

REKİN TEKSOY'UN

SİNEMA TARİHİ

CİLT 1

Bugüne kadar Türkiye'de yazılmış
en kapsamlı sinema kitabı

REKİN TEKSOY

İstanbul'da doğan Rekin Teksoy, hukuk öğrenimi gördü. Avukatlık, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Okulu'nda okutmanlık yaptı. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde yirmi yılı aşkın bir süre Sinema Sanatı ve Sinema Edebiyat İlişkileri dersleri verdi.

1960'lı yıllarda *Yön*, *Sosyal Adalet*, *Ataç* gibi dergilerde sinema eleştirileri yayımlayan Teksoy, Türk Sinematek Derneği Yönetim Kurulu'nda görev aldı. TÜRSAK (Türkiye Sinema ve Audiovisuel Vakfı) kurucuları arasında yer aldı ve bir dönem vakfın başkanlığını yaptı. TRT 2 televizyonunda 601 hafta boyunca *Sinema ve Edebiyat* programını hazırlayıp sundu.

Rekin Teksoy, *Arkın Sinema Ansiklopedisi*, *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, *Bilimler Ansiklopedisi*, *Sağlık Ansiklopedisi*, *Hayvanlar Ansiklopedisi* gibi ansiklopedilerin yayın yönetmenliğini yaptı. Yazdığı *Rosa Luxemburg* adlı oyun Tiyatro Ayna-Dilek Türker tarafından iki mevsim Küçük Sahne'de oynandı.

Macchiavelli, Italo Calvino, Cesare Pavese, Italo Svevo, Dino Buzzati, Pier Paolo Pasolini, Curzio Malaparte, Federico Fellini, Oriana Fallaci, Luigi Malerba, Dario Fo, Milan Kundera gibi yazarlardan roman, öykü, oyun, deneme ve şiir çevirileri yaptı. Karl Marx-Friedrich Engels'in *Komünist Parti Manifestosu*'nu çevirdi. "Türkiye'de yazılmış en kapsamlı sinema kitabı" *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*'ni, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*'nı ve *Turkish Cinema*'yı yayımladı. Carlo Goldoni'den çevirdiği *İki Efendinin Uşağı* Avni Dilligil En İyi Çeviri Ödülü'nü aldı. Boccaccio'nun *Decameron*'unu ilk kez eksiksiz olarak Türkçeleştirmesi üzerine İtalya Cumhurbaşkanınca Şövalye sanıyla ödüllendirildi. Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya*'sını ilk kez şiir biçiminde Türkçeleştiren çevirisi de İtalyan Senatosunca Çeviri Ödülü'ne değer bulundu. Rekin Teksoy Çeviri Derneği'nin Çeviri Onur Ödülü'nü aldı.

Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi
Birinci cilt

OĞLAK BİLİMSEL KİTAPLAR / SİNEMA

Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi - Birinci cilt / Rekin Teksoy

© Rekin Teksoy, 2005
© Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., 2005
Bu yapıtın bütün hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntıların dışında yayımcının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Kurumsal kimlik danışmanı: Serdar Benli
Kapak tasarımı: Murat Deniz
Kutudaki fotoğraf: *Şarlo Diktatör* filminde Charlie Chaplin.
Dizgi düzeni: Goudy, 10,8/13,6 pt.
Ofset hazırlık: Oğlak Yayınları
Baskı: Oğlak Baskı Hizmetleri
Tel: (0-212) 612 73 05

Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
Genel yayın yönetmeni: Senay Haznedaroğlu
Zambak Sokak 21, Oğlak Binası, 34435 Beyoğlu-İstanbul
Tel: (0-212) 251 71 08-09, Faks: (0-212) 293 65 50
www.oglakkitap.com
oglakkitap@oglak.com

Üçüncü baskı: 2009
ISBN 978 - 975 - 329 - 648 - 9
978 - 975 - 329 - 647 - 2 (takım)

REKİN TEKSOY'UN

SİNEMA TARİHİ

CİLT 1



Necati Cumalı'nın

Hayri Caner, Nezih Coş, Yavuzer Çetinkaya, Onat Kutlar,
Altan Küçükyalçın, Tuncan Okan, Ālim Şerif Onaran,
Mahmut Tali Öngören, Çetin A. Özkırım, Semih Tuğrul, Erman Şener'in

anılarına

İçindekiler

Birinci Bölüm

BAŞLANGIÇTA SÖZ YOKTU

Sinemanın Doğum Günü **13** • *Sinemanın Tarih Öncesi* **15** • *Karanlık Oda* **17** • *Büyülü Fener* **17** • *Robertson'un Gösterileri* **18** • *Tomatrop* **19** • *Fenakistiskop* **19** • *Panaroma ile Diaroma* **20** • *Fotoğrafın Bulunması* **21** • *Hareketin Çözümlenmesi: Muybridge ile Marey* **22** • *Emile Reynaud'nun Optik Tiyatrosu* **24**

İkinci Bölüm

YENİ BİR SEYİRLİK: SİNEMA

Dünyanın Merkezi Avrupa **27** • *Sinemanın Amerika'daki Öncüsü: Thomas Alva Edison* **28** • *Sinemanın Babası: Lumière Kardeşler* **30** • *Öykülü Filmin Babası: Georges Méliès* **34** • *Canlandırma Sinemasının Babası: Emile Cohl* **39** • *Film d'Art ya da Sanat Filmi* **40** • *Panayır Sinemasından Sinema Sanayiine* **41** • *Ferdinand Zecca* **42** • *Bir Güldürü Ustası: Max Linder* **44** • *Gaumont Yapımevi* **45** • *Fransız Sinemasının Üçüncü Adamı: Louis Feuillade* **46** • *İngiltere'de Sinemanın Öncüleri* **48** • *İtalya'da Sinemanın Öncüleri* **50** • *Almanya'da Sinemanın Öncüleri* **54** • *Kuzey Avrupa Ülkelerinde Sinemanın Öncüleri* **57** • *Rusya'da Sinemanın Öncüleri* **62** • *Türkiye'de Sinemanın Öncüleri* **65**

Üçüncü Bölüm

YENİ SEYİRLİK VE YENİ DÜNYA

Yirminci Yüzyılın Başında Amerika **69** • *Amerika'da Sinemanın Emekleme Dönemi* **71** • *Edison'un Tröstü: Motion Picture Patents Company* **73** • *Edwin S. Porter* **76** • *David Wark Griffith ya da Sinema Dilinin Kurucusu* **78** • *Griffith'in Ardılları: Thomas Ince ve Maurice Tourneur* **84** • *Mack Sennett ya da Güldürü Türünün Kurucusu* **86** • *Hollywood'u Hollywood Yapanlar* **88**

Dördüncü Bölüm

AMERİKAN SİNEMASININ ALTIN ÇAĞI

Düşler Fabrikası **95** • *Hollywood Kendini Denetliyor: Hays Yasası* **99** • *İlk Yıldızlar* **101** • *Hollywood'un Yarattığı Söylence Kahramanı: Rudolph Valentino* **104** • *Erişilmez Bir Doruk: Charles Spencer Chaplin* **106** • *Yeni Güldürü Sineması ve Buster Keaton* **112** • *Erich von Stroheim* **116** • *Robert Flaherty ve Belgesel Sinemanın Doğuşu* **120** • *Serüven ve Korku Sineması* **122** • *Hollywood Kendini Ödüllendiriyor: Oscar Ödülleri* **125**

Beşinci Bölüm

SOVYETLER BİRLİĞİ'NDE SİNEMA

Dünyayı Sarsan On Gün **129** • *Sosyalist Bir Sinemanın İlk Adımları* **130** • *Lev Kuleşov* **132** • *Feks'ten Sinema-Göz'e* **134** • *Vsevolod Pudovkin* **138** • *Sergei Mihailoviç Eisenstein* **140** • *Aleksandr Dovçenko* **146** • *Başka Yönetmenler* **148**

Altıncı Bölüm

AVRUPA SİNEMASININ ALTIN ÇAĞI

Alman Dışavurumculuğu ve Kammerspiel **151** • *Friedrich Wilhelm Murnau* **157** • *Fritz Lang* **162** • *Georg Wilhelm Pabst* **166** • *Almanya'da Yeni Nesnellik ve Başka Sinemacılar* **169** • *Fransa'da Öncü Akımlar ve Başka Sinemacılar* **172** • *Abel Gance* **175** • *René Clair* **178** • *Carl Theodor Dreyer* **181** • *Victor Sjöström ve Mauritz Stiller* **184**

Yedinci Bölüm

BAŞKA ÜLKELER BAŞKA SİNEMALAR

Avrupa Ülkeleri (İtalya, İngiltere, Macaristan, Avusturya, Polonya, Çekoslovakya, İspanya, Portekiz) **189** • *Hindistan* **203** • *Japonya* **206** • *Avustralya* **209** • *Sessiz Sinemanın Sonu* **211**

Sekizinci Bölüm

SİNEMANIN SESE KAVUŞMASI

Kapitalizmin Bunalımı **215** • *Sesli Sinemanın Sorunları* **217** • *Sinema ve Kültürel Değişme* **221** • *Western Sineması ve John Ford* **224** • *Ayrıksı Bir Sinemacı: Joseph von Sternberg* **230** • *Ernst Lubitsch* **232** • *Howard Hawks* **235** • *Cecil B. De Mille* **237** • *Frank Capra* **240** • *Frank Borzage, King Vidor, Michael Curtiz* **242** • *Başka Yönetmenler* **247** • *Walt Disney ve Fleischer Kardeşler* **258**

Dokuzuncu Bölüm

1930'LARDA FRANSIZ SİNEMASI

Şiirsel Gerçekçiliğe Giden Yol **265** • *Şiirsel Gerçekçiliğin Babası: Jean Renoir* **272** • *Jean Vigo* **276** • *Şiirsel Gerçekçiliğin Simgesi: Marcel Carné* **279** • *Jacques Feyder'den Direniş Yıllarına* **282**

Onuncu Bölüm

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE AVRUPA SİNEMASI

Hitler'in İktidara Gelişi **291** • *Nazi Almanyası'nda Sinema* **293** • *Leni Riefenstahl* **298** • *Mussolini'nin İktidara Gelişi* **302** • *Faşist İtalya'da Sinema* **304** • *İngiliz Sineması* **310** • *John Grierson ve İngiliz Belgesel Okulu* **314**

On Birinci Bölüm

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Şiirsellik ve Düzyazı **317** • *Çapayev'in Açtığı Yol* **319**

On İkinci Bölüm

YENİ GERÇEKÇİLİK

Gerçekliğin Sineması **327** •*Roberto Rossellini* **328** • *Yaratıcı Bir ikili: Cesare Zavattini ile Vittorio De Sica* **333** • *Luchino Visconti* **337** • *Başka Yönetmenler* **342**

On Üçüncü Bölüm

SAVAŞ SONRASINDA ABD SİNEMASI

İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Yeni Dünya Düzeni **351** • *İkinci Dünya Savaşı'nda ve Sonrasında Hollywood* **352** • *Hollywood'da Komünist Avı* **356** • *Gelenekler ve Yenilikler* **360** • *Orson Welles* **383** • *Alfred Hitchcock* **387** • *Şarlo'dan Sonra Charles Chaplin* **391**

On Dördüncü Bölüm

SAVAŞ SONRASINDA AVRUPA SİNEMASI

Fransa **395** • *İngiltere* **404** • *Almanya* **409** • *İspanya* **413** • *Portekiz* **418** • *Kuzey Ülkeleri (Danimarka, İsveç, Finlandiya, Norveç)* **420** • *Sosyalist Ülkeler (Macaristan, Çekoslovakya, Polonya, Yugoslavya, Romanya, Bulgaristan, Sovyetler Birliği)* **429** • *Başka Avrupa Ülkeleri (Avusturya, Belçika, İsviçre, Hollanda, Yunanistan)* **464** • *Türkiye'de Sinemanın Kurucusu: Muhsin Ertuğrul* **471** • *Muhsin Ertuğrul'dan Yeşilçama* **476**

On Beşinci Bölüm

YENİ DALGA

Yeni Dalga Kuramı **483** • *François Truffaut* **486** • *Belleğin Sinemacısı: Alain Resnais* **488** • *Jean-Luc Godard* **491** • *Başka Yönetmenler* **495** • *Sinema-Gerçek (*Cinéma-Vérité*)* **502** • *Özgür Sinema (*Free Cinema*)* **505**

On Altıncı Bölüm

JAPON SİNEMASI

Batının Japon Sinemasını Keşfetmesi **517** • *Kenzi Mizoguchi'den Akira Kurosawa'ya Uzanan Yol* **520** • *Japon Sinemasının İmparatoru: Akira Kurosawa* **528** • *Japon Yeni Dalgası ve Nagisa Oshima* **533** • *Shohei Imamura* **538** • *Başka Yönetmenler* **541**

On Yedinci Bölüm

HİNDİSTAN SİNEMASI

Batının Hint Sinemasını Keşfetmesi **553** • *Bağımsızlığa Kavuşan Hindistan'ın Sinemacıları* **555** • *Satyajit Ray* **561** • *Mrinal Sen* **564** • *Başka Yönetmenler* **566**

On Sekizinci Bölüm

UZAK DOĞU'DA SİNEMA

Çin Halk Cumhuriyeti'nde Sinema **571** • *Hong Kong Sineması* **584** • *Tayvan Sineması* **593** • *Kore Sineması* **598**

On Dokuzuncu Bölüm

OKYANUSYA'DA SİNEMA

Avustralya Sineması **603** • *Yeni Zelanda Sineması* **614** • *Filipinler Sineması* **617**

(Birinci Cildin Sonu)

Arka sayfada: Sinematografı bulan Auguste ve Louis Lumière Kardeşler



BİRİNCİ BÖLÜM

BAŞLANGIÇTA SÖZ YOKTU

Sinemanın Doğum Günü

1895 yılı Aralık ayının son günlerinden biriydi. Noel'in ardından, Paris halkı yılbaşını kutlamaya hazırlanıyordu. Haussmann'ın kente yepyeni bir görünüm kazandıran büyük bulvarları cıvıl cıvıldı. O gün öğleden sonra, Boulevard des Italiens'deki Robert Houdin Tiyatrosu'nda yaptığı hokkabazlık ve gözbağcılık gösterileri büyük ilgi toplayan Georges Méliès'nin tiyatrodaki çalışma odasının kapısı vuruldu. Kapıda, Antoine Lumière göründü. Antoine Lumière, Lyon'da fotoğraf malzemesi üretimi yapıyordu.

"Bu gece sizi bir yere çağırsam gelir misiniz?" diye sordu, Georges Méliès'ye.

"Gelirim."

"Öyleyse, saat dokuzda Grand Café'ye beklerim. Gerçi siz yaptığınız numaralarla herkese parmak ısırtıyorsunuz ama bu kez size parmak ısırtacak bir şey göreceksiniz.

"Nasıl bir şey?"

"Gelince görürsünüz."

O gün Grand Café'de, Lyonlu Antoine Lumière'in çocukları Auguste ile Louis Lumière, bir süre önce icat ettikleri ve sinematograf (*cinématographe*) adını verdikleri aletle bir gösteri düzenlemişlerdi. Antoine Lumière'in çağrısı üzerine gösteriye katılan Georges Méliès, gördüklerine gerçekten de parmak ısırır.

Şöyle yazar Méliès: "Benim ve öteki çağrılıların karşısında projeksiyonlar için kullandığımız perdeye benzer bir perde vardı. Bir süre sonra perdeye Lyon'daki Bellecour Alanı'nı gösteren bir fotoğraf yansıtıldı. Yanımda oturana, 'Bizi bunun için mi çağırdılar buraya, on yıldır ben de aynı şeyi yapıyorum' diyordum ki, birden bir arabayı çekmekte olan bir at üstümüze doğru gelmeye başladı, onu başka arabalar, insanlar, kısaca sokağın kargaşası izledi. Gösteri herkesi şaşırtmıştı, hepimizin ağzı açık kalmıştı."

Bu gösteri 28 Aralık 1895 Cumartesi günü yapılmıştı. Lumière Kardeşler'in Paris'te Boulevard des Capucines, 14 numaradaki Grand Hôtel'in altındaki Grand Café'nin alt katında yer alan Salon des Indiens'de yaptıkları halka açık bu ilk gösteriyi daha sonra sinema tarihçileri, 20. yüzyıla damgasını vuran sinemanın başlangıç tarihi olarak benimseyeceklerdi.

Lumière Kardeşler bu gösteriyi yaptıkları, doğu biçemli süslemelerin egemen olduğu salonu, işsizlikten yakınan sahibi Clément Maurice'den günlüğü

otuz franga kiralamışlardı. Halkın sinematografa göstereceği ilgiyi kestiremeyen Clément Maurice, Lumière Kardeşler'in gelirin yüzde yirmisini verme önerisini kabul etmemişti. Günlük gelirin kısa süre içinde 2500 franga yükseleceği aklının ucundan bile geçmemişti. (Giriş bileti bir franktı).

Lumière Kardeşler salonu kiraladıktan sonra içine yüz hasır iskemle yerleştirirler. Bilet satacak bir gişeciyle bir makinist bulurlar. Salonun girişine astıkları afişte palabıyıklı babacan bir polis, gişe önündeki seyirci kuyruğunu düzene sokmaya çalışmaktadır. Ne var ki, afiş fazlasıyla iyimserdir. Çünkü yaklaşmakta olan yılbaşı, insanların bu yeni gösteriye ilgi göstermesini engeller. İlk gün yalnızca otuz beş izleyici gelir gösteriye. Ama sinematografın ünü kulaktan kulağa yayılacak, birkaç gün içinde gişenin önünde, afişte öngörülen kuyruklar oluşacaktı.

Sinematografın getirdiği yenilik, insanların kökeni çok eski tarihlere uzanan, hareketli görüntüler elde edebilmek isteğinin gerçekleşmiş olmasında yatıyordu. Beyaz perdede görülenler, izleyenleri gerçekten heyecanlandırıyordu. Optik bilimi beklenmedik bir sıçrama yapmış, resmin boyutlarını inanılmaz ölçüde geliştirmişti. Beyaz perdede bir lokomotifin izleyicilerin üstüne doğru gelmesi, bir fabrikadan işçilerin çıkışı, insanların sokaklarda gidip gelmeleri, bir duvarın gözler önünde yıkılması, seyirciye yepyeni ufuklar açıyordu. Seyirci görsel, canlı, bir serüvene katılıyordu. Yeni buluş öylesine etkileyiciydi ki, insanlar zaman zaman yanılgıya bile düşebiliyorlardı. Sinemayla ilk kez karşılaşan kimi yazarlar, görüntülerin "renklerini", "derinliklerini" bile övmeye kalkıyorlardı yazılarında. Oysa filmler ne renkliydi ne de derinlikleri vardı.

O yıllarda, İstanbul'da ilk sinematograf gösterilerinin yapıldığı Galatasaray'daki Sponeck Birahanesi'nde "sinemaya giden" Mekteb-i Sultani (Galatasaray) öğrencisi Ercüment Ekrem (Talu) şunları yazar: "Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtımın üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki. Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman Yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terkettiler galiba. Hani ya, ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki, tren çabuk geçti gitti. İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdeden üstümüze doğru seğirttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu."

Lumière Kardeşler'in ilk gösterisi hem bir başlangıçtır hem de bir sondur. Sinemanın başlangıcıdır ama insanların hareketli resimler gerçekleştirme, hareketi canlandırma araştırmalarının da sonudur. Gerçekten de, insanın hareketli re-

sim tutkusu, kökeni tarihin eski çağlarına dek uzanan bir geçmişe sahiptir. Artık geride kalan 20. yüzyılda, atomun parçalanmasının teknoloji alanında gerçekleştirdiği büyük dönüşümü, sanat ve kitle iletişim alanlarında, günümüzün en etkili kitle iletişim aracı televizyona da kaynaklık eden sinema gerçekleştirdi. Ama sinemaya ulaşan yol, sanıldığından da uzun bir evrimin sonucudur.

Sinemanın Tarih Öncesi

Çevresini gözlemleyen ilk insan, çok geçmeden, gördüklerini içinde yaşadığı mağaranın duvarlarına çizmeye başladı. Kuzey İspanya'nın Santander ilindeki Altamira Mağarası'nda 1879'da paleolitik dönemden kalma renkli duvar resimleri ortaya çıkarıldı. Resimler başta bizon olmak üzere at, geyik ve yaban domuzu resimleriydi. Fransa'nın Dordogne bölgesinde Montignac'ın iki kilometre güneyindeki Lascaux Mağarası'nın duvarlarında da, paleolitik dönem duvar resimleri vardır. Genellikle tek renkli (siyah, sarı ya da kırmızı) olan resimlerin konusu yine hayvanlardır. Bu resimlerin bir özelliği de, hayvanların kimi kez dört yerine sekiz ayaklı olarak çizilmiş olmalarıdır. Böylece hayvanın yerinde durmadığı, yürüdüğü, "hareket ettiği" belirtilmek istenmiştir. Bu resimler hem canlandırma sinemasının hem de çizgi romanın uygarlık tarihindeki ilk tohumu sayılabilir. Fransa'nın kuzey batısındaki Bayeux kentinin müzesinde sergilenmekte olan, 11. yüzyıldan kalma, yetmiş metre uzunluğunda, elli santimetre enindeki ünlü halı da (*Tapisserie de la Reine Mathilde* / Kraliçe Mathilde'in Halısı) Normanların İngiltere'yi işgal edişini tam bir çizgi roman anlayışıyla resimler.

Uzakdoğu kökenli gölge oyunu da, hareketin bir ışık kaynağı aracılığıyla yansıtılmasının en eski, en yaygın örneğidir. Çinlilerin İÖ 11. yüzyılda duvara gölgeler yansıttıkları, İÖ 6. yüzyılda Japonların yansıtıcı aynalar aracılığıyla büyü törenleri yaptıkları biliniyor. Ama gölge oyununun Çin'de yaygınlaşması 1. yüzyıla rastlar. Parşömenden ya da ince metal levhalardan yapılmış insan, hayvan figürleri, arkasından aydınlatılan ipek bir perdeye yansıtılarak perdede hareketli görüntüler elde ediliyordu. Uzakdoğudan Doğu ülkelerine, oradan Avrupa'ya yayılan, bu arada ülkemizde Karagöz adıyla büyük ilgi gören gölge oyununun dayandığı ilke, yüzyıllarca sonra sinemanın kullanacağı ilkenin ilk uygulamasıdır. Gölge oyununun Avrupa'ya 17. yüzyılda geldiği sanılıyor. İngiliz yazar Ben Jonson'un 1633'te yazdığı *A Tale of Tub*'ün bir sahnesinde gölge oyunu oynatılır. Londra'da her yıl düzenlenen Bartholomew Fair'de İtalya'dan gelen kuklacıların gölge oyunu oynattıkları biliniyor. Almanya'da Goethe, evinde gölge oyunu oynatır. Londra'nın en ünlü gölge oynatıcısı, Ambroise (asıl adı Ambrogio) adında bir İtalyandır. Özellikle, fırtınada bir geminin batışını konu edinen oyunu büyük ilgi görür. Gölge oyunu 1880'de sanat yönü

ağır basan bir gösteriye dönüşür. Bu tarihte, ressam Henri Rivière Paris'te sanatçıların uğrak yeri Le Chat Noir adlı kulüpte toplumsal eleştiriye de yer veren oyunlar oynatır. Rivière karmaşık bir aydınlatma düzeni geliştirerek, ışığı ve renkleri ustaca kullanır. Sinemanın ortaya çıkması gölge oyununun da sonu olur.

Platon'un *Devlet* adlı yapıtının yedinci kitabında, bambaşka bir amaçla da olsa değindiği "gölgeler" ise sinemanın dayandığı tekniğe ilişkin ilk yazılı belge olmak özelliğini taşır. Platon karanlık bir mağaradaki insanların, arkalarından gelen ışığın etkisiyle karşılarına vuran gölgelerini gördüklerini, gölgelerin de onlarla birlikte hareket ettiğini yazar. Böylece ışığın, hareket eden nesnelerin gölgelerini yansıttığı gerçeğinin Eski Yunan'da da bilindiğini doğrular.

Daha sonraları, eski çağın en büyük matematikçilerinden Siracusa'lı Arkhimedes'in, dev aynalardan yansıttığı güneş ışınlarını aynı noktada yoğunlaştırarak Roma donanmasını tutuşturmayı başardığı söylenir. Bu söylenti belki gerçeği yansıtmaktadır, belki de ağızdan ağza aktarılmış abartılı bir söylentidir yalnızca. Ama önemli olan, ışık ışınlarının yansıtılabileceği ve bir noktaya yöneltilerek yoğunlaştırılabileceği gibi optik kurallarının, o dönemde de biliniyor olmasıdır.

İsa'dan önce 1. yüzyılda yaşayan Latin şair Titus Lucretius Carus, evrenin oluşumunu, insanın yapısını araştırdığı 7500 dizelik *De Rerum Natura* adlı şiir kitabında düşlere değinirken şöyle yazar: "İlk görüntü kaybolduğunda yerini bir başka görüntü alır ve değişik bir biçime bürünür. Bunu ancak aklımızın hızıyla açıklayabiliriz." Carus böylece sinemanın dayandığı ağtabaka izlenimi ilkesine değinmiş olur. Ağtabaka izlenimi, insan gözünün önündeki bir nesnenin, nesne gözün önünden yok olduktan sonra da, yaklaşık olarak saniyenin onda birine eşit bir süre daha gözün ağtabakasında varlığını sürdürmesidir. Bu ilke sinemanın da dayandığı temel ilkedir. Karanlık bir ortamda bir fenerin hızla havada döndürülmesinin, izleyenlerde kesintisiz bir ışık çemberi izlenimi doğurması bundandır. Ağtabaka, nesne gözün önünden gittikten sonra da nesnenin bıraktığı izlenimi koruduğundan, bu izlenim sürerken gözün önüne gelen ikinci bir görüntü, ilk görüntünün uzantısı olarak algılanır, iki görüntü arasındaki boşluk algılanmaz.

Eski çağlarda, Ptolemaios da optikle ilgili kitabında aynı ilkeye değinir. Daha yakın tarihlerde, batılıların Al-Hazin olarak adlandırdıkları Arap matematik, fizik ve gökbilim araştırmacısı İbnü'l-Heysem (965-1039), daha sonra Latinceye de çevrilen kitaplarında bu konuya değinir. Araştırmacıların ve başta Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul olmak üzere birçok sinema tarihçisinin sinemayı ağtabaka izlenimine dayandırmalarına karşılık, Münsterberg, Wertheimer gibi araştırmacılar, görüntünün izleniminin ağtabakada kalmadığını, çok kısa aralıklarla birbirini izleyen iki görüntüyü doğrudan doğruya beynin, arada bir boşluk yokmuş gibi kesintisiz olarak algıladığını öne sürerler. Bu görüşlerden hangisi doğru olursa olsun sonuç değişmez: Sinema göstericisinin

objektifinin önünden bir saniyede geçen 24 film karesi, seyircinin beyaz perdede hareketli resimler görmesini sağlar. Sinemaya ulaşan buluşların ilki "karanlık oda" adını taşır.

Karanlık Oda

Karanlık oda (*Camera obscura*) her tarafı kapalı, dikdörtgen bir kutudur. Çeperlerden birine küçücük bir delik açılmıştır. Kutunun dışındaki ışık ışınları bu delikten geçerek, deliğin bulunduğu çeperin karşısındaki çeperin içine, dışardaki bir nesnenin ters görüntüsünü yansıtır. Işığın karanlık bir ortamdan geçirilmesi ilkesine dayanan ve eski çağlardan beri bilinen bu olayı, ilkin İtalyan Leon Battista Alberti (1402-1472) inceler ve ulaştığı sonuçları Leonardo da Vinci'ye (1452-1519) aktarır. Da Vinci, olayı gözlemleyerek elyazmalarından birinde ayrıntılı bir biçimde anlatır. Deliğin önüne bir mercek yerleştirildiğinde fotoğrafın ortaya çıkmasına yol açacak olan karanlık odayı, ayrıntılı bir biçimde ilk kez Giovanni Battista Alberti (1535-1615) *Magia Naturalis* adlı kitabında açıklar. Simya, büyü, botanik ve tıpla ilgili bilgiler de veren Alberti, karanlık odanın özelliklerini anlatır ve karanlık odadan nasıl yararlanılacağını açıklar. Karanlık odayı, kutu boyutundan oda boyutuna çıkararak "soylu kişilere karanlık bir odada beyaz bir çarşaf üzerinde av, şölen, savaş, oyun sahnelerinin, sanki gözlerinin önünde canlanıyormuş gibi gösterilmesinden" söz eder ve bu amaçla gündüz güneş ışığından yararlanılabileceğini, gece ise meşale kullanılabileceğini ekler. Karanlık oda çok geçmeden büyülü fenerin ortaya çıkmasına yol açtı.

Büyülü Fener

On yedinci yüzyılın en önemli buluşlarından biri olan büyülü fener (*Lanterna magica*) sinema göstericisinin öncüsüdür. Saydam bir nesne üzerine yapılmış bir resmin, bir ışık kaynağından gelen yoğun ışık aracılığıyla bir perdeye yansıtılmasını sağlayan büyülü feneri, hemen hemen eşzamanlı olarak iki din adamı gerçekleştirir. Alman rahip ve araştırmacı Athanasius Kircher (1602-1680) ders verdiği Roma'daki Cizvit Kolejinde, cam üzerine yapılmış resimleri, mum ışığı ve mercekler aracılığıyla duvara yansıtan bir aletin tanıtımını yapar. 1645 yılında yayınladığı *Ars Magna Lucis et Umbrae* adlı kitabında da bu aleti ayrıntılı bir biçimde anlatır. Fransız rahip Claude François Milliet des Châles (1621-1678) de, cam üstüne yaptığı resimleri aynı yöntemle duvara yansıtarak izleyenleri şaşırtır. Dönemin yazarlarından Richelet, *Dictionnaire Philosophique* adlı kitabında büyülü feneri "mum ışığını yansıtan parabolik bir ayna" olarak

tanımlar. "Mum ışığı, ucunda bir gözlük merceği bulunan bir borunun küçük deliğinden geçer ve merceğin gerisindeki camların üzerine çizili ürkütücü resimleri peşpeşe bir duvara yansıtır." Günümüzdeki saydam göstericisinin atası sayılan büyülü fener, on sekizinci yüzyılda panayırların başlıca eğlence araçlarından biri oldu.

Robertson'un Gösterileri

Asıl adı Etienne-Gaspard Robert (1763-1837) olan ama Robertson adıyla tanınan Belçikalı araştırmacı, büyülü feneri geliştirdi. Aleti lastik tekerlekli bir taşıyıcının üstüne yerleştirerek gürültüsüz bir biçimde yer değiştirmesini sağladı. Perde, taşıyıcının önünde olduğu için seyirciler yalnızca perdeye yansıyan görüntüleri görüyor, başlarının üstünden ışın geçmiyordu. Taşıyıcı perdeden hızla uzaklaştırılırken mercek resimli cama yaklaştırılıp, ışık yoğunluğu arttırıldığında ya da bu işlemin tam tersi yapıldığında, perdedeki görüntü hareket ediyor, uzaklaşıyor, yakınlaşarak boyutları büyüyor, sonra aniden yok olabiliyordu. Robertson'un 1798 yılında Paris'te Pavillon de l'Echiquier'de düzenlediği ve *fantasmagorie* adını verdiği gösteriler olağanüstü bir ilgi gördü. Gelenleri ürkütmek amacı güden Robertson, gösterilerini kara perdelerle kaplı duvarlarında korku saçan resimler asılı bir salonda yapıyor, gösteri sırasında zincir şıkırtıları, ölüler için çalan çan sesleri, çığlıklar, ağlamalar gibi seslerle destekliyordu. 28 Mart 1798 tarihli *L'Esprit des Lois* gazetesi bu gösterilerle ilgili olarak şunları yazar: "Ölülerin canlandığını görmek isterseniz Robertson'a gidin. Onun ruhları nasıl çağırdığını, onları cehennemin Akheron Irmağından nasıl geçirdiğini göreceksiniz. Robertson yanan bir meşalenin üstüne iki bardak kan, on iki damla nitrik asit döküp bir de *Journal des Hommes* gazetesi ekleyince, perdede yavaş yavaş kırmızı bereli, eli hançerli bir gölge beliriyor ve çok geçmeden bunun Marat olduğunu anlıyoruz. Yakışıklı bir delikanlı sevgilisinin görüntüsünü isteyince, perdede göğüsleri ortada, saçları dağınık ve gözleri delikanlıya çevrili bir kadın görüyoruz. Seyircilerden biri Guillaume Tell'i isteyince, Robertson meşalenin üstüne iki ok atıyor ve çok geçmeden perdede İsviçrelilerin özgürlük kahramanı beliriyor". Robertson izleyenleri ürkütüp şaşırtsa da, onlarda büyücü izlenimi uyandırsa da, yaptığı gösterinin yalnızca bilimsel ilkelere dayandığını açıkça belirtir. Robertson yaşadığı dönemin Georges Méliès'sidir. İçgüdüsel olarak da olsa, yeni bir estetik duyarlığı ilk kez sezmesi ve başarıyla uygulaması, Robertson'a sinemanın öncüsü olma onurunu sağlar. Bu arada, sinemanın bulunmasını sağlayacak gelişmeler birbirini izler. Bunlardan ilki Tomatrop'tur.

Tomatrop

İngiliz doktor John Ayrton, Paris'te (1785-1856) 1825 yılında tomatrop (*thaumatrope*) adını verdiği bir oyuncak geliştirdi. Oyuncak daire biçiminde bir kartonun bir yüzüne çizilen bir kuş ile öbür yüzüne çizilen bir kafesten oluşuyordu. Daire kendi ekseni etrafında hızlı bir biçimde döndürüldüğünde kuşun kafesin içine girdiği izlenimi uyanıyordu. Bu oyuncağı Paris'in yanı sıra John Herschel, Charles Babbage, H. W. Fitton'un ve daha başkalarının da yaptığı biliniyor. Ne var ki, ağtabaka izlenimine dayanan bu ilk oyuncağı piyasaya süren Paris'tir. Aynı yıl İngiliz araştırmacı Peter Mark Roget (1779-1869) de, Londra'da Royal Society'ye "ağtabaka izleniminin uyandırdığı yanılsama" konusunda bir bildiri sundu.

Fenakistiskop

1832 yılında, Belçikalı araştırmacı Joseph-Antoine Ferdinand Plateau'nun (1801-1883) gerçekleştirdiği, fenakistiskop (*phenakistiscope*) da ağtabakası izlenimine dayanır. Plateau, Gand Üniversitesinde ders vermiş, Bilimler Akademisi üyesi olmuş, ömrü boyunca optik araştırmaları yapmıştır. Bir yaz günü çıplak gözle yirmi beş saniye süreyle güneşe bakınca, iki gözü de görmez olmuş, bir süre sonra yeniden görmeye başlamış ama 1842'den sonra yeniden gözleri görmemiş, araştırmalarını, kendisi gibi fizikçi olan damadının yardımıyla yürütmüştür.

Fantoskop (*fantoscope*) diye de bilinen fenakistiskop, bir yüzüne, sözgelimi ip atlayan bir adamın ip atlarken yaptığı çeşitli hareketler çizilmiş, her resmin (genellikle on altı resim çizilirdi) ortasına da bir delik açılmış, daire biçiminde bir kartondan oluşur. Plateau'nun açıklamasına göre: "Daire bir ayna karşısında döndürüldüğünde, deliklerden bakan göz, kartonun üzerindeki resimlerin aynada canlandıklarını, kendilerine özgü hareketler yaptıklarını (adamın ip atladığını) görür; oysa dönen bir ayna aracılığıyla değil de önden baksaydı, resimlerin birbirine karıştığını görecekti." Plateau *Annales de Chimie et Physique* dergisinde yayınlanan "*Fenakistiskop Adlı Oyuncağın Dayandığı Optik Yanılsama*" başlıklı yazısında şöyle der: "Bu yanılsamanın dayandığı ilke son derecede yalındır. Büyüklükleri ve konumları değişik nesneler, çok kısa aralıklarla ve birbirlerine yeterince yaklaşmış olarak gözümüzün önünden geçerse, bu nesnelerin ağtabakada oluşturduğu izlenimler birbirine eklenir ve biz biçimi ve konumu değişen tek bir nesne görmüş oluruz". Görüldüğü gibi Plateau "ağtabaka izlenimini" açıklamaktadır. Oyuncak sözcüğünü kullanması da yersiz değildir, çünkü o yıllarda optik alanında yapılan bu türden buluşlar hep oyuncak olarak değerlendiriliyordu.

Fenakistiskop, daha sonra geliştirilerek aynı eksen üzerinde dönen iki da-

ireden oluşturuldu. Dairelerin birinde resimler, ötekinde delikler vardı. Daireler döndüğünde, deliklerden bakan göz resimlerin hareket ettiği izlenimine kapılıyordu. Plateau ilk kez, gözün ve beynin ayrı resimleri birleştirerek algılayabilmesi için resimler arasında belirli bir aralık olması gerektiğini kavramış ve saniyede 16 resim geçirmenin en uygun çözüm olduğunu belirlemiştir. Plateau'nun ulaştığı bu çözüm, sessiz sinema tarafından da benimsenecek, sesli sinemadan önce alıcının ve göstericinin objektiflerinin önünden hep saniyede 16 film karesi geçirilecektir. Plateau'nun buluşu öylesine ilgi uyandırır ki, dönemin büyük şairi Charles Baudelaire bile, *Art Romantique* adlı kitabının yedinci bölümünde şu satırları yazar: "Daire biçiminde bir kartonun üzerine, bir dansçının hareketlerinin değişik bölümlerini gösteren yirmi resim çizildiğini varsayın. Bu kartonu, üzerine eşit aralıklarla yirmi küçük delik açılmış yine daire biçiminde bir kartonla birlikte bir aynanın önünde hızla döndürüp de, deliklerden baktığınızda, yirmi deliğin tek bir deliğe dönüştüğünü ve aynada yirmi resmin birleşerek dans ettiğini görürsünüz." Hemen hemen aynı yıllarda, Avusturyalı Simon Ritter von Stampfer (1792-1864), stroboskop adını verdiği benzer bir oyuncak yaptı. İngiliz matematikçi William George Horner (1786-1837) fenakistiskopu geliştirerek, önce Daedalum, Yaşam Tekeri, Şeytan Tekeri adlarını verdikten sonra, satışa çıkardığında zoetrop adını verdiği ve büyük ilgi gören bir oyuncak üretti. Ne var ki, bu tür buluşları gerçekleştirenlerin en önemli adı Plateau oldu. Robertson gibi, hareketin bireşimini sağlayan Plateau'nun da, Lumière Kardeşler'in ulaştıkları sonucun yolunun açılmasında önemli katkısı oldu.

Panorama ile Diaroma

Edinburgh'lu ressam Robert Barker, silindir biçimli büyük bir ortamın çeperlerinin tümünü kaplayan bir resim yaptı. Resmin konusu Edinburgh'un kuşbakışı görünümüydü. Bu resmi 1788 yılında Londra'da Haymarket'te sergiledi. Çerçeve olmaması, seyircinin kendini dört bir yandan kuşatan bir resim içinde bulmasına, resimle sanki özdeşleşmesine yol açıyordu. 1791'de bu buluşa panorama adını veren Barker, Leicester Square'de bu amaçla yaptırılan bir binada sürekli bir sergi açtı. Yarım yüzyılı aşkın bir süre Londra halkının en önemli eğlenceleri arasında yer alan panoramada iki ayrı tablo sunuluyordu. Büyük tablonun çapı tam 86 metreydi. Tablolar yılda bir kez değişiyordu. Ne var ki, Kral VI. George'un taç giymesini konu edinen tablo olağanüstü bir ilgi uyandırdığından birkaç yıl yerinde kaldı. İstanbul, New York, Berlin gibi kentlerden görüntüler ya da Napolyon'un savaşlarından sahneler de sunan Panorama, çok geçmeden Berlin, Paris gibi büyük kentlere de ulaştı. Bu arada Kral VI. George'un taç giyme töreni bir başka düzenlemenin de konusu oldu.

12 cm yüksekliğinde, 7 cm çapında bir silindir kutunun içindeki makaraya sarılı parşömene elle çizilmiş renkli resimler, parşömen kutunun ağzından çekilince dışarıya çıkıyor ve taç giyme töreninden sahneler izlenebiliyordu. 1822 yılında Londra'da W. Sams adındaki yayıncının piyasaya sürdüğü bu yenilik büyük ilgi gördü. 1838'de, bu kez R. Tyas ve F. Menies, Kraliçe Victoria'nın taç giyme töreni nedeniyle Londra sokaklarında yapılan geçit töreninden sahneler içeren benzer bir oyuncak piyasaya sürdüler.

Fotoğrafın babası sayılan Daguerre ise Paris'te diaroma adını verdiği bir yenilik gerçekleştirdi. Boyu yirmi, eni on metreyi bulan ve bir bölümü saydam olan tablolar yaparak, bunları bir salona yerleştirdi. Tabloların saydam bölümleri, önden ya da arkadan gelebilen ışığın değişmesiyle, değişik izlenimler uyandırabiliyordu. Aynı tablo geceden gündüze, kıştan yaza dönüşebiliyordu. Biletli seyirciler daire biçiminde bir salonda oturuyor, salonun ışıkları azaltıldıktan sonra, ışıklar aracılığıyla tablolar değişikliğe uğratılıyordu. Daguerre, diaromanın Paris'te gördüğü ilgi üzerine 1823'te Londra'da da bir diaroma açtı. Diaroma otuz yıl süreyle bu iki kentin önemli eğlenceleri arasında yer aldı.

Fotoğrafın Bulunması

Bu arada iki Fransız, Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) ile Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) fotoğrafı buldular. Karanlık odada çekilen resimleri cıva buharı aracılığıyla duyarlı tabanlar üzerinde saptamayı başardılar. Yönteme dagerrotipi (*daguerréotypie*), elde edilen fotoğraflara da dagerrotip (*daguerréotype*) adı verildi ve bu yenilik 19 Ağustos 1839 günü Fransız Bilimler Akademisinde tanıtıldı. Böylece, hareketli resimler elde etme yolunda önemli bir adım daha atılmış oluyor, gerçeklik, aslına uygun bir biçimde fotoğraf aracılığıyla saptanabiliyordu. Artık sinemaya giden yolun önünün açılabilmesi için iki engel kalmıştı: Poz süresinin kısalması ve fotoğraf filminin bulunması. Gerçekten de poz süresi inanılmayacak kadar uzundu. Niépce'in çektiği ilk fotoğrafın poz süresi tam on dört saatti. Bu nedenle ilk fotoğraflar hep doğa resimleriydi. 1839'da poz süresi yarım saate, 1840'ta yirmi dakikaya inmişti ama birkaç saniyelik poz süresine ulaşmak için on yıl daha beklemek gerekecekti. Fotoğrafın emekleme döneminde, açık havada çekilen kadın resimlerinde gözlerin hep yumulu olması, poz süresinin uzunluğunun kaçınılmaz sonucudur. Göz kırpmalarının fotoğrafın netliğini bozmaması için, resmi çekilen kişi gözlerini yumulu tutmuştur. Fotoğrafçılıkta, ıslak cam levha yerine, kuru cam levha kullanılmaya başlanması poz süresinin saniyenin dörtte birine dek düşmesini sağladı. Fotoğraf filmiyse, yüzyılın sonlarına doğru George Eastman (1854-1932) tarafından bulunacak ve Kodak adı altında piyasaya sürülecekti. (Kodak adının tavuğun çıkardığı sesten (gıdak) esinlenerek türetildiği söylenir.) George

Eastman'ın 1888 yılında piyasaya sürdüğü ilk fotoğraf makinelerinin ilanlarında şöyle deniyordu: "Düğmeye basın, gerisini bize bırakın!" Kodak fotoğraf makinesi yüz poz çekebilen, bromür kaplı bir jelatin film rulosu içeriyordu. Ama müşterilerin, filmin banyo edilmesi için makineyi fabrikaya göndermeleri gerekiyordu. Fabrikada, jelatin film kâğıttan ayrılıp bir cam üstüne alınıyor, yeniden film yerleştirilen makine müşteriye geri veriliyordu. Filmin selüloitten yapılmasının büyük bir kolaylık sağlayacağını düşünen Edison, ertesi yıl bu düşüncesini uygulayarak sinemaya giden yolun önünü açmış oldu. Sinemanın Amerika kıtasındaki öncüsü Edison'un, ilk kez 2 Ağustos 1889 tarihinde Kodak'a 35 mm eninde film sipariş ettiği biliniyor.

Hareketin Çözümlenmesi: Muybridge ile Marey

Fotoğrafın bulunması, fotoğraftan yararlanarak canlıların hareketinin çözümlenmesini yapma isteğini doğurdu. İlk olarak, 1849 yılında Hervé Faye (1814-1902) yıldızların meridyenden geçiş evrelerinin, eşit zaman aralıklarıyla fotoğrafını çekmeyi denedi. Başarılı olmayan bu deneyden bir süre sonra, 1874 yılında Fransız gökbilimci Pierre-Jules Janssen (1824-1907) Venüs'ün Güneş'in önünden geçişinin çeşitli evrelerinin fotoğrafını çekmeyi başardı. Amerikalı Coleman Sellers, çocuklarının hareketlerinin çeşitli aşamalarının fotoğrafını çekti. Ama hareketin çözümlenmesi konusunda en önemli deneyi Eadweard James Muybridge (1830-1904) gerçekleştirdi. Yirmi yaşında İngiltere'den Amerika'ya göç eden Muybridge (asıl adı E. James Muggeridge), fotoğrafçılık yaparak ünlendi. Central Pacific demiryolunun yapımının fotoğraflarını çekerken, demiryolu şirketinin sahibi Leland Stanford'la tanıştı. Yarış atları besleyen, Kaliforniya valiliği (kimi kaynaklara göre de senatörlüğü) de yapmış olan Leland Stanford, o yıllarda bilim adamlarının zihnini kurcalayan bir sorunu çözmek istiyordu. Sorun, koşmakta olan bir atın ayaklarının dördünün de bir ara yerden kesilip kesilmediğiydi. Stanford'un, Palo Alto'daki (*Kaliforniya*) çiftliğinde, Muybridge 1872 yılında bu amaçla bir deney yaptı. Tahta bir barakanın içine, yan yana, eşit aralıklarla on iki fotoğraf makinesi yerleştirildi. Barakanın önündeki yolun tabanına, enlemesine ipler gerdirdi. Her ipin ucu bir fotoğraf makinesinin düğmesine bağlıydı. Yol boyunca bir at koşturuldu. At koşarken her ipe bastıkça, fotoğrafının çekilmesini sağladı. Ne var ki, Muybridge bu ilk deneyin arkasını getiremedi. Çünkü ileride sinemanın çok sık kullanacağı bir biçimde, karısının sevgilisini tek kurşunla canından edecekti. Kendinden oldukça genç bir kadınla evlenen Muybridge'in, 1874 yılı Nisan ayında bir oğlu doğdu. Ama bir süre sonra, Muybridge çocuğun kendisinden değil, karısının evlilik dışı ilişki kurduğu Binbaşı Larkyns'ten olduğunu öğrendi. Aynı yılın Ekim ayında bir tren bileti aldı. Tren yolculuğunu vapur yolcu-

luğu izledi. Sonunda, Larkyns'in güvenlik görevlisi olarak çalıştığı maden ocağına ulaştı. Larkyns'i buldu.

"Larkyns siz misiniz?" diye sordu.

"Evet" yanıtını alınca hiç duraksamadan silahını çekti. Tek bir kurşun sıktı. Larkyns cansız yere yığıldı. (Bu karşılaşma belki tam böyle olmamıştır ama sinemada hep böyle olacaktır). Tutuklanan Muybridge, duruşmasının yapıldığı 1875 yılı Şubat ayına dek cezaevinde kaldı. Duruşma yapıldı. Jüri, Muybridge'i suçsuz buldu. Çünkü, "namusunu temizlemişti" ve o yılların Amerikasında namus cinayeti cinayetten sayılmıyordu. Cezaevinden çıkan Muybridge, Orta Amerika'nın ve San Francisco'nun fotoğraflarını çekmeye koyuldu. 1877'de atın yürüyüşüyle ilgili deneyi tamamlamak için Stanford'un yanına döndü. İlkin yirmi dört, ardından da kırk fotoğraf makinesiyle yapılan çekimler, bir ara atın dört ayağının birden yerden kesildiğini gösterdi. Muybridge daha sonra insan vücudunun hareketlerini inceledi. On iki fotoğraf makinesi kullanarak çeşitli açılardan (yandan, önden, arkadan) çektiği fotoğraflarla, erkeklerin, kadınların, kuşların ve başka hayvanların değişik hareketlerini inceledi. Bu amaçla binlerce fotoğraf çekti. San Francisco'da ve Fransız ressam Meissonier'nin çağrısı üzerine gittiği Paris'te gösteriler yaptı. Meissonier, insan vücudunun anatomisinin anlaşılması açısından Muybridge'in deneylerinin büyük önem taşıdığını kavramış, bu nedenle onu Fransa'ya çağırmıştı. Muybridge *Animals in Motion* ve *The Human Figure in Motion* adlı iki kitap da yayınladı. Çektiği fotoğrafların büyük bir bölümü, Londra'daki South Kensington Müzesindedir.

Muybridge, Paris'te Etienne-Jules Marey'le (1830-1904) de tanıştı. Fizyoloji uzmanı ve Bilimler Akademisi üyesi Marey, Charles Darwin'in "doğal ayıklanma" temelli evrim kuramını doğrulayacak bilimsel bir yöntem geliştirmek istiyordu. Kalbin atışını ve kan basıncını grafik olarak belirleyebilen bir araç keşfetmiş, bu buluşunun ardından Collège de France'ta ders vermeye başlamıştı. İnsanın ve hayvanın yürümesini grafik olarak saptayabilirse, zaman içindeki işlevsel değişikliklerin, organlarda nasıl bir değişmeye yol açtığını da (evrim) ortaya çıkarabileceğini düşünüyordu. Marey'e göre, bilim adamları doğanın yöntemlerini çözünce, bu yöntemleri uygulayabileceklerdi. Kuşun nasıl uçtuğu belirlenince, uçan bir aygıt yapılabilecekti. Muybridge'le görüş alışverişinde bulunduktan sonra Marey, "fotoğraf tüfeği" adını verdiği bir fotoğraf makinesi geliştirmişti. Fotoğraf tüfeği, gökbilimci Janssen'in Venüs'ün Güneş'in önünden geçiş evrelerini saptamak için kullandığı "fotoğraf tabancasının" daha geliştirilmiş bir türüydü. Janssen, toplu Colt tabancasının düzeneğine benzer bir düzenekle, belirli aralıklarla Venüs'ün resimlerini çekmişti. Marey bu düzeneği geliştirerek, saniyede peşpeşe on iki fotoğraf çekmeyi başardı ve uçan bir kuşun hareketlerini saptadı. Makine küçük, hafif, kullanışlı ve kuşları doğal ortamlarında saptamaya yeterli hızdaydı. Marey, fotoğrafları ilkin duyarlı bir kâğıt üstüne, daha sonra da selüloit film üzerine çekti. Selüloit film

üzerine çekim yaptığında, alet artık "kronofotoğraf" (*chronophotographe*) adını almıştı. Kuşlardan sonra başka hayvanların hareketlerini de saptayan Marey, daha sonra insan vücudunun hareketlerini de inceledi. 1888 yılı Ağustos ayında, Bilimler Akademisi'nde film üzerinde saptanmış ilk fotoğrafları gösterdi. Muybridge'in, çözümlediği hareketin bireşimini de yapmasına karşılık, Marey yalnızca hareketi çözümlemekle yetindi. Marey'in de, Muybridge'in de çalışmaları yalnızca bilimsel bir amaç güdüyordu. Oysa Emile Reynaud, "optik tiyatro" adını verdiği gösterilerle Lumière Kardeşler'in öncüsü olacaktı.

Emile Reynaud'nun Optik Tiyatrosu

Canlandırma sinemasının da öncüsü sayılan Emile Reynaud (1844-1918), dönemin araştırmacılarının çoğu gibi, yarı bilimsel *La Nature* dergisi okuruydu. Bu dergide okuduğu optik yanılsamalara ilişkin bir yazı, praksinoskop (*praxinoscope*) adını verdiği bir alet yapmasına yol açtı. Fenakistiskop'un gelişmiş bir türü olan ve 1878 Paris Sergisi'nde büyük ilgi uyandıran praksinoskopta, resimler elle boyanıyor ve resim sayısına eşit sayıda yüzü olan bir prizma oluşturan aynalarca yansıtılıyordu. Praksinoskop çok kısa süre içinde dönemin en yaygın oyuncağı oldu. Reynaud küçük bir işlik kurarak praksinoskop üretmeye koyuldu. Daha sonra, praksinoskopa bir de büyülü fener ekleyerek, bir perde üzerinde canlı resimler göstermeyi başardı. Teker teker çizimler perdeye yansıyınca, hareket ettikleri izlenimi doğuyordu. Reynaud, Paris'teki balmumu heykelleriyle ünlü Grévin Müzesi'nde "optik tiyatro" adını verdiği düzenli gösteriler yaptı ve bu gösteriler büyük bir ilgi topladı. Reynaud'nun kendisinin çizip boyadığı bu canlı resimlerin kahramanları, oda, bahçe, sokak, alan gibi ortamlarda hareket ediyordu. Resim kahramanları cambazlar, hokkabazlar, soytarılar, keman çalan maymunlar, mama yiyen bebeklerdi. Reynaud'nun gösterim düzeneği karmaşık olsa da, bu gösteriler sonuçta sinema gösterisiydi. Çünkü birbirini izleyen durağan resimler bir perdeye yansıtılınca, (sinemada olduğu gibi) hareket ettikleri izlenimini doğuruyordu. Reynaud, resimleri kenarları delikli selüloit bir şerit üzerine çiziyordu. Böylece Reynaud, daha sonra sinemanın kullanacağı delikli filmin, ilk kullanıcısı oldu. Filme ad koymayı da, ilk kez Reynaud gündeme getirdi. 1892 yılının 28 Ekim tarihinde, Grévin Müzesi'nde yapılan ilk optik tiyatro gösterisinin programında şu filmler yer alıyordu:

1. *Pauvre Pierrot* (*Zavallı Pierrot*, Pantomima, 1892. Kişiler: Pierrot, Arlequin, Colombine. Sahne: Colombine'in bahçesi)
2. *Clown et ses Chiens* (*Palyaçoyla Köpekleri*, ara oyun)
3. *Un Bon Bock* (*Bir Bardak Bira*. Kişiler: Gezinen biri, bir yolcu, bir aşçı yamağı, bir hizmetçi. Sahne: Bir otelin bahçesi). Müzik: Gaston Paulin

Canlı müziğin eşlik ettiği bu filmlerin süresi on dakikayla on beş dakika arasında değişiyordu. Her filmin üzerinde elle çizilip, boyanmış yedi yüzü aşkın çizim bulunuyordu. Bu program iki yıla yakın süre gösterildi. Artık programı yenilemek gerekiyordu ama kimi kez günde on iki gösteri yapan Reynaud, yeni film hazırlamaya zaman bulamıyordu. Yine de 1894'ün sonuna doğru *Rêve au Coin du Feu* (*Ocak Başında Düş*) adlı yeni bir film hazırladı. Reynaud'nun optik tiyatrosu 1900 yılına dek sürdü. Bu süre içinde on bini aşkın gösteri yapıldı. Bu gösterileri beş yüz bini aşkın seyirci izledi. Ama sinemanın yaygınlığa kavuşması, optik tiyatroyu işlevsiz kıldı. Reynaud işsiz kaldı, unutuldu. Bir ara Gaumont stüdyolarında tekniker olarak çalıştı. Canlandırma sinemasının öncüsü Emile Reynaud, zamanla Pantomimes Lumineuses (Işıklı Pantomim) adıyla tanınan optik tiyatrosundaki aletleri keserle parçalayıp bir hurdacıya sattı. Çizimlerinin büyük bir bölümünü Seine Nehri'ne atıp yok ettikten sonra, son günlerini büyük bir yoksulluk içinde bir huzur evinde tamamladı.

Arka sayfada: Edison'un West Orange'daki stüdyosunda çekilen *Fred Ott's Sneeze* (*Fred Ott'un Hapşırması*).



İKİNCİ BÖLÜM

YENİ BİR SEYİRLİK: SİNEMA

Dünyanın Merkezi Avrupa

Sinemanın tarihi Lumière Kardeşler'le başlar. Ama sinemanın resmi tarihine geçmeden önce, 19. yüzyıl sonunda dünyanın genel durumunu anımsamak doğru olur. Çünkü sinema da, içinde geliştiği çağın koşullarının bir ürünüdür. O yıllarda dünya denince akla önce Avrupa geliyordu. On dokuzuncu yüzyılın sonu yaklaşırken, İngiltere başbakanı Lord Salisbury'nin 1898'te Londra'da Albert Hall'da yaptığı bir konuşma, dünyanın durumunun bugünkünden pek değişik olmadığını gösteriyor. Lord Salisbury diyor ki: "Yeryüzündeki ulusları, yaşayanlar ve ölenler olarak ikiye ayırabiliriz. Bir yanda büyük güce sahip büyük ülkeler var, bunların gücü her yıl çoğalıyor, zenginlikleri, egemenlik alanları artıyor. Demiryolu aracılığıyla askeri güçlerini bir noktada toplayabiliyor, şimdiye dek görülmemiş büyüklükte ordular kurabiliyorlar. Bilim, bu orduların silahlarını her gün geliştiriyor. Bunların yanı sıra, ölüm halinde olduklarını söyleyebileceğim ülkeler de var." Lord Salisbury'nin büyük bir açıksözlülükle dile getirdiği gerçek, Avrupa'nın sömürgeciliğe ve kapitalizme dayanan dünya egemenliğini vurguluyordu. Darwin'in doğada "güçlü olan yaşar" görüşü, sanki politika alanında da yansımasını buluyordu. On dokuzuncu yüzyılın son çeyreği başlarken yaşanılan ekonomik bunalımın sona erdiği ileri sürülse de, insanlar altın bulmak amacıyla Kanada'nın Alaska sınırındaki Klondike kasabasına ve Alaska'ya akın ediyordu. Aradan otuz yıl geçtikten sonra, Charles Chaplin *Altına Hücum*'da benzersiz mizahıyla bu olayı ölümsüzleştirecekti. Yüzyılın sonu büyük bir teknoloji gelişmesine tanık oluyordu. İlk benzinli motor yapılmış, ilk otomobil üretilmiş, dizel motoru bulunmuştu. 1896'da Atina'da modern çağların ilk olimpiyatı düzenlenmişti. Nobel Ödülleri kurulmuş, Venedik'te ilk "biennal" yapılmıştı. Marconi telsiz telgrafı, Roentgen X ışınlarını, Becquerel radyoaktiviteyi bulmuştu. Daha sonra Curie'ler radyumu keşfedecek, Paris metrosunun yapımına başlanacak, 1900'da Max Planck "kuantum" kuramını açıklayacaktı. Düşünce ve sanat alanları da dalgalanmalara tanık oluyordu. Nietzsche'nin geleneksel düşünceye karşı çıkan ve "üstün insan" kavramına ulaşan görüşleri büyük yankılar uyandırıyordu. Sigmund Freud, 1899'da 20. yüzyıl düşünce tarihine damgasını vuracak olan *Düşlerin Yorumu*'nu yayımlıyordu. Sömürgeci Avrupa'nın aydınları, sömürge halklarının kültürlerine ilgi duymaya başlıyordu. Paul Gauguin, resmine yeni konular bu-

labilmek için Tahiti'ye gidiyordu. Avrupa müzelerinde sergilenen Afrika heykelleri, genç ressamların, bu arada Pablo Picasso'nun insan vücuduna bir başka gözle bakmalarına yol açıyordu. Edebiyat, müzik ve resimde aranan yeni yollar, bir kuşak önce bilimsel akılcılığın dinsel dogmaları sarsması gibi, bu kez bilimsel akılcılığın ilkelerini sarsıyordu. Çehov'un *Martı*'sı, *Vanya Dayı*'sı, Jarry'nin *Übü*'sü, Ibsen'in *Hedda Gabler*'i, Bernard Shaw'un *Kırgınlar Evi* tiyatroya yeni bir soluk getiriyordu. Cézanne ile Munch ilk kişisel sergilerini açıyor, Toulouse Lautrec, ünlü *Clownesse Cha-u-kau* tablosunu yapıyordu.

Bir zamanlar Viyana kapılarına dayanan Osmanlı İmparatorluğu'na gelince, 19. yüzyıl boyunca emperyalizmin saldırılarına hedef olmuş, Balkanlar'da ve doğu sınırlarında toprak kaybına uğramış, Kıbrıs, Tunus ve Bosna Hersek'i kaybetmişti. 1876'dan 1918'e dek tahtta kalan II. Abdülhamit ilkin Kanun-ı Esasi'yi (anayasa) ilan ettirmiş, seçim yaptırıp Mebusan Meclisi'ni toplamış ama çok geçmeden de kapatmıştı. Koyu bir baskı dönemi başlamış, basına ağır bir sansür getirilmiş, kimi sözcüklerin bile, örneğin Kıbrıs, Murat, vatan, dinamit, hürriyet, sosyalizm vb sözcüklerinin kullanımı yasaklanmıştı. Ziya Paşa'nın, Namık Kemal'in kitaplarının yanı sıra Cevdet Paşa'nın *Kısas-ı Enbiya*'sı (*Peygamberler Tarihi*) da yasaklanmıştı. Hammer, Hugo, Zola, Shakespeare, Lamartine'in de aralarında bulunduğu birçok yazara da yayın yasağı getirilmişti. Osmanlı İmparatorluğu dışında yeniliklerin, buluşların birbirini izlediği Avrupa'da, 20. yüzyıla geçişi vurgulayacak büyük bir eksiklik vardı yine de. Bu boşluğu Louis ve Auguste Lumière adlı iki kardeş dolduracaktı. Lumière Kardeşler, Paris Operası'nın az ötesinde, Boulevard des Capucines'deki 14 numaralı Grand Café'nin alt katındaki Salon des Indiens'de, kısa bir süre önce icat ettikleri "sinematografın" halka açık ilk gösterisini yapacaklardı. Ama Lumière'lerle eşzamanlı olarak, Amerika'da da Thomas Alva Edison'ın aynı konuda yaptığı çalışmalar vardı.

Sinemanın Amerika'daki Öncüsü: Thomas Alva Edison

Telgrafı, gramofonu, elektrik ampulünü bulan Thomas Alva Edison (1847-1931), hareketin çözümlendikten sonra birleştirilmesi konusuyla da ilgilendi. Sesi saptamayı başardığı gramofonun, optik alanda bir benzerini üretmeyi tasarladı. 1888 yılında tanıştığı Muybridge'le böyle bir olasılığın çözüm yollarını tartıştı. Bir yıl boyunca, İskoçyalı yardımcısı Kennedy Laurie Dickson'la (1860-1935) birlikte bu konu üzerinde çalıştı. 1889'da Paris'te tanıştığı Marey'le de bilgi alışverişinde bulundu. O yılın sonuna doğru, filmin iki kenarına açılmış deliklere giren tırnaklarla ilerlemesini sağlayan bir aygıt tasarladı. Üstelik poz verme sırasında film duruyor, sonra yeniden ilerleyerek bir sonraki karenin etkilenmesine olanak sağlıyordu. 24 Ağustos 1891'de, Edison kinetog-

raf (*kinetograph*) adını verdiği alıcıyla, kinetoskop (*kinetoscope*) adını verdiği göstericinin buluş belgelerini aldı. İki aygıt da kenarları delikli 35 mm'lik film kullanıyordu. 25x19 mm boyutundaki her film karesinin iki yanında dörder delik vardı. Kinetoskop büyük bir tahta kutuydu. Üzerindeki bakaçtan bakan bir kişi, kutunun içinde gösterilen 15 metre uzunluğunda bir filmi izleyebiliyordu. Objektifin önünden saniyede, yatay olarak kırk görüntü geçiyor, bu tek kişilik sinema gösterisi yirmi saniye sürüyordu. 20 Mayıs 1891'de, Edison'un West Orange'daki (New Jersey) laboratuvarını gezmeye gelen National Federation of Women's Club üyelerine bir kinetoskop gösterisi yapıldı. Daha sonra, alıcı geliştirilerek, daha fazla film taşıması sağlandı. Üstelik artık elle çevrilmiyor, bir elektrik motoru aracılığıyla çalışıyordu. 1893 yılında Edison, kinetoskopun toplu üretimine geçti. 14 Nisan 1894'te New York City'de ilk kinetoskop salonu açıldı. Salonda on kinetoskop vardı ve her biri ayrı bir film gösteriyordu. Filmler *Berber*, *Cambaz*, *Güreş*, *İskoç Dansı* gibi adlar taşıyordu. Bir "*nickel*" veren, bir gözünü bakaça dayayıp film izleyebiliyordu. Filmlerin tümü, Dickson'ın 1892'de West Orange'da yaptırdığı, ahşap, dışı katranla kaplı olduğu için halkın hemen "Black Maria" (Kara Maria) adını yakıştırdığı stüdyoda çekilmişti. Yapımı 1 Şubat 1893'te tamamlanan ve 637 dolara çıkan stüdyonun tavanı camdı. Tavan açılabildiği gibi, stüdyo da oturtulduğu eksen üzerinde döndürülerek, güneşi en iyi alabileceği konuma getirilebiliyordu. Sinema tarihinin bu ilk stüdyosunda kara bir perdenin önünde Dickson durmadan film çekiyordu. Stüdyoda çekilen ilk film, *Fred Ott's Sneeze* (*Fred Ott'un Hapşırması*, 1892) oldu. Fred Ott, Edison'ın laboratuvarında çalışanlardan biriydi. Filmin adının da belirttiği gibi, filmde yalnızca hapşırıyordu. Bu filmi izleyen en önemli film *Fun in a Chinese Laundry* (*Bir Çin Çamaşırhanesinde Eğlence*, 1894) oldu. İlk oyuncular, Edison'ın yanında çalışanlardı. Bu arada, Dickson da alıcının önüne geçiyordu. Kısa bir süre sonra tiyatrocular, ünlü sporcular, Barnum Sirki'nin çalışanları da oyuncular arasına katılacak, tiyatrocular en son oynadıkları oyundan sahneler canlandıracaktı. Hele dönemin ünlü boksörü Jim Corbett'in, stüdyoda Pete Courtney'le yaptığı altı raundluk maçın filmi görülmemiş bir ilgi uyandıracaktı. *Execution of Mary, Queen of Scots*'ta (*İskoçya Kraliçesi Mary'nin İdamı*, 1895) idam edilen kraliçenin başsız vücudu da büyük ilgi çekecekti. (Çekim sırasında, giyotinin bıçağı diz çökmüş kraliçenin başına yaklaştığında alıcı durdurulmuş, oyuncunun yerine bir manken yerleştirilmiş, mankenin başı kesilmişti. Daha sonra iki bölüm birleştirilmişti. Ne var ki, iki çekim sırasında kimi oyuncular yer değiştirdiği için, dikkatli gözler bu hileyi anlamıştı). Bu stüdyoda çekilecek *The Kiss* (*Öpücük*, 1896) ise sinema tarihinin ilk öpüşmesine yer verecek, May Irvin ile John C. Rice alıcının önünde öpüşeceklerdi. Kısa sürede ABD'nin başlıca kentlerinde kinetoskop salonları (*kinetoscope parlors*) açıldı. Bu arada kinetoskop Meksika'ya, Avrupa kıtasında da Londra ve Paris'e ulaştı. Bu salonlarda genellikle beşle on arasın-

da kinetoskop bulunuyordu. Film gösterilirken "kinetofoto" adı verilen bir aygıt aracılığıyla müzik de çalınıyordu.

Sinemanın Babası: Lumière Kardeşler

Sinema tarihçilerine göre sinemanın babası Lumière Kardeşler'dir. Oysa bir Amerikalı, sinemayı Edison'un bulduğunu öne sürebilir. Almanlar da, sinemayı Max Skladanowsky'nin (1863-1939) bulduğu görüşündedir. Gerçekten de Skladanowsky, 1892 yılında, film üstüne görüntü saptayabilen bir alıcı yapmayı başarır. Ardından bioskop adını verdiği bir gösterici yapar. Bioskop her biri 48 görüntü içeren iki filmi, saniyede 8 görüntü hızıyla gösteriyor ve bir filmin ortalama uzunluğu on saniye sürüyordu. Skladanowsky, 1 Kasım 1895'te, Berlin'deki Wintergarten'de bir gösteri düzenledi ve büyük ilgi gördü. Daha sonra stüdyo çekimleri de yaptı. *Boksör Kanguru* ve *Yılan Dansı* gibi filmler yaptı. Bu gösteriler sinematograftan önce yapılmış olsa da, sinema tarihçileri için sinema Lumière Kardeşler'in sinematografıyla başlar.

Auguste Lumière (1862-1954) ile Louis Lumière (1864-1948) ilk sinema gösterisini birlikte yapmışlardır ama sinematografı bulan Louis Lumière'dir. Kardeşi Auguste kendisine yardımcı olmuştur. Babaları Antoine Lumière, Besançon'da resim öğretmenliği yaptıktan sonra, Lyon'da fotoğrafçılığa başlamış, çok geçmeden fotoğraf malzemesi üreterek, kısa sürede işini büyütmüştü. İki oğlu ve birkaç işçiyle birlikte çalıştığı fabrikası günde dört bin metre fotoğraf kâğıdı üretebilecek duruma gelmişti. Ne var ki, baba Antoine'ın çocukları üretimle yetinmiyor, fotoğraf uygulamalarının bilimsel yönüne de ilgi duyuyor, hareketin fotoğrafını çekerek bir perdeye yansıtmanın düşünü kuruyorlardı. Baba Lumière, Paris'e yaptığı bir iş gezisi sırasında, bir kinetoskop alarak Lyon'a getirir. Baba Lumière'in altı bin franga satın aldığı kinetoskop, Amerikalı Edison'un ürettiği tek kişilik bir sinemadır. Büyük bir kutunun içinde, bir lambanın ışığında oynayan 35mm'lik kısa filmleri, seyirci kutunun üstündeki mercekli bir bakaçtan izler. Louis Lumière, kinetoskoptaki görüntüyü, yüzlerce kez büyüterek bir perdeye yansıtabilmenin yolunu arar. Auguste Lumière anılarında şöyle der: "Edison'ın kinetoskopu, bizi kalabalık bir salondaki seyircilere, hareket eden insanları, nesneleri bir perde üzerinde, gerçeğe uygun bir biçimde gösterebilme düşüncesine yöneltti. 1894 yılı sonuna doğru bir sabah kardeşimin odasına gittiğimde, bana rahatsızlandığı için gece uyuyamadığını ve düşündüklerimizi gerçekleştirebilecek bir düzenek tasarladığını söyledi. Görüntü içeren film, kenarlarına açılacak deliklere sırayla girecek tırnaklar aracılığıyla, dikiş makinesindeki yönteme benzer bir biçimde yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirilecekti. Kardeşim bir gecede sinematografı bulmuştu."

Lumière Kardeşler'in tasarlayıp, 1894 yazında Jules Carpentier adında bir

optik uzmanına yaptırdıkları ilk sinematograf, hem alıcı hem de gösterici işlevi görüyordu; alıcının çektiği görüntülerin basımı da sinematografın içinde gerçekleşiyordu. En önemlisi, görüntüleri gerçeğe en yakın bir biçimde perdeye yansıtabilmek için gerekli hız bulunmuştu. Lumière Kardeşler'in ilk filmlerinde objektifin önünden saniyede on beş film görüntüsü geçiyordu. Oysa Edison dakikada kırk sekiz görüntülük bir hız uygulamıştı. Sessiz sinema 1920-22 yılına dek saniyede on altı görüntü, daha sonra saniyede on sekiz görüntü kullanacaktı. Sesli sinemaya geçildiğinde, sesin de film üzerine işlenebilmesi için bu sayı saniyede yirmi dört görüntüye yükseltilecekti.

Lumière Kardeşler ilk kez 13 Şubat 1895'te sinematograf için buluş belgesi aldıktan sonra, 22 Mart 1895'te Paris'te Rue de Rennes'deki Société d'Encouragement Pour l'Industrie Nationale'de (Ulusal Sanayii Destekleme Derneği) ilk kez sinematograf oynattılar ve *Lyon'daki Lumière Fabrikasından İşçilerin Çıkışı* adlı bir dakikadan biraz daha uzun süren filmi gösterdiler. Bu gösteriyi Nisan ayında Sorbonne'da, 12 Haziran'da Lyon'da Fotoğrafçılık Kongresinde, 10 Kasımda Brüksel'de Fotoğrafçılar Birliğinde, 16 Kasımda yine Sorbonne'da yapılan gösteriler izledi. 28 Aralık 1895'te ise halka açık ilk gösteri gerçekleştirildi. Baba Lumière bu gösteri için aralarında Robert Houdin Tiyatrosu'nun üstündeki bir fotoğraf stüdyosunun da bulunduğu çeşitli yerleri incelemiş, gösteriyi Grévin Müzesi'nde yapmayı tasarlamış ama sonunda Grand Café'nin alt katındaki, bir ara bilardo salonu olarak kullanılmış olan Salon des Indiens'de karar kılmıştı. Lumière Kardeşler ilk gösteride on film oynattılar. Gösteri yaklaşık yarım saat sürdü. Program şöyle tanıtılıyordu: "Auguste ve Louis Lumière'in icat ettikleri bu aygıt, belirli bir süre boyunca objektifin önünde gelişen hareketleri, birbirini izleyen bir dizi fotoğrafla saptar, sonra bunların görüntülerini bir salondaki perde üzerinde hareketli olarak gösterir". İlk gösteride şu filmler yer aldı:

1. *Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (*Lyon'daki Lumière Fabrikası'ndan İşçilerin Çıkışı*)
2. *Querelle de Bébé* (*Bebeğin Kavgası*)
3. *Bassin de Tuileries* (*Tuileries Havuzu*)
4. *L'arrivée d'un Train* (*Bir Trenin Gelişi*)
5. *Le Régiment* (*Alay*)
6. *Maréchal-Ferrant* (*Nalbant*)
7. *Partie d'Ecarté* (*Kâğıt Oyunu*)
8. *Mauvaises Herbes* (*Ayrık Otları*)
9. *Le mur* (*Duvar*)
10. *La mer* (*Deniz*)

Yaklaşık on yedişer metre uzunluğundaki bu filmlerin Lumière Kardeşler'in gö-

zündeki önemi, hareketin perdeye yansıtılmasını sağlayan bilimsel başarıda yatıyordu. Fotoğrafın durağan olarak saptadığı günlük gerçeği hareketli olarak saptayan sinematografı, geleceği olmayan, bir süre sonra ilgi odağı olmaktan çıkacak bir buluş olarak değerlendiriyorlardı. Gerçekten de, sinematografı görür görmez içerdiği seyirlik değeri hemen keşfeden ve kendisine de bir aygıt satmalarını isteyen Georges Méliès'ye şu yanıtı vereceklerdi: "Delikanlı paranı sokağa atma. Bu aygıt bir süre bilimsel bir merak konusu olur sonra unutulur, hiçbir geleceği yok".

Sinematografı kimseye satmasalar, bir geleceği olmadığına inansalar da, Lumière Kardeşler beklemedikleri bir ilgi gören gösterilerini sürdürebilmek için, film üretmek gerektiğini anlarlar. Gerçekten de ilk gün yalnızca 35 kişi birer frank ödeyerek film izlemişti ama kısa sürede gösteriler kapalı gişe yapılmaya başlamıştı. Sabah ondan geceyarısına dek günde yirmi gösteri yapılır olmuştu. Bu ilgi karşısında, göstericinin çıkardığı sesi bastırmak amacıyla salona bir de piyano yerleştirilmiş, gösteriler müzik eşliğinde yapılmaya başlanmıştı. Lumière'ler, yabancı ülkelerde yapılacak çekimlerin daha fazla ilgi çekeceğini düşünerek, dünyanın dört bir yanına operatörler gönderirler. Bu operatörlere, işlerinin sürekli olmayacağını, altı ay, en fazla bir yıl sürebileceğini söylemeyi de ihmal etmezler. Promio, Mesguich, Doublier vb ellerinde birer sinematograf, çekim yapmak için yabancı ülkelerin yolunu tutar. Bu arada Promio, 1896 yılı yazında İstanbul'a gelerek çekimler yapar. *Haliç'in Panoraması*, *Boğaziçi Kıyılarının Panoraması*, *Türk Topçusu*, *Türk Piyadesinin Geçit Töreni* adlı filmler çeker. Böylece değişik ülkelerin görüntü, anıt, gelenek ve kişilerinden oluşan önemli bir belgelik çıkar ortaya. İzleyenlerin, ancak okuyarak ya da giderek bilgi edinebilecekleri yöreleri, olayları beyaz perdede görmelerini sağlayan yepyeni bir iletişim olanağı doğar. İki yıl içinde, Lumière'lerin ellerindeki film sayısı bini bulur.

1896 yılında sinematograf ilkin Londra ve Brüksel'de, ardından Berlin ve Madrid'de, daha sonra da Sırbistan, Rusya, Romanya'da ve bu arada İstanbul'da seyirciyle buluşur. Lumière'lerin operatörleri 14 Mayıs 1896'da Rus Çarı II. Nikola'nın Sen Petersburg'da yapılan tahta çıkış törenini filme alarak önemli bir belgesel gerçekleştirirler. Tahta çıkış töreninden iki gün sonra yapılan, yeni çarın halkı selamlaması töreni sırasında bir tribün çöker. Büyük bir kargaşa olur. Bir kaç bin kişi ezilir. Lumière operatörleri bu olayları da çeker ama polis hemen filmlere el koyar. Böylece sinema, ilk kez sansürle tanışmış olur ve bu görüntüler halka ulaşamaz. Sinematograf, aynı yılın Nisan ayında da ilk kez Atlas Okyanusu'nu aşarak ABD'ye ulaşır. Lumière' lerin operatörlerinden (Cezayirli) Félix Mesguich, 1896 yılının Mayıs ayında New York'a gider. 29 Haziran 1896'da New York'ta Keith's Theater adlı müzikholde Amerikan halkı sinematografla tanışır. Gösterilen her film alkışlarla karşılanır. Gösterinin sonunda seyirciler "Lumière Brothers" diye tempo tutar. Amerika'nın

hemen her kentinden çığ gibi istek gelmesi üzerine, yerli üreticiler telaşlanır. Yeni başkan seçilmiş olan William McKinley'nin "Amerika Amerikalılarındır" ilkesini benimseyen içe dönük politikasının da etkisiyle, Lumière operatörleri çok geçmeden ABD'de beklemedikleri engellemelerle karşılaşır. Sokakta çocukların kartopu oynamasını çekmekte olan Mesguich, izinsiz çekim yaptığı gerekçesiyle tutuklanır. ABD'ye yasadışı yollardan sokulduğu gerekçesiyle, gümrükçüler malzemeye el koyar. Yerli üreticiler gazetelere verdikleri ilanlarda sinematografı kötüler, Amerikan yapımı *biograph*'ın görüntülerinin, sinematograf görüntüleri gibi titreşmediğini öne sürerler. Üstelik "yerli malı" olduğunu vurgulayarak, milliyetçi duyguları harekete geçirmek isterler. Lumière'lerin New York'taki temsilcisi Lafont, çareyi bir transatlantiğe atlayıp ülkesine dönmekte bulur. Lumière'lerin Amerika serüveni böylece bir yıldan kısa bir süre içinde sona erer.

1900 yılında Paris'te düzenlenen sergide (Exposition Universelle) sinematografa da yer verildi. Katalog sergiyi, "Verimli buluşlarla, bilimde sağlanan gelişmelerle evrenin ekonomik düzeninde devrim yapan bir yüzyılın büyük sonuçlarının, olağanüstü bilançosunun bir dökümü" olarak tanıtıyordu. Lumière'ler sergi alanında dev bir perdede gösteri yaptılar. Gösteriyi ilkin, Eiffel Kulesi'ne asılacak dev bir perdede, açık hava sineması olarak tasarlamışlardı. Ama rüzgârın perdeyi yırtına olasılığı karşısında, serginin Galeries des Machines bölümüne, 21 metre eninde, 18 metre boyunda bir perde kurdular ve bu perde üzerinde 70 mm eninde filmlerle gösteri yaptılar. Perde, her gün kaldırılıp suya yatırılıyor, bu işlem, perdenin iki tarafından da izlenebilen görüntünün daha ışıklı olmasını sağlıyordu. Ücretsiz olarak yapılan gösteriler altı ay boyunca sürdü ve salon tam 326 kez seyirciyle doldu.

Paris Sergisi'nin önemli bir yeniliği de "sesli sinema" oldu. Lumière'lerin ilk gösterilerini yaptıkları Grand Café'nin sahibi Clément Maurice, plak üretimi yapan Henri Lioret'yle birlikte Phono-Cinéma-Théâtre gösterileri yaptı. İzleyiciler dönemin Sarah Bernhardt, Coquelin, Félicia Mallet gibi ünlü oyuncularını perdede görüyor ve seslerini duyuyordu. Gösterim görevlisi, göstericinin kolunu çevirerek görüntüleri perdeye yansıtırken, salondaki gramofondan bir kabloyla kulağına iletilen seslerle görüntü arasında eşleme sağlamaya çalışıyordu. Gramofon-Sinema-Tiyatro gösterisi iki üç yıl süreyle Avrupa'nın birçok ülkesinde de ilgiyle izlendi.

1903 yılına gelindiğinde Lumière'lerin sinematografı yeni koşullara ayak uyduramamıştı. Çünkü sinema artık, gülünç ya da acıklı bir öykü anlatan konulu filmlere yönelmiş, dekor ve oyuncu kullanmaya başlamıştı. Oysa Lumière'ler, ilkin kendi yaşadıkları ortamı, kendi ailelerinin yaşama biçimini filme almış, daha sonra da dünyanın değişik yörelerindeki yaşama biçimini, kimi kez de olayları belgelemekle yetinmişlerdi. Sinemanın seyirlik yönünü görmemişlerdi. Lumière filmlerinde, Baba Lumière'in arkadaşlarıyla kâğıt oynayarak bi-

ra içmesi; Auguste Lumière'le karısının çocuklarına mama yedirmesi; denizde yüzen bir erkek; bir sırada oturan Bayan Lumière'le iki çocuğunun bir kayığın sahile yaklaşmasını izlemeleri; talim yapan askerler gibi görüntüler yer alıyordu. *Bir Trenin Gelişi* Lumière'lerin en başarılı filmlerinden birdir. 1895'te çekilen, elli metre uzunluğundaki film, bacasından dumanlar tüttürerek gelen bir lokomotifin, Le Ciotat istasyonunda yavaşlayarak durmasını, tren durduktan sonra yolcuların vagonlardan inmesini gösterir. Çerçeveleme, seçilen açı, lokomotifin alıcının solundan geçip, yolcuların alıcının sağından inmeleri, günümüz yönetmenlerinin bile başka bir şey ekleyemeyecekleri kusursuzluktadır. Lumière'lerin bir başka önemli filmi de *L'Arroseur Arrosé* (*Kendini Sulayan Sulayıcı*) adını taşır. Bir bahçıvanın bahçe suladığı bir hortuma, bir çocuk ayağıyla basınca su kesilir. Bahçıvan, ne olduğunu anlamak için arkasını döndüğünde çocuk ayağını çeker. Hortumdan püsküren su bahçıvanı ıslatır. Böylece sinema tarihinin ilk gülütü (*gag* = beklenmeyen gülünç durum) gerçekleşmiş olur. 1895'te çektikleri ve itfaiyecilerin garajdan çıkışını, yangın yerine varışını, su sıkışını ve bir insanı kurtarışını gösteren dört ayrı film peş peşe oynatıldığında dramatik kurgunun ilk örneğini oluşturur. Bu arada Lumière operatörleri Venedik'te gondoldan, İstanbul'da kayıktan yaptıkları çekimlerde, alıcının kaydırma hareketini de bulurlar.

Louis Lumière anılarında, filmlerinin "yaşamı yansıtmak" amacı güttüğünü söyler. Lumière için sinema yaşamın bir uzantısıdır, kalemin ya da kılıcın elin uzantısı olması gibi. Bu nedenledir ki, sinematograf ortaya çıkar çıkmaz, eline bir alıcı geçiren herkes kendi ailesini, sokaklardaki insanları, istasyona giren trenleri, kâğıt oynayanları "ölümsüzleştirme" yarışına girmiştir. Sinema yaşam demek olmuştur (yıllarca sonra da Dracula, "kan yaşamdır" diyecektir). Ne var ki kısa sürede Lumière'ler de, kendi çevrelerinden başka bir yaşamın olduğunu dikkate alarak, operatörlerini uzak ülkelere göndermişler, buralardan getirdikleri görüntülerle belgesel sinemanın, kralları, kraliçeleri konu alan görüntüleriyle de haber filmciliğinin ilk örneklerini vermişlerdir. Ama sinemanın yeni bir seyirlik olduğunu düşünmemişlerdir. Lumière'lerin önemsemedikleri seyirlik sinemayı, bir başka Fransız, Georges Méliès gerçekleştirecekti.

Öykülü Filmin Babası: Georges Méliès

Lumière Kardeşler *Kendini Sulayan Sulayıcı*'da kısacık bir öykü anlatmış ama daha sonra hep güncel olayları belgelemeyi yeğlemişlerdi. Edison da, *İskoçya Kraliçesi Mary'nin İdamı*'nda bir öykü anlatmış ama daha sonra müzikhol gösterilerini, güncel olayları filme almıştı. Georges Méliès (1868-1938) ise büyük bir olasılıkla Edison'ın filminde gördüğü sinema hilesinin etkisiyle başka sinema hileleri geliştirerek, öykülü filmin başlatıcısı oldu. Méliès, Lumière'ler gibi

sinematograf aygıtı üretip satmak yerine, tiyatrosunun koltuklarını doldurmak amacıyla bilet satmayı amaçladı. Genç yaşta babasının ayakkabı fabrikasında çalışmaya başlayarak, el becerisi edindi. Daha sonra Londra'ya giderek hem İngilizce öğrendi, hem de Egyptian Hall'de gösteriler yapan ünlü gözbağcı Maskelne'den (David Devant) gözbağcılık, hokkabazlık öğrendi. Paris'e döndüğünde Grévin Müzesi'nde gösteriler yaptı. Paris eğlence yaşamına damgasını vuran ünlü gözbağcı Robert Houdin'in (1805-1871) Boulevard des Italiens'deki 8 numaralı yapının ikinci katında yer alan tiyatrosu (1923'te, Haussmann Bulvarı'nın yapımı sırasında yıkılmıştır) satışa çıkarılınca, 160 kişilik bu salonu hemen satın aldı (ayakkabı fabrikasındaki hissesini kardeşine sattığından parası vardı). Baba Lumière'e, kendisine bir sinematograf satması için tam 10 000 frank önermiş ama olumlu yanıt alamamıştı. Bunun üzerine Londra'da İngiliz optikçi William Paul'ün yaptığı bir bioskopu 1000 franga satın aldı. Yine Londra'dan ham film satın aldı. Filmin iki kenarına delikler açtı ve 1896 yılı Haziran ayında, Paris'in banliyösü Montreuil-sous-Bois'daki evinin bahçesinde ilk filmini çekti. Aynı yıl içinde yirmişer metre uzunluğunda on film çekecekti. 1897'de, Paris'in yanıbaşındaki Montreuil-sous-Bois'da, Hôtel-de-Ville Bulvarı No 14'teki evinin bahçesinde bir stüdyo yaptırdı. (O yılın 4 Mayıs'ında, Paris'te, geliri yoksullara verilmek üzere düzenlenen "Bazar de la Charité" satışları sırasında bir sinematograf gösterisine de yer verilmiş, gösterim sorumlusu, göstericinin ışığını besleyen eter bidonunun yanında kibrit çakınca yangın çıkmış, 25 kişi ölmüş, yüze yakın kişi de yaralanmıştı. Yanarak can verenler arasında, başta Alençon Düşesi, Paris'in soylu ailelerinden birçok kadın da vardı. Bu olay kamuoyunda sinematografa karşı tepki doğurmuştu. Méliès'nin bu olumsuz havaya karşın, yangını hemen izleyen günlerde yetmiş bin frank harcayarak Avrupa'nin ilk stüdyosunu yaptırması, sinemanın geleceğine olan inancının göstergesidir). Méliès'nin, yüzölçümü 57 metrekare, yüksekliği 6 metre olan stüdyosunun tavanı camdı. Stüdyo daha sonra büyütülecek, iki yanında üçer metre kulisin yer aldığı sahnesinin eni 7 metreye, alıcı ile sahne arasındaki uzunluk da 17 metreye çıkarılacaktı.

Méliès, ilkin filmin konusunu yazıp, sahneleri çiziyor (aynı zamanda iyi bir ressam ve karikatürcüydü), sonra sahneleri (dış sahneleri de) stüdyosunda filme alıyordu. Kimi kez, istediği gibi yönlendirebileceği amatör oyuncular, kimi kez de varyete oyuncuları ya da balerinler kullanıyordu. Kimi filmlerini elle boyayarak renklendiriyordu. Bir rastlantı, Méliès' nin, meslek yaşamında dönüm noktası oldu. Bir gün Paris'in Opera Alanı'nda çekim yaparken, alıcı tutukluk yapar. Kısa bir duraklamadan sonra çekim sürdürülür. Film gösterildiğinde Méliès şaşırır. Çünkü, görüntüdeki Madeleine-Bastille omnibüsü birden cenaze arabasına, erkekler de kadına dönüşmektedir. Bunun nedeni, alıcı durakladığı sırada, alandaki nesnelerle insanların konumunun değişmiş, omnibüsün yerini cenaze arabasının, erkeklerin yerini de kadınların almış olmasıydı.

Böylece Méliès, alıcının durdurularak, önündeki nesnelerin ya da varlıkların değiştirilmesine dayanan değiştirim hilesini bulmuştu. Bu hileyi ilk kez *Escamotage d'Une Dame Chez Robert Houdin*'de (*Robert Houdin'de Bir Kadının Yok Oluşu*, 1896) kullandı. Gözbağcıların sık sık programlarına aldıkları ve bir kadının sahneden kaybolmasına dayanan bu numarayı, Méliès tiyatrodaki gibi bir sürü donanıma gereksinme duymadan gerçekleştirdi. Alıcı durdurulunca, iskemlede oturmakta olan kadın kalkınış, yerine bir iskelet yerleştirilerek çekime devam edilmişti. Alıcı yine durdurulmuş, bu kez iskeletin yerini kadın almıştı. Böylece, bir kadın önce iskelete dönüşüyor, sonra eski görünümünü alıyordu. *Nouvelles Luttes Extravagantes*'ta (*Saçma Sapan Yeni Güreşler*, 1900) kadın güreşçiler erkek güreşçiye dönüşüyordu. *L'Homme à la Tête de Caoutchouc*'ta (*Kauçuk Başlı Adam*, 1902) bir erkek başı küçülüp, büyüyordu. Bu sonuç, alıcının ileri ve geri hareketi ve iki görüntünün üstüste bindirilmesiyle elde edilmişti. *L'Homme Orchestre*'de (*Orkestra Adam*, 1900) ise aynı sahnede yedi Méliès, yedi ayrı çalgı çalıyordu. *Echappés de Charenton*'da zenciler renk değiştiriyor, beyaz derili oluyordu. O yıllarda, kamuoyunda büyük tartışmalara yol açan Dreyfus davası, Méliès'ye on beş dakikalık ilk uzun filmini esinlendirdi. Dava 9 Eylül 1899'da karara bağlanmış, vatana ihanetle suçlanan yüzbaşı Dreyfus'ün cezaya çarptırılması Fransa dışındaki ülkelerin kamuoyunda da tepkilere yol açmıştı. Méliès, hemen *L'Affaire Dreyfus* (*Dreyfus Olayı*, 1899) adını taşıyan, on beş dakika uzunlukta, on iki bölümlük bir film yaparak, Dreyfus davasının çeşitli aşamalarını canlandırdı. Film anlatım kopuklukları içerse de, halkın sokakta Dreyfus'ün avukatına (avukat Labori rolünü Méliès oynuyordu) saldırması, karşıt görüşlü gazetecilerin mahkeme salonunda tartışmaları gibi bölümleri büyük bir gerçekçilik içeriyordu. Filmin bir bölümünde, perdenin üçe bölünerek, ortada bir Paris görüntüsü verilirken, iki yanda birbirleriyle telefonda konuşan iki oyuncunun yer alması, büyük bir yenilikti. Gazete fotoğrafçılığının emekleme çağında olduğu bir dönemde, güncel bir olayı yeniden canlandıran bu film olağanüstü bir ilgi gördü. Çünkü halk, sanki davayı izliyor, Dreyfus'ün uğradığı haksızlığa gözleriyle tanıklık ediyordu. Bir başka güncel olayı ele alan *Le Couronnement du Roi Edouard VII* (*Kral VII. Edward'ın Taç Giymesi*, 1902) ise daha taç giyme töreni yapılmadan, töreni beyaz perdeye getiriyordu. Bu film için İngiltere'den bir danışman getirilmiş, giysiler ve tören gravürler, fotoğraflar örnek alınarak hazırlanmıştı. Kralı bir kasap çırağı, kraliçeyi bir çamaşırcı kadın canlandırmıştı. Taç giyme töreninden haftalarca önce Londra'da gösterilen filme İngiliz seyirciler büyük ilgi gösterdi (Temmuz ayında taç giymesi beklenen kral hastalanınca tören Ağustos'a kalmış, bu nedenle film birçok ülkede törenden önce gösterilerek, sinema tarihinin en ünlü "uydurma" belgeseli olmuştu).

Méliès anlatım bütünlüğünü, Jules Verne'in romanından esinlenerek çektiği *Le Voyage Dans la Lune* (*Ay'a Seyahat*, 1902) ile sağladı. Yönetmenin ün-

lenmesine yol açan film, ilk kez çeşitli sahneleri peş peşe sıralayarak bir öykü anlatıyor, sahneleri kararmalarla birbirine bağlayarak, yeni bir anlatım dilinin ilk önemli örneğini veriyordu. 10 bin frank harcanan filmde Méliès'nin kendisi de rol alıyor, aylıları Folies-Bergère cambazları, yıldızları Châtelet Tiyatrosu dansçıları canlandırıyordu. On dört dakika süren, 260 m uzunluğundaki filmin yalın bir konusu vardır. Dünyalı bilim adamları, inceleme yapmak amacıyla bir füzeyle Ay'a giderler. Füze, yıllarca sonra Amerikalı bilim adamlarının Ay'a gitmek için kullanacakları füzenin neredeyse aynıdır. Güleryüzlü "Aydede"nin gözüne yumuşak iniş yapan bilim adamlarına, Aylılar iyi gözle bakmaz. Hollywood'un daha sonra *western* filmlerinde Kızılderililere yükleyeceği işlevi, bu filmde Aylılar üstlenir. Bilim adamları "kötü" Aylıların kovalamasından kurtularak dünyaya dönmeyi başarırlar. Sinemada bilimkurgu türünün ilk örneği sayılan film, otuz sahneden oluşur ve bu otuz sahne şöyle sıralanır: Astronomi Kulübü'nde bilimsel toplantı / Yolculuğun planlanması, Ay'a gideceklerin seçimi / Roketin yapımı / Roketi atacak dev topun dökümü / Bilim adamlarının rokete girişi / Topun doldurulуşu / Dev topu ateşleme ve bayrağa selam / Uzayda uçuş, Ay'a yaklaşma / Ay'ın gözüne iniş / Roketin Ay'da görünüşü / Dünya'nın Ay'dan görünüşü / Kraterler vadisi, volkan püskürmesi / Düş: Büyük Ayı, İkizler, Satürn vb / Kar fırtınası / Eksi 40 derecede Ay kraterine iniş / Dev mantarlar mağarası / Aylılarla karşılaşma, kaçış / Tutsaklar / Ay krallığı, Ay ordusu / Kaçış / Kovalamaca / Bilginlerin roketi bulması ve kalkış / Roketin uzayda dikey olarak düşmesi / Açık denize düşüş / Denizin dibinde / Kurtarma ve limana dönüş / Kutlama töreni ve Ay'dan gelenlerin zafer geçişi / Madalya töreni / Denizcilerle itfaiyecilerin geçişi / Belediye Başkanının hatıra anıtını açması / Halk eğlenceleri. (*Ay'a Seyahat*, mahallelerinden biri Hollywood adını taşıyan Los Angeles'te ilk yerleşik sinema salonunun açılmasına yol açacaktı).

Ay'a Seyahat'ten esinlenerek yapıldığı anlaşılan yirmi dört dakika uzunluğundaki *Le Voyage à Travers l'Impossible* (*Olanaksıza Doğru Seyahat*, 1904) yine Jules Verne'den yola çıkar ve Méliès'nin, yaratıcılığının doruk noktalarından birini oluşturur. Film, bir coğrafya kuruluşu üyelerinin gezisini ele alır. Coğrafyacılar, mühendis Mabouloff'un (G. Méliès) önerisi üzerine, yeryüzünde var olan ve olabilecek her türlü taşıtı denemeye karar verirler bu gezide. Ve on dört bilim adamı, trenle başlayan, daha sonra değişik taşıtlarla süren gezilerinde güneşe doğru yol alırlar, bindikleri "otomabouloff" denize düşer ve bir patlama sonucunda yeniden suyun üstüne çıkar. *Le Locataire Diabolique*'te (*Şeytan Kiracı*) ise bir bavulun içinden durmadan eşyalar çıkarır. Bu film yıllarca sonra René Clair'in *Un Chapeau de Paille d'Italie* (*İtalyan Hasır Şapkası*, 1927) adlı filmine de kaynaklık edecektir.

Sinemayı fotoğrafın bir uzantısı olmaktan kurtaran Méliès'nin sinemaya katkısı, sinema hilelerini bulması, tiyatronun olanaklarını sinemaya getirmesi

ve filmin uzunluğunu ortalama bir dakikadan on beş, yirmi dakikaya çıkararak, öykülü filmin öncülüğünü yapmış olmasıdır. Senaryo yazmış, senaryoyu perdelere, sahnelere bölmüş, oyuncu kullanmış, dekora, aydınlatmaya yer vermiş, sinema hilelerini bulmuş olmasıdır. Méliès'nin kullandığı başlıca hileler şöyle sıralanır: Bir kişinin ya da nesnenin görüntüden yok edilmesi (alıcı durdurulup, kaybedilecek kişi ya da nesne görüş alanından çıkarıldıktan sonra yeniden çalıştırılır) / Bindirme (aynı filmin iki ayrı çekimde kullanılması) / Kararma (görüntünün aydınlığının gittikçe azalarak tümüyle kararması) / Maket kullanımı (büyük nesnelerin küçük maketlerinin yapılarak, bu maketlerden yapılan çekimlerle gerçeklik duygusu sağlanması).

Lumière Kardeşler'in bir bilim adamı gözüyle değerlendirdikleri sinemaya, Méliès bir şair duyarlığıyla yaklaşır. Numaralarını bir bale gösterisi havasında filme alması, Méliès'yi Charles Chaplin ile René Clair'in habercisi yapar. Dahası, Spielberg'in bile habercisi sayılabilir. Çünkü "kauçuk başlı adam" pekâlâ *Robocop*'un atası olarak değerlendirilebilir. Özellikle ilk çalışmalarında sinema hilelerine ağırlık veren, filmlerinin senaryosunu yazan, yönetmenliğini yapımcılığını yapan, başta çok sevdiği Faust olmak üzere birçok rolü de üstlenen Méliès'nin, 1896'da kurduğu Star-Film yapımevinin beş yüzü aşkın, uzunlu kısalı film ürettiği biliniyor. Bu filmlerin konuları *Jeanne d'Arc*'tan (1899), *Mavi Sakal*'dan (*Barbe Bleue*, 1901), *Külkedisi*'nden, (*Cendrillon*, 1899), *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*'a (*Vingt Mille Lieues Sous les Mers*, 1907) uzanan geniş bir yelpaze oluşturur. Méliès, ölümünden kısa bir süre önce kendisiyle yapılan bir söyleşide, yirmi yıl boyunca değişik türlerde filmler çektiğini ve her film için yeni sinema hileleri bulmaya çalıştığını söyler. Bu amaçla sanki zamanla yarışa girer. Her sabah saat yedide stüdyoya gidip, akşam beşe dek dekor çizer, dekor uygular, film çeker. Filmin banyosunu da kendisi yapar. Yaz aylarında cam tavanın etkisiyle kırk dereceyi aşan sıcaklık, stüdyoyu tam bir cehenneme çevirir. Stüdyodan çıkınca Paris'e giden Méliès, saat altı ile yedi arasında bürosunda iş görüşmeleri yapar. (Filmlerinin satışını yapmakta, kardeşi Gaston aracılığıyla Amerika'ya bile film satmaktadır. Bu yıllarda yapımcı, filmin kullanım hakkını bugün olduğu gibi bir süre için devretmez, filmi satardı). Daha sonra, hafif bir yemek yiyip, Robert-Houdin Tiyatrosu'ndaki gösterisi için hazırlanır ve ancak gece yarısı evine döner. Bu yıllarda geceleri en çok altı saat uyuyabildiğini belirtir Méliès. Ne var ki, sinemanın yavaş yavaş bir sanayi koluna dönüşmeye başlaması, başlangıçtaki yenilikçi tutumunu sürdüremeyen, sinema hilelerine ağırlık vermeyi önemseyen ve tiyatro etkisinden kurtulamayan Méliès'yi yarışın dışında bıraktı. (Méliès, tiyatroyu beyaz perdeye taşıma tutkusu yüzünden, birçok filminin sonunda oyuncuya seyircileri selamlatır). Fransa'da Pathé ve Gaumont, İngiltere'de Urban ve Warwick, İtalya'da Ambrosio ve Cines gibi yapımcıların da üretime başlamaları Méliès'nin egemenliğini sarstı. Bu arada, Méliès, 2 Şubat 1909'da toplanan Uluslararası Film Üre-

ticileri Kongresi'ne başkanlık etti. Fransa, İtalya, İngiltere, Almanya, Danimarka, Rusya ve ABD'nin katıldığı kongrede, Méliès'nin önerisi üzerine filmlerin satılmayıp, kiralanması kararı alındı. Méliès, bir başka yapımevi (Pathé) adına, yine Jules Verne'in bir romanından yola çıkarak, kutbun fethini konu alan *Kutbun Fethi*'ni (*A la Conquête du Pôle*, 1911) çevirdikten sonra iflas etti. Sinema ortamından çekildi, para sıkıntısı çekti ve kısa sürede unutuldu. 1928 yılında bir gazeteci, Paris'in Montparnasse tren istasyonunda oyuncak satan küçük bir dükkânın tezgâhındaki yaşlı kişinin Méliès olduğunu anladı. 1931'de Méliès onuruna bir gece düzenlendi. Louis Lumière, o gece Méliès'nin göğsüne Légion d'honneur nişanını takarken, nişanın "sinemanın kurucusuna" verildiğini söyleyerek Méliès'nin sinema tarihindeki yerini vurguladı. Méliès son yıllarını bir yaşlılar evinde geçirdi.

Méliès'nin meslek yaşamı boyunca çektiği film sayısı sinema tarihçisi Sadoul'a göre 1200'dür. Maurice Bessy ile Lo Duca bu sayıyı 4000 olarak verirler. Carl Vincent ise Georges Méliès'nin kendisine yazdığı 23 Ocak 1937 tarihli mektuba dayanarak film sayısını 3800 olarak belirtir. Kesin film sayısı ne olursa olsun, bu filmlerin büyük bir bölümü günümüze ulaşmamıştır. 1946 yılından bu yana, Fransız sinema eleştirmenleri, yılın en iyi Fransız filmine Méliès Ödülü vermektedirler.

Canlandırma Sinemasının Babası: Emile Cohl

Sinemanın öncülerinden, Emile Cohl (asıl adı Emile Courtet, 1857-1938), iki yıllık bir ön çalışmanın ardından, sinema tarihinin ilk çizgi filmini gerçekleştirdi. Cohl, ilkin karikatürcü André Gill ile birlikte karikatür çalışmaları yapmıştı.

Yirmi yıl süreyle dergilerde karikatürleri yayımlandı. Bir çiziminin, kendinden izin alınmadan film afişi olarak kullanılmasını şikâyet etmek için gittiği Gaumont Yapımevi'nde senaryocu olarak çalışmaya başladı. 17 Ağustos 1908 günü, yaz tatili nedeniyle kapalı olan Gymnase Tiyatrosu'nda ilk çizgi filmi, *Fantasmagorie*'yi gösterdi. İki bin çizimden oluşan ve üç dakika süren filmi Cohl, karton üzerine çizdiği resimleri, daha önce Méliès'nin de kullanmış olduğu yöntemi kullanarak, teker teker filme alarak gerçekleştirmişti. Cohl, Emile Reynaud'nun çalışmalarını geliştirerek, ilk filmlerinde, kimi kez siyah üzerine beyaz çizgilerle, kimi kez beyaz üzerine siyah çizgilerle, çocuk resimlerini çağrıştıran kişiler çizdi. Daha sonra elle yapılmış kuklalar ve başka nesneler kullanarak doğaüstü bir dünya kurdu, düşgücünden kaynaklanan zengin bir ortam yarattı. Filmlerinde insanları uçurdu, filleri dans ettirdi, kuleleri, anıtları çocuklar gibi duygulandırıp ağlattı. Amerika'da yaptığı son filmi *Le Vent*'da (*Rüzgâr*, 1914) her tarafı kasıp kavuran "rüzgâra" bir dikilitaşı bir bitkiymişçesine büktürdü. 1908 ile 1921 arasında üç yüze yakın film yaptığı bilinen Cohl'un, Fran-

sa'daki çalışmalarından günümüze ulaşanlar arasında *Drame Chez les Fantoches* (*Kuklalar Arasında Dram*, 1907), *L'Ancêtre* (*Ata*, 1908), *La Vengeance des Esprits* (*Ruhların Öcü*, 1909), *Les Joyeux Microbes* (*Şen Mikroplar*, 1909), *Les Légumes Vivantes* (*Canlı Sebzeler*, 1910) da vardır. 1910 yılında Gaumont'tan ayrılıp Pathé'ye geçen Cohl, iki yıl sonra Eclair Yapımevi'nin New Jersey şubesinde görevlendirildi. Cohl'un çalışmalarından yola çıkan Windsor McCay'in, ilk çizgi film kahramanı "Dinozor Gertie"yi yaratmış olduğu Amerika'da, *Snookums* dizisini yaptı. On üç filmden oluşan dizi, George McNamus'ün çizdiği bir çizgi romandan uyarlanmıştı. Dizi ele avuca sığmaz bir çocuk olan Snookums'un gülünç serüvenlerini konu ediniyordu (Snookums daha sonra Fransa'da Zozor, İtalya' da Cirillino adıyla gösterilecekti). Fransa'ya döndükten sonra haber filmleri çeken, bilimsel filmler yapan Emile Cohl, zor koşullar altında geçen bir yaşlılık döneminden sonra öldüğünde (1938), en yetenekli ardılı Walt Disney de, türün en önemli örneklerinden biri sayılan *Snow White and The Seven Dwarfs*'ı (*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*) gösterime sokuyordu.

Film d'Art ya da Sanat Filmi

Méliès ile Cohl, sinemaya özgü bir anlatım yolu yaratmak amacıyla çalışmalar yaparken, sinemayı bir iş alanı olarak değerlendiren yapımcılar, yatırımlarını güvenceye alabilmek için, sinemanın tiyatroyu örnek alması gerektiği, ancak bu yoldan bir sanat dalı niteliğine kavuşabileceği, "sinemanın geleceğin tiyatrosu olacağı" görüşünü öne sürdüler. Böylece Fransız sinemasında, yazarların, tiyatro adamlarının ve oyuncularının ağırlıklı bir yere sahip olduğu "Film d'Art" dönemi başlamış oldu. Film d'Art, basın ve tiyatro çevreleriyle iyi ilişkileri olan Lafitte Kardeşler tarafından bir yapımevi olarak kuruldu (1907). Lafitte Kardeşler, Anatole France, Edmond Rostand, Jules Lemaitre gibi dönemin ünlü yazarlarına senaryolar ısmarladı. Comédie-Française'in, Mounet-Sully, Sarah Bernhardt gibi ünlü oyuncularıyla sözleşmeler imzaladı. Çekimler için, Paris dolaylarındaki Neuilly'de bir stüdyo yaptırıldı. Yapımevinin ürettiği en önemli film *L'Assassinat du duc De Guise* (*Guise Dükü'nün Öldürülmesi*, 1908) oldu. Film için 17 Kasım 1908'de, Paris'in Charras Salonu'nda düzenlenen gala, önemli bir sanat olayına dönüştü. Sinema filmleri için de, tıpkı tiyatro oyunları gibi, bir gala düzenlenebileceği kanıtlanmış oldu. Charles-Gustave-Auguste Le Bargy ile André Calmettes'in birlikte yönettikleri filmin senaryosunu, Académie Française üyesi Henri Lavedan yazmıştı. Oyuncular arasında, Comédie Française üyesi ve yönetmenliği de üstlenmiş olan Le Bargy'nin yanı sıra, yine Comédie Française'den Albert Lambert, Gabrielle Robinne, Berthe Bovy de vardı. Yirmi dakika süren üç yüz metrelik film için Camille Saint-Saens'ın bestelediği müziği (ilk film müziği), salona yerleştiri-

len bir orkestra çaldı. Amerikan sinemasının kurucusu sayılan D. W. Griffith'e yıllarca sonra, "Fransızlar bu filmin arkasını getirebilselerdi, şimdi sinemanın doruğunda onlar olurdu" dedirten bu film, "sanat filmi" anlayışının Avrupa'nın başka ülkelerinde, dahası Amerika'da da ilgi görmesine yol açtı. Walter Scott, Victor Hugo, Alexandre Dumas'nın tarihsel romanları peş peşe sinemaya aktarıldı. Calmettes, 1909 yılında *Le Retour d'Ulysses* (*Ulysses'in Dönüşü*), *La Tosca* ve *Macbeth*'i çekti. İlk kez *La Tosca* ile sinemaya adım atan Sarah Bernhardt'ın, kendi görüntüsünü beyaz perdede gördüğünde bayıldığı söylenir. Sarah Bernhardt iki yıl sonra, (altmış yedi yaşında olmasına karşın) Henri Pouctal'ın yönettiği *La Dame aux Camélias*'da (*Kamelyalı Kadın*) Dumas Fils'in kadın kahramanı Marguerite Gautier'yi ilk kez sinemada canlandırdı. Bu arada *Kitabı Mukaddes*'in kimi bölümlerinin filme alınması tasarısı, Papa X. Pius'un sansür engeline takıldı. Sanat Filmi anlayışı, sinemayı tiyatronun yörüngesine oturtmaya çalışarak ona "soyluluk" kazandırmak amacında belki başarılı oldu. Ama o yılların Fransız sinemasında, emekleme çağındaki bu yeni sanat dalına özgü bir anlatım dili arayanlar, Emile Cohl, Max Linder ve Louis Feuillade gibi sinemacılardır.

Panayır Sinemasından Sinema Sanayiine

"Bazar de la Charité" yangını Fransa'da seyircinin sinemadan uzaklaşması sonucunu doğurmuştu. Öte yandan Lumière Kardeşler'in trenin istasyona girişi, aile yemekleri, işçilerin fabrikadan çıkışı gibi konularının, başkaları tarafından da taklit edilmesi seyircinin bu konulardan bıkmasına yol açmıştı. Öyle ki, kimi büyük mağazalar müşterilerine bedava sinema bileti vermeye başlamışlardı. Bu durumda sinema büyük kentlerde yitirdiği ilgiyi kırsal kesimde yakalamaya yöneldi. Panayırlarda, "X ışınları, sakallı kadınlar, telsiz telefonlar" gibi ilginçliklerin sergilendiği çadırlara sinematograf gösterileri de eklendi. Bu süre boyunca sinemanın biletle izlendiği tek yer panayırlar oldu. Panayır sinemasını Charles Pathé ve Léon Gaumont adlı iki girişimci ortaya çıkardı. Bunlar, Lumière Kardeşler'in bilimsel, Méliès'nin şiirsel bakış açılarına halk sineması kavramını kattılar. Lumière'lerin sineması Paris bulvarlarının okuryazarlarına, Méliès'nin sineması ise gözbağcılık meraklılarına yönelikti. Oysa sinemanın asıl seyircisi, bu yeni buluşun aksaklıklarını hoşgörüyle karşılamaya hazır kırsal kesim insanlarıydı. Bunu gören Charles Pathé ile Léon Gaumont ürettikleri göstericileri ve filmleri bu kesime satmaya başladılar. Lumière'lerin güncel konularını, Méliès'nin seyirciyi şaşırtmaya yönelik sinema hilelerini bir kenara bıraktılar. Tarih boyunca geniş kitlelerin ilgisini çekmiş olan gönül ilişkilerine, melodrama, daha sonra da güldürüye ağırlık tanıdılar.

Fransız sinema sanayiinin öncüsü sayılan Charles Pathé (1863-1947) anı-

larında, "sinemayı bulmadım ama bir sanayi kolu haline getirdim" der. Pathé, Alsace'lı bir kasabın oğluydu. Bir ara şarapçılık yaptıktan sonra, panayırlarda Edison'un gramofonunu satmaya başladı. Daha sonra Henry Joly adında birinin *kinetoscope*'tan geliştirdiği ve *photozootrope* adını verdiği bir aygıtla, kendi ürettiği filmleri panayırlarda göstermeye başladı. 1896 yılında kardeşleri Théophile, Jacques ve Emile'le birlikte, 35 bin frank sermayeli Pathé-Freres yapımevini kurdu. Théophile ile Jacques kısa süre sonra ortaklıktan ayrıldılar. Méliès'den sonra sinemaya yeni bir soluk getirecek olan Ferdinand Zecca'yla tanışan Charles Pathé, onu üretimin başına getirdi ve Vincennes'da büyük bir stüdyo kurdu. Zecca bu stüdyoda sürekli film çevirdi. Daha sonra Lucien Nonguet, Gaston Velle, Louis Gasnier gibi yönetmenler de üretime katıldılar. Amaç, en düşük giderle film üretmek ve üretilen her filmden çok sayıda kopya basarak bunları satmaktı. Ortalama 50 metre uzunluğundaki her filmden yüzlerce kopya basılıp satılıyordu. Yıllık üretim 12 bin metreydi. Günlük kopya basımı ise kısa sürede 60 bin metreyi bulmuştu. Kopyaların metresi 2 franga satılıyor, metre başına 0,75 frank kâr ediliyor, stüdyo film değil sanki para basıyordu. Müşteri Pathé'nin malını gözü kapalı alıyordu. Ne var ki, özellikle kaba güldürüye ve savruklama (bürlesk) anlayışına dayanan filmlerin olağanüstü bir ilgi görmesi (bu anlayış daha sonra ABD'de Mack Sennett tarafından geliştirilecekti) sonunda, üretimi alıcıların isteklerini karşılayamaz duruma getirdi. 1907 yılında, Pathé filmleri satmak yerine belirli bir süre için kiralamaya başladı. Böylece işletmeciliğin temeli atılmış oldu. Kırsal kesim seyircisiyle yetinmeyip, dünyaya açılmaya başlayan Pathé, Londra, New York, Brüksel, Milano, Kalküta, Singapur gibi kentlerde şubeler açtı. "Sinema yarının tiyatrosu, okulu, gazetesi olacak" ilkesinden yola çıkarak, haber filmleri de üretmeye başladı (*Pathé-Journal*). George Eastman'la anlaşarak Avrupa'da ham film üretim hakkını aldı. 1912 yılına gelindiğinde yıllık iş bağlantılarının tutarı 58 milyon altın franka yükselmişti.

Ferdinand Zecca

Pathé'yı bu başarıya götüren Ferdinand Zecca (1864-1947) önce oyunculukla girdiği sinemada, daha sonra yönetmenliğe başladı. Haftada iki, üç film yöneterek, sinemayı geniş kitlelerle buluşturmayı başardı. Başta Méliès olmak üzere, başkalarının, bu arada İngilizlerin, İtalyanların filmlerini olduğu gibi yinelemekten çekinmedi. Méliès'nin ilk filmlerinde Lumière'lerin konularını yenilemesi gibi, Zecca da ilk filmlerinde özellikle İngiliz sinemacıların konularını yineledi. Teknik yenilikler peşinde koşmadı. Ama akıcı bir anlatımla *Le Coucher de la Mariée*'den (*Gelinin Yatması*), *Repas Infernal*'e (*Cehennem Yemeği*), *Un Drame à la Mine*'e (*Madende Dram*), *Conquête de l'Air*'e (*Havanın Fethi*) uza-

nan değişik konulara el attı. Bu filmler, ilkel tekniklerine karşın son derecede akıcıdır ve kimi kez gerçeküstücü çağrışımlar içerir. Örneğin sinema yazarı Claude Beylie'ye göre, *Tempête Dans Une Chambre à Coucher*'nin (*Yatak Odasında Fırtına*, 1902) Barok karabasanı, bir Magritte resmi yoğunluğundadır. *Histoire d'Un Crime* (*Bir Cinayetin Öyküsü*, 1901) Emile Zola gerçekçiliğinden izler taşırken Fransız sinemasının ilk cinayet filmini de oluşturur. 110 metre uzunluğundaki bu film, altı sahneden oluşur, geriye dönüş yöntemiyle bir ölüm mahkûmunun öyküsünü anlatır. Zecca böylece zamanla oynamış olur. Zecca'nın en önemli filmleri arasında yer alan *La Passion de Notre Seigneur* (*Hz. İsa Efendimizin Çilesi*, 1902) ise ilk dinsel konulu filmdir. Dört bölüm ve 39 tablodan oluşan 700 metrelik (45 dakika sürüyordu) bu filmde, Zecca alıcıyı sık sık hareket ettirerek, Leonardo da Vinci'nin *Son Yemek* adlı ünlü tablosuna göndermeler yaparak, Méliès'den daha ileri bir sinema anlayışına sahip olduğunu gösterir. Aynı yıl *Ali Baba et les 40 Voleurs* (*Ali Baba ve Kırk Haramiler*, 1902) ile masal türüne el atılır. *Les Victimes de L'alcoolisme* (*Alkolizm Kurbanları*, 1902) Zola'nın *Meyhane* adlı romanından esinlenir ve bir alkoliğin "*delirium tremens*" nöbetini verir. Daha sonraki yıllarda sinemanın sık sık kullanacağı *Quo Vadis* konusu ele alınır. Böylece Pathé Yapımevi'nde sinema sanatının ilk türleri de yavaş yavaş ortaya çıkar.

Türlerin başında dram yer alır. Zecca'nın yönettiği *La Vie d'Un Joueur* (*Bir Oyuncunun Yaşamı*, 1904) daha önce Grévin Müzesi'nde sergilenmiş olan bir melodramın sinema uyarlamasıdır. 140 metre uzunluğunda *Les Dessous de Paris* (*Paris'in Altı*, 1906) Paris apaşlarını gerçekçi bir gözle sinemaya aktarır. Yedi tabloluk *Roman d'Amour* (*Aşk Romanı*, 1904) ise tam bir melodramdır. Pathé, anılarında bu film için renkli bir afiş bastırdıklarını ve tam bin kopya sattıklarını yazar. Bu filmi *La Loi du Pardon* (*Bağışlamanın Yasası*) ve *L'Age du Coeur* (*Gönül Yaşı*), *La Désespérée* (*Umutsuz Kadın*) gibi filmler izler. Yapımevinin film tanıtım kataloğunda artık şöyle tanıtımlar yer alır:

"O da çoğu genç kız gibi, baskılara boyun eğerek, ayağını sürüyerek, istemeye istemeye evlenmişti onunla." "Ve erkek onun sevgilisi oldu. İki gönül bir olunca başka türlü olabilir miydi?" "Karısının ihanetini imzasız bir mektuptan öğrenen erkek, karısıyla âşığını basınca, birbirlerini seven iki gence yönelttiği silahı birden kendine çevirdi."

Zecca'nın yanında Lucien Nonguet, Louis Gasnier, Georges Hatot, Segundo de Chomon ve Albert Capellani gibi yönetmenler de çalışıyordu. Lucien Nonguet, yıllarca sonra Eisenstein'ın ele alacağı Potemkin Zırhlısı olayını *Les Evenements d'Odessa* (*Odessa Olayları*, 1905) adlı filmde işledi. Daha sonra İtalya'ya giderek çok başarılı bir alıcı yönetmeni olan, İspanyol kökenli Chomon'un, sinema hilelerini geliştirmekte, yeni çekim teknikleri bulmakta katkısı oldu. Sıradan bir yönetmen olan Capellani ise edebiyat uyarlamaları için Pathé'nin kurduğu Société Cinématographique des Auteurs et des Gens de Lett-

res'in (Yazarlar ve Edebiyat Adamları Sinema Derneği) müdürü olarak ünlendi.

Pathé'nin güldürüleri de çarpıcıdır. Ayyaşlar, kapıcı kadınlar, polisler, apaşlar, kaldırım orospuları, kaçıp kovalamacaya, gülütlere dayanan yeni bir halk güldürüsünün kahramanları olurlar. Hemen her gün çalışan oyuncular, film çevire çevire meslekte pişerler. Başta Zecca, yönetmenler de artık başkalarına öykünmeyi bırakıp, yaratıcı yeteneklerini kullanmayı öğrenirler. Oyuncuların çoğu müzikhollerden, sirklerden gelmiştir. Bunlardan André Deed, Boireau takma adını kullanmaya başlayarak yapımevinin ilk önemli oyuncusu olur. Ama yapımevinin gerçek yıldızı Max Linder'dir.

Bir Güldürü Ustası: Max Linder

Charles Chaplin ile René Clair'in ustası sayılan, sinema tarihinin ilk güldürü oyuncusu Max Linder (1883-1925) Bordeaux Konservatuarı'nda öğrenim gördü. Asıl adı Gabriel-Maximilien Leuvielle'dir. Bordeaux'daki Théâtre des Arts'da ufak rollerde oynadıktan sonra *La Vie de Polichinelle* (*Kuklanın Yaşamı*, 1905) ile Pathé Yapımevi'nde sinemaya adım attı. Sinema yazarı Sadoul bu filmin 1907'de çekildiğini, Max'ın ilk filminin *Première Sortie d'Un Collégien* (*Bir Lise Öğrencisinin İlk Eğlencesi*, 1906) olduğunu belirtir. İlk filmi ne olursa olsun, Max Linder kısa süre içinde (Max adıyla) ünlendi ve yirmi yıl süren çalışmaları sırasında, kısalı uzunlu beş yüze yakın film çevirdi. Filmlerinin senaryosunu yazan, yapımcılığını ve yönetmenliğini de üstlenen Max Linder, gür kara saçları, kalın kaşları, zayıf, ufak tefek yapısı, başından eksik olmayan hasır ya da silindir şapkası, koyu renkli giysisinin içindeki beyaz yeleği, tozluklu ayakkabıları ve elindeki bastonuyla, Paris bulvarlarının "centilmen" erkeğini simgeler. Bu centilmen erkek, burjuva ortamında yaşadığı serüvenlerde beklenmedik durumlara düşer ve günlük yaşamın getirdiği zorluklara karşı koymaya çalışır. Bu karşı koyuş, çelişkili durumlara yol açar. Güldürü, bu durumlara çözüm bulmak kaygısından kaynaklanır. *Le Mariage de Max*'ta (*Max'ın Evlenmesi*, 1910), amcasının istemediği bir kadınla evlenen Max, karısını amcasına göstermeden eve getirmenin yolunu, kadını bir bavula koyup taşımakta bulur. *Max et le Quinquina*'da (*Max ve Kınakına*, 1911), iyileşmek için kınakınalı şarap içen Max sarhoş olur ve sırasıyla bir polis komiserine, bir büyükelçiye, bir generale söver. Karşısındakiler kartvizitlerini vererek Max'ı düelloya davet ederler. Sarhoş olduğu için kendisini karakola götürmek isteyen polislere, Max cebinden çıkardığı kartvizitleri göstererek kurtulmak isterse de, polisler bu kez onu komiserin, elçinin, generalin evine götürürler. Her evde ayrı bir gülünç durum ortaya çıkar. *Max Aéronaute* (*Max Havacı*, 1910), *Max Professeur de Tango* (*Max Tango Öğretmeni*, 1910), *Max Champion de Boxe* (*Max Boks Şampiyonu*, 1910) da, hep titiz bir çerçevelemenin, Linder'in hareketli oyunculu-

ğunun önc çıktığı filmlerdir. Pathé Yapımevi'nde, yılda 150 bin frank gibi o yıllar için çok yüksek sayılan bir ücretle işe başlayan, sonra bu rakamı bir milyon franka yükselten Max Linder, 1916'da Amerika'ya giderek Essenay Yapımevi'nde çalıştı. Ama Amerika'daki en başarılı filmleri sayılan *Be My Wife* (*Karım Ol*, 1921), ile *Seven Years Bad Luck*'ı (*Yedi Yıllık Mutsuzluk*, 1921) United Artists adına yaptı. Bu filmler bol gülütleri ve başarılı yönetimleriyle dikkati çeker. *Karım Ol*'un en ünlü sahnesinde, Max kendi kendisiyle döğüşür. *Yedi Yıllık Mutsuzluk*'ta, Max'ın aynasını kıran hizmetçisi, kabahatini gizlemek için aynanın çerçevesinin gerisine bir arkadaşını yerleştirir. Max hileyi anlar, tanımadığı adama bir ders vermeye hazırlanır. Bu arada hizmetçi yeni bir ayna getirip çerçeveye yerleştirir. Ve Max, aynanın gerisindeki adama vurduğunu sanarak, bir yumrukta aynayı paramparça eder. Amerika'dan döndükten sonra, Abel Gance' ın yönettiği *Au Secours*'da (*İmdat*, 1924) oynayan Linder, son filmi *Le Roi du Cirque*'i (*Sirk Kralı*, 1925) Viyana'da yönettikten sonra, Paris'te bir otel odasında karısıyla birlikte intihar ederek yaşamına son verdi.

Charles Chaplin, Max Linder'in ustası olduğunu söylese de, bu iki güldürü oyuncusunun sanat anlayışları farklıdır. Chaplin ele aldığı kişilerin ruh dünyalarını inceler ve yeryüzündeki haksızlıkları vurgulayarak, burjuva düzenine karşı çıkar, anlatımı kahkahayla hüznü birleştirir ve çoğu kez karamsar bir sonla noktalanır. Max Linder ise burjuva düzeninin gülünç yanlarını saptamakla yetinir. Linder'den geriye kalan tek hüzün, yaşamını kendi elleriyle noktalamış olmasıdır.

Gaumont Yapımevi

Sinemanın ticari değerini hemen anlayanlardan biri de, Léon Gaumont (1863-1946) oldu. Gaumont ilkin kendi ürettiği fotoğraf makinelerinin satışını yaptı. 1895 yılında Léon Gaumont & Cie ortaklığını kurarak, bugünkü sinema göstericilerinin öncüsü sayılabilecek göstericiler üretti. Aynı yıl Buttes Chaumont'da Alouettes Sokağı'nda bir stüdyo kurdu. Tavanı 34 metre yükseklikteki bu stüdyonun eksiksiz bir elektrik donanımı vardı ve Méliès'nin Montreuil'deki, Pathé'nin Vincennes'deki stüdyolarından daha gelişmiş gereçlere sahipti. Amerika'da büyük stüdyoların bir yıl sonra kurulacağı dikkate alınırsa, Gaumont'un stüdyosuna dünyanın ilk büyük stüdyosu demek yanlış olmaz. Gaumont, 1906 yılında iki buçuk milyon sermayeli Société des Etablissements Gaumont'u kurdu. Nice'te on bin metre karelik bir alana yayılan Victorine Stüdyosu'nu yaptırdı. 1908'de Paris'te Poissonnière Bulvarı'nda Gaumont-Théâtre adını verdiği sinema salonunu açtı. 1911'de, Paris'in Clichy bölgesindeki Hippodrome'u büyük bir sinemaya dönüştürerek, dünyanın en büyük sineması Gaumont-Palace'ı işletmeye açtı (bu sinema 1972'de yıktırıl-

dı). Yine Paris'te, en seçkin filmlerin gösterileceği Madeleine salonunu açtı. Daha sonra Fransa'nın büyük kentlerinde sinema salonları açmaya başladı. Başta İngiltere, Avrupa'nın birçok ülkesinde şubeler açtı. Tıpkı Pathé gibi haber filmi (*Gaumont-Journal*) üretti. Yine Pathé gibi, ürettiği filmleri satmayıp kiraladı. Louis Feuillade ve Marcel l'Herbier gibi yönetmenler Gaumont Yapımevi'nde o yıllar Fransız sinemasının önemli örneklerini verdiler.

Fransız Sinemasının Üçüncü Adamı: Louis Feuillade

Gazetecilikten sinemaya geçen, bir şarap tacirinin oğlu Louis Feuillade (1874-1925) ilkin senaryo yazarı olarak Gaumont Yapımevi'ne girdi (1905). 1 Ocak 1907'de, haftada 125 frank ücret ve kazançtan da pay karşılığında yapım yönetmenliğini üstlendi. Büyük bir istekle çalışmaya koyularak, ölümüne dek melodramdan güldürüye, tarihsel dramlardan dinsel destanlara uzanan değişik türlerde (çoğu günümüze ulaşmayan) sekiz yüze yakın film yönetti. Filmlerinin senaryolarını da yazan Feuillade, yeni gelişmekte olan sinema sanayiinin isterlerine ayak uydurarak, ulaşılabilecek en geniş seyirci kitlelerine ulaşmayı amaçladı. Lumière'lerin gerçeği saptama ilkesiyle, Méliès'nin seyirlik ilkesini birleştirerek sessiz dönem Fransız sinemasının üçüncü adamı oldu. "İnsanları ve nesneleri olmaları gerektiği gibi değil, oldukları gibi" sinemaya aktardı. Özgün bir yaratıcılığı olmasa da, sıradan insanı hedef kitle gören bir sinemanın önemli örneklerini verdi. Seyirciyi sinemaya çekebilmek için dizi filmler yaptı. Dizi kavramını Fransız sinemasına, tiyatro kökenli Victorin Jasset (1862-1913) getirmişti. Jasset, o sırada Fransa'da çok tutulan Nick Carter, Nat Pinkerton, Buffalo Bill gibi "tefrika" roman kahramanlarının serüvenlerini sinemaya uyarladı. Her biri 600 metre uzunluğunda sekiz ayrı filmden oluşan *Les Aventures de Nick Carter*'ı (*Nick Carter'in Serüvenleri*, 1908) çevirdi. Bunu Léon Zazie'nin, *Le Matin* gazetesinde tefrika edilmekte olan romanından uyarlanan *Zigomar* (1911) adlı dizi izledi. Louis Feuillade da, *La Vie Drôle* (*Garip Yaşam*) adlı güldürü dizisinde otuza yakın film çevirdi. Çağdaş dramlara eğilen *La Vie Telle Qu'Elle est* (*Olduğu Gibi Yaşam*) dizisini üretti. Dört yaşındaki çocuk yıldız Bébé ile 76 film yaptı (*Bébé Apache / Apaş Bébé, Bébé en Vacances / Bébé Tatilde* vb). Dizinin bir filmini gören seyircilerin çoğu, bir sonraki filme de gittiği için, dizi anlayışı bir filme çekiminden önce seyirci sağlıyordu. Feuillade'ın sinema tarihinde yer almasını kaçınılmaz kılan çalışmaları ise *Fantomas* ve *Les Vampires* oldu.

Paris'teki Fayard Yayınevi 1911 yılı Ekim ayından başlayarak Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına dek, her ay "caniler kralı" Fantoma'nın serüvenlerini içeren 382 sayfalık bir kitap yayınladı. Altı yüz bin gibi inanılmaz bir baskı sayısına ulaşan bu kitapları iki yazar (Pierre Souvestre ile Marcel Allain) ka-

leme alıyor, hiç bir iz bırakmadan suç işleyen, polis müfettişi Juve ile sanki köşe kapmaca oynayan Fantoma'yı, Emile Zola'nın yöntemini izleyerek, hep belirli bir toplumsal ortama yerleştiriyor, bu ortamı gerçekçi bir biçimde yansıtmaya çalışıyorlardı. Feuillade da yönetmen olarak yazarların yöntemini izleyince, çalınan elmasların, sahte parmak izlerinin, gizli odaların, cinayetlerin kol gezdiği bu filmlerde Paris'i ve kenar mahallelerini, hem gerçekçi hem de şiirsel bir anlatımla sinemaya aktardı. Dönemin, Apollinaire ve Max Jacob gibi şairlerinin de ilgisini çeken Fantoma filmleri (daha sonraki yıllarda, Alain Resnais de, Feuillade'ı şiirsel gerçekçiliğin öncüsü sayacaktır) yabancı ülkelerde, bu arada Rusya'da ve ABD'de yankılar uyandırdı ve Amerikan sinemasının *serial* anlayışına kaynaklık etti. Siyah bir smokin giyip, yüzüne maske takan Fantoma, Feuillade'ın, uzunlukları 1200 ile 1500 metre arasında değişen beş filminin kahramanı oldu: *Fantomas*, *Juve Contre Fantomas* (*Juve Fantoma'ya Karşı*), *Le Mort qui Tue* (*Öldüren Ölü*), *Fantomas Contre Fantomas* (*Fantoma Fantoma'ya Karşı*) ve *Le Faux Magistrat* (*Sahte Yargıç*). Filmlerde Fantoma'yı René Navarre canlandırıyordu.

Fantoma dizisini 1913-14 yılları arasında tamamlayan Feuillade, Birinci Dünya Savaşı yıllarında on filmlik *Les Vampires* (*Vampirler*) dizisini yaptı. *Le Matin* gazetesinde tefrika edilen bir romandan sinemaya uyarlanan ve her hafta yeni bir serüvenle seyircinin karşısına çıkan *Vampirler*'in, sinemanın daha sonra sık sık kullanacağı ve geceleri mezardan çıkıp insan kanı emen "vampirlerle" yalnızca bir ad benzerliği vardır. Feuillade'in vampirleri, cinayete doymayan, gözü dönmüş haydutlardır. Okuryazarların dudak büktükleri bu dizinin filmlerini, gerçeküstücüler büyük bir coşkuyla karşılayacak, Louis Aragon ile André Breton, *Vampirler*'i "yüzyıla en gerçekçi bakış" olarak değerlendireceklerdi. Uzunlukları yine 1200 ile 1500 metre arasında değişen bu on filmin adları şöyledir: *La Tête Coupée* (*Kesik Baş*), *La Bague qui Tue* (*Öldüren Yüzük*), *Le Cryptogramme Rouge* (*Kırmızı Şifre*), *Le Spectre* (*Hayalet*), *Les Yeux Qui Fascinent* (*Büyüleyen Gözler*; iki bölümdür), *Satanas* (*Şeytanlar*), *Le Maître de la Foudre* (*Yıldırımın Efendisi*), *L'Homme des Poisons* (*Zehirci Adam*). Dizi başarısını, konunun nasıl gelişeceğinin kestirilememesine borçludur. Feuillade'ın özellikle seçtiği deneyimsiz oyuncular da, çok ölçülü oynar. Oyunculardan askere giden olursa, bir sonraki bölümde bu rol kaldırılır. Bu dizide olsun, bir sonraki dizide olsun, güldürü oyuncusu Marcel Lévesque özellikle dikkati çeker.

Fantoma dizisini on bir bölümlük *Judex* (1916) ile on iki bölümlük *La Nouvelle Mission de Judex* (*Judex'in Yeni Görevi*, 1917) izledi. İçişleri Bakanı Malvy'nin, *Vampirler* dizisinin halka yanlış bir örnek verdiği eleştirisi üzerine, Feuillade bu dizide bir kanun kaçağı yerine, adalet peşinde koşan bir kahramanın serüvenlerini ele aldı. René Cresté'nin canlandırdığı Judex, dizi boyunca, kızına âşık olduğu bankacı Favraux'nun kirli ilişkilerini gözler önüne sermeye çalışıyordu. Yaşadığı yıllarda gelişmekte olan öncü akımlara ilgi göstermeyen

Feuillade, tam bir halk sinemacısı olmayı yeğledi ve kimi kez ustalığa varan bir anlatımla, geniş seyirci kitlelerini sinemaya bağlamayı başardı.

İngiltere'de Sinemanın Öncüleri

Fransa'dan İngiltere'ye ulaşan sinema, kısa sürede önemli bir etkinlik alanı oldu. Yakın plana ve paralel kurguya dayanan bir anlatım anlayışı gelişti. Sinema tarihçisi Georges Sadoul, Brighton Okulu adını verdiği ve sinema dilinin daha sonraki gelişmelerinin tohumlarının atıldığını ileri sürdüğü bu çalışmalarda, Brighton'lu George Albert Smith ile James Williamson'ın filmlerini öne çıkarır. Bu yönetmenlerin işbirliği sonucunda paralel kurgunun ortaya çıktığını düşünür. Smith ile Williamson'ın işbirliği yaptıkları konusunda bir kanıt bulunmadığını öne sürenler, Brighton Okulu tamlamasına karşı çıkarak, o dönemde her yönetmenin kendi başına çalıştığını ve İngiliz sinemasının başlangıcının Brighton'lı sinemacılardan daha öncelere dayandığını ileri sürerler.

Gerçekten de, İngiliz sinemasının öncüsü Robert William Paul'dür (1869-1943). R. W. Paul, 1896 yılında, Lumière Kardeşler'in haber filmlerine benzer filmler çekti ve bu filmleri varyete tiyatrolarında gösterdi. Daha sonra kurmaca filmlere yönelerek ilk İngiliz güldürüsü olan *The Soldier's Courtship*'i (*Askerin Flörtü*, 1897) çekti. Bunu, elle renklendirilmiş *An Oriental Dance* (*Bir Doğu Dansı*) izledi. R. W. Paul, 1899'da bir stüdyo yaptırarak yeni güldürü filmleri çevirdi. İlkel bir anlayışla yapılan ve tiyatro etkisinin ağır bastığı bu filmlerin özelliği, sinema aracılığıyla geniş kitlelere bir seyirlik sunma isteğiydi. Böylece Transvaal Savaşı gibi güncel olaylara değinen filmler (*How Soldiers Are Made* / *Askerler Nasıl Yetiştirilir*, 1900), tarihsel filmler (*The Last Days of Pompei* / *Pompei'nin Son Günleri*, 1902), serüven filmleri (*The Voyage of The Arctic* / *Kuzey Kutbuna Gezi*, 1903) ortaya çıktı. R. W. Paul, Méliès'nin Fransa'da yüklendiği işleve benzer bir biçimde, İngiltere'de sinemanın yaygınlaşması konusunda önemli bir rol oynadı.

R. W. Paul'ün seyirlik sinema anlayışına karşılık, Brighton'da yaşayan James Williamson (1855-1933) ile George Albert Smith (1864-1959), belgesel ve gerçekçi bir anlayışa dayanan filmler yaptılar. Kimya ve eczacılık öğrenimi gören James Williamson ilkin Brighton'daki evinde, aile bireylerinin yaşamını konu edinen amatör filmler çekti. Sonra kurmaca filmler yapmaya başladı. *Two Naughty Boys*'da (*İki Kötü Çocuk*, 1899) başrolleri kendi çocuklarına oynattı. En önemli filmi sayılan *Attack on a China Mission Station*'ı da (*Çin'deki Bir Görev Üssüne Saldırı*, 1900) kendi evinde çekti. Bu film kurguya dayalı düzgün bir anlatımın ilk önemli örneğidir. Güncel bir olaydan (Bokserler Savaşı) yola çıkan yönetmen, iç (üstekiler) ve dış (bokserler ve kuşatma altındakileri kurtarmaya gelen denizciler) sahneleri dönüşümlü olarak verip, gerilimi gittik-

çe artırır ve filmini kurtuluş sahnesiyle noktalar. Böylece başlangıçta belgesel izlenimi veren film, merakla izlenen bir seyirliğe dönüşür ve o yılların Amerikan ve Fransız sinemalarına oranla çok daha gelişmiş bir sinema dili yakalar. Gerçekten de bu film, sessiz dönem Amerikan sinemasını başarıya ulaştıran dramatik anlatımın bütün öğelerini içerir. Kuşatılmış üsteki rahibin kızı balkona çıkıp mendilini salladıktan sonra, seyirci açık arazide at süren yakışıklı bir subayın kızı kurtarmaya geldiğini görür. Subay üsse geldiğinde, kızı belinden kavrayıp terkisine oturtur ve atını (tıpkı Lumière'lerin *Bir Trenin Gelişi*'nde olduğu gibi) seyircilerin üstüne sürer. Williamson üste ve üs dışında gelişen olayları dönüşümlü olarak verirken, tiyatrodan ayrılır, yalnızca sinemaya özgü bir anlatım yolu kullanmış olur. Yönetmenin daha sonra çektiği *Fire!* (*Ateş!* 1900), *Stop Thief!* (*Hırsızı Tutun!*, 1901) ve *The Soldier's Return* (*Askerin Dönüşü*, 1902) için de aynı yargıya varılabilir. Değişik konularına karşın bu filmler de paralel kurgunun çok başarılı örnekleridir. Williamson'ın, özellikle takip sahnelerinde planların birbirine ustaca bağlanmasıyla dikkati çeken filmlerinin, Amerikalı Edwin S. Porter ile D. W. Griffith'e kaynaklık ettiği düşünülebilir.

Portre fotoğrafçısı olan ve plajlarda çektiği fotoğraflarla ünlenen G. A. Smith ise 1896'da yaptığı bir alıcıyla *Waves and Spray* (*Dalgalar ve Damlacıklar*, 1897), *Cinderella* (*Külkedisi*, 1898), *Faust and Mephisto* (*Faust ve Mefisto*,1898) gibi düzgün anlatımlı filmler çekti. *The Corsican Brothers* (*Korsikalı Kardeşler*, 1897) ile *Photographing a Ghost* (*Bir Hayaletin Fotoğrafının Çekilmesi*, 1898) adlı filmlerinde üstüste baskıyı buldu. *Grandma's Reading Glass* (*Büyük Annenin Okuma Gözlüğü*, 1900) ve *The Little Doctor* (*Küçük Doktor*, 1901) adlı filmlerinde yakın planlar kullanarak anlatımı güçlendirdi. Smith bu anlayışı giderek daha da yoğunlaştırdı. Örneğin, *The Policeman and His Lantern*'de (*Polis ile Lambası*, 1902) filmin kahramanı polisin lambasıyla aydınlattığı nesnelerle kişilerin yakın planları sırayla perdede belirir. G. A. Smith, 1900'da, Edison'un filmlerinin temsilcisi olarak Londra'ya yerleşmiş olan Charles Urban ile ortak olarak Warwick Trading Co.'yu kurdu ve Brighton'ın St. Anne's Well Garden semtinde bir stüdyo yaptırdı. Urban'la birlikte bir renkli film yöntemi geliştirerek (*kinemacolor*) bunun buluş iznini aldı. Paul, Williamson ve Smith'in, tiyatro etkilerinden arınmış yalın bir sinema dili oluşturmada ulaştıkları başarıya karşın, İngiltere'de sinema büyük bir gelişme göstermedi. Halkın başlangıçtaki ilgisi kısa sürede azaldı. İngiliz sineması ancak 1900'a doğru, Charles Urban gibi yapımcıların, başka ülke seyircilerini de dikkate alan üretimleriyle yeniden canlandı.

İtalya'da Sinemanın Öncüleri

Torino'da ilk İtalyan yapımevi Ambrosio'yu kuracak olan Arturo Ambrosio'nun, 1904'te *Manovra degli Alpini al Colle della Ranzola* (*Ranzola Boğazında Dağ Birliklerinin Manevrası*) ile *La Prima Corsa Automobilistica Susa-Moncenisto*'yu (*İlk Susa-Moncenisto Otomobil Yarışı*) çekmesi İtalyan sinemasının başlangıcı sayılır. Gerçi 1896'da Giuseppe Filippi'nin Milano'da çektiği 17 metrelik *Il Bagno di Diana* (*Diana'nın Banyosu*) adlı bir filmle, yine Filippi'nin Papa XII. Leone'yi görüntüleyen bir filminden söz edilir ama İtalyan sinemasının resmi tarihi Ambrosio'nun her biri 98 metrelik iki belgesel filmini başlangıç alır. Lumière Kardeşler'in sinematografı İtalya'ya resmi olarak, ilk filmlerinin gösterildiği 1898 Torino Sergisi (Esposizione Generale) sırasında ulaşsa da, daha 1896 yılı Şubat ayında Torino'da ilk gösteri salonu açılmış, aynı yılın Nisan ayında Milano'daki Teatro Milanese film de göstermeye başlamış, 1897'de Napoli'de Recanati salonu açılmış, Roma'da Mortaro Sokağı'nda da "canlı fotoğraf" gösterileri düzenlenmiştir.

Bu arada Lumière Kardeşler'in sinematografıyla aynı yılda, Filoteo Alberini'nin, Roma'da, benzer bir aygıtın buluş belgesini aldığını belirtmek gerekir (Aralık 1895). Alberini'nin çinetografo (*cinetografo*) adını verdiği bu aygıt çekim yapıyor, filmi banyo ediyor ve oynatıyordu. Sinematografın yaygınlık kazanması bu aygıtın ilgi görmesini engellese de, Alberini, Roma'nın San Giovanni Kapısı dışında bir stüdyo kurarak, ortağı Dante Santoni ile birlikte üretim yapmaya başladı. Daha sonra Cines adını alacak olan bu yapımevi, İtalyan sinema tarihinde bir dönüm noktası oluşturan *La Presa di Roma*'yı (*Roma'nın Alınması*, 1905) çevirdi. On beş dakika süren, Carlo Rosaspina'nın başrolü, Filoteo Alberini'nin yönetmenliği üstlendiği filmin önemi, ilk kurmaca film olmasından kaynaklanır. Ulusal birliğin gerçekleşmesi için, İtalyan güçlerinin Papalık egemenliğindeki Roma'ya girişini (20 Eylül 1870) ele alan film, bir yıllık bir işletme döneminin sonucunda yarım milyon liret getirmiş ve tarih konulu filmlerin de öncülüğünü yapmıştı. Böylece Cines Yapımevi, Beatrice Cenci, Jeanne d'Arc, Lükres Borjiya, Neron, Macbeth, Othello, hatta Dante gibi kişileri perdeye getirirken, Torino'da üretim yapan Ambrosio da, Neron'u, Torquato Tasso'yu, Kartaca konulu filmleri sinemaya uyarlayarak, İtalyan sinemasında on yıldan fazla sürecek verimli bir üretim dönemi başlatmış oldular. Ülkenin ekonomik göstergelerinin olumlu doğrultuda gelişmesi, büyük sermayenin yeni yatırım alanları araması, kimi bankaların bu alana yatırım yapmasına yol açtı. Roma ve Torino'nun yanı sıra Milano, Napoli, Venedik gibi kentlerde de yapımevleri kuruldu. Cines, 1907 yılında New York'ta bir şube açarak, İtalyan filmlerini ABD'de de pazarlamaya başladı. Bu arada Ambrosio'nun ürettiği *Il Cane Riconescente* (*Değerbilir Köpek*, 1907) İtalya'da düzenlenen ilk film yarışmasında, Lumière Kardeşler'in ödül olarak ortaya koydukları altın

madalyayı kazanarak, sinema tarihinin ilk ödüllü filmi oldu. 1908'de Giovanni Pastrone'nin kurduğu Itala Film, ülkenin üçüncü önemli yapımevini oluştururken, Pastrone de dönemin en gösterişli filmlerini yapan yönetmen oldu.

Gösterişli filmler dönemini, Pastrone'den önce Enrico Guazzoni'nin (1876-1949)) açtığını belirtmek doğru olur. *Brutus* (1910), *Messalina* (1910), *Agrippina* (1910), *Il Sacco di Roma* (*Roma'nın Yağmalanması*, 1910) gibi tarihe eğilen filmlerden sonra, Guazzoni 1912'de sinema tarihinin ilk *Quo Vadis?*'ini çekti (filmin 1916 ve 1921 yıllarında yeniden çevrimleri yapılacak, daha sonra sesli sinema da konuya birçok kez eğilecekti). *Quo Vadis?* Henryk Sienkiewicz'in Roma'da Hıristiyanlara uygulanan baskıyı konu edinen ünlü romanından sinemaya uyarlanmıştı. Cines yapımı film 2250 metre uzunluktaydı ve kalabalık sahneler için 2000 figüran kullanılmıştı. İtalya dışında da büyük ilgi uyandıran *Quo vadis?* New York'ta Paris'te, Berlin'de gösterime girdiği gibi, Londra galası da Royal Albert Hall'da yapıldı. Paris'te, Jean Nogues'un film için yaptığı besteyi, 150 kişilik bir orkestra ve koro seslendirdi. Filmde Amleto Novelli, Gustavo Serena, Bruto Castellani gibi tiyatro oyuncuları rol almıştı. Aslanlara parçalatılan Hıristiyanlar, araba yarışı, sirk numaraları ve büyük bir yangın, filmin en etkileyici sahneleriydi. Yarım milyon lirete çıktığı söylenen *Quo Vadis?* en azından giderinin on katı gelir getirmiş, İngiltere Kralı oyunculardan Bruto Castellani'yi kutlamıştı. Filmin önemli bir yeniliği, çalışmaları stüdyo dışına çıkarmış olması, dış sahneleri doğal ortamda çekmeyi önemsemiş olmasıydı. *Quo Vadis?*'in görsel düzenlemelerinde klasik İtalyan resminin etkisinin sezilmesi, hiç kuşkusuz Guazzoni' nin ressam olmasından kaynaklanıyordu. Resim sanatı, İtalyan sinemasının gelişme yıllarında yol gösterici olmayı sürdürecekti. Guazzoni'nin, giysili filmleriyle Griffith'i, Hollywood sinemasını ve 1945 sonrası İtalyan sinemanın ortak yapımlarını etkilediği söylenebilirse de, bu yılların en büyük filmi *Cabiria*'dır. Çünkü *Quo Vadis?*'in gördüğü büyük ilgi, Cines'i hemen benzer bir tasarıya yöneltmiş, Pastrone'in *Cabiria*'sı gündeme gelmiştir.

Yönetmen olarak Piero Fosco takma adını kullanan Giovanni Pastrone (1882-1959), *Giordano Bruno* (1908), *La Maschera di Ferro* (*Demir Maske*, 1909), *La Caduta di Troia* (*Troya'nın Düşüşü*, 1910), *Lucia di Lammermoor* (1910) gibi, konularını tarihten alan filmlerden sonra, *Cabiria* (1914) ile ünlendi. Yapımcılar, daha önce *La Nave* (*Gemi*, 1912), *La Figlia di Jorio* (*Jorio'nun Kızı*, 1912) gibi yapıtları sinemaya aktarılmış olan Gabriele D'Annunzio'nun da adından yararlanmak istediler. Daha önce 4000 liret karşılığında yapıtlarının sinemaya aktarılmasına izin vermiş olan D'Annunzio, 50 bin liret gibi çok yüksek bir telif hakkı karşılığında *Cabiria*'nın senaryosuna katılmış görünmeyi kabul etti. Giovanni Pastrone, o yıllarda Paris'te oturmakta olan D'Annunzio'yu görmek için Paris'e gitti. Yazmış olduğu ve kimi kaynaklara göre *Il Trionfo dell'Amore* (*Aşkın Zaferi*), kimi kaynaklara göre de *Il Romanzo delle Fiam-*

me (*Alevlerin Romanı*) adlı senaryoyu D'Annunzio'ya okuyup, her sayfasının altını ona imzalattıktan sonra telif hakkını ödedi. Böylece D'Annunzio yazmamış olduğu bir senaryonun sorumluluğunu üstlenmiş oldu. Yalnızca Pastrone'ye film kahramanları için yeni adlar (Cabiria, Maciste, Karthalo, Bodastret) önerdi ve çekim bittikten sonra, sahneler arasına yerleştirilecek ara yazıları yazdı. Bu sözleşmeyle, ilk kez, dönemin büyük bir yazarının adı bir filmin yaratıcıları arasında yer aldı ve edebiyatçılarla sinemacılar arasındaki işbirliğinin ilk adımı atılmış oldu. Şunu da belirtmek gerekir ki, D'Annunzio sinemayı pek önemsemiyordu. *Cabiria*'yı görmeye bile gitmedi. Yapıtlarından yapılan başka uyarlamaları da görmemişti zaten. Fiume'de rastlantı sonucu gördüğü (kendi yapıtından uyarlama) *Leda Senza Cigno*'yu (*Kuğusuz Leda*) izlerken kahkahalarını tutamamıştı, çünkü filmi çocuksu bulmuştu. Dönemin başka aydınları gibi, D'Annunzio da, sinemanın sanatla, kültürle bir ilişkisi olamayacağı görüşündedir.

Cabiria'nın çekimine 1912 yılı Haziran ayında başlandı. Torino'daki Itala Film stüdyolarında dev dekorlar kuruldu. On beş terzi gece gündüz çalışarak giysileri dikti. Dönemin önemli bestecisi Ildebrando Pizzetti'ye film için özel müzik ısmarlandı. Italia Almirante Manzini, Lydia Quaranta, Umberto Mozzato, Raffaello Di Napoli gibi oyuncularla sözleşme yapıldı. Maciste rolü ise Cenova rıhtımında hamallık yapan iri kıyım Bartolomeo Pagano'ya verildi. Dış sahnelerin çekimi için Tunus'a, Sicilya'ya, Alplere alıcı yönetmenleri gönderildi. Altı ay süren çalışmadan ve 1 250 000 lireti bulan bir harcamadan sonra, 3500 metre uzunluğunda, gösterimi üç saati aşan bir film çıktı ortaya. *Cabiria*, 18 Nisan 1914 gecesi Torino' nun Vittorio Emanuele Salonu'nda ilk kez gösterildiğinde, Pizzetti'nin bestelemiş olduğu *Sinfonia del Fuoco (Ateş Senfonisi)* doksan kişilik bir orkestra ile yetmiş kişilik bir koro eşliğinde seslendirildi. Artık Maciste (Masist) adıyla filmler çevirecek olan Bartolomeo Pagano da, damalı bir giysi içinde ve yüzü siyaha boyanmış olarak sahneye çıkıp halkı selamladı.

D'Annunzio'nun adının da desteğiyle olağanüstü bir ilgiyle karşılaşan *Cabiria*, Üçüncü Pön Savaşları sırasında (İÖ 218) geçen bir olayı ele alır. Romalı bir patrisyen ile uşağı Maciste, tanrılara adak edilecek Cabiria adındaki çocuğu, kraliçenin de yardımıyla kurtarırlar. Büyüyüp kraliçenin nedimesi olan Cabiria, kraliçenin intihar etmesi üzerine yeniden tanrılara kurban edilmek istenirse de, Maciste tarafından kurtarılır ve Maciste'in efendisiyle evlenir. Sinema tarihinin bu ilk üstün yapımı, teknik yenilikleriyle dikkati çeker. Pastrone sık sık kaydırma (alıcının öne arkaya, sağa sola doğru giderek çekim yapması; Pastrone'nin *carello* / araba adını verdiği bu yönteme, yirmi yıl sonra Amerikalılar *travelling* diyeceklerdir) yaparak, kimi kez öne doğru yaklaşıp kahramanlarının yakın planlarını çeker, kimi kez de geriye kaydırma yaparak dev dekorların çerçevenin içine girmesini sağlar. Kaydırma ilk kez işlevsel bir biçimde sinemaya girmiş olur böylece. Camillo Innocenti'nin yaptığı dekorlar

olsun, görüntü yönetmenlerinin başka ülkelerden getirdikleri görüntüler olsun işlevsel bir biçimde kullanılır. Tarihle efsanenin, yiğitlikle alçaklığın, tutkuyla ihanetin iç içe geçtiği bir olaylar örgüsü, sinemanın teknik olanaklarının da büyük bir başarıyla kullanılması, ABD' den Japonya'ya dek büyük bir ilgiyle karşılaşan *Cabiria*'yı sinema tarihinin efsane filmlerinden ilki kılmaya yeter. (Film Paris'te altı ay, New York'ta bir yıl süreyle gösterimde kaldı). Siracusa kuşatması sırasında Arkhimedes'in Roma donanmasını aynalarla tutuşturması, Annibal'in karlar içindeki Alpler'den filleriyle geçişi, çocukların tanrılara kurban edilmesi, Etna'nın lavlar saçması filmin en etkileyici bölümlerini oluşturur. Cecil B. De Mille'in daha sonraki çalışmalarının örneği *Cabiria* olduğu gibi, Griffith de *Hoşgörüsüzlük* adlı filminin Babil sahnelerinde *Cabiria*'dan esinlenecektir. Pastrone daha sonra tarihsel filmleri bırakıp edebiyat uyarlamalarına yönelecek, D'Annunzio'dan uyarladığı ve Pina Menichelli'nin başrolü oynadığı *Il Fuoco* (*Ateş*, 1915) gibi sıradan filmlere imza atacaktı.

Edebiyat uyarlamaları alanının önemli bir yönetmeni de Mario Caserini'dir (1874-1920). *Othello*, *Catalina*, *Macbeth*, *Siegfried*, *Parsifal* gibi filmlerden sonra Sir Bulwer Lytton'ın romanından uyarladığı *Gli Ultimi Giorni di Pompei* (*Pompei'nin Son Günleri*, 1908) dönemin en çok iş yapan filmlerinden oldu ve İtalyan sinemasının ilk kez dış pazarlara da açılmasını sağladı. Bunun üzerine Camerini, 1913 yılında aynı konuyu, aynı adla ikinci kez filme aldı. Giuseppe De Liguoro da, edebiyat ve tiyatro uyarlamalarıyla dikkati çekti. *Edipo* (*Oidipus*, 1910), *L'odissea* (*Odisseia*, 1911) ve *Giuseppe Verdi Nella Vita e Nella Storia*'dan (*Yaşamda ve Tarihte Giuseppe Verdi*, 1913) başka en önemli filmi sayılan *Inferno*'yu (*Cehennem*, 1910) da yönetti. Dante'nin *İlahi Komedya*'sının *Cehennem* bölümünün ilk kantosunu Gustave Doré'nin *İlahi Komedya* resimlerinden esinlenerek sinemaya uyarlayan bu film de büyük ilgi gördü. Sicilyalı Nino Martoglio (1870-1921) ise Roberto Bracco'nun oyunundan uyarladığı *Sperduti nel Buoio*'da (*Karanlıkta Kaybolanlar*, 1914) Napoli'nin varlıklı ve yoksul kesimleri arasındaki çelişkiyi, gerçekçi bir bakış açısıyla ve başarılı bir kurguyla sinemaya aktardı. Rus sinemasının daha sonraki yıllarda kuramsallaştıracağı kurgu anlayışının tohumlarının bu filmde atıldığı kabul edilir. Bu filmden esinlenen Gustavo Serena'nın, Salvatore di Giacomo'nun oyunundan uyarladığı ve başrolü Francesca Bertini'ye verdiği *Assunta Spina* (1915), bu adı taşıyan Napolili bir genç kızın gönül serüvenini anlatırken, Napoli'nin yoksul mahallelerini görüntülemedeki gerçekçiliğiyle dikkati çeker. *Karanlıkta Kaybolanlar*'ın gerçekçi anlayışının, yeraltı dünyasına da yansıtılması kaçınılmazdı. Torino'da, bir tavan arasında yaptığı renkli kartpostalları satarak geçimini sağlamaya çalışan Emilio Ghione, figüran olarak girdiği sinemada önce oyuncu, sonra da yönetmen oldu. Fransızların Arsene Lupin'i ile Fantomas karışımı "Za la Mort" (Yaşasın Ölüm) adını verdiği kahramanın serüvenlerini oyuncu ve yönetmen olarak canlandırarak ünlendi. Çelimsiz yapısı, sivri burnu, keskin

bakışları, seyrelmiş saçlarıyla, sevimsiz ama heyecenla izlenen bir oyuncu oldu. Sekiz bölümden oluşan, en başarılı yapıtı *I Topi Grigi* (*Gri Fareler*, 1917), Paris'in Seine Irmağı yerine Roma'nın Tevere Irmağı kıyılarında kirli işlere bulaşanların serüvenlerini konu edinir. İşte bu ortamda, çetelerden birinin reisi Za la Mort, güçsüzlere destek verir, adaletsizlikleri düzeltir, haksızlıklara karşı çıkar, gerektiğinde kendi adamlarıyla bile çatışır. Za la Mort'un kadın arkadaşı da (Kally Sambucini canlandırır) "Za la Vie" (Yaşasın Yaşam) adını taşır. Tiyatro kökenli olmayan Ghione, bakışıyla, selam verişiyle, yürüyüşüyle sinemaya uygun bir oyuncudur, başarısı da bundan kaynaklanır. Za la Mort'un ünü ülke sınırları dışına da taştığından, yönetmen Almanya'da bile Za la Mort'lu filmler çevirir.

İtalyan sineması bu dönemde dünya sinemasının en üretken sinemasıdır. İtalyan filmleri dış pazarların en gözde filmleridir. 1909 yılında 200 film çekilirken, bir yıl sonra bu sayı her biri ortalama beş yüz metre uzunlukta 400 filme ulaşmıştır. Eski çağlara ilişkin konulara öncelik verilmesinin gerekçesi hem ülkenin kendini Romalıların ardılı saymasında, hem de ücretlerin düşük olması nedeniyle, kalabalık sahnelerin giderinin fazla olmamasında yatar. Tarihsel konuların yanı sıra bu sinemanın bir özelliği de ilk sinema yıldızlarını yaratmış olmasıdır. Tiyatronun efsaneleşmiş kadın oyuncusu Eleonora Duse, ilerlemiş yaşına karşın filmler çevirse de, sinemanın Francesca Bertini, Lida Borelli, Pina Menichelli, Elena Makowska, Italia Almirante Manzini gibi, erkeklerin başını döndüren yıldızları vardır artık. Tiyatro kökenli ünlü erkek oyuncuların işlevi, sanki filmin afişinde boy göstermekle sınırlıdır. Alıcı hareket edip de kadın oyuncuya yaklaşıp, belini, göğüslerini, yüzünü, gözlerini yakın plan olarak perdeye yansıttığında, erkek oyuncular filmden dışlanır, seyircinin (özellikle de erkeklerin) yüreği yalnızca kadın oyuncu için çarpar artık. Sinema tarihinin bu ilk yıldızları hep gençtir. Vücutları dolgundur. Bakışları baygındır. Aşk, ihanet, nefret, intikam, korku gibi duyguların tutsağıdırlar. Özel yaşamları ise büyük bir titizlikle gizlenir, daha sonra Amerikan sinemasının yapacağı gibi, ünlerinin pekişmesini sağlayacak dedikodular üretilerek basına sızdırılır. Genç kızlar saçlarını Lida Borelli gibi sarıya boyar, ellerini çenelerinin altında birleştirerek resim çektirirler. Yıldız sisteminin tohumları da, böylece İtalya'da atılmış olur.

Almanya'da Sinemanın Öncüleri

Sinema Almanya'da, Lumière Kardeşler'in halka açık sinematograf gösterisinden önce boy gösterdi. 1895 yılı Kasım ayında Max Skladanowsky (1863-1939), Berlin'deki Wintergarten'de (Kış Bahçesi) kendi üretiği bir alıcı ve bir bioskop göstericiyle canlı resim gösterisi yaptı. Alman sinemasının öncüsü sayılan Skladanowsky, Auguste Babel'i konuşurken, Bismark'ı Meclis'te nutuk

verirken görüntüledi. Kısa bir süre içinde, Fransız, İtalyan, Amerikan filmleri bu yeni gösteri türüne duyulan merakı körükledi. Bu arada Méliès'nin filmleri büyük ilgi gördü. İlkin gezici donanımlarla yapılan film gösterileri, daha sonra kapalı salonlarda yapılmaya başladı. Franz Porter, Kurt Stark, Oskar Messter (1866-1943) gibi meraklılar film çekmeye başladılar. Bu arada Max Reinhardt gibi önemli tiyatro adamlarının da sinemayla ilgilendikleri görüldü. Berlin'de, Friedrichstrasse'deki bir apartman katını stüdyoya dönüştüren Oskar Messter, başlangıç yıllarının en önemli sinemacısı oldu. Yakın planın daha uygulanmadığı bir dönemde, bisiklet yarışçılarını çektiği bir filmde, bisikletçilerin pedal basan ayaklarını yakın planda gösterdi. Messter, sesli film denemeleri de yaptı. Ünlü şarkıcıların, bu arada dönemin ünlü kabare şarkıcısı Otto Rejtter'in, bir dekor önünde söyledikleri şarkıları, gramofon eşlemesiyle görüntüye ekleyerek gösterdi. *Salome* (1902), *Meissner Porzellan* (*Meissen Porselenleri*, 1906) gibi filmler üreterek, bunların dağıtımını da yaptı. Bu arada Alwin Neuss, bir *Hamlet* çekti (1906). Alman sinemasının kurucularından Paul Davidson'un Projektion-AG Union Yapımevi'nin başına gelmesi, bir dönüm noktası oluşturdu. Davidson, bir yandan tiyatrocuların sinemayla işbirliği yapmasını sağladı, bir yandan da Danimarkalı oyuncu Asta Nielsen'i film çevirmek için Almanya' ya çağırdı. Almanya'daki dağıtımın büyük bölümünü elinde bulunduran Danimarka'nın Nordisk Films Yapımevi 6 Kasım 1912 tarihinde Berlin'de bir bildiri yayınlayarak, sinemanın sanatsal düzeyini yükseltmek için ünlü yazarlarla işbirliği yapmaya hazır olduğunu belirtti. Bu girişimlerin sonucunda, ünlü tiyatro adamı Max Reinhardt, alıcının arkasına geçti. Hugo von Hofmannsthal gibi ünlü bir kalem, senaryo yazdı (*Das Fremde Madchen* / *El Kızı*, 1913). Nordisk Yapımevi, Gerhard Hauptmann'ın yeni yayınlanan romanı *Atlantis*'i, August Blom'un yönetimiyle filme aldı (1912). Bir geminin batışını konu edinen film için, gerçek bir gemi, iki yüz denizci ve üç yüz figüran kullanıldı, gemi gerçekten batırıldı. Ama film yine de, Hauptmann'ın şiirsel dünyasını yansıtmaktan uzak, ruhsuz bir yapıt olarak nitelendirildi. Kocası, yönetmen Urban Gad ile birlikte Almanya'ya gelen Asta Nielsen ise Alman sinemasının ilk yıldızı oldu. 1911'den sonra Almanya'da çevirdiği filmlerin (*Der Totentanz* / *Ölüm Dansı*, 1912; *Engelein*, 1913, *Die Arme Jenny* / *Zavallı Jenny*, 1913; *Die Madchen Ohen Vaterland* / *Yurtsuz Kız*, 1913) fotoğrafları, Birinci Dünya Savaşı sırasında yalnız Alman askerlerinin değil, Fransız askerlerinin de başucu fotoğrafı oldu. Guillaume Apollinaire bile şöyle der Asta Nielsen için: "Her şeydir o, içkicilerin ılgımı, yalnızların düşüdür!"

Max Reinhardt'ın sinema denemesi başarılı olmadı. Film başına 50 bin mark gibi yüksek bir ücret karşılığında, yılda dört film yapmak için Paul Davidson'la anlaşan Reinhardt, ilk filmini Venedik'te çekti: *Eine Venetianische Nacht* (*Bir Venedik Gecesi*, 1914). Ara yazıların yer almadığı film, yönetmenin sinemaya da ne denli yatkın olduğunu gösteriyordu. Reinhardt'ın ikinci filmi

Die Insel der Seeligen (*Mutlu İnsanlar Adası*, 1914) oldu. Korfu Adası'nda çekilen ve uzun planların dikkati çektiği film tam bir öncü çalışmaydı. Aynı yıl, yönetmenin üçüncü filmi *Das Mirakel* (*Mucize*) seyirciyle buluştu. Reinhardt'ın Londra, Viyana ve Berlin'de sahneye koyduğu Vollmoeller'in aynı adlı oyunundan sinemaya uyarlanan filmin birçok sahnesi stüdyo dışında çekilmişti. Giderleri 300 bin markı bulan film, elle renklendirilmişti. Covent-Garden'da (Londra) yapılan ilk gösterimde 100 kişilik orkestrayı, filme müzik besteleyen Engelbert Humperdinck yönetmişti. Ne var ki, bu filmler seyircinin ilgisini çekse de, giderleri çok yüksek olduğu için zarar etti.

Ama Reinhardt asıl, yetiştirmiş olduğu oyuncular (başta Paul Wegener) aracılığıyla Alman sinemasını etkiledi. Alman sinemasının ilk önemli filmi *Student von Prag*'ın (*Praglı Öğrenci*, 1913) başrolünü, daha sonra yönetmenlik de yapacak olan Paul Wegener oynadı. Danimarkalı Stellan Rye'nin yönettiği bu film, bir tür Faust uyarlamasıdır. Praglı yoksul öğrenci Baldwin, büyücü Scapinelli ile bir sözleşme imzalar. Büyücü, öğrenciyi varlıklı bir kızla evlendirecek, bunun karşılığında onun aynadan yansıyan görüntüsüne sahip olacaktır. Baldwin güzel bir kontesle karşılaşıp ona âşık olur. Ama ilişkileri öyle içinden çıkılmaz bir duruma gelir ki, sonunda aynadaki görüntüsüne ateş eder. Ölen görüntü değil, Baldwin olur. Scapinelli gelir, Baldwin'le yaptığı sözleşmeyi parçalayıp, onun cansız gövdesi üzerine serper. Aynadan yansıyan görüntünün kullanılması, sinemaya çok uygun bir buluş olsa da, günümüze ulaşamamış olan bu filmin teknik özelliklerinden çok, içeriğinin önemli olduğu belirtiliyor kaynaklarda. Gerçekten de bu film, Alman sinemasının daha sonra çok eğileceği, insan benliğinin derinliklerine yolculuk temasını ele alır ve Baldwin ile görüntüsünü çatıştırarak, kişilik parçalanmasını gündeme getirir. Baldwin film boyunca, tanımadığı bir düşmanla boğuşur, oysa düşman kendisinden başkası değildir. Bu ilişkinin Alman burjuvazisiyle, imparatorluk rejimi arasındaki çatışmayı simgelediğini öne süren yazarlar da vardır. İlk filmi, Almanya dışında da büyük ilgi gören Wegener'in ikinci filmi, Henrik Galeen'in yönettiği *Der Golem* (1914) oldu. Filmin dayandığı Ortaçağ efsanesine göre, Praglı Haham Loew, çamurdan yaptığı bir insan yontusunun kalbine büyülü bir formül yazar. Yontuyu bir sinagogun yıkıntıları arasında bulan işçiler, bir antikacıya götürürler. Antikacı, formülü uygulayıp yontuya can verir. Antikacının kızına âşık olan Golem, karşılık görmeyince, önüne çıkan her şeyi parçalar. Bir kuleden düşerek can verir. (1920'de, bu kez Wegener'in yönetmenliği de üstleneceği bir ikinci çevrim yapılacak, sinema daha sonra da bu konuyu işleyecektir). Daha sonraki yılların sinema kahramanı Frankenstein'ın öncüsünün, Prag'ın kenar mahallelerinde çekilen *Golem* olduğunu ileri sürmek yanlış sayılmamalı.

Albert Neuss ile Otto Rippert'in yönettikleri, altı bölümlük *Homunculus* (1916) dizisi de, bir bilim adamının canlandırdığı bir kişiyi ele alır. Yapay insan olduğunu öğrenenlerin kendisinden kaçması üzerine, Homunculus bir ül-

keye diktatör olur, halka baskı uygular ve bir dünya savaşı çıkmasına yol açar. Danimarkalı oyuncu Olaf Fönss'ün canlandırdığı Homunculus, daha sonraki yılların dışavurumcu Alman sinemasından çok daha önce, Hitler'in habercili-ğini yapar sanki.

Sinema, Almanya'da büyük bir yaygınlığa kavuşmuştur artık. Hemen her kentte sinema salonları açılmıştır. Asta Nielsen'in yanı sıra Werner Krauss, Emil Jannings, Pola Negri gibi oyuncular da ünlenmiştir. Aralarında Nordisk'in de bulunduğu birçok yapımevinin, hükümetin önerisi üzerine birleşerek, UFA (Universum Film A.G) yapımevini kurmaları, sinema sanayiine yeni bir ivme kazandıracaktır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın propagandasını yapmakla da görevlendirilen UFA, Lubistch'e, Pola Negri'nin başrolü oynadığı *Carmen* (1918) ile *Madame du Barry*'yi (1919) yaptıracak, bu filmleri Joe May'ın yönettiği, sanki İtalyanların *Cabiria*'sı ile boy ölçüşmek için yapılmış *Veritas Vincit* (*Gerçeğin Zaferi*) izleyecektir. 15 bin figüranın kullanıldığı, Floransa'nın ünlü köprüsünün (Ponte Vecchio) maketinin yapıldığı, Otto Rippert'in yönettiği *Die Pest in Florenz*'in (*Floransa'da Veba*) senaryosunu ise genç Fritz Lang yazacaktı. Ama dönemin en önemli filmi, Robert Wiene'nin *Das Cabinet des Dr. Caligari*'sidir (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, 1919). *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, sinema tarihinin en önemli bölümlerinden biri olan dışavurumcu sinemayı başlatır.

Kuzey Avrupa Ülkelerinde Sinemanın Öncüleri

Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya, komşuluğun ötesinde bağlarla birbirine bağlıdır. On ikinci yüzyıldan 19. yüzyılın başına dek Finlandiya İsveç işgali altında yaşamıştır. Bunun gibi, Norveç de, 14. yüzyılın sonundan başlayarak, dört yüzyıl boyunca Danimarka'nın boyunduruğu altında kalmış, Norveç'te resmi dairelerde Norveççe yerine Danimarka dili kullanılmış, Norveçliler Danimarka okullarında eğitim görmeyi yeğlemişlerdir. Danimarka ile İsveç'in 1814'te imzaladıkları bir sözleşme sonucunda Norveç, İsveç egemenliği altına geçmiş ve 19. yüzyıl sonuna dek bu durum sürmüştür. Bölgenin ada devleti İzlanda ise 13. yüzyıldan, bağımsızlığını kazandığı 1944'e dek, Danimarka'nın dominyonu olmuştur. Bu iç içe yaşama, kültürün ortak özelliklerini de çoğaltmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında, bu ülkelerde sinemanın öncüleri ortaya çıkmış, Ole Olsen, Danimarka'da Nordisk Films Kompagni'yi kurarken, İsveç'te Charles Magnusson, Svenska Bio'yu kurmuş, Victor Sjöström, Mauritz Stiller, Benjamin Christensen, Georg af Klercker gibi yönetmenler yetişmiştir. Başlangıç yıllarından günümüze dek uzanan gelişme sürecinde, bu ülkelerin sineması ortak bir çizgi izlemiştir. Yaz sevdalarının coşkusu, insanların içkiye sarılmalarına ya da hüzünlü söyleşiler yapmalarına yol açan bitmek bilmeyen

kışlar, el değmemiş bir doğayla çelişen kentlerin insanı ezen baskısı, bastırılmış duyguların açığa çıkmasını izleyen suçluluk duygusu, bu sinemanın özelliğini oluşturan konular olmuştur.

Danimarka'da, Ole Olsen'in (1863-1943) 1906 yılı Kasım ayında kurduğu Nordisk Films Kompagni, olağanüstü bir gelişme gösterdi. On yıllık bir etkinliken sonra, bin yedi yüzü bulan çalışanıyla, Fransızların Pathé Yapımevi'nin ardından, Avrupa'nın en önemli ikinci yapımevi oldu. Olsen'in ilk filmleri arasında *Björnen lös* (*Ayı Avı*, 1906) ve *Lövejagten* (*Aslan Avı*, 1908) adlı iki belgesel yer alır. İlk filmin 91, ikinci filmin 259 kopyası satılmış, ancak filmin çekimi sırasında iki aslanın öldürülmüş olması nedeniyle, Adalet Bakanlığı *Aslan Avı*'nın gösterimini yasaklamıştır. Nordisk daha sonra kurmaca film üretimine geçti ve hemen her türde sürekli film üretti. Viggo Larsen'in (1880-1957) yönettiği *Den Hvide Slavinde* (*Beyaz Esire*, 1906) toplumsal içerikli konuları başlatan film oldu. Bir gazete ilanına yanıt vererek, kadın tacirlerinin eline düşen ve Londra'ya götürülüp bir eve kapatılan genç kızı, babası polisin de desteğiyle kurtarır. İyi ile kötünün çatışmasını ele alan, heyecanlı takip sahnelerine yer veren filmde, yönetmen iki kişiyi telefonda konuştururken perdeyi üçe böler. Konuşanlar perdenin sağında ve solunda yer alırken, ortada Kopenhag görüntüleri görülür. Londra ise bir pencereye yapıştırılmış bir Big Ben fotoğrafıyla belirtilir. Méliès'nin sinema anlayışını benimseyen Danimarkalı sinemacılar *Heksen og Cyclisten* (*Büyücü Kadın ve Bisikletli*, 1909) adlı filmde, sinema hilelerine yer verirler. Robert Dinesen ile Alfred Lind'in ortaklaşa yönettikleri *De Fire Ojoevle* (*Dört Şeytan*, 1911) bir sirk ortamını başarılı bir biçimde verirken, alıcının özgün açılar kullandığı görülür. Ama Danimarka sinemasının dönüm noktası Urban Gad'ın (1879-1947) yönettiği *Afgrunden*'dir (*Uçurum*, 1910). Urban Gad Paris'te sanat öğrenimi görmüş, ardından oyunlar yazmıştı. Tiyatro kökenli Asta Nielsen'in başrolü oynadığı *Uçurum* sıradan bir konuyu işler. Ama Asta Nielsen, siyah giysileri, uzun siyah saçları, baygın bakışları, alımlı vücuduyla (sinema tarihinin ilk vampı sayılan Theda Bara'dan önce) cinsel tahriki perdeye getirir. Sevgilisiyle dans ederken, onu bir direğe bağladıktan sonra, ona sürtünerek dans etmeyi sürdürmesi, o yıllar için pornografi sınırlarına yaklaşan bir erotizm içerir. Bu filmden sonra, erkeği köle durumuna indirgeyen kötü kadın teması, sık sık ele alındı Danimarka sinemasında. Danimarka'da, *Den Sorte Drom* (*Kara Düş*, 1911) ile *Balletdanserinden*'i (*Dansöz*, 1911) çevirdikten sonra Urban Gad'la evlenen Asta Nielsen, Almanya'ya giderek, çalışmalarını orada sürdürdü. Ancak nazizmin iktidara gelmesinden sonra yurduna döndü. *Dansöz*'ü yönettiği sıralarda Nordisk Films'in başına getirilmiş olan August Blom (1869-1942) da verimli bir yönetmendir: (*Hoevnet* / Öç, 1911; *De Tre Kammerater* / Üç Arkadaş, 1911; *Dodens*

Brud / Ölümün Nişanlısı, 1911). Forest Holger Madsen, dönemin bir başka önemli yönetmenidir. *Evangeliemanders Lv*'de (*İncil Yazarının Yaşamı*, 1914), yaşamın anlamsızlığına inanan bir erkeğin dramını işler. *Ned Med Vabrene* (*Silahları İndirin*, 1915) kendini savaş cehenneminde bulan genç bir kadını konu edinir. Ama Madsen'in en önemli çalışması *Himmelskibet*'tir (*Gökyüzü Gemisi*, 1915). Mars'a giden dünyalıları ele alan bu bilimkurgu filmi, Marslılarla dünyalılar arasında dostluk ilişkisi kurarak, şiddeti önyargıların ve bilgisizliğin doğurduğunu savunur. Yönetmenin olağanüstü görüntülerle dikkati çeken filmlerinde, kadınlar Asta Nielsen'in izinden giderek, dağınık uzun saçları, ellerinden düşmeyen sigaralarıyla, ağlarına düşürecekleri erkeği beklerler hep. Ama sinemanın sert erkekleri de vardır. Bunların başında Fantomas ile Dr. Mabuse'ün öncüsü sayılan Dr. Gar El Hama yer alır. Aage Hertel'in canlandırdığı ortadoğu kökenli bu kahraman, ilk kez Schnedler-Sorensen ikilisinin yönettiği *Bedraget i Doden*'de (*Ölüm Yanılsaması*, 1911) perdede görünür. Kılıktan kılığa girerek adaletin elinden kurtulmayı başaran doktor, *Dr. Gar El Hama II* (1912) ile ününü daha da artırır. Gar El Hama'nın rakibinin Dr. Watson olması da, hiç kuşkusuz Sherlock Holmes yazarı Conan Doyle'a bir göndermedir.

Det Hemmelighedsfulde X'in (*Esrarengiz X*, 1913) yönetmeni Benjamin Christensen ise (1879-1959) birçok ilklere imza atmıştır. Casusluk yapan bir deniz subayını da canlandırdığı bu gerilim filminde, Christensen, sinema tarihinde ilk kez, stüdyo dışında gece çekimleri yapar. Rüzgârlı bir gecede iki atlı bir değirmene doğru yol alır. Atlılara eşlik eden ışıklar ve gölgeler arasındaki çelişki, yönetmenin sinema anlayışının temelini oluşturur. Karanlık bir odaya giren oyuncunun lambayı yakarak odayı aydınlatması, açık bir kapıya, dışarıdan yaklaşan birinin gölgesinin yaklaşması da, o döneme göre anlatım yenilikleridir. Christensen'in yine başrolü de üstlendiği, bir sonraki filmi *Haevnens Natt* (*İntikam Gecesi*, 1915) cezaevinden kaçan bir hükümlünün, bir yetimhaneden kaçırdığı bir çocukla birlikte bir kadının evine sığınmasını konu edinir. Gerilim filmi havasında başlayan *İntikam Gecesi*, drama dönüşerek toplumsal adaletsizlikleri vurgular. Kuzey sinemasının daha sonra sık sık kullanacağı sirk sahnesi, toplum dışına itilmişlere kucak açan bir barınaktır. Burada barınan cüceler, palyaçolar gibi "yakışıksız" varlıklar, tutucu burjuvaziye yöneltilmiş bir tehlikeyi simgeler. Christensen daha sonra, İsveç'te kendisine büyük ün sağlayacak olan *Haxan*'da (*Büyücü*, 1918) Rönesans ressamlarından esinlenerek, dramatik ve gerçekçi yanı ağır basan, yarı belgesel bir film çekti. Hollywood'da da çalışacak olan Christensen, özellikle görselliğe verdiği önem ve usta anlatım diliyle dikkati çeker.

İlk dönem Danimarka sinemasının, iki ünlü güldürü oyuncusunu da anmak gerekir. Carl Schenström ile Harald Madsen, çoğunu Lau Laritzen'in yönettiği elliye yakın güldürü filminde, sanki Stan Laurel ile Oliver Hardy'nin haberciliğini yaparlar. Danimarka sineması Anders Wilhelm Sandberg'in

(1887-1938) yönetiminde, *David Copperfield* (1922), *Store Forventninger* (*Büyük Umutlar*, 1921) *Lille Dorrit* (*Küçük Dorrit*, 1924) gibi Dickens uyarlamaları da yapar ama bu sinemanın en büyük yaratıcısı Carl Theodor Dreyer olacaktır.

İsveçliler sinemayla, 1895 yılı Şubat ayında Stockholm'e Edison'un kinetoskobunun ulaşmasıyla tanıştılar. Lumière Kardeşler'in sinematografı ise Paris'teki gösteriden birkaç ay sonra, Stockholm'e geldi. Saray fotoğrafçısı Ernest Florman (1862-1952) 1897'de iki kısa güldürü çekti. Ama İsveç sinemasının kurucusu Charles Magnusson'dur (1878-1948). 1897 yılında Malmö'de Lumière Kardeşler'in filmlerini gören Magnusson, bir alıcı edinir. Norveç Kralı Haakon'un İsveç gezisini filme alır (25 Kasım 1905). Havanın sisli olmasına karşın, çok başarılı bir sonuç elde eder. Magnusson örgütleyici kişiliğiyle ilkin Svenska Biografteatren (kısaltılmışı: Svenska Bio), sonra Svensk Filmundustri yapımevlerini yönetti. Sinemaya yatkın kişileri bir araya getirdi. 1912 yılında, oyunculuktan gelme Sjöström ile Stiller'e de yönetmenlik yaptırarak sinemaya iki büyük yönetmen kazandırdı. İsveç sinemasının ilk kurmaca filmi, tiyatro oyuncusu Carl Engdahl'ın yönettiği *Varmlannigarna* (*Varmland İnsanları*, 1909) oldu. 425 metre uzunluğunda bu film, F. A. Dahlgren'in bir operetini sinemaya uyarlarken, Svenska'nın geliştirdiği ilkel bir ses düzeninden yararlanıyordu. Filmin gördüğü, büyük ilgi üzerine, başta Strindberg olmak üzere önemli yazarların kitaplarından uyarlamalar yapılmaya başlandı. Kabare şarkıcısı Anna Hofman Uddgren (1868-1947), ilk filmi *Blott en Drom* (*Yalnızca Bir Düş*, 1911) ile yalnız İsveç sinemasının değil, belki sinema tarihinin de ilk kadın yönetmeni oldu. Bu filmi, *Systarna* (*Kızkardeşler*, 1912) izledi. A. H. Uddgren, o sırada ölüm döşeğinde olan Strindberg'den de, izin alarak iki uyarlama yaptı: *Fröken Julie* (*Bayan Julie*, 1912) ile *Fadern* (*Baba*, 1912). Bu filmler, yönetmenin, sinemanın kendine özgü kuralları bulunduğunu, zaman ve uzamdan bağımsız olduğunu sezdiğini gösteriyordu. Ne var ki, aynı yıl altıncı çocuğunu dünyaya getirmesi, A. H. Uddgren'in sinema serüvenine son verdi.

Seyircinin perdede olup biteni merakla izlemesi gerektiğini bilen Magnusson, sinemanın tiyatro etkilerinden arınması gerektiğini, "hareketin" sinemanın abecesi olduğunu düşünüyordu. Filmde son sözü yapımcı söylemeliydi, ancak yapımcı yönetmeni çalışırken özgür bırakmalıydı. Bu anlayışa yatkın insanları sinemaya kazandırmayı amaçlayan Magnusson, ilk olarak Georg af Klercker'le anlaştı. Çok sayıda film çevirmesine karşın, çok az filmi günümüze ulaşan Klercker'in çok yetenekli bir sinemacı olduğu anlaşılıyor. *Dödshoppet fran Circuskupolen* (*Sirkin Kubbesinden Ölüm Atlayışı*, 1912) seyircinin büyük ilgisini çekerken, yönetmenin *Karleken Segrar*'da (*Aşkın Zaferi*, 1916) alan derinliğini başarılı bir biçimde kullandığı görülür. *Fangen pa Karlstens Fasting*'de (*Karlsten Kalesinin Esiresi*, 1916) başarılı bir biçimde aydınlatılmış iç sahneler-

le, Göteborg limanında çekilen dış sahneler arasında kusursuz bir denge yakalanır. *Mysteriet Natten Till den 25* (*25'ten Önceki Gecenin Gizemi*, 1917) ise Louis Feuillade'ın filmlerini çağrıştıran, alaycı bir detektif öyküsüdür. Ama dönemin en önemli iki yönetmeni, İsveç sinemasına damgalarını vuracak olan Victor Sjöström ile Mauritz Stiller'dir.

Bu arada İsveç, sinemaya sansür getiren ilk devlet oldu. 4 Eylül 1911'de kurulan Statens Biografbyra, 1 Aralık 1911'den sonra bu ülkede çevrilecek filmleri denetlemekle görevlendirildi. Gerçi sinema sansürle çok daha önce tanışmıştı. Lumière Kardeşler'in operatörü F. Doublier'nin, 1896 yılında Moskova'da bir subayı İspanyol şarkıcı ve dansçı Otero ile dans ederken gösteren filmine Rus polisi el koymuştu. Aynı yıl ABD'de, *Dolorita's Passion Dance*'in (*Dolorita'nın Tutkulu Dansı*, 1896) Atlantic City'de gösterilmesini Belediye Başkanı yasaklamıştı. Bunun gibi, Chicago Şehir Meclisi de, 4 Kasım 1907 tarihli toplantısında, ahlaka aykırı sahnelerin halka gösterilmesini önlemek için, filmlerin gösterimden önce polisçe denetlenmesini öngören bir karar almıştı. Ama sinema filmlerine denetim uygulanmasına karar veren ilk devlet İsveç'tir.

Finlandiya'da ilk sinematograf gösterisi, 28 Haziran 1896' da Helsinki'de yapıldı. Bu tarihte Lumière'lerin operatörleri, halka on beş filmden oluşan bir gösteri yaptılar. Önce İsveç boyunduruğu altında yaşayan, 1809'da İsveçliler tarafından Rusya'ya bırakılan Finlandiya, hem İsveç ve Rus kültürlerinin etkisini hem de yeni gelişen ulusalcılık akımının etkilerini taşıyan canlı bir kültür ortamına sahipti. Bu ortam, kısa bir süre içinde sinema alanında da ürünler verdi. İlk Finlandiya filmlerini oluşturan *Teneffüs Boyunca Nikolai Sokağı Okulu Öğrencileri*, *Helsinki Fin Lisesi Öğrencileri* ve *Alanlarda Yaşam* adlı üç belgesel 1904 yılı Aralık ayında seyirciye sunuldu. Finlandiya sinemasının öncüsü sayılan K. E. Stahlberg, Apollo Stüdyosu'nu kurarak güncel olayları filme almaya başladı ve ilk kurmaca film olan *Salavüinanpolttajat* (*Kaçak İçki Üreticileri*, 1907) adlı filmi yaptı. Daha sonra yapılan *Sylvi* (1912) ise toplumsal adaletsizlikleri gündeme getirdi. İsveç'teki gibi büyük sinemacılara sahip olmayan Finlandiya, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından önce bağımsızlığına kavuştu. Ama daha sonra başlayan iç savaş, 1917'de 28 kurmaca film gerçekleştirmiş olan üretimi olumsuz yönde etkiledi. Mauritz Stiller ve Gustaf Molander gibi yetenekli sanatçılar, ülkelerini terk ederek, İsveç'e göç ettiler. 1919'da kurulan Suomi Filmi Yapımevi, daha sonraki yılların en önemli yapımcısı oldu.

Norveç de, sinemayla erkenden tanıştı. Lumière Kardeşler'in Paris gösterilerinin hemen ardından, Alman Max ve Emil Skladanowsky Kardeşler, Oslo'da bir sirkte canlı resim gösterisi yaptılar. On yıl boyunca, özellikle kırsal kesim-

de bu türden gösteriler sürdü. Gösterileri genellikle yabancılar yapıyordu. Bilinen ilk Norveç filmi *Fiskerlivets Farer-ett Drama på Havet* (*Bir Balıkçının Tehlikeli Yaşamı-Denizde Bir Dram*, 1908) adını taşır. Filmin yönetmeni İsveçli fotoğrafçı Julius Jaenzon'dur. Denize düşen oğlunu kurtarmaya çalışan bir balıkçının öyküsünü anlatan film bir bobinliktir. Deniz, bundan böyle Norveç sinemasında önemli bir rol oynayacaktır. Dönemin verimli yönetmeni Peter Lykke-Seest'in filmlerinin çoğu günümüze ulaşmamıştır ama yönetmenin *Paria* (1916), *Unge Hjerter* (*Genç Kalpler*, 1917), *Vor Tids Helter* (*Zamanımızın Bir Kahramanı*, 1918) gibi önemli filmlere imza attığı bilinmektedir. Aynı yönetmenin en başarılı filmi sayılan *Historien Om En Gut* (*Bir Delikanlının Öyküsü*, 1919) ise iş yapmayarak, Christiania Film Compagni'nin iflas etmesine yol açmıştır. 1913 yılında Norveç hükümetinin aldığı bir kararla hem sinema filmlerine denetim getirildi hem de hangi filmlerin halka gösterilebileceği konusunda şehir meclisleri yetkili kılındı. Norveç'in film üretimi, ancak 1920'lerden sonra süreklilik kazandı.

Rusya'da Sinemanın Öncüleri

6 Mayıs 1896 tarihli *Sankt Peterburgskie Vedemosti* (*Sen Petersburg Haberleri*) gazetesinin üçüncü sayfasındaki "Tiyatro ve Müzik" köşesinde şu haber yayınlanır: "Dün Akvarium Tiyatrosu tıklım tıklım doluydu. İlkin, Petersburg seyircisinin geçen yıldan tanıdığı üç perdelik *Alfred Paşa Paris*'te adlı operet oynandı. Üçüncü perdeden önce de, Lumière sinematografı (canlı resimler) gösterildi ve büyük bir ilgi uyandırdı". Sinematograf, Petersburg'un hemen ardından Moskova'ya da ulaştı. *Moskovskie Vedomosti* (*Moskova Haberleri*) gazetesinin 26 Mayıs 1896 tarihli sayısının gösteri ilanları bölümünde, Ermitaj Tiyatrosu'nda temsil arasında Lumière sinematografı gösterisi yapılacağı duyuruldu. Beş gün sonra da aynı gazetede sinematografı öven bir yazı, belki de sinema tarihinin ilk eleştirisi oldu. Sinematograf bu iki büyük kentten sonra, büyük bir hızla başka kentlere de yayıldı. 1896 Haziran'ında açılan Niznij Novgorod panayırında, sinematograf "yüzyılın harikası" olarak büyük bir ilgi uyandırdı. Bir gazete adına panayırı gezen Maksim Gorki, yazısında *zivaya fotografiiya*'yı (canlı fotoğraflar) şöyle değerlendirdi: "Sinirleriniz geriliyor, düşgücünüz sizi alışılmadık, tekdüze, renksiz, sessiz, bambaşka bir dünyaya götürüyor. Bu siyah beyaz, suskun gölgeleri görmek insanı çok etkiliyor. Yoksa geleceğimize ilişkin bir gönderme mi var bu görüntülerde?" 14 Mayıs 1896 tarihinde de Lumière operatörü Charles Moisson, Çar II. Nikola'nın taç giyme törenini, Fransız büyükelçisinin sağladığı özel bir izinle filme aldı ve Rusya'da ilk sinema filmi çekilmiş oldu. İki gün sonra, çarın halka tanıtılması sırasında bir tribün çöktü. Büyük bir kargaşa çıktı. Polis, çarı güvence altına almak için ateş açtı. Yüzlerce

kişi öldü. Lumière'in operatörü bu olayları da filme aldı. Ne var ki, polis alıcıya el koydu, çekilen filmi gören olmadı. Yine de, sinematograf Romanovlar'ın sarayına girmeyi başardı. 7 Temmuz 1896 günü, Lumière operatörü Eugène Promio, sarayda bir sinematograf gösterisi yaptı. Bu gösterinin ardından çar, Arthur ve İvan Grünewald Kardeşler'e ülkede sinematograf gösterme izni verdi. Sinematograf büyük ilgi görürken, tepkiler de uyandırdı. Bir köy meydanında, büyücülükle suçlanan operatör köylülerin elinden canını zor kurtardı. Felix Mesguich, dönemin ünlü dansçısı ve şarkıcısı, "güzel" sanıyla bilinen Otero'yu bir Rus subayı ile dans ederken filme aldı. Orduyu küçük düşürmekle suçlanan Mesguich hemen Rusya dışına çıkarıldı, filme de el koyuldu. Bu arada Edison'un ve İngiliz William Paul'ün temsilcileri de, filmleriyle Rusya'ya geldiler. N. Torfimov, D. Kharitonov, Alexander Khanjonkov gibi öncüler film çekmeye başladı.

Sinematografın görüntüye dayanan anlatım düzeninin Rusya'da hemen benimsenmesinde, kökeni 17. yüzyıla dayanan ve *lubok* adı verilen taş baskısı halk resimlerinin de etkisi olduğu düşünülebilir. Hem varsıl evlerinin, hem de yoksul köy *izba*'larının duvarlarını süsleyen bu resimler önemli olayları çizgiyle canlandırır. Ana konu ya da kişi, resmin ortasında yer alırken, bunun çevresine olayın değişik evrelerini canlandıran daha küçük çizimler yapılır. Resimlere çoğu kez bir de yazılı açıklama eşlik eder ve bu açıklama kimi kez şiir biçiminde olur. Halkın olaylara alaycı bir gözle bakan kıvrak zekâsının ürünü olan *lubok*'lar, bir olayı görsel olarak anlatmanın Rusya'daki ilk örnekleridir. On dokuzuncu yüzyılda Rusya'da fotoğrafın da büyük bir yaygınlığa kavuşması, sinemanın benimsenmesine yol açan ikinci bir etkendir. Bu nedenledir ki, birçok ülkenin tersine, sinematograf Rusya'da ilkin soyluların, burjuvaların, aydınların ilgisini çekmiş, kısa sürede vazgeçilmez bir tutkuya dönüşmüştür. Sinema gösterileri tıklım tıklımdır artık. Öğrenciler, yazarlar, askerler, sokak kadınları, işçiler, sakallı ve gözlüklü aydınlar hep birlikte film izlerler. Şair Aleksander Blok bile şu dizeleri yazar: "Gece sinemada / Olanlar oldu / Palmiyenin altında / Soylunun biri / Yoksul bir kızı öptü / Kendi düzeyine yükseltti onu".

Rus sinemasının ilk önemli yapımcısı Alexander Drankov'dur. Drankov, ilkin Puşkin'in *Boris Godunov*'unu sinemaya uyarlamayı denedi. Ancak, yalnızca birkaç sahne çekebildi. Bu denemenin ardından gerçekleştirdiği *Stenka Razin* (1908) ilk kurmaca Rus filmi oldu. Bu arada Drankov, sekseninci yaş gününü kutlayan Tolstoy'u ailesiyle birlikte filme almayı başardı. Ünlü *Volga Volga* şarkısından esinlenen, 244 metre uzunluktaki *Stenka Razin*'in yönetmeni Vladimir Romakhkov'dur. Altı bölümden oluşan ve yüze yakın figüranın kullanıldığı ve elle renklendirilen *Stenka Razin*, bir devrim önderinin yaşamını konu ediniyordu. Filmin sonunda seyirci, gramofonla çalınan Volga Volga şarkısına eşlik etmeye çağrılıyordu. 15 Ekim 1908'de gösterime giren film büyük bir ilgi gördü ve ülkede üretilen film sayısının artmasında önemli bir etken ol-

du. 1908 yılında 25 film çekilmişken, bu sayı 1912'de 100'e, iki yıl sonra 230'a yükseldi. Kiev, Tiflis, Riga ve Odessa'da stüdyolar kuruldu. Gonçarov, Protazonov, Turjanski gibi yönetmenler, devrimden sonra Fransa'ya gidecek olan Ivan Mosjoukine gibi oyuncular yetişti. Rus filmleri dış pazarda da ilgi uyandırmaya başladı. Tolstoy, Puşkin, Dostoyevski, Turgenyev gibi yazarlardan yapılan edebiyat uyarlamaları ile tarihe eğilen filmler bu sinemanın genel eğilimini belirledi. Bu başlangıç döneminin en önemli iki yönetmeni Evgeniy Bauer ile Jakov Protazanov'dur.

Evgeniy Bauer (1865-1917), hem simgesel hem gerçekçi etkiler içeren, kimi kez mistik bir kaderciliğe ulaşan çok sayıdaki çalışmalarında değişik konulara eğildi. Düzgün sinema diliyle dikkati çeken Bauer, devrim öncesi sinemasının belki de en özgün yönetmenidir. *Sraşnaya Mestgorbuna K*, (*Kambur K*, 1913) ile başlayan yönetmenlik çalışmalarını, aynı yıl *Krovavaya Slava* (*Kanlı Zafer*, 1913) ile sürdürdü. Daha sonra çektiği *Zizn Vsmerti* (*Ölümde Yaşam*, 1914), senaryosunu sembolist şair Valeri Brjusov'un yazdığı *Posle Smerti* (*Ölümden Sonra*, 1915) ve özellikle *Umirayuşciy Lebed* (*Kuğunun Ölümü*, 1917) gibi filmlerinde yaşamı sorguladı. Ülkenin yaşadığı çalkantılı dönemin de etkisiyle, *Nabat*'ta (*Alarm*, 1917) sıradan Rus insanının günlük yaşamına eğilerek gerçekçi bir konuyu işledi. Ivan Perestiani'nin senaryosunu yazıp, başrolü de oynadığı *Revolyutsiener*'de (*Devrimci*, 1917) siyasal ağırlıklı bir konuyu ele aldı. Bauer, oyuncuları tiyatro etkisinden kurtaran, görüntülerin plastik değerini öne çıkaran, İvan Mosjoukine gibi oyuncuların ünlenmesini sağlayan çalışmalarıyla, savaş sonrası sinemacılarını da etkiledi.

Jakov Protazanov da (1881-1945) güldürüden drama uzanan bir çizgide birçok film yönetti, ilk dönem Rus sinemasının en verimli yönetmeni oldu. 1911-15 arasında kırk film yöneten Protazanov, 1915-20 arasında da yine kırk film yönetti. İlk filmi *Bahçisarayski Fontan*'ı (*Bahçesaray Çeşmesi*, 1909) izleyen *Pesnya Katorzanina* (*Tutuklunun Türküsü*, 1911) ile dikkati çekti. Genellikle edebiyat uyarlamalarına dayanan filmleri, erkekleri felakete sürükleyen bir kadın kahramanın çevresinde gelişen, karamsar bir romantizmi perdeye getirdi. *Kak Horosi, Kak Ovezi Byli Rozi* (*Güller Ne Güzel, Ne Tazeydi*, 1913), *Kjuçi Sçastya* (*Mutluluğun Anahtarları*, 1913), gibi melodramlarını *Voyna i Mir* (*Savaş ve Barış*, 1915), *Çayka* (*Martı*, 1915), *Pikovaya Dama* (*Maça Kızı* 1916) gibi önemli edebiyat uyarlamaları izledi. Vladimir Gardin'le birlikte yönettiği Tolstoy uyarlaması *Savaş ve Barış*, hem çevre düzenlemesi hem de kişilerin iç dünyalarının başarılı bir biçimde yansıtılmasıyla dikkati çekti. İvan Mosjukine'in başrolü oynadığı Puşkin uyarlaması *Maça Kızı* ile Tolstoy uyarlaması *Otets Serghiy* (*Serghiy Baba*, 1917) filmleri ise bu oyuncunun duyarlı kimliğini kanıtladı.

Bu arada, dönemin ünlenme yolundaki şairi Vladimir Mayakovski'nin katıldığı "fütürist filmlere" ve Meyerhold'un sinema çalışmalarına da değinmek

gerekir. Başlangıçta sinemayı küçümseyen Mayakovski (1893-1930), 1913'te *Pogonya za Slovoyu* (*Ün Peşinde*) adlı bir senaryo yazdı. Ardından, fütürist şair arkadaşları Mikhail Larionov, Natalya Gonçarova ile birlikte, Vladimir Kasyanov'un yönettiği *Drama v Kabare Futuristov n.13* (*13 Numaralı Fütürist Kabaresinde Dram*) adlı filmde rol aldı. Mayakovski, daha sonra da, 1918 yılında *Ne dlya Deneg Rodivşiyşya* (*Para İçin Doğmayan*), *Barişnya i Chuligan* (*Gençkızla Haydut*) ve *Zakovannaya Filmoy* (*Filme Zincirli*) adlı üç filmde rol aldı. İlki Jack London'dan, ikincisi Edmondo de Amicis'den uyarlanan bu filmler önemli sinema ürünleri değildi ama Mayakovski'nin (ileride yine senaryolar yazacaktı) sinema dünyasının yerleşmeye başlayan kurallarına karşı çıkma isteğinin göstergesi oldular.

Dönemin ünlü tiyatro adamı Vsevolod Meyerhold (1874-1942) da, başlangıçta uzak durduğu sinemanın anlatım gücünü sezmekte gecikmedi. Tiyatroda Stanislavski'nin gerçekçilik anlayışına karşı çıkan tutumunu sürdürerek, oyuncu ile dekorun, hareketle yüz ifadesinin sinemada biçimsel bir bütünlük oluşturacağı bir anlatım denedi. Yönettiği iki filmden ilki, Oscar Wilde'dan uyarladığı *Portret Doriana Greya* (*Dorian Gray'in Portresi*, 1915) oldu. Bu filmi Polonyalı yazar W. Pryzbyszewski'den uyarladığı *Silnyi Çelovek* (*Güçlü Adam*, 1917) izledi. Simgesel öğelerin yanında gerçekçi öğelerin de yer aldığı bu filmler, dramatik gelişmenin akıcılığı ve düzgün oyunculukları ve yarattıkları bunaltıcı ortamla dikkati çektiler. Yaklaşmakta olan dünya savaşı nedeniyle Rusya dışında yankı uyandırmayan bu filmlerin, daha sonraki yılların Alman dışavurumculuğunun tohumlarını içerdiği söylenebilir. Dünya savaşı ve Ekim Devrimi Rus sinemasında büyük bir dönüşüme yol açacaktı.

Türkiye'de Sinemanın Öncüleri

Lumière Kardeşlerin 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Café'nin alt katında bulunan Salon des Indiens'de halka açık ilk sinematograf gösterisi düzenlemelerinin hemen ardından sinematograf Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'a da ulaştı. Gerçi Osmanlı İmparatorluğu genellikle teknolojik yeniliklere kapalıydı ama başkent İstanbul'un Pera (bugünkü Beyoğlu) semtinde çoğunluğu oluşturan yabancılar ve azınlıklar, özellikle Paris'te olup bitenleri yakından izliyorlar, Pera sahnelerinde sık sık Fransız tiyatrocuları, operacıları temsiller veriyorlardı. Bu nedenle sinematografın da sıcağı sıcağına Pera'ya gelmesi doğaldı. Nitekim Lumière Kardeşler'in operatörlerinden Eugène Promio'nun 1896 yılında İstanbul'a gelerek Haliç'te (*Panorama de la Corne d'Or / Haliç'in Panoraması*) ve Boğaziçinde (*Panorama des Rives du Bosphore / Boğaziçi Kıyılarının Panoraması*) çekimler yaptığı biliniyor. Promio anılarında, İstanbul'a gelişine ilişkin ilginç açıklamalar yapar: "Os-

manlı İmparatorluğu'na yaptığım geziye gelince, kamerayı bu ülkeye sokmada karşılaştığım zorluğa başka hiçbir yerde rastlamadım. Abdülhamit yönetimindeki o dönemde, kolla çalıştırılan her aygıt tehlikeli sayılıyordu. İmparatorluğun sınırlarından geçebilmem için Fransız elçisinin araya girmesi ve kimi görevlilerin ellerine sanki yanlışlıkla tutuşturduğum paraları geri almayı unutmam gerekti. Böylece İstanbul, İzmir, Hayfa, Kudüs ve başka kentlerde çalışabildim."

Halka açık ilk sinema gösterileri İstanbul'un Pera semtinde gerçekleşti. Fransız Pathé Yapımevi'nin İstanbul temsilciliğini yapmakta olan Romanya uyruklu Polonya Yahudisi Sigmund Weinberg, Galatasaray Lisesi'nin karşısındaki Sponeck Birahanesi'nde, bilet alınarak girilen "sinematograf" gösterileri düzenledi (büyük olasılıkla 1896 sonlarında). Daha sonra, bugün yerinde St. Antoine Kilisesi'nin bulunduğu Concordia Salonu'nda da gösteriler yaptı. Ramazan boyunca Karagöz oynatmakla ünlü, direklerarasındaki (Şehzadebaşı) Feyziye Kıraathanesi de çok geçmeden sinematograf oynatmaya başladı. İlk yerleşik sinema salonu olan Tepebaşı'ndaki Pathé'yi de yine Weinberg açtı. Bu salonu Beyoğlu'nda açılan Palas ve Majik sinemaları izledi. Çok geçmeden Feyziye Kıraathanesi'nin yerinde, Cevat (Boyer) ve Murat Beyler tarafından Milli adını taşıyan bir sinema açıldı (19 Mart 1914). Sirkeci'de de Ali Efendi ve Kemal Bey sinemaları açıldı. Bu salonları başka salonlar izledi. Birinci Dünya Savaşı öncesinde İmparatorluğun İstanbul, İzmir ve Selanik gibi kentlerinde sinema oldukça yaygınlığa kavuşmuştu. Bu arada halka açık gösterilerle belki aynı zamanda, belki daha da önce Yıldız Sarayı'nda sinematograf gösterildiği de biliniyor. (Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu, *Babam Abdülhamit* adlı kitabında, sarayda hokkabazlık yapan Bertrand'ın, Fransa'dan getirdiği birer dakikalık filmleri oynattığını yazar).

İstanbul halkının sinemayı hemen benimsemesinde, sinemanın kaynakları arasında yer alan "gölge oyununun" ülke kültüründe önemli bir ağırlığa sahip olması da etkili olmuş olabilir. Gölge oyunu XVI. yüzyılda Mısır yoluyla Türkiye'ye ulaşmış, hayal-i zıll (zıll = gölge) olarak adlandırılmıştı. Daha sonra gölge oyununun iki baş kişisinden biri olan Karagöz'ün (öteki baş kişi: Hacivat) adıyla anılmaya başlamıştı. On Yedinci yüzyılda yaşayan Evliya Çelebi *Seyahatname* adlı yapıtında Karagöz konusunda bilgi verir, Hacivat ile Karagöz'ün gerçekten yaşamış olduklarını öne sürer. Karagöz'ün oynatıldığı perdeye Küşteri Meydanı adını veren, İran'dan gelip Bursa'ya yerleşen Şeyh Kuşteri (öl. 1366) ise kısa sürede ülke çapında büyük bir yaygınlığa kavuşan ve geniş kitlelerin başlıca eğlencesi olan Karagöz oyununun piri sayılır. Geleneğinde Karagöz oyunu bulunan bir toplumun sinemayı benimsemesi zor olmamış, dahası, sonraki yılların Yeşilçam sinemasının film anlayışıyla Karagöz arasında bağlantı kurmaya kalkanlar bile olmuştur.

İstanbul'un ilk sinema seyircilerinin bu yeni buluş karşısındaki izlenimleri, başka ülke seyircilerinin izlenimlerinden farklı değildir. O yıllarda Galata-

saray Lisesi'nde öğrenci olan, daha sonraki yılların mizah yazarı Ercüment Ekrem Talu, Sponeck Birahanesi'nde sinematografla karşılaşmasını anılarında şöyle aktarır:

"Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif. Peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Ama ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbeti tutmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki... Tren kalktı, bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Haniya ben de korkmadım değil. Lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti. İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seyirttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman. Onu önceden göstermiş olsalardı salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu."

Birinci Dünya Savaşı'na katılan Osmanlı İmparatorluğu'nun, yenilgiyle sonuçlanan 1876-77 Rus savaşı sonunda, Rus birliklerinin ulaştıkları en ileri nokta olan Ayastefanos'ta (İstanbul'un Yeşilköy semti) yaptırılan Rus anıtını yıktırdığı 14 Kasım 1914 günü, Türk sinemasının başlangıç tarihi sayılır. Anıtın yıkılışı, yedek subaylığını yapmakta olan Fuat Uzkınay tarafından filme alınır. Ne var ki, bu film günümüze ulaşamamıştır. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde bulunan filmin, birkaç kez komutanlara gösterildiği, bu dairenin Ankara'ya taşınması sırasında (1941), arşivdeki başka filmlerin üstüne sarıldığı bilinmektedir. Öte yandan, Uzkınay'dan çok daha önce, Makedonyalı Yanaki ve Milton Manaki Kardeşlerin 1911 yılında Sultan Reşat'ın Selanik ve Manastır gezilerini filme aldıkları ve bu filmin günümüze ulaştığı bilinmektedir. Yine de, Uzkınay'ın çektiği film, ilk Türk filmi sayılır. Kurmaca ilk Türk filmi ise o yılların genç karikatürcüsü (daha sonraki yıllarda *Hürriyet* gazetesinin kurucusu) Sedat Simavi'nin yönettiği *Pençe*'dir (1917). Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne gelir sağlamak amacıyla iki film çekmeyi öneren Sedat Simavi'nin önerisi kabul görür. *Pençe*, Mehmet Rauf'un aynı adlı uyarlama bir oyununu beyaz perdeye getirir. (Daha sonra yazdığı *Cidal* adlı oyununun "mukaddeme"sinde, Mehmet Rauf *Pençe*'nin dilinin çok ağır olduğunu, tiyatroculuğun "esasa feda edildiğini" belirtir). Evlilik kurumunu, kişinin özgürlüğünü kısıtlayan bir "pençe" olarak değerlendiren bu filmi, Simavi'nin ikinci filmi *Casus* (1917) izledi. Muvahhit, Eliza Binemeciyan, Nureddin Şefkati ve Raşit Rıza'nın oynadıkları bu filmler için 1500'er lira harcandı. Sedat Simavi'nin filmlerinin ardından, çekimine çok daha önce başlanmış olan *Himmet Ağa'nın İzdivacı* (1918) bitirildi. *Himmet Ağa'nın İzdivacı*, dönemin önemli tiyatrocularından Arşak Benliyan'ın, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den uyarladığı *Zor Nikâh* (*Le Mariage Forcé*) adlı oyundan esinlenerek Milli Operet Kumpanyası'nda sahnelediği bir

yapıttı. *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nı sinemaya Weinberg aktaracaktı. Ne var ki, çalışmalar sırasında oyuncuların büyük bölümü askere alınınca film yarım kaldı. Ancak iki yıl sonra, Fuat Uzkınay tarafından tamamlandı. Weinberg'in, *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'ndan önce filme çekmeye başladığı *Leblebici Horhor* da (1916) oyunculardan birinin ölümü üzerine yarım kalmıştı. İstanbul'un işgali yıllarında kurulan Malul Gaziler Cemiyeti de, gelir sağlamak amacıyla film çekmeye karar verince dönemin önemli tiyatrocularından Ahmet Fehim Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın tiyatroya da uyarlanmış olan romanı *Mürebbiye*'yi (1919) sinemaya uyarladı. Ahmet Fehim'den başka Behzat Haki (Butak), Raşit Rıza ve Madam Kalitea, Madam Bayzar Fasulyeciyan gibi oyuncuların rol aldıkları filmde, kamerayı Fuat Uzkınay kullanmıştı. *Mürebbiye*'nin, varlıklı bir ailenin konağında mürebbiyelik yapan genç bir Fransız kadının, ahlak kurallarını hiçe sayarak konaktaki erkekleri birbirine düşürmesini işleyen konusu, filmin Anadolu'da gösterilmesinin İşgal Kuvvetleri'nce engellenmesine yol açtı. (*Mürebbiye*, sansür uygulanan ilk Türk filmi oldu). Ahmet Fehim Efendi'nin yönettiği ikinci film *Binnaz*'dır (1919). Yusuf Ziya'nın (Ortaç) Lale Devri'nde bir aşk ve kıskançlık öyküsünü anlatan oyunundan uyarlanan filmde Matınazel Blanche, Rana Dilberyan, Hüseyin Kemal (Gürmen) vb rol almıştı. Ahmet Fehim'in oğlu Münif Fehim, filmin senaryosunu yazmış, afişini yapmıştı. Beş bin lira gibi büyük bir yatırım yapılan film, büyük ilgi gördü, yatırılan paranın on katını getirdi. Malul Gaziler Cemiyeti, 1921 yılında da Bican Efendi tipini sinemaya getirdi. Bican Efendi, Fransız yazar Daniel Riche'in *Le Prétexte* (*Bahane*) adlı oyunundan İbnürrefik Ahmet Nuri'nin (Sekizinci) uyarladığı ve büyük ilgi gören *Hisse-i Şayia* adlı oyundaki bir güldürü tipiydi. Sahnede Bican Efendi'yi canlandırmış olan Şadi Fikret (Karagözoğlu), *Bican Efendi Vekilharç*'ta (1921) varlıklı bir köşkün beceriksiz vekilharcının başına gelenleri işledi. 22 dakika süren bu kısa filmde Şadi Fikret'ten başka Behzat Haki (Butak), İsmail Galip (Arcan), Nurettin Şefkati de rol aldı, kamerayı Fuat Uzkınay kullandı. Bican Efendi'nin beyaz perdede büyük ilgi görmesi üzerine, devam filmleri yapıldı: *Bican Efendi Mektep Hocası*, *Bican Efendi'nin Rüyası* (1921). Bu filmlerin anlatımlarının oldukça düzgün olduğunu belirtmek gerekir. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) Türk sinemasında yeni bir dönem başlatan filmdir. Celal Esat'ın (Arseven) Almanya'da arkadaşlarıyla birlikte kurduğu Transorient Yapımevi adına çektiği Faust uyarlaması *Die Tote Wacht* (*Ölü Uyanıyor*, 1917) ise yurt dışında çekilen ilk Türk filmidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ SEYİRLİK VE YENİ DÜNYA

Yirminci Yüzyılın Başında Amerika

Amerika Birleşik Devletleri'nin (ufak değişikliklerle) bugün de yürürlükte olan anayasası, 30 Nisan 1789'da yürürlüğe girdi ve ilk cumhurbaşkanı George Washington, federal başkent New York'ta göreve başladı. 1800 yılında, bu amaçla kurulan Washington başkent oldu. Washington yönetimi, kamu maliyesini güçlendirmek için gümrük vergilerini artırarak, Amerikan siyasetine uzun süre damgasını vuracak olan korumacılık ilkesinin temellerini attı. Korumacılık, sanayileşen kuzeyin çıkarlarına uygun düşerken, tarıma dayalı güneyin ekonomik durumunu güçleştiriyordu. Bu nedenle kuzeyliler güçlü bir federal hükümet istiyor, güneyliler ise eyaletlerin haklarını gözeten antifederal bir hükümet biçimini savunuyorlardı. Böylece, günümüzdeki iki partili sistemin temelleri de atılmış oluyordu. On dokuzuncu yüzyılın sonu, Amerika'da emperyalizmin doruğa yükseldiği bir dönemdir. Cumhurbaşkanlığı koltuğunda, sanayi sektörünün desteklediği cumhuriyetçi McKinley (1897-1901) oturmaktadır. Büyük bir gelişme gösteren, tröstlere dayalı Amerikan ekonomisi iş gücü açığını kapamak için sınırlarını göçmenlere açarken, dış pazar gereksinmesi yayılmacı bir politikayı gündeme getirir. Yayılmacılık, Latin Amerika ve Uzakdoğuyu hedef alır. 1898'de Hawaii, bir yıl sonra da Samoa Adaları'nın bir bölümü ele geçirilir. 1898'de İspanya ile yapılan Paris Barış Anlaşması, Filipinler, Küba ve Portoriko'nun da ABD egemenliğine girmesini sağlar. Uzakdoğu ile ilişkiler, Orta Amerika'da açılacak bir kanalla Atlas Okyanusu'nun Büyük Okyanus'a bağlanması tasarısını gündeme getirir ve Panama Kanalı açılır (1915). Aynı yıllarda, başkan T. Roosevelt, Latin Amerika' yı sürekli karıştıran *big stick* (büyük sopa) politikasını ("sözleriniz yumuşak olsun, ama elinizden sopa eksik olmasın") başlatır.

Thomas Alva Edison'un ilk kinetoskop gösterisini yaptığı dönemde, Amerika Birleşik Devletleri, sanayi toplumuna dönüşmenin sancılarını çekiyordu. Kentlerin önemi artıyor, birçok kentin nüfusu kısa sürede ikiye katlanıyordu. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelen ve sayıları milyonları bulan yeni göçmenler, dilleri, gelenekleri ve dinleriyle, toplumsal yapıya daha önce görülmedik bir çeşitlilik kazandırıyordu. Anglosakson ve Protestan ağırlıklı Amerika'ya, Katolikler, Ortodokslar, Museviler, az sayıda da olsa Müslümanlar akın ediyordu. 1850 yılından yüzyılın sonuna dek Avrupa'dan 17 milyon göçmen

gelmişti. Ülke nüfusu 1900'da 75 milyona ulaşmıştı. Yirminci yüzyılın ilk on yılında, bu sayıya 9 milyon göçmen daha eklenecek, 1910 ile 1914 arasındaki dört yılda ise 5 milyon göçmen gelecekti. 1900 yılında, New York ve Boston gibi büyük kentlerde, nüfusun üçte birini yeni göçmenler oluşturuyordu. Sanayi kuruluşlarının kent merkezlerine yerleşmeyi yeğlemesi, buralarda çalışmaya gelen kırsal kökenli insanlarla yeni göçmenleri de kent merkezlerinde barınmaya zorladığından, bunlarla aynı çatı altında yaşamak istemeyen orta sınıflar evlerini yeni gelenlere bırakıp, kent dışında bahçeli yerleşim düzenine geçiyorlardı. Böylece, kentlerin özellikleri de değişiyordu. Toplumsal katmanların iç içe, bir arada, dayanışma içinde yaşadıkları eski kent geleneğinin yerini, ırka, ekonomik güce, yapılan işe göre sınırları belirlenen birbirinden kopuk mahalleler alıyordu. Tek toplumlu eski Amerikan kenti, yerini herbiri belirli sınırlarla birbirinden ayrılmış çok toplumlu yeni bir kente bırakıyordu. Öyle ki, varlıklı kişiler, işçilerin ya da göçmenlerin yaşadıkları yoksul mahallelere ömür boyu adım atmadan aynı kentin havasını soluyabiliyorlardı. Yoksul mahallelerde oturanlar günün yarısını bir iş yerinde çalışarak geçiriyorlardı. Sabah saat altıda işbaşı yapılıyor, akşam altıda, kimi kez yedide işten çıkılıyordu. Öyle ki, penceresiz işliklerde çalışanlar, kış ayları boyunca gün ışığına hasret kalıyordu. Yeni göçmenlerden oluşan bu insanların en önemli ortak özelliği, yeni vatanlarının dili İngilizce'yi bilmemeleriydi. Tatil günlerinde gidebilecekleri tek yer mahallenin buluşma yeri *saloon*'du. Gençler için dans salonları, paten pistleri, bilardo salonları da vardı. 1890'a doğru lunaparklar, basketbol maçları, vodvil tiyatroları da eklendi bu eğlence yerlerine. Ama yeni göçmenlerin dil bilgisi, vodvil tiyatrolarını bile izlemeye yeterli değildi. Bu nedenle, önce Edison'un kinetoskopu, ardından da sinema, İngilizce bilmeyi gerektirmedikleri için, bu kitlenin temel eğlence aracı oldu. Bir başka deyişle, böyle büyük bir seyirci kitlesinin varlığı, sinemanın Amerika'da olağanüstü bir gelişme göstermesinin ana nedenlerinden birini oluşturdu. Sinema, aydınların küçümsediği bir halk eğlencesi olarak gelişti.

Bu arada, 19. yüzyılın sonlarından başlayarak, Amerika'da büyük yayınevlerinin, senfonik orkestraların, basın tröstlerinin kurulduğunu, resim koleksiyonculuğunun yaygınlık kazandığını da unutmamak gerekir. Böylece, düşünce ürünleri alanında da geniş ölçekli bir sanayileşme başlamış, sinema da kısa sürede bu gelişmenin içinde yer almıştır. Başlangıçta Avrupa'da önemli atılımlar yapan sinemanın, daha sonra Amerika'da gelişerek, dünya pazarını egemenliği altına almasının nedenlerinden biri de, iki kıtanın estetik anlayışları arasındaki farklı bakış açılarıdır. Güzel sanatların tümünün kapitalizm öncesinde ortaya çıkmış olmasına karşılık, sinema kapitalizm çağının ürünü bir burjuva sanatıdır. Burjuva estetiği, kökeni antik çağa dayanan katı kurallara sahiptir. Eski Yunan'dan günümüze ulaşan bir ilkeye göre, her sanat ürünü, kendine özgü ve dışa kapalı bir mikrokosmos oluşturur. Sanat ürünü gerçekliği konu edindi-

ğinde bile, gerçekliğin uzantısı olmayıp, dış gerçeklikle arasında aşılmaz bir sınır vardır. Bu sınırı, sözgelimi tiyatroda sahne, resimde de çerçeve oluşturur. Bir tiyatro oyununun dünyasını sahnedeki oyuncular kurar. Oyun sırasında sahneye çıkmaya kalkışan bir seyirci, bu dünyanın içine giremez. Çünkü oyuncular onun varlığını dikkate almayıp, kendi aralarında oynamayı sürdürürler. Bunun gibi, kimse bir doğa resmindeki ormanın ağaçları altına uzanmayı düşünmez. Çünkü fiziksel olanaksızlığın yanı sıra, o tablonun kapalı dünyasında bir yabancıya yer olmadığının bilincindedir. Oysa bir Uzakdoğulu için durum değişiktir. Çin'de sanat ürünü, insanlara kapalı bir ortam olarak değerlendirilmez. Böyle olduğu içindir ki, bir Çin efsanesine göre, bir dağ resmi yapan bir ressam, yaptığı resmi öyle sever ki, dayanamayıp resmin içine girer, dağın doruğuna tırmanıp, sisler içinde gözden kaybolur ve bir daha geri dönmez. Bunun gibi, bir tapınakta gördüğü tablodaki genç kıza sevdalanan bir delikanlı, tablonun içine girip, kızla evlenir ve bir yıl sonra tabloyu görenler, kızla delikanlının yanında topaç gibi bir de çocuğun yer aldığına tanık olurlar. Resmin dünyasını dış dünyadan soyutlayan Avrupa estetik anlayışı, bu türden efsaneler üretilmesine elverişli değildir. Oysa, bir Amerikalı için yadırganacak bir yanı yoktur böyle bir efsanenin. Çünkü geleneklere, katı kurallara dayanan bir kültür birikiminden yoksun olan Amerikan toplumu her türlü yeniliğe açıktır. Sinemanın beklenen sıçraması, bu nedenle Amerika'da gerçekleşmiştir. Geleneklere sırt çeviren Hollywood, filmle seyirci arasına aşılmaz bir sınır getirmek bir yana, seyirciyi filmin içine çekmeyi, olayların geçtiği yerde bulunma yanılsamasına düşmesini, filmin kahramanlarıyla özdeşleşmesini sağlamayı amaçlamıştır. Başarısını da buna borçludur.

Amerika'da Sinemanın Emekleme Dönemi

Amerika kıtasına hareketli resimleri Thomas Alva Edison'un kinetoskopu getirdi. Dönemin en gözde eğlencelerinden biri *penny arcades* adı verilen ve çeşitli oyunların oynanabildiği yerlerdi. Edison'un Buffalo'daki temsilcisi Mitchell Mark, ortak özellikleri bir *penny* atarak çalıştırılan gramofon, kinetoskop ve benzeri aygıtları aynı dükkânda hizmete sunmuştu. Dükkânın *peep shows* adı verilen köşesinde, bir *penny* karşılığında on beş metre uzunluğunda canlı resimler de izlenebiliyordu. Göçmenler arasında büyük ilgi gören bu yenilik, yine göçmen girişimciler aracılığıyla ülkeye yayıldı. 1894-1895 arasında birçok kentte kinetoskop salonları (*kinetoscope parlours*) açıldı. New York'ta on kinetoskopun ayrı ayrı filmler gösterdiği ilk salonun açılış tarihi 14 Nisan 1894'tür. Bu arada Armat ile Jenkins adında iki araştırmacı, kinetoskoptan daha iyi sonuç veren, görüntülerin sarsıntısız bir biçimde akmasını sağlayan bir gösterici üreterek fantoskop (*phantoscope*) adını verdiler. Edison hemen bu yeni aygıtın

kullanım hakkını satın alarak vitaskop (*vitascope*) adını verdi. Armat'ı da kendi yapımevine ortak etti. 23 Nisan 1896'da New York'taki Koster and Bial's Music-Hall'de (bugün burada R. H. C. Macy & Company'nin binası vardır) Amerika'da halka açık ilk sinema gösterisini düzenledi. Seyirciler, tıpkı Lumière Kardeşler'in beş ay önce Paris'te yapmış oldukları gösterideki gibi büyük bir coşkuyla karşıladılar bu gösteriyi de. 26 Haziran 1896'da ise New Orleans'ta Canal Street'in Exchange Place'le kesiştiği köşede William T. Rock adında bir girişimci Vi Fascope Hall adıyla ülkenin ilk sinema salonunu açtı. Kısa süre içinde sinema gösterileri ülke çapında yaygınlığa kavuştu. Başlangıçta sinemaya vodviller kapılarını açtı, oyunun bitiminde, bir de film gösterilmeye başlandı. 1900 yılında, ücretlerinde kısıntı yapılan vodvil oyuncuları grev yapınca, yöneticiler salonda yalnızca film gösterdiler. Salonlar dolunca, oyuncular grevi sona erdirdi. Ama orta sınıfın ilgi gösterdiği, bilet ücretinin yarım dolara yaklaştığı vodvil tiyatrolarında sinema üvey evlattı. Çok geçmeden, yalnızca film gösteren ve bilet fiyatı çalışan kesimlerin kesesine uygun salonlar açıldı. İlk ünlü salon 1902 yılında Los Angeles'te Thomas Tally'nin açtığı Electric Theatre oldu. Sinema salonlarına *Store Show*, *Nickelettes*, *Nicolets*, *Nickeldromes* ve genellikle de *Nickelodeon* adı veriliyordu. Giriş bileti için ödenen beş sente, Amerikan argosunda "*nickel*" dendiği için, gösteri yerlerini adlandırmak için bu sözcük kullanılmıştı. Nickelodeon, seyirci patlamasına yol açtı. Mahalle aralarında sinema salonları açıldı. Bu salonlar işçi kesiminin temel eğlence aracı oldu. Mahallenin ana caddesindeki sinema sayısı arttıkça, seyirci sayısı da, azalacak yerde artıyordu. Salonlar genellikle öğleden sonra gösterime başlıyor, geceyarısına kadar da açık kalıyordu. Çoğu kez kapıda bir çığırtkan oluyor ve gramofon çalınıyordu. Gösteri süresi on beş, yirmi dakika olduğundan, alışveriş arabasını bakkala bırakan ev kadınları, okuldan dönen öğrenciler, işten çıkan çalışanlar yollarının üzerindeki sinemaya uğramadan evlerine gidemez olmuşlardı. Cumartesi akşamları, aileler toplu olarak mahallenin bütün salonlarına sırayla gidiyordu. Salonda kimi kez karaderililer ya da İtalyanlar kavga çıkarsa da, gösteri sırasında film kopsa da, kimi sahneler karanlık olsa da, özellikle sinema hilelerinin tadını çıkarmak, inanılmaz bir hızla tabak yıkayan bir kadını, nakavt olan bir boksörün ringe ağır ağır düşmesini, sokaklarda gerisin geri giden otomobilleri ya da havuzdan önce ayakları çıkıp gerisin geri yükselerek atlama tahtasındaki yerine dönen bir yüzücüyü görmek için insanlar salonları tıklım tıklım dolduruyordu. Her seyircinin verdiği bir *nickel* ise sinemayı dev bir endüstri koluna dönüştürecek sürecin temellerini atıyordu. 1908 yılına gelindiğinde New York'taki bir "*nickel*"lik sinema sayısı 600'ü aşmıştı. Bir sinemanın günlük bilet satışı üç, dört bin arasında değişiyordu. Yalnız New York'un yıllık sinema bileti girdisi altı milyon dolara ulaşıyordu. Yatırımcıların kârı iki yıl içinde yüzde altı yüz artmıştı.

