde biraz daha hareketsizleşen kamera Faust'ta uçan bir halıyla gökyüzünde dolaşan kamera, Mephistopheles ve Faust'u bir uzay gemisindeymiş gibi izlemektedir. Filmin bazı sahneleri insanların çektikleri açlık ve sefaleti sergilerken izleyicilerini orta çağdan 1920'lere taşıyor, ve "sokak filmleri" kadar da etkili olabiliyordu.

Amerika'ya gittikten sonraki ilk filmini sessiz olarak çeken Murnau Gündoğumu (1925) filmi ile Amerikan sinema seyircisinden yüceltici övgüler aldı. Alman geleneklerine de belli bir oranda bağlı kalarak Hollywood geleneklerini de film anlatımı içinde hoş bir biçimde bağdaştırmayı başaran Murnau bu filmde akıcı ve uzun kamera hareketlerini izleyicilerin son derecede beğenisini üzerinde toplayacak şekilde gerçekleştirdi. Ancak Murnau, daha sonraları bazı önemli sorunlarla karşılaştı. Yaptığı filmlerden büyük çoğunluğunun beklenen hasılatı karşılayamaması, stüdyo patronlarının bu durum üzerine çekimler sırasında Murnau'ya karışmaya başlamaları ünlü yönetmeni rahatsız etti. Nitekim Gündoğumu (Sunrise) filmine Amerikan usulü bir son eklenerek, Hollywood'un henüz yazılı olmayan ahlaki kodu yerine getirilmişti. Murnau daha sonraları Flaherty ile ortak olarak Güney Denizlerinde yaşayan adalılarla ilgili Tabu isminde bir film çalışmasına başladılarsa da, bu iki yönetmen de filmsel yaklaşımları ve yöntemleri açısından uyuşamadıklarından filmin geriye kalanını Murnau tek başına sürdürdü. Tabu (1931) adalılarının fiziksel çevreleriyle değil, kendi içlerindeki ve

birbirleriyle olan ilişkilerindeki psikolojik çatışmalarla ilgilenmekteydi. Murnau kendi filminin kazandığı başarıyı göremeden uğradığı bir trafik kazasıyla yaşamını yitirdi.

## **“SOKAK FİLMLERİ” VE FREUDYEN ETKİLERİ: GEORG WILHELM PABST**

Tüm yoksulluğu içinde yaşamaya çalışan, sıradan insanlara karşı sempatiyi nesnel olmaya çalışarak sergileyen 1920’li yılların Alman Filmlerine ‘Sokak Filmleri’ adı verildiğini daha önce işlemiştik. Bu gruba giren filmlerin ortak özellikleri; yeni nesnelci bir tavırla, sosyo-politik ortamın sosyolojik incelemelerini içermeleri ve alt tabakaların yaşadığı ‘sokaklar’da oluşmuş olayları içermeleridir. Bu filmlerin çoğunun adında da bir sokak sözcüğü yer alır. Rahat sokak, Hüzün sokağı, Asfalt sokak gibi... Bu filmlerde sokak, çeşitli sınıflardan her türden insanı ve eylemi bir araya getiren mekansal bir ögedir. Ancak dış dünyanın stüdyolarda yaratılmış olması “nesnelci” ve “gerçekçi” tanımlamalarıyla belirli oranda çelişki de taşımaktadır. Dekorlar ve aydınlatma ile hem görünüş hem de duygusal olarak bir gerçeklik yaratma girişimi kolayca sonuca ulaşılabilecek birşey değildir. Ayrıntıların gerçekliği -vitrinler, ışıklı yazılar, tabelalar, otomobiller- kendi başlarına devingen bir kalabalığı, kalabalıklar içindeki yalnız bireyin psikolojik boyutlarıyla sergilenmesini, neşeli ya da karamsar bir etki yaratmasını sağlayamaz.

Alman yönetmenleri bu sorunun bilincinde olarak, filmlerine ayrıca dışavurumcu bir eda da katarak 1920’lerin Almanya’sında yaşanan ekonomik ve ruhsal çöküntüyü, tüm bunlara bir tepki olarak ta bireyin içe dönüşünü ve Otorniteryenizme kayışının nedenlerini sergilemeye çalıştılar.

