

## SESSİZ ALMAN SİNEMASI - 1

Doç. Dr. Nadi KAFALI

Sinema tarihinin öğrenilmesi ya da bu tarihin incelenmesini film izlemenin kendisine özgü koşullarıyla etkileri arasında bir bağ kurmak yoluyla film denilen bütün temel olarak ele alındığında bir anlatım biçimi, bir sanat dalı olarak kabul edenler için bazı ulusların çektikleri filmlerin belirli dönemlerde o günün dünya sinemasını etkileyecek biçimde başarılı, ayrımlı ve üstün oldukları görünecektir. Bunun anlamı sinemanın bir sanat olarak düşünüldüğü ortamlarda, öteki sanat dallarında da karşılaşılan bir durum olduğu gerçeği ile karşılaşılabilecektir. Özel bir anda, bir ülkedeki ekonomik, toplumsal ve kültürel birikimler güçlü sanatsal etkinliklerin doğmasına ve en seçkin yapıtların ard arda üretilmelerine olanak sağlayacak biçimde karşımıza çıkabilir.

Elinizdeki bu metin herhangi bir sinema tarihi kitabında rahatça bulunabilecek bir yazı, ancak bu yazı kaleme alınırken amaçlanan şey, Alman Sinema Tarihi hakkında olabildiğince bilgiyi bu yazının içine sığdırmak değil, sinemanın daha başlangıç yıllarında büyük kitleleri sinema salonlarına çekmeyi başarabilen, II. Dünya Bavaşından sonra da yeni bir sinema kuşağına kavuşmayı sürdüren İman Sinemasını bugünlerde sinemanın düzenli gösterimlerine başladığı 100'üncü yılda hem anmak hem de bilgilendirmek amaçlanmakta... Bu süreç içinde okuyucu Alman Sinema Tarihi hakkında önemli dönemeçlerde hem bilgilendirecek, bu makalenin ikinci bölümünde de "Genç Alman Sineması"nın toplumsal ve kültürel boyutlarının neler olduğu ve R. W. Fassbinder'in sinema kişiliği hakkında açıklamalar yapılacaktır. Bu şekilde bakıldığında da karşımıza ortalama olarak tam bir Alman Sinema tarihi çıkmaktadır.

1895 yılı Ulusal Alman Sinemasının düzenli film gösterilerine başladığı ve düzenli olarak ürünler vermeye başladığı yılı betimlemektedir. “Bu yıllarda MAX ve EMIL SKLADNOWSKY kardeşler çok ilkel koşullarda ilk filmlerini çektiler. BİOSCOP adı verilen bu filmler Alman sinemasının ilk örnekleridir”(1). İşte o günlerden balayarak 1913 yılına değin irili ufaklı, belgesel ya da konulu olmak üzere Almanya da birçok film yapıldı. 1910 yılına değin, özellikle Fransız ve Amerikan filmleri sinemalardaki gösterim salonlarında çoğunluğu oluşturuyordu, ama bir yandan da yerli yapım şirketlerinin yaptıkları filmlerin gösterildiği gösterim salonlarında ve seyirci artışı konusunda sürekli bir artışta gözleniyordu. Ancak, bu filmler şöhreti kötü olan salonlarda, yine toplumun kötü şöhretli alt tabakalarınca ve çocuklar tarafından yoğun olarak izleniyordu. “1910 yılında Alman Sinemasını iki büyük şirket yönlendirmekteydi. Bunlar UNION ve PROJECTION-Ag dir. FİLM d’art’ın da etkisiyle ünlü oyuncularla da işbirliğine giderek bu iki şirket tiyatro oyunlarını ve klasikleri de filmleştirmeye başlayınca, o güne değin edinilmiş olan sinema izleyicilerinin kimlik ve niteliklerinde de önemli değişiklikler olmaya başladı(2)”. Özellikle aydın kesimin ve orta sınıfın sinemaya bakışı da önemli ölçüde değişime uğradı. Bu iki şirketin REINHARD’la işbirliği yapmaya yönelmesi de sinemanın Almanya’daki saygınlığının artmasındaki en önemli etkenlerden birisidir. Yine aynı şirketin 1911’de Ünlü Danimarkalı oyuncu Asta Nielsen’i ve Nielsen’in kocası Urban Gad’ı kendi ülkelerindeki yapımlarda bir sözleşmeye bağlaması ile önemli bir atılım daha başlatılmış oldu. Carl Theodor Dreyer’in de Danimarkalı sanatçıların yaşadığı Alman kolonisine katılmasıyla birlikte zaten iyi bir gelişme göstermekte olan Alman sinemasına bu dış uluslu ekibin önemli katkıları oldu. Ciddi ve ağırbaşlı temaları işleyen İskandinav sineması bu konuda Alman sinemacıların eğilimlerinde belirleyici bir etken olmuştur. Tiyatro kökenli bu ilk sinemacıların sinemayı daha başlangıcından itibaren ciddiye alarak, sinemaya kendi sorunları ve potansiyeli olan sanatsal ürünler olarak bakmaları, sinemanın Almanya’da diğer ülkelere oranla daha erken itibar kazanmasına yardım etmiştir. Yoğun tiyatro etkisine karşın Alman filmleri kendisinin özgün bir anlatım geliştirerek, gelişmekte olan ancak bir sanat olduğu henüz tam olarak anlaşılmasa da sinema sanatının bir dil olarak gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

