# Sinemanın Öyküsü

Paul Rotha



Lumière Kardeşler'in 'Büyülü Fener'inden
kayan suretasi propagandada yapımlarına
uzanan çeşitlilikte ülke sinemaları

İZDÜŞÜM YAYINLARI

Sinemanın Öyküsü

Paul Rotha

# SİNEMANIN ÖYKÜSÜ

PAUL ROTHA

*İngilizce'den Çeviren:*
İBRAHİM ŞENER

I Z D Ü Ş Ü M  Y A Y I N L A R I

İZDÜŞÜM YAYINLARI
KİTAP LİSTESİ

1. Düşüşün Tanıklığı
2. Bir Filozofun Gezi Günlüğü
3. Yüzyılın Davası
4. Bilimsel Devrim
5. Felsefenin Öyküsü - I. Cilt
   -Yunan ve Ortaçağ Felsefesi
6. Felsefenin Öyküsü - II. Cilt
   -Çağdaş Felsefe
7. Görünmez Kral Tanrı
8. Belgesel Sinema
9. Bilim Tarihi Yazılan
10. Yaşamın Anlamı ve Değeri
11. Sinemanın Öyküsü
12. Piramitler Gerçeği
13. Sinema Nedir?
14. Newton ve Newtonculuk Kültürü
15. Büyük Film Kuramları
16. Einstein ve Dünyamız
17. Doğanın Sayıları
18. Zaman ve Takvimler
19. Dünyalar Savaşı
20. Zaman Ağacı
21. Kendime Düşünceler
22. Bilimsel Buluşların Öyküleri

İZDÜŞÜM YAYINLARI: 11

SİNEMANIN ÖYKÜSÜ / Paul Rotha

KİTABIN ÖZGÜN ADI: The Film Till Now

ÇEVİRİ: İbrahim Şener

YAYIN YÖN.: İbrahim Şener, Ayşegül Yurdaçalış
KAPAK TASARIMI: Timuçin Unan
METİN TASARIMI: İbrahim Şener

© Türkçe yayın hakkı İzdüşüm Yayınları'na aittir.

1. BASIM: Temmuz, 2000
BASKI: Kurtiş Matbaacılık
KAPAK RENK AYRIMI: Diacan Grafik

ISBN: 975-8408-14-3

Yayın ve Dağıtım
İZDÜŞÜM YAYINLARI
Yerebatan Cad. Salkım Söğüt Sokak
Keskinler İş Merkezi No: 8 Kat: 3
D. 601 34900 Cağaloğlu-İSTANBUL
Tel: 0212-513 23 08 Faks: 0212-513 23 41
e-posta: izdusum@superonline.com

# SUNUŞ

100 yılı aşkın bir geçmişe sahip olan sinema, 1895 yılında Lumiere Kardeşlerin ilk sinematograf gösterilerinden beri çok yol katetti. Sinema dünyası erken dönem komediler, belgesel yapımlar, konulu filmler ve uyarlamalar ile kendisine gitgide artan sayıda bir izleyici topluluğu yarattı. İlk olarak ABD'de kurumsal bir yapıya dönüşen sinema etkinliğine, bu dönemde Devrim'i yaşamış olan SSCB, devlet desteği ile gerçekleştirdiği toplumsal filmlerle yanıt verecektir. Aynı dönemde Avrupa'da ise sayısı az da olsa özgün çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır.

1920'li yılların sonuna doğru ses öğesinin filmlere eklenmeye başlanmasıyla birlikte sinema yeni bir döneme girmiştir. 1929 Dünya Ekonomik Buhranının etkisi ile ortaya çıkan işsizlik, kitlelerin sinemayı sorunlarından bir kaçış yeri olarak değerlendirmesine yol açar. Bu dönem, yığınların müzikallerle, melodramlarla bir rüya alemine taşındıkları yıllar olarak sinema tarihine geçmiştir. Ancak rüya tacirliği yılları İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle sona erecektir. Savaşın tüm gerçekliği, insanların yüzlerine çarpar.

Savaş belgeselleri döneminin hemen ardından İtalya'da yeşeren Yenigerçekçilik akımı, insanın gerçek yaşantısını gözler önüne seren yapımlarıyla sinema tarihine yeni bir yön vermiştir.

Kendisi de bir belgesel film yönetmeni olan Paul Rotha, kitabında sinemanın her evresinde çalışmış bir araştırmacı olarak, günümüzde de etkin bir şekilde varlığını sürdüren sinema alanına ışık tutacak saptamalar yapıyor. Genel değerlendirmenin bulunduğu ilk bölümlerden sonra sinema tarihinin kilometre taşlarını oluşturan yapımlar önem nedenleri ve teknik özellikleri ile anlatılıyor. Bu kitabın devamı niteliğindeki ve İzdüşüm Yayınları tarafından yayınlanacak olan Rotha'nın Richard Griffith ile birlikte kaleme aldığı *'Sinema Yazıları'* kitabında ise daha çok, sinema üzerine yapılan kuramsal çalışmalar ele alınacak.



ROBERT J. FLAHERTY and HELEN VAN DONGEN editing *Louisiana Story*, at Abbeville, La. 1946–48 (photograph by Eagle)

# İÇİNDEKİLER

Fotoğraf Listesi • *8*

Önsöz • *11*

1. FİLMİN GELİŞİMİ • *33*

2. SİNEMA TÜRLERİ • *75*

3. AMERİKAN SİNEMASI • *85*

4. AMERİKAN SİNEMASI (devam) • *107*

5. AMERİKAN SİNEMASI (devam) • *135*

6. SOVYET SİNEMASI • *155*

7. ALMAN SİNEMASI • *187*

8. FRANSIZ SİNEMASI • *213*

9. İNGİLİZ SİNEMASI • *229*

10. DİĞER ÜLKE SİNEMALARI • *239*

Dizin • *306*

## FOTOĞRAF LİSTESİ


LES SEPT CHATEAUX DU DIABLE (1907) • *37*

CRIPPPLE CREEK BARROOM (1898) • *37*

THE CABINET OF DR CALIGARI (1919) • *45*

THE LAST LAUGH (1924) • *45*

L'HIPPOCAMPE(1934) • *53*

THE SHAPE OF THINGS TO COME (1935) • *53*

THE BIRTH OF A NATION - Bir Ulusun Doğuşu (1915) • *87*

HIS OWN HOME TOWN (1918) • *87*

TOM DICK AND HARRY (1940) • *91*

THEODORA GOES WILD (1937) • *91*

INTOLERANCE - Hoşgörüsüzlük (1916) • *95*

ORPHANS OF THE STORM (1922) • *95*

BROKEN BLOSSOMS - Kırık Tomurcuklar (1919) • *99*

WAY DOWN EAST (1920) • *99*

FOOLISH WIVES (1922) • *103*

GREED - Tutku (1923-24) • *103*

A WOMAN OF PARIS - Paris'li Kadın (1923) • *105*

THE GOLD RUSH - Altına Hücum (1925) • *105*

ROBIN HOOD (1923) • *111*

THE BLACK PIRATE - Kara Korsan (1926) • *111*

SPARROWS (1926) • *117*

SALOME (1922) • *117*

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1920-21) • *121*

FORBIDDEN PARADISE - Yasak Cennet (1924) • *121*

**SUNRISE (1927)** • *125*

**HOTEL IMPERIAL (1926)** • *125*

**THE TOWER OF LIES (1926)** • *129*

**THE WIND (1928)** • *129*

**THE BIG PARADE (1925)** • *139*

**THE CROWD (1927)** • *139*

**SADIE THOMSON (1928)** • *141*

**STELLA DALLAS (1925)** • *141*

**TOL'ABLE DAVID (1921)** • *143*

**TUMBLEWEEDS (1925)** • *143*

**THE COVERED WAGON (1923)** • *145*

**THE IRON HORSE (1924)** • *145*

**MOANA (1926)** • *149*

**BE BIG (ca. 1931)** • *149*

**GRANDMA'S BOY (1922)** • *151*

**STEAMBOAT BILL Jr. (1928)** • *151*

**MOTHER - Ana (1926)** • *159*

**BATTLESHIP POTEMKIN - Potemkin Zırhlısı (1925)** • *159*

**THE GENERAL LINE - Genel Çizgi (1926-29)** • *163*

**NEW BABLYON (1929)** • *163*

**STORM OVER ASIA - Asya Üzerinde Fırtına (1928)** • *169*

**ARSENAL (1929)** • *169*

**WE FROM KRONSTADT** • *173*

**THE UNIVERSITY OF LIFE** • *173*

**THE GHOST THAT NEVER RETURNS (1929)** • *177*

**BED AND SOFA (1926)** • *177*

**THE GOLEM (1920)** • *189*

**DRACULA (1922)** • *189*

**THE LOVES OF JEANNE NEY (1927)** • *193*

**VAUDEVILLE (1925)** • *193*
**NIBELUNGEN SAGA: SIEGFRIED (1923-24)** • *197*
**WAXWORKS (1924)** • *197*
**DESTINY (1921)** • *201*
**METROPOLIS (1925-26)** • *201*
**WARNING SHADOWS (1922)** • *205*
**CINDERALLA (1923)** • *205*
**VANINA (1922)** • *209*
**THE STUDENT OF PRAGUE (1926)** • *209*
**THE STREET (1923)** • *211*
**THE BLUE ANGEL - Mavi Melek (1929)** • *211*
**LA CIGARETTE (1919)** • *217*
**PARIS QUI DORT (1923)** • *217*
**THE LATE MATTHEW PASCAL (1924)** • *219*
**KEAN (1924)** • *219*
**ITALIAN STRAW HAT – İtalyan Hasırından Şapka (1927)** • *223*
**THE FALL OF THE HOUSE OF USHER (1928)** • *223*
**LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928)** • *225*
**THÉRÈSE RAQUIN (1927)** • *225*
**EN RADE (1927)** • *227*
**L'AGE D'OR - Altın Çağ (1930)** • *227*
**WATER FOLK - Secret of Nature (1931)** • *233*
**BLACKMAIL (1929)** • *233*
**DRIFTERS - Balıkçı Tekneleri (1929)** • *237*
**NORTH SEA (1938)** • *237*
**THE PHANTOM CARRIAGE (1919)** • *241*
**THE ATONEMENT OF GÖSTA BERLING (1923)** • *241*

# ÖNSÖZ

Paul Rotha

Bu kitap, çocukluk yılları ve okul döneminde edinilen sinema merakının bir uzantısı sayesinde uzun yıllar boyu yoğun çalışmanın bir ürünü olarak ortaya çıktı.

1928 yılında, ilk kez "dışarıdan bir kişi" olarak sinema alanına ciddi bir şekilde adımımı attım. Görevim, dönemin en büyük İngiliz film stüdyosunun sanat bölümünde asistanlıktı. Gençlik heyecanım ile, çalıştığım stüdyodaki yaratıcılık olanaklarının noksanlığını eleştirmem, birkaç gün içinde beş parasız olarak kendimi kapı dışında bulmama neden olacaktı. 1929, Hollywood'un sesli filme geçiş devriminin etkisiyle hemen tüm İngiliz stüdyolarının kapandığı yıl olmuştu. Film yapım konusundaki hevesimin engellenmesi, beni başka bir idealim olan filmler üzerine yazı yazmaya yöneltti. Her zaman saygıyla andığım Bay Jonathan Cape bana bu olanağı tanıdı. Bu yönde yapılan çalışmalar sonunda *The Film Till Now* kitabının ilk taslakları belirlenmeye başlamıştı.

Kuram ve olgular üzerine yaptığım çalışmaların bana stüdyoların kapılarını yeniden açacağı saf düşüncesi içindeydim. Bunun tam tersi gerçekleşti. Buna erişmek için, kendimi daha yoğun çalışmalar içinde buldum. Bu, şans eseri John Grierson ile karşılaşıncaya kadar böyle sürecekti. Grierson bana Empire Marketing Board'da küçük çalışma birimine katılmamı önermişti. Burada altı ay boyunca belgesel film yönteminin henüz belirginleşmemiş yollarını öğrenecektim.

Ardından film yapım çalışmalarının yanı sıra, diğer çalışma arkadaşlarıma yardım etmekle meşgul olmaya başladım. Kitap

yazmaya fazla zaman ayıramıyordum. Doğal olarak *The Film Till Now*'ın tamamen yeniden yazılması gerekiyordu. Aradan geçen yirmi yıl boyunca görüşlerimde bazı değişiklikler olması beni buna zorluyordu. Sonuç olarak özgün metnin temel yapısını olduğu gibi bırakmaya ve yalnızca gerekli küçük değişiklikleri yapmaya karar verdim. Yeni bakış açısını da başta Sovyetler Birliği ve Amerikan sinemasının erken dönem biçimci yıllarını ele aldığım bölüm olmak üzere eklemeyi de ihmal etmedim. Sesli filmler üzerine yapılan kehanetler büyük ölçüde hayal kırıklığı yaratacaktı. Bu nedenle bu bölüme çok sayıda dipnot eklemeyi uygun buldum. Sanırım kitabın en çok kullanılan bölümü bazı önemli filmlerin sıralandığı ek bölüm olmuştu. Bu listeyi yeniden gözden geçirerek günün koşullarına daha uygun duruma getirmeye çalıştım. Yeni baskının fotoğrafları da aynı şekilde günün gereklerine göre yeniden düzenlendi. *Lady Killer* ya da *Be Big* gibi bilinen ve önemli filmler, film konuları ve biçimleri içindeki eğilimleri temsil etmeleri açısından ele alındı.

Okuyucun da farkettiği gibi, yeni baskı, yazara yeni bir önsöz yazma lüksünü de beraberinde getiriyor.

Richard Griffith, bellekte yer eden filmlerin nostaljik bir görünüm almaya başladığını söylemektedir. Ben 1937 ve 1938 yıllarında New York'ta Film Kütüphanesi'nde geçirdiğim şanslı aylar boyunca, eski filmleri seyretmenin bana hoş sürprizler yaşattığına tanık oldum. Geçmişin filmleri genel olarak bizim zihnimizde gerçekte olduğundan daha iyi bir şekilde yaşamaktadır. Bu, özellikle kurgusal filmler için geçerlidir. Bellek onlara, gerçekte hiçbir zaman sahip olmadıkları değerler eklemektedir. Terkedilen teknikler, filmin yapıldığı dönemde yönetmenin amacının tam olarak anlaşılmasında yanlış düşüncelere sebep olabilmektedir. Filmin yapımındaki koşullar bilinmemektedir. Dr. Siegfried Kracauer'in *From Caligari to Hitler* adlı kitabı, erken dönem Alman sinemasının toplumsal, politik ve ekonomik geçmişini ele alması bakımından daha önce kimsenin yapmayı denemediği bir yöntemi ortaya koymuştur. Diğer yazarların da kendi ülkelerinin sineması için aynı

yöntemi uygulamalarını diliyorum. Lewis Jacobs'un da bu yaklaşımda olduğunu söyleyebiliriz.*

Bu kitabın taslağının ilk olarak yazılmasından itibaren farkettiğim şey, film yapımıyla ne kadar fazla ilgilenirseniz, onun hakkında ne denli az bilgiye sahip olduğunuzu farkedersiniz. Kurgu odasında, akıp giden film karelerini seyretmeye koyulduğumda bu mucize aracın sonsuz olanakları hakkında ne kadar az bilgiye sahip olduğumuzu düşünürüm. Bu görüntülerin ses ile birleşmesiyle ortaya apayrı bir olgu çıkacaktır. Film yapmanın kendi yapısındaki zorlukların yanı sıra, varolan ekonomik koşulların, bu aracın kullanımında dürüst ve içten olmanın *çok daha zor olmasını* bilen biri olarak bir daha dünya sineması araştırması yapma girişiminde bulunmayacağım. Bir film yönetmeninin zamanının dörtte üçünü, filmin yapım yolları ve araçlarını tartışmakla harcaması ve zamanının yalnızca dörtte birini film yapımına ayırabilmesini hep çok trajik bulmuşumdur. Yönetmenler, yaratım süreçlerinin büyük bir bölümünü, film yaratımı yerine kaynak yaratımı alanında kullanmak zorunda kalmaktadır.

Geçen otuz yıl sonrasında film yapımının tüm araçlarının Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yoğun olarak toplandığı görülmektedir. Film endüstrisinin ürünlerinin denizaşırı ülkelere bile dağıtılabilmesi ve büyük miktarlarda kaynak elde edebilmesi, bu alanın uluslararası bir yatırım sektörü olmasına neden olmuştur. Filmler artık eski dönemin *girişimcileri* tarafından *her türlü kaygıdan uzak* bir şekilde gerçekleştirilmemektedir.

Bir topluluğun karakterinin ve ideallerinin ve geleneklerinin ekrana yansıması, onun sınırsız bir iyiniyet yaratma gücüne sahip olması, halk iletişiminin bir aracı olarak benzeri olmayan bir öneme sahip olması, onun evrensel bir gösteri sektörü şeklinde tekelleşmesine neden olmaktadır. Hareketli resim aracı, onu kendi idealleri ve hayal güçlerinin bir dışavurumu olarak kullanmak isteyen yaratıcı sanatçılardan daha çok hükümetler, bankalar, sigorta şir-

---

* *The Rise of the Amerikan Film* (Harcourt Brace, 1939)

ketleri, karteller ve diğer sermaye yönlendirme gücüne sahip olan kurum ve kuruluşlar tarafından kendi amaçları doğrultusunda kullanılmaktadır.

Sinemanın, bir halk eğitim aracı olarak sahip olduğu potansiyelin hemen hemen tamamı, kendi çıkarlarının arayışında olan Endüstri kuruluşları tarafından gözardı edilmektedir. Belgesel film alanındaki istisnalar dışında bu güçlü aracı dünya düşünce hayatına bir katkı olarak kullanma girişimi çok az kişi ve kurumdan gelmektedir. Endüstri, yapısı gereği olarak, filmlerini mümkün olan en geniş halk kitlesine ulaştırma amacı gütmektedir. Böylece en yüksek kazancı elde etmeyi amaçlar. Endüstri kuruluşları tarafından ciddi toplumsal sorumluluklar düşünülerek gerçekleştirilen yapımlar çok ender olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı durum yayıncılık ve yayımcılık dünyalarında da başgöstermeye başlamışsa, halk için tehlike çanları çalıyor demektir. Sinema, toplumun eğlenmesine yönelik olarak ucuz ve uygun bir şekilde gelişimini sürdürmektedir. Sanatsal potansiyelin su yüzüne çıkarılmasına çok fazla rastlanılmamaktadır. Eğitimciler bu duruma dikkat çekerek, yapının değişmesi için çalışmalarda bulunurlar. Ancak yaşadığımız şu döneme kadar kapitalist hükümetler, filmleri bir ticari ürün ve vergi getiren bir mal olmanın dışında görme eğilimi içine girmemişlerdir. Yapımcılar, gelişmiş endüstrinin beklentilerine yönelik ürünler ortaya koymaktadır.

Film yapım aşamasından önce gişe gelirinin ön planda tutulması günümüzde iyi bir kurgu filminin genel olarak şans eseri ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Doğal olarak, bundan daha önemlisi özellikle yönetmenin inanç ve yeteneğidir. Bir *Crossfire*'ı, bir *Miracle*'ı ya da bir *Overlanders*'ı gördüğümde her türlü zorluğa karşı onları üretenlere teşekkür borçlu olduğumu düşünüyorum.

Endüstrinin üç branşı —yapım, dağıtım ve gösterim— birbirinden ayrı oluşumlar olmalarına karşın büyük tekeller içinde kaynaşmış bir yapıda bulunmaktadır. Bu durum bağımsız ve yaratıcı film üreticilerinin olanaklarını kısıtlayan bir durumdur. Böyle bir üretim özgürlüğünün hiçbir zaman geri dönmeyeceği yüksek bir olasılık olarak görülmektedir. Özellikle İngiltere ve ABD gibi sinema

alanında katı endüstri kalıplarına sahip olan ülkelerde yeni fikirlere karşı bir direnme görülmektedir. Gişe hasılatı formülünün en geçerli gösterge olduğu düşünülür. Kitlesel izleyicinin düşünce kapasitesi önemli değildir. Filmler, daha geniş bir kitleye hitap edebilmek için, özellikle gençliğin ilgi alanlarına yönelik olarak hazırlanmaktadır.

Halkın bir bölümünün bu yapıya yönelik hayal kırıklıkları, yapının değişmesinde çok büyük bir etken olmaz. *Motion Picture Herald*'ın belirttiğine göre Gallup kaynakları ekranın en iyi müşterilerinin ondokuz yaş grubu olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yaş grubunun insanları yaşam deneyimi kazanmak için büyük bir heves ve açlık içinde bulunmaktadırlar. 31 yaş ve sonrası için ise artık bu deneyimlerin bazıları kazanılmıştır, insanlar gençlik yıllarında zihinlerini meşgul eden bazı soruların yanıtlarını bulmuşlardır.

İyi bir eğlence aracı olması çok sayıdaki insanı bu alana çekmektedir. Bu ise bilinçsiz bir sinema izleyicisinin doğmasına neden olmaktadır. Soru soran izleyicinin yerini belli bir film programı standardı içine sıkışmış bir yığın almaktadır. Burada bazı Amerikan gazete başlıklarından alıntılar yapmak istiyorum: "Sinema salonları artık, bir tartışma, düşünme yeri olmaktan çıktı. Milyonlarca insan basit, kolay ve asla karmaşık olmayan duyguları hissetmek için sinema salonlarına doluşmaktadır. Bilet gişesi insanları filmler üzerine düşünmeyi, kafa yormayı istememektedir. Onlar filmlere bakmakla yetinirler. Eğer bu filmlerden hoşlanmışlarsa bunu arkadaşlarına ve komşularına söylerler." Bu alıntının yazarı olan Tery Ramseye'in görüşlerine kısmen katılıyor olsam bile *The Best Years of Our Lives*, *Crossfire* ve *Gentelman's Aggrement* gibi gişe başarısı kazanmış nitelikli filmlerin de var olduğunun akılda tutulması gerekir.

Genç izleyicilerini kaybetme yönündeki nevrotik korku çok geniş bir potansiyele sahip olan sinemanın dar kalıplara hapsolmasına neden olmaktadır. Bugün İngiltere'de olduğu gibi bilinçli bir izleyici kitlesinin oluşmaya başlaması, kısmen de olsa tecimsel sinemaya karşı bir alternatif olarak gözükmektedir. Sinema salonlarında aradıkları yapımları bulamayan bu izleyici topluluğu küçük

birlikler olarak biraraya gelir ve sinema birimleri oluştururlar. Onlar endüstrinin kendilerine sunduğu filmlere yüz vermemektedir. Şimdi hükümetlere düşen görev bu film topluluğu hareketini cesaretlendirmek ve desteklemektir.

Güçlü ticari çıkar grupları entelektüel ve dürüst film eleştirilerinden pek hoşlanmazlar. Onlar gazete eleştirilerinin saçmalıktan başka bir şey olmadığını söylecek kadar ileri gitmektedirler. Kendilerine yapılan eleştirilere karşı "halkın istediğini yaptık" diyerek savunmaya geçerler.

Bu yapıyı değiştirmek için yapılan somut çalışmalar yok değildir. 1948'de imzalanan Sinematograf Filmleri Anlaşması'na göre üretim, dağıtım ve gösterim alanlarında yaşanan sorunları çözmek için pek çok önemli adım atılmıştır. Bu sorunlar, Çekoslovakya'da olduğu gibi sinemanın ulusallaşmasından, Norveç'te olduğu gibi sinemaların şehir belediyesi denetimi altında olmasına, İngiltere'de her bir sinema salonunun filmleri belli bir oranda kontrol altında tutmasına kadar geniş bir yelpaze boyunca uzanıyordu. Anlaşma gereği olarak kanunlar ile sinemanın belli bir oranda eğitim amaçlı olarak kullanılması öngörülmekteydi. Sinema dağıtımı konusunda bazı yaptırımlar ve kısıtlamalar getiriliyordu.

Günümüzde pek çok insan kendilerine sunulan filmlerden tatmin olmalarına karşın, pek çok diğerleri daha iyi filmler seyredebilmek için daha fazla bilet ücreti ödemeye hazır görünmektedir. Yüzbinlerce insan, mevcut filmlerden hoşlanmadıkları için sinema salonlarına gitmemektedir.

Bugün, hemen hemen tüm yapım şirketleri önce bir konu, yıldız oyuncu ve bütçe belirlemesinde bulunurlar ve yapımlarını buna göre ortaya koyarlar. Her şey üretim maliyetlerine göre belirlenmektedir. Dağıtım ve gösterim yöntemleri böyle bir hesaplamayı gerektirir.

Ancak *The March of Time* ya da *This Modern Age* türü belgesellere olan ilgi çok sayıda insanın konulu uzun metraj filmler yerine bu belgeselleri tercih edeceğini göstermektedir. Genel olarak

Hollywood çıkışlı diyebileceğimiz standartlaşmış filmlere olan talebin azalma eğilimi göstermesi ABD ve İngiltere'de belgesel film alanında bir kurumlaşmayı da beraberinde getirmektedir. Gösterimciler, izleyicileri sinema salonlarına geri getirme uğraşısı içinde olarak "ödenen paraya göre daha fazla" ürün sunma amacındadır. Yapımcılar da aynı düşünceden yola çıkarak sevilen yıldız oyuncuları bir film içinde birden fazla rolde oynatmaktadırlar (Gloria Swanson, tek filmde beş ayrı rolde görülmüştür, böylece oyuncunun hayranları ödedikleri bilet ücretinin hakkını fazlasıyla aldıklarını düşünmektedirler).

Sinema salonlarında, daha önceki bir film bedeli karşılığında iki filmin birden gösterime girmesi Hollywood'un "B" sınıfı filmlerinin gösterime girmesini kolaylaştırmıştır.

Sinema alanında yaşanan ticarileşmeye karşın göz alıcı film yaratım gelişmelerini yok saymak, bunu gerçekleştirenlere karşı büyük bir haksızlık olacaktır. Richard Griffith, İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine kadar olan süre içinde sinema alanında yaşanan gelişimleri özenli bir şekilde yazıya dökmüştür. Lewis Jacobs'un *Rise of American Film* (Amerikan Sinemasının Yükselişi) adlı yapıtında ve iris Barry'nin Fransız Berdéche ve Brasillach'tan çevirdiği *History of Motion Pictures* (Sinema Tarihi) kitabında aynı şey görülmektedir. Burada genel bir doğanın bir ya da iki eğiliminden bahsedilebilir.

Bunlardan en göze çarpanı Hollywood'un sinema alanındaki liderliğinde bir düşüş eğilimi gözlenmesidir. Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren sinema tarihinde ilk kez olarak Hollywood'un dünya piyasalarındaki üstünlüğü tehdit edilmektedir. Bunun göstergesi, bazı ülkelerin Amerikan filmlerine kota uygulaması ile sınırlı değil, aynı zamanda kendi filmlerini dışarıya ihraç etmeye başlamaları ile ortaya konabilir. İngiltere bunun en çarpıcı örneğidir. İngiliz Hükümeti 1947 Ağustosunda Amerikan filmlerine yüzde yetmişbeşe varan bir kota uygulamasını başlatarak, sınırlamalar getirmiştir. Amerikan Film Birimi, bu uygulamaya yanıt olarak İngiltere'ye tüm film gösterimini durdurma kararı alacaktır. Sekiz ay sü-

ren bu gerilimli atmosferin ardından ABD ile İngiltere arasında dört yıllık bir anlaşma imzalanacaktır. Buna göre Amerikan yapımcılarının İngiltere'de elde ettikleri kazancın belli bir oranının bu ülkenin dışına çıkarılmasında sınırlamalar getiriliyordu. Burada anlaşmanın ayrıntıları ile incelenmesinin gereksizliği göz önünde bulundurularak, bu uygulamanın Hollywood'un kendine bir çekidüzen vermesine yol açtığını hatırlatmak istiyoruz. İngiltere'nin kotayı yüzde kırkbeşte sabitlemesi de iki ülke arasındaki gerginliğin sürmesine neden olmuştur. O dönemdeki Hollywood endüstrisinin dünya ekranlarındaki egemenliği için artık tehlike çanları çalmaya başlamıştır.

ABD Hükümeti Amerikan filmlerinin denizaşırı ülkelerdeki egemenliğini çok önemsemektedir. Bu, Hükümet Bakanları ağzından yapılan açıklamalarda, belirgin olarak görülmektedir. Hollywood dünya savaşı sonrasında hızlı bir inişe geçmiştir. Bunun istisnaları olan filmler yok değildir. *The Best Years of Our Lives*, *It's a Wonderful Life*, *Crossfire* ve *Boomerang* gibi filmler buna örnek olarak gösterilebilir. Ancak bunların sıradışı yönetmenler tarafından gerçekleştirildiğinin akılda tutulması gerekmektedir. Hollywood'un bir rüya dünyası yaratma çabası, savaşın içinde yaşamış yönetmenlerin gerçekçi filmleriyle baltalanmaktadır. Hollywood, yirmili ve otuzlu yıllarda savaş sonrası yaşamın katı gerçeklerinden kaçışın yeri olmuştur.

Hollywood kırk yılda çok sayıda göz alıcı film ile dünya sinemasına katkıda bulunmuştur. Kitabın sonundaki 82'si Hollywood çıkışlı olan 190 filmlik listede bu durum açıkça görülmektedir. Ancak Hollywood'un başarısında önayak olan mekanik üretim sistemi, ilerki yıllarda onun gelişimine ket vuracaktır. Yaşamları makinelerle şekillenen binlerce insan, bu makinelere kurban edilmeye başlanmıştır. Hollywood artık düşündüklerini özgürce ifade edebilen, üzerinde yaşadığımız dünya hakkında istediği gibi konuşabilecek yapımcıların kapılarını zorlamasına dayanacak gücü bulamayacaktır. Bağımsız film yapımcıları, özgün fikirleri ile Hollywood'un sınırlayıcı yöntemlerini kırmaya başlamışlardır. Chaplin ve Howard Hugles'in durumları ayrı bir olgudur; Disney, ilk senfonilerinden i-

tibaren ateş üzerinde ilerlemektedir; Flaherty'yi ise gerçek bir Hollywood yapımcısı olarak kabul etmek hatalı olacaktır, o hemen hemen tüm çalışmalarının finans kaynağını başka yerlerden bulmuştur. Savaş sonrasında Capra, Ford, George Stevens gibi etkin yönetmenlerin bazıları tarafından gerçekleştirilen cesaret dolu girişim, endüstriyel totalizmin, bağımsız birimlerle uzlaşmasında önemli bir etken olacaktır.

Bu noktada ortaya bir soru çıkmaktadır. Hollywood'un üst düzey sorumluları milyonlarca metrelik selülidi ne için kullanmışlardı, çağının en modern cihazlarıyla donatılmış olan stüdyolarda çok sayıda insan ne uğruna ter dökmüştür? Çok sayıda ülkeden milyonlarca insanı eğlendirmek için mi? Evet. Yüzbinlerce insanına iş imkanı açabilmek için mi? Evet. Amerikan "yaşam tarzını" tüm dünyaya yayabilmek için mi? Belki. Ancak Hollywood filmlerindeki bu çaba, dahiyane Amerikan kuramları, diğer bir dünya savaşının sona erdirilmesinde yeterli olmamıştır. Hollywood filmleri, sinemanın insancıl kullanımı için çok fazla katkıda bulunmamıştır. Hollywood'un, geniş olanaklarına sahip olan bu yeni aracı, insanların kavrama seviyelerini yükseltmek, onları soru sormaya yönlendirmek gibi yararlı davranışlar edinme amacıyla kullandığı pek söylenemez.

30'lu yıllarda İngiliz Film Endüstrisi iki kez yükseldi ve bir kez inişe geçti. Bu yıllarda, ilerki bölümlerde uzun uzadıya anlatılacağı gibi çok büyük bir finansal kumar oynandı. Yeni stüdyo birimleri inşa edildi, Hollywood ve Avrupa'dan getirtilen teknisyen ve oyunculara büyük miktarlarda paralar akıtıldı. Birkaç yıl içinde çok görkemli filmler gerçekleştirildi. Ancak bu yapı iflas edecekti. Kısa bir süre sonra binlerce teknisyen işsiz kalmıştı. Yapay olarak ortaya konan Endüstri, taşıma suyla değirmenin dönmeyeceği kuralını bir kez daha kanıtlayacaktı. Bu endüstri doğuşundan itibaren yok olmaya mahkumdu.

Savaşın ilk yıllarında, göz alıcı bir iyileşme sürecine girilmişti. İngiltere'de film yapımcıları ilk kez olarak gerçek felsefi nedenlerle film yapımına başlamışlardı. Kısa süre içinde İngiliz filmlerinde

başka bir patlama görülecekti; Amerikan piyasasını bile imrendirecek düzeyde büyük bütçeli filmler, yüksek ücretler, büyük tanıtım giderlerinden bahsediliyordu.

Ancak İngiliz uzun metraj film yapım alanında yaşanan kaosa yeni bir soluk gelmişti. *Great Expectations* (Büyük Umutlar) ve *Odd Man Out* gibi filmler bir rönesansın yaşanmak üzere olduğunu müjdeliyordu—*The Foreman Went to France*, *Millions Like Us* ve *The Way Ahead* gibi filmleri de unutmamak gerekir. Savaş yıllarında yeni bir doğruluk ve dürüstlük İngiliz uzun metraj filmlerine egemen görülüyordu, ancak bu değerler savaş sonrasına taşınamayacaktı. Savaş dönemi filmlerin gerçekçiliği ve yaşama karşı sadakati, yerini romantizme ve tarihsel olgulara kaçışa bırakacaktı. Başarılı roman ve oyunların bildik uyarlamaları yavaş yavaş, özel olarak ekran için yazılmış öykülerle yer değiştirecekti. Sinemanın göze çarpan çalışmalarına göz attığımızda, sinema tarihini yaratan filmlerin tümüyle özgün yapımlar olduğunu görürüz: *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük), *Caligari*, *Kuzeyli Nanook*, *Potemkin Zırhlısı*, *The Last Laugh*, *A Nous La Liberté*, *Kameradschaft*, *The Public Enemy*, *Toni*, *The Way Ahead*, *The True Glory*, *Monsieur Verdoux* ve *Paisan* gibi filmlerin hiçbiri başka bir araçtan uyarlama niteliği taşımamaktadır.

Hamlet'in renklendirilmesi ve ışık ve gölge oyunu, Oliver Twist, *Ideal Husbands* ve *Red Shoes* gibi oyunların beyaz perdeye uyarlanmaları, içlerinde sanat, yetenek ve derin odaklama barındırmasına karşın, İngiliz sinemasının gelişimi için fazla bir yarar sağlamamıştır. Onlar, erken dönem Alman stüdyo yaratımlarına benzer olarak kapalı yerde durma fobisine sahip gibi görünmektedirler. Kamera büyüsünün bütün hileli kullanımına karşın onlar kapsamlarında tiyatral öğeler ve edebiyat öğeleri barındırdıklarını belli etmektedirler. Savaş sonrası insan deneyiminin tüm olanaklarına karşın, İngiltere bir *Crossfire* ya da bir *Paisan* yapımının çağdaş görünümü seviyesine ulaşabilecek bir filmi henüz gerçekleştirememiştir.

Büyük İngiliz yapım grupları, filmlerini üretirken sonsuz özgürlüklere sahip olmalarına karşın, Amerikan pazarına girebilecek se-

viyede büyük yapımlara çok sık olarak imza atamamaktadır. Hükümetin bu alanda kesesini açması da büyük bir yarar sağlamaz.

Savaş yıllarında yaşanan gişe hasılatı patlamasının ilerki yıllarda da süreceği tahmini doğru çıkmayacaktır. Aradan geçen yıllar boyunca yapım maliyetleri artış göstermesine karşın, bu maliyetlerin geri dönüşünde benzer bir artış yaşanmayacaktır. Bunun sorumlusunun deneyimli teknisyen, yönetmen ve yazar ya da yetenekli oyuncu olmaması olduğunu söyleyemeyiz.

Bu arada İngiltere'nin dışında olarak Avrupa'da film etkinliği açısından bir haraketlilik yaşanıyordu. Otuzlu yılların ortalarında ve sonlarında Fransız sinemasının çiçek açması göze çarpmaktadır. Fransız üretimi uluslararası ticaret alanında söz sahibi olmaya başlamaktadır. Hollywood'un egemenliği bu kez Fransız yapımlar tarafından sarsılmaya başlanmıştır. Bazıları on ve yirmi yıllık olan Amerikan filmleri Fransız sinema salonlarına boca edilirken, Fransız filmleri de benzer bir şekilde Amerikan pazarına girmeye başlamıştır. Grémillon, Clair, Autant-Lara, Marcel Carné, René Clement, Rouquier gibi Fransız yönetmenler yavaş yavaş tüm dünyada bir hayran kitlesine sahip olmaya başlamışlardır.

Otuzlu yıllarda Sovyet Sineması ise, çok kısa bir süre önce *Potemkin Zırhlısı*'ndan *Asya Üzerinde Fırtına*'ya kadar akıllardan silinmeyecek yapımlara imzasını atmış bir ülke için hayal kırıklığı yaratacak nitelikteydi. Griffith'in yorumuna göre Pudovkin, Dovçenko, Donskoi ve diğerleri artık kendilerinden beklenen büyüklükte filmlere imza atamıyorlardı. Sovyetler Birliği'nde büyük çapta film etkinliği yaşanıyor olmasına karşın, bunların çok azı uluslararası platformda ses getirebiliyordu. Eisenstein'ın ani ölümü tüm sinemaseverler için tam bir şok etkisi yaratacaktı. Ardından pek çok yerde Eisenstein'ın anısına film gösterimleri düzenlenecekti. Rusya ile olan ilişkilerin gerginliği bu tür etkinliklerle bir nebze olsun azalacaktır. İnsanlar, geçmişte ekrana pek çok şey vermiş olan bu ülkenin çağdaş film yapımcılarının çalışmalarını görme isteği içindeydiler.

Yeni Alman sineması ise geçen yıllar boyunca teknik üstünlüğünden fazla bir şey kaybetmemişti. Otuzlu yılların başlarının en

fazla belleklerde kalan yapımları arasında *Kameradschaft*, *Westfront 1918* ve *M* gibi filmler sayılabilir. Nazi propagandası amaçlı olarak Goebbels'in yönlendirmesi doğrultusunda gerçekleştirilen filmler, teknik açıdan mükemmelik taşımaktadır. Savaş sırasında yapılan Alman filmleri, biçem açısından sıkıcı ve ağır tempoludur. Görkemli bir yapım olan *Baron Münchhausen* filminin bir istisna olduğu düşünülebilir. Savaş sonrası Almanya'sının yeni filmleri yeni bir akış açısıyla gerçekleştirilecektir. *The Murderers Are Among Us* (Katiller Aramızda) gibi filmler bu değişimi çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Burada abartılı bir ulusal içgüdü görülmektedir.

Savaş sonrasının politik ortamında yaşanan ulusal eğilimler, sinema alanına da yansımaktadır. Çekoslovakya Film Endüstrisi, Alman işgalinden arta kalan cihaz donanımı ile Londra'da 1947 yılında yapılan Çekoslovak Filmleri Festivali'nde ilgi çekici filmler ortaya koyacak düzeyi yakalamıştır. Deneyimli teknisyen ve cihaz donanımından yoksun olan Yugoslavlar ve Polonyalılar, belgesel tekniklerine sıkı sıkıya sarılacak ve ürünlerini gerçekçi konuları ön planda tutarak gerçekleştireceklerdir. Hollywood yönteminin taklit edilmemesi onlara özgürlük sağlayacaktır. İsveç ve Danimarka içten ve şiirsel film yapım geleneğini sürdürmektedir. İsviçre ise sınırlı dil faktörüne karşın iyi çalışmalar ortaya koyabilmektedir. Burada da belgesel yöntemin daha fazla olarak kullanıldığını görüyoruz.

Ancak savaş yıllarından itibaren en ilgi çekici filmler İtalya'da film yapımcılarının oluşturduğu küçük bir gruptan gelecektir. Bu, yirmili yılların ortalarında Ruslardaki ve otuzlu yıllarda İngiliz Belgesel akımına benzerlik taşıyan bir oluşumdur. Hayal gücü ve yaratım yeteneğine sahip küçük bir grup lüks stüdyoların teknik donanımları olmadan önemli filmler gerçekleştirilebileceğini ortaya koyacaktır. En önemlileri olarak *Paisan*, *Roma Cittá Aperta* (Roma, Açık Kent), *Miracolo á Milano* (Milano'da Mucize), *La Terra Trema* (Yer Sarsılıyor), *Four Steps in the Clouds* (Bulutlarda Dört Adım) ve *Under the Roman Sun* (Roma Güneşi Altında) filmlerini sayabiliriz. Sayıları iki elin parmaklarını geçmeyen bu sıradışı filmler,

film yapım alanına gerçek içtenliği, dürüstlüğü ve gerçekçiliği getirmişlerdir. İnsan oluşumunun derin algılaması, duyarlı kamera gözlemi, geçmişin geleneklerinden soyutlanmış İtalyan yönetmenlerinin, özellikle Rossellini'nin filmlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Onların anlık çalışma yöntemleri, hızlı ve çabuk metin kullanımının reddedilmesi, doğal ve içten gelen çekimleri, sinema tarihinin en fazla akılda kalan olgularıdır. İtalya'da Rossellini'nin çok sayıda taklitçisi bulunmasına karşın bunların hiçbiri gerçekliğin şekillendirilmesinde onun kadar başarılı olamamıştır. Visconti ve Castellani, yetenekleri ile ona yaklaşmışlar ve önemli yapımlara imzalarını atmışlardır.

Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere, çok geçmeden İtalyan sinemasını keşfedecek ve İtalyan Film Endüstrisinden faydalanmanın yollarını arayacaktır. Hollywood ve Londra, İtalyan film yapımcılarının, yeni neslinin gelenekçi-olmayan canlılığını, tazeliğini kendi sinemalarına kazandırmak için yoğun çalışmalar içinde olacaktır. Onların bu çabalarına karşın, Rossellini'nin yöntemlerinin ve onun teknisyenlerinin heveslerinin bir kez daha yinelenmesinin olanaksız olduğunu düşünüyorum.

Sinemanın gerçek anlamda kullanılmasının yaşanması ve dünya düşüncesine katkı sağlayan filmlerin yapılması yalnızca İtalyanların tekelinde olan bir olgu değildir. İngiltere de benzer çalışmalar içinde bulunmaktadır. Ekonomik temellerin çok katı bir şekilde belirlendiği İngiltere, sinemanın, yapısı gereği gişe hasılatından çok farklı faydaları içinde barındırabildiğini anlamada gecikmemiştir. Hükümetler, kuruluşlar, şirketler ve diğer sermaye grupları kâr etmenin çok ötesinde amaçlarla film yapım işine sponsor olarak soyunmaktadırlar. Bu konuda dürüst olduğumuzda, sponsorluk sisteminin bazı tehlikeleri olduğu gerçeğini hepimiz keşfederiz. Sponsorun niyeti her zaman için film yapımcısıınn düşüncesi ile örtüşmez. Kâr amacı gütmeyen sponsor kurum, yatırdığı paranın karşılığını bir şekilde almak isteyecektir. Bu tanıtım, prestij amaçlı olabileceği gibi propaganda amaçlı da olabilmektedir.

Sponsorlu yapım olgusunun en uzun süreli olduğu ülke İngiltere'dir. Belgesel filmler, sayı olarak, tüm sinema filmleri içinde çok fazla olmamasına karşın, onların etkinlik alanları çok geniştir. Yıllar boyu hiç ara vermeden gerçekleştirilen üretim, film yapım alanında da planlı bir politikanın izlendiğinin en büyük göstergesidir.

İngiliz belgesel akımının 1928 yılından beri gösterdiği gelişim, halkın bilgilendirilmesi sorumluluğu ile ayrılmaz bir şekilde ilintilidir. Halk hizmeti verme isteğinde olan bu yapı, ticari ürünlerin kazanç hırsından çok uzak bir düşünüşe sahiptir. Birkaç yüz zanaatkar ve eğitimli teknisyen bu geleneğin gelişmesi için çaba harcamaktadır. İngiliz Hükümetinin Crown Film Unit (çıkışı Empire Marketing Board ve Post Office Film Units'dir) ve çok sayıda küçük birim, çalışmalarını belgesel, eğitim ve bilgi yapımlarına ayırmıştır.

Bu aşamada yapılanların yeterli olup olmadığı sorusu akla gelebilir. Bu duruma gelinmesinde belgeselcilerin hiç mi suçu yoktur acaba? Belgesel film yapımı ilk olarak bir akım şeklinde ortaya çıkmış olmasına karşın, filmlerin akımlar tarafından değil, kişiler tarafından gerçekleştirildiği unutulmamalıdır. 1947 Haziranında Brüksel'de Dünya Belgesel Birliği (World Union of Documentary) kurulmuştur. Belgeseller, Film Endüstrisinin diğer dalları içinde yeni yöntemler yaratmaya en fazla gereksinimi olan türlerdir. Belgesel sinema, *bir akım olmasına karşın* güç ve etkinliğini olabildiğince iyi bir şekilde kullanma çabası içinde bulunmaktadır.

Savaş yıllarında belgesellerin kitlesel-üretim şeklinde gerçekleştirilmesi gereği ortaya çıktığı için teknik ve biçim açısından standartlaşma göze çarpmaktadır. Beklenmedik oranda artan talebin karşılanması için böyle bir uygulama gerekli görülmektedir. *March of Time* gibi belgesel diziler bu talebin karşılanması için ortaya konulan yapımlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu konuda üzerinde durulması gereken bir başka gelişme savaşın gereksiniminin karşılanabilmesi için Amerikan belgesellerinin birdenbire büyük bir artış göstermesidir. Richard Griffith'in ele aldığı bu konu *The Fighting Lady*, *The Battle of San Pietro*, *Let There Be Light* ve doğal olarak, ünlü *Why We Fight* (Neden Savaşı-

yoruz?) dizisi gibi, Sovyet sinemacıların bile övgüye değer buldukları yapımların ortaya çıkış evreleri ile gözler önüne serilmektedir.

Film yapım alanında bireysel zihin ifade etme sorunu ('*Nanook*' ya da '*Drifters*—Balıkçı Tekneleri' gibi en basit olanları hariç tutulursa) karmaşık teknik yöntemler gerektirmektedir. Dünya izleyicisine ulaşabilmesi için pek çok olgunun aynı anda yerine getirilmesi gerekmektedir.

Filmlerin gerçek yaratıcıları olan senaryo yazarları özgün karakter ve olayları tam olarak kavrayarak, onları bitmiş filmdeki şekillerine sokarlar. Yönetmen ve ekibine yalnızca senaryo yazarının düşüncelerini görüntüye aktarmak düşmektedir. Yazarın düşüncelerine bir yaşam, duygu ve anlam verecek olan kişi yönetmendir. Yazarın, yönetmen üzerindeki etkisi, olağanüstü fazla olabilir. Buna örnek olarak Prevert ve Carné, Pressburger ve Powell, Riskin ve Capra, Nichols ve Ford ve hatta Amidei ya da Fellini ve Rossellini arasındaki ilişki gösterilebilir.

İyi bir öykü, gelişigüzel davranan ve özentisiz bir yönetmen tarafından çok başarısız bir şekilde filme alınabilir; zayıf bir öykü ise hayal gücüne sahip ve yaratıcı bir yönetmen tarafından en azından teknik olarak ilginç bir şekilde çekilebilir. Pratikte film yapımları, genel olarak yönetmen, yazar, kameraman, tasarımcı gibi kişilerden oluşan çekirdek kadro tarafından gerçekleştirilir. En fazla istenen çalışma şekli, kadronun birbiriyle iyi bir iletişim halinde olduğu durumdur. Bir film için oluşturulan özgün öykünün yazarı, genellikle teknik deneyimden yoksun olan bir kişidir. Son kırk yılda Carl Mayer dışında teknik olarak çekim koşullarını çok iyi bilerek senaryo yazım işine giren bir ikinci kişiye rastlamadım. Pommer ve Freund da, Mayer'i anımsatmalarına karşın, o düzeye ulaşamamaktadırlar. Rossellini'nin filmlerinde hissedilen gerçekçi yaklaşımda Amidei'nin katkısının unutulmaması gerekmektedir.

Bu konuda sıkça rastlanmayan eğilim yazarların aynı zamanda yönetmen olarak film çekimine soyunmalarıdır. Kendisini kurgu odasında eğiten yazarları alkışlamaktan başka yapacak bir şey

yok. Ancak hem yazar hem yönetmen olabilmek hiç de kolay bir şey olmasa gerek.

Buna karşın günümüzde yönetmenlerin yalnızca yetenekli birer teknisyenden öteye geçememeleri düşündürücüdür. Başarılı bir yönetmen, çok karmaşık olan film yapımı oluşumu içinde kendi kişiliğini, ve yaşama bakış açısını katabilen kişidir. *Great Expectations* (Büyük Umutlar), *The Fallen Idol* ve *Milano'da Mucize* gibi yapımlara çok yetenekli kişilerin katkıda bulunmasına karşın, bu filmlerin her biri Lean, Reed ve Rossellini'nin imzasını taşımaktadır. Hugh Barthy-King'in* Rossellini hakkında söylediği şu sözler ilgi çekicidir: "Rossellini, bir filmi, zihninin gözünde 'hayalinde yaratır', ve bu bakış açısı tüm yapımın çıkış noktası olacaktır. Daha önce ya da daha sonra yapımın dengesini, kompozisyonunu ya da anlamı bozabilecek hiçbir başka 'bakış açısı' olmayacaktır."

*Milano'da Mucize* filminin, örnek olarak George Cukor tarafından yönetilmiş olduğunu hayal etmek; ya da *Hamlet* filminin Fritz Lang tarafından gerçekleştirildiğini düşünmek; ya da Alexander Korda'nın *Crossfire* filminden sorumlu olduğunu söylemek; ya da Flaherty'nin *Odd Man Out* filmini yaptığını farz etmek bile olanaksızdır. Daha önce söylediğimiz gibi çok fazla sayıda belgesel film çekiminin yapıldığı dönemde kimin hangi filmi yönettiğini söylemek hiç de kolay değildir. Belgesel yapımcıları, standartlaşmış, insan olgusunu dışta bırakan bu yapımları gerçekleştirirken, bu yapı içinde kendi kişiliklerlni arka planda tutmaktadır. Flaherty, Ivens ve Rossellini'nin başarısının sırrı bu yapıyı kıran çalışmaları ortaya koymalarında yatmaktadır.

Bir film yönetmeninin yeteneği, yalnızca filmsel ifadeyi yaratmada değil, aynı zamanda çalışanların yeteneklerini belirleyerek onları koordine etmede de belli olmaktadır. Teknik gereklere uygun olarak resmin işlenmesinln yoğun bir şekilde yapılması bu koordinasyon ile yakından bağlantılıdır. Elektrikçisinden marangozuna, kostümcüsünden dekorcusuna kadar çok sayıda farklı alanda

---

* *Documentary '47* (Albyn Press, 1947)

personele gereksinim duyulan sinema oluşumu, bu kişilerin düzenli bir şekilde organize edilmesine bağlıdır. Yönetmen ile diğer çalışanların arasında aşılmaz bir demir perde olması filmin oluşumunda önü alınamaz noksanlıklara neden olacaktır. Yönetmen, filminin tasarımını aylar boyunca zihninde taşır ve her evrede buna uygun düzenlemelerde bulunur.

Van Gogh, Arles yakınındaki güneşli yolda, tualini, boyalarını ve ayaklığını taşıyarak yürürken, resim sehpasını ve boyalarını istediği gibi düzenlemede özgürdür. Onunla konusu arasında, konusu ile tuali arasında, yalnızca yeteneği ve renkleri bulunmaktadır. Ancak bir Flaherty'nin ya da bir Rossellini'nin basit yöntemlerini izleyen film yapımcısı bile, kendi denetimi dışında olan çok sayıda materyal ve oluşuma bağlı durumdadır. Filmlerdeki yaratıcının, senaryo ve ekran arasında çok büyük bir görevi vardır.

Film, temel olarak gözleme dayalı bir sanattır. Doğru gözlemleme yalnızca birinci elden yapılabilir. Bir film, yaşamın belirleyicisi olarak bir microcosm'un (küçük evren), bir microcosm'u olarak adlandırılabilir. Film yapımcıları için (özellikle yapımcılar, yönetmenler ve yazarlar için) zorunlu olan şey, yaşamın gerçekleri ile olan bağıntıyı hiçbir zaman koparmamaktır. Film yapımı, gündelik hayatın dışında bir etkinlik olarak görülmemelidir. Filmde, yaşanmış olan deneyimlerin yoğunlaştırılmış olarak bulunması gerekir. *The Best Years of Our Lives* filmini bu denli içten ve anlaşılır bir şekilde yapabilecek tek kişinin Wyler olduğunu düşünüyorum çünkü savaş yıllarından sonra sivil yaşantıya ayak uydurmada çeşitli güçlüklerle karşılaşmış yüzlerce insanın sorunlarını yaşayarak bilen bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer şekilde, Carol Reed'in *The True Glory*, Rossellini'nin *Roma, Açık Kent* ve *Paisan* filmleri yaşanmış olan olayları ve gerçek insanları anlatmaktadır.

Bu noktada, üzerinde durulması gereken en önemli şey, belgesel yapımların gerçekçi yaklaşımları ile kurgusal eğlence filmlerinin yapısal farklılıklarıdır. İki olgunun dengeli bir şekilde yoğrulmasıyla ortaya nitelikli yapıtlar çıkabilmektedir. *Millions Like Us* ve *The Way Ahead* gi-

bi savaş sırasındaki belgesellerden kaynaklanan İngiliz kurgu filmlerinde bu, belirgin bir şekilde görülmektedir. Savaşın kendisinin de bazı eğlence filmleri için konu malzemesi oluşturduğunun unutulmaması gerekmektedir. Enformasyon Bakanlığı'nın ana amaçlarından biri ticari stüdyo yapımlarının konuları üzerinde etkide bulunmaktır. Belgesel yapım alanında çalışanlar, eğlence filmi yapımında çalışanlardan çok farklı bir işlev üstlenmemişlerdir. Onlar, savaşla doğrudan doğruya iç içe olmamaktadırlar.

Bu açıdan bakıldığında, İngiliz yapımlarının bazılarını kurgu-belgesel olarak nitelendirmek olanaklıdır. Buna örnek olarak *In Which We Serve*, *One of Our Aircraft is Missing* ve *San Demetrio* gibi filmler sıralanabilir. Onlar gerçekliğin gözlemini amatör bir yaklaşımla ortaya koymaktadırlar. Sonuç olarak bunların her biri stüdyo çekimlerinin ürünüdür. *Broken Journey*, *Holiday Camp*, *The Brothers* ve *Daybreak* gibi filmlerin çok nitelikli dış çekimleri de bulunmaktadır, ancak bunlar yaklaşım, yöntem ve amaç açısından değerlendirildiğinde, belgesel olarak adlandırılamazlar. Oyuncuları, teknisyenleri, aletleri ve tüm stüdyo cihazlarını gerçek bir caddeye, gerçek bir ev ya da gerçek bir kır mekanına taşımak ve onların kurgusal edimine olanak tanımak kendi içinde bir gerçekçilik duyumu yaratmaz. Olgu, bu şekilde meydana gelmemektedir. Oyuncular ve onların davranışları bu mekana ait bir duyuma sahip olmalıdır. Bu olgunun geliştirilmesi ve özün belirtilmesi, gerçekçi yönetmenin sanatını ortaya koymaktadır. Yönetmenin sahip olduğu deneyim, gözlem gücü, oyuncularla olayları kaynaştırma yeteneği, gerçekliğin yaratıcı yorumlaması sonucunu doğuracaktır.

Rossellini'nin sanatının gerçek özü budur; o, oyuncular ile oyuncu olmayanları harmanlama ve tüm filmi, gerçek ortamlarla oluşturma yeteneğine sahiptir. O, zihnini "belgesel" ile "kurgu"nun evliliği üzerinde yormaz. Sinemanın, gerçekliği temsil eden tek sanat dalı olduğuna inanmaktadır. *London Belongs to Me* gibi filmlerde kamera ve mikrofon ile gerçekliğe mümkün olduğu kadar çok yaklaşılır. Rossellini, sinemanın, gerçeklik içinde bulunan dramın keşfedilmesinin başlangıcı olduğunu düşünmektedir. Dışarı çıkma fobisine sahip olmaya benzer stüdyo yöntemlerinin kullanımı, sinemasal olmak yerine, tiyatral, edebi ve yapay bir yapının oluşmasına neden olmaktadır.

Rossellini, bununla yeni bir şey yapmamıştır. Gerçekliğin kullanımı sinemanın başlangıcına geri gitmektedir. Sennett, erken dönem komedilerinde, İtalyanların çok daha sonra yapacakları şeyi gerçekleştirmiştir. Renoir de, *Toni* filminde aynı şeyi yapmıştır. Rossellini, çok sayıda insanın yıllardır yazdığı ve konuştuğu bir şeyi beyaz perdeye taşımıştır. Bu, Rochemont'un *Boomerang*'da ve Dassin'in *Naked City* filminde yaptığından farklı değildir. Belgesel yönetmenleri bu yöntemi kullanarak, yıllardır film üretmektedir. Jill Craigie'nin *The Way We Live*, Harry Watt'ın *Bill Blewitt*, Holmes'un *Merchant Seamen* ve *The Centre* hep bu şekilde ortaya konmuş yapımlardır. Bu yöntemi kullananlar genel olarak finansal sorunlar nedeniyle uzun metraj filmler gerçekleştirememiştir. Rossellini, kurgusal olaylarla onun gerçekçi ifadesini kaynaştırmayı iyi yapmıştır. Böylece filmlerine dinamik ve ikna edici kişiliğin geniş etkisi egemen olmuştur. Onun çalışma alışkanlıkları Amerika ve İngiltere için kullanılabilir değildir: Birlik kuralları, bu yaklaşımla karşıtlıklar taşımaktadır. Rossellini'nin zorunlu insanlarla sınırlandırılmış küçük birliği, yalnızca gerektiği zaman gösteriye çıkan kişilerden oluşan sirk gösterilerine benzetilebilir. Görüntüdeki başarı bu sayede elde edilmektedir.

Carol Reed'in *The Way Ahead* filmi, gerçek belgesel anlam taşıması nedeniyle aradan geçen yıllara karşın tazeliğini ve güncelliğini koruyabilmektedir. Film, ticari bir stüdyo ürünü değil, içten gelen sezinlemelerden oluşmuş bir yapımdır. Filmin tüm düşüncesi, *The New Lot* adlı bir ordu eğitim filminden kaynaklanmaktadır. Belgesel yöntemleri başarıyla kullanma girişiminde bulunan ticari başarı kazanmış başlıca İngiliz filmleri arasında *The Foreman Went to France* (tüm savaş filmlerinin en iyilerinden biri), *The Gentle Sex* (biraz tiyatral ve içedönük), *Millions Like Us* ve *Nine Men* sayılabilir. Harry Watt, İngiliz belgesel grubu içinde, stüdyo düşüncesine en yatkın tek film yapımcısıdır. *Night Mail, Bill Blewitt, North Sea, Squadron 992, Target For Tonight, Nine Men* ve *Overlanders* filmleri, Watt'ın belgesel alanda başka İngiliz yönetmenlerinden daha fazla olarak insan niteliği gereksinimini kavradığını göstermektedir. Belgesel ve kurgu filmi arasındaki önemli farklılık yalnızca teknik yöntemdeki bir ayırım değil (bu da çok önemli bir farktır), aynı zamanda konuya yaklaşım alanındaki ayırımdır. Teknik olarak belgesel biçiminde yapılan *Boomerang* ve *Roma, Açık Kent*

ve *Milano'da Mucize* gibi filmler, ticari temele sahip ve para, eğlence amacıyla gerçekleştirilmiş yapımlar olmasına karşın, eğlence öğesi, ön planda tutulan tek olgu değildir. Onların her birinin ardındaki önemli amaç, bir toplumsal bakış açısıdır.

• • •

Sinemanın gereksinim duyduğu şey, yeni fikirler, yeni temalar, yeni ve hevesli personel, kamera ve mikrofonun yeni kullanım yolları, yeni esinlenmeler ve yeni motivelerdir. Bu konulu filmler için olduğu kadar, belgeseller, haber yapımları ve çizgi filmler için de geçerlidir. Geçmişte film yapımının standartlaşmış ve kitlesel üretim modeli yapısına sahip bir süreç yaşandığının unutulmaması gerekir. Gelişigüzel, özentisiz yöntemler yapıma egemen olmuştur. Filmler, bir üretim platformundan geçerek gerçekleştirilmekte, konfeksiyon üretim yapılmaktadır. Bu yapı sinema izleyicisinin yavaş yavaş sinema salonlarını terketmeye başlamasına neden olacaktır. Hollywood'un standartlaşmış yöntemlerinin bir sonucu olarak yirmili yılların sonuna doğru eğlence filmlerinde bu durum meydana gelmiştir. On yıl sonra sesli filmin ortaya çıkmasıyla yine aynı şey yaşanmıştır ve günümüzde de aynı şey yaşanmaktadır.

Otuzlu yılların ortalarında Fransız sinemasında *avant-garde* (öncü) olarak adlandırdığımız deneysel bir döneme girilecektir. Savaş sırasında, daha önce belgesel grupların deneysel çalışmaları içinde rastlanmayan İngiliz sineması Rönesansı yaşanacaktır. İngiliz Belgesel grubu Rusların ve Flaherty'nin öncü çalışmalarından çok şey öğrenmiştir. Daha sonraki yıllarda ABD'de yeni avant-garde grupların ortaya çıktığı bilinmektedir. Aynı şeyi İngiltere için de söylemeyi dilerdim. Sinema bilgisine çok az şey katmış olan, çok sayıdaki 'prestij' filminin yerine, düşük bütçeli deneysel filmlerin yapılmış olmasını yeğlerdim. Öykü ve konularda, biçem ve teknikte gerçekleştirilen deneyler, uzun dönemde mutlaka kendi masrafını çıkaracaktır. Ancak çok az yapımcı bu yılın programının ötesine bakabilmektedir. Artık konulu filmlerde, belgesellerde, çizgi filmlerde ve haber yapımlarında, deneyime geçmişte olduğundan çok daha fazla gereksinim duyulmaktadır.

• • •

Bu yazıya son verirken sinemaya büyük katkıları olan ve benim düşüncelerim üzerinde büyük etkiye sahip üç kişinin adını anmadan geçemezdim. Amerikan gazetelerine yazdığı film eleştirileri ile unutulmaz belgeler bırakan, yeteneğini projektör ışığı ile büyüterek beyaz perdeye yansıtmasını bilen Eric Knight bu kişilerin başında gelmektedir. Alman sinemasının Altın Çağına herkesten fazla katkıda bulunan Cari Mayer ve sokaktaki insanların film aracılığı ile uluslararası bir bilince ulaşması yönündeki çabalarıyla göze çarpan Otto Nevrath, beni derinden etkileyen kişiliklerdir.

Niçin olduğunu merak
eden ve nasıl olduğunu
düşünen izleyicilere...
P.R

# I

# FİLMİN GELİŞİMİ

Film gelişimini üç farklı bakış açısı ile değerlendirebiliriz: Bilimsel, Tecimsel ve Estetik.

Bunların ilki, sinemanın teknik bir oluşum olarak mekanik yapısı ile ilgilidir. Projektörlerin çalışması, kameranın anlaşılması güç mekanikliği, sesin, disklerle ve film üzerindeki ses şeridi ile yeniden üretilmesinin çeşitli yöntemleri gibi konular bilimsel araştırma alanı içine girmektedir.

İkinci madde, sinemanın bir endüstri olarak çarpıcı gelişimini ele almaktadır. Bu konu, bu kitapta kısaca ele alınacaktır.

Ve son olarak üçüncü madde sinemanın dramatik bir ifade aracı olarak, oluşumunu ele alır. Bu aracın sınırları ve sınırsızlıkları incelenen konular arasında bulunmaktadır.

Tarihsel ve teknik yönü bir kenara bırakıldığında, sinemanın doğuşu ve ilk yılları, estetik gelişim açısından düşünülünce, ilginç ve çarpıcı değildir. Bayağı tecimsellik içindeki başarılar ve başarısızlıklar kaygı vericidir.

### a) Filmin Tecimsel Gelişimi

Filmin pratik kullanımının 1887 yılında Edison'un dönen fotoğraf aygıtı ile başladığı genel olarak kabul görmektedir. Edison, fonografı mükemmelleştirerek, başka bir mekanik aygıt ile ses görüntülerini bütünleştirme arzusundaydı. O yıllar için, Edison'un

bu arzusu, çok olağanüstü bir ileri görüşlülük olarak değerlendirilebilir. Daha sonra gelecek olan yapımcılar ise Edison'un tersine olarak, kaydedilmş sesleri ile görüntüleri bütünleştirme amacında olacaklardır. Elli yıl sonra sesin görüntü için mutlak gerekli olduğu düşüncesi egemen olacaktır. 1930'dan itibaren çok sayıda sesli film gerçekleştirilmeye başlanacaktır.

Edison'un ilk çabaları, ilk gramofon kayıt cihazına benzer olarak bir silindirin üzerindeki spiraller içindeki mikroskopik boyutta olan resimler şeklinde sonuç verecekti. Bir süre sonra, kolodyum maddesinden film şeritleri yapılacaktı. Edison, 1889 yılında nitroselüloz temel üzerinde oluşturulan ilk Eastman-Kodak film örneklerini ortaya koyacaktır. Bu, kineteskop olarak adlandırılmaktadır. Edison'un West Orange'daki laboratuvarlarında aynı anda yalnızca bir kişinin izleyebileceği şekilde, bir makine gözeneğinden, bir dizi resim izlenebilen deneyler gerçekleştiriliyordu. Yaklaşık elli feet uzunluğundaki bu resim dizisinde bir kişinin —sarsak ve aralıklı— hareketleri gözlemlenebiliyordu. Aslında buna *hareket* demek bile belki de doğru değildir. Bu görüntülerin ilk gerçek sinemasal kayıt olduğu söylenebilir. Bu görüntüleri gerçekleştiren laboratuvar asistanlarından biri olan Fred Ott, sinema tarihinde bir ilke imzasını atanlardan biridir.

Edison, 1894 yılında, kineteskopunu New York halkına ticari açıdan sundu. Piyasada bu makinelerden yüzlercesi satılıyordu. Edison'un laboratuvarda yaptığı filmlerin konuları, genellikle boks maçları, danslar ve varyete gösterileriydi. Bunlar yeni devinim buluşlarına olanak tanıyan konulardır. Ancak bu filmlerin aynı anda yalnızca bir kişi tarafından izlenebilme sınırlaması nedeniyle, aynı anda bir oda dolusu insanın izleyebileceği ekran resimleri oluşturan bir büyülü fener (magic lantern) talebi meydana gelmiş bulunuyordu. Edison, bu öneriden pek hoşnut kalmamıştı. O, toplu gösterimlerin bu alandaki talebi çok hızlı bir şekilde tüketeceğine inanıyordu ve cihazın yabancı ülkelerdeki patent hakkına bile izin vermemişti.

Bu sırada, Avrupa'da başka deneyler gerçekleştiriliyordu. Bunların tümü Edison'un kineteskopu ile büyülü fenerin birleştiril-

mesi amacını taşımaktaydı. Bir yıl sonra, 1895'te, Woodville Latham, Amerika'da, kineteskop film resimleriyle bir halk gösterisi düzenledi ancak sonuç acemice ve başarısız oldu. Hemen hemen aynı zamanlarda Londra'da Robert Paul ve Paris'te Lumière Kardeşler, Edison'un cihazının her biri kendi şehrinde tanıtımını yapıyorlar ve projektörler satıyorlardı: Paul, kendi cihazını bir sonraki yıl Olympia'da ve Alhambra'da tanıtacaktı.* Modern projektörün temelini oluşturan Thomas Armat'ın makinesi ilk kez olarak 1895 Eylülünde Atlanta, Georgia Cotton States Sergi Salonu'nda halka gösterildi. Gişe geliri kaygısıyla yasal olmayan bir şekilde Edison'un ismi lanse edilmiş olan Armat'ın Vitaskop'u daha sonra Broadway'de gösterilecek ve beklenmedik bir başarı kazanacaktı. Kısa bir süre içinde birkaç başka projektörün de piyasaya girmesiyle patent konusunda, mahkemelere intikal eden bir kargaşa yaşanacaktır. Avrupa'da ise genç endüstri alanında felaket getiren bir deneyim yaşanacaktı. 1897 yılında, Paris'te, sinematograf makinesinin yol açtığı bir yangın sonucunda yüzseksen kişi yaşamını kaybedecektir. Bu felaket Kuzey Avrupa'nın tümünde sarsıcı bir etki uyandıracak ve çok sayıda insan bu şeytan icadı makinenin varlığına karşı savaş açacaktır.

Başlangıçta elli feet uzunluğunda olan kineteskoptaki film 1897 yılında Amerika'da Enoch Rector tarafından düzenlenen gösteride onbir bin feete ulaşmıştı. Bu gösteride Nevada, Carson City'de Corbett-Fitzsimmons kavgası kaydedilmişti. Filmin uzunluğu sıkıntı vermesine karşın. olgunun yeniliği merak uyandırıyordu. Aynı yıl, Richard Hollaman, üç bin feet uzunluğundaki Oberammergau Passion Oyununun film versiyonunu gerçekleştirecektir. Bu, bugünkü anlamda gerçek bir yeniden üretim olmamasına karşın, tanıtımı bu şekilde yapılmıştı.

Yaklaşık olarak aynı zamanlarda, *fade-outs* (kararmalar), *dissolve* (zincirleme) ve diğer fotoğrafik cihazların mükemmel etkileri Georges Méliès tarafından Paris'te *Théâtre Robert Houdin*'de hal-

---

* Bu ilk cihazların bazıları Londra'da, South Kensington'daki Bilim Müzesinde sergilenmektedir.

ka tanıtılıyordu. Mèliés 1896 yılında kendi stüdyosuna sahipti ve Jules Verne'in *Aya Seyahat* bilimkurgu romanının sinema uyarlamasını gerçekleştirmişti.*

Bu tür yapımlar büyük başarılar kazanmasına karşın, hareketli resimlerle bir öykü anlatmanın ilk gerçek girişimi 1903 yılına kadar gerçekleştirilmemişti. Bu, Edwin S. Porter'in *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu) adlı sekizyüz feet uzunluğundaki yapım olacaktır. Filmin başrol kadın oyuncusu Marie Murray ekrandaki ilk kabareyi gerçekleştirmiştir. Kısa sürede büyük başarı kazanan bu filmden sonra benzer türde, *The Great Bank Robbery* (Büyük Banka Soygunu), *Trapped By Bloodhounds* ve *A Lyching at Cripple Creek* gibi filmler yapılacaktır.

Öykülü filmlerin başarı kazanmasının sonucu olarak ünlü nickelodeon ya da beş sentlik sinema salonları ortaya çıkmaya başladı. Bunların ilki Harry Davis tarafından Pittsburg'da açıldı. Başarılı bir gösteri adamı olan Davis, nickelodeon'unu 1905 yılında *Büyük Tren Soygunu* filmi ile açtı. Benzer şekilde 1929 yılında *The Singing Fool* adlı ilk sesli filmlerden birini gösterime sunarak, bu alanda başka bir öncülük görevini üstlenecektir. Davis'in sinema salonu başarısı, tüm eyaletlerde benzer gösteri salonlarının yapılmaya başlanmasına neden oldu ve nickelodeonlar mantar gibi her yerde bitmeye başladı. Onlar özellikle büyük iş merkezlerinde çok kazançlı bir iş alanı oldular. Buralarda çeşitli uluslardan insanlar evrensel bir dil çerçevesinde biraraya geliyorlardı. Zukor, Laemmle, Fox ve Marcus Loex gibi kişiler bu alana yatırım yaparak nickelodeon'lardan büyük kârlar elde ettiler.

Avrupa'da ise öykülü filmler konser salonlarında, varyete evlerinde ve Londra Polyteknik Enstitüsü gibi yerlerde gösterime girmeye devam ediliyordu. Bu dönemde, 1903 ve 1909 yılları arasında büyük bir başarı kazanacak olan ünlü Hale's Tours gerçekleştiriliyordu. Bunlar, çeşitli ülkelerdeki panoramik ve dönen çekimler-

---

* Méliès'in çalışmalarını ayrıntılı olarak görmek için Maurice Bessy ve Lo Duca'nın fotoğraflı belge kitabına başvurulabilir (Prisma, Paris, 1945).



LES SEPT CHATEAUX DU DIABLE, directed by Zecca. [French, 1907]




CRIPPLE CREEK BARROOM, by Edison. [American, 1898]

den oluşuyordu. Görüntüler, bir demiryolu taşıtının içi gibi düzenlenmişti ve ekran odanın sonunda duruyordu. İzleyicilere, bazı uzak ülkelerin bir tur yanılsaması sunuluyordu. Demiryolu görüntülerinin olduğu anlarda bir tren sarsıntısının hissedilebilmesi için vagon sallanması etkisi yaratacak efektler oluşturulmuştu. Bu, belki de ilk atmosfer oluşturma girişimi olarak kabul edilebilir; bu araçları, günümüzün büyük 'atmosferik' sinemalarının öncüsü olarak görmek hiç de yanlış olmaz. Film gösteriminin yerinin dışında, sahneyi tamamlaması için iki ray vardır ve demiryolu koruması giysisine bürünmüş bir kişi hazır bulunmaktadır.