Bu nitelikteki filmlere damgasını vuran en önemli yönetmenlerden 1920’lerde dışavurumculuktan uzaklaşarak karamsar bir gerçeklik eğilimine saptanan ve bu arada da insan psikolojisi üzerinde derin bilgisini sergileyen Alman Sineması’nın en önemli yönetmenlerinden Georg Wilhelm Pabst’tır.

Pabst’tan önce filmlerde ilk kez “sokak” adının kullanıldığı Karl Grüne’nin tipik filmi olan Sokak’a kısaca da olsa değinmek gerekiyor. Bu filmde kendi evinin güvenlik ve konforundan sıkılan orta yaşlı bir adamın kanunsuz, denetimsiz kentte maceraya atılması ve bir dizi dehşet ve acı

verici olayı yaşadıkdan sonra artık hüzünlü ama birçok yeni şeyi öğrenmiş ve akıllanmış olarak karısına dönmesi anlatılmaktadır. Filmin kahramanı barış ve huzur demek olan eski ve düzenli monoton yaşamına müteşekkirdir. Anlaşıldığı gibi, bu filmde bir yandan sokakların gerçek ve tehlikeli yüzleri gösterilirken, bir yandan da, insanlara alışılmış düzenlerini bozmaları halinde başlarına gelebilecek tehlikelerin neler olabileceği anlatılmaktadır. Böylece onlara, adete kendi “kabuk”larının en iyisi olduğu söylenmektedir. Ancak Pabst’ın filmleri daha farklı temaları işlemektedir.

1885’te Viyana’da doğan Pabst 1905’lerde tiyatro oyunculuğuna başladı. Bir süre Amerika’da Almanca oyunlar sergiledikten sonra 1921 yılında Berlin’de filmlerde oyunculuk, yönetmen yardımcılığı ve senaryo yazarlığı yaptı. Bir süre sonra da yönetmen oldu ve Hazine (Der Schatz 1923) filmini yaptı. İlk filmi olan Hazine’de Yorgun Ölüm’le Golem’i anımsatan bir konu işliyor, büyük dekorlar önünde, dışavurumcu bir aydınlatmayla, çan ustasının çırağının, ustanın kızına ulaşabilmek için var olduğuna inandığı efsanevi altınları arayışını anlatıyordu.

Asıl filmsel eğilimlerini sergilememe olanağını Pabst 1925 yılında buldu. Filminin adı Hüzün Sokağı (Die Freudlose Gasse) idi. Bu film dünya çapındaki ününü bir ölçüde de olsa Asta Nielsen’le, Greta Garbo ve Werner Krauss gibi oyunculara borçlu olsa da enflasyonla kıvranan Viyana’nın gerçekçi öyküsünü oldukça sert ve etkili bir biçimde anlatmaktadır.

Hüzün Sokağı’nda ahlaki değerlerin geçirdiği çöküntü ve ekonomik kaos, tek bir sokağın sakinlerinin birbirine kenetlenmiş yaşamları aracılığı ile ortaya konur. Bu sokakta çarpıcı çelişkiler ve zıtlıklar vardır. Tıka basa yemek yemeye açlık, zenginlikle yoksulluk, geleneksel aile değerleriyle fahişelik biraradadır. Sokakta yoksul düşmüş bir profesörle kızı, bir amerikalı kızılhaç görevlisi, tüm sokağa hükmeden bir kasap ve yoksul bir genç kadın yaşamaktadır. Sokakta lüks bir gece klübüyle, randevuevi de bu sembolik dünyayı tamamlar. Kasap dükkanının önünde, bedava ya da çok ucuza et almak için oluşan kuyruklar uzayıp gider. Filmin iki kadın karakterinin önünde iki seçenek bulunmaktadır; ya kuyrukta bekleyecekler ya da kendilerini satacaklardır. Bu kadınlardan birisi son ana kadar direnmeyi yeğlerken diğeri ikinci yolu seçer. İkinci kadın katil olur birincisi ise bu sondan kıl payı kurtulur.