“Alman sinemacıları kostüm, dekor ve aydınlatmanın önemini diğer ulusların sinema yapımcılarından daha önce kavramışlar, kamera karşısında oyunculuğun nüanslarının daha farklı olduğunu, kameranın yalnızca kaydedici bir gereç olmayıp, aynı zamanda da yaratıcı sanatsal bir gereç olduğunu kavramışlar, bu yolla yaptıkları filmlerle de Alman Sinemasını 1920’lere damgasını vuran ikinci sinema yapmışlardı”(3). Alman yönetmenleri dünyaya sinemanın yalnızca bir pazar olduğu anlayışını hakim olduğu A.B.D. sineması yapımcılarının tersine disiplinli ve örgütlü ve aynı zamanda özellikleri ile bütünün nasıl elde edileceğini; aydınlatma, dekor ve kullanımının bu etkiyi nasıl güçlendireceğini gösterdiler. Her çekimin iç

dokusunu, tüm görsel öğeleri tek tek inceleyerek ve daha sonra da tüme vararak işleyen Alman sinemacıları o dönemin ünlü, özellikle de belli sanat akımlarına gönül vermiş mimar, grafikçi ve ressamlarıyla bir arada çalıştıklarından onların beraberlerinde getirdikleri pe çok yeni sanat akımının ve stilin etkileri altında kaldılar. O yıllarda bazı teknik gereklerden ötürü çekimlerin yüzde olarak çok büyük bir bölümünün stüdyolarda yapılması sanat yönetmenlerinin önemini artırmış, dışavurumculukta başta olmak üzere kübizm ve diğer soyutlama biçimleri Alman filmlerinin görsel özelliklerinin yüksek olmasında kuşkusuz önemli bir rol oynamıştır. Dışavurumculuk kendisini, sitilize, bozulmuş ve çarpıtılmış fiziksel bir dünya yaratan dekorlarda, fantastik boyutların yaratılmasına olanak veren alışılmamış kamera açılarında derin gölgeler oluşturan yapay aydınlatmada ve sitilize oyunculukta kendisini göstermekteydi.

Dışavurumcu (Expressionist) akımın bu denli geniş bir kabul görmesinde elbette ki toplumsal koşulların varlığı çok geniş bir öneme sahiptir. I. Dünya Savaşından yenik çıkan tüm uluslar gibi Almanya da bu yenilgiyi kabullenmekte zorlanmış, yine aynı şekilde barışın yeniden oluşturulabilmesi için yapılan çalışmalar sonunda verilen ödümler çok ağır cezalar niteliğine dönüşünce toplumun geniş kesimleri arasında yarına güvensizlik, toplumsal geleceğin iyiyi doğru gideceği konusundaki düşüncenin geçersiz olacağı, buna bağlı olarak da geleceğin daha korkutucu olacağı inancı yaygınlık kazanınca toplumsal gerçeklerden kaçış ve bunun yanında soyut düşünceler yaygınlık kazanmaya ve giderek de destek bulmaya başlamıştır. Dışavurumculuk bu dönemde, burjuva geleneğinin reddiyle, toplumu ve doğayı yeniden biçimlemede insanın gücüne olan inancı bütünleştirmenin bir yolu olarak görüldü. Daha geniş anlamda ele alındığında ise, genellikle sanatçının kişisel havasını ruhsal heyecanını, zihninin tedirginliğini ya da uyarılmış olan bir anını dışavuran bir akımdır. Böylesi iç gerilimlerin sonucunda, dışavurumcu sanatçı, renklerin şiddetinde, biçimlerin bozulmasında kendisini gösterir. Bu akım Alman sinemasında özellikle 1919-1923 yılları arasında geniş bir kabul gördü. Soyut ve metafizik alana giren temalar, gerçekçilik bir yana bırakıldığından, güçlü görsel biçimlerden yararlanılarak ele alındı. Gerçeğin görüntülenmesi amacı terkedildiğinden stüdyo çalışmaları daha da bir önem kazandı; zaten her türden olanağa sahip stüdyolar bu türden çalışmaların gerçekleştirilebilmesi yönünde her türlü yardımı sağladıklarından dışavurumcu filmler büyük rahatlıklarla bu stüdyolarda üretildiler. Dekor, kostüm ve aydınlatma tekniklerinin yetkin ve bilinçli şekilde kullanımıyla da, o dönemde gözde olan temalar rahatlıkla irdelendi. Toplumsal ve siyasal temalardan kaçma isteği bu akımın daha da yaygınlaşmasına hatta kıt'a Avrupasında yaygınlaşmasına neden olduğu gibi; iç dünyaların ve kaderin gizlerini yakalama çabası, güncel sorunların bu filmlere gerektiği ölçülerde yansımamasının bir nedeniydi. Psikoanalizle birlikte gündeme gelen "içdünya" ve "Ben" kavramları bu eğilimle bütünleşince, Alman filmlerinde karşılaşılan temalar ve bunların ele alınış biçimleri daha da anlaşılır olmaktadır.

1920'lerin Alman Sinemasında Egemen olan bir başka eğilimde, yine dışavurumculukla sıkı sıkıya bağlantısı bulunan Max Reinhard'ın tiyatrosunda oluşturduğu aydınlatma ve oyunculuk geleneklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu dönemin başarılı yönetmen ve oyuncularının çoğunluğu Fritz Lang dışında Reinhard'ın öğrencileri ya da yetiştirdiği oyunculardır. Bu kimseler doğal olarak ve kaçınılmaz bir şekilde Reinhard'ın ekolüne bağlı bir sahneleme biçimini benimsemişlerdi. Çok büyük ve abartılı dekorlar ve kareografisi çok iyi düzenlenmiş kalabalık sahneler Reinhard'ın etkisiyle daha da güçlü bir hale getiriliyordu. Ancak Reinhard'ın asıl önemi geniş tiyatro ve yönetim bilgisinin süzgecinden süzülerek gelen aydınlatma yönelimindedir. Aydınlatma aracılığıyla, öndeki figürlerin silüetlerini vermek, ortada daha yoğun ışık kullanılarak ve arka fonu karanlıkta bırakmak yoluyla derinlik uzam duygusunun yaratılması Reinhard'ın titizlikle uyguladığı kendi buluşu olan aydınlatma yöntemidir.