Nickelodeonlar, müzikoller ve Hale's Tours'ların yanı sıra, artan öykülü film talebinin sonucu olarak ilk sinemalarda gelişim göstermektedir. Bu, film stüdyolarının kurulmasına ve film yapımcıları tarafından aktör ve aktrist ajanslarının oluşmasına neden olacaktır. Bir-bobinlik melodramlar ve slapstick komedilerden uzun öykülü filmler meydana gelecektir; ve ardından dünyaca ünlü olacak çok sayıda isim ortaya çıkacaktı. 1908 yılında, bir sahne oyuncusu olan David Wark Griffith, New York Amerikan Biyografi Şirketi'ne bir senaryo yazarı ve oyuncu olarak katıldı. Onun film konusundaki bütün yetkinliği sonraki on yıl içinde kendisini gösterecektir. Yaklaşık olarak bu dönemde, kovboylar ve kızılderilileriyle, bir makaralık çok sayıda western filmi, gitgide artan film izleyicisiyle buluşuyordu.

1911'den 1914'e kadar, endüstri şaşırtıcı bir hızla gelişim gösterdi. Şimdiye kadar bin feet olan filmler, uzamaya başladı. Ancak en önemli gelişmeler Avrupa'da yaşanıyordu ve bunlar Amerikalı yapımcılar üzerinde büyük etkilerde bulunacaktı. İngiltere'de, Hepworth, British ve Colonial Kinomatograf ve London Film Companies, nitelikli film talebini karşılamak için üretim yapıyorlardı. Fransa, ulusal eğilimlerine uygun olarak çok uzun tarihsel filmler gerçekleştirecekti. Bunların en başarılılarından biri Sarah Bernharht'ın başrolde oynadığı, Louis Mercanton'un *Queen Elizabeth* filmidir. Bu film gösterime girdiği zaman her yerde büyük bir sansasyon yaratmıştı ve 1912 yılında Amerika'da gösterimi için Adolf Zukor (daha sonra New York'ta gösterimci olmuştur), Edwin S.

Porter, Daniel Frohman ve diğerleri tarafından satın alınmıştır. İtalya'dan da, bir dizi büyük yapımlar gelecektir. Bunların en bilinenleri arasında Homeros'un *Odyssey*'i, *The Fall of Troy* (Truva'nın Düşüşü), *Faust*, *The Three Muskeeters* (Üç Silahşörler) ve *The Sack of Rome* (Roma'nın Yağmalanması) filmleri sayılabilir; ancak bunların en büyüğü 1912'de yapılan sekizbin feet uzunluğunda dev bir yapım olan *Quo Vadis?* filmidir. Bu yapım George Kleine tarafından satın alınarak Amerika'da gösterilecektir. *The Life of Buffalo Bill* filminde bu görkemli yapımın etkileri sezilmektedir. Amerikan yapımcıları *Quo Vadis?* filmini ilk olarak seyrettikleri zaman, ilk düşündükleri bu filmden daha görkemli bir yapım gerçekleştirebilmek oldu. Griffith'in *The Birth of A Nation* (Bir Ulusun Doğuşu, 1914) filmi İtalya'ya verilen bir yanıt niteliği taşıyordu. *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük), *The Ten Commandments* (On Emir), *Robin Hood*, *Ben-Hur*, *Noah's Ark* (Nuh'un Gemisi), *Metropolis*, *Secrets of the East* ve *Casanova* gibi filmler hep böyle bir düşüncenin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Göz alıcı Broadway oyunları, Hollywood Revüleri, ve şarkılı, danslı ve konuşmalı gösteriler, hep birer görkemli yapım özelliğine sahip bulunmaktadır. Savaştan hemen birkaç yıl önce, uzun metraj, konulu filmler bir endüstri oluşturmaya yeter duruma gelmişti (artan izleyici sayısı daha büyük film stüdyoları ve daha büyük sinema salonları anlamına geliyordu) ve 1914'te Strand Sinema Salonu açıldı. Broadway'de sinema tarihinin yeni bir çağı başlıyordu.

1914'te savaşın patlak vermesiyle birlikte Avrupa'da film üretimi neredeyse sona erdi. Bu durum Amerika'nın elinde bulunduruduğu ticari denetimi güvence altına almak için zemin hazırlayacaktır. Koşullar Amerika'nın lehine bir değişim içindedir. Onlar da bu olanakları değerlendirebilmek için ellerinden gelenin en iyisini gerçekleştireceklerdir. Ancak yapımcılar için her şey hiç de bu kadar kolay değildir. Finansörler başlangıçta savaş kazançlarını film işine yatırmada pek gönüllü değillerdi. Sinema, onlar için, büyük miktarlarda paraların kaybedilebileceği, çok ciddi risklerin göze alındığı, acımasız değişimlerin yaşanabildiği bir sektör konumundadır.

Ancak başlangıç evresi geçildikten sonra Amerikan üretim firmaları gözalıcı bir gelişimi gerçekleştireceklerdir. Savaş boyunca yıldan yıla bu gelişim sürecektir. 1918 yılına gelindiğinde Amerikan firmaları tüm dünya piyasasını ele geçirmişlerdir. Dağıtım ağları aracılığı ile İngiltere, Fransa, Almanya ve Uzak Doğu'da film gösterimi alanında büyük ayrıcalıklar elde etmeye başlamışlardır. İngiltere'de kendilerini çok yaygın olarak kabul ettirmeleri kolay olmuştur, çünkü kendilerine rakip olabilecek bir film üretimi ile karşılaşmayacaklardır. Yapılan filmler ise halkın savaş sonrası bilinçlendirilmesine yönelik basit. yüzeysel yapımlar olmanın ötesine geçememektedir. İngiliz şirketleri de, bu yeni durumu daha kârlı bulmuşlar ve daha az sorumluluk yüklendikleri bu yapıyı kolayca kabul etmişlerdir. Kendileri film üretmektense Amerikan filmlerini kiralamak çok daha cazip bir durumdur. Bunun ötesinde Amerikan şirketleri Wardour Caddesinde kıta üzerinde kendi dağıtımlarını kolayca yapabilecekleri bürolar açmaya başlamışlardır. İngiltere'de üretim için birkaç girişim yapılmıştır fakat deneyim ve sermaye yokluğu bu çabaların başarısızlıkla sonuçlanmasına neden olacaktır. Bu durum Amerika'nın film üretimini hiç yavaşlatmadan sürdürmesi için olanak tanımaktadır. Onlar kurnaz iş yöntemleri ile, belli bir teknik düzeyi koruyarak, en düşük zeka derecesine yönelik filmler üreteceklerdir. İngiltere ve Avrupa bu göz alıcı, parlak sinema şölenine karşı havlu atacaktır. Cinsellik ve müstehcenlik öğelerine başvuran Amerikan cilalı yapımlarına karşı koymak hiç de kolay değildir. Bu durum piyasa filmlerinin artık önemsenmez bir konuma ulaşmasına dek böyle sürüp gidecektir. Hollywood yapımları yabancı gösterim salonlarında yıl boyu aralıksız olarak yer almaktadır ve hatta filmler henüz üretilmeden salonlar kiralanmaya başlanmıştır. "Star sistemi" piyasa başlıkları. skandal yaratmaya yönelik yapımlar ve bundan başka yüzlerce ucuz şablonlar Avrupa halkına mal satmak için başvurulan yöntemler olacaktır. Onur ve ahlak anlayışından yoksun olan ticaret anlayışı, ucuzluğu ve kolay kabul edilirliği nedeniyle halk yığınlarına ulaşmayı hedefleyen bir yapının meydana gelmesine neden olacaktır. Kitleler yavaş yavaş en kötü türden yapımlarla doyurulacaktır. Onlar bu yapıdaki filmlerden başka yapımların da var olduğunu

bilmemektedir. Onlar başka türden yapımların da var olduğunu bilmedikleri gibi, aynı zamanda onlara bunu öğrenmeleri için olanak da tanınmayacaktır. Çok ender olarak herhangi bir yabancı film (Amerikan filmleri hariç tutulursa) herhangi bir ülkede serbestçe gösterim hakkı elde edecektir.*

Amerikalıların dünya pazarını elde edebilmek için yapımlarının niteliğini belli bir seviyenin altında tuttukları hiç kimsenin itiraz edemediği bir olgudur. Bu yöntem ile kendi filmlerini İngiltere'de kitlelere ulaştırmışlardır. Süper-filmleri aracılığı ile ikinci ve üçüncü sınıf filmlerini de pazarlayabilmektedirler. Örnek olarak, eğer bir İngiliz gösterimci görkemli bir yapımın haklarını satın almak istiyorsa bu yapımın yanı sıra çok sayıda kötü filmi de almak zorunda kalacaktır. Sistemin yerleşmesiyle birlikte gösterimci filmleri görmeden önce sipariş vermek durumunda kalacaktır. Bu durum çok kötü yapımların bile gösterim şansı elde etmesine neden olur. Böylece star sisteminin tüm kötü yönleri için zemin hazırlanmış olacaktır. Örneğin, eğer Raymond Hatton ve Wallace Beery bir komedi yapmışlarsa, gösterimci sonraki iki yıl sırasında göstermek üzere beş adet benzer film siparişi için ikna edilmiş olacaktır. Yıldız oyuncu ve yönetmenlerin ön planda olduğu göz alıcı yapımlara örnek olarak Adolphe Menjou'nun çok sayıdaki yapımı ve Emil Jannings'in *Way of All Fresh* filmi, Clara Bow komedileri verilebilir, günümüze uyarlanan sahne oyunlarının çoğu için de aynı şey söylenebilmektedir. Film yapımının bu denli mekaniksel bir yapıda olması yönetmen ve oyuncunun bireyselliğini tamamen öldürecektir. Bu yapı içinde üretilen filmlerde yaratıcı çabanın hiçbir şansı olmadığı açıktır.

Amerikalıların endüstriyi denetim altında tutarken ellerinde bulunan tek araç bu değildir. Saygınlık elde edebilmek için filmin ilk gösteriminde büyük gösterim salonları kiralamaları yapımları-

---

* Bu durum otuzlu yıllarda ve hatta 1947'de biraz değişmiştir. Artık İngiliz yapımları da Amerikan gösterim salonlarında yer bulmaya başlamışlardır. 11 Mart 1947'de İngiliz Hükümeti ve Amerikan Film Birliği arasında imzalanan anlaşma ile iki ülke arasında bu alanda bazı düzenlemeler gerçekleştirilmiştir.

nın popüler olmasını kolaylaştıracaktır. Londra, Berlin, Paris ya da New York'taki büyük bir sinema salonunda yapılan gala, bir filmin kaderini değiştirecek kadar önem taşımaktadır. İngiltere'de büyük şehirlerdeki gösterim ülkenin tümü için belirleyici olmaktadır. İlk gece sonrasında basında çıkan haberler çok etkilidir. Bu nedenle görkemli yapımların, büyük gösterim salonlarında tanıtılması bir geleneğe dönüşmüştür ve Amerikan filmlerinin Londra sinema salonlarında prömiyerlerinin yapılması akılda kalıcı en önemli öğe olarak kabul edilmektedir. Bu durum ilk gösterim için gösterim salonlarının kazancına yönelik çok önemli gelişmeleri de beraberinde getirecektir. Bu tür gösterim salonları bulunan şehirler sermaye birikiminin yanı sıra ülke boyunca anahtar şehir olma statüsünü de elde edeceklerdir. Ülke genelindeki çok sayıdaki sinema salonları zinciri üzerinde kıyasıya rekabet yaşanmaktadır. Sinema salonları, yapımcıların film maliyetlerini çıkardıkları ve kâr ettikleri yapıyla doğrudan doğruya ilgili oldukları için büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle büyük üretim şirketlerinin hemen hemen hepsi kendi gösterim salonu zincirlerine sahiptirler ya da bu salonlara sahip şirketlerle işbirliği yapmaktadırlar. Küçük firmalar ise filmlerini, daha büyük şirketler aracılığı ile dağıtmaktadırlar. Londra'da Metro-Goldwyn-Mayer tek başına kendi imparatorluğuna sahiptir: Paramount (Famous-Players-Lasky'nin dağıtım bölümü) Plaza ve Carlton; Fox şirketi için de ayrı şeyler söylenebilmektedir. Şehir sinema salonları New Gallery, Tivoli, Capitol ve Astroi da dahil olmak üzere yüzyirminin üzerinde gösterim yerine sahiptir. Bunlar Marble Arch Pavillon'u, Avenue Pavillon'u ve çok sayıda diğerlerini denetimi altında tutan Gaumont-British zinciri ile işbirliği içindedir. Universal, Londra'da Riolto'ya sahiptir; ve bu böyle sürüp gider. Bu yapı, bir yapımcı firma için gösterim salonları zincirine sahip olmanın ne denli önem taşıdığını gözler önüne sermektedir. Gelecekte, mevcut bu yapının değişeceğini gösteren hiçbir bulgu yoktur.

Avrupa'da, Amerikan egemenliğini kırmak için yapılan yoğun mücadele, çok uzun ve zorlu bir savaş anlamına gelmektedir. Ancak Avrupa çıkışlı olan (Almanya ve Fransa) çok sayıda filmin Hollywood filmlerine karşı bir üstünlüğe sahip olduğu kabul edilmektedir. Büyük organizasyonlar, özgür bir yapıya sahip olma, bu

ülkelerin yapımlarını üstün kılabilmektedir. İngiltere, Almanya ya da Fransa çıkışlı bir filmin gerçekten büyük kârlar elde edebilmesi için Amerika'da gösterim güvencesine sahip olması gerekmektedir. Bu ise günümüzde neredeyse olanaksız görülmektedir. Halkın bir kesiminin İngiliz filmleri seyretme isteği içinde oldukları herkes tarafından bilinmesine karşın, Amerikan endüstrisi buna olanak tanımayacaktır. Neden tanımaları gereksin ki?

Savaştan sonra Avrupa'da büyük ölçekli film üretimine girişen ülke Almanya olmuştur (Bu noktada Sovyetler Birliği'nden de bahsedilmesi gerekmektedir çünkü bu ülke o dönemde büyük bir film endüstrisi kurma konumundadır fakat dış pazarlarla ilgilenmemektedir. Sovyetler Birliği, filmlerini yalnızca kendi halkı için yapmaktadır). Ancak ilk Alman görkemli yapımlarının çoğu Amerikan gözalıcılığına ayak uydurmada başarısız olacaklardır. Her ne kadar erken dönem Alman filmleri maliyetlerini güç bela çıkarsa da, bu, yapımların ülke dışında başarı kazanması için yeterli değildir. Buna ek olarak, Almanya bu dönemdeki diğer Avrupa ülkeleri gibi, ekonomik olarak zayıftır ve sağlıklı bir film endüstrisi kurabilmesi için çok büyük miktarlarda sermayeye gereksinim vardır. Alman film sektörü çareyi hükümete başvurmakta bulacaktır. Hükümetin yanıtı olumludur fakat devlet yardımı, banka hibeleri ve ardından Amerikan şirketlerinden alınan borçlara karşın, Alman endüstrisi yine düzensiz bir yapıda olmayı sürdürüyordu. Alman filmleri, her ne kadar Amerikan yapımlarından daha nitelikli olmasına karşın, maliyetlerin geri dönüşü aşamasında başarısız oluyordu. Hollywood bu yapımların arkasındaki beyinleri keşfetmede gecikmedi ve Almanya'nın yönetmenlerini, oyuncularını ve teknisyenlerini kendi ticari yapımlarında kullanmak üzere bünyesine kattı. Ancak birkaç yıl sonra bunların çoğu yıpranmış olarak geri dönecektir. Dönemin Alman yapımları Amerikanlaşma eğilimi içindedir. Hollywood'un ticari anlayışı ile 1919-25 yıllarının büyük Alman ekolünün birikimini birleştirme girişiminde bulunan Erich Pommer'in çabasının bunun dışında tutulması gerekir.

İsveç, Danimarka ve Fransa için de hemen hemen aynı öykü anlatılabilir. İsveç bir süredir nitelikli filmler yapma çabasındadır,

fakat sonuç yine ticari başarısızlık olacaktır. Bu ülkenin en iyi yönetmenleri ve oyuncuları teker teker Hollywood'un yolunu tutmuşlardır. Orada sürekli bir gerileme içinde olacaklardır. Fransa arada sırada ilginç fakat soyut yapımlar gerçekleştirmesine karşın sürekli bir üretim içinde olmada hiçbir zaman için başarı kazanamamıştır. İngiltere'de de hemen hemen aynı durum meydana gelmiştir. Amerikalılar en umut verici oyuncuları kendi yapımlarının bünyesine katmıştır. İngiliz yönetmenlere ancak geride kalanlar ile mümkün olanın en iyisini yapmak düşecektir.

Her ne kadar Avrupa ülkeleri Hollywood makinesine karşı film üretme çabasını sürdürseler de, bu filmler ve onları yapanlar sonuçta başarısızlığa mahkumdurlar. Bu, yetenekli kişileri Amerika'ya kaptırmış olmanın doğal sonucudur. Onlar bireysel hazza sahip kalan kişiler olmak yerine büyük film makinesinin dişlileri olmayı tercih etmişlerdir. Ben Hollywood'a gidip de daha öncekilerden daha iyi filmler yapmış ya da hiç olmazsa çevresindekiler kadar iyi bir yapım gerçekleştirmiş olan tek bir Avrupalı yönetmen anımsamıyorum (Lubitsch'in kariyeri burada tartışılabilir bir duruma sahiptir). Örnek olarak Murnau'nun *Four Devils* (Dört Şeytan) *ve Sunrise* filmleri *Tartuffe* ve *The Last Laugh* ile karşılaştırılamaz bile; Lubitsch'in *The Patriot* filmi, dramatik güç açısından *Dubarry*'ye yaklaşamamıştır; Leni'nin *The Man Who Laughs* filmini *Waxworks* filmi ile karşılaştırmak gülünç olacaktır; Dupont'un *Love Me and the World is Mine* (Sev Beni ve Dünya Benimdir) filmi genel olarak ismi ile uyum içinde değildir; Seaström'ün *Thy Soul Shall Bear Witness* filmi, *Name the Man* yapımına tercih edilebilir. Oyuncular arasında, *The Street of Sin* (Günah Sokağı) filmindeki Emil Jannings ile *Faust* filmindeki Jannings arasında dağlar kadar fark vardır; *A Man's Past* filmindeki Conrad Veidt ile *The Student of Prague* filmindeki Veidt için de aynı şey söylenebilir; *A Woman of Affairs* (Tutkuların Kadını) filmindeki Greta Garbo ile (Burada onun daha iyi görüntülendiği doğrudur), *The Joyless Street* filmindeki Garbo arasında derin bir uçurum vardır; *The Flame* (Alev) filmindeki Pola Negri ile *The Crown of Lies* filmindeki Negri bir başka örneği oluşturmaktadır: *The Scarlet Lady*'deki Lya de Putti ile *Manon Lescaut*'taki Lya de Putti ve benzerleri için de aynı şey geçerlidir.



THE CABINET OF DR. CALIGARI, directed by Robert Wiene. (Werner Krauss, Conrad Veidt)



THE LAST LAUGH, directed by F. W. Murnau. [illegible]

Bunlar, bu karşılaştırmalarla ortaya konan birkaç sonucu oluşturmaktadır. Belki de bu yönetmenlere yeşil kart ve Hollywood'un mükemmel teknolojik kaynaklarını kullanma olanağı sağlandığı zaman, onlar değer duyumlarını kaybetmişlerdir. Belki de yerleşik Hollywood gişe hasılatı yaklaşımı ile iyi filmler yapmak Avrupalı sanatçılar için istenilen bir durum değildir. Ya da belki de etraftaki dolarlar ve fırsat atmosferi içinde gerçek estetik değere sahip herhangi bir çalışma üretmek olanaksızdır, burada kültür ve içtenlik bilinmeyen nitelikler olarak görünmektedir. En iyi resim, sigarasını yakmak için emrinde görevliler bulunan bir sanatçı tarafından yapılamaz. Onun boyasına mekanik bir olgunun karışması sanatçıya çok pahalıya mal olacaktır. Himalayalarda çok ender bulunan hayvanların tüylerinden yapılan ve bir kılı yirmi pounda malolan resim fırçasının hakkını vermek hiç de kolay değildir. Yalnızca bir fırın sıcaklığı erdeminden geçebilenler bu çevrede tutunabilir. Amacın ve çevrenin dürüstlüğü iyi çalışmayı da beraberinde getirecektir. Bu ressamı onun düzensiz stüdyosundan, her türlü konfora sahip, lüks bir apartman dairesine taşıdığınız zaman sonuç hayal kırıklığı olacaktır. Örneğin *Waxworks* filmini gerçekleştiren Paul Leni bu yapımı çok az para, üç iyi oyuncunun iyiniyeti, ışık, stüdyo, yer ve zamandan yoksun olarak, sınırlamalar içinde, yaratıcılığını kullanarak yapmıştır ve kağıt üzerindeki tasarımını hayata geçirmesini bilecektir.* Ancak aynı Paul Leni milyonlarca dolar bütçeli, binlerce figüranın rol aldığı *The Man Who Laughs* filminde aynı başarıyı yakalayamayacaktır. Bir dediği iki edilmediği halde sanatsal açıdan istenilen sonuç elde edilemeyecektir. Bu durum aynı koşullar altında gerçekleştirilmiş yüzlerce filme de aynı şekilde uygulanabilir. Aynı şey Josef von Sternberg'in *The Salvation Hunters* filmi için de geçerlidir. Bu büyük bütçeli film fiyaskoyla sonuçlanacaktır.

1925 yılında uluslararası sinema görünümü sonu olmayan bir sıkıntıya yol açmaya başladı. Hem politik hem de endüstri alanın-

---

*Jack-the Ripper*'in son bölümü ekonomik olanaksızlıklar nedeni ile sahne ve ışık donanımından yoksun olarak çekilecektir.

da bazı güçlükler yaşanıyordu. Avrupa, Amerika'nın beyaz perdeyi denetimi altında tutmasının, sürekli olarak Amerikan halkının, onların yaşam ve çalışma tarzının propagandasını yapmasının olumsuz etkilerini hissetmeye başlamıştı. Bu durum dünya ticaretini de etkisi altında bulunduruyordu. Yalnıza Avrupa için değil, Asya, Afrika ve Avustralya için de Amerikanlaşma tehlikesi belirmişti. Tüm ülkeler için bir ajitasyon yöntemi izleniyordu. Ticaret yaşamı ve onun hükümetlere olan yansıması konularında ateşli tartışmalar yapılıyordu. Amerika yabancı yıldız oyuncularını ve yöntemlerini gerisin geriye diğer ülkelere ihraç ediyordu. Bununla birlikte kendi ürünlerini de pazarlamayı ihmal etmiyorlardı. Bu yolla dünya pazarlarına egemen olmak için kota sınırlamalarını delmeyi amaçlıyorlardı. Ve bunda da başarılı olacaklardı.

Amerikan filmleri üzerindeki kota sınırlamaları Avrupalı yapımları cesaretlendirmişti. İngiltere, Almanya ve Fransa, endüstrilerini yeniden kurmak için kollarını sıvadılar. Büyük ya da küçük çok sayıda şirket film yapımına destek olmaya başlamışlardı. Gerçi bunların çok azı tatmin edici nitelikteydi fakat en azından artık Amerikan filmlerine karşı bir alternatif ortaya çıkmaya başlamıştı. Zaten Amerikan yapımlarının da düşük bir standarda sahip olmaları bu durumun önemini azaltıyordu. Hatta İngiliz filmleri Amerikan piyasasına girmeye bile başlamıştı. 1924 yılında İngiliz film endüstrisini geliştirmek amacıyla bir halk kampanyası başlatıldı. Ancak bu kampanya olabileceklerin en kötüsüydü. Basındaki yetkin ellerden çıkan abartılı makalelerden tutun da, Amerikan yıldızları hakkındaki skandallara kadar olağanüstü bir karalama propagandası başlatılmıştı. İngiliz filmlerine yer açabilmek için her şey mübah sayılıyordu. Basın, aylar boyunca İngiliz filmlerinin ne denli iyi olduklarını ve daha iyiye doğru ilerleme içinde bulunduklarını yazıp durdu. Halka uygulanan bu göz boyama ile, insanlar dünyanın en kötü filmlerine bile, yalnızca İngiliz olması nedeniyle alkış tutmaya başladılar. Bu utanç verici yapı uzun yıllar boyu İngiliz endüstrisinin temelini oluşturacaktır.

İngiliz hükümeti 1927'deki Sinematograf Filmler Anlaşmasıyla tüm dağıtımcı firmalar ve gösterimcilerin İngiliz filmlerine belli

bir kota ayırmasını hükme bağladı. Benzer fakat daha sert sınırlamalar Almanya ve Fransa tarafından da uygulanacaktı. Ancak buradaki durum biraz farklıdır. Alman ve Fransız halkları ithal edilmiş bir film yerine kendi ülkesinin ikinci sınıf filmlerini izleyecekti. Bunun ötesinde, Alman ve Fransız filmleri, İngiliz yapımlarından daha iyi bir standarda ulaşabilmesi için gösterimcilere kota kolaylıkları getiriyordu. İngiltere'de İngiliz yapımı filmler gösterime girdiği zaman genellikle zarar ettiriyordu ve gösterici bu zararını kapayabilmek için bir sonraki hafta bir Amerikan filmini gösterime sunmak zorunda kalıyordu. Bazı göstericiler ise kotayı uygulamayıp verilen cezayı ödemeyi tercih ediyorlardı. Amerikan yapımlarından elde ettikleri kârlarla bunu karşılamak hiç de zor değildi.

Bir zaman sonra, küçük İngiliz şirketlerinin çoğu iflas etti ve geriye yalnızca çok sayıda film üretebilen büyük firmalar kaldı. Onlar hem İngiliz hem de yabancı yönetmen ve oyuncularla sesli olarak yapımlar üretiyorlardı. Bu, Hollywood'un konuşmalı filmleri sömürmesine benzer bir durumdu. Çok sayıdaki İngiliz firmalarının dördü (British International Pictures, Gaumont-British, British Instructional Films ve Gainsborough Firmaları) Amerikan filmlerini ve Amerikan yöntemlerini taklit ederek yurtiçi pazarında küçük bir kökleşme elde ettiler. Bu durum daha önce Hollywood'a gitmiş olan yönetmen ve oyuncuların kendi ülkelerine geri dönmeleri sonucunu da doğuracaktır. Hollywood, kötü gününde yalnız bırakılmıştı ve bunun ötesinde halk artık kitleler için üretilmiş filmlerden sıkılmış görülüyordu. Yeni bir şeyler ile onların iştahlarının doyurulması gerekiyordu.

O dönemde endüstrinin yapısını belirleyen en önemli öğe ses idi. Warner Brothers sonucunun ne olacağını tam olarak bilmeden konuşmalı film üzerine kumar oynamaya karar verdi ve görkemli bir başarı elde etti. Hollywood hiç vakit kaybetmeden onun açtığı bu yolda ilerleyecekti; konuşmalı filmler, gelişme dönemindeki İngiliz film endüstrisini yaralayacaktı. Yeniden üretim patentleri ve kayıt araçları ihlali ile kanunlar delinmeye başlamıştı; konuşmalı filmler fırsatının iyi kullanılması gerekiyordu. *The Singing Fool* romanının sinemaya uyarlanması kitleleri kendisine çekebilirdi. A-

merikalıların dünya piyasasını ne şekilde ele geçirdiği sorusu günlük basında ve herkesin dudağında en çok sözü edilen konu idi.

Kayda değer ilk İngiliz diyaloglu film olan *Blackmail* (British International Pictures tarafından yapılmış ve Alfred Hitchcock tarafından yönetilmiştir) Amerika'daki basına ve iş çevrelerine gösterilmişti. New York eleştirmenleri genel olarak bu filmin Hollywood standartlarında olduğu konusunda anlaşmışlardı fakat hiç kimse bu filmi New York'ta gösterime sokabilmek için *satın alma* girişiminde bulunmadı; hiç kimse onu istemiyordu; İngiliz şirketi bu filmi gösterime sokabilmek için bir sinema salonu kiralamak zorunda kalacaktı. *Blackmail* olağanüstü derecede iyi bir film değildi fakat o dönemin herhangi bir Amerikan diyaloglu filminden daha iyiydi. Ancak British International Pictures için rüzgarlar tersten esiyordu. Dominyonlar bile filme ilgi göstermedi. Avustralya'daki sansür otoriteleri başlangıçta filmin gösterimini engellediler fakat daha sonra bu yasağı kaldırdılar. Bir İngiliz filminin bu tür zorluklara göğüs germesi gerekiyordu.

Bu sıralarda Amerika diyaloglu filmin ötesinde, hatta renkli ve stereoskopik filmin ötesinde düşünceler içindeydi; bu ülke dünya eğlence endüstrisini tamamen denetimi altında tutma planları yapıyordu; ve bunu televizyon aracılığı ile gerçekleştirme niyetindeydi.

1929 yılında iki büyük güç, the Radio Corporation of America ve American Telephone and Telegraph Company, ülkede çok fazla söz sahibi konumundaydı. Bu iki dev kuruluş eğlence endüstrisindeki her şeyi denetimi altında bulunduruyordu. Onların mevcut gücü birkaç yıldır yapılmış olan ortaklıklar, işbirlikleri ve birleşimlerden ileri geliyordu. Savaş sırasında tüm denetim için birbirinin rakibi olan yapılar, ortak çıkarları için şimdi kuzu sarması olacaklardır.

General Electric Company tarafından çok büyük finansal destek gören the Radio Corporation of America, Pathé film üretim firması ile işbirliği yapmıştı, ve böylece büyük ölçekte bir film şirketi

kurulmuş oldu (Radio Pictures). Onlar Keith Albee sinema salonları zincirinden ve çeşitli kuruluşlardan satın aldıkları çok sayıdaki sinema salonuna sahip oldular. Victor Gramophane Company ile işbirliğine gittiler. Aynı zamanda Stereopticon adı verdikleri, stereoskopik filmler için bir buluşu gerçekleştirdiler. Bununla genel pazar ve televizyon için önemli bir üstünlük sağlayacaklardır. Sonuç olarak RCA sesli film araçları yapımında da etkin olacaktır.

The American Telephone and Telegraph ise Warner Brothers, Paramount, United Artists, Fox, Universal, First National ve Metro-Goldwyn-Mayer ile işbirliği halindeydi. Bu firmalar Amerika Birleşik Devletleri'ndeki toplam sinema sayısının yarısını kontrolleri altında tutuyorlardı. Onlar Colombia Gramophane Company ile bağlantı halindeydi ve böylece dünyadaki ikinci en büyük radyo istasyonu zinciri kurulmuş oluyordu. Warner Brothers, Londra'daki en tanınan firma olan Messrs. Chapell de dahil olmak üzere müzik yayıncılarının önde gelenlerinin tümünü satın almıştı. Fox Film Şirketi de Gaumont-British Company of England ile ilgiliydiler. Bu, İngiltere'de çok büyük sinema salonları zinciri bulunan bir kuruluştur. Paramount Film şirketinin beş temsilcisi Colombia Yayıncılık Şirketinin yönetim kuruluna katılmışlardı. İngiltere'de çok büyük bir hızla pek çok sinema salonuna yerleştirilen Western Electric kayıt cihazı Amerikan Telegraph and Telephone Company'ye yardımcı olacaktır.

Bu iki firma dünya eğlencesinin tümünü denetimleri altında tutmaktadır. Amerika film, gramafon, radyo ve televizyon aracılığı ile dünya pazarını elinde tutacaktır.

Karşılaşılan bir diğer zorluk sansür sorunudur. Genel olarak bilindiği gibi film kopyaları, filmin gösterime girdiği ülkedeki sansür düzenlemelerinin taleplerine göre değişir. Berlin'deki bir eleştirmen G. W. Pabst'ın yeni filmindeki belli bir seansın kurgu ve kesimini alkışlarken, bu sekans Londra'da bir eleştirmen tarafından görülmüş olan aynı filmde yeniden kurgulanmış ya da tamamen atılmış olabilir. Filmin estetik değeri basın ve sansür komitesi tarafından zedelenebilmektedir. Filmin bütünlüğünün bozulması da-

ha sonra düzeltilmesi olanaklı olmayan hasara yol açabilmektedir. Ivor Montagu'nun *The Political Cencorship of Films* (Filmlerin Politik Sansürü, Gollancz Yayınevi, 1929) adlı değerli kitapçıkta bu konu geniş olarak ele alınmıştır. Ancak bu ve benzer çabalar sorunun çözümüne yetmemektedir. Bu konudaki hatanın bir bölümü ise eşit olarak yapımcı ve yönetmenlerden kaynaklanmaktadır. Sansürün temel kuralları bilinmesine karşın bunun dışına çıkma eğilimi gösteren sahnelerin çekilmesine olanak veren yapımcı ve yönetmenlere sorumluluk düşmektedir. Sorunun temeli her bir ülkede farklı kurallar olmasından kaynaklanır. Bu yıllarda İngiltere'deki film sansürü uygulamalarının ciddi bir reforma gereksinim duyduğu görülmektedir. Çok sayıdaki zararsız görüntünün yasaklanması, İngiliz film endüstrisi için kötü bir puan olmuştur.*

Bunun dışında olarak, bir filmin reddedilmesi için resmi nedenler bulunabilmektedir. Germaine Dulac'ın *La Coquille et le Clergyman* adlı filmi ile bu durum arasında bağlantı kurulabilir. Film Society'nin 16 Mart 1930 programına göre bu film "neredeyse anlamsız olacak kadar kapalı" bulunduğu için British Board of Film Censors (İngiliz Film Sansürü Yönetim Kurulu) tarafından halk gösterimi yasaklanmıştır. Eğer bir film bir anlama sahipse ona itiraz edilebilir ve eğer filmin bir anlamdan yoksun olduğu doğrulanıyorsa onun "itiraz edilebilirliği" kalmıyor anlamına gelmektedir. Kurulun ilginç bir eleştiri standardı bulunmaktadır.

Kenneth Macperson, sansür otoritelerinin filmleri tahrip etmesini konu aldığı bir yazısında *Die Freundlose Gasse* (Neşesiz Sokak) filminde yaşanan durumdan alıntı yapar. Film, günde onaltı saat çalışılarak otuz dört günde tamamlanmıştır ve *Ben-Hur* ve *The Big Parade* filmleriyle yaklaşık aynı olarak onbin feet uzunluğunda film şeridi harcanmıştır. Fransa filmi, ancak iki bin feetlik

---

* Film sansürü ile ilgili olarak, *The Art Enquiry Report on the Factual Film* (Oxford University Press, 1946), Ruth A. Inglis tarafından yazılmış olan *The Freedom of the Movies*, (University of Chicago Press, 1947) ve Morris Ernst ve Pare Loretz tarafından yazılmış olan *Censored*. (Jonathan Cape and Harrison Smith, 1930) kitaplarına başvurulabilir.

bölümünü ve "sokağın" kendisini çıkararak kabul etmiştir. Viyana, Werner Krauss'un kasap olarak görüldüğü tüm çekimleri çıkarmıştır. Rusya Amerikalı teğmeni doktora çevirmiş, kasabı da kız yerine katil yapmıştır. Almanya, bir yıllık gösterimden sonra filmi sansürlemeyi akıl edebilmiştir. Film Amerika'da *The Street of Sorrow* (Üzüntü Sokağı) adıyla, İngiltere'de ise Film Society'nin çabalarıyla bir kez gösterilmiştir. Bu, *Our Dancing Daughters* ya da *Hot for Paris*'ten daha az zararlı yapıya sahip, yaratıcı bir film öyküsüdür, ve sansürün herhangi bir filmin niteliğini bozma gücü hakkında bir fikir vermektedir.

Yasaklanmış Sovyet filmlerinin çoğunun, film ticaret çevresi ve basın mensuplarından oluşan özel bir izleyici topluluğuna dahi gösterilmesi, bu filmlerin kendi filmlerinin biçem açısından yetersizliklerini ortaya koyabilecek nitelikte olmasına bağlanabilir.

### b) Filmin Bir İfade Aracı Olarak Gelişimi

Herhangi bir filmin üretimi ve gösterimi etrafındaki ticaret düşünüldüğü zaman, sinemanın dramatik bir ifade aracı olarak gerçekten gelişmiş olmaktan bu denli uzak olduğunu keşfetmek şaşırtıcıdır. Bir filmin yükselmeye nasıl başladığı ve halk tarafından popüler olduğunu gözlemlemek ilgi çekicidir. Bir çocuk filminin "bir kürk tüccarı, elbise kumaşı satıcısı" şirketi tarafından yaptırılması oldukça ilgi çekicidir (ifadeler Messel'den alınmıştır*). Böyle bir yapının ortaya koyduğu ürünler en düşük eğlence biçimi niteliğinde olacaktır. Bunun ötesinde film yapımcısının birincil amacının mümkün olan en kısa süre içinde mümkün olan en yüksek kârı elde etmek olduğu unutulmamalıdır. Bu yöntem sinemanın bir sanat dalı olmasını engelleyici niteliktedir.

Bu araştırmanın daha sonraki bölümü filmin bir ifade aracı olarak gerçek işlev, yeterlilik ve potansiyellerin bazılarını göstermektedir. Bunun, genel uygulamanın ticari yönünden ayrı olarak

---

* Vide, This Film Business, Rudolph Messel (Benn, 1928).



L'HIPPOCAMPE directed by Jean Painlevé [French, 1934]



THE SHAPE OF THINGS TO COME directed by William Cameron Menzies [British, 1935]

düşünülmesi gerekmektedir. Buradaki amaç sinemanın potansiyelini ortaya koymaktır. Onun etkilerinin incelenmesi, değerinin tahmin edilmesi, bazı eğilimlerin seçilmesi ve diğerlerinin dışarda tutulması bu amacın gerçekleşmesini sağlayacaktır.

İlk etapta filmin bağımsız bir ifade biçimi olduğunun vurgulanması gerekmektedir. O, diğer sanatlardan ayrı bir oluşum sürecinden geçmiştir. Bunun ötesinde, filmin niteliklerinin, öznenin başka maddelerinden, öyküden ve propagandadan değil, aracın kendisinin doğasından kaynaklanmıştır. Ayrıca filmin özsel olarak, uygulamada *görsel* bir yapıya sahip olduğunun akılda tutulması gerekmektedir; ve bu ışık ve hareket, bu görsel görüntülerin yaratımında kullanılan bir öğedir. Daha sonra ortaya koyacağımız gibi, "mutlak" filmin soyutlanması, sinemanın en arı biçimine en yakın yaklaşımdır, bu, ticari filmden çok uzak bir konuma sahiptir. Betimlemeler, izleyicinin düşüncesine göz aracılığı ile psikolojik uygulamanın "en basit" yöntemini verecektir. Bunu izleyerek sinemanın diğer biçimleri belirlenebilir. Epik ve sanat filmi aracılığıyla estetik görünümden, sıradan anlatım filmi ve şarkı ve dans yapımlarına inilir.

Sinemanın bilimsel ve mekaniksel gelişimi, estetik oluşum ile karşılaştırıldığı zaman gözalıcı bir hızlılık içinde olmuştur. Estetik oluşumun en büyük handikapı belki de kameranın gerçeği kaydetmede yanlış yönlendirici bir niteliğe sahip olmasıdır. Daha önceki evrede, kamera gerçek sahneleri ve olayları kaydetme yeterliliğine sahip bir araç olarak işlevini yerine getirmiş ve bunun sonucunda değerli bir eğitim aracı olarak düşünülmüştür. O, tarihsel olayların güvenilir bir aracı olarak işlevini yerine getirmiş ve bunun sonucunda değerli bir eğitim aracı ve bilimsel keşiflerin potansiyel bir yöntem aracıdır. Bu amaçla kullanıldığında, filmin gerçekçi nitelikleri iyidir. Ancak günümüzde haber yapımları her zaman için akşam programları içinde yer alacak olaylar olarak düşünülmekte ve ses efekti aracılığı ile biçim değiştirmektedir. Ancak hiçbir öykü anlatımının ya da dramatik tema ifadesinin, sinemasal kayıtın bu biçimi içinde yer almaması gerektiği vurgulanmamaktadır. Bu uygulamanın tek amacı merak uyandırmaktır. İzleyiciye bir spor mü-

sabakasında ayağı incinen sporcuyla ya da öksüzler için bir korunma evi açan yetkiliyle duyguları paylaşıp paylaşmadığı sorulmamaktadır. İzleyici olayları ilgi ile izler ve diyalogları gazetede nasıl okuyorsa aynı şekilde dinler. Ancak kurgusal bir tema oluşturulduğu zaman, onun gerçekçi fotoğrafik gücü yönetmenin yaratıcı düş gücü yerine kullanılır, *kamera aracılığı* ile öykü vurgulanır. Abartılı kamera açısı, yavaş-çekim ve masking aracılığı ile farklı görüntüler elde edilebilecektir. Kameranın gerçeği ekran üzerine kaydetme gücü, izleyiciyi ona inanmaya itmektedir. Ancak bir nesnenin görüntüsünün onun gerçek varlığından farklı olduğu olgusu da göz ardı edilmemelidir. Bir kişinin bir fotoğrafı, gerçek varlığın çok zayıf bir yedeğidir. Replik yaratımında bu düşsel güçten yararlanmak yaratıcının ellerinde bulunur. Onun izlenimi özneye karşılık gelmektedir. Çünkü bir resim "yaşambenzeri"dir, onun orijinalini tam olarak karşılaması zorunlu değildir. Sanatçının, göze çarpan özelliklerini vurgulayarak orijinali yorumlaması yeterlidir. İzleyici bir anda bunu gerçeği gibi algılar ve nesne hakkındaki kendi düşüncesine benzer olarak tanır. Bilinçaltında nesne ile ilgili olarak bilgiler bulunmaktadır. Bunun ötesinde, sanatçının kavrayışı izleyicinin daha önce zihninde olmayan bir nesne düşüncesi hakkında olabilir. Yakın-çekim aracılığıyla bu vurgu gücü ile filme uygulanabilir. Herkes tarafından bilinen nesnelerin varlığı, ekran üzerinde büyütülmüş olarak gösterildiğinde yeni bir anlam kazanır. O, yaşamın bütününün bir parçası olarak vurgulanmıştır. Ve her şeyin ötesinde, bir nesnenin kaydı olduğu kadar, temsili olmayan bir resmin de hatırlanması gerekmektedir.

Ancak filmin gerçek oluşumunun anlaşılabilmesi için, onun gösterim şekli önem taşır, ve bu şimdiye kadar yapılmış binlerce yapım içinde yalnızca çok azında tanımlanmıştır. Charles Marriott sanatın, doğanın ve soyutlamanın taklit edilmesi ile içindeki özdeğin kullanılması arasındaki bir dengeden başka bir şey olduğunu söylemektedir. "Sanat özdek tarafından sınırlandırılmış bulunan soyutlama derecesi ile doğalcılık derecesi arasındaki bir dengeden ibarettir." 'Ortaya konmuş olanın içindeki' bu madde sinemaya ilişkin olarak çok fazla vurgulanamaz. Yalnızca ender durumlarda film, doğasının talepleri olarak doğru bir şekilde kullanılır. Film

uygulamasının zevki, küçük gelişmelerin yaşanmasında yatmaktadır. Bu filmin kendi içinde bir adım ilerlemesine tanık olmak ender olarak meydana gelmektedir. Gerçekten de, filmin yeterliliği içindeki bir gelişmeyi ortaya koyan, film içindeki tek bir sekansı bulmak bazen bir ödül niteliğindedir. Ancak filmin meydana getirilme evresinde bazen en kötü yönetmen bile bilinçsiz olarak çok yeni bir düşünceyi ortaya atabilir. Bazıları, filmin yapımı sürerken birbirlerine oluşum hakkında soru sormaya bile gereksinim duymazlar.

1903 tarihli olan ***Büyük Tren Soygunu*** adlı filmde, öykülü film alanında başarılı bir yapım ortaya konmuştur. Filmin olayı ya da hareketi en önemli öğe olarak bulunmaktadır. 1908'de *Comedie Française* filmlerinde görülen öncü yönetmenlerin fikirlerinde ne denli yanılgıya düştükleri mükemmel bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. Bu yapımın üyeleri Fransız klasik dramlarının bazılarından ünlü sahneleri canlandıracaklarına ikna edilmişlerdir. Bu klasik oyunlar arasında *Tartuffe* ve *Phédre*'den bölümler vardır. Onlar abartılı jestlerle kameranın merceği önünde sahnelenecektir. Böylece tanınan aktör ve aktristlerle gerçekleştirilebilecek bilinen sahnelerin çok büyük bir başarı kazanacağı hesaplanmıştır. Bu düşüncenin yanlışlığı çok kısa süre içinde yaşanan başarısızlıkla belli olacaktır. Ünlü oyunlar ve ünlü oyuncuların kullanımı Adolf Zukor'a önerilmiştir. Onlar önce Famous-Players ve daha sonra Famous-Players-Lasky Film Corporation çatısı altında biraraya gelecektir. Bu dünyanın en büyük yapım şirketlerinden biri olacaktır (daha sonra Paramount Pictures Corporation olarak varlığını sürdürmüştür). *Comedia Française* çabaları döneminden bu yana, halk tarafından bilinen konu ve kişileri biraraya getirip, ekran uyarlaması yapmak yerleşik bir tutum haline gelmiştir. Bu süreç günümüzde de yaşanmaktadır. Diyaloglu sinema nedeniyle sahne yıldızları stüdyoları doldurmuştur; herhangi bir best-seller roman, ekrana taşınmaktadır; halkın gözünde bir yere sahip herhangi bir isim hemen sinemaya sıçramaktadır. Elinor Glyn, Aimée MacPerson, Philip Yale Drew ve geçmişte Jack Dempsey, Georges Carpentier ve Steve Donoghue'nin durumu budur.

Rol gerektiren öykü yavaş yavaş filmin varolma nedeni (*raison d'être*) olmuştur. Sahne teknikleri değişmiş, jestler konuşulan sözcükle ilintili hale dönüşmüş ve 'rol yapma' film yıldızının zorunlu yeteneklerinden biri olmuştur. Sahne performansının bu yapısı, iyi fotoğrafik görünümler ve cinsel tutku, Hollywood star sisteminin gelişmesine zemin hazırlayacaktır. Bu sistem yaygın olarak taklit edilecektir.* Böyle bir yapının bir film değil, yalnızca 'canlı bir fotoğraf' olduğu gün gibi ortadadır.

Bu yapı kendini daha çok slapstick komedi, melodramatik film ve güzel görüntü yapımlarında hissettirecektir. Bu üç eğilim içinde en fazla ilgi çekici olanı slapstick komedidir. O, sinemanın fantezi yeterliliğinden yararlanmaktadır. Ekrana gerçek-olmayan ve olanaksızı taşır, fakat onları gerçek görünüm ile doğrulamıştır. Tüm kamera olguları, yavaş-çekim, hareketin birdenbire durması gibi, slapstick komedide, komedi öğesinin sağlanabilmesi için büyük önem taşımaktadır. Sesin ortaya çıkmasıyla birlikte bu etki daha da kuvvetlendirilmiş olacaktır. Sesli ve görsel sinemanın en iyi örneği *Mickey Mouse* çizgi filmleri verilebilir. 1900 öncesi ilk film parçaları içinde *Royal Remembrance* filminde motorlu bir arabanın bir polisi ezmesinden hemen sonra dağılması ve ardından kendi kendine toplanması böyle bir tekniğin kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu, aracın yeterliliğinin bilinçli olarak kullanımının ilk örneği kabul edilebilir. Yıllar sonra, bir nesnenin parçalara ayrılarak dağılması ve yeniden bir bütüne dönüşmesinin aynı sinemasal hilesi Eisenstein'ın *Dünyayı Sarsan On Gün* adlı filminde dramatik bir amaçla kullanılmıştır. Çarın dev boyutlu simgesel heykeli yıkılmış ve parçalanmış ve Kerensky Provisional Hükümetinin iş başına gelmesiyle parçaları yeniden biraraya gelmiştir. Bu tür kullanımlar seyircilerin zihinlerinde izledikleri şeyin olanaksız bir gerçeklikte olduğu düşüncesini doğurur. Melodramatik serüven filmlerinde ise kaçıp kovalamaca öğesi kuvvetlendirilerek sıkıcı e-

---

* Bu konu ile ilgili olarak *The Rise of of the Amerikan Film*, Lewis Jacobs (Harcourt Brace, 1939) ve *America at the Movies*, Margareth Farrand Thorp (Yale University Press, 1939) kitaplarına başvurulabilir.

debi öykü yerine bu hareketlilik almaktadır. Bu hız melodramlarına tanık olan izleyicilerin duyumları hareketlilik tarafından meydana getirilen heyecan ile yükseltilir. Öykünün anlamı ikinci planda kalmaktadır. Senaryo yazarı öyküyü oluşturma aşamasında bu durumu göz önünde bulundurur. Film "Son-dakika-kurtuluşları" ile dolu olacaktır. Bu melodramlar ve Westernler için hızlı hareket çok önem taşımaktadır. Amerikalılar daha sonra pekçok film türünde kullanacakları bu hız öğesi kullanımını, bu filmlerdeki deneyimleri ile gerçekleştirmiştir. Diğer taraftan bu hareket duygusu daha önceki Alman ve İsveç yapımları ile bir tempo karşılaştırması yapılmasına neden olacaktır. Her zaman için vurgulanması gereken oyuncu ve özdeğin hareketi, sinemasal hareketin yalnızca bir biçimidir. Kurgulama işlevi de, filmsel yaratımın doğasında bulunan aynı derecede önemli bir olgudur.

Fotoğrafik gerçekçilik mücadelesinin ortalarında, sinemadaki ilk gerçek estetik gelişme meydana gelecektir. Savaştan hemen sonra ilk gerçek düşsel film yapılmıştır. Monotonluğun bu şekilde kırılması bizim yoğun dikkatimize hak kazanan parlak bir ışık olarak ortaya çıkacaktır.

Bir tuzlu su okyanusu içersindeki tek bir şarap damlası gibi, *Das Cabinett des Dr. Caligari* (Doktor Caligari'nin Odası) filmi 1920 yılındaki film bolluğu içinde ön plana çıkacaktır. O, tamamen benzersiz doğası ile başka hiçbir filmin yapamadığı bir duyumu gerçekleştirmiştir. Film, her şeyden önce Sinematografi yeni aracındaki yaratıcı bir zihnin ifadesi için ilk girişim niteliği taşımaktadır. Grifith, *yakın çekim*, *dissolve* ve *fade* yöntemlerinin ilk kullanıcısı olarak sinema tarihi içinde yerini almış olabilir fakat Griffith'in film gelişimine katkısı *Caligari* ile gözler önüne serilen olanaklar ile karşılaştırıldığında çok önemsiz kalmaktadır. Griffith ve süper görüntüleri zamanın tozu altında kaybolacaklardır. Fakat Wiene'ın yapımı kopyası yok olup gidene kadar tekrar tekrar canlanacaktır. Bu film on yıl içinde dramatik biçim ve içeriğin bir başyapıtı olarak ilk üretildiği zamanındaki gibi en yüksek noktaya yükseltilmiştir. Gelecek nesillerin sinemanın gelecek tarihi içindeki düşünceleri a-

rasında mutlaka bu filmden de bazı kareler bulunacaktır. *Caligari* ve *Potemkin Zırhlısı* çok önemli yapımlar olarak sinema tarihi içinde haklı bir yere sahiptirler.

Robert Wiene tarafından yönetilen *Doktor Caligari'nin Odası* (The Cabinet of Doctor Caligari) filmi 1919 yılında Berlin'de Sturm Grubu tarafından Decla Şirketi için üretilirken, dışavurumculuk ve kübizm Almanya, Fransa ve Rusya'da dram, roman, resim ve heykel alanındaki ileri derecede eğitim veren okulların öğretisi konumundadır. Caligari bir yıl sonra Mart ayında gösterime girecektir. İngiltere'de Philip Film Şirketi tarafından satın alınır. Wiene, film yapım alanında neredeyse amatördür. Mimarlar ya da tasarımcılar, Walther Röhrig, Herman Warm ve Walther Reimann, kübist ve soyutun fikirlerini özümsemiş üç sanatçıdır. Bir filmin yapımına zekalarını katmak onlar için çok doğal bir olgudur. Onlar durağan sahne ve perde anlayışının çok ötesinde bir düşünce yapısına sahiptirler. Diğer sanat dallarıyla farklı bir boyutta ilişki içinde olabilmektedirler. [Aşağıdaki bilgi eğer inandırıcıysa çok ilgi çekicidir: *Caligari*'nin senaryosu, ilk olarak Wiene'nin eline verildiği zaman, el yazmasında yapımda görülen özel biçimlerin hiçbiri bulunmuyordu. Özgün senaryo biçim açısından geleneksel bir yapıya sahipti. Ancak Wiene senaryoda, dekor ve biçimlerde karakterlerin duygu ve düşüncelerini kuvvetlendirmek için gelenekleri yıkma olanağı görmüştür. Taklit hareket ile onlar arasındaki çok olumlu bir ilişki kuracaktır. Senaryo yazarları dışavurumcu oyunculuk ve süsleme istemişlerdir. Onlar çok sonraları bile bu filmin neden başarı kazandığını anlayabilmiş değillerdi. Yazarlardan biri olan Mayer (daha sonra *The Last Laugh* filminin senaryosunu da yazmıştır) Wiene'nin tutumuna karşı çıkmıştır; diğer yazar olan Hans Janowitz uzun yıllar boyunca Wiene'nin *Caligari*'de kendi istedikleri soyut biçemi uygulamadığı konusunda diretmiştir]. Bu durumda, *The Cabinet of Doctor Caligari* filminin bazı bölümlerde filmden çok tiyatro öğeleri taşıyor olması şaşırtıcı değildir. Film yeterliliği konusunda çok fazla bilgi birikimine sahip olunduktan sonra görülen bu hatalar, bu göz alıcı yapımın anlam uygulamasında gözden kaçmıştır. Film, kamera çalışmasının teknik işleyişinde çok az gerçek oluşum yapmıştır. Willi Hameister tarafından gerçekleştirilen gö-

rüntü yönetmenliği kamera açısı için hiçbir yeni öneri ortaya koymamıştır. Tüm sahneler normal göz düzeyindedir. Dramatik atmosfer karşıt ışık efektleri ve dekor tasarımı ile gerçekleştirilmiştir. Uzun çekimler ve orta dereceli çekimler baskındır. Zaman zaman yakın çekimler uygulanmıştır. Bir sekansın başında ve sonunda kullanılan *iris-in* ve *iris-out* yöntemi tüm film boyunca kullanılmıştır. Bir yüz ya da bir ışık açılarak veya kapatılarak önemli konuların vurgulanması için kamera oyunları kullanılır.

*Caligari* 1919 yılında bu egemen olgulardan yola çıkılarak gerçekleştirildi. Sinema tarihinde ilk olarak, yönetmen kamera aracılığı ile çalışmıştır ve ekran üzerindeki gerçekçilik kırılmıştır. Bir film, gerçekçi olmak yerine, hem düşsel hem de yaratıcı olarak olası bir gerçekliğe de sahip olabilirdi; bir film fotografik olmadığı zamanda etkin bir şekilde dramatik olabilirdi: sonuç olarak izleyicinin düşüncesi oyuna psikolojik olarak katılabilirdi.

*Caligari* bir film olarak izleyiciden her şeyi istemektedir. Seyircilerden film içinde yer almaları beklenmektedir. İzleyiciler, akıl hastanesi profesörünün anlaşılması güç fikirlerini paylaşmalıdırlar. O (akıl hastası) ve onlar (izleyiciler) birleşmişlerdir. İzlek ve kavram mutlak olarak göze çarpıcıdır.

Senaryo Carl Mayer ve Hans Janowitz tarafından yazılmıştır. Hâlâ ilgi çekici ve insanı kendine çeken bir öykü olma niteliğini taşımaktadır. Belki de izlenmesi biraz zor olan süreklilik iyi kurulmuştur ve elverişli bir yumuşaklıkla akmaktadır. *Caligari*'yi seyrettikten sonra bunun yalnızca bir öykü olduğunu söylemek olanaklı değildir. O, düş gücünü içinde barındırmaktadır.

Düz, kalın kumaş ve aşağı asılı bükümlü perde, arkası deri kaplı sandalyeler ve at kuyruğu saçaklı sofa ile basit bir şekilde döşenmiş olan dekor, zihinlerde iki şeyi çağrıştırmaktadır: ilk olarak, görülen gözleri aracılığı ile akıl hastası adamın zihninin karmaşıklığını vurgulamak ve ikinci olarak, zengin kadifeli siyahtan saf beyaza kadar değişen tonların ilgi çekici dekoratif değerlerini sağlamak. Tasarım, sahnenin anlamını ya da dramatik içeriğin değerini arttırır. Boyanmış zeminin çizgisel tasarımı içindeki göze çarpıcılık, genel olarak, izleyicinin gözlerini doğrudan doğruya an-

lam nesnesine ya da şekile yönlendirir. Hapishane hücresinin duvarları kederi vurgulayacak şekilde uzun dikey zeminler olarak düzenlenmiş ve boyanmıştır. Yerde bağdaş kurmuş olarak oturan mahkum, boyalı zeminin tüm çizgilerinin birleştiği bir noktayı işaret etmektedir. Yine, manzaradaki ağaçların eğilmiş ve köşeli dalgaları, bilinçsiz Jane'in bedeninden doğan Cesare'in dramatik kaçışını kuvvetlendirmektedir. Resmi kimliği olan Kasaba Katibi bürokrasiyi ve Caligari'nin karşılaştığı güçlükleri simgelemektedir. Bunlar resimsel kompozisyon ve tasarım aracılığı ile dramatik içerik vurgusunun yalnızca birkaç örneğidir.

Işık da aynı bakış açısıyla ayarlanmıştır, tasarımcılarla işbirliği içinde olarak oluşturulmuştur. Town Clerk'in cinayeti ortaya çıktığı zaman, karanlık, duvarları koyu ve köşeli bir odada görkemli bir sahne gösterilmiştir. Tek ışık kaynağı beyaz perdelere yöneltilmişti. Hiçbir beden görülmemektedir, yalnızca yarı karanlıkta polislerin hareketsiz figürleri görülür fakat sahnenin içeriği konusunda kuşku bulunmamaktadır. *Dekor* büyük ölçüde köşelidir, yer yer kıvrımlı ve arabesk motiflerle bezelidir. Jane'in odasında geceye özgü bir sahne hakimdir.

Buradaki oyunculuğun çok büyük olduğu söylenemez. Melodramın ötesinde herhangi bir büyük duyumsal yetenek ortaya konmamıştır. Bu tür bir oyunculuk, ağır makyaj ile birlikte, filmin atmosferinin karakteridir. Bütünün duygusu ile uyum içinde olan başlıklar, düzensiz bir şekilde dizilmiş ve garip bir şekilde oluşturulmuştur.

O belki de filmin tarihini ortaya koymaktadır. Teknik olarak, kamera işleyişi, ışıklandırma gibi öğeler, doğru bir şekilde yapılmıştır ve kaçınılmazdır. Ancak içeri, işleme ve her şeyin ötesinde eğlence açısından *The Cabinet of Doctor Caligari* yıllarca önce seyredildiği zaman günümüzdeki ortamı ortaya koymaktadır. Gerçeküstücülük ve yenigerçekçiliğin, *avant-garte* düşüncelerinde dışavurumculuğun filmde geniş bir rol oynadığı olgusunu değiştirmez. Her ne kadar, *The Cabinet of Doctor Caligari* sinemasal eğilim içinde bir devrim niteliği taşısa da, o hiçbir zaman doğrudan doğruya taklit edilmemiş ya da kopyalanmamıştır. Wiene tarafından

1923'te yönetilen *Raskolnikov*, —Dostovyeski'nin *Suç ve Ceza* romanından yola çıkılarak gerçekleştirilmiş bir yapım— Andrei Andreiev'in kübist mimarisi tarafından oluşturulan dramatik duygudan yardım almıştır ve bunu bir taklit olarak adlandırmak zordur. Bunun yerine aynı yönetmen tarafından daha önceki bir başarıya benzer olarak oluşturulmuş bir yapım olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır.

Ayrıca *The Cabinet of Doctor Caligari* ve Protozanov tarafından kübist bir anlayışla yapılmış olan Sovyet Rusya filmi *Aëlita* arasındaki karşılaştırma da yanlıştır. Bu filmin dekor ve kostümlerinin Mars gezegeninin düşsel bir düşüncesini ifade etmek için fantastik bir şekilde tasarlanmış olması böyle bir algılamanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Wiene'ın filminin kübist dekoru, izleyicilerden kamera aracılığı ile kendi kendilerine bir akıl hastasının düşüncesini hayal etmelerini talep etmek amacıyla arı bir şekilde kullanılmıştır.

*The Cabinet of Doctor Caligari* filminin değeri, sinemasal oluşumun bir belgesi olarak, yıldan yıla artmaktadır. O, ilk gösterildiği günden itibaren sayısız değerlendirmeler yapılmıştır. Filmin tam bir yargılamasının yapılabilmesi için bu değerlendirmelerin göz önünde tutulması gerekmektedir. Ancak bunlara eklenebilecek tek şey Temmuz 1938'de Paris'te ölen Robert Wiene'ın başarısını hiçbir zaman tekrarlamadığıdır.

Her ne kadar *The Cabinet of Doctor Caligari* filminin ortaya çıkışı insanların zihinlerinde film endüstrisi dahilinde ve haricinde olarak çeşitli düşüncelere yol açmış olsa bile, bu yapım tüm film endüstrisi üzerinde çok büyük bir değişiklik yapabilecek nitelikte değildir. Wiene'ın filmi, kameranın bir ifade aracı olarak kullanımı konusunda yeni fikirler doğurarak nitelikli Amerikan yönetmenlerinin bazılarını belirgin bir şekilde etkilemiştir, ancak Hollywood yapımları bir bütün olarak ele alındığında onların etkileri düşük düzeyde kalacaktır. *The Cabinet of Doctor Caligari*'nin yaptığı şey, sinema izleyicisininin dikkatini, zekanın farklı bir boyutundaki bir film üzerine çekmek olmuştur.

1925'e kadar, sinemanın konumunu bir bütün olarak değerlendirecek bir yapım gerçekleştirilmemiştir. Aradaki bu dönem içinde çok sayıda ilgi çekici film gösterime girmiştir. Özellikle Almanya ve İsveç'ten önemli zeka ürünleri gelecektir, ancak bunlar ilk gösterime girdikleri zaman yeterli ilgiyi görememişlerdir.* Bunlar gelişimin içinde önemli bir yere sahip olamamışlardır. 1925 yılında, Murnau, Mayer, Freund ve Jannings'in ortak çalışmasıyla gerçekleştirilen *The Last Laugh* filmi, ifadenin bağımsız bir aracı olarak ortaya konacaktır. *The Cabinet of Doctor Caligari*'nin tersine olarak tiyatro ile hiçbir ortak noktası bulunmamaktadır. Bunun yerine dönemin bilinen tüm sinema kaynaklarının kullanılması ile gerçekleştirilmiştir. Filmsel birliğin, amaç merkezlendirmesinin ve mükemmel sürekliliğin çarpıcı bir örneğidir. Alt isimler olmadan, yönetmenin direktifleri doğrultusunda yapılmıştır. Doğal keder sonunda yerini mutluluğa bırakacaktır. Bu izleksel anlatım içinde her şey kamera aracılığı ile söylenmektedir. Konuyu ortaya koymak için hiçbir yazılı ya da sözlü ifadeye gerek yoktur. Her hareket, psikolojik anlayış aracılığı ile, izleyicilere bir düşünce olarak önerilir. *The Last Laugh* en arı biçimi içinde bir sinema-kurgudur. Filme ritmik bir kompozisyon hakimdir.

1925 tarihinden sonra Alman sineması, sinema öğrencilerinin daha fazla gelişim arayışı ortamında Hollywood'a genel güç şeklinde gerileme dönemine girdi. Sanat filmi, (dekoratif uygulama ve stüdyo yapısının mimari bir çevresi içinde gerçekleştirilmiş olarak) her ne kadar Almanya'ya bir ün kazandıracak olsa bile, ticari açıdan başarısızlığa uğrayacaktır. Alman yaratıcı yönetmenlerinin olağanüstü çabaları, endüstrinin zarara uğramasını önlemeye yetmeyecektir. Bu filmlerin başarısızlığı sinemanın özsel olarak modern bir yapıya sahip olmasına bağlanmaktadır, Modernizm, anti-romantik ve deneysel olan her şeyin ötesinde, çağının ruhunu yansıtmaktadır. Alman dekoratif filmleri, büyük ölçüde romantik

---

* Burada ayrıca Danimarka'nın savaş sonrası filmlerine değinilmesi gerekmektedir. Bununla ilgili olarak Bardeche ve Brasillach tarafından yazılan ve Iris Barry tarafından çevrilen ve yayına hazırlanan *The History of Motion Pictures* kitabı tavsiye edilebilir (W. W. Norton and The Museum of Modern Art, New York, 1938).

bir yapıya sahiptir ve Alman tiyatral öğelerine ve gösterişli tören etmenlerine yönelik bir eğilimdedir. Bu, izleyicilerin alışık olduğu Amerikan filmlerinin yüzeyselliğinden çok farklı bir olgudur.

Yaklaşık bu dönemde, *The Cabinet of Doctor Caligari* ve *The Last Laugh* filmlerinin gösterimi arasında, savaş unsurları resim ve edebiyat okullarında hakim olan psiko-analizin etkisi yaygın olarak hissedilmektedir. Hem Fransa ve hem de Almanya'dan gelen çok sayıda film, psiko-analitik çalışmaların etkisini üzerlerinde taşımaktadır. Özellikle Lupu Pick, Karl Grune ve G. W. Pabst gibi doğalcı yöntemler üzerinde çalışmış yönetmenler arasında bu eğilim belirgin bir şekilde görülmektedir. Daha sonraki bölümde film psikolojisi üzerinde konuşurken bu konunun sinema tarihi içinde ne denli önemli rol oynadığına daha ayrıntılı olarak değineceğiz. Bu düşüncenin erken dönem örneği *Doctor Mabusse* filminde zekice uygulanmış olarak görülmektedir. Ancak Fritz Lang'ın bu filmde istediğinin tam olarak yapılamamış olmasının akılda tutulması gerekmektedir. Filmde savaş öncesi dönemin makineli görünümü betimlemeleri çokça bulunmaktadır. Trenler, tramvaylar, fabrikalar ve her türden makineden geçilmez. Tekerleklerin ikili, üçlü ya da dörtlü açık çekimi olmayan film yok gibidir. Bu yıllarda dışavurumculuk Alman filmi içinde yine belli bir yere sahiptir. Soyutlanmış bireyselliğe karşın böyle bir yapının varlığı söz konusudur. Dışavurumcular Birey ile değil, genel olarak İnsan ile ilgilidirler. Karakterlerin sunumunda kişisel deneyim yerine insanlığın özsel deneyimlerini tercih ederler. Grune'un *The Street*, Pick'in *New Year's Eve*, Czinner'in *Nju*, Lang'ın *Destiny* filmlerinde olduğu gibi erkek ile kız arasında dokunmuş temaları bulmak olağandır, buna ek olarak Yabancının Ölümü ve Fahişe öğesi de görülür. Hemen hemen tüm filmler bütünüyle stüdyo-yapımıdır, tüm saraylar ve caddeler dekor olarak yapılmaktadır. Bu durum açık havada çekilen gerçek yaşamı gösteren filmlerden çok farklı bir atmosferin hissedilmesine neden olur.

Bir süre sonra, konu yeniden birey üzerinde ve onların kendilerine özgü karakterleri üzerinde yoğunlaşmış olarak görülecektir. Pommer'in *Asphalt* filminde mücevher hırsızı ve polis için, ve

*Homecoming* filminde iki adam ve kadında bu durum belirgin olarak görülmektedir. Bu durum, Alman stüdyolarının Amerikanlaşmasının bir sonucu olarak, yıldız sisteminin kısmen kabullenilmesi anlamına gelmektedir. Metinde olduğundan çok farklı olarak, örneğin *Hungarian Rhapsody*, *The Wild Duck* filminin ahlak ciddiliği ile karşılaştırma içindedir. Yeni Alman filminde bireyselliğe yönelik bir eğilim ve daha fazla materyalist ruh vardır. İlkinin Amerika'ya bağlı olduğu söylenebilir; ikincisi ise Almanya'daki Sovyet filmlerinin etkisi ile ortaya çıkmıştır.

Fransız ekolü, İsveçlerin ve Almanların ağır psikolojik öğelerinin ve yavaş tekniklerinin karşıtı olarak, klasik kompozisyon ve sürekli gelişim etmenlerinin yer aldığı filmlerin üretimini yapmaktadır. Fransız filmler kaba bir şekilde iki sınıfa ayrılırlar: *jeune cinéastes*'in avant-garde'ı ve *Atlantide*, *Michel Strogoff* ve *Casanova*'nın çizgisindeki ticari filmler. Nasıl ki Almanlar stüdyo yapısı ile oyunculuğun tiyatral, geleneksel biçimini birleştirerek bir etki sağlama arayışında olmuşlarsa, Fransız deneycileri ise ardışık dışsal kompozisyonların bir dizisi tarafından atmosfer yaratımı girişiminde bulunacaklardır. Burada genel olarak dinamik-olmayan resimsel güzellik elde edilmektedir. *Jeune Cinéastes*'in (Genç Sinemacılar) çoğu, sinema ile babalarının kendi atölyelerinde uğraştıkları gibi ilgilenmişlerdir. Bu ortamda René Clair, Jean Epstein ve Jacques Feyder gibi göze çarpan yetenekte yönetmenler yetişmiştir. Onların çalışmaları sıradan avant-garde yapımlarından ayrı olarak değerlendirilmektedir.

Bu arada, Avrupa'da sinemanın estetik nitelikleri keşfedilirken, Amerika'da çok geniş ölçeklerde film üretimi yapılmaktadır. Amerikan sineması bir bütün olarak doğal bir şekilde geniş araştırmalar talebinde bulunmaktadır. Ancak bu anda daha önemlisi Hollywood'da yaşanan iki ilgi çekici eğilimdir. İçsel mekanlarda çekilen bir komedi film türü ortaya çıkmaktadır. Bu türün çıkış noktaları Chaplin'in hafızalardan silinmeyen hiciv filmi *A Woman Of Paris* (Paris'li Kadın, 1923) yapımıdır. Bir yıl sonra Ernst Lubitsch'in zekice hazırlanmış *The Marriage Circle* filmi ortaya çıkacaktır. Bu, büyük bir olasılıkla Hollywood yatakodası farsının varolan

ekolü ve ithal edilmiş Avrupalı yetenekler arasındaki bir birleşimin sonucudur. Bu çizgiler boyunca, Hollywood'un zeki genç çalışanlarının çoğunluğu, yüzeysel bir yetenek ile çalışmışlardır. Çok sayıda ulusun izleyicileri için hafif eğlence filmi sağlamak amacıyla çok sayıda kişi, bir çalışmanın içine gireceklerdir.

Stüdyo hareketinin tersine olarak, az sayıda bir yönetmen doğal olaylar ve gerçek materyal etrafında bir varlık göstereceklerdir; bu erken dönem Batı filminde gelişen bir eğilimdir. Robert Flaherty, Ernest Schoedsack, Merian Cooper, Kari Brown ve Wiliam Howard bu grubun çekirdeğini oluştururlar. Bunlara James Cruze, John Ford ve Victor Fleming'in de eklenmesi gerekir, onların soyutlanmış yapımları bu sınıflandırmaya girmektedir. Flaherty doğal kaynakları kullanarak oluşturulmuş ilk film olan *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook, 1922) filmini gerçekleştirecektir. Bunu, daha sonra 1926 yapımı *Moana* filmi takip eder. Doğalcı akımın yapısına sahip diğer filmler arasında *Grass*, *Chang*, *Stark Love* ve *White Gold* sayılabilir. Bu filmlerin hepsi Amerikan filmlerinden keskin olarak farklı bir yapıya sahiptir.

Bu iki eğilimden ayrı olarak, yalnızca Erich von Stroheim, King Vidor ve Henry King'in çalışması ve Chaplin ve Fairbanks'ın bireyci filmleri, konuşmalı film dönemine kadar, makine yapımı filmler yığınından gerçek bir ciddiyetle ortaya çıkmışlardır. Bunların araştırması, daha az ilgi çekici çalışmalarla birlikte aşağıda yer almaktadır.

Pabst'ın kuramsal alandaki yeteneği, Cari Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc* filminin önemi, Clair'in seyri hoş komedileri, Feyder'in etkileyici *Thérès Raquin* yapımı ve Amerikan ekolünün iç mekan komedileri bir tarafa, bu yıllarda sinema alanında en göze çarpıcı ilerleme Sovyet Rusya'dan gelmiştir. Her ne kadar Sovyetlerin film kaynaklarına kattıklarının değer çok fazla olmasa da, onlar geliştirdikleri yetenekler aracılığı ile sinema tarihi içinde yeni bir sayfa açılacaktır. Sovyetler Birliği bu 1917 yılındaki devrimden itibaren toplumsal koşullar ve politik olayların değişimi ile tarih içinde unutulmaz bir yere sahip olacaklardır. *The Postmaster* ve *The Marrlage of the Bear* gibi ilk Sovyet filmleri, günümüz yapımla-

rının filmsel yaratımının çok azını içermektedir. Çağdaş Sovyet filmlerinin çözümlemesi yapıldığı zaman, bu filmlerin genel olarak bazı belirgin sosyolojik ya da politik anlamlar içerdikleri görülecektir; çünkü Sovyetler, sinemanın bir propaganda aracı olarak ne denli güçlü bir araç olduğunu diğer uluslardan önce farketmişlerdir. Kısmen bu düşüncelerin yaygınlaştırılmasının aracı olarak düşünüldüğünden, kısmen de önde gelen Sovyet yönetmenlerinin sıradışı yetenekleri aracılığı ile, film bilimindeki teknik yetkinliğin çağdaş konumuna kısa sürede ulaşılacaktır. Buna bir de İngiltere ve başka yerlerdeki, SSCB'den gelen herhangi bir filmi, bir başyapıt olarak değerlendirme anlayışının eklenmesi gerekmektedir. Aslında Sovyet Rusya'daki gerçekten önemli film yönetmenlerinin sayısı yarım düzineyi geçmemektedir. Almanya ya da Amerika'da olduğu gibi orada da doğal olarak çok sayıda ikinci ve üçüncü sınıf yönetmenler bulunmaktadır ancak bunların yükselişi Londra'daki yüksek standart anlayışının etkisiyle daha kolay olacaktır. Bu yüzyılın ilk onyılı içinde "keşfedilmiş" Rusya potansiyeli böyle bir yapıyı beraberinde getirmiştir; onların yeteneklerinin farkında bile olmadan, Çehov, Dostoyevski, Gogol, Gorki ve Turgenyev okumak bir moda halini almıştır; iç mekan dekorasyonunda onların ikonları olmayan hiçbir stüdyo yok gibidir.