Başka filmlerde de daha önce benzer konular işlenmiş olmasına karşın Hüzün Sokağı'nın özelliği, bu karamsar ortamı uygun kamera açıları ve en doğru kamera hareketleriyle izleyiciye sunabilmiş olmasındadır. Filmde romantizm yıkılmış, açlık ve tutku en yalın ve şiddetli biçimi ile ve etkileyici olarak sergilenmiştir.

Pabst kamerasını, çeşitli seçenekler arasından sahnenin ya da filmin genel atmosferine uygun ve en can alıcı yerine yerleştirmiş; konuyla kamera arasındaki ilişkiyi belirleyen psikolojik öğeleri göz önüne alarak kamera açılarını ve kamera ölçeklerini saptamıştı. Böylece yönetmen olarak, izleyicisine, sahneye, karakterlere ve bilinçsiz eylemlere yönelik bir eğilim, bir tavır yaratmayı başarmıştı. Örneğin kasap hep yanında bir çoban köpeğiyle birlikte ve biraz alt açıyla çekilmiş; eşyalarını rehine vermek zorunda kalmış olan profesör ise boşalmış evinde çevresindeki boşluk kolayca kavranabilecek şekilde ve hep bir boy çekimiyle üst açıdan çekilmiş, böylelikle de kasabın alt açıdan çekilmiş çekimleriyle görsel bir güçlülük durumu yaratılırken, profesörün üst açılı çekimleriyle de güçsüzlük ve ezilmişliğin görsel etkisi elde edilmekteydi. Karaborsacılığın merkezi haline gelmiş olan gece klübü sahnelerinde ise çoğunlukla kamera yakın çekim ölçekleri ve bel çekim ölçekleri aracılığı ile etkili görüntüler elde etmiş, bakış noktaları eylemin mantığına bağlı olarak seçilmişti. Kamera çevrinme ve kaydırmalarla sokak boyunca ve aralıklarda ilerleyerek çevreyi tanımlıyor ve ortaya çıkaracak şekilde hareket ediyordu.

Filmin kurgusu hareketten harekete kesme tekniğine uygun olarak yapılmıştı. Böylece bir hareketin ortasından diğer bir harekete kesmeyle geçiliyor ve böylece, bir kol, bir ayak, doğrulan bir gövde, açılan bir kapı kurgu aracılığıyla bir dinamizm ve ritm kazanıyordu. Ancak film bir yandan bu tekniğin etkisiyle, diğer yandan film dağıtıcılarının kaprisleriyle ve gösterildiği başka ülkelerdeki sansür mekanizmalarının da katkısıyla haylice değişmiş olduğundan haylice sıçramalı bölümler içermektedir.

Pabst Hüzün Sokağı filmini bitirdikten sonra danışman olarak Freud'un iki asistanını yanına yönetmen yardımcısı olarak alarak psikoanalitik yöntemlerle dramatisasyon yapmaya yöneldi. Ruhun Gizleri'nde (Geheimnisse einer Seele, 1926) rüyalarında karısını bıçakla öldürdüğünü gören yaşlı ve iktidarsız bir bilim adamını konu olarak ele alan Pabst, adamın bir ruh hekimine başvurusunu, birkaç psikoanaliz seansı ile tedavi edilmesini, bugün artık çocuğu görünse bile, o günlerde çok ciddiye alınan daha da önemlisi ilk kez psikiyatrinin sinemada değerlendirilişi



görüntülenmiş oluyordu. Pabst Ruhun Gizleri filminde bilinçaltının karanlıkta kalmış yönlerini, üçlü bindirmelerle görüntülemiş, alışılmış anlatım baskılarından kurtularak daha özgün ve öyküdeki ayrıntıları dışlayan bir kurgu yöntemini uygulamayı yeğlemiştir.