Yine tiyatro geleneğinden gelen, hem çok ince zerafet yansıtan hem de dışsallaştırılmış, karakterlerin tavırlarına önem veren bir oyunculuk anlayışında Alman filmelrine bu dönemlerde egemen olmuştur. Reinhard bir yandan güçlü ve görkemli dekorlarla oyunlar sergiler ve filmler çekerken, öte yandan güçlü ve görkemli dekorlarla egemen olmuştur. Reinhard bir yandan İsveç'li bir yazar olan İbsen ve kendisine verilenle yetinmeyi kaderci bir felsefe olarak kabul eden ve tek gerçeğin sonsuzluk olduğuna inanan, kurumları yadsıyarak, özgür bireyin hiçbir ümidinin olamayacağını savunan August Strinberg gibi yazarların oyunları da küçük salonlarda sergileniyordu. "Oda Tiyatrosu" diyebileceğimiz bu yönelim Alman Sinemacılarını her yönüyle yoğun oranda etkiledi. İnsan psikolojisini, dürtüleri, "ben"i irdeledikleri, insan ilişkisindeki temel öğelerin gözlemcisi olmaya çalıştıkları filmlerde, oyun biçiminin yanı sıra Oda Tiyatrosu atmosferinden de olabildiğince ve yoğun biçimde yararlandılar.

Alman Sinemacıları (Yapımcı ve Yönetmenleri) 1920'ler boyunca kendilerini yalnızca duyguların hizmetine adanmış görünmekteydiler. Bu dönemde ülkelerinde yaşanan ekonomik, politik ve sosyal çalkantıların önemli toplumsal sonuçları olduğunu farketmekle birlikte politikayla doğrudan ilgilenmeksizin, görsel kusursuzluğu ön plana çıkarmaya çalışan Alman sinema yönetmenleri Naziler iktidarı ellerine geçirene dek burjuvazinin uyurgezer umursamazlığı içinde görüntülerin peşinde koşular, yaptıkları filmlerin politik etkilerinin de neler olduğunu yarattığı sonuçların nelere malolabileceğini hiçbir şekilde algılama yolunu seçmediler. Ancak, ne olursa olsun onların filmlerinde Almanya'nın bu dönemdeki karamsar ortam, karasarlık, korku ve eziklik açık bir biçimde yer almaktadır. Bir yanda tiranlar, öbür yanda sokağa dökülmüş yığınlar ve çaresiz kalmış birey, acıların ve umutsuzluğun kaderle açıklanması, savaşımdan kaçarak içe kapanma temaları, tek çareyi kendi kabuğuna çekilerek, demokrasi ugruna savaşımının yanında yer almayan orta sınıf tavrını açık olarak yansıtmaktadır.

I. Dünya Savaşı'nın başlaması yeni yeni gelişmekte olan sinema endüstrisini sarsmakla birlikte, film ihtimalinin yasaklanması, yerli yapımcılara talebi karşılayacak filmler üretme şansını verirken karşılarında o zamanda ve hatta bu günde ezeli bir rakip konumunda olan Amerikan Sinemasının daha yoğun bir biçimde tekelleşmesini engelledi. Bu yasaklamaların konulması ve yerli film üretiminin ani bir artış göstermeye başlaması ile birlikte birçok yeni şirket kuruldu, savaş sırasında kitlelerin desteğinin sağlanabilmesi için propaganda filmlerine duyulan gereksinim, hükümeti bu filmlerin yapımını desteklemeye itti... Bu destekleme politikası 1917 yılında tek ve çok büyük bir yapım biriminin kurulmasıyla sonuçlandı. Kurulan bu şirketin adı Universum Film Aktiengesellschaft ya da kısaltılmış biçimiyle UFA'dır. Savaş sona erdikten sonra da dışarıda kalmış olan tek tük şirketlerin de UFA'ya katılmalarıyla o dönemde tek bir sinema birimi aracılığıyla Almanya'nın yitirdiği itibarı yeniden kazandıracak filmlerin yapılacağına inanılıyordu ve UFA'yı Alman Merkez Bankası, AEG ve Krupp gibi firmalar desteklemeye devam ettiler.

UFA 1920'ler boyunca dünya film pazarında Hollywood'la ciddi olarak rekabete girebilen tek topluluktur. Ancak yıllar ilerledikçe UFA'nın dağıtım işlevi daha da ağırlık kazandı. 1929 yılından sonra ise önemli mali sorunlarla karşılaşmaya başlayan UFA bazı Amerikan şirketleriyle ortak yapımlara gitmek zorunda kalınca iflas etmek üzereyken iflastan bir Nazi sempatzanı aracılığıyla kurtuldu. Ancak, bu tarihten sonra propaganda filmi niteliği taşımayan tek tük filmler çekilse de UFA eski önemini giderek yitirdi. 1945 yılına değin varlığını koruyabilen UFA, "1945 yılında Demokratik Alman Cumhuriyetinin kurulması ile Neubabelsberg'deki yerinde devletleştirilerek bugün dünyanın en büyük sinema arşivlerinden birisine sahip olan DEFA'ya dönüştürüldü. Savaş yılları boyunca UFA daha ileriki yıllarda önemli roller yüklenerek çok sayıda teknisyen, yönetmen, oyuncu ile akademiye kadrolarının yetiştirilmesine yardımcı olmuştur"(4).

1913 yılında yapılan bir film Praglı Öğrenci (Der Student von Prag) bir anlamda geleceğin Alman Filmlerinde çok kullanılacak temalardan birisinin öncüsü oldu. Danimarkalı Stellan Rye'nin gerçekleştirdiği filmin teması; aynadaki yansısını şeytana satarak ve sevdiği kadına ulaşarak yükselmeyi amaçlayan bir gencin öyküsü anlatılmaktadır. Diğer çoğu korku filminde olduğu gibi filmin amacı izleyiciyi alışık olmadığı filmik bir atmosferin içine sokmaktır. Ancak, aynadaki yansısının ikinci bir kişiye dönüşmesiyle öğrencinin sevgilisine ilişkin iyimser beklentileri gerçekleşmeyecek, kötülüğün kişiliği üzerinde egemenliğini kurmasıyla şeytani eğilimlerinin güdümünde kalan bir yaratık olarak yaşamını sürdürmeye devam edecektir. Aynadaki yanı (yani öğrencinin kendisi) gencin aç gözlü yanı, yani egosudur.