Sinemalarda gösterilen filmlerin büyük bir bölümü Fransa kaynaklıydı

(Fransız sinemasının egemenliği 1903 yılına dek sürdü). Film üreten üç önemli yapımevi kurulmuştu. Edison'un yapımevi, Edison Manufacturing Company adını taşıyordu. Edison'un iki büyük rakibi vardı. Bunlardan ilki Vitagraph Company of America, ikincisi The American Mutoscope and Biograph Company of America (1909'dan sonra, Biograph Company) adını taşıyordu. Vitagraph'ı James Stuart Blackton ile Albert Smith adında iki vodvil oyuncusu kurmuştu. "*America for Americans*" ("Amerika Amerikalılarındır") ilkesiyle yabancı yapımcılara karşı çıkan Biograph'ın kurucuları ise Edison'un eski çalışma arkadaşları William Kennedy ile William K. L. Dickson'dı. Yapımcılar çoğu kez Fransız filmlerinin benzerlerini yapıyordu. Ama güncel konulardan esinlenildiği de oluyordu. Küba'yı "kurtarmak" için Başkan McKinley'in İspanya'ya savaş ilan etmesi, J. Stuart Blackton'un *Tearing Down The Spanish Flag*'ı (*İspanyol Bayrağının İndirilmesi*, 1898) yönetmesine yol açtı. Yönetmen Blackton, bu filmle ilgili olarak şöyle der: "Filmi bir fotoğraf stüdyosunda çektik. Elimizde ellişer santimetrelik iki bayrak vardı. Alıcıyı Smith kullanıyordu. Ben direkteki İspanyol bayrağını indirip, yerine Amerikan bayrağını çekiyordum. Filmi görenler sevinç çığlıkları atıyordu. Filmin yüzlerce kopyası satıldı." Bunun gibi, Martinik Adası'ndaki Pelée Yanardağı'nın lav püskürmeye başlaması da (1902), gün ışığında bir bira fıçısı patlatılarak perdeye yansıtılmaya çalışıldı. Film çekiminde, sahnedeki oyuncuların ve çevrenin tümünün görünmesine özen gösteriliyordu. Her sahne, tiyatroda olduğu gibi, bir oyuncunun girişiyle başlıyor, çıkışıyla sona eriyordu. Oyuncular alıcının karşısında duruyor, alıcıya paralel bir çizgi boyunca hareket ediyordu. Mimikler abartılıyor, bakışlar uzatılıyor, sözcüklerin çok ağır söylenmesine özen gösteriliyordu.

Edison'un Tröstü: Motion Picture Patents Company

Amerikan sinemasının ilk on yılına damgasını vuran olay ise Edison'ın ilkin Lumière Kardeşler'in operatörlerine, sonra da Amerikalı yapımcılara karşı yürüttüğü savaşımdır. Edison dışındaki yapımcılar (bu arada Lumière Kardeşler ve Pathé gibi Fransız yapımcılar), Edison'a telif hakkı adı altında bir ödeme yapmamak amacıyla, kullandıkları alıcı ve gösterici aygıtların buluş hakkını almak için U. S. Patent Office'e başvurular yaptılar. Edison her başvuruya ihtarname çekerek karşılık verdi. Bu arada Edison, George Eastman'ın buluşu olan ham film için bir buluş belgesi alamayacağını dikkate alarak, filmin kenarlarına açtığı delikleri öne sürerek, delikli film için buluş belgesi almak istedi. Ama 1912 yılında, bu isteğe olumsuz yanıt verildi. 1896'da Edison'dan ayrılıp Biograph'a geçen William K. L. Dickson, deliksiz film kullanan bir aygıt yaptı. Aygıt, çekim sırasında filmin yanlarına delik açıyordu. L'Eclair Yapımevi ise deliksiz ham film alıyor, çekimden önce kenarlara delik açıyordu. Film

üretenlerin sayısı çoğaldığı için, kaçak alıcı ve gösterici kullananların sayısı çoğalıyor, Edison'un avukatları H. W. Seeley ile Frank L. Dyer durmadan dava açıyorlardı. Öyle ki, film çekmekten çok, dava açılır olmuştu. Sonunda, Fransız Gaumont Yapımevi'nin filmlerini ABD'ye getiren George Klein, Edison'u, hukuk yollarıyla uğraşmanın sinemaya bir yararı olmayacağına inandırdı. (Gerçekten de, o güne dek beş yüzün üstünde dava açılmış, bu davalar için otuz milyon doları aşkın harcama yapılmıştı). Dönemin önemli yapımevleri de uzlaşmadan yana olduklarını açıkladılar. Bir tek, Edison'unkinden başka bir aygıt kullandığını öne süren Biograph uzlaşmaya yanaşmadı. 1908 yılı Aralık ayında New York'taki Hotel Astor' da yapılan bir toplantıda, Biograph dışındaki yapımcılar bir araya gelerek bir anlaşmaya vardılar ve Motion Picture Patents Company'yi kurdular (Biograph da bir yıl sonra katıldı). Edison ve Vitagraph'tan başka Essanay, Selig, Lubin ve Kalem gibi dönemin büyük yapımevlerinin oluşturduğu bu "tröstün" amacı bağımsız küçük yapımcıları piyasadan silmek ve sinema alanına tekelci bir düzen getirmekti. Sinemanın, Amerikan sanayiinin bir yan kolu olabilmesi için, yabancı ürünlere karşı korunması (Fransız Pathé yapımevi 1907 yılında Amerika'ya, Amerikalı yapımcıların ürettiklerinin iki katı film satıyordu), iç piyasada da rekabetin yok edilerek, üretimin tek merkezli bir sermayenin elinde toplanması gerekiyordu. Hotel Astor'da imzalanan sözleşme, anlaşmaya katılan yapımevlerine film üretme hakkı tanıdı. Taraflar, Edison'un öncelik hakkına sahip olduğunu kabul ettiler. Edison da, öbür yapımcıların buluş belgelerinin yasallığını tanıdı ve açtığı davalardan vazgeçti. Yeni şirketin hisseleri bir kayyuma emanet edildi ve satışı yasaklandı. Yapımcılar sattıkları filmlerin her metresi için, Edison'a bir buçuk sent telif hakkı ödeyeceklerdi. Ham film üreticisi Kodak yalnızca bu yapımcılara ham film satabilecekti. Nickelodeon sahipleri de Patents Co.'ya haftada iki dolar ödeyeceklerdi (ödemeler toplamı yılda bir milyon doları buluyordu). On bine yakın işletmeci, bu yeni kuruluşla sözleşme imzalayarak, halka yalnızca onların ürettikleri filmleri göstermeyi kabul etti. Yapımcılar bir senaryoya en çok 62,5 dolar ödeyebilecekler, yönetmen ve oyuncu adlarını ilanlarda ya da filmin içinde belirtemeyeceklerdi.

Basının The Trust (Tröst) adını verdiği bu kuruluş, sözleşmenin imzalanmasından daha bir hafta geçmeden, beklenmeyen bir olayla karşılaştı. Yılın en çok seyirci toplayan Noel haftasına girildiğinde (24 Aralık) New York polisi kentteki beş yüzden fazla Nickelodeon'u kapattı. Çünkü kiliseler, kimi dernekler, basının bir bölümü ve adliye, Nickelodeon'ları ahlaka aykırı, insanları suç işlemeye yönelten ve özellikle çocuklar için çok zararlı yerler olarak değerlendiriyordu. Sinema tarihine Kara Noel olarak geçen bu olay, işletmecilerin en güçlüleri olan William Fox ile Marcus Loew'ün girişimleri sonucunda etkisiz kılındı, salonlar mahkeme kararıyla yeniden açıldı. Çok geçmeden de, filmlerin genel ahlak kurallarına uygunluğunu denetlemek amacıyla bir sansür kuru-

lu oluşturuldu (National Board of Censorship of Motion Pictures, 1909). Ama daha sonraki yıllarda da sinema salonlarının karanlığının tehlikeli bir ortam yarattığı görüşü geçerliğini korudu. Chicago Ahlak Komisyonuna göre "sinema salonları ahlaksızlığın en çok rastlandığı" yerdi. Sinema salonları, erkeklerin kadınlara sarkıntılık ettikleri bir ortam oluşturuyordu. Dahası kadın tacirlerinin, kızları sinemada kandırıp kötü yola sürükledikleri öne sürülüyordu. Araştırmacı Dr. Anna Howard Shaw, "her sinemanın girişinde ve içinde bir kadın polis" olmasını öneriyor, "bir ay içinde 23 genç kızın sinemada tuzağa düşürülerek, ahlak dışı amaçlar için Texas'a kaçırıldığını" belirtiyordu.

Tröst, egemenliğini pekiştirmek için 1910 yılında General Film Company adı altında bir de dağıtım firması kurdu ve katı kurallar getirdi. Sinemalarda birer bobinlik filmler gösterilecekti. Bir gösteri iki saat sürecek, birer bobinlik en çok dokuz filme yer verecekti. Program her gün değişecekti. Bu durumda her işletmeciye haftada birer bobinlik elli-altmış film sağlanacaktı. İsteyen sinemacılar, bilet ücretini beş sentten on sente çıkarabilecekti. Seyircinin, dikkatini uzun süre yoğunlaştıramayacağı görüşünde olan tröst, beş-altı bobinlik filmlere karşıydı. Alışveriş arasında sinemaya giden ev kadınlarının bir an önce filmin bitmesini istemeleri de, bu kararı destekliyordu. Üstelik kısa süreli çok sayıda film, bir filmi beğenmeyen bir seyircinin bir başkasını beğenebilmesi olasılığını getiriyordu. Ne var ki, siyasal gelişmeler Tröst'ten yana değildi. 1912 yılında, Demokrat Parti, Cumhuriyetçileri büyük sermayeyi (*big business*) korumakla suçlayan Woodrow Wilson'u başkan adayı seçti. Bu ortamdan da yararlanan bağımsız Fox Yapımevi, Motion Picture Patents Company'yi, tröstleşmeyi yasaklayan 1890 tarihli Sherman yasasına aykırı davranarak sinema alanında tekel oluşturduğu gerekçesiyle mahkemeye verdi. Federal Yüksek Mahkeme'de, 15 Ocak 1913 tarihinde ilk duruşma yapıldı. Mahkeme 1915 yılında, Patents Company'nin, bir tekel yaratarak yasaya aykırı davrandığı kararına vardı. Bu karara yapılan itiraz 1918 yılında reddedildi. Edison böylece yıllar süren ve özellikle 1909-1914 yılları arasında, Tröstle bağımsızlar arasındaki çekişmelerde doruğa ulaşan savaşımdan yenik çıktı. Sinema sanayiinin denetimi, başlangıç yıllarında bu gösteriyi büyük seyirci kitleleriyle buluşturmayı başarmış olan göçmen kökenlilerin eline geçti yeniden. Tröstün piyasadan çekilmesi, yapımevlerine eşit koşullar sağladı. Banka ve mali kuruluş yöneticileri sinema sanayiinin ekonomik yapısını biçimlendirdiler. Büyük stüdyoların yapımı için kredi verdiler. Yıldız sisteminin getirebileceği büyük kazancı öngörerek, bağımsızların yerleşmeye başlamış olduğu Hollywood'un gelişmesini desteklediler.

Edwin S. Porter

Edwin Stanton, (kimi kaynaklara göre de Stratton) Porter (1869-1941) Amerikan sinemasının kuruluş yıllarının en önemli yönetmenidir. Sinema alanına elektrikçi ve film göstericisi olarak adım atan Porter, 1899'da Edison'un yapımevine girdi. Kısa bir süre sonra da, Edison adına film çekmeye-yönetmeye başladı. Edison'un New York'ta, East 21st St.'deki stüdyosunun en üretken yönetmeni oldu. 1899-1902 yılları arasında Méliès'nin çalışmalarını örnek alan filmler yaptıktan sonra, Amerikan sinemasının gelişmesinde önemli bir yere sahip filmlere imza attı. İlk önemli filmi, altı dakika uzunluğundaki *The Life of an American Fireman* (*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı*, 1903) kurguya dayanan bir sinema anlayışının ilk örneği oldu. Daha önce Edison adına belgeseller çekerek beceri kazanmış olan Porter, itfaiyecilere ilişkin belgesel anlatımlı filmlerden ayrılarak, filminde bir öykü anlattı. Film yine itfaiye arabalarının yangın yerine ulaşmasını, hortumların su sıkmasını, itfaiyecilerin ustalığını gösteriyordu ama bu görüntüler alevler içinde kalmış olan bir ana-kızın öyküsünü anlatmak için kullanılıyor ve sonunda ana kız yangından kurtarılıyordu. Hem itfaiyeciler, hem de ana-kız için kurtuluş umudunun gittikçe azalması dramatik bir gerilim yaratıyor, sonunda mutlu sona ulaşılıyordu. İtfaiyecilerin çabasıyla ana-kızın korkulu dakikalarının dönüşümlü olarak verilmesi, umutsuzluğun yükselişinin dramatik bir gerilim yaratması ve mutlu sonda ana kızın kucaklaşması, ilk kez ustalıklı bir kurguyla veriliyordu. Her sahne, hem bir olay anlatıyor hem de bir sonrakine eklenerek, yeni bir anlam oluşturmayı amaçlıyordu. Filmde, ilk kez (ikinci sahnede bir kez de olsa) yakın plan da kullanılıyordu. Bir sahneden bir sahneye geçiş ise kararma, açılma yoluyla yapılıyordu. Edwin S. Porter, itfaiyecilerin ustalığını gösteren sıradan bir belgesel yerine, heyecanla izlenen bir dram yaratmış oluyordu. Böylece sıradan romanlardan, gazete haberlerinden yola çıkan (bu nedenle gerçekçilik eğilimi taşıyan) ve yalın bir anlatımla duygusal bir çözüme ulaşan Amerikan sinema anlayışının ilk örneği doğmuş oluyordu. Seyirci, gerçek bir olay karşısındaymış gibi itfaiyecilerle özdeşleşiyor, itfaiyecilerin mutlaka zamanında yangına yetişmesini, ana-kızın mutlaka kurtarılmasını istiyordu. Daha önce, hiçbir film bu türden bir duyguya yol açmamıştı. Duygusal çözümün gerçekliğe yakın olması, seyircinin filmin kahramanıyla özdeşleşmesine yol açıyordu. Lumière Kardeşler'in ya da Méliès'nin sinemasında görülmeyen özdeşleşme kavramı, Amerikan sinemasının temel doğrultusu olacaktı.

Amerikan sinemasının daha sonraki yıllarda izleyeceği yolu daha belirgin bir biçimde belirleyen film ise. yine Edwin S. Porter'in, 1903 yılı yapımı filmi *The Great Train Robbery* (*Büyük Tren Soygunu*) oldu. Ancak bu filmden önce, Edwin S. Porter bir edebiyat uyarlaması yaptı: *Uncle Tom's Cabin* (*Tom Amca'nın Kulübesi*, 1903). Bir giriş ile on dört sahneden oluşan on iki dakikalık bu

filmde, yönetmen bir önceki filminin yaratıcılığından uzak, tiyatro etkilerinin ağır bastığı bir çalışma ortaya koymuştu. Ama Harriet Beecher Stowe'un ilkin *The National Era*'da tefrika edilen ve karaderili bir kölenin onur savaşımını işleyen romanından aktarılan film, ilk kez karaderilileri konu ediniyor, güneyi perdeye getiriyordu. *Büyük Tren Soygunu* ise Porter'ın başyapıtı oldu. İlk kez New York'ta Hubber's Museum'da gösterilen film, yabancı ülkelere de satıldı. Porter, bu filmde günlük gerçeklerden yola çıkıyor, itfaiyecilerin yaşamı yerine bir treni soymaya kalkan haydutları konu ediniyordu. Ama bu kez, dramatik gelişim çok daha ağır basıyordu. Filmin bölündüğü sahneler bir tren soygununun çeşitli aşamalarını konu ediniyor, haydutlar önce tren istasyonuna geliyor, sonra soygun yapılıyor, haydutların peşine düşülüyor ve haydutlar yakalanıyordu. Birbirini izleyen sahneler, bir olayı anlatmaktan çok seyircinin duyarlığını etkilemeyi amaçlıyordu. Tren soygunu, beklenmedik gelişmelerle heyecanı artırıcı bir araç olarak kullanılıyordu. Seyirci ilk kez bir haydutla bir demiryolcunun dövüşmesini böyle yakından görüyordu. Film ayrıca, Amerikan sinemasının en önemli dalı olan *western* sinemasının da ilk örneğini oluşturuyordu.

Büyük Tren Soygunu şu sahnelerden oluşur: Küçük bir tren istasyonunu basan haydutlar, telgrafçıyı bağlarlar. / Su deposunun arkasına gizlenmiş haydutlar trene girerler. / Posta vagonuna ulaşan haydutlar, postacıyı öldürüp, postaya el koyarlar. / Kömür vagonundan lokomotife geçen haydutlar, ateşçiyi trenden atıp, makinistin treni durdurmasını sağlarlar. / Tren durur, makinist silah tehdidiyle aşağıya indirilir. / Haydutlar yolcuları aşağıya indirip, sıraya dizer, değerli eşyalarını alır, kaçmak isteyen birini vururlar. / Haydutlar lokomotife binip, kaçarlar. / Lokomotif durur, haydutlar iner. / Haydutlar kendilerini bekleyen atlara binip, bir ırmak boyunca kaçarlar. / Telgrafçı iplerini gevşetip doğrulur, çenesiyle telgraf çekip, baskını haber verir. Odaya giren küçük kızı, babasının iplerini keser. / Bitkin telgrafçı, bir Far West salonunun kapısından girip, soygunu haber verir, silahını kavrayan dışarı fırlar. / Bir tepeye doğru at sürmekte olan haydutlarla, peşlerine düşenler arasında silahlı çatışma yaşanır, haydutlardan biri öldürülür. / Kaçmayı başaran üç haydut, ganimeti paylaşırken bastırılır, çıkan çatışmada öldürülür. / Haydutların başı Barnes, yakın plan görüntüsünde silahını seyircilere doğrultup ateş eder (işletmeciler kimi kez bu sahneyi filmin başına, kimi kez de hem başına, hem sonuna koymuşlardır).

On dört dakika süren film, garın içi, trenin içi, vagonların üstü, trenin dışı, dağlık ve ormanlık arazi gibi on iki değişik yerde çekilmişti. Daha önce hiçbir filmde bunca değişik yere, büyük bir hızla bir yerden bir yere geçişe yer verilmemişti. Bir film, ilk kez, sinemasal anlatımın gerektirdiği hıza ve uzamsal yaygınlığa ulaşıyordu. George Barnes'ın canlandırdığı haydutların başının silahını seyirciye doğrulttuğu son sahnede, ilk kez bir tabancanın yakın planı perdeye geliyordu. Filmin başrol oyuncularından G. M. Anderson, daha sonra Broncho Billy adıyla *western* sinemasının ilk yıldızı olacaktı. Kırk oyuncunun

rol aldığı film, 150 dolara mal olmuş, tanesi 11 dolardan yüzlerce kopyası satılmıştı. (O yıllarda sinema öyküsüne on, on beş dolar ödeniyor, aylığa bağlanmış oyuncular 40 dolar aylık alıyor, rolleri olmadığında da set işçiliğine dek, çeşitli işlerde çalıştırılıyorlardı).

Porter, *Büyük Tren Soygunu*'ndan sonra yeni konulara yöneldi. Toplumsal eleştiriye yönelik *The Ex-Convict*'te (*Eski Mahkûm*, 1904) yoksul birine iş vermeyen bir işadamının davranışını ele alırken, varlıklı işadamıyla yoksul işçinin yaşadıkları ortam arasındaki çelişkiyi, dönüşümlü sahnelerle verdi. Bir sonraki filmi *The Kleptomaniac* (*Kleptoman*,1904) yine toplumsal haksızlıklara eğiliyordu. Hırsızlıkla suçlanan biri varlıklı, biri yoksul kadından, varlıklı olan salıveriliyor, yoksul kadın cezaya çarptırılıyordu. Film hem içeriği, hem de biçimiyle Porter'in en olgun filmlerinden biri oldu. *The Capture of Yegg Bank Burglars* (*Yegg Bank Soyguncularının Yakalanması*, 1904) ise gangster filmlerinin ilk örneğini oluşturdu. Filmde, soygun, takip, soyguncuların yakalanaması ve cezalandırılması, seyircinin katılımını da sağlayan bir akıcılıkla veriliyordu. Porter, *The White Caps*'de (*Beyaz Bereler*, 1905) alkolizmin sakıncalarına değindi. Daha sonraki yılların ürünü *Rescued From an Eagle's Nest* (*Bir Kartal Yuvasından Kurtarma*, 1907) ise geleceğin büyük yönetmeni David Wark Griffith'i, Lawrence Griffith adı altında oyuncu olarak kullanma özelliğine sahipti. Daha sonra Edison'dan ayrılıp 1911'de Rex Film'i kuran Porter, *Tess of The Storm Country* (*Fırtınalı Ülkenin Tess*'i, 1914) ve *The Eternal City* (*Ebedi Kent*, 1915) gibi dinsel konulara eğilen büyük bütçeli filmler yaptı. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu*'yla aynı döneme rastlayan bu filmler fazla ilgi görmedi. 1915 yılında *The White Pearl* (*Beyaz İnci*), *Bella Donna* (*Güzel Kadın*), *Lydia Gilmore* gibi filmler çeken Porter, parasal sıkıntılar nedeniyle sinemadan çekildi ve unutuldu. Porter'in, gelişen kapitalizmin ve serbest piyasa ekonomisinin yol açtığı toplumsal çelişkileri, büyük kentlerin olduğu gibi kırsal kesimin günlük yaşamından seçtiği konularla, geniş kitlelerin duygusallığını harekete geçirmeye yönelik filmlere yansıtmayı denediği sonucuna varmak yanlış olmaz.

David Wark Griffith ya da Sinema Dilinin Kurucusu

Gazetecilik, tiyatro eleştirmenliği, tiyatro oyunculuğu gibi çeşitli işlerde çalıştıktan, seyirciden ilgi görmeyen *The Fool and The Girl* (*Çılgın ve Kız*) adlı bir güldürü yazdıktan sonra Biograph Yapımevi'ne girip film yönetmeye başlayan, güneyli bir subayın oğlu David Wark Griffith (1875-1948), olağanüstü sezgileri ve az rastlanır becerisiyle, yalnızca tüketim malı üreten bir sinemayı, kısa bir süre içinde bağımsız bir anlatım aracına, kişisel bir görüşü açıklamaya elverişli yeni bir sanat diline dönüştürmeyi başardı. Sinemanın daha sonraki yıllarda kullanacağı kuralları belirledi. Sinemaya özgü anlatım kurallarını, tiyatro kö-

kenli bir sanatçının kesinleştirmiş olması ilginçtir. Ama Griffith, "tiyatroda seyircinin ilkin dinleyip, sonra gördüğünün, sinemada ise ilkin görüp, sonra dinlediğinin" bilincindedir. İlk kez bir arkadaşıyla sinemaya gittiğinde sinemayı çok sıkıcı bulsa, "böyle bir gösteriden keyif alan birini, şafakta kurşuna dizmek gerektiğini" söylese de, New York'ta işsiz kalınca, Edison ile Biograph'a film konuları önermeye başladı. Porter'ın yönettiği *Bir Kartal Yuvasından Kurtarma*'da Lawrence Griffith adıyla rol aldı. Kısa bir süre sonra da, Biograph Yapımevi için ilk filmi *The Adventures of Dolly*'yi (*Dolly'nin Serüvenleri*, 1908) yönetti. Bir haftada çekilen, 215 metre uzunluğundaki filmin özelliği, bir öyküyü ilk kez geriyedönüşle (*flash-back*) anlatmasıydı. *Dolly'nin Serüvenleri*, 14 Temmuz 1908'de New York'ta gösterildi ve büyük ilgi gördü. Bunun üzerine Griffith haftada 45 dolar maaş ve ayrıca satıştan primle bir yıl için işe alındı. Durmadan çalışıp, haftada bir, iki film çekti. O yılların üretim anlayışına ayak uyduran 150-250 metre uzunluğundaki bu filmler, Griffith için bir hazırlık dönemi oldu. Daha sonra çekeceği uzun süreli filmlerde kullanacağı anlatım biçimlerini ve tekniklerini, sayısı dört yüz elliyi aşan bu çalışmalar sırasında geliştirdi. Söz gelimi, Jack London'dan uyarladığı *For Love of Gold*'da (*Altın Aşkına*, 1908) ilk kez Amerikan planı (oyuncunun başından dizine dek görünmesi) kullandı.

Griffith'in Biograph dönemi olarak bilinen beş yıl boyunca çevirdiği filmlerin ortak özelliği, paralel kurgu kullanımı, titiz bir ışık gölge ilişkisi, alıcının yerinin seçimindeki özen, değişik planların kullanılması, alıcının çekim sırasında hareket etmesi ve dramdan serüvene, duygusal konulardan güncel olaylara uzanan bir konu çeşitliliğidir (güldürüye çok az yer verilmiş olması ilginçtir). Bu filmlerin çekimi sırasında Griffith sürekli olarak fotoğrafçı Billy Bitzer ile çalışmıştır. Aralarındaki işbirliği öylesine yoğundur ki, örneğin David Shipman gibi sinema tarihçilerine göre, filmlerde bu iki sanatçıdan hangisinin ağırlığının daha fazla olduğunu belirlemek çok zordur. Deneyimi arttıkça, Griffith'in yaratıcılığı da arttı. Daha karmaşık konular seçmeye, daha çok oyuncu kullanmaya, daha fazla para harcanmasını gerektiren filmler yapmaya başladı. Biograph'ın karşı çıkmasına karşın, filmin süresini iki bobine çıkardığı oldu. Bu arada Mary Pickford, Mae Marsh, Florence Turner, Dorothy ve Lillian Gish kardeşler, Erich von Stroheim gibi oyuncuları sinemaya kazandırdı. Bu çalışmalar, daha sonraki yılların önemli filmlerinin tohumlarını içeriyordu. Öyle ki, 1911 yılında çekilen *The Battle* (*Savaş*) yönetmenin başyapıtı *Bir Ulusun Doğuşu*'nun, *The Musketeers of Pig Alley* (*Pig Alley Silahşörleri*, 1912) ise *Hoşgörüsüzlük*'ün öncülüğünü yapıyordu. Bir ara Kaliforniya'ya giderek, çalışmalarını Los Angeles'te sürdüren Griffith, İtalyanların *Quo Vadis*'inin ABD'de gördüğü büyük ilgi üzerine konusunu *Kitabı Mukaddes*'ten alan bir film yapmaya karar verdi. *Judith of Bethulia* (*Bethulia'lı Judith*, 1913) adını taşıyan bu film, yönetmenin Biograph'la ilşkisinin sona ermesine yol açtı. 1000 figüranın, 300 atın kullanıldığı, pahalı dekorların yaptırıldığı dört bobinlik (1500 metre) film

için 36 bin dolar harcanınca, Griffith'in yönetmenlik görevine son verildi. Oysa *Bethulia'lı Judith*, *Büyük Tren Soygunu* ile başlayan süreci noktalıyor, yalnızca sinemaya özgü kaynakları kullanarak, Griffith'i hareketli resimlerin ilk gerçek sanatçısı kılıyordu. Biograph ile ilişkisi kesilen Griffith, "New York Dramatic Mirror"a tam sayfalık bir ilan vererek, "Biograph'ın başarılarına imza atan, sanatın yeni tekniklerini bulan D. W. Griffith'in işsiz kaldığını" belirtti. Ardından, Harry E. Aitken'in yaptığı öneriyi kabul ederek Mutual Movies'e geçti. Kendisiyle birlikte operatörünü (Billy Bitzer), kurgucusunu, teknikerlerini ve oyuncularını da götürdü.

Griffith 1914 yılının Nisan ve Temmuz ayları arasında, yeni yapımevi adına uzun filmler çekti. Bunlardan, beş bobinlik *The Battle of Sexes* (*Cinsiyetler Savaşı*) beş günde çekilmiş, beş bin dolar harcama yapılmış bir güldürüydü. Yedi bobinlik bir melodram olan *The Escape* (*Kaçış*) ise seyirciden hiç ilgi görmedi. Üç bölümden oluşan, altı bobinlik *Home Sweet Home* (*Evim Tatlı Evim*) çok sayıda oyuncuya yer vermesiyle dikkati çekti. Altı bobinlik *The Avenging Conscience* (*Öc Alan Bilinç*) ise Edgar Allan Poe'dan uyarlanmıştı. Bu filmler ne seyirciden ilgi gördü ne de sinema sanatı açısından fazla önem taşıdı. Ama Griffith'in altı ay sonra çektiği *The Birth of a Nation* (*Bir Ulusun Doğuşu*, 1915) sinema tarihinde bir dönüm noktası oldu.

Griffith'in başyapıtı sayılan *Bir Ulusun Doğuşu*, Thomas Dixon'ın hem roman, hem de tiyatro oyunu olarak kaleme aldığı *The Clansmen* adlı çalışmasından uyarlanmıştır. *Bir Ulusun Doğuşu*, paralel kurguyu kusursuz bir biçimde kullanan, yakın planın ve kararmanın gücünden ustalıkla yararlanan, alıcının çevrinme (panoramik) hareketlerine yer veren ve savaş sahneleriyle duygusal sahneler arasında kusursuz bir denge kuran özellikleriyle, o tarihe dek bir benzeri olmayan destansı bir filmdir. Buna karşılık, içeriğiyle sinema tarihinin en ırkçı filmlerinden biridir. Kuzeyli Stoneman ailesiyle, güneyli Cameron ailesi arasındaki ilişkiden yola çıkan *Bir Ulusun Doğuşu*, Amerikan İç Savaşı yıllarına eğilir ve savaşın bitiminden sonra güneyin yeniden yapılanmasına değinir. Savaşın bitiminde, Austin Stoneman güneyin cezalandırılmasını isterse de, Başkan Lincoln öneriyi geri çevirir. Lincoln öldürülünce, güneydeki "kara tehlikeyi" önlemek, karaderililerin siyasal haklar elde etmek isteğini engellemek için Ku Klux Klan örgütü kurulur. Başlarına kukuleta geçiren, haçlılar gibi giyinen, atlı birlikler oluşturan Ku Klux Klan üyeleri, "beyaz ırkı kurtarmak için" dehşet saçarlar. Sinema tarihçisi Georges Sadoul'un, nazilerin SS kıtalarının öncüsü saydığı bu örgüt, film boyunca, adalet dağıtmak gerekçesiyle karaderilileri cezalandırır. Film karaderilileri hırsız, katil, ırz düşmanı olarak gösterir. Karaderililerle dostluk kuran bir Cumhuriyetçi ise "işbirlikçi" olarak damgalanır. Ara yazılardan birinde de, "Güney'in beyazlara bırakılması" gerektiği açıkça yazılır. Film beyazlarla karaderililer arasında cinsel ilişkiyi de mahkûm eder.

Lillian Gish, Henry B. Walthall, Mae Marsh, Donald Crisp gibi oyuncula-

rın rol aldığı filmin, iç savaş öncesinde güneydeki dingin yaşamı gösteren ilk bölümü, Griffith'in şiirsel dünyasını, yönetmenin aile kurumuna verdiği önemi yansıtır. Filmde daha sonra, Thomas Dixon'ın etkisi ağır basar. Karadenlilerin, kendilerini de, başkalarını da yönetebilmek yeteneğine sahip olmadıklarını vurgulanır, karadenililer aşağılanır. Yapım giderleri yüz bin doları bulan *Bir Ulusun Doğuşu* dokuz haftada çekildi. On iki bobinlik filmin süresi üç saate yaklaşıyordu. Besteci Joseph Karl Breil'e, film için özgün müzik yaptırıldı. Film ilk kez 8 Şubat 1915'te Los Angeles'te, Clune's Auditorium'da *The Clansman* adıyla gösterildi. 20 Şubatta sansür kurulu ve çağrılılar için yapılan ikinci gösterimin sonrasında, Dixon, böylesine güçlü bir film için *Bir Ulusun Doğuşu* adının daha uygun olacağını söyledi. Gerçekten de, ara yazılardan birinde yazıldığı gibi, filmin konusu, "yıllarca süren bir bölünmenin ardından, Kuzeyli ve Güneyli beyazların, doğuştan gelen âri haklarını savunmak amacıyla birleşerek bir ulus yaratmalarıydı".

Bir Ulusun Doğuşu, gösterime girdiği her kentte olağanüstü bir ilgi uyandırdı. Sinema bileti fiyatları bu film için iki dolara çıkarıldı. On beş yıl süreyle gösterimde kalacak olan film, New York'ta Liberty Theatre'da tam 44 hafta, Chicago'da 35 hafta, Los Angeles'te 33 hafta aralıksız gösterildi. Karadenlilerin elindeki beyaz aileyi kurtarmaya gelen Ku Klux Klan atlıları perdede görüldüğünde, sinema salonları alkıştan inliyordu. Filmin seçkin seyirciyi de salonlara çekmesi çok önemli bir olaydı. Böylece Griffith, toplumun her katmanını sinema seyircisi yapmayı başarıyordu. Başkan Wilson bile filmi Beyaz Saray'da özel olarak görmüş, "görüntüyle yazılmış bir tarih" olarak nitelendirmişti. Ünlü *Variety* dergisi de "Griffith'in iki dolarlık filmi, sinema sanayiine heyecan getirdi" başlığını atmıştı. *Bir Ulusun Doğuşu*, yapımcılarına yirmi milyon dolar gibi inanılmaz bir kâr sağladı.

Bir Ulusun Doğuşu'nun ırkçı içeriği, tepkilere yol açtı. Başta Boston, birçok eyalette gösteriler yapıldı. *The Nation* ve *The New Stateman* gibi yayın organlarında Griffith'in tutumunu eleştiren yazılar çıktı. Boston'da yeni kurulmuş olan "National Association for The Advancement of Coloured People" (Renkli Halkı Geliştirme Ulusal Derneği) filmin kimi eyaletlerde gösterilmesini yasaklattı. Harvard Üniversitesi Rektörü filmi "beyazların ideallerini çarpıtmakla" suçladı. Film Avrupa ülkelerinde sansür edildi. Griffith ise *The Rise and Fall of Free Speech in America* (*Amerika'da Düşünce Özgürlüğünün Yükselişi ve Yıkılışı*) başlıklı bir broşür yayınlayarak filmini savundu. Ama şu da bir gerçektir ki, filmin gösterime girmesinin ardından, karadenlilerin linç edilmesi olaylarında büyük bir artış gözlendi. Irkçı görüşü bir yana bırakılırsa, *Bir Ulusun Doğuşu*, özellikle Atlanta yangını, Petersburg savaşı, beyaz kadının tecavüze uğraması, Lincoln'un öldürülmesi gibi sahneleriyle, sinema tarihinin temel filmlerinden biridir. (Aynı konuyu işleyen ve yine sinemaya uyarlanacak olan Margaret Mitchell'in *Rüzgâr Gibi Geçti* romanının da öncüsüdür).

Bir Ulusun Doğuşu'nun ardından, biraz da kendisine yöneltilen eleştirileri yanıtlamak amacıyla, Griffith tarih boyunca hoşgörüsüzlük kavramını ele alan dört bölümlük *Intolerance*'ı (*Hoşgörüsüzlük*, 1916) çevirdi. Çekimine 1914 Temmuz'unda başlanan film 1916'da tamamlandı. Film için, masraftan kaçınılmadı. Hollywood'da kocaman bir Babil inşa edildi. Dev boyutlu tanrı yontuları, fil yontuları yaptırıldı. Binlerce figüran kullanıldı. Gösterişli giysiler dikildi. Babil sahnelerinin bir bölümü balondan çekildi. Bir önceki filmden elde ettiği kârın tümünü bu filme yatıran Griffith, iki yıllık bir çalışmanın ardından, yüz bin metre ham film kullanarak, 48 bobinlik bir film meydana getirdi. Kimi sahneleri elle renklendirilmiş olan filmin süresi sekiz saati bulduğu için, iki ayrı günde, dörder saatlik seanslarda gösterilmesi öngörüldü. Ne var ki, işletmeciler bu denli uzun bir filme salon vermeyince Griffith filmi kısaltıp, üç buçuk saate indirmek zorunda kaldı. (Bugün sinema kulüplerinde gösterilen kopya çok daha kısadır). *Hoşgörüsüzlük*, ilk kez 5 Eylül 1916'da New York'ta Liberty Theatre'de gösterildi.

Hoşgörüsüzlük dört bölümden oluşur. Ana ve Yasa adlı çağdaş bölümü, tarihten alınan Babil'in Düşüşü, İsa'nın Çilesi, Saint Barthélemy Gecesi'nde Huguenot'ların Soykırıma Uğratılması bölümleri izler. Dört bölümü (hoşgörüsüzlüğe yol açan önyargılardan sıyrılmış insanın arılığını ve iyiliğini simgeleyen) beşikteki çocuğunu sallayan bir ana *leitmotiv*'i birbirine bağlar. Filmin çağdaş bölümü, 23 grevcinin polis kurşunlarıyla öldürüldüğü olayla ilgili olarak, J. D. Rockefeller Jr.'ı da sorguya çeken Federal Industrial Commission'ın işverenlerin işçileri sömürmesine ilişkin raporuyla, işverenini öldürdüğü öne sürülen grevci işçi Stielow olayından esinlenir. İşverenin acımasız bir biçimde bastırdığı bir grevin ardından kente gidip evlenen bir işçi, işlemediği bir cinayet yüzünden idam cezasına çarptırılır. Cezanın uygulanmasından bir saat önce gerçek suçlu suçunu itiraf edince, vali idamı durdurur. İkinci bölümde, İÖ 539'da Baal'de keşişlerin, hoşgörülü Prens Balthazar'a başkaldırmaları ele alınır. Üçüncü bölümde İsa'nın yaşamı ve çarmıha gerilmesi, dördüncü bölümde ise bir genç kızla nişanlısının Paris'te, Saint Barthélemy Gecesi'nde öldürülmesi anlatılır. Filmin en başarılı bölümü sayılan ilk bölüm, Amerikan sinemasına özgü hızlı kurgunun kusursuz bir örneğidir. Film, İtalyan sinemasının etkilerinin görüldüğü tarihsel bölümlerin (Griffith'in, Babil bölümü için *Cabiria*'yi incelediği bilinir) göz alıcı dekorlarından, kalabalık sahnelerinden çok, çağdaş bölümün görüntülerinin gerçekçiliği ve grevden idam cezasına uzanan olayların duygusal gerilimiyle başarı çizgisini yakalar. Griffith'in amacı önyargıları kınamak, insanlar arasında kardeşliği ve hoşgörüyü yüceltmektir. Çeşitli bölümlerin değişik biçemlerle işlenmiş olması, bu amacın her zaman öne çıkmasını engellese de, sıra dışı dramatik değerleri ve özgün anlatımı, Griffith'in kalabalık sahneleri, karmaşık öyküleri görüntüleme ustalığının yanı sıra, insan ruhunun derinliklerine inmedeki becerisini de ortaya koyar.

Hoşgörüsüzlük seyirciden büyük ilgi görmedi. New York'ta kimi kaynaklara göre 8, kimilerine göre de 22 hafta gösterimde kaldı. New York dışında birkaç büyük kentte gösterime girebildi. ABD'nin Birinci Dünya Savaşı'na katılmaya hazırlandığı bir dönemde, filmin barışçı görüşünün ilgi uyandırmaması doğaldı. Griffith'in adalet sistemini sorgulayan, cezaevlerini "genelev" olarak niteleyen, Babilli kadınları açık saçık giydiren, (bir banyo sahnesinde kadınlardan birinin göğsü görülür), savaş alanlarını çiçek tarlalarına dönüştüren filmi, aydınlardan da destek bulmadı. *Hoşgörüsüzlük*, Griffith'i mali yıkıma sürükledi. Film için yaptırılan Babil dekoru, bir yıl boyunca Hollywood'un simgesi olarak kaldıktan sonra yıkıldı. *Hoşgörüsüzlük*, 1919 yılı başlarında Moskova'da gösterildiğinde, ABD'de bulamadığı ilgiye kavuştu. Özellikle, genç Sovyet sinemacıları Griffith'in kurgu anlayışını incelemek için filmi üst üste gördüler. Pudovkin, yazılarında filmi övdü. Dahası, bir söylentiye göre, Lenin telgraf çekerek Griffith'i Sovyet sinemasının başına getirmek istedi.

Lloyd George'un önerisi üzerine, 1917 yılının Temmuz-Ekim ayları arasında Griffith, müttefik askerlerinin moralini yükseltmek için, İngiltere ile Fransa cephesinde *Hearts of The World*'u (*Dünyanın Yürekleri*) çekti. İlk propaganda filmlerinden biri sayılabilecek bu filmin ardından, ABD'ye dönerek, son önemli filmi *Broken Blossoms*'u (*Kırık Tomurcuklar*, 1919) çevirdi. Griffith, bu arada Charles Chaplin, Douglas Fairbanks ve Mary Pickford ile birlikte, bağımsız yapımevi United Artists'i kurmuştu. Bu yapımevi adına çekilen *Kırık Tomurcuklar*, Çinli bir delikanlı ile Amerikalı genç bir kızın, Londra'da Çinlilerin oturduğu mahallede geçen acıklı gönül ilişkisini ele alır. Film, acımasız bir ortamı büyük bir gerçekçilikle verirken, yönetmenin şiirsel anlatımı Lilian Gish (Griffith'in önemli filmlerinin vazgeçilmez başoyuncusu) ile Richard Barthelmess'in oyunculuklarını da öne çıkarır. Griffith'in, *The Great Love* (*Büyük Aşk*, 1919), *The Girl Who Stayed at Home* (*Evde Oturan Kız*, 1919) gibi bundan sonraki filmleri, sanatına katkıda bulunmayan çalışmalardır. Aynı yargı *Orphans of The Storm* (*İki Yetime*, 1921) ve *America* (*Amerika*, 1924) gibi daha önemli filmleri için de geçerlidir. Yine Lillian Gish'in oynadığı *Way Down East* (*Doğu Yolu*, 1920) ise doğanın bir film kahramanı olarak kullanılmasının başarılı bir örneğidir. (Filmin buzların çözülmesi sahnesinin Pudovkin'in *Ana*'sını etkilediği ileri sürülür). İlginç bir *On Exciting Night*'tan (*Heyecanlı Gece*, 1922) sonra Alman dışavurumculuğunun etkisinde önemsiz filmler çeviren Griffith, *Abraham Lincoln* (1930) ile sesli sinemayı denedi. Alkolizmin tehlikelerini vurgulayan *The Struggle* (*Dövüşme*, 1931) ise sesli sinema gündeme geldiği için gösterime bile giremedi. Griffith sinemadan çekildi ve unutuldu. D. W. Griffith Yapımevi iflas etti. Filmleri açık artırma ile satıldığında, Griffith'in eline (21 filminin karşılığı olarak) 500 dolar gibi önemsiz bir para geçti.

Griffith'in Ardılları: Thomas Ince ve Maurice Tourneur

Griffith'in sinemaya getirdiklerini benimseyip, daha da geliştiren iki yönetmeni anmak gerekir. Bunlardan Thomas Ince, anlatımın kurallarını kesinleştirirken *western* sinemasının da kurucusu oldu. Maurice Tourneur ise görüntülemedeki ustalığıyla dikkati çekti.

Tiyatrocu bir ana babadan dünyaya gelen, küçük yaşta sahneye çıkan Thomas Harper Ince (1882-1924) Biograph'ta oyuncu olarak çalışmaya başlayarak sinemaya girdi (1910). Kısa sürede yönetmenliğe, daha sonra da yöneticiliğe başladı. 1912-13 arasında ayda 600'er metrelik iki, üç film çekti. Amerikan sinemasının en özgün türü olan *western*'in önemini kavrayarak, konularını iç savaştan ve Uzak Batı'nın (Far West) fethinden aldı. Kanun kaçaklarını kovalayan atlıların, güzel kızı zor durumdan kurtarıp atlarının terkisine atan kovboyların serüvenlerini beyaz perdeye getirdi. Yanında yönetmenler çalıştırarak, onları ellerine verilen senaryoyu hiçbir değişiklik yapmadan çekmekle görevlendirdi. Çekimin ardından filmlerin kurgusunu kendisi yaptı. Bu nedenle, Thomas Ince'in adını taşıyan filmlerin bile bir bölümünü başkaları yönetmiş ama filme son biçimini Thomas Ince vermiştir. Yaşamı boyunca hiç kitap okumadığını söyleyen Thomas Ince için, filmin en önemli öğesi konudur. Konunun gerektirmediği hiçbir şeye yer yoktur filmde. Bu nedenle, "kurgu ustası" diye anılan Thomas Ince'in filmleri akıcı ve hızlıdır. Kurgu odasından çıkmayan Ince'in ürettiği filmler çizgisel bir gelişme izler. Doğa bu filmlerde önemli bir rol oynar; çöller, tepeler, çayırlar, yağmurlar Thomas Ince'in filmlerinde kol gezer, güneşin sıcağı duyumsanır sanki. Bir deprem sahnesiyle, bir yanardağ püskürmesine, ilk kez Thomas Ince yer vermiştir sinemada. Ince'in en sevdiği oyuncu William S(urrey) Hart'tır. *Western* türünün ilk büyük oyuncusu olan William S. Hart ilk kez *The Bargain*'da (*Sözleşme*, 1914) dikkati çekti. Bunu *Rio Jim* (1914), bir rahibi canlandırdığı *The Disciple* (*Yandaş*, 1915), kötü adamı canlandırdığı *Hell's Hinges* (*Cehennemin Dikenleri*, 1916) ve *The Two-Gun Man* (*İki Silahlı Adam*, 1916) izledi. Özellikle bu filmden sonra William S. Hart, adaleti yerine getirmek için gerektiğinde yasaları bile hiçe sayan, attığını vuran, gözüpek kovboy efsanesinin başlatıcısı ve daha sonraki yılların sözgelimi bir Gary Cooper'ının, bir Montgomery Clift'inin öncüsü oldu. Filmlerinin bir bölümünün yönetmenliğini de yapan, tiyatro kökenli William S. Hart, kısa sürede, türün başka ünlüleri Broncho Billy ile Tom Mix'i gölgede bıraktı. Romantik bir haydutu canlandırdığı *The Aryan*'de (*Ari Irktan*, 1916) ise trajik bir konunun yalın bir oyunculukla üstesinden gelinebileceğini kanıtladı. Thomas Ince bu arada değişik konulara da el attı. Reginald Barker'in yönetmenliğinde ürettiği *The Wrath of The Gods* (*Tanrıların Öfkesi*, 1914) ile *Typhoon* (*Tayfun*, 1914) sessiz dönemin önemli oyuncularından Sessue Hayakawa'yı da sinemaya kazandırdı. Thomas Ince'in 1916'da Raymond B. West'e

yönettirdiği ve düşsel bir ülkede geçen konusuyla barışa övgü düzen destansı filmi *Civilization* (*Uygarlık*) ise başkan Woodrow Wilson'un barışçı politikasını destekliyordu. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünden önce çekilen bu filmin barışçı dünya görüşü, ABD'de olduğu gibi Avrupa'da da büyük ilgi uyandırdı. Thomas Ince'in ustalığı, insancıl bir iletiyi büyük seyirci kitlelerinin kavrayabileceği bir biçime dönüştürmeyi başarmış, filmi o dönem Hollywood sinemasının en önemli ürünleri arasına katmıştı. Griffith ve Mack Sennett ile birlikte Amerikan sinemasının üç "büyüğünü" oluşturan Thomas Ince, Amerikan geleneklerinden kaynaklanan konuları, başka ülke seyircilerinin de yadırgamadan izleyebileceği bir seyirliğe dönüştürme başarısını göstermiştir.

Thomas Ince'in ölümü de sinemaya yaraşır biçimde oldu. 19 Kasım 1924'te, doğum gününü kutlamak için basın kralı William Randolph Hearst'ün, onuruna düzenlediği bir yat gezisine katıldı. Gezi sırasında, Hearst'ün sevgilisi, oyuncu Marion Davies ile çevirmek istediği bir filmin sözleşmesini de yapacaktı. Ne var ki, akşam yemeğinde aşırı yiyip, içince fenalaştı. Üç gün sonra evinde öldü. William Hearst'in, sevgilisiyle ilişkisi olduğundan kuşkulandığı için Ince'i zehirlettiği öne sürüldüyse de, açılan soruşturma bunu kanıtlamadı. Bir yıl sonra Hollywood'da Egyptian Theatre'da Thomas Ince'i anmak için düzenlenen toplantıda, Cecil B. De Mille şunları söylüyordu: "Bir oyuncağı bir sanat dalına dönüştürmede, Thomas Ince herkesten fazla katkıda bulunmuştur."

Maurice Tourneur (1876-1961) Amerika'ya gelen (1913) ilk Avrupalı yönetmenler arasında yer alır. (Louis Gasnier ve Maurice Tourneur'ün ardından, Emile Chautard ve Albert Capellani de ABD'ye gitti). Fransa'da Eclair Yapımevi'nde yönetmenlik yaptıktan sonra, bu yapımevinin ABD'deki şubesini yönetmek için New York'a gönderilen Tourneur, kısa bir süre sonra Paramount'ta yönetmenliğe başladı ve elliye yakın film yönetti. *The Man of The Hour* (*Saatli Adam*, 1914), *The Wishing Ring* (*Dilek Yüzüğü*, 1914) *The Pit* (*Çukur*, 1914) gibi ilk filmlerinden başlayarak Amerikan yaşamından esinlenen konulara el attı. George du Maurier'nin romanından uyarlanan ve konusu Paris'te geçen *Trilby* (1915), ünlenmesine yol açtı. Bir gizli servis görevlisinin serüvenlerini konu edinen *In The Hands of Peril*'de (*Tehlikenin Elinde*, 1916) perdeyi dokuza bölerek, dokuz ayrı odada geçen olayları eşzamanlı olarak verdi. *Sporting Life* (*Sporcu Yaşamı*) adlı filmiyle ilgili olarak eleştirmenler Tourneur'ün "sıradan bir konuyu inandırıcılığa kavuşturduğunu, gecenin karanlığını, Londra'nın sisini kimsenin onun gibi vermediğini" belirttiler. Maurice Tourneur o yıllarda *Motion Pictures Magazine*'de yaptığı bir söyleşide sanat anlayışını şöyle açıklar: "Beyaz perdede gerçekliği yaratmak yerine, duygusal ya da düşünsel tepkilere yol açacak etkiler yaratmalıyız. Böylece dış görünüşün önerdiği gerçeklikten çok daha anlamlı bir gerçekliğe ulaşmış oluruz." Tourneur'e göre, "İnsanların rengi, dili, toplumsal konumları, kalplerinin aynı biçimde çarpmasını engellemiyordu. Sinema insanlar arasındaki sınırları kaldıracak, ortak öz-

lemler, sevinçler yaratacaktı." Yönetmenin en önemli filmleri arasında yer alan, Mary Pickford'un başrolü oynadığı *Poor Little Rich Girl*'ün (*Zavallı Küçük Zengin Kız*, 1918) ardından bir eleştirmen şöyle yazıyordu: "Filmin baş oyuncusu Mary Pickford değil, alıcıydı". Olga Petrova'nın oynadığı *Exile* (*Sürgün*) için de "filmin yıldızı Tourneur'dü" diye yazılacaktı. Maeterlinck'ten uyarlanan ve Marguerite Clark'ın başrolü oynadığı *The Bluebird*'ün (*Mavi Kuş*, 1918) ise "sinema sanatında yeni bir çığır açtığı" öne sürüldü. Köklü bir edebiyat ve tiyatro kültürüne sahip yönetmen, bu filmde Avrupa'daki öncü tiyatro anlayışının ilkelerini uygulamayı denedi. *Treasure Island* (*Define Adası*, 1920) ile *The Last of The Mohicans* da (*Mohikanlar'ın Sonuncusu*, 1922) yönetmenin önemli filmleri arasında yer alır. Tourneur, uzun yıllar yardımcılığını yapan yönetmen Clarence Brown'un yetişmesinde de önemli bir rol oynadı. Oğlu Jack (ya da Jacques) Tourneur (1904-1977) de ABD'de yönetmenlik yaptı.

Mack Sennett ya da Güldürü Türünün Kurucusu

Asıl adı Michael Sinnott olan Mack Sennett (1880-1960), İrlandalı göçmen bir ailenin oğlu olarak Richmond'da (Québec) dünyaya geldi. Aile 1897'de ABD'ye göç etti. Mack düzgün bir öğrenim göremedi. New York'ta bir kilise korosunda şarkı söyleyip, geceleri vodvillerde dansçılık yaptıktan sonra, 1902'de operetlerde oyunculuğa başladı ve adını değiştirdi. 1908'de Biograph'a oyuncu olarak girdi. Çok geçmeden Griffith'in yardımcısı oldu. 1911'den başlayarak yönettiği yüze yakın kısa güldürü filmi olağanüstü bir ilgi görünce Keystone Film'i kurdu. Keystone Film, on beş yıl boyunca "Keystone Comedy" özelliklerini taşıyan binlerce güldürü filmi üretti. Ünlü Keystone Cops (Keystone Polisleri) ve Bathing Beauties'in (Mayolu Güzeller) yanı sıra Mabel Normand, Ford Sterling, Al St. John, Chester Conklin (palabıyık), Roscoe Arbuckle (Fatty = şişko), Charlie Chase Ben Turpin (şaşı), Louise Fazende gibi oyuncuların rol aldığı bu filmleri, Thomas Harper Ince'in sinemaya getirdiği anlayışı benimseyen Mack Sennett genellikle başkalarına yönettirdi. Ama her filmi baştan sona denetleyerek, uygun gördüğü değişiklikleri yaptırdı (başlangıç yıllarında filmlerde ufak tefek roller de alan Sennett, 1914'ten sonra oyunculuğu da, yönetmenliği de bıraktı). Senaryoları çoğu kez kendi yazdı. Charlie Chaplin'i de Mack Sennett keşfetti. Keystone için 1914'te 35 kısa film yapan Chaplin, bir yıl sonra bu yapımevinden ayrılınca, Mack Sennett hemen Chaplin'in üvey kardeşi Sidney Chaplin ile Wallace Beery, Ben Turpin, Gloria Swanson gibi yeni oyuncularla kadrosunu güçlendirdi. Keystone Yapımevi, Triangle ile birleşince, Mack Sennett Yapımevi'ni kurdu. Harry Langdon'ın ilk filmlerini üretti. Bu yıllarda, Frank Capra, Eddie Cline, Lloyd Bacon, Tay Garnett gibi geleceğin önemli sinemacıları Mack Sennett'in yanında çalıştı. Gül-

dürü sinemasının bir başka ünlüsü olan (bebek yüzlü) Harry Langdon'ı da Mack Sennett ünlendirdi. Ekonomik bunalım sırasında Paramount sarsılınca, bu yapımevinin çok sayıda hisse senedine sahip Mack Sennett'in de durumu bozuldu. Sesli sinemanın da yaygınlaşması, bu arada canlandırma sinemasının Mickey Mouse ile yeni bir güldürü türü getirmesi, bini aşkın filmi yönetmiş ya da denetlemiş olan Mack Sennett'i sinemadan uzaklaştırdı.

Doğaçlamaya yer veren, oyuncularına büyük bir serbestlik tanıyan Mack Sennett, sopalama (*slapstick* = kaçıp kovalamacaya, kıça tekme, surata pasta atmaya dayalı güldürü; İtalyan *commedia dell'arte* kökenlidir; kuklaların birbirlerine vurdukları (*slap*) sopadan (*stick*) türetilmiştir) denilen güldürü türünün yaratıcısı olarak bilinir. Daha önceki yıllarda Fransız güldürü sinemasının kullanmış olduğu bu türü, Mack Sennett geliştirerek kendine özgü bir biçem yaratır. Sennett *King of Comedy* adını taşıyan anılarında, *slapstick*'i Fransızların sinemaya getirdiğini, kendisinin bu türü geliştirdiğini yazar. Sennett'in filmlerinde konunun önemi yoktur. Önemli olan birbirinden daha mantık dışı gülünç durumların (*gag* = gülüt) sürekli olarak birbirini izlemesidir. Seyircinin yeterince güldüğü kanısına varıldığında da film birden sona erer. Şaşırtıcı bir hızla direklere tırmanan insanlar, telefon tellerinde yol alan, merdivenlerden çıkan motosikletler, bir engele çarptıktan sonra parçaları teker teker koparken yıldırım hızıyla yol almayı sürdüren otomobiller, insanların üstüne devrilen tabaklar, kireç bidonları, dinamitle havaya uçan bir evin kalıntısından yalnızca giysileri parçalanmış olarak çıkıp yeniden koşmaya başlayan insanlar, surata atılan pastalar, kurtarıcısına ihanet eden (örneğin saatini çalan) güzel kızlar, haydutların peşine inanılmaz bir hızla düşen polisler, kimi kez hızlı ve ağır çekimlerin de katkısıyla seyirciyi mantık kurallarının geçerli olmadığı gerçeküstü bir dünyaya götürür. Sennett, Griffith'ten öğrendiği "hızlı" kurguyu daha da hızlandırarak bu sonuca ulaşır.

Mack Sennett için konu önemli olmasa da, filmleri ortak bir çizgide gelişir. Sennett'in kahramanları beceriksiz polislerden, gülünç duruma düşen aptallardan, vücutlarının güzelliklerini sergileyen kadınlardan, kıskanç âşıklardan oluşur. Varsıl ve yoksul kesimleri aynı acımasızlıkla eleştiren, gönül ilişkilerini gülünçleştiren, toplumun yerleşik değerlerini hiçe sayan Sennett'in eleştirisinin yoğunluğu, ancak Mark Twain'in, bir önceki yüzyılda kaleme almış olduğu ünlü kitabı *The Adventures of Huckleberry Finn*'le (*Huckleberry Finn'in Serüvenleri*) boy ölçüşebilir. Sennett'in filmlerinde, seyirci beyaz perdede sürekli olarak, kargaşa içinde bir toplumla karşılaşır. Sennett'in kahramanları türlü dolaplar çevirir, yalan söyler, hırsızlık yapar, başkalarına karşı şiddet kullanmaktan kaçınmazlar. Sayıları daha az olan dürüstler ise kendilerini sürekli tehdit eden kargaşadan korunmak için bir güce gereksinme duyar, kurtarıcı güç ise (Keystone Cops) ancak son dakikada yetişir. Üstelik kurtarıcı gücün içinde de, yardımına koştuğu dış dünyadakine benzer bir kargaşa yaşanır. Sennett'ten ön-

ce hiçbir sinemacı, şiddetin ve kargaşanın egemen olduğu bir ortamı bunca ısrarlı bir biçimde beyaz perdeye getirmemişti. Hollywood'un daha sonraki yıllarda (örneğin 1930'ların başıyla 1960'ların sonunda) gündeme getireceği şiddet uygulayan otoriteye karşı çıkan bireyci anarşist tipinin ilk tohumlarının Sennett'in filmleriyle atıldığı düşünülebilir. Sennett'in filmleri arasında *The Water Nymph* (*Su Perisi*, 1912), *Fatty's Flirtation* (*Fatty'nin Flörtü*, 1913), *The Fire Chief* (*İtfaiyeci Reisi*, 1916), *Down on The Farm* (*Çiftlikte*, 1920), *Married Life* (*Evlilik Yaşamı*, 1920), *A Small Town Idol* (*Kasabanın Sevgilisi*, 1921), *Suzanna* (1923), *The Dentist* (*Dişçi*, 1914) öne çıkar. Ama yönetmenin 1917'de yönettiği ve Mabel Normand'ın başrolü oynadığı *Mickey*, geleneksel Sennett çizgisinden ayrılan belki de tek film olur ve ayrıntılı bir gözlemciliğe dayanan daha incelikli bir taşlamaya dönüşür.

Hollywood'u Hollywood Yapanlar

Edison'un New Jersey'de (New York) kurduğu ünlü Black Maria, Amerikan sinema tarihinin ilk stüdyosudur. Başlangıçta Edison'la işbirliği yapan İngiliz William Dickson, 1895'te Mutoscope'a geçince, Black Maria'ya benzer bir stüdyo yaptırdı. Bir süre sonra da, Griffith'in durmadan film çektiği Biograph, Bronx'ta (New York) büyük bir stüdyo kurdu. Vitagraph'ın stüdyosu ise Long Island'da (New York) kuruldu. (Lev Troçki, bu yapımevinin 1914'te çektiği *My Official Wife* / *Resmi Karım* adlı filmde danışmanlık yapacak, kendisine günde 7 dolar ödenecekti). Chicagolu yapımcı, emekli albay William Nicholas Selig ise A. Dumas'dan uyarladığı *The Count of Monte Cristo*'nun (*Monte Kristo Kontu*, 1908) dış sahnelerini, kış nedeniyle Michigan Gölü'nde çekemeyince, filmi tamamlamak için Kaliforniya'ya gitti. Ortamın film çekmeye elverişli olduğunu görünce Los Angeles'e yerleşti. Los Angeles'te çekilen ilk film olan *In The Sultan's Power*'ı (*Sultanın Elinde*, 1909) gerçekleştirdi (Bu film Çinli bir çamaşır yıkayıcısının bahçesinde çekilmişti). W. N. Selig'in peşinden Kaliforniya'ya gelen Bison Yapımevi, altı ay gibi kısa bir süre içinde 185 *western* filmi çevirdi. Filmlerinin tümünün yönetmeni Charles K. French'ti. 1911 yılının sonuna doğru da, yönetmen Rollin S. Sturgeon, Santa Monica'ya (Kaliforniya) gelerek Ocean Avenue'de yeni bir stüdyo yaptırdı ve kış boyunca burada çalıştı. Kaliforniya'ya yerleşmenin önemini ilk anlayanlardan biri de, Universal'in (Universal Film Manufacturing Company) kurucusu Carl Laemmle oldu.

Bugünkü Hollywood'un bulunduğu, güneşi ve verimli topraklarıyla ünlü düzlük, Cahuenga Vadisi adını taşıyordu. Harvey Henderson Wilcox adlı Kansaslı bir emlak komisyoncusu, 1886'da Los Angeles yakınındaki bu bölgeye gelerek büyük bir arazi satın alıp parselledi. Araziye meyve ağaçları dikti, fasulye

ekti. Parselleri satmak için verdiği ilanlarda Hollywood adını kullandı. Yirminci yüzyılın başında Paul de Longpré adında bir Fransız ressam da buraya yerleşerek bir villa ile güzel bir gül bahçesi yaptırdı. Normand René Blondeau ise ilk lokantayı açtı. Yöreye yolu düşenler için, her katında bir de banyo bulunan bir otel vardı. 1903 yılında yapılan bir halk oylaması sonucunda Hollywood, Los Angeles'e bağlandı. Yeni kurulan belediyenin ilk kararlarından birinin, ahlaksızlık yuvası sayılan Nickelodeon'ların yapımını yasaklaması ilginçtir. İklimin bütün yıl boyunca çalışmaya elverişli olması, çevrenin denizden dağa uzanan değişik görünümler içermesi, az ötedeki Los Angeles'te her türlü gereksinimin karşılanabilmesi, Los Angeles'te işçi sendikaları olmadığı için işçi ücretlerinin düşük olması, Hollywood'u kısa sürede sinemacıların odak noktası kıldı.

Bölgeye ilk gelenlerden Carl Laemmle, Hollywood Tepesi'nin karşısına rastlayan San Ferdinando Vadi'sinde büyük bir stüdyo yaptırdı ve Universal City adını verdi. 1915 yılı Mart ayında açılan stüdyo, güvenlik görevlileri, itfaiye örgütü ile sanki küçük bir kasaba gibiydi. Kendi kendine yeterli olma ilkesinden yola çıkan Laemmle'nin stüdyosu, kısa süre içinde bir hastaneye ve hayvanat bahçesine bile kavuştu. *Foolish Wives* (*Çılgın Eşler*, 1922), *The Hunchback of Notre Dame* (*Notre Dame'ın Kamburu*, 1923, *The Phantom of The Opera* (*Operadaki Hayalet*, 1925) gibi filmler, kısa sürede Universal'i dünya ölçeğinde üne kavuşturdu. Hollywood'da kurulan önemli stüdyolardan biri de Triangle'dır. Triangle'ı Mack Sennett ile, 1913'te Biograph'tan ayrılan Griffith kurdu. *Bir Ulusun Doğuşu* ve *Hoşgörüsüzlük*, Sunset Boulevard ile Hollywood Boulevard'ın kesiştiği noktada kurulan bu stüdyoda çekildi. 1913'te, eski saksofoncu Jesse Lasky ile kayınbiraderi Samuel Goldfish'in (daha sonra soyadını Goldwyn yapacaktı) Cecil B. De Mille ile kurdukları Jesse Lasky Feature Play Company'nin stüdyosunda bu üçlü, ilk uzun süreli *western* filmini çekecekti. Cecil B. De Mille'in yönettiği *The Squaw Man* (*Kızılderiliyle Evli Adam*, 1913) adlı filmde, başrolü tiyatro kökenli Dustin Farnum oynuyordu.

Hollywood'u Hollywood yapanların hemen tümü göçmendi. Carl Laemmle Alman, Adolph Zukor ile William Fox Macar göçmeniydi. Samuel Goldwyn (Goldfish) Polonya'da, Leh Musevisi Louis B. Mayer Minsk'te (Rusya) doğmuştu. Warner Kardeşler'in (Harry, Albert, Sam ve Jack) üçü Polonya'da doğmuş ancak dördüncü kardeş, aile ABD'ye göç ettikten sonra dünyaya gelmişti. Bu kişilerin tümü on yaşına basmadan önce ABD'ye gelmişti ve tümü de yeni vatanlarını, orada doğmuşcasına benimsemişti. Dahası Irving Thalberg, David O. Selznick, Darryl Zanuck gibi ikinci kuşak yöneticiler de göçmen çocuklarıydı. Bu insanlar, geçmişi olmayan, kuralları bilinmeyen, el yordamıyla gelişen bir üretim alanını, bireysel çabalarıyla dünya ölçeğinde bir sanayi dalına dönüştürmeyi başardılar. Hollywood'un kurucularına "Moğollar" deniyordu. Çünkü bu göçmenlerin çoğu ufak tefek yapılıydı (Moğollar gibi).

O yıllarda yaygın bir yakıştırmaya göre, "bir cengâver kılıcını çekip bunları biçmeye kalkışsa, hiçbirine bir şey olmazdı, çünkü tümünün boyu kılıcın yüksekliğinin altında kalırdı".

1916 yılında, yukarıda adı anılan Jesse Lasky Feature Play Company, eski kürkçü Adolphe Zukor'un kurduğu ve Mary Pickford'un filmlerini çekmekte olan Famous Players Film Company ile birleşti ve Paramount Picture Corporation'ı da yapısına kattı. Yeni kuruluş kısa süre içinde çok sayıda salon işletmeye başladı. 1927'de kuruluşun adı Paramount Famous Lasky Corporation, 1933'te de Paramount Pictures oldu. Özellikle, Cecil B. De Mille'in yönettiği *The Ten Commandments* (*On Emir*, 1923) ve James Cruze'ün yönettiği *Covered Wagon* (*Batı Kervanı*, 1924) gibi filmlerin ve Gloria Swanson, Pola Negri, Mae West, Rudolph Valentino gibi oyuncuların katkısıyla büyük bir yapımevine dönüştü. Soyadını Goldfish'ten Goldwyn'e dönüştüren Samuel Goldwyn, Jesse Lasky Feature Play Company'den ayrılarak Goldwyn Pictures Corporation'ı kurdu (1916). Üç yıl sonra, bu yapımevi Metro Pictures ve Louis B. Mayer Pictures ile birleşerek Metro-Goldwyn-Mayer'i (MGM) oluşturdu. Samuel Goldwyn, daha önce Harry E. Aitken'in, Culver City'de Triangle Yapımevi için yaptırdığı stüdyoyu satın alarak MGM'in merkezi yaptı. Kuruluşun yönetimini üstlenen Louis B. Mayer, yirmi yedi yıl boyunca MGM'in başında kaldı ve Amerikan toplumunun değerlerini öven filmler yaptırdı. Başlangıç yıllarında Fred Niblo, Rex Ingram gibi yönetmenlerle Alla Nazimova, Ramon Novarro, Norma Shearer ve Lon Chaney gibi oyuncuların da katkısıyla, hızlı bir gelişme gösterdi. 1934 yılına gelindiğinde MGM'in Burbank'teki dev stüdyolarında sözleşmeli olarak 17 yönetmen, 51 senaryo yazarı, 61 oyuncu çalışıyor, çalışanların toplamı 4000'i buluyordu. MGM'in yönetmenleri arasında E. Lubitsch, J. von Sternberg, C. B. De Mille, P. Sturges, B. Wilder de vardı. Greta Garbo, Jean Harlow, Joan Crawford, Norma Shearer, Judy Garland, Clark Gable, Mickey Rooney, Spencer Tracy de stüdyonun yıldızlarıydı.

Harry, Sam, Albert ve Jack Warner kardeşler ise Warner Bros.'u kurdular. Önce dağıtımcılıkla uğraşan Warner Kardeşler, 1917 yılında Bronx'ta (New York) kiraladıkları küçük bir stüdyoda, büyükelçi James W. Gerard'ın anılarından yola çıkarak *My Four Years in Germany* (*Almanya'da Dört Yılım*, 1918) adlı, uzun süreli bir propaganda filmi çektiler. Filmin sağladığı büyük getiriyle, Sunset Boulevard'da bir stüdyo yaptırdılar. Her yıl, toplumsal dram ya da gangster konulu, uzun süreli beş film çektiler. Banker Motley Flint'in desteğini de sağlayan Warner Kardeşler, 1923'te Warner Bros.'u kurarak, aynı zamanda altı filmin birden çekilebileceği yeni bir stüdyo yaptırdılar. Edebiyat uyarlamalarına öncelik tanırken, Alman kökenli yönetmen Ernst Lubistsch'e ABD'de ilk güldürülerini çekme olanağı sağladılar. 1925'te Vitagraph'ı satın aldıktan sonra, geleceğin önemli yönetmeni Michael Curtiz'i kadrolarına aldılar. 1927'de sinema tarihinin ilk sesli filmi sayılan *Jazz Singer*'i (*Caz Şarkıcısı*) de üreten

Warner Bros., Hollywood'un büyükleri arasında yer aldı. Gangster filmlerine, müzikallere, yaşam öykülerine öncelik tanıyan bu stüdyonun William Wellman, Mervyn LeRoy, William Dieterle, Busby Berkeley gibi yönetmenleri vardı. James Cagney, Edward G. Robinson, Paul Muni, Humphrey Bogart, Dick Powell ve Bette Davis de stüdyonun önemli oyuncularıydı.

William Fox'un 1915'te kurduğu Fox Film Corporation ile Joe Schenck ve Darryl F. Zanuck'un 1933'te kurdukları Twentieth Century Pictures, 1935 yılında birleşerek Twentieth Century Fox (20th Century Fox) adını aldı. Sinemaya salon işletmecisi olarak giren, eski manifaturacı William Fox, Hollywood'un en bahtsız yapımcısı sayılır. Kurduğu Fox Film Corporation, sinema tarihinin ilk vampı Theda Bara'yı star yaptı. 1920'lerin sonuna dek yapımevini yöneten William Fox, 1929 ekonomik bunalımına dayanamayarak iflasın eşiğine geldi ve hisselerini satmak zorunda kaldı. Borçlarını ödemeye çalışırken, federal bir yargıca rüşvet önermek suçundan bir yıl hapis cezasına çarptırılarak bu cezayı çekti. Daha sonra sinema dünyasından uzaklaştı. Warner Bros.'ta da çalışmış olan D. F. Zanuck ise üretkenliği ve ileri görüşlülüğüyle Twentieth Century Fox'u, Amerika'nın en önemli yapımevlerinden birine dönüştürdü. Zanuck ile Schenk'in, MGM'den gelen kadın oyuncularla iki yıl içinde çektikleri on sekiz film, bu yeni yapımevine büyük bir ün sağladı. Serüven ve tarih konulu filmlerle ünlenen bu yapımevinin yönetmenleri arasında John Ford, Henry King, Henry Hathaway de vardı. Tyrone Power, Henry Fonda, Don Ameche, Alice Fayce, Betty Grable ve küçük yıldız Shirley Temple de yapımevinin oyuncuları arasındaydı.

Kuruluş yılları Hollywood'unun son büyük yapımevi RKO (Radio Keith Orpheum) adını taşır. 1910'da kurulan bir dağıtım firmasının, birçok kez ad ve ortak değiştirerek, sonunda 1928 yılında RKO'ya dönüşmesiyle ortaya çıkan bu yapımevi, 1930'dan başlayarak yirmi yıl süreyle en verimli dönemini yaşadı. Özellikle Orson Welles'in *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*, 1941) ve *The Magnificent Ambersons* (*Muhteşem Ambersonlar*, 1942) gibi iki başyapıtını sinema tarihine armağan eden ve seçkin filmlerin yanı sıra sıradan filmler de üreten RKO, 1948'te hisselerin çoğunu satın alan Howard Hughes'ün yönetimine girdi ve 1950'lerin sonuna doğru piyasadan çekildi.

Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve D. W. Griffith'in bir araya gelerek kurdukları (1919) United Artists ise Paramount ile First National'ın birleşecekleri haberi üzerine, sanatçıların bağımsızlığını ve çıkarlarını korumak amacını güdüyordu. Yeni yapımevinin ilk filmi, Douglas Fairbanks'in oynadığı *His Majesty, The American* (*Majesteleri Amerikalı*, 1919) oldu. Bunu Griffith'in *Kırık Tomurcuklar*'ı izledi. Bu kuruluşun özelliği, kurucuların kendi hesaplarına üretim yapması ama ürettiği filmi United Artists aracılığıyla dağıtmasıydı. Her kurucu yılda en az üç film üretmekle yükümlüydü. Ama kuruluş, 1920 ile 1927 arasında yılda ortalama on film dağıtabildi. Grif-

fith'in *Way Down East*'i (*Doğu Yolu*, 1920), Raoul Walsh'ın Douglas Fairbanks'li *The Thief of Bagdad*'ı (*Bağdat Hırsızı*, 1924), Chaplin'in *The Gold Rush*'ı (*Altına Hücum*, 1925) gibi örnekler içeren bu filmler hep başarılı filmler oldu. Masraflı filmler çeken Griffith, kendisine kaynak sağlamak amacıyla 1924'te ortaklıktan ayrıldı. Aynı yıl kuruluşa ortak olan Joseph Schenck, karısı Norma Talmadge'in, Buster Keaton'ın, oynadığı filmler üretmeye başladı. Gloria Swanson'la da anlaşınca, United Artists daha fazla film çekmeye başladı ve ilk kez kâra geçti. Buster Keaton'ın *The General*'i (*General*, 1926), *Stella Dallas* (1926), Douglas Fairbanks'in *The Black Pirate*'ı (*Kara Korsan*, 1927) Chaplin'in *The Circus*'ı (*Sirk*, 1928) bu dönemin filmleridir. Chaplin'in *City Lights*'ı da (*Şehir Işıkları*, 1931) çok başarılı oldu. Samuel Goldwyn, David O. Selznick ve Alexander Korda gibi üç yapımcı United Artists'e 1930'lu yıllarda büyük bir saygınlık kazandırdı. Yine sınırlı sayıda film üretmeyi sürdüren ama Hollywood sinemasının başarılı örneklerini veren United Artists daha sonraki yıllarda birkaç el değiştirdi. Sesli sinema döneminde Billy Wilder, Stanley Kramer, Woody Allen, Milos Forman, Martin Scorsese gibi önemli yönetmenlerle çalışan United Artists, 1981'de MGM tarafından satın alındı.

1930-40 yılları arasında en önemli yapımevleri olan MGM, Warner Bros., Paramount, 20th Century Fox ve RKO, sinema çevrelerinde "büyükler" (*majors*) olarak adlandırılırdı. Geriye kalan Columbia, Universal ve United Artists yapımevleri ise "küçükler" (*minors*) olarak bilinirdi. Büyüklerin sinema salonları da olduğu için, üretimin yanı sıra dağıtımı da denetliyorlardı. Çünkü başarıya giden yolun, filmin hazırlık çalışmasından, üretiminden, dağıtımından, sinema salonlarındaki patlamış mısır satışına dek her şeyin tek elden yapılmasına bağlı olduğuna inanılıyordu. Küçük yapımevlerinin büyüklerden farkı, sinema salonları olmayışıydı. Her yapımevinin başında bir başyapımcı (*executive producer*) vardı (MGM'in Louis B. Mayer'ı, Warner Bros.'un Jack Warner ve Hal Wallis'i, Fox'un Darryl Zanuck'u, RKO'nun Dore Schary'si gibi). Yapımevlerinin sözleşmeli oyuncuları, yönetmenleri, senaryo yazarları, teknikerleri vardı. Her yapımevinin üretimi, kendi anlayışının damgasını taşıyordu. Örneğin, Büyüklerin en güçlüsü olan MGM, gösterişli, uzun filmler üretiyordu. Warner ise dar bütçeli ve çoğu kez başkan Roosevelt'in *New Deal* (Yeni Düzen) politikasına destek veren filmler çekiyordu. Bu sekiz yapımevinin yanı sıra "bağımsız" yapımcılar da etkinliklerini sürdürüyordu. Bunların başında, canlandırma sinemasında uzmanlaşan Walt Disney stüdyolarını belirtmek gerekir. Samuel Goldwyn ve David Selznick gibi stüdyo sahibi bağımsız yapımcılar kendi kaynaklarıyla film çekiyordu. Hal Wallis ve Walter Wanger gibi bağımsız yapımcılar, ancak bir "büyük" yapımevinin desteğiyle üretim yapabiliyordu. Poverty Row (Yoksulluk Sokağı) yapımcıları ise dar bütçeli filmler çekiyordu. Bu yapımevlerinin başında Monogram ve Republic geliyordu. Bu arada Charles Chaplin'in de, yapımını ve dağıtımını denetlemek koşuluyla film

çektiğini belirtmek gerekir. 1950'lerden sonra, bağımsız yapımcıların daha da çoğalması ve antitröst yasalarının daha sıkı bir biçimde uygulanması Büyüklerin egemenliğine son verdi. Büyüklerin, salon sahibi olmaları ve filmlerini liste halinde satmaları (*block booking*) yasaklandı. Böylece büyükler üretimin dışında dağıtımcılıkla yetinmek zorunda kaldılar.

Hollywood stüdyolarının üretim yöntemi, sinema tarihinde "stüdyo sistemi" adıyla anılır. Başlangıç ve bitiş tarihleri konusunda kesin tarihler vermek kolay olmasa da, sistemin Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yavaş yavaş geliştiği ve İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen on beş yıl boyunca da etkili olduğu söylenebilir. Sistemin temeli, bir stüdyonun bir yıllık üretiminin, tıpkı bir fabrikada olduğu gibi önceden belirlenmesine dayanır. "Düşler fabrikası" Hollywood'un da, tüketime yönelik ürünler üreten her fabrika gibi, üretimini önceden planlaması doğaldır. Üretim, bir fabrikada ürünün parçalarının ayrı ayrı bölümlerde üretilip, daha sonra bir araya getirilmesi örneğini izler. Filmin üretimi için işbölümü yapılır. Senaryo yazarları, oyuncular, teknikerler, set işçileri, tanıtım görevlileri vb ayrı ayrı birimler oluşturur. Bu birimlerin bağlı olduğu, yukarıda değinilen başyapımcı yıllık bütçeyi ve üretim düzenini belirler. Sesli sinemaya geçişin birçok bağımsız yapımcıyı piyasadan kaçırması, stüdyo sisteminin gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur.

1920 yılından sonra, Amerikan sinemasından söz etmek gerektiğinde artık Hollywood sözcüğü kullanılır olmuştu. Hollywood hem bir yerleşim birimini, hem bir sanayi kolunun dünya ölçeğindeki merkezini hem de sinemaya belirli bir dünya görüşünden bakışı vurguluyordu.

Arka sayfada: **Rex Ingram'ın yönettiği ve Rudolph Valentino'nun ünlenmesini sağlayan *The Four Horsemen of The Apocalypse*'te (*Mahşerin Dört Atlısı*) Rudolph Valentino ve Alice Terry (sağda).**



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AMERİKAN SİNEMASININ ALTIN ÇAĞI

Düşler Fabrikası

Amerika Birleşik Devletleri, Birinci Dünya Savaşı'na katılmaya karar verdiğinde, artık sağlıklı mali kaynaklara kavuşan, teknolojisini sürekli yenileyen, büyük bir dağıtım ağı kuran ve durmadan film üreten Hollywood, büyük bir sanayi merkezine dönüşmüş, üstelik dünya pazarına da ağırlığını koymuştu. Başka kentlerden gelip buraya yerleşen sinemacıları, başlangıçta kendinden saymayan Los Angeles halkı da, kısa sürede bu yeni sanayi dalının nimetlerinden yararlanmaya başlamıştı. Çevreyi kirleten atıkları, duman çıkaran bacaları, gürültülü makineleri olmayan bu sanayi dalı, binlerce kişiye, hem de çok iyi koşullarla iş sağlıyor, yerel ekonomiye milyonlarca dolar katkıda bulunuyordu. Değişik konularda, değişik biçemlerde üretilen ve kimi kez dev dekorlu sahnelere yer veren bu filmler, sanat değeri çok daha ağır basan kimi Avrupa filmlerinin rekabetine karşın, Hollywood sinemasını yavaş yavaş dünyanın her ülkesinde vazgeçilmez kılmaya başlıyordu. Vazgeçilmezlik, özellikle 1930'lardan sonra yoğunlaşacaktı. Çünkü bu tarihlerde, Hollywood, filmi çoğu kez bir tüketim malı olarak değerlendirecek, kültürel içeriği yoksullaştırılmış, aynı konuları aynı biçimlerde yineleyen gösterişli yapımlarla, İlya Ehrenburg'un tanımlamasıyla, bir "düşler fabrikasına" dönüşecektir. Jacques Audiberti ise "görsel büyü" tanımlamasını yeğleyecektir. Bu "düşler fabrikası" ya da "görsel büyü", başarıyı, seyirciyi günlük sıkıntılardan uzaklaştırmada, seyirciyi pembe düşlerle oyalamada arayan bir "kaçış sineması" oluşturacaktır.

1915'te Griffith, Thomas Harper Ince ve Mack Sennett'in kurdukları Triangle Yapımevi'ne Cecil B. De Mille de katıldıktan sonra, bu dörtlü aralarında sanki bir işbölümü yaptılar. Griffith melodramlar, Mack Sennett savruklama güldürüleri, De Mille önce salon güldürüleri ardından *Kitabı Mukaddes* filmleri, T. H. Ince ise serüven filmleri çekti. Raoul Walsh, King Vidor ve John Ford gibi ikinci kuşak yönetmenler, bir öncekilerin getirdiği birikimi geliştirerek, 1920'lerin ortasına doğru artık belirginleşen ve sessiz sinemanın sonuna dek sürecek olan bir anlatım anlayışını pekiştirdiler. Bu arada Avrupalı yönetmenlerin de bu oluşumda önemli bir payı oldu. Erich von Stroheim, Ernst Lubistsch, Rex Ingram, Maurice Tourneur gibi ilk Avrupalıların peşinden W. F. Murnau, Victor Sjöström, Karl Freund gibi önemli yaratıcılar da, kendi ülkelerinde edindikleri kazanımları Hollywood'a taşıdılar. Bu dönemde Hollywood

stüdyolarında bir yılda üretilen filmlerin uzunluğu 240 bin kilometreyi buluyor, bu filmler yeryüzündeki 50 bin sinema salonunu besliyordu. Her gün, Amerika halkının beşte biri sinemaya gidiyordu. Bu yılların sineması, büyük bir gelişme gösteren bir toplumun çözüm bekleyen sorunlarına karşılık vermede yeterli olamayan bir sistemin kaçınılmaz kıldığı 1929 ekonomik bunalımına yol açan nedenlere de, dürüst bir biçimde eğilmiştir. Bu yıllarda, "yıldızların" yanı sıra "yönetmenler" de önem kazanmış, Griffith ile Sennett'in en iyi öğrencileri sayılabileeck olan Erich von Stroheim ile Charles Chaplin bu dönem Amerikan sinemasının en önemli, en anlamlı ürünlerini vermişlerdir. Ama asıl Hollywood'u simgeleyen, yüzlerce yönetmen, oyuncu ve teknikerin elinden çıkan, değişik türlerde, değişik konulu filmlerin, tıpkı küçük parçaların yanyana gelerek bir mozayik oluşturması gibi oluşturdukları "seyirlik" idi. Dünyanın dört bir bucağında, büyük kitlelerin ilgiyle izledikleri ve seyirciyi oyalamaya, günlük yaşamın sorunlarından uzaklaştırmaya yönelik bu filmler, her şeyden önce "yıldızlara" dayanıyordu.

Sinemanın başlangıç yıllarında oyuncuların adları açıklanmıyordu. Oyuncuların ünlenerek, tiyatro oyuncuları gibi daha yüksek ücret istemesinden çekinen yapımcı, filmlerinde oynayanların adlarını gizliyordu. Ama filmlerde oynayan, özellikle güzel kadınların adları büyük bir toplumsal merak konusu olmaya başlayınca, yapımcılar adları açıklamanın filme daha fazla gelir sağlayabileceğini kavradılar. İlk olarak, Carl Laemmle, sinemaya Griffith'le adım attıktan sonra "*Biograph girl*" olarak ünlenen Florence Lawrence'in adını açıkladı (12 Mart 1910). O zamana dek, seyircinin filmlerde gördüğü ama kim olduğunu bilmediği için "*Biograph girl*" diye adlandırdığı Florence Lawrence, Amerikan sinema tarihinde adını gizlemeden oynayan ilk oyuncu oldu. Lawrence'ı, "*Vitagraph girl*" olarak bilinen ve bu yapımevi için yüzlerce film çeviren Florence Turner'ın adının açıklanması izledi. Laemmle, tanıtımın da önemini sezerek, Biograph'tan kendi yapımevine geçen Lawrence'ın, St. Louis'de tramvay altında kalıp öldüğüne ilişkin gerçekdışı bir haber yayımlattı gazetelerde. Ardından da gazetelere ilan verip, Lawrence'in kaza geçirmediğini, bundan böyle yalnızca kendi filmlerinde oynayacağını belirtti ve Biograph'ı suçlayarak, kıskançlık nedeniyle bu yapımevinin böyle bir haber uydurduğunu öne sürdü. Laemmle, Florence Lawrence'ın yaşamakta olduğunu kanıtlamak için onunla birlikte St. Louis'ye gittiğinde, Lawrence'ı inanılmaz bir kalabalık karşıladı. Bir süre önce kente gelen Başkan Taft'ı bile, böyle bir kalabalık karşılamamıştı. Hayranları, ilkin Lawrence'ın başındaki çiçekli şapkayı kaptılar, sonra üstündeki giysiyi parçalayıp neredeyse çıplak bıraktılar genç kadını. Lawrence, hiç kuşkusuz sevginin böylesinden ürkmüştü ama Laemmle tam istediği sonucu elde etmişti. Oyuncuların adları gizli olmaktan çıkınca, yapımevleri birbirlerinin oyuncularını "çalmaya" başladı. Yıldız sisteminin (*star system*) önemini ilk kavrayan yapımcılardan Adolph Zukor, Avrupa'da Sarah Bernhardt'ın

kazandığı başarıdan esinlenerek, tiyatro oyuncularıyla yüksek ücretli sözleşmeler yaptı. Ne var ki, uygulamak istediği "*Famous Players in Famous Plays*" (Ünlü Oyuncular Ünlü Oyunlarda) ilkesi, tiyatro oyuncuları alıcı karşısında tiyatrodaki gibi başarılı olmayınca, yürümedi. Sinema kendi yıldızlarını yarattı. 1912 yılı sonuna doğru, bir sinema oyuncusunun yıllık geliri iki bin dolarla beş bin dolar arasında değişiyordu. Sıradan tiyatro oyuncuları ise haftada 500 dolar alıyordu. Biograph'ta çalıştıktan sonra, bir tiyatro oyununda oynayan Mary Pickford'a bir filmde rol öneren Adolph Zukor, beklemediği bir istekle karşılaştı. Mary Pickford, daha doğrusu annesi, haftada 1000 dolar ücret istedi. Zukor bu isteğe boyun eğmek zorunda kaldı. 1915'te Mary Pickford, Zukor'dan haftada 1000 dolar almaya başladı Keystone'da sinemaya başlayan Charles Chaplin, Essanay'e geçtiğinde haftalığı 1250 dolar olmuştu. Chaplin, Mutual ile çalışmaya başladığında haftalığı artık 10 bin dolardı, üstelik sözleşme imzalanırken kendisine ayrıca 150 bin dolar ödenmişti. Sinema artık büyük paraların alınıp verildiği bir alan olmuştu.

Ne var ki, ünlü oyuncularla film yapmak da tek başına bir güvence oluşturmuyordu. Filmin tanıtımının da yapılması gerekiyordu. Bu amaçla, ilkin işletmecilere yönelik yayınlar gündeme geldi. 1912'den sonra, *The Edison Kinetogram*, *The Mutual Observer*, *The Pathé Weekly Bulletin* gibi meslek içi tanıtım dergileri yayımlanmaya başladı. Bunları *fan*'lara (sinemaseverlere, *fan* sözcüğü *fanatic*'ten kısaltılmıştır) yönelik dergiler izledi. Bu dergilerin ilki, 1911'de Vitagraph'ın tanıtım dergisi olarak yayımlanmaya başlayan *Motion Picture Magazine*'dir. Bu derginin ardından *Photoplay*, daha sonra *Modern Screen* ve başkaları yayın hayatına girdi. Çok geçmeden oyuncuların özel yaşamı da, stüdyoların destekledikleri dergilere konu olmaya başladı. Aynı konuda resimli kitaplar yayımlanmaya başladı. Özel yaşamlara ilişkin dedikodular, yıldızların yaşamını okurların gözünde daha da erişilmez kılıyordu. Varlıklı kişilerin özel yaşamı, öteden beri Amerikan toplumunun ilgisini çektiğinden, sinema ortamının perde arkası bu merakı daha da körükledi. Dedikodu yazarlarının en sivri dillisi olan Louella Parsons, stüdyoların etkisinde kalmayan kişisel değerlendirmeleriyle özellikle 1930'dan sonra Hollywood'un en korkulur kalemi olacaktı. Rakibi Hedda Hopper ise onun ününe erişemeyecekti.

Tanıtım, afişi de gündeme getirmekte gecikmedi. 1910'dan başlayarak, bir bobinlik filmler için bile afiş yapılmaya başlandı. Başlangıçta afişler tiyatro afişlerine benziyordu. İlk kez Vitagraph, afişlerde filmin oyuncularının fotoğraflarına ve adlarına da yer vermeye başladı. Sinema özellikle genç kızların düşler dünyasını harekete geçiriyordu. Beyaz perdedeki oyunculardan geri kalır yanları olmadığını düşünen genç kızlar, talihlerini denemek için Hollywood'a akın ediyordu. Topuklarına kadar inen giysili, atkılı ayakkabılı, başları şapkalı genç kızlar Hollywood'da, işveren temsilcilerinin bürolarında kuyruklar oluşturuyordu. Oysa sinema oyuncusu olmak sandıkları gibi kolay değildi.

Oyunculuğun bir bedeli vardı. Bedel, kimi kez bir borcun karşılığıydı. Örneğin Colleen Moore, amcası Griffith'in bir filminin Chicago'da sansüre takılmasını önlediği için, Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünde oynayabilmişti. On altı yaşındayken Charles Chaplin'le evlenen Mildred Harris'le Carmel Mysers ve Winifred Westover da "arkaları" olduğu için sinema dünyasına girebilmişlerdi. Gerçekten de, sinemanın patronları ancak kendi yakınlarına sinemanın kapılarını açıyorlardı. Kendi karılarını, sevgililerini ya da iyilik gördükleri kişilerin karılarını, sevgililerini oyuncu yapıyorlardı. Ama yine de, her genç kız bir gün "keşfedileceğine" inanıyordu. Sektör, çalışanlara gereksinmelerinin kat kat üstünde para getiriyordu. Bunun sonucunda yatırımlar yapılıyordu. 1912 yılından sonra, petrol zenginlerinin Beverly Hills'te yaptırmaya başladıkları villalara çok geçmeden sinemacılar da katıldı. İlkin Thomas H. Ince bir villa yaptırdı. Onu başka sinemacılar izledi ve Beverly Hills birbirinden güzel villalarla donandı. Bu villalarda yaşayanların toplumsal etkinliği golf ya da tenis oynamayı, havuzda yüzmeyi, pahalı otomobillerde dolaşmayı, hafta sonu eğlenceleri düzenlemeyi, dans etmeyi, flört etmeyi öngörüyordu. Ama o yılların Hollywood'unda ne iyi bir tiyatro ne büyük bir kitabevi ne bir müze ne de bir sanat galerisi vardı (kaldı ki, bugün de Universal Stüdyoları'nı gezenlere, satın almaları için sunulan bin bir çeşit ürün arasında, stüdyonun tarihine ilişkin bir kitap bile yoktur).

Aniden zengin olan ve güzel kızların başlarına "talih kuşu" kondurabilme olanağına kavuşan sıradan Amerikan erkeklerinin bu olanağı zaman zaman kötüye kullanmaları kaçınılmazdı. Beklenen olay, 1921 yılı Eylül ayında gerçekleşti. Gazetelerin birinci sayfalarında, "bir kadın oyuncunun içkili bir eğlencede öldüğü, ünlü güldürü oyuncusu Roscoe Arbuckle'ın (Şişko) cinayetle suçlandığı" haberi yer aldı. Gerçekten de, Arbuckle, San Francisco'da bir otel dairesinde içkili bir eğlence düzenlemiş, eğlenceye bir süredir gözüne kestirdiği, mankenlikten sinemaya gelme esmer güzeli Virginia Rappe'yi de çağırmıştı. Bir ara Arbuckle, Rappe ile bir odaya kapanmış, genç kadının çığlıkları üzerine odaya gidenler, Virginia Rappe'yi giysileri parçalanmış ve sancılar içinde bulmuşlardı. Hastaneye kaldırılan Rappe peritonitten ölmüştü. Savcılık Arbuckle'ı kadın alıkoymak ve zor kullanarak ölüme yol açmaktan mahkemeye verdi. Arbuckle'ın şişeyle Virginia Rappe'ye tecavüz etmeye kalktığı öne sürüldü. Jüri, kanıt yetersizliği nedeniyle sanığı suçlu bulmadı. Ne var ki, Arbuckle sinema ortamından dışlandı. Paramount, Arbuckle ile yeni imzalamış olduğu üç milyon dolarlık sözleşmeyi bozdu. Arbuckle duruşması sürerken, Hollywood ikinci bir olayla sarsıldı. Yönetmen William Desmond Taylor evinde öldürülmüş olarak bulundu. Taylor'ı en son Mabel Normand'ın (Arbuckle'ın güldürü filmlerinin kadın oyuncusu) gördüğü anlaşıldı. Taylor'ın evinde Mary Miles Minter'ın yönetmene göndermiş olduğu aşk mektupları bulundu. Magazin basınında, Normand'ın kıskançlık nedeniyle Taylor'ı öldürmüş olabileceği

ileri sürüldü. Soruşturma sırasında, Taylor'ın adının takma olduğu, eskiden uyuşturucu kaçakçılarıyla ilişkisi olduğu ortaya çıktı. Cinayetin düğümü çözülemedi ama bu kez de Mabel Normand ile Mary Miles Minter sinemadan dışlandı. Bu arada, özel yaşamı sık sık dedikodu konusu olan, Hollywood'un en güzel kadın oyuncularından Barbara La Marr, aşırı uyuşturucu aldığı için öldü. Daha sonra Alma Rubens ile Juanita Hansen'ın da uyuşturucu kullandıkları ortaya çıktı. Charles Chaplin'in, gebe bıraktığı on altı yaşındaki Lita Grey'le (asıl adı Lillita McMurray) evlenmesi ise Hollywood'da yılın (1924) olayı sayıldı. Bu olayın hemen ardından, basın kralı William Randolph Hearst'ün (Orson Welles'e *Yurttaş Kane*'i esinlendirecekti) yönetmen Thomas Harper Ince'in kırk üçüncü yaş günü nedeniyle düzenlediği yat gezisinde Ince aniden rahatsızlandı. Üç gün sonra evinde öldü. Dedikodu makinesi, William Hearst'in, sevgilisi Marion Davies ile ilişkisi olmasından kuşkulandığı için Ince'i zehirlettiği söylentisini yaydı. Sessiz dönemin en ünlü yıldızı Rudolph Valentino 23 Ağustos 1926'da peritonitten öldüğünde de, peşpeşe söylentiler yayıldı. Kimilerine göre Valentino'yu, New York'lu ünlü bir kadın arsenikle zehirlemişti, kimilerine göre sevgililerinden birinin kocası tarafından tabancayla vurulmuştu, kimilerine göre de Valentino frengi kapmıştı, ölüme beyne sıçrayan hastalık yol açmıştı.

Hollywood Kendini Denetliyor: Hays Yasası

Hollywood'd a meydana gelen bu olaylar ve tutucu çevrelerin sinema filmlerinin gençlere ahlaksızlık aşıladığı yolunda yıllardır sürdürdükleri karalama kampanyası, Hollywood'u önlem almaya yöneltti. Katolik ve Protestan kiliseleri, okul aile birlikleri, taşra gazeteleri sinemanın cinsellik ve şiddet öğelerinden arındırılmasını istiyordu. Parlak bir geleceği olan sinema endüstrisinin bu tür eleştirilerle karşılaşmadan gelişmesini sağlamak amacıyla 1922 yılında MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America / Amerika Film Yapımcıları ve Dağıtıcıları) kuruldu. Yapımcılar kuruluşun başına, sinema dünyasının dışından birini getirmeye karar verdiler. Bu kişi dinine bağlı, yurdunu seven ve politikacılarla arası düzgün biri olmalıydı. Göreve, yılda 150 bin dolar gibi çok yüksek bir maaşla William Harrison Hays getirildi. Indiana eyaleti Presbiteryen Kilisesi temsilcisi olan, Cumhuriyetçi Hays, bu görevi üstlenmek için Posta Bakanlığı görevinden istifa etti. Hays, ilkin kiliselerle, sivil toplum örgütleriyle bağlantılar kurdu. Eyaletten eyalete değişen ve birçok filmin yasaklanmasına yol açan sansür engelinden kaçınabilmek için de, "otosansür" uygulamasına yöneldi. Hays'in belirttiğine göre, böylece "film üretiminde en yüksek ahlak ve sanat değerlerine erişebilmek için, filmlerin eğitici ve eğlendirici özellikleri artırılacaktı". Artık yapımcılar kendi kendilerini de-

netleyeceklerdi. 1924 yılında, yapımcılar çekecekleri filmlerin konu özetlerini *Hays Office*'e göndermekle yükümlü kılındılar. İki yıl sonra da Studio Relations Department (Stüdyo İlişkileri Bölümü) kuruldu. Bu bölüm, stüdyoların nelere özen göstermeleri konusunda bir yönetmelik hazırladı (*Don'ts and Be Carefuls / Yasaklar ve Dikkat Edilmesi Gerekenler*). Böylece filmlerde çıplak kadın ve erkek vücudu göstermek, uyuşturucu kullanımına ya da kaçakçılığına yer vermek, cinsel sapmalara değinmek, din adamlarını küçük düşürmek, dinsel bağlamlar dışında Tanrı, İsa sözcüklerini kullanmak yasaklanıyordu. 1930 yılında ise kısaca "Hays Yasası" olarak bilinen Motion Picture Production Code (Film Üretim Yasası) hazırlandı. Stüdyoların tümünün kabul ettiği yasayı, *Motion Picture Herald* dergisinin yönetmeni Martin Quigley ile Cizvit rahip Daniel A. Lord hazırlamıştı. 31 Mart 1930'da yürürlüğe giren yasa 1966 yılına dek yürürlükte kaldı ve Amerikan sinemasının yönlendirilmesinde belirleyici bir işlevi oldu. İki bölümden oluşan yasa, sıradan seyircinin tepkisine yol açmayacak, sansür gerektirmeyecek, Hollywood ürünlerinin adını lekelemeyecek filmler yapılması için gerekli kuralları belirliyordu. Yasanın ana ilkeleri şöyleydi: 1) Seyircinin ahlak düzeyini alçaltacak filmler yapılamaz, bu nedenle suç, hata, kötülük ve günah yüceltilemez. 2) Seyirciye dürüst yaşam ölçütleri sunulur. 3) Kutsal buyruklar ya da insanların koyduğu yasalar gülünç düşürülemez, bunlara karşı çıkmak övülemez. Bu genel ilkeler doğrultusunda yasa birçok yasaklama getiriyordu. Yasaklamalar değişik alanları kapsıyordu. Cinsellik konusunda çıplaklık, sevişme sahneleri, eşcinsellik, ayrı ırktan insanlar arasında ilişki, zina, ensest, orospuluk, striptiz, kürtaj, tahrik edici dans ve uygunsuz giyim kuşam başlıca yasaklardı. Yasadışı eylemler konusunda şiddete yer veren cinayetler, uyuşturucu kaçakçılığı, öç alma, nasıl suç işlenebileceğini göstermek yasaktı. Dinsel inançları ya da din adamlarını küçük düşürmek yasaktı. Ulusal bayrağa saygısızlık, tarihi çarpıtmak, kurumları ve halkın temsilcilerini kötülemek yasaktı. Çocuklara ve hayvanlara karşı şiddet kullanmak, korku ve ürkü veren sahneler çekmek, ameliyatları göstermek de yasaklar arasındaydı. Ayrıca bir filmin adının da düzgün olması gerekiyordu. Hays Yasası, hem dinsel hem de siyasal çevrelerin baskılarını önleyerek, püriten bir toplumun ilkeleriyle çelişmeyen filmler üretilmesini amaçlıyordu. Yasanın öngördüğü somut bir yaptırım yoktu. Ama yasanın ilkelerine uymamak, hem eyaletlerin sansür uygulamasıyla, hem de dağıtımcıların boykotuyla karşı karşıya bırakıyordu. Üstelik böyle bir film Oscar adayı da olamıyordu. Dikkat edilirse yasa, Amerikan sinemasının çok kullandığı cinsellik ve şiddeti tümüyle yasaklamıyor, sınırlar içine sokuyordu. Yasanın "kötü gözle" gördüğü bu öğeler, filmin "iyi" öğeleri tarafından dengelenince ahlak ilkeleri korunmuş oluyordu. Filmin sonunda kötülerin cezalandırılması ya da pişman olması dengeyi sağlıyordu. Yasa kötülerin mutlaka cezalandırılmasını istiyor, seyircinin suçlulara ya da günahkârlara hoşgörüyle bakmasını yasaklıyordu. Yasanın, Hollywood'un gele-

neksel anlayışının gelişmesini güvence altına aldığı doğrudur. Ama Hollywood'un toplumsal sorunlara ve değişen ahlak anlayışlarına ilgi göstermesini engellediği de bir başka doğrudur.

İlk Yıldızlar

Carl Laemmle'nin, kendi yapımevi Independent Motion Picture Company adına sözleşme imzaladığı ve "*Biograph girl*" adıyla bilinen Florence Lawrence, sinema tarihinin adı açıklanan ilk sinema oyuncusu olmanın yanı sıra ilk yıldızı da sayılabilir. 1909'da Biograph Yapımevi'nde haftada 25 dolar karşılığında çalışmaya başlayan Lawrence, bir yılda yüzü aşkın birer bobinlik filmde oynayınca ilgi uyandırmış, seyirciler bu güzel kızın yeni filmlerini bekler olmuşlardı. Aynı ilgi "*Vitagraph girl*" (Florence Turner) ile "*Kalem girl*" (Gene Gauntier) için de söz konusuydu. Bu üç "kızın" yeni bir filmi gösterildiğinde salonlar tıklım tıklım doluyordu. Amerikan seyircisi, gerçekleşmemiş özlemlerini, isteklerini beyaz perdede canlandıran oyunculara, kimlikleri açığa vurulunca daha da büyük bir ilgi göstermeye başladı. Sinema tarihinde bir ilke konu olan Florence Lawrence'in ne yazık ki, parlak bir geleceği olmadı. 1911'de Carl Laemmle'den ayrılarak başka bir yapımevine geçti. 1915'te sinemayı bıraktığını, artık çiçek yetiştireceğini söyleyerek bir başka ilki gerçekleştirdi. 1938'de intihar etti. Hollywood'un ilk gerçek yıldızı ise afişlerde oyuncu adı yazılmadığı yıllarda Little Mary (Küçük Mary) olarak tanıtılan, daha sonra "*America's Sweetheart*" (Amerika'nın Sevgilisi) diye ünlenen Mary Pickford oldu. Pickford on yaşında, Griffith'in altı dakikalık *His First Biscuits* (*İlk Bisküvisi*, 1910) adlı filmiyle sinemaya başladı. Bir yıl içinde 80 filmde oynadı. 1912'de, ilk önemli filmi *The New York Hat*'i (*New York Şapkası*) çevirdi. 1913-1919 yılları arasında Famous Players adına 34 film çeviren Pickford, en pahalı oyuncu da oldu. Haftalığı 10 bin dolara yükseldi. Bu dönemde başta Maurice Tourneur olmak üzere Cecil B. De Mille, Marshall Neilan, Allan Dwan gibi yönetmenlerle çalıştı. Bu dönemin en başarılı filmleri *The Poor Little Rich Girl* (*Zavallı Küçük Zengin Kız*, 1918) ve iki ayrı rol oynadığı *Stella Maris* (1918) oldu. *One Hundred Percent American* (*Yüzde Bir Amerikalı*, 1918), *Captain Kidd* (*Kaptan Kidd*, 1919) ve *Pollyanna*'dan(1920) sonra çevirdiği *Tess of The Storm Country* (*Fırtınalı Ülkenin Tess*'i, 1922) başarılı oyunculuğunun belki de doruğu oldu. 1919 yılında David Griffith, Charles Chaplin ve bir yıl sonra evleneceği Douglas Fairbanks ile birlikte United Artists'i kuran Mary Pickford yalnız "Amerika'nın" değil, "dünyanın" da sevgilisiydi artık. İkinci eşi Douglas Fairbanks ile Moskova'ya gittiğinde, Moskovalılar sokağa döküldü. Shakespeare'den uyarlanan *The Taming of The Shrew* (*Hırçın Kız*, 1929) ise Pickford ile Fairbanks'ı yanyana getiren tek film oldu. Masum genç kız rolleri üstlenen, ki-

mi kez zor duruma düşse de, hep mutlu sona ulaşan, sevdiğine kavuşan öykülerin kahramanı olan Mary Pickford, böylece, Amerikan toplumunun püriten ve romantik geleneklerine karşılık verdi sinemada. Hele Douglas Fairbanks ile evliliği ve bu ikilinin sinemadaki başarısı, "Amerikan biçimi yaşam"ın simgesi sayılıyor, ekonomik zorluklarla karşı karşıya bir toplumdaki karamsarlığa iyimserlik aşılıyordu.

Çocuk yaşta başladığı tiyatro oyunculuğundan sinemaya geçen Douglas Fairbanks, kısa sürede Hollywood'un en gözde erkek oyuncusu oldu. Yüzünden eksik olmayan gülümsemesi, vücudunu kullanmadaki ustalığı, iyimserlik aşılayan davranışları ve çoğu filminde elinden düşmeyen kılıcıyla, çok değişik rollerde oynadı. Kötülüklerin üstüne giden, güçsüzlerin yanında yer alan, insancıl değerleri savunan, gözü pek, dürüst ve iyimser kimlikleri canlandırdı. Özel yaşamında da aynı çizgiyi sürdürerek, değerlerine bağlı, geleceğe dönük, örnek Amerikan erkeğinin simgesi oldu. Fred Niblo'nun yönetiminde sinema tarihinin ilk Zorro' sunu (*The Mark of Zorro* / *Zorro'nun İşareti*, 1920), yine aynı yönetmenle kılıcını kralının emrine veren korkusuz silahşoru (*The Three Musketeers* / *Üç Silahşörler*, 1921), Allan Dwan'ın yönetiminde ormanlar kralını (*Robin Hood*, 1922) canlandırdığında, hem ülkesinde, hem başka ülkelerde büyük bir başarı kazandı. Raoul Walsh'ın yönettiği *The Thief of Bagdad* (*Bağdat Hırsızı*, 1924) ile Alfred Parker'ın yönettiği *The Black Pirate* (*Kara Korsan*, 1926) ününü daha da pekiştirdi. İyimserliğini başkalarıyla paylaşmaktan mutlu olduğunu söyleyen Fairbanks, en tehlikeli sahnelerde bile dublör kullanmaz, dövüşme sahnelerini en ince ayrıntılarına kadar hazırlar, yönetmene yalnızca çerçeveyi belirlemek yetkisini tanırdı. Oğlu Douglas Fairbanks Jr. da oyuncu olarak, babasının çizgisini sürdürdü. Daha sonraki yılların Errol Flynn, Tyrone Power, Clark Gable gibi oyuncularının da onu örnek aldıkları söylenebilir.

Ünlenen ilk erkek oyunculardan biri de John Bunny oldu. Dört yıl (1911-1915) gibi kısa bir süre çalışmasına karşılık, iriyarı cüssesiyle Amerikan sinemasının ilk önemli güldürü oyuncusu oldu. Tiyatroda haftada 150 dolar aldığı bir dönemde, sinemanın önemini kavradığı için 40 dolar haftalıkla Vitagraph'a giren Bunny orta yaşlı, aşırı bencil, kadınlara düşkün, bilardo salonlarından çıkmayan, at yarışlarını kaçırmayan ve karısıyla (Kate Price) sürekli çekişen bir tip yaratarak, *A Cure for Pokeritus* (*Poker Tedavisi*, 1912), *Stenographer Wanted* (*Stenograf Aranıyor*, 1812), *Bunny's Dilemma* (*Bunny'nin Açmazı*, 1913) gibi filmlerle klasik güldürünün başarılı örneklerini verdi. İngiltere'de çevirdiği Dickens uyarlaması üç bölümlük *Pickwick Papers* (*Pickwick Belgeleri*, 1913) ise ününün ülkesi dışına taşmış olduğunu da gösterir. Ani ölümü, sinemayı John Bunny'den erken yoksun kıldı.

Charles Chaplin'in sessiz filmlerinin çoğunda başkadın oyuncu olan Edna Purviance, acımasız ve düşman bir ortama karşı koymaya çalışan, çekingen ve saygın bir genç kızı canlandırdı. Hiç kuşkusuz, *A Night Out*, (*Dışarıda Bir Ge-*

ce, 1915), *The Champion* (*Şampiyon*, 1915), *A Woman* (*Bir Kadın*, 1915) gibi ilk fimlerinden başlayarak, *The Kid* (*Yumurcak*, 1921), *The Pay Day*, (*Maaş Günü*, 1922), *The Pilgrim* (*Hacı*, 1923), *A Woman of Paris* (*Parisli Kadın*, 1923) ile süren ve yıllarca sonra *Monsieur Verdoux* (1947) ve *Limelight* (*Sahne Işıkları*, 1952) ile noktalanan bu filmlerde, Edna Purviance'ın oynayacağı rolü belirleyen Chaplin'dir. Ne var ki, Purviance da, Chaplin'in trajik dünyasında, tam büyük yaratıcının istediği gibi yer alabilmek yeteneğine sahiptir. Chaplin, yaşam öyküsünü kaleme aldığı *My Autobiography* adlı kitabında, bir rastlantı sonucu tanıdığı Edna Purviance'ı "çok güzel bulduğunu", en azından "göz okşayan bir varlık olarak beyazperdede yer alabileceğini" düşündüğünü, daha sonraki yıllarda da, "onunla evlenmeyi bile aklından geçirdiğini" yazar, Purviance'ın ölümün eşiğinde kendisine yazdığı mektupları yayınlar. Purviance, göz okşayıcı olmanın yanı sıra Chaplin'in yönetiminde olağanüstü duyarlıklı, usta bir sessiz sinema oyuncusu olmuş, Şarlo'nun destek aldığı, güzel, sevecen ideal kadını kusursuz bir biçimde canlandırmıştır.

Theda Bara ise sinema tarihinin ilk vampı (*vamp* = vampir sözcüğünün kısaltılmışı; uğursuz kadın, cinsel çekiciliğine kapılan erkeklerin başına belalar gelmesine yol açan kadın) oldu. Asıl adı Thedosia Goodman olan Theda Bara, Theodosia de Coppett adıyla bir film çevirdikten sonra, *A Fool There Was* (*Orada Bir Çılgın Vardı*, 1915) filminde takma adını kullandı. Filmin adı, Rudyard Kipling'in 1897'de yazdığı *Vampir* adlı şiirin ilk dizesinden alınmıştı. Frank Powell'in yönettiği filmde, Amerikalı bir diplomat, görevle Avrupa'ya giderken, vapurda tanıştığı fettan bir kadının ağına düşüyor, yuvası yıkılıyor, kadının büyüsüne kapılıyor, neredeyse onun kölesi oluyordu. Theda Bara'nın baygın bakışları, abartılı oyunculuğu, vücudunun hatlarını ortaya çıkaran giysileri, göz alıcı takıları seyircinin filme büyük ilgi göstermesine yol açınca, yapımcı William Fox, yeni yıldızın adı çevresinde gizemli bir hava yaratmaya yöneldi. Theda sözcüğü ile *death* (ölüm) arasındaki harf benzerliğine, Bara'nın tersten okunuşunun *arab* (Arap) sözcüğünü oluşturduğuna dikkat çekildi. Theda Bara'nın babasının Mısırlı bir şeyh olduğu ya da kendisinin ülkesinden kaçmak zorunda kalan bir prenses olduğu öne sürüldü. Piramitlerin dibinde dünyaya gelmiş, yılan zehiri ile beslenmişti. Oyuncu ile yapılan sözleşmenin, evlenme yasağı ile halka açık yerlerde yüzünü örtme zorunluğu getirdiği söylentisi yayılmıştı. Bu havanın da etkisiyle, Theda Bara üç yıl boyunca, her yıl, aynı kadın tipini canlandırdığı sekizer filmde rol aldı. Bu filmlerde Theda Bara, ağına düşürdüğü erkeğe eziyet etmekten sanki cinsel bir haz alıyor, ayrıca çıkar (para ya da güç) sağlıyordu. Theda Bara, *The Devil's Daughter* (*Şeytanın Kızı*, 1915) *The Two Orphans* (*İki Yetime*, 1915), *The Sin* (*Günah*, 1915), Victor Hugo'nun *Notre Dame'ın Kamburu*'ndan uyarlanan *The Darling of Paris* (*Paris'in Sevgilisi*, 1917) gibi filmlerin yanı sıra, *Carmen* (1915), *Cleopatra* (1917), *Camille* (1917), *Madame du Barry* (1917) ve *Salome* (1918) gibi, tari-

hin ünlü kadınlarını da canlandırdı. Büyük harcamalar yapılan *Cleopatra* (1917), belki de mesleğinin doruk noktasını oluşturdu. Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra seyircinin, bir zamanlar onca benimsediği vamp tipine sırt çevirmesi, Theda Bara'nın da sonu oldu. Yıllarca sonra oynadığı *Madame Mystery* (*Gizemli Kadın*, 1926) başlıklı kısa filmde, sinemada canlandırdığı rollerle dalga geçti. Mary Pickford'un yuvasına bağlı örnek kadın imgesinin tam karşıtını canlandıran Theda Bara'nın izinden giden Veleska Suratt, Louise Glaumm, Helene Chadwick, Alla Nazimova gibi vamplar aynı üne ulaşamadılar.

Romantik gönül öykülerinin olduğu gibi, serüven filmlerinin de gözde oyuncusu, kadınların sevgilisi Meksika kökenli Ramon Novarro, özel yaşamındaki aşkların bolluğunun yanı sıra, güzeliğiyle de 1920'lerin cinsellik simgesi sayılan Clara Bow, Hollywood'un en önemli yönetmenleriyle çalışan Gloria Swanson, romantik âşıkların en ünlülerinden John Gilbert ve daha niceleri, hiç kuşkusuz sessiz dönem Amerikan sinemasının en önemli yıldızları arasında yer alır. Ama Hollywood'un ilk söylence kahramanı Rudolph Valentino'dur.

Hollywood'un Yarattığı Söylence Kahramanı: Rudolph Valentino

Güney İtalya'nın Castellaneta kasabasında, veteriner bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen Rodolfo Alfonso Pietro Filiberto Rafaello Guglielmi di Valentina'nın az rastlanır uzunlukta bir adı vardı. Yazgısı onu, adıyla orantılı oranda bir üne kavuşturacaktı. Di Valentina, Cenova'da tarım öğrenimi gördükten sonra bir süre Paris'te avarelik etti, apaş dansı öğrendi. İtalya'ya döndükten sonra, "ülkesinin sınırları dar geldiği" gerekçesiyle 1913 yılının son ayında New York'un yolunu tuttu. Sıkıntılı günlerin ardından, büyük otellerde düzenlenen danslı çaylarda, erkeksiz gelen kadınlara eşlik eden dansçı olarak çalışmaya başladı. Bir kumpanyada yine dansçı olarak iş bulup, Hollywood'a geldi. Bir arkadaşının aracılığıyla filmlerde ufak tefek roller almaya başladı. Üç yıl boyunca on yedi filmde oynadı. Paris'te parasız kaldığında, ailesine mektup yazıp dönüş bileti istemişti. New York'ta parasız kalıp da Central Park'ta gecelediği dönemde ise direnmiş, eline geçirdiği ünlü Waldorf Astoria Oteli'nin mektup kâğıtlarıyla, o otelde oturuyormuş gibi ailesine mektuplar yazmış, kiralık bir giysiyle çektirdiği bir de fotoğrafını göndermişti. Rodolfo Guglielmi'nin, Yeni Dünya'da başarılı olacağına ilişkin sezgisinde yanılmadığı kısa sürede ortaya çıktı. Metro Yapımevi'nin senaryo yazarı June Mathis, *Eyes of Youth* (*Gençliğin Gözleri*, 1919) adlı filmde dikkatini çeken bu yakışıklı, sevimli, Avrupalıların inceliklerine sahip yeni oyuncunun, Rex Ingram'ın yönetmeye hazırlandığı *The Four Horsemen of The Apocalypse*'de (*Mahşerin Dört Atlısı*, 1921) başrolü oynaması için diretti. İlk filmlerinde Rodolpho De Valen-

tina adını kullanmış olan Rodolfo, bu filmde artık Rudolph Valentino oldu ve Hollywood'da yeni bir yıldız doğdu. İspanyol yazar Vicente Blasco Ibanez'in Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımını konu alan romanından uyarlanan filmde, kendisi gibi yeni bir oyuncu olan Alice Terry ile birlikte oynayan Valentino, beklenmedik ölçüde başarılı bir oyunculuk örneği verdi. Kalabalık bir figüran kadrosunun yer aldığı ve 800 bin dolar gibi yüksek bir harcamanın yapıldığı filmde, buram buram erotizm kokan ünlü tango sahnesindeki ustalığının yanı sıra, dramatik sahnelerde de inandırıcı oldu. Artık Rudolph Valentino, altı yıl boyunca (1926'da öldü), kadınlara nasıl davranılması gerektiğini bilen Latin erkeğinin simgesi olarak kadınların gönlünde taht kuracak, yalnızca iki yıl içinde dokuz film çevirecekti. İlkin, Alla Nazimova'ya *Salome*'de eşlik etti. George Melford'un yönettiği *The Sheik*'te (*Şeyh*, 1921) oynadığı Şeyh Ahmet Ben Hassan rolü, Valentino'nun ününü doruğa çıkardı. Başı kefiyeli Şeyh Ahmet'in, beyaz atının terkisine attığı sarışın dilber Lady Mayo'yu (Agnes Ayres) çöldeki çadırında baştan çıkarmasını, kadın seyirciler kendilerini İngiliz Lady'nin yerine koyarak izlediler. Valentino, Amerikan kadınlarının gözünde yasak aşkların ve bastırılmış duyguların simgesiydi artık. Yine Blasco Ibanez'den uyarlanan ve Fred Niblo'nun yönettiği *Blood and Sand* (*Kanlı Meydan*, 1922) ise artık olgun bir oyuncunun, aşk ve ölüm ikilemi arasındaki gelgitleri erotizmle dengelemedeki becerisini gösterdi. Kadınları peşinden koşturan Valentino, bu filmde bir matadoru canlandırıyor, bir vamp uğruna yok oluşa sürükleniyor, arenada can veriyordu. "Her başarılı erkeğin arkasında onu destekleyen bir kadın vardır" sözünün uygulanamayacağı erkeklerden biri de, hiç kuşkusuz Valentino'dur. İlk karısı sinema oyuncusu Jean Acker'in, zifaf gecesini geçirecekleri otelde, lezbiyen bir arkadaşı uğruna Valentino'yu terk etmesinden sonra evlendiği, dönemin başarılı sahne tasarımcısı ve kostümcü Natacha Rambova, kocasını "sanat filmlerine" yönlendirmeye çalışınca, Valentino'nun beyaz perdedeki kimliği de değişti. Alla Nazimova aracılığıyla tanımış olduğu Rambova'nin önerisiyle çevirdiği ve sahne düzenlemesini Rambova'nın yaptığı, Sidney Olcott'un yönettiği *Monsieur Beaucaire*'da (1924) Valentino, aşırı makyajlı, neredeyse kadınsı görünüşlü bir dansçıyı canlandırdı. Film seyirciden fazla ilgi görmese de, Valentino'nun taşlama yeteneğini de ortaya koydu. Doris Kenyon ile sevişme sahnesi ise bugün bile eskimemiş bir erotizm içerir. Valentino, *The Eagle*'de (*Kartal*, 1924) Büyük Katerina'nın aşkını tepen bir Kazak teğmeni canlandırdıktan sonra, bu kez Vilma Banky'nin eşliğinde, son filmi *The Son of The Sheik*'i (*Şeyhin Oğlu*, 1926) çevirdi. (Bu filmlerden esinlenerek on bir yıl sonra Irving Pichel'in yönettiği ve Şeyh Ahmet'i bu kez Ramon Novarro'nun oynadığı *The Sheik Steps Out* adlı müzikal, Türkiye'de Saadettin Kaynak'ın şarkılarıyla (*Ay Doğdu Batmadı mı?*) seslendirilince büyük ilgi gördü ve üç yıl gösterimde kaldı). Ama filmin gösterime girmesini görmeye ömrü yetmedi. New York'ta kaldırıldığı hastanede peritonitten öldü-

günde otuz bir yaşındaydı. Ölümü, kadın sevenleri arasında, görülmemiş bir histeri dalgası yarattı. Ölüsünün yattığı Polyclinic Hospital'in önünde iki kadın intihar etmeye kalkıştı. Londra'da bir genç kız Valentino'nun resimleri karşısında zehir içti. Paris'teki Ritz Oteli'nin asansörcü çocuğu, Valentino'nun resimleriyle dolu bir yatakta ölü olarak bulundu. Cenaze törenine on binler katıldı ve o gece radyolarda "There's a New Star in Heaven Tonight, Rudy Valentino" (Bu Gece Cennette Yeni Bir Yıldız Var, Rudy Valentino) adlı yeni bir beste çalındı. Valentino "kültü", sanatçının ölümünden sonra da sürdü. Kimliği bilinmeyen, yüzü tüllü, siyahlar giymiş bir kadın, her yıl ölüm yıldönümünde Valentino'nun mezarına çiçek getirerek mitosun oluşmasına katkıda bulundu. John Dos Passos bile *ABD Üçlemesi*'nde Valentino'nun yaşam öyküsüne yer verdi.

Valentino efsanesinin ardında, cinselliği öne çıkartan ve ününün doruğundayken ölen ilk yıldız olması yatar. Valentino yalnız yakışıklı yüzüyle değil, kıvrak bedeniyle de, karanlık salonları dolduran kadınların özlemlerine karşılık vermiştir. Avrupalı Rudolph Valentino'nun, kadınlardan gördüğü ilginin, Amerikan erkeklerinin tepkisine yol açmaması beklenemezdi. Püriten Amerikan erkekleri, Valentino'nun usta bir dansçı olmasını, kadınların kolayca gönlünü kazanmasını, ikinci eşinin sözünden çıkmamasını ve hele bileğinde onun armağan ettiği bir bileziği sürekli taşımasını, Valentino'nun kadınsı bir yapıya sahip olmasıyla açıklamaya kalktılar. Özellikle *Chicago Tribune* gazetesi, bol makyajlı yüzü, çekilmiş kaşları, lezbiyen yakınlarıyla, Valentino'nun "Amerikan erkeklerini kadınsılaştırmaya" giriştiğini öne süren suçlayıcı yazılar yayınladı. Oysa bir başka Amerikalı, Henry James, Rudolph Valentino'dan çok daha önce, romanlarında Amerikalıların cinsellik konusunda Avrupalılara oranla ne denli tutucu olduklarını vurgulamıştı.

Erişilmez Bir Doruk: Charles Spencer Chaplin

Adı sinemayla özdeşleşen, Charles Spencer Chaplin (1889-1977) İngiltere'de doğdu, dünyanın dört bir yanında ünlenmesine yol açan Şarlo tipini Hollywood'da yarattı. Sıradan insanın karşı karşıya kaldığı baskıları, haksızlıkları, geniş kitlelere yönelik, herkesin kolayca izleyebileceği, güldürüyle hüznün iç içe geçtiği, insan sevgisinin ağır bastığı filmlerinde, bir benzeri olmayan bir eleştiri anlayışıyla gündeme getirdi. Chaplin, yaşam öyküsünü şöyle özetler.

"Oyuncu Chaplin'in oğlu, ben Charles Spencer Chaplin, 16 Nisan 1889'da Londra'da dünyaya geldim. Babam usta bir güldürü oyuncusuydu, annem operet şarkıcısıydı, daha sonra varyete tiyatrolarında da çalıştı. Çocukluk yıllarımı Londra'nın yoksullar mahallesi East Side'da geçirdim. Babam kendini içkiye verince, evde ocak kaynamaz oldu. Sıcak bir çorba için, kardeşim Sidney

birçok kez yardım kurumlarının kapısını çalmak zorunda kaldı. Ben onunla gidemiyordum, çünkü ikimiz aynı pabuçları ortaklaşa kullanıyorduk. Babam, bizi büyük bir yoksullukla başbaşa bırakarak öldü. Altı yıl boyunca çalmadığım kapı kalmadı. Arabacılık yaptım, geceleri değişik yerlerde sabahladım. Sonunda annem bir iş buldu ama çok geçmeden yeniden parasız kaldık. Kardeşim Sidney elinden geldiğince bize yardımcı olmaya çalışıyordu. Ama onun da canına yetti, Güney Amerika'ya gitti, garsonluk yapmak için. Sonunda bir tiyatro kumpanyasına girdim. On dört yaşındaydım. Elimden geleni yapıyordum, çünkü ölüm kalım sorunuydu bu iş. Beni beğenmeyecek olurlarsa ikimizin de (annemle ben) yeniden aç kalacağımızı biliyordum. Beğenirlerse, ikimiz de her gün bir tas sıcak çorba içebilecektik. Tiyatroya yabancı sayılmazdım Daha önce de The Eight Lancashire Lads topluluğunda sahneye çıkmıştım. Ama bu kez bir rol vermişlerdi bana, konuşuyordum, seyirci de beni dinliyordu. Kadroya alınmayı başardım. Böylece (her oyuncu için kaçınılmaz olan), İngiltere'nin dört bir yanındaki salaş tiyatrolara uzanan bir gezgincilik dönemi başladı. Ama annem de, ben de, açlık çekmiyorduk artık. On dokuzuna geldiğimde ünlü tiyatro adamı Fred Karno beni topluluğuna aldı. *A Night in a London Club* (*Bir Londra Kulübünde Bir Gece*) adlı revüde sarhoş rolü oynuyordum. Oyun çok tuttu, yüzlerce kez sahnelendi, Avrupa'nın her yerini dolaştık. Sonunda Fred Karno Amerika'ya da gitmeye karar verdi. 1911'de ABD'ye gidip, yüzlerce kentte oynadık. Artık haftada 100 dolar kazanıyordum. Beni sahnede gören, geleceğin ünlü güldürü ustası Mack Sennett, 125 dolar haftalıkla bana Keystone Film Company'de iş verdi. Kimsenin dikkatini çekmeyen bir sürü kısa güldürü filmi çevirdim. Daha sonra New York'ta kısa filmler çektim. Halk bunları beğenince, tanesini 2000 dolara satmayı başardım. On bir yıl sonra, bu kısa filmlerin on birinin satışından bir milyon dolar elde edecektim. Başarıya ulaştım. Filmlerim dünyanın her yerinde gösteriliyor. Kendi yapımevini kuran ilk oyuncu oldum. Hollywood'da bir stüdyo yaptırıp, kendi adıma çalışmaya başladım. Bir yıl sonra Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve yönetmen Griffith ile birlikte United Artists Corporation'i kurdum. 1920'de ilk kez uzun süreli bir film yaptım (Jackie Coogan'ın da oynadığı *The Kid* / *Yumurcak*). Bu filmi *The Pilgrim* (*Hacı*, 1922), *A Woman of Paris* (*Parisli Kadın*, 1923) *The Gold Rush* (*Altına Hücum* 1925) *The Circus* (*Sirk*, 1928) izledi. Üç yıl çalıştım bu filmler için. İki kez evlendim: İlk karım Mildred Harris, ikincisi Lita Grey. Hepsi bu kadar." Bu yaşam öyküsünü tamamlamak için Chaplin'in annesinin akıl hastanesine kaldırıldığını, iki evlilik daha yapacağını (Paulette Goddard ve Oona O'Neill ile) ve *City Lights*'tan (*Şehir Işıkları*, 1931) *Limelight*'a (*Sahne Işıkları*, 1952) uzanan bir dizi başyapıt üreteceğini eklemek gerekir.

Chaplin, mesleğin püf noktalarını, ayaklarını sağa sola açarak yürümeyi, duygularını yüzüyle açığa vurabilmeyi, vücudunu ustalıkla kullanabilmeyi Fred Karno ile çalışırken öğrendi. Henry Lehrman'ın yönettiği ve Mabel Normand

ile birlikte oynadığı ilk filmi *Making a Living*'ten (*Ekmek Parası*, 1914) sonra oynadığı ikinci filmi *Kid Auto Races at Venice*'te (*Venedik'te Otomobil Yarışı*, 1914) kendisini üne kavuşturacak kılığa büründü. Chaplin'in bu kılığı, önceden tasarlamadan Keystone'daki başka oyuncuların eşyalarını giyerek ortaya çıkardığı söylenir. Bol pantolon Fatty Arbuckle'in, dar ceket Charles Avery'nin, melon şapka Arbuckle'ın kayınbabasının, partal pabuçlar Ford Sterling'indir. Bıyık ise Mack Swain'in bıyığından esinlenmiştir. "Şarlo" tipi doğmuştur ama Chaplin'in ilk filmleri, Mack Sennett'in başka güldürü oyuncularının filmlerinin benzeri olmaktan öteye gitmez. Mack Sennett için, filmin yapısı büyük bir hızla anlatılan bir öyküye ve birbirini izleyen gülütlere öncelik tanıdığı için, kişilerin ruh dünyalarına eğilmek söz konusu değildi. Oysa Chaplin'in insancıl bakışı, ele aldığı kişilerin iç dünyalarına dayanacaktı. Keystone'da çevirdiği 35 film, Chaplin için bir çıraklık dönemi oldu. On ikinci filminden sonra yönetmen yardımcılığı yapmaya başladı. Yirminci filmi *Laughing Gas*'den (*Kahkaha Gazı*, 1914) sonra filmlerini kendisi yönetmeye başladı. Yasak aşklar, kıskanç kocalar, acemi dişçiler, çarpışan otomobiller, zil zurna sarhoşlar bu filmlerin güldürü öğesini oluşturuyordu. 1915 yılında Essanay'e geçmesi, Chaplin için bir dönüm noktası oldu. Her şeyden önce daha az ama daha özenli film çeviriyordu. 1915'te yalnızca 12 film çevirdi. Essanay'in Chicago'daki stüdyolarında *His New Job* (*Yeni İş*, 1915) gibi başarılı bir film çevirse de, bu yeni ortamdan hoşlanmadı. Yıllarca birlikte çalışacağı görüntü yönetmeni Roland Totheroh ile Essanay'in Kaliforniya stüdyolarına geçti. Filmlerinde sekiz yıl boyunca başkadın rolünü üstlenecek Edna Purviance'ı burada keşfetti.

The Tramp (*Serseri*, 1915) ve *The Bank*'in (*Banka*, 1915) ardından çevirdiği *Police*'te (*Şarlo Hırsız*, 1916) ilk kez toplumsal eleştiriye de yer vererek, *The Kid* (*Yumurcak*, 1921), *The Pilgrim* (*Hacı*, 1923) gibi filmlerinin ipuçlarını verdi. Bu dönem filmlerinde Şarlo kimliği artık olgunlaşmaya başlar, güldürü Şarlo'nun içinde bulunduğu durumdan kaynaklanırken, insancıl boyut artar ve Şarlo'nun yalnızlığı belirginleşir. Şarlo, acımasız toplumsal koşulların karşısına çıkardığı engelleri, kimsenin yardımı olmaksızın, aklını ve becerisini kullanarak ve biraz da talihinin rast gitmesiyle aşacaktır. Güldürünün yanı başında, artık toplumun olumsuz yanlarına da değinmekten kaynaklanan hüzün de yer almaya başlamıştır. 10 bin dolar haftalıkla Mutual'e geçmesi, Chaplin'in meslek yaşamında ileriye doğru bir başka adım oluşturdu. Chaplin, Mutual'de on altı ayda 12 film çekti. Usta bir oyunculuğun öne çıktığı ve güncel olaylara göndermelerin yer aldığı bu filmlerden *One a.m.*'de (*Geceyarısı Bir*, 1916) evine sarhoş dönen Chaplin, kapının kilidiyle, halılarla, ev eşyalarıyla boğuşur. *The Pawn Shop*'ta (*Tefeci*, 1916) bir müşterinin çalarsaatini paramparça eder. *Easy Street* (*Şarlo Polis*, 1917) bir kenar mahalle yaşamına ilişkin keskin gözlemlere dayanır, mahallede kol gezen yoksulluk ve korku ele alınır. Mutluluk peşinde Amerika'ya göç edenlerin gemiyle yolculuğunu konu edinen *The Im-*

migrant (*Göçmen*, 1917), yolculuk koşullarını aktarırken, düşlenen mutluluğun yine yoksulluk, işsizlik, yalnızlık getireceğini vurgulayarak toplumsal eleştirinin yoğunluğunu artırır. Otuz dakika uzunluktaki filmde Chaplin süreyi son derecede akılcı bir biçimde kullanır. Geminin güvertesi tıklım tıklım görünse de, Chaplin yalnızca 16 figüran kullanmıştır. Güvertenin sallanması Şarlo'nun ünlü yürüyüşüne yeni bir boyut getirirken, poker sahnesindeki kâğıt hileleri aynı ustalığı sürdürür. Özgürlük Anıtı görülür görülmez iplerin arkasına itilen göçmenler, dev bir kentin umursamazlığı içinde, bir hayvan sürüsü gibi gemiden indirilirler. Şarlo'nun lokantada şapkasını çıkartması gerektiğini bilmemesi, yemek listesini okuyamaması, büyük kent geleneklerine yabancılığı vurgulayan anlamlı sahnelerdir. Eski bir kürek mahkûmunun öyküsünü anlatırken baskıcı bir toplum düzenini de gözler önüne seren *The Adventurer* (*Şarlo Pranga Mahkûmu*, 1917) için de, aynı yargıya varılabilir. Chaplin'in 1918 yılında bu kez First National adına yönettiği *A Dog's Life* (*Bir Köpeğin Yaşamı*) ile *Shoulder Arms* (*Şarlo Asker*) ise bireyin belirli bir toplumsal ortamdaki davranışını daha derinlemesine inceler. Şarlo ile köpeğinin yaşam koşulları arasında benzerlik kuran *Bir Köpeğin Yaşamı*, gülünç durumları günlük gerçeklerin gözlemlenmesinden çıkarır. Sennett okulunun anlayışı artık yok olmuş, ezilen bir genç kızla, toplumun baskısı karşısında çaresiz, iyi yürekli erkek teması öne çıkmıştır. *Şarlo Asker* ise Birinci Dünya Savaşı'nı, siperlerde çarpışan bir erin gözünden verir. Kimi bölümlerinin kesilmesine karşın, Şarlo'nun siperde başına gelenler yine de yalnız güldürmekle yetinmez, savaş karşıtı barışçıl bir ileti de içerir. Chaplin'in artık kapitalist Amerikan sisteminin çelişkilerini vurgulamaya başlaması, kimi çevrelerce iyi gözle görülmemesine de yol açacaktır. Daha önceki filmlerde de kendini belli eden duygusallık, *Yumurcak*'tan başlayarak ağırlık kazanır. *Yumurcak*'ta konunun odağı artık Şarlo'nun yalnızlığı değil, bulup yetiştirdiği kimsesiz "yumurcakla" (Jackie Coogan) arasında gelişen sevgi bağıdır. Bu bağın gelişmesi işlenirken, toplumsal koşulların, kurumların eleştirisine de yer verilir. Pişman olduktan sonra mutluluğa kavuşan bir suçlunun öyküsünü anlatan *Hacı*'nın ise iyimserlik yanı ağır basar. Douglas Fairbanks, Mary Pickford ve D. W. Griffith ile birlikte kurduğu United Artists için, Edna Purviance'ı dramatik bir rolde denemek amacıyla çevirdiği *Parisli Kadın*'ın (filmde baş erkek rolünü Adolphe Menjou oynar, Chaplin'in küçük bir rolü vardır) ticari başarısızlığının ardından Chaplin *Altına Hücum*'u ve *Sirk*'i çevirdi. Chaplin'in en önemli filmleri arasında yer alan ve mutlu sonla noktalansa da, "çağdaş bir tragedya" olarak tanımlanan *Altına Hücum*, altın arayıcısı Şarlo'nun bir altın madeni bulmasını ve kavuşamayacağını sandığı sevgilisine kavuşmasını konu edinir. Film boyunca, Jack London romanlarının kahramanlarını çağrıştıran kişiler doğayla savaşırken, insan yapısının erdemleri ve kusurları ortaya çıkar. Açlık, soğuk, yırtıcı hayvanlar gibi insanın en eski düşmanları karşısında dostluğun dayanışması gündeme gelir. Komik öğeler

artık konunun birer tamamlayıcısı olmuştur ve sırtı alıcıya dönük Chaplin, omuzlarıyla bile değme oyuncuların yüzleriyle aktaramayacakları iletileri aktarmayı başarmaktadır.

Sıradan bir davranışın, rasgele bir olayın zincirleme tepkilere yol açtığı kendine özgü dünyayı, Chaplin *Altına Hücum*'da bırakır. Bu dünyadan sıyrılarak, içinde yaşadığı topluma karışır. Bundan böyle, kendisinin yarattığı bir dramın başkişisi değil, kendisini aşan bir tragedyanın rastgele kişilerinden biridir. Artık Chaplin tipten mitosa geçmiştir. Güldürü yüzeysel bir kabuk gibidir bundan böyle, kabuğu kazıyınca altındaki dram ortaya çıkacaktır. *Sirk*'in, güzel kıza âşık olan palyaço öyküsü, bilinen bir konudur. Yankesici sandıkları için peşine düşen polislerden kurtulmak için bir sirk çadırına giren Şarlo, kendini sahnede bulup da seyircileri kahkahaya boğunca, sirkte iş bulur ve sirk sahibinin güzel kızına gönlünü kaptırır. Konu bilinen bir konu olsa da, umutsuz bir aşkı, karşılıksız iyiliği, özveriyi ve yalnızlığı, o yıllar sinemasının hiç bilmediği bir biçimde ele alır. Güldürü, ancak Chaplin'in ulaştırabileceği bir sonuca ulaşır. Sökülen sirk çadırının yerindeki Şarlo, sanki özverisinin (sevdiği kızın cambazı sevmesini hoşgörüyle karşılamıştır) değerlendirmesini yaparken, yüzünde benzersiz bir hüzün belirir. Ama çok sürmez. Şarlo'nun daha iyi bir dünya özlemi ağır basar. Düşlerinin simgesi kâğıt yıldızı buruşturup, bir tekmede uzaklara savurduktan sonra, kendisine yeni umutlar sağlayacak uzun yolda yürümeye koyulur. Bir sonraki durağı, *City Lights* (*Şehir Işıkları*, 1931) olacaktır.

Chaplin'in, sinemaya ses öğesi girdikten sonra çekmesine karşın, konuşmaya yer vermeyip yalnızca bir müzik kuşağı eklemekle yetindiği *Şehir Işıkları*, artık bir sinema klasiğidir. Gözleri görmeyen bir çiçekçi kız, sarhoş olunca kötü yanlarından arınan bir milyoner ile kızın gözlerini açtırmak için milyonerin parasını kullanıp hapse girmeyi göze alan Şarlo arasındaki ilişkiler, kahkahayla hüznü ustaca birleştirirken, toplumun bireyi nasıl ezebildiğini de vurgular. Milyonerin sarhoşken Şarlo'ya sarılıp, ayılınca kovduğu, Şarlo'nun boks yaptığı, çöp topladığı sahnelerdeki dayanılmaz güldürüye karşın, film içerdiği hüzünle klasikleşir. Mahallenin çocuklarınca alaya alınan, hapisten yeni çıkmış, bastonsuz kalmış Şarlo'yu tanıyan çiçekçi kızın yüzündeki şaşkınlığa, Şarlo'nun gözlerinde, acıyla sevincin iç içe geçtiği benzersiz bir bakış karşılık verdiğinde, sinema tarihinin unutulmayacak görüntülerinden birini yaratmış olur Chaplin. Barış ve Refah Anıtı'nın açılış töreninde, anıtın örtüsü kaldırılınca, altında uyuyan Şarlo görüntüsü ise hiç kuşkusuz 1930 bunalımına açık bir göndermedir. Sevdiği kızı, gözlerini açarak mutluluğa kavuşturan Şarlo, kendi mutluluğunu yıkmıştır. Şarlo'nun mutluluğu ancak kafasının içindedir. Gerçeklerle karşı karşıya gelmek bu mutluluğu paramparça eder. Daha önceki filmlerinde Şarlo terk edildiğinde yeni bir umutla yola koyulurdu. Bu filmde ise hüzün, umudu da yok eden bir yıkılmışlığa ulaşır. Ama Şarlo'nun yıkılmışlığa tepkisi yaman olacaktır. Chaplin bir sonraki filmi *Modern Times*'da (*Asrı*

Zamanlar, 1936), 1930'ların toplum düzenini acımasız bir biçimde eleştirdikten sonra Şarlo tipini noktalayacak ve sinema tarihinin benzersiz siyasal taşlaması *The Great Dictator*'ı (*Büyük Diktatör*, 1940) çevirecektir.

Chaplin'in güldürü ustalığının temelinde insan yapısını çok iyi tanıması yatar. Gülünç ve sıkıntılı bir duruma düşmüş bir insanın, seyircinin ilgisini çekeceğini bilir Chaplin. Sözgelimi, rüzgârın bir kadının başındaki şapkayı uçurması gülünç bir durum değildir. Gülünç olan, kadının saçları darmadağınık, giysisinin etekleri havalanarak şapkanın peşinden koşmasıdır. Hele zor duruma düşen sıradan bir insan değilse, güldürü etkisi daha da artar. Şarlo güldürülerinde, polisler ikide bir su dolu çukurlara düşer, boya tenekelerine çarpıp tökezler, otomobillerden düşerler. Otoriteyi simgelemekle böbürlenen kişilerin zor duruma düşmesi, seyirciyi, aynı olayların sıradan bir yurttaşın başından geçmesine oranla çok daha fazla güldürür. Gülünç duruma düşüp de, bunun bilincinde olmayanlar, Şarlo filmlerinin bir başka güldürü öğesini oluşturur. Bu durumun en güzel örneği sarhoşlardır. Körkütük sarhoş oldukları halde, ağızlarına bir damla içki koymadıklarını söylerler. Ağırbaşlı olmaya çalışırlar. Ağırbaşlılık, Şarlo'nun temel ilkelerinden biridir. Ne denli gülünç duruma düşse, yüzükoyun yere kapaklansa bile, başlıca kaygısı bastonunu yerden almak, melon şapkasını giymek, boyunbağını düzeltmek olur. Baston, Şarlo tipinin ayrılmaz bir parçasıdır. Şarlo, bastonu başlı başına bir gülme öğesi kılar. Baston sık sık birinin ayağına takılır, birini omuzundan yakalar. Şarlo birine seslenecek, onun omzuna dokunacak yerde, bastonuyla onu kolundan çeker.

Bastonuyla salına salına ama ciddi bir tavırla yürüyen Şarlo, ağırbaşlı bir centilmen izlenimi uyandırır. Dış görünüşüyle çelişen bu "seçkinci" davranış, başlı başına bir güldürü öğesidir. Karşıtlıklar ve çelişkiler de Chaplin güldürüsünün temelinde yer alır. Seyirci iyi ile kötü, varsıl ile yoksul, talihli ile talihsiz arasındaki çelişkiyi sevdiği gibi, birkaç dakika içinde hem gülmekten hem de hüzünlenmekten hoşlanır. Şarlo'yu kovalayan polis hep iriyarıdır, üstelik beceriksizdir. Şarlo ise çeşitli cambazlıklar yapar, polisin ayaklarının arasından bile geçip gider. Şarlo'ya kötü davrananlar da hep iriyarı olur. Seyircinin güçsüzden yana olduğunu bilen Şarlo, bu gibi durumlarda omuzlarını indirir, yüzünü kırıştırır, ağlamaklı bir görünüşe bürünür. Beklenmedik davranış seyirciyi güldürdüğünden, Şarlo önce seyircinin beklediği gibi davranır, sonra bunun tam tersini yaparak güldürür. Seyirci, Şarlo'nun bir yolu yürüyerek gideceğini sandığı anda, Şarlo bir otomobile atlar. Chaplin güldürü ustasıdır ama aşırı güldürmekten kaçınır. Seyirciyi dakikalar boyunca güldürmeye, yer yer kopan içtenlikli kahkahaları yeğler. Fransız sinema kuramcısı Louis Delluc, Chaplin'i Molière'e, sinema yazarı Elie Faure ise Shakespeare'e benzetir. İkisi de haklıdır. Çünkü Chaplin sinemanın, güldürüyle hüznü birleştirmeyi başaran tek ustasıdır.

Yeni Güldürü Sineması ve Buster Keaton

1910-1920 yılları arasında Amerikan sinemasında Mack Sennett okulunun güldürü anlayışı geçerli oldu. Sennett'in getirdiği kurallara dönemin yönetmenleriyle oyuncularının büyük bir bölümü sıkı sıkıya uydu. Birinci Dünya Savaşı sonrasında, başta Chaplin olmak üzere kimi sanatçıların daha yaratıcı bir güldürü anlayışına yönelmeleri, iki bobinlik filmlerden altı, yedi bobinlik filmlere geçiş 1920'lere egemen olacak yeni bir güldürü anlayışı getirdi. Kaçıp kovalamacalara, surata atılan pastalara dayanan Sennett güldürülerinin yerini, yarattığı tiplemeyle seyircinin hemen tanıdığı film kahramanının iç dünyasına da eğilen filmler aldı. Ben Turpin gibi kimi oyuncular, usta bildikleri Sennett'in anlayışını sürdürseler de, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon gibi oyuncular, belki Avrupalı Max Linder'in de etkisiyle, sinemaya ses öğesi gelinceye dek, Amerikan toplumunun değişik yönlerini taşlayan filmlerde rol aldılar. Bedenine dar gelen ceketi ve hüzünlü "bebek" yüzüyle Harry Langdon, Buster Keaton'ın daha kaba bir örneğiydi. Bu melek gibi insan eli maşalı kadınların, gangsterlerin hedefi olur ama içine düştüğü zor durumdan kurtulmanın yolunu bulurdu. Kent yaşamına karşı kırsal kesimin övgüsünü yaptığı ve pantomim ustalığını ortaya koyan *The Long Pants* (*Uzun Külot*, 1927) ile *The Strong Man* (*Güçlü Adam*, 1926) en iyi filmleri sayılır. Başarıya ulaşma tutkusunun insan ilişkilerini yozlaştırdığını, insanın dürüstlük, dayanışma, içtenlik gibi erdemlerini yok ettiğini vurgulayan bu filmlerin senaryolarının Frank Capra'nın imzasını taşıması yalnızca bir rastlantı değildir. Daha sonraki yıllarda Roosevelt'in "*New Deal*" politikasını destekleyerek, "Amerikan biçimi yaşamın" övgüsünü yapacak olan Frank Capra'dan önce Harry Langdon'un bu görüşün öncülüğünü yaptığı görülür.

Harold Lloyd ise başından eksik etmediği hasır şapkası ve gözlüğüyle dürüst yurttaş Lonesome Luke (Yalnız Luke, Fransa'da ve bizde Louis olarak bilinir) tipini yarattı. 1917'ye dek çevirdiği elliye yakın filmde, Chaplin'in üstünden dökülen giysilerine karşılık bedenini saran giysilerle oynadığı rollerde ünlendi. Bu tarihte Lonesome Luke kimliğine bürünen Lloyd'un filmlerinin güldürü öğesi, sıkılgan ama sevgilisi uğruna her şeyi göze alan, geleneklerine bağlı Amerikan delikanlısının iyimserliğine ve beceri yeteneğine dayanırken, kahramanın içine düştüğü zor durumdan kurtulmasında sanatçının bedenini bir akrobat gibi kullanabilme becerisi de katkıda bulunur. Bir film çekimi sırasında patlatılan yalancı bir bomba sağ elinin iki parmağının kopmasına yol açtığı için, o tarihten (1920) sonra sağ eline deri renginde bir eldiven giyerek (kopuk parmaklar eldivenin içinde süngerle doldurulmuştu) oynadı. *A Sailor-Made Man* (*Denizci Adam*, 1921), *Grandma's Boy* (*Büyükannenin Çocuğu*, 1922), *Safety Last* (*Güvence En Son*, 1923), *Hot Water* (*Sıcak Su*, 1924), *The Kid Brother* (*Küçük Kardeş*, 1927), *Welcome Danger* (*Hoşgeldin Tehlike*, 1928)

gibi başarılı filmleri olan Lloyd, o dönem güldürü sinemasının Chaplin ve Keaton'un hemen ardından gelen oyuncusu sayılır. Ama kişilerin iç dünyaları ele alınsa da, düzeyli gülütler kullanılsa da, olayların gelişmesi akılcı bir çizgi izlese de, Harold Lloyd'un, çoğu Fred Newmeyer ve Sam Taylor tarafından yönetilen filmlerinde, yansıtılmaya çalışılan gerçekliğin eleştirisini yapmak gibi bir kaygı yoktur. Harold Lloyd'un filmleri bu yanıyla Chaplin ve Keaton'ın sinemasından ayrılır ve onların filmlerinin düzeyine erişemez.

Lumière Kardeşler'in halka açık sinematograf gösterisini yaptıkları yıl dünyaya gelen Buster Keaton (1895-1966) da, Chaplin gibi tiyatrocu bir ailenin çocuğudur. Asıl adı Joseph Francis Keaton'dır. Altı aylıkken bir merdivenden düştüğünde bir yerine bir şey olmayınca, ünlü gözbağcı Harry Houdini minik Joseph'e, "*keaton*" (cingöz) adını yakıştırmıştır. Keaton çocuk yaşta, anne ve babasıyla birlikte sahneye çıktı. Kısa sürede seyircinin sevgilisi oldu. En sevilen numaralarından biri, yüzüne süpürgeyle vurulduğunda beş on saniye sessiz kalıp, sonra birden "Ayyy!" demesiydi. Tiyatroda yirmi yıl boyunca çalışarak, pantomim yeteneğini geliştirdi ve sahnede duygularını dizginlemeyi öğrendi. Bu nedenle, babasının içkiciliği yüzünden aile tiyatrosu batıp da, Roscoe (Şişko) Arbuckle'ın yanında (*The Butcher Boy* / *Kasap Çırağı* adlı filmde) sinemaya adım atmak zorunda kaldığında (1917), köklü bir oyunculuk deneyimine ve usta bir pantomimci becerisine sahipti. Sinema oyunculuğunu, yönetmenliğini ve kurguculuğunu ise Arbuckle'dan öğrendi. Sinemaya girmeden önce iyi bir sinema seyircisi olan Keaton, yeni mesleğine öyle büyük bir ilgi duyar ki, anılarında şöyle yazar: "Yaptığım ilk işlerden biri de bir alıcıyı neredeyse paramparça etmek oldu. Objektiflerin özelliklerini, film parçalarının nasıl birbirine eklendiğini, gösterimin nasıl yapıldığını en ince ayrıntısına dek öğrenmek istiyordum." Hiç gülmeyen asık suratıyla, Buster Keaton kısa sürede Amerikan sinemasının en sevilen güldürü oyuncularından biri olmayı başardı. (Buster Keaton, Fransa'da ve ülkemizde Malek adıyla tanındı; Fransa'da kimi filmlerinde Frigo diye de adlandırıldı). *The Cook* (*Aşçı*, 1918), *Back Stage* (*Sahne Gerisi*, 1919), *Neighbours* (*Komşular*, 1920), *The Garage* (*Garaj*, 1920) gibi kısa filmlerden sonra, Herbert Blache'in yönettiği *The Saphead* (*Avanak*, 1920) ilk uzun süreli filmi oldu. On yıla yakın bir süre içinde on iki uzun, yirmi kısa filmde rol aldı ve bu filmlerin bir bölümünün yönetmenliğini de üstlendi. Bu filmlerden *Paleface* (*Soluk Yüz*, 1921), *The Three Ages* (*Üç Çağ*, 1923), *Our Hospitality* (*Konukseverliğimiz*, 1923), *The Navigator* (*Gemici*, 1924), *Sherlock Jr.* (1924), *The General* (*General*, 1926), *Steamboat Bill* (*Motorcu Bill*, 1928) güldürü sinemasının önemli örnekleridir. Asık suratlı Keaton'ın sineması, oyuncunun olağanüstü hareketliliğine dayanır. Başka oyuncuların yüzleriyle açığa vurdukları duyguları, Keaton kurgulanmış kısa planlar yerine, uzun planlarla verilen akrobasi hareketleriyle açığa vurur. *Gemici*'de geminin direğinden güverteye atlar, *Motorcu*'da sanki havada uçar, *Spite Marriage*'de (*Sakat Evlilik*,

1929) bir yattan denize düşüp, akıntıya kapılır, *Soluk Yüz*'de bir asma köprüden düşer, *Konukseverliğimiz*'de bir çavlanın altından geçer ve bu eylemlerin tümünü yardımcı kullanmaksızın kendisi gerçekleştirir. Daha sonra anılarında belirteceği gibi vücudunda "kırılmadık kemik kalmaz". Ne var ki, Keaton'ı önemli kılan bu becerisi değil, asık suratının ardında gizlenen dünyadır. Kimi kez derin bir hüznü, kimi kez dizginlenemez bir sevinci yansıtan iri gözleri, film kahramanının duygularını açığa vururken, gerçeklik karşısındaki tutumunu da vurgular. Keaton'ın asık suratı, sanatçının bir özelliği olmaktan çok, gerçekliğin bilinmeyen yönlerine, yaşamın kaçınılmaz acılarına açılan bir penceredir. Her film, Keaton için yeni ve değişik bir gerçekliğe bakış, sanatçının asık yüzü, toplumun acımasızlıklarını saptayan bir gözlemcidir. Keaton'ın Jack Blystone ile birlikte yönettiği *Konukseverliğimiz*'de trenle yaptığı uzun yolculuk boyunca ele alınan makine insan ilişkisi ve çelişkisi, sanatçının Clyde Bruckman ile birlikte yönettiği *General*'de doruğa çıkar. Amerikan İç Savaşı sırasında, "The General" adlı lokomotifin güneyli sürücüsünü canlandıran Buster Keaton'ın lokomotifle ilişkisi, makine uygarlığı üzerine bir yargılamaya da dönüşür. William Pittenger' in *The Great Locomotive Chase* adlı romanından sinemaya uyarlanan *General*, Keaton'ın başyapıtı sayılır. İç savaş çıktığında demiryollarında lokomotif sürücülüğü yapmakta olan Johnnie Gray'i yaşama bağlayan iki öğe, sevgilisi Annabelle Lee ile lokomotifidir. Johnny yaptığı iş daha önemli sayıldığı için askere alınmayınca, sevgilisi onu korkaklıkla suçlayarak, terk eder. Bir yıl sonra, Johnny'nin trenine Annabelle'in yolcu olarak bindiği bir sefer sırasında, Kuzeyliler treni ele geçirir. Johnny, bir başka lokomotife atlayarak, lokomotifinin ve sevgilisinin peşine düşünce, iki düşman tarafın bölgelerine girip çıkmaktan kaynaklanan katıksız bir güldürü çıkar ortaya. Amerikan yakın tarihinde gerçekten yaşanmış bir olay, Keaton'ın dünyasının kendine özgü mantığıyla, dış dünyanın mantığını bağdaştırır. İnsan doğa ilişkisini yüceltir, makineleşmenin götürdüklerini belirtirken, savaşın anlamsız olmanın da ötesinde, aptallıkla eşdeğer olduğunu vurgular. Savaşın kuralı olmadığını, bir savaşı, Güneylileri büyük bir felaketten kurtaran bir lokomotif sürücüsünün bile kazanabileceğini öne sürer. Film, iç savaş döneminden kalma iki eski lokomotifle, Oregon eyaletinde çekildi. *General*, daha sonra birçok filmde yinelenen gülütlerinden çok, Keaton'ın bir yandan lokomotifiyle, bir yandan sevdiği kadınla bütünleşen sıradışı kişiliğiyle dikkati çeker. Kovalamaca sırasında Annabelle'in bir ara sürücü bölümünde süpürgeyle temizlik yapmaya kalkışması, kazanın kütükle beslenmesine yardımcı olması ve filmin sonunda Keaton'ın sevgilisini öperken, bir yandan da asker selamı vermesi, *General*'i görenlerin belleklerinden silinmeyen sahnelerdir. Bir teknede tek başlarına kalan bir kadınla bir erkeği konu edinen ve Robinson Crusoe'yu çağrıştıran *Gemici* ise simgesel bir yoruma çok elverişlidir. Buster Keaton sürekli olarak karşısına çıkan irili ufaklı sorunların üstesinden gelmeye çalışırken, nesneler-

le ilişkisi büyük bir yoğunluk kazanır. Nesneler insanlar için, yırtıcı hayvanlardan bile daha zararlıdır, hele kişi o nesneyi kullanmayı bilmiyorsa. İnsan, çevresinden yönelen tehditler karşısında tek başınadır ve bunlara en akılcı biçimde karşı koymak zorundadır.

Sesli sinemanın yaygınlaşması Keaton'ın yıldızını söndürdü. Bunda sanatçının güldürü yeteneğinin daha çok sessiz sinemaya yatkın olmasının da payı vardı. Kaldı ki, sessiz sinema döneminde en başarılı filmlerini çevirirken de Keaton seyirciden büyük bir ilgi görmemişti. Başyapıtı *General* bile iş yapmamıştı. Keaton'ın, sinemadan elini eteğini çektikten sonra, yeniden keşfedildiği 1980'lerde ünlenmesi, sinema tarihinin ilginç çelişkilerinden biridir. Charles Chaplin'in *Sahne Işıkları*'nda Keaton'a oynattığı düşkün güldürü oyuncusu rolü, Chaplin'in değerbilirliğinin bir göstergesi olmanın yanı sıra, Keaton'a da olağanüstü yeteneğini bir kez daha kanıtlama olanağı tanıdı. Keaton, 1965 Cannes Film Festivali'nde, Samuel Beckett'ten uyarlanan, Alan Schneider'in yönettiği son çalışması *Film*'in galasına katıldıktan kısa bir süre sonra öldü. Hiç güldürmeyen bir kahramanı canlandırdığı bu filmin yorumu konusunda bir gazeteciye şu yanıtı vermişti: "İnsan her şeyden kaçabilir ama kendisinden kaçamaz."

Ünlü güldürü oyuncularının uzun süreli filmlere yöneldikleri bir dönemde Hal Roach, Stan Laurel ve Oliver Hardy çiftini ortaya çıkararak, Mack Sennett anlayışından ayrılan kısa filmler üretti. Güldürü artık yalnızca kaçıp kovalamacaya değil, kişilerin içinde bulundukları sıradışı bir duruma gösterdikleri tepkiye dayanıyordu. Önemsiz bir olaydan, bir çelişkiden yola çıkılarak zincirleme tepkiler yaratılıyordu. İngiltere'de Fred Karno'nun yanında Chaplin'le birlikte çalıştıktan sonra Hollywood'a gelen Stan Laurel ile bir araya geldiğinde (1926), yine tiyatro kökenli Oliver Hardy'nin beş yıllık bir sinema geçmişi vardı. Ama biri şişman, öteki cılız bu ikilinin oluşturduğu çiftin getirdiği yalın, belki yüzeysel, kendini yinelerken yenilemeyi de bilen güldürü anlayışı, yıllarca güldürü alanına egemen oldu. Çok sayıda film çeviren bu ikilinin çalışmaları, gülütleriyle, kendilerine özgü mimikleriyle, yinelenen zor durumlarıyla, derinliği olmasa da yalın bir güldürü anlayışının parlak bir örneğini oluşturur. İlk filmlerinden başlayarak yalnızca güldürmeyi amaçlarlar ve güldürmek amacı film boyunca kesintisiz olarak sürer. Sesli sinemaya geçildiğinde, uzun süreli filmlere yönelerek, başarılarını daha da pekiştirirler. Birbirleriyle sürekli didişen, sanki çocukluk evresinden yetişkinlik evresine geçmemiş izlenimi uyandıran bu ikilinin, toplumsal yaşamın kurallarına, geleneklerine büyük bir titizlikle uymak isteğinden kaynaklanan beceriksizlikleri, zincirleme gülünçlüklerin kaynağı olur. Beceriksizliği yapan Hardy de olsa, azarlanan hep Laurel'dir. Birbirlerinden ayrılmayan, çoğu kez karılarının varlığına bile dayanamayan, geceleri entari giyip aynı yatakta yatan çiftin arasında örtülü bir eşcinsellik olduğu bile öne sürülebilir.

Stan Laurel ve Oliver Hardy'nin uzun süreli filmleri, Türkiye'de Ferdi Tay-

fur'un olağanüstü seslendirmesiyle bir başka özellik kazandı. Sesini (Hardy için) kalınlaştırıp, (Laurel için) incelterek iki oyuncuyu da birden Türkçe seslendiren Ferdi Tayfur, dil oyunlarıyla (örneğin, "geliyorsun mu, yapıyorsun mu, söyleyebilirsin mi", yerel dokundurmalarla Lorel-Hardi filmlerine sanki yerli bir hava verdi. İngilizce bilen bir Türk seyirciye bu çiftin İngilizce filmlerinin çok yavan gelmesi, Ferdi Tayfur'un katkısının önemini gösterir. *The Battle of The Century* (*Yüzyılın Savaşı*, 1928), *Leave'em Laughing* (*Bırakın Gülsünler*, 1928), *Big Business* (*Büyük İş*, 1929) gibi çok başarılı kısa filmlerin yanı sıra çiftin uzun süreli filmleri arasında *Sons of The Desert* (*Lorel Hardi Çölün Oğulları*, 1933), *Flying Deuces* (*Lorel Hardi Uçan Şeytanlar*, 1939), *A Champ at Oxford* (*Lorel Hardi Mektepli*, 1940), *Saps at Sea* (*Lorel Hardi Denizci*, 1940), *Great Guns* (*Lorel Hardi Asker*, 1941), *A Hauntin We Will Go* (*Lorel Hardi Hokkabaz*, 1942), *Air Raid Wardens* (*Lorel Hardi Pasif Korunma Memuru*, 1943), *Dancing Masters* (*Lorel Hardi Dans Hocası*, 1944), *Nothing But Trouble* (*Lorel Hardi Kuru Gürültü*, 1945), *The Bullfighters* da (*Lorel Hardi Boğa Güreşçisi*, 1945) yer alır.

Erich von Stroheim

Sessiz dönem Amerikan sinemasının belki de en önemli yönetmeni, Erich von Stroheim'dır (1885-1957). Asıl adı Erich Oswald Stroheim olan sanatçı, Viyana'da doğdu. Yahudi olan babası terzilere, şapkacılara malzeme satıyordu. (Stroheim, daha sonra Katolik olacaktır). Stroheim, 1909 yılında göçmen olarak geldiği ABD'de, Erich Oswald Hans Carl Maria von Stroheim adını kullanmaya başladı. Tezgâhtarlıktan demiryolu işçiliğine uzanan değişik işlerde çalıştıktan sonra, Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* ve *Hoşgörüsüzlük* filmlerinde figüranlık yaparak sinemaya adım attı. On yıl içinde çevirdiği dokuz filmle sinema tarihinin en seçkin yönetmenlerinden biri oldu. Üstelik bu filmlerden ikisi başka yönetmenlerce tamamlandı, ikisi büyük oranda, ikisi küçük oranda kesintiye uğradı. Wesley Ruggles'ın yönettiği *For France*'da (*Fransa İçin*, 1917) Prusyalı bir subayı canlandırdıktan sonra, "nefret etmekten hoşlanacağınız adam" olarak ünlendi. Griffith'in yönettiği *The Heart of Humanity*'de (*İnsanlığın Kalbi*, 1918) bir çocuğu pencereden atan bir Alman subayını oynadıktan sonra, bu ünü daha da pekişti. Asık suratı, bir gözünden eksik etmediği tekgözlüğü ve sert hareketleriyle canlandırdığı acımasız Alman subayları, dünya savaşının da etkisiyle büyük ilgi uyandırdı. Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra, Stroheim'ın asker kimliği çapkın erkeğe, devletler arasındaki çatışma cinsiyetler arasındaki sürtüşmeye dönüştü. Stroheim, yönettiği ilk filmi *Blind Husbands*'de (*Kör Kocalar*, 1919) Amerikalı evli bir kadını baştan çıkaran Avusturyalı bir teğmeni canlandırdı. Senaryosunu da kendisinin yazdığı bu film için başlangıçta elli bin dolarlık bir bütçe öngörmüşken, giderler üç yüz

bin doları aştı ama film seyirciden büyük ilgi görerek kâr getirdi. *Kör Kocalar*, evli kadının cinsel özgürlüğü gibi, o yıllarda güncel olan bir tartışmayı gündeme getiriyordu. Bu filmi izleyen *The Devil's Passkey* (*Şeytanın Maymuncuğu*, 1920) de, yine kocasına ihanet eden bir kadının öyküsünü ele alıyordu. Bu filmin de büyük ilgi görmesi üzerine, Stroheim cinsellik ve para ilişkisine eğildi. Birinci Dünya Savaşı ertesinde Montecarlo'dan bir kesiti ele alan *Foolish Wives* (*Çılgın Eşler*, 1922) bir milyon dolar harcama yapılan bir film olarak tanıtıldı ve yine büyük iş yaptı. (Üç saat süren film, yapımevi tarafından kısaltılarak gösterime sokulmuştu). Stroheim bu kez Montecarlo'da Amerikalı bir diplomatın karısını baştan çıkaran, kendine kont sanı da yakıştıran bir sahtekâr rolündeydi. Bu filmlerin ortak yanı, karı, koca, âşık üçlüsünü ele alması, çapkın erkeğin, hele Avrupalıysa, Amerikalı kadını kolayca kendine bağlaması ama sonuçta ikiyüzlülüğünün ortaya çıkarak, karı koca arasındaki bağın pekişmesiydi. Stroheim, seyirciyi yasak aşk, ihanet, öç alma gibi öğelerle heyecanlandırdıktan sonra, Amerikan ahlak geleneklerine uyumlu bir sonla filmlerini noktalıyordu. Filmin kahramanları arasına bir Avrupalı katması ilgiyi daha da artırıyordu. Çünkü, savaşın hemen ertesinde Amerikan kamuoyu Avrupa'ya büyük bir ilgi beslemeye başlamıştı. O yılların en çok satan kitaplarının başında Vicente Blasco Ibanez'in, Avrupa'ya gittikten sonra bilinçlenip Fransız ordusuna katılan Arjantinli bir gencin romantik öyküsünü işleyen *Mahşerin Dört Atlısı*'nın gelmesi de, bunun göstergesiydi. (Hollywood bu romanı olsun, aynı yazarın *Kanlı Meydan* adlı romanını olsun hemen filme alacaktı). Stroheim, bir sonraki filmi *Merry-Go-Round*'u (1923) çevirirken, filmin yapımcısı Universal, yönetmenliği Stroheim'dan alarak Rupert Julian'a verdi. Bunun üzerine Stroheim, Metro Goldwyn'e geçerek başyapıtı sayılan *Greed*'i (*Para Hırsı*, 1925) çekti.

Greed, Theodor Dreiser'le birlikte natüralist Amerikan edebiyatının kurucusu sayılan Frank Norris'in, Emile Zola'nın *Meyhane*'sini çağrıştıran *McTeague* adlı romanından uyarlanmıştı. Bir maden ocağında çalışırken San Francisco'da kaçak dişçilik yapmaya başlayan McTeague, arkadaşı Marcus'un sözlüsü Trina'yı ayartır. Trina'ya piyangodan büyük ikramiye çıkınca, Marcus atlatıldığı duygusuna kapılır, McTeague'i Dişçiler Odası'na ihbar ettikten sonra, bir çiftlikte çalışmaya gider. McTeague, gittikçe paranın kölesi olmaya başlayan Trina ile evlenir. Marcus'un ihbarı üzerine işsiz kalınca, kendini içkiye verir, parasını ele geçirmek için karısını öldürüp, Death Valley'e kaçar. Peşine düşen Marcus'u da öldürdükten sonra, çölde susuzluktan can verir. Sıradan konusuna karşılık *Para Hırsı* sinema tarihinin en önemli filmlerinden biridir. Yönetmenin kentsoylu ortamları ele alan öbür filmlerinden ayrılan *Para Hırsı*, Amerika'nın yoksul bir kırsal kesimine eğilir. Filmin gelişme çizgisi, üç kahramanı yavaş yavaş paranın tutsağı kılar. Yönetmen, belirli koşulların insanı nasıl insan olmaktan uzaklaştırıp, hayvansı yanını öne çıkardığını natüralist bir

anlayışla vurgular. Gerçeği seyircinin gözüne sokmak için, Kaliforniya'da Death Valley'de çekilen ölüm kalım düellosunda gerçekçilik anlayışını abartmaktan çekinmez. Çünkü Stroheim filmin çekimine başlamadan şöyle der: "Sinema bir olayı, seyircinin gördüklerinin gerçek olduğuna inanacağı bir biçimde anlatabilir. Dickens, Maupassant, Zola ve Frank Norris yaşamı böyle yansıtırlar romanlarında. Frank Norris'in romanını, ben de bu anlayışla sinemaya aktaracağım." *Para Hırsı*, yönetmenin kendi eğilimlerini Norris'in romanıyla bağdaştırmadaki ustalığından kaynaklanan yalın gerçekçiliğiyle dikkati çeker. Yirminci yüzyılın başlarında geçen olayda, o zamana dek tanınmayan Gibson Gowland (McTeague), Jean Hersholt (Marcus) ve ZaSu Pitts (Trina) filmin üç ana kişisini kusursuz bir biçimde canlandırırlar. Ne var ki, *Para Hırsı* aynı zamanda sorunlu bir filmdir. 470 bin dolarlık bir harcamayı gerektiren sekiz aylık bir çalışma boyunca, romandaki her ayrıntıyı sinemaya aktarmak isteyen Stroheim tam 42 bobin film çeker. (42 bobinlik bir filmin gösterimi, o dönemde on saat sürüyordu). Kurgu sırasında, bobin sayısını 24'e indirir. Yapımcı filmin daha da kısaltılmasını isteyip de, Stroheim bu isteğe karşı çıkınca, Rex Ingram 18 bobinlik bir kurgu yapar. Daha sonra, filmin senaryosunu yazmış olan June Mathis filmi on bobine indirerek, kısalmadan kaynaklanan kopuklukları ara yazılarla gidermeye çalışır. Böylece, özellikle filmin ilk yarısında yazılar gereğinden fazla yoğunluk kazanır. Stroheim, filmin bu haliyle artık kendisinin olmaktan çıktığını söyler. Ama sinema tarihçisi Lewis Jacob'a göre, "kuşa çevrilmek" *Para Hırsı*'nın değerinden bir şey eksiltememiştir. Çünkü Stroheim'ın filmlerinin değeri kurgudan kaynaklanmayıp, bir sahnede ayrıntılara verilen önemden kaynaklanır. Bir başka yönetmenin kurguyla ulaştığı sonucu, Stroheim aynı sahne içinde ayrıntıları öne çıkararak elde eder. Bu nedenle *Para Hırsı*, hem kırsal kesim ağırlıklı Amerika'dan gökdelenler Amerika'sına geçişe hem de insanın yapısındaki şiddet öğesine ayna tutan bir drama dönüşür. Stroheim'ın gerçekçilik anlayışı filmin olayların gerçekten geçtiği yerlerde çekilmesini gerektirmiş, Death Valley'in kavurucu sıcağında çalışılmıştır. (O dönem yönetmenlerinin stüdyoda çalışmayı yeğlemelerine karşılık, Stroheim'ın San Francisco sokaklarında çalışması, yönetmenin natüralist yazarların çevreye verdikleri önemi benimsemesinin bir başka göstergesidir). Kısaltmalar, konuyu özetlese de, Stroheim'ın vurgulamak istediği ahlaksal yozlaşma yine de belirgindir. Sinema tarihçisi Carl Vincent'e göre film bu haliyle de, "biçeminin sağlamlığı ve Stroheim'in insan ruhunun en aşağılık duygularını açığa vurmadaki ustalığıyla" son derecede çarpıcı ve etkileyicidir. Eleştirmen André Bazin'e göre de, "Bir polis soruşturmasına verilen yanıtların gerçeği çırılçıplak ortaya koyması gibi, filmde de gerçeklik çırılçıplak ortaya çıkıyordu". Yönetmenin durağan yakın planları, alan derinlikleri, insanların yoksunluklarının olduğu gibi, alçaklıklarının da altını çizince romanın natüralizmi görüntülere dönüşüyordu. Dişçinin iş yerinde ırza geçme, düğün ve çölde dövüşme

sahneleri, filmi görenlerin belleklerinde yer eden sahnelerdir. Yapımevinin muhasebe kayıtlarına göre *Para Hırsı*'nın iç pazarda sağladığı brüt getiri yalnızca 227 bin dolardır.

Para Hırsı'nın zarar etmesi üzerine Louis B. Mayer'in kara listeye aldığı Stroheim'ın, bir sonraki filmi, Franz Lehar'ın operetinden uyarlanan *The Merry Widow* (*Şen Dul*, 1925) büyük iş yapınca (film dört milyon dolar getirmişti) Stroheim basına şu açıklamayı yaptı: "Yüreğimi koyduğum *Para Hırsı*'nın başına gelenlerden sonra, sanat filmi yapmaktan vazgeçip, sipariş üzerine film yapmaya başladım. *Şen Dul*'un başarısı halkın böyle filmleri sevdiğini gösterdi. Niçin böyle bir film yaptığımı soracak olursanız şu yanıtı vermekten utanmam: Ailemin açlıktan ölmemesi için yaptım". Stroheim'ın küçümsemesine karşın, *Şen Dul* da yönetmenin düzgün bir çalışmasıdır. Düşsel Monteblanco ülkesinde, zifaf gecesi varlıklı kocası ölen Amerikalı bir dansözle, iki prensin gönül ilişkilerini ele alan film, Avrupa'daki prensliklerin yönetim biçimini taşlamaktan geri kalmaz. *Şen Dul*'da olsun, daha sonraki filmleri *The Wedding March* (*Düğün Marşı*, 1928) ile *Queen Kelly*'de (*Kraliçe Kelly*, 1928) olsun, yönetmenin eski filmlerine özgü acımasızlıklar ve çirkinlikler grotesk bir havaya bürünerek yumuşatılır, melodrama daha yakın bir ortam ağırlık kazanır. *Düğün Marşı*, Avusturya Macaristan İmparatorluğu'nun son günlerinde, soylular sınıfının açmazlarını ele alır. Stroheim'ın içki âlemi, ırza geçme, sakatlık gibi tutkularına yer veren bu film de, ne yazık ki yapımcıyla sürtüşmeye yol açmış, iki bölüm olarak tasarlanmasına karşılık tek bölüme indirilmiştir. Stroheim'in Gloria Swanson ile birlikte oynadığı *Kraliçe Kelly* müzikali de yarım kalmış, eldeki malzeme daha sonra Gloria Swanson tarafından, Stroheim'ın onaylamadığı bir biçimde kurgulanmıştır. Gerçekçiliğe erişmek için sınırsız masraflar yaptırarak, yapımcıların korkulu rüyası haline gelen Stroheim, yönetmenlikten dışlandıktan sonra oyunculuğa yöneldi. Önce Avrupa'da ardından Amerika'da değişik filmlerde oynadı. Jean Renoir'ın *La Grande Illusion* (*Büyük Yanılsama*, 1937) adlı filminde canlandırdığı Alman subay, bu rollerin belki de en başarılısıdır. Filmlerinde *Belle Epoque* dönemi Avrupa'sını sorgulayan, bu arada insanların zayıf yönlerine gerçekçi bir tutumla eğilen yönetmen Stroheim'ın Hollywood'la yıldızının barışmaması doğaldır. Çünkü o yılların Hollywood'u için örnek yönetmen, *Don't Change Your Husband* (*Kocanızı Değiştirmeyin*, 1918), *Male and Female* (*Erkek ve Dişi*, 1919), *Saturday Night* (*Cumartesi Gecesi*, 1921), *Kitabı Mukaddes*'ten esinlenen ve sevişme sahneleriyle de ilgi toplayan *The Ten Commandments* (*On Emir*, 1923), Hz. İsa'nın yaşam öyküsünü işleyen *The King of Kings* (*Krallar Kralı*, 1927) gibi para getiren filmlere imza atan Cecil B. De Mille'dir. Stroheim bir ayrık otudur Hollywood için.

Robert Flaherty ve Belgesel Sinemanın Doğuşu

New York'taki Capitol Theater'a Harold Lloyd'un *Grandma's Boy* (*Büyükannenin Çocuğu*, 1922) adlı filmini görmeye gidenler beklemedikleri bir yenilikle karşılaştılar. Harold Lloyd'un filminin ardından başka bir film daha gösteriliyordu. Kurmaca bir öykü anlatmayan, oyuncusu olmayan *Nanook of The North* (*Kuzeyli Nanook*, 1922) adlı bu film, bir Eskimo'nun günlük yaşamını perdeye getiriyordu. Dağıtımcıların zorla göstermeyi kabul ettikleri, seyircinin de fazla ilgi göstermediği bu film, Avrupa'da büyük yankılar uyandırınca, Amerika'da da yeniden gündeme geldi, Paramount Yapımevi filmin yönetmenine yeni bir film çekme önerisinde bulundu ve *Kuzeyli Nanook*, zamanla sinemanın klasikleri arasında yer aldı. Gerçekten de *Kuzeyli Nanook*, kurmaca sinemanın karşıtı anlamında belgesel sinemanın ilk örneğidir. Sinemanın daha emekleme yıllarında da belgeseller çekilmiştir. Lumière Kardeşler'in filmlerinin önemli bir bölümü belgesel niteliği taşıyordu. Ama Flaherty, kurmaca sinemaya özgü önceden tasarlama, oyuncu yönetimi, dramatik yapı gibi kimi öğeleri de kullanarak, belgesele şiirsellik getirmiştir. Üstelik, objektifini beyaz ırktan olmayanlara yöneltmekten kaçınan Hollywood anlayışına sırt çevirerek, bir Eskimo'yu bir filmin öznesi yapmak, ayrı bir ırktan, ayrı bir kültürden olsa da, Eskimo'nun da beyaz insanla eşdeğer olduğunu vurgulamak yürekliliğini göstermiştir.

Michigan'da doğan Robert Flaherty (1884-1951), baba mesleğini seçerek, madencilik öğrenimi gördü. Kanadalı maden kralı William Mackenzie tarafından Hudson Körfezi açığındaki adalarda demir yataklarını incelemek, bölgenin haritasını çizmek ve adaların yerlisi Eskimolarla dostluk ilişkileri kurmakla görevlendirildiğinde yirmi altı yaşındaydı. 1920 yılında, bu kez Fransız kürk tacirleri Révillon Kardeşler'in parasal desteğiyle aynı bölgeye gittiğinde, yanında 25 bin metre de ham film vardı. Flaherty, daha önceki seferlerinde de film çekme denemesi yapmış, ancak çektiği on bin metre negatif, bir sigara izmaritinin tutuşturması üzerine yanmıştı. Flaherty, bu kez Hudson Körfezi'nin kuzey doğu kesimindeki Port Harrison'da (Eskimo dilinde Inikjuak) on beş ay kalarak, Nanook adlı bir Eskimo'nun günlük yaşamını filme aktardı. Flaherty'nin bir gezi belgeseli yapmak yerine, sanki antropolojik bir inceleme yapıyormuş gibi, Nanook'un günlük yaşamını ayrıntılı bir biçimde saptaması, filmin başarısında en önemli etken oldu. Böylece Nanook'un ailesiyle ilişkileri, fok avcılığı, *igloo* (kardan ev) yapmadaki ustalığı, kabile üyeleriyle ilişkisi, yürekliliği ve yaşama sevinci perdeye yansımış oldu. Yabancı bir uygarlık ilk kez, seyirciye bir batılının gözüyle aktarılmıyor, seyirci bu uygarlığın özelliklerine kendi gözleriyle tanık oluyor, kutupta yaşamanın zorluklarını, köpeklerin çektiği kızaklarla yapılan yolculukları, kar fırtınasının korkunçluğunu izliyordu. Uçsuz bucaksız kutup bölgesinde yaşayan Nanook ile ailesinin günlük etkin-

likleri, doğayla savaşımları, epik bir drama dönüşürken, filmde yer verilen olayların oluşum süresi, gerçek yaşamdaki süreyle örtüşüyordu. Nanook'un ilk kez bir gramofon gördüğünde yaşadığı şaşkınlık, filmin en etkileyici sahnelerinden biridir. (Nanook, filmin gösterime girmesinden önce ölmüş, filmin gördüğü büyük ilgi üzerine sinema salonlarında satılan buzlu çikolatalara, sinema tarihçisi Sadoul'un belirttiğine göre Eskimo (Fransa), Eskimopie (ABD), Nanook (Almanya, Rusya) gibi adlar verilmiştir).

Kuzeyli Nanook'un başarısı üzerine Paramount Flaherty'den yeni bir belgesel istedi. Yönetmen bu kez güney denizlerine gitti. Çalışmalarında kendisine yardım eden karısı Frances ile birlikte, Polinezya'daki Samoa Adaları'na bağlı Savai'de Maori'lerle birlikte yaşadı iki yıl boyunca. Doğa insan çatışmasının söz konusu olmadığı bu bol güneşli, dingin ortamda *Moana*'yı (1924) çekti. Flaherty'nin deyişiyle: "Cennet'ten farksız bu adalarda, Tanrı meyveleri bile olgunlaştırıp insanların ağızlarına düşürüyordu. Bölgenin tek acılı olayı, dövme törenleriydi". *Kuzeyli Nanook*'un gördüğü ilgiyi görmeyen *Moana*, doğayla iç içe yaşayan bir halkın yaşama biçimini ve geleneklerini perdeye getiriyordu. Flaherty'nin alıcısı yine ilkel koşullarda yaşayan insanın varlığını sürdürme çabasını saptıyor, yönetmenin amatör coşkusu, sıradan olaylara dramatik anlamlar yüklemeyi başarıyordu. Filmin bir yeniliği de, Flaherty'nin ortokromatik film yerine, renklere duyarlı pankromatik film kullanarak, ada halkının yanık rengini başarıyla yansıtmış olmasıydı. (Bu denemeden sonra sinemada artık pankromatik film kullanılacaktı). Halkın ilgi göstermediği filmi eleştirmenler övgülere boğdular ve *New York Sun* gazetesinde sinema yazıları da yazan, İngiliz yapımcı John Grierson bu filmi "belgesel" (*documentary*) olarak niteleyerek, sinema terimleri arasına belgeseli de katmış oldu. Flaherty, *Moana*'nın ardından, Frederick O'Brien'ın aynı adlı romanından *White Shadows in The South Seas* (*Güney Denizlerinde Beyaz Gölgeler*, 1928) ve (Alman yönetmen F. W. Murnau ile kurduğu ortaklık adına) *Tabu* (1931) adlı filmleri de çekerek güney denizlerine ilişkin üçlemesini tamamladı. *Güney Denizlerinde Beyaz Gölgeler*, sömürgeciliğin yerli halkı yozlaştırmasını, alkol bağımlısı kılmasını eleştiriyor, J. J. Rousseau'nun "iyi yürekli mutlu vahşi" mitosuna da yer veriyordu. Ne var ki, Samoa Adaları'nda yaşayanlara ilgi gösterenlerin sayısı fazla olmadığı, seyirci bu bölgeyi ancak bir Gloria Swanson'ın başrolü oynadığı bir filmde görmeyi yeğlediği için, Flaherty'nin izinden giden sinemacı çok olmadı. Flaherty ise kendi yolunda yürüyerek bu kez, birçok sinema tarihçisince başyapıtı sayılan *The Man of Aran*'ı (*Aranlı Adam*, 1934) çevirdi. İrlanda'nın batı kıyısı açıklarındaki çorak Aran Adaları'ndan birinde yaşayan bir balıkçı ailesinin yaşamını ele alan *Aranlı Adam*, insanın doğayla savaşımının şiirsel bir belgeselidir. Karı, koca ve küçük çocuklarından oluşan ailenin yaşama biçimi, alışkanlıkları, gelenekleri gerçekçi bir gözlemle aktarılırken, doğanın gücü lirik bir anlatımla verilir. Film insanın yürekliliğine, yaşama sevincine ve daya-

nışmasına bir övgü gösterisidir. *Aranlı Adam*'ın başarısı, Flaherty'nin Rudyard Kipling'in romanından uyarlanan *The Elephant Boy*'u (*Fil Çocuk*, 1937) Alexander Korda ile birlikte yönetmesini sağladı. Bu film sinema dünyasına Sabu adlı yeni bir yıldız kazandırdı. Flaherty son filmi *Louisiana Story*'de (*Louisiana Öyküsü*, 1948) ise insanın, doğanın yanı sıra makineleşme ile çatışmasını ele aldı ve makineleşmenin ne yazık ki, kaçınılmaz olduğunu vurguladı. Gerçekliğin araştırılması anlamında belgeselciliği sinemaya getiren Flaherty'nin yapıtı sinema tarihinde önemli bir dönemeç olmuş, "gerçekliğin" sinemasını yapmaya çalışan filmleri, günümüze dek değerlerini korumayı başarmışlardır.

Serüven ve Korku Sineması

On dokuzuncu yüzyılın sonunda, kılıç ya da mızrak kullanan cengâverlerin günümüzde ya da eski çağlarda geçen serüvenlerini ele alan romanlarla, korku romanları büyük bir yaygınlık kazanmıştı. Bu romanlar, sanayileşmenin sayısını hızla artırdığı emekçi sınıfını oyalamak, bu insanların günlük sıkıntılarını unutturmak işlevini görüyordu. Sinema da ilk yıllarından başlayarak, benzer bir işlev yüklendi. T. Dreiser'in *Bir Amerikan Trajedisi* adlı romanında, Upton Sinclair'in bütün romanlarında ya da King Vidor'un *The Crowd* (*Kalabalık*, 1928) adlı filminde vurguladıkları toplumsal adaletsizlikler karşısında, insanlar çareyi beyaz perdenin önerdiği düşlere sığınarak oyalanmakta buluyordu. 1920'li yıllarda, serüven sinemasının en önemli temsilcisi Douglas Fairbanks'tir. Fairbanks, filmlerini yönetmese de, senaryoları denetliyor, oyuncu seçimine karışıyor, düello sahnelerini düzenliyordu. *Zorro*, *Üç Silahşörler*, *Robin Hood* gibi ünlü kahramanlar, seyircinin olduğu gibi eleştirmenlerin de övgüsünü kazanıyordu. Bunun nedeni, Fairbanks'in filmlerinin, daha önceki örneklerin edebiyat ağırlığından sıyrılarak sinemaya özgü bir tür oluşturmasıydı. New York Times, *Robin Hood*'un görsel özelliklerini övecek, *Bağdat Hırsızı*'nın "benzeri olmayan bir sinema denemesi" olduğunu vurgulayacaktı.

Fairbanks'in açtığı yolu, zaman zaman da olsa, dönemin öbür oyuncuları da izledi. Söz gelimi John Barrymore, Alan Crosland'ın yönettiği *Don Juan* (1926) ile *The Beloved Rogue*'da (*Sevgili Serseri*, 1927) oynadı. İki film de, tutkulu aşk sahneleri, göz alıcı dekorları ve düellolarıyla dikkati çekiyordu. Rafael Sabatini'nin romanından, King Vidor'un uyarladığı *Bardelys The Magnificent* (*Muhteşem Bardelys*, 1926), John Gilbert'i 17. yüzyıl Fransa'sında şövalye yapıyordu. Filmlerin romantik aşığı Rudolph Valentino bile bu akıma kapılarak, Sidney Olcott'un yönettiği *Monsieur Beaucaire*'de (1924) 18. yüzyıl Fransa'sında bir dükü canlandırıp, kılıç sallayacaktı. *The Eagle*'da (*Kartal*, 1925) ise Büyük Katerina'nın aşkını teperek, bir ülkeyi özgürlüğe kavuşturan bir Kazak subayı oldu. *Şeyhin Oğlu*'nda, çöldeki çadırında sevdiği kadına (Vilma Banky)

zorla sahip olurken, atıyla düşmanlarını kovalamaktan, onlarla dövüşmekten geri kalmadı. Dönemin bir başka gözde oyuncusu Ramon Novarro, Rex Ingram'ın yönettiği *The Prisoner of Zenda*'da (*Zenda Mahkûmu*, 1922), acıma duygusundan yoksun Rupert di Hentzau'yu canlandırdı. Yine aynı yönetmenle, Sabatini'nin romanından uyarlanan *Scaramouche*'u (1923) çevirdi. Valentino'ya rakip yapılmaya çalışılan Ronald Colman, Vilma Banky ile birlikte bir dizi serüven filminde oynadı. *The Night of Love*'da (*Aşk Gecesi*, 1927) sevgilisinin öcünü almaya çalışan bir Ortaçağ çingenesini canlandırdı. *Two Lovers*'de (*İki Sevgili*, 1928) İspanyol işgaline karşı çıkan bir Hollandalı oldu. Frank Lloyd'un yönettiği *The Sea Hawk* (*Deniz Kurdu*, 1924) çok iyi iş yaptı. Bunu David Smith'in *Captain Blood*'u (*Kanlı Kaptan*, 1924) ve yine Frank Lloyd yönetiminde, Ricardo Cortez'in Napoleon'u Elbe Adası'ndan kurtarmaya çalışan korsan Jean Lafitte'i canlandırdığı *The Eagle of The Sea* (*Deniz Kartalı*, 1926) izledi. Bu yıllarda, uzak denizlerde, başka kıtalarda, bu arada Afrika'da geçen konuların uyandırdığı ilgi yeni bir kahraman getirdi sinemaya. Edgar Rice Burroughs'un yarattığı Tarzan, ilk kez 1918'de beyaz perdede boy gösterdi: *Tarzan of The Apes* (*Tarzan Maymun Adam*). Filmi Scott Sidney yönetmiş, sinemanın ilk Tarzan'ını, eski bir polis olan Elmo Lincoln canlandırmıştı. Yirminci yüzyılın başlarında yazdığı romanlarla okurlarına uzak ülkelerde, dahası gezegenlerde geçen serüvenler sunan Edgar Rice Burroughs, sınır tanımayan düş gücüyle geniş bir okur kitlesine seslenmeyi bildi. Kısa sürede efsaneleşen Tarzan adlı kahramanıyla hem edebiyat tarihine girdi hem de beş kıtada ünlendi. Yazarın 1912 yılının Ekim ayında *All Story Magazine*'de yayımladığı (ikinci öyküsü) *Tarzan of The Apes*'in kahramanı bir İngiliz soylusuydu ve asıl adı Lord Greystoke'du. Bir kaza sonucu çocuk yaşta Afrika ormanlarında tek başına kalmış, gorillerce büyütülmüştü. Bu nedenle maymunlar gibi daldan dala sıçrayabiliyor, bir hayvan gibi uluyordu, en yakın dostu Çita adlı maymundu. Başlangıçta hayvanlar gibi çırılçıplak dolaşırken, günün birinde eline geçen resimli bir kitaptan esinlenerek bel bölgesini kaplan derisiyle örtmüştü. Ormanlar Hâkimi Maymun Adam Tarzan yalnızca bir kitap olarak kalsaydı, belki bunca ünlenmezdi. Ama kitaba sinemanın ve çizgi romanın (Hal Foster, 1929'da Tarzan'ı çizgi roman yaptı) eklenmesi Tarzan'ın efsaneleşmesini kolaylaştırdı. İlk Tarzan filmini hemen yenileri izledi: *The Romance of Tarzan* (*Tarzan'ın Aşkı*, 1918), *The Return of Tarzan* (*Tarzan'ın Dönüşü*, 1920), *The Son of Tarzan* (*Tarzan'ın Oğlu*, 1920), *Adventures of Tarzan* (*Tarzan'ın Serüvenleri*, 1921), *Tarzan and The Golden Lion* (*Tarzan ve Altın Aslan*, 1927). Bu filmlerde Tarzan'ı değişik oyuncular canlandırdı. Tarzan'la özdeşleşecek oyuncu ise *Tarzan The Ape Man*'de (*Tarzan Maymun Adam*, 1932) oynayan, olimpiyat yüzme şampiyonu Johnny Weissmuller oldu. Bu arada Buster Crabbe, Herman Brix, Glen Morris, daha sonraki yıllarda da Lex Barker gibi oyuncular da Tarzan rolünde denendiler ama hiçbiri, çevirdiği on bir filmle efsaneyi 1950'lere dek sürdüren

Johnny Weissmuller'ın başarısına ulaşamadı. Birinci Dünya Savaşı öncesinde, insanlara yaklaşmakta olan savaşın dehşetini unutturmaya çalışan Tarzan, insanın kökenine ve yitirdiği arılığa dönüşünü simgeler. Sonsuz gençliği, uygarlıktan kaçışı ve doğal cinselliği gündeme getirir. Tarzan ile sevgilisi Jane, Afrika ormanlarında sanki Âdem ile Havva döneminin arılığı içinde yaşarlar. Tarzan, Nil'in sularına bırakılan Hazreti Musa, bir dişi kurt tarafından büyütülen Roma kentinin kurucuları Romulus ile Remus, Daniel De Foe'nun Robinson Crusoe'su gibi uygarlık tarihinin ünlü efsanelerinin çağdaş bir bireşimidir. (Tarzan filmlerinin Türk sinemasına dek uzandığını, Orhan Atadeniz'in 1952'de *Tarzan İstanbul'da* adlı bir film çekip, Tarzan rolünde çekiç atma şampiyonu Tamer (Toma) Balcı'yı oynattığı da unutulmamalıdır).

1920'li yıllar korku sinemasının ilk örneklerinin de ortaya çıktığı yıllardır. Edwin S. Porter'ın *Büyük Tren Soygunu*'nun son sahnesinde seyircilere yöneltilen tabancanın yakın plan görüntüsü ya da Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünde Perslerin Balthazar'ın sarayını kuşatmaları sahnesinde kopartılan başlar, vücuda saplanan mızraklardan fışkıran kanlar, hiç kuşkusuz Amerikan sinemasının seyircide korku duygusu uyandırmaya yönelik ilk örnekleridir. Ama Amerika'da korku sineması Lon Chaney ile başlar. Anası da, babası da sağır-dilsiz olan Lon Chaney, doğum yeri olan Colorado Springs'in operasında ayak işleri yaptıktan sonra, on yedi yaşında kardeşiyle birlikte bir gezici tiyatroya katıldı. Burada şarkı söyleyip dans etmenin yanı sıra dekor da yaptı. Çalıştığı tiyatro Hollywood yakınlarındaki Santa Ana'ya gittiğinde, sinemaya adım attı ve bir, iki bobinlik filmlerde küçük rollerde oynamaya başladı (1912). Birkaç yıl içinde birçok filmde rol aldığı gibi yönetmenlik de yaptı. Romantik roller üstlendiği gibi, kasabanın budalası, kamburu gibi roller de oynadı. *Western* filmlerinde kötü adamı canlandırdı. Ibsen'in oyunundan uyarlanan beş bobinlik *A Doll's House*'da (*Bebek Evi*, 1917) Krogstad'ı, *Hell Morgan's Girl*'de (*Hell Morgan'ın Sevgilisi*, 1917) bir gangsteri canlandırdı. G. L. Tucker'ın yönettiği ve gözleri görmeyen birini dolandırmaya çalışan bir dilenciyi oynadığı *The Miracle Man*'den (*Mucize Adam*, 1919) başlayarak, adını korku filmleriyle özdeşleştirecek rollerde görünmeye başladı. İlk kez bu filmde, kendi uyguladığı bir makyajla ürkütücü bir görünüme büründü. Bundan sonraki filmlerinde de makyajını kendisi yaparak, yüzüne ve bedenine ürkütücü bir görünüş verdi. Bu becerisi Lon Chaney'i ilk korku filmi oyuncusu yaparken, makyajı da bir sanata dönüştürdü. Özellikle Wallace Worsley'in yönettiği, Victor Hugo uyarlaması *The Hunchback of Notre Dame*'da (*Notre Dame'ın Kamburu*, 1923) canlandırdığı Quasimodo'nun makyajıyla ününün doruğuna erişti. Lon Chaney, bu filmde sırtını kambur yapabilmek için 30 kilo kauçuk kullanmıştı. Daha önce çektiği *Penalty* (*Ceza*, 1920) filminde bacakları kesilmiş birini canlandırmak için de, ayaklarını büküp kalçasına bağlamış, dizleri üstünde yürümüştü. En önemli filmlerinden biri olan, Rupert Julian'ın Gaston Leroux'dan uyarladığı

ve yanık yüzünü gizlemek için maskeyle dolaşıp insanlardan kaçan birini canlandırdığı *The Phantom of The Opera*'da (*Operadaki Hayalet*, 1925) demir çubuklar sokarak burun deliklerini ters çevirmişti. Yanından eksik etmediği söylenen makyaj çantasıyla kılıktan kılığa girmesi, kimi filmlerinde iki ayrı rol oynaması Lon Chaney'in "bin yüzlü adam" olarak anılmasına yol açtı. Ne var ki, makyajla büründüğü ürkütücü kimliklere, Lon Chaney ruhbilimsel bir derinlik vermeyi de başaran bir oyunculuk yeteneğine sahipti. Sözgelimi, Quasimodo artık genç kızı yitirdiğini anladığında, yalnız yüzüyle değil, sanki bedeniyle de yüreğindeki acıyı dışa vuruyordu. Tod Browning'in yönettiği *The Unholy Three*'de (*Uğursuz Üçler*, 1925) yaşlı bir kadın kılığına bürünen bir düzenbazı canlandırarak, sinemadaki iyilik simgesi yaşlı kadın imgesini tersyüz etti. Yine Browning' in yönettiği *London After Midnight*'ta (*Geceyarısından Sonra Londra*, 1927) vampir rolü oynadı. Sinemaya ses öğesi geldikten sonra, eski filmlerini sesli olarak yeniden çekmeye karar veren Lon Chaney ilk olarak Jack Conway yönetiminde *Uğursuz Üçler*'in (1930) sesli çevrimini gerçekleştirdi. Bu filmin tamamlanmasının ardından gırtlak kanserinden öldü. Ölmeseydi, Bela Lugosi'yi ünlendiren *Dracula*'da oynayacaktı. Bela Lugosi ile Boris Karloff'un canlandırdıkları rollerin çoğunu da, büyük bir olasılıkla o canlandıracaktı. Çünkü, bu oyuncular içinde korku ile acıma arasındaki ince çizgiyi ayırt etmeyi başarabilen yalnızca oydu.

Almanya'dan Avrupa'ya gelen yönetmenlerden Paul Leni de, Lon Chaney gibi makyajı önemsiyor, seyircinin görür görmez ürkmesini sağlayacak "suratlar" yaratıyordu. 1927'de geldiği Amerika'da yönettiği ilk film *The Cat and The Canary* (*Kedi ve Kanarya*, 1927) oldu. Ölümün kol gezdiği bir perili ev ortamını Paul Leni, *The New York Times*'ın belirttiğine göre "ışık ve gölge oyunlarıyla ve seçtiği açılarla ustaca canlandırmıştı".

Notre Dame'ın Kamburu'nun başarısı üzerine, Victor Hugo'nun aynı adlı öyküsünden uyarlanan *The Man Who Laughs*'da (*Gülen Adam*, 1928), Paul Leni, babasından öç almak için küçük yaşta kaçırılıp, yüzü hep gülen bir biçime sokulan Gwynplaine rolünü yurttaşı Conrad Veidt'a verdi. Conrad Veidt vücudunu Lon Chaney gibi kullanamasa da, film mutlu sonla bitse de, *Gülen Adam*, tıpkı yönetmenin ölümünden önceki son filmi olan ve bir tiyatro ortamında geçen, dışavurumcu öğeler içeren *The Last Warning* (*Son Uyarı*, 1929) gibi dönemin önemli korku filmleri arasında yer aldı. Ama korku sineması en başarılı örneklerini sesli sinema döneminde verecekti.

Hollywood Kendini Ödüllendiriyor: Oscar Ödülleri

1927 yılında Hollywood'da Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi) adını taşıyan bir kurum kuruldu.

Kısaca AMPAS olarak anılan bu kurumun adında "akademi, sanatlar, bilimler" sözcükleri yer alsa da, kurumun amacının bu sözcüklerle bir ilgisi yoktu. AMPAS, sessiz sinemanın sonunun yaklaşmakta olduğu, oyuncu örgütlerinin isteklerinin arttığı bir dönemde, sinema sektörü içindeki uyuşmazlıkları çözüme bağlamak, çalışanlar arasındaki dayanışmayı güçlendirmek ve sektörün haklarını savunmak amacıyla kurulmuştu. Akademinin bir amacı da özellikle Sahne Sanatçıları Sendikası'nın isteklerini sınırlamaktı. AMPAS'ın fikir babası yönetmen Fred Niblo ile oyuncu Conrad Nagel olmuştu. Louis B. Mayer de kendilerini destekleyince, Los Angeles'teki Ambassador Oteli'nde kimi yönetmenlerin, senaryo yazarlarının ve oyuncuların katıldıkları yemekli bir toplantıda konu tartışıldı ve görüş birliğine varıldı (11 Ocak 1927). Yönetim Kurulu Başkanlığı'na Douglas Fairbanks getirildi. 11 Mayıs 1927'de düzenlenen kuruluş yemeğine katılan 300'e yakın Hollywood çalışanının büyük bir çoğunluğu o gece Akademi'ye üye oldu. Böylece Hollywood çalışanlarının Akademi'ye üye olmaları geleneği doğdu. (Günümüzde üye sayısı 6000 dolayındadır. üye olmak için, bir eski üye tarafından aday gösterilmek gerekir). Akademi, kuruluşunun hemen ardından yaratıcılığı desteklemek amacıyla bir ödül verilmesini ve ilk ödülle, 1927 yılı Ağustos ayı ile 1928 yılı Temmuz ayı arasında Los Angeles'te gösterime giren filmlerin aday olmasını kararlaştırdı. MGM stüdyolarının sanat yönetmeni Cedric Gibbons, ödül olarak verilmek üzere bir heykelcik tasarısı çizdi. Heykelcik, yaratıcılığı simgeleyen, ayakta bir insan figürüydü. İnsanın üstüne bastığı beş katlı film makarası, Akademinin beş ana dalını (oyuncular, yönetmenler, yapımcılar, teknisyenler, yazarlar) vurguluyordu. Heykelciği Los Angeles'li heykel sanatçısı George Stanley gerçekleştirdi. Döküm bronzdan yapıldı ve 24 karat altınla kaplandı. (1930'dan bu yana gövde bronz yerine bakır, nikel ve gümüş karışımından yapılmaktadır). Heykelciğin ağırlığı üç buçuk kilo, yüksekliği ise tabanla birlikte 33 santimetredir. Cedric Gibbons'ın yardımcısının çizdiği taban 1945 yılına dek kara mermerdendi. Bu tarihten sonra metale dönüştürüldü. İlk ödül töreni 16 Mayıs 1929 tarihinde Hollywood'daki Roosevelt Oteli'nin Blossom Room salonunda yapıldı. Giriş bileti on dolar olan töreni 200 kişi izledi. Ödül kazananlar aynı yılın Şubat ayında açıklanmış olduğu için tören merak öğesinden yoksundu. En iyi film ödülünü William Wellman'ın yönettiği *The Wings* (*Kanatlar*), en iyi erkek oyuncu ödülünü Emil Jannings, en iyi kadın oyuncu ödülünü Janet Gaynor, en iyi yönetmen ödülünü güldürü dalında Lewis Milestone, dram dalında Frank Borzage kazanmıştı. Warner Bros.'a da *Caz Şarkıcısı*'nı gerçekleştirdiği için özel bir ödül verilmişti. Douglas Fairbanks'ın yaptığı açılış konuşması yalnızca dört buçuk dakika sürmüştü. İkinci yıl yapılan tören Los Angeles'teki bir radyo istasyonu tarafından canlı olarak yayınlanınca, kamuoyunun ödüle ilgisi arttı. İlk on beş yıl boyunca Roosevelt ve Biltmore gibi otellerde düzenlenen ödül törenleri, 1942'de Chinese Theatre'da yapıldı ve ülke ölçeğinde canlı olarak

radyodan yayınlandı. Üç yıl sonra tören yeri Los Angeles Shrine Auditorium'a aktarıldı. İki yıl sonra da, ödül yeri Hollywood'daki RKO Pantages Theater oldu. 1953 yılında tören ilk kez televizyondan canlı olarak yayınlandı. 1961'de tören yeri bir kez daha değişti. Ödüller artık Santa Monica Civic Auditorium'da dağıtılacaktı. Ne var ki, 1969'da ödül töreni baştan aşağı yenilenmiş olan Los Angeles Music Center'in Dorothy Chandler Pavilion'una aktarıldı ve 1985'e dek de burada yapıldı. 1986 yılında yeniden iki yıllığına Shrine'a dönüldü. O günden bu yana törenler son iki salondan birinde yapılıyor. Akademi ödülü (*Academy Award of Merit*) adı, dördüncü yıl Oscar'a dönüştü. Bu dönüşümün gerekçesi, bir söylentiye göre Akademi çalışanlarından Margaret Herrick'in, heykelciği amcası Oscar'a benzetmesine dayanır. İkinci bir söylentiye göre de oyuncu Bette Davis heykelciği ilk eşi Harmon Oscar Nelson'a benzetmiştir.

Önceleri ödüller bir seçiciler kurulu tarafından veriliyor, sonuçlar törende açıklanmadan önce, ertesi günkü baskılara yetişmesi için basına aktarılıyordu. Kimi gazetelerin erken baskı yaparak sonuçları törenden önce duyurdukları görülünce, 1941 yılından başlayarak mühürlü zarflara koyulan sonuçların tören sırasında açıklanması yoluna gidildi. Ödüller ilk iki yıl, MGM'in seçtiği beş kişilik bir seçici kurul tarafından belirlendi. Üçüncü yıl, çoğu büyük stüdyolarda çalışan 600 kişilik geniş bir kurulun oylamasıyla ödül verildi. 1937'de Akademi Başkanı Frank Capra, Akademi üyelerinin yanı sıra sendika ve benzeri kuruluş üyelerine de oy hakkı tanıyınca, oy veren sayısı on bini buldu. 1950'de oy verme hakkı Akademi üyeliği ile sınırlandı. Bugün de durum böyledir. Bir filmin Oscar ödülü alabilmesi için, önce aday olması gerekir. Yıl boyunca Los Angeles bölgesinde bir hafta süreyle bir sinemada gösterilmiş olan her film ödüle aday olur. Akademi, Ocak ayı içinde bu koşulu yerine getirmiş filmlerin listesini çıkarır. Bundan sonra Akademi üyeleri kendi dallarında beş aday belirler. Bir başka deyişle oyuncular oyuncu adaylarını, yönetmenler yönetmen adaylarını vb belirler. Her dalda belirlenen adaylardan en çok oy alan beşi Oscar adayı olur ve Şubat sonunda adları açıklanır. Adaylar belirlendikten sonra üyeler bu kez Oscar ödülü için oy kullanırlar. Ödül oylamasında üyeler artık kendi dalları için değil, bütün dallar için oy kullanır. Sonuçlar, genellikle Mart sonu.ya da Nisan başında yapılan tören gecesinde açıklanır. Ödüller en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi kadın ve erkek oyuncu, en iyi kadın ve erkek yardımcı oyuncu, en iyi senaryo, en iyi uyarlama senaryo, en iyi görüntü yönetmeni, en iyi kurgu, en iyi müzik, en iyi dekor, en iyi ses, en iyi belgesel vb dallarında verilir. 1956'dan bu yana da, İngilizce'den başka bir dilde en iyi film ödülü verilmektedir. Türk basınının yanlış olarak "yabancı film Oscar'ı" olarak adlandırdığı bu dala, her ülkenin yetkili sinema kurumları tarafından belirlenerek Akademi'ye bildirilecek birer aday katılır. Akademi bu filmler arasından beşini Oscar adayı seçer. Oscar Ödülleri binlerce kişilik bir

seçiciler kurulu tarafından belirlendiği için, sonuç sinema sanatına katkıda bulunan filmlerden çok, geniş kitlelerin beğenisini yansıtan filmlerin ödüllendirilmesi olur. Bu konuda onlarca örnek verilebilirse de, Hollywood'un yetiştirdiği yaratıcıların belki de en başta geleni Charles Chaplin'in hiçbir filminin en iyi film, en iyi yönetmen ya da En İyi Oyuncu Oscarı'na değer görülmemiş olması, Oscar'ın değerlendirme ölçütleri konusunda en iyi örneği oluşturur.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SOVYETLER BİRLİĞİ'NDE SİNEMA

Dünyayı Sarsan On Gün

Bolşevik devrimine tanık olan Amerikalı gazeteci John Reed'in *Dünyayı Sarsan On Gün* (*Ten Days That Shook The World*, 1919) adlı kitabı, yalnızca 20. yüzyıla damgasını vuran bir olayın görgü tanıklığını yapmakla kalmaz, Ekim Devrimi'ni en iyi vurgulayan tanımlamayı da oluşturur. (Warren Beatty, bu kitabı 1981 yılında *The Reds* / *Kızıllar* adıyla sinemaya uyarlayarak En İyi Yönetmen Oscarı'nı kazandı). Gerçekten de, Ekim Devrimi, bir yandan Rusya'yı yeni bir yapılanmaya kavuştururken, bir yandan da 20. yüzyılın son çeyreğine dek dünya politikasını etkileyen sonuçlar doğurdu. Yirminci yüzyılın başında Çar II. Nikola'nın yönetimindeki Rusya, derebeylik kalıntılarından kurtulabilmiş değildi. Halk, Batı toplumlarının çoktan geride bıraktıkları büyük bir yoksulluk içinde yaşıyordu. Sanayileşmenin kentlere akımı hızlandırması, emekçi sınıfın koşullarını daha da zorlaştırıyordu. Halkın içinde bulunduğu koşulların iyileşmesini sağlayacak reformlar isteyen aydınlar büyük bir baskı altında tutuluyor, zaman zaman yapılan gösteriler ve başkaldırı girişimleri kanlı bir biçimde bastırılıyordu. 1905 yılı Ocak ayında St. Petersburg'da silahsız işçilerin üstüne ateş açılması, aynı yılın Haziran ayında Potemkin zırhlısı ayaklanması, kamuoyunda büyük yankılar uyandırdı. Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği sıkıntılar, yokluklar çarlık rejimine düşmanlığı pekiştirince, ülke için için kaynamaya başladı. Başkent St. Petersburg'ta, 8 Mart 1917'de, kendiliğinden başlayan halk ayaklanması, savaş yorgunu askerlerin de desteğiyle, birkaç gün içinde beklenmedik bir biçimde gelişerek siyasal bir devrime dönüştü. Çar yönetiminin organlarının yerini yeni kurulan iki örgüt aldı. Bu örgütlerden biri büyük burjuvazinin temsilcilerinden oluşan Duma Yürütme Komitesi, öteki de Asker ve İşçi Sovyeti idi. Çar II. Nikola 15 Mart'ta tahttan çekilmeyi kabul etti. (Bir süre Sibirya'da tutuklu kaldıktan sonra 1918'de ailesiyle birlikte kurşuna dizildi). Bu arada, İsviçre'de sürgünde olan Lenin Rusya'ya döndü. İlkin tutucu, liberal bir hükümet iktidara geldi. Bu hükümet, Temmuz ayında yerini Kerenski'nin başkanlığında Menşeviklerden oluşan hükümete bıraktı. Kerenski yönetiminin, devrimi sonuna kadar sürdürmeyi isteyenlerin özlemlerini karşılayamayacağı görülünce, Bolşeviklerin ağırlığı arttı. Artık Komünist Parti adını almış olan Bolşevikler 6 Kasım gecesi (Rus takvimine göre 24 Ekim) harekete geçerek, başkentin kilit noktalarını ele geçirdiler. 7 Kasım gü-

nü, St. Petersburg duvarları, Lenin'in imzasını taşıyan ve iktidarın Askeri Devrimciler Komitesi'ne devredilmesini isteyen bir bildiriyle donatıldı. *Aurora* ve *Kronstadt* zırhlıları hükümet merkezi Kışlık Saray'a ateş açtılar. Askerler ve Kızıl Muhafızların da karadan saldırısıyla saray ele geçirildi. Hükümet üyeleri tutuklandı. Ertesi gün Rusya Sovyetleri Kongresi, iktidarın işçi, asker ve köylü sovyetlerine geçtiğini ilan etti. Yayınlanan üç kararnameyle toprak mülkiyetinin kamulaştırılarak köylüler arasında paylaştırılmasına, işçilerin fabrikaları doğrudan denetlemesine, eski imparatorluk sınırları içindeki Rus olmayan halklara kendi geleceklerini belirleme hakkı tanınmasına karar verildi. Ülkede iç dengelerin sağlamlaşması, ancak yabancı devletlerle Brest-Litovsk Anlaşması'nın imzalanmasından (3 Mart 1918) sonra gerçekleşti. Böylece, yeryüzünde ilk kez, bir ülkede Marksist görüşleri benimseyen bir iktidar, komünizmi gerçekleştirmek amacıyla iş başına gelmiş oluyordu.

Sosyalist Bir Sinemanın İlk Adımları

Lenin, 27 Ağustos 1919 tarihli ve "fotoğraf ve sinema ticaret ve sanayiinin" Narkompros'a (Halk Eğitim Komiserliği) devredilmesine ilişkin kararnameyle ülkedeki sinemacılık alanını devletleştirdi. Bu kararnameden beş gün sonra da (1 Eylül 1919), sinemacı yetiştirmek amacıyla Moskova'da, daha sonra dünya ölçeğinde ünlenecek olan bir sinema okulu (VGIK= Vsesojuzniy Gosudarstvenniy Institut Kinematografii) açıldı. İlk yıl 25 öğrenci alan okulun öğrenci sayısı, ikinci yıl 150'yi aştı. Lenin'in sinemaya verdiği önem, bu sanat dalının eğitim alanında ve yeni rejimin ilkelerinin geniş kitlelerce benimsenmesinde etkili bir rol oynayabileceğine inanmasından kaynaklanıyordu. Sinemanın sessiz olması, görselliğinin ağır basması, okuma yazma oranı çok düşük ve değişik dillerin konuşulduğu bir toplumda geniş kitlelerle iletişim kurabilmesini kolaylaştırıyordu. Sinema, devrimin hemen ertesinde ülke sokaklarını donatan resimli duvar afişlerinden çok daha güçlü bir propaganda aracı olabilme özelliği taşıyordu. Devletleştirilen sinema, Halk Eğitim Komiseri Anatoli Lunaçarski'ye bağlandı. Lunaçarski, bu yeni sanat ve kültür alanında yepyeni bir anlayışın yaratılması gerektiği görüşündeydi. İç savaşın sona ermediği, ekonomik ambargonun ülkeyi yokluklara sürüklediği bir ortamda, hem yeni bir sanayi dalı kurulacak hem de yeni bir sanat anlayışı yaratılacaktı. Yeni rejimi benimsemeyen sinemacıların çoğu, bu arada dönemin ünlü oyuncusu Ivan Mosjoukine önce Kırım'a, oradan da yabancı ülkelere gitmişti. (Bunlarla birlikte giden yönetmen I. Protazanov, 1923'te yurduna dönecekti). Kalan sinemacıların bir bölümü, eski değerlere bağlı kalmaktan kurtulamıyor, melodram ağırlıklı filmler çevirmeyi sürdürüyordu. Büyük bir malzeme sıkıntısı çekiliyordu. Stüdyoların donanımı boşaltılmış, ham film bulunmaz olmuştu. Eski filmleri

yıkayıp temizledikten sonra, yeniden duyarlı kılmaya çalışıldığı bile oluyordu. Ham film artık metreyle değil, neredeyse santimetreyle harcanıyordu. Lenin'in önemli bir konuşmasını filme alacak görevliye yalnızca 60 metre film verilebilmiş olması, bunun göstergesiydi. Savaştan önce, sinema için gerekli donanım ve ham madde dışalım yoluyla sağlanıyordu. Savaş dışalımı durdurmuştu. Sinemanın devletleştirilmesinden bir yıl önce, Jacques Roberto Cibrario adında bir İtalyanın Moskova Sinema Komitesi'ni dolandırması ise sinema tarihinin en ilginç perde arkası olaylarından birini oluşturur. Rusya'da, çeşitli İtalyan firmalarının temsilciğini yapan Cibrario, 10 Mayıs 1918 tarihli bir mektupla Komite'ye başvurarak, sinema malzemesi sağlamayı önerir. Temmuz ayında, Cibrario ile Komite arasında bir anlaşmaya varılır. Cibrario bir milyon metre Kodak marka negatif, yedi milyon metre Kodak pozitif filmin yanı sıra, çeşitli gereçler sağlamayı üstlenir. Malzeme Amerika'dan getirileceği için, New York'taki National City Bank'a bir milyon dolar yatırılır. Cibrario, Amerika'da anlaştığı firmalardan ıskartaya çıkarılmış mallar alıp, bankaya yüksek değerli faturalar vererek para çeker. Alınan malzeme bir depoda bekletilir. Cibrario, iki buçuk yıl boyunca, böyle çalışarak bir milyon doların tümünü harcamış görünür. Depodaki malzeme ise Moskova'ya gönderilmez. 1921 yılı Ağustos'unda SSCB'nin banka ve Cibrario hakkında suç duyurusunda bulunması üzerine dolandırıcılık davası açılır. Jüri Cibrario'yu suçsuz bulur. Alacak davası ise sonuç vermez, çünkü Cibrario'nun ABD'de parası yoktur. İtalya'ya dönen Cibrario eski bir şatoyu satın alarak, yaşamını orada sürdürür. Moskova Sinema Komitesi de, böylece serbest piyasa ekonomisinin incelikleriyle tanışmış olur.

Lenin için sinemanın kırsal kesime ulaşması büyük önem taşıyordu. Batıda ve Amerika'da nasıl tarım yapıldığını, fabrikalarda işçilerin nasıl çalıştığını gösteren filmlerin geniş kitlelere gösterilmesini istiyordu. Bir konuşma sırasında Lunaçarski'ye şöyle demişti: "Sanatın desteklenmesi görevini yürüttüğünüz için, sinemanın en önemsediğimiz sanat dalı olduğunu bilmenizi isterim." 1921'de, serbest piyasa ekonomisine sınırlı bir dönüş öngören yeni ekonomi politikasının (NEP=*Novaia Ekonomitçeskaia Politika*) sinema alanında da etkileri oldu. Sinema sanayiinin kendisine kaynak yaratması yoluna gidildi. Salonlardan sağlanan bilet gelirleri, film yapımında kullanıldı. Üretimde haber filmleriyle belgesellere öncelik tanındı. Bu arada sinema trenleri oluşturulmuştu. Vagonları sinema salonuna dönüştürülmüş trenler ülkenin en uzak köşelerine gidiyor, durulan her köyde, kasabada halka film gösteriliyordu. Bu trenlerdeki görevliler de, gidilen yerlerde haber ve belge filmleri çekiyordu. Eğitici ve öğretici yanları, belgesellere ve haber filmlerine öncelik tanınmasına yol açarken, stüdyoların çalışamaz durumda olması, dekor, oyuncu, elektrik gibi giderlerden kaçınma isteği, kurmaca film yapımını sınırlıyordu. Kurmaca film sayısı, ancak 1920'lerin ortasından sonra artmaya başlayacaktı. İç savaş "*agitki*" adı verilen yeni bir tür doğurmuştu. Bunlar çok kısa, çarpıcı, afiş etkisi uyandırma-

yı amaçlayan propaganda filmleriydi. 1918-20 yılları arasında, halkı Kızılordu'ya katılmak, buğdayını devlete vermek, düşmana karşı uyanık olmak gibi konularda uyaran yüze yakın film yapıldı. İyilerle kötülerin karşılaştırıldığı, sınıf kavgasının vurgulandığı *agitki* filmlerinde biçimden çok, içeriğin kolayca anlaşılır olması önemseniyordu. 1918 yılında ilk haber filmi *Kinonedelya* (*Sinema Haftası*) üretildi. Ülkenin değişik yerlerinden Moskova'ya gönderilen görüntülü haberleri, burada Dziga Vertov seçip kurgulayarak haftalık bir haber filmine dönüştürüyordu. Vertov kullanmadığı filmleri ayrıca değerlendirerek, *Godovşçine Revolyucii* (*Devrimin Yıldönümü*, 1919) ve *Istoriya Grazdanskoy Voyni* (*İç Savaşın Öyküsü*, 1922) gibi uzun süreli filmler de yaptı. 1923 Temmuz'undan 1925 Mayıs'ına dek, Vertov *Goskinokalendar*'ı (*Sinema Takvimi*) da yayınladı. Her sayısı genellikle tek bir güncel konuya ayrılan bir sinema dergisi olan ve 1922'den başlayarak üç yıl süreyle yayınlanan *Kinopravda*'yı (*Sinema Gerçeği*) da yine Vertov hazırladı. Bu filmler olsun, daha sonraki yıllarda yönetmen Ester Şub'un hazırlayacağı *Padenije Dinastii Romanovic* (*Romanov Hanedanının Yıkılışı*, 1927), *Veliky Put* (*Büyük Yol*, 1927), *Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy* (*II. Nikola Rusyası ve Lev Tolstoy*, 1928) olsun, geleneksel sinema anlayışından devrimci bir işlev yüklenen bir sinemaya yönelişin belirtileridir. Ama yine de belirtmek gerekir ki, Lenin iktidarının ilk yıllarında Sovyetler'de hem eleştirmenlerin büyük övgüsünü kazanan hem de gişe rekoru kıran film bir Amerikan yapımıdır. Gerçekten de, Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünü Lenin bile görmüş ve Mayakovski'nin yazdığına göre ülkenin her yerinde gösterilmesini istemiştir. Seyircinin sinema salonlarında Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd gibi Hollywood oyuncularının filmlerini görmek istediği de bir gerçektir. Hele Mary Pickford ile Douglas Fairbanks, Rus halkının da sevgilisi olmuştur. Bu ikili, 1926 yazında SSCB'ye yaptıkları gezi sırasında coşkuyla karşılanacaklardı. Ama Lev Kuleşov'un öncülüğündeki yeni bir sinemacı kuşağı, çok geçmeden sessiz sinema döneminin en önemli ürünlerini vermeye başladı.

Lev Kuleşov

Sovyet sinemasının kurucusu sayılan Lev Kuleşov (1899-1970) Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğrenimi gördükten sonra, yönetmen Evgeniy Bauer'in yardımcısı oldu. Daha ilk filmi *Proyekt Inzhenera Praita*'da (*Mühendis Praita'nın Tasarısı*, 1918) Rus sinemasında ilk kez kurgu kurallarını eksiksiz bir biçimde uyguladı. Sinemanın kuramsal yönünü önemseyen Kuleşov için sinemanın yaratıcısı yönetmendi, oyuncunun hiçbir önemi yoktu. Sinema oyuncudan, hele tiyatro eğitimi almış oyuncudan kurtarılmalıydı. Oyuncu, yönetmenin istediği davranışları yerine getiren, duyguları vurgulayan bir aracıydı yalnızca. Ham film sıkıntısı çekilen o dönem, Kuleşov'u öğrencileriyle bir-

likte hiç çekilmeyecek filmlerin provalarını yapmaya yöneltti. Yalnızca fotoğraflarla saptanan, bu "çekilmeyen film" çalışmaları sırasında Kuleşov, sinemanın tiyatrodan bağımsız kılınması gerektiğini ve sinemanın tiyatroya üstünlüğünün kurguda yattığı görüşünü geliştirdi. Yaptığı deneylerden, her planın kendinden önceki ve kendinden sonraki plana oranla yeni bir anlam yüklendiği sonucuna vardı. Bir başka deyişle, önceki ve sonraki planların değişmesi, ortadaki planın başka bir anlam yüklenmesine yol açıyordu (Kuleşov etkisi). Bu amaçla yaptığı deneylerden birinde, Ivan Mosjoukine'in yüzünün aynı çekimini dumanı tüten bir kâse çorba, oyuncak ayısıyla oynayan bir çocuk ve ölmüş genç bir kadın görüntüleriyle kurguladığında, filmi görenler Mosjoukine'in yüzünün sırasıyla açlık, sevecenlik ve üzüntü belirttiği izlenimine kapılmışlardı. Oysa Mosjoukine'in yüzü hep aynı yüzdü. Aynı yüzün değişik duygular yansıtması, kurgulandığı kâse, çocuk ve ölü kadın görüntülerinin yüklediği anlamdan kaynaklanıyordu. Bunun gibi, Kuleşov, sinema aracılığıyla gerçekte var olmayan bir kadın yarattığını da öne sürer. Kuleşov şöyle yazar: "Öğrencilerimle birlikte ayna karşısında süslenen bir kadını filme alıyorduk. Ayrı ayrı kadınların yüzlerini, ellerini, saçlarını, bacaklarını, ayaklarını saptayıp bunları kurguda bir araya getirdiğimizde gerçekte var olmayan ama sinemada var olan bir kadın yaratmış olduk." *No Krasnom Fronte* (*Kızıl Cephe*, 1920) adlı bir belgeselin ardından, Kuleşov öğrencileriyle birlikte ünlü filmi *Neobychainiye Priklucheniya Mistera Vesta v Stranye Bolshevikov*'u (*Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesinde Olağanüstü Serüvenleri*, 1924) çevirdi. Senaryosunu Nikolai Aseyev ile Vsevolod Pudovkin'in yazdıkları film, Moskova'ya gelen Bay Batı'nın başından geçen gülünç serüvenleri anlatıyordu. Moskova'nın eşkıya dolu olduğunu sanan Bay Batı, filmin sonunda, önyargılarının ne denli yanlış olduğunu anlıyordu. Yakın planların ağır bastığı hızlı bir anlatıma dayanan filmin yenilikçi yapısı seyirciden ilgi görmesini engelledi. Oysa, Sovyet sineması konusunda ayrıntılı incelemeleriyle tanınan Jay Leyda'ya göre, Amerikalıların Sovyet Devrimi'ne bakışını eleştiren film "bugün de taze soluğunu yitirmemiştir". Üstelik, o dönemde Chaplin'in filmlerinin Sovyetler Birliği'ne ulaşmamış olduğunu, güldürü örneklerinin Max Linder'in savaş öncesinden kalma filmleriyle sınırlı olduğunu da unutmamak gerekir. Kuleşov'un, senaryosunu Pudovkin'in yazdığı bir sonraki filmi *Luç Smerti* (*Ölüm Işını*, 1925), Bay Batı'nın güldürü havasından uzak, asık suratlı bir casusluk filmiydi. Yönetmenin deyişiyle "Teknik açıdan Amerikalılar ve Avrupalılarla boy ölçüşebileceklerini kanıtlamak amacıyla yapılan" bu filmin de ilgi uyandırmaması üzerine Kuleşov'un topluluğu dağıldı. Jack London'un *The Unexpected* (*Beklenmeyen*) adlı öyküsünden uyarlanan *Po Zakonu* (*Kanun Namına*, 1926) ise altına hücum dönemi Amerika'sında geçen, ayrıntılara eğilen ve ruhbilimsel derinlikleri olan, dramatik yapısı sağlam bir filmdi. İki altın arayıcısı ve bir kadın, iki arkadaşlarını öldürmüş olan bir katille bütün bir kışı bir kulübede geçirdikten sonra katili yargı-

layıp kanun namına ölüm cezasına çarptırır ve asarlar. Ama akşam kulübeye döndüklerinde, kapının açılıp, adamın karanlığa karıştığına tanık olurlar. *Kanun Namına*, Kuleşov'un en az çabayla en çok sonuç aldığı en önemli filmlerinden biri sayılır. Kurgunun kurallarını Griffith'in saptamasına karşılık, kurgunun kuramsal yönünü ilk kez gündeme getiren Kuleşov, sinemaya ilişkin görüşlerini *Isskustvo Kino* adlı kitabında topladı.

Feks'ten Sinema-Göz'e

Sovyet sinemasını sessiz sinemanın doruğuna yükseltecek olan Kuleşov'un ardıllarına geçmeden önce sinema tarihinin iki özgün olgusuna değinmek gerekir. 1921 yılı Aralık ayında, aralarında Grigori Kozintsev (1905-1973) ile Leonid Trauberg'in (1902-1990) de bulunduğu Petrogradlı genç tiyatrocular Feks (Fabrika Ekscentriçeskogo Aktera = Eksantrik Oyuncu Fabrikası) adını verdikleri bir topluluk kurdular. Amaçları sirk, vodvil ve pantomima geleneklerinden esinlenerek sosyalist tiyatroda bir dönüşüm yaratmaktı. Sokaktaki adamın küfürlerini edebiyata, rakkasenin elindeki tefi bir filarmoni orkestrasının çalgılarına yeğlediklerini bir bildiriyle açıklayan bu sanatçılar, Marinetti, Mayakovski, Meyerhold gibi çağdaşlarının yanı sıra, o yıllarda sinema perdelerine ulaşan Amerikan savruklama (bürlesk) filmlerinden ve geleneksel Rus balesinden de esinleniyorlardı. Yutkeviç ile Eisenstein da bir ara topluluğa katıldılar. İlkin Gogol'un *Evlilik* adlı oyununu film görüntüleri ve sirk gösterileriyle destekleyerek sahneye koydular. Bunu (büyük bir olasılıkla Jean Cocteau'nun *Mariés de la Tour Eiffel / Eiffel Kulesi Evlileri* adlı oyunundan esinlenen) *Vnechtorg Eiffel Kulesinde* adlı oyun izledi. Sovyetler Birliği'nin dışsatım ürünlerinin gündeme getirildiği bu oyunun ardından Feks'in ilk filmi *Pokhozdeniya Oktyabrini* (*Oktyabrina'nın Serüvenleri*, 1924) çekildi. Kozintsev ile Trauberg'in birlikte yönettikleri film, Feks'in ilkelerini sinemaya uygulayan, gülütlerin birbirini izlediği, çılgın bir savruklama güldürüsüydü. Çatılarda, helikopterde, deve sırtında geçen şaşırtıcı sahneleriyle, gelecekçi (fütürist) etkiler içeren filmde, palyaço kılığına sokulan Fransız siyaset adamı Raymond Poincaré emperyalizmi simgeliyor, Rus emekçilerine çarların borçlarını ödetmek istiyordu. (Bu filmin, yirmi beş yıl sonra Hollywood'da çevrilen *Helzappopin*'e kaynaklık ettiğini ileri sürenler vardır). Seyircilerin ve eleştirmenlerin yadırgadığı bu sıra dışı filmden sonra, Kozintsev ile Trauberg, Leningrad'ta kurdukları stüdyoda 1945 yılına dek birlikte çalışmayı sürdürdüler. Petrograd'ın beyazlara karşı savunulmasını ele alan *Mişka protiv Judeniça* (*Mişka Yudeniça'ya Karşı*, 1925), Gogol'dan uyarladıkları ve dışavurumcu Alman sinemasının etkilerini taşıyan *Şinel* (*Palto*, 1926), lirik bir güldürü olan *Bratuşka* (*Küçük Kardeş*, 1927), Pudovkin'in de rol aldığı ve Paris Komünü'nü konu edinen *Novyi Vavilon* (*Yeni*

Babil, 1928), *Odna* (*Yalnız Kadın*, 1931) gibi filmlerinde, izlenimcilikten dışavurumculuğa, gerçeküstücülükten geleneksel güldürüye uzanan etkiler taşıyan sinema anlayışlarının örneklerini verdiler. Sessiz çekildikten sonra seslendirilen *Yalnız Kadın*, sinema tarihçisi Georges Sadoul'a göre ikilinin başyapıtıdır. Kırsal kesime öğretmenlik yapmaya giden Leningradlı genç bir kızın, gerikalmışlığa tek başına direnmesini konu edinen film, Şostakoviç'in müziğinin etkisiyle lirik bir anlatım kazanır. Maksim Üçlemesi ise çarlık döneminden sosyalizmin kuruluşuna uzanan Rusya tarihini, Maksim adlı bir işçinin gözünden ele alır. Üçlemenin ilk bölümü *Yunost Maksima* (*Maksim'in Gençliği*, 1937), ikinci bölümü *Vozrashceniye Maksima* (*Maksim'in Dönüşü*, 1939), üçüncü bölümü de *Viborgskaya Storona* (*Vyborg Mahallesi*, 1939) adını taşır. Yönetmenler bu üçlemeyle toplumsal gerçekçi sinema akımının en önemli örneklerinden birini verirler. Üçleme bir işçinin gözünden, Sovyet devrimi öncesini, devrimi ve devrim sonrasını ele alır. Maksim'i canlandıran oyuncu Boris Çirkov, aylarca eski devrimcilerle konuşarak, üç ay süreyle Leningrad'da bir fabrikada çalışarak rolüne hazırlanır. Sıradan bir işçi olan Maksim, Bolşevik olur, tutuklanır, Dünya Savaşı'na karşı çıkar, devrimden sonra halk komiseri olur, Lenin'le görüşmeler yapar ve devletleştirilen bir bankanın başına geçer. Yer yer Feks anlayışının izlerine de rastlanan film, yönetmenlerin deyişiyle "sözcüklerin, davranışların ve yüzlerin kullanımında" yeni bir sanatsal anlayış getirir. Kozintsev ile Trauberg'in son ortak çalışmaları *Prostiye Lyudi* (*Sıradan İnsanlar*, 1945) oldu. Savaş yıllarında cephe gerisinde yaşayanların göğüs gerdikleri çetin koşulları işleyen film, yanlışlıklar içerdiği gerekçesiyle ancak on yıl sonra gösterime girebildi. Bu tarihten sonra Kozintsev *Don Kihot* (*Don Kişot*, 1957), *Gamlet* (*Hamlet*, 1964), *Korol Lir* (*Kral Lear*, 1971) gibi edebiyat uyarlamaları yaptı. Özellikle Shakespeare'in dünyasını beyaz perdeye aktarmadaki ustalığıyla dikkati çekti.