Pabst 1928 yılında bitirdiği Jeanne Ney'in Aşkı'nda (Die Liebe Der Jeanne Ney) eski gerçekçi tavrına dönerek, Amerikan filmlerinin melodram kalıplarını UFA tarafından kabul edilmeye başlandığı bir dönemde yine kendi anlatımsal özelliklerini sergilemişti. Bir roman uyarlaması olan filmde, iç savaş sonrası Rusya'sının harap olmuş kentleri ve ıssız ovalarından, 1920'ler Fransa'sının lüks otomobilleri, apartman blokları ve huzurlu kırsal yöreleri arasındaki zıtlıklardan yoğun olarak yararlanır. Bu zıtlık filmdeki iki önemli görsel öğeyle simgelenir. Kırılan ayna ve devasa bir kasa. Sovyetler Birliğinde Narsizmin kırılması, toplumcu anlayışın yerleştiğini; kasanın soyulması ise Fransız burjuvalarının açgözlülüklerinin simgelenmesi gibidir. Ancak Pabst, Fransız konforuna karşı sempatisini vurguladığından bu filmin metaforik bütünlüğü oldukça önemli ölçüde sarsılmaktadır.

Pabst, artık bu filmiyle kamera kullanımını ve kurgu yöntemlerini kullanmaktaki üstünlüğünü daha da artırdı. Artık hüznün, sevinç, bunalım, kaygı, korku, mutluluk gibi duygular kamera hareketleriyle yansıtılmaktaydı. Nesnelere, kamera onlara yaklaşır çevrelerinden yalıtıldıklarında önem kazanıyor, aksi taktirde karakterleri çevreleyen dekorun bir parçası olarak kalıyorlardı. Örneğin filmin açılış sahnesinde kamera, erkek kahramanın iç sıkıcı, sevimsiz odasında bir araştırmaya girer. Etrafa saçılmış giysiler, dolup taşmış kül tablaları, erotik resim ve heykelciklerle izleyici filmde sunulan karakteri onu görmeden tanımış olur. Filmde doğal ışık değerleri, çok düzgün çevrinmeler, kameranın her konumu ve açısı tümüyle filmin sahnelerinin atmosferini yaratmak amacıyla uygun olarak tasarlanmış ve düzenlenmiştir. Bunların seçimi, görüntülenene malzeme tarafından belirleniyordu. Jeanne Ney'in Aşkı'nın en önemli yönlerinden bir tanesi de hiç kuşkusuz ki çok büyük başarıyla gerçekleştirilmiş olan kurgusudur. Pabst, karakterlerle nesnelere arasındaki dengeyi filmi kısa çekimlerle inşa ederek sağlamıştı. Bu çekimlerden oluşan sahne ve sekanslarda, kesmelerin harekete bağlı olarak yapılması bu kesmelerin hiç farkedilmemesini sağlayarak filmin akışını büyük ölçüde kolaylaştırıyor ve etkiliyordu. Her çekimin yeri ve uzunluğu öylesine kusursuz bir biçimde yerine oturtulmuştur ki, sansüre takılarak kesilen bir metre film dahi filmi önemli ölçüde sarsıntıya uğratabiliyordu. O zamana

değin henüz bir gelenek haline gelmiş her kesmede kameranın yeri değişiyor, hep bir karakterin ya da bir eylemin can alıcı noktası bulunmaya çalışılıyordu. Bir kez daha belirtilmesi gerekirse bu sık yapılan kesmelerin yaratacağı sıçramalar, dikkatin bir fiziksel harekete odaklanmasıyla giderilmişti. Yani, bir hareket başlıyor, sonraki çekimde kaldığı yerden devam ediyordu, Ya da başka bir hareketin benzeri bir anla birleşiyordu. Bu görsel köprü, izleyicinin hareketi kesintisiz olarak izlemesini sağlıyordu.

Pabst'ın, Pandora'nın Kutusu (Die Büchse der Pandora, 1928) ve Kimsesiz Bir Kızın Günlüğü (Das Tagebuch einer Verlorenen, 1929) filmleriyle Freudyen bir yaklaşımla cinselliğin, özellikle kadının cinselliği üzerine gittiğini söylemek mümkündür. Aşk ve paraya ilişkin yaklaşımında, kadın kahramanların kendilerini satmalarına ve bu nedenle istemedikleri erkeklerle birlikte olmak zorunda kalışlarına her filmde yer veren Pabst, kadın karakterlerini çoğu kez tuhaf ve adlandırılmayan bir nitelik vererek sunar. Dolayısıyla filmlerinde özellikle yukarıda andığımız iki filmde kadınların tahrik edici düşünce ve eylemlerinin ardında yatan motifleri dışı vurma çabası sezilmektedir.