Her Sovyet filmi, politik amaca sahip bir yapımdır, ve Sovyet yönetmeninin görevi bu amacı mümkün olduğu kadar açık, güçlü ve canlı bir şekilde ifade etmektir. Sovyet Rusya'da sinema, tüm kalbiyle hükümete destek olacak bir araç olarak değerlendirilmektedir. Hükümet liderleri, filmlerin değerini ilkelerini yaygınlaştırma etkinlikleri ile ölçmektedir. Lenin tiyatroyu, Bolşevizm'in tüm kavramlarının potansiyel bir küçük evreni olarak görür ve politik bir modelde yeni bir tiyatro kurulması için girişimlerde bulunur. Sinema, sınırsız gösterim alanı ve ticari üstünlüğü nedeniyle tiyatronun üzerinde bir araç olarak kendisini aynı ideaya adamalıdır. Sovyet rejiminin onuncu yıl kutlamaları için hükümetin birkaç film siparişinde bulunması bunun en belirgin örneğidir. *Dünyayı Sarsan On Gün* (özgün Sovyet başlığı *Ekim) ve St. Petersburg'un Sonu* filmleri bu yapının iki sonucudur. Eisenstein ve Pudovkin, bu talebi karşılama çabalarının dışında olarak, dramatik yoğunluk için bir

film tekniği biçimi oluşturacaklardır. Dovçenko, Ermler, Raismann ve Turin gibi yönetmenler de aynı uygulamayı gerçekleştireceklerdir.

Film kurgusu, selülid şeridin temel madde olarak kullanımı konularında ilk Sovyet deneylerinin, tüm film tekniği oluşumu içinde çok önemli bir yere sahip olduğu inkar edilemez. Fim yönetmeni Lev Kuleşov bu alan için büyük katkıda bulunmuştur. Yaklaşık 1922 yılında ortaya koyduğu film parçalarının birbiriyle olan ilişkisi ve etkileşime değin özgün kuramlar, yapısal kurgulamanın ilkelerini geliştirecektir. Pudovkin, Kuleşov ile bir süre birlikte çalışmış biri olarak, kendini hammadde kullanımı konusunda deney ve araştırmalar yapmaya adayacaktır; bu arada Eisenstein, 1924'te ilk kitle filmi olan *Grev*'i gerçekleştiriyordur, böylece "entelektüel sinematografi" düşüncesi için önemli bir adım atılmış olacaktır. Bu yönetmenlere çağdaş sinemanın en gelişmiş biçimleri için yetki verilmesi gerekmektedir, ve onların kuramları daha az bilinen Sovyet yönetmenlerin çalışmalarına yansımış görülmektedir. 1924'ten sonra, sinema alanındaki en ilgi çekici gelişmeler SSCB'de meydana gelecektir ve bu yeni-kurulmuş ülke modern eğilimleri belirleme gücüne erişecektir.

Her ne kadar bunu yazmak zor olsa da, ifade etmek zorundayım ki, daha sonraki dönemin filmleri tüm endüstrinin dengede olmayan bir durumunu ortaya koymaktadır. Gürültülü konuşmalı filmler sinemanın gelişimi için herhangi bir katkıda bulunmayacaktır. İyi filmler yapılabilmesi için ilk olarak Amerika ve İngiltere'nin artıklarının süpürülmesi gerekmektedir, Fransa ve Almanya'dan gelen filmlerin sınıflandırılmasına gerek vardır. Sinema, filmsel bir bütünlüğe sahip somut bir örneğe kavuşabilmek için Pudovkin'in *Yaşam Güzeldir* filmini beklemesi gerekecektir.* *O*, diyaloglu bir filmi izleyebilmenin ve onun düşsel gücünden faydalanabilmenin tek olanaklı yoludur. Sessiz filmin birkaç örneği de, biraz geç olsa da, İngiltere'den gelecektir. Ancak bunlar dikkat çekmek-

---

* *Yaşam Güzeldir* sesli bir film olarak lanse edilmiş olmasına karşın, aslında sessiz bir filmdir. Pudovkin'in ilk sesli filmi *Deserter* adlı yapımıdır.

ten uzak yapımlar olarak kalacaktır. Bunların bazıları zaman zaman Film Society'ye giden yolda ilerlemişlerdir.

Kıta üzerindeki yaygın düşünce sessiz filmlerdeki haberlerin, sözcüklerin ve durağan fotoğrafların film tekniğinin dinamiğini ifade etmede yetersiz kalması nedeniyle, yeterince etkin olmadığıdır. Hareketli görüntüler ile ifade edilen düşüncenin ilişkisi ve etkileşiminin yazılı ifadelerle verilmesi hiç de kolay değildir.

Günümüz filminin egemen karakteristiği, filmsel ifadenin doruk etkisi aracılığı ile bulunması yönünde gelişen eğilimdir. Bu görüntü oluşturulması yapısı Sovyet tekniğinin temelidir ve daha ileri seviyeye sahip Alman ve Fransız yönetmenlerin düşünceleriyle çok hızlı bir şekilde yayılacaktır. Bu, kurgulama sırasında, film şeritlerinin birbiriyle ilişkisi ve etkileşimi göz önünde bulundurularak, görsel görüntülerin düzenlenmesinde aritmetik ya da geometrik ilerleme biçiminin ötesine geçmesine çabalamaktadır. Uzun sahnelerin elenmesi aracılığı ile bir kısaltma yaklaşım eğilimi bulunmaktadır, ve yakın çekimlerin kullanımında artış vardır. Sovyetler tarafından çeşitli kurgu aracılığı ile olanaklı kılınan psikolojik etki, ilerlemiş bir sahne oluşumuna taşınmıştır. *Cross-cutting* ve *inter-cutting*, yönteminden asıl nesne üzerindeki direncin bir yöntemi olarak, daha fazla yararlanılır. Simgesel *inter-cutting*, *St. Petersburg'un Sonu* filmindeki Büyük Pedro'nun heykeli örneğinde olduğu gibi, esas temanın vurgulanmasına yardımcı öğe olarak kullanılır. Bu, ideaların çağrışımı ile zihinsel olarak, çekim açısının benzerliği ile görsel olarak bağlanmış simge ve bireyin ikili bir temasıdır. Duyumsal etkiye duyumsal etki benzeri bir arakesim karşılaştırması ile daha kolayca ulaşılabildiği görülmektedir.

Dönemin filmlerinde yaygın olarak görülen olgu, zihinsel ve görsel olarak, karşıtlık ve karşılaştırma terimleri içinde bulunan filmsel ifade, ideaların çağrışımı için daha duyumsal duygunun bulunduğudur. İnsan düşüncesinin sürekliliğini anımsatabilecek bir karşıtlık ve karşılaştırma oluşturma arayışı içinde olan yönetmenler vardır. Bir idea aynı zamanda birden fazla anlamı içerebildiği için, bu tür ideaların filmlerin doğal kaynakların ifadesi için çift an-

lam amacına sahiptir. İdeaların bu eğilimine bağlantı aracılığı ile işaret edilir.

Karşıtlıklar çeşitli görünümlerde karşımıza çıkabilmektedir. İçsel ve dışsal arasındaki uzam karşıtlığı; bir alanın geniş ufku ve duvarlarının sınırlılığı arasındaki karşıtlık; işgal edilmiş ve işgal edilmemiş arasındaki karşıtlık; dolu ile boş arasındaki karşıtlık. Uzun ve kısa, ince ve kalın arasındaki boyut karşıtlığı. Kare ve daire arasındaki, bir şapka ile kumaş kep arasındaki karşıtlık. Vertov'un gaz maskesi ve kafatası ile kuvvetlendirdiği benzerlik karşıtlığı. Yeraltındaki işçi ve fabrika bacasının tepesi arasındaki uç noktaların karşıtlığı. Bir borunun ağzı ile bir tüfeğin namlusu arasında bir idealar çağrışımı vardır. Bir atletin dengesi ile bir atın dengesi arasında bir benzerlik karşılaştırması vardır. Saçın ani hareketi ile bir kedinin ani hareketi arasında bir devinim benzerliği vardır. Düşüncelerin geçişi için kullanılan çözülme ve karıştırmada biçim karşılaştırması vardır. Bütün bu etmenler etkinin *cross-cutting* kullanımını açık hale getirir. Bunlar ideaların çağrışımı aracılığı ile anlamın güç, vurgu ve kuvvetlendirmesinin filmsel yöntemleridir.

Kurgu oluşumunun yeni kuramları Eisenstein tarafından ortaya konacaktır. Bu tamamen yeni yöntem, çerçeve uzunluklarından bir resimin birleşimindeki film şeritlerinin arasında bulunan ilintinin belirlenimini kuşatır. Eisenstein'ın kurgusunun yerleşik ilkeleri, eski gelenekleri sürdürüyor görünür (örnek olarak, çekimlerin süre uzunluğu, biçimlerin ilintisi, ideaların çağrışımı, vb. ani bir şoktan yumuşak geçişe kadar, yönetmenin isteği doğrultusunda değişebilen izleyicilerin zihinlerinde duyumlar oluşturan her şey) yeni bir yöntemin benimsenmesi ile oluşturulacaktır. Eisenstein, çekimler, sahneler ve sekansların, yaratıcı içtepi aracılığı ile duyumsal sempati derecelerine göre ayarlamaları yapmaktadır. Bunlar izleyicinin reflekslerine göre düzenlenir. O, izleyicinin bir filmi görmesi ya da duyması yerine, onu hissetmesi gerektiğini düşünmektedir; duyum oluşu, ekran üzerindeki bir görsel görüntü ile diğeri arasında varolan aralık ve müzik vuruşları içinde bulunan dördüncü boyut niteliği taşımaktadır. Görsel *over-tone* ve ses *over-tone* olguları aynı boyutun (zaman) büyüklükleridir. Bir tonal ve over-tonal kurgu

oluşumu ile filmsel yapılanmanın yeni yöntemleri ortaya konur. Doğal olarak, Eisenstein'ın kuramlarının, yorum sunulmadan önce uygulama ifadesi olarak belirlenmesi gerekmektedir.

Gerçek yapımda, stüdyolar ve profesyonel oyuncuların yerlerinde gerçek özdeğin kullanımına yönelik bir eğilim görülmektedir. Sinema, tiyatronun yerine geçmenin işaretini göstermektedir. SSCB'nin dışında, Jean Epstein, John Grierson ve Hans Richter, yüzeysel olarak oluşturulmuş olgunun yerine ortak nokta içindeki konuların arayışı içindedir, ve aynı zamanda Amerika'da da az sayıda doğal kaynak filmi bulunmaktadır. Ancak gerçek filmlerin bu örnekleri dünya sineması okyanusu içinde damlalar olmanın ötesine geçememektedir.

Filmin varlığının kısacık ömrü sırasında aracın yanlış kullanımının oluşumu kendisini tekrar etmektedir. O dönemde yaşanan genel eğilimler film olgusunun daha önce olduğundan daha fazla olarak yanlış kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bir bütün olarak yönetmenler filmin potansiyellerini yalnızca kendi içinde bir araç olarak anlamaktadırlar. Onun sınırları ve sınırsızlıkları hâlâ büyük bir araştırma alanı olarak karşımızda durmaktadır. Mim ve jestlerin uluslararası bir iletişim yöntemi olduğu ilkesi yeni yeni yerleşmektedir; filmin resimsel anlamı, onların duyumsallık güçlerine göre anlaşılmaktadır. Görüntüde hareket eden dudaklar ile insan sesinin eşsüremli olarak verilmesi görsel nesnelerin gerçek oluşumunu ortaya koyar. Amerikan yapımcı ve yönetmenlerinin isteği, gerçeğe en yakın görünümün ortaya konulmasıdır. Ancak bu dönemde yapılan konuşmalı filmlerin, genel olarak tiyatronun kötü bir taklidinden ibaret olduğunun bilinmesi gerekmektedir. Bu estetik bakış açısı içinde, ses yalnızca sembolizmi güçlendirmek ve dramatik hareketi vurgulamak için kullanılabilir. Bu alandaki denemeler başarılı olarak değerlendirilecektir.

Stereoskopik ekran ve renkli filmin ortaya çıkmasıyla birlikte konuşmalı filmlerin yapısında bazı değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Sinema, yapısına yeni buluşların eklenmesiyle, tiyatral yapıyı büyük ölçeklerde ve ekonomik açıdan bozacaktır. Filmin ger-

çek kaynakları bir kenara itilmiş ve öykü sunumunun daha doğrudan yöntemi kullanılmaya başlanmıştır. Görsel görüntünün zamanı, ekran üzerinde gerçekte olduğundan daha uzun olarak bulunur.

Ancak gerçek sinema konusunda başarıya yalnızca birkaç film ulaşabilmiştir. Bu konuda elde edilmiş pek çok fırsat ya yönetmenin bilgisizliği ya da önemsememesi veya yapımcının inatçılığı nedeniyle kaçırılmıştır. Eğer filmde bir bütünlük, kesinlik ve ek düşünce isteniyorsa, yönetmenin izleyici ile iletişimi kurma olgusunu iyi özümsemesi gerekmektedir. Filmin ilk evresinden sonuç ürününün ortaya konmasına kadar her şey mutlak olarak denetimi altında olmalıdır. Ancak bu dönemde yaşanan durum ne yazık ki bu temenniden çok uzak görünmektedir.

Ancak şimdiye kadar iyi filmler üretilmiştir ve gelecekte de üretilecektir. René Clair sinemasının doruk noktasına daha önce ulaşılmış olduğunu söylese de, Bryler, *Film Problems of Soviet Russia* (Sovyet Rusya'nın Sinema Sorunları, 1929) adlı yapıtında Pabst'ın şu gözlemine yer vermektedir: "Rusya bir yolu, Amerika ise karşıt yolu seçmiştir, fakat bir yüzyıl içinde onlar buluşacaklardır. İngiltere bu yolların hiçbirini seçmemiştir, fakat o da bağımsız olarak aynı çözüme ulaşacaktır." "Bu böyle olabilir fakat ben yine de bugün yaşanılan durumu kabullenmekte güçlük çekiyorum. Yine Chaplin'in yazmış olduğu gibi, 'hayal gücü ve ritm duyumu ve renk aracılığı ile kocaman bir endüstri ortaya çıkmıştır.' Sınırsız gücün bir devi kükremeye başlamıştır ve kimse onunla ne yapacağını bilmemektedir. Umarım Bay Wells bir sonraki romanında bu soruyu ortaya koyar."

Wells bu romanı yazmıştı fakat soru tam olarak yanıtlanmamıştı. *The King Who Was a King* (Bir Kral Olan Kral) Almanya ve Amerika'da yaşanan binlerce düşünce ile doludur. Kitapta az da olsa sinema olgusundan bahsedilmiştir. Wells'in film aracının büyüklüğünü gördüğü ve anladığını düşünmekteyim fakat o da, onunla ne yapacağını bilmemektedir. Zaten bakış açısı filmsel olmaktan çok edebidir.

Sinema büyük ölçüde, en kısa zaman dilimi içinde mümkün olan en yüksek kârı elde etmek arzusunda olanların ellerinde bulunmaktadır. Ancak ona daha farklı yaklaşanlar da yok değildir. Amerika'da Chaplin, Fairbanks ve Flaherty; Sovyet Rusya'da Eisenstein; Almanya'da Pabst, Richter ve Pommer; ve Fransa'da genç sinemacılar, yüreklerini ortaya koyarak ve hevesli bir destek ile sinemayı doğru yöne doğru yönlendirme çabası içinde olmuşlardır.

II

# SİNEMA TÜRLERİ

Film üreten ülkelerin yapımlarını ayrıntılı bir çekilde incelemeden önce, sinemanın türlerini tanımlamak önem taşımaktadır. Çeşitli sinema türleri kısaca aşağıdaki gibi gruplara ayrılabilir.

a) Soyut, ya da Mutlak Film

Rutmann'ın *Operas*, Richter'in *Rhytmus* ve Viking Eggeling'in *Syphonie Diagonale* gibi soyut filmler, filmsel amaç birliğinin birincil örneğidir. Kısaca, hareket içinde soyut biçim gruplarının hızlılığındaki değişiklik ile göz aracılığı ile zihninde basit psikolojik tepkiler üretme arayışındadır. Oranları değişen, çözülen ve birbiriyle yer değiştiren geometrik figürlerin ilişkisi ile bu tür tepkiler oluşturulmaktadır. Soyut film ile zihinde oluşturulan sonuç savaş sonrası şairler ekolünün sözcük örnekleri tarafından üretilenlerle, James Joyce'un çalışması gibi edebiyatın belli türleri karşılaştırılabilir. Örnek olarak, birbiriyle bağlantısız sözcüklerin bir dizisi, psikolojik bir değere sahip tam bir bütün oluştururlar.

Film, hızlı hareket, karşıtlık, karşılaştırma, ritm, genişleme ve biçimlerin çelişmesi sinemasal nitelikleri ile, soyut görsel görüntülerin bir dizisinin sunumuna çok uygun bir yapıya sahiptir. Böylece güçlü bir duyumsal tepki oluşturulur.

Son dönem soyut film türlerinde hareket halinde ya da duran makine ya da mimari devindiriciler, özdek temeli olarak kullanılır-

lar. Bu tarzın en başarılıları olarak, Eugène Deslav'ın *La Marche des Machines*, Richter'in *Vormittagsspuk*, ve Joris Ivens ve Fransen'in *Pluie* ve *Le Pont d'Acier* sayılabilir.

Viking Eggeling soyut filmin öncülerinden ve yöntemin en yetkin betimleyicilerinden biridir. Ivor Montagu *Close Up* yapıtında (Cilt 1, no. 6) bu konuda ayrıntılı bir açıklama yapmıştır. "Onun çalışmasının temeli çizgidir, ve örnekleri temel olarak iki-boyutlu bir düzlem, ekran üzerinde değişen konumlardır. Burada bir boyutlu figürler bulunmaktadır. Richter ve Rutmann, genel olarak üç boyutluluk içinde hareket eden iki-boyutlu biçimleri ortaya koymuştur. Ekran, Eggeling için bir karatahta iken, Richter ve Ruttmann için bir penceredir" Buna karşıt olarak, Deslav'ın soyutlamaları ritmik bir birlik oluşturmak için bir arada bulunan fotoğrafik gerçeklik parçaları örnekleridir.

Mutlak film ile erken dönem melodramı arasındaki belirgin benzerlik ilgi çekicidir. Zihne ve göze uygulanan psikolojik yapı özdeştir. Eric Elliot'un işaret etmiş olduğu gibi, sinemadaki her şey gerçek olarak kanıtlanabilir. Sinemanın tüm olanaklarının kuramsal olarak ortaya konması gerekmektedir. Ancak bu dönemin yönetmenleri, yeni aracın kaynaklarını gerçekleştirmekten uzaktırlar. Buna örnek olarak 1902 yapımı Georges Méliès'in *Ay'a Seyahat* filmini verebiliriz. Burada büyüsel efektler kullanılmıştır. Fairbanks'ın 1923 yapımı *Bağdat Hırsızı* filminde kullanılan yapı farklıdır. Bu teknik yapı aynı dönem için Avrupa ve Amerika'da da farklılık göstermektedir.

Soyut filmlerin tüm listesini vermek olanaksızdır, ancak bunlar arasında ilgi çekici olanlarını şöyle sıralayabiliriz. Hans Richter'in *Filmstudie* ve diğer çalışmalar; Henri Chomete'nin *A quoi rêvent les jeunes films* (1924-25); Fernand Léger ve Dudley Murphy'nin *La Ballet Mécanique (1925)*; Eugène Deslav'ın *Monparnasse* ve *Les Nuits Eletriques*; *Sandy'nin Light and Shade*; Francis Bruguière ve Oswell Blakeston'un *Light Rhythms*; ve Marcel Duchamp ve Maurice Sollen tarafından gerçekleştirilen çalışmalar.

### b) Sine-şiir ya da Ballad Film

Sinemanın bu türü üzerine yazılmış olan çok az şey vardır çünkü bu alandaki deneyler azdır. Zaman zaman, uzun metrajlı bir filmde tek bir kare sine-şiir olarak bulunur, bu basit bir hava ya da atmosferin arı bir yaratımı olarak bulunmaktadır. Temeli edebi esinlenmedir. Bunun en göz alıcı olanı Walther Ruttmann'ın *Siegfried* filmindeki Şahinlerin büyüleyici Rüyası ve Fritz Lang'ın *Nibelungen Destanı* filminin ilk bölümü olarak gösterilebilir. Çok kısa olan sekansta Siegfried'in ölümü ve kendi yazgısı önceden uyarıldığı Kriemhild'in rüyası gösterilmektedir. Bu, gri bir arka fona karşın güzel, ritmik hareketlerde daireler çizen iki siyah şahin ve bir beyaz güvercinin siluetleri aracılığı ile yapılmıştır. Man Ray'in kısa filmi *L'Etoile de Mer* Robert Desnos'un şiirinin filmsel bir ifadesidir. Man Ray, daha önceki yapımı olan *Emak Bakia* için şöyle konuşmaktadır: "bir fragmanlar dizisi, belli bir optik sekanslı bir sinema-şiir, bir bütünlüğe sahip olmasına karşın hâlâ bir fragman olarak kalmaktadır. Klasik bir çalışmanın bir fragmanındaki soyut güzellik onun tümünde bulunandan daha değerlidir, bu film, çağdaş sinematografi içindeki özsel oluşumları gösterme girişiminde bulunmaktadır.

### c) Sine-sürrealist Film

Bu film türü yalnızca birkaç soyutlanmış örnek ile temsil edilmektedir. Bazı Sovyet filmlerinde gerçeküstücülüğün izleri bulunmaktadır. Barnet'in komedisi *The House in Trubnaya Square* filminin açılış sekansları ve Dovçenko'nun *Zvenigora* filminin bazı bölümlerinde bu görülmektedir. Gerçeküstücü filmin uygulaması zorunlu olarak sınırlıdır ve yapım tamamen özel kaynaklara bağlıdır. Bu uygulama biçiminden öğrenilebilecek çok şeyin olduğu ve bunların kurgu filmlerinde daha geniş alanda uygulanabileceğini düşünüyorum. Luis Buñuel'in *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği) filminin temel karakterinin sınırlı bir izleyici dışında gösterim olanağı bulamamasına karşın, çok ilgi çekici bir yapımdır. Gerçeküstücü akımın birincil amacı rüyalarda yaşanan ifadelerin ortaya konulmasıdır. Düş gücüne sahip bir insanın düşünceleri kağıt ya da per-

deye yansıtılır. Sinema varlığını düşsel hareketliliğe ve soğukkanlı davranışa, sınırsız gülme eğilimine ve duyarlılığa borçludur. Buñuel'in filmi, bazı hoş olmayan örnekler içermesine karşın, gördüğüm en dinamik filmlerden biridir. Sinemanın çok sayıdaki örneğinde bilinmeyen ifadelerin yoğunluğunu gördüm, bu teknik birleşimden değil, özdekten elde edilen bir yoğunluktur. Düşüncenin hızlı geçişinde göz alıcı, akıcı bir süreklilik vardır. Bu konuda Pierre Batcheff'in olağanüstü oyunculuğunun göz önünde tutulması gerekmektedir.

Germaine Dulac'ın başarılı *La Coquille et le Clergman* filmi de gerçeküstücü bir eğilime sahiptir. Bir süreklilik içinde, güzel bir şekilde birarada bulunan ifadeler dizisidir. Bu anlarda dramatik yoğunlukta büyük bir yükselme meydana gelir. Zekice seçilmiş açılar, en iyi niteliğe sahip görüntüler aracılığı ile bu yoğunluk sağlanır.

Buñuel'in *L'Age d'Or* (Altın Çağ) ve Cocteau'nun *Sang du Poête* (Bir Şairin Kanı) filmleri de bu gruba dahildir. Jean Vigo'nun *Zero du Conduite* (Hal ve Gidiş Sıfır) ve *L'Atalante* filmlerinde de gerçeküstücü etkinin izleri görülmektedir.

### d) Düşsel Film

Sinemanın düşsel alandaki potansiyelleri sınırsızdır ve uygulama açısından genel yapımın her yönü içinde gizlenmiş olarak bulunmaktadır. Sinemanın yapısında var olan düşsel doğası, başka herhangi bir araç ile açıklanması olanaksız olan yüzlerce düşünceyi bir anda ortaya koyabilir. Lotte Reinger'in *The Adventures of Prince Achmet* ve *Cinderalla* filmlerindeki çarpıcı silüetler bunun gözalıcı örneklerini oluşturmaktadır. Lotte Reinger'in çalışmasının çok sayıda takliti yapılmıştır, fakat onlar iç donanım açısından yeterli değildirler. Başka bir düşsel tür Stanislav Starevitch'in örnek filmi *The Magic Clock* yapımında görülmektedir. Burada kameranın "büyü" niteliklerinin iyi bir kullanımı yapılmıştır.

Uzun metraj düşsel film olarak Ludwig Berger'in 1923 yapımı *Cinderalla*, Rudolph Bamberger tarafından yapılan görkemli barok

mimarisi ile, nitelikli bir yeni versiyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Belleklerden silinmeyen, cadıların mükemmel kavgası, belki de şimdiye kadar yapılmış en iyi film büyüsüdür. Düşsel flaşları *Siegfried, Destiny, Faust* başta olmak üzere Alman orta dönemin hemen hemen tüm filmlerinde görülmektidir; ayrıca Rus yapımı *Morosko;* Dovçenko'nun *Zvenigora;* Ufa'nın gösterişli yapımı *Secrets of the East;* Fairbanks'ın *Bağdat Hırsızı;* Renoir'in *La Petite Marchande d'Allumettes;* ve Clair'in *La Voyage Imaginaire* için de aynı şey söylenebilir.

### e) Çizgi Filmler

Çizgi öğesi sinemanın gelişiminin erken dönemine kadar geri gitmektedir. İlk olarak Amerikan gazetelerinde esprili bantlar olarak bulunmaktaydı. Ancak hareketli çizgiler elde edebilmek için binlerce küçük çizimin yoğun bir çaba sonucunda gerçekleştirilmesi gerekmekteydi. Yumuşak bir hareket elde edimi için birbirini izleyen çizgilerin ardışık olarak çizilmesi gerekmektedir. Bu güçlüğe karşın, bu alanda çok sayıda başarılı yapıma imza atılmıştır. Bunlar arasında *Felix the Cat, Mutt and Jeff* ve *Aesop's Fables* (Ezop'un Fabları) sayılabilir.

Ancak Walt Disney'in *Mickey Mouse* çizgi filmi gerçekleştirilene dek bu çalışmalara tam değeri verilmemiştir. Disney çizgi filmleri yalnızca öncellerinden daha komik ve daha iyi çizilmiş olmakla kalmayıp, aynı zamanda daha fazla olarak filmsel açıdan algılanmaktadır ve buna bir de ses öğesinin mekanik olarak kaydedilebilmesi avantajının eklenmesi gerekmektedir. Çizilen çizgi filmlere sesin eklenebilmesi ile sınırsız bir üstünlük elde edilmiştir. Böylece bu alanda çok büyük yapımlar gerçekleştirilecektir.

Pek çok yazara göre bu dönemdeki çağdaş sinemanın en tatmin edici yapımları çizgi filmlerdir. Onların başlıca özelliği, basit olarak ritm temeli üzerine dayandıkları için her türden izleyiciye hitap edebiliyor olmalarıdır. Onlar, Chaplin'in erken dönem tek-bobinlik yapımlarıyla karşılaştırılmıştır ve derece derece uluslararası bir kabul görmüştür. Aslında Mickey Mouse'un gerçek önemi onun

çok yoğun bir çaba sonucu olarak ortaya çıkarılması ya da eğlendirici olmasında değil, hemen hemen her ülkede kuramcıların sesin iyi yanları ve kötü yanları üzerinde tartışmaları sürdürdükleri bir ortamda, eşseslendirmenin pratik uygulamasını ortaya koymasında yatmaktadır. *Mickey Mouse* ile birlikte, sesin yapısından gelen niteliklerin görsel görüntülerle iyi bir bileşim içinde olabilmesinin keşfedilmesidir. Disney çizgi filmlerinin en önemli karakteristiği, kırık çizgisel görüntülerin, ayrı şekilde kırık ses görüntüleri ile uyum içinde olarak, geleceğin görsel-sesinin filmleri olmasıdır. Daha önceki çizgi filmlerde Disney'in ekran ve ses arasında eşit olarak bölünmüş olmalarıdır, onların her ikisi de birbiriyle uyum içindedir fakat biri diğerini yönetmez. Daha sonraki yapımlarda (*Springtime* ve *Jungle Rhythm*) doğrusal görüntülerinin belli bir melodi ile uyum içinde olmasının eğilimi görülmektedir. Benim seçtiğim en iyi Disney çalışması *Mickey's Choo-Choo* ve *The Jazz Fool* yapımlarıdır.

### f) Epik Film

Düşsel filmler gibi, epik filmin de gücü varlığını sürdürmektedir fakat kısmen yanlış kullanılmıştır. Ancak yine de bu yönde yapılan deneyler ilgi çekici bir şekilde başarılı olmuşlardır. Film, kitlenin hareketini herhangi bir başka araçtan daha iyi gösterme yeterliliğine sahiptir, ancak epik film ile yalnızca güzel görünüm filminin arasındaki farklılığın bilinmesi gerekmektedir. Filmin uzam ve zaman denetimi ile. bir ulusun duygularının ve psikolojik tepkilerinin kitlesel hareketini betimlemek olanaklıdır. Epik film, kolektif yaşamı kendi içinde bir son olarak kavrar.

Epik kitle filminin en büyük örnekleri S. M. Eisenstein tarafından yönetilen dünyaca ünlü *Potemkin Zırhlısı* ve *Dünyayı Sarsan On Gün* yapımlarıdır. Uygar dünyanın herhangi bir sınıfından ya da herhangi bir bölümünden bir kişinin Rus insanının ruhunu tam olarak algılamasını yapmadan bu filmlere tanıklık etmesi düşünülemez. Onlar pratik olaylarla ilgili politik yapımlardır; hıristiyan dini için bir propaganda niteliği taşıyan *The King of Kings* (Kralların Kralı) filmindeki gibi bir propaganda öğesine sahiptir.

Pudovkin'in *St. Petersburg'un Sonu* adlı filmi, bu kitle yapımlarına karşıt olarak, *Dünyayı Sarsan On Gün* filmi ile aynı olayları ele alarak, kalabalık bir arkaplana karşı hareket eden bireyleri ön plana çıkarmaktadır.

Ayrıca *Grass* gibi filmleri ve *Martin Luther* filmini de bu sınıflandırmaya dahil etmemiz gerekmektedir. Abel Gance'ın *Napoléon* filmi için de aynı şey geçerlidir.

### g) Bilimsel, Kültürel ve Sosyolojik Filmleri de İçeren Belgesel Film

Sinemanın bu türü Avrupa kıtası üzerinde ve özellikle Sovyet Rusya'da büyük başarılar kazanmıştır. Bu tür filmler İngiltere'de sıradan seyirciye hitap eden yapımlar olarak değerlendirilir. Bunun ötesinde, bu filmler hızlı bir gelişim içindedirler. Edmond Greville'in İsviçre yapımı *The Birth of the Hours* filmi bunun bir örneğidir. Çeşitli türlerin örnekleri olarak şöyle bir değerlendirme yapılabilir: a) Coğrafik: *Pamyr, With Cobham to the Cape, Turksib* ve *Pori;* b) Bilimsel: *The Mechanics of the Brain* ve çok sayıda tıbbi kısa film; c) Sosyolojik: *Expiation* ve doğal olarak sıradan Sovyet filmlerinin çoğu. İngiltere'de, British Instructional Films kuruluşu tarafından çok sayıda doğa filmi üretilmiştir. Bunların en bilineni John Grierson'un *Drifters* (Balıkçı Tekneleri) adlı yapımdır.

### h) Sine Göz ve Sine-Radyo Film

Sine-göz ve Sine-Radyo ekolünün kurucuları Dziga Vertov ve kardeşi kameraman Kauffmann'dır. İkili, Sovyet Ukrayna'nın Vufkukino kuruluşuna bağlı olarak çalışmışlar ve daha sonra kuramlarının gelişiminde yalnız olarak çalışmalar yürütmüşlerdir. Vertov kuramı, kısaca kamera merceğinin gündelik yaşam ve çevresindeki her ayrıntıya nüfuz edecek şekilde insan gözünün hareket etme gücüne sahip olarak değerlendirilmesi düşüncesinden hareketle ortaya konmuştur. Özel kullanım, sinemanın bilimsel kaynakları i-

le elde edilmektedir. Kurgunun yerleşik ilkelerinin yanı sıra çok sayıda başka teknik kullanım önem kazanmaktadır.

### i) Belgesel ve Öykülü Film Birleşimi

Son yıllarda bu çizgide çok sayıda film yapılmıştır. Bu yapımların amacı bir öykü ile gerçek özdeğin bir araya getirilmesidir. Böylece daha önce ele alınmamış konulara açıklık getirmek amaçlanmaktadır. Bu türün en iyi örneklerini şöyle sıralayabiliriz. *Storm Over Asia, Finis Terrae; Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook), *Moana* ve *Chang*.*

### j) Sine-Kayıt Film

a) Dziga Vertov'un kuramları ve Walther Ruttmann'ın *Berlin* filminden ayrı olarak, sesli ve sessiz habergerçeller bu gruba girmektedir. British Movietone News, Paramount News, Fox Movietone News, vb. kuruluşlar iyi kamera çalışması ve ses yeniden üretimini yetkin bir şekilde kullanmaktadırlar.** Bu grup içinde yer alan savaş olaylarının çok sayıdaki yapımı arasında şu filmler sayılabilir: *Zeebrugge, Mons, The Somme, The Battles of Colonel and Falkland Islands, 'Q', Ships, vb.*

---

* Kişisel öykü ile belgesel yaklaşım ve tekniğinin birleşimi yirmili yıllarda tartışma ve kuramlarda önemli bir yer tutmuştur. Bu sentezi yapma girişiminde bulunan filmler şöyle sıralanbilir: *Nine Men, The Overlanders, Boomerang, Grapes of Wrath* (Gazap Üzümleri), *Millions Like Us, The Way Ahead* ve *In Which We Serve.*

** Sinemanın bu türünde 1929'dan itibaren büyük bir gelişme yaşanmıştır. Savaş sonrasında çok sayıda resmi Hizmet kameramanı cephede büyük bir yetenek ve cesaret örneği göstermiştir. *Desert Victory* ve *The True Glory* gibi filmler, film yapımı için standart birimi haline gelmiştir. Amerikan aylık dergisi *March of Time* ve J. Arthur Rank Organisation'un *This Modern Age* dizisi, ABD Ordusu için Frank Capra tarafından gerçekleştirilen *Why We Fight* dizisi ve başka çok sayıda örnek bu yapımların gelişimi sağlamıştır. *Vide: The Arts Enquiry Report on the Factual Film* (Oxford University Press, 1946).

b) Yukarıdaki maddede güncel olayların habergerçellerinden bahsedildi. Bu konuda bir de geçmişte meydana gelmiş olaylara ilişkin kayıtlardan söz edilmesi gerekmektedir. Dreyer'in filmi *La Passion de Jeanne d'Arc* (Jeanne d'Arc'ın Tutkusu) bu alandaki başarılması zor bir yapımın örneğini oluşturmaktadır. Bunu Cserèpy'nin Büyük Frederich'in yaşamöyküsünü anlattığı filmi *Fridericus Rex* adlı görkemli yapımın eklenmesi gerekir.

**k)Sine-kurgu filmden farklı olarak Dekoratif ve Sanat Filmi**

Bu sinema türü, masraflarının geriye dönüşünü sağlayamadığı için yalnızca finansör firmanın saygınlığı amacına hizmet ederek varlığını zar zor da olsa sürdürmektedir. Buna karşın, bu türden çoğu Alman sinemasının erken dönem ve orta dönemde gerçekleştirilmiş olmak üzere, çok sayıda ilgi çekici filmi bulunmaktadır. Bu türün belki de en büyük yapımı 1923 yılında Fritz Lang tarafından gerçekleştirilen *The Nibelungen Saga, Siegfried* filmleridir. Paul Leni'nin *Waxworks* filmi de daha küçük ölçekte iyi bir mimari yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın bu türü, filmden daha çok tiyatro ile ilintili görülmektedir. Zaman zaman küçük, bir-makaralık veya iki-makaralık kısa filmler gerçekleştirilmiştir. Bunlar arasında Robert Flaherty'nin *Loves of Zero* gibi çok ilgi çekici filmler bulunmaktadır. Fairbanks'ın *Bağdat Hırsızı* filmi, *Destiny* yapımının büyüklüğünden sonra fazla önemsenmese de bir sanat filmi olarak değerlendirilebilir.

**l) Sine-kurgu Film**

Sinemanın bu türü doğal olarak mevcut yapımların büyük bir çoğunluğunu içinde barındırır ve bu nedenle dört alt bölüme ayrılması gerekmektedir:

a) Modern komediler, farslar, hicivler ve dramlar, vb.

Bunların tipik örneklerinden bazılarını gelişigüzel olarak şöyle sıralayabiliriz: *A Woman of Paris* (Paris'li Kadın), *Thérèse Raquin, The Crown, The Love of Jeanne Ney, Piccadilly, The Shy, Les Nou-*

*veaux Messieurs, Vaudeville, Foolish Wives, The Virginian, The Kiss, vb.*

b) Gerçekçi olmayan kostüm ve tarihi romanslar ve dramlar, vb.: *Tartuffe, The Patriot, La Capitone, Fracasse, Forbidden Paradise, New Babylon, The Student of Prague, Scaramouche, Schinderhannes, Le Collier de la Reine, The Golem, Rosenkavalier, vb.*

c) Güzel görüntü filmleri, *Ben-Hur, The Viking, Noah's Ark,* (Nuh'un Gemisi), *The Ten Commandments (On Emir), La Marseillaise, General Crack.* Bu dev yapımlar genellikle estetik değerden yoksun filmlerdir. Yalnızca büyük firmaların reklamları olarak hizmet görürler. Büyük ölçüde yapay dekorlar kullanılmıştır. Onlar genel olarak Hollywood çıkışlıdır. Başka hiçbir yapım merkezi bu denli büyük masrafları karşılayacak paraya ve zamana sahip değildir.

d) Arı komediler, slapstick'i içerir. Ancak yukarıda söz konusu edilen çizim-odası komedilerinden farklıdır. Chaplin'in tüm filmleri bu gruba girmektedir. Lloyd Keaton ve daha az tanınmış komedyenlerin filmleri de aynı grup içinde yer almaktadır; *Moskow that Laugh and Weeps, Hurrah! I'm Alive, Rookery Nook, Les Deux Timider.*

m) Müzikal, Dans ve Şarkılı Filmler

Bunlar, genellikle büyük ölçekli olarak, ses ve konuşma yeniden oluşturulması ile yapılır. *The Broadway Melody. Fox Movietone Follies, Rio Rita, Broadway, Sally, The Hollywood Revue* gibi filmler 1929 yılının başarılı yapımları olarak karşımızda bulunmaktadır. Bu yapımlar daha çok hafif eğlence filmleri olarak değerlendirilirler. Müzikal komediye olan talep doğrultusunda gelişim olanağı bulmuşlardır. Renkli film ve geniş ekran gibi teknik gelişmeler ile bu ilerleyişi daha kolay olarak sürdürmüştür.

## III

# AMERİKAN SİNEMASI

Amerikan sineması, her an her yerde olmasıyla dikkatlerin üzerinde toplanmasına neden olmaktadır. İngiliz ve Alman sineması da halk eğlencesinin en en ucuz biçimi alanında da varlıklarını sürdürürler. SSCB hariç olmak üzere, dünyanın her yerinde sinema, gişe hasılatlarıyla ayakta durur. Sinemanın bir reklam aracı olarak kullanılabilmesi ona diğer ticari ürünlerin yanında önemli bir ayrıcalık tanımaktadır. Yıldız sistemi tek başına her çalışan kızın kalbine nüfuz eder, onun beğendiklerini ve beğenmediklerini etkiler, ideallerini ve rüyalarını etkisi altında bulundurur. Filmler, misafir odası dedikodularını ve yemek sofrası sohbetlerinin konusunu oluşturur. Herkesin ağzındaki bir konuşma konusu olarak roman ve oyunun yerine geçer. Bazı filmlerin ilk gecesi, bir operanın ilk gecesi gibi toplumsal bir gereklilik olarak kabul edilmektedir.

Her on gazetenin dokuzu, sütunlarında filmlere yer verirler ve bunların yüzde doksanbeşi Amerikan filmlerine ilişkin yazılardan oluşmaktadır. "Yakın-çekim" ve "yıldız" sinemasal terimleri İngilizce sözlüklerinde yer almıştır. Dergiler çoğunlukla sinema programlarına yer vermektedirler. Bir elin parmaklarını geçmeyen sayıdaki yabancı filmler bir yana bırakılırsa, hemen hemen tüm filmler Amerikan başlığı taşımaktadır.

Bir fabrikasyon üretimi içinde olan Hollywood bir avuç kurnaz işadamının elinde belirlenmektedir. Onların ilgilendikleri tek şey yatırdıkları parayı en kısa süre içinde fazlasıyla geri alabilmektir.

Bu büyük firmada çalışanların yalnızca küçük bir bölümünü sanatçılar oluşturmaktadır.

Halkın ilgi alanının sık sık değişebiliyor olması, film yapımcılarını sürekli bir değişime zorunlu kılmaktadır. Ancak film yapımcısı bu değişime ayak uydururken bir yandan da kendisi halkın beklentilerini bir ölçüde belirleyebilmektedir. Kurnaz reklam anlayışı ve tüm dünya boyunca yapılan dağıtım nedeniyle bir kültür belirlenimi gerçekleştirilir. Yeni bir film türü Hollywood'dan geldiği zaman ve başarı kazandığında, bunu çok sayıdaki benzer filmler izleyecektir.

Halk bir şekilde kendi oyuncularını seçmez. Eğer büyük bir Amerikan firması bir yıldız olarak şu ismi ön plana çıkarırsa, sistematik olarak bu yıldız oyuncu tüm sinema salonu zincirlerinde boy gösterecektir. Bir süre sonra genç kadının iç çamaşırlı fotoğrafları basında yer almaya başlar. Bunun gitgide daha fazla sıklıkla tekrarlanması yeni bir yıldızın doğuşunun habercisi olarak değerlendirilebilir. Tüm mesele halkın gözüne hoş gelebilecek belli bir görünümün sunulmasıdır. İnsanlar bu olgunun farkında bile olmadan bu konuda inandırılmış olacaklardır. Bu basit bir pazarlama yöntemidir. Bir yıl içinde düzenli bir sıklıkla görüldüğü için yıldız olarak adlandırılan oyuncular bulunmaktadır. Bu yıldızların dünyanın tümündeki "popülerliklerini" sürdürebilmeleri için Amerikan yapımcılarının çok büyük bir çaba götermelerine gerek yoktur. Onlar üretme, paketleme ve satış ilkelerine uygun olarak ticaret yaşamı içinde yerlerini alacaklardır. Hollywood'un satamayacağı hiçbir film yoktur.*

Bu noktada Amerikan sinemasının halk ile olan ilintisinin kısaca gözden geçirilmesi gerekmektedir. Amerikan sineması, ilk öykülü filmlerden Birinci Dünya Savaşı'ndan bir ya da iki yıl öncesine kadar, belli bir nitelikte olarak ilerlemiştir. O, halktan öncelik-

---

* Hollywood fabrikalarının gelişimini çözümleyen ve betimleyen çok sayıda çalışma arasında en iyileri olarak Lewis Jacob'un *The Rise of the American Film* (Harcourt Brace, 1939) ve Margaret Farrand'ın *America of the Movies* (Yale University Press, 1939) kitapları önerilebilir.



THE BIRTH OF A NATION, directed by D. W. Griffith. [American, 1915]



HIS OWN HOME TOWN, directed by Tinsley Dietz. Charles Ray. [American, 1918]

le bir destek görmüştür çünkü sinemanın kendisinin yenilik niteliği vardır. Bu dönemin tümü boyunca, yapımcılar sürekli olarak artış gösteren halkın sadakatine güvenmişlerdir. Çok sayıda insana göre film hâlâ bir buluştur. Onlar sinemaya o sinema *olduğu* için gitmektedirler, bundan başka bir nedene gerek yoktur. Hemen hemen tüm büyük yapımlar sinemaya giden kitleye yeni insanları katacaktır. *The Birth of A Nation* (Bir Ulusun Doğuşu), *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük), *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Mahşerin Dört Atlısı), *The Big Parade* ve *Ben-Hur* gibi tüm büyük yapımlar yeni sinema izleyicileri yaratmaktadır. Aynı şekilde, *Potemkin Zırhlısı, Doktor Caligari'nin Odası* gibi filmler bu araca inanan kişilerin elde edilmesini sağlar. 1912'den 1920'ye kadar genel halk, hoşnutluk içinde her filme gitmektedir. Bu durumun getirisi kitlesel üretim yapmaya olanak verecek stüdyo yapımı için kaynak olarak kullanılacaktır. Bu altın dönem, William S. Hort ve Douglas Fairbanks'ın yoğun çabalarının yanı sıra, Griffith, Thomas Ince ve Mark Senneth'in en iyi çalışmalarının ortaya çıktığı evre olacaktır. Bu yapımlarda, daha sonraki Hollywood filmlerinde kolay kolay rastlayamayacağımız bir duygu yoğunluğu, bir dürüstlük atmosferi bulunmaktadır. Bu filmlerde de star sisteminin ilk izlerinin görülmeye başlandığı söylenebilir fakat bireysel kişilerin yanı sıra, bunların üyesi oldukları toplum özellikleri de ortaya konmaktadır. *He Comes Up Smiling* ve *Reaching for the Moan* filmleri izlenmiştir çünkü onlar iyi yapımlardır. Onlar canlandırıcı ve harekete geçirici niteliklere sahiptir.

Ancak bu evreden sonra Amerikan sineması kişisel oluşumlara yenilmeye başlamıştır. Star sisteminin gücüne karşı koymak hiç de kolay değildir. Halkın gözünü boyayan süper yapımlar böyle bir yapının gelişmesine zemin hazırlayacaktır. Yönetmenler kendilerini tekrar etmeye başladıkları zaman gerçek halkın hevesi geçmeye başlayacaktır. Filmlerin standardı tıpatıp birbiriyle aynı olma noktasına ulaşacaktır; büyük sektörün varlığını sürdürebilmesi için bu tekdüzeliğin kırılması gerekir.

Amerikalılar halkın ilgisini yeniden kazanabilmek için yıldız oyuncuların tümüyle kullanılması yolunu seçecektir; Chaplin, Fair-

banks, Mary Pickford, Gloria Swanson, vb. kişilerin filmlerinin başarısında bu olgu yatmaktadır. Hollywood'un film işi, çok büyük bir poker oyununa dönüşmüştür. En iyi blöf yapan (ve dünyadaki hiçbir ülke, blöf yapma sanatında Amerikalılar kadar başarılı olamamaktadır) en fazla parayı kazanacaktır. Film çalışanları, film saygınlığına zarar vermeye başlamışlardır. Sinema, onu kendisi için seven bir insan kitlesini kaybetmiştir. Eski sinema izleyicileri, yerini duyarsız, boşkafalı, cinsel şiddet seyretmekten hoşlanan yeni bir seyirci türüne bırakacaktır. Bu durum ekran üzerine istenmeyen, hoş olmayan pek çok görüntünün yansımasına neden olacaktır.

Amerika, tüm bu dürüstlükten uzak işini yürütebilmek için star sistemini başlatacaktır. Yarışmalar düzenlenir; güzellik müsabakaları yapılır; çok geniş bir "hayran mektuplaşma adresleri" oluşturulur; kişilerin halka sunulması için büyük ölçekli kampanyalar yürütülür; evlilikler ve ayrılıklar ayarlanır; halkın en düşük ve en kötü kesimi bu yapıya hevesli bir şekilde yanıt verecektir. Onlar en sevdikleri yıldız oyunculara mektuplar yazmaya başlarlar; kaç yaşındadırlar, ne kadar kazanmaktadırlar; kaç kilodurlar; ne tür bir yüz kremi kullanmaktadırlar; neden evlenmişlerdir; (eğer varsa) çocukları kime benzemektedir ve benzeri. Halk bu konuda cesaretlendirilmiş ve hayran kılınmıştır. İlk dönemin izleyicilerinin tersine olarak, insanlar artık sinemaya beğendikleri yıldız oyuncuları görmek için gitmektedirler. Film ile ilgilendikleri bile yoktur. Varsa yoksa idollerinin yakım çekimini görmek istemektedirler. Yıldız oyuncu bir fetişe dönüşmeye başlamıştır. Böyle bir durum, yapımcı şirketlerin kısa sürede çok fazla film yapımına engel olmaktadır. Doğal olarak yıldız oyuncular astronomik ücretler almaya başlamışlardır. Onların gelirleri yıldan yıla artış gösterecektir. Onlar zaman içinde önce şişirilecek ve daha sonra söneceklerdir. Onlar çift poz aracılığı ile aynı film içinde üç, dört ve hatta beş bölümde oynayacaklardır. İzleyiciler coşturulacak ve heyecanlandırılacak, yıldızın biçimi üzerinde gözleri ve zihinleri doldurulacaktır. Bu dönemde çok sayıda ünlü isim ortaya çıkacaktır, bunlar bir anda parlayacaklar ve daha sonra unutulup gideceklerdir. Çok azı ayakta kalmayı başaracaktır fakat onlar istisnadır. Talmadge Kardeşler,

Wallace Reid, Rudolph Valentino, Puline Frederich, eşsiz Mae Murray, Nita Naldi, Richard Dix, Thomas Meighan, Tom Moore, Dorothy ve Lillian Gish, Viola Dana ve çok sayıda başkaları, imal edilmiş ekran kişilikleridir. Film yıldızı için ideal tip, boş-beyinli, cinselliği ön plana çıkan, hoş görünümlü olmaktır. Norma Talmadge ekrandaki kariyerini anlamsız ve boş bakışları sayesinde kazanmıştır. Ancak izleyiciler ona tapacaklardır; imzalı bir resmi için ona mektuplar yazmaktadırlar; bu fotoğrafı yataklarının başucuna asarlar ve ona bakarak mutlu olurlar; ve arkadaşlarına onun ne büyük bir aktrist olduğunu anlata anlata bitiremezler. Rudolp Valentino ise böyle bir başarıyı, ölümünden sonra halkın kendisini ölümsüzleştirmesi ile kazanmıştır. Karnabahar kulaklı bu yakışıklı İtalyan yüksek bir popülerlik konumuna ulaştırılmıştır.

Star sistemi Hollywood'da ve genel olarak sinemada büyük bir başarı kazanacaktır. Muhafazakar kurumlar ve dindar kişilerin bu yapıya karşı bir tutum içinde olmaları, bu gelişimi engellemeye yetmeyecektir. Filmin bakış açısının yanı sıra film yıldızının yaşam tarzı da eleştiri konusu olmaktadır. Ancak star sistemi değerlendirilirken onun kurbanları değil, sponsor firmaların Amerikan yapım şirketlerinin bu denli sert bir şekilde eleştirilmesi gerekmektedir. Star sistemi iyi film materyali ve yaratıcı zekanın çirkin bir fahişeliğinden başka bir şey değildir.

Daha önce de işaret edildiği gibi, star sisteminin halk tarafından kabullenilmesi görevi ile bağlantılı olarak, yapımcı kuruluşlar tarafından çok geniş halk kampanyaları yürütülmektedir. Böylece kendi yıldız oyuncu ve filmlerinin ön plana çıkması amaçlanmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'deki film yazarlarının en azından üçte ikisi, dedikodu yazarlarından başka bir şey değildir. Ülkede, film hakkında bilinmesi gereken ilk şeyin halkın stüdyo yapımının kendilerine söylediklerinden korunması gerektiği olduğunu kavramış olan yirmi eleştirmen bile bulunmamaktadır. Her şirket tüm dünyadaki gazete ve dergilerin eleştirmen ve editörlerini, gazeteciler tüm diğer duyumlarını yitirene kadar, hazır-yapım halkla ilişkiler işlevi doğrultusunda yönlendirmektedir. Star sisteminde, Amerikan sinemasındaki film yıldızları hakkındaki




LYNNFIELD
BUGLE
SALUTES YOU
LYNNFIELD'S OWN
Caroline Adams
THEODORA
PRIDE
LYNNFIELD

olanaklı olan tüm ayrıntılar yayınlanmaktadır. Büyük firmalar çok renkli parlak kağıtlarıyla kendi bireysel yıldızlarının yeteneklerini öve öve bitirememektedir. Bu tanımlamalar Hollywood'un birer ikiyüzlülük ve yanlış yönlendirme örneğidir. Ancak yapımcı firmalar onların halka dönük yönüne bir saflık, masumluk görünümü verilmesi gerektiğini iyi bilmektedirler. Bu nedenle halk tarafından bakıldığında, yıldız oyuncunun etrafında bir ışık halkası olduğu düşünülecektir. Bunun kırılmaması gerekmektedir. Yapı içindeki tüm bölümler herhangi bir skandal ya da yanlış davranışı örtpas etme görevini üstlenmişlerdir. Tatlı, masum bir bayan kahraman rolünde izlediğimiz yumuşak yüzlü bir bakirenin, özel yaşamında hızlı bir çapkın olduğu haberlerinin yayınlanması izleyicilerin kendileriyle alay edildiğini düşünmesine yol açacaktır.

Star sisteminin sürmesi yeni yüz ve taze yeteneklerin varlığı ile gerçekleştirilmektedir. Bu durum Hollywood'un bulunduğu Kaliforniya'dan binlerci mil uzaklardan yetenek "keşfedilmesi"ni gerektirmektedir. Bunlar yalan yanlış vaatlerle bir yerlere getirilecek ve halkın zihnine birer mit olarak yerleşecektir. İngiliz stüdyoları, bu açıdan biraz daha az suçluluk içinde, güzellik yarışmaları ve benzer organizasyonlar ile aynı amacı gütmektedir. Bir film "yeteneği" bulmak için yapılan bütün bu kötü yöntemler sinemanın gelişimi için hiçbir katkıda bulunmayacaktır.

Zaman ilerledikçe Hollywood'daki varolan yıldızların ışık halkaları, görülür bir şekilde solmaya başlamıştır. Yapımcılar sürekli olarak yeni yıldız bulma uğraşı içindedirler. Eskilerin yerini yeni isimler almaktadır ve Dolores del Rio, Sue Carol, Lupe Velez ve Joan Crawford'un yeteneğinin yıldızları sahnenin uzak köşelerinden ya da stüdyonun kalabalık çalışmasından görülmektedir. Yapımlar gitgide daha fazla masraflı olmaktadır. Binlerce kişinin rol aldığı, milyonlarca dolarlık bütçeli filmler halkın ilgisini çekebilmek için kullanılmaktadır. Aynı zamanda yüzlerce uzun-metrajlı film yapılmaktadır; ve aynı türden çok sayıda film üretilmektedir. Savaş filmleri, yeraltı dünyası filmleri, anne-sevgisi filmleri, gece-yaşamı filmleri, kulis filmleri, İspanyol filmleri, vb. film türleri bulunmaktadır.

Bu kesişim noktasında, Avrupa'dan Amerikan stüdyolarına ithal edilen yeteneklerin etkisinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, kısa bir süre sonra, Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde, Almanya, Danimarka ve İsveç kendi stüdyolarında çok sayıda yetenekli teknik elemana yer verecektir. Hollywood'un yüzeysel yönetmenlerinin ötesinde İngiltere ve Fransa'nın, Alman sinemasının estetik niteliğe ulaşan yönetmenleri bir bir ortaya çıkmaktadır. *Uluslararası* sinema için yoğun bir talep ortaya çıkmıştır. Bu durum karşısında Amerikan yapımcıları Alman ve İsveç film tekniğinin etkisi ile konfeksiyon ürünlerini yenileme gereği hissedeceklerdir. Fransız, Alman ve Macar oyuncu ve yönetmenlerin ithal edilmesiyle bu eksiklik giderilmeye çalışılacaktır. Amerikan firmaları Avrupa'dan yetenek ithal etmektedir. Hollywood'da iyi iş yapan İngiliz oyuncularının yeteneği, eski bir yaranın yeniden deşilmesi anlamına gelmektedir.

Hollywood stüdyolarında Alman ve İsveç öğelerinin bulunması, Amerikan film üretiminde yeni bir dönemi işaret etmektedir. Alman filmlerinin çoğunluğu kendi çıkış ülkelerinin dışında başarısız olacaklardır. Ancak Amerika Birleşik Devletleri'nde başarılı olan iki film vardır. Bunların her ikisi de Ernst Lubitsch tarafından yönetilen *Dubarry* (*Passion* olarak yeniden adlandırılmıştır) ve *Carmen* (*Gypsy Blood* olarak yeniden adlandırılmıştır) adlı yapımlardır. Her iki filmde de Lubitsch'in yapımcılığını Pola Negri yapmıştır. Sonuç olarak, bayan Negri Hollywood'a gitmiştir ve kısa bir süre sonra Lubitsch de buraya gelecektir. Bu, Avrupa'da kalanların çoğunun batan gemiyi terketmeleri ve Kaliforniya'ya yerleşmelerinden çok öncesi değildir.

Tam listeyi vermek çok zaman alacaktır fakat göçmenler arasında ilk akla gelenler olarak şu kişilerin adlarını verebiliriz: Emil Jannings, Conrad Veidt, Lya de Putti, Greta Garbo, Camilla Horn, Lars Hanson, Nils Asther, Greta Nissen, Dimitri Buchowetski, Paul Leni, Fred Murnau, Ludwig Berger, Erich Pommer, E.A. Dupont, Victor Seaström ve Mauritz Stiller. Bu oyuncu ve yönetmenleri Hollywood'da görkemli bir yaşantı beklemektedir. Ancak bazıları kendilerinden beklenileni yerine getirme mücadelesinde başarı

gösteremeyecek ve daha önceki mevkilerini yeniden kazanmada çoğunlukla başarısız olacakları Avrupa'ya geri döneceklerdir. Hollywood'un dolar etkisi o denli yüksektir ki, bu yönetmenlerin çalışmaları Hollywood öncesi, ve Hollywood dönemi olarak iki evre olarak değerlendirilmektedir. Örnek olarak, *Faust* ve *The Last Laugh* filmini yapan Murnau ile daha sonra *Sunrise* ve *The Four Devils* filmlerini yapanın aynı adam olduğunu kabul etmek benim için olanaksızdır. Onlar başka başka kişilerin çalışmaları gibi görülmektedir: birincisi bir sanatçının eseridir, çalışmada uyumlu bir içtenlik sezilmektedir; ikincisi ise sahte bir sanatçının çalışmasıdır, zorluklar karşısında yaptığı çalışma eline yüzüne bulaşmıştır.

Amerikan sineması üzerinde Avrupalıların etkisi hakkında ilerki sayfalarda da bahsedilecektir ancak onların çalışmalarının daha genç Hollywood yönetmen okulunu da etkilediğinin unutulmaması gerekmektedir. Lubitsch'in *The Marriage Circle* ve *Kiss Me Again* gibi filmleri, bir düzine genç yönetmen için bir kopya kitabı hizmeti görecektir. Monta Bell, Mal St. Clair, Victor Heerman, Frank Tuttle, Harry Beaumont, Roy del Ruth, William Wellman ve bu zeki genç insanların geri kalanları çalışmalarını Lubitsch ve Chaplin'in bir karışımı üzerine şekillendireceklerdir. Bu, Lloyd'un slapstick ya da Keaton'ın gülünç biçemi değil, tatlı dilli, cilalı, gösterişli, hafif hicvedici, cinsel öğelere yer veren yeni bir komedi türünün dönemidir. Bu, belki de Amerikalıların gösterişlilik hüneri ile Almanların psikolojik öğelere yönelik eğiliminin bir birleşimidir. Bu yapı *Man, Woman, and Sin, Sex in Fetters, Broadway After Midnight* gibi film türünü oluşturacaktır. Bu, doğal western öğelerinden tamamen ayrı Amerikan sinemasındaki yeni bir niteliktir ve büyük ölçeklerde başarı kazanacaktır.

Amerikan sineması gibi en az *zorunlu* zaman ve emek maliyeti ile en fazla kâr elde etme amacına sahip olan böyle bir endüstrinin son derece iyi organize edilmiş temel üzerine oturtulması mantıksız değildir. Amerikan yöntemlerine karşı olarak pek çok şey söylenebilse de, hiç kimse çok yüksek derecede bir çalışma yöntemine sahip olunduğu inkar edemez. Bir Hollywood film stüdyosunda ne yaptığını bilmeden iş bulan bir kişiye bile rastla-



INTOLERANCE, directed by D. W. Griffith. [American, 1916]



ORPHANS OF THE STORM, directed by D. W. Griffith. [American, 1922]

yamazsınız. Bu görev onun işidir ve onu böyle yönlendirir. Hollywood stüdyolarını İngiliz stüdyosundan ayıran budur. Amerikan film elemanı film estetiği onun olanakları ya da gelişimi hakkında hiçbir şey bilmez ve bunlarla ilgilenmez bile. O, alacağı çeklerle ilgilidir ve bunun elde edilebilmesi için filmlerin yapılması gerekmektedir. Sinema sektöründe çalışmanın eğlenceli olmasının dışında onun için bir ilaç fabrikasında ya da maden ocağında çalışmanın hiçbir farkı yoktur. Her bir stüdyo kendi planına göre çalışır. Hiçbir yeni yapıma dikkatli bir ön araştırma yapılmadan girişilmez. Üzerinde uzun uzadıya çalışmalar yapılarak yıllık yapım programı çıkartılır. Filmin kendisi hakkında çok fazla zaman ve para harcanmaz. Stüdyodaki her çalışan kendi işi karşılığı belirli bir miktarda bir ücret alır. O, çok etkin yüksek dereceli bir organizasyonda basit bir dişliden farklı değildir. Daha önce belirlenen formüllere uygun olarak üretime katkıda bulunur. Bunun dışında bir işlevi yoktur. Amerikalılar bunun ötesinde, kendi sinema yöntemlerinde mükemmel bir şekilde ciddidirler. Onları öğretirler; onları geliştirirler; ve onlardan yararlanırlar.

Amerikan sinema adamı ilgi çekici bir şekilde çalışkandır. Yüreğini işine adamıştır. Bu bir iş olarak kaldığı sürece böyledir. Ancak işin içine duyumların psikolojisi karıştığı zaman, onu modern, sanatsal ya da daha kötüsü entelektüel diye nitelendirerek bir yana atarlar (örneğin, Amerikan *Fall of the House of Usher;* Florey'in *Loves of Zero;* Len Lye'nin *Tusylava* filmleri). Hiçbir arı film, futurist (gelecekçi), *avant-garde* (öncü), entelektüel ya da değerli değildir. Hiçbir Sovyet filmi gelişmiş ya da "sanatsal" ya da hatta anlaşılması güç bile değildir (tam tersine onlar basit köylü mantığına göre yapılmıştır). Ancak Hollywood sinema adamı *Dünyayı Sarsan On Gün* ya da *Ana* filmlerini bir sanat-filmi olarak nitelendirecektir. Oysa onlar alışık olduğu filmlerden daha doğal bir yapıya sahiptir. *The Last Laugh* sinema tekniğinin temel kullanımının bir örneğidir, ancak Hollywood ya da Elstree bireyi onu tartışmaktan kaçınacaktır. Ondan korkmaktadır. Ortalama bir film eleştirmeni için de aynı şey söz konusudur. Eğer o bir anda kavrayamadığı yeni bir şey görmüşse onu hemencecik "entelektüel" olarak adlandıracak ve onun niteliklerini çözümlemeye çalışmak yerine onu bir köşeye at-

mayı tercih edecektir. Ünlü Sovyet filmi *Potemkin Zırhlısı* 1929 Kasımında Londra'da gösterildiği zaman sinema eleştirmenlerinin hiçbirisi, onun açık, zekice ve geniş bakış açılı eleştirilerini yapamamışlardır. Onlar, filmi kaçamak bir şekilde Sovyet propagandası olarak nitelendirerek işin içinden sıyrılmaya çalışmışlardır. Onlar sinemanın işlevi hakkında yeterince bilgiye sahip olmadıkları için onu çözümlemekten kaçınmışlardır. Sıradan Amerikan sinema adamı filmler hakkında bolca konuşmaktadır. Onlar Hollywood'da filmler hakkında konuşurlar, filmler yaparlar ve filmlerle yaşarlar ancak bunu bütünüyle bir bakış açısıyla yaparlar. Ortalama İngiliz sinema adamı filmler hakkında her şeyi bilir. O, golf ve futbol hakkında her şeyi bilir, ender olarak bir son yapımı izlemiştir.

Tüm büyük, fakat zorunlu olarak iyi değil, filmler Hollywood'dan gelmektedir. Bunun nedeni basit olarak hiçbir başka ülkenin onları yapacak parası olmaması, ve bu kadar parası varsa bile, o parayla ne yapacaklarını bilmemesidir. Amerika'da bir filme ne kadar çok para yatırılmışsa, yapımcıların ve ayrıca halkın gözünde o film o denli büyüktür.

Amerikalılar bunun ötesinde, mükemmel bir derecede teknik donanım değerine sahiptirler. Hollywood şirketleri genel halkın kötü ışıklandırma, içsel kamera çalışması, kötü tasarlanmış giysilerin hemen farkına varacağını iyi bilmektedir. Onlar görünüm olarak halkın beğenilerine hitap etmeyi ilke edinmişlerdir. Eğer bir perde için ipek kumaş gerekiyorsa, Amerikalılar ucuz kumaş kullanmayacaklardır çünkü onlar bunun farkedilebileceğini, dikkat çekeceğini bilirler. Eğer senaryo bunu gerektiriyorsa Hollywood'da Londra'yı inşa etmekten ya da *Ben-Hur* filmi için İtalya'ya gitmekten çekinmeyeceklerdir. Eğer olabilirse Kralın tahtını elde edeceklerdir, ya da bunda başarısız olurlarsa onun tam bir kopyasını yapacaklardır. Amerikan film yapımcıları ve yönetmenleri büyük ölçüde özenilen, imrenilen bir rahatlığa sahiptir. Diğer taraftan, onlar en basit ve sıradan şeyler hakkında hatalar yapacaklardır. *What Price Glory?* (Zaferin Bedeli Nedir?) filmi askeri ayrıcalığı ile ilgi çekmektedir. Hiçbir zaman için yeni mekanik alet, son model kamera cihazları, yeni bulunmuş ışıklandırma sistemleri ya da

karmaşık laboratuvar uygulamalarına gereksinim duymaz. Amerikalılar bu gerekliliklerin değerini bilmektedir. Amerikan filmlerinin üçte ikisi yalnızca iyi bir sunuma sahip oldukları için İngiltere'den "vize" alırlar. Teknik donanımlar, Hollywood filminin cilalanmasında önemli bir rol oynar. Görüntü kalitesi genellikle kusursuzdur. Hareketli çekimler ve kamera işlemleri, her zaman için eleştirmenin ötesindedir, onların estetik açıdan doğru ya da yanlış uygulanıp uygulanmadıklarının hiçbir önemi yoktur. Amerikan yapımlarında "çok kötü" olarak makyaj görmek çok ender olarak rastlanabilecek bir durumdur. Bir Amerikan film yıldızının elbisesi her zaman için nefes kesicidir. Hollywood stüdyolarında ucuzluk ve cimriliğin esamesi bile okunmaz. Yalnızca bu nedenle bile, Amerikan sineması her zaman başarılıdır. Genel halk değerlendirmeyi büyük ölçüde görünümlere bakarak yapmaktadır ve sinemanın kendisi hakkında çok az şey bilmektedir.

Zaman içinde Amerikan filmleri belli bir kalıbın içine girmişlerdir. Onlar bir "komite-yapımı-filmler" niteliği kazanacaklardır. Çoğu zaman, yönetmen kendisinin efendisi değildir, bir yapımcı kurulunun denetimi altında bulunmaktadır. Gitgide daha fazla yapım bu standartlaşma içine girmektedir. Yönetmenlik yeteneği neredeyse önemini yitirmiştir. Hollywood yönetmenlerinin *varlık nedeni* YAPIM-DEĞERİ'dir. Yapım değeri konuyu, uygulamayı, oyuncuları ve gösterimi denetimi altında bulundurur. Hollywood tüm filmlere bu açıdan bakmaktadır. Başarılı bir filmin bileşenleri şöyle sıralanabilir: güçlü bir konu (cinsel olması tercih edilir); yüksek derecede gösterişli, hızlı hareket tekniği, tüm yeni keşifleri kullanan; cinsellik içeren bir öykü; ve uluslararası oyunculardan oluşan bir kadro. Bunun örnekleri arasında *Flesh and the Devil*, *The Last Command*, *The Patriot*, *Wild Orchid* ve *The Kiss* sayılabilir Filmlerin yüzlercesi bu formüllere dayanmaktadır. Aynı yöntem İngiltere'de *Picadilly* ve Almanya'da *Voga Volga* filmlerinde de uygulamıştır.

Amerikan filmlerinde bolca insan bulunmaktadır. Hollywood izleyicilerin nesnelerden çok insanlarla ilgili olduğunu keşfetmiştir. Amerikan filmlerinde bir manzara ya da bir mimari örneği, yalnız-



BROKEN BLOSSOMS, directed by D. W. Griffith. Donald Crisp, Lillian Gish. [American, 1919]



WAY DOWN EAST, directed by D. W. Griffith. Lillian Gish. American, 1920]

ca kendi güzelliği nedeniyle, çok ender olarak kullanılmaktadır (Henry King ve Robert Flaherty'nin çalışması istisna olarak kabul edilebilir). Buna karşın Hollywood'da kendisine bu konuda şans tanınması durumunda, çok içten filmler üretebilecek yeteneğe sahip yönetmenler bulunduğuna kuşku yoktur, fakat onlar her zaman için büyük bir engel tarafından kuşatılmışlardır. Onlar bu engeli yıkarak kendi filmlerini yapma girişiminde bulunamamışlardır. Yalnızca Chaplin, Fairbanks, Pickford ve Swanson gibi yıldız-yapımcılar kendi yöntemlerini ortaya koyma olanağı bulmuşlardır, ancak onlar bile dağıtımcıların talepleri kaygısı içinde olmuşlardır. Chaplin, belki de gerçekten istediği filmi yapabilen tek kişidir fakat o bile başka bir ***A Woman of Paris*** (Paris'li Kadın) filmi yapamayacaktır. Fairbanks ve Pickford daha iyi Amerikan filmleri yaratabilmek için noksan olan şeyleri bilmekte ve öğrenme kaynağına gitmekten korkmamaktadır.

Amerikan film mantığı, zihinleri karıştırıcı bir yapıya sahiptir. Onun küçük hataları ve parlak başarıları sürekli bir merak kaynağıdır. Emil Jannings'in Amerikanlaşması, Hollywood yönteminin tipik bir örneğidir. Paramount onu tüm sinema izleyicilerine "dünyanın en büyük aktörü" olarak sunmuştur. Jannings hem trajedi hem de komedideki performansı ile öne çıkarılmaktadır. İlk zamanlarda ***Büyük Petro, Danton, Pharaoh'un Aşkları, Dubarry***'de XV. Louis, ***Anne Boleyn***'de Henry VIII, vb. olmuştur. Bir tiyatro oyuncusu olarak sahnelerden gelmiş olan Jannings bu yeni araçta yeniden doğmuştur. Eski tiyatral düşünceleri bir yana bırakmış ve yeni filmsel fikirler bulmuştur. Bu dönem içinde ***Waxworks, Nju, The Last Laugh, Faust, Tartuffe, Vaudeville*** filmlerinde en iyi performansını sergilemişlerdir. Daha sonra gelenler onun filmlerini çok dikkatli bir şekilde inceleyerek bu başarıyı saptama ve yinelemenin yollarını aramışlardır. Geçmiş başarıları yeni bir ambalaj içinde sunma düşüncesindedir. Halk, yeni şişe içindeki eski şarabı anlamayacaktır. Böylece, ***The Way of All Flesh*** filmi, ***Vaudeville*** yapımının zekice hazırlanmış bir yeniden gösterimi olarak karşımıza çıkacaktır. Aynı şekilde ***The Last Laugh*** ile ***The Last Command*** karşılaştırılabilir. ***The Sins of the Fathers*** (Babanın Günahları), ***The Street of Sin*** (Günah Sokağı), ***The Betrayal*** filmlerine yeniden baktığınızda hep

Avrupalı Jannings'in yeni maceralarını görürsünüz. Dönüşüm, doğal olarak çok iyi yapılmıştır ve halk Jannings'in her zamankinden "daha büyük" olduğu düşüncesindedir. Oysa ilerki dönemde her şey değişecek ve Hollywood'un Jannings'e gereksinimi kalmayacaktır. Emil Jannings cebinde azledilme kağıdı ile kendisini kapının dışında bulur. Aynı şey Universal tarafından Conrad Veidt'e yapılacaktır.