Film Danimarka sinemasının o zamanki gerçekçi tavrıyla çekilmiş ama bugün artık sinema izleyicisine inandırıcı gelmeyen birçok inema hilesine yer vermektedir. Filmin başrol oyuncusu Paul Wegener daha sonraları haylice sözü edilecek olan Golem filmini kendisi yönetti. Film, öyküsü, yine Prag'dan kaynaklanan bir ortaçağ yahudi efsanesine dayanmaktadır. Bu ortaçağ yahudi efsanesinde Praglı bir hahambüyücü- tarafından göğsüne kıymetli bir taş takılarak hayat verilmiş olan kildén yapılmış bir heykel olan Golem anlatılmaktadır. Golem kendisine hayat verildikten sonra bir antikacının kızına aşık olur ve bu kızın kendisini reddetmesiyle kontrolden çıkarak önüne gelen herşeyi yakıp yıkmaya başlar. Elbette ki Golem için kaçınılmaz filmik son ölümdür. Bu filmde Prag'daki yahudi gettosu, binaları ve eğitim duvarları mimari açıdan büyük bir başarıyla gerçekleştirilmiş, Alman Sinemasının en ünlü yönetmeni Karl Freund tarafından aydınlatılıp görüntülenmiştir. Bu film dışavurumcu eğilimin en tipik örneklerinden birisidir.

Golem'den sonra yapılan altı bölümlük "Homunculus" adlı filmde de benzer bir öyküyü anlatıyordu. Yönetmenin Otto Rippert olduğu ve çok ilgi çeken bu dizi filmde, bir bilim adamı tarafından üretilen ve bir robot olan Homunculus'un içine düştüğü zorluklar ve başından geçen serüvenler anlatılmaktaydı. Robot daha bilinçli ve kararlı, aynı zamanda da Golem'e oranla daha zeki idi. Golem'den daha fazla insan değerlerine sahip bir yaratıktı. Varlığının temelini öğrenince dışlanmışlık ve yalnızlıktan kurtulmak amacıyla sevginin peşine düşen Homunculus ve dünyanın çeşitli ülkelerinde arayışını sürdüren Homunculus herkesin onu tanıyarak "ruhsuzluğu" ile alay etmesi karşısında öfkelenir ve sonunda bir ülkenin diktatörü olur. Kitleleri acımasızca ezen başka kılıklara girerek isyanlar çıkaran Homunculus dünya savaşının çıkmasına neden olur ve sonunda bir yıldırım çarpmasıyla yok olur.

Önceki sayfalarda verdiğimiz Golem ve Homunculus örnekleri, karakterlerinde yaşayan şiddetli anormal yaradılışlarına borçlu imiş gibi görünürler. Ancak içlerinde yaşayan ve izleyici tarafından kolaylıkla sezilebilen aşağılık duygusu, dışavurumcu akımların özellikle hakim olduğu zaman kesitini Alman toplumunun yaşadığı eziklik ve I. Dünya Savaşı sonrası yenikliğinin psikolojisini göstermesi açısından bizler için özel bir önem taşımaktadır.

### **Alman Sineması'nın "Altın Çağı":**

Alman Sinemasının Altın Çağı adını verebileceğimiz zaman kesiti pratik olarak I. Dünya Savaşı sonundan 1927'ye değin uzanan Alman Sineması'nın parlak dönemi, daha sonra da etkisi giderek azalmakla birlikte Nazilerin iktidara gelişlerine değin süren 1933 yılı ile sınırlandırılabilir. Büyük bir çoğunluğu UFA stüdyolarında gerçekleştirilen ve ülke dışına pazarlanarak Alman kültürünün propagandasını yapan nitelikli Alman filmlerinin yanı sıra, bu nitelikli filmlerden sayı olarak çok daha fazla sayıda sıradan melodramlar ve komedi filmleri de çevriliyordu. Bu arada Alman

film dağıtıcılarının aldıkları bir karar uyarınca -ki, bu uygulama 1960'tan sonra yeniden görülecektir- ithal edilen her filme karşılık bir de yerli film alma zorunluluğunun getirilmesiyle bu yasal düzenleme yerli yapımların artmasında önemli bir rol oynadı.

Bu yıllarda dışsatımların giderek artması içtalebin de canlanmasını beraberinde getirmesiyle Alman Sineması büyük bir canlılık dönemi yaşamaya başladı. Böylece 1921-1925 yılları arasında Alman Sinemacıları sanatlarını doruğuna ulaştılar, teknik ustaların sergileyen kendisine özgü olan anlatım yapısında da hızlı bir bozulma başladı.