Kimsesiz Bir Kızın Günlüğü'nde Pabst, bu kez de baştan çıkartılmış kimsesiz bir kızın öyküsünü anlatmaktadır. Akraları tarafından bir ıslahevine gönderilen kız burada iki yetkili tarafından sürekli olarak çeşitli eziyetlere uğrar. Pabst, bu filmde Amerikalı güzel bir oyuncu olan Lousie Brooks'un erotik güzelliğinden de destek alarak onun modern yüzünü, etrafta ölçülü biçili, dışavurumcu geleneklere göre oyunlarını sergilemekle görevli olan Alman oyuncularla birlikte zıtlık oluşturacak bir biçimde kullanmıştır. Politik alanlarda Pabst Reformist alana eğilimli olmakla birlikte aynı zamanda köktencilikten de kaçmakta, Yeni Sovyet Sineması'na hayran olmakla birlikte, kendi filmlerinin anlamlarını da en az provakatif olacak şekilde düzenliyordu.

Pabst, ilk sesli filmini 1930 yılında çekti. Batı Cephesi (West Front, 1918) Bu filmde Pabst'ın kamerası artık siperler arasında sürekli olarak dolaşıyordu. Filmin sesli olması anlamında kameranın hareketinin büyük ölçüde engellenmiş olmasına rağmen, siperlerde sıkışmış, toz duman içinde yolunu yitirmiş askerlerin kaydırma hareketleriyle birlikte çekimleri, savaşın anlamsızlığını ve dehşetini yansıtmada o yıllarda son derece etkili olmuş bir film idi. Bu film sinema tarihine ilk ciddi savaş karşıtı film olarak geçti.

Pabst 1930'lu yıllarda politik açıdan sol düşünceye dönük bir tavır gösterdi. Nitekim 1931 yapımı olan Bir Maden Trajedisi (Kamaradschaft) adlı filminde, Alman-Fransız sınırında, bir maden ocağındaki işçilerin dayanışmaları anlatılmıştır. Alman işçiler, yöneticilerinin karşı çıkmalarına karşın, göçük altında kalan Fransız işçilerini göçük altundan çıkarmaya karar verirler. Alman işçileri bu kararlarını verirlerken tüm şovenist duygularından kurtulmuşlardır. Film teknik yönden çok başarılı bir film ve sesin kullanımında döneminin en iyi örneklerinden de birisi olmuştur. İşçileri birleşmeye çağıran Pabst, Nazilerin iktidara gelişiyle birlikte Almanya'yı terketti, ilk yıllarını Fransa, Hollanda ve Hollywood'da geçirdi. Ancak Fransa'da bulunduğu sırada ani bir kararla tekrar Almanya'ya geçen Pabst, savaşın büyük bir bölümünü Almanya'da geçirdi hatta bu arada Naziler için iki film bile yaptı. Savaşın sonunda bu kez Antisemitizm'i kınayan ve Nazi dönemini inceleyen birkaç film daha ürettikten sonra 1956'da sinema dünyasını terketti ve Pabst 1967 yılında yaşamla vedalaştı.

## FANTAZİ USTASI : FRITZ LANG

Alman Sinemasının en parlak olduğu dönemlerde melodramatik öğelerle yüklü polisierler, efsanevi bir geçmişin en fantastik biçimlerde 'Alman Ruh'u'nu yüceltici filmler ve bilim-kurgunun ilk ciddi örneklerini yaparak görsel anlatımla birlikte görsel beceri alanında da üstünlüğünü kanıtlamış ünlü Alman yönetmenlerinin de birisi hiç kuşkusuzdur ki Fritz Lang'dır.