Amerikan sinemasının Avrupa etkisinden uzak olarak, gerçek yapısı incelendiğinde filme başlıca katkıda bulunan öğelerin gençlik, canlılık, uzam ve hareket olduğu ortaya çıkmaktadır. Amerikan gelenekleri, genellikle sözlü olarak, yalnızca iç savaşa kadar geri gider, ve edebiyatı özellikle ilk savaş-dönemini içermektedir. Amerika hem ticari hem de sosyal olarak sanatlara içtenlikle eğilme olanağı bulamamıştır. Sonuç olarak Amerika'da Avrupa'dakine benzer çağdaş bir resim okulu yoktur, ve Amerikan edebiyatı yalnızca sıradışı birkaç başarının ötesine geçememektedir. Ortalama Amerikan vatandaşı bir sanatçı ya da bir yazardan çok bir tamirci ya da bir mühendise sempati duymaktadır. Resim ve beste yapma, bir eğlenme işidir. Amerikan mantığının çözümlemesini yapan Rudolph Messel, Amerikalıların büyük altına hücum günlerinin kovboy mantığının izlerini sürmekte olduğunu söylemektedir. Amerikan düşüncesi, kavga ve sahiplik için ilkel bir içgüdü ile doludur. Çok sayıda filmin temelinde bu içgüdü yatmaktadır. Ayrıca bu ilkel düşünceden güçlü fiziksel duyguya sahip, dinamik Amerikan kızı ortaya çıkacaktır. Hemen hemen her film, cinsel tahrik ile doyurulmuştur; konuşmalı filmlerin artışı ile birlikte yalnızca Hollywood'da değil, İngiltere, Fransa ve Almanya'da da aynı yapı ortaya çıkmıştır. Paris'teki en popüler yıldızlar Joan Crawford ve Victor McLaglen'dir (1929). Bir İngiliz filminin bir bölümü için seçilen her kız, *dış* görünüme göre, sahip olduğu cinsellik dürtüsüne göre belirlenmekteydi. O zamana kadar yapılan en fazla cinsel içerikli film Room'un *Bed and Sofa* filmidir. Yapımda kadınlara karşı bencilce bir davranışa sahip bir adamın düşüncesindeki Amerikan mantığı çarpık bir din duyumu ve yanlış bir vatanseverlik içindedir. *The King of Kings, The Godless Girl, What Price Glory?* ve *The Big Parade* filmleri bu noktayı kuvvetlendirmektedir.

Gençlik, Amerikan sineması için çok önemli bir öğedir. Stüdyolarda her zaman için genç arayışı vardır, canlılık ve dinamizm film işlevinin ayrılmaz bir parçasıdır. Gençlik ve hareketlilik *Our Dancing Daughters, The First Kiss, Wings, The Legion of the Condemmed, Beau Geste* ve aynı türden sayısız başka filmlerin anahtar noktasıdır. Clara Bow, Fay Wray, Charles Rogers, Richard Arlen, Nancy Carroll, Anita Page, Sue Carol gibi isimler Amerikan sinemasının genç dram oyuncularının sembolleridir.

Amerikan sinemasının başarısında cinsellik, gençlik, dinamizm gibi öğeler önemli bir yer tutmaktadır. *The Broadway Melody, Hollywood Revue, Ben-Hur, Beau Geste, College Days, The General, The Black Pirate* ve *Wings* gibi filmler başarılarını büyük ölçüde hareketliliklerine borçludurlar. Western sineması kolay anlaşılırlığı ile tüm izleyicilerin hoşuna gitmektedir. Kovboy filmleri, herhangi bir değere sahip olmayan konuları, zayıf binicileri, alaca dokumalı giysileri ile sarı saçlı rancer kızkardeşleri ve sınırsız ufuk ve sonugelmez çöl görüntüleri ile ilgi çekmektedir. Ancak gerçek western derece derece Amerikan sinemasından uzaklaşır. Onun yerini, odalar, büyük, yüksek, tavansız odalar alacaktır; ve gökyüzüne ulaşan binalarıyla şehirler. Bir Amerikan filminde çok ender olarak küçük bir set bulunur. Hollywood yönetmenine göre bir yemek odasının sonsuzluğa dek esnemesi gerekmektedir; parlak kapıları, cilalı, yansıyan zemini olmalıdır.

Ancak film hammaddesinin kullanımında Amerikalılar bazı yanılgılara düşmüşlerdir. Onlar zengin malzemelerinin kompozisyonu ve uygulamasında sinemanın mevcut işlevini açmada başarılı olamamışlardır. Filmsel sunumun bu duyumu için, sinemanın bu gerçek kullanımı için, başka ülkelerin bir ifade aracı olarak filmin değerinin daha iyi anlaşılmasını olanaklı kılan, gelenek ve kültürleri için bir dönüşümde bulunulması zorunludur.*

---

Amerikan sinemasının sosyolojik görünümü üzerine çalışmalar olarak Frederick Lewis'in ilk sosyal tarihi, *Only Yesterday* ve *Since Yesterday* onerilebilir.



FOOLISH WIVES. I



GREED. I

Konuşmalı filmin gerçek bir ticari ürün olması, Warner Brothers şirketinin sessiz film programındaki bir başarısızlık olarak maddi çöküntü içine girmesiyle, disk yöntemi üzerinde konuşan bir film aracı olan vitafonu kullanmaya karar vermesiyle gerçekleştirilmiştir. Aslında her şey bir şanseseri olarak ortaya çıkmıştır. Karanlıkta ateş edilmiştir. Kumar kazanılmıştır. Hollywood'da yaşanan genel şaşkınlık içinde Amerika konuşma ve şarkı eğlencesinin yeniliğine kollarını açmıştır. Makine yapımı filme bir alternatif sunulmuştur. Warner Brothers'ın kısa bir süre içinde büyük kârlar elde etmeye başlamasıyla, yapımcı firmalar arasında büyük bir koşuşturmaca yaşanmıştır. Sessiz stüdyoların sesli stüdyolara dönüştürülebilmesi için büyük bir çaba gösterilmektedir. Yeni sahneler inşa edilmekte, uygun konular aranmakta, yıldız oyuncuların sesleri denenmekte ve tiyatrodan ses için ek cihazlar satın alınmaktadır. Hollywood çılgın kariyerinin diğer bir dönemecini dönmektedir. Bütün düşünceler bir kenara atılır ve büyük bir endüstri kurmak için kollar sıvanır; yönetmenlerin bu yeni cihaza ayak uyduramama riski göze alınmıştır. Başarısını artık sesleri duyulan oyuncular ile pekiştirecektir.

Sonuçlar şaşırtıcı olmayacaktır. Halkın tepkisi kaçınılmazdır. Onlar kineteskopu görmede olduğu gibi, bu yeni buluşu duymada da heveslidirler.

Konuşmalı filmlerin ortaya çıkması sırasında, kabaca dört grup türe rastlanmaktaydı: sahne oyunundan yapılan uyarlamalar; eski melodramların genişletilmesiyle oluşturulan thriller; bir yıldızın kişiliği üçerine kurulan duygusal yapımlar; ve müzikal komedi.

İlk sınıflandırmaya *The Last of Mrs. Cheyney, The Doctor's Secret, Madame X* ve *Charming Sinners* dahil edilebilir. Bunların hepsi uyarlanmış sahne oyunlarıdır, yavaş tiyatral gelişimin izleri görülmektedir. sinemasal-olmayan bir niteliğe sahip olmaları göze çarpmaktadır. İkinci grupta *The Perfect Alibi, Bulldog Drummond* ve *Dr. Fu Manchu* gibi yapımlar vardır. Bunlar herhangi bir değere sahip olmayan popüler çizgideki eğlencelerdir. Üçüncü grupta, *The Singing Fool* ve *The Jazz Singer* filmlerindeki Al Janson'un performansı ve *The Innocents of Paris* filmindeki Maurice Chevalier'in



A WOMAN OF PARIS, directed by CHARLES C... — ADOLPHE MENJOU
LISA PURVIANCE | American, 1923 |



THE GOLD RUSH, directed by CHARLES CHAPLIN. — HALF CHARLIE CHAPLIN.
[American, 1925]

cazibesi önem taşımaktadır. Dördüncü grup ise *The Hollywood Revue, the Fox Movietone Follies, On With the Show* ve *The Broadway Melody* gibi filmleri içerir. Bunlar danslı, şarkılı ve renkli yapımlardır.

Ayrıca Gloria Swanson'un *The Trespasser* Pickford-Fairbanks'ın *Taming of the Shrew* çizgisinde bireysel deneyimlere dayanan filmler de vardır. Şimdiye kadar gerçek bir niteliğe sahip yalnızca iki Amerikan konuşmalı film seyrettim. Bunlar King Vidor'un *Hallelujah!* ve Victor Fleming'in *The Virginian* yapımlarıdır, ve bunlar sesi dramatik vurgu için kullanan tek filmlerdir.

Sesin kullanımı animasyon çizgi filmlerde de yaygın olarak gerçekleştirilmiştir. *Mickey Mouse* filmi ses-ve-görsel-görüntü filminin başlangıcını oluşturmaktadır.

# IV

## AMERİKAN SİNEMASI (devam)

Hollywood tarafından gerçekleştirilmiş sayısız film arasında bireysel öğelerin ön plana çıktığı filmler de bulunmaktadır. Amerikan yönetmen ve yapımcıları ister yararlı ister zararlı olsun, sinema alanına izlerini vurmuşlardır. Amerikalılar sinemanın kendine özgü işlevlere sahip olduğunu keşfeden ilk kişilerdir. Her ne kadar kameranın yaratıcı hayalgücünün bir aracı olarak ilk kullanım Wiene'nin *The Cabinet of Doctor Caligari* filminde gerçekleştirilmesine karşın, Griffith filmin kapasitesinin kamera merceği önüne yerleştirilmiş materyalin basit bir şekilde kaydedilmesinden ibaret olmadığını belirtmiştir. Filmin, ekran üzerindeki materyalin yeniden üretiminde kendine özgü bir oluşumu vardır. Griffith, sinema tarihinin erken bir döneminde, senaryo-elyazımı düzenlemesi girişiminde bulunan ilk yönetmen olmuştur; yakın çekim, fade-in, fade-out tekniklerini dramatik olarak kullanan ilk kişi olarak sinema tarihine girmiştir.

Griffith'in filmleri karşıt gerilimin iyi-düzenlenmiş örnekleri olarak kabul edilmektedir. Ardışık olayların derecesel anlatımı, filmin dramatik geriliminin böyle bir tarzı içinde planlanmış hareket ile ortaya konmaktadır. Griffith'in yapımlarında "son-dakika-kurtuluşu" olarak adlandırılan bir kritik sona eriş yaşanmaktadır. Paralel aksiyonun süreklilik oluşumu, bununla bağlantılı olarak daha sonra belirtilecektir. Griffith, bunun ötesinde karakterlerin hareketlerinden doruk noktası oluşumu yaratılır. Doğanın karşıt öğeleri, yağmur, kar, fırtına, buz gibi öğeler kullanılarak konunun sonuç mücadelesi yoğunlaştırılır. Atmosferik çevrenin bu kullanımı Grif-

fith'in duyum yükselmesini oluşturmaktadır. Karfırtınası, buz gölünün erimesi ve şelalenin korku yaratan görüntüsü *Way Down East* filminde kullanılarak böyle bir duygu yoğunluğu yaratılmıştır. Finale doğru yoğunlukta bir artış görülmektedir. Griffith, *Way Down East* örneğinde yalnızca elverişli doğal kaynakları kullanmamıştır. Ayrıca hareketin karşıt iki akıntısı ile kameranın kendisinin yeterliliği tarafından şelaleden kurtuluşun heyecanını yükseltir. Olayların bu sekansında, karfırtınası, buz kütlesi, ve şelalenin her biri gücü arttırmakta, anlatımdaki karakterlerin kendilerinin üzüntülerini arttıran bir zemin oluşturmaktadır. Sevgi, üzüntünün ayak izlerinde ilerlemektedir. Doğal kaynakların bu çalkantısına karşıt olarak *America* filminde alacakaranlığın ve sabahın derecesel atmosferik değişimi göz önünde tutulabilir. Griffith doğal efektin bir ustasıdır; ve onun etkisi çok sayıda Sovyet filminde görülmektedir.* Griffith daha önceki ve daha iyi filmlerinde de karakterlerini her zaman için yaşamın normal akışından seçmiş ve onları kurgusal olarak onlar için normal olan bir dünya içinde yaşatmıştır (*Isn't Life Wonderful?, The Birth of A Nation* -Bir Ulusun Doğuşu-, *Way Down East, America, vb.*).

Griffith'in filmindeki "son-dakika-kurtuluşu" erken dönemde *The Life of an American Fireman* (1903) filminde kullanılmıştır ve o zamandan beri sürekli olarak kullanılmaktadır. Giyotindeki kız; düşmek üzere olan bıçak; suçlu sürücülerin son anda gelmesi; bütün bu öğeler *Orphans of the Storm* filminde çok iyi kullanılmıştır. Griffith, yakın-çekim eklemesi ile paralel aksiyon tarafından gerilim yaratacaktır. O, dörtnala giden atların toynaklarının yakın çekimi ile; bıçağın keskin ucu ile; kızın çıplak boynu ile; kalabalıktaki yüzlerin heyacanı ile; Bayan Gish'in gözyaşları, vb. ile uzamı bölmüşlerdir. Griffith'in yakın-çekimi en zekice kullanımı belki de *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük) filminin mahkeme sahnesinde, özelin vurgulanması için genelin yerine geçmesinin bir örneği olarak

---

*Potemkin Zırhlısı* filmindeki Odesa'daki sis sahnesi, ve *Storm Over Asia* (Asya Üzerinde Fırtına) filmindeki "Partizan" liderin ölümü, Griffith biçemindeki doğal atmosferik efektin iki örneğidir.

gerçekleştirilmiştir. Bu, cinayetten haberdar olmayan kadının kocasının öldüğünü duyduğu tümcedir. Onun yüzünde gözyaşları ile yarım olarak gizlenen kızgın bir gülümseme belirir. Bu yakın çekimde gösterilmiştir. Birdenbire, onun kızgınlıkla birbirine kenetlenmiş ellerinde bir parlama görülür. Onun tümü izleyiciye gösterilmemiştir fakat onun duyumları yüzünün ve ellerinin bireysel yakınçekimi ile bir çifte dramatik karşılığa sahiptir.

Griffith bir zamanlar bir aktör ve oyun yazarlığı yapmıştır. Sardou'nun *La Tosca* yapımının bir film taslağını yazar fakat bu kabul edilmemiştir. Ancak oyuncu olarak bir-bobinlik *Rescued from on Eagle's Nest* filminde yer almıştır. Kendi isteğine karşı olarak yönetmenliğe başlamış, 1908 yılında *The Adventures of Dolly* filmini yönetmiştir. Bunu *The Lonely Villa, The Avenging Conscience, The Sheriff's Baby* ve çok sayıda diğerleri izleyecektir. Ancak onun gerçek çalışması 1914'te gelecektir. *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of A Nation) filmi İtalyanların "süper" yapımı *Qua Vadis?* (1912) filmine karşı bir yanıt olarak ortaya konmuştur. *Bir Ulusun Doğuşu* filminin oniki bobinlik uzunluğu ve binlerce metre fazlasıyla dünyanın en büyük filmi olduğuna karar verilmiştir. Griffith'in geleneksel biçeminde, geniş bir ölçekte bir konu seçilmiştir. Film ticari olarak başarı kazanmıştır. Ancak gösterildiği dönemde anti-Negro (zenci karşıtı) propaganda olarak değerlendirilmiştir. Propaganda filmi olsun ya da olmasın tüm Amerika ve daha sonra dünyanın geri kalan bölümü bu filmi izlemiştir ve başka hiçbir şeyi başaramamış olsa bile, film, tiyatro ve roman ile aynı seviyede bir kışkırtma ve bir eğlence olarak sinema tarihi içinde yerini almıştır.

*Bir Ulusun Doğuşu* başarısını tamamen sinemaya borçludur. O, gişe hasılatı getirecek hiçbir çok-tanınan isme sahip değildir. Tek başına bir film olarak ayakta kalmıştır: ve bir film olarak zafer elde etmiştir. Oluşumda bulunan başlıca hatalar yavaş, anlamsız bir açılışa sahip olmasıdır; Abraham Lincoln'un çalışmasının gerçekçi nüshaları; ve kötü bir şekilde ortaya konmuş sıkıcı sahneler. Buna karşın, filmin önemi onun, ciddi insanların dikkatini sinemanın ifadesel gücüne çekme başarısında yatmaktadır.

Griffith, bir sonraki yapımında yine çok geniş kapsamlı bir konu seçmiştir. Bu, tüm insanlarda yer etmiş olan hoşgörüsüzlüğün geçmişten günümüze, üzüntü, cinayet ve felakete sürükleyen durumları yaratmasıdır. Bu, düşüncenin büyüklüğü genel olarak konunun çok geniş bir zaman dilimi içinde ele alınmasında yatmaktadır. *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük) bir anlatımı ortaya koymaktadır; bunun yerine dört ayrı tarihsel olaydan yararlanılmaktadır. Bu olaylar ana tema sabit kalacak şekilde yüzyıllar şeklinde ayrılmıştır. *Hoşgörüsüzlük* filminin, filmin doğru biçeminde kullanımı için ilk girişim olduğu söylenmektedir. Konunun betimlenmesi amacıyla Griffith tarafından seçilen dört olay şunlardır: Babil'in düşüşü; dünyanın hoşgörüsüzlüğü ve Hz. İsa'ya karşı Museviler; St. Bartholomeo'nun katledilmesi: ve sermaye ve emeğin çağdaş bir öyküsü. Bu dört ayrı öykü Walt Whitman'ın "bir beşiğin sonsuz bir şekilde sallanması" dizesi ile oluşturulan bir bağ ile birleştirilmiştir. Burada Lillian Gish amaçsız olarak bir beşiği sallamaktadır. Bu görüntü film boyunca düzenli aralıklarla görülür. Dört öykü, bir Griffith kreşendosuna yavaşça, derece derece ilerler. Zirve sona erişinde dört katlı hareket ortaya konacaktır. Bu bir sembolizm dokunuşudur. Persliler Babil'e yaklaşmışlardır; İsa çarmıha gerilmiştir; Protestanlar öldürülmüştür; fakat çağdaş öyküdeki genç adam mucizevi bir "son-dakika-kurtarışı" ile kurtulmuştur.

Hoşgörüsüzlük hâlâ en büyük filmdir. Onun bileşenleri, Belshazzar'ın ziyafeti, Babil'in kocaman duvarları üzerine vahşi saldırı, Golgotha'daki sahne, göçebelerin ganimet mücadelesi ve büyük setler her Amerikan yapımcısının kafasının bir köşesinde bulunan olgulardır. Onlar Bay De Mill'in yönlendirmesi ve düşüncesidir. Onlar dolaylı olarak çok sayıda taklitten sorumludur—*The Ten Commandment* (On Emir), *Noah's Ark* (Nuh'un Gemisi) ve Macar *Sodom and Gomore*, bütün bunlar başarısız olmuştur çünkü onlar güçlü amaç yoğunluğu ve Griffith'in yeteneğinden yoksundurlar. *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük) büyük bir filmdir fakat kendi büyüklüğü nedeniyle başarısız olmuştur. Bir film, oniki bobinlik bir uzunluğa sahip olmasına karşın, hoşgörüsüzlük gibi bir konunun genişliği ve derinliğini kuşatamamıştır. Bu ancak ayrıntıların çıkarılmasıyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu koşullar altında konu bir anda



ROBIN HOOD [illegible]



[illegible] THE PIRATE [illegible] BETTE DAVIS

yüzeysel olmuştur. *Genel* uygulama nedeniyle konu bir güç taşımamıştır. *Intolerance*, yapım döneminin en pahalı filmi olma ününe sahip olmuştur; Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* filminden gelen büyük ünü; gizemli bir havaya sahip olmasına karşın kendi hoşgörüsüzlüğü nedeniyle başarısız olmuştur. Amerikalılar, filmin adından, anlamından ve büyüklüğünden şaşkına dönmüşlerdir. Onlar filmden hoşlanmamışlardır.

Griffith'in daha sonraki filmleri üzerine uzun uzadıya yazılar yazmak çok gerekli değildir. Onun bu iki filminde elde ettiği başarı umudunu yaşama geçiremediği yaygın olarak bilinmektedir. O, karanlıkta kuluçkaya yatmıştır ve başarılarını farklı bir görünüm içinde yinelemeyi denemiştir. Thomas Burke'nin kısa bir öyküsünden esinlenerek gerçekleştirilen *Broken Blossoms* (Kırık Tomurcuklar), kirli, bakımsızlıktan harap düşmüş, yoksul gecekondu konusunu sinemaya taşımıştır. Film yalnızca tek bir nedenle başarı kazanmıştır; izleyicinin düşünce yönünü belirleyen bir ağırlık taşımıyor olması. Lillian Gish, daha önceki oyunculuğuna karşın, henüz yıldızlık statüsünde olarak kabul edilmemektedir: Richard Barthelmess tanınmamaktadır; ve öykü Griffith'in daha önceki görkemli çalışmalarını hiçbir şekilde çağrıştırmayan basit, trajik, kötü bir yapıya sahiptir. *Kırık Tomurcuklar*, bütün ürkütücülüğüne karşın, bir başarıdır. Bir film olarak, büyük duyumsal güç oluşumunda başarılı olmuştur. Film çok şey yaratmıştır, bunlardan en göze çarpan Lillian Gish'in sulugöz bir gecekondu kızı olarak ortaya çıkmasıdır; o kirli tabaklar ve temiz olmayan odalar arasında bir kirlilik ve depresyon ekolü kurmuştur; ve Stroheim'i *Greed* (Tutku) filminin yapımı konusunda etkilemiştir. Bunun ötesinde, yapımcılara, basit bir insan öyküsünün, gişe hasılatı kaygısından uzak olmasına karşın, yetenekli bir yönetmen tarafından ele alınması durumunda başarı kazanabileceğini göstermiştir. *Kırık Tomurcuklar* başarısı için sinemaya güvenmiştir.

*Orphans of the Storm* filmi, Fransız Devriminin popülerliği içindeki yapısı ile, Griffith'i başka bir yeni ürünüdür. O, *Hoşgörüsüzlük* filminin antik dünyasının yeniden oluşumundan ayrı olarak romantik kostüm film tekniği ile yapılmıştır. Ancak Griffith bir süre

sonra kendisini tekrarlamaya başlamıştır. *One Exciting Night, America, Isn't Life Wonderful?* ve *Sally of the Sawdust Ring* erken dönem Griffith yöntemlerinin tekrarlanmasıdır. *Isn't Life Wonderful?* savaş sonrası Almanya'sında yaşanan yiyecek sıkıntısı üzerine yapılmış bir filmdir. Griffith, bu filmi yaptığı zaman etrafındaki sinema alanında yaşanan gelişmeleri farketmemişti. Daha sonra bağımsızlık merdivenlerinden aşağı doğru inmeye zorlanarak Famous-Players-Lasky şirketine katıldı ve onların gözetimi altında *Sally of the Sawdust* filmini gerçekleştirdi. Bu yapım, sirk yaşantısını duygusal bir atmosferde anlatan bir yapımdır ve başarılı olmuştur. Griffith daha sonra bir dizi ilgi çekici olmayan filmler yaptı. Bunlar arasında *Drums of Love, The Sorrow of Satan, The Battle of the Sexes* (Phyliss Hover ve Jean Hersholt'un oyunculuk yeteneği ile ilgi çekmektedir) ve hayat dolu Lupe Velez ile yaptığı *The Lady of the Pavements* sayılabilir.

Griffith'in çalışmaları genel olarak bir ana temayı ifade etmesi ile göze çarpmaktadır. Filmin başından sonuna kadar tek bir konu ele alınarak işlenir. Bu amaç birliği onun son dönem filmlerinde görülmektedir. Senaryo hareketini ve karakterlerini bu düşünce etrafında oluşturur, onları doğal çevreleri içine yerleştirir ve içten karakterleştirmeye uygun oyuncular bulur. Griffith, bir aktör ya da aktristi arzu ettiği biçime sokma yeteneğine sahiptir. Bir ya da iki filminde başarılı bir oyunculuk sergileyen oyunculara artık küçük yönlendirmelerle istediği rolü oynatabilmektedir. Griffith mümkün olduğu kadar hammadde üzerinde çalışmalar yapar, bu açıdan Sovyetlerle benzerlik içindedir. Lillian Gish, bu kuramın bir istisnasını oluşturmaktadır. Griffith hemen hemen her zaman parçalarını aynı karakterler üzerinde yaratır. Özellikle çocuklu ya da çocuksuz, gözüyaşlı, hıçkırıklı genç kadın, yoksulluğun arkasında gizli özlemli bir gülümseme görülmektedir. Griffith'in önemli çalışması geçmişte yatıyor olabilir, bu süreklilik ve ritmik oluşum üzerine kuramlar yapılan erken dönemdir. Bugün, onun erken dönem düşüncelerinden öğrenilecek çok şey vardır, ve onun Hollywood yönetmenleri üzerindeki etkisi çok belirgindir. Hem King Vidor hem de Erich von Stroheim, sinemayı Griffith'den öğrenmişlerdir. Her ne kadar onun düşünceleri duygusal olsa da, tekniği temeldir

ve çağdaş film uyarlamaları bu eski tüm oluşum üzerine temellenmelidir.

Erich von Stroheim'in çalışmasına döndüğümüzde onun kendi kendine elde etmiş olduğu olgu ile sanatsallığın gerçek uygulamasının bir arada bulunduğu görülmektedir. Stroheim'in *Greed* (Tutku) adlı film ile ilginç ve güçlü bir yapım ortaya koyduğu su götürmez bir gerçektir fakat diğer taraftan onun filmsel bilgisinin olmadığı iddia edilmektedir. O, sinemanın sınırlarını ve sınırsızlıklarını bilmiyor görünmektedir. *Greed*, özgün biçimi içinde, yirmi bobin uzunluğundadır ve *The Wedding March* yapılırken ikiyüzbin feet film çekimi yapılmıştır. Onun düşüncelerini onbin feet uzunluğundaki film çekimi ile ifade etmedeki yetersizliği, açık bir şekilde aracın kaynaklarının anlaşılmasındaki noksanlığı göstermektedir. Stroheim, buna ek olarak, ne yazık ki çok israfçı bir yönetmen olarak ün kazanmıştır. Yapımlarında bu denli büyük miktarlarda para harcıyor olması onun bir deha olarak adlandırılmasını önlemektedir. Bir yönetmenin düşüncelerini ifade edebilmesi için ekonomik özgürlüğe sahip olması gerektiği doğrudur fakat Stroheim bu özgürlük sınırının çok üzerinde bir masraf alışkanlığına sahiptir. O, ne istediği konusunda herhangi bir fikre sahip değildir ve arzulanan sonuca ulaşabilmesi için ne yapması gerektiğini bilmemektedir. Bunlar bir yönetmende olması gereken temel özelliklerdir. Stroheim'in en büyük hataları aşırılığa olan tutkusu ve düşüncelerini filmsel olarak ifade etmedeki başarısızlığıdır. Hem *Greed* hem de *The Wedding March* filmleri bu aşırılık nedeniyle etkisini kaybeden bir atmosfere sahiptir.

Stroheim'in en iyi çalışması, küçük parçalar içinde görülmektedir. Onun filmlerinde son derece güzel ve sempatik duygulara sahip çok sayıda sekans bulunmaktadır. Ancak Stroheim'in filminin birliği ve ana amacı yoktur. Eğer Stroheim'i küçük farklı sekanslar açısından değerlendirirsek onun olağanüstü yetenekli bir deneysel sinemacı olduğunu söyleyebiliriz. Onun sinema tarihindeki en güzel sekanslarından birisi *The Wedding March* filmindeki kısa hastane sahnesidir.

Erich von Stroheim'in Hollywood'da ticaret düşüncesi ile sanatsal mizacının mücadelesi onun fırtınalı bir yaşam geçirmesine neden olduğu söylenmektedir. Belki de Stroheim'in sanatsal yeteneğini ticarileştirdiğini söylemek daha doğru olacaktır. Hollywood hariç tüm dünyadaki hiçbir yapım merkezi Stroheim'in maymun iştahlılığını kabul etmeyecektir. Onun düşünceleri her zaman için büyük bir ölçekte düşünülmüş gibi görülmektedir. Büyük finansal kaynaklar doğal olarak böyle bir izlenimin doğmasına neden olmaktadır. Ancak Stroheim fikirlerini genişleterek ve yayarak ortaya koymaktadır. Stroheim'in başarısızlıklarına karşın, yapımcı şirketler ona inanmayı ve mali destek vermeyi sürdürmektedirler. *The Merry-Go-Round* filmi için yaşanan durum bunun en iyi örneğidir. Stroheim bir manga askeri Stroheim tarzında selam vermeyi öğretmek için çok uzun bir zaman harcamıştır. Sonunda yapımcılar bu oyundan sıkılmışlar ve Stroheim'i yönetmenlikten alarak filmi Rupert Julian'a bitirtmişlerdir.

Stroheim bir zamanlar Avusturya'da Franz Josef'in ordusunda subay olmuştur. Daha sonra New York'a gelerek bahçıvanlık, seyislik, bulaşıkçılık, vb. işler yapmıştır. Bütün bunlar onun potansiyel bir film yönetmeni olması için zemin hazırlayacaktır. O, bu işler sayesinde gerçekliği kavrayacaktır. Savaşın başlangıcında Hollywood'a geldiğinde ekstra bir iş bulur ve Griffith'in *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük) filminde Pharisee'yi canlandırır. Ancak onun ilk başarısı ancak savaş sonrasında *Blind Husbands* (Kör Kocalar) filminin yönetmenliği ve oyunculuğunda gelecektir. Stroheim burada tatilde bulunan yakışıklı bir Avusturya subayını oynamaktadır. Bir kadını baştan çıkarabilmesi için çok fazla şey yapmasına gerek yoktur. Film iyi bir reçeteye sahiptir ve aynı şekilde *Foolish Wives* (Aptal Kadınlar) filmi yapılacaktır. *Foolish Wives* her zaman için olağandışı bir film olarak kalacaktır. O, ince bir cinsellik ve tahrik edicilik özelliğine sahiptir. Teknik olarak eski moda film çağdaş bir gözle seyredildiği zaman kuvvetinden ve dramatik gücünden hiçbir şey kaybetmediği görülecektir. Bundan sonra *The Merry-Go-Round* felaketi yaşanacaktır. Norman Kerry ve Mary Philbin onun filmi tamamlamasına izin vermeyeceklerdir. Kısa bir süre sonra Metro-Goldwyn ona Frank Norris'in *McTeague* romanın-

dan uyarlanacak olan *Greed* (Tutku) filminin yapımı görevini verecektir. Bu yapım, Stroheim'in bugünkü ününü elde etmesine neden olacak filmdir. Metro-Goldwyn neden ve nasıl böylesine gizem dolu ve gişe riski bulunan bu filmin yapım fırsatını Stroheim'e tanımıştır. Bu durum uzun zaman boyunca Hollywood kulislerinde tartışılacaktır.

Stroheim, insanın paraya olan tutkusunun can sıkıcı sonuçlarını göstermeyi amaçlar; kadın onun tutkusundan nasıl etkilenmiştir; onun temasta olduğu kişiler üzerindeki tepkiler nasıl olmuştur. Aksiyon bir düğün ve bir çifte cinayet etrafında örülmüştür. *Tutku*, bir alçaklık, özü bozulmuş insan doğasının ürkütücü derinliğidir. Ancak bu kesin, su katılmamış gerçektir; gerçekliğin özü, sinemanın güçlü terimleriyle ifade edilmiştir. Işığın, sıcaklığın, neşenin hiçbir ışını, onun dolambaçlı uzunluğunu bozmaz. O, yoğunlaşmış yaşam kasvetidir. Orta sınıf yaşantısının karanlık sefaletinin derinlikleri aracılığı ile, altın madenini çevreleyen tepelerin başlangıç noktasından, kadının öldürülüşüne ve ölüm vadisindeki final sekansına kadar, film insanı altüst edici, sarsıcı bir yapıya sahiptir. Onu isteksizce olsa da görmüş olan insanlar büyüleneceklerdir. Amerikalılar kibarca ondan hoşlanmamışlardır; onun paranın değersiz olduğu düşüncesi Amerikalıların genel düşüncelerini sarsmıştır ve filmi görmezden geleceklerdir. Birisinin, birikmiş parası nedeniyle karısını öldüren bir adam hakkında bir film yapmış olmasına inanamamaktadırlar. O, yaşama çok yakındır, doğruluğu içinde çok fazla lanet okunmasına neden olmaktadır. Gerçekleri ortaya koymaktadır. Stroheim'in bulaşıkçı olarak geçirdiği günler kendisini fazlasıyla göstermektedir.

Stroheim *Tutku* filminde, herhangi bir başka filminden daha fazla olarak, ayrıntılar üzerinde daha fazla durarak ve soluk nesnelerin bilinçliliği ile konusunu güçlendirmektedir. Stroheim, özelin seçimi ile kameranın niteliğinin değerini iyi bilmektedir. Onu, psikolojik atmosferin oluşturulması için daha önce hiç kullanılmamış bir şekilde kullanmıştır. Rengi solmuş duvar kağıdı, otomatik piyano, kirli bulaşıklar, toplanmamış yatak, boşaltılmamış bulaşık leğeni, pirinç yatak ayağı, kirli mendil, bütün bu ayrıntılar, bir sefa-



PARROTS, directed by William Bowman. Mary Pickford. [American, 1926]



Salome, directed by Charles Bryant. Alla Nazimova. [American, 1922]

let etkisi oluşturmak için kullanılmıştır. Sternberg yeteneğini *Tutku* filmindeki kirli metaryelleri kullanması ile elde etmiştir. Ayrıca Stroheim ve Pabst arasında ayrıntı kullanımında bir benzerlik bulunmaktadır. Her iki yönetmen de, donukluğun bilinçliliğinden haberdardırlar. Her ikisi de atmosfer yaratımı için kişilerden çok nesneleri kullanmıştır. *The Joyless Street* (1925) ve *Greed* (1923) filmlerini aynı seviyede görmek olanaklıdır. *Jeane Ney*'in açılış sahnesi, *The Salvation Hunters* filminin büyük bir bölümü, ve *The Docks of New York* filminin bölümleri *Greed* (Tutku) filminde McTeague'nin yatakodası ile farklı ilişkiye sahiptir. Çöldeki final sekansı, uzam duyumu, parlayan güneş, çatlamış kum, vurulmuş köstebek ile, çevrenin görkemli bir karşılığı olarak bulunmaktadır. *Greed* Viktoryandır, fakat sinemadır. Hatalarına karşın, kadın karakterindeki çok ani gelişim, Gibson Gowland'ın gülünç makyajı, işte bu Stroheim'in en büyük yapımıdır. Stroheim'in *Greed* filminin uzunluğu konusunda yaptığı açıklama oldukça ilgi çekicidir. O, temanın filmsel ifadesi için mutlak gerekli olan film uzunluğundan daha fazlasının kullanılmadığını söylemektedir. Bu, Stroheim'e özgü kaçamak bir ifadedir, ve buna karşı söylenebilecek fazla bir şey yoktur. Ne olursa olsun, onbin feet uzunluğundaki film, kurgu aşamasında büyük ölçüde atılmıştır. Düğün töreninden sonraki geçiş dönemi atılmıştır. Bu para biriktiren kadını canlandıran Zasu Pitts'in göz alıcı performansının filmin dengesinde ağırlığını yitirmesine neden olacaktır. Stroheim'in kontrolü altındaki onun oyunculuğu diğer Amerikan sinema aktristleri ile karşılaştırılmayacak kadar ilgi çekici olmuştur.

Stroheim'in bir sonraki yapımı, *Greed* filmine bir tepki niteliği taşımaktadır. O, Puriten biçeminde bir prenses ile tek gözlüklü bir subay arasında geçen pembe güllerle dolu popüler bir müzikal komedidir. *Greed*, bir tematik film iken, *The Merry Widow* daha çok bir öykü-yapımıdır. Prenses ve koro kızları, sahnesel bir düello ve taç giyme töreni tam bir Hollywood biçeminde (renkli olarak) gerçekleştirilmiştir. Burada Stroheim'in tekniğinin, Ernst Lubitsch'in *Forbidden Paradise* (Yasak Cennet) filmindekine benzer bir kıvılcıma sahip olarak, ilgi çekiciliği görülmektedir. Film, Stroheim'in kendine özgü izini taşımasına karşın yine de tipik bir Metro-

Goldwyn müzikal komedi uyarlaması olmanın ötesine geçememektedir. Oyun tiyatroda başarı kazanmış olduğu için, yapımcılar *The Merry Widow*'un para kazandıracak bir film olacağı hesabını yapmışlardır. Ancak bunu *Greed* filminin yönetmeni olan Erich von Stroheim'e neden yaptırdıkları yanıtsız bir soru olarak kalmaktadır.

Stroheim, Paramount'un parası ile lüks yönetmenlik tarzını sürdürmektedir ve Haziran 1926'da *The Wedding March* filmine başlayacaktır. Bu filmi 1927'nin sonbaharının sonunda bitirmiştir. Ancak çok fazla çekim yapılmış olması nedeniyle Stroheim oniki ayın üzerinde bir zamanı kurgu odasında geçirecektir. Paramount yetkilileri bu durum karşısında bu kadar uzun bir film malzemesinden iki film çıkabileceği serzenişinde bulunmak zorunda kalmışlardır. Kurgunun sonuna doğru sabırları taşan yapımcılar kurgunun tamamlanması görevini bir başkasına vermişlerdir. Bu kişinin de Stroheim'den daha iyisini yapamaması durumunda, başka bir profesyonel kurgucuya görev verilmiştir. O, filmi yaklaşık on bobinlik uzunlukta bir yapıma dönüştürmeyi başaracaktır. Sonuç olarak, yapım başlama tarihinden üç yıl sonra 1929'da gösterime girecektir. Doğal olarak sonuç Stroheim için üzüntü vericidir. *The Wedding March* birlikten yoksun bir yapım olarak ortaya çıkmıştır. Ancak sinema öğrencileri filmde güzel bölümler bulacaklardır. Olay Viyana'da geçmektedir; arka planda çiçek açan kiraz ağaçları görülmektedir: başlangıçta şehrin bazı bilinen yerlerinin çekimleriyle birlikte bira içilen bir bahçe görürüz; bir skandal tacirliği ve sefalet bahçesi; ve yaşlı Franz Josef'in yaşambenzeri bir repliği ile renkli bir çekim. Filmde, bir prensin yoksul fakat çekici bir kıza olan trajik aşkı ve ailesinin kendi statüsüne uygun biriyle evlenmesi isteği nedeniyle içinde bulunduğu baskı, küçük bir öykü ile gömülmüştür. O, patetik çekici ve özlem doludur; duygusal, cazibeli ve Viktorian bir yapıya sahiptir. Birkaç ayrıksı sekansı ile anımsanabilir. Prens Nicki'nin, gösteri töreninde kızla ilk karşılaşması ve onunla konuşamaması; daha önce bahsettiğimiz hastane sahnesi; Stroheim ve annesi olarak Moude George arasındaki hoş etkileşim; ve Zasu Pitts'in kusurlu prenses rolündeki olağanüstü performans. Aşk sahnelerinin, kasap sahnelerinin keskin kamera çalış-

masıyla karşıtlık oluşturacak şekilde, ağır-ince ve seyrek dokunmuş bir görsellik kullanımı da ilgi çekicidir. Her ne kadar halk, gösterime giren film yoksul fakat çekici kızın üzüntüsü ve prensin ve prensesin mutsuz evliliği ile sona erse de, özgün kopya, dağdaki bir av gezisi ve narin prensesin ölümü ile sürmektedir. Filmin gösterilmeyen bölümü, gösterilen bölümlerden daha fazla ilgi çekici görünmektedir. Belki de ilerki yıllarda filmin yapısı değiştirilerek film bu haliyle gösterilecektir.

Stroheim Paramount'tan ayrıldıktan sonra Gloria Swanson ile *Queen Kelly* filmine başladı. Burada bayan Swanson bir fahişeyi canlandırmaktadır. Film bitip kurgu çalışmalarına başlandığında konuşmalı filmler devri başlayacaktır. Bayan Swanson'un konuşma cihazı ile uyum içinde olamaması nedeniyle filmin eşseslendirilmesi girişiminde sorunlar yaşanmıştır. Bu sorunlar sonrasında Stroheim ile Swanson'un yolları ayrılacaktır. Swanson, Edmund Goulding'in yönetiminde *The Trespasser* filmine başlarken, Stroheim James Cruze ile *The Great Gabbo* filmini yapacaktır. Bolca şarkı, dans, konuşma, kulis, müzikal komedi öğeleri bulunan bu filmde Stroheim kendini gösterme olanağı bulamayacaktır. Buna ek olarak kötü üniformalar giymek zorunda kalmış ve gördüğüm en kötü renkli sekanslarda yer almıştır.

Stroheim, bir yönetmen olarak, sinemaya dolaylı ve engebeli bir biçem getirmiştir. Oyuncu olarak ise her zaman için bir ilgi kaynağı olmuştur. Charles Chaplin'in en büyük sermayesi, insan doğasını derinden anlamış olmasıdır; bu yaşamın düşük, zor, kötü yönleriyle bağlantısı olmayan bir anlayış değildir; ayrıcalıklı olmayan, yoksul ve aç olanlarla bağlantı kurulmuştur. Chaplin; Stroheim, Pudovkin, Eisenstein ve diğer iyi yönetmenler gibi, gerçeklik duyumunu yaşadığı yoksulluk yılları üzerine temellendirir. Chaplin, yaşamış olduğu mücadele yılları koşulları olmasaydı, hiçbir zaman elde etmiş olduğu yüksekliğe ulaşamayacaktı. Filmlerinin finansal kârı, onun için pek bir şey ifade etmemektedir. Önemli olan mesajını tüm dünyaya duyurabilmesidir. Chaplin'den başka hiç kimse Chaplin'in yaptıklarını başaramamıştır. O iki şeye inanmaktadır: kendisine ve sinemaya.



THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE directed by Rex Ingram
with Ivan Petrovich, Rudolph Valentino. [Metro-Goldwyn, 1921]



FORBIDDEN PARADISE directed by Ernst Lubitsch. Rod La Rocque, Pola Negri
[Famous Players-Lasky-Paramount, 1924]

Chaplin kendi filmlerinde hiçbir iddiada bulunmamaktadır fakat milyonlarca insanın hoşuna gitmeyi başaracaktır. Eğer filmlerinde istemediği bir şey görürse diğerlerinin, amacını yok eden dikkatsizliği nedeniyle sinirlenecektir. Eleştirmenler Chaplin'in diğerlerine mutluluk ve neşe verdiği için mutlu olması gerektiğini söylemektedirler. Ancak ben Chaplin'in mutsuz, kederli ve yalnız bir insan olduğunu düşünüyorum. O, yaşamın kocamanlığı nedeniyle bunalmış ve üzüntüye boğulmuştur. Chaplin, bir sanatçı olarak, insanlığın geri kalan bölümünden ayrı yaşamıştır. Düşüncelerini ifade etmeyi başaran hangi sanatçı mutlu olabilir ki? Bunu gerçekleştirebilmek için acı yalnızlık deneyimine karşı koymuş, sevginin acı verişine katlanmıştır. Bütün bu olgular Chaplin'in filmlerinde görülmektedir. Chaplin gibi bir sanatçı yalnız yaşayabilir, varlığını tek başına sürdürebilir. Bu çalışma büyük bir yoğunluğu gerektirmektedir.

Chaplin, filmlerinin, olası her bakış açısında her jesti, her sahneyi ve her sekansı kavrar. O, çok büyük bir görselleştirme gücüne sahiptir. Görsel görüntünün psikolojik etkisinin değerli bir bilgisini ortaya koyma yeteneği bulunmaktadır. Kameranın ayrıntı ve devinimi kaybetme yeterliliğine sahip olduğunu kavrayan ilk yönetmenlerden biridir. Chaplin'in dili, akrobat ve palyaçoların dili gibi, uluslararasıdır. Her Chaplin filminin arkasındaki düşünce, algılama güçlerine bağlı olarak, herkes tarafından kolayca anlaşılmaktadır. Chaplin kameranın, fiziksel hareketleri, müzikol izleyicilerinin gözlerinden daha iyi olarak kaybedebildiğini farketmiştir. Bir kamera merceği önündeki mimik, izleyicilerin önündeki hareketi büyütür ve arttırır. Chaplin, diğer büyük yönetmenler gibi, yüksek bir kamera vurgusu kullanır. Küçük hareketler, Chaplin'in filmlerinde büyük şeyler anlamına gelmektedir ve bunun ötesinde onun ayrıntı buluşu büyüleyicidir. Belleklerden silinmeyen üç örneği anımsayalım. *The Gold Rush* (Altına Hücum) filminde, küçük ekmeklerin dansı; *The Circus* (Sirk) filminde elma içindeki kurdun taklit edilemez kırık parmağı; ve *The Pilgrim* (Hacı) filminde Davut ve Golyat'ın dinsel öğütünün görkemli pandomim sahnesi. Bu üç olay Chaplin tarafından ortaya konan filmsel ayrıntının mükem-

mel duyumunun ölçülemez gücünü göstermektedir. O, öneri ve çıkarsama sanatı içinde bir dahidir.

Chaplin'in dehası film dışında herhangi bir araçta gözden kaçabilirdi. Bir Chaplin filminde belli bir amaç için konmamış ve etkisi hesaplanmamış hiçbir şey yoktur. O, filminin en büyük şeridinin izleyiciler üzerindeki psikolojik etkisini önceden kavrar. Bu nedenle onun çalışması hiçbir zaman için zamanın çöplüğüne atılacak bir gösteri değildir. Onun yeteneği, vurgulayıcı ayrıntıları keşfetmede yatmaktadır. Bu, Chaplin'in bireysel kişiliğinin yanı sıra büyük bir sanatçı olduğunu kanıtlamaktadır. *The Circus* filmi, onun zihninin buluşa yatkınlığını göstermek için tek başına yeterlidir. O, eğlence geleneğini, gelenekçilerin gözleri önünde değiştirir.

Chaplin, güldürünün, düşündürücü özelliğini, ürpertisini ortaya koyar. Onun serüvenleri, bu dünyanın acımasızlığına, bencilliğine, ikiyüzlülüğüne ve adaletsizliğine karşıdır. Sürekli olarak, konunun kızgın pençesinden kaçmaktadır. Bütün iyi şeylerden, arkadaşlık ve mutluluktan yoksun biri olarak Chaplin kitleler için bir eğlence kişiliğidir. *The Circus* filmi, belki de sinema tarihindeki en büyük trajedilerden biridir, fakat buna karşın yine de eğlencelidir. Chaplin, sinema alanında apayrı bir yere sahiptir. Bir Chaplin filminin kapanış sekansı ile ortaya çıkan duygularla karşılaştırılabilecek hiçbir şey yoktur. Bu, Chaplin'in bir sonraki filmi için başlangıç niteliği taşımaktadır. Chaplin komedilerinin tümü arasında belirli bir bağ bulunmaktadır. Onun yapımlarının yıllara göre ayrılması bir filmi ile sonraki arasında bir düşünce sürekliliği, bir bağ oluşumu sağlar. Buna karşın, Chaplin bir tür değildir; o bir oyuncu değildir; o hiçbir zaman keşfedemeyeceği bir tatmin arayışında olan bir bireydir. Chaplin evrenselliği bu anlayış sayesinde yakalamıştır.

Chaplin filmlerinin her birinde bir karakterin etrafında örülü bir konu bulunmaktadır. O, doğal olarak gözalıcı bireyselliğinin farkındadır, yıllar geçtikçe filmlerindeki karikatür öğesini yavaş yavaş ortadan kaldıracaktır. Kendi gelişimi ile filmindeki insanların daha mantıklı ve daha gerçek olmasına sağlayacaktır. *Shoulder Arms* ile daha sonraki filmlerini destekleyen oyuncu kadrosu arasında bir karşılaştırma yapmak ilginç sonuçlar ortaya çıkaracaktır. Artık

sahte bıyıklar, büyük burunlar, kocaman göbekliler gitmiştir. Chaplin'in *The Kid's Auto Race*, *The Immigrant* (Göçmen), *Sunnyside*, *The Kid* (Yumurcak), *The Gold Rush* (Altına Hücum) ve son olarak *The Circus* filmlerinde Chaplin'in kendisinin yanı sıra ön planda olan bir bayan oyuncu bulunmaktadır.

*The Circus* filminde Merna Kennedy'nin oyunculuğu Chaplin'in dişi kişiliğinin bir kanıtıdır. *A Woman of Paris* (Paris'li Kadın) filminde bu durum daha da belirgin olacaktır.

Bir süre sonra Chaplin, First National Company için ünlü milyon dolarlık filmlerini yapacaktır. Bunlar arasında *A Dog's Life*, *Shoulder Arms*, *The Kid*, *a Day's Pleasure*, *Pay Day*, *The Idle Class* ve *The Pilgrim* bulunmaktadır. 1925 ve 1927'de sırasıyla *The Gold Rush* (Altına Hücum) ve *The Circus* (Sirk) filmlerini gerçekleştirecektir. Chaplin, bu filmlerle sanatsal yeteneğini iyice pekiştirmiştir. Her iki film de sinemanın görkemli örnekleridir; onların kompozisyonu ve sürekliliği gelip geçici değildir; Chaplin'in dehası rakip tanımamaktadır. Sovyetler gibi o da, çerçeve yakınlığı, ekran üzerine bulunması gereken bir çekim için kesin uzunluk tekniklerinden haberdardır. Her ne kadar onun filmsel bilgisi Sovyet ekolünde olduğu gibi kendisini ayrı teknik içinde ifade etmiyorsa da, o Amerikan film yapımında yegane bir konuma sahiptir.

Chaplin'in sinemaya olan katkısı kendini yöneten bir oyuncu olmakla sınırlı değildir. Nasıl ki *The Cabinet of Doctor Caligari*, *Greed* ve *Potemkin Zırhlısı* yapımları sinema gelişimi içinde kilometre taşları olma niteliği taşıyorsa, *A Woman of Paris* (Paris'li Kadın) filmi de Hollywood'da gelişim olanağı bulan bir film türünün kurucusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Chaplin filmin senaryosunu kendi yazmış ve yönetimi kendi üstlenmiştir. Film, gerilim ve hareket sekansları açısından iyi dengelenmiştir. Hayran olunacak bir yumuşaklıkla sürekli akış sağlanmaktadır. Bir erkeğin bir kıza aşkı gibi basit ve doğal bir tema seçilmiştir; bir yanlış anlaşılma; erkek yaratıcı bir sanatçı, kız ise zeki bir fahişedir; onların yeniden karşılaşmaları erkeğin, sevgilisinin yaşam tarzını öğrenmesinin sonucu olarak intihar etmesi. Gerçek öykü çok az değere sahiptir; Ancak konunun Chaplin tarafından ortaya konması ortaya



SUNRISE [illegible]



HOTEL IMPERIAL [illegible]

apayrı bir yapım çıkaracaktır. Filmde küçük tartışmalar, onların kıskançlıkları ve karşılıklı kompleksler işlenmektedir. Chaplin, bu unutulmaz filminde hem erkeklere hem de kadınlara saldırmaktadır. Komedi öğelerinden yola çıkarak insan düşüncesinin mekanikliğini ortaya sermektedir. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse Oscar Wilde'ın zeka ve yeteneği anımsanmaktadır. ***A Woman of Paris*** (Paris'li Kadın) filmi ***Bed and Sofa*** filmiyle karşılaştırılabilir. Her iki filmde de izleyici karşı konulamaz bir içsel duyum hissetmektedir. Ben sürekliliğin tasarım ve dengesine çok büyük ölçüde inanırım. Chaplin ve Room filmlerinde bu süreklilik ilkesi anlayışı içinde bulunmaktadırlar.

***Paris'li Kadın,*** Adolphe Menjau'nun tatlı dilli, ikiyüzlü, şık ve biraz alaycı olarak ilk görünümüdür. Lubitsch'in ***The Marriage Circle*** ve ***Forbidden Paradise*** filmlerinde rol alan Menjau, bu filmlerde sahip olduğu insan doğası bilgisine sahip olmadığı için benzer bir performans gösterememiştir.

Chaplin'in yönetmenliğinin en göze çarpıcı özelliklerinden biri, ayrıntı vurgulaması için yakın-çekim kullanımıdır. O, tek bir karakterin görsel görüntüsü tarafından bir sahne atmosferini ortaya koymak için birkaç durum üzerine yeterliliğe sahiptir. Bayan Edna Purviance'nin güzellik uygulaması sırasında onun hareketsiz yüzünü kimse unutamaz. Chaplin burada Eisenstein'ın izinden gitmektedir, ancak bunu bilinçsiz olarak yaptığı düşünülebilir. Onun filminin zekası, küçük olaylarla hatırlanmaktadır; incilerin ipi bölümü; minyatür saksafon (Chaplin'in buluşçuluğunun bir örneği); çikolata kutusu; cep mendili; delikli peçete; bütün bunlar, bu büyüleyici filmin akılda kalan ayrıntılarıdır; ölü sanatçının yatağındaki demimondaine sahne; oğlunun intiharı haberine annenin tepkisi; yatağında tek başına oturan çocuk; yatak örtüsü üzerine beyaz ışık düşmesiyle, odanın karanlığı içinde göz kamaşması. Bütün bu bölümler, dramatik etki için unutulmaz olgulardır.

Lubitsch'in ***The Marriage Circle*** filminden esinlenen ***A Woman of Paris*** Hollywood'un bir yönetmeninin elinden çıkmış zeka ve yetenek kıvılcımları taşıyan bir yapımdır.

Douglas Fairbanks ve Mary Pickford, sinema alanının önde gelen kişileri arasında sayılmaktadır. Ancak ilk etapta onların hiçbiri bir sanatçı değildir; ikinci etapta ise hiçbirinin oyunculuğunun değerinin gerçek ideasına sahip oldukları söylenemez. Ancak onlar evrensel popülerlik yüksekliğine tırmanmışlardır. Zor çalışma yıllarından sonra yıldız olmuşlardır; fakat yine onların hiçbiri star-sistemi ürünler değildir. Ne Douglas Fairbanks ne de eşi, bulundukları yere yapımcı şirketlerin yardımıyla gelmişlerdir. Chaplin gibi onlar da kendilerini yaratmışlardır.

Bu, Douglas Fairbanks ve Mary Pickford'un film ile ortaya konan ifade içindeki sınırlamalar ve yeterliliklerinin tam olarak bilincinde olmalarının sonucudur. Fairbanks, yaygın olarak kabul gören yerleşik terim anlayışı açısından ne bir sanatçı ne de aktör olduğunu düşünmektedir. O, tersine olarak (ve bunun tamamen bilincinde olarak) kendi ifadesini arayan, sinema aracının arı bir ürünüdür. Ancak kendi sınırlarını ve Hollywood'un sınırlarını bilerek, kendisini onun sanatçı olduğu idiasında bulunan kişilerle kuşatılmış olarak bulacaktır. O, tarihi giysiler konusunda uzman olan France Maurice Leloir tarafından getirilmiştir. *The Man in the Iron Mask* filminin tasarımları üzerinde çalışmak üzere Hollywood'a gelmiştir. O, hiçbir Amerikan tasarımcının onyedinci-yüzyıl Fransa kostümlerinin yeniden oluşturulması bilgisine sahip olmadığını iyi bilmektedir. Fairbanks, aynı şekilde Alman filmleri *Destiny, Waxworks, Sumurun* ve *Siegfried*'i görmüş ve onların Amerika'da bilinmeyen fantezi örnekleri olarak değerini anlamıştır. *The Thief of Baghdat* (Bağdat Hırsızı) yanlış bir sanatsallık üzerine kurulu, kötü bir şekilde tasarlanmış ve algılanmış zayıf bir filmdir. Fairbanks, bu filmde, Hollywood'un izlediği yolun dışına çıkarak, daha iyi bir yapım ortaya koyma girişiminde bulunmuştur. Onun cesareti nedeniyle kutlanması gerekir, Kaliforniya'da çok az insan böyle bir şans yaratma denemesinde bulunacaktır. *Bağdat Hırsızı* ticari bir başarı değildir; o, iyi bir yapım değildi; fakat varlığı Fairbanks'ın sahip olduğu kredi sayesinde olmuştur. Fairbanks sinema "sanatı" girişiminde yeterince hevesli olmasına karşın tam olarak yeterli olmayacaktır. Daha önceki filmlerinde gerçekleştirdiği gücü ve yoğunluğu yakalayamayacaktır. Daha sonraki yıllar-

da, çok fazla açığa vurulmamış güdüye, çok fazla savurganlığa ve çok az Fairbanks'a sahip olacaktır: mekanik yapıya bağlı teknik ilerleme bir yana bırakılırsa *The Mark of Zorro* filmi, Fairbanks'ın *The Gaucho* ya da *The Man in the Iron Mask* filmlerindeki filmsel yeterliliğin daha iyi bir örneğidir.

Fairbanks'ın dramı jeste çeviremeyen, duyguları ifadeye dökemeyen bir akrobat olduğunu iddia etmek gülünçtür. O, dünya sinemasının sıradışı bir kişiliğidir. Sahip olduğu ritm, zarif devinim ve oyunculuk malzemesinin sürekli hareketi nedeniyle, Fairbanks özsel olarak film düşüncesindedir. O, geçmişteki ve şimdiki zamandaki her durumda ritmik devinim görmektedir. Chaplin'in *The Circus* (Sirk) filmi için gergin ip üzerinde yürümesini öğrendiği gibi, Fairbanks da kılıç sallamayı, kamçı saklatmayı ve kement fırlatmasını öğrenecektir.

Bu hareketler ilk bakışta Fairbanks'ın hevesi gibi değerlendirilebilir, fakat onlar şeyleri doğru olarak yapmanın ötesinde olarak daha önemli nedenlerle katkıda bulunurlar. O, bunları akrobasi hareketlerinin ötesinde filmsel hareketine temel olarak görmektedir. Aksiyonların kendi doğal yetkinlikleri içinde görkemli bir zarafete sahip olduğunu farketmiştir. Gerçekten de hareketler, yararlılıklarının ötesinde anlamlara sahiptir. O, bir pelerinin uçuşması, şapkasından bir devekuşu tüyünün düşmesi, ata binişi, kılıcının sallanmasından da aynı derecede hoşnut olacaktır. Erken dönem filmlerinden olan *A Modern Musketeer*'in başlangıç kısmında küçük bir mücevherin kendisini gösterebildiği hatırlanabilir. Fairbanks tüm kostümlü filmlerinde, filmin geçtiği dönemin giysilerinin romantizmi içinde bir haz duymaktadır. *The Black Pirate* (Kara Korsan), *The Three Musketeers* (Üç Silahşörler) ve *Robin Hood* filmlerinde dönemin ayrıntılarını verebilmek için hiçbir fırsatı kaçırmayacaktır. D'Artagnan'ın düellosu, Hundington'un İnci yarışması, korsanların İspanyollara özgü romantizmi Fairbanks'ı hoşnut etmektedir. Kostümü bir ihtişam ile taşıyabilmek için büyük bir kişi olmaya gereksinim vardır. Sinema alanında bunu ondan daha iyi yapabilen biri olduğunu sanmıyorum. Chaplin de yapımlarında ana karakteri aynı şekilde belirginleştirmiştir ancak bu



THE TOWER OF LIES, directed by Victor Sjöström, 1925



THE WIND, directed by Victor Sjöström, 1928
American, 1928]

Fairbanks'ın filmlerinin *raison d'être,* varlık nedenidir. Mary Pickford'a karşın, *The Taming of the Shrew*'i ön plana çıkarmıştır. Filmlerinin hiçbirini ismen kendisi yönetmemiş olmasına karşın, ne kadar küçük olursa olsun her ayrıntının arkasındaki düşüncede o vardır. Fairbanks'ın ruhu, onun yapımlarının her öğesinin temelinde bulunmaktadır; her hareketin arkasında, set tasarımında, oyuncu seçiminde, sürekliliğin sağlanmasında, kaçışların ve durumların oluşumunda, kostüm yapımlarında kamera çalışmasının teknik yetkinliğinde, ışıklandırmada onun parmağı vardır. Bütünün mimarisini yöneten insan düşüncesi ona aittir.

Avrupalı yeteneklerin Hollywood stüdyolarına ithal edilmesi üzerinde düşünülmesine gerek vardır ve onların bu yeni çevrelerindeki gelişimlerini gözlemlemek ve Amerikan sineması üzerine dolaylı etkilerini belirlemek önem taşımaktadır. Ernst Lubitsch'in Hollywood yönetmenleri arasına katılması belirli bir dönemi işaret etmektedir. Lubitsch sahip olduğu Alman yönetmenlerine özgü birikimini genç Amerikan ekolüne aktaracaktır. Bu dönemde (1920'den 1923'e kadar) Amerikan sineması bütün dünyada popülerdir. Üstelik çok yüksek bir teknik donanım ile filmler üretilmektedir. Diğer taraftan, Almanya tamamen farklı bir film türü geliştirmiştir. Bu, ağır bir anlatıma sahip, yavaş-haraket eden, kasvetli bir atmosfere sahip stüdyo filmleridir. Bir yandan psikolojik diğer yandan ise fantastik sınırlara sahiptir. Amerikalılar bu Avrupalı çocuğu bir rakip olarak görmek yerine, onu bir dost olarak kabul etmişlerdir. Bunun sonucunda çok sayıda Alman yönetmen Hollywood'dan yönetmenlik teklifleri alacaktır. Bu birleşimin sonucu olarak, karışık eğilimlerin birarada bulunduğu bazı olağanüstü filmler ortaya çıkacaktır.

Lubitsch Avrupa'da çok sayıda film yönetmiştir. Bunların en göze çarpanları arasında Pola Negri ile *The Flame, Dubarry, Sumurun,* Emil Jannings ile birlikte *Anne Boleyn* filmleri bulunmaktadır. O, Reinhardt geleneği biçeminde dramatik bir atmosfer yaratma konusunda yüksek bir birikime sahiptir. Sanatsal yeteneği daha çok sıkıcı ve çocukça bir duygusallık taşımaktadır. Lubitsch Ameri-

ka'daki yönetmenlik yaşantısına şanssız başlamıştır. Mary Pickford'un oyunculuk değerine karşıt bir düşünce içinde olmasına karşın Mary Pickford ve George Walsh'ın başrolleri paylaştığı *Rosita* adlı bir İspanyol filmini yönetmekle görevlendirilmiştir. Hollywood yapım yöntemleri hakkında hiçbir fikri yoktur ve bu görünüm karşısında şaşkınlığa uğrayacaktır. Resimsel güzelliğe sahip birkaç sahne bir yana bırakılırsa, bu film hakkında yapılması gereken en iyi şey onu unutmaktır. Her ne kadar bir sonraki filmi gerçek Lubitsch'i biraz daha fazla ortaya çıkarıyorsa da, *The Marriage Circle* adlı bu yapımı Viyana ve Paris'teki modern yaşantıyı Hollywood'un gözüyle anlatan neşeli, yüzeysel eğlendirici bir film olmanın ötesine geçemeyecektir. Bu film Chaplin'in *A Woman of Paris* (Paris'li Kadın) filminin izinden gitmektedir. Lubitsch, Chaplin'in sinizmi ve içsel anlamını bir kenara bırakarak, çerçevenin hafifliği üzerine yoğunlaşmaktadır. Lubitsch bu gösterişli yaklaşımı ile Hollywood'taki tüm genç sinemacıları etkileyecektir. Kendisi de daha sonra benzer doğaya sahip komediler yapacaktır. Bunlar arasında *Three Woman* (Üç Kadın), *Miss Me Again, Lady Windermere's Fan* (Oscar Wilde'ın oyunundan) ve So *This is Paris* bulunmaktadır. Bunların tümü neşeli, coşkulu filmlerdir.

Lubitsch'in daha sonraki Amerikan-Alman çalışması, çok popüler ve başarılı yapımlar olan *The Student Prince* ve *The Patriot* olacaktır. Bunlar onun tarihsel filmlere geri dönüşünü göstermektedir. Bu filmlerde daha önce aktör olan Jannings ile işbirliği yapacaktır. *The Student Prince* Metro-Goldwyn-Mayer'in gerçekten büyük film olarak değerlendirdiği bir yapımdır. Oyuncu olarak Norma Shearer, Roman Novarro ve Jean Hersholt rol almışlardır. Bu film Lubitsch'in Amerikanlaşmasının tipik bir örneğidir. Cinsel öğelerin yüzeysel olarak sergilendiği, anlamdan yoksun bir filmdir. Buna karşın teknik donanımın mükemmelliği nedeniyle halk tarafından kabul edilecektir (Hatta bu nedenle halk tarafından "yılın filmi" seçilecektir). Ancak bu film Lubitsch'in kariyeri açısından hiçbir değere sahip değildir.

*The Student Prince* gibi, Lubitsch'in *The Patriot* filmi de dünyanın en büyük filmi olarak lanse edilmiştir. Yirmibin kişilik bir o-

yuncu kadrosuna sahiptir. Oysa, Rusya tarihinin gülünç bir anlatımından başka bir şey değildir; Alfred Newmann'ın oyununudan uyarlanmıştır; saçma, melodramatik ve kötü bir yapımdır. Jannings'in tiyatral tarzda büyük bir aktör olduğuna kimsenin bir diyeceği yoktur. Ancak daha önceki *Danton, Anne Boleyn* ve daha sonraki *Tartuffe* ve *The Last Laugh* filmleriyle karşılaştırıldığında Paramount-Lubitsch-Jannings ekibinin gülünç olmanın dışında başka bir şey yapamadıkları ortaya çıkmaktadır. İyi malzemelerin böylesine kötü bir şekilde ekrana taşındığını görmek üzüntü vericidir. Öte yandan Lewis Stone, sessiz, geri planda kalan bir oyuncu olarak çok zor bir rolün üstesinden alnının akıyla çıkmasını bilmiştir ancak bu, Lubitsch ya da Paramount'un denetimi ile ilgili bir durum değil yalnızca onun kişisel yeteneğinin bir sonucudur. Kısaca, *The Patriot* filmi doğal yapısı ile sinemaya bir şeyler katma çabasında olmasına karşın, yanlış olarak ele alınması ve yüksek derecede tiyatral bir atmosfere sahip olması nedeniyle başarılı bir yapım değildir. Yalnızca birlikten değil, aynı zamanda içtenlik, amaç, biçem ve saygınlıktan yoksun bir yapımdır.

Lubitsch ilginç bir yönetmendir, her zaman için bilinmeyen bir niteliğe sahip olmuştur. Almanya'da *The Flame* ve *Sumurun*, Amerika'da *Forbidden Paradise* ve *The Marriage Circle* filmlerini yapmış ve anlaşılmazlığını *The Student Prince* ve *The Patriot* ile tamamlamıştır.*

F. W. Murnau'nun başarısının sönükleşmesi de Ernst Lubitsch'inki gibi olmuştur. Murnau'nun düşüşü daha çabuk olacak ve daha az filmler gerçekleşecektir. Murnau Almanya'da *The Last Laugh, Tartuffe, Dracula* ve *Faust* filmleriyle özdeşleşmiştir. Bu filmler onun sinemanın kaynakları üzerine duyarlı bir bilgiye sahip olduğunu göstermektedir. Bu durum kısaca, çok tartışılan *The Last Laugh* filmiyle açıklanabilir. Murnau, Fox Film Coorporation'ın daveti ile Hollywood'a gitmiştir. Bu şirket yapım masrafları için ona boş çek vermiştir. Filmlerinde hiçbir masraftan kaçınmama

---

* Yetkin bir çözümleme için Theodore Huff'un *Index to the Films of Ernst Lubitsch* (Sight and Sound, 1947) kaynağına başvurulabilir.

lüksüne sahiptir. Fox şirketi onun "sanatını" satın alabilmek için kesenin ağzını iyice açmıştır. Ayrıca, aralarında *Caligari*, *The Last Laugh*, *Vanina* ve *New York's Eve*'nin de bulunduğu çok sayıda Alman sessiz filminin başarılı senaryo yazarı Cari Mayer'i de Murnau'nun yöneteceği Suderman'ın *Trip to Tilsit* yapıtının uyarlaması için Hollywood'a gelmeye ikna etmeyi denemişlerdir. Mayer Fow ile sözleşme yapmayı kabul eder fakat yazılarını yazmak için Avrupa'da kalma konusunda ısrar edecektir. Tanınan Alman set tasarımcısı Rochus Gliese, Murnau'ya yardım edecektir. Murnau, Fox'un kendisine tanıdığı ekonomik özgürlüğü sonuna kadar kullanacaktır. Bir şehir kurar. Kameraman olarak bu alanda tanınan bir isim olan Charles Roscher ile çalışacaktır. Oyuncuları ise Janet Gaynor ve George O'Brien'dir.

*Sunrise* filminin "ritmi" olarak üzerinde konuşulması gereken bazı konular vardır. Birincisi, *Sunrise*'ın "hareketli resim işlevinin yeni bir görünümü; insan doğasının derinliği üzerine yeni bir bakış" olduğunun anlaşılması gerekmektedir. İkinci olarak, "*Sunrise*'ı gördüğünüz zaman, bir sanatçının ellerine verildiği zaman yeni, denenmemiş malzeme ile nelerin yapılabileceğini görürsünüz." Üçüncü olarak, "*Sunrise* yeni bir tekniğe sahiptir."

Bütün bu gürültüye karşın, Murnau'nun ödemesi gereken bir fatura vardır. *Sunrise* filminin konusu zeki insanları ilgilendirmektedir; o, hizmetçiler ve onların erkek arkadaşları ile çok başarılıdır. Filmin kendisi iyi yapılmıştır. Şehir gerçekten iyi görünmektedir. Teknik mükemmeldir. Fox şirketi bunun bir başyapıt olduğunu söylediği zaman dürüst davranmaktadır. Film gerçekten de bir başyapıttır. Bir blöf, samimiyetsizlik, özdeksel-olmayan saçmalık başyapıtı. Lubitsch'in Amerikan çalışmasındaki anlamı kavrayanlar için, *Sunrise* bir hayalkırıklığı değildir. Murnau'nun, Lubitsch, Seaström, Buthowetski'ye yapıldığı gibi Hollywood'dan dışlanacağını gösteren en ufak bir işaret yoktur. *Sunrise* tam olarak, umulan bir sonuca ulaşacaktır. Aynı zamanda çok sayıda Londralı sinema eleştirmeni, büyük filmin "ritmi" konusunda kayıtsız kalmayı tercih edeceklerdir.

Murnau'nun Fox şirketi için yaptığı ikinci film *The Four Devils*

olacaktır. Bu bir sirk grubu öyküsüdür. Birkaç hareketli kamera çalışması dışında hiçbir ilginçliği yoktur.

# V

## AMERİKAN SİNEMASI (devam)

Griffith, Erich von Stroheim ve Chaplin'den biraz daha az tanınan bazı Amerikan yönetmenleri de bulunmaktadır. Onların filmlerinde de sinemasal parıltılar görülmektedir. Onlar, yeteneklerini stüdyo sistemi el verdiği ölçüde ve çalıştıkları yapım komitelerinin talepleri doğrultusunda ortaya koymaktadır. King Vidor, Josef von Sternberg, Rex Ingram, James Cruze, ve Chadence Brown gibi yönetmenler bu gruba girmektedir. Onların çalışmaları, estetik değere sahip bir fikir, bir deney, bir bakış açısı ve bir kamera kullanımı içermektedir. Ancak bu kişilerin büyük yapım firmalarının birer çalışanı olduklarının akıldan çıkartılmaması gerekmektedir. Filmlerinde en az üçte iki oranında yapımcıların istedikleri öğeler bulunmaktadır. Geri kalan üçte birlik kısım ise bu yönetmenlerin film konusu üzerine gerçek düşüncelerinin ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

King Vidor, genç Amerikan ekolünün belki de en göze çarpıcı yönetmenidir. Yeteneğini göz alıcı bir hiciv görünümü içinde olan psikolojik filmler ile ortaya koymaktadır. En bilinen ve en fazla ticari başarı kazanmış olan çalışması ünlü *The Big Parade* filmidir. Ancak *The Crowd, The Politic Flapper* ve *Hallelujah!* filmlerinin de unutulmaması gerekir. *The Crowd*, büyük bir film olarak sinema çevrelerinden büyük övgüler almıştır. Paris'te, en başarılı olmasa bile, Hollywood'dan gelen en büyük film olarak kabul edilmiştir. Vidor'un seçtiği konu çok geniş bir alanı kapsamaktadır: bir adamın kitlelerin hiç de dostça olmayan tavırlarına karşı etkisiz mücadelesi anlatılmaktadır; genç bir adam, geleneğe karşı umutsuz bir mü-

cadele içindedir, etrafında gündelik yaşantıda sıkça rastlanan insanların kaba bencilliğine karşı koymaya çalışmaktadır. Film, kalabalığın ruhunu ve insanlığını içermektedir. Bu yüzden *The Crowd* (Kalabalık) adını almıştır.