1919 yılında yapılan bir film Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi (Das Kabinett des Dr. Caligari) Alman sinemasının bu dönemine ait ve en çok tartışılan filmlerden birisi olmuştur. Özellikle dekorların resimli panolardan oluşması, hatta gölgelerin dahi boyalarla oluşturulmuş kontrlar aracılığı ile oluşturulmuş olması, eğik bacalı, yamuk duvarlı evlerle yaratılan fantastik dünya filmin bugün bile hala belleklerimizden silinmeden ve hala büyük beğeni ile izlenmesi sağlamaktadır... Öyle ki, bugün bile dışavurumcu bir eğilime sahip filmin tanımlanmasının görsel olarak yapılabilmesi için bu filme başvurulmaktadır. Film; bahçede bir bankta oturmakta olan genç bir adamın (Francis) yanında oturana bir öykü anlatacağını söylemesi ile başlar. Genç adam küçük bir kasabada yaşamakta, yakın arkadaşı Alan'la birlikte Jane'in sevgisini kazanmaya çalışmaktadır. Birgün kasabada bir panayır kurulur ve Caligari adında bir adam gösteriler yapmaya başlar. Caligari, Cesare'yi uyutmakta ve onun seyircilerin sorularını yanıtlamasını sağlamaktadır. Caligari belediyeye gittiğinde bir memur ona kötü davranır ve aynı günde bu memur ölü olarak bulunur. Sonraki gün aynı gösteriyi izleyenler arasında yukarıda sözünü ettiğimiz iki arkadaş da yer alır. Alan Cesare'a daha ne kadar yaşayacağı sorusunu sorar, aldığı yanıt ise "şafağa kadar"dır. Ertesi gün Francis arkadaşının öldürüldüğü haberini alır. Cinayet sahnesi perdeye, duvara düşen gölgeler aracılığı ile yansıtılmış, izleyici katilin kim olduğunu tanımlayamamıştır. Caligari'den kuşkulanılan Francis Jane'in babasını araştırma yapmaya ikna ederek Caligari'nin karavanına götürür. Ancak bu sırada polisin katilin yakalandığı haberini verir ancak olayların faili yakalanan genç adam değildir. Francis yeniden Caligari'yi izlemeye başlar ve bir gece pencereden içeriye baktığında onu, yani bir sandığın içinde yatmakta olan Cesare'ı görür. Ancak, o sırada gerçek Cesare elinde bıçağıyla Jane'in odasına girmiştir. Kızın güzelliğinden etkilenen Cesare Jane'i öldüremez ama kızın bayılmasından yararlanarak kızı kaçıır. Ev halkının da Cesare'ın peşine düşmesiyle birlikte bir kovalamaca başlar. Sonunda Cesare yorgunluktan bitkin bir şekilde yere yıkılıp ölür ve Jane kurtulur. Francis ve kovalamacaya katılanlar yeniden Caligari'nin karavanına gittiklerinde yerde yatanın bir kukla olduğunu anlarlar ancak bu arada Caligari kaçmayı başarır. Caligari'nin peşine yeniden düşen Francis bir akıl hastanesine ulaşır. Buradaki yetkili ve görevlilere Caligari hakkındaki düşüncelerini

açıklar, gece de gizlice odasındaki notları ve belgeleri incelerler. Sonuç; 18. yüzyılda Kuzey İtalya'da Caligari adında bir kişinin Cesare'ı uyutarak gösteriler yaptığı ve yine onu kullanarak cinayetler işlediğinin anlatılmasıdır. Hastane yöneticisinin notları, onun hastalarını hipnotize ettiğini de ortaya koyduğundan Caligari yakalanarak üzerine bir deli gömleği giydirilir ve bir odaya kapatılır. Burada, filmlerin başındaki mekana dönülür, kamera behçedeki insanları teker teker gösterir. Jane, Cesare, akıl hastası v.b. Caligari ise başhekimdir. Onu gören genç adam üzerine saldırır ama yakalanır ve beyaz bir gömlek giydirilerek aynı odaya kapatılır. O da bir hastadır. Ama doktor gözlüğünü takarak kameraya doğru bakar sanki Caligari olmuştur ve yüzünde de aynı sinsi ifade vardır.

Senaryosu Carl Mayer tarafından yazılan bu ünlü filmin yönetmeninin Fritz Lang olması düşünülmüş, bu nedenle de Fritz Lang'ın düşüncelerine başvurulmuş, bu düşünce daha da geliştirilmiş ve sonuç olarak ortaya yan anlamları da olan bugünkü film çıkmıştır.

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi Dışavurumcu Alman Sinemasının hem ilk hem ed en yetkin örneği olarak kabul edilmektedir. sinemanın gerçekleri de saptırabileceğini gösteren film çevre düzeninde, dekorlarda, yoğun ışık ve gölgelerle elde edilen tedirgin gizemli atmosferdeki yenilikçi tavrı ve başarısı ile kendisinden sonra gelen birçok filmi de etkilemiştir. Filmin yönetmenliğini yapan Robert Wiene daha sonra yaptığı ve açık olarak da Dışavurumculuğun en belirgin izlerini taşıyan yönetmen olarak Alman Sinema Tarihi içindeki yerini almıştır. Robert Wiene bu filmiyle, tedirgin bir dünyanın dışsallaştırılması açısından çok güzel bir örnek sergilemiş, kişilerin karanlık yönlerinin irdelenmesinde sinemanın çarpıcı olanaklarının kullanılması yönünde de bir eğilimi başlatmıştır.

Savaşın sonunda Reinhart'ın yetiştirmiş olduğu sanatçılar olgunlaşarak sinemada başarılı çalışmaların altına imzalarını atmaya başladılar. Bunların içinde de en başarılı örnek Ernst Lubitsch olmuştur. Lubitsch'in adının duyulmasını sağlayan ilk film **Carmen** filmidir. Ancak, Lubitsch'e asıl ün kazandıran ve ona Amerika'nın kapılarını açan filmin adı **Madame Dubarry**'dir (1919). Bu film hem Lubitsch'e ün kazandırdı hem de Alman sinemasında aşk filmleri geleneğinin yerleşmesine neden oldu. Madama Dubarry ve benzerlerinde tarihi olaylar, kişilerin anlık isteklerine, küçük kararlarına bağlı olarak gerçekleştiinden fazla ağdalı olmasa da kaderci bir yaklaşımın bütün izleri görülmektedir. Bu filmde Fransız Devrimi, Bastil Hapishanesinin ele geçirilişi filmin kahramanlarının aşk ve intikam duygularına bağlanmıştır. Tarih, hırslı ve tutkulu bireylerin davranışları nedeniyle oluşan bir olaylar kümesi gibi sunulduğundan alinyazılarının belirleyiciliği sürekli olarak vurgulanmıştır. Lubitsch, daha sonra **Anna Boleyn** (1920), **Sumurun** (1920) ve **Firavunların Aşkı** (1921) filmleriyle bu tutumunu sürdürdü ve Amerika'da çok beğenildi. Hatta bu dönemde kendisine "Avrupa'nın Griffith'i"



ünvanı bile verildi. Bu lakabın takılması ve çok beğeni görmesi Lubitsch'in 1922 yılında ikinci kez gittiği Amerika'ya yerleşerek Hollywood'da filmler çekmeye başlamasına neden oldu.