Asıl adı Denis Arkadiyeviç Kaufman olan Dziga Vertov (1895-1954) sinema-göz (*kino-glaz*) adını verdiği kuramıyla sinema tarihinde özgün bir yere sahiptir. Kütüphaneci bir babadan dünyaya gelen Dziga Vertov, müzik ve tıp öğrenimini yarıda bırakarak gelecekçi (fütürist) anlayışta yazılar yazdı (Kuleşov'un belirttiğine göre, o yıllarda sol eğilimli sanatçılar gelecekçi olarak nitelendiriliyordu). Yukarıda da değinildiği gibi, iç savaş yıllarında haber filmi *Kinondelya*'nın (*Sinema Haftası*) yapımına katılarak sinemaya adım attı. Daha önce, kendi kurduğu küçük bir ses stüdyosunda, rasgele kaydedilmiş sesleri ve gürültüleri birleştirerek beste yapmayı denemişti. *Sinema Haftası*'nın ardından, yine bir haber filmi olan *Kinopravda*'yı (*Sinema Gerçeği*) yayınladı. Vertov anılarında şöyle der: "Ekim Devrimi gerçekleşir gerçekleşmez hemen Sinema Komitesi'ne başvurarak, yaşamın kendisini yansıtmak amacı güden, oyunculuğa yer vermeyen, belgesel anlayışta yeni bir sanat biçimi önerdim. Sinemaya verdiğim otuz yıl boyunca bu amacı gerçekleştirmeye çalıştım." Dziga Vertov, daha *Sinema Haftası* çalışmaları sırasında, ülkenin çeşitli yörelerindeki olayları

belgeleyen görüntülere kurgu yoluyla daha etkileyici anlamlar yüklenebileceğini görmüştü. Karşıt anlamlar içeren görüntüleri bir araya getirerek çarpıcı, kışkırtıcı sonuçlar elde edebiliyordu. Dostu Mayakovski'nin "sloganlarımızı kitlelere duyurmak zorundayız" ilkesini benimseyen Dziga Vertov, hızlı ve ağır çekimin, yakın ve uzak planların, canlandırma sinemasının, sinema hilelerinin ve değişik zamanlarda, değişik yerlerde yapılan çekimlerin bir araya getirilmesinin çarpıcı iletiler verebilmekteki önemini kavramıştı. Dziga Vertov, *Sinema Gerçeği*'nin her sayısında çeşitli haberlere yer vermek yerine tek bir haberi işlemeyi yeğleyerek, haber filminden çok, habere dayanan filmler üretti. Kullandığı ara yazıların da çarpıcı olmasına özen gösterdi. Örneğin, en başarılı çalışmaları arasında yer alan ve Lenin'in cenaze törenini konu edinen *Leninskaya Kinopravda*'da (*Lenin'in Sinema Gerçeği*, 1924, *Kinopravda* sayı 21) kullandığı şiirsel ara yazılar, sözcüklerle görüntüler arasındaki uyumun başarılı örneklerinden biridir. Sanki bir cenaze marşının temposunu çağrıştırır gibi birbirini izleyen bölümleri bağlamak için şöyle ara yazılar kullanır Vertov: Lenin hareketsizdir / Lenin suskundur / Halk tabutun önünden geçer / Halk suskundur.

Dziga Vertov'un sinema-göz kuramının ilkeleri 1922 yılında *Kinofot* dergisinde yayınlanan *Kinoki* (*Sinema-Gözler*) bildirisinde açığa vurulur. Dziga Vertov'un, karısı Elizavieta Vertova-Svilova ve kardeşi Mikhail Kaufman ile birlikte oluşturduğu üçlünün kaleme aldığı bildiri, "bütün ülkelerin proleterleri arasında dayanışmayı sağlamak amacıyla", var olan gerçeklikten daha da güzel olan "sinemasal gerçekliğe ulaşmak" amacını savunur. Bu sinemasal gerçekliği, ancak sinema-göz yakalayabilir, çünkü sinema-göz insan gözünün göremediğini de görür. Sinemacı sanat denilen kavramı, oyunculuğu, seyirciyi afyonlayan ve burjuva anlayışının ürünü dramatik yapıyı bir yana bırakıp, olayların emekçiler üzerindeki etkisini vurgulamalı, toplumun ekonomik yapısını gündeme getirmelidir. Emekçilerin ya da onlara karşıt sınıfların yaşamından seçilen güncel olayları işlemelidir. Alıcıyı kullanan görmeyi, kurguyu yapan gördükleri üzerinde düşünmeyi öğrenecektir. Böylece, alıcının "üstün" gözü (sinema-göz), emekçilere yeni bir bakış kazandıracaktır. Özetle, Lenin'in görüşlerinden yola çıkan materyalist bir sinema anlayışıdır önerilen. Vertov'un ilk uzun filmi *Kino-glaz*'dan (*Sinema-Göz*, 1924) 1930 yılında çektiği *Simfoniya Donbassa*'ya (*Don Senfonisi*) uzanan çalışmaları bu ilkeleri benimser. Yönetmenin, *Zizn vrasploch* (*Yaşamın İçinden*) genel başlığı altında tasarladığı altı filmlik bir dizinin ilki olan *Kino-glaz*, eski ile yeni, köyle kent arasındaki karşıtlıkları verirken, sınırlı olanaklarla çekilmiş olmanın getirdiği aksaklıklarla dolu olmasına karşın yine de özgün bir denemedir. Vertov'un daha sonraki filmleri *Şagay Sovyet* (*Sovyet İleri*, 1926), *Şestaya Çast Mira* (*Dünyanın Altıncı Bölümü*, 1926) ve *Odinnadsatyi* (*Onbirinci*, 1928) ise çelişkileri vurgulayan belgeselci bir anlayışla gerçekliği çözümlemeye çalışan materyalist bir sinema denemesinin başarılı örnekleridir. Ancak yönetmenin bu anlayıştaki başyapıtını *Çelo-*

vek s Kinoapparatom (*Kameralı Adam*, 1929) oluşturur. Vertov, dış gerçeklikten apayrı bir gerçeklik yaratabilmek için neredeyse bilimsel bir titizlikle görsel bir kurgu yaratır. Ara yazılara yer vermeyen film, sinema filminin içeriğini biçime indirgeyen, görsel dili sorgulayan ve bir benzeri olmayan bir örnektir. Moskova ile Odesa görüntülerinin içiçe geçmesi, gerçekte var olmayan büyük bir kenti beyaz perdeye getirir. Filmin başlangıcında yavaş yavaş seyirciyle dolan bir sinema salonu görülür. Ardından hızla yol alan bir otomobilde, elinde alıcı olan bir kişinin (Vertov'un kardeşi Mikhail Kaufman), değişik konumlardan, değişik açılardan kenti görüntülemesi başlar. İş yerlerine, evlere girer alıcı, düğünlere, doğumlara, ölümlere tanıklık eder, gün batımında kumsala iner. Özetle, yaşamı olduğu gibi yakalamaya çalışır. Bu arada kurgucunun kurgu masasında görüntüleri birleştirmesine tanık olunur ve sonunda alıcı sahibinin elinden kurtularak salonda tek başına bir gösteri yapar. Film biçimcilikle, alıcının olanaklarını yüceltmekle suçlansa da, hiç kuşkusuz yeniden yapılanan bir ülkede, sanatı ve kültürü yeni temellere oturtma çabasının, üzerinde durulması gereken önemli bir örneğidir.

Dziga Vertov'un bir sonraki filmi *Don Senfonisi*, hem belki de yönetmenin başyapıtını oluşturur hem de sinema tarihinin önemli bir dönemini noktalar. Bir dönem noktalanır, çünkü ilk sesli filmi *Don Senfonisi*'nde Vertov'un toplumsal gerçekçi anlayışı benimsemeye başladığı görülür. *Don Senfonisi*, birinci beş yıllık kalkınma planının sona ulaştığı dönemde, Don havzasındaki kömür ocaklarını konu edinir. Yönetmenin deyişiyle kazına, kürek sesleri, lokomotif düdükleri, işçi türküleri eşliğinde kömür ocaklarının gerçekliğini saptamayı amaçlar. Vertov ocaklarda kaydettiği doğal sesleri, gürültüleri, konuşmaları ses kuşağında kullanarak, sesi görüntüyü destekleyen bir öğe olmaktan çıkarıp, onunla bütünleşmesini sağlar. Öyle ki, filmi gören Chaplin şöyle der: "Makine gürültülerinden böyle bir senfoni yaratılabileceği aklımın ucundan geçmezdi. Vertov aynı zamanda bir besteci." *Tri Pesni o Lenine* (*Lenin Üzerine Üç Türkü*, 1934) ise sosyalizm üzerine lirik bir destan denemesidir. Lenin için söylenmiş üç halk türküsünden yola çıkan film, arşiv malzemelerinden yararlanarak Lenin'in görüntülerini ve konuşmalarını da kullanarak, 1930 yılları SSCB'sinin genel görünümünü belgeler. Yönetmenin kurgu, görüntü ve ses konusundaki görüşlerini en başarılı bir biçimde uyguladığı filmde, sık sık Lenin'e başvurulmasını, kimi sinema yazarları bürokrasinin artan ağırlığına karşı bir uyarı olarak değerlendirirler. Unutmamak gerekir ki, Sovyetler Birliğinde sinema yeni rejimin yerleşmesine paralel bir gelişme göstermiştir. Kapitalist ekonominin egemen olduğu ülkelerin tersine, politika ve ideolojiyle iç içe olmuştur hep. Kültürleri, dilleri, dinleri farklı halkları sosyalist dünya görüşünde bir araya getirmek doğrultusunda önemli bir işlev yüklenmiştir. Dönemin kuramsal tartışmalarının, bürokrasinin yönlendirmelerinin, sansür uygulamalarının, zaman zaman kimi sinemacıların dışlanmasının temelinde hep bu işlevi en etkili biçimde yerine getirme tasası yatar.

Vsevolod Pudovkin

Lev Kuleşov'un öğrencileri arasında biçeminin özgünlüğü ve yapıtının içeriği açısından öne çıkan sanatçı Vsevolod Pudovkin'dir (1893-1953). Kimya öğrenimi gördükten sonra oyuncu olarak adım attığı sinemada, *Şahmatnaya Goryaçka* (*Satranç Ateşi*, 1925) adlı güldürüyle yönetmenliğe başladı. Bir yıl sonra Maksim Gorki'den uyarladığı, senaryosunu Nathan Zarkhi'nin yazdığı *Mat* (*Ana*, 1926) ile Sovyet sinemasının *Potemkin Zırhlısı*'ndan sonraki en önemli filmini çekti. 1905 olayları sırasında, devrimci oğlunun gizlediği silahların yerini ihbar eden bir ana, oğlunun yine de cezaya çarptırıldığını görünce başkaldırır. Cezaevinden kaçan oğluyla birlikte katıldığı işçi gösterisinde, oğluyla birlikte çarın askerlerinin kurşunlarıyla can verir. *Ana*, Kuleşov'un sinemanın estetik temelini kurguya dayandıran yenilikçi görüşünün, bireysel ve toplumsal gerçekliği destansı ve lirik bir anlayışla beyaz perdeye getiren en olgun ürünüdür. Eisenstein'ın tersine oyuncuya da büyük önem veren Pudovkin, büyük toplumsal olaylara isteyerek ya da istemeyerek katılan unutulmaz kişilikler çizer. (Bu arada kendisi de bir polis rolünü üstlenir). Bir halk kadınının bilinçlenmesi, gerçekçiliğin ve olayların eleştirel çözümlenmesinin sağladığı dramatik bir bütünlük içinde verilir. Yönetmenin ustalığı, dramatik bir öykünün çelişkilerini, yeni kurgu anlayışı ile kusursuz bir oyunculuğu bağdaştırmada yatar. Pudovkin şöyle der: "*Potemkin Zırhlısı*'nda Eisenstein nesnelere, onları belirli açılardan çekerek anlamlar yüklüyordu. Ben de aynı şeyi oyuncularıma uyguladım." Gerçekten de, Vera Baranovskaya'nın olağanüstü bir duyarlıkla canlandırdığı yorgun ve bitkin anayı, alıcı üstten görüntüleyince, seyirci ananın ayaklarının sanki yere mıhlandığı izlenimine kapılır. İriyarı baba ise elinde bir saatle alttan görüntülendiğinde daha da heybetli görünür. Filmin başında ananın evinin aranması ve filmin sonunda buzların erimesiyle Ana'nın elinde bayrakla en önde yer aldığı grevci işçilerin gösteriye gidişini dönüşümlü olarak veren bölüm, sessiz sinema sanatının en önemli yaratılarından sayılır. Gorki'nin romanını olduğu gibi sinemaya aktaran Pudovkin, görüntülerde, oyunculara, kurgunun akışında romandaki cümlelerin, konuşmaların, betimlemelerin karşılığını arayarak yeni bir estetik yapı oluşturur. Sovyet sineması üzerine araştırmalarıyla bilinen Fransız sinema tarihçisi Léon Moussinac, *Ana*'yı değerlendirirken şöyle der: "Eisenstein'ın filmleri çığlığı, Pudovkin'inkiler şarkıyı çağrıştırır." Gerçekten de, Pudovkin *Ana*'nın senaryosunu sanki bir sonatın *allegro*, *adagio*, *presto* gibi bölümlerine uygun bir biçimde geliştirir. Oyuncu yönetimine de özel bir özen gösterir. Cezaevinden kurtulacağını öğrenen oğulun yüzünde bir sevinç vermeye kalkışmaz. Beyaz perdede ilkin oğulun elleri görülür. Bunu, gittikçe suları çoğalan bir akarsu üzerindeki ışık oyunları, bir bataklığın üstünde uçuşan kuşlar ve bir çocuk gülümsemesi izler ve sonunda oğulun ağzı görülür: Ağız yayılmıştır, çünkü oğul gülümsemektedir. Pudovkin'e

göre *Ana*'nın en önemli özelliği "alıcının gördüklerini saptamakla yetinmeyip, etkin bir gözlemci işlevi yüklenmesidir." O yıllarda İtalya'nın Capri Adası'nda yaşayan Gorki'ye filmin bir kopyasının özel olarak yollanıp gösterildiği ve yazarın uyarlamayı onayladığı söylenir.

Bilinçlenme konusu Pudovkin'in *Ana*'yı izleyen *Konec Sankt Peterburga* (*Sen Petersburg'un Sonu*, 1927) ve *Potomok Çingizkhana* (*Asya Üstünde Fırtına*, 1929) adlı filmlerinde de sürer. Çok sağlam senaryolara ve usta işi bir oyuncu yönetimine dayanan bu üç filmin kahramanları da, bağlı oldukları sınıfın kendilerine yüklediği görevin bilincine varırlar. İlk filmde bir halk kadınının siyasal bilinçlenmesi ve sosyalizm düşüncesini benimsemesi ele alınır. İkinci film, devrimden önce kırsal kesimden Petersburg'a gelen genç bir köylünün serüvenini işlerken, daha geniş bir açıdan devrimin en yoğun günlerini lirik ve dramatik bir anlatımla beyaz perdeye getirir. Üçüncü film ise Asya halklarının bağımsızlık kavramının bilincine varmalarını ve özgürlüğe ulaşacakları devrimi başlatmalarını konu edinir. *Sen Petersburg'un Sonu*'nda köyünden kalkıp çalışmak için Petersburg'a gelen Çistyakov ilkin kentin görkemli anıtlarını izler. İş bulduğu bir fabrikada grev kırıcılığı yapar, çünkü grevcilere bozguncu gözüyle bakar. Ama hatasını anlayıp başkaldırınca hapse atılır. Birinci Dünya Savaşı'nda cepheye gider. Tutukluluk günleri, cephede yaşadıkları ve bolşevik arkadaşlarından öğrendikleri gözlerini açar. Ekim Devrimi sırasında işçilere ve askerlere katılarak, Kışlık Saray'a yapılan saldırıda, o da yer alır. Cephane fabrikalarındaki üretim, cephede savaş, savaşın yükselttiği borsa ve devrim özlemi, filmin dört ana kavramını oluşturur. Bu kavramlar arasındaki çelişki, devrimin başarısıyla uyuşuma dönüşür. Film, kırsal kesim kökenli cahil bir delikanlının yavaş yavaş gelişerek sosyalizmi benimsemesini lirik bir biçimde anlatır.

Cengiz Han'ın Ardılı diye de bilinen *Asya Üstünde Fırtına* destansı sonuyla, Pudovkin'in Eisenstein sinemasına en yakın filmidir. Film, İngilizlerin 1920'lerde Moğolistan'ı işgal edip, yağmaladıkları, Amerikalı tacirlerin halkın elindeki kürkleri yok pahasına kapattıkları dönemde, düşmana direnen çetelere katılan genç avcı Bayır'ın serüvenini işler. İngilizlerin eline tutsak düşen Bayır'ı, İngilizler Cengiz Han'ın torunu olarak tanıtıp imparator ilan ederler. Böylece kukla bir yöneticinin desteğiyle ülkenin tümünü kolayca ele geçirmeyi amaçlarlar. Ama Bayır bu oyunu sezince düşmana karşı ayaklanır ve "Asya üstünde fırtına estirir". Senaryosunu Ossip Brik'in yazdığı film, insanlığının ve yurttaşlığının bilincine varan kırsal kökenli bir kişinin önderliğinde ulusal bilincin uyanmasını ve bağımsızlık kavramının gündeme gelmesini vurgular. (Bu filmin yapımından iki yıl sonra Japonların Çin tahtına, İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci'nin *Son İmparator*'una da konu olan Pu Yi'yi kukla bir hükümdar olarak oturtmaları ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da Asya'daki sömürgelerin bağımsızlık savaşları başlatmaları ilginçtir).

Sinemaya ses öğesinin gelmesine Eisenstein ve Aleksandrov ile birlikte

kaleme aldıkları bir bildiriyle karşı çıkan Pudovkin de, kurguya, yakın plana, dramatik ara yazılara dayanan sessiz sinemanın olgun bir anlatıma ulaştığını, sesin bu anlatımı aksatacağını düşünüyordu. Ses, ancak görüntü gibi kurgulanır ve görüntüyle uyumsuz bir biçimde kullanılırsa anlatıma katkıda bulunabilirdi. Yönetmenin kendi deyişiyle "çekingenliği nedeniyle" sessiz çekilip, yukarıdaki ilkeye göre sonradan seslendirilen *Prostoi Sluçay* (*Sıradan Bir Olay*, 1930) ilgi görmedi. Hem sıradan konusu (terk ettiği karısına dönen bir subay) hem de görüntü-ses uyumsuzluğundaki aşırılıklar filmin başarılı olmasını engelledi. SSCB'ye yerleşmek isterken, yerinin kapitalizme karşı savaşım veren arkadaşlarının yanı olduğunu anlayan bir Alman işçinin öyküsünü anlatan *Dezertir* ise (*Kaçak*, 1933) ses bandı kurgusunun dramatik yapıyı bastırmasıyla dikkati çekti.

Pudovkin bir süre ara verdiği film çalışmalarına yeniden döndüğünde, Sovyet sineması artık sosyalizmin yapılanmasını ve ülke tarihini yücelten filmlere yönelmişti. Pudovkin de Rusya tarihine yönelerek *Minin i Pozarskiy* (*Minin ve Pozarskiy*, 1939), *Suvorov* (1941) *Admiral Nakimov* (*Amiral Nakimov*, 1947) ve *Zukovskiy* (1950) gibi Rusya tarihinin önemli kişilerinin yaşamlarını konu edinen filmler çekti. İlk filmlerinin özgün biçemine ulaşamayan bu filmlerin ardından, Pudovkin ölümünden önce, o yıllar Sovyet sinemasına yeni bir soluk getiren yenilikçi bir film daha çekti: *Vozvraşçenye Vasiliya Bortnikova* (*Vasili Bortnikov'un Dönüşü*, 1953). Savaşta öldüğü sanılan bir askerin, geri döndüğünde karısını bir başkasıyla evli bulması ve bu yeni duruma insancıl bir çözüm arama çabasını konu edinen film, Pudovkin'in en iyi sesli filmi sayılır. Film bir yandan bireylerin açmazını ruhbilimsel çözümlemelere ağırlık vererek incelerken, bir yandan da mevsimler boyunca bir kolhozdaki yaşam koşullarına ve bireylerin çevreyle ilişkilerine eğilir. Pudovkin, Eisenstein'la birlikte sessiz Rus sinemasının en önemli yaratıcısıdır.

Sergei Mihailoviç Eisenstein

Sergei Mihailoviç Eisenstein (1898-1950) sinema sanatının en önemli yaratıcılarından biri olarak sinema tarihine geçti. Bunun yanı sıra Eisenstein bugün, kuramlarının etkisi sinemanın çok ötelerine uzanan bir estetikçi olarak da değerlendirilmektedir. Riga'da dünyaya gelen Eisenstein, küçük yaşta Fransızca, Almanca, İngilizce öğrendi. Mühendis olan babasının da etkisiyle, Sen Petersburg Mühendislik Okulu'na yazıldı. Ancak güzel sanatlara eğilimi, Güzel Sanatlar Okulu'nda mimarlık derslerini izlemesine yol açtı. Bu arada Freud'u keşfetti ve onunla tanışmak için Viyana'ya gitmeyi bile tasarladı. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Rusya'da patlak veren iç savaş bunu engelledi. Eisenstein Kızıl Ordu'ya katılırken, babası beyazların yanında yer aldı. Devrimin

başarıya ulaşmasından sonra, savaşa katılan öğrencilere verilen burstan yararlanarak Japonca ve tiyatro öğrenimi görmek için Moskova'ya gitti. (Savaş yıllarında dostluk ettiği bir Japon, bu ülkeye ve Kabuki tiyatrosuna merakını körüklemişti). Eisenstein daha sonraki yıllarda şöyle der: "Doğu düşüncesini ve doğu dillerinin yazılışını öğrenme olanağını bulmam, kurgunun yapısını kavramamda en büyük yardımcı oldu". Moskova'da Japon kültürünü incelerken, bir yandan da, Arena Tiyatrosu'nda temsiller vermekte olan, Valeri Pletnyov yönetimindeki Proletkult'ta (Halk Tiyatrosu) dekorcu ve bir süre sonra da yönetmen yardımcısı olarak çalışmaya başladı. Bu arada, "natüralist" anlayışa sırt çevirerek devrimci bir tiyatro sanatının temellerini atma çabasındaki Meryerhold için de dekor ve giysi hazırladı. Proletkult'ta sahneye koyduğu Ostrovski'nin *Bilge Adam* adlı oyununda, araya kısa bir film de katmayı tasarladı. Filmi çekmesi için başvurduğu Dziga Vertov, işi yarıda bırakınca, bu kısa filmi (*Glumov'un Güncesi*) operatör Frantzisson ile birlikte kendisi hazırladı ve böylece ilk sinema deneyimini gerçekleştirmiş oldu. Bir günde çekilen 125 metre uzunluktaki film, bir *Kinopravda* anlayışı içinde oyunun kahramanı Glumov'un güncesinden bir kesiti oluşturdu.

Eisenstein'ın ilk filmi *Staçka*'dır (*Grev*, 1924). *Grev*'i çekmeden önce Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünü uzun süre inceleyen Eisenstein, Mayakovski'nin yönettiği *Lef* adlı dergide kurguya ilişkin ilk yazısını yayımlayarak "çarpıcı kurgu" adını verdiği anlayışı açıkladı. Buna göre eylemden bağımsız olarak seçilen görüntüler, zamandizinsel akış yerine, seyircide en yoğun ruhbilimsel etkiyi uyandıracak biçimde kurgulanmalıydı. Yönetmen seyircinin bilinç altında, verilmek istenen iletiyi kavramaya elverişli bir ortam yaratmalıydı. Seyirci bir düşüncenin doğmasına kaynaklık edecek ruhbilimsel bir konuma getirilmeliydi. Öyle ki, yan yana gelen bu görüntülerin ya da sahnelerin etkileşimi, seyirciyi "çarpmalıydı". Eisenstein'a göre "bir araya getirilen planlar arasındaki etkileşim, bir otomobilin motorundaki patlamalara benzetilebilir. Patlamaların otomobili yürütmesi gibi, dinamik bir kurgu da filme canlılık kazandırır". İlk filmi *Grev*'den başlayarak meslek yaşamı boyunca bu ilkeleri uygulayan Eisenstein, böylece çizgisel anlatıma dayanan Amerikan kurgu anlayışından ayrılmış oluyordu. Eisenstein'ın, bireysel bir öykünün çizgisel anlatımına uygun olmayan kurgu kuramı, toplumsal dramlar için tasarlanmıştı. Çünkü Eisenstein'ın sineması bireyin yerine toplumu ele alıyor, bireysel kahramanlar yerine kitleyi kahraman olarak kullanıyordu.

Grev, çarlık döneminde bir fabrikada yapılan bir grevi ve çarın askerlerinin silah kullanarak grevi bastırmalarını konu edinir. Film, iktidarın ajan kullanma ve kaba güce başvurma yöntemlerini gösterirken, işçi sınıfının gücünü vurgular. Eisenstein'ın senaryosunu Valeri Pletnyov ile birlikte yazdığı filmin görüntü yönetmeni, yönetmenin sürekli birlikte çalışacağı Edouard Tissé'dir. İlk kez 1 Şubat 1925'te Leningrad'ta, ardından Moskova'da gösterilen *Grev*'in

önemi, ilk kez "çarpıcı kurgu" uygulamasından ve sinema tarihinde ilk kez başrolü bir oyuncu yerine kitleye vermesinden kaynaklanır. Filmin sonunda, askerlerin grevci işçilere ateş açmaları sahnesiyle, bir mezbahada bir sığırın kesilmesi sahnesi peş peşe verilir. Filmin son görüntüsü ise kesilen sığırın beyaz perdeyi kaplayan gözüdür. Yönetmenin peş peşe verdiği bu iki sahnenin doğrudan bir bağlantısı yoktur. Çünkü olaylar o noktaya dek fabrikada ve sokaklarda geçmiştir. Ama bu iki ayrı olgunun yan yana gelmesi, seyircide işçilerin de, mezbahadaki hayvanlar gibi acımasızca kıyıma uğradıkları düşüncesini doğurur. Eisenstein'ın amacı seyircinin duygularını yönlendirmektir. Yönlendirmenin aracı ise kurgudur. Kurgu, birbirleriyle çelişen, çatışan planları yan yana getirerek seyirciyi etkiler, dahası şaşırtır.

Eisenstein'ın *Grev*'in ardından yönettiği *Bronenosets Potyomkin* (*Potemkin Zırhlısı*, 1925) ise yalnız sessiz sinemanın değil, sinema tarihinin de en önemli filmlerinden biri, belki de birincisidir. (1958'de Brüksel'de düzenlenen ve 26 ülkeden 117 sinema tarihçisinin katıldığı bir oylamada *Potemkin Zırhlısı* 108 oyla sinema tarihinin en iyi filmi seçilmişti). 1905 olaylarının yıldönümü nedeniyle bir dizi film yapılması kararlaştırıldığında, Eisenstein da Nina Ferdinandovna Agacaneva ile birlikte *1905 Yılı* adlı bir senaryo yazdı. Senaryo, Bakü'de petrol işçilerinin 1904 yılı Aralık ayında yaptığı grev, 9 Ocak 1905 Pazar günü Sen Petersburg'ta Kışlık Saray önünde düzenlenen gösteri ve Karadeniz'de Potemkin ve Pobiedossez zırhlılarında denizcilerin başkaldırısı gibi olayları konu ediniyordu. Filmin çekimine 31 Mart'ta Leningrad'da başlandı. Ama hava koşullarının elverişsizliği nedeniyle, Potemkin bölümünün çekimi için Odesa'ya gidildi. Filmin Ekim ayında gösterime girmesi öngörüldüğünden, Eisenstein öbür bölümlerin çekiminden vazgeçerek senaryoda yalnızca bir sayfa yer verilmiş olan Odesa bölümünü çekmekle yetindi. Böylece, bütün bir yıla dağılan olayları geniş bir tarihsel fresk yerine, tek bir odakta yoğunlaştırarak "çarpıcı" bir sonuç elde etti. Yalın bir öyküyü, ustalıklı bir kurguyla, yoğun anlamlar içeren, yoğun heyecanlar getiren bir filme dönüştürdü.

Film, gerçek bir olayı beyaz perdeye getirir. Potemkin zırhlısı 12 Haziran 1905 günü, 267 numaralı mayın gemisiyle birlikte, atış talimi yapmak için Sivastopol'dan Karadeniz'e açılır. 13 Haziran sabahı, mayın gemisi kumanya almak için Odesa'ya gider. Odesa'dan getirilen etler Potemkin'in üst güvertesine asılır. Ertesi sabah güverteyi yıkamakta olan bir denizci, etlerin koktuğunu ve kurtlanmış olduğunu görünce arkadaşlarına haber verir. Gemi doktoru etlerin bozuk olmadığını, tuzlu suyla yıkanınca kurtların temizleneceğini söyler. Denizciler öğle yemeğini yememeye karar verir. Bunun üzerine komutan Golikov denizcileri güvertede toplar. İsyancıları ölüm cezasıyla tehdit eder. Yemekten şikâyetçi olmayanların bir adım öne çıkmasını ister. Yalnızca birkaç kişi adım atınca, inzibatları çağırır ve ateş komutu verir. Denizcilerin arasından "Kardeşlerinize ateş etmeyin" diyen bir ses yükselir. İnzibatlar tüfeklerini

yere atar. Komutan yardımcısı bir tüfeği alıp, "ateş etmeyin" diye bağıran denizciyi vurur. Vurulan denizcinin cesedinin denize düşmesi isyan başlatır. Subaylar, bu arada komutan, teker teker yakalanıp öldürülür ya da denize atılır. Ertesi sabah Potemkin, Odesa açığında demirler. Kentte grev vardır, sokaklara barikatlar kurulmuştur. Öldürülen denizcinin cesedi karaya çıkarılır. Odesa halkı bir yandan tabutun önünden geçerek saygı duruşunda bulunurken, bir yandan da küçük teknelerle zırhlının yanına gidip, dayanışma gösterileri yapar. Ertesi gün kentte olaylar çıkar. Kazak birlikleri ateş açarak halkı sindirmeye çalışır. Bu arada Sıvastopol'dan yola çıkan dört kruvazörün yaklaştığı haberi gelir. Potemkin denize açılır. İki taraf karşılaşır. Hükümet gemileri Potemkin'e ateş edecek yerde, denizciler şapkalarını havaya fırlatarak isyancıları selamlar (İsyancı Potemkin'e, Köstence'de Romanya el koyar. Denizciler bu ülkeye sığınır. Bir bölümü Amerika ve Almanya'ya gider. Zırhlı, Rusya'ya geri verilir. İsyancıların elebaşı Matuçenko gittiği İsviçre'de Rus ajanları tarafından yakalanıp geri getirilir ve ölüm cezasına çarptırılır).

Potemkin Zırhlısı bilinen bir olayı sanki bir belgesel gibi anlatır ama konuyu bir dram gibi işler. Eisenstein, filmi klasik tragedyalara benzer bir biçimde beş bölüme ayırır. Klasik tragedyanın geleneksel yapısına bağlı bu kuruluşa göre film sırasıyla "İnsanlar ve Kurtlu Et", "Kıç Güvertedeki Dram", "Kan Öç İstiyor", "Odesa Merdivenleri" ve "Filoyla Karşılaşma" bölümlerini içerir. Her bölümün olayları öbür bölümlerinkinden ayrıdır. Ama görünmeyen bir bağ, bütün olayları birleştirerek yapısal bir bütünlük yaratır. 1300 plan içeren, 1740 m uzunluktaki filmin en önemli bölümü, senaryoda öngörülmemiş olan Odesa Merdivenleri bölümüdür. Sinema tarihi açısından büyük önem taşıyan bu bölüm, Eisenstein'ın kurgu anlayışının da en parlak örneğidir. Açılan ateş altında merdivenlerden aşağıya doğru kaçışan insanlar genel planda verilirken, yer yer araya korku dolu gözleri, haykıran ağızları, sendeleyen ayakları, çiğnenen çiçekleri, kırık bir şemsiyeyi gösteren yakın planlar girer. Gittikçe artan duygusal yoğunluğu vurgulamak için yönetmen kalabalığın deviniminden yararlanır. İlkin öne koşuşan insanların omuz planları, sonra genel planları verilir. Ardından, bu kargaşa merdivenlerden inen askerlerin düzenli adımlarına dönüşür. Derken, aşağıya doğru inen kalabalık, kollarında ölü çocuğunu taşıyarak ağır ağır yukarıya çıkmakta olan bir anayla karşılaşır. Kalabalık bir yanardağ püskürtüsü gibi aşağıya akarken, kadının çaresizliği yukarıya yönelir. Yuvarlanırcasına aşağıya doğru inen bir çocuk arabası kurguyu tamamlar. Filmin bütünü aynı anlayışa, şiirsel vurgulama ile dramatik yoğunluklar arasındaki çatışmaya dayanır. Filmde yalnızca dört profesyonel oyuncu rol almıştır. Çünkü hiçbir rol öne çıkmaz, filmin başoyuncuları halk ve zırhlıdır. Bölümün başındaki yaşlı kadın Eisenstein'ın annesidir. Askeri doktoru bir şoför, papazı bir bahçıvan oynamıştır. Papazın denize atılma sahnesinde ise bahçıvanın yerini takma sakallı Eisenstein almıştır. Öbür oyuncular Odesa halkı ve denizci-

lerdir. Tissé, kalabalık sahnelerde amatör oyuncuları ürkütmemek için alıcı hareketi yerine objektif değiştirmeyi yeğlemiştir. Ancak merdivenler bölümü için büyük bir kaydırma arabası yaptırılmıştır. Film günümüzde, Şostakoviç'in 1905 olaylarını konu edinen senfonisinden oluşan bir ses kuşağının eşliğinde gösterilmektedir (1933 yılında Endonezya'da Hollanda donanmasına bağlı De Zeven Provencien adlı zırhlıda çıkan isyana katılan denizcilerin mahkeme sırasında *Potemkin Zırhlısı* filminden esinlendiklerini söylemeleri, filmin ne denli etkili olduğunun bir örneğidir).

Potemkin Zırhlısı'nın ardından Eisenstein Ekim Devrimi'nin onuncu yıldönümü nedeniyle *Oktiabre*'yi (*Ekim*, 1927) çekti. John Reed'in *Dünyayı Sarsan On Gün* adlı kitabından, Eisenstein'ın Gregori Aleksandrov ile birlikte yazdığı senaryo, Ekim Devrimi'nin iktidarı belirleyici günlerini gündeme getirir. Kışlık Saray'ın işgali ve Kerenski iktidarının sona ermesini verir. Binlerce askerin yanı sıra, işçilerin ve Leningrad halkının da katılımıyla çekilen film görsel bir senfoniyi çağrıştırır. Ne var ki, başta Troçki olmak üzere, Stalin yönetimiyle çelişen kişilerin yer aldıkları bölümler çıkarılır. Film böylece üçte bir oranında kısalır. Aleksandrov'a göre çıkarılan bölümleri Stalin'in kendisi saptar.

Eisenstein, *Ekim*'in ardından, *Staroye i Novoye*'yi (*Eski ve Yeni*, 1929) çekti. Film iki yıl önce başlayıp ancak araya *Ekim* girdiği için yarım bıraktığı *Generalnaya Liniya*'yı (*Genel Çizgi*) yeni bir ad altında bitiriyordu. *Eski ve Yeni*, Sovyet tarımının makineleşmesini konu edinirken bürokrasiyi de eleştirir. Bu filmin ardından Eisenstein, Aleksandrov ve Tissé, Amerikan Paramount Yapımevi'nin işbirliği önerisi üzerine yurt dışına çıktılar. Eisenstein Avrupa'da Gertrude Stein, Marinetti, Cocteau, Le Corbusier, Einstein gibi aydınlarla tanıştı. James Joyce ile *Ulysses*'in, Blaise Cendrars ile *Altın*'ın sinema uyarlaması için görüşmeler yaptı. Karl Marx'ın *Kapital*'ini de filme almayı tasarladı. Bu film duygu ile düşüncenin bireşimini yapacak, işçi ve köylüleri diyalektik olarak düşündürmeyi amaçlayacaktı. New York'a geldikten sonra Paramount'a önerdiği ve aralarında H. G. Wells'in *Dünya Savaşları*, G. B. Shaw'un *Silahlar ve İnsanlar* adlı yapıtlarının da bulunduğu ona yakın senaryo ise kabul edilmedi. Sonunda Theodore Dreiser'in *Bir Amerikan Trajedisi*'nde karar kılındı. Ama Paramount'un filmi toplumsal göndermelerden arındırarak sıradan bir cinayet öyküsüne dönüştürme isteği, Eisenstein'ın bu yapımeviyle ilişkisini kesmesi sonucuna yol açtı (Bu film kısa bir süre sonra Joseph von Sternberg tarafından yapımevinin isteklerine uygun bir biçimde çekildi). Eisenstein Hollywood'da Douglas Fairbanks, Eric von Stroheim ve Chaplin ile dostluklar kurdu. Robert Flaherty ve Diego Rivera'nın Meksika üzerine bir film yapmasını önermeleri üzerine Hollywood'dan Meksika'ya geçen Eisenstein, Amerikalı yazar Upton Sinclair'in sağladığı olanaklarla *Que Viva Mexico*'yu (*Yaşasın Meksika*, 1932) çekmeye başladı. Meksika halkının yaşam biçimini, tarihini ve devrimci geleneklerini bir giriş, bir sonuç ve dört bölümde gündeme getirmeyi amaçlayan

bu film için 65 bin m negatif çekildi ve yıkanmak için Hollywood'a gönderildi. Ama son bölümün çekiminden önce Sinclair sözleşmeyi bozdu. Eisenstein Moskova'ya döndü. Hollywood'daki negatiflerin bir bölümü MGM'e satıldı ve bu yapımevi başta *Viva Villa* olmak üzere birçok filminde bu çekimleri kullandı. Negatiflerin bir bölümüyle de *Thunder Over Mexico* (*Meksika Üzerinde Fırtına*, 1933), *Time in The Sun* (*Güneşte Zaman*, 1939) gibi filmler yapıldı. Yönetmenin ölümünden sonra, Aleksandrov uzun uğraşlardan sonra ulaşabildiği negatiflerden *Que Viva Mexico* adlı bir film oluşturdu (1979). Daha sonra da Oleg Kovalov *Sergei Eisenstein, Meksikanskaya Fantasiya* (*Sergei Eisenstein, Meksika Fantezisi*, 1998) adlı bir film oluşturdu.

Ülkesine dönen Eisenstein, Turgenyev'in bir öyküsünden de esinlenerek *Bezhin Lug*'u (*Bejin Çayın*, 1937) çevirmeye başladı. Kırsal kesimde eski ile yeni arasındaki karşıtlığı ele alan film, toprak ağası babasına karşı çıkan genç bir çiftçinin, ortak çalışmayı küçümseyen babasını ihbar etmesi ve babası tarafından vurulmasını konu ediniyordu. Gerçekliğin şiirsel bir anlatımla yansıtılmasını öngören film, daha çekim sırasında denetçilerin eleştirileriyle karşılaştı. Eisenstein'ın olayın trajik boyutunu öne çıkarması, Sovyet Sinemateği'nin Başkanı Boris Şumiatsky'nin filmi estetik biçimcilikle, yapıtın ideolojik içeriğini boşaltmakla suçlamasına yol açtı. Filmin tamamlanmasına yakın *Pravda*'da yayınlanan suçlamalar üzerine çekim durduruldu ve Eisenstein günah çıkarmaya davet edildi. Eisenstein, *Sovetskoye Iskustvo* dergisinde *Bejin Çayın'nın Yanlışları* başlıklı bir yazı yayımlayarak nerede hata yaptığını inceledi ve kendini içine kapanmak ve toplumsal gerçeklikten kopmuş olmakla suçladı. Eisenstein'ın kurgusunu tamamladığı bölümleri görebilenler, *Bejin Çayın'nın* görüntülerinin güzelliğini ve filmin sonunda hayvanların otladığı ve cinayetin işlendiği bölümün çarpıcılığını vurgularlar. Eisenstein'ın bu filmi günümüze ulaşmamış, savaş sırasında Alma Ata'daki Mosfilm stüdyoları boşaltılırken, eldeki tek kopya kaybolmuştur. Bu filmi *Aleksandr Nevski* (1937) izledi.

Aleksandr Nevski Rusya'nın doğudan ve batıdan düşman saldırısına uğradığı 13. yüzyılda, batıdan gelen Töton şövalyelerinin bozguna uğratılmasını konu edinir. Soyluların Töton şövalyeleri ile uzlaşmak istemelerine karşılık, Prens Aleksandr Nevski'nin komutasında bir araya gelen köylüler, düşman ordusunu buz tutmuş Peipus Gölü'ne çekerek, ağırlığa dayanamayan buzların parçalanmasıyla gölde boğulmalarını sağlar. Nikolay Çerkasov'un canlandırdığı Aleksandr Nevski'nin filmin sonunda söylediği "Dostları ağırlamakta kusur etmeyiz, düşmanları ise bugün yok ettiğimiz gibi, yarın da yok ederiz" sözleri, o sırada SSCB'ye saldırı hazırlığı içindeki Hitler Almanyası'na açık bir uyarıdır. Prokofiev'in özel olarak bestelediği müzikle görüntülerin olağanüstü bir uyum sağladıkları bu destansı filmin savaş bölümü, Wagner operalarını çağrıştıran bir sine-opera denemesidir sanki. Eisenstein, filmi Aleksandr Nevski'nin kimliğine odaklayarak, ilk kez kitleyi başoyuncu olmaktan çıkarır bu filmde.

Eisenstein'ın son filmi *Ivan Grozny* (*Korkunç İvan*, 1943) oldu. 16. yüzyılda Rusya'nın tek bir çar altında birleşmesini sağlayan Korkunç Ivan'ın yaşam öyküsünü üç bölümde beyaz perdeye getirmesi tasarlanan film, Leningrad ve Moskova stüdyoları savaş nedeniyle Alma Ata'ya taşındıkları için burada çekildi. Film daha sonra iki bölüme indirildi ve ikinci bölümün sahnelerinin çoğu da birinci bölümle birlikte filme alındı. İlk bölümü 1944'te gösterime giren filmin ikinci bölümü 1946'da tamamlandı. Nikolay Çerkasov'un başrolü oynadığı ve müziğini Prokofiev'in bestelediği filmin ilk bölümü olumlu karşılandı ve yönetmene Stalin nişanı verildi. İkinci bölüm ise Komünist Partisi Merkez Komitesi'nce sert bir biçimde eleştirildi. Eisenstein da yazdığı bir yazıda filmdeki ideolojik hataları kabul etti. İkinci bölüm ancak Eisenstein'ın ölümünden sonra, 1958 yılında seyirciye ulaşabildi. Dramatik bir bütünlük taşıyan iki bölümlü Korkunç İvan, iktidar sorununu ve iktidarın yozlaşmasını Ortaçağ Rus resminden dışavurumculuğa, melodramdan tiyatroya, destanlardan tarihsel romana uzanan geniş bir yelpaze içinde, erişilmez bir ustalıkla irdeler ve sinema tarihinin en önemli, en anlamlı sayfalarından birini oluşturan Eisenstein sinemasını noktalar.

Aleksandr Dovçenko

Ukraynalı ressam Aleksandr Petroviç Dovçenko (1894-1956) Eisenstein ile Pudovkin'in sinema anlayışlarını bağdaştırarak, büyük bir lirizmin ağır bastığı destansı filmler yönetti. Resim ve edebiyatla ilişkilerini keserek otuzundan sonra sinemaya başlayan kırsal kökenli Dovçenko'nun, *Jagodki Liubvi* (*Aşkın Meyvesi*, 1926), *Sumka Dipkurjera* (*Diplomatın Çantası*, 1927) gibi ilk filmlerinin ardından yönettiği *Zvenigora* (1928) önemli bir film oldu. Ukrayna üzerine şiirsel bir sinema denemesi olan *Zvenigora*, ülkenin bin yıllık geçmişini, Ekim Devrimi'nin getirdiği dönüşümlerle bağlantılı olarak ele alıyordu. Böylece Dovçenko yaşamı, sevgiyi, yürekliliği, içtenliği yüceltir ve yeni insanın toplumla ilişkilerini ele alırken doğayı ve sunduğu güzellikleri de vurgulayan filmlerinin ilkini yaratmış oldu. Yazar ve eleştirmen Sklovski, Dovçenko'nun filmleri için şöyle der: "Onun filmleri bir türkünün eşlik ettiği resimlere benzer. Hep yaşamı öven türkü, yönetmenin sesini yansıtır." Gerçekten de, kırsal kesimde yetiştiği için burjuva kültüründen etkilenmemiş olan Dovçenko, çağdaşları gibi sinemanın kuramsal yönüyle, sinema dilini tiyatro ve edebiyat etkilerinden kurtaracak biçim araştırmalarıyla fazla ilgilenmez. Başkalarının ulaştığı sonuçları kullanarak, ressamlık ve şairlik yeteneğini yeni bir anlatım biçimine dönüştüren kişisel bir biçem yaratır. Gerçekliği şiirsel bir anlatımla aktaran filmlerinde sosyalizmin yapılanması, kırsal kesimdeki dönüşüm, tarımın makineleşmesi, ulusal tarih gibi konulara eğilir. "Büyük bir doğa sevgisi

duymayan bir kişinin sanatçı olabileceğini düşünemiyorum" diyen Dovçenko, destansı şiirsel anlatımının temeline, siyasal ve toplumsal bir ileti yerleştirmeyi de başarır. Yönetmenin *Zvenigora*'yı izleyen filmi *Arsenal* (1929) bir anlamda *Zvenigora*'nın devamıdır. İlk filmin kahramanları bu kez Ukrayna'da devrim yılları ortamında ele alınır. Bir grevin kanlı bir biçimde bastırılmasını işleyen filmin sonunda Bolşevik Timoç'un, beyazların göğsünü kurşunla delik deşik etmesine karşın yüremeyi sürdürmesi, Eisenstein'ın kitlesel kahramanlarının yanına, halkın ölümsüzlüğünü simgeleyen bireysel bir devrim kahramanı ekler. Eisenstein ile Pudovkin'in "yeni bir usta doğdu" değerlendirmelerine yol açan ve konunun elverişsizliğine karşın şiirselliğin doruğa ulaştığı bu filmin ardından, Dovçenko başyapıtı sayılan *Zemliya*'yı (*Toprak*, 1930) çevirerek, Ukrayna kırsal kesimine ilişkin üçlemesini tamamladı. *Toprak*, toprak mülkiyetinin kaldırıldığı yıllarda bir Ukrayna köyünde yaşamı ele alır. Ekonomik değişimin yanı sıra insanların düşünce yapısındaki değişikliği yansıtmayı amaçlar. Bir Ukrayna köyünde toprağın kamulaştırılıp ilk kolhozların kuruluşunu ve büyük toprak sahiplerinin direnişini konu edinen film, toprağın bereketine ve bu bereketi körükleyen insanlara bir ağıta dönüşür. Doğanın sürekli yenilediği yaşam, Şostakoviç'in müziğinin de eşliğiyle ölümü yenilgiye uğratır ve *Toprak*'ı sinema tarihinin ölümsüz filmleri arasına katar. Uçsuz bucaksız Ukrayna ovalarında, sıcak bir yaz gecesi, köy kızlarıyla delikanlılar el ele, dudak dudağa, kıpırdamadan sanki birer heykel gibi otururken, bir genç (Vasil) yerinden doğrulur. Sevgilisinin görüntüsünü yitirmek istemezcesine gözleri kapalı olarak çalıların arasından yürür ve birden, mutluluğunu yansıtan hareketli bir dansa başlar. Coşkusu doruğa vardığında yere düşer. Bir toprak ağası tarafından vurulmuştur. Tabutu taşıyan delikanlılar, kızlar türküler söyler. Yol boyunca dallardaki yapraklar, olgun meyveler ölünün yüzüne sürtünür. Çocuk bekleyen bir kadının doğum sancısı başlar. Doğa, geri aldığının yerine bir yenisini verirken, yaşam ve yaşamın kaçınılmaz sonu ölüm arasındaki ilişki sevinçli bir senfoniye dönüşür. Dovçenko'nun üçlemesinin ortak çevresi Ukrayna kırsal kesimi, daha doğru bir deyişle Ukrayna halkı ve kültürüdür. Üçleme, bu halkın ve kültürün güzelliklerini yüceltir. *Toprak*, sessiz sinemanın son başyapıtıdır.

Şiirsel ve destansı anlatımını gerçekçi bir tabana dayandıran Dovçenko'nun daha sonraki yıllarda, Toplumsal Gerçekçilik akımına ayak uydurması zor olmadı. Dönemin kimi yönetmenleri gibi propaganda tuzağına düşmeden yeni bir toplumun kuruluşunu, yeninin eskiyi yenilgiye uğratmasını konu edinen filmler yaptı. 1932'de çektiği *Ivan*, onu izleyen *Aerograd* (1935) özellikle de *Shchors* (1939) partinin yeni dramaturji anlayışına uygun olarak olumlu kahramanları perdeye yansıttı. Yine Ukrayna'nın kırsal kesiminde geçen ilk film, bir barajın yapımı sırasında arkadaşlarının da desteğiyle yavaş yavaş örnek bir komünist olan bir köy delikanlısının yalın bir portresini çizer. Filmin başlangıcı Dinyeper Irmağı'na bir ağıttır sanki. Yönetmen, bu ilk sesli filmin-

de ses kuşağını başarıyla kullanır. Sibirya'da bir havaalanının yapımını konu edinen *Aerograd*, yeni bir dünyanın kurulmasının zorluklarını belirtirken, değişik kültürlerden ve ırklardan insanların aynı amaç doğrultusunda birleşebileceklerini vurgular. Dovçenko'nun Stalin'in önerisi üzerine, karısı Yulia Solntseva ile birlikte çektiği *Shchors* ise Ekim Devrimi'nin hemen ardından, Ukraynalı aydın Nikolai Shchors'un Almanlara karşı başlattığı direnişi konu edinir. Bu üç filmde de, Dovçenko'nun biçeminin özelliğini oluşturan görsel şiirsellik, belgeselci bir çevre betimlemesinin de katkısıyla öne çıkarken, insanlar arasındaki çelişkiler, kişilerin iç dünyaları gibi dramatik yapıyı oluşturan yönler aynı başarı çizgisine ulaşmaz. Ama yine de birçok Batılı eleştirmen, *Shchors*'un Stalin dönemi sinemasının en başarılı ürünü olduğu görüşündedir. Dovçenko'nun son filmi sayılan *Miçurin* (1949) bitki türlerini geliştirmek için deneyler yapan ünlü bilim adamı İvan Miçurin'in yaşamına eğilir. Yönetmen çok ustalıklı bir renk kullanımının da katkısıyla, bilim adamının deneylerini verirken doğa yasalarının da çözümlemesini yapar. Bu çözümleme, betimleyici, dramatik ve özellikle de şiirsel bir nitelik kazanır. Bu filmde Dovçenko, sessiz filmlerindeki anlatım yalınlığını ve etkileyiciliğini yakalar. Gerçi film dönemin sinema yetkililerince kesintilere ve değişikliklere uğratılır ama yine de Dovçenko'nun en başarılı çalışmaları arasında yer alır. Dovçenko son filmi *Poema o Mare*'yi (*Denizin Şiiri*, 1958) çekmeye başlayacağı sırada öldü, filmi eşi çekti. Filmin çekim senaryosunu Dovçenko yazdığı, eşiyle yıllarca birlikte çalışmış olduğu ve Yulia Solntseva yönetmenin anlatımını çağrıştıran bir biçem yakalamayı başardığı için, *Denizin Şiiri*'ni yönetmenin vasiyet filmi sayanlar da vardır. McCarthy'ciliğin Hollywood'u da etkileyen solcu avının kurbanlarından yazar John Howard Lawson şöyle der: "Aralarında konu ortaklığı olmayan görüntülerden insancıl bir bağlantı kurmada, Dovçenko'dan başarılı bir sinema sanatçısı yoktur."

Başka Yönetmenler

Sovyet sinemasının başlangıç yıllarının deneylerinden olgunluk dönemine ulaşan uzun gelişme süreci boyunca, bir başka deyişle yukarıda değinilen FEKS ile Kozintsev'in *Kral Lear*'ini (1971) birbirinden ayıran elli yıl boyunca, Sovyet sinemasının zenginleşmesine katkıda bulunan birçok yönetmen çıktı. Kimi kez yenilikçi, kimi kez gelenekçi ürünler veren bu yönetmenlerin filmleri de, Sovyet sinemasının dünya ölçeğinde önem kazanmasında etkili oldu. Sovyet sinemasının ürettiği film sayısı on yıl içinde dokuz kat artarak, 1930 yılında doksana ulaştı. Sayısal artış filmlerin niteliğini de olumlu yönde etkiledi. Çeşitli türler denenmekle birlikte, özellikle devrimi konu edinen dramlarla destanlar daha büyük bir ağırlık kazandı. Ama Victor Turin'in *Turksib*'i (1929)

gibi belgesellerin dikkati çektiği de oldu. Sibirya ile Türkmenistan arasında tren hattı döşenmesini belgeleyen *Turksib*, topraklarına bereket getirecek suyu bekleyen köylüleri birer dram kahramanına dönüştürür. Sovyet sinema tarihçisi Lebedev'e göre bu film İngiliz belgeselciliğini de etkilemiştir. Ruhbilimsel incelemelere de yer veren gerçekçi bir anlayışla ideolojik iletiyi bağdaştıran yönetmenlerin başında Yuli Raizman'ı anmak gerekir. Orta Asya'da yeni düzenin kurulmasını konu edinen yarı belgesel nitelikli *Zemliya Zazdet* (*Toprak Susadı*, 1930) ile dikkati çektikten sonra, Raizman en iyi filmi sayılan ve bir gönül ilişkisini bir güz gecesinin romantizmi içinde ele alırken, sessiz sinemanın şiirselliğini söze dönüştüren *Poslednyaya Noç*'u (*Son Gece*, 1937) çekti. Olga Proebrazenskaya, *Babi Ryazanskiye*'de (*Ryazan Kadınları*, 1927) bir köy dramını ele aldı. Günlük gözlemlerden yola çıkan duygusal ve eleştirel güldürü alanında, Kuleşov'un öğrencisi Boris Barnet öne çıktı.

Barnet, büyük kentlerle kırsal kesimde yaşamı ve bürokrasiyi konu edinen güldürüler çekti. Kuleşov'un etkilerini taşıyan *Dovuşka s Korobkoy* (*Şapkalı Kız*, 1927), *Dom na Trubnoy* (*Trubnoy Meydanındaki Ev*, 1928) gibi filmlerden sonra, en önemli filmi sayılan *Okraina*'yı (*Kenar Mahalle*, 1933) çevirdi. Birinci Dünya Savaşı yıllarında genç bir kızın bir öğrenciyle ve savaş tutsağı bir Almanla duygusal bağlarını konu edinen filmin Çehov'un oyunlarını çağrıştırdığı belirtilir. İnsanlar arasında kardeşliği yücelten film, devrimden sonra yaşlı ayakkabı ustası ile çırağı Alman tutsağın bir arada geçit törenine katılmasıyla noktalanır. Yönetmen Barnet "bir dramın gülünç ayrıntılarının, ya da bir güldürünün trajik yanlarının" ilgisini çektiğini söyler. Kuleşov'un bir başka öğrencisi, Abram Room da güldürü filmleri çevirir ama güldürülerinin buruk bir tadı vardır. *Buchta Smerti* (*Ölüm Körfezi*, 1926), *Predatel* (*Hain*, 1926), *Lyubov vo Trem* (*Üç Kişilik Aşk*, 1927) gibi çalışmalardan sonra, Room en başarılı filmi sayılan ve özgürlüğüne kavuşan siyasal bir tutuklunun silahlı bir başkaldırının başına geçmesini ele alan *Prividenie Kotoroe ne Vozvraşçaetsy*'yi (*Geri Gelmeyen Hayalet*, 1930) çevirdi. Henri Barbusse'ün bir öyküsünden uyarlanan bu film, Room'un bireylerin iç dünyasını yansıtmadaki ustalığını vurgular. Bu arada Ester Şub'un önemli belgeseli *Padenije Dinastii Romanovic*'den (*Romanov Hanedanının Yıkılışı*, 1927) de söz etmek gerekir. Devrimin onuncu yıldönümü nedeniyle hazırlanan bu film, çarlık döneminden Ekim Devrimi'ne uzanan süreç boyunca yaşanan önemli toplumsal olayları, değişik tarihlerde çekilmiş belge filmlerini ustaca kurgulayarak verir. Başta S. Yutkeviç, F. Ermler, M. Donskoy, I. Piriev, A. Zarkhi, M. Kalatozov, M. Çiaureli, V. Petrov olmak üzere, daha birçok yönetmen ise daha sonraki yıllarda Toplumsal Gerçekçilik olarak adlandırılacak akımın temellerini atacak filmler çevirdiler. Ülkenin toplumsal, siyasal, ideolojik, etik değerlerini sosyalist dünya görüşü açısından değerlendiren bu akım, bir başka bölümde ele alınacak.

Arka sayfada: Greta Garbo, Mauritz Stiller'in yönettiği *Gösta Berlings Saga* (*Gösta Berling Efsanesi*) filminde.



ALTINCI BÖLÜM

AVRUPA SİNEMASININ ALTIN ÇAĞI

Alman Dışavurumculuğu ve Kammerspiel

Birinci Dünya Savaşı bir anlamda Avrupa iç savaşı olmuş, Avrupa haritasında büyük değişikliklere yol açarken, yüzyılın başında sağlanabilmiş olan siyasal dengeleri alt üst etmiş, Avrupa'yı dünyanın ekseni olmaktan çıkarmıştı. Eski imparatorluklar haritadan silinir, yeni devletler kurulurken, milliyetçiliğe dayanan yeni akımlar gündeme gelmiş, bu arada Rusya'da sosyalist bir devlet kurulması, kara Avrupa'sındaki ülkelerin emekçi kesimlerinde yeni umutlar uyandırmıştı. İki dünya savaşını birbirinden ayıran yirmi yıl boyunca Avrupa çalkantılı bir dönem yaşayacak, burjuvazinin kararsızlığı, gerçeklerden kaçma eğilimi faşist diktatörlüklerin (Almanya, İtalya, İspanya, Portekiz) kurulmasına yol açacaktı. İşte böyle bir ortamda resmi ideolojiyle sanat arasında çatışma gündeme geldi, çoğu yaratıcı, siyasal iktidarın kültür politikasına boyun eğmemekte direndi. Sinema da, savaşın yol açtığı daralmayı gidermek için bir yandan donanımını yenilerken, bir yandan da savaş sonrası seyircisinin değişen değer anlayışlarına karşılık verecek filmler yapmanın yolunu aradı. Bu çaba kıta ölçeğinde dikkate değer bir atılım sağlayamazken, Almanya ve Fransa'da sanatsal ve kültürel içeriği tartışma götürmez ürünlerin verilmesine yol açtı. Bu iki ülkede sinema, dönemin toplumsal ve kültürel oluşumlarını yansıtan bir geleneğin temellerini attı. Almanya'da ortaya çıkan dışavurumcu (ekspresyonist) sinema, sinema tarihinin en önemli akımlarından biri oldu.

İlk kez 1901 yılında Fransız ressam Julien Auguste Hervé'nin kullandığı "dışavurumculuk" terimini, 1910'da H. Walden'in Berlin'de yayımladığı *Der Sturm* (*Fırtına*) dergisi yeniden gündeme getirmiş, dönemin her türden öncü yeniliklerini bu terimle niteler olmuştur. 1910 ile 1925 yılları arasında Alman sanat ve edebiyatını etkileyen ve Avrupa öncü akımlarının Almanya kolunu oluşturan dışavurumculuk, en geniş tanımıyla sanatın dış dünyayı yansıtmada plastik kaygılardan çok duygusal öğelere öncelik tanıması, sanatçının yaratıcı heyecanının teknik araçların nesnelliğini bozarak, her türlü denetimden kurtulmasıdır. Sanatçı dış dünyanın izlenimlerini, doğadaki biçimlerin yansıtılmasını bir yana bırakarak, bu biçimleri değiştirip bozarak ve simgeler kullanarak, bireyin öz yaratıcılığını simgeleyen iç gerçekliğini dışa vurmalıdır. Çünkü insanın çevresinde gördükleri, algılamanın bozuluma uğrattığı bir görüntü oluşturur; bu nedenle birey kendi derinliklerine indikçe yeni algılamalara ula-

şır ve bu algılamalar belki de var olan çevreyle daha iyi örtüşür. Dışavurumculuk bir yandan savaş sonrasında Avrupa'nın üstüne çökecek karabasanı öngören, bir yandan da insanlığın tepeden tırnağa yenilenmesi gibi mistik bir umudu çağrıştıran ürünler vermiştir. Dışavurumculuğu sinemaya, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin dekor ve giysilerini yapan, Der Sturm topluluğundan ressam Walter Röhrig, Walter Reimann ve mimar Hermann Warm gibi plastik sanatlar kökenli sanatçılar getirdi. (Warm, daha sonraki yıllarda Lang, Murnau, Pabst, Lupu Pick, Dreyer gibi önemli yönetmenlerin filmleri için dekor yapacaktı). Alman sinemasının gerçekçi bir çizgi izlediği bir dönemde ortaya çıkan ve yalnız Almanya'da değil, Avrupa'nın başka ülkelerinde de değişik seyirci katmanlarının ilgisini çekmeyi başaran dışavurumcu akım olağanüstü bir ilgi uyandırdı ve sinema terimleri arasına "kaligaricilik" adı verilen yeni bir terim de kattı. (Kaligaricilik [kaligarizm] = bir filmde dekorun öne geçerek belirleyici öğe olması).

"Almanya'da Sinemanın Öncüleri" bölümünde değinilen Stellan Rye'in yönetip Paul Wegener'in başrolü oynadığı *Pragh Öğrenci* (1913) ya da Max Reinhardt'ın *Mutlu İnsanlar Adası* (1914) gibi filmler öncü özellikler taşıyan örneklerdir ama dışavurumcu sinema anlayışının manifestosu, Robert Wiene'nin yönettiği *Das Kabinett des Dr. Caligari*'dir (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, 1919). Ortak bir çalışmanın ürünü olan filmin senaryosunu Avusturyalı Carl Mayer ile Çek şair Hans Janowitz yazar. Yönetmen olarak düşünülen Fritz Lang öneriyi kabul etmeyince, o zamana dek önemli bir filme imza atmamış olan Robert Wiene ile anlaşılır. Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover gibi dönemin önemli oyuncularına rol verilir. Ama film başarısını Walter Röhrig, Walter Reimann ve Herman Warm'ın dekorlarına ve ışığın kullanılış biçimine borçludur. Alman edebiyatının fantastik geleneklerinden yola çıkan öykünün eksen kişisi, geçen yüzyılda, Holstenwall adlı düşsel bir Alman kentinde, Cesare adlı korkunç görünüşlü uyurgezer falcısı ile gösteri yapan Caligari'dir. Gösteriyi izleyen ve aynı kıza (Jane) âşık Francis ile Alan adlı öğrencilerden Alan, falcıya daha ne kadar ömrü kaldığını sorduğunda "yarın sabah öleceksin" yanıtını alır ve ertesi sabah yatağında öldürülmüş olarak bulunur. Daha önce de, Caligari'nin gösteri izni almak için başvurduğunda tartıştığı belediye görevlisi yatağında ölü bulunmuştur. Francis, Caligari'den kuşkulanmaya başlarken, Cesare, Jane'i yatak odasından kaçırır, damlar üstünde bir kovalamacadan sonra kızı bırakmak zorunda kalır. Francis, peşine düştüğü Caligari'nin bir akıl hastanesine girdiğini görür. Hastanenin başhekimiyle görüşmek istediğinde başhekimin Caligari olduğunu görür. Francis, olayı aktardığı üç doktorla birlikte o gece başhekimin odasında araştırma yapar. 1726 yılında basılmış, uyurgezerlikle ilgili bir kitap bulur. Kitapta hipnotize ettiği bir uyurgezer aracılığıyla cinayetler işleyen Caligari adında bir İtalyandan söz edilir. Başhekimin güncesi de, doktorun hastaneye getirilen bir uyurgezer hasta aracılı-

ğıyla Caligari'nin yaptıklarını denemek konusunda dayanılmaz bir tutku duymaya başladığını gösterir. Francis ile karşılaştığında sinir krizi geçiren doktora deli gömleği giydirilir. Bu olaylar geriye dönüş biçiminde aktarılır. Gerçekten de akıl hastanesinin bahçesinde bir akıl hastasıyla dertleşmekte olan Francis olayları anlatırken, beyazlar giymiş Jane de önlerinden geçer. Anlatımı sona erdiğinde Francis, Jane'e evlenme önerir. Sonra, "Deli olan ben değilim, Caligari" diye bağırır. Yanıbaşında beliren başhekim "Beni Caligari sanıyor, deliliğinin nedenini şimdi buldum" der.

Gerçekçi bir ortamda başlayan film, Francis'in anlattıklarının görüntüye dönüşmesiyle birlikte bir karabasan havasına bürünür. Gerçekten de, tümü stüdyoda çekilen filmin, tıpkı resim yapar gibi bezler üzerine boyanmış dekoru, seyircinin gerçeklikle bağlarını koparıp, bambaşka bir ortama sokar onu. *From Caligari to Hitler* adlı kitabında Alman sinemasını inceleyen Siegfried Kracauer'e göre, filmin dekoru ruhbilimsel olayların dışavurumu, nesnelerin süsleyici ve heyecan uyandırıcı öğelere dönüşümünün kusursuz bir örneğidir. Filmin bir akımı başlatmasını ve özellikle Almanya dışında büyük ilgi görmesini sağlayan, delilere katillere yer veren konusundan, gerçekçi olmayan oyunculuğundan çok, dışavurumcu resim anlayışına kübist ve gelecekçi öğeler de katan benzersiz dekorundan kaynaklanır. Sokaklar, ağaçlar, evler, damlar tıpkı tiyatroda olduğu gibi resimlerle yansıtılmış, Caligari'nin (Werner Krauss) kara pelerini ve sivri şapkası, yine karalara bürünmüş Cesare'ın (Conrad Veidt) ürkütücü suratı ve Jane'in (Lil Dagover) beyaz tüller içindeki görüntüsü ve abartılı bir oyunculuk anlayışı da dekora eklenince, ortam gerçekliği yansıtan bir ayna olmaktan çıkarak, gerçeklikle yalnızca kavramsal bir bağlantısı kalmıştır. Öyküyü hastanedeki akıl hastalarından birinin anlatması da, dekorun gerçeklikten kopuk olması için yeterli bir gerekçedir. Nesnelerin, biçimbozumuna uğratılmış gölgeleri, sahnelerin tekdüze bir ışık almasını sağlayarak gerçekdışı ortama katkıda bulunur. Robert Wiene de, kurguyu, alıcı hareketlerini önemsemeyerek, dramatik gelişmeyi yalnızca bu dekorun desteğiyle sağlar. Sinemanın artık edebiyat ve tiyatro etkilerinden sıyrılarak kendine özgü bir dil yarattığı bir dönemde, Robert Wiene'nin Méliès sinemasını çağrıştıran bir film çekmiş olmasını eleştirenler de vardır. Oysa unutmamak gerekir ki, Méliès'nin çok başarılı olduğu bir anlayışı uygularken, Robert Wiene tiyatronun üç boyutlu dünyası yerine sinemanın iki boyutlu ilişkisini getirmiş, tiyatronun sunamadığı bir estetiğe ulaşmıştır.

Filmin başarısında hiç kuşkusuz, Carl Mayer'in baştan sona beklenmedik olaylarla gelişen senaryosunun da büyük payı vardır (Mayer dönemin en önemli filmlerinin senaryolarını yazacak, özellikle Murnau ile sürekli işbirliği yapacaktır). Anlatıcının akıl hastalığından yola çıkan senaryo, delilik konusuna kapsamlı bir bakış getirir. Bilinçle bilinçaltı çatışmasının yol açtığı dengesizliği bireyler ölçeğinde ele alırken, insanları birer robota dönüştürmeyi amaç-

layan Prusya militarizmine de gönderme yapar. Caligari'nin cinayetler işlettiği uyurgezer, bu militarizmin yaratmak istediği, iktidarın isteklerini gözü kapalı yerine getiren örnek yurttaş tiplemesidir. Naziliğin yeşermeye başladığı bir dönemde çekilen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, Hitler iktidarının habercisidir sanki. Filmin önemi bu iletiden de kaynaklanır.

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin gördüğü ilgi üzerine Robert Wiene, yine Carl Mayer'in yazdığı bir senaryoyu, bu kez dekoru başka bir ressama (Cesare Klein) yaptırarak filme aldı. Dışavurumcu Neue Sezession topluluğunun kurucusu olan ressam Cesare Klein, Berlin'in Lessing Tiyatrosu'nda sahnelenen dışavurumcu yazar Georg Kaiser'in oyunlarının dekorunu yapmıştı. *Genuine* (1920) adını taşıyan ve bir doğu ülkesinde açık artırmayla satılan bir rahibenin cam kafese kapatılmasını, kurtulmak için bir berbere efendisini boğazlatmasını ve ardından erkekleri felakete sürükleyen bir kadına dönüşmesini konu edinen film, dışavurumcu dekoruna karşın beklenen başarıya ulaşamadı. Robert Wiene'nin bir sonraki filmi, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanının kahramanını beyaz perdeye getiren ve rolleri Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularının paylaştığı *Raskolnikov* (1923) da dışavurumcu anlayışa uygun olsa da (örneğin, Raskolnikov'un sorguya çekildiği odada kocaman bir örümcek ağını örer) yeterince ilgi görmedi. Oysa filmde Robert Wiene ilk kez derinlik ve perspektif sorunlarına çözüm getiriyordu. *Orlacs Hände* (*Orlac'ın Elleri*, 1924) ise Wiene'nin son ve ikinci önemli filmidir. Maurice Renard'ın romanından uyarlanan film, bir tren kazasında elleri kopan bir piyaniste bir katilin elleri takılınca, piyanistin suç işleme korkusunu konu edinir. (Bu konu daha sonra Karl Freund tarafından *Mad Love / Çılgın Aşk*, 1935 ve Edmond T. Tréville tarafından da *Hand's of Orlac / Orlac'ın Elleri*, 1960, adıyla yeniden filme alındı).

Wiene'nin filmlerinde olsun, Paul Leni, Lupu Pick, Friedrich Murnau gibi yönetmenlerin filmlerinde olsun, dışavurumcu akımın, romantik yazarların ele aldıkları korku ve dehşetle karıştırılmaması gereken karabasan havası, dramatik bölümlerden birinde ortaya çıkar ve olayları ve kişileri yönlendirir. Gerçekliği biçimbozumuna uğratmış dekorlar önünde oynayan asık suratlı oyuncuların çılgınlıkları, bunalımları, akılla çelişmeleri hiç kuşkusuz savaş sonrası Alman insanının kötümserliğini, yarın korkusunu ve çöküntüsünü yansıtır. Delilerin, vampirlerin kol gezdiği bu filmler, ilk bakışta savaş öncesinin benzer filmlerinin ardılları gibi görünseler de, temelde savaş sonrasının siyasal, toplumsal ve ahlaksal bunalımını yansıtırlar. Bu arada ışık kullanımı yaratıcı bir özellik kazanır. Işık kullanımının önem kazanmasında tiyatrocu Max Reinhardt'ın öncülük ettiğini belirtmek gerekir. August Strindberg gibi yazarların oyunlarını sahneye koyarken, yoğun bir atmosfer yaratmak için ışık ve gölgeyi gerçekçi olmayan bir biçimde kullanan Reinhardt'ın bu anlayışı, dışavurumcu sinemaya da esin kaynağı olmuştur.

Dışavurumcu anlayışa uygun filmler üreten yönetmenler arasında, Max

Reinhardt'ın yanında dekorcu olarak yetişen Paul Leni (1885-1929) de, varoluşun yol açtığı bunalımları gündeme getirir. Senaryosunu Carl Mayer'in yazdığı *Hintertreppe* (*Servis Merdiveni*, 1921) ile senaryosunu Henrik Galeen'in yazdığı *Das Wachfs Figuren Kabinett* (*Balmumu Heykeller Kulübesi*, 1924) gündelik yaşamın ayrıntılarında gizli sıkıntının doğurduğu bunalımları ele alan filmlerdir. Bu filmlerden ilki, bir hizmetçi kıza sevgilisinin gönderdiği mektupları çalan bir postacının ölümle sonuçlanan serüvenini işler. İkinci film ise genç bir şairin, bir lunaparkta balmumu heykelleri sergilenmekte olan Harun Reşit, Korkunç İvan ve Karındeşen Jack'ı düşünde görmesinden yola çıkarak, dramatik gelişmeyle dekor arasında kusursuz bir uyum sağlarken, düş ortamının yarattığı barok havası ve içerdiği, şiddetle dışavurumculuğun en önemli filmlerinden biri olur. Leni şöyle der: "Dekoru olabildiğince stilize ederek, gerçeklikten tümüyle kopmasını sağladım. Böylece alıcı, dış dünyanın gerçekliği yerine, olayların içerdiği gizli gerçekliği yansıttı. Bu ikinci gerçeklik bence gözlerimizle gördüğümüz günlük gerçeklikten çok daha gerçek ve derindir. Sinemanın işlevi bu gerçekliği yansıtmak olmalıdır." *Balmumu Heykeller Kulübesi*'nin başarısı üzerine Hollywood'a çağırılan Paul Leni, korku edebiyatından seçtiği konularına yer yer mizah da katan bir anlayışla Universal Yapımevi için filmler çevirdi. *The Cat and The Canary* (*Kedi ile Kanarya*, 1927), *The Chinese Parrot* (*Çin Papağanı*, 1928), *The Man Who Laughs* (*Gülen Adam*, 1928) gibi filmlerde, ürkütücü dekorlar önünde sürekli hareket eden bir alıcı kullanarak, Hollywood'a gerilimi yer yer mizahla soluklandıran yeni bir korku filmi anlayışı getirdi. Bu filmler arasında büyük başarı kazanan ve kocaman dişli bir canavarı konu edinen *Kedi ile Kanarya*, Alman dışavurumculuğunu Amerikan korku filmi anlayışı ile en iyi bağdaştıran film olarak bilinir.

Arada sinemayla da ilgilenen tiyatro yönetmeni Karl Heinz Martin'in yönettiği *Von Morgen bis Mitternacht* (*Sabahtan Geceyarısına*, 1920) da, dışavurumculuğun önemli örnekleri arasında yer alır. Georg Kaiser'in aynı adlı oyunundan uyarlanan filmin bir özelliği ara yazılara yer vermemesidir. Yine boyalı dekorlardan oluşan bir ortamda çekilen ve çalıştığı bankanın paralarını gece kulüplerinde kadınlarla yedikten sonra canına kıyan bir vezne görevlisinin öyküsünü anlatan film, seyirciyi gerçekdışı bir ortama sürükleme başarısını gösterir. Bu arada birçok önemsiz filmin de, dönemin genel çizgisine ayak uydurarak dışavurumcu etkiler taşıdığını belirtmek gerekir. Gerçekten de, tam anlamıyla dışavurumcu niteliğine hak kazanan film sayısı oldukça sınırlıdır. Buna karşılık Almanya'da olsun, Almanya dışında olsun bu akımdan belirli ölçülerde etkilenmiş çok sayıda film çevrilmiştir. 1920 ile 1925 yılları arasında çekilen ve Alman seyircisinin gizeme, korkuya yatkınlığına karşılık vermeyi amaçlayan bu sıradan filmlere örnek olarak Hans Kobe'nin *Torgus*, Conrad Wiene'nin *Macht der Finsternis* (*Karanlığın Gücü*), Berthold Viertel'in *Die Perücke* (*Peruka*) adlı filmleri anılabilir. Dışavurumculuk etkisini daha yıllarca

sürdürse, Joseph von Sternberg'in ünlü filmi *Der Blaue Engel* (*Mavi Melek*, 1930) bile bu akımdan izler taşısa bile, aynı yıllarda "Kammerspiel" denilen bir başka sinema anlayışı da ortaya çıkacaktır.

İlk kez Max Reinhardt'ın tiyatroda kullandığı Kammerspiel (oda oyunu) kavramı, az sayıda oyuncuya yer veren ve olaylar örgüsünden çok ruhbilimsel ilişkilerin ve yaratılan atmosferin ağırlık taşıdığı oyunları niteler. Bu kavramı sinemaya getiren yine, akımın en önemli filmlerinin senaryosunu yazan Carl Mayer olmuştur. Ruhbilimsel çözümlemeye, toplumsal eleştiriye ve cinayet ya da intiharla sonuçlanan taşkın duygulara öncelik veren bu filmler, 1920'ler Almanya'sını, dışavurumculuğa oranla daha gerçekçi bir açıdan ele alır. Carl Mayer'in Lupu Pick için yazdığı *Ray* ve *Sylvester* senaryolarıyla, Murnau için yazdığı *Son Adam* senaryosu bir üçlü oluşturur. Bu senaryolar bireyin yalnızlığına, yazgının acımasızlığına ve toplumsal ilişkilerden kaynaklanan haksızlıklara eğilen ve sıradan insanları ele alan çağdaş tragedyalardır. Konusu yirmi dört saatte geçen *Ray*, bir demiryolcunun aldatılan kızının, annesinin aldatan erkeği öldürmek isterken soğuktan donması ve babasının adamı öldürmesi üzerine aklını oynatmasını konu edinir. *Sylvester*, karısı ve annesiyle birlikte yaşayan bir erkeğin, bastırılmış duyguların yol açtığı aile içi tartışmaların dayanılmaz bir boyuta ulaşması üzerine canına kıymasını anlatır. *Son Adam* ise büyük bir otelin üniformalı kapıcısıyken, görevinden alınıp aynı otelin tuvalet bekçiliğine verilen ve mahallenin alay konusu olan yaşlı bir erkeğin dramını ele alır. Üç konu da, toplumsal etkenlerden çok bireysel etkenler sonucu başarısızlığa uğrayan üç kişinin karşılaştıkları olumsuzluklar arasındaki benzerlikleri vurgularken, sanki yazgıcı bir boyun eğmeye ulaşan derin bir karamsarlık iletisi verir. Kammerspiel böylece, sinemanın sağladığı olanakları kullanarak, yakın planların, alıcı hareketlerinin, paralel kurgunun ağırlık taşıdığı, konuşmaların en aza indirildiği ve bu nedenle ara yazıların neredeyse kaldırıldığı bir "oda oyunu" anlayışını sinemaya getirmiş oldu.

Carl Mayer'in, değinilen senaryolarından ikisinin yönetmeni Romanya kökenli Lupu Pick (1886-1931) önce ülkesinde daha sonra Almanya'da oyunculuk yaptıktan sonra yönetmenliğe başladı. Yaratıcı bir yönetmen olmasa da, sinemayı iyi bilen Lupu Pick, Dostoyevski'den uyarladığı *Der Dummkopf* (*Budala*) ve yukarıda da değinildiği gibi Carl Mayer'in senaryolarından çektiği *Scherben* (*Ray*, 1922) ve *Sylvester* (1923) adlı filmleriyle önem kazandı. Sınırlı sayıda kişi arasında ve boğucu ortamlarda geçen bu filmlerde kendi deyişiyle "bireyler arasındaki ruhbilimsel ilişkilerde ışık ve gölge oyunlarına büyük bir ağırlık" verdi. Tıpkı dışavurumculuk gibi, Kammerspiel de kısa sürede yaygınlık kazandı. Bu arada belirtmek gerekir ki, o yılların Almanya'sında sinema, tiyatro ve figüratif sanatlar arasındaki karşılıklı ilişkiler öylesine yoğundu ki, dışavurumcu Carl Mayer'in Kammerspiel'i getirmesi gibi, sanatçılar kolayca yeni görüşlere yönelebiliyordu. Sözgelimi Macar kökenli Paul Czinner (1890-

1972) başkadın rolünü karısı Elizabeth Bergner'e oynattığı filmlerinde ayrıntılı ruhbilimsel incelemelerle dikkati çekti. Elizabeth Bergner'in yanı sıra Emil Jannings ve Conrad Veidt'in de rol aldıkları *Nju*'da (1924), içinde yaşadığı ortama artık dayanamayıp, bir başka erkek için kocasını ve çocuğunu terk eden bir kadının intiharla sonuçlanan dramını işledi. Aynı karamsar anlayışı, genellikle bir kadın kahramanı eksen alan *Dona Juana* (1927), *Liebe* (*Aşk*, 1928), *Fraulein Else* (*Bayan Else*) ve senaryosunu Carl Mayer'in yazdığı *Arian* (1931) gibi filmlerinde de sürdürdü. Max Reinhardt'ın öğrencilerinden Karl Grüne (1890-1962) de ara yazılara yer vermeyen görsel bir anlatım kurmayı amaçladı. Senaryosunu Carl Mayer'in yazdığı ilk filmi *Die Strasse* (*Sokak*, 1923) bir küçük burjuvanın yaşamak zorunda kaldığı beklenmedik olayları anlatırken, filmin olayların geçtiği yere gönderme yapan adı, aynı zamanda yaşamı simgeler. Eugen Kloepfer'in canlandırdığı küçük burjuva, bir akşam yemeğinde karısının sofraya yine çorba getirdiğini görünce, kısır döngüyü kırıp kendini sokağa atar. Karşısına çıkan bir hayat kadınının peşine düşüp gittiği bir barda iki serseriyle tanışır. Cüzdanı para dolu bir taşralıyı öldüren serseriler, kadının da desteğiyle suçu onun üstüne atarlar. Adam karakolda kendini savunacak gücü bulamaz, yazgısına boyun eğer, canına kıyacağı sırada gerçek katilin itirafı üzerine salıverilir. Sabaha karşı evine döndüğünde karısı çorbayı ısıtıp yeniden önüne koyar. Adam, çorbayı keyifle içer. Artık ömrü boyunca da içecektir. Başarısız başkaldırısının çarptırıldığı cezadan gerekli dersi almıştır çünkü. Başarılı bir "oda oyunu" olan *Sokak*, "yol filmleri" adı verilen türün de ilk örneği oldu.

Friedrich Wilhelm Murnau

Asıl adı Friedrich Wilhelm Plumpe olan Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) birçok eleştirmence sessiz Alman sinemasının, Fritz Lang ile birlikte en önemli yaratıcısı sayılır. Sanat tarihi ve felsefe öğrenimi gördükten sonra Max Reinhardt'ın tiyatrosunda yönetmen yardımcılığı yapan, savaşta hava kuvvetlerinde avcı pilotu olan, uçağı İsviçre'ye zorunlu iniş yapınca savaş sonuna dek bu ülkede kalan Murnau, savaş biter bitmez *Der Knabe in Blau* (*Mavili Çocuk*, 1919) ile yönetmenliğe başladı. Bu filmin ardından, iki yıl boyunca *Satanas* (*Şeytan*, 1919), *Der Bucklige und die Tanzerin* (*Kambur ve Balerin*, 1920), *Der Janus Kopf* (*Janus'un Kafası*, 1920), *Schloss Vogelöd* (*Vogelöd Şatosu*, 1921) gibi değişik eğilimlerde filmler çektikten sonra başyapıtlarından ilki olan *Nosferatu*'yu (1921) yönetti. Yukardaki filmlerden en önemlisi senaryosunu Hans Janowitz'in yazdığı ve Conrad Veidt ve Bela Lugosi'nin rol aldıkları *Janus'un Kafası*'dır. Bu film Robert Louis Stevenson'ın *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*) adlı romanının ilk önemli sinema uyarlaması olduğu gibi, *Nosferatu*'nun da habercisi sayılır. (*Janus'un Kafası*'nı, aynı ta-

rihlerde Hollywood'da John Barrymore'un yaptığı uyarlamadan daha başarılı sayanlar çoktur). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu Bir Korku Senfonisi*) diye de bilinen *Nosferatu*, biçem olarak kaligariciliğe sırt çevirerek dramatik gerilimi yalnızca sinemanın olanaklarıyla sağlar ve çoğu sinema tarihçisince hem dışavurumculuğun başyapıtı sayılır hem de beyaz perdeye ilk gerçek vampiri getirir. Film, korku edebiyatının en önemli romanlarından, İrlandalı yazar Bram Stoker'in *Dracula*'sını sinemaya uyarlar. Senaryosunu Henrik Galeen'in yazdığı filmde, müzikhol oyuncusu Max Schreck, makyajının da katkısıyla unutulmaz bir vampir olur. Bram Stoker'in dul karısına telif hakkı ödememek için filmin adı *Dracula*'dan *Nosferatu*'ya dönüştürülmüş, kişilerin adları değiştirilmiş, olaylar 1898 Londra'sından 1838'e ve İsveç'te Wisborg'a (Fransızca kopyalarda Almanya'nın Bremen kentine) taşınmıştır. Ama yine de Bram Stoker'in dul karısı Florence Stoker bir Londra mahkemesinden filmin gösteriminin durdurulması ve negatifine el koyulması yolunda bir karar almıştır. Bu kararın uygulanamamış olması, hiç kuşkusuz sinema tarihi açısından büyük bir kazanç olmuştur.

Nosferatu, bir emlak satıcısının, ev satmak için Karpatlar'da oturan Kont Orlock'u (Drakula) görmeye gitmesiyle başlar. Emlakçı, konakladığı bir handa okuduğu kitaptan ilk vampir Nosferatu'nun 1423'te doğduğunu öğrenir. Bu plandan sonra, Kont Orlock'un adı artık Nosferatu olarak geçmeye başlar. Emlakçının bindiği araba kontun şatosuna yaklaştığında arabacı ileri gitmeyi kabul etmez, çünkü "buradan ötesi hayaletler ülkesidir". Emlakçı tek başına bir köprüden geçerek şatoya varır ve Nosferatu ile karşılaşır. Gece, boynunda diş izleri görünce şatodan kaçar. Emlakçının karısının resmini görüp ona âşık olan Nosferatu ise bir tabut içinde, başka tabutlarla birlikte gemiye yüklenir. Emlakçının ülkesine vardığında, onun evinin karşısında satın aldığı eve yerleşir. Bu arada tabutlardan çıkan farelerden yayılan veba salgına dönüşür. Vampiri ancak güzel bir kadının sabaha dek oyalayabilmesi durumunda gün ışığının öldüreceği bilindiğinden, emlakçının karısı, vampiri yok edebilmek için kendini Nosferatu'ya teslim eder. Vampir gün ışıdığında yok olunca, vampirleşen kadın da kocasının kollarında son nefesini verir. Ama vebalılar artık ölmez ve gün ışığıyla birlikte vampirin gölgesi kentin üzerinden çekilir.

Özellikle gerçeküstücülerin büyük ilgisini çeken *Nosferatu* dışavurumcu akımın başyapıtı sayılsa da, Albin Grau'nun yaptığı dekorların oldukça gerçekçi olduğunu belirtmek gerekir. *Caligari*'nin tersine, filmin önemli bir bölümü stüdyo dışında çekilmiş, dış çekimlerde özenli bir aydınlatma kullanılmıştır. Filmin dışavurumcu niteliği bir yandan konusundan, bir yandan da kel kafası, sivri kulakları, ellerini sanki pençeye dönüştüren uzun tırnaklarıyla, karalara bürünmüş aksak yürüyüşlü Nosferatu'nun kimliğinden kaynaklanır. Bu ürkütücü görünüşüyle Nosferatu "korku senfonisi" tamlamasına yaraşır bir kimlik oluşturur. Stoker'in kitabına bağlı kalan Murnau, orman ve gökyüzü görün-

tülerini negatife basmak gibi optik oyunlarla, alıcı hareketleriyle bir çürümüşlük ortamı yaratırken, yer yer lirik güzelliklere de ulaşır, korkuyla lirizmi beklenmedik ve alışılmadık bir biçimde bağdaştırır. Filmin başkişisi Nosferatu, ölümün egemen olduğu bir evrenin eksenidir. Ölüm yine ölümle beslenir. Nosferatu'nun ölmesi genç kadının ölmesine bağlıdır ve evrenin dengesinin korunabilmesi için bu ölümler zorunludur. Dramatik gerilimini, ışık kullanımının da desteğiyle yarattığı bir sanrı ortamından alan *Nosferatu*, yönetmenin biçeminin olgunlaştığı film olurken bir yandan da, bugün sayıları binleri bulan vampir filmlerinin öncüsü ve hiç kuşkusuz günümüzde de değerlerini koruyan örneği oldu.

Gerhardt Hauptman'ın romanından senaryosunu Thea von Harbou ile Hans von Twardowski'nin yazdıkları *Das Phantom* (*Hayalet*, 1922) da, tıpkı *Nosferatu* gibi, dolaylı bir biçimde de olsa bireyin yalnızlığına ve varoluşun zorluklarına değinir. Murnau, daha sonra Carl Mayer ile işbirliği yaptığında bu temayı geliştirecek, insancıl ilişkiler üretmeyi başaramayan, kendi içine kapanan bireyin örgütlü toplum karşısında yenilgiye uğramasının kaçınılmazlığını vurgulayan filmler çekecektir. *Hayalet*, şair olmayı ve yanından arabasıyla geçerken gördüğü güzel kızla evlenmeyi düşleyen, belediyede çalışan bir küçük burjuvanın öyküsünü anlatır. Adam, dürtülerinin etkisiyle kıza çok benzeyen bir sokak kadınıyla yatar ve yeni ilişkileri onu cezaevine sürükler. Cezaevi hücresinin yalnızlığında, her türlü "hayaletten" kaçınması gerektiğini öğrenir. Murnau'nun, *Austrebung* (*Dışlama*, 1923) ve *Der Finanzen der Grossherzogs* (*Büyük Dükün Para İşleri*, 1923) gibi önemsiz iki filmden sonra çektiği *Der Letzte Mann* (*Son Adam*, 1924) ise birçok sinema tarihçisine göre yönetmenin başyapıtıdır.

Son Adam'ı Murnau'nun, senaryo yazarı Carl Mayer'in ve dönemin en önemli görüntü yönetmeni Karl Freund'un işbirliğinin ortak sonucu saymak yanlış olmaz. Bu üç yaratıcı, hiç bir özelliği olmayan sıradan bir öyküden, kapitalist düzeni simgeleyen ikiyüzlülük ve acımasızlığın kol gezdiği bir dünya yaratırlar. Carl Mayer *Son Adam*'ı Lupu Pick için yazmıştı. *Son Adam*, *Ray* ve *Silvester* ile bir üçlü oluşturacak ve Lupu Pick filmin başrolünü de üstlenecekti. Ama Carl Mayer ile Lupu Pick arasında senaryonun ayrıntıları konusunda görüş ayrılığı çıkınca, Carl Mayer senaryoyu Murnau'ya verdi. Filmin kahramanı, Berlin'in bol yıldızlı Atlantic Oteli'nin yaşlı kapıcısıdır. Otelin kapısında müşterileri karşılamak için giydiği gösterişli üniforma, kendisine oturduğu yoksul mahallede de saygınlık sağlamaktadır. Ama günün birinde, artık yaşlandığı gerekçesiyle görevinden alınıp tuvalet bekçiliğine verilince dünyası yıkılır, komşularının gözündeki saygınlığı kalmaz. Dahası, damadı onu evden kovmaya kalkar. Kapıcının çaresizliğine yönetmen yetişir. Ara yazılara yer vermeyen filmde, bir ara yazı görünür ve şöyle der: "Filmin burada sona ermesi, gerçek yaşamda zavallı kapıcının ölümü beklemesi gerekirdi. Ama yönetmen ona acıdı ve inanılmaz bir son hazırladı." Gerçekten de kapıcının yazgısı değişmiştir. Otelde yardımcı olduğu varlıklı bir müşteri servetini ona bırakmıştır. Eski

kapıcı, yeni zengin otelde büyük bir ziyafet verir. Evine dönerken de, bir dilenciyi arabasına alır.

Emil Jannings'in kapıcının iç dünyasını yansıtmada büyük bir ustalık gösterdiği film, Gogol'un *Palto*'sunu çağrıştırsa da, hem ikiyüzlü ve acımasız bir ortamda yaşlılık, hem de üniformayı baş tacı eden militarist dünya görüşü üzerine çok önemli bir çalışmadır. Filmin anlatımı, ara yazılara yer vermemesi, sürekli hareket eden bir alıcı kullanılması, değişik çerçevelemeler denenmesi, eğretilemelere (metaforlara) yer veren paralel kurgusu, kimi nesnelere simgesel ve dramatik bir değer yüklemesiyle dikkati çeker. Filmin özüne gelince, Mayer' in senaryosundan yola çıkan Murnau, bir kez daha Kammerspiel anlayışını kullanarak (film otelde ve kapıcının evinde geçer), bireysel dramın ötesine ulaşıp, dışavurumculuğa özgü bir lirizmle insan ve toplum konusunda, sanki bir Kafka romanı doğrultusunda yargıya varır. Filmin sonuna eklenen iyimser bölüm ise bu yargıyı daha da pekiştirir. Çünkü kapıcının bir çırpıda yoksulluktan varsıllığa erişmesi, ahlaksal ve toplumsal alçalışı bu kez ironik bir biçimde vurgulayarak, kapıcıyı insancıl boyutundan yoksun olumsuz bir kahramana dönüştürür. Erich von Stroheim anılarında, otel müdürünün kapıcının üniformasını çıkarması sahnesinde gözyaşlarını tutamadığını, kapıcının üniformasından yoksun bırakılmasıyla, savaş sonrasında Almanya'ya silahsızlanma uygulanması arasında bağlantı kurduğunu yazar. Film Almanya dışında da büyük ilgi gördü ve William Fox hemen Murnau ile Freund'u Hollywood'a davet etti. (Bu arada, Universal Yapımevi'nin de kurucusu Carl Laemmle, filmin kahramanının bir haksızlığa uğramadığı, çünkü tuvalet bekçisinin kapıcıdan daha fazla bahşiş aldığı yorumunu getirecekti).

Murnau Hollywood'a gitmeden önce, başrollerini yine Emil Jannings'in oynadığı iki tiyatro uyarlaması yaptı. 1926 yılında Molière'den yaptığı ilk uyarlama *Tartüff* (*Tartuffe*), çağdaş topluma egemen olan ikiyüzlülüğü eleştirir. Filmin ilginç yönü, film içinde filme yer vermesi, filmin başlangıcından kısa bir süre sonra Molière'in filme alınmış oyununun gösterilmeye başlanmasıdır. Shakespeare'in *Hamlet*'inde tiyatrocuların oyun oynamalarını çağrıştıran bu uygulama, yönetmene sinemayı dramatik öğe olarak kullanabilme olanağını sağlar. Murnau'nun aynı yıl çevirdiği bir sonraki filmi ise *Faust*'tur. Hans Kyser'in Marlowe ve Goethe'den esinlenen senaryosuna, dönemin ünlü şairi Gerhart Hauptmann ara yazılar yazar. Mefistofeles'i oynayan Emil Jannings'e, İsveçli Gosta Ekman (Faust) ile Camilla Horn (Marguerite) eşlik eder. Film için stüdyoda ormanlar, kasabalar, köyler kurulur. Yönetmen iyi ile kötü, aydınlıkla karanlık, Tanrı ile şeytan çatışmasını verebilmek için uzamı büyük bir ustalıkla kullanır. Işık ve gölge kaynaklarının işlevi, sanki uzamı titreştirerek bir düş ortamı yaratmak olur. Etine dolgun Emile Jannings de, uzun boylu, sivri sakallı Mefistofeles geleneğiyle çelişen bir görüntü verir. Alıcının sürekli hareketi, yine filmin temel özelliğidir.

Murnau'nun Hollywood'da çektiği filmlerin en önemlisi sayılan *Sunrise* (*Şafak*, 1927) Hermann Sudermann'ın *Die Reise nach Tilsit* (*Tilsit'e Yolculuk*) adlı romanının uyarlamasıdır. Senaryo yine Carl Mayer'in imzasını taşır. George O'Brien, Janet Gaynor, Bodil Rosing gibi oyuncuların rol aldıkları film, aşkın her şeyin üstesinden geleceğini ve bireyin yalnızlığını, yeryüzünde var olmanın sıkıntılarını giderecek tek umar olduğunu savunan bir melodramdır. Göl kenarındaki bir köye gelen kentli bir kadın, evli bir erkeğin gönlünü çalar ve karısını öldürmesini önerir. Erkek, karısıyla bindiği kayığı devirip karısının boğulmasını sağlamak isterse de başaramaz. Kıyıya çıktıklarında, kocasının amacını sezmiş olan kadın tramvaya binip kente gider. Erkek onu izler. Kent gezisi karı kocayı yeniden yakınlaştırır. Dönüşte, tramvaydan sonra bindikleri kayık fırtınaya yakalanıp batar. Erkek yüzerek karaya çıkar. Kentli kadınla karşılaştığında onun boğazına sarılmaya kalkar ama karısının bulunduğu haberi gelir. Erkek karısına sarılırken kentli kadın köyden ayrılır. Murnau geniş seyirci kitlelerine ulaşmak için konu olarak bir melodram seçmiştir ama film beklenen ilgiyi görmez. Belki bunda, Kaliforniya'da çekilmesine karşın çevrenin Avrupa'yı çağrıştırmasının, kentin bir Amerikan kentinden çok Alman kentine benzemesinin ve filmin dışavurumcu akımın etkilerini taşımasının da etkisi vardı. Oysa uzamı, ışığı ve gölgeyi yine büyük bir ustalıkla kullanan Murnau filmin kişileri arasındaki ilişkileri gittikçe artan bir gerilime dönüştürmüş, alıcıyı bir kez daha gerçekliği açığa vurma aracı olarak kullanarak, bireylerin kuşkularını, korkularını, özlemlerini ve yaşamla tragedya arasındaki ayrılmaz bağlantıyı vurgulamıştı. Mutlu son bile, yönetmenin varoluşu kaçınılmaz bir tragedya olarak değerlendiren görüşünü geçersiz kılmaya yetmiyordu. Filmin başarısızlığı Murnau'nun Hollywoodlu yapımcılara ödünler vermesini kaçınılmaz kıldı. *Four Devils* (*Dört Şeytan*, 1928) ile çekimden sonra yapımcının sesli bölümler de ekleyerek adını *City Girl*'e (*Kent Kızı*) dönüştürdüğü *Our Daily Bread* (*Günlük Ekmeğimiz*, 1930) bu tutumun ürünleridir. Murnau'nun son filmi, belgesel ustası Robert Flaherty'nin desteğiyle güney denizlerinde çektiği *Tabu* oldu. Senaryosunu Flaherty'nin yazdığı film, Tahitili inci avcısı bir denizcinin, tanrılara adandığı için evlenemediği sevgilisi uğruna canına kıymasını konu edinir. *Tabu*, doğanın güzelliklerine, sevginin yüceliğine lirik bir övgüdür. On yılı biraz aşan bir süre içinde, çoğu önemli yirmi film çeken Murnau, *Tabu*'nun ilk gösteriminden birkaç gün önce, Los Angeles'ten Carmel'a giderken otomobil kazasında öldü. Kaza sırasında otomobili şoförün yerine yönetmenin genç garsonu yakışıklı Garcia Stevenson'ın kullanması, şoförle garsona bir şey olmamasına karşılık Murnau'nun ölmesi Hollywood'un dedikodu geleneğini harekete geçirdi. Yönetmenin cinsel tercihlerinden yola çıkılarak, kazaya otomobilde yapılan âlemin yol açtığı söylentisi yayıldı. Böylece Murnau adı, yönetmenin tek bir filmini görmemiş olanların bile dillerinde dolaştı. Murnau'yu 43 yaşında yaşamdan koparan otomobil kazası, 11 Mart

1931 tarihinde olmuştu. İlginç bir rastlantı, iki gün önce de, Alman sinemasının bir başka büyüğü, Lulu Pick ölmüştü.

Fritz Lang

Alman sinemasının en önemli yaratıcılarından Fritz Lang (1890-1976) önce Almanya'da, ardından Hollywood'da, haksızlıklar üzerine kurulu bir toplumsal yapının birey üzerindeki etkilerine eğilen filmler çekti. Viyana doğumlu yönetmen, Viyana, Münih ve Paris'te mimarlık ve resim öğrenimi gördükten sonra adım attığı sinema ortamında, titiz çerçevelemeleri, dekor ve ışığı kullanmadaki ustalığıyla hemen dikkati çekti. Özellikle *Die Nibelungen* ile *Metropolis* yönetmenin biçeminin en olgun örnekleri sayıldı. Fritz Lang daha ilk filmlerinden *Der Müde Tod* (*Yorgun Ölüm*, 1921) ile ünlendi. Senaryosunu, yönetmenin daha sonra evleneceği Thea von Harbou'nun yazdığı filmin, Grimm Kardeşler'in bir masalından esinlendiği söylenir. Masalda olduğu gibi filmde de mumlar insan yaşamını simgeler. İlki 19. yüzyılda bir Ramazan ayında Bağdat'ta, ikincisi, 14. yüzyılda Venedik'te, üçüncüsü Çin'de geçen üç bölümdem oluşan filmde, bir genç kadın sevgilisini bağışlaması için Azrail ile pazarlık eder. Azrail, birer insanı simgeleyen ve sönmeye yüz tutmuş üç mum göstererek, bunlardan birinin sönmesini engelleyecek olursa kadının dileğini yerine getireceğini söyler. Kadın deneylerde başarısız olur. Ama bir yangından kurtardığı bebeğin canını, sevgilisine karşılık olarak Azrail'e vermeyi kabul etmediği için ödüllendirilir. Öbür dünyada çiçekler açmış bir düzlükte sevdiğine kavuşur. Yeryüzünde ise saat geceyarısıdır. Varoluşun geçiciliğini ve aldatıcılığını simgeleyen Azrail ile genç kadın arasındaki konuşmalar, insanı yeryüzünde bekleyen acıları ve kaçınılmaz yenilgiyi vurgular. *Yorgun Ölüm* dışavurumculuğun en önemli örneklerinden biri sayılır. Ancak, Lang'ın dışavurumculuğu simgelere öncelik tanır. Filmde plastik güzelliklerin yanı sıra, uçan atlar, kendiliğinden açılan parşömen tomarları, küçük bir kutudan çıkan minyatür askerler gibi sinema hileleri de dikkati çeker. Fritz Lang, Douglas Fairbanks'ın filmin Amerika'da gösterim hakkını satın alıp gösterimden çekip inceleyerek, *Bağdat Hırsızı*'nda aynı hileleri kullandığını söyler.

Fritz Lang, *Die Nibelungen*'de (1923-24) aynı temayı bu kez (yedi bin metreye yaklaşan uzunlukta) iki bölümlük bir destanda işler. İlk bölüm *Siegfried*, ikinci bölüm *Kriemhilds Rache* (*Kriemhild'in Öcü*) başlığını taşır. İlk bölüm Siegfried'in ölümünü, ikinci bölüm ise dul kalan Kriemhild'in kocasının öcünü almasını konu edinir. Dekor ve giysilere büyük özen gösterilen ve aşk ve öç alma duygularını simgecilik ve romantisizm etkili bir dışavurumculukla işleyen filmi, Fritz Lang fazla "Alman" bulduğunu, Siegfried'i ise hiç sevmediğini, "yalancı ve ikiyüzlü" olduğunu ama stüdyoda yaratılan ormanlarla, şatolarla övün-

düğünü söyler. Oysa, senaryosunu Thea von Harbou'nun yazdığı film, yükselmekte olan milliyetçi duyguları desteklemeye çok yatkındı. Hitler'in *Nibelungen*'i birkaç kez izlediği, Nurenberg'de yapılan geçit törenlerindeki düzenlemelerin filmin kimi bölümlerinden esinlendiğini öne sürenler vardır. Fritz Lang'ın *Nibelungen*'den önce çektiği ve kısaca *Dr. Mabuse* olarak bilinen *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Dr. Mabuse, Oyuncu*, 1922) ise yönetmenin mesleği boyunca iki kez daha aynı konuya dönmesine yol açacak denli önemli bir filmdir. Norbert Jacques'ın romanından uyarlanan filmin senaryosu yine Thea von Harbou'nun kaleminden çıkmıştır. *Der Grosse Spieler* (*Büyük Oyuncu*) ve *Inferno* (*Cehennem*) adlarını taşıyan iki bölümden oluşan film, sıradan bir polis öyküsünü ele alır. Ruh doktoru olmanın yanı sıra kalpazanlık yapan, gerektiğinde kılık değiştiren, kirli işlere bulaşan Dr. Mabuse, bir sanayicinin oğlunu kumar masasında hipnotize ederek, para kaybetmesini sağlar. Polisin peşine düştüğü Dr. Mabuse, sonunda yakalanarak bir akıl hastanesine kapatılır. Film kanun kaçaklarının, batakhanelerin, sokak kadınlarının, eşcinsellerin dünyasına eğilir. Ama bunları yaparken borsada dönen dolaplardan, paranın getirdiği yozlaşmadan, iktidar mücadelesine uzanan bir çizgide savaş sonrası Alman toplumunun çöküntüsüne bir ayna tutar sanki. Dr. Mabuse gibi bir düzenbazı yaratan toplumsal koşulları ve para-iktidar ilişkisini vurgular. Fritz Lang on yıl sonra aynı konuya dönerek *Das Testament von Dr. Mabuse*'yi (*Dr. Mabuse'nin Vasiyeti*, 1933) çevirdi. Senaryosunu Thea von Harbou'nun yazdığı film yönetmenin ikinci sesli filmiydi. Konu, akıl hastanesindeki Dr. Mabuse'nin başhekimi hipnotize ederek bir cinayet çetesi kurdurması, Dr. Mabuse'nin ölmesi ve başhekimin çıldırmasını ele alıyordu. Filmde Dr. Mabuse, terörün insanların devlete güvenini sarsacağını, ortaya çıkan boşluğun iktidarı yıkacağını söylüyordu. Fritz Lang'a göre film, Hitler'in terorist yöntemlerini açığa çıkarıyor, canilerin ağzından III. Reich'ın yöntemlerini açıklıyordu. Film Almanya'da yasaklanacak, Fritz Lang ülkesini terk edecek, karısı Thea von Harbou ise onunla gitmeyip, yönetimle işbirliği yapacaktı. Fritz Lang meslek yaşamının sonunda bir kez daha aynı konuya döndü ve son filmi *Die Tausend Augen der Dr. Mabuse*'yi (*Dr. Mabuse'nin Bin Gözü*, 1960) çekti. Ne var ki, ilk filmlerin siyasal göndermelerinden arınınca, sıradan bir polis filmi çıktı ortaya. Yönetmenin ilk iki Mabuse'si ile, 1929'da çevirdiği bir başka polisiye olan M (Düsseldorf canavarı diye bilinen gerçek bir suçlunun yaşam öyküsünden esinlenen ve başrolü Peter Lorre'nin oynadığı filmin adı *Mörder Unter Uns / Katiller Aramızda*, nazilerce ülkeyi aşağılayıcı bulunduğu için bir harfe indirgenmişti) bir arada ele alındığında, Almanya tarihinin önemli bir dönüm noktasının vurgulandığı görülür. Bu filmleri ilk bakışta, nazizmin iktidara gelişini, ideolojik fanatizmi ve ırk ayrımcılığını haberleyen filmler olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Ama Dr. Mabuse'nin serüvenlerine eşlik eden boğucu terör ortamı ve M'de katilin yakalandığı ve yargılandığı çevreyi yansıtan dekorlar, Fritz Lang'ın daha

da kapsamlı bir bunalımı vurguladığına tanıklık eder. Polisiye çatılarından arındırıldıklarında, bu filmlerde savaş sonrası ile Hitler'in iktidara geldiği 1933 yılı arası Alman toplumunun dramatik bir portresinin çizildiği görülür. Yönetmen dışavurumcu yönetmenlerin genellikle yaptıkları gibi, bunalımı kaba çizgileriyle vurgulamakla yetinmeyip, toplumsal nedenlerini çözümlemeyi dener.

Dışavurumcu akımın yanı sıra, bilimkurgu sinemasının da önemli örnekleri arasında yer alan *Metropolis*'in (1927) Fritz Lang'ın filmleri arasında özel bir yeri vardır. Gerçekten de, sömürünün ve makineleşmenin egemen olduğu geleceğin toplumunda sınıflar arasındaki çelişkiyi vurgulayan film, yıllarca önceden, sanki 20. yüzyıl sonlarında büyük sermayenin gündeme getirdiği küreselleşme aldatmacasını öngörür. Dışavurumculuğun *Caligari* ve *Nosferatu*'dan sonra, bu kez çağdaş bir karabasan yaratmasını sağlayan filmin tohumu, Fritz Lang 1924 yılı Ekim ayında *Deutschland* transatlantiğinden ilk kez New York gökdelenlerini gördüğünde atılır. Gecenin karanlığında gökdelenlerden ve reklam panolarından gökyüzüne yükselen ışıklar, yönetmende buranın canlı izlenimi veren düşsel bir kent olduğu, çeşitli güçlerin burada birbiriyle çatıştığı duygusunu uyandırır ve bu duyguları filme dökmesi gerektiğini düşünür. Senaryosunu Thea von Harbou'nun yazdığı ve Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustave Frölich gibi önemli oyuncuların rol aldıkları film, seçkinler tarafından yönetilen bir kenti ele alır. Kentin yöneticisi teknolojinin olanaklarından yararlanarak dev bir kent kurmuş, yönetici sınıfa Babil'in asma bahçelerini çağrıştıran bir yaşam ortamı sağlamıştır. Ne var ki bu düzen, yer altında dinlenme nedir bilmeden çalışmak zorunda bırakılan işçilerle tutsakların çabalarının ürünüdür. Yöneticinin oğlu, bahçenin kapısında, yanında yalınayak çocukların da bulunduğu güzel ama yoksul Maria'yı görünce, onun peşine düşüp yeraltındaki korkunç çalışına koşullarına tanık olur. Çalışanların Maria'ya büyük saygı gösterdiğini bilen çılgın bir bilim adamı, Maria'ya benzeyen bir robot yapıp, onun aracılığıyla halkı ayaklandırmayı ve iktidarı ele geçirmeyi tasarlar. Ama başkaldırı beklenen sonucu vermez. Maria ile yöneticinin oğlu evlenirken, çalışanlar yönetici ile barışırlar. Aşk, "yönetimle kol gücü" arasında arabuluculuk yapar. 310 gün ve 60 gece çalışmayı gerektiren, otuz bini aşkın figüranın kullanıldığı film, yedi milyon marka yaklaşan giderleriyle dönemin en büyük bütçeli Alman filmidir. Filmin görüntü yönetmeni Karl Freund'tur. Fritz Lang'ın dışavurumcu mimarlık anlayışı (sokaklarında uçakların uçtuğu, asma köprülerinden taşıt sellerinin aktığı, makinelerle donatılmış gökdelenler kenti) ve ışık kullanmadaki ustalığı film boyunca kendini belli eder. Özellikle, yöneticilerin havuzlu bahçeleri, karınca yuvalarını çağrıştıran yeraltı kenti, çılgın bilim adamının robot kadını yaptığı ev, yönetmenin ışıkla istediği gibi oynayarak olağanüstü dışavurumcu etkiler sağladığı bölümlerdir. *Metropolis* ezenle ezilen, aydınlıkla karanlık, iyilikle kötülük arasındaki çatışmayı vurguladıktan sonra toplumsal çelişkilerin çözümünü aşka bağlamak yanılgısına düşer.

Yıllarca sonra Fritz Lang'ın kendisi de, bu çözümün yanlışlığını kabul edecektir. (1984'te *Metropolis*'in besteci Giorgio Moroder tarafından hazırlanan renkli bir kopyası gösterime sunuldu).

Nazilerin 1933'te iktidara gelmesi, Fritz Lang'ın ülkesinden ayrılmasına yol açtı. Oysa Goebbels, Lang ile özel bir görüşme yapmış, kendisinin ve Hitler'in *Metropolis*'i birlikte görüp çok beğendiklerini söylemiş, Lang'dan yeniden düzenlenecek sinema sektörünün başına geçmesini istemişti. Lang, anasının ataları arasında Yahudiler bulunduğu gerekçesiyle öneriyi kabul etmemişti. Özgürlükçü Lang, "yeni düzene" ayak uyduramayacağını bildiğinden, bu konuşmanın hemen ardından ülkesinden ayrılarak, bir yazısında belirttiği gibi "servetini, zengin kitaplığını, değerli tablolarını geride bırakarak, her şeye yeniden başlamak üzere" Paris'e gitti. Burada, Ferenc Molnar'ın *Liliom* adlı güldürüsünü sinemaya uyarladı. Daha sonra yerleştiği Hollywood'da ise daha ilk filmlerinden (*Fury / Öfke*, 1936 ve *You Only Live Once / Günahsız Katiller*, 1937) başlayarak, toplumsal haksızlıkları gündeme getirmeyi amaçladığı görüldü. Kimi Amerikalı eleştirmenler filmlerinin ilgi görmesini, iş filmi yapmasına bağlasalar da, bu filmler hep o günlerin Amerikan toplumunu titiz bir gözlemle yansıtan filmlerdi. Bir Amerikan kasabasında gündeme gelen bir linç olayını konu edinen *Öfke* de, üç kez cezaevine girip şartlı salıverilen eski bir tutuklunun, geçmişini bağışlamayan bir toplum tarafından trajik bir sona sürüklenmesini ele alan *Günahsız Katiller* de, Amerikan toplum yapısının çelişkili yönlerine eğiliyor, demokrasi kavramının ardına sığınan haksızlıklara, şiddete, ayrımcılığa ve yargılama düzeninin aksaklıklarına değiniyordu. Yönetmen *The Woman in The Window* (*Penceredeki Kadın*, 1944), *Scarlet Street* (*Kırmızı Fener*, 1945) *The Big Heat* (*Ölüm Korkusu*, 1953), *Human Desire* (*İnsan Ruhlu Şeytan*, 1954) gibi filmlerinde ise birey ve toplum üzerine eleştirel bakışını, güncellikle bağlantısı kolayca kurulamayacak öyküler ve kişiler aracılığıyla sürdürmek için metaforlardan yararlandı. İlk bakışta polisiye film izlenimi uyandıran bu çalışmalar, hem kusursuz biçimleriyle hem de içerikleriyle dikkati çekerler. Bir öğretmenin aşk uğruna cinayet işlemesi (*Penceredeki Kadın*), bir bankacının âşık olduğu orospuyu öldürmesi (*Kırmızı Fener*), yozlaşmanın kol gezdiği bir kentte, karısının öldürülmesi üzerine bir polisin bile gözünü kan bürümesi (*Ölüm Korkusu*) ya da sarhoş bir demiryolu işçisinin karısını boğazlaması (*İnsan Ruhlu Şeytan*) gibi sıradan konular, toplumsal çelişkilerin vurgulanması için birer araç olarak kullanılır. Bu filmlerin bugün de ilgiyle izlenebilir olması, aynı sorunların çoğunun günümüz Amerikan toplumunda da varlığını sürdürmesinden kaynaklanır. Fritz Lang "*Öfke* gibi filmlerim gerçek olaylardan yola çıksalar da Amerika üzerine belgesel özelliği taşımazlar. Amacım bu filmler aracılığıyla, sıradan insanı kimi konularda tartışmaya yöneltmekti" der. Nazizmle bağdaşmayan Fritz Lang'ın *Man Hunt* (*İnsan Avı*, 1941), senaryosunu Bertold Brecht'in yazdığı *Hangman Also Die* (*Cellatlar da Ölür*, 1943), *Ministry*

of Fear (*Korku Bakanlığı*, 1944) gibi filmler yapması da kaçınılmazdı. Ama Amerikan sinemasına özgü *western*, Fritz Lang'ın da önemsediği bir tür oldu. *The Return of Frank James* (*Sevimli Haydutun İntikamı*, 1940), *Western Union* (*Çöl Devleri*, 1941) ve *Rancho Notorious* (*Yaylaların Fahişesi*, 1952) yönetmenin kötümser bakışından izler taşıyan çalışmalardır. Fritz Lang, para ödülü koyarak katil avı düzenleyen bir para babasını ele alan *While The City Sleeps* (*Şehir Uyurken*, 1956) ve adaletin yanılabileceğini kanıtlamak için işlediği suçu açığa vuran ama ardından yalancı tanıklarla aklanmaya çalışan bir gazetecinin serüvenini işleyen *Beyond a Reasonable Doubt* (*Şüphenin Ötesinde*, 1956) gibi filmlerde Amerikan toplumunun adalet ve ahlak anlayışını bir kez daha eleştirdikten sonra bir Alman yapımevi adına Hindistan'da iki film çekti. Çünkü Amerikalı yapımcılar yönetmenin deyişiyle "kaliteyi değil, az giderli iş filmlerini önemsiyorlardı yalnızca". Hindistan'da çekilen *Der Tiger von Eschnapur* (*Hint Kaplanı*, 1959) ile *Das Indische Grabmal*, (*Hint Mezarı*, 1959) yönetmenin yıllarca önce Thea von Harbou ile birlikte Otto Ripert'in *Hint Mezarı* (1920) adlı filmi için yazmış olduğu konuyu yeniden gündeme getiriyordu. Bu filmlerin seyirci ilgisi görmesi Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse'nin Bin Gözü*'nü çekmesini sağladı. Fritz Lang, Jean-Luc Godard'ın *Le Mépris* (*Nefret*, 1963) adlı filminde bu kez oyuncu olarak sinemaya döndü ve kendini canlandırdı. Fritz Lang, sinemanın seyirlik özelliklerini göz ardı etmeden, birey toplum ilişkilerini gündeme getirme sorumluluğunu duyan, tüketim sineması karşıtı yönetmenlerin öncüleri arasında yer alır.

Georg Wilhelm Pabst

Avusturya kökenli Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) da Alman yönetmenlerin çoğu gibi oyunculuk ve senaryo yazarlığı yaptıktan sonra ilk filmi *Der Schatz*'ı (*Define*, 1923) çevirdi. Daha önce dört yıl New York'ta Alman tiyatrolarında oynamış, savaş patlak vereceği sırada Avrupa'ya döndüğünde, düşman ülke vatandaşı olduğu için Fransa'da gözaltına alınmış, ancak savaş bitince özgürlüğüne kavuşmuştu. Ünlenmesini sağlayan üçüncü filmi *Die Freulose Gasse* (*Neşesiz Sokak*, 1925) savaş sonrası Viyana'sında açlık ve fuhuş konusuna nesnel bir yaklaşımla eğiliyordu. Sevdiği erkek uğruna kendini feda eden bir hayat kadınıyla, bir Amerikan subayının kötü yola düşmesini engellediği bir genç kızın öyküsünü anlatan film, sıradan konusuna karşın, belgesel bir anlatımla savaşın sonuçlarına eğiliyordu. Enflasyonun, karaborsanın, kuyrukların halkı ezdiği Viyana'da, gemisini kurtaranların nasıl bolluk içinde yaşadıklarını gösteriyordu. Almanya ve Avusturya'da birçok sahnesi sansür edilen film (yönetmenin daha sonraki filmleri de sık sık sansür engeline takılacak, seyirci sansürün izin vermediği bölümleri göremeyecekti) Asta Nielsen'in yanı sıra,

daha önce Mauritz Stiller'in bir filminde oynamış olan yeni bir oyuncuyu (Greta Garbo) da perdeye getiriyordu. Ruhbilimsel gerçeklik olarak değerlendirilen bu anlayışı Pabst, *Geheimnisse einer Seele* (*Bir Ruhun Gizleri*, 1926) ve *Die Liebe der Jeanne Ney* (*Jeanne Ney'in Aşkı*, 1927) adlı filmlerinde daha da geliştirdi. İlk film psikanilizi gündeme getiriyor, suç işleme eğilimli bir kimya öğretmeninin psikanalizle iyileşmesini konu ediniyordu. O yıllarda Paris'te bulunan İlya Ehrenburg'un son romanını uyarlayan ikinci film ise bir komüniste gönlünü kaptıran genç bir Fransız kızının, Kırım'dan Paris'e uzanan ve mutlu sonla noktalanan öyküsünü işliyordu. Alıcının bir gözlemci işlevi yüklendiği bu iki film de, Pabst'ın insanın iç dünyasının karmaşık yapısını titizlikle ele alan çalışmalardı. Başka yönetmenleri de etkileyecek olan Pabst yozlaşma, fuhuş, erotizm gibi o yıllarda daha çok melodram havasında işlenen konuları olsun, toplumsal eleştiri, barışseverlik, antimilitarizm gibi sakıncalı sayılan konuları olsun, büyük bir gözüpeklikle gündeme getirdiği için Alman sinemasının en büyükleri arasında yer alır. Filmleri, dışavurumculukla Kammerspiel'in etkilerini taşıyan bir biçemle savaş sonrasının bireyler ve toplum üzerindeki yıkımını, güncel olaylardan çıkarak gündeme getirir. Bu toplumcu ve gerçekçi bakış açısına, her filme konunun gerektirdiği anlatım özelliklerini eklemesi, Pabst'ı sinema dilinin değişik olanaklarını kullanmayı bilen bir biçem ustası da yapar. O günlerin burjuva toplumunda kadının konumunu ele alan ve yönetmenin cinselliği konu edinen üçlüsü, bu özelliklerle dikkati çeker.

Üçlünün ilk örneği *Abwege* (*Bunalım*, 1928) sarsıntı geçiren bir evliliği gerçekçi bir biçimde irdeler. Frank Wedekind'in oyunundan uyarlanan ikinci film *Die Büchse der Pandora*, (*Pandora'nın Kutusu*, 1928) kendisini ve karşısına çıkan erkekleri yıkıma sürükleyen nenfoman bir kadını ele alır. Üçüncü film *Das Tagebuch einer Verlorenen* (*Yitik Bir Kızın Güncesi*, 1929) tecavüze uğradıktan sonra ıslahevine koyulan bir genç kızın, buradan çıktıktan sonra fahişe olmasını ve bu duruma büyük bir uysallıkla boyun eğmesini konu edinir. M. Böhm'ün romanından uyarlanan bu filmde olsun, *Pandora'nın Kutusu*'nda olsun, Amerikalı Louise Brooks olağanüstü bir oyuncu olduğunu gösterir. İlk kez Avrupalı seyirciyle buluşan Louise Brooks, özellikle *Pandora'nın Kutusu*'nda çarpıcı güzelliği ve erotik görüntüsüyle gönül çelen, peşine düşen erkekleri yok eden kadının sinemada ilk unutulmaz örneği olur. Cinsellik üzerine bir üçleme yapan Pabst, *Westfront 1918* (*Batı Cephesi 1918*, 1930), *Die Dreigroschenoper* (*Üç Kuruşluk Opera*, 1931) ve *Kameradschaft* (*Arkadaşlık*, 1931) ile de siyasal bir üçleme oluşturdu. *Batı Cephesi* 1918, Fransız cephesinde can veren dört erin siperlerde yaşadıklarını adım adım izleyip, cephe gerisinden de izlenimler katarak savaşın acımasızlığını gösteriyordu. Müzik kuşağı olmayan, yalnızca konuşmalara ve gürültülere yer veren filmin kocaman bir soru işaretiyle sona ermesi, naziler iktidara geldiğinde filmin yasaklanmasına yol açacaktı. Başta Georges Sadoul, birçok sinema tarihçisinin, *Batı Cephesi 1918*'in, aynı dönem-

de Lewis Milestone'un yönettiği ünlü *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'tan daha etkileyici bulduğunu da belirtmek gerekir. Nazi rejimi, *Üç Kuruşluk Opera*'yı da yasakladı. *Üç Kuruşluk Opera* Bertold Brecht'in yazıp, müziğini Kurt Weill'in bestelediği oyunun sinema uyarlamasıdır. Senaryo, Macar sinema yazarı Bela Balazs'ındır. Yirminci yüzyıl başları Londra'sının batakhaneler semti Soho'dan yola çıkarak, paranın ve dış görünüşün egemen olduğu toplumsal anlayışı eleştiren *Üç Kuruşluk Opera*, Brecht'in oyunu kadar sivri dilli olmasa da, katillerle polisler ve bankacılar arasında yaptığı benzetmeler birçok ülkede filmin yasaklanması için yeterli oldu. Bu arada Bertold Brecht ile Kurt Weill, uyarlamadaki sapmalar nedeniyle filmin yapımcısını mahkemeye verdiler ama sonuç alamadılar. Üçlünün son filmi *Arkadaşlık* ise Saar havzasında bir maden ocağında göçük altında kalan Fransız işçilere, Alman işçilerin yardım etmesini işler. Uluslararası dayanışmayı ve kardeşliği yücelten, Almanya ile Fransa arasında yeni bir çatışmayı lanetleyen filmde her işçi kendi dilinde konuşur ve filmin sonunda bir işçi şöyle der: "Dillerimiz ayrı olsa da, düşmanlarımız ortak". Belgeselci bir anlayışla çekilen film, o yıllarda SSCB dışında işçi sınıfı üzerine yapılan en önemli filmdir. Pabst, nazilerin iktidara gelmesi nedeniyle Almanya'yı terk etmeden önce bir film daha çevirdi: *Die Herrin von Atlantis* (*Atlantid*, 1932). Pierre Benoit'nın romanından uyarlanan bu konuyu yıllarca önce Fransız yönetmen Jacques Feyder de çevirmişti. Romanın kahramanı çöller kraliçesi Antinea'nın öyküsü yönetmeni fazla sarmamış olmalıydı ki, filmden geriye başrolü oynayan Brigitte Helm'in donuk güzelliği kaldı yalnızca. Pabst 1933'te Fransa'da, Cervantes'ten *Don Quichotte*'u (*Don Kişot*) uyarladı. Cervantes'in buruk öyküsünü destansı bir anlatımla aktaran film, yalnızca biçimsel olgunluğuyla ilgi çekti. Yeniden Almanya'ya dönen, savaş boyunca ülkesinde kalan, bu yüzden eleştirilere de uğrayan Pabst'ın Fransa'da ve Almanya'da çektiği örneğin *Mademoiselle Docteur* (*Bayan Doktor*, 1937), *Le Drame de Shanghai* (*Şanghay Dramı*, 1938), *Komödianten* (*Oyuncular*, 1941) gibi filmler de, konularından çok kusursuz biçimleriyle dikkati çekti. *A Modern Hero* (*Çağdaş Bir Kahraman*, 1934) ise Pabst'ın Hollywood'da yönettiği ilk ve son film oldu. Savaştan sonra da etkinliğini sürdüren Pabst, Hitler'in son günlerini anlatan *Der Letzte Akt* (*Son Perde*, 1955) ile 1944'te Hitler'e düzenlenen başarısız darbeyi konu edinen *Es Geschah am 20 Juli*'yi (*20 Temmuz'da Oldu*, 1955) çevirdi. Fritz Lang ve F. W. Murnau gibi Hollywood'a göç etmeyip, nazizme yeterince karşı koymamakla Pabst'ı eleştirenlere en iyi yanıtı filmleri verir. Pabst'ın filmleri *Neue Sachlichkeit* (*Yeni Nesnellik*) adı verilen görüşün en önemli örnekleridir.

Almanya'da Yeni Nesnellik ve Başka Sinemacılar

Yeni Nesnellik tanımlaması ilkin Grosz, Dix, Kathe, Beckmann gibi toplumsal konulara eğilen ressamlar için kullanıldıktan sonra, edebiyat ve sinema alanlarında da gündeme geldi. Ekonomik bunalım, işsizlik, sınıf çatışmaları gibi konulara değinen filmler bu tanımlamayla nitelendirildi. Bu filmler genellikle, sorunlara doğrudan ya da dolaylı bir biçimde değiniyor ama toplumsal ya da siyasal bir eleştiri getirmekten kaçınıyordu. Örneğin çok genç yaşta ölen Bruno Rahn (1898-1929), Asta Nielsen'in başrolü oynadığı *Dirnentragödie* (*Orospu Tragedyası*, 1927) adlı melodramda, birey toplum ilişkisini ele alıyordu. Kaşarlanmış bir orospu, evinden kaçan bir burjuva delikanlıyı, kendisine âşık olduğunu sanıp, yaşadığı odaya alır. Ama delikanlı bir başka kadını sevince, bu kadını öldürtür ve intihar eder. Delikanlı da evine döner. Film, sevgisi uğruna ikiyüzlü bir toplumun kurallarına meydan okumaktan çekinmeyen yürekli bir kadın portresi çiziyordu. Gerhardt Lamprecht (1897-1974) de, objektifini topluma yönelten bir yönetmendir. Cezaevinden çıktıktan sonra bir fabrikada işçi olarak çalışıp kendine yeni bir düzen kuran bir mühendisin öyküsünü anlatan *Die Verrufenen* (*Kopuklar*, 1925) ile, evlilik dışı çocukların durumunu konu edinen *Die Unhelichen*'in (*Yasadışı*) ardından en iyi filmi sayılan *Emil und die Detektive*'yi (*Emil ile Detektifler*, 1931) çevirdi. Erich Kramer'in romanından uyarlanan ve senaryosunu geleceğin önemli yönetmenlerinden Billy Wilder'in yazdığı film, nenesine götürdüğü parayı çalan hırsızın peşine düşen küçük Emil ile arkadaşlarının serüvenini işlerken, Berlin'den gerçekçi kesitler verir. Güncel yaşama, biraz da karamsar bir bakış açısıyla yaklaşan bu tür filmlere Joe May, Carl Junghans, Piel Jutzi de katkıda bulunurlar. Alman sinemasının kurucuları arasında yer alan ve genellikle sıradan filmlere imza atan Joe May (1880-1954) *Heimkehr* (*Yuvaya Dönüş*, 1928) ve *Asphalt*'ta (*Asfalt*, 1929) değişik konulara el attı. Savaşta esir düşen iki Alman askerinin Sibirya'daki bir maden ocağından kaçmasını konu edinen *Yuvaya Dönüş*, daha önce dönen erin arkadaşının karısına âşık olmasını konu ediniyor ve yol filmi özelliği taşıyordu. *Asfalt* ise kıskançlık nedeniyle elini kana bulayan bir polisin öyküsünü melodram havası içinde işlerken, toplumsal çelişkilere göndermeler yapıyordu. Piel Jutzi'nin (1894-1945) işçi dünyasına eğilen üçlemesi (*Unser Taglich Brot / Günlük Ekmeğimiz*, 1928; Mutter Krausen's *Fahrt ins Glück / Krausen Ana Mutluluk Yolunda*, 1929; *Berlin-Alexanderplatz*, 1931) kapitalist düzenin çelişkilerinden kaynaklanan toplumsal adaletsizliklere eğilen önemli filmlerdir. Özellikle, Kuzey Berlin işçi mahallelerinde yapılan belgesel çekimlerle desteklenen *Krausen Ana Mutluluk Yolunda* Yeni Nesnelliğin en önemli örnekleri arasında yer alır. Krausen Ana, geçimini sağlamak için, oturduğu bir göz odayı, bir sokak kadını ve çocuğuyla birlikte yaşayan bir adama kiraya verip, iki çocuğuyla birlikte mutfağa sığınır. Kiracı, kadının kızına tecavüz eder, oğlunu da hır-

sızlığa yöneltir. Polisin oğlunu gözlerinin önünde tutuklaması, Krausen Ana'nın dünyasını yıkar. Sokak kadınının çocuğunu kucağına alıp, "bu dünya sana ne verecek ki" dedikten sonra gazı açar. Krausen Ana mutluluk yolculuğuna başlamıştır böylece. Alfred Döblin'in romanından uyarlanan *Berlin-Alexanderplatz* ise bir seyyar satıcının bir dizi yasadışı işe karıştıktan sonra, aklının sesini dinleyip yeniden dürüstlüğü seçmesini konu edinir. Hırsızların, katillerin, sokak kadınlarının dünyasına eğilen film, ele aldığı kahramanların serüvenlerinden çok, yeni bir siyasal yapılanmanın öncesindeki Berlin'in karanlık yüzünü incelemesiyle önem kazanır. (1980'de Rainer Werner Fassbinder aynı romanı bir kez daha filme aldı). Çekoslovak kökenli Carl Junghans'ın (1897-1984) Prag'da çevirdiği ve Pudovkin'in *Ana*'sında oynayan Vera Baranovskaya'nın başrolü üstlendiği *So ist das Leben*'de (*Hayat Böyledir*, 1929) sarhoş ve kadın düşkünü bir baba, gündeliğe giden bir ana ile hamile bırakılmış manikürcü kızlarının öyküsünü anlatırken, Prag'ın kenar mahallelerindeki çetin yaşam koşullarına ayna tutar. Filmin sonunda ananın ölümü, tıpkı Krausen Ana'nın ölümü gibi toplumsal göndermelerle yüklüdür. Eleştirmenlikten yönetmenliğe geçen ve Hollywood'da da yönetmenlik yapacak olan Ewald Andras Dupont (1891-1956) *Das alte Gesetz* (*Eski Yasa*, 1923) ve *Variété* (*Varyete*, 1925) ile sinema tarihine geçti. *Baruch* adıyla da bilinen *Eski Yasa*, ırkının geleneklerinden kopmak isteyen bir Yahudi delikanlının, Viyana'da ünlü bir oyuncu olmasını ama aile sevgisi ağır basınca baba ocağına geri dönmesini ve babanın yeryüzünde başka anlayışlar da olduğunu kabul etmesini konu ediniyordu. Film, bir Yahudi gettosuna gerçekçi yaklaşımıyla önem kazanıyordu. Felix Hollander'in *Der Eid der Stephen Muller* (*Stefan Keller'in Andı*) adlı romanından uyarlanan *Varyete* ise bir sirk ortamında iki erkeğin aynı kadını sevmesinin yol açtığı cinayeti ele alıyordu. Ama bu sıradan konu, alıcının bir şair duyarlığıyla kullanılması sonucu, özellikle trapez sahnelerinde görsel güzelliklere bürünüyordu. Görüntü yönetmeni Karl Freund, alıcıyı oyuncuların gözleriyle özdeş kılarak filmin ana kahramanı yaparken, sanki Dziga Vertov'u çağrıştırıyordu. Kişilerin ruh dünyalarının incelenmesi ve ayrıntılara ağırlık verilmesi, Emil Jannings ve cinselliği öne çıkan Lya de Putti'nin oyunculuklarının da katkısıyla, *Varyete*, Pabst'ın sinema anlayışının öncüsüdür sanki. Ne var ki, Dupont sinemasında estetik önceliklerin toplumsal sorunları bireysel dramların gerisine ittiğini de belirtmek gerekir. Estetik önceliklerin getirdiği anlatım kusursuzluğu o yıllar Alman sinemasının ülke dışında ilgi görmesinin ana nedenlerinden biridir. Alman sinemasının bu döneminden söz ederken, sinema tarihinin, ilk uzun canlandırma filmi, *Binbir Gece Masalları*'ndan uyarlanan *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*'i (*Prens Ahmet'in Serüvenleri*, 1923-26) çeviren Lotte Reiniger'i (1899-1981) de unutmamak gerekir. Yaşamı boyunca eşi Carl Boch ile birlikte çalışan bu kadın yönetmen *Doktor Dolittle und seine Tiere* (*Doktor Dolittle ve Hayvanları*, 1928), *Harlekin* (1931), *Carmen* (1933) gibi kısa canlandır-

ma filmleri çektikten sonra, nazilerin iktidara gelmesi üzerine çalışmalarını İngiltere'de sürdürdü ama aynı başarıya ulaşamadı. Walter Ruttmann'ın *Berlin, die Sinfonie der Grosstadt* (*Berlin, Büyük Bir Kentin Senfonisi*, 1927) adlı filmi ise belgesel sinema tarihinin de çok önemli örneklerinden biridir. Berlin gibi dev bir kentte yaşamı görüntülemek fikri Carl Mayer'indir. Çekimi on sekiz ay süren filmin görüntü yönetmenliğini Karl Freund yapar. Yönetmen Walter Ruttmann, Dziga Vertov'un yöntemini kullanarak Berlin'i filme aktarır. Vertov'dan ayrıldığı nokta toplumsal bir içerik amaçlamaması olur. Gerçekten de, "işçiden banka müdürüne dek, her sınıftan Berlinli'nin işe gidişini, kahvaltı edişini, tramvaylara binişini, sokakta yürüyüşünü belgeler. Amacı, kentten yayılan enerjiyi, kentin yaşam temposunu yakalamaktır. Yönetmenin belirttiğine göre, uyuyan Berlin'i belirlemek daha zor olur. Haftalar boyunca, gece yarısından sonra çekim yapmak zorunda kalırlar. Sonuçta, gecenin sessizliğinden, günün karmaşasına uzanan, tıpkı bir senfoni gibi değişik bölümler içeren görsel bir senfoni çıkar ortaya.

Joseph von Sternberg'in, Heinrich Mann'ın *Profesör Unrat* adlı romanından uyarladığı *Der Blaue Angel* (*Mavi Melek*, 1930) ise Alman sinemasının parlak bir dönemini noktalayan filmdir. Marlene Dietrich'i üne kavuşturan filmde, Emil Jannings de, duygularının tutsağı yaşlı bir öğretmeni canlandırır. Sertliğiyle ünlü öğretmen Unrat, kasabasına gelen bir şarkıcı kadına âşık olur ve onunla evlenir. Kadın, Unrat'ı aşağılar, ona palyaçoluk yaptırır, resimlerini sattırır. Dört yıl sonra, kumpanya bir kez daha Unrat'ın kasabasına gittiğinde, aşağılık numaralarını eski öğrencilerinin önünde yapmak zorunda kalan Unrat, karlı sokaklarda tek başına dolaştıktan sonra, eski sınıfında kürsünün üstünde cansız olarak bulunur. Dışavurumculuk etkileri taşıyan film ağır gelişse de, Marlene Dietrich ve genizden gelen sesiyle söylediği şarkılar seyircinin büyük ilgisini çeker. Romanın yazarı Heinrich Mann da, filmin başarısını Dietrich'in "çıplak kalçalarına" bağlar. Oysa, Dietrich'in parlak bir sesi olmadığı gibi, kalçalarının da estetik ölçülere ne denli uygun olduğu tartışma götürür. Ama kesin olan, büyük bir erotizm yaydığıdır. Değerlendirmelerde hakkı yenilen ise bir erkeğin alçalmasını olağanüstü bir biçimde canlandıran Emil Jannings'in oyunculuğudur. Profesör Unrat'ın tükenişe giden yaşam çizgisinin, parlak günlerini geride bırakmaya başlayan Alman sinemasını da simgelediği düşünülebilir. (Ertuğrul Muhsin'in yönettiği *Şehvet Kurbanı*, *Mavi Melek*'ten esinlenmiştir). Max Reinhardt Tiyatrosu'nda dansçılık yaptıktan sonra kurgucu olarak sinemaya giren Erich Charell'in (1894-1974) yönettiği *Der Kongress Tanzt* (*Kongre Eğleniyor*, 1931) ise Hitler öncesi Alman sinemasının en ilgi gören müzikalidir. Başrolleri Lilian Harvey, Willy Fritsch ve Conrad Veidt'ın paylaştığı film, Viyana Kongresi (1814) sırasında açık hava kahvelerinin, maskeli baloların, askeri geçit törenlerinin neşeli ortamında güzel bir kadınla Rus Çarı Aleksandr arasındaki gönül ilişkisini konu edinir. Metternich'in çevirdi-

ği dolaplara da yer veren *Kongre Eğleniyor*'un, yönetmenden çok yapımcı Erich Pommer'in damgasını taşıdığı belirtilir.

Fransa'da Öncü Akımlar ve Başka Sinemacılar

Gelecekçilikten, Dadacılıktan, Gerçeküstücülüğe dek dönemin öncü sanat akımlarının sinemaya büyük ilgi göstermeleri, özellikle ressamların da bu alanda ürün vermelerine yol açtı. Resmin durağanlığını sinema aracılığıyla aşmaya çalışan ressamlar arasında Alman Hans Richter (1888-1976) öne çıktı. Richter 1921'de çektiği *Rhythmus 21*'de geometrik biçimlere dayanan soyut bir çalışma yaptıktan sonra, filmlerinde soyutlamaları belgesel görüntülerle desteklemeye başladı. (ABD'ye göç ettikten sonra yaptığı *Dreams That Money Can Buy*'da / *Paranın Satın Alabileceği Düşler*, 1946, Marcel Duchamp, Max Ernst, Fernand Léger ve Man Ray gibi ressamlara da yer verdi). Fernand Léger *Le Ballet Mécanique* (*Mekanik Bale*, 1924), Man Ray *L'Etoile de Mer* (*Deniz Yıldızı*, 1928) gibi çalışmalarında "arı sinema"ya ulaşmayı denediler. 1920'ler Fransa'da da içerikten çok biçim sorunlarının önem kazandığı bir dönem oldu. Sinemacılar, değişik türlere el atan Amerikan sineması ile büyük gelişme gösteren Alman sinemasının ürünleriyle yarışabilmek için, seçkinci bir yol izlediler. Bir anlamda eski *Film d'Art* anlayışının devamı olan bu tutum, Fransız sinemasına özgü kültürel ağırlıklı bir biçem yaratmayı amaçladı. Tiyatro ve edebiyat etkilerinden arındırılmış ve sinemanın görsel ve biçimsel yönlerine öncelik tanıyarak özerk bir sinema dili oluşturabilmek için, gerektiğinde tiyatro yönetmenlerinden ve oyuncularından da yararlanıldı. Bu alanda öncülüğü bir kadın sinemacı, Germaine Dulac (1882-1942) yaptı. Müzik öğrenimi gören, sinema üzerine yazılarıyla da bilinen Dulac, filmin de tıpkı bir beste gibi ele alınması, sinemanın da müziğin yaratım kurallarına uyması gerektiğini, kurmacadan uzaklaşıldıkça görsel anlatıma ulaşılacağını öne sürdü. Gerçeküstücülere yakın görüşleri olan Dulac, *La Belle Dame Sans Merci* (*Acımasız Dilber*, 1921) ve *La Mort du Soleil* (*Güneşin Ölümü*, 1921) gibi filmlerde, netlik ayarıyla oynayarak, bindirmeler yaparak biçimsel yeniliklere ulaşmayı denedi. André Obey ile Denis Amiel'in aynı adlı oyunundan uyarladığı ve taşralı evli bir kadının yaşamını ve düşlerini konu edinen *La Souriante Madame Beudet* (*Güleç Bayan Beudet*, 1923) en önemli filmi oldu. Burjuva düzeninde evlilik anlayışını eleştiren film, yönetmenin feminist ve sosyalist görüşlerinin etkilerini taşır. Dulac'ın, gerçeküstücü Antonin Artaud'nun senaryosundan çektiği *La Coquille et le Clergyman* (*Kabuk ve Din Adamı*, 1927) içerdiği aşırılıklar nedeniyle seyircinin tepkisini çekti. Sesli dönemde Dulac, haber filmleri hazırlamakla yetindi.

Germaine Dulac'ın görüşlerini paylaşanlardan biri de Louis Delluc oldu (1890-1924). Eleştiri yazılarının genellikle yapımcılarla dağıtımcılara yakın

kişilerce yazıldığı bir dönemde *Paris-Midi* gazetesinde düzenli olarak film eleştirileri yapan ilk bağımsız sinema yazarı olan, ilk sinema kulübünü kuran, ciddi bir sinema dergisi (*Cinéa*) ve sinema üzerine kitaplar yayınlayan Delluc, öncelikle sinemanın bir sanat olduğunun kabul edilmesinde etkili bir rol oynadı. Amerikan sinemasının anlatımını beğenmesine, Thomas Ince, D. W. Griffith ve Charles Chaplin'i çok önemsemesine, filmin geniş bir seyirciye ulaşması gerektiğine inanmasına karşın, filmin seyirciye çok sayıda izlenimler sunması, seyircinin de bu izlenimleri bir araya getirmesi gerektiğini savundu. Filmlerinin senaryolarını da kendisi yazan Delluc'ün, karısını öldüren bir erkeğin pişmanlığını konu edinen ilk filmi *Le Silence* (*Sessizlik*, 1920) görüntülerin söyleşisi olarak değerlendirildi. Bu filmi izleyen *Fumée Noire* (*Kara Duman*, 1921) ise büyük bir limanda yaşanan bir kıskançlık öyküsünü anlatırken, çevreyi filmin kahramanı yapıyordu. Bu filmi, yönetmenin en başarılı çalışması sayılan *La Femme de Nulle Part* (*Hiçbir Yerin Kadını*, 1922) izledi. Film orta yaşlı bir kadının, bir zamanlar unutulmaz günler geçirdiği bir villaya otuz yıl sonra dönmesini ve gençliğini anmasını konu ediniyordu. Geriye dönüşlerle anılan gençlik yıllarından sonra, kadın tozlu bir yolda uzaklaşırken film sona eriyordu. Başrolü, filmlerinin çoğunda olduğu gibi, yönetmenin eşi Eve Francis'in oynadığı *Hiçbir Yerin Kadını*, geçmişe ilişkin anılar ve özlemleri anlatış biçimiyle, seyirciyi geçmişle düşünsel bir hesaplaşmaya yöneltiyordu. Delluc'ün son filmi *L'Inondation* (*Taşkın*, 1923) doğaya övgü niteliği taşıdı. (1937 yılından bu yana, her yıl en iyi Fransız filmine Louis Delluc ödülü verilir). Anılan yönetmenlerin sinema dilinin görsel özelliklerini önemseme anlayışına uygun filmlere genellikle "izlenimci" tanımlaması yakıştırıldı. Delluc'ün genç yaşta ölümünden sonra Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier ve Abel Gance gibi dostları aynı anlayışı sürdürdü.

Tıp öğrenimi gören Jean Epstein (1897-1953) da sinemanın kuramsal yönleriyle ilgilenirken *Pasteur* (1922) başlıklı bir belgeselle yönetmenliğe başladı. Germaine Dulac'tan etkilenerek, görüntünün bir bestedeki sesin karşılığı olması ve konunun görsel bir senfoni gibi gelişmesi gerektiğini öne sürdü. 1923 yılında çevirdiği üç filmden *Coeur Fidele* (*Sadık Kalp*) en önemli filmi oldu. Marsilya'nın kenar mahallelerinde, aynı kadını seven iki erkek arasındaki çatışmayı ele alan film, birbirinden ayrı yapıda iki erkeğin, sonu kanlı biçimde noktalanan serüvenini, lirizmin ağır bastığı süratli bir anlatımla sinemaya aktarıyordu. Yönetmenin, film dünyasının vazgeçilmez öğeleri saydığı kırlar, ormanlar, ırmaklar ve deniz, filmde önemli bir ağırlığa sahipti. (Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul bu filmi, daha sonraki yılların "Şiirsel Gerçekçilik" akımının öncüsü sayar. Fransız Sinemateki'nin kurucusu Henri Langlois'ya göre de *Sadık Kalp*, izlenimciliğin en önemli örneklerinden biridir). *Sadık Kalp*, biçimsel özelliklerinin yanı sıra kişilerin iç dünyasını davranışlar, bakışlar aracılığıyla çözümlemedeki ustalığıyla da dikkati çeker. Yönetmenin *Le Lion des*

Mogols (*Moğollar'ın Aslanı*, 1924) ve George Sand'tan uyarladığı *Mauprat*'dan (1926) sonra Edgar Allan Poe'dan uyarladığı *La Chute de la Maison Usher* (*Usherler'in Evi*, 1927) de önemlidir. Yönetmen yardımcılığını Luis Buñuel'in yaptığı bu aşk ve çılgınlık filmi, ağır çekim kullanımı gibi teknik özelliklerin ve gerçekçi olmayan bir oyunculuk anlayışının desteğiyle bir korku atmosferi yaratmayı başarır. *La Glace à Trois Faces* (*Üç Yüzlü Cam*, 1928) ise Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'inden yıllarca önce zamanın akışıyla oynar. İnsanın fırtına, deniz, çoraklık gibi doğa olaylarına direnmesini konu edinen *Mor'Vran* (*Kargalar Denizi*, 1930) ile gözlerden ırak bir adada kıskançlıktan kaynaklanan bir dramı konu edinen *L'Or des Mers* (*Denizlerin Altını*, 1932) doğayı da film kahramanı yapmayı başaran, doğa insan ilişkilerini belgeselci bir anlayışla işleyen ve yönetmenin "fantastik gerçekçilik" diye adlandırdığı anlayışın örnekleridir. Luis Buñuel ile Salvador Dali'nin ortaklaşa yaptıkları iki önemli filme (*Un Chien Andalou* / *Bir Endülüs Köpeği*, 1928 ve *L'Age d'Or* / *Altın Çağ*, 1930) ise daha sonra değinilecek.

Hukuk öğrenimi gördükten, müzikle ilgilendikten, şiir ve oyun yazdıktan sonra, senaryo yazarı olarak sinemaya giren Marcel L'Herbier (1890-1979) tiyatro ve edebiyat etkilerinden arınmış bir sinema dili yaratma çabasındaki Fransız yönetmenlerinin en önemlilerinden biridir. Sinemanın geniş kitlelere yönelik yeni bir anlatım dili olduğunu, bir sanat olmadığını, belki ilerde olabileceğini öne süren L'Herbier, *Eldorado*'dan (1921) başlayarak bir dizi önemli filme imza attı. Bir bar kadınının intiharla noktalanan hüzünlü yaşam öyküsünü anlatan *Eldorado* görselliğe ağırlık veren anlatımıyla dikkati çeker. Öyle ki, Louis Delluc'e, "İşte sinema!" dedirtir ve ışığı ve gölgeleri kullanışıyla da, kimi sinema tarihçilerine göre Alman Kammerspiel anlayışının öncülüğünü yapar. Daha sonra yönettiği *Don Juan et Faust* (*Don Juan ve Faust*, 1923), *L'Inhumaine*'de (*İnsancıl Olmayan*, 1924) ve başrolü ünlü Rus oyuncu Ivan Mosjoukine'in oynadığı Pirandello uyarlaması *Feu Mathias Pascal*'da (*Ölü Mathias Pascal*, 1925) görüntü titizliği ve akıcı kurgu daha da önem kazanır. Yönetmen, *İnsancıl Olmayan*'ın dekorlarında Fernand Léger'den yararlanır ve çevreyi filmin kahramanları arasına sokma başarısını gösterir. Çerçeveyi bir tablo gibi değerlendiren, çevre düzenlemesine olağanüstü bir önem veren L'Herbier, çoğu kez kişilerin öyküsünü sanki çevreyi değerlendirmek amacıyla kullanılan bir aracı gibi ele alır. L'Herbier'ye göre dekor filmin ana öğesidir ve sanat bir tür abartı olup, temelinde soyut dekor yatar. Emile Zola uyarlaması *Argent* (*Para*, 1929) yönetmenin son önemli filmi oldu. Aynı anda birçok alıcıyla yapılan çekimlerin kullanıldığı *Para*, burjuvaziye yönelik sert bir eleştiri olmanın yanında da teknik ustalıklarıyla da dikkati çeker. Sesli sinema döneminde L'Herbier başarılı çizgisini sürdüremedi, ticari, bir ara da milliyetçiliği yücelten filmler yaptı. L'Herbier'nin sinemaya son katkısı, Paris'teki ünlü sinemacılık okulu IDHEC'i (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) kurmak ve yönetici-

liğini yapmak oldu (1943). Estonya kökenli Dimitri Kirsanoff'un (1899-1957) iğfal edildikten sonra terk edilen genç bir kızın dramatik yaşamını anlatan *Ménilmontant*'daki (1925) gerçekçi çevre betimlemesi ya da daha sonraki yıllarda ülkesi Brezilya'nın sinemasının kuruluşuna katkıda bulunacak Alberto Cavalcanti'nin (1897-1982) *La Petite Lili* (*Küçük Lili*, 1928) gibi filmlerinde biçim araştırmalarının yanı sıra bireysel ve toplumsal sorunlara getirdiği gerçekçi bakış, biçim sarmalından sıyrılma eğiliminin örnekleri arasında yer alır.

Abel Gance

Abel Gance (1889-1981), sinema dilinin anlatım özelliklerinin gelişmesine, Griffith'ten sonra en fazla katkıda bulunan yönetmen olarak bilinir. (Eisenstein ile Pudovkin'in çalışmaları daha sonradır). Küçük yaşta edebiyat ve tiyatroya ilgi duyan, Shakespeare, Hugo ve Goethe'nin yapıtlarını okuyan, şiirler ve oyunlar yazan Abel Gance, baba baskısından kurtulmak için on yedi yaşında Paris'ten Brüksel'e kaçıp, bir tiyatroda oyunculuk yapar. Bir yıl sonra Paris'e dönüp tiyatro oyunculuğunu sürdürürken öncü sanat çevreleriyle ilişki kurar. Chagall ve Léger gibi geleceğin büyük ressamları, sembolist şair Apollinaire ve yazar Blaise Cendrars ile arkadaşlık eder. Léonce Perret'nin yönettiği *Molière*'de (1909) oyunculuk yaparak sinemaya adım atar. Louis Feuillade için senaryolar yazar. İlk yönetmenlik denemesi bir kısa film olur: *La Digue* (*Bent*, 1911). *Film d'Art*'ın yöneticisi Louis Nalpas'ın yönetmenlik önerisi Abel Gance'ın hayatını değiştirir. Beş bin frank ücret karşılığında *Un Drame au Chateau d'Acre* (*Acre Şatosunda Dram*, 1914) adlı filmi yönetir. Beş gün içinde çekimi tamamlanan bu filmden sonra, aynı yapımcı için bu kez deneysel bir film çeker. *La Folie du Docteur Tube* (*Doktor Tube'ün Çılgınlığı*, 1915) adını taşıyan bu filmde, Gance ile görüntü yönetmeni Léonce Henry Burel, özel aynalardan, değişik objektiflerden ve bindirmelerden yararlanarak nesnelerin biçimlerini bozup, bir bilimkurgu ortamı yaratırlar. Deneysel sinemanın ilk önemli örneği sayılan bu filmi, savaş ortamının böyle bir konuya uygun olmadığı gerekçesiyle yapımcı gösterime sokmaz. Verem olduğu için cepheye gönderilmeyen, ordunun sinema merkezinde görevlendirilen Gance, böylece dışarıya iş yapabilme olanağı bulur. Sürekli olarak senaryo yazan Gance, senaryolarından yapılan filmlerin iş yapması üzerine, *La Fleur des Ruines* (*Yıkıntıların Çiçeği*, 1916), *La Zone de la Mort* (*Ölüm Bölgesi*, 1917) gibi filmlerden sonra önemli filmlerinin ilki sayılan *Mater Dolorosa*'yı (*Acılı Ana*, 1917) çeker. Amerika'da da beklenmedik bir ilgi gören *AcılıAna* bir melodramdır. Ünlü bir doktor, çocuğunun bir başkasından olduğu kuşkusuyla çocuğu alıkoyup, karısını evden kovar. Kadının sevgilisi intihar eder. Çocuk hastalanınca doktor kadını bağışlar. Film babalık kuşkusundan kaynaklanan dramatik gerilimi yansıtmadaki ve ışık göl-

ge karşıtlığını kullanmadaki başarısıyla ve oyuncu yönetimiyle dikkati çeker. Anayı canlandıran Emmy Lynn de, kocası rolündeki Firmin Gémier de, tiyatro kökenli abartılardan arınmış bir oyunculuk örneği verirler. Filmde rol alan tiyatro oyuncusu Gabriel de Gravone (daha sonra *Tekerlek*'te de oynayacaktır) şöyle der: "Bu yenilikçi, bu titiz, sıra dışı yönetmenle çalışabilmek için bir oyuncunun göze alamayacağı hiçbir şey yoktur". *J'accuse* (*Suçluyorum*, 1919) savaş ve getirdiği yıkım üzerine destansı bir filmdir. Film bireysel acılarla toplumsal acıyı, hem gerçekçi hem de simgeler yüklü bir anlatımla aktarır. Filmin, barışsever bir şair olan başkişisi, savaşa katıldıktan sonra, en yakın arkadaşını göz göre göre ölüme göndermiş olan komutanıyla aynı iş yerinin sahibi olur. İkisi de ölen askerin kızını sever. Komutan kızla evlenince, şair "mutluluk hakkından vazgeçerek", kıza babasını kimin ölüme yolladığını söylemekten vazgeçer. Yeni bir savaş olmaması için mezarlıktaki savaş ölülerini ayaklandırır. Dirilen ölüler savaşı ve yandaşlarını "suçlar". Çek bir gazeteciye, "bu film savaştan önce çekilseydi, savaş çıkmazdı" dedirten *Suçluyorum*, birçok ülkede çeşitli kesintilerle seyirciye ulaştı. Fransız seyircisi ise henüz geride bıraktığı savaşın unutmak istediği dehşetini bir kez daha gözleri önüne seren filme yeterince ilgi göstermedi. Oysa, cephede ölen kimi erlerin ruhunu, ölümün bir işe yarayıp yaramadığını saptamak için evlerine döndürten Abel Gance, kendi deyişiyle "savaşı ve savaş yandaşlarının budalalığını" suçlamıştır filmde. Aşk, ölüm, doğa, güzellik gibi kavramları şiirsel ama gösterişli bir dille anlatan ve o dönem Fransız sinemasının önemsediği görüntülerle senfoni yazma anlayışının en önemli örneklerini ise *La Roue* (*Tekerlek*, 1923) ile *Napoléon* oluşturur.

Tekerlek bir melodramdır ama bir beste ya da bir şiir gibi ölçülüdür. Senaryonun yazımı altı ay, filmin çekimi bir yıl sürmüştür. Filmin konusu, bir tren kazasında anası babası ölen bir kız çocuğunu bir demiryolcunun evlat edinmesi, kız büyüyünce demiryolcu ile oğlunun ona âşık olması, kızın bir mühendisle evlenmesi, oğulla mühendisin birbirlerini öldürmesi ve gözleri görmez olan babanın dağlara sığınmasıdır. Demiryolcunun adının Sisif olmasıyla başlayan göndermeler, Sisyphus'un yanı sıra Oedipus ve Kral Lear'i de gündeme getirir. Büyük bölümü Sisif'in lokomotifinde geçen film, treni ve rayları da filmin kahramanları arasına katma başarısını gösterir. Arthur Honegger'in özel olarak bestelediği eşlik müziği, yönetmenin hızlı anlatımıyla tam bir uyum sağlar. Filmin sonunda, bir dağ köyünde Sisif ölürken köylülerin halka olup dans etmeleri, filmin adının yaşam çarkını simgelediğini ve acı çekmenin Sisif'in yazgısı olduğunu vurgular. Yoğun anlamlar içeren görüntüleriyle dikkati çeken filmin ilk çalışma günü sırasında Abel Gance'ın sevgilisi Ida Danis ölünce, çekime beş ay ara verilmişti. Sisif'i oynayan kalp hastası Sévérin Mars da çekimlerin tamamlanmasının hemen ardından ölmüştü.

Abel Gance'ın başyapıtı sayılan *Napoléon* (*Napolyon*, 1927) bir üstün yapımdır. Filmin getirdiği büyük yenilik, gösterimin zaman zaman üç perdede ya-

pılması, salonun ana perdesinin iki yanına yerleştirilen ek perdelerde, ana perdedeki olayı destekleyen görüntülere yer verilmesiydi. (Abel Gance bu işleme "*polyvision*" adını veriyordu). Abel Gance başlangıçta altı filmden oluşacak dev bir dizi tasarlar. Her bölüm Napolyon'un yaşamından bir kesiti perdeye getirecek ve *Napoléon Vu par Abel Gance* (*Abel Gance'ın Gözünden Napolyon*) genel başlığını taşıyacaktı. Ne var ki bölümlerden ilki çekildikten sonra yönetmen kalan bölümlerden vazgeçti. Dizinin altıncı bölümünü de Alman yönetmen Lupu Pick'e sattı. Lupu Pick de *Napoléon auf Sainte-Helene*'i (*Napolyon Sainte-Hélene'de*, 1929) çekti. Çekimine 1925 yılı Ocak ayında Paris'te Billancourt Stüdyoları'nda başlanan *Napolyon*'un çalışmaları Briançon ve Korsika'da sürdürüldü. Yapımcılardan Alman banker Hugo Stinnes'in iflas etmesi çekime altı ay ara verilmesi sonucunu doğurdu. Altı aylık yeni bir çalışmadan sonra çekim tamamlandığında 18 milyon frank harcanmış, 450 bin metre film kullanılmıştı. *Napolyon*'u, daha önce sahnede de aynı rolü üstlenmiş olan Albert Dieudonné'nin oynadığı film, Napolyon'un çocukluğundan iktidarı ele geçirmesine dek süren dönemi ele alır. Filmde Abel Gance da Saint-Just rolünü üstlenir. Müzik yine Arthur Honegger'indir. Tarihe eğilen filmlerin çoğu gibi olaylar ayrıntılarla ve çoğu kez tarihe yapılan kurmaca eklemelerle zenginleştirilmiştir. Yönetmenin hızlı kurguya öncelik tanıyan gösterişli biçemi seyirciyi olayların içine katmak amacı güder. Abel Gance, *Napolyon*'da güttüğü amaçla ilgili olarak şöyle der: "Seyirci bugüne dek olduğu gibi yalnızca seyirci olarak kalmamalı, filmin oyuncuları gibi konuya katılmalı, yaşamda olduğu gibi, filmin kahramanları ile birlikte o da oynamalıdır". Bu amaç alıcının hareketli kullanılmasını, özgürlüğüne kavuşmasını gerektirir. Korsika'daki çekimlerde alıcı bir atın sırtına bağlanarak çalıştırılır. Gerektiğinde bir sarkaca bağlanır. Askerler kartopu oynarken elde çalıştırılır ve kartopu oynayanlardan biri olur sanki. Bu görüntüler *Tekerlek*'te olduğu gibi hızlı bir kurguyla birbirine eklenirken, ana görüntüyü yan görüntülerle desteklemek gibi bir yenilik getirir. Yönetmene göre "ana perdedeki görüntüler düzyazı, yan perdedekiler şiir, üç perdedeki görüntülerin toplamı ise sinemadır". Aynı zamanda ama ayrı yerlerde gelişen üç ayrı görüntünün, seyircinin filme odaklanmasını zorlaştırdığını öne sürenler olsa da, görüntülerin birbirini tamamlamasını sağlayan bu yöntemin az rastlanır bir bütünlük getirdiği de bir gerçektir. Ne var ki, anlatım ustalığı ve teknik yenilikler içeriğin boşluğunu ve senaryonun sıradanlığını örtmeye yetmez. İngiliz araştırmacı Kevin Bronlow'un çabaları sonucunda yenilenen film, yönetmenin görüntü ve kurguya öncelik tanıyan lirik anlatımının en başarılı örneği olsa da, günümüz seyircisi için oldukça sıkıcı bir sinema örneğidir.

Sesli dönemin başlangıcında çektiği *La Fin du Monde* (*Dünyanın Sonu*, 1930) bir anlamda Abel Gance'ın da sonu oldu. İnsanlık tarihinin dününe ve bugününe bir şairin gözünden bakış amacıyla çekilen film, dünyayı yok edecek bir yıkımın eşiğinde insanların bencilliklerini ve özverilerini ele almayı dener.

Bilimkurgu özelliği de gösteren filmde başrolü Abel Gance oynar. Ses kuşağının deneysel bir biçimde kullanılmasıyla dikkati çeken film için Abel Gance yıllarca sonra şöyle der: "Ben dahil oyuncular berbat, konu inandırıcı değil, film felaket". Bundan sonra Abel Gance, *La Dame aux Camélias* (*Kamelyalı Kadın*, 1934), *Lucrèce Borgia* (*Lükres Borjiya*, 1936), *Le Paradis Perdu* (*Kayıp Cennet*, 1940), *La Tour de Nesles* (*Nesles Kulesi*, 1954) gibi düzgün anlatımlı ama önemsiz filmler çekti. Son filmi *Cyrano et d'Artagnan* (*Cyrano ile d'Artagnan*, 1962) Fransız edebiyatının iki ünlü kahramanını bir araya getirdi. Bu filmler de, yönetmenin sinemanın seyirlik yanını önemserken, bireyi ve içinde yaşadığı toplumu yüzeysel bir biçimde ele alan temel görüşünü sürdüren filmler oldu.

René Clair

Georges Sadoul'un değerlendirmesiyle sinemacıların "en Fransız'ı" René Clair (1898-1981) Paris'te, babasının sabun ticareti yaptığı Les Halles mahallesinde yetişti. Asıl adı René Lucien Chomette'tir. Gazetecilik yaptıktan, şiir ve oyun yazdıktan sonra, oyuncu olarak sinema alanına girdi, René Clair adıyla Louis Feuillade'ın filmlerinde roller oynadı. Kardeşi Henri Chomette aracılığıyla öncü akımlarla iç içe olması, ilk yönetmenlik denemelerinin de bu tür etkiler taşımasını kaçınılmaz kıldı. Gerçekten de, ilk iki filmi, *Paris Qui Dort* (*Uyuyan Paris*, 1923) ile *Entr'acte* (*Perde Arası*, 1924) optik oyunların öne çıktığı öncü çalışmalardır. Çılgın bir bilim adamının bulduğu bir ışınla herkesi uyuttuğu *Uyuyan Paris*'te, ışından etkilenmeyen altı kişi kenti dolaşır. Mack Sennett'in filmlerini çağrıştıran alaycı bir bakışla yönetmenin şair yapısını birleştiren filmde, kentin simgesi Eiffel Kulesi ana kahraman olur. Yönetmenin en önemli ürünleri arasında yer alan *Perde Arası* ise müziğini Erik Satie'nin bestelediği, Francis Picabia'nın *Relâche* adlı balesinin perde arası için hazırlanmış yirmi iki dakikalık kısa bir filmdir. Dadacı etkiler taşıyan senaryoyu Picabia'nın yazdığı filmde, Man Ray, Picabia, Marcel Duchamp, Erik Satie, Marcel Achard gibi ünlüler rol alır. Vieux Colombier Tiyatrosu'nun damında çekilen filmin asal amacı, görüntülerin anlam içermemesidir. Sakallı dansözler, develerin çektiği tabutlar, insanları yok eden hokkabazlar, bacakları yer aynasına yansıyan kadın dansçılar gibi bölümlerin yer aldığı film, "dans eden" görüntüler bombardımanına dayalı bir tür savruklamadır. Alışılmadık, düşsel bir ortam yaratan, erotik göndermeler içeren film, bale gösterisi izlemeye gelmiş olan seçkin seyircileri yadırgatır. Ama René Clair yolundan dönmez, *Le Fantôme du Moulin Rouge* (*Moulin Rouge'daki Hayalet*, 1925) ve *Le Voyage Imaginaire* (*Düşsel Gezi*, 1925) adlı iki film daha çevirir aynı doğrultuda. Méliès'den esinlenen iki film de sinema hilelerinden yararlanarak düşsel bir dünya yaratmak amacı güder. İlk film, ruhları bedenden ayırmayı başaran bir doktoru ele

alır. Bir balmumu heykeller müzesinde geçen ikinci film de görsel hilelere dayanır. René Clair'ın bu filmleri, dönemin öbür öncü filmlerinden, yarattıkları masalsı dünya ve mizah anlayışlarıyla ayrılır. Mizah anlayışı yönetmenin ilk önemli filmi sayılan *Un Chapeau de Paille d'Italie*'de (*İtalyan Hasır Şapkası*, 1927) kendini belli eder. Eugène Labiche ile Marc Michel'in aynı adlı oyununu sinemaya aktarırken, Clair olayları 19. yüzyıl ortasından, yüzyılın sonuna, "*belle époque*" dönemine taşır ve bir dönem güldürüsünü evrensel bir güldürüye dönüştürür. Genç bir gelinin bir hasır şapkanın peşine düşmesini konu edinen film, oyunda söze dayanan güldürüyü gülütlere aktararak ve gülütleri baleyle destekleyerek, Mack Sennett savruklamalarını çağrıştıran bir sonuca ulaşır. Amerikan güldürüsünün yanlış anlamalara ve kovalamacalara dayalı yapısını örnek alsa da, René Clair yaşamın içerdiği gülünçlükleri yakalamayı bilen, titiz ve özgün bir gözlemci olduğunu belli eder. Bu nedenle, Amerikalı sinema yazarlarının çoğu Clair'i Avrupa sinemasının tek güldürü yönetmeni sayar, geniş kitlelere ulaşabilme başarısını Chaplin'in başarısıyla karşılaştırır. *Bir İtalyan Hasır Şapkası*'nın gördüğü ilgi, René Clair'i Labiche ile Michel'den bir başka uyarlamaya yöneltti. *Les Deux Timides* (*İki Sıkılgan*, 1928) adını taşıyan ve taşra yaşamının gülünç yanlarını vurgulayan bu filmin, Harold Lloyd ve Buster Keaton'dan da etkiler taşıdığı belirtilir. Clair, Eiffel Kulesi'ne duyduğu sevgiyi, kulenin tarihçesini konu edinen *La Tour* (*Kule*, 1928) adlı kısa bir filmde belgeledikten sonra, sesli filme karşı çıktı. Ne var ki, sesli filmi "korkunç bir canavar" olarak değerlendiren René Clair, iki yıl sonra ilk sesli (ve şarkılı) Fransız filmi olan *Sous les Toits de Paris*'yi (*Paris Damları Altında*, 1930) çekecekti. Amerika'da Alan Crosland'ın yönettiği dünyanın ilk sesli filmi sayılan *Caz Şarkıcısı* gibi, *Paris Damları Altında* da müziği öne çıkaran bir filmdi. Film seslidir ama yönetmen konuşmaları en aza indirger, ancak görsel olarak anlatılamayacak durumlarda konuşmaya yer verir. Filmin yalın bir konusu vardır. Bir hata sonucu tutuklanan bir sokak şarkıcısı, sevgilisini elinden alan en iyi arkadaşıyla kavga eder ama kadınla erkeğin birbirlerini sevdiğini görünce aradan çekilir. Ama seyirci sokak şarkıcısının yaşama küsmeyeceğini, Paris sokaklarında şarkı söylemeyi sürdüreceğini anlar. Fransa'da ilgi görmeyen ama Almanya'dan başlayarak birçok ülkede kapalı gişe oynayan, şarkıları yıllarca dillerden düşmeyen *Paris Damları Altında* günümüzün ölçütlerine göre hantal bir film olsa da, dar gelirli Paris mahallelerinde yaşayan kahramanları, yönetmenin daha sonraki filmlerinin habercisi sayılır. Gerçekten de René Clair'in alaycı bakışı bundan böyle kent burjuvazisinin, dar gelirlilerin, işçilerin, sokak insanlarının yaşamlarına eğilecek, bu insanların kusurlarını olduğu gibi, özverilerini, örnek davranışlarını da vurgulayarak en verimli dönemine girecektir.

Bu dönemin ilk örneği *Le Million* (*Milyon*, 1931) da müzikli bir güldürüdür. Satılan bir giysinin cebinde unutulan büyük ikramiye çıkmış bir piyango bileti, *Bir İtalyan Hasır Şapkası*'nda olduğu gibi bir kovalamacaya yol açar. Ama

yönetmen kovalamacayı Paris'in yoksul mahallelerini gözlemlemek, sıradan insanlara sevecenlikle yaklaşmak, düzeyli gülütlerin birbirini izlediği bir kaba güldürü ortaya çıkarmak için kullanır. Georges Sadoul'un, o dönem Avrupa sineması müzikli güldürüsünün başyapıtı saydığı film, yer yer danslarla da desteklenen solo ve koro şarkılarıyla sanki "opera-buffa" geleneğini sinemaya taşır. *A Nous la Liberté* (*Bize Özgürlük*, 1931) sanayinin makineleşmesini, para hırsını, başarı tutkusunu eleştirirken, dürüstlük, sevgi, dostluk gibi değerlerin övgüsünü yapar. Makine toplumunun bireyi bir makine dişlisine dönüştürdüğünü vurgular. Büyük bir fabrikayi işçilere bırakıp, gönüllerince yaşamaya karar veren, birisi büyük bir sanayici olmayı başarmış iki eski cezaevi arkadaşının öyküsünü anlatan bu filmi, René Clair aşırı sola en yatkın olduğu bir dönemde çektiğini söyler. Yüzeysel bir biçimde de olsa kapitalizm eleştirisi içeren film, Chaplin'in dört yıl sonra çevireceği *Asri Zamanlar*'ın da esin kaynağı olur. *Bize Özgürlük*'ün yapımcısı Tobis Film, United Artists'i mahkemeye vermeye kalktığında René Clair engel olur. "Chaplin bize çok şey öğretti, bir filmimden esinlenmiş olması benim için onurdur" der. Bir taksi şoförüyle bir çiçekçi kızın aşkını anlatırken, yine Paris'in çamurlu sokaklarına, bakımsız yapılarına öncelik tanıyarak bir tür kent senfonisi oluşturan *Quatorze Juillet*'nin (*On Dört Temmuz*, 1933) ardından çevrilen *Le Dernier Milliardaire* (*Son Milyarder*, 1934) ise bir diktatörlük taşlaması oldu. Kaba bir fars havası içinde gelişen film, o yıllarda diktatörlüğe olumsuz yaklaşmayan Fransız kamuoyunun tepkileriyle karşılaşınca, yönetmen İngiltere'ye gitti. Burada *The Ghost Goes West* (*Hayalet Batıya Gidiyor*, 1935) ve *Break The News* (*Yanlış Haberler*, 1937) adlı iki film çevirdi. Amerikalı bir sonradan görmenin İskoçya'da satın aldığı bir şatoyu söküp parça parça Amerika'ya götürmesini ve bu arada şatodaki hayaletin de birlikte gitmesini konu edinen ilk film, Amerikalılarla İngilizlerin çelişen yönlerini verirken ortak kökenlerine de eğilen bir güldürüydü. İngiltere'den Hollywood'a geçen René Clair, burada kaldığı altı yıl boyunca dört film çevirdi. Yönetmenin ilk ve son serüven filmi olan ve Marlene Dietrich'in güzelliğine bir övgü sayılabilecek ilk filmi *The Flame of New Orleans* (*New Orleans Ateşi*, 1940) dışındakiler (*I Married a Witch* / *Karım Bir Büyücüydü*, 1942; *It Happened Tomorrow* / *Yarınki Haber*, 1944; *And Then There Were None* / *On Küçük Zenci* 1945) düzgün Hollywood filmleri olmaktan öte bir değer taşımaz. Vichy hükümetinin Fransız yurttaşlığından çıkardığı René Clair savaştan sonra ülkesine dönüp de *Le Silence est d'Or*'u (*Sessizlik Altındır*, 1947) çevirdiğinde yeniden gündeme geldi. Birçok eleştirmene göre yönetmen başyapıtını çevirmişti. Film, sinemanın başlangıç yılları Paris'inde, artık yaşlanmış çapkın bir yönetmenin genç bir kıza âşık olmasını ama kızın yaşıtı bir oyuncuya gönlünü kaptırmasını konu edinir. Başrolü Maurice Chevalier'nin oynadığı film, René Clair'in Şiirsel Gerçekçiliğe ve bu arada gençlik yıllarının Paris'ine dönüşünü gösterir. Adının da vurguladığı gibi, sessiz sinemanın kurucularına ve sinemacılık

mesleğine bir saygı gösterisidir film. Aynı zamanda, zamanın engellenemez akışı, gençliğin yaşlılığa dönüşmesi, bireyin önlenemez yalnızlığı üzerine düşünmeye güleryüzlü bir çağrıdır. Ruhunu bilime satan bir insanlığın yıkımdan kurtulma çabasını ele alan ve çağdaş bir Faust uyarlaması olan *La Beauté du Diable* (*Şeytanın Güzelliği*, 1949); düşlerine sığınan genç bir sanatçıyı konu edinen ve kadın güzelliğine bir övgü sayılabilecek *Les Belles de Nuit* (*Gece Güzelleri*, 1952); Fransa kırsal kesimini askerlerin gözünden verirken tutkulu bir aşka eğilen *Les Grandes Manoeuvres* (*Büyük Manevralar*, 1955) hep büyük bir oyuncuyu, Gérard Philipe'i perdeye getirdi. Sadoul'un, yönetmenin tek aşk filmi olarak nitelendirdiği *Büyük Manevralar*, Delluc Ödülü'nü aldı. *Porte des Lilas*'da (*Lale Sokağı*, 1957) René Clair bir kez daha dostluk konusuna döndü. Aralarına katılan bir kanun kaçağını koruyan biri şarkıcı, biri işsiz iki arkadaşın, cinayetle sonuçlanan serüveni yönetmenin belki de tükenişinin göstergesi oldu. Çünkü daha sonra çektiği paranın gücüne eğilen *Tout l'Or du Monde* (*Dünyanın Bütün Altını*, 1961) ya da savaşların yararsızlığına değinen *Les Fêtes Galantes* (*Neşeli Bayramlar*, 1965) de kalıcı filmler olmadı. 1960'da Fransız Akademisi'ne üye seçilen René Clair, Şiirsel Gerçekçiliğin en önemli temsilcisi, kahramanlarını prensler, prensesler, zengin burjuvalar, kibar hırsızlar, varlıklı dullar yerine, sıradan sokak insanlarından seçen hafif güldürülerin yönetmeni ve Paris'in görsel şairi olarak sinema tarihine geçti.

Carl Theodor Dreyer

Eleştirmenlerin sinema tarihinin en önemli yaratıcıları arasında saydıkları, biçem ustası Carl Theodor Dreyer (1889-1968), İsveçli bir toprak ağasının evlilik dışı çocuğu olarak Kopenhag'da dünyaya geldi ve anası tarafından terk edildi. Bir matbaa işçisi, Dreyer'i evlat edinip yetiştirdi. (Dreyer'in 18 yaşına bastığında, geçmişiyle ilgili gerçeği, bu arada annesinin çocuk düşürürken öldüğünü öğrenmesi iç dünyasını sarsacak, belki de filmlerindeki acı çeken kadın kahramanların kaynağı olacaktır). Gazetecilikten sinemaya geçen Dreyer, önce senaryo yazarlığı yaptı. İlk filmi *In Praesidenten*'den (*Başkan*, 1920) başlayarak, hem yakın yüz planlarına ve çok yakın ayrıntı planlarına ağırlık veren anlatımı hem de dramatik bir konuya yaklaşmadaki ustalığıyla önem kazandı. *Başkan*, çocuğunu öldüren evlilikdışı kızını yargılamak zorunda kalan bir yargıcın, duygularıyla görevi arasındaki çatışmayı ele alıyor, yakın yüz ve el planlarının yanı sıra ışık gölge oyunlarıyla da dikkati çekiyordu. Dreyer'in ikinci filmi *Blade af Satans Bog* (*Şeytanın Kitabından Sayfalar*, 1920), tarih boyunca iyi ile kötü çatışmasını, Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'üne benzer bir biçimde dört bölümde (İsa'nın yargılanması, İspanyol enkizisyonu, Fransız Devrimi, Sovyet Devrimi'nin Finlandiya'ya etkisi) ele alıyordu. Norveç'te çekilen *Prastankan*

(1920), nişanlısıyla geldiği bir köyde, papaz olabilmek için, ölen papazın yaşlı dul karısıyla evlenip, nişanlısını da eve hizmetçi olarak alan bir açıkgözü konu edinen bir güldürüydü. İnce bir mizahın egemen olduğu film yaşlılık ve yalnızlık konularına da eğilirken, alıcının oyuncuların yüzlerini çirkinleştirecek biçimde kullanıldığı da oluyordu. Yönetmenin *Der Var Engang*'tan (*Evvel Zaman İçinde*, 1922) sonra, Almanya'da çektiği Hermann Bang'ın romanından uyarlama *Michael* (1924) ise yaşlı bir ressamla genç öğrencisi arasındaki eşcinsel bir eğilimi konu edinir. Yaşlı ressamı yönetmen Benjamin Christensen'in, genç ressamı daha sonraki yılların karakter oyuncusu Walter Slezak'ın oynadığı film, ele aldığı kişilerin özlemlerini ve korkularını büyük bir duyarlıkla işler. Danimarka'da çekilen *Du Skal Oere Din Hustru* (*Kadına Saygı*, 1925) karısına, çocuklarına, dahası kafesteki kanaryasına bile eziyet eden zorba bir erkeği, evin hizmetçisinin nasıl yola getirdiğini anlatır. Film, bir apartman dairesinde geçse de, yönetmen arada aile reisini sokakta yürüttüğünde, sanki bir belgeselci gibi davranır. Çerçevenin yanlarının çoğu kez loş bırakılması, seyircinin ortadaki kişinin görüntüsüne yoğunlaşmasını sağlar. Evin döşenmesi akla gelmeyecek ayrıntılara yer verir. Dreyer'in biçemi artık olgunlaşmıştır. Bu olgunluk, Fransa'da çektiği başyapıtı (ve sinema tarihinin en önemli klasiklerinden) *La Passion de Jeanne d'Arc*'ta (*Jan Dark'ın Çilesi*, 1928) kendini gösterir. Tanrı'nın kendisini Fransız halkına yardımcı olmakla görevlendirdiğini iddia ederek, İngilizlere karşı savaşan, esir düşünce yargılanıp, büyücülük yaptığı gerekçesiyle yakılan, Orléans Bakiresi sanıyla bilinen Jan Dark'ın öyküsünü, Dreyer tek bir güne indirger. Yalnızca yargılanma sürecini ve kararın uygulanmasını ele alır. Olağanüstü bir kurgu, Jan Dark'ı canlandıran tiyatrocu Maria Falconetti'nin unutulmaz oyunculuğu, Rudolph Maté'nin görüntüleri, yargıçların düşüncelerini yansıtan yüzleri, konuşmaya dayanan bir yargılamayı, seyircinin konuşmalar olmaksızın da soluk soluğa izlemesini sağlar. Dreyer filmi sesli çekmek isterse de, yapımevinin olanakları buna elvermez. Çözüm oyunculara makyaj yaptırmamakta bulunur. Yönetmene göre "yüz ruhun aynasıdır". Ruh ancak ölümle karşılaştığında gerçek zenginliğini, gerçek soyluluğunu açığa vurur. Makyajsız yüzlerin, bembeyaz duvarlar önünde uygun açılardan çekilen yakın planları, kişilerin düşündüklerini açığa vururken, eleştirmen Tom Milne'nin dediği gibi film "bir yüzler senfonisine dönüşür". İnsan yüzüne yansıtılan bir ışık, sözcüklerden çok daha etkili iletiler gönderir seyirciye. Yönetmen, dönemin yansıtılmasını da önemsemez. Stüdyoda *Kammerspiel* anlayışını çağrıştıran bir ortamda ve altı ayda çekilen filmde yönetmen için önemli olan "yaşam ötesine gitmeye hazırlanan bir ruhun yüceltilmesidir". Kafaları kazınmış yargıçların ürkütücü yüzlerinin, dramatik bir biçimde kullanılan ışığın da desteğiyle, Jan Dark'ın iç dünyasının temizliğiyle oluşturduğu karşıtlık, tragedyanın temel öğesi olur. Jan Dark, sapkınlıkla suçlanan genç bir kadının, inançlarına bağlı kalarak ölümü göze almasının öyküsüdür. Yan öyküler kullanmayarak tek bir

konuya yoğunlaşan yönetmen, yalnızca dinsel ya da mistik ağırlık taşıyabilecek bir konuya insancıl bir boyut katar. Jan Dark'ın öyküsü, bireyin toplumsal ve tarihsel koşullarla çatışmasına dönüşür. Yönetmenin daha sonra çekeceği *Vredens Dag* ve *Gertrud* adlı filmlerinin Jan Dark'la benzerlik gösteren kadın kahramanları, bir çileli kadınlar üçlemesi oluşturur.

Eleştirmenlerin övgü yağdırdığı *Jan Dark*'ın seyirci ilgisi görmemesi üzerine Fransa'dan ayrılan Dreyer, bu kez Hollanda'da ilk sesli filmi olan *Vampyr*'i (*Vampir*, 1931) çevirdi. Sheridan Le Fanu'nun öykülerinden uyarlanan film 1930'ların Fransa'sında geçer ve bir şatoda konaklayan David Gray'in serüvenini konu edinir. *Jan Dark*'ta klasik batı resminden etkilenen Dreyer, bu kez puslu görüntülere ağırlık verir. Filmin yapımcılığını üstlendiği için başrolü de oynayan Baron Nicolas de Gunzberg'in beceriksizliğine karşın film, hem türün hem de Dreyer'in en önemli filmleri arasında yer alır. Dışavurumculuk ve gerçeküstücülük gibi akımlardan izler taşırken, gotik bir öyküye yalnızlık ve aşk temalarını yerleştirir. Bir şatonun gizlerini, burada yaşayanların karabasanını çözümleyen alıcı, sonunda bir vampirin varlığını keşfeder ve vampirin ölümü herkesi yeniden özgürlüğe kavuşturur. David Gray'in, düşünde kendi cenazesine bir tabutun içinden tanık olması ve kötü doktorun bir değirmende un yığınları altında can vermesi, filmin en etkileyici bölümleridir. Sınırlı tutulmuş konuşmaların, sisin, pusun, gölgelerin, etkili bir müziğin ve kukla izlenimi uyandıran kişilerin seyircide uyandırdığı izlenim, yönetmenin bu düşsel ürkü ortamını, aynı zamanda bireyin yalnızlığını ve özgürlüğünü gündeme getirmek için kullandığıdır.

Dreyer on bir yıllık bir suskunluktan sonra, en önemli filmlerinden biri olan *Vredens Dag*'ı (*Öfke Günü*, 1943) çekti. On yedinci yüzyılda, yasak bir aşk yaşadığı için büyücülükle suçlanarak ateşte yakılan genç bir kadının öyküsünü anlatan film otoriteye, fanatizme, şiddete karşı çıkarak anti-nazi bir ileti taşısa da, temelde yönetmenin bireyi inceleme tutkusunu sürdürür. Yaşlı kocasının üvey oğlunu sevdiği için, kocasının ölümünden sorumlu tutulup, büyücülük suçlamasıyla yakılan Anna, tıpkı Jan Dark gibi, acı çeken insanlığı simgeler. Anna'nın dramı bütün çağlar için geçerlidir ve bireyle toplum, aşkla ölüm çatışması üzerine kuruludur. Bu filmi Kaj Munk'un oyunundan uyarlanan *Ordet* (*Söz*, 1955) izledi. Nazilerin kurşuna dizdiği Danimarkalı rahip yazar Kaj Munk, ayrı inançlardan iki erkeği karşılaştırır. Biri ölen karısını diriltmek ister ama başaramaz. Öteki, doğum yaparken ölen gelinini "kutsal" sözcüğü kullanarak diriltir. Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü alan film, iki sapkın mezhep arasındaki çatışmaya eğilen konusundan çok anlatımının ustalığıyla önem kazanır. Yönetmenin son filmi *Gertrud* (1964) yine bir kadın kahraman üzerine kuruludur. Mutsuz bir evli kadın, biri şair, biri besteci iki kişiyle bir gönül ilişkisi yaşadıktan sonra yalnızlığa gömülür. Hjalmar Södeberg'in oyunundan uyarlanan film, *Kammerspiel* anlayışında çekilmiştir. Yaşlandıkça yalnızlığa yönelen Gertud, aşkla özgürlük ve yalnızlık arasındaki dengeyi sağlamaya çalı-

şır yaşadıkları boyunca. Ünlendikçe, güçlendikçe erkeklerin aşkın değerini küçümsedikleri sonucuna varan Gertrud, yaşamı üst üste binen bir düşler toplamı olarak değerlendirir. Tiyatroyu çağrıştıran durağan bir anlatımı olan filmin bu özelliği, seyircinin dikkatini kişiler ve aralarındaki ilişkiler üzerinde yoğunlaştırır. Sevdiği erkeklerden uzaklaşan Gertrud, sevgisiz bir topluma uyum sağlamanın yolunu yalnızlığı seçmekte bulur. Sağlığında değeri bilinmeyen Dreyer'i, Danimarka sinemasının en duyarlı yönetmeni olarak tanımlamak yanlış olmaz.

Victor Sjöström ve Mauritz Stiller

İsveç sinemasının dünya ölçeğinde ilgi görmesini iki yönetmen sağladı: Victor Sjöström ve Mauritz Stiller. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaptıkları özenli çalışmalarda kendilerine özgü bir anlatım yakalayarak, artık geçmişe karışmaya başlayan bir yaşam biçimine duyulan özlemi dile getirirken, doğanın da büyük bir ağırlık taşıdığı filmler çektiler. İsveç sinemasının en parlak dönemine adlarını yazdıran bu iki yönetmen, aynı yazgıyı paylaşarak, Amerikalıların çağrısı üzerine Hollywood'a gitti. Ne var ki, en başarılı çalışmaları anavatanlarında çektikleri filmler oldu.

Victor Sjöström (1879-1960) tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra Mauritz Stiller'in *De Svarta Maskerna* (*Kara Maskeler*, 1912) adlı filminde oyuncu olarak sinemaya adım attı. Aynı yıl yönetmenliğe başladı ve 1912-16 arasında yılda ortalama sekiz film çekti. İlk önemli filmi *Ingeborg Holm* (1913) kocasının ölümü üzerine çocuklarının resmi kurumlarca elinden alınmasına karşı çıkan ve sonunda aklını yitiren yoksul bir kadının öyküsünü anlatıyordu. Dramatik gerilim, herkesin kadına destek olmaya çalışmasından, ona arka çıkmasından ama yasalar karşısında kimsenin bir şey yapamamasından kaynaklanıyordu. Ibsen uyarlaması *Terje Vigen* (1916) savaşta kendini tutsak eden bir düşman subayını, savaştan sonra boğulmaktan kurtarıp kurtarmamak ikilemini yaşayan balıkçı Terje'nin öyküsünü ele alır. Yönetmen, balıkçı rolünü de üstlenir. Kahramanların iç dünyalarıyla hesaplaşmalarının yanı sıra, doğanın gücünün vurgulandığı film İsveç dışında da büyük ilgi gördü. O yıllarda Nobel Ödülü kazanmış olan Selma Lagerlöff'le aynı bölgede doğan Sjöström, bu yazarın kitaplarını uyarlamada da büyük bir başarı gösterdi. Evlilik dışı bir çocuk anası olmanın getirdiği ağır yükü omuzlamaya çalışan genç bir kadının öyküsünü anlatan *Tösen Fran Stormytropet*'i (*Bataklıklar Kızı*, 1917), duygusal sorunlarını nasıl çözebileceğini atalarına danışmak için dev bir merdivenle gökyüzüne tırmanmaya kalkan Ingmar'ın serüvenini konu edinen *Ingmarssönerna* (*Ingmar'ın Çocukları*, 1918) izledi. Bu film de, bir önceki gibi kadının cinselliğine toplumsal baskıların getirdiği sınırlamayı ele alıyor ve geriye dönüşlü bir anlatım kullanıyordu. Çoğu eleştirmenin yönetmenin başyapıtı saydığı *Körkarlen* (*Hayalet*

Araba, 1921) yine bir Lagerlöff uyarlamasıdır. Film, alkolizmi yeren masalsı içeriğinden çok, geriye dönüşlere dayanan ustalıklı anlatımıyla önem kazanır. Bir mezarlıkta kendisini öteki dünyaya götürecek arabanın gelmesini beklemekte olan ayyaş David Holm (Sjöström canlandırır), geriye dönüşlerle yaşamının önemli olaylarını, yaptığı hataları, yaşadığı bunalımları anımsar. Sjöström'ün ustalığı, *Hayalet Araba*'nın, beş ayrı zaman diliminin birinden diğerine hiç aksamadan geçebilmesini sağlar. Ne var ki, gösterime girdikten sonra kesintiler yapılması filmin bütünlüğünü zedelemiştir. İki Lagerlöff uyarlaması arasında çekilen, yönetmenin bir başka önemli filmi olan *Berg-Ejvind Och Hans Hustru* (*Berg-Ejvind ve Yoldaşı*, 1919) bir kanun kaçağının doğayla amansız savaşımının ve aşkın yüceliğinin övgüsüdür. Yakalanmamak için bir dağın doruğuna tırmanan (Sjöström'ün canlandırdığı) Berg-Ejvind, karısıyla birlikte vadide geçirdikleri güzel günleri anar. Karnını doyurmak için bir koyun çalarak, sonra da kaçarak toplumun yasalarına karşı çıktığı için, karısıyla birlikte soğuğa karşı koymaktan başka çaresi yoktur. Karı koca donarak öldüğünde, cansız bedenleri sanki kendilerini dışlayan topluma meydan okur. Fransız sinema yazarı Léon Moussinac, bu filmde Sjöström'ün doğayı Amerikan *western*'lerinden daha etkileyici bir biçimde kullandığını yazar. Yönetmen son önemli filmi *Vem Dömer*'de (*Ateş Deneyi*, 1922) Rönesans dönemi İtalya'sında haksız yere kocasını öldürmekle suçlanan bir kadının, suçsuzluğunu kanıtlamak için ateşte yakılma deneyini kabullenmesini konu edinirken, mistisizmle gerçekçiliği iç içe geçirir. Bu filmin ardından Sjöström MGM Yapımevi'nin çağrısı üzerine Hollywood'a gitti.

Çocukluğunda ailesiyle birlikte bir süre ABD'de bulunduğu için İngilizce de bilen Sjöström'ün Hollywood'a ayak uydurması kolay olmadı. İlkin adı, Amerikalıların kolay söyleyebilmesi için Seastrom'a dönüştürüldü. Hollywood'da stüdyoya adım attığı ilk günü yönetmen şöyle anlatır: "Ne işe yaradığını bile bilmediğim bir sürü teknik donanımı gördüğümde, bir gün İsveç'e başım önümde dönmekten korktum." Yönetmenin Hollywood serüveninden *He Who Gets Slapped* (*Tokat Yiyen*, 1924), *The Scarlet Letter* (*Kırmızı Leke*, 1926), Mauritz Stiller ile birlikte Hollywood'a gelen Greta Garbo'nun başrolü oynadığı *The Divine Woman* (*Kutsal Kadın*, 1927), *The Tower For The Lies* (*Yalan Kulesi*, 1926) ile *The Wind* (*Rüzgâr*, 1928) gibi filmler kalır geriye. *Tokat Yiyen*'de Sjöström, Hollywood'un gelişmiş teknik olanaklarından başarıyla yararlandığı gibi, İsveç'teki ışık kullanımını çağrıştıran bir sonuç elde eder. Leonid Andreyev'in yapıtından uyarlanan film, bilimsel çalışmaları karısının âşığı tarafından çalınan bir bilim adamının, karısının kendisine palyaço demesi üzerine bir sirkte şamar oğlanı olmasını konu edinir. Lon Chaney'in çok inandırıcı bir oyun çıkardığı film, mazoşist bir boyun eğiş incelemesidir. Lilian Gish'in oynadığı iki film ise yönetmenin Hollywood'daki en başarılı filmleri sayılır. Bu filmlerden, Nathaniel Hawthorne'un romanından uyarlanan *Kırmızı Leke*, bir hoşgörüsüz-

lük öyküsüdür. 17. yüzyılda, New England eyaletinde evlilik dışı bir çocuk doğurmakla suçlanan bir kadınla rahip sevgilisi, yönetmene, İsveç yıllarından beri ilgi duyduğu evlilik dışı ilişkiye toplumun hoşgörüsüz bakışı konusuna bir kez daha eğilmek olanağını sağlar. Lilian Gish'in oynadığı öbür film ise Sjöström'ün Hollywood döneminin belki de en iyi filmi olan *Rüzgâr*, sessiz Amerikan sinemasının da başyapıtları arasında yer alır. Dorothy Scarborough'nun romanından uyarlanan film, Texas çöllerindeki bir akrabasının yanına gelen güneyli bir kadının öyküsünü anlatırken, yönetmenin kumlarıyla, rüzgârlarıyla, yakıcı güneşi, dondurucu ayazıyla doğanın gücünü bir kez daha vurgulamasını sağlar. Bu iki filmde de, yönetmen bireyin inançları ya da sevgisi nedeniyle toplumla çatışması temasına bir kez daha döner. Edward G. Robinson'ın da ilk rollerinden birini oynadığı, Sydney Howard'ın oyunundan uyarlanan *A Lady in Love*'ı (*Âşık Kadın*, 1930) çevirdikten sonra Sjöström, İsveç'e döndü. Yönetmenliği bırakıp oyunculuk yaptı, bu arada Ingmar Bergman'ın filmlerinde oynadı.

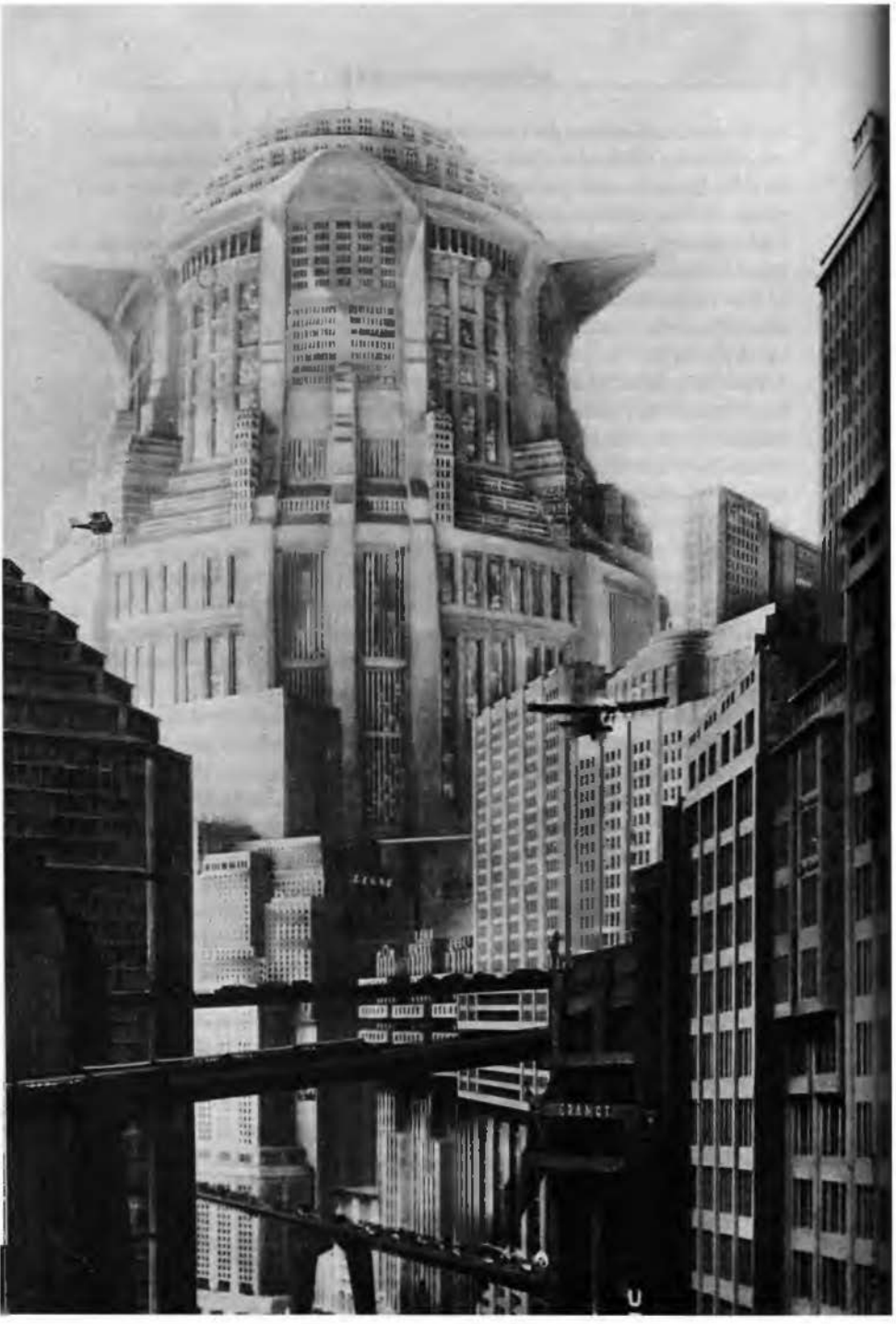
Mauritz Stiller (1883-1928) de tiyatro oyuncusu olarak sanat yaşamına adım attı. 1912'de sinema yönetmenliğine başlayarak dört yılda 36 film yönetti. *Mor Och Dotter* (*Ana İle Kız*, 1912), *Den Tyranniske Fastmannen* (*Zorba Nişanlı*, 1913), *Dolken* (*Hançer*, 1915) gibi örneklerin de doğruladığı gibi, yüksek burjuvazi ortamında geçen bu filmler Stiller'in güldürüye yatkınlığını gösterir. Bu doğrultuda ilk önemli filmi *Thomas Graal Basta Barn* (*Thomas Graal'ın En İyi Filmi*, 1917) adını taşır.

Bir gelenek güldürüsü olan bu filmde yönetmen daha önce *Vingarna*'da (*Kanatlar*, 1916) yapmış olduğu gibi konu olarak bir filmin hazırlanmasını ele alır. Senaryo yazarı Graal, gönlünü kaptırdığı kadını, yeni senaryosunun kahramanı yapar. Ailesinin genç kadınla olası çatışmalarını ele alarak buruk bir güldürü meydana getirir. Victor Sjöström ile Karin Molander de, bu filmde ideal bir ikili oluşturur. Ama yönetmen ilk önemli filminde, tıpkı arkadaşı Sjöström gibi Selma Lagerlöff'ten esinlenir. Yazarın *Herr Arnes Pengar* (*Arne'nin Hazinesi*, 1919) adlı romanını sinemaya uyarlar. Destansı bir hava taşıyan film, kızkardeşinin katiline karşı önlenemez bir sevgi besleyen genç bir kızın öyküsünü anlatır. Çaresizlik, genç kızı ölüme sürükler. On altıncı yüzyılda geçen bir olayı ele alan film, alıcının kullanımı, oyuncu yönetimi ve doğanın konuya katılmasıyla dikkati çekerken, genç kızın, kendisini bir kalkan gibi kullanan sevdiği erkeğin kollarında bir mızrakla ölmesi ve bunu izleyen buzlar üstündeki cenaze töreni, İsveç sinemasının belki de en hüzünlü aşk bölümlerini oluşturur. Filmin dramatik yapısı, içerdiği umutsuzluktan kaynaklanır. (Sovyet yönetmen Sergey Yutkeviç, Eisenstein'ın *Korkunç İvan*'daki manastır sahnesinde bu bölümden etkilenmiş olabileceğini belirtir). Cinselliğin ağır bastığı bir güldürü olan *Erotikon* (1920), yönetmenin en başarılı çalışmaları arasında yer almasa da, adının yaptığı çağrışımlarla büyük ilgi topladı. Varlıklı çevrelerde geçen, bu incelikli bulvar güldürüsü, bir baronla bir yontucunun, bir

bilim adamının karısının gönlünü çalma çabalarını konu edinir. Kadın, yontucuyu seçerken, bilim adamı da üzüntüsünü genç yeğeniyle giderir. (E. Lubitsch ile C. B. De Mille'in ilk güldürülerinin esin kaynağının bu film olduğu öne sürülür). Yine bir Selma Lagerlöff uyarlaması olan *Gunnar Hedes Saga* (*Gunnar Hedes Efsanesi*, 1922) ailesini iflastan kurtarmak için bir ren geyiği sürüsünü Laponya'dan güneye götüren bir kemancının öyküsünü anlatır. Yolda geçirdiği kaza sonucu belleğini yitiren genç adam, sevdiği kızın, başında sürekli keman çalmasıyla geçmişini anımsar. Doğayı ve gezginci müzikçilerin yaşamını, yer yer belgeselci bir yaklaşımla veren filmde, yönetmenin mizah duygusu da kendini belli eder. Selma Lagerlöff uyarlaması *Gösta Berlings Saga* (*Gösta Berling Efsanesi*, 1924) Stiller'in İsveç'te çevirdiği son film olduğu gibi, sessiz İsveç sinemasının da son başyapıtı oldu. Film, ikinci kez beyaz perdede görünen Greta Garbo adlı (asıl adı Greta Lovisa Gustafsson, yönetmen tarafından değiştirilip Greta Garbo yapılmıştır) genç bir kadın oyuncunun da ünlenmesini sağladı. Film, varlıklı bir ailenin kızının eğitimiyle görevlendirilen genç rahip Gösta ile onun gönlünü çelmeye çalışan iki kadının ruhsal ve cinsel çatışmalarını konu edinir. İsveç'in Norveç sınırı yakınındaki göller bölgesinde çekilen bu film de, geleneksel İsveç sineması gibi, sessiz düzlükleri, buz tutmuş gölleri, yeşil ormanları dramatik gerilimi artırmaya yarayan öğeler olarak kullanır ve oyuncu yönetimindeki ustalıkla dikkati çeker. Şatonun yanması ve buz kaplı göllerde kaçış sahneleri ise yönetmenin kurgu titizliğine örnektir.

Eşcinsel olduğu bilinen ama Greta Garbo'yu da koruması altına almış olan Stiller, bu filmden sonra, bir Alman yapımevi adına Garbo'nun başrolü oynayacağı bir film çevirmek amacıyla İstanbul'a geldi. Ama bu tasarı gerçekleşmedi. Stiller ile Garbo, Berlin'e döndüler. Berlin'de karşılaştığı Garbo'nun yeteneğini sezen Louis B. Mayer, Garbo'yu ve zorunlu olarak hocası Stiller'i Hollywood'a çağırdı. Garbo ile 1925 yılında Hollywood'a giden Stiller'in Sjöström ya da Lubitsch'e yapıldığı gibi gösterişli bir biçimde karşılanmaması ilginçtir. Stiller Hollywood'da sıkıntılı bir ilk yıl geçirdikten sonra, ölüm tarihine dek beş film çevirdi. İlk filmi, Greta Garbo'nun başrolü oynadığı *The Temptress* (*Dişi Şeytan*, 1926) oldu. Ne var ki, çalışmaların onuncu gününde görevine son verildi ve filmi Fred Niblo tamamladı. Pola Negri'nin başrolü oynadığı ve bir otel görevlisinin Avusturyalı bir subayla aşkını bir casusluk ortamında ele alan *Hotel Imperial*'in (1927) başarısı üzerine, yönetmen yirmi beş bin dolar haftalık ücretle Paramount'a geçti. Emil Jannings'in başrolü oynadığı ve bir hırsızın doğru yolu bulmasını konu edinen *The Street of Sin* (*Günah Sokağı*, 1928) son filmi oldu (bu filmi de Ludwig Berger tamamladı). Solunum yolları hastalıklı olan Stiller ülkesine döndü, bir oyun sahneye koyduktan sonra öldü. Greta Garbo ise Hollywood'un yıldızları arasına katılmıştı.

Arka sayfada: Fritz Lang'ın yönettiği *Metropolis*.



YEDİNCİ BÖLÜM

BAŞKA ÜLKELER BAŞKA SİNEMALAR

Avrupa Ülkeleri

İtalya: Parlak bir gelişme gösteren, konusunu tarihten alan filmleri ülke sınırları dışında da ilgi gören, yıldız sistemini gündeme getiren İtalyan sineması, birçok ülke sineması gibi Dünya Savaşı'nın ardından duraklama dönemine girdi. Bu duraklamada en önemli etken, seyircinin Amerikan filmlerine yönelmesi oldu. Daha düzgün, daha özenli, daha çarpıcı Hollywood filmleri, benzer konuları işleyen İtalyan filmlerine oranla seyirciyle daha kolay iletişim kuruyor, Amerikan sinemasının yıldızları daha fazla merak uyandırıyordu. Öyle ki, İtalyan sinemasını desteklemek amacıyla kurulan "dünyanın en güçlü sinema kuruluşu" olmakla övünen, Unione Cinematografica Italiana (İtalyan Sinema Birliği) bile, kısa sürede iflas etmek zorunda kalacaktı. 1921'de sinema sektöründe işsizlik baş gösterecek, gazetelerde kimi kadın yıldızların mücevherlerini sattığı haberleri yer alacaktı. Stüdyo çalışanları yabancı ülkelere göç etmeye başlayacaktı. 1920'de altmış olan çevrilen film sayısı, dört yıl sonra yirmiye düşecekti. Sessiz sinemanın son yıllarında, yılda çevrilen film sayısı on dolayında olacaktı. Böyle bir ortamda ancak bireysel çıkışlar yaşandı. Daha sonraki yılların önemli yönetmenlerinden Guido Brignone, *Maciste Imperatore* (*Masist İmparator*, 1924), *Maciste all' Inferno* (*Masist Cehennemde*, 1924) gibi güldürü filmleriyle seyirci toplamayı denedi. Daha sonraki yılların bir başka önemli yönetmeni Mario Camerini de *Maciste Contro lo Sceicco* (*Masist Şeyhe Karşı*, 1925) ile aynı yöntemi denedi. İtalyan sinemasının en başarılı olduğu tarihi filmler alanında Gabriellino D'Annunzio'nun, babasının yapıtından uyarladığı *La Nave* (*Gemi*, 1922) ya da Enrico Guazzoni'nin *Messalina* (1923) gibi çalışmaları görüldü. Hiçbir giderden kaçınmadan çekilen ve Gabriellino D'Annunzio ile George Jacoby'nin birlikte yönettikleri, üçüncü kez sinemaya uyarlanan *Quo Vadis* (1924) ise yapımcısı için tam bir yıkım oldu. Oysa bu film için Almanlarla işbirliği yapılmış, Neron'u Emil Jannings canlandırmıştı. Carmine Gallone'nin yönettiği ve Maria Korda ve Bernhardt Goetzke gibi yabancı oyuncuların da rol aldıkları *Gli Ultimi Giorni di Pompei* (*Pompei'nin Son Günleri*, 1926) ya da Baldassare Negroni'nin yönettiği *Beatrice Cenci* (1926) gibi, konusunu tarihten alan filmler de bir yenilik getirmedi. Yazar olarak ünlendikten sonra sinemaya geçen ve operet dünyasına eğilen bir bulvar güldürüsü olan *Il Re, le Torri, gli Alfieri* (*Kral, Kaleler ve Piyadeler*, 1916) ile dikkati

çeken Lucio d'Ambra'nın çok sayıdaki filmi de, sıradan olmanın ötesine geçemedi. Tarih konulu filmler olsun, Dumas, Sardou, Bourget vb yazarlardan yapılan uyarlamalar olsun, hep Gabriele d'Annunzio'nun dünyasını yansıtmayı sürdürüyordu. Yaşanan savaşın acıları bile gündeme yeni konular getirmeyi başaramamıştı. Sinemacıların gözde konusu, hala "aşk ve ihtiras" melodramlarıydı. Gennaro Righelli'nin yönettiği *La Casa di Vetro* (*Camdan Ev*, 1919), Guiglielmo Zorzi'nin yönettiği *Il Romanzo di un Giovane Povero* (*Yoksul Bir Gencin Romanı*, 1920) ya da *La Preda* (*Av*, 1924) hep Pina Menichelli ya da Maria Jacobini gibi kadın oyuncuların dişilikleri üzerine kurulu filmlerdi. Gerçekten de, bu dönem İtalyan sinemasının gündemini dişilikleri öne çıkan kadın oyuncular ve aralarındaki çekişmeler belirliyordu. Her yapımevinin önemli bir kadın oyuncusu vardı. Sözgelimi Tiber Film, Hesperia'nın başrolü oynayacağı bir *Kamelyalı Kadın* çekmeye hazırlansa, Caesar Film de hemen Francesca Bertini'nin başrolü oynayacağı bir *Kamelyalı Kadın* hazırlığına girişiyordu. Bu kadın oyuncular genellikle erkekleri kendisine bağladıktan sonra ortada bırakan kadın rollerini canlandırıyordu. Erkeği felakete sürükleyen kadın tiplemesinin en önemli örneğini *Il Fuoco*'yla (*Ateş*, 1915), *Cabiria*'nın da yönetmeni Giovanni Pastrone vermişti. Film, Pina Menichelli'nin canlandırdığı bir kontesin, bir ressamı kendisine bağlamasını, bir süre onunla gönül eğlendirdikten sonra kocasına dönmesini ve ressamın çıldırmasını konu ediniyordu. Varlıklı çevrelerde geçtiği için "fraklı sinema" adı da verilen filmlerin en bilinen örneği olan bu film, ahlak kurallarına sırt çevirse de (ressamın sevgilisi uğruna anasını terk etmesi, evlilik dışı ilişkinin haklı gösterilmesi) saçlarını kimi kez toplayıp, kimi kez salan, beyaz tüllere bürünüp divana uzanan, erkeğe tepeden bakan ve dudakları hep yarı aralık Pina Menichelli'nin oyunculuğuyla İtalya dışında da ilgi görmüştü. Kadın oyunculardan söz ederken, büyük tiyatro oyuncusu Eleonora Duse'nin, Nobel ödüllü yazar Grazia Deledda'dan Febo Mari'nin uyarladığı *Cenere* (*Kül*, 1916) ile ilk ve son kez beyaz perdede göründüğünü belirtmek gerekir. Terk etmek zorunda kaldığı evlilik dışı çocuğuyla yıllarca sonra karşılaşan bir ananın dramını işleyen filmin başarısızlığı, yıllardır sahneden de çekilmiş olan Eleonara Duse için tam bir düş kırıklığı olmuştu. Tiyatronun büyük erkek oyuncusu Ermete Zacconi ise *L'emigrante* (*Göçmen*, 1915) ile başladığı sinema serüvenini, aralıklı da olsa, 1940'lara dek sürdürecekti. Bu yıllarda, faşist dönemin en önemli sinemacılarından olacak Augusto Genina'nın *Cyrano de Bergerac* (1922), *Il Corsaro* (*Korsan*, 1924) gibi filmleri de sıradan olmaktan öte gidemedi. Dönemin İtalyan filmleri, Amerikan sinemasının dinamik örnekleriyle, ya da Alman ve Fransız sinemalarının biçem araştırmalarıyla boy ölçüşebilecek değerde değildi. Sinema bu ülkelerde atılım yaparken, İtalya'da tam bir durgunluk dönemi yaşanıyordu. İtalyan seyircisi, dar bütçeli İsveç, Fransız filmlerini, Chaplin'in bastonunu, Douglas Fairbanks'ın serüvenlerini, Mary Pickford'un gözlerini kendi üstün yapımlarına ya

da melodramlarına yeğler olmuştu. Sezar'lar, Kleopatra'lar, Neron'lar ya da yapay tutkuların ağır bastığı melodramlar artık ilgi çekmez olmuştu. Marinetti'nin "Fütürist (gelecekçi) Sinema Manifestosu'nda" öne sürdüğü, sinemanın özgürleştirilmesine ilişkin görüşlere, *Perfido Incanto* (*Kötü Büyü*, 1916) gibi öncü bir film çeken Anton Giulio Bragaglia dışında önem veren çıkmamıştı. Bu arada, bağımsız bir sinema estetiğini savunan ilk yazarın da, Paris'te yaşayan İtalyan Ricciotto Canudo olduğunu unutmamak gerekir. Sinemaya "yedinci sanat" adını veren, sinemacıları "*écraniste*" (perdeci) olarak adlandıran Canudo, kurduğu Yedinci Sanatın Dostları Kulübü'yle sinema kulüplerinin de öncülüğünü yapmıştır. (Kulübün üyeleri arasında Jean Cocteau, Fernand Léger, Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier gibi sanat dünyasının ünlü kişileri vardır).

1922 yılında faşizmin iktidara gelmesi, birkaç yıl sonra da sesli sinemanın yaygınlık kazanması bir dönemi sona erdirdi. Yazarlıktan gelen genç bir yönetmenin, Alessandro Blasetti'nin *Sole* (*Güneş*, 1929) adlı filmi yenilenmenin habercisi oldu. Mario Camerini'nin yönettiği *Rotaie* (*Raylar*, 1929) de (yönetmenin yedinci filmiydi) bu yönetmenin de kendine özgü bir dünyası olduğunu gösterdi. Gennaro Righelli'nin yönettiği *Canzone d'Amore* (*Aşk Şarkısı*, 1930) ise sesli dönemi başlatan film oldu.

İngiltere: Dünya tiyatrosuna yön veren İngiltere'nin, sinemanın gelişme yıllarına büyük bir katkıda bulunamamış olması ilginçtir. Birinci Dünya Savaşı öncesi İngiliz sinemasının başarı notu hiç de parlak değildir. Öncülerin çekilmesinden sonra gelen yapımcılar güldürüden serüvene uzanan değişik konulara eğilmekle birlikte ortaya çıkan ürünler bütünlükten yoksundur. En önemli yapımcı, kendine bağlı oyuncularla kendi stüdyosunda çalışan, fotoğrafçılıktan gelme Cecil Hepworth'tür. 1910'da ülkede süresi on beş dakikayı aşan tek bir film çekilmiştir: *The Blue Bird* (*Mavi Kuş*). Yenilikçi düşüncelere açık Will Barker'ın yapımcılığa başlaması sinema alanına bir canlılık getirdi. Ealing'de dört büyük stüdyo yaptıran Barker, Shakespeare uyarlaması *Henry VIII* (*VIII. Henry*, 1911) ile ilginç bir deneme yaptı. Filmi, Sir Herbert Beerbohm Tree'nin Londra'da sahneye koyduğu oyuna dayandırdı. Filmin uzunluğu yarım saatti. Yine aynı yıl *Julius Caesar*, *Macbeth* ve *Richard III* (*III. Richard*) uyarlamaları yaptı ve bu uyarlamalarda başrolleri ünlü tiyatro oyuncusu Frank Benson'a verdi. Tiyatro sahnelerinin ünlü oyuncularına filmlerde de başrol oynatmak isteği, dönemin yapımcılarının en büyük hatası oldu. Bu anlayış Gladys Cooper, Lillie Langtry, John Martin Harvey gibi tiyatrocuların, sahnede canlandırdıkları rolleri aynı anlayışla sinemaya taşımalarından öte bir önem taşımadı. Will Barker, *The Road to Ruin* (*Yıkım Yolu*, 1913) gibi duygusal dramlar ya da Kraliçe Victoria'nın yaşamına eğilen *Sixty Years a Queen* (*Altmış Yıllık*

Kraliçe, 1913) gibi filmler de üretti. Daha sonra Conan Doyle'den *Brigadier Gerard* (*Onbaşı Gerard*, 1915) ve Rider Haggard'dan *She* (O, 1916) gibi uyarlamalar çekti. Bu arada Hepworth bir atılım yaptı. Kullandığı oyuncuların artık seyirciler tarafından benimsendiğini görünce, oyuncuların adlarını açıklamaya başladı. Thomas Bentley'nin Dickens'ten uyarladığı *Oliver Twist* (1912) ise ünlü romanlardan yararlanma uygulamasının yolunu açtı. Hepworth'ün ürettiği *Hamlet*'te (1913), Danimarka prensini, artık tiyatro yaşamından çekilmekte olan Johnston Forbes-Robertson canlandırdı. Herbert G. Pointing'in çektiği *Scott's Antarctic Expedition* (*Scott'ın Antarktika Seferi*, 1911) başlıklı uzun belgesel ise bu alanın başarılı bir örneği oldu. Dünya savaşı sırasında da G. Malins ile J. B. McDowell'ın çektikleri *The Battle of The Somme* (*Somme Savaşı*, 1916) büyük ilgi gördü. Çünkü film ilk kez seyircinin, askerlerin cephede nasıl savaştıklarını görmesini sağlıyor, seyirciyi savaş gerçeğiyle karşı karşıya getiriyordu. Dünya Savaşı bir yandan üretimde azalmaya yol açarken, bir yandan da yurtseverlik duygularını dile getiren, örneğin A. E. Coleby'nin yönettiği *Kent, The Fighting Man* (*Savaşan Adam, Kent*, 1916) gibi filmlerin yapımına yol açtı. Savaş, savaşın getirdiği şiddet ve yıkım ilginç filmlere konu olabilecekken, İngiliz sinemacılar da, tıpkı İtalyan sinemacılar gibi bu kaynaktan yararlanmayı denemediler. Fred Paul'ün Oscar Wilde'dan uyarladığı *Lady Windermere's Fan* (*Lady Windermere'in Yelpazesi*, 1915), Walter West'in yönettiği Shakespeare uyarlaması *The Merchant of Venice* (*Venedik Taciri*, 1916), yine Fred Paul'ün yönettiği *Masks and Faces* (*Maskeler ve Yüzler*, 1917) dönemin önemli filmleri olsalar da, ülke sinemasına yenilik getirmediler. Stüdyoların Londra çevresinde toplanmış olması, yapımcıların hem konu hem de oyuncu bulabilmek için Londra tiyatroları ile işbirliği yapmalarını kolaylaştırıyordu. Tiyatro oyuncularının, yurtseverliği öven filmlerde rol almak koşuluyla askere alınmaması da bir başka etkendi. Tiyatrocuların varlığı, bu yıllar İngiliz sinemasını kaçınılmaz olarak tiyatro etkisine soktu. Gerçi çerçevelemeye büyük özen gösteriliyordu ama dramatik yapı, anlatım ve özellikle de oyunculuk, tiyatro kokuyordu. Müzikhol oyuncuları da sinemanın bir başka kaynağı oldu. Max Linder'den daha önce sinemada kendine özgü bir güldürü anlayışı yaratan, ufak tefek yapılı ve dünyanın "en komik insanı" sanıyla tanınan müzikhol oyuncusu Dan Leno, ne yazık ki, yabancı filmlerin pazarı ele geçirmesi üzerine sinemada uzun ömürlü olamadı. Buna karşılık Seth ve Albert Egbert Kardeşler (*The Coster's Honeymoon* / *Satıcının Balayı*, 1912; *The Happy Dustmen's Christmas* / *Mutlu Çöpçünün Noeli*, 1914; *The Dustmen's Nightmare* / *Çöpçünün Karabasanı*, 1915) cambazlığa dayanan numaralarıyla sinemada da büyük ilgi topladılar. Seyircinin ilgisini çekmek için yeni güldürü kahramanları yaratmak gereksinmesi, Reginald Switz'in canlandırdığı Winky'yi doğurdu. Saf yürekli Winky'nin serüvenleri de seyirci topladı. Örneğin *Winky's Weekend*'de (*Winky'nin Hafta Sonu*, 1914), karısının isteği üzerine bacayı temizlemeye kal-

kan Winky, komşunun tavuklarını çalıp süpürge gibi kullanıyordu. Ama güldürü oyuncularının en önemlisi Pimple adlı kahramanı canlandıran Fred Evans'tır. Çocuk yaşta sahneye çıkan, pantomima ve varyete ortamında yetişen Fred Evans aynı anlayışı beyaz perdeye de taşıdı. 1913 ile 1920 arasında sürekli film çeviren Evans (*Miss Pimple / Bayan Pimple*, 1913), *Pimple Anarchist / Anarşist Pimple*, 1914) *Adventures of Pimple*'de (*Pimple'in Serüvenleri*, 1913) Napolyon ile Wellington'a düello yaptırır ve kimin önce ateş edeceğini belirlemek için yazı tura attırır. Ne var ki, İngiliz güldürü oyuncularının çoğu da çalışmak için Amerika'ya gidince bu türün de gelişmesi noktalanmış oldu.

Savaşın sona ermesi de sinemaya canlanma getirmedi. Percy Nash, *Boy Scouts Be Prepared* (*İzciler Hazır Olun*, 1917), Frank Wilson, *A Munition Girl's Romance* (*Cephaneci Kızın Aşkı*, 1917), Maurice Elvey, *Nelson* (1917), *Dombey and Son* (*Dombey ile Oğlu*, 1919), *Sherlock Holmes* (1920), E. A. Colleby, *The Call of The Road* (*Yolun Çağrısı*, 1920), Adrian Brunel *The Man Without Desire* (*İsteksiz Adam*, 1923) gibi düzgün filmler çektiler. İrlandalı yapımcı ve yönetmen Herbert Wilcox da bu yıllarda sinema ortamına girdi. Berlin'de yönettiği, Lionel Barrymore'un da rol aldığı, Boccaccio uyarlaması *Decameron Nights*'tan (*Dekameron Geceleri*, 1924) sonra ülkesinde çalışmaya başladı ve *Madame Pompadour* (1928) ile ilgi topladı. Savaş sırasında Almanların kurşuna dizdiği bir hastabakıcının öyküsünü konu edinen ve Sybil Thorndike'ın başrolü oynadığı *Dawn* (*Şafak*, 1928), Almanya'yı gücendirmemek gerekçesiyle yasaklanınca Wilcox yargıya başvurdu. Yargı kararıyla gösterilen film büyük iş yaptı. İşadamlığı yeteneğinin yönetmenliğinden üstün olduğu belirtilen Herbert Wilcox, daha sonraki yıllarda İngiliz sinemasının en önemli kadın oyuncuları arasında yer alan Anna Neagle'ı sinemaya kazandıracak, filmlerinin hemen tümünü yönettiği bu oyuncuyla evlenecekti de. Ne var ki, bu türden çabalar sorunu çözmeye yeterli değildi. Sinema salonlarının Amerikan sinemasının egemenliği altına girmiş olması, bir yandan yerli yapımların salon bulmasını güçleştirirken, bir yandan da seyircinin Amerikan filmlerini benimsemesine yol açıyordu. Amerikalı yapımcılar filmlerini paket halinde sattıklarından, salon sahipleri birkaç önemli filmi gösterebilmek için bir sürü de sıradan film satın almak zorunda kalıyor, haftalarını bu filmlere ayırıyorlardı. Salonlarda gösterilen filmlerde Amerikan yapımlarının oranı yüzde sekseni aşıyordu. Yerli filmler salon bulabilmek için kimi kez yıllarca beklemek zorunda kalıyor, oyuncuların modası geçmiş giysileri alay konusu oluyordu. Ülkede dört bini aşkın sinema salonu vardı. Kimi sinema salonlarının koltuk sayısı 1500'ü aşıyordu. Savaş sonrasında haftalık seyirci sayısı yirmi milyonu bulmuştu. Ama yine de, 1924'te yerli film sayısı 34'e düşmüştü. Bir yıl sonra bu sayı 23'e inecekti. Aynı yıl Cecil Hepworth iflas etti. Galler Prensi tarafından açılışı yapılan İngiliz Filmleri Haftası seyirci bulamadı. 1924'ün Kasım ayı ise İngiliz sinema tarihine *Black November* (*Kara Kasım*) olarak geçti. Çünkü stüdyolarda

üretim durmuştu. Başta Victor Mac Laglen, birçok yetenekli oyuncu Amerika'ya gitmişti. Bir ortak yapım olan ilk filmi *The Pleasure Garden*'i (*Zevk Bahçesi*, 1925) Almanya'da çektikten sonra *The Mountain Eagle* (*Dağ Kartalı*, 1926) ve *The Lodger-A Story of London Fog* (*Kiracı-Londra Sisinin Öyküsü*, 1927) adlı filmleri yöneten Alfred Hitchcock adlı genç bir yönetmenin filmlerini seyirciye ulaştırmada zorluklarla karşılaştığı biliniyordu. Sonunda, bunalıma son verebilmek amacıyla, Parlamento 1927 yılında *Cinematograph Film Act* (Sinema Filmi Yasası) adlı yasayı çıkardı. *Quota Act* (*Kota Yasası*) olarak da bilinen bu yasa, sinema salonlarında belirli sayıda yerli film gösterme zorunluğu getiriyordu. Bu öneri on yıl önce sinemacı Sidney Morgan tarafından ortaya atılmış ama savaşa katılmış olan ABD'yi gücendirmemek için dikkate alınmamıştı. Yasa, salonlarda yüzde beş oranında (yılda iki buçuk hafta) yerli film gösterilmesini öngörüyordu (bu oran zamanla artacaktı). Yasanın olumlu etkisi, üretilen film sayısının artması oldu. 1929'da 128 film üretildi. Ama yasa bir de sakınca getiriyordu. Salonların isteğini karşılamak için, bir saat süreli derme çatma filmler de çevrilmeye başladı. "*Quota cookies*" (kota filmleri) diye adlandırılan bu filmler, hiç kuşkusuz seyirciyi İngiliz filmlerinden soğutuyordu. Ama buna karşılık stüdyoların çalışması ve yeni yönetmenlerin önünün açılması sağlanmış oluyordu. Gelecek yılların Michael Powell, Carol Reed gibi yönetmenleri ilk denemelerini bu filmlerle yapacaktı. Zamanla sanayi canlanacak, öyle ki gün gelecek, yapımcı Arthur Rank, Hollywood'la boy ölçüşmeye bile kalkacaktı. İngiliz sinemasının ünü ülke sınırlarını aşan ilk yaratıcısı ise Anthony Asquith olacaktı.