Bunun yerine tek bir bireyin insan çıkarı üzerine dikkatleri yoğunlaştırmaktadır. Film, bencillik değerlendirmesinin tüm duyumları ele alındığında *The Man* (Adam) başlığı alması daha uygun olacaktır. İnsan ve kalabalık arasındaki ilişki kötü bir şekilde tanımlanmış ve yüzeysel olarak geçiştirilmiştir. İnsan ya da kalabalık üzerine açık bir değerlendirme yapılamamıştır. Zaman zaman bireysellere ilişkin bir eğilim göze çarpmaktadır. Film boyunca bir ayrıntı duygusu görülür. Film boyunca bir ayrıntı duygusu hissedilir. James Murray ve Eleanor Boardman'ın küçük hareketleri üzerine dikkat yoğunlaşması bile kolayca olmaktadır ve bu durumda onların davranışları nedeniyle konuyla bağlantı kaybedilir. *The Crowd,* bir birlik içinde değildir. Düşünceler alt bölümlere ayrılmıştır. *The Last Laugh* filminde olduğu gibi kuvvetli bir birlik, filmsel bir bütünlük bulunmamaktadır. *The Crowd* filmi çıkış düşüncesi açısından edebi bir yapıya sahiptir. O, tüm alt başlıkların tamamen elenmesini talep etmektedir. Yaklaşımın Murnau'nun filmlerine olduğu gibi yapılması gerekmektedir fakat bunun bireysel bir bakış açısından değil, kitlesel bir bakışından yapılması gerekir. Senaryonun bir senarist tarafından değil, King Vidor tarafından yazılmış olduğunun akılda tutulması gerekmektedir. Buna ek olarak, adamın çocukluğu ve babasının ölümü açılış sekansı çok gereksizdir; filmin geniş bir mimari alan üzerine açılmış olması gerekirdi. ayrı karakterlerin psikolojisi birbiriyle içiçe girmiştir ve konu geliştikçe tutarsız bir yapıya bürünmektedir. Uygulama (saçma olan) konudan ayrı olarak düşünüldüğünde, iyidir. Vidor'un şanssızlığı ve yönetim eksikliği, oyuncuları konu üzerinde değil, film üzerine yöneltmesinde yatmaktadır. *The Crowd,* Vidor'un çok içten bir şekilde iyi bir şeyler yapma girişimidir; film başarısız olmuştur çünkü Vidor konuyu tam olarak anlayamamıştır ve Metro-Goldwyn-Mayer'in taleplerine sırt çevirmiştir.

*The Big Parade* filmi başarı kazandığında İngiliz basınında bir tartışma ortya çıkmıştır. Filmin büyük bir Amerikan halkı hüner gösterisi olduğu değerlendirmesi yapılmaktadır. O, Amerika'nın savaşı nasıl kazandığının bir propagandasıdır. Hollwood'da yapılmış tüm savaş filmleri gibi, *The Big Parade* filmi de savaşın gerçek anlamının çok azını içermektedir. Filmin öyküsü Lawrence Stallings tarafından yazılmıştır ve yönetimi Metro-Goldwyn-Mayer tarafından King Vidor'a verilmiştir. Vidor'un bu fikirden fazla hoşlanmadığı açıkça görülmektedir. Onu "yalnızca başka bir savaş öyküsü" yaklaşımı ile ele almıştır. Film önceleri sıradan bir yapım olarak programa alınmıştır. Ancak Metro-Goldwyn-Mayer'in yapım yöneticilerinden biri olan Irving Thalberg'in öngörüsü ile birdenbire filmin büyük, görkemli ve süper bir yapıma dönüştürülmesine karar verilmiştir. Film, Büyük Savaşta Amerika'nın vatanseverlik yönünü gözler önüne serecektir. Avrupa haritası üzerine Amerika'nın yerleştirilmesi amaçlanmıştır. Vidor, bu yeni itme gücünden hareketle baştan sona yeni bir bakış açısıyla film yeniden yapılacaktır. Sonuç karşı konulamaz bir şekilde başarılıdır. Ayrıntılı karşıtlık ve sonucun zayıflığına karşın, *The Big Parade* filminin çok gözalıcı bir yapım olduğuna kuşku yoktur. Onun gücü, açılış sekansında yatmaktadır. Burada binlerce insan onun anlamını dahi bilmeden savaş çığlıkları atmaktadır. Bir kadın, savaşı duygusal bir şey olarak nitelendirilirken, genç bir adam onun kahramanlık için bir şans olduğunu ifade etmektedir. Bu yoğun duyum dramatik bir şekilde izleyicilere aktarılacaktır. King Vidor bu sahneleri Amerikan sinemasında görülen sıradan bir bakış açısıyla değil, soylu bir ifade ile kaydetmiştir. Filmin belki de en fazla akılda kalan bölümü insanların cepheye gitmek için Fransız köylerinden ayrılışlarını gösteren bölümdür. Uzun bir kamyon konvoyu görülmektedir. Bunların üzerlerinden uçaklar geçmektedir. Ben *The Big Parade* filminin savaşı gerçekten olduğu gibi özetleyip özetlemediğine karar verme girişiminde bulunmayacağım. Bu, cesur subaylar ve zalim Almanlar hakkında yazılan çok sayıda anı ile *Journey's End* ya da *The Case of Sergeant Grischa* doğalcılığını karşılaştırma gibi olacaktır: tamamen kişisel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde Pudovkin'in *St. Petersburg'un Sonu* filmindeki kısa sekans cephenin

gerçekliğini, *The Big Parade* filminin onbirbin feet uzunluğundaki çekimlerinde olduğundan daha canlı bir şekilde yansıttığını düşünüyorum.

King Vidor'un daha önceki çalışmaları üzerine uzun uzadıya yazı yazmak gereksiz olacaktır. Bunlar onun daha sonra yeteneğini gösterebilmesi için bir zemin hazırlayacaktır. Bu çalışmalar arasında şunlar sıralanabilir: *The Sky Pilot* (1921); *Peg o'My Heart* (1922); *His Hour* (1924); *The Wife of the Centaur* (1925); *La Bôhéme* (1926); *Bardelys the Magnifient* ve *Proud Flesh.* Daha sonra Amerika'dan gelen çok sayıda zenci filmlerinden biri olan *Hallelujah!* filminí tamamlamıştır. Bu büyük bir lirik özelliğe sahip olan bir filmdir, Güneyin tinsel duyguları ile doludur ve Vidor'un en iyi çalışması olarak *The Crowd* ile birlikte anılabilir. Her ne kadar sinemasal bir bakış açısından yola çıkılmış olsa da, film, birbiriyle çok az birleşen bir sürekliliğe sahip olarak ayrı sekanslara bölünmüştür. Filmin renkli insanların inanç karakteristiğinin içtenliğini taşıdığına kuşku yoktur. Filmin büyük bir bölümü Memphis yakınlarındaki pamuk toplama alanında çekilmiştir, ve oyuncuların çok azı pamuk işçileri arasından seçilmiştir.

Josef von Sternberg, *The Salvation Hunters* ile çok hızlı bir şekilde yönetmenliğe sıçramıştır. Sternberg'in başarısı bu filmi büyük yapım firmalarından bağımsız olarak yapmasında yatmaktadır. Chaplin, *The Salvation Hunters* filmini, büyük bir yapım, İnsan Gerçekçiliğinin bir başyapıtı olarak değerlendirmiştir; film bir liman yaşantısının monotonluğunu, bakımsız kapıları, kötü görünümleri ile bir başyapıt olmayı haketmektedir. Sternberg'in filmlerinde bir kendine özgülük sezilmektedir. Onlar birer Sternberg filmidir.

Paramount-Famous-Player şirketi bu yönteme elini uzatacak ve onun bazı senaryolar yazmasına (*The Street of Sin*) ve filmler yönetmesine olanak tanıyacaktır. Sternberg böylece Paramount için yaptığı filmlerin hemen hemen tümünde başarı sağlayacaktır. *The Last Command, The Docks of New York, Thunderbolt* ve *Underworld* iyi filmlerdir. *Underworld* filmi o zamana kadar yapılmış olan en popüler gangster filmi olacaktır. Olaylar yavaş yavaş ilerle-



THE BIG PARADE directed by KING VIDOR. JOHN GILBERT, RENÉE ADORÉE
M



THE CROWD, directed by KING V [illegible] M [illegible]
Metro [illegible]

yerek, bir heyecan gerilimi doruk noktası yaratılır. *The Last Command* büyük bir olasılıkla Sternberg Paramount yapımlarının en iyisidir. Bu film, aynı zamanda konuşma-öncesi dönemin komiteyapımı filmlerine başka bir örnek olarak değerlendirilebilir. Hollywood'un sinema yaklaşımı öğeleri ile kameranın Alman üslubuna göre kullanımının bir karışımı görülmektedir. Öykü dramatik ve güçlüdür. Kalabalığın ve Paramount'un malzeme odalarının kullanımını gerektirmektedir. Doğrudan, gösterişli bir tarzda ele alınmıştır. Trajik bir şekilde sona ermektedir. Kamera, stüdyodaki açılış sahneleri başta olmak üzere özgürce kullanılmıştır. Fonda "Emperyalist Rusya" (à la Hollywood) belirsiz bir şekilde görülmektedir ve genel olarak halk film stüdyolarının içini görmekten hoşlanmaktadır.

Sternberg dramatik atmosfer oluşumunda yeteneğe sahiptir ve hiçbir zaman için ağır bir tarz içine düşme başarısızlığına yakalanmaz. Jannings'i olduğu gibi Bancroft'u da daha başarılı olarak kullanmıştır. *The Docks of New York*, uygulamadaki yüzeyselliği ve karakter kullanımı ile ayırt edici bir yapımdır. Hoş resimsel kompozisyon yaratılmıştır. O, dramatik duygu üzerinde denetime sahip değildir (*The Street of Sin*) ve çekimlerin herhangi bir sahnesinin filmsel psikolojisi hakkında en ufak bir fikri yoktur (*The Docks of New York*). Ancak filmlerinde kadın öğesini iyi kullanmaktadır. *The Docks of New York* filminde Betty Compson ve Olga Baclanova karşıtlığı iyi kullanılmıştır.

Sıradışı bir film yönetmeni olan Rex Ingram, çok sayıda fikire sahip bir sinema adamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun çalışmalarında tiyatral sinema öğeleri görülmektedir. Bireylerin dramına yönelik bir yaklaşıma sahiptir. Ingam'ın filmlerinde "sanatsal" öğeler ön plana çıkmaktadır. Ancak zaman zaman, soyutlanmış sekanslar içinde sanatsal yönünü unutur ve tamamen şans eseri gerçekten hareketli sahneler yönetir. *Mare Nostrum* filminde denizaltı komutanının karakter çiziminde ve Alice Terry'nin casus olarak çekiminde böyle bir doğa göze çarpmaktadır. Bu iki sahne *The Three Passions* ve *The Garden of Allah* Ingramvari yönetimden ayrı bir değere sahip olarak ele alınmıştır. Ingram'ın adını duyur-





duğu ve Metro-Goldwyn-Mayer ile uzun süreli bir şözleşme yapmasını sağlayan yapım, *The Four Horseman of the Apocalypse* (Mahşerin Dört Atlısı) filmi olmuştur. Ingram bu epik yapımında Valentino'yu bir kahraman yapacaktır. Film, halkın savaş hakkında görmek istediklerini tam olarak göstermektedir. Yapım, basının yazmak istediği şeylerle tam bir uyum içindedir. Ingram bir oportünisttir; Metro-Goldwyn de öyle; sonuç olarak bu film ortaya çıkmıştır. Ingram filmin popüler olması için her şeyi yapmıştır. İncil'den tinsel alıntılar yapılmış, Valentino'nun ağzına, dudaklarından her an düşecekmiş gibi bir sigara yerleştirilmiştir. Onun doğal bir zarafet içinde yaptığı tango dansı uluslararası bir üne sahip olmasına yol açacaktır. Her şeyin ötesinde bütün bunlar halkın beğenisi açısından ele alınmıştır. Ingram kendisini halkın, Hollywood'un ve kendisinin düşüncesinde büyük bir yönetmen yapmıştır.

Ingram, *The Four Horsemen* filminin tüm dünyada tanınmasından bir süre sonra *The Prisoner of Zenda* yapımını gerçekleştirecektir. Bu filmde oyunculuk malzemesi olarak Lewis Stone, Alice Terry ve Roman Novarro'yu kullanmıştır. Tema duygusaldır. Bugün modern yapımlar ile karşılaştırıldığında *The Prisoner of Zenda* (Zenda Mahkumu) filmi sıkıcı ve eski moda olarak değerlendirilebilir. Ancak ülkede ilk gösterildiği zaman olumlu eleştiriler almıştır. Rupert rolünde izlediğimiz genç Novarro'nun akıllıca oyunculuğu kolay kolay belleklerden silinmez. Novarro, yıldızlık günlerinden önce, yeni ve umut verici bir yüz olarak parlamıştır. Rex Ingram'ın bir sonraki sıradışı filmi, Sabatini'nin duygusal yapıtı *Scaramouche*'nin uyarlamasıdır ve bu filmde iyi bir şekilde ele alınmıştır. O, Griffith'in *Orphans of the Storm* filmini hatırlamış ve kendi ölçüsünde bir Fransız Devrimi gerçekleştirmiştir. Lewis Stone bu kez kötü adamı canlandırırken, Novarro güleryüzlü bir kahramanı oynayacaktır, ve onun eşi de yine bir kadın kahramandır. *Scaramouche*, bir kostüm melodramı olarak, hoş bir görünümden öte bir ağırlığı olmayan yapım olarak türünün en iyi örneklerinden biridir. O, gösterişli, kalabalık bir kadroya sahip, çekici ve eğlendirici bir yapımdır. Ancak günümüzde neredeyse tamamen unutulmuştur. Ingram'ın diğer Amerikan yapımlarının hiçbiri çok büyük önem taşımamaktadır. Ancak akılda bulunması açısından bunları şöyle





sıralayabiliriz: *Hearts Are Trumps* (1921); *Trifling Women* (1922); *Where The Pavement Ends* (1923) ve *The Arab. Mare Nostrum* bir casusluk melodramıdır. Kötü Almanlar ve iyi denizciler çekimlerine yer verilmiştir. Ancak bu Hollywood filmlerinden bile daha iyi bir tekniğe sahip değildir. Paul Wegener ile yaptığı *The Magician,* Somerset Maugham'ın romanının kötü bir uyarlamasıdır. *The Garden of Allah,* yapımın sonunda bazı güzel pankromatik görüntüleri içermektedir. Bu filmde, Ingram'ın doğrudan doğruya öykü anlatma geleneğine bağlı olarak bir kasvet görünmektedir. Kalabalıktaki insanların seçiminde yergi pırıltıları görülmektedir. Bu ilginç tipler seçimi Ingram'a özgü bir durumdur. Ingram, insanların en çirkinlerini bulup çıkararak yakın çekim ile onları yararlı kılmaktadır. *The Prisoner of Zenda* filminde bombalı adam; *Scaramouche*'da devrimler; *The Garden of Allah*'da çarşıdaki kalabalık; *Magician*'da kambur akılda kalan olgulardır. Daha sonra *The Three Passions* fazla çaba gösterilmemiş bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, Shayle Gardner'in bir gemi yapımı çalışması yapan karakteri dışında ayırt edici bir özelliğe sahip değildir. Film, bir bütün olarak ele alındığında, Ingram'ın sanatsal girişimlerinin en kötülerinden biridir. Bu yönetmenin eski yeteneğini yeniden kazanabilmesi için, içinde bulunduğu derin değişmezlik yolundan çıkıp kurtulması gerekmektedir. Belki o da, Griffith gibi, dünya sinemasının içinde olduğu gibi yolunun dışında olmak istemektedir, ya da belki de çok sayıda başka yönetmenlerin başına geldiği gibi film bilgisini tüketmiştir.

Clarence Brown, sinema alanında zaman zaman parlayan başka bir Amerikalı yönetmendir. 1925 yılında *The Goose Woman* adlı başarılı bir yapıma imzasını atmıştır. Bu filmin ilk bölümünde, alkolik bir prima donna'yı canlandıran Louise Dresser'in oyunu ön plana çıkmaktadır. O, yaşamını artık cin şişeleri ve kazlarla sürdürmektedir ve gece olunca eski görkemli günlerinin haberlerinin yer aldığı gazete küpürlerinden oluşturduğu, onun için çok değerli olan kitabını okumaktadır. Film, mükemmellikten uzak olmasına karşın, sevimli bir atmosfer içinde sürmektedir. Ancak ilerleyen bölümlerde Bayan Dresser'in durumu gitgide daha gülünç bir hal almaktadır. Clarance Brown'ın çok sayıdaki filmi arasında şunlar



THE COVERED WAGON, directed by Jesse [illegible] [American]



THE IRON HORSE directed by John Ford [American, 1924]

sayılabilir: *The Light in the Dark* (1922); *The Eagle; Smouldering Fires* (1925); ve *The Trail of '98*. Bunlardan ayrı olarak 1926 yılında gerçekleştirdiği *Flesh and the Devil* onun film zekasını gözler önüne sermektedir. Bu, John Gillbert, Lars Hanson ve Greta Garbo'nun oyunculuğu ile süslenmiş iyi bir yapım olmasına karşın çeşitli nedenlerle pek fazla ilgi görmemiştir. Konu yüzeyseldir, cinsel öğeler gereğinden fazla ön plana çıkarılmıştır ve Brown bir dizi yakın çekim kullanmıştır. Onun kamera açısı kullanımı geleneksel Alman ya da Amerikan yöntemlerinden farklılıklar göstermektedir.

John Ford'un çalışmaları arasında ise özellikle *The Iron Horse* (1924) ve *Three Bad Men* (1926) filmleri ön plana çıkmaktadır. İlk filmde, doğanın ve kızılderililerin karşı koymasına karşın Amerika boyunca ilk demiryolu ağının döşenmesinin öyküsü anlatılmaktadır. Bu, Amerikalıların görmek istedikleri bir yapımdır. *The Covered Wagon* filminin epik niteliği ile aynı düzeydedir, ve western ekolünün en iyi öğeleri kullanılmıştır. *The Iron Horse* içerik açısından çok geniş bir yapıya sahiptir, ve John Ford öyküyü oluşturmada çeşitli engellerle karşılaşmış olmasına karşın yüksek derecede de bir yeteneklilik örneği ortaya koymuştur. Demiryolu işçilerinin kurdukları kamplar, öncülerin maceraları ve onların kızılderililerin saldırılarından kendilerini korumak için yaptıkları savunmalar özenle işlenmiştir. Bunun ötesinde, filmde çok geniş bir ufuk içinde görülen doğa manzaraları dikkat çekmektedir. Ford'un diğer filmi *Three Bad Men* aynı açık hava atmosferinde geçmektedir. Filmde 1877 yılındaki altına hücum döneminin dramatik bölümleri yer almaktadır. Bu olağandışı olayın görüntüleri, bir gerçeklik olgusu içinde gözler önüne serilmektedir. Dans salonu, şans eseri zengin olanlar, rahip ve onun hasar görmüş kilisesi Ford'un film yönetimi yeteneği ile akıllıca karıştırılmıştır. Yapımın en görkemli anı, atların, eşeklerin, katırların ve öküzlerin, saklı altınları bulmak üzere bu hayvanları kontrol eden sürücüler eşliğinde büyük bir kovalamaca içinde olduklarının görüldükleri sahnelerdir. Film boyunca üç karşı konulmaz grubun vadi boyunca giriştikleri mücadele anlatılmaktadır. Frank Compeau, Tom Santschi ve Farrell MacDonald'ın oyunculukları mükemmeldir.

Amerikalı yönetmenler arasında en içten yaklaşıma sahip olduğunu düşündüğüm Henry King'in çalışmaları çok ender olarak ilgi çekmiştir. Onun Hollywood'un dışına alınarak, daha iyi Avrupalı yönetmenlerle karşılaştırılması gerekir. Yapımlarında, bu sayfaların yeterli olmayacağı ölçüde noktalar bulunmaktadır. *Tol'able David* (1922) filmi Amerika'da üretilen dönemin en iyi filmlerinden biridir. Bunu daha sonra *Stella Dallas, Ramola, The White Sister, The Winning of Barbara Worth* (nitelikli bir western), *The Magic Flame* ve *The Woman Disputed* izleyecektir. Henry King, *Tol'able David* filminde ayrıntıların göze hoş gelen bir görünümüne ve manzaların empatik kullanımına yer vermektedir. Malzeme, Amerikan filmlerinde ender olarak görülen bir şekilde dağıtılmıştır; sürekllik, mükemmellik ile dengelenmiştir ve hayran olunacak bir yumuşaklıkla akıp gitmektedir; ve Richard Bartelmess'in kişiliğinde, aynı yönetmenin başka filmlerinde göremeyeceğimiz derecede iyi bir karakterleştirme göze çarpmaktadır. King, Griffith'in bütün iyi yönlerini öğrenmiş ve bunu kendi filmsel bilgisi ile birleştirmiştir. Göz alıcı ve derin duygusal bir film olan *Stella Dellas*'ın gerçek değeri bu ülkede yüzeysel olarak geçiştirilmiştir. Onun, "yapılan en iyi anne-sevgisi filmi" olduğu söylenebilir. Henry King bu filmde büyük kariyerinin tüm yaratıcı sanatsallığını odaklaştırmaktadır. Bu, Samuel Goldwyn'in sinema "sanatı" uygulamasının üzerinde bir girişimdir. *Stella Dallas* öyküsü bir zaman uzamı üzerine tutarlı bir karakter gelişiminin eğilimini göstermektedir. Onun önemi oyunculuk malzemesini görkemli bir şekilde kullanmasında yatmaktadır. Belle Benett ve Lois Moran ve ayrıca Jean Hersholt oyunculukları ile göz doldurmuştur. Henry King, Hollywood için yaygın olan inanışın dışına çıkan bir yönetmen olarak sinema tarihinde ayrı bir yere sahiptir.

Kurgusal filmlerin yanı sıra Hollywood bazı doğal filmlere de imzasını atacaktır. Bunların ilki western filmleridir. Westernler Amerikalıların gerçek sinemaya belki de en fazla yaklaştıkları yapımlardır. Onlar tamamen doğaldırlar. Amerikalılar bu filmlerinde kendilerini anlatmaktadırlar. Westernler önceleri bir ya da iki bobinlik olarak doğmuşlar, 1. Dünya Savaşı sonrasında 1922 ya da

1923 yıllarında en parlak dönemlerini yaşamışlardır. O dönemden sonra daha donanımlı bir yapıya kavuşacaklardır. Buna örnek olarak *The Winning of Barbara Worth* ve *In Old Arizona* filmleri verilebilir. Konuşmalı sinema alanında western türünün yeniden doğuşu meydana gelecektir. Atların toynak sesleri ve tüfeklerin atış sesleri ile eşsüremli sesin kullanımı sağlanacaktır. Bunun tipik örneklerinden biri olarak Victor Fleming tarafından yönetilen Paramount'un *The Virginian* filmi gösterilebilir. Amerikan doğal güzelliklerinin kullanımı bu tür filmlerin görsel açıdan ilgi çekici olmalarını sağlamaktadır. *The Virginian* filmi görkemli dışsal görüntülerin bulunduğu bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Westernlerin çok başarılı oldukları günlerde kovboy ruhu ve çöl kumu Amerikalıların yaşamlarına iyiden iyiye girmiştir. William S. Hart, Farnum kardeşler, William ve Dustin, William Russell, Tom Mix ve Hoot Gibson'un döneminde, western filmleri dörtnala giden atları, toz bulutları ve barut kokusu ile çok içten bir yapıya sahiptir. Filmlerde ideal bir kovboyun nasıl olması gerektiğini öğrenebiliriz. Ancak bu hareketli filmlerde konu genellikle ikinci planda kalmaktadır; her şey binicilik, alabildiğine uzanan çöl ufku, yıkılmış kilise duvarları, büyükbaş hayvanların ve yabani atların tozlu toynakları, sıcak ve soğuk, yağmur ve rüzgar bu filmlerde sıkça görülen şeylerdir. Bunlar "Emperyalist Rusya" ve "Ortaçağ İngilteresi" için oldukça farklı olgulardır.

Western filmlerinde zaman zaman kurgusal bir yapı kenara bırakılmakta ve bir epik standart yakalanmaktadır. Öykü kaybolur ve bazı büyük geçmiş başarıların kayıtlarının yeniden oluşumu sağlanır. Bunun örnekleri olarak John Ford'un *The Iron Horse* ve *Three Bad Men* filmlerinden bahsetmiştik, fakat bunun en yüksek noktasına Cruze'un *The Covered Wagon* filminde ulaşılacaktır. Bu, Hollywood'un sinemasal bilgisi ile Westernin özünü birleştiren bir filmdir; filmde kadınlı erkekli bir grup yüzlerini ve vagonlarını batıya çevirmiştir ve ovalar boyunca çok uzun bir yolculuğu çıkmışlardır. Bu filmin yapım firması Famous-Lasky şirketidir. Bu, gelenekle olan ilginç bir bağlantıdır. Kurgu odasıyla olan bağlar ilk kez kırılmıştır. *Old Ironsides* (*Sons of the Sea*), filmi de Cruze



TOONY, directed by Robert J. Flaherty. [American, 1928]



B. BIG, directed by Hal Roach. Laurel and Hardy. [American, Cal., 1928]

tarafından yönetilmiştir ve *Chang* ve *Four Feather* filmleri de bu yönde atılmış diğer yapımlardır. Kaba western geliştirilmiştir fakat bu arada epik bir ruha yaklaşılmıştır; bu geçmiş olguların yeniden oluşumu için içten bir girişimdir.

James Cruze, o döneme kadar, bir salon komedisi yapımcısı olmuştur. Ancak bu yeni yaklaşımında da oldukça başarılı olduğu ortadadır. Onun yönetim alanındaki sinemasal yeteneği, yaptığı her filme yansımaktadır. *Jazz* ve *To the Ladies* filmlerindeki rüya sekansı ilgi çekicidir. *The Covered Wagon* filminde ciddi bir düşündürme talebinde bulunulmaktadır. Sinema üzerine ilk bilgilerini, meslek yaşantısının ilk yıllarında yaptığı diziler ile elde etmiştir. Her biri üzerinde durmaya değer olan diğer filmlerini şöyle sıralayabiliriz: *The City That Never Sleeps, the Pony Express, Hollywood, The Beggar on Horseback, Merton of the Movies* ve *The Goose Hangs Hing.*

Daha sonraki yıllarda Hollywood'da Amerikan sinemasının doğal kaynaklarının yerinde kullanımların zaman zaman örneklerine rastlanmaktadır. Westernin yerini kısmen gezi filmleri alacaktır. Onlar büyük ölçüde deneysel filmlerdir ve büyük firmalar tarafından finanse edilmektedir. Sinemanın bu doğalcı kullanımı, Lubitsch, Chaplin ve Stroheim tarafından arı sinema okulunda gerçekleştirilmiş ilerlemelerden ayrı olarak değerlendirilmesi gereken sıradışı örneklerdir. Onlar westernin doğrudan gelişimi değillerse bile, bir şekilde onunla ilintili olduğuna kuşku yoktur. Onlar Sovyet Rusya, Almanya ve Fransa'daki benzer akımlar ile de ilişkilendirilebilir.

Bu biçimde, ilk Amerikan adımı Robert Flaherty tarafından atılmıştır ve bu bir Fransız firmasının, Revillon Freces'in finanse ettiği bir filmdir. Bir eskimo filmi olan *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook) her ne kadar neyin ne olduğunu tam olarak açıklamasa bile en azından Amerikan belgesel yapımının başlangıç noktası olması açısından önem taşımaktadır. Konu ya da öykü yoktur fakat basit olarak bir tema sürekliliği vardır. *Nanook* filmi gerçekten de, Edinburg ile aynı enlem seviyesinde olarak eskimoların yaşadığı kutup bölgesinde gerçekleştirilmiştir. Tema sürekliliğinin aynı ku-



GRANDMA'S BOY [dir. [illegible]; [illegible]; No [illegible]; Harold L[illegible]]



STEAMBOAT BILL, JR. [directed [illegible]; Charles S. Reisner; Buster Keaton; [American, 1928]]

ramı Flaherty'nin diğer filmi olan *Moana*'da da bulunmaktadır. Her biri kendine özgü olarak *Nanook* ve *Moana* filmleri arı görsel sinemanın yüksek derecedeki örnekleridir. Onlar biçim açısından birbirlerine benzerlik taşımaktadır. *Moana* filminde, *Nanook*'taki kutup ortamının soğuk, karlı, ağaç dallarının donduğu görüntülerin yerini, güneyde sıcak, zengin bir bitki örtüsüne sahip, koyu bir gökyüzünün bulunduğu bir görünüm almıştır. Ancak her iki filmde de izleyiciye benzer duyumlar hissettirmektedir. Filmlerin birinde kar fırtınası eşliğinde keskin soğuk ve buz; diğerinde ise berak su ve kesif ağaçlar görülmektedir. Her iki film de bir not ile sona ermektedir. *Moana*, batan güneşe karşı, nişanlanan çiftlerin dansı; *Nanook* ise rüzgar uğultusu ve kızak çeken köpeklerin ulumasını betimler. Her bir film yaşamın enginliğini; yaşam dürtüsünü; dünyanın genişliğini ve kocamanlığını anlatır. İkisi arasında, *Moana* biraz daha iyi bir yapımdır.

Bazı Amerikan filmleri üzerinde yaptığımız kısa araştırma, yukarıda pek çoğunun adı geçen önemli filmlerin yanı sıra, çok sayıda gelip geçici film yapıldığını ortaya koymuştur. Bitirilmiş ürünün kitlelere ulaşabilmesi için çok sayıda öykü-yazarı, seçim komitesi, yönetmen, kameraman, sanat yönetmeni, oyuncular, profesyonel kurgucu ve film editörü görev yapmaktadır. Onlar halkın ilgisini çekebilmek için var güçleriyle çalışmaktadır. Bu bir film yaşamı başlangıçtan sonuna kadar önceden hesaplanmış ve önceden düzenlenmiştir. Her şey belli bir mekanizma içinde gerçekleşmektedir. Ancak Hollywood'da bazı akıllı insanlar bu mekanizmanın dışına çıkmayı başaracaktır. Onlar Hollywood'un organizasyonunu ve onun mükemmel teknik kaynaklarını en fazla şekilde kullanmaktadırlar. Chaplin, Stroheim, Griffith, bir dönem için Fairbanks, Lubitsch ve Vidor gibi sinema adamları en yüksek niteliklere sahip ürünler ortaya koyacaktır: *the Gold Rush* (Altına Hücum), *A Woman of Paris* (Paris'li Kadın), *Greed* (Tutku), *Broken Blossoms* (Kırık Tomurcuklar), *The Black Pirate* (Kara Korsan), *Forbidden Paradise* (Yasak Cennet) ve *Hallelujah!*. Bunun yanı sıra Flaherty, Karl Brown, Schoedsack ve Cooper gibi yönetmenlerin bireysel yapımları da öne çıkmaktadır: *Moana, Chang, Grass, Stark Love* ve

*Nanook*. Bunlar büyük bir öneme sahip filmlerdir ve gelecekte üzerlerinde çokça çalışmalar yapılacaktır. Bir bütün olarak düşünüldüğünde Amerikan westernleri de başarılı yapımlardır. Ayrıca doğal kaynaklara dayanan ve gösterişli, hiciv komedilerin bazılarının da unutulmaması gerekir.

Hollywood, konuşmalı filmlere geçilmeden önce, bir nitelikli işçiler fabrikasıydı. Onların her biri deneyim ve etkin organizasyon ile cilalanmış bir teknik ile filmler üretmekteydi. Bu kişiler yeni oluşumun uygulama bilgisine uyum sağlamışlardır. Sinema, halk için çok yeni bir şeydir. Halk, yeniliğe, duyumsallığa ve gerçekçiliğe olan sevgisi ile bu yeni yapımı gönülden desteklemiştir. Bizim filmsel bilgi zaferlerimiz, sinemanın geçmişteki kötülüklerin üzerinde bulunmaktadır.

# VI

# SOVYET SİNEMASI

Yeni bir buluş, yeni bir felsefe, resim sanatının özgün bir kuramında her zaman için bir abartı eğilimi bulunmaktadır; benzer olarak Sovyet sineması da bu ülkenin heyecanlı sinemaseverleri tarafından büyük ölçüde abartılı olarak değerlendirilmiştir. Sovyet sinemasının keşfedilmesinin belki de birincil nedeni İngiltere'de bu ülkenin yapımlarının gösteriminin yasaklanması olarak gösterilebilir. Sonuç olarak, yurtdışından gelen övücü betimlemeler İngiltere'deki sinema yazarları ve deneycilerin Sovyet filmlerinin toptan olarak kabul edilmesi durumuna yol açacaktır. Resmi olarak karşı çıkılan, yasaklanmış yapımlar İngiliz entelektüellerinin bu filmleri birer "sanat çalışması" olarak değerlendirmeleri sonucunu doğurur. Tüm Sovyet filmleri, çağdaş sinemanın büyük örnekleri şeklinde bir konuma ulaşmışlardır; tüm Sovyet yönetmenleri, filmsel deha olarak kabul edilmiştir: Böylece Sovyet sinemasının sanatsal özellikleri papağan çığlığı gibi bıktırıcı bir şekilde tekrarlanıp duracaktır.

Sovyet sinema endüstrisinin ürünleri bu ülkenin yaşadığı olaylı yıllarla yakından ilgilidir. 1917 Ekim Devriminden beri Rusya'da yaşanılanlar sinemanın temel malzemesi olacaktır.

Sovyet sineması büyük bir güce sahiptir. Bu ülkenin filmleri duyumsal olarak ifade edilen toplumsal ve politik içerikler taşımaktadır. Sovyet sinemacılar, sinemanın kaynaklarını tamamen kullandıkları için, günümüzde Sovyet sineması yaşam üzerine bir bakış ve bir düşünce davranışı konumunda bulunmaktadır.

Sovyet hükümeti 1917 yılında bu yeni iletişim aracının denetimini bütünüyle üzerine almıştır. Sinema, tiyatro, basın ve edebiyat devletin yönlendirmesi altında bulunmaktadır. Amaç, doğal olarak, hükümetin yeni düşünce ve içeriklerinin endüstri merkezlerine olduğu kadar çok geniş alanlara yayılmasına sağlamaktır. Tiyatro, özel olarak dramın birleşik bir biçimi olmuştur, kitlelelerin toplumsal gereksinimlerini ortaya koymaktadır. Bu amacın gerçekleştirilmesinde bir ölçüde başarılı olunmuştur. Burada Sovyet Rusya'nın dışında hiçbir yerde bulunmayan bir teknik kullanılmıştır. Sinemanın kullanımı tiyatroya benzer olarak, fakat ondan daha geniş ölçekte gerçekleştirilecektir. Ben yalnızca birkaç Sovyet liderinin sinemanın bir propaganda aracı olarak yeterliliklerinin farkında olduğunu düşünüyorum. Onlar tiyatronunun daha güçlü bir araç olduğu inancındadırlar. Sovyet sinemasının ilk amacı oluşum sürecinde olan yeni bir toplumsal uygarlaşmayı yansıtmak ve yorumlamaktır. Lenin, tiyatronun, tüm Bolşevizm kavramının bir microcosmu, bir küçük evreni olması niyetindedir. Bu örnek kitleler tarafından kopya edilecektir.

Sovyet sinemasının ulusallaşması 1919 yılına kadar olmamıştır, fakat iki yıl öncesinde Aralık ayında Leningrad'da Halk eğitim komiserliği tarafından özel bir Sinema Komisyonu kurulmuştur. Böylece film üretim ve dağıtımının tüm kontrolü kısa süre içinde hükümetin eline geçecektir. Bundan sonra filmler belli planlar doğrultusunda çok dikkatli bir şekilde gerçekleştirilmeye başlanacaktır. Yeni sinema hükümetin ve halkın genel politikasını yansıtmaktadır. Bunun ötesinde, gösterimlerden elde edilen tüm kazanç daha iyi ve daha fazla yapımın gerçekleştirilebilmesi için kullanılmaktadır.

Sovyet yönetmenleri sinemanın görsel niteliklerini, başka ülkelerde olduğu gibi yalnızca heyecan verici bölümler ve akrobatik duyumlar yaratmak için değil, insanların ruhlarına ve kalplerine seslenebilmek için üretirler. Bir film, yeni politika altında olarak kitlesel düşünceye zemin hazırlayacak bazı yeni fikirleri ortaya koymadıkça değersiz sayılacaktır. İlke olarak, her film, insanların

gündelik yaşantısı ile belirgin bir şekilde bağlantılı bir sorun ya da bir kuramı ortaya koyar.

Bir sosyolojik önem kapsamı, tüm yapımların temelini oluşturur; ve bunun etrafında bir anlatım öyküsü dokunmuştur. Buna ek olarak, Devrim olaylarını ve Çar rejimi altındaki yaşantıya betimleyen çok sayıda yapım gerçekleştirilmiştir. Bunların her ikisinde de hükümetin amacı doğrultusunda bir yöntem izlenecektir (örnek olarak, Eisenstein'ın *Dünyayı Sarsan On Gün* filminde Troçki aleyhine takındığı tutum gösterilebilir). Sinema ticari, estetik ve politik olarak Sovyet ideolojisinin ortaya konması için ideal araçtır. Yıllar geçtikçe Sovyet filmlerinin en ücra köylere kadar yaygınlaştırıldığını görüyoruz; her mahallede bütün erkekler, kadınlar ve çocuklar devletin toplumsal, bilimsel, endüstriyel ve politik ilerlemesinden haberdar edilecektir. Kitlelerin ilgisinin film endüstrisine çekilebilmesi için, senaryo yazımı aşamasından itibaren yapımlarda onların yaşantısını ilgilendiren olgular kullanılacaktır.* Halkın içinden alınan bu senaryolar ile onlara kendilerini anlatma olanağı tanınmaktadır. Yapım birimleri ve insanlar arasındaki bu yakın işbirliği her sınıftan halkın temsil edilmesini sağlamaktadır. Ancak Sovyetler Birliği'nin çok geniş bir alana yayılmış bir ülke olduğunun unutulmaması gerekir. Ülkenin nüfusu çok seyrek olarak, aralarında millerce uzaklık bulunan tarımsal alanlarda bulunur. Filmlerin bu bölgelerde gösterilebilmesi için, her yapım aylık olarak tura çıkmaktadır. Bir film yirmi köyü gezmektedir. Bu tur tamamlandıktan sonra, yeni bir program yapılacaktır. Böylece en uzak köylerle bile bağlantı sağlanmış olacaktır. Böylece doğal olarak çok kısa bir süre içinde çok sayıda sinema gösterim salonları açılacaktır. Filmlerin dağıtımı hükümet kanalları aracılığı ile yapılmaktadır; farklı içeriğe sahip filmler, değişik bölgelere gönderilmektedir. Bu, devletin her bir bölgedeki nüfusun gereklerine bağlı olarak belirlenir. Sinema böylece tüm kasabalardaki işçilere, iş sahiplerine ve vatan-

---

* Léon Moussinac, *Le Cinema Soviétique*'de 1927 yılında Sovkino'nun halktan en az 2.000 senaryo aldığını belirtmektedir; aynı yıl Vufku-kino 1.300'den fazla senaryo alacaktır.

daşlara ulaştırılacaktır. Sibirya'daki köylüler ve Türkistan'daki yaşayanlar da bu araçla tanışacaklardır.

Bu durumda, her filmin içeriği, onun *varlık nedeni*dir. O, ister toplumsal, kahramanlık, tarihsel ya da isterse romantik, beşeri ve ulusal öneme sahip olsun, farketmez. Bunun ötesinde, içeriğin ifade edilmesi, Sovyet yönetmenlerin sinema tekniğinin büyüklüğü aracılığı ile gerçekleştirilecektir.

Sovyet filmleri çeşitli sınıflara ayrılır, bunların her biri özel bir amaca sahiptir ve bunları kabaca aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

a) Devrim öncesinde, Devrim sırasında ve Devrim sonrasındaki yaşama ilişkin genel konular, bunlar hicivleri, dramları, komedileri, melodramları, vb. içermektedir. Bu yapımların amacı Çar yönetiminin ikiyüzlülüğünü ve zulmünü göstermek ve Sovyet denetiminin kazançlarını gözler önüne sermektir. Konuya çeşitli kanallar aracılığı ile yaklaşılır. *Kitlesel* ya da *epik filmde* eski kurulu otoriteye başkaldıran kitleler gösterilmektedir (*Dünyayı Sarsan On Gün, Potemkin Zırhlısı, Grev*); *bireysel filmde* Devrimin tek bir kişi üzerindeki ya da kişiler grubu üzerindeki etkisi betimlenmektedir (*Ana, St. Petersburg'un Sonu*); *tarihsel ya da anıtsal film*, kitle başkaldırısının geçmiş tarihsel olayları ile ilgilidir (*Yeni Babil, S.V.D., Kazan'da Başkaldırı*); *yeniden-yapılanma* filmi, Sovyet yönetiminin avantajlarını, Yeni Rusya'nın yeniden inşa edilmesini ve İşçiler, Yurttaşlar, Köylülerin, vb. oluşumunu betimler (*The Fragment of an Empire, Life's Road, The Peasant Women of Riazan, Pits, The Girl with the Band-Box*); ve Eisenstein'ın *Genel Çizgi* (Generalnaya Linya) filmi, ki bu yapım Devletin mekanik tarımının ekonomik temellerini göstermektedir; Dziga-Vertov'un *Onbirinci Yıl* filmi, ki bu yapım Ukrayna'nın on yıllık Sovyet kontrolü altındaki ekonomik ve toplumsal gelişimini yansıtmaktadır; Turin'in Türkistan-Sibirya demiryolunun yapımını anlatan görkemli filmi *Turksib*.

b) Hükümet, eğitimsel, bilimsel ve kültürel filmleri de çok geniş bir derecede bir sinema biçimi olarak geliştirilmiştir. Öğretici filmler hemen her konu hakkında yapılabilmektedir; endüstri, tıp,



MOTHER [illegible]



BATTLESHIP POTEMKIN, [illegible]

coğrafya, etnoloji, vb. Meslek sahipleri için de özel filmler yapılmaktadır, örnek olarak mühendisler, elektrikçiler ve Kızıl Ordu subayları için mesleki yapımlar üretilmektedir.

c) Haber-gerçeller, başka ülkelerde olduğu gibi, haftanın olaylarının anlatıldığı haber yapımları. Bu doğal olarak, büyük ölçüde ülkenin liderlerini popülerleştirmek amacıyla kullanılmıştır.

d) Çocuk filmleri, sine-kurgu ve eğitimsel.

Bu grupların her biri için ayrı senaryo bölümleri ve bilgi büroları bulunmaktadır. Senaryo uygulamasının her bir farklı evresi için birimler oluşturulmuştur. Film senaryolarının sınıflandırılması, kataloglanması ve çeşitlendirilmesi için yapılmış yüksek derecede gelişmiş organizasyon, Sovyet sinemasının önemli bir niteliğini oluşturmaktadır. Hiçbir başka film yapım ülkesi, senaryo çalışması oluşumuna bu denli özen göstermemektedir. Merkez büronun denetimi altında olarak her yılın senaryoları arasından seçim yapılır. Bunların hükümetin amacıyla tam olarak uyum içinde olması gerekmektedir. Halk tarafından gönderilmiş olan senaryo ve yazılarla ilgili başka bölümler de bulunmaktadır: bunlar edebi ve belge alma nitelikleri göz önünde bulundurularak Rusya ve ülke dışında yayınlanır. Konusu seçilmiş olan filmlerin gerçekleştirilmesi de, sıkı bir işbirliğini gerektirmektedir. Yapım birimleri, onları özelliklerine göre ayırır, her bir konunun ona en uygun biçimde yazılması için zemin hazırlar. Her stüdyonun çalışanları (yönetmenler, kameramanlar, senaristler, mimarlar, vb.) kendi kişisel özelliklerine göre çalışmalarda bulunur. Bu şekilde, film üretiminde mükemmel bir kolektivizm örneği gösterilecektir.

Teknisyenlerin ve oyuncu kadrosunun çoğunluğu stüdyodaki konumlarına ulaşmadan önce özel eğitim kurslarından geçerler. 1919 yılında kurulan Moskova Devlet Sinema Okulu, endüstrinin tüm kollarında çalışanlar için yoğun eğitim programı uygulamaktadır. Ülke boyunca Leningrad'da ve Ukrayna'da pek çok başka okul da bulunmaktadır. Devlet okullarından mezun olan kişiler genel olarak yapım stüdyolarında çalışmaktadırlar. Bir kişinin stüdyoda çalışabilmesi için film tekniği, oyunculuk, psikoloji, dramatik edebiyat, makyaj, akrobasi, dans, vb. konularında belli bir bilgiye

sahip olması gerekmektedir. Ayrıca Leningrad'da Fex grubu bulunmaktadır. Bunun amacı deney ve *avant-garde* çalışmalar yürütmektir. Bütün Devlet okulları düzenli bir şekilde daha fazla tanınan yönetmen ve teknisyenler tarafından ziyaret edilir. Onlar yapım çalışmalarının uygulama deneyimleri üzerine ve kuramlar üzerine konferanslar verirler.

Kısaca belirtmek gerekirse, sinema, halkın eğitimi için Eğitim Komiserliğinin ana aracıdır; ve böylece Sovyet Hükümetinin birincil amacının sinema aracılığı ile Komünizm ilkelerini aktarmak olduğunu anlıyoruz. Bu ilkeler yalnızca Rusya boyunca değil, dünyanın en uzak köşesine kadar yayılmak istenmektedir. Yabancı ülkelerin entelektüel sınıfları bu filmlerde kendi estetik ideallerini bulurlarsa Sovyetler için kendi düşüncelerini benimsetmek daha kolay olacaktır.

Böylesine kapsamlı bir film üretimi süreci içinde bazı noksanlıkların olduğu öne sürülebilir. Çalışma koşullarının düzenlenmesi, işbirliği ve uyumu, sinemacılar için bir cennet ortamı gibi değerlendirilmektedir. Hükümet ile yapım birimleri arasında bazı çatışmalar olabilmektedir. Sinema komünistler tarafından kendi inançlarının yayılması amacıyla denetim altında tutulmaktadır; en iyi filmlerin gerçekleştirilebilmesi için çalışanlar birer sanatçı titizliğinde var güçleriyle çalışmaktadırlar. Ancak sanatçılar yaratım süreci içinde özgür bir düşünceye sahiptirler. Yıllar boyu belirli bir eğitim yöntemiyle eğitilmiş olan ve çalışmalarında kendisine dikte edilmiş politikaları izlemiş olan bir film yönetmeni, artık kendisini hükümetin taleplerine uygun düşmeyen kendi ilkelerini gerçekleştirmede yetersiz konumda bulabilir.

Her ne kadar teknik sunum konusunda ifade özgürlüğüne sahip olsa da, estetik gelişimi yapım komitesinin talepleri ile sınırlandırılmıştır. Bir komünist olmadıkça, onun çalışması, sonsuz bir propaganda teması tarafından sekteye uğratılacaktır. Sovyet hükümetine bu kalıpların dışına çıkan bir film önerisinde bulunmak

çok gülünç olacaktır. Onların "sanat" filmi yapmak istemelerinin tek nedeni yabancı düşünce adamlarının güvenini kazanma arzularıdır. Nasıl ki Hollywood'da sinemacılar star sistemi ve kapitalist yöntemle kuşatılmışlarsa, Sovyet film yönetmenlerinin de kendilerini geliştirme konusunda sınırladıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bireysel içgüdüler doğrultusunda hiçbiri sinema bilgilerini geliştirecek bir özgürlüğe sahip değildir. Sovyet yönetmenin teknik ifade (yani kurgu ve kesim) ve kendi fikirlerini gerçekleştirmede üstünlüğe sahip oldukları doğrudur. Alman, Amerikan ve İngilizler böyle bir avantaja sahip değildirler. Onların her biri, sinemayı bir kendini-ifade aracı olarak, entelektüel, tinsel ve yaratıcı düşüncelerini gerçekleştirme yolu olarak ele almaktadır.

İki Sovyet yönetmen, S. M. Eisenstein ve I. V. Pudovkin evrimsel dönemleri boyunca dünyanın en etkin yönetmenleri olarak başarılı olmuşlardır. Onlar, temaları ve içerikleri üzerinde devlet denetimini bir yana bırakmışlar ve tekniklerinin yetkinlikleri ile ilgilenmişlerdir. Ancak onlar artık mükemmel bir teknik başarı derecesine ulaşmışlar ve yaşama yönelik kişisel tutumları özgür olarak ifade etme konusunda yetersizlikleri bulunmaktadır. Onlar iyi birer komünist olmayı sürdürmek ya da anavatanlarını terkederek kendilerine başka bir çalışma ülkesi aramak zorunda olacaklardır. Onlar birer sanatçı olarak, kaçınılmaz bir şekilde uluslararası bir sanatçı bakış açısına sahiptirler. Onlar Sovyet Rusya'da devlet kontrolü düzeni altında fikirlerini özgür bir şekilde ifade etme olanağı bulamayacaklardır.

Bu durum yalnızca birkaç yönetmen tarafından gerçekleştirilmiştir (Eisenstein, Pudovkin, Kozintsev, Trauberg, Turin, Dovçenko ve Ermler). Sovyet yönetmenlerinin büyük bir çoğunluğu bakış açılarında mekanikliğe sahiptirler. Devlet denetimi ile film yapmaya alışmış Sovyet yönetmenler bu kalıbın dışına çıkmada biraz zorlanacaklardır.

Tahmin edilebileceği gibi Sovyet Rusya'da bireysel yönetmenler ve birimler çalıştıran çok sayıda yapım ünitesi bulunmaktadır. Bunların en önemlileri şunlardır: Sovkino, Leningrad ve Moskova'-



THE GENERAL LINE, directed by S. M. Eisenstein. Marfa Lapkina [USSR, 1929–30]



NEW BABYLON, directed [illegible] Kozintsev and L. Trauberg.

daki stüdyoları ile; *Vufku-kino,* Ukrayna'da Kiev ve Odesa'da; *Goskinprom,* Tiflis'te; *Belgoskino,* Beyaz Rusya'da Minsk'te; *Turkmenkino,* Türkmenistan'da; *Vostok-kino,* Bakü'de; ve *Armenkino,* Ermenistan'da.

1925 yılında kurulan Sovkino'da çok sayıda yönetmen çalışmıştır. Bunlar arasında en önemlileri olarak S. M. Eisenstein, Lev Kuleşov, Abram Room, Kozintsev ve Trauberg, Ermler, Olga Preobrashenskaia, Yuri-Tarich, Popov ve Esther Schub bulunmaktadır. Mejrabpom-Russ'da ise V. I. Pudovkin, Y. A. Protazanov, Fiodor Otzep; Konstantin Eggert, V. Obelenski, Zheliabuzski, Boris Barnet, V. R. Gardin gibi yönetmenler vardır. Ukrayna'daki Vufku-kino'da Dovçenko, Dziga-Vertov, Kauffmann, Georgi Stabavoi, Raismann, Kavaleridze vardır.

Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filminin sinema tekniği açısından yeni bir döneme işaret ettiği 1925 yılına kadar, Moskova ve Leningrad'da —Sevsapkino, Kino-Sever (Kino-North) Goskino ve Mejrabpom-Russ birimleri tarafından— tarafından çeşitli yapımlar gerçekleştirilmiştir. Bu yapımların çok azı Sovyet Rusya dışında gösterilmiştir. İyi bir eğitim döneminden geçmiş olan yönetmenler arasında Pantalev, Doroin, Viskovski; Kuleşov, Gordin, Protazanov; Razumni; Zheliabuzhski ve Barski gibi isimler bulunmaktadır. Onlar yaşadıkları dönemin en iyi yönetmenleridir; Otzep, Hathan; Zarkhi ve Yuri-Tarich gibi isimler senarist olarak görev yapmışlardır. Bu dönemin filmlerinden bazıları olarak Ivanovski tarafından gerçekleştirilen büyük ölçüde tarihsel bir yapım olan *Palace and Fortress;* Kozintzev ve Trauberg tarafından politik bir taşlama filmi olan *The Adventure of an Octoberite;* Pantelev'i yönettiği 1905'ten 1918 yılına kadar ki politik olaylara ilişkin büyük bir yapım olan *The Executioners;* Pudovkin'in senaryosunu yazdığı, Kuleşov tarafından yönetilen *The Death Ray* (Ölüm Işını); yine Kuleşov tarafından yönetilen bir komedi olan *The Adventures of Mr. West Among the Bolshviki;* Zheliabuzhski'nin komedi yapımı *The Cigarette Merchant of Mosselprom;* ve Protazanov'un yönettiği *The Tailor of Torjok* sayılabilir. Bu geçiş döneminde birkaç sanat filmi, ve teknik

açıdan tiyatral öğeler taşıyan filmler de üretilmiştir, bunların bazıları daha sonraki yıllarda İngiltere'de gösterilmiştir. Bunlardan başka söz edilmesi gereken yapımlar olarak Puşkin'in romanından aktarılan, senaryonun Otzep ve yönetiminin Zheliabuzhski tarafından gerçekleştirildiği *The Postmaster;* aynı yönetmenin bir halk kültürü filmi olan *Morosko;* Tolstoy'un romanından *Polikuska;* ve Lunacharsky'nin senaryosundan, Konstantin Eggert tarafından yönetilen bir ölüm melodramı *The Marriage of the Bear* sayılabilir. Bunlar Mejrabpom-Russ birimi ve ilk Moskova Sanat Tiyatrosu üyeleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Onlara Kont Alexei Tolstoy'un oyunundan Protazanov tarafından yönetilen *Aëlika* adlı büyük dekoratif yapım eklenebilir. Bu, 1917 ve 1918 yıllarında gezegen üzerinde kurgusal bir öykü olarak Rusya'daki olaylarla bağlantı kuran olağanüstü bir fantezidir. Bu film İngiltere'de gösterilmiştir. Dekor, ışık ve oyunculuk alanında tiyatronun etkisi ve bu "sanat" filmleri üzerinde kendisini güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Sovyet sinemasının yapısında dinamik filmsel nitelikler henüz görülmemiştir.

Temel materyal olarak selülid şeritleri kullanılarak film yapımındaki ilk deneyler Lev Kuleşov tarafından gerçekleştirilmiştir. Kuleşov, *On the Red Front, The Death Ray, Expiation, The Gay Canary* ve *2 Buldi 2* gibi filmlerin yönetmeni olmasının yanı sıra bir sinematografi okulunun kurucusudur. Kuleşov, farklı düzenlerde film parçalarının düzenlenmesi içinde çok sayıda deney gerçekleştirmiştir. Böylece çeşitli uzunlukların ilişkisini, etkileşimini ve kesişiminin ilgi çekici etkilerini bulmaya çalışmaktadır. O, mantıksal olarak, ilkin bir materyal ve ikinci olarak bu materyali doğasına uygun olarak birleştirme yöntemi arayışında bulunmaktadır; bunun ötesinde, sinemada materyal, fotoğrafik kayıt film şeritleri ve bunların kurgulama edimidir. Onun oyuncu Mosjoukine ve bir çorba kasesi, tabut ve küçük bir kız ile yaptığı ünlü deney tekrarlanabilecek çok ünlü bir deneyimdir. Pudovkin, bir süre sonra senaryolar üzerinde çalışırken, Kuleşov'un deneyleri ile ilgilenmiştir, ve 1923 yılında onlar birlikte bir yapım birimi kurmuş ve *The Adventures of Mr. West Among the Bolsheviki* filmini yapmışlardır. Bunu daha sonra Pudovkin'in *Chess Fever* adlı yapımı izleyecektir. Böylece

Kuleşov ve Pudovkin'in özgün deneyleri ile kurgu ve kesimin çağdaş okulu gelişmiştir. Pudovkin'in Sovyet teknisyenler arasında kurgu oluşumunun olası bir nedeni olarak, o günlerde film stoğu yetersizliği yaşanıyor olması ve kameralar için yeni film bulmada zorluk çekilmesi ilgi çekici bir dipnottur. Sovyet teknisyenlerin sinemasal kuramlarla ilgilenebilecekleri bol zamanları vardır. Yalnızca bununla değil, fakat en iyi etkiyi elde etmek için büyük bir dikkatle eldeki görsel malzemeden faydalanılmasına zorlanmış olarak aynı dönemde Hollywood ve İngiltere stüdyolarındaki karmaşa karşıt bir kuram ortaya konacaktır.

Genel olarak sol kanat temsilcisi olan ve Sovyet sinema yapımlarının en ileri okullarında yetişen yönetmen arasında S. M. Eisenstein, V. I. Pudovkin, G. Kozintsev ve L. Trauberg, Lev Kuleşov ve daha az etkin olarak Dovçenko, Turin ve Ermler sıralanabilir. Bir zamanlar bir mühendis ve mimar olarak eğitim görmüş olan Eisenstein'ın düşünceleri Japon Tiyatrosunun dram ve komedisi ve Sigmund Freud'un çalışmalarına çok şey borçludur. Onun ilk denemeleri çeşitlidir. Rus ordusunda arazi istihkamı tasarımcısı olarak çalışmıştır; kamuflaj yapmış ve hayvan kamyonları ve trenlerin kenarlarında propaganda çalışmalarında bulunmuştur: Moskova'da işçi tiyatrosunda bir tasarımcı olarak çalışır; Meyerhold'un ekibine katılmış fakat onunla uyum içinde çalışamamıştır. Leonardo da Vinci üzerine çalışmalar yapmış ve aynı zamanda Pavlov'un yansımacı okulu üzerine çalışmalar yürütmüştür; ve Eugéne Sue'nun melodramatik sürükleyici filmlerine hayranlık duymaktadır. 1924 yılında ilk kitle filmi olan *Grev*'i (Staçka) gerçekleştirmiştir; 1925 yılında daha geniş olarak planlanan *1905* filminin yalnızca bir bölümü olarak *Potemkin Zırhlısı* yapımını ortaya koyar, daha sonra diğer bölümlerden vazgeçilmiş ve bu bölüm ayrı olarak gösterilmiştir. 1926 yılında *Genel Çizgi** (Generalnaya Linya) olarak da bi-

* Alman dağıtımcılar Sovyet filmlerine daha popüler isimler arayışı içinde olmuşlardır: bu nedenle *Ekim* filmi *Dünyayı Sarsan On Gün* adını almıştır (bu adın konmasının nedeni John Reed'in aynı adlı romanıdır). *Cengiz Han'ın Tahtı* (Potomok Çingiz Khana) filmi *Asya Üzerinde Fırtına, Eski ve Yeni* ise *Genel Çizgi* adını alacaktır.

linen *Eski ve Yeni* (Staroye i novoye) filminin çalışmalarına başlamıştır fakat daha sonra *Dünyayı Sarsan On Gün* olarak adlandırılacak *Ekim* (Oktiabr) filmini yapmak için bu yapıma ara verir. *Ekim* filmi Devrimin onuncu yıl kutlamalarıyla bağlantılı olarak hükümet tarafından ısmarlanan birkaç filmden birisidir. Eisenstein bu filmi tamamladıktan sonra *Genel Çizgi* filmine geri dönecektir, bu filmi 1929 yılında bitirir. Tüm filmlerinde yardımcılığını G. V. Alexandrov yapacaktır. Kameramanı ise Eduard Tissé olmuştur. Tissé, daha önceleri haber yapımlarında çalışmış olduğu için Eisenstein'ın çalışma yöntemine uyum sağlamada zorluk çekmeyecektir.

Eisenstein* ilk üç filminde kitle düşüncesinin temsili ile, özellikle kitlenin mevcut otoriteye başkaldırmasıyla ilgilidir. O, bireyin değil, halkın düşüncelerini ifade etme arayışı içindedir, ve bu nedenle çalışması epik düzlem içinde yer alacaktır. *Potemkin Zırhlısı* filminin konusu yaygın olarak bilinmektedir. O, kötü yiyecek nedeniyle bir zırhlıda gemicilerin isyan çıkarması ile ilgilidir; gemi isyanı Odesa'nın kasaba halkı tarafından sıcak karşılanmıştır; saldırı yerel askeri güç tarafından yapılacaktır; ve finalde zırhlının Rus filosu ile karşılaşması vardır. *Dünyayı Sarsan On Gün*, 1917'deki hükümetin kurulmasını izleyen olayların bir temsilidir; Kerensky'nin kaçışı; Kış Sarayı'na saldırı; ve Lenin'in zaferi. Bu filmlerin her ikisi de gelişmiş sinematografinin önemli örnekleridir. Onlar duyumsal ve belgesel filmi bir sentez şeklinde birleştirmişlerdir.

Bu yoğun dinamik yaşamsallık Eisenstein'ı sinemasal ifadesinin egemen niteliği olan kişiliğinin anahtar noktasıdır. Onun filmlerinde özen gösterilmeden geçiştirilmiş hiçbir olguya rastlanmaz. Mutlak bir inançla konusunun merkez amacına bağlı kalır. Pudovkin'in yaptığı gibi içeriğinin ifadesinde, dış kaynaklardan konu dışı fakat simgesel simgesel referanslardan yardım alma arayışında değildir. Filmlerinde hiçbir soyutlanmış karakter, hiçbir bireysel tutum ya da kişisel gelişim bulunmamaktadır. O, büyük bir amaç olarak bir başkaldırı merkez konusu ile çok geniş bir bakış açısıyla

---

* Yon Barna'nın kaleme aldığı *'Eisenstein'ın Yaşamöyküsü ve Yapıtları'* kitabı özet olarak İzdüşüm Yayınları tarafından yayınlanacaktır.

çalışmaktadır. *Potemkin Zırhlısı* filmindeki denizcilerin kolektif ruhu ve *Dünyayı Sarsan On Gün* filmindeki kitlenin hissettikleri, yapımlara büyük, görkemli bir nitelik katmaktadır. Askerlerin hattı, *dönen* parasoller, çarpan dalgaların *genişliği*, yatların *seyri*, basamakların *mimari dönüşü*, rıhtımdaki çadırın *çarpması*, tutsak denizcileri örten örtünün *altındaki rüzgar*, filoyu bekleyen isyancı denizcilerin *kitlesel kaygıları* görülmeye değer öğelerdir. Benzer bir şekilde *Dünyayı Sarsan On Gün* filminde dev bir *heykel*, Kış Sarayı'nın *mimarisi* ve *avizeleri*, nehirde *yüzen kitaplar*, kalabalığın *bayrağı*, korumaların *tüfekleri* temel ifade etmenleridir. Eisenstein bunlara ek olarak, ekran materyalinin sabit bir hareketi için tek bir duyum ve resimsel kompozisyonun mükemmel bir duyumuna sahiptir. Onun sahnelerinin ışıklandırması her zaman için, görüntülerin ilk görünümünde anlamlarını taşımada asla başarısız olmayacak şekilde düzenlenmiştir. O, arı görsel görüntünün büyüleyici bir duyumunu oluşturmak için Griffith ve Abel Gance ile işbirliği edilmesi amacına sahiptir.

Eisenstein, yöntemlerinde özsel olarak içgüdüsel, anlık ve dramatiktir. Pudovkin gibi ayrıntılı taslaklarla çalışmaz. O, yapımın gerçek anını beklemeyi tercih eder ve ardından, içeriğin ifadesi için doğru üyeleri hemencecik kavrar. *Potemkin Zırhlısı* filmindeki ünlü Odesa'daki basamaklar sekansı ve limandaki sisli çekimler, özgün senaryo içinde bulunmayan çekimlerdir; ancak Eisenstein Odesa'ya ulaşıp bu özellikleri bulduğu zaman hemen onları senaryoya dahil edecektir.

O, gözalıcı bir çekim oluşumu ile, bir çekimden diğerine hareketi üstüste bindirerek, görüntülerine filmsel olarak çifte güç verir. Materyal hareketi olmadan, görüntülerini ender olarak kullanır. Bunu yalnızca atmosfer aktarımı için yapar (*Dünyayı Sarsan On Gün* filmindeki tanrılar ve mimari çekimlerinde olduğu gibi). İçeriğin vurgulanması için böyle bir bindirme yapılmaktadır. Örnek olarak, *Dünyayı Sarsan On Gün* filmindeki köprünün kalkmasında ölü bir at ve kızın saçları ayrıntılı olarak, bindirme *(overlapping)* ve uygun olan her açıdan çekim ile en azından bir düzine filmsel hareket birleştirilerek gerçek hareket oluşturulmuştur. İzleyici, yalnızca



STORM OVER ASIA, directed by V. I. Pudovkin. V. Inkishinov. [Soviet, 1928]



ARSENAL, directed by Alexander Dovjenko. [Soviet, 1929]

bir ifade aktarımının bilincinde olacaktır. Bunlar, *Potemkin Zırhlısı* ve *Dünyayı Sarsan On Gün* filmlerinde Eisenstein ve müzik kayıtlarında Edmund Meisel'in işbirliğinin yapısal özellikleridir. Bu filmler iki katlı duyumsal bir sunum ile ortaya konmuştur. Eisenstein'ın yönetiminin gücünün anahtarı, kesim ve materyal içerik arasında bulunmaktadır. Ancak bu Pudovkin'in yapısalcı kurgusundan farklıdır. Eisenstein'ın ritmik kesimi materyal içerik psikolojisi tarafından yönlendirilmiştir. Pudovkin'in kurgusu ise sahne öğelerinin yapısalcı temsil tarafından kontrol edilmektedir, içeriğin psikolojik ifadesi tarafından yönetilmektedir. Moussinac'ın ifadesi ile söylemek gerekirse: *"un film d'Eisenstein ressemble à un cri; un film de Pudovkine évoque un chant."* (Bir Eisenstein filmi, bir çığlıktır; bir Pudovkin filmi ise bir şarkıdır).

Eisenstein, son çalışmasında bakış açısıyla ikiliğe düşmüş görülmektedir, onun kitle içeriği bir bireyin karakteri tarafından sekteye uğramıştır. *Genel Çizgi* filminin tümünde bir köylü kızı olan Lapkina ile temanın sosyolojik içeriği arasında bir bölünme bulunmaktadır. Bu, doğal olarak tarımsal topluluğun eğitimi amacı için gerçekleştirilmiş bir filmdir. Onlara ilkel yollar yerine çağdaş makineleşme yöntemlerini benimsetme amacı güdülmektedir. Sinemasal olarak ele alındığında, o, resimsel kompozisyonun görkemli güzelliğinin yanı sıra sekans oluşumu ve ritmik başlıkların yerleştirilmesi ile ilgi çekmektedir. Köylülerin bireysel tipleri, büyük geniş ölçekli manzara, rüzgar, fırtına, bulutların çekimleri mükemmeldir. Açılış, Sovyet Rusya alanının büyüklüğünü temsil edecek şekilde engin bir görünüm ve onun milyonlarca karacahil köylüsü ile yapılmıştır. Eisenstein bu etkiyi yaratmada belki de görevini tamamlama konusunda kendi beklentisinden daha fazla başarı kazanmıştır.

Pudovkin özsel olarak yapısalcı yönetmendir, konunun kendinden çok, temanınn ifade edilme yöntemi ile ilgilidir. Onun filmleri, Eisenstein'ın filmlerine oranla daha fazla çalışma, daha fazla üzerinde düşünme, daha fazla hesaplama gerektirmektedir. Nasıl ki Eisenstein, konusunu halkın ve şeylerin kolektif ruhu aracılığı ile ortaya koyuyorsa, Pudovkin de bireysel karakterler aracılığı ile

temasını oluşturmaktadır. Pudovkin, bakış açısında bilimsel ve analitiktir; psikolojik olarak dramatik bir yapıya sahip olan küçük parçacıklardan bir film kompozisyonu oluşturur. O, Eisenstein'dan daha az tinsel ve daha az fizikseldir. O, daha yöntemsel ve daha sezgisel bir yapıya sahiptir.

Aslında bir kimya mühendisi olarak, Kuleşov'un deneyleri aracılığı ile sinemasal temsil ile ilgilenmiştir. *The Mechanism of the Brain* (Beyin Mekanizması, 1926) Leningrad'da Bilimler Akademisi'nde Pavlov'un laboratuvarındaki profesörlerle işbirliği yaparak; *Class Fever* (1925); *Mat* (Ana, 1926) Maxim Gorki'nin öyküsünden; *St. Petersburg'un Sonu* (Konyetz Sankt-Petersburga, 1927) Sovyet hükümeti tarafından Devrimin onuncu yıl kutlamaları için planlanan birkaç filmden biri; ve *Asya Üzerinde Fırtına* filmleri bulunmaktadır. Ayrıca *Yaşam Güzeldir* adlı sesli film üzerine çalışma yapmıştır.

Pudovkin'in yönetiminin anahtarı, *Beyin Mekanizması* filminde yatmaktadır. O, bu filminde görsel görüntülerin seçimi için insan beyninin çalışmasının anlaşılması temeli üzerine bir tercihte bulunmuştur. Ancak onun en önemli çalışması kuşkusuz *Ana* filmidir. Bu filmde yalnızca yapısalcı oluşumun öğeleri bulunmaz, aynı zamanda onun politik-olmayan aşaması içinde gelecekteki gelişimi için bir ipucu (açılış sahnelerinde) bulunmaktadır. Pudovkin *Yaşam Güzeldir* yapımında, *Ana* filmindeki açılış sahnesine geri dönecektir. *Ana* filminde bir sahnenin parçalara ayrışmasının bilimsel bir yöntemi keşfedilmiştir. Ekran üzerinde filmsel temsil ile sahne yeniden oluşturulmaktadır. Bu noktada, fabrika kapısında kaygılı bekleyiş sekansına değinmek istiyorum; işçilerin derecesel birlikteliği ne olacağına dair belirsizlik duygusu. Bu, yüksek derecede bir duyumsal etki elde etmek için kamera kurulması ve çekim oluşumunun olağanüstü bir şekilde gerçekleştirilmesinin sonucudur. O, belki de yöntemlerin en basitinde, tüm filmsel görünümün temelinde görülmektedir, fakat o, bir sahneden böyle bir dramatik bir kuvvet ortaya koyabilmesi için Pudovkin gibi yeteneğe gereksinim duymaktadır. Ayrıca saatin düşme sahnesini; zeminin altına saklanmış ateşli silahların keşfedilmesini; mahkemede, yar-

gıçların önlerindeki kağıtlara at resmi çizmeleri; ilkbaharın gelişi; hapishaneden kaçış sahnelerini anımsatmak istiyorum. Bu filmin duyumsal etkisini betimlemek olanaksızdır. Hiç tereddüt etmeden bu filmi sinema tarihinin en iyi çalışmaları arasına koyabilirim.

Sahnenin oluşturulmasındaki birincil silah, Pudovkin'in çarpraz-kesim kullanımıdır. *Ana* filminde, her sekansta doğanın, manzaranın sabit bir içeriği bulunmaktadır. O, *Yaşayan Bir Ceset* (Zihivoi trup, 1929) filmindeki porselen figürler gibi, simgesel değildir. Açılışta boş manzara çekimleri bulunmaktadır; ağaçlar ve göl hapisteki çocuk ile kesilir.

St. *Petersburg'un Sonu* filmi, Pudovkin'in yöntemlerinin başarılı bir örneği olmasına karşın, *Ana* filminin içsel yoğunluğuna sahip değildir. Onun zorlayıcı bir gücü, gerçekte bir bağlantısı yoktur. İçerik savaş yıllarının olaylarını ifade etme arayışındadır, Çar rejiminin yıkılışı ve Halk hükümetinin kuruluşu anlatılmaktadır. Bu, diğer bir deyişle, St. Petersburg'un Leningrad'a geçişidir. Ana amaca iki yardımcı tema vardır; köylü çocuğun iş aramak için şehre gelmesi ve onun savaştaki deneyimi; ve yaşlı Bolşevik ve eşinin öyküsü. Bunların üzerinde Sovyetlerin zaferi bulunmaktadır. O, şaşırtıcı bir filmdir, Pudovkin'in filmsel düşüncesinin tüm gücüyle bir birleşimidir. Filmde çok sayıda akılda kalıcı sekans bulunmaktadır: köylüler ve yoldaşları iş aramaktadır. Her sekans oluşumun mükemmel bir örneğidir. Kesme, dramatik kamera açıları değerinin çok iyi bir örneğini vermektedir. Ancak filmde ne birlik, ne de *Ana* filminin evrensel bir arayışı vardır.

Pudovkin, *Asya Üzerinde Fırtına* filminde, bazı sekanslarda meslek yaşamının en yüksek noktasına ulaşır. Daha önceki iki filmi ile birlikte düşünüldüğünde, o filmsel oluşumun, çarpraz kesimin ve karmaşık düşüncelerin temsilinin bir başyapıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, uzak tepelerin bir dizi manzara çekimi, küçük barakalar ve büyük fırtına bulutlarının çekimleri ile açılmaktadır; ve izleyici uzaktan alınarak yaklaşan çekimlerle daha yakına getirilir. İlk bölümde lama manastırına yapılan ziyaretin tümü mükemmeldir. Burada konu yerel ayrıntılar aracılığı ile verilmektedir.



WE FROM KRONSTADT directed by Efim Dzigan. [Soviet, 1936]



THE UNIVERSITY OF LIFE directed by Mark Donskoi. [Soviet, 1940]

Generalin eşinin giyinmesi ve lamaların festival için hazırlanması arasında zarif bir çarpraz kesim kullanılmıştır; ürkütücü fırtına sahneleri yakından verilmektedir. Bunlar Pudovkin'in en iyi ve en duyumsal çekimleridir fakat bir bütün olarak kırık ve uzun bir yapıya sahiptir.