Alman Sinemasının bu döneminde sinema izleyicisinin tarihi filmlere olan ilgili sürekli olarak sürmüştür ve gişe hasılatları da her zaman yapımcıların yüzlerini güldürecek şekilde devam etmiştir. Bu filmlerin hemen hemen hepsi de Almanların savaştaki düşmanlarının tarihleriyle ilgiliydi ve genellikle onların zaaflarını sergiledikleri için de yoğun bir beğeni topluyorlardı. Dimitri Buchnowetzky'nin **Danton'u** (1921), Richard Oswald'ın **Lukrezie Borgia'sı** (1922), Karl Grüne'nin **Waterloo'su** (1928) aynı nitelikleri içermesinin yanısıra nitelik olarak da normalin üzerinde bir kalite standardına sahip olan filmlerdi.

Alman Sinemasına özelliğini veren filmler yukarıda sözünü ettiğimiz tarihi ve aşk filmleri değil, özellikle dışavurumcu eğilimlerin sergilendiği, insanların çıkılamaz iç dünyalarının irdelendiği, kader ve ölüm gibi temaları çok net bir biçimde işleyen filmlerdir. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filminden sonra bu filmin büyük bir ilgi görmesi üzerine yapılan filmlerin sayıları hızla arttı. Bunların arasında en çarpıcı örnekler olarak Wiene'nin **Hakiki'si** (1920), **Raskolnikov'u** (1925), Fritz Lang'ın **Yorgun Ölüm'ü** (Der Müde Tod 1921) sayılabilir.

Dışavurumculuğun etkisi 1920'lerin sonlarına doğru gerek izleyiciler gerekse de yapımcılar yönünden yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlayınca önemli oranda doğalcı eğilimler taşıyan ve Oda Tiyatrosu -Kammerspiel- türüne giren filmlerdeki görsel düzenlemelerde etkisini sürdürmeye devam etti. Alman Sinemasında "Kammerspiel" adı verilen türe giren bu filmler Oda Tiyatrosu geleneğinden esinlenerek gelişmişlerdir. Bunlarda egemen olan doğalcı anlatımın gerçeküstücü anlatımın yerini almasıdır. Az sayıda karakterin yer aldığı bu filmlerde, az sayıda dekor kullanılıyor ve filmin karakterlerinin iç dünyalarının irdelendiği yalın öyküler anlatılıyordu. "Kammerspiel" filmleri, eylem, zaman ve mekan birliğine ısrarla uyuyor, kurguda çarpıcılığa yer vermiyorlardı. Dekorlar artık dışavurumcu akımlara oranla seyrek olmakla birlikte yine heybetli ve mimari olarak etkileyiciydiler. Filmlerin hepsinde egemen olan ortak düşünce kaderciliği ön planda tutmalarıdır, kapalılık duygusu ve karamsarlık bu filmlerde her zaman çok büyük bir başarıyla yaratılmıştır. Bu türe giren filmlerin en büyük özellikleri de sessiz film döneminin vazgeçilmez bir anlatım aracı olan "arayazı" kullanmama, duygu ve düşünceleri davranışlarla ve mimiklerle anlatıma çabasıdır. Ayrıca bu filmlerde karakterlerin de isimleri bulunmamaktadır. "Ana", "oğul", "Kadın" gibi sözcüklerle tanımlanırlar ve bir anlamda da evrensel bir nitelik kazanıyorlardı.

Oda Tiyatrosu (Kammerspiel) filmlerinin ilk örneği, Lupu Pick'in **Paramparça**'sıdır (Scherben 1921). Bu filmde Pick, küçük ıssız bir tren noktasında yaşanan bir olayı anlatmaktadır. Demiryolu memurunun evinde konaklayan müfettişin kontrol memurunun kızını baştan çıkarması üzerine baba genç adamı öldürür. Sonra trenlerden birisini durdurarak teslim olur. Ancak, olaylar bununla da sona ermez. Kızın annesi olay sonunda dua ederken bir kalp krizi geçirerek ölür. Trenin yemek vagonunda suçunu itiraf eden hat memurunun anlattıklarıyla pek ilgilenen olmaz, bu ortamda yenilen yemekler herkes için kontrol memurunun anlattıklarından daha ilginçtir. Sinemanın çok bilinen bu öyküsünde görsel anlatım çok güzel karlı dağ manzaralarıyla, yoğun gölge - ışık kontrastlarıyla işlenmiş; günlük yaşamın rutini kızın ev işlerini yapıp, müfettişin traş oluşu bile başarıyla sergilenerek onların kişiliklerinin başarıyla dramatize edilişiyle büyük bir olgunluğa erişmiştir. "Ancak, bu film, adalet ve yoksulluk gibi temelleri toplumsal olarak irdelemekten çok psikolojik bir dram özelliğinin dışına çıkmamakla yetinmektedir"(5). Nitekim, Ewald Andre Dupont'un **Varyete**'si (Variete, 1925) de aynı çizginin yapısal özelliğini yansıtmaktadır. Varyete sıradanbir melodram öykünün teknik ve estetik açıdan en yüksek noktalara ulaştığı filmidir. Bu nedenle de gösterime girdiği dönemlerde Amerikan izleyicisinin büyük bir beğenisini kazanmıştır. Bu filmde yine kişilikler değil, tipler vardır, ancak, sıradan olaylar ya da sıradanmış gibi gelen olayların sıradışı bir hale gelişi kurgunun, kamera açılarının ve özel kamera kullanımının son derecede başarılı olması filmi başarılı kılmaya yetmektedir. Murnau'nun filmiyle birlikte hareketlenen kamera, Görüntü Yönetmeni Karl Freund'un elinde Varyete'da akrobat gibi tellerden düşüyor, trapezlerde sallanıyor ve akla gelebilecek her türden akromatik hareketi yapıyordu. Sirkin pırıltılı havası içinde aşk, kıskançlık, ve intikam duygularıyla kıvranan insanlar büyük bir zıtlık yaratmaktaydı. Bu filmde de Paramparça filminde olduğu gibi bir suçlunun öyküsü anlatılmaktadır.