Lang uzun ömründe diğer Alman yönetmenleriyle kıyaslanınca ününden hiçbirşey yitirmeden hatta bilakis daha da bir ünlerek Amerika'da yaşadığı yıllarda yaptığı filmlerle popülerliğini daha da artırmıştır. Sessiz filmleri, onun kendisinden emin yönetimini sergileyen, tümüyle stüdyo olanaklarına bağlı filmlerdir. Lang, bu dönemde filmlerinde, karakterlerinin insan yönlerini, duygularını Pabst gibi derinlemesine incelememiş, daha çok kutsal adalet ve denge fikrinin peşinden koşmuştu. Çalıştığı ekibinin de desteğiyle, dekoratif ve mimari tasarımlarında da benzeri bir dengeyi kurabilmişti. Gördüğü mimari eğitimin de desteğiyle filmlerinde mimarinin kendisine büyük desteği olduğu söylenebilir. Lang'ın sessiz filmlerinde dikkati çeken en önemli noktalardan birisi de fantastik boyutun filmlerin atmosferini yaratan en önemli etkenlerden birisi oluşudur. Yorgun Ölüm'de dışavurumcu ve

fantastik öğelerle birlikte, metafizik bir dünyanın yaratılmasında kullanılmıştır.

Lang, aslen Avusturyalı bir ailenin çocuğudur. 1890 yılında dünyaya gelen Lang mimarlık eğitiminden tatmin olmayarak sanat akademilerine devam etti. Çok uzak ve denizaşırı yolculuklara çıktı ve sonunda da Paris'te 1913'te ressamlığa başladı. I. Dünya Savaşı sırasında ağır yaralanan Lang hastanede yatarken film senaryoları ve kısa öyküler yazdı. Bunlar, daha ileride Lang'ın gözdeleri olacak polisiyelerdi ve bu polisiyeler savaşın yaratmış olduğu bezginliğe karşı izleyiciyi oyalayacak türden yapıtlardı. Lang hastaneden çıktıktan bir süre sonra bazı filmlerde oyuncu olarak çalıştı ve 1919'da ilk filmini gerçekleştirdi.

Örümcekler (Die Spinnen,1919), Lang'a çevresinde itibar bulmasını sağlayan ilk filmi oldu. Lang, ilk kez bu filminde fantastik öğelerle bezenmiş "dünyayı ele geçirmeye çalışan canı" temasını işledi. İki bölümlü olarak çekilen Örümcekler basit örgülü, melodramatik yapısı olan bir polisiye filmi.

1921'de Lang, kaderin değişmezliğini, umutsuz bir edayla anlattığı Yorgun Ölüm filminde işledi. Sevgilisinin yaşamı uğruna ölümle kıyasıya pazarlığa girişen genç bir kadının öyküsünü anlatan bu film,Lang'ın mimari tasarımlarının başarısını vurgularken, dışavurumcu bir aydınlatma biçimi, özellikle de ölümün canlandırılışında yansız, soğuk ve mesafeli bir tutumla ürpertici atmosferi yakalamayı başardı. Dönemin tüm filmlerinde yoğun olarak hissedilen "Claustofobic" hava, burada çok etkileyici bir biçimde kullanılmış ve "kaçınılmaz son" havasının iletilmesinde en büyük destek olmuştur. Genç kadın son derecede korkunç üç deneyden geçerek, sevgiye olan inancıyla sevgilisini kurtarmaya çalışmış sonunda elde edebildiği, ona 'öteki dünya'da kavuşma şansı olmuştur. Zalimlerin kol gezdikleri bir dünyada ölüm bile saf sevginin yanında yer almasına karşın kaderini değiştiremez. Zaten ölümden bu nedenle "yorgun"dur.