Macaristan: 1896 yılında, Macaristan'ın birinci yıldönümünü kutlamaları şenliğinde imparator Franz-Joseph'i ressam Mihaly Munkacsy'nin *Ecce Homo* (*İşte İnsan* = İsa tasviri) adlı tablosunu inceler ve sanatçıyı kutlarken filme alan Arnold Sziklay'ın beceriksiz görüntüleri ilk Macar filmini oluşturur. Sziklay, bir Paris gezisi sırasında Lumière'lerin buluşunu görmüş, ülkesine döndükten sonra Lyon'dan bir alıcı getirtmiştir. Birinci yılı kutlama alanında Edison'un kinetoskop'uyla gösteri yapan bir pavyon da vardır. Aynı yıl, Avrupa'nın ilk metrolarından birine kavuşan Budapeşte'de, Ersebet Bulvarı üstünde yeni açılan Hôtel Royal, Lumière Salonu adı verilen salonunda bir yıl sürecek olan film gösterilerine başlar (program otuz dakika sürmektedir). Yine aynı yıl, Andrassy Bulvarı'ndaki bir dükkânda Edison'un çektiği filmler gösterilir. Her yarım saatte bir yinelenen gösteriye yalnızca yirmi seyirci alınır. Bu arada Lumière Kardeşler'in operatörleri de Budapeşte'ye gelerek kutlamaların bir bölümünü filme alırlar. Budapeşte'de ortak yaşamın ayrılmaz bir parçasını oluşturan ve küçük konserlerin verildiği, edebiyat söyleşilerinin yapıldığı kahveler, sinemanın emekleme günlerine de ev sahipliği yapar. Rakoczi Bulva-

rı'ndaki Café Valence'ın sahibi Mor Ungerleider, kahvesinin orta yerine gerdiği bir perdede film oynatır; böylece filmi perdenin iki tarafında oturan seyirciler de izleyebiliyordu. Ungerleider 1898 yılında, tiyatro kökenli Jozsef Neumann ile birlikte Projectograph adında bir ortaklık kurarak alıcı, gösterici ve yabancı film satmaya ve kiralamaya başladı. Bu ortaklık adına Jozsef Becsi güldürüler, röportajlar çekti: (*İspanya Kralının Felterony'de Avlanması*; *Ferenc Rakoczi'nin Cenaze Töreni*; *Karoly Baumann* vb). Yapımevi ayrıca Budapeşte'nin en büyük sinema salonu olan Apollo'yu yaptırdı. Ülkedeki sinema salonu sayısı hızla artıyordu. 1912'ye gelindiğinde sinema sayısı 250'yi aşmıştı. Yalnız Budapeşte'de 92 sinema vardı. Sinemaların ortalama koltuk sayısı üç yüz kadardı. Kültür alanında etkinlik gösteren Urania Derneği dansla ilgili bir konferansta kullanılmak amacıyla, derneğin film gösterimcisi Bela Zsitkovsky'ye bir film çektirdi: *A Tanç* (*Dans*, 1901). Dernek benzer amaçla ona yakın film daha yaptırdı. Ama ilk stüdyonun kurulması için 1911 yılını beklemek gerekecekti. 1911'de kurulan Hunnia Stüdyosu 25x50 boyutlarında, tavanı camlı bir yapıydı. Burada çekilen, Budapeşteli fotoğrafçı Ödön Uher'in yönettiği *Növerek* (*Kızkardeşler*, 1912), büyük ilgi gördü. Bu filmden bir ay sonra seyirciye sunulan *Ma es Holnap* (*Bugün ve Yarın*, 1912) oyuncuları, konusu, dekoru ile ilk "dramatik Macar filmi" olarak tanıtıldı. Filmin yönetmeni Mihaly Kertesz'di. Bu genç sinemacı daha sonra Hollywood'a gidecek, Michael Curtiz adıyla, başta *Casablanca* olmak üzere birçok önemli filme imza atacaktı. (Mihaly Kertezs, Viyana'ya gidiş tarihi olan 1919'a dek çoğu serüven türünde 39 film çevirdi). 1912 yılı Macar sinemasının doğum yılı kabul edilir. Bu yıl içinde Mor Ungerleider ile Jozsef Neumann, dönemin önemli gazetecilerinden Aladar Fodor'un yönettiği *A Pesti Riporter*'i (*Peşteli Röportajcı*) ürettiler. Film, küçük rollerdeki iki oyuncu dışında oyuncu kullanmıyor, kahveleri, parkları, tramvaylarıyla Budapeşte'nin günlük yaşamını belgeliyordu. Aladar Fodor, sanki Dziga Vertov'un "sinema-göz" anlayışının öncülüğünü yapıyordu. Film üretimi artıyordu. 1913'te on film çekilmişken, bir yıl sonra bu sayı on sekize ulaştı. *Vilag* (*Sabah*) gazetesinde ilk sinema eleştirilerini yayınlayan Sandor Korda 1915'te yönetmenliğe başladığında (*A Becsapott Ujsagiro / Aldanan Gazeteci*) 21 yaşındaydı (Sandor Korda İngiltere'ye gidecek, Alexander Korda adıyla İngiliz sinemasına büyük katkıda bulunacak *Sir* sanıyla onurlandırılacaktı). Dünya Savaşı'nın yabancı film getirimini sınırlaması, yerli yapımlar için itici bir güç oluşturmuştu. Savaş boyunca Sandor Korda, satın aldığı Corvin Yapımevi adına tam on dokuz film çevirdi. Edebiyat uyarlamalarının öne çıktığı bu filmler arasında *A Tiszti Kardbojit* (*Bir Subayın Kılıcı*, 1915), *Feher Ejzakak* (*Beyaz Geceler*, 1916) ile çılgın bir güldürü olan *Harrison es Barrison* (*Harrison ile Barrison*, 1916) öne çıkar. Korda'nın 1918'de yönettiği *Az Aranyember* (*Altın Adam*) ise bu dönem çalışmalarının en önemli ürünü sayılır. Dünya Savaşı sona erdiğinde, sinema artık bir sektör olarak biçimlenmiş, yönetmen (Bela Balogh, Jeno

Janovics, Mihaly Kertezs, Sandor Korda, Alador Fodor vb) sayısı on beş gibi azınsanmayacak bir sayıya erişmiştir.

1919 yılının Macar tarihinde özel bir yeri vardır. Bu yılın başında cumhurbaşkanı olan Kont Mihaly Karoly, ülkede komünist avı başlatır. Ama 21 Mart tarihinde, görevinden istifa ederek iktidarı Bela Kun'un önderliğindeki proleteryaya bırakmak zorunda kalır. Ülkede SSCB'deki modele uygun bir Konseyler Cumhuriyeti ve on üç komiserden oluşan bir hükümet kurulur. Ne var ki, Macar Konseyler Cumhuriyeti'nin ömrü 133 günle sınırlı kalır. Çek ve Romanya ordularının desteklediği eski donanma komutanı amiral Miklos Horthy'nin yönetiminde Szeged'te kurulan karşı devrimci "beyaz" ordunun tehdidine karşı koyulamaz. Konseyler hükümeti 1 Ağustos'ta istifa ederek yerini sosyal demokrat bir hükümete bırakır. Romen birlikleri 3 Ağustos'ta Budapeşte'ye girer. 16 Kasım'da ise Amiral Horty iktidara el koyar.

Konseyler hükümetinin yaptığı işlerden biri de sinemayı devletleştirmektir. 12 Nisan 1919 tarihli kararname, ülkedeki stüdyoları, sinema salonlarını, dağıtım kuruluşlarını devletleştirir. Böylece sinema tarihinde ilk kez sinema sektörü devletleştirilmiş olur. (SSCB'de Lenin, dört ay sonra, 27 Ağustos 1919'da sinemayı devletleştirecektir). Sinema sektörü Sandor Korda, Laszlo Vajda ve Bela Lugosi'nin de aralarında bulunduğu bir kurulun yönetimine verilir. Hangi yazarların kitaplarından uyarlama yapılacağı belirlenir (Gorki'den *Ana*, Tolstoy'dan *Karanlığın Gücü*, Stendhal'den *Kırmızı ve Siyah*, Jules Verne'den *Mathias Sandorff*, Ibsen'den *Hayaletler*, Ferenc Molnar'dan *Liliom* vb). Cumhuriyetin kısa ömrü boyunca 31 film çevrilir. Bunlardan üçünü Sandor Korda (*Ave Caesar*; *Yamata*; *Feher Rozsa / Beyaz Gül*) yönetir. Bu dönemden günümüze ulaşan tek örnek Dezso Orban'ın yönetmiş olduğu *Tegnap*'tır (*Dün*). Çalıştığı fabrikanın sahibinin karısına âşık olan devrimci bir işçinin, elini kana bulamasına yol açan serüvenini işleyen filmin, senaryosu tutarsız olsa da, fabrikayı gösteren bölümleri etkileyicidir. Bu kısa dönemin en önemli çalışmalarından biri de, günlük olayları saptayan, haftalık *Vörös Riport* (*Kızıl Haberler*) adlı sinema haberlerinin yayınlanmasıdır.

Bela Kun iktidarının yerini alan Miklos Horthy yönetimi, Konseyler Cumhuriyeti döneminde etkinlik gösterenleri kara listeye almaya, dahası tutuklamaya başlayınca (Gorki uyarlaması yapmış olan Sandor Pallos gözaltında işkence sonucu ölür) birçok sinemacı ülke dışına çıktı. Sandor Korda (bir ara tutuklanır), Pal Aczel, Pal Sugar Viyana'ya, Mihaly Kertezs ABD'ye gitti. Jeno Janovics Romanya uyruğuna girdi. Pal Fejos, ünleneceği ABD'ye gitti. 1919 ile 1922 arasında çekilen 86 film arasından yalnızca tiyatro oyuncusu Gyula Gal'ın yönettiği Dostoyevski uyarlaması *Megbüböltek* (*Büyülenmiş*, 1922) özellikle ışık gölge düzenlemesiyle dikkati çeker. 1923 ile 1930 arasında 25 film çekilmiş olması, yıllık film üretiminin dörde düştüğünü gösterir. Dağıtımcıların yabancı filmleri yeğlemeleri de, sinema salonlarını yerli yapımlara kapar. Söz-

gelimi *Feher Galambok a Fekete Varosban* (*Kara Kentte Ak Güvercin*, 1923) gibi düzgün bir film yöneten Bela Balogh, bir sonraki filmi *Pal Utca Fiuk* (*Pal Sokağı Çocukları*, 1924) için bir yıl boyunca dağıtımcı bulamayınca, göç etmek zorunda kalır. Sinemalarda Amerikan, Fransız, Alman filmlerini görebilmek olanağını bulan Budapeşte seyircisi (Pudovkin'in *Asya Üstünde Fırtına*'sı dışında Sovyet filmi ulaşmamıştır başkente) romanlardan ya da oyunlardan yapılan dar bütçeli, söyleyecek sözü olmayan yerli filmlere ilgi göstermez artık. Stüdyoların çoğu (Phönix, Corvin, Star) iflas eder. 20 Eylül 1929'da Budapeşte'nin Forum Sineması'nda, Lloyd Bacon'un yönettiği ve Al Jolson'un başrolü oynadığı *The Singing Fool*'un (*Çılgın Şarkıcı*, 1928) gösterime girmesi, sesli sinema dönemini başlatır. Bu tarihte 136'sı da Budapeşte'de olmak üzere, ülkede 136 sinema salonu vardı ve yerli üretim durmuştu.

Dönemin, sinema düşüncesi açısından önemi ise Marksist düşünür Bela Balazs'ın (1884-1949) sinemaya ilişkin görüşlerini yayımlamaya başlamasıdır. Konseyler Cumhuriyeti'nin yıkılmasından sonra ölüm cezasına çarptırılan, kaçıp Viyana'ya sığınan ve yaşamını Almanya ve SSCB'de sürdüren Balazs'ın *Der Sichtbare Mensch Oder die Kultur des Films* (*Görünen Adam* ya da *Film Kültürü*, Viyana, 1924) ile başlayıp *Der Geist des films* (*Filmin Ruhu*, 1930) ve en önemli çalışması sayılan *Iskusstvo Kino* (*Sinema Sanatı*, Moskova 1948) ile süren kitapları sinema kültürünü etkileyecek, bu arada İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının da kuramsal kaynağı olacaktır.

Avusturya: Lumière Kardeşler'in sinematografı Viyana'ya 20 Mart 1896 tarihinde ulaştı. Bu tarihten iki yıl kadar sonra da Karl Juhasz adında biri Viyana sokaklarında gezici gösteriler yaptı. 1899 yılında, kentin eğlence parkı Prater'de ilk yerleşik sinema salonu Kinopalast açıldı. 1910 yılına gelindiğinde kentteki sinema sayısı onu bulmuştu. Bu salonlarda yabancı ülkelerden getirilen kısa filmler gösteriliyordu. 1908 yılında, Louis Kolm adında bir fotoğrafçı kısa belgeseller çekti. Aynı yıl Heinz Hanus, ilk Avusturya filmi sayılan *Von Stufe zu Stufe*'yi (*Aşamadan Aşamaya*) çekti. 1910 yılında, Kont Kolowrat, ilk yapımevi olan Sascha Filmfabrik'i kurdu ve beş yıl sonra da Viyana'nın dış mahallesi Sievering'te ilk stüdyoyu yaptırdı. Dünya Savaşı'nın bitmesi yapımevlerinin çoğalması ve üretimin artması sonucunu doğurdu. Macaristan'dan kaçan Sandor Korda, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Viyana'da dört film üretti. Bunların en önemlisi olan *Samson und Dalila*'nın (*Samson ve Dalila*, 1922) yönetmenliğini ise bir başka Macar, Mihaly Kertesz yaptı. Kertesz yedi yıl içinde Viyana'da on beş film çekti. Bunların arasında *Der Stern von Damaskus* (*Şam Yıldızı*, 1919) *Sodom und Gomorrha* (*Sodom ile Gomorre*, 1923) ve H. Rider Haggard'ın romanından uyarlanan *Die Sklavenkonigin* (*Tutsak Kraliçe*, 1923) de vardı. Görüldüğü gibi, tarih ve kahramanlık konuları büyük ilgi çe-

kiyordu. Bu arada Almanya'da *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'ni çekmiş olan Robert Wiene, daha önce değinilen filmi *Orlac'ın Elleri*'ni Viyana'da çekti. Alman oyuncu Marlene Dietrich de Viyana'ya gelerek, Gustav Ucicky' nin yönettiği *Café Elektric*'te (*Elektrikli Kahve*, 1928) Willi Forst ile birlikte başrolü oynadı. Avusturya, komşusu Macaristan'ın tersine, sinemada büyük bir atılım yapamadı. Ürettiği filmlerden çok, başta ABD olmak üzere, başka ülkelerde başarıya ulaşan Erich von Stroheim, Fritz Lang, Wilhelm Pabst, Otto Preminger, Fred Zinnemann, Billy Wilder, Luis Trenker gibi yönetmenlerle; Oscar Homolka, Paul Henreid, Hedy Lamarr, Fritz Kortner gibi oyuncularla; Max Steiner, Hugo Riesenfeld gibi bestecilerle ve Carl Mayer gibi bir senaryo yazarıyla sinema sanatına büyük katkıda bulundu.

Polonya: Fransız Devrimi'nin etkisiyle, 1791'de, Avrupa'nın ilk anayasa sahibi devletleri arasında giren Polonya, birkaç yıl sonra Viyana Antlaşması uyarınca üçe bölünerek, Rusya, Prusya ve Avusturya arasında paylaşıldı, yalnızca Krakov ve çevresi bağımsız bir devlet olarak bırakıldı. Ancak Birinci Dünya Savaşı sonrasında Versailles Antlaşması, Polonya devletinin yeniden Avrupa haritasında yer almasını sağladı. Lumière Kardeşler'in hareketli resimlerinin Krakov'daki ilk gösterisi 14 Kasım 1896 tarihinde yapıldı. Sen Petersburg'da Lumière Kardeşler'in temsilciliğini yapmakta olan Boleslaw Matusweski, Polonya sinemasının öncüsü oldu. Bir yandan Rus Çarı'nın taç giyme törenini, Fransa Cumhurbaşkanı Félix Faure'un Moskova gezisini filme alırken, Paris'te yayınladığı bir broşürde, tarihsel olayları belgeleyen filmlerin bir kurumda korunması gerektiğini öne sürerek, ilk kez "sinematek" kavramını dile getirdi. Aleksandr Hertz ise 1911 yılında ilk yapımevi olan Sfinks'i kurdu ve yönetmenliğe başladı. Eliza Orzeskowa'nın romanından uyarladığı *Meir Esofowicz*'de (1911), bir Yahudi gettosundaki yaşam koşullarını ele aldı. *Ochrana Warszawska I Jej Tajemnice* (*Varşova Gizli Polisinin Gizleri*, 1916), *Sprawa Barteniewa* (*Barteniewa Olayı*, 1917) gibi milliyetçi filmlerle, *Sezonawa Miloşç* (Mevsimlik Aşk, 1916), *Carewicz* (Çariçe, 1918) gibi aşk filmleriyle ilgi topladı. Bu arada sinemaya, aralarında Pola Negri'nin (asıl adı Apolonia Chalupiec) de bulunduğu birçok oyuncu kazandırdı. Yılda on, on beş filmin çekildiği bu dönemin çalışkan yönetmenlerinden biri de Edward Puchalski'dir. Ama sermaye ve donanım yetersizliği, nitelikli üretim yapılmasını engeller. Sinema ancak yeni Polonya'nın kurulmasından sonra canlanacaktır. Gerçekten de devletin sağladığı yeni olanaklarla, belgeseller ve kurmaca filmler çekilmeye başlandı. Krakov'un yanı sıra Varşova'da da üretim başladı. Daha sonraki yıllarda Richard Boleslawsky adıyla Hollywood'da yönetmenlik yapacak olan, Stanislavski'nin öğrencisi Boleslaw Srednicki'nin yönettiği *Cudnad Wisla* (*Vistül'de Mucize*, 1921) büyük ilgi gördü. Film Polonya ordusunun Vistül seferini belgeliyordu.

Dönemin verimli yönetmeni Wiktor Bieganski'nin Krakov'da çektiği *Zazdrosc* (*Kıskançlık*, 1922), *Otchlan Pokut* (*Ceza Uçurumu*, 1924) ve *Wampiry Warszawy* (*Varşova Vampiri*, 1925) gibi filmlerin de gösterdiği gibi, genellikle tiyatro oyuncularının rol aldığı kurmaca filmler güldürüden, melodramdan korku sinemasına uzanan bir yelpazeye yayılıyordu. Kazimierz Czinki, Eugen Modzelawsky, Emil Chaberski gibi yönetmenler, bu doğrultuda filmler üretti. Bu arada aydınlar da sinemaya ilgi gösteriyor, felsefeci Karol Irzykowski sinema eleştirileri yazıyordu. Jalu Kurek, Kazimierz Podsadecki, Stefan Themerson gibi aydınların oluşturduğu öncü hareket sinema alanında da etkisini gösterdi ve Leon Trystan, sanat sinemasının o dönemdeki en başarılı örneği sayılan *Bunt Krwi i Zelaza*'yı (*Kan ve Demirin İsyanı*, 1927) çevirdi. Aynı yönetmenin *Kochanka Szamoty* (*Kochanka'nın Sevgilisi*, 1927), Henryk Szaro'nun *Jeden z Trydziestu* (*Otuz Altıdan Biri*, 1925) Juliusz Garden'in *Kropki Nad I* (*İ'lerin Noktası*, 1928) dikkate değer çalışmalardı. Bu arada Ordynski'nin *Mogila Nieznanego Zolnierza* (*Meçhul Askerin Mezarı*, 1927) ve *Pan Tadeusz* (*Bay Tadeusz*, 1928), Szaro'nun *Przedwiasnie* (*İlkyaz*, 1929) ve *Ozieje Grezcu* (*Bir Günahın Öyküsü*, 1930), önemli edebiyat uyarlamaları oldu. Sesli dönemin başlaması, yabancı sinemalar karşısında zaten güçsüz olan Polonya sinemasını daha da güçsüz kıldı.

Çekoslovakya: Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun dağılmasıyla Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan (ve 1993 yılında, halk oylaması sonucunda Çek Cumhuriyeti ve Slovakya olarak ikiye bölünen) Çekoslovakya'ya sinematografı 1896 yılında Lumière'lerin bir temsilcisi getirdi. Daha sonra, Praglı fotoğrafçı Ignac Schechtl sinematograf gösterileri yapma izni aldı. Mimar Jan Krizenecky ise bir alıcı edinerek ilkin günlük yaşamı belgeledi. Daha sonra dönemin ünlü şarkıcısı Svab Malostransky'nin katılımıyla kısa güldürü sahneleri çekti. Panayırlarda gözbağcılık yaparak ünlenen Victor Ponrepo ise 1908 yılında Prag'da ilk sinema salonunu açtı. 1910 yılında Illusion Film ve Kinofa yapımevleri kuruldu. Antonin Pech'in yönettiği Kinofa, belgesel ve bilimsel filmler konusunda uzmanlaştı. 1913 yılında ise ilk önemli film üretildi. Max Urban ile karısı ünlü tiyatro oyuncusu Anna Sedlackova'nın kurdukları Asum Yapımevi, Smetana'nın *Predana Novesta* (*Satılmış Nişanlı*) operasını sinemaya uyarladı. Cumhuriyetin kurulması, üretimin artması, Prag'da (Barrandov) ilk büyük stüdyonun yapılması, yeni yönetmenlerin sinemaya katılması sonucunu getirdi. Savaşın hemen ertesinde çevrilen filmlerin oldukça düzgün anlatımlı ama sanat değeri taşımayan sıradan filmler olduğunu belirtmek gerekir. Ama bir süre sonra Karel Lamac, Karel Anton, Gustav Machaty gibi dönemin önemli yönetmenleri ilk filmlerini vermeye başladı. Karel Lamac, *Lucerna* (*Fener*, 1925) adlı ilginç bir filmden sonra, Jaroslav Haşek'in ünlü yapıtından, başrolü tiyatrocu Karel Noll'un oynadığı *Dobri Vojak Svejk*'ı (*Aslan Asker*

Şvayk, 1926) uyarladı. Karel Anton, *Pohadka Maje*'de (*Mayıs Öyküsü*, 1926) olduğu gibi, edebiyat tadı taşıyan güldürüler yönetti. Gustav Machaty ise *Kreutzerova Sonata* (*Kreutzer Sonatı*, 1926) ile "*art nouveau*" anlayışına uygun bir çevre düzenlemesinin öne çıktığı başarılı bir Tolstoy uyarlaması yaptıktan sonra, sessiz dönemin sona ermekte olduğu bir sırada çektiği *Erotikon* (1929) ile ülkesi dışında da ünlendi. İki genç arasındaki sevgiyi natüralist bir anlayışla veren filmin kimi sahnelerinin "cüretkâr" bulunması, filmin beklenenin üstünde ilgi görmesine yol açtı. Cinsel tutkuları sınır tanımayan kadın temasını, bir yandan "pembe" roman edebiyatına bir yandan da Sovyet ve Alman sinemasının biçimsel olgunluğuna dayandıran film ise yine Gustav Machaty'nin *Ekstase*'sidir (*Esrime*, 1933). Daha sonra Hedy Lamarr adıyla Hollywood'da ünlenecek Heddy Kiesler'in çırılçıplak göründüğü, erotik sinemanın bu ilk önemli örneği, yaşlı ve iktidarsız bir erkekle evli genç bir kadının, babasının çiftliğindeki gölde çıplak yüzerken karşılaştığı bir erkekle sevişmesini, bu olayı öğrenen kocasının intihar etmesini, vicdan azabı çeken kadının da âşığını terk etmesini konu edinir. (Hedy Lamarr'ın kocasının filmin kopyalarının tümünü satın alarak, gösterimini engellediği söylenir). Jaroslav Siavel ile Frantisek Horlivy'nin birlikte yönettikleri ve 17. yüzyılda yaşayan, düşkünlere yardımcı olmakla ünlü bir haydudun öyküsünü anlatan *Janosik* ise ilk Slovak filmidir. J. S. Kolar'ın *Prichozi z Temnot* (*Gölgelerden Gelen*, 1921), Vaclav Wasserman'ın *Kam s Nim?* (*Nasıl Kurtulmalı?* 1922), V. Kubasek'in *Jedenacte* Prikazani (*Onuncu Emir*, 1925) dönemin dikkati çeken filmleridir. Alman sinemacı Carl Junghans'ın Prag'da çektiği ve daha önce değinilen *Takovy je Zivot* / *So ist das Leben* (*Hayat Böyledir*, 1929) ise dışavurumcu Alman sinemasının ışık anlayışıyla Sovyet sinemasının kurgu anlayışını bir araya getirerek yalnız Çek sinemasının değil, o dönem Avrupa gerçekçi sinema anlayışının da en önemli filmi oldu.

İspanya: Lumière'in operatörlerinden Promio'nun 15 Mayıs 1896'da Madrid'de yaptığı gösteri, İspanyol halkını sinematografla tanıştırdı. Bunu İngiliz William Paul'ün temsilcisi Ervin Rousby'nin yaptığı "*animatograph*" gösterileri izledi. Promio, Madrid'e gelmişken İspanyol askerlerinin geçit törenini, atış talimlerini, Madrid'deki Fransız Saint-Louis Okulu'ndan öğrencilerin çıkışını filme aldı. Alıcı kullanan ilk İspanyol ise Eduardo Jimeno Correas oldu. Üretim alanında Barselona büyük bir atılım gösterdi. Katalan Fructuos Gelabert ile Aragonyalı Segundo de Chômon İspanyol sinemasının ilk önemli yönetmenleri oldu. İlk kurmaca film olan *Rita en Café*'yi (*Rita Kahvede*, 1897) çeken Gelabert sessiz sinema döneminin sonuna dek yüzü aşkın film çekti. İlk çalışmalarında, günlük yaşamı belgeledi (*Salida del Publico de la Iglesia Parroquial de Sans* / *Sans Kilisesinden Halkın Çıkışı*, 1897). Güldürüler çektikten sonra *Maria*

Rosa (1908), *Dolores* (1908) gibi edebiyat uyarlamaları yaptı. Segundo de Chômon ise teknik yenilikler getirecek, Paris'te ilk kez görüntüleri teker teker boyayarak bir filmi renklendirecek (1902), İspanya'da çektiği *El Hotel Electrico*'da (*Elektrikli Otel*, 1905) tek resimli çekimler yapacak, dokuz yıl sonra da, görüntü yönetmenliğini yaptığı İtalyan yönetmen Pastrone'nin *Cabiria* adlı filminde sinema tarihinin ilk kaydırma hareketini uygulayacaktı. 1906 ile 1909 arasında Fransa'da çalışan Chômon, kendi ülkesinde *Gulliver en el Pais de los Giagantes* (*Gulliver Devler Ülkesinde*, 1911), *El Hombre Invisible* (*Görünmeyen Adam*, 1911) gibi filmlerin yanı sıra vodviller de çekti. 1906 yılında Alberto Marro'nun kurduğu Hispano Film, ülkenin ilk yapımevi oldu. Bu yapımevinin en iyi ürünlerini yönetmen Ricardo de Banos üretti. Seyirciden büyük ilgi gören *Don Juan Tenorio* (1908), *Don Pedro El Cruel* (*Zalim Don Pedro*, 1911), *Amor Andaluz* (*Endülüs Aşkı*, 1913) gibi filmlerden başka Blasco Ibanez'den başarılı bir edebiyat uyarlaması da yaptı (*Sangre y Arena* / *Kanlı Meydan*, 1916). Yabancı filmlerle yarışabilmek için, yapımevi sayısı hızla çoğaldı. Birinci Dünya Savaşı başladığında ülkedeki sinema sayısı 900'ü bulmuştu. Bu yılların Benito Perojo, José Luis Saenz de Heredia, Francesco Elias gibi yönetmenleri arasında Benito Perojo öne çıkar. *Boy* (*Çocuk*, 1925), *El Negro que Tenia el Alma Blanca* (*Beyaz Ruhlu Zenci*, 1927) gibi filmlerde gerçekçi bir tutum izler. Sessiz İspanyol sinemasının başyapıtı sayılan *La Aldea Maldita* (*Lanetlenmiş Köy*, 1929) ise Florian Rey'in imzasını taşır. İspanyol kırsal kesimini gelenekçi bir görüşle gündeme getiren bu filmin dışında Florian Rey, tarihsel olaylardan (*Augustina de Aragon*, 1928) edebiyat uyarlamalarına, dinsel konulara uzanan değişik konuları ele aldı. Sesli dönemde, eşi Imperio Argentina ile birlikte Fransa ve Almanya'da da filmler çevirdi. Sesli dönemin eşiğinde, yılda ortalama elli film çekiliyordu. Sesli film, İspanyol sinemasını sarsmadı. Tersine, İspanyolcanın yaygın bir dil olması, pazar payını genişletti ve 1931'de Madrid'de İspanyolca Konuşan Ülkeler Sineması Kongresi'nin toplanmasına yol açtı.

Portekiz: Lizbon, hareketli resimlerle 18 Haziran 1896'da tanıştı. İngiliz William Paul'ün temsilcisi Ervin Rousby, Madrid'den sonra geldiği Lizbon'da, büyük bir ilgi gören "animatograph" gösterileri yaptı. Aynı gösteriyi Porto'da izleyen Aurelio da Paz dos Reis, Paris'e gidip bir sinematograf aygıtı aldı ve Porto'nun orta yerindeki Camisaria Confiança'dan (Confiança Gömlekçisi) işçilerin çıkışını görüntüleyerek Portekiz sinemasının öncüsü oldu. 30 m uzunluktaki film, Eastman marka filmle çekilmişti. Lizbonlu Manuel Maria da Costa Veiga ise Lizbon'a gelen İspanya Kralı, Saksonya Kralı, Fransa Cumhurbaşkanı gibi konukları filme aldı. Birkaç yıl sonra, fotoğrafçı Joao Freire Correia, Lizbon'un ilk sinema salonu Salao Ideal'i yaptırdı. Ardından, Manuel Cardoso ile birlikte Portugalia Film'i kurarak ilk kurmaca film olan, Joao Tavares' in

yönettiği *Os Crimes de Diego Alves*'i (*Diego Alves'in Cinayetleri*, 1911) çevirdi. Filmin büyük ilgi görmesine karşın, gelirin dağıtımcıya gitmesi Portugalia Film'in iflasına yol açtı. Julio Costa'nın kurduğu Filmes Ideal ise konusunu tarihten alan ilk film olan, Carlos Santos'un yönettiği *Inês de Castro*'yu (1910) çevirdi. Önemli tiyatro oyuncularının rol aldığı film, iki hafta gibi, o dönem için çok uzun sayılan bir süre gösterimde kaldı. Celestino Soares, Luis Reis Santos ve Julio Fernandes Potes'in kurdukları Lusitania Film, *Malmequer* (1918) ile dikkati çekti. İlerde çok önemli bir yönetmen olacak José Leitao de Barros'un yönettiği film 18. yüzyılda geçen bir aşk öyküsünü konu ediniyordu. Aynı yönetmenin ikinci filmi *Mal de Espanha* (*İspanya Sıkıntısı*, 1918) ise erkekleri baştan çıkaran bir şarkıcı kadının öyküsünü ele alıyordu. İki filmde de önemli tiyatro oyuncuları rol almıştı. Invicta Film ise Paris'teki Pathé ile işbirliği yaparak Fransa'dan yönetmen Georges Pallu ile teknikerler getirdi. Büyük bir stüdyo yaptırdı. Georges Pallu'nun ilk filmi *Os Fidalgos de Casa Mourisca* (*Mağrip Evinin Erkekleri*, 1920) Julio Dinis takma adıyla romanlar yazan bir doktorun çok ilgi uyandıran aynı adlı romanının uyarlamasıydı. Film, yanında çalıştığı soyluları yıkımdan kurtaran bir köylünün öyküsünü anlatıyordu. Pallu, aynı yıl *Amor Fatal* (*Öldüren Aşk*) adlı bir melodramla, Amerikan polisiyelerine öykünen *Barbanegra* (*Karasakal*) adlı bir film daha çekti. Aileleri arasındaki çekişme nedeniyle birbirine kavuşamayan iki sevgiliyi konu edinen *Amor de Perdiçao* (*Öldüren Aşk*, 1921) ise yönetmenin belki de en önemli filmi oldu. Camilo Castelo Branco'nun ünlü romanını uyarlayan bu düzgün anlatımlı film olağanüstü bir ilgi gördü. Arkadaşı İtalyan yönetmen Rino Lupo'nun *Mulheres da Beira*'yı (*Beira Kadınları*, 1921) çekmesini sağladıktan sonra Pallu, küllenmiş bir aşkı yeniden gündeme getiren *O Destino* (*Yazgı*, 1922) ile bir edebiyat uyarlaması olan *O Primo Basilio* (*Yeğen Basilio*, 1922) adlı iki film daha yönetti. *A Tormenta* (*Fırtına*, 1924) Pallu'nun Portekiz'deki son filmi oldu. Rino Lupo'nun *Os Lobos*'u (*Kurtlar*, 1923) ise sessiz Portekiz sinemasının en önemli filmlerinden biri oldu. Dağlık bir bölgeye gelen bir denizcinin, topraklarına ve geleneklerine bağlı köylülerle çatışmasından doğan gerilimi, yönetmen büyük bir ustalıkla yansıtıyordu. Portekiz sinemasını etkileyen bir başka Fransız yönetmen de Maurice Mariaud'dur. Caldevilla Film adına çalışan Mariaud, *Os Faroleiros*'ta (*Fener Bekçileri*, 1922) bir deniz fenerinin daracık ortamında geçen tutkulu bir aşk öyküsünü işledi. Reinaldo Ferreira'nın yönettiği *O Taxi No 9297* (*9297 Numaralı Taksi*, 1927) gerçek bir olaydan yola çıkıyor, emprezaryosu tarafından öldürülen bir kadın tiyatro sanatçısının yaşamını konu ediniyordu. Leitao de Barros'un çektiği *Nazaré, Praia de Pescadores* (*Nazaré, Balıkçılar Kumsalı*, 1927) adlı belgesel, görüntülerinin güzelliğiyle dikkati çekti ve Portekiz sinemasının önemli ürünleri arasında yer aldı. Rino Lupo'nun yönettiği *Fatima Milagrosa* (*Mucizeler Diyarı Fatima*, 1929) ise dinsel bir konuyu sömürmekten öte bir değer taşımadı. 1930 yılı yeni yönetmenlerin umut veren

filmlerine tanık oldu. Gazetecilikten gelen Chianca de Garcia'nın *Ver e Amar*'ı (*Görmek ve Sevmek*) sevimli bir güldürüydü. Yine gazetecilikten gelen Antonio Leitao'nun *A Castela das Berlengas* (*Berlangas'ların Şatosu*) adlı filmi görüntüleriyle ilgi çekti. Anibal Contreiras, *Vida de un Soldado*'da (*Bir Askerin Hayatı*) bir delikanlının askerlik deneyiminin ilk günlerini anlattı. Barros da, küçük bir balıkçı köyünde yaşamı ele alan *Maria do Mar*'dan (*Denizlerin Maria*'sı) sonra, Sovyet belgeselcilerinden etkiler taşıyan *Lisboa Cronica Anedotica* (*Lizbon Güncesi*) adlı belgeseliyle Lizbon'u görüntüledi. Film usta bir gözlemciliğin yanı sıra mizaha da yer veriyordu. Mariaud'nun yönettiği *Nua*, son sessiz film oldu. Barros'un yönettiği ve seslendirme işlemleri Paris'te yapılan *A Severa* ise 19 Haziran 1931'de Lizbon'da gösterime girerek yeni bir dönem başlattı.

Hindistan

İngiltere'nin sömürgesi Hindistan'da ilk sinema gösterisi 7 Temmuz 1896 tarihinde Bombay'da bir otelde (Watson Oteli) yapıldı. Gösteride Lumière Kardeşler'in filmleri gösterildi. Yüzlerce dilin konuşulduğu bu büyük ülkede sinema beklenmedik bir ilgi gördü ve bu ilgi günümüze dek sürerek ülkeyi dünyanın en büyük film üreticisi konumuna getirdi. İlk gösteriyi yapan Maurice Sestier, 15 Ağustos'ta Avustralya'ya gidinceye dek, Bombay'ın değişik yerlerinde, bu arada kentin merkezindeki Novelty Tiyatrosu'nda gösteri yapmayı sürdürdü. Ertesi yılın ilk aylarından başlayarak Avrupa'dan filmler getirildi. 1898'de İngilizler Bombay ve Kalküta'da çekimler yaptı. Ertesi yıl, Bombaylı fotoğrafçı Harishchandra Sakharam Bhatwadekar, Londra'dan getirttiği bir alıcıyla, Bombay'ın asma bahçelerinde güreş tutan iki güreşçiyi filme aldı. Bunun ardından bir maymunun eğitilmesini görüntüledi. Açıkhavada film göstermeye başlayan Bhatwadekar, İngiltere'de öğrenimini tamamlayan bir gencin vatanına dönüşünü de filme alarak ilk belgeseli gerçekleştirdi (1911). Yabancı filmlerin gösterildiği açıkhava gösterileri Bombay ve Kalküta'dan başlayarak ülkeye yayılmaya başlayınca, yerli kurmaca film yapımı da gündeme geldi. İngiltere'den getirilen malzeme ve teknikerlerle çekilen, R. G. Torney'nin yönettiği ilk kurmaca film *Pundalik* (1912) bir ermişin yaşam öyküsünü konu ediniyordu. İki hafta süreyle gösterilen bu filmin ardından, Hint sinemasının ilk önemli yönetmeni Dadasaheb Phalke ilk filmi olan, dört bobinlik *Raja Harishchandra*'yı (*Kral Harishchandra*, 1913) yönetti. Çizerlik ve fotoğrafçılık yapan Phalke, Bombay'da bir sinemada İsa'nın yaşam öyküsünü görünce, Hint tanrıları için de benzer bir çalışma yapmaya karar verir. Londra'ya gidip bir alıcı satın alır, Cecil Hepworth aracılığıyla stüdyolarda film çekmeyi öğrenir, ülkesine döndükten sonra da, bir senaryo yazıp ilk filmini çeker. *Kral Harishchandra*, dürüstlük uğruna krallığını, karısını ve çocuklarını yitirmeyi göze alan ama tan-

rıların övgüsünü kazanan örnek bir kralın öyküsünü anlatıyordu. Böylece, etkisi günümüze dek sürecek olan ve özellikle güneyli seyircilerin büyük ilgisini çeken mitolojik konular sinemaya girmiş oluyordu. Film ayrıca durağan alıcı kullanımı, erdemli kahraman, suçsuz kurban, komik uşak gibi Hint sinemasının özellikleri arasına girecek öğeleri de içeriyordu. Phalke Londra'ya giderek filmini orada da gösterdi ve Amerikan *Bioscope* dergisi, filmden övgüyle söz etti. Yüzlerce film çeken, Bombay dolaylarındaki Nasik'te kendi adına bir yapımevi kuran Phalke'nin çalışmaları arasında yer alan *Mohini Bhasmasur* (1913), *Satyaran Savitri* (1914), *Lanka Dahan* (*Lanka Yangını*, 1917), *Krishna Janma* (*Krişna'nın Doğuşu*, 1918), *Kaliya Mardan* (*Kaliya'nın Ölümü*, 1919), *Sant Tukaram* (*Ermiş Tukaram*, 1921) gibi filmler genellikle Hint mitolojisi ile *Ramayana* ve *Mahabharata* destanlarından yararlanır. Bu filmlerin ilki, o güne dek kadın rollerini de erkeklerin üstlendiği Hint sinemasında, bir kadın oyuncuya (Kamala) başrol vererek bir ilki daha gerçekleştirir. Yürekliliği, duyarlığı ve sevecenliği ile insanlığa örnek sayılan Rama'nın (Ramayana destanının başkişisi) yaşamını konu edinen *Lanka Yangını* ise seyirciden olağanüstü bir ilgi gördü.

Phalke sinema hilelerinden de yararlanıyordu. *Krişna'nın Doğuşu*'nda, yönetmen Méliès'nin buluşlarını uygulayarak, Kral Kamsa'nın başını gövdesinden ayırır; *Kaliya'nın Ölümünde* de, küçük Krişna sulardan çıkan beş başlı zehirli yılan Kaliya ile savaşarak onu öldürür. *Krişna'nın Doğuşu*'nda yönetmenin kızı Mandakini başrolü oynayarak ünlendi. Sinemaya yeni türlerin (güncel konular, serüvenler, tarihsel filmler) gelmesi üzerine Phalke, son sessiz filmi *Setu Bandhan*'la (*Lanka'nın Fethi*, 1932), Ganj Irmağı'nın kaynağına ilişkin *Gangavtaran* (1937) adlı sesli bir film çektikten sonra sinemacılığı bırakmak zorunda kaldı. Yoksul bir yaşam sürdü ve tıpkı Méliès gibi unutuldu.

Madras ve Kalküta'da kurulan stüdyolarda J. F. Madan, Nataraj Mudaliar (*Keechaka Vadham / Keechaka'nın Yıkılması*, 1919), S. N. Patankar gibi yeni yönetmenler yetişti. Sinema sayısı ise hızla artıyordu. 1923 yılında bu sayı 150'yi bulmuştu. Ama gösterilen filmlerin büyük çoğunluğu yabancı kaynaklıydı. S. N. Patankar'ın yönettiği *Ram Vanvas* (*Rama Sürgünde*, 1918) konusu mitolojiden kaynaklanan bölümlü filmlerin ilki oldu. Dhiren Ganguly, senaryosunu yazıp başrolü de oynadığı *England Returned*'de (*İngiltere'den Dönenler*, 1921) İngiltere'de okuyup da kendilerini İngiliz sayan Hintlileri bir güldürü havası içinde eleştirdi. Haydarabat'a yerleşen Ganguly, 1923 ile 27 arasında burada ona yakın güldürü filmi (*The Lady Teacher / Bayan Öğretmen*; *The Stepmother / Üvey Ana* vb) çekti. Ama Müslüman bir kraliçenin Hindu bir erkeğe âşık olmasını konu edinen bir film çekmeye kalkışınca, Nizam tarafından sınır dışı edildi. Kalküta'ya giderek *Kanamur Aagun*'u (*Tenin Ateşi*, 1928) çekti. Bu filmde başrolü oynayan Debaki Kumar Bose, ertesi yıl *Panchasar* (*Kör Tanrı*, 1929) ile yönetmenliği denedi. Chandulal Shah, Bombay'ın en önemli yönetmeni oldu. Rastlantı sonucu girdiği sinemada ilkin *Vimla*'yı (1925) çektikten sonra,

dönemin ünlü oyuncusu Miss Gohar'ın oynadığı *Typist Girl* (*Daktilo Kız*, 1926) ile büyük başarı kazandı. Bunun üzerine aynı oyuncu ile beş film daha çekti. Bu filmlerden *Gun Sandari* (*Şaşkın Kocalar*, 1927) de büyük ilgi görünce, bir yapımevi kurarak 1932'ye dek, tümü de sessiz 39 film çekti. Chandulal Shah'ın en büyük katkısı, çağdaş konuları ele alması, insanların günlük yaşamda karşılaştıkları sorunları perdeye getirmesidir. *Daktilo Kız*'ın başlığı konunun güncelliğini vurgularken, *Şaşkın Kocalar*, kadının geleneksel konumundan sıyrılarak kocasına gerçek bir arkadaş olmasını önerir. Yine güncel konulara eğilen Barburao Painter de, *Saukari Pash*'ta kırsal kesimde tefecilik sorununa eğilerek, köy yaşamını gerçekçi bir biçimde sinemaya getirdi. Londra'da hukuk öğrenimi gören Himansu Rai ise yapımcılığını ve Buda rolünü üstlendiği *Prem Sanyas*'ta (*Asya'nın Işığı*, 1928), yönetmenliği Alman Franz Osten'e yaptırdı. Buda'nın yaşamını anlatan filmin Avrupa ülkelerinde de büyük ilgi görmesi üzerine, Rai dış ülkelere de yönelik iki film daha üretti. Sermayesini Alman UFA Yapımevi'nin sağladığı ve Franz Osten'in yönettiği *Shiraz* (1929), kimsesiz bir kızın Şah Cihan'ın eşi olmasını ve ölümü üzerine Şah Cihan'ın Taç Mahal'i yaptırmasını konu ediniyordu. Mahabharata'dan esinlenen ve yine Franz Osten'in yönettiği *Throw of Dice* (*Zar Oyunu*, 1929) ise ülkelerinin yazgısını zar atarak belirleyen iki hükümdarı ve zar tutan kralın yenilgisini ele alıyordu. Bu iki filmde de oynayan Rai, bu kez İngilizlerle, daha sonra evleneceği Devika Rani'nin başrolü oynadığı *Karma*'yı (*Yazgı*, 1934) çevirdi.

Hindistan gibi büyük bir sömürgede, özellikle Gandhi'nin ulusal bir kahraman kimliği kazanmaya başladığı bir dönemde, İngiliz hükümetinin sinema gibi dönemin en önemli kitle iletişim aracını denetimsiz bırakması düşünülemezdi. Daha 1918'den başlayarak kentlerde sansür komiteleri kuruldu. Amaç halkın ahlak değerlerini korumak görüntüsü altında, milliyetçi akımların sinema aracılığıyla yayılmasını önlemekti. Örneğin bir oyuncunun Gandhi gibi giyindiği *Bhakta Vidur* ya da İngiliz eğitim sistemini eleştiren *Vande Matram Ashram* gibi filmler hemen yasaklandı. Bunun gibi Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* ya da Griffith'in *İki Yetime*'si gibi yabancı filmlere de gösterim izni verilmedi. Buna karşılık daha sonraları Hint sinemasında görülmeyecek olan öpüşme sahneleri (*Zar Oyunu*'nda Charn Roy ile Sita Devi'nin öpüşmesi gibi) hoşgörüyle karşılandı. Sessiz dönemde 1280 film çekilmiş olmasına karşılık, bugüne ulaşan film sayısı yalnızca 13'tür (filmlerin büyük bölümü Kalküta'da bir depo yangınında yok olmuştur). Bu nedenle sessiz Hint filmlerinin değerlendirilmesi, dönemin kaynaklarına dayandırılır. Ardeshir Ara'nın yönettiği *Alam Ara* (*Dünya Güzeli*, 1931) ilk sesli Hint filmi oldu. Sesli filmin getirdiği en büyük yenilik ise her filmin mutlaka şarkı ve raks içermesidir.

Japonya

Japon halkı sinemayla, 21 Kasım 1896'da Kobe'de yapılan bir kinetoskop gösterisi aracılığıyla tanıştı. Kobe'de bu gösteriyi düzenleyen Amerikan Riner & Co'dan bir kinetoskop satın alan M. Takashi, Tokyo'da da benzer bir gösteri düzenleyerek büyük ilgi topladı. 1897 yılında Tokyo'da sesli bir gösteri yapıldı. Film oynatılırken, perdenin gerisindeki mikrofondan bir ses görüntüleri yorumladı. Daniel Close adındaki bir Amerikalı yurtdışından birçok film getirtti (*New York Yangını*, *Niagara*, *Marie Stuart'ın İdamı* vb). Bu arada Lumière Kardeşler'in iki operatörü (Gabriel Veyre ile Constant Girel) başta Tokyo, birçok kentte çekimler yaptı. Japonya'da ilk stüdyoyu açan Shoten Yoshizawa, Japon sinemasının kurucusu sayılır. Bu arada Tsukemichi Shibata bir kabuki oyununu filme alarak ilk Japon filmi *Momijigari*'yi (*Akağaçlar Altında Gezinti*, 1902) gerçekleştirdi. Aynı yönetmen *Ninin Dojoji* (*Dojo Tapınağında İki Kişi*) adlı filmini ise görüntüleri boyayarak renklendirdi. 1905 yılında Tokyo'da ikinci bir stüdyo açıldı. Aynı yıl Rus-Japon Savaşı ile Bokserler Savaşı sırasında çekilen belge filmleri halka gösterildi. 1903 yılında Tokyo'da ilk sinema salonu (Denki Kan) hizmete girdi (Tokyo'nun yalnızca film gösteren ilk büyük sineması Saifukan ise 1910'da açılacaktı). 1909 yılında, Fransız Pathé Yapımevi Tokyo'da bir stüdyo yaptırdı. Aynı yıl, bir kukla filmi gramofon eşliğinde gösterilerek bir sesli sinema denemesi daha yapıldı. Film gösterimi sırasında, perdenin önündeki bir yorumcunun ara yazıları da okuyarak, müzik eşliğinde açıklamalar yapması yaygınlık kazandı. "*Benshi*" (konuşan adam) adı verilen bu yorumcular, ileride sesli sinemaya karşı çıkacaklar, seyircinin *benshi*'leri dinlemek için salonları doldurduğunu öne süreceklerdi. Dahası, sesli sinemanın yaygınlaşmasından sonra (1935) bile, kimi *benshi*'ler çalışmayı sürdürecekti.

Japon sineması başlangıçta, hep kabuki, shingeki (Batı tiyatrosu) ya da shimpa (çağdaş kılınmış kabuki) gibi tiyatro türlerinden beslendi. Kaoru Osoani'nin, Tolstoy'un *Diriliş*'inden esinlenerek çevirdiği *Katyuşa* (1912), Masao Inoue'nin geri dönüşlere de yer veren filmi *Tali No Musume* (*Teğmenin Kızı*, 1917) ile yakın planların ağır bastığı filmi *Dokuso* (*Zehirli Ot*, 1917) ve Minoru Murata ile Kaoru Osanajil'in Maksim Gorki uyarlaması *Rojo No Reikon* (*Sokaktaki Ruhlar*, 1921) Batı kökenli etkilerin ilk örnekleridir. Murata'nın daha sonra çevireceği ve geçen yüzyıl sonunda Yokohama'da geçen bir dramı ele alan filmi *Muteki* (*Siste Siren Sesleri*, 1934), Alman ve Rus sinemasının yazgıcı anlayışına öykünür. Teinosuke Kinagusa'nın bir akıl hastanesinde geçen ve hiç ara yazı kullanmayan filmi *Kurutta Ippeiji* (*Çılgın Bir Sayfa*, 1926) ise akıl hastalarının sanrılarını vermek için nesneleri biçimbozumuna uğratarak, öncü bir deneme olur. Yönetmenin büyük bir kentin batakhanelerini döner bir yuvarla canlandıran, bir sonraki filmi *Jujiro* (*Yol Ayrımı*, 1928) da Alman dışavurumculuğundan etkiler taşır. Alıcının uzun kaydırmalar yapması, bir ara yukarıya

yükselerek balkonlardan müşteri çağıran hayat kadınlarını görüntülemesi, yönetmenin teknik becerisini gösterir. Kinagusa filmini Moskova, Paris ve Londra'ya götürerek, Japon sinemasını ilk kez Batılı seyirci ile tanıştırdı. Moskova'da, kabuki tiyatrosuna meraklı bilinen Eisenstein ile de görüştü. Kabuki oyuncularının, tiyatronun geleceği için tehlikeli rakip saydıkları sinemada rol almamaya karar vermeleri bir dönüm noktası oldu. Çünkü bu karar, salonların Amerikan ve Fransız filmleriyle dolması sonucunu doğurdu. 1912 yılında ise ilk büyük yapımevi olan Nikkatsu (Hareketli Resimler) kuruldu. Kovboyları, gangsterleri, geleneklerle bağdaşmayan ilişkileri perdeye getiren yabancı filmleri denetlemek ve yerli yapımı desteklemek için Eğitim Bakanlığı bir yönetmelik çıkardı. Ama bu kez de kadın oyuncu sorunu geldi gündeme. Japon tiyatrosunda kadın rollerini de erkekler oynuyor, bu oyunculara *onnagata* (ya da *oyama*) adı veriliyordu. Sinemada kadın rollerinin en ünlü erkek oyuncusu, yönetmenlik de yapan Teinosuke Kinugasa (*Shikabane / Canlı Cenaze*, 1917) idi. Harumi Hanayagi (*Shinzan No Otome De Norimasa Kaeriyama / Dağ Eteklerinin Kızı*, 1919) ile henüz 15 yaşındaki Yaeko Mizutani'nin (*Kantsubaki / Kış Kamelyası*, 1920) bu geleneği yıkarak, sinemanın ilk gerçek kadın oyuncuları olmaları büyük bir yenilik sayıldı. 1920'de genç yönetmenler, sinemanın tiyatro etkisinden kurtarılması, bir "sanat sineması" yaratılması, kadın oyuncu kullanılması, yorumcunun kaldırılması amacıyla bir araya geldiler. Amerika'dan tekniker ve malzeme getirtildi. Henry Kotani'nin yönettiği *Shima No Onna* (*Adalı Kız*, 1920), Thomas Kurihara'nın yönettiği *Amachua Kurabu* (*Amatörler Kulübü*, 1920) gibi filmler yapıldı.

Kısa süren etkinliği boyunca önemli filmler üreten Kensaku Suzuki, *Tabi On Onna Geinin* (*Kadın Sanatçının Yolculuğu*, 1923) adlı filminde uzun çabaların ardından birleştikten sonra yeniden yolları ayrılan iki sevgilinin öyküsünü işledi. 1 Eylül 1923'te meydana gelen ve 100 bin kişinin ölümüne yol açan, "büyük Kanto depremi" Tokyo ve çevresini neredeyse yerle bir ederken, stüdyoları da yıktı. Böylece yerli üretimin durması sinemaları bir kez daha Amerikan ve Avrupa filmlerinin doldurmasına yol açtı. Genç yönetmenler Murnau, Lubitsch, Lang vb gibi batılı yönetmenlerin filmlerini de görmek olanağını buldular. Aralarında Mizoguchi, Ozu, Kinugasa, Gosho, İto gibi isimlerin de bulunduğu yeni bir kuşak ortaya çıkarak, Japon sinemasına özgü bir biçemin yaratılmasına katkıda bulundu. 1920'lerde çevrilen filmler iki türe ayrılıyordu: *Jidai-geki* (eski yüzyıllarda geçen dramlar) ve *shomin-geki* (sıradan insanları konu edinen çağdaş dramlar). İlk türün en önemli temsilcisi Daisuke Ito, "*chambara*" adı verilen, harekete dayalı eski dönem filmlerinin öncüsü oldu. Alıcıyı kullanmadaki ustalığıyla dikkati çeken yönetmen, duygusallığın ağır bastığı filmlerinde (*Chuji Tabi Nikki / Chuji'nin Seyahatnamesi*, 1927; *Zanshin Zambaken*, 1929; *Oatsurae Jirokichi Goshi / Jirokichi'nin Gerçek Öyküsü*, 1931 vb) çoğu kez iktidara başkaldıran kahramanları ele aldı.

Shomin-geki anlayışının temsilcisi ve daha sonraki yılların büyük ustası Yasujiro Ozu, günümüze ulaşan ve aynı kıza âşık olan parasız pulsuz iki öğrenciyi konu edinen ilk filmi *Wakaki-Hi*'den (*Gençlik Günleri*, 1929) başlayarak, toplumsal eleştiriyi güldürü havası içinde yapan filmler çekmeye başladı. Genellikle genç oyunculara yer verdiği bu filmlerde orta sınıfı ele alarak karı koca ilişkilerini ve aile yapısını, kuşak çatışmalarını, yeniyetmelerin sorunlarını gündeme getirdi. *Tokyo No Gasho*'da (*Tokyo'nun Yüreği*, 1931) geçim sıkıntısı çeken genç insanlara eğildi. Amerikan güldürülerini çağrıştıran *Umarate Wa Mita Keredo*'da (*Doğdum Ama*, 1932) babalarının onaylamadıkları bir davranışı karşısında açlık grevi yapan iki kardeşi konu edindi. *Degikoro*'da (*Cilveli Yürek*, 1933) bir babanın melodramına eğilirken, *Ukigusa Monogatari* (*Yüzen Otların Öyküsü*, 1934) gezginci bir tiyatro ortamında yaşanan bir aşkı konu edindi ve etkileyici dış çekimleriyle dikkati çekti. Bu filmler, yönetmenin, örneğin bir giysi, bir saat, bir bitki gibi ayrıntılara simgesel anlamlar yükleyen ve beklenmedik durumlarda mizahı gündeme getiren usta sinemacılığının ilk örnekleridir. *Shomin-geki*'nin bir başka temsilcisi Mikio Naruse ise sessiz dönemin son yıllarında sinemaya başladı ve *Yogoto Nu Yume* (*Bir Gecelik Düş*, 1933) ve bir kadının tek başına ayakları üstünde durma savaşımını konu edinen *Kagirinaki Hodo* (*Çıkmaz Sokak*, 1933) ile dikkati çekti. Ailesinden ayrılmaya karar veren genç kadının, bir hastanenin upuzun koridoru boyunca tek başına yürüdüğü bölüm, yönetmenin duyarlı anlatımını belgeler.

Daha sonraki yılların bir başka önemli yaratıcısı Kenzi Mizoguchi de, daha ilk filmlerinden başlayarak, özellikle ezilen kadını öne çıkaran toplumsal gerçekçi bakışıyla dikkati çekti. Anna Christie, Eugene O'Neill, Maurice Leblanc gibi batılı yazarlardan hiçbiri günümüze ulaşmayan uyarlamalar yaptıktan sonra, Tokyo'nun kenar mahallelerini ele alan *Nihonbashi* (1929) ve Marksist eğilimli yönetmenin ilerici görüşlerine yer verdiği için sansür engeline takılan *Tokay Kokyagaku*'yu (*Tokyo'da Yaşam*, 1929) yönetti. Gezginci bir tiyatro oyuncusunun zor yaşam koşullarına eğilen ve uzun planların yer almaya başladığı *Taki No Shiraito* (*Çavlanın Beyaz İpliği*, 1933) daha sonraki başyapıtlarının habercisi oldu.

İlk sesli Japon filmi, Heinosuke Gosho'nun yönettiği ve başrolü dönemin en ünlü kadın oyuncusu Kinuyo Tanaka'nın oynadığı *Madamu To Nyobo* (*Madam ve Komşu Kadın*, 1931) adlı şarkılı güldürü oldu. Bu sesli filmin ardından Gosho yeniden sessiz filme dönerek, güldürü oyuncularını ele alan ve alıcıyı kullanmadaki ustalığını gösteren *Izu No Odoriko*'yu (*İzu Dansçısı*, 1933) çevirdi. Sesli sinemanın yaygınlık kazanması için 1935'i beklemek gerekti.

Avustralya

Hindistan'da ilk sinema gösterisini yaptıktan sonra Avustralya'nın Victoria eyaletine geçen Maurice Sestier, 1896 yılı Eylül ayında burada ilk sinematograf gösterisini düzenledi. Sestier, Hindistan'da yapmadığı bir işi yaparak, film de çekti. *Melbourne's Cup* (*Melbourne Kupası*, 1896) adı altında, dönemin en önemli at yarışını belgeledi. *Age* gazetesinin desteğiyle, bu kısa film, kentin Princess Theatre salonunu dolduran seyircilere gösterildi. Atların yarışa hazırlanması, tartı işlemi, yarışın başı ve sonu, yarışı kazanan Newhaven'e ödül verilmesi uzun uzadıya alkışlandı. 1905'te Sydney'e gelerek Lyceum Theatre'da, *Theatroscope* adını verdiği gösterileri düzenleyen Charles Cousens Spencer önemli bir yapımcı olacak, yönetmenlik de yapacak ve 1912 yılında Sydney'de Ruschetters Bay'de, ülkenin ilk stüdyosunu kuracaktı. Dinsel bir kuruluş olan Kurtuluş Ordusu (*Salvation Army*) ise İngiltere'den getirttiği bir alıcıyla Joseph H. Perry adlı bir İngilize *Soldiers of The Cross* (*Haçın Askerleri*, 1900) adlı bir film çevirtti. Melbourne dolaylarında bir tenis kortunda çekilen film boyunca, William Booth adlı bir vaiz konuşuyordu. Ama canlandırmaya da yer veriliyor, amatör oyuncular, aslanlara parçalatılan ilk Hıristiyanların acılarını dile getiriyordu. 13 Eylül 1900'da Melbourne'da Town Hall'da gösterilen bin metre uzunluğundaki bu dinsel propaganda filmini görenlerin sıkılmış olduklarını düşünmek yanlış sayılmamalı. Perry, aynı kuruluş adına benzer konulu başka filmler de çekerek öncülük işlevini sürdürdü. Yönetmenliğini Charles Tait'in yaptığı *The Story of The Kelly Gang* (*Kelly Çetesinin Öyküsü*, 1906) ise büyük bir olasılıkla sinema tarihinin ilk uzun kurmaca filmlerinden biridir. Haydut Ned Kelly'nin yaşamını müzik ve ses efektleri eşliğinde canlandıran film 66 dakika sürüyordu. Bu filmin başarısı, uzun film yapımını destekledi. Güncel konuları ele alan ama derme çatma olanaklarla ve büyük bir hızla çevrilen filmler çoğaldı. Üretimin artışı Raymond Longford gibi yetenekli yönetmenlerin de ortaya çıkmasını sağladı. Ama genel eğilim yine de kısa süreli filmlerden (*Robbery Under Arms / Silahlı Hırsızlık*, 1907; *Thunderbolt / Yıldırım*, 1910; *Tale of The Australian Bush / Avustralya Makisinin Öyküsü*, 1911) yanaydı. Edwin J. Cole'un yönettiği *Buffallo Bill's Love* (*Buffallo Bill'in Aşkı*, 1911) adlı *western*, Kızılderililerin bir ağaca bağladıkları genç bir kadını söyletmek için uzaktan attıkları bıçakları kadının vücuduna teğet geçecek gibi ağaca saplamalarını gösteriyor, sonra iyi adam gelerek kadını kurtarıyordu ve bütün bunlar dört dakika içinde olup bitiyordu. Bu arada belgesel sinema anlayışının da sürdüğünü belirtmek gerekir. E. Higgins, 1908'de Sydney'de yapılan dünya boks şampiyonluğunu filme alırken, T. J. West de Melbourne kentini konu edinen *Marvellous Melbourne*'u (*Şaşırtıcı Melbourne*, 1909) çekti. Frank Hurley ise Sir Ernest Schakleton'un 1912 yılında yaptığı Güney Kutbu seferini filme aldı. Savaştan sonra, ara yazılar eklediği bu filmi *In The Grip of The Polar Ice* (*Kutup*

Buzları Arasında, 1917) adı altında, kendisinin de perdenin gerisinden yorumlar yaptığı gösterimlerde halka sundu. Daha sonra Yeni Gine'de, o güne dek beyazların adım atmamış olduğu Seppik Irmağı boyunca çektiği *Pearls and Savages* (*İnciler ve Vahşiler*, 1921) adlı belgesel, ülkesi dışında da büyük ilgi gördü.

Bu yılların en önemli yönetmeni olan İngiliz deniz adamı Raymond Longford, daha sonra ilk kadın oyunculardan biri olacak senaryo yazarı Lottie Lyell ile işbirliği yaparak çok sayıda film çekti. Birkaç gün içinde çekilen, iki bobinlik bu filmler arasında *The Tide of Death* (*Ölüm Gelgiti*, 1912), *Trooper Campbell* (*Süvari Campbell*, 1912), *The Fatal Wedding* (*Ölümcül Düğün*, 1913), *The Mutiny on The Bounty* (*Gemide İsyan*, 1916) yaşama gerçekçi bakışlarıyla öne çıkarsa da, yönetmenin başyapıtı *The Sentimental Bloke*'tur (*Duygusal Adam*, 1918). C. J. Dennis'in yapıtından uyarlanan ve Arthur Tauchert'in başrolü oynadığı film, cezaevinden yeni çıkmış bir erkeğin öyküsünü, bu kişinin ağzından anlatır. İşçi mahallelerini ve günlük olayları gündeme getiren *Duygusal Adam*, ülke sınırları dışına çıktı ve İngiltere'de de gösterildi. Yaşamının son yıllarını Sydney'de liman bekçiliği yaparak geçiren Longford'un son önemli filmi *On Our Selection* (*Bizim Seçimimiz*, 1920) oldu. Birinci Dünya Savaşı, milliyetçilik duygularını körükleyen sıradan filmlerin çekilmesine yol açtı. *A Hero of The Dardanelles* (*Çanakkale Kahramanı*, 1915) Çanakkale Savaşı'na değinirken, *Will They Never Come?* (*Geri Dönecekler mi?*, 1915) gençleri savaşa katılmaya çağırıyordu. Beaumont Smith de, dönemin çalışkan bir yönetmenidir. *The Hayseeds Come to Sydney* (*Hayseeds'ler Sidney'e Geliyor*, 1917), *Our Friends The Hayseeds* (*Dostumuz Hayseeds'ler*, 1917) *Satan in Sidney* (*Şeytan Sidney'de*, 1918) gibi çok tutulan güldürü filmleri, Smith'in imzasını taşır. Belgeselci Frank Hurley de kurmaca sinemayı denedi. Yine Yeni Gine'de çektiği *The Jungle Woman* (*Orman Kadını*, 1926) ve *The Hound of The Deep* (*Aşağıların Köpeği*, 1926) adlı iki film, belgesellerinin uyandırdığı ilgiyi uyandırmadı. Marcus Clarke'ın romanından sinemaya uyarlanan *For The Term of His Natural Life* ise (*Doğal Yaşamı Boyunca*, 1927) dönemin üstün yapımı oldu. Filmin yönetmeni (Norman Dawn) ve oyuncuları (Eva Novak, Arthur McLaglen ve George Fisher) Amerika'dan getirildi. Ama film beklenen getiriyi sağlayamadı. Daha sonraki yılların önemli yönetmenlerinden Ken G. Hall'in tek sessiz filmi *The Exploits of Emden* (*Emden'in Serüvenleri*, 1928) sessiz dönemi noktaladı.

Avustralya sinemaları Hollywood filmleri gösterseler de, 1920'li yıllarda ülkede yine de yılda ortalama dokuz film çevriliyordu. Zaten üretilen film sayısı hiç bir zaman fazla olmamış, savaşın ilk yılında yalnızca üç kurmaca filmi çevrilebilmişti. Ama ekonomik bunalımın bütün dünyayı etkilediği 1929 yılında üretim tümüyle duracaktı. 29 Aralık 1928'de Sydney'de de gösterilen *Caz Şarkıcısı* ise sesli dönemi başlatacaktı.

Sessiz Sinemanın Sonu

1926 yılının 6 Ağustos tarihinde Warner Bros. Yapımevi'nin *vitaphone* yöntemiyle seslendirdiği *Don Juan*'ın New York'taki Warners Theatre'da düzenlenen bir galayla konuklara gösterilmesi sinema tarihinde yeni bir adım oldu. Sinemanın başlangıç yıllarından beri görüntüyle sesi birleştirmek gündeme gelmiş, bu doğrultuda yapılan çalışmalar 1920'lerde somut sonuçlar vermişti. Bell Telephone Company'nin laboratuvarlarında gerçekleştirilen *vitaphone*, yapımevlerine önerilmiş, ancak yeni yatırımlar gerektirdiği için ilgi görmemişti. Büyük yapımevleriyle rekabet edebilmek için bir yenilik arayan Warner Bros. ise yatırım kumarını göze alarak sesli filmi denemek yürekliliğini gösterdi. *Vitaphone*, sesi plak üzerinde saptıyor, görüntüyü yansıtan gösterici ile plağı çalan gramofon arasında eşzamanlılık sağlıyordu. Alan Crosland'ın yönettiği, başrolleri John Barrymore ile Mary Astor'un paylaştıkları *Don Juan*, George Gordon Byron'un bir şiirinden esinlenerek çapkınların çapkını Don Juan ile Lükres Borjiya arasındaki ilişkiyi ele alırken, William Axt'ın özel olarak bestelediği bir müziğe yer veriyor ama konuşma içermiyordu. Sessiz film geleneğine uygun bir anlayışla hazırlanmış olmasına karşın büyük ilgi gören, New York'ta altı ay gösterimde kalan bu filmin ardından, 6 Ekim 1927'de yine Alan Crosland'ın yönettiği, başrollerini Al Jolson ile May McAvoy'in paylaştıkları ve bir sinagogta şarkı söyleyen babasının karşı çıkmasına karşın caz şarkıcısı olmak isteyen bir gencin öyküsünü ele alan *Jazz Singer* (*Caz Şarkıcısı*) gösterime girdi. (Warner Bros. Yapımevi'nin sesli filme geçmesini en çok isteyen yöneticisi Sam Warner, gösterimden bir gün önce ölünce, cenaze için trenle Los Angeles'e gitmek zorunda kalan kardeşleri Jack ve Albert de ilk gösterimde hazır bulunamadılar). Film, Samson Raphaelson'ın Broadway'de büyük ilgi gören oyunundan uyarlanmış olsa da, Alman yönetmen E. Andreas Dupont'un (1923) yönettiği *Baruch* ile konu benzerliği taşıyordu. Başrol için önce Broadway'de bu oyunda oynayan George Jessel, sonra Eddie Cantor düşünülmüş ama 75 bin dolar karşılığında Al Jolson ile anlaşılmıştı. *Caz Şarkıcısı*'nın büyük bir ilgiyle karşılanması, Al Jolson'un iki şarkı arasında "Bir dakika bekleyin, daha bir şey dinlemediniz" gibi doğaçlama kısa konuşmalarına ve şarkıları seyirciye bakarak söylemesine bağlansa da, kesin olan, sinemanın geleceğinin artık sesli olacağıydı. Aynı yapımevi 8 Haziran 1928'te bu kez, Bryan Foy'un yönettiği, baştan sona konuşmalı *Lights of New York*'u (*New York Işıkları*) gösterime soktu. Kırsal kesimden gittikleri New York'ta içki kaçakçılarıyla başları derde giren iki arkadaşın serüvenini anlatan 57 dakika uzunluğundaki bu film, oyuncuların mikrofon karşısında heyecanlanmış olmalarından kaynaklanan aksaklıklarına karşın büyük iş yaptı. Aynı yıl Warner Bros., Lloyd Bacon'un yönettiği yeni bir Al Jolson filmiyle (*The Singing Fool* / *Çılgın Şarkıcı*) sesli dönemi perçinlemiş oldu.

Lumière Kardeşler'in buldukları sinemayı, bu kez Warner Kardeşler "konuşturmuşlardı" ama sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişin uzun bir öyküsü vardır. Sessiz film döneminde de önemli filmler müzik eşliğinde gösteriliyordu. Gösterim sırasında çoğu kez bir piyanist, kimi kez birkaç çalgıcı, daha az oranda olsa da bir orkestra filmin gösterimine eşlik ediyordu. Edison'un da hareketli resimleri saptamaya çalışırken amacının, bu görüntülerle gramofon arasında bir eşgüdüm sağlamak olduğu biliniyor. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından radyonun yaygınlık kazanmaya başlaması, ses dalgalarını elektrik dalgalarına dönüştürerek filmin kenarına işlemeye yönelik çalışmaları hızlandırdı. Amerikan General Electric kuruluşu bu doğrultuda çalışırken, Western Electric ile Bell Telephone, sesleri plak üzerinde saptayarak görüntüyle eşzamanlı olarak verecek sistemi geliştirdi. Bu alanda çalışmalar yapan Lee De Forest, 1923 yılında, New York'taki Tivoli sinemasında, filmin üzerine saptanmış ses kuşağı içeren kısa filmler gösterdi. Şarkılı müzikhol numaralarının yanı sıra, başkan Coolidge ile yapılan bir söyleşiyi de içeren bu filmlere "*phono-films*" adı verildi. Ne var ki, radyonun etkisiyle sinema seyircisinin azalmaya başlaması, yapımcıların büyük yatırımlar gerektiren bu yeniliğe ilgi göstermelerini engelledi. Böyle bir yenilik yerine, iki filmin arasına danslar, şarkılar, skeçler katarak, Cumartesi geceleri çekiliş yapıp ikramiyeler dağıtarak seyircinin yeniden salonlara dönmesi sağlanmaya çalışıldı. Ne var ki, Polonya kökenli Warner Kardeşler'in kurduğu Warner Bros. Yapımevi'nin özel bir durumu vardı. Yapımevi, daha güçlü bir konuma gelebilmek amacıyla 1924 yılında banker Waddill Catchings'ten kredi aldı. Bu krediyle büyük bütçeli ama ses getirecek filmler üretilmesi tasarlandı. Yeni sinema salonları açıldı, laboratuvarlar yenilendi ve bir radyo istasyonu kuruldu. Ama 1925 yılında bir milyon doların üstünde bir kârla kapanan bilanço, ertesi yıl bir milyon doların üstünde zarar gösterdi. Bilanço rakamlarından yola çıkanlar Warner Bros.'un iflasın eşiğinde olduğu yorumunu yaptılar. Oysa yapımevi yeni yatırımlar peşindeydi. 20 Nisan 1926'da Vitaphone Corporation adlı bir şirket kurarak, Western Electric'in kimsenin ilgisini çekmeyen seslendirme sisteminin kullanım hakkını aldı. Brooklyn'de yaptırılan ve üç buçuk milyon dolar harcama gerektiren, sesli çekim donanımına sahip Vitagraph Stüdyosu'nda yukarıda değinilen *Don Juan* çekildi. Warner Bros. bundan böyle üreteceği bütün filmleri artık *vitaphone* sistemiyle seslendirilmiş olarak çekeceğini açıkladı. Sinema salonları da sesli film gösterebilecek donanıma kavuşturuldu. Sesin uyandırdığı ilgiyi gören William Fox da, Lee De Forest'in buluşundan yola çıkarak 21 Ocak 1927'de *Fox Movietone* başlığı altında kısa filmler gösterdi. Altı ay sonra, bu kez Charles Lindbergh, Benito Mussolini ve Başkan Coolidge ile yapılmış söyleşileri de içeren yeni bir program sundu. Aynı yılın Ekim ayından başlayarak haftalık haber filmi *Movietone*'u üretmeye başladı. (Bu haber filmlerinden birinde Bernard Shaw'un yaptığı bir konuşma büyük yankılar uyandıracaktı). Sese karşı koyulamayaca-

ğını kavrayan yapımcılar, Zukor'un başkanlığında bir araya gelerek, sesli sinemaya geçişte ortak davranma kararı aldılar. 1928 yılı Mayıs ayında plak üzerine kayıt yerine, yine Western Electric'in filme ses kuşağı basan optik sisteminin kullanılmasını kararlaştırdılar. Warner Bros. da çoğunluğun yolundan giderek, plaktan vazgeçip, film üzerine kayıt sistemine geçti. Başlangıçta kimi filmler hem sesli hem sessiz olarak gösterime verilirken, bir yıl içinde geçiş tamamlandı. Gördüğü olağanüstü ilgi, sesli sinemanın yapılan yatırımları kısa sürede geri getirmesini sağladı. 1927-30 yıllarında sinema sektörünün geliri yüzde elli oranında arttı. Oysa ülke, tarihinin en büyük ekonomik bunalımını yaşıyordu.

Arka sayfada: King Vidor'un ilk sesli filmi *Hallelujah.*



SEKİZİNCİ BÖLÜM

SİNEMANIN SESE KAVUŞMASI

Kapitalizmin Bunalımı

Sessiz sinema döneminin kapandığı, filmlerdeki oyuncuların konuşacağı artık kesinleştiğinde, ABD tarihinin en büyük ekonomik bunalımını yaşıyordu. 1929 yılı Ekim ayında Wall Street'te yaşanan büyük düşüşün yol açtığı bunalım, toplumsal ve siyasal çalkantılara da yol açacak ve ancak 1932'de başkan seçilen Franklin Delano Roosevelt'in uygulayacağı *New Deal* politikasıyla düzlüğe çıkılabilecekti. Bunalım başta Avrupa, başka ülkeleri de etkileyecek, bu ülkelerde de yeni siyasal ve toplumsal yapılanmalar ortaya çıkacaktı. Birinci Dünya Savaşı sonrası, Amerikan ekonomisi için bir gelişme dönemi oldu. 1920'den sonra Amerika'da bir zenginleşme dönemi yaşandı. Günlük yaşamın ayrılmaz bir aracı olmaya başlayan otomobil sayısı sekiz milyondan (1920) 23 milyona çıktı (1930). Bu artışa karşılık vermek için otoyollar yapıldı. Buzdolabı, fırın ve radyo gibi dayanıklı tüketim mallarında satış rekorları kırıldı. Radyo sahiplerinin sayısı on yılda on üç milyona ulaştı. New York'a yeni bir görünüş kazandıran Empire State Building gökdeleni (1929) aynı zamanda bu ekonomik gelişmenin de simgesiydi. Gökdelenlerin yanı sıra, büyük alışveriş merkezleri de ülke düzeyinde yayıldı. Radyonun getirdiği iletişim kolaylığı caz müziğini, özellikle de saksofonu yaygınlaştırdı. Çarliston dansı çılgınlığa dönüşür, saatler ve saatlerce sürdükten sonra çiftlerden birinin ayakta kalmasıyla sonuçlanan dans maratonları yaygınlaşır, kadın vücudunu ortaya çıkaran tek parça mayolar kapışılırken, alkollü içkiler de toplumsal yaşamın önemli öğeleri arasında yer almaya başladı. İçki yasağı ise el altından satış sağlayan mafyanın güçlenmesinden ve yasa dışı çeteler arasında bol kanlı çatışmalara yol açmaktan başka bir işe yaramadı. Chicago'yu neredeyse egemenliği altına alan, Dion O'Banion, Frank Yale gibi rakiplerini öldürten, yeraltı dünyasının en önemli kişisi, Napoli doğumlu Al Capone, tutuklanmak bir yana, "Chicago'da gangster yoktur" tümcesiyle de ünlendi ve *Time* dergisine kapak olmayı bile başardı. (Vergi kaçakçılığı suçlamasıyla tutuklanıp cezaya çarptırılması için yıllar geçecekti). Boksör Jack Dempsey gibi sporcular ilgi odağı olmaya başlarken, takım sporlarında da beyzbol yaygınlık kazandı. Atlas Okyanusu'nu uçakla geçmeyi başaran Charles Lindbergh için düzenlenen karşılama töreninde kullanılan konfeti miktarı (gazetelere göre) 1800 tonu bulmuştu. Gazeteler cinselliğe ve cinayet haberlerine aşırı yer ayırırken, dergiler de "Zifaf Gecesi

Konusunda Her Genç Kızın Bilmesi Gerekenler" türünden ekler vererek satış artışı sağlamayı deniyordu. Ama madalyonun bir de öbür yüzü vardı. Çünkü büyüme, tehlike tohumları da içeriyordu. Her şeyden önce, gelir dağılımı son derecede adaletsizdi. Ulusal gelirin üçte biri, nüfusun yüzde beşi arasında paylaşılıyordu. En üst gelir payını alan nüfusun yüzde birinin geliri, on yıl içinde yedi kat artış göstermişti. Lüks eşya tüketimi ekonominin ana dallarından biri olmuştu. Buna karşılık tarımda büyük bir gerileme görülüyordu. Kırsal kesimde kişi başına düşen gelir ortalaması, kentlerdekinin dörtte birinden azdı. Nüfusun yüzde beşinin geliri, mutfak giderlerini bile karşılayamayacak düzeydeydi. Gelir yetersizliğinin yanı sıra büyük bir işsizlik söz konusuydu. Kırsal kesim insanları yük trenlerine kaçak olarak binip, büyük kentlere iş aramaya gidiyordu. İç savaştan sonra kurulmuş olan yeraltı derneği Ku Klux Klan, 1915'te William Simmons adında bir tarih öğretmeni tarafından yeniden canlandırılmıştı. Üyelerinin çoğu Dünya Savaşı'na katılan askerlerden oluşan, başlarına kara ya da beyaz başlıklar geçirerek dehşet saçan bu gizli örgüt, bu kez yalnızca zencileri hedef almıyor, Yahudileri, Katolikleri, melezleri, alkolü, zararlı akımları, kısacası Amerikan toplumunun "değerleri" açısından sakıncalı gördüğü, "Amerikan biçimi yaşamla" bağdaşmadığını düşündüğü her şeye, kaba kuvvete de başvurarak karşı çıkmayı amaçlıyordu. Bu görüşlerin de etkisiyle, kimi eyaletlerde "evrim kuramının" ders konusu olması yasaklandı. Ülkeye yabancı göçmen gelmesi sınırlandırıldı. Yabancı düşmanlığının en ünlü kurbanları Sacco ile Vanzetti adlı iki İtalyan göçmen oldu. Nicola Sacco ile Bartolomeo Vanzetti, hırsızlık amacıyla girdikleri bir işyerinde kasa sorumlusunu ve bekçiyi öldürmekle suçlanarak ölüm cezasına çarptırıldı (1921). Kararın inandırıcı kanıtlara dayanmaması dünya kamuoyunun bu davayla ilgilenmesine yol açtı. Einstein, Bernard Shaw, Romain Rolland'ın da aralarında bulunduğu aydınların karşı çıkmasına karşın, ölüm cezaları yerine getirildi (1927). Şiirlere, oyunlara, romanlara, filmlere konu olan Sacco-Vanzetti davası adalet tarihine kara bir leke olarak geçti.

Öte yandan, savaş öncesinin borçlu Amerikası, savaş sonrasında dünyanın en alacaklı ülkesi durumuna gelmişti. Savaş sona erdiğinde ABD'nin yabancı ülkelerden alacağının tutarı 13 milyar doları bulmuştu. Bu durumun ekonomideki anlamı, borçların borçlarını ve faizlerini ödeyebilmeleri için, ABD'nin dış satımdan daha fazla dış alım yapması, ya da eski borçların ödenmesi amacıyla, borçlulara yeni borçlar vermesiydi. İç pazar ancak ulusal üretimi tüketmeye yeterli olduğu için dışalımı artırmak yerine, güvenilir borçlulara yeniden borç vermek yoluna gidildi. Avrupa'nın, özellikle de Almanya'nın yeniden kalkınmasında kısa vadeli Amerikan kredilerinin büyük payı oldu. Dahası, bu amaçla rüşvete başvurulduğu bile öne sürüldü. Örneğin Şili'nin ABD'den 50 milyon dolar borç almasını sağlayan Şili diktatörünün oğlu Juan Leguia'ya 450 bin dolar ödendiği söylentisi yayıldı. Başka Latin Amerika ülkelerine verilen borçlarla ilgili olarak da benzer söylentiler çıktı.

Bu ortam içinde New York borsası, özellikle 1927 yılından sonra sürekli olarak yükselmeye başladı. 1929 yılının yaz ayları yükselişin doruğa çıktığı aylar oldu. Hisse senetlerinin değeri, dört yıl öncesine oranla dört kat artmıştı. Borsada günde beş milyon hisse el değiştiriyordu. Ama borsaya yeni para girmiyordu, alıcılar ise geleceğe yatırım yerine günlük kazanç peşinde koşuyor, borsayı spekülatörler yönlendiriyordu. Borsada ufak bir düşme olsa, Başkan Calvin Coolidge hemen bir açıklama yaparak ülke ekonomisinin sağlam temellere oturduğunu vurguluyor ve yeniden yükseliş yaşanıyordu. Böyle bir demecin ardından borsanın yüzde 26 oranında yükseldiği olmuştu. Herkes para kazandığı için, yaklaşan tehlikeyi kimse sezmiyordu. Oysa, bir borsa yapay bir biçimde sürekli yükselemeyeceğine göre düşüş kaçınılmazdı. Düşüşün paniğe yol açması ise felaket olurdu. Felaket, 24-29 Ekim 1929 tarihleri arasında yaşandı. Binlerce spekülatörün serveti sıfıra inerken, milyarlarca dolarlık bir zarar ortaya çıktı. İnsanların alım gücünün azalması tüketimi düşürecek, düşen tüketim fabrikaların kapanmasına, kapanan fabrikalar işsizliğin artmasına yol açacaktı. Amerikan ekonomisi dibe vurmuştu.

Sesli Sinemanın Sorunları

Konuşmaların müzikle de desteklendiği sesli sinemanın getirdiği yenilik, ekonomik bunalımın doruğa ulaştığı, siyasal belirsizliklerin egemen olduğu bir dönemde insanlar için bir cankurtaran işlevi yüklendi. Günlük sıkıntıları unutmak, geçici de olsa avunmak olanağı sağladı. İşsizliğin kol gezdiği, yarın güvencesinin bulunmadığı bir ortamda insanlar sinema salonlarına daha da fazla ilgi göstermeye başladılar. Salonların ses donanımı yetersiz olsa da, seyircinin kulağının ses kuşağına uyum sağlayarak söylenenleri anlayabilmesi için kimi kez on dakika geçmesi gerekse de, seyirci sesli filmin konuşmalar eklenmiş sessiz bir film olmadığını kavramakta gecikmedi. Artan seyirci sayısı, Amerikan sinemasının Başkan Roosevelt döneminde en parlak yıllarını yaşaması sonucunu doğurdu. Ama sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş hiç de kolay olmadı. Her şeyden önce yeni yatırımlar yapmak gerekti. Sesli dönemin hemen başlangıcında yapılan yatırımın tutarı elli milyon doları aştı. Stüdyolarına ses donatımı sağlamak ve sesli üç yeni stüdyo yaptırmak için Universal iki milyon dolar harcamıştı. Bu stüdyolardan biri Hollywood'un en büyük stüdyosu oldu. Paramount'un ses donatımı için harcaması dört yüz bin doları geçmezken, MGM de stüdyolarını baştan başa yenilemişti. Üstelik sesli sinema üretim giderlerini de artırmıştı. Bu durum, sinema sektörünün iki büyük mali kuruluşun (Morgan ve Rockefeller) denetimi altına girmesi sonucunu doğurdu. Ekonomik bunalımın baskısına karşın sinemanın seyirci yitirmemesi, Wall Street'in ilgisini çekmiş, o zamana dek ciddiye alınmayan, tehlikeli sayılan, yatırımcıla-

ra önerilmeyen sinema sektörü, birden büyük sermayenin gözbebeği olmuştu. Büyük sermaye, bireysel yapımcıları, küçük yapımevlerini ortadan kaldırdı. Üretim, dağıtım ve işletme sekiz büyük şirketin elinde toplandı: Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer, 20th Century Fox, Warner Brothers, RKO, Universal, Columbia ve United Artists. Ne var ki, sesin getirdiği yenilik kanıksandıktan sonra, ekonomik bunalım sinema alanında da etkisini duyurmaya başladı. *King Kong*, 1932 yılı Mart ayında New York'ta yeni açılan Radio City'de (bu dev salon ne yazık ki sesli filme uygun değildi) gösterime girdiğinde dört günde 90 bin dolar getirmişti. Ama çok geçmeden seyirci sayısında azalma başladı. Yıllardır uygulanmakta olan "yıldız sistemi" de eski önemini yitirmişti. *Variety* dergisinin bir araştırmasına göre seyircinin ilgi göstermeyi sürdürdüğü oyuncu sayısı onu geçmiyordu. 1933 yılı tam bir bunalım yılı oldu. Ülkedeki 16 bin salondan 5 bini kapandı. Kapananlar arasında büyük salonlar başı çekiyordu. Yapımcılar çözüm olarak giderleri düşürmeyi denediler. Çalışanların ücreti düşürüldü, işten çıkarmalar oldu. Warner Bros. yeniden yapılanarak bir filmin çekim süresini 18 günle sınırladı. İmdada başkan Roosevelt'in *New Deal* politikası yetişti. Amerikan ekonomisini sağlığa kavuşturmayı amaçlayan bu uzun erimli politika uyarınca, tarım alanını düzenleyen yasanın ardından çıkarılan *National Industrial Recovery Act* (Ulusal Sanayiyi İyileştirme Yasası) sinema sektörünü de kapsamı içine alıyordu. Yasa, filmlerin liste halinde satışını sınırlıyor, tanıtım giderlerine kısıtlama getiriyor, fiyatların düşürülmesini yasaklıyor, filmlerin adil bir biçimde dağıtımını öngörüyor, figüran kullanımını kurallara bağlıyordu. (On beş bini aşkın figüranın yıllık ortalama kazancı yalnızca 250 dolardı, bir iki bin dolara erişebilenlerin sayısı bir elin parmaklarını geçmiyordu. Oysa ikinci sınıf bir oyuncu haftada 2500 dolar alıyor, Almanya'dan getirilen Emil Jannings'e haftada 5000 dolar, Pola Negri'ye 6000 dolar, Lilian Gish'e 10 bin dolar veriliyordu. "Halk bizim krallar, kraliçeler gibi yaşamamızı istiyor" diyen Gloria Swanson ise Paramount'un yılda üç film karşılığında önerdiği 900 bin doları kabul etmemişti). Ne var ki, bu yasa üç yıl sonra yürürlükten kaldırıldı (1936). Ama seyirci artık salonlara geri dönmüştü. Ülke çapında haftalık seyirci sayısı 80 milyonu bulmuştu.

Sesli film çekiminin en büyük zorluğu stüdyolarda ses yalıtımının sağlanmasıydı. Stüdyo dışından gelen sesler mikrofonlar tarafından saptandığı gibi, sessizliğe uymayacak stüdyo görevlilerinin sesleri ve daha da önemlisi, alıcının çalışırken çıkardığı ses ya da aydınlatma gereçlerinin hışırtıları da saptanıyordu. Alıcı ile kaydırma yapılırsa tekerleklerin sesi, ses kuşağına giriyordu. İlk sesli çalışmalarını Vitagraph'ın New York'taki stüdyosunda gerçekleştiren Warner Bros. metro istasyonunun gürültüsünden kurtulmak için başka bir yere taşınmak zorunda kalmıştı. Alıcının çalışırken çıkardığı sesi yok etmenin çaresi, alıcı yönetmeni ile alıcıyı, önünde camlı bir pencere bulunan, ses yalıtımı yapılmış ve raylar üzerinde hareket edebilen bir kulübeye yerleştirmede

bulundu. Ama bu kez de alıcının hareket yeteneği ve görüş alanı sınırlandı. Çekim sırasında sözlü uyarı yapamadan film yönetmek, hiç kuşkusuz yönetmenler açısından zorluklar içeriyordu. Ama asıl zorluğu oyuncuların mikrofon karşısında duydukları korku oluşturuyordu. Sessiz film çekimi sırasında yönetmenin sesli uyarılarını da dikkate alarak rollerini oynayan oyuncular için, çıt çıkmayan bir stüdyoda, üstelik seslerini de filme aktaran bir mikrofon karşısında oynamak bir karabasana dönüşmüştü. Mikrofon karşısında, tiyatro oyuncularının seyirci karşısında duydukları sahne korkusuna benzer bir korkuya kapılıyorlardı. Sessiz dönem oyuncuları ilkin ses denemesinden geçiriliyordu. Ses denemesinde sesin mikrofona uygun çıkmaması, oyunculuğun sona ermesi demekti. Ses denemesini düzgün konuşma ve şarkı söyleme sınavı izliyordu. Sahne deneyimi olanlar genellikle başarılı olurken, böyle bir deneyimi olmayanları sıkıntılı günler bekliyordu. Örneğin Norma Talmadge gibi gözde bir oyuncu, Samuel Taylor'ın yönettiği *Du Barry, Woman of Passion*'da (*Du Barry, Tutkuların Kadını*, 1930) Fransa Kralı XV. Louis'nin gözdesi Madam Dubarry'yi Brooklyn Yahudisi ağzıyla konuşunca sinemadan uzaklaşmak zorunda kaldı. Macar aksanıyla İngilizce konuşan Vilma Banky, bir Macar göçmeni canlandırdığı *This is Heaven*'da (*Burası Cennet*, 1929) yadırganmadı ama yine de mesleğini sürdüremedi. Alman aksanıyla konuşan Emil Jannings ülkesine dönmek zorunda kaldı. Dönemin ünlü yıldızı Greta Garbo ise Clarence Brown'un yönettiği Eugene O'Neill uyarlaması *Anna Christie* (1930) ile sesli sinemaya adım attı. "Garbo konuşuyor" tanıtımıyla piyasaya sunulan filme, Greta Garbo'nun yabancılığını belli eden İngilizce'sinin seyirciyi yadırgatmaması için, kadın kahramanı İsveçli olan bu konu seçilmişti. Avrupa ülkeleri için de, yönetmen Jacques Feyder'e Almanca bir kopya hazırlatılmıştı. Norma Shearer ve Colleen Moore gibi kadın oyuncular, tiyatrocuların ses kullanma dersleri alarak sesli sinemaya uyum sağladılar. Douglas Fairbanks ise sesin harekete dayalı oyunculuğunu bozacağını düşündüğü için, Allan Dwan'ın yönettiği ilk sesli filmi *The Iron Mask*'de (*Demir Maske*, 1929) filmin yalnızca başında ve sonunda konuşmakla yetindi. Ama kaygısının yersiz olduğunu anlayınca, karısı Mary Pickford'la birlikte, Sam Taylor'ın yönettiği, başarılı Shakespeare uyarlaması *The Taming of The Shrew*'da (*Hırçın Kız*, 1929) oynamaktan çekinmedi. Sesli sinema Lilian Gish gibi önemli bir oyuncunun da sonu oldu. Sesinin mikrofona uygun olmasına karşılık, Macar yazar Ferenc Molnar'ın *Kuğu* adlı oyunundan Paul L. Stein'ın uyarladığı *One Romantic Night*'taki (*Romantik Bir Gece*, 1930) aşırı romantik rolüyle seyircinin gözünden düşüverdi. Molnar'ın bir başka oyunundan uyarlanan *His Glorious Night* (*Başarılı Gecesi*, 1929) bu kez ünlü erkek oyuncu John Gilbert'ın sonunu getirdi. Seyircinin aşk sahnelerindeki konuşmalara gülmesi, Gilbert'in yıldızını söndürüverdi. Sessiz dönemin, daha çok sözsüz oyuna öncelik tanıyan güldürü oyuncularının çoğu da, sinemadan uzaklaşmak zorunda kaldı. Buster Keaton, Harry Langdon ve yıldızı yeni

parlayan Raymond Griffith de bunlar arasındaydı. Buna karşılık Laurel-Hardy ya da bizde Üç Ahbap Çavuşlar olarak ünlenen Marx Kardeşler gibi oyuncular söze de dayanan yeni bir güldürü anlayışı geliştirdiler. (Ama Marx Kardeşlerden Harpo'nun ağzından, meslek yaşamı boyunca tek sözcük çıkmayacaktı).

Yeni dönem, tiyatro oyuncularına ve yönetmenlerine ilgiyi de artırdı. Aralarında Bette Davis, Fredric March, Edward G. Robinson, Katharine Hepburn, James Cagney'nin (o sırada şarkıcılık ve dansçılık yapıyordu) de bulunduğu Broadway oyuncuları Hollywood'a getirildi. Rouben Mamoulian ve George Cukor gibi tiyatro yönetmenleri de film yönetmenliğine başladı. Konuşmaların önem kazanması, "diyalog yazarlığı", dahası "diyalog yönetmenliği" gibi yeni çalışma alanları yarattı. Hemen belirtmek gerekir ki, başlangıç yıllarında konuşmalar gereğinden uzundu. Uzunluk filmin akışını ağırlaştırıyordu. John Ford'un yönettiği ve Hindistan'a giden bir alayın Londra'dan ayrılışını verirken ulaştığı gerçekçilikle dikkati çeken, baygın bakışlı Myrna Loy'un başrolü oynadığı *The Black Watch* (*Kara Muhafız*, 1929) gibi bir serüven filmi bile, sıra tiyatro kokan konuşmalara geldiğinde ağırlaşıveriyordu. Üstelik oyuncular konuşurken, mikrofonun gizlenerek yerleştirildiği yerin yakınında duruyorlardı. Mikrofon örneğin bir çiçek vazosunun içine, pencerenin perdesine ya da oyuncunun sırtına yerleştiriliyordu. Sırtında mikrofon olan oyuncu, o sahne boyunca sırtını alıcıya dönemiyordu. Bir odanın karşılıklı iki duvarına mikrofon yerleştirilmişse, yürüyerek konuşan bir oyuncu, mikrofonlardan birinin kapsama alanına girinceye dek susuyordu. Ya da oyuncu saksı, koltuk, telefon gibi içine mikrofon yerleştirilmiş bir nesnenin yanından ayrılmıyordu hiç. Ayrıca sesin kusursuz bir biçimde saptanabilmesi için oyuncunun konuşurken fazla kıpırdamaması gerekiyordu. Mikrofonun bir sırığa takılarak dolaştırılması bu sakıncaya son verdi. Yönetmenler de anlatım dengesi sağlayarak, diyalogları filmin akışını ağırlaştırıcı olmaktan çıkardılar. Dahası, sıradan seyirci tiyatro kökenli oyuncuların sahnelere özgü aşırı özenli konuşma biçimini yadırgayınca, halk ağzıyla konuşan oyuncular yeğlenmeye başlandı.

Kolayca tahmin edileceği gibi, sesli sinemanın ilk örnekleri *Caz Şarkıcısı*'nın açtığı yolu izledi ve müzikli filmler üretildi. Şarkıların saptanmasının konuşmalara oranla daha iyi sonuç vermesi de bunda etkili oldu. Operetler filme alındı, bu arada şarkılı bölümlerin arasına kısa dramların yerleştirildiği karma filmler yapıldı. Örneğin, Warner Bros.'un yıldızı, Alman çoban köpeği Rin-Tin-Tin'in de becerilerini gösterdiği *Show of Shows*'da (*Gösteriler Gösterisi*, 1929) John Barrymore birden Shakespeare'in III. Richard'ından bir bölüm okumaya başlıyordu. Ya da Norma Shearer ile John Gilbert *Romeo ve Jülyet*'in balkon sahnesini oynuyorlardı. Harry Beaumont'un yönetip, Bessie Love ile Charles King'in başrolleri oynadığı, Broadway'de gişe rekoru kıran bir oyunu sinemaya taşıyan *The Broadway Melody* (*Broadway Melodisi*, 1929), Maurice Chevalier'nin oynadığı ve Ernst Lubitsch'in de oyuncu olarak katıldığı *Para-*

mount on Parade (*Paramount Resmigeçidi*, 1930), Paul Whiteman orkestrasını perdeye getiren John Murray Anderson'ın yönettiği *King of Jazz* (*Caz Kralı*, 1930) gibi çalışmaların yanı sıra, King Vidor'un *Hallelujah*'sı (1929) bu türün anılması gereken örnekleri arasında yer alır. Daniel L. Haynes, Nina Mae McKinney, William Fountaine'in oynadıkları *Hallelujah* güneydeki pamuk tarlalarındaki yaşamı yalnızca karaderili oyuncularla gündeme getiren, Victoria Spivey'nin söylediği *blues*'lara yer veren, dinsel inançlarla cinsel dürtülere eğilen gerçekçi bir dramdı. Bir cinayet işledikten sonra pişmanlık duyan yoksul bir pamuk işçisinin dramını gündeme getiren filmin bir bölümünde insan soluğu, otların hışırtısı, dalların çıtırdaması, kuş ve böcek sesi gibi doğal seslere yer verilmesi büyük bir yenilikti. Memphis'in pamuk tarlalarında sesli çekim yapmanın zorluğuna karşılık, King Vidor'un yeni tekniği başarıyla kullanması, filmi ilk sesli filmlerin çoğunda rastlanmayan bir akıcılığa kavuşturuyordu. Müziğin sinemada kazandığı ağırlık, Lawrence Tibbett ve Grace Moore gibi opera şarkıcılarını, Sophie Tucker, Helen Morgan gibi kabare şarkıcılarını beyaz perdeye getirirken, bestecilerin de Hollywood'a akın etmesine yol açtı. Buna karşılık sessiz film gösterilirken salonlarda çalgılarıyla filme eşlik etmiş olan binlerce kişi işsiz kaldı. Sesli sinema, birbirini kovalayan otomobillerin, kurşun kusan tabancaların seslerini, yeraltı dünyasının argo konuşmalarını da seyircilerin kulaklarına ulaştırarak gangster filmlerine yeni bir soluk getirdi. Büyük kent sokaklarının otomobil klaksonları, tekerlek sesleri, cankurtaran sirenleri gibi gürültülerinin yanı sıra, saatlerin tiktakları, kırılan camların şangırtısı, kaçanların ayak sesleri gibi seslerle de filmin akışı desteklendi. W. R. Burnett'in romanından Mervyn Le Roy'un sinemaya uyarladığı ve başrol oyuncusu Edward G. Robinson'a Douglas Fairbanks Jr.'un başarıyla eşlik ettiği *Little Caesar* (*Küçük Sezar*, 1930) türün ilk klasiği oldu. Gangster türü, sesli dönemde büyük gelişme gösterecekti. Ama Raoul Walsh'ın yönettiği ve John Wayne'i sinemaya kazandıran *The Big Trail* (*Büyük Patika*, 1930) ya da En İyi Film ve Senaryo Oscarı'nı kazanan Wesley Ruggles'in yönettiği *Cimarron*'un (1931) da doğruladığı gibi, asıl gelişme *western* türünde görülecek, *western* Amerikan sinemasının simgesi olacaktı.

Sinema ve Kültürel Değişme

Sesli sinemanın getirdiği yeni anlatım biçimi, kısa sürede kendini kabul ettirdi. "Sinemanın temeli sessizliktir" diyen bir Charles Chaplin ya da daha önce de değinildiği gibi, ortak bir bildiriyle sese karşı çıkan Pudovkin, Eisenstein ve Aleksandrov gibi Sovyet yönetmenleri de ses öğesini kullanmak zorunda kaldılar. Sessiz dönemin kuramcılarından Bela Balazs da, sesin görüntü ve kurguyla diyalektik olarak bütünleştirilmesinden yana tavır aldı. Bir tek, Alman ku-

ramcı Rudolf Arnheim, sesin sinemanın anlatım gücünü zedelediği görüşünü savunmayı sürdürdü. Yapımevleri kısa sürede donanımlarını sesli ve konuşmalı film çekimine elverişli duruma getirdiler. Sıradan insanların sesli sinemadan daha kolay etkilendikleri, beyaz perdede gördüklerini yaşamla daha kolay özdeş kıldıkları anlaşılınca, politikacıların da sinemaya ilgisi arttı. Sinemanın propaganda gücünden yararlanmak amacıyla belgesel ve haber filmi üretimine destek verdiler. Televizyonun yaygınlaşmasına dek hemen her ülkede, özellikle de totaliter ülkelerde bu doğrultuda gelişmeler görüldü. Yapımcılar ise sessiz sinema döneminde edinmiş oldukları anlayışları sürdürerek, daha geniş seyirci kitlelerine ulaşmayı amaçladılar. Peki, yapımcıların sessiz dönemde edindikleri alışkanlıklar ve sinemanın toplumsal yaşamdaki yeri neydi?

Bu soruların yanıtını sinemaya gitmenin dönüştüğü törensellikte ve üretilen filmlerin içeriğinde aramak doğru olur. Sinema üretiminin merkezi sayılan ve bir ara günde ortalama iki film üretilen Amerika örneği ele alınırsa, sessiz sinemanın en parlak dönemini yaşadığı 1920'li yıllarda hemen her kentte, yeni yapılmış büyük bir sinema "sarayı" olduğu görülür. Giriş kapısının önünde bekleyen, üniformalı, elleri beyaz eldivenli bir karşılama görevlisi, gelen otomobillerin kapısını açıp, hava yağmurluysa şemsiye de tutarak, müşterilere gişeye dek eşlik ederdi. Bilet aldıktan sonra, yine bir görevlinin eşliğinde ve tapınaklara özgü büyük bir sessizlik içinde, süslü koridorlardan geçilerek salona ya da balkona ulaşılırdı. Elindeki fenerle yol gösteren bir görevli, koltuğuna dek eşlik ederek müşteriyi oturturdu. Film hemen başlamazdı. Önce, orkestra eşliğinde skeçlere, şarkılara yer verilir, ardından bir haber filmi ya da bir belgesel (genellikle turistik) gösterilir, daha sonra sıra, yine canlı müzik eşliğinde gösterilen filme gelirdi. (Film öncesinde ya da iki film arasında skeçlere, şarkılı, danslı gösterilere yer vermek uygulaması İtalya'da 1960'lara dek sürmüştür). Gösterilen filmin özelliklerine gelince, konusu da, anlatım biçimi de belirli bir türe girerdi. Gerçekten de sessiz dönemde Hollywood'da çevrilen on bine yakın filmden günümüze ulaşabilen yedi bin örnek, sessiz filmlerin *western*, tarih, polisiye, melodram, aşk ya da güldürü gibi konulardan birini ele aldığını gösteriyor. Polisiye, melodram ya da aşk gibi günümüzde geçen olaylara eğilen filmler, hep çok varlıklı ya da en azından geçim sıkıntısı çekmeyen kahramanları ele alır. Bu insanlar bahçeli büyük evlerde otururlar, uşakları, hizmetçileri, otomobilleri vardır ve bol para kazanır, bol para harcarlar. Çoğu kez banker, fabrikatör, avukat, doktor gibi mesleklerden olurlar. Kadife koltuklu salonlarda davetler verir, gece kulüplerine, lüks lokantalara giderler. Evlerinde bile smokin ya da tuvalet giyerler. Bu özellikler hiç kuşkusuz Amerikan toplumunun bir kesitini yansıtır. Ama toplumun zor koşullar içinde yaşayan, kültürel ayrımcılığa hedef olan bir başka kesiti daha vardır ve sinema bu kesiti dikkate almaz. Teknolojinin eski kültür geleneklerini sarsarak yeni kültür biçimleri yarattığı doğrudur. Gerçekten de matbaanın bulunmasından bu yana tanık olu-

nan aşamalar, ürünlerin çoğaltılmasını sağlayarak kültürü seçkinlerin ilgi alanı olmaktan çıkarıp kitlelere yaymış, kültür olaylarının müzeler, tiyatrolar, özel evlerle sınırlı ortamına yeni alanlar katmıştır. Sinema bu anlamda çok önemli bir yenilik oluşturmuş, geleneksel değerlerin sarsılması ya da aşılmasında önemli bir rolü olmuştur. Kentleşmenin ve sanayileşmenin ağır bastığı Amerikan toplumu, Birinci Dünya Savaşı öncesinde ve ertesinde kasaba ve küçük kent değerlerinin aşınmasına tanık oldu. Savaş yıllarının yurtseverlik duygularını gündeme getiren, yabancı düşmanlığını körükleyen ortamı da aşınmayı önleyemedi. Sorunun temelinde yatan önemli etkenlerden biri, belki de en önemlisi, göçmenlerin tıpkı öteki Amerikalılar gibi toplumun sunduğu olanaklardan yararlanarak başarılı olmak, onlarla aynı düzeye erişmek özleminin engellenmesiydi.

Göçmenler, toplumsal ölçütlere, geleneksel değerlere ayak uydurmaya hazırdılar. Ama dilleri, dinleri, renkleri, giysileri, alışkanlıkları toplumdan dışlanmalarına yol açıyordu. Üstelik bir başka kabahatleri de vardı. Daha önce de değinildiği gibi, sinemanın ilk yıllarında salonları onlar doldurmuş, sinemanın büyük bir sanayi olmasını sağlayan kişiler de onların arasından çıkmıştı. Bu nedenle topluma egemen anlayışın gözünde, genellikle yabancı kökenli kişilerin elindeki sinema, toplumun saygın kurumları ve değerleri için bir tehlike oluşturuyordu. Filmler seyirciyi suça özendirdiği gibi, açık saçık sahnelerle ahlak ilkelerini sarsıyordu. Oysa unutulmaması gereken bir şey vardı. Film yapımcılarının da temel amacı para kazanmaktı. Para kazanmak ise topluma egemen kapitalist anlayışın temeliydi. Üstelik, seyirci sayısını çoğaltmak için siyasal, ekonomik, dinsel konulu filmler yapmaktan kaçınıyor, çevirdikleri filmlerde yalnızca eğlendirerek iyi vakit geçirtmeyi amaçlıyorlardı. Toplumsal değerleri paylaşmamak bir yana, yukarıda da değinildiği gibi, Amerikan biçimi yaşamı olduğundan da çekici göstermeye çalışıyorlardı. Üstelik, sesin ulusal sinemalara getirdiği canlanmaya karşın, Hollywood dünya pazarına egemen olmayı sürdürüyordu. Gerçekten de, sesli film beyaz perdede ana dilini duymak isteyen seyirci sayısının artması nedeniyle ulusal üretimlerde artışa yol açmıştı. Ne var ki, teknik üstünlükleri, gösterişli dekorları, ünlü yıldızları, yine de Hollywood filmlerini sinemaya eğlenmek amacıyla giden seyirci kesiminin gözdesi kılıyordu. Hollywood filmlerinin konularının dünyanın dört bir yanında yaşayan sıradan insanların ilgisini çekebilmesi, bu ilginin önemli bir gerekçesiydi. Bu başarıda, sessiz sinema döneminden başlayarak, filmin üretiminde yapımcının tek seçici olmasının payı büyüktü. Gerçekten de, konuyu, senaryo yazarını, yönetmeni, oyuncuları, teknikerleri seçen, çalışma olanaklarını sağlayan hep yapımcıydı. Ortaya çıkan ürün, çoğu kez bir yaratıcının sanat anlayışının sonucu olmaktan çok, olabildiğince geniş kitlelere ulaşarak bol getiri sağlaması amaçlanan bir maldı. Bu nedenledir ki, Hollywood'a damgasını vuranlar, yönetmenler değil Irving Talberg, Louis B. Mayer, Carl Laemmle,

Darryl F. Zanuck gibi yapımcılardı. Başka bir deyişle film de, tıpkı Charles Chaplin'in *Asri Zamanlar*'ında olduğu gibi, makineleşme çağının üretim zinciri içinde üretilerek tüketime sunulan herhangi bir malddı. Bu üretimde yönetmenlerin genel çizginin dışına taşmaya kalkabilecek isteklerine yer yoktu. Hollywood sineması, belirli türlere dayalı, seyircinin belirli noktalarda tepki göstermesini sağlayan ve temelde aynı konuları ufak tefek değişikliklerle sürekli olarak işleyen, kendine çizdiği sınırların dışına çıkmayan bir sinemaydı. Dünya ölçeğinde ilgi gördüğüne göre de, ticari açıdan hiç kuşkusuz başarılı bir sinemaydı. Başka ülkelerin ulusal sinemalarının da Hollywood'u örnek alarak, aynı yöntemleri uygulamaya özenmeleri, bu başarının bir başka göstergesidir. Ne var ki, sanatın genel kuralları Amerikan sineması için de geçerlidir. Amerikan sinemasını sinema tarihine bu dizi üretim değil, bu katı koşullara karşın yaratıcı kimliklerinden ödün vermemeyi başaran yönetmenlerin filmleri geçirmiştir. Bu yönetmenlerin başında *western* türünün ustası John Ford'un geldiğini söylemek yanlış sayılmamalı.

Western Sineması ve John Ford

Amerikan sineması *western* türüne indirgenemez ama hiç kuşkusuz *western* Amerikan sinemasına özgü bir türdür ve bu sinemanın en önemli simgesidir. Amerikan sinemasının ilk yıllarından başlayarak, değişikliklerle de olsa günümüze dek varlığını sürdüren, 1960'lı yıllarda Avrupalıların, özellikle de İtalyan sinemacıların (Sergio Leone) yaptıkları başarılı "*spaghetti western*" denemelerinin bile sarsamadığı bu türün, Hollywood'la özdeşleştiğini söylemek yanlış olmaz. *Western* ya da kovboy sineması, Amerika'da İç Savaş'ın sona erdiği 1865 yılı ile 19. yüzyılın sonları arasındaki dönemde, ülkenin kanunsuzluğun kol gezdiği sınır boylarındaki yerleşim bölgelerini ele alır ve yasadışı işlere karışanları adalete teslim eden bir kovboyun öyküsünü anlatır. Ama bir bakıma da, Amerika'nın "Batı"ya açılmasına romantik ve oldukça nostaljik bir bakış getirir. Kovboy, Texas'ta ortaya çıkan bir destan kahramanıdır. Aslında sığır çobanı olsa da, aynı zamanda dürüstlük, namus, onur, görev bilinci gibi kavramların da bekçiliğini yapar, suçsuzların yanında yer alır, suçluları cezalandırır. Kültürsüz ama romantik ve ülkücü bir serüven adamıdır kovboy. Bir açıdan Ortaçağ şövalyelerine benzetilebilir. Uçsuz bucaksız vadilerde, geçit vermez dağlarda, kızgın çöllerde, azgın ırmaklarda çoğu kez tek başına doğaya yenik düşmemeye çalışır ve bunu başarır. Kovboyun sığır çobanı olması, sürüyü ve atı *western* türünün önemli öğeleri arasına sokar. Bunların yanı sıra kasabalar arasında ulaşım sağlayan posta arabaları ve kara dumanlar salarak geçen kömür lokomotifli trenler de *western*'in ana öğeleri arasında yer alır. Kasabanın düzenini sağlamakla yükümlü şerifle, yargıç, doktor, avcı, altın arayıcısı gibi kişiler

filmin kahramanları arasındadır. Bunlara hemen her filmde yer alan ve mutlaka silahların çekildiği kasaba barının (*saloon*) sahibi, altın yürekli bir bar kadını (bu türün kadını azınlıkta olup erkeklerin ortamına ayak uydurur, duygularını bastırır, sırasında erkek gibi dövüşür, zaten içki ve tütün içmeyen kovboy için de cinsellik fazla önem taşımaz), zaman zaman bir haydut avcısı ve "kötü" adam ya da adamlar eklenir. Kötü adam kimi kez, Billy The Kid, Frank ve Jesse James Kardeşler, Wyatt Earp gibi, "Batı" tarihinin gerçek eşkıyaları olur. Yerleşilecek toprak aramak için birlikte yola çıkan insanların oluşturduğu kervan ise türe destansı bir hava kazandırır. Kervan zorlukları aşıp, Kızılderili saldırılarını püskürtüp hedefine ulaştıktan sonra toprak paylaşımı yapılınca, toprak mülkiyeti sorunu gündeme gelir. Zaten *western*'in ana temalarından biri, Mississippi ırmağının batı yakasında özel mülkiyetin kurulmasının tarihidir. Kervan yol alırken dayanışma içindeki insanlar, yerleşik düzene geçilince, topraklarını korumak için gerektiğinde birbirlerine silah çekerler. Silah çekmek günlük yaşamın bir parçası gibidir. *Western* türünün kişileri, sık sık "kanun benim!" sözünü yinelerler. Her kişinin yasa anlayışı kendine göre olduğu için, silahına ilk davranan canını karşısındakinin kurşunundan korumuş olur. Gerçekten de, bütün bu insanların bellerindeki kemerde, bir ya da iki tabanca vardır. Albay Samuel Colt'un 1835 yılında Kızılderililere karşı kullanmak amacıyla yaptığı ve kendi adını taşıyan altı mermili tabanca, bu insanlar için vazgeçilmez bir savunma aracıdır. Çünkü bu ortamda insan yaşamı sürekli bir tehdit altındadır. Ölüm her yerde kol gezer. Öldürmek onursuzluk değil, arkadan vurmak onursuzluktur. Ölüm ise hem törensel hem de sinemasal bir sondur. Klasik tragedyalarda olduğu gibi, bir kurtuluş yolu bile olabilir. Ölüm, kasaba meydanındaki bir düello sonucunda gelebileceği gibi, at üstünde, arabada, trende çarpışma sonucu da gelebilir. Beyazları "soluk yüz" diye tanımlayan Kızılderililer ile, beyazları zor durumdan kurtarmak için son anda borazanlar çalarak dört nala gelen atlı askerler de kovboy filminin ana öğeleri arasında yer alır. General Sheridan'ın 1875'te söylediği "En iyi Kızılderili ölü Kızılderili'dir" sözü, *western* sinemasının Kızılderili'ye bakışını da özetler. Gerçekten de, batının fethi, yüzyıllardır buralarda yaşayan Kızılderililerin yok edilmesine bağlıydı. Amerikan politikası Kızılderili sorununu çözmek için onları yok etmek yöntemini uyguladı ve tarihin en büyük soykırımlarından birini gerçekleştirdi. Sinema da doğal olarak, resmi politikayı benimseyerek, Kızılderili'yi, yok edilmesi gereken ilkel bir yaratık olarak gördü. *Western* sineması ancak yıllarca sonra, John Ford'un yönettiği ve Apaçilerin Amerikan askerlerini kıyıma uğrattığı ünlü Little Big Horn Savaşı'nı konu edinen *Fort Apache*'ta (*Kan Kalesi*, 1948) ilk kez bu anlayışın dışına çıkacak, Kızılderilileri de iyi ve kötü yanları olan birer insan olarak ele alacaktır. Ama temelde *western* sineması, Kızılderili kıyımı, yabancı düşmanlığı, eşkiyalık ve iç savaşla öne çıkan bir dönemin milliyetçi ideolojisiyle örtüşen bir türdür. *Western*'in büyük ilgi görme-

sinin nedenleri arasında, dingin bir ortamın bir kişi ya da bir olay tarafından sarsılmasına ve bozulan düzenin, çoğu kez kötülerin öldürülmesiyle yeniden kurulmasına dayanan ve seyircinin kolayca kavrayabildiği yalın konusu gelir. Yalın konunun iğneli konuşmaları seyirciye büyük keyif verir. Örneğin John Ford'un aşağıda değinilecek olan filmi *Cehennem Dönüşü*'nde, posta arabasındaki hamile kadının karşısında pürosunu tüttüren alkolik doktora, yolculardan biri, "Bir centilmen, bir kadının karşısında puro içmez" deyince şu yanıtı alır: "Üç hafta önce bir centilmenin öldürdüğü birinin vücudundan bir kurşun çıkardım. Adam sırtından vurulmuştu." Ya da Nicholas Ray'in yönettiği *Johnny Guitar*'da (*Dişi Kartal*, 1953) ellerini her an silahlarına atmaya hazır Sterling Hayden ile Ernest Borgnine'in arasında şu konuşma geçer: "Haraç almaya mı geldiniz Bay Lonergan? / Bana Burt de, dostlarım bana Burt derler. / Nasıl isterseniz Bay Lonergan." Kızılderililerin saldırısına ya da imdada yetişen atlı askerlere eşlik eden müzik de belirleyicidir. İlk filmlerde şapkaların renginin de işlevi vardı. İyilerin şapkası beyaz, kötülerinki kara olurdu. *Western* sinemasında, genellikle yakın plan da yoktur.

Western ilk örneğini daha 1903 yılında verdi. Daha önce ayrıntılı olarak değinilen, Edwin S. Porter'ın *Büyük Tren Soygunu*, hem yönetmenin başyapıtı hem de *western* türünün sinema tarihindeki ilk örneğidir. Ama türün gerçek başlatıcısı Thomas Harper Ince oldu. Bu yönetmenin ortaya çıkardığı William S. Hart, kendinden önce kovboy rolleri üstlenen Broncho Billy (ilk kovboy) ile Tom Mix'i gölgede bırakarak sinema tarihinin ilk büyük *western* oyuncusu oldu. James Cruze'un yönettiği ve üç bin figüranın kullanıldığı *The Covered Wagon* (*Batı Kervanı*, 1924) ya da John Ford'un yönettiği *The Iron Horse* (*Demir At*, 1924) ise türe destansı özellikler kazandıran ilk örnekler sayılır. Özellikle *Batı Kervanı*, türün daha sonraki gelişme çizgisinin bütün öğelerini (gerilim, korku, serüven ve mizah) içeriyordu. Sesli sinemaya geçiş *western* türünde patlamaya yol açtı. Nal ve silah seslerinin, lokomotif düdüklerinin, Kızılderililerin çığlıklarının artık işitiliyor olması ve olayların müzikle de desteklenmesi seyircinin ilgisini katladı. Sesin getirdiği yenilik, şarkıcı kovboyların ortaya çıkmasına da yol açtı. Radyo şarkıcılığından gelen Gene Autry, "B sınıfı" denilen önemsiz filmlerde canlandırdığı şarkıcı kovboy rolleriyle, kovboy sinemasının Tom Mix, Ken Maynard, Buck Jones, Tim McCoy gibi oyuncuları kadar ünlendi. Ama başta da belirtildiği gibi, *western* türünün büyük ustası John Ford'dur.

İrlanda göçmeni on bir çocuklu bir ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya gelen John Ford (asıl adı Sean Alyoysius O'Fearna ya da O'Fienne ya da O'Fenny, 1895-1980) Portland'da orta öğrenimi görüp, bir fabrikada işçi olarak çalıştıktan sonra, Hollywood'a giderek, Thomas H. Ince'in yönetimindeki Bison Life Motion Pic. Inc.'de oyunculuk ve yönetmenlik yapmakta olan ağabeyi Francis'in yardımcısı oldu. Yeni kovboy oyuncusu Harry Carey'nin filmlerini yönetmeye başladığında (1916), ağabeyinin bir Elizabeth dönemi şairin-

den esinlenerek bulduğu Jack Ford adını kullandı. 1923'te yönettiği *Cameo Kirby*'ye dek çevirdiği otuza yakın *western* filmini bu adla yönetmeyi sürdürdü. Griffith'in ve Ince'in anlatım özelliklerini benimsediği bu çıraklık yılları, Ford'u dönemin sinema dilini en iyi kullanan yönetmenleri arasına soktu. Ustalarından öğrendiğini geliştiren Ford, giderek gerçeğe daha özgün bir biçimde bakan bir görüş açısı geliştirdi. *Iron Horse* (*Demir At*, 1924) büyük ilgi gören ve eleştirmenlerin övgüsünü kazanan ilk filmi oldu. 280 bin dolara çıkan film, üç milyon dolar getiri sağladı. Geniş soluklu bir *western* olan *Demir At*, ülkenin iki yakasını birbirine bağlayan demiryolu hattının yapımını konu ediniyor ve gözüpek öncülerin, yeni topraklara uygarlık getirme çabasının ve geçmişi, ilkelliği simgeleyen Kızılderililere karşı verilen savaşların övgüsünü yapıyordu. Anlatılan öykünün akıcılığı, anlatımın gerçekçiliği ve kişilerin, iç dünyalarının da vurgulanması, yönetmenin biçeminin olgunlaştığını gösteriyordu. Ama Ford, oldukça uzun bir süre *western* sinemasına ara verecekti. Bu süre boyunca, geleneklere, etik değerlere bağlı olmakla birlikte gerici olmayan, insancıl ve demokratik ilkeleri önemseyen, zaman zaman eleştirse bile "Amerikan biçimi yaşamı" yücelten bir dünya görüşüne uygun konulara eğildi. Adaletin daima üstün geldiği, dürüstlük ve yürekliliğin ödüllendirildiği, bireysel çabanın her türlü güçlüğün üstesinden gelebildiği bir toplumsal yapı önerdi. Roosevelt'in *New Deal* anlayışı ile de bağdaşan bu dünya görüşünün izleri, 1928'de yönettiği ve *Photoplay* dergisinin Altın Madalya Ödülü'ne değer bulunan ve savaşta dört oğlundan üçünü toprağa veren bir Alman kadının dramını işleyen *Four Sons*'da (*Dört Oğul*) görüldü. Arızalanan bir denizaltıda görevli on dört denizcinin ölüm kalım savaşımını veren *Man Without Women* (*Kadınsız Erkekler*, 1930), Sinclair Lewis'in romanından uyarlanan *Arrowsmith* (1931) ya da Birinci Dünya Savaşı'nda Araplar tarafından kuşatılan bir İngiliz müfrezesindeki erlerin korkusunu yalın bir biçimde aktaran *The Lost Patrol* (*Kayıp Müfreze*, 1934) aynı anlayışı sürdürdü. Liam O'Flaherty'nin romanından uyarlanan, senaryosunu Dudley Nicholson'ın yazdığı *The Informer* (*Muhbir*, 1935) ise İngilizlere karşı savaşım veren İrlanda'da, para karşılığında arkadaşlarını ele veren bir "muhbirin" vicdan azabını, Dublin'in sisli sokaklarını öne çıkaran simgesel bir anlatımla gündeme getirdi. New York'taki Radio City Music Hall'da ilk gösterimi yapılan film, En İyi Yönetmen ve Senaryo Oscar'larının yanı sıra, Victor McLaglen'a de En İyi Erkek Oyuncu Oscarı kazandırdı. Bu filmde olsun, bunu izleyen *Hurricane* (*Kasırga*, 1937) gibi önemsiz filmlerde olsun, yönetmenin artık belirli bir tarihsel kesite yerleştirdiği kimlikleri güçlü kahramanlarını aşk ve nefret, yüreklilik ve korkaklık, dürüstlük ve ikiyüzlülük ikilemiyle karşı karşıya bıraktığı ve yaşamla ölüm çelişkisini gündeme getirdiği görülür. Başka alanlardan da konular seçmesine karşılık, Ford'un yukardaki görüşü en katıksız bir biçimde yansıttığı tür *western*'dir. Ford'un *western*'leri, bireysel bir kahramanlık öyküsü olmanın yanı sıra, dayanışmanın, bir arada ay-

nı amaca yönelmenin, vahşi batıya düzen getiren atlı askerlerin de öyküsüdür. Amerika Birleşik Devletlerinin kuruluşuna bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde katkıda bulunmuş, bilinen ya da adsız kahramanların buluştuğu bir sinemadır. Bu nedenle de geniş soluklu ve destansı bir sinemadır. Ford'un da ana temalarından biri mülkiyettir. Bir tarlaya, bir eve, bir kulübeye dahası rasgele bir nesneye sahip olmak ve sahip olunan şeyi gerektiğinde silahla savunmak bu insanların ortak özelliğidir. Ortak bir düşmana karşı koymak gerektiğinde ortaya çıkan toplumsal dayanışma, Ford'un filmlerinde balolar, toplantılar, ayinler, cenazeler gibi geleneksel ortamlarda da kendini belli eder. Yönetmenin gözde çekim yerinin Monument Valley olmasının da doğruladığı gibi, Ford büyük alanların, değişmez görünümlerin tutkunudur.

Yönetmenin yaklaşık on yıllık bir aradan sonra döndüğü *western* türünde çektiği *Stagecoach* (*Cehennem Dönüşü*, 1939) hem kendisinin hem de türün başyapıtlarından biri sayılır. Ernest Haycox'un romanından Dudley Nichols'un senaryosunu yazdığı ve John Wayne, Tim Holt, Thomas Mitchell, John Carradine ile Claire Trevor'ın rol aldıkları film, geçen yüzyılın sonuna doğru, yedi yolcusuyla birlikte, Apaçilerin oturduğu Yeni Meksika ve Utah'dan geçerek Lordsburg'a gitmekte olan bir posta arabasının yolculuğunu ele alır. Yarı yolda korumalarla araba birbirlerini kaybedince, yolcular yola devam kararı verir. Yolculuğun sonuna doğru korktukları şey başlarına gelir. Kızılderililer arabaya saldırır. Cephaneleri tükenmeye yüz tuttuğu sırada atlı askerler yetişip yolcuları kurtarır. Yönetmen, büyük bir gerilimin insan ilişkileri üzerindeki etkisini vurgulayarak kovboy türüne ruhbilimsel bir açılım getirirken, Monument Valley'i olağanüstü başarılı bir biçimde kullanır ve Kızılderililerin arabaya saldırdıkları ve altı buçuk dakika süren bölümde olanca ustalığını ortaya koyar. Bu bölümde, alıcı saatte 60 km hızla giden bir otomobile yerleştirilerek çekim yapılır. Alıcının sola çevrinme yaparak (o zamana dek yalnızca bir korku kaynağı olarak adı geçen) Kızılderilileri görüntüye sokması, iki uygarlık arasındaki çelişkiyi vurgular. Arabaya yolda binen kanun kaçağı rolündeki John Wayne ise bu filmden sonra hem Ford'un, hem de kovboy sinemasının vazgeçilmez oyuncusu oldu. O yılın Oscar dağıtımında yalnızca alkolik doktoru çok başarılı bir biçimde oynayan Thomas Mitchell'in ödüllendirilmesi, sinema tarihinin bu tartışmasız başyapıtının ödüle değer bulunmamış olması ise Oscar'ın gerçek değerini bilenler için şaşırtıcı değildir. Ford'un yeni *western*'i *My Darling Clementine* (*Kanun Harici*) için 1946 yılını beklemek gerekti. Henry Fonda, Victor Mature ve Linda Darnell'in rol aldıkları film, yine vahşi batıda geçen bir öyküyü ele alır. Tombstone kasabasının şerifi Wyatt Earp ile alkolik doktor Doc John Holliday'in arası, doktorun eski sevgilisi Clementine'ın Wyatt Earp'e ilgi göstermesi üzerine açılır. Doktora âşık bir melez kız, kardeşi öldürülen Earp'e, katilin Odd Man Clanton'ın çocuklarından biri olduğunu söyleyince vurulur. Ertesi sabah Earp, doktorla birlikte Clanton'lar-

la vuruşur. Earp dışında herkes ölür. Wyatt Earp, öğretmen olarak kasabada kalmayı yeğleyen Clementine'e geri dönme sözü vererek atıyla uzaklaşır. Gerçek bir olaydan yola çıkan film, iyi ile kötü, eski ile yeni, yenilik ve barış yandaşlarıyla bunlara karşı çıkanlar arasındaki çatışmayı işler. Adını, yıllarca dillerden düşmeyecek bir şarkıdan alan ve dış sahneleri yine Monument Valley'de çekilen filmin başarısında, Henry Fonda ile kendini aşan bir oyun çıkaran Victor Mature'ün de katkıları büyüktü.

Ford, *western* anlayışını bu kez atlı askerler destanı denilebilecek bir üçlüyle sürdürdü: *Fort Apache* (*Kan Kalesi*, 1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (*Sarı Kurdelalı Kız*, 1949), *Rio Grande* (*Kahramanlar Diyarı*, 1950). Hepsinde başrolü John Wayne'in oynadığı bu filmler, Amerikan İç Savaşı sırasında atlı birliklerin kahramanlığının, yurtseverliğinin övgüsünü yapar. Ford'un belki de tek bireyci kahramanı olan *The Searchers*'taki (*Çöl Aslanı*, 1956) yine John Wayne'in canlandırdığı Ethan, ırkçı bir Güneyli'dir. Beş yıl süren bir takipten sonra, kendisini kaçıran Kızılderililere ayak uydurarak, beyazlar için bir yüz karası oluşturan yeğeni Debbie'yi bulduğunda, onu öldüremez, kucaklayıp ailesine götürür ve ayak uyduramadığı topluma sırtını dönerek, tek başına oradan uzaklaşır. (Jean Luc Godard'a göre, John Wayne'in Nathalie Wood'u kucakladığı sahnede Wayne'e duyulan sevgi yoğun bir heyecana dönüşür ve Amerikan sinemasının gizeminin ve çekiciliğinin en güzel örneğini oluşturur). *Cheyenne Autumn* (*Baharda Hücüm*, 1964), John Ford'un Kızılderililere sevecen yaklaşımına tanıklık eder. Yurtlarından sürülerek yollara düşen Cheyenne kabilesinin, uçsuz bucaksız ovalarda, ürkütücü kanyonlarda, bir yandan yüzbaşı Archer'in (Richard Widmark) askerlerinden kaçmak, bir yandan doğa koşullarına ve açlığa dayanmak için verdiği ölüm kalım savaşını ele alan film, sözünü tutmayan Washington yönetiminin kurbanı bir kabilenin destanına dönüşür.

İç savaşta geçen gerçek bir olaydan esinlenen ve John Wayne'in oynadığı *The Horse Soldiers* (*Kahraman Süvariler*, 1958); bu kez James Stewart'ın oynadığı ve Komançilerin kaçırdığı beyazların kurtarılmasını konu edinen *Two Rode Together* (*Kanlı Mücadele*, 1961); John Wayne ile James Stewart'ın birlikte oynadıkları ve *The Man Who Shot Liberty Valence* (*Kahramanın Sonu*, 1962); bir bölümünü çektiği (öbür bölümlerin yönetmenleri Henry ile George Marshall) "*cinerama*" denemesi *How The West Was Won* (*Batının Fethi*, 1962) yönetmenin *western* tutkusunu kanıtlarken, *Kahramanın Sonu* bir başka başyapıt olur. Film, güçlükleri bileğinin gücüyle yenmeyi yeğleyen öncülerle, beceriyi ve gücü toplumun hizmetine sunan yurttaşlık bilinci arasındaki çatışmayı gündeme getirir. Ford, yurttaşlık bilincinin simgesi saydığı Abraham Lincoln'e borcunu, Henry Fonda'nın oynadığı ve oldukça idealize edilmiş bir özyaşam öyküsü olan *Young Mr. Lincoln* (*Genç Lincoln*, 1939) ile öder.

132 film yönettiği bilinen Ford'un çalışmaları arasında edebiyat uyarlamaları önemli bir yer tutar. John Steinbeck'in aynı adlı romanından uyarladığı

The Grapes of Wrath (*Gazap Üzümleri*, 1940), *Cehennem Dönüşü* ile birlikte belki de yönetmenin en önemli filmidir. *Gazap Üzümleri*, kapitalizme dayalı makineleşmenin topraksız bıraktığı çaresiz köylülerin dramını ele alır. Oklahoma'daki topraklarından kovulunca, toprağa kavuşmak umuduyla bir kamyona doluşarak Kaliforniya'nın yolunu tutan Joad ailesinin serüveni gerçekçi bir biçimde anlatılır. Joad ailesi başka göçmenlerle karşılaştıklarında, yoksulluk ve çaresizlikten kaynaklanan toplumsal öfke dizginlenemez boyuta ulaşır. Ancak Ford, romanın karamsar sonunu, yapımcı D. F. Zanuck'un önerisi üzerine yumuşatır. Joad Ana kocasına, artık hiçbir şeyden korkmayacağını, çünkü bir ulus olduklarını anladığını söyler. Bu çözüm, zorlukların panzehirini Amerikan demokrasisinde gören Roosevelt'in *New Deal* anlayışının sinemadaki manifestosudur sanki. Erskine Caldwell'den uyarlanan *Tobacco Road* (*Tütün Yolu*, 1941) romanın tadını vermeyen bir güldürüye dönüşürken, Richard Llewellyn'in çok satan romanından uyarlanan ve 19. yüzyıl sonunda Galler ülkesinde bir maden kasabasında yaşamı konu edinen *How Green Was My Valley* (*Vadim O Kadar Yeşildi ki*, 1941), donuk anlatımına karşın yönetmenin önemli filmleri arasında yer alır. (En İyi Film ve En İyi Yönetmen Oscar'larını aldı). Amerikan sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri, belki de birincisi olan, filmlerinde sürekli olarak Amerikan değerlerine gönderme yapan, çoğunlukla John Wayne'in canlandırdığı olumlu kahramanlarıyla Amerikan biçimi yaşamı öven Ford, kusursuz bir öykü anlatıcısıdır ve doğayı sanki görsel bir senfoni gibi değerlendirme ustalığına hiçbir Amerikan yönetmeni erişememiştir.

Ayrıksı Bir Sinemacı: Joseph von Sternberg

John Ford'un Amerikan yaşam biçimini öven sinemasının tam karşıtı, Avrupa kökenli Joseph von Sternberg'in (1894-1969) edebiyatın Dekadantizm akımını sinemaya getirerek, simgelerin de yardımıyla bu yaşam biçiminin bir başka yüzüne ayna tutan sinemasıdır. Hollywood'un ayrıksı yönetmeni Sternberg'in kışkırtıcı kişiliği, ülkenin sıkıntılı bir dönemden geçmesine karşın geleceğe umutla bakan 1930'ların Hollywood'unda, yerleşik düzenin etik kurallarıyla bağdaşmayan filmler üretti. Abartılı, Barok bir anlayışla, kötülüklerin kaynağı olarak gördüğü kadını yücelten, yerleşik ahlak kurallarını çiğnerken bir başka arınmaya yönelen ürünler verdi. Viyana doğumlu Joseph Sternberg Avrupa'nın birçok başkentinde oyunculuk yaptıktan, çeşitli işlere girip çıktıktan sonra, 1924'te yerleştiği Hollywood'da, adına bir de "von" ekleyerek yönettiği ilk filmi *Salvation Hunters* (*Kurtuluş Avcıları*, 1925) ile dikkati çekti. Genç bir erkeğin bir kadın ve bir çocukla birlikte büyük kentin tuzaklarına karşı koyma çabasını, "*kammerspiel*" anlayışına özgü bir simgecilikle çağdaş bir tragedya gibi aktaran bu ilk film büyük ilgi çekti. Beş bin dolara çıkan film hemen kâra

geçti. Gerçekle düşsel arasındaki çelişkileri, dramatik gerilimi ve bir belirsizlik ortamını öne çıkaran filmin bu özellikleri, yönetmenin sinema dilinin özellikleri de oldu. Daha sonra yönettiği ve Ben Hecht'in, aynı adlı kitabından uyarladığı *Underworld* (*Yeraltı Dünyası*, 1927) içerdiği şiddetle, simgelere dönüşen ayrıntılarıyla ve belirsiz erotizmiyle hem gangster türüne yeni bir hava getirdi, hem de yönetmenin ünlenmesini sağladı. Daha sonra çevirdiği *The Docks of New York* (*New York Doklan*, 1928), *The Case of Lena Smith* (*Lena Smith Olayı*, 1929) gibi gangster filmlerinde, Stroheim'in ve Alman gerçekçiliğinin etkilerini taşıyan natüralist bir anlatıma yer vermesine karşın, sinemasının temelini yine de simgecilik ve Dekadantizm geleneğine bağlı karamsar bir lirizm oluşturur. Bir denizcinin bir orospuyla evlenmesini konu edinen ve yirmi dört saat boyunca bir liman meyhanesinin daracık ortamında gelişen *New York Doklan*'nın ayak takımı kişileri bambaşka bir dünyanın kapılarını aralar. Yönetmenin ilk kez, daha önce değinilen *Mavi Melek*'te üne kavuşturduktan sonra altı filmde daha yönettiği Marlene Dietrich'li çalışmaları da aynı yargıyı doğrular. Berlin'de çevirdiği *Mavi Melek*'in gördüğü büyük ilgi, Sternberg'i Hollywood anlayışı dışında filmler yapmak konusunda yüreklendirdi. Marlene Dietrich ile birlikte döndüğü Hollywood'da bu oyuncuyla peş peşe altı film çekti. *Marocco* (*Fas*, 1930), *Dishonored* (*Lekelenmiş*, 1931), *Blonde Venus* (*Sarışın Venüs*, 1932), *Shanghai Express* (*Şanghay Ekspresi*, 1932), *The Scarlet Empress* (*Kızıl Çariçe*, 1934), *The Devil is a Woman* (*Şeytan Kadındır*, 1935) gibi değişik adlar taşısalar, değişik konuları işleseler de, bu filmlerin bir bütün oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. 1930'larda Fas'tan, Çin'den, Rusya'dan İspanya'ya uzanan değişik ülkelerde geçen bu benzer öyküler, hep özgün bir aydınlatmanın yarattığı bir ortamda, kadını ve dişiliğin değişik ve karmaşık yönlerini ve insan ilişkileri üzerindeki etkilerini ele alır. Yönetmenin kötülük kaynağı olarak görse de yücelttiği kadına karşılık, erkeği aşağılamasında, çocukluğunda iriyarı babasının kendisine aşırı sert davranmış olmasının etkili olduğu da düşünülebilir.

Sternberg'in en önemli çalışmaları olan Marlene Dietrich'li filmleri, anlatımları, aşırı biçimcilikleri, çerçevelemeleri ve akış hızlarıyla geleneksel Hollywood filmlerinden hemen ayrılır. Sternberg'in karamsar bakışı, bireyin toplumla ilişkilerinin yalnızca olumsuz yönüne eğilir ve onun güçsüzlüğünü, engelleri aşmadaki beceriksizliğini, yaşamın tuzaklarına yenik düşmesini gündeme getirir. Ulaştığı başarıda, oyuncusunun rolüyle, kendisinin de bunlarla özdeşleşmesinin büyük payı olduğu söylenebilir. Afrika çöllerinde bir lejyonerle bir şarkıcı kadının aşkı (*Fas*), bir subayın bir orospuya gönlünü kaptırması (*Lekelenmiş*), kanlı bir savaş ortamında Pekin-Şanghay ekspresinde yolculuk eden gizemli bir kadın (*Şanghay Ekspresi*), erkekleri birbirine düşüren bir şarkıcı kadın (*Sarışın Venüs*), düzenle iktidarı ele geçiren bir imparatoriçe (*Kızıl Çariçe*) ve geçen yüzyılın ilk yılları Sevilla'sında erkekleri birbirine düşüren bir kadın

(*Şeytan Kadındır*), Sternberg'in kimi kez manyerizme ulaşan Barok anlatımının ham malzemesini oluştururlar. Bu anlatım yalnızca estetik düzeyde kalmayıp, yozlaşmış bir dünyaya da ışık tutar. Sternberg, *Mavi Melek*'in dolgun yapılı Lola-Lola'sını Hollywood'a getirince, ona daha gizemli bir erotizm yükler. Doğal olan her şeyden kaçınmak kaygısıyla, oyuncusunun cinsel çekiciliğini her filmde yeni simgelerle vurgular. Marlene Dietrich'in donuk güzelliğini, esrar çekmiş gibi baygın bakışlarını alışılmadık açılardan görüntüleyerek, çıkık elmacık kemikleri ve çökük avurtlarının belli belirsiz kıldığı gülümsemesini vurgulayarak, ona takma saçlar, yere inen gerdanlıklar takıp, bacaklarını ortaya çıkaran giysiler giydirerek, sigara dumanları içinde dolaştırarak ve kimi kez *kitsch*'e varan bir zevksizliğe ulaşan nesneler kullanarak da olsa, dayanılmaz bir erotizme ulaşır. Marlene Dietrich de hocasının tasarladıklarını kusursuz bir biçimde yerine getirir. Sternberg ile Dietrich, bu nedenle sinema tarihinde bir başka benzeri olmayan bir ikili oluştururlar. Bu işbirliğinin sona ermesi, Dietrich'in değilse de Sternberg'in sonu oldu. Theodor Dreiser'in *An American Tragedy* (*Bir Amerikan Trajedisi*, 1931) adlı romanını uyarlamış olan Sternberg (bu romanı Eisenstein'ın uyarlamak istediği ancak yapımevinin senaryoyu sert bularak yönetmen değiştirdiğine daha önce değinilmişti) yine edebiyat uyarlamalarına yöneldi. Dostoyevski'den *Crime and Punishment*'i (*Suç ve Ceza*, 1935) uyarladı. Robert Graves'den uyarladığı *I Claudius* (*Ben Claudius*, 1937) yarım kaldı. John Colton'ın oyunundan uyarladığı ve Gene Tierney, Victor Mature ve Walter Huston'un oynadıkları *The Shanghai Gesture* (*Şanghay Harekâtı*, 1941) ise insanın içindeki kötülük duygusu üzerine başarılı bir film oldu. Ama savaşın acımasız ortamı, seyircinin Sternberg'in dünyasına ilgisini noktaladı. *Jet Pilot* (*Jet Pilotu*, 1951), *Macao* (1953), *The Saga of Anatahan* (*Anatahan Destanı*, 1953) gibi filmleri de ilgi uyandırmadı. Oysa Japonya'da çektiği ve ıssız bir adada geçen son filmi, yaşamla ölüm, aşkla kıskançlık karşıtlığını, yazgısına karşı çıkmayı deneyen bireyin yenilgisini ele alarak bir tür vasiyet filmi oluşturuyordu.

Ernst Lubitsch

Alman olmasına karşılık Hollywood sinemasının en önemli yönetmenleri arasında yer alan Ernst Lubitsch (1892-1947), Berlin'de doğdu ve genç yaşta Max Reinhardt yönetiminde (ilk kez *Hamlet*'te mezar kazıcılarından birini oynar) tiyatro oyunculuğu yaptı. 1913 ile 1918 arasında, birçok kısa güldürüde (Lustpiele) rol aldı, kimi kez de yönetmenlik yaptı. Daha sonra Pola Negri ve Emil Jannings gibi oyuncularla çektiği tarihsel ve dramatik filmlerle (*Die Augen der Mumie Ma* / *Mumya Ma'nın Gözleri*, 1918; *Carmen*, 1918; *Madame du Barry*, 1919; *Anna Boleyn* 1920; *Das Weib des Pharaos* / *Firavunların Kadını*, 1921; *Die Flamme* / *Alev*, 1922) dikkati çekti. Amerikalı varlıklı bir tacirin kızıyla bir

prens arasındaki gönül ilişkisini ele alırken sonradan görmelerin gülünçlüklerini vurgulayan *Die Austernprinzessin* (*İstridye Prenses*, 1919) ya da fantezilerin ağır bastığı bir anlatımla cinselliğe eğilen ve dışavurumculukla güldürüyü bağdaştıran *Die Puppe* (*Bebek*, 1919) ise yönetmenin Hollywood'da geliştireceği güldürü anlayışının tohumlarını taşıyordu. Gerçekten de, Hollywood'da çalışmaya başladıktan sonra Lubitsch, günlük gerçeklikten kopuk ortamlarda geçen ve ele alınan kişilerin temel güdüsünü oluşturan para ve cinsellik tutkularının simgelerle gündeme getirildiği ve kaynağını Avrupa'nın bulvar güldürülerinden ve operetlerinden alan bir güldürü anlayışının bir benzeri olmayan yönetmeni olacaktı. Öyle ki, toplumun gülünç yanlarını, özellikle kadın erkek ilişkilerini ele alışındaki alaycı ama seçkinci ve incelikli bakışı, böyle filmleri ancak onun yapabileceğini vurgulamak amacıyla "*Lubitsch touch*" (Lubitsch'in damgası / dokunuşu) teriminin türetilmesine yol açacaktı. Yönetmen, olayların gülünç yanını vurgulama eğilimini, savaş sonrasında Berlin'de dilden dile dolaşan bir fıkraya bağlar. Savaşın getirdiği yıkıma dayanamayıp canına kıymak isteyen bir Alman iple kendini asar. Ama kötü malzemeden yapılmış ip, ağırlığa dayanamayıp kopar. Tanrı'nın ölmesini istemediğini düşünen adam bir kahveye gidip bir kahve ısmarlar. Ama kahve adamı zehirleyip öldürür. Lubitsch, "Bu fıkra bana güldürünün dramatik yanını öğretti ve filmlerimin temel anlayışını buldurdu" der. Lubitsch'in Hollywood'da çektiği otuz dolayındaki film, konuları, sanat değerleri değişik de olsa, amacı yalnızca eğlendirmek olan bir sinemacının topluma bakışının renkli dünyasını yansıtan bir bütün oluştururlar. Billy Wilder'ın belirttiği gibi, Lubitsch'in "damgasını" tanımlamak, Marilyn Monroe'yu neyin Marilyn Monroe yaptığını yanıtlamak kadar zordur. Düşünce biçimindeki incelik, bir sahneyi başlatmadaki özgünlük, bir konuşmayı geliştirmedeki ustalık, Lubitsch'i Lubitsch yapan özelliklerin başında gelir.

Hollywood'un cinselliği dışladığı bir dönemde Lubitsch'in bu tehlikeli konuyu başarıyla gündeme getirebilmesi, cinselliği incelikli bir taşlama ortamında ele almasından kaynaklanır. Franz Lehar'ın operetinden uyarladığı *The Merry Widow*'un (*Şen Dul*, 1934) başlangıç bölümü, yönetmenin biçemini en iyi anlatan sahnelerden biridir. Kraliçe Dolores (Una Merkel) ile Kral Ahmet (George Barbier) sabah uyanıp cilveleşirler. Kral giyinir, kraliçeyi son kez öpüp odadan çıkar. Kapıda yalınkılıç bekleyen emir subayını selamlayıp merdivenlere yönelir. Kralın uzaklaştığını gören subay (Maurice Chevalier) yatak odasına dalar. Kral, kılıcını kuşanmadığını anımsayıp geri döner. Yatak odasına girip kapıyı kapar. Kapı açılır ve kral tekrar çıkar. Merdivende kılıcı kuşanmaya çalışırken kemerin dar geldiğini anlar. Yeniden yatak odasına girer. Alıcı bu kez yatak odasını gösterir ve seyirci de kralla birlikte, yatağın altına gizlenmiş olan subayı keşfeder. Bir kralın, karısının ihanetine bu biçimde tanık olması, ancak Lubitsch filmlerine özgü bir durumdur. Lubitsch Amerika'da başarılı olmanın yolunun, Amerika'ya özgü konuları bir Avrupalı gibi ve güldürerek ver-

mekten geçtiğini bilir. Amerika'ya özgü konular derken de, para ve cinsellikle ilgili konuları vurgular ve cinsellik konusunda asla bayalığa düşmez. Hollywood'da yönettiği ilk filmini (*Rosita*, 1922) izleyen *The Marriage Circle* (*Evlilik Çemberi*, 1924), *Forbidden Paradise* (*Yasak Cennet*, 1924), *Lady Windermere's Fan* (*Lady Windermere'in Yelpazesi*, 1925), *The Student Prince* (*Öğrenci Prens*, 1927) gibi filmler öyle büyük ilgi gördü ki, sesli dönem başladığında Paramount Yapımevi ilk sesli filmi *Love Parade*'in (*Aşk Resmigeçiti*, 1929) yönetimini Lubitsch'e verdi. Özellikle Oscar Wilde'dan uyarladığı *Lady Windermere'in Yelpazesi*'nde çok az ara yazı kullanarak yalnızca görüntülere dayanan bir anlatımı yeğlese de, Lubitsch ses öğesini de büyük bir başarıyla kullandı. Başka yönetmenlerde konuşmaların filmin akışını ağırlaştırmasına karşılık, Lubitsch söz, ses ve gürültü arasında hemen uyum sağladı. Sessiz sinemanın bilmediği opereti sinemaya getirdi. *Aşk Resmigeçiti*'nin başarılı ikilisi Jeanette MacDonald ile Maurice Chevalier'yi, daha sonraki güldürü ağırlıklı operet filmlerinde de kullandı. Toplumun yüksek katmanlarından biri erkek, biri kadın iki mücevher hırsızının gönül serüvenini işleyen *Trouble in Paradise* (*Cennette Fırtına*, 1932) ile Noel Coward'dan uyarlanan ve iki erkeği aynı zamanda mutlu etmeyi başaran altın yürekli bir kadının öyküsünü konu edinen *Design For Living* (*Yaşama Biçimi*, 1933) oyunculuğun da öne çıktığı güldürüler oldu. Yönetmenin en iyi filmlerinden biri olan *Angel* (*Melek*, 1937) ise kocasına ihanetin eşiğine gelen bir Marlene Dietrich'in çekiciliğini vurguladı. Greta Garbo'nun güldürüye de yatkınlığını ortaya çıkaran ve tanıtımı "Garbo Gülüyor" tümcesiyle yapılan *Ninotchka* (*Gülmeyen Kadın*, 1939) ise yönetmenin siyasal bir konuya değindiği ilk film oldu. Asık suratlı, üniformalı Sovyet görevlisi Garbo'nun, tuvaletli bir batılı kadına dönüşmesini ele alan ve İstanbul'da geçen sahnelere de yer veren film, kapitalizmle komünizm, görevle duygular arasındaki karşıtlığı yine gerçekçilikten uzak bir hava içinde ele alıyordu. Lubitsch'in amacının Stalin yönetimini eleştirmekten çok, bu yönetimin uygulamalarından bir güldürü konusu yakalamak olduğu anlaşılıyordu. Nazi işgali altındaki Varşova'da yaşanan zorluklara direnmenin yolunu, tiyatroya sığınmakta bulan insanların öyküsünü anlatan *To Be or Not To Be*'nin (*Olmak ya da Olmamak*, 1942) ardından çevirdiği *Heaven Can Wait* (*Cennet Beklesin*, 1943) ise yönetmenin artık geçmişte kalmış bir dünyaya özlemini vurgular. Lubitsch, son filmi *That Lady in Ermine*'i (*Beyaz Kürklü Kadın*, 1948) tamamlayamadan öldü. (Filmi Otto Preminger bitirdi). Cenaze töreninden dönerken Billy Wilder, William Wyler'e, "Lubitsch de yok artık" der. Wyler'in yanıtı, "Asıl önemlisi filmleri yok artık" olur. Wyler haklıdır, Orson Welles'in gözünde bir "dev" olan Lubitsch, "damgasını" da kendisiyle birlikte götürmüştür.

Howard Hawks

Howard Hawks (1896-1977) *western*'den (*Rio Bravo*), gangster sinemasından (*Scarface*), güldürüye (*Monkey Business*), serüvene (*Hatari*), savaş filmlerine (*Sergeant York*), tarihsel konulara (*Land of Pharaohs*) ve müzikale (*Gentlemen Prefer Blondes*) uzanan geniş bir yelpazeye yayılan filmleriyle, sesli dönemin başlangıcından 1960'lara uzanan yılların Amerikan toplumunun dönüşümünü en iyi yansıtan yönetmenlerin başında gelir. Gerçekten de, toplumsal ve siyasal sorunlarla ilgilenmese de, değişik türlerdeki filmlerine egemen olan gözlemciliğin, bir dönem Amerikan toplumunun sorunlarına, bunalımlarına ve umutlarına, aynı dönemin Hollywood filmlerine oranla çok daha gerçekçi bir ayna tuttuğu görülür. Ford'un filmlerindekine benzer biçimde dürüstlük, arkadaşlık (özellikle erkekler arasında), gözüpeklik ve kahramanlık kavramlarının öne çıkarıldığı ve genellikle kadının erkek için bir tehlike oluşturduğu bu filmler, Ford'un filmlerinin milliyetçiliğine başvurmadan da Amerikan biçimi yaşamın yüceltilebileceğini gösterir. (Birinci Dünya Savaşı'nda bir sürü düşman askerini esir alan barışsever bir köylünün öyküsünü anlatan, Gary Cooper'in başrolü oynadığı 1941 yılı yapımı *Sergeant York* / *Kahraman Çavuş* yönetmenin tek milliyetçi ve militarist filmidir). Filmlerinde cinselliği dışlayan Hawks için kahramanlarının duygu dünyası da önemsizdir. Bu nedenle ele aldığı kişiler eylemleriyle değer kazanır.

Oyuncuların yaktıkları sigarayı bir nefes çektikten sonra yanlarındaki kişiye (çoğu kez bir kadına) vermeleri de, Hawks filmlerinin seyircinin gözünden kaçmayan bir başka özelliğidir. Mühendislik öğrenimi gören ve Birinci Dünya Savaşı'na pilot olarak katılan Hawks, savaştan sonra da havacılığa ilgisini sürdürdü ve uçakla hız rekoru bile kırdı. Bu arada otomobil yarışlarına da merak sardı. 1923'te yönetmen yardımcısı olarak adım attığı sinema ortamında, senaryolar yazdıktan sonra bir serüven filmi olan *The Road To Glory*'yi (*Zafer Yolu*, 1926) yönetti. 1928'de çektiği ve aynı kıza ilgi duyan iki erkeği konu edinen *A Girl in Every Port* (*Her Limanda Bir Kız*) serüven sevgisi, tehlike merakı, (bu filmde gizli bir eşcinselliği bile çağrıştıran) erkekler arası arkadaşlık gibi yönetmenin sinemasının temel kavramlarını gündeme getirirken, sessiz sinemanın anlatım dilinin ulaştığı kusursuzluğun yeni bir kanıtı oldu. Birinci Dünya Savaşı'nda bir pilotun öyküsünü konu edinen *The Dawn Patrol* (*Şafak Devriyesi*, 1930) günlük yaşamın sıradan olayları içinde ortaya çıkıveren yüreklilik, dayanışma, kahramanlık kavramlarına eğilir yine. Gangster Al Capone'nin öyküsünü anlatan ve Paul Muni, George Raft ve Boris Karloff'un oynadıkları *Scarface* (*Gangsterler*, 1932) ise gangster sinemasının başyapıtlarından biri olurken, gangsterin ailesiyle, arkadaşlarıyla, polislerle ilişkilerine de eğilir ve aile bağları, şiddet, nefret, intikam gibi duyguları da vurgularken, Amerikan yaşam biçiminin bir başka yüzünü ortaya koyar. Film, Mervyn Le Roy'un

yönettiği *Little Caesar* (*Küçük Sezar*, 1930) ve William Wellman'ın yönettiği *The Public Enemy* (*Halk Düşmanı*, 1931) ile birlikte gangster sinemasının en önemli üçlüsünü oluşturur. Yönetmen aynı anlayışı daha sonraları Ernest Hemingway'den uyarladığı *To Have and Have Not* (*Malik Olmak ve Olmamak*, 1945) ile Raymond Chandler'dan uyarladığı *The Big Sleep*'te (*Birleşen Kalpler*, 1946) sürdürdü. *Casablanca*'nın gördüğü büyük ilgi üzerine benzer bir konuyu yine Humphrey Bogart'ın oynayacağı bir filmde gündeme getirmek amacıyla çevrilen *Malik Olmak ve Olmamak*, Laureen Bacall'in de ilk filmi olmuştu. William Faulkner'ın senaryosunu yazdığı ve Humphrey Bogart ile Laureen Bacall'i ikinci kez bir araya getiren *Birleşen Kalpler* ise büyük bir kentin (Los Angeles) karanlık bastıktan sonra büründüğü ürkütücü havayı verir. Yönetmenin güldürü alanındaki yeteneğinin ilk önemli örneği, tiyatro ve sinema dünyasına eğilen ve John Barrymore ile Carole Lombard'ın oynadıkları *Twentieth Century*'dir (*Yirminci Yüzyıl*, 1934). Hawks'un güldürülerinin yaygın bir özelliği, erkeğin çoğu kez, dişli bir kadın tarafından aşağılanmasıdır. Aşağılama, *Monkey Business*'te (*Tehlikeli Oyun*, 1934) insan dokularını gençleştirmek amacıyla maymunlarla yaptığı deneylerden başka bir şeyi önemsemeyen bir kimyacı (Cary Grant) ile ihmal ettiği karısının (Ginger Rogers), bir kimyasal karışımı yanlışlıkla içince kendilerini yeniyetmeler gibi duyumsadıkları bir ortamda olabilir. Ya da bir Amerikalı ile (Ann Sheridan) evlenen bir Fransız subayının (Cary Grant) savaş gelinlerine tanınan ayrıcalıktan yararlanarak Amerika'ya gitme çabasını ele alan *I Was A Male War Bride*'ta (*Harp Gelini*, 1949) olduğu gibi, erkeğin (Cary Grant) kadın kılığına girmesine dayanabilir. Hollywood'un da en başarılı güldürülerinden biri sayılan *Bringing up Baby*'de (*Tehlikeli Bebek*, 1938) kendisini ayartmak isteyen kadından (Katharine Hepburn) kurtulmak isteyen, utangaç, üstelik nişanlı bir erkek (Cary Grant) sanki eşcinsel eğilimleri varmış gibi kadın giysileri giyer ama aşka yenik düşer. Anita Loos'un çoksatan kitabından uyarlanan *Gentlemen Prefer Blondes* (*Sarışın Bomba*, 1953) sarışın Marilyn Monroe ile esmer Jane Russell'ı bir araya getirirken yine cinselliği öne çıkarır. Erkeğin kadın peşinde koşması geleneğini tersyüz ederek, iki güzel kadının Avrupa'ya giden bir transatlantikte koca avına çıkmalarını konu edinir. Hawks, milyoner avına çıkan ama gönüllerini züğürt iki erkeğe kaptıran iki kadının öyküsünü anlatırken, şarkılı bölümleri hareketli bölümlere ustaca bağlayarak, müzikalin de üstesinden gelebileceğini kanıtlar. Bütün bu filmler Hawks'ın anlatım olgunluğunu kanıtladığı gibi, yöneldiği değişik türlerde geleneksel Hollywood anlayışının ana çizgisinden ayrılmamakla birlikte, türlerin sınırlarını zorladığını, kişilerin kalıplaşmış kimliklerine yenilikler kattığını da gösterir. Western sinemasının en önemli örneklerinden sayılan *Rio Bravo* (*Kahramanlar Şehri*, 1959) haydutlara karşı dövüşen bir dörtlüyü ele alırken, kadınlara ilgisiz şerifin (John Wayne) gönlünde yer etmeye çalışan altın yürekli kadın (Angie Dickinson), gerilime gülümseme katan bir öğe olur. Yi-

ne John Wayne'in oynadığı *El Dorado* (1967) ile *Rio Lobo* (*Son Darbe*, 1970) da, geleneksel kovboy sinemasının kişilerine, ortamlarına, olaylarına bağlı kalmakla birlikte, Hawks'un anlatım damgasını taşırlar ve özellikle erkekler arası dayanışmanın, dostluğun, gülünç yanlarını da vurgulayarak övgüsünü yaparlar. Tanganika'da geçen bir *western* sayılabilecek *Hatari*'de (*Vahşi Avcı*, 1962) John Wayne bu kez hayvanat bahçeleri için hayvan avlayan bir avcıdır. Değişik kökenli erkekler arasında dayanışmayı, gözüpekliği, kadınlardan kaçan bir erkeğin aşka yenik düşmesini, güldürüyle dramı harmanlayarak veren film, Hawks'ın belki de en kişisel filmidir. Bir motosiklet kazasında ölen Howard Hawks, Roosevelt dönemi Amerikasını en iyi simgeleyen yönetmenlerin başında gelir.

Cecil B. De Mille

Cecil Blount De Mille (1881-1959) sessiz sinema döneminden başlayarak, adı Hollywood'un dünyanın her köşesinde çok sayıda seyirciye ulaşmayı amaçlayan üstünyapımlarıyla özdeşleşen bir yönetmen oldu. Çoğu kez Hıristiyanlık tarihinden seçtiği ve gösterişli dekorlarla, ünlü oyuncularla ve çok sayıda figüranla filme aktardığı konulara ölçülü bir cinsellik ve şiddet de katarak sinemanın seyirlik yönünü öne çıkaran filmler yaptı. Askeri lisede okuduktan sonra, New York'ta Dramatik Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören De Mille, bir süre New York'ta tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra, arkadaşı Samuel Goldfish'in (daha sonra adını Goldwyn'e dönüştürecektir) önerisi üzerine Jesse L. Lasky Feature Play Co.'nun kurucuları arasında yer alarak sinema alanına adım attı. Çocukluk yıllarında babasının arkadaşı dönemin ünlü oyun yazarı David Belasco'yu tanımış ve Broadway'de sahnelenen oyunlarını görmüş olması, De Mille'in sinema anlayışını etkileyen kaynaklardan ilki oldu. İkinci kaynak ise koyu bir dindar olan babasının, De Mille'in odasının duvarlarına astığı Tevrat ve İncil'de aktarılan olaylara ilişkin resimlerdi. Bu resimler, yönetmenin benzer konuları sinemaya aktarmasında esin kaynağı olurken, Belasco'nun sahne düzenlemeleri de gösterişli biçemine kaynaklık eder. Öyle ki, Belasco'nun sahne düzenlemelerini sinemaya taşıması, giysiyi, makyajı ve aydınlatmayı önemsemesi, oyuncuları için özel giysiler diktirmesi, New York'tan özel berberler getirtmesi, De Mille'in "sinemanın Belasco'su" olarak adlandırılmasına yol açacaktır. Sinemanın kurallarını öğrenmek için yönetmen Oscar Apfel ile birlikte yönettiği ilk filmi, tiyatro uyarlaması *The Squaw Man*'den (*Kızılderiliyle Evli Adam*, 1913) başlayarak, büyük dekorlara, geniş alanlara yer veren, güneş ışığını yer yer dağıtıp yumuşatan bir anlayışın örneğini verdi. İki yıl sonra çevirdiği ve ünlü operacı Geraldine Farrar'ın oynadığı *Carmen*'de bez üzerine boyanmış dekorlar yerine doğal dekorlar kullandı. De Mille, sessiz dönemde gösterişli sinema anlayışını yansıtan üç önemli film çekti. Bunlardan il-

ki *Joan The Woman*'dır (*Joan Kadın*, 1916). Yine Geraldine Farrar'ın Jan Dark'ı canlandırdığı film, etkileyici dekorları ve kalabalıkların kullanımındaki ustalıkla dikkati çekerken, ABD'nin Dünya Savaşı'na katılmış olmasını da destekliyordu. Film siperdeki bir İngiliz askerinin gördüğü bir düş olarak gelişiyor ve yine siperde noktalanıyordu. Yönetmenin 1923'te çektiği ve bir buçuk milyon dolara çıktığı belirtilen *The Ten Commandments* (*On Emir*) Musa'nın Yahudileri tutsaklıktan kurtarmasını anlatan bir bölümle başlıyor, ardından biri dinin buyruklarını yerine getiren, biri bu buyrukları önemsemeyen iki kardeşin çağdaş öyküsüne geçerek, *Hoşgörüsüzlük*'ün yapısına öykünüyordu. Dinsel konuların hep iş yaptığı gerekçesiyle çektiği ve içerdiği şiddet ve sadizmin de etkisiyle çok beğenilen *The King of Kings* (*Krallar Kralı*, 1927) ise İsa'nın yaşam öyküsünü anlatıyordu. Kaynağını dinler tarihinden alan bu konuların yanında De Mille, cinselliğin ağır bastığı konular, bu arada aile melodramları da çekti. *Male and Female* (*Erkek ve Dişi*, 1919), *Don't Change Your Husband* (*Kocanızı Değiştirmeyin*, 1919), *Forbidden Fruit* (*Yasak Meyve*, 1919), *Why Change Your Wife* (*Karınızı Niçin Değiştiriyorsunuz*, 1920), *Fool's Paradise* (*Çılgınlar Cenneti*, 1922), *Adam's Rib* (*Âdem'in Kaburga Kemiği*, 1923), *Don't Tell Everything* (*Her Şeyi Söylemeyin*, 1924) gibi, mutsuz eşlerin mutluluğu üçüncü bir kişide aramalarını öneren, evlilik bağını önemsiz gösteren filmleri, eleştirmenlerin De Mille'e övgülerini azaltsa da, düzgün anlatımları, dantelli, işlemeli iç çamaşırlarıyla dolaşan çekici kadın oyuncuları ve oldukça "cüretli" eğlence sahneleriyle seyircinin büyük ilgisini topladı. Bu filmlerdeki oyuncuların davranış biçimleri, giyim kuşamları, evlerinin içi, yetişmekte olan kuşaklarca benimsendi ve De Mille varlıklı katmanları gündeme getiren duygusal ama kışkırtıcı filmlerin yönetmeni olarak da bilindi. *Caz Şarkıcısı*'nın uyandırdığı ilginin geçici olacağına inanan De Mille, dinsizliğin gençlik üzerindeki olumsuz etkilerini ele alan *The Godless Girl*'ü (*Allahsız Kız*, 1928) bir iki konuşma dışında sessiz çektiği gibi, bir sonraki filmi *Dynamite*'ın (*Dinamit*, 1929) biri sesli, biri sessiz iki kopyasını hazırladı. Caz müziğine ağırlık veren *Madame Satan* (*Bayan Şeytan*, 1930) adlı müzikali ise hiç beğenilmedi. İmparator Neron döneminde Hıristiyanlara yapılan baskıyı konu edinen ve Fredric March, Elissa Landi ve Claudette Colbert'in rol aldıkları *The Sign of The Cross* (*Çarmıhın İşareti*, 1932) yönetmeni sevdiği ortama yeniden kavuşturdu. Filmin sınırlı bütçesini (650 bin dolar) aşmamak için Roma sirki dışında büyük dekor yaptırmayan, Neron'un sarayı için dekor yerine maket kullanan, yeterli figüranı olmadığı için, kalabalık sahnelerdeki insan sayısını ikiye katlayan özel bir objektiften yararlanan, daha önce haftada 1000 dolar alırken, bu film için haftada 450 doları kabul eden De Mille, bu kez başarılı bir sonuca ulaştı.

İki yıl sonra çektiği ve Claudette Colbert'in oynadığı *Cleopatra* (1934) ise dev Roma ve Mısır dekorlarına yer veren büyük bütçeli bir film oldu. Aynı anlayış *The Crusades*'te (*Selahaddin Eyyubi ve Haçlı Seferleri*, 1935) sürdü ama bu

kez film iş yapmadı. De Mille dinsel metinlere sevgisini daha sonraki yıllarda da sürdürdü. *Samson and Dalilah* (*Samson ve Dalila*, 1949) ile yeni bir *On Emir* (1956) çevirdi. Charlton Heston'un Musa'yı canlandırdığı ve Yul Brynner'den Yvonne De Carlo'ya uzanan gözde bir oyuncu topluluğunun rol aldığı *On Emir*, suların yarılmasını canlandırmadaki başarısına karşılık, kötü oyunculuğun öne çıktığı, üç buçuk saati aşan uzunlukta sıkıcı bir film oldu. Mısır'da çekilen filmin İsrailoğulları'nın göçü sahnesinde on iki bin figüran kullanılmış, on üç milyon dolar harcanan film, kısa sürede büyük getiri sağlayarak, bir filmin değersiz, dahası sıkıcı olmasının iş yapmasını engelleyemeyeceğini bir kez daha kanıtlamıştı. Dinler tarihinin yanı sıra Amerikan tarihi de, De Mille'in zaman zaman eğildiği bir kaynaktır. De Mille, Gary Cooper ile Jean Arthur'un rol aldıkları *The Plainsman*'de (*Maceralar Kralı*, 1936) Wild Bill Hickok ile Calamity Jane'in yaşam öykülerinden yola çıkarak, Kızılderililerle yapılan savaşlarda yine kalabalık bir figüran kadrosuna yer veren başarılı bir *western*'e imza attı. Bunu izleyen ve Barbara Stanwyck ile Joel McCrea'nın oynadıkları *Union Pacific* (1939) ülkeyi baştan başa aşan demiryolunun yapımını konu edindi ve tarihle serüvenin, gerçekle masalın iç içe geçtiği tam bir De Mille filmi oldu. *North West Mounted Police* (*Zafer Ordusu*, 1940) de aynı çizgiyi sürdürdü. Gary Cooper'in başrolü oynadığı *The Story of Dr. Wassell* (*Kahraman Doktor Wassell*, 1944) ise gerçek bir öyküden yola çıkarken, De Mille'e milliyetçilik duygularını bu kez beyaz perdede de vurgulamak olanağı sağladı. Gerçekten de, sağcı bir dünya görüşüne sahip olan De Mille, aşırı bir antikomünist olup dönemin önemli yazarlarından John Howard Lawson'ı komünist casusu olmakla suçlamıştı. Joseph L. Mankiewicz'in Yönetmenler Birliği (Screen Directors Guild) başkanlığından ayrılması için kampanya yürütmüş, kurduğu bir vakıf (Cecil B. De Mille Foundation) aracılığıyla derlediği Hollywood'daki zararlı etkinliklere ilişkin bilgileri, düzenli bir biçimde Washington'a göndermişti. De Mille'in, dinsel konulu iki film arasında çektiği *The Greatest Show on Earth*'e (*Harikalar Sirki*, 1953) de değinmek gerekir. Sirk dünyasını, bu ortamda çalışanlar arasındaki dayanışmayı, saygıyı ve seyirciyi hoşnut kılmak için harcanan çabayı, yine yönetmenin gösterişli biçemiyle veren filmde, James Stewart'ın canlandırdığı palyaço akılda kalıyordu. Hollywood sinemasının genel çizgisi, tekniğin en son olanaklarının da katkısıyla, seyirciyi günlük gerçeklikten uzaklaştıran kolay izlenebilir bir seyirlik sunarak, kusursuz görüntülerle, güzel kadın ve yakışıklı erkek oyuncuların sağladığı rahatlamayla, seyircinin filmin konusunun çağrıştırabileceği sorunları sorgulamasını engellemekse, bu anlayışın en başarılı uygulayıcılarının başında Cecil B. De Mille gelir.

Frank Capra

Sicilya'da yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen, altı yaşında ailesiyle birlikte ABD'ye göç eden Frank Capra (1897-1991), Mack Sennett'in filmlerine gülütler yazarak girdiği sinemada güldürü oyuncusu Harry Langdon'ın iki filmini yöneterek (*The Strong Man* / *Güçlü Adam*, 1926; *Long Pants* / *Uzun Külot*, 1927) ilk ürünlerini verdi. Daha sonra güncel konulara yöneldi ve bir balonun Atlas Okyanusu'na düşmesinden esinlenerek *Dirigibile* (*Balon*, 1931) ile iflas eden bir bankayı konu edinen *American Madness*'i (*Amerikan Çılgınlığı*, 1932) çekti. Ama yönetmeni ünlendiren film *It Happened One Night* (*Bir Gecede Oldu*, 1934) adlı güldürü oldu. Daha önce çevirmiş olduğu *Platinium Blonde* (*Platin Sarışın*, 1932) ve *Lady for a Day* (*Bir Günlük Kadın*, 1933) gibi salon güldürülerinin ortamından uzaklaşan Capra, bu filminde otoyollarda, motellerde, otobüslerde geçen çağdaş bir "külkedisi" öyküsü anlatır. Evinden kaçan bir milyarder kızıyla (Claudette Colbert), yakışıklı bir gazeteci (Clark Gable) arasındaki kişilik yarışması, Frank Capra'ya o dönem Hollywood filmlerinin aksine, göz kamaştırıcı giysilere ya da sahnelere yer vermeyen bir film yapma olanağı sağlar. Yönetmen konuyu insan psikolojisine uygun bir biçimde işleyerek, iki kişi arasındaki ilişkiyi duygusallık tuzağına düşmeden geliştirir. İyi yürekli milyarder babanın, kızının meteliksiz ama dürüst bir gazeteciyle evlenmesini onaylaması ise Roosevelt'in *New Deal* programına yürekten bağlı yönetmenin, Amerikan "düşüne" inancını vurgular. (Bu filmin ana teması on yıl boyunca Hollywood'da kullanılacak, film boyunca çatışan bir kadınla bir erkeğin, filmin sonunda birleşmesi yüzlerce filme konu olacaktır). Gerçekten de, Frank Capra filmlerinde günlük gerçeklikle, toplumsal yaşamla bağlantılı konuları bir güldürü havası içinde işleyerek, ülkesine, demokrasiye, adalete bağlı örnek bir yurttaşın nasıl olması gerektiğini vurgular. Yönetmenin filmlerinde dramla güldürü arasında belli belirsiz bir çizgi vardır. Hemen her filmin kahramanı başlangıçta mutlu bir yaşam sürerken, birden beklemediği bir güçlükle karşılaşır. Filmin son bölümüne doğru, yine beklenmedik bir olay, neredeyse bir mucize, yeniden başlangıçtaki mutlu düzeni sağlar. Bu yapı nedeniyle Capra'nın filmlerinin ancak son bölümünde güldürü öğesi ortaya çıkar. *Mr. Deeds Goes to Town* (*Mr. Deeds Şehre Gidiyor*, 1936), *You Can't Take it With You* (*Para Beraber Gitmez*, 1938), *Mr. Smith Goes To Washington* (*Mr. Smith Washington'a Gidiyor*, 1939) yönetmenin sinema anlayışının en önemli örnekleri sayılır. Gary Cooper'ın canlandırdığı taşralı Mr. Deeds, beklemediği bir mirasa konunca yaşamı altüst olur. New York'ta karşılaştığı gazeteci kadının (Jean Arthur) kendisine gösterdiği ilginin gerisinde gazetesine haber sağlamak kaygısının yattığını öğrenince dünyası yıkılır. Parasını yoksul çiftçilere dağıtmaya kalkınca, hacir altına alınma tehlikesiyle karşılaşır. Mahkemede yaptığı savunma ise Amerikan toplumunun değerlerini gündeme getirir ve Capra'nın sömü-

rülenlerden ve ezilenlerden yana tavrını belgeler. Mr. Deeds'in dürüstlüğü saflık düzeyine erişse de, film Frank Capra'nın şu sözlerini doğrulamak için çekilmiştir sanki: "Dar gelirlilerin, yoksulların, haksızlığa uğrayanların yanında oldum hep, ırkları, sınıfları nedeniyle horgörülenlerin acısını paylaştım, en önemlisi bu insanların davasını, beyaz perdede savundum." Gerçekten de Frank Capra, yeni vatanının sağladığı olanakları kullanarak, yine kendi deyişiyle "Amerika'ya, Amerikan halkına ve tarihine borcunu", sıradan insanın başarıya ulaşabileceğini, dünyayı dürüst insanların değiştireceğini öne süren filmleriyle öder. Bu yargıyı doğrulayan örneklerden biri de *Para Beraber Gitmez*'dir. Film yoksul bir ailenin delişmen, güzel kızıyla (Jean Arthur) evlenmek isteyen oğlunu (James Stewart) reddetmeye kalkan katı yürekli bir milyarderin (Lionel Barrymore) giderek değişmesini ve yalnız oğlunun değil, başka insanların da mutluluğuna katkıda bulunmaya başlamasını konu edinir. *Mr. Smith Washington'a Gidiyor* ise yönetmene *Mr. Deeds Şehre Gidiyor*'un temasını geliştirmek olanağı sağlar. Beklemediği bir biçimde senatör seçilip Washington'a giden, taşralı, aşırı saf Mr. Smith (James Stewart), Senato'nun kirli işlere bulaşmış bir üyesine (Claude Rains) karşı savaş açınca, kişisel çıkar sağlamakla suçlanır ve senato kürsüsünden yaptığı saatler ve saatlerce süren bir konuşma sonucunda gerçeğin ortaya çıkmasını sağlar. New York'un varlıklı kesimi yerine bu kez Senato'yu hedef alan Capra, ekonomik sıkıntıyı atlatmayı, dayanışma sonucunda mutluluğa erişmeyi amaçlayan yurttaşların karşısına siyasal erkin çıkardığı engelleri eleştirir. Toplumsal koşulların ezdiği, sıradan ama iyi niyetli insanları ele alan bu filmler, hiç kuşkusuz yönetmenin en başarılı ürünlerini oluşturur ve kaçınılmaz mutlu sonlarıyla, ekonomik bunalım yılları Amerika'sı seyircilerine iyimserlik de aşılarlar. Capra'nın bu ünlü üçlüsünün arasında yer alan ve James Hilton'ın romanından uyarlanan *Lost Horizon* (*Kayıp Ufuklar*, 1937) mutluluğu Tibet'te bir manastıra kapanmakta bulan beş kişinin öyküsünü anlatırken, Capra'nın geleneksel kahramanlarına yer vermese de, yönetmenin ütopyacı denilebilecek iyimserliği yine kendini belli eder. *Meet John Doe* (*Cihan Hâkimi*, 1941) ise faşist eğilimli bir kuruluşun desteğiyle cumhurbaşkanlığı adaylığına soyunan eski bir beyzbolcunun (Gary Cooper), oyuna geldiğini anlayıp, kendisini kullananlara başkaldırmasını konu edinirken, bu kez iyimserlikten uzaklaşarak, sokaktaki adamın yenilgisiyle noktalanır. İkinci Dünya Savaşı yılları Capra'ya *Why We Fight?* (*Niçin Savaşıyoruz?*, 1941-44) başlıklı bir dizi belgesel yapma olanağını verdi. Ordunun sinema bölümünün başına getirilen Capra, çoğunu kendisinin yönettiği on bir bölümlük bu dizide, tarihin eski çağlarından bu yana insanlığın özgürlük arayışını belgeleyerek, diktatörlükleri yerdi. Savaşın bitiminde Joseph Kesserling'den uyarladığı *Arsenic and Old Lace* (*Arsenik Kurbanları*, 1944) adlı güldürü titiz bir çalışma olsa da, yönetmenin yaratıcı gücünün artık inişe geçtiğini belli eder. *It's a Wonderful Life* (*Yaşamak Güzeldir*, 1946) ile Capra bir kez daha geleneksel

iyimserliğine döndü. Toplumsal zorluklarla baş edemeyerek intiharın eşiğine gelen bir taşralı (James Stewart), gökyüzünden gönderilen bir meleğin yardımıyla yaşam boyunca yaptığı işlerin önemini ve yaşamın ne denli değerli olduğunu kavrayıp intihardan vazgeçince Capra bir kez daha Amerikan taşrasına sevgisini vurgulamak olanağını bulur. Bir oyundan uyarlanan *State of The Union* (*Aday*, 1948), yine bir cumhurbaşkanlığı adayının (Spencer Tracy) karşılaştığı çirkin oyunları ve karısının (Katharine Hepburn) desteğiyle dürüstlüğünü korumasını konu edinir. Bu film olsun, yönetmenin daha sonra çektiği *A Hole in The Head* (*Miami Macerası*, 1959) ya da *Bir Günlük Kadın*'ın yeniden yapımı olan *A Pocketful of Miracles* (*Elmacı Kadın*, 1962) gibi güldürüler olsun, Capra'nın bildik konularını bu kez yorgun bir biçimde yinelediğini gösterir. New York sokaklarında elma satan bir kadının (Bette Davis) kızını soylu bir İspanyol'la evlendirebilmek için, iyi yürekli bir gangsterin (Glenn Ford) yardımıyla kendini çok varlıklı bir kadın gibi göstermeye çalıştığı *Elmacı Kadın*, filmin ilk çevriminin silik bir kopyası olmaktan öteye gitmez. Roosevelt döneminin yeniden yapılanma politikasını filmleriyle destekleyen ve üç kez En İyi Yönetmen Oscarı'nı (*Bir Gecede Oldu* / *Mr. Deeds Şehre Gidiyor* / *Para Beraber Gitmez*) kazanan Capra'nın, bu dönemin sona ermesinden sonra aynı çizgiyi sürdürmesi, artık eski ilgiyi uyandırmaz. Savaş yıllarının sorunlarına, savaş sonrasının yeni akımlarına, ellili ve altmışlı yıllarda Amerikan toplumunu dönüştüren düşüncelere ilgi göstermeyen Capra'nın sineması, kaçınılmaz olarak devrini tamamlar. Frank Capra'nın siyasal çizgisinin oldukça "saf" olduğunu vurgulamak gerekir. Yönetmene göre politikayı da duygular yönlendirir. İnsanlar birbirini sever, birbirine saygılı davranırsa yeryüzünde ne haksızlık ne açlık ne de zorbalık kalacaktır. Herkes Mr. Deeds gibi dürüst, Mr. Smith gibi yurtsever, John Doe gibi uyanık olursa toplumsal sorunlar çözülecektir. Capra'nın bakış açısı, stüdyo dönemi yıllarının iyimserliğinin ve Amerikan ideallerine bağlılığın en çarpıcı örneğidir.

Frank Borzage, King Vidor, Michael Curtiz

Frank Borzage (1893-1962), sesli döneme geçildikten sonra Hollywood'un en başarılı melodramlarına imza atan yönetmen oldu. *Western* filmlerinde ve güldürülerde oyunculuk yaparak sinemaya adım attıktan sonra yönettiği *Seventh Heaven* (*Yedinci Cennet*, 1927), *Street Angel* (*Sokak Meleği*, 1928), *Lucky Star* (*Talih Yıldızı*, 1929) gibi filmlerden başlayarak, toplumsal koşulların engellemeye çalıştığı gönül ilişkilerine öncelik tanıyan ve başarılı ruhbilimsel çözümlemelere yer veren filmler yönetti. Sessiz dönemin en önemli melodramlarından sayılan ve Janet Gaynor ile Charles Farrell'in başrolleri oynadıkları *Yedinci Cennet*, Paris'te yıldızların aydınlattığı bir çatı katında "cenneti" bulan iki

sevgilinin öyküsünü konu edinir. Birinci Dünya Savaşı'na katılan sevgilisinin savaşta öldüğü haberini, savaşın sona erdiği gün öğrenen genç kadın, birden sevdiği erkeği karşısında bulur. Seyircinin erkeğin öldüğü sahneyi görmüş olmasının yönetmen açısından bir sakıncası yoktur. Çünkü yönetmenin amacı, aşkın ölüme bile yenik düşmeyeceğini vurgulamaktır. Gary Cooper ile Helen Hayes'in başrolleri üstlendikleri, Hemingway'in romanından uyarlanan *A Farewell to Arms*'ta (*Silahlara Veda*, 1933) ise Gary Cooper, cephedeyken haber alamadığı sevgilisinin dirisini değil ölüsünü bulur ve cesedi havaya kaldırarak son bir kez sevgisini vurgular. Hans Fallada'nın romanından uyarlanan *Little Man What Now?* (*Küçük Adam Sana Ne Oldu?* 1933) Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sını ele alır. Margaret Sullivan ile Douglas Montgomery'nin başrolleri oynadıkları film, işsizliğin ve çaresizliğin, karısını ve doğmak üzere olan çocuğunu yadsımak zorunda bıraktığı, karamsarlık batağına saplanmış bir erkeğin, doğacak çocuğunun simgelediği geleceğe dönük, altın yürekli bir kadın tarafından yeniden yuvasına bağlanmasını konu edinir. Marlene Dietrich ile Gary Cooper'ın başrolleri oynadıkları, eski bir Alman filminden esinlenmiş bir aşk güldürüsü olan *Desire* (*Arzu*, 1936) ise yapımcı Ernst Lubistch'in etkilerini de taşır. Ferenc Molnar'ın ünlü romanı *Pal Sokağı Çocukları*'ndan uyarlanan *No Greater Glory* (*En Büyük Zafer*, 1934) antimilitarist bir hava taşırken, Theodore Strauss'un çoksatan romanından uyarlanan *Moonrise* (*Doğan Ay*, 1948) bir gerilim ortamını yine başarılı bir melodrama dönüştürür. Tıpkı *Yedinci Cennet*'te olduğu gibi aşkın gücü bir kez daha kendini gösterir ve gangsterliğin eşiğindeki bir erkeğin doğru yolu bulmasını sağlar. Ekonomik çalkantıların yaşandığı, işsizliğin kol gezdiği bir dönemde Frank Borzage'in üretmiş olduğu romantik filmlerin, o dönem seyircileri için oyalayıcı sinemanın başarılı örneklerini oluşturduğunu kabul etmek gerekir.

Texas doğumlu King Vidor (1894-1982), daha on beş yaşındayken, bir arkadaşının sigara kutuları ve eski bir projektör kullanarak yaptığı bir alıcıyla, rüzgârın yerinden sökerek sürüklediği bir barakanın filmini çekti. Bu deneme, Mutual Weekly Yapımevi için haber filmleri çekmesini sağladı. Bir *nickelodeon*'da çalıştıktan sonra gittiği Hollywood'da oyunculuk yapmaya başladı. Yazdığı elliye yakın senaryo yapımcıların ilgisini çekmedi. Kendi adına önemsiz bazı filmler yönettikten sonra, MGM adına yönettiği *The Big Parade* (*Büyük Resmigeçit*, 1925) ile ünlendi. Bir askerin gözünden savaşın dehşetini veren ve başrolü John Gilbert'in oynadığı film, yönetmene bireysel bir öyküyü destansı bir hava içinde işlemek olanağını sağlıyor, romantik rollerine hiç benzemeyen bu rolde John Gilbert büyük bir inandırıcılığa ulaşıyor ama film baştan sona aynı çizgiyi tutturamıyordu. Amerikalı gençlerin askere gitme coşkusunu ve asker yüklü kamyonların cepheye gidişini veren bölümleriyle akılda kalan filmin, sinema tarihçisi Carl Vincent'e göre "yapay savaş destanlarına öncülük etmiş olmanın ötesinde" bir değeri yoktur. Filmin büyük iş yapması Vidor'un,

başrolü Lilian Gish'in oynadığı düzgün bir *La Bohème* (1926) çevirmesini sağladı. "Kalabalıktan" sıyrılıp başarıya ulaşmayı amaçlayan bir gencin öyküsünü işleyen *The Crowd* (*Kalabalık*, 1928) büyük kentte yaşamanın getirdiği günlük zorlukları verirken, o yıllarda her Amerikalının gönlünde yatan "yükselme" saplantısını vurguluyordu. Sevdiği kadınla evlenip küçücük bir dairede yaşamaya başlayan bir erkek, daha iyi bir iş bulmasını isteyen karısının baskısı sonucunda işinden olur. "Kalabalıktan" sıyrılma saplantısı genç adamı intiharın eşiğine getirir. Yönetmen acımasız toplum koşullarının bireyi sürüklediği bunalımı gerçekçi bir yaklaşımla ama iyimser bir bakışla ele alırken, sessiz dönemin son önemli filmlerinden birini yaratmış olur.

Vidor'un ilk sesli filmi *Hallelujah*'ya (1929) daha önce değinilmişti. Broadway'de yalnızca karaderili oyunculara yer veren *Porgy*'nin gördüğü ilgiden de güç alarak, karaderili pamuk işçilerinin yaşamına eğilen bu film için Vidor şöyle der: "Karaderililerin konumunda daha sonra olumlu gelişmeler oldu. Ama bu film bir dönemin koşullarını yansıtır. Öteden beri tasarladığım ve sesli filme geçilmesi üzerine çekilebilir duruma gelen bu konuyu yapımevine önerdiğimde, MGM'in sorumlusu Nicholas Schenk, ancak yönetmenlik ücreti alınamam koşuluyla "o piçler üzerine" film çekmemi kabul etti". King Vidor *Kalabalık*'ın toplumsal sorunlarına, ekonomik bunalım yıllarında kırsal kesimde yaşanan zorlukları ele alan *Our Daily Bread*'te (*Hayatımı Kazanırken*, 1934) bir kez daha eğildi. *Reader's Digest* dergisinde okuduğu bir yazıdan esinlenerek yazdığı senaryoya yapımcı bulamayınca, filmi evini ve otomobilini satarak sağladığı parayla kendisi çekti. Kentte tutunamayıp kırsal kesime göç eden bir karı kocanın öyküsünü ele alan film, alışılmış Hollywood yapımlarından ayrılarak, Amerikan sinemasında çok az rastlanan bir siyasal sinema örneği oluşturur. Miras yoluyla elde ettikleri küçük bir toprağa yerleşen John ile Mary, köylüleri örgütleyerek bir kooperatif kurarlar. Görülmemiş bir kuraklık mısırları kurutmaya başlayınca John'un örgütlediği köylüler yakındaki bir kaynaktan kanallarla su getirmeyi başarıp, ekinleri ve bu arada "günlük ekmeklerini" güvenceye almayı başarırlar. Sinema tarihçisi Jacobs'a göre, yönetmen ele aldığı konuyu "yeterince bilmediği için, film yeterince inandırıcı olmasa da, güçlü, yürekli ve ilerici bir çaba" söz konusudur. Bu filmi, daha sonra John Ford'un çekeceği *Gazap Üzümleri*'nin öncüsü saymak yanlış olmaz. Vidor İngiltere'de çektiği *The Citadel*'de (*Şahika*, 1938) de toplumcu kaygılarını sürdürdü. A. J. Cronin'in romanından uyarlanan film, insanlığa hizmet etmeyi amaçlayan genç bir doktorun, toplumsal yozlaşmanın etkisiyle mesleğini bir para kazanma aracı olarak görmeye başlamasını konu edinir. *An American Romance* (*Amerikan Rüyası*, 1944), orta Avrupa göçmeni bir ailenin oğlunun nasıl büyük bir sanayici olduğunu anlatır. Filmin sonunda, sanayicinin fabrikasından çıkan bombardıman uçakları Avrupa'yı bombalamaya gider. MGM'in kimi bölümleri kesmiş olması, Vidor'a göre filmin içeriğini boşaltmıştır. Yönetmenin

yine bireysel bir öyküye eğilen başka bir filmi de, başrolü Gary Cooper'ın oynadığı *The Fountainhead* (*Yaratılan Dünya*, 1949) oldu. Yirminci yüzyılın büyük mimarlarından Frank Lloyd Wright'ın yaşam öyküsünden esinlenen film, varlıklı bir iş adamı için yaptığı büyük bir binanın planı, karşı çıkmasına karşın değiştirilince binayı havaya uçuran bir mimarın öyküsünü ele alır. Gösterişli, neredeyse Barok bir anlatıma yer veren film, bir gönül ilişkisinin gölgesinde bireysel yaratıcılığın övgüsünü yapar. Yönetmenin daha önce çevirdiği *Duel in The Sun* (*Kanlı Aşk*, 1946) ise yapımcı David O. Selznick'in, savaştan önce Margaret Mitchell'in romanından uyarlattığı *Rüzgâr Gibi Geçti* ile yakaladığı başarıyı yinelemek ve karısı Jennifer Jones'u önemli bir rolde oynatmak için tasarlanmış bir üstün yapımdı. Joseph Cotten, Gregory Peck, Lionel Barrymore, Walter Huston gibi önemli oyuncuların da rol aldıkları film, bir *western* ortamında cinselliği öne çıkaran bir melodrama dönüşür. Filmin sonunda, çölde birbirlerini vuran genç kadınla (J. Jones) erkeğin (G. Peck) sürüne sürüne birbirlerine yaklaşıp, birbirlerinin kollarında öldükleri sahnenin "gülünçlüğünde" yapımcının Josef von Sternberg, William Dieterle gibi yönetmenlerden de görüş almaya kalkmasının etkisi olduğu düşünülebilir. Tolstoy uyarlaması *War and Peace* (*Savaş ve Barış*, 1956) ile yönetmenin son filmi *Solomon and Sheba* (*Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi*, 1959) ise geniş seyirci kitlelerine yönelik filmlerdir. Audrey Hepburn ile Henry Fonda'nın başrolleri oynadıkları *Savaş ve Barış*, Yugoslavya'da çekilen savaş sahnelerinin (bu bölümü İtalyan Mario Soldati çekmiştir) çarpıcılığıyla dikkati çeker. Yul Brynner (Tyrone Power'ın ölümü üzerine film yarım kalınca rol bu oyuncuya verildi) ile Gina Lollobrigida'nın rol aldıkları *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi* ise alışılmış dinler tarihi konulu Hollywood filmlerinden ne daha kötüdür ne de daha iyi. Elli yılı bulan meslek yaşamı boyunca, önemsiz filmler de çekmiş olsa, zaman zaman sıradan insanların sorunlarına eğilmeyi başaran King Vidor'un, bireysel düşünceleriyle Hollywood'un katı kuralları arasında bir denge kurabilmeyi başarmış az sayıdaki yönetmenden biri olduğunu kabul etmek gerekir.

Asıl adı Mihaly Kertesz olan Macar kökenli Michael Curtiz (1888-1962) Jack Warner'in çağrısı üzerine gittiği Hollywood'da on yıl süreyle Warner Bros. Yapımevi'nin en önemli filmlerini üretti 1930-40 arasında bu yapımevi adına 46 film çeken Curtiz, *20 000 Years in Sing Sing* (*Sing Sing'de 20 000 Yıl*, 1933), *Captain Blood* (*Kanlı Kaptan*, 1935), *Black Fury* (*Kara Öfke*, 1935), *The Charge of The Light Brigade* (*Hafif Süvari Alayının Hücumu*, 1936), *The Adventures of Robin Hood* (*Vatan Kurtaran Aslan*, 1938), *Angels with Dirty Faces* (*Kirli Yüzlü Melekler*, 1938) gibi değişik türlerdeki ve genellikle harekete dayanan filmlerle, iyi bir stüdyo yönetmeni olduğunu kanıtladı. Halk romanları yazarı Rafael Sabatini'nin romanından uyarladığı ve korsan olmak zorunda kalan bir doktorun serüvenini konu edinen *Kanlı Kaptan*'da Errol Flynn'i üne kavuşturarak, Douglas Fairbanks ile dönemi kapandığı sanılan korsan filmlerini yeni-

den güncel kıldı. Errol Flynn'in deneyimsizliğini Basil Rathbone ve Olivia de Havilland gibi oyuncularla dengeleyen film, hızlı kurgusunun, özel efektlerinin ve etkili müziğinin de katkısıyla büyük başarı kazandı. "Okuduğum bir senaryoda konuşmalardan çok, hareket beni ilgilendirir" diyen Curtiz, *Hafif Süvari Alayının Hücumu* ve *Vatan Kurtaran Aslan*'da yine kılıcı elinden düşmeyen Errol Flynn'i kullandı. (Errol Flynn, Michael Curtiz'in yönetiminde 13 film çevirecektir). *Hafif Süvari Alayının Hücumu*, romantik bir ilişkinin fazla öne çıkması nedeniyle daha az hareketli olsa da, filmi noktalayan hücum bölümü yönetmenin ustalığını gösterir. Yoksullara yardım eden, kadınları koruyan, kralına bağlı efsane kahramanı Robin Hood'u konu edinen *Vatan Kurtaran Aslan*'a, Sherwood ormanlarında dış sahnelerin çekimiyle başlandı. Dış sahnelerin büyük bölümü tamamlandıktan sonra filmin yönetmeni William Keighley'in görevine (ağır çalıştığı ve filme gerekli dinamizmi veremediği gerekçesiyle) son verilerek, yönetmenliğe Michael Curtiz getirildi. Bu nedenle filmin sonunda yer alan ve yüzünden gülümseme eksik olmayan Errol Flynn ile Basil Rathbone arasındaki soluk kesen düelloyu yönetmenlerden hangisinin artı hanesine yazmak gerektiğini kestirmek kolay değildir. Ama *Kanlı Kaptan*'da olduğu gibi Flynn-Rathbone düellosu yine filmin en heyecanlı bölümünü oluşturur. Curtiz'in Errol Flynn'le çektiği benzer anlayıştaki son film *The Sea Hawk* (*Deniz Kurdu*, 1940) oldu. Yine Rafael Sabatini'nin romanından uyarlanan film, Kraliçe Elizabeth'e bağlı korsanların İspanyol kalyonlarına saldırmalarını konu ediniyordu. Michael Curtiz, Amerikan operetinin önde gelen kişilerinden George M. Cohan'ın yaşam öyküsünü anlatan ve James Cagney'in oynadığı *Yankee Doodle Dandy* (1942), Cole Porter'ın yaşam öyküsünü anlatan ve Cary Grant'in oynadığı *Night and Day* (*Gece ve Gündüz*, 1946), şarkıcı Helen Morgan'ın yaşam öyküsünü anlatan ve Ann Blyth'in oynadığı *The Helen Morgan Story* (*Hayat Çemberi*, 1957), Elvis Presley'in başrolü oynadığı *King Creole* (1958) gibi müzikaller çekti. Kendisini üvey babasıyla aldatan kızının cinayetini üstlenmeye kalkışan bir annenin açmazını ele alan ve Joan Crawford'un olağanüstü bir oyunculuk örneği verdiği *Mildred Pierce* (*Ömre Bedel Kadın*, 1945), yine Joan Crawford'un oynadığı ve bir kabare şarkıcısının elini kana boyamasına yol açan çalkantılı yaşamını konu edinen *Flamingo Road* (*Flamingo Yolu*, 1949), babasının öcünü almak için kocasını iflasa sürükleyen bir kadının öyküsünü işleyen ve başrolleri Gary Cooper ile Laureen Bacall'in oynadıkları *Bright Leaf* (*Şahane İntikam*, 1950) gibi kusursuz melodramlar yönetti. Ama Michael Curtiz adının çağrıştırdığı en önemli film, sinema tarihinin eskimek bilmeyen filmi *Casablanca*'dır (1942). Gerçekten de *Casablanca* günümüzde de sanat sinemalarında ve TV ekranlarında sık sık gösterilir. Bugün Brüksel'in en gözde kahvelerinden birinin adı "Rick'in Kahvesi"dir. *Casablanca*'nın unutulmaz kahramanı Humphrey Bogart'ın filmdeki kahvesi de bu adı taşır. Woody Allen'ın 1972'de yönettiği filmin adı ise Humphrey Bogart'ın *Casablanca*'daki

ünlü cümlesi *Play It Again Sam*'dir (*Bir Daha Çal Sam*). Sam'den çalınması istenen *As Time Goes By* şarkısı da, filmin bütün bir kuşağı etkileyen finaliyle özdeşleşecektir. Film savaş üzerine bir filmdir ama ne yerle bir edilen kentlere ne de çarpışan askerlere yer verir. Bunların yerini tehlikeli ilişkiler ve sona erdirilmesi gereken yasak bir aşk almıştır. Yasak aşk ise sinemanın olduğu kadar, seyricinin de en sevdiği konuların başında gelir. İkinci Dünya Savaşı başlarında, casusların cirit attığı Casablanca'da bir kahve işleten Rick (Humphrey Bogart) yalnızlığın hüznüne sığınmış bir yorgun savaşçıdır. Fransız direniş hareketinin yöneticilerinden biriyle evli bir kadınla (Ingrid Bergman) karşılaşması, Rick'i eski kişiliğine kavuşturur. Yeniden duygularının sesine kulak verir. Sevdiği kadınla kocasının Lizbon'a gitmeleri için gerekli belgeleri sağlar ve o da nazilere karşı müttefiklerin yanında yer alır. Gangster filmlerinin duygusuz erkeği Bogart hayranları filmde bir sürprizle karşılaşırlar. Eski asker Rick, seveceği kadınla karşılaşınca sertlik maskesini bir yana bırakıp, duygularını dizginlemekten vazgeçer. Ama sinemadaki çizgisini zedelememek için de, son sahnede sevgilisini yolcu ettikten sonra sert kimliğine döner. Yüreği kan ağlasa da, artık inandığı bir dava vardır. Filmin sonunda Bogart, film boyunca giydiği beyaz smokinini çıkarmış, geleneksel yağmurluğunu ve şapkasını giymiş, sert bakışlarını takınmıştır. Az önce Bergman'a, "Bizim gibi üç kişinin sorunu, yaşanan olaylar karşısında hiç kalır. Bir gün ne demek istediğimi anlayacaksın" demiştir. Oysa Bergman zaten her şeyi anlamıştır. Yıllardır bu unutulmaz sonu, belki de gözleri nemlenerek izleyenler de, hiç kuşkusuz Bogart'ın dediklerini anlamaktadırlar. Michael Curtiz'in sinema tarihine en büyük katkısı bu filmi yapmış olmasıdır.

Başka Yönetmenler

Amerikan sineması yönetmen zengini bir sinemadır. Sayıları onlarca ve onlarcayı bulan bu yönetmenler çoğu kez bir kez görüldükten sonra unutulan filmler yapsalar da, sinema dilini hiçbir aksaklığa yer vermeden kullandıklarını, en karmaşık konuları bile kolayca izlenebilir bir biçimde aktarmayı başardıklarını belirtmek gerekir. Şimdiye dek ele alınanlar dışında kalan önemli yönetmenler de vardır. Sözgelimi, Gürcistan doğumlu **Rouben Mamoulian** (1898-1987) tiyatrodan sinemaya gelmiş olmasının da etkisiyle, oyuncu yönetimiyle dikkati çeker.

Mamoulian ayrıca sesli sinemaya geçişi en rahat biçimde başaran yönetmenlerin başında gelir. Ayrıca sinema tarihinin ilk renkli (*Technicolor*) filmi de onun imzasını taşır. Dashiell Hammett'in bir öyküsünden sinemaya uyarladığı ve başrolleri Gary Cooper ile Sylvia Sidney'in oynadıkları *City Streets* (*Şehir Sokakları*, 1931) ilk kez "iç sese" yer verdi. Robert Louis Stevenson'un romanını başarılı bir biçimde sinemaya uyarlayan ve başrolü Frederic March'ın oy-

nadığı *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*İki Yüzlü Adam*, 1932), William Thackeray'den uyarlanan ve ilk renkli film denemesi olan Miriam Hopkins'in başrolü oynadığı *Becky Sharp* (1935), sessiz sinema döneminde Rudolph Valentino'nun oynadığı rolü bu kez Tyrone Power'ın üstlendiği Blasco Ibanez uyarlaması *Blood and Sand* (*Kanlı Meydan*, 1941), sessiz dönemde yönetmen Fred Niblo'nun Douglas Fairbanks'a verdiği başrolü yine Tyrone Power'in üstlendiği *The Mark of Zorro* (*Zorro'nun İşareti*, 1940) gibi filmler Mamoulian'ın başarılı bir yönetmen olduğunu doğrular. Mamoulian önemli bir müzikale de imza attı: *Silk Stockings* (*İpek Çoraplar*, 1957). Fred Astaire, Cyd Charisse ikilisinin başrolleri oynadıkları *İpek Çoraplar*, Ernst Lubitsch'in, başrolü Greta Garbo'nun oynadığı *Gülmeyen Kadın* adlı güldürüsünü müzikale dönüştürür. *Gülmeyen Kadın*'ın Broadway'de Don Ameche ve Hildegard Knef'in katılımıyla sahnelenen müzikal uyarlaması filme kaynaklık eder. *İpek Çoraplar*'ın Lubitsch'in filminden ayrıldığı tek nokta, filmin kahramanı Fransız soylusunu, Amerikalı bir yapımcıya dönüştürmesidir. Cole Porter'in müziğini perdeye getiren ve danslara öncelik tanınan filmde Fred Astaire ilk kez bir rock söyler (*The Ritz Rolland Rock*). Filmin başarısında yönetmenin daha önce Eugene O'Neill'in bir oyunundan yola çıkarak çektiği ve Mickey Rooney'nin başrolü oynadığı *Summer Holiday* (*Yaz Tatili*, 1948) adlı müzikalin katkısı olduğu söylenebilir.

Mamoulian'ın az sayıda film çekmesine karşılık, Griffith'in yardımcılığını yaparak sinemaya adım atan **Raoul Walsh** (1889-1981), Hollywood'un en verimli yönetmenleri arasında yer alır. Savaş filmlerinden gangster filmlerine, *western*'e dek birçok türde ürün veren Walsh, Hollywood sistemini en iyi uygulayan yönetmenlerin başında gelir. Gloria Swanson'un başrolü oynadığı, Somerset Maugham uyarlaması *Sadie Thompson* (1928) ile dikkati çeken Walsh, geniş seyirci kitlelerinin ilgi duyduğu filmler üretmeyi sürdürdü. John Wayne'in başrolü oynadığı *The Big Trail* (*Büyük Patika*, 1930) gibi *western*'ler; James Cagney'in başrolü oynadığı *The Roaring Twenties* (*Yirmili Yılların Kargaşası*, 1939) ve yine James Cagney'in başrolü oynadığı *White Heat* (*Cehennem Alevi*, 1949) gibi gangster filmleri; Errol Flynn'in başrolü oynadığı *Objective Burma* (*Burma Savaşı*, 1945) ve *They Died with Their Boots On* (*Sayılı Kahramanlar*, 1941) gibi savaş filmleri; Humphrey Bogart'ın başrolü oynadığı *They Drive by Night* (*Gece Sürüşü*, 1940) ve Ida Lupino'nun başrolü oynadığı *The Man I Love* (*Sevdiğim Adam*, 1946) gibi melodramlar; Gregory Peck'in başrolü oynadığı *The World in His Arms* (*Denizler Hâkimi*, 1952) ve Rock Hudson'un başrolü oynadığı *Sea Devils* (*Deniz Şeytanları*, 1953) gibi denizcilik filmleri çekti. Genellikle serüvenin ağır bastığı iyi bir öyküyü en iyi biçimde anlatmayı önemseyen Walsh, kahramanlarının toplumla ilişkilerini gündeme getirmez. Örneğin *Yirmili Yılların Kargaşası*'nda gözünü kan bürümüş bir gangsteri ele alırken, toplumsal koşulların suça etkisini göz ardı ederek, Lombroso'nun "doğuştan suçlu" görüşünden esinlenen bir gangster portresi çizer. Aynı anlayışı

Cehennem Alevi'nde de sürdürür. Walsh'ın, bireyciliğin övgüsünü yapan kahramanları, yazgının hazırladığı yıkımlara da katlanmak zorunda kalırlar. Norman Mailer'ın, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Büyük Okyanus'ta bir adanın ele geçirilişi sırasında bir çavuşla erleri arasındaki çatışmayı konu edinen ve çavuşun öldürülmesiyle sonuçlanan romanından uyarlanan ve Aldo Ray'in başrolü oynadığı *The Naked and The Dead* (*Çıplak ve Ölü*, 1958) ise savaş karşıtı özelliğiyle yönetmenin en önemli filmlerinden biridir.

Serüven ve melodram fimlerinin yönetmeni **Henri Hathaway** (1898-1985), daha ilk filmlerinden *The Lives of a Bengal Lancer* (*Bengal Avcı Taburu*, 1935) ile usta bir serüven sinemacısı olduğunu kanıtladı. Hindistan'ın İngiliz sömürgesi olduğu yıllarda İngilizlerle bir racanın güçleri arasındaki çatışmayı konu edinen film, Gary Cooper'ın usta oyunculuğunun da katkısıyla soluk soluğa seyrediliyordu. Film, Hindistan'ın sömürgelik dönemine ilişkin filmlerin de ilk örneği oldu. Yönetmenin, George du Maurier'nin romanından uyarladığı Gary Cooper'ın başrolü oynadığı *Peter Ibbetson* (1935) ise eski sevgilisinin kocasını öldürerek cezaevine düşen bir erkeğin, sevdiği kadınla düşlerinde buluşabileceğini anlaması üzerine kurulu, gerçeküstücü çağrışımlarla yüklü bir filmdi. Filmin düşlere ağırlık tanıyan özelliği, başta André Breton, Fransız gerçeküstücülerinin övgülerine yol açtı. André Breton filmi "gerçeküstücü düşüncenin zaferi" olarak tanımladı. Ama hemen belirtmek gerekir ki, Hathaway'in bu filmi çekerken hiçbir gerçeküstücü kaygısı olmadığı gibi, bu yönetmen Hollywood'un sanatsal kaygıları önemsediği söylenemeyecek yönetmenleri arasında yer alır. *Heritage of The Desert* (*Çölün Mirası*, 1932), *To The Last Man* (*Son Adam*, 1933), *The Sons of Katie Elder* (*Kötü Evlat*, 1965), *Nevada Smith* (*Nevada Katilleri*, 1966), *True Grit* (*İz Peşinde*, 1969) gibi *western* filmleri de yöneten Hathaway'in en başarılı olduğu alan, belgesel bir hava getirmeyi başardığı gangster filmleridir. *The House on 92nd Street* (*92. Sokak'taki Ev*, 1945), *The Dark Corner* (*Siyah Gölgeler*, 1946), *Kiss of Death* (*Ölüm Busesi*, 1947) ve *Call Northside 777* (*Geciken Adalet*, 1948) gibi filmler, gangster sinemasının önemli örnekleri arasında yer alır. Marilyn Monroe'yu "starlaştıran" *Niagara* ise yönetmenin bir kadın kahramanın öne çıktığı sayılı filmlerinden biridir. Film aynı zamanda, Marilyn Monroe'nun olumsuz bir kahramanı canlandırdığı tek filmdir. Gerçekten de filmin, Niagara kıyısında yaşayan ve kocasını (Joseph Cotten) aldatan kadın kahramanı Rose, âşığından kocasını öldürmesini ister. Bu isteği gerçekleşmez ama ortaya gerilim sinemasının kusursuz örneklerinden biri çıkar. *The Desert Fox* (*Çöl Tilkisi*, 1951) ise Müttefiklerin Alman Mareşali Rommel'i (James Mason) Afrika'da bozguna uğratmalarını konu edinir. (Bu roldeki başarısı üzerine James Mason iki yıl sonra, bu kez Robert Wise'ın yönettiği *The Desert Rats* / *Çöl Fareleri*'nde bir kez daha Mareşal Rommel'i canlandırdı). Hathaway hareketin öne geçtiği, düzgün anlatımlı filmleriyle genellikle olumlu eleştiriler almış bir yönetmendir.

Oyunculuktan yönetmenliğe geçen ve "memur yönetmen" kavramının en başarılı örneklerinden birini oluşturan **Mervyn LeRoy** (1900-1987), toplumsal konulara eğilen dramlarla büyük bir ün sağladıktan sonra yöneldiği başka türlerde, aynı başarıyı yakalayamadı. Güldürü, melodram, müzikal, tarihsel film gibi değişik türleri deneyen ve 1930 ile 1939 arasında Warner Bros. adına 39 film yöneten Mervyn LeRoy, *Little Caesar* (*Küçük Sezar*, 1930) ve *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (*Ben Bir Pranga Kaçağıyım*, 1932) ile meslek hayatının belki de en önemli ürünlerini verdi. Al Capone'un yaşam öyküsünden esinlendiği söylenen *Küçük Sezar*'ın kahramanı gangster Cesare "Rico" Bandello, öteki çeteleri dize getirerek Chicago'nun eğlence yerlerini haraca bağlar. Ama sevgilisinin ihaneti sonucunda polisin tuzağına düşüp, vurulur, "Sezar'ın sonu böyle mi olacaktı?" diyerek can verir. Edward G. Robinson'ın, türün oyunculuk anlayışına yenilik getiren asık suratlı, sakin ama acımasız tiplemesinin de katkısıyla film yeraltı dünyasının, bir ucu yöneticilere dayanan çıkar örgütlenmesini gözler önüne serer. *Ben Bir Pranga Kaçağıyım* ise Mervyn LeRoy'un toplumsal eleştirinin yoğunluğunu artırdığı film oldu. Paul Muni'nin başrolü oynadığı film, savaştan dönen bir askerin toplumsal koşullara yeniden uyum sağlamasının zorluklarını ele alırken kürek mahkûmlarına uygulanan insanlık dışı koşulları da gündeme getirir. Bir soygun olayına karıştığı gerekçesiyle on yıl kürek cezasına çarptırılan savaş yorgunu Çavuş James Allen, günde on altı saat taş kırmaya ve iğrenç yemeklere dayanamayıp kaçar. Rastlantıların katkısıyla saygın bir kimlik kazandığında, ihbar üzerine yeniden aynı koşullarla karşı karşıya kalınca, yine kaçar ama bu kez karnını yasadışı yollardan doyuracaktır. *Ben Bir Pranga Kaçağıyım*'ın, daha sonraki yılların nazi toplama kamplarını çağrıştıran sahnelerinin, cezaevleri koşullarının düzeltilmesini sağlayan düzenlemelerde önemli katkısı olduğu söylenir. Mervyn LeRoy, *Random Harvest* (*Unutulan Yıllar*, 1942, *Madame Curie* (1944) gibi Greer Garson'un oyunculuğunu öne çıkartan melodramlar yönetti. Daha önce de *They Won't Forget* (*Unutmayacaklar*, 1937) ile Lana Turner'ı üne kavuşturmuştu. *Little Women* (*Dört Kızın Romanı*, 1949), *Quo Vadis?* (1951), *The Bad Seed* (*Canavar Tohumu*, 1956) gibi edebiyat uyarlamalarına yöneldi. *Gypsy* (*Striptiz Yıldızı*, (1962) gibi müzikaller, *Mary Mary* (1963) gibi güldürüler yönetti. *Thirty Seconds Over Tokyo* (*Yaralı Kartal*, 1945) ile savaş konusuna eğildi. Bu filmlerin ortak özelliği, mesleğinin kurallarını iyi kullanan bir yönetmenin, kalıcı değerler içermeyen ürünleri olmalarıdır.

Eski kuşak yönetmenlerinden **Lewis Milestone** (1895-1980) Erich Maria Remarque'ın romanından uyarladığı *All Quiet on The Western Front* (*Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, 1930) ile sinema tarihinin önemli filmlerinden birini yarattı. İki yıl önce yayımlandığında Almanya'da nazilerin sert tepkilerine yol açan bu savaş karşıtı roman, büyük bir coşkuyla Birinci Dünya Savaşına katılan Alman gençlerinin, cepheye varır varmaz düşlerinin nasıl yıkıldığını vere-

rek, savaşın anlamsızlığını vurgular. Remarque'ın "silah arkadaşlarına gönül borcunu ödemek" için kaleme aldığı bu romanı, Milestone dört bölümde sinemaya aktarır. İlk bölümde gençler silah altına alınır. İkinci bölümde cepheye gidilir. Üçüncü bölümde savaşın acımasızlığı verilir. Son bölüm ise filmin kahramanı Paul'ün (Lew Ayres), bir kelebeği tutmak için uzattığı elinin cansız olarak yere düşmesiyle noktalanır. Paul ile arkadaşlarının savaş alanı üzerinde dolaşan ruhları, olup bitenleri kınayan bakışlarla bakarlar çevrelerine. Sesli sinemaya büyük bir uyum sağlayan Lewis Milestone, uzun kaydırmalarla ve alıcıya yaptırdığı çevrinmelerle (panoramik) dramatik etkiyi artırır. Filmin başında Almanya'da yaşanan savaş heyecanı, yönetmenin ustalığının doruğa ulaştığı bölümdür. Filmin, biraz da abartılı övgülere boğulmuş olmasında, hiç kuşkusuz savaşın acıları daha tazeyken bu konuya eğilme yürekliliğini göstermiş olmasının da payı vardır. Milestone'un basının iç yüzüne eğilen *Front Page* (*Baş Sayfa*, 1931); Uzakdoğu'da geçen ve casuslukla aşkın iç içe geçtiği *The General Died at Dawn* (*Asi Generalin Son Emri*, 1936); John Steinbeck'in romanından uyarladığı *Of Mice and Man* (*Fareler ve İnsanlar*, 1939); Norveç'te nazilere karşı direnişi konu edinen *Edge of Darkness* (*Narvik Baskını*, 1944); yine E. M. Remarque'tan uyarladığı, savaş yıllarında bir aşk ilişkisini ele alan *Arc of Triumph* (*Zafer Abidesi*, 1948); Nordhoff-Hall'un romanından uyarladığı *Mutiny on The Bounty* (*Denizde İsyan*, 1962) de düzgün filmlerdir.

Amerikan korku sinemasının kurucusu olarak bilinen **Tod Browning** (1882-1962) dönemin aydın çevrelerince desteklenmiş, "sinemanın Edgar Allan Poe'su" olarak nitelendirilmiştir. Oyunculuktan yönetmenliğe geçen Browning, Lon Chaney ile birlikte yaptığı korku filmlerinde ele aldığı ürkütücü kişilerin psikopat yanlarını da vurgulayarak, örneğin James Whale gibi başka korku filmi yönetmenlerinden ayrılır. İlk filmleri arasında yer alan *The Virgin of Stamboul*'un (*İstanbul Bakiresi*, 1921) dış sahneleri İstanbul'da çekilir ve Amerikalı bir yüzbaşının bir dilenci kızına aşkı konu edilir. İstanbul'u gizemli bir Doğu kenti olarak ele alan bu serüven filminin gerçeklikle bağlantısı Ahmet Hamit, Yüzbaşı Hasan gibi Türkçe adlar kullanmış olmaktan öteye geçmez. *Unholy Three* (*Uğursuz Üçler*, 1925) yönetmenin Lon Chaney ile işbirliğinin ilk başarılı örneğidir. *The Black Bird* (*Kara Kuş*, 1926), *The Road to Mandalay* (*Mandalay Yolu*, 1926), *The Unknown* (*Bilinmeyen*, 1927), *London After Midnight* (*Geceyarısından Sonra Londra*, 1927), *West of Zanzibar* (*Zanzibar'ın Batısı*, 1929) bu işbirliğinin artık olgunlaştığını belgeler. "Bin bir surat" olarak nitelendirilen Lon Chaney'in ölümü üzerine başrolü Bela Lugosi'ye verilen *Dracula* (1931), *The Mark of The Vampire* (*Vampirin İşareti*, 1935) ve *The Devil Doll* (*Şeytanın Kuklası*, 1936) ise korku sinemasının artık klasikleşmiş örnekleridir. *Dracula*'da Bela Lugosi'nin şatonun merdivenlerinde görünmesi, *Vampirin İşareti*'nde puslu mezarlığın yaydığı ürkü havası, ya da *Şeytanın Kuklası*'nda kuklanın merdivenleri tırmanması etkileyici sinema sahneleridir. Ama yönet-

menin aynı başarıyı bu filmlerin tümü boyunca gösterdiğini söylemek zordur. Para uğruna evlendiği cüce kocasını öldürtmeye kalkışan bir sirk balerininin öyküsünü anlatan ve cücelerin yanı sıra çeşitli beden engellilerin de rol aldığı ve hiç iş yapmayan *The Freaks* (*Ucubeler*, 1932) ise olağandışı görünüşlülerin iç dünyalarına büyük bir sevecenlikle eğilen, sinema tarihinde bir benzeri olmayan bir dramdır.

Victor Fleming'in (1883-1949) yönettiği, Hollywood anlayışına uygun çok sayıda film arasında Robert Louis Stevenson'dan uyarladığı ve başrolleri Wallace Beery ile Jackie Cooper'in oynadıkları *The Treasure Island* (*Define Adası*, 1934); başrolü Judy Garland'ın oynadığı *The Wizard of Oz* (*Billur Köşk*, 1939); yine Robert Louis Stevenson'dan uyarladığı ve başrolleri Ingrid Bergman ile Spencer Tracy'nin paylaştıkları *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (*İki Ruhlu Adam*, 1941); John Steinbeck'ten uyarladığı ve başrolleri Hedy Lamarr ile Spencer Tracy'nin oynadıkları *Tortilla Flat* (*Yukarı Mahalle*, 1942); başrolü Spencer Tracy'nin oynadığı *A Guy Named Joe* (*Kahraman Gölge*, 1944); başrolü Ingrid Bergman'ın oynadığı *Joan of Arc* (*Jan Dark*, 1948), bugün de görülmeye değer filmlerdir. Judy Garland'ı ünlendiren *Billur Köşk*'ün başlangıç bölümünün, bir masal ortamı yaratabilmek için elle boyanması, usta işi bir buluştur. Ama Victor Fleming sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olan *Gone With The Wind*'in (*Rüzgâr Gibi Geçti*, 1941) yönetmeni olarak sinema tarihinde yer almaya hak kazanır. Hemen belirtmek gerekir ki, Margaret Mitchell'in romanından uyarlanan bu film, yönetmeninden çok yapımcısı David O. Selznick'in adıyla anılır. Çünkü film her yönüyle yapımcı Selznick'in elinden çıkmıştır. Amerikan İç Savaşı öncesinde güney eyaletlerindeki yaşam düzenini yücelten romanın eksen kişisi Scarlett O'Hara, bir yandan iç savaşın toplumsal yapıda meydana getirdiği değişikliklere tanık olurken, bir yandan da fırtınalı bir yaşamın kendisini yönlendirmesine boyun eğer. Filmde, o zamana dek pek tanınmayan Vivien Leigh ile Clark Gable, Leslie Howard, Olivia De Havilland gibi önemli oyuncular rol alır. Yedi ay süren çekim, önce George Cukor'un yönetiminde başlar. Ama üç hafta sonra, yönetmen değiştirilir. Clark Gable'in, yönetmenin kadın oyuncuları daha öne çıkardığı yolundaki şikâyeti üzerine, yönetmenliğe Gable'ın da onayı ile Victor Fleming getirilir. İki ay sonra, bu kez Fleming ile Vivien Leigh arasında sürtüşme olunca üç hafta süreyle Fleming sete gelmez, onun yerine Sam Wood üstlenir yönetmenliği. Bu değişiklikler hiçbir aksamaya yol açmaz. Çünkü hem film Selznick'in değişik ekiplere hazırlattığı çok sağlam bir senaryoya dayanmaktadır hem de Selznick her gün sete gelip her şeyi denetlemekte, dahası zaman zaman alıcının arkasına geçip yönetmenlik de yapmaktadır. Üç buçuk saat süren film, romana fazla bağlı kaldığı için, anlatım yer yer ağırlaşır. Buna karşılık Atlanta'nın yağmalanması, hastanenin boşaltılması gibi bölümler çok başarılıdır. Sekiz Oscar ödülü kazanan filmin bir özelliği de, ilk kez karaderili bir oyuncunun (Hattie

McDaniel) Oscar'a değer bulunarak yardımcı kadın oyuncu ödülü almasını sağlamasıdır.

Daha çok *western* ve savaş filmleri yönetmeni olarak bilinen **William Wellman** (1896-1975) bir dönemin ünlü *western* oyuncusu Buck Jones'in oynadığı kovboy filmleriyle başladığı yönetmenlikte hemen her türde film yönetti. Ama yönettiği filmlerden ikisi, sinema tarihinin kalıcı ürünleri arasında yer aldı. Bu filmlerden ilki, James Cagney'in acımasız bir gangsteri çok başarılı bir biçimde canlandırdığı *The Public Enemy*'dir (*Halk Düşmanı*, 1931). Gangster sinemasının temel filmlerinden biri sayılan *Halk Düşmanı*, içki yasağı yıllarında bir gangsterin yükselişini ve yok oluşunu konu edinir. Filmin, James Cagney'in bir greyfrutu sevgilisinin (Jean Harlow) yüzünde ezdiği sahnesi, dönemin seyircisini çok etkilemiştir. Yönetmenin bu filmden başlayarak, plan sekanslara dayalı bir anlatım kullanmaya başladığı görülür. Bir genç kızın sinema yıldızı olmasına çalışan, onunla evlenen ama karısının gölgesinde kalınca alkolizmin pençesine düşüp canına kıymaya kalkışan bir oyuncunun dramını konu edinen *A Star is Born* (*Bir Yıldız Doğuyor*, 1937) sonraki yıllarda birkaç kez daha çevrilecek olan bu konunun belki de en iyi uyarlamasıdır. Janet Gaynor ile Fredric March'ın başrolleri oynadıkları filmde, Wellman melodramın bütün olanaklarını kullanarak, istemeden incittiği kocasının gönlünü almak isteyen bir kadının özverisini kusursuz bir biçimde aktarır. Gary Cooper'ın başrolü oynadığı *Beau Geste* (*Gönüllü Kahramanlar*, 1939) yabancılar lejyonu ortamında kahramanlık kavramını ele alır. Linç olgusunun dehşetini veren *The Ox-Bow Incident* (*Ox-Bow Olayı*, 1944) ise yönetmenin sinema tarihinin kalıcı ürünleri arasında yer alan ikinci filmidir. Nevada'nın bir kasabasında, şerifin kasaba dışında olduğu bir sırada, bir sürü sahibini öldürüp hayvanlarını çalmakla suçlanan üç kişi, yeterli kanıt olmamasına karşın kasaba halkı tarafından asılır. Kasabaya dönen şerif asıl katillerin bulunduğu haberini getirdiğinde, artık iş işten geçmiştir. Henry Fonda ile Dana Andrews'ün başrolleri oynadıkları filmin önemi, *western* sinemasına ruhbilimsel çözümlemeyi getirmesinden ve toplumsal bir olguya dürüst yaklaşımından gelir. Başka bir deyişle, yönetmen, *western* sinemasının yalnızca kalıplarını kullanarak, linç olgusunu eleştiren bir *anti-western* yaratmıştır. Toplumsal öfkenin yol açtığı linç olayını, Hollywood yalnızca Fritz Lang'ın daha önce değinilen *Öfke*'sinde ele almıştı. Joel McCrea'nın canlandırdığı *Buffalo Bill* (1944) ise yönetmene, "Batı'nın fethi" sırasında "beyaz insanın" güttüğü sömürgeci ve ırkçı anlayışı vurgulamak olanağını verir. Hollywood'un Kızılderililere geleneksel bakışından ayrılan bu görüşün aynı yüreklilikle beyaz perdeye getirilebilmesi için, altı yıl sonra Delmer Daves'in yöneteceği *Broken Arrow*'u (*Kırık Ok*) beklemek gerekecektir.

Oyuncu yönetmedeki ustalığıyla bilinen, Bette Davis ve Walter Brennan'a iki, Olivia De Havilland, Audrey Hepburn, Greer Garson, Barbra Streisand, Fredric March ve Charlton Heston'a birer Oscar kazandıran **William Wyler**

(1902-1981) yönetmen yardımcısı olarak adım attığı sinemada Lillian Hellman'ın *The Children's Hour* adlı oyunundan uyarladığı *These Three* (*Bir Garip Üçlü*, 1936) ile dikkati çekti. Miriam Hopkins, Merle Oberon ve Joel McCrea'nın başrolleri oynadıkları film, bir okul açan iki kız arkadaşın dostluğunun, bir öğrencinin dedikodusu üzerine bozulmasını konu edinir. Film mutlu sonla noktalansa da, Amerikan toplumuna eleştirel bir bakış getirir. (Oyunda dedikodu kızların lezbiyenliğiyle ilgiliyken, filmde aynı erkeği sevdikleri yolunda olur; Wyler aynı konuyu oyunun özgün adıyla 1961'de yeniden çevirdiğinde, oyuna bağlı kalır). Filmin önemi, alan derinliğinin başarıyla kullanılması, görüntünün önündeki nesnelerle, dibindeki nesnelerin aynı netlikte görünmesinden gelir. Görüntü yönetmeni Gregg Toland'a borçlu olduğu bu anlayışı, Wyler *Hayatımızın En Güzel Yılları*'na dek sürdürecektir. Sinclair Lewis'in romanından uyarlanan ve başrolleri (daha önce Broadway'de de bu rolü üstlenmiş olan) Walter Huston ile Ruth Chatterton'un oynadığı *Dodsworth* (1936) orta yaşlı bir sanayicinin karısıyla birlikte Avrupa'ya gitmesini ve burada yeni değerlerle karşılaşmasını, yeni ilişkiler geliştirmesini konu edinir. *Dead End* (*Çıkmaz Sokak*, 1937) New York'ta doğup büyüdüğü mahalleye dönen bir gangsteri (Humphrey Bogart) tanıyan birinin (Joel McCrea), çocukların gangsteri kendilerine örnek almaması için, onun mahalleden uzaklaşmasını sağlamaya çalışmasını konu edinir. Film, varsılların evleriyle yoksulların evlerinin neredeyse bir arada yer aldığı bir sokağa getirdiği gerçekçi gözlemlerle dikkati çeker. Wyler, *Çıkmaz Sokak*'ın gerçekçiliğinden, başrollerini Merle Oberon ile Laurence Olivier'nin paylaştıkları Emily Brontë uyarlaması *Wuthering Heights*'in (*Ölmeyen Aşk*, 1939) duygusal ortamına ya da yine Lillian Hellman'ın oyunundan uyarladığı ve başrolleri Bette Davis ile Herbert Marshall'ın oynadıkları *The Little Fox*'un (*Öldürünceye Kadar*, 1940) boğucu havasına geçtiğinde de önemli filmler üretti. Kızının nişanını bozan, kocasının ölümüne göz yuman, gözünü para hırsı büyümüş bir kadını Bette Davis'in olağanüstü bir biçimde canlandırdığı *Öldürünceye Kadar*, yönetmenin (Welles'in *Yurttaş Kane*'inden de etkilenerek) alan derinliği anlayışını en başarılı biçimde kullandığı film oldu. Greer Garson ile Walter Pidgeon'un başrolleri paylaştıkları ve İngiliz halkının Alman uçaklarının bombardımanına direnişini konu edinen Mrs. Miniver (*Bayan Miniver*) ise Oscar ödüllerine boğulsa da, bir propaganda filmi olmaktan öte değer taşımaz. Buna karşılık, başrolleri Fredric March ile Dana Andrews'ün oynadıkları ve savaştan dönen üç askerin, topluma yeniden ayak uydurma çabalarını konu edinen *The Best Years of Our Lives* (*Hayatımızın En Güzel Yılları*, 1946) savaş sonrası Amerikan toplumuna oldukça dürüst bir biçimde eğilir. Ama sinema tarihçisi Georges Sadoul'a göre, yine Oscar'lara boğulan bu film "Wyler'ın gereğinden fazla önemsenmesine" yol açmıştır. Film ayrıca, gereksiz bir "mutlu son" kamburunu da taşır. Henry James'ten uyarlanan ve Olivia De Havilland ile Montgomery Clift'in başrolleri oynadıkları *The He-*

iress (*Miras*, 1949), kızının evliliğine karşı çıkan baba rolündeki Ralph Richardson'ın usta oyunculuğuyla dikkati çekti. Thedodor Dreiser uyarlaması *Carrie* (*Safahat Kurbanı*, 1952) taşralı bir kızla (Jennifer Jones) bir lokantacının (Laurence Olivier) hüzünlü gönül ilişkisini işleyen ve Laurence Olivier'nin oyunculuğunun ağır bastığı bir melodram oldu. *Roman Holiday* (*Roma Tatili*, 1953) Audrey Hepburn'ün ünlenmesini sağladı. Gary Cooper ile Dorothy McGuire'in başrolleri paylaştıkları *Friendly Persuasion* (*Kan Dökmeyeceksin*, 1956) Amerikan İç Savaşı yıllarına eğilirken, büyük bütçeli, bol figüranlı *Ben Hur* (1959) hem Charlton Heston'a başarılı bir oyunculuk olanağı sağladı, hem de sinema tarihinin bu konuyu ele alan en iyi filmi oldu. John Fowles'ın romanından uyarlanan *The Collector*'a (*Koleksiyoncu*, 1965) yönetmenin filmleri arasında özel bir yer ayırmak gerekir. Cinsel sorunları olan, kelebek koleksiyoncusu psikopat bir bankacının (Terence Stamp), eve hapsettiği bir öğrenci kıza (Samantha Eggar) isteklerini kabul ettirmeye çalışması ilgiyle izlenen bir film çıkarır ortaya. Barbra Streisand'ı ünlendiren *Funny Girl* (*Komik Kız*, 1968) ise yönetmenin ilk ve son müzikali oldu. Broadway yıldızı Fanny Brice'ın, daha önce de sinemaya aktarılmış olan yaşam öyküsünü perdeye getiren *Komik Kız* bu türün altmışlı yıllardaki en iyi örneklerinden biri oldu. Wyler'in büyük bir yönetmen olmasa da, büyük filmlere imza attığı yolundaki genel kanıyı yanlış saymamak doğru olur. Çevirdiği filmlerin değişik dallarda tam yüz yirmi beş kez Oscar adayı olması, bu adaylıkların kırkının ödülle sonuçlanması Wyler'in sinemasının Hollywood ölçütleriyle uyuşmasının göstergesidir.