"Kammerspiel" türü filmlerin en tanınmışlarından birisi de huç kuşkusuz Murnau'nin **Son Adam**'ıdır (Der Letzte Mann, 1924). Film Mayertarafından senaryosu hazırlandıktan sonra Lupi Pick'in yönetmenliğini yapması önerildiyse de çıkan anlaşmazlıklar sonucu bu filmin yönetmenliğini Murnau üstlendi. Görüldüğü gibi "Karl Mayer", 1920'li yıllarda Alman Sinemasının senaryo yönünü etkileyen önemli bir sanatçıdır. Senaristliğe başladıktan bir süre sonra, daha gerçekçi bir yazım türünü benimseyerek doğalcılık akımının önemli savunucularından birici oldu. Mayer işçilerin ve orta sınıf insanların günlük yaşamına ilişkin filmlerin yapılması gerektiğini savunuyordu. Bu nedenle de film kamerası bir çevrim sırasında olduğu yerde kalmamalı, her yerde dolaşmalıydı; terleyen bir alın, rahat bir soluk alış kamerayla saptanmalı, insanlara yaklaşıp uzaklaşarak onların psikolowik sorunlarının neler olduğu saptanabilmeliydi"(6). Mayer'in bir filmin yapımı hakkındaki düşünceleri "Sokak Filmleri"ne giden yolun başlangıcını oluşturmaktadır. Mayer, yapılan günlük yaşam çalışmalarının biraraya getirildiği

durumlarda, bu birleştirmenin sonucunun yalnızca olaylar ve olgular demeti olarak kalabileceğinin ve kuru bir roportaw havasını taşıyabileceğinin de bilincindeydi. Uzun bir süre, kentleri yapıları, sokakları stüdyoların içinde yapılandırarak, sıradan insanın gerçeklerini, ruh halini ve dramını bu yapay ortamlarda (stüdyolarda) aslına uygun kalmaya çalışarak dramatize etmeyi uygun bulan Mayer 1925 yıllarında kamerayı yanına alarak sokağa indirme fikrini tam olarak benimsedi.

“Mayer kameranın sokağa, yani gerçek ortamlara çıkarılması fikrini Görüntü Yönetmeni olan Karl Freund’la paylaştı ve çok sayıda kameramanı seferber ederek Berlin yaşamına ait, tipik olgular, nesnelere ve olayları görüntüledi. Filmin yönetmenliğini Walter Ruttmann üstlendi ve bu fikrin gerçekleştirilmesine ilişkin olarak yapılan çalışmalar tam yedi yıl sürdü”(7) sonuçta **Berlin, Büyük Bir Kentin senfonisi** (Die Symphonie einer Grossstadt, 1927) ortaya çıktı. Filmin çekimleri özel olarak daha da duyarlandırılmış filmlerde yapılmış, kentin en ince ayrıntıları bile özenle seçilerek görüntülenmişti. Filmin çekimlerinin başlangıcında filmin nasıl kurgulanacağı konusunda ortak bir fikir birliği oluşturulmamıştı ama Mayer, Ruttmann’ın yaptığı filmde pek hoşnut kalmadı. Çünkü Ruttmann avantgarde yaklaşımıyla Mayer’in benimsemiş olduğu doğalcılıktan tamamiyle uzağa düşüyordu. Ancak, ne olursa olsun film, beşesnel türün en çarpıcı örneklerinden birisi olarak sinema tarihine geçti ve kendi türünde daha birçok filmin yapılmasına olanak taşıyacak biçimde bir ön hazırladı. Berlin’in yaşamını gün doğuşundan gece yarısına dek görüntülemeyi başarmış olan bu filmin kurgusu, klasik ritmik kurgunun en iyi gözlenebildiği sayılı filmlerden birisidir. Filmin kendi ritmiyle müziğin ritmi birbirlerine koşut olarak gider. Bu filmin 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, yani, II. Dünya Savaşı’nın sonunda neredeyse tümüyle yıkılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

“Kammerspiel” en ilgi çeken örneklerinden birisi de 1920’lerde çok işlenen konular içinde yer alan ve çoğu kez de aşk ve sevgi uğruna tarihin ünlü diktatörleriyle umutsuzca mücadele eden kişilerdir. Bu filmlerde de, fantastik filmlerde ve “Kammerspiel” türü filmlerde karşılaşılan karamsarlık ve yoğun kadercilik hakim ve belirleyicidir. Zatenbu filmlerin yapıları, düşünceleri ve anlatım biçimleri yönünden kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmakta çok doğru bir yaklaşım olmayacaktır. İşte bu diktatörlü filmlerdeki acımasız tarihi kişiler hiçbir zaman Almanlar ya da Alman ırkı arasından seçilmedi. Fritz Lang’ın **Yorgun Ölüm’ü** (Müde der Tod) yanısıra bu gruba giren yer yer de fantastik öğeler taşıyanbu filmlerden en tipik olanı **Mumyalar Müzesi** (Wachs Figurenkabinett, 1924)tür.

Yönetmen Paul Leni, bu filmde parayırdaki mumyalara bakarak daldığı uykusunda, sevdiği kızın uğruna üç ünlü diktatörle girdiği mücadelelerin rüyasını gören genç bir adamı anlatır. Bu kişiler Korkunç İvan, Harun Reşid ve Karın Deşen

Jack'tır. Dışavurumculuğun çok yoğun etkilerini yansıtan son örnek oluşunun yanısıra; benzerleri gibi ölümcül ve meşum bir atmosferde, birey ve güç arasındaki ilişkileri son derecede etkili bir biçimde yansıtan ilginç bir yapıdır. Çevre düzeninin ve nesnelerin büyük önem taşıdığı Mumyalar Müzesi filminde insanlar Lubitsch'te ve Lang'da görüldüğü biçimde bazen kitlesel süslemelerin küçük ayrıntıları haline geliverirler. Stüdyo içinde yapılan çekimlerde, teknik olanakların büyük bir başarıyla kullanılması, aydınlatma ve dekor tasarımları filmin çekici ilginç atmosferinin yaratılmasında büyük destek olmuştur.