Çok iyi bilindiği gibi, Pudovkin, olanaklı olduğunda hammadde ile çalışmayı tercih etmektedir. İstediği sonuca ulaşabilmek için onu filmsel temsil terimleriyle inşa etmektedir. Sonuç olarak, yapımlarında çok sayıda ulusun en göz alıcı tiplerine yer vermiştir. Örneğin *Asya Üzerinde Fırtına* filminde kürkçü dükkanı ve lamaların festivali sahnelerinde, materyal ekrana daha önce hiç bu şekilde görüntülenmemiş şekilde kullanılacaktır. Tipler, Eisenstein'ın *Genel Çizgi* filminde olduğu gibi, büyüleyecidir. Pudovkin bu doğalcı yöntemiyle başarılı sonuçlar elde etmiştir. Onun film oluşumu ilkeleri, bilimsel, ritmik, yapısal, felsefesel ve analitik olarak en başarılı sonuçları elde edebilecek şekilde hesaplanmıştır.

Yetenekli Sovyet yönetmenleri arasında genç ekolün iki sinemacısı olan G. Kozintzev ve L. Trauberg bulunmaktadır. Onlar birkaç filmde işbirliği yapmışlardır. Bunlar arasında *S.V.D.* ( The Union of a Great Cause), *The Devil's Wheel, The Adventure's of An Octoberite* ve Gogol'dan *Cloak* bulunmaktadır. Bunların maliyetleri hükümet tarafından karşılanmıştır. Onların konuları, Paris komünü üzerine bir film olan *Yeni Babil* yapımı ile ilintilidir. Onlar, sol kanadın başka temsilcilerinin tersine olarak, konu içeriğinin doğalcılığı ile yakından ilgilidirler. Kozintsev ve Trauberg dekor melodramı ve romantik yapımlar gerçekleştirilmiştir. Onlar bu kahramanlık romantizminin ifadesi için, ilk kez Pudovkin ve Kuleşov tarafından *Yeni Babil* filminde kullanılan kuramlara uygun olarak kurgu ve kesimin gelişmiş biçimlerini ortaya koymaktadır. Karlı alanda askeri sahneleri ve buz karnavalı çekimleri ilgi çekicidir. Bu yönetmenlerin başlıca yönetmenlik nitelikleri kalabalık çalışmasını, hızlı resimsel kompozisyonu arasında sabit devinim çekimlerini başarıyla yapabilmelerinde yatmaktadır.

Genç ekolün başka bir ilgi çekici yönetmeni, Ukrayna'nın Vufku-kino biriminden Alexander Dovçenko'dur. O, teknik açıdan sol

kanat gruba dahil değildir, bireysel bakış açısı ile dikkat çekmektedir. Dovçenko pek çok açıdan kendine özgü yeteneklere sahiptir. Bu yalnızca Sovyet Rusya için değil, tüm dünya için geçerli olan bir saptamadır. O, ilk olarak, konulara kişisel yaklaşımı açısından, diğer yönetmenlerin olduğu kadar yazar ve şairlerinde karakterlerinin benimsenmesinde olağanüstü bir yeteneğe sahiptir. O, bir bütünlük duyumuna, birleşik bir bütün olarak bir filmin kavranmasına sahip değildir fakat çalışmalarındaki fikirleri evrensel bir nitelik taşımaktadır. Onun iki filmi, *Zvenigora* ve *Arsenal* şiirsel bir mistizm ve büyü ile doludur ve kaba belirsizliği ile neredeyse olağandışıdır.

Dostoyevski, Hoffmann ve Gogol'un düş gücünün mistik duyumunu birleştirmektedir. Onun fikirleri birbirinden bağlantısızdır ve filmsel ifadesi tam olarak olgunlaşmamıştır. Ancak yapısalcı sinema terimleriyle düş gücünün ortaya konmasının çok az bir bilgisine sahiptir. *Zvenigora* filminin açılışındaki yavaş çekim ve *Arsenal* filmindeki materyal devinimin ani kesimi buna örnek olarak verilebilir. Onun mistizmi büyüleyicidir. *Arsenal* filminde bir adamın ikonu için bir mum yakması bunun bir örneğidir. Ulusal şair olan Shevchenko'nun nitelikleri kibirliliğini arttırır; o, adamın elindeki mumu söndürür. Yine, askerler üzerinde bir tabutun bulunduğu bir kızak ile cepheden dönmektedirler; köyde dul kadın, gizemli bir şekilde kazılmış olan mezarın yanında beklemektedir; askerler atları daha hızlı gitmeye sevkederler: hayvanların biri başını çevirir ve söylenir: "Biz, gidebileceğimiz kadar hızlı gidiyoruz zaten!" Ancak bu olay sinemasal ifade içinde yeterince etkin değildir.

Hem *Zvenigora* hem de *Arsenal* filmlerinde estetik ve tinsel mistizm birleştirilmiştir. Gerçekten de, kuzey Sovyetleri Dovçenko'nun çalışmalarını Ukrayna'ya özgü efsaneleri ve folkloru ifade etmede başarılı olarak değerlendirmektedir. Ancak yerel geleneklerin ön planda tutulması Moskova'da ve Leningrad'da yeterince ilgi görmemiştir. Demiryolu hattı üzerinde bomba yerleştirilmesi ve olağanüstü rüya sekansı kolayca anlaşılır bölümlerdir. Büyülü bir görünüm içinde olan, yaşlı adamın çimenli dağ yamacındaki sahnesi belleklerde kolayca yer edebilmektedir; düşsel hazinenin top-

raktan çıkarılması; ağaçların ve dağların şiirselliği; ormandaki haydutlar ve yaşlı adamın gizli hazineyi ortaya çıkarması.

Bence Dovçenko, Sovyet Rusya'da eşi benzeri görülmemiş bir bakış açısına sahip, mükemmel bir düş gücü ve düşünce özgürlüğü olan bir yönetmendir. Eisenstein ve Pudovkin'in çalışmaları ve Turin'in *Turksib* filmi hariç tutulursa, Dovçenko'nun iki filminin SSCB'de gerçekleştirilmiş en iyi ve şiirsel yapımlar olduğu söylenebilir.

Temel ilgi alanları içerik ifadesi ve yapımın teknik yöntemleri olan sol-kanat yönetmenlerin çalışmalarının karşısında, yapımlarında sosyolojik amaçları ön planda tutan sağ-kanat yönetmenler bulunmaktadır. Bu gruptaki en etkin kişi Abram Room'dur. O, kişiler arasındaki duyum etkileşiminin sergilenmesi hedefini güden bir psikolojik film yönetmenidir. O, filmlerinde katılımcıların tepkileri aracılığı ile bir anlatım yaklaşımı sergilemektedir. Onların içsel düşüncelerini dikkatli bir görüntü seçimi ile izleyicilerin gözleri önüne sermektedir. İnsan ilişkilerini vurgularken dışsal nesneleri de kullanmaktadır. Bu ayrıntıda görüldüğü gibi, Room sol-kanat yöntemleriyle doğrudan doğruya bir karşıtlığa sahiptir. Onun yönetmenliği son derece basit ve doğrudan bir yapıya sahiptir. Oyuncu kadrosunun oyunculuk yeteneğine tam güveni vardır. Filmlerinin her birinde, güçlü bir sosyolojik içerik bulunmaktadır. Room, psikolojik bakış açısından haraketle, erkeklerin psikolojik ve fiziksel tutumlarından yola çıkarak kadınların bu yöndeki özelliklerini de vurgular. En fazla bilinen filmi olan *Bed and Sofa* adlı yapımda bu durum çok belirgin olarak görülmektedir.

*Bed and Sofa* filminin sosyolojik teması, erkek bencilliğinin gerçekliği tarafından kadınların toplumsal seviyelerinin yükseltilmesi için ortaya konan olgular olarak belirlenebilir. Room bir kocanın, karısının ve başka bir adamın anlatımından yola çıkarak evrensel bir sonuca ulaşır ve bunu konut sorununun yaşandığı Moskova çevresine yerleştirir. Çevrenin doğasından kaynaklanan özgü durumlarla beraber olarak konusunu ele almaktadır. Estetik açıdan ele alındığında *Bed and Sofa* filminin ilk üçte ikilik bölümünde



THE GHOST THAT NEVER RETURNS, directed by Abram Room. 1929]



BED AND SOFA, directed by Abram Room. Vladimir Fogel, Nikolai Batalov
Soviet, 1926]

mantıksal ve doğal bir sona eriş olmadığı görünmektedir. Karşıt düşünce yapılarının vurgulanması ile psikolojik vurgu sağlanmıştır. Nikolay Batalov, Ludmilla Semyonova ve Vladimir Fogel'in oyunculuğu düşüncelerin içsel işleyişleri belirgin bir şekilde ortaya konmuştur. Teknik açıdan, kesim öylesine iyi yapılmıştır ki, bunu hissetmek bile zordur.

Room'un ilk filmi olan *Death Bay* (Ölüm Körfezi) bir yıl önce 1925'te gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada *Bed and Sofa*'yı hazırlayan öğeler görülmektedir. Ancak bu film tek başına düşünüldüğünde üzerinde çok ayrıntılı bir değerlendirme yapılmasına gerek yoktur. Film Karadeniz bölgesinin çevresindeki doğal manzaralara yer vermektedir.

Sağ kanattan bir başka isim Olga Preobrashenskaia'dır. Onun *The Peasant Women of Rizan* filmi, filmi çevrelerinde övgü ile karşılanmıştır. Her ne kadar Abram Room ve onun filmleri çok fazla ses getirmemiş olsa da ortalama bir Amerikan ya da Avrupalı yapımdan daha üstün niteliklere sahiptir. Olga Preobrashenskaia'nın üç önemli hüneri vardır: bir materyal devinimi duygusu: bir doğal güzellik derin duyumu; ve bir resimsel kompozisyon düşüncesi. Ancak daha önce de işaret edildiği gibi, bu nitelikler hemen hemen tüm Soyet yapımlarında bulunmaktadır. O, ışıklandırma ve oyunculuk alanlarında tiyatral öğelere çok şey borçludur. *The Peasant Women of Rizan* (Rizan'ın Köylü Kadınları) filminin zayıflığının temel nedeni onun sosyolojik bir propaganda amaçlı üretilmesinde yatmaktadır. Ancak filmde çok görkemli güzelliklere sahip bölümlerin var olduğu da unutulmamalıdır. Bahar festivalinden sahneler, mısır kabuklarının dalgalanması; Ivan ve Anna'nın evlenmesi bunların birkaçıdır fakat film bir bütün olarak düşünüldüğünde dramatik değerden yoksun olduğu söylenebilir. Aynı kadın yönetmen tarafından başka filmler de gerçekleştirilmiştir. Bunlar arasında bir sirk öyküsünün anlatıldığı *The Lost Attraction* filminden söz edilebilir.

Dziga-Vertov ve sinema-göz grubunun yapımları Sovyet sinemasının *avant-garde*'ı (öncüsü) olarak adlandırılmaktadır. Gerçek-

ten de Kaufmann'ın olası istisnası ile, grup herhangi bir yola sapmadan belli bir daire etrafında hareket etmektedir. Dziga-Vertov, sine-göz kuramını ortaya koymuştur. Ukrayna'da Vufku-kino organizasyonunun sine-göz grubunun çalışanları onu yıldan yıla geliştirecektir:

> *Moskova yakınlarındaki küçük bir köyde akşam sinema gösterimi yapılmaktadır. Yerel sinema-tiyatro salonu komşu fabrikanın köylü ve işçileri ile doludur. Müzikal eşlik olmaksızın bir film gösterilmektedir. Sessizliği bozan tek şey, projeksiyon makinesinin dönerken çıkardığı sesdir. Bir ekspres treni ekranda görünür. Ardından küçük bir kız belirir, izleyiciye doğru yavaşça yürümektedir. Birdenbire evden ürkütücü bir çığlık yükselir. Bir kadın ekrandaki küçük kızın görüntüsüne doğru koşmaktadır. Ağlaya ağlaya çocuğu kollarıyla kavrar. Ancak ekran üzerindeki görüntü gitmiştir. Ekranda yine bir tren belirir. Evdeki ışık yükselir. Ne oldu?" diye sorar bir ziyaretçi hemen yanıbaşındaki işçiye. Öteki ona bakmak için yavaşça döner ve yanıtlar, "işte bu, dostum, sine-gözdür. Görüntüsünü ekranda gördüğünüz kız bir süre önce hastalanmıştır ve kısa bir zaman önce de ölmüştür. Kızın annesi olan kadın onu ekrana doğru taşır "*

Sinema-göz grubu Sovyet Rusya'da "neşesiz film" olarak adlandırılan ve belgesel yapımlarda çağrışımlara sahip olan bir oluşum gerçekleştirmişlerdir. Kısaca söylemek gerekirse, sine-göz düşüncesi gündelik yaşamın gerçek olay ve nesnelerinin sinematografisidir. Vertov, her yerdeki insan ifadelerini, davranışları ve küçük olayları izler ve onları en karakteristik anlarında kaydeder. Onun profesyonel oyuncuların yer aldığı filmlerle yakından uzaktan hiçbir ilgisi yoktur. Yöntem, görünür dünyanın bir bilimsel ve deneysel çalışmasıdır. Çağdaş yaşamın gerçekleri toplanır ve sınıflandırılır.

Sine-gözün nesnesi, uluslararası bir sinema dili oluşturulmasıdır. Sıradan sine-kurgu filmleri bunu belli bir ölçüde gerçekleştir-

mektedir fakat daha geniş ölçekte düşünüldüğünde bunun yeterli olmadığı anlaşılır. Haber yapımlarının dışında olarak, çevremizde gördüğümüz her şeyin bir kaydının yapılması ve gösterilmesi gerekmektedir. Kameranın gezici mercekleri, hareketli insan gözünün gücüne sahiptir. O, her yere ve her şeye gidebilir. Binanın duvarından tırmanır ve pencereden içeri girer; fabrikaların üzerinden geçerek zenginlerin ve yoksulların evlerine girer; arabaların, tramvayların, otobüslerin geçip gitmesine aldırış etmeden caddede durabilir ... sokaktaki birini izleyebilir ve onunla köşede buluşabilir. ...

Sinema-göz emekçileri ilk manifestolarını 1923'de *Lef* dergisinde yayınlatarak yapmışlardır. Ancak bundan önce 1918'den 1922'ye kadar, Dziga-Vertov sinema-göz öncüsü ve deneycisi olarak tek başına Kaufmann (Vertov'un kardeşi) ve Kopaline bulunmaktadır. Bu tarihten itibaren grup büyüyecek ve Vufku-kino, Sovyet sinemasının belgesel bölümünün başında yer alacaktır. Grup çalışanları *kinoki* adını benimseyecektir. Onların çalışmaları arasında şu filmler sıralanabilir: *The Struggle Under Czarism, The Truth of Lenin, The Sixth Part of the World, The Eleventh Year* (Devrimin onuncu yıl kutlamaları için hükümet tarafından yapımı planlanan filmlerden biri), *Film Kameralı Adam* (Çevolek es kinoapparatom), *Spring* ve *The Cradle.*

Sineme-göz, sinemanın belli başlı tüm kaynaklarını kullanır. Yavaş çekim, çok hızlı çekim, geriye dönüşlü devinim, görüntü dondurması, bölünmüş ekran, mikroskopik mercekler, vb. bunlar arasında bulunmaktadır. O, çağdaş yaşamın karmaşasını gözler önüne serebilmek amacıyla kurgunun tüm biçimlerini kullanmaktadır. Bütün bu olgularla ilgili bir manifesto 1919'da Vertov tarafından kaleme alınmıştır.

Vertov'un kuramlarının tümü *Film Kameralı Adam* filmi içinde özetlenebilir. Bu yapım, teknik açıdan ve sinemanın kaynaklarını kullanma açısından çok iyi bir örnektir. Film boyunca izleyiciye sürekli olarak kamera hatırlatılır. Film düzenli olarak kamera merceğinin yakın-çekiminin, kameranın kendisinin ve kameramanın gözünün ara vermesi ile sona erdirilir. Biz, bir araçtaki bir kadını görüntüleyen bir kameramanı seyrederek yolculuk ederiz. Kamera-

manın kamerasının kaydettiklerini ekran üzerinde görürüz. Dönüşümlü olarak kamera ve biz, kameranın gördüklerini görürüz; ardından kameranın bizim daha önce gördüğümüzü görmesini görürüz. Bu noktada kamerayı görmemiz sona erer ve film hammaddesinin stüdyo-laboratuvarlarında banyo edilmesini görürüz.

Vertov, karşılaştırma amaçlı olarak çarpraz kesim yapmaktadır. Yıkanan caddelerden, kendisini yıkayan bir kıza; arabalardan trafiği düzene sokan polise; zenginlerin yumuşak yataklarından, parklardaki sert banklara; onun kesimleri genellikle kısa ve keskin olmaktadır. Uygulamacı Vertov ve kuramcı yan yana yürümektedir.

*The Eleventh Year* (Onbirinci Yıl) filmi, Sovyet rejiminin on yılı boyunca Ukrayna'nın yapılaşmasının bir kaydıdır. Onun konusu, insanoğlunun doğa üzerinde egemenlik kurma girişimidir; ilkelliğin üzerine uygarlık yerleştirilmeye çabalanmaktadır. Daha önce boş arazi olan yerler, artık kasaba olmuştur. Faydasız olarak akıp giden sular artık yüzlerce evin elektrik gereksinimi için kaynak oluşturmaktadır. Film, madenler ve kuyular ve bacalar ve duman ve işçiler ile sürüp gitmektedir. Kaufmann'ın filmi olan *Spring* (Bahar) Rusya'nın kış mevsiminden baharın ilk işaretlerine doğru yavaş yavaş geçişini göstermektedir: yeni bir yaşamın uyanışı betimlenmektedir. O, hayran olunacak şekilde görüntülenmiştir ve güzel bir çekim örneğine göre bestelenmiştir.

Sesli filmin gelişiyle birlikte, sinema-göz kuramları sinema-radyo kuramına doğru genişletilecektir. Kamera artık göz olduğu kadar kulak da olmaktadır. *Kinoki*, *radioki* olmuştur. Onlar artık materyallerini sinema-göz-ses terimleriyle, radyo-görünüm biçiminde ifade etmenin arayışındadırlar. Sonunda, ses olgusu ve görsel anlık kurguya ulaşılacaktır.

Dziga-Vertov'un çalışmaları ve kuramları zorunlu olarak sınırlıdır. Onun sinema-gözü ve sinema-kulağında bile gerçeklik olgusuyla bağlantı bulunmaktadır. Örnek olarak, o duyumsal sahneleri kaydedemez, bir kapıyı kaydedebilmesi için o kapının doğal olması gerekmektedir. Stüdyo çalışmasının tüm biçimlerini reddederek, oluşumuna kaçınılmaz sınırlar koyacaktır. Teknik açıdan bak-

tığım zaman Dziga-Vertov'un yapımlarına büyük bir hayranlık duyarım fakat onun *cul-de-sac* (çıkmaz sokak) içinde olması oluşumunun sona erdiği sonucunu doğurmamaktadır. Onun son filmi olan *Film Kameralı Adam*, kuramına uygunluk, kurgu, materyal ve kesim, açısından mükemmel bir örnektir. Ancak Rusya dışında onun filmleri ve kuramları fazlaca bilinmemektedir, bu nedenle yapımları daha çok amatör film grupları tarafından ilgi görecektir. Fakat ülkesinde görmüş olduğu ilgiyi, başka hiçbir ülkede görmediği kesindir. Kısa sürede modası geçen bir kuramcı ve yönetmen olmuştur.

Başka ülkelerde olduğu gibi Sovyet Rusya'da da ikinci ve üçüncü derecede yönetmenler olmuştur. Bunlara da kısa kısa da olsa değinmek sinema literatürü açısından yararlı olacaktır. Bu grupta yer alan yönetmenler arasında Georgi Stabavoi, Fiodor Otzep, Boris Barnet, Y. A. Protozanov ve Yuri-Tarich gibi isimler sayılabilir.

Stabavoi, Vufku-kino için çalışmıştır. *The Man in the Forest*, *Columny* ve *Two Days* filmleri en önemli yapımlardır. O, ağır çalışan, derin psikolojik yapımlara imza atan bir yönetmendir. Otzep, *Miss Mend*, *The Yellow Pass*, ve Tolstoy'un oyunundan uyarlanan *Yaşayan Ceset* yapımlarını gerçekleştirmiştir. Daha çok senaryo yazarı olarak tanınmaktadır. *The Postmaster*, *Polikushka* ve *The Cigarette Merchant of Mosselprom* filmlerinin senaryosunu yazmıştır. *Yaşayan Ceset* filmi Sovyet tekniğini güçlendiren yapımlardan biri olarak anılmaktadır. Boris Barnet ise komedi filmlerinin yönetmeni olarak tanınmaktadır. *The Girl with the Band-Box* ve *The House in Trubnaya Square* adlı iki komedi filmi vardır. Bunlar hafif eğlenceli taşlama nitelikli yapımlardır, fakat sinemasal değere sahip değildir. Moskova'da bir apartman sakinlerinin yaşantısıyla ilgili orta sınıf üzerine bir filmdir. Protazanov ise eski ekolün bir temsilcisidir. Yuri-Tarich, Gardin, Dolinov ve Pantalev ile işbirliği yapmıştır. *O*, *Aëlita*, *The Three Thieves*, *The Man From Restaurant*, *The White Eagle* ve *Forty-First* filmlerinin yönetmenidir. Ancak bunların hiçbiri sıradan birer yapım olmanın ötesine geçememiştir.

Yuri-Tarich *Korkunç Ivan* (Ivan Grozni) ve *Kazan'da İsyan* (Revolt In Kazan) adlı iki büyük filme imzasını atmıştır. Onların ikisi de tarihsel yapımlardır. Ruslar, tarihi filmleri sevmektedir. Bu bölümdeki yönetmenlerin listesi genişletilebilir ancak onların ayrıntılı bir değerlendirmesi şu an için gereksiz olacaktır.

*The Fragment of an Empire, Prison* ve *Turksib* filmlerinin yönetmenleri olan Ermler, Raismann ve Turin Leningrad'da Sovkino stüdyolarında deneyler gerçekleştirmiş sinemacılardır. *The Fragment of an Empire* onların beşinci yapımıdır. Bu film Sovyet sosyolojik propaganda sinemasının özetini oluşturmaktadır. Konusu Sovyet Rusya'nın Ekim Devriminden beri gerçekleştirdiği başarıların ifade edilmesidir. Kültür reformu, işçiler arasında disiplin, dostluk, ve sevgi ve evlilik gibi evrensel konular ele alınmaktadır. Film, çağdaş Rusya'nın sosyal ve politik yaşantısının belgesini sunmaktadır. Çeşitli kasabalarda gerçekleştirilen dış çekimler bulunmaktadır, ancak bunlar büyük bir şehrin görünümü olarak gösterilmektedir. Ermler, yeni inşa edilen ülkenin evrensel bir dönüşümünü ifade etme arzusundadır. Konu **1917**'de yaralanarak hafıza kaybına uğrayan ve on yıl sonra belleğine kavuşan bir askerin etrafında geçmektedir. O, Leningrad'ı keşfetmek için St. Petersburg'a geri dönmüştür. Geçmişteki her şeyi bilen biri olarak Sovyetlerin yeni ülkesi onun için şaşırtıcı olacaktır. Ermler'in yönetimi, psikolojik bakış açısından değerlendirildiği zaman büyüleyicidir. Adamın düşüncesinin bilinçaltındaki oluşumu, olgunlaşmamış bir düşüncenin çağrışımı aracılığı ile belleğine geri dönmüştür. Bu olağanüstü bir güç ile meydana gelecektir. Ölümden boşluğa; boşluktan şaşkınlığa; şaşkınlıktan anlayışa, değişen zihinsel durumlar ince bir şekilde ortaya konacaktır. Film, bir zihinsel görüntülerin, tepkilerin, bilinçaltı düşüncenin temsili olarak, ilgi çekici niteliklere sahiptir. Teknik kaynakların kullanımı hayranlık vericidir; kesim, mükemmel bir dönüşüm içinde yumuşak ve yavaştır; örnek kapalı bir şekilde dokunmuştur. O, Eisenstein ve Pudovkin'in son iki yapımından sonra Sovyet sinemasının sıradışı filmlerinden biridir.

Raismann'ın bir hapishane isyanı filmi, Ermler'in zorlama yapımından daha az ilgi çekici olmasına karşın zekice hazırlanmış

bir sinematografi örneğidir. Açılış, bulutların ve mimarinin büyük ölçeği üzerinde yavaş değişim çekimi yapılır. Bunu bir Sibirya hapishanesindeki rüzgar ve dramatik bir kaçış izleyecektir. Daha sonra hapishanede yaşam yeni bir yöneticinin denetimi altında sürmektedir. Başkaldırı başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Kilisedeki mahkumlar sahnesi, müdürün partisi ve Devrim nedeniyle serbest bırakılan mahkumların sahnesi ilgi çekicidir. Bu çokça işlenmiş bir konudur fakat yüksek derecede bir yetenek ile işlenmiş olması ile fark yaratmaktadır.

Victor Turin'in Türkistan-Sibirya Demiryolu hattının döşenmesini anlattığı *Turksib* filmi ilk olarak 1930 yılında Londra İşçi Sinema Topluluğu önünde gösterime girecektir. O, materyal düzenlemesinin göz alıcı bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Film birkaç bölüme ayrılmıştır, bunların her biri belli bir öneme sahip evreyi anlatmaktadır. Açılış bölümleri, güneyin ve kuzeyin geniş alanlarını birbirine bağlamanın çok acil bir gereksinim olduğunu ifade etmektedir. Yapımda eskinin zorlukları, ilkel ulaşım ve sulama yöntemleri anlatılmaktadır. Bunları ilk araştırmacıların sahneleri, görevin yerine getirilebilmesi için gerekli olan materyal, demiryolunun yavaş yavaş ilerlemesi, ilk büyük lokomotifin develer ve atlar arasındaki görünümü, insanoğlunun ve makinenin doğa üzerinde zafer kazanması izleyecektir. Konu şaşırtıcı bir şekilde iyi bir kurgu ile ele alınacaktır. Teknik yetkinlik ile izleyici yoğun duyumsal etki altına alınacaktır. Güçlü dramatik değerin bireysel sahneleri her bölümde çokça vardır, fakat çöldeki kum fırtınası, suyun dağdan, aşağıdaki bölgeye gelişi ve midilli ve büyükbaş hayvanların üzerindeki yerlilerin ilk makine ile arasındaki yarış için özel bir anlatımda bulunulması yararlı olacaktır.

Sovyet sinemasının en önemli özelliklerinden biri, eğitimsel amaçlı olarak yolculuk filmi için hızlı bir gelişim içinde olmasıdır. Başka hiçbir ülkede Sovyet yönetmenler gibi bilimsel, coğrafik, etnolojik, endüstriyel, askeri. donanma, havacılık ya da tıp alanında bu denli yoğun çalışma içinde olmamıştır. Kısa bir süre içinde böylesine geniş bir konu alanında çok sayıda yapımın gerçekleştiril-

mesi örneği SSCB'den başka hiçbir ülkede görülmemiştir. Burada, her bir gruptan en ilgi çekici olan birkaç örneği vermek ile yetineceğim. İlk olarak, Rusya bölgesinin görünümlerinin kaydedilmesine girişilmiştir. Leningrad Bilim Akademisi ve Alman Notgemeinshaft işbirliği ile gerçekleştirilen *Pamyr* filmi; Afganistan'da çekilen *The Heart of Asia;* Sibirya bataklık ormanlarının yer aldığı *The Trail of a Meteorite* filmi; *The Way to India;* Karadeniz boyunca ilkbahar ve sonbahar mevsimlerinde steplerin gelişmesi; bir Tatar yaşantısını anlatan *Comet;* Sibirya'ya yolculuğun anlatıldığı *The Men of the Woods;* Tiflis'de makine hangarlarının görüntülendiği *The Rails Go Ringing;* ve daha çok sayıda diğerleri bunlar arasında bulunmaktadır. Endüstri ve tarım alanındaki filmleri ise şöyle sıralayabiliriz: *The Sunflower Industry, The Fight for the Harvest, Chaos and Order, Soviet Fordism, The Campaign for a Crop.* Tıp ve sağlık filmleri arasında ise *Ten Years of Soviet Medicine, The Morning of a Healthy Man, Mother and Child, Malaria* gibi yapımlar sıralanabilir.

Sovyet sinemasının olgunlaşma dönemi öncesi filmleri üzerine serbestçe yazı yazmak zordur. Bu sinemanın teknik mükemmelliğine hayran olmamak olanaksızdır. Ancak film içeriği açısından düşünüldüğünde onun toplumsal, politik ve sık sık din karşıtı etkinin altında kaldığı da gözardı edilemez. Sovyet sinemasının tüm varlığı Sovyet hükümetinin politikasını ve Marksizm ilkelerinin gelişimini canlı bir şekilde ifade etme acil arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu araştırmada yer alan ülkeler içinde, Sovyetler Birliği hariç tüm ülkeler sinemanın birincil amacının eğlence olduğu yaklaşımına sahiptir. Sovyet sinemasının işlevi göz önünde bulundurulduğu durumda ise egemen öğenin bu ülkenin toplumsal ve politik düzenlemesi olduğu görülmektedir.

## VII

# ALMAN SİNEMASI

1920'li yılların ortalarında Alman sinemasına genel bakış film araçlarının genel kullanımı açısından olmuştur. Tek Alman filmi, Londra'da gösterime giren yirmi Amerikan gösterişli filminden daha fazla etkin olabilmekteydi. Alman sinemasının basitliği, onun sanatsal ve zeka ürünü olması, düş gücüne ve emeğe yoğun bir şekilde yer vermesi önem taşımaktadır. Bu filmler o dönemde Neubabelsburg ve Staaken stüdyolarında gerçekleştirilmekteydi. Bir Alman stüdyosundan gelen, bir Alman yönetmen, kameraman, tasarımcı ve oyuncu kadrosu tarafından hazırlanmış filmin ilgi göreceğine kuşku yoktur. Bu dönemde Almanların en fazla ilgi çeken yapımları *The Last Laugh* ve *Tartuffe* olmuştur. Almanlar bu dönemde dünyadaki tek düşsel film yapımcıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun tek istisnası erken dönem Fransız ekolünün birkaç örneği ve İsveç'in birkaç güzel filmidir. Almanya, en iyi yeteneklerini hükümet eliyle film endüstrisinin yaratımına ayırma ile akıllıca bir yol izlemiştir; ancak bunda Amerikan sinemasının etkisinden uzak olmanın payı da büyüktür. Ancak Almanlar yalnızca az sayıda elit tabakadan insanın sinemaya ilgi göstermesiyle bu endüstrinin varlığını sürdüremeyeceğini bilmektedir. Genel olarak halk Amerikan sinemasının yapaylığına rağbet ediyor görünmektedir. Böyle kalıplara alışmaya başlamış olan halk kasvetli ve sıkıcı ve yoğun olarak güçlü Alman sinemasını tam olarak anlayamamıştır. Onlar dekoratif güzelliğin psikolojisi ve sinemanın doğasından gelen gerçeklik hakkında hiçbir şey bilmemektedirler. Sonuçta Hollywood sinemasına ilgi göstermeyi sürdüreceklerdir.

Bu sırada Alman sineması bireysel çabalarla gelişimini sürdürmektedir. Teknik kaynakların gelişimi ile izleyicilerden de yavaş yavaş destek sağlanmaya başlanmıştır. Üstelik yalnızca kendi vatandaşlarının değil, ayrıca Fransa ve Avrupa'nın başka ülkelerinden de seyirci çekmektedir. Ancak Alman sineması daha geniş bir dünya desteği arzusu içinde bulunmaktadır. Bu filmlerdeki düşünceler büyük ölçekte ele alınmalıdır ve gerçekleştirilebilmesi için büyük miktarda paralara gereksinim vardır. Ancak bu yatırılan paraların geriye dönüşü çok az miktarda olmaktadır. Gerçek Alman sineması sessizce ölmüştür. Onun yaratıcılarının çoğu Hollywood'a giderek, Amerikan ilkeleri ile yeni ticari düşünce eşliğinde filmler çevirmeye başlamışlardır. Hollywood rakibini farketmiş, onu beslemiş ve yeteneklerini çalmıştır. Alman sineması görünüm olarak Amerikanlaşmış ve Hollywood'u taklit eder hale gelmiştir.*

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanlar tarafından üretilen filmler İsveç ve Fransa dışında çok fazla ilgi görmeyecektir. Alman sinema endüstrisi, ekonomik-olmayan bir temel üzerine kurulmuştur. Yeterli finansal kaynağın olmaması nedeniyle bu sinema yaşam mücadelesi verme durumuna gelmiştir; bu dönemde Amerika ise çok zengin bir yapıya sahiptir. Hollywood yapımcıları için para en son kaygı nedeni iken, Alman sineması için bu sorun birinci sırada gelmektedir. Alman hükümeti, savaş yenilgisinden sonra tanıtımını yapabileceği bu endüstriye tüm kalbiyle destek verecektir. Deutsches Bank tüm dünyada Ufa olarak bilinen Universum Film A.G. adlı en büyük şirketini finansa edecek ve hemen ardından koşullu kanunları yürürlüğe sokacaktır. Buna göre her Alman dağıtımcısı satın aldığı bir Amerikan filmine karşılık bir Alman filmini satın almak zorunda kalacaktır. Bu kanun stüdyodaki üretimi cesaretlendirecektir. Ancak sayı artışıyla kalitede de mutlaka bir artış olması garantisi yoktur. Alman sineması, bu desteğe karşın yine de ağır aksak olarak yoluna devam etmektedir. Sürekli olarak iflas noktasına gelecek ve Amerikan firmalarından borç a-

* Bununla ilgili olarak Dr. Siegfried Kracauer'in Alman sinemasının psikolojik tarihini ele alan *From Caligari to Hitler* (Princeton University, 1947) kitabı incelenebilir.





lacaktır. Stüdyo personeli ve oyuncular henüz uluslararası koşullara ayak uydurabilecek düzeyde değildirler. Çok sayıda İngiliz ve Fransız yıldızı Almanya'da, İngiltere'de olduğundan daha fazla tanınmaktadır. Bu dönemde Alman yönetmenleri İngiliz stüdyolarında çalışmaktadır. Bunlar İngiliz tarzını anlamada güçlük çekmekte ve Alman psikolojisi ile İngiliz burjuva anlayışını karıştırmaktadırlar. İngiliz firmaları Almanya'da yapımlar gerçekleştirmişlerdir fakat teknik kaynakların kullanımında yeterince başarılı olamamışlardır. Onlar Amerikan yöntemlerini olduğu gibi taklit etmektedirler. Almanya artık Alman karakteristiğini yansıtan bir film üretmede güçlük çekmektedir.

Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden Amerikan konuşmalı filmin gelmesine kadarki dönemde Alman sinemasının yapısı kabaca üç gruba ayrılabilir. İlk olarak, tiyatral kostüm yapımları; ikinci olarak, stüdyo sanat filmlerinin büyük orta dönemi; ve üçüncü olarak Alman sinemasının yapısına dönüşmesi. Bu üç dönem doğal olarak üstüste çakışırlar ve genel eğilimin bazı soyutlanmış istisnaları vardır. *The Cabinet of Doctor Caligari. The Student of Prague, Vanina, The Last Laugh* ve G. W. Pabst'ın filmleri gibi yapımlar genelgeçer yapımlardan ayrı bir konuma sahiptir.

İlk Alman filmlerinin kolayca görülen karakteristiği, stüdyo temsili, öykü ve uygulama basitliği, kamera akıcılığı ve olayların dramatik, psikolojik anlaşılırlığı duygusudur. Alman sineması, stüdyo yapısı atmosferinde doğmuş ve beslenmiştir. Alman yönetmenleri ender olarak dışsal materyal için dışarıya giderler. İlk Alman filmlerinin en büyük özelliği, dekoratif mimari duyumlarıdır. Almanlar, sinemasal gelişimlerindeki birinci evrede, filmsel yeteneğe karşı güçlü fakat istenmeyen bir eğilimi ortaya koymuşlardır. Bunun bir örneği Alman kameramanlarının teknik görüntü kalitesi açısından mükemmelliğidir. Kameranın ayaklarından kurtularak görüntü kaydedilebildiği ülke Almanya'dır. Bu, insan yaşamı ve devinimini gözler önüne sermede büyük kolaylık sağlayacaktır. Ancak Almanlar kamerayı tüm işlevleri ile kullanmalarına karşın hâlâ stüdyo düşüncesinden geri kalmamaktadır. Zaman zaman tiyat-

ro yapaylığına yaklaşımlarını sürdürürler. Onlar sinemanın özgür ruhunun olanaklarını kabul etmede yetersiz görülmektedirler. Oysa bu durum daha sonraki Sovyet ve Fransız yapımları için büyük bir önem taşıyacaktır. Almanya, bir *En Rade* ya da bir *Potemkin Zırhlısı* gerçekleştiremeyecektir fakat *The Student of Prague* ve *The Last Laugh* filmlerini yapma başarısını gösterecektir. Stüdyo anlayışının, onun yapısal çalışmaya olan düşkünlüğünün konu ve uygulama seçiminde Erich Pommer'in *Nina Petrovna*, *Homecoming* ve *Asphalt* filmlerinde sınırlamalara neden olduğu bilinmektedir. Belli bir dışsal mekan için stüdyo mimarisi zorunludur. Ancak bu yapaylık sinemanın gerçek amacına aykırıdır. Yapısal kurgu içinde filmsel amaç, gerçekliğin kendisine olmasa bile, gerçekliğe en yakın yaklaşıma gereksinim duymaktadır.

Alman sineması, dünya sinemasına çok değerli katkılarda bulunmuştur. *The Student of Prague* filminde iyi bir şekilde görüldüğü gibi stüdyo filminden, oyuncu malzemesinin tam olarak yerine konması öğrenilmiştir: stüdyonun zemin çalışmasının öndüzenlemesi, sahnenin doğru sekans olarak kaydedilmesine olanak tanıyacaktır; ışık, dekor ve oyunculuk malzemesinin birleşimi (*Tartuffe*'un merkez bölümü ve *The Last Laugh*); kameranın bir ifade aracı olarak özgürlüğü, izleyicinin değil de, *gözlem*cinin konumunun ön planda tutulması. Alman sineması, hiçbir filmin birleşik bir bütün olarak üretilemediği yapı içinde disiplin ve organizasyon öğretmiştir.

*Das Cabinet des Dr. Caligari* (Doktor Caligari'nin Odası) filminin gerçekleştirilmesinin önemi üzerine daha önce uzunca bir yazıyı kaleme almıştık. Yinelemek gerekirse, o, yeni sinematografi aracındaki yaratıcı bir düşüncenin ifadesindeki ilk göz alıcı girişimdir. Film, ekran üzerindeki gerçekliği kırmıştır; bir gerçeklik yerine, olası bir gerçekliğin yapımı ortaya konmuştur; ve o izleyicinin zihinsel psikolojisine aktarılmıştır. Wiene'nin fimi olan *Doktor Caligari'nin Odası* ışık, tasarım ve oyuncu yapısal bileşimi içinde, kübist dışavurumcu mimarisi ile bazı çevrelerden tepki alacaktır. Bu eleştiride haklılık payı vardır fakat *Caligarl* filminin olağanüstü koşullar altında gerçekleştirildiğinin de unutulmaması gerekir. Sov-

yet sinemasının gelişimi ve Amerikan "karmaşık" sinemasının yapısı göz önünde bulundurulduğunda Wiene'nin çalışmasının kabalığını saptamak zor değildir. Ancak 1919 yılında sinemanın tüm kuramları henüz başlangıç evrelerinde bulunmaktadır. Ve yalnızca Wiene'nin *Warning Shadows, The Street* ve *The Last Laugh* yapımlarındaki deneyleri aracılığı ile kuramlar ortaya konmaya başlanmıştır. Günümüzün dar görüşlü film eleştirileri, sinemanın geleneksel gelişimine gözlerini kapamışlardır. Onlar Dziga-Vertov'u benimsemişler ve Carl Dreyer'in varlığını inkar etmişlerdir; düşüncelerini sesli film üzerine yoğunlaştırmışlar ve görsel görüntülerin doğal yapısını unutmuşlardır. *Caligari* filminin hayranlarının genellikle ressamlar, grafiksel olarak düşünen ve hatırlayan insanlar olduğu söylenmektedir. Bu yanlış bir düşüncedir, gerçek sinemaseverler *La Passion de Jeanne d'arc, The Last Laugh, Tol'able David, Finis Terrae, Jeane Ney* ve *Turksib*'in olduğu kadar, bu filmin öneminin de farkında olmalıdırlar. Bu filmlerin her biri birbiriyle ilintilidir, her biri düşüncenin filmsel açıklaması içinde birbiriyle ilintilidir, her biri düşüncenin filmsel açıklaması içinde birbiriyle örtüşmektedir. Onların tiyatral, dışavurumculuk, bireycilik ya da doğalcılık zeminleri üzerindeki varlıklarını inkar etmek saçma olacaktır. *Das Cabinet des Dr. Caligari*'nin yaratımı olmadan, bugünkü sinema içinde hayranlık duyduğumuz çok sayıda film var olmayacaktır. O, sanat sinemasınınn egemen karakteristiği olan bir düşsel öneride bulunmuştur. Kısa bir süre sonra, Kobe'nin *Torgus* ya da *The Coffin Maker* filmi, yine dışavurumcu mimari ile, mistik fantezinin başka bir göstergesi olacaktır. *Warning Shadows, The Student of Prague, Waxworks* ve benzer türdeki diğerlerinde de aynı öğeler bulunmaktadır.

Orta dönem Alman sinemasının özü, öykü ve oyunculuk değerinin basitliğine sahiptir. *The Last Laugh* filminin gerçekleştirilmesinde bu öğe ön planda tutulmuştur. Konuların çoğu, film psikolojisindeki basit deneylerdir. Karl Grune'un *The Street* filmi, kısa bir zaman dilimi içinde bir karakterinin gelişim olgularının bir indirgemesidir. Onun ruhu, oyunculuktan çok, ışık ve kamera psikolojisinin işbirliği ile elde edilir. Yine, Arthur Robison'un *Warning Shadows* filmi ayrıntıların bir basitleştirilmesidir, olaylar küçük uzam



THE LOVES OF JEANNE NEY F [illegible]
(German 1927)



MADAME [illegible] DE [illegible]

ve zaman parçacıklarına ayrılır, düşsel bir dokunuşla süslenmişlerdir. *Waxworks* başka bir örnektir. Bu filmlerin hemen hepsi, düşsel öğeler içerir. Onlar ender olarak tümüyle trajik ya da tümüyle komiktirler. *Dr. Mabusse* filminde olduğu gibi, genel olarak melodramatik bir yapıya sahiptirler.

Bu basitlik ve fantezi orta dönemden önce, tiyatral kostüm filmlerinin bir toptan üretimi gerçekleştirilmiştir. Bunlar, Alman sinema oyunculuğu okulu için bir zemin olarak hizmet görecektir. Alman sinemasının tüm dönemlerinde oyuncular çeşitli film türlerinin düzensiz değişiminin etkisinde kalmışlardır. Onların geciktirici varlığı, bir bütün olarak sinema oluşumuna yönelik yararda bulunmuştur. Conrad Veidt, Emil Jannings, Alfred Abel, Werner Krauss, Bernard Goetzke, Julius Falkenstein, Albert Steinrück, Alexander Granach, Asta Nielson, Henry Porten, Lydia Potechina, vb. yönetmenlerin çok sayıdaki filmlerinde rol alan oyunculardа bu durum gözükmektedir.

Alman stüdyo çalışması Lang'ın *Destiny* ve *Siegfried*, Robison'un *Warning Shadows*, Murnau'nun *Tartuffe* ve Ludwig Berger'in *Cinderella* filmleri ile öngörülen *Faust*'un büyük yapımlarını, dekoratif mimari ve özgür kamera çalışması ile ortaya koyar. Çağdaş fantastik motifler ile geleneksel tasarım üzerine temellenmiş olan dekoratif yerleştirme Almanya orta döneminde büyük bir alanı kaplamaktadır. Bu fantastik yapımlar kendileriyle başlayıp bitmektedir. Onlar, Karl Grune'un *The Street* ya da *At the Edge of the World* filmlerinde olduğu gibi hiçbir evrensel anlam taşımazlar. Buna ek olarak Walther Röhrig, Robert Herlth; Otto Hunte, Erich Kettlehut, Karl Vollbrecht, Albin Grov, Rudolph Banberger, Herman Warm ve başka sanatçıların mükemmel tasarımları ve geleneksel oyunculuk malzemesinin olgun kullanımı söylenebilir. Alman sinemasının gelişiminde mimar ve tasarımcılar önemli bir rol oynamışlardır. Gerçekten de *Warning Shadows, Siegfried* ve *Cinderella* filmlerinin estetik başarısı onların tasarımlarında yatmaktadır. *Nibelungen Saga* filminin ilk bölümü de aynı şekilde bir dekoratif güzelliğe sahiptir; *Cinderella*'nın tüm cazibesi Rudolph Bamberger'in dekorasyonundan kaynaklanmaktadır. *Destiny, The Golem, Sumu-*

*run* ve *Waxworks* filmleri de eşit derecede yaratıcı mimari alanında görkeme sahiptir. Bu doğal duygu, basit fakat zengin tasarım, Düreresque ve Barok tarz, Alman stüdyo anlayışının gerçek temelidir. Bu, mükemmel duyumun popüler tarzdaki filmlerinde bile geçerli olan bir durumdur. Başka ülkelerin tersine olarak, Alman sinemasındaki deneyciler kendi devrimsel düşüncelerini filmlerinde genel olarak uygulayabilme olanağı bulacaklardır. Bu dönemde hemen hemen hiçbir Alman *avant-garde* okul bulunmamaktadır, en ileri düzeydeki sinemacılar ticari stüdyolarda çalışmaktadır.

Dekoratif film yavaş yavaş etkinliğini kaybederken yeni bir sinema türü ortaya çıkmaktadır. Bu daha az fantastik ve daha fazla gerçeğe yakın olan bir anlayışın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Konu anlatımında insan duyumlarının psikolojisi daha güçlü bir şekilde ortaya konmaktadır. Bu yeni biçim görünümündeki bazı genişlemelerin habercisidir. 1922 yılında von Gerlach'ın, Stendal'dan uyarladığı *Vanina* filmi bunun örneğidir. Yapımda, oyuncu olarak Asta Nielson, Paul Wegener ve Paul Hartmann yer almıştır. *Vanina* konu düşüncesinin akıcılığında Alman olmayan bir üsluba sahip ilk filmdir. Dönemin geleneksel stüdyo anlayışının dışına çıkan bir yapım niteliği taşımaktadır. Üç yıl sonra *The Last Laugh* filmi gelecektir. Daha önce de belirtildiği gibi bunda filmsel süreklilliğinin temel ilkeleri bulunmaktadır. O, yapım personelinin eşit işbirliği ile gerçekleştirilmiş bir filmdir. Murnau, Freund, Mayer ve Jannings, filmin kendisinde tam bir gerçekleştirmenin olduğu bir filmi toplu bir şekilde oluşturma çalışması içinde olmuşlardır. Basit ve evrensel bir konu ele alınmıştır. Aynı yıl *The Last Laugh* filmi kadar, Dupont ve Pommer'in *Vaudeville,* Grune'un *The Two Brothers,* Lupu Pick'in *The Wild Duck* ve *New Year's Eve* ve Pabst'ın *Die Freudlose Gasse* (Neşesiz Sokak) filmleri de ilgi çekecektir. Sonuncusu hariç olmak üzere, bu filmlerin tümü modern yaşamın gerçekliğine yakın bir şekilde ahlak konusunu ele alan yapımlardır. Hareketli kamera ve farklı bakış açısının yeni bir tekniği uygulanmıştır. *Vaudeville,* doğal olarak, ABD'de gösterildiği zaman, Amerikan şirketlerini şaşkına çevirecek gözalıcı bir film olmuştur. Pommer, Dupont ve Jannings'i Hollywood'a taşıyan *Vaudeville* olmuştur.

Daha geniş açıdan bakıldığında, birkaç istisna hariç tutulursa, Alman sineması bu tarihten sonra bir gerileme dönemi içine girmiştir. Yeni yapımlarda eskinin ruhunu ve çabasını görmek olanaklıdır. 1921'den 1925 yılına kadar olan en iyi Alman dönemi sona ermiş görünmektedir. Amerikan sinemasının gişe hasılatlarıyla başa çıkmak olanaklı değildir. Ancak bu duruma bir tepki ortamı da yok değildir. Bu dönemde Sovyet Rusya'nın ilgi çekici yapımlarla ortaya çıkması Avrupa'ya taze bir soluk getirmesi düşüncesini yaratmıştır. Ancak Alman sineması ikinci ve üçüncü sınıf yapımlar vermektedir. Richard Eichberg, Joe May ve Willi Wolff gibi yönetmenler, Harry Liedtke, Paul Richter, Mady Christians, Ellen Richter, Harry Halm, Liane Haid, Willy Fritsch, Lia Maria, Lillian Harvey, Jack Trevor ve Jenny Hugo gibi oyuncularla mevcut koruma kanununun arkasına sığınarak çok önemli olmayan filmler gerçekleştirilecektir. Daha önceki yapımların yaratıcılığına bu filmlerde rastlamak ne yazıkki olanaksız gözükmektedir.

Sonraki yıllarda Almanya ve diğer Avrupa film yapım şirketleri arasındaki ticari işbirliğinin arttığı düşünülmektedir. Alman film endüstrisinin teknik stüdyo düzenlemesi Avrupa'da çok etkili olacaktır. Özellikle İngiltere ve Fransa, Almanya ile sıkı işbirliği içinde olacaktır. Çok sayıda yabancı firma yapımlarında Alman teknik kaynakları kullanmak istemektedirler. Bu yapımlar Amerikan film furyasına karşı bir rakip olma girişimidir. Alman filmlerinin bu genel üstünlüğünün yanı sıra birkaç yetenekli yönetmen tarafından bireysel çalışmaların da ön plana çıkabildiği görülmektedir. Fritz Lang'ın *Metropolis* ve *Casus;* G. W. Pabst'ın *Street of the Soul* ve *Jeanne Ney;* Fritz Wendhausen'in *Out of the Mist;* Elizabeth Bergner'in Şiirsel Film Şirketinin filmleri olan *Donna Juana* ve *The Violinist of Florence;* ve Walther Ruttmann'ın *Berlin* filmleri Almanya'da sinemanın henüz yok olmadığını gözler önüne sermektedir.

Genel olarak göz atıldığında Alman film üretiminin dış görünüm açısından Hollywood'a benzer olarak hızlı bir ilerleme gösterdiği görülmektedir. Örneğin 1928 yılının büyük yapımlarının çoğu Amerikan stüdyolarının ürünüdür.



NIBELUNGEN SAGA—SIEGFRIED, directed by [illegible] [illegible]



WAXWORKS, directed by Paul Leni. [German, 1924]

Artık uluslararası bir pazar oluşmaktadır ve Almanya uygulamadaki yalınlığı ve psikolojik öğeleri ile dikkat çekmektedir. Erich Pommer, Hollywood'dan geriye dönerek, eski Alman ekolü ile yeni uluslararası bakış açısını birleştirme girişiminde bulunacaktır. Bu girişim çerçevesinde gerçekleştirdiği dört yapım içinden *Petrovna* ve *Homecoming,* ortalama Alman ve Amerikan filmlerinden daha iyi bir niteliğe sahiptir. Onlar yalnızca iyi filmler değildir, filmsel ifadenin başyapıtlarıdır, ancak kamera çalışması ve mimarinin, eski başarıları hatırlatan, belli görünümleri içermektedir. Ayrıca melodramatik yapı, öykü anlatımında ışık ve yüzeysellik anlayışına doğru bir eğilim bulunmaktadır. Ancak büyük bir teknik yeterlilik içinde gerçekleştirildiklerine kuşku yoktur. Fritz Lang'ın mükemmel filmi *Casus* türünün belki de en iyi örneğidir; ve Tourjanski'nin *Manolescu* filmi için de aynı şey söylenebilir. Pabst'ın *Jeanne Ney* filmi de melodramatik bir hava içermektedir. Ayrıca çok sayıda iyi ve orta seviyede komedi yapımı gerçekleştirilmiştir. Bunlar arasında *The Bold Sea Rover* (İngiltere'de *Hurrah! I'm Alive* adıyla gösterilmiştir) ve Hans Schwartz'ın *Love's Sacrifice* filmleri gösterilebilir. Karl Grune'un yönettiği *Waterloo* filmi, tarihsel bir olayı ele alan, başarılı sayılabilecek bir yapımdır: aynı yönetmenin *Marquis d'Eon,* ve tiyatral bir yapım olan *Martin Luther* filmleri de ilgi çekmektedir; Ludwig Berger'in *The Meistersingers* filmi stüdyo anlayışı ile gerçekleştirilen yapımların son örneklerinden biridir. Kurt Berhardt'ın *Schinderhannes* filmi de başarılı bir yapımdır.

Almanya, sesli ve konuşmalı filmlerin yapımına karşı, İngiltere ve Fransa gibi bir süre sessiz kalmıştır. Alman yapım şirketleri ve yönetmenler olayların gelişimini izlemek üzere bir bekleme dönemine girmişlerdir. Bu dönemde hiçbir Alman filminde konuşmanın mekanik yeniden oluşumu yer almamaktadır. Sesin kaydedilmesi durumunun getirecekleri ve götürecekleri ülkede sinemacılar arasında bir tartışma konusu olacaktır. Alman filmlerinin daha geniş bir alana yayılabilmesi için hem Almanca hem de İngilizce olarak dağıtılması durumu sorunun bu ülke için daha büyük olmasına yol açacaktır.

Şimdiye kadar Almanya'nın çok sayıda yönetmeninin çalışmalarının tam bir çözümlemesini yapmadık fakat en ilgi çekici yönetmenlerin karakter ve teknikleri üzerine bazı notlar verdik.

Pabst kuramsal açıdan çok büyük bir yönetmendir fakat onun ikinci ve altıncı filmleri olan *Neşesiz Sokak* ve *Jeanne Ney* yapımlarından beri onun büyük ününü tam olarak değerlendirmede başarısız olunmuştur. Pabst, sınırlamaları aşan biri olarak Sovyet Rusya'nın dışındaki sinema dahalarından biri olmuştur. O, sinemaya Carl Dreyer, Chaplin ve René Clair'den farklı yaklaşmaktadır. Onun çalışması hem estetik hem de teknik açıdan Avrupa sinemasının en önemli yapımları olmuştur. Onun yöntemleri üzerine araştırma yapmak zor, karmaşık ve sözcüklerle ifadesi zor bir durumdur. Pabst, insan davranışının en derin hücrelerine nüfuz eden bir güce sahiptir. İlk olarak, karakterlerinin düşüncelerinin şaşırtıcılığının gelişimi ve anlaşılması ile ilgilidir, ve bunu gözler önüne serebilmek için sinema aracının tüm kaynaklarını kullanacaktır. Pabst'a yapılan eleştirilerde onun teknik oluşumları az kullandığı iddia edilmiştir. Ancak bu haklı bir eleştiri değildir. Pabst (Sovyet sineması dışında) tüm yönetmenlerden daha fazla olarak aracın tam değerini özümsemiştir. *Jeanne Ney* bir dramatik ifade aracı olarak kamera kullanımının görkemli bir örneğini oluşturmaktadır; her ne kadar Pabst'ın tüm yeteneklerini göstermese bile *Crisis* filmi geri çekim ve kamera hareketliliğinin kullanımında ilgi çekici bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır.

G. W. Pabst, sinema alanında çalışmaya başlamadan önce, tiyatro ile ilgili olmuştur. O, 1924 yılında *The Treasure* (Hazine) filmi ile sinema kariyerine başlayacaktır. Bunu tepki alan filmi *Neşesiz Sokak* (Die Freudlose Gasse, 1925) izleyecektir. Bu tarihten sonra *Don't Play With Love, Street of the Soul, Jeanne Ney, Crisis, The Box of Pandora* (Pandora'nın Kutusu), *The White Hell of Pitz Palü* ve *The Diary of a Lost Girl* (Kayıp Bir Kızın Günlüğü) filmlerini gerçekleştirecektir.

*Neşesiz Sokak* filminin yarattığı sıkıntıdan daha önce bahsetmiştik. Film, savaş sonrası Viyana'sının küçük, karanlık bir sokağında yaşayan insanların içinde bulunduğu zor koşulları gözler ö-

nüne sermektedir. Film, daha önce de pek çok kez işlenmiş bir konuya sahiptir fakat Pabst'ın dehası filmi farklı kılacaktır. Hiçbir film ya da romanda yenilginin yarattığı üzüntü ve kaygı bu denli doğru ve gerçekçi bir şekilde kaydedilmemiştir. Filmde savaş sonrasında ortaya çıkan toplumsal yaşamın sahte değerleri çok ilgi çekici bir şekilde yer almaktadır. Pabst, zihinsel ıstırabın derin acısının yaşandığı anları ekrana taşımıştır. Açlık, sevgi, bencillik ve tutku, bu olağanüstü filmde özenli bir şekilde işlenmiştir. *Greed* (Tutku) filminde olduğu gibi, günlük yaşantının yapay ve yüzeyselliği altındaki derin duyumlar gözler önüne serilmektedir. O da *Tutku* filmi gibi çok gerçekçi bir yapıya sahiptir. Pabst'ın kendisi de bir konuşmasında "Romantik uygulama için neye gereksinim vardır?" sorusuna "Gerçek yaşam çok romantik ve çok dehşetlidir" şeklinde yanıt verdiği bilinmektedir. Bu filminde oynattığı Greta Garbo, Hollywood'da edindiği erotizm sembolü mükemmel bir kadın imajından çok farklı bir portre çizecektir. Greta Garbo, profesörün büyük kızı olarak rol aldığı bu filmde çok canayakın biri olarak sempati uyandıracaktır. Onun narin güzelliği, güneşin ısıttığı bir buz çiçeği olarak soğukluğu, açlık çeken Viyana şehrinin içinde bulunduğu durumu göstermektedir. Karanlık, küçük sokağın sakinleri her türlü güvenceden yoksun olarak var olma mücadelesi vermektedir. Yalnızca Greta Garbo değil, aynı zamanda filmdeki diğer oyuncular da büyüleyicidir. Aşığı tarafından öldürülen bir kadını canlandıran Asta Nielson; hırslı bir kadın rolünde izlediğimiz Valeska Gert; yanından ayırmadığı beyaz köpeği ile güvenlikte olan kişileri simgeleyen parlak saçlı, bıyıklı kasabı canlandıran Werner Krauss; yeni koşulları anlamada zorluk çeken entelektüeli canlandıran Jaro Furth; spekülatör Robert Garrison; ve diğerleri Agnes Esterhazy, Henry Stuart ve Einar Hanson rollerinin hakkını vermişlerdir.

Pabst'ın psikoanalitik filmi *Geheimnishe einer Seele* (Bir Ruhun Gizleri) süreklilik konusunda bazı hatalara düşülmesi nedeniyle üzerine aldığı büyük sorumluluğu gerçekleştirmede yetersiz kalmıştır. Doktorun hastasını bıçak takımı ile tedavi etmesinden rüya sekansından Pabst'ın kendisinin film karakterlerini parçalara ayırdığı görünümü ortaya çıkmaktadır.



DESTINY, directed by Fritz Lang. [German, 1921]



METROPOLIS, directed by Fritz Lang. Robot: Kitty-Rogge, Brigitte Helm. [German, 1925–26]

*Neşesiz Sokak* filminin değerinin anlaşılması birkaç yıl alacaktır, fakat *Jeanne Ney* filmi 1928 yılında dramatik bir yazgı ile karşı karşıya kalmıştır. Bunda İngiltere'de *Lusts of the Flesh* (Bedenin Arzuları) şeklinde fantastik bir başlık ile gösterime girmesi de etkili olmuş olabilir. Ilya Ehrenburg'un romanından uyarlanan *Jeane Ney* Berlin'de Ufa tarafından gerçekleştirilmiştir, ve Pabst filmi kendi istediği gibi yapmada zorluklarla karşılaşmıştır. Bu, Alman stüdyolarının Amerikanlaştığı bir dönemdir, ve Pabst'a "Amerikan tarzında" bir film yapması söylenmiştir. Pabst, yine de *Jeanne Ney*'i, *Neşesiz Sokak* filminden daha yumuşak, daha az trajik ve daha fazla dinamik bir film olarak gerçekleştirilmiştir. İlk bakışta, *Jeanne Ney* filmi melodramatik bir casusluk öyküsü gibi görülmektedir. Komünistler, maceracılar, bir sekreter, kör bir kız etrafında gelişen olaylarda bir cinayet işlenir ve bir elmas soygunu yapılır. Filmdeki bardaktan boşanırcasına yağan yağmur altında, çamur içinde geçen sahneler, çocuk ve Jeanne'in yeniden bir araya gelmesi, Paris sokaklarında ılık güneş ışığı altında yürümeleri, çiçekler, sevgi ve gençliğin güzelliği, Raymond Ney'in hayali olarak para sayması, kör kız ile katil arasındaki ürkütücü sahne gibi belleklerden kolay kolay silinmeyecek sekanslar bulunmaktadır.

*Jeanne Ney* filminin kesimi genel olarak farkedilmesi zor bir yapıda gerçekleştirilmiştir. Her kesim gerçek hareket üzerinde yapılmıştır, böylece hareket eden birinin bir çekiminin sonunda ve bir sonraki hareketli çekimin başlagıcında sürdürülmektedir. Böylece göz bir çekimden başka bir çekime geçişte ve hareketteki değişimi farkedemez olmuştur. *Potemkin Zırhlısı* filminde de benzer kesim kullanılmıştır ve Eisenstein ve Pabst bu açıdan ortak bir noktaya sahiptir. Bu nedenle bazı ülkelerde sansür makasından kurtulamayan filmde büyük noksanlıklar meydana gelmiştir. Pabst, *Jeanne Ney*'i belli bir uzunlukta kesmiştir; her çekimin bir yeri ve anlamı vardır. Böyle bir filmde çok az bölümün dahi kaldırılması, filmin dengesini, tasarımını ve *duyumsal* etkisini bozar.

*Jeanne Ney* filminin görüntüleri Fritz Arno Wagner tarafından kaydedilmiştir. Panlama ve döner çekimlerin yumuşaklığı ve doğal ışık değerlerinin mükemmelliği göz doldurmaktadır. Pabst'ın

isteği ile, Wagner'in kamerası her köşeye girmiş ve oyuncularla birlikte hareket etmiştir; göl seviyesinin altından ve merdiven altından çekimler yapılmıştır. Merceğin her kavisi, her açısı, her yaklaşımı atmosfer ifadesi için kaydedilen materyal tarafından kontrol altında tutulmaktadır. Üzüntü, neşe, keder, coşkunluk, korku duyumları kamera konumu ve hareketliliği ile sağlanmıştır. Onun bakış açısı hareketin mantığı ile düzenlenmiştir. *Jeanne Ney* bir birleşik bireysel çalışmadır. Başından sonuna kadar bir kişinin — Pabst'ın— duyarlı fakat baskın düşüncesinin yönlendirmesiyle kontrol edilmiş ve yaratılmıştır.

*Crisis*, bir film olarak, *Jeanne Ney*'in gözalıcılığından sonra, bir hayal kırıklığı olacaktır. Bir kadın karakterinin ifadesi dışında çekici olma özelliği yoktur. Öykü yanlış anlaşılmış bir evlilik geleneksel konusu üzerine kurulmuştur; aynı türden çok sayıda film, Hollywood tarafından gerçekleştirilmiştir. Yönetim alanında Pabst'ın teknik becerisi yine görülmektedir. Açı ve resimsel kompozisyon düzenlemesi ile en yüksek yoğunluk sağlanmıştır. Kadının gece kulübündeki görüntüsü; eve geri döndüğünde düşüncelere dalmış kocasını bulması; kabare sahnesinin arkasındaki atmosfer, bütün bunlar *Neşesiz Sokak* filmindekine benzer bir teknikle ele alınmıştır. Merkez konu Brigitte Helm'in büyüleyiciliği etrafında gelişmektedir. Pabst, bu aktristin bilinmeyen yeteneklerini ortaya çıkaran ilk yönetmen olmuştur. Daha önce *A Daughter of Destiny*, *Metropolis*, *At the Edge of the World*, *L'Argent* ve başka yapımlarda rol almış olan bu oyuncu hiç keşfedilmemiş yanlarıyla karşımıza çıkacaktır. Pabst, *Jeanne Ney* filminde Brigitte Helm'i kör bir kız olarak kullanmıştır. *Crisis* filminde ise Bayan Helm kendi kişiliğini ortaya koyacaktır. O, her davranışını başarı ile gerçekleştirmiştir. Garip, olgunlaşmamış gücü ve nevroz saplantısına düşmüş olması ona özgürlüğünü kazandıracaktır. Onun büyüleyici güzelliği, sarı saçlarının örgüsü, zayıflığı, narinliği her açıdan yakalanmış ve görüntülenmiştir. Pabst, Bayan Helm'in gözalıcı karakterini çözümlemiş ve ayrıştırmıştır, ve ardından bunları birleşik, plastik bir kişiliğe dönüştürmüştür.

Pabst, ***Bir Ruhun Gizemleri*** filmindeki psikoanalitik bölümler hariç olmak üzere, her filminde kadın karakterlerin görünümleri ile ilgili olmuştur. Onun öyküleri, dişil karakterinin gelişimi konusunda, bir olaylar çerçevesi içinde geçmektedir. Pabst'ın sentetik yaratımının her kadını adı konulamaz ve umutsuz bir şekilde niteliğe sahiptir. Pabst'ın filmlerinde kullandığı her aktrist yeni bir niteliği ortaya koymaktadır. Her filminde kadının görülür düşünce ve edimlerinin ardında yatan güdüler araştırılmaktadır. Greta Garbo, Asta Nielson, Edith Jehanne, Brigitte Helm, Hertha vom Walther ve Louise Brooks, başka yönetmenlerin filmlerinde rol alırken sıradan oyuncular iken, Pabst'ın yönetiminde birer yeni kimliğe sahip olmuşlardır.

Pabst oyuncularını çok uzun araştırmalar ile seçmektedir. Louise Brooks, ***Pandora'nın Kutusu*** filminde Lulu'yu canlandırmıştır. Lulu, Wedekind'in iki trajedisi olan ***Erdgeist*** ve ***Die Büchse der Pandora***'nın konusunu ortaya koyacaktır. Lulu, kadının cinsel yönünü ön plana çıkarmaktadır. Kız, sürekli bir cinsel tatmin arayışındadır. Bir an için bedenini teslim ettiği bir adamı sever fakat bu sevgi kısa süre içinde bir mum alevi gibi sönecektir. Yaşantısı yine aynı monotonlukta sürüp gitmektedir. O, cinsellik dışında yaşamın kocamanlığının ayırdında değildir. Çocuksu düşüncelerinden kurtulamaz. Gençliği ve güzelliği onun için her şeydir.

Pabst, yalnızca Amerika'daki çalışmalarıyla tanınan (***The American Venus, Evening Clothes, The Canary Murder Case***) Louise Brooks'da Lulu rolünü canlandırması açısından gizli bir yetenek keşfetmiştir. Onun iyi bir tercih yaptığına kuşku yoktur fakat Lulu'yu sahneden sessiz ekrana taşırken çeşitli zorluklarla karşılaşılacaktır. O, Lulu'nun dış görünümü ile onun iç düşüncesi arasında canlı bir bağlantı oluşturmada başarısız olmuştur. Wedekind'in Lulu'yu dış görünümünün karşıtı olarak sert, naif, tutkulu tümcelerle ifade etmiştir. Yani Lulu'yu Wedekind'in verdiği gibi gerçeklikte sunmak olanaksızdır. Film aracı ile bu sözcükler bir şey ifade etmemektedir; Lulu, Pabst'ın yönetiminde bile tam anlamı ile yansıtılamamıştır. İzleyici, Lulu'nun görünümü ile erkekleri kendine çeken manyetizma arasında bir bağlantı kuramamaktadır. Hata, e-



MORNING SHADOWS — W E R W



INDERELL — E

debi bir kişiliğin görsel bir sunum ile ortaya konmasında yatmaktadır. O, ilk olarak edebiyat tarafından ifade edilmiş bir karakterin, bir görsel görüntü aracı ile ortaya konulmasının bir girişimi olması açısından önem taşımaktadır. İki değişik ifade arasındaki farklılıklar çarpıcı bir şekilde gözler önüne serilmektedir. Bu karakter görüntü aracılığı ile çok sayıda ortaya konabilir. Aynı şekilde karakterle sözcüklerin ve tümcelerin kullanımı ile de ifade edilebilir. Ayrıca sözükler ve tümceler, görüntülere hizmet ederek bu ifade etmenin güçlenmesini sağlayabilir, fakat bunların tam olarak birbirine dönüşebilmesi söz konusu değildir. Pabst, Lulu'yu edebi bir kapsam içinde ele almıştır. O, düş gücü yaşaması olanaklı olan bir varlıktır fakat filmsel olarak ifade etmede başarısız olunacaktır.

Pabst'ın son iki filmi olan *The White Hell of Pitz Palü* ve *The Diary of a Lost Girl*'den kısaca bahsedelim. *Pitz Palü'nün Beyaz Cehennemi* Alplerde geçmekte ve bir dizi dağcılıkla ilgili felaketi içermektedir. *Kayıp Bir Kızın Günlüğü* filminde ise, bir yatılı okulun katı kurallarına karşı birkaç kızın başkaldırısı konu edilmektedir. Her iki filmin de kamera çalışması Sepp Allgeier tarafından yapılmıştır. Tasarım ise *Ueberfall* filminin de tasarımcısı olan Ernö Metzner tarafından gerçekleştirilecektir. *Pitz Palü'nün Beyaz Cehennemi* filminin yönetmen yardımcıları Anrold Fanck ve Pabst'tır; Fanck, *The Wrath of the Gods* (Tanrıların Gazabı) adlı filmi ile tanınmaktadır.

Fritz Lang'ı, daha zeki bir Rex Ingram olarak düşünme yönünde bir eğilim vardır. Onların ikisi de deneyimli gösteri adamlarıdır. Ancak Ingram'ın yeteneği, çok ender olarak Hollywood'un genel yapısının belli bir seviyesinin üzerine çıkar. Lang ise daha nitelikli yapımlara imzasını atmıştır. *Destiny, Siegfried* ve *Metropolis* onun hayal gücünün ve dekoratif tasarım duyumunun verimliliğinin kanıtlarıdır. Lang, daha geniş bakış açısı, gücü ve engin görselleştirme yeteneği ile daha fazla hayranlık uyandırmaktadır. Hem *Metropolis* hem de *The Woman in the Moon* filmleri büyük sinemasal düşünceler olarak görkemli yapımlardır ve sinemanın tüm teknik yetkinliği ile gerçekleştirilmiştir. Fritz Lang'a bu açıdan hayranlık

duymamak olanaksızdır. Diğer taraftan filmsel ayrıntı yoksunluğu ve insan duyumlarının olmaması açısından Lang'a haklı eleştiriler yapılmaktadır. Yalnızca çok ender durumlarda, *Casus* filminde Gerda Maurus ve Willy Fritz arasındaki çay partisi sahnesinde, Lang insan olgusunu ön plana çıkartmaktadır. Kural olarak onun karakterleri anlamsız erkekler ve kadınlardır (erkek kahramanlar, kadın kahramanlar ve hainler).

Lang genellikle Almanya'nın en iyi teknisyenleri ile büyük stüdyo olanaklarında çalışmıştır. Kameraman olarak, Karl Hoffman, Freund, Fritz Arno Wagner; Gunther Rittau; tasarımcı olarak, Otto Hunte, Erich Kettlehut, Oscar Werndorff, Karl Vollbrecht, Lang'ın yapım ünitesinde birlikte çalıştığı bazı isimlerdir. Lang, tüm senaryolarını eşi Thea von Harbou ile birlikte yazmıştır.

*Destiny* ve *Siegfried* filmleri Alman sanat sinemasının görkemli örnekleridir. Onlar tümüyle stüdyoda gerçekleştirilmiştir ve her biri mimari değerlere sahiptir; bir görsel görüntüler dizisi kullanılarak dekoratif bir görünüm elde edilmiştir. Beyaz ve siyah ve grinin tonları kullanılarak iki boyutlu bir görünüm tasarlanmıştır. *Siegfried* filmi, yapısal mimarisinin resimsel güzelliği ile bu konuda erişilmesi güç bir konuma ulaşmıştır. Decla-bioskop şirketinin 1922-1923 yıllarında harcadığı paranın başka herhangi bir yapım şirketi tarafından karşılanması olanaksızdır. Filmin olağanüstü bir yapım olması için hiçbir masraftan kaçınılmamıştır. Ancak yapılan masraf göz önünde bulundurulduğunda, yatırılan paranın çok az bir bölümünün geri döndüğü görülmektedir. *Siegfried*, arı bir film olmaktan, Sovyetlerin doğalcılığından ya da Pabst'ın bireyciliğinden çok uzak bir yapımdır. En az dekorasyon ile en fazla kitlesel etki sağlanmıştır. Uzun, koyu ormanları kim unutabilir. Filmde çok sayıda göz alıcı görüntü bulunmaktadır. *Destiny* filmi de görüntü hileleri ve yanılsama oluşumları kullanılarak gerçekleştirilen iyi bir yapımdır. *Destiny* filminde, *Siegfried*'in öykünün doğrudan doğruya anlatımının aksine, her biri iki aşığın çağdaş teması ile sembolik olarak bağlı üç öykü şeklinde oluşturulmuştur. Bernard Goetzke, Lil Dagover ve Walther Jannsen unutulmaz birer oyunculuk sergilemişlerdir.