Tiyatro oyunculuğu ve yönetmenliği yaptıktan sonra sinema dünyasına giren **George Cukor** (1899-1983) duygusal güldürüden, müzikale ve drama uzanan geniş bir yelpazede verdiği ürünlerinde kadın oyuncuların yönetmeni olarak ünlendi. Gerçekten de, Greta Garbo, Katharine Hepburn, Joan Crawford, Norma Shearer gibi dönemin kadın "yıldızları" en başarılı rollerini Cukor'un yönetiminde oynadılar. Cukor'un kadın oyuncuya önem vermesi, *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin çekimi sırasında, Clark Gable'in bu doğrultudaki şikâyeti üzerine, yapımcı David O. Selznick tarafından görevinden alınmasına ve filmin yönetmenliğine Victor Fleming'in getirilmesine yol açtı. (Bir ara Fleming de sete gelmeyince filmi Sam Wood da yönetecektir.) Cukor'un perdeyi tiyatro sahnesinin bir uzantısı gibi ele almasında ve bir düşün gerçekleştiği bir ortam olarak değerlendirmesinde, hiç kuşkusuz yönetmenin tiyatrocu geçmişinin de payı vardır. Edebiyat uyarlamalarına büyük önem veren Cukor, *What Price Hollywood* (*Hollywood'un Bedeli*, 1932) ve *Bill of Divorcement* (*Boşanma Faturası*, 1932) gibi ilk filmlerinde boşanma, zina, kadın erkek çekişmesi gibi o dönem için yeni sayılabilecek konulara el attı. Louisa May Alcott'un romanından uyarladığı *Little Women* (*Küçük Kadınlar*, 1933) ile elde ettiği büyük başarı, yönetmeni edebiyat uyarlamalarına yöneltti. Charles Dickens'ten *David Copperfield* (1934), Shakespeare'den *Romeo and Juliet* (1936), Alexandre Dumas

Fils'den *Camille* (*Kamelyalı Kadın*, 1936), bir edebiyat ürününü büyük bir titizlikle perdeye aktaran bir yönetmenin filmleri oldu. Greta Garbo'nun *Kamelyalı Kadın*'daki unutulmaz oyunculuğunun, sanki yönetmenin bu oyuncu üzerinde yaptığı bir incelemeye dönüştüğü söylenebilir. Buna karşılık aynı oyuncunun, *Two Faced Woman* (*İki Yüzlü Kadın*, 1941) adlı güldürüde yadırgandığını belirtmek gerekir. Başrolleri Cary Grant ile Katharine Hepburn'ün oynadıkları *The Philadelphia Story* (*Philadelphia Hikâyesi*, 1940), Spencer Tracy ile Katharine Hepburn'ün oynadıkları *Adam's Rib* (*İki Ateş Arasında*, 1949), Broderick Crawford ile Judy Holliday'in oynadıkları *Born Yesterday* (*Dünkü Çocuk*, 1950), Cukor'un güldürü alanında da başarılı olduğunun örnekleridir. Başrolleri Ingrid Bergman ile Charles Boyer'nin oynadıkları *Gaslight* (*Işıklar Söner-ken*, 1944) ise İngiliz yönetmen Thorold Dickinson'ın, o yıllarda Patrick Hamilton'un oyunundan büyük bir ustalıkla uyarladığı filmin yeniden çevrimidir. (MGM Yapımevi, ikinci çevrim hakkını satın alınca, ilk filmin negatifini imha ettirir.) Karısını çıldırtmayı amaçlayan sapık ruhlu bir erkeğin serüvenini ele alan film, bir Hitchcock gerilimini çağrıştırır. Cukor'un damgasını vurduğu bir tür de, müzikli filmdir. *A Star is Born* (*Bir Yıldız Doğuyor*, 1954) yönetmenin bu türdeki ilk çalışmasıdır. William Wellman, 1937'de, Cukor'un ilk filmlerinden *Hollywood'un Bedeli*'nden esinlenerek *Bir Yıldız Doğuyor* adlı bir film çeker. Cukor'un filmi, Wellman'ın filminin yeniden çevrimidir. Aradaki fark, oyuncu olmak için Hollywood'a gelen genç kızın, Cukor'un filminde, başrol Judy Garland'a verildiği için şarkıcıya dönüştürülmüş olmasıdır. Gösteri dünyasının artılarını ve eksilerini gündeme getiren film melodramla müzikali ustaca birleştirir. Cukor, melo- dramın tuzaklarına düşmeksizin, kadın kahramanının iç dünyasını yansıtırken, başarı çizgisi yükselen bir kadın oyuncu ile, başarı çizgisi alçalan bir erkek oyuncunun oluşturduğu çiftin dramını aktarır. (Gösterime girdikten iki ay sonra, uzun bulunduğu için yarım saatlik bir kesintiye uğratılan film, ancak 1983'te özgün biçimiyle yeniden seyirciye sunuldu). Cole Porter'in müziğine dayanan *Les Girls* (*Üç Dünya Güzeli*, 1957), Marilyn Monroe'nun ünlü "My Heart Belongs to Daddy" şarkısını söylediği *Let's Make Love* (*Gel Sevişelim*) ve Bernard Shaw'un *Pygmalion*'unu müzikale dönüştüren *My Fair Lady* (*Benim Tatlı Meleğim*, 1964) yönetmenin müzikal filme katkısını gösterir. Gene Kelly ile Mitzi Gaynor'un başrolleri oynadıkları *Üç Dünya Güzeli*, Cole Porter'ın Hollywood ile işbirliğini noktaladığı film olur. Audrey Hepburn ve Rex Harrison'ın başrolleri oynadıkları *Benim Tatlı Meleğim*'in ise yönetmenin öteki müzikalleri oranında başarılı olduğu söylenemez. Cukor, sinemayı bir "seyirlik" olarak değerlendiren yönetmenler arasında seçkin bir yere sahiptir.

Güneyli ve dinsel duyguları yoğun bir aile ortamında büyüyen **Henry King** (1892-1962) tiyatro ile ilgilendikten sonra başladığı sinema yönetmenliğinde, değişik konuları düzgün bir sinema diliyle aktaran ve kimi kez görüntülerin

çarpıcılığı ile dikkati çeken filmleriyle tanındı. Kırsal kesimin övgüsünü yaptığı ve Sovyet sinemasından etkiler taşıdığı görülen *Tol'able David* (*Hoşgörülü David*, 1921) yönetmenin ilk ve son başyapıtı oldu. Bu filmin ardından King, Hollywood'un en üretken yönetmenleri arasına girdi. İtalya'da çektiği ve başrolleri Lilian Gish ile Ronald Colman'ın oynadıkları *The White Sister* (*Beyaz Hemşire*, 1923) dinsel temalı bir melodram oldu. *Stella Dallas* (1925) ve Gary Cooper'ın sinemaya adım attığı *The Winning of Barbara Worth* (*Barbara Worth'un Zaferi*, 1927) gibi sessiz filmlerden sonra, çektiği *In Old Chicago* (*Şikago Yanıyor*, 1938) Tyrone Power'in ünlenmesini sağladı. Tyrone Power ve Henry Fonda'nın başrolleri paylaştıkları *Jesse James* (*Sevimli Haydut*, 1939) ise *western* mitolojisinin ünlü bir haydudunu perdeye getirdi. Bir korsanlık filmi olan ve Robert Taylor ile Maureen O'Hara'nın başrolleri oynadıkları *The Black Swan* (*Kara Kuğu*, 1942), bir Amerikan binbaşısının Sicilya'daki serüvenini aktaran *A Bell for Adano* (*Hürriyet Çanı*, 1945) ya da Cortez'in Meksika'yı ele geçirmesini konu edinen *Captain from Castille* (*Kılıçların Gölgesinde*, 1947) gibi filmler, yönetmenin serüven ve savaş sinemasına yatkınlığının düzgün örnekleri arasında yer alır. *David and Bathseba* (*Hazreti Davud ve Saba Melikesi*, 1952) gibi tarihi bir üstünyapıma da imza atan King, Hemingway'den *The Snows of Kilimanjaro* (*Kilimanjaro'nun Karları*, 1952) ve *The Sun Also Rises* (*Güneş Yine Doğar*, 1957) adlı iki uyarlama da yaptı.

Orson Welles'in *Yurttaş Kane* ve *Muhteşem Ambersonlar* adlı filmlerinin kurgusunu yaptıktan sonra yönetmenliğe başlayan **Robert Wise** (d. 1914) *A Game of Death* (*Ölüm Oyunu*, 1946), *The Set Up* (*Demir Yumruk*, 1950) gibi filmlerden sonra, bilimkurgu sinemasının başarılı örnekleri arasında yer alan *The Day The Earth Stood Still*'i (*Uçan Dairenin Esrarı*, 1950) çekti. Uçan dairelerin, uzaylıların gündemde olduğu bir dönemde çekilen bu film, sağlam senaryosu, özenli dekorları ve başarılı sinema hileleri ve düzgün anlatımı ile büyük ilgi gördü. Robert Wise daha sonra, James Mason'ın Mareşal Rommel'i canlandırdığı *The Desert Rats* (*Çöl Fareleri*, 1953) ile önemli bir filme imza attı. Clark Gable ile Burt Lancaster'in başrolleri paylaştıkları *Run Silent Run Deep* (*Sessiz ve Derinden Git*, 1958) ise gerilimin ağır bastığı bir denizaltı serüveni oldu. Haksız yere ölüm cezasına çarptırılan bir sokak kadınının öyküsünü konu edinen *I Want To Live* (*Yaşamak İstiyorum*, 1958) Susan Hayward'a En İyi Kadın Oyuncu Oscarı'nı kazandırdı. Müzikale yönelen Robert Wise, *The Sound of Music* (*Neşeli Günler*, 1965) ile Hollywood sinemasının başarılı müzikallerinden birini çevirdi ve En İyi Yönetmen Oscarı'na değer görüldü. Ama Robert Wise'ın Amerikan sinema tarihinde seçkin bir yere sahip olmasını sağlayan film *West Side Story*'dir (*Batı Yakasının Hikâyesi*, 1961). Robert Wise'ın koreograf Jerome Robbins ile birlikte yönettiği film, Romeo ile Juliet öyküsünden esinlenen bir Broadway müzikalini sinemaya uyarlar. New York'un batı yakasını aralarında bölüşen biri beyaz, biri Portorikolu gençlerden oluşan iki çe-

tenin çatışmasını konu edinen film, müzikal türüne getirdiği yeni soluğun yanı sıra, ırk ayrımcılığına değindiği için de önem taşır. Başrolleri Nathalie Wood, Richard Beymer ve George Chakiris'in paylaştıkları film, Leonard Bernstein'ın müziği, Jerome Robbins'in yenilikçi koreografisi ile, başyapıtlarını Busby Berkeley'e borçlu olan müzikal türüne yeni bir başyapıt kazandırdı. Büyük bölümü New York sokaklarında (daha sonra yıkılacak olan 68. ve 110. sokaklar) çekilen film on Oscar ödülüne değer görüldü. Robert Wise, *Star Trek*'i (*Uzay Yolu*, 1979) de, televizyon dizisinden daha başarılı bir biçimde perdeyi getirmeyi bildi.

Gazetecilik ve tiyatro oyunculuğu yaptıktan, televizyonlarda çalıştıktan sonra Tennessee Williams'tan uyarladığı *A Period of Adjustment* (*Karakolda Buluşalım*, 1962) ile sinemaya adım atan **George Roy Hill** (1922-2002), Hollywood sinemasının kurallarını başarılı bir biçimde uygulayan bir yönetmen oldu. Başrollerini Paul Newman ile Robert Redford'un paylaştıkları *Butch Cassidy and The Sundance Kid* (*Sonsuz Ölüm*, 1969) ise yönetmenin en önemli filmini oluşturdu. İki soyguncunun serüvenlerini eğlenceli bir dille aktaran film, *western* mitosunu ve gerçekliği eğlenceli bir anlatımla karşılaştırır. Sinema tarihinin belki de en sevimli iki haydutunu perdeye getiren filmin başarısı, sağlam senaryosunun, kısa ama çarpıcı diyaloglarının, başarılı eşlik müziğinin yanı sıra yönetmenin oyuncu yönetimindeki ustalığından kaynaklanır. Newman ve Redford ile çalışmayı sürdüren Roy Hill, bu ikiliye 1930'lar Chicago'sunun gangster ortamına eğilen *Sting* (1972) ile havacılığın ilk yıllarına değinen *The Great Waldo Pepper* (1975) adlı filmlerinde de rol verdi. Bilimkurgu yazarı Kurt Vonnegut Jr.'dan uyarlanan *Slaughterhouse Five* (*Beş Numaralı Mezbaha*, 1972) zaman içinde geçmişe ve geleceğe bir yolculuğu konu edinirken, İkinci Dünya Savaşı sırasında Dresden'i yerle bir eden ve baha biçilmez sanat ürünlerinin yok olmasına yol açan bombardımana da değindi. Ama Roy Hill'in, Vonnegut'un başyapıtı sayılan ve gerçeklikle fantastiği iç içe geçiren romanının barışçıl içeriğinden çok, geniş kitleleri etkileyen fantastik yönlerini önemsediği görüldü. Laurence Olivier'nin başrolü oynadığı *A Little Romance* (*Küçük Bir Aşk*, 1979) ve John Le Carré uyarlaması *The Little Drummer Girl* (*Küçük Trampetçi Kız*, 1984) gibi filmlerden sonra sinemayı bırakan Roy Hill, son yıllarında Yale Üniversitesi'nde sinema dersleri verdi.

Walt Disney ve Fleischer Kardeşler

Öncülüğünü, daha önce değinilen Emile Cohl'un yaptığı canlandırma sineması da Hollywood'da büyük bir gelişme göstererek, burada üretilen filmlerin düşünsel içeriğini bütünleyen bir nitelik kazandı. Özellikle 1930'lardan sonra yarattığı kahramanlar aracılığıyla, bir yandan Roosevelt'in yeniden yapılanma

politikasını destekler, Amerikan yaşam biçiminin övgüsünü yaparken, bir yandan da Hollywood üretiminin dayandığı "yıldız sistemini", canlandırma alanına da taşıdı. Canlandırma sinemasının ilk yıldızı, Walt Disney'in yarattığı Miki Fare'dir (*Mickey Mouse*). Gerçi daha önce Winsor McCay'in Dinozor Gertie'si (*Gertie The Dinosaur*), William C. Nolan'ın Çılgın Kedi'si (Krazy Kat), Otto Mesmer'in Kedi Felix (*Felix The Cat*), Bud Fisher'in Mutt ile Jeff gibi canlandırma sineması kahramanları yaratılmıştır ama hiçbiri Miki Fare gibi dünya ölçeğinde üne kavuşamamıştır. Miki Fare'yi ünlendiren Walt Disney (1905-1966), çeşitli işlere girip çıktıktan sonra, yönetmen olmak amacıyla geldiği Hollywood'da, kardeşiyle birlikte küçük bir canlandırma stüdyosu kurdu. 1923 ile 1927 arasında, insanlarla canlı resimleri bir araya getiren *Alice in Cartoonland* (*Alis Canlı Resimler Dünyasında*) adlı diziyi üretti. Daha önce Kansas City'de bir grafik atölyesinde birlikte çalıştığı çizer Ub Iwerks (1901-1971) ile işbirliği yaparak, önce Talihli Tavşan Oswald'ın (*Oswald The Lucky Rabbit*) serüvenlerini perdeye getirdi. Bunu, Disney'in tasarlayıp, Iwerks'in canlandırdığı Miki Fare izledi. Sokaktaki Amerikalıyı simgeleyen Miki Fare, başlangıçta Mortimer adını taşıyordu. Kısa sürede adı Miki'ye dönüştü ve insanlara özgü davranışlarıyla sokaktaki adamın duygularını, bastırılmış tutkularını yansıtmaya başlayarak dünya ölçeğinde üne kavuştu. Miki Fare ilk kez, Lindbergh'in Atlas Okyanusu'nu geçmesinden esinlenen ve Miki'nin hayvanları birbirine bağlayarak bir uçak yapmasını konu edinen *Plane Crazy*'de (*Uçak Delisi*, 1928) boy gösterdi. Miki'nin üçüncü filmi *Steamboat Willie* (*Miki Kaptan*, 1928) ilk sesli filmi de oldu. Müziğin görüntüyle eşleşmesinin özgün bir hava yarattığı *Miki Kaptan*'ın New York'un Colony Theatre salonunda yapılan ilk gösterisi, o sırada Broadway'de büyük ilgi görmekte olan *Show Boat* müzikalinin de etkisiyle, beklenenin de ötesinde bir başarı kazandı. *Miki Kaptan* ile *Silly Symphonies* (*Çılgın Senfoniler*) dizisinin ilk örneği olan ve gece mezarlardan çıkan ölülerin müzik eşliğinde dans etmesine yer veren *Skeleton Dance* (*İskelet Dansı*, 1929) Disney'in ünlenmesi için yeterli oldu. (*İskelet Dansı*'ndaki anlayış yıllarca sonra *Fantasia*'da geliştirilecekti). Kısa sürede Miki Fare'nin çevresi yeni kahramanlarla doldurulduu. Miki'nin nişanlısı Minnie, kurnaz köpek Pluto, tembel köpek Goofy, at Horace ile sevgilisi inek Clarabelle, kötü kedi Pete de, filmlerde Miki Fare'ye eşlik etmeye başladılar. İyimserliği, hoşgörüsü ve öfkesiyle yine sokaktaki adamı simgeleyen ve ünü Miki Fare'ninkini de aşan Vakvak Kardeş (Donald Duck) ise ilk renkli Miki filmi *The Band Concert* (*Bando Konseri*, 1935) ile seyirci karşısına çıktı. Walt Disney, 1930'lu yıllar boyunca yılda ortalama on sekiz kısa süreli canlandırma filmi çekerken, bir yandan da *Çılgın Senfoniler*'i sürdürerek beyaz perdenin "masalcı babası" olarak adlandırılmaya hak kazandı. Ekonomik bunalımı dizginlemek ve halkın moralini yükseltmek için Roosevelt'in düzenlediği "yüz günlük" seçim kampanyası sırasında gösterime giren *The Three Little Pigs* (*Üç Küçük Domuz*, 1933) yönetmenin

ilk önemli masallarından biri oldu. Kardeşlerinin tembelliğine karşın, küçük domuz Jimmy'nin kendisine samandan bir yuva yapıp, Hain Kurt'un saldırılarına karşı koymayı başarmasını anlatan film, Frank Churchill'in *"Who's Afraid of The Big Bad Wolf? / Hain Kurttan Kim Korkar?"* şarkısını ünlendirirken, kimi yorumculara göre de, bireysel girişimciliğin övgüsünü yapıyordu. Bu yargıyı yadırgamamak gerekir, çünkü Amerikan canlandırma sineması ilk örneklerinden başlayarak, serbest girişimin ve bireysel yaratıcılığın yanında yer almıştır. Walt Disney, *Snow White and The Seven Dwarfs* (*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, 1937) ile uzun filme yöneldi. (Canlandırma sinemasının ilk uzun süreli örneği, 1917 yılında Buenos Aires'te Quirino Cristiani'nin yönetiminde gerçekleştirilen, bir saat uzunluktaki *El Apostol* (*Havari*) adlı filmdir.) Grimm Kardeşler'in masalından yola çıkan Disney, kötü yürekli bir kraliçenin elinden, yakışıklı bir prensin aşkı sayesinde kurtulan Pamuk Prenses'in öyküsünü işlerken Yedi Cüce gibi yardımcı kahramanlarla filmi daha sevimli kılmayı başarıyordu. Dört yıl süren bir çalışma ve iki milyon dolar gibi büyük bir yatırım sonucunda ortaya çıkan film, gösterildiği her ülkede büyük bir ilgiyle karşılaştı. Bu filmi izleyen *Pinocchio* (*Pinokyo*, 1940), *Dumbo* (1941) ve *Bambi* (1942) aynı başarı çizgisini yakalayamadı. İtalyan yazar Carlo Collodi'nin ünlü çocuk klasiğinin kahramanı Pinokyo'nun Amerikanlaştırılması öykünün özünü zedelerken, bir sirkin alay konusu koca kulaklı fil Dumbo ile, anasını avcıların öldürdüğü acılı geyik Bambi'nin öyküleri ise içerdikleri aşırı duygusallıktan öte bir yenilik taşımıyordu. 1940'ta gösterime girdiğinde beğenilmek bir yana, aşırı eleştirilerle karşılaşan *Fantasia* ise bugün Disney'in en başarılı filmlerinden biri sayılmaktadır. Filmin önemi Bach, Beethoven, Schubert gibi klasik, Stravinski ve Mussorgski gibi modern bestecilerin ürünlerini canlandırma sinemasının olanaklarıyla yorumlamasından, müziğe görsel bir biçim vermeyi denemesinden kaynaklanır. (Disney Stüdyoları aynı konuyu, aynı adla 2000 yılında yeniden filme alacaklardı). Bambi ve Dumbo'dan sonra Walt Disney, Latin Amerika'ya yaptığı bir geziden esinlenerek, yeni kahramanlar yaratmayı sürdürdü ve *Saludos Amigos*'ta (*Selam Dostlarım*, 1942) Vakvak Kardeş'in yanına horoz Panchito ile papağan José Carioca'yı ekledi. Filmin gördüğü ilgi üzerine bu canlandırma kahramanlarını *The Three Caballeros*'ta (*Renkli Mucizeler*, 1944) gerçek insanlarla bir araya getirdi. Canlandırma ortamına gerçek kişilerin katılmasının kaçınılmaz kıldığı dengesizliği, Walt Disney yıllarca sonra çektiği *Mary Poppins*'te (*Gökten İnen Melek*, 1965) gidererek, gerçek kişilerle canlandırma kişilerinin bir arada bulunmasını öykünün fantastik öğeleriyle uyumlu kılmayı başaracaktı. İkinci Dünya Savaşı ertesinde Disney, *Make Mine Music* (*Renkli Besteler*, 1946), *Song of The South* (*Dost Hasreti*, 1946) gibi filmlerden sonra, *Cinderella* (*Külkedisi*, 1950) ve *Alice in Wonderland* (*Alis Harikalar Diyarında*, 1951) ile yeniden masallar dünyasına döndü. James Barrie'nin romanından uyarladığı *Peter Pan*'ı (1952), iki köpeğin öyküsünü konu

edinen ve insanların dünyasını bir köpeğin gözünden veren *Lady and The Tramp* (*Leydi'nin Aşkı*) izledi. *One Hundred and One Dalmatians*'ta (*Yüz Bir Dalmaçyalı*, 1961) yeniden köpeklerin dünyasına dönen Disney, bir önceki filmi *The Sleeping Beauty*'de (*Uyuyan Güzel*, 1958) Pamuk Prenses'in konusunu yinelemişti. Rudyard Kipling'ten esinlenen *The Jungle Book* (*Orman Çocuğu*, 1967) gösterime girdiğinde Walt Disney artık hayatta değildi. Walt Disney'in ölümünden sonra da, Walt Disney Productions (dünyanın birçok yerinde açılan Disneyland'lerin getirisinin de katkısıyla) aynı çizgide üretim yapmayı sürdürdü. Canlandırma tekniğini sürekli olarak geliştiren Walt Disney'in sinemasını, tüketim toplumuna yönelik, sanatsal kaygılar taşımayan, albenili bir eğlencelik olarak değerlendirmek doğru olur. Disney bu çizgide başarılı olmuş, çocuklara ve geniş kitlelere yönelik seçimlerdeki ustalığıyla rakiplerini geride bırakarak, seyirci bilincinde canlandırma sinemasının tek temsilcisi olarak yer etmeyi başarmıştır. Filmlerinin kahramanlarını ayrıca oyuncak, çizgi roman, hediyelik eşya vb olarak da pazarlayarak, hem tanıtımını yapmış hem de büyük bir ek gelir sağlamıştır.

Hollywood'un ikinci büyük canlandırma stüdyosunu Avusturya kökenli Max (1889-1972) ve Dave (1894-1979) Fleischer Kardeşler kurdu. Disney'in yıldız sistemini benimsemeyen Fleischer Kardeşler daha 1920'li yılların başlarında, palyaço Koko'nun bir mürekkep hokkasından çıkmasıyla başlayan kısa filmler yaptılar. *Out of The Inkwell* (*Mürekkep Hokkasından Çıkış*) adını taşıyan bu dizide, çizerlikten gelme yönetmen Max Fleischer incelikli bir mizah anlayışı ile Amerikan toplumunun değerlerini, özellikle de engellerden yılmayan çalışkan bireylerin mutlaka başarılı olacakları yolundaki yaygın inancı eleştiriyordu. Koko, kısa bir süre içinde yanına eklenen Köpek Fitz ile birlikte, o yılların gözde kahramanı Kedi Felix'in en büyük rakibi oldu. Bir süre Bud Fisher'ın yarattığı Mutt ile Jeff'i canlandıran Fleischer Kardeşler'in en büyük başarıları, Hollywood yıldızlarını taşlayan, erotizm simgesi Betty Boop ile Popeye'yi (Temel Reis) yaratmaları oldu. Kıvırcık siyah saçlı, iri gözlü, uzun kirpikli, minicik ama dolgun dudaklı, mini etekli, yuvarlak kalçalı, sol ayağı jartiyerli Betty Boop, erotizm yüklü Hollywood yıldızlarının bir karikatürüdür. Cinsel çekiciliğinin bilincinde olan Betty Boop, hem kırıştırır hem de kendisiyle dalga geçer. İncecik sesi, şımarık konuşmaları, dönemin radyo programları da yapan ünlü şarkıcısı Helen Kane'i çağrıştırdığından Kane, Fleischer Kardeşler'i mahkemeye vermiş ama sonuç elde edememişti. (Oysa Betty Boop'un yaratıcılarının Helen Kane'den esinlendikleri biliniyordu). Bir süre sonra, tutucu taşra sinemacılarının baskısı, Betty Boop'un daha "edepli" giysilere ve konulara yönelmesine yol açınca, Betty Boop, ardında bir dizi sevimli film bırakarak ilgi odağı olmaktan çıktı. Çizer Elzie Crisler Segar'ın yarattığı Popeye (Temel Reis) ise ilk kez 1929'da bir New York gazetesinde boy gösterdi. Dört yıl sonra *Popeye The Sailor* (*Popeye Denizci*, 1933) ile sinemaya adım attı. Popeye ar-

tık Sweethaven Limanı'nı mesken tutmuş, ağzından piposu, başından kasketi eksik olmayan bir denizciydi. İlk filmini, *Popeye The Sailor Meets Sindbad The Sailor* (*Denizci Popeye'nin Denizci Sindbad İle Karşılaşması*, 1936), *Popeye The Sailor Meets Ali Baba's Forty Thieves* (*Denizci Popeye'nin Ali Babanın Kırk Haramileriyle Karşılaşması*, 1937), *Aladdin and His Wonderful Lamp* (*Alaattin'in Sihirli Lambası*, 1939) gibi filmler izledi. Popeye bu filmlerde olsun, başka filmlerde olsun, çeşitli engellerle karşılaştıktan sonra, bir kutu ıspanak yiyerek (Popeye başlangıçta bir ıspanak fabrikasının tanıtımı için tasarlanmıştı) olağanüstü bir güce kavuşur ve zorlukların üstesinden gelir. Zor duruma düştükçe tiz sesiyle Popeye'ye seslenen nişanlısı Olive Oyl (Safinaz), boğazına düşkün, boşta gezer Wimpy ve iriyarı Bluto da dizinin önemli kahramanlarıdır. Popeye, insanın iradesini kullanarak her isteğine ulaşabileceğini savunur. Başkalarının kesesinden karnını doyurmanın yolunu bulan Wimpy de, Amerikan toplumunun fırsatçı ve avantacı yönünü vurgular. William Costello'nun ardından yıllarca Popeye'yi seslendiren Jack Mercer'ın Popeye'nin tutulmasında büyük katkısı olduğunu da belirtmek gerekir. (1935 yılında ABD'de çocuklar arasında yapılan bir soruşturma, Popeye'nin Miki Fare'ye yeğlendiği sonucunu vermişti. Yönetmen Robert Altman, bu canlandırma sineması kahramanına bir saygı gösterisi yapacak, 1980'de *Popeye* adlı bir film çekerek başrolü Robin Williams'a oynatacaktır). *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'in gördüğü ilgi Fleischer Kardeşler'i de uzun süreli filme yöneltti. Jonathan Swift'ten *Gulliver's Travels*'i (*Gülliver'in Gezileri*, 1939) uyarladılar. Avrupa'da savaşın başlaması filmin gösterimini sınırlasa da, Fleischer Kardeşler bu kez Frank Capra'nın *Mr. Deeds Şehre Gidiyor*'undan esinlenen *Mr. Bug Goes To Town*'ı (*Bay Böcek Kente Gidiyor*, 1941) çevirdiler. New York'un gürültüsünden kaçıp, rahat bir yere yerleşmek isteyen birkaç böceğin, aşka da yer veren serüvenlerini işleyen bu filme seyircinin hiç ilgi göstermemesi, Fleischer Kardeşler'in de sonu oldu. Fleischer Kardeşler'in sineması, Disney'in masallar ortamıyla çelişen bir sinemadır. Ayak takımı arasında geçen, duygusallıktan, şiirsellikten kaçınan, şiddete ve acımasız bir taşlamaya yer veren, karikatür anlayışının ağır bastığı filmleri, canlandırma sinemasının kaynağını oluşturan çizgi romanlara daha yakındır. Sinemada renk kullanımının yaygınlaşmasından sonra da Fleischer Kardeşler'in siyah beyazda direnmeleri, siyah beyazı, sanatsal ya da şiirsel kaygılar taşımayan filmlerinin özentisiz içeriğine daha uygun bulmalarındandır. Disney'in yolunu izleyen birçok canlandırma sanatçısının tersine, Fleischer Kardeşler özgün bir anlatım geliştirerek bireysel ve toplumsal aksaklıklara eğilmiş, çirkin, sevimsiz, görgüsüz kahramanlara yer verdikleri filmleriyle, püriten Amerikan toplumunun değerlerini tersyüz etmeyi denemişlerdir. Canlandırma sinemasının, kahramanlarını fare, ördek, kedi, tavşan, köpek gibi hayvanlardan seçtiği bir dönemde, Betty Boop ile bu sinemanın geleneklerini sarsan, erotik bir kahraman yaratmış olmaları büyük bir yenilik sayılmalıdır. Hollywood

yıldızlarının cinsel çekiciliğini yansıtan Betty Boop, gülünç ya da acıklı öykülerin kahramanı olmaktan çok, cinsel çekiciliği ağır basan, erkekleri parmağında oynatan, kadınlarda imrenme duygusu uyandıran, kışkırtıcı bir şarkıcı, bir dansçı, bir "yıldız" olarak kullanılmıştır hep. Böylece Betty Boop, bir yandan canlandırma sinemasının büyük ilgi uyandıran bir "yıldızı" olurken, bir yandan da Hollywood "yıldızlarının" gülünçlüklerini vurgulamıştır.

Canlandırma sinemasından söz ederken William Hanna (1910-2001) ile Joe (Joseph) Barbera (d. 1911) ikilisine de değinmek gerekir. 1940 yılından başlayarak birlikte çalışan bu ikili, ilkin kötü kedi Tom ile kurnaz fare Jerry'nin serüvenlerini perdeye getirdiler. Yedi kez Oscar kazanan Tom ile Jerry'yi, Taş Devri insanları Fred ile Betty'nin günümüzdeki serüvenleri ve Jetgillller izledi. Hanna ile Barbera'nın çizimleri Disney'i çağrıştırırsa da, konular çocuklardan çok büyüklere yöneliktir.

Arka sayfada: Paris'in görsel şairi sayılan René Clair.



DOKUZUNCU BÖLÜM

1930'LARDA FRANSIZ SİNEMASI

Şiirsel Gerçekçiliğe Giden Yol

Fransız sinemasının sesli sinemaya geçişi kolay olmadı. *Caz Şarkıcısı*'nın gördüğü büyük ilgi, yapımcıları ve işletmecileri sesli filme yöneltti. Stüdyoların sesli çekime, salonların sesli gösterime elverişli kılınması büyük yatırımlar gerektirince birçok yapımcı ve işletmeci zor durumda kaldı. Hele yabancı bir dildeki filmin altyazılı olarak gösterilmesi seyircinin tepkisini çekince, sessiz filmler uzun bir süre daha gösterimde kaldı. Filmlerin yabancı ülkelere satılabilmesi için iki ayrı dilde (Fransızca ve İngilizce ya da Fransızca ve Almanca) seslendirilmiş kopyalar hazırlanması ise film giderlerinin artmasına yol açtı. Dünya ölçeğindeki ekonomik bunalımın Fransa'yı da etkilemesi, sıkıntının boyutlarını daha da artırdı. Ne var ki, bu koşullar, aralarında Jean Renoir, Jean Vigo ve Marcel Carné'nin de bulunduğu bir dizi yetenekli yönetmenin, Şiirsel Gerçekçilik adını alacak olan bir anlayışın başarılı örneklerini vermesini engelleyemedi. Öncü (*avangard*) sinema çalışmalarının ulaştığı sonuçlardan yola çıkan bu yönetmenler, yalnızca sinemanın özgün bir dili olması gerektiğini önemsemekle yetinmeyip, filmin toplumsal içeriğini de öne çıkardılar ve filmin olabildiğince çok sayıda seyirciye ulaşmasını amaçladılar. Böylece otuzlu yılların Fransız sineması, öncü çalışmaların ilkelerini geliştirerek, günlük yaşama, toplumsal ve ideolojik sorunlara, politikaya değinen konularıyla, ülkede yaşanan çelişkileri, çatışmaları gündeme getiren bir sinemanın temellerini attı. Bireysel ve toplumsal durumlara gerçekçi yaklaşımıyla, özgürlükçü çizgisiyle bu sinema, on dokuzuncu yüzyıl Fransız edebiyatında Emile Zola'nın öncülüğünü yaptığı natüralizm akımının ilkelerini, yirminci yüzyıl başlarının sosyalist kültürüyle yoğurarak sinemaya uyguladı. Ülke, komünist, sosyalist ve radikallerin Léon Blum'un başbakanlığında oluşturdukları ve kısa süreli iktidarı boyunca demiryollarını devletleştiren, toplu sözleşmeleri zorunlu kılan, haftalık çalışma süresini kırk saate indiren Halk Cephesi deneyimini yaşarken, Fransız sineması da siyasal, kültürel ve ideolojik bir içeriği sanatsal kaygılarla bağdaştıran yeni bir anlayışa yöneldi.

Fransa'da öncü akımların 1920'lerdeki ürünlerine daha önce değinilmişti. 1930'ların başında bu doğrultuda çalışmalar yapan, ikisi de ressam, iki önemli sanatçı vardır. Canlandırma sinemasına soyut bir dışavurumculuk getiren bu iki sanatçıdan Bohemya doğumlu **Berthold Bartosch** (1893-1968) Viyana ve

Berlin'de canlandırma çalışmaları yaptıktan sonra Paris'e geldi ve en önemli filmi *L'idée*'yi (*Düşünce*, 1931) gerçekleştirdi. Yıllarca önce Hollandalı çizer Franz Masereel'in resimlerini canlandırmak amacıyla yaptığı hazırlığı geliştirerek, çıplak bir kadınla özdeşleştirdiği bir "düşüncenin" öyküsünü anlattı. Kurdukları düzeni rahatsız eden "düşünceyi" öldürmeye kalkışan sanayiciler, askerler, emir kulu yargıçlar amaçlarına erişemezler. Düşünceyi "yaratmış" olan kişi kurşuna dizildiğinde bile, kurşunlar "düşüncenin" yanından teğet geçer. Sosyalist Alman anlayışına uygun bir film olan *Düşünce*'nin işçilerin yenilgiye uğradıkları bölümü, hiç kuşkusuz Almanya'daki Spartakist harekete gönderme yapıyordu. Müziğini Arthur Honegger'in hazırladığı film, sürekli yoğunlaşan dramatik gerilimiyle burjuvaziyi ve kapitalizmi sert bir biçimde eleştiriyor ama bunu bir şair duyarlığıyla yapıyordu. Aydın çevrelerin de dikkatinden kaçan (ve kaçmaya devam eden) *Düşünce*'nin dağıtımının engellenmesine karşın, İngiliz eleştirmen Thorold Dickinson'un sağladığı mali olanaklarla Bartosch ikinci filmi *Cauchemar*'ı (*Karabasan*) yaptı. Yönetmenin eşi Maria Bartosch'un tanıklığına göre, müziğini yine Arthur Honegger'in hazırladığı savaş karşıtı bu filmi üç kişiden (karı koca Bartosch'lar ile Dickinson) başka gören olmadı.

Rusya doğumlu **Alexandre Alexeieff** (1901-1982) ise Paris'te bale gösterileri için dekor ve giysi yaptıktan, kitap resimledikten sonra Fernand Léger ile Berthold Bartosch'un da etkisiyle canlandırma alanında deneysel çalışmalara yöneldi. Daha sonra evleneceği öğrencisi Amerikalı Claire Parker ile birlikte 1932 yılında gerçekleştirdiği "iğneli perde" (*écran d'épingles*) canlandırma tekniğine büyük bir yenilik getirdi. Bir metre tabanında, 80 cm yüksekliğindeki bir düzleme açılmış binlerce deliğe yerleştirilen, boyları birkaç santimetreyi aşmayan değişik uzunluktaki çelik iğnelerin üstüne, iki yandan ışık vurulunca, beyaz yüzeyde gölgeler, görüntüler, perspektif oyunları oluşuyor, iğnelerin konumu değiştirildikçe, oluşan biçimler de değişiyordu. Alexeieff'in on sekiz ay çalışarak bu yöntemle çektiği *Une nuit sur le Mont Chauve* (*Çıplak Dağda Bir Gece*, 1932), Mussorgski'nin müziğini yorumlarken, sinemanın yalnızca gerçekliği yansıtmakla kalmayıp, düşünceleri, düşleri, soyutlamaları da canlandırabileceğini gösteren, sinema tarihinin bir benzeri olmayan örneği oldu. (Daha sonra reklamcılık yapan Alexeieff, aynı anlayışla *En Passant* (*Geçerken*, 1943), *Le Nez* (*Burun*, 1963), *Tableaux d'une Exposition* (*Bir Sergiden Tablolar*, 1972), *Trois Themes*'i (*Üç Tema*, 1980) çevirecekti). Alexeieff'in kışkırtıcı sinemasının karşısında, gerileme dönemine girmiş olan öncü akımların kurmaca sinemadaki en önemli temsilcilerinden Jean Cocteau'nun, düşleri, anıları, kaygıları, tutkuları iç içe geçiren şiirsel sineması yer alır.

İki dünya savaşı arasında kalan yıllarda Fransız kültür dünyasını etkileyen yaratıcılar arasında yer alan şair, romancı, oyun yazarı, ressam ve yönetmen **Jean Cocteau** (1889-1963) öncü sinemadan gerçeküstücülüğe uzanan bir çizgide, estetik anlayışı ağır basan çalışmalarıyla önem kazandı. Sinemayı "düşün-

ceyi yansıtan en güçlü silah" olarak değerlendiren Jean Cocteau, bütün gerçeküstücüler gibi, sinemayı "düşleri" canlandırmaya en elverişli ortam olarak değerlendirdi. Cocteau'ya göre görüntüler de, tıpkı sözcükler gibi düzyazı ya da şiir biçiminde oluşturulabilir ve yalnızca gerçekliği yansıtmakla yetinmeyip duygu ve düşünce de aktarabilirler. "Film, görüntülere dayanan bir yazıdır ve ben bu yazıya olaylardan çok duyguları yansıtan bir ortam sağlamaya çalışıyorum" der, Cocteau. Yönetmenin ilk filmi *Le Sang d'un Poète* (*Bir Şairin Kanı*, 1930) Avrupa öncü sinemasının doruk noktalarından birini oluştururken, yönetmenin amaçladığı şiirsel sinemanın da ilk örneği olur. Film, müziğini Georges Auric'in besteleyeceği bir canlandırma filmi yaptırmak isteyen Vikont Charles de Noailles'ın sağladığı parasal kaynakla çekilir. Cocteau, canlandırma filmi yerine, bir canlandırma filmi gibi "özgür" bir kurmaca film çeker. 49 dakika uzunluktaki film, yönetmenin deyişiyle "uyumadan görülen bir düştür; insan bedeninin gecesine, bir esintinin söndürdüğü bir mumla yapılan bir yolculuktur". Gerçekten de, film bir öykü, bir olaylar dizisi anlatmak yerine düşünsel bir portre çizer ve bir düşün ya da düşsel bir yolculuğun izlenimlerini çağrıştıran bölümlerin birbirini izlemesi korku, huzursuzluk ve umut gibi duyguların ortaya çıkmasına yol açar. Birden canlanan tamamlanmamış bir heykelle (Lee Miller) bir şairi (Enrique Rivero) ele alan film, otel koridorları, afyonkeşler, hırsızlık dersleri, şairin heykelleşmesi gibi bölümlerden sonra, kartopu oynarken yaralanan bir çocuğun kalbinin iskambil kâğıdına dönüşmesine yer verir. (Filmde kalp sesi olarak, Cocteau'nun kalbinin vuruşları kullanılmıştır; Lee Miller dışındaki oyuncuları seslendiren de Jean Cocteau'dur). Artık görüntülerle de, kalemle yazar gibi yazmayı öğrendiğini söyleyen yönetmene göre *Bir Şairin Kanı* "gerçekdışı olaylar üzerine gerçekçi bir belgeseldir". Jean Cocteau, aynı anlayışı, L'Herbier, Delannoy, Bresson gibi yönetmenler için senaryolar yazdığı, yönetmen yardımcılığı yaptığı on beş yıllık bir aradan sonra yönettiği *La Belle et la Bête* (*Güzel ile Hayvan*, 1946) ile bu filmi izleyen *Orphée* (*Orfe*, 1950) ve *Le Testament d'Orphée* (*Orfe'nin Vasiyetnamesi*, 1959) adlı filmlerinde de sürdürdü. Elleri pençeyi andıran, yüzü kıllarla kaplı Hayvan'ın (yönetmenin yakın arkadaşı Jean Marais), Güzel'i (Josette Day) sevmesi ve bu sevginin karşılık görmesi, Cocteau'nun "olmazı" olur yapabilme becerisiyle inandırıcılık kazanır. Hayvan ölüp de, beklenmedik bir biçimde yakışıklı bir erkek olarak geri döndüğünde, Cocteau'nun sesi seyircilere şöyle seslenir: "Gözyaşlarınızı silin dostlarım, çünkü şairler ölmez." *Güzel ile Hayvan*, yönetmenin bir masal havası içinde anlattığı ve her seyircinin içinde yatan "çocukluğa" yönelik bir filmdir. Bu masalda gerçek olanla gerçek olmayan öylesine birbirini bütünler ki, seyircinin masalın gerçekliğine inanması kaçınılmaz olur. Jean Marais, Maria Casares ve François Périer'nin başrolleri üstlendikleri *Orfe*, söylenceyi bir gerilim filmi havasında günümüze uyarlar. Söylence ile "doğaüstü" iç içe geçerek Cocteau'nun deyişiyle, "gerçeğin ötesindeki gerçeğe ula-

şır". Film, *Bir Şairin Kanı*'nı tamamlar bir anlamda. İki film de, bir şairin birçok kez ölüp dirileceğini, her ölümün kazanımlar getiren yeni bir yolculuk olduğunu ve aynalara bakarak yaşlanan şairin, sonunda kendisini ölümsüz kılacak olan ölümü sevmesi gerektiğini vurgular. Cocteau için film çekmek uykuda düş görmek gibidir. Filmin başkişisi, Orfe'den çok Cocteau'nun kendisidir. Truffaut'nun sağladığı olanaklarla çekilen ve Yeni Dalga akımına adanan *Orfe'nin Vasiyetnamesi*'nde ise şair rolünü bu kez Jean Cocteau üstlenir. Filmde Maria Casares ile François Périer'nin yanı sıra Jacqueline ve Pablo Picasso, Serge Lifar, Charles Aznavour, Françoise Sagan, Roger Vadim gibi ünlüler de kendilerini oynar. Cocteau'ya göre bu film, "ruhunun bir bölümünü açığa çıkaran bir striptizdir". *Les Parents Terribles* (*Korkunç Ana Baba*, 1948) ise Cocteau'nun sinema anlayışına kaçınılmaz bir değişiklik getirdi. Çünkü sanatçının en önemli çalışmaları arasında yer alan ve bir burjuva ailenin parçalanmasını konu edinen bu tiyatro oyunu dramatik bir kurguya sahip olduğu için, sinema uyarlamasında da, aynı kurala uyuldu. Kapalı ortamlarda Jean Marais, Yvonne de Bray ve Josette Day gibi oyuncularla çekilen film, yozlaşmış bir burjuva ortamında yaşanan kargaşayı bir tragedya havasında ele alıyordu. Jean Cocteau'nun *Güzel ile Hayvan*'ın ardından çektiği ve Edwige Feuillère ile Jean Marais'nin başrolleri paylaştıkları *L'Aigle a deux Têtes* (*İki Başlı Kartal*, 1947) ise seyirciden hiç ilgi görmedi. Sanatçının, aynı adlı oyunundan sinemaya uyarladığı ve genç bir kraliçe ile yakışıklı bir anarşistin üç günlük "olanaksız" aşkını konu edinen film, oyuna çok bağlı, tiyatro kokan bir uyarlamaydı. Gerçekle gerçekdışını sürekli olarak iç içe geçiren bir tiyatro metni, sinemayı arka plana itmişti. Seyircinin büyük ilgi göstermesine karşılık eleştirmenlerce önemsenmeyen Cocteau'nun sinemasının, daha sonraki yıllarda ortaya çıkacak Yeni Dalga akımının Truffaut, Godard, Demy, Rivette gibi yönetmenlerini etkilediği bir gerçektir. Cocteau, "gerçek olmayanın gerçekleri" peşinde koşan ve engin düş gücünde tasarladığı serüvenleri "gerçekmiş" gibi kabul ettirmeyi başaran bir sinemacıdır.

Fransız sinemasının 1930'larda yaptığı atılımda önemli yönetmenlerin yanı sıra çok sayıda yerli ve yabancı sinema çalışanının da büyük payı vardır. Her şeyden önce, bu ülkede çalışma olanağı bulan yabancı yönetmenlerin katkısını vurgulamak gerekir. Bu yönetmenlerin ilki daha önce değinilen Alman sinemacı **Georg Wilhelm Pabst**'tır. Pabst iki ayrı dilde (Fransızca ve Almanca) çektiği ve Brigitte Helm'in oynadığı *Atlantide*'den (1932) sonra, Fedor Şalyapin'in başrolü oynadığı bir *Don Quischotte* (*Don Kişot*, 1933) uyarlaması yaptı. Bunu Jean Louis Barrault'nun usta oyunculuğunu gösterdiği *Mademoiselle Docteur* (*Bayan Doktor*, 1937) ve *Le Drame de Shanghai* (*Şanghay Dramı*, 1938) izledi. *Don Kişot*'ta Pabst'ın görüntü yönetmenliğini yapan Macar kökenli Nicolas Farkas ise Charles Boyer ile Annabella'nın başrolleri üstlendikleri *La Bataille* (*Savaş*, 1934) ile yönetmenliğe geçti. Bu filmi Jean Gabin ile Annabel-

la'nın oynadıkları *Variétés* (*Varyete*, 1935) ve Danielle Darrieux ile Charles Vanel'in oynadıkları *Port Arthur* (1936) izledi. Bu filmden sonra Farkas yönetmenliği bırakarak yapımcılığa geçti. Rus kökenli Léonide Moguy, *Prisons sans Barreaux* (*Parmaklıksız Cezaevleri*, 1938), *Conflit* (*Uyuşmazlık*, 1938), *Je T'Attendrai* (*Seni Bekleyeceğim*, 1939) gibi filmleriyle sevgi, analık, kadının konumu gibi sorunlara değindi. Yine Rus kökenli Dimitri Kirsanoff *Rapt* (*Kaçırma*, 1934), *Quartiers Sans Soleil* (*Güneşsiz Mahalleler*, 1939) gibi filmlerinde toplumun dışladığı insanların dünyasına eğildi. Bir başka Rus, Fedor Ozep, Stefan Zweig'tan uyarladığı *Amok* (1934) ile dikkati çektikten sonra, Puşkin uyarlaması *La Dame de Pique*, 1937), *Tarakanova* (1938), *Gibraltar* (*Cebelitarık*, 1938) gibi filmler çekti. Anatole Litvak da Hollywood'a gitmeden önce Fransa'da başrolleri Annabella ile Charles Vanel'in oynadıkları *L'équipage* (*Takım*, 1935) ile başrolleri Danielle Darrieux ile Charles Boyer'nin oynadıkları *Mayerling* (*Mayerling Faciası*, 1936) gibi filmlerde oyuncu yönetmedeki ustalığıyla dikkati çekti.

Romantik eğilimli filmlerindeki biçem denemeleriyle önem kazanan ve asıl adı Max Oppenheimer olan Alman kökenli **Max Ophüls**'ün (1902-1957) yabancı yönetmenler arasında özel bir yeri vardır. Frankfurt'ta doğan, Shakespeare'den Bernard Shaw'a uzanan bir çizgide birçok yazarın oyununu sahneye koyan Ophüls, sesli sinemaya geçiş yıllarında sinema yönetmenliğine de başladı ve en iyi filmlerinde kendine özgü bir anlatımın yanı sıra, yaşamın horladığı kadın kahramanların öyküleriyle ilgi topladı. Almanya'da Smetana'nın ünlü operetinden uyarladığı *Die Verkaufte Braut* (*Satılmış Nişanlı*, 1932) ile Schnitzler'in oyunundan uyarladığı ve ünlenmesini sağlayan *Liebelei* (*Aşk Öyküsü*, 1932) gibi filmler çekti. Yahudi olduğu için ülkesini terk ederek Fransa'ya yerleşen Ophüls, çalışmalarını bir süre burada sürdürdü. Senaryosunu Colette'in yazdığı *Divine* (*Kutsal*, 1935) Paris'te müzikhol yıldızı olan bir köylü kızın uyuşturucudan kurtularak yeniden köyüne dönüp sevdiği erkekle evlenmesini konu edinirken, erkekegemen bir toplumda kadının karşılaştığı baskılara da değiniyordu. Bu filmi, çıkara dayalı evlilikleri eleştiren *La Tendre Ennemie* (*Yumuşak Düşman*, 1936) adlı güldürü, bir gece kulübünde çalışan bir kadının öyküsünü işleyen *Sans Lendemain* (*Yarınsız*, 1939) ve Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasına yol açan suikasta eğilen *De Mayerling à Sarajevo* (*Mayerling'ten Saraybosna'ya*, 1940) izledi. Fransız uyruğuna geçen Ophüls, bu kez Hollywood'a gitti. Altı yıl çalışma olanağı bulamadıktan sonra, yapımcı Howard Hughes'un önerisiyle *Vendetta* adını taşıyacak bir filmi yönetmeye başladıysa da, üçüncü çalışma gününde setten uzaklaştırıldı. Hollywood'daki ilk filmi *The Exile* (*Sürgün*, 1947) oldu. Douglas Fairbanks Jr. ile Maria Montez'in başrolleri oynadıkları film, sıradan bir serüven olmanın ötesine geçmedi. Stefan Zweig'tan uyarladığı ve Joan Fontaine ile Louis Jourdan'ın başrolleri oynadıkları *Letter from an Unknown Woman* (*Meçhul Bir Kadının Mektupları*, 1948) ise imparatorluk Viyana'sından yürekleri sızlatan bir kadın portresi çizdi. Sev-

diği piyanistle bir kez birlikte olduktan sonra bir diplomatla evlenen genç bir kadın, yıllarca sevgisini gönlünde sürdürür ve ancak sevgilisinden olan çocuğu ölünce bir mektupla durumu piyaniste bildirir. James Mason ile Joan Bennett'in başrolleri oynadıkları gerilim filmi *The Reckless Moment*'ten (*Fedakâr Ana*, 1949) önce çevirdiği ve milyoner kocasının (Robert Ryan) baskısından kurtulmak isteyen bir kadının (Barbara Bel Geddes) öyküsünü ele alan *Caught* (*Tuzak*, 1948) ise ABD'nin yoksul kesimlerine Hollywood'da pek rastlanmayan gerçekçi bir bakış getirir. Başarılı sayılamayacak Hollywood serüveninin ardından yeniden Fransa'ya dönen Ophüls, peşpeşe başyapıtlarını vermeye başladı. Bu filmlerin ilki, *La Ronde* (*Aşk Zinciri*, 1950) oldu. Operetler dönemi Viyana'sında bir aşk rüzgârı estiren film, Danielle Darrieux, Simone Signoret, Serge Reggiani, Simone Simon, Jean Louis Barrault, Gérard Philipe gibi güçlü bir kadroyu bir araya getiriyordu. Arthur Schnitzler'in oyunundan sinemaya uyarlanan filmde, bir atlıkarıncayı çevirerek değişik çiftleri perdeye getiren (ve hiç kuşkusuz yönetmeni simgeleyen) bir oyun kurucu (Anton Walbrook), bu çiftler arasındaki gönül ilişkilerini seyirciler adına yorumlar. Bir orospuyla bir asker, askerle bir hizmetçi, hizmetçi ile patronunun oğlu, patronun oğlu ile evli bir kadın, evli kadınla bir şair, şairle bir oyuncu kadın, oyuncu kadınla bir subay arasındaki ilişkiler, orospuyla askerin bir kez daha karşılaşması ile noktalanır. Çiftlerden her biri hem eski sevgilisine ihanet eder hem de yeni sevgilisinin ihanetine uğrar. Aşk zincirinin kişileri, aşkın ve mutluluğun yüzeysel parıltılarını tanımakla yetinip, gönülden gönüle atlamak için sıradan yalanlara sığınırlar. Stilize Viyana sokaklarında valsler eşliğinde dolaşan bu çiftler, sanki aşkın bir yüzünün mutluluk, bir yüzünün hüzün olduğunu kanıtlamaya çalışırlar. Konuşmaların buram buram edebiyat kokmasına, kişilerin derinlikten yoksun olmasına, yönetmenin barok anlatımının doruğa çıkmasına karşın, *Aşk Zinciri* (belki de, birçok ülkede sansürün hışmına uğramasının, ABD'ye sokulmamasının da etkisiyle) beklenmedik bir seyirci ilgisi gördü. (Roger Vadim'in 1964'te ikinci kez çektiği *La Ronde*, Ophüls'ün filminin silik bir kopyası olmaktan öteye gidemedi). *Aşk Zinciri*'ni, yönetmenin Guy De Maupassant'ın öykülerinden uyarladığı *Le Plaisir* (*Zevk*, 1951) izledi. *Maske*, *Tellier Evi* ve *Model* başlıklarını taşıyan ve bir anlatıcının aktardığı üç ayrı öyküye yer veren film, zevkle aşk, zevkle ölüm arasındaki ilişkileri incelerken, yönetmenin en önemli filmlerinden birini oluşturdu. Yüzüne gençlik maskesi takarak, Toulouse Lautrec'in çizimlerini çağrıştıran bir dans salonunun sürekli müşterileri arasına katılan yaşlı bir çapkının serüvenini ele alan birinci bölümde hüzün ağır basarken, kısa süreli bir tatil yapan genelev kadınlarının bir köy halkıyla kaynaşmasını konu edinen ikinci bölümde taşlama öne çıkar. Üçüncü bölümün kahramanı ise modeline âşık olan bir ressamdır. Ressam modelden ayrılmaya kalkınca, kadın kendini pencereden atıp yürüyemez duruma gelir. Vicdan azabı, ressamı kadınla evlenmeye zorlar ve mutluluğun her zaman güler

yüzlü olmadığını vurgular. Danielle Darrieux, Charles Boyer ve Vittorio De Sica'nın başrolleri oynadıkları *Madame De...*(1953) kocasının düğün hediyesi olarak verdiği çok değerli küpeleri satıp, kocasına tiyatroda düşürdüğünü söyleyen soylu bir kadının çevirdiği dolaplara dayanır. Kadına ilgi besleyen diplomat bir baron, küpeleri el değiştire değiştire ulaştığı İstanbul'da satın alıp, kadına armağan edince, kadın kocasına küpeleri bulduğunu söyler. İki erkek arasındaki düello filmi noktalar. *Madame De...* yaşamın sıradan yönleriyle trajik yönlerinin kesiştiği bir filmdir. Ophüls'ün son filmi, Martine Carol, Peter Ustinov ve Anton Warlbook'un başrolleri oynadıkları *Lola Montes* (1955) oldu. Lola Montes, Franz Liszt ve Bavyera Kralı I. Ludwig'in sevgilisi olmuş, İspanyol kökenli bir kabare şarkıcısıdır. Filmde Lola Montes'i o yılların cinsellik simgelerinden Martine Carol canlandırırken, senaryo erotik romanlarıyla tanınan Cecil St. Laurent'ın romanına dayanır. Bir sirkte, Lola Montes'in yaşam öyküsünden yedi kesit anlatılır ve cambazlıklar, danslar ve müzik eşliğinde canlandırılır. Seyirciler Lola Montes'e, para karşılığında sorular da sorabilirler. Lola'nın List'le ilişkisi; annesinin evlendirmek istediği yaşlı zengin yerine, annesinin âşığıyla evlenmesi; sarhoş kocası yüzünden dansözlüğe başlaması; Bavyera Kralı'nın gönlünü çelmesi ve bu yüzden kralın halkın gözünden düşmesi filmin başlıca bölümlerini oluşturur. Her bölümün başında kısa bir pantomima yer alır. Öykülerin sonunda, cehennemden farksız bu sirkin tutsağı Lola ölüm perendesi atar, daha sonra da kafesine kapatılarak para karşılığında seyircilere gösterilir. Ophüls'ün ilk renkli film denemesi *Lola Montes* yorgun, düşkün bir kadın kahramanın anıları aracılığıyla yaşamın övgüsünü yaparken, içerikten çok yönetmenin anlatım dilinin ustalığıyla dikkati çeker. Gerçekten de film, Barok anlayışın doruğa çıktığı görsel bir zenginlik bütünüdür ve ele aldığı kadın, sahip çıkanın düş gücüne göre biçimler alan bir taş bebekten farksızdır. François Truffaut'ya göre Lola Montes'in yazgısı Jeanne D'Arc'ın yazgısıyla örtüşür. (Filmin iş yapmaması üzerine yapımcı filmi üçte bir oranında kısaltıp kurgusunu değiştirerek yeniden gösterime sundu; özgün kopya ancak 1966'da yeniden gün ışığına çıkarıldı). Biçem ustası Max Ophüls'ü Fransız eleştirmenler, Marcel Proust'un sinemadaki uzantısı olarak değerlendirirler.

Bu dönemin sinemasında güçlü bir oyuncu kadrosunun da büyük bir katkısı vardır. Jean Renoir'ın filmlerinin başoyuncusu Louis Jouvet, Marcel Carné'nin filmlerinde rol alan ve çoğu kez Michèle Morgan ile birlikte oynayan Jean Gabin, Marcel Pagnol'un filmlerinde oynayan Raimu, Julien Duvivier'nin gözde oyuncusu Harry Baur'un yanı sıra Charles Vanel, Pierre Blanchar, Pierre Brasseur, Jean-Louis Barrault, Michel Simon, Jules Berry, Pierre Fresnay, Arletty, Françoise Rosay, Marie Bell, Annabella, Edwige Feuillère, Simone Simon, Viviane Romance gibi yetenekli oyuncular, Amerikalı sinema tarihçisi Jack C. Ellis'e göre "hüznü yansıtmadaki ustalıklarıyla" bu dönem Fransız filmlerinin kötümser havasının yoğunlaşmasına büyük katkıda bulunmuşlardır.

Jacques Prévert, Francis Carco, Pierre Mac Orlan, Charles Spaak gibi edebiyat adamlarının yazdıkları senaryoların; Léon Barsacq, Lazare Meerson, Alexandre Trauner, Serge Pimenoff gibi dekorcuların sahne düzenlemelerinin; Christian Matras, Georges Périnal gibi görüntü yönetmenlerinin çerçevelemelerinin; Joseph Kosma, Maurice Jaubert, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Georges Auric gibi bestecilerin film müziklerinin de katkısını anmak gerekir.

Şiirsel Gerçekçiliğin Babası: Jean Renoir

İzlenimcilik akımının kurucularından ressam Auguste Renoir'ın oğlu Jean Renoir (1894-1979) edebiyat ve resim tartışmalarının yaşandığı bir ortamda büyüdükten sonra adım attığı sinemada yarım yüzyıla yakın bir süre etkinlik gösterdi. Toplumsal eleştirinin yanı sıra, biçim ve anlatım araştırmalarına yer verdiği değişik türlerdeki filmlerinde sürekli olarak kendini yenileyen yönetmenin çalışmaları, sesli dönemin başlangıcıyla Yeni Dalga akımı arasındaki Fransız sinemasının evrimine de ayna tutar. "Fransız yönetmenlerin en Fransız'ı" olarak tanımlanan Jean Renoir, *La Fille de l'Eau* (*Su Kızı*, 1925) ile başlayan ve *Nana* (1926) ile süren sessiz çalışmalarının hemen tümünde ilk karısı (babasının eski modeli) Catherine Hessling'i oynattı. Emile Zola'nın natüralizmi ile, baba Renoir'ın izlenimciliğini bağdaştıran *Nana* sessiz filmlerinin en başarılısı sayılır. Yönetmenin ilk filmlerinde çok belirgin olan izlenimci anlayışın, zamanla yerini natüralizmin öne çıktığı filmlere bıraktığı görülür. Zola'nın romanından uyarlanan *Nana*'da, Renoir görsel arayışları önemser. Hessling'in durağan oyunculuğu, filme dramatik bir boyuttan çok görsel bir boyut kazandırır. Renoir bu döneminde sinemayı "resmi uzama yayan" bir araç olarak değerlendirir. Aynı anlayış Andersen'den uyarladığı *La Petite Marchande d'Allumettes*'de (*Kibrit Satıcısı Küçük Kız*, 1928) sürer. İkinci sesli filmi *La Chienne* (*Dişi Köpek*, 1931) ise hüzünle başkaldırıyı bağdaştıran Şiirsel Gerçekçiliğin (Renoir'ın deyişiyle gerçekliğin şiirsel bir dille anlatılarak yeni bir şiir türü yaratmanın) ilk örneklerinden biri sayılır. Michel Simon'un başrolü oynadığı film, geceleri resim yapan, mutsuz bir evliliği olan bir kasa görevlisinin, bir sokak kadınına tutulması, kadını belalısından kurtarmak için işyerinin kasasından para alması, kadının ihanetini görünce onu öldürmesi ama polisin cinayeti kadının belalısına yüklemesi, elinden çıkardığı tabloları galerilerde büyük paralara satılırken, onun açlık içinde kıvranması üzerine kuruludur. Chaplin'in övgülere boğduğu *Dişi Köpek*'te yönetmen kişileri derinlemesine inceleyerek, dramı ayrıntılarla örer. Yine Michel Simon'un oynadığı *Boudu Sauvé Des Eaux*'da (*Sulardan Kurtarılan Boudu*, 1932) bir kitapçının boğulmaktan kurtarıp evini açtığı işsiz güçsüz birinin evi altüst etmesini, kitapçının karısıyla yatmasını,

hizmetçiyle kırıştırmasını ve hizmetçiyle evleneceği gün nikâhtan kaçıp yeniden sokaklara dönmesini konu edinir. İnce bir taşlamanın egemen olduğu film, Boudu'nün kimliğinde yerleşik düzene, geleneklere, toplumsal ikiyüzlülüğe karşı bir başkaldırı iletisi içerir. Burjuva yaşam biçimini bir ara benimser gibi olan Boudu, sonunda sokağın özgürlüğünü burjuvazinin rahatına yeğler. Bir işçinin dramına ilişkin gerçek bir olayı perdeye getiren ve profesyonel olmayan oyuncularla olayın geçtiği yerde çekilen *Toni* (1934) İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden çok daha önce aynı anlayışla çekilmiş bir film özelliği gösterir. Renoir Simenon'dan yaptığı *La Nuit de Carrefour* (*Kesişme Gecesi*, 1932) ile başlattığı edebiyat uyarlamalarını, Flaubert (*Madame Bovary*, 1934), Maupassant (*Une partie de Campagne* / *Bir Kır Eğlencesi*, 1936), Gorki (*Les Bas-Fonds* / *Ayak Takımı Arasında*, 1936) ve Zola (*La Bête Humaine* / *Hayvanlaşan İnsan*, 1938) gibi yazarlarla sürdürdü. Komiser Maigret'nin bir serüvenini gerilimden yoksun bir biçimde sinemaya getiren *Kesişme Noktası*'nın önemi, yönetmenin alan derinliğini sürekli bir biçimde kullanmasından gelir. Flaubert'in, yaşamını değiştirmek tutkusuyla yanan ama bunu deneyebilmek istencinden yoksun kahramanı Emma Bovary, iyi ile kötünün çatışması arasında kalmış romantik bir kahramandır. Valentine Tessier'nin Emma Bovary'yi canlandırdığı film, yönetmenin *Nana*'nın izlenimci romantizmiyle bağlarını artık keserek gerçekçiliğe yöneldiğini gösterir. Renoir'ın *Büyük Yanılsama*'yı hazırlamaya başladığı için bir, iki sekansını çekemediği ve ancak on yıl gecikmeyle (eksik bölümleri açıklayan ara yazılarla) gösterime girebilen *Bir Kır Eğlencesi*, yönetmenin yaşama sevincini ve doğa sevgisini yücelttiği küçük bir başyapıttır (film 40 dk sürer). On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru bir pazar günü kıra giden dört kişilik bir ailenin (karı, koca, kaynana ve genç kız) yaşadıklarını konu edinen film, sanki zamanın, uzamın, resmin, müziğin ve edebiyatın bireşimini yapar. Ağaçlar, otlar ve ırmağın suları, kaçıp giden mutluluklara tanıklık ederken, film yoğun bir şiirselliğe ulaşır. Jean Gabin ile Louis Jouvet'nin başrolleri üstlendikleri *Ayak Takımı Arasında*, Gorki'nin kitabının özünü aktaramasa da, yönetmenin teknik ustalığını kanıtlar. Yine Jean Gabin'in, bu kez Simone Simon ile başrolleri paylaştığı *Hayvanlaşan İnsan* ise Zola'nın romanını günümüze taşır. Sınıflar arasındaki çelişkileri vurgularken, yönetmenin deyişiyle "Zola'nın gerçekçiliği ardında gizli şiirselliği" ortaya çıkarır. Sonuçta, natüralist, şiirsel ve belgesel yönleri ağır basan bir film çıkar ortaya. *Le Crime de Monsieur Lange* (*Bay Lange'ın Cinayeti*, 1935) ise Renoir'dan çok, tiyatro alanında etkinlik gösteren solcu Ekim Topluluğu'nun (Groupe Octobre) ürünü sayılır. Topluluk üyesi Jacques Prévert'in senaryosu, patronu kayıplara karışan bir matbaa işçilerinin bir kooperatif kurarak Lange'ın yazdığı romanları yayımlamalarını konu edinir. Patron geri dönüp yayınevine el koymaya kalkışınca Lange patronu öldürür. Film, sermayeye, din adamlarına, burjuva adaletine yönelik sert bir eleştiridir. Renoir, Fransız toplumunun sorunlarına eğildiği *La Vie est à Nous*

(*Yaşam Bizimdir*, 1936), *La Marseillaise* (*Marsilyalı Kız*, 1937) gibi filmlerden, lirik bir insanlık dramı olan *La Grande Illusion*'dan (*Büyük Yanılsama*, 1937) sonra en önemli filmi sayılan *La Règle du Jeu*'yü (*Oyunun Kuralı*, 1939) çekti. Aragon'un önerisi üzerine, Komünist Parti için çekilen ve sansürün yasakladığı *Yaşam Bizimdir*, Renoir ile André Zwobada, Jacques Becker, Jean-Paul Le Chanois ve Henri Cartier-Bresson'un ortak çalışmalarının ürünüdür. (Renoir Komünist Parti üyesi değildir). Sovyet sinemasının belgeselci anlatımından esinlendiği görülen film, üç öykü anlatır. İlk öyküde işinden çıkarılan bir işçi, arkadaşlarının dayanışma grevi sonucunda işine döner, ikinci öyküde varı yoğu satışa çıkarılan bir köylü ailesi yıkımdan kurtarılır, son öykü işsiz kalan bir mühendise verilen desteği anlatır ve öykülerin arasına haber filmlerinden görüntüler serpiştirilir. Film Fransa'nın zenginliklerini iki yüz ailenin paylaştığını, işçi çocuklarının payına bir şey düşmediğini ve ekonomik gücü ellerinde bulunduranları faşistlerin desteklediğini vurgular. Aynı dünya görüşünü paylaşan aydınları ortak bir üretimde birleştirmeyi başaran ve savaş sırasında ve sonrasında sinemanın ideolojik bir araç olarak kullanılması gündeme geldiğinde örnek alınan *Yaşam Bizimdir* François Truffaut'nun değerlendirmesine göre de "çok iyi bir filmdir". *Marsilyalı Kız* Fransız Devrimi'ne eğilir. Halk Cephesi iktidarı sırasında çekilen *Marsilyalı Kız*, dönemin ilanlarına göre "halk için halk tarafından yapılmış ve Fransız halkının sömürücü azınlığa karşı birleşmesini simgeleyen" bir filmdir. Gerçekten de çekim giderlerinin yarısı, önceden satılan biletlerden (bilet başına iki frank) sağlanan gelirle sağlanmıştır. Sinema tarihinde daha önce bir benzeri olmayan bu dayanışma, filmin büyük bir coşku içinde çekilmesine yol açar. Film, Fransız Devrimi'nin evrelerine güler yüzle eğilerek, devrimin "kansız" yüzünü gösterir ve devrimle Halk Cephesi arasında benzerlikler kurar. Pierre Fresnay, Erich von Stroheim ve Jean Gabin'in rol aldıkları *Büyük Yanılsama* (sinemalarımızda *Harp Esirleri* adıyla gösterilmişti) Birinci Dünya Savaşı tutsakları üzerine belgeselci bir bakışla eğilirken, kamptan kaçmaya çalışanlar arasındaki çelişkileri ve özgürlüğü elinden alınmış insanın davranışlarını (film kahramanlarının ruhbilimsel çözümlemesini de yaparak) inceler. Renoir'a göre savaş büyük bir yanılsamadır, çünkü verdiği umutlar hiçbir zaman yeşermez, verdiği sözler hiçbir zaman tutulmaz. Sürekli bir barış da, tıpkı savaş gibi bir yanılsamadır. Barışı ancak halkların dayanışması sağlayabilir, halkların dayanışması ise enternasyonalizm demektir. *Oyunun Kuralı* Renoir sinemasının ulaştığı doruğu simgelerken, İkinci Dünya Savaşı çıkınca ABD'ye giden yönetmenin en verimli dönemini de noktalar. *Oyunun Kuralı* gösterime girince, içerdiği burjuvazi eleştirisi sağcıların gösterilerine yol açtı. Oynatıldığı salon yakılmakla tehdit edilince, işletmeci kimi sahneleri kesti. Ama bu da yeterli olmadı, sansür filmi yasakladı. *Oyunun Kuralı* ancak 1959'da seyirciyle buluşabildi. Film, Musset'nin *Marianne'ın Kaprisleri* (filmin ilk adı da böyleydi) ile Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü* adlı

çalışmalarından esinlenen yönetmenin "bir güldürü havası içinde trajik bir olay anlatma" isteğinin ürünüdür. Bir şatoda düzenlenen hafta sonu eğlencesinde, ev sahipleriyle konukların gönül serüvenlerine uşaklar da karışınca, eğlence beklenmedik bir biçimde noktalanır. Renoir'ın da rollerden birini üstlendiği film resim (izlenimcilik), tiyatro (bulvar tiyatrosu) ve müzik (Mozart'ın müziği) sanatlarını sinemanın potasında eritir. Ev sahiplerinin dünyası ile uşakların dünyası arasındaki karşıtlıklar, donuk ışıklı bir ortamda çekilen ve hayvanların sanki boğazlandığı av bölümüyle, iskelet kılığındaki konukların bir ölüm dansı yaptığı ve kahkahaların bir dramla noktalandığı maskeli balo bölümünde acımasız bir burjuvazi eleştirisine dönüşür. Artık çürümeye yüz tutmuş bir toplumda, yaşam bir oyundan farksızdır. Yönetenlerin koyduğu (yanlış) kurallar, toplumun varlığını sürdüreceği yanılgısını doğurur. Belirli kalıplara uymayı öngören, ahlak değerlerinden yoksun bu kurallara uymayanlar, oyunda yitik düşerler. Renoir, çok iyi tanıdığı bir ortamı yansıtan bu filmden sonra Hollywood'a gitti.

Renoir'ın Hollywood serüveni yönetmenin sanatına yenilikler katmadı. Burada çektiği beş filmde (*Swamp Water / Bataklı Göl*, 1941; *This Land is Mine / Bu Ülke Benimdir*, 1943; *The Southerner / Güneyli Adam*, 1945; *The Diary of a Chambermaid / Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*, 1946; *The Woman on The Beach / Plajdaki Kadın*, 1946) eskiden ele aldığı konulara değindiği olsa da, Hollywood anlayışına ayak uydurmak zorunluğu, gerçekliğin içerdiği çelişkilere eğilmesine olanak tanımadı. Bir adli hatanın düzeltilmesini konu edinen *Bataklı Göl*, sıradan bir Hollywood filmiydi. İşgal altındaki Fransa'da bir işbirlikçinin milliyetçi duygularının uyanmasını işleyen *Bu Ülke Benimdir*'i izleyen *Güneyli Adam*, yönetmenin Hollywood'daki en başarılı çalışması sayılır. Güneyli pamuk işçilerinin yaşam koşullarına eğilen, küçük çiftçilerin büyük sermayeye boyun eğişini vurgulayan film, yine de bir *Gazap Üzümleri*'nin çizgisine ulaşamıyordu. Octave Mirbeau'dan uyarlanan *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*, yıllarca sonra Buñuel'in yaptığı uyarlamanın çarpıcılığından yoksundur. *Plajdaki Kadın* ise ilk gösterimden sonra yönetmen tarafından neredeyse yeniden çekildiği için güdük bir filmdir. Renoir bu konuda şöyle der: "Filmin ilk gösteriminde cinselliğin çok öne çıktığını görünce, birçok bölümü yeniden çekerek, cinselliği ortadan kaldırdım".

Avrupa'ya dönen Renoir, ilk renkli filmi *The River*'da (*Irmak*, 1950) Ganj kıyılarında yaşanan bir aşk öyküsünü konu edindi. Olağanüstü görüntülerin yer aldığı film, gerçekliğin çözümlenmesinden çok gözlenmesine ağırlık verirken, eski sivriliklerinden arınan yönetmen, bilgelere özgü bir dinginlikle insanlığın varlığını sürdürme serüvenine değinir. Prosper Mérimée'nin öyküsünden uyarlanan *La Carrosse d'Or* (*Altın Araba*, 1952) tiyatro ortamını yücelten görsel bir şölendir. *French Cancan* (*Paris Eğleniyor*, 1954) yirminci yüzyıl başları Paris'ini, izlenimci ressamların çalışmalarını çağrıştıran görüntüler eşliğin-

de ve büyük bir lirizmle verir. *Eléna et les Hommes* (*Eléna ve Erkekler*, 1956) 19. yy. sonları Paris'inde fettan bir kadının (Ingrid Bergman) öyküsünü işlerken, görsel güzelliklerine karşın Renoir'a yakışmayan bir film olarak değerlendirilir. Yönetmenin, Stevenson'ın ünlü romanından esinlenerek çağdaş bir Dr. Jekyll uyarlaması denediği *Le Testament du Dr. Cordeliler* (*Dr. Cordeliler'nin Vasiyeti*, 1959) de, bu konunun en başarısız uyarlamalarından biri sayılır. *Le Déjeuner sur l'Herbe* (*Kırda Kahvaltı*, 1959) ise yapay döllenmenin insanlık için içereceği tehlike gibi ciddi bir konudan yola çıkarak, bir taşlama havası içinde bir izlenimci resim cümbüşüne dönüşür. *Büyük Yanılsama*'yı çağrıştıran *Le Caporal Epinglé*'den (*Enselenen Onbaşı*, 1962) sonra çektiği ve bir tiyatro oyununu çağrıştıran dört bölümden oluşan *Le Petit Théâtre Pour Jean Renoir* (*Jean Renoir'ın Küçük Tiyatrosu*, 1969) yönetmenin vasiyet filmi sayılır. Bölümleri birbirine bağlayan anlatıcı, bir ara Renoir'in dünya görüşünü şöyle özetler: "Yaşama dayanabilmemizin nedeni, sürekli olarak küçük devrimlere gebe olmasıdır".

Renoir'ın gerçekçiliğini, dış dünyayı olduğu gibi yansıtan bir gerçekçilik olarak ele almak yanlış olur. Çünkü Renoir, ilk filmlerinden başlayarak günlük gerçeklikle sinemasal gerçeklik arasına bir mesafe koyar, alıcıya ve oyunculara tanıdığı özgürlüğün sağladığı doğaçlamalar, günlük gerçeklikle perdedeki izdüşümü arasında kaçınılmaz bir uzaklık yaratır. Yönetmen günlük gerçeklikle yetinmeyip, gerçekliğin sınırlarını zorlar, daha uyumlu, daha etkileyici bir gerçeklik yaratır. Çünkü baba Renoir'a göre ressamın görevi gerçekliği olduğu gibi aktarmak değil, onu yeniden yaratmaktır. Oğul Renoir aynı ilkeyi sinemaya uyarlayarak şöyle der: "Gerçekliğe öykünmek, kalıcılık getirmez, çünkü gerçeklik değişken ve geçicidir. Kalıcı olan, sanatçının gerçekliğe yaklaşma biçimidir ve bu amaca kısır bir öykünme ile değil, gerçekliği yeniden yaratmakla ulaşılır". Renoir'a göre "gerçekçi olmanın, gerçekliği yakalamak olasılığını artırdığı" öne sürülemez, çünkü her büyük sanatın, bu arada sinemanın soyut yanları da vardır. Renoir gerçekliği yeniden yaratırken, sözgelimi *Hayvanlaşan İnsan*'da lokomotifi masalların uçan halısına benzetmesi, *Irmak*'ta otları Hindistan'a yaraşır kılmak için boyatması, *Büyük Yanılsama*'da tutsakları, özgürlüğün kendilerini yeni bir kargaşaya atacağını bile bile kamptan kurtulmaya yöneltmesi, Bay Lange'ı ya da Bayan Bovary'yi romantik bir ortama hapsetmesi, yeniden yarattığı gerçekliğin "şiirsel" boyutunun yalnızca birkaç örneğidir.

Jean Vigo

Yalnızca iki kısa, iki uzun film çevirmiş olmasına karşın, sinema tarihinin önemli yaratıcıları arasında özgün bir yeri olan Jean Vigo (1905-1934), kendisinden sonra gelen kuşakları da etkilemiş bir yönetmendir. Jean Vigo, Miguel Almereyda takma adıyla tanınan anarşist Eugène Bonaventure de Vigo ile yi-

ne anarşist olan Emily Cléro'nun oğullarıdır. Önce haftalık (*La Guerre Sociale*) sonra günlük (*Le Bonnet Rouge*) bir gazete çıkaran babası, Birinci Dünya Savaşı'nı sona erdirmek için Almanlarla işbirliği yaptığı gerekçesiyle tutuklanmış, ancak duruşmadan önce Fresnes cezaevindeki hücresinde ayakkabı bağcığıyla boğularak öldürülmüş olarak bulunmuştu (1917). Almereyda'nın intihar ettiği yolundaki resmi açıklama, kamuoyunda gülümsemeyle karşılanmıştı. Babasının ölümünden çok etkilenen Vigo, öğrenimini adını değiştirerek yazıldığı bir taşra okulunda sürdürdü. Öğrencilik yıllarında fotoğrafla ilgilenen Vigo, Paris'te tanıştığı Germaine Dulac ve Claude-Autant Lara gibi sinemacıların desteğiyle Nice'teki France-Films stüdyosunda görüntü yönetmeni yardımcılığı yapmaya başladı. Burada Vertov, Eisenstein, Ivens gibi sinemacıların filmlerini görme olanağı buldu. Kayınbabasının sağladığı parayla satın aldığı Debrie marka bir alıcıyla çekilen *A Propos de Nice* (*Nice'e Dair*, 1929) ilk filmi oldu. Filmin görüntü yönetmenliğini, Dziga Vertov'un kardeşi (daha sonra Hollywood'da ünlenecek olan) Boris Kaufman yaptı (Kaufman, Vigo'nun öteki filmlerinin de görüntü yönetmenliğini yapacaktır). *Nice'e Dair*, Fransa'nın bu ünlü dinlenme kenti üzerine 45 dakika uzunlukta bir belgeseldir. Ama Vigo'nun belgeseli, bildik belgesellerden ayrılarak burjuva yaşam biçimi üzerine incelikli bir taşlamaya dönüşür. Yönetmen çevreyi saptamakla yetinmez, gördüklerinin güzelliklerini ya da çirkinliklerini vurgulamayı önemser. Vertov'un sinema-göz anlayışından etkilenen Vigo dış görünüşlerin gerisinde yatan ikiyüzlülükleri açığa çıkarmayı amaçlar. Vigo'nun hem mizah gücünü, hem sinema yeteneğini ortaya koyan bu belgesel, Paris'te Vieux Colombier Salonu'ndaki özel gösteriminde övgülerle karşılandı. Vigo gösterimden önce yaptığı konuşmada özetle şöyle dedi: "Bu film bir kentteki yaşam anlayışını yorumluyor. Gülünçlüklerle dolu bu anlayışın, çürüyen bir toplumun son çırpınışları olduğunu gösteriyor ve iğrençlikler mide bulandırıyor, devrimci çözümleri akla getiriyor." Gerçekten de film, hem bir anlayışı sert bir biçimde suçlar, hem de bir kentin özellikleri ve kişileri üzerine, ayrıntıları titizlikle saptanmış şiirsel bir görsel anlatı oluşturur. Vigo'nun öteki filmleri de taşlamayla lirizmi kaynaştıracak, günlük gerçekliği aktarırken estetik kaygıları da önemseyecektir. *Nice'e Dair* bir getiri sağlamayınca, Vigo yeniden Nice'e dönüp Les Amis du Cinéma (Sinema Dostları) adını verdiği bir sinema kulübü kurdu. İki yıl yaşayabilen bu kulüpte sansürün kestiği sahnelerin de eklendiği özel film gösterileri düzenledi. Bu arada Luis Buñuel, Prévert Kardeşler, Jean Painlevé gibi öncü sanatçılarla dostluklar kurdu. Vigo'nun ikinci belgeseli *Taris, Champion de Natation* (*Yüzme Şampiyonu Taris*, 1931) oldu. Gerçeküstücü etkiler de taşıyan bu kısa film, toplumsal eleştiri içermese de, lirizm yine varlığını korur. *Zéro de Conduite* (*Hal ve Gidiş Sıfır*, 1934) yönetmenin iki kurmaca filminin ilkidir.

Yapımcı Jacques-Louis Nounez'in sağladığı olanaklarla çekilen *Hal ve Gidiş Sıfır*, yatılı bir erkek okulunda öğrenci-öğretmen ilişkilerini konu edinir.

Senaryosunu da Jean Vigo'nun yazdığı 44 dakika uzunluktaki film, "hal ve gidişten sıfır" alan öğrencilerin baskıcı yönetime başkaldırıp, festival için okula gelen çağrılılara ellerine geçeni fırlatıp, dama tırmanmalarıyla noktalanır. Yönetmenin çocukluk anılarından esinlendiği bilinen film, yalnızca kalıplara önem veren bir öğretim ve yönetim anlayışının egemen olduğu bir okuldaki öğrencilerin yaşamlarını, oyunlarını, şakalaşmalarını, dostluklarını ve sonunda otoriteye başkaldırıp, okulun damında sanal bir özgürlüğe sığınmalarını işler. Gerçekçi bir yaklaşımla ele alınan öğrencilerin kişilikleriyle, alaycı bir bakışla ele alınan yöneticilerin kişilikleri ortak bir kesişme noktası bulamayınca, film bir suçlamaya dönüşür. Eğitim sisteminin aksaklıklarına değinen başka filmlerden ayrılarak, öğrencilerin başkaldırısını baskı, haksızlık ve özellikle de tutuculuğa karşı direnme ve başkaldırı öneren toplumsal ve siyasal bir iletiye dönüştürür. Kişilerin ve çevrenin yer yer karikatürleştirilmesi, fantastik öğelere yer verilmesi (ağır çekimle verilen öğrencilerin yatakhanede kuştüyü savaşı, çağrılılara saldırı) avangard anlayışın öğelerini toplumsal eleştiri amacıyla kullanan bir biçem ortaya çıkarır ve Vigo'nun sinemasıyla Buñuel'in sineması arasındaki ortak noktayı oluşturur. *Hal ve Gidiş Sıfır*, hiç kuşkusuz Buñuel'in *Los Olvidados* (*Unutulmuşlar*, 1950), François Truffaut'nun *Les Quatre Cents Coups* (*Dörtyüz Darbe*, 1959) ve Bellocchio'nun *Nel Nome del Padre* (*Tanrı Adına*, 1972) gibi benzer konuların esin kaynağı olmuştur. Fransa'da özel bir gösterimin ardından sansür tarafından yasaklanan film, ancak savaştan sonra (1945) seyircisiyle buluşabildi.

Vigo'nun veremden ölmeden önce çektiği *L'Atalante* (1934) son filmi oldu. Vigo'yu destekleyen yapımcı Jacques-Louis Nounez, bir önceki filmin yasaklanmasına karşın Vigo'ya yeni bir öneri götürdü. Başrolleri Michel Simon, Jean Dasté ve Dita Parlo'nun üstlendikleri 78 dakika uzunluktaki film, kişilerden çok durumlar üzerine kurulu *Hal ve Gidiş Sıfır*'dan ayrılarak, kahramanları üç kişi olan bir aşk öyküsü anlatır. Kişiler arasındaki ilişkiler yumağı, iç dünyalarına da ayna tutan bir aşkın dramatik öyküsünü, lirik bir biçimde aktarır. Seine Irmağı'nda sefer yapan bir çatananın, yaşlı yardımcısıyla birlikte yaşayan kaptanı, evlendiği sevgilisini de tekneye alır. Tekdüze yaşamdan sıkılan kadın, büyük kentin çekiciliğine kapılarak kaçıp Paris'e gider ama çok geçmeden kocasına döner. Kiliseden çıkan düğün alayının kıyıya doğru yürüyüp, gelinle damadı tekneye bindirmesiyle başlayan film, gerçekle fanteziyi ve düşseli birbirine ekleyerek, yer yer incelikli bir alaya da yer veren eleştirel bir gerçekliğe ulaşır. Yönetmen çok bilinen bir öyküyü anlatırken, ayrıntılara kattığı gerçeküstücü ve lirik öğelerle seyirciyi çok etkileyen gözlemlere yer verir. Filmin erkek ve kadın kahramanı, gerçeklikle düşler dünyası arasında gidip gelen bir aşk yaşarken, rastlantıların bir araya getirdiği üç kişinin barındıkları çatana ırmak üzerinde yol aldıkça, sanki akıp giden yaşamı simgeler. Michel Simon'un olağanüstü bir biçimde canlandırdığı, vücudu dövmeli yaşlı gemicinin gerçeküs-

tücü anlayışa uygun odasıyla, erkeğin denizin dibinde karısının hayaliyle karşılaştığı sahne Vigo'nun öncü akımlara ilgisini doğrular. Film, dağıtımcı Gaumont'un isteği üzerine bazı kısaltmalar yapılarak ve adı *Le Chaland qui Passe*'a (*Geçen Çatana*) dönüştürülerek gösterime girdi. Olumlu eleştiriler almasına karşılık, seyirci ilgi göstermedi. Vigo, filmin gösterime girmesinden bir ay sonra öldü. *L'Atalante* ancak 1940'ta özgün biçimi ve adıyla seyirciyle buluştu. Vigo'nun önemi, öncü anlayışları gerçekliğin somut sorunlarıyla bağdaştırabilmiş olmasından kaynaklanır. Bu anlamda Vigo, gerçeküstücü sinemacıların daha iyi bir dünya doğrultusunda giriştikleri bireysel savaşımı, siyasal ve ideolojik ortama kaydırmayı başarmıştır. Bu nedenle, Jean Vigo'nun filmleriyle Luis Buñuel'in sineması arasında benzerlikler kuranlara hak vermek gerekir. (Yönetmen Julien Temple 1998'de yönettiği *Vigo: Passion For Life / Vigo: Yaşama Tutkusu* adlı filminde Jean Vigo'nun yaşam öyküsünü işledi).

Şiirsel Gerçekçiliğin Simgesi: Marcel Carné

Marcel Carné (1909-1996) şair Jacques Prévert ile yaptığı işbirliği sonucunda Fransız sinemasının kimi unutulmaz filmlerini yarattı ve koyu bir karamsarlığın egemen olduğu bu filmlerle Şiirsel Gerçekçiliğin en uç temsilcisi oldu. Carné'nin sinemayla ilgisi eleştirmenlikle başladı. *Ciné-Magazine* dergisinde yayımladığı eleştirilerde, filmlerin özünden çok biçimleri üstünde durdu. René Clair ve Jacques Feyder'in yönetmen yardımcılığını yaptıktan ve bir belgesel çektikten sonra *Jenny* (1936) ile yönetmenliğe başladı. Sevdiği erkeği kızının da sevmesi üzerine, kızının mutluluğu için aradan çekilen bir kadının öyküsünü konu edinen ve başrolleri Françoise Rosay ile Albert Préjean'ın paylaştıkları film, sıradan bir melodramdı. Ama yönetmenin Jacques Prévert (ve besteci Joseph Kosma, dekorcu Alexandre Trauner) ile işbirliğini başlatması açısından önem taşıyordu. Filmin, Şiirsel Gerçekçiliğe yakın Feyder'in sinemasından, özellikle de *Mimoza Pansiyonu*'ndan etkilendiği görülüyor, yönetmenin sinema diliyle yakalamak istediği şiirsel ortama, Prévert'in edebiyatçı kimliği büyük katkıda bulunuyordu. Feyder'den, sinema diline gösterilmesi gereken titizliği öğrenen Carné'nin Prévert ile işbirliği on üç yıl boyunca çevrilecek yedi filmde sürecek, daha sonraki yıllarda ortaya çıkacak De Sica-Zavattini işbirliği dışında, sinema tarihine benzeri olmayan bir örnek olarak geçecekti. Carné'nin filmlerinin kötümser ve yazgıcı çizgisi, Prévert'in senaryolarından kaynaklanır. Marcel Carné için de sinemanın işlevi, her şeyden önce gerçekliği yansıtmaktır. Senaryolarını Jacques Prévert gibi siyasal görüşü emekçilerden yana bir yazara yazdırması bu anlayışın sonucudur. Böylece yönetmen günlük gerçeklerden derlenen verileri, edebiyatın imbiğinden geçirerek, yeni bir gerçeklik yaratır. Bu gerçeklik Carné'nin filmlerinin çoğuna, duygularla yoğrul-

muş bir karamsarlık getirir. Halk Cephesi coşkusunun sona erdiği, Dünya Savaşı'nın ufukta belirdiği bir dönemde çekilen bu filmlerin karamsarlığının, ülkenin içinde bulunduğu koşulları da yansıttığını düşünmek doğru olur.

İkilinin ikinci ürünü olan *Drôle de Drame* (*Tuhaf Dram*, 1937), İngiliz polis romanları yazarı J. Storer Clouston'ın romanından uyarlandı. Film, polis romanları da yazan iki kimlikli bir bilim adamının yer yer gülünç öyküsünü anlatırken, Prévert'in sözcük oyunlarına dayalı konuşmaları ve Françoise Rosay ile Michel Simon'un oyunculuklarıyla dikkati çeker. *Quai des Brumes* (*Sisler Rıhtımı*, 1938) ile *Le Jour se Lève* (*Gün Doğuyor*, 1939) ise ikilinin en başarılı ürünleri arasında yer alır. Çevre ayrıntılarına ve kişilerin davranışlarına büyük özen gösteren bir sinema anlatımıyla, gerçekliğe eleştirel bir bakışla yaklaşan, şiirsel göndermelerle yüklü bir senaryonun bir araya gelmesi iki unutulmaz filme kaynaklık eder. Pierre Mac Orlan'ın romanından oldukça serbest bir biçimde uyarlanan ve Jean Gabin ile Michèle Morgan'ı ilk kez bir araya getiren *Sisler Rıhtımı*, Le Havre Limanı'nda ayak takımı ile ilişki kurmak zorunda kalıp, elini kana boyayan bir asker kaçağının öyküsünü anlatır. Genç adam, bir kadına âşık olunca, mutluluğun kendisine de güldüğü sanısına kapılıp, sevdiği kadınla birlikte uzaklara kaçmayı düşler. Ama kendisini Venezuella'ya götürecek vapurun kalkış düdüğü çalarken, rıhtımda vurulup, sevgilisinin kolları arasında can verir. İki sevgilinin mutlu bir gelecek düşü, yazgının kalleşliğine yenik düşer. Şiirsel Gerçekçiliğin başyapıtları arasında yer alan *Sisler Rıhtımı*, acılarla yüklü bir geçmişten, mutluluklar öneren bir geleceğe geçişi simgeleyen geminin bağlı olduğu ve sisin yol açtığı gölgelerle kaplı rıhtımıyla yoğun bir şiirsellik yayar. Şiddetin egemen olduğu ayak takımı arasından seçilen kişiler ise filme gerçekçi kimliğini kazandırır. Rıhtımdaki gemiler bu insanların tümü için, içinde bulundukları koşullardan kurtuluşu simgeler. Aşk da kötümserliği iyimserliğe dönüştürme gücüne sahiptir. Genç kadın, "Yaşamak neye yarıyor?" dese de, âşık olunca, "Her doğan günden" yeni bir şey" bekler. Ölümün eşiğindeki erkeğin sevgilisini son kez öpmesi, aşkı ölümün bile öldüremeyeceğini vurgular. Film, yaklaşan savaşın yarattığı huzursuzluğu öyle iyi yansıtır ki, savaş yıllarında Vichy hükümeti, yenilgiyi bu filmin içerdiği yılgınlığa bağlayacak, Carné ise sanatçının bir barometre gibi gözlemler yaptığı, çıkan fırtınadan sorumlu tutulamayacağı yanıtını verecektir. Yine Jean Gabin'in başrolü oynadığı *Gün Doğuyor* da benzer bir öykü anlatır. Bir fabrikada çalışan genç bir işçi, sevdiği kadını korumak için elini kana boyar ve kıstırıldığı evin odasında intihar eder. Filmin önemi hem bir odanın içinde geçmesinden, hem de geriye dönüşü büyük bir ustalıkla kullanmasından kaynaklanır. Filmin kahramanının polisin sardığı odada geçmişiyle hesaplaşmasını, yönetmen üç kez geriye dönüş yaparak verirken, sonraki yıllarda özellikle Amerikan polisiye filmlerinin bol bol kullanacağı bu yöntemin öncülüğünü yapar. Kahramanın geçmişte yaşadıkları, onu kaçınılmaz sonuna doğru yönlendirir ve genç erkek karaba-

san gibi üstüne çöken yaşamdan kurtuluşu canına kıymakta bulur. (Savaşın başlamasından kısa bir süre önce gösterime giren *Gün Doğuyor*, savaş başlar başlamaz yasaklandı). Bu iki filmin de, bireysel öykülerin sınırlarını geliştirerek, ülkenin belirli bir tarihsel gerçekliğine göndermeler yaptığı ve Jean Gabin'i "yaralı bir kuşağın" beyaz perdedeki simgesine dönüştürdüğü görülür. Bu filmlerin arasında çekilen ve Annabella ile Jean Pierre Aumont'un başrolleri oynadıkları *Hôtel du Nord* (*Kuzey Oteli*, 1938) ise yönetmenin biçemini yansıtsa da, Jacques Prévert ile Jean Gabin'in yokluğu kendini belli eder. Fransa'nın Almanlar tarafından işgali Carné ile Prévert'i, işbirlikçi Vichy hükümetinin sansür engelini aşabilmek için bir Ortaçağ masalı olan *Les Visiteurs du Soir*'ı (*Gece Ziyaretçileri*, 1942) çekmeye yöneltti. Film, engellere karşı direnen, iblisin kendilerini taş heykele dönüştürmesine karşın yürekleri birbirleri için çarpmayı sürdüren iki sevgilinin öyküsünü anlatır. Bir Ortaçağ şatosunda ve o dönem minyatürlerinden esinlenen dekorlar içinde geçen bu öyküde taşlaşan sevgililerin direniş hareketini, iblisin Hitler'i, şatonun Vichy'deki Mareşal Pétain hükümetini simgelediği ileri sürülürse de, seyircinin bu göndermeleri anladığı kuşkuludur. *Gece Ziyaretçileri*, bugünün seyircisi için, çok ağır gelişen, dahası sıkıcı bir filmdir. Ancak işgal yılları Carné-Prévert işbirliğinin başyapıtı sayılan ve savaş bitince gösterime girebilen *Les Enfants du Paradis*'nin (*Paradideki Çocuklar*, 1944) doğmasına yol açmıştır. Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur'ün de aralarında bulunduğu kalabalık bir oyuncu kadrosunun rol aldığı ve 19. yy Paris'inde tiyatro ortamında geçen bir aşk öyküsünü anlatan, üç saati aşan uzunluktaki bu film iki bölümden oluşur. Altı yıllık bir zaman dilimiyle birbirinden ayrılan iki bölümde de aynı kişiler yer alır. Dönemin ünlü pantomim sanatçısı Baptiste Debureau'nun, sokakta tanıdığı genç bir kadına duyduğu ve engellere karşın, geçen zamana karşın dinmek bilmeyen tutkusu anlatılır. Ne var ki, yazgı bir kez daha bu tutkunun mutlu sonuca ulaşmasını engeller. Kadın artık bağlanmak için Debureau'ya gelip de onun evlenmiş olduğunu öğrenince kaçıp gider. Üzerine doğru gelen, karnaval maskesi takmış kalabalığı yararak kadına yetişmeye çalışan Debureau'nun görüntüleri filmi noktalar. Prévert'in şiirli dili, Carné'nin hem teker teker oyuncuları, hem kalabalık sahneleri yönetmedeki ustalığı, J. L. Barrault'nun olağanüstü pantomim gösterileri, eğlendiren ve hüzünlendiren bölümlerin iç içe geçtiği *Paradideki Çocuklar*'ı geniş soluklu bir Fransız sinemasının başyapıtları arasına katar. Gösterime girdiğinde büyük bir ilgi gören film, Carné-Prévert işbirliğini pekiştirirken, ikilinin yeni filmi *Les Portes de la Nuit* (*Gecenin Kapıları*, 1946) bu işbirliğini beklenmedik bir biçimde noktaladı. *Gecenin Kapıları* savaş ertesi Paris'inin dondurucu kışında, eski bir direnişçinin (Yves Montand) evli bir kadınla (Nathalie Nattier) gönül ilişkisinden yola çıkar. Kadının işbirlikçi olduğu ortaya çıkan kardeşi (Serge Reggiani), direnişçiden intikam almak için yasak ilişkiyi eniştesine (Pierre Brasseur) haber verince, enişte karısını öldürür,

işbirlikçi bir trenin altına atlayarak intihar eder, direnişçi ise tek başına olay yerinden uzaklaşır. 80 milyon frank gibi çok yüksek bir bütçesi olan film, Jean Gabin ile Marlene Dietrich ikilisi için tasarlanmıştı. Ama Marlene Dietrich rolü beğenmedi. Dietrich oynamayınca, Gabin de kadrodan çekildi. Film hem iş yapmadı hem de eleştirmenlerce tutulmadı. Oysa *Gecenin Kapıları*, Carné-Prévert ikilisinin daha önce onca beğenilen çizgisini sürdürüyordu. Yine toplumsal koşulların ve yazgının engellediği bir gönül ilişkisi söz konusuydu. Seyirci yine mutsuz bir sonla karşılaşıyordu. Prévert'in senaryosu, Carné'nin biçemi yine Şiirsel Gerçekçilik anlayışını sürdürüyordu. Üstelik stüdyoda kurulan Barbes-Rochechouart metro istasyonu olsun, lokantalar, sokak satıcıları, karaborsacılar olsun, kişiler arasındaki dramın geliştiği ortama inandırıcılık katıyordu. Direnişçiye "dünyanın en güzel kadınını tanıyacağını" haber veren "yazgı" rolündeki Jean Vilar son derecede etkileyiciydi. Ne var ki, savaşın getirdiği büyük dönüşüm, yazgıcılığı, kötümserliği ve uzaklara kaçıp kurtulmayı artık gündemden çıkarmıştı. Geçmişteki çizgilerine bağlı kalan senaryo yazarı ile yönetmen, yeni dönemin beklentilerine karşılık veren bir gerçeklik kuramamışlardı. Filmden geriye, Joseph Kosma'nın yıllarca ağızlardan düşmeyecek şarkısı *Les Feuilles Mortes* kaldı.

Marcel Carné'nin daha sonraki çalışmaları, yönetmenin yaratıcı kimliğine bir katkıda bulunmadı. Jean Gabin'in oynadığı *La Marie du Port* (*Limanın Marie'si*, 1949), edebiyat uyarlaması *Thérèse Raquin* (1953), yine Jean Gabin'in oynadığı *L'Air de Paris* (*Paris Havası*, 1954), düzene başkaldıran gençleri konu edinen *Les Tricheurs* (*Düzenbazlar*, 1958) *Les Jeunes Loups* (*Genç Kurtlar*, 1970), *Les Assassins de l'Ordre* (*Düzenin Katilleri*, 1971), *L'Oiseau de Mer* (*Deniz Kuşu*) yalnızca usta bir yönetmenin düzgün filmleri oldu. Fransız sinemasının, en önemli temsilcisi Marcel Carné olan bir dönemini, *Paradideki Çocuklar* noktalamıştı.

Jacques Feyder'den Direniş Yıllarına

Halk Cephesi yıllarından İkinci Dünya Savaşı'na uzanan dönemde Fransız sinemasında, yukarıda değinilen yönetmenlerin yanı sıra, filmleri belki seyircinin daha da fazla ilgisini çeken çok sayıda yönetmen ürün verdi. Sinema sanatına büyük bir katkısı olmayan bu filmlerin, dönemin toplumsal sorunlarına dürüst bir biçimde eğildiklerini ve en azından seyircinin sinemaya ilgisini artırdıklarını kabul etmek gerekir. Sayıları hiç de azımsanmayacak kaçış filmleri, bulvar güldürüleri bir yana bırakılacak olursa, bu filmlerin de genellikle gerçekliğin toplumsal ve bireysel öğelerine eğildikleri görülür. Bu açıdan, Jacques Feyder ve Julien Duvivier'nin filmleri hemen dikkati çeker.

Birinci Dünya Savaşı yıllarından beri sinemanın içinde olan **Jacques Fey-**

der (1888-1948) de Şiirsel Gerçekliğe katkıda bulundu. Belçika doğumlu Feyder, sessiz dönemde Pierre Benoit'nın romanından *L'Atlantide* (1921), Anatole France'ın bir öyküsünden *Crainquebille* (1922), Prosper Mérimée'nin romanından *Carmen* (1926), Emile Zola'nın romanından *Thérèse Raquin* (1928) gibi filmler yönettikten sonra, *Les Nouveaux Messieurs*'de (*Yeni Baylar*, 1929) burjuva kurumlarını, özellikle de parlamenter sistemin aksaklıklarını bir vodvil havası içinde eleştirdi. Toplumsal taşlama, bu filmden sonra yönetmenin hemen her filminde kendini belli edecekti. MGM'in çağrısı üzerine Hollywood'a giden Feyder, Greta Garbo'nun son sessiz filmini (*The Kiss* / *Öpücük*, 1928) yönetti. Bunu yine Greta Garbo'nun oynadığı *Anna Christie* (1930) izledi. Hollywood'a ayak uyduramayınca Fransa'ya döndü. Bu kez edebiyat uyarlaması yapmayarak, senaryosunu Charles Spaak ile birlikte yazdığı *Le Grand Jeu*'yü (*Büyük Oyun*, 1934) çekti. Yönetmenin eşi Françoise Rosay'in yanı sıra Marie Bell ve Pierre Richard-Wilm'in rol aldıkları film, sarışın sevgilisinin kimliğini esmer bir sokak kadınında bulduğunu sanan bir lejyon askerinin Casablanca'nın egzotik ortamında geçen duygusal öyküsünü anlatır. Erkek, sokak kadınını vapura bindirip, birkaç gün sonra kendisinin de onun yanına geleceğini söyleyerek Fransa'ya gönderdikten sonra yeniden lejyona yazıldığında falcı kadından yakında öleceğini öğrenir. Filmin önemi, tek bir kadın kimliğini iki ayrı oyuncuya (Marie Bell ile Claude Marcy) çizdirmesinden ve yönetmenin yardımcılığını yapan Marcel Carné'ye Şiirsel Gerçekçiliğin yolunu açmış olmasından kaynaklanır. (Bu konuyu daha sonraki yıllarda Pierre Boileau ve Thomas Narcejac adlı yazarlar romana dönüştürecek, Alfred Hitchcock da bu romandan *Vertigo*'yu [*Ölüm Korkusu*, 1958] çekecektir.) Bir kadının, artık büyümüş olan evlat edindiği çocuğa, karşı koyamadığı bir tutku beslemesini ve kıskançlığının erkeği intihara sürüklemesini konu edinen *Pension Mimosas* (*Mimoza Pansiyonu*, 1934) ise Françoise Rosay'in inandırıcı oyunculuğuyla dikkati çeker. Bu filmin ardından Jacques Feyder, bu dönem Fransız sinemasının en önemli filmleri arasında yer alan *La Kermesse Héroique*'i (*Kahramanlar Geçidi*, 1935) çekti. Françoise Rosay ile Louis Jouvet'nin oynadıkları film, 17. yüzyılda, İspanyol egemenliği altındaki Flandres'da geçiyor, bir küçük kasabada, kadınların kocalarının karşı çıkmasına karşın, İspanyol Valiyi ağırlamasını konu ediniyordu. Belçikalı ve Hollandalı klasik ressamların tablolarından esinlenen çevre düzenlemesi ve giysileriyle dikkati çeken ve kaba güldürüye kaçan gülünç sahnelere yer veren film, Fransa'da olumlu karşılanırken Belçika'da tepkilere yol açtı. Yönetmenin, Birinci Dünya Savaşı'nda ülkenin Almanlarca işgali sırasında Flamanların düşmanla işbirliği yaptığına göndermede bulunduğu öne sürüldü. Bu filmin gördüğü ilgi üzerine Feyder İngiltere'de *Knight without Armor*'u (*Zırhsız Şövalye*, 1937) çekti. Film, devrim yıllarında Rusya'ya giden batılı bir gazetecinin (Robert Donat), bir kontesin (Marlene Dietrich) kaçmasına yardım etmesini konu ediniyordu. Bu film olsun, Alman-

ya'da çektiği ve bir sirk ortamını konu edinen *Les Gens du Voyage* (*Gezi İnsanları*, 1938) olsun, yönetmenin yabancı bir ülkede yaptığı çekimlerde kişiliğini bulamadığını gösteriyordu. İşgal yıllarında İsviçre'ye geçen Feyder, Françoise Rosay'in dört ayrı kadını canlandırdığı *Une Femme Disparaît*'yi (*Bir Kadın Kayboldu*, 1942) çekti. Savaştan sonra yeniden Paris'e döndüğünde artık Fransız sinemasında yeni bir yönetmenler kuşağı vardı.

Renoir'dan çok Feyder'e yakın bir sinema anlayışının temsilcisi **Julien Duvivier** (1896-1967) akıcı bir sinema dilinin ürünü olan filmlerine, yaşadığı dönemin çelişkilerini ve umutlarını da aktarır. Dramdan güldürüye, polisiyeden serüvene uzanan altmışı aşkın filminin ortak özelliği, sinemayı her şeyden önce bir seyirlik sayan ve mesleğini büyük bir titizlikle uygulayan bir yönetmenin ürünü olmalarıdır. Duvivier, çok kısa süre tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra, görüntü yönetmeni olarak sinema alanına girdi. Daha 1930'da yönettiği ve henüz ünlenmemiş olan Georges Simenon'dan uyarladığı *David Golder* olsun, bunu izleyen ve bir yeniyetmenin dünyasına eğilen Jules Renard uyarlaması *Poil de Carotte* (1932) olsun, çevreyi yansıtma ve kişileri çizmekteki ustalığını kanıtlıyordu. *Maria Chapdelaine* (1934) ise Jean Gabin'in ilk kez başrolde oynadığı film oldu. 1930'lar Fransız sinemasının kendisine yaşama hakkı tanımayan bir toplumun romantik ve karamsar kahramanı Jean Gabin bu filmle sinemaya adım atmış oldu. Jean Gabin, kısa ömürlü Halk Cephesi soluğuyla, Alman işgali yılları arasında kalan dönemde, ilkin Duvivier'nin sonra da Marcel Carné ve Jean Renoir'ın filmlerinde, toplumun haksızlıklarına karşı çıkmanın bir işe yaramayacağının bilincindeki hüzünlü bir idealizmin romantik kahramanı oldu. Duvivier'nin bu yıllarda çevirdiği *La Bandera* (1935) ve *Pépé le Moko* (*Cezayir Batakhaneleri*, 1936) yönetmenin anlatım olgunluğunu kanıtlar. Pierre Mac Orlan'ın romanından uyarlanan ilk film, geçmişinden kurtulmak için Fas'taki İspanyol lejyonuna katılan bir katille (Jean Gabin), onun izini süren bir "muhbir" arasında gelişen beklenmedik dayanışmayı, yer yer belgeselci bir anlayışla aktarır. Yine Jean Gabin'in oynadığı ve o dönemin klasikleri arasında sayılan *Cezayir Batakhaneleri* ise polisin elinden kurtulmak için Cezayir'in Arap mahallesine sığınmış bir kanun kaçağının (Jean Gabin), güzel bir kadına (Mireille Balin) gönlünü kaptırmasını, onunla birlikte kaçmayı tasarlarken kıstırılınca rıhtımda intihar etmesini, sevgilisinin ise kalkan vapurla uzaklaşmasını konu edinir. Filmin geçmişi karanlık erkeği, kendisine düşman bir ortamdan kurtulmak için, gönlünün ve özgürlük dürtüsünün etkisiyle canını tehlikeye atmaktan kaçınmaz. Pépé-le-Moko'yu Cezayir'in bir labirentten farksız mahallesine sığınmaya iten nedenleri seyirci bilmez. Bilinen, burada güvencede olduğudur. Ama mahalleyi gezmeye gelen Parisli turist kadına gönlünü kaptırması, Pépé'ye kafesinin dışına çıkmayı göze aldırtır. Kendisiyle birlikte uzak bir ülkeye gitmeyi kabul eden kadınla buluşmak için mahallenin merdivenlerinden inip de rıhtıma geldiğinde, polisin tuzağına düştü-

günü anlar. Mutluluk düşünün sona ermesi, Pépé'yi canına kıymaya yöneltir. Genel çizgisi Marcel Carné'nin *Sisler Rıhtımı*'nı çağrıştıran *Cezayir Batakhaneleri* hem yoğun romantizmiyle hem yönetmenin anlatım ustalığıyla ülke dışında da büyük bir ilgi gördü. (Hollywood aynı konuyu iki kez çekti (John Cromwell'in 1938'de yönettiği *Algiers* ile John Berry'nin 1948'de yönettiği *Casbah*) ama iki film de sıradan olmaktan öteye geçemedi). Eleştirmenlerle yıldızı barışmasa da, Şiirsel Gerçekçiliğe katkısı yadsınamayacak Duvivier'nin, *Cezayir Batakhaneleri*'nden önce çevirdiği *La Belle Équipe* (*Güzel Beraberlik*, 1938) Halk Cephesi coşkusundan etkilenir. Piyangodan ikramiye kazanan işsiz güçsüz beş arkadaş, örnek bir dayanışma göstererek ortak bir lokanta açar. Ne var ki, içlerinden ikisi aynı kadına âşık olunca, başlangıçtaki dayanışma yerini çatışmaya bırakır. Güçlü bir oyuncu kadrosuna (Marie Bell, Louis Jouvet, Raimu vb) yer veren *Un Carnet de Bal* (*Balo Karnesi*, 1937) ise farstan drama uzanan çizgisiyle sağlam bir anlatım örneğidir. Yaşlı oyuncuların kaldığı bir huzurevinde geçen *La Fin du Jour* (*Günün Sonu*, 1938) yaşlılık ve tükeniş üzerine incelikli bir film olmanın ötesinde, yaklaşan savaşın eşiğindeki şanlı günleri geride kalmış Fransa'nın konumuna da gönderme yapar. Savaş Duvivier'nin de, René Clair ve Jean Renoir gibi ABD'ye gitmesine yol açtı. Burada yaptığı, beş öyküden oluşan *Tales of Manhattan* (*Bir Frakın Romanı*, 1942), ile üç öyküden oluşan *Flesh and Fantasy* (*Et ve Fantezi*,1943), *The Imposter* (*Sahtekâr*, 1944) gibi filmlerden sonra döndüğü Fransa'da savaş sonrasının koşullarına ayak uydurmayı bilen yönetmen, bir otomobil kazasında ölünceye dek çalışmayı sürdürdü. İtalyan yazar Giovanni Guareschi'nin kahramanını ilk kez perdeye getiren *Don Camillo* (1952), *La Femme et le Pantin* (*Kadın ve Kuklası*, 1958), *Diaboliquement Votre* (*Şeytan Ruhlu Kadın*, 1967) gibi son filmleri hep iyi bir sinema "işçisinin" ürünleri oldu.

Marc Allégret (1900-1973) amcası yazar André Gide'e Kongo gezisinde eşlik ederken çektiği *Voyage au Congo* (*Kongo Gezisi*, 1926) adlı belgeselle sinemaya adım attı. Marcel Pagnol'dan uyarladığı, natüralist anlayışa uygun *Fanny*'nin (1932) ardından çektiği *Lac aux dames* (*Kadınlar Gölü*, 1934) Vicki Baum'un romanından uyarlanmıştı. Simone Simon ile Jean Pierre Aumont çiftini sinemaya kazandıran film, romantik bir aşk öyküsüydü. Michèle Morgan'ın ilk kez büyük bir rol oynadığı *Gribouille* (*Önünü Görmeyen*, 1937), bir jüri üyesinin vicdanıyla hesaplaşmasını konu edinirken, küçük burjuva ortamını alaycı bir bakışla eleştiriyordu. *Entrée des Artistes* (*Oyuncuların Kapısı*, 1938) konservatuar öğrencileri arasında geçen ve trajik bir sonla noktalanan bir aşk öyküsü anlatırken Louis Jouvet'nin usta oyunculuğuyla dikkati çekti. *Futures Vedettes* (*Geleceğin Yıldızları*, 1954) *L'Amant de Lady Chatterley* (*Lady Chatterley'nin Âşığı*, 1955) gibi filmlere de imza atan Allégret, Michèle Morgan, Bernard Blier, Gérard Philipe, Odette Joyeux ve Brigitte Bardot gibi oyuncuları sinemaya kazandıran yönetmen olarak bilinir.

Oyun yazarı **Marcel Pagnol** (1895-1974) da, özellikle kendi oyunlarını uyarlamak amacıyla yönetmenliğe başladı. Çoğu Güney Fransa'da geçen oyunlarını gerçekçi bir anlayışla sinemaya aktararak *Joffroy* (1933), *Angèle* (1936), *César* (1936) gibi gerçekçi anlayışta filmlere imza attı. Jean Giono'dan uyarladığı *Regain* (1937) ile *La Femme du Boulanger* (*Ekmekçinin Karısı*, 1937) geniş kitleleri etkilemek isteyen bir sinemanın örnekleri oldu.

Tiyatro yazarlığının yanı sıra oyunculuk da yapan **Sacha Guitry** (1885-1957) ise en başarılı filmi sayılan *Le Roman d'un Tricheur*'de (*Bir Düzenbazın Romanı*, 1936) olsun, *Le Mot de Cambronne* (*Cambronne'un Sözcüğü*, 1937), *Désiré* (1938), *Le Diable Boiteux* (*Topal Şeytan*, 1948) gibi filmlerinde olsun ya da savaştan sonra çekeceği *Si Versailles M'Etait Conté* (*Versailles Dile Gelseydi*, 1954), *Napoléon* (1955), *Si Paris M'Etait Conté* (*Paris Dile Gelseydi*, 1956) gibi filmlerinde olsun, konuşmalara dayanan, tiyatro etkisi ağır basan çalışmalar yaptı.

Sağlığında filmleri gereğinden fazla önemsenen ve Arjantin ve Şili'de de çalışmalar yapan **Pierre Chenal** (1903-1990), ancak Pierre Blanchar'ın başrolü oynadığı iki edebiyat uyarlamasında (Dostoyevski'den *Crime et Châtiment* / *Suç ve Ceza*, 1935 ile Pirandello'dan *L'Homme de Nulle Part*/ *Ölü Mathias Pascal*, 1937) ile düzgün iki film çekti.

Eğitim sorunlarına ilişkin belgeselleriyle tanınan, sinemayı eğitim aracı olarak kullanmayı amaçlayan, UNESCO'nun sinema danışmanlığını yapan, New York'ta New School Social'ı kurup yöneten, yazar **Jean Benoît-Lévy** (1888-1959) ise çoğu Marie Epstein ile ortak bir çalışmanın ürünü olan *La Maternelle* (*Ana Okulu*, 1933), *Le Coeur de Paris* (*Paris'in Yüreği*, 1933) *Hélène* (1936), *La Mort du Cygne* (*Kuğunun Ölümü*, 1937), *Altitude 3200* (*Yükselti 3200*, 1938) gibi filmlerle ilgi topladı.

Yazar **André Malraux**'nun (1901-1976) yönettiği *Espoir*'ı (*Umut*, 1937) daha önce değinilen Renoir'ın *Yaşam Bizimdir*'i ile aynı kefeye koymak gerekir. Malraux, İspanya İç Savaşı'nı konu edinen *Umut* romanını yayınladıktan sonra, İspanya'ya giderek, Denis Marion'un da katkısıyla romanın bir bölümünü filme aldı. Cephede, cephe gerisinde belgeselci bir anlayışla çekilen ve Franco'nun faşist birlikleri Barselona'ya girdiğinde çekimi daha tamamlanmamış olan film, Sierra de Teruel bölgesindeki çarpışmaları konu edinir. Sovyet sinemasının etkileri görülen filmde, dağdan inen halkın, ölülere ve yaralılara saygı gösterisi filmin doruk noktasını oluşturur. *Umut*, cumhuriyetçilerin ve dünyanın dört bir yanından onlara yardıma gelenlerin oluşturduğu uluslararası tugayın özgürlük ve demokrasi savaşımını verirken bir belgesel olmanın ötesine geçerek, belirli bir tarihsel olay üzerine dramatik ve şiirsel yanları da olan eleştirel bir incelemeye de dönüşür. Fransa'da yasaklanan ve işgal yılları boyunca gizlenerek korunan film ancak 1945'te gösterilebildi ve yalnız sinema tarihi açısından değil tarih bilimi açısından da ne denli önemli olduğu anlaşıldı.

Halk Cephesi iktidarı kısa sürede sona erdikten, İspanya'da Franco iktida-

rı ele geçirdikten sonra çıkan İkinci Dünya Savaşı, Avrupa haritasını altüst etti. Alman orduları tarafından bozguna uğratılan Fransa, imzaladığı silah bırakımı antlaşmasıyla Paris'i de Alman işgali altında bırakarak, Vichy'de Mareşal Pétain başkanlığında bir hükümetle yönetilmeye başladı. Dört yıl sürecek bu yönetim boyunca, daha önce de değinildiği gibi önemli yönetmenler ABD'ye giderken, film üretimi sürdü. Dört yıl boyunca üç yüz elli dolayında film çevrildiyse de, sektör Almanların denetimi altına girdi. Seyircinin Alman filmlerine ilgi göstermediği Fransa'da, Amerikan filmlerinin boşluğunu doldurmak için, Almanlar Fransızların film çekmesini engellemeyip, sıkı bir denetim uygulamakla yetindiler. Çalışanların bir bölümü yönetimle uyum içine girse de, aralarında Jean Grémillon, Jacques Becker, Jean Painlevé gibi yönetmenlerle Pierre Blanchar gibi oyuncuların da bulunduğu sanatçılar sinemanın ulusal kimliğini yitirmemesi için "Fransız Sineması Kurtuluş Komitesi" adlı gizli bir örgüt kurdular. İşgal güldürü, casusluk, gerilim gibi oyalayıcı konuların öne çıkmasına yol açtı.

Renoir'ın yardımcılığını yapmış olan **Jacques Becker** (1906-1960) ilk filmi *Le Dernier Atout*'yu (*Son Koz*, 1942) işgal yıllarında çekti. Amerikan sinemasının etkilerini taşıyan ve seyircinin büyük ilgisini çeken bu polisiyeyi, *Goupi Mains Rouges* (*Kırmızı Elli Goupi*, 1943) izledi. Pierre Véry'nin romanından uyarlanan film Fransa'nın kırsal kesiminde aile içi ilişkileri ele alıyor, çevreyi ve kişileri aktarmadaki titizliğiyle, Becker'in Renoir'ın yolunu izleyeceğini gösteriyordu. Yönetmenin işgal sona ererken çektiği *Falbalas* (1944) Paris'in moda dünyasına eğiliyor, işgal yılları Paris'inde burjuvazinin yaşam biçimi konusunda çarpıcı gözlemler getiriyordu. Simone Signoret ile Serge Reggiani'nin başrolleri oynadıkları *La Casque d'Or* (*Altın Başlık*, 1952) ise yönetmenin en önemli filmi sayılır. Film hüzünlü bir aşk öyküsünü ele alır. Yirminci yüzyıl başlarında "apaşların" dünyasına eğilen ve Simone Signoret'nin çok başarılı bir oyun verdiği *Altın Başlık*, yönetmenin Louis Feuillade dönemine bir saygı gösterisidir sanki. Jean Gabin'in oynadığı *Touchez pas au Grisbi* (*Haracıma Dokunmayın*, 1953), Becker'in polisiye türünde da başarılı olduğunun örneğidir. Film, Hollywood anlayışının tersine, yasa dışı bir olayı son derecede sakin bir anlayışla aktarır. Max Ophüls'ün ölümü üzerine yönetmenliği üstlendiği ve Ophüls'ün anısına adadığı *Montparnasse 19* (1957) ise ressam Modigliani'nin yaşam öyküsünü perdeye getirir. Fransız sineması, İkinci Dünya Savaşı sonrasında sıkıntılı günler yaşarken, Becker'in kahramanlarının insancıl yönü, seyirciler ve sinemacılar için hiç kuşkusuz bir iyimserlik kaynağı olmuştur.

Henri-Georges Clouzot (1907-1977) da ilk filmi *L'Assassin Habite au 21*'ü (*Katil 21 Numarada Oturuyor*, 1942) ile o dönemin en iyi gerilim filmlerinden birini yönetti. Bir sonraki filmi *Le Corbeau* (*Karga*, 1943) ise yönetmenin işbirlikçilikle suçlanmasına yol açtı. Film bir kasaba doktorunun "karga" imzalı bir tehdit mektubu almasını ve giderek kasabada hemen herkese aynı mektu-

bun gönderilmesinin yarattığı huzursuzluğu konu ediniyordu. Filmin sağlam bir yapısı, ilginç bir konusu, Fransız taşrasına yönelik gerçekçi gözlemleri vardı. Ne var ki, yapımcılığı Alman Continental Yapımevi'nin üstlenmiş olması, Almanların filmi İsviçre ve Çekoslovakya gibi ülkelerde "Fransız toplumunun yozlaşmasının göstergesi" tanıtımıyla gösterime sunması direnişçilerin tepkisine ve savaşın bitiminden sonra Clouzot ile oyuncu Pierre Fresnay'in uzun süre sinemadan dışlanmasına yol açtı. Oysa *Karga*, savaştan önce Tulle kentinde yaşanan gerçek bir olaydan esinlenen, senaryosu Alman işgalinden önce yazılan ve bugün bile ilgiyle izlenen bir gerilim filmidir. Biçimciliği önemseyen sinema anlayışıyla Becker'in tam karşıtı bir sinema üreten Clouzot'yu uluslararası üne kavuşturan film ise *Le Salaire de la Peur* (*Dehşet Yolcuları*, 1953) oldu. Bir Güney Amerika ülkesinin bozuk yollarında patlayıcı yüklü iki kamyonu sürmekte olan dört kişinin ölüm yolculuğunu aktaran film, serüvenle gerilimi ustaca birleştirirken, gerçekleşmeyen umutları da vurgular. Simone Signoret'nin kocasını öldüreyim derken, kocasının tuzağına düşen bir kadını canlandırdığı *Les Diaboliques* (*Şeytan Ruhlu İnsanlar*, 1955) Hitchcock filmlerine parmak ısırtacak bir gerilim ortamı yaratmayı başarır. Bir Kafka atmosferi yaratmayı amaçladığı anlaşılan ama inandırıcılıktan uzak *Les Espions* (*Casuslar*, 1957) ya da Brigitte Bardot'ya ciddi bir rol biçen *La Vérité* (*Gerçek*, 1960) kalıcı değerler içermeyen filmlerdir. Buna karşılık *Le Mystère Picasso* (*Picasso Esrarı*, 1956) büyük bir ressamı, büyük bir sinemacı ile buluşturarak, Picasso'nun sanatı üzerine benzersiz bir belgesel oluşturur.

Jean Grémillon (1902-1959) daha sessiz sinema döneminde çektiği ve varlıklı bir erkeğin gönlünce bir yaşam sürebilmek için topraklarını terk etmesini konu edinen *Maldone* (1928) ile dikkati çekti. Kuduz bir köpeğin ısırdığı bir fener bekçisi ile babası arasında, bir deniz fenerinin daracık ortamında geçen *Gardiens de Phare* (*Fener Bekçileri*, 1930) ise belgeselci yaklaşımının da etkisiyle, insan ilişkilerine eleştirel bir bakış da getirdi. Grémillon'un bu filmleri hem öncü anlayışın geniş kitlelere ulaşmak amacını gerçekleştiriyor, hem de şiirsel gerçekçiliğe giden yolu hazırlayan filmler arasında yer alıyordu. *Petite Lise* (*Küçük Lise* 1930), *La Dolorosa* (1934) gibi önemsiz filmlerin ardından çektiği ve Jean Gabin, Madeleine Renaud ve Michèle Morgan'ın başrolleri oynadıkları *Remorques* (*Römorkörler*, 1939) iki kadın arasında kalan bir erkeğin açmazını ve kadınlardan birinin özverisini, eleştirel bir gerçekçilikle verir. Yönetmenin en önemli filmleri arasında sayılan, senaryosunu Jacques Prévert'in yazdığı ve başrolleri Madeleine Renaud, Madeleine Robinson ve Paul Bernard'ın oynadıkları *Lumière d'été* (*Yaz Işığı*, 1942) bir barajın yapımında çalışan emekçilerle, işverenlerin yaşamı arasındaki çelişkiyi çarpıcı bir biçimde aktarır. Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'nı çağrıştıran bir burjuvazi eleştirisi içeren filmin Vichy yönetimi altındaki koşullara gönderme yaptığı da düşünülebilir. Charles Vanel ile Madeleine Renaud'nun başrolleri üstlendikleri *Le Ciel est à*

Vous (*Gökyüzü Sizindir*, 1943) bir kasabada yaşayan genç bir karı kocanın uçma tutkusunu konu edinir. Günlük gerçekliğe nesnel yaklaşımıyla, İtalyan Yeni Gerçekçi akımını haberleyen film, işgal altındaki Fransız halkının direnişine ve özgürlük özlemine de gönderme yapar. Müttefik çıkarmasının ardından Normandiya bölgesinin durumunu inceleyen *Le Six Juin à l'Aube* (*Altı Haziran Şafağı*, 1946) lirik bir anlatımın egemen olduğu çok önemli bir belgeseldir. *Pattes Blanches* (*Beyaz Pençeler*, 1948) ise senaryoyu yazan, oyun yazarı Jean Anouilh tarafından çekilecekti. Çekim öncesinde Anouilh hastalanınca yönetmenliğe onun önerisi üzerine Grémillon getirildi. Anouilh'un etkisinin kendini belli ettiği film üç erkekle ilişkisi olan bir kadını ele alan bir dramdır. Filmlerinin bestesini de yapan Jean Grémillon'un çalışmalarını, Şiirsel Gerçekçilik ile Eleştirel Gerçekçilik arasında bir geçiş döneminin ürünleri olarak değerlendirmek doğru olur.

Arka sayfada: Charles Laughton, Alexander Korda'nın yönettiği *The Private Life of Henry VIII* (*Kadınlar Celladı*) filminde.



ONUNCU BÖLÜM

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE AVRUPA SİNEMASI

Hitler'in İktidara Gelişi

Sömürgelerin paylaşımında öteki Avrupa devletlerinin becerisini gösteremeyen Almanya, II. Wilhelm döneminde önemli bir ekonomik atılım sağlamıştı. Kömür, çelik, elektrik ve kimya alanlarında Avrupa'nın ilk sırasına yerleşmiş, orta Avrupa, Balkanlar ve Osmanlı İmparatorluğu ile ekonomik ilişkiler geliştirmiş, bu amaçla Bağdat demiryolunu (*Bagdadbahn*) yapmıştı. Bu arada askeri gücünü artırmış, Amiral Von Tirpitz'in komutasındaki donanması İngiliz donanmasıyla boy ölçüşebilecek duruma gelmiş, 1871 yılında 400 bin olan asker sayısı 1913'te 900 bine ulaşmıştı. Genelkurmay Başkanı Moltke'nin "Bir daha böyle elverişli bir fırsatla karşılaşamayız" yolundaki değerlendirmesinin de etkisiyle, hiç duraksamadan Birinci Dünya Savaşı'na girerek Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun yanında yer alan Almanya, "elverişli fırsat" yerine büyük bir yenilgiyle karşılaştı ve 28 Haziran 1919'da Versailles Barış Anlaşması'nı imzalamak zorunda kaldı. Anlaşma, Alsace Lorraine'i Fransa'ya, kuzeydeki topraklarının bir bölümünü Polonya ve Litvanya'ya vererek, Dantzig'de bağımsız bir devlet kurarak ülkeye yeni sınırlar çiziyor, asker sayısını yüz bine indiriyor, ordunun ağır topçu, hava ve deniz kuvvetlerine sahip olmasını yasaklıyor, Almanya'nın, tutarı daha sonra belirlenecek bir savaş tazminatı ödemesini ve aralarında (Hollanda'ya sığınmış olan) Kaiser'in de bulunduğu savaş suçlularının teslimini öngörüyordu. 1919 yılı Nisan ayında kabul edilen Weimar Anayasası uyarınca kurulan ve sosyalist, sosyaldemokrat ve Katolik koalisyonuna dayalı cumhuriyet hükümeti, Versailles Anlaşması'nı imzalamadan önce Berlin'de Spartakistlerin komünist ayaklanmasını (Ocak 1919) bastırıp Almanya'da sosyalist bir düzen kurmak isteyen Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg'u öldürtmüştü. (Berlin ve Ruhr'da işçi ayaklanmalarının başarısızlığa uğraması, Alman solunun devrimle iktidarı ele geçirmek özlemlerini noktalayacaktır. Ekonomik sorunlarla boğuşmak zorunda kalan Weimar Cumhuriyeti, özellikle orta sınıfın alım gücünü sıfıra indiren 1923 devalüasyonundan sonra orduyu ve bürokrasiyi de karşısına almış oldu. Ama darbe girişimlerinin bastırılması, dış ilişkilerin düzene sokulması, Almanya'nın Milletler Cemiyetine kabul edilmesi, ABD'nin ekonomik yardımda bulunması, bayındırlık ve eğitim

alanlarında atılım yapılmasını sağladı. Ne var ki, Amerikan ekonomisinde başgösterip Avrupa'ya da yayılan 1929 bunalımı, dış yardımların kesilmesine ve işsiz sayısının altı milyona ulaşmasına yol açtı. Bu ortam 1928 seçimlerinde 12 üyelik kazanmış olan, A. Rosenberg'in "ari ırk" görüşünü savunan, sağcı Nasyonal Sosyalist Parti'nin 1930 seçimlerinde 107 üyelik kazanmasına yol açtı. Ülkenin siyasal ve toplumsal sorunlarına köktenci çözümler öneren partinin başarılı propagandası, Temmuz 1932 seçimlerinde 609 sandalyeden 230'unun kazanılması sonucunu doğurdu. Böylece naziler, komünistlerle işbirliği yapmaları durumunda her hükümeti devirebilecek bir konuma geldi. Büyük sermayenin ve büyük toprak sahiplerinin çıkarlarını gözeten partileri güçlendirecek bir anayasa düzenlemesi de yapacak ulusal bir koalisyonda Hitler'in denetim altında tutulabileceği kanısı, cumhurbaşkanı Hindenburg'un Hitler'i şansölyeliğe getirmesine (30 Ocak 1933) yol açtı. Hükümetin ilk uygulamalarından biri, Reischtag (Alman Ulusal Meclisi) yangınını (27 Şubat 1933) bahane ederek, bir komünist ayaklanma tehlikesi karşısında bulunulduğu gerekçesiyle kişisel özgürlükleri ortadan kaldıran bir karamame çıkarmak oldu. Meclisi kundaklamakla suçlanan komünist Van der Lubbe yargılanıp ölüm cezasına çarptırıldı. (Oysa yangını nazilerin çıkardığı biliniyordu). Bu olay nazi karşıtlarının acımasız bir biçimde kovuşturulmasına yol açtı. Yeni hükümetin şiddete de yer veren baskıcı uygulaması, basını, kiliseyi ve gençlik örgütlerini denetim altına aldı. Goebbels'in, Alman halkını "zehirlediğine" inandığı 20 bin kitap bir meydanda yakıldı. Partinin içine sızmış olabilecek solcular temizlendi. Yasal bir düzenlemeyle Nasyonal Sosyalist Parti, ülkenin tek partisi konumuna getirildi (14 Temmuz 1933). 1934'te Mareşal Hindenburg öldüğünde Hitler devlet reisliği görevini de üstlendi. Aynı yıl yaptırdığı bir halk oylamasıyla da bu durumu yasallaştırdı. Alman halkının karmaşık devlet aygıtına bağlılığı ve olayları basite indirgeyerek, Versailles Anlaşması'nın geçersiz kılınarak büyük bir Almanya'nın yaratılacağı, herkese iş bulunacağı, ordunun eski gücüne kavuşturulacağı ve ülkenin, kötülüklerin kaynağı Yahudilerden temizleneceği gibi umutlar dağıtan sloganları kabullenmeye yatkınlığı, kitle iletişim araçlarını başarılı bir biçimde kullanan usta demagog Hitler'in iktidarı ele geçirmesini kolaylaştırmıştı. Ayrıca sistem değişikliğini kaçınılmaz gören bürokratların ve yargı organının da, yasal sınırlar içinde gerçekleşen bu değişimi, tıpkı büyük sermaye gibi desteklediğini vurgulamak gerekir. Hitler, "benim bilincimin adı Adolf Hitler'dir" demekten gocunmayan, toplama kampları uygulamasının fikir babası Mareşal Göring ve Gestapo Şefi Himmler ve propaganda ustası Goebbels'in de katkısıyla otoriter bir rejimin sağladığı kolaylıklardan yararlanarak, ilkin Almanya'nın ekonomisini güçlendirdi. Ardından tarihin en kanlı savaşlarından İkinci Dünya Savaşı'nı başlatarak, ülkenin ikinci kez büyük bir yenilgiyle karşılaşmasına yol açtı. Savaş bittikten sonra Nurenberg'te savaş suçlularını yargılayan mahkemede, savcılık iddianamesi şöyle

başlıyordu: "1933 yılı Ocak ayında, Almanya adını taşıyan geminin güvertesine bir fesat çetesinin üyeleri tırmandı. Kaptan köprüsünü ele geçirdi, tayfaları etkisiz kıldı. Gemiyi silahlandırdı ve Avrupa sularında bir korsanlık gezisine çıktı". İnsanlık tarihinin en karanlık sayfalarından birini yazan Hitler ve arkadaşlarını tanımlayacak en yerinde sözcük, hiç kuşkusuz savcılığın kullandığı "çete" sözcüğüdür.

Nazi Almanyası'nda Sinema

Sesli sinemanın yaygınlaşması, sessiz dönemin sonuna doğru büyük bir atılım yapmış olan Alman sinemasında duraklamaya yol açtı. Kimi yönetmenlerin ABD'ye gitmesi ve ekonomik bunalım, sinema endüstrisini olumsuz doğrultuda etkiledi. Ama asıl darbeyi, nazizmin iktidara gelmesi vurdu. Naziler başlangıçta sinemanın kuracakları yeni düzene yapabileceği katkının bilincinde değildi. Halk kitlelerini, Hitler'in ateşli konuşmalar yaptığı açık hava toplantıları ve basın aracılığıyla yönlendiriyorlardı. Sovyetler Birliğinde yeni düzenin benimsenmesinde sinemanın oynadığı etkili rolü, ilkin Joseph Goebbels sezdi. Büyük bir sinema tutkunu olan, dünya sinemasındaki gelişmeleri yakından izleyen Goebbels, Milli Eğitim ve Propaganda Bakanlığı'nı üstlenir üstlenmez (13 Mart 1933) başbakanlığın tam karşısındaki Wilhelmplatz'a yerleşerek kültür etkinliklerini, bu arada sinemayı tek merkezden yönetecek olan Reichskulturkammer'i (Devlet Kültür Odaları) kurdu. Bu merkez, sinemanın parasal sorunlarının yanı sıra üretimin "estetik ve düşünsel" kimliğini de belirleyecekti. 28 Mart tarihinde Alman sinemacılarını Kaiserhof Oteli'nde bir toplantıya çağıran Goebbels, sinemacılara, Alman ulusunun üstün niteliklerini ve Alman ordusunu yücelten filmler yapmalarını önerdi. (Toplantının ardından Goebbels günlüğüne şunları yazar: "Herkesin işbirliği yapmaya yatkın olduğu izlenimini edindim"). Birkaç hafta sonra çıkan bir yasa, ülkenin "yaşam damarlarını kesen" filmler üretmekle suçlanan Yahudilerin sinema sanayiinden dışlanmasını (Yahudi yapımcılardan ve salon sahiplerinden işlerini tasfiye etmeleri istenmişti) ve sinemayla ilgili yazılı basının nazilerin denetimine geçmesini sağladı. Bu arada nasyonalsosyalist ideoloji doğrultusunda belgeseller yapımı da desteklendi. Goebbels'e göre sinema, halkı "ölüm kalım savaşına hazırlayabilecek önemli bir etkendi". Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*, Fritz Lang'ın *Die Nibelungen*'i, Clarence Brown'un *Anna Karenina*'sı, Goebbels'in örnek alınmasını önerdiği filmlerdi. Alman sineması, oldukça kısa bir süre içinde, teknik açıdan yine kusursuz dram, güldürü, serüven türünden kaçış filmleri ile, propaganda filmlerine yöneldi. Bu arada Goebbels'in sinemanın başına getirmek istediği Fritz Lang bu öneriyi kabul etmeyerek önce Fransa'ya ardından Hollywood'a gitti. Fritz Lang'ın davranışını birçok sinema adamı izledi. Erich Pom-

mer, Roberty Wiene, Robert Siodmak, Billy Wilder, Fred Zinnemann, Paul Czinner, Leontine Sagan gibi yapımcı ve yönetmenler, Conrad Veidt, Peter Lorre, Oscar Homolka, Helene Thimig gibi oyuncular Almanya'yı terk etti. Goebbels'in yönlendirdiği 1930'ların Alman sinemasında, tarihinin en büyük yenilgisine doğru yol alan bir toplumun ideolojik dönüşümüne kaynaklık eden, nazizme doğrudan ya da dolaylı bir biçimde övgüler düzen filmler ağırlık kazandı. UFA Yapımevi'nin, sağcı görüşleriyle ünlü yöneticisi Alfred Hugenberg, devletin sinema endüstrisine el koymasından da çekinerek nazi ideolojisini yansıtan filmler üretmeye başlayınca, öteki yapımevleri de aynı çizgiyi benimsemek zorunda kaldı. UFA'nın bu çizgideki filmleri *Die Letste Kompagnie* (*Son Arkadaş*, 1930) ile başlar. Kurt Bernhardt'ın yönettiği film, Napolyon'un Prusya seferi sırasında, arkadaşlarının çekilmesini sağlamak için bir yüzbaşı komutasındaki on iki erin bir değirmende düşmanı oyalamasını konu edinir. Canlarını vererek arkadaşlarının kurtulmasını sağlayan askerlerin anısına, Fransızlar bile saygı duruşunda bulunur. Yurtseverliği yüceltirken nazizmi destekleyen filmlere bir başka örnek de Karl Hartl'ın yönettiği *Ein Burschenlied aus Heidelberg*'dir (*Heidelberg'de Bir Delikanlılık Türküsü*, 1930). Willi Forst ile Betty Bird'in başrolleri paylaştıkları filmde, ellerinde kılıç, marşlar söyleyerek uygun adım yürüyen, benzer biçimde giyinmiş öğrenciler, geleceğin umudunu simgeler. Hans Schwarz'ın yönettiği *Liebling der Götter* (*Tanrıların Sevgilisi*, 1930), Yahudi düşmanlığını körükleyen ilk filmler arasında yer alır. Film Emil Jannings'in canlandırdığı ünlü bir tenorun, Güney Amerika'da vereceği konserlerde Yahudi işadamlarının oyununa gelmesini konu edinir.

Gustav Ucicky'nin yönettiği *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (*Sanssouci'nin Flüt Konseri*, 1930) ile *Yorck* (1931), Goebbels'in çok önemsediği iki filmdir. Prusya Kralı II. Frederick ile Hitler arasında benzerlikler kuran ve basının büyük desteğiyle gösterime giren ilk filmin savaşçı içeriği işçi mahallelerindeki sinemalarda tepkilere yol açınca, güvenlik güçleri partililerin de desteğiyle bu salonları denetim altına almıştı. *Yorck* ise Napolyon'un Prusya seferi sırasında Prusyalı bir generalin yurtseverliğini konu ediniyordu. Avusturya kökenli Ucicky'nin en önemli filmi sayılan *Morgenrot* (*Şafak*, 1933) gösterime girdiğinde Alman sineması da artık nazi ideolojisinin yörüngesine oturmuştu. Birinci Dünya Savaşı yıllarında bir Alman denizaltısının serüvenini konu edinen filmde, sekiz denizcinin son cankurtaranları kullanabilmesi için, iki subay intihar ediyordu. Filmin milliyetçi içeriği, İngiliz düşmanlığıyla da destekleniyor, Herberst Windt'in bestelediği "*Biz ölsek de Almanya yaşar*" şarkısı seyircilerin gözlerini nemlendiriyordu. Filmin Berlin'de yapılan ilk gösterimine Hitler ile birlikte, aralarında daha sonra Almanya'nın Ankara büyükelçiliğini yapacak olan Von Papen'in de bulunduğu bakanlar katılmıştı. İkinci Dünya Savaşı sırasında filmin yeni kopyaları bastırılarak cephedeki askerlere gösterilecekti. (Ucicky, daha sonraki yıllarda, Aleksandr Puşkin'den uyarladığı ve He-

inrich George ile Hilde Krahl'ın başrolleri üstlendikleri *Der Postmeister* / *Postacının Kızı* (1940) ile başarılı bir çalışma yaptı. Türkiye'de de büyük ilgi gören film, Almanya'nın Danimarka ve Norveç'i işgal etmekte olduğu bir sırada, Sovyetler'e uzatılmış sahte bir zeytin dalıydı.)

Hitler'in iktidara gelmesinden sonra aynı yıl peş peşe çekilen Franz Seit'in yönettiği *SA-Mann Brand*, Franz Wenzler'in yönettiği *Hans Westmar* ve Hans Steinhoff'un yönettiği *Hitlerjunge Quex* (*Hitler Genci Quex*) propagandanın doruğa ulaştığı filmlerdir. Ne var ki, tanınmamış oyuncuların rol aldığı ve komünistleri aşağılayan ilk film seyirciden hiç ilgi görmedi. Paul Wegener'in bir komünist yöneticiyi başarıyla canlandırdığı, yine antikomünist içerikli *Hans Westmar*, partinin anısına bir marş bestelettiği Horts Wessel'in yaşam öyküsüne eğiliyordu. Bu filmlerin başarısızlığını örtmek için, Aloys Schenzinger'in o sırada yayımlanan ve 12 Ocak 1932'de duvarlara afiş yapıştırırken komünistlerce bıçaklanarak öldürülen 12 yaşındaki öğrenci Herbert Norkus'un öyküsünü işleyen *Hitler Genci Quex* adlı kitabının sinemaya uyarlanması kararlaştırıldı. Komünist babasının karşı çıkmasına karşın, nazi gençlik örgütüne katılan bu gencin öldürülmesi büyük tepkilere yol açmış, Goebbels cenaze töreninde komünistleri lanetleyen bir konuşma yapmıştı. Daha sonra, deneyimli yönetmen Hans Steinhoff'tan *Potemkin Zırhlısı* düzeyinde bir film yapmasını istemişti. Filmde Heinrich George, Berta Drews, Claus Clausen gibi önemli oyuncular rol almış, genç öğrenciyi hiçbir deneyimi olmayan Jürgen Ohlsen oynamıştı. Önce Münih'te Hitler'e özel olarak gösterilen film, Berlin'de gösterime girdiğinde nazi ideolojisini perdeye en iyi yansıtan film olarak değerlendirildi. Film, yeni bir ideoloji, yeni bir yaşam sunulan gençlere, sorumluluklarını da hatırlatıyordu. (İkinci Dünya Savaşının son aylarında cepheye koşan çocuk yaştaki Alman gençlerinin, bu filmden esinlendikleri belirtilir.)

Nazi ideolojisini benimsediği bilinen ve nazizmin geniş kitlelerce desteklenmesine yönelik filmlerle ünlenen yönetmen **Karl Ritter** filmlerinde, kendi deyişiyle "bireyin toplumsal dava uğruna kendini feda etmesi gerektiğini" savunur. Verilen emirleri yerine getirme, dostluk ve dayanışma, vatan uğruna can verme, filmlerinin değişmez konusunu (*Zwei Gute Kameraden* / *İki İyi Arkadaş*, 1936; *Kameraden auf See* / *Deniz Üstündeki Dostlar*, 1939) oluşturur. Kendi çizgisinin en başarılı örneği sayılan *Unternehemen Michael* (*Michael'in Eylemi*, 1937) Birinci Dünya Savaşında geçen bir öyküden yola çıkarak, vatan uğruna can vermenin "etik değeri" üzerinde durur. Nazi ideolojisini yansıtan iki dağcılık filmine imza atan Luis Trenker dönemin önemli bir sinemacısıdır. Onun yanı sıra Victor Trivas, Slatan Dudow, Leontine Sagan ve nazi sinemasının en önemli yönetmenleri sayılan Leni Riefenstahl ile Veit Harlan'ın, sessiz dönemde Alman sinemasının yakaladığı yüksek düzeyi, en azından çağrıştıran filmler yaptıklarını belirtmek gerekir.

Mimarlık eğitimi gördükten sonra, dağlarda rehberlik yapan **Luis Trenker**

(1893-1990) sinemaya oyuncu olarak adım attı. Arnold Fanck'ın dağlık bölgelerde geçen, dağ insanlarını ve doğayı yücelten filmlerinde Leni Riefenstahl ile birlikte rol aldı. Konusu Almanya ve Avusturya dağlarında geçen *Berge in Flammen* (*Alevler İçinde Dağlar*, 1931) ve *Der Rebell* (*Asi*, 1932) ile yönetmenliğe başladı. İlk film, Birinci Dünya Savaşı'na eğiliyor, Luis Trenker'in başrolü de üstlendiği *Asi* ise Napolyon ordularının işgali altındaki Tiroller'de, bir tıp öğrencisinin Fransızlara direnişini konu ediniyordu. Köyüne döndüğünde, Fransızların annesiyle kızkardeşini öldürdüğünü öğrenen delikanlı, iki Fransız subayını öldürüp dağa çıkıyor, bir direniş hareketi örgütlüyordu. Film, Tirol köylülerinin toplu direnişini bireysel bir öyküye bağlasa de, dağı, karı, çığları, ormanları büyük bir başarıyla kullanıyordu. Hitler'in iktidara gelmesinden iki hafta önce gösterime giren filmi Hitler dört kez gördüğünü söyleyecek, Goebbels de "geleceğin sineması" olarak nitelendirecekti. Yönetmenin bir sonraki filmi *Der Verlorene Sohn* (*Yitik Oğul*, 1931) göçmen olarak Amerika'ya giden bir Tirol köylüsünün bu ülkede işsizlikle baş etmeye çalışmasını konu edinir. Trenker'in en iyi filmi sayılan *Yitik Oğul*, ABD'nin ekonomik bunalım yıllarından gerçekçi bir kesit getirir. Fransız yazar Blaise Cendrars'ın (Hollywood'a gittiğinde Eisenstein'ın da bir ara ilgisini çekmiş olan) *L'or* (*Altın*) adlı romanından yola çıkan *Der Kaiser von Kalifornien* (*Kaliforniya İmparatoru*, 1936) Kaliforniya'da kurduğu çiftlik elinden alınan bir İsviçre göçmeninin öyküsünü, titiz bir görsellikle anlatırken, çalışmanın insanı hedefine ulaştıracağını vurgular. Trenker daha sonra İtalya'ya giderek, başrolü yine kendisinin oynadığı *Condottieri*'yi (*Önderler*, 1937) çevirdi. On altıncı yüzyılda yaşayan, Medici ailesinden Giovanni Dalle Bande Nere'nin yaşamını, faşist ideolojiye de uygun bir biçimde işleyen film, İtalya'da büyük ilgi gördü. Buna karşılık Alman sansürü filmin kimi bölümlerini makasladı. Trenker bu filmden sonra İtalya'da *Pastor Angelicus* (1942), *Monte Miracolo* (*Mucize Tepesi*, 1949), *Barriera a Settentrione* (*Kuzeydeki Engel*, 1951) gibi filmler yönetti.

Victor Trivas (1896-1970) Hitler öncesi döneminin en önemli filmlerinden *Niemandsland*'ı (*Sahipsiz Toprak*, 1931) çekti. Pabst'ın yardımcılığını yapmış olan Trivas'ın bu filmi, Pabst'ın *Batı Cephesi 1918* ve *Arkadaşlık* adlı filmlerinin çizgisini daha da ileriye götürerek, savaşın siyasal ve ekonomik nedenleri üzerinde de durur. Birinci Dünya Savaşı sırasında, yollarını kaybederek terk edilmiş bir evin bodrumuna sığınan bir Alman, bir İngiliz, bir Fransız, bir Yahudi, bir de karaderili asker, birbirlerini tanımayı, birbirlerine saygı göstermeyi ve birbirlerini sevmeyi öğrenirler. Savaşların kökeninde yatan milliyetçi ve ırkçı saplantılardan arınmayı başarırlar. Ne var ki, filmin sonunda birbirlerinden ayrılarak yine savaş gerçeğiyle karşı karşıya kalırlar. *Sahipsiz Toprak*, Alman sinema tarihçisi Siegfried Kracauer'e göre "yeryüzü cehennemini, yeryüzü cennetiyle dengelemeye çalışır, ne var ki bu cennet çok kırılgandır". Trivas daha sonra Fransa'ya giderek çalışmalarını bu ülkede, ardından da Hollywood'da sürdürdü.

Bulgaristan'dan geldiği Berlin'de tiyatro ve sinema ile ilgilenen, Brecht ve Piscator gibi kültür adamlarıyla dostluklar kuran **Slatan Dudow** (1900-1963), *Kuhle Wampe* (1932) ile Brecht'in görüşlerini sinemaya uygulayan en önemli örneği verdi. Senaryosunu Brecht'in Ernst Ottwald ile birlikte yazdığı, müziğini Hanns Eisler'in bestelediği ve adını Berlin'in işsizlerin oturduğu bir kenar mahallesinden alan film, Hitler iktidarının eşiğinde işsizlikle boğuşan bir ailenin, oğlunun intiharı, kızının gebe bırakılması ile sonuçlanan, ama iyimser bir bakışla noktalanan serüvenini konu edinir. Komünizm üzerine herkesin kolayca anlayabileceği tartışmalara da yer veren *Kuhle Wampe*, Alman sinemasının komünist ideolojiye uygun tek örneğini oluşturur. Oğulun intiharına tanık olan sokaktan geçen bir kadının söylediği "Bir işsiz eksildi" tümcesi bellekler-de yer eden film, nazizmin iktidara gelişinin eşiğinde günlük yaşamdan gerçekçi kesitler verir. *Kuhle Wampe*, "devletin temel çıkarlarını zedeleyici bölümler içerdiği, cumhurbaşkanına hakaret ettiği" gerekçesiyle sansürün hışmına uğradı. Dudow, Hitler döneminde Fransa'ya gidip daha çok tiyatro alanında çalıştı. Savaşın bitiminden sonra yeniden sinemaya döndü. Savaş sonrası Berlin'ini ele alan *Unser Taglich Brot* (*Günlük Ekmeğimiz*, 1949) ve Hitler döneminde Almanların kurşuna dizdiği bir antinazinin yaşamını konu edinen ve en iyi filmi sayılan *Starker als die Nacht* (*Geceden Daha Güçlü*, 1954) gibi filmler çevirdi.

Max Reinhardt'ın öğrencisi, tiyatro oyuncusu ve yönetmeni **Leontine Sagan** (1889-1974) ise biri İngiltere'de olmak üzere yalnızca iki film yönetti. İlk filmi *Madchen in Uniform* (*Üniformalı Kızlar*, 1931) Potsdam'da subay kızlarının kaldığı bir yurtta yöneticilerin uyguladığı baskıyı ele alıyordu. Genç gönüllerde filizlenen bir aşkın önüne, Prusya disiplininin engelleri çıkıyordu. Film yurtta kalan kızların durumundan yola çıkarak, baskıcı bir düzende kadının ve bu arada erkeğin durumuna eğiliyor, nazi rejiminin Almanya'ya getireceği düzenin sanki habercisi oluyordu. Yönetmenin, Almanya'dan ayrıldıktan sonra çektiği *Men of Tomorrow* (*Yarının Erkekleri*, 1933) ise Oxford'ta okuyan erkek öğrencilerin konumuna aynı anlayışla eğiliyor ama ilk filmin çarpıcılığına ulaşamıyordu.

Roman ve oyun yazarı Walter Harlan'ın oğlu **Veit Harlan** (1899-1964) da tiyatro kökenli bir sanatçıdır. Oyunculuk ve yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra yönettiği kimi önemsiz filmlerden sonra, dramatik gelişimi öne çıkaran gösterişli biçemiyle dikkati çekti. Filmlerinin hemen tümünde baş kadın rolünü eşi Kristina Söderbauın'a oynattı. (Harlan'ın, eşinin yönlendirmesiyle nazizmi benimsediği söylenir.) Gerhart Hauptmann'ın oyunundan uyarladığı *Der Herrscher* (*Nankörlük*, 1937), Lev Tolstoy'dan uyarladığı *Die Kreutzersonate* (*Kreutzer Sonat*, 1937) başarılı uyarlamalar oldu. Prusya Kralı II. Frederick'in yaşam öyküsüne eğilen *Der Grosse König*'i (*Büyük Kral*, 1942), ilk renkli Alman filmi olan *Die Goldene Stadt* (*Altın Kent*, 1942) izledi. *Pedro Soll Hangen* (*Pedro Asılacak*, 1941) ise insancıl içeriği nedeniyle iki yıl sansürden gösterim izni alamadı. Goebbels'in "profesör" sanıyla ödüllendirdiği yönetmen, roman-

tik içerikli filmlerinden çok, *Jud Süss* (*Yahudi Süss*, 1940), *Büyük Kral*, *Kolberg* (1944) gibi ideolojik içerikli filmleriyle tanınır. Goebbels'in isteği üzerine çekilen *Yahudi Süss*, Yahudi karşıtlığının doruğa çıktığı filmdir. Lion Feuchtwanger'in romanından esinlenen film, Würtenburg Dükü'ne danışmanlık yapan Süss Oppenheimer'in "çirkin" yüzünü gösterir. Süss, şeytan ruhlu bir hahamın etkisiyle, Ari ırktan olanlara işkence uygular, Yahudileri yönetime getirir, bir genç kızın ırzına geçer ve sonunda yakılarak öldürülür. Ferdinand Marian (Süss), Werner Krauss (haham), Kristina Söderbaum (genç kız) gibi güçlü bir kadroya yer veren film, Almanya'da ve Alman işgali altındaki ülkelerde Yahudi sorununa nasıl çözüm getirilmesi gerektiğini gösteren bir film olarak değerlendirildi. Yönetmen, Yahudi karşıtlığını yoğunlaştırmak için Süss'ü, her türlü insancıl duygulardan yoksun bir kimliğe büründürüyordu. Harlan, savaştan sonra, nazilerle işbirliği yaptığı gerekçesiyle yargılandığında, Süss'ün bu kimliğini Goebbels'in istediğini belirtmişti. (Yahudiliği aşağılayan bir film de, Fritz Hippler'in yarı belgesel filmi *Der Ewige Jude*'dir / *Ebedi Yahudi*, 1940). Goebbels'in siparişi üzerine çekilen *Kolberg*, bu kentin Napolyon ordularına direnişini konu edinir. Savaşı Fransızlar kazansa, kent yerle bir olsa da, halk varlığını sürdürür. Goebbels bu filmin halkın savaşa direnme gücünü artıracağını, cephede ve cephe gerisinde birleşen halkın zafere ulaşacağı inancını pekiştireceğini düşünüyordu. Hiçbir masraftan kaçınmadan çekilen ve Kristina Söderbaum'un yanı sıra Heinrich George, Paul Wegener gibi oyuncuların rol aldıkları *Kolberg*, Hitler'in iktidara gelişinin on ikinci yıldönümünde, Berlin ve Sovyet ordularının tehdidi altındaki La Rochelle'de aynı zamanda halka sunuldu. Veit Harlan savaştan sonra yapılan bir söyleşide, Hitler ile Goebbels'in bu filmin askeri bir zaferden daha etkili olacağına inandıklarını, filmden neredeyse bir mucize beklediklerini vurgular. Ama mucize gerçekleşmez, filmin gösteriminden iki ay sonra La Rochelle, Sovyet ordusunun eline geçer.

Willi Forst'un *Mazurka* (1935), daha sonra ABD'ye giden Frank Wysber'in *Fahrmann Maria* (*Kaptan Maria*, 1936), Curt Oertel'in *Michelangelo*, *Das Leben Eines Titanen* (*Michelangelo*, *Bir Titan'ın Yaşamı*, 1940), Hans Steinhoff'un *Rembrandt* (1942), Josef von Baky'nin *Münchhausen* (1943) adlı filmleri de anılmaya değer çalışmalardır. Ama adı nazi dönemiyle özdeşleşen sinemacı, bir kadın yönetmendir: Leni Riefenstahl.

Leni Riefenstahl

Nazi Almanyası'nın övgüsünü yaparak, nazizmi ülke içinde ve dışında dünyaya tanıtmak amacı güden belgeseller Leni (Helene Berta Amalie) Riefenstahl (1902-2003) imzasını taşır. Berlin'de varlıklı bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen Riefenstahl, Berlin Akademisi'nde tiyatro, Rus Bale Okulu'nda da bale

öğrenimi gördü. Bale gösterilerine katıldı. Bir sakatlık, baleyi terk etmesine yol açtı. Dağları, dağ tırmanışlarını, dağcıları yücelten, doruğa erişmeye kutsal değerler yükleyen filmlerle ünlenerek, Alman sinemasına özgü bir tür yaratan yönetmen Dr. Arnold Fanck'ın bir filminde dansçı rolü üstlenerek sinemaya adım attı. Aynı yönetmenin *Der Heilige Berg* (*Kutsal Dağ*, 1926) adlı filminde başrol oynadı. Daha sonra Arnold Fanck'ın *Die Weisse Holle Vom Piz Palu* (*Piz Palu'nun Beyaz Cehennemi*, 1927), *Stürme über dem Mont-Blanc* (*Mont-Blanc'da Fırtına*, 1930), *Der Weisse Rausch* (*Beyaz Sarhoşluk*, 1931) gibi filmlerinde de başrol oynadı. Fanck'ın, nazi yöneticilerinin de desteklediği çizgisini izleyerek, ilk filmi *Das Blaue Licht*'i (*Mavi Işık*, 1932) yönetti. Film Gustav Renker'in *Bergkristal* (*Kristal Tepe*) adlı romanına dayanıyordu. Riefenstahl senaryoyu, marksist dünya görüşünü benimsediği bilinen Macar sinema kuramcısı Bela Balazs ile birlikte yazdı. Balazs ayrıca konuşmaları yazdığı gibi, başrolü de üstlenen Leni Riefenstahl'in oynadığı sahnelerde yönetmenlik yaptı. Film İtalyan Dolomitleri'nin Monte Cristallo (Kristal Tepe) adlı doruğunda yaşayan Çingene kızı Junta'nın, efsane ile gerçekliği birleştiren öyküsünü anlatır. Dolunay günlerinde dağın tepesinden yayılan mavi bir ışığı izleyerek doruğa tırmanan kıza çevredeki Santa Maria köyü halkı büyücü gözüyle bakar. Bir rastlantı sonucu kızın yanına ulaşan Viyanalı genç bir ressam, ışığı dağdaki bir kristal kayanın yansıttığını anlayınca, köylülerle anlaşarak kristali çalar. Dolunayda tepeye tırmanmak isteyen Junta, mavi ışık olmayınca bir uçuruma düşerek ölür. Görsel açıdan büyük zenginlikler içeren, Alpler'in görkemini, Fanck'ın da görüntü yönetmenliğini yapmış olan Hans Schneeberger'in etkileyici görüntüleriyle yansıtan film, nazilerin "bireyin toplum uğruna kendini feda etmesi" temasını da gündeme getirir. Filmde sis oluşturmak için sis bombaları kullanılmış, görüntü yönetmeninin karşı çıkmasına karşın, objektife takılan kırmızı ve gri filtrelerle mistik bir ortam yaratılmıştı. Ama *Mavi Işık*, dağ filmlerine büyük ilgi gösteren Almanya, İsviçre ve Avusturya gibi ülkelerde, fazla "sanatsal" bulunarak yeterince ilgi görmedi. Kimi eleştirmenlerin "*kitsch*" bir estetik yansıttığını ileri sürdükleri filmi Hitler beğendi. Leni Riefenstahl'i film danışmanlığına getirerek, partinin Nurenberg'te Eylül ayında yapılacak kongresini filme almakla görevlendirdi. Riefenstahl'in daha sonra yazdığına göre, Hitler "Politikayla ilgilenmeyenlerin bile ilgisini çekecek" bir film istiyordu ve bu filmi "bir kongreyi bir seyirliğe dönüştürebilecek, politikaya yabancı bir gözün gerçekleştirebileceğine" inanıyordu. Böylece, orta uzunlukta bir belgesel olan *Sieg des Glaubens* (*Inancın Zaferi*, 1933) ortaya çıktı. Hemen belirtmek gerekir ki, antifeminist çizgisi bilinen nazi iktidarında, bir kadının başarısının desteklenmesi zordu. Üstelik Goebbels de, kendi yetkisi içinde kalan sinema alanında bir kadının varlığından, hem de parti kongresini filme almakla görevlendirilmiş olmasından hoşnut değildi. (Kimi kaynaklar Riefenstahl'in Hitler'le (ayrıca kimi nazi ileri gelenleriyle) gönül ilişkileri yaşadığını

ileri sürerlerse de, yönetmen anılarında bunu yalanlar). Buna karşın, 2 Aralık 1933'te Berlin'de özel gösterimi yapılan (film sinemalarda halka sunulmadı) *İnancın Zaferi*, yeni Alman birliğinin "Barış, Ekmek ve Eşitlik" ilkeleri doğrultusunda" attığı bir adım olarak değerlendirildi. Öyle ki, Hitler, Leni Riefenstahl'dan ikinci bir film istedi. Böylece çekilen *Triumph des Willens* (*İradenin Zaferi*, 1934), ustalıklı kurgusuyla yönetmenin en ünlü çalışması oldu. *İradenin Zaferi*, partinin 1934 yılında Nurenberg'te düzenlediği kongreyi ve kutlamaları belgeler. Filmin, Walter Ruttmann'ın önerdiği söylenen başlangıç bölümünde, gökyüzünü kaplayan bulutlar aralanır ve Almanya'nın "kurtarıcısı" Hitler'i taşıyan uçak Nurenberg'e iner. Sağ kolu havaya kalkık Hitler'i taşıyan bir otomobil, kadınların, çocukların, askerlerin de yer aldığı, heyecandan gözleri nemli bir kalabalığı yararak, gamalı haçlı bayraklarla donatılmış caddelerden geçip stadyuma ulaşır. Hitler geçit törenine katılacakları denetledikten sonra, uzun uzadıya konuşur, uzun uzadıya alkışlanır. Ardından kitlelerin geçit töreni başlar. Partinin en önemli mimarı Albert Speer, tören alanını *Metropolis*'ten esinlenerek düzenlemiş, yüksek direklere asılan gamalı haçlı bayraklarla donatmış, konuşmalar için alanın bir ucuna gösterişli bir kürsü yerleştirmiştir. Otuz alıcı töreni baştan sona saptar. Filmin görsel başarısı, yönetmenin bir buçuk yıl süren kurgu çalışmasının (filmin ilk gösterimi 30 Mart 1935'te Berlin'de yapıldı) sonucudur. Film, seyircinin duygularını etkileyen bölümlerle, daha dingin bölümleri uyumlu bir biçimde birleştirir. Yüzlerin, üniformaların, silahların, dalgalanan bayrakların yakın çekimleri büyük bir hızla birbirini izler. Bunlara yer yer kentin önemli yapılarının, anıtlarının görüntüleri bindirilir. Marşlar da içeren müzik, görüntülere destek verir. Böylece seyirci töreni, törene katılmış olanlardan daha yoğun bir heyecanla izler. *İradenin Zaferi*, Alman sinema tarihçisi Kracauer'e göre "nihilizmin zaferi"dir. Çünkü ancak nihilist bir iktidar, geleneksel insancıl değerlere sırt çevirmiş bir iktidar, kitleleri kendi amaçları uğruna böylesine ustalıkla kullanabilir. Gerçekten de, film bir törenin belgeseli olmaktan çok, sanki kendisine dekor olması için düzenlenmiş bir törenden yola çıkarak yapılmış bir nazizm övgüsüdür. Bir tür Hitler portresidir. Führer, ordu, gençlik ve halk arasındaki kaynaşmanın yüceltilmesidir. Silahlı nazi birlikleri S.A.'yı kurmuş olan Ernst Röhm ile 150 arkadaşının, Münih yakınlarındaki Wiesse'de düzenledikleri bir toplantı sırasında, 30 Haziran 1934 sabahı gün ağarırken, Hitler'in emriyle öldürülmelerinin (uzun bıçaklar gecesi) yol açtığı tepkiler de, bu film aracılığıyla dengelenmek istenmiştir. (Filme, o yılın Venedik Film Festivali'nde En İyi Yabancı Belgesel Ödülü verildi).

Riefenstahl, *İradenin Zaferi*'nde yer almayan hava kuvvetleriyle ilgili kısa bir belgesel (*Tag der Freiheit / Özgürlük Günü*, 1935) hazırladıktan sonra 1936 Berlin Olimpiyatları'nı filme aldı. 400 bin metre ham film harcanan, kimisi teleskopik mercekli 60 alıcı kullanılan, sualtı çekimleri yapılan, kurgusu iki yıl sürdüğü için ancak 1938 baharında gösterime giren ve Almanya dışında da bü-

yük ilgi gören *Olympia* (1936) iki bölümden oluşur. Yunanistan'da çekilen bir öndeyişle başlayan ilk bölüm *Fest der Völker* (*Halkların Bayramı*), ikinci bölüm *Fest der Schönbeit* (*Güzelliğin Bayramı*) başlıklarını taşır. Film bir spor gösterisini belgelemekten çok, gösterinin estetik yönlerini vurgulamayı amaçlar. Bu nedenle yönetmen sık sık atletlerin plastik konumlar verilmiş bedenleriyle, eski çağların klasik heykellerinin görüntüleri arasında bağlantı kurar. Yarışmaları yarına aktarmak kaygısından çok, oyunların en önemli anlarının görkemini belirlemek amacını güder. Yarışçıların hazırlık çalışmalarını, yarışma öncesinde ve sırasındaki ruhsal durumlarını incelemekten çok, kusursuz insan bedeninin estetiğini öne çıkarmayı önemser. O kadar ki, birçok yarışma, yarışma sırasında görüntülenemediği ya da görüntü sonuçları yeterli olmadığı için, atletler yeniden koşturularak çekilmiş, bir başka deyişle atletlere rol yaptırılmıştır. Ama yine de film, gençliğin ve sporun insanları birleştirici işlevini, övgüye değer bir plastik anlayışıyla vurguladığı için, benzerlerinden çok üstün bir belgeseldir. Karaderili atlet Jesse Owens'in yüz metre koşusunda "âri ırktan" koşucuları geride bırakarak birinci olduğunu gösteren bölüm ise başta Goebbels, nazi yöneticilerin isteği üzerine, daha sonra filmden çıkarılmıştır. Filmin ilk gösterimi, Hitler'in 49. doğum gününde Berlin'de Uluslararası Olimpiyat Komitesi üyelerinin de katıldığı bir galada yapıldı. (1938 Venedik Film Festivali'nde, belgesel olmasına karşın, *Olympia* en iyi film ödülüne değer bulundu.)

Riefenstahl savaş yıllarında Eugene Albert'in bir romanından uyarladığı *Tiefland*'ı (*Alçak Toprak*) çekmeye başladı. Başrolü de üstlendiği filmin yapımı, konu "savaşı desteklemediği" gerekçesiyle durduruldu ve *Alçak Toprak*, ancak 1953'te tamamlanabildi. Çingeneler arasında geçen film için, toplama kamplarından kırk Çingenenin getirilmiş olması ilginçtir. (Gerçi Riefenstahl, figüran olarak kullanılan bu Çingenelerin özgür bireyler olduklarını öne sürer ama nazi Almanyası'nda Yahudilerin yanı sıra Çingenelerin de toplama kamplarına gönderildiği bilinen bir gerçektir). Savaş sona erdikten sonra, Riefenstahl nazilerle işbirliği yaptığı gerekçesiyle 1945-48 yılları arasında tutuklu kaldı, daha sonra serbest bırakıldı. Sinemadan uzaklaşan Riefenstahl, birçok kez Afrika'ya giderek ilkel koşullarda yaşayan Nübye kabilesini inceledi. Bu kabileyle ilgili bir belgesel çektiyse de, film hiçbir yerde gösterilmedi. Buna karşılık Riefenstahl'in Afrika'da çektiği fotoğraflar büyük ilgi topladı. Riefenstahl, hiç kuşkusuz nazi ideolojisini benimsemiş, filmlerinde nazizmin övgüsünü yapmış, nazi propaganda aygıtının önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Bu nedenle, filmlerini değerlendirirken yönetmenin siyasal tercihini görmezlikten gelmek elde değildir. Filmlerinin içeriği bir yana bırakılırsa, Riefenstahl'i, görsel anlatım estetiğini ustaca kullanan ve sinema tarihinde bir benzeri olmayan bir yönetmen olarak değerlendirmek doğru olur.

Mussolini'nin İktidara Gelişi

Mussolini'yi iktidara taşıyan tohumları, şair, romancı, oyun yazarı Gabriele D'Annunzio'nun ektiğini söylemek yanlış olmaz. Ülkesinin Birinci Dünya Savaşı'na katılması için büyük çaba harcayan D'Annunzio, savaştan sonra Fiume'nin (Rijeka) İtalya'ya bağlanmayıp Hırvatistan'a bırakılması üzerine, gönüllülerden oluşan bir birlikle kenti işgal etmiş, kendine *Comandante* (Komutan) sanını yakıştırarak, bir yıl süreyle kenti yönetmişti. D'Annunzio'nun kaba güce dayandırdığı bu oldu bitti, hiç kuşkusuz faşistlerin iktidarı ele geçirmek için düzenledikleri Roma Yürüyüşü'nün de esin kaynağı olmuştur. Bir işçiyle bir öğretmenin çocuğu olarak dünyaya gelen Benito (Amilcare Andrea) Mussolini, tıpkı D'Annunzio gibi gençlik yıllarında sosyalist dünya görüşünü benimsedi. Sosyalist Federasyon'un sekreterliğine getirildi. Partinin haftalık yayın organı *La Lotta di Classe* (*Sınıf Mücadelesi*) adlı gazetede sosyalist düşünceyi savundu, silahlı bir devrimin kaçınılmazlığını vurguladı. Daha sonra sosyalist *Avanti* (*İleri*) gazetesinin yöneticiliğini üstlendi. Birinci Dünya Savaşı başladığında, partinin yansızlık politikasını destekledi. Ama kısa bir süre sonra, savaş yanlısı bir tutum içine girdi. Yansızlığın, Sosyalist Parti'nin dışlanmasına yol açacağı, uluslararası bir savaşın ise kitleleri devrime yönlendirmeye elverişli bir ortam yaratabileceği düşüncesini benimsedi. Partiden ihraç edildi. Büyük sermayenin desteğiyle, aşırı milliyetçi *Il Popolo d'Italia* (*İtalya Halkı*) gazetesini kurdu. Gazete beklenmedik bir ilgi gördü. Sınıf çatışması yerine, bütün sınıflara esenlik sağlayacak üretken bir sermaye toplumu modelini savunmaya başladı. 1919'da Faşist Parti kuruldu. O yıl yapılan seçimlerde, orkestra şefi Toscanini, fütürist sanatçı Marinetti gibi adaylarına karşın, yüzde iki oy alabildi. *Avanti* gazetesi seçim sonuçlarını verirken, "Milano'da bulunan çürümüş cesedin Mussolini'ye ait olduğu anlaşıldı" biçiminde alaycı bir ifade kullandı. Peki nasıl oldu da, bu parti üç yıl sonra iktidara geldi? 1919 seçimlerinde en çok sandalye kazanan sosyalistlerle (156) Katolikler (100), karşıt iki uç oluşturuyordu. Filippo Turati gibi, sosyalizmin zaman içinde benimseneceğini öne süren ılımlı sosyalistlere karşılık, "*massimialisti*" (devrimciler) denilen grup, Sovyet Devrimi'nden esinleniyor, siyasal ve ekonomik iktidar için silahlı devrimi zorunlu görüyordu. 1920 yılında işçi sınıfının yanı sıra kırsal kesim de çalkantı içindeydi. Güney köylüleri, köy papazlarının önderliğinde, büyük çiftlikleri işgal ediyordu. Eylül ayında 500 bin ağır sanayi işçisi fabrikaları işgal ederek işletmelere el koydu. İşçilerin aralarından seçtikleri komiteler fabrikaları çalıştırırken, "kızıl muhafızlar" fabrikaların güvenliğini üstlendi. Ne var ki, Sosyalist Parti olayları yönlendirmeyi beceremedi. Ilımlı reformcuların çoğunlukta olduğu sendikalar ağır bastı. İşverenler, liberal başbakan Giolitti'nin de baskısıyla, işçilerin isteklerinin çoğunu kabul edince işgaller sona erdi ve Sosyalist Parti'nin güvenirliği zedelendi. Ekonomik daralma ve artan işsizlik, dev-

rimci coşkunun inişe geçmesine yol açtı. Toplumsal kargaşadan, Milano-Torino-Cenova üçgeninde gelişen ağır sanayi ile yoksul güneyliler arasındaki dengesizliğin yol açabileceği bir kızıl ayaklanmadan çekinen büyük sermaye, Mussolini'nin "milli birlik" görüşünü desteklemeye başladı. Büyük toprak sahipleri de aynı safa katıldı. (Solun merkezi "kızıl" Bologna'da grevler birbirini izliyor, kırsal kesimde tarım işçileri tarlalardaki ürünü kaldırmıyordu). Savaşın sonuçlarından etkilenen alt katmanlar da, geleneksel devlet yapısının güçlenmesinden yanaydı. 1921 seçimlerinde Mussolini 34 arkadaşıyla birlikte parlamentoya girdi. Faşist vurucu güçler ülkede terör estirmeye başladı. Bologna Belediye Başkanı'nın istifasını sağlamak için 20 bin faşist gösteri yaptı. Ravenna'da komünist ve sosyalist kuruluşların merkezleri yağmalanıp ateşe verildi. Ünlü Roma Yürüyüşü ise sosyalizme karşı panzehir olarak değerlendirilen faşizme iktidarın yolunu açtı. Napoli'de yapılan ve 40 bin kara gömleklinin Mussolini'nin önünde yaptığı geçit töreninden sonra başlayan parti kongresinde, kara gömleklilerin, iktidara el koymak üzere Roma üzerine yürümesi kararlaştırıldı (24 Ekim 1922). Yürüyüşü yönetecek dörtlü (Balbo, De Bono, De Vecchi, Bianchi) Perugia'da karargâh kurdu. Mussolini Milano'da kaldı.

Bir bölümü silahlı on binlerce kara gömlekli Roma yakınlarındaki Santa Marinella, Monterotondo, Tivoli'de toplandı. 27 Ekim gecesi, yazlık konutundan Roma'ya dönen III. Vittorio Emanuele, Başbakan Luigi Facta'ya, yasadışı isteklere boyun eğilemeyeceğini söyledi. Ancak gece, birçok yerde tren istasyonlarının, telefon santrallarının, postanelerin, resmi dairelerin faşistlerce işgal edildiği yolunda haberler geldi. Ertesi sabah toplanan bakanlar kurulu, olağanüstü hal ilan edilmesini kararlaştırdı. Ama Vittorio Emanuele, beklenmedik bir biçimde bu isteği geri çevirdi. Bunun üzerine, beş aylık Başbakan Facta, istifa etti. Faşist ayaklanma girişimini bastırmaya kararlı görünen kralın aniden karar değiştirmesinde, kimi generallerin kendisini faşistlere yakın Aosta Dukası lehine tahtı bırakmaya zorlayabilecekleri korkusunun yattığı söylenir. Kolayca bastırılabilecek faşist başkaldırı girişimi, hükümet bunalımına yol açınca, kral ulusal bir uzlaşma sağlayabileceğini sandığı Mussolini'yi yeni hükümeti kurmakla görevlendirdi (29 Ekim). Milano'dan trenle Roma'ya giden Mussolini, 30 Ekim sabahı hükümeti kurma çalışmalarını yürütürken, yürüyüşe izin çıktı. Kara gömleklilerin bir bölümü yürüyerek, bir bölümü motorlu taşıtlarla, çoğu da özel trenlerle Roma'ya ulaştı. Göstericiler *Avanti* gazetesini yerle bir ederken, Mussolini geniş katılımlı bir koalisyon kurdu. Yeni bir seçim yasasından yararlanarak, 1924 seçimlerinden daha da güçlenerek çıkan Mussolini, Sosyalist Parti Genel Sekreteri ve milletvekili Giacomo Matteotti'nin öldürülmesini bir dönüm noktası bildi. Mecliste sert eleştirilerde bulunan, son seçimlerde faşitlerin uyguladığı şiddeti, yaptıkları hileleri gündeme getiren Matteotti, altı kişilik bir faşist çete tarafından öldürüldü (10 Haziran 1924), ceset bir ay sonra Roma dolaylarında bulundu. Muhalefetin, toplumsal tepki-

lere yol açan bu cinayetin üstüne gitmemesi, zor durumda kalan Mussolini hükümetinin düşmesini engelledi. (Ancak 1947 yılında cinayetin sağ kalan üç sanığı yargılanarak otuzar yıl hapis cezasına çarptırılacaktı). Mussolini Parlamento'da yaptığı bir konuşmada "olup bitenin" sorumluluğunu üstlenerek, İtalyan birliğinin kuruluşundan bu yana süregelen liberal devleti tam olarak eline geçirmek için saldırıya geçti. O yıl yapılan, ona yakın suikastten kurtulmayı başardı. (Başarısız suikastleri düzenleyenler arasında sosyalistler, masonlar, anarşistler, bir de İrlandalı bir kadın vardı). 1925 yılında kabul edilen yasalarla muhalefet etkisiz kılındı. Partiler kapatıldı, faşizm karşıtları tutuklandı, siyasal suçlar için özel mahkemeler kuruldu. Daha önce kurulmuş olan Büyük Faşist Konseyi yeni yetkilerle donatıldı. Mussolini, tek partili totaliter bir rejim kurulduğunu açıkladı. Ülke, *duce* (komutan, önder) sanı yakıştırılan Mussolini yönetiminde faşizmin boyunduruğu altına girdi. Roma'daki Venedik Sarayı'nın balkonundan yaptığı ateşli konuşmalarla halk kitlelerini coşturan, gerçekleşmesi olanaksız düşler peşinde koşan, doktrinsiz bir partinin, programsız bir hükümetin başkanı Mussolini, bedelini İtalya'nın ödemek zorunda kaldığı kanlı bir oyunun baş oyuncusu ve yönetmeni oldu. Luchino Visconti'nin de belirttiği gibi, "Nazizm bir trajedi, faşizm ise komedidir". Bu vurgulamayı, ilk kez Venedik'te bir araya gelen Hitler ile Mussolini'nin görüntüleri de doğrular. Püsküllü takkesi, pırıl pırıl çizmeleri, göğsünü dolduran madalyaları, kılıcı ve iri gövdesiyle Mussolini bir sirk palyaçosunu çağrıştırır. Başında subay şapkası, sırtında bir yağmurluk bulunan asık suratlı Hitler ise sanki Mussolini'nin özel kalem müdürüdür. Mussolini, Roma'da Venedik Sarayı'nın balkonundan yaptığı konuşmalarda usta güldürü oyuncularına taş çıkarır. Hitler de konuşurken gülünçtür ama bakışlarının açığa vurduğu ruhsal dengesizliği sezebilmek için ruh hekimi olmaya gerek yoktur.

Faşist İtalya'da Sinema

İtalyan sinemasını geliştirmek amacıyla kurulan Unione Cinematografica Italiana (İtalyan Sinema Birliği), daha önce de değinildiği gibi, kısa sürede iflas edince, sinema alanı bunalıma girmişti. Faşist yönetim, parlak günleri geride kalan sinemaya ilgi duymadığı gibi, salonları yabancı filmlerin doldurması karşısında koruyucu önlemler almayı düşünmemişti. Buna karşılık sinemanın propaganda gücünden yararlanma yoluna gidilmiş, 1924 yılında kurulan LUCE (Unione Cinematografica Educativa / Eğitsel Sinema Birliği) belgeseller ve haber filmleri yapmakla görevlendirilmişti. Sinema salonları da, LUCE'nin ürettiği propaganda içerikli haber filmlerini (*cinegiornali*) göstermekle yükümlü kılınmıştı. Daha sonraki yıllarda Roma'da kurulan, dünyanın en önemli sinemacılık okullarından Centro Sperimentale di Cinematografia (Deneysel Si-

nemacılık Merkezi) ile Avrupa'nın en büyük stüdyoları Cinecittà faşist yönetimin bu alana yaptığı en kalıcı yatırım olacaktır. Sessiz sinemanın son yılları, aydınların sinemayı ciddiye almaya başladıkları, edebiyat dergilerinde sinema yazılarının, gazetelerde film eleştirilerinin görülmeye başladığı bir dönemdir. Alessandro Blasetti, yönettiği *Lo Schermo* (*Perde*) ve *Cinematografo* (*Sinematograf*) adlı dergilerde, sinemanın sanatsal özelliklerinin yanı sıra toplumsal ve ekonomik yönlerine de dikkati çekti. Bu dergilerde, Aldo Vergano, Umberto Barbaro, Mario Serandrei gibi aydınlar, ulusal sinemanın canlandırılmasına yönelik öneriler getirdiler. 1932 yılında ilk kez düzenlenen Uluslararası Venedik Film Festivali de, sinema sanatına ilginin artmasında rol oynadı. Luigi Chiarini yönetimindeki Deneysel Sinemacılık Merkezi, sinemanın kuramsal yönlerinin de tartışıldığı bir ortam oluşturdu. Merkezin yayımladığı aylık *Bianco e Nero* (*Beyaz ve Siyah*) dergisi Umberto Barbaro, Luigi Chiarini gibi yerli yazarların yanı sıra Balazs ve Arnheim gibi önemli yabancı yazarlara da sayfalarını açtı. (Daha sonraki yıllarda dergide Türkiye'den de Giovanni Scognamillo'nun incelemelerinin yayınlandığını belirtmek gerekir.) Luciano De Feo'nun yönetiminde yayınlanan on beş günlük *Cinema* dergisi ise Pavolini, Debenedetti, Pasinetti gibi kültür adamlarını bir araya getirdi. Dergi, Vittorio Mussolini'nin yönetimine geçtiğinde, kadroya Antonioni ve Visconti de katıldı. (Derginin Visconti, Puccini, De Sanctis, Alicata, Ingrao vb yazarlarının düşünsel işbirliği, İtalyan sinemasında bir dönüm noktası olan, Visconti'nin *Ossessione* (*Tutku*, 1943) adlı filminin çekilmesinde etkili olacaktır.) Sinema üretiminin neredeyse kabuğuna çekildiği bir sırada, Alessandro Blasetti'nin ilk filmi *Sole* (*Güneş*, 1929) ile Mario Camerini'nin *Rotaie* (*Raylar*, 1929) adlı filmi yenilik tohumları içeren örnekler oluşturdu.

Elli yıl boyunca İtalyan sinemasına damgasını vuran yönetmen **Alessandro Blasetti** (1900-1987) bir kooperatif kurarak yapım giderlerini karşıladığı ilk filmi *Güneş*'te Lazio bölgesindeki sıtmayı önlemek için kurutulan bataklıklar çevresinde yaşayan köylülerin öyküsünü anlattı. Sağlıklı bir gelecek için de olsa evlerini terk etmemekte direnen köylülerin dramı, (dönemin eleştirilerine göre) içtenlikli bir anlatımla perdeye getiriliyor, tanınmamış oyuncular filmin inandırıcılığına büyük katkıda bulunuyordu. Eleştirmenlerin, İtalyan sinemasının "yeniden doğuşu" olarak değerlendirdikleri film günümüze ulaşmamıştır. Roma Sinemateği'nin elinde bulunan on dakikalık bir bölüm, *Güneş*'in Sovyet sinemasını çağrıştıran gerçekçi bir sinema örneği olduğunu gösterir. Konusunu tarihten, serüvenden, gönül ilişkilerinden alan o yıllar İtalyan sineması için *Güneş* yeni bir sinema anlayışının örneğidir. Blasetti'nin *Nerone* (1930), *Resurrectio* (*Diriliş*, 1931) ve konusu *Güneş*'i çağrıştıran *Terra Madre* (*Toprak Ana*, 1931) ve Napoli'nin yoksul kesimini bir belgeselci gözlemciliğiyle veren *La Tavola dei Poveri* (*Yoksulların Sofrası*, 1932) gibi filmlerden sonra çektiği *1860*, yönetmenin başyapıtı sayılır. 1934 yılında çekilen film, Sicilyalı bir köy-

lünün gözünden, Garibaldi'nin İtalyan birliğini gerçekleştirdiği yılları ele alır. Film Garibaldi'den söz ederse de, Sovyet fimlerinde olduğu gibi ulusal kahramanı hiç göstermez. Blasetti tarihe övgüler düzmek yerine, birliğin gerçekleşmesini sağlayan özverileri, çabaları, acıları vurgulamayı yeğler. Bağımsızlık ve özgürlük idealinin, bölünmüşlüğü nasıl birleşmeye dönüştürdüğünü ve birleşmenin niçin kaçınılmaz olduğunu anlatır. Faşizmin milliyetçi rüzgârlar estirdiği bir dönemde, bu tuzağa düşmemeyi başarır. Buna karşılık, *Vecchia Guardia* (*Eski Kuşak*, 1935) faşizme övgüler düzen filmlerin başında gelir. Film, Roma yakınlarındaki bir kasabada yaşayan genç bir faşistin, işçileri cezalandırmasını, bir çatışma sırasında çocuk yaştaki kardeşinin ölmesini, kardeşinin öğretmenine âşık olmasını ve arkadaşlarıyla birlikte Roma Yürüyüşü'ne katılmaya karar vermesini anlatır. Şiddete başvurmaktan kaçınmayan bir faşistin öyküsünü ele almasına, gerektiğinde şiddete başvurmanın kaçınılmaz olduğunu savunmasına karşılık, film belki de bireysel öyküleri fazla öne çıkardığı için, sansüre takıldı. Ancak filmi görüp çok beğenen Mussolini'nin izniyle gösterime girebildi. Güldürü türünde kimi önemsiz filmlerden sonra Blasetti, konusunu tarihten alan kostümlü filmlere yönelerek, savaş bulutlarının yoğunlaştığı bir ortamda kardeşlik ve dostluğu övmeyi denedi. Bu filmlerin en önemlileri, masalsı bir havada geçen *Un'avventura di Salvator Rosa* (*Salvator Rosa'nın Bir Serüveni*, 1939) ile *La Corona di Ferro*'dur (*Demir Taç*, 1941). Gino Cervi ve Luisa Ferida gibi dönemin önemli oyuncularının rol aldıkları *Salvator Rosa'nın Bir Serüveni*, İspanyol egemenliği altındaki Napoli Krallığı'nda, ressam Salvator Rosa'nın, köylüler üzerinde baskı kurmak için, toprak sahibi bir düşesle evlenmeyi tasarlayan bir kontun umutlarını boşa çıkarmasını konu edinir. Film, siyasal güce ve baskıya dolaylı bir karşı çıkış olarak değerlendirilir ve sansüre takılmamış olması, Gino Cervi'nin yumuşak oyunculuğuna bağlanır. Yine Gino Cervi ile Luisa Ferida'nın başrolleri üstlendikleri *Demir Taç* ise ortaçağı çağrıştıran bir dönemde, bilinmeyen bir ülkede geçer. Kindoar ülkesinin kralı Sedemondo, bir başka halkın kralı olan kardeşini öldürterek, onun da tahtına sahip olur. Kardeşinin küçük oğlu Arminio'yu da ilerde kendisine zorluk çıkarmasın diye, yem olarak aslanlara verdirir. Ama aslanlar çocuğu büyütür. Delikanlılık çağına gelen Arminio'ya kralın kızı âşık olur. Arminio, düzenlenen yarışmada damat adaylarını alt ederek kralın kızıyla evlenmeye hak kazanır. Bu sırada, Arminio'nun babasına bağlı halk ayaklanır. Kralın kızı Arminio'yu kurtarmak için canını verir. Arminio da, hem asıl sevgilisine hem de babasının tacına kavuşur. Halklar arasında barışın övgüsünü yapan bu film, Blasetti'nin değişken tutumunun bir örneği olmakla kalmaz, İkinci Dünya Savaşı'na katılmış bir İtalya'da, böyle bir filmi ödüllendiren faşizmin de çelişkilerinden birini oluşturur. Film, Venedik Film Festivali'nde en iyi film ödülünü aldığında, festivali izleyen Goebbels'in, böyle bir film çekecek bir Alman yönetmenin kurşuna dizileceğini söylediği belirtilir. *Quattro Passi fra Le Nuvole* (*Bulutlar Ara-*

sında *Dört Adım*, 1942) ise yine şaşırtıcı bir filmdir. Çünkü birçok eleştirmene göre, Blasetti bu kez Yeni Gerçekçilik akımının ilk örneğini verir, en azından akımın haberciliğini yapar. Senaryosunu Zavattini'nin yazdığı film, bir seyyar satıcı (Gino Cervi) ile evlilik dışı bir çocuk bekleyen bir kadının (Adriana Benetti) dostluğunu ele alır. Erkek, ailesini ziyaret etmeye gidecek kadının kocasıymış gibi davranmayı kabul eder. Film kadının gebe kalmasına yol açan yozlaşmış kent yaşamıyla, kırsal kesimin dürüstlüğünü karşılaştırır. Yeni Gerçekçiliğin kurucusu Zavattini'nin kaleminden çıkan iyi yürekli kişiler arasındaki dayanışma, filmi keyifle izletir. Cecil B. De Mille'in filmleriyle boy ölçüşebilecek hantal bir *Fabiola*'nın (1949) ardından Blasetti yine Zavattini'nin senaryosundan çektiği *La Prima Comunione*'den (*Kudas Ayini*, 1950) sonra *Altri Tempi* (*Başka Zamanlar*, 1952) ve *Tempi Nostri* (*Bizim Zamanlarımız*, 1954) ile aynı çizgide birkaç öyküden oluşan "bölümlü" film anlayışının İtalyan sinemasındaki ilk örneklerini verdi. Zaman zaman başvurduğu güldürü öğesini öne çıkararak, *Peccato Che Sia Una Canaglia* (*Ne Yazık ki Yosmanın Teki*, 1955) ile ilk kez Sophia Loren ile Marcello Mastroianni'yi bir araya getirdi. *Amore e Chiacchiere* (*Aşk ve Gevezelik*, 1957), *Io Amo, Tu Ami* (*Seviyorum, Seviyorsun*, 1961) *Io, Io e gli Altri* (*Kadınlara İnanmam*, 1966) ile güldürü anlayışını sürdürdü. Nabza göre şerbet veren siyasal tercihleri tartışmaya açık olsa da, Blasetti'nin usta bir yönetmen olduğu tartışma götürmez.

Mario Camerini (1895-1981) akrabası Augusto Genina'nın yardımcılığını yaparak girdiği sinema dünyasında yedinci filmi *Raylar* ile dikkati çekti. Bir otel odasında intihar etmeye kalkan işsiz iki gencin girişimleri, otelin önünden geçen trenin sarsıntısı sonucunda zehir yere dökülünce başarısız kalır. İstasyonda buldukları para dolu bir cüzdan ise onları kumara yöneltir. Filmin önemi yönetmenin küçük insanlara eğilmesinden ve titiz gözlemciliğinden kaynaklanır. Camerini, faşizmin en baskıcı yıllarında çektiği, küçük burjuvaziyi konu edinen ve günlük yaşam biçimini gündeme getiren, incelikli bir alaycılığa da yer veren, iddiasız filmleriyle bir dönemin yaşama biçimini belgeler. Bu nedenle, Camerini'yi İtalyan sinemasının René Clair'i sayanların yargısında gerçek payı olabilir. Yönetmenin ünlenmesini sağlayan ve Vittorio De Sica'nın başrolü oynadığı *Gli Uomini, che Mascalzoni* (*Çapkın Erkekler*, 1932) genç bir taksi şöförüyle bir tezgâhtar kız arasındaki gönül ilişkisini güldürü havası içinde işler. Yönetmenin bir Napoli öyküsü anlatan *Il Cappello a Tre Punte*'den (*Üç Köşeli Şapka*, 1934) sonra çevirdiği ve en iyi çalışmaları arasında yer alan *Darò Un Milione* (*Bir Milyon Vereceğim*, 1935), *Il Signor Max* (*Bay Max*, 1937) ile *Grandi Magazzini*'nin (*Büyük Mağazalar*, 1937) ortak özellikleri, başrolleri Vittorio De Sica ile yönetmenin Rus kökenli eşi Assia Noris'in üstlenmiş olmasıdır. Özellikle senaryosunu Zavattini'nin yazdığı ve duygusal güldürüye gerçeküstücü tatlar da katan *Bir Milyon Vereceğim*, yalnızca Camerini'nin dünyasını yansıtmakla kalmaz, faşizmin gelişine hiçbir tepki göstermeyen ama

faşizmin gösterişini ve milliyetçiliğini de benimsemeyen küçük burjuvazinin bir bölümünün davranış biçimine de ayna tutar. Kısa bir süre için de olsa soyluların ortamına karışan Romalı bir gazete satıcısının iki ayrı kimliği canlandırmak zorunda kalmasını işleyen *Bay Max*, faşizmin Etyopya'yı işgal ettiği bir dönemde, mutluluğu yanlış yerlerde aramayı eleştirir. *Büyük Mağazalar*'da küçük insanların dünyasına güleç bir yüzle eğilmeyi sürdürür. (Bu filmlerin, De Sica'nın ilk yönetmenlik çalışmalarının esin kaynağı olduğu düşünülebilir). Yaklaşan savaş, Camerini'yi duygusal konulardan uzaklaştırıp tarihe yöneltti. Ama Thomas Hardy'nin İtalyan birliğinin kuruluş yıllarına eğilen "The Loves of Margery" (Margery'nin Aşkları) adlı öyküsünden uyarladığı *Una Romantica Avventura* (*Romantik Bir Serüven*, 1940) da, Manzoni'nin ünlü romanını sinemaya uyarlayan *I Promessi Sposi* (*Nişanlılar*, 1941) de, düzgün filmler olmanın ötesine geçemediler. Puşkin uyarlaması *La Figlia del Capitano* (*Yüzbaşının Kızı*, 1947) ile Kirk Douglas ve Silvana Mangano'nun başrolleri oynadıkları *Ulisse* (1954) de önemsiz filmler oldu. Camerini başyapıtlar vermese de, faşizmin güdümü altına girmemeyi başaran ve kimi filmleriyle bir dönem İtalya'sına ayna tutan bir yönetmendir. Augusto Genina, Goffredo Alessandrini ve Carmine Gallone ise faşizmin geniş kitlelerce benimsenmesi amacını güden filmlere imza attılar.

Augusto Genina (1892-1957) Almanya ve Fransa'da filmler yönettikten sonra faşist hükümetin çağrısı üzerine İtalya'ya döndü. Fransa'da çevirdiği ve Louise Brooks'un başrolü oynadığı *Prix de Beauté* (*Güzellik Ödülü*, 1930) büyük ilgi gördü. Senaryosunu René Clair'in yazdığı film, güzellik yarışması kazanarak sinema yıldızı olan bir kızın, perdede kendini izlerken sevgilisi tarafından öldürülmesiyle noktalanan son bölümüyle ünlüdür. Genina'nın İtalya'da yönettiği *La Squadrone Bianco* (*Beyaz Müfreze*, 1936), *L'Assedio dell'Alcazar* (*Alkazar Kuşatması*, 1940) ve *Bengasi* (*Bingazi* 1942) sağlam bir dramatik yapının faşist propaganda amacıyla kullanıldığı örneklerdir. J. Peyré'nin romanından uyarlanan *Beyaz Müfreze*, Libya çöllerinde isyancı Arapların peşine düşen bir birliğin serüvenini konu edinir. Birliğe, mutsuz bir aşkı unutmak için gönüllü olarak Afrika'ya giden bir süvari teğmeni de katılmıştır. Sert yüzbaşı ile deneyimsiz teğmen arasındaki çatışma, filme gerilim kazandırırsa da, güdülen amacın Mussolini'nin sömürgeci politikasını desteklemek olduğu bellidir. *Alkazar Kuşatması* ise İspanya İç Savaşı sırasında Toledo'da cumhuriyetçilere başkaldırarak Alkazar Kalesi'ne çekilen ve 68 gün direnen falanjistlerin öyküsünü anlatır. Franco falanjistlerinin komünizm karşıtı çizgisini överken araya gönül ilişkileri de katan film, "iyilerle" "kötüleri" karşı karşıya getiren ve *western* filmlerinde beyazların kızılderililerin elinden kurtulması gibi, "iyilerin" kurtulmasıyla noktalanır. Film, *Potemkin Zırhlısı*'nın destansı havasını yakalamayı denerse de, duygusal dram özelliği daha ağır basar. Ama hiç kuşkusuz, İkinci Dünya Savaşına eğilen *Bingazi*'ye oranla sinemasal değerleri çok daha düzeyli bir filmdir. Savaştan sonra Genina, *Cielo sulle Palude* (*Bataklıklar Üstündeki*

Gökyüzü, 1949), *Tre Storie Proibite* (*Üç Yasak Öykü*, 1952), *Maddalena* (1954) gibi dramatik yapıları düzgün filmler çekti.

Blasetti'nin yardımcılığını yaparak sinemaya adım atan **Goffredo Alessandrini** (1904-1978) faşizmin özellikle son döneminde rejimin sinema alanındaki en coşkulu savunucuları arasında yer aldı. Yirminci yüzyıl başlarında en parlak dönemini yaşayan atçılığa övgü niteliğindeki *Cavalleria* (*Atlılar*, 1936) ile dikkati çekti. Amedeo Nazzari'nin de ünlendiği film, kahramanlıkla duygusallığı bağdaştırırken, yönetmenin daha sonraki çalışmalarının da ipuçlarını veriyordu. Senaryosunu Roberto Rossellini'nin yazdığı, başrolde yine Amedeo Nazzari'ye yer veren ve havacılığa meraklı Vittorio Mussolini'nin denetiminde çekilen *Luciano Serra Pilota* (*Luciano Serra, Pilot*, 1938) Afrika'nın işgalinden yola çıkarak, İtalyan milliyetçiliğini yüceltir. Kalabalık sahnelere yer veren *Abuna Messias* da (1939) Kardinal Massaia'nın Etyopya'da faşizmi destekleme etkinliğini konu edinir. Ayn Rand'ın romanından uyarlanan *Addio Kira* (*Elveda Kira*, 1942) ise devrim sonrası Rusya'sında küçük burjuva Kira Argunova ile genç soylu Leo Kovalenski'nin gönül ilişkisinin gerisinde komünizmi aşağılarken, sinema dili açısından yönetmenin en başarılı filmi olur.

Gösterişli filmleriyle İtalyan sinemasının Cecil B. De Mille'i olarak adlandırılan **Carmine Gallone** (1886-1973) ilkin opera uyarlamaları ile dikkati çeker. Gallone, *Casta Diva* (1935), *Manon Lescaut* (1939), *Rigoletto* (1947), *La Signora delle Camelie* (*Kamelyalı Kadın*, 1948), *Il Trovatore* (1949), *La Forza del Destino* (*Talihin Kudreti*, 1950), *Madama Butterfly* (1955) gibi operaları sinemalaştırdı. Yurt dışında da filmler çeken Gallone, faşist dönem İtalyan sinemasının en önemli filmi sayılan *Scipione l'Africano*'yu (*Afrikalı Scipione*, 1937) da gerçekleştirdi. Film, İtalya'nın Etyopya seferinin başlangıcında Mussolini'nin önerisi üzerine tasarlandı. Romalıların Afrika'yı işgali ile Habeşistan seferi arasında bağlantı kurarak faşizmi ve bu arada Duce'yi yüceltmek isteyen yönetim, filmin çekimi için Gallone'yi görevlendirdi. Annibale Ninchi, Camillo Pilotto, Isa Miranda gibi oyuncuların rol aldıkları ve 232 iş gününde tamamlanan film, Roma-Kartaca savaşları sırasında Annibal'in yenilgiye uğratılmasını konu edinirken iyiler (Romalılar) ve kötüler (Kartacalılar) ayrımını vurgular. Yönetmenin Pastrone ve Guazzoni'nin sessiz dönemde çektikleri tarihi filmlerden esinlenerek yaptığı kalabalık sahne düzenlemeleri hiçbir özgünlük taşımaz. Savaştan önce Scipione'nin askerlere yaptığı konuşma ise tam bir Mussolini konuşmasıdır. (Film Venedik Film Festivali'nde en iyi film ödülünü almıştı). Daha sonraki yıllarda çevirdiği *Messalina* (1951), *Cartagine in Fiamme* (*Kartaca Alevler İçinde*, 1959) ve *Don Camillo* uyarlamaları Gallone'nin her döneme ayak uydurabilen bir halk sinemacısı olduğunu doğrular.

Faşizm boyunca İtalyan sinemasının genellikle "kaçış filmleri" ürettiğini belirtmek gerekir. Basının da desteğiyle yıldız sistemi benimsenir ve Isa Miranda, Elsa Merlini, Clara Calamai, Vivi Gioi gibi kadın oyuncuların yanı sıra,

Gino Cervi, Amadeo Nazzari, Osvaldo Valenti, Massimo Serato gibi erkek oyuncular "yıldızlaştırılır". Varlıklı ailelerin kullandıkları "beyaz telefonların", Etyopya'nın ele geçirilmesinden sonra, filmlerde de yer almaya başlaması, bu dönemin "beyaz telefonlar" sineması olarak adlandırılmasına yol açtı. İtalya'nın da artık, işsizlere çalışma olanağı sağlayan bir sömürgesi vardı. Halkın keyfi yerindeydi. Dans salonları, tiyatrolar ve trenler tıklım tıklımdı. Tito Schipa, Beniamino Gigli gibi opera sanatçıları beyaz perdeden de halka sesleniyordu. Raffaello Matarazzo, Camillo Mastrocinque, Nunzio Malasomma gibi yönetmenler eğlendirici filmler yönetiyordu. 10 Haziran 1940'ta Mussolini Fransa'ya saldırdığında bile, İtalyan halkının, savaşın nasıl bir yıkım olduğunun bilincinde olduğu kuşkuludur. İkinci Dünya Savaşı, nazizmin ve faşizmin yenilgisiyle sonuçlandı. İtalya'nın yenilgisinin kaçınılmazlığı belli olunca, Büyük Faşist Konsey, Mussolini'yi görevden alarak (24 Temmuz 1943) rejimi kurtarmayı denedi. Tutuklanan (25 Temmuz) Mussolini, Gran Sasso'da bir hastanede göz altında tutulurken Alman paraşütçüler tarafından kurtarılıp Almanya'ya götürüldü (12 Eylül 1943) ve Hitler'in desteğiyle Kuzey İtalya'da Salo Cumhuriyeti'ni kurdu. İtalya'da İngiliz-Amerikan güçlerinin zaferi kesinleşmeye yüz tutunca, metresi Clara Petacci ile birlikte, Alman subayı kılığında otomobille İsviçre'ye kaçmayı denerken Dongo'da solcu direnişçiler tarafından yakalanıp kurşuna dizildi. Ölüsü Milano'da bir direğe baş aşağı asılarak halka gösterildi. Bu yıllar İtalyan sinemasını kaçınılmaz bir suskunluk içine itti. Suskunluğu, kısa bir süre sonra, sanatsal olmanın yanı sıra siyasal bir öz de içeren "Yeni Gerçekçilik" akımı bozacaktı.

İngiliz Sineması

Sesli sinema, İngiliz sinemacılarını, Alexander Korda ve J. Arthur Rank gibi iki yapımcının çabalarıyla uluslararası pazara yöneltti. Hollywood'la yarışmak anlamına da gelen bu açılım, gönül ilişkilerini, gerilimli konuları, müzikli güldürüleri, destansı savaş ya da sömürge filmlerini, edebiyat ve tiyatro uyarlamalarını içeren, düzgün ama dönemin insan ilişkilerine ve toplumsal yapısına eğilmekten kaçınan, özgünlükten yoksun filmler çıkardı ortaya. Düzgün anlatımlı, özenerek hazırlanmış bu filmler, dönemin sorunlarına sırt çevirmenin yanı sıra, psikolojik çelişkileri, yüzeysel dramatik çelişkileri sömürerek, seyirciyi kolay yoldan etkilemeyi amaçladılar.

Bu arada sömürgecilik ve tarih de, seyirci çekmede önemli bir kaynak oluşturdu. B. Viertel'in *Rhodes of Africa* (*Afrika'nın Rodosları*, 1936), R. Stevenson'ın *King Solomon's Mines* (*Hazreti Süleymanın Hazineleri*, 1937), Z. Korda'nın *Sanders of The River* (*Irmağın Kayıkları*, 1935) İngiltere'nin Afrika'daki sömürgecilik politikasını destekleyen filmler oldu. W. K. Howard'ın, Kraliçe

Elizabeth'i konu edinen *Fire Over England* (*İngiltere Alevler İçinde*, 1937), Herbert Wilcox'un *Victoria The Great* (*Büyük Victoria*, 1937), İngiltere tarihinin kraliçelerini gündeme getirdiler. Dönemin önemli yapımcılarından Michael Balcon anılarında şöyle diyecektir: "Geriye bakınca, o dönemin karamsarlığının hiçbir filmime yansımamış olduğunu görüyorum. Filmin toplumsal bir işlevi olduğunu, ancak 1939'a doğru kavramaya başladım." İngiltere'de çektiği ilk dönem filmlerinden başlayarak kişisel bir anlatım yakalayan (sineması, daha sonra ABD'de yaptığı çalışmalara değinilirken incelenecek olan) Alfred Hitchcock bir yana bırakılacak olursa, bu yılların en dikkati çeken yönetmenleri Anthony Asquith, Alexander Korda ve Carol Reed olarak sıralanır. Kurmaca sinemadaki sıradanlığa karşılık, John Grierson'ın başını çektiği, devlet destekli belgesel çalışmaların ise "İngiliz Belgesel Okulu"nun temellerini attığını vurgulamak gerekir.

Ünlü bir politikacının (Oxford Kontu Lord Asquith) oğlu olan **Anthony Asquith** (1902-1968) Hollywood'da kısa bir süre film yapım yöntemlerini inceledikten sonra döndüğü İngiltere'de yönetmenliğe başladı. Gerilimden destana uzanan çok değişik alanlarda çektiği filmlerde, rahat anlatımı ve başarılı oyuncu yönetimiyle dikkati çekti. *Tell England* (*İngiltere'ye Söyleyin*, 1931) ile Çanakkale bozgununa insancıl bir yaklaşım getirdi. *Moscow Nights*'tan (*Moskova Geceleri*, 1935) sonra en önemli filmi sayılan ve Leslie Howard ile ortaklaşa yönettiği *Pygmalion*'ı (1938) çevirdi. George Bernard Shaw'un oyunundan uyarlanan ve Leslie Howard ile Wendie Hiller'ın başrolleri üstlendikleri ve senaryosunun yazılmasına G. B. Shaw'un da katıldığı film, hem yönetmenin başyapıtı hem de sinema tarihinin belki de en başarılı *Pygmalion* uyarlaması oldu. (1950'lerde Broadway'de sahnelendikten sonra George Cukor'un sinemaya uyarladığı *My Fair Lady*, Shaw'un oyunundan çok, Asquith'in filmine yakındır). Asquith'in oyun yazarı Terence Rattigan ile yaptığı işbirliği, *The Way to The Stars* (*Yıldızlara Giden Yol*, 1945), *While The Sun Shines* (*Güneş Işırken*, 1947), *The Winslow Boy* (1948) gibi düzgün filmlerin ortaya çıkmasını sağladı. Yönetmenin "savaşı göstermeyen bir savaş filmi, havadan çekimlere yer vermeyen bir havacılık filmi" olarak nitelendirdiği *Yıldızlara Giden Yol*, bir savaş pilotunun gönlünün sesiyle, yurtseverlik duyguları arasındaki çatışmayı ele alır. Oscar Wilde uyarlaması *The Importance of Being Earnest*'tan (*Ciddi Olmanın Önemi Üzerine*, 1952) sonra çektiği filmler arasında *Orders to Kill* (*Ölüm Emri*, 1958), yönetmenin son döneminin en başarılı filmidir. Michael Redgrave'in usta bir oyunculuk çıkardığı *Ölüm Emri*, bir haini öldürmek için Fransa'ya gönderilen eski bir pilotun, adam öldürmenin sorumluluğu altında ezilmesini ele alır. Asquith'in, çoğu kez tiyatrodan uyarladığı yerel konuları, İngiliz "soyluluğunu" çağrıştırır bir anlatımla sinemaya aktardığını söylemek yanlış olmaz.

Anavatanı Macaristan'da Sandor Kellner adıyla yönetmenliğe başlayan, bir süre Hollywood'da da çalışan (Sir) **Alexander Korda** (1893-1956), İngil-

tere'ye yerleştikten sonra bu ülkenin en önemli yapımcı ve yönetmenlerinden biri oldu. Fransa'da Marcel Pagnol'dan uyarladığı, Marsilya bölgesine özgü özellikleri gündeme getiren *Marius*'un (1931) da kanıtladığı gibi, içinde bulunduğu ortama kolayca uyum sağlayabilen yönetmen, İngiltere'de yapımcılığını da üstlendiği *The Private Life of Henry VIII* (*Kadınlar Celladı*, 1933) ile uluslararası bir üne kavuştu. Yedi kez evlenen VIII. Henry'nin eşleriyle ilişkisini alaycı bir bakış açısından perdeye getiren filmin başarısında, Charles Laughton'ın oyunculuğunun da büyük katkısı vardı. 58 bin sterlin harcama yapılan film, 500 bin sterlin getiri sağladı ve ilk kez bir İngiliz filmi uluslararası pazarda büyük ilgi uyandırmış oldu. Bu başarıdan sonra Korda yine tarihe eğilerek Douglas Fairbanks'in başrolü oynadığı *The Private Life of Don Juan* (*Don Juan'ın Özel Hayatı*, 1934); Charles Laughton'ın başrolü oynadığı *Rembrandt* (1936); Laurence Olivier ile Vivien Leigh'in başrolleri oynadıkları *That Hamilton Woman* (*Lady Hamilton*, 1942) gibi filmler yönettiyse de aynı başarı çizgisini tutturamadı. Ne var ki, bu filmlerin tümü de gösterişli sahne düzenlemeleri, zengin ayrıntıları ve iyi yönetilmiş oyuncularıyla en iyi Hollywood filmleriyle boy ölçüşebilecek düzeyde idi. Korda'nın İngiliz sinemasına katkısı, daha çok yapımcılığından kaynaklanır. Yüzü aşkın film üreten Korda, bu filmlerde Anthony Asquith, Michael Powell, Carol Reed gibi yerli yönetmenlerin yanı sıra, Paul Czinner, René Clair, Victor Sjöström gibi yabancı yönetmenlerle; Laurence Olivier, Charles Laughton, Trevor Howard, Vivien Leigh gibi yerli oyuncuların yanı sıra, Douglas Fairbanks, Paul Robeson, Humphrey Bogart, Sidney Poitier, Conrad Veidt gibi yabancı oyuncularla da işbirliği yaptı.

Alexander Korda'nın kardeşi **Zoltan Korda** (1895-1961) da, İngiltere'de çalıştı ve daha çok serüven filmleriyle dikkati çekti. Robert Flaherty ile ortaklaşa yönettiği ve Sabu'nün ilk kez perdede göründüğü, *The Elephant Boy* (*Fil Çocuk*, 1937) Hindistan ormanlarına belgeselci yaklaşımıyla filmlerinin en başarılısı sayılır. Sudan'da geçen *The Four Feathers* (*Kahramanlar Destanı*, 1939) ise barıştan yana olduğu için arkadaşlarınca korkaklıkla suçlanan bir subayın öyküsünü anlatır. Korda bu filmin konusunu yıllarca sonra *Storm Over The Nile*'da (*Nil Vadisinde Kasırga*, 1956) bir kez daha işledi. Kipling uyarlaması *Jungle Book* (*Ormanlar Çocuğu*, 1942) ise Sabu'nün ilk kez başrol oynadığı film oldu.

Adı, özellikle *The Third Man* (*Üçüncü Adam*, 1949) ile birlikte anılan (Sir) **Carol Reed** (1906-1976), polis romanları yazarı Edgar Wallace'ın aracılığıyla sinema dünyasına adım attı ve yazarın romanlarının sinema uyarlamalarında çalıştı. (Carol Reed'in düzgün anlatımında ve kimi filmlerinin gerilim havasında E. Wallace'ın etkisi olduğu düşünülebilir.) *Talk of The Devil* (*Şeytanın Sesi*, 1936), *Who's Your Lady Friend?* (*Kadın Arkadaşın Kim?*, 1937) gibi filmlerden sonra, A. J. Cronin'den uyarladığı ve kömür madenlerindeki zor çalışma koşullarını gündeme getiren, Michael Redgrave ile Margaret Lockwood'un başrolleri oynadıkları *The Stars Look Down* (*Yıldızlar Bakarken*, 1939) ile

başarılı bir edebiyat uyarlaması yaptı. Ama kömür madenlerinin devletleştirilmesinin gündeme geldiği bir dönemde siyasal bir tavır takınmaktan kaçındı. Düzgün bir gerilim filmi olan *Night Train to Munich*'i (*Münih Ekspresi*, 1940) izleyen ve Robert Donat'ın başrolü oynadığı *The Young Mr. Pitt* (*Genç Mr. Pitt*, 1942) Napolyon'un tehdit ettiği İngiltere'den yola çıkarak Hitler tehdidine göndermeler yaparken, dönemin, tarihi güncel bir amaçla kullanan tek filmi oldu. İngiliz sinemasının en iyi savaş filmlerinden biri olan *The Way Ahead* (*Önümüzdeki Yol*, 1944) ile yönetmenin belgeselci yanını kanıtlayan *The True Glory*'den (*Gerçek Zafer*, 1945) sonra çekilen *Odd Man Out* (*Ölümden Kuvvetli*, 1947) Reed'in en önemli filmlerinden biri oldu. F. L. Green'in aynı adlı romanından uyarlanan ve başrolleri James Mason ile Robert Newton'un oynadıkları film İrlanda'da yasa dışı Sinn Fein örgütüne bağlı bir militanın serüvenini konu edinir. Bir soygunda yaralanan militan, bir kış günü saat on altıdan gece yarısına dek büyük kentin sokaklarında polisten kaçmaya çalışırken, simgesel anlamlar yüklü çeşitli kişilerle (hemşire, papaz, ressam, çocukluk arkadaşı) karşılaşır ve sevdiği kadınla birlikte ölümü paylaşır. James Mason'ın belki de en başarılı oyununu oynadığı filmde, yönetmenin siyah beyazı kullanımı, biçimbozumuna uğramış dışavurumcu bir ortamın karabasanını yansıtır. (Film, uzaktan uzağa John Ford'un *Muhbir*'ini çağrıştırır). Graham Greene'in bir öyküsünden uyarlanan ve senaryosunu Graham Greene'in yazdığı *The Fallen Idol* (*Meşum Kadın*, 1948) Londra'da hangi ülkeye ait olduğu belirsiz bir elçilikte küçük bir çocuğun, çok sevdiği bir görevlinin cinayet işlediğinden kuşku duymasını ele alır. Çocuğun, büyüklerin kendisi için yabancı dünyasını vurgulamak için, Carol Reed yine özenle seçilmiş açılar kullanır. *Üçüncü Adam* da, Graham Greene'in bir senaryosuna dayanır. Film, Viyana'da bir otomobil kazasında öldüğünü öğrendiği arkadaşının cenaze törenine katılan Amerikalı sıradan bir yazarın (Joseph Cotten) başından geçenleri konu edinir. Yazar, arkadaşının (Orson Welles) ölmediğini, üstelik çocukların ölümüne yol açan sahte penisilin karaborsası yaptığını öğrenir. Kentin kanalizasyon tünellerindeki bir kovalamacanın ardından arkadaşını vurur. Filmin önemi savaş sonrası Viyana'sının perişanlığını vermesinden, seçilen açıların, ışık ve gölge oyunlarının ve filmin sonuna doğru perdede gözüken "üçüncü adam" Orson Welles'in oyunculuğunun, etkileyici bir gerilim havası yaratmasından kaynaklanır. Anton Karas'ın Tiroller'de kullanılan bir çalgıyla yarattığı müzik de gerilimi destekler. Ne var ki filmin değerlerinin gereğinden fazla önemsendiğini de belirtmek gerekir. Reed'in daha sonraki filmlerinin (*An Outcast of The Islands* / *Adalar Sürgünü*, 1952; *Trapese*, 1958; Graham Greene uyarlaması *Our Man in Havana* / *Havana'daki Casus*, 1959; yönetmene Oscar kazandıran *Oliver* müzikali 1968 vb) anlatımı, *Üçüncü Adam*'daki görsel oyunların aşırılığından arınır. Reed'in filmleri, İngiliz sinemasının biçimsel açıdan kusursuz ama sanatsal ve kültürel içerik açısından önemsiz bir döneminin örnekleridir.

John Grierson ve İngiliz Belgesel Okulu

John Grierson (1898-1972) 1926 yılında, New York'ta yayınlanan *The Sun* gazetesinde, Robert Flaherty'nin daha önce değinilen *Moana* adlı filmine ilişkin bir yazısında Fransızca *cumantaire* (belgesel) sözcüğünü kullandı. Belgesel sözcüğü böylece sinema kavramları arasına katılmış oldu. Grierson'a göre belgesel, "gerçekliğin yaratıcı bir biçimde perdeye aktarılmasıdır". İskoçya doğumlu Grierson, Glasgow Üniversitesi'nde okuduktan sonra burslu olarak gittiği ABD'de güzel sanatlara ve sinemaya ilgi duydu. New York ve Chicago'da basın dünyasını tanıyıp kitle iletişim araçlarının (basın, radyo, sinema) önemini ve işlevini kavradı. Lenin'in, sanatın toplumun hizmetinde olması gerektiği görüşünü daha o yıllarda benimsedi. Hollywood'da Chaplin, Vidor, Flaherty, Sjöström gibi sinema adamlarıyla tanıştı. 1927'de ülkesine döndü ve kısa sürede dünya ölçeğinde ünlenecek bir belgesel etkinliği başlattı. O yıllarda ticaret bakanlığı işlevini görmekte olan Empire Marketing Board'un başkanı Stephen Tallents'a, İngiliz mallarının satışını artırmak amacıyla ülkeyi ve kurumlarını tanıtacak filmler yapmayı kabul ettirdi. İlk film, Grierson'un yönettiği, görüntü yönetmenliğini Basil Emmot'un yaptığı, ringa balığı avcılarının yaşamını konu edinen 40 dakika uzunluğundaki *Drifters* (*Balıkçı Tekneleri*, 1929) oldu. 1928'in yaz aylarında çekilen film, Grierson'un, Eisenstein'ın kurguya ilişkin görüşlerini, Flaherty'nin şiirsel anlatımını ve Alberto Cavalcanti ile Walter Ruttmann'ın çalışmalarını incelediğini gösterir. Yönetmen konuşmaları en aza indirip, gerçekliği görüntülere dayanarak yansıtırken, Eisenstein'ın kurgu anlayışını benimsediği, Ruttmann'ın o yıllarda büyük ilgi gören senfonik belgesel anlayışına karşı çıktığı görülür. *Balıkçı Tekneleri*, denizi ve balıkçıları konu edinmekle, stüdyo duvarları içine kapanmış İngiliz sinemasında bir devrim yapar. Yönetmene göre deniz, dönemin ünlü oyuncusu Emil Jannings'ten bile güçlü bir oyuncudur. Grierson ve arkadaşları stüdyodan ve yıldız oyunculardan kaçarlar. Belgeselin "öğretici" özelliğini önemserler.

Balıkçı Tekneleri, 1929'un Kasım ayında London Film Society'de (Londra Film Derneği) *Potemkin Zırhlısı* ile birlikte gösterildi. Gösterimi Eisenstein da izledi. Dönemin gazeteleri Grierson'ın filminin *Potemkin Zırhlısı*'ndan daha büyük ilgi uyandırdığını yazar. *Balıkçı Tekneleri*'nin başarısı üzerine, Grierson çoğu üniversite çevrelerinden gelen ve aralarında Basil Wright, Paul Rotha, Arthur Elton, Harry Watt, John Taylor, Edgar Anstey, Stuart Legg'in de bulunduğu, sinemaya ilgi duyan genç aydınlarla işbirliği yaparak, onları devlet kuruluşlarından sağladığı parasal kaynakla belgesel üretmeye yöneltti. İngiliz Belgesel Okulu'nun ilk örneklerini oluşturan bu üretim başlamadan önce, Robert Flaherty ve Alberto Cavalcanti gibi sinemacılar yönetmen adaylarını eğittiler. (Özellikle Cavalcanti'nin büyük katkısı olduğu belirtilir). Üretilen filmler arasında Flaherty'nin çektiği ama kurgusunu Grierson'un yaptığı *Industrial Britain*

(*Endüstri Ülkesi Britanya*, 1933) topluluğun en başarılı çalışması sayılır. Çekilen filmler genellikle az gelirli insanların yaşam zorluklarını konu ediniyordu. Yönetmenlerin solcu görüşlere yakınlık duydukları da belli oluyordu. Ama filmlerin işçi sınıfından yana bir propaganda amacı güttüğünü sanmak yanıltıcı olur. Amaç, Harry Watt'ın dediği gibi, "işçileri Kraliçe Victoria kapitalizminin merceğinden göstermemekle" sınırlıdır. Grierson, bu filmler aracılığıyla insanın yaratıcılığını ve daha iyi koşullarda yaşamayı hak ettiğini vurgulamayı önemser. Örneğin, Edgar Anstey ile Arthur Elton'ın birlikte çektikleri *Housing Problems* (*Konut Sorunları*, 1935), kenar mahallelerde çetin koşullarda yaşayan insanları, mikrofon tutup konuşturarak, daha sonraki yıllarda televizyonun sık sık başvuracağı bir uygulamanın ilk örneği oldu. Grierson'un da çok övdüğü bu filmin önemi, yönetmenlerle filme aldıkları insanlar arasındaki ilişkinin içtenliğinden kaynaklanır. Filmde, sinema tarihinde ilk kez, insanlara mikrofon tutularak görüntüleri ve sesleri birlikte saptandı. *Balıkçı Tekneleri* ile perdeye getirilen emekçiler, bu kez yoksulluğun, pisliğin, açlığın kol gezdiği bir ortamda düşüncelerini de duyuruyorlardı. Açlıkla iç içe yaşayanları ele alan *Enough to Eat?* (*Aş Yeterli mi?* 1935) ise konuyu çizelgelerle destekleyerek bir yenilik getirdi. Ama İngiliz Belgesel Okulu'nu dünyaya tanıtan film, Basil Wright'ın, Harry Watt ile birlikte yönettiği *Night Mail*'dir (*Gece Postası*, 1936). Daha önce çektiği *Song of Ceylon* (*Seylan Türküsü*, 1934) ile dikkati çeken Wright, bu kez Londra ile Glasgow arasında gece seferi yapan posta trenini, bu arada demiryolu ve posta emekçilerini, yer yer dramatik, yer yer şiirsel bir anlatımla ele alır. Kurgusuna Grierson'ın büyük katkıda bulunduğu bilinen film, topluluğun en belirgin ortak ürünü olarak değerlendirilir. Grierson, Kanada hükümetinin çağrısı üzerine gittiği Kanada'da, National Film Board'un (Ulusal Sinema Örgütü) kurulmasını sağladı (1939). İki yıl sonra da bu örgütün yöneticisi oldu. Savaş sırasında *Canada Carries On* (*Kanada Devam Ediyor*) ve aylık *World in Action* (*Eylem İçindeki Dünya*) adlı iki dizinin çekimini yönetti.

Topluluğun en önemli temsilcilerinden Paul Rotha'nın, maden işçilerinin acımasız yaşam koşullarına eğilen filmi *The Face of Britain* (*Britanya'nın Yüzü*, 1935), yönetmenin toplumsal sorunlara ilgisini gösterir. Sinema kuramları konusunda yazdığı kitaplarla da tanınan Paul Rotha, daha sonraki yıllarda çektiği *World of Plenty* (*Bereket Dünyası*, 1943) *Land of Promise* (*Vaatler Ülkesi*, 1945) ve *The World is Rich* (*Dünya Zengindir* 1947) gibi çalışmalarında, yine toplumsal sorunlara ilgisini sürdürdü. Brezilyalı Alberto Cavalcanti ise daha önce Fransa'da *Rien Que Des Heures* (*Yalnızca Saatler*, 1926), *Yvette* (1927) ve *En Rade* (*Rıhtımda*, 1928) gibi öncü filmler yönetmişti. Grierson ile işbirliği yapınca, ses öğesine büyük önem verdi. Kurmaca ile belgeseli iç içe geçiren, ilk çalışması *Pett and Pott*'un (*Pett ile Pott*, 1934) ilkin seslerini kaydetti, sonra bu seslere uygun görüntüler çekti. *Coal Face*'te (*Kömür Yüzlü*, 1935) ise sessiz sinema döneminde bir maden ocağında çekilmiş görüntüleri de kullandı. Ses

kuşağında da, o tarihte ünlenmemiş olan Wystan Hugh Auden'in bir şiirine ve Benjamin Britten'in müziğine yer verdi. *We Live in Two Worlds* (*İki Dünyada Yaşıyoruz*, 1937) da başarılı bir film oldu. *Film and Reality*'de (*Film ve Gerçeklik*, 1942) elliye yakın kurmaca ve belgesel filmden seçtiği bölümleri bir araya getirerek, sinemada gerçekçiliğin doğmasını ve gelişmesini işledi. Basil Dearden, Charles Crichton, Robert Hamer gibi savaş sonrasının önemli yönetmenlerini yetiştirdi. Bunlarla birlikte ürettiği, beş ayrı öyküden oluşan *Dead of Night* (*Gecenin Derininde*, 1945) fantastik bölümlerin ağır bastığı ilginç bir film oldu. Çağrılı olarak döndüğü vatanında, *O Canto do Mar*'ı (*Denizin Türküsü*, 1953) çevirerek Brezilya sinemasına kısa süreli de olsa bir canlılık getirdi. Yeniden döndüğü Avrupa'da, Brecht'in oyunu *Herr Puntila und sein Knecht Matti*'yi (*Puntila Ağa ile Uşağı Matti*, 1955) yazarla da işbirliği yaparak sinemaya uyarladı. (Film, Brecht'i hoşnut kılan tek uyarlama oldu). İtalya'da çektiği *La Prima Notte* (*İlk Gece*, 1959) de başarılı bir psikolojik dram oldu.

Genç yaşta bir otomobil kazasında ölen Humphrey Jennings (1907-1950) de duyarlığı, gerçekliğin içerdiği şiirselliğe ulaşma çabası ve insancıl yaklaşımıyla İngiliz belgeselciliğinin en önemli yaratıcılarından birini oluşturur. *Penny Journey* (*Penny'nin Gezisi*, 1938), *Speaking from America* (*Amerika'dan Söz Ederken*, 1939) gibi ilk filmleri olsun, savaş yıllarında çektiği *Words for Battle* (*Savaş Sözcükleri*, 1938) *Listen to Britain* (*Britanya'yı Dinleyin*, 1942) olsun, bu özellikleri taşır. *A Diary for Timothy* (*Timothy İçin Günce*, 1945) ise savaş üzerine düşünmeyi öneren, şiirsel bir filmdir. Yönetmenin Flaherty'nin şiirselliği ile Grierson'ın gerçekçiliğini bağdaştıran sineması, *Dim Little Island* (*Sisli Küçük Ada*, 1949) ve *Family Portrait*'in (*Aile Portresi*, 1950) de doğruladığı gibi savaş yılları İngiltere'sine sevecenlikle yaklaşır. Jennings'in daha sonraki yıllarda İngiltere'de gelişecek "Free Cinema" (Özgür Sinema) akımını etkilediğini düşünmek yanlış olmaz.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Şiirsellik ve Düzyazı

Sovyet Devrimi'nin ardından sinema ile toplum arasında kurulan yoğun bağ, sinemanın başka hiçbir ülkede rastlanmayan bir ölçüde toplumsal yaşamı beyaz perdeye yansıtmasına yol açmıştır. Devrimin ardından, ülkede sosyalist bir düzenin yapılandırılması için yapılan çalışmaların ve politikadan, ekonomiden, toplumbilime uzanan alanları ilgilendiren sorunların, çelişkilerin ve çatışmaların izleri, devletin denetimindeki sinemaya da yansımıştır. Sesli sinemanın başlangıç yılları, SSCB'nin tarım toplumundan sanayi toplumuna geçme çabalarının yoğunlaştığı, kitlesel eğitimin büyük bir önem kazandığı, dünya ölçeğinde daha adil bir düzen kurulması için öncülük işlevi üstlenilen bir dönemdir. Batılı demokrasilerin, gelişen faşist akımlar karşısındaki kararsızlığı, yalnızca toplumsal ve ekonomik yapıyı değiştirmekle yetinmeyip, düşünce biçimini, gelenekleri ve etik değerleri de değiştirmeyi amaçlayan SSCB'deki dönüşümün önemini daha da artırıyordu. Kuleşov, Vertov, Eisenstein, Pudovkin gibi ustaların sessiz sinema döneminde çektikleri, öncü özellikler de içeren filmler, sinema salonlarının bulunduğu büyük kent seyircilerine yönelikti. Sinema salonu sayısı kısa sürede 2000'den 9800'e yükselmiş, 1929'da yürürlüğe giren ilk beş yıllık planın ardından bu sayı 29 bini bulmuştu. Sessiz dönemde 1000'i aşkın kurmaca film çevrilmişti. Sesli sinemanın yeni donanımlar gerektirmesi, sesli sinemaya geçişi geciktirdi. Bu nedenle 1935'e dek kimi filmler yine sessiz olarak çekildi. 1935'te sesli film gösteren salon sayısı 500'ü bulmuştu (1939'da bu sayı 15 bine ulaşacaktı). Sesin, sinemanın eğitici özelliğini daha da artırması, 1930'ların sinemacılarını, günlük sorunları ve kültürel birikimleri daha değişik olan kırsal kesim seyircilerine yöneltti. Burada sinemacıların yönelmesinden çok, yönlendirilmesinden söz etmek daha doğru olur. Çünkü sinema da, kültürün öbür alanları gibi RAPP'ın (Rossiyskaya Assotziatziya Proletarskikh Pissateley / Rus Proleter Yazarlar Derneği) güdümündeydi. Bu derneğin sinema alanındaki uzantısı olan ARRK (Assotziatziya Revolotzionnoy Kinematografii / Devrimci Sinemacılar Derneği) proleter sanatın halka ulaştırılması gerektiğini ve öykü ile dramatürjinin sinemada yeri olmadığını öne sürüyor, (daha önce değinilen) "*agitki*" anlayışında filmler yapılmasını öneriyordu. Ne var ki, bu doğrultuda yapılan didaktik kısa filmler, Birinci Dünya Savaşı sonrasının "*agitki*"lerinin ilgisini uyandırmadı. Kurmaca filmler

ise geniş kitlelerin filmi kolayca kavrayabilmesi amacıyla "şemalaştırılmış" konulara yöneldi. Filmlerde "tiplere" yer verildi ve sinemaya didaktik bir eğilim egemen oldu. Bu olumsuz gelişmelerin ardından, 1932 yılında toplanan parti kongresinde "emekçilerin sınıfsız bir sosyalist toplumun kurulmasına bilinçli olarak katılmalarını sağlamak için" aydınların yardımcı olmaları gündeme getirildi. Kongrenin ardından, Partinin yayın organı *Pravda* gazetesinde yayınlanan bir yazıda da, sinemacılardan "filmlerin ideolojik ve sanatsal düzeyini yükseltmeleri, gerçek yaşama yönelmeleri" istendi. Çok geçmeden de RAPP ile ARRK kapatıldı. Maksim Gorki de, Sovyet Yazarlar Birliği'nin ilk kongresinde yaptığı bir konuşma ile Toplumsal Gerçekçiliğin ilk işaretlerini verdi. Gorki, "tek bir aile olarak birleşmiş bir insanlığın, yeryüzünde yaşamanın mutluluğunu tadabilmesi için bireyin yeteneklerinin sürekli olarak geliştirilmesi gerektiğini" vurguladı. Gorki'ye göre sanat, yaşamı dinamik gerçekliği içinde ve olanca çelişkileriyle yansıtmalıydı. Sanatçı, geçmişe bugünkü kazanımlarımızın doruğundan, geleceğe ilişkin tasarılarımızın doruğundan bakmalıydı. Ancak böyle bir bakış sanata yeni bir ivme kazandırır, gereksinim duyduğumuz toplumsal gerçekçi anlayışı filizlendirirdi. Gorki, sinema alanında da senaryoların "yazarlar" tarafından kaleme alınmasından yanaydı. Yönetmenin, senaryoyu "yaratıcı düşgücünü tetikleyecek bir ham madde" (Eisenstein'ın önerisi) olarak görmeye hakkı yoktu. Böylece sanatın öbür dallarında olduğu gibi, sinemada da "halkta yapıcı duyguların gelişmesine" yol açacak filmler yapılması ilkesi benimsendi.