Film dörtüyl ağzında duran bir adamın görüntüleriyle başlar, bunu bir arabanın görüntüsü izler. Bir arayazı arabadakilerin balayına çıkmış iki sevgili olduğunu belirtmektedir. Bu çiftin o adamla karşılaşması da kaçınılmazdır. Sevgililerin kasabaya varmalarından sonra genç adam kaybolur ve karısı genç adamı aramaya başlar. Kadının karşısına çok yüksek ve sonsuza varıyormuş izlenimini veren bir duvar çıkar. Kadın yaşlı bir serseriden duvarın öteki yanına geçmenin sırrını öğrendikten sonra

öbür tarafta ölümle karşılaşır. Ölüm kadının yalvarmaları ve masumiyetinin karşısında kadına bir teklifte bulunur. Çok sayıda mumun yandığı bir salonda bulunan üç titrek mumdan birisinin sönmesini engelleyebilirse kocasının hayatı bağışlanacaktır. Böylece genç kadın, Ortadoğu'da, Rönesans İtalya'sında ve eski Çin'de yaşanan üç maceraya katılır ve filmin bu üç farklı bölümünde ustalıklı birbirine bağlanmış olur. Görüldüğü gibi film Mumyalar Müzesi'ni hatırlatmaktadır. Hepsi de hoşgörüsüzlük temelinden yola çıkmış gibidirler. Kadın tüm çabalarına karşın, başarısızlıkla sonuçlanan maceraları bittiğinde ölümün son teklifi, alevler içinde yanmakta olan bir bebeğin canına karşılık sevgilisinin yaşamını vereceği yolundadır. Ancak kadın bunu kabul etmez, bebeği kurtarır kendisi de ölerək sevgilisine kavuşur. Birlikte cennete doğru yükselirler. Kader yenilmişse yalnızca ölüme yenilmiştir.

Yorgun Ölüm Lang'ın kendi ekibiyle birarada çalıştığı mükemmel bir yapıtı. Filmde birçok kamera hilesi kullanılmış ve öykülerin fantastik boyutları güçlendirilmişti. Lang bu filmde Reinhard'ın 'Oda tiyatrosu' geleneğinden yola çıkarak ve o aydınlatma yönelimlerinden yararlandığından, gölgeler, titreşen mumlar, labirentler, devasa dekorlar aracılığıyla filme meşhum bir hava kazandırmıştır.

Lang'ın 1922'lerde bir başka başarılı filmi de Kumurbaz Dr. Mabuse (Dr. Mabuse derSpieler)'ini yaptı. Normal uzunlukta iki bölümden oluşan film yine büyük bir caninin bir katil şebekesiyle kötü birtakım emelleri gerçekleştirme emelleri üzerine kuruludur. Başarılı bir polisiye film olan bu filmde Lang, enflasyon sırasında halkın özellikle de, orta sınıfın içine düştüğü histeriyle ilişkilendirdiği bir konudur bu. Toplumun açgözlülüğü aracılığıyla sergilenmiş ve kazanan herşeyi alacağından Dr. Mabuse'nin üstün zekasıyla sıradan insanların üzerinde nasıl bir egemenlik kurduğu betimlenmiştir. Çeşitli kılıklara çok kolaylıkla girebilen Dr. Mabuse, sonunda ruhlara sahip çıkan şeytani bir güç haline gelecektir. Lang, böylece alışılmış gerilim filmlerinin ötesine geçebilen Prag'lı Öğrenci ve Dr. Caligari'nin Muayenehanesi gibi ürküntü veren bir dünya çizen bir film ortaya koymuştur.

Lang bu filminden sonra 1932'den sonra hep senaryo yazarlığını yapacak olan Thea Von Harbau ile evlendi. Bu ikilinin Dr. Mabuse'den sonraki filmleri Nibelungen (Die Nibelunge, 1924) adını taşıyordu. Sigfried ve Kriemheld'in İntikamı adlarıyla iki bölüm olarak hazırlanan bu filmin ilk bölümü yoğun ilgi gördü. Lang bu filmde küçük ve önemsiz

olayların insan yaşamında nasıl belirleyici bir yol oynadığını anlatmaya çalışırken, bir yandan da 13. yüzyıl Kuzey efsanelerinden yola çıkarak Alman ruhunun yüceliğine ait olan inancı da tazelemeye çalışıyordu. Bölümler kendi aralarında rastlantısal denebilecek kadar savrukça birleştirildiği için, tema açık bir şekilde görüleliyordu. Görkemli dekorlardan, teknik yönden güçlülüğüyle görseelliği öne çıkan film büyük bir hayranlık ve ilgi uyandırdı. Aydınlatmada yoğun oranda ışık-gölge *zıtlıklarına*, *Reinhart türü ışık kullanılarak bir derinliğin yaratılmasına* özen gösterilmişti. Bu heybetli filmde kitleler zaman zaman devasa dekorların birer süsleme parçası haline geliyordu.