Lang, ayrıca casusların, kumarbazların, dolandırıcıların ve polislerin melodramatik öyküsünü de iki film ile ekrana taşımıştır. *Dr. Mabusse*, 1922'de yapılmıştır; *Casus* ise 1927-1928 yıllarında gerçekleştirilecektir. *Dr. Mabusse* onyedibin feet uzunluğundadır ve iki bölüm olarak Almanya'da ve İngiltere'de çekilmiştir. İngiltere'ye ulaşan ilk Alman filmlerinden biri olması nedeniyle, İngiliz izleyicisi üzerinde ayrı bir etki bırakacaktır.

Fritz Lang'ın *Metropolis* adlı filmi de mimari yapısı ve zenginliği ile göz dolduran bir yapımdır. Ne İngiltere'de ne de Amerika'da onun tasarım görkemine ulaşan bir yapım gerçekleştirilememiştir. Başka kim insanoğlunun biçiminin çelik figürlere bu denli benzer bir yapıya sahip olduğunu bu denli göz alıcı olarak gözler önüne serebilir? *Metropolis*, dizi dizi dikdörtgen pencereleri ile, yavaş çalışan işçileri ile, büyük geometrik binaları ile, ışık ve gölgenin karşıtlığı içinde, kitleleri ile, mekanikliği ile, önemli bir başarıdır. Onun gerçek öykü değeri gözardı edilebilir; mimari, öykünün kendisidir.

Paul Czinner ve Elizabeth Bergner'in isimleri birbirini çağrıştırmaktadır. Czinner, Pola Negri'yi yönetmek için Elstree'ye gelmiş ve Elizabeth Bergner'in Şiirsel Film Şirketi ile ilgilenmiştir. Czinner ve Bergner'in ilk filmleri 1924 yılında Raimax Film şirketi için yapmış oldukları *Nju*'dur. Bu filmde Emil Jannings ve Conrad Veidt de oyuncu olarak yer almıştır. *Nju* karşıt insan duyumlarını basit bir öykü içinde anlatmaktadır. Jannings, karısına çocuksu bir masumiyet ile aşık bir büro memurudur. Karısı ise yakışıklı genç bir adam tarafından baştan çıkarılacaktır. Durum ortaya çıkar: dramatik bir sahne; kadın kocasını terkeder. Genç adam onu reddeder ve kadın kendisini nehre atar.

Bu filmde olağanüstü bir şeyler vardır: boşluğun ya da ölümcüllüğün tarif edilemez bir atmosferi. Elizabeth Bergner, Jannings ve Veidt bunu gerçekleştirmektedir; Czinner onların düşüncelerinin bir etkileşimini yakalamıştır. Bir öykü anlatımı için çok az bir girişimde bulunulmaktadır; her şey olduğu gibi kaydedilmiştir. *Nju*, izleyicide bir Alman filminin sıradan bütünlüğü içinde ender olarak görülen bir duygu bırakır.



VANINA, dirc [illegible]



THE STUDENT OF PRAGUE [illegible] [illegible] V
[illegible] 1926

İkinci Paul Czinner-Elizabeth Bergner filmi, *The Viollnist of Florence*'dir. Ufa için yapılan film, İngiltere'de *Impetuous Youth* başlığı ile gösterime girmiştir. Yapım, lirik bir güzellik ve şiirsel bir zariflik içermektedir. Üçüncü Czinner yapımı olan *Donna Juanna* hafif, romantik bir dekor filmidir. Tirso de Molina'nın skeçlerinden uyarlanmıştır. Filmde Shakespeare tarzı bir tiyatro havası sezilmektedir. İspanya'nın şiirsel fotoğrafı, kameraman Karl Freund tarafından görüntülenmiştir. Czinner daha sonra Honore Balzac'ın *Duchesse de Langealis* romanını uyarlayacaktır. Uyarlama Phoebus Film Şirketi için *L'Historie des Treize* adıyla gerçekleştirilmiştir. Czinner'in, Elizabeth Bergner ile yaptığı son filmi ise Arthur Schitzler'in *Fräulein Else* olacaktır.

Alman sineması, büyük bir sinema olmuştur. O, dünya sinemasına çok önemli ilkeler ve oluşumlar üretmiştir. Onun bireysel gelişimi, kamera serbestliğinden, mimari çevrenin bir gerçekleştirme parçası olarak ele alınmasından, bütünlük duygusundan kaynaklanır. Bunlar yapı, stüdyo oluşumu için ulusal yetenekler tarafından getirilmiştir. Onlar henüz tam olarak keşfedilmemiştir. Alman sinemasının kendi içinde başladığı ve bittiği ifadesi son derece doğrudur.

Özel olarak, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra tarihsel melodram yapımlarında, ticari ürünlerde bir artış olmuştur. *Dubary, Anne Boleyn, Othello, Merchant of Venice* (Venedik Taciri) gibi yapımlar bu dönemde gerçekleştirilmiştir. *Doktor Caligari'nin Odası* filmi dekoratif görünümü ve psikoloji kullanımı ile ilgi çekmektedir. Bunu, *Torgus, Raskolnikov, Genuine,* ve daha sonra *The Stone Rider* gibi başka dışavurumcu filmler izleyecektir. Ardından resimsel güzelliğin ön plana çıktığı filmler gelecektir (*Siegfried, Waxworks, Destiny*). Sonra gerçekçilik yapımları gelmektedir (*Scherben* ve *The Street* filmlerini Lulu Pick, Murnau, Czinner, Pabst, Dupont'un filmleri —*New Year's Eve, Last Laugh, Nju, Neşesiz Sokak, Vaudeville* ve *Barauch*— izler); Pabst'ın sıradışı filmlerinin yanı sıra Amerikan tecimsel sinemasından etkilenerek oluşturulan yapımlara da rastlanmaktadır. Fritz Lang'ın büyük stüdyo-filmleri, Hans



THE STREET directed by Karl [illegible] Dr. Kronecker, Dr. Heerisch



THE BLUE ANGEL directed by Josef [illegible] Mayr Dr.
Hans Albers, Emil Jannings [illegible]

Behrendt'in *Robber Band* ve *Die Hose* adlı çocuk psikolojisini işleyen yapımları da önemli sinema ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

## VIII

# FRANSIZ SİNEMASI

Fransız sinemacılar, bu ülkede çok sayıda nitelikli yapım gerçekleştirilmesine karşın, yapılan ürünlerden bir türlü hoşnut olmamaktadırlar.

Ulusal bakış açısından ayrı bir düzlemde olarak, bu ülkedeki çok az yazar Fransız sinemasına yurt dışında şans tanımaktadır. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Bunlardan birincisi Fransız sinemasının doğasında bir deneysellik yapısı bulunmasıdır. Bir başka neden Fransız yapımlarının sürekli bir şekilde değil, ara sıra ve birdenbire ortaya çıkmasıdır.

Kısacası, Fransız sineması önemli yapımlar gerçekleştirmesine karşın tam bir endüstri görünümünde değildir. Fransız sinemacılar kendi yarattıkları sinemanın yeterliliğinin bilincinde değildirler. Onlar, daha çok başka ülkelerin yapımlarıyla ilgilenmektedirler. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Alman sineması ve ardından İsveç sineması bu ülkede ilgi görmektedir; daha sonra bunların yerini Sovyetlerin yapısalcı yöntemlerinin uygulandığı filmler alacaktır. Bir başka açıdan değerlendirme yapan sinemacılar ise Amerikan filmlerine hayranlık duyacaklardır. Sıradan bir Fransız yönetmenin tek amacının Hollywod'a kapağı atabilmek olduğu görülmektedir. Amerikan sinemasının gösterişliliği onları da etkilemiş görülmektedir. Onlar, Epstein ve Dreyer'i beğenmemekte, Sternberg ve von Stroheim'e hayranlık duymaktadırlar. *The Wedding March* filmini, *En Rade* filmine; *Our Dancing Daughters*'ı *Thérèse Raquin*'e; *White Shadows*'u *Finis Terrae*'ya tercih edecek-

lerdir. Cedric Gibbons'un dekorları kabul görmektedir. Tamamen özgür bir yapım gücüne sahip yönetmen sayısı azdır.

Sovyet sinemasının tersine olarak, film yapımındaki kolektivizm uygulama açısından Fransa'da bilinmemektedir. Bu, kısmen yapım şirketlerinin tehlikeli yöntemlerine ve Fransızların işbirliği için doğal isteksizliğine bağlıdır. Fransa çıkışlı hemen hemen her film bir bireysel sanatçı düşüncesinin ürünüdür. Karakteristik yapı, *avant-garde* deneylerinde ve Clair, Feyder, Epstein ve Dreyer'in daha büyük yapılarında eşik olarak bulunmaktadır. Ancak bu bireyselliğin temel nedeni büyük bir olasılıkla, Fransız geleneğinin yapısında olan ressam stüdyosu mantığıdır. Sevrat, Lautrec, Van Gogh, Gaugin gibi sanatçılarının yaşamöyküleri uzun yıllar boyunca Fransız sineması için bir malzeme olma niteliğini sürdürecektir. Duchamp, Chomette, Deslav, Grémillon, Man Ray gibi sanatçı ve deneyciler Fransız sinemasına çok değerli katkılarda bulunacaklardır. *L'Etoile de Mer, Montparnasse, Fait Divers, A quoi rêvent les jeunes film*s gibi yapımlar onlara aittir.

Fransız *avant-garde* sinemasının bu ülkenin sineması için zararlı olduğu söylenmesine karşın, genç sinema yönetmenlerinin yetişmesi için mükemmel bir zemin hazırladığına kuşku yoktur. Borç olarak da olsa birkaç bin frank denkleştiren ve bir kamera edinen herkes Paris'in soyut bir filmini yapabilmekte ve daha sonra bunu (eğer şansı yaver giderse) bir reklam firmasına satabilmektedir. Bu yapı, gençlerin filmsel yeteneklerini geliştirebilmeleri için çok iyi bir durumdur. Her ne kadar deneysel filmler çok büyük bir değer taşıyor gibi görünmese de, onlar daha iyi filmler için bir hazırlık niteliği taşımaktadır. Bütün deneysel filmlerde çok sayıda kamera tekniği ve hileli görüntü kullanılmaktadır. Bunlar çeşitli değişimlerle tecimsel filmlerde de kullanılabilecek bir yapıda olacaklardır. René Clair'in 1923 yapımı *Entr'acte* adlı filmi bunun tipik bir örneği olarak aktarılabilir. O, Francis Picabia'nın dadaist tarzındaki bir senaryosundan gerçekleştirilmiştir. Henri Chomette'nin *A quoi rêvent les jeunes films* (1924) filmi de aynı kategoride değerlendirilebilir. Sinemacıların çevresinde, sinema yazarları bu-

lunmaktadır. Eleştiri ve film kuramı, bu ülkede başlıca ülkelerde olduğundan daha fazla gelişmiştir.

Fransız sinemasının merkezi Paris'tir. *Avant-garde* hareket burada gelişme olanağı bulacaktır. Germaine Dulac, Eugène Deslav, Georges Lacombe, Roguier, Man Ray, Kirsanov, Grémellon gibi sanatçılar bu alanda önemli yapıtlara imzalarını atacaklardır. Onlar, sürekli olarak yeni fikirlerin, yeni şekillerin ve açıların peşinde koşmaktadırlar.* Diğer taraftan, *avant-garde* hareketi filmin estetik zirvesi olarak kabul etmek gülünç olacaktır.

Deneysel film yapan gruptan çok sayıda yetenekli yönetmen yetişecektir. Clair, Epstein, Cavalcanti, Renoir gibi isimler büyük yapımlara imza atmadan önce *avant-garde* hareketinin içinde olmuşlardır. Fransız sinemasında aynı anda hem yönetmenlik hem de kameramanlığı üstlenen çok sayıda sinemacı bulunmaktadır. Gance, *Napoléon* filminin tek yaratıcısıdır. Clair, *Le Chapeau de Paille d'Italia* (İtalyan Hasırından Şapka), ve Feyder, *Thérèse Raquin* filmlerinin tek yaratıcılarıdır; daha düşük ölçekte Deslav'ın *La Marche des Machines*, Dulac'ın *La Coquille et le Clergyman*, ve Kirsanov'un *Brûmes d'automne* için de aynı şey söylenebilir.

Ancak deneysel çalışmaların çokluğu Fransa'nın sinemaya tek katkısının deneysel düzlemde olduğu anlamına gelmemektedir. Tersine olarak, Fransa deney evresi aracılığı ile çok sayıda sıradışı yönetmen yetiştirmiştir. 1930'lu yıllarda Carné, Duvivier, Grémillon, Renoir ve Clément gibi yönetmenler sıradışı çalışmalarıyla göz dolduracaklardır. Fransız yönetmenleri ile Fransız yapımcılar arasında bir uçurum bulunmaktadır. Bunun en iyi örneklerinden biri René Clair ile Albatross-Sequana arasında yaşanmıştır. Société Générale de Films firmasının dışında Fransa'da Fransız yönetmenlerinin sanatçı düşüncesine olanak tanıyan hiçbir yapımcı

---

* Sesli filmin gelişiyle birlikte sinemanın her evresi için yapım maliyetleri çok yükselmiş ve deneysel film yapmak neredeyse olanaksız hale gelmiştir. Otuzlu yıllarda İngiliz Belge Okulu deneysel film için olanak yaratmaya çalışmıştır fakat bu bile belgesel yapım birimlerinin gitgide yaratıcı olmayan ve bürokratik bir sponsorluk üzerine bağlı hale gelecektir.

şirket yoktur. Yapımcılar, endüstrilerini bir Amerikan temelinde düzenlemek yerine, birlikte çalıştıkları yönetmenlere göre yapım programı hazırlamaktadır. Bu durum, bireysel filmlerin ortaya çıkmasına neden olacaktır. Yukarıda belirtildiği gibi, politika yalnızca Société Générale de Film şirketi tarafından gerçekleştirilmiş ve bunun sonucunda iki çok önemli yapım olan *Finis Tarrea* ve *La Passion de Jeanne d'Arc* ortaya çıkmıştır. Ancak konuşmalı filmin ortaya çıkmasıyla bu yapım şirketinin yapım planlarında da bazı değişikliklere gidilmesi zorunluluğu ortaya çıkmıştır.

Ancak Fransız sinemasının bu doğal yapısının yararsız olduğuna inanmak hatalı olacaktır. Bu sinema eğer geniş ölçekte kabul görürse, büyük bir ticari düzlem üzerinde gelişme olanağı bulacaktır. Fransız "sanat" yapımları için piyasa sınırlı kalacaktır, ancak Fransızların da zaten kitlelerin eğlendirilmesi gibi bir düşünceleri yoktur. *La Passion de Jeanne d'Arc* (Jeanne d'Arc'ın Tutkusu) gibi filmlerin yapılması doğal olarak sınırlandırılmış, konuşmalı film öğesinin ortaya çıkması bu sınırlandırmayı zorunlu hale getirmiştir. Fransız sineması bir bütün olarak, Hollywood'un geniş ticari ürünleriyle başa çıkabilecek bir yeterliliğe sahip değildir. Fransız ticari yapı gelişimi, yavaş yavaş fakat emin adımlarla olmaktadır. Yapımcılar, yönetmenler ve şirketler küçük kârlarla yetinmekte ve ürünlerini halka sunabilmeyi daha önemli görmektedirler.

Fransız film yönetmenlerinin sanatçı *atölyeleri* çevresinden gelişimi ile doğrudan bağlantılı olarak, görsel görüntü kompozisyonunda yetkin bir konuma ulaşılacaktır. *Avant-garde* filmler, Fransız ticari yapımlarının ötesinde apayrı bir konumda bulunmaktadır. Erken dönem Alman ve İsveç filmlerindeki ağır psikoloji ve dramatik oyunculuk değerleri üzerine vurgu yapılmasının tersine olarak, Fransız sineması her zaman için yönetmenlerinin klasik kompozisyona olan sevgisi ile karakterize edilmiştir. Bu yapı ondokuzuncu yüzyılın başında egemen olmuştur. Cavalcanti'nin *En Rade* ve Epstein'in *Finis Terrae* filmlerinin yanı sıra *Menilmontant*, *La Zone*, *Tour au Large*, *Le Tour*, vb. avant-garde filmler ile anlatım içeriğinin çerçevesi ile bir konu atmosferi yaratım girişiminde bulunulur.



[illegible] DGARETH [illegible] D- [illegible]



PARIS QU[illegible] DOKT [illegible] RENE CL[illegible] ALBERT PREJEAN. (French.

Sovyet sinemasındaki resimsel kompozisyon değerlerinin oluşumunda kesim ilkelerinin kullanılmasından farklı olarak *avant-garde*, materyalin herhangi bir yerde ve herhangi bir şekilde görüntülenebileceğine inanmaktadır. Onlar biçim ve şekillerine göre, tam bir film sonucu oluşturacak şekilde birbiriyle birleşmektedirler. Bu yanlış düşünce, doğal olarak Rusya'daki kurgu ve kesim ilkelerine karşıdır. Bu yöntem ile oluşturulan kaos örnekleri Silka'nın *La Ballade du Canart*, Man Ray'in *Les Mystères du Château du Dé*, ve Eugène Deslav'ın *Montparnasse* filmlerinde görülmektedir. Güzel görsel görüntülerle dolu bir şekilde işbirliği içinde olarak yapıcı kurgunun yapıldığı tek Fransız örneği, *Finis Terrae* filmidir.

René Clair'in son dönemde gerçekleştirdiği iki komedi filmi hariç tutulursa, Fransız yönetmenler, oyunculuk malzemesinin devinimi için çok az gerçek duygusuna sahiptirler. Sinema yazarları bu zemin üzerinde haklı olarak kendi sinemalarına eleştiride bulunmaktadırlar. Bunu yaparken kendilerine örnek olarak daha önceki Amerikan western filmlerini ve sonraki yeraltı dünyası macera filmlerini almaktadırlar. *Koenigsmark, Monte Cristo, Michael Strogoff, Casanova* ve *Le Joueur d'Echers* gibi *büyük* Fransız filmleri oyunculuk malzemesinin deviniminden faydalanmada başarısız olmuşlardır. Bu büyük yapımlar resimsellik alanında ender olarak bağımsız olmalarına karşın, onlardaki aksiyon eksikliği genellikle kendisini hissettirmektedir. Görkem ve ihtişamları ile tipik Fransız yapımları olan filmler, onsekizinci yüzyıl romantizminin olgunlaşmamış ruhu içinde kavranmışlardır. Onlar her zaman için tarihsel ve görsel bakış açısından yola çıkmış olmalarına karşın, resimsellik yetkinliği, *Le Miracle des Loups* ve *La Merveilleuse Vie de Jeane d'arc* filmlerinde olduğu gibi, onların genel olarak sıkıcı olmalarını önleyemez.

Resimsel düşüncenin en iyi örneklerinden biri Carl Dreyer'in en ilgi çekici yapımı olan *La Passion de Jeanne d'Arc* filmidir. Bu filmde bireysel görsel görüntülerin güzelliği, yapımın *filmsel* değerini yoketmiştir. Bu olağanüstü filmdeki her çekim güzel bir şekilde oluşturulmuştur ve düz bir tasarımda ve kitlelerin dağıtımında dengelenmiştir. *En Rade* filmi bir deniz ve gemi atmosferi oluştu-



THE LAST SEXTEDDIWOT [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]



KEAN, directed by Nicholas Wolkoff — Nikolai Kolin, Ivan Mosjoukine
[French, 1924]

ran çok sayıda güzel görünümlü kompozisyonlardan oluşmaktadır, ancak filmde sinemanın dinamik canlılığından yoksunluk hissedilmektedir. Epstein'in *Finis Terrae* filminde ise görsel görüntü yapısal olarak kullanılmıştır. Her çekimde psikolojik tarz ve resimsel oluşum, Feyder'in *Thérèse Raquin* adlı filmindeki gibi görüntü ve içerik arasındaki aynı sinemasal ilişkiye sahiptir. Feyder'in filminde Alman psikolojisinin etkisi açık bir şekilde görülmektedir. Feyder ayrıca dramatik atmosfer ifadesini vurgulayabilmek için ışık yoğunluklarının karşıtlığını dikkatli bir şekilde kullanmıştır.

Fransa'nın ilk dönem sinema yönetmenlerinden en önemlileri Jean Epstein, René Clair, Abel Gance, Carl Dreyer (Danimarka asıllı olmasına karşın çalışmalarını Fransız kaynakları ile Fransa'da sürdürmüştür) ve Jacques Feyder'dir (Almanya'da ve Hollywood'da yönetmenlik yapmıştır). Bunların ilk ikisi *avant-garde* hareketinin içinde olmuşlardır.

Polonya asıllı olan Epstein, Sovyet sinemasının yapısallığından etkilenmiştir. İlk deneysel çalışmalarında bir gizem duyumu sezilmektedir ve çeşitli hileli kamera çalışmaları bulunmaktadır: *Mauprat, Le Coeur Fidéle, L'Affiche, La Glace à Trois Faces*, ve *Six et Demi x Onze*. Epstein'in dikkat çeken ilk yapımı *La chûte de la Maison Usher*'dir. O, ölümcül bir gizemcilik atmosferini yaratan bir yapımdır. Edgar Allan Poe'nun öyküsünden yola çıkılarak yapılan film, öykünün edebi değerini vurgulamaktadır. Yapımın tümü boyunca şiirsel atmosfer sürdürülmektedir. Epstein, bu filmde bir edebiyat yapıtını sinema terimleriyle vurgulamaktadır. Bir sonraki çalışması ise tamamen farklı olan *Finis Terrae* olacaktır. Bu filmde uyarlama açısından hiçbir anlatım içeriği yoktur. Filmde Britanya sahillerine yakın bir ada gerçek materyal olarak kullanılmıştır. Konu, bir balıkçının elini incitmesiyle ilgilidir. Bu kazanın sonucunda meydana gelen olaylar duyum etkileşimi ve karakterlerin tepkileri üzerinde verilmektedir. Epstein, filmin ilk üçte ikilik bölümünde en yüksek sonuca hazırlık olarak kabul edilebilecek bir konu oluşturulur. Son bölümde ise balıkçının yaşadığı yerden alınarak annesinin ve doktorunun yaşadığı yere gelinecektir. Epstein, senaryo oluşumunda çeşitli hatalar yapmış olmasına karşın, çok güçlü,

kuvvetli bir psikolojiye ve resimsel değere sahip, hemen hemen Flaherty'nin *Moana* filminin yerini tutabilecek bir yapım gerçekleştirmiştir. Epstein, bu filmin ardından *Sa Tête* filmini gerçekleştirecektir. Bunda da daha önceki filmin izlediği çizgi sürdürülecektir, ancak psikolojik oluşum alanında daha yapay olduğu söylenebilir.

René Clair'in Fransa'da gerçekleştirdiği iki komedi filmi, Amerikan komedi yapımlarından izler taşımaktadır. Mack Sennett'den ve Lloyd'dan ve doğal olarak onların idolü Chaplin'den izler görülmektedir. Clair'in filmleri, özellikle *La Chapeau de Paille d'Italie* (İtalyan Hasırından Şapka) ve *Les Deux Timides*'de hiciv, komedi, duygusallık ve fantezi öğeleri belirgin olarak bulunmaktadır. Gazetecilikten gelme olan Clair'in ilk filmleri, biçim açısından deneysel yapıdadır. 1922 yılında gerçekleştirdiği *Paris qui Dort*'u, *Entr'acte, Le Fantôme du Moulin Rouge, Le Tour* ve *Le Voyage Imaginaire* izleyecektir. Bunların çok azı dikkate değerdir fakat bu yapımlar Clair'a sinema kaynaklarını nasıl kullanması gerektiğini öğretecek ve daha sonraki büyük yapımlar için zemin hazırlayacaktır. René Clair, 1925 yılında Albatross-Sequana ile film yapımı için bir sözleşme imzalamıştır. Ancak çeşitli ticari nedenlerle çalışmalarında bazı ticari engeller ile karşılaşacaktır. Bu sınırlamalar *Proire du vent* filminin istediği gibi olmamasına yol açacaktır. İki yıl sonra en iyi çalışması olan *Le Chapeau de Paille d'Italie* filmini gerçekleştirecektir. Bu, Fransız orta sınıf yaşantısıyla ince bir şekilde alay eden başarılı bir komedidir, ve onun zekasını ve sinemasal yeteneğini göstermesi açısından büyük önem taşımaktadır. Duymakta zorluk çeken bir adam ile hasır şapkasını kaybeden bir kadın etrafında oluşturulan film, Clair'in film örgüsü oluşturmadaki başarısını gözler önüne sermekte ve Fransız nüfusunun büyük bir bölümünü oluşturan *burjuvaların* dar görüşlülüğünü ortaya koymaktadır. Film, bu nedenle büyük bir ticari başarı kazanamayacaktır. Halk, kendisinin bu denli ağır bir şekilde eleştirilmesine hazır değildir. Sonuç Clair ile Albatross-Sequana arasındaki sözleşmenin iptal edilmesinin eşiğine gelinmesi olacaktır. Ancak Clair'e başka bir komedi yapımı olan *Les Deux Timides* filmini yapma şansı verilecektir. *La Chapeau de Paille d'Italie* filminde ise Clair'in Chaplin'e olan hayranlığı belirgin bir şekilde görülmektedir. Özellikle *A Woman of*

*Paris* (Paris'li Kadın) filmi Clair'i çok etkilemiştir. *La Chapeau de Paille d'Italie* filminin Avrupa'da o zamana dek gerçekleştirilmiş en başarı hiciv komedisi olduğu söylenebilir. Lubitsch'in *The Marriage Circle* ve Chaplin'in *A Woman of Paris* filmleri ile aynı grupta değerlendirme yapılabilir.

Carl Dreyer'in sinemaya en büyük katkısının *La Passion de Jeanne d'Arc* filmi olmasına karşın, onun daha önceki çalışmaları, karakterinin gelişiminde psikolojik değerlerin anlaşılması ve konunun yalın bir şekilde ele alınması açısından ayrı bir öneme sahiptir. 1924 yılında Ufa için *Heart's Desire* filmini yapmıştır. Konu, bir ressamın oğluna karşı sevgisi ve onun nankörlüğü üzerine kurulmuştur. Resamı Benjamin Christensen, çocuğu ise Walther Slezack canlandırmıştır. Dreyer bir süre sonra *La Maitre du Logis* (Evin Efendisi) filmini gerçekleştirecektir. Bu filmde bencil bir baba, karısı, ve üç çocuklarının öyküsü anlatılmaktadır. Film, Fransa dışındaki ülkelerde fazla bir başarı kazanamayacaktır. Ancak filmin en önemli etkisi Dreyer'e *La Passion de Jeanne d'Arc* filmini yapması için zemin hazırlamasıdır.

Geniş ölçüde başarılı olarak kabul edilen bu güzel filmin bazıları tarafından eleştirilmesi gülünçtür. Film, görsel ve tinsel anlam açısından başarı çizgisinin üzerine çıkmaktadır. Ancak filmdeki bir hata, güzel görüntülerin dinamik içerikten soyutlanmış olmasıdır. Kamera açısı ve kamera deviniminin güçlü kullanımı. karakterler ve izleyici arasında yakın bir içtenliğin kırılmasını sağlayacaktır. Genel atmosferde ve tasarım ayrıntılarında çok önemli bir çalışma yapıldığı göze çarpmaktadır. Oyunculuk alanında hiçbir makyaj türü kullanılmamıştır. Bunun sonucunda düz beyaz arka plana karşı kırışık dokulara sahip yanmış bakır renginde yüzler ortaya çıkacaktır. Yapay makyajın olmaması karakterlere benzeri görülmemiş bir güç katacaktır. Gözlerin, bakışların, ağzın kenarının, gülümsemenin ekranı kaplayan yakın çekimleri gerçekleştirilmiştir. Kalabalık, yargıçlar, keşişler, askerler ve her şeyin üzerinde Jeanne'in kendisinin içsel düşünce ve duyguları bu şekilde ortaya konmuştur. Hiçbir halk anlayışı, hiçbir yıldız oyuncu, hiçbir gişe





THE FALL OF THE HOUSE OF USHER, AN ORIGINAL PHOTOGRAPH. By JEAN LESTER.

kaygısı ve hiçbir "son dakika kurtuluşu" bu filmde bulunmamaktadır. Dreyer'in baskın yönetiminden başka hiçbir şey yoktur. *La Passion de Jeanne d'Arc* filminin olağanüstü güçlü olduğuna kuşku yoktur. Açılış sekansından kapanış çekimine kadar her evrede bu belirgin bir şekilde görülmektedir. İzleyiciden filme tam bir yoğunlaşma talep edilmektedir. Bu filmin sinema tarihi ve gelişimi içinde, gerçekleştirilen en ilgi çekici yapımlardan biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Dreyer'in insan duyum ve tepkilerinin psikolojisi kullanımı çok derin olarak gerçekleştirilmiştir. Onun atmosfer duyumu görkemli bir şekilde ifade edilmiştir. Filmin büyük bölümünde yüksek ve düşük seviyedeki açılarla yakın çekimler kullanılmıştır. Ekran sürekli olarak güzel görünümlü kompozisyonlarla kaplanmaktadır. En fazla övgü Jeanne rolündeki bayan Falconetti'nin olağanüstü oyununa yapılmalıdır. Société Générale de Film şirketi için yapılan film on sekiz aylık bir zaman içinde gerçekleştirilmiştir.

Belçikalı olan Jacques Feyder'in biçemi, ilgi çekici yapımlarının her birinde değişiyor görünmektedir. Almanlardan ve İsveçlilerden uyarlamalar yapmasına karşın, bunların doğru bir şekilde ve içtenlikle yapılması nedeniyle başarılı olarak kabul edilmektedir. Film listesinde şu filmlere rastlanmaktadır: *L'Image* (Jules Romains'in senaryosundan); *Gribiche*; *Crainquebille*, Anatole France'ın kısa öyküsünden; *Visages d'enfants*; *Carmen*, Raquel Meller ile birlikte; *Thérèse Raquin*, Zola'dan ve *Les Nouveaux Messieurs*. Son iki film, Feyder'in en ilgi çekici yapımlarıdır. O, dramatik duyumların, karmaşık duygular arasındaki ağır çelişkinin bir yönetmenidir. Emile Zola'nın malzemesi ile gerçekleştirdiği *Thérèse Raquin* filmi bu açıdan hayran olunacak çekimlerle doludur. O, Défu firması için Alman stüdyolarında yapılmıştır ve ışık düzenlemesi ve uygulaması Alman biçimlerini taşımaktadır. Feyder filmini seçilmiş ayrıntıların kullanımı ile oluşturmuştur. Dramatik bir temayı güçlü bir duyumsal gerçekleşmesi için bir sembolizm aracılığı ile ortaya koymuştur. Kapanış sahnesinde melodramın abartılı olduğu doğrudur. Işıklandırmada çok ağır bir karşıtlık vardır. Bir sonraki Feyder filmi Zola'nın derinliğinin karşıtı olarak, bir sahne oyunundan



LA PASSION DE JEANNE D'ARC, directed by Carl Th. Dreyer. [French, 1928]



THERESE RAQUIN, directed by Jacques Feyder. Gina Manès, Hans von Schlettow. [French, 1947]

uyarlanan politik komedi *Les Nouveaux Messieur*'dur. O, politik didişmenin çocukluğuna karşı sessiz bir protesto niteliği taşır.

Teknik açıdan düşük seviye açıları ve kompozisyon görüntülerinin sık sık kullanımı ilgi çekicidir.

Marcel l'Herbier, Fransız sinemasının büyük virtüözüdür. Onun filmleri teknik gelişimin yüksek bir noktasına ulaşmaktadır. Bir film yönetmeni olmaktan çok, bir sinema estetisyeni olarak kabul edilebilir. Emile Zola'dan uyarladığı *L'Argent* adlı film onun duyarlı entelektüelliğinin bir kanıtıdır. Çok sayıdaki filmi arasında 1920 yapımı, ilk avant-garde hareketin tipik bir örneği olan *L'Homme du Large*; 1921'de Jacques Catelain ve Marcelle Pradot ile birlikte, *Don Juan* and *Faust*; *El Dorado*; *Le Marchand des Plaisirs*; *Le Vertige*; *L'ınhumaine*; *Le Diable au Coeur*; Pirandello'dan *Le Feu mathias Pascal*; Brigitte Helm, Alfred Abel ve Marie Glory ile L'argent; Catelain ve Gina Manes ile *Nuits de Princess*.

Alberto Cavalcanti, bir sinema filmi yönetmeni değil, bir resimsel güzellik uygulayıcısıdır. Onun görsel görüntü seçimi ve çevresine karşı ince duyumu, içten bir niteliğe sahiptir fakat konu ve içerik ifadesi, doku açısından filmsel değildir. Dramatik etki oluşturmada kamera konumu konusunda bilgiye sahiptir. Bu hatalar ve nitelikler onun çalışmalarında, *L'Inhumaine* ve *Le Feu Mathias Pascal* ve *Yvette*, *Rien que les Heures*, *En Rade* ve *Le Capitaine Francasse* filmlerinde belirgin bir şekilde görünmektedir. Onun en ilginç çalışması burlesk sinema-şiir örneği *La P'tite Lili*'dir. Onun filmlerinde her zaman için tatlı bir anlatım vardır. 1926'da gerçekleştirilen *Rien que les Heures*, Ruttman'ın *Berlin* filmine benzer bir amaca sahiptir. Büyük bir kentte bir gün içinde yaşananların görüntü seçiminden oluşmaktadır. Paris çekimleri arasında saati gösteren yakın çekimler tarafından düzenli aralıklardaki uzamı yaşlı bir kadın ve genç bir kızın hareketleri izlemektedir. Cavalcanti, *avant-garde* tarafından geliştirilen sıradan cihazlara ilgi duymamaktadır. *En Rade* filmi, Marsilya'nın limanları ve gemileri arasında çekilmiş bir film olarak, çevrenin merkezileştirilmesinin övgüye değer bir örneğidir. Güzel bir şekilde görüntülenmiştir. Onun sonraki filmi *Le Capitaine Francasse*, Gautier'den uyarlanmıştır. Onye-




EN RADE, directed by C C Hesens. [French, 1927]



L'AGE D'OR, directed by Louis Buscel. [French, 1930]

dinci yüzyılın ayrıntı ve atmosferinin zenginliğini taşımaktadır. Ancak biçim açısından filmsel değildir.

Jean Renoir, ünlü bir ressamın oğlu olarak, üç filmi ile ilgi çekmektedir: *Nana*, *La Petite Mechande des Allumettes* ve *Le Tournoi*. İlki Emile Zola'nın bir romanından uyarlanmıştır; ikinci film Hans Andersen'in öyküsünün çekici, romantik bir uyarlamasıdır; üçüncü yapım ise bir Fransız tarihi filmidir.

Abel Gance, Fransız sinemasının büyük ustasıdır (grand maître). O, kuramsal açıdan büyük yönetmenlerin ustasıdır fakat pratik alanda her zaman için modası geçmiş fikirlere sahip olmuştur. *Napoléon* filminin yapımı için beş yıl harcanmıştır. O, düş gücü, teknik donanım ve gelişmiş senaryo çalışmasının oluşumları ile doludur. Gance, bir sembolik görüntü kullanıcısıdır. *Napoléon* filmindeki kartallar; *La Rouge* filmindeki demiryolu, tekerlekler ve sinyaller; *La Zone de la Mort* filmindeki park ve evler; ve *L'Accuse* filmindeki zambak.

Fransız sinemasının Birinci Dünya Savaşı öncesindeki dönemde Gaumont, Pathé ve Aubert yapım şirketleri filmler gerçekleştirmişlerdir. Onlar daha çok tiyatral öğler kullanmaktadır ve dikkat öykü değeri üzerinde yoğunlaştırılmıştır. Pathécolor, Victor Hugo'nun *Les Misérables* (Sefiller) filminin birkaç versiyonunu gerçekleştirmiştir. Max Linder'in salon komedileri anılabilir. Benzer olarak savaşın hemen sonrasındaki yıllarda Fransa'da çeşitli yönetmenler çok sayıda film yapacaklardır. Louis Delluc (Germaine Dulac ile birlikte, 1920 yılında *La Fête Espagnole*; *La Femme de Nulle Part* ve *Fièvre*, her ikisi de 1921 yılında); Jacques de Baroncelli (*Le Carillon de Minuit*, *Le Père Goriot*, *Pêcheur d'Islande*, ve *Réveil*, Isabel Elsom ile birlikte); Severin-Mars (*La Coeur Magnifique*); ve Jules Duvivier (*La Tragédie de Lourdes*).

Bunlara Nicolas Volkoff'un 1924'te yaptığı *Kean*; Léon Poirier'in *Jocelyn*, *Verdun* ve *La Croisière Noire*; Marc Allegret'in André Gide'in yolculuk filmi *Voyage au Congo*; Germaine Dulac'ın büyüleyici çalışması *Arabesque*, *Mme. Baudet* ve *La Coquille et le Clergyman*; ve avant-garde akımının çok sayıdaki kısa filmi eklenebilir.

# IX

# İNGİLİZ SİNEMASI

İngiliz sineması, sığ bir temel üzerine kurulmuştur. Gazete yazarlarının şişirmeleri ve İngiltere halkının iyi niyeti ile desteklenen İngiliz sineması temellerini çok sağlam bir şekilde oluşturamamıştır. Bu nedenle birkaç istisna dışında bu ülkeden sinema tarihine damgasını sert bir şekilde vuracak ürünler ortaya çıkmamıştır.

Modern İngiliz sineması son derece yapay bir yapıya sahiptir. O, eleştiri ve hoşgörü temeli üzerinde gelişmiştir. Eğer birkaç eleştirmen İngiliz sineması üzerine keskin eleştirilerde bulunmuş olsaydı, eğer bu sinema tutarlı bir şekilde sert bir dille eleştirilmiş olsaydı sanırım bugün görünen yapı biraz daha farklı olurdu. Bunun yerine İngiliz sineması aldatıcı övgüler ile kaşıkla beslenmiştir. Kota düzenlemeleri ile uluslararası koşullarda rekabet etmek yerine, kolay yöntemler seçilmiştir. Ve ne yazık ki henüz kendi ulusallığını keşfetmemiştir.

İngiliz sineması hiçbir zaman için kendisine yeterli olmamış ve bağımsızlığını kazanamamıştır. Léon Moussinac'ın ifadesiyle "İngilizler hiçbir zaman için tam bir İngiliz filmi üretememişlerdir." İngiliz sineması içten bir yapıya sahip değildir. Başka ülkelerin sinemalarını taklit etmenin ötesinde hiçbir amacı olmamıştır. İlk etapta kaynağını Amerikan sinemasından, ve ikinci olarak ise Alman sinemasından almıştır. Ancak bunda da tam bir başarı elde edememiş ve Amerikan sinemasının çocuğu olmanın ötesine geçememiştir. Yalnızca ender durumlarda bu ülkedeki bir yapımcı firma, yeni bir teknik biçimi ile başka ülkelerin sinemalarına karşı

çıkmaya çalışacaktır. İngiliz stüdyoları sıradan yapımların ötesinde bir ürün ortaya koyabilmekten uzak üçüncü sınıf kişilerle doludur. Yapımcılar, yönetmenler, senaristler, kameramanlar, sanat yönetmenleri ve diğer çalışanlar, yeni bir oluşumu ortaya koymaktan çekinmektedirler. İngilizler, başka film yapımcısı ülkelerden öğrenmede yavaştırlar fakat taklit etmede her zaman için hızlı olmuşlardır. Ancak tehlike, genellikle anlamadan yoksun olarak taklit etme yoluna gidilmesinde yatmaktadır. Düşüncelerin temel olguları göz önünde bulundurulmadan körü körüne bir taklit yöntemi gelişmiştir (buna örnek olarak Asquith'in *Cottage on Dartmoar* ile kötü tasarlanmış Elvey'in *High Treason* filminin karışık tekniği gösterilebilir). Bu nedenle İngiltere'de hiçbir zaman için bir *avant-garde* (öncü) ekol olmamıştır. Sinemasal deneyciliğin ileri bir okulun yokluğu derin bir şekilde hissedilmektedir. Bunda, yapıyı tecimsel sinema yönetmenlerinin yönlendirmiş olmasının etkili olduğunu düşünüyorum. Bunun ötesinde sinema kuramı alanında hiçbir düşünce okulu İngiltere'de otuzlu yıllar öncesinde görülmemektedir. Fransa'da, Almanya'da, Sovyet Rusya'da ve hatta Amerika Birleşik Devletleri'nde görülen sinemanın gelişimi için *heves, heyecan* ne yazık ki bu ülkede görülmemektedir. [Ancak bu bölümün yazıldığı dönemde Grierson'un *Drifters* (Balıkçı Tekneleri, 1929) adlı yapımının ortaya çıkması İngiliz Belgesel yapımlarının geleceği için umut vermektedir. *The Foreman Went to France, The Way Ahead, Nine Men, The Overlanders, The Stars Look Down, Millions Like Us, Waterloo Road,* vb. filmler stüdyo yönetmenlerinin yeni bir gerçekçiliğini keşfetmelerinin ilk işaretlerini vermektedir. Bilgi Bakanlığı sinema Bölümü, Jack Beddington'un başkanlığı altında, belgesel ve stüdyo film tekniklerinin birbiriyle kaynaştırılması için çalışmalar yapmıştır.]

Gaumont-British şirketi tarafından gerçekleştirilen *High Treason* filminin yüksek bir başarı gösterememesi yönetmenin deneyimsizliği, ya da stüdyo donanımının yetersizliği ya da personelin yeteneksizliği ile ilgili bir durum değildir. Tam tersine olarak, Elstree, Welwyn, Islington ve Walthamstow'un teknik kaynakları Avrupa'daki herhangi bir ülkeden geri kalmayacak şekilde iyidir. Bu, tüm yabancı ziyaretçilerin üzerinde görüş birliğine vardıkları bir

saptamadır. Sorun, bu mükemmel kaynakların kullanılma aşamasında yaşanmaktadır. Aynı teknik oluşumdan hem iyi bir film hem de kötü bir film ortaya çıkabilmektedir. Her birindeki iyi olma miktarı ve kötü olma miktarı, aletleri kontrol edenlerin düşüncelerine bağlıdır.

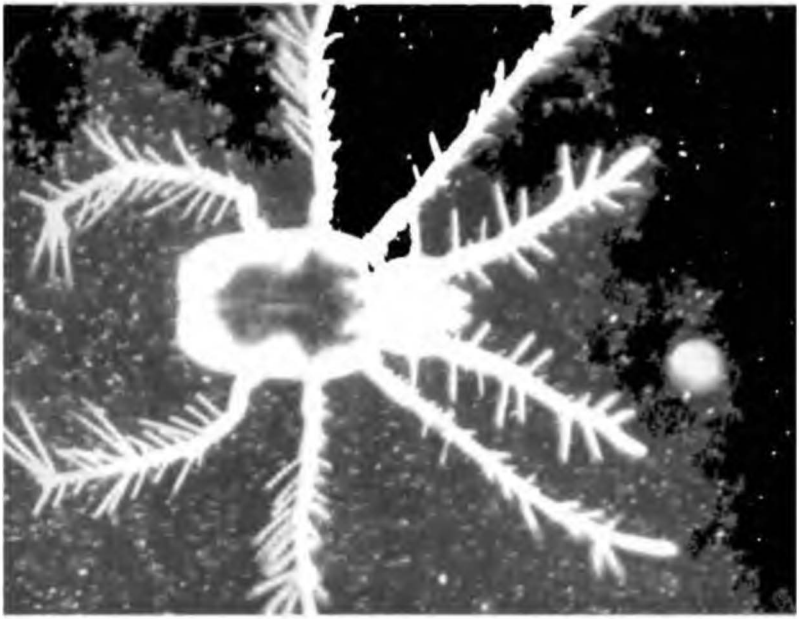
İngiltere demiryolları, endüstrisi, kasabaları ve kırsal kesimleri ile anlatım fikirleriyle işbirliği yapmak üzere hazır beklemektedir. Malzeme zenginliğine diyecek yoktur. Sergei M. Eisenstein, bu ülkeyi ziyaret ettiği zaman, İngiliz film yönetmenlerinin bu denli mükemmel malzemeye neredeyse hiç dokunmadıklarını görerek hayrete düşmüştür. Bu doğal kaynak üstünlüklerinin kullanılmamasının nedenini bir yabancıya anlatabilmek hiç de kolay değildir. Oxford, Cambridge, Liverpool, Shrewsbury, Exeter, Wales dağları ve Scotland yüksek kesimleri, filmsel çevre açısından hayran olunacak yerlerdir. Filmsel uygulama açısından dünyanın belki de en zengin şehri olan Londra'ya bu açıdan hiçbir değer verilmemiştir. Grierson, balıkçıların yaşantılarını anlatan *Drifters* (Balıkçı Tekneleri) adlı belgesel filmini kendi bireysel çabasıyla gerçekleştirmiştir. İyi bir yapım olduğu kabul edilen bu filme bile gerekli ilgi gösterilmemiştir. İngiliz şirketleri uzun süre boyunca bu filmin uluslararası bir düzlemde değerlendirilmesine yönelik bir girişimde bulunmamışlardır. British International Pictures'ın Castleton Knight'ın yönetimindeki *The Flying Scotsman* için böyle bir girişimde bulunduğu bilinmektedir fakat bu neyi değiştirir ki? *Underground* filmini yapan Anthony Asquith da aynı ilgisizlikle karşı karşıya kalmıştır. *Variety*, *Splinters*, *The Co-optimists*, *Elstree Calling*, *A Sister to Assist 'Er* ve *The Amerikan Prisoner* için de aynı şey söylenebilir.

İmparatorluk toprakları ile ne yapılabilir? İlk olarak, Epstein'in *Finis Terrae*, Flaherty'nin *Moana*, Turin'in *Turksib*, ve Pudovkin'in *Storm Over Asia* filmlerini anımsamak yerinde olacaktır. Hindistan, Kenya, Nijerya, Malta, Kıbrıs'ta hiç kullanılmamış geniş bir malzeme bulunmaktadır. *A Throw of the Dice* ve *Palaver* gibi filmler yapılmıştır ancak böylesine zengin ülkeler için bu denli yüzeysel yapımlarla yetinmek büyük bir hata olacaktır. Film oluşumu için uygun yöntemlere sahip olmadan, sinemanın yeterlilikleri bilgi-

sine sahip olmadan hareket etmektense, bu mükemmel malzemeyi hiç dokunmadan olduğu gibi bırakmak en doğrusu olacaktır.

Bu ülkedeki sıkıntıların kaynağı, yapım yetkililerin muhafazakarlığı ve dar görüşlülüğünde yatmaktadır. Yeni kuramlar ve ilerlemeci düşüncelere sahip. geniş bir bakış açısı bulunan yöneticiler yoktur (bu noktada diyaloglu sinemaya geçişin ilerlemeci bir ruhtan değil, Amerikan baskısının İngiliz şirketleri üzerindeki zorlamadan kaynaklandığını ifade etmek istiyorum). Ancak bir zaman sonra endüstrinin tamamen yok olmaya yüz tutuğu farkedilerek stüdyo kentleri kurma ve gençleri bu yönde eğitme gibi bir zorunluluğun farkına varan İngiliz yapımcılar kolları sıvamaya başlayacaklardır. Bu dönemde gösterilen her çaba halkın Elstree'nin yeni Hollywood olacağına inanmasına yol açacaktır. Halk, bu stüdyokentinin ilk ürünlerini görene kadar bu değerlendirmelerini muhafaza edecektir.

Yalnızca bu nedenle değil, ayrıca yapımcıların kendi düşüncelerini ortaya koymada yeterli cesarete sahip olmamaları bu ülkedeki film üretim niteliğinin iyileştirilmesini engelleyecektir. Londra'daki Amerikalıların sahip oldukları sinema salonları aracılığı ile konuşmalı filmlerin İngiltere'ye girdiği zaman, İngiltere'deki bazı yönetmenler film oluşumunun ilk ilkeleri ile çalışmalarını sürdürmekteydiler. Ancak bu ülkedeki tüm stüdyo düzenlemeleri, Amerikan konuşmalı film devrimi ile allak bullak olmuştur. Eğer bu gelgit dalgası geldiğinde yalnızca bir firma bile su üzerinde kalmayı başarabilmiş olsaydı, İngiliz stüdyolarının ilerki dönemde çok başarılı ürünler ortaya koyacağını tereddütsüz bir şekilde söyleyebilirdik. Konuşmalı film buluşu bu ülkenin sinema sektörünün bağımsız gelişimini sekteye uğratmıştır. Küçük kârlarla yaşamını sürdüren bir şirketin, dünyaya yayılmış büyük ölçekli film üretim firmalarıyla başa çıkması olanaklı görülmemektedir. Stüdyolar kendi yetersiz bilgilerini bu "yeni teknik oluşuma" aktarmaya çalışmışlar ve Amerikan sinemasını körü körüne taklit etmenin ötesine geçememişlerdir.



WATER FOLK—SECRETS OF NATURE—directed by Percy [illegible] [illegible]



BLACKMAIL—directed [illegible]—ALICE [illegible] JOHN LONGDEN, DONALD [illegible]

Bu yapıya karşılık yabancı yetenekleri ithal etme yoluna giden İngiliz stüdyoları, Hollywood'un daha önceki başarısına benzer bir başarıyı gerçekleştiremeyecektir. Lubitsch, Murnau, Pommer ve Seaström Amerikan yönetmenlerinin genç ekolünün düşüncesi üzerinde ciddi etkide bulunmuştur. Ancak İngiltere'de ise Arthur Robison, E. A. Dupont ve Henrik Galeen, üç yetenekli yönetmen, Elstree okulu üzerinde hiçbir etkide bulunamayacaktır. Tersine olarak, onların düşünceleri tamamen yanlış anlaşılacak ve İngiliz stüdyolarında yanlış olarak uygulanacaktır.

Yabancı yönetmenler İngiltere'deki film yapım alanındaki kolektivizm ve ekip çalışmasını keşfetmede başarısız olacaklardır. Onlar İngilizlerin film aracına bakış açılarını anlamada yetersiz kalmışlardır (örnek olarak, Robison'un *The Informer* ve Galeen'in *After the Verdict* filmleri verilebilir; bu yönetmenler daha önce *Warning Shadows*, *Manon Lescaut* ve *The Student of Prague* filmlerini gerçekleştirmişlerdir. Aradaki fark çok belirgindir). Yalnızca Dupont, *Piccadilly* filmi ile belli bir ölçüde başarı kazanmıştır, ancak bunu da bir Alman kameraman ve tasarımcı kullanarak gerçekleştirmiştir.* Uluslararası alanda başarı kazanabilmek için yabancı yetenek getirilmesi, oyunculuk alanlarında da sürdürülecektir. Bu nedenle, Lya de Putti, Lars Hanson, Hans von Schlettow, Anna May Wong, Olga Tscechowa, Gilda Gray gibi yıldızlar, oyunculuk yeteneklerini bu ülke için kullanacaklardır fakat bunların da büyük bir başarı kazandığı söylenemez.

Savaştan sonra İngiliz stüdyoları üzerinde yapılan çözümlemeler ortaya yeni sonuçlar koyacaktır. Hiç kuşku yok ki İngiliz sinemasının en ilgi çekici örneği Grierson'un ***Balıkçı Tekneleri*** (Drifters) adlı yapım olacaktır. Grierson bu çalışmasında Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filminin ritmik oluşumundan etkilenmiştir fakat

---

* Werner Brandes ve Alfred Jünge: daha sonra İngiltere'ye yerleşmişler ve İngiliz sinemasının rönesansı olarak kabul edilen bir dizi filmde çalışmalarda bulunmuşlardır (Bu filmlere örnek olarak *The Canterbury Tale*, *Colonel Blimp*, *A Matter of Life and Death*, vb. verilebilir).

daha önce de belirtildiği gibi o *Drifters* filmine Sovyet filmlerinde olmayan bir şeyler katacaktır. Artık çok iyi bilindiği gibi, Grierson Sovyet yapımın Amerikan versiyonunun hazırlanması ile bağlantılıdır ve bunun sonucu olarak, Eisenstein'ın çalışmalarını çözümlemek için yapılan her inceleme ile yakın bir bağlantı halindedir. Her ne kadar Grierson *Potemkin Zırhlısı* filminin yapımını anlamada bütünüyle başarısız olsa da o, *Drifters* filminde büyük bir güç ve güzellik yaratacaktır. Epstein'in *Finis Terrae* ve Ford'un *Iron Horse* filmindeki gibi, *Drifters* filmi de filmsel doku açısından arıdır. Geceleyin denizde seyreden gemiler, balıkçıların ağlarını fırlatmaları ve balıkçı pazarının görüntüleri olağanüstü film malzemesi oluşturmaktadır. Film, emek güzelliği ve gemilerin duyumu ile doludur. Ancak onun ayrıntılar üzerinde yoğunlaşmada denizin evrensel bir düşüncesinden yoksun olduğu düşünülebilir.

İngiliz stüdyolarında ilgi çekici filmler gerçekleştirebilecek yönetmenler de bulunmaktadır. Buna karşın çok sayıda yönetmen kendilerine sunulan olağanüstü olanaklara karşın başarı kazanamayacaklardır.

Miles Mander, filmsel ifade alanında başarılı sayılabilecek yapımlara imzasını atmıştır. *The Firstborn* filmi Manders'in yaratıcı yeteneğini ortaya koymaktadır; öykü, senaryo, yönetim ve başrol, Madelaine Carroll'un destekleri ile gerçekleştirilmiştir. *The Firstborn* filminin ilk kopyası halka gösterildiği zaman yönetmenin yetenekleri ve sürükleyiciliği ile beğeni kazanmıştır. Filmin, yönetmenin kontrolünden yoksun olarak profesyonel bir kurgucu tarafından kurgulandığı anlaşılmaktadır. Mander, Madelaine Carroll'un yardımı ile dişil düşünce yapısını ortaya koymaktadır. *The Firstborn* filmi, sinema alanında İngiliz salon traji-komik yapımlara tek örnektir.

Anthony Asquith de İngiliz yönetmenler içinde çok iyi bir yere sahiptir. Onun sinema gösterimi üzerine belli düşünceleri vardır ve bunları yaşama geçirmede başarılı olmuştur. O, şimdiye kadar *Shooting Stars, Underground, Princess Princilla's Fortnight* ve *A Cottage on Dartmoor* başlıklı dört filmi ile tanınmaktadır. O, yurtdışındaki deneyimlerinden çeşitli uygulama biçimleri öğrenmiştir,

ancak onları kullanmada tam olarak başarı kazanamamıştır. Sovyet ve Alman sineması üzerinde araştırma yapmış bir yönetmendir. Ancak buna karşın onun tekniği yüzeysel kalmıştır.

İngiliz ekolünün başarılı yönetmeni Alfred Hitchcock, ***Blackmail*** filmiyle göz doldurmuştur. Bu film, türünün en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Hitchcock'un 1926 yılında gerçekleştirdiği ***The Lodger*** filmi de en içten yapımlardan biridir. Bu sürükleyici melodramda, zekice düşünülmüş görüntüler kullanılmıştır. O, ***Downhill, Easy Virtue, The Ring, The Farmer's Wife*** ve ***The Manxman*** fimleriyle bu gösterişli olmayan yöntemini sürdürmüştür, ancak ***The Lodger*** filmindeki başarı çizgisine ulaşamayacaktır. ***Blackmail*** filmi zayıf bir anlatıma sahip olması ve kaçınılmız diyaloglara sahip olmasına karşın Hitchcock'un ilerlemeci bir ruh yapısı içinde olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Görsel görüntünün dramını vurgulama olarak sesin kullanımı üzerine çok fazla yorum yapılmıştır. Onun sessiz versiyonu diyaloglu versiyondan daha iyi olarak kabul edilmektedir.

Dupont'un ***Piccadilly*** filminin bu ülkede yapılan, türünün en iyi filmi olduğuna kuşku yoktur. Werner Brandes'in mükemmel kamera kullanımı ve Alfred Jünge'un güzel tasarımı filme çok şey katmıştır. Aksiyon yavaştır fakat gerekli yerlerde hızlanmaktadır. Bir bütün olarak düşünüldüğünde ***Piccadilly***'nin British International Pictures tarafından gerçekleştirilen en iyi film olduğu sonucuna varılabilir. Film, ***The Berg*** adlı oyundan uyarlanarak gerçekleştirilmiştir. Konu 1912 yılındaki ***Titanik*** felaketi üzerine kurulmuştur. Dünyanın en büyük transatlantiği olan Titanik gemisinin batmaz olduğu düşünülmektedir; geminin buz dağına çarpması; ve üç saatten az bir süre içinde batması, ve 1513 kişinin ölmesi anlatılmaktadır. Yolcular ve gemi personelinin yaşadığı bu korkunç saatler yoğun psikolojik sunumlarla ortaya konulmaktadır. Onun, yapılan en güçlü yapımlardan biri olduğu söylenebilir. Aynı zamanda en aptalca yapımlardan biridir. İlk olarak, inanılmaz gülünç diyaloglar bulunmaktadır; ikinci olarak, oyunculuk sahne biçeminden kurtulamamıştır; ve üçüncü olarak çarpışma sahnesi inandırıcı de-



DRIFTERS, directed by JOHN GRIERSON. [British, 1929]



NORTH SEA, directed by HARRY WATT. [British, 1938]

ğildir. Teknik olarak, görüntü düzdür ve ilgi çekici değildir; örnek çekimler ham ve oyuncak benzeri bir yapıdadır.

Atlantik ve Pudovkin'in *Storm Over Asia* filmi arasında bir karşılaştırma yapılabilir. Her ikisi de büyük konuları işlemektedir; her biri ayrıntı hataları içermektedir.

Savaş Döneminde yapılan dizilerden bahsedilmesi de yararlı olacaktır. British Instructional Films yapım birimi Bruce Woolfe'un yapımcılığı altında Messrs Geofrey Barkas, Walter Summers, Michael Barringer gibi yönetmenlerle *Armageddon, Zeebrudge, Mons, The Somme, The Battles of Colonel and Falkland Islands* ve *'Q' Ships* gibi yapımları gerçekleştirmişlerdir. Bunlar belgesel sinemanın mükemmel örnekleridir. Ivor Montagu tarafından yönetilen üç nitelikli komedi yapımı olan *The Cure, Day Dreams* ve *Bluebottles*'da Elsa Lanchester'ı kullanmıştır. H. G. Wells'in öykülerinden uyarlanan bu filmler burlesk komedinin en iyi örnekleridir. Bruce Woolfe'un yapımcılığındaki British Instructional yapım birimi tarafından gerçekleştirilen çok sayıdaki *Secrets of Nature* (Doğanın Gizemleri) dizisi de hemen herkes tarafından beğeni ile karşılanmıştır.

# X

# DİĞER ÜLKE SİNEMALARI

Daha önceki sayfalarda İsveç sinemasının, diğer ülke sinemaları üzerindeki etkisinden bahsedilmişti. Savaştan hemen sonraki yıllarda İsveç'te, Fransa ve Almanya sineması üzerinde büyük etkide bulunacak çok sayıda film yapılmıştır. Lirik konu niteliği ve onların gelişim yavaşlığı ile karakterize edilen sıradışı görsel güzellik gerçekleştirilmiştir. İsveç'in doğal görünümleri tam olarak kullanılmıştır. Yönetmenler kendi şiirsel duyguları aracılığı ile bunun gereğini yerine getirmişlerdir. Konular, büyük ölçüde trajik olarak ele alınmıştır ve ağır bir psikolojik bakış açısıyla uygulanmıştır. Daha sonraki dönemde İsveç sinemasının bir gerileme evresi yaşadığı şiirsel duygu ve lirizm ulusal karakterleri nedeniyle doğal bir ölüm sürecine girdiği görülmektedir. İsveç, yönetmenlerinin çoğunu Hollywood'a kaptırmıştır. Bunlar arasında Victor Seaström (*The Phantom Carriage, the Tragic Ship, The Exiles*), Mauritz Stiller (*The Atonement of Gosta Berling, Arne's Treasure*) ve John Brunius (*Vox Populi, The History of Charles XII*) ilk sıralarda gelmektedir.*

İtalya ve İspanya'da da filmler yapılmasına karşın, bunların çok azı ülke dışında gösterime girme olanağı bulmaktadır. Bunlar arasında en fazla akılda kalıcı olan senaryosu Gabriele d'Annunzio tarafından yazılan klasik bir konunun işlendiği *Cabiria* filmidir. Ma-

---

* Bu bölümde savaş öncesi verimli bir dönem yaşamış olan Danimarka sineması ele alınmamıştır. Yalnızca İsveç sineması değil, aynı zamanda Danimarka sineması da Birinci Dünya Savaşı sonrasında Alman yönetmenlerini güçlü bir şekilde etkilemiştir.

caristan, Bulgaristan ve Çekoslovakya da film endüstrisi alanına gireceklerdir fakat onlar bu dönemde kayda değer bir ürün ortaya koyamamışlardır.

Bunun tersine olarak, bu dönemde Japonya'da film endüstrisi alanında bir gelişme görülmektedir. Bu ülkede yaklaşık doksan yönetmen tarafından yılda beşyüzün üzerinde film üretilmektedir. Bu yüksek üretim sayısına yalnızca birkaç yıl içinde ulaşılmıştır. Bunda Amerika'nın savaş sırasındaki egemenliğine karşı ulusal bir tepki düşüncesi büyük etkendir. Japonya, program satımında Fransa ve İtalya'ya güvenmektedir.

Otuzlu yıllara kadar, Japon sinemasına tiyatro gelenekleri egemen görünmektedir. Uzun zaman boyunca, sinema, tiyatronun bir başka görünümü olarak kabul görecektir. Ve daha düşük sınıflar için bir eğlence olarak kabul edilir. Bu dönem Japon sinemasında geleneksel kostüm oyunları, tarihsel konular egemen olarak görünmektedir.

Japonya'nın iki önemli yapım firması Nikkatsu ve Soetsiku'dur. Sovyet Rusya'da olduğu gibi her bir yapım birimi kendi yapımı ve oyuncularıyla ilgilidir. Nikkatsu, en iyi oyunculuk malzemesini kullanarak tarihsel olayları geleneksel bakış açısıyla ele almaktadır. Soetsiku ise diğer taraftan, daha modern bir bakış açısına sahiptir, ve çağdaş malzeme ile doğalcı ürünler ortaya koyma girişiminde bulunmaktadır.

Bu birimin teknisyenlerinin bazıları Hollywood stüdyolarında eğitim görmüşlerdir. Onların en büyük stüdyoları Kamata'dadır. Burada elli yönetmen de dahil olmak üzere yaklaşık bin kişi çalışmaktadır. Yapım hızı şaşırtıcıdır. Bir filmin yapım süresi onbeşgün ile bir ay arasında değişmektedir.

Hindistan da yerli yapım birimleri ile çok sayıda film üretmektedir. Hindistan; Amerikan ve Avrupa yapımlarından farklı bir film anlayışına sahiptir. Filmlerin çoğu, Hint mitolojisi ve dininde yaygın olarak bilinen öykülerin uyarlamasından oluşmaktadır. Bir filmin ortalama uzunluğunun yaklaşık onbin feet olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra Avrupalı yapım şirketleri tarafından gerçekleştiri-



THE PHANTOM CARRIAGE. Le Vie [Swedish,



THE ATONEMENT OF GOSTA BERLING, directed by Mauritz Stiller. Greta Garbo, Lars Hanson. [Swedish, 1924]

len çok sayıda Hindistan filmi vardır, ancak bunların yalnızca çok azı ilgi çekici yapımlardır (*Nuri, the Elephant, Shiraz, A Throw of the Dice*).

## EK

Aşağıda Paul Rotha tarafından seçilmiş önemli konulu filmlerin listesi verilmektedir. Listede Méliès, Porter ve Griffith'in ilk dönem filmleri yer almamaktadır.