Sovyet sinemasının, toplumsal yapının sosyalizm öncesi bir ekonomiden (NEP) sosyalist bir ekonomiye geçtiği bir dönemde, sesli sinemaya geçişi, sinemada "şiirden düzyazıya geçiş" olarak bilinir. Senaryo yazarı ve eleştirmen Viktor Şklovskiy'e göre, şiirsel sinemanın yanı sıra bir de düzyazı sineması vardır. Şiirsel ve düzyazı sözcükleri, yaratıcı ile ürün ve halk arasındaki ilişkiye bakış açısını belirtir. Sovyet Devrimi'nin kazanımlarını coşkulu bir biçimde yücelten yönetmenlerin (Eisenstein, Dovçenko, Pudovkin, Kozintsev, Trauberg vb) çalışmaları "şiirseldir". Güncel gerçekliği ve toplumsal dönüşümleri halkın eğitilmesini sağlamak amacıyla beyaz perdeye getiren yönetmenlerin (Yutkeviç, Ermler, Romm, Vasiliev Kardeşler vb) çalışmaları ise "düzyazıdır". Yönetimin düzyazıdan yana ağırlığını koyduğu bu sınıflandırma, devrimci bir hareketin ayrıntılarına da eğilerek, gerçekliği marksist bir yaklaşımla yorumlamış olan şiirsel sinema yaratıcılarının çalışmalarını sürdürmesini engelledi. Merkeziyetçi yönetim ve hantal bir bürokrasi, devrimci bir sinema için gerekli yaratım özgürlüğünü sınırladı. Yönetmenlerin bir bölümü sessizliğe bürünürken, bir bölümü de (örneğin Eisenstein) eğitmenliği seçti. Eisenstein'ın Amerika dönüşü Turgenyev'in bir öyküsünden uyarladığı ve daha önce değinilen *Bejin Çayın* seyircisiyle buluşamadı. Yine daha önce değinilen Vertov'un yönettiği *Lenin Üzerine Üç Türkü*, şiirsel bir destandı ama devrimin önderini yüceltiyordu. Pudovkin ise Rusya tarihinin önemli kişilerini konu edinen filmler çevirdi

(*Minin ve Pozarskiy*; *Suvorov* vb). İktidarın önerileri doğrultusunda çalışmalar yapan senaryo yazarları ve yönetmenler ise yaşadıkları çağı, daha mutlu bir yarına giden yol olarak değerlendiren propaganda ağırlıklı filmler ürettiler. Friedrich Ermler ile Sergey Yutkeviç'in ortaklaşa yönettikleri *Vsterchnyi* (*Karşı Plan*, 1932) düzyazı anlayışının ilk önemli örneği sayılır. Film, bir iş yerinde, birinci beş yıllık kalkınma planının hedeflerini gerçekleştirmeye çalışan işçi Babçenko'nun öyküsünü gösterişsiz ama inandırıcı bir dille anlatır. Bireyin sosyalist bir çalışma deneyimi boyunca dönüşümü verilir. Başlangıçta üretimi aksatan, arkadaşlarıyla çatışan Babçenko, zamanla halka örnek olarak sunulabilecek olumlu bir kimliğe kavuşur. Düzyazı yandaşları *Karşı Plan* ile, benzer bir konuyu işleyen Dovçenko'nun *Ivan* (1932) adlı filmini karşılaştırır, Dovçenko'nun filminin şiirsel, destansı ve romantik olduğunu, ele aldığı kahramanın somut bir kimlik olmayıp Ukrayna köylülerinin tümünü simgelediğini, bu nedenle filmin inandırıcılığını yitirdiğini belirtirler. Kuleşov'un öğrencisi Boris Barnet ise daha önce de değinilen *Okraina* (1933) ile o yılların belki de en önemli filmini üretti. Yine Sergey Yutkeviç'in yönettiği *Zlatye Gori* (*Altın Dağlar*, 1931) Şostakoviç'in film için bestelediği müziği kullanmadaki başarısıyla ilgi topladı. Aleksander Feinzimmer'in yönettiği *Poruçhik Kizhe*'nin (*Teğmen Kizhe*, 1934) müziğini ise bir başka ünlü besteci, Sergey Prokofiev besteledi. Mikhail Romm'un Maupassant'dan uyarladığı *Boule de Suif* (*Tombalak*, 1934); Vladimir Petrov'un Osatrovski'den uyarladığı *Groza* (*Fırtına*, 1934); Grigori Roshal ile V. Storeyeva'nın ortaklaşa yönettikleri Dostoyevski uyarlaması *Peterburgskaya Noch* (*Petersburg Geceleri*, 1934) başarılı edebiyat uyarlamaları oldu. Daha önce bir Jack London uyarlaması yapmış olan Lev Kuleşov da, bu kez O'Henry'nin öykülerinden yola çıkarak *Veliktii Consoler*'de (*Büyük Avutucu*, 1933) Amerikalı yazarın yaşam öyküsüne eleştirel bir bakış getirdi. Ekim Devrimi'nin on yedinci yıldönümü nedeniyle 7 Kasım 1934'te ilk gösterimi yapılan *Çapayev*, on beş yıllık geçmişi olan Sovyet sinemasında bir dönüm noktası oldu.

Çapayev'in Açtığı Yol

Georgi Vasiliev (1899-1946) ile **Sergey Vasiliev** (1900-1959) aynı soyadını taşıdıkları ve birlikte çalıştıkları için "Vasiliev Kardeşler" olarak anılırlar. Georgi Vasiliev tiyatro öğrenimi, Sergey Vasiliev ise sinema öğrenimi gördükten sonra Goskino Stüdyoları'nda birlikte kurgu çalışmaları yapmaya başladılar. *Spiyasçaya Krasavica* (*Uyuyan Güzel*, 1930) ortaklaşa yönettikleri ilk kurmaca denemeleri oldu. Bu filmi *Liçnoe Delo* (*Kişisel Bir İş*, 1932) izledi. Üçüncü filmleri *Çapayev* (1934) yönetmenlerin ilk sesli filmi de oldu. Film, Dimitri Furmanov'un, 1918 devrimi öncesindeki iç savaş sırasında Ural steplerinde beyazlara karşı savaşarak ölen bir kızıl komutanın kahramanlığını konu edinen ki-

taptan sinemaya uyarlanmıştı. Çapayev rolünü, Leningrad Dram Tiyatrosu oyuncularından Boris Babochkin oynuyordu. Film, olumlu bir halk kahramanını gerçekçi bir bakışla perdeye getirirken, Komünist Parti'nin iç savaşta oynadığı rolü de vurguluyordu. Bireyler yanıldığında, doğru yolu partinin gösterdiğini savunuyordu. Yönetmenler tipler yerine yaşayan insanları ele alıyor, filmin kahramanından yana tavır aldıklarını belli ediyor ama ona karşı çıkanlara da insanca yaklaşmayı başarıyorlardı. Beyaz albay Borozdin'in piyano çalarken, müziğe ayak uydurarak odayı temizlemekte olan hizmetçi kadının, kardeşinin ölüm emrini görmesi, *Uyuyan Güzel*'de olduğu gibi "iyi" ile "kötüyü" karşılaştırıyordu. İçi içine sığmayan Çapayev ile partinin gönderdiği olgun hükümet komiseri arasındaki tartışmalar filmin ideolojik içeriğini, "psikolojik saldırı" bölümü ise en etkileyici bölümü oluşturuyordu. Beyaz muhafızların uygun adım saldırıya geçtikleri, ölenlerin yerini hemen başkalarının aldığı saldırı bölümü, kimi eleştirmenlere göre *Potemkin Zırhlısı*'nın Odessa merdivenleri bölümüne eşdeğerdedir. Film "şiirsel" sinema geleneğini, natüralizmin süzgeçinden geçiriyor, dramatik durumlarla ruhsal durumları almaşık bir örgüyle veriyordu. Yazarlar Birliği kongresinin hemen ardından çekilen *Çapayev*, bir devrim kahramanını günlük yaşamı içinde sıradan bir insan olarak ele alan konusuyla, dramatik yapısıyla, kimi bölümlerinin çarpıcı anlatımıyla "toplumsal" ve "gerçekçi" sıfatlarını kaynaştırmayı başaran ilk örnek oldu. (İspanya İç Savaşı sırasında, Madrid'deki cumhuriyetçi hükümet *Çapayev*'i hemen İspanya sinemalarında gösterime soktu). Eisenstein'ın "Sovyet sinemasının o güne dek gerçekleştirdiği gelişmelerin bireşimi" olarak nitelendirdiği *Çapayev*'in anlatım özellikleri yönetmenlerin çoğunluğunca benimsendi. Geçerliği, halkın ilgisiyle ölçülen bir sinema anlayışı gelişti. Sinema çalışanları kongresinde Dovçenko, "Çapayev bir tepenin ardından dolanırken, artık Eisenstein bile, onun yakın planla mı, bel planıyla mı yoksa Amerikan planıyla mı çekilmiş olduğunu ya da ayaklarının sesinin nal sesleriyle uyumlu olup olmadığını umursamıyordu" derken, Eisenstein'ın biçime verdiği önemi örtülü bir biçimde eleştiriyordu.

Vasiliev Kardeşler'in bir sonraki filmi *Voloçaevskiye Dni* (*Voloçaev'in Günleri*, 1938) de aynı çizgide oldu. Film, bu kez iç savaş sırasında, Sibirya'da Japon istilacılara karşı direnişi konu ediniyordu. *Çapayev*'in başarısız bir tekrarı olan filmin tek olumlu yanı, Japon albayı oynayan Lev Sverdin'in başarılı oyunculuğuydu. Vasiliev'lerin son ortak filmi *Oborona Çariçina* (*Çariçina Savunması*, 1942) ise Stalingrad savunmasını konu edindi. Georgi'nin ölümünden sonra Sergey Vasiliev, Bulgaristan'da (kendisine Cannes Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazandıran) *Geroite no Shipka*'yı (*Şipka Kahramanları*, 1954), ardından da kendi ülkesinde, John Reed'in *Dünyayı Sarsan On Gün*'ünden esinlenerek *V dni Oktiabriya*'yı (*Ekim Günlerinde*, 1958) çekti. (Toplumsal Gerçekçi anlayışın en önemli örneklerinden biri de, Trauberg ile Kozintsev'in ortak çalışmalarının daha önce değinilen ürünü *Maksim Üçlemesi*'dir.)

Çapayev'in çekiminden önce eleştirmenlerin en çok ilgisini çeken film **Nikolay Ekk**'in (1902-1976) yönettiği, Sovyet sinemasının ilk sesli filmlerinden *Putyovka V Zizn* (*Yaşam Yolu*, 1931) olmuştu. Film iç savaşı hemen izleyen yıllarda, ailelerini savaşta yitirdikleri için Moskova sokaklarında yaşayan çocuklara eğiliyordu. Belgeselle kurmacanın iç içe geçtiği filmde, bir eğitmen, toplumdan dışlanmış, suç işlemeye eğilimli bu çocukları bir araya getirerek bir demiryolu yaptırıyor, böylece yaşama katılmalarını sağlıyordu. Dramatik yapısı ustaca biçimlenirken gülmeceye de yer veren *Yaşam Yolu*, şiirsel sinemadan düzyazıya geçişte bir köprü işlevi görür. Ekk'in daha sonra çektiği ilk renkli Sovyet filmi *Grunja Kornokava* (1936) olsun, Gogol'un öyküsünden uyarladığı *Soroçinskaya Yarmarka* (*Soroçinski Panayırı*, 1939) olsun, *Yaşam Yolu*'nun çarpıcılığına erişemedi.

Daha önce değinilen *Karşı Plan*'ın ortak yönetmeni **Friedrich Ermler** (1898-1967) sessiz dönemde çektiği *Katka Bumazhinir Anyot* (*Elma Satıcısı Katka*, 1926) ile ilgi çekti. Daha önce değinilen Feks (Eksantrik Oyuncu Fabrikası) anlayışının gündeme geldiği bir dönemde bu anlayışa tepki olarak çekilen film, belgeselci bir yaklaşımla o yıllar Leningrad'ını perdeye getiriyordu. Elma satmak için büyük kente gelen köylü kızı Katka, kanun kaçaklarının, karaborsacıların, fahişelerin, işsizlerin kol gezdiği bir ortamda ayakta kalmaya çalışıyordu. Filmin getirdiği gerçekçi bakışı, yönetmen iç savaş yıllarında aynı evde oturan kişilerin değişik davranışlarını ele alan *Dom V Sugrobach* (*Karlar İçindeki Ev*, 1927) ile bir işçi kızın aradığı dürüst erkeği bulmasını konu edinen *Parizskiy Sapoznik* (*Parisli Kunduracı*, 1928) adlı filmlerde de sürdürerek, sıradışı koşulların yol açtığı çelişkileri, çatışmaları ele aldı.

Çarlık döneminde belleğini yitirip, devrimden sonra iyileşen bir işçinin gözünden eski ile yeniyi yer yer alaycı bir bakışla karşılaştıran *Oblomok İmperii*'den (*İmparatorluğun Kalıntısı*, 1929) sonra çevirdiği *Krestyanye* (*Köylüler*, 1935), iki bölümlü *Veliki Grazdanin* (*Büyük Yurttaş*, 1938), *Ona Zasçişçaet Rodinu* (*O Yurdunu Savundu*, 1943) ve *Veliki Prerlom* (*Büyük Dönemeç*, 1946) gibi filmler, Ermler'in insanların iç dünyasına da eğilmeyi önemsediğini gösterir. Bu filmlerden, iki bölümünün uzunluğu dört saate yaklaşan *Büyük Yurttaş*, 1934'te öldürülen Sergey Kirov'un yaşam öyküsünü perdeye getirir. (Partinin Merkez Komitesi üyesi olan Kirov'un Troçki yandaşları tarafından öldürüldüğü öne sürülmüş, bu olaydan sonra Stalin parti içinde büyük bir temizlik hareketine girişmişti). Sadoul'un yönetmenin başyapıtı saydığı film, bir dönemin siyasal olaylarını yansıtsa da, uzun konuşmaların dramatik yapıyı hantallaştırdığı da bir gerçektir. Yine uzun konuşmalara yer veren *Büyük Dönemeç* ise Stalingrad'ın nasıl savunulması gerektiği konusunu, Sovyet generallerine tartıştırırken, erlerin de kahramanlığını vurguluyordu.

Sovyet sinemasının başlangıç döneminde tiyatro alanındaki öncü çalışmalarıyla dikkati çeken, bir ara Feks topluluğuna katılan **Sergey Yutkeviç** (1904-

1985) sesli dönemin en önemli yönetmenleri arasında yer aldı. Bir dantel fabrikasında geçen ve o yılların gençlik sorunlarına eğilen ilk filmi *Kruzeva* (*Danteller*, 1928) anlatımı ve oyuncu yönetimiyle tiyatro etkileri taşısa da, yönetmenin, kişiler arasında toplu yaşamaktan kaynaklanan çatışmaları vermeyi de önemsediği görülür. Yine gençler arasında geçen *Çernyi Parus* (*Kara Duvak*, 1929) ise bir balıkçı köyünü gündeme getirir. Müziğini Şostakoviç'in bestelediği, yönetmenin ilk sesli filmi *Zlatye Gori*'de (*Altın Dağlar*, 1931) kişilerin daha derinlemesine incelendiği görülür. Yönetmenin daha sonraki filmlerinin ana konusunu oluşturan, "bireyin yaşam deneyimi boyunca siyasal ve toplumsal olarak dönüşmesi" ilk kez bu filmde derinlemesine incelenir. Film, yirminci yüzyılın başında Petersburg'a gelen bir köylünün burada bilinçli bir işçiye dönüşmesini konu edinir. Yutkeviç'in, Ermler ile ortaklaşa yönettiği ve daha önce değinilen *Karşı Plan*, yönetmenin biçemini tiyatro ağırlığından kurtaracak, ele aldığı kahramanlar toplumsal gerçekçi anlayışa uygun olacaktır. Ne var ki, Yutkeviç'in filmleri yine de Stalin dönemi yönetmenlerinin filmlerinden, dramatik yapının içine zaman zaman eleştirel bir bakış da getirmeyi denemekle ayrılır. Yutkeviç filmlerinde "olumlu kahramanlara" yer verse de, fırsat bulduğunda günlük gerçekliğe, sıradan olaylara ve bireylerin iç dünyalarına eğilmeyi de dener. Yutkeviç 1933 yılında, Lev Arnstam ile birlikte Türkiye'ye gelerek hem Atatürk'ün onuncu yıl konuşmasını sesli olarak filme aldı hem de *Ankara, Serdce Turcii* (*Türkiye'nin Kalbi Ankara*) adlı bir belgesel çekti. *Celovek S Ruzem* (*Tüfekli Adam*, 1938) ise siyasal bilinci olmayan bir askerin, devrimin hemen ertesinde Petersburg'ta Lenin ile karşılaşınca yaşadığı dönüşümü anlatırken, Lenin'i de perdeye getirir. Filmin başarısı, Maksim Strauch'un canlandırdığı Lenin'i üstün bir kimlik olarak ele almayıp, sıradan bir insan gibi değerlendirmesinden kaynaklanır. Bu filmin gördüğü büyük ilgi üzerine Maksim Strauch daha birçok filmde Lenin'i canlandırdı. Kozintsev ile Trauberg'in daha önce değinilen Maksim Üçlemesi'nin son bölümü olan *Vyborg Mahallesi*, Aleksander Zarkhi'nin *Ego Zovut Suche-Bator* (*Adı Suche-Bator İdi*, 1942) gibi filmlerde Lenin'i canlandırdığı gibi, Yutkeviç'in *Jakov Sverdlov* (1940); sansür yasakladığı için gösterime giremeyen *Svet Nad Rossiei* (*Rusya Üzerinde Işıklar*, 1947); bir önceki filmin malzemesinden de yararlanılan *O Samom Çeloveçnom* (*En İnsancıl*, 1967); *Rasskazyi o Lenine* (*Lenin Üzerine Öyküler*, 1958); Polonya'da tutuklanan Lenin'in cezaevinde savaşa karşı alacağı tavrı kararlaştırmasını konu edinen *Lenin v Polişe* (*Lenin Polonya'da*, 1965) adlı filmlerinde de aynı işlevi sürdürdü. Lenin filmlerinden söz ederken Dziga Vertov'un daha önce değinilen *Lenin Üzerine Üç Türkü*'sünü ve M. Romm'un *Lenin v Oktiabre* (*Lenin Ekim Ayında*, 1937) ve *Lenin v 1918* (*Lenin 1918'de*, 1939) adlı filmlerini de anmak ve Romm'un filmlerinde Lenin'i Boris Şukin'in canlandırdığını belirtmek gerekir. Bu arada, Stalin dönemi sinemasının Lenin dışında da özyaşam öykülerine önem vermiş olmasının, politika, bilim ve kül-

tür alanından seçilen örnek kişilerin yüceltilerek perdeye aktarılmasının, yaşanılan dönüşümlerin kökenini Ekim Devrimi'nin çok daha öncesiyle ilişkilendirmek isteğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Yutkeviç, *Velikiy voin Albanii Skanderbeg* (*İskender Bey*, 1954), *Othello* (1956), *Sjuzet Diya Nebolsogo Rasskaza* (*Çehov'un Bir Aşkı*, 1969), *Lenin v Parize* (*Lenin Paris'te*, 1981) gibi filmlerle sinemacılığını noktaladı.

Gazetecilik yaptıktan, şiir ve oyun yazdıktan sonra sinemaya başlayan **Mark Donskoy**'un (1897-1981) Maksim Gorki ile tanışması, mesleğinde bir dönüm noktası oluşturdu. Donskoy, Gorki'den esinlenerek, "duyguların eğitimi" yoluyla siyasal ve ahlaksal gelişmeyi öngeren, insancıl yanı ağır basan filmler çevirdi. Gorki öncesi filmlerinin en önemlisi olan, Vladimir Legoshin ile ortaklaşa yönettiği *Pesnya O Sçaste* (*Mutluluk Türküsü*, 1934) kırsal kesimden bir delikanlı ile bir genç kızın müzik öğreniminden yola çıkarak geniş kitlelerin eğitilmesini konu edinirken, ele aldığı kişilere sevecen yaklaşımıyla dikkati çekiyordu. Bu filmin ardından Donskoy başyapıtı sayılan Gorki Üçlemesi'nin ilki olan *Detstvo Gorkogo*'yu (*Gorki'nin Çocukluğu*, 1938) çevirdi. *V lyudyakh* (*Ekmeğimi Kazanırken*, 1939) ve *Moi Universiteti* (*Benim Üniversitelerim*, 1940) üçlemeyi tamamladı. Maksim Gorki'nin yaşam öyküsünü perdeye taşıyan bu filmlerin ilki, yazarın sert bir dedenin yönetimindeki aile yaşamını, ikinci film yazarın, emeğinin sömürüldüğünü gördüğü işçilik yıllarını, üçüncü bölüm ise yazarın devrimciliği benimsemesini ele alır. Bu filmler, Gorki'nin kişiliğinin oluşmasının çeşitli aşamalarını verirken, çarlık dönemi Rusya'sının kırsal kesimini, kasabalarını, kentlerini, insan ilişkilerini ayrıntıları önemseyen titiz bir gerçekçilikle aktarır. Özellikle doğa betimlemelerinde lirik bir anlatıma da yer verildiği görülür. Dramatik gerilim anlarında bile kimi kez ortaya çıkan lirizm yönetmenin daha sonraki filmlerinde de görülecektir. Bu filmler arasında, Ostroviski uyarlaması *Kak Zakalyalas Stal* (*Ve Çeliğe Su Verildi*, 1942), V. Vasilevskaya uyarlaması *Raduga* (*Gökkuşağı*, 1944), B. Gorbatov uyarlaması *Nepokorennye* (*Bileği Bükülmez*, 1945) dikkati çeker. İkinci Dünya Savaşı yıllarını gündeme getiren bu filmlerin çocuklardan, kadınlardan, yaşlılardan oluşan kişilerinin katlandıkları acıların çözümünü yönetmen dayanışmada, yüreklilikte ve insancıllıkta görür. *Alitet Ukhodit v Gori* (*Alitet Dağlara Gidiyor*) adlı filminin Lenin ile ilgili bölümlerinin, Stalin politikalarına aykırı görülerek sansürce filmden çıkarılması üzerine uzun süre çalışamayan Donskoy, yeniden Gorki'ye dönerek *Mat*'ı (*Ana*, 1956) sinemaya uyarladı. Bunu yine aynı yazardan uyarladığı *Foma Gordeev* (1959) izledi. *Dorojoy Cenoy* (*Ağlayan At*, 1958) ise lirizmin daha da yoğunlaştığı öncü nitelikli bir çalışmadır. Donskoy'un edebiyat uyarlamalarına ağırlık veren sineması, dönemin şemalaştırılmış konulara yönelen filmlerinden ayrılarak, bireysel ve toplumsal ilişkilerin incelenmesinden ülke gerçekliğine ulaşan ve bu gerçekliğe eleştirel bir bakış da getiren bir yol izler.

Tiyatro oyunculuğundan sinema oyunculuğuna geçtikten sonra yönetmenliğe başlayan **Sergey Gerasimov** (1906-1985) ilk filmlerinden *Serce Solomona* (*Salomon'un Yüreği*, 1932) ile genç insanların dünyasına eğilmeye başladı. Kutuplarda bir meteoroloji istasyonu kurmaya çalışan bir topluluğun öyküsünü aktaran bu filmi, Sibirya'da bir sanayi merkezinin kurulmasını konu edinen *Lyublyu Li Tebya* (*Seni Seviyorum*, 1934) izledi. Bu filmler rejimin propagandasını yapmaya yönelik olsalar da, kahramanların iç dünyasına eğilen tutumları ile dikkati çekti. Büyük kentin rahatlığını teperek köyüne dönen bir öğretmenin öyküsünü anlatan *Ucitel* (*Öğretmen*, 1939) aynı özellikleri sürdürdü. Yönetmenin ilk sesli filmi *Semero Smeliç* (*Yedi Kahraman*, 1936) ile *Komsomolsk* (1938) bireylerin yeni düzenin kurulmasına katılımını gerçekçi bir anlayışla ele alan filmler oldu. A. Fadeev'in romanından uyarladığı ve Ukrayna'da nazi işgaline direnen bir köy halkını konu edinen *Molodaya Gvardiya* (*Genç Kuşak*, 1948) ile Şolohov'un romanından uyarladığı *Tikhi Don* (*Durgun Don*, 1957) ise güncel gerçekliğe eğilmekten kaçınarak, kimi kez iktidarı övmeye, kimi kez tarih aracılığıyla milliyetçi duyguları yüceltmeye dayanan Stalin dönemi sinema anlayışını en belirgin bir biçimde yansıtan filmler olarak bilinir. Yönetmenin daha sonraki yıllarda çektiği filmler arasında *Doçki Materi* (*Analar ve Kızlar*, 1974) ise çağdaş bir sinema anlatımının ürünüdür.

Oyunculuktan yönetmenliğe geçen, Gürcü kökenli **Mihail Çiaureli** (1894-1974) kısa sürede Toplumsal Gerçekçiliğin en önemli yandaşlarından biri oldu. Öyle ki, filmleri uzun bir süre, dönemin sinemacılarının örnek alması gereken çalışmalar olarak değerlendirildi. Yönetmenin, önemsiz dramatik çelişkileri gösterişli bir anlatımla sinemaya aktaran filmlerinden *Velikoe Zarevo* (*Büyük Şafak*, 1938) Kafkas halklarının devrime katılımını destansı bir anlayışla işler. Stalin övgüsünü doruğa ulaştıran iki film de Çiaureli'nin imzasını taşır. Bu filmlerden *Klyatva* (*Yemin*, 1945) Stalin'i devletin kurucusu olarak gösterirken, iki bölümden oluşan *Padeniye Berlina* (*Berlin'in Düşüşü*, 1949), İkinci Dünya Savaşı'nda Stalin'in askeri dehasını över. *Nezabyvayemvi 1918 God* (*Unutulmaz 1918 Yılı*, 1952) da Stalin'i eksen alan bir filmdir. Bu filmlerde Stalin rolünü hep Mihail Gelovani canlandırır. Yönetmenin daha sonraki yıllarda yönettiği *Otorava Vdova* (*Otar'ın Dulu*, 1958), *Povest Ob Odnoy Debvuşke* (*Bir Genç Kızın Romanı*, 1961), *Inye Nynçe Vremena* (*Artık Devir Değişti*, 1967) gibi filmler ise düzgün seyirliklerdir.

Vladimir Petrov (1896-1966) düzgün bir Ostrovski uyarlaması olan *Groza*'dan (*Fırtına*, 1934) sonra, Çehov'dan *Jubiley* (*Yıldönümü*, 1944) ve yine Ostrovski'den *Bez Vini Vinovatye* (*Suçsuz Suçlular*, 1945), Gogol'dan *Revizor* (*Müfettiş*, 1952) ile edebiyat uyarlamalarını sürdürdü. *Stalingradskaya Bitva* (*Stalingrad Savaşı*, 1949) ise savaşın dönüm noktasını, iki bölümlü bir destanda perdeye yansıttı.

Bürokrasinin baskısının arttığı bir dönemde, Eisenstein'ın çalışma arkadaşı **Grigori Aleksandrov**'un (1903-1983) çevirdiği güldürülerin, gülmeyi unut-

muş bir sinemaya yeni bir soluk getirdiği görülür. Yönetmenin ilk filmi *Vselye Rebyata* (*Şen Çocuklar*, 1934), biçim olarak Chaplin ve Keaton gibi Amerikalı ustalarla, René Clair'den esinlenirken, yeni ile eski arasındaki çelişkilere eleştirel ama iyimser bir bakış getirir. Irkçılık karşıtlığının yanı sıra ABD'yi de eleştiren *Cirk* (*Sirk*, 1936) ise müzikli bir güldürüdür. Yönetmenin en başarılı filmi sayılan *Volga Volga* (1938) bir bürokratın hışmına uğrayan müzik tutkunu gençlerin serüvenini işlerken müzikli bir film ortamından yararlanarak güncel bir taşlamaya yer verir.

Tiyatro kökenli **Ivan Piriev** (1901-1968) de, değişik türlerde filmler verse de, güldürü ağırlıklı çalışmalarıyla tanınır. Aleksandrov'un taşlama ve kaba güldürü ağırlıklı çalışmalarından ayrılarak, günlük yaşamdan seçtiği kentli ve köylü kişilerin yaşama sevincini vurgulamayı amaçlayan filmlerinde güldürmeyi konunun gelişmesi sağlar. *Bogataya Nevesta* (*Zengin Nişanlı*, 1938), *Traktoristi*, (*Lokantacı*, 1939), *Lyubimaya Devuşka* (*Sevilen Kız*, 1940), *Skazanye O Zemle Sibirskoy* (*Sibirya Toprağının Türküsü*, 1948) bu anlayışın örnekleridir. Bu filmlere egemen olan iyimser bakış açısı *Partiynyi Bilet* (*Parti Kimliği*, 1936) ve *Kubanskie Kazaki* (*Kuban Kazakları*, 1950) gibi dramlarda da görülür. *V Şcesttçasov Vecera Posle Vojni* (*Savaştan Sonra Akşamın Altısında*, 1944) ise savaşın ürkütücü sonuçlarına eğilen müzikli bir filmdir. Piriev'in Dostoyevski'den yaptığı uyarlamalar (*Idiot / Budala*, 1957; *Belye Noçi / Beyaz Geceler*, 1961; *Bratya Karamazovy / Karamazov Kardeşler*, 1969) da yönetmenin düzgün anlatımının başarılı örnekleridir.

Mizah yazarlığından sinemaya geçen **Aleksandr Medvedkin** (1900-1989) ise resmi sinema anlayışına karşı çıkmak yürekliliğini gösterir. Medvedkin, birçok kısa film çektikten sonra gerçekleştirdiği ilk uzun filmi *Şçaste*'de (*Mutluluk*, 1934) kırsal kesimdeki dönüşümlerin gülünç yanlarını, Chaplin'den esinlenen bir anlayışla ele alır. Eisenstein'a göre, film ölçülü ve özgün bir çalışmadır. Bu filmi izleyen *Çudesnica* (*Mucizeler Yapan Kız*, 1936) da benzer özellikler taşır. Yönetmen, *Novaya Moskva* (*Yeni Moskova*, 1938) ile kent yaşamına eğilerek, başkentteki yenileşmelere bir mizahçı gözüyle bakınca, film, tıpkı Eisenstein'ın *Bejin Çayın* gibi sansüre takılır. Savaştan sonra çektiği *Osvobozdennaya Zemliya*'da (*Kurtarılan Toprak*, 1946) kırsal kesimde yeniden yapılanmaya eğilen, Medvedkin, daha sonra yer yer mizah da içeren belgesellere yöneldi (*Utro Republiki Gana / Gana Cumhuriyetinin Toprakları*, 1963; *Mir Vietnama* (*Vietnam'da Barış*, 1965). Medvedkin'in sinemasının, seyircinin düşünsel katılımını öngören bir sosyalist sinema doğrultusunda öneriler içerdiğini öne sürmek yanlış olmaz. Stalin yönetimi bürokrasisinin Eisenstein, Vertov ve Medvedkin gibi sinemacıların yaratma özgürlüklerine sınırlama getirmiş olması, hiç kuşkusuz Sovyet sinemasını yirmili yılların yaratıcılığından uzaklaştıran başlıca etken olmuştur.

Arka sayfada: **Vittorio De Sica, Robertpo Rosselini'nin yönettiği *Il Generale Della Rovere* (*General Della Rovere*) filminde.**



ON İKİNCİ BÖLÜM

YENİ GERÇEKÇİLİK

Gerçekliğin Sineması

İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda İtalya'da faşizmin yıkılarak demokratik düzene geçilmesi, sinemanın da faşist ideolojinin kalıplarından sıyrılarak, toplumsal sorunlara yepyeni bir bakış getiren filmler üretmesini sağladı. Sinemanın yalnızca bir seyirlik olarak değerlendirilmesine karşı çıkarak, toplumsal yaşamın değişik yönlerini ve sorunlarını perdeye getirmeyi amaçlayan bu anlayış, sıradan insanın sorunlarına ve yaşam savaşımına eğilen filmlerin yapılmasına yol açtı. Yeni Gerçekçilik adı verilen bu akımın isim babası, Visconti'nin James Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar* adlı romanından sinemaya uyarladığı *Ossessione*'nin (*Tutku*, 1943) kurgucusu Mario Serandrei'dir. Akımın doğum günü olarak da, kimi tarihçiler Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* adlı filminin ilk gösterim günü olan 24 Eylül 1945'i benimserler. Bu tarihte, Roma'nın merkezindeki Quirino Tiyatrosu'nda düzenlenen "Sinema Tiyatro ve Müzik" şenliğinde Rossellini'nin filmi gösterilmiş ve olağanüstü bir ilgi görmüştü. (Şenliğin sinema bölümünde Marcel Carné, Laurence Olivier, Eisenstein, David Lean gibi yönetmenlerin filmleri yer alıyordu). Faşizmin ülkeyi sürüklediği savaşın yıkıma uğrattığı, yoksulluğun, işsizliğin kol gezdiği bir İtalya'yı gündeme getiren Yeni Gerçekçi filmlerin ortak özelliği açık havada, güneş ışığı altında ve çoğu kez profesyonel olmayan oyuncularla çekilmiş olmalarıydı. Yeni gerçekçi anlayışın tohumlarının, daha faşizm döneminde çekilen kimi filmlerde boy vermeye başladığını belirtmek doğru olur. Alessandro Blasetti'nin daha önce değinilen filmi *Bulutlar Arasında Dört Adım*, Vittorio De Sica'nın *I Bambini Ci Guardano* (*Çocuklar Bize Bakıyor*, 1943) ve özellikle Visconti'nin *Tutku*'su faşizm döneminin sinema anlayışından ayrılan filmlerdir. Yıllardır perdede üniformalar, geçit törenleri, savaşlar, "beyaz telefonlu" salonlar görmek zorunda bırakılan seyirci, *Bulutlar Arasında Dört Adım*'ın kahramanı seyyar satıcıyı hemen benimser. Yoksul mahallelerde yaşama savaşımı veren insanların sorunlarını paylaşır. Bu filmin senaryosunu yazan Cesare Zavattini, *Çocuklar Bize Bakıyor*'un da senaryosunu yazar. Film, aile yuvası mutsuz bir çocuğun yalnızlığını ele alırken, küçük burjuva ahlak anlayışını eleştirir ve De Sica'nın daha sonraki filmlerinde de eğileceği çocuğun konumunu gündeme getirir. Film, faşizmin yüceltmek istediği sağlıklı ve erkek egemen aile ortamına yöneltilmiş sert bir eleştiridir. *Tutku* ise faşizm ilkelerine en aykırı film örneğidir. Cinayet-

le sonuçlanan bir aşk ihanetini perdeye getiren *Tutku*, Visconti'nin yönetiminde otoriteye başkaldırışın simgesi olur. Yönetmenin dünya görüşü ile melodram sevgisini bağdaştıran film, Cain'in romanından yola çıkarak Visconti'ye özgü bir dünya kurar. Faşizmin önerdiği küçük burjuva aile modeline karşı çıkan, ihanetin yanı sıra eşcinselliğe de değinen yönetmen, ağırlığını her alanda özgürlükten yana koyar. Bologna'da filmi kınamak için sokak gösterileri yapılması, bir rahibin *Tutku*'nun kirlettiği bir sinema salonunu kutsayarak arındırması, faşistlerin filmin negatiflerinden birini yakması, çiçeği burnunda bir sinemacının kurulu düzenle ne denli ters düştüğünün göstergeleridir. *Tutku*, Renoir ve Carné gibi Fransız sinemacılarının etkilerini taşısa da, İtalyan edebiyatında gerçekçilik akımının kurucusu sayılan Giovanni Verga'dan esinlenen yönleriyle Yeni Gerçekçilik akımının en önemli öncüsü sayılır. Savaşın yol açtığı yıkımın stüdyoları kullanılmaz duruma getirmesi, hammadde ve donanım eksikliği, film çevirmek için gerekli sermayenin olmayışı, yukarıda da değinildiği gibi yönetmenleri stüdyo dışında profesyonel olmayan oyuncularla az masraflı filmler yapmaya yöneltti. Bin bir zorlukla derlenen ve genellikle kalitesiz malzemeyle çekilen bu filmler ister istemez belgeselci bir nitelik kazandı. Stüdyolarda çekilen filmlerin eğildiği dünyadan çok ayrı bir dünyaya eğilen bu filmler, oyuncu, dekor, giysi, ışık gibi öğelerden arınınca, günlük gerçekliğin içinde yaşayan kişilerin rol aldıkları kurmaca öyküler, bu kişilerin gerçek yaşamda yaşadıkları üzerine kurulmaya başladı. Hiç kuşkusuz bu gelişmede, faşizme önce düşünceyle, sırası geldiğinde de silahla direnişin yetiştirdiği siyasetçi ve aydın kadrolarının etkisi büyüktü. Ama asıl etken, savaşın son yıllarında ülkeyi altüst eden olayların yol açtığı büyük acılardır. Faşizmin yıkılışının ardından işbaşına gelen demokratik ve antifaşist koalisyonlara dayanan hükümetlerin de, sinemaya destek verdiğini unutmamak gerekir.

(Ancak bir süre sonra yönetimin sansür mekanizmasını işletmeye başladığı da doğrudur. Daha sonra başbakan olacak Andreotti, De Sica'ya yazdığı bir mektupla *Umberto D.* filminin ülkeye ihanet ettiğini belirtecek, Germi, Soldati, Vergano gibi yönetmenlerin yanı sıra, Dreyer, Pagnol, Ophüls, Kazan, Eisenstein gibi yabancı yönetmenlerin filmleri de sansürün makasından kurtulamayacaktır.) Böylece, Rossellini'nin başı çektiği yeni anlayış, De Sica, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Luigi Zampa, Alberto Lattuada, Pietro Germi, Renato Castellani, gibi değişik eğilimlerdeki yönetmenlerin, ortak noktası savaş sonrası İtalya'sına ayna tutmak olan filmleriyle İtalyan sinemasına yeni bir yön verdi.

Roberto Rossellini

Roberto Rossellini (1906-1977) anılarında, *Roma Açık Şehir*'i çevirebilmek için evindeki eşyaları satmak zorunda kaldığını yazar. Savaşın yaralarını sar-

maya bile vakit bulamamış bir Roma'nın sokaklarında, son derecede zor koşullar altında, çoğu kez prova bile yapmadan bu filmi çekerken, Rossellini kuşkusuz "Yeni Gerçekçilik" adını alacak bir akımın temelini attığını bilmiyordu. Oysa çok geçmeden, kimi sinema tarihçileri sinema tarihini, *Roma Açık Şehir*'den önce ve sonra diye ikiye ayırmaya başladılar. Gerçekten de bu film, günlük gerçekliğe getirdiği bakış açısıyla sinema tarihinde bir dönüm noktası oluşturur. Ne var ki, Rossellini'nin daha faşizm döneminde çevirdiği filmlerle bu anlayışın ipuçlarını verdiğini unutmamak gerekir. Yönetmenin 1941'de çektiği *La Nave Bianca* (*Beyaz Gemi*), bir savaş filmi olsa, dahası dolaylı bir biçimde faşizm övgüsü içerse de, belgeselci anlayışı ile dikkati çeker. Konusunu Vittorio Mussolini'nin yazdığı *Un Pilota Ritorna* (*Bir Pilot Dönüyor*, 1942) ise yönetmenin titiz gözlemciliğini vurgular. Almanların kurşuna dizdiği rahip Morosini'nin direnişçilerle işbirliğini işleyen *Roma Açık Şehir*'in senaryosu, savaşın son günlerinde Rossellini'nin gizlendiği bir eve direnişçilerden günü gününe gelen bilgiler temel alınarak geliştirildi. Filmde ezilen insanların destekçisi rahip Pietro'yu Aldo Fabrizi, bir çocuklu, dul halk kadınını Anna Magnani oynadı. Çizgisel bir gelişme izlemeyen film, kadının makineli tüfek ateşiyle öldürülmesi, rahibin de yakalanıp kurşuna dizilmesiyle noktalanır. Yönetmenin amacı dokuz ay boyunca nazi boyunduruğu altında inleyen Roma halkının dramını vermektir. Film bu dramın belgeseli olur. Rossellini içgüdüsel bir sezgiyle, kurmaca bir öykü yerine yaşanmış tanıklıklardan yola çıkar. "Sokaktaki insanı", Roma sokaklarını dolduran kadınları, çocukları, papazları perdeye getirir. Eski Roma saraylarında, ya da süslü salonlarda güzel giysili kadınlarla, kara gömlekli faşistler arasında geçen konulara alıştırılmış İtalyan seyircisi için *Roma Açık Şehir* bir dönüm noktası olur. Dahası, Rossellini'nin kendi ülkesine yönelik içeriği, evrensel bir boyut yakalar. Nazi askerlerin evde arama yapmaları; bağırarak koşan kadının sokakta makineli ile taranması; papazın kurşuna dizilmesine çocukların uzaktan tanık olmaları, sinema sanatının savaş sonrasında ulaştığı en etkileyici görüntülerdir. Papazın kurşuna dizilmesi sahnesi ise birkaç planla yaratılan bağımsız bir dramdır sanki. Filmin başarısı, toplumun değişik katmanlarını baskıya karşı aynı amaçta birleştirmesinde, toplumun yeni dengelerini gerçekçi bir anlayışla yansıtmasında yatar.

Rossellini, bir sonraki filmi *Paisà*'da (*Hemşeri*, 1946) profesyonel oyunculara yer vermez. Müttefik güçlerin Sicilya'dan, Po Irmağı vadisine ilerleyişini altı ayrı bölümde canlandıran film, oyuncu olarak çekim yapılan yörelerin insanlarını kullanır. Çekimden önce yalnızca genel çizgileri belirlenen senaryo, çalışmalar sırasında çekim bölgesinin özelliklerine göre değiştirilir. Konuşmalarda yöre insanlarının doğal konuşma biçimine uyulur. Böylece sinema tarihinin, bütün oyuncuları "sokaktaki insanlardan" oluşan ilk filmi ortaya çıkar. *Paisà*, İtalya'nın yaşamak zorunda bırakıldığı savaşı, savaşın getirdiği işgali, yağmayı, açlığı ve ölümü lanetleyen bir çığlıktır sanki. Bu çığlığın içtenliği, fil-

min dünyanın her yerinde büyük bir coşkuyla karşılanmasına yol açacaktır. Film, seyirciyi seyirci olmaktan çıkarıp, olaylara katılmasını sağlar. Sıradan kadınların, erkeklerin, çocukların yaşadıklarını, savaş ile bu kişiler arasındaki ilişkiyi seyirci de paylaşır. Film hem yöneticilerin beceriksizliklerine, hem de insanların çaresizliğine ayna tutar. Haksızlıkları ve yoksunlukları mahkûm eder. Ama bunların yanı sıra özlemleri, sevinçleri ve umutları da vurgular. Yönetmen ülkesinin insanlarını olduklarından iyi göstermekten kaçınırken, geçmişin hatalarını geleceğin umutlarıyla dengelemeyi başarır. *Roma Açık Şehir*, kurmacanın, geleneksel dramatik yapının varlığını belli ettiği bir filmdir. *Paisà* ise gerçekliğe bir belgeselcinin duygulardan arınmış nesnelliğiyle yaklaşır. *Paisà* bu özellikleriyle, Yeni Gerçekçiliğin ilk döneminin eriştiği doruk nokta olmaya hak kazanır.

Germania Anno Zero (*Almanya Sıfır Yılı*, 1947) yönetmenin savaş üzerine yaptığı üçlemeyi tamamlar. Savaşın yerle bir ettiği Berlin'de, savaş sonrasında kendisini yaşama bağlayabilecek en ufak bir destek bulamayan 13 yaşındaki bir çocuğun "ölüm yolculuğunu" anlatır bu kez Rossellini. Hasta babasını, nazi olduğu için gizlenen kardeşini, arada orospuluk yapıp eve sigara getiren ablasını geçindirmek zorundaki Edmund, işinden atılınca, okulda öğretmenin anlattığı doğada "türlerin ayıklanması" ilkesini uygulayıp babasını zehirler. Tek başına dolaştığı Berlin sokaklarında ilişki kurabilecek, büyük, küçük tek bir kişi bulamayınca kendini bir damdan boşluğa bırakır. Kaldırımda yatan cansız bedeni, bütün değerleri altüst eden nazizmin yol açtığı çöküşün "mahkeme ilamıdır" sanki. Film, Rossellini'nin donuk, nesnel, duygulara yer vermeyen gerçekçiliğinin en önemli ve en karamsar örneği sayılır.

Bu üçlemenin ardından Rossellini, bireyin duygularını, bireyler arası ilişkileri gündeme getiren ve metafizik, dahası mistik yoğunluğu ağır basmaya başlayan filmlere yöneldi. Bölümlerinden birinde Anna Magnani'nin Jean Cocteau'nun *İnsan Sesi* adlı tek kişilik oyununu büyük bir başarıyla canlandırdığı, iki bölümlük *L'Amore* (*Aşk*, 1948) bu yönelişin tohumlarını taşır. Jean Cocteau, yönetmenin yirmi beş planda, "bir kadının acısını benzersiz bir biçimde belgelediğini" söyler. Filmin, yine Anna Magnani'nin oynadığı ve Hz. Meryem gibi gebe kaldığını sanan saf bir köylü kadının öyküsünü anlatan ikinci bölümü *Il Miracolo* (*Mucize*) başlığını taşır. Senaryosunu Federico Fellini'nin yazdığı bu bölümde Fellini oyuncu olarak Anna Magnani'ye eşlik eder. Roberto Rossellini, sıradan bir güldürü olan *La Macchina Ammazzacattivi*'den (*Kötüleri Öldüren Makine*, 1948) sonra, yaşamını da paylaşacağı Ingrid Bergman ile işbirliğinin ilk ürünü olan *Stromboli, Terra Di Dio*'yu (*Stromboli*, 1949) çekti. Toplama kampından kurtulmak için evlendiği bir balıkçı ile Stromboli Adası'na yerleşen Litvanyalı genç kadın Karin, kendisine yabancı bu ortama ayak uyduramaz. Kocasının, bir çocukları olacağı haberine bile coşku göstermemesi üzerine adadan kaçmaya karar verir. Ama yanardağ lav püskürmeye başla-

yınca canını zor kurtarır. Gün ağarırken doğanın güzelliği karşısında Tanrı'ya dua ederek yeniden yaşama, bu arada kocasına döner. Dönemin eleştirmenlerince önemsenmeyen film, yönetmenin "yalnızlık" üzerine yapacağı, kadın kahramanlı üçlemenin ilkini oluşturur. Gerçekten de yalnızlık, Rossellini'nin gözünde yaşamın bütün sorunlarına kaynaklık eden temel bir durumdur. *Stromboli*'de yönetmen olayları gözlemlemek yerine kişilerin iç dünyasını gözlemlemeyi yeğler. Yönetmenin filmlerini bilen bir seyirci, *Stromboli*'deki kadının yalnızlığı ile, Berlin yıkıntıları arasındaki çocuğun yalnızlığı arasında benzerlik kurmakta zorlanmaz. Rossellini'nin *Stromboli*'de bir öykü anlatmaktan çok duyguları aktardığı ve kişilerin iç dünyasını çözümlediği görülür. Acımasız bir doğayla karşı karşıya kalan genç kadının dinsel coşkusu, belki de kökleri derinde bir günahın doğurduğu bir tepkidir. Üçlemenin öbür iki filmini oluşturan *Europa 51* (*Avrupa 51*, 1951) ile *Viaggio in Italia* (*İtalya'da Yolculuk*, 1953) da Ingrid Bergman ile çekilmiş filmlerdir. Kadının, toplum içinde karşı karşıya kaldığı sorunlara eğilen, daha sonraları Antonioni'nin ele alacağı iletişimsizliği ve evlilik bunalımlarını gündeme getiren bu filmlerin, Fransız Yeni Dalga akımı için esin kaynağı olduğunu da belirtmek gerekir. *Avrupa 51*, Roma'da görevli bir diplomatın karısının, yeterince ilgi görmediği için oğlunun intihar etmesi üzerine girdiği bunalımı konu edinir. Kadın yoksullarla ilgilenmeye başlar, kimi günler, kaçamak yapmak isteyen bir işçi kadının yerine fabrikaya gider, cinayet işleyen bir fahişeye yardım eder ve sonunda bir akıl hastanesine kapatılır. Doktorlar, rahipler, siyasetçiler, yalnızlığı gittikçe artan kadının "deliliğini" çözemezler. Kadın penceresinden "insanlığın acı çekmesine" bakarken, bir ses onun "deli değil, azize olduğunu" söyler. Rossellini, acı çekilmeden bir yere varılamayacağını vurgular. Gösterime girdiğinde İtalya'da ilgi görmeyen *İtalya'da Yolculuk* ise bugün yönetmenin en önemli filmlerinden biri sayılır. Kendilerine miras kalan bir evi satmak için Napoli'ye gelen varlıklı bir İngiliz karı koca, bu yabancı ortamda, aralarındaki bağın daha da zayıfladığını görür. Çevrenin zenginliklerini keşfetmeye başlamaları da, boşanmaya karar vermelerini engellemez. Birbirine sarılmış bir kadın ve erkek iskeleti gördükleri Pompei gezisinden dönüşte, kadının otomobilden inerek dinsel bir kutlama yapan kalabalığa karışması erkeği (George Sanders) de peşinden sürükler. Erkek, kalabalıkta kaybolan, ezilme tehlikesi geçiren karısının yanına ulaşabildiğinde, ona sarılır. Sanki ruhları arınmış, yeniden birbirlerine bağlanmışlardır. Senaryosunu önemli İtalyan yazarlarından Vitaliano Brancati'nin kaleme aldığı *İtalya'da Yolculuk*, günlük gerçekliğin dışındaki bir gerçekliğin peşinde giden, içsel bir yolculuktur. Bu nedenle Yeni Gerçekçilik'ten ayrılarak yeni açılımlara yönelir. Marksist eleştirinin ilgisiz kalmasına karşılık, Fransız *Cahiers du Cinéma* dergisi filmi övgülere boğar. Jacques Rivette, Rossellini ile ressam Matisse arasında bağlantılar kurar. Jean-Luc Godard, bu filmi Antonioni'nin esin kaynağı, birçok eleştirmen ise yönetmenin en önemli filmi sayar.

Abartılı değerlendirmeler bir yana bırakılacak olursa, *İtalya'da Yolculuk*'u, yönetmenin, bir kadının yalnızlığını yenilikçi ama toplumsal boyutu soyutlanmış bir anlatımla incelediği bir film olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Üçlemenin arasına giren ve ermiş Francesco'nun yaşamından on bir bölümü ele alan *Francesco Giullare Di Dio* (*Tanrı'nın Övücüsü Francesco*, 1951) ise "ermişlik" kavramını ele alır. Bu kavrama dinsel ve mistik bir bakış açısı yerine, insancıl ve laik bir çizgiden yaklaşır. İçtenliğin, dayanışmanın, kötülüklerden arınmanın önemini vurgulayarak seyirciyi yoruma yöneltir. Yönetmenin Paul Claudel'in, müziğini Arthur Honegger'in bestelediği oratoryosundan uyarladığı *Giovanna d'Arco Al Rogo* (*Jeanne d'Arc*, 1954) ile Stefan Zweig'ın bir öyküsünden uyarladığı *La Paura* (*Korku*, 1954) da Ingrid Bergman'lı filmlerdir. Daha önce Victor Fleming yönetiminde, Hollywood anlayışına uygun olarak güzelliği öne çıkan, bol makyajlı, zırh giymiş, kılıç kuşanmış bir Jeanne D'Arc canlandırmış olan Ingrid Bergman, bu kez özgürlüğü bu dünyanın ötesinde arayan bir halk kadınını canlandırır. Ağır gelişse, filme alınmış bir tiyatro oyunu izlenimini verse de, Rossellini *Jeanne d'Arc* için "benim anladığım anlamda Yeni Gerçekçi bir film" der.

Rossellini'nin, *Almanya Sıfır Yılı* gibi Almanya'da çektiği *Korku*, kocasına ihanet eden bir kadının, intiharın eşiğinden dönen bunalımını ele alır. İtalya'da (kesilmiş olarak ve *Non Credo Più all'Amore* / *Artık Aşka İnanmıyorum* adıyla) gösterime girdiğinde "yönetmensiz çekilmiş bir film" olarak değerlendirilen *Korku*, konusu, durağan bölümleri ve yönetmenin Ingrid Bergman'a odaklanmış anlatımıyla *İtalya'da Yolculuk*'u çağrıştırsa da, yönetmenin kalıcı filmleri arasında yer almaz. *Dov'è La Liberta* (*Özgürlük Nerede*, 1953) ise başrolde Totò gibi bir güldürü ustasının oynamasına karşın hüzünlü bir filmdir. Filmin cezaevinden çıkan kahramanı, "özgürlük nerede?" sorusuna aradığı yanıtı, yeniden cezaevine girmekte bulur. Rossellini toplumun özgürlüğü belirli sınırlar içinde tanıdığını vurgular. Bu sınırlara direnmenin yolunu Hıristiyanlık'ta arar. Rossellini, *Hemşeri*'deki belgeselci anlayışa *India* (*Hindistan*, 1957) ile döner. Dokuz bölümden oluşan ve belgeselle kurmacayı iç içe geçiren bu filmde Rossellini, Hindistan'a ilişkin önyargıların tutarsızlığını vurgular, bu ülkenin insanlarına, kültürüne ve çelişkilerine eğilir. (Hindistan gezisi yönetmenin üçüncü evliliğini yapacağı Hindistanlı senaryo yazarı Somali Das Gupta ile tanışmasına yol açar). *Il Generale Della Rovere* (*General Della Rovere*, 1959), *Era Notte a Roma* (*Roma'da Geceydi*, 1960), *Viva l'Italia* (*Yaşasın İtalya*, 1960), *Vanina Vanini* (1961) ise İtalya'nın yakın tarihine eğilen, bilgilendirici yanları ağır basan filmlerdir. Rossellini, başta Fransız televizyonu için yaptığı *La Prise de Pouvoir Par Louis XIV* (*XIV. Louis'nin İktidarı Alışı*, 1966) olmak üzere geniş kitlelere yönelik televizyon filmleri (*Blaise Pascal*, 1971; *Cartesius* / *Descartes*, 1974; *Anno Uno* / *Sıfır Yılı*, 1975; *Il Messia* / *Mesih*, 1976) de çekti. Rossellini'nin Yeni Gerçekçiliği siyasal ve ideolojik olmaktan çok, etik değerlere yö-

nelik bir özgürlük arayışıdır. Bu arayışın içinde, yönetmenin ilk filmlerinden beri, bireyi materyalist açıdan ele almasını engelleyen, gizil bir dinsellik varlığını belli eder. Başrollerden birinde bir rahibin yer aldığı *Roma Açık Şehir*'de bile, en dramatik bölümlerde bir tinsellik sezilir. Bu nedenle, *Roma Açık Şehir*'deki belirsiz tinselliğin, *İtalya'da Yolculuk*'un sonunda açıkça ortaya çıkışı, yönetmenin çizgisinde bir sapma değil, (kendi açısından) tutarlı bir gelişmedir.

Yaratıcı Bir İkili: Cesare Zavattini ile Vittorio De Sica

Yeni gerçekçiliğin kuramcısı Cesare Zavattini (1902-1989) bir yazarın sinemayı ne denli etkileyebileceğinin en önemli örneğini oluşturur. Gerçekten de, Zavattini yalnızca senaryo yazarı değil, bir yazardır. Gerçeküstücü göndermelerle, yer yer incelikli, yer yer grotesk bir mizahın iç içe geçtiği öyküleri ve romanları (*Parliamo tanto di me* / *Benden Söz Edelim*; *I poveri sono matti* / *Yoksullar Delidir*, *Totò il buono* / *İyi Yürekli Toto* vb) aynı zamanda toplumsal adaletsizliği de sert bir biçimde eleştirir. Zavattini'nin senaryo yazarı olarak Vittorio De Sica ile sürdürdüğü işbirliği ise sinema tarihinin belki de en uzun süreli işbirliğini oluşturur. De Sica için 26 senaryo yazan Zavattini'nin başka yönetmenlerce sinemaya aktarılan senaryolarının sayısı ise elliyi aşar. Bu senaryoların ortak özelliği, Zavattini'nin savaş sonrası İtalya'sına eğilmesi, toplumsal adaletsizliğe ve insanın sömürülmesine dayalı bir kalkınmanın aldatıcılığını vurgulamasıdır. "Gerçekliğin izlenmesi" anlayışı, Zavattini'yi, toplumun en küçük birimi olan bireyi, belirli toplumsal koşullar içinde gözlemlerken, çevreyi ve olayları dramatik gelişmenin öğeleri olarak kullanmaya yöneltir. Sinema alıcısı, bireyi yaşadığı çevrede, karıştığı olaylarda adım adım izleyerek, siyasal ve toplumsal bir karşı çıkışla noktalanan dramatik bir yapı oluşturur. Ele alınan kahramanın dramatik yapının merkezi olabilmesi ve gerçekliğin belgeselci bir anlayışla yansıtılması için bu izleme kaçınılmazdır. Bu nedenle, Zavattini'nin Sovyet sinemacısı Dziga Vertov'un "sinema-göz" anlayışından esinlendiğini öne sürmek yanlış olmaz. Gerçekten de, Zavattini amacının "günlük yaşamı, günlük olayları" seyirciye aktarmak olduğunu söyler. Ona göre "Yeni Gerçekçilik, terin deriye bağlı olması gibi, şimdiki zamana bağlıdır". Sinema, ancak çağının olaylarının, toplumsal dramlarının anlamını çözümleyerek sanatsal bir anlam kazanabilir. Sinemanın yolu, çağdaş bireyin ve toplumun gerçekliklerinin çizdiği yoldur. Buna karşılık Zavattini, Sovyet sinemacılarının kurguya verdikleri aşırı önemi benimsemez. İlk senaryo çalışmasını Mario Camerini için yapan (*Darò Un Milione* / *Bir Milyon Vereceğim*, 1935) Zavattini, daha önce değinilen Alessandro Blasetti'nin *Bulutlar Arasında Dört Adım* ile Vittorio De Sica'nın *Çocuklar Bize Bakıyor* adlı filmlerinin senaryolarıyla insana dönük sinema anlayışının ilk örneklerini verdi. *Bir Milyon Vereceğim*'in çe-

kim çalışmaları sırasında tanıdığı De Sica ile işbirliği ise sinema tarihinin unutulmaz filmlerinin ortaya çıkmasına yol açtı. Bu işbirliğinin, alışılmış dramatik yapıya sırt çeviren görüntüleri ve konuşmaları, günlük yaşamın gerçekliğinde saptanan dramatik konumları birbirine ekleyerek, alışılmadık bir çatı kurar. Profesyonel oyuncu, dekor gibi öğelere yer vermeyerek, alıcıyı hareketli ama kurguyu ağır kullanarak, alışılmış Hollywood sinemasının dışına ve karşısına çıkarken, siyasal göndermelere verdiği ağırlıkla da önem kazanır.

Vittorio De Sica (1902-1974) uzun süre tiyatro oyunculuğu yaptı. Gezginci tiyatrolarla yıllarca İtalya'yı dolaştıktan sonra, şarkılı oyunlardaki rolleriyle ünlendi, İtalya'nın Maurice Chevalier'si olarak tanındı. 1930'ların ortasında özellikle Mario Camerini'nin yönettiği filmlerle sinemada da sevilen bir oyuncu oldu. İlk yönetmenlik denemesi, Aldo De Benedetti'nin oyunundan uyarladığı *Rose Scarlatte* (*Pembe Güller*, 1940) oldu. Ne var ki, yapımcı Giuseppe Amato, filmin künyesine yönetmen olarak kendi adını da yazdırınca, film iki yönetmenli sayıldı. Yine bir tiyatro uyarlaması olan *Maddalena Zero in Condotta* (*Maddelena Hal ve Gidiş Sıfır*, 1940) ise artık De Sica'nın filmidir. Bu filmi izleyen *Teresa Venerdi* (1941) yönetmenin anlatım olgunluğuna eriştiğini gösterdi. De Sica'nın oyuncu olarak da rol aldığı bu üç film, sanatçının tiyatrodaki güldürü anlayışını perdeye taşıyordu. Faşizmin artık son günlerini yaşadığı bir sırada çekilen *Çocuklar Bize Bakıyor* ise yönetmenin Zavattini ile işbirliğinin başlangıcı sayılabilir. Çünkü filmin senaryosunu yazan beş kişiden biri de Zavattini'dir. Aile sevgisinden yoksun bir çocuğun gözüyle burjuva ortamına eleştirel bir bakış getirirken, bir çocuğun iç dünyasındaki hüznü de vurgulayan bu filmle, De Sica güldürü filmlerinden toplumsal içerikli filmlere yöneldi. Aynı anlayış *Sciuscia* (*Kaldırım Çocukları*, 1946) ile yoğunlaşarak sürdü. Yeni gerçekçiliğin ilk başyapıtları arasında yer alan *Kaldırım Çocukları*, Roma'da ayakkabı boyayarak (savaş sonrasında çocukların Amerikan askerlerine ayakkabılarını boyamak için söyledikleri, "boyayalım mı" anlamına gelen "sciuscia" sözcüğü, İngilizce "*shoe shine*"dan türetilmiştir), çikolata satarak, karaborsacılık yaparak, bir yandan karınlarını doyurmaya çalışan, bir yandan da düşlerini süsleyen bir beyaz at satın almayı amaçlayan iki çocuğun trajik öyküsünü konu edinir. İstemeden suçlu durumuna düşen ve cezaevine kapatılan çocuklar, cezaevinden kaçacak ama birbirlerine girecekler, beyaz at ise gecenin karanlığında kayıplara karışacaktır. Zavattini'nin "beyaz at" simgesinin getirdiği lirizm bir yana bırakılırsa film, savaş sonrası yoksulluğunun görünümünü verir. Bunu yaparken de bilinçli olarak en uç örnekleri seçer. Çocuklar arasındaki dostluğu, dayanışmayı vurgularken, çocukların büyüklere duydukları güvensizliği de belirtir. Sokak çocuklarının sorunlarını, toplumun tümüne yönelik bir suçlamaya dönüştürür. Çocukların yüzleri, hüzünlü bakışları, gülümsemeleri ve tepkileri, bu umutsuz ortamda yine de bir umut ışığının var olduğunu sezdirir. Filmi görenlerin vicdanlarında yapmak zorunda kaldıkları hesaplaşma da, bu

umut ışığının bir parçasıdır. Film gösterime girdiğinde, De Sica İtalya'nın adını lekelemekle suçlandı. Filmin yapımcısı ise iflasın eşiğine geldi. (Filmin Amerika'daki dağıtımcısının ise bir milyon dolar kâr elde etmesi ilginçtir).

Zavattini-De Sica ikilisinin bir sonraki ürünü *Ladri di Biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*, 1948) yalnız Yeni Gerçekçiliğin değil, sinema tarihinin de başyapıtları arasında yer alır. Film, Luigi Bartolini'nin aynı adlı kısa romanından yola çıkar. Sonunu değiştirmek dışında romanın çatısını korur, ancak filme romanda olmayan bir toplumsal içerik kazandırır. (Yazar Bartolini, romanına ihanet edildiği gerekçesiyle dava açmak isterse de, filmin gördüğü olağanüstü ilgi karşısında vazgeçer). *Bisiklet Hırsızları* çalınan bir bisikletin aranmasından yola çıkarak, hem bir tatil günü boyunca Roma'da yaşamı yansıtır hem de işsiz kalmanın yıkılmışlığını verir. Bisikleti olduğu için duvarlara afiş yapıştırma işine alınan, iki yıldır işsiz Antonio Ricci, daha ilk çalışma gününde, Rita Hayworth'un bir filminin afişini asarken bisikleti çalınır. Polisin ilgisizliği üzerine, sekiz yaşındaki oğlu Bruno ile birlikte bitpazarlarında bisikletini aramaya koyulur. Bir ara hırsızı yakalasa da, bir sonuç elde edemez. Akşamüstü stadyumun önünden geçerken, oğlunu yanından uzaklaştırıp bir bisiklet çalar. Ama hemen yakalanır. Babasının aşağılandığına tanık olan Bruno, koşup babasının elini tutar. Baba oğul kalabalıkta gözden kaybolur. De Sica, filme başoyuncu olarak bir fabrika işçisini (Lamberto Maggiorani) seçer. (Amerikalı yapımcı Selznick, Cary Grant'ın başrolü oynaması koşuluyla yapım giderlerini üstlenmeyi önermiş ama bu öneri kabul edilmemiştir). Filmde çalışabilmesi için Maggiorani'ye işyerinden iki ay izin verilir. Çocuğu oynayan Enzo Stoiola da, yoksul bir ailenin çocuğudur. Çocuğun annesini oynayan Lianella Crell ise bir gazetecidir. Filmin çekiminden önce De Sica baba ve oğulla uzun süre dostluk ederek oyuncuların birbirleriyle kaynaşmasını sağlar. Filmdeki baba-oğul dayanışmasının, özellikle ceplerindeki son paraya kıyıp bir aşçı dükkânında karınlarını doyurdukları sahnede sinema tarihinde benzeri olmayan bir yoğunluğa erişmesinde hiç kuşkusuz bu hazırlık döneminin de payı vardır. Bisikleti çalınan Antonio'nun gittiği yerlerde, konuştuğu kişilerde tanık olduğu ilgisizlik, filmin boyutunu sıradan bir hırsızlığın sınırlarından çıkararak, toplumsal bir sorunun evrenselliğine ulaştırır. Çalışma hakkından yoksun bırakılan Antonio'nun toplum içinde itildiği yalnızlığın tek desteği, filmin sonunda elini tutan oğlunun elidir. Bu sonu, kimi eleştirmenler geleceğe yönelik bir umut göstergesi olarak yorumlasalar da, İtalyan toplumunun o yıllardaki dokusunu ortaya koyan *Bisiklet Hırsızları*'nın umut kapısını açık bıraktığını öne sürmek, aşırı bir iyimserlik olur. Çünkü Zavattini-De Sica ikilisi film boyunca hiçbir şey önermez, bireyin çaresizliğini, toplumun acımasızlığını saptamakla yetinirler.

İkilinin bir sonraki filmi *Miracolo a Milano* (*Milano'da Mucize*, 1951) Zavattini'nin *İyi Yürekli Totò* adlı romanını sinemaya uyarlar. İyi yürekli yoksullarla, bencil varsıllar arasındaki çatışmayı konu edinen film, Roma'nın kenar

mahallelerindeki bir gecekondu halkının, kendilerini evlerinden çıkarmak isteyen toprak sahibine karşı koyuşunu, mizahın da ağır bastığı masalsı bir havada anlatır. Gerçeküstücü öğelere de yer veren film, baskılar, zorluklar karşısında pes etmeyen iyi yürekli Totò'nun, mahalle halkına aşıladığı yaşama sevincini ve özgüveni vurgular. Film, mahalle halkının kendilerini dışlayan toplum düzeninden kurtulmak için, Milano'nun ünlü katedralinin önündeki meydandan, sokak süpürgelerine binip, gökyüzüne havalanışı ile sona erer. *Milano'da Mucize*, toplumsal eleştirinin büyük bir güleryüzlülükle yapıldığı benzersiz bir örnektir. Filmde Zavattini'nin fantastik dünyası ağır bassa da, sonuç yine acımasız bir eleştiridir. Film, gecekondu halkının dünyayı terk edişiyle sonlandığı için, Zavattini gerçekçiliğini ütopyaya yönelmekle suçlayan eleştirmenler olmuştur. Buna karşılık, havada uzaklaşan insanların yönünün Moskova olduğunu hesaplamaya kalkanlar da olmuştur. Oysa, *Milano'da Mucize* bir masal-filmdir. Önemli olan masalın "kıssadan hissesidir". Bu kıssadan hissenin, sinemanın bir toplumsal düzene yönelttiği en ağır eleştirilerden biri olduğu ise tartışma götürmez.

Umberto D (1951) De Sica'nın değeri bilinmemiş başyapıtı sayılır. Zavattini estetiğinin belki de en arı örneği olan film, emekli maaşıyla geçinmekte zorlanan memur emeklisi Umberto Domenico Ferrari'nin öyküsünü anlatır. Küçük köpeğinden başka kimsesi olmayan Umberto, kalmakta olduğu pansiyona da borçludur. Dertleşebildiği tek kişi, aynı pansiyonda kalan ve kimden gebe kaldığını bilmeyen, kırsal kökenli bir hizmetçi kızdır. Kısa bir süre kaldığı hastaneden döndüğünde, köpeği sokağa atmış olan pansiyoncu kadının, odayı boşaltması isteğiyle karşılaşır. Dilencilik yapmak isteyen ama becerememeyen Umberto, intihar etmeye karar verir. Canına kıymadan önce köpeğine yeni bir sahip arar. Bunu da beceremeyice, kucağında köpekle birlikte bir trene doğru yürür. Ama köpek kollarından fırlayınca, ölümden kurtulur. Yaşlı emekli ile küçük köpek, yeniden birbirlerine kavuşmanın buruk sevincini yaşarlar. Filmin başoyuncusu yine profesyonel değildir. Umberto'yu, usta oyunculara parmak ısırtacak bir duyarlıkla canlandıran Carlo Battisti, Floransa Üniversitesi'nde öğretim görevlisidir. Zavattini için gerçekçilik, "her gün tanık olduğumuz toplumsal adaletsizliklere bir buçuk saat süreyle bakmak yürekliliğini gösterebilmektir". Zavattini-De Sica ikilisi bunu yapar. Ömrünü mesleğine harcamış olmaktan başka bir özelliği olmayan, yapayalnız bir emeklinin, toplumun ilgisizliği karşısında onurunu koruma çabasını gözlemler. Zavattini ile De Sica, toplumsal adaletsizliği vurgulamak için, karamsar bir anlatımı yeğlerler. Sonuç, olağanüstü bir hüznün egemen olduğu, alçak sesli bir tragedyadır.

İkilinin daha sonra çevirdikleri *Stazione Termini* (*Termini İstasyonu*, 1953) olsun, *L'oro di Napoli* (*Napoli Maceraları*, 1954) olsun, hatta büyük kentlerde konut sorunu gibi önemli bir konuya değinen *Il Tetto* (*Yuvasızlar*, 1956) olsun, daha önceki filmlerin çağdaş gerçekliği sorgulama yoğunluğundan yoksundur. Amerikalı yapımcı Selznick'in, (İtalya'da o yıllarda hâlâ geçerli olan) boşan-

ma yasağını eleştiren senaryoda yaptığı değişiklikler ve başrollerde karısı Jennifer Jones ile Montgomery Clift'i oynatması, *Termini İstasyonu*'nun sıradan bir film olması sonucunu doğurdu. Yaşamla ölümün iç içe geçtiği Napoli'yi gündeme getiren *Napoli Maceraları*'nın kimi bölümleri sıradan bir film olma özelliğini aşsa da, filmden geriye Totò, Silvano Mangano, Sophia Loren ve De Sica'nın ustalıklı oyunculukları kaldı. İlk dönem Yeni Gerçekçilikten izler taşıyan *Yuvasızlar* da, ikilinin başlattıkları estetik ve kültürel deneyimin artık noktalandığının kanıtı oldu. Gerçekten de, De Sica'nın daha sonra yönettiği, Alberto Moravia'nın romanından uyarlanan *La Ciociara* (*Kızım ve Ben*, 1960), Jean Paul Sartre'dan uyarlanan *I Sequestrati di Altona* (*Altona Mahkûmları*, 1962), Giorgio Bassani'nin romanından uyarlanan *Il Giardino dei Finzi Contini* (*Finzi Contini'lerin Bahçesi*, 1970), *Una Breve Vacanza* (*Kısa Bir Tatil*, 1973) ya da son filmi *Il Viaggio* (*Yolculuk*, 1974) geleneksel dramatik yapıyı benimseyen düzgün ama toplumsal sorgulama kaygısı taşımayan filmlerdir. De Sica'nın oyunculuğunu da hep sürdürdüğünü belirtmek gerekir. (De Sica, sinema serüveni boyunca 166 filmde rol aldı, 35 film yönetti).

Luchino Visconti

İtalyan sinemasında yeni bir sayfa açan anlayışı başlatan filmler arasında yer alan *Tutku*'nun yönetmeni Luchino Visconti (1906-1976) Lombardia'lı soylu bir ailenin çocuğuydu. Babası Modrone Kontu, 13. yüzyıldan 15. yüzyıla dek Milano'yu yöneten Visconti ailesinden, annesi ise ünlü kimya sanayicisi Erba ailesindedi. Soylulukla büyük sermayeyi bir araya getiren bir aile ortamında büyüyen Visconti, daha ilk gençliğinde kendini özellikle edebiyatın ağır bastığı bir sanat ortamında buldu. Ama duygusal, sorgulayıcı, inatçı kişiliği çevresine kolayca ayak uydurmasını engelliyordu. Sık sık okuldan kaçan, delikanlılık çağına gelince baba evinden ayrılan Visconti, süvari olarak yaptığı askerliğinin ardından, beş yıl süreyle yarış atı yetiştirdi. Otuzuna doğru Paris'e gitmesi ise hem sinema sevgisinin doğmasına hem de dünyaya bakışının değişmesine yol açtı. Visconti şöyle der: "Paris'e geldiğimde politikadan bir şey anlamıyordum. Edindiğim dostlar gözlerimi açtı. Dostlarının hepsi partili komünistlerdi." Visconti, akıl süzgecinden geçirerek ulaştığı sol dünya görüşüne ömrü boyunca bağlı kaldı. Paris'te Jean Renoir ile tanışan Visconti, Renoir'ın *Bir Kır Eğlencesi* adlı filminde yönetmen yardımcılığı yaparak sinemaya adım attı. "Sinemada ustam Renoir'dır" diyen Visconti, çağdaşı birçok yönetmenin tersine, tıpkı ustası gibi filmlerinde oyunculuğa büyük bir ağırlık tanıdı. Şu sözler Visconti'nindir: "Yönetmenlikte en büyük tutkum, oyuncuları yönetmektir. Perdede yeni bir gerçekliği, sanatın gerçekliğini yaratmanın yolu, oyuncu yönetiminden geçer." Renoir'ın üç filminde daha yardımcılık yapan yönetmenin, da-

ha önce de değinilen ilk filmi *Ossessione* (*Tutku*, 1943), Amerikalı yazar James Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar* adlı romanının uyarlamasıdır. Bu konuyu Visconti'ye ustası Renoir önermiştir. Cain'in romanını oldukça serbest bir biçimde sinemaya aktaran Visconti, yoksulluğun kol gezdiği bir ortamda, evlilik dışı bir ilişkiyi ele alarak resmi ideolojiye karşı çıkar. Bu tutumun, yeni yönetmenin başına açtığı dertlerden daha önce söz edilmişti. Filmin bugün bir sinema klasiği sayılmasının nedeni, Visconti'nin oyuncu yönetimindeki olağanüstü başarısıdır. Fransız sinemasından esintiler içerse, gerçekçi İtalyan yazar Verga'dan esinlense de, filmin çarpıcılığı oyunculardan, özellikle de Anna Magnani'nin yerine (Magnani o günlerde çocuk beklemektedir) başrolü üstlenen gencecik Clara Calamai'nin inandırıcılığından kaynaklanır. Müttefikler İtalya'ya çıkarma yapınca, silaha sarılıp Abruzzi bölgesindeki direnişçilere katılan Visconti, beş yıllık bir aradan sonra Sicilya'nın Aci Trezza köyünde ikinci filmi *La Terra Trema*'yı (*Yer Sarsılıyor*, 1948) çevirdi. Visconti, Giovanni Verga'nın *Malavoglia* ailesinin çöküşünü vererek burjuvaziyi eleştirdiği ünlü romanını üç bölüm olarak sinemaya uyarlamayı tasarlıyordu. İlk bölüm balığa çıkan emekçilerin toptancı balık tüccarlarına başkaldırısını, ikinci bölüm emekçilerin bir araya gelerek bir maden ocağını işletmelerini, son bölüm ise köylüleri ele alacaktı. Bu üç film, şahlanan Sicilyalı emekçilerin yeri göğü "sarsmalarını" belgeleyecekti. Ne var ki, Visconti tasarısının yalnızca ilk bölümünü gerçekleştirebildi. Filmde oyunculara yer vermedi. Rolleri, Aci Trezza köyünün balıkçıları üstlendi. Balıkçılar, İtalyanca'dan oldukça değişik yerel dilleriyle konuştular. Film gösterime girdiğinde ilgi görmedi. Filmin öneminin on yıl sonra anlaşılacağını söyleyen Visconti haklı çıktı. İtalyan sinema eleştirmeni Oreste del Buono şöyle yazacaktı: "Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* ile İtalyan kültürüne yaptığı katkının önemini ancak şimdi kavrıyorum". Gerçekten de, Visconti, Verga'nın romanını Marksist bir görüşle yorumlarken, estetik kaygıları öne çıkararak, Yeni Gerçekçiliğin öbür örneklerinden ayrılan bir film yapmıştı. Çetin doğa koşullarının çarpıcı bir biçimde verildiği filmde, romancı Verga'nın ezilmiş kahramanları, Visconti'nin elinde sömürünün bilincine varıyor, yazgının değişmez sanılan kurallarına karşı çıkabileceklerini kavrıyorlardı.

Visconti, *Tutku*'da oynatamadığı Anna Magnani ile çalışabilmek olanağını *Bellissima*'da (1951) buldu. Kızını güzellik yarışmasına sokmak isteyen Romalı bir halk kadınının öyküsünü, Anna Magnani olağanüstü bir başarıyla canlandırdı. Bu başarının gerisinde, *Roma Açık Şehir*'le özdeşleşen bu büyük oyuncunun, kendisini Ingrid Bergman uğruna terk eden Rossellini'ye duyduğu öfkenin etkisi kadar, Visconti'nin oyuncu yönetme ustalığının da payı vardır. Visconti'nin sinema çalışmalarıyla birlikte yürüttüğü ve Shakespeare'den, Goldoni'den, Çehov'dan Verdi'ye uzanan tiyatro ve opera çalışmalarından etkiler taşıyan bu film, yönetmenin Yeni Gerçekçilikle bağlarını kopardığı film oldu. Daha özgün bir yaratıcılığa yönelen Visconti, önce iki kısa filme imza attı.

Bu filmlerden ilki, *Amore in Città* (*Şehirde Aşk*, 1953) adını taşıyan belgesel ağırlıklı ve çok yönetmenli (öteki yönetmenler: C. Lizzani, M. Antonioni, D. Risi, F. Fellini, F. Maselli ve C. Zavattini, A. Lattuada) bir filmin *Appunti Su Un Fatto di Cronaca* (*Güncel Bir Olay Üzerine Notlar*) başlıklı bölümüdür. Roma'nın kenar mahallelerinde kol gezen yoksulluktan gerçekçi izlenimler aktaran film, poliste gördüğü işkence sonucunda bir kız çocuğunu öldürdüğünü kabullenen bir sanığın aklanmasını konu edinir. Kısa filmlerin ikincisi *Siamo Donne* (*Biz Kadınız*, 1953) adlı yine çok yönetmenli (öteki yönetmenler: A. Guarini, G. Franciolini, R. Rossellini, L. Zampa) bir filmin beşinci bölümüdür. Köpeği için ayrıca ücret isteyen bir taksi şoförüyle tartışan kadında, Anna Magnani yine oyunculuk ustalığını gösterir. Bu filmleri izleyen *Senso* (*Günahkâr Gönüller*, 1954) ise yeni bir başyapıttır.

Camillo Boito'nun aynı adlı kısa romanından uyarlanan film İtalyan kültüründe önemli bir yeri olan melodramı yüceltirken, ülkenin yakın tarihinin önemli bir sayfasını (Custoza Savaşı yenilgisi) sorgular. Trajik bir sonla noktalanan duygusal bir ilişki, tarihten bir kesit, İtalyan opera geleneğinden esinlenen bir anlatım, her sözcüğü titizlikle seçilmiş bir diyalog, dışavurumcu bir renk kullanımı ve Verdi ile Bruckner'in müziği, *Günahkâr Gönüller*'i benzersiz kılan özelliklerdir. Boito'nun "aşk ve ihanet" eksenli romanı, Venedikli Kontes Livia Serpieri (Alida Valli) ile Avusturyalı çapkın subay Franz Mahler (Farley Granger) arasındaki ilişkiyi ele alır. Gönlünü Avusturyalı subaya kaptıran kontes, sevgilisinin ihanetini saptayınca, onu ihbar eder. Avusturyalıların zaferi kutladıkları gece, Franz Verona'da kurşuna dizilirken, Livia da ıssız sokaklarda bilinmeyen bir geleceğe doğru yürür. Visconti bu filmde, birbiriyle savaşan iki ulustan bir kadınla bir erkeğin hüzünlü gönül ilişkisinin yanı sıra, İtalyan tarihinin çalkantılı bir dönemini perdeye getirir. Boito'nun romanında ele alınan kişilerle tarihsel kesit arasındaki belli belirsiz bağlantıyı, Visconti öne çıkarır. Bireyleri, tarihsel gelişmenin kendilerine yüklediği işlevler doğrultusunda ele alır. Eskiyen, çöken değerlerin, bireysel yozlaşmanın simgesi Franz ile yalnızca kadınlığı için yaşayan Livia melodramın çatısını oluştururken, Visconti'nin senaryoya eklediği yeni bir kişi (yurtsever Bussoni) bilinçlenmeye giden yolda bireysel bir arayışı simgeler. Melodramın geleneksel sonu ölüm, filmin başından beri varlığını sezdirir. Yönetmenin ustalığı, Boito'nun gözyaşı ağırlıklı bir filme dönüşmeye yatkın romanını, bireysel çöküşle tarihsel dönüşümü iç içe geçiren bir sinema klasiğine dönüştürülmesinde yatar. Oyunculuğa büyük önem veren yönetmen Livia rolü için Ingrid Bergman'ı düşünürse de, Rossellini'nin Bergman'ın bir başka yönetmenle çalışmasına izin vermemesi üzerine rolü Alida Valli'ye verir. Alida Valli de, Bergman'ı aratmayarak, unutulmaz bir Kontes Livia portresi çizer. Visconti'nin her filmi bir sinema olayıdır. *Günahkâr Gönüller* ise Visconti filmlerinin belki de en önemlisidir.

Visconti'nin bir sonraki filmi *Le Notti Bianche* (*Beyaz Geceler*, 1957) Dos-

toyevski'nin bir öyküsünü sinemaya uyarlar. Ay ışıklı bir gecede, bir kadınla bir erkek, bir köprü başında karşılaşırlar. Kadın, gönlünü kaptırdığı gizemli bir yabancıyı beklemektedir. Erkekle kadın üstüste üç gece buluşurlar. Erkekle kadın birbirlerine ilgi duymaya başlamışlardır. Ama beklenen yabancı gelince, kadın kendisini onun kollarına atar. Marcello Mastroianni ile Maria Schell, Visconti'nin yarattığı yapay bir ortamda canlandırdıkları kişilerin iç dünyalarını olağanüstü bir ustalıkla verirler. Kısacık bir rolü (yabancı) üstlenen Jean Marais ise romantik görünüşüyle kadının düşlerini besleyen tutkuyu haklı kılar. Bir kadınla bir erkeğin, puslu görüntüler eşliğinde, nemli kent sokaklarının oluşturduğu labirentin dışına çıkabilme çabalarını, Visconti estetik kaygıları öne çıkararak işler.

Rocco e i Suoi Fratelli (*Düşman Kardeşler*, 1960) Milano'ya göç eden güneyli bir ailenin çözülüşünü anlatır. Beş erkek çocuk anası güneyli dul bir kadın Milano'ya yerleşir. Çocuklarının üstüne titreyen ana, büyük kentte çocuklarına artık kendisinin değil, kentin yön verdiğini görür. Çocukların en güçlüsü görünen ama gerçekte en zayıfı Simone bir fahişeyi öldürür. Kardeşlerin en duyarlısı Rocco ünlü bir boksör olur ama Simone'nin başına gelenlerden kendini sorumlu tutar ve sanki kendini cezalandırmak için boks yapar, boksu sevmez. Kardeşlerin en beceriklisi Ciro, kente uyum sağlamayı başarır. En küçük kardeş Luca ise belki bir gün güneye dönecektir; çünkü güney de artık değişmiş olacaktır. Katina Paxinou'nun anayı oynadığı filmde Annie Girardot, Renato Salvatori, Alain Delon, Claudia Cardinale rol alırlar. Verga'nın yanı sıra Dostoyevski ve Thomas Mann'dan da esintiler taşıyan *Düşman Kardeşler*, bir ailenin çözülüşünü, zaman zaman şiddetin, cinselliğin ağır bastığı bir anlatımla, gerçekçilikle melodramı iç içe geçirerek verir. Visconti bu filmin, *Yer Sarsılıyor*'un devamı sayılabileceğini söyler.

Visconti *Gattopardo*'da (*Leopar*, 1963), yine İtalya tarihine eğilerek, çökmekte olan bir sınıfın gözünden İtalya'nın birliğini sağlayan *Risorgimento* hareketini yorumladı. Film, Giuseppe Tomasi di Lampedusa'nın ölümünden sonra yayınlanan aynı adlı romanına dayanır. Ama Visconti, romanın baş kişisi Salina Prensi Fabrizio'nun (Burt Lancaster) öyküsünü vermekle yetinmeyip, belirli bir tarih kesitinin çelişkilerini de vurgular. Prens Fabrizio da, tıpkı *Günahkâr Gönüller*'deki Franz gibi, temsil etmekte olduğu dünyanın sone ermekte olduğunun bilincindedir. Prens Fabrizio, Visconti sinemasının yönetmene en yakın kişisidir. Visconti de, soylu bir aile ortamından Marksist militanlığa ulaşan bir çizgi izlememiş midir? Filmin üçte birine eşit uzunluktaki balo bölümü, yönetmenin anlatım ustalığının en çarpıcı örneği sayılır.

Le Vaghe Stelle Dell'Orsa (*Büyük Ayının Soluk Yıldızları*, 1965) adını Leopardi'nin bir dizesinden alır. Çağdaş bir Elektra yorumu olan filmde, Troya Savaşı yerini toplama kamplarına bırakır, Elektra ise Sandra (Claudia Cardinale) olur. Yahudi kökenli Sandra, annesiyle ikinci kocasının, babasını nazilere ih-

bar ederek toplama kampında ölümüne yol açtıklarına inanır. Öç alma tutkusuyla yanan Sandra, babasının anısına düzenlenen bir toplantıda erkek kardeşiyle buluşur. Savaş yılları boyunca çocukluklarını yaşayamamış olan iki kardeşin bunalımını, Visconti oldukça uç noktalara götürür. Kusursuz bir sahne düzenlemesi ve oyuncu yönetiminin öne çıktığı film, yönetmenin belki de en "zor" filmidir. Ama özellikle mor rengin egemenliğinde bir karabasan ortamı yaratan dış çekimleriyle unutulmaz görsel güzellikler içerir. Albert Camus'nün romanından uyarlanan *Lo Straniero* (*Yabancı*, 1967), romanı neredeyse sayfa sayfa izler. Roman, Cezayir'de küçük bir memurun, deniz kıyısında durduk yerde bir Arabı öldürmesinin ve yargılanmasının öyküsüdür. Camus'nün toplumsal kurallara yabancılaşmış kahramanı işlediği cinayeti, olay sanki kendisine yabancıymış gibi, nesnel bir biçimde anlatır. Visconti ise konuyu Cezayir Kurtuluş Savaşı yıllarına taşıyarak, cinayetle Fransız-Cezayirli çatışması arasında bağlantı kurmak ister. *Yabancı*'yı Cezayir Savaşı'nın habercisi kılmak siter. Ama Camus'nün eşi romanda değişiklik yapılmasına izin vermeyince, Visconti'nin romanı her görüntüsüne şiddet sinmiş bir filme dönüştürmek tasarısı gerçekleşmez. Alain Delon'un yerine Marcello Mastroianni'yi oynatmak zorunda kalması da, yönetmeni kendisine "yabancı" bir senaryo ile başbaşa bırakır.

Visconti'nin Alman kültürüne eğildiği üçlemenin ilki *La Caduta Degli Dei* (*Lanetliler*, 1969) oldu. Almanya'da nazilerin iktidara gelişini, bir mozayiğin parçalarını yan yana getirircesine işleyen film, çelik kralı Essenbeck ailesini ele alır. Aile içinde iktidarı ele geçirmek için, aile bireylerinin çevirdikleri, nazilerle işbirliği yapmaktan cinayete uzanan, dolapları anlatır. Visconti'nin deyişiyle, "olağanüstü durumların içyüzünü açığa çıkardığını" vurgular. Hitler'in iktidara gelmesini destekleyen büyük sanayicileri suçlayan film, Reischtag yangını ertesinde başlar. Visconti özellikle naziliğin başlangıç dönemini seçmiştir; çünkü bu dönemde Hitler'in yükselişinin engellenebileceğine inanır. Özgün adının (*Tanrıların Düşüşü*) da vurguladığı gibi, film Wagner'i ve Nibelungen efsanesini çağrıştıran, tarihsel bir melodramdır. Film, ekonomik gücün insanı nasıl yozlaştırabileceğini, ataerkil bir ailenin bireylerinden yola çıkarak inceler. Yüzleri duyarsız, donuk oyuncular (Dirk Bogarde ile Ingrid Thulin), sermayenin acımasızlığı, insan doğasının bencilliği, evlat sevgisi, eşcinsellik gibi kavramları, bireysel boyuttan bir tragedya ortamına taşırlar. Filmin başlangıcındaki aile sofrasıyla SA'ların eğlence bölümü, yönetmenin anlatım ustalığının yine doruğa ulaştığı bölümlerdir. Üçlemenin ikinci filmi *Morte a Venezia* (*Venedik'te Ölüm*, 1970) Thomas Mann'ın aynı adlı romanını sinemaya uyarlar. Yalnızlık, yaşlanma, ölümün yaklaşması gibi temaların ağır bastığı film, Venedik'e giden ünlü bir bestecinin (Dirk Bogarde), burada karşılaştığı yeniyetme bir çocuğa beslemeye başladığı karşı koyulamaz bir tutkuyu inceler. Besteci, çocukla yanyana gelmez, hiç konuşmaz ama iç dünyasındaki fırtınanın yol açtığı yozlaşma, fiziksel tükenmeyi de getirir. Visconti, yaşamla sanat

arasındaki çelişkiyi çözememenin bunalımını yaşayan romantik bir sanatçının iç dünyasındaki çöküşü büyük bir ustalıkla anlatır. Venedik'in büyüleyici ortamında, bir senfoninin bölümlerini oluşturur gibi birbirini izleyen sessizlikler, bakışlar, yürüyüşler Çehov tiyatrosunun tadına ulaştırır filmi. Gökyüzünün, denizin, ışığın ve müziğin olağanüstü bir bütün oluşturduğu son sahnede gelen ölüm, koleradan kaynaklanmaz sanki. Besteciyi terk eden, yorgun yüreğidir. Üçlemenin son filmi *Ludwig* (1972) ise Bavyera Kralı Ludwig'in yaşamına ve ölümüne eğilir. Wagner'in koruyucusu çılgın Kral Ludwig, yaşamı boyunca güzeli arar, sanatçıları, bilim adamlarını destekler. En büyük tutkusu Barok şatolar yaptırmak olan bu romantik hükümdarın yaşamı, çizgi dışı kişilere ilgi duyan Visconti'ye, usta yönetmenliğini bir kez daha kanıtlama olanağı verir. (Dört saat uzunluktaki film, özgün biçimiyle ancak yönetmenin ölümünden sonra gösterime girebildi.)

Yönetmenin sondan bir önceki filmi *Gruppo di Famiglia in un Interno* (*Aile Tablosu*, 1974) yaşadığı çağın anlayışına ayak uyduramayan yaşlı bir aydının portresini çizer. Roma'daki evinde kitapları, tabloları, antikalarıyla başbaşa yaşamakta olan bir profesör (Burt Lancaster), evinin bir katını bir ana-kıza kiralar. İki kadınla erkek arkadaşlarını önce yadırgayan profesör, zamanla onlara imrenmeye başlar. Visconti'nin deyişiyle film, "yaşlı bir aydının genç kuşakla çatışmasını ve bu çatışmadan onulmaz bir yara almasını" işler. İç dünyasının yalnızlığına gömülü, ölümün eşiğindeki profesör, Visconti'den başkası değildir belki de. Çünkü Visconti son filmi, Gabriele D'Annunzio uyarlaması *L'innocente*'yi (*Masumlar*, 1975) tekerlekli sandalyesinden yönetecektir. Marksist Visconti'nin, faşizmin kuramcılarından D'Annunzio'nun bir romanını uyarlaması ilginçtir. On dokuzuncu yüzyılın sonunda geçen film, karısı ile sevgilisi arasında kalan soylu bir erkeğin açmazını işler. Erkek, karısının bir başkasından olan çocuğunu öldürdükten sonra canına kıyar. Film, sinema diliyle, Visconti estetiğinin son örneği olmasıyla ilgi çeker. Ama yönetmen filmde kişilerin toplumsal konumlarına değil, bireysel dünyalarına ilgi duyar. Büyük usta belli ki yorgundur artık. Nitekim, filmin kurgusunu tamamlayamaz. Brahms'ın İkinci Senfonisi'ni birkaç kez üst üste dinledikten sonra, kızkardeşine "yeter bu kadar" der, başını yastığa koyup, son uykusuna dalar. Visconti seçkin kültür birikimini, sinema (ve tiyatro) aracılığıyla, gününün gerçekliğinin çelişkilerini vurgulamak amacıyla kullanmış büyük bir sinema ustasıdır.

Başka Yönetmenler

Faşizm döneminde yayınlanan *Cinema* dergisinde dönemin kültür politikasını eleştiren yazılarıyla dikkati çeken ve Roma'daki Centro Sperimentale di Cinematografia'da sinema öğrenimi gören **Giuseppe de Santis** (1917-1997), ilk

filmlerinden başlayarak, savaş sonrası İtalyan toplumu üzerine eleştirel bir bakış getirdi. Gerçekliği Marksist bir yaklaşımla yorumlarken, Sovyet sinemasının ideolojik içerik anlayışıyla, Amerikan sinemasının anlatım özelliklerini bağdaştırmayı başardı. İlk filmi *Caccia Tragica*'dan (*Kanlı Av*, 1947) başlayarak, Yeni Gerçekçiliğin en çok seyirciye ulaşabilen yönetmeni oldu. İtalya'nın kırsal kesiminde kooperatif parasını çaldıran emekçilerin öyküsünü anlatan *Kanlı Av*, beklenmedik gelişmeleri ve dramatik çelişkileriyle *western* ve gangster filmlerini çağrıştırır. Buna karşılık, çevreye ve kişilere bakışı ideolojik iletiler içerir. Yönetmeni ülkesi dışında da ünlendiren *Riso Amaro* (*Acı Pirinç*, 1949) Po Ovası'nda pirinç tarlalarında çalışan emekçilerin yaşamına eğilir. Her yıl kırk gün boyunca pirinç toplamaya gelen kadın işçiler, kızgın güneşin altında, insanlık dışı koşullar altında çalışmak zorunda kalırlar. De Santis bu ortamı verebilmek için yine bir gerilim çatısı kurar. İyi ile kötü çarpışmasının ortasına, cinselliğini bastırmak gereği duymayan Sivana Mangano'dan yayılan erotizmi yerleştirir. De Santis iki filminde de, güçlülerin güçsüzleri ezdiğini, güçsüzlerin kurtuluşlarının, bilinçlenmelerine ve dayanışmalarına bağlı olduğunu vurgular. Bu nedenle *Acı Pirinç*'in kadın kahramanı Silvana, yönetmenin deyişiyle "durumunun bilincinde olmayan, bu nedenle kendi sınıfıyla dayanışma içine girmeyen, aklı havada gençlerin" temsilcisidir. (*Acı Pirinç*, Silvana Mangano'nun da ünlenmesini sağladı). Yönetmenin en önemli filmleri arasında yer alan *Non C'e Pace Tra Gli Ulivi* (*Zeytinlikler Altında Sükûn Yok*, 1950), *Roma Ore 11* (*Roma Saat 11*, 1952), *Un Marito per Anna Zaccheo* (*Anna Zaccheo'ya Bir Koca*, 1952), *Italiani Brava Gente* (*İtalyanlar İyi İnsanlar*, 1964) hep geniş kitlelere ulaşmak amacı da güden filmlerdir. *Un Apprezzato Professionista di Sicuro Avvenire* (*Geleceği Güvencede Değerli Bir Meslek Adamı*, 1972) yönetmenin son filmi oldu.

De Santis gibi eleştirmen kökenli ve Marksist görüşlü **Carlo Lizzani** (d. 1922) de ilk filmi *Achtung Banditi*'den (*Achtung Haydutlar*, 1951) başlayarak siyasal görüşü doğrultusunda filmler çevirdi. İtalyan direniş hareketinden bir kesiti konu edinen *Achtung Haydutlar*, eski direnişçilerin, işçilerin ve aydınların bu amaçla kurdukları bir kooperatifin topladığı parayla çekildi. İşçilerin figüran olarak filme katılabilmeleri için, toplu sahneler pazar günleri çekildi. Film, yakın tarihe getirdiği Marksist çözümlemeyle önem kazandı. Yönetmenin aynı kooperatifin sağladığı kaynakla, Vasco Pratolini'den uyarladığı *Cronache di Poveri Amanti* (*Fakir Âşıkların Romanı*, 1954) ise İtalya'da yeni faşizmin filizlenmeye başladığı bir dönemde antifaşist içeriğiyle ilgi çekti. Pratolini'nin romanı, daha önce değinilen Matteotti cinayeti günlerinde Floransa'nın kenar mahallelerindeki yaşamı anlatır. Cannes Festivali'nde ödül almasına karşılık, ülkesinde sansür engeliyle karşılaşan film, yönetmenin en önemli çalışması sayılır. Yine de Lizzani'nin romanın duygusal yönünü öne çıkararak, siyasal göndermelerini sınırladığını belirtmek doğru olur. Lizzani, daha sonra çevirdiği *Il*

Gobbo (*Kambur*, 1960), *L'oro di Roma* (*Roma Altını*, 1961), *Il Processo di Verona* (*Verona Yargılanması*, 1963), *Banditi a Milano* (*Vahşi Dörtler*, 1968), *Mussolini Ultimo Atto* (*Mussolini'nin Son Günleri*, 1974) gibi filmlerle sinemayı toplumsal gerçekliği çözümleme aracı olarak kullanmayı sürdürdü. Ignazio Silone'den yaptığı *Fontamara* (1977) uyarlamasının ardından *Celluloide*'te (*Selüloit*, 1996) *Roma Açık Şehir*'in çekilişi sırasında yaşanan zorlukları konu edindi. *Luchino Visconti* (1999) başlıklı belgesel ise L. Visconti, C. Cardinale, A. Delon, B. Lancaster, P. Germi gibi sinema adamlarının tanıklıklarına da yer veren bir saygı gösterisi oldu.

Luigi Zampa (1905-1991) özellikle İtalya dışında Yeni Gerçekçiliğin en önemli filmlerinden biri sayılan *Vivere in Pace* (*Barış İçinde Yaşamak*, 1946) ile ünlendi. Film, savaşın bitimine doğru İtalya'nın kırsal kesiminde saklanan kaçak iki Amerikalı ile bir Alman assubay arasında gelişen beklenmedik dostluğu, bir güldürü havası içinde ele alır ama savaşın kaçınılmaz acımasızlığına da yer verir. Anlatım özgünlüğü içermemesine karşın, barışçıl içeriği o yıllarda büyük ilgi uyandırmıştı. Anna Magnani'nin, yoksulların haklarını korumak için siyasete soyunan bir halk kadınını canlandırdığı *L'Onorevole Angelina* (*Milletvekili Angelina*, 1947) da yönetmenin toplumsal olaylara mizahçı gözüyle bakmayı sürdürdüğünü kanıtlar. Zampa'nın yazar Vitaliano Brancati ile işbirliğinin ürünleri olan *Anni Difficili* (*Zor Yıllar*, 1948), *Anni Facili* (*Kolay Yıllar*, 1953) ve *L'Arte di Arrangiarsi* (*Üstesinden Gelmek Sanatı*, 1954) faşizm dönemine ve kurtuluş sonrasının Hıristiyan-demokrat yönetimine eleştirel bir bakış getiren önemli filmler oldu. Bu filmler arasında yer alan ve yönetmenin en iyi filmi olan *Processo alla Città* (*Kente Dava*, 1952) yirminci yüzyıl başları Napoli'sini ele aldı. Mafyanın işlediği bir cinayeti aydınlatmaya çalışan dürüst bir sorgu yargıcı, karşısına çıkarılan engelleri aşıp, tehditlere kulak tıkayarak, gerekirse kentteki herkesi dava etmeye karar verir. Amedeo Nazzari ve Paolo Stoppa gibi usta oyuncuların da rol aldıkları filmde, yönetmen mizahı bir yana bırakarak çarpıcı bir dramatik anlatıma ulaşır. Zampa'nın *La Romana* (*Romalı Dilber*, 1954) *Il Medico Della Mutua* (*Sigorta Doktoru*, 1968), *Gente di Rispetto* (*Saygın Kişiler*, 1975), *Letti Selvaggi* (*Vahşi Yataklar*, 1977) gibi daha sonraki çalışmaları ise düzgün anlatımlı filmler olmanın ötesinde bir önem taşımaz.

Mimarlık öğrenimi gören **Renato Castellani** (1913-1985) *Sotto il Sole di* (*Roma Güneşi Altında*, 1948), *E Primavera* (*İlkbahar Oldu*, 1949) ve *Due Soldi di Speranza* (*İki Paralık Umut*, 1952) ile Yeni Gerçekçiliğin önemli örneklerine imza attı. Romantik bir atmosfer yaratmadaki ustalığı, çerçevelemeye gösterdiği özen, ayrıntılara verdiği önemle yeni gerçekçiliğe yeni bir soluk getirdi. Yoksul insanların yaşamını ele alan filmlerin ilkinde, Roma'nın kenar mahallelerinden San Giovanni'de yaşayan yeniyetmelerin yaşamına eğildi. Toplumun suç işlemeye yönelttiği bu gençleri, sevecen bir yaklaşımla perdeye getirdi. Senaryosunu Zavattini'nin yazdığı *İlkbahar Oldu*, Milanolu bir kadına gön-

lünü kaptıran, Sicilyalı evli bir erkeğin serüvenini, bir güldürü havası içinde işledi. *İki Paralık Umut* ise yaşamın acımasız koşullarına direnen genç bir çiftin tek güvencesinin, filmin adının da belirttiği gibi "umut" olduğunu vurguladı. Yeni gerçekçiliği "pembe gerçekçiliğe" dönüştürmekle (haksız yere) suçlanan Castellani, bu filmlerin ardından Shakespeare'e yöneldi. Başrollerini Laurence Harvey ile Susan Shentall'ın oynadıkları *Giulietta e Romeo* (*Romeo ve Jülyet*, 1954) yönetmenin biçime verdiği öncelikle dikkati çekti. Romeo ve Jülyet, daha önceki uyarlamalardan, kullandığı genç oyuncularla ve kahramanları İtalyan olan bu Shakespeare tragedyasına Akdeniz sıcaklığı getirmekle ayrıldı. Castellani, *I Sogni Nel Cassetto* (*Çekmecedeki Düşler*, 1957), *Nella Città l'Inferno* (*Şehirde Cehennem*, 1958) ve Giuseppe Berto'dan uyarladığı *Il Brigante* (*Haydut*, 1961), *Mare Matto* (*Çılgın Deniz*, 1963) gibi filmlerinde de biçime ağırlık veren sinema anlayışını sürdürdü. Castellani'nin ne yazık ki soluğu çabuk tükenen bir yönetmen olduğunu belirtmek gerekir.

Alberto Lattuada (1913-2005) Emilio De Marchi'nin aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı *Giacomo l'Idealista* (*İdealist Giacomo*, 1942) adlı, konusunu tarihten alan melodramla sinemaya girdi. *Il Bandito* (*Haydut Istırabı*, 1946) ile *Senza Pietà* (Merhametsiz, 1948), savaş sonrası yıllarının toplumsal sorunlarına eğilen filmler oldu. Ama yönetmen, Gabriele d'Annunzio'dan uyarladığı *Il Delitto di Giovanni Episcopo* (*Katil Baba*, 1947) ile edebiyat uyarlamalarına yöneldi. Riccardo Bacchelli'den *Il Mulino Del Po* (*Po Değirmeni*, 1949), Gogol'dan *Il Cappotto* (*Palto*, 1952), Giovanni Verga'dan *La Lupa* (*Dişi Kurt*, 1953), Puşkin'den *La Tempesta* (*Fırtına*, 1958), Çehov'dan *La Steppa* (*Bozkır*, 1962), Macchiavelli'den *Mandragola* (*Adamotu*, 1965) gerçekliği çözümlemek amacı gütmeyen ama titiz edebiyat uyarlamaları oldu. Özellikle, Renato Rascel'in başrolü oynadığı *Palto*, belki de yönetmenin en başarılı filmini oluşturdu. Lattuada, edebiyat uyarlamalarının yanı sıra güncel konulara da eğildi. Bu doğrultudaki *Luci Della Varietà* (*Varyete Işıkları*, 1951), *La Spiaggia* (*Fahişeler Pansiyonu*, 1954), *Guendalina* (1957) *I Dolci Inganni* (*Tatlı Hayaller*, 1960) Martine Carol, Jacqueline Sassard, Catherine Spaak gibi kadın oyuncuları öne çıkaran ama Yeni Gerçekçiliğin çizgisinden uzaklaşan filmler oldu. Yönetmen *La Cicala* (*Ağustosböceği*, 1980), *Nudo di Donna* (*Çıplak Kadın Resmi*, 1981), *Una Spina Nel Cuore* (*Yürekte Bir Diken*, 1986) gibi son filmlerinde de duygusal konulara ağırlık vermeyi sürdürdü.

Blasetti'nin yardımcılığından yönetmenliğe geçen ve kimi filmlerinde oyunculuk da yapan **Pietro Germi** (1914-1974) Yeni Gerçekçiliğin ilk döneminin en önemli yönetmenlerinden biridir. *Gioventù Perduta*'da (*Kayıp Gençlik*, 1948) burjuva yaşam biçiminin gençleri suça yönelttiğini vurgulayan yönetmen, Sicilya'da mafya olgusunu gündeme getiren *In Nome Della Legge* (*Kanun Namına*, 1949) ve göç sorununa eğilen *Il Cammino Della Speranza* (*Umut Yolu*, 1950) ile İtalyan toplumunun iki önemli sorununa değindi. G. G. Lo

Schiavo'nun romanından uyarlanan *Kanun Namına*, bir hukuk adamının anılarını anlatırken sanki bir Sicilya *western*'i havasına bürünür. Ama Roma'da yapılan yasaların, mafya egemenliğindeki Sicilya'da geçersiz olduğu gibi önemli bir konuyu gündeme getirir. (Germi'nin, filmi çekebilmek için senaryoyu mafyanın denetiminden geçirdiği ve filmde mafyanın da kendine göre yasaları olduğunu vurgulamak zorunda kaldığı belirtilir). *Gazap Üzümleri*'ni çağrıştıran *Umut Yolu* ise çalıştıkları kükürt ocağı kapanınca, iş bulmak umuduyla aileleriyle birlikte Fransa'ya gitmek isteyen Sicilyalı emekçilerin yolculuğunu anlatır. Fransız gümrükçülerin kaçak yolcuları görmezlikten gelmeleri gibi aşırı iyimser sonuna karşın, film Sicilya'nın yoksulluğuna ayna tuttuğu için önem kazanır. İlginç olan, Germi'nin öteki yeni gerçekçilerden ayrılarak Hollywood sinemasının anlatım kurallarını benimsemesidir. Filmlerinin gördüğü büyük ilgide, bu anlatım rahatlığının da payı olduğu düşünülebilir. *La Città si Difende* (*Kent Kendini Savunuyor*, 1951), *Gelosia* (*Günahkârlar Yuvası*, 1952), başrolü de kendisinin oynadığı *Il Ferroviere* (*Demiryolcu*, 1956), *L'uomo di Paglia* (*Beş Para Etmez*, 1958) iyi bir anlatıcının toplumsal sorunları deşmek yerine, kişilerine insancıl bir biçimde yaklaşan filmler oldu. Yönetmenin ikinci dönemi denilebilecek çalışmaları ise genellikle Sicilya'da geçen güldürülerdir. *Divorzio all'Italiana* (*İtalyan Usulü Boşanma*, 1961) ile başlayan bu dönemde, yönetmen eleştiri oklarını esirgemez artık. Marcello Mastroianni'nin başrolü oynadığı *İtalyan Usulü Boşanma*, İtalya'da o yıllarda geçerli olan boşanma yasağını eleştirirken, eşinden kurtulmanın yolunu, birkaç yıl hapisle cezalandırılan namus cinayetinde görür. Yine Sicilya'da geçen *Sedotta e Abbandonata* (*Baştan Çıkarılmış ve Terk Edilmiş*, 1964) ise cinsel tecavüzün evlenmeyle suç olmaktan çıkmasını eleştirirken, batıl inanışları, yerel gelenekleri de güldürü öğesi olarak kullanır. *Signore e Signori* (*Bayanlar ve Baylar*, 1966), *L'Immorale* (*Ahlaksız*, 1967) da, burjuvazinin ve taşra yaşamının açmazlarını, ikiyüzlülüklerini, kimi kez farsa kaçan bir güldürü anlayışı içinde eleştiren usta işi filmlerdir. Son filmlerinde (*Serafino*, 1968; *Alfredo, Alfredo*, 1972) de aynı anlayışı sürdüren Germi, hem dram hem güldürü türlerini başarıyla kullanabilmek becerisini göstermiştir.

Sinemaya belgeselci olarak giren **Luigi Comencini** (1916-2007) *Pane Amore e Fantasia* (*Ekmek, Aşk ve Hayal*, 1953) ve *Pane, Amore e Gelosia* (*Ekmek, Aşk ve Kıskançlık*, 1954) adlı filmleriyle, İtalyan usulü güldürüye ivme kazandırdı. Vittorio De Sica ve Gina Lollobrigida'nın başrolleri oynadıkları bu filmler, güldürüyü kırsal kesime taşıyarak, Yeni Gerçekçilikle halk geleneklerini bağdaştırma başarısını gösterdi. Comencini pembe gerçekçilikle suçlansa da, çizgisi yine Yeni Gerçekçilikti. Ancak, toplumsal çelişkileri asık yüzlü bir anlatımla vermek yerine, güldürerek vurgulamayı yeğliyordu. Comencini güldürünün dışında da düzgün filmler çekti (*La Finestra Sul Cortile* / *Bahçeye Bakan Pencere*, 1957; Alberto Sordi'nin başarılı bir oyun çıkardığı *Tutti a Casa* / *Herkes Evine*, 1960; Carlo Cassola uyarlaması *La Ragazza di Bube* / *Bube'nin Sevgilisi*, 1963; *La*

Donna Della Domenica / *Pazarların Kadını*, 1975; Elsa Morante uyarlaması *La Storia* / *Tarih*, 1986); *Buon Natale Buon Anno* / *İyi Noel İyi Yılbaşı*, 1989). İspanyol yönetmen Ladislao Vajda'nın büyük ilgi gören filmi *Marcellino, Pan y Vino* (*Marcellino, Ekmek ve Şarap*, 1955) adlı filminin yeniden çekimi olan *Marcellino* (1991) ise yönetmenin artık yorgun olduğunun göstergesi oldu.

Comencini gibi, belgeselci olarak sinemaya giren **Dino Risi** (1916-2008) çocuklara yönelik *Vacanze Col Gangster* (*Gangsterle Tatil*, 1952) ve sinema yıldızı olmak isteyen üç genç kızın öyküsünü işleyen *Viale Della Speranza*'dan (*Umut Caddesi*, 1953) sonra çevirdiği *Pane, Amore E...* (*Ekmek, Aşk Ve...*1955) ile ünlendi. Luigi Comencini'nin başlattığı diziyi başarıyla noktalayan bu filmin ardından Risi, İtalyan güldürüsüne yeni bir soluk getiren filmlere yöneldi. Yaşamanın tadını çıkarmaya bakan Romalı gençleri konu edinen *Poveri Ma Belli* (*Yoksul Ama Güzel*, 1956) büyük ilgi gördü. *Belle Ma Povere* (*Güzel Ama Yoksul Kızlar*, 1957), *La Nonna Sabella* (*Sabella Nine*, 1957) *Poveri Milionari* (*Yoksul Milyonerler*, 1959) gibi filmler de yine seyirci çeken, duygusal güldürüler oldu. Duygusal ilişkileri çözümlemek isteği, yönetmeni *Un Amore a Roma* (*Roma'da Bir Aşk*, 1960) ve *Una Vita Difficile* (*Zor Bir Yaşam*, 1961) gibi filmlere yöneltti. Vittorio Gassman'ın başrolü oynadığı *Il Sorpasso* (*Sollama*, 1962) ile faşizmin iktidara gelişini konu edinen *Marcia Su Roma* (*Roma Üzerine Yürüyüş*, 1962) Risi'nin olgunluk döneminin başarılı örnekleri oldu. *In Nome del Popolo Italiano* (*İtalyan Ulusu Adına*, 1971) bir yargıcın vicdanıyla hesaplaşmasını yine güldürü havasında ele aldı. Giovanni Arpino'nun romanından uyarlanan *Profumo di Donna* (*Kadın Kokusu*, 1974) gözleri görmeyen bir eski subayı canlandıran Vittorio Gassman'ın oyunculuğunun da katkısıyla, bir güldürünün nasıl insanın yalnızlığını vurgulayan bir drama dönüşebileceğini gösterdi. (Yıllar sonra [1992] Martin Brest de aynı konuyu bir kez daha işleyecek, bu kez Vittorio Gassman'ın rolünü Al Pacino üstlenecektir.) Yine Arpino uyarlaması *Anima Persa* (*Yitik Ruh*, 1977) ile *Stanza del Vescovo* (*Rahibin Odası*, 1977) yönetmenin son güldürüleri oldu. Kendini yenilemeyi deneyen Risi, *Caro Papa* (*Sevgili Baba*, 1979) örneğinin de gösterdiği gibi, en azından eski çizgisini aşamadı. *Vita Coi Figli* (*Çocuklarla Yaşam*, 1990), *Giovani e Belli* (*Genç ve Güzel*, 1996), *Esercizio di Stile* (*Biçem Alıştırmaları*, 1996) gibi son filmleri, yalnızca yönetmenin çalışma coşkusunu yitirmediğinin göstergeleridir.

Mario Monicelli (d. 1915) ise Yeni Gerçekçi anlayışı geri planda kullanan güldürülerle ünlendi. Senaryo yazarı Steno (Stefano Vanzini) ile birlikte yönettiği ve ünlü güldürü oyuncusu Totò'nun başrolleri oynadığı *Totò Cerca Casa* (*Toto Ev Peşinde*, 1949), *Guardie e Ladri* (*Polisler ve Hırsızlar*, 1951), *Totò e i Re di Roma* (*Toto ve Roma Kralları*, 1951) ve *Totò e le Donne* (*Toto ve Kadınlar*, 1952) popüler güldürünün önemli örnekleri oldu. Monicelli'nin tek başına yönettiği *I Soliti Ignoti* (*Toto Gangster*, 1958) ise Vittorio Gassman, Renato Salvatori ve Marcello Mastroianni'yi Totò ile bir araya getiren bir "yanlışlıklar

komedisi" oldu. İtalyan toplumunun aksak yönlerini kimi kez kaba güldürüye kaçan bir anlayışla aktaran yönetmen, *La Grande Guerra* (*Büyük Savaş*, 1959) ve *I Compagni* (*Yoldaşlar*, 1963) gibi filmlerinde dramatik bir çizgiye yöneldi. İlk filmde Birinci Dünya Savaşı'nı iki anti-kahramanın gözünden verirken, ikinci filmde sosyalizmin başlangıç yıllarında işçi sınıfının örgütlenme sorununa belgeselci bir yaklaşımla eğildi. Yeniden kalın çizgili güldürüye dönen yönetmen *L'Armata Brancaleone* (*Brancaleone Ordusu*, 1966), *La Ragazza Con La Pistola* (*Tabancalı Yosma*, 1968), *La Mortadella* (*Tatlı Tebessüm*, 1971) gibi büyük ilgi gören filmler çekti. Pietro Germi'nin çekmeye hazırlandığı ama ölümünün yaklaşması üzerine Monicelli'ye aktardığı *Amici Miei* (*Dostlarım*, 1975) ise Toscana'lı dört arkadaşın dostluklarını pekiştirme ve yaşamın tadını çıkarma çabalarını konu edinen bir güldürü oldu. Emekli albaylarla darbe yapmak isteyen bir milletvekilinin (Ugo Tognazzi) serüvenini aktaran *Vogliamo i Colonelli* (*Albayları İstiyoruz*, 1973) faşist darbe özlemlerini bir güldürü ortamında eleştirdi. Siena'da bir çiftlikte yaşayan bir ailenin kadın kahramanlarının (Liv Ullmann, Catherine Deneuve, Stefania Sandrelli) öykülerini iç içe geçiren *Speriamo Che Sia Femmina* (*İnşallah Kız Olur*, 1986) ise çalışmalarında kadınlara sevecen yaklaşımıyla bilinen yönetmenin hem bol ödüllü hem de bol seyircili bir filmi oldu. *Il Male Oscuro* (*Anlaşılmaz Hastalık*, 1989) bir yazarın bunalımını atlatmak için ısrarla psikanaliz yaptırmasını aktardı. Monicelli son olarak *Facciamo Paradiso* (*Cenneti Ararken*, 1995) adlı bir film çekti.

Belgeselci olarak sinemaya adım atan bir başka yönetmen de **Luciano Emmer**'dir (d. 1918). Roma'nın plajlarının bulunduğu Ostia kıyısında bir gün boyunca yaşananları konu edinen ilk kurmaca filmi *Domenica d'Agosto* (*Ağustos Pazarı*, 1950) Yeni Gerçekçiliğin ilk güldürü örneklerinden birini verdi. Marcello Mastroianni'nin de küçük bir rolle sinemaya adım atmasını sağlayan, kısa öykülerden kurulu film, belgeselci anlayışı ve keskin gözlemciliğiyle dikkati çekti. Emmer, bu çizgisini sürdürerek *Parigi è Sempre Parigi* (*Paris Hep Paris*'tir, 1951), *Le Ragazze di Piazza di Spagna* (*İspanya Meydanı Kızları*, 1952), *Terza Liceo* (*Lise Son Sınıf*, 1954) gibi filmlerde genç insanlar arasındaki gönül ilişkilerine sevecen bir bakışla yaklaştı. En başarılı filmi sayılan *Camilla*'da bir aile bunalımını ele aldıktan sonra iki başarılı güldürü daha çekti (*Il Bigamo* / *İki Karılı Adam*, 1956; *Il Momento Più Bello* / *En Güzel An*, 1957). Çalışmalarını televizyon alanına yöneltmeden çektiği son film, Belçika'ya giden göçmenlerin sorunlarına eğilen *La Ragazza in Vetrina* (*Vitrindeki Kız*, 1961) adlı dram oldu.

Visconti, Germi, Blasetti gibi yönetmenlere senaryo yazdıktan sonra yönetmenliğe başlayan **Antonio Pietrangeli** (1919-1968), ilk filmi *Il Sole Negli Occhi*'de (*Gözlerde Güneş*, 1953) taşradan geldiği büyük kentte hizmetçilik yaparak geçimini sağlamaya çalışan bir genç kızın öyküsünü konu edindi. Genç kız, değişik toplumsal katmanlardan ailelerin yanında çalışa çalışa kent yaşamının tuzaklarından korunmayı öğrenir. Güldürüyle dram arasında gidip gelen

film, kadın dünyasının derinliklerini değerlendirmedeki başarısıyla dikkati çekti. İtalya'da genelevlerin kapatılması üzerine çektiği *Adua e Le Compagne* (*Adua ve Arkadaşları*, 1960) yönetmenin kadının sorununa ilgisinin sürdüğünü gösterdi. *La Parmigiana* (*Parma'lı Kız*, 1963) ve *Io La Conoscevo Bene* (*Onu İyi Tanırdım*, 1965) da, yine kadının toplum içindeki konumuna eğilen filmler oldu. Bu filmlerde olsun, güldürü ağırlıklı *Lo Scapolo* (*Bekâr*, 1956), *Nata di Marzo* (*Mart Doğumlu Kız*, 1958) gibi filmlerde olsun, Pietrangeli kadınların iç dünyasının karmaşık ve çelişkili yönlerini aktarmada büyük bir ustalık gösterdi. Son filmi *Come, Quando e Perché*'nin (*Nasıl, Ne Zaman, Niçin*, 1969) çekimi sırasında kaza sonucu boğularak öldü. (Yarım kalan filmi Valerio Zurlini tamamladı). Mario Soldati ile Curzio Malaparte dönemin yönetmenlik de yapan edebiyatçıları oldu.

Kaputt ve *Can Pazarı* adlı kitapları bütün dünyada ilgi gören, yazar ve gazeteci **Curzio Malaparte** (1898-1957), *Cristo Proibito* (*Yasak İsa*, 1951) ile yönetmenliği de denedi. Filmin senaryosunu yazan ve müziğini de derleyen Malaparte, yazılarındaki tartışmacı ve saldırgan biçemi sinemaya da taşıdı. İlk ve son filmi *Yasak İsa*'da savaş yorgunu bir İtalya'da dayanışmanın önemi ile suç ve suçluluk kavramlarını metafizik bir açıdan sorguladı. Dışavurumcu izlenimler içerse de, tiyatro etkileri taşısa da film, görüntülerinin çarpıcılığıyla ilgi topladı.

Yirminci yüzyıl İtalyan edebiyatında önemli bir yeri olan **Mario Soldati**'nin (1906-1999) sinema serüveni daha uzun solukludur. Ne var ki, savaş sonrasından dramatik bir kesit getiren *Fuga in Francia* (*Fransa'ya Kaçış*, 1948) dışındaki çalışmalarının, Yeni Gerçekçilik anlayışına uygun düştüğünü söylemek zordur. Soldati daha çok *Le Miserie del Signor Travet* (*Bay Travet'in Sefaleti*, 1946), *Eugenia Grandet* (1947), *Daniele Cortis* (1947), *La Proviniciale* (*Taşralı Kadın*, 1953) gibi edebiyat uyarlamaları ya da *Quel Bandito Sono Io* (*O Haydut Benim*, 1950), *Il Segno di Zorro* (*Zorro'nun İşareti*, 1952), *Jolanda la Figlia del Corsaro Nero* (*Jolanda Kara Korsanın Kızı*, 1953) gibi duygusal güldürülerle tanındı.

Il Sole Sorge Ancora (*Güneş Yine Doğuyor*, 1946) ile savaş sonrasının en önemli filmlerinden birini çeken eski kuşak yönetmenlerinden **Aldo Vergano**'yu (1891-1957) da anmak gerekir. Alman işgali altındaki İtalyan kırsal kesiminde, değişik toplum katmanlarının davranış biçimlerini değerlendiren film, siyasal tercihleri yönlendiren ekonomik temellere eğilir ve faşizme karşı direnişin nasıl filizlendiğini vurgular.

Kardeşleri Peppino ve Titina ile birlikte kurduğu toplulukla Napoli tiyatrosunun başarılı örneklerini veren **Eduardo De Filippo** (1900-1984) aynı anlayışı sinemaya da taşıdı. *Napoli Milionaria* (*Milyoner Napoli*, 1950), *Filumena Marturano* (1951), *Napoletani a Milano* (*Napolililer Milano'da*, 1953), *Fortunella* (1958), *Spara Forte più Forte...non Capisco* (*Hızlı, Daha Hızlı Ateş Et...Anlamıyorum*, 1966) gibi filmlerde Napoli ortamına Yeni Gerçekçi bir anlayışla yaklaşmayı denedi.

Bu arada popüler bir sinemanın temsilcileri Raffaello Matarazzo (1906-1966) ile Vittorio Cottafavi'yi (1914-1988) de anmak gerekir. **Raffaello Matarazzo**'nun, değişmez oyuncuları Amadeo Nazzari-Yvonne Sanson çiftinin başrolleri oynadıkları *Tormento* (*Izdırap*, 1951), *Chi è Senza Peccato* (*Kim Günahsızdır*, 1953), *Torna* (*Dön*, 1954), *L'Angelo Bianco* (*Beyaz Melek*, 1955) gibi pembe dizi düzeyindeki melodramlarda aileyi ve Katolikliği eksen alan bir dünya görüşünü geniş kitlelere ulaştırmayı amaçladığı görüldü.

Vittorio Cottafavi ise *Messalina* (1951), *La Rivolta dei Gladiatori* (*Gladyatörlerin İsyanı*, 1958), *La Vendetta di Ercole* (*Herkül'ün İntikamı*, 1960), *Le Vergini di Roma* (*Roma Bakireleri*, 1961) gibi tarihi filmlerinde iyi ile kötünün çatışmasını konu edindi. Bu arada *Una Donna Libera* (*Özgür Bir Kadın*, 1956), *Una Donna ha Ucciso* (*Bir Kadın Öldürdü*, 1952) adlı filmlerinde kadının konumuna eğilerek namus cinayetinden yana bir tavır koydu.

Yeni Gerçekçiliğin en önemli örneklerini savaşın hemen ertesinde verdiği İtalya savaşın yaralarını sardıkça, Yeni Gerçekçi anlayışın da gündemden düştüğü, 1950'den sonra İtalyan sinemasında yeni eğilimlerin ortaya çıktığı, Fellini ve Antonioni gibi yönetmenlerin İtalyan sinema tarihinde yeni bir dönemin öncülüğünü yaptıkları görülür.

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SAVAŞ SONRASINDA ABD SİNEMASI

İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Yeni Dünya Düzeni

İkinci Dünya Savaşı daha sona ermeden önce, müttefikler (ABD, İngiltere, SSCB, Fransa ve Çin) dünya devletlerini yan yana getirecek yeni bir örgüt kurulmasını öngörmüşlerdi. Uluslararası barışı sağlamada başarılı olamayan Milletler Cemiyeti'nin yerini alacak ve savaşın nedenlerini ortadan kaldırarak, yeryüzünde barışı sürekli kılması amaçlanan böyle bir örgütün gerekliliğine ilk kez Atlantik Bildirisi'nde (14 Ağustos 1941) yer verildi. İki yıl sonra da Moskova'da bir araya gelen ABD, İngiltere, SSCB ve Çin temsilcileri "uluslararası barış ve güvenliğin korunması için, en kısa zamanda barışsever ülkelerin eşitliği ilkesine dayanan uluslararası bir örgütün kurulması zorunluğunu" vurguladılar. 25 ve 26 Nisan 1945 tarihinde San Francisco'da toplanan uluslararası konferans kurulacak örgütün yapısına son biçimini verdi. Beş büyüklerin (ABD, SSCB, İngiltere, Fransa, Çin) ve San Francisco konferansına katılan ülkelerin çoğunluğunun onaylamasının ardından Birleşmiş Milletler Örgütü kurulmuş oldu (24 Ekim 1945). Ne var ki, Birleşmiş Milletler Örgütü'nün de, yeryüzünde barışı sürekli kılmak hedefinin gerçekleşmesinde başarılı olması kolay değildi. Her şeyden önce, örgütün kurucuları arasında yer alan beş büyükler, iki bölüme ayrıldılar. Savaşta Almanya'nın yenilgiye uğratılmasında büyük bir rol oynayan SSCB, savaşın bitiminde Polonya, Macaristan, Çekoslovakya, Romanya, Bulgaristan, Arnavutluk ve Yugoslavya'nın da komünist sistemi benimsemelerini sağladı. Böylece, Winston Churchill'in deyişiyle, Avrupa'nın büyük bir bölümünün üzerine bir "demir perde" inmiş, adı geçen ülkeler, kapitalist düzenin yanı sıra kıtanın gelenekleriyle de çelişen bir sistemin uygulama alanına girmişti. Uzakdoğuda da benzer gelişmeler yaşandı. Japonya'nın yenilgisinden sonra, ABD'nin desteklemekte olduğu Çan Kay-Şek yönetimi yıllarca süren bir iç savaşın ardından Mao Zedong'un komünist kuvvetleri karşısında yenilgiye uğradı, Çin'de bir Halk Cumhuriyeti kuruldu (1 Ekim 1949). Çan Kay-Şek, kurtuluşu Tayvan'a (Formoza) sığınmakta ve ABD'nin desteğiyle burada yeni bir devlet kurmakta buldu. Mao'nun 1934'te, başında bulunduğu Kızıl Ordu ile, Çan Kay-Şek kuvvetlerini yararak 13 bin kilometre kuzeydeki Şensi eyaletinde noktalanan ünlü "Uzun Yürüyüş", on beş yıl sonra komünizmi iktidara taşımış oluyordu. Savaş sonrasında komünist sistemin yaygınlaşma belirtileri göstermeye başlaması, ABD'nin bu durum karşısında nasıl davranacağı

sorusunu gündeme getirdi. ABD, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından kendi kabuğuna çekilerek, uluslararası sorunlara ilgi göstermemişti. Yine benzer biçimde mi davranacaktı? ABD böyle davranmadı. Bunun ilk belirtisi Truman Doktrini oldu. İngiltere'nin Türkiye ve Yunanistan'a yapmakta olduğu küçük ölçekli yardımı, artık yapamayacak durumda olduğunu açıklamasının ardından Amerikan Senatosu'nun kabul ettiği Truman Doktrini (23 Nisan 1947), SSCB'nin olası bir baskısı dikkate alınarak bu iki ülkeye yardım öngördü. SSCB'nin İstanbul ve Çanakkale boğazlarının konumunu düzenleyen Montreux Antlaşması'nın yeniden ele alınmasını istemiş olması, Yunanistan'da ise komünistlerin yönlendirdiği iç savaş, ABD'nin harekete geçmesi için yeterli gerekçeler oldu. "Hür insanları desteklemek" amacına yönelik bu doktrinin yazılış biçiminden doktrinin iki ülkeyle sınırlı olmayıp, her ülkeye uygulanabileceği de anlaşılıyordu. Avrupa'daki statükoyu korumaya yönelik Truman Doktrini, SSCB'nin gözünde ise bir "soğuk savaş" ilanıydı. Gerçekten de kısa süre içinde dünyanın güçler dengesi yeniden belirlendi. ABD'nin güdümündeki, kapitalist dünya görüşüne bağlı batı blokuyla, SSCB'nin güdümündeki komünist doğu bloku karşı karşıya geldi. ABD Başkanı Harry Truman'ın adını taşıyan Truman Doktrini'ni, Avrupa'yı yeniden yapılandırarak, refaha kavuşturmayı amaçlayan ve bu kez ABD Dışişleri Bakanı General Marshall'ın adını taşıyan Marshall Planı izledi. SSCB'nin, kıtanın tümünü etki alanına katabilmek için Avrupa'nın ekonomik çöküntüsünü beklemekte olduğu izlenimine varan ABD yönetimi, Avrupa'ya hibe ve kredi olarak dolar, malzeme ve ürün akıtmaya başladı. Dört yıl boyunca yapılan yardımlar, Avrupa ülkelerinin ekonomik açıdan toparlanmasında itici bir güç işlevi gördü. SSCB'nin güdümündeki komünist blokun Avrupa'da daha fazla genişlemesini sınırlamak için bir de askeri güce gereksinme vardı. NATO (*North Atlantic Treaty Organisation* / Kuzey Atlantik Paktı Örgütü) bu amaçla kuruldu (4 Nisan 1949). Kurucu üyeleri ABD, Belçika, Danimarka, Fransa, Hollanda, İngiltere, İtalya, İzlanda, Kanada, Lüksemburg, Norveç, Portekiz olan birliğe, daha sonra Türkiye ile Yunanistan (1952) ve Federal Almanya Cumhuriyeti (1955) de katıldı. SSCB'nin güdümündeki komünist blok ülkeleri de, NATO'yu dengelemek amacıyla Varşova Paktı'nı oluşturdular (14 Mayıs 1955). Dünyayı zaman zaman bir nükleer çatışmanın eşiğine getiren "soğuk savaş" yılları, topluma ayna tutan sinemayı da etkiledi. Amerikan toplumunu saran "komünist avı" histerisinden Hollywood da payına düşeni alırken, Polonya, Macaristan ve Çekoslovakya gibi Avrupa ülkelerinde devlet destekli sinema büyük atılımlar yaptı.

İkinci Dünya Savaşı'nda ve Sonrasında Hollywood

6 Ağustos 1945'te Hiroşima'ya atılan (20 bin ton TNT gücünde) uranyum yapılı atom bombası bir dakika içinde kenti yok etmiş, 70 bin kişinin ölümüne

yol açmıştı. Üç gün sonra Nagasaki'ye atılan, bu kez plütonyum yapılı atom bombası da 40 bin kişiyi öldürmüştü. İki atom bombası Japon İmparatoru Hirohito'nun, teslim bayrağını çekmesi için yeterli olmuştu. Böylece savaş sona ermişti ama bu kez "soğuk savaş" yılları başlamış, bu arada nükleer bir çatışma olasılığının yol açtığı tedirginlik gündeme gelmişti. Bu olasılığın Hollywood sinemasında da yansımasını bulması kaçınılmazdı. Norman Taurog'un yönettiği, yarı belgesel özellikli *The Beginning or The End?* (*Başlangıç mı, Son mu?*, 1947) bir bilim adamının çalışmalarını eksen alarak konuya eğildi. John Boulting'in yönettiği *Seven Days to Noon* (*Öğleye Yedi Gün Kala*, 1950) nükleer araştırmalara son verilmezse, Londra'ya atom bombası atacağını ileri süren, mesleğinden tiksinen bir bilim adamını konu edindi. Anthony Mann'in yönettiği *Strategic Air Command* (*Vazife Başında*, 1955) de aynı konuya değindi. Ama bu doğrultudaki en önemli film, Stanley Kubrick'in yönettiği *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb* (*Dr. Strangelove ya da Kaygılanmaktan Nasıl Kurtulup Bombayı Sevdim*, 1964) adlı ve Peter Sellers'ın üç ayrı rol üstlendiği kara güldürü oldu. Atom bombası tehlikesine dolaylı bir biçimde de yaklaşsa, karikatürlerdeki gibi davranan kişileriyle bu film aynı konuyu korku ve endişe havası içinde veren örneklerden çok daha etkili oldu. Peter Watkins'in yönettiği *The War Game* (*Savaş Oyunu*, 1965) adlı belgesel de, atom bombasının yol açabileceği yıkımı çarpıcı bir biçimde perdeye getirdi. (Film önce TV için tasarlanmış ama içerdiği ürkütücü görüntülerin çocuklar üzerinde yol açabileceği olumsuz etkiler dikkate alınarak sinema filmine dönüştürülmüştü). Stanley Kramer'in yönettiği *On The Beach* (*Kumsalda*, 1960) ise dünyada yaşayan insanların büyük bir bölümünü yok eden bir atom savaşının ardından, bir denizaltıda bulundukları için kurtulanların, yaklaşmakta olan bir radyasyon bulutundan Avustralya'yı kurtarma çabalarına eğilir. İlk kez bir dramda rol üstlenen Fred Astaire'in yanı sıra Gregory Peck, Anthony Perkins ve Ava Gardner'ın de rol aldıkları film, sanki insanların tinsel ölümünü vermeyi amaçlar. Ama savaşları insanın doğasına ve bireysel davranışlara bağlayarak, büyük güçler arasındaki ekonomik çıkar çatışmasını görmezlikten gelir. Radyo programcısı Arch Oboler'in yönettiği *Five* (*Beş*, 1951) da atom bombası yıkımından kurtulanları ele alır. Sağ kalan son çift, *Kitabı Mukaddes*'ten alıntılar yaparak insan soyunun her şeye karşın varlığını sürdüreceğini öne sürer. Bir başka deyişle, bombanın atılmasının nedenleri gündeme getirilmeyerek, Âdem ile Havva efsanesine gönderme yapılır. Ronald MacDougall'ın yönettiği *The World, The Flesh and The Devil* (*Dünya, Beden ve Şeytan*, 1959) atom bombası yıkımından sonra New York'ta sağ kalan biri beyaz (Inger Stevens), biri zenci (Harry Belafonte) iki kişinin sağ kalma çabasına eğilir. Rastladıkları ikinci bir beyaz (Mel Ferrer) zenciyle çatışırsa da, filmin sonunda üç kişi el ele tutuşarak uzaklaşır. Dönemin bir eleştirmeni filmi şöyle değerlendiriyor: "Kıyamet gününde bile ırkçılığın varlığının sürdüğünü gör-

mek, güneyli ırkçılarla Güney Afrika yönetimini mutlu etmiştir." Ray Milland'ın yönettiği *Panic in Zero Year* (*Kıyamet Günü*, 1962) Los Angeles'e atılan bir atom bombasının ardından sağ kalanların, yaşayabilmek için birbirleriyle çekişmesini ele alır. Filmin eksen aldığı ailenin uğradığı haksızlıklar kınanırken, aile reisinin yaptığı hırsızlıklar hoşgörüyle karşılanır. Başrolü de oynayan Ray Milland, üzerinde büyük bir baskı kurduğu ailesinin kurtuluş planlarını bir general titizliğiyle yapar. Düşünmeyi bilen bir seyirci, bu kişinin savaşların tetikleyicisi emperyalizme ve militarizme hoşgörüyle bakmakta olduğunu anlamakta zorlanmaz. Zaten filmin sonunda aileyi esenliğe, ülkede düzeni yeniden sağlamış olan Amerikan ordusu kavuşturacaktır. Sidney Lumet'in yönettiği *Fail Safe* (*Dönüşü Olmayan Nokta*, 1964) bir Amerikan uçağının, teknik bir hata sonucunda Moskova'ya atom bombası atmak üzere olmasının anlaşılması üzerine, ABD başkanının Ruslardan uçağı imha etmelerini istemesini konu edinir. Henry Fonda ve Walter Matthau gibi oyuncuların rol aldıkları bu film de, nükleer yarışın gerisinde yatan dünyaya egemen olma güdüsünü görmezden gelir. ABD başkanını oynayan Henry Fonda, Sovyetler'e telefonda şöyle der: "Yaşadığımız bunalımdan ne siz sorumlusunuz ne ben ne de bir başka kişi!" Başkan teknik hatayı bilgisayar sistemine yüklemekte haklıdır belki ama unuttuğu, sistemi geliştirenlerin insanlar olduğudur.

İkinci Dünya Savaşı'nın, atom bombası dışında da Hollywood'a önemli bir kaynak sağladığını ve bu filmlerin çoğunda militarist bir bakışın egemen olduğunu belirtmek gerekir. Bol bol savaş sahnelerine yer veren bu filmlerde, çoğu kez sekiz on kişilik bir müfreze öne çıkarılır. Bir köprü, bir tepe, bir köy gibi bir hedefin ele geçirilmesi amaçlanır. Amaca bireysel kahramanlıkla ulaşılır. Askerlerin çektiği sıkıntı, kapıldıkları korku gösterilse de, savaşın nedenleri gündeme gelmez. Bunun gibi, düşman da hiç gösterilmez bu filmlerde. Düşmanın yalnızca adı geçer. Japon uçaklarının Pearl Harbour'a baskın yapıp, Amerikan donanmasına büyük kayıplar verdirmesinin (7 Aralık 1941) ertesi günü ABD, Japonya'ya savaş ilan edince, birçok ünlü yönetmen ve oyuncu da silah altına alındı. Frank Capra albay rütbesiyle Savunma Bakanlığı Sinema Bölümü'nün başına getirildi. John Ford, yüzbaşı olarak deniz kuvvetlerine katıldı. George Stevens ile William Wyler hava kuvvetlerinde görev aldı. Frank Capra, daha önce değinilen *Niçin Savaşıyoruz?* adlı diziyi çekti. John Ford, *The Battle of Midway* (*Midway Savaşı*, 1942) adlı kısa bir belgesel çekti. William Wyler, Almanya'yı bombalayan savaş uçaklarını *Memphis Belle* (1944) adlı belgeselinde konu yaptı. Delmer Davis'in *Destination Tokyo* (*Hedef Tokyo*, 1943), Tay Garnett'in *Bataan* (1943), Raoul Walsh'ın *Objective Burma* (*Hedef Burma*, 1945), Allan Dwan'ın *Sands of Iwo Jima* (*Iwo Jima Yanıyor*, 1949) gibi filmleri Uzakdoğu çarpışmalarını konu edindi. Henry King'in yönettiği *A Bell for Adano* (*Hürriyet Çanı*, 1944) İtalya'daki çarpışmalara eğilirken, Lewis Seiler'ın *Guadalcanal Diary* (*Guadalkanal Savaşı*, 1943) ve E. Von Stroheim'ın Alman Mareşali Rom-

mel'i ustaca canlandırdığı Billy Wilder'ın *Five Graves to Cairo* (*Kahire'ye Beş Mezar*, 1943) konularını Afrika'daki çarpışmalardan seçen filmler oldu. Savaş sona erdikten sonra, savaşın duygusal yönlerinin de gündeme gelmeye başladığı görüldü. William Wellman'ın *Story of G. I. Joe* (*Er Joe'nun Öyküsü*, 1945) ve *Battleground* (*Fedailer Taburu*, 1950) adlı filmleri ile Lewis Milestone'un *A Walk in The Sun* (*Güneşe Yürüyüş*, 1946) adlı filmleri bu eğilimi yansıttı. Robert Aldrich'in yönettiği *Attack* (*Hücum*, 1956), filmin tanıtım yazılarında belirtildiği gibi "zaferin ardındaki cehennemi" anlatırken korkaklığı öne çıkardı. Birliğini gerektiği gibi yönetemeyen korkak bir yüzbaşı (Eddie Albert), yardımcısı teğmen (Jack Palance) tarafından öldürülür. Irwin Shaw'un romanından Edward Dmytrik'in uyarladığı *The Young Lions* (*Genç Aslanlar*, 1958) ise savaşın iki cephesine de eğilir ve bir nazi subayının (Marlon Brando) inançlarının nasıl sarsıldığını verir.

Senatör McCarthy'nin başlattığı ve Hollywood'u da etkileyen antikomünist akımın, Hollywood'un komünizmi açıkça yeren filmler üretmesine yol açmaması düşünülemezdi. Bu doğrultuda ilk örneği, elindeki gizli belgelerle Batı'ya iltica etmek isteyen bir Rus görevlinin serüvenini ele alan, William Wellman'ın yönettiği *The Iron Curtain* (*Demir Perde*, 1948) verdi. Film, Ottawa'daki SSCB elçiliğinde görevli İgor Guzenko'nun gerçek yaşam öyküsüne dayanıyordu. Senaryoyu, Hollywood'un ilk antifaşist filmi sayılabilecek, Anatole Litvak'ın yönettiği *Confessions of a Nazi Spy*'ın (*Bir Nazi Casusunun İtirafları*, 1940) senaryosunu yazmış olan Milton Krims'in yazmış olması ilginçti. Bu filmi Rus ajanlarının peşine düştükleri bir balerini konu edinen George Sidney'in yönettiği *The Red Danube* (*Kızıl Tuna*, 1949) ile Robert Stevenson'ın yönettiği *I Married a Communist* (*Bir Komünistle Evlendim*, 1950) izledi. *Kızıl Tuna*'nın İngiliz subayı (Walter Pidgeon), bir rahibe (Ethel Barrymore) ile yaptığı bir tartışmanın ardından, Tanrı'nın insan yaşamındaki ağırlığını anlar ve komünizmin sakıncalarını kavrar. *Bir Komünistle Evlendim*, daha önce birçok filme konu olan San Francisco doklarında yaşanan şiddeti konu edinir ama gangsterlerin yerini, sinemanın yeni "kötü adamları" komünistlere verir. Yapımcı Howard Hughes'ün, bu filmi yönetmek istemeyen Nicholas Ray, Joseph Losey, John Cromwell gibi yönetmenleri komünistlikle suçlamaya kalktığı da bilinir. Victor Saville'in yönettiği *Conspirator* (*Bozguncu*, 1949) ise bir İngiliz subayın (Robert Taylor) komünist olması üzerine kuruludur. Komünist Partinin subaydan, eşini (Elizabeth Taylor) öldürmesini istemesi üzerine, Marksist düşünce ile uygulama arasındaki büyük ayrılığı kavrayan subay çözümü intiharda bulur. Bu film, ilk kez antikomünist bir konuda ünlü yıldızları da kullanır. Leo McCarey'nin yönettiği *My Son John* (*Oğlum John*, 1952) da bu anlayıştaki filmlerin en çarpıcı örneklerindendir. Film, oğulları John'un komünist olmasından kuşkulanan orta halli ve milliyetçi bir Amerikan ailesinin yaşamına eğilir. John, parti üyesi olmadığı konusunda *Kitabı Mukaddes* üzerine

ant içer. Washington'dan gelen bir FBI görevlisi gerçeğin böyle olmadığını kanıtlayınca, John, FBI ile işbirliği yapmayı kabul eder. Ama arkadaşları John'u Lincoln Anıtı'nın önünde öldürür. Cebinden çıkan bir yazı, seyirciyi rahatlatır. Çünkü John pişmanlığını şöyle dile getirmiştir: "Onurunuzu her şeyin üstünde tutun. Bir komünist casusuyum ben. Tanrı günahımı bağışlasın." John'u oynayan Robert Walker'ın film gösterime girmeden önce ölmesi de ilginç bir rastlantıdır. R. G. Springsteen'in yönettiği *The Red Menace* (*Kızıl Tehlike*, 1949) komünistlerin tuzağına düşen bir eski askerin başına gelenleri ele alan sıradan bir propaganda filmi olur. Milliyetçiliğiyle bilinen John Wayne de Edward Ludwig'in yönettiği *Big Jim MacLain*'de (*Hawai Casusu*, 1952) Amerikan anayasasını kendilerine kalkan yapan kızıl (ve sarı) hainlerin peşine düşer. Ama komünizm tehlikesinin Hollywood üzerindeki en önemli etkisi, McCarthy paranoyasının Hollywood çalışanları arasında komünist avına çıkmasıdır.

Hollywood'da Komünist Avı

Komünizm korkusu daha soğuk savaş yıllarından önce ortaya çıkmış, antikomünizm ABD'li siyasetçilerin başvurdukları en etkili araçlardan biri olmuştur. Sovyet devriminin başarıya ulaşması, hele sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmadaki ustalığı, ABD yönetimini ülkeyi komünizm sızmasına karşı önlem almaya yöneltti. Bu amaçla 1937 yılında Amerika Karşıtı Etkinlikler Parlamento Komitesi (*House Committee on Un-American Activities*) adlı bir komite kuruldu. HUAC kısaltmasıyla anılan komite yıkıcı çalışmaları araştırmak, gerekli yasal değişiklikleri hazırlamakla görevlendirilmişti. (Komitenin baş harflerinin HCUA olmasına karşın, komiteye karşı olanların aşağılamak amacıyla kısaltmayı HUAC'a dönüştürmeyi başardıkları söylenir). HUAC, sinema dünyasını da inceleme alanına katmakta gecikmedi. 1941 yılında Kuzey Dakota Senatörü Gerald P. Nye, Hollywood'u, yaptığı filmlerle ABD'yi savaşa katılmaya yönlendirmekle suçladı. Harry Warner, Barney Balaban, Nicolas Schenck gibi yapımcıların Yahudi oldukları için ABD'nin savaşa girmesini istediklerini öne sürdü. Senatörün savaş yandaşı olarak öne sürdüğü filmler arasında Chaplin'in *Büyük Diktatör*'ü ve Alexander Korda'nın yönettiği *That Hamilton Woman* (*Lady Hamilton*, 1941) de vardı. Oturum sırasında, senatörün savaş yandaşı dediği filmlerden, bir tek *Büyük Diktatör*'ü görmüş olduğu ortaya çıktı. 1945 yılında Amerikan Ticaret Odası yayımladığı bir bildiriyle, komünistlerin sinema ve iletişim alanını ele geçirmeyi amaçladıklarını ve bu doğrultuda önemli gelişmeler sağladıklarını belirtti. Rapor bu gelişmenin önlenmesi için komünistlerin "ihbar edilmesi" gerektiğini öne sürüyordu. 1944 yılında Hollywood'da *Motion Picture Alliance for The Preservation of American Values* (Amerikan Değerlerinin Korunması İçin Sinema Birliği) adlı bir der-

nek kuruldu. Muhafazakâr görüşlü sinemacıların kurduğu derneğin amacı Hollywood'a komünistlerin sızmasını önlemekti. Dernek HUAC'a, gerektiğinde meslektaşları hakkında tanıklık ederek, onların komünist eğilimli olduklarını vurgulamaya hazır yüzlerce isimlik bir liste verdi. Bu arada, sahne dekorcularının başlattıkları bir grev sırasında, Warner Bros. Stüdyoları'na giriş çıkışı yasaklamaya kalkışan grevcileri polisin göz yaşartıcı bomba atarak dağıtmasını damdan izleyen yapımcı Jack L. Warner, komünistlerle mücadeleye katılmaya karar verdi. Louis B. Mayer ve Walt Disney ile birlikte Hollywood'un en etkin komünist düşmanı kesildi. Basın kralı Wiilliam Randolph Hearst'ün gazeteleri de aynı doğrultuda yayın yapıyor, Hearst yazdığı başyazılarla, sinema endüstrisinin "pisliklerden temizlenmesini" istiyordu.

Amerikan Komünist Partisi'nin Hollywood'a karşı ilgisiz olmadığı bir gerçektir. Parti, 1936'dan başlayarak, Hollywood'u hem etkili bir propaganda aracı hem de parasal destek kaynağı olarak değerlendirmiştir. John Howard Lawson, Dalton Trumbo gibi partiye yakınlığı bilinen önemli senaryo yazarlarının, Hollywood'un üretim sistemi içinde filmlerin içeriğini yönlendirmenin zorluğunu belirtmeleri üzerine, Parti hiç olmazsa filmlerde antisovyet propaganda bulunmamasına özen gösterilmesini önermişti. Kimi sanatçıların Komünist Parti'ye üye oldukları, ilerici nitelikli gösterilere destek verdikleri, kamuoyunca bilinen bir gerçekti. HUAC'ın Hollywood'u doğrudan sorgulamaya başlaması 1947'nin ilkbaharına rastlar. Komite, 41 Hollywood çalışanını Washington'a "tanıklığa" çağırarak, Komünist Partiye üye olup olmadıklarını sordu. Ayrıca komünist olduğunu bildikleri kişilerin adlarını açıklamalarını istedi. Kapalı kapılar ardında yapılan bu soruşturmayı, sonbaharda yapılan açık oturumlar izledi. İki hafta süren bu oturumlara katılan tanıklar "dost" ve "dost olmayanlar" diye sınıflandırılmıştı. Aralarında Adolphe Menjou, Gary Cooper, Robert Taylor, Robert Montgomery, Ronald Reagan ve George Murphy'nin de bulunduğu "dost" tanıklar, komitenin istediği doğrultuda tanıklık yaptı. Robert Taylor, komünistlerin senaryoya serpiştirdikleri bir iki cümleyle düşüncelerini yaydıklarını söyleyerek, Hollywood'un komünistlerden temizlenmesi gerektiğini belirtti. Ronald Reagan, komünistlerin beşinci kol gibi çalıştıklarını, onların düşüncelerinden nefret ettiğini söyledi. Adolphe Menjou, ABD'li komünistlerin Moskova'dan emir aldıklarını, Komünist Parti'nin yasaklanması gerektiğini, Hollywood filmlerinde sinsice komünist propagandası yapıldığını ileri sürdü. Gary Cooper, Komünist Parti'nin yasaklanmasının iyi olacağını, komünizm konusunda kulaktan dolma bilgileri olduğunu ama anladığı kadarıyla komünizmin iyi bir şey olmadığını söyledi. "Dost olmayan" 19 tanıktan, senaryo yazarı John Howard Lawson'un yönlendirdiği 10'u ise komünist olup olmadıkları sorusunu yanıtlamadı. Gerekçe olarak, komitenin varlığının anayasaya aykırı olduğunu ileri sürdüler ve anayasanın yurttaşlara, kendilerini suçlu duruma düşürebilecek durumlarda tanıklık yapmama hakkı tanımasına

sığındılar. John Howard Lawson oturum sırasında, "Burada siz beni yargılamıyorsunuz, Amerika halkı komitenizi yargılıyor" dedi. Sinema tarihinde artık "Hollywood Onları" olarak anılacak bu on kişi (John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Herbert Biberman, Edward Dmytrik, Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott), bu davranışları nedeniyle Amerikan Kongresi'ne hakaret suçundan mahkemeye verildi. Yerel mahkeme sanıkları birer yıl hapis ve biner dolar para cezasına çarptırdı. Yüksek Mahkeme sanıkların temyiz başvurusunu reddedince (10 Nisan 1950) sanıklar cezaevine girdi. (Sanıkların yedisi senaryo yazarı, ikisi yönetmen [Dmytrik ile Biberman], biri de yapımcı [Adrian Scott] idi). Soruşturma Komisyonu başkanı J. Parnell Thomas'ın, devleti dolandırmak suçundan hüküm giyerek, cezasını Connecticut'taki Danbury cezaevinde, On'lardan Lester Cole ve Ring Lardner ile birlikte çekmesi ise ilginç bir rastlantıdır. Dost olmayan tanıklardan Bertold Brecht, ABD'de bir konuk olduğunu belirterek Komünist Partiye üye olmadığını söyledi ve kısa bir süre sonra da Almanya'ya döndü. Dost olmayan tanıklardan geri kalan sekizi ise dinlenmedi. Komite kısa sürede yeniden toplanmak üzere çalışmalarına ara verdi. Komitenin yeniden toplanması için aradan dört yıl geçecekti.

Hemen belirtmek gerekir ki, Washington soruşturmasının başlangıcında Hollywood'un soruşturmaya karşı tutumu olumsuzdu. Yapımcılar, dayanaksız suçlamalara toplu olarak karşı çıktılar. Arkadaşlarına destek vermek amacıyla aralarında Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Danny Kaye, Gene Kelly, Jane Wyatt gibi ünlülerin de bulunduğu oyuncular, özel bir uçakla Washington'a gitti. Çalışanların haklarını korumak için John Huston ve William Wyler'in öncülüğünde bir komisyon kuruldu. Ama Onlar'ın suçlanması üzerine hava değişti. Yapımcılar New York'ta Waldorf-Astoria Oteli'nde bir toplantı yaparak, tutumlarını değiştirmedikçe ve komünist olmadıkları konusunda ant içmedikçe Onlar'a iş vermeme kararı aldılar. Ayrıca, "komünistlerin ya da ABD hükümetini yasadışı ya da anayasaya aykırı yollardan değiştirmeyi amaçlayan bir topluluğa ya da partiye üye hiçbir kişinin sinema alanında çalıştırılmamasını" kararlaştırdılar. Yapımcıların bu kararı almalarında, Wall Street bankalarının baskısının da etkili olduğu bilinir. Ama Hollywood'un devletle iyi geçinme politikası bilinmeyen bir şey değildi. 1930'larda, sol eğilimli olduğu bilinen yazar Upton Sinclair Kaliforniya Valiliği'ne adaylığını koyduğunda, yapımcılar Sinclair'ın seçilmemesi için yoğun bir kampanya yürütmüşlerdi.

Yapımcıların aldıkları karar, "kara liste" kavramını gündeme getirdi. Her stüdyoda, çalışanların geçmişini incelemekle yükümlü bir *Clearing Office* (Aklama Bürosu) kuruldu. Çalışanlara yöneltilen sorulara verilen yanıtlar yetersiz bulunursa, o kişi kara listeye alınıyordu. Kara listeye alınanlara Hollywood'un kapıları kapanıyordu. Komünist Parti'ye üye olmak, üyelikten ayrılmış olmakla birlikte tanıdığı partililerin adlarını açıklamamak, anayasaya sığınarak soru-

ları yanıtlamamak yolunu seçmek, kara listeye alınmanın en önemli nedenleriydi. İlk aşamada çoğunluğunu senaryo yazarlarının oluşturduğu 214 kişi kara listeye alınmıştı. Bir de "gri liste" söz konusuydu. Üç milyona yakın üyesi olan American Legion'ın (Gaziler Birliği) oluşturduğu bu listeye alınanların çalışma olanakları sınırlanıyordu. Savaş sırasında Hollywood'a SSCB yandaşı film yapılması için baskı yaptığı öne sürülen Roosevelt'in politikalarını desteklemek, solcu yayınlara abone olmak, antifaşist kuruluşlara üye olmak, Komite'yi eleştirmek "gri listeye" alınma nedeni oluyordu. Böylece Hollywood çalışanları kolayca bu listelerden birine alınabiliyordu. Ne var ki Hollywood vazgeçemediği kimi sanatçıları, listeye alınmış olsalar bile çalıştırmanın yolunu bulacaktı. Sözgelimi Dalton Trumbo ile Abraham Polonsky, takma adlarla senaryo yazmayı sürdürdüler. Dahası, Irving Rapper'in yönettiği *The Brave One* (1956) ile En İyi Senaryo Oscarı'nı kazanan Robert Rich, Dalton Trumbo'dan başkası değildi. Bu nedenle tören gecesi senaryo ödülünü almaya kimse gelmedi. (Bir yıl sonra David Lean'in yönettiği ve yine En İyi Senaryo Oscarı'nı kazanan *The Bridge on The River Kwai / Kwai Köprüsü*'nün senaryo yazarları Carl Foreman ile Michael Wilson da kara listede oldukları için, filmin künyesinde senaryo yazarı olarak, konunun uyarlandığı romanın yazarı Pierre Boulle'ün adı verildi. İngilizce bilmeyen Boulle, ödül törenine katılmadı). Senaryo başına 75 bin dolar alan Trumbo'nun, kara listede olduğu dönem boyunca her yıl takma adla üçer bin dolara birkaç senaryo yazdığı bilinir. (Trumbo'nun adı ancak 1960'da Otto Preminger'in yönettiği *Exodus* ile yeniden perdede görülebilecektir). Oyuncular için elbette takma ad olanağı yoktu. Bir bölümü Broadway'de iş bulabildi. İş bulamayanlar ise kara listeye alınan yüzlerce Hollywood çalışanı gibi, takma adla şoförlük, barmenlik, marangozluk gibi işlerde çalışmak zorunda kaldı.

Başkan Eisenhower ile General Marshall'ı bile komünistleri desteklemekle suçlamaya kalkan Cumhuriyetçi senatör Joseph McCarthy'nin ülke çapında başlattığı komünist avı, HUAC'ın 1951 yılında Hollywood'u ikinci kez sorgulamasına yol açtı. Artık kara listeye geçenlerin sayısı 400'ü aşmış, ihbarcılık kahramanlık sayılmaya başlamıştı. John Wayne bir açık oturumda yaptığı konuşmada, herkesi komünistlerin adlarını açıklamaya çağırmış, ancak böylece "gerçek bir ABD vatandaşı olduklarını kanıtlayabileceklerini" söylemişti. HUAC'ın ikinci Hollywood soruşturmasında tanıklığa çağrılanlar arasında Howard De Silva, Gale Sondergaard, Larry Parks, Sterling Hayden, Edward Dmytrik, José Ferrer, Elia Kazan, Edward G. Robinson, Lilian Helman, Lee J. Cobb da vardı. De Silva, Sondergaard ve Lilian Helman ifade vermeyi reddetti. José Ferrer tanıklık etmeden önce bir gazete ilanı vererek hiçbir zaman komünist olmadığını duyurdu. 1947 yılında Onlar'ı desteklemiş olan John Garfield de, yine tanıklık etmeden önce gazetecilere "komünizmden tiksindiğini, Komite ile işbirliği yapmaktan onur duyacağını" açıkladı. 1947'de sorulanları yanıtlamamış olan Edward Dmytrik ise Kore Savaşı'nın gözlerini açtığı gerek-

çesiyle bu kez bildiklerini açıkladı. Partide tanıdığı üyelerin adlarını verdikten sonra, muhbirliği savundu. Suç işlemiş arkadaşlarını ihbar edenlere "muhbir" dendiğine göre, Komitede tanıklık yapanlara "muhbir" diyenlerin, suç işlediklerini kabul ettiklerini söyledi. 1947'de Onlar'ı desteklemiş olan Edward G. Robinson da, kendi isteğiyle yaptığı tanıklıkta, bazı arkadaşlarının komünist olduğunu öğrenince duyduğu şaşkınlığı belirtti. Elia Kazan ilkin kapalı bir oturumda tanıklık etti. Oturumun tutanakları açıklanmadı. Kazan dört ay sonra kendi isteğiyle bir kez daha tanıklık etti. Yine kapalı olarak yapılan bu oturumun tutanakları ertesi gün yayınlandı. Tutanaklardan, Kazan'ın ilk tanıklığında parti çalışmaları konusunda bilgi verdiği ve bazı adları açıklamış olduğu anlaşılıyordu. İkinci oturumda Kazan'ın partinin kendisinden istediği çalışmalar konusunda bilgi verdiği, yeni adlar açıkladığı görülüyordu. Tanıklığını "komünist felsefeden tiksindiğini" belirterek ve komite istediğinde her zaman tanıklık etmeye hazır olduğunu ekleyerek bitiriyordu. Elia Kazan, oturum tutanaklarının açıklanmasının ertesi günü, *New York Times* gazetesine "Elia Kazan'dan Duyuru" başlıklı büyük bir ilan vererek, davranışının gerekçesini açıkladı ve herkesi kendisi gibi davranmaya davet etti. Bu tanıklığın ardından Kazan'ın yapımcı S. Skouras ile 500 bin dolarlık bir sözleşme imzaladığı söylenir. Arthur Miller'ın birkaç yıl sonra Kazan'a verdiği yanıt da ünlüdür. Miller, *Köprüden Görünüş* adlı oyununu bitirince, daha önce *Bütün Oğullarım* ve *Satıcının Ölümü* adlı oyunlarını Broadway'de sahneye koymuş olan Kazan'a da oyunu gönderir. Kazan, Sicilyalı bir liman işçisinin, kaçak olarak çalışan yeğenini kıskançlık nedeniyle ihbar etmesini konu edinen oyunu alınca, Miller'a hemen bir telgraf çekerek, oyunu sahneye koymaya hazır olduğunu belirtir. Miller'den beklemediği bir yanıt alır: "Beni yanlış anlamışsın. Oyunu sahneye koyman için değil, muhbirler konusunda ne düşündüğümü bilmen için göndermiştim."

HUAC'ın işlevi, ancak 1966 yılında komitenin kaldırılmasıyla son buldu. HUAC'ın etkinliği Hollywood'da birçok sanatçının işsiz kalmasına yol açarken Bertold Brecht, John Berry, Carl Foreman, Joseph Losey ve Charles Chaplin gibi sanatçıların Avrupa'ya göç etmeleri sonucunu doğurdu. Geriye, John Berry'nin hazırladığı *The Hollywood Ten* (*Hollywood Onları*, 1950) adlı kısa belgesel ile David Helpern'ün oturumlar sırasında yapılan çekimlere yer veren *Hollywood on Trial* (*Hollywood Yargılanıyor*, 1976) adlı belgeseli kaldı. Bir de sinema tarihinin utanç dolu bir sayfası.

Gelenekler ve Yenilikler

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Hollywood'a Avrupa'dan yeni bir kavram geldi: "Sanat" kavramı. Hiç kuşkusuz sanat sözcüğü Hollywood'da da kullanılan bir sözcüktü. Ama Hollywood'un üretim anlayışının, sinema filmini bir sanat

ürünü olarak değerlendirmesi söz konusu değildi. Stüdyo sisteminin geniş kitleler için hazırladığı ve yapımcıların yönlendirdiği üretimin gündemi sinema sanatı değil, kâr oranının artırılmasıydı. Sanatın Amerika'ya Avrupa'dan gelmiş olması, aydınları sanat filmlerinin de ancak Avrupa'da üretilebileceğini benimsemeye yöneltiyordu. Geçmişte de öyle olmuştu. Alman dışavurumculuğu ve Sovyet sineması yeni anlayışlar getirmişti. Hollywood, Alman sinemasının yönetmenlerini ve oyuncularını ABD'ye getirerek rekabeti önlemeyi bilmişti. Avrupa filmleri ABD'deki sinema salonlarına ulaşamadığı için, seyircinin Hollywood sineması dışında bir sinemanın varlığından zaten haberi yoktu. Ne var ki, savaştan sonra büyük kentlerde ve kimi üniversite merkezlerinde "*arthouses*" adı verilen sanat sinemaları açılmaya başladı. Bu salonlarda, bağımsız dağıtıcıların getirdikleri yabancı filmler gösteriliyordu. Yeni Gerçekçi İtalyan filmleri, Jean Renoir'ın, Ingmar Bergman'ın filmleri, Alec Guiness'in oynadığı İngiliz güldürüleri bu salonlarda öğrencilerin ve aydınların oluşturduğu bir seyirci kitlesiyle buluştu. Böylece Amerikalıların sanat filmi yapamayacağı kanısı daha da pekişti. Ama gözden kaçan bir nokta vardı. Avrupa'da da, sinema sanatını yücelten filmlerin yanı sıra, vakit geçirmeye yönelik filmler yapılıyordu. Amerikan sineması da, güldürü alanında, edebiyat uyarlamaları alanında başarılı filmler çevirmiş, dahası siyasal ve toplumsal konulara değinen örnekler de vermişti. Nitekim, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Hollywood'da yaşananlara duyulan tepki, Amerikan sinemasında gelenekçi çizgiden sapma eğiliminin güçlenmesi sonucunu doğurdu. Yaygınlaşmaya başlayan televizyon, sinema seyircisi sayısında düşmeye yol açmıştı. 1948 yılına gelindiğinde televizyon ülkenin her yanına ulaşmamıştı ama seyirci sayısı yüzde yirmi oranında azalmıştı. Devletin, stüdyoların liste halinde satış uygulamasına yasak getirmesi, büyük stüdyoların yıllık ürünlerini toplu olarak satabilmeleri olanağına son vermişti. Savaş, dış pazarın da daralmasına yol açmıştı. Portekiz kökenli şarkıcı ve dansçı Carmen Miranda'nın başrolü oynadığı *Down Argentine Way* (*Arjantin Yolu*, 1940), *That Night in Rio* (*Rio Geceleri*, 1941) ya da *Weekend in Havana* (*Havana'da Bayram*, 1944) gibi Güney Amerika pazarına yönelik filmler de, beklenen getiriyi sağlamamıştı. Kimi stüdyolar dar bütçeli yapımlara giderken, seyirciyi yeniden salonlara çekebilmek için stereofonik sesli, geniş perdeli (sinemaskop, sinerama, vistavizyon), üç boyutlu (3-D) gösterim gibi teknik yenilikler ortaya çıkmıştı. HUAC soruşturmalarının getirdiği baskı da, çalkalanmalara yol açmıştı. İşte bu koşullar, geleneksel Hollywood çizgisinden sapmalara yol açtı. Üretimde, mitoslar yaratmaya yönelik kaçış filmlerinin ağırlığı sürse de, çağdaş toplumun güncel sorunlarına dolaylı bir biçimde de olsa değinmeyi amaçlayan filmlerin sayısında beklenmedik bir artış görüldü. Belki de, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin dünya ölçeğinde uyandırdığı ilginin de etkisiyle, kimi filmlerde gerçekçilik duygusunun ağırlık kazanmaya başladığı gözlendi. Çok sayıda üretilen geleneksel güldürü, dram ve

serüven gibi türlerde bile, geleneksel yapı korunurken, kurmacaya dayanan öğelerin yerini, günlük gerçekliğe dayanan öğelerin almaya başladığı görüldü. Bu değişimi, savaş sırasında ve savaşın hemen sonrasında sinema alanına adım atan genç yönetmenler gerçekleştirdi. Hollywood sinemasında yönetmene tanınan özgürlüğün ne denli sınırlı olduğu, Hollywood'un üretim sisteminde, filmin yaratıcısının temelde yapımcı olduğu dikkate alınırsa, bu yönetmenlerin çabasının önemi daha da iyi anlaşılır. Genç kuşağın en önemli temsilcilerinden **Stanley Kramer**, yönetmenliğe başlamadan önce, *The Moon and Sixpence* (*Gauguin'in Hayatı*, 1942), *Cyrano de Bergerac* (1950), *Death of a Salesman* (*Satıcının Ölümü*, 1952), *High Noon* (*Kahraman Şerif*, 1952), *The Wild One* (*Kanlı Hücum*, 1954) gibi önemli filmler üretti. Edward Dmytrik, Fred Zinnemann, Mark Robson, Lazslo Benedek gibi yönetmenleri destekledi. Jules Dassin, Robert Rossen, Delbert Mann, Herbert Biberman gibi yönetmenlerin de katkısıyla, toplumsal sorunları da gündeme getiren ve İtalyan Yeni Gerçekçileri gibi stüdyo dışı çekimlere ağırlık tanıyan bir kuşak oluştu. Senaryo yazarı ve yapımcı Paddy Chayefsky'nin televizyon için hazırladığı ama daha sonra sinema filmi olarak da çekilen **Delbert Mann**'ın yönettiği *Marty* (1955); Richard Brooks'un yönettiği *The Catered Affair* (*Düğün Evi*, 1956); yine Delbert Mann'ın yönettiği *The Bachelor Party* (*Bekârlar Partisi*, 1957) dar bütçeleri, tanınmamış oyuncuları, günlük yaşamın ayrıntılarını öne çıkaran yapılarıyla büyük ilgi çeken siyah beyaz filmler oldu. Hollywood'un geleneksel kalıplarına karşı çıkma denemesinin öncüsü ve en başarılısı *Marty*, Bronx'ta yaşayan, İtalyan kökenli bir kasabın (Ernest Borgnine) yaşamına eğilir. Kadınlarla ilişki kurmayı beceremeyen genç adam, sıkılgan bir öğretmenle (Betsy Blair) karşılaşınca, birkaç gün içinde onunla evlenmeyi başarır. Film 350 bin dolar gibi dar bir bütçeyle çekilmişti. Kadın oyuncusu güzel değildi. İri kıyım erkek oyuncusu, yakışıklı olmak bir yana, iticiydi. Ama öykünün yalınlığı, sıradan insanların yaşamına gerçekçi bir yaklaşımla eğilmesi, *Marty*'nin olağanüstü bir ilgi görmesini, o zamana dek kötü adam rollerine çıkan Ernest Borgnine'ın da En İyi Erkek Oyuncu Oscarı almasını sağladı. (*Marty* ayrıca en iyi film, en iyi senaryo ve en iyi yönetmen Oscar'larını da kazandı.) Yönetmen, tıpkı Yeni Gerçekçiler gibi filmde sokak çekimlerine ağırlık vermişti. Doğaçlama oyunculuğa, yerel lehçeye öncelik tanımıştı. New York'un yoksul bir mahallesinden günlük yaşamı yansıtan görüntüler saptamıştı. Ama Yeni Gerçekçiliğin yöntemini benimsemekle yetinmiş, özünü önemsememişti. Ele aldığı kişilerin ekonomik sorunlarını hiç gündeme getirmemişti.

Hollywood Onları'ndan **Herbert Biberman** ise *Salt of The Earth* (*Toprağın Tuzu*, 1953) adlı filminde Delbert Mann'ın yapmadığını yaptı. New Mexico'da bir maden grevini konu edinerek, maden işçilerinin ekonomik sıkıntılarını gündeme getirdi. Amerikan sinemasının en önemli siyasal filmlerinden birini oluşturan *Toprağın Tuzu*'nun çekimi sırasında, yönetmenin yanı sıra se-

naryo yazarı Michael Wilson, yapımcı Paul Jarrico ve oyunculardan Will Geer'in adları kara listeye alınmıştı. Maden İşçileri Sendikası'nın parasal desteğiyle çekilen film, bir kadının önyargılardan sıyrılıp, grevci kocasının yanında yer almasını anlatır. Kadının kişiliğinin olgunlaşma sürecini aktarır. *Toprağın Tuzu* ilk kez New York'ta gösterildiğinde Amerikalı eleştirmenlerce olumlu karşılanmış, ancak Hearst'in denetimindeki yayın organları filmi görmezlikten gelmişti. Daha çekim sırasında, Senatör Jackson, Senato'da yaptığı bir konuşmada, adları kara listede bulunan kişilerin çekmekte oldukları filmin yasaklanmasını istemişti. Filmin çekilmekte olduğu Silver City'deki yerel radyo, her saat başında senatör Jackson'ın konuşmasını yayınlayınca, sağcılar zor kullanarak çekimleri engellemeye kalkışmıştı. Göçmen Bürosu da, filmin baş kadın oyuncusu Meksikalı Rosaura Revueltas'ı, yasadışı yollardan ABD'de bulunmakla suçlayıp göz altına almıştı. Oysa sanatçının pasaportunda ve vizesinde aksaklık olmadığı gibi çalışma izni de vardı. Buna karşın Revueltas, son sahnelerinin çekimi tamamlanmadan sınırdışı edilerek Meksika'ya gönderildi. Meksika Oyuncular Birliği'nin olayı protesto etmeleri için Hollywood'un oyuncu kuruluşlarına yaptığı çağrı ise karşılıksız kaldı. Filmin çekimi tamamlandıktan sonra, yapımcı sendikanın merkezi ile filmde oynayan bir maden işçisinin evi, göstericiler tarafından ateşe verildi. 1954 Cannes Festivali'nde yarışma dışı gösterilen *Toprağın Tuzu* sinema sanatı açısından önemli bir film değildir. Ama ayrıksı içeriği, filme Hollywood tarihinde özgün bir yer kazandırır.

Bağımsız yapımcılıktan yönetmenliğe geçen **Stanley Kramer** (1913-2001), geleneksel Hollywood anlayışından ayrılan çizgisini bu alanda da sürdürdü. Irkçılık, savaştan dönen askerlerin topluma ayak uydurma sorunları, akıl hastalığı, nükleer savaş olasılığı gibi konuları gündeme getirdi. İlk yönetmenlik denemesi *Not As a Stranger*'da (*Bir Yabancı Gibi*, 1955) bir doktorla (Robert Mitchum) bir hastabakıcı (Olivia de Havilland) arasındaki çalkantılı aşkı konu edindi. Irkçılık konusuna değinen *The Defiant Ones* (*Kader Bağlayınca*, 1958) polisten kaçan güneyli bir beyazla (Tony Curtis) bir karaderilinin (Sidney Poitier) zorunlu bir yolculuk sonunda, pekâlâ birlikte yaşayabileceklerini kavramalarını anlattı. Daha önce değinilen *Kumsalda*'yı izleyen *Inherit The Wind* (*Rüzgârın Mirası*, 1960) Tennessee'de yaşanan gerçek bir olayı perdeye getirdi. Derslerinde Darwin'in evrim kuramını anlatarak çocukların düşüncelerini zehirlediği savıyla tutuklanan bir biyoloji öğretmeninin (Dick York) duruşması işlendi. Savcı (Fredric March) ile avukat (Spencer Tracy) arasındaki söz düellosuna dayanan film, düşünce özgürlüğünün sözcülüğünü yapıyordu. *Judgment at Nuremberg* (*Nuremberg Mahkemesi*, 1961), bu kez nazilerin yargılanmasını ele aldı. Mahkeme başkanı (Spencer Tracy) ile avukat (Burt Lancaster) arasındaki söz düellosuna dayanan filmin başarısı, 190 dakika uzunluğuna karşın tekdüze olmamasında yatar. *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (*Çılgın Dünya*, 1967), *Guess Who's Coming to Dinner?* (*Beklenmeyen Mi-*

safir, 1967), *Oklahoma Crude* (*Kara Altın*, 1973), *The Domino Principle* (*Domino İlkesi*, 1977) gibi son çalışmaları ise yönetmenin sinemasına katkıda bulunmayan filmlerdir. Yönetmenliğinin yaratıcı yanı olduğu söylenemeyecek Kramer, daha çok yapımcı olarak sinemaya katkıda bulunmuştur.

Avusturya kökenli **Fred Zinnemann** (1907-1997) kısa filmler çektikten, senaryo yazarlığı yaptıktan sonra yönetmenliğe başladı. Anna Seghers'in, faşizmi yeren romanından uyarladığı *The Seventh Cross* (*Yedinci Haç*, 1944), toplama kampında çocuğunu kaybeden bir annenin çocuğunu aramasını konu edinen *The Search* (*Arayış*, 1948) gibi düzgün filmler çektikten sonra yapımcı Stanley Kramer adına üç film çekti. Bu filmlerden ilki olan ve savaştan dönen bir askerin yaşama ayak uydurma çabasını işleyen *The Men* (*Erkekler*, 1950), aynı zamanda Marlon Brando'nun da sinemaya adım attığı film oldu. Filmin başarısında, bir askeri hastanede tedavi görmekte olan sakat erlerin de oyuncu olarak kullanılmasının payı büyüktür. Kramer için çekilen filmlerden ikincisi *The Member of The Wedding* (*Düğün Davetiyesi*, 1952) yönetmenin ilk tiyatro uyarlamasıdır. Kramer için çekilen son film *High Noon* (*Kahraman Şerif*, 1953) ise yalnız *western* sinemasının değil, Hollywood sinemasının da en önemli örneklerinden biridir. Gary Cooper, Grace Kelly ve Katy Jurado'nun başrolleri paylaştıkları film, klasik tragedyanın zaman, yer ve eylem birliği ilkesini benimser. 1865 yılının bir Haziran sabahında, bir kasabada saat 10.35 ile 12.00 arasında geçen olayları anlatır. Bu süre boyunca seyirci, bir yandan kasabayı basacağı bilinen haydudu taşıyan öğle treninin gelişini beklerken, bir yandan da kasabayı tek başına korumak zorunda kalan şerifin gerilimini paylaşır. Kasaba halkı kendisine yardımcı olmaktan kaçınınca tek başına kalan şerif, beş yıl önce hapse attırdığı haydutla adamlarının ulaştıkları istasyona doğru kasabanın bomboş sokaklarında tek başına yürür. Çatışmayı, karısının hiç beklemediği desteğiyle kazanan şerif, göğsündeki şeriflik yıldızını çıkarıp yere attıktan sonra karısıyla birlikte kasabadan uzaklaşır. Filmin boğucu havasını Dimitri Tiomkin'in, yıllarca dillerden düşmeyecek olan "*Do Not Forsake Me, Oh My Darling / Terk Etme Beni Sevgilim*" adlı baladı dengeler. Filmin senaryo yazarı Carl Foreman, çekim sırasında soruşturma komisyonunda tanıklığa çağrıldı. Sorulara yanıt vermeyince kara listeye alındı ve İngiltere'ye göç etmek zorunda kaldı. Filmin sonunda Gary Cooper'ın şeriflik yıldızını göğsünden çıkarıp yere atması, Foreman'ın uğradığı haksızlığa gösterilen tepki olarak yorumlanır. Kasaba halkının yaklaşan tehlikeye ilgisizliği ise Amerikan halkının "makkarticiliğe" karşı tepkisizliğini çağrıştırır. *Kahraman Şerif*, Gary Cooper'a ikinci kez En İyi Erkek Oyuncu Oscarı'nı kazandırmıştı. O yıl, En İyi Film Oscarı'nın Cecil B. De Mille'in yönettiği *The Greatest Show on Earth*'e (*Harikalar Sirki*) verilmesi ise Oscar ödüllerinin kaçış sinemasına tanıdığı önceliği doğrular. Yönetmenin Kramer filmleri arasına sıkıştırdığı *Teresa* (*Temiz Ruhlar*, 1951) ise bir İtalyan gelinin (Pier Angeli), Amerikalı eşinin (John Ericson) ailesiyle çatış-

masını konu edindi. Zinnemann'ın James Jones'un çoksatan romanından uyarladığı, sekiz Oscar'lı filmi *From Here to Eternity* (*İnsanlar Yaşadıkça*, 1953), Pearl Harbour baskını öncesinde Honolulu'daki ABD üssünde geçer. Burt Lancaster, Montgomery Clift, Frank Sinatra gibi oyuncuların rol aldıkları film, birliğe yeni katılan ünlü bir boksörün üstlerinden gördüğü baskıyı konu edinir. Rakibinin kör olmasına yol açtığı için boksu bırakmış olan eski boksör (Montgomery Clift), birliğinin boks takımında dövüşmesi isteğini geri çevirince, üstlerinin hışmına uğrar. Antimilitarist ve barışsever olmak iddiasındaki film, yönetmenin bilinen kalıplara bağlı kalması nedeniyle, ancak çok düzgün anlatılmış bir melodram olur. Zinnemann'ın, Rodgers ile Hammerstein'ın Broadway'de büyük ilgi gören müzikalleri *Oklahoma*'yı (1955) perdeye uyarlaması ise tiyatro kokan başarısız bir müzikal oldu. Audrey Hepburn'ün Afrika'da görevli bir rahibeyi canlandırdığı *The Nun's Story* (*İnsanlık Uğruna*, 1958); Paul Scofield'in Thomas More'u canlandırdığı tiyatro uyarlaması ve bu kez altı Oscar'lı *A Man For All Seasons* (*Her Devrin Adamı*, 1966); Frederic Forsyth'ın romanından uyarlanan ve De Gaulle'ü öldürmeyi tasarlayan bir suikastçının (Edward Fox) başarısız girişimini konu edinen *The Day of The Jackal* (*Çakal*, 1973) gibi filmlerin ardından gelen *Julia* (1977) yönetmenin son önemli filmi oldu. Lilian Helman'ın *Pentimento* adlı anı kitabından uyarlanan film, Lilian Helman (Jane Fonda) ile yazar Dashiell Hammett (Jason Robards) arasındaki gönül ilişkisine eğilir. Helman'ın, varlıklı bir ailenin kızı olup, nazizm döneminde sosyalizmi benimseyen kız arkadaşı Julia (Vanessa Redgrave) ile yakın dostluğunu da verir. 1930 yılları Avrupa'sının siyasal çalkantılarının yansıdığı film, Jane Fonda ve Vanessa Redgrave'in oyunculuğuyla dikkati çeker. Yönetmenin son filmi *Five Days One Summer* (*Geçen Yaz Beş Gün*, 1977) Alp Dağları'nda geçen ve evli bir kadının bir rehbere duyduğu yakınlığı konu edinen bir filmdir. Film, beklenmedik sonuyla ilgi toplamıştı. Zinnemann, Hollywood'un kalıplarıyla, yaratıcı sinemayı, zaman zaman da olsa bağdaştırmayı başarmış bir yönetmendir.

Soruşturma komisyonu kurbanlarından **Jules Dassin** (1911-2008) New York'taki Yahudi tiyatrosunda oynadığı rollerle dikkati çekti. Hitchcock'un yardımcılığını yaparak sinemaya geçti. *Brute Force* (*Kaba Güç*, 1947), *The Naked City* (*New York Esrarı*, 1948) ve *Thieves Highway* (*Uçurum Yolcuları*, 1949) başlıklı üçlüsünde, Amerikan yaşam biçiminin perde arkasına eleştirel bir bakış getirdi. Bir cezaevi ortamını ele alan ilk film, gardiyanların acımasızlığından kurtulmak için kaçmaya karar veren hükümlülerin öyküsünü anlatır. Şiddet öğesinin gerçekçi bir anlayışla yansıtıldığı filmde, hükümlülerin işbirlikçi bir arkadaşlarını öldürdükleri sahnede şiddet doruğa çıkar. (Film sansüre uğrayınca, şiddet sahnelerinin bir bölümü kesildi). *New York Esrarı*, New York'un yoksul mahallelerinde suç ortamını ele alır. Toplumsal koşullar değişmedikçe, suçun önlenemeyeceğini vurgulayan film, Amerikan sinemasının Yeni Gerçekçilik'ten etkilenen ilk filmi sayılır. Brooklyn Köprüsü üzerinde uzun bir ta-

kipten sonra film noktalandığında, bir dış ses şöyle der: "Bu kentte buna benzer sekiz milyon öykü var. Siz yalnızca birini gördünüz." *Uçurum Yolcuları* ise San Francisco'nun meyve halinde dönen dolaplara eğilir. Yönetmenin değişik kökenli sıradan insanlara yaklaşımı, William Saroyan'ın öykülerindeki biçemi çağrıştırır. Dassin'in bu üç filmi, özgün konular ele alınmasa da, yönetmenin getirmek istediği toplumsal eleştiri oldukça yüzeysel olsa da, Hollywood'un kaçış filmlerine alışkın seyirciler için, büyük bir yenilik oluşturdu. Londra'nın yeraltı dünyasını gündeme getiren *Night and The City* (*Gece ve Şehir*, 1950) de aynı anlayışı bu kez Londra'da sürdürdü. Edward Dmytrik'in adını Komite'ye vermesi üzerine kara listeye alınan Jules Dassin, bu tarihten sonra Fransa'ya yerleşti. Burada çektiği *Du Rififi Chez Les Hommes* (*Rififi*, 1955) yönetmenin ABD'deki anlayışını sürdürür. Konu yine yeraltı dünyasıdır. Filmde yine gece sahneleri daha baskındır. Ama New York'un ya da San Francisco'nun yerini bu kez Paris almıştır. Neredeyse yarım saate yaklaşan uzunluktaki, hiç konuşmasız, müziksiz soygun sahnesi, hiç kuşkusuz yönetmenin ustalığını belgeler. Dassin'in toplumsal kaygılarının bu filmden sonra azalmaya başladığı görülür. Kazancakis uyarlaması *Celui Qui Doit Mourir* (*Ölmesi Gereken Adam*, 1957); *Pygmalion*'dan esinlenen *Jamais le Dimanche* (*Pazarları Asla*, 1967; Eric Ambler uyarlaması, İstanbul'da çekilen *Topkapı* (1964) ise yönetmenin ilk dönem filmlerindeki bakış açısından uzaklaştığını doğrulayan örneklerdir.

Preston Sturges (1898-1959), Mack Sennett'in güldürü geleneğini daha seçkinci bir anlayışla sinemaya uyarladı. Senaryo yazarlığıyla sinemaya adım atan Preston Sturges, kimi filmlerinde Amerikan yaşam biçimine eleştiriler getirse de, genellikle Hollywood kalıplarının dışına çıkmayan filmler yönetti. Sturges en önemli filmlerini savaş yıllarında çekti. İlk yönetmenlik denemesi *The Great McGinty* (*Büyük McGinty*, 1941) beklenmedik bir başarı sağladı. Sturges'e En İyi Senaryo Oscarı'nı kazandıran film, bir eyalet valisinin (Brian Donlevy) kirli işlerini gündeme getiriyordu. Bu filmi izleyen *Christmas in July* (*Temmuz'da Noel*, 1940) Amerikan burjuvazisine eleştiriler yönelten bir güldürü oldu. Yoksulların, işsizlerin, bıçkınların yaşamına karışmayı deneyen bir Hollywood yönetmeninin (Joel McCrea) serüvenini konu edinen *The Sullivan's Travels* (*Aşk Yıldızı*, 1942) ise aykırı bir dünyaya kaba güldürü havası içinde yapılan bir "gezi" oldu. Adaletsizliğin kol gezdiği yoksullar dünyasına yapılan bu gezi, yönetmenin en başarılı filmi sayılabilir. Sturges'in bir önceki çalışması, Barbara Stanwyck ile Henry Fonda'nın başrolleri oynadıkları *The Lady Eve* (*Memnu Meyva*, 1941) ise Frank Capra güldürülerine öykünen, hoş vakit geçirten ama içi boş bir filmdir. Amerikan taşrasında geçen *Hail The Conquering Hero* (*Zorla Kahraman*, 1944), militarizm karşıtı değinmelere yer verir. *The Miracle of Morgan's Creek* (*Mucizeler Diyarı*, 1944) ve *Unfaithfully Yours* (*Çıldırtan Şüphe*, 1948) ile Sturges'in önemli filmlerinin noktalandığı görülür. Karısının (Linda Darnell) kendisini öldüreceği kuşkusuna kapılan bir orkestra

şefinin (Rex Harrison) öyküsünü güldürü havası içinde ele alan *Çıldırtan Şüphe*, aynı olayı aynı kahramanın gözünden üç kez vererek Sturges'in usta senaryoculuğunu bir kez daha kanıtlar. Hollywood yönetmenleri arasında ayrıksı eğilimlerin belirdiği bir dönemde, senaryolarını da kendisi yazan ve hiç kuşkusuz yetenekli bir yönetmen olan Sturges'in, kalıplaşmış konulara ağırlık vermesi (ya da vermek zorunda kalması) ilginçtir. William Wyler, şöyle der: "Benim iyi bir film yapabilmem için elimin altında iyi bir senaryo olması gerekir. Sturges senaryolarını da kendisi yazdığı için böyle bir sorunu yoktu."

Türkiye'de doğan, küçük yaşta Rum kökenli ailesiyle birlikte ABD'ye göçen **Elia Kazan** (1908-2003), Yale Drama Okulu'nda öğrenim gördükten sonra, Lee Strasberg'in yönettiği Group Theatre'a katıldı. Burada oyunculuk ve yönetmenlik yaptı. Arthur Miller'in (*Bütün Oğullarım*), Tennessee Williams'ın (*İhtiras Tramvayı*) oyunlarını sahneye koydu. Cheryl Crawford ve Robert Lewis ile birlikte New York'ta, Amerikan tiyatro ve sinema tarihinde çok önemli bir yere sahip olacak Actor's Studio'yu kurdu (1947). (James Dean, Marlon Brando, Paul Newman, Montgomery Clift, daha sonraki yıllarda da Robert De Niro, Al Pacino, Dustin Hoffman, Harvey Keitel gibi oyuncular bu okulda öğrenim gördü). Kazan'ın *A Tree Grows in Brooklyn* (*Bir Genç Kız Yetişiyor*, 1945), *Boomerang* (*Geri Tepen Silah*, 1946), *Gentleman's Agreement* (*Namus Sözü*, 1947) ve *Pinky* (*Kara Damga*, 1949) gibi ilk filmlerinde, yönetmenin tiyatrocu geçmişinin, özellikle Stanislavski'nin oyunculuk anlayışının etkileri görülür. Ama bu filmler aynı zamanda, dönemin yeni bir demokrasi kültürü arayışı içindeki genç yönetmenler kuşağının ortak kaygılarını da paylaşır. Kazan'ın toplumsal sorunlara ilgi gösterdiği görülür. Betty Smith'in çoksatan romanından uyarlanan *Bir Genç Kız Yetişiyor* sıradan bir filmdir ama yönetmenin oyuncu yönetmedeki ustalığını belli eder. Yarı belgesel bir yaklaşımla çekilen *Geri Tepen Silah*, bir rahibi öldürmekle suçlanan bir sanığın suçlu olmadığını kanıtlamaya çalışan bir savcının öyküsünü ele alır. Gerçek bir olaydan yola çıkan film, Lee J. Cobb ve Karl Malden gibi usta oyuncuların yanı sıra, profesyonel olmayan oyunculara da yer verir. Elia Kazan'ın toplumsal sorunlara yönelişinin ilk örneğini oluşturan filmde, yönetmenin amcası Joe Kazan ile Arthur Miller da perdede görünür. (Joe Kazan'ın yaşam öyküsü *America America*'nın esin kaynağı olacaktır). *Namus Sözü*, geleneksel Hollywood kalıplarını izlese de, Yahudi düşmanlığını gündeme getirir. *Kara Damga* ise genç bir doktorun, evleneceği hastabakıcının zenci kökenli olduğu anlaşılınca karşılaştığı zorlukları ele alır. Film, karaderili sorununu oldukça yumuşak bir biçimde perdeye getirse de, bu konuya değinen ilk Amerikan filmlerinden biridir. New Orleans'ta çekilen ve bir kente korku salan iki haydudun yakalanmasını konu edinen *Panic in The Streets* (*Caniler Sokağı*, 1950) dış çekimlerinin gerçekçi havasıyla dikkati çeker. Kazan'ın HUAC soruşturması sırasında nasıl davrandığına daha önce değinilmişti. Komitenin sorularını yanıtlamasının ve arkadaşla-

rını ihbar etmesinin karşılığı, çalışma özgürlüğünün elinden alınmaması oldu. Belki de "hain" damgasının yol açtığı dürtüyle peşpeşe önemli filmler çekti. Bu filmlerin ilki, Tennessee Williams'ın oyunundan uyarlanan *A Streetcar Named Desire* (*İhtiras Tramvayı*, 1951) oldu. Vivien Leigh, Marlon Brando, Karl Malden gibi usta oyuncuların da katkısıyla film, tiyatro ile sinemanın kaynaştığı en önemli örneklerden birini oluşturdu. Yine Marlon Brando'nun başrolü oynadığı ve senaryosunu John Steinbeck'in yazdığı *Viva Zapata* (1952) ise Meksika'da Emiliano Zapata'nın başlattığı köylü ayaklanmasına eğilir. İktidarın, bireyi yozlaştırmasının kaçınılmazlığını vurgulayan film, halkın generallere karşı ayaklandığını öne sürerek tarihle ters düşer. Ayaklanma gerçekte, ABD'nin yayılmacı politikasına karşıdır. Üstelik tarım reformu için plan hazırladığı bilinen, ulusal birliği gerçekleştirmeye çalışan Zapata, filmde siyasal biliçten yoksun ve iktidarı ele geçirmekten çekinen bir kişi olarak verilir. (Zapata'nın kimliğinin saptırılması, filmin Meksika'da yasaklanmasına yol açtı). Zapata'nın tuzağa düşürülüp, damlardan açılan ateşle öldürüldüğü bölümünün, Eisenstein sinemasını çağrıştırdığı söylenebilir. Marlon Brando'nun en başarılı oyunlarından birini verdiği ve New York Limanı'nda çekilen *On The Waterfront* (*Rıhtımlar Üzerinde* 1954), yönetmenin anlatımı en çarpıcı filmlerinden biridir. Film, bir liman işçisinin (Marlon Brando), cinayetler işleyen, yolsuzluklar yapan bir sendika yöneticisi (Lee J. Cobb) ve arkadaşları ile çatışmasını ve bir rahibin (Karl Malden) önerisi üzerine onları ihbar etmesini konu edinir. *Rıhtımlar Üzerinde*'nin, New York Valisi Dewey ile hükümetin, New York liman işçileri örgütleri üzerinde baskı uygulamaya başladıkları ve Kongre'de sendikaların denetimini öngören bir yasanın tartışıldığı bir dönemde çekilmiş olması ilginçtir. John Steinbeck'in romanından uyarlanan *East of Eden* (*Cennet Yolu*, 1955) yönetmenin ilk renkli sinemaskop filmidir. Bir tür Habil ile Kabil öyküsü işleyen film, James Dean'in kısacık oyunculuk serüveninin ilk örneği de oldu. Tennessee Williams'ın oyunundan uyarlanan *Baby Doll* (*Taş Bebek*, 1956) ise erotik yanı öne çıkan ama toplumsal göndermeler de içeren önemli bir filmdir. Servetini yitirmiş orta yaşlı bir güneyli (Karl Malden) ile çocuk yaşta karısı (Carroll Baker) ve erginlik yaşına gelmediği için kocasıyla yatmayan kadının gönlünü çelecek bir Sicilyalı (Eli Wallach) arasındaki ilişkiden yola çıkan film, gerçekçi gözlemlerinin yanı sıra erotizme verdiği ağırlıkla da önem kazanır. *Taş Bebek*'i, yönetmenin en iyi filmi saymak yanlış olmaz. Radyo ve televizyonun nasıl kötüye kullanılabileceğini vurgulayan *A Face in The Crowd* (*Kalabalıkta Bir Yüz*, 1957), 1920'ler Amerika'sına eğilen *Wild River* (*Vahşi Nehir*, 1960), 1930'lar Amerikasına eğilen *Splendor in The Grass*'tan (*Aşk Bahçesi*, 1961) sonra, Kazan, amcasının yaşam öyküsünden yola çıkarak *America America*'yı (1963) çekti. Film, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Anadolu Rumu Stavros Topuzoğlu'nun (Stathis Gialellis), Amerika'ya gidebilmek düşünü nasıl gerçekleştirdiğini anlatır. Kazan'ın her zamanki başarılı sinemacılığının

damgasını taşıyan filmin, Osmanlı azınlıklarına bakışının nesnelliği ise tartışmaya açıktır. Yönetmenin kendi romanından uyarladığı *The Arrangement* (*Kader Değişmez*, 1969) ile Scott Fitzgerald'dan uyarladığı *The Last Tycoon* (*Son Tycoon*, 1976) da düzgün filmlerdir. Kendi olanaklarıyla çektiği ve Vietnam Savaşı'na eğilen belki de ilk film olan *The Visitors* (*Ziyaretçiler*, 1971) ise savaştan dönenlerin kolayca şiddete yönelebileceklerini vurgular. Kazan, hiç kuşkusuz Amerikan sinemasının yetiştirdiği en iyi sinemacılardan biridir. Daha önce değinilen siyasal davranışları ise sinemacılığıyla değil, kişiliğiyle ilgili bir sorundur.

Sinema oyuncusu Walter Huston'ın oğlu **John Huston** (1906-1987), boksörlük, gazetecilik yaptıktan, resim çalışmak için bir süre Paris'te kaldıktan sonra senaryo yazarı olarak sinema dünyasına girdi. William Wyler, Anatole Litvak, William Dieterle gibi yönetmenlere senaryolar yazdıktan sonra, *Maltese Falcon* (*Malta Şahini*, 1941) ile yönetmenliğe başladı. Dashiell Hammett'in, daha önce iki kez sinemaya uyarlanan romanından yola çıkan filmde Humphrey Bogart, Peter Lorre, Sydney Greenstreet ve Walter Huston gibi oyuncular rol alıyordu. Dar bütçeli, sıradan bir polisiye olarak tasarlanan film, hem polisiye sinemanın içeriğine ve biçimine yenilikler getiren bir yönetmeni tanıttı hem de Bogart'ın ünlenmesine yol açtı. Gerçekten de Huston, bu filmden başlayarak, hem resim bilgisinden kaynaklanan görsel bir çarpıcılığı önemseyen, hem de yenik düşmüş kahramanlara, insan ilişkilerinde ortaya çıkan şiddete, serüven tutkusuna ve ölçülü bir mizah duygusuna yer veren çok önemli çalışmalara imza atacaktı. Yönetmenin, B. Traven'ın romanından uyarladığı *The Treasure of The Sierra Madre* (*Altın Hazineleri*, 1948) ikinci önemli filmi oldu. Film, Humphrey Bogart'ı bu kez 1920'lerin Meksika'sında altın arayıcısı yapıyordu. Walter Huston'ın da rol aldığı *Altın Hazineleri*, paranın insanları nasıl yabancılaştırdığını, nasıl birbirine düşürdüğünü vurgular. Film, John Huston'a En İyi Yönetmen Oscarı'nı kazandırırken (rolünü takma dişlerini çıkararak oynayan) baba Huston'a da en iyi yardımcı oyuncu ödülünü getirdi. Cezaevinden yeni çıkmış bir mücevher hırsızının (Sam Jaffe), bir boşta gezer (Sterling Hayden) ve bir avukat (Louis Calhern) ile oluşturduğu çetenin bir kuyumcuyu soymasını konu edinen *The Asphalt Jungle* (*Elmas Hırsızları*, 1950) ise bir başyapıttır. Sanki zamanı uzatan gerilim, ayrıntılara gösterilen özen, çarpıcı siyah beyaz görüntüler, *Elmas Hırsızları*'na bir tragedya yoğunluğu kazandırır. (Daha ünlenmemiş Marilyn Monroe da, filmin sonundaki bar sahnesinde rol alır.) Stephen Crane'in Amerika İç Savaşı'nı konu edinen romanından uyarlanan *The Red Badge of Courage* (*Kanlı Zafer*, 1951) ise insan davranışlarının temelinde yatan korkuyu gündeme getirirken, dayanışma ve bireysel gözüpeklik gibi kavramlar üstünde de durur. Yönetmenin, korkak asker rolünü, İkinci Dünya Savaşı'nda madalyalarla ödüllendirilen Audie Murphy'ye oynatması, MGM Yapımevi'nin filmde büyük kesintiler yapmasına yol açsa da, film yine de antimilitarist havasını korur. Amerika'da McCarthy rüzgârının estiği dö-

nemde Huston, İngilizlerle iki ortakyapım gerçekleştirdi: *The African Queen* (*Afrika Kraliçesi*, 1952) ile *Moulin Rouge* (1953). Evde kalmış geçkince bir kadınla (Katharine Hepburn), içkici bir kaptanın, bir Alman gemisini batırmak için Kongo'nun göbeğinde ırmak boyunca yaptıkları yolculuğu anlatan *Afrika Kraliçesi*, yönetmenin serüven tutkusunu vurgular bir kez daha. Ölüm tehlikesi, gözüpeklik, karşıt karakterlerin çelişkisi, iyi ile kötünün çatışması ve beklenmedik bir biçimde ölümden kurtuluş gibi Huston'a özgü temalar, yine Huston'a özgü bir alaycılıkla, filmi yönetmenin en iyi filmlerinden biri kılar. Toulouse-Lautrec'in yaşam öyküsünü perdeye getiren ve José Ferrer'in ünlü ressamı canlandırdığı *Moulin Rouge* ise güzel görüntüleriyle dikkati çeken ama Huston'ın kimliğinden izler taşımayan bir filmdir. Huston, Herman Melville'in romanından uyarladığı *Moby Dick* (1956), *Freud* (1962), İtalyan yapımcı Dino de Laurentiis için yaptığı *The Bible* (*Peygamberler Tarihi*, 1966) ya da *Reflections in a Golden Eye* (*Parıltılı Gözler*, 1967) gibi filmlerde de kimliğinden izler taşımayan çalışmalara imza atacaktır. Buna karşılık, *Beat The Devil* (*Sarışın Şeytan*, 1954), *The Misfits* (*Uygunsuzlar*, 1961), *Fat City* (*Boksörün Dünyası*, 1972), *Prizzi's Honor* (*Prizzi'lerin Onuru*, 1985) ve son filmi *The Dead* (*Ölüler*, 1987) yönetmenin damgasını taşıyan, usta işi çalışmalardır. *Sarışın Şeytan*, Akdeniz'de Afrika'ya doğru yol alan bir geminin yolcuları arasındaki serüven tutkunlarından yola çıkarak, serüven filmlerinin taşlamasını yapar. Arthur Miller'in özgün senaryosunu aktaran *Uygunsuzlar*, boşanmak için Reno'ya gelen genç bir kadının (Marilyn Monroe), orada karşılaştığı eski bir pilot (Eli Wallach), yabani at avcısı eski bir kovboy (Clark Gable) ile genç yardımcısı (Montgomery Clift) arasındaki ilişkileri ele alır. Arthur Miller'ın (filmin çekimi tamamlanınca boşanacağı) karısı Monroe için yazdığı senaryo, bir yabani at avı boyunca, mutsuzluk, umutsuzluk, yalnızlık, ölüm korkusu ve özgürlük tutkusu gibi temalara değinir ve kahramanlarının kaçınılmaz yenilgisini vurgular. Huston'ın en başarılı çalışmalarından olan *Uygunsuzlar*, Monroe'nun dramatik bir rolde de ne denli başarılı olabileceğini kanıtlar. (Filmin çekiminden on gün sonra, kalp hastası Clark Gable ölecek, çekim boyunca depresyon geçirmekte olan Monroe, filmin bitiminden dokuz ay sonra intihar edecektir.) *Boksörün Dünyası*, küçük bir kasabada düşkün bir boksörün, bir genci iyi bir boksör yapabilme savaşımını konu edinir. Huston bir kez daha yaşama yenik düşmeye yazgılı kişilerin dünyasını gündeme getirir bu filminde. *Prizzi'lerin Onuru* ise bir mafya öyküsüdür. Yönetmen, ilk filmi *Malta Şahini*'nden yıllarca sonra döndüğü gangster dünyasına bu kez alaycı bir bakışla yaklaşır. Bir tetikçi (Jack Nicholson) ile iki kadın (Kathleen Turner ve Anjelica Huston) arasındaki gönül ve çıkar çekişmesini konu edinen film, güldürüyle dram arasında gidip gelir. Film, mafya dünyasına, Coppola'nın *Baba*'sının tam karşıtı bir açıdan bakar. James Joyce'un *Dublinliler* adlı kitabındaki bir öyküden uyarlanan *Ölüler* ise yönetmenin hem son filmi hem de olgunluk döneminin başya-

pıtıdır. Film, 20. yüzyıl başlarında Dublin'de bir evde, iki kızkardeşin verdikleri geleneksel bir yeni yıl yemeğini görüntüler. Joyce'u çok seven Huston, *Ölüler* için şöyle der: "Bu öykü yaşamın, aşk, evlilik, tutku ve ölüm gibi olgularıyla karşı karşıya getirir insanı. Pek az öykünün böylesine mucizevi bir gücü vardır." Yemeğin sonunda evine dönen konuklardan Gretta (Anjelica Huston) kocasına (Donal McCann) ilk gençlik aşkını itiraf eder ve delikanlının kara sevda yüzünden öldüğünü söyler. Yaşam ve ölüm üzerine benzersiz bir söyleşi olan filmi Huston (hastalığına karşın), neşeyle hüznü birbirine katarak, İrlandalı oyuncularının da katkısıyla bir sinema şölenine dönüştürür. Bir yönetmenin sinema serüvenini böylesine yoğun bir filmle noktalaması, sinema tarihinde çok rastlanan bir olay değildir.

Avusturya (bugün Polonya sınırları içinde kalan Sucha) doğumlu **Billy** (Samuel) **Wilder** (1906-2002) Almanya'da senaryo yazarlığı yaparak başladığı sinema yaşamını, Hitler'in iktidara gelmesi üzerine göçtüğü Hollywood'da sürdürdü. (Wilder, ünlü Reischtag yangınının ertesi günü ülkesinden ayrılır.) Hollywood'da, önemli güldürü filmlerine senaryolar yazdıktan sonra Ginger Rogers'ın yer yer 12 yaşında bir kız çocuğunu canlandırdığı *The Major and The Minor* (*Küçük Kız*, 1942) adlı güldürü ile yönetmenliğe başladı. Ardından, yoğun bir karamsarlığın egemen olduğu dramlarla ilgi çekti. İlkin, James Cain'in romanından uyarladığı ve senaryosunu Raymond Chandler'ın yazdığı *Double Indemnity*'yi (*Çifte Tazminat*, 1944) yönetti. Film, fettan bir kadının (Barbara Stanwyck), sigorta tazminatını alabilmek için, âşığına (Fred McMurray) kocasını öldürtmesini ele alıyordu. Konusu *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*'ı çağrıştırsa da, *Çifte Tazminat*, geriye dönüşlü anlatımıyla Amerikan toplumunun bir dönemine ayna tutar ve olumsuz bir kahramanı perdeye getirir. *The Lost Weekend* (*Yaratılan Adam*, 1945) ise sinemanın pek değinmediği, alkolizm sorununa eğilmek yürekliliğini gösterir. Sessiz sinema döneminin yıldızlarından Gloria Swanson'ın başrolü oynadığı *Sunset Boulevard* (*Sunset Bulvarı*, 1950) ise Hollywood'un mitosları üzerine karamsar bir aşk ve ölüm filmidir. Bir ölünün ağzından geriye dönüşlerle anlatılan film, yaşlanmış ve unutulmuş bir sessiz sinema yıldızının trajik bir portresini çizer. Filmde Erich von Stroheim, Buster Keaton, Cecil B. De Mille gibi ünlüler de rol alır. *The Big Carnival* (*Büyük Karnaval*, 1950), yine olumsuz bir kahramanı ele alarak, toprak altında kalan bir işçinin kurtarılması olayını bir gazetecinin (Kirk Douglas) nasıl çarpıttığını işler. İşçi ölümle pençeleşirken, kaza yeri bir karnavala dönüşür. *Büyük Karnaval*, Wilder'ın ciddi konulara eğilen son filmi oldu. Büyük bir olasılıkla, "fincancı katırlarını ürkütmekten" çekinen yönetmen, güldürü filmlerine ağırlık vermeye başladı. Savaş tutsaklarını konu alan *Stalag 17*'de (*Casuslar Kampı*, 1953) başlayan mizah öğesi, *The Seven Year Itch*'te (*Yaz Bekârı*, 1955) filmin temelini oluşturur. Orta halli bir Amerikan erkeğinin erotik saplantılarına eğilen film, aynı zamanda tüketim toplumunu ve dönemin mitoslarını (uzay yol-

culuğu, televizyon, düşler) da taşlama konusu yapar. Marilyn Monroe'nun etekleri uçuşan ünlü görüntüsünün de yer aldığı *Yaz Bekârı*, Monroe'nun da en başarılı filmidir. Wilder, *Some Like It Hot*'ta (*Bazıları Sıcak Sever*, 1959) cinsellik konusuna başka bir açıdan eğilir. Marilyn Monroe'nun yanı sıra bir tren yolculuğu boyunca kadın kılığına giren Tony Curtis ile Jack Lemmon'un başrolleri oynadıkları film, cinsel simgeleriyle, kaçmalı kovalamacalı bir farsa dönüşür. Yine Jack Lemmon'un, bu kez Shirley MacLaine ile başrolü üstlendiği *The Apartment* (*Garsonyer*, 1960) de bir güldürüdür. Film, evini arkadaşlarına garsoniyer olarak kullandıran bir sigortacının gönül ilişkisini aktarır. Ama dikkatli bir seyirci, büyük şirketlerin çalışanları nasıl sömürdüğüne, yükselme hırsının nasıl tek amaca dönüştüğüne ve insanları nasıl yalnızlaştırdığına değinildiğini de sezebilir. Shirley MacLaine'in, yapay bir Paris'te, bir sokak kadınını canlandırdığı *Irma la Douce* (*Sokak Kızı Irma*, 1963) ise Wilder'ın her filminin başarılı olmadığının örneğini oluşturur. Yönetmenin daha önce çekmiş olduğu ve başrollerini Audrey Hepburn'ün üstlendiği *Sabrina* (1954) ve *Love in The Afternoon* (*Öğleden Sonra Aşk*, 1957) da, aynı sıradanlığı sürdürür. Dean Martin ile Kim Novak'ın başrolleri oynadıkları *Kiss Me Stupid* (*Öpsene Budala*, 1964) ise cinselliğin ağır bastığı bir güldürüdür. Ama yönetmen eleştiri oklarını bu kez bir Amerikan kasabasındaki yaşamın çirkin yüzüne yöneltir. (Filmin bu özelliği, Wilder'e sert eleştiriler yapılmasına yol açacaktır.) *Avanti* (*Dokunma Gıdıklanırım*, 1972), babasının ölüsünü ABD'ye götürmek için Ischia'ya (İtalya) giden bir Amerikalının (Jack Lemmon), yepyeni bir yaşam anlayışıyla karşılaşmasını konu edinir. Film aynı zamanda, yönetmenin "eski dünyaya" duyduğu özlemin de dışavurumunu oluşturur. Wilder, *Sunset Bulvarı*'ndan yıllarca sonra *Fedora* (1977) ile bir kez daha sinema dünyasına eğilen bir konuyu ele aldı. Sinemadan elini eteğini çekmiş eski sevgilisinin, onu yeniden sinemaya döndürmek için izini süren bir yapımcının (William Holden) karşılaştığı beklenmedik gelişmeleri konu edinen film, ne yazık ki ilk filmin yoğunluğuna erişemez. Yönetmenin daha önce çevirmiş olduğu *The Private Life of Sherlock Holmes* (*Şerlok Holmes'un Özel Hayatı*, 1970) ise Conan Doyle'un kahramanını geleneksel çizgisinden saptırarak, deyim yerindeyse, hüzünlü bir güldürü çıkarır ortaya. Sherlock Holmes'un en ilginç uyarlamalarından birini oluşturan film, Wilder'ın karamsar bakışının izlerini de taşır. Billy Wilder'in, genellikle güncel olaylara eğilen dramatik yapılı filmlerinin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden çok, sessiz Alman sinemasının parlak günlerinden esinlendiğini söylemek yanlış olmaz. Güldürü alanında ise ustası Ernst Lubitsch'tir. (Wilder, Lubistch'in filmleri için senaryo yazmıştır). Wilder'ın önemi, geniş kitlelerin kolayca benimsediği güldürülerinde, çağdaş toplumun çeşitli aksaklıklarını da eleştirmek ustalığını göstermesinden gelir. Wilder'ın Avrupa kültüründen getirdiği birikim, Amerika doğumlu yönetmenlerin iyimser bakışının tersine, yaşamın acılı ve kötümser yönlerini vurgulamasına da yol açar.

Billy Wilder gibi **Otto** (Ludwig) **Preminger** (1906-1986) de Avusturyalı'dır. Doğduğu Viyana'da tiyatro öğrenimi gören, Max Reinhardt Tiyatrosu'nda oyunculuk yapan Preminger, Broadway ve New York'ta oyunlar sahneye koyduktan sonra yönettiği *Laura* (*Kanlı Gölge*, 1944) ile ünlendi. Bir güvenlik görevlisinin (Dana Andrews), bir gazetecinin (Clifton Webb), öldürüldüğünü iddia ettiği sevgilisinin (Gene Tierney) geçmişini araştırmasını konu edinen *Kanlı Gölge*, kusursuz bir gerilim filmi örneğidir. Çözüme ulaştığı izlenimini verdikçe çözümden uzaklaşan sağlam senaryosuyla, romantizmle gizemi iç içe geçiren anlatımıyla, oyuncularının (özellikle C. Webb'in) inandırıcılığıyla yönetmenin en iyi filmlerinden birini oluşturur. Hemen her türde düzgün anlatımlı ürünler veren Preminger'in filmlerinin büyük bir bölümü kalıcı bir nitelik taşımasa da, kimi filmlerinin biçimin yanı sıra, içerikleriyle de öne çıktıklarını belirtmek gerekir. Alice Faye'in ilk kez bir polisiyede oynadığı *Fallen Angel* (*Düşkün Melek*, 1945) ve Robert Mitchum ile Jean Simmons'ın başrolleri oynadıkları *Angel Face* (*Muhteris Ruhlar*, 1952), gerçekliğin de gözlemlendiği filmlerdir. Frank Sinatra'nın bir uyuşturucu bağımlısını büyük bir ustalıkla canlandırdığı *The Man With The Golden Arm* (*Altın Kollu Adam*, 1956) da yönetmenin çok başarılı bir çalışmasıdır. Çevrenin ve uyuşturucu krizinin görüntülenmesinde dışavurumcu bir anlatıma başvuran Preminger, filmin mutlu sonuna karşın, kötümser bir bakış getirir. (Bu film uyuşturucu konusuna değindiği için Hays Yasası'na aykırı olmakla suçlanacaktır. Yönetmenin *The Moon is Blue* (*Ay Mavidir*, 1953) adlı filmi de, "bakire, hamile, ırza geçme" gibi sözcüklere yer verdiği için sansürün tepkisine yol açmıştı). James Stewart'ın başrolü oynadığı, psikolojik bir gerilim filmi olan *Anatomy of a Murder* (*Bir Cinayetin Anatomisi*, 1959) ile Amerikan Parlamentosu'nda oynanan çirkin oyunları gündeme getiren *Advise and Consent* (*Öneri ve Onay*, 1961) de yönetmenin önemli çalışmalarıdır. Henry Fonda, Charles Laughton, Walter Pidgeon gibi oyunculara yer veren *Öneri ve Onay*, bir dışişleri bakanı adayının, bu göreve getirilmesini önlemek için, yalancı tanıklıktan, eşcinsellik suçlamasına uzanan bir dizi engellemeyi konu edinir. Allen Drury'nin Pulitzer Ödülü kazanan romanından uyarlanan film, tabu sayılan bir konuya değinmek yürekliliğini gösterdiği gibi, kapalı bir mekânda (Senato) geçmesine, konuşmalara dayanmasına karşın akıcı bir anlatıma da sahiptir. Preminger, roman, tiyatro ve müzikal uyarlamaları da yaptı. Oscar Hammerstein'ın Bizet'nin *Carmen* operasından esinlenerek bestelediği *Carmen Jones* (*Siyah Carmen*, 1954) ile George Gershwin'in operası *Porgy and Bess*'i (1959) sinemaya aktardı. K. Windsor'ın çoksatan romanı *Forever Amber*'i (*Amber*, 1947), Oscar Wilde'ın *Lady Windermere'in Yelpazesi* oyununu *The Fan* (*Yelpaze*, 1949) adıyla, G. Bernard Shaw'un *Saint Joan* (*Jeanne d'Arc*, 1957) adlı oyununu ve Françoise Sagan'ın romanı *Bonjour Tristesse*'i (*Günaydın Hüzün*, 1958) filme dönüştürdü. Léon Uris'in romanından yola çıkarak *Exodus*'te (1960) İsrail devletinin kuruluş yıllarına

eğildi. *Rosebud*'ta (1974) bir kez daha İsrail konusuna ve İsrail-Filistin çatışmasına değindi. Preminger, Hollywood sisteminin en başarılı yönetmenleri arasında yer alır.

On yıl süreyle Chaplin, Renoir, Milestone, Losey gibi yönetmenlerin yardımcılığını yaptıktan sonra yönetmenliğe başlayan **Robert Aldrich** (1918-1983), şiddetin ağır bastığı filmlerinde, bireyin toplumsal koşullarla çatışmasını ele aldı. Objektifini yönelttiği acımasız bir dünyada ele aldığı kahramanların zorluklara direnme kararlılığını vurguladı. İlk çalışmaları arasında yer alan *Apache* (*Asi Cengâver*, 1953), *Vera Cruz* (*İstiklâl Kahramanları*, 1954) ve *Kiss Me Deadly* (*Öp Beni Öldüresiye*, 1955) gibi filmleriyle *western* sinemasına yeni bir soluk getirdi. Burt Lancaster'ın başrolü oynadığı *Asi Cengâver*, barışçıl bir Kızılderili portresi çizer. Beyazların uygarlığına katılma çabası sonuçsuz kalan genç Kızılderili, Amerikan süvari birliklerine, tek başına kafa tutmak zorunda kalır. Şöyle der genç adam: "Bu topraklar kanımız, canımız, bizi doğuran anamızdır. Topraklarımızı yitirmektense ölmek daha iyidir." Film, Kızılderili kıyımını gündeme getirerek Hollywood sinemasının ilk ırkçılık karşıtı örneklerinden biri oldu. Burt Lancaster'ın bu kez Gary Cooper ile birlikte oynadığı *İstiklâl Kahramanları*, devrim yılları Meksika'sında geçen kusursuz bir *western* örneğidir. (Bu filmin, daha sonraki yıllarda Sergio Leone'nin çekeceği İtalyan usulü *western*'lerin öncülüğünü yaptığını ileri sürenler vardır). Clifford Odets'in oyunundan uyarlanan *The Big Knife* (*Büyük Bıçak*, 1956) ise beklenmedik bir Hollywood eleştirisidir. Jack Palance'ın Ida Lupino ile başrolleri paylaştığı film, yapımcılarıyla, dedikodu yazarlarıyla, işsiz figüranlarıyla ve acımasız yöntemleriyle Hollywood'un iç yüzüne ayna tutar. Yönetmen, filmde ele aldığı yapımcının "Louis B. Mayer, Jack Warner ve Harry Cohen'un karışımı" olduğunu belirtir. Aldrich, daha önce de değinilen *Attack* (*Hücum*, 1956) adlı filminde bu kez yetkilerini kötüye kullanan subayları ele alarak antimiliter bir film çeker. Vietnam Savaşı'nın Amerikan kamuoyunu işgal ettiği bir sırada çektiği *The Dirty Dozen* (*On İki Kahraman Haydut*, 1967) da antimiliter bir filmdir. Film, Dunquerke çıkarması öncesinde, bir şatodaki Almanları imha etmekle görevlendirilen komandoları konu edinir. Anlatımın Hollywood'un savaş filmlerine uygun olmasına karşılık, yönetmenin insanları bile bile ölüme göndermeyi sorguladığı sezilir. *Autumn Leaves* (*Son Aşk*, 1956) *Too Late The Hero* (*Kahramanlar Alayı*, 1970) yönetmenin sıradan filmleridir. Buna karşılık, Bette Davis ile Joan Crawford'un ikiz kızkardeşleri oynadıkları ve dar bütçeli bir film olan *What Ever Happened to Baby Jane?* (*Küçük Bebeğe Ne oldu?* 1963), yönetmen için yeni bir deneme olur. Film, *Sunset Bulvarı*'nda olduğu gibi ünlü bir yıldızın çöküşünü anlatırken, kapalı bir mekânın boğucu atmosferi içinde dehşete, sadizme, saplantılara yer veren gotik bir korku filmi çıkar ortaya. Bu başarılı örnekten sonra Aldrich, *Hush...Hush Sweet Charlotte* (*Sus Sevgilim*, 1964) ve *The Legend of Lylah Clare* (*Dişi Şeytan*, 1969) adlı filmlerinde de kor-

ku sinemasına eğildi. Aldrich, Amerikan yaşam biçiminin aksak yönlerini en sert biçimde eleştirmiş bir yönetmen olarak önem kazanır.

Mimarlık öğrenimi gördükten, Broadway'de oyunculuk yaptıktan sonra Elia Kazan'ın yardımcısı olarak sinemaya adım atan **Nicholas Ray** (1911-1979) Amerikan insanının, özellikle de gençlerin huzursuzluğunu, romantik bir anlayışla da olsa, gündeme getiren filmlerin yönetmeni olarak ünlendi. İlk filmi *They Lived by Night* (*Dönülemeyen Yol*, 1947) yönetmenin toplumla ve kendileriyle barışık olmayan kahramanlarının da ilk örneğini oluşturur. Humphrey Bogart'ın başrolü oynadığı *Knock on Any Door*'da (*Cinayet Mahkemesi*, 1949) yönetmenin ele aldığı yasaya karşı çıkan gençler konusu, *Rebel Without a Cause*'da (*Asi Gençlik*, 1955) en önemli ürününü verir. Elia Kazan'ın *Cennet Yolu* ile sinemaya adım atan James Dean'i ikinci kez perdeye getiren film, anlayışsız ana babalarla, sevgi arayan çocuklar arasındaki çatışmayı, yoğunluğu gittikçe artan bir dramatik gerilimle işler. James Dean'in simgelediği "asi ve bireyci genç" portresi bu filmle iyice belirginleşir. Joan Crawford ile Sterling Hayden'in başrolleri oynadıkları *Johnny Guitar* (*Dişi Kartal*, 1954) ise cinselliğin öne çıktığı aykırı bir *western* denemesidir. François Truffaut'ya göre film "gerçekötesi ve büyüleyici bir *western*'dir". Film, Arizona Çölü'nün en sapa noktasında, *western* tarihinin en büyük barını işleten ve erkekler gibi giyinen bir kadınla (Joan Crawford), artık gitar çalan eski bir silahşorun (Sterling Hayden) kendilerine kurulan tuzaklardan nasıl kurtulduklarını anlatır. Alışılmış *western*'lerin şematik anlatımından ayrılan film, her şeyden önce bir kadın kahramana dayanır. İki kadın arasındaki büyük bir kıskançlığı gündeme getirirken, hüznün ağır bastığı bir gönül ilişkisine de eğilir. Bir yandan da *western* sinemasının biçimsel kurallarını uygular. Ray, *The True Story of Jesse James*'te (*Jesse James Kardeşler*, 1957) de *western* sevgisini sürdürdü. Bu kez, yozlaşmış bir topluma karşı çıkan, özgürlük tutkusu yüzünden yasalara karşı gelen bir Jesse James (Robert Wagner) portresi çizdi. Daha önce Henry King de, Tyrone Power ile Henry Fonda'nın başrolleri oynadıkları *Jesse James*'te (*Sevimli Haydut*, 1939) aynı konuyu işlemişti. *King of Kings* (*Krallar Kralı*, 1961) ile *55 Days at Peking* (*Pekin'de 55 Gün*, 1963) ise Hollywood'un üstünyapım anlayışına uygun çalışmalardır. Nicholas Ray, yaşamının son aylarını belgeleyen Wim Wenders'in *Nick's Film* (*Nick'in Filmi*, 1980) adlı filmiyle sinemaya veda etti. Ray, içinde yaşadıkları toplumla bağdaşamayan insanların davranışını, siyasal ya da toplumsal kaygılar gütmeden de olsa gündeme getiren bir yönetmen olarak sinema tarihine geçti.

Asıl adı Emil Anton Bundmann olan **Anthony Mann** (1906-1967) da *western* sinemasına katkısıyla önem kazanır. Gerçi Mann, gerilim ve casusluk filmleri, müzikaller, destansı filmler de çekmiştir ama Ford'un ve Hawks'un *western* anlayışını sürdürdüğünde ustalaşır. İlk dönem filmlerinin en önemlisi sayılan *T-Men* (*Öldüren Para*, 1947), bir kalpazanlık öyküsünü yarı belgeselci

bir anlayışla anlatırken, yönetmenin gerilim ve şiddet havası yaratabilmek için, kurgunun yanı sıra ışıktan ve çerçevelemeden yararlanmadaki ustalığını gösterir. James Stewart'ın başrolü oynadığı *western*'lerin ilk örneği *Winchester 73*'dir (*Korkunç İntikam*, 1950). Bu filmi izleyen ve yine James Stewart'ın başrolleri üstlendiği *Bend of The River* (*Fedailer Kervanı*, 1953), *The Naked Spur* (*İdam Mahkûmu*, 1953), *The Far Country* (*Alaska Fatihi*, 1954), *The Man from Laramie* (*İntikam Kanunu*, 1955) gibi filmler, çarpıcı anlatımları, hızlı kurguları ve oyuncu yönetimine verilen önemle *western* sinemasının yeniden gündeme gelmesini sağladılar. Üstelik, bu filmlerde yönetmen toplumsal çelişkilere de değinir. James Stewart'ın yerini Robert Taylor'a bıraktığı *The Devil's Doorway* (*İntikam Deresi*, 1950) ya da başrolü Gary Cooper'ın oynadığı *Man of The West* (*Batıdan Gelen Adam*, 1958) da aynı çizgiyi sürdürür. Mann, *Korkunç İntikam*'dan başlayarak, filmlerinde doğayı öne çıkarır ve doğanın hiç de konuksever olmadığını vurgulayarak, doğaya dramatik bir işlev yükler. Anlatacağını birkaç planda hemen seyirciye aktaran Mann'in *western* filmlerinin kahramanları hep "batıya" doğru yolculuk yaparlar. Yolculuk sırasında, hep bereketli topraklardan kıraç topraklara doğru gidilir. Bu filmlerin çoğunda kahramanı yönlendiren öç alma duygusu şiddete yol açsa da, yönetmen şiddeti övmekten özellikle kaçınır. Edna Ferber'in romanından uyarlanan *Cimarron* (*Vatan Uğruna*, 1960) ise *western*'in önemli öğelerinden "sınır"ı gündeme getirir. James Stewart'ı, Glenn Miller'in yaşamını perdeye aktaran *The Glenn Miller Story*'de (*Unutulmayan Melodiler*, 1954) de kullanan Mann'ın *Le Cid* (*El Sid*, 1960) ve *The Fall of The Roman Empire* (*Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü*, 1964) gibi filmleri ise Hollywood'un üstünyapım kurallarına uyan sıradan filmlerdir.

Richard Brooks (1912-1992) senaryo yazarı olarak girdiği sinemada yönetmenliğe başladıktan sonra çeşitli türlerde ürünler verse de, onun da en başarılı olduğu alanlardan birinin *western* sineması olduğunu söylemek yanlış olmaz. Robert Taylor ile Stewart Granger'ın başrolleri oynadıkları *The Last Hunt* (*Kanlı Av*, 1955) bir yandan Kızılderili kıyımını gündeme getirme yürekliliğini gösterirken, bir yandan da bu insanların besin kaynağını oluşturan bizonların nasıl yok edildiğini gösterir. Yönetmenin daha sonraki yıllarda çektiği ve Meksika devrimi yıllarına eğilen *western*'i *Professionals* (*Profesyoneller*, 1966) da, siyasal çalkantılardan kaynaklanan toplumsal çelişkiler ortamında kadın erkek ilişkilerini ele aldı. Brooks, yönetmenliğinin başlangıç yıllarında, önemsiz birkaç denemeden sonra, başrolleri Humphrey Bogart ile Ethel Barrymore'un oynadıkları *Deadline USA*'de (*Gazeteciler Savaşı*, 1952), Amerikan basınının yozlaşmış yönlerine eğildi. Scott Fitzgerald'dan uyarladığı ve Elizabeth Taylor ile Van Johnson'ın başrolleri oynadıkları *The Last Time I Saw Paris* (*Son Hatıralar*, 1954) gibi seyircinin duygularını sömüren bir filmden sonra, *Blackboard Jungle*'da (*Karatahta Ormanı*, 1954) kendisine daha yakın bir konuya eğilerek uyumsuz gençleri ele aldı. Bir öğretmenin (Glenn Ford) anarşist öğren-

cilerini yola getirme çabasını anlatan film, karaderili sorununa da değinirken, New York'un yoksul mahallelerinden gerçekçi görüntülere yer verir. Sidney Poitier'nin çok başarılı oyunculuğunun yanı sıra bu film ilk kez *rock* müziğine yer vermiş olmakla da ünlüdür. (Tanıtım yazıları boyunca Bill Haley'in ünlü parçası "*Rock Around The Clock*" çalar). *Karatahta Ormanı*, katıldığı Venedik Festivali'nden, ABD'nin Roma Büyükelçisi Bayan Clara Booth Luce'ün girişimi üzerine çıkarılmıştı. Brooks, Afrika'da geçen *Something of Value*'da (*İnsan Avcıları*, 1957) bir kez daha ırkçılık sorununa değindi. Dostoyevski'den uyarladığı *The Brothers Karamazov* (*Karamazov Kardeşler*, 1958), Tennessee Williams'tan uyarladığı *Cat on a Hot Tin Roof* (*Kızgın Damdaki Kedi*, 1958), Joseph Conrad'dan uyarladığı *Lord Jim* (1964) kalıcı yanı olmayan edebiyat uyarlamalarıdır. Buna karşılık *Karatahta Ormanı*, Brooks'un adını sinema tarihinde saygın bir yere oturtmaya yeterli bir filmdir.