Alman toplumunun içe kapanışının, iç huzursuzluklarının, başlarına gelenleri kaderin bir oyunu olarak gördüklerini bize duyuran bu filmlerin yanı sıra; bu sınırlı çerçeveyi aşarak dünyayı fethetmeye, insanın bir amaç uğruna kendisini adamasına ve güven duymasına yardımcı olmaya çalışan bir grup daha farklı nitelikte film daha vardır ki bunlara; "Dağ Filmleri" adı verilmektedir. Murnau'nun **Faust'u** (1926), Lang'ın polisiye filmleri, dünyanın fethedilmesi temalarını haylice değişik biçimlerde işliyorlardı. Dağ filmleri ise gerçek mekanlarda, devasa büyüklükte olan ve karlı tepelerde çekiliyordu. Dağların ihtişamı, dramatik yapının da yardımıyla sergileniyor, gerilim ise tek bir dağcı ya da dağcılar grubunun tırmanışıyla sergileniyordu. 1920'li yıllarda salgın hale gelenspor tutkusunun, bu filmler üzerinde yapmış olduğu etki bir yana bırakılırsa, dağ filmleri insan gövdesinin ve ruhunun çevresi üzerinde kuracağı hegemonyayı yücelten mesajlarıyla dikkati çeker. Bu türün kurucusu dağcı ve jeolog olan Dr. Arnold Fnach'tı. Fanck kameraman ve görüntü yönetmenleri yetiştiren bir okul kurmuş ve dağcılık tutkusunu 1921 yılında o dönemin koşullarına uygun biçimde dramatize ederek görüntülemiştir. **Ski'nin İhtişamı** (Das Wunder der Schneeschuhe) adlı filmi yapan Fanck, **Pitz Palü'nün Beyaz Cehennem'iyle** (Die Weisse Hölle vom Pitz Palü 1929) türünün en çarpıcı örneğini vermiş oldu. Filmde sergilenen tehlikelerle dolu yolculuk ve kendisini feda eden yaşlı adam, gece aramasında kullanılan meşaleler, sözü edilen yücelme duygusunu çok iyi yansıtmaktadır.

Alman Sineması'nın "altın çağı" yıllar itibarıyla bakılınca kısa sayılabilir ancak alacakaranlık gerçekten de uzun olmuştur. Ancak, bu altın çağ'ın sinema dünyasına kazandırdıkları teknik ve estetik açılardan çok etkili ve önemli olmuştur. 1925'li yıllardan başlayarak filmlerde zanaat aşkına bağlanmaktan, kurumsallaşmış çalışma yöntemlerinden kaynaklanan bir sınırlılık sezilmekteydi. Sürekli kapalı mekanlar (Yani stüdyo içine kapanma) bunlara eklenirse üretilen filmlerin başlangıçtaki cazibe ve çekicilikleriyle, özelliklerinin yitirmeye başlaması kaçınılmazdı. Bu yıllarda saf büyüklük, zenginlik ve kusursuz oyunculuk ve yönetmenlikte sanatsal incelik tek amaç haline gelmiş gibiydi. Üstelik Hollywood hızla geliyor ve giderek parlak dönemlerini yaşamaya başlıyor, Alman Sinemasının en yetenekli teknisyen ve sinemacı kadrolarını gerek satın alarak gerekse de sözleşmelerle bağlayarak kendisine transfer ediyor geriye kalanlar ise

gitgide Amerikan pazarı için, eskilerin çoğu kez kötü kopyaları olan fabrikasyon filmler üretiyorlardı. Alman dünyasının ve yaşam biçimi özelliklerinin yerini giderek evrensel nitelikler almaya başlamasından ötürü o güne dek önemli bir etken olana yaratıcı stiller yok oluyor, daha önce geliştirilmiş olan formüller ise geçersiz biçimlere dönüştürülüyordu. Amerikan-Alman ortak yapımları 1920'lerin başlarında parlayan Alman Sineması ateşinin sönmesine neden oldu. Ayrıca en önemlisi 1930'lara doğru Almanya'nın politik yaşamı içine farklı görüşlerin girmesi ile Alman halkının yaşam ile ilgili beklentileri ve düşünceleri farklı yönlere doğru kanalize edilmeye başlandı. Özgürce çalışan ve yine özgünce sanatsal yaratıda bulunabilen sanatçılar için bu özgürce çalışma ortamları önceleri yavaş yavaş ancak kısa süre sonrada tümüyle ortadan kalktı. Bu sanatçıların önde gelenleri yaklaşık olarak on yıl boyunca dünya gerçeklerinden kendilerini kopararak belli birtakım akımlara sıkı sıkıya bağlanmalarının acısını ülkelerinden koparak ödemek zorunda kaldılar.

Alman Sinemasının Altın Çağ'ı bu birkaç sayfada özetlendikten sonra bu döneme çok kesin bir biçimde etkisini vuran üç sinemacıdan daha ayrıntılı olarak söz etmenin yararı olacağını düşünüyorum. Bu sinemacılar; F. W. Murnau, G.W. Pabst ve yaptığı filmlerlede döneminde özellikle dikkatleri en çok üzerine çeken sinemacılardan birisi olan Fritz Lang'dır.

#### KAYNAKÇA

- (1) - Karesek Hellmuth, Lokomotive der Gefühle, **Der Spiegel**, 52/1994, s:152
- (2) - Abisel Nilgün, **Sessiz Sinema**, A.Ü. Basın ve Yayın Yüksek Okulu yay. s:78
- (3) - a.g.e., s:75
- (4) - Onaran Alim Şerif, **Sinema Tarihi Notları 1974 - 1975** (Basılmamış Ders Notları) A.Ü. S.B.F. B.Y.Y.O, s:68
- (5) Gregorulrich-Patalas Enno, **Gesichte des Films**, Bertelsmann Verlag, Müncher, 1973, s:56
- (6) - AbiseI Nilgün, **Sessiz Sinema**, s:86
- (7) - Güvemli Zahir, **Sinema Tarihi**, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1960, s:75-76