Lang 1924 yılında Amerika'ya gitti ve döndükten sonra senaryosunu karısının yazdığı Metropolis'i çekti. Bu filmde yine insanı etkileyecek oranda grafik ve dekor düzenlemeleri ile birlikte yine ağır bir hava yaratan Lang sermaye ve emek ilişkilerine yönelik tavrını sergiledi. Film tam iki yılda tamamlanabildi ve o güne kadar Almanya'da yapılan en pahalı film ünvanını aldı. Bugün izleyicilere çocuksu gelen kavramlarla oluşturulan film görseelliği ile ulaştığı kusursuzluğa karşın, söylemeye çalıştığı içerik açısından yoğun eleştiriler aldı. Yöneticilerin (zenginlerin) yeryüzünde, çalışanların ise katı kurallarla düzenlenmiş yeraltı dünyasında yaşadıkları bir ülkeyi anlatan film, döneminde Nazilerin favorisi oldu.

Metropolis'te insanlar Nibelungen'de olduğu gibi dev makinalar ve mimari modellerin birer parçasıdır. Çalışanlar dizi dizi ve birer robot gibi yürürler. Filmin en 'kötü' kişisi, aslında yahudi olduğu kapıdaki yıldızdan anlaşılan adamdır. En şeytani ifade onun yüzündedir ve robotu, yöneticinin istemediği denli şiddete yönelik ve denetlenemez biçimde bir yahudi yaratmıştır. İşte 1920'lerin sonunda iyiden iyiye ortaya çıkıp şekillenmeye başlayan yahudi düşmanlığı kendisini iyiden iyiye ortaya koymuştur.

Lang 1928'de yine dünyayı ele geçirmeye çalışan üstün canisine geri döndü. Bu yıllarda Avrupa'da yaygın olan casus korkusu yansıtılırken başarılı kamera kullanımıyla dikkatleri üzerine çekti. Filmin ismi Casus'tu (Die Spione).

Lang A.B.D. ye gitmeden önce son olarak Dr. Mabuse'nın Vasiyeti (Das Testament des Dr. Mabuse) filmini çekti. Burada Dr. Mabuse akıl hastahanesine kapatılmışken başhekimini hipnotize ederek yeniden dünyayı

ele geçirme planını yürürlüğe koymuştur ama sonunda yine başarısızlığa uğrayacaktır. Liderlerini anımsattığı gerekçesiyle Nazi yönetiminin yasakladığı bu film, Lang'ın çok kısa bir süre içinde herşeyini terkederek Almanya'dan kaçmasına neden oldu.

Kendisini teknik yeniliklere, politik değişikliklere ve ticari koşullara büyük bir rahatlıkla uydurabilen Lang, Hollywood'da yaptığı filmlerde de, çevre düzeninde, oyuncu yönetiminde ve öykü sergilemedeki gücünü ortaya koydu.

Perdeye, karanlık dünyaların insanlarını, suçluları, fahişeleri, efsane kahramanlarını ve robotları getiren Lang 1976'da öldü.

#### **YARARLANILAN KAYNAKLAR**

GREGOR, U. & E. PATALES (1973). **Gesichte des Films**. München: C.Bartehsmann Verlag.

TICHY, W. & L. BAWDEN (1978). **Rororo Film Lexikon**. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1-6 Verlag.

GÜVEMLİ, Z. (1960). **Sinema Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınları.

ABİSEL, N. (1989). **Sessiz Sinema**. Ankara: A.Ü.B.Y.Y.O. Yayınları 10.

ONARAN, A. Ş. (1986). **Sinemaya Giriş**. İstanbul: Filiz Kitapevi

ONARAN, A. Ş. (1974-1975). "Sinema Tarihi". Basılmamış Ders Notları.