Douglas Sirk (1900-1987) Danimarkalı bir ailenin çocuğu olarak doğduğu Almanya'da (asıl adı Detlev Sierk) yönetmenliğe başladıktan sonra, 1939'da Hollywood'a geldi ve melodram filmlerinin yönetmeni olarak ünlendi. Gerçekten de, *Lured* (*Kadın Tuzağı*, 1947) adını taşıyan düzgün bir korku filmi ile bir gerilim filmi olan *Sleep My Love* (*Katil Ruhlar*, 1950) gibi örnekler bir yana bırakılırsa, yönetmenin aşk ve tutku ağırlıklı melodramlarla tanındığı görülür. Başrolleri Jane Wyman ile Rock Hudson'un paylaştıkları *The Magnificent Obsession* (*Mukaddes Istırap*, 1953), başrolleri yine Jane Wyman ile Rock Hudson'ın paylaştıkları *All That Heaven Allows* (*Her Şey Senin İçin*, 1955), başrolleri Rock Hudson ile Lauren Bacall'ın paylaştıkları *Written On The Wind* (*Aşk Rüzgârları*, 1957), başrolleri Rock Hudson ile Robert Stock'un paylaştıkları William Faulkner uyarlaması *The Tarnished Angels* (*Şafak Bekçileri*, 1958), başrolleri Claudette Colbert ile Warren William'ın paylaştıkları *Imitation of Life* (*Zehirli Hayat*, 1959) yönetmenin en önemli melodramlarını oluşturdu. Yönetmen bu filmlerde gerçekleşmeyen düşleri, mutsuz aşkları, bireyi yıpratan tutkuları, yozlaşmış bir toplum düzeninin yaşayış biçiminin ve değerlerinin oluşturduğu bir ortamda ele aldı. Sirk, bu melodramların dışında Erich Maria Remarque'ın romanından uyarladığı *A Time To Love and a Time To Die* (*Sevmek Zamanı Ölmek Zamanı*, 1957) adlı filminde nazizmin yıkılışını lirik bir anlatımla aktardı. 1960'larda Almanya'ya dönerek sinema dersleri veren, kimi deneysel filmler çeken Sirk'in sineması melodramın ve Hollywood'un kalıplarına ayak uydurur. Ama geliştirdiği duygusal söylem, işlediği konuları ve ele aldığı kişileri daha önce görülmedik bir romantik ortamın içine yerleştirir. Bu romantik ortam daha sonraki yılların yönetmenleri, özellikle de Rainer Werner Fassbinder için yol gösterici bir kaynak olacaktır.

Roger Corman (d. 1926) da Amerikan sinemasının en özgün yapımcı-yönetmenlerinden birini oluşturur. 1950'lerde çektiği bilimkurgu ve korku filmleriyle ilgi uyandıran Corman, çok kısa sürede (kimi kez bir haftada) üretme-

yi başardığı, çok ucuz bütçeli ama hepsi de düzgün anlatımlı filmlerinin yanı sıra Jack Nicholson, Robert De Niro, David Carradine gibi oyunculara, Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese gibi yönetmenlere sağladığı katkılarla da önem kazandı. Corman'ın 1954 yılından bu yana 332 filmin yapımcılığını, 54 filmin de yönetmenliğini üstlenmiş olması, Amerikan sinemasının bu başına buyruk sanatçısının ne denli üretken olduğunu gösterir. Filipinler'de bir stüdyo kurup kimi filmlerini orada çeken Corman, bu yıllar boyunca birçok filmde de oyuncu olarak rol almıştır. *Western*'ler, korku filmleri, *rock-and-roll* filmleri çekerek sinemaya başlayan Corman'ın ilk önemli filmi *The Little Shop of Horrors* (*Küçük Korku Dükkânı*, 1960) oldu. Üç günlük bir provadan sonra iki gün ve bir gecede çekilen film, bir çiçekçi dükkânında değişinime uğrayan bir bitkinin canlıları yemesini konu ediniyordu. Bugün korku sinemasının önemli örnekleri arasında yer alan bu filmden sonra yönetmen Edgan Allan Poe uyarlamaları yaptı. İlk örnek yazarın daha önce de filme alınmış olan kitabından uyarlanan *The Fall of The House of Usher* (*Usher'lerin Çöküşü*, 1960) oldu. Usher ailesinin güzel kızını istemeye gelen damat adayının karşılaştığı korku olaylarını konu edinen film, tam bir korku klasiği oluştururken, başrolü Vincent Price üstlendi. Yine Vincent Price'ın oynadığı *The Pit and Pendulum* (*Dehşet Saati*, 1961) enkisizyon yılları İspanya'sına eğildi. Filmde boğucu bir atmosfer yaratmayı başaran yönetmen, filmin özgün adındaki kuyu ve sarkaç sözcüklerinin erkeklik ve kadınlığa gönderme yaptığını belirtir. Yine Poe'dan uyarlanan ve Ray Milland'ın bir tıp öğrencisini başarılı olduğu söylenemeyecek bir biçimde canlandırdığı *Premature Burial*'i (*Ölmeden Gömülenler*, 1965), Vincent Price, Peter Lorre ve Basil Rathbone'u, Allan Poe'nun üç öyküsünde bir araya getiren *Tales of Terror* (*Korkunç Masallar Kahramanı*, 1962) izledi. Vincent Price'ın başrolü oynadığı *The Haunted Palace* (*Dehşet Sarayı*, 1963) değişinim konusuna değindi. Allan Poe'nun şiirinden esinlenen *The Raven* (*Kuzgun*, 1963) yine Vincent Price, Peter Lorre, Basil Rathbone üçlüsünü bir araya getirdi. Vincent Price'ın başrolü oynadığı ve İngiltere'de çekilen *The Masque of The Red Death* (*Kızıl Ölümün Maskesi*, 1964) Ortaçağ İspanya'sında zorba bir hükümdarın bir genç kıza çektirdiklerini konu edinirken, bir ölüm dansına dönüşen maskeli balo sahnesiyle belleklerde yer etti. Sekizinci ve son Allan Poe uyarlaması *The Tomb of Ligeia*'nın (*Ligeia'nın Mezarı*, 1965) da başrolünü Vincent Price üstlendi. Bir güney kasabasında ırk ayrımcılığı konusuna eğilen *The Intruder* (*Fitneci*, 1961) ise yönetmenden beklenmeyen siyasal bir film oldu. 1970'lerde çevirdiği *The Red Baron* (*Kızıl Baron*, 1971) adlı filmden sonra yönetmenliği bırakarak kendini yapımcılığa veren Corman, *Frankenstein Unbound* (*İpini Koparan Frankenstein*, 1990) ile yeniden yönetmenliği denedi. Corman'ın ölçülü ve dengeli anlatımının fantastik sinemada bir "dehşet şiiri" yarattığını söylemek yanlış olmaz.

Kötü filmlerin başarılı yönetmeni olarak anılan **Ed Wood** (1924-1978) ise

ölümünden sonra ünlendi. Asıl adı Edward Davis Wood Jr. olan bu ayrıksı yönetmen, sıkıntılarla baş etmek zorunda kaldığı yaşamı boyunca, cinsel sapkınlıkları, cinayetleri, uçan daireleri, büyücüleri konu edinen, düşük bütçeli filmler çekti. Sinema kurallarına uymayan, beceriksizce oynanmış ve yönetilmiş bu filmlerin ortak özelliği sinema sevgisi tartışılmaz bir yönetmenin içtenlikli çalışmaları olmalarıdır. Son günlerini yaşamakta olan bir dönemin ünlü oyuncusu, uyuşturucu bağımlısı Bela Lugosi'nin de anlatıcı rolünü üstlendiği *Glen or Glenda* (*Glen mi Yoksa Glenda mı?*, 1953) yönetmenin ilk önemli filmini oluşturur. Yönetmenin rol de aldığı film, bir travestinin öyküsünü aktarırken, fantastik bir ortam yaratmayı da dener ve ürkütmek isterken güldüren sahnelere de yer verir. Yine Bela Lugosi'nin rol aldığı *Bride of The Monster* (*Canavarın Gelini*, 1955) yine beceriksizliği ağır basan bir korku filmidir. Lugosi öldükten sonra çekilse de, eski çekimlerle bu oyuncuya da yer veren *Plan 9 from Outer Space* (*Uzaylıların 9 Numaralı Planı*) yönetmenin (belki de bilinçli) beceriksizliğini doruğa ulaştırır. Bu filmin yönetmenin ölümünden sonra "sinema tarihinin en kötü filmi ve en kötü yönetmeni" ödüllerine değer bulunması, Ed Wood'un yaşarken görmediği bir ilgi odağı olmasına yol açtı. Çok sayıda film çekmiş olan Ed Wood'un sinema tutkusu, Tim Burton'un yönettiği *Ed Wood* (1995) adlı filmin de konusunu oluşturdu.

Amerikan sinemasına özgü bir tür olan müzikalin en önemli yönetmenlerinden biri **Vincente Minnelli**'dir (1910-1986). İtalyan bir baba ile Fransız bir annenin çocuğu olan Minnelli, küçük yaşta sahneye çıktı. Uzun süre tiyatroculuk yaptıktan, Broadway'de müzikaller sahneledikten sonra, İkinci Dünya Savaşı yıllarında müzikal filmler yöneterek sinemaya adım attı. Lena Horne, Eddie Anderson gibi zenci oyunculara yer verdiği ilk filmi *Cabin in The Sky* (*Saadet Yolu*, 1943) özgün şarkıları ve düzgün anlatımıyla hemen ilgi çekti. (Bu filmin oyuncularından Eddie Anderson, sinemada canlandırdığı iyi yürekli zenci tiplemesi nedeniyle, bir süre sonra sinemadan dışlanacaktır). Bu filmin ardından gelen *Meet Me in St Louis* (*Sensiz Olamam*, 1945), *Yolanda and The Thief* (*Yolanda ile Hırsız*, 1945), *Ziegfeld Follies* (*Güzeller Revüsü*, 1946) yönetmenin şarkıları ve dansları konuyla bütünleştirme anlayışının başarılı örnekleri oldu. Yönetmen, renklere verdiği önemle de dikkati çekti. Öyle ki, eleştirmenler "Minnelli kırmızısı"ndan ve "süslü görüntülerden" söz etmeye başladılar. Yukarıda değinilen filmlerden *Sensiz Olamam*, 20. yüzyılın başlarında Saint Louis'de yaşayan bir aileyi konu edinir. Filmde şarkılar, kişilerin içinde bulundukları durumun doğal bir uzantısı niteliği kazanır. (Yönetmen bu filmde başrol oynayan Judy Garland ile evlenecek, uzun ömürlü olmayan bu evlilikten dünyaya gelen Liza Minnelli de sinema oyuncusu olacaktır). *Güzeller Revüsü* ise Broadway'in ünlü emprezaryosu Florenz Ziegfeld'e bir saygı gösterisidir. Fred Astaire ile Gene Kelly'yi ilk kez bir araya getiren film bir şarkı ve güldürücü skeçler toplamıdır. *Yolanda ile Hırsız* müzikli bir güldürüde bilinçaltını

gündeme getirmeyi dener. Judy Garland'ın Gene Kelly ile başrolü oynadığı *The Pirate* (*Kara Şeytan*, 1948) ise Cole Porter'ın müziğini perdeye taşır. Bu film olsun, birkaç yıl sonra çevrilecek *The Bandwagon* (*Asri Âşıklar*, 1953) olsun, renk düzenlemeleri, müzikli bölümleri ve güldürü sahneleriyle yönetmenin yeteneğinin parlak örnekleridir. Gene Kelly ile Leslie Caron'ın başrolleri oynadıkları ve George Gershwin'in müziğini perdeye getiren *An American in Paris*'i (*Paris'te Bir Amerikalı*, 1951) kimilerinin öne sürdüğü gibi yönetmenin başyapıtı saymak yanlış olur. Ama filmin sonundaki 17 dakikalık bale bölümü, Renoir, Dufy, Utrillo, Van Gogh, Toulouse-Lautrec gibi ressamların tablolarını kullanarak, "sanat, düş ve aşk" ilişkisini çok başarılı bir biçimde görüntüler. Tablolarla Gershwin'in müziği arasında olağanüstü bir uyum sağlar. Ortaya çıkan düşsel Paris, sanki gerçek Paris'ten bile daha gerçektir. (Filmin bu bölümü, Gene Kelly'nin Stanley Donen ile birlikte yöneteceği *Yağmur Altında*'nın da esin kaynağı olacaktır.) Gene Kelly ile Cyd Charisse'in oynadıkları *Brigadoon* (*Eğlenceler Beldesi*, 1954), Howard Keel ile Ann Blyth'in oynadıkları *Kismet* (1955) ve dansçı Leslie Caron'ın, dansa yer vermeyen bir başrol üstlendiği, Colette uyarlaması *Gigi* (1958) ise yönetmenin sanatına katkıda bulunan filmler değildir. Yönetmenin daha sonraki yıllarda Barbra Streisand ile çektiği *On a Clear Day You Can See Forever* (*Tatlım*, 1970) da, Streisand'ın kurguya da karışması sonucunda Minnelli filmi olmaktan çıktı. Minnelli, müzikal ustası olarak bilinse de, bu türün sınırları içinde kalmamış, birçok melodram ve güldürüye de imza atmıştır. Gustave Flaubert'in romanından uyarladığı ve başrolü Jennifer Jones'un oynadığı *Madame Bovary* (1949), Hollywood dünyasına eğildiği ve başrolleri Lana Turner ile Kirk Douglas'ın üstlendikleri *The Bad and The Beautiful* (*Çıplak Ruhlar*, 1952), Richard Widmark ile Lauren Bacall'ın başrolleri oynadıkları ve bir akıl hastanesinde geçen *The Cobweb* (*Örümcek Ağı*, 1955), Van Gogh'un yaşam öyküsünü gündeme getiren ve Kirk Douglas ile Anthony Quinn'in başrolleri oynadıkları *Lust for Life* (*Ölmeyen İnsanlar*, 1956), Robert Anderson'ın oyunundan uyarlanan ve eşcinsel eğilimli bir öğrenci (John Kerr) ile öğretmeninin karısı (Deborah Kerr) arasındaki ilişkiye eğilen *Tea and Sympathy* (*Çay ve Sempati*, 1956), bir yazar (Frank Sinatra) ile bir orospunun (Shirley MacLaine) seyircileri gözyaşlarına boğan serüvenini işleyen *Some Came Running* (*Aşk Uğruna*, 1958) Minnelli'nin dram alanında da başarısız olmadığının örnekleridir. Minnelli'nin yönettiği güldürülere gelince: Spencer Tracy ve Elizabeth Taylor'ın başrolleri oynadıkları ve Amerikalıların aile kavramına eğilen *Father of The Bride* (*Gelinin Babası*,1950), bir önceki filmin devamı niteliğinde olan ve aynı oyuncuların oynadıkları *Father's Little Dividend* (*Temel Taşı*, 1951), Gregory Peck ile Lauren Bacall'ın başrolleri oynadıkları ve Amerikan güldürüsünün geleneklerini sürdüren *Designing Woman* (*Aşk Arzuları*, 1957), küçük bir çocuğun babasını (Glenn Ford) evlendirmesini konu edinen *The Courtship of Eddie's Father* (*Babamı Arıyorum*, 1963) yönet-

menin güldürü dalındaki filmlerinden örneklerdir. Minnelli'nin büyük bir özenin ürünü olan filmlerinde, düşler dünyası ile gerçekler arasındaki çelişki dikkati çeker. Gerçi müzikal dünyası, temelde bir masal dünyasıdır ve masalın gerçeklerle bağdaşması gerekmez. Ne var ki Minnelli'nin müzikli filmleri dışındaki filmlerinin kahramanları da, çoğu kez aynı çelişkiyi yaşarlar. Minnelli'nin en başarılı yanının müzikal sinema olması, yönetmenin yarattığı göz alıcı ama yapay dünyanın en iyi bu türle bağdaşmasındandır. Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul da, "müzik desteğinden yoksun kalınca Minnelli'nin filmlerinin fotoromana ya da filme alınmış tiyatroya dönüştüğü" görüşündedir.

Müzikli filmlerden söz ederken, Vincente Minnelli ile birlikte bu türün en parlak örneklerini veren **Gene Kelly** (1912-1996) ve **Stanley Donen** (d. 1924) ikilisine de değinmek gerekir. Bu ikili, birlikte yönetmenlik yapmak gibi, sinema tarihinde az rastlanır bir işbirliğini gerçekleştirmişlerdir. Üstelik, birlikte yönettikleri üç film, müzikal sinemanın en başarılı örnekleri arasında yer almıştır. New York tiyatrolarında dansçılık yaparak sanat dünyasına giren Stanley Donen, John O'Hara'nın *Pal Joey* adlı müzikalinde dansçı Gene Kelly ile tanıştı. Daha sonra, Gene Kelly ile Rita Hayworth'un başrolleri oynadıkları Jerome Kern'in müzikli oyunundan uyarlanan *Cover Girl*'ün (*Sana Tapıyorum*, 1944) koreografisini düzenleyerek ilk önemli çalışmasını gerçekleştirdi. Gene Kelly'nin ilk kez Frank Sinatra ile birlikte oynadığı *Anchors Aweigh*'in (*Gönül Kimi Severse*, 1945) de koreografisini yine Donen düzenledi. İkilinin ortak yönetmenlik çalışmalarının ilk ürünü *On The Town* (*Denizciler Geliyor*, 1949) oldu. Gene Kelly ile Frank Sinatra'nın başrolleri oynadıkları filmin başlangıç ve son bölümleri New York sokaklarında çekildi. Böylece ilk kez bir müzikalin en azından bir bölümü stüdyo dışında çekilmiş oluyordu. New York'ta yirmi dört saat geçiren üç denizcinin serüvenini anlatan filmin en önemli özelliği, dansları ve şarkıları öyküyle bütünleştirmesiydi. Bu özellik, filmin Hollywood'un müzikli güldürü türünde yaptığı en başarılı örneklerden biri sayılmasına yol açtı. Donen-Kelly işbirliğinin ikinci ürünü *Singin' in The Rain* (*Yağmur Altında*, 1952) ise birçok eleştirmene göre türünün başyapıtıdır. Gene Kelly ile Debbie Reynolds'un başrolleri oynadıkları film, sesli sinemanın başlangıç yıllarında, yapımcılara müzikal bir film çevirmeyi kabul ettirmeye çalışan bir oyuncunun öyküsünü anlatır. Yönetmenlerin zengin düş güçleri, yaratıcı müzik ve dans birikimleri filmi sıradışı bir müzikal yapar. Ama ikilinin son filmi *It's Always Fair Weather* (*Can Yoldaşları*, 1955) için aynı şey söylenemez. On yıldır birbirini görmeyen üç arkadaşın (Gene Kelly, Michael Kidd, Dan Dailey) geçmişin güzelliklerine duydukları özlem, filmin en neşeli bölümlerine bile bir hüzün katar. Oysa müzikli filmlerde hüzne yer yoktur. Donen, Kelly'den ayrı olarak *Royal Wedding* (*Zaferden Zafere*, 1951), *Seven Brides for Seven Brothers* (*Yedi Kardeşe Yedi Gelin*, 1954), *Funny Face* (*Şahane Macera*, 1957), *The Pajama Game* (*Pijamalı Güzeller*, 1957), *Indiscreet* (*Sonsuz Aşk*,

1958), *Charade* (*Öldüren Şüphe*, 1963) gibi filmler yönetti. Fred Astaire'in başrolü oynadığı *Zaferden Zafere*, Kelly'nin hareketliliğinden yoksundu. *Yedi Kardeşe Yedi Gelin*, inandırıcılıktan uzak bir senaryodan yola çıkıyordu. *Şahane Macera* ise yönetmenin düzgün filmlerinden biri oldu. Bir moda fotoğrafçısının (Fred Astaire), bir kitapçı kıza (Audrey Hepburn) modellik yapmayı kabul ettirmesini konu edinen film, Paris'e yolu düşen bir Amerikalı temasını, Minnelli'nin yukarıda değinilen filminden daha inandırıcı bir biçimde aktarıyordu. Donen bu filmin, kendisini "en etkileyen filmi" olduğunu söyler. Cary Grant ile Audrey Hepburn'ün başrolleri oynadıkları *Öldüren Şüphe* ise yönetmenin Hitchcock'a saygısını vurgulayan bir gerilim filmidir. Fred Astaire ile birlikte müzikal sinemanın en önemli oyuncusu olan Gene Kelly, Donen'den ayrıldıktan sonra oyunculuğa ağırlık verdi. Ancak zaman zaman film yönettiği de oldu (*Invitation to The Dance / Dansa Davet*, 1956); *Hello Dolly / Cici Kız*, 1969 vb).

Yukarıda, müzikalin Amerikan sinemasına özgü bir tür olduğu belirtilmişti. Gerçekten de müzikal, *western* ile birlikte Amerikan geleneklerine dayanan bir türdür. Broadway'in müzikli güldürüleri, sinemanın sese kavuşmasının hemen ardından sinema için önemli bir kaynak oluşturmaya başlamıştır. Şarkı söyleyip dans edebilen oyuncuların yanı sıra, dansçılara ve usta bir koreografa da gereksinme gösteren müzikal sinemaya başlangıç yıllarında damgasını vuran, koreograf **Busby Berkeley**'dir (1895-1976). Yönetmenlik de yapan Berkeley, onlarca filmin şarkılı ve danslı bölümünü, bu bölümlerin dekor ve giysilerini de kendisi hazırlayarak düzenledi. Harekete, göz alıcı giysi ve dekorlara, değişik açılardan yapılan çekimlere dayanan bu bölümler, filmin yönetmeni kim olursa olsun o filme Berkeley'in damgasını vurdu. Berkeley, Fred Astaire ve Ginger Rogers ikilisinin yanı sıra Joan Blondell, Dick Powell, Ruby Keeler gibi oyuncuların rol aldıkları filmlerde olağanüstü buluşlarıyla ünlendi. Frank Tuttle'ın yönettiği *Roman Scandals* (*Ali Baba'nın Rüyası*, 1933), Mervyn LeRoy'un yönettiği *Gold Diggers of 1933* (*Altın Arayıcıları 1933*, 1933), Lloyd Bacon'un yönettiği *Forty Second Street* (*Kırk İkinci Sokak*, 1933), W. Dieterle'nin yönettiği *Fashions of 1934* (*1934 Modelleri*, 1934) sanatçının koreografisini düzenlediği filmlerden yalnızca birkaçıdır. *Babes in Arms* (*Bahar Çiçekleri*, 1940), *Babes on Broadway* (*Broadway Bebekleri*, 1941), *For Me and My Girl* (*İkimiz İçin*, 1942) ise Berkeley'in yönettiği ve başrolü hep Judy Garland'ın üstlendiği filmlerdir.

Jerome Robins'in Broadway'de sahnelediği oyunu sinemaya aktaran Robert Wise'ın *West Side Story* (*Batı Yakasının Hikâyesi*, 1961) ise müzikale yeni bir soluk getirdi. Romeo Jülyet öyküsünü New York'un kenar mahallelerinde yaşayan Porto Rikolu iki çeteye uyarlayan film, öne çıkan oyuncusu olmamasına karşın büyük ilgi topladı. Bunun gibi, George Sidney'in yönettiği *Bye Bye Birdie* (*Telefonda Aşk*, 1963), Joshua Logan'ın yönettiği *Camelot* (1967) ve *Paint Your Wagon* (*İki Kabadayı*, 1969), Norman Jewison'ın yönettiği *Fiddler on*

The Roof (*Damdaki Kemancı*, 1971) da şarkı söyleyip dans etmeyi bilen oyunculara yer vermeyen müzikallerdir. Buna karşılık Bob Fosse'un yönettiği *Cabaret* (*Kabare*, 1972) başarısını, Liza Minnelli gibi iyi bir oyuncu ve şarkıcının varlığına borçludur. Üstelik *Kabare*, geleneksel müzikalin olay örgüsüyle şarkılar arasında bütünleşme sağlama ilkesine de bağlı kalmaz. Nazilerin iktidar yolunda ilerledikleri yıllarda Berlin'de bir gece kulübünde bir şarkıcı kızla bir İngiliz öğrencinin aşkını ele alan film, yaklaşan nazi tehlikesine de göndermeler yapar. Bob Fosse'un daha önce yönettiği ve Shirley MacLaine ile Sammy Davis Jr.'ın oynadıkları *Sweet Charity* (*Tatlı Charity*, 1969) de başarılı bir müzikaldir. Bob Fosse bu filmde, Fellini'nin *Cabiria'nın Geceleri* adlı filminin konusunu New York'a uyarlar. Çekoslovak kökenli Milos Forman'ın yönettiği *Hair* (1979) ise 1960'ların "*hippy*" kuşağının, müzikle desteklenen manifestosudur sanki. Norman Jewison'ın yönettiği *Fiddler on The Roof* (*Damdaki Kemancı*, 1971) ya da Clint Eastwood'un, ünlü caz saksofoncusu Charlie "Bird" Parker'in yaşamını perdeye getiren *Bird* (1988) adlı filmleri, müzikalin geleneksel kalıplarına uymasalar da müziğin ağır bastığı filmlerdir. Müzikalin zamanla gündemden düşmesinde, hiç kuşkusuz bu türe yatkın oyuncu sayısının azalması da etkili olmuştur.

Orson Welles

30 Ekim 1938 günü, saat 20'de New York'taki bir radyo istasyonu Merihlilerin dünyayı işgal etmeye başladıkları haberini verir. Halk büyük bir telaşa kapılır. İnsanlar kiliselere koşar, polis telefonları kilitlenir, dağlara kaçanlar, intihara kalkışanlar, çocuk düşüren kadınlar olur. Çok geçmeden haber yalanlanır. Ama ortalığın durulması için 24 saat geçmesi gerekir. Amerika'yı ayağa kaldıran haber, aslında H. G. Wells'in *Dünyalar Savaşı* adlı kitabından uyarlanan bir radyo oyununda geçmektedir. Oyundan önce "radyo tiyatrosu" anonsu yapılmış olmasına karşın, dinleyenler haberi gerçek sanmış, büyük bir kargaşa yaşanmıştır. Radyo programını hazırlayan ise bu yayınla Hollywood'un dikkatini çekerek sinemaya adım atacak olan Orson Welles'tir (1915-1985). Sinemanın "dahi" çocuğu Orson Welles, parlak zekâsı, büyük oyunculuk yeteneği, edebiyat, tiyatro ve resim konularındaki birikimiyle, sıradışı kahramanları, olumsuz insanları, Shakespeare krallarını metaforlar yüklü Barok bir anlatımla perdeye getiren benzersiz bir yönetmen oldu. Küçük yaşta annesini ve babasını kaybeden Welles'in, daha yedi yaşındayken tek başına Kral Lear'i oynamayı denediği bilinir. 16 yaşında Dublin'in ünlü Gate Tiyatrosu'nda sahneye çıkan Welles öyküler yayınladıktan, Katharine Cornell topluluğunda oyunculuk yaptıktan sonra, kendi adına Mercury Theatre topluluğunu kurdu. Faşizmi simgeleyen kara gömleklerin giyildiği bir Jül Sezar ile, zencilerin oynadığı ve Haiti'de ge-

çen bir *Macbeth* sahneledi. *Dünyalar Savaşı*'nın uyandırdığı ilgi üzerine RKO Yapımevi Welles'i, istediği filmi çekmek üzere Hollywood'a çağırdı. Böylece, sinema tarihinin başyapıtlarından biri olan *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*, 1941) çıktı ortaya.

Yurttaş Kane, Amerikan toplumunun basın kuruluşlarını ve politika anlayışını ele alan içeriğinin yanı sıra sinema diline getirdiği yeniliklerle de önem taşır. Orson Welles'le birlikte Joseph Cotten ve Dorothy Comingore'un da rol aldıkları *Yurttaş Kane*, basın kralı Charles Foster Kane'in yaşam öyküsünü inceler. Kartal yuvasını andıran Xanadu şatosunda son nefesini verirken dudaklarından dökülen "*Rosebud*" sözcüğünün anlamını araştıran genç bir gazeteci, tanıklar aracılığıyla basın kralının yaşamını inceler. Kane'in çocukluğundan başkanlık adaylığına uzanan serüvenini, bir bilmecenin bilinmeyenlerini birleştirir gibi gün ışığına çıkarır. Kane'in kişiliğinde, bencilliğin ve yalnızlığın ağır bastığı çağdaş bir roman kahramanı gelir perdeye. Filmin önemi, Amerikan basınının en güçlü temsilcisi William Randolph Hearst'ün kimliğinden esinlenen içeriğinden çok, sinema tekniğine getirdiği yeniliklerde yatar. Welles birkaç yıl önce tiyatroda yaptığı gibi, alışılmış kuralları altüst eder. Dışavurumculuktan ve sessiz sinemanın gerçekçi örneklerinden esinlenir. Sinemada ilk kez derinliği başarıyla kullanarak, bir planın ön kesimiyle en geri kesiminin aynı netlikte olmasını sağlar. Böylece dramatik etkiye ulaşmada, kurgunun yerini, bütün bölümleri aynı netlikteki sahneler alır. Başrolü (Kane) de üstlenen Welles, seyircinin ilgisini daha uzak bir konumdaki Kane'in üstüne çekmek için, sahnenin ön kesimine ikinci derecedeki kişileri yerleştirir hep. Çerçevelemelere gösterilen özen, oyuncuların ayaklarının dibinden ya da başlarının üstünden yapılan çekimler, özel objektifler kullanılarak elde edilen biçim bozuklukları, alıcıyı kullanan Gregg Toland'ın da katkısıyla, Welles'in daha sonraki filmlerinde de kullanacağı bir biçemin özelliklerini oluşturur. Orson Welles, filmin senaryosunu Herman Mankiewicz ile birlikte yazar. Filmin konusu basından gizlenir. Filmin kurgusu sırasında, Hollywood'un ünlü "dedikodu" yazarı Louella O. Parsons, *Yurttaş Kane*'in, basın kralı William Randolph Hearst ile sevgilisi Marion Davies'in ilişkisini konu edindiğini yazınca, Hearst RKO Yapımevi'nden filmi gösterime sokmamasını ister. İsteği kabul edilmeyince, Hearst'ün gazeteleri, ne *Yurttaş Kane*'den söz eder ne de ilanlarını kabul eder. Birçok sinema salonu filmi programına almaz. Eleştirmenlerin olumlu yaklaşımına karşın seyirci de ilgi göstermez filme. Oysa *Yurttaş Kane*, sinema tarihinin dönemeçlerinden biridir.

Welles'in bir sonraki filmi *The Magnificent Ambersons* (*Şahane Ambersonlar*, 1942) yönetmenin yaratıcı gücünün yeni bir örneğini oluşturur. Booth Tarkington'ın romanını radyo oyununa dönüştürdüğünde Amberson rolünü oynayan Welles, filmde de bu rolü oynamayı düşünür ilkin. Sonra bu düşünceden vazgeçerek rolü Tim Holt'a bırakır ve yönetmenlikle yetinir. On dokuzun-

cu yüzyılın bitiminde varlıklı bir Amerikan ailesinin liberalizmin gelişmesine ayak uyduramayarak çözülmesini anlatan film, Orson Welles'e bir kez daha, kısa planları bir yana bırakma olanağı verir. Welles anlatımını uzun planlara (plan sekans) dayandırır. Kolayca fotoroman düzeyine inebilecek konu, bu anlatımın etkisiyle çarpıcı bir drama dönüşür. Amerikan toplumuna titiz bir gözlemcilikle yaklaşan filmin bir yeniliği de, başında tanıtma yazılarının yer almaması, filme katkıda bulunanların adlarının filmin sonunda verilmesidir. Orson Welles'in sesi, filmi şu sözlerle noktalar: "Bu filmi ben yazıp yönettim. Adım Orson Welles." *Şahane Ambersonlar*'ın büyük kesintiler uygulanarak gösterime sokulması üzerine, Welles yönetmenliği bıraktı, yalnızca oyunculuk yapmakla yetindi. Beş yıllık bir aradan sonra Welles, o sıralarda evli olduğu Rita Hayworth ile birlikte kendisinin de rol aldığı *Lady from Shanghai*'yı (*Şanghaylı Kadın*, 1947) yönetti. *Şanghaylı Kadın*, Sherwood King'in *Before I Die* (*Ben Ölmeden Önce*) adlı romanından sinemaya uyarlanmıştı. Kapitalist sistemin aksak yönleri, geleneksel değerlerin bunalımı, iktidara karşı çıkma zorunluğu gibi yönetmenin bütün çalışmalarına egemen olan konuları (metaforlar aracılığıyla) ele alan film, Welles'in anlatım ustalığını bir kez daha kanıtladı. Sanki bir sinema dersi veren Welles, neredeyse filmin her bölümünü ayrı bir teknikle çeker. Ama biçem hep aynı kalır. Gerçeküstücü esinlenmelerle başlayan film, baştan sona, yakınlaşmakta olan bir yıkımı sezdirir seyirciye. Filmin sonunda, Rita Haywoth'un onlarca aynaya yansıyan görüntüleri aracılığıyla, gerçeklikle görüntünün birbirine karıştığı bölüm, yönetmenin yaratıcılığının en ünlü örneklerinden birini oluşturur. Seyircinin ilgi göstermediği bu filmden sonra, Welles dar bütçeli bir *Macbeth* (1948) ile ilk Shakespeare uyarlamasını gerçekleştirdi. Başrolü de oynadığı bu filmde, bireysel tragedyayı toplumsal bir boyuta taşıyarak iktidarın yozlaştırıcı özelliğini vurguladı. Dört yıllık bir aradan sonra Welles, bu kez Avrupalı yapımcılar adına, Fas'ta ve İtalya'da, yine başrolü de üstlendiği bir *Othello* (1952) gerçekleştirdi. Iago'yu, İrlandalı usta oyuncu Michael MacLiammoir'in oynadığı filmin çekimi, yapımcıların para sıkıntısı nedeniyle tam üç yıl sürdü. Ama yine de, ortaya sinema tarihinin en önemli *Othello*'su çıktı. Desdemona'nın (Suzanne Cloutier) cenaze töreninin olağanüstü siyah beyaz görüntüleriyle başlayan filmde, siyah beyaz karşıtlığının yol açtığı lirizm son sahneye dek sürer. Yönetmen, Iago'nun kötülüğünü, cinsel güçsüzlüğe bağlar. Henüz göbek bağlamamış bir Orson Welles, stilize giysiler içinde sırım gibi bir Shakespeare kahramanı olur. Tiyatronun abartısından kaçınarak, uzun monologları kendine özgü o etkili sesiyle, yumuşacık tonlamalarla okur. Sözlerin içerdiği acıları sanki bedeninde somutlaştırırken, *Othello*'yu bir kıskançlık dramıyla sınırlamayarak, çelişkilerle dolu bir gerçeklik karşısında bir iç hesaplaşmaya dönüştürür. (Fas adına Cannes Festivali'ne katılan *Othello*, Renato Castellani'nin *İki Paralık Umut* adlı filmiyle Altın Palmiye'yi paylaşır). Bu filmin ardından Orson Welles, bu kez Fransa'da başyapıtlarından

birini daha, *Confidential Report*'u (*Ölüm Raporu*, 1955) çekti. Bir adı da Mr. *Arkadin* olan *Ölüm Raporu* da, *Yurttaş Kane* gibi bir soruşturma filmidir.

Büyük servet sahibi Arkadin'in geçmişindeki kirli işleri ortaya çıkarmakla görevlendirilen bir detektif, Arkadin'in "sırrına" ortak olunca, kendi ölüm fermanını imzalamış olur. Welles'in Basil Zaharof'dan esinlenerek çizdiği Gregory Arkadin de, Kane gibi bir şatoda (İspanya'da) oturur. O da, Kane gibi uluslararası bir güce sahiptir. Onun da servetinin kökeni belli değildir. Arkadin için de, karanlık geçmişini aydınlatmak için bir soruşturma yapılır. Bir kez daha bir kahramanın yapay dünyası yıkılır ve bu kez intihar kaçınılmaz olur. Orson Welles'in yanı sıra usta karakter oyuncusu Akim Tamiroff'un da unutulmaz bir oyun çıkardığı *Ölüm Raporu*'nun balo sahnesi, Welles sinemasının en usta anlatım örneklerinden biridir. Orson Welles'in Hollywood'la uzlaşma aramasının son örneği *Touch of Evil* (*Bitmeyen Balayı*, 1958) oldu. Welles-Tamiroff ikilisine Marlene Dietrich ve Charlton Heston'ın da katıldığı film, sıradan bir konunun, ikinci sınıf bir polisiye filmin, usta bir yönetmenin elinde nasıl büyük bir filme dönüşebileceğinin örneğini oluşturur. Film aynı zamanda, *Ölüm Raporu* ile birlikte Welles'in Barok anlatımının da en uç noktasıdır. Her iki filmde de Welles, tükenişin eşiğine gelmiş bir dünyanın son çırpınışlarını anlatır. Bir sonraki filminde Welles, Franz Kafka'nın ünlü romanı *Dava*'yı sinemaya uyarladı. Anthony Perkins'in başrolü oynadığı ve Paris'te Orsay Garı'nda çekilen *The Trial* (*Dava*, 1962), romanın bürokratik dünyasını gerçeküstücü bir karabasana dönüştürür. Siyah beyaz görüntüler, bireysel bir cehennem yolculuğunu, atom bombasının yol açtığı evrensel bir yıkıma ulaştırır. Eleştirmenler bu filmi başarısız bulsalar da, Welles, Kafka'nın dünyasından yola çıkarak, kapitalist düzen içindeki insan ilişkilerinin yol açtığı tedirginliği ustaca yansıtır. Neyle suçlandığını bilmeksizin yargılanan Joseph K'nın (Anthony Perkins) "davası" geliştikçe, kapitalist düzenin ideolojik kargaşası da ortaya çıkar. Joseph K'nın yargılanmasıyla, o yıllarda ilerici aydınların karşılaştıkları baskı arasında bağlantı kurmak hiç de zor değildir. Welles'in Shakespeare'den uyarladığı *Falstaff* (1966) ise yönetmene toplumsal ve siyasal yozlaşmaya ilişkin eleştirilerini bir fars havası içinde yapma olanağını sağlar. Welles'in 1955'te başlayıp ne yazık ki bir türlü tamamlayamadığı *Don Quixote* (*Don Kişot*) uyarlaması ise yönetmenin bıraktığı yüz bin metre negatiften, yine yönetmenin notlarına uygun bir biçimde İspanyol yönetmen Jesus Franco tarafından kurgulanarak ve araya Orson Welles'in arşiv görüntüleri de katılarak gösterime sunuldu (1992). Welles'in çekimlerini Meksika ve İspanya'da yaptığı filmde Don Kişot'u Francisco Reiguera, Sancho Panza'yı da Akim Tamiroff canlandırır. Francisco Reiguera'nın unutulmaz bir Don Kişot portresi çizdiği filmin özelliği Welles'in konuyu günümüze getirerek, Ortaçağ giysili çağdaş bir Don Kişot yaratmasıdır. (Jesus Franco'dan önce Costa Gavras da, aynı malzemeyi kullanarak yaptığı 40 dakikalık bir kurguyu 1986 yılı Cannes Film Festi-

vali'nde göstermişti.) Orson Welles'in sineması uzun planlara, geniş açılı objektiflere, üstten ve alttan çekimlere, titiz bir kurguya dayanır ama bu sinemanın en önemli öğesi "söz"dür. Yazar Orson Welles hep yönetmen Orson Welles'in önünde gider. Kendisi de bunu kabullenir ve şöyle der: "Yaptığım bütün çalışmaların temelinde sözcükler yatar." Yönettiği filmlerde genellikle başrolü de üstlenen Orson Welles, sinema tarihinin en önemli yaratıcılarından biridir.

Alfred Hitchcock

Sinema tarihinde benzeri olmayan gerilim sahneleriyle, yarım yüzyıl boyunca seyircilerin soluklarını kesen Alfred Hitchcock (1899-1980), İngiltere'de başladığı sinema serüvenini, 1940 yılında, yapımcı David O'Selznick'in çağrısı üzerine gittiği Hollywood'da sürdürdü. Yan yana geldiklerinde, soluk soluğa okunan bir polis romanının çeşitli bölümlerini oluşturdukları söylenebilecek filmlerinin en önemli örneklerini Hollywood'da verdi. Hemen belirtmek gerekir ki, bir polis romanı, düğümün çözümünü kitabın sonuna bırakırken, Hitchcock'un filmlerinde sonuçtan çok, bir beklentinin yol açtığı gerilim ağırlık taşır. Başka bir deyişle, olumsuz bir şeyin, ürkütücü bir şeylerin olacağı beklentisi, seyircinin karşı koyulamaz bir tedirginlik içine girmesine yol açar. Bu özellik, Hitchcock'un Hollywood sinemasıyla ve bu sinemanın star sistemiyle kolayca bağdaşmasını da sağlar. Ingrid Bergman, Grace Kelly, Janet Leigh, Doris Day, Kim Novak gibi ünlü kadın oyuncular, Cary Grant, James Stewart, Gregory Peck, Ray Milland, Henry Fonda gibi ünlü erkek oyuncular Hitchcock'un filmlerinde boy gösterir. Ama yönetmen, oyuncuyu önemsemediğini, en iyi oyuncunun "yeteneği olmayan oyuncu" olduğunu, "kusursuz oyunculuğun filme bir katkısı olmadığını" söylemekten çekinmez. Bu nedenle oyuncuları seyircinin hiç beklemediği bir biçimde kullanmaktan da kaçınmaz. Örneğin *Sapık*'ta, filmin daha yarısına gelmeden, baş kadın oyuncu Janet Leigh, ünlü duş sahnesinde bıçaklanarak öldürülür. Bir başoyuncunun, filmin yarısında oyun dışı bırakılması, ancak Hitchcock'un cesaret edebileceği bir davranıştır. Yönetmenin dünya ölçeğinde ünlenmesine yol açan, Hollywood'da çevirdiği ilk film *Rebecca* (1940) Daphné du Maurier'nin aynı adlı romanının uyarlamasıdır. Romanın, ilk karısının anılarından kurtulamayan soylu bir erkekle evlenen saf ve biraz da sakar bir genç kadının, kocasının malikânesindeki kâhya kadınla çatışması üzerine kurulu sıradan bir konusu vardır. Ama Laurence Olivier, Joan Fontaine ve George Sanders'ın başrolleri üstlendikleri filmde, yönetmen yoğun bir gerilim ortamı yaratır. Sinema anlayışı kesinleşen Hitchcock, artık bütün filmlerinde, yaklaşan bir tehlike karşısında bulunan bir insanın korkusunu, tepkisini ve kimi kez de iç dünyasını anlatacaktır. Kılı kırk yaran bir titizlikle bir ağ örecek, iz sürecek, gerilimi doruğa ulaştırdıktan sonra

her şeyi tatlıya bağlayacaktır. İlkokulu bir Cizvit okulunda okuduktan, Denizcilik ve Mühendislik Koleji'ne gittikten, Londra Üniversitesi'nde resim ve desen kurslarını izledikten sonra, sessiz film döneminde ara yazı yazarak sinemaya adım atan Hitchcock'un yönettiği ilk film *Number Thirteen* (*On Üç Numara*, 1922) yarım kalır. *The Pleasure Garden* (*Zevk Bahçesi*, 1925) ise Hitchcock'un düzenli yönetmenliğinin ilk örneği olur. Ama yönetmenin ilk önemli filmi *Otuz Dokuz Basamak*'ın ortaya çıkması için aradan on yıl geçmesi gerekecektir. Hitchcock'un John Buchan'ın yazdığı bir casusluk romanından uyarladığı *The Thirty Nine Steps* (*Otuz Dokuz Basamak*, 1935), İngiltere'de seyircinin ilk kez, oyuncuların yanı sıra yönetmeni de önemsemesine yol açan film oldu. (Hitchcock'un başarısı, aynı konunun iki kez daha filme alınmasına yol açtı. Ama 1958'de Ralph Thomas'ın yönettiği ikinci, 1978'de Don Sharp'ın yönettiği üçüncü *Otuz Dokuz Basamak*, Hitchcock'un filminin silik birer kopyası olmaktan öteye gidemediler.) *Otuz Dokuz Basamak*'ın kazandığı büyük başarı üzerine Hitchcock, aynı anlayışı *The Secret Agent*'ta (*Gizli Ajan*, 1936) sürdürdü. Film, *Otuz Dokuz Basamak*'ta olduğu gibi, yine bir casusluk öyküsüdür. Yine suçlu sanılan kişi suçsuz çıkar. Film yine seyirciyi şaşırtacak sahnelere yer verir. Ama filmin önemli bir özelliği daha vardır. Hitchcock, cana yakın, sevimli bir kişiyi suçlu yapar. Böylece, Amerika dönemi çalışmalarında sık sık kullanacağı, olumlu izlenim uyandıran kötü adam tipine ilk kez bu filmde yer verir. Joseph Conrad gibi klasik sayılan bir yazarın romanından uyarlanan *Sabotage* (*Sabotaj*, 1936) ise yönetmenin kendisine yöneltilen eleştiri ve övgüleri dikkate alarak, kusursuz bir film yapmak isteğinin ürünüdür. Hollywood'un en iyi filmleriyle boy ölçüşebilecek bir sahneleme düzenleyen Hitchcock, filmin dış satım olanağını artırmak için, o sıralarda yıldızı parlamakta olan Amerikalı kadın oyuncu Silvia Sydney'e başrolü verir. Sydney'e, Oscar Homolka eşlik eder. Film, saygın bir yaşam süren bir sinema müdürünün düzenlediği sabotaj sonucunda Londra'nın elektriksiz kalmasından yola çıkar. Seyirciyi bilgilendirmekten yana olan Hitchcock, daha filmin başında, seyirciye, ellerini yıkarken elinden kum taneleri dökülen kişinin sabotajcı olduğunu sezdirir. Hitchcock bu filmde küçük bir çocuğa, ne olduğunu bilmeden bir bomba taşıtmış olmayı bir hata olarak değerlendirecektir daha sonra. Aşırı biçim kaygısının, *Sabotaj*'ı Hitchcock filmlerinin akıcılığından uzaklaştırıp, biraz melodram havası verdiğini söylemek yanlış olmaz. Belki de bu nedenle *Sabotaj*, Hitchcock sinemasını sevmeyenlerin en sevdikleri Hitchcock filmi diye de bilinir. *Young and Innocent* (*Genç ve Masum*, 1937) ise yönetmenin Hollywood filmlerinin habercisi sayılır. İşlemediği bir cinayetle suçlanan genç bir erkek, bir komiserin kızının yardımıyla katilin peşine düşer. Yüzünü siyaha boyayarak bir dans orkestrasında zenci kılığında çalgıcılık yapan katili bulur. Film, sinema tarihinin en başarılı kaydırmalarından birine yer verir. Bir dans salonunda kırk metre yükseklikteki alıcının, ağır ağır aşağıya kayarak orkestrayı çerçeve-

lemesi, ilerleyerek davulcuya odaklanması, adamın yüzünü, sonra gözlerini yakalaması filmin düğümünü çözer. Adamın gözü seyirmektedir. Hitchcock daha filmin başında, katilin gözünün seyirdiği bilgisini vermiştir seyirciye. Yönetmenin, seyirciyi oyuncuların bilmedikleri bilgiyle donatarak, biraz sonra ne olacağını buldurmaya çalıştırması, kusursuz bir gerilim yaratır. (Hitchcock, Hollywood'da çevireceği *Aşktan da Üstün*'de benzer bir kaydırma hareketi yapacaktır.) Hitchcock, gerilimle şaşırtmacanın ayrı kavramlar olduğunu vurgular. Etrafında iki kişinin oturduğu bir masanın altında patlayan bir bomba seyirciyi şaşırtır. Ama seyirci masanın altına bombanın yerleştirildiğini görür, hele patlayacağı saati de bilirse, gerilim ortaya çıkar. Şaşırtma seyirciyi bir anlığına etkiler. Gerilimdeyse, yönetmen patlamayı geciktirerek, seyirciyi istediği kadar gergin tutabilir.

İngiltere'de son olarak Daphné du Maurier'den uyarladığı *Jamaica Inn*'i (*Jamaika Hanı*, 1939) çeken Hitchcock'un, Hollywood'da *Rebecca*'nın ardından çevirdiği *Foreign Correspondent* (*Yabancı Muhabir*, 1940), *Saboteur* (*Sabotajcı*, 1942), *Lifeboat* (*Yaşamak İstiyoruz*, 1943) gibi filmler, iyi bir yönetmenin elinden çıkmış düzgün filmler olmanın ötesinde bir özellik taşımaz. Buna karşılık başrolleri Joseph Cotten ile Teresa Wright'ın paylaştıkları *Shadow of a Doubt* (*Şüphenin Gölgesi*, 1943) ve Ingrid Bergman ile Cary Grant'in başrolleri üstlendikleri *Notorious* (*Aşktan da Üstün*, 1946) kahramanların içinde bulundukları durumdan kaynaklanan endişenin ve engellenemez bir felaket beklentisinin ustaca verildiği örneklerdir. Senaryosunu Thornton Wilder'ın yazdığı *Şüphenin Gölgesi*, küçük bir kasabada ailesiyle yaşayan bir genç kızın, evlerine konuk olarak gelen ve büyük bir hayranlık beslediği dayısının, üç dul kadını öldürmüş olmasından kuşkulanması üzerine kuruludur. Amerikan taşrasından gerçekçi gözlemler de veren filmde, yeğenini de öldürmeye kalkışıp başaramayan dayı kurduğu tuzağa düşüp ölünce, genç kız dayısının geçmişini bir sır olarak saklayacak ve belki de ömrü boyunca ona hayran olmayı sürdürecektir. *Aşktan da Üstün* ise casusluğun ağır bastığı bir konuyu gerilimin doruğa çıktığı bir psikolojik drama dönüştürür. Amerikalı bir ajanla çalışmak zorunda kalan genç bir kadın, nazilerin Rio de Janeiro'daki etkinliklerini izleyebilmek için nazi reisiyle evlendirilir. Karısının gerçek kimliğini anlayan nazi koca, annesinin de yardımıyla genç kadını yavaş yavaş zehirlemeye başlar. Film gerilimin yanı sıra yukarıda değinilen kaydırmanın da yer aldığı teknik ustalıklarla dikkati çeker. James Stewart ile Farley Granger'ın başrolleri oynadıkları *The Rope* (*Ölüm Kararı*, 1948) ise yönetmenin biçim ustalığının en önemli örneklerinden biridir. Yeteneksiz kişilerin yaşamaya hakkı olmadığı görüşünü benimseyen iki eşcinsel erkek, bir arkadaşlarını öldürüp cesedini bir sandığa yerleştirirler. Sonra da, cesedin bulunduğu sandığı bir ziyafet sofrasına dönüştürerek, arkadaşlarını, bu arada öldürülenin sevgilisini evlerine çağırırlar. Hitchcock, aynı odada geçen ve süresi gerçek zamanla örtüşen bu filmi planlara ayır-

maz. Alıcıya yer değiştirerek, bir bobinin içerdiği 300 metre negatifi bir kerede çeker. Bobinin bittiği yerlerde de alıcıyı bir sütuna ya da bir kişinin sırtına getirerek, ikinci bobindeki filmin bir öncekinin devamı olduğu, çekime ara verilmediği izlenimini sağlar. Böylece, baştan sona sanki tek bir plandan oluşan bir film çıkar ortaya. Elliyi aşkın film çeviren Hitchcock'un, en iddiasız filmleri bile anlatımın gelişmesiyle, yaratılan ortamla, ele alınan kişilerin kimlikleriyle, zaman zaman yer verdikleri alaycı bakışlarıyla, çok sınırlı da olsa erotik göndermeleriyle yönetmenin kimliğini hemen açığa vururlar. Ray Milland ile Grace Kelly'nin başrolleri oynadıkları *Dial M for Murder* (*Cinayet Var*, 1954), mirasını elde etmek için karısını öldürtmek isteyen bir erkeğin öyküsünü perdeye getirir. Belirsizlik ve korku ortamını ustaca canlandıran film, matematik denklemlerini çağrıştıran bir kurguya sahiptir. James Stewart ile Grace Kelly'nin başrolleri oynadıkları *Rear Window* (*Arka Pencere*, 1954) ayağı alçıya alındığı için, penceresinden karşı apartmandaki komşuları gözetleyerek vakit öldüren bir foto muhabirinin tanık olduğu bir cinayeti konu edinir. Olayları fotoğrafçının gözünden izleyen seyirci, karşı komşunun azılı bir katil olduğuna inanırsa da, Hitchcock yine beklenmedik bir çözüm getirir. *Arka Pencere*, gerilimin yanı sıra, sinemada röntgencilik üzerine yapılmış en önemli filmlerden biridir. Daha önce İngiltere'de çekmiş olduğu aynı adlı filmin yeniden yapımı olan *The Man Who Knew Too Much* (*Çok Bilen Adam*, 1956) olsun, *To Catch a Thief* (*Kelepçeli Âşık*, 1954) olsun, bir kişinin izinin sürülmesinden gerilime ulaşırlar. İz sürmenin en başarılı örneğini ise *North by Northwest* (*Gizli Teşkilat*, 1959) oluşturur. Cary Grant ile Eva-Marie Saint'in başrolleri oynadıkları film, casus sanılan bir işadamının başına gelenleri konu edinir. Film, bir başkası sanılma, suçsuzluğunu kanıtlayamama, aniden başlayan bir aşk ve mutlu son gibi Hitchcock sinemasının başlıca öğelerine yer verir. Çift kanatlı küçük bir uçağın açık arazide Cary Grant'i kovaladığı sahne, Hitchcock sinemasının belleklerde yer eden sahnelerinden birini oluşturur. *Gizli Teşkilat*, yönetmenin aşırı romantik bulunan bir önceki filmi *Vertigo*'nun (*Ölüm Korkusu*, 1958) olumsuz izlerini de siler. Oysa, James Stewart ile Kim Novak'ın başrolleri oynadıkları *Ölüm Korkusu*, romantik bir film değildir. Film, sevdiği kadın öldükten sonra tıpatıp ona benzeyen bir kadınla karşılaşıp sevgisini ona yönelten bir erkeği ele alırken, çifte kimlikten yola çıkarak, nekrofili (ölü seviciliği) gibi bir konuyu büyük bir ustalıkla gündeme getirir. 1960'tan sonra Hitchcock sinemasında korku ve kuşku ile güncel gerçeklik arasındaki ilişkinin daha belirginleştiği görülür. Nitekim, gerilim filminden çok bir korku filmini andıran *Psycho*'nun (*Sapık*, 1960) boğucu havası, günlük gerçekliklere gönderme yapar. Moteline gelen müşterileri öldüren, on yıl önce ölmüş annesini mumyalatıp evinde saklayan sapık (Anthony Perkins), filmin sonunda da açıklandığı gibi Freud'a göndermeler yapar. Seyirci, kadın kılığına giren katilin, annesini ve üvey babasını öldürdüğü için kişilik parçalanmasına

uğradığını öğrenir. Siyah beyaz çekilen filmin gotik havası, bireysel bir olayın ötesinde, çağdaş insanın toplumsal şiddet karşısında duyduğu korkuyu gündeme getirir. Motelde geceleyen genç kadının (Janet Leigh) duş yaparken, yalnız eli görünen biri tarafından öldürülmesi, filmin en çarpıcı sahnesidir. Hitchcock *Sapık*'ı, "en arı" filmi olarak değerlendirir. Başrolleri Rod Taylor ile Tippi Hedren'in paylaştıkları ve irili ufaklı kuşların küçük bir Amerikan kasabasında yaşayanlara saldırmasını konu edinen *The Birds* (*Kuşlar*, 1963) yine "korku" temasını sürdürür. Daha sonraki yıllarda Hollywood'un bol bol çekeceği "felaket" filmlerinin öncüsü sayılabilecek *Kuşlar*'ın, bireyin doğa karşısında çaresizliğini vurguladığı gibi, atom bombası gibi bir toplu kıyım tehlikesine de gönderme yaptığı düşünülebilir. Gerçekten de, yoğunluğu gittikçe artan bir kâbus film ilerledikçe sanki bir kıyamet günü ortamı yaratır. (Hitchcock'un, kuşları oynatmayı nasıl başardığı yolundaki soruya verdiği yanıt ünlüdür: "Ücretlerini yüksek tuttum.") Yönetmenin daha sonra çevirdiği *Marnie* (*Hırsız Kız*, 1964), *Torn Curtain* (*Esrar Perdesi*, 1968) ve *Topaz*'ın (1969) geleneksel Hitchcock filmlerinin çizgisini sürdürürler. Buna karşılık, cinayetler işlemekle suçlanan eski bir pilotun (Jon Finch), suçsuzluğunu kanıtlama çabasını konu edinen *Frenzy* (*Cinnet*, 1971), katilin kimliğinin filmin başında anlaşılmasına karşın, sıradışı bir gerilim yaratır. Yönetmenin son filmi *Family Plot* (*Aile Komplosu*, 1975) ise aynı gerilimi bu kez neredeyse bir güldürü havasında yakalar. Uzun meslek yaşamı boyunca aynı çizgiyi sürdürmeyi başaran sayılı yönetmenlerden biri olan Hitchcock neyi anlattığından çok, nasıl anlattığını önemseyen bir yönetmendir.

Şarlo'dan Sonra Charles Chaplin

Charles Chaplin, Şarlo tipini son olarak *Modern Times*'ta (*Asri Zamanlar*, 1936) kullandı. Daha önce de belirtildiği gibi, René Clair'in *Bize Özgürlük* adlı filminden esinlendiği bilinen *Asri Zamanlar*, işsizlik, emek sömürüsü, grev, yoksulluk, sokak gösterileri gibi konulara değinirken, makineleşmenin insanı nasıl robotlaştırdığını vurgular. 1930 yıllarının, bir başka deyişle "modern zamanların" çalışma ortamını ele alır. Sinemaya ses öğesinin girmesinden sonra çekilmiş olmasına karşın, *Asri Zamanlar*, gülütlerin ağır bastığı sessiz bir film gibi tasarlanmıştır. Filmde müzik ve şarkı vardır ama karşılıklı konuşmalar yoktur. Yine de, seyirci ilk kez bu filmde Chaplin'in sesini duyar. Bir fabrikanın montaj zincirinde vidaları sıkıştırmakla görevli Şarlo, her yerde vida görmeye başlayınca tımarhaneye kapatılır. İyileşip çıktığında, iş ararken, yerde gördüğü bir kırmızı bayrağı kaldırınca anarşist diye hapse atılır. Cezaevinden çıkınca, karnını doyurabilmenin tek yolunun yeniden cezaevine düşmek olduğunu anlar. Yoksul bir genç kızın (Paulette Goddard) karnını doyurmak için yaptığı hırsızlığı üstlenir. Filmin sonunda Şarlo ile genç kız, toplumun kendilerini dış-

lamasına karşın, her şeye yeniden başlamak için yollara düşerler. Film bir yandan iş arayan Şarlo'nun, bir yandan da bir genç kızın öyküsünü aktarırken, bireysel konumların gözlemlenmesinden toplumsal eleştiriye ulaşır. Dramatik yapıdan bağımsız olduğu izlenimini veren güldürücü bölümler ise Chaplin'in olağanüstü oyunculuk yeteneğini bir gösteriye dönüştürmesini sağlar. Chaplin filminin adında "modern" sözcüğünü kullansa da, ele aldığı konu "bütün zamanlara" özgü bir konudur. Dönemin eleştirmenleri filmi komünizm propagandası yapmakla suçlayınca seyirci *Asri Zamanlar*'a ilgi göstermez. Almanya ve İtalya'da filmin gösterimi yasaklanır. Film, SSCB'de de ilgi görmez. Oysa *Asri Zamanlar*, kapitalizmin getirdiği makineleşmeyi eleştirerek, her şeyden önce insancıl değerlere önem verilmesi gerektiğini vurgulayan ve günümüzde de geçerliğini koruyan bir filmdir. *Asri Zamanlar*, 22 yıldır benzersiz bir ilginin odağı olan Şarlo tipini de artık sinema tarihine emanet eden film olur.

Sanayinin totalitarizmini eleştiren Chaplin, bir sonraki filminde Hitler ile Mussolini'nin totalitarizmini eleştirir. Gerçekten de *The Great Dictator* (*Büyük Diktatör*, 1940), Pearl Harbour baskınından önce ABD'de nazizme karşı çıkan tek filmdir. Chaplin sinemasının en olgun örneklerinden birini oluşturan bu film, sinema sanatının baskıcı ve ırkçı politikalara yönelttiği en sert eleştirilerden biridir. Alexander Korda'nın, Hitler'le Şarlo'nun bıyıkları arasındaki benzerliğe değinmesinden esinlenen Chaplin, *Büyük Diktatör*'ü, bir Yahudi berberle, ülkesinin (Tomanya) diktatörü Hynkel (Hitler) arasındaki benzerliğin yol açtığı yanlışlıklara dayandırır. Yahudi olduğu için toplama kampına atılan berber, Hynkel'in, Bakterya Diktatörü Napoloni'yi (Mussolini) ağırladığı sırada kamptan kaçar. Yetkililer diktatörle berberi birbirine karıştırınca, berber Hynkel'in yerine stadyumda nutuk verir. Yardımcıları Herring ile Garbisch'in şaşkın bakışları arasında, diktatörlüğü yeren, demokrasiye övgü dolu unutulmaz bir konuşma yapar. Chaplin'den başka, o yıllardaki eşi Paulette Goddard'ın ve Napoloni'yi oynayan Jack Oakie'nin de rol aldıkları film, iki doğrultuda gelişir. Bir yanda günlük ekmeklerini kazanmaya çalışan sıradan insanların dünyası, bir yanda üstün insan ilkesini benimseyen siyasal bir gücün kaba kuvvete dayanan dünyası yer alır. Yahudi berberin kişiliği sevecen ve duygusal bir yaklaşımla işlenirken, diktatör kaba güldürünün ve taşlamanın öne çıktığı bir anlayışla verilir. Berberin bölümlerinin yumuşak çizgisiyle diktatörün bölümlerinin mekanik çizgisi, ancak Chaplin'in üstesinden gelebileceği bir uyumla kaynaşır. Berberin dış görünüşü Şarlo'yu çağrıştırsa da, Şarlo'nun ezilmişliğinin yerini artık başkaldırı almıştır. Çünkü Şarlo'ya yaşamı zehir eden kötü adamların yerini de çılgın bir diktatör almıştır. Diktatörü canlandırırken, İngilizce, Almanca ve Yiddiş dili karması ama hiçbir anlama gelmeyen sözcüklerden oluşan bir konuşmayla seyirciyi güldüren Chaplin, filmin sonunda altı dakika süren konuşmasında duyarlığın doruğuna çıkar. Unutulmaz bir sesle, özgürlüğe, demokrasiye, geleceğe olan inancını vurgular. Uzaktaki sevgilisi Hannah'ya (Chap-

lin'in annesinin de adıdır Hannah), "Görüyor musun Hannah, insan kanatlandı, ebemkuşağında uçuyor, umudun ışığında uçuyor! Bak Hannah! Göreceksin!" diyerek filmi noktalayan "anti-Şarlo" yoluna devam ederek *Monsieur Verdoux*'ya ulaşacaktır. (Filmin hazırlığı sırasında konusu duyulunca, Almanya Büyükelçiliği Amerikan hükümetinden böyle bir filmin çevrilmesinin önlenmesini istemişti. Amerikan kamuoyunun bir bölümü de, tasarıdan vazgeçmesi için Chaplin'e baskı yapmış, Chaplin tehdit mektupları da almıştı.)

Chaplin'in, Orson Welles'in bir düşüncesinden yola çıkarak gerçekleştirdiği, ilk sesli filmi *Monsieur Verdoux* (1947), yönetmenin alçakgönüllü değerlendirmesine göre Mavi Sakal öyküsünü ele alan bir cinayet güldürüsüdür. Ama bu yapının gerisinde, benzersiz bir kara komedi, acı bir taşlama ve yoğun bir toplumsal eleştiri yatar. Chaplin, etik değerlerini yitirmiş, insanlığını unutmuş ve savaştan yeni çıkmış bir toplumun, bireysel ve toplumsal ilişkileri yeniden düzenleme gereksinmesi karşısındaki duyarsızlığını vurgular. Chaplin'in canlandırdığı, eski bankacı Monsieur Verdoux, kusurlarla erdemleri bir arada barındıran karmaşık bir kişiliktir. Giyimine kuşamına özen gösterir, çiçek yetiştirir, kelebeklere bile zarar vermekten kaçınır. Ama bir yandan da sahte kimliklere bürünerek varlıklı kadınlarla evlenir ve paralarını elde etmek amacıyla onları öldürür. Parayı borsa oyunlarıyla daha da çoğaltarak, hastalıklı olan asıl karısının bakımını sağlamaya çalışır. Seçtiği kurbanlardan kimisi karşı koyarak ölümden kurtulmayı başarırken, Verdoux genç bir kızı da bağışlar, dahası ona yardım bile eder. Bu bölümde, Verdoux sanki yüreğinin dibindeki Şarlo'ya kulak verir. Toplumun dışladığı bu genç kızın, onun savaş açtığı toplum katmanından olmadığını anlar. Verdoux'nun nefreti toplumu yönetenleredir. Bir kişiyi öldüreni katil, atom bombası atarak milyonları öldüreni kahraman sayan anlayışa karşıdır. Nazizmin benimsediği bu anlayış, iktidarın çıkarı söz konusu olduğunda yasaları ve ahlak kurallarını çiğnemekte sakınca görmeyen kapitalizme de yabancı değildir. Chaplin, Verdoux'yu Şarlo'nun tam karşıtı olarak çizer. Şarlo parasızken Verdoux zengindir. Şarlo kadınlar karşısında çekingenken, Verdoux çapkındır. Şarlo'nun topluma ayak uyduramamasına karşılık, Verdoux toplumla tam bir uyum içindedir. Cinayet işlemeyi bir meslek olarak gören Verdoux, her cinayetten sonra, yorucu bir iş gününün ardından evine dönen bir erkek gibi asıl karısının yanına döner. Ama temelde Verdoux, Şarlo'dan başkası değildir. Bunun içindir ki filmin sonunda idama götürülürken Şarlo gibi yürüyecektir. Yapısıyla, getirdiği yoğun suçlamalarla, *Monsieur Verdoux*, Chaplin'in en ayrıksı filmidir.

Limelight (*Sahne Işıkları*, 1952) Chaplin'in Hollywood'da çektiği son film oldu. Filmde, Chaplin'in yanı sıra Claire Bloom, Buster Keaton ve Chaplin'in çocukları Sydney ile Geraldine Chaplin'in de rol alırlar. Yeniden sahneye dönme tutkusunu içinden söküp atamayan yaşlı palyaço Calvero ile umut ve güven aşıladığı genç bir balerinin öyküsünü ele alan film, sanatçının yaşam öy-

küsünden izler de taşır. Yürüyemediği için canına kıymaya çalışan balerin ile kendini avutmak için alkole sığınan Calvero arasındaki ilişki, Chaplin'in kendi kimliğini ve sanatını sorgulamaya yönelik bir günceye dönüşür. Chaplin bu bireysel incelemeden evrensel sonuçlara ulaşır. Filmin, Chaplin'in çocukluğunun geçtiği Londra ortamında gelişmesi, Calvero'nun odasında Şarlo'nun resminin asılı olması, bir masanın üstünde, Şarlo'nun ilk filmlerinin oyuncusu Edna Purviance'ın resminin bulunması, balerini oynayan Claire Bloom'un Chaplin'in son karısı Oona'ya şaşılacak derecede benzemesi, hep Chaplin'in yaşam öyküsüne göndermelerdir. Ama filmin ufukları, lirizmin doruğa ulaştığı bir aşk ilişkisi ile yaşlılığın iç içe geçtiği duygusal bir çizginin çok ötesindedir. Yönetmen bir kez daha insana, insan aklına ve insanın yarınına güvenini yineler. İnsanın, haksızlıklara olduğu gibi, yaşlılığa da, ölüme de dayanışma ve insan sevgisiyle karşı koyabileceğini vurgular. (Chaplin, *Sahne Işıkları*'nın galası için *Queen Elizabeth* transatlantiğiyle New York'tan Londra'ya giderken, ABD Adalet Bakanı James McGraney, İngiliz vatandaşı Chaplin'in ABD'ye dönmesine izin verilip verilmemesi konusunda inceleme yaptırdığını açıklar. Bir zamanlar Amerika'nın gözdesi Chaplin, McCarthy'ci anlayışın geleceği konusunda karar almasına olanak tanımaz. ABD'ye dönmeyeceğini açıklar. Chaplin İsviçre'ye yerleşecektir.)

Chaplin'in İngiltere'de çevirdiği *A King in New York* (*New York'ta Bir Kral*, 1957) Amerikan yaşam biçimine yönelik bir eleştiridir. Film, Amerika'ya sığınan, sürgünde yaşlı bir kralın, yıkıcı etkinliklerde bulundukları gerekçesiyle hüküm giyen bir ana babanın çocuğuna sahip çıktığı için suçlanmasını konu edinir. Hakkında soruşturma açılan kral, dönmemek üzere ABD'yi terk eder. Chaplin'in özyaşamıyla büyük benzerlikler içeren filmin eksen kişisi kral, çağdaş dünyanın çirkinlikleriyle savaşan bir Don Kişot gibidir. Dünyanın karşı karşıya bulunduğu tehlikeleri sezen ve bu tehlikeleri görmezden gelenleri uyarmak isteyen yürekli bir sanatçının duyarlığının ürünüdür. Makkarticiliği sert bir biçimde eleştiren film, Chaplin'in dünya görüşünü son kez açıkladığı film oldu. Chaplin *New York'ta Bir Kral*'ın ardından son filmi *A Countess from Hong-Kong*'u (*Hong-Kong'lu Kontes*, 1967) çevirdi. Başrollerde Marlon Brando ile Sophia Loren'in oynadıkları ve Chaplin'in de kısa bir rol üstlendiği film, Chaplin'in tek renkli filmidir. *Hong-Kong'lu Kontes* aynı zamanda, Chaplin'in hem seyirci ilgisi çekmeyen hem de eleştirmenlerce olumsuz karşılanan tek filmidir. Chaplin, insanı ele alan sinemasında, sinema sanatından en ufak bir ödün vermeksizin, geniş kitlelerce benimsenmenin yolunu bulabilmiş bir yaratıcıdır.

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SAVAŞ SONRASINDA AVRUPA SİNEMASI

Fransa

Alman işgalinin ve işbirlikçi Pétain hükümetinin açtığı yaraları sarmaya başlayan savaş sonrası Fransa'sının, değişen toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullara ayak uydurarak, ülkeyi yeniden savaş öncesindeki konumuna getirmeyi başarması kolay olmadı. Vichy'yi başkent yapan ve "iş, aile, vatan" hedeflerine öncelik tanıdığını öne süren otoriter sağcı hükümetin başı Mareşal Pétain, savaşın bitiminden sonra yargılanarak idam cezasına çarptırıldı. Ancak yaşı nedeniyle cezası yerine getirilmeyerek, son günlerini yaşayacağı Yeu Adası'na sürgün edildi. Maurice Bardèche ile birlikte, büyük ilgi gören bir *Sinema Tarihi* yazmış olan (romancı, denemeci) Robert Brasillach ise savaş yılları boyunca Almanya'dan yana yazdığı yazılar nedeniyle ölüm cezasına çarptırıldı ve ceza yerine getirildi. Stüdyo donanımlarının eskimişliğine, hammadde yokluğuna eklenen, ilk barış yılının elektrik kesintili dondurucu kışı sinema alanındaki yeniden örgütlenmenin ilk adımlarına tanık oldu. Amerikan sinemasının ezici rekabetine karşın, Fransız sineması, köklü kültür birikiminin desteğiyle beklenmedik kadar kısa bir süre içinde iç pazarı yeniden ele geçirdiği gibi, yabancı pazarlarda da ilgi çekmeye başladı. Bu gelişmede devletin sinemayı desteklemesinin büyük katkısı oldu. Savaştan önce yürürlüğe giren bir yönetmelikle kota sistemi getirilmiş, sinema salonlarında Fransızca dublajlı olarak gösterilebilecek Amerikan filmi sayısı 120'yle sınırlanmıştı. Savaştan sonra bu kota kaldırıldı, bunun yerine salonlara yıl boyunca % 37 oranında Fransız filmi gösterme zorunluğu getirildi. Kotanın kaldırılmasının salonları Amerikan filmleriyle doldurması karşısında, 1949'da yeniden kota getirildi ve yıllık Amerikan filmi sayısı yeniden 120'yle sınırlandı. Bilet fiyatlarına eklenen yeni bir vergiyle de, sinema alanını desteklemek için özel bir fon kuruldu. Sinemanın yeniden eski canlılığına kavuşmasında bu önlemlerin büyük katkısı oldu. Ne var ki, savaşın hemen ertesinde Yeni Gerçekçilik akımının İtalyan sinemasına yepyeni bir anlayış getirmesine karşılık, Fransa'da benzer bir olay yaşanmadı. (Daha sonra değinilecek olan Yeni Dalga akımı, on yıl kadar sonra ortaya çıkacaktır.) Savaş öncesinin René Clair, Julien Duvivier, Jean Renoir gibi önemli yönetmenlerinin, yeni çalışmalarında da (bu filmlere daha önce değinilmişti) savaş öncesi çizgilerini sürdürdükleri görüldü. Ama eskilerin yanı sıra, savaş sonrasının değişen toplumsal gerçeklerine eğilen yeni yönetmenler de

ilk filmlerini çevirmeye başladılar. Jacques Becker, Jean-Pierre Melville, Claude Autant-Lara, René Clément, Henri-Georges Clouzot, André Cayatte gibi yönetmenler Fransız sinemasının "klasik" anlayışının sınırlarını zorlayan filmlere imza attılar. Robert Bresson ile Jacques Tati ise daha özgün filmlerin yönetmenleri oldular.

Claude Autant-Lara (1903-2000) savaş yıllarında yönettiği *Le Mariage de Chiffon* (*Chiffon'un Düğünü*, 1942) ve *Lettres d'Amour* (*Aşk Mektupları*, 1942) ile dikkati çekti. Ünlenmesini sağlayan film ise başrolleri Gérard Philipe ile Micheline Presle'in üstlendikleri *Le Diable au Corps* (*İçimizdeki Şeytan*, 1946) oldu. Raymond Radiguet'nin romanından Jean Aurenche ve Pierre Bost gibi iki usta kalem tarafından sinemaya uyarlanan film, Birinci Dünya Savaşı yıllarında genç bir öğrenciyle, cephede savaşan bir subayın karısı arasındaki gönül ilişkisini ele alır. Yirmi yaşında tifodan ölen şair ve romancı R. Radiguet, romanında bir delikanlının, karşısındaki kadını ölüme sürükleyen hastalıklı tutkusunu işlerken yerleşik düzene karşı çıkar. Dramatik ve lirik yapısının yanı sıra burjuva sınıfının savaş karşısındaki ilgisizliği gibi siyasal göndermeler de içeren romanın sinema uyarlaması ise ele aldığı kahramanları toplumsal kökenlerinden soyutlar. Tutkuların sarmalında boğulan, acımasız bir aşk ilişkisini, ustalıklı bir anlatımla perdeye getirir. Ele aldığı konu tepkilere yol açmış, filmin gösterimden çekilmesi için girişimler yapılmıştı. Oysa *İçimizdeki Şeytan*, anlatımıyla, oyuncularının inandırıcılığıyla zamana karşı koyabilmiş bir filmdir. Yönetmen aynı anlatım ustalığını Georges Feydeau'dan uyarladığı *Occupe-Toi d'Amélie* (*Amélie'yi Gözet*, 1949); Colette'ten uyarladığı *Le Blé en Herbe* (*Olgunlaşmamış Buğday*, 1954); Stendhal'den uyarladığı *Le Rouge et le Noir* (*Kırmızı ve Siyah*, 1954); Pierre Mac Orlan'dan uyarladığı *Marguerite de la Nuit* (*Gecelerin Marguerite'i*, 1958); Dostoyevski'den uyarladığı *Le Joueur* (*Kumarbaz*, 1958) gibi filmlerde de sürdürdü. Jean Gabin, Bourvil ve Louis de Funès'in başrolleri oynadıkları, Marcel Aymé uyarlaması *La Traversée de Paris* (*Paris Yolculuğu*, 1956) ise dondurucu soğuğuyla, elektrik kesintisiyle, karaborsasıyla, kıtlığıyla savaş yılları Paris'ini bir gece yolculuğu boyunca ve bir güldürü havası içinde veren bir başyapıttır. Yönetmenin en önemli filmlerinden biri de *Tu Ne Tueras Point* (*Asla Öldürmeyeceksin*, 1960) adını taşır. Cezayir Savaşı'nın sürdüğü bir sırada çekilen ve bir askerin, düşman tutsakları öldürme emrini yerine getirmeme hakkını tartışmaya açan *Asla Öldürmeyeceksin*, tepkilere yol açtı. Yasaklanan film, ancak iki yıl sonra gösterime girebildi. Yine bir edebiyat uyarlaması olan son filmi *Gloria* (1976) yönetmenin en başarısız çalışmasını oluştursa da, Claude Autant-Lara'nın edebiyat uyarlamalarındaki başarısıyla Fransız sinemasına katkıda bulunduğu kabul edilir.

Avukatlık, gazetecilik yaptıktan, romanlar yazdıktan sonra senaryo yazarı olarak sinema ortamına adım atan **André Cayatte** (1909-1989), adalet mekanizmasının aksaklıklarını gündeme getiren filmlerle büyük ilgi topladı. Yargı-

lamaların yeterince nesnel olamayacağı, ölüm cezasının kaldırılması gerektiği, çocuk suçluluğu, savaşın gereksizliği gibi konuları ele alarak, kamuoyunda tartışmalar başlatan filmlerin yönetmeni oldu. İlk filmi *Les Amants de Vérone*'da (*Verona Âşıkları*, 1948) Jacques Prévert'in yazdığı konuşmaların da katkısıyla çağdaş bir Romeo Jülyet öyküsü aktaran Cayatte, ikinci filmi *Justice est Faite* (*Hak Yerini Buldu*, 1952) ile jüri kurumunu eleştirdi. Nous *Sommes Tous des Assasins* (*Hepimiz Katiliz*, 1952), *Avant le Déluge* (*Tufandan Önce*, 1954), *Le Dossier Noir* (*Kara Dosya*, 1955) yönetmenin hukuk sistemini gündeme getiren öbür filmleri oldu. *Hepimiz Katiliz*, adam öldürmeyi neredeyse meslek edinmiş bir katilin (Mouloudji), ölüm cezasına çarptırıldıktan sonra cezaevinde öteki idamlıklarla paylaştığı koğuşu anlatır. Yönetmen toplumsal koşullarla suç arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, ölüm cezası uygulamasını sert bir biçimde eleştirir. *Tufandan Önce* suç işleyen çocukları ele alır. İşlenen suçun sorumluluğu ana babaların davranışlarına, dünya görüşlerinin yanlışlığına, kültür birikimlerinin yetersizliğine yüklenir. *Kara Dosya*, genç bir sorgu yargıcının bir soruşturma sırasında karşılaştığı engelleri aktarır. Bu filmler, senaryo yazarı Charles Spaak'ın da katkısıyla, o yıllar Fransa'sının kimi sorunlarına ayna tutan "kışkırtıcı" örneklerdir. Cayatte'ın bundan sonra çevirdiği filmler arasında yalnızca, bir kadın öğretmenin (Annie Girardot) bir öğrencisine âşık olması üzerine kurulu *Mourir d'Aimer* (*Ölesiye Sevmek*, 1970) dikkati çeker. *Les Chemins de Katmandou*'dan (*Katmandu Yolları*, 1969) *Les Avocats du Diable*'a (*Şeytanın Avukatları*, 1980) uzanan filmler ise sıradan filmlerdir.

Jean Cocteau'nun yardımcılığını yaparak sinemaya giren **René Clément** (1913-1996) ilk filmi *La Bataille du Rail* (*Demiryolu Savaşı*, 1946) ile ünlendi. İşgalin son yıllarında demiryolu işçilerinin faşizme karşı direnişini ele alan film, güncel konusuyla, stüdyo dışında yapılan çekimleriyle ve belgeselci anlayışıyla Fransız sinemasının *Roma Açık Şehir*'i olarak karşılandı. Ne var ki *Demiryolu Savaşı*, konunun elverişli olmasına karşılık Yeni Gerçekçi olarak nitelendirilebilecek bir film değildir. Ama milliyetçilik ve yurtseverlik duygularını körükleyen film, daha sonra aynı doğrultuda çevrilecek filmlere örnek oluşturacaktır. Yönetmenin İtalya'da Cesare Zavattini'nin senaryosundan yola çıkarak çevirdiği ve başrolleri Jean Gabin ile Isa Miranda'nın oynadıkları *Au-Dela des Grilles* (*Firari Âşık*, 1948) Clément'ın olgunlaştığını gösterir. Ne var ki, filmin ele aldığı yasak aşk, yine Jean Gabin'in oynamış olduğu *Cezayir Batakhaneleri*'ni çağrıştırır. Clément'ın en önemli filmi *Jeux Interdits* (*Yasak Oyunlar*, 1952), savaş yılları ortamını iki küçük çocuğun gözünden verir. Daha sonraki yıllarda Fransız sinemasının önemli oyuncuları arasında yer alacak olan Brigitte Fossey, beş yaşındayken oynadığı bu filmde, hayvanlar için bir mezarlık kurmaya çalışan küçük kızı olağanüstü bir biçimde canlandırır. Hemen belirtmek gerekir ki, filmin şiirselliği, savaşın açtığı yaraların yorumlanmasından çok, yönetmenin anlatım ustalığından ve ayrıntılara verdiği önemden kaynaklanır.

Clément'ın İngiltere'de çevirdiği *Monsieur Ripois* (*Bay Ripois*, 1953) Gérard Philipe gibi usta bir oyuncunun da katkısıyla, bir çapkının serüvenini anlatan başarılı bir güldürü oldu. Maria Schell'in oynadığı, Zola uyarlaması *Gervaise* (*Sen Bir Melektin*, 1955); Marguerite Duras'ın bir romanından uyarlanan *Barrage Contre le Pacifique* (*Okyanusa Karşı*, 1957); *Plein Soleil* (*Kızgın Güneş*, 1960); senaryosuna F. F. Coppola'nın da katıldığı ve Paris'in işgalden kurtuluşunu ele alan ve De Gaulle'e övgüler düzen *Paris Brûle-t-il?* (*Paris Yanıyor mu?* 1966); ve yönetmenin son filmlerinden *Le Passager de la Pluie* (*Yağmurla Gelen Adam*, 1971); *Maison Sous les Arbres* (*Ağaçların Altındaki Ev*, 1975) düzgün anlatılmış olmanın ötesinde değer taşımayan çalışmalardır.

Jean Paul Le Chanois (1909-1985) oyuncu olarak adım attığı sinemada Jean Renoir ve Max Ophüls'ün yardımcılığını yaptıktan sonra *La Vie d'un Homme* (*Bir İnsanın Yaşamı*, 1938) adlı bir belgeselle yönetmenliğe başladı. Direniş hareketine katılan, komünizmi benimseyen ve asıl adı Jean Paul Dreyfus'ü savaş yıllarında değiştiren Le Chanois, Vercors bölgesindeki direnişçilerin yaşamını konu edinen *Au Coeur de l'Orage* (*Fırtınanın Ortasında*, 1944) adlı önemli bir belgesel çevirdi. Ama yönetmenin olumlu eleştiriler almasını *L'Ecole Buissonnière* (*Okulu Asmak*, 1949) ve *Sans Laisser d'Adresse* (*Adres Bırakmadan*, 1951) adlı filmleri sağladı. Bir kasaba öğretmeninin (Bernard Blier) çağdaş eğitim yöntemlerini uygulama mücadelesini veren *Okulu Asmak*, çevrenin ve kişilerin iç dünyasının yansıtılmasındaki titizliğiyle dikkati çekti. Yine Bernard Blier'nin başrolü üstlendiği *Adres Bırakmadan* ise toplumsal içeriği de olan bir dramdı. Le Chanois daha sonra, *Agence Matrimoniale* (*Evlilik Acentesi*, 1952) *Papa, Maman La Bonne et Moi* (*Annem, Babam, Hizmetçi ve Ben*, 1955) gibi bulvar güldürüleri ya da *Les Misérables* (*Sefiller*, 1958) gibi gösterişli ama yenilik getirmeyen edebiyat uyarlamaları çevirdi.

Jean-Pierre Melville (1917-1973) (asıl soyadı Grumbach) küçük yaşta amatör bir alıcıyla başladığı sinema serüveninde ilkin *Vingt Quatre Heures de la Vie d'un Clown* (*Bir Palyaçonun Yaşamının Yirmi Dört Saati*, 1946) adlı kısa bir filmle yönetmenliğe başladı. Bir kentin gece görüntüleri, gölgeler, alacakaranlık gibi, daha sonraki filmlerinin belirleyici öğelerinin yer aldığı bu filmi izleyen *Le Silence de la Mer* (*Denizin Sessizliği*, 1947) Fransız sinemasının genel çizgisinden ayrılan önemli bir film oldu. Fransız direnişinin yazarı Vercors'un aynı adlı kısa romanını sinemaya uyarlayan film, Vercors'un romanı yazdığı odada çekildi. *Denizin Sessizliği*, yaşlı bir ev sahibiyle yeğeni genç kızın, evlerinde kalan ve Fransızca bilen işgalci bir Alman subayı ile ilişkilerini ele alır. Genç kız, Fransız kültürüne hayran ve kendisine âşık subayla tek kelime konuşmamakta ısrar eder. Film, subayın "yalnızlığını" verirken, cephede kazanılan zaferin, nasıl yenilgiye dönüşebileceğini de vurgular. Yalnızlık konusuna, yönetmen daha sonraki filmlerinde de yer verecektir. Jean Cocteau uyarlaması *Les Enfants Terribles* (*Korkunç Çocuklar*, 1949), *Deux Hommes dans Manhat-*

tan (*Manhattan'da İki Kişi*, 1958), *Léon Morin Prêtre* (*Léon Morin, Rahip*, 1961) gibi filmler, yönetmenin anlatımının olgunlaştığını gösterir. Béatrice Beck'in romanından uyarlanan *Léon Morin Rahip* marksist bir kadınla (Emmanuelle Riva) genç bir rahip (Jean-Paul Belmondo) arasındaki tartışmayı ele alırken edebiyatın varlığını duyurduğu bir film olur. Yönetmenin başrolü de üstlendiği *Manhattan'da İki Kişi* ise Manhattan'da bir diplomatın izini süren bir gazetecinin serüvenini aktarır. Yönetmenin deyişiyle "gerçekçilikle bir ilgisi olmayan" film, Amerikan gangster sinemasına bir saygı gösterisidir sanki. Gerçekten de, Melville Amerikan sinemasının, özellikle de Howard Hawks'un etkilerini taşıyan gangster filmleri çevirmiştir. Genellikle erkekler arası dostluğu ve dayanışmayı yücelten bu filmlerin ilk örneği, *Bob le Flambeur*'dür (*Soyguncu Bob*, 1956). Paris'in gece yaşamından çarpıcı görüntüler de veren film, ölçülü bir erotizm de içerir. *L'Aîné des Ferchaux* (*Ferchaux'ların Büyüğü*, 1963), *Le Deuxième Souffle* (*İkinci Soluk*, 1965), *Le Samourai* (*Samuray*, 1967) aynı çizgiyi sürdürürken, yalnızlık temasını da gündeme getirirler. Bu filmlerin ilk ikisi yönetmenin en başarılı çalışmaları sayılır. Melville, *Le Cercle Rouge* (*Kızıl Halka*, 1970) ve *Un Flic* (*Bir Polis*, 1972) gibi son filmlerinde de, hiçbir iddia gütmeyen ama Amerikan sinemasına özgü gangster filmine Avrupalı bir bakış getiren tutumunu sürdürdü. Melville'in sinema anlayışının, Yeni Dalga akımını oluşturacak genç yönetmenler için bir esin kaynağı olduğunu belirtmek gerekir. O kadar ki, Jean-Luc Godard, ilk filmi *Serseri Âşıklar*'da, Melville'e de küçük bir rol (yazar Parvulesco) verecektir.

Louis Daquin (1908-1980) Sovyet sinemasının benimsediği Toplumsal Gerçekçilik akımından esinlenen iki filmle (*Biz Çocuklar* ve *Şafak Sökerken*) Fransız sinemasında özel bir yere sahip oldu. Komünist Parti'ye üye olan Daquin, yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra, işgal yıllarında ilk filmi *Nous les Gosses*'u (*Biz Çocuklar*, 1941) çevirdi. Öğrenciler arasında geçen film, iki kabadayı arkadaşlarıyla başa çıkabilmek için, öğrencilerin dayanışma içine girmelerini konu ediniyordu. Yönetmen öğrencilerden yola çıkarak, düşmana karşı birleşme öneriyordu. *Le Point du Jour* (*Şafak Sökerken*, 1949) kömür madenlerinde çalışan işçilerin yaşamını konu ediniyordu. Vladimir Pozner'in yazdığı senaryo, çekimin yapıldığı ocakların ve çevrenin koşullarına göre, çekim sırasında sürekli olarak değiştirilmişti. *Şafak Sökerken*, Toplumsal Gerçekçi anlayışın Fransız sinemasındaki en başarılı örneklerinden biri sayılır. Ama Daquin'in filmlerinin, iyi niyetli çalışmalar olmalarına karşın, sağlam bir anlatıma sahip olmadıklarını da belirtmek gerekir. Siyasal görüşleri nedeniyle ülkesi sinemasınca dışlanan Daquin, Romanya'da Panait Istrati'nin aynı adlı romanından *Les Chardons de Baragan*'ı (*Baragan'ın Dikenleri*, 1959) çevirdi, Yirminci yüzyıl başlarında Romanya'da bir köylü ayaklanmasını bir çocuğun gözünden veren filmin kahramanı bireyler değil, topluluğun tümüydü. Maupassant'dan (*Bel Ami*, 1955) Balzac'tan (*Les Arrivistes / İkbal Avcıları*, 1959) da uyarlama-

lar yapan Daquin, yaşamının son yıllarında Paris'teki sinemacılık okulu IDHEC'te öğretim üyeliği yaptı.

Kırk yıllık sanat yaşamı boyunca çok az sayıda film çeviren **Robert Bresson** (1907-1999), yalnız Fransız sinemasının değil, dünya sinemasının da en kendine özgü yönetmenlerinden biridir. Soyutlamaya ulaşan bir yalınlıktaki filmleri, bir yandan mistik ve dinsel bir yoruma yönelirken, bir yandan da ele aldıkları konularla ve bu konuların kahramanlarıyla, çağdaş gerçeklikten kopmayan bir çizgi izlerler. Profesyonel oyuncu kullanmayan, dramatik yapıya yer vermeyen yönetmenin filmlerinin genel konusu, insanın yeryüzündeki çilesidir. Bresson'un filmleri, alabildiğine yalın bir anlatımla, kahramanlarının içsel yolculuğu boyunca günah ve ahlak kavramlarını tartışır. Truffaut, alışılmış sinema anlatımına sırt çeviren Bresson'un filmlerini, filmden çok resme ve fotoğrafa yakın bulur. Bu izlenimde, Bresson'un sanat dünyasına resim yaparak adım atmış olmasının payı da olabilir. Bresson, aralarında René Clair'in de bulunduğu yönetmenlere yardımcılık yaptıktan, senaryolar yazdıktan sonra yönetmenliğe başladı. İlk filmi, *Les Affaires Publiques* (*Kamu İşleri*, 1934) adlı orta uzunlukta, öncü nitelikler taşıyan bir kaba güldürü oldu. Bir yıl savaş esiri olarak Almanya'da kaldıktan sonra döndüğü Fransa'da çektiği *Les Anges du Péché* (*Günah Melekleri*, 1934) yönetmenin sinema anlayışının ipuçlarını verdi. Film, bir manastırdaki iki rahibe arasındaki çekişmeyi konu ediniyor, rahibelerden biri, günahkâr bir kadını doğru yola getirmek için kendini feda etmeyi göze alıyordu. Çekişmenin karmaşık örgüsü, kahramanların iç dünyası, geleneksel sinema anlayışına uygun olsa da, yönetmenin anlatım biçemi, dramatik yapının öne çıkmasına izin vermiyordu. Çünkü, Bresson'a göre sinematograf (Bresson, başkalarının çevirdiği filmleri sinema, kendi filmlerini sinematograf olarak tanımlar) bir seyirlik değil, bir yazıdır. Film, görüntülerle değil, görüntüler arasındaki ilişkiyle anlatmalıdır konusunu. Yönetmenin ikinci filmi *Les Dames du Bois de Boulogne* (*Boulogne Ormanı Kadınları*, 1945) bu görüşü pekiştirdi. Denis Diderot'nun *Jacques le Fataliste* (*Kaderci Jacques*) başlığı altında aktardığı bir olaydan uyarlanan film, sıradan bir kıskançlık öyküsünü ele alır. Ama dramatik gerilim yerini, Bresson'un akılcı, neredeyse matematik kurallarına uygun anlatımına bırakarak aşk ve bencillik üzerine derinlemesine bir çözümlemeye dönüşür. Bresson bu filmde son kez profesyonel oyuncu kullandı. Çünkü Bresson'a göre sinematografta oyuncuya yer yoktur. Oscar kazanan oyuncular hep "bedenleri, yüzleri, sesleri kendilerinin değilmiş" izlenimi uyandırırlar. Yönetmen, tıpkı ressam gibi modellerden yararlanır. Model nesne olabileceği gibi, bir canlı da olabilir. Georges Bernanos'un romanından uyarlanan *Le Journal d'un Curé de Campagne* (*Bir Taşra Papazının Günlüğü*, 1951) yönetmenin koyu Katolik inancının yoğunlaştığı film oldu. Bir taşra rahibinin, çocuğu öldüğü için Tanrı'ya isyan eden bir kontesin inancını tazelemesini konu edinen film, anlatım biçimiyle dikkati çekti. Romanı neredeyse

sayfa sayfa aktaran Bresson, önce rahibe güncesini yazdırır. Ardından rahip yazdıklarını okur. Bresson rahibin okuduklarını görüntülerle canlandırır. Böylece Bernanos'un metninin şiirselliğine, çok aza indirilmiş konuşmalar, ağır bir akış ve hareketsiz (ve amatör) oyuncular eşliğinde bireyin iç dünyasına yapılan bir yolculuk eşlik eder. Bu yolculuk inançlara ve İsa'nın çilesine ulaşır. Bresson'un tutsaklık yaşamından esintiler taşıyan *Un Condamné à Mort s'est Echappé* (*Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, 1956) yönetmenin başyapıtı sayılır. Film, işgal yıllarında Almanların idama çarptırdıkları bir teğmenin kaçış hazırlığını konu edinir. Ama nazizmin vahşetini ya da direniş hareketini geriye iterek, özgürlükle noktalanan bir ölüm kalım dramını anlatır. Bunu anlatırken de, yüzlerin, bakışların, ellerin nesnelerin gerisinde "gizlenen" anlamları öne çıkarır. Neredeyse tümü beş altı metrekarelik bir hücrede geçen filmin yalın akışı, yoğun bir belirsizlik ve endişe havası yaratır. Bresson'un bir sonraki filmi *Pickpocket* (*Yankesici*, 1959) Yeni Dalga akımı yönetmenlerince yüceltilen bir film oldu. *Yankesici*, uzaktan uzağa Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını çağrıştırır. Yankesiciliği meslek edinen bir delikanlı, çaldıkça hem başkalarının haklarına zarar verir hem de günah işler. Ama suçluluk duygusunu, yaptığından aldığı neredeyse erotik zevk bastırır. O zamana dek yanıbaşında olan kadının bağışlayıcı aşkını keşfetmesi için, cezaevini boylaması gerekir. Günahın bağışlanabilirliği, bağışlamanın kötüyü "iyiye" dönüştürmesi Hıristiyan felsefesinin temel ilkelerinden biridir. Bresson, *Yankesici*'de bu ilkeyi, artık özgünleşen anlatımıyla işler. *Le Procès de Jeanne d'Arc* (*Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*, 1963), Dreyer'in daha önce değinilen aynı konulu filminin tersine, Jeanne d'Arc'ın çilesini dramatik öğelerden soyutlar. Duruşma boyunca, donuk, iletişimsiz bir Jeanne d'Arc izlenir. "Bir filmde beyazlık, sessizlik ve hareketsizlik öne çıkmalı" diyen yönetmen, bu filminde bu ilkeyi titizlikle uygulayarak yalınlığı en uç noktaya ulaştırır. Kahramanı bir eşek olan *Au Hasard Balthazar* (*Rastgele Balthazar*, 1966) ise yalnızlık ve değerbilmezlik üzerine bir filmdir. Eşek Balthazar'ın sahip değiştirdikçe tanık olduklarını aktaran film, iyilik ve kötülük kavramlarını Katolik dünya görüşüne uygun olarak ele alır. Yine bir Bernanos uyarlaması olan *Mouchette* (1967) yoksul bir genç kızın intiharla noktalanan yaşam öyküsünü aktarırken, yönetmenin deyişiyle "yoksulluğu ve acımasızlığı" ve aynı zamanda acıyı gündeme getirir. Bresson, anlatımını daha da yalınlaştırarak Dostoyevski'den *Une Femme Douce* (*Tatlı Bir Kadın*, 1969) ile *Quatre Nuits d'un Rêveur* (*Bir Hayalcinin Dört Gecesi*, 1972) adlı uyarlamaları yaptı. Yönetmenin ilk renkli filmi olan *Tatlı Bir Kadın*, intihar eden karısının ölüsünün başında geçmişini sorgulayan bir erkeği konu edinir. *Bir Hayalcinin Dört Gecesi* ise Visconti'nin aynı konuyu ele alan *Beyaz Geceleri* ne denli etkileyici ise o denli anti-sinemadır. Bu filmleri, bir Ortaçağ söylencesini konu edinen *Lancelot du Lac* (*Gölün Lancelot'su*, 1974) izledi. Sessizliğin egemen olduğu bir anlatımla bir inanç bunalımını gündeme getiren film, yönetmenin anti-sinema an-

layışını daha da yoğunlaştırarak, izlenmesi büyük çaba isteyen bir nitelik kazanır. Yozlaşmış bir dünyada yaşamaktansa intiharı yeğleyen bir delikanlıyı ele alan *Le Diable Probablement* (*Herhalde Şeytan*, 1977) ve paranın insanın elini kana bulayabileceğini vurgulayan *L'Argent* (*Para*, 1983) Bresson hayranlarının bile övgüsünü kazanamayan filmlerdir. Yalnız Fransız sinemasında değil, dünya sinemasında da ayrıksı bir yere sahip olan Bresson, çağdaş toplumun insanda yarattığı bunalımları, kuşkuları, korkuları, dünyadan soyutlanmış bir ortamda hareket ettikleri izlenimini verdiği kahramanlar aracılığıyla anlatır. Filmleri, Katolik bir bakış açısının egemen olduğu konularından çok, yönetmenin anlatım biçemiyle değer kazanır. Bu anlatım ustalığı, içine girilmesi kolay olmayan ama girilmesi durumunda lirik tatlar içeren bir dünya yaratır. Katolik Kilisesi'nin mahkûm ettiği intiharı, sinemanın en Katolik yönetmeni Bresson'un, bireyin kendi isteğiyle ölümle buluşması olarak hoşgörüyle değerlendirip, Kilise ile ters düşmesi ise ilginçtir.

Rus kökenli **Jacques Tati** (Tatischeff) (1907-1982) güldürü alanına getirdiği yenilikle, Fransız sinemasının Max Linder'den sonra yetiştirdiği en önemli güldürü yönetmeni ve oyuncusu oldu. Az sayıdaki filminde, bir zamanların ahlak değerlerine saygılı dingin yaşam biçimiyle, tüketim toplumunun kaçınılmaz kıldığı kargaşa arasındaki çelişkiyi vurguladı. Bireyle toplum ve teknik arasındaki çatışmayı gündeme getirdi. Gençlik yıllarında Racing Club'de rugby oynarken, arkadaşlarını eğlendirmek için oynadığı sözsüz oyunlar büyük ilgi uyandırınca Tati, Paris kabarelerinde çalışmaya başladı. Edith Piaf ile işbirliği yapan, Colette ile dostluk kuran Tati'nin ilk sinema denemesi, kendisinin yönetip oynadığı, yarım kalan, orta uzunluktaki *Oscar Champion de Tennis* (*Oscar Tenis Şampiyonu*, 1953) oldu. Birkaç kısa film yönettikten (*Retour à la Terre* / *Dünyaya Dönüş*, 1938; *L'Ecole des Facteurs* / *Postacılar Okulu*, 1938 vb), oyuncu olarak filmlerde rol aldıktan sonra, Fransız güldürü sinemasında yeni bir dönem başlatan *Jour de Fête*'i (*Tatil Günü*, 1949) çevirdi. Tati'nin senaryosunu yazıp, başrolü de üstlendiği *Tatil Günü*, yönetmenin kısa filmi *Postacılar Okulu*'ndan esinlenir. Küçük bir kasabanın posta dağıtıcısı, kasabanın yıllık panayırında gösterilen bir belgesel filmde Amerikalı postacıların mektupları helikopterle dağıttıklarını görür. O da, Amerikalı meslektaşları gibi mektupları hızlı bir biçimde dağıtabilmek için, akla hayale gelmeyecek cambazlıklara başvurur. Baştan sona açık havada geçen film, tek bir panayır gününü anlatır. Uzun boylu, iriyarı, kasketli, bisikletli ve kırk yılda bir konuştuğunda ne dediği anlaşılmayan sakar postacının oyunculuğu gülütlere ve sözsüz oyuna dayanır. Kurulmuş oyuncak gibi hareket eden, bisikletini hiç yanından ayırmayan postacı, bu dünyadan kopuk bir ortamda yaşar sanki. Bu kopukluğun yol açtığı ölçülü mizahın, Buster Keaton sinemasını çağrıştırdığı söylenebilir. Yönetmenin ikinci filmi *Les Vacances de M. Hulot* (*Bay Hulot'nun Tatili*, 1953) Tati'nin anlatımının olgunlaştığını kanıtlar. Dökülen otomobiliyle yaz tatiline

çıkan M. Hulot, bir sahil kasabasında yerleştiği otelde, kimseye benzemeyen davranışlarıyla dikkati çeker. Ağzından eksik olmayan piposu, başından çıkarmadığı şapkası, ayakkabılarının bir karış üstünde sona eren pantalonu M. Hulot'nun görünüşünü herkesten ayırır. İnsanlarla ilişki kurmaya, onlara yardımcı olmaya, sorunlarını çözmeye çalışan M. Hulot'ya, ancak yaşlı bir kadınla, küçük çocuklar dostluk elini uzatır. Postacı gibi konuşmayı sevmeyen, sözcüklere gürültüleri yeğleyen M. Hulot küçük burjuva gibi davranmaya özen gösterdikçe, küçük burjuvanın çelişkilerini ve yozluklarını vurgular. Kendisini çevreleyen yapmacık dünyaya bir çocuğun saf gözleriyle bakar. Yönetmenin yalın anlatımı M. Hulot'ya Şarlo gibi ayrıksı bir kimlik kazandırır. M. Hulot film boyunca, birbirinden kopuk bölümler arasında bağlantı sağlayan öğe olur. Yönetmen M. Hulot kimliğini sürdürecek ve *Mon Oncle* (*Amcam*, 1958), *Playtime* (*Oyun Zamanı*, 1967) ve *Trafic* (*Trafik*, 1971) adlı filmlerinde de onun serüvenlerine yer verecektir. *Amcam* (filmin Türkçe adının "*Dayım*" olması gerekirken, Fransızca'da amca ve dayı kavramları aynı sözcükle belirtildiği için, film Türkiye'de gösterime girdiğinde çeviri hatası yapılmıştır) sekiz dokuz yaşlarında bir çocuğun, dayısı M. Hulot ile ilişkisi üzerine kuruludur. Kendi halinde bir yaşamı olan, kalender M. Hulot'nun, yeğeniyle sıcak ilişkisini onaylamayan varlıklı enişte, bu ilişkiyi noktalamak için M. Hulot'ya iş bulur. İşyerini altüst eden sakar M. Hulot, kızkardeşinin çöpçatanlık girişimi de boşa çıkınca, çalışması için yabancı bir ülkeye gönderilir. M. Hulot'nun yalın, içtenlikli yaşam biçimiyle, kızkardeşi ve kocasının teknolojinin en yeni buluşlarından yararlanan varlıklı yaşamı arasındaki çelişkiler, filmin güldürü kaynağını oluşturur. Ama bu çelişkiler aynı zamanda "yeni" adına yok edilen "eski" değerleri de vurgular. Tati'nin uzun bir suskunluktan sonra çektiği *Oyun Zamanı*, incelikli gülütleriyle, yönetmenin tüketim toplumuna yönelttiği eleştiriyi daha da yoğunlaştırır. M. Hulot, çağdaş mimarlığın bir kenti nasıl bir labirente dönüştürdüğünü vurgular. Beton binalar, cam vitrinler, plastik bölmeler, otomatik kapılar kentte yaşayanları da sanki yapay birer insana dönüştürür. Her şey o denli yapaylaşmıştır ki, M. Hulot'nun tanıştığı Amerikalı turist kadına verdiği çiçekler bile plastiktendir. Aynı anlayış *Trafik*'te de sürer. Modelini çizdiği otomobili, sergiye katılmak için Paris'ten Amsterdam'a götürmekle görevlendirilen M. Hulot, otoyolları bırakıp köy yollarına dalınca, Amsterdam'a ancak sergi kapandıktan sonra ulaşır. Gülütlerin birbirini izlediği film, makineleşmenin yol açtığı yabancılaşmayı bir kez daha vurgular. Yönetmenin son filmi *Parade*'da (*Geçit*, 1973) artık M. Hulot yoktur. Tati'nin bir sirkte numaralar, taklitler de yaparak gösterileri sunduğu film, sirke ve sirk sanatçılarına bir saygı gösterisidir. Tati'nin, sanayileşmenin yol açtığı kargaşaya karşı geçmişin özlemini gündeme getiren sinemasının oldukça romantik olduğunu belirtmek gerekir.

İngiltere

İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde, 19. yüzyılda dünyaya damgasını vurmuş olan Büyük Britanya İmparatorluğu çoktan tarihe karışmış, iki kutuplu (ABD ve SSCB) bir dünya düzeni ortaya çıkmıştı. Savaş, İngiliz ekonomisini etkilese de, İngiltere Alman uçaklarınca bombalansa da, öteki Avrupa ülkelerinin tersine İngiliz toprakları düşman işgaline uğramamıştı. Belki bu nedenle, ekonominin yeniden güçlenmesi, bu arada sinemanın yeniden canlılığa kavuşması da, öteki Avrupa ülkelerine oranla daha kolay oldu. Savaşın bitiminden sonra yapılan seçimlerde iktidara gelen İşçi Partisi, kapsamlı bir devletleştirme etkinliğine girişti. Sinema alanında da, ithal edilen Amerikan filmlerinin sayısını azaltmak için yabancı filmlere ek bir vergi getirildi. Bu arada sinemaların yıl içinde göstermekle yükümlü oldukları yerli film oranı, yüzde otuzdan yüzde kırk beşe çıkarıldı. Biletlerden alınan bir vergiyle oluşturulan bir fon üretimin desteklenmesi için kullanıldı. İşçi Partisi'nin 1951 seçimlerinde yenilgiye uğrayarak yerini on yıl sürecek bir Muhafazakâr Parti iktidarına bırakması, ertesi yıl Kral VI. Georges'un ölmesi üzerine tahta II. Elizabeth'in çıkması, ülkede önemli değişiklikler yaşanmasına yol açtı. David Lean'in yönettiği *Kısa Tesadüfler*'in 1946 yılı Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ile ödüllendirilmesi ise İngiliz sinemasının yeni atılımının başlangıcı sayıldı. Carol Reed, Anthony Asquith gibi eski yönetmenlerin yanı sıra David Lean, Laurence Olivier, Alexander Mackendrick gibi yönetmenler, önemli ürünler verdi. Michael Powell'in (1905-1990) Macar kökenli senaryo yazarı Emeric Pressburger ile işbirliğinin sonucu olan *The Red Shoes* (*Kırmızı Pabuçlar*, 1947) ve *The Tales of Hoffmann* (*Hoffmann'ın Masalları*, 1951) bale, dans ve müziğin, sinemada büyük bir ustalıkla kullanılmasının çok başarılı örneklerini oluşturdu. Powell'ın daha sonraki yıllarda yöneteceği *Peeping Tom* (*Röntgenci*, 1960) ise insanları nasıl öldürdüğünün fotoğrafını çeken bir katilin paranoyasını ele alırken, sinema dili üzerine de bir incelemeye dönüşüyordu. Ealing Stüdyoları'nın başındaki yapımcı (Sir) Michael Balcon'ın (1896-1977) da, dar bütçeli filmlerle İngiliz sinemasına yeni bir kimlik kazandırma yolunda büyük katkısı oldu. Özellikle, ürettiği güldürülerle, İngiliz mizah anlayışının ülkesi dışında da büyük ilgi görmesini sağladı. Ealing ile birlikte üretimi elinde tutan Arthur Rank'tan başka Hammer Films'in de önemini vurgulamak gerekir. Hammer Films, geleneksel konulardan ayrılarak korku ve bilimkurgu alanında çok önemli filmler üretti.

Kurguculuktan yönetmenliğe geçen **David Lean** (1908-1991) edebiyat uyarlamaları ile ünlendi. Noel Coward'dan uyarladığı *In Which We Serve* (*Denizler Hâkimi*, 1942) ile dikkati çekti. Yine Coward'dan uyarladığı *The Happy Breed* (*Mutlu Kuşak*, 1942) ve *Blithe Spirit*'ten (*Ben Çağırmadım*, 1945) sonra yönettiği *Brief Encounter* (*Kısa Tesadüfler*, 1945) uluslararası üne kavuşmasını sağladı. Noel Coward'dan uyarlanan *Kısa Tesadüfler*, bir rastlantı sonucu kar-

şılaşan evli bir kadınla (Laura Jesson) evli bir erkek arasındaki, kısa süreli gönül ilişkisini konu edinir. Sinemanın çok işlediği yasak aşk konusunu İngiliz taşrasına, daha da doğrusu taşradaki küçük bir tren istasyonuna taşıyan film, bir küçük burjuva dramını oldukça nesnel bir yaklaşımla işlerken, ele aldığı kişilerin iç dünyalarına da başarılı bir biçimde eğilir. Yönetmenin bu filmde belirginleşen anlatım olgunluğu, Charles Dickens'tan uyarladığı *Great Expectations* (*Büyük Umutlar*, 1947) ve *Oliver Twist*'te (1947) de sürdü. David Lean'in, ilk filmlerinin esin kaynağı olan Noel Coward'tan sonra yöneldiği Dickens'ın dünyasını da ustalıklı bir biçimde yansıtmayı başardığı görüldü. Uyarlama yaparken romanın kimi bölümlerinin, dahası kimi kişilerinin elenmesi gerektiğini düşünen David Lean, bu iki filmle Alec Guiness gibi önemli bir oyuncuyu da sinemaya kazandırdı. Lean bu filmlerden sonra büyük bütçeli, gösterişli filmlere yöneldi. Pierre Boulle'un romanından uyarladığı ve Alec Guiness, William Holden ve Jack Hawkins'in oynadıkları *The Bridge on The River Kwai* (*Kwai Köprüsü*, 1957); Thomas Edward Lawrence'ın kitabından uyarladığı ve Peter O'Toole, Omar Sharif ve Alec Guiness'in oynadıkları *Lawrence of Arabia* (*Arabistanlı Lawrence*, 1962); Boris Pasternak'tan uyarladığı ve Omar Sharif ile Julie Christie'nin başrolleri paylaştıkları *Doctor Zhivago* (*Doktor Jivago*, 1965); E. M. Forster'in romanından uyarladığı ve Judy Davis, Victor Banerjee ve Alec Guiness'in oynadıkları *A Passage to India* (*Hindistan'a Bir Geçit*, 1985) usta anlatımının ve insanın iç dünyasını yansıtmadaki başarısının uluslararası ölçekte ilgi gören örnekleri oldu. Geniş seyirci kitlelerine ulaşan bu filmlerden önce yönetmiş olduğu *Hobson's Choice* (*Hobson'un Seçimi*, 1954) ise gösterişsiz bir başyapıttır. Harold Brighouse'un aynı adlı güldürüsünden uyarlanan film, Lancashire'da yaşayan yaşlı bir babayla evde kalmış üç kızı arasındaki ilişkiyi konu edinir. Charles Laughton bu filmde en başarılı oyunlarından birini verir. Lean, Joseph Conrad'dan uyarlamayı tasarladığı *Nostromo*'nun çekimini gerçekleştiremeden öldü.

Protestan bir rahibin oğlu olan ve daha on beş yaşında Stanford on Avon'da Shakespeare Festivali'nde sahneye çıkan **Laurence Olivier** (1907-1989), daha sonraki yıllarda olağanüstü bir Shakespeare oyuncusu olarak ünlendi. Bu nedenle sinemadaki çalışmaları genellikle bu parlak başarının gölgesinde kaldı. Oysa sinemaya yaptığı Shakespeare uyarlamaları, önce romantik rollerde, ardından karakter rollerinde verdiği oyunculuk örnekleri, Olivier'nin büyük bir sinemacı yeteneğine de sahip olduğunu kanıtlar. William Wyler'in Emily Brontë'nin romanından uyarladığı *Wuthering Heights* (*Ölmeyen Aşk*, 1939), Alfred Hitchcock'un Daphné du Maurier'den uyarladığı *Rebecca* (1940) gibi filmlerdeki oyunculuğu ile dikkati çeken Olivier, olgunluk döneminde Tony Richardson'ın John Osborne'un oyunundan uyarladığı *The Entertainer* (*Sahte Tebessüm*, 1960) ya da John Schlesinger'in yönettiği *Marathon Man* (*Vahşi Koşu*, 1976) gibi filmlerde olanca ustalığını gösterdi. Yönetmen Olivier ise sine-

ma tarihine Shakespeare'den yaptığı üç uyarlama ile geçti. Ünlü Old Vic Tiyatrosu'nun yöneticiliğini yaptığı bir sırada gerçekleştirdiği *Henry V* (*V. Henry*, 1945) üçlemenin ilkini oluşturdu. Olivier'nin ilk yönetmenlik denemesini oluşturan bu uyarlamayı, *Hamlet* (1948) ve *Richard III.* (*III. Richard*, 1956) izledi. Alışılmadık bir Shakespeare uyarlaması olan *V. Henry*'de yönetmen Shakespeare'in öyküsünü geri plana itip, dönemin tablolarındaki renklerden yola çıkarak, bir çağı minyatür düzenlemelerini çağrıştıran görüntülerle canlandırdı. Yönetmenin başrolü de üstlendiği film, bir tragedyadan çok sanki resim sanatı üzerine bir film olunca, seyirciden yeterince ilgi görmedi. Buna karşılık çok olumlu eleştiriler aldı. Olivier'nin yine hem yönetip hem başrolü üstlendiği *Hamlet* ise Sovyet yönetmen G. Kozintsev'in daha sonraki yıllarda çekeceği ve başrolü İnnokenti Smoktunovski'nin üstleneceği *Hamlet* (1964) ile birlikte sinema tarihinin en başarılı *Hamlet* uyarlaması oldu. Olivier bu uyarlamada bir önceki filminin yönetmenlik çizgisinden uzaklaşarak, ağırlığı oyunculuğa verdi. Bu kez tablolar yerine gravürlerden esinlendiği için filmi siyah beyaz çekti. *V. Henry*'deki minyatür anlayışının yerini, Elsinore Şatosu'nun kemerleri, kubbeleri, loş koridorları, geniş ama buz gibi salonları aldı. Olivier, annesiyle amcasının bir olup zehirledikleri kral babasının öcünü alma saplantısı içindeki Danimarka Prensi Hamlet'i, büyük bir ustalıkla canlandırdı. Oidipus kompleksinin ağır bastığı, psikanalize dayalı bu yorumda, hareketli bir alıcının bütün olanaklarından yararlandı. Sırası gelmişken, tiyatrocuların kralın önünde oynadıkları ve suçluyu ortaya çıkartacak olan oyun sırasında, alıcının oyunculara dönük olarak durmayı sürdürürken, salonda yarım daire biçiminde ileri geri giderek, kralın gittikçe artan korkusu, Hamlet'in sevinci, Horatio'nun merakı gibi öğeleri belirlemesinin, sinema okullarında ders malzemesi olarak kullanıldığını belirtmek gerekir. Oyunun sonu bilindiği için, filmin cenaze töreniyle başlaması ise yerinde bir dramatik kurgu örneğidir. (Aynı kurguyu daha sonra Orson Welles de *Othello*'da kullanacaktır). Olivier'nin Shakespeare üçlemesini tamamlayan *III. Richard*'da sanatçı yine başrolü de üstlendi. Üçüncü Richard'ın İngiltere tahtını ele geçirişinin öyküsünü konu edinen film, Olivier'nin ustalık gösterisine dönüştü. Tiyatroda da aynı rolü büyük başarıyla canlandırmış olan Olivier, filmin bir yerinde, alıcıya bakarak, sanki tiyatrodaymış gibi, doğrudan seyirciye seslenerek, oyuncunun alıcıya bakmaması kuralını hiçe saymaktan çekinmedi. Marilyn Monroe ile birlikte oynadığı *The Prince and The Showgirl* (*Uyuyan Prens*, 1957) ve Anton Çehov'dan uyarladığı *Three Sisters* (*Üç Kızkardeş*, 1970) Olivier'nın son yönetmenlik denemeleri oldu.

ABD'de doğup, Glasgow'da sanat öğrenimi gördükten sonra, kısa bir süre Hollywood'da çalışan **Alexander Mackendrick** (1912-1993), İkinci Dünya Savaşı yıllarında İngiltere'ye yerleşti. Senaryo yazarı olarak adım attığı sinemada ilk yönetmenlik denemesi *Whisky Galore* (*Su Gibi Viski*, 1949) ile büyük

bir başarı elde etti. Compton Mackenzie'nin romanından uyarlanan film İkinci Dünya Savaşı yıllarında viski stokunun tükenmesinin, küçük bir İskoç adasında yol açtığı huzursuzluğu ele alır. Ada açıklarında batan bir geminin ambarındaki viskileri gece yarısı karaya çıkaran adalılar, kutsal saydıkları pazar günü sona erer ermez viskiye saldırırlar. Güldürüyle toplumsal eleştiriyi ustaca iç içe geçiren Mackendrick aynı anlayışı sonraki filmlerinde de sürdürdü. Alec Guiness'in başrolde oynadığı *The Man in The White Suit* (*Beyaz Takımlı Adam*, 1951) kapitalizme yönelik bir taşlama oldu. Film, eskimek bilmeyen bir kumaş icat eden birinin öyküsünü anlatır. Üreticiler kârlarından olacakları, işçiler ise işsiz kalacakları gerekçesiyle kumaşa karşı çıkarlar. Film, kapitalist düzende sınıf çelişkilerine eğilirken, teknolojik yeniliklerle geleneksel üretim arasındaki çatışmaya da değinir. *The Ladykillers* (*Kadın Katilleri*, 1955) yönetmenin en ilgi gören güldürüsü sayılır. Film, yaşlı bir kadının (Katie Johnson) evinde, müzik öğretmeni olduğunu söyleyerek bir oda kiralayan bir soyguncunun (Alec Guiness), yapacağı soygunu engellemeye kalkışan kadınla çatışması üzerine kuruludur. Emekli bir binbaşı, bir gangster ile eski bir boksörden oluşan çete üyeleri o yıllar İngiliz toplumunun eleştiriye açık yönlerini perdeye taşırlar. Film, beş ölüme yer verse de, geleneksel İngiliz güldürüsüne toplumsal bir eleştiri de katarak türün en önemli örneklerinden birini oluşturur.

Alman kökenli **Henry Cornelius** (1913-1958) da güldürü alanında önemli filmler yönetti. Yönetmenin en iyi filmi sayılan *Passport to Pimlico* (*Pimlico'ya Pasaport*, 1949) İngiliz güldürüsünün de en başarılı örnekleri arasında yer alır. Londra'nın Pimlico semtinde, savaştan kalma bir bombanın patlaması üzerine açılan bir çukurda bulunan yüzyıllarca önceden kalma bir belge, kralın o bölgeyi bir düke verdiğini gösterir. Belgenin yürürlükten kaldırılmadığını gören mahalle halkı bağımsızlığını ilan ederek İngiltere Krallığı'ndan ayrılır. Yönetmen bu incelikli güldürüden yola çıkarak, bir yandan İngiliz geleneklerini ve kurumlarını eleştirirken, bir yandan da insanların toplu davranış biçimlerini inceler. Cornelius'un bir başka önemli güldürüsü de, *Genevieve* (*Kocamın Sevgilisi*, 1953) adını taşır. Film, bir otomobil rallisine katılan çok eski model bir otomobili eksen alarak yine kahkahayla izlenen bir güldürü klasiği oluşturur.

Güldürü alanının bir başka yönetmeni olan **Robert Hamer** (1911-1963) ise *Kind Hearts and Coronets* (*Hassas Kalpler ve Taçlar*, 1949) ile İngiliz kara güldürüsünün en önemli örneklerinden birini verdi. Alec Guiness'in sekiz değişik kimliği canlandırdığı film, soyluluk kavramı üzerine başarılı bir taşlamadır. İngiliz sinemasının bu yıllardaki güldürülerinin, yapımevinin adından yola çıkılarak "Ealing güldürüsü" olarak adlandırıldığını da belirtmek gerekir. Bir başka yapımevi olan Hammer Films ise İngiliz sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Hammer'ın önemi, İngiliz sinemasının zor koşullarda olduğu bir dönemde, korku ve bilimkurgu konularına yönelerek bu türün önemli örneklerini vermesinde ve seyircinin ilgisini bu filmlere çekmesinde yatar. Çok kısa süre içinde

ve sınırlı bütçelerle çevrilen bu filmler büyük ilgi görünce Hammer Yapımevi yirmi yıl süreyle İngiliz sinemasının en önemli üreticilerinden biri oldu. Hammer'ın başarısının ardında yatan en önemli ad yönetmen **Terence Fisher**'dır (1904-1980). Gemilerde çalıştıktan, sinemanın çeşitli dallarında on yıl süreyle deneyim kazandıktan sonra yönetmenliğe başlayan Fisher, güldürü yanı ağır basan bir korku filmiyle (*Colonel Bogey/ Albay Bogey*, 1949) yönetmenliğe başladı. Romantik birkaç film yönettikten sonra 1952 yılında Hammer'a geçince, dar bütçeli korku filmlerine yöneldi ve türün en önemli yaratıcıları arasında yer aldı. Bir plastik cerrahın, bir hastasının yüzünü sevdiği kadının yüzüne benzetmesini konu edinen *A Stolen Face* (*Çalınmış Yüz*, 1952) ilk önemli filmi oldu. Korku sahnelerine de yer veren bu melodram, yönetmenin daha sonraki filmlerinin gotik öğelerinin tohumlarını taşıyordu. Terence Fisher'ın senaryo yazarı Jimmy Sangster ile işbirliğinin ilk ürünü olan *The Curse of Frankenstein* (*Frankenstein'ın Laneti*, 1957) Mary Shelley'nin yarattığı kahramanı Hollywood'dan Avrupa'ya taşıdı. Canavarı Christopher Lee'nin, baronu Peter Cushing'in canlandırdığı film, Shelly'nin romanına çok daha uygun bir yorumla perdeye aktarılmıştı. İlkin, Dr. Frankenstein çılgın bir bilgin gibi değil, ciddi bir bilim adamı olarak ele alınıyordu. Canavarın korkunç yüzüne ise insancıl anlamlar yüklenmişti. Film, Fisher'ın gotik korku türünü büyük bir ustalıkla kullandığını da gösteriyordu. Filmin Amerika'da da gördüğü olağanüstü ilgi üzerine Amerikan Columbia ve Universal yapımevleri, Hammer'a film siparişi vermeye başladılar. Fisher'in ertesi yıl yönettiği *The Revenge of Frankenstein*'da (*Frankenstein'ın İntikamı*, 1958), canavarı Michael Gwynn canlandırdı. Fisher yıllarca sonra iki Frankenstein filmi daha çekecektir (*Frankenstein Created Woman / Frankenstein Kadını Yarattı*, 1967 ve *Frankenstein Must Be Destroyed / Frankenstein Yok Edilmeli*, 1970). Frankenstein'ın başarısı Hammer'ı Hollywood'un öteki canavarlarına yöneltti. Gündeme ilkin Drakula geldi. Fisher'ın yönettiği *Horror of Dracula* (*Drakula'nın Dehşeti*, 1958), daha önce Bela Lugosi ile Boris Karloff'un oynamış oldukları Drakula rolünü Christopher Lee'ye veriyordu. Uzun boylu, centilmen görünüşlü Lee, sert, acımasız yüzüyle değişik bir Drakula oldu. Filmin özelliği vampirlikle cinsellik arasındaki ilişkiyi gündeme getirmesiydi. Erkekliğin simgesi olan kan, cinsel bir çekicilik doğuruyor, bu çekicilik vampir temasının evrenselliğini oluşturuyordu. *The Mummy* (*Mumya*, 1959), *The Brides of Dracula* (*Drakula'nın Nişanlıları*, 1960), *The Two Faces of Dr. Jekyll* (*Doktor Jekyll'in İki Yüzü*, 1960), *The Phantom of The Opera* (*Operadaki Hayalet*, 1962) ve *Dracula Prince of Darkness* (*Drakula Karanlıklar Prensi*, 1965) Fisher'ın gotik anlayışının önemli örnekleri arasında yer alır. Val Guest, Seth Holt, Freddie Francis, John Gilling, Don Sharp gibi yönetmenlerin de çalıştıkları Hammer, o yıllarda BBC televizyonunda büyük ilgi uyandıran, Nigel Kneale'in kaleme aldığı *Quatermass* başlıklı uzay dizisini sinemaya uyarlayarak bilimkurgu alanına da el attı. Uzaydan dünyaya yapılan bir saldı-

rıyı konu edinen üç film üretti. Üç filmde de, atom bilgini Bernard Quatermass, bürokratik engellemelere, askerlerin ilgisizliğine karşın, dünyayı saldırıdan korumayı başarıyordu. Val Guest'in yönettiği ve gittikçe artan bir gerilimin egemen olduğu ilk filmde (*The Quatermass Xperiment / Quatermass Deneyi*, 1955) bir uzay gemisiyle dünyaya döndükten sonra değişime uğramaya başlayan uzay adamı rolünde Richard Wordsworth çok başarılı bir oyunculuk örneği veriyordu. Yine Val Guest'in yönettiği devam filmi *Quatermass II* (1957) ile Roy Ward Baker'in yönettiği *Quatermass and The Pit* (*Quatermass ve Kuyu*, 1967) olsun, Leslie Norman'ın yönettiği *X The Unknown* (*Bilinmeyen X*, 1956) aynı ilgiyi görseler de, aynı anlatım başarısına ulaşamadılar.

İspanyol kökenli James Carreras ile Anthony Hinds'in, daha önce babalarının kurmuş oldukları yapımevini, 1947'de Hammer Film Productions Limited adıyla yeni bir kimliğe kavuşturmalarıyla ortaya çıkan Hammer'ın sinema tarihindeki önemi, İngiliz sinemasına özgü bir korku ortamı yaratarak, türün çok başarılı örneklerini vermiş olmasından kaynaklanır.

Almanya

Almanya, savaştan ikiye bölünmüş olarak çıktı. Ülkenin doğu kesiminde, Sovyetler'in denetimi altında Demokratik Almanya Cumhuriyeti, batı kesiminde ise Federal Almanya Cumhuriyeti kuruldu. Ekonomisi yerle bir olmuş ülkede, stüdyolar yıkılmış, sinema üretimi durmuştu. Önceki yıllarda ABD'ye göçmüş olan yönetmenler ve oyuncular, oraya yerleşerek ABD yurttaşı olmuşlardı. Bir dönemin ünlü UFA Stüdyoları, Sovyetler'in işgali altındaki Doğu Berlin'de kalmıştı. Sessiz Alman sinemasının Robert Wiene, Fritz Lang gibi en önemli yönetmenlerine film çekme olanağı sağlayan, Marlene Dietrich gibi oyuncuları ünlendiren, 1933'te ülkesini terk ederek İngiltere ve ABD'de çalışan yapımcı Erich Pommer'in ülkesine dönmesi, sinema alanının yeniden düzenlenmesini sağladı. Amerikan ordusunda subay olarak Almanya'ya gelen Pommer, ABD'nin sağladığı olanaklarla International Film AG adlı bir yapımevi kurdu. Münih'teki Bavaria Stüdyoları çalışır duruma getirildi. Bu stüdyolarda Helmut Käutner, Wolfganf Liebeneiner, Willi Forst gibi eski kuşak yönetmenlerinin katkısıyla sınırlı bir üretime geçildi. Üretilen film sayısı sınırlı olmakla birlikte (örneğin 1948'de 13 film), Pommer'in en önemsiz ayrıntılarla bile uğraşması, filmlerin belirli bir düzeyin altına düşmemesini sağlıyordu.

Nazizm döneminde sıradan filmler çekmiş olan **Helmut Käutner** (1908-1980) *Auf Wiedersehen Franziska* (*Hoşçakal Franziska*, 1941), *Anuschka* (1942), *Unter den Brücken* (*Köprülerin Altında*, 1945), *In jenen Tagen* (*Geçmiş Günlerde*, 1947), *Film ohne Titel* (*Adsız Film*, 1949) gibi yine iz bırakmayan filmler yönetti. Kautner ancak daha sonraki yıllarda *Die Letzte Brücke* (*Son Köprü*,

1950), *Der Teufels General* (*Şeytanın Generali*, 1955) ve *Der Hauptmann von Köpenick* (*Köpenick'li Yüzbaşı*, 1957) gibi filmlerle olgun ürünler verdi. Özellikle ilk iki film o yıllar Alman sinemasının en önemli örnekleri olarak değerlendirildi. Maria Schell ile Bernhard Wicki'nin başrolleri oynadıkları *Son Köprü*, Yugoslav direnişçilerin eline düşen bir kadın doktorun öyküsünü ele alıyor, çetecilere ilaç sağlarken ölen doktorun insancıl davranışını vurguluyordu. Savaşın anlamsızlığını dile getiren bu film, Maria Schell'e de uluslararası ün sağladı. Curd Jurgens'in büyük bir başarıyla canlandırdığı *Şeytanın Generali* ise Carl Zuckmayer'in ABD'de sürgünde yazdığı ve ilk kez savaş bittikten sonra Zurich'te sahnelenen bir oyunundan uyarlanmıştı. Kautner, nazizmi benimsemeyen havacı bir generalin, uçağıyla askeri bir havaalanına intihar saldırısı yapmasıyla sonuçlanan bu filmde de, savaşın anlamsızlığı temasını sürdürüyordu. Kautner'in yine Carl Zuckmayer'in, gerçek bir olaya dayanan oyunundan sinemaya uyarladığı *Köpenick'li Yüzbaşı* ise başarılı bir güldürü oldu. Bu konu, önce sessiz, daha sonra da sesli dönemde üç kez filme aktarılmıştı. Film, imparatorluk Almanya'sında geçer. Dolandırıcılık nedeniyle yıllarca kaldığı cezaevinde, Prusya ordusunun yönetmeliklerini okuyarak vakit öldüren eski bir ayakkabıcı tahliye edilir. Bir eskiciden satın aldığı yüzbaşı üniformasını sırtına geçirince, gerçek bir yüzbaşı gibi davranmaya başlar. Bir kıtanın başına geçip, Berlin'in Köpenick mahallesini işgal eder. Sahte yüzbaşıyı Heinz Rühmann'ın büyük bir başarıyla canlandırdığı film, militarizmi bu kez güldürü yoluyla eleştirir.

Kırka yakın filmin senaryosunu yazmış olan **Robert Adolf Stemmle** (1903-1974) ise yönetmenliğini de yaptığı *Berliner Ballade* (*Berlin Baladı*, 1948) ile yenilikler içeren bir film çekti. Senaryosunu Günter Neumann'ın yazdığı film, savaştan sonra Berlin'e dönen bir askerin yeni bir yaşam kurma çabalarını, geleneksel Alman kabaresinin etkilerini de taşıyan bir güldürü havasında işliyordu. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden esinlenen bir anlayışla savaş sonrası Berlin'ine ayna tutan *Berlin Baladı*'nın yanılgısı, nazizmin iktidara gelmesinde ve Almanya'nın saldırgan politikasında Alman halkının suçu olmadığını öne sürmesiydi. Dönemin en önemli filmlerinden birini ise Peter Lorre (1904-1964) çekti.

Nazilerin iktidara gelmesinden önce Alman tiyatrosunda ve sinemasında önemli roller oynayan, daha sonra gittiği Hollywood'da da aranan bir oyuncu olan **Peter Lorre**, ilk kez alıcının arkasına geçerek, ilk ve son yönetmenlik denemesi *Der Verlorene*'yi (*Yitik*, 1951) gerçekleştirdi. Filmde başrolü de üstlenen Peter Lorre, Stemmle'nin aksine, nazizmin iktidara gelmesindeki bireysel sorumluluğu gündeme getirdi. Film, düşmanla işbirliği yaptığını sandığı için nişanlısını öldüren bir bilim adamının, nişanlısının suçsuzluğunu öğrendikten sonra, cinayet işlemeyi tutku haline getirmesini konu ediniyordu. Alman dışavurumculuğuna, özellikle de Peter Lorre'un yıllarca önce Fritz Lang'ın yönetiminde oynamış olduğu M'ye bir saygı gösterisi özelliği de taşıyan filmde, Ber-

told Brecht ve Fritz Lang gibi ustalarla birlikte çalışmış olan Peter Lorre, kimsenin değinmek yürekliliğini gösteremediği bireysel sorumluluğu işliyordu. Belki de bu nedenle, bu çok önemli siyasal sinema örneği seyirciden ilgi görmedi. Oysa, geçmişin karabasanından kurtulmanın yolu, böyle bir değerlendirmeden geçiyordu.

Oyuncu **Bernhard Wicki**'nin (1919-2000) yönetmenlik denemesi *Die Brücke* (*Köprü*, 1959) de savaşın anlamsızlığı üzerine önemli bir filmdir. Manfred Gregor'un romanından uyarlanan film, savaşın sonuna doğru askere alınan gencecik insanların nasıl ölüme gönderildiklerini konu edinir. Yeniyetmelik çağına yeni erişmiş yedi genç, hiçbir stratejik önemi olmayan bir köprüyü savunma uğruna canlarından olurlar. *Köprü*, içtenliği, lirizmi ve anlatımının ustalığıyla uluslararası alanda da haklı bir ilgi gördü. **Frank Wisbar**'ın (1899-1967) *Hunde, Wolt Ihr Evig Leben* (*Köpekler, Geberme Sırası Sizde*, 1959) adlı filmi ise Stalingrad savaşına eğildi. Sovyetler'in kuşattığı, Von Paulus komutasındaki 6. Alman ordusunun yok oluşunu büyük bir nesnellikle verdi. Alman sinemasının büyük bir atılım yapması, ancak 1962 yılında Oberhausen Festivali'nde bir araya gelen genç sinemacıların yayımladıkları ortak bildiriden sonra gerçekleşecektir.

Berlin'in Sovyet işgalindeki bölümünde savaşın hemen ardından sinema salonları halka açıldı. Bu salonlarda nazi propagandası içermeyen eski Alman filmleri oynatılmaya başladı. Sinemacılar, Wilhelmstrasse'deki Adlon Oteli'nde düzenledikleri bir toplantıda DEFA (Deutsche Film Aktiengesellchaft) adlı bir yapımevi kurulmasını kararlaştırdılar. Sermayesini Sovyetler'in sağladığı bu yapımevi, "Alman halkını, özellikle de gençleri eğiterek, demokratik ve insancıl ilkeleri benimseyen, başka halklara ve ülkelere saygılı" insanlar yetiştirmeyi amaçlayan filmler üretecekti. Potsdamer Platz'daki eski UFA merkezine yerleşen DEFA, başlangıçta haber filmleri ve eğitici kısa filmler üretti. 1946 yılında ise kurmaca filmler üretmeye başladı. Ele alınan konuların sosyalizmi yücelttiği, savaşın dehşetini gündeme getirdiği ve nazi iktidarını sert bir biçimde eleştirdiği görüldü.

DEFA'nın ürettiği ilk kurmaca film, Piscator ve Reinhardt ile tiyatro çalışmaları yapmış olan **Wolfgang Staudte**'nin (1906-1984) yönettiği *Die Mörder sind unter uns* (*Katiller Aramızda*, 1946) oldu. Alman dışavurumcu anlayışıyla gerçekçiliği bağdaştırmaya çalışan film, nazizmi eleştiren ilk film olarak Alman sinema tarihinde bir dönüm noktası oluşturdu. *Katiller Aramızda*, Polonya'da bir köy halkını kıyıma uğratan bir yüzbaşının, savaş sonrasında toplumda saygın bir yer edinme çabasını konu ediniyordu. Yerle bir olmuş Berlin'de geçen film, yakın geçmişin kirli yüzünü inceliyordu. (Filmde yüzbaşıyı oynayan E. Wilhelm Borchert'in gerçekten de nazi olduğu anlaşılınca, bu oyuncu ABD İşgal Komutanlığı tarafından tutuklandı ve üç ay hapis cezasına çarptırıldı). Staudte, aynı anlayışı sürdürerek yönettiği *Rotation*'da (*Rotatif*, 1949) bir mat-

baa işçisinin yaşamından yola çıkarak, Almanya'nın son yirmi yıllık tarihine eğildi. Heinrich Mann'dan uyarladığı *Der Untertan* (*Uyruk*, 1951) ise Prusya'da devlet halk ilişkisini eleştirdi. Filmin iyi bir öğrenci, asker, patron ve politikacı olmayı başaran kahramanı, bu toplumsal saygınlığa karşın, imparatorun "kulu" olmaktan kurtulamaz. Daha sonra Federal Almanya'ya geçen yönetmen, önemli filmler çeviremedi. Çekimine başladığı ve Simone Signoret'nin başrolü üstlendiği Bertold Brecht'in *Cesaret Ana*'sını ise yazarla görüş ayrılığına düşmesi üzerine yarım bıraktı (1958). (Staudte, Bertold Brecht'in *Die Dreigroschenoper* / *Üç Kuruşluk Opera* adlı oyununu 1963'te sinemaya uyarlayacak ve yıllarca önce Pabst'ın yapmış olduğu uyarlamayı aratmayacak bir sonuç elde edecektir.)

Bu dönemde de etkinliğini sürdüren (daha önce değinilen) Slatan Dudow'dan başka Kurt Maetzig (d. 1911) de önemli çalışmalar yaptı. Özellikle, oyuncu Joachim Gottschalk'ın yaşam öyküsünü ele alan *Ehe im Shatten* (*Gölgede Evlilik*, 1947) Almanya dışında da büyük ilgi gördü. Hitler iktidara geldiğinde ünlü bir tiyatro oyuncusu olan Gottschalk'ın, yine oyuncu olan karısı Musevi'dir. Naziler Gottschalk'tan, oyunculuğunu sürdürebilmek için karısından boşanmasını isterler. Karı koca, çözümü birlikte intihar etmekte bulur. *Gölgede Evlilik*, Yahudi düşmanlığını konu edinen ilk Alman filmidir. *Der Rat der Götter* (*Tanrıların Toplantısı*, 1950) ise kapitalizmin ve ABD'nin sert bir biçimde eleştirildiği bir filmdir. Brecht'le de işbirliği yapmış olan eski kuşak yönetmenlerinden Erich Engel (1891-1966) de, savaştan sonra çevirdiği ilk film olan *Affare Blum*'da (*Blum Olayı*, 1948), gerçek bir olaydan yola çıkarak Yahudi kıyımı konusuna değindi. Yönetmen Kurt Jung-Alsen (1915-1976) ise *Betrogen Bis Zum Jüngsten Tag* (*Hüküm Gününe Dek Kandırılmış*, 1957) ile nazi karşıtı bir savaş dramına imza attı. Komünist Parti'nin, işçi sorunlarını ve işçi önderlerini gündeme getiren filmlere ağırlık verilmesini istemesi üzerine Karl Liebknecht, August Bebel, Ernst Thallmann gibi kişilerle ilgili filmler çekildi. Genç kuşak yönetmenlerinden Gerhard Klein Yeni Gerçekçiliği çağrıştıran bir anlayışla çektiği *Eine Berliner Romance* (*Bir Berlin Romansı*, 1956) ile ilgi çekti. SSCB'ye göç etmiş olan yazar Friedrich Wolf'un oğlu olan ve Moskova'da sinema öğrenimi gördükten sonra, bir Kızılordu teğmeni olarak Berlin'e gelen Konrad Wolf (1925-1982) önemli filmlere imza attı. *Lissy*'de (1957) nazilerin iktidara gelişini konu edindi. *Die Sonnensucher*'de (*Güneşi Arayanlar*, 1958) halkın Sovyet askerleriyle ilişkisine eğildi. Yahudilerin toplama kamplarına götürülüşünü ele alan *Sterne* (*Yıldızlar*, 1958) ise ülke dışında da büyük ilgi gördü. Alfred Weidenmann'ın (1916-2000) yönettiği *Canaris* (1954) ise nazizmle bağdaşmadığı söylenen Amiral Canaris'in yaşam öyküsünü ele aldı. Film, savaş sona ermek üzereyken tutuklanıp idam edilen Canaris'i aşırı iyimser bir yaklaşımla değerlendirse de, çok yakın bir geçmişi ele alması ve anlatımını belgesellerle desteklemesi açısından önem taşır. Stalin'in ölümünden

sonraki dönemde kurmaca film sayısında büyük bir azalma olmasına karşılık, belgesel sinema alanında büyük bir patlama yaşandı. Jurgen Bottcher, Gitta Nickel, Karl Gass gibi yönetmenlerin başı çektiği belgeselciler, günlük yaşama, güncel sorunlara eğilen gerçekçi filmler çektiler.

İspanya

Yirminci yüzyılın ilk yarısında İspanya'da, ülke tarihinde bir dönüm noktası olan bir iç savaş yaşandı. 1931 yılında ilan edilen cumhuriyet, kitlelerin beklentilerine karşılık veremedi. Toprak reformu yapmayı deneyen hükümetin büyük toprak sahiplerinin güdümüne girmesi, işsizliğin artması, sendikaların direnişe geçmesi, ayrılıkçı akımların güçlenmesi ülkeyi çalkantılara sürükledi. 1933 seçimlerini sağcı partilerin kazanmasına karşılık, 1936 seçimlerinde Halk Cephesi adı altında birleşen solcu partiler başarı kazandı. Ne var ki, 1923'lerin darbeci diktatörü Primo de Rivera'nın oğlunun kurduğu faşist eğilimli Falanj Partisi sağcı güçleri bir araya getirerek, Fas'ta görevli general Franco'nun devlete başkaldırmasını sağladı (17 Temmuz 1936). İspanya'daki birlikler de başkaldırıya katılınca (18 Temmuz 1936) iç savaş başladı. Almanya, İtalya ve Portekiz'in desteklediği milliyetçi generaller, Rusya'nın sınırlı bir biçimde yardım ettiği ve dünyanın değişik ülkelerinden gelen gönüllülerin desteklediği cumhuriyetçileri yenilgiye uğrattılar. Ülkede Franco'nun başkanlığında ve ülkenin artık tek partisi olan Falanj Partisi'ne dayanan askeri bir diktatörlük kuruldu. Hemingway'in deyişiyle "taraflardan biri Tanrı adına, öteki şeytan adına savaşmış", sonuçta iki dünya görüşünden biri yenilgiye uğramıştı. Sinemaya ses öğesi girdiğinde, İspanya işte böyle karışık bir dönemin eşiğindeydi. Bu elverişsiz koşullara karşın, sinema sese ayak uydurmayı başardı. Genel eğilim, sessiz film anlayışına bağlı kalarak, geniş kitlelerin ilgisini çekecek güldürüler yapmaktı. Sesli sinemanın başlangıç yıllarında üretilen film sayısında büyük bir azalma yaşandı. Sessiz dönemde yılda ortalama kırkın üzerinde film çekilirken bu sayı 1932'de 6'ya düştü. Ama Latin Amerika'da İspanyolca konuşan ülkelerin oluşturduğu pazar üretimin canlanmasına yol açtı. Hollywood'lu yapımcılar da, bu pazar için İspanya'da film üretmeye başladılar. Özellikle güldürü filmleri büyük bir ilgi gördü. Bulvar tiyatrolarına vodviller yazan Edgar Neville'in, kendi oyunlarından yaptığı uyarlamalar bu alanın örneklerini oluşturdu. Sesli sinemanın başlangıç döneminin, ünü ülke sınırları dışına taşan en önemli yaratıcısı ise (daha sonra ele alınacak) Luis Buñuel'dir. İç savaş öncesinin önemli filmleri arasında, ikisi de kırsal kesime eğilen, Francisco Camacho'nun yönettiği *Zalacain El Aventuerero* (*Maceraperest Zalacain*, 1930) ile Luis Buñuel'in yönettiği *Las Hurdes* (*Ekmeksiz Toprak*, 1932) dikkati çeker. Florian Rey'in yönettiği ve başrolü karısı Imperio Argentina'nın oynadığı *More-*

na Clara (1936) ya da faşistlerin yanında yer alacak Benito Perojo'nun öncü anlayışlardan esinlenen *Susana Tiene un Secreto* (*Susana'nın Bir Sırrı Var*, 1932) ya da *Crisis Mundial* (*Dünya Bunalımı*, 1934) gibi filmleri düzgün yapımlardır. İç savaşın Franco'nun zaferiyle sonuçlanması, İspanyol sinemasının en önemli sanatçıları olan Luis Buñuel, Luis Alcoriza ve Carlos Velo'nun Meksika'ya göç etmelerine yol açtı. Franco düzeninin, Mussolini İtalya'sından aldığı sansür tüzüğü üretimi sıkı bir denetim altına aldı. 1939'dan 1975'e dek süren Franco yönetiminde sinemacıların iç savaşa ve tarihe ilişkin filmler (*cine cruzada*), dinsel konuları ele alan filmler (*cine de sacerdotes*) ve müzikli filmler ürettikleri görüldü. General Franco'nun takma adla, Haçlı Seferleri konu edinen bir senaryo yazıp, yönetmen Luis Saenz De Heredia'nın bu senaryoyu *Raza* (*Irk*, 1941) adı altında filme çekmesi, Franco'nun sinemanın propaganda gücüne verdiği önemin göstergesidir. Ülkesinde sıradan filmler yaptığı bilinen Macar yönetmen Ladislao Vajda ise *Marcellino Pan y Vino* (*Marcellino Ekmek ve Şarap*, 1955) ile beklenmedik bir başarı elde etti. Keşişlerin manastırda yetiştirdikleri küçük bir çocuğun konu olduğu mucize, filme mistik bir hava verince, film özellikle Katolik ülkelerde olağanüstü bir ilgi gördü.

Luis Garcia Berlanga'nın (d. 1921) yönettiği *Bienvenido Mr. Marshall* (*Hoşgeldin Bay Marshall*, 1952) ise bir dönüm noktası sayılabilir. Berlanga, Madrid'de sinema öğrenimi gördükten sonra, arkadaşı Juan Antonio Bardem ile birlikte ilk filmini yönetti. *Esa Pareja Feliz* (*Şu Mutlu Çift*, 1951) adını taşıyan iki yönetmenli bu film, bir yandan Berlanga'nın mizah anlayışının, alaycı bakışının ilk örneğini oluştururken, bir yandan da Bardem'in gerçekçi ve olaylara siyasal bir açıdan bakan sinema anlayışının ipuçlarını veriyordu. Berlanga'nın, senaryosunu Bardem ile birlikte yazdığı ama tek başına yönettiği *Hoşgeldin Bay Marshall* ise sansürün sınırlarını zorlayarak İspanyol taşrasının yoksul koşullarını bir güldürü havası içinde verir. Film, Marshall Planı'nın temsilcilerini karşılamak için hazırlık yapan bir köy halkının, temsilciler köye uğramayınca uğradığı düş kırıklığını konu edinir. Toprak ağaları, yoksul ırgatlar, Belediye Başkanı ve öbür yöneticiler, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini çağrıştıran bir anlayışla verilir. Köye uğramadan yola devam eden Amerikalıların, umutlarını Amerikan yardımına bağlamış köylüleri uğrattığı düşkırıklığı, filmin güldürü havasını sert bir eleştiriye dönüştürür birden. Yazdığı senaryoların çoğu sansüre takılan Berlanga'nın *Novio a La Vista*'sı (*Bir Görüşte Âşık*, 1953), René Clair güldürülerini çağrıştıran bir filmdir. Kırsal kesimde geçen bir güldürü olan *Calabuch* (1956) ile gösterim izni alabilmek için dört yıl beklemek zorunda kalan *Los Jueves Milagro* (*Perşembe Mucizeleri*, 1957) önemli filmler değildir. Berlanga'nın yazar Rafael Azcona ile işbirliğinin sonucu olan *Placido* (1962) ile *El Verdugo* (*Cellat*, 1963) ise yönetmenin eski filmlerindeki alaycı ve eleştirel bakışın karamsarlığını ve kaderciliğini daha da yoğunlaştırır. Özellikle *Cellat*, idam cezasına karşı çıkan filmlerin en önemlilerinden birini oluş-

turur. Film, bir celladın kızıyla evlenen bir erkeğin kayınbabasının mesleğini sürdürmek zorunda kalmasını konu edinir. Dizleri titreyerek ilk uygulamasına giden cellat adayında İtalyan oyuncu Nino Manfredi, kara güldürünün en başarılı örneklerinden birini verir. Ölüm cezasına karşı çıkan film, aynı zamanda Franco yönetimine de bir karşı çıkış oluşturur. Yönetmenin Fransa'da çevirdiği ve erotik göndermelere yer veren *Grandeur Nature*'ü (*Doğal Büyüklük*, 1974) izleyen *La Escopeta Nacional* (*Ulusal Tüfek*, 1977) ve *Patrimonio Nacional* (*Ulusal Malvarlığı*, 1980), burjuvaziyi ve Franco dönemini bir güldürü havası içinde eleştirdi. "Yalnızlığı" insanın en güçlü sığınağı sayan, kötümser bakışlı Berlanga'nın sinemasının, yerleşik değerleri, toplumsal tabuları, bireysel kusurları hedef aldığı görülür.

Tiyatrocu bir ailenin çocuğu olan ve mühendislik öğrenimi gördükten sonra sinema okuyan **Juan Antonio Bardem** (1922-2002) Franco dönemi sinemasına yeni bir soluk getirmeye çalışan en önemli sinemacıdır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilenen Bardem, kurucusu olduğu *Objetivo* dergisinde gerçekçi ve halkçı bir sinemayı savunan, gerçeklere sırtını dönmüş olan İspanyol sinemasının, tıpkı İspanyol resmi, İspanyol edebiyatı gibi gerçekçi bir doğrultuya girmesi gerektiğini savunan yazılar yayınladı. 1955 yılında resmi makamlarca kapatılan bu kısa ömürlü dergi, film eleştirisine yeni bir bakış açısı getirirken, yasaklanan filmler konusunda da okuru bilgilendirdi. Bardem'e göre o yılların İspanyol sineması "siyasal açıdan etkisiz, toplumsal açıdan sahte, düşünsel açıdan yetersiz, estetik açıdan sıfır, sanayileşme açısından raşitik" idi. Bardem, Berlanga ile birlikte yönettiği *Şu Mutlu Çift*'ten sonra birçok filmin senaryosunu yazdı. İspanyol toplumunun sorunlarını herkesin anlayacağı bir dille gündeme getiren filmlerinin ilki, *Muerte di un Ciclista* (*Bir Bisikletlinin Ölümü*, 1955) oldu. Film, bir öğretmenin (Alberto Closas) otomobiliyle bir bisikletliyi ezmesinden yola çıkar. Ölümle sonuçlanan bu trafik kazası, öğretmenle bir fabrikatörün karısı olan sevgilisi (Lucia Bosé) arasında tartışma başlatır. Vicdan azabı çeken ve işçilerin zor koşulları, öğrencilerin sorunları, burjuvazinin çürümüşlüğü, yönetimin vurdumduymazlığı ile karşı karşıya gelen öğretmeni, sevgilisi öldürür. Antonioni sinemasından etkiler taşıyan bu filmin Cannes Film Festivali'nde gösterilmesi Bardem'in ülkesi dışında da tanınmasını sağladı. Bardem'in, Venedik Film Festivali'nde büyük ilgi toplayan filmi *Calle Mayor* (*Büyük Sokak*, 1956) ise küçük bir İspanyol köyünü ele alır. Kasabanın işsiz güçsüz delikanlılarından biri (Juan Suarez), arkadaşlarının da yönlendirmesiyle, evde kalmış bir kızı (Betsy Blair) seviyormuş gibi davranır. Gerçeği öğrenen kızın dünyası yıkılır. İspanyol taşrasına gerçekçi bir bakışla eğilen ve toplumun kadına karşı acımasız bakışına değinen film, Franco yönetiminin övündüğü toplumsal barışın aldatıcılığını vurgular. (Filmin çekimi sırasında yönetmen siyasal içerikli bir soruşturma nedeniyle gözaltına alınınca çekim durur; Bardem on gün sonra serbest bırakılır). Ülkesinin siyasal ve ekonomik

çelişkilerine, koşulların elverdiği ölçüde değinmeyi sürdüren Bardem, *La Venganza* (Öç, 1957) ile kırsal kesim törelerinin çağdaş koşullarla çelişkisine değinmeyi amaçladı. Ne var ki, sansür filmi kuşa çevirince, şiddeti eleştirerek siyasal göndermeler yapmayı amaçlayan film, sıradan bir köy dramına dönüştü. Franco döneminde, siyasal görüşleri nedeniyle yedi kez tutuklanan Bardem, daha sonraki filmleri de benzer engellemelerle karşılaşınca, *A Los Cinco de la Tarde* (*Saat Akşamın Beşi*, 1960) bir yana bırakılacak olursa, düzgün anlatımlı ama toplumsal içeriği boşaltılmış filmler yönetmek zorunda kaldı (*Los Pianos Mecanicos* / *Mekanik Piyanolar*, 1965; *El Ultimo Dia de la Guerra* / *Savaşın Son Günü*, 1969; *Siete Dias de Enero* / *Ocakta Yedi Gün*, 1978 vb). Bardem'in, bağımsız filmler üretebilmek amacıyla Berlanga, Carlos Saura ve kimi yönetmenlerle birlikte kurduğu Uninci Yapımevi ise Luis Buñuel'in *Viridiana* filminin ortak yapımcıları arasında yer aldığı gerekçesiyle 1962 yılında kapatıldı.

Yukarıda adı geçen **Carlos Saura** (d. 1932) Franco sonrası İspanyol sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri oldu. Sinema öğrenimi gördükten sonra çektiği ilk filmi *Los Golfos* (*Sokak Çocukları*, 1959) Madrid'in kenar mahallelerinde yaşayan çocukların yaşamına ve çocuk suçluluğu sorununa eğildi. Saura bu filmin Yeni Gerçekçi anlayışına daha sonraki yıllarda *Deprisa Deprisa* (*Çabuk Çabuk*, 1981) ile bir kez daha dönecekti. *Llanto por un Bandido* (*Bir Haydıda Ağıt*, 1963) adlı filminde tarihten bir sayfa aralayan yönetmen, *La Caza* (*Av*, 1965) ile ilk olgun ürününü verdi. Bir pazar günü tavşan avına çıkan dört arkadaşın serüvenini konu edinen film, ülkenin siyasal ve ahlaksal sorunlarına göndermelerle doludur. Kavurucu bir sıcakta yapılan ve şiddetin de gündeme geldiği filmde, avlanan tavşanların İspanyol aydınlarını simgelediğini söylemek abartılı bir yorum sayılmamalıdır. Şiddet öğesi, polisin siyasal tutuklulara yaptığı işkenceyi, yine göndermelerle gündeme getiren *Los Ojos Vendados* (*Bağlı Gözler*, 1978) adlı filmde de yer alır. Yönetmenin eşi Geraldine Chaplin'in biri esmer, biri sarışın iki kadını canlandırdığı *Peppermint Frappé* (1967), iki kadın arasında kalan bir erkeğin açmazı aracılığıyla burjuvazinin bunalımını verir. Buñuel ve Antonioni etkileri sezilen bu filmi izleyen *El Jardin de las Delicias* (*Zevk Bahçesi*, 1970) Franco döneminin varlıklı kesimini hedef alır. Yatalak ve belleğini yitirmiş bir işadamının, İsviçre'deki bankasının adını anımsamasını sağlamak için aile bireylerinin harcadıkları çaba, bir güldürü havası içinde verilirken, ülke dışına para kaçırmaktan, zinaya, çıkarcı din adamlarına uzanan eleştirel bir bakış getirilir. (Sansürün yaptığı kesintilere karşın, film bu özelliğini korumuştur). Yine Geraldine Chaplin'in başrolü üstlendiği *Ana y los Lobos* (*Ana ve Kurtlar*, 1972), varlıklı bir ailenin evinde mürebbiyelik yapan yabancı bir genç kadının öyküsünü anlatır. İnmeli bir anneyle, dini, cinselliği ve orduyu simgeledikleri anlaşılan hastalıklı üç oğulun fantastik bir havada gelişen ilişkisi, ülkenin tabularına göndermelerle doludur. *Cria Cuervos* (*Besle Kargayı*, 1975) anasını babasını yitiren küçük bir kızın,

düşler dünyasında annesiyle buluşmasını ele alırken, çocukların büyükler dünyasına bakışını inceler. Yönetmenin en olgun filmleri arasında yer alan *Elisa Vida Mia* (*Eliza Hayatım*, 1977) bir baba ile kızın yıllarca sonra karşılaşmalarını anlatır. Geraldine Chaplin ile Fernando Rey'in başrolleri üstlendikleri film, yalnızlık ve kimlik arayışı üzerine yapılmış önemli bir çalışmadır. *Ana ve Kurtlar*'a göndermeler yapan *Mama Cumpie 100 Anos* (*Annemiz 100 Yaşında*, 1979) gibi eğlendirici bir filmin ardından Saura'nın sineması yeni bir doğrultuya girdi. *Bodas de Sangre* (*Kanlı Düğün*, 1982), *Carmen* (1982) ve *El Amor Brujo* (*Büyülü Aşk*, 1986) müzik, dans ve görüntüyü benzeri olmayan bir biçimde birleştiren filmler oldu. Yönetmenin Flamenko üçlemesi olarak adlandırılan bu filmlerinde başrolü ünlü dansçı Antonio Gades üstlendi. Federico Garcia Lorca'nın oyunundan uyarlanan *Kanlı Düğün*'de Gades'e bir başka ünlü dansçı, Christina Hoyos eşlik etti. Bir dans topluluğunun üyeleri arasındaki ilişkiyi, sahnede yaptıkları gösterinin konusuyla özdeşleştiren film, kartal burunlu, duyarsız yüzlü erkekleri, kanları kaynayan kadınları, bir dansçı işlevi yüklenen alıcısıyla, kara sevda, nefret ve ölüm üzerine görsel bir şölene dönüşür. Prosper Mérimée'nin romanıyla Georges Bizet'nin operasından esinlenen *Carmen*'in kadın oyuncusu Laura del Sol'dur. Bir önceki filmin doğrultusunu izlese de, film aynı yoğunluğa ulaşamaz. Manuel de Falla'nın yapıtından esinlenen *Büyülü Aşk* yine Christina Hoyos'a rol verir. Üçlemenin, aynı anlayıştaki bu son filmi yönetmenin bu filmler için tasarladığı biçemin özgünlüğünü yitirmeye başladığını gösterir. Carlos Saura, 1995'te yönettiği *Flamenco* ile bir kez daha aynı konuya dönecektir. Paco de Lucia'nın aralarında bulunduğu çok sayıda sanatçının rol aldığı film, Endülüs müziği üzerine unutulmaz bir denemedir. *El Dorado* (1987), *La Noche Oscura* (*Karanlık Gece*, 1988), *Ay Carmela* (1990), *Sevillanas* (1992) gibi filmler ise Saura'nın yönetmenliğinin kalıcı örnekleri değildir. Buna karşılık *Flamenco* (1995) ile *Tango* (1998) yönetmenin Latin müziğine sevgisinin yeni kanıtları oldu. Buñuel, Dali ve Lorca gibi İspanyol kültürünün önemli temsilcilerinin yaşamlarından bir kesiti aktaran *Buñuel y la Mesa del Rey Solomon* (*Buñuel ve Hazreti Süleyman'ın Masası*, 2001) ise sanat tarihine bir saygı gösterisine dönüşürken, bir cehennem yolculuğu bölümünde gerçekötesine ve bilimkurguya da göndermeler yapar. Yönetmenin bir sonraki filmi *Salome* (2002) de *Kitabı Mukaddes*'teki bir öyküden yola çıkarak bale ağırlıklı bir müzikal oldu. Saura'nın, Kilise'nin desteğindeki Franco diktatörlüğünün dayandığı burjuva sınıfını incelikli bir anlatımla gündeme getiren filmlerinin en kalıcı çalışmaları olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Portekiz

Hitler Almanya'sına ve Mussolini İtalya'sına yakınlık duysa da savaş boyunca yansız kalan Portekiz, savaş sona erdiğinde yine Salazar diktatörlüğünün yönetimi altındaydı. 1910 yılında parlamenter monarşiye son verilmiş, ülkede cumhuriyet ilan edilmişti. Ne var ki, orta sınıfların desteklediği cumhuriyetçiler arasındaki bölünmelere, Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı ekonomik zorluklar da eklenince, 1926'da bir askeri darbe oldu. Darbecilerin cumhurbaşkanlığına getirdiği General Oscar Carmona, Coimbra Üniversitesinde ekonomi profesörü olan Antonio de Oliveira Salazar'ı (1889-1970) maliye bakanı yaptı. 1932'de başbakanlığa atanan ve 36 yıl bu görevde kalacak olan Salazar, hemen yeni bir anayasa yaptırdı. Mussolini'nin görüşlerinden esinlenerek aileye ve korporasyonlara öncelik tanıyan, milliyetçiliğe ve dine dayalı bu antidemokratik anayasa, tek partili yeni bir devlet (*Estado Novo*) yaratıyordu. "Üniformasız Faşizm" olarak nitelendirilen bu yönetimin, ülkenin sorunlarına değinecek ulusal bir sinemanın gelişmesine olanak tanıması beklenemezdi. Gazeteci, oyun yazarı ve ressam Leitao de Barros'un (1896-1967) Julio Dantos'un romanından uyarladığı (daha önce de değinilen) Portekiz sinemasının ilk sesli filmi A *Severa* (1931), düzenin önerdiği gibi, erkekliğini boğa güreşlerinde, duygularını "fadolarda" dile getiren maço bir erkek portresi çiziyordu. Dönemin en önemli yönetmenlerinden biri olan Barros, *Ala Arriba* (1942), *Inês de Castro* (1945) gibi kurmaca filmlerin, klasik Portekiz şiirinin en önemli kalemlerinden Luis Vaz de Camões'i perdeye getiren *Camões* (1948) gibi yaşam öykülerinin yanı sıra *Maria do mar* (1939) ve *Lisboa* (*Lizbon*, 1930) adlı çok başarılı iki belgesel de çekti. Antonio Lopes Ribeiro *Gado Bravo* (*Vahşi Çayırlar*, 1934), Jorge Brum do Canto A *Cançao da Terra* (*Toprağın Türküsü*, 1936) ile ilgi çekseler de Portekiz sinemasının en önemli yönetmeni Manoel (Candio Pinto) de Oliveira'dır.

Manoel de Oliveira (d. 1908) oyuncu olarak bir iki filmde rol aldıktan sonra *Doura, Faina Fluvial* (*Douro, Irmak Çalışması*, 1931) adlı belgeselle dikkati çekti. Lirik bir anlayışla çekilen belgesel, doğa ile toplumsal etkinlikleri iç içe veren senfonik bir anlatıma ulaşıyordu. Yönetmenin, ilk kurmaca filmi *Aniki-Bobo* (1942) ise Rodrigues de Freitas'ın Porto'nun yoksul mahallelerindeki çocukların yaşamını gündeme getiren romanının uyarlaması oldu. Gerçekçi bir yaklaşımla çekilen bu filmin gündeme getirdiği çarpıklıklar, Oliveira'nın çok uzun bir süre sinemadan dışlanmasına yol açtı. Porto kentini konu alan ve ressam Antonio Cruz'un tablolarından yola çıkan O *Pintor e a Cidade* (*Ressam ve Kent*, 1956) önemli bir belgesel oldu. Yönetmen ikinci kurmaca filmi *Acto de Primavera* (*Bahar Ayini*, 1962) ile, kırsal kesimde yüzyıllardır yinelenen dinsel bir kutlamaya, köylülerin de katıldığı, yer yer belgeselci bir anlayışla eğildi. Yönetmenin üçüncü kurmaca filmi O *Passato e o Presente* (*Geçmiş*

ve Şimdiki Zaman, 1971) günümüz burjuvazisini eleştiren ve Buñuel sinemasını çağrıştıran bir güldürü oldu. *Benilde ou a Virgem Mae* (*Benilde ya da Bakire Anne*, 1974) Salazar dönemi burjuvazisini bir melodram ortamında eleştirdi. *Amor de Perdiçao* (*Çıldırtan Aşk*, 1978) Camilo Castelo'nun ünlü romanını uyarlayarak, uzunluğu dört buçuk saati bulan ve yalın anlatımı Dreyer'in sinemasını çağrıştıran bir filmde on dokuzuncu yüzyıl burjuvazisini gündeme getirdi. Güçlü bir kadın portresi çizen *Francisca* (1981) yönetmenin burjuvaziyi ele alan filmlerini noktaladı. Burjuvazinin yozlaşmasını konu edinen bu filmler iyi ile kötü karşıtlığını ele alırken, özellikle kadın kahramanların toplumla, aile kurumuyla ve toplumun başka kurumlarıyla çatışması üzerinde durur.

Oliveira'nın Paul Claudel'in oyunundan uyarladığı *O Sapato de Cetim* (*Saten Terlik*, 1985) mutlu sona erişmesi mümkün olmayan bir aşkı yönetmenin olgun biçemiyle aktarırken, Portekiz'in sömürge imparatorluğu olma sürecini de gündeme getirdi. Oliveira'nın uzunluğu yedi saati bulan bu filmde, seyircinin sabrını zorlamaktan kaçınmadığı görüldü. Alvaro do Carvahal'ın fantastik bir öyküsünden uyarlanan, tıpkı bir opera gibi şarkılarla gelişen *Os Canibais* (*Yamyamlar*, 1988) intihar eden damatlarının ölüsünü yedikten sonra mirasına konan akrabalarının öyküsünü verirken, Buñuel'in filmlerini çağrıştırır. Dante'den esinlendiği anlaşılan *A Divina Comedia* (*İlahi Bir Komedi*, 1991) Âdem, Havva, İsa gibi dinsel kişilerle Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* ve *Karamazov Kardeşler*'inden kişileri bir araya getirir. Ortaçağ dinsel oyunları ile sanki Dario Fo'nun tiyatro anlayışını kaynaştıran film, ahlak ve yaşamla ilgili birçok sorunu alaycı bir bakış açısından tartışır. *O Dia do Desespero* (*Umutsuzluk Günü*, 1992) Portekiz edebiyatının Balzac'ı sayılan 19. yüzyıl yazarı Camilo Castelo Blanco'nun yaşam öyküsünü perdeye getirir. Gustave Flaubert'in *Madame Bovary*'sinden esinlenen üç saati aşkın uzunluktaki *Vala Abraão* (*Günah Vadisi*, 1993) bir anlatıcının sesinin öne geçtiği, konuşmalara dayanan, hareketsiz bir "sesler ve sessizlikler" filmidir. Bir evlilik yıldönümünün kutlandığı *Party* (*Parti*, 1996) aşk, evlilik, kadın erkek ilişkileri üzerine konuşmalara dayanan, kulakları ve gözleri okşamasına karşın, tekdüzelikten kurtulamayan bir filmdir. Marcello Mastroianni'nin oynadığı son film olan *Viagem ao Principio do Mundo* (*Dünyanın Başlangıcına Yolculuk*, 1997) Portekiz'e film çevirmeye gelen bir Fransız oyuncunun babasının doğduğu kasabayı ziyaret ederek halasıyla ilk kez karşılaşmasını konu edinir. (Film Cannes Film Festivali'nde Eleştirmenler Ödülü'nü kazandı). *A Carta* (*Mektup*, 1999) 17. yüzyıl Fransız yazarı Madame de La Fayette'in başyapıtı *Princesse de Clèves*'i günümüze uyarlarken, yaşamın amacının mutluluk ya da türün devamı olmayıp, Hıristiyanlık kökenli ahlaki bir kusursuzluğa erişmek olduğunu vurgular. (Film Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü'nü kazandı). *Palabra e Utopia* (*Söz ve Ütopya*, 2000) 17. yüzyılda yaşayan Cizvit rahip Antonio Vieira'nın enkizisyon mahkemelerinden Papalık Sarayı'na ve Brezilya'ya uzanan yaşamını konu edinir. Michel Picco-

li'nin unutulmaz bir oyunculuk örneği verdiği *Vou Para Casa* (*Eve Dönüş*, 2001) ise doksanını aşkın yönetmenin tiyatro sevgisini vurgularken, insanın ölüm karşısındaki tepkisini de gündeme getirdi. O *Porto da Minha Infância* (*Çocukluğumun Porto'su*, 2001) yönetmenin doğduğu kent Porto üzerine bir belgesel oldu. Yorulmak bilmeyen Oliveira, Agustina Bessa-Luis'den uyarladığı O *Princípio da Incerteza* (*Belirsizlik İlkesi*, 2002) adlı çalışmasında iki erkekle iki kadının kesişen yazgılarını yine titiz bir anlatımla aktardı. Venedik ve Berlin Film Festivallerince Onur ödülleriyle ödüllendirilen Oliveira, siyasal sinema yapmamasına karşın Salazar yönetimiyle yıldızı barışmadığı için ancak 1970'lerden sonra ülkesi dışında da tanındı. Yönetmenin çok az hareketli bir alıcıya, uzun planlara dayanan ve sözün önemini öne çıkararak anlatıma derinlik ve yoğunluk kazandıran filmleri estetiği önemseyen bir sinemanın seçkin örnekleridir.

Kuzey Ülkeleri

Danimarka sinemasında sesli sinemaya geçişten sonra, (daha önce değinilen) Dreyer'in yanı sıra, ABD'den dönen Benjamin Christensen'in çalışmaları dikkati çekti. Ne var ki, yönetmenin yeni filmleri sessiz sinema döneminde yakaladığı düzeye erişemiyordu. Nazi Almanyası'nın işgali altında geçen savaş yılları boyunca Amerikan ve İngiliz filmlerinin yasaklanması yerli film üretiminde sayısal bir artış sağladı. 1939'da 9 film çevrilmişken bu sayı ertesi yıl 18'e ulaştı. Savaşın başlangıcında belgeselleriyle ilgi toplayan Bjarne Henning-Jensen (d. 1908), *Naar Man Kum er Ung* (*Yalnız Gençlik Varken*, 1943) adlı güldürüyle ilk kurmaca filmini çekti. Köylü bir genç kızın hüzünlü öyküsünü konu edinen ve *Fatih Pelle*'nin yazarı Martin Andersen-Nexo'nun romanından uyarladığı *Ditte Menneskebarn* (*İnsan Evladı Ditte*, 1946) ise büyük ilgi gördü. Theodor Christensen'in yönettiği *Det Goelder din Frihed* (*Özgürlüğünüz Tehlikede*, 1946) ise nazi işgaline direnişi konu edinen filmlerin en başarılısı oldu.

Savaş yılları boyunca belgeseller ve tanıtım filmleri çeken **Henning Carlsen** (d. 1927) Güney Afrika'da gizlice çektiği ve Nadine Gordimer'in romanından uyarladığı *Dilemma* (*İkilem*, 1962) ile ülkesi dışında da ilgi topladı. Yönetmen bir sonraki filmi *Kattorna*'da (*Dişi Kediler*, 1964) bir çamaşırhanede çalışan kadınların dünyasına eğilerek, savaş sonrasının düş kırıklıklarını, Zola'nın romanlarını çağrıştıran bir anlayışla gündeme getirdi. Knut Hamsun'un, yazdıklarını yayınlatamayan bir yazarı konu edinen romanından uyarladığı *Sult* (*Açlık*, 1967), başrolü üstlenen Per Oscarsson'un da katkısıyla kusursuz bir film oldu. 19. yüzyılın sonlarında Norveç'in o zamanki adı Christiania olan başkentinde yaşayan yetenekli bir yazar, yayınevlerinin ilgisizliği karşısında büyük acılar çeker. Çıldırmanın eşiğine gelmiş bir insanın düşlerini, bunalımlarını, karabasanlarını yaşar. *Mennesker Modes og Sod Musik Opstar I Hjertet* (*İki Kişi*

Karşılaşır ve Kalplere Tatlı Bir Müzik Yayılır, 1967) ve *En Lykkelig Skilsmisse* (*Mutlu Boşanma*, 1975) gibi sıradan güldürülerden sonra yönetmen, *Van Der Ikke en Som Lo?* (*Karda Gülümseme*, 1978) ile *Açlık*'ı çağrıştıran bir konuya döndü. Ancak bu kez yazarın yerini, 1930'ların ekonomik bunalımında yazgısına boyun eğen bir işçi almıştı. *Pengene Elles Livet* (*Borsa ya da Yaşam*, 1982), Carlsen'in klasik Flaman resmini çağrıştıran plastik düzenlemelere öncelik tanıyan yeni bir çalışması oldu.

Eski kuşak yönetmenlerinden **Gabriel Axel** (d. 1918), yetmiş yaşında yönettiği *Babettes Gaestebud* (*Babette'in Ziyafeti*, 1987) ile beklenmedik bir başarı kazandı. Isak Dinesen'in romanından uyarlanan film, Fransız Devrimi sırasında Danimarka'ya kaçan genç bir kadının, piyangodan kazandığı parayla bir köy halkına verdiği ziyafeti konu edinir. Erkek egemen bir toplumun geleneklerini bir güldürü havası içinde eleştiren film, başyapıt nitelemesini hak eden bir çalışmadır. Yönetmenin, En İyi Yabancı Film Oscarı'nı kazanan bu filmden sonra yönettiği *Christian* (1989), *Prinsen of Jylland* (*Jütland Prensi*, 1994) gibi filmlerde aynı çizgiyi yakaladığı söylenemez.

Konu seçimindeki titizliği ve özenli anlatımı **Bille August**'ü (d. 1948) Danimarka sinemasının en önemli yaratıcılarından biri yapar. Görüntü yönetmenliği yaptıktan sonra yönetmenliğe başlayan August'ün ilk filmi *Honningmane* (*Balayı*, 1978), yeni evli bir çiftin tekdüze yaşamının karı koca arasındaki bağları nasıl kemirdiğini vurgulayarak, küçük burjuvazinin evlilik kurumuna verdiği değere eleştiriler yöneltti. Uzun bir aradan sonra çektiği ikinci filmi *Zappa* (1983) ise eleştiri oklarını yeniyetmelik döneminin çelişkilerine çevirdi. Yönetmenin ülkesi dışında da ünlenmesini sağlayan film ise ödüllere boğulan, bu arada En İyi Yabancı Film Oscarı'nı da alan *Pelle Erobreren*'dir (*Fatih Pelle*, 1987). Film 19. yüzyılın sonlarında, İsveç'ten iş bulmak amacıyla Danimarka'ya gelen bir baba oğulun öyküsünü anlatır. Baba oğul bir ölüm kalım savaşımı verirken, babasının kusurlarını gözlemleyen küçük Pelle hoşgörülü olmayı ve çevresine sevecen bir biçimde bakmayı öğrenir. Film, gereksiz uzunluğuna (150 dk) karşın, yine de ilgiyle izlenebilir. Senaryosunu Ingmar Bergman'ın yazdığı *Den Goda Viljan* (*İyi Niyetler*, 1992) ise Bergman'ın annesiyle babasının evliliklerinin ilk yıllarını anlatır. *İyi Niyetler*, Bergman'ın çocukluk anılarını ele alan filmi *Fanny ve Alexander*'in devamı niteliğindedir. Bergman'ın anne ve babasının 20. yüzyılın başlarında yaşadıkları, özenli görüntüler eşliğinde perdeye gelirken, dönemin ayrıntılı bir betimlemesi de yapılır. *Tro Hab Og Kaerlighed*'i (*Dans Et ve Haykır*, 1985) izleyen ve Isabel Allende'nin romanından uyarlanan *Andernes Hus* (*Ruhların Evi*, 1993) ise kalabalık bir ailenin öyküsü aracılığıyla, Şili'nin acılı yakın tarihini Jeremy Irons, Meryl Streep, Glenn Close gibi oyuncuların da katkısıyla gündeme getirir. *Froken Smillas Fornemmelse For* (*Smilla ve Karlar*, 1997); *En Sang for Martin* (*Martin İçin Bir Şarkı*, 2001) Bille August'ün titiz anlatımının anılması gereken başka örnekleridir.

Yönetmen Henrik Stangerup'un bir ruh doktoruyla hastası arasındaki ilişkiye değinen filmi *Farlige Kys* (*Tehlikeli Öpücük*, 1970; Christian Braad Thomsen'in evli bir kadının çevresiyle çatışmasını konu edinen filmi *Kaere Irene* (*Sevgili Irene*, 1971); Carsten Brandt'ın bir Fransız yolcu ile Danimarkalı bir kadının gönül ilişkisini ele alan filmi *92 Minutter of I Gaar* (*Başka Bir Kentte 92 Dakika*, 1978) önemli filmlerdir. Ama genç kuşağın en ilginç filmleri Lars von Trier'in (d. 1956) imzasını taşır.

Sinema öğrenimi gören **Lars von Trier**, çok sayıda tanıtım filmi çektikten sonra bir üçlemenin ilk filmi olan *Forbrydelsens Element* (*Suç Unsuru*, 1984) ile Cannes Film Festivali'nde teknik ödül kazandı. Film, geleceğin bir cehennemi çağrıştıran Avrupa'sında, bir cinayeti soruşturan, belleği bulanık bir polis müfettişini ele alır. Baştan aşağı sarı rengin egemen olduğu film, kahramanının bilinçaltını gündeme getirirken, cinselliğe de büyük bir ağırlık verir. Alman dışavurumcu sinemasından etkilendiği görülen ve ancak hoşgörülü bir seyircinin keyif alabileceği bu ayrıksı film, yönetmenin tekniğe verdiği önemi ve yabancılaştırma öğesini ustaca kullandığını gösterdi. Üçlemenin, bir salgını konu edinen bir senaryo üzerinde çalışan bir yazarla bir yönetmeni konu edinen ikinci filmi *Epidemic* (*Salgın*, 1987) aynı ilgiyi uyandırmazken, üçüncü film *Europa* (*Avrupa*, 1991) Trier'in ülkesi dışında da ünlenmesini sağladı. Max von Sydow'un anlatıcı rolü üstlendiği film, savaşın hemen ardından Almanya'da yaşanan toplumsal çalkantılara eğilir. Nazizm karşıtı bir konuyu, gerilimle melodramı kaynaştırarak veren film, sinema hilelerinin alışılmadık biçimde kullanıldığı teknik ustalığıyla dikkati çekti. (Film Cannes Festivali'nde hem Jüri Özel Ödülü hem teknik ödül kazandı). İlkin TV için hazırlanıp, sonra sinemalarda gösterilen *Riget* (*Krallık*, 1994) ise büyük bir hastanede yaşanan fantastik olaylarla ülkenin sorunları arasında benzetmeler yapan ve daha rahat izlenir bir filmdir. (Filmin büyük ilgi görmesi üzerine yönetmen üç yıl sonra bir devam filmi çevirdi: *Riget 2 / Krallık II*). Cannes Festivali'nde Jüri Özel Ödülü kazanan *Breaking The Waves* (*Dalgaları Aşmak*, 1996), iş kazası sonucu yatalak olan genç bir işçinin, iyileşebilmek amacıyla karısını başka erkeklerle yatmaya zorlamasını ele alır. *Idiots* (*Ahmaklar*, 1998) adlı güldürü ise insanların ikiyüzlülüğüne ve hoşgörüsüzlüğüne karşı koymak için ahmak taklidi yaparak, bulundukları ortamı altüst eden bir kadınla, bir lokantada tanıdığı gençlerin öyküsünü anlatır. Film, Danimarkalı genç sinemacıların ticari sinemaya karşı çıkmak amacıyla yayınladıkları "Dogma 95" ilkelerine uygun olarak çekilmiştir. Bu ilkelere göre film stüdyo dışında ve sesli olarak çekilmeli, renkli olmalı, alıcı omuzda taşınmalı, sinema hilesi içermemeli, tür filmi olmamalıdır. *Ahmaklar*, varoluşun getirdiği acıları ve bunalımları bir güldürü havası içinde işlerken, gittikçe yozlaşan bir toplumda ahmaklığın belki de bir kurtuluş olabileceğini vurgular. Yönetmenin bir sonraki filmi *Dancer in The Dark* (*Karanlıkta Dans*, 2000) ise görme yetisini yitirme yolundaki genç bir kadının gönlün-

de yatan şarkı ve dans tutkusunu ele alır. İzlandalı şarkıcı Björk ile Catherine Deneuve'ün oyunculuklarına dayanan film, Cannes Festivali'nde bu kez Altın Palmiye ile ödüllendirilse de, Amerikan müzikallerine öykünen duygusal bir melodram olmaktan öteye geçemez. Sağlam ama donuk anlatımı, usta oyuncuları ve görüntü yönetmenleri, çoğu kez edebiyattan uyarlanan konuları ile Danimarka sineması kuzeyin karamsarlığını gündeme getirir.

İsveç sinemasının yabancı ülkelerde tanınmasını sağlayan Victor Sjöström ile Mauritz Stiller'in Hollywood'a gitmelerinin ardından, İsveç'te büyük bir durgunluk yaşandı. Sesli sinemanın başlangıç yıllarında ülke dışında ses getiren filmler üretilemedi. Gustaf Molander, Per Lindberg, Gustaf Edgren gibi yönetmenlerin çevirdikleri filmlerin çoğu sıradan olmanın ötesine geçemedi. Edvin Adolphson'un *Munkbrogreven* (*Minkbro Kontu*, 1935) ile sinemaya kazandırdığı Ingrid Bergman, Gustaf Molander'in *Swedenhielms* (1935) adlı filminde oynayarak oyunculuğunu pekiştirdi. Aynı yönetmenin, yine Ingrid Bergman'ın oynadığı *Intermezzo* (1936) ve *En Enda Natt* (*Tek Bir Gece*, 1939) adlı filmleri birer melodramdı. Per Lindberg'in yönettiği *Juninatten* (1949) de, Bergman'a Hollywood yolunu açan filmler arasında yer aldı. (Bergman Hollywood'a giderken, Zarah Leander ve Kristina Soderbaum gibi başarılı kadın oyuncular da Almanya'ya gitti.)

İsveç sinemasının savaş sırasında yapacağı atılımın habercisi **Alf Sjöberg** (1903-1980) oldu. Genç yaşta İsveç Kraliyet Tiyatrosu'nun başına getirilen Sjöberg sessiz dönemde, aynı kadını seven iki erkeğin çatışmasını konu edinen *Den Starkaste* (*En Güçlü*, 1929) ile dikkati çekmişti. Yer yer Flaherty'nin belgesel anlayışını çağrıştıran bu filmden yıllarca sonra çektiği ikinci filmi *Met Livet Son Insats* (*Yaşam Pahasına*, 1940) polis devleti olduğu anlaşılan, belirsiz bir Baltık ülkesini ele aldı. Hitler tehlikesini sezen yönetmen, savaşın eşiğinde çektiği bu filmle, sürüklenmekte olduğu savaşın dehşetini umursamayan bir Avrupa ortamını gündeme getirdi. Sjöberg, *Des Blomstertid* (*Çiçek Açma Zamanı*, 1940), *Hem Fran Babylon* (*Babylon'dan Dönüş*, 1941), *Himlaspelet* (*Gökyüzü Yolu*, 1942), *Kungajakt* (*Krallık Avı*, 1943) adlı filmlerinde de savaşın dehşetini ve toplumsal sınıflar arasındaki adaletsizlikleri vurguladı. Ingmar Bergman'ın senaryosundan çektiği *Hets* (*Sıkıntı*, 1944) ise dönemin en önemli filmi sayılır. Öğrencilerin "Caligula" adını yakıştırdıkları acımasız bir lise öğretmenini eksen alan film, nazizme göndermelerle doludur. Dönemin gözde oyuncusu Eva Dahlbeck'in başrolü üstlendiği *Bara En Mor* (*Yalnızca Bir Ana*, 1949) işlevi yalnızca çocuk doğurmak olan bir Çingene kadını konu edinir. Kadın, kendisine kabul ettirilen koşulların iğrençliğinin bilincine, ancak ölüm döşeğinde varır. August Strindberg uyarlaması *Fröken Julie* (*Bayan Julie*, 1950) soylu bir genç kızın, püriten ahlak anlayışına başkaldırarak evin uşağı ile ilişki

kurmasını ele alır. Geriye dönüşlerle gelişen ve içerdiği pervasız erotizmle dikkati çeken filmde yönetmen "insan ruhunun röntgenini çekmeyi denediğini" vurgular. (Film Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazandı). Par Lagerkvist'ten uyarlanan *Barabbas* (1953), Strindberg'den uyarlanan *Karin Mansdotter*'in (1954) yanı sıra *Sista Paret Ut* (*Koşan Son Çift*, 1956), *Domaren* (*Yargıç*, 1961) ve *Fadern* (*Baba*, 1969) bir otomobil kazasında ölen yönetmenin ustalıklı anlatımının örnekleridir.

Dönemin önemli yönetmenlerinden biri de, emekçi kesimin sorunlarına eğilen **Hampe Faustman**'dır (1919-1961). Marksist dünya görüşünü benimsediği bilinen Faustman, ilk filmi *Nar Angarna Blommar*'da (*Çayırlar Çiçek Açınca*, 1946) tarım işçilerinin çetin koşullarını, bir grev ortamından yola çıkarak ele aldı. *Frammande Hamn* (*Yabancı Liman*, 1948), savaş yılları boyunca, tarafsız olduğunu ilan eden İsveç hükümetinin, Norveç ve Finlandiya'daki nazilere silah gönderilmesine göz yummasını konu edindi. Film, suçlayıcı konusunun yanı sıra, küçük bir limandaki günlük yaşamı ve gemicileri aktarmadaki başarısıyla dikkati çekti. Genç yaşta ölen Faustman, *Gudfader Och Tattaren* (*Tanrı Baba ve Çingeneler*, 1954) adlı filminde de, Çingenelerin dışlanmasını eleştirdi.

Ingrid Bergman'ı sinemaya kazandıran **Gustaf Molander** (1888-1973) eski kuşaktan olmakla birlikte savaş sonrasının gelişmesine katkıda bulunan yönetmenler arasında yer aldı. Victor Sjöstrom ile Mauritz Stiller için senaryolar yazmış olan Molander, sessiz dönemde yönetmiş olduğu dramlarla ilgi uyandırmıştı. Ingrid Bergman'ın oynadığı yukarıda değinilen filmlerin dışında, *Emelie Högkvist* (1939), *Et Brinner en Eld* (*Yakan Bir Ateş Var*, 1943) gibi filmlerden sonra, Molander naziler tarafından öldürülen rahip yazar Kaj Munk'un oyunundan *Ordet*'i (*Söz*, 1943) uyarladı. (Aynı oyunu Dreyer'in de filme aktardığına değinilmişti). Senaryosunu Ingmar Bergman'ın yazdığı *Kvinna Utan Ansikte* (*Yüzsüz Kadın*, 1947) ise savaş yılları Stockholm'ünü büyük bir başarıyla verdi. Yönetmenin yine Bergman'ın senaryosundan çektiği *Eva* (1948) ise kırsal kesimde yaşayan bir delikanlı adayının kurallara, topluma ve Tanrı'ya başkaldırışını konu edindi. Molander son olarak klasiklere yöneldi. Selma Lagerlöf'ten, daha önce Mauritz Stiller'in de sinemaya uyarlamış olduğu *Herr Arnes Pengar*'ı (*Arne'nin Hazinesi*, 1955) filme aldı. İsveç sinemasının dünya ölçeğinde ilgi görmesini sağlayan yönetmen ise ileride ele alınacak Ingmar Bergman'dır.

Finlandiya'da sesli döneme geçişi Risto Orko ile T. J. Sarkka belirledi. Bu yapımcı-yönetmenler anlatımı hızlı güldürüler ve yurtseverliği öven filmlerle büyük ilgi gördüler. Orko'nun yönettiği ve bir gönül ilişkisini ele alan *Siltalan Pehtoori* (*Siltalan'ın Kâhyası*, 1934) bir milyonu aşkın seyirci topladı. Yönetmenin, *Jaakarin Morsian*'dan (*Piyadenin Nişanlısı*, 1938) sonra yönettiği *Aktivistit* (*Eylemciler*, 1939) ise Sovyet tehditini vurguluyordu. T. J. Sarkka da ilk filmi

Helmikuun Manifesti'de (*Şubat Bildirisi*, 1939) yakın tarihteki bir olaydan yola çıkarak, aynı konuyu işledi ve Sovyetler Birliği'nden gelebilecek bir saldırıyı gündeme getirdi. Genç yaşta savaşta ölecek olan Nyrki Tapiovaara'nın, ölümünden bir yıl önce yönettiği *Varastettu Kuolema* (*Çalınan Ölüm*, 1938), 20. yüzyılın başında Helsinki'de Rus dayatmalarına karşı çıkan bir avuç gencin öyküsünü konu edindi. Bir gerilim havasında gelişen film, beklenmedik bir erotik havaya da yer veriyordu. Valentin Vaala da dönemin yetenekli yönetmenleri arasında yer alır. Oyun yazarı Hella Wuolijoki'den yaptığı *Juurakon Hulda* (*Juurakko'lu Hulda*, 1937) adlı uyarlama ile *Niskavuoren Naiset* (*Nuskavuori Kadınları*, 1938) kırsal kesimde kadının konumunu ele alan ve savaş öncesinde sınıflar arasında var olan engelleri eleştiren filmler oldu. (Bertold Brecht de, *PuntilaAğa ile Uşağı Matti* adlı oyununu, Hella Wuolijoki'nin öykülerinden yola çıkarak yazmıştır). Vaala'nın, Nobel ödüllü yazar F. E. Sillanpaa'nın aynı adlı romanından uyarladığı *Ihmiset Suviyossa* (*Yaz Gecesinde İnsanlar*, 1948) Finlandiya sinemasının belki de en güzel görüntülerini içerir. Kuzeyin "beyaz" gecelerinde ekili düzlükleri, gölleri, çavlanları, dağları ustalıkla görüntüleyen film, yöre insanlarının hüzünlü ortak yazgısını aktarır. Vaino Linna'nın romanından Edvin Laine'nin uyarladığı *Tuntematon Sotilas* (*Meçhul Askerler*, 1955), savaşın yıkımını verirken, yurtseverlik duygularını okşayan bir film oldu. SSCB ile yapılan savaşın sonunda, binlerce kişinin göçe zorlanmasını, Ville Salmien'in *Evakko* (*Göç*, 1956) adlı filmi konu edindi. *Göç*, toprağından sökülen bir halkın kadınlarının, çocuklarının ve erkeklerinin acısını buruk bir duyarlılıkla aktarır. Jack Wittika, *Mies Talta Tahdelta* (*Gezegenimizden Bir İnsan*, 1958) ile ülkenin en önemli sorunlarından alkolizme değindi. Filmin neredeyse toplumsal bir soruşturmaya dönüşen gerçekçi biçemi, daha sonraki yılların genç yönetmenlerini etkileyecektir. Roland af Hallström de alkolizm sorununa bir güldürü filminde değinecektir (*Ryysyrannan Joseppi*, 1955). 1950 yıllarının en verimli yönetmeni sayılan Matti Kassila, bir dizi gerilim filmi çektikten sonra, *Sininen Viikko* (*Mavi Hafta*, 1954) ve *Elokuu* (*Hasat Zamanı*, 1956) gibi iki önemli filme imza attı. Evli bir kadının yasak aşkını konu edinen *Mavi Hafta*, mutsuz bir kadınla, duyarlı bir delikanlının kısa bir yaz tatili boyunca yaşadıklarını anlatırken, doğa ile erotizme bir övgü niteliğine bürünür. *Hasat Zamanı* ise bir yaz sonunda, artık yaşlanmış bir yazarın yaşamı ve yaşadığı aşklarla hesaplaşmasını konu edinir. Yakın planların ağırlık taşıdığı duygusal bir anlatım, yaklaşan güzle yaklaşan ölüm arasında benzerlikler kurar. Erik Blomberg, *Valkonien Peura*'da (*Beyaz Ren Geyiği*, 1952) bir söylenceyi perdeye taşıdı. Bir büyücüye dönüşen güzel bir kadın, geyik kılığına girerek avcıları peşinden sürükler. "Kötülük" vadisine ulaşınca yeniden kadın olup, erkekleri öldürür. Laponya'da çekilen film kar beyazı ile gece karanlığı arasındaki çelişkiyi ve insanların kışın acımasızlığına direnme yürekliliğini vurgular. 1960 yıllarında, yabancı sinemacılardan da etkilenen yeni bir yönetmen kuşağı ortaya çıktı.

Antonioni'nin anlatımından etkilendiği görülen Mauno Kurkvaara, *Rakas*'da (*Sevgilim*, 1961) evlilik kurumunun sınırlamalarını hiçe sayan iki sevgilinin serüvenini, yakın yüz planlarına ve plan sekanslara dayanan bir anlatımla aktardı. Moskova'da sinema öğrenimi gören Mikko Niskanen ilk filmi *Pojat*'ta (*Oğullar*, 1963) işgal yılları sırasında nazilerle uzlaşmaya giden çocukların gözünden savaşın sorunlarını verdi.

Çok az film çevirmesine karşın **Rauni Mollberg** (1929-2007) de, savaş sonrasının en önemli yönetmenleri arasında yer alır. Yönetmenin ilk filmi *Maa on Syntinen Laulu* (*Atalarımızın Toprakları*, 1973) Laponya'da küçük bir yerleşim biriminde bütün bir yılın nasıl geçtiğini, yaşamı ve aşkı "keşfeden" genç bir kızın gözünden verir. Kış aylarının dondurucu soğuğunda çekilen filmde seyirci de doğayı, doğumu, ölümü ve aşkı keşfeder. Yönetmen *Milka, Elokuva Tabuista* (*Milka Tabular Filmi*, 1980) adını taşıyan çalışmasında da benzer bir ortama yöneldi. Laponya ormanlarında yaşayan gencecik bir kızın cinsel duygularının uyanışını ele aldı. Film, annesinin sevgilisine gönlünü kaptıran genç kızın gözüpekliğini ve toprak tutkusunu, klasik resimleri çağrıştıran görüntülerle aktarır.

Bu arada İsveç'te çalıştıktan sonra ülkesine dönen Jörn Donner'in katkısını da vurgulamak gerekir. Daha önce Finlandiya Sinematek'ini de kurmuş olan Donner, *Mustaa Volkoijella* (*Siyah Beyaz*, 1968), *Naijenkuvia* (*Kadın Portreleri*, 1970), *Anna* (1970) gibi filmlerinde küçük burjuvaların günlük yaşamlarını cinsellikten iletişimsizliğe uzanan bir çizgide ele aldı. Risto Jarva ise *Onnenpeh* (*Kaderin Cilvesi*, 1965), *Työmmiehen Päjväkirja* (*Bir İşçinin Güncesi*, 1968) gibi filmlerinde, sanayileşme ve kentleşmenin getirdiği dönüşümleri eleştirel bir gözle perdeye yansıttı. İç savaş yıllarına eğilen ve Finlandiya sinemasının ilk işçi filmi sayılan *Bir İşçinin Güncesi*, kökenleri farklı iki delikanlı arasındaki çatışmayı konu edindi. *Bensaa Suomissa* (*Damarlardaki Benzin*, 1971) otomobil tutkusunu yererken, *Yhden Miehen Sota* (*Yalnız Bir Adamın Savaşı*, 1973) sınıf değiştirmek isteyen bir inşaat işçisinin kapitalizmin cenneti sayılan İsveç'e göç edebilme serüvenini ele aldı. *Kun Taivas Putoaa* (*Gökkubbe Yıkılınca*, 1972) magazin basınının kurbanı bir kadının öyküsünü aktarırken, basının kötü amaçlar uğruna kullanılabileceğini vurguladı. Jaakko Pakkasvirta oyunculukta ünlendikten sonra *Vihreä Leski* (*Yeşil Dul*, 1968) ile yönetmenliğe başladı. Varlıklı ve evli bir kadının amaçsızlığını aktaran film, çağdaş kadının haklarını kullanması gerektiğini vurguluyordu. Anlatımında Godard'dan etkilendiği görülen yönetmenin bir sonraki filmi *Kesäkapina* (*Yaz İsyanı*, 1970) tüketim toplumunun ilkelerini benimseyen bir fotomodelin öyküsünü aktardı. *Jouliksi Kotiin* (*Noel Evi*, 1975) ömrü boyunca inşaatlarda çalışan bir işçinin kendine ev yapma isteğinin hazin sonucunu konu edindi.

1970 yılında kurulan Finlandiya Film Vakfı üretimin artmasında çok önemli bir rol oynadı. Sinema biletlerinin satış fiyatından kesilen bir yüzde (%

4) ile devlet yardımından oluşan vakıf bütçesi, özellikle ilk filmlerini çeken yönetmenleri desteklemek amacıyla kullanıldı. Böylece 1974 yılında ikiye düşmüş olan üretimin on yıl sonra 18'e ulaştığı görüldü. Ne var ki, iç pazarın yetersizliği ve dış pazara açılabilmenin zorlukları bu ülke sinemasının üretimini kaçınılmaz olarak sınırlamaktadır. Vakfın desteklediği Peter von Bagh'ın ilk kurmaca denemesi *Kraivi* (*Kont*, 1971) 76 kadınla nişanlanan Finlandiyalı ünlü bir çapkının serüvenlerini bir güldürü ortamında perdeye getirdi. Erkko Kivikovski, *Laukaus Tehtaalla* (*Fabrikada Yangın*, 1973) adlı çalışmasında patronunu öldürmek zorunda kalan yaşlı bir sendikacının öyküsünü karamsar bir bakışla anlattı. Finlandiya sinemasının daha sonraki yıllarda en önemli yaratıcıları ise ileride ele alınacak olan Mika ile Aki Kaurismaki kardeşlerdir.

Norveç sineması, önemli izler bırakmayan bir sessiz sinema döneminden sonra Oslo yakınlarında kurulan Jar Stüdyoları ile Norsk Film'in katkılarıyla düzenli üretime geçti. Yıllar boyunca yılda ortalama altı film çekildi. (Bu ortalama 1972'den sonra ikiye katlandıysa da, kısa süre sonra yine aynı düzeye indi.) İlginç olan, Norveç sinemasında yalnızca tek bir film çekebilmiş yönetmen sayısının çokluğudur. Norveçli sinemacılar, ilk film çekmek için "cesaret", ikinci film içinse "mucize" gerektiğini söylerler. İlk sesli Norveç filmini, Victor Sjöström ile birlikte Hollywood'a gidip, onun yardımcılığını yapmış olan Tancred Ibsen (Ibsen'in torunu) ülkesine döndükten sonra çekti: *Don Store Bernadapen* (*Büyük Vaftiz*, 1931). Fransız sinemasından etkiler taşıyan bu filmi, yönetmenin *Symnove Solbakken* (1934), *To Levende og en Dod* (*İki Diri Bir Ölü*, 1937) gibi filmleri izledi. Ibsen dramdan güldürüye ve gerilime uzanan türlerde birçok filme imza attı.

Eski kuşak yönetmenlerinden Titus Vibe-Müller'in en iyi filmi, bir Fransız-Norveç ortakyapımı olan *Kampan onm Tungtvanner* (*Ağır Su Savaşı*, 1948) oldu. Edebiyat uyarlamaları ile dikkati çeken Leif Sinding, Norveç sinemasının ilk müzikli filmi *Funtegutten*'i (*Bohem*, 1932) de gerçekleştirdi. Ama Almanlarla işbirliği yapmış olması savaştan sonra uzun bir süre sinemadan dışlanmasına yol açtı. Almanların ülkesini işgali üzerine yurtdışına çıkan yazar Arne Skouen, savaştan sonra kendi romanından uyarladığı *Gattegutter* (*Yumurcaklar*, 1949) ile De Sica'nın *Kaldırım Çocukları*'nı çağrıştıran başarılı bir ilk film çekti. Cannes Festivali'nin yarışmalı bölümüne katılan *Der Brenner* (*Alev*, 1955) ve savaş yıllarını ele alan ve gerçek olaylardan yola çıkan *Ni Liv*'den (*Dokuz Yaşam*, 1957) sonra çektiği *An Magrit* (1969) ile en başarılı filmini verdi. İsveç'te ünlenmeye başlayan Liv Ullmann'ın başrolü oynadığı ve 17. yüzyılda geçen bu film, her türlü olanaktan yoksun bir kadının yaşam savaşımını ve siyasal bilinçlenmesini konu ediniyordu. Pal Lokkeberg'in yönettiği *Liv* (1967) ise Norveç sinemasında bir dönüm noktası sayılır. Bir mankenin gün-

lük yaşamını gündeme getiren ve yönetmenin o zamanki eşi Vibeke Lokkerberg'in oynadığı film, Godard sinemasından etkiler taşıyan yenilikçi bir çalışmadır. Yönetmenin ikinci filmi *Exit* (Çıkış, 1971) de, Norveç toplumunun tutucu kurallarına karşı çıkan bir kadın portresi çizer. Lokkeberg'in sinemayı bırakıp Oslo Devlet Tiyatrosu'nun başına geçmesi, hiç kuşkusuz Norveç sineması için büyük bir kayıp olmuştur. Fransa'da sinema öğrenimi gören Anja Breien ise ilk filmi *Voldtekt* (*Tecavüz*, 1971) ile savunmasız bir sanığı dişlileri arasında öğüten Norveç adalet sistemini, belgeselci bir anlayışla sert bir biçimde eleştirdi. Yönetmenin, bir edebiyat uyarlaması olan *Den Allvarsamma Leken*'den (*Ciddi Oyun*, 1973) sonra çektiği *Hustruer* (*Ev Kadınları*, 1975) feminist sinemanın önemli bir örneği oldu. Film, üç gün için kocalarını ve evlerini terk ederek, yaşamı tek başlarına göğüslemeyi deneyen üç ev kadınının yaşadıklarını konu edinirken, tüketim toplumunda kadının konumunu sorgular. *Ev Kadınları*'nın John Cassavetes'in *Husbands* (*Kocalar*) adlı filmine bir tür karşılık olduğu bilinir. (Breien 1985'te, bu kez güldürü havasında bir devam filmi çekecektir: *Hustruene 10 ar Etter* / *Ev Kadınları 10 Yıl Sonra*.) Breien, *Arven*'de (*Miras*, 1978) bir mirasın, aile bireylerinin ikiyüzlülüğünü açığa vurmasını, alaycı bir anlatımla ele alır. On yedinci yüzyılda geçen *Ferfolgensen* (*Büyücü Avı*, 1981) ise bir hoşgörüsüzlük ortamını konu edinerek, kadınlar üzerinde paranoya boyutuna ulaşan erkek egemenliğinin dinsel kökenlerine inmeye çalışır. Toplumsal konulara ilgi gösteren Oddvar Bull Tuhus, *Rodblatt Paradis* (*Kırmızı Mavi Cennet*, 1971) ve *Maria Maruskja* (1973) gibi filmlerden sonra çektiği *Streik* (*Grev*, 1975) ile Cannes'da büyük ilgi gördü. Çelik işkolunda yaşanan bir grevi yarı belgesel bir anlayışla ve çarpıcı bir anlatımla veren filmin sinemalarda gösterimi engellendiği gibi, yapımını desteklemiş olan TV kanalı da filmi göstermedi. *Heksene Fra Den Forstende Skog* (*Taş Kesmiş Ormanın Büyücüleri*, 1976) adlı filmi gösterimden dışlanan Brado Greve, *Filmens, Vidunderlige Verden*'de (*Film, Harikalar Dünyası*, 1979) sinema sanayiinin yöntemlerini alaycı bir dille gündeme getirdi. Svend Wam ve Petter Vennerod kardeşler ise birlikte yönettikleri filmlerde (*Apen Framtid* / *Hangi Gelecek*, 1983; *Adjo Solidaritet* / *Elveda Dayanışma* 1985; *Drommeslottet* / *Hayaller*, 1986) yeni kuşakların umutsuzluğu, insanlar arası dayanışmanın yok oluşu, neofaşist akımların canlanması gibi konuları işlediler. Az konuşmalı, uzun planlı filmleriyle Antonioni'den etkilendiği görülenOddvar Einarson da, Venedik Festivali'nde Gümüş Aslan kazanan filmi X'te (1986) bir fotoğrafçı ile 14 yaşındaki bir kızın ilişkisini işlerken, tüketim toplumuna egemen olan karamsarlığı vurguladı. Aynı yönetmen *Karachi* (1988) adlı filminde, uyuşturucu taşıyan bir kadının, mafyadan kaçmak amacıyla evine sığındığı bir polisle ilişkisini konu edindi.

Sosyalist Ülkeler

İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde Avrupa haritası yeni bir görünüme büründü. Sovyet orduları tarafından Alman işgalinden kurtarılan ülkelerde sosyalist halk cumhuriyetleri kuruldu. SSCB'nin güdümündeki bu ülkelerin sinemaları da Sovyet sinemasının Toplumsal Gerçekçi anlayışı doğrultusunda filmler üretmeye başladılar. Genellikle yakın geçmişi, nazi işgalini, işgale direnişi ele alan bu filmler, ulusal geleneklerden de yararlanarak çoğu kez barışçı bir ileti vermeyi önemsediler. Batı ile doğu arasındaki soğuk savaşın yoğun olduğu yıllarda, bu ülke sinemalarının, her ülkenin kendi kültüründen kaynaklanan özellikler bir yana bırakılırsa, toplumu ve insan ilişkilerini, resmi görüşü yansıtan didaktik ve propaganda ağırlıklı bir açıdan ele aldıkları görüldü. Bu ülkelerde toplumsal gerçekliğin çelişkilerini, temel sorunlarını ve yozlaşan değerleri ele alan filmlerin yapılabilmesi için, batı ile doğu arasındaki buzların çözülmesini beklemek gerekti.

Macaristan sesli sinema dönemine durmuş bir üretimle girince, yabancı filmlerden alınan bir vergiyle oluşturulan kaynak yerli sinemanın canlanmasını sağladı. 1931 ile 1938 yılları arasında 138 film üretildi. Bu filmlerin büyük çoğunluğu roman ya da oyunlardan uyarlanmış güldürülerdi. Lajos Lazar'ın yönettiği *A Kek Balvany* (*Mavi İlah*, 1931) gösterime giren ilk sesli film oldu. Varlıklı bir Macar'ın ABD'deki serüvenlerini konu edinen ve halkın ilgisini çekmeyen bu filmi, Istvan Szekely'nin yönettiği *Hyppolit a Lakaj* (*Hyppolit Uşak*, 1931) izledi. Sıradan insanların günlük yaşamına eğilen ve özlemlerini dile getiren bu güldürü büyük ilgi gördü. Seyirci, New York'ta ya da Paris'te geçen bir öykü yerine Budapeşte'de geçen ve yerel özellikleri perdeye getiren filmi benimsedi. Yönetmenin bir sonraki filmi *Egy ej Velenceben* (*Venedik'te Bir Gece*, 1932) aynı başarıya ulaşmadı. Hollywood'dan çağrılan Pal Fejos, başrolü Annabella'nın üstlendiği *Tavaszi Zapor*'u (*İlkbahar Yağmuru*, 1932) çevirdi. Evlilik dışı bir çocuk doğuran bir köylü kızın hüzünlü öyküsünü ele alan bu filmden sonra Fejos, ülkesindeki son filmi *Itel a Balaton*'u (*Balaton'da Fırtına*, 1932) yönetti. Georg Höllering'in yönettiği *Hortobagy* (1936) ise dönemin en önemli filmleri arasında yer alır. Macaristan ovalarında özgürlüğün tadını çıkaran at sürülerini yarı belgeselci bir anlayışla ele alan film, çarpıcı görüntüleri ve lirik anlatımıyla önem kazanır.

Amiral Horthy yönetimindeki Macaristan, Hitler Almanyası ile birlikte İkinci Dünya Savaşı'na katıldı. Rusya cephesinde 40 bini aşkın ölü verdi. Alman ordularının işgal ettiği (19 Mart 1944) ülkede faşist Szalasi iktidara getirildi. Yahudiler toplama kamplarına gönderildi. Direnişçilerin de desteğiyle Sovyet birlikleri Macaristan'daki Alman işgaline son verince (4 Nisan 1945),

ülke koalisyon hükümetlerince yönetilmeye başladı. Komünist Parti ile Sosyal Demokrat Parti'nin birleşerek Macar İşçi Partisi adını almaları üzerine Halk Cumhuriyeti kuruldu (1949). Yeni partinin genel sekreteri Matyas Rakosi ülkeyi SSCB politikaları doğrultusunda yönlendirmeye başladı. Sinema sektörü bir kez daha devletleştirildi. Üretimden dağıtıma dek bütün etkinlikler devlet denetimine girdiği gibi, sinema çalışanları da devlet memuru oldu. Devletleştirme stüdyoların yenilenmesini, düzenli üretim yapılmasını, sinema eğitiminin gündeme gelmesini sağlarken, filmlerin içeriğinin yönetimin görüşleri doğrultusunda olması zorunluğunu getirecekti.

Bir değer taşımayan filmlerin çekildiği savaş yıllarının tek önemli yapımı, çağdaş Macar sinemasının kurucusu sayılan ve *Macar Sineması İçin Çağrı* başlıklı kitabıyla Macar sinemasının geleceğine ışık tutan Istvan Szots'un ilk filmi *Emberek a Havason* (*Dağ İnsanları*, 1942) oldu. Szots bu filmde, karısı ve oğluyla birlikte kentte çalışmaya gelen bir dağ köylüsünün yoksulluk ve hastalıklarla savaşımını konu edinir. Konu sıradandır ama filmi Venedik Festivali'nde gören yabancı eleştirmenler yönetmenin anlatımını Ford'un ya da Renoir'ın filmleriyle eşdeğer bulurlar. Yönetmen, savaş karşıtı senaryosu 1943 yılında onaylanmayan ikinci filmi *Enek a Buzamezökröl*'ü (*Buğday Tarlalarının Türküsü*) ancak 1947'de gerçekleştirebilecektir.

Savaş sonrasının uluslararası alanda ses getiren ilk filmi, İtalya'dan dönmüş olan Geza Radvany'nin yönettiği *Valahol Europaban*'dır (*Avrupada Bir Yer*, 1947). Senaryosunu Moskova'dan dönen Bela Balazs'ın yazdığı film, Sovyet gerçekçiliğinin etkilerini taşır ve yıkıntılarda barınmak zorunda kalan çocukları yeniden topluma kazandırmayı gündeme getirir. Sinemanın devletleştirilmesini izleyen iki yıl boyunca on bir film çevrildi. Bu filmler arasında Frigyes Ban'ın yönettiği *Talpalatnyi Föld* (*Bir Avuç Toprak*, 1948) öne çıktı. Pal Szabo'nun romanından uyarlanan film, 1930'larda yoksul köylülerin büyük toprak sahiplerine karşı çıkışını ele alır. Kalman Nadasdy ile Laszlo Ranody'nin birlikte yönettikleri ve bir halk masalını uyarlayan *Matyi Ludas* (1949) ise ilk renkli Macar filmidir. Bu arada Sovyet yönetmen Pudovkin'in sık sık Budapeşte'ye gelerek Macar sinemacıları yönlendirdiğini de belirtmek gerekir. Yalnızca olumlu kahramanların perdeye getirilmesine izin verilen dönemin tekdüze anlayışı, ancak Stalin'in ölümünden (1953) sonra çokseslilige dönüştü. Karoly Makk'ın *Liliomfi* (1955); Felix Mariassy'nin, Ferenc Karinthy'nin romanından uyarlanan ve savaş yılları Budapeşte'sini konu edinen filmi *Budapesti Tavasz* (*Budapeşte'de İlkbahar*, 1955) ile Zoltan Fabri'nin *Hannibal Tanar Ur* (*Profesör Hannibal*, 1956) adlı filmleri yeni bir sinema anlayışının habercisi oldu. Bu sinemayı yeni bir yönetmenler kuşağı yarattı. Karoly Makk, Janos Hersko, Zoltan Fabri, Andras Kovacs, Peter Bacso çağdaş Macar sinemasının kurucusu oldular.

Karoly Makk (d. 1925) bürokrasiyi taşlayan *Megszallottak* (*Saplantılılar*, 1961) ile ilk kez güncel bir soruna eğilme yürekliliğini gösterdi. Tuna yakınla-

rındaki çorak bir bölgeye su götürmeye çalışan iki mühendisin çabalarının nasıl bürokrasi engeline takıldığını ele aldı. Film, anlatımıyla, yaratmayı başardığı ortamla yaratıcı bir yönetmenin kaygılarını yansıtır. Filmin Macar Eleştirmenler Birliği tarafından ödüllendirilmesine karşılık seyirciden ilgi görmemesi, Makk'ı sıradan filmlere yöneltti. (*Elvezsett Paradicsom* / *Kayıp Cennet*, 1962; *Bolondos Vakacio* / *Bulutsuz Tatil*, 1968 vb.) Tibor Dery'nin kısa öyküsünden uyarladığı *Szerelem* (*Aşk*, 1970) ise unutulmaz bir ana kız portresi çizdi. Çok yaşlı annesiyle yaşayan genç bir kadın annesini, siyasal nedenlerle tutuklu kocasının Amerika'da film çevirmekte olduğuna inandırır. Damadının yaşamlarını değiştireceği umudu içinde son günlerini geçiren anne öldükten sonra, damat cezaevinden çıkar. Karı koca yeniden yaşama sarılır. Bu üç kişilik filmde Makk anlatım ustalığını bir kez daha kanıtlar. Istvan Örkeny'den uyarlanan *Macskajatek* (*Kedi Oyunu*, 1974) bir kez daha iki kadınla bir erkeğin öyküsünü ele aldı. Kendi yaşında bir de erkek arkadaşı olan yaşlı bir kadın, Almanya'da yaşayan ve yıllardır görmediği kızkardeşine her gün telefon edip, mektup yazar. Geçmiş özlemini gündeme getiren, uzam ve zaman kavramlarını çiğneyen film, iki kardeş arasındaki iletişimi şizofrenik bir boyuta taşır. Öyle ki, kardeşinin ölümünü öğrendiği gün bile, Budapeşteli kadın ona mektup yazıp postaya atmayı sürdürür. Makk'ın yönetmenliği bu filmle doruğa çıkar. *Egymasra Nezve* (*Son Bakış*, 1982) ise muhalif ve eşcinsel bir gazetecinin ölümü umursamamasını ele alır. Cannes Festivali'nde de gösterilen film, Macar sinemasında ilk kez eşcinselliğe eğilen film olarak ilgi görmüştü. Makk'ın Dostoyevski'den uyarladığı ve İngiltere'de yönettiği *The Gambler* (*Kumarbaz*, 1999) ise Dostoyevski'nin romanı yazış süreciyle, romanın içeriğini iç içe geçirdi. Yıllar önce, Sovyet yönetmen Aleksey Batalov da *Igrok*'ta (*Kumarbaz*, 1972) aynı kurguyu kullanmıştı. Makk'ın filminin, Slav özelliklerini yitirmiş bir *Kumarbaz* olduğunu belirtmek gerekir.

Janos Hersko (d. 1926), *Parbeszed* (*Diyalog*, 1963) ile önem kazandı. Film, Rakosi döneminde inançlı bir komünistin inançları ve uygulama arasındaki çelişkiler nedeniyle arkadaşlarınca dışlanmasını, yaşamının altüst olmasını konu edinir. Andras Kovacs (d. 1925) Yugoslavya'da öldürülüp ölüleri Tuna'ya atılan çoğu Sırp binlerce kişinin ölümünden sorumlu tutulan üç subayla bir eri, *Hideg Napok*'ta (*Soğuk Günler*, 1966) ele alırken, Macar faşizminin unutturulmak istenen bir sayfasını gözler önüne serer. Bol konuşmalı filmlerin yönetmeni olarak bilinen Kovacs *Bekötött Szemmel* (*Bağlı Gözler*, 1974), *Menesgazda* (*Hara*, 1978), *A Voros Grofno* (*Kızıl Kontes*, 1985) gibi filmlere imza attı. Peter Bacso (d. 1928), gösterime girmesi on yıl engellenen *A Tanu* (*Tanık*, 1969) ile ünlendi. Film faşist yönetim sırasında durmadan cezaevine girip çıkan şapşal bir işçinin başından geçenleri bir güldürü havası içinde verirken, dönemi sert bir biçimde eleştirir. Bu siyasal güldürüden sonra yönettiği filmlerde (*Kitores* / *Çemberi Kırmak*, 1971; *Jelenido* / *Şimdiki Zaman*, 1972; *Ki Beszel Itt*

Szerelemről / Aşktan Söz Edelim, 1979 vb) hep rahat izlenir bir anlatımın örneklerini verdi.

Macar sinemasının en önemli yaratıcılarından **Zoltan Fabri** (1917-1994) Cannes Festivali'nde gösterilen ve kırsal kesimde geçen bir Romeo-Jüliet öyküsü olan *Körhinta* (*Atlı Karınca*, 1955) ile ülkesi dışında da adını duyurdu. Film, yer yer konuşmaları en aza indirerek Çehov oyunlarının sessizliğini perdeye getirirken, kooperatifçiliği överek siyasal bir içerik de kazanıyordu. Bu filmi izleyen ve Ferenc Mora'nın romanından uyarlanan *Profesör Hannibal* (1957) ise 1919 karşı devrimin estirdiği teröre eğilir. Bir öğretmenin, Roma İmparatorluğu'nun askeri gücüne meydan okuyan Annibal üzerine bir kitap yazdığı için halk düşmanı ilan edilmesini ve bir gösteri sırasında ölmesini anlatır. Yakın geçmişin bir dönemini ele alan film, dramatik bir öyküyü güleryüzle anlatmasını bilir. *Ket Felido A Pokolban* (*Cehennemde İki Devre*, 1962) Ukrayna'daki bir çalışma kampında, tutuklularla gardiyanlar arasında yapılan bir futbol maçını ele alır. Hitler'in doğum günü nedeniyle düzenlenen maçın başında isteksiz olan tutuklular, gittikçe maça asılır ve gardiyanları yenilgiye uğratırlar. Ferenc Santa'nın yarı belgesel romanından uyarlanan *Husz Ora* (*Yirmi Saat*, 1964) ise ülkenin yakın tarihine özgün bir bakış getirir. Dört komünistin ayrı doğrultulardaki siyasal savaşımları, coşkuları ve düş kırıklıkları o yıllar Macar toplumunun çelişkilerine ışık tutar. Film çizgisel bir gelişme izlemeyerek, tıpkı *Yurttaş Kane* gibi bilinmeyenleri teker teker çözerek gelişir. Filmlerinde, ülkesinin tarihinden yola çıkarak savaş ve faşizm karşıtı bir söylem geliştiren Fabri, Tibor Dery'den uyarladığı *141 Perc a Befejezetlen Mondatbol* (*Tamamlanmamış Karara 141 Dakika Kala*, 1974) ile faşizm karşıtı filmlerinin en önemli örneklerinden birini verdi. Film, Macar aydınlarının savaş öncesindeki ve sırasındaki sorumlulukları üzerinde durdu. Ferenc Molnar'ın ünlü romanından uyarladığı *Pal Utca Fiuk* (*Pal Sokağı Çocukları*, 1968) ise Konseyler Cumhuriyeti'ne gönderme yapar. Kurdukları cumhuriyeti savunmayı bilen sokak çocukları, büyüdüklerinde Konseyler Cumhuriyet'ini savunmayı beceremezler. *Magyarok* (*Macarlar*, 1977) ve *Fabian Balint Talakozasa Istennel* (*Balint Fabian'ın Tanrı ile Karşılaşması*, 1980) Fabri'nin klasik sinema anlayışının iki önemli örneğidir. *Macarlar*, yoksulluk ve işsizlik nedeniyle Almanya'da iş aramaya giden köylülerin öyküsünü dramatik bir anlatımla aktarır. İkinci film, ilk filmin kahramanı Andras Fabian'ın babasının, canına kıyarak noktaladığı yaşam öyküsünü ele alır. İlk film ülkenin 1940 yıllarına eğilirken, ikinci film 1919 yılındaki karşı devrim günlerini perdeye getirir. Istvan Örkeny'nin romanından uyarlanan *Requiem* (*Ağıt*, 1980) ise bir kadının, cezaevinde eski kocasıyla aynı hücreyi paylaşmış kendinden genç ve çekingen bir erkeğe kendini vererek geçmişin baskılarından arınmasını, olağanüstü bir duyarlıkla anlatır.

Budapeşte'de tiyatro öğrenimi gördükten sonra belgeseller ve haber film-

leri çekerek sinemaya adım atan, Çin'de çektiği belgesellerle dikkati çeken **Miklos Jancso** (d. 1921) Macar sinemasında çok özel bir yere sahiptir. Jancso filmlerinde sürekli olarak tarihi sorgular. Tarih içinde ilgisini çeken, iktidar ve baskıcı iktidar sorunuyla, devrim-karşı devrim çatışmasıdır. Antonioni etkileri taşıyan ve batı ülkelerinde *Cantata* adıyla bilinen *Oldas Es Kotes* (*Çözmek ve Bağlamak*, 1962) ve kendine özgü bir biçem geliştirmeye başladığı *Igy Jöttem Made*'den (*Evimin Yolu*, 1964) sonra çevirdiği *Szegenylegenyek* (*Umutsuzlar*, 1965) yönetmenin ilk başyapıtı oldu. Fabri'nin Macar sinemasının en iyi filmi saydığı *Umutsuzlar* 19. yüzyıl sonunda bastırılan devrimci bir hareketi konu edinir. Filmin başkişisi yoktur, başkişi iktidardır. Ezilenleri kahraman yapmayan filmde, kara serpuşlu sorgucular çağdaş baskıcıları simgeler. Yağmur altında bekleşen insanların, aşağılanan tutukluların, fır dönen atların, komutları izleyen silah seslerinin uyandırdığı çağrışım, çağımızın cellatlarıdır. Yönetmenin ilk renkli filmi *Fényes Szelek* (*Çatışma*, 1968) Avrupa'yı sarsan öğrenci hareketlerine eğilirken, parti yöneticilerinin öğrencileri nasıl kullandıklarına da değinir. Filmin önemi, yönetmenin törensel anlatımından ve alıcı hareketleriyle müziği bir balenin öğeleri gibi kullanmasından kaynaklanır. *Meg Ker a Nep* (*Kızıl İlahi*, 1971) ise bir köylü ayaklanmasını konu edinir. Bilinmeyen bir tarihte, bilinmeyen bir ülkede geçtiği izlenimi uyandıran filmde başkaldıranlar ezilir ama özlemleri simgesel bir biçimde de olsa varlığını sürdürür. Film, Jancso'nun uzun planlara dayanan anlatımının en parlak örneğini oluşturur. Halk danslarını çağrıştıran kitle hareketleri filmi sanki şiirselleştirir. Ama bu şiirsellik çift anlamlıdır. Halk hareketinin devrimci bir güçten çok, bir folklor gösterisi gibi verilmesi, yeterli ciddiyetten uzak eylemlere eleştirel bir göndermedir. *Magyar Rapszodia* (*Macar Rapsodisi*, 1978) yönetmenin ülke tarihinin son yüzyılına eğilecek olan üçlüsünün ilk filmidir. (Üçlemenin ancak ilk ikisi çekilebilecektir.) *Macar Rapsodisi*, bir devrim ve karşı devrim ortamında kimliğini sorgulayan bir genç adamı inceler. Bela Bartok'un bir bestesinin adını taşıyan *Allegro Barbaro* (1978) ise önce milliyetçi bir subay, sonra köylü lideri olan bir politikacının yaşamına eğilir. Macaristan'ın yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinde yaşadığı faşist dönem bir düş biçiminde verilirken, belki de devrimlerin düşselliği ya da faşist baskılar kadar gerçekliği vurgulanır. Yönetmen *Szörnyek Evadja*'da (*Canavarlar Mevsimi*, 1987) günümüzde geçen bir konuyu ele alır. Tarih bu kez yerini felsefeye bırakır ve yaşlı bir profesörün evinde eşitlik ilkesi, seçkincilik kuramı ve kıyamet korkusu tartışılır. Film, insanın yeryüzündeki varlığının gerekçesini tartışmaya açar ve "iyileri de kötüleri de canavarlar mı yönetiyor?" sorusunu ortaya atar. Yönetmen *Jezus Krisztus Horoszkopja* (*İsa'nın Yıldız Falı*, 1988) adlı filminde aynı konuyu sürdürür. İlk kez kırsal kesim yerine kenti (Budapeşte) ele alan Jancso, polisiye bir yapı içinde felsefi göndermeler yapar. Akıldışının ağır bastığı bir dünyanın yok olacağını, insanlığın silkinip tehlikeden sıyrılması gerektiğini vurgular. Film, yönetmenin de-

yişiyle "varoluşun nedenleri ve kökenleri" üzerine bir tartışma getirir. Jancso filmlerinde, kurguya sırt çevirerek uzun planlara dayanan bir anlatım kullanır. Kurguyu, alıcıyı hareket ettirerek aynı planın içinde gerçekleştirir. Bu seçim yönetmeni inişleri çıkışları olmayan, yatay bir gelişme çizgisi izleyen, düz ama gerilimli bir anlatıma götürür. Çerçevelemenin içerdiği uçsuz bucaksız uzam, bir yandan da insanların istedikleri yere gitmelerini engelleyen bir sınır izlenimi uyandırır. Bu uzamın belirli bir noktasında kümelenen insanlar, uzun planlar boyunca sanki mekanik bir bale yaparlar. Doğa ile insan görüntüleri benzersiz bir biçimde iç içe geçerken, alıcı sanki koreografik düzenlemeler yapar. Konuşmaların en aza indirildiği bu anlatım hazırlıksız seyirciyi zorlarken, filme katılanlara yoğun sinemasal tatlar verir. Yönetmenin *Kek Duna Keringo*'dan (*Mavi Tuna*, 1992) sonra çevirdiği *Nekem Lampast Adott Kezembe Az ur Pesten* (*Budapeşte'de Tanrı'nın Fenerleri*, 1999) aynı mezarlıkta gömülü mafya üyelerinin ilişkilerinden yola çıkarak, yakın yılların toplumsal yozlaşmalarına eğilir. Jancso'yu sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden biri kılan, tarihi sorgulamasından çok anlatımının özellikleridir.

Andras Kovács (d. 1925) sinema ve tiyatro öğrenimi gördükten sonra başladığı yönetmenlikte *Nehez Emberek* (*Uzlaşmazlar*, 1964) ile "*cinéma-vérité*" anlayışına uygun bir yaklaşımla ülkenin kemikleşmiş toplumsal sorunlarına eğildi. Tibor Cseres'in romanından uyarlanan *Hideg Napok* (*Buzlu Günler*, 1966) ise Novi Sad'da 23 Ocak1942 tarihinde yapılan toplukıyımın sorumluları üzerine eğildi. Yakın tarihin kirli bir sayfasına eğilmek yürekliliğini gösteren film, buzlu bir ortamı yansıtmada beyazın ustalıklı kullanımıyla da dikkati çekti. (Film Karlovy Vary Festivali Büyük Ödülü'nü kazandı). Macar tarihinin Avrupa tarihi içindeki olumlu ve olumsuz çizgisini sorgulamayı önemseyen yönetmen, *Falak* (*Duvarlar*, 1967), *Oktoberi Vasarnap* (*Bir Ekim Pazarı*, 1979), *A Voros Grofno* (*Kızıl Kontes*, 1985) gibi filmlerinde de aynı anlayışı sürdürdü. Üretken bir yönetmen olan Kovacs'ın her biri bir sorunu tartışan filmlerinin didaktik yönünün ağır bastığını söylemek yanlış olmaz. **Peter Bacsó** (d. 1928) uzun süre senaryo yazarlığı yaptıktan sonra *Nyaron Egyszerü* (*Yazın Kolaydır*, 1963) ile yönetmenliğe başladı. Ülkesine ve komünizme bağlı kendi halinde birinin başına gelenleri güler yüzlü bir anlatımla perdeye getiren *A Tanu* (*Tanık*, 1969) ise sansür engelini ancak on yıl sonra aşabildi. *Kitores* (*Çemberi Kırmak*, 1971), *Jelenido* (*Günümüz*, 1972) gibi toplumsal eleştiri ağırlıklı filmlerin yanı sıra güldürüler de çeviren Bacsó'nun filmlerinin, senaryolarının kusursuzluğu ile dikkati çektiği görülür. **Istvan Gaal** (1933-2007) Budapeşte'de ve Roma'da sinema öğrenimi gördükten, kısa filmler çektikten sonra, ilk kurmaca filminden başlayarak estetik kaygıların ve duyarlıklı bir anlatımın ağır bastığı filmlerin yönetmeni olarak ünlendi. *Zöldar* (*Yeşil Yıllar*, 1965) adlı çalışmasında, kırsal kökenli bir üniversite öğrencisinin düş kırıklıklarını verirken, bütün bir kuşağın "daha fazla özgürlük" isteğini de vurguladı. İktidarın kötüye

kullanılması sorununa eğilen *Magasiskola* (*Atmacalar*, 1970) ile bireysel ve toplumsal iletişimsizliği konu edinen *Holt Videk* (*Ölü Doğa*, 1972) yönetmenin ülkesi dışında da ilgi çekmesini sağladı. Daha sonraki filmlerinde kent ve kırsal kesim çelişkisine, yalnızlık, yaşlılık gibi konulara yine duyarlıklı bir anlatımla eğildi (*Legato*, 1977; *Cserepek / Karantina*, 1981; *Ejszaka*, 1989 vb).

Budapeşte'de sinema ögrenimi gören **Istvan Szabo** (d. 1938) ilk filmi *Almadozasok Kora*'da (*Düş Görme Çağı*, 1965) beş delikanlının geleceğe ilişkin umutlarını yitirmelerini konu edindi. Gençlikten olgunluk dönemine adım atan beş arkadaş hayatı, aşkı ve ölümü tanırlar. Bu filmi izleyen *Apa* (*Baba*, 1966) küçük bir çocuğun, düş gücünde canlandırdığı babasının yönlendirmesiyle başarıya ulaşmasını ama yeniyetmelik çağına geldiğinde kendi ayakları üzerinde durması gerektiğini kavramasını konu edinir. Bu filmlerin anılar, çocukluk ve geleceğe ilişkin tasarılar gibi öğelerinin yönetmenin daha sonraki çalışmalarını da etkileyeceği görülecektir. Gerçekten de, 1956 olayları sonrasında iki eski sevgilinin yeniden karşılaşmasını konu edinen *Szerelmesfillm* (*Aşk Filmi*, 1970), geçmişle şimdiki zamanı iç içe geçirerek belleğe özel bir yer verir. *Budapesti Mesek* (*Budapeşte Öyküleri*, 1976) savaş sonrası Macaristan'ına eleştirel bir bakış getirdi. *Bizalom* (*Güven*, 1979) bir aşk ilişkisinden yola çıkarak, yirminci yüzyılın insanlarda doğurduğu "güvensizlik" duygusunu vurguladı. (Film, Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı kazandı.) Yönetmenin ülkesi dışında da ünlenmesine yol açan üçlemenin ilk filmi ise *Mefisto* (1981) oldu. Klauss Mann'ın romanından sinemaya uyarlanan film, nazizm öncesi Almanya'sında bir tiyatro oyuncusunun arkadaşlarına ihanete varan davranışlarını inceler. Yönetmenin deyişiyle "hayatta başarabileceği tek şeyin, başkalarına kendini kabul ettirmek olduğuna inanan bir adamın öyküsünü" aktarır *Mefisto*. (Film, En İyi Yabancı Film Oscarı'nı kazandı). Üçlemenin, gerçek bir olaydan yola çıkan ikinci filmi *Oberst Redl* (*Albay Redl*, 1984) 20. yüzyıl başlarında, Avusturyalı bir albayın, intiharla noktalanan ahlaksal çöküşünü ele alır. Yönetmen bir kez daha yükselme tutkusunun bir bireyi nasıl alçaltabileceğini verirken, İmparatorluk dönemi Avusturya'sının toplumsal çelişkilerine de ayna tutar. Üçlemenin son filmi *Hanussen*, Hitler'in yıldızının parlamaya başladığı yıllarda Berlin'de falcılık yapan eski bir askerin öyküsünü aktarır. Bu filmin ilk iki filmin yoğunluğuna ulaştığı söylenemez. Üç filmin tümünde de başrolü oynayan Klaus Maria Brandauer'in oyunculuğu ise kusursuzdur. Hollywood'a giden Szabo'nun burada çektiği *Meeting Venus* (*Venüs'le Buluşma*, 1991) bir soprano ile bir orkestra şefi arasındaki ilişkiyi ele alarak sanat dünyası üzerine sıradan bir güldürü oldu. *Edes Emma Draga Böbe* (*Tatlı Emma Sevgili Böbe*, 1992) ise komünizmin çöküşünden sonra iki öğretmen kadının yeni düzene ayak uydurabilme çabasını ele aldı. Bu filmi izleyen *Taking Sides* (*Taraf Tutmak*, 2001) İkinci Dünya Savaşı sırasında ünlü orkestra şefi Wilhelm Furtwangler'in nazilerle ilişkisini belirlemek için açılan soruşturmayı konu edindi. Harvey

Keitel'in soruşturmacı Amerikan subayını büyük bir ustalıkla canlandırmasına karşın, film Hollywood sinemasında örnekleri çok görülen "duruşma" filmlerinin bir benzeri olmaktan öteye geçemedi.