### ADVENTURES OF BARON MÜNCNNAUSEN, THE

**1942 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Josef von Baky |
| Senaryo | : Berthold Burger |
| Tasarım | : Werner Krien |
| Müzik | : Georg Haentzschel |
| Set | : Emil Hasler, Otto Gulstorff |
| Efekt | Konstantin Irmen-Tschet |
| Yapım | : Ufa Farbfilm-Verfahren |

### AEROGRAD (FRONTIER)

**1935 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| Yön. ve Sen | : Alexander Dovçenko |
| Görüntü | : Eduard Tissé, M. Gindin |
| Tasarım | : A. Utkin, V. Panteleyev |
| Müzik | D. Kabalevsky |
| Yapım | : Ukrainfilm |

## ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT

**1929-30 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Lewis Milestone |
| Senaryo | : Maxwell Anderson, Del Andrews |
| Görüntü Yön. | : Arthur Edeson |
| Tasarım | : Charles D. Wall, W.R.Schmith |
| Kurgu | : Dgar Adams |
| Eser | : Erich Maria Remarque |
| Yapım | : Universal |
| Yap. Yrd. | : George Cukor |

## AMERICAN MADNESS

**1932 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | Frank Capra |
| Senaryo | : Robert Riskin |
| Görüntü | : Joseph Walker |
| Yapım | : Colombia Pictures |

## A NOUS LA LIBERTE

**1931 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| Yön. ve Sen. | René Clair |
| Görüntü | : Gedrges Perinal |
| Tasarım | : Lazare Meerson |
| Kostüm | : Renée Hubert |
| Müzik | : Georges Auric |
| Yapım | : Films-Sonores-Tobis |

## ANNE BOLEYN

**1920 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Ernst Lubitsch |
| **Senaryo** | : Fred Orbing, Hans Kraly, Norbert Falk |
| **Görüntü** | : Theodore Sparkuhl |
| **Tasarım** | : Kurt Richter |
| **Kostüm** | : Ali Hubert |
| **Yapım** | : Messter-Union-Film |

## ARSENAL

**1929 (sessiz)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Alexander Dovçenko |
| **Senaryo** | : Spinel, Müller |
| **Yön. Yrd.** | : Lazar Bodik |
| **Görüntü** | : Daniel Demutski |
| **Yapım** | : Vufku-kino (Ukrayna) |

## ATALANTE, L'

**1934 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Jean Vigo |
| **Senaryo** | : Jean Guinée |
| **Uyarlama** | : Jean Vigo, Albert Riere |
| **Görüntü** | : Boris Kaufman |
| **Yardımcılar** | : Albert Riere, Pierre Merle |
| **Tasarım** | : Francis Jourdan |
| **Müzik** | : Maurice Jaubert |
| **Yapım** | : J. L. Nounez-Gaumont |

## ATONEMENT OF GOSTA BERLING, THE

**1923-24 (sessiz)**
**İsviçre**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Mauritz Stiller |
| Senaryo | : Ragnor, Hylten-Cavaüllius |
| Görüntü | : Vilhelm Bryde |
| Eser | : Selma Lagerloff |
| Yapım | : Svenska-Biograf |

## BALTIC DEPUTY

**1937 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Alexander Zharki, Josef Heifitz |
| Senaryo | L. Rachmanov |
| Görüntü | M. Kaplan |
| Tasarım | : N. Suvorov, V. Kalyagin |
| Müzik | : N. Timofeyev |
| Yapım | : Komsolov |

## BAS-FONDS, LES

**1936 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Jean Renoir |
| Senaryo | : Charles Spaak |
| Görüntü | : Jean Bachelet, Jacques Marcanton |
| Tasarım | : E. Lourie, H. Laurent |
| Müzik | : Roger Desormieres |
| Yapım | : Albatross |

## BATTLESHIP POTEMKIN, THE

*Potemkin Zırhlısı*
**1925 (sessiz)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : S. M. Eisenstein |
| **Yön.Yard.** | : G. V. Alexandrov |
| **Yardımcılar** | : A. Antonov, M. Gamarov, A. Levshin |
| **Görüntü** | : Eduard Tisse |
| **Müzik** | : Edmund Miesel |
| **Yapım** | : Goskino |

## BEAU GESTE

**1926 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | Herbert Brenon |
| **Senaryo** | Paul Schofield, John Russell |
| **Görüntü** | : J.Roy Hunt |
| **Tasarım** | : Julian Boone-Fleming |
| **Müzik** | : Hugo Riesenfeld |
| **Yapım** | : Paramount |

## BED AND SOFA

**1926 (sessiz)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Abram Room |
| **Kaynak** | : F. Kamarov |
| **Senaryo** | : Victor Shklovsky |
| **Görüntü** | : Grigori Giber |
| **Tasarım** | : Sergei Yutkeviç |
| **Yapım** | : Sovkino |

**BEGGAR ON HORSEBACK, THE**

**1925 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : James Cruze |
| **Senaryo** | : Walter Wodds |
| **Görüntü** | : Karl Brown |
| **Eser** | : George Kaufman, Marc Connelly |
| **Yapım** | : Paramount |

**BEN-HUR**

**1926 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | Fred Niblo |
| **Senaryo** | : June Mathis, Carey Wilson |
| **Görüntü** | : Karl Struss, Rene Guissart |
| **Yapım:** | : Metro-Goldwyn-Mayer |

**BEST YEARS OF OUR LIVES, THE**

**1946 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : William Wyler |
| **Senaryo** | : Robert E.Sherwood |
| **Görüntü** | : Gregg Toland |
| **Müzik** | : Hugo Friedhofer |
| **Eser** | : Mackinlay Kamtor |

**BETE HUMAINE, LA**

**1938 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Jean Renoir |
| Görüntü | : Curt Courant |
| Tasarım | : E. Lourie |
| Müzik | : Joseph Kosma |
| Eser | Emile Zola |
| Yapım | Hakim Brothers |

**BIG PARADE, THE**

**1925 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | King Vidor |
| Senaryo | Harry Behn |
| Görüntü | : John Arnold |
| Eser | : Laurence Stalling |
| Yapım | Metro-Goldwyn |

**BIRTH OF A NATION, THE**

***Bir Ulusun Doğuşu***
**1915 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yön ve Sen | D. W. Griffith |
| Yön.Yard. | George A.Beranger, Thomas E.O'Brien |
| Görüntü | : G. W. Bitzer, Karl Brown |
| Kurgu | : James E. Smith |
| Yapım | : Epoch Film Corpn. |

**BLACK LEGION**

**1937 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Archie Mayo |
| Senaryo | : Abem Finkel, William Wister Haines |
| Görüntü | : George Barnes |
| Eser | : Robert Lord |
| Yapım | : Warner Brothers |

**BLACK PIRATE**

***Kara Korsan***
**1926 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Albert Parker |
| Senaryo | : Lotta Woods, Jack Cunningham |
| Görüntü | : Henry Sharp |
| Tasarım | Karl Oscar Borg |
| Yapım | : United Artists |

**BLIND HUSBANDS**

**1919 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yön. Senr. | Erich von Stroheim |
| Yön.Yard. | : K. C. Stewart |
| Kurgu | : Frank Laurence, Eleanor Fried |
| Yapım | : Universal |

## BLUE ANGEL, THE

***Mavi Melek***
**1929 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Josef von Sternberg |
| Senaryo | Karl Zuckmayer, Karl Vollmöller |
| Görüntü | Gunther Rittau, Hans Scheeberger |
| Tasarım | Otto Hunte, Emil Haster |
| Müzik | Friedrich Hollander |
| Eser | Heinrich Mann |
| Yapım | Ufa |
| Denetim | Erich Pommer |

## BOOMERANG

**1947 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | Elia Kazan |
| Senaryo | Richard Murphy |
| Görüntü | Norbent Brodine |
| Müzik | David Buttolph |
| Eser | : Anthony abbot |
| Yapım | Twentieth Century-Fow |
| Yapımcı | Louis de Rochement |

## BRIEF ENCOUNTER

**1945 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : David Lean |
| Senaryo | : Noel Coward |
| Görüntü | Robert Krasker |
| Tasarım | L. P. Williams |
| Yapım | : Cineguild |

**BROKEN BLOSSOMS**

***Kırık Tomurcuklar***
**1919 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : D. W. Griffith |
| **Yön.Yard.** | : Harry Carr |
| **Görüntü** | : Hendrik Sartov., G.W.Bitzer |
| **Eser** | : Thomas Burke |
| **Yapım** | : Famous-Players-Lasky |

**CABINET OF DR. CALIGARI, THE**

***Doktor Caligari'nin Odası***
**1919-20 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Robert Wiene |
| **Senaryo** | : Carl Mayer, Hans Janowitz, |
| **Tasarım** | : Walther Reimann |
| **Yapım** | : Decla-Bioscop |

**CHAPAEV**

**1934 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yön ve Sen.** | : Vasiliev Kardeşler |
| **Görüntü** | : Alexander Segaev, A. Xenophontov |
| **Tasarım** | : Isaac Makhlis |
| **Müzik** | : Gavril Popov |
| **Yapım** | : Lenfilm |

## CHILDHOOD OF MAXIM GORKI, THE

**1938 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Mark Donsoi |
| **Senaryo** | : I. Gruzdev |
| **Görüntü** | : P. Yermolov, I. Malov |
| **Müzik** | : Lev Scwartz |
| **Eser** | : Maksim Gorki'nin yaşamöyküsü |
| **Yapım** | : Soyuzdetfilm, Moskova |

## CHRONICLE OF THE GRIESHUUS, THE

**1923 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Arthur von Gerlach |
| **Senaryo** | : Thea von Harbou |
| **Görüntü** | : Kari Drews, Fritz Arno Wagner |
| **Tasarım** | : Profesör Pölzig, Robert Herth, |
| **Eser** | : Theodore Storm |
| **Yapım** | : Union-Ufa |

## CIMARRON

**1931 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Wesley Ruggles |
| **Senaryo** | : Edward Estabrook |
| **Görüntü** | : Edward Cronjager |
| **Tasarım** | : Max Ree |
| **Eser** | : Edna Ferber |
| **Yapım** | : RKO-Radio Pictures |

**CINDERELLA**

**1923 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| Yön. ve Sen. | Ludwig Berger |
| Görüntü | Gunther Kramph. Karl Becker |
| Tasarım | Rudolph Bamberger |
| Yapım | Decla-Bioskop-Ufa |

**CIRCUS, THE**

***Sirk***
**1925-27 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | Charles Chaplin |
| Görüntü | : Jack Wilson, Mark Mariatt |
| Tasarım | : Charles D. Hall |
| Yapım | United Artists |

**CITIZEN KANE**

***Yurttaş Kane***
**1941 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Orson Welles |
| Senaryo | : Herman J.Mankiewitz, Orson Welles |
| Görüntü | : Gregg Toland |
| Tasarım | : Van Nest Polglase |
| Müzik | : Bernard Herrman |
| Yapım | : RKO-Radio Pictures |

## CITY LIGHTS

**Şehir Işıkları**
**1928-30 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yön. ve Senr. | : Charles Chaplin |
| Görüntü | : Henry Cronjager, Roland Totheroh |
| Tasarım | : Charles D. Hall |
| Yapım | : United Artists |

## CITY STREETS

**1931 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | Rouben Maumouilan |
| Senaryo | Maw Marcin, Oliver P. Garrett |
| Görüntü | : Lee Garmess |
| Yapım | : Paramount |

## CONGRESS DANCES

**1931 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Erik Charell |
| Senaryo | Robert Liebmann, Norbert Falk |
| Görüntü | : Karl Hoffmann |
| Tasarım | : Walther Röhrig, Robert Hearlt |
| Müzik | : Werner R.Heymann |
| Kostüm | : Ernst Stern |
| Yapım | : Ufa |
| Yapımcı | : Erich Pommer |

## COUNTERPLAN

**1932 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Friedrich Ermler, Sergei Yutkeviç |
| Görüntü | : Z. Martov, A. Ginzburg V. Rappoport |
| Tasarım | : B. Dubrovsky-Eskhe |
| Müzik | Dmitri Shostakovich |
| Yapım | : Lenfilm |

## COVERED WAGON, THE

**1923 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | James Cruze |
| Senaryo | : Jack Cunningham |
| Görüntü | : Karl Brown |
| Kurgu | : Dorothy Arzner |
| Eser | : Emerson Hough |
| Yapım | Famous-Players-Lasky |

## CRIME ET CHATIMENT

**1935 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Pierre Chenal |
| Senaryo | Pierre Chenal, Marcel Ayme |
| Diyalog | : Marcel Ayme |
| Görüntü | Mundviller, Colas |
| Müzik | : Arthur Honegger |
| Tasarım | : A. Bazin |
| Eser | : Dostoyevsky |
| Yapım | : Generale Production |

## CRIME WITHOUT PASSION

**1934 (sesli)**
**ABD**

**Yönetmen** : Ben Hecht, Charles MacArthur
**Görüntü** : Lee Garmes
**Tasarım** : Albert Johnson
**Yapım** : Paramount

## CROSSFIRE

**1947 (sesli)**
**ABD**

**Yönetmen** Edward Dmytryk
**Senaryo** : John Paxton
**Görüntü** : J. Roy Hunt
**Tasarım** : Albert D'Agostino, Alfred Herman
**Eser** : Richard Brooks
**Yapım** : RKO-Radio Pictures

## CROWD, THE

**1927-28 (sessiz)**
**ABD**

**Yönetmen** : King Vidor
**Senaryo** : King Vidor, John V. A. Weaver
**Görüntü** : Henry Sharp
**Tasarım** : Cedric Gibbons, Arnold Gillespie
**Kurgu** : Hugh Wlynn
**Yapım** : Metro-Goldwyn-Mayer

**DANTON**

**1921 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Dimitri Buchowetski |
| Görüntü | : Arpad Viragh |
| Tasarım | : Hans Dreier |
| Yapım | : Wörner-Film |

**DAY OF WRATH, THE**

**1944 (sesli)**
**Danimarka**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Carl Th. Dreyer |
| Senaryo | : Carl Th. Dreyer, Poul Knudsen |
| Görüntü | : Carl Andersson |
| Müzik | : Poul Schierbeck |
| Tasarım | : Lis Fribert |
| Eser | : Wiers Jenssens |
| Yapım | : Fim-Centralen-Palladium |

**DEAD END**

**1937 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : William Wyler |
| Senaryo | : Lillian Heilman |
| Görüntü | : Gregg Toland |
| Tasarım | : Richard Day |
| Müzik | : Alfred Newman |
| Yapım | : United Artists |

**DESERTER**

**1933 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : V. I. Pudovkin |
| **Senaryo** | : V. I. Pudovkin, N.Agadjanova-Shutko |
| **Görüntü** | : A. N. Golovnia |
| **Tasarım** | : A. Koslovski |
| **Müzik** | : I. Shaporin |
| **Yapım** | : Mejrabpomfilm |

**DESTINY**

**1921 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Fritz Lang |
| **Senaryo** | : Thea von Harbou |
| **Görüntü** | : Erich Nitschmann, Fritz Arno |
| **Tasarım** | : Walther Röhrig, Robert Herth |
| **Yapım** | : Decla-Bioskop |

**DIABLE AU CORP, LE**

**1947 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Claude Autant-Lara |
| **Senaryo** | : Jean Aurenche, Pierre Bost |
| **Görüntü** | Michel Kelber |
| **Tasarım** | : Max Douy |
| **Müzik** | : Rene Clorec |
| **Eser** | : Raymond Radiguet |
| **Yapım** | : Transcontinental Films |

**DITTE—MENNESKEBARN**

**1946 (sesli)**
**Danimarka**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Bjarne Hennig-Jensen |
| **Görüntü** | : Verner Jensen |
| **Müzik** | : Herm D.Kuppel |
| **Eser** | : Martin Anderson Nexo |
| **Yapım** | : Nordinsk |

**DOCKS OF NEW YORK, THE**

**1928 (sesiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Josef von Sternberg |
| **Senaryo** | : Jules Futhman |
| **Görüntü** | : Harold Rosson |
| **Yapım** | : Paramount |

**DOUBLE INDEMNITY**

**1944 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Billy Wilder |
| **Senaryo** | : Billy Wilder, Raymond Chandler |
| **Görüntü** | : John Seitz |
| **Müzik** | : Miklos Rozsa |
| **Tasarım** | : Hans Dreier, H. Pereira |
| **Eser** | : James M.Cain |
| **Yapım** | : Paramount |

## DRACULA (NOSFERATU)

**1922 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : F. W. Murnau |
| **Senaryo** | : Henrik Galeen |
| **Görüntü** | : Fritz Arno Wagner, Gunther Kramphf |
| **Tasarım** | : Albin Grau |
| **Eser** | : Bram Stoker |
| **Yapım** | : Prana-Film |

## DREIGROSCHENOPER, DIE

***Üç Kuruşluk Opera***
**1931 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : G. W. Pabst |
| **Senaryo** | : Leo Lania, Ernst Vajda, Béla Balázs |
| **Tasarım** | : Andre Andreiev |
| **Müzik** | Kurt Weill |
| **Yapım** | : Deutche-First National |

## EARTH

***Dünya***
**1930 (sessiz)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yön. ve Sen.** | : Alexander Dovçenko |
| **Görüntü** | : Daniel Demutski |
| **Yapım** | : Vufku-Kino |

## EMIL AND THE DETECTIVES

**1931 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Gerhard Lamprecht |
| **Senaryo** | : Billy Wilder |
| **Görüntü** | : Werner Brandes |
| **Tasarım** | : Werner Schlichting |
| **Müzik** | : Allan Gray |
| **Eser** | : Erich Kastner |
| **Yapım** | : Ufa |

## END OF ST. PETERSBURG

***St. Petersburg'un Sonu***
**1927 (sessiz)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : V. I. Pudovkin |
| **Yön.Yard.** | : Mikhail Doller |
| **Senaryo** | : N. A. Zarkhi |
| **Görüntü** | : A. N. Golovnia |
| **Tasarım** | : S. V. Koslovski |
| **Yapım** | : Mejrabpom-Russ |

## ENFANTS DU PARADIS, LES

**1944 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | Marcel Carne |
| **Senaryo** | : Jacques Prevert |
| **Görüntü** | : Roger Hubert, Marc Fossard |
| **Tasarım** | : A. Barsacq, R. Cabutti, A. Trauner |
| **Müzik** | : Maurice Thiret, Jöoseph Kosma |
| **Yapım** | : S. N. Pathe-Cinema |

**EN RADE**

**1927 (sessiz)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Alberto Cavalcanti |
| **Yön.Yard.** | : Claude Heymann |
| **Görüntü** | : Jimmy Rogers |
| **Yapım** | : Neofilm |

**EXTASE**

**1933 (sesli)**
**Çekoslovakya**

| | |
|---|---|
| **Yön.Sen.** | : Gustav Machaty, robert Horky |
| **Görüntü** | : Jan Stallich |
| **Müzik** | : Dr. Breece |
| **Yapım** | : Elekta Film Slavia |

**FALL OF THE HOUSE OF USHER, THE**

**1928 (sessiz)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Jean Epstein |
| **Görüntü** | : Lucas |
| **Eser** | : Edgar Allan Poe |

**FOOLISH WIVES**

**1922 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Erich von Stroheim |
| **Görüntü** | : William Daniels, Ben Reynolds |
| **Tasarım** | : Richard Day |
| **Yapım** | : Universal |

**FORBIDDEN PARADISE**

**1924 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Ernst Lubitch |
| **Senaryo** | : Agnes Christine Johnston |
| **Görüntü** | : Charles van Enger |
| **Tasarım** | : Hans Dreier |
| **Eser** | : Lajos Biro, Melchior Lengyel |

**FORTY-SECOND STREET**

**1933 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Lloyd Bacon |
| **Görüntü** | : Sol Polito |
| **Müzik** | : Al Dubin, Harry Warren |
| **Yapım** | : Warner Brothers |

**FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE, THE**

***Mahşerin Dört Atlısı***
**1920-21 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Rex Ingram |
| **Yön.Yrd.** | : Walther Mayo |
| **Senaryo** | : June Mathis |
| **Görüntü** | : John F.Seitz |
| **Eser** | : Blasco Vincent Ibanez |
| **Yapım** | : Metro |

**FRONT PAGE, THE**

**1931 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Lewis Milestone |
| **Görüntü** | : Glen MacWilliams, Bert Camm |
| **Tasarım** | : Richard Day |
| **Eser** | : Ben Hecht, Charles MacArthur |
| **Yapım** | : Howard Hugles |

**FURY**

**1936 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Fritz Lang |
| **Senaryo** | : Bartlett Cormack, Fritz Lang |
| **Görüntü** | : Joseph Ruttenburg |
| **Tasarım** | : Cedric Gibbons |
| **Kurgu** | : Frank Sullivan |
| **Müzik** | : Franz Waxman |
| **Eser** | : Norman Krasna |
| **Yapım** | : Metro-Goldwyn-Mayer |

**GENERAL,THE**

**1927 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Buster Keaton, Clyde Bruckman |
| **Görüntü** | : Clyde Bruckman, J.D.Jennnigs |
| **Yapım** | : Decla-Bioskop |

## GHOST THAT NEVER RETURNS, THE

**1927 (sessiz)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Abram Room |
| **Senaryo** | : Valentin Turkin |
| **Görüntü** | : Feldmann |
| **Eser** | : Henri Barbusse |

## GOLEM, THE

**1920 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Henrik Galeen, Paul Wegener |
| **Görüntü** | : Karl Freund |
| **Tasarım** | : Hans Polzig, Rochus Gliese |
| **Yapım** | : Union-Ufa |

## GOLD RUSH, THE

***Altına Hücum***
**1925 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yön. Sen.** | : Charles Chaplin |
| **Yön. Yrd.** | : Hary D'abbadie d'arrast |
| **Tek.Yön.** | : Charles D.Hall |
| **Görüntü** | : Jack Wilson, Roland Totheroh |
| **Yapım** | : United Artists |

## GONE WITH THE WIND

***Rüzgar Gibi Geçti***
**1939 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Victor Fleming |
| **Senaryo** | : Sidney Howard |
| **Görüntü** | : Ernest Howard |
| **Tasarım** | : William Cameron Menzies |
| **Müzik** | : Max Steiner |
| **Eser** | : Margaret Mitchell |
| **Yapım** | : Selnick-International |

## GRANDE ILLUSION, LA

**1937 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Jean Renoir |
| **Senaryo** | : Jean Renoir, Charles Spaak |
| **Görüntü** | : Christian Matras, Claude Renoir |
| **Tasarım** | : E. Lourie |
| **Müzik** | : Joseph Kosma |
| **Yapım** | : Les Realisations d'art Cinematographic |

## GRAPES OF WRATH, THE

***Gazap Üzümleri***
**1940 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : John Ford |
| **Senaryo** | : Nunnally Johnson |
| **Görüntü** | : Gregg Toland |
| **Müzik** | : Alfred Newman |
| **Eser** | : John Steinbeck |

## GREAT EXPECTATIONS

***Büyük Umutlar***
**1946 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : David Lean |
| **Senaryo** | : Ronald Neame, David Lean, Kay Walsh |
| **Görüntü** | : Guy Green |
| **Müzik** | : Walther Goehr |
| **Kostüm** | : Sophia Harris, Margaret Furse |
| **Eser** | : Charles Dickens |
| **Yapım** | : Cineguild |

## GREED

**Tutku**
**1923-24 (sesssiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yön. ve Sen.** | : Erich von Stroheim |
| **Yön.Yard.** | : Eddie Malone |
| **Görüntü** | : Ben Reynolds, William Daniels |
| **Kurgu** | : June Mathis |
| **Eser** | : Frank Norris |
| **Yapım** | : Metro-Goldwyn |

## HALLELUJAH!

**1929 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : King Vidor |
| **Senaryo** | : Wanda Tuchock |
| **Görüntü** | : Gordon Avil |
| **Tasarım** | : Cedric Gibbons |
| **Yapım** | : Metro-Goldwyn-Mayer |

**HAMLET**

**1948 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Laurance Olivier |
| **Görüntü** | : Desmond Dickinson |
| **Kostüm** | : Roger Furse, Carmen Dillon |
| **Kurgu** | : Helga Cranston |
| **Müzik** | : William Walton |
| **Uyarlama** | : Allan Dent |
| **Yapım** | : Two Cities Films |

**HENRY V**

**1944 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Laurence Olivier |
| **Uyarlama** | : Laurence Olivier, Alan Dent |
| **Görüntü** | : Robert Krasner, Jack Hildyard |
| **Müzik** | : William Walton |
| **Tasarım** | : Paul Sheriff |
| **Kostüm** | : Roger Furse |
| **Kurgu** | : Reginald Beck |
| **Yapım** | : Two Cities Films |

**HORSE FEATHERS**

**1932 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Norman Tarog |
| **Senaryo** | : Bert Kalmar, Harry Ruby, S. J. Parelman |
| **Görüntü** | : Ray June |
| **Yapım** | : Paramount |

**HOTEL IMPERIAL**

**1926 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Mauritz Stiller |
| **Senaryo** | : Jules Futhman |
| **Görüntü** | : Bert Glennon |
| **Eser** | : Lajos Biro |
| **Yapım** | : Paramount |

**I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG**

**1932 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Mervyn Le Roy |
| **Senaryo** | : Sheridan Gibney, Brown Holmes |
| **Görüntü** | : Sol Polito |
| **Kurgu** | : William Holmes |
| **Eser** | : Robert E. Burns |
| **Yapım** | : Warner Brothers |

**INFORMER, THE**

**1935 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : John Ford |
| **Senaryo** | : Dudley Nichols |
| **Görüntü** | : Joseph H.August |
| **Müzik** | : Max Steiner |
| **Eser** | : Liem O'Flaherthy |
| **Yapım** | : RKO-Radio Pictures |

**INHUMAINE, L'**

**1923-24 (sessiz)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Marcel L'Herbier |
| **Senaryo** | : Georgette Leblanc, Marcel l'herbier |
| **Görüntü** | : Specht, Roche |
| **Tasarım** | : Mallet-Stevens, Alberto Cavalcanti |
| **Yapım** | : Cinegraphic |

**INTOLERANCE**

***Hoşgörüsüzlük***
**1916 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : D. W. Griffith |
| **Asistanlar** | : George Siegmann, W .S. van Dyke |
| **Görüntü** | : G. W. Bitzer |
| **Gör.Yrd.** | : Karl Brown |
| **Tasarım** | : R. Ellis Wales |
| **Kurgu** | : James E.Smith |
| **Yapım** | : Wark Producing Co. |

**IRON HORSE, THE**

**1924 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : John Ford |
| **Senaryo** | : Charles Kenyon, John Russell |
| **Görüntü** | : George Schniedermann |
| **Yapım** | : Fox Film Corporation |

**ITALIAN STRAW HAT, THE**

***İtalyan Hasırından Şapka***
**1927 (sessiz)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: René Clair** |
| **Görüntü** | **: Maurice Desfassiaux** |
| **Eser** | **: Eugene Labiche, Marc Michel** |
| **Yapım** | **: Albatross-Sewuana** |

**iT HAPPENED ONE NIGHT**

***Bir Gecede Oldu***
**1934 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Frank Capra** |
| **Senaryo** | **: Robert Riskin** |
| **Görüntü** | **: Joe Walker** |
| **Kurgu** | **: Gene Havlick** |
| **Eser** | **: Samuel Hopkins Adams** |
| **Yapım** | **: Colombia Pictures** |

**JOUR SE LEVE, LE**

***Gün Doğuyor***
**1939 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Marcel Carne** |
| **Senaryo** | **: Jacques Viot, Jacques Prevert** |
| **Diyalog** | **: Jacques Prevert** |
| **Görüntü** | **: Curt Courant** |
| **Tasarım** | **: A.Trauner** |
| **Müzik** | **: Maurice Jaubert** |

**JOYLESS STREET, THE**

***Neşesiz Sokak***
**1925 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: G. W. Pabst** |
| **Senaryo** | **: Willi Haas** |
| **Görüntü** | **: Seeber, Oertel, Lach** |
| **Tasarım** | **: Söhnle, Erdmann** |
| **Eser** | **: Hugo Bettauer** |
| **Yapım** | **: Hirschel-Sofar** |

**KAMERADSCHAFT**

**1931 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **:G. W. Pabst** |
| **Yön.Yard.** | **: Herbert Rappaport** |
| **Senaryo** | **: Otten, Ernst Vajda, Lampel** |
| **Görüntü** | **: Fritz Arno Wagner** |
| **Tasarım** | **: Ernö Metzner** |
| **Kurgu** | **: Hans Oser** |
| **Yapım** | **: Nerofilm** |

**KEAN**

**1924 (sessiz)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Nicholas Wolkoff,** |
| **Görüntü** | **: J. Mundviller, F. Bourgassoff** |
| **Tasarım** | **: Lochakov** |
| **Yapım** | **: Albatross-Sequana** |

**KERMESSE HEROIQUE, LA**

**1935 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Jacques Feyder** |
| **Senaryo** | **: Charles Spaak, Jacques Feyder** |
| **Diyalog** | **: Charles Spaak** |
| **Görüntü** | **: Harry Stradling** |
| **Tasarım** | **: Lazare Meerson** |
| **Yapım** | **: Tobis Regina** |

**KUHLE WAMPE**

**1932 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: S.Th.Dudow** |
| **Senaryo** | **: Brecht, Ottwalt** |
| **Görüntü** | **: Gunther Krampf** |
| **Tasarım** | **: Scharfenberg, Höllering** |
| **Müzik** | **: Hanns Eisler** |

**LAST CHANCE, THE**

**1945 (sesli)**
**İsveç**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Leopold Lintberg** |
| **Senaryo** | **: Richard Scweizer** |
| **Görüntü** | **: Emil Berna** |
| **Müzik** | **: Robert Blum** |
| **Yapım** | **: Praesens-Film** |

## LAST COMMAND, THE

**1927-28 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Josef von Sternberg |
| **Senaryo** | : John F.Goodrich |
| **Görüntü** | : Bert Glennon |
| **Eser** | : Lajos Biro |
| **Yapım** | : Paramount |

## LAST LAUGH, THE

**1924 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : F. W. Murnau |
| **Senaryo** | : Carl Mayer |
| **Görüntü** | : Karl Freund |
| **Tasarım** | : Walther Röhrig, Robert Herlth |
| **Yapım** | : Ufa |

## LATE MATTHEW PASCAL, THE

**1924-25 (sessiz)**
Fransa

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Marcel l'Herbier |
| **Görüntü** | : Guichard, Letord, Berliet |
| **Tasarım** | : Alberto Cavalcanti |
| **Eser** | : Luigi Pirandello |
| **Yapım** | : Albatross-Cinegraphic |

**LITTLE CEASAR**

**1930 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Meryn Le Roy** |
| **Senaryo** | **: Francis Faragoh** |
| **Görüntü** | **: Tony Gaudio** |
| **Eser** | **: W. R. Burnett** |

**LONE WHITE SAIL**

**1938 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Vladimir Legoshin** |
| **Senaryo** | **: ValentinKataev** |
| **Görüntü** | **: B. Monastirsky** |
| **Tasarım** | **: V. Kapluhovsky, S. Kuznetzov** |
| **Müzik** | **: M. Rauchverger** |
| **Yapım** | **: Soyuzdetfilm** |

**LOVE PARADE, THE**

**1929 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Ernst Lubitsch** |
| **Senaryo** | **: Ernst Vadja, Guy Bolton** |
| **Görüntü** | **: Victor Schertzinger** |
| **Eser** | **: Leon Xanrof, Jules Chancel** |
| **Yapım** | **: Paramount** |

## LOVES OF JEANNE NEY, THE

**1927 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : G. W. Pabst |
| **Senaryo** | : Leonhardt |
| **Görüntü** | : Fritz Arno Wagner |
| **Tasarım** | : Otto Hunte, Victor Trivas |
| **Eser** | : Ilya Ehrenburg |
| **Yapım** | : Ufa |

## 'M'

**1932 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Fritz Lang |
| **Senaryo** | : Thea von Harbou, Fritz Lang |
| **Görüntü** | : Fritz Arno Wagner |
| **Tasarım** | : Karl Vollbrecht |
| **Yapım** | : Nerofilm |

## MADAME DUBARRY

**1919 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Ernst Lubitsch |
| **Senaryo** | : Hans Kraly, Fred Orbing |
| **Görüntü** | : Theodore Sparkuhl |
| **Tasarım** | : Karl Machus |
| **Kostüm** | : Ali Hubert |
| **Yapım** | : Union-Ufa |

**MAEDCHEN iN UNIFORM**

**1931 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Leontine Sagan |
| **Senaryo** | : Christa Winsloe |
| **Görüntü** | : Reimar Kuntze |
| **Müzik** | : Hansom Milde-Meissner |
| **Yapım** | : Deutsche Film-Gemeinschaft |
| **Denetim** | : Carl Froelich |

**MALTESE FALCON, THE**

**Malta Şahini**
**1941 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yön. ve Sen.** | : John Huston |
| **Görüntü** | : Arthur Edeson |
| **Eser** | : Dashiell Hammett |
| **Yapım** | : Warner Brothers |

**MANON LESCAUT**

**1926 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Arthur Robison |
| **Senaryo** | : Hans Kyser |
| **Görüntü** | : Theodore Sparkuhl |
| **Tasarım** | : Paul Leni |
| **Eser** | : L'abbe Prevost |
| **Yapım** | : Ufa |

**MARRIAGE CIRCLE, THE**

**1924 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Ernst Lubitsch |
| **Senaryo** | : Paul Bern |
| **Görüntü** | : Charles van Enger |
| **Eser** | : Lothar Schmidt |
| **Yapım** | : Warner Brothers |

**MATERNELLE, LA**

**1932 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Jean Benoit-Levy, Marie Epstein |
| **Görüntü** | : G.Asselin |
| **Tasarım** | : Max Rossi |
| **Müzik** | : Eduard Flament |
| **Yapım** | : Photosonor |

**MEN AND JOBS**

**1932 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Alexander Macheret |
| **Görüntü** | : A. Galperin |
| **Müzik** | : S. Gerasimov, N. Krukov |
| **Yapım** | : Soyuzkino |

**METROPOLIS**

**1925-26 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Fritz Lang |
| **Senaryo** | : Thea von Harbou |
| **Görüntü** | : Karl Freund |
| **Tasarım** | : Otto Hunte |
| **Yapım** | : Ufa |

**MILLION, LE**

**1930 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : René Clair |
| **Yön.Yard.** | : Gedges Lacombe |
| **Görüntü** | : Georges Perinal |
| **Tasarım** | : Lazare Meerson |
| **Müzik** | : Armand Bernard |
| **Eser** | : G.Berr, M.Guillemuad |
| **Yapım** | : Film-Sonores-Tobis |

**MILLIONS LIKE US**

**1943 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Frank Launder, Sidney Gilliat |
| **Görüntü** | : Jack Cox, Roy Fogwell |
| **Tasarım** | : John Bryan |
| **Kurgu** | : R.E.Dearing |
| **Yapım** | : Gainsborough |

## MOERDER DIMITRI KARAMAZOV, DER

***Karamazov Kardeşler***
**1931 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Fedor Ozep |
| **Senaryo** | : Fedor Ozep, Victor Trivas |
| **Görüntü** | : Fridl Behn-Grund |
| **Tasarım** | : Heinrich Richter, Victor Trivas |
| **Müzik** | : Dr.Karl Rathaus |
| **Eser** | : Dostoyevsky |
| **Yapım** | : Terra |

## MONSIEUR VERDOUX

**1946-47 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Charles Chaplin |
| **Yön.Yard.** | : Robert Florey, Wheeler Dryden |
| **Görüntü** | : Roland Totheroh |
| **Tasarım** | : John Bechman |
| **Yapım** | : Charles Chaplin Film Corp. |

## MOTHER

***Ana***
**1926 (sessiz)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : V. I. Pudovkin |
| **Senaryo** | : N. A. Zarkhi |
| **Görüntü** | : A. N. Golovnia |
| **Tasarım** | : S. V. Koslovski |
| **Eser** | : Maxim Gorki |
| **Yapım** | : Mejrabpom-Russ |

**MR. DEEDS GOES TO TOWN**

**1936 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Frank Capra** |
| **Senaryo** | **: Robert Riskin** |
| **Görüntü** | **: Joseph Walker** |
| **Eser** | **: Clarence Budington Kelland** |
| **Yapım** | **: Colomia Pictures** |

**MURDER**

**1930 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Alfred Hitchcock** |
| **Senaryo** | **: Alma Reville** |
| **Görüntü** | **: J. J. Cox** |
| **Tasarım** | **: J. F. Mead** |
| **Yapım** | **: British International Pictures** |

**NANA**

**1926 (sessiz)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Jean Renoir** |
| **Senaryo** | **: Lestringuez** |
| **Tasarım** | **: Claude Autant-Lara** |
| **Görüntü** | **: C. E. Corwin** |
| **Eser** | **: Emile Zola** |
| **Yapım** | **: Renoir Films** |

**NAVIGATOR, THE**

**1924 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Buster Keaton, Donald Crisp |
| **Senaryo** | : Clyde Bruckman |
| **Görüntü** | : Elgin Lessley, Bryon Huck |
| **Yapım** | : Metro-Goldwyn |

**NEW BABYLON**

**1929 (sessiz)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : G. Kozintzev, L .Trauberg |
| **Görüntü** | : A. Moskvin |
| **Tasarım** | : Y. Yenei |
| **Yapım** | : Sovkino |

**NIBELUNGEN SAGA**

**1923-24 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Fritz Lang |
| **Senaryo** | : Thea von Harbou |
| **Görüntü** | : Kari Hoffmann, Gunther Rittau |
| **Tasarım** | : Otto Hunte |
| **Müzik** | : Gottfried Huppertz |
| **Yapım** | : Decla-Bioskop |

**NINOTCHKA**

**1939 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Ernst Lubitsch |
| **Senaryo** | : Charles Brackett, Billy Wilder |
| **Tasarım** | : Cedric Gibbons |
| **Müzik** | : Werner R.Heymann |
| **Eser** | : Melchior Lengyel |
| **Yapım** | : Metro-Goldwyn-Mayer |

**NOTHING SACRED**

**1937 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : William Wellman |
| **Senaryo** | : Ben Hecht |
| **Görüntü** | : W. Howard Greene |
| **Tasarım** | : Lyle Wheler |
| **Kurgu** | : James Newcom |
| **Yapım** | : Selznick-International |

**ODD MAN OUT**

**1947 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Carol Reed |
| **Senaryo** | : Robert Krasker |
| **Tasarım** | : Roger Furse |
| **Müzik** | : William Alwyn |
| **Eser** | : J. L. Green |
| **Yapım** | : Two Cities |

## OF MICE AND MEN

***Fareler ve İnsanlar***
**1940 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **Lewis Milestone** |
| **Senaryo** | **: Eugene Solow** |
| **Görüntü** | **: Norbert Brodine** |
| **Müzik** | **: Aaron Copland** |
| **Eser** | **: John Steinbeck** |
| **Yapım** | **: United Artists** |

## OLIVER TWIST

**1947-48 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: David Lean** |
| **Senaryo** | **: David Lean, Stanley Haynes** |
| **Görüntü** | **: Guy Green** |
| **Tasarım** | **: John Bryan** |
| **Editör** | **: Jack Harris** |
| **Müzik** | **: Sir Arnold Bax** |
| **Eser** | **: Charles Dickens** |
| **Yapım** | **: Cineguild** |

## OVERLANDERS, THE

**1946 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Harry Watt** |
| **Görüntü** | **: Osmond Borrowdaile** |
| **Müzik** | **: Jon Ireland** |
| **Yapım** | **: Aeling Studios** |

## OX-BOW INCIDENT, THE

**1943 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : William Wellman |
| Senaryo | : Lamar Trotti |
| Görüntü | : Arthur Miller |
| Müzik | : Cyril J. Mockridge |
| Eser | : Walter Van Tilburg Clark |
| Yapım | : Twentieth Century-Fox |

## PAISAN

**1946 (sesli)**
**İtalya**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Roberto Rossellini |
| Senaryo | : Roberto Rosselllin, Federico Fellini |
| Görüntü | : Otello Martelli |
| Müzik | : Renzo Rossellini |
| Kurgu | : Eraldo da Roma |
| Yapım | : Organizzaione Films Internazionali |

## PANIQUE

**1946 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Julien Duvivier |
| Senaryo | : Charles Spaak |
| Tasarım | : Nicholas Hayer |
| Tasarım | : Pimenoff |
| Müzik | : Jacques Ibert |
| Eser | : Simenon |
| Yapım | : Regina |

## PASSION DE JEANNE D'ARC, LA

***Jeanne d'Arc'ın Tutkusu***
**1928 (sessiz)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Carl Th. Dreyer |
| Senaryo | : Carl Th. Dreyer, Joseph Delteil |
| Görüntü | : Rudolph Mate |
| Tasarım | : Hermann Warm |
| Kostüm | : Valentine Hugo |
| Danışman | : Pierre Champion |
| Müzik | : Leo Poufet, Victor Allix |
| Yapım | : Societe Generale de Films |

## PEASANTS

**1935 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Frederic Ermler |
| Senaryo | : M. Bolshintsov, Frederich ermler |
| Görüntü | : A. Gintsberg |
| Müzik | : V. Pushkov |
| Yapım | : Lenfilm Stüdyoları |

## PHANTOM CARRIAGE, THE

**1919 (sessiz)**
**İsveç**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Victor Seastrōm |
| Görüntü | : Julius Jeanzon |
| Tasarım | : Alexander Bako |
| Eser | : Selma Lagerlof |
| Yapım | : Svenks Fllmindustri |

## POIL DE CAROTTE

**1932 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Julien Duvivier |
| **Görüntü** | : Thirrard, Monniot |
| **Müzik** | : Alexander Tansman |
| **Eser** | : Jules Renard |
| **Yapım** | : Vandal and Delluc |

## PRIVATE LIFE OF HENRY VIII, THE

**1933 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Alexander Korda |
| **Senaryo** | : Arthur Wimperis |
| **Görüntü** | : Georges Perinal |
| **Tasarım** | : Vincent Korda |
| **Müzik** | : Kurt Schroeder |
| **Kostüm** | : John Armstrong |
| **Yapım** | : London Films |

## PROFESSOR MAMLOCK

**1938 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Adolf Minkin, Herbert Rappaport |
| **Senaryo** | : Frederich Wolf, Adolf Minkin |
| **Görüntü** | : G. Filatov |
| **Tasarım** | : P. Betani |
| **Müzik** | : Y. Kochurov, N. Timofeyev |
| **Yapım** | : Lenfilm |

**PUBLIC ENEMY, THE**

***Halk Düşmanı***
**1931 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : William Wellman |
| **Sen. ve Dia.** | : Harvey Thew |
| **Görüntü** | : Dev Jennings |
| **Kurgu** | : Ed. McCormick |
| **Eser** | : Kubec Glasmon, John Bright |
| **Yapım** | : Warner Brothers |

**PYGMALION**

**1938 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Anthony Asquith, Leslie Howard |
| **Görüntü** | : Harry Stradling |
| **Müzik** | : Arthur Honegger |
| **Eser** | : George Bernard Shaw |
| **Yapım** | : Gabriel Pascal Productions |

**QUAI DES BRUMES, LE**

***Sisler Rıhtımı***
**1938 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Marcel Carne |
| **Senaryo** | : Jacques prevert |
| **Görüntü** | : Schuftan |
| **Tasarım** | : A. Trauner |
| **Müzik** | : Maurice Jaubert |
| **Eser** | : Pierre MacOrlan |
| **Yapım** | : Cine-Alliance |

**QUICK MILLIONS**

**1931 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Rowland Brown |
| **Senaryo** | : Courtney Tenett, Rowland Brown |
| **Görüntü** | : Joseph August |
| **Kurgu** | : Duncan Cramer |
| **Yapım** | : Fox Film Corporation |

**RACKET, THE**

**1928 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Lewis Milestone |
| **Yön.Yrd.** | : Nate Watt |
| **Senaryo** | : Del Andrews |
| **Görüntü** | : Tony Gaudio, Dewy Fleming |
| **Tasarım** | : Jullan Fleming |
| **Kurgu** | : Eddie Adams |
| **Yapım** | : Caddo Company |

**REMBRANDT**

**1936 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Alexander Korda |
| **Senaryo** | : Cari Zuckmayer |
| **Görüntü** | : Georges Perinal |
| **Tasarım** | : Vincent Korda |
| **Yapım** | : London Films |

**ROAD TO LIFE, THE**

**1931 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Nikolai Ekk** |
| **Senaryo** | **. Nikolai Ekk, A.Stolper** |
| **Görüntü** | **: B. Pronin** |
| **Müzik** | **: Jacob Stoliar** |
| **Tasarım** | **: Ivan Stepanov** |
| **Yapım** | **: Mejrapomfilm** |

**ROBIN HOOD**

**1923 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Allan Dwan** |
| **Senaryo** | **: Lotta Woods** |
| **Görüntü** | **: Arthur Edeson** |
| **Tasarım** | **: Wilfred Buckland** |
| **Eser** | **: Elton Thomas** |
| **Yapım** | **: United Artists** |

**SADIE THOMSON**

**1928 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Raoul Walsh** |
| **Görüntü** | **: Olivier Marsh, George Barnes** |
| **Eser** | **: W. Somerset Maugham** |
| **Yapım** | **: United Artists** |

**SAFETY LAST**

**1923 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Fred Newmeyer, Sam Taylor** |
| **Senaryo** | **: Hal Roach, Sam Taylor,Tim Whelan** |
| **Görüntü** | **: Walter Lundin** |
| **Yapım** | **: Pathe** |

**SALOME**

**1922 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Charles Bryyant** |
| **Görüntü** | **: Charles Van Enger** |
| **Tasarım** | **: Natacha Rambova** |
| **Eser** | **: Aubrey Beardsley** |
| **Yapım** | **: Alla Nazimova** |

**SCARFACE**

**1932 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Howard Hawks** |
| **Senaryo** | **: Seton I.Miller, John Lee Mahin** |
| **Gör. Yön.** | **: Ben Hecht** |
| **Görüntü** | **: Lee Garmes** |
| **Eser** | **: Armitage Trail** |
| **Yapım** | **: Howard Hughes** |

## SHE DONE HIM WRONG

**1933 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Lowell Sherman |
| **Senaryo** | : Harvey Thew, John Bright |
| **Görüntü** | : Charles Lang |
| **Müzik** | : Ralph Rainger |
| **Yapım** | : Paramount |

## SHORS

**1939 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Alexander Dovçenko |
| **Görüntü** | : Y. Ekelchik |
| **Tasarım** | : Maurice Umansky |
| **Müzik** | : D. Kabalevsky |
| **Yapım** | : Ukrainfilm |

## SIR ARNE'S TREASURE

**1919 (sessiz)**
**İsveç**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Mauritz Stiller |
| **Senaryo** | : Mauritz Stiller, Gustav molander |
| **Görüntü** | : J. Julius |
| **Tasarım** | : Harry Dahlstorn, Alexander Bako |
| **Eser** | : Selma Lagerlof |
| **Yapım** | : Svenska-Biograf |

**SMALL TOWN IDOL, A**

**1921 (sessiz)**
**ABD**

**Yönetmen** : Erle Kenton
**Senaryo** : Mack sennett
**Oynayanlar** : Ben Turpin, Bert Roach

**SOUS LES TROITS DE PARIS**

**1929-30 (sesli)**
**Fransa**

**Yönetmen** : René Clair
**Görüntü** : Georges Perinal, C. Raullet
**Tasarım** : Lazare Meerson
**Müzik** : Armand Bernard
**Yapım** : Films-Sonores-Tobis

**SOUTHERNER, THE**

**1945 (sesli)**
**ABD**

**Yönetmen** : Jean Renoir
**Senaryo** : Dudley Nichols
**Görüntü** : Lucien Andriot
**Müzik** : Warner Janssen
**Kurgu** : Gregg Tallas
**Yapım** : Loew-Hakim

**SPY, THE**

**1928 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Fritz Lang |
| **Senaryo** | : Thea von Harbou |
| **Görüntü** | : Fritz Arno Wagner |
| **Tasarım** | : Otto Hunte, Karl Vollbrecht |
| **Yapım** | : Ufa |

**STAR IS BORN, A**

***Bir Yıldız Doğuyor***
**1937 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : William Wellmann |
| **Senaryo** | : Dorothy Parker, Alan Campbell |
| **Görüntü** | : W. Howard Greene |
| **Müzik** | : Max Steiner |
| **Yapım** | : Selznick International |

**STARK LOVE**

**1926-27 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Karl Brown |
| **Senaryo** | : Karl Brown |
| **Görüntü** | : Karl Brown |
| **Yapım** | : Famous-Players-Lasky |

**STARS LOOK DOWN, THE**

**1939 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Carol Reed |
| **Senaryo** | : J. B. Williams |
| **Görüntü** | : Mutz Greenbaum |
| **Kurgu** | : Reginald Beck |
| **Eser** | : A. J. Cronin |
| **Yapım** | : Grafton Films |

**STATE FAIR**

**1932 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Henry King |
| **Senaryo** | : Sonya Levien, Paul Green |
| **Görüntü** | : Hal Mohr |
| **Tasarım** | : Duncan Cramer |
| **Eser** | : Phil Strong |
| **Yapım** | : Fox Film Corporation |

**STONE RIDER, THE**

**1923 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Fritz Wendhausen |
| **Senaryo** | : Thea von Harbou |
| **Görüntü** | : Karl Hoffman |
| **Tasarım** | : Heinrich Heuser |
| **Yapım** | : Decla-Bioskop |

**STORM OVER ASIA**

***Asya Üzerinde Fırtına***
**1928 (sessiz)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : V. I. Pudovkin |
| **Yön.Yrd.** | : A. Ledashchov, L. Bronstein |
| **Senaryo** | : O. Brik |
| **Görüntü** | : A. N.Golovnia |
| **Tasarım** | : S. V. Koslovski |
| **Eser** | : Novokshenov |
| **Yapım** | : Mejrabpom-Russ |

**STORY OF G.I.JOE, THE**

**1945 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : William Wellman |
| **Senaryo** | : Leopold Atlas, Guy Endore |
| **Görüntü** | : Russell Metty |
| **Müzik** | : Ann Ronell, Louis applebaum |
| **Eser** | : Ernie Pyle |
| **Yapım** | : United Artists |

**STORY OF LOUIS PASTEUR, THE**

**1936 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : William Dieterle |
| **Senaryo** | : Sheridan Gibney, Pierre Collings |
| **Görüntü** | : Tony Gaudio |
| **Müzik** | : Eric Wolfgang von Korngold |
| **Yapım** | : Warner Brothers |

**STREET, THE**

**1923 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Kari Grune** |
| **Görüntü** | **: Kari Hasselmann** |
| **Tasarım** | **: Kari Geoge, Ludwig Meidner** |
| **Yapım** | **: Stern Film** |

**STUDENT OF PRAGUE, THE**

**1926 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Henrik Faleen** |
| **Görüntü** | **: Gunther Krampf** |
| **Tasarım** | **: Hermann Warm** |
| **Eser** | **: H. H. Ewers** |
| **Yapım** | **: Sokal Film** |

**SUMURUN**

**1920 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Ernst Lubitsch** |
| **Senaryo** | **: Hans kraly** |
| **Görüntü** | **: Theodore Sparkuhl** |
| **Tasarım** | **: Kurt Richter** |
| **Kostüm** | **: Ali Hubert** |
| **Yapım** | **: Union-Ufa** |

## SUNRISE

**1927 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : F. W. Murnau |
| **Senaryo** | : Carl Mayer |
| **Görüntü** | : Charles Roscher, Karl Strauss |
| **Tasarım** | : Rochus Gliese |
| **Eser** | : Sudermann |
| **Yapım** | : Fox Film Corp. |

## THÉRÈSE RAQUIN

**1927 (sessiz)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : F. Carisen, Willi Haas |
| **Tasarım** | : Andre Andrelev |
| **Eser** | : Emile Zola |
| **Yapım** | : Defu Film |

## THEY WON'T FORGET

**1937 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Mervyn LeRoy |
| **Senaryo** | : Robert Rossen, Abem kandel |
| **Görüntü** | : Arthur Edeson |
| **Tasarım** | : Robert Haas |
| **Müzik** | : Adolph Deutsch |
| **Eser** | : Ward Greene |
| **Yapım** | : Warner Brothers |

**TOL'ABLE DAVID**

**1921 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Henry King |
| **Senaryo** | : Edmund Goulding |
| **Görüntü** | : Henry Cronjager |
| **Eser** | : Joseph Hergesheimer |
| **Yapım** | : Firs-National |

**TOM, DICK AND HARRY**

**1940 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Garson Kanin |
| **Görüntü** | : Merritt Gerstad |
| **Tasarım** | : Van Nest Polglase |
| **Müzik** | : Roy Webb |
| **Kurgu** | : John Sturges |
| **Yapım** | : RKO-Radio Pictures |

**TONI**

**1935 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Jean Renoir |
| **Senaryo** | : Jean Renoir, Cari Einstein |
| **Görüntü** | : Claude Renoir |
| **Tasarım** | : Marius Brouquier |
| **Müzik** | : Bozzi |
| **Yapım** | : Films Marcel Pagnol |

**TREASURE OF THE SIERRA MADRE, THE**

**1947 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmern** | : John Huston |
| **Görüntü** | : Ted McCord |
| **Müzik** | : Max Steiner |
| **Eser** | : B. Traven |
| **Yapım** | : Warner Brothers |

**UNDERWORLD**

**1927 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Josef von Sternberg |
| **Senaryo** | : Robert N. Lee, Jules Furthman |
| **Görüntü** | : Bert Glennon |
| **Eser** | : Ben Hecht |
| **Yapım** | : Paramount |

**UNIVERSITY OF LIFE, THE**

**1940 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Mark Donskoi |
| **Yön.Yrd.** | : R.Perelsthein |
| **Senaryo** | : i. Gruzdev |
| **Müzik** | : Levschwartz |
| **Eser** | : Maxim Gorki'nin yaşamöyküsü |
| **Yapım** | : Soyuzdetfilm, Moskova |

**VANINA**

**1922 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Arthur von Gerlach** |
| **Senaryo** | **: Carl Mayer** |
| **Görüntü** | **: Frederik Fuglsang** |
| **Tasarım** | **: Walther Reimann** |
| **Eser** | **: Stendhal** |
| **Yapım** | **: Union-Ufa** |

**VAUDEVILLE (VARIETY)**

**1925 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: E. A. Dupont** |
| **Görüntü** | **: Karl Freund** |
| **Tasarım** | **: Oscar Werndorff** |
| **Eser** | **: Felix Hollander** |
| **Yapım** | **: Ufa** |

**VIRGINIAN, THE**

**1929 (sesli)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | **: Victor Fleming** |
| **Senaryo** | **: Howard Estabrook** |
| **Görüntü** | **: J. Roy Hunt** |
| **Eser** | **: Owen Wister** |
| **Yapım** | **: Paramount** |

**WARNING SHADOWS**

**1922 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Arthur robison |
| Senaryo | : Albin Grau |
| Görüntü | : Fritz Arno Wagner |
| Tasarım | : Albin Grau |

**WAXWORKS**

**1924 (sessiz)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Paul Leni |
| Senaryo | : Henrik Galeen |
| Görüntü | : Halmar Lerski |
| Tasarım | : Paul Leni |
| Yapım | : Neptun-Film |

**WAY AHEAD, THE**

**1943 (sesli)**
**İngiltere**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Carol Reed |
| Senaryo | : Eric Ambler, Peter Ustinov |
| Görüntü | : Guy green |
| Tasarım | : David Rawnsey |
| Müzik | : William Alwyn |
| Yapım | : Two Cities |

**WAY DOWN EAST**

**1920 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : D. W. Griffith |
| Görüntü | : Hendrik Sartov, G.W.Bitzer |
| Kurgu | : James E.Smith |
| Eser | : Lottie Blair Parker |
| Yapım | : D. W. Griffith Productions |

**WE FROM KRONSTADT**

**1936 (sesli)**
**SSCB**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : Efim Dzigan |
| Yön.Yard | : G. Berezko |
| Senaryo | : Vzevolod Vişnevski |
| Görüntü | : N. Naumov-Straj |
| Tasarım | : V. Egorov |
| Müzik | : N.Krukov |
| Yapım | : Mosfilm |

**WESTFRONT 1918**

**1939 (sesli)**
**Almanya**

| | |
|---|---|
| Yönetmen | : G. W. Pabst |
| Senaryo | : Vajda |
| Görüntü | : Fritz Arno Wagner |
| Tasarım | : Ernö Metzner |
| Eser | : Ernst Johannsen |
| Yapım | : Nerofilm |

**WIND, THE**

**1928 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Victor Seaström |
| **Senaryo** | : Frances Marion |
| **Görüntü** | : John Arnold |
| **Tasarım** | : Cedric Gibbons, Edward Withers |
| **Eser** | : Dorothy Scarborough |
| **Yapım** | : Metro-Goldwyn-Mayer |

**WOMAN OF PARIS, A**

***Paris'li Kadın***
**1923 (sessiz)**
**ABD**

| | |
|---|---|
| **Yönetmen** | : Charles Chaplin |
| **Yön.Yrd** | : Monta Beli, Harry D'Abbadie |
| **Görüntü** | : Jack Wilson |
| **Tasarım** | : Daniel Hall |
| **Yapım** | : United artists |

**ZERO DE CONDUITE**

***Hal ve Gidiş Sıfır***
**1933 (sesli)**
**Fransa**

| | |
|---|---|
| **Yön. ve Sen.** | : Jean Vigo |
| **Görüntü** | : Boris Kaufmann |
| **Asistanlar** | : Albert Riere, Henri Storck |
| **Müzik** | : Maurice Jaubert |
| **Lirik** | : Charles Goldblatt |
| **Yapım** | : Arquis Film. |

# DİZİN


**A**

A Cottage on Dartmood - 235
A Day's Pleasure - 124
A Dog's Life - 124
A Lyching at Cripple Creek - 36
A Man's Past - 44
A Matter of Life - 234
A Modern Muskeeter - 128
A Nous La Liberté - 20
A Throw of the Dice - 231, 242
A Woman of Affairs - 44
A Woman of Paris - 65, 83, 100, 124, 126, 131, 152, 221
Adventure of an Octoberite - 164, 174
Aëlita - 62, 182
Aesop's Fables - 79
Alexandrov, G. V. - 167
Altın Çağ - 78
Altına Hücum - 122, 124, 152
Amerikan Sinemasının Yükselişi - 17
Ana - 96, 158, 171
Anderşen, Hans - 228
Andreiev, Andrei - 62
Anne Boleyn - 100, 130, 132, 210
Armageddon - 238
Armat, Thomas - 35
Arne's Treasure - 239
Arsenal - 175
Asquith, Anthony - 231, 235
Asya Üzerinde Fırtına - 21, 108, 166, 171, 174
At the Edge of the World - 194, 203
Atonement of Gosta Berling - 239
Avant-garde - 30, 61, 65, 96, 214, 215, 216, 218, 220
Ay'a Seyahat - 36, 76

**B**

B sınıfı filmler - 17
Bağdat Hırsızı - 76, 79, 83, 127
Balıkçı Tekneleri - 25, 81, 230, 231, 234
Ballad film - 77
Ballet Mécanique, La - 76
Balzac, Honore - 210
Baron Münchhausen - 22
Barthelmess, Richard - 112
Batcheff, Pierre - 78
Battle of San Pietro - 24
Be Big - 12
Beau Geste - 102
Bed and Sofa - 101, 126, 176, 178
Beddington, Jack - 230
Bedenin Arzuları - 202
Belgesel sinema - 14, 24
Ben-Hur - 39, 51, 88, 97, 102
Berger, Ludwig - 78, 93, 194, 198
Berlin, Bir Kentin Senfonisi - 82, 196, 226
Best Years of Our lives, The - 15, 18, 27
Beyaz Cehennem - 206
Big Parade, The - 51, 88, 101, 135, 137, 138
Bill Blewitt - 29
Bir Ruhun Gizleri - 200
Bir Şairin Kanı - 78

Bir Ulusun Doğuşu - 39, 108, 109
Birinci Dünya Savaşı - 86, 93
Birth of A Nation, The - 39, 86, 108, 109
Black Pirate - 102, 128, 152
Blackmail - 49, 236
Blind Husbands - 115
Boomerang - 18, 29, 82
Brandes, Werner - 234, 236
Brasillach - 17, 63
Broadway - 35, 39
Broadway After Midnight - 94
Broadway Melody - 84, 102, 106
Broken Blossoms - 112, 152
Broken Journey - 28
Brûmes d'automme - 215
Buchowetski, Dimitri - 93, 133
Bulutlarda Dört Adım - 22
Buñuel, Louis - 77, 78
Burke, Thomas - 112
Büyük Tren Soygunu - 36, 56
Büyük Umutlar - 20, 26
Büyülü Fener - 34

C, Ç
Cabinet of Doctor Caligari - 20, 60, 61, 63, 64, 107, 124, 133, 190
Cabiria - 239
Canterbury Tale - 234
Capitone, La - 84
Capra, Frank - 19, 25
Carillon de Miniut, Le - 228
Carmen - 93
Carné, Marcel - 21, 25, 215
Castellani - 23
Catelain, Jacques - 226
Cavalcanti, Alberto - 215, 216, 226
Chang - 66, 82, 150, 152
Chaos and Order - 185
Chapeau de Paille d'Italie - 221, 215
Chaplin, Charlie - 18, 66, 72, 73, 79, 84, 88, 94, 100, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 135, 138, 150, 152, 199, 221, 222,
Chevalier, Maurice - 104
Chûte de la Maison Usher, La - 220
Cinderalla - 78, 194
Circus, The - 122, 123, 128
Clair, René - 21, 65, 72, 79, 199, 214, 220, 221, 214, 215
Clement, René - 21
Close up - 76
Comedie Française - 56
Covered Wagon - 146, 148, 150
Crawford, Joan - 92, 101
Crisis 199, 203
*cross-cutting* - 69, 70
Crossfire - 14, 15, 18, 20, 26
Crowd, The - 135, 136
Crown Film Unit - 24
Cruze, James - 120, 135, 148, 150
Cukor, George - 26
Czinner, Paul - 64, 208, 210
Çehov, Anton - 67
Çizgi film - 79

D, E
Das Cabinet des Dr. Caligari - 58, 191
Davis, Harry - 36
Day Dreams - 238
eath Bay - 178
Delluc, Louis - 228
Deserter - 68
Deslav, Eugène - 75, 76, 214

Destiny - 64, 79, 127, 194,
Deux Timider, Les - 84, 221
Devil's Wheel - 174
Dışavurumculuk - 59, 210
Diable au Coeur - 226
Diary of A Lost Girl - 206
Die Freundlose Gasse - 51, 195, 199
*dissolve* - 35, 58
Docks of New York - 118
Doctor Mabusse - 64, 208
Doktor Caligari - 58, 59, 88, 210
Doskoyevsky - 62, 67, 175
Dovçenko, Alexander - 21, 68, 77, 79, 162, 164, 166, 174, 175, 176
Dracula - 132
Dreyer, Carl - 66, 83, 192, 199, 218, 213, 222,
Drifters - 25, 81, 234, 235
Drums of Love - 113
Dubarry - 44, 93, 100, 130
Duchamp, Marcel - 76, 214
Dulac, Germaine - 51, 215
Dupont, E. A. - 44, 93, 195, 234, 236
Duvivier, Jules - 228
Dünya Belgesel Birliği - 24
Dünyayı Sarsan On Gün - 57, 67, 80, 81, 96, 157, 158, 166, 167, 170
Dziga-Vertov - 179, 180, 182, 192
Easy Virtue - 236
Edison, Thomas - 33, 34, 35
Eggeling, Viking - 75, 76
Ehrenburg, Ilya - 202
Eichberg, Richard 196
Eisenstein, S. M. - 21, 57, 67, 68, 70, 71, 73, 80, 120, 126, 157, 162, 164, 168, 170, 176, 183, 202, 231
Ekim - 67, 167
Eleventh Year - 180, 181
Emak Bakia - 77
Empire Marketing Board - 11, 24
En Rade - 191, 213, 216, 218, 226
Endülüs Köpeği - 77
Entr'acte - 214
Epik Film - 80
Epstein, Jean - 65, 71, 213, 214, 216, 220, 231, 235
Ermler - 68, 162, 166
Eski ve Yeni - 167
Evening Clothes - 204
Evin Efendisi 222
Ezop'un Fablları - 79

F, G

*fade-in* - 107
*fade-out* - 35, 107
Fairbanks, Douglas - 66, 73, 79, 83, 88, 100, 127, 128, 130, 152
Fail of House of Usher - 96
Fail of Troy, The - 39
Fallen Idol, The - 26
Famous-Players-Lasky - 42, 56, 113
Farmer's Wife - 236
Faust - 39, 44, 79, 94, 100, 132, 194, 226
Felix the Cat - 79
Fellini, Federico - 25
Femme de Nuile Part, La - 228
Feyder, Jacques - 65, 66, 215, 220, 221
Fight for the Harvest - 185
Fighting Lady - 24
Film Kameralı Adam - 180, 182
film şeridi - 34

Film Till Now, The - 11, 12
Finis Terrae - 82, 213, 216, 218, 220, 231, 235
Flaherty, Robert - 19, 26, 27, 30, 66, 73, 83, 100, 150, 152, 221
Fleming, Victor - 66, 148
Flesh and the Devil - 98, 146
Foolish Wives - 84, 115
Forbidden Paradise - 84, 118, 126, 132, 152
Ford, John - 19, 25, 66, 146, 148
Four Devils, The - 44, 94, 133
Four Feather - 150
Four Horseman of the Apocalypse - 88
Four Steps in the Clouds - 22
Fox - 42, 50
Fragment of an Empire - 158
Francasse - 84
Frederich, Pauline - 90
Freund, Karl - 25, 210
Fritz, Willy - 207
Frohman, Daniel - 39
From Caligari to Hitler - 12
Galeen, Henrik - 234
Gance, Abel - 81, 168, 215, 228
Garbo, Greta - 44, 146, 200, 204
Garden of Allah - 140, 144
Gaugin - 214
Gazap Üzümleri - 82
Geheimnishe einer Seele - 200
Genç Sinemacılar - 65
Genel Çizgi - 158, 166, 167, 170, 174
General Crack - 84
Generalnaya Linya - 158, 166
Gerçeküstücülük - 61, 77, 78
Gide, André - 228
Gish, Dorothy - 90
Gish, Lillian - 90, 110, 112
Glace à Trois Faces, La - 220
Goebbels - 22
Goetzke, Bernard - 194
Gogol - 67, 174, 175
Gold Rush - 122, 124, 152
Golem, The - 84, 194
Göçmen - 124
Granach, Alexander - 194
Grapes of Wrath - 82
Grass - 66, 81
Great Expectations - 20, 26
Great Train Robberry, The - 36
Greed - 12, 114, 116, 118, 152, 200
Grémillon - 21, 214, 215
Grev - 68, 158, 166
Greville, Edmond - 81
Grierson, John - 11, 71, 230, 231, 234, 235
Griffith, David Wark - 38, 39, 58, 88, 107, 109, 110, 112, 113, 135, 142, 144, 147, 152, 168,
Griffith, Richard - 12, 17, 24
Grune, Karl - 64, 192, 194, 198
Günah Sokağı - 44, 100

H

Hal ve Gidiş Sıfır - 78
Hale's Tours - 36, 38
Hallelujah! - 106, 135, 138, 152
Harbou, Thea von - 207
Harson, Lars - 234
Hartmann, Paul - 195
He Comes Up Smiling - 88
Heart of Asia - 185
Hearts Are Trumps - 144
Heerman, Victor - 94
Helm, Brigitte - 203, 204, 226
Hersholt, Jean - 113, 131, 147
Herth, Robert - 194
History of Motion Picture - 17,63
Hitchcock, Alfred - 236

Hoffmann - 175
Hollywood - 11, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 30, 40, 43, 44, 46, 48, 49, 65, 66, 84, 85, 88, 89, 92, 94, 96, 97, 98, 100. 101, 107, 113, 115124, 127, 130, 131, 132, 137, 140, 142, 144, 147, 162, 187, 188, 239, 240
Hollywood Revue - 84, 102, 106
Homecoming - 65, 191, 198
Homeros - 39
Hoşgörüsüzlük - 20, 39, 88, 108, 110, 115
Hugles, Howard - 18
Hugo, Victor - 228
Hungarian Rhapsody - 64
Hunte, Otto - 194
Hurrah! I'm Alive - 84

I, İ, J
Ideal Husbands - 20
Idle Class - 124
Immigrant - 124
In Which We Serve - 28, 82
Ince, Thomas - 88
Informer, The - 234
Ingram, Rex - 135, 140, 142, 206
Intolerance, The - 20, 39, 88, 108, 110, 112, 115
Iron Horse - 146, 235
It's A Wonderful Life - 18
Ivan Grozni - 183
Ivens, Joris - 26, 76
*inter-cutting* - 69
*iris-in* - 59
*Iris-out* - 60
İtalyan Hasırından Şapka - 215
Jacobs, Lewis - 13, 17, 57, 86
Janning, Emil - 40, 44, 93, 93, 100, 101, 130, 132, 140, 194, 195, 208
Jazz Singer - 104
Jazz, Fool, The - 80
Jeanne Ney - 118, 192, 196, 198, 199, 202, 203
Jeune cinéastes - 65
Joyce, James - 75
Joyless Street, The - 44, 118
Jungle Rhythm - 80
Jünge, Alfred - 234, 236

K, L
Kameradschaft - 20
Katiller Aramızda - 22
Kauffmann - 81,79, 180, 181
Kayıp Bir Kızın Günlüğü - 199
Kazan'da İsyan - 183, 158
Keaton, Lloyd - 84, 94
Kırık Tomurcuklar - 112, 152
Kineteskop - 34
King of the Kings, The - 80, 101
King Who Was A King, The - 72
King, Henry - 98, 147
Kinoki - 180, 181
Kirsanov - 215
Kleine, George - 39
Knight, Castleton - 231
Knight, Eric - 31
Konyetz Sankt-Petersburga - 171
Korda, Alexander - 26
Korkunç Ivan - 183
Kota uygulaması - 17, 47, 229
Kozintsev, G. - 162, 164, 166, 174
Kracauer, Siegfried - 12, 188
Krauss, Werner - 52, 194, 200
Kuleşov, Lev - 68, 164, 165, 166, 174,
Kuzeyli Nanook - 20, 66, 150

Kübizm - 59
L'Affiche - 220
L'Age d'Or - 78
L'Argent - 203
L'Atalante - 78
L'Etoile de Mer - 214
L'Etoile de Mer - 77
L'Herbier, Marcel - 226
L'Historie des Treize - 210
L'Inhumaine - 226
La Coquille et le Clergyman - 51
La marche des Machines - 215
La passion de Jeanne d'Arc - 66, 83
La terra trema - 22
Lady Killer - 12
Lady of Pavements - 113
Lang, Fritz - 26, 64, 77, 83, 194, 196, 198, 206, 208, 210
Last Command - 98, 100, 138, 140
Last Laugh, The - 20, 44, 59, 63, 64, 94, 96, 100, 132, 133, 136, 187, 190, 191, 192, 210
Lef dergisi - 180
Leni, Paul - 83, 93
Les Nouveaux messieurs - 83
Liettke, Harry 196
Light in the Dark - 146
Lincoln, Abraham - 109
Linder, Max - 228
Love of Jeanne Ney, The - 83
Lubitsch, Ernst - 44, 65, 93, 118, 126, 130, 131, 132, 133, 150, 152, 222, 234
Lumiére Kardeşler - 35
Lusts of the Flesh - 202

**M, N**

M - 22
Madame X - 104
Magic Clock, The - 78
Magic Flame - 147
Magic Lantern - 34
Magician, The - 144
Mahşerin Dört Atlısı - 88, 142
Man in the Forest - 182
Man, Woman and Sin - 94
March of Time, The - 16, 24
Mare Nostrum - 140, 144
Marriage Circle, The - 65, 94, 126, 131, 132, 222
Martin Luther - 81
Mat - 171
Mayer, Cari - 25, 31, 60, 133
McLaglen, Victor - 101
Meisel, Edmund - 170
Méliès, Georges - 35, 36, 76
Merchant of Venice - 210
Merchant Seamen - 29
Merry Widow - 118, 119
Messel, Rudolph - 101
Metro-Goldwyn-Mayer - 42, 50, 115, 116, 131, 136, 137, 142
Metropolis - 39, 196, 203, 206, 208
Meyerhold - 166
Mickey Mouse - 56, 79, 80, 106
Milano'da Mucize - 22, 26, 30
Millions Like Us - 20, 27, 29, 82, 230
Miracolo á Milano - 22
Miserables, Les - 228
Moana - 66, 152, 221, 231
Monsieur Verdoux - 20
Montagu, Ivor - 51, 76, 238
Monte Cristo 218
Montparnesse - 76, 214, 218
Moore, Tom - 90
Morosko - 79, 165
Motion Picture Herald - 15
Moussinac, Léon - 157, 170, 229

Murderers Are Among Us - 22
Murnau, F. W. - 44, 63, 93, 132, 133, 136, 194, 195, 234
Mutt and Jeff - 79
Nanook of the North - 25, 66, 150, 153
Napoléon - 81, 215
Neden Savaşıyoruz? Dizisi - 24
Negri, Pola - 44, 93, 130, 208
Neşesiz Sokak - 51, 195, 202, 203, 210
New Babylon - 84
New York's Eve - 64, 133, 195, 210
Nibelungen Saga - 77, 83, 194
Nichols - 25
nickelodeon - 36, 38
Nielson, Asta - 195, 204
Night Mail - 29
Nine Men - 29, 82, 230
Nju - 64, 100, 208, 210
Noah's Ark - 39, 110
North Sea - 29
Nouveaux Messieurs, Les - 224, 226
Novarro, Ramon - 131, 142
Nuh'un Gemisi - 39, 110

## O, P, Q

Odd Man Out - 20, 26
Odyssey - 39
Oktiabr - 167
Oliver Twist - 20
On Emir - 39, 84, 110
On The Red Front - 165
Onbirinci Yıl - 158
Othello - 210
Otzep - 164, 182
Our Dancing Daughters - 51, 102, 213
Out of the Mist - 196
Overlanders, The - 14, 29, 82, 230
Overlapping - 168
*over-tone* - 70
Pabst, G. W. - 50, 64, 66, 72, 73, 118, 190, 195, 196, 199, 200, 202, 203, 204, 206
Paisan - 20, 22, 27
Palace and Fortress - 164
Pamry - 81, 185
Pandora'nın Kutusu - 199
Pantalev - 164
Paramount - 42, 50
Paris'li Kadın - 65, 83, 124, 126, 131, 222
Passion de Jeanne d'Arc, La - 192, 216, 222, 224
Pathé - 49, 228
Peasant Women of Rizan - 158, 178
Père Goriot, Le - 228
Phantom Carriage - 239
Phédre - 56
Picadilly - 83, 98, 234, 236
Pick, Lulu - 63, 195
Pickford, Mary - 89, 100, 127, 130, 131
Pilgrim, The - 122
Pirandello - 226
Pitts, Zasu - 118, 119
Poe, Edgar Allen - 220
Pommer, Erich - 25, 42, 64, 73, 93, 191, 198, 234
Porter, Edwin S. - 36
Postmaster, The - 66
Potemkin Zırhlısı - 20, 21, 59, 80, 88, 96, 158, 166, 168, 191, 202, 234, 235,
Prisoner of Zenda, The - 142, 144
Protozanov; Y. A. - 62, 164, 182

Public Enemy, The - 20
Pudovkin, I. V. - 21, 67, 68, 81, 120, 137. 162, 164, 166, 167, 183, 231, 238
Purviance, Edna - 126
Putti, Lya de - 44, 234
Quo Vadis? - 39, 109

## R, S

Radioki - 181
Reaching for the Moan - 88
Reid, Wallace - 90
Reinger, Lotte - 78
Renoir, Jean - 29, 79, 215, 228
Rescued from on Eagle's Nest - 109
Revolt in Kazan - 183
Richter, Ellen - 196
Richter, Hans - 71, 73, 75, 76
Rien que les Heures - 226
Rise of the American Film, The - 13, 17, 57, 86
Riskin - 25
Robin Hood - 39, 128
Rochemont - 29
Roma cittá aperta - 22
Roma Güneşi Altında - 22
Roma, Açık Kent - 22, 27, 29
Room, Abram - 101, 126, 164, 176
Roscher, Charles - 133
Rosenkavalier - 84
Rossellini - 23, 25, 26, 27, 28, 29
Rotha, Paul - 11
Rouge, La - 228
Rouquier - 21
Röhrig, Walther - 59, 194
Ruttmann, Walter - 75, 76, 77, 82, 196, 226
Salvation Hunters, The - 46, 118, 138
San Demetrio - 28
Sang du Poéte - 78
Scaramouche - 84
Schub, Esther - 164
Seaström, Victor - 44. 93, 133, 234, 239
Secrets of Nature - 238
Secrets of the East - 39, 79
Sefiller - 228
Senneth, Mark - 29, 88, 221
Sesli film - 11
Shakespeare, William - 210
Shiraz - 242
Shooting Stars 235
Shoulder Arm - 123, 124
Siegfried - 83, 127, 194
Sine-göz - 81, 179
Sine-kurgu film - 83
Sine-radyo - 81
Sine-sürrealist film - 77
Sine-şiir - 77
Singing Fool, The - 36, 48, 104
Sins of the Fathers - 100
Sixth Part of the World - 180
Slapstick komedi - 84
So This Is Paris - 131
Sodom and Gomore - 110
Son dakika kurtuluşu - 58, 107, 108, 224
Squadron 992 - 29
St. Petersburg'un Sonu - 67, 69, 81, 137, 158, 171, 172
Stabavoi, Georgi - 164
Staçka - 166
Star sistemi 40, 88, 89, 90, 92, 127
Starevitch, Stanislav - 78
Stark Love - 66, 152
Staroye i novoye - 167

Steinrück, Albert - 194
Stella Dallas - 147
Sternberg, Josef von - 46, 118, 135, 138, 213
Stevens, George - 19
Storm Over Asia - 82, 108, 231, 238
Street, The - 64, 192, 194, 210
Street of Sin, The - 44, 100, 138
Street of the Soul - 196
Stroheim, Erich von - 66, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 135, 150, 152, 213
Struggle Under Czarism - 180
Student of Prague, The - 44, 84, 190, 191, 192, 234
Suç ve Ceza - 62
Sumurun 120, 130, 132, 194
Sunnyside - 124
Sunrise - 44, 94, 133
Swanson, Gloria - 17, 89, 100, 106, 120
Syphonie Diagonale - 75

T
Taming of the Shrew - 106
Target for Tonight - 29
Tartuffe - 44, 56, 84, 132, 194, 100, 187, 191
Ten Commandments - 39, 84, 110
Thérès Raquin - 66, 83, 213, 220, 224
Thief of Baghdat, The - 127
This Modern Age - 16, 82
Three Bad Men - 148
Three Muskeeters - 39
Three Woman - 131
Tissé, Eduard - 167
Tol'able David - 147
Tolstoy - 165, 182
Toni - 20, 29
Tour au Large - 216
Tournoi, Le - 228
Trail of a Meteorite - 185
Trauberg, L - 162, 164, 174
Trespasser - 106, 120
Trevor, Jack - 196
Trifling Women - 144
True Glory, The - 20, 27
Turgenyev - 67
Turin, Victor - 68, 162, 166, 183, 231
Turksib - 81, 158, 183, 192, 231
Tutku - 118, 152, 200
Tutkuların Kadını - 44

U, Ü, V
Ufa - 188, 202, 210, 222
Un Chien Andalou - 77
Under the Roman Sun - 22
United Artists - 50
Universal - 50, 101
Üç Kadın - 131
Üç Silahşörler - 39, 128
Valentino, Rudolph - 90
Van Gogh - 27, 214
Vanina - 133, 190
Vaudeville - 84, 100, 195, 210
Veidt, Conrad - 44, 93, 101, 194, 208
Velez, Lupe - 113
Venedik Taciri - 210
Verne, Jules - 36
Vertige, La - 226
Vertov - 70, 81
Vidor, King - 66, 106, 113, 135, 136, 137, 138
Vigo, Jean - 78
Violinist of Florence - 196, 208
Visconti - 23
Voyage au Congo - 228

Voyage Imaginaire, La - 79

W
Wagner, Fritz Arno - 202, 203, 207
Walsh, George - 131
Walt Disney - 79
Warner Brothers - 48, 50, 104
Warning Shadows - 192, 234
Waterloo Road - 230
Waterloo - 198
Watt, Harry - 29
Waxworks - 44, 46, 83, 100, 127, 192, 195
Way Ahead, The - 20, 27, 29, 82, 230
Way Down East - 108
Way of All Fresh - 40, 100
Way to India - 185
Way We Live, The - 29
Wedding March - 114, 118, 213
Wedekind - 204
Wegener, Paul - 144, 195
Wellman, William - 94
Wells, H. G. - 72, 238
Wendhausen, Fritz - 196
West Orange - 34
Westfront 1918 - 22
What Price Glory? - 97, 101
Where the Pavement Ends - 144
White Gold - 66
White Hell of Pitz Palü - 206
White Shadows - 213
Whitman, Walt - 110
Why We Fight? Dizisi - 24, 82
Wiene, Robert - 58, 59, 62, 107, 191
Woman Disputed - 147
Woman in the Moon - 206
Wrath of the Gods - 206

Y, Z
Yakın çekim - 58, 85
Yasak Cennet - 118, 152
Yeni Babil - 158, 174
Yenigerçekçilik - 61
Yer Sarsılıyor - 22
Yıldız oyuncu - 16, 17, 84, 86, 89
Yumurcak - 124
Zaferin Bedeli Nedir? - 97
Zeebrudge - 82, 238
Zenda Mahkumu - 142
Zero du Conduite - 78
Zola, Emile - 224, 226, 228
Zukor, Adolf - 36, 38, 56
Zvenigora - 77, 79, 175

**Sinemanın Öyküsü**

**Paul Rotha**

100 yılı aşkın bir geçmişe sahip olan sinema, 1895 yılında Lumiere Kardeşler'in ilk sinematograf gösterilerinden beri çok yol katetti. Sinema dünyası erken dönem komediler, belgesel yapımlar, konulu filmler ve uyarlamalar ile kendisine gitgide artan sayıda bir izleyici topluluğu yarattı. İlk olarak ABD'de kurumsal bir yapıya dönüşen sinema etkinliğine, bu dönemde Devrim'i yaşamış olan SSCB, devlet desteği ile gerçekleştirdiği toplumsal filmlerle yanıt verecektir. Aynı dönemde Avrupa'da ise sayısı az da olsa özgün çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. 1920'li yılların sonuna doğru ses öğesinin filmlere eklenmeye başlanmasıyla birlikte sinema yeni bir döneme girmiştir. 1929 Dünya Ekonomik Buhranı'nın etkisi ile ortaya çıkan işsizlik, kitlelerin sinemayı sorunlarından bir kaçış yeri olarak değerlendirmesine yol açar. Bu dönem, yığınların müzikallerle, melodramlarla bir rüya alemine taşındıkları yıllar olarak sinema tarihine geçmiştir. Ancak rüya tacirliği yılları İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle sona erecektir.

*Kapak resmi:*
*1860'lı yıllarda icat edilen Zeotrope aleti kullanılarak şeritlerin döndürülmesiyle hareketli görüntü elde ediliyordu. Bir trenin hareketinin yer aldığı bu şeritteki görüntü film kamerasına aktarıldığında ilk halk gösterisinde, insanlar trenin gerçekten üzerlerine geldiğini düşündüğünden büyük bir panik yaşanmıştır.*

**İZDÜŞÜM** YAYINLARI
Tel : 0 (212) 513 23 0
Faks : 0 (212) 513 23 41

"nezih"

ISBN 978-975-8408-1

9 789758 4081