Moskova'da sinema öğrenimi gören, ailesi ile birlikte uzun süre ülkesi dışında yaşamak zorunda kalan, kısa filmlerle sinemaya adım atan kadın yönetmen **Marta Meszaros** (d. 1931) *Örökbefogadas* (*Evlat Edinme*, 1975) ile dikkati çekti. Çalışan iki kadın arasındaki dayanışmayı ele alan film, insancıl içeriği ve düzgün anlatımı ile olumlu eleştiriler aldı. (Film, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü kazandı.) Yönetmenin ülkesi dışında da ünlenmesini ise ülkesinin yakın tarihine eğilen "günce" üçlemesi sağladı. Üçlemenin, yönetmenin kendi yaşamından izler taşıyan ilk filmi *Naplo Gyermekeimnek* (*Çocuklarıma Günce*, 1982) yönetmenin Moskova'ya yerleşen annesiyle babasına karşı Sovyet yetkililerce yapılan haksızlıkları işler. (Film, Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü kazandı). Üçlemenin 1950-56 yıllarına eğilen ikinci filmi *Naplo Szerelmeimnek* (*Sevgililerime Günce*, 1987), sürgünden ülkesine dönen bir aydının Rakosi döneminde karşılaştığı haksızlıkları konu edinir. Üçlemenin son filmi *Naplo Apamnak Anyamnak* (*Anne ve Babama Günce*, 1990) ise karşı devrimin estirdiği terör havasında düzmece bir yargılama sonunda ölüm cezasına çarptırılan bir yurtseverin öyküsünü işler. (Film Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı Ödülü kazandı.) Macaristan'ın yakın tarihine eğilen bu üçlemeden sonra yönetmen, *Siodmiy Pokoj* (*Yedinci Oda*, 1995), *Kisvilma-Az Utolsó Naple* (*Küçük Vilma-Son Günlük*, 2000) filmlerini yönetti. Son çalışması *Csodálatos Mandarin* (*Mandarin'in Mucizesi*, 2000) ise Bela Bartok'un aynı adlı balesini perdeye aktaran orta uzunlukta bir film oldu.

Yine kadın bir yönetmen olan ve sinema öğrenimi gören **Ildiko Enyedi** (d. 1955) de gerçekle düşsel arasında gidip gelen filmlerinde, yine tarihi çıkış noktası alarak, zaman ve uzam üzerine gözlemler getirir. *Az én XX Századom* (*Benim XX. Yüzyılım*, 1989), *Büvös Vadasz* (*Sihir Avcısı*, 1994) gibi ülkesi dışında da ilgi uyandıran filmlerden sonra çektiği *Tamás et Juli* (*Tamás ve Jüli*, 1997) beceriksiz bir gençlik aşkından yola çıkarak, kendilerine dışarıdan bakamayan insanlara yabancı bir gözle bakmayı dener. *Simon Magus* (*Büyücü Simon*, 1998) ise dinsel kökenli bir efsane ile günümüzü ustalıklı bir biçimde bir araya getirmeyi başarır.

Pal Sandor (d. 1939) kısa filmlerle başladığı yönetmenlikte *Herkülesfürdoi* (*Herkül Hamamları*, 1976) ile ilk önemli filmini verdi. 1919 olayları sırasında canını kurtarmak için kadın hastabakıcı kılığına giren bir erkeğin öyküsünü aktaran film, tehlikeyle burun burna yaşamanın tedirginliğini başarılı bir anlatımla verdi. *Szerensés Daniel* (*Daniel Trene Biniyor*, 1982) 1956'ların ihanet ve kararsızlık günlerine eğildi. Marcello Mastroianni ile Hanna Schygulla'nın başrolleri üstlendikleri *Miss Arizona* (1988) İkinci Dünya Savaşı yıllarını, Budapeşte'nin ünlü bir gece kulübünü eksen alarak verdi.

Peter Gothar (d. 1947) tiyatro ve sinema öğrenimi gördükten, kısa filmler çektikten sonra, kâğıt üstünde bir evlilik yapmak zorunda kalan genç bir kadının öyküsünü aktaran ilk kurmaca filmi *Ajándék ez a Nap* (*Değerli Bir Gün*, 1979) ile Venedik Film Festivali'nde İlk Film Ödülü kazandı. *Megáll az Idó* (*Zaman Durdu*, 1981) lise öğrencilerinin sorunlarını aktarırken, ana babaların karşılaştıkları zorluklara da değindi. New York'a ayak uydurmaya çalışan yaşlı bir Macarın serüvenini aktaran *Tiszta Amerika* (*Tıpkı Amerika*, 1987) yönetmenin hareketli bir anlatımla bu büyük kenti perdeye getirmesini sağladı. *A Részleg* (*Üç Nokta*, 1994) baskıcı rejimlerin insanlar üzerindeki etkisini, Kafka'yı çağrıştıran bir ortam yaratarak aktardı. *Haggyállógva Vászka* (*Toplama Kampı Öyküsü*, 1996) iki hırsızın serüvenini bir masal ortamında anlatırken, komünist dönemin aksaklıklarını eleştirdi. *Passport* (*Pasaport*, 2001) düşler kurarak bir Macar erkekle evlenen Ukraynalı bir kadının düş kırıklığını konu edindi.

Bela Tarr (d. 1955) çok küçük bir evde yaşamanın zorluklarını konu edinen *Csaladi Tüzfeszek* (1977) ile dikkati çekti. Bu filmi izleyen *Szabadgyalog* (*Yabancı*, 1980) bir Çingene delikanlısının yaşama ayak uydurabilme çabasını konu edindi. *Özsi Almanach* (*Güz Almanağı*, 1984) yönetmenin biçim arayışlarına yer veren bir film oldu. Biçim arayışını sürdüren ve Tarkovski etkileri taşıyan mistik bir anlatıma yönelen Bela Tarr yedi saat uzunluğundaki *Sátántango* (*Şeytan Tangosu*, 1994) ile felsefi göndermeler, çağrışımlar, alegoriler yüklü sinemasının en uç örneğini verdi. Bu siyah beyaz destansı film, yönetmenin deyişiyle "Komünizmin çöküşünden sonra başıboş kalmış bir kültürün sıkıntılarını, umutsuzluğunu, yılgınlığını ve bir Mesih beklentisini" yer yer neşeli, yer yer hüzünlü bir anlatımla aktardı. *Werckmeister Harmoniak* (*Karanlık Armoniler*, 2000) ise yine uzun planlara öncelik tanıyan bir anlatımla toplumsal hoşnutsuzluk, yozlaşma ve kitlelerin yönlendirilmesi üzerine siyah beyaz bir masal oldu.

Sandor Sara (*Hyolcvan Huszar / Seksen Atlı*, 1977; Gyula Gazdag (*A Sipolo Macskako / Islık Çalan Kaldırım*, 1971); Pal Erdöss (*Gondviseles / Hoşgörü*, 1986), Türk kökenli Can Togay (*A Nyarola / Tatilci*, 1992; *Egy Tél az Isten Háta Mögött*, 1999) gibi sinemacılar, Macar sinemasının bir yönetmenler sineması olduğunu kanıtlarlar.

Çekoslovakya sineması, sesli sinemanın başlangıç yıllarında, daha önce değinilen Machaty ve Junghans'ın dışında Martin Fric (*Janosik*, 1936), Josef Rovensky (*Reka*, 1934), Ladislas Brom (*Harmonika / Ağız Mızıkası*, 1936), Otokar Vavra (*Cech Panem Kutnohorskych / Kutna Hora Bakireleri*, 1938) gibi plastik değerlere önem veren ama dramatik yapısı sağlam olduğu söylenemeyecek filmler üreten yönetmenler yetiştirdi. Sesli sinemaya geçiş, dış pazarın yok olması sonucunu doğurmuştu. Yerli üretimi desteklemek amacıyla sinemalara

yılda en az sekiz yerli film gösterme zorunluğu getirildi. Prag'daki Barrandov Stüdyolarının donanımı yabancı yapımcıları burada çekim yapmaya yönlendirirken, ülke yönetmenleri de Viyana, Berlin, Paris gibi merkezlerde çalışma olanağı buldular. 1939'dan 1945'e dek süren Alman işgali yılları boyunca üretim azaldı. Yıllık ortalama film sayısı 40'tan 9'a düştü. Barrandov Stüdyoları kapılarını Alman yapımcılara açmak zorunda kaldı. Yine de savaş yılları boyunca Vladimir Slavinsky'nin *To Byl Cesky Muzi* (*O Bir Çek Müzikçisiydi*, 1940) ve *Advokat Chudych* (*Yoksulların Avukatı*, 1941), Martin Fric'in *Barbora Hlavsova* (1943), Vaclav Wasserman'ın *Sobota* (*Cumartesi*, 1944) adlı filmleri gibi düzgün filmler üretilebildi. Otokar Vavra'nın *Humoresque*'i (1939) ise önemli bir edebiyat uyarlaması oldu. Vavra, savaştan sonra Prag'da ünlü sinema okulu FAMU'nun (Filmova Akademie Muzickych Umeni) da kurulmasını (1947) sağlayacaktır. (Jan Nemec, Jiri Menzel, Vera Chytilova, Milos Forman, Ivan Passer gibi geleceğin önemli yönetmenleri bu okulda okuyacaktır). Savaştan sonra sosyalist bir yönetim kurulması ve sinemanın devletleştirilmesi (1945) yeni bir dönemin başlangıcı oldu. Barrandov Stüdyoları'nın savaştan zarar görmemiş olması, edebiyat uyarlamaları ile ünlü Otokar Vavra ve Londra'dan ülkesine dönen Jiri Weiss gibi eski kuşak yönetmenlerine yeni sinemacılar (Karel Stekly, Jiri Kreycik vb) eklenmesi üretimi canlandırdı. Otokar Vavra 1945 yılında Prag halkının Almanlara başkaldırışını *Nema Barikada* (*Sessiz Barikat*, 1949) ile perdeye taşıdı. Bir belgeselci titizliğiyle olaylara eğilen film, hem özgürlüğün baskılara karşı zaferini, hem de başkaldıran halkın, en zor koşullar altında bile canlı tuttuğu umudunu vurgulamayı amaçlıyordu. Aynı yönetmen, Ortaçağ'da yaşayan yazar ve din adamı Jan Hus'u konu edinen bir üçleme yönetti: *Jan Huss* (1955), *Jan Zizka* (1956) ve *Proti Visem* (1957). Yine eski kuşaktan Martin Fric, *Capkovy Porvidky* (*Çapek'in Öyküsü*, 1947), *Past* (*Tuzak*, 1950) adlı filmlerinden sonra, bir atom uygarlığının sakıncalarını konu edinen ve en iyi filmi sayılan *Cisaruv Pekar*'ı (*Altınkent Kralı*, 1951) çevirdi. Sosyalist bir sinemanın ilk örnekleri arasında, Frantisek Cap'ın *Muzi Bez Krídel* (*Kanatsız İnsanlar*, 1946) ve *Bila Tma* (*Beyaz Karanlık*, 1948), Alfred Radok'un *Daleka Cesta* (*Uzun Yol*, 1949), *Divotvorny Klobouk* (*Büyülü Şapka*, 1952) ve *Dedecek Automobil* (*Otomobil Nine*, 1956) adlı filmleri dikkati çekti. Alfred Radok'un 1958 Brüksel Uluslararası Sergisinde tiyatro ile sinemayı iç içe geçiren *Lanterne Magique* (*Büyülü Fener*) gösterisini düzenlediğini, daha sonra Prag'da yıllarca aynı anlayışta gösteriler düzenlemeyi sürdürdüğünü de belirtmek gerekir. Senaryo yazarlığından gelme Karel Stekly ise 19. yüzyıl sonlarında bir maden ocağında yapılan bir grevi konu edinen ve Venedik Film Festivali'nde ödüllendirilen *Sirena* (1947) ile büyük ilgi topladı. Bu filmi, *Anna Proleterka* (*Proleter Anna*, 1952) ve Jaroslav Haşek'in ünlü romanından uyarlanan *Dobri Vojak Svejk* (*Aslan Asker Şvayk*, 1957) izledi. Savaş yıllarında Londra'da çalışmış olan Jiri Weiss, *Uloupend Hranice* (*Saldırıya Uğrayan Sınır*,

1947); *Dravci* (*Yırtıcılar*, 1948); *Vstanou Novi Bojovnici* (*Yeni Savaşçılar Gelecek*, 1951) gibi filmlerden sonra, en önemli çalışması sayılan *Vlci Jama*'yı (*Kurt İni*, 1957) çevirdi. On dokuzuncu yüzyılda kırsal kesimde geçen bu psikolojik dram natüralist anlatımıyla ilgi topladı. Yönetmen, Jan Ocenasek'in Romeo Jüliet konusunu Alman işgali yıllarına taşıyan öyküsünden uyarladığı *Romeo Julie e Tma* (*Romeo Juliet ve Karanlık*, 1960) adlı filminde de aynı natüralist anlayışı sürdürdü. (Weiss, yıllarca sonra yöneteceği *Martha und Ich* / *Martha ve Ben*, 1990, adlı filminde aynı konuyu bir kez daha ele alacaktır.)

1961 yılının 12 Ağustos gecesi Orta Avrupa tarihinde önemli bir gecedir. Çünkü o gece Doğu Berlin ile Batı Berlin arasındaki her türlü bağlantıyı kesecek olan Berlin Duvarı yapıldı. Böylece sosyalist ülkelerin Batı'ya açılan tek kapısı kapanmış oldu. Batı ile iletişimin daha da sınırlanması, sosyalist ülkelerin çoğunda, sinemanın beklenmedik bir atılım yapması sonucunu doğurdu. Fransız Yeni Dalga akımından da esinlenen genç sinemacılar, bu ülkelerdeki göreceli demokratik gelişmelerden de yararlanarak, bürokrasinin yönlendirmesine sırt çevirip, geleneksel kalıpları kırmayı amaçlayan, dar bütçeli filmler çevirdiler. Çekoslovakya'da, tiyatro, edebiyat, müzik gibi alanlarla da yapılan işbirliği sonucunda, daha özgür bir yaratıcılık doğrultusunda elde edilen sınırlı kazanımlar sinemaya yeni bir soluk getirdi. Franz Kafka ve Jaroslav Haşek gibi iki büyük yazardan beslenen genç sinemacılar, Çekoslovak Yeni Dalgasını (*Nova Vlna*) yarattılar. Zbynek Brynych'in toplama kamplarını konu edinen ve Cannes Film Festivali'nde büyük ilgi toplayan filmi *Transport z Raje* (*Cennete Yolculuk*, 1962) bu dalganın habercisi oldu. Aynı yönetmen *A Paty Jezdec Je Strach* (*Beşinci Atlının Adı Korku*, 1964) ile tutarlı bir film daha çekti. Karel Kachyna, *Pouta* (*Engeller*, 1961), *Zavrat* (*Baş Dönmesi*, 1962), *At Zije Rapublika* (*Yaşasın Cumhuriyet*, 1965) ile dikkati çekti. Bratislava Okulu'ndan Stefan Uher, savaş sonrası gençliğinin sorunlarına eğilen ilk filmi *Slinko v Sieti* (*Ağdaki Güneş*, 1962) ile yılın yönetmeni seçildi. (Uher, ne yazık ki daha sonra çektiği *Organ*, 1964; *Genii* / *Cinler*, 1969; *Tri Dcery* / *Üç Kız*, 1967 gibi filmlerinde aynı başarıyı sürdüremedi). Filmlerinde yazar Jan Prochazka ile işbirliği yapan Kachyna, *Yaşasın Cumhuriyet*'te, bir köydeki Alman işgalinin son haftalarını bir çocuğun yansız bakış açısından verir. Jurai Jakubisko'nun *Kristove Roky*'si (*İsa'nın Yılları*, 1967) olgunluk çağına erişen bir ressamın yaşamı aşk, çılgınlık ve ölümle özdeş kılmasını şiirsel bir anlatımla işledi. Aynı yönetmen ölüm üzerine çeşitlemelerini *Zbehovia a Putnici* (*Kaçak ve Göçebeler*, 1968) ile sürdürdü. Birlikte çalışan Jan Kadar ile Elmar Klos, *Obzalovany* (*Sanık*, 1964), *Obchod Na Korze* (*Caddedeki Dükkân*, 1965) gibi filmlerinde, dışavurumculuktan da etkilenen bir anlatımı denediler. Vera Chytilova, Milos Forman, Stefan Uher, Jan Nemec, Jiri Menzel, Antonin Masa gibi yeni yönetmenler Çekoslovak sinemasına ülke dışında da ilgi uyanmasını sağladılar. Bu arada Alexander Dubçek'in (1921-1992) Komünist Parti sekreterliğine gelmesi (5 Ocak 1968)

ülkede çok kısa sürecek olan yeni bir dönem başlattı. Özgürlükçü reformlar öngören, Yugoslav modelini daha da geliştirerek uygulamayı amaçlayan ve sansürü kaldıran Dubçek yönetimi, öteki sosyalist ülkelerin tepkilerini çekti. "Prag Baharı" diye adlandırılan yeni anlayışın mimarı Dubçek'in, SSCB'nin uyarılarını da dikkate almaması üzerine, 20 Ağustos 1968 gecesi Varşova Paktı orduları Çekoslovakya'yı işgal etmeye başladı. Partide tasfiye yapıldı ve Dubçek büyükelçi olarak bir süre görev yapacağı Ankara'ya gönderildi. Bu olaylar sinemanın da en azından iki yıllık bir suskunluğa girmesine yol açtı. Suskunluğun ardından yeni kuşak yönetmenleri yeniden ürün vermeye başladılar. Her birini ayrı bir yönetmenin (V. Chytilova, J. Jires, J. Nemec, J. Menzel ve E. Schorm) çektiği ve Bohumil Hrabal'dan uyarlanan beş ayrı öykü içeren *Perlichy Na Dne* (*Suyun Dibindeki Küçük İnciler*, 1965) yeni kuşağın manifesto filmi sayılır.

Bu kuşağın belki de en önemli temsilcisi olan **Jiri Menzel** (d. 1938), bu denemeden sonra ilk filmi *Ostre Sledovane Vlaky*'yi (*Sıkı Denetlenen Trenler*, 1966) yönetti. Yine Bohumil Hrabal'dan uyarlanan film, bir yandan kırsal kesimin cinselliğe verdiği büyük önemi vurgularken, bir yandan da İkinci Dünya Savaşı ile ilgili abartılı kahramanlık söylentilerini sarstı. Güldürüyle dramı iç içe geçiren, yer yer "absürd" bölümlere yer veren, cinselliği yurtseverlikten üstün tutan film, Menzel'in alaycı ama şiirsel bakışının ilk önemli örneği oldu. En İyi Yabancı Film Oscarı kazanan bu filmin ardından, Menzel bu kez nazilerin öldürdüğü solcu yazar Vladislav Vancura'nın bir öyküsünden *Rozmarne Leto*'yu (*Kaprisli Yaz*, 1967) uyarladı. Fantastik bir kaplıca kenti ortamında, genç bir kadının üç yaşlı erkekle karşılaşmasını ele alan ve yine anti-kahramanlara yer veren bu filmden sonra Menzel, çekiminden ancak 21 yıl sonra gösterime girebilecek olan *Skrivanci Na Nitich*'i (*Öksedeki Tarlakuşları*, 1969) çekti. Yine Bohumil Hrabal'ın bir romanından uyarlanan film, bir kasabada küçük burjuva kökenlilerin komünist düzene ayak uydurmaları için eğitilmesini konu edinir. Yönetmenin her zamanki alaycı bakışının egemen olduğu bu film yasaklanınca, Menzel bir süre film çekemedi. *Kdo Hleda Zlate Dno* (*Altın Arayan Adam*, 1974) ile sinemaya döndükten sonra, *Na Samote u Lesa* (*Orman Kıyısında Yalnızlık*, 1976) ile yeniden Çek kültüründen kaynaklanan incelikli mizah anlayışına eğildi. Hafta sonu tatili geleneğinin gülünç yanlarını vurgulayan bu filmi, Amerikan sessiz sinema güldürüsünden de etkiler taşıyan *Bajecni Muzi s Kikou* (*Makineli Harika İnsanlar*, 1978) ve bir kez daha Hrabal'dan uyarladığı ve 1920'lerin kırsal kesimine alaycı ama sevecen bir bakış getiren *Postrizny* (*Kesintiler*, 1981) izledi. Yine kırsal kesime eğilen ve ülke dışında da büyük ilgi gören *Vesnicko Ma Strediskova* (*Benim Küçük Tatlı Köyüm*, 1985) ise yönetmenin en önemli filmlerinden biri oldu. Bir Çek köyünü konu alan film, hem bireysel beceriksizliklerin hem de toplumsal adaletsizliklerin gülünç yanlarını vurguladı. Yönetmenin yine Vladislav Vancura'dan uyarladığı *Konec Starich Casu* (*Eski Günlerin Sonu*, 1989) eski soylulara öykünmeye çalışan

kentsoylu davranışlarını incelikli bir biçimde eleştirdi. Bir edebiyat uyarlaması olan ve komünist uygulamaları eleştiren *Zivot a Neobycejna Dobrodruzslvi Vojina Ivana* (*Er Ivan Chonkin'in Yaşamı ve Serüvenleri*, 1994) başlıklı güldürü ise *Öksedeki Tarlakuşları*'nın ortamını çağrıştırır.

Vera Chytilova (d. 1929) kadının konumunu, siyasal ve felsefi bir bakış açısının ağırlık kazandığı, yer yer gerçeküstücü göndermeler içeren filmlerde ele aldı. *Sedmikrasky* (*Küçük Papatyalar*, 1966) yaşama nihilist bir yaklaşımla bakan iki genç kadın portresi çizdi. Baba baskısından kurtulmak isteyen bir hastabakıcının öyküsünü ele alan *Ovoce Stromu Rajskych Jime* (*Cennetin Meyvelerini Yiyelim*, 1976) baba egemen bir toplumda kadının durumuna eğildi. *Cas Je Neuprosny* (*Zaman Acımasızdır*, 1978) yaşlılığa direnmenin yolunun yaratıcılık olduğunu vurguladı. *Faunovo Prilis Pozdni* (*Tavuskuşunun Akşamüstü*, 1983) geçkin bir çapkın portresi çizdi. *Sasek a Kralovna* (*Soytarı ve Kraliçe*, 1987) güldürü anlayışıyla masallar dünyasına eğildi. *Pasti Pasti Pasticky* (*Tuzak Tuzak Küçük Tuzak*, 1998) ise bir genç kadının kendini kaçıran iki erkeğe oynadığı oyunu konu edinen bir güldürü oldu.

Jan Nemec (d. 1936) baskı karşısındaki insanların iç dünyalarına eğilen, varoluşun sorunlarını irdeleyen filmleriyle ünlendi. Bir anlamda Kafka çizgisinin sinemadaki uzantısı oldu. İlk filmi *Demanty Noci*'de (*Gece Elmasları*, 1964) nazilerden kaçan iki delikanlının öyküsünü gerçekle düşselin, geçmişle şimdiki zamanın birbirine karıştığı, simgelerle yüklü usta bir anlatımla aktarırken, "iktidar" sorununu tartışmaya açtı. Konukların zorla katıldıkları bir şöleni konu edinen *O Slavnosti a Hostech* (*Şölen ve Konuklar*, 1966) yine iktidar ve hoşgörüsüzlük sorununu ele aldı. Bürokrasinin egemen olduğu bir toplumsal yapıyı, Kafka'yı çağrıştırır bir anlayışla işledi. (Sansürün yasakladığı film ancak iki yıl sonra Cannes Film Festivali'nde gün ışığına çıkabildi). Üç ayrı öyküden oluşan *Mucednici Lasky* (*Aşk Kurbanları*, 1967) ise yine simgesel bir anlatımla ama bu kez bir taşlama havası içinde yönetmenin siyasal söylemini sürdürdü. Siyasal baskılar yüzünden bir süre ülkesini terk etmek zorunda kalan Nemec, bir süre televizyonlarda çalıştı. *Jmeno Kodu: Rubin* (*Kod Adı: Rubin*, 1997) Praglı iki delikanlının simya merakından yola çıkarak, geçmişin bireyin geleceği üzerindeki etkisini ele aldı. Film, belgesel görüntüleri ve eski filmlerden alıntılarıyla da dikkati çekti. Bu filmi izleyen *Nocni Hovory s Maktou* (*Annemle Gece Konuşmaları*, 2001) adlı belgesel ise aralarında Vaclav Havel ve yönetmenin kendisinin de bulunduğu aydınlarla yapılan bir söyleşi oldu. **Jaromil Jires** (1935-2001) ilk filmi *Krik*'te (*Çığlık*, 1964) genç bir çiftin çocuklarının dünyaya geldiği gün duydukları sevinci alttan altta gölgeleyen gelecek korkusu, atom tehlikesi gibi kaygılara değindi. Milan Kundera'dan uyarladığı *Zert*'ten (*Şaka*, 1968) sonra *Valerie a Tyden Divu* (*Valerie ve Mucizeler Haftası*, 1969) ile gerçeküstücü şair Vitczlav Nezval'in bir öyküsünden yola çıkarak, bir tiranı ele alan ve gerçeklikle düşler arasında gidip gelen bir film çekti. Daha

sonra sıradan filmlere yönelen Jires, *Lev S. Bilou Hrivou* (*Ak Yeleli Aslan*, 1986) adlı filminde besteci Leos Janacek'in yaşam öyküsünü perdeye getirdi. *Ucitel Tance* (*Dans Ustası*, 1995) 1940'ların sonunda vereme yakalanan bir dansçının, yaşamdan kopmamak için sanatına sarılmasını duyarlı bir anlatımla aktardı. Yönetmenin son filmi *Dvojrole* (*Çifte Rol*, 1999) bir kaza sonrasında yaşlı bir kadının beyninin genç bir kadın bedenine nakledilmesinin yol açtığı olayları ele alan bilimkurgu ağırlıklı bir çalışma oldu.

Çalışmalarını daha sonra ABD'de sürdürecek olan **Milos Forman**'ın (d. 1932) ilk filmi *Cerny Petr* (*Kara Petr*, 1963) çalışma dünyasına adım atan bir yeniyetmenin zorluklarını ve kuşaklar çatışmasını ele alır. Büyük kentte güzel bir kızla bir piyanistin gönül serüvenini işleyen *Lasky Jedne Plavovlasky* (*Bir Sarışının Aşkları*, 1965), aynı temayı bu kez bir güldürü havası içinde ama kötümser bir bakışla ele alır. İtfaiyecilerin düzenlediği bir şenliğin nasıl bir kargaşaya dönüştüğünü konu edinen *Hori Ma Panenko* (*Koşun İtfaiyeciler*, 1968) ise yönetmenin ülkesinde çevirdiği son filmdir. Üçünün de senaryosunu Ivan Passer ile Jaroslav Papousek'in yazdığı bu filmlerin toplumsal yaşama eleştirel yaklaşımı yönetmenin çalışma olanağını kısıtladı. Hollywood'a giden Forman, burada çektiği ilk film olan *Taking Off*'da (*Bir Başka Dünya*, 1971) yine kuşak çatışmasını ele aldı ve Amerikan yaşam biçimine de eleştirel bir biçimde baktı. Ken Kesey'nin Broadway'de tiyatroya da uyarlanan aynı adlı romanından aktarılan ve Jack Nicholson'ın başrolü oynadığı *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (*Guguk Kuşu*, 1975) ise Oscar ödüllerine boğuldu. En iyi film, yönetmen, senaryo, kadın ve erkek oyuncu Oscar'larını kazandı. Bir akıl hastanesindeki bireysel ve toplu davranışları gözlemleyen film, çağdaş toplumun, bu arada Amerikan toplumunun bireyi nasıl sıradanlaştırdığını vurgular. Forman bu filmin ardından Jerome Ragni, James Rado ve Galt Mac Dermont'un ünlü müzikali *Hair*'i (*Bırak Güneş İçeri Girsin*, 1970) sinemaya uyarladı. Hippy kuşağının barış, aşk ve özgürlük manifestosu sayılan bu müzikali Forman, bir Hippy destanına dönüştürerek, Hollywood'un yalnızca şarkı ve dansa dayanan müzikallerinden ayrılmayı bildi. E. L. Doctorow'un yirminci yüzyıl başları Amerika'sını ele alan çoksatan romanından uyarlanan *Ragtime* (1981), Peter Shaffer'ın aynı adlı oyunundan uyarlanan *Amadeus* (1984), Choderlos de Laclos'un ünlü romanı *Tehlikeli İlişkiler*'den uyarlanan *Valmont* (1989) da büyük ilgi gördü. Prag'da çekilen ve Forman'a yine Oscar kazandıran *Amadeus*, saray bestecisi Salieri'nin, yetenekli genç besteci Mozart'a beslediği kıskançlığı konu edindi. Mozart'ın müziğiyle görüntüler arasında soluk kesen bir uyum sağlayan film, Murray Abraham'ın (Salieri) olağanüstü oyunculuğunun da katkısıyla Forman'ın en önemli filmlerinden biri oldu. Büyük bir kıskançlığın büyütecinden çizilmiş bir Mozart portresi çıktı ortaya. Film, Mozart ile Salieri arasındaki çekişmeyi bir müzik ve görüntü şölenine dönüştürürken, yönetmenin, *Guguk Kuşu*'ndaki eleştirel bakışın yerine artık anlatım ustalığını yeğlemekte

olduğunu bir kez daha kanıtlar. Yönetmenin daha sonra çektiği *Man in The Moon* (*Ay'daki Adam*, 1999) ise avangard güldürü oyuncusu Andy Kaufman'ın (Jim Carrey) yaşamından bir kesit getirdi perdeye.

Kukla sinemasının kurucusu **Jiri Trnka**'nın (1912-1969) yalnız Çekoslovak sinemasında değil, dünya sinema tarihinde de çok önemli bir yeri vardır. Trnka daha çocuk yaşta, ülkesinde köklü geleneği olan kukla tiyatrosu ile tanıştı. Ünlü kukla tiyatrocusu Josef Skupa'nın yanında çalıştı. Onun yönlendirmesiyle Prag Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda okudu. 1936'da kurduğu kukla tiyatrosu iflas edince çocuk kitapları için resimler çizdi, oyunlar ve filmler için dekor tasarladı. Savaştan hemen sonra bir canlandırma stüdyosunu yönetmeye başladı. Yaptığı ilk canlandırma filmleriyle Walt Disney anlayışından ayrılan bir çizgi izlemeye başladı. Gerçeküstücü öğeler içeren *Zviratka a Petrovsti* (*Hayvanlar ve Haydutlar*, 1946) ile Cannes Festivali'nde ödül kazandıktan sonra *Darek*'te (*Armağan*, 1946) yine gerçeküstücü bir yaklaşımla burjuva değerlerini taşladı. Trnka, ertesi yıl Prag'da kurduğu kukla filmleri stüdyosunda ilk uzun süreli kukla filmi *Spalicek*'i (*Takvim*, 1947) çekti. Mikulas Ales'in resimli öykülerinden uyarlanan ve birçok bölüm içeren film duygusallığı, doğa sevgisi, geleneklere saygısıyla yönetmenin daha sonraki filmlerinin özelliklerini de içeriyordu. Andersen'in bir masalından uyarlanan *Cisaruv Slavik* (*Kralın Bülbülü*, 1947) bir gökyüzü krallığında soylularla köylüleri bir araya getiren bir güldürü oldu. *Bajaja* (1950), şövalye olan bir köylünün, bir prensesin gönlünü kazanabilmek için bir ejderhayla boğuşmasını konu edindi. Trnka, *Stare Povesti Ceske* (*Eski Çek Söylenceleri*, 1953) ile bir kez daha ilk filminin konusuna döndü. Yönetmenin başyapıtı sayılan bu film, yüz ifadesi değişmeyen kuklalar aracılığıyla destansı bir konunun nasıl işlenebileceğinin benzersiz bir örneği oldu. İki yıllık bir çalışmanın ürünü olan Jaroslav Haşek uyarlaması *Dobri Vojak Svejk* (*Aslan Asker Şvayk*, 1955) bir dış sesin de desteğiyle yazarın kitabına bağlı kalmayı başardı. Trnka'nın son uzun süreli filmi, Shakespeare uyarlaması *Sen Noci Svatojanske* (*Bir Yaz Gecesi Rüyası*, 1959) oldu. Bu film için yaptığı kuklaların baş, el ve ayaklarını tahta yerine plastikten yapması kuklaların hareketlerini daha yumuşak kılarak filmin şiirselliğini destekledi. Trnka'nın en büyük özelliği yerel kültüre sahip çıkması, Shakespeare (*Bir Yaz Gecesi Rüyası*), Çehov (*Aria Prerie / Kırların Türküsü*, 1949), Boccaccio (*Gabriel a Pani Husa / Cebrail ile Kaz Kadın*, 1964) gibi yazarlardan yaptığı uyarlamalarda olsun, ya da *western* taşlaması *Kybernetická Babicka*'da (*Uzaylı Nine*, 1962) olsun ulusal kimliğini korumayı başarmasıdır. Bir kız çocuğunun sevecen ninesinin bir robot nineye dönüşmesini konu edinen *Uzaylı Nine* yönetmenin teknolojiye tepkisini vurgular. Bu karamsar bakışın daha önce *Vasen* (*Tutku*, 1961) adlı kısa filmde belirmeye başladığını vurgulamak gerekir. *Tutku*, gözü motosikletinden başka bir şey görmeyen, duyarlıklara kapalı bir delikanlının öyküsünü anlatır. Sanatçının vasiyet filmi sayılan ve sanatçı-iktidar ilişkisini konu edinen

Ruka (*El*, 1965) karamsarlığı daha da yoğunlaştırır. Film, kendisinden heykelini yapmasını isteyen dev gibi bir "el" ile bir çömlekçinin öyküsünü anlatır. Heykeli yapmak zorunda kalan çömlekçi, yaşamını adadığı çiçeğine yeniden döndüğünde el tarafından öldürülür. İktidarın simgesi "el" çömlekçiye gösterişli bir cenaze töreni düzenler. Trnka'nın önemi, bu alanda daha önce çalışma yapmış olanlar gibi kuklaların yüz ifadelerini değiştirmeye kalkmamasında yatar. Antik tiyatro oyuncularının yüzlerini maske takarak sahneye çıkmalarından esinlenen Trnka, aynı ilkeyi kukla sinemasına uygulayınca özgün bir anlatım yakalamıştır.

Polonya'da sesli sinemaya geçiş yıllarının dikkati çeken ilk yönetmeni, *Dzikie Pola* (*Vahşi Çayırlar*, 1932), *Dziewczeta z Nowolipek* (*Nowolipek'li Kızlar*, 1937), *Granica* (*Sınır*, 1937) gibi filmlerde tarihe eğilen konuları ele alan Jozef Lejtes oldu. Michal Waszynski, Jan Nowina-Pezybbylski ve Miecyzslaw Krawicz gibi yönetmenler ise güldürü türünde örnekler verdi. Uzun süre ABD'de kalmış olan Ryszard Ordynski, Strug'dan uyarladığı *Mogila Niezhanego Zolnierza* (*Meçhul Askerin Mezarı*, 1927) ile başlattığı edebiyat uyarlamalarını, Mickiewicz'den *Pan Tadeusz*'u (*Bay Tadeusz*, 1928) ve Sienkiewicz'den *Janko Muzykant*'ı (*Müzikçi Janko*, 1930) uyarlayarak sürdürdü. *Amerykanska Awantura*'nın (*Amerika Serüveni*, 1936) bir bölümünü ise ABD'de çekti. 1929'da Varşova'da kurulan START (Stowarzyszenic Milosnikow Filmu Artystycznego / Sanat Sineması Yandaşları) derneği, Alman dışavurumculuğundan ve Sovyet kurgu anlayışından esinlenen ve sinemanın topluma yararlı olmasını savunan görüşler geliştirdi. Dernek 1935 yılında dağılsa da, derneğin Alexander Ford, Wanda Jakubowska, Jerzy Toeplitz, Jerzy Bossak gibi kurucuları savaş sonrasında Polonya sinemasının canlanmasında etkili oldular. Savaşın yerle bir ettiği ülke yaralarını sarmaya başladığında, Lodz'da bir ulusal sinema merkezi kuruldu: Film Polski (1945). Merkezin başına, çağdaş Polonya sinemasının kurucusu sayılan Alexander Ford getirildi. Savaş sonrasının ilk filmi Leonard Bucakowski'nin yönettiği *Zakazane Piosenki* (*Yasak Şarkılar*, 1947) oldu. Film işgal yılları Varşova'sını büyük bir duyarlıkla perdeye getiriyordu. Aynı yönetmen bir sonraki filmi *Skarb*'ta (*Define*, 1948) Varşova'da yaşanan konut sıkıntısını bir güldürü havası içinde ele aldı.

Savaştan önce *Legion Ulicy* (*Sokak Lejyonu*, 1932), *Przebudzene* (*Uyanış*, 1934), *Droga Mlodych* (*Gençlerin Yolu*, 1936) gibi filmler çekmiş olan **Alexander Ford** (1908-1980), savaş yıllarını SSCB'de belge filmleri çekerek geçirmişti. Ülkesine dönünce yönettiği *Ulica Graniczna* (*Gerçeğin Sınırları Yoktur*, 1948) Varşova gettosu ayaklanmasını büyük bir duyarlık ve görsellikle perdeye yansıttı. Yahudilerle Polonyalılar arasındaki dayanışmayı vurguladı. Hemen belirtmek gerekir ki, Ford'un bu filmi de, daha sonraki filmleri de, anlatım

özelliklerinden çok dramatik konularının çarpıcılığıyla dikkati çeker. Chopin'i ulusal birliğin simgesi olarak ele alan *Mlodosc Chopinma*'yı (*Chopin'in Gençliği*, 1952) izleyen ve Cannes Festivali'nde en iyi yönetmen ödülü kazanan *Piatka z Ulicy Barskiej* (*Barska Sokağının Beşleri*, 1954) sahipsiz çocukların yeni toplum düzenine ayak uydurmalarını konu edinir. Marek Hlasko'nun romanından uyarlanan ve Federal Almanya'da çekilen *Osmydzien Tygodnia* (*Haftanın Sekizinci Günü*, 1958) bir gençlik aşkını hüzünlü bir anlatımla işler. (Film Polonya'da gösterime girmedi). Sienkiewicz uyarlaması *Krzyzacy* (*Töton Şövalyeleri*, 1960), *Pierwszy Dzien Wolnosci* (1964) ise konularını tarihten alan filmlerdir. Ford, daha sonra yurtdışına çıkacak, İsrail'e, ardından da ABD'ye gidecektir.

Auswchwitz toplama kampında kalmış olan **Wanda Jakubowska** (1907-1998), *Ostatni Etap*'ta (*Son Aşama*, 1948) kendi deneyiminden de yola çıkarak, nazi toplama kamplarındaki kadın tutukluları perdeye getirdi. Yaşanan dehşeti dingin bir anlatımla aktaran film, Polonya dışında da büyük ilgi gördü. Yönetmenin daha sonraki filmleri (*Zobnierz Zwyciestwa / Zaferin Askeri*, 1953; *Krol Macius Pierwszy / Kral Birinci Macius*, 1958; *Koniec Maszego Swiata / Dünyamızın Sonu*, 1964 vb) ne yazık ki aynı tutarlılığa ulaşamadı. Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Munk ve Andrzej Wajda ise ülke tarihini eleştirel bir bakışla çözümleyen filmleriyle Polonya sinemasına yeni bir canlılık getirdiler.

Jerzy Kawalerowicz (1922-2007) *Cellulosa* (*Selüloz*, 1954) ve *Pod Gwiazda Frygijska* (*Frigya Yıldızı Altında*, 1954) adlı filmlerinde yakın geçmişe eğilirken, toplumsal dönüşümle bireysel bilinçlenme arasındaki çatışmayı vurguladı. *Cien* (*Gölge*, 1956), bir gerilim görüntüsü altında, ülkenin son on yılına ışık tutmayı denedi. *Prawdziwy Koniec Wielkiej Wojny* (*Büyük Savaşın Gerçek Sonu*, 1957) savaşın dehşetini psikolojik çözümlemelere de yer veren bir gerçekçilikle aktardı. Hitchcock sinemasını çağrıştıran *Pociag* (*Gece Treni*, 1959), bir insan avını konu edinirken, siyasal göndermelere de yer verdi. *Gece Treni*, yönetmenin ülkesi dışında da tanınmasını sağladı. Kawalerowicz'in başyapıtı sayılan *Matka Joanna od Aniolow* (*Meleklerin Joanna Anası*, 1961) ise dinsel bir söylenceden yola çıkarak, bir rahibenin bedenine girmiş şeytanı kovma girişimini konu edindi. Estetik bir anlatımın öne çıktığı film, dinsel sapkınlıkların akıldışı uzantılarını ele alırken cinselliği ve pişmanlığı da sorgular. (Film Cannes Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'ne değer görüldü.) Rahiplere karşı çıkmanın bedelini hayatıyla ödeyen Ramses'i konu edinen ve Türkmenistan'da çekilen *Faraon* (*Firavun*, 1966) kitlesel sahnelerin yönetimindeki ustalığıyla dikkati çeken bir üstünyapım oldu. Polonya'nın ilk cumhurbaşkanı Narutowicz'in 1922 yılında bir suikasta kurban gitmesini konu edinen *Smierc Prezydenta* (*Başkanın Ölümü*, 1978) geçmişteki bir olaydan yola çıkarak, güncel siyasal göndermeler yaptı.

Genç yaşta bir trafik kazası sonucunda ölen **Andrzej Munk** (1921-1961), önemli belgeseller çektikten sonra gerçekleştirdiği ilk kurmaca filmi *Czlowiek Na Torze*'de (*Raylardaki Adam*, 1956) içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine

resmi bakışın ötesinde bir bakış getirme yürekliliğini gösterdi. Film, değişime ayak uyduramayan yaşlı bir demiryolu işçisinin, bir kazayı önlemek için kendini feda etmesini konu edinir. İşçinin kahramanca ölümü göze alması, bir anlamda bir kurtuluştur. Çünkü film, "Burada boğuluyoruz" tümcesiyle noktalanır. Munk'un ikinci filmi *Eroica* (1957) biri savaş, biri de tutukluluk üzerine iki bölümden oluşur. Film, yönetmenin dramatik gerçekliği alaycı bir bakışla ele almadaki başarısını gösterir. Munk'un "neşeli dram" ya da "hüzünlü güldürü" olarak nitelendirdiği *Zezowate Szczescie* (*Satılık Beceri*, 1960) ise her döneme ayak uydurmayı bilen, çıkarcı bir küçük burjuvanın yükselişini konu edinir. Sansürle de boğuşmak zorunda kalan film, kahramanının siyasal, ekonomik ve toplumsal yükselişini alaycı bir gözlemcilikle aktarır. Munk, toplama kampında tutuklu bir kadınla, kadın gardiyanı arasındaki ilişkiden yola çıkarak bireysel sorumluluk konusunu işleyen son filmi *Pazaserka*'nın (*Kadın Yolcu*, 1961) çekimleri sırasında öldü. (Film yönetmenin arkadaşları tarafından bitirildi.) Munk'un filmlerinin özelliği yönetmenin ülkesinin tarihsel ve kültürel kökenlerine inmeyi deneyerek, Polonya gerçekliğini araştırmasında yatar. Bütünlükten yoksun izlenimi uyandıran, kaba gülmeceye, anlamsızlığa yer vermekten çekinmeyen filmleri, aksaklıklarından arınmış bir sosyalizm arayışıdır. Munk'un filmlerini, daha sonra çevirmeyi tasarladığı daha yoğun filmlere bir hazırlık döneminin örnekleri olarak değerlendirmek yanlış olmaz.

Andrzej Wajda (d. 1926) ise ilk filmlerinden başlayarak Polonya sinemasının en önemli temsilcilerinden biri oldu. Wajda, çağdaş insanın kaygılarını, sorunlarını, korkularını, özlemlerini ve yalnızlığını ele alan konulara değindi. Ülkesinin yaşadığı savaşa eğilen ilk üç filmi, yönetmenin tarihe duyarlı yaklaşımının, insanın yazgısına romantik bakışının ve kimi kez Barok'a kaçan anlatımının çarpıcı örnekleri oldu. Wajda ilk filmi *Pokolonie*'de (*Bir Kuşak*, 1954) düşmana direnen insanların iç dünyalarına eğilerek, bir işçinin bireysel ve siyasal gelişmesini ele aldı. Düşmana direnmenin gerekçesiyle aşkın gerekçesi arasında bağlantı kurdu. *Kanal* (1957), 1944 Varşova ayaklanmasında can veren iki yüz bin kişinin anısına bir saygı gösterisi olurken, bir ideal uğruna can vermenin her zaman soylu bir ölüm olmadığını vurguladı. Ayrıca kentin kapılarına dayanmış olan Sovyet birliklerinin niçin yardıma gelmedikleri sorusunu da ortaya attı. Bir başyapıt olarak nitelendirilen *Popiol i Diament* (*Küller ve Elmas*, 1957) ise yönetmenin deyişiyle "kendi kuşağının karmaşık ve çetin ortamına" eğilir. Polonya sinemasının James Dean'i olarak nitelendirilen Zbigniev Cybulski'nin unutulmaz bir oyunculuk örneği verdiği *Küller ve Elmas*, savaş üçlemesinin son filmini oluşturur. Film, solcusu, sağcısı, soylusu ve yeni bürokratlarıyla Polonya toplumuna ayna tutar. Antikomünist *Armia Krajowa* birliklerinin direnişe katkısı gibi bir tabuya değinir. Klasik tragedyanın ilkelerine uyan film (aynı yerde, 24 saat içinde geçer), nazi işgalinden kurtarılan Polonya'nın yeni bir çalkantılı döneme girdiğini vurgular. Filmin Yeni Gerçekçili-

ğin, dışavurumculuğun, dahası Eisenstein'ın *Korkunç Ivan*'ının etkilerini taşıdığı söylenebilirse de, önemi Wajda'nın ülke kültürüne uygun, özgün romantik bakışından kaynaklanır. Polonya atlı birliklerinin Alman tankları karşısında bozguna uğramasını konu edinen *Lotna* (1959), gençliğin konumuna eğilen *Niewinni Czarodzieje* (*Masum Büyücüler*, 1960) ve eski bir kahramanı 1940'lar Polonya'sına taşıyarak Yahudi düşmanlığını da gündeme getiren *Samson* (1961) ile yönetmen Polonya toplumunun sorunlarına ilişkin söylemini noktalar. Wajda ancak *Wszystko Na Sprezedaz* (*Her Şey Satılık*, 1968) ile yeniden çağdaş yaşamın yol açtığı kaygılara dönecektir. *Her Şey Satılık*, bir film çekimi sırasında bir trene atlarken düşüp, tekerlekler altında can veren, Zibigniev Cybulski'nin ölümünü araştıran bir filmdir. Cybulski'nin eşinin, sevgilisinin, dostlarının çalışma arkadaşlarının tanıklıkları, bir oyuncunun yaşam öyküsünün gizlerini aralarken, sanatsal yaratıcılığın zorlukları da vurgulanır. Yönetmen aynı zamanda kendi sanatçı kimliğini sorgular. Stanislaw Wyspianski'nin oyunundan uyarlanan *Wesele* (*Düğün*, 1972), yirminci yüzyılın başında bir köylü kızıyla evlenen ünlü bir şairin düğününü konu edinir. Düğün boyunca köylüler, yüzyıllar boyunca kendilerini sömürmüş olanların hayaletleriyle karşılaşırlar. Herkes "kurtarıcı" şafağı bekler. Wajda filmin amacının "sınıf çatışmalarını vurgulamak" olduğunu söylerse de, Polonya tarihini bilmeyenlerin filmi kavramaları zordur. *Ziemiya Obiecana* (*Vaatler Ülkesi*, 1974) ise Lodz kentinin tarihine eğilerek toprak mülkiyetinin parçalanmasını, sermaye birikiminin oluşmasını ve işçilerin grev silahını öğrenmelerini konu edinirken, sanki Marx'ın *Kapital*'ini görüntüler. *Czlowiek z Marmuru* (*Mermer Adam*, 1976) ile bu filmin devamı sayılabilecek *Czlowiek z Zelaza* (*Demir Adam*, 1981) ülkenin yakın tarihini büyüteç altına alır. Yönetimi beklenenin de ötesinde bir sertlikle eleştirir. Aynı tutum, düzeni eleştirmeye kalkışan bir televizyon habercisinin nasıl etkisiz kılındığını gösteren *Bez Zwieczulenia* (*Uyuşturmadan*, 1978) ile sürer. John Gielgud'un başrolü oynadığı *Dyrgent*'te (*Orkestra Şefi*, 1979) ele alınan orkestra şefi ise hiç kuşkusuz yönetimi simgeler. Gérard Depardieu'nün bir oyunculuk gösterisi sunduğu *Danton* (1982) Fransız Devrimi aracılığıyla Polonya'ya bakar. Taşıyamayacakları siyasal sorumluluklar üstlenenlerin bu sorumluluk altında nasıl ezildiklerini gösteren filmdeki Danton-Robespierre çatışmasının, o günler Polonya'sındaki Jeruzelski-Walesa çatışmasına gönderme yaptığı da düşünülebilir. *Korczak* (1990) Yahudi bir eğitimcinin, kurduğu öksüzler evindeki çocukları nazilere teslim etmeyerek, toplama kampına gitmeyi göze almasını konu edinir. Aleksander Scibor-Rylski'nin yıllarca yasaklanan romanından uyarlanan *Pierscionek z Orlem w Koronie* (*Kartal Taçlı Yüzük*, 1992) *Küller ve Elmas*'tan sonra ikinci bir kez komünistlerin dışındaki direnişçilere eğilir. *Brzezina* (*Kayın Ormanı*, 1970), *Panxiy z Wilko*'nun (*Wilko'lu Genç Kızlar*, 1979) ve *Panna Nikt*'in (*Bayan Hiç Kimse*, 1996) yönetmenin filmleri arasında ayrı bir yeri vardır. İlk film aşk ve ölüm üzerine duygusal bir çeşitleme

olurken, ikinci film aynı duygusallıkla geçmiş zamana özlemi dile getirir. Üçüncü film ise yeniyetme bir genç kızın, iç dünyasını tanıma deneyimini konu edinir. Wajda'nın filmlerinin genel çizgisinden çıkan sonuç, Polonya'nın bir "boşuna yapılmış özveriler ve kolay aldanışlar ülkesi" olduğudur.

Jerzy Skolimowski (d. 1936) *Rysopis* (*Hiçlik*, 1964), *Walkover* (*Gezinti*, 1965) ve *Bariera* (*Engel*, 1966) adlı ilk üç filminde, Wajda'nın anlayışını sürdürdü. Bir üçleme oluşturan bu filmlerde yönetmen özyaşamsal öğelerden de yararlanarak, bir kuşağın Stalinci yönetim günlerindeki kaygılarını ele aldı. İlk film, bir gencin askere gitmeden önceki son saatlerini anlatır. İkinci film, aynı gencin beş yıl sonraki amaçsız yaşamını konu edinir. Son film ise kuşaklar arasındaki iletişim "engelini" vurgular. O günlerin Polonya'sına eleştirel bir bakış getiren bu filmlerin özelliği, Fransız Yeni Dalga akımından ve New York'un "*underground*" sinema anlayışından etkilenen anlatım biçimidir. Yönetmen Belçika'da çektiği ve ralli sürücüsü olmayı düşleyen bir berberi ele alan bir sonraki filmi *Le Départ*'da (*Gidiş*, 1966) başrolü Yeni Dalga'nın ünlü oyuncusu Jean-Pierre Léaud'ya verecektir. Ülkesinde yıllarca yasaklanacak olan *Rece do Gory* (*Eller Yukarı*, 1967) ise baskıya boyun eğenlerin de, baskı yapanlar gibi sorumlu olduklarını vurgulayan bir hoşgörüsüzlük filmidir. Bu filmin yasaklanması üzerine Polonya dışına çıkan Skolimowski, İtalya'da Conan Doyle uyarlaması *Le Avventure di Gérard* (*Gérard'ın Serüvenleri*, 1969), Almanya'da Nabokov uyarlaması *King, Queen, Knave* (*Kral, Kraliçe, Uşak*, 1972), İngiltere'de *Moonlighting* (*Ay Işığı*, 1982) gibi filmler çevirdi. İlk iki filmin ticari kaygılar taşımasına karşılık son film yönetmenin yurtdışı çalışmalarının belki de en önemlisidir. Zengin bir Polonyalının Londra'daki evini onartmak için kaçak olarak getirttiği dört Polonyalı işçinin serüvenini konu edinen film, mizahla dramı birbirine karıştırarak tüketim toplumunu sert bir biçimde eleştirir. Gurbet ve anayurt özlemi, yine İngiltere'de çekilen *Success is The Best Revenge*'in (*Başarı En İyi Öçtür*, 1984) de konusunu oluşturur. Kitaplarını İngilizce yazan Polonyalı yazar Joseph Conrad'dan uyarlanan *The Lightship* (*Fener Gemisi*, 1985) açık denizde bir baba-oğul çatışmasının ruhbilimsel ayrıntılarına büyük bir ustalıkla eğilirken iktidar ve delilik ilişkisini de gündeme getirir. İtalyan-Fransız ortakyapımı *Acque di Primavera* (*İlkbahar Suları*, 1989) ise ancak usta anlatımıyla dikkati çeker. Skolimowski'nin kimi kez gerçeküstücü göndermelere de yer veren özgün anlatımlı sineması, yönetmenin yurt dışında çektiği filmlerde bile, hep Polonya kültüründen beslenir.

Krzysztof Zanussi (d. 1939) daha diploma filmi *Smierc Prowinciala* (*Taşralının Ölümü*, 1966) ile dikkati çekti. Yarım saatlik bu konuşmasız film hastalık, yaşlılık, gerçeğin araştırılması gibi konular üstüne beklenmedik olgunlukta bir çalışmaydı. Zanussi'nin ilk uzun filmi *Struktura Krysztalu* (*Kristalin Yapısı*, 1969), bu filmi izleyen *Zycie Rodzinne* (*Aile Yaşamı*, 1969) ve *Illuminacja* (*Aydınlanma*, 1973) ile birlikte bir üçlü oluşturur. Bu üç film, günlük yaşamın

bireysel ve toplumsal sorunlarını, yozlaşmanın, rüşvetin ve ihanetin ağır bastığı bir ortamı, metafizik göndermelere de yer veren yalın bir anlatımla aktarır. Kimi kez Ingmar Bergman'ın etkilerinin sezildiği filmleri, yönetmenin Katolik dünya görüşünün de izlerini taşır ve seyircinin katılımını gerekli kılan, düşünceye yönelik bir sinema oluşturur. Yönetmenin *Za Sciana* (*Duvarın Arkası*, 1971), *Hipoteza* (*Varsayım*, 1972), *Bilans Kwartalny* (*Üç Aylık Bilanço*, 1975), *Proba Cisnienia* (*Basınç Denemesi*, 1976), *Spirala* (*Sarmal*, 1978), *Constans* (*Sabit Sayı*, 1978), *Kontrakt* (*Sözleşme*, 1980) *Rok Spokoj Nego Slorica* (*Sakin Güneş Yılı*, 1984) gibi filmleri, gerçekliğin görünüşüyle yetinmeyip ahlaksal özüne de inmeyi deneyen çalışmalardır. İnsanın aklıyla yazgısı arasındaki çelişki, bireyle toplumsal yozlaşma arasındaki çatışma, ortamın bireyin iç dünyası üzerindeki baskısı, yönetmenin filmlerinin örgüsünü oluşturur. *Sarmal*, orta yaşlı bir mühendisin ölümle noktalanan umutsuzluk sarmalıdır. *Sözleşme* yürümeyen bir evlilikten yola çıkarak, sosyalist düzenin tutucu yanlarını eleştiren bir kara mizahtır. *Sabit Sayı*, düşündüklerinin doğruluğuna inanan genç bir idealistin portresini çizer. *Sakin Güneş Yılı*, Polonyalı bir kadının gerçekleşmeyen Amerika düşünü yönetmene özgü mizah anlayışı içinde ele alır. Katolik gözüyle yaşamı değerlendiren *From a Far Country* (*Uzak Bir Ülkeden*, 1981) Polonyalı Papa 2. Giovanni Paolo'ya adanmış yüzeysel bir destan denemesidir. *Dotkniecie Reki* (*Sessiz Temas*, 1992) ise bir bestecinin yaratıcılık çelişkilerine eğilir. Zanussi'nin sorgulayıcı sineması, içsel eylemlere ağırlık tanıyan, sıradan olmayan bir seyirciye yönelik bir sinemadır.

Krzysztof Kieslowski (1941-1996) toplumsal sorunlara eğilen çoğu belgesel niteliğinde birçok kısa film çektikten sonra ilk kurmaca filmleri *Personel* (*Kişisel*, 1975), *Spokoj* (*Dinginlik*, 1976) ve *Blizna* (*Yara İzi*, 1976) ile, toplumsal bir kimlik bunalımını ve yitirilen kimi değerlerin özlemini dile getirdi. Yönetmenin içinde yaşadığı topluma eleştirel bakışının yoğunluğu, *Dinginlik*'in sansür tarafından yıllarca yasaklanması sonucunu doğurdu. Amatör bir sinemacının öyküsünü konu edinen *Amator*'un (*Amatör*, 1979) uluslararası festivallerde kazandığı ödüller, yönetmenin ülkesi dışında da tanınmasını sağladı. Amatör bir sinemacının karşılaştığı toplumsal baskıları alaycı bir dille gündeme getiren film, sinemanın ne olması gerektiği ve otosansür konusunda bir manifesto niteliği taşır. Sansürün yine yıllarca yasaklayacağı *Przypadek* (*Kör Talih*, 1982) babası ölünce öğrenimini bırakarak yeni bir yaşam kurmayı deneyen bir tıp öğrencisinin seçeneklerini ele aldı. Film karmaşık yapısına karşın, eleştirel iletisiyle dikkati çeker. Yönetmenin en önemli çalışması sayılan on bölümlük *Dekalog* (1987-89) ise Hıristiyan dininin temel ilkelerini oluşturan ve Sina Dağı'nda Hz. Musa'ya verildiğine inanılan "on emir"i günümüze uyarlayan on bölümlük bir TV dizisidir. Başlığı olmayan, yalnızca sıra numarası taşıyan her bölüm, değişik oyuncuların oynadığı ayrı bir konuyu ele alsa da, konuların tümü Varşova'nın aynı mahallesinde geçer. Konular tragedyadan güldü-

rüye uzanan bir çizgi izler. Dizi, kutsal emirlere sıkı sıkıya bağlı kalmanın olanaksızlığını vurgular. Kieslowski dizinin beşinci ve altıncı bölümlerini yeniden kurgulayıp uzatarak, *Krotki Film A Zabijaniu* (*Öldürme Üzerine Küçük Bir Film*, 1987) ve *Krotki Film O Milosci* (*Aşk Üzerine Küçük Bir Film*, 1988) adlarıyla sinema filmlerine dönüştürmüştür. Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü alan *Öldürme Üzerine Küçük Bir Film*, bir taksi sürücüsünü boğarak öldüren genç bir erkeğin ölüm cezasına çarptırılmasını konu edinir. Bireylerin iç dünyalarıyla ilgilenmeyen yönetmen, sarı, yeşil ve siyah tonların oluşturduğu boğucu bir ortam yaratarak, seyirciyi adam öldürme ve idam cezası üzerine düşünmeye çağırır. "Asla öldürmeyeceksin" emrine karşı çıkmanın akla, ahlaka, insanlığa da karşı çıkmak anlamına geldiğini vurgular. *Aşk Üzerine Küçük Bir Film* ise bir delikanlının olgun bir kadına tutkusundan yola çıkar. Her gece dürbünle gözetlediği kadınla sevişmeyi beceremeyen delikanlı canına kıymaya kalkışır. Film, çekingen bir delikanlının yalnızlığıyla, mutsuzluğunu sevgiyle giderebileceğini uman bir kadının yalnızlığını büyük bir anlatım ustalığıyla karşılaştırır. Ele aldığı kişileri içlerine hapseden koşulları vurgular. Kieslowski bu diziden sonra Fransa'da dört film çevirdi. İlk film *La Double Vie de Véronique* (*Véronique'in Çifte Yaşamı*, 1991), adları ve görünüşleri aynı, ikisi de güzel sesli, biri Polonyalı, biri Fransız ve birbirlerini tanımayan iki genç kadının (iki kadını da Irene Jacob canlandırır) etkileşimini konu edinir. Birinin hastalığı, ötekinin kurtuluşu olur. Bu filmi, Fransız bayrağının renklerinin (mavi, beyaz, kırmızı) simgelediği Fransız Devrimi'nin ilkeleri "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" kavramlarını ele alan bir üçleme izledi. *Trois Couleurs* (*Üç Renk*) olarak bilinen üçlemenin ilk filmi *Bleu* (*Mavi*, 1992) oldu. Film, eşini ve küçük kızını bir trafik kazasında kaybeden genç bir kadının, geçmişle bağlarını koparıp yeni bir yaşam kurabilmek için verdiği bireysel özgürlük savaşımını konu edinir. İlk filmin şiirselliğinden kaçınarak biçimsel özelliklere ağırlık veren *Blanc* (*Beyaz*, 1993), Fransız karısından boşanarak ülkesine dönmek zorunda kalan bir erkeğin öyküsünden yola çıkarak, soğuk savaş sonrası Polonya'sının kargaşasını, alaycı bir bakışla verir. *Rouge* (*Kırmızı*, 1994) ise yaşlı bir erkeğin, birlikte olamayacağını anladığı genç bir kızı, kendi gençliğini çağrıştıran bir erkekle tanıştırmasını konu edinirken iletişimsizlik sorununa eğilir. Kieslowski'nin günlük gerçekçiliği gözlemleyerek sorgulayan ve güçlü bir anlatıma dayanan sineması, insanın varoluş gerekçesini ve temel sorunlarını felsefi bir bakışla değerlendirir.

Daha ilk kurmaca filmi *Noz w Wodzie* (*Sudaki Bıçak*, 1962) ile büyük ilgi toplamayı başaran **Roman Polanski** (d. 1933) bu filmden sonra ülkesi dışında çalışsa da, Polonya sineması kapsamında değerlendirilir. Wajda'nın *Bir Kuşak*, *Lotna* ve *Masum Büyücüler* adlı filmlerinde oyuncu olarak sinemaya adım atan Polanski, gerçeküstücü etkiler taşıyan kısa filmlerle ilgi çektikten sonra, *Sudaki Bıçak*'ı yönetti. Biri orta yaşlı, biri genç iki erkekle bir kadının tekne gezisini konu edinen film, iki erkeğin kadın üzerindeki iktidar çatışmasını işler. Ay-

rıntıların yanyana getirilmesi ise genç insanların dönemin siyasal iktidarını suçladıkları iletisini verir. Alaycı bir bakış açısına da yer veren bu simgesel anlatım, yönetmenin yurt dışında çekeceği filmlerde de görülür. *Sudaki Bıçak*'ın Komünist Parti kongresinde eleştirilmesi üzerine, Paris'te doğduğu için Fransız pasaportu sahibi olan Polanski, ülkesinden ayrılır ve İngiltere'de üç film çeker. Polanski'nin İngiltere'de çektiği üç filmin ilki olan *Repulsion* (*Tiksinti*, 1965) şizofren genç bir kadının dünyasına eğilir. Catherine Deneuve'ün inandırıcı bir oyunculukla canlandırdığı genç kadının mantık düzeninde hızlı bir biçimde artmaya başlayan sapmaları, yönetmen yer yer korku filmlerini de çağrıştıran bir anlatımla verir. Cinsellikten ürken ve elini kana bulayan genç kadının çılgınlığının, bireyin dışlandığı kitleselleştirilmiş bir toplumun dengesizliklerini vurguladığı da düşünülebilir. *Tiksinti*, sinema tarihinin delilik üzerine yapılmış en çarpıcı filmlerinden biridir. İkinci film *Cul de Sac* (*Çıkmaz*, 1966) İrlanda'da ıssız bir adada yaşayan bir karı kocanın evini iki gangsterin basmasını konu edinir. İki haydutla, aşırı sinirli iki küçük burjuvanın güç gösterisini ele alan film, güldürüyle dramı, simgecilikle gerçekçiliği, Barok'la gerçeküstünü bir araya getiren bir kara güldürüdür. Polanski bir karı kocanın ilişkilerinden yola çıkarak batı toplumunun çelişkilerini ve ikiyüzlülüğünü çözümlemeyi dener. Üçüncü film *The Fearless Vampire Killers* (*Vampir Avcıları*, 1967), (Bu film *Dance of The Vampires* / *Vampirlerin Dansı* adıyla da bilinir) sinemanın vampir efsanesinin parodisidir. Yönetmenin kendisinin de rollerden birini üstlendiği film Polanski'nin ilk renkli filmi olmak özelliğini de taşır. Hollywood'a geçen Polanski'nin burada çektiği ilk film Ira Levin'in aynı adlı romanından uyarlanan *Rosemary's Baby* (*Rosemary'nin Bebeği*, 1968) oldu. Şeytana tapan bir tarikatın üyeleri tarafından şeytandan gebe kaldığına inandırılan, New York'un göbeğinde oturan bir kadının (Mia Farrow) ürkütücü serüveni, insanlık değerlerine güvenini yitirmiş bir düzenin çelişkilerini de gündeme getirir. Film, Hitchcock'un kara gerilim filmlerini çağrıştırsa da, yüzeysel bir benzerliktir bu. Çünkü *Rosemary'nin Bebeği* gerçekötesi bir karabasandır. Genç kadının çevresini saran sesler, görüntüler, gürültüler fantastik bir dünya oluşturur. İlginç olan, iki yıl kadar sonra yönetmenin çocuk bekleyen eşi sinema oyuncusu Sharon Tate'in, müritlerinin "şeytan" olarak adlandırdıkları Charles Manson'ın tarikatı tarafından hunharca öldürülecek olmasıdır.

Bu olayın ardından sinemadan uzaklaşan Polanski, İngiltere'de çektiği, Shakespeare'e çok bağlı bir *Macbeth* (1971) uyarlaması ile sinemaya döndü. Bu filmi İtalya'da çektiği *What?* (*Ne?*, 1972) izledi. *Ne?*, İtalya'da otostop yapan Amerikalı genç bir kadının, bir sahil kasabasındaki bir villada Avrupa usulü cinsellikle tanışmasını, şiddete de yer veren bir biçimde aktarıyordu. Polanski'nin yine Hollywood'da çektiği *Chinatown* (*Çin Mahallesi*, 1974) ise yönetmenin en önemli filmlerinden biri oldu. *Rosemary'nin Bebeği* ile korku sinemasına eğilmiş olan yönetmen, bu kez detektif sinemasına yönelir. Raymond

Chandler'ın en önemli temsilcisi olduğu bir yazarlar kuşağının dünyasını yeniden yaratır. Film, 1930-40 yılları Hollywood detektif filmlerinin ortamını ve kişilerini yeniden perdeye getirir. Los Angeles'in su şirketinde çevrilen dolaplar, karmaşık bir olaylar dizisinde ele alınır. Faye Dunaway ve John Huston gibi oyuncuların yanı sıra Polanski'nin kendisi de bir rol üstlenir. Polanski'nin oyuncu yönetmedeki ustalığını kanıtlayan filmin en önemli özelliği, siyasal yozlaşma ile büyük sermaye arasındaki ilişkiyi de vurgulamasıdır. Bu filmi izleyen ve Fransa'da çekilen *Le Locataire* (*Kiracı*, 1976) ile Polanski yeniden *Tiksinti*'nin konusuna döndü. Yönetmenin başrolü de üstlendiği filmin içine dönük erkek kahramanı, Paris'te taşındığı bir dairede kendinden önce oturup intihar eden kiracı kadının kişiliğiyle öylesine özdeşleşir ki, sonunda o da canına kıyar. Polanski, yine Fransa'da çekilen Thomas Hardy uyarlaması *Tess*'i (1979), bu romanı sinemaya uyarlamasını önermiş olan karısı Sharon Tate'e adadı. Bir soylu tarafından iğfal edilen genç bir kızın, evlendiği erkeğe bu gerçeği söylemesi üzerine kocası tarafından terk edilmesini konu edinen film, görüntüleri ve dönemi çok başarılı bir biçimde yansıtan giysileri ve çevre düzenlemesiyle dikkati çekti. Klaus Kinski'nin kızı Nastassia Kinski de bu filmdeki rolüyle ünlendi. Ama Polanski, Kraliçe Victoria İngiltere'sinin kurallarını kavrayamamakla eleştirildi. Polanski'nin Fransa'da çektiği bir başka film olan *Pirates* (*Korsanlar*, 1986) korsanlar dünyasına alaycı bir bakış getirmenin ötesinde bir değer taşımıyordu. Yönetmenin Hollywood'da çektiği *Frantic* (*Çılgın*, 1988) ise Hitchcock filmlerini çağrıştıran bir gerilim filmi oldu. Film karısıyla Paris'e giden Amerikalı bir doktorun (Harrison Ford) karısının otel odasından çıkıp kaybolması üzerine yaşadığı karabasanı aktarır. Film, yönetmenin Paris'i görüntülemedeki ustalığı ve Ennio Morricone'nin destek müziği ile dikkati çekti. Bir gemi yolculuğu sırasında iki çift arasındaki ilişkiye eğilen *Bitter Moon* (*Acı Ay*, 1992) ile bir genç kadının yıllarca önce siyasal nedenlerle ceza evindeyken kendisine tecavüz eden doktorla karşılaşmasını konu edinen *Death and The Maiden* (*Ölüm ve Bakire*, 1995) Polanski sinemasına yenilikler getirmeyen filmler oldu. Polanski'nin Wladyslaw Szpilman'dan uyarladığı *La Pianiste* (*Piyanist*, 2002) ise İkinci Dünya Savaşı'nın soykırım ortamına eğilerek, Yahudi bir piyanistin (Adrien Brody) bir cehennem ortamına piyanosunun tuşları aracılığıyla direnmesini ele alırken, faşizme gereken tepkiyi gösteremeyenleri de vurguladı. Faşizme panzehir olarak kültürü öneren bu destansı film, yalnız yönetmenin değil, anti-faşist sinemanın da önemli örneklerinden birini oluşturur.

Zanussi'nin yardımcılığını yaparak sinemaya adım atan **Agnieszka Holland** (d. 1948), ilk filmi *Aktorzy Prowincjonalni* (*Taşralı Oyuncular*, 1979) ile yetenekli bir yönetmen olduğunu kanıtladı. Yitik bir kuşağın düş kırıklıklarını ele alan bu filmi *Goraczka* (*Ateş*, 1980) izledi. *Ateş*, yirminci yüzyıl başlarında Rus işgalindeki Polonya'da başarısız bir başkaldırıyı konu edinir. Yönetmenin genel karamsarlığının, gençlik yılları geride kalmış bir kadının, değerlerini yitirmiş

bir ortamda ayakta kalabilme serüvenini işleyen *Kobieta Samotna*'da (*Yalnız Bir Kadın*, 1981) daha da arttığı görülür. Daha sonra yurtdışına çıkan Holland'ın Alman-Fransız ortakyapımı filmi *Europa Europa* (1981) büyük ilgi gördü. ABD'de çalışmakta olan Holland burada *The Secret Garden* (*Gizli Bahçe*, 1995), *Washington Square* (*Kadınsı Duygular*, 1997), *Third Miracle* (*Üçüncü Mucize*, 1999), *Golden Dreams* (*Altın Rüyalar*, 2001) gibi düzgün filmler yönetti.

Yugoslavya sinemasının İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğduğunu söylemek yanlış olmaz. Sessiz dönemde çok az sayıda film üretebilen (Kosta Novakoviç'in *Kralj Carlistona / Çarliston Kralı*, 1926; Metod Badjura'nın *Triglavske Strmine / Triglav'ın Yokuşları*, 1930 vb) ülkede, sesli dönemin ilk on yılında yalnızca dört film çevrilebildi. Bunlardan yalnızca Mihailo Popovic'in yönettiği ve Birinci Dünya Savaşı'na eğilen *S Verom u Boga* (*Tanrı'ya İnanarak*, 1934) destansı yapısıyla belirli bir düzeyi tutturabildi. Altı cumhuriyet (Bosna Hersek, Hırvatistan, Karadağ, Makedonya, Sırbistan, Slovenya) ve iki özerk bölgeden (Kosova ve Voyvodina) oluşan Yugoslavya Federal Cumhuriyeti'nde savaş sonrasının ilk filmi Vjekoslav Afric'in yönettiği *Slavica* (1947) oldu. Film, Alman işgalcilere direnişi konu alsa da, yer yer şiirsel anlatımıyla bilinen savaş filmlerinden ayrılıyordu. 1948 yılında Mareşal Tito'nun, SSCB'den bağımsız bir politika izlemeye başlaması, sinema alanında da etkilerini gösterdi. Belgrad dolaylarında ülkenin en büyük stüdyosu Koshutnyak kuruldu. Ağırlıklı olarak Sovyet ve Doğu Alman filmlerinin gösterilmekte olduğu 1000'i aşkın sinema salonunun perdeleri ABD filmlerine de açıldı. Üretimin desteklenmesi, belgesel ağırlıklı çekimlerden kurmacaya yönelmeyi sağladı. İlk filmler genellikle savaş ve direniş yıllarını ele aldı. Güncel yaşama ve yeniden yapılanmanın sorunlarına değinen film sayısı yok denecek denli azdı. Vladimir Pogacic (1919-1999) *Prica o Fabrici* (*Bir Fabrikanın Öyküsü*, 1948), *Veliki i Mali* (*Küçükler ve Büyükler*, 1956), *Subotom Uvece* (*Cumartesi Akşamı*, 1957) gibi filmlerle dikkati çekti ve dönemin önde gelen yönetmenlerinden biri oldu. Rados Novakovic, *Sofka* (1948) adlı başarılı bir edebiyat uyarlaması yaptı. ABD'den ülkesine dönen Slavko Vorkapic ilk filmi *Hanska*'yı (1955) çekti. France Stiglic (1919-1993) ilk Sloven filmi olan *Na Svojoj Zemlji*'de (1948) Sloven halkının savaş günlerine eğildikten sonra, iki çocuğun gözünden savaşı veren *Dolina Miru* (*Barış Vadisi*, 1957) gibi barışçıl bir film çekti. Konusunu yine savaştan alan bir sonraki filmi *Deveti Krug* (*Dokuzuncu Halka*, 1960) hem olumlu eleştiriler aldı hem de En İyi Yabancı Film Oscarı'na aday beş filmden biri oldu.

Dönemin en önemli yönetmeni, ilk filmi *Vlak Bez Voznog Reda* (*Tarifesiz Trenler*, 1959) ile büyük ilgi toplayan **Veljko Bulajic** (d. 1928) oldu. Film, tarım reformunun kendilerine vaat ettiği topraklara kavuşmak için yola koyulan insanların yeni bir yaşam kurabilme umudunu konu edinir. İtalyan Yeni Ger-

çekçiliğinden izler taşıyan *Tarifesiz Trenler*, bu dönemin en önemli Yugoslav filmi sayılır. Roma'da sinema öğrenimi görmüş olan Bulajic, senaryosunu Cesare Zavattini'nin yazdığı *Rat* (*Savaş*, 1960) ve bu filmi izleyen *Uzavreli Grad* (*Fokurdayan Kent*, 1961), *Kozara* (1963) gibi çalışmalarında Alman işgaline direnişi ve devletin bireysel özgürlükler üzerindeki baskısını ele aldı. Yönetmenin kenti yerle bir eden depremin ardından Üsküp'ü konu edinen *Skopje 63* (*Üsküp 63*, 1963) adlı belgeseli de önemli bir çalışmadır. *Bitka na Neretvi* (*Neretvi Savaşı*, 1970) ise yönetmenin gösterişli filmlere yöneldiğini gösterir. Son filmlerinden *Donator* (*Bağışçı*, 1989) ise gerçek bir olaydan yola çıkarak sanatı, uğrunda her türlü özverinin yapılabileceği en yüce değer sayan genç bir insanın öyküsünü anlatır.

Ülkenin ilk renkli filmi, Zika Mitrovic'in yönettiği *Mis Stoun* (*Bayan Taş*, 1958) oldu. Branko Bauer ise *Samo Ljudi* (*Biz İnsanız*, 1957) adlı filminde bilinçaltına eğilmeyi denedi. Ama bu yıllarda Yugoslav sinemasının ülke dışında adının geçmesini sağlayan, canlandırma sineması oldu. Zagrep'te bir karikatür dergisi yayınlamakta olan Fadil Hadzic'in 1956'da kurduğu Duga Film'in ürettiği canlandırma filmleri, sinema tarihine Zagrep Okulu olarak geçti. Başta Dusan Vukotic, Vatroslav Mimica, Vlado Kristl, Vladmir Justrisa, Nedeljko Drajic gibi sanatçılar Walt Disney anlayışından ayrılarak, insan ya da hayvan davranışlarının taklidini amaçlamayan filmler yaptılar. Özellikle Vukotic'in (1927-1998) karikatürden esinlenen, yalın çizgili ve kıvrak hareketli filmleri (*Kako Se Rodio Kico / Kico Nasıl Doğdu*, 1951; *western* filmi taşlaması *Cowboy Jimnie*, 1957; *Abracadabra*, 1957; korku filmleri taşlaması *Veliki Strah / Büyük Korku*, 1957 vb) Avrupa canlandırma sinemasına da yepyeni bir soluk getirdi. Canlandırma sinemasının getirdiği canlılık önce kısa filmlere yansıdı. Ardından, kısa film kökenli iki yönetmen yeni bir sinemanın (*novi film*) yolunu açtı. Bu yönetmenler Aleksandar Petrovic ile Dusan Makavejev'dir.

Aleksandar Petrovic (1929-1994) kısa filmler çektikten sonra, ilk uzun filmi *Dvoje*'de (*İki*, 1961) genç bir çiftin duygusal çelişkilerini ele aldı. *Dani*'de (*Günler*, 1963) evli bir kadınla bir delikanlının kısa süreli karşılaşmasından yola çıkarak yalnızlık sorununa değindi. A. İsakoviç'in öykülerinden uyarladığı *Tri* (*Üç*, 1965) ise bir direnişçinin yaşamını, milliyetçi duyguları körüklemekten kaçınarak ele alan üç bölümlü bir film oldu. Çağdaş konulara el atan, ruhbilimsel çözümlemelere önem veren, bireyi öne çıkaran lirik anlatımıyla ülke sinemasına yeni bir bakış getiren Petroviç, *Skupljaci Perja* (*Mutlu Çingenelere Rastladım*, 1967) ile Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü kazandı. Bu filmi izleyen ve Dostoyevski'nin *Ecinniler*'inden esinlenen *Bice Skoro Propast Sveta* (*Köyüme Yağmur Yağıyor*, 1969) kırsal kesimde geçen bir kara sevda öyküsüydü. İyi ile kötüyü, güldürü ve tragedyayı iç içe geçiren bir ortamda çatıştıran bu film, yönetmenin uluslararası ününü pekiştirdi. Petrovic'in Mikhail Bulgakov'dan uyarladığı *Majstor i Margarita* (*Usta ile Margarita*, 1972) ile Al-

manya'da çektiği Heinrich Böll uyarlaması *Gruppenbild mit Dame* (*Kadınlı Toplu Resim*, 1977) düzgün anlatımlı uyarlamalar oldu.

Sinema yazarlığından yönetmenliğe geçen **Dusan Makavejev** (d. 1932) ilk filmi *Covek Nije Tica*'da (*İnsan Kuş Değildir*, 1965) sevgilisinden olacak kadar işine bağlı örnek bir işçinin davranışını çözümlemeyi denedi. Düzenin, bu arada bürokrasinin insanın "uçmasını" engellediğini vurgulayan film, yönetmenin daha sonra da ele alacağı eski-yeni çatışmasına da değinir. *Ljubavni Slucaj ili Tragedija Sluzbenice PTT* (*Bir Gönül Meselesi ya da PPT'ci Kızın Tragedyası*, 1966) bir telefoncu kızın acıklı öyküsünü aktarırken hem yönetmenin anarşist anlatımını hem de karamsarlığını vurguladı. *Nevinost Bez Zastite* (*Korunmasız Bekâret*, 1968) Yugoslav sinemasının ilk sesli filmine haber filmi, söyleşi, kurmaca gibi eklemeler yapan ve ilk filmin yönetmen ve oyuncusu Deragoljub Aleksic'i 25 yıl sonra yeniden oynatan bir film oldu. Yönetmenin kargaşaya, görüntü ve sesle kışkırtmaya dayanan biçemi bu filmde daha da olgunlaştı. Makavejev'in Almanya'da çektiği *W. R. Misterije Organizma* (*Organizmanın Gizleri*, 1971) Wilhelm Reich'in cinsel özgürlük kuramından yola çıkarak, cinsellikle siyaset arasında bağlantı kuran ve Stalinci yönetim anlayışını da eleştiren bir güldürü oldu. Film Yugoslavya'da yasaklandı ve Makavejev yeni filmini Fransa'da çekmek zorunda kaldı. Yeni film *Sweet Movie* (*Tatlı Film*, 1974) kapitalizmi de, sosyalizmi de reddeden bir karşı çıkış oldu. Yönetmen, simgeler ve gerçeküstücü göndermelerle dolu bu çarpıcı ve rahatsız edici filmde, kendi deyişiyle "yeni bir devrimci duyarlık" aradı. Yine yönetmenin deyişiyle "antipsikiyatri soslu bu erotik güldürü" özgürlük, aşk ve devrim kavramlarının yanı sıra cinselliğe de bir saygı gösterisiydi. İsveç'te çekilen *Montenegro* (1982) göçmen işçilere küçük burjuvaların bakışını alaycı bir dille ele aldı. Yönetmen, tüketim toplumunu eleştirdiği *The Coca Cola Kid*'i (*Coca Cola Çocuğu*, 1985) Avustralya'da çekti. Bu filmi ABD'de çektiği, cinselliğin ağır bastığı ve siyasal göndermelere de yer veren *Manifesto* (1988) adlı güldürü izledi. Danimarka yapımı *Danske Piger Viser Alt* (*Danimarkalı Kızlar Her Şeyi Gösterir*, 1996) de cinsellik ağırlıklı bir güldürü oldu.

Makavejev'in kural tanımazlığı ve karamsarlığı **Zivojin Pavlovic**'te (1933-1998) de görülür. Yönetmen özellikle savaş yılları üzerine yaptığı üçlemede (*Neprijatelj / Düşman*, 1965; *Budjenje Pacova / Farelerin Uyanışı*, 1967; *Zaseda / Pusu*, 1969) bireysel ve toplumsal şiddete eleştirel bir bakış getirdi. Dostoyevski uyarlaması olan *Düşman*, işçi sınıfının zorluklarına eğildi. *Farelerin Uyanışı*, Belgrad'ın yoksul mahallelerindeki yaşama eğilen karamsar bir film oldu. Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan kazanan *Pusu*, ise eski bir güvenlik görevlisinin düş kırıklığını ele aldı. Yönetimin tepkisini çeken bu filmden sonra uzun süre işsiz kalan Pavlovic, *Let Mrtve Ptice*'de (*Ölü Kuşun Uçuşu*, 1974) Avusturya'ya çalışmaya giden bir ailenin parçalanmasını ele aldı. Eski bir direnişçi ile işgalci Alman ordusunda görev yapmış bir askeri yıllarca sonra bir İs-

panya tatilinde karşılaştıran *Nasvidenje v Naziednji Vojini* (*Gelecek Savaşa Elveda*, 1980) ise yönetmenin şiddet karşıtı tutumunu bir kez daha belgeledi.

Mladomir Purisa Djordjevic (d. 1924) güncel sorunlara eleştirel bir bakış getiren filmleriyle tanındı. *San* (*Düş*, 1966), *Jutro* (*Şafak*, 1967), *Podene* (*Güney*, 1968), *Kros Kontri* (*Kır Koşusu*, 1969), *Osam Kilo Srece* (*Sekiz Kilo Mutluluk*, 1980) Yugoslav toplumunun değişik sorunlarına yer yer bir taşlama havası içinde eğilen çalışmalardır. Vatroslav Mimica (d. 1923) ünlü filmi *Prometej Sa Otoka Visevice*'de (*Visevice Adası Prometeus*'u, 1965) eski bir direnişçinin yaşamıyla hesaplaşmasını konu edindi. Genç bir gazetecinin bir gününü ele alan *Pondeljak ili Utorak* (*Pazartesi ya da Salı*, 1966) bir yalnızlık dramını perdeye getirdi. *Doğadaj* (*Olay*, 1969) lirik anlatımlı bir Çehov uyarlaması oldu. *Strajinja Banovic* (*Atmaca*, 1981) Osmanlı döneminde dinler çatışmasına ilişkin bir söylenceyi perdeye getirdi. Daha genç kuşağın en önemli iki yönetmeni ise Goran Paskalyevic ile Emir Kusturica'dır.

Goran Paskalyevic (d. 1947) ilk filmi *Cuvar Plaze u Zimskom Periodu*'da (*Kış Banyosu*, 1975) genç bir kızın geleneksel aile yapısının kurallarıyla çatışmasını incelikli bir güldürü havasında verdi. *Pas Koji Je Voleo Vozove* (*Trenleri Seven Köpek*, 1979) gençlik bunalımlarına yine bir güldürü havasında yaklaştı. *Poseban Tretman* (*Özel Tedavi*, 1980) otoriteye karşı çıkan akıl hastalarını ve alkol bağımlılarını destekleyen bir güldürü oldu. *Andjeo Cuyar* (*Koruyucu Melek*, 1987) çingene çocuklarının İtalya'ya kaçırılıp satılmasını araştıran bir gazetecenin öyküsünü bu kez yarı belgesel bir anlatımla verdi. *Vrema Cuda* (*Mucizeler Zamanı*, 1990) varoluşun gerekçesini söylence ile tarihi iç içe karıştırarak sorguladı. *Tango Argentino* (*Arjantin Tangosu*, 1992) küçük bir çocukla yaşlı bir tango şarkıcısının yalnızlıklarına eğilen duygusal bir film oldu.

Televizyonda çalıştıktan sonra sinemaya geçen **Emir Kusturica** (d. 1955) *Sjecas li se Dolly Bell?* (*Dolly Bell'i Anımsıyor musun?*, 1981) ve *Otac Na Sluzbenom* (*Babam İş Gezisinde*, 1985) adlı ilk iki filmiyle uluslararası bir üne kavuştu. Venedik Film Festivali'nde ilk filme verilen Altın Aslan Ödülü'nü kazanan *Dolly Bell'i Anımsıyor musun?* Saraybosna'nın kenar mahallelerinde, blucinin, rock'n roll'un yaygınlık kazanmaya başladığı günlerde bir delikanlının duygusal serüvenini, duygusallığa ve görselliğe ağırlık vererek anlatır. Senaryosunu, yönetmenin ilk filminde olduğu gibi yine Abdullah Sidran'ın yazdığı ve Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazanan *Babam İş Gezisinde* ise sıradan bir memurun karşılaştığı siyasal baskıları küçük bir çocuğun gözünden verir. Tito ve Stalin yandaşlarının çatışmasını ele alan film, bu çatışmayı mizahın ağır bastığı bir anlatımla aktarır. *Dom Za Vesanje* (*Çingeneler Zamanı*, 1989) İtalya'ya götürülerek, mafyanın ayak işlerinde çalıştırılan Çingene çocuklarının öyküsüne eğilir. Ama yönetmenin amacı bir öykü anlatmaktan çok, kendi deyişiyle "Çingenelerin enerjisini, dilini ve mistik güçlerini vurgulamaktır. Kusturica'nın, bir renk cümbüşüne dönüşen şiirsel anlatımı, Goran Bregovic'in

müziğinin de katkısıyla *Çingeneler Zamanı*'nı çarpıcı bir filme dönüştürür. Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü alan bu filmi, *Arizona Dream* (*Amerikan Rüyası*, 1991) izledi. Johnny Depp, Jerry Lewis ve Faye Dunaway'in başrolleri üstlendikleri film, yönetmenin ilk İngilizce filmi oldu. Film, Manhattan'dan Arizona'daki amcasının yanına giden genç bir erkeğin, orada karşılaştığı olgun bir dul kadın ve üvey kızıyla yaşadıklarını kimi kez gerçeküstücü bir güldürü havası içinde anlatır. *Underground* (*Yeraltı*, 1996) nazilerden kaçmak için yeraltında bir mahzene sığınan insanları, radyodan uydurma yayınlar yaparak yirmi yıl süreyle orada oturtmayı başaran bir üçkâğıtçının öyküsünü anlatır. Dusan Kovacevic'in oyunundan uyarlanan film, üçkâğıtçının siyasal yükselişini aktarırken, Kusturica'ya özgü o karmaşık ve alaycı anlatımla, ülkenin parçalanmayla noktalanan yakın tarihini eleştirel bir gözle gündeme getirir. Yönetmenin deyişiyle "bir başkaldırı ve nefret ülkesinin" şiddete dayalı elli yıllık tarihi ele alınır. Yönetmenin bir sonraki filmi *Crna Macka Beli Macor* (*Kara Kedi Ak Kedi*, 1999) ise yeniden Çingeneler dünyasına eğildi. Artık parçalanmış bir Yugoslavya'dan çarpıcı gözlemler getiren film, dostluklara ve inanılmaz bir yoksulluğa karşın yaşamak coşkusunu yitirmeyen insanlara bir övgü oldu. Filmin, Fellini'yi çağrıştırdığı söylenebilecek grotesk anlatımının yine bir görüntü ve renkler cümbüşü yarattığını vurgulamak gerekir.

Milcho Manchevski (d. 1960) ise genç kuşağın en umut veren yönetmenidir. ABD'de burslu olarak sinema öğrenimi gördükten, kısa filmler çektikten sonra ilk filmi *Pred Dozhot / Before The Rain* (*Yağmurdan Önce*, 1995) ile yetenekli bir sinemacı olduğunu kanıtladı. "Sözcükler", "Yüzler" ve "Resimler" başlıklı üç bölüme ayrılan film, bir İngiliz savaş fotoğrafçısının doğduğu Makedonya'ya dönüşünü anlatırken, ustalıklı bir kurgu ve çarpıcı bir anlatımla Yugoslav halklarının nasıl birbirlerine düşman kesildiklerini vurguladı. Ödüllere boğulan ve En İyi Yabancı Film Oscarı adayı olan bu filmdeki şiddet öğesinin, yönetmenin bir sonraki filmi *Dust*'ta (*Toz*, 2001) daha da yoğunlaştığı görüldü. Makedonya'da yasadışı yollardan adalet dağıtan iki kovboyun öyküsüyle, New York'taki çok yaşlı bir kadınla bir hırsızın öyküsünü anlatan film, şiddete dayanan gerçekçi anlatımıyla dikkati çekti.

Romanya sinemasının ürettiği ilk kurmaca film, Grigore Brezeanu'nun (1892-1919) yönettiği *Amor Fatal* (*Öldüren Aşk*, 1911) oldu. Aynı yönetmen *Razboiul Indipendentei* (*Bağımsızlık Savaşı*, 1912) adlı filminde ülkesinin tarihine eğildi. Jean Mihail (1896-1963), *Manasse* (1925) ve *Viata Unui Oras* (*Kent Yaşamı*, 1925) gibi dramlar yönetti. Fransa'da sinemaya başlamış olan Jean Georgescu (1904-1975) *Milionar Pentru o Zi* (*Bir Günlük Milyoner*, 1924), *Razhoi Fara Arme* (*Silahsız Savaş*, 1929) gibi filmlerden sonra en başarılı filmini sesli dönemde ünlü tiyatro yazarı Ion Luca Caragiale'den yaptığı bir uyarlama ile

verdi: *Noapte Turtuno Asa* (*Fırtınalı Gece*, 1943). Sessiz sinema dönemindeki çok sınırlı üretimin Elvire Popesco ve Lya de Putti gibi kadın oyuncuları, Fransa ve Almanya'ya giderek çalışmalarını orada sürdürdüler. Sinemanın 1948'de devletleştirilmesinden sonra Paul Calinescu'nun (1902-2000) yönettiği *Rasuna Valea* (*Yüzükler Vadisi*, 1949) yeni bir sinema anlayışının ilk örneği oldu. Bunu I. Georgescu ile V. Ilyu'nun yönettikleri ve bir tarım kooperatifinin kuruluşunu konu edinen *Insat la Noi* (*Köyümüzde*, 1951) izledi. Fransız yönetmen Louis Daquin ise *Les Chardons de Baragan*'da (*Baragan'ın Dikenleri*, 1957), Romanyalı bir başka önemli yazarın, Panait Istrati'nin bir köylü ayaklanmasını konu edinen romanını sinemaya uyarladı. Yeni bir kuşağın en önemli temsilcilerinden Liviu Ciulei, (d. 1923) *Padurea Spinzuratilor* (*Asılmışlar Ormanı*, 1965) ile Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazandı.

Daha sonra çalışmalarını yurt dışında sürdürecek olan, tiyatro kökenli **Lucian Pintilie** (d. 1933) *Dumenica le Ora Sesa* (*Pazar Altıda*, 1965) ve yabancı festivallerde ödüller kazanan *Reconstituirea* (*Yeniden Kurma*, 1969) ile büyük ilgi topladı. Bir direnişçinin öyküsünü anlatan ilk film, konusunun bir yenilik içermemesine karşılık, Fransız Yeni Dalga akımının etkilerini taşıyan anlatımıyla ülke sinemasında bir dönüm noktası oldu. İkinci film ise yaşanmış gerçekliğin yeniden canlandırılmasını ele alan konusuyla da büyük bir yenilik oluşturdu. Yönetmenin deyişiyle film "bizimle gerçeklik arasındaki biçimbozucu aynaları parçalamayı amaçlıyordu". Bir Çehov uyarlamasından sonra (*Paviljon 6 / Altıncı Koğuş*, 1979) yurt dışına çıkan yönetmen, ancak yıllarca sonra dönerek *Balanta*'yı (*Çınar*, 1992) çekti. Ion Baiesu'nun romanından uyarlanan bu kara mizah filmi, yönetmenin deyişiyle "Cehennem'in katlarına yapılan bir yolculuktur".

Devlet başkanı Nikola Çavuşesku'nun 1971'de sanatçıları ve aydınları halktan kopuk üretimle suçlaması üzerine, sinema güdümlü bir doğrultuya girdi. Sergiu Nicolaescu gerilim filmleri çekerken, Manole Marcus Puterea *Si Adevarul*'da (*Iktidar ve Gerçek*, 1972) Çavuşesku'nun yaşam öyküsünü perdeye getirdi. Radu Gabrea'nın (d. 1937) Dincolo de Nisipuri (*Kumların Ötesinde*, 1973) adlı filminde ele aldığı anarşist kahraman, sansür tarafından inançlı bir komüniste dönüştürülünce, Gabrea da yurdundan uzaklaşmak zorunda kaldı. Dan Pita (d. 1938) birçok sıradan film çektikten sonra, *Filip Cel Buon* (*İyi Filip*, 1974) ile bir delikanlının kimlik arayışını ele alan önemli bir filme imza attı. Berlin Film Festivali'nde ödüllendirilen *Pais in Doi* (*İkili Adım*, 1985) aynı kızı seven iki işçinin saplantıya dönüşen duygularını bir güldürü havası içinde ele aldı. Mircea Veroiu (d. 1941) *Dincolo de Pod* (*Köprünün Karşısı*, 1976) ve *Sa Mori Ranit Din Dragoste De Vieta* (*Yaşamı Sevmek İçin Ölmek*, 1982) gibi yakın tarihe eğilen filmlerden sonra Garabet Ibraileanu'dan uyarladığı *Adela* (1984) ile ülkesi dışında da ilgi gördü. Büyük yaş farkının olanaksız kıldığı bir gönül ilişkisini konu edinen film, hem ruhsal çözümlemeleri hem de anlatım

ustalığıyla dikkati çekti. Mircea Daneliuc (d. 1943) iki kamyon sürücüsüyle genç bir kızın yolculuğunu ele alan *Cursa* (*Yolculuk*, 1976) adlı yol filminden sonra, *Proba de Microfon*'da (*Mikrofon Provası*, 1980) televizyonun bilgi akışını nasıl yönlendirdiğini vurguladı. Bu arada canlandırma sinemacısı Ion Popescu-Gopo'nun (d. 1923) bu türün dünya ölçeğindeki en önemli yaratıcıları arasında yer aldığını belirtmek gerekir. Walt Disney etkilerinden kısa sürede arınan sanatçı, yarattığı çıplak dolaşan, yumurta kafalı, yumuşak karınlı, cinsiyetsiz kahramanı (homo sapiens) aracılığıyla dostluk, kardeşlik, dayanışma gibi konulara eğilen canlandırma filmleri yaptı.

Bulgaristan'da ilk "sinematograf" gösterileri Sofya'dan önce Rusçuk'ta yapıldı (Şubat 1897). Sofya'da ilk sinema salonu 1908'de açılırken, Hristo Armutov ile Vladimir Petkov alıcı kullanan ilk Bulgarlar oldu. Nikola Larin (*Pod Staroto Nebe / Eski Gökyüzünün Altında*, 1923) Vasil Zendov (*Baj Ganju*, 1923) gibi yönetmenler, sessiz dönemde sınırlı sayıda film çektiler. İlk sesli Bulgar filmi *Bunt Rabov*'u (*Tutsakların İsyanı*, 1933) da Vasil Zendov yönetti. Vasil Posev (*Nagjvernata Duma / Doğru Söz*, 1929), Alexandar Vasov (*Tumulus*, 1936), Yosip Novak (*Strahil Vojvoda / Voyvoda Stra Hil*, 1938) Bulgar sinemasının kuruluş yılı sayılan 1948 öncesinin anılmaya değer yönetmenleridir. Dimitrov yönetimindeki sosyalist düzenin sinemayı devletleştirmesinin ardından çekilen ilk film, Boris Borozanov'un yönettiği *Kalin Orelat* (*Kartal Kalin*, 1950) oldu. Borislav Sharaliev'in, 1942 yılında öldürülen, işçi sınıfı şairi Nikola Vapcarov'un yaşamını konu edinen *Pressen za Choveka* (*İnsan Şair*, 1954) adlı filmiyle, Rangel Valcanov'un *Na Malkia Ostrov* (*Küçük Bir Adada*, 1959) ve *Inspectors i Nosta*'sı (*Müfettiş ve Gece*, 1963) yeni düzenin ilk önemli ürünleri oldu. Dako Dakovski'nin Osmanlı yönetimine başkaldırıyı konu edinen filmi *Pod Jgoto*'nun (*Boyunduruk Altında*, 1952) ya da 1923 ayaklanmasını konu edinen Zahari Zandov'un *Septemviristi* (*Eylülcüler*, 1954) adlı filmlerinin de doğruladığı gibi, sinemanın genellikle tarihe eğilmesi, ulusal kahramanları ele alması öngörülüyordu. Bulgar Komünist Partisi'nin 1956 Kongresi'nin ardından, yönetmenler daha değişik konulara da yönelmeye başladılar. Rangel Valcanov, Binka Zeljazkova, Vulo Radev, Nikola Korabov gibi yönetmenlerin daha rahat bir sinema dili kullanmaya başladıkları görüldü. Film sayısında da artış sağlandı. 1952'de iki film çekilmişken bu sayı 1960'da 10'a, on yıl sonra ise 24'e yükseldi. *Literaturen Front* (*Edebiyat Cephesi*) dergisinde "sanatçıların, geri zekâlı çocukları eğiten öğretmenler olmadıklarını" vurgulayan bir yazının yayımlanması (18 Ocak 1968) hoşgörünün sınırlarını daha da genişletti. Dimitri Talev'in romanından Todor Dinov (1919-2004) ile Hristo Kristov'un (d. 1926) birlikte uyarladıkları *Ikonostasat* (*İkonoklast*, 1969) bu doğrultuda ilk örnek oldu. Film, bir ikona sanatçısının iktidarla çatışmasını ele alırken fantastik öğelerin ağır bastığı bir anla-

tımla halk kültürünün önemini vurguluyordu. Kristov'un tek başına yönettiği *Posledno Liato* (*Son Yaz*, 1973) yenileşmeye direnen bir kırsal kesim öyküsü anlattı. *Durvo Bez Koren* (*Köksüz Ağaç*, 1974) kırsal kesimden kente göçü konu edindi. *Barrierata* (*Engel*, 1979), *Kamionat* (*Kamyon*, 1981), *Harakteristika* (*Karakteristik*, 1985) ise yönetmenin fantastik öğelere de yer veren dünyasının örneklerini oluşturdu. Vulo Radev (1923-2001) Birinci Dünya Savaşı yıllarında, bir subayın karısıyla bir savaş tutsağı arasındaki hüzünlü aşkı konu edinen *Kradetzat Na Praskovi* (*Şeftali Hırsızları*, 1964) ile çok özenli bir çalışma ortaya koydu. Renoir'ın *Büyük Yanılsama*'sını çağrıştıran film, yönetmeni ülkesi dışında da ünlendirdi. Radev daha sonra *Car i General* (*Çar ve General*, 1946), *Najdolgata Nost* (*En Uzun Gece*, 1967), *Osadeni Dusi* (*Mahkûm Ruhlar*, 1975) gibi filmlerle olgun anlatımının başka örneklerini verdi. Rangel Valcanov (d. 1928), yukarıda değinilen *Küçük Bir Adada*'dan sonra *Parvi Urok* (*İlk Ders*, 1960), *Slanceto i Sjankata* (*Güneş ve Gölge*, 1962) ve *Lasenite Obouvki Na Neiznainiat Voin* (*Meçhul Askerin Boyanmış Ayakkabıları*, 1980) gibi çalışmalar yaptı. Yönetmenin çocukluk yıllarını ele alan son film, gerçekçi görünüşüne karşın fantastik öğeler de içeriyordu. Yönetmen bu anlayışı sürdürerek, *Zakade Petuvate*'de (*Nereye Gitmeli*, 1986) bunalan bir matematikçinin gerçeküstücü düşlerini konu edindi. Georgi Diulgerov (d. 1943) ilk filmi *I Dojde Denjat* (*Gün Geldi*, 1973) ile anti faşist direnişe duygusal yeni bir bakış getirdi. *Avantaj* (1977), *Trampa* (1979) ve 1903 Makedonya başkaldırısını konu edinen üç bölümlük *Miara Zu Miara* (*Avuç Avuç*, 1982) gibi çalışmaları, Diulgerov'un Plamen Maslarov, Rumyana Petkova, Nikolay Volev gibi yönetmenlerle birlikte genç kuşağın en tutarlı yönetmeni olduğunu doğruladı.

Sovyetler Birliği'nde, Stalin'in ölümünün (1953) ardından güdülen yumuşama politikasının sinemayı da etkilediği görüldü. Özellikle Komünist Parti'nin 1956 yılında toplanan XX. kongresinde Başbakan Kruşçev'in Stalin döneminin hatalarını vurgulayan ve sosyalist dünya ile kapitalist dünyanın barış içinde bir arada yaşayabileceğini öne süren ünlü konuşmasının ardından, sinema alanında yeni eğilimler ortaya çıktı. (Kruşçev, uyguladığı politikanın başarısızlığı gerekçesiyle 1964'te Komünist Parti tarafından başbakanlıktan ve parti sekreterliğinden uzaklaştırılacaktır.) Bürokrasinin ve sıkı bir denetimin güdümünde savaş filmlerine, biyografilere, sosyalist yaşam biçimini öven filmlere öncelik tanımış olan sinema, başka konulara da eğilebilme olanağı bulunca üretimin arttığı, yılda ortalama 120 filmi bulduğu görüldü. Bu arada genç yönetmenlere de daha fazla olanak tanınmaya başladı. Örneğin Samson Samsonov'un Çehov'un bir öyküsünden uyarladığı *Poprigunya* (*Ağustosböceği*, 1955) duygusal bir dramı aktarırken, genç yönetmenlerin büyük bir ilgi gösterecekleri edebiyat uyarlamalarının da başarılı bir örneğini verdi. Ivan Piriev'in Dos-

toyevski'den uyarladığı *Idiot* (*Budala*, 1957), *Belye Noçi* (*Beyaz Geceler*, 1961) ve *Brat'ja Karamazovy* (*Karamazov Kardeşler*, 1969), Josif Chejfiz'in Çehov'dan uyarladığı hüzünlü aşk ilişkisi *Dama s Sobackoj* (*Küçük Köpekli Kadın*, 1960), Samson Samsonov'un yine Çehov'dan uyarladığı *Tri Sestry* (*Üç Kızkardeş*, 1964), Aleksey Batalov'un Gogol'dan uyarladığı *Şinel* (*Palto*, 1960) ve başrolü de üstlendiği Dostoyevski uyarlaması *Igrok* (*Kumarbaz*, 1972), Aleksander Zarkhi'nin Dostoyevski'den uyarladığı *Anna Karenina* (1966) ve aynı yazarın yaşamından bir kesiti perdeye getiren filmi *Dvadcat'sest Dnef Iz Jizni* (*Dostoyevski'nin Yaşamında 26 Gün*, 1980) anılması gereken uyarlamalardır. Sessiz sinema ile Toplumsal Gerçekçilik akımının birikiminden yola çıkarak, günlük gerçekliğe yeni bir yaklaşım getiren ilk yönetmen ise Grigori Çukray oldu.

Moskova'da sinema öğrenimi gördükten, sonra yönetmenliğe başlayan **Grigori Çukray** (1921-2001) ilk filmi *Sorok Pervyl* (*Kırk Birinci*, 1956) ile tabuları yıkmayı başardı. Filmin, devrim yıllarında militan bir komünist kadınla, beyaz Rus ordusundan bir teğmen arasındaki bir gönül ilişkisini duygusal bir yaklaşımla ele alması büyük bir yenilik sayıldı. Cepheden izin alarak anasını görmeye giden, bu arada bir genç kıza da gönlünü kaptıran genç bir askerin hüzünlü öyküsünü aktaran *Ballada o Soldate* (*Askerin Türküsü*, 1959) de, yönetmenin duyarlı anlatımının bir başka örneği oldu. *Cistoe Nebo* (*Arı Gökyüzü*, 1981) ise Stalin döneminde, düşmana esir düşen askerlerin aşağılanması anlayışını eleştirdi.

Gleb Panfilov (d. 1934) ilk filmi *V Ogne Broda Net* (*Ateşin Geçiti Yoktur*, 1967) ile yeni anlayışın öncüleri arasında yer aldı. İç savaş sırasında bir trende hastabakıcılık yapan genç bir kadının resim tutkusunu da vurgulayan filmin, alışılmış kahramanlık konularının dışına çıkması büyük bir yenilik sayıldı. Yönetmenin bir sonraki filmi *Nacala* (*Başlangıç*, 1970) işçi bir kızın tiyatro ve sinema oyunculuğuna adım atmayı denemesini aktarırken, yönetmenin ele aldığı kahramana yine sevecen bir biçimde yaklaştığı görüldü. *Prosu Slova* (*Söz İstiyorum*, 1975) ise belediye başkanlığı yapan bir kadının siyasal etkinliği ile aile yaşamının çelişmesini, feminist denilebilecek bir yaklaşımla ele aldı. Anılan üç filmin başrolünü de yönetmenin eşi Inna Tchourikova üstlendi. *Tema* (1979) ise ünlü ve yorgun bir yazarın Moskova dışına giderek çevresindeki yapay ortamdan ve kendinden kaçma girişimini, günlük gerçeklere ve bireylerin iç dünyalarına ustaca eğilerek perdeye getirdi. (Ülke dışına çıkarılması yasaklanan film, ancak 1987 yılında katılabildiği Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü aldı.) Yönetmen daha sonra Maksim Gorki'den *Vassa* (1982) ve *Mat* (*Ana*, 1988) uyarlamalarını yaptı.

Sinema öğrenimi gören **Alaksander Alov** (1923-1983) ile **Vladimir Naumov**'un (d. 1927) birlikte Ostrovski'den uyarladıkları *Pavel Korçagin* (1956) iç savaş yıllarına eğildi. *Mir Vchodjasçemu* (*Barış İçinde Doğsunlar*, 1961) savaşın son gününde Almanya'daki Rus askerlerini konu edinirken, insancıl bakış

açısıyla dikkati çekti. Dostoyevski uyarlaması *Skwednyj Anektod* (*Hınzır Öykü*, 1966) içerdiği bürokrasi taşlaması yüzünden yasaklanınca, ancak yirmi yıl sonra seyirci ile buluşabildi. Bulgakov uyarlaması *Beg* (*Kaçış*, 1971) ise göç konusuna eğilen düzgün bir film oldu.

Yönetmenlik de yapan sinema oyuncusu **Sergey Bondarçuk** (1920-1994) Şolohov'dan uyarladığı *Sudba Çeloveka* (*İnsanın Kaderi*, 1959) ile İkinci Dünya Savaşı yıllarının cephe gerisini, görsel anlatımı ağır basan bir anlayışla perdeye getirdi. Bu filmin gördüğü ilgi üzerine yönetmenin Tolstoy'dan uyarladığı ve başrolü de üstlendiği dört bölümlük *Vojna e Mir* (*Savaş ve Barış*, 1965-67) romana bağlı kalan ve dönemi titizlikle canlandıran klasik anlatımıyla dikkati çekerken, Sovyet sinemasının en pahalı yapımını oluşturdu. Sinema yaşamını oyunculukla sürdüren Bondarçuk, daha sonraki yıllarda Şolohov uyarlaması *Oni Srazalizsa Rodinu* (*Vatanları İçin Dövüştüler*, 1975) ile Çehov uyarlaması *Step*'i (1977) de yönetti. Yazar John Reed'in (Franco Nero) yaşamını konu edinen *Desiat'dnei Kotorje Potresli Mir* (*Dünyayı Sarsan On Gün*, 1982) ise yine kalabalık sahneleri ile dikkati çeken ama anlatımı ağdalı bir film oldu.

Eski kuşak yönetmenlerinden **Mihail Romm** (1901-1971) *Lenin v Oktiabre* (*Lenin Ekim Ayında*, 1937), *Lenin v 1918 Godu* (*Lenin 1918 Yılında*, 1937), *Admiral Usakov* (*Amiral Usakov*, 1953) *Ubijstvo No Ulice Dante* (*Dante Sokağı Cinayeti*, 1956) gibi filmlerde yakaladığı ayrıntılara önem veren insancıl anlatımı geliştirerek, belirli bir dramatik durumu ele alan filmleriyle yeni bir sinema anlayışının öncüleri arasında yer aldı. Atom bombası yapmaya çalışan bir bilim adamının ikilemini ele alan *Devjat'dnei Odnogo Godo* (*Bir Yılın Dokuz Günü*, 1962) anlatımı ve içeriğiyle yönetmenin sanatında bir dönüm noktası oldu. Film, yaşamın anlamı, sorumluluk duygusu, bilimin işlevi, gönül ilişkileri ve sosyalist bir toplum yapılanması üzerine bir sorgulama oldu. Aynı anlayışı sürdüren yönetmenin bir sonraki filmi *Obiknovennij Fasizm* (*Sıradan Faşizm*, 1965) faşizm üzerine dramatik bir belgesel oldu. Arşiv filmlerinden yararlanılarak gerçekleştirilen film, faşizmin ve nazizmin tarihini verirken bu ideolojilerin toplumsal, siyasal ve ekonomik kaynaklarını ve günümüze yansımalarını vurguladı. Yönetmenin ölümü üzerine Elem Klimov ve arkadaşları tarafından tamamlanan *I Vse Taki ja Verju* (*Yine de İnanıyorum*, 1975) adlı belgesel ise ideolojik çelişkileri vurgulayan bir tür yirminci yüzyıl tarihi oluşturdu.

Yine eski kuşak yönetmenlerinden **Mikhail Kalatozov** (1903-1973) meslek yaşamının ikinci baharında yönettiği ve dramatik bir konuyu romantik bir yaklaşımla ele alan *Letjat Zhuravli* (*Leylekler Geçerken*, 1957) ile ülkesi dışında da adını duyurdu. Sevgilisi (Aleksey Batalov) cepheye giden bir genç kadının (Tatiana Samoilova) hüzünlü öyküsünü benzersiz bir duyarlıkla aktaran film, SSCB sinemasının bireysel bir drama eğilen beklenmedik bir örneği olurken, sinema tarihinin de en romantik filmlerinden birini oluşturdu. (Film, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazandı.)

Ünlü bir yazar olan ve oyunculuk da yapan **Vasiliy Suksin** (1929-1974) kendi yaşamından izler de taşıyan filmleriyle yenilikçi bir anlatımın öncüleri arasında yer aldı. Kırsal kesimle kent geleneklerini karşılaştıran *Vas Syn i Brat* (*Oğlunuz ve Kardeşiniz*, 1965) dramla güldürüyü kaynaştırırken yönetmen kırsal kesimden yana tavır alır. Yine kırsal kesim kent karşılaştırması üzerine kurulu *Strannye Ljudi* (*Tuhaf İnsanlar*, 1969) yaşam-ölüm karşıtlığını da vurgular. Yönetmenin en önemli çalışması sayılan son filmi *Kalina Krasnaya* (*Kırmızı Mineler*, 1974) cezaevinden çıkan bir erkeğin, toplumca dışlanmasını ve ölümden başka bir çözüm bulamayışını konu edinir. Brejnev'i çok etkilediği için sansürün hışmına uğramaktan kurtulduğu söylenen film, Rusya'daki sosyalizmin de mutluluk getirmekten uzak olduğunu vurgular.

Elem Klimov'un (1933-2003) yoğun bir bürokrasi eleştirisi içeren ilk filmi *Dobro Pozholovat'ili Postoronnim Vhod Vosprescen* (*Hoşgeldiniz Giriş İzne Tabidir*, 1964) yetkililerin tepkisini çekince yıllarca gösterime giremedi. Eleştirel bakışını sürdüren yönetmenin bir sonraki filmi *Pakhazdeniya Zubnova* (*Dişçinin Serüvenleri*, 1966) toplumun sıra dışı kişilere tahammülsüzlüğünü eleştirdi. *Agonia* (*Acı*, 1975) Rasputin'i odak noktası alarak, yaklaşan devrimi ustalıklı bir anlatımla vurguladı. Ne var ki bu film de, yıllarca gösterime giremedi. Bir köyün baraj suları altında kalmasını konu edinen *Proschaniye* (*Elveda*, 1981) daha mutlu bir gelecek için özveride bulunmanın kaçınılmazlığı üzerine bir film oldu. *Idi i Smotri* (*Gel ve Gör*, 1985) ise direniş hareketine katılan küçük bir çocuğun gözünden savaşın dehşetini duyarlı ve sakin bir anlatımla verirken görsel bir senfoniyi çağrıştırdı. (Film Moskova Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazandı.)

Klimov'un eşi olan ve genç yaşta bir otomobil kazasında ölen **Larisa Sepitko**'nun (1938-1979) Dovçenko sinemasının etkilerini taşıyan ilk filmi *Znoj* (*Sıcak*, 1963) bir Kırgız delikanlısının doğa ve içinde yaşadığı toplulukla çatışmasını ele aldı. Okul yöneticisi bir kadının, savaş pilotluğu yaptığı yıllara özlemini vurgulayan *Kryl'ja* (*Kanatlar*, 1966) ise yönetmenin biçeminin olgunlaştığı ilk film oldu. *Ty i Ja* (*Sen ve Ben*, 1971) bireyin kendine ve topluma karşı sorumlulukları üstünde durdu. *Vaschozdenie* (*Yükseliş*, 1976) ise bir savaş filmi olmasına karşın, Dostoyevski'nin *Budala*'sına göndermeler yapan ve siyah beyaz görüntülerinin çarpıcılığı ile yönetmenin en olgun filmi sayıldı. Yönetmenin ölümü üzerine tamamlanamayan ve yukarıda değinilen *Elveda* ise Elem Klimov tarafından tamamlandı.

Nikolay Gubenko'nun (d. 1941) yönettiği *Podranki* (*Yetimler*, 1976) babası savaşta ölen, annesi intihar eden bir yazarın kayıp kardeşlerinin izini sürmesini ele alırken, savaşın çocuklar üzerindeki etkilerini ve insan ilişkilerinin acımasızlığını vurguladı. Aleksei German'ın (d. 1938) yönettiği, senaryosunu romancı Konstantin Simonov'un yazdığı *Dvatcat'dnej Bez Vojny* (*Savaşsız Yirmi Gün*, 1976) bir yazarın savaş izlenimlerini gündeme getirirken, savaş karşıtı

çizgisiyle ilgi çekti. Sergey Ovtcharov'un (d. 1955) yönettiği *Nebivalshina* (*Mucize*, 1986) Rus halk kültürünün zengin mizah anlayışından yola çıkarak, Rus insanının terslikleri kahkaha ile karşılama becerisini vurgulayan müzikli bir güldürü oldu. Roman Balayan'ın (d. 1941) yönettiği *Hrani Menya Moi Talisman* (*Tılsımım Koru Beni*, 1986) Puşkin'in kitabının değerlendirilmesinin öne çıktığı bir film oldu. Yuri Mamin'in (d. 1946) yönettiği *Fontan* (*Çeşme*, 1988) kentte yaşamanın günlük aksaklıklarından yola çıkarak, ülkenin toplumsal örgüsünü incelikli bir mizah anlayışı ile eleştirdi. Karen Shakhnazarov (d. 1951) *Gorod Zero* (*Sıfır Kenti*, 1989) adlı filminde alışılmış düzenin dışında bir yaşam sürülen bir kasabayı ele aldı. Daktilo kızların çıplak dolaştığı, ölülerin balmumu heykellerinin yapıldığı, insanların bir şeyler yapıyormuş gibi görünmeye çalıştıkları bu absürd düzeni yönetmen ustalıklı bir mizah anlayışı ile verirken çağdaş düzeni eleştirir. Aynı yönetmenin imzasını taşıyan *Tzareubitsa* (*Çarın Katili*, 1991) ise şizofren bir hastanın gözünden Çar II. Nikola'nın öldürülmesi olayını aktardı.

Başka Avrupa Ülkeleri

Avusturya: 1928 yılının Haziran ayında Viyana'daki Urania Sineması'nda gösterilen bir belgesel Avusturya'da çekilen ilk sesli film oldu. Al Jolson'un oynadığı *Caz Şarkıcısı* da aynı yıl Viyana'daki Schweden Kino Salonu'nda gösterime girdi. Sascha Stüdyosu ile Tobis Stüdyosu'nun birleşmesinden oluşan Sascha-Tobis Film (1930) sesli film üretmeye başladı. 1931 yılından başlayarak düzenli bir biçimde çekilen haber filmleri de büyük ilgi uyandırdı. Sesli sinemanın başlangıç dönemine damgasını vuran sanatçı oyuncu ve yönetmen ise Willi Forst oldu.

Willi (Wilhelm Frobs) **Forst** (1903-1980) Schubert'in yaşam öyküsünü perdeye getiren *Leise Flehen Meine Lieder* (*Bitmemiş Senfoni*, 1933) ile yönetmenliğe başladı. Schubert'in yaşamından romantik bir kesiti ele alan filmin özelliği, görüntü ile müzik arasında uyum sağlaması, müziğin görüntünün doğal bir uzantısı gibi olayların akışını desteklemesiydi. Daha önce Geza von Bolvary'nin operetlerinde oyunculuk yapmış olan Forst, operetleri de sinemaya uyarlamaya başladı. *Maskerade* (1934) ile başlayan bu dönemde, seyircinin büyük ilgi gösterdiği on operet filmi çekti. (*Mazurka*, 1935; *Serenade*, 1937; *Bel Ami*, 1940; *Operette*, 1940; *Wiened Madein / Viyana Kanı*, 1945 vb.) Forst'un bu filmlerde, Max Ophüls'ün Birinci Dünya Savaşı öncesi Viyana'sını yansıtan filmi *Liebelei*'dan (*Aşk Öyküsü*, 1932) esinlenmiş olduğunu söylemek yanlış olmaz. *Maskerade*'nin senaryosunu yazmış olan Walter Reisch da, senaryo yazarı olarak çalışmak üzere Hollywood'a gitmeden önce yönettiği *Episode* (*Bölüm*, 1934) ile Forst'un anlayışını sürdürdü.

Ülkenin Almanya tarafından işgali ve İkinci Dünya Savaşı yılları sinemanın da duraklamasına yol açtı. Savaştan sonra Viyana'nın bu kez uzun süre müttefiklerin işgali altında kalması da aynı durumu sürdürdü. Ülke savaşın yaralarını sarmaya başlayınca, 1950'lerde kentte Forum ve Metro gibi yeni sinema salonları açıldı. 1950'lerin sonuna doğru Avusturya'daki sinema sayısının 1244'e, yıllık seyirci sayısının ise 122 milyona yükseldiği görüldü. Sıradan seyircinin beğenisine karşılık vermeyi bilen Ernst Marischka (1893-1963) operet uyarlamaları ile başladığı yönetmenliği duygusal filmlerle sürdürdü. *Madchenjahre Einer Königin* (*Bir Kraliçenin Gençlik Yılları*, 1954), *Sissi* (1955), *Sissi Die Junge Kaiserin* (*Sissi Tahta Çıkıyor*, 1956), *Sissi Schicksaljahre Einer Kaiserin* (*Sissi Kaderine Karşı*, 1957) gibi adlar taşıyan bu filmlerin tümünde başrolü Romy Schneider oynadı. Peter Konlechner ile Peter Kubelka'nın Viyana'da kurdukları (1964) Film Müzesi de, arşivi ve gösterileriyle kısa sürede Avrupa'nın bu alandaki en önemli kuruluşlarından biri olmayı başardı. Müzenin kurucularından, Roma'da sinema öğrenimi gören Peter Kubelka ilk filminin (*Mosaik*, 1955) yenilikçi anlatımını geliştirerek, neredeyse her bir karesi ayrı bir özenle düzenlenmiş *Arnulf Rainer* (1958-60) ile "yapısalcı" bir sinema anlayışının temsilcisi oldu. Yönetmenin Afrika'da çektiği *Unsere Afrikareise* (*Afrika Gezimiz*, 1961-65) görüntü ve sesler arasındaki benzerlikleri ve karşıtlıkları vurgulayan bir başka deneysel çalışma oldu. Herbert Vesely de *Nicht Mehr Fliehen* (*Artık Kaçmamak*, 1955) ile avangard özellikler taşıyan bir çalışma yaptıktan sonra, Almanya'da Heinrich Böll'ün romanından uyarlanan ve genç Alman sinemasının ilk önemli örnekleri arasında yer alan *Das Brot Der Frühen Jahre*'yi (*Genç Yılların Ekmeği*, 1961) yönetti. Tiyatro kökenli Wolfgang Glück, *Der Pfarrer Von St. Michael* (*St. Michael'li Rahip*, 1957) ile başladığı yönetmenliği, *Post Aus Ottawa Denn Das Weib Ist Schwach* (*Ottawa'dan Postalanmış ya da Kadın Delidir*, 1961) ve *Die Gigerin von Wien* (*Viyana Danaları*, 1965) gibi, en azından adları ilginç filmlerle sürdürdü.

1960'tan sonra televizyonun yaygınlaşması bu ülkede de sinemayı etkiledi. 1960 ile 1977 arasında 700'den fazla sinema salonu kapandı. 1994 yılında ülkedeki sinema salonu sayısı 390'a inecekti. Film üretimi de azaldı ve 1970'lerde yılda ortalama üç-dört filme düştü. Sinema eleştirmenlerinin önerisi üzerine 1960 yılında Künstlerhaus Salonu'nda düzenlenen Viyana Film Haftası iki yıl sonra adını Viennale'ye dönüştürerek önemli bir sinema etkinliği oldu. 1980'lerde ise devletin ve yerel yönetimlerin desteği, üretimin yeniden canlanmasını sağladı. Bu arada Klaus Maria Brandauer ve Arnold Schwarzenegger gibi oyuncular yabancı ülkelerde çalışarak uluslararası bir üne kavuştular.

Belçika: Belçikalı araştırmacı Robertson ile Plateau'nun sinemanın ortaya çıkmasıyla sonuçlanan çalışmalara katkılarına daha önce değinilmişti. Lumi-

ère Kardeşler'in sinematografının Belçika'daki ilk gösterisi, 10 Kasım 1895 tarihinde Brüksel'de bilim adamlarından oluşan bir seyirci topluluğu önünde yapıldı. Halka açık ilk gösteriler ise 1 Mart 1896 tarihinde Galerie du Roi'da 7 numaralı binada gerçekleştirildi. Sinematografın büyük ilgi görmesi tiyatroların ve müzikhollerin gösterilerinin arasına filmler de katmalarına yol açtı. 1905 yılında Louis van Goitsenhoven'in açtığı "Le Théâtre du Cinématographe" Brüksel'in ilk yerleşik sinema salonu oldu. Çok geçmeden, başta Victoria olmak üzere yeni salonlar işletmeye açıldı. İlk stüdyoyu ise Charles Pathé'nin Belçika'ya göndermiş olduğu operatör Alfred Machin, Brüksel'in banliyösü Kaneveld'te kurdu. Machin'in burada yirmi kadar film çektiği, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine çalışmalarını durdurduğu biliniyor. Machin'in çektiği *Histoire de Minna Classens* (*Minna Classens'in Öyküsü*, 1912) Belçika sinemasının ilk kurmaca filmini oluşturdu. Machin, kurgusuyla dikkati çeken *La Fille de Delft* (*Delft'li Kız*, 1913) ve savaş karşıtı olduğu için gösterime girmesi uzun süre engellenen *Maudite Soit la Guerre* (*Kahrolsun Savaş*, 1913) adlı filmleri de yönetti. Birinci Dünya Savaşı sırasında ordunun kurduğu "Service Cinématographique de l'Armée Belge" (Belçika Ordusu Sinema Servisi) cephedeki çarpışmaları görüntüleyen haber filmleri çekti. Savaştan sonra Belga Film tarafından Mechelen'de kurulan ve "Cinémaville" (Sinema Kenti) adı verilen stüdyolarda genellikle belgeseller çekildi. 5 Haziran 1921'de Brüksel'de kapılarını açan "Ciné-Club de Belgique" (Belçika Sinema Kulübü) başka kentlerde açtığı şubelerin de katkısıyla önemli bir etkinlik merkezine dönüştü. Bu yılların önemli yönetmenleri deneysel ve belgesel sinema alanlarında çalışmalarıyla dikkati çeken Charles Dekeukeleire ile Henri Storck'tur. İki dünya savaşı arasında kalan dönemin kurmaca yönetmenleri ise Gaston Schoukens ile Jan Vanderheyden'dir. Schoukens filmlerinde (*Tu ne Sauras Jamais* / *Asla Bilmeyeceksin*, 1927; *Les Croix de l'Yser* / *Yser'in Haçları*, 1938 vb) popüler sinema örnekleri verdi. Vanderheyden'in en önemli çalışması *De Witte* (1934) ise gerçekçi sinemanın başarılı bir örneği oldu. Dekeukeleire de, *Mauvais Oeil* (*Nazar*, 1936) adlı kurmaca filminde kırsal kesimdeki kör inançları ele aldı. Ülkenin Almanya tarafından işgali (1940) sinemanın da nazi ideolojisi doğrultusunda düzenlenmesine yol açtı. Üretim belgesellerle sınırlı kaldı. İki ayrı dilin (Fransızca ve Flamanca) konuşulduğu, dolayısıyla iki ayrı kültürün yanyana yaşadığı bu küçük ülkede, ancak savaştan sonra bir kıpırdanma görüldü. Üç genç yönetmenin (Rik Kuypers, Ivo Michiels, Roland Verhavert) birlikte çektiği ve bir katilin son saatlerini konu edinen *Les Mouettes Meurent Aussi* (*Martılar Ölürler de*, 1955) Belçika sinemasının ilk önemli kurmaca filmini oluşturdu. Paul Haesaerts, Luc de Heusch gibi yeni yönetmenler ortaya çıktı. Belgeselleriyle tanınan De Heusch tek kurmaca çalışması olan *Jeudi on Chantera Comme Dimanche*'da (*Perşembe Günü Pazarmış Gibi Şarkı Söylenecek*, 1967) emekçilerin toplumsal ve duygusal sorunlarını perdeye getirdi. Sinema okulla-

rının açılması ve 1964 yılında yasal düzenlemelerin yapılması kısa sürede olumlu sonuçlar verdi. André Delvaux'nun, ileride ele alınacak ilk filmi *L'homme au Crâne Rasé* (*Kafası Kazınmış Adam*, 1965) ülke dışında da ilgi uyandırmayı başaran ilk Belçika filmi oldu.

İsviçre'de kurmaca film üretimi ancak İkinci Dünya Savaşı yıllarında gelişti. Daha önce belgesel filmler çekilen ülkenin ilk kurmaca filmi Rus kökenli Fransız yönetmen Dimitri Kirsanoff'un bu ülkede çektiği *Rapt*'dır (*Kaçırma*, 1934). Ramuz'den uyarlanan filmin müziğini de Arthur Honegger bestelemiştir. Savaşın dışalımı zorlaştırması, sinemacıların yerli üretime yönelmeleri sonucunu doğurdu. Böylece, üretim sayısının ona yaklaştığı yıllar oldu. Leopold Lindtberg'in Gottfried Keller'den uyarladığı *Die Missbrauchten Liebesbriefe* (*Kaybolan Aşk Mektupları*, 1941) Venedik Film Festivali'ne katıldı. Aynı yönetmen, *Marie Louise* (1942) ve *Der Letzte Chance* (*Son Şans*, 1945) gibi düzgün filmler çekti. Yine Gottfried Keller'den, bu kez Hans Tromer ile Valerian Schmidely'nin uyarladıkları *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeo ve Jülyet Köyde*, 1942) lirik anlatımıyla büyük ilgi gördü. Max Haufler de, *Gens Qui Passent* (*Geçen İnsanlar*, 1942) ile düzgün bir film çekti. Ama İsviçre sinemasının canlanması için 1968 yılında beş yönetmenin (Alain Tanner, Michel Soutter, Jean-Louis Roy, Claude Goretta ve Jean-Jacques Lagrange) bir araya gelerek bir yapımevi kurması gerekti. Groupe 5 adını taşıyan yapımevinin amacı, İsviçre'ye turistik bir ülke gözüyle bakmayıp, eleştirel bir gözle bakan filmler üretmekti. Topluluğun iki önemli sanatçısı Alain Tanner ile Claude Goretta, daha önce İngiliz *Free Cinema* akımının yönetmenleriyle bağlantı kurmuş ve birlikte, iki yabancının gözünden Picadilly'nin gece görünümünü saptayan *Nice Time* (*Güzel Zaman*, 1957) adlı kısa bir film çekmişlerdi. Bu sinemacılara daha sonraki bölümlerde değinilecek.

Hollanda'da ilk sinematograf gösterisinin 6 Haziran 1896'da, Schveningen'de yapıldığı biliniyor. Hollanda sineması da Belçika'da olduğu gibi yıllarca belgesel ve kısa film üretti. İlk belgesellerden biri olan *De Koninklijke Familie*'den (*Kraliyet Ailesi*, 1898) otuz yıl kadar sonra, aralarında Mannus Franken, Louis David, Max De Haas, Gerard Rutten, Joris Ivens ve Mennoter Braak'ın da bulunduğu aydınlar, Amsterdam'da Film Liga adlı bir dernek kurdular (1927). Üyelerine, sinema salonlarına gelmeyen ya da sansürün yasakladığı filmleri göstermeyi amaçlayan derneğin üye sayısı kısa sürede 25 bini buldu. Sinema kültürünün yayılmasını yol açan bu ortam, önemli yönetmenlerin yetişmesini sağladı. Bu yönetmenlerin başında Joris Ivens yer alır.

Robert Flaherty ile birlikte sinema tarihinin en önemli belgeselcisi sayılan

Joris Ivens (1898-1989), SSCB'den Çin'e, ABD'den Vietnam'a, Fransa'dan Şili'ye dek, dünyanın dört bir köşesinde belgeseller çekti. Altmış yılı aşkın bir süre boyunca, devrimleri, savaşları, özgürlük hareketlerini görüntüleyerek, siyasal, toplumsal ve ekonomik dönüşümleri belgeleyerek "Uçan Hollandalı" olarak anılır oldu. *De Brug* (*Köprü*, 1928), *Regen* (*Yağmur*, 1929) gibi ilk denemelerden sonra gittiği SSCB'de, Dziga Vertov'un anlayışını benimseyerek, sinemanın siyasal ve toplumsal bir işlev yüklenebileceğini kavradı. Komünist gençlik üzerine çektiği *Konsomol* (1932) bu anlayışın ilk ürünü oldu. Henri Storck ile birlikte çektiği *Borinage* (1934) Belçikalı maden işçilerinin yaşam koşullarını ve bir grevi duyarlı bir sinema diliyle perdeye getirdi. Daha önce sessiz olarak çekmiş olduğu ve bir barajın yapımını konu edinen *Zuiderzee*'yi (1930) yeniden kurgulayıp, Hanns Eisler'in, Bertold Brecht'in sözlerini besteleyen müziğiyle seslendirdi. *Nieuwe Gronden* (*Yeni Toprak*, 1934) adını alan filmin son bölümü, dönemin ekonomik bunalımının siyasal nedenleri üzerinde duruyordu. Fiyatların düşmemesi için buğday ve kahve stokları yakılırken, milyonlarca insanın işsiz olduğu vurgulanıyordu. Bu bölümün acımasız eleştirisi filmin birçok ülkede yasaklanmasına neden oldu. Daha sonraki filmleri, yönetmenin siyasal çizgisini daha da belirginleştirdi. *Spanish Earth* (*İspanyol Toprağı*, 1937) İspanya İç Savaşı'nı; *The Four Hundred Millions* (*Dört Yüz Milyon*, 1939) Çin'deki yaşam koşullarını; Lewis Milestone ile birlikte hazırladığı *Our Russian Front* (*Rusya Cephemiz*, 1941) nazizmle savaşı; *Indonesia Calling* (*Endonezya Çağırıyor*, 1946) Endonezya'daki yaşam koşullarını; *Das Lied Der Ströme* (*Irmakların Türküsü*, 1955) dünyanın değişik yörelerinde işçilerin durumunu; Taviani Kardeşler'le birlikte yaptığı *L'Italia Non è Un Paese Povero* (*İtalya Yoksul Bir Ülke Değildir*, 1959) İtalya'nın güneyindeki yaşam koşullarını; *Le Ciel et la Terre* (*Gökyüzü ve Yeryüzü*, 1965) Vietnam savaşını konu edindi. *Rencontre avec Ho-Chi Minh* (*Ho Şi Min ile Karşılaşma*, 1970) siyasal bir söyleşi oldu. On bir saat uzunluğundaki on iki bölümlük *Comment Yukong Déplaça Les Montagnes* (*Yukong Dağları Nasıl Yerinden Oynattı*, 1975) ise uçsuz bucaksız bir ülkeyi ulaşıma açan yolların yapımından başlayarak, Mao döneminde Çin'in yeniden yapılanmasını belgeledi. Ivens, siyasal içerikli çalışmalarının yanı sıra yalnızca anlatım özelliklerinin ağırlık kazandığı üç belgesel de çekti. *La Seine a Rencontré Paris* (*Seine Irmağı Paris'e Rastladı*, 1957), *Valparaiso* (1963) ve *Le Mistral* (*Karayel*, 1965) adlarını taşıyan bu belgeseller lirik anlatımlarıyla önem kazanırlar. Ivens'in, filmin başrolünü de oynayan Gérard Philipe ile birlikte *Les Aventures de Till L'Espiegle* (*Till L'Espiegle'in Serüvenleri*, 1956) adlı bir kurmaca yönettiğini de belirtmek gerekir. Joris Ivens'in, yıllardır birlikte çalıştığı Marceline Loridan ile birlikte yönettiği son filmi *Une Histoire de Vent* (*Bir Rüzgâr Öyküsü*, 1988) da, belgeselle kurmacayı iç içe geçiren lirik bir filmdir. Moğolistan'ın uçsuz bucaksız çöllerinde ve ulu dağlarında, filme alabilmek için rüzgârın peşinde koşan yaşlı yönetmeni Ivens'in kendisi canlandırır. Ivens'in

deyişiyle "belgeselle kurmaca, geçmişle gelecek, düşle gerçek arasında köprü kurmayı amaçlayan" film, görüntülerle yazılmış bir şiir tadı verir seyirciye. Ivens'in sinemasının, dünyanın 20. yüzyıldaki görsel tarihini oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Ivens'in öğrencisi Bert Haanstra (1916-1997) da, önemli bir belgesel geleneğine sahip olan Hollanda sinemasının anılması gereken yönetmenleri arasında yer alır. *Spiegel von Holland* (*Hollanda'nın Aynası*, 1950) *Glas* (*Cam*, 1958), *Rembrandt* (1959), *Alleman* (1963), *De Stem van Het Water* (*Suyun Sesi*, 1965), *Bij de Beesten af* (*Yaşayan Orman*, 1972), *Nederland* (*Hollanda*, 1983) gibi belgeselleri, yönetmenin toplumsal sorunlara da değinen anlayışının başlıca örnekleridir. (Yönetmen, *Cam* ile En İyi Belgesel Oscarı'nı, *Alleman* ile de Berlin Film Festivali En İyi Belgesel Ödülü'nü kazandı.)

Hollanda sinemasında kurmacanın ağırlık kazanmaya başlaması ise ancak 1960'larda gerçekleşebildi. Vittorio De Sica'nın yardımcılığını yapmış olan Fons Rademakers, *Het mes* (*Bıçak*, 1960) ve *Als Twee Druppels Water* (*İki Su Damlası Gibi*, 1962) adlı filmlerinin ardından çektiği *Mira*'da (1971) özgür bir kadın portresi çizdi. Yönetmenin Endonezya'nın sömürgeleştirilme yıllarına eğilen filmi *Max Havelaar*'i (1976) izleyen ve ülkesinin yakın tarihine eğilen filmi *De Aanslag* (*Hücum*, 1986) ise En İyi Yabancı Film Oscarı'nı kazandı. Fons Rademakers'in eşi Lili Rademakers, *Menuet* (1982) adlı çalışmasında evli bir çiftin yaşamına eğildi. Adrian Ditvoorst *Paranoia* (1967), *De Blinde Fotoograf* (*Kör Fotoğrafçı*, 1972) ve *Der Mantel der Liefte* (*Aşkın Mantosu*, 1978) gibi filmlerinde küçük burjuvazinin egemen olduğu dinsel ağırlıklı topluluklarda cinsel baskıların etkilerine eğildi.

Yunanistan: Yunanistan'da ilk sinematograf gösterileri 1897 yılının ilkbaharında Atina'da yapıldı. Kilise çevrelerinin "şeytan işi" olarak nitelemesine karşın, bu yeni buluş halkın büyük ilgisini çekince, Lumière Kardeşler'in gönderdikleri filmler zaman zaman kentte gösterildi. Manastırlı Yannis ve Miltos Manakis Kardeşlerin çektikleri haber filmlerinin (1905) Türk sinemasının olduğu kadar Yunan sinemasının da ilk ürünlerini oluşturduğu söylenebilir. Atina'da ilk sinema salonu ise 1909 yılında açıldı. Macar kökenli Joseph Hepp'in, Atina'da Panellinion Sineması'nı işlettiği ve haber filmleri de çektiği biliniyor. Spiros Dimitrikopulos ise kendisinin oynadığı kısa güldürü filmleri çekti (1910). 1914 yılında kurulan Asti Film ilk Yunan kurmaca filmi *Golfo*'yu (1914) üretti. Kostas Bahatoris'in, Parisiadis'in oyunundan uyarladığı film bir melodramdı. Villar takma adıyla tanınan Nikolaos Sfakiyanakis'in yönettiği ve başrolü oynadığı, bir kadınlar hamamını konu edinen *Villar* (1920) adlı güldürü büyük ilgi gördü. Almanya'da sinema çalışmaları yapmış olan Dimitris Gaziadis (1897-1961) ise ilk önemli yönetmen oldu. Türk-Yunan savaşı sırasında Yunan ordusunun Anadolu bozgununu görüntüleyen haber filmleri çeken Ga-

ziadis, kardeşleriyle birlikte kurduğu Dag Film adına *Prometheus Desmotes* (*Zincire Bağlı Prometheus*, 1927), *To Limani Yton Dakryon* (*Gözyaşı Limanı*, 1928), *Makria Apo Ton Kosmo* (*Sonsuzluğa Doğru*, 1929) ve ilk sesli Yunan filmi olan *Apaşides Ton Athinon* (*Atina Apaşları*, 1930) gibi filmleriyle melodram, güldürü ve müzikal türlerinde ürünler verdi. Oyuncu yönetimindeki başarısıyla dikkat çeken, tiyatro kökenli Yorgo Tzavellas (1916-1976) sinemaya gerçekçi bir bakış getirdi. Tzavellas'ın ilk filmi *Ta Chirocrotimata* (*Alkışlar*, 1943) bir tür *Pygmalion* uyarlaması oldu. Yönetmenin daha sonra çektiği *Prosopa Hismonimena* (*Unutulan Yüzler*, 1946), *O Methystakas* (*Sarhoş*, 1950), *I Kalpiki Lira* (*Sahte Para*, 1955) ve Irene Papas'ın başrolü oynadığı Sofokles uyarlaması *Antigone* (1961) gibi filmler Yunan sinemasının ilk önemli örnekleri sayıldı. Grigoris Grigoriou da, Zenopoulos'un romanından uyarladığı *O Kokkinos Vrakos* (*Kızıl Kayalar*, 1949) ile sinemaya adım attı. Yönetmenin bir sonraki filmi *Pikro Psomi* (*Acı Ekmek*, 1951) ise daha sonra Atina Okulu diye adlandırılacak olan gerçekçi akımın başlatıcısı oldu. Bu film, komedilere, şarkılı filmlere, melodramlara dayalı, toplumsal içerikten yoksun Yunan sinemasında bir dönüm noktası oluşturdu. Friksos İlyadis'in Yeni Gerçekçi etkiler taşıyan filmi *I Likana* (*Kurtlar*, 1951), Georges Zervos'un Yunan milliyetçiliğine eğilen filmi *Matomena Christoguena* (*Kanlı Noel*, 1952) aynı doğrultuyu izleyen örnekler oldu. Gregg Tallas'ın yönettiği *Ksipolitto Tagma* (*Çıplak Ayaklı Tabur*, 1953) ise ülke dışında da ilgi gördü. Mihalis Cacoyannis ile Nikos Koundouros ise Yunan sinemasının yurtdışında da ses getirmesini sağlayan ilk yönetmenler oldu.

Mihalis Cacoyannis (d. 1922) Londra'da sahne sanatları öğrenimi gördükten, tiyatro oyunculuğu ve senaryo yazarlığı yaptıktan sonra Yeni Gerçekçilik izleri taşıyan *Kyriakatiko Ksipnima* (*Pazar Uyanışı*, 1953) adlı güldürü ile yönetmenliğe başladı. Film, bir genç kızın Atina'da bir pazar günü karşılaştığı aksilikleri konu ediniyordu. Bu filmi izleyen ve ölümle noktalanan bir kara sevda öyküsü anlatan *Stella Elefteri Yeneka* (*Stella*, 1955) yönetmenin ünlenmesini sağladı. Film, Melina Mercouri'nin de ilk sinema çalışması oldu. (Fransız yönetmen Jules Dassin, bu filmden etkilenerek *Pazarları Asla*'yı çekecektir). Genç bir yazarın, bir balıkçı ile sevgilisi arasındaki gerginliğe karışmasını konu edinen düzgün bir dram olan *To Koritsi Me Ta Mavra*'yı (*Siyahlı Kız*, 1956), Euripides'in tragedyasını Yeni Gerçekçi bir anlayışla uyarlayan ve Irene Papas'ın başrolü oynadığı *Electra* (1962) izledi. Eleştirmenler bu filmi klasik bir Yunan tragedyasının ilk başarılı uyarlaması olarak değerlendirdiler. Nikos Kazancakis'in aynı adlı romanını sinemaya uyarlayan ve başrolleri Anthony Queen, Alan Bates, Irene Papas gibi oyuncuların üstlendiği Amerikan yapımı *Zorba The Greek* (*Zorba*, 1966) ise yönetmenin Amerikan sinemasına kolayca ayak uydurabileceğini gösterdi. Hollywood çizgisi izleyen bu filmin, olsa olsa, besteci Theodorakis'in de desteğiyle "sirtakinin" yaygınlaşmasına katkıda bulunduğu düşünülebilir. *The Troian Women* (*Troyalı Kadınlar*, 1971) ile *Iphighe-*

nia (1977) yönetmenin Euripides üçlemesini tamamladı. Bir başka Amerikan yapımı olan *The Day The Fish Came Out* (*Balığın Karaya Vurduğu Gün*, 1971) ise Ege Denizi'nde kaybolan bir atom bombasını konu edinen ve örtülü bir eşcinselliğe de yer veren bir güldürü oldu. Türkiye'nin Kıbrıs Barış Hareket'inin hemen ardından çekilen *Attila 74* (1974) tanıklıklara dayanarak, Kıbrıs olaylarını Yunan bakış açısından yansıtan bir belgesel oldu. *Glykeia Patrida* (*Güzel Vatan*, 1986) Pinochet döneminde Şili'de yaşananları konu edinse de, etkileyici bir siyasal sinema örneği olamadı. *Pano Kato Ke Plagios* (*Yukarıya Aşağıya Yana*, 1993) adlı güldürü Atina'nın gece yaşamına eğildi. Charlotte Rampling ile Alan Bates'in başrolleri üstlendikleri *Bissinokipos* (*Vişne Bahçesi*, 2000) ise Çehov'u bir Akdenizlinin gözünden sinemaya uyarladı.

Nikos Koundouros (d. 1926) Fransa'da resim öğrenimi gördükten sonra ilk filmi *I Mayiki Polis*'te (*Büyülü Kent*, 1954) bir taksi sürücüsünün yaşam koşullarına, duyarlıklar da içeren gerçekçi bir bakışla eğildi. Yönetmenin bir sonraki filmi *O Drakos* (*Canavar*, 1956) benzerliği yüzünden azılı bir katilin yerine geçen, bir banka memurunun serüvenini aktardı. Yakın planların ağırlık taşıdığı film duyarlıklı anlatımı ile dikkati çekti. Senaryosunu Vassilis Vassilikos'un yazdığı *Mikres Aphrodites* (*Küçük Afroditler*, 1963) bir kıyı köyünde, balığa çıkmış erkeklerinin dönüşünü bekleyen kadınların kaygılarını doğayı da işlevsel bir biçimde kullanarak aktardı. (Film, Berlin Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülünü kazandı). Albaylar cuntası döneminde Paris'e giden Koundouros yurduna döndükten sonra çektiği *To Noumero* (*Numara*, 1979) ile, Elias Venezis'in romanını sinemaya uyarladı. Film Anadolu yenilgisi yıllarında, Türk birlikleri önünde bozguna uğrayan Yunan askerlerinin ölüm kalım yürüyüşünü duyarlıklı bir anlatımla ve milliyetçi bir bakışla perdeye getirdi. *Bordello* (*Genelev*, 1985), on dokuzuncu yüzyıl sonları Girit'inde bir genelevde yaşamı konu edindi. Yönetmenin son filmi *Bayron i Baladeia Enos Daimonismenu* (*Byron Bir Şeytana Ağıt*, 1992) ise Byron'un Yunanistan'daki son günlerini ele alan, yaşam ve ensest gibi konularda uzun konuşmalara yer veren durağan bir film oldu.

Türkiye'de Sinemanın Kurucusu: Muhsin Ertuğrul

Kurtuluş Savaşının ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması (29 Ekim 1923) Türkiye tarihinin en önemli dönüşümlerinden biridir. Cumhuriyetin kurulmasını sağlayan Mustafa Kemal (Atatürk) bu siyasal devrimi sağlıklı temellere oturtabilmek için ülkenin her alanda "çağdaş uygarlık düzeyine eriştirilmesi" ilkesini benimsemişti. Bunun da yolu, gerçekleştirilecek toplumsal devrimlerden geçiyordu. Saltanat ve hilafetin kaldırılmasından sonra tekke ve zaviyelerin kapatılması, laiklik ilkesinin benimsenmesi, Latin alfabesine ve

miladi takvime geçilmesi, hukuk alanında Mecelle'nin yerini İsviçre Medeni Kanunu'ndan uyarlanan Türk Medeni Kanunu'na bırakması, kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınması büyük bir dönüşümün yalnızca birkaç örneğidir. Genç cumhuriyet, eğitim ve kültür alanında da "çağdaş uygarlığa yönelme" ilkesini benimsemiştir. Konservatuvarların açılması, senfoni orkestraları ve opera kurulması, tiyatro sanatçısı yetiştirilmesi, batı ülkelerine sanat eğitimi için öğrenci gönderilmesi, resim ve heykelin desteklenmesi daha sonraki yıllarda sonuçları derlenen çok önemli girişimlerdir. Ne yazık ki, bu coşkulu atılım günlerinde sinemanın desteklenmesi gündeme gelmemiştir. O yıllarda gelişme dönemini yaşamakta olan sinemanın önemi, yönetenlerce kavranmamıştır. Oysa, SSCB'deki sinema treni uygulamasının bir benzeri bile, halkevleri, halkodaları ve daha sonra da Köy Enstitüleri aracılığıyla kültür seferberliğini tabana yayma çalışmasına büyük katkıda bulunabilirdi. İşte böyle bir ortamda, Türkiye'de de bir sinema etkinliğinin doğmasına bireysel bir çaba yol açtı. Bireysel çabanın sahibi Muhsin Ertuğrul'dur.

Muhsin Ertuğrul (1892-1979) daha on yedi yaşındayken Burhanettin (Tepsi) Bey'in topluluğunda oyuncu olarak tiyatroya adım attı. Şark Dram Tiyatrosu'nda iki yıl oyunculuk yaptıktan sonra dönemin ünlü tiyatrocusu Vahran Papazyan'ın önerisi üzerine Paris'e gitti (1911). Paris'ten döndükten sonra Kemal Emin (Bara), İ. Galip (Arcan) ve Behzat (Butak) ile birlikte Ertuğrul Topluluğu'nu kurdu. Bu arada Şehzadebaşı'nda Ertuğrul Sineması'nı açtı. Film gösterilerinin yanında tiyatro oyunlarına da yer veren bu sinema çok kısa ömürlü oldu. Ertuğrul ikinci kez Paris'e giderek (1913) Antoine Tiyatrosu'nda çalışmalar yaptı. İstanbul'a dönünce yeni kurulan ve yöneticiliğini Antoine'ın üstlendiği Darülbedayi-i Osmani'ye girdi (1914). Darülbedayi'den izin alarak gittiği Berlin'de (1916) tiyatronun yanı sıra sinemayla da ilgilendi. Alman filmlerinde sahne işçiliğinden figüranlığa kadar değişik alanlarda çalıştı. Berlin'e ikinci kez gittiğinde (1918) *Die Fürstin von Beranien* (*Beranien Düşesi*) filminde oynadı. Berlin'de Nabi Zeki (Ekemen) ile kurduğu Stambul Film Yapımevi adına, Maurci Level'in *L'Angoisse* (*İç Sıkıntısı*) adlı romanından uyarlayarak başrolü de üstlendiği *Samson* (*Isırap*, 1919) adlı bir de film çevirdi. Ertesi yıl, bu kez Alman Stuart-Webb ortaklığı adına iki film yönetti: *Das Fest der Schwarzen Tulpe* (*Kara Lale Bayramı*) ve *Die Teufelsanbeter* (*Şeytana Tapanlar*). Bu arada İstanbul'da yayınlanmakta olan *Temaşa* dergisine sinema konusunda da yazılar yazıyordu. Almanya'dan döndükten sonra sinema işletmecisi Kemal ve Şakir (Seden) Kardeşler'i film yapımına yönlendirdi. Böylece Kemal ve Şakir Kardeşler Eyüp'teki Defterdar Mensucat fabrikasının bir bölümünde Kemal Film Stüdyosu'nu kurdular. Bu stüdyoda iki yıl boyunca altı film üretildi: *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Boğaziçi Esrarı* (1922), *Ateşten Gömlek* (1923), *Leblebici Horhor* (1923), *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923) ve *Sözde Kızlar* (1924). Bu filmlerin yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul yaptı. Senaryosunu da Ertuğ-

rul'un yazdığı *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*, gerçek bir olaydan yola çıkarak, fettan bir kadının âşıklarından biri tarafından öldürülmesini konu ediniyordu. Bir adı da *Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli* olan filmde, başrolleri Anna Mariyeviç ile Vahram Papazyan oynuyordu. *Boğaziçi Esrarı*, Yakup Kadri'nin (Karaosmanoğlu), bir Bektaşi babasını konu edinen *Nur Baba* adlı romanından uyarlandı. Başrollerini Emin Beliğ ile Beyaz Rus Madam Sarmatova'nın oynadıkları filmin çekimi sırasında Bektaşiler'in stüdyoyu basıp, dekorları parçalaması üzerine filmin gösterime girmesi ertesi yıla sarktı. *Ateşten Gömlek* ise Halide Edib'in (Adıvar) aynı adlı romanını sinemaya uyarladı. Kurtuluş Savaşı'nı, savaşa katılan genç bir kadının gözünden veren filmin en önemli özelliği, ilk kez Türk kadınlarının da bir filmde rol almasıdır. Filmin çekiminden önce gazete ilanıyla, oyuncu adayı arandı. Başvuranlar arasından iki kişi seçildi. Bu iki genç kız, tiyatro alanında ünlenecek Münire Eyüp (Neyyire Neyir) ile Bedia Şekip (Bedia Muvahhit) idi. (Ertuğrul Muhsin, daha sonra Neyyire Neyir ile evlendi). Böylece 1920 yılında tiyatroda ilk kez bir Türk kadınının (Afife Jale) rol almasından sonra, Türk kadınları sinemada da rol almış oluyordu. *Ateşten Gömlek*, cumhuriyetin ilanından altı ay önce, henüz işgal altındaki İstanbul'da gösterime girdiğinde büyük ilgi gördü. Dikran Çuhacıyan'ın çok sevilen opereti *Leblebici Horhor*'u sessiz olarak sinemaya uyarlamayı denemek ise başarısızlığı baştan kabullenmek demekti. Sonuç da böyle oldu. Gösterim sırasında salonda çalınan eşlik müziği, başrolleri Behzat Haki (Butak) ile Beyaz Rus Elena Artinova'nın oynadıkları filmin ilgi görmesi için yeterli olmadı. Neyyire Neyir ile Muhsin Ertuğrul'un başrolleri oynadıkları *Kız Kulesinde Bir Facia*, P. Autier ile P. Cloquemelin'in yazdıkları *Gardien du Phare* (*Fener Bekçisi*) adlı oyunun uyarlamasıdır. Muhsin Ertuğrul, Peyami Safa'nın aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı *Sözde Kızlar*'ı (1924) tamamladıktan sonra Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları Topluluğu'nu kurarak Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosunda Ibsen, Tolstoy, Shakespeare gibi yazarların oyunlarını oynadı. O yıllarda Moskova'da bulunan Nâzım Hikmet'in aracılığıyla SSCB'ye gitti (1925). Burada kaldığı iki yıl boyunca Stanislavski ve Meyerhold'un tiyatro çalışmalarını izledi ve *Tamilla* (1925) ve *Spartakus* (1926) adlı iki film yönetti. Sinema dünyasında geniş yankılar uyandıran Sovyet sinemasını tanıdıktan sonra Türkiye'ye döndü (1927). Bir inceleme gezisi amacıyla gittiği Hollywood'dan izlenimlerini *Vakit* gazetesine yazdı (1928). Bu geziden dönünce, İstanbul'da birçok sinema salonu işletmekte olan İpekçi Kardeşler'e film üretmeyi kabul ettirdi. Muhsin Ertuğrul'un İpek Film adına yönettiği ilk film *Ankara Postası* (1928) adını taşır. Reşat Nuri'nin (Güntekin) François de Curel'in *Terre Inhumaine* adlı oyunundan *Bir Gece Faciası* adıyla yaptığı uyarlamadan aktarılan film, Kurtuluş Savaşı yıllarında geçen bir gönül ilişkisini ele alır. Başrolleri Muhsin Ertuğrul ile Neyyire Neyir'in üstlendikleri filme, yıllardır Türk filmi görmemiş olan seyirci büyük bir ilgi gösterdi. Bu filmi

izleyen *Kaçakçılar*'ın (1929) çekimi sırasında meydana gelen bir trafik kazası oyunculardan Karakaş'ın ölümüne, Sait'in (Köknar) yaralanmasına yol açınca film yarım kaldı. (*Kaçakçılar*, daha sonra seslendirilerek gösterildi). İlk sesli Türk filmi *İstanbul Sokaklarında* (1931) aynı zamanda ilk Türk ortakyapımı (Türk, Yunan, Mısır) oldu. Filmde Talat (Artemel), Behzat Haki (Butak), Bedia Muvahhit, Hazım (Körmükçü) gibi Şehir Tiyatrosu oyuncularının yanı sıra Mısırlı Azize Emir ve Yunan Perikles Gavrilidis de rol aldı. Aynı kızı seven, biri kör iki kardeşin çekişmesini ele alan film, tam bir melodramdır. Dilencilik yapan kör kardeşin söylediği şarkının dizelerinin (Karanlık yollarda yorgun yürürüm / Dilenir gezerim, hastayım körüm / Ne kadar uzadı yarap ne kadar / Mezarıma giden karanlık yollar), daha sonraki yıllar Türk sinemasının melodram geleneğinin tohumlarını içerdiğini söylemek yanlış olmaz. *İstanbul Sokaklarında*'nın seslendirilmesinin Paris'te Essenay stüdyolarında yapılması, İpekçi Kardeşler'i yine Muhsin Ertuğrul'un önerisiyle İstanbul'da seslendirme donatımı olan bir stüdyo kurmaya yöneltti. Nişantaşı'nda Vali Konağı Caddesi'nin sonunda bulunan eski bir ekmek fabrikası stüdyoya dönüştürüldü. Bu stüdyoda çevrilen ilk film *Bir Millet Uyanıyor* (1932) oldu. Mütareke yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya silah kaçıranların kahramanlıklarını konu edinen film, Nizamettin Nazif'in (Tepedelenlioğlu) senaryosuna dayanır. Ercüment Behzat (Lav), Emel Rıza, Ferdi Tayfur, Emin Beliğ gibi oyuncuların rol aldıkları film, düzgün anlatımıyla Muhsin Ertuğrul'un ilk başarılı filmi oldu. Bu filmin ardından gelen *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Milyon Avcıları* (1934), *Cici Berber* (1934), *Leblebici Horhor Ağa* (1934) yönetmenin ilk filmlerinde olduğu gibi tiyatro etkisinin ağır bastığı müzikli filmlerdir. Muhsin Ertuğrul'un ikinci kez çevirdiği *Leblebici Horhor Ağa*'nın ikinci Venedik Film Festivali'ne (1934) katılması ve bir Onur Diploması "kazanması" ilginçtir. Aralarında dönemin önemli yönetmenlerinden Gustaf Molander'in de bulunduğu beş yönetmenin filmine verilen Onur Diplomaları eğer bir katılım belgesi niteliği taşımıyorsa, Muhsin Ertuğrul bir ilke daha imza atarak uluslararası bir festivalde ödül alan ilk Türk yönetmeni olmaktadır. (Festivalin en iyi film ödülünü, Flaherty'nin *The Man of Aran* (*Aran'lı Adam*, 1934) adlı filmi kazanmıştır). Yunanistan ile ortakyapım *Fena Yol* (*Kakos Dromos*, 1933) ise başrolleri Yunan oyuncuların paylaştığı bir filmdir. Muhsin Ertuğrul'un bir sonraki filmi *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935) İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün bir öyküsünden uyarlanmıştır. Cahide Sonku ile Talat Artemel'in başrolleri oynadıkları film, yönetmenin ikinci (ve sonuncu) başarılı filmidir. Gerçekten de, yönetmen *Bir Millet Uyanıyor* ve *Aysel Bataklı Damın Kızı*'nda tiyatro etkileri en aza inmiş bir sinema dili kullanmayı başarır. Ertuğrul'un bu filmi izleyen *Aynaroz Kadısı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) adlı çalışmaları, Musahipzade Celal'in Şehir Tiyatrosu'nda büyük ilgi gören oyunlarından uyarlanmıştır. Tiyatro kokan bu iki filmi izleyen *Allahın Cenneti* (1939) ise güzellik kraliçeliğinden

sinemaya geçen Feriha Tevfik'in yanı sıra Münir Nurettin'in (Selçuk) rol aldığı bir şarkılı filmdir. Türkçe şarkılı Mısır filmlerinin gördüğü ilgiden esinlendiği anlaşılan film, hem ağır anlatımıyla, hem de Münir Nurettin'in en ufak bir duygu yansıtmayan yüz ifadesiyle, zor izlenir bir filmdir. Yönetmenin *Tosun Paşa*'dan (1939) sonra çevirdiği *Şehvet Kurbanı* (1940) ise Cahide Sonku ile birlikte başrol üstlendiği bir melodramdır. *Şehvet Kurbanı*, yönetmenin oyunculuk anlayışının günümüze de ulaşan en önemli örneğidir. Fettan kadını canlandıran Cahide Sonku ne denli sinemaya yatkınsa, *Mavi Melek*'teki (*Der Blaue Engel*, 1930) Emil Jannings'e öykünen Muhsin Ertuğrul o denli abartılı bir oyun oynar. Bu filmi izleyen *Akasya Palas* (1940) *Kahveci Güzeli* (1941), *Kıskanç* (1942), *Yayla Kartalı* (1945) ve senaryosunu Nâzım Hikmet'in (Ercüment Er takma adıyla) yazdığı *Kızılırmak Karakoyun* (1947) Muhsin Ertuğrul'un sıradan filmlerine eklenecek çalışmalardır. Yönetmenin son filmi *Halıcı Kız* (1953) ise renkli bir film olmanın ötesinde bir özellik taşımaz.

Muhsin Ertuğrul'un, özel girişimcileri film üretmeye yönlendirmeyi başarması ve tam on yedi yıl boyunca ülkenin tek yönetmeni olarak film çevirmeyi sürdürmesi, onun Türk sinemasının kurucusu sayılması için yeterli bir gerekçedir. Muhsin Ertuğrul'un dışında bir sinema yönetmeninin (Faruk Kenç) ortaya çıkması ancak 1940 yılında gerçekleşecektir. On yedi yıl boyunca ikinci bir yönetmenin yetişmemiş olmasını hem kültür ortamının sinemaya yeterli önemi vermemesinde hem de sermayenin büyük bir yatırımı acemi ellere teslim etmede çekingen davranmasında aramak doğru olur. Muhsin Ertuğrul'un başarılı tiyatrocu kimliği ve ülke dışında sinema çalışmaları yapmış olması, hiç kuşkusuz yatırımcılar için bir güvence oluşturmuştur. Bu yıllar boyunca Muhsin Ertuğrul'un sinema alanında bir "tekel" kurduğunu öne sürmek yanlış olur. Tekelden söz edebilmek için, var olan yönetmenlerin saf dışı bırakılması, yeni yönetmen adaylarının ortaya çıkmasının egellenmesi gerekir. Oysa, ortada ne Ertuğrul'dan başka yönetmen vardır ne de yönetmen adayı. Muhsin Ertuğrul'un, Almanya ve SSCB'de sinema ortamında bulunmasına, oralarda filmler çevirmesine karşın, Türkiye'de kalıcı sinema filmleri üretememiş olması ise yönetmenin sinema sanatına yatkınlığının sınırlı olmasıyla açıklanabilir. Yönetmenin, Almanya ve SSCB'de yönettiği filmlerle ilgili olarak yabancı kaynaklarda yer alan olumsuz değerlendirmeler de bu açıklamayı doğrular. Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin önemli bir bölümünü, edebiyattan ya da başında bulunduğu Darülbedayi'de (İstanbul Şehir Tiyatrosu) oynanan oyunlardan uyarlamasını, oyuncularını da bu kurumun oyuncuları arasından seçmesini doğal karşılamak gerekir. Devletin sinemayı desteklemediği ülkelerde, sinemanın başlangıcı hep tiyatro ve edebiyat uyarlamalarına dayanmıştır. Tiyatroda, kökü Meşrutiyet dönemine dayanan bir geleneği geliştiren Muhsin Ertuğrul, Batı tiyatrosunun klasik ve çağdaş örneklerini sahnelemiş, Türk yazarlarını oyun yazmaya yöneltmiştir. Başka bir deyişle, kendisi oyun yazmamış, başkalarının

yazdığı oyunları sahneye koymuş, bu oyunlarda rol de almıştır. Sinemada uyguladığı yöntem de budur. Yazar olmadığı için özgün senaryo yazmayan Muhsin Ertuğrul, konu gereksinimini tiyatro ve edebiyat ürünlerini uyarlayarak karşılamıştır. İlk filmlerinin senaryolarını yazmanın yanı sıra, kurgularını da yapmış olması, Muhsin Ertuğrul'un yalnızlığını gösterir. Gerçekten de Muhsin Ertuğrul sinemanın yalnız adamıdır. Yakup Kadri, Halide Edip, Peyami Safa, Nizamettin Nazif, Faruk Nafiz gibi yazarlardan uyarlamalar yapması, *Bir Millet Uyanıyor*'un yönetmen yardımcılığını Nâzım Hikmet'e vermesi, Nâzım Hikmet'e senaryolar yazdırması, görüntü yönetmenliğini sürekli olarak Cezmi Ar'a yaptırması, Ertuğrul'un işbirliğine kapalı olmadığının göstergeleridir. Ortakyapımlar gerçekleştirmesi, Venedik Film Festivali'ne katılması, Stockholm'de tanıştığı Maurice Stiller ile Greta Garbo'yu film çevirmeleri için İstanbul'a davet etmesi (Garbo ile Stiller İstanbul'a gelirler ama yapımcıları iflas edince film çeviremezler) ise sinemada dışa açılmanın önemini kavradığını gösterir. Ama Türkiye'nin kültür ortamı böyle bir işbirliğine, böyle bir açılmaya hazır olmadığı için, Ertuğrul yalnız adam olmayı sürdürmüştür. Muhsin Ertuğrul'un başarılı bir sinema yönetmeni ve oyuncusu olmadığı bir gerçektir. Ne var ki, Türkiye'de Batılı anlamda tiyatronun kurucusu Muhsin Ertuğrul'un tiyatro yönetmenliği ve oyunculuğu konusunda da, o dönemde yazılan övgülerin dışında kanıt yoktur. (Ne yazık ki, tiyatro, sinema gibi geleceğe aktarılamıyor.) Bu övgüleri kaleme alanların yazılarındaki iyi niyet ve hoşgörü payının hiç de az olmadığını düşünmek yanlış olmaz. Seyircinin ayağının tiyatroya alışmasının amaçlandığı, Tepebaşı'ndaki Şehir Tiyatrosu'nda, oyun sırasında leblebi, çekirdek yemenin yasak olduğu, oyun başladıktan sonra salona girilemeyeceği türünden duyurularla seyirciye tiyatronun abecesinin öğretildiği bir dönemde, tiyatro yazılarının yalnızca övgü içermesini anlayışla karşılamak gerekir. (1960'larda sinema yazarları da, Yeşilçam çizgisinin dışına çıkmayı deneyen filmler için benzer biçimde davranacaklardır.) Muhsin Ertuğrul'un sinema yönetmenliği ve oyunculuğu, büyük bir olasılıkla tiyatro yönetmenliği ve oyunculuğuyla aynı düzeydedir. Ama tiyatro ve sinema sanatlarının ölçeğindeki değeri ne olursa olsun, Muhsin Ertuğrul'un, çağdaş Türk tiyatrosunun olduğu gibi, Türk sinemasının da kurucusu olduğu, karşı çıkılamaz bir gerçektir.

Muhsin Ertuğrul'dan Yeşilçama

Muhsin Ertuğrul'dan Yeşilçama uzanan yol, ülkenin yaşadığı önemli değişikliklere de tanıklık eder. İkinci Dünya Savaşı Türkiye'nin sınırlarına dayanmış, ancak savaşın başında İngiltere ve Fransa ile imzalanan dostluk antlaşması ve savaş sırasında Almanya ile imzalanan saldırmazlık paktı, ülkenin tarafsız kalmasını sağlamıştır. Savaşın bitiminden sonra Birleşmiş Milletler Örgütü'ne ka-

tılan Türkiye, Sovyet tehlikesine karşı batılılarla ilişkilerini pekiştirmek için çok partili düzene geçti. Cumhurbaşkanı İnönü'nün 1945 yılında Meclis'i açış konuşmasında, "Bizim tek eksiğimiz hükümet partisinin karşısında bir parti bulunmamasıdır" demesi, bu geçişin ilk işareti oldu. İşadamı Nuri Demirağ'ın kurduğu Milli Kalkınma Partisi'ni Celal Bayar ve Adnan Menderes'in öncülüğünde kurulan Demokrat Parti (DP) izledi (7 Ocak 1946). DP, büyük toprak sahiplerinin, Meclis'in kabul ettiği Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu'na tepkisini simgeler. Bir kitle partisi özelliği gösteren bu parti, "hürriyet" ve "insan hakları" kavramlarını gündeme getirerek geniş kitlelerin desteğini sağlamayı başardı. Partinin asıl amacı ise toprak ağaları, Anadolu tüccarları ve büyük kent kompradorları ittifakını iktidara taşımaktı. DP'nin seçimlerde CHP'yi yenilgiye uğratarak tek başına iktidara gelmesi (14 Mayıs 1950), hiç kuşkusuz ülke tarihinin en önemli siyasal olaylarından birini oluşturur. Çünkü halk ilk kez oylarıyla iktidarı değiştirebildiğini görür. Ne var ki, demokratik bir açılım getirmesi beklenen DP, daha ilk hükümet programında cumhuriyetin kazanımlarını "tutan ve tutmayan" devrimler olarak sınıflandırmaya kalkıştı. Bu anlayışın sonucu, toprak reformunun ve Köy Enstitüleri'nin komünistlikle damgalanması (Köy Enstitüleri ve Halkevleri kapatıldı), laiklik ilkesinden ödünler verilmesi (ezan yeniden Arapça okunmaya başladı), liberal ekonominin yeğlenmesi, yabancı sermayenin desteklenmesi, bağımsız bir dış politika yerine ABD güdümünde bir politika izlenmesi oldu. Çok partili düzen, o zamana dek siyasal örgütlenme olanağı bulamamış olan sermayenin iktidara gelmesini sağlarken, her türlü sol örgütlemeyi yasaklayıp, Ceza Kanunu'nun 141 ve 142. maddelerinde öngörülen cezaları daha da artırdı. 1954 ve 1957 seçimlerini de kazanan DP, son seçimlerde oy yitirince, iktidarını sürdürebilmenin yolunu baskıcı yöntemlerde aramaya başladı. Muhalefet liderlerinin, gazetecilerin, aydınların sık sık tutuklanması, toplanma, gösteri ve seyahat özgürlüklerinin kısıtlanması toplumsal muhalefeti artırdı. Meclis'te olağanüstü yetkilerle donatılan bir Tahkikat Komisyonu kurulması ise bardağı taşıran damla oldu. Anayasaya aykırı bulunan bu komisyona üniversitelerin tepkileri ve öğrenci gösterileri 27 Mayıs 1960'ta silahlı kuvvetlerin iktidara el koymasıyla sonuçlandı. "Kansız ihtilal" olarak nitelendirilen bu hareket, bir yandan demokrasiyi kesintiye uğratır, oyla işbaşına gelmiş siyaset adamlarının idamına yol açarken, bir yandan da, hazırlayıp halk oyuna sunduğu anayasa ile ekonomik ve toplumsal alanlarda yeni açılımlara öncülük etti. Anayasa Mahkemesi, Devlet Planlama Teşkilatı, özerk TRT kurumu gibi kuruluşların yanı sıra, yeni anayasa emekçilere toplu iş sözleşmesi ve grev haklarının da yolunu açtı. İşte ülkenin bu olayları yaşadığı yıllar, daha sonra (film yapımcılarının bürolarının bulunduğu sokağın adından yola çıkılarak) Yeşilçam olarak nitelendirilecek yerli sinemanın temellerinin atılıp geliştiği yıllardır.

Muhsin Ertuğrul'un iddialı filmlerinden *Şehvet Kurbanı*'nı çektiği yıl, Fa-

ruk Kenç'in (1910-2000) *Taş Parçası* (1939), *Yılmaz Ali* ve *Kıvırcık Paşa* adlı üç film çekmesi bir dönüm noktası oluşturur. Böylece, tiyatro kökenli olmayan bir yönetmen, sırasıyla Reşat Nuri (Güntekin), Vâlâ Nurettin (Vâ-Nu) ve Sermet Muhtar'dan (Alus) yaptığı uyarlamalarla Ertuğrul'un yanında ikinci bir yönetmen olarak piyasaya girer. Gerçi Kenç'in filmlerin sinema dili acemidir. Örneğin *Yılmaz Ali*'de, motosikletli polislerin kovalamaca sahnesi bitip tükenmek bilmez. *Kıvırcık Paşa*'nın makyajı, müsamereleri çağrıştırır. Ama stüdyo dışı çekimleriyle, derinlik duygusu da veren dekorlarıyla, Muhsin Ertuğrul'un filmlerine oranla daha az tiyatro etkisi taşırlar. Faruk Kenç, daha sonraki yıllarda çekeceği *Dertli Pınar* (1943) ile önemli bir yenilik getirdi. Filmi sessiz çekip sonradan seslendirerek, Türk sinemasının hemen benimseyeceği bir uygulamayı başlatmış oldu. (Oysa Muhsin Ertuğrul filmlerini sesli olarak çekerdi.)

Baha Gelenbevi'nin *Deniz Kızı* (1944), *Yanık Kaval* (1947), *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951), *Boş Beşik* (1952); Şadan Kâmil'in *Onüç Kahraman* (1945), *Toros Çocuğu* (1946), *Dudaktan Kalbe* (1952), *İki Süngü Arasında* (1952), *Kaçak* (1954), *Bir Aşk Hikâyesi* (1955); Talat Artemel'in *Hürriyet Apartmanı* (1945) gibi filmleri ise beklenmedik bir çeşitliliğin örnekleridir. Turgut Demirağ (*Bir Dağ Masalı*, 1947; *Fato Ya İstiklal Ya Ölüm*, 1951; *Çanakkale Arslanları*, 1965; *Ayrı Dünyalar*, 1969); Şakir Sırmalı (*Domaniç Yolcusu*, 1948; *Efelerin Efesi*, 1952; *Kamelyalı Kadın*, 1956); Çetin Karamanbey (*Çete*, 1950; *İstanbul Canavarı*, 1953); Aydın Arakon (*İstanbul'un Fethi*, 1951; *Sahildeki Kadın*, 1954); Orhon M(urat) Arıburnu (*Yüzbaşı Tahsin*, 1951; *Sürgün*, 1952; *Tütün Zamanı* 1959); Talat Artemel (*Vatan ve Namık Kemal*, 1951); Sami Ayanoğlu (*Yavuz Sultan Selim Ağlıyor*, 1952); Kâni Kıpçak (*Hrisantos, İstanbul Kan Ağlarken*, 1952) gibi yönetmenler sinema üretiminin sayısal artışına katkıda bulunurlar. Bu sayısal artışta, Belediye Gelirleri Kanunu'nda yapılan değişiklikle (1948), yerli filmlerin getirisinden alınan verginin % 25'e (yabancı filmlerde % 70) indirilmesinin büyük payı vardır. Bu yıllarda, bir bölümü de Şehir Tiyatrosu kökenli olan yönetmenlerin melodrama, konusunu tarihten ya da Kurtuluş Savaşı'ndan alan filmlere ve güldürülere öncelik tanıdıkları görülür. Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde var olan melodram öğesini, o yıllarda seyircinin çok sevdiği şarkılı Mısır filmlerinden de esinlenerek en uç noktaya taşıyan yönetmenler ise Vedat Örfi Bengü ile Muharrem Gürses'tir. Bu yönetmenlerle, onların izinden giden yönetmenlerin duygu (zaman zaman da din) sömürüsüne dayanan popülist anlayışlarının, büyük kentlerin kenar mahallelerindeki seyirciden ve Anadolu seyircisinden büyük ilgi gördüğünü belirtmek gerekir. Bu arada, yönetmenliği de deneyen (*Senede Bir Gün*, 1947) Ferdi Tayfur'un, seslendirme alanına getirdiği olağanüstü bir yeniliğe de değinmek gerekir. Ferdi Tayfur, Stan Laurel ile Oliver Hardy'nin filmlerini, iki oyuncuyu da kendisi konuşarak Türkçeleştirdi. Sözcükleri ve sesi biçimbozumuna uğratarak, bu ikilinin filmlerini İngilizce asıllarından daha da güldürücü kıldı. Aynı uygulamayı *Üç Ahbap Çavuşlar* adını ver-

diği ve adlarını yerelleştirdiği (Arşak Palabıyıkyan, Kıvırcık ve Dilsiz) Marx Kardeşler'in filmlerinde de sürdürerek bu filmlerin olağanüstü ilgi görmesini sağladı. Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul'dan sonra yeni bir dönem başlatan yönetmen ise Lütfi Ö(mer) Akad'dır.

Lütfi Ö(mer) Akad (d. 1916) *Vurun Kahpeye* ile yönetmenliğe adım attı (1949). Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan film, bir Anadolu kasabasında tutucuların saldırılarına karşı direnen Aliye öğretmenin öyküsünü konu edinir. *Vurun Kahpeye*'nin anlatımı tutukluklar içerse de, Aliye öğretmeni canlandıran Sezer Sezin'in oyunculuğunun da katkısıyla, taze bir soluk getiren bir ilk film söz konusudur. Akad'ın, bu filmi izleyen *Lüküs Hayat* (1950), *Tahir ile Zühre* (1952) ve *Arzu ile Kamber* (1952) çalışmalarıyla geliştirdiği yönetmenlik birikimi, *Kanun Namına* (1952) ile ilk başarılı örneğini verdi. Ayhan Işık ve Gülistan Güzey'in başrolleri oynadıkları film, genç bir oto tamircisinin aile içi sürtüşmeler sonucu işlediği dizi cinayetleri ele alır. *Kanun Namına*, yönetmenin sinema dilini düzgün bir biçimde kullandığı bir filmdir. Konunun gerçekten yaşanmış bir olaydan alınmış olması, küçük insanların yaşama bakışının, bir büyük kent ortamında ve hareketli bir anlatımla verilmesi, yönetmenin içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine değinme eğilimini gösterir. Akad'ın *Altı Ölü Var* (1953), *Katil* (1953) ve *Öldüren Şehir* (1954) adlı filmleri hep *Kanun Namına*'nın çizgisini sürdüren ve Amerikan polisiye sinemasından esinlendiği görülen örneklerdir. Senaryosunu Yaşar Kemal'in yazdığı *Beyaz Mendil* (1955) ise yine ölümle sonuçlanan ve yine kovalamaca içeren bir filmdir. Ama bu kez ele alınan ortam büyük şehir değil kırsal kesimdir. Film, büyük şehirde yönetmenin anlatımının daha akıcı olduğunu da gösterir. Sıradan filmlerin ardından gelen *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) Akad'ın en ilginç filmlerinden birini oluşturur. Senaryosunu Attila İlhan'ın yazdığı ve başrollerini Çolpan İlhan ile Sadri Alışık'ın oynadıkları film, bir kaptanla bir bar kadınının gönül serüvenini konu edinir. Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımının en başarılı örneklerinden Marcel Carné'nin *Sisler Rıhtımı'ndan* (*Quai des Brumes*, 1938) esinlendiği görülen film, bir Türk limanının sınırlarını aşan bir aşk öyküsünü, kendine özgü bir atmosfer yaratmayı deneyerek anlatır. Ne var ki, estetiğin ağır bastığı böyle bir denemeyi destekleyecek seyirci yoktur henüz. Akad'ın bu yıllardaki çalışmaları, onu sinema dilini düzgün bir biçimde kullanan ilk Türk yönetmeni kılmaya yeter. Daha sonraki filmlerinde olduğu gibi, kamera genellikle durağandır. Ama bu durağanlık filmin akıcılığını engellemez. Yönetmenin titizliği film boyunca kendini belli eder. Ama Akad'ın filmlerinde, duygunun yerini donukluğa bıraktığı da başka bir gerçektir.

Akad'dan kısa bir süre sonra da Metin Erksan (d. 1929), ilk filmini yönetti. Senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı *Âşık Veysel'in Hayatı* (1952) gözleri görmeyen halk ozanı Âşık Veysel'in (Veysel Şatıroğlu) yaşamını sinemaya aktarmayı amaçlıyordu. *Âşık Veysel'in Hayatı*, o yıllarda, özellikle

geleneksel çizginin dışına çıkmayı deneyen filmler için Damokles'in kılıcı işlevini üstlenen sansürün hışmına uğradı. *Cingöz Recai* (1954), *Yolpalas Cinayeti* (1955), *Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi* (1956), *Dokuz Dağın Efesi* (1958), *Hicran Yarası* (1959) gibi sıradan filmlerin ardından gelen *Gecelerin Ötesi* (1960) ise Erksan'ın ilk önemli filmi oldu.

Kuşağının en üretken yönetmeni olacak Atıf Yılmaz (Batıbeki) (1925-2006), çoğu edebiyat uyarlamalarına dayanan ve genellikle melodram ağırlıklı ilk çalışmalarının hemen ardından, düzgün anlatımlı filmler üretti. Büyük kentin yanı sıra, kasaba ortamına eğildi. Kemal Bilbaşar'dan uyarladığı *Gelinin Muradı* (1957); Aka Gündüz'den uyarladığı *Bir Şöförün Gizli Defteri* (1958); Yaşar Kemal'den uyarladığı *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* (1959); Orhan Kemal'den uyarladığı *Suçlu* (1959) ve *Bu Vatanın Çocukları* (1959) mesleğine bağlı bir yönetmenin titiz çalışmaları oldu.

Akad'ın ilk filmlerinin senaryolarını yazan Osman F(ahir) Seden (1923-1998) de, ilk filmlerinden başlayarak geniş kitlelerin beğenisine karşılık vermeyi amaçlayan bir özellik gösterdi. Filmleri, sıradan içeriklerine karşın, yönetmenin işlek bir kurguya, hareketli bir anlatıma ve biçimci özelliklere verdiği öncelikle dikkati çekti. Seden'in bu yıllarda çektiği çok sayıda melodramın yanı sıra, Zeki Müren'e başrol oynattığı filmler (*Berduş*, 1956; *Altın Kafes*, 1958; *Kırık Plak*, 1959 vb) büyük ilgi gördü. Oyunculuk yeteneği olmayan Zeki Müren'in filmlerine gösterilen ilginin temelinde, o yıllarda ünü gittikçe artmakta olan bu şarkıcıyı dinlemek için pahalı gazinolara gidemeyen dar gelirli seyircilere bu olanağı sağlamasının yattığı söylenebilir. Senaryosunu Tarık Dursun K.'nın yazdığı *Düşman Yolları Kesti* (1959) ise Kurtuluş Savaşı yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya cephane kaçırılmasını konu edinir. Seden'in bu filmde, *western* sinemasının yapısal özelliklerine öykündüğü görülür.

Memduh Ün (d. 1920) birçok sıradan filme imza attıktan sonra, o yıllar Türk sinemasının en önemli filmi sayılan *Üç Arkadaş*'ı (1958) yönetti. Film, gözleri görmeyen bir genç kıza (Muhterem Nur), üç arkadaşın (Fikret Hakan, Semih Sezerli ve Salih Tozan) destek vermesini konu edinir. Gözleri görmeyen kız, Yeşilçam sinemasının sık kullandığı bir melodram öğesidir. Ama bu kez, bu öğenin geriye itilmesi, insanlar arasında dayanışma ve çıkarsız dostluk kavramlarının övülmesi, filmi benzerlerinden ayırır. *Üç Arkadaş*, masalsı bir öykü anlatsa da, sıradan insanların dünyasını ve yaşadıkları ortamı verirken oldukça gerçekçi gözlemler getirir. Senaryosunu Orhan Kemal'in yazdığı *Avare Mustafa* (1961) ile E. Morris'in oyunundan uyarlanan *Kırık Çanaklar* (1960), Memduh Ün'ün bu dönemde öne çıkan başka filmleridir. İstanbul'un bir kenar mahallesinde yaşayan yaşlı bir büyükbabanın küçük torunuyla ilişkisinin ağırlık kazandığı *Kırık Çanaklar*, düzgün anlatımının yanı sıra, büyükbabanın (Salih Tozan) oyunculuğuyla dikkati çeker. Ama Memduh Ün'ün piyasa isterlerine ayak uydurma eğilimi ağır basacak, küçük oyuncu Zeynep Değirmencioğlu ile Ayşecik (1960) dizisini başlatacaktır.

Belgin Doruk ve Göksel Arsoy'un başrolleri oynadıkları *Samanyolu*'nda (1959) yürekleri burkan Nevzat Pesen (1921-1973) ise Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar*'ından uyarladığı *İkimize Bir Dünya* (1962) ile yerli sinemanın kalıplarının dışına çıkabilmek yürekliliğini gösterdi. *İkimize Bir Dünya*, iki arkadaşın (Orhan Günşiray ve Kadir Savun) büyük kentteki acıklı öyküsünü çağdaş sinemaya yaraşır bir anlatımla verdi. Ne yazık ki, Pesen benzer denemelerinde (*Devlerin Öfkesi*, 1963; *Ahtapotun Kolları*, 1964) aynı içtenliği tutturamadı. İntihar ederek yaşamını noktaladı.

Ülkenin tarihinde önemli bir dönemeç oluşturan 27 Mayıs 1960'a gelindiğinde, yıllık film üretimi 80 gibi önemli bir sayıyı bulmuştu. Yukarıda değinilen yönetmenlerin dışında kalan çok sayıda yönetmen, yıldız sistemine dayanan ve seyirciyi yalnızca oyalamayı amaçlayan, bunu yaparken de duyguları ve dinsel inançları sömürmekten kaçınmayan bir sinemanın üreticileri olmuşlardı. Sinemanın büyük yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu sezen girişimciler, "Yeşilçam" Sokağı'nı ve çevresini film "yazıhaneleriyle" donatmışlardı. Yetişmiş insan gücünün yanı sıra teknik araç ve gereç yetersizliği, ham filmin zaman zaman karaborsaya düşmesi, bu yıllar boyunca üretimin artmasını engellemedi. Sanat birikimi ya da kaygısı olmayan yapımcılar, bir iki, bilemediniz üç dört hafta içinde çekilen filmlerle, el yordamıyla da olsa, yeni bir meslek kolunun ortaya çıkmasını sağladılar. Minare, ezan, mevlüt ve mezarlık görüntüleri; gazelhanlar, hanendeler, rakkaseler; kötü yürekli varlıklı erkekler ve kadınlar; iyi yürekli yoksul genç kız ve delikanlılar; kötü yola düşmüş altın yürekli fahişeler; namus uğruna işlenen cinayetler; aldatılan eşler, tecavüze uğrayan kadınlar bu filmlerin yaygın öğeleri oldu. Bu filmleri izleyenler, o yıllar Türkiye'sinin toplumsal yaşamı konusunda, filmin çekildiği kent, kasaba ya da köyün sokak görüntülerinden başka bir şey bulamazlar. Hüseyin Peyda'nın *Mezarımı Taştan Oyun* (1951); Çetin Karamanbey'in *Bir Kız Böyle Düştü* (1952); Kâni Kıpçak'ın *Kahbenin Kızı* (1952); Münir Hayri Egeli'nin *Söz Müdafaanındır* (1952); Şinasi Özonuk'un *Affet Beni Allahım* (1953); Sırrı Gültekin'in *Artık Çok Geç* (1955); Nuri Akıncı'nın *Irz Düşmanları* (1955); Muharrem Gürses'in *Sazlı Damın Kahbesi* (1956); Mümtaz Alpaslan'ın *Acı Günler* (1957); Muzaffer Aslan'ın *Kahbenin Aşkı* (1957); Seyfi Havaeri'nin *Leke* (1957); Arşavir Alyanak'ın *Bir Dilim Ekmek* (1958); Mehmet Muhtar'ın *Bir Kadın Tuzağı* (1958); Hulki Saner'in *Sevmek Günah mı* (1958); Hüseyin Kâşif'in *Aşkın Acıları* (1959); Asaf Tengiz'in *Gönül Kimi Severse* (1959) adlı filmleri dönemin melodramlarından rastgele seçilmiş örneklerdir. Vedat Ar'ın *Üçüncü Selim'in Gözdesi* ile *Lale Devri* (1950); Nuri Akıncı'nın *Ege Kahramanları* (1951); Seyfi Havaeri'nin *Kore'de Türk Kahramanları* (1951); Münir Hayri Egeli'nin *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan* (1951); Vedat Örfi Bengü'nün *Dokunulmaz Bu Aslana* (1952); Mahir Canova'nın *Kara Davut* (1953); Suavi Tedü'nün *Cinci Hoca* (1953); Sami Ayanoğlu'nun *Bozkurt Obası* (1954); Ne-

jat Saydam'ın Samim Kocagöz'ün romanından uyarladığı *Kalpaklılar* (1959), konusunu tarihten alan film örnekleridir. Şadan Kâmil'in *Edi ile Büdü* (1952); Vahi Öz'ün *Süt Kuzuları* (1952); Arşavir Alyanak'ın *Uç Baba Torik* (1953); Talat Artemel'in *Nasreddin Hoca* (1954); Muharrem Gürses'in *Şarlo İstanbul'da* (1954); Orhan Erçin'in *Çeto Sihirbaz* (1955); Semih Evin'in *Kadifeden Kesesi* (1956); Nuri Akıncı'nın *Memiş Gangsterler Arasında* (1958) ise güldürü örnekleridir. Yeşilçam kimliğini bulmuştur. "Masal anlatmaya" dayanan bu kimliği zorlayan girişimler, 27 Mayıs 1960'tan sonra görülecektir.

Söz konusu kimliğin oluşmasında sansürün de belirleyici bir etkisinin olduğunu eklemek gerekir. Cumhuriyetin ilk yıllarında gösterime girecek yabancı ve yerli filmler valilikler tarafından denetlenirdi. 1932 yılında yürürlüğe giren "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname" 1934 yılında yürürlüğe giren "Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu" ve 1939 yılında yürürlüğe giren "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolü Hakkında Nizamname" senaryoların ve filmlerin merkezi bir otorite tarafından denetlenmesini öngördü. Devlet memurlarından oluşan ve İç İşleri Bakanlığına bağlı bir Sansür Kurulu yıllarca tam bir "polis sansürü" uygulayarak Yeşilçamın genel çizgisi dışına çıkmayı deneyen her türlü girişimi engelledi. Bu uygulama 2004 yılında yürürlüğe giren "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" ve bu yasa uyarınca 2005 yılında çıkarılan Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik" ile son buldu.

ON BEŞİNCİ BÖLÜM

YENİ DALGA

Yeni Dalga Kuramı

Sinema tarihinin en önemli akımlarından birini tanımlayan Yeni Dalga *(Nouvelle Vague)* kavramını ilk kez, Paris'te yayınlanan *L'Express* dergisi kullandı. Dergi 1957 yılı sonuna doğru gençlikle ilgili bir soruşturmayı *La Nouvelle Vague Arrive* (*Yeni Dalga Geliyor*) başlığı altında yayımladı. Aslında "yenilik" daha önce roman alanında kendini göstermişti. Nathalie Sarraute'un 1950'de yazdığı *L'Ere de Soupçon* (*Kuşku Çağı*) adlı kitabında ilkelerini belirlediği bir roman anlayışı, eleştirmenlerce "yeni roman" olarak adlandırılmıştı. Alain Robbe Grillet, Michel Butor, Paul Gégauff, Claude Simon gibi yazarlar klasik romanın kalıplarını kırıp, Joyce ve Kafka'nın açtığı yolu geliştirmeyi amaçlıyorlardı. Romanlarında, psikolojik yaşamın zenginliğini ve karmaşıklığını ve bir arada barındırdığı çelişkili duyguları vurguluyorlardı. Bunu yaparken de, görselliği öne çıkarıyorlardı. Savaştan sonra sinema alanında yayınlanan *L'Ecran Français*, *La Revue du Cinéma*, *Objectif*, *Positif* gibi uzun ya da kısa ömürlü sinema dergilerine *Les Cahiers du Cinéma*'nın (*Sinema Defterleri*) katılması bir dönüm noktası oldu. Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze ve André Bazin tarafından kurulan ve ilk sayısı 1951 yılı Nisan ayında çıkan dergi, sayfalarını François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi, geleceğin yönetmenleri olacak genç yazarlara da açtı. Bu yazarların sinema kültürünün gelişmesinde Henri Langlois'nın (1914-1977) yönetimindeki Sinematek'in (La Cinémathéque Française) önemli bir işlevi olduğunu da belirtmek gerekir. (İzmir doğumlu Henri Langlois'nın, İstanbul'daki Türk Sinematek Derneği'ne de büyük desteği olmuştur.) François Truffaut'nun, *Cahiers du Cinéma*'nın 31. sayısında yayınlanan *Une Certaine Tendance du Cinéma Français* (*Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi*) başlıklı yazısı, yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayıldı. Senaryonun, konuşmaların ve türlerin önem kazandığı Fransız sinemasının "kaliteye" verdiği aşırı önemi eleştiren, bu sinemanın ticari açıdan verimli olmasına karşılık seyirciyi "uyuşturduğunu" öne süren yazı, yaratıcı yönetmen (*auteur*) anlayışının gündeme gelmesinde ilk adım oldu. Hemen belirtmek gerekir ki, benzer bir çıkışı çok daha önce Alexandre Astruc (d. 1923) yapmıştı. Astruc, *L'Ecran Français* dergisinde 1948 yılında yayınlanan *Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Camera-Stylo* (*Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Alıcı-Stilo*) başlıklı yazısında, Fransız

sinemasını, Hollywood sinemasına öykünmekle, ekonomik gerekçelere sığınarak, hep aynı çizgiyi izleyen filmler üretmekle eleştirmişti. Sinemanın da resim ve roman gibi özerk bir anlatım aracı olduğunu ve Bresson, Renoir, Rossellini, Welles gibi büyük yönetmenlerin alıcıyı bir yazarın kalemi kullandığı gibi kullandıklarını vurgulamıştı. Film çekmek için teknik bilgiye gerek yoktu. Sinema kültürü olan bir kişi, tıpkı bir roman, bir deneme yazarı gibi düşüncesini sinema aracılığıyla aktarabilirdi. (Astruc bu görüşünü, Fransız sinemasının alışılmış psikolojik gerçekçiliğinin, yerini nesnel bir gerçekçiliğe bıraktığı *Le Rideau Cramoisi* / *Kızıl Perde*, 1953; *Les Mauvaises Rencontres* / *Kötü Rastlantılar*, 1955; *Une Vie* / *Bir Yaşam*, 1958 gibi filmlere yansıttı.) *Cahiers du Cinéma* dergisinin genç eleştirmenleri, Astruc'ün görüşünü geliştirerek Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang gibi yönetmenlerin sinemasını değerlendirdiler. (Truffaut daha sonraki yıllarda Alfred Hitchcock ile uzun bir söyleşi yapacak ve kitap olarak yayımlayacaktır.) Robert Aldrich, Samuel Fuller, Nicholas Ray, Joseph Losey gibi daha az tanınan yönetmenlerin çalışmalarını inceleyerek, ekonominin gereklerine uyarak da özgün çalışmalar yapılabileceğini öne sürdüler. André Bazin bir yazısında bu anlayışı "*la politique des auteurs*" (yaratıcı yönetmenler politikası) olarak tanımlayınca, akımın temel ilkesi de belirlenmiş oldu. 1959 yılı Cannes Festivali'nde Marcel Camus'nün *Orfeo Negro*'sunun (*Siyah Orfe*, 1958) Altın Palmiye kazanması, sert eleştirileri nedeniyle bir yıl önceki festivali izlemesine izin verilmeyen François Truffaut'nın, bu kez yönetmen olarak katıldığı festivalde *Les 400 Coups* (*400 Darbe*, 1959) ile en iyi yönetmen ödülünü alması, Alain Resnais'nin yönettiği ve yarışma dışı gösterilen filmi *Hiroshima Mon Amour*'un (*Hiroşima Sevgilim*, 1958) büyük ilgi uyandırması ve tartışmalara yol açması, Yeni Dalga akımının doğuşu için yeterli oldu. Böylece, 1945'ten beri sinemada yenilikçi bir çizgi izlemeye çalışan genç yönetmenler kendilerini sinema dünyasına kabul ettirmiş oldular. Fransız sinemasının hantal yapısı değişti ve ilk filmini çeken yönetmen sayısı, genç yapımcıların ve sinemaya yardım yasasının da desteğiyle dört yıl içinde doksanı, yedi yıl içinde iki yüzü aştı. Ama bu yönetmenlerin büyük bir bölümü tek bir film çekmekle yetinecek, filmlerin çoğu 16 mm olduğu için sinema salonlarında gösterim olanağı bulamayacaktı. Genç yönetmenlerin filmlerinin ortak özelliği dar bütçeli olmaları, senaryoyu da yönetmenin yazmış olması, edebiyat uyarlamalarından kaçınılması, stüdyo çekimleri yerine sokaklarda yapılan çekimlerin ağırlık kazanması, gün ışığının yapay ışığa yeğlenmesi, tanınmış oyuncuların oynatılmaması, çekimler sırasında doğaçlamaya da yer verilmesi ve kurgunun yerini uzun planlara bırakmasıydı. Sinema, yaratıcının içindeki bir tutkuydu ve çıraklık yaparak değil, ancak yönetmenlik yaparak öğrenilirdi. Claude Chabrol'un deyişiyle "film çekiminin teknik yönlerini öğrenmek için, dört saat yeterliydi".

Yeni Dalga'nın en önemli özelliği ise siyasal ve toplumsal konulardan uzak

durmasıdır. Yeni Gerçekçiliğin tersine, "apolitik" bir sinema olmasıdır. Çinhindi ve Cezayir savaşları gibi ülkeyi sarsan olaylar, General de Gaulle'ün iktidara gelmesine yol açan kurumsal bunalımlar ya da toplumsal çelişkiler, göçmenlerin, emekçilerin sorunları, genellikle bu sinemanın ilgi alanı dışındadır. Çinhindi ve Cezayir konusunda ülke ölçeğinde benimsenen sömürgeci bakışın körüklediği aşırı milliyetçilik, yeni yönetmenlerce de, en azından bu konulara değinmemek yoluyla benimsenmiştir. (Milliyetçi anlayış öylesine yoğundur ki, Gillo Pontecorvo'nun yönettiği *La Battaglia di Algeri* / *Cezayir Savaşı*, 1965, Venedik Film Festivali'nde gösterildiğinde Fransız sinemacılar filmi protesto etmek için izlememişler, Altın Aslan Ödülü'nü almasını ise kınamışlardı. *Cezayir Savaşı* yıllarca Fransa'da gösterime giremeyecektir. Jean-Luc Godard'ın işkenceden söz etmeye kalkışan ve ileride değinilecek filmi *Küçük Asker*'i de aynı sonuçla karşılaşacaktır.) Yeni yönetmenlerin böylesi konulara değinmemeyi, bir önceki kuşağın benzer tutumundan öğrendiklerini söylemek yanlış olmaz. Eski kuşak da toplumsal konulara değinmekten kaçınmış, zaman zaman değindiğinde de, bu konuları görsel bir malzeme olarak kullanmakla yetinip, eleştirel bir bakış getirmeyi amaçlamamıştır. Yeni yönetmenlerin ele aldıkları ortam ise uzak ülkelerde geçen bir, iki film bir yana bırakılacak olursa, hep Paris'tir. Film kahramanları da hep burjuva sınıfındandır. Bu seçim, Yeni Dalga yönetmenlerinin en başarılı yönünü oluşturur. Böylece bu yönetmenler çok iyi tanıdıkları bir ortama eğilmişler, çok iyi bildikleri günlük sorunları çözümlemeye yönelmişler, birinci tekil kişi ağzından kendi anılarını, deneyimlerini, özlemlerini aktarmışlar, huzursuz bir gençliğin bunalımlarını ve arayışlarını seyirciyle paylaşmayı denemişlerdir. Her yönetmen kendi dünyasını anlattığı için, Yeni Dalga bir okula dönüşememiş, sonuçta bireysel ve bireyci bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu anlayış ve dünyanın kültür merkezi kılınmak istenen Paris'in sürekli olarak konu edilmesi, başında André Malraux'nun bulunduğu Kültür Bakanlığı ile basının desteğinin sağlanmasında, hiç kuşkusuz olumlu bir rol oynamıştır. Yeni Dalga'nın, film çekerken sinema üzerine düşünmeyi gündeme getirmiş olması, belki de en önemli katkısıdır. Fransa'nın dışında Polonya, Çekoslovakya, Brezilya gibi ülkelerde de yandaşlar bulan Yeni Dalga akımının ömrü dört yıl oldu. Etkileri ve yol açtığı tartışmalar ise hiç gündemden düşmedi. Yeni Dalga'nın öncülüğünü, yukarıda değinilen Astruc'ün yanı sıra, Claude Chabrol'un kendisine miras kalan bir parayı kullanarak çektiği *Le Beau Serge* (*Yakışıklı Serge*, 1957) yaptı. Olumlu eleştiriler alan, Locarno Film Festivali'nde ödül kazanan *Yakışıklı Serge*, sınırlı bir bütçeyle de film çekilebileceğini ve bir filmin sanatsal ağırlığının da ilgi uyandırabileceğini doğrulamış oldu. Ama Chabrol'dan önce, Roger Vadim'in (1928-2000) *Et Dieu Créa La Femme* (*Ve Allah Kadını Yarattı*, 1956) ile Fransız sinemasına bir canlılık getirmiş olduğunu da unutmamak gerekir. Başrolü yönetmenin eşi Brigitte Bardot'nun üstlendiği film, bu oyuncuyu bir cinsellik nesnesi olarak ele

alsa da, Bardot'nun çocuksu içtenliği, sesini kullanma becerisi, pervasız davranışları ve yabana atılmayacak oyunculuk yeteneği, onu kadın özgürlüğünün de simgesi kılmakta gecikmedi. Bardot'dan boşandıktan sonra Annette Stroyberg'i (*Les Liaisons Dangereuses* / *Tehlikeli Alakalar*, 1960), daha sonra da, Hollywood'da sıradan filmlerde yıllarca çalışmış olan Jane Fonda'yı (*La Ronde* / *Aşk Zinciri*, 1964; *Barbarella*, 1968) üne kavuşturacak olan Roger Vadim'in, bir dönem Fransız sinemasına damgasını vuracak filmlerinin, ticari kaygılara öncelik tanısalar da, kurallara karşı çıkan, "genç" bir sinema ortamının hazırlayıcısı olduğunu kabul etmek gerekir. Vadim'in sinemaskopun getirdiği geniş perde olanağından yararlanması, oyuncu yönetiminde Actor's Studio yöntemlerini uygulaması, uzun planlara yer vermesi ve çekimlerini doğal ortamda yapması, hiç kuşkusuz yenilikçi bir sinemanın işaretleridir. Gangster filmlerine Avrupalı bir bakış getirmeyi deneyen Jean-Pierre Melville'in sinema anlayışının da Yeni Dalga yönetmenleri için esin kaynağı olduğuna daha önce değinilmişti. Yeni Dalga'yı başlatan yönetmen ise François Truffaut'dur.

François Truffaut

Daha on beş yaşında, Paris'te bir sinema kulübü kuran, yaşamı boyunca büyük desteğini göreceği André Bazin ile tanışan, daha sonra Quartier Latin'deki sinema kulübünde Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ve Claude Chabrol ile arkadaş olan François Truffaut (1932-1984) ilkin eleştirmen olarak dikkati çekti. Yukarıda değinilen yazısını yayımladığı *Cahiers du Cinéma* dergisinin yanı sıra *Arts*, *Le Temps de Paris*, *La Parisienne* gibi yayın organlarında da eleştiriler yayımlayan Truffaut'nun Renoir, Bresson, Cocteau, Becker, Ophüls gibi yönetmenleri yaratıcı (*auteur*) olarak tanımlaması, Delannoy, Autant-Lara, Carné, Allégret gibi yönetmenlerin ise bu tanımlamayı hak etmediklerini öne sürmesi yankılar uyandırmıştı. Çekimlerin stüdyo dışında yapılmasını, edebiyat kokan konuşmalar yerine günlük yaşamdaki konuşmaların kullanılmasını, filmlerde ünlü oyunculara yer verilmemesini savunan François Truffaut, bir, iki kısa film denemesinden sonra yönettiği ilk filmi *Les 400 Coups* (*400 Darbe*, 1959) ile Cannes Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazandı. Jean-Pierre Léaud'nun oynadığı bir yeniyetmenin sevgisiz aile ortamını, derslerine ilgisizliğini, okuldan kaçışını, boyun eğmesi istenen kurallara başkaldırışını ele alan film, bir anlamda yönetmenin mutsuz çocukluk yıllarına da ayna tutar. Zaten Truffaut için sinema özyaşam öyküsüne açılan bir kapıdır, her film yönetmenin günlüğünden bir sayfanın görüntülenmesidir. Jean Vigo'nun *Hal ve Gidiş Sıfır*'ını çağrıştıran ama Vigo'nun filminin anarşist özünden yoksun olan *400 Darbe*'nin en önemli özelliği, içtenliğidir. Bir başka özelliği de, filmin kahramanı Antoine Doinel'in yaşı büyüdükçe Truffaut'nun başka filmlerinin de

kahramanı olması ve Antoine Doinel'i perdede hep Jean-Pierre Léaud'nun canlandırmasıdır. Böylece Antoine Doinel, *L'Amour à Vingt Ans* (*Yirmi Yaşında Aşk*, 1962), *Baisers Volés* (*Çalıntı Öpücükler*, 1968), *Domicile Conjugal* (*Koca Evi*, 1970) ve *L'Amour En Fuite* (*Kaçan Aşk*, 1979) adlı filmlerde de varlığını sürdürür. Sinema tarihinde ilk kez, bir yönetmen aynı kahramanı, yaşamının değişik dönemlerinde aynı ortamda, aynı ilişkiler içinde, aynı arkadaşlarıyla birlikte ele alır. Çoğu kez hüzünlü bir ortamın ağır bastığı ve yönetmenin kendi yaşamından izler taşıyan bu filmler aracılığıyla seyirci, Doinel'in ilk gençliğini, nişanlanmasını, evlenmesini ve boşanmasını izler. Truffaut, ancak çocukların dünyasında bulduğu içtenliğe ve kirlenmemişliğe *L'Enfant Sauvage* (*Vahşi Çocuk*, 1970) ve *L'Argent de Poche* (*Cep Harçlığı*, 1976) adlı filmlerinde bir kez daha döner. (Truffaut *Vahşi Çocuk*'ta başrolü de üstlenir.) Yönetmenin *400 Darbe*'yi izleyen filmi *Tirez Sur le Pianiste* (*Piyanisti Vurun*, 1960) ise Amerikan gangster sinemasına sevgisinin de göstergesidir. David Goodis'in romanından uyarlanan ve Charles Aznavour'un bir bar piyanistini canlandırdığı *Piyanisti Vurun*, bir "kara" film örgüsü taşısa da, bu türün anlatım kurallarına uymamaya özen gösterir. Truffaut'nun, Henri-Pierre Roché'nin romanından uyarladığı bir sonraki filmi *Jules et Jim* (*Unutulmayan Sevgili*, 1961), aynı kadını (Jeanne Moreau) seven biri Alman (Oskar Werner), biri Fransız (Henri Serre) iki arkadaşın Birinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasındaki ilişkilerini ve üçlünün ortak yaşamını konu edinir. Dostluk ve aşkın paylaşım gerektirdiğini öne süren, özlemlerle gerçekliğin çatışmasını vurgulayan, genel geçer ahlak ilkelerine karşı çıkan film, duyarlı anlatımıyla aşka ve yaşama bir övgüdür. *La Peau Douce* (*Yumuşak Ten*, 1964) ise üçlüyü bir erkekle iki kadına dönüştürür. Evli, saygın bir erkek bir hostese âşık olunca, ihaneti, yalanı, ikiyüzlülüğü seçer. Kocasının ihanetini öğrenen kadın, onu öldürür. İlk filmdeki drama, kurallara karşı çıkmak yol açarken, ikinci filmin dramına seçim yapmaktan kaçınarak yaygın davranışa ayak uydurmak yol açar. Yine H. P. Roché uyarlaması *Les Deux Anglaises et le Continent* (*İki İngiliz Kızı*, 1971) da iki kadın bir erkek ilişkisini ele alır. Truffaut, yanıbaşlarındaki mutluluğu yakalayamayan insanların öyküsünü anlatan bu filmde Brontë Kardeşler'in yaşamından esinlendiğini söyler. Ray Bradbury'nin, kitapların yakıldığı, kitap okumanın yasaklandığı bir ülkeyi ele alan bilimkurgu romanından uyarlanan *Fahrenheit 451* (*Değişen Dünyanın İnsanları*, 1966) ise özgürlükleri dışında her şeye sahip insanlardan kurulu bir toplumu perdeye getirir. Adını, 451 Fahrenheit derecesinde kâğıdın tutuştuğu sıcaklıktan alan film, Kafka'nın romanlarını çağrıştıran bir anlatımla, düşüncenin yerini teknolojiye bıraktığı bir geleceğe gönderme yapar. Ama yönetmenin olaya toplumsal özgürlükten çok bireysel, içsel bir özgürlük açısından baktığı görülür. Benzer çizgide bir film olan *La Chambre Verte* (*Yeşil Oda*, 1978) de, ölenlerin anısına aşırı saygı duyan bir erkeğin, ölümle sonuçlanan fantastik öyküsünü anlatır. Henry James'in öykülerinden

uyarlanan filmde başrolü Truffaut'nun kendisi üstlenir. Amerikalı polisiye yazarı Cornell Woolrich'in (filmin tanıtım yazılarında William Irish olarak geçer) romanından uyarlanan *La Mariée Était En Noir* (*Siyah Gelinlik*, 1967), kocasının öcünü almak amacıyla peş peşe cinayetler işleyen bir kadının (Jeanne Moreau) öyküsünü ele alır. Yine Woolrich uyarlaması olan *La Sirène de Mississippi* (*Evlenmekten Korkuyorum*, 1969) de, aşkın ayakta kalabilmesi için sevenlerin kendilerini feda etmeleri gerektiğini vurgular. Bu iki film de yönetmenin başarılı filmleri arasında yer almaz. Yönetmenin son filmleri olan *La Nuit Américaine* (*Amerikan Gecesi*, 1973), *Le Dernier Métro* (*Son Metro*, 1980), *La Femme d'à Côté* (*Komşu Kadın*, 1981) ile *Vivement Dimanche* (*Neşeli Pazar*, 1983) ise olgunluk döneminin ürünleridir. Truffaut'nun başrolü de üstlendiği *Amerikan Gecesi*, bir filmin yaratılış sürecini konu edinirken, kahramanlarının iç dünyalarını çözümlemedeki başarısıyla dikkati çeker. Sinemanın ölümü yenilgiye uğratabileceğini vurgular. (*Amerikan Gecesi* En İyi Yabancı Film Oscarı'nı kazanacaktır.) Cathérine Deneuve ile Gérard Depardieu'nün başrolleri üstlendikleri *Son Metro*, işgal yılları Paris'inde bir tiyatro topluluğunu ele alır. Yönetmenin siyasal göndermeler içeren tek filmi olan *Son Metro*'da, Fransız sinemasının onca karşı çıktığı klasik anlatımına yakın bir anlatım benimsemiş olması ilginçtir. *Komşu Kadın*, bir burjuva ortamında geçen ve kanlı bir biçimde noktalanan bir kara sevda öyküsüdür. Truffaut, siyah beyaz olarak çektiği son filmi *Neşeli Pazar*'da bir kez daha polisiye bir öykü anlatır. Truffaut sinemaya yeni bir anlatım biçemi getirmese de, birbirini tamamlayan filmleriyle kendi iç dünyasını yansıtmayı başarmış bir yönetmendir.

Belleğin Sinemacısı: Alain Resnais

Alain Resnais (d. 1922) Yeni Dalga akımının geçmişe ve anılara verdiği önemi en iyi yansıtan sinemacıdır. Bu nedenle de "belleğin sinemacısı" olarak nitelendirilir. Gerçekten de, Yeni Dalga sinemacıları filmi iç dünyalarını, deneyimlerini, yaşadıklarını seyirciyle paylaştıkları bir araç olarak görürler. Güncel olaylara eğilirken, geçmişte yaşadıklarını, anılarını, belleklerindeki birikimi de ele alırlar. Böylece güncelle geçmiş iç içe geçerek, geçmişin şimdiki zamanı hazırladığı bir anlatım ortaya çıkar. Güncelin sorunları, yaşanmış olan geçmişin oluşturduğu değer yargılarına göre ele alınıp değerlendirilir. Bu değerlendirme ideolojik olmaktan çok duygusaldır, akılcı olmaktan çok içgüdüseldir. Bu anlayışın en özgün sinemacısı Alain Resnais'dir. Astımlı olduğu için düzgün bir öğrenim göremeyen, klasik müzikle ilgilenen; Aldous Huxley, Marcel Proust, Katherine Mansfield gibi yazarları okuyan, Mandrake, Dick Tracy gibi çizgi roman kahramanlarına tutkun olduğu bilinen Resnais, Paris'teki IDHEC'te sinema öğrenimi gördü. Sinemaya belgesellerle başladı. İlk belgeseli *Ouvert Pour*

Cause d'Inventaire'in (*Sayım Nedeniyle Açıktır*, 1947) ardından, *Van Gogh* (1947), *Gauguin* (1950) ve *Guernica* (1950) gibi resimle ilgili belgeseller çekti. Zencilerin el sanatlarının yok oluşunu konu edinen (Chris Marker ile birlikte yönettiği ve sömürgeciliğe karşı tutumu nedeniyle sansürün yasakladığı) *Les Statues Meurent Aussi* (*Heykeller de Ölür*, 1953); toplama kamplarına eğilen *Nuit et Brouillard* (*Gece ve Sis*, 1955); Paris'teki Ulusal Kitaplık'ı ele alan *Toute la Mémoire du Monde* (*Dünyanın Bütün Belleği*, 1957) ile usta bir belgeselci olduğunu kanıtladı. Ama Resnais'yi ünlendiren, senaryosunu Marguerite Duras'ın yazdığı *Hiroshima Mon Amour* (*Hiroşima Sevgilim*, 1959) oldu.

Film, Hiroşima'da bir film çekimine katılan Fransız bir kadın oyuncunun (Emmanuelle Riva), Japon bir mimarla (Elji Okada) gönül ilişkisini ele alır. Kadın savaş yıllarında Nevers'de (Fransa) bir Alman askerini sevmiş, kurtuluştan sonra asker öldürülmüş, kadın toplumdan dışlanmıştır. Film, bu iki olayı, şimdiki zamanla geçmişi iç içe geçirerek anlatır. Hiroşima'daki toplu kıyımla, Nevers'deki bireysel dram, kadının belleğinde bir araya gelir. "İnsanın yaşadıklarını anımsaması ama yaşamını sürdürebilmek için unutmak zorunda olması", Resnais'ye göre insanın en büyük çelişkisidir. Fransız kadın, Hiroşima'da yaşadıkları aracılığıyla Nevers'te olanları anımsar ve anılarını belleğine gömerek yeniden yaşamaya başlar. Çizgisel akışa sırt çeviren, bir yandan şiirsel anlatımıyla seyirciyi içine alırken, bir yandan da geleneksel anlatımdan uzaklaşarak seyirciyi yabancılaştıran *Hiroşima Sevgilim*, sinema tarihinde bir dönemeç oluşturan sayılı filmlerden biridir. Alain Resnais, dönemin önemli yazarlarıyla işbirliğini sürdürerek Alain-Robbe Grillet, Jean Cayrol, Jorge Semprun ve Jacques Sternberg ile dört film çekti. Alain Robbe-Grillet'nin senaryosunu yazdığı, yönetmenin ikinci filmi *L'Année Dernière à Marienbad* (*Geçen Yıl Marienbad'da*, 1961), saray yavrusu bir otelde, bir erkeğin bir kadını, bir yıl önce Marienbad'da birbirlerini sevmiş olduklarına inandırmaya çalışmasını konu edinir. Venedik Festivali'nde Altın Aslan alan ve deneysel sinemanın en önemli örneklerinden biri olan bu film, başından itibaren zamanı parçalayarak gerçekliğin değişik biçimlerde yorumlanabilmesine olanak tanır. Öyle ki, bir yıl önce Marienbad'da olanlar konusunda yönetmenle senaryo yazarı bile aynı görüşte değildir. Alain Resnais'ye göre, kadınla erkek "geçen yıl" karşılaşmışlardır. Alain Robbe-Grillet'ye göre böyle bir karşılaşma olmamıştır, anlatılanlar erkeğin düş gücünün ürünüdür. Zaten filmin özelliği, seyirciyi olup biteni kavradığını sandığı her sefer, yeni bir bilinmezle karşı karşıya bırakmasıdır. Zamanın ve uzamın başkalışıma uğraması, seyirciyi yeni bir estetik gerçeklikle tanıştırır. Bu nedenledir ki, her seyirci filmi kendine göre yorumlamaya kalkar. Ama *Geçen Yıl Marienbad*'da, Barok otelin bahçesindeki kıpırtısız kişileriyle, uzun kaydırmalarıyla, uzamı ve zamanı kullanmadaki benzersizliğiyle (bugün biraz eskimiş gibi gelse de) sinema tarihinin en önemli çalışmalarından biridir.

Senaryosunu Jean Cayrol'un yazdığı *Muriel Ou le Temps d'Un Retour* (*Mu-*

riel ya da Bir Dönüş Zamanı, 1963) yıllarca sonra ilk göz ağrısını gören bir kadını ele alır. Kadınla erkek arasında artık hiçbir duygusal bağ kalmamıştır. Kadının üvey oğlu ise Cezayir'de Muriel adında bir kadının işkence yapılarak öldürülmesine tanık olmanın karabasanını yaşar. Muriel filmde hiç görünmez, arada adı geçer. Kırık dökük cümleler, kaçamak bakışlar, kahveler, göz gezdirilen gazeteler, kalabalık sokaklarda amaçsız dolaşmalar, pişmanlıklar, görüntüleri tamamlayan bir müziğin eşliğiyle, anılardan yola çıkarak şimdiki zamanı oluşturmayı amaçlar. Aniden bellekten çıkan bir anının, kabuk tutmuş bir yarayı yeniden sızlatmasını vurgular. İzlenmesi zorluklarla dolu olan, seyircide tedirginlik duygusu yaratan bu hüzünlü filmin, değerleri çürümekte olan bir toplumu da yansıttığı düşünülebilir. İspanya İç Savaşı'yla bağlantılı bireysel bir öyküyü anlatan *La Guerre est Finie* (*Savaş Bitti*, 1966) o sıralarda sürgünde olan İspanyol yazar Jorge Semprun'ün senaryosuna dayanır. Film, çocukluğunda Paris'e göç etmiş olan İspanyol devrimci Diego'nun (Yves Montand) üç gününü konu edinir. İç Savaş çoktan sona ermiş olsa da, Franco karşıtlarını örgütlemekle görevli Diego ve arkadaşları için "savaş bitmemiştir". Ne var ki, olanakları ve yöntemleri zamanın gerisinde kalmıştır. Resnais bu kez zaman içinde sıçramaları, geriye dönüşler yerine ileriye atlayışlar biçiminde gerçekleştirerek İspanya gerçeğine eğilir. Artık geri gelmeyecek bir geçmişe aşırı bağlılığın, tarihin akışına ayak uydurmayı aksatacağını vurgular. Senaryosunu fantastik romanlarıyla tanınan Jacques Stemberg'in yazdığı *Je T'Aime, Je T'Aime* (*Seni Seviyorum, Seviyorum*, 1968) zaman içinde bir yolculuğu ele alır. Başarısız bir intihar girişiminin ardından, denek olmayı kabul eden bir erkek, bir yıl geriye gönderilir. Ama deney denetimden çıkınca, denek geçmişle şimdiki zaman arasında gidip gelmeye başlar. Zaman dilimleri yok olunca, geçmiş şimdiki zamanda yaşanır ve kahramanın ölümü kaçınılmaz olur. Senaryosunu yine Semprun'ün yazdığı *Stavisky* (1974) 1930'lar Fransa'sında devleti dolandıran Stavisky'yi konu edinir. Stavisky'nin öyküsü, aynı yıllarda Fransa'da sürgünde bulunan Troçki'nin yaşamıyla da kesişir. Bir sonraki film *Providence* (*Kayra*, 1977) yönetmenin en olgun çalışmaları arasında yer alır. İngilizce çekilen ve senaryosunu İngiliz yazar David Mercer'in yazdığı film, ölümün eşiğindeki yaşlı bir yazarın (John Gielgud) geçmişiyle hesaplaşmasını konu edinir. Sanatla yaşam, deneyimle edebiyat arasındaki ilişkilere değinilir. Anıların, özlemlerin de katkısıyla burjuva kültürünün temsilcisi bir yazarın portresi çizilir. Miklos Rozsa'nın müziğinin de desteklediği olağanüstü güzellikteki görüntüler, incelikli bir anlatımla birleşince, Resnais'nin en önemli ve en rahat izlenir filmlerinden biri çıkar ortaya.

Mon Oncle d'Amérique (*Amerika'daki Amcam*, 1980), bilim adamı Henri Laborit'in, canlıların davranışlarını bilinçaltından gelen dürtülerin belirlediğini öne süren görüşünden yola çıkar. Laborit'in de rol aldığı film, bir sanayici, bir politikacı ve bir kadın oyuncunun günlük yaşamlarını, biyolojinin yanı sı-

ra toplumun ve kültürün de yönlendirdiğini vurgulamak ister. Jean Gabin, Jean Marais ve Danielle Darrieux gibi eski oyuncuların filmlerdeki davranışlarıyla bu kişilerin davranışları arasındaki benzerlikler üzerinde durulur. *La Vie est Un Roman* (*Yaşam Bir Romandır*, 1983) değişik zamanlarda geçen üç öykü aracılığıyla mutluluğun tanımlamasını yapmayı denerken, biçime verdiği önemle dikkati çeker. *L'Amour à Mort* (*Ölümde Aşk*, 1984) gerçeküstücü bir yaklaşımla, kaçınılmaz olarak ölümle sonuçlanan ve ölümden sonra da süren kara sevda konusuna değinir. İntihara övgü olarak da değerlendirilebilecek olan film, yönetmenin deyişiyle "sözlerin, davranışların aktaramayacağını müzik aracılığıyla vermeyi" dener. Son üç filmin de senaryosu, avangard yazar Jean Gruault'nun imzasını taşır. Bir dönemin sevilen tiyatro yazarı Henri Bernstein'ın bir oyunundan uyarlanan *Mélo* (1986) burjuva dram anlayışı üzerine etkileyici bir sinema gösterisidir. Amerikalı bir çizerin Paris gezisini konu edinen *I Want To Go Home* (*Eve Dönmek İstiyorum*, 1989) bir yandan Avrupa ve Amerika kültürleri arasındaki çelişkileri ele alırken, bir yandan da bir baba kız ilişkisini ölçülü bir güldürü havası içinde inceler. Araya giren canlandırma sineması örnekleri filmin akışını rahatlatır. *Smoking / No Smoking* (*Sigara İçince / Sigara İçmeyince*, 1993), Alan Ayckbourn'ün *Intimate Exchanges* (*Mahrem Alışverişler*) adlı oyunundan sinemaya uyarlanan, peş peşe çekilmiş iki filmdir. Birbirinden bağımsız olan filmler, altı ayrı olayı, kahramanların sigara içip içmemelerine göre on iki değişik çözüme ulaştırır. Öykülerde yer alan kahramanların tümünü, yönetmenin gözde oyuncuları Sabine Azéma ile Pierre Arditi canlandırır. *On Connaît la Chanson* (*Bilinen Şarkı*, 1997) ise müzikli bir güldürüdür. Dört erkekle iki kadın arasındaki gönül ilişkilerini, kırgınlıkları, barışmaları ele alan filmin kahramanları duygularını çoğu kez şarkılar aracılığıyla açığa vururlar. Josephine Baker'dan Johnny Holliday'e uzanan bir kuşağın ünlü şarkılarının da katkısıyla, Resnais bu kez bir müzikal üreterek şaşırtır. Son filmlerinde çizgisinden uzaklaşsa da, Alain Resnais'nin sinema tarihindeki önemi, anıların ve izlenimlerin dünyasına sinemanın kapılarını açan ve "bellek" üzerine düşünen bir sinemacı olmasından kaynaklanır.

Jean-Luc Godard

Yeni Dalga'nın en önemli temsilcilerinden biri olan Jean-Luc Godard (d. 1930) İsviçre ve Fransa'da öğrenim gördü. Kendisinin belirttiğine göre, yirmi yaşına geldiğinde askerlik yapmamak için İsviçre uyruğuna geçti. Kurduğu, kısa ömürlü *Gazette du Cinéma*'da (*Sinema Gazetesi*) Hans Lucas takma adıyla sinema eleştirileri yayınladı. Daha sonra *Cahiers du Cinéma*'nın yazı kadrosuna katıldı. Birkaç kısa film denemesinden sonra, büyük yankılar uyandıran *A Bout de Souffle* (*Serseri Âşıklar*, 1959) ile sinemada yeni bir anlayışın başlatıcısı

oldu. Filmin, Truffaut tarafından yıllarca önce yazılmış öyküsü uzaktan uzağa Marcel Carné'nin *Sisler Rıhtımı*'nı çağrıştırsa da, konu yönetmenin çok sevdiği bilinen Hollywood'un polisiye filmlerine göndermeler yapsa da, *Serseri Âşıklar* geleneksel sinema anlatımına karşı çıkışıyla ilgi odağı oldu. Tanıtım yazılarının başında (*B-Pictures* diye adlandırılan dar bütçeli filmler üreten) Monogram Pictures'a adandığı belirtilen film, anarşist ruhlu bir kanun kaçağı ile (Jean-Paul Belmondo) Amerikalı bir kadının (Jean Seberg) Paris'te karşılaşmalarını ve birbirlerini sevmelerini konu edinir. Kadın, erkeği polise ihbar etmek zorunda kalacak, sevgilisini telefonla uyarması kaçınılmaz sonu engelleyemeyecektir. *Serseri Âşıklar*'ın büyük bölümü sokaklarda çekilmiştir. Alıcı elde taşınarak çekim yapılmıştır. Konuşmaların ve oyunculuğun doğaçlama izlenimi uyandırmasına özen gösterilmiştir. Buna karşılık yönetmen sinema dilinin kurallarına, güzel görüntülere ve düzgün kurguya sırt çevirmiştir. Asıl önemlisi yönetmen, belki filmin danışmanlığını yapan Claude Chabrol'un da etkisiyle geleneksel kalıplardan tümüyle kopmasa da, burjuva ahlakının ve kapitalist toplumun benimsediği ilkeleri tartışmaya açmıştır. İlk eleştirilerinden başlayarak sosyalist bir dünya görüşünü benimseyen Godard, bu tavrını sürdürecek Marksist, Leninist ve Maocu çeşitli kuruluşlarla ilişki içinde olacaktır. Kendi deyişiyle "kalemle yaptığı eleştirileri sinema aracılığıyla yapmayı" sürdürecektir. Film çekerken güttüğü amaç, bir öykü anlatmak değil, bir öyküyü çıkış noktası yaparak düşüncelerini seyirciye aktarmaktır. Bu nedenledir ki, sinemanın geleneksel öykü anlatımı Godard sinemasında bir önem taşımaz. Yönetmenin önemsediği, düşüncelerini aktarırken geleneksel sanat kalıplarını da kırabilmektir. Burjuvaziyi ve kapitalizmi eleştirirken, bu anlayışların biçimlendirdiği anlatım anlayışını sarsmaktır. Anlatım anlayışının sarsılmasının seyircide uyandıracağı tedirginlik ise başka bir sorundur. Godard'ın sevenleri olduğu kadar sevmeyenleri de olmasının altında yatan gerçek, yönetmenin anlatım arayışlarındaki zorlamaların, birçok filmini zor izlenir ve anlaşılır kılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında *Serseri Âşıklar*, bilinen bir öykü anlatsa da, yönetmenin en rahat izlenir filmi olsa da, Godard'ın olgunluk döneminin, edebiyatın "deneme" türüne benzetilen filmlerinin tohumlarını içerdiği görülür.

"Fransız gençliğinin Cezayir'de savaşmaya gittiği bir dönemde, bu savaşa karşı çıkmayı haklı gösterdiği" gerekçesiyle yasaklanıp üç yıl süreyle gösterime giremeyen *Le Petit Soldat* (*Küçük Asker*, 1960) ise Cezayir sorununa değinmeyi göze alan ilk Fransız filmidir. Film, Cezayir sorununun gençlerde yol açtığı siyasal ve ideolojik bunalıma eğilir. Kafasının içi karışık bir asker kaçağının düşüncelerini incelemeyi dener. Seçim yapamadan, sağla sol arasında gidip gelen filmi, kimi eleştirmenler Godard'ın siyasal tutumuna benzetirler. (Godard'ın solcu eleştirmenlerce tutarsızlıkla eleştirildiğini belirtmek gerekir). Gerçekten de Godard siyasal bir film yapmaktan çok, kendi düşüncelerini tartışmaya açar bu filmde. Özyaşam öyküsünün kararsız bir dönemini seyirciyle

paylaşır. Yönetmenin o zamanki eşi Anna Karina'nın başrolü oynadığı *Vivre Sa Vie* (*Hayatını Yaşamak*, 1962), bir kaldırım fahişesinin yaşamından kesitleri, sessiz sinemayı çağrıştıracak bir biçimde, on iki bölümde verir. Bedenini satarken ruhunu korumayı bilen genç kadın, tanık olduğu olaylar aracılığıyla birbirinden değişik ama birbirinden yoğun duygularla tanışır. Godard'a göre film "bir kişinin içinde gelişen düşüncelere dıştan bakmayı" dener. Uzun planlarıyla, tamamlaması seyirciye bırakılan eksiltileriyle, teknik ustalığıyla *Hayatını Yaşamak*, yönetmene özgü anlatımın en önemli örneklerinden biri olur. Godard, burjuva toplumunun kaçınılmaz sonuçlarından birine büyütecini çevirirken, olayı belirli bir zamanın ve uzamın ötesine taşıyarak daha evrensel bir boyuta ulaştırır. Rossellini, Godard, Pasolini ve Gregoretti'nin çektikleri birer kısa filmi bir araya getiren *Rogopag*'u (1962) izleyen *Les Carabiniers* (*Jandarmalar*, 1963) ise İtalyan "*commedia dell'arte*"sini Brecht'in, hatta Beckett'in tiyatrosuyla buluşturmayı deneyen savaş karşıtı bir filmdir. Film savaşı aşağılasa da, budalalıklarını gösterse de, masalsı havası, soyutlamaları, *kitsch*'e varan deneyselliği bu amacın öne çıkmasını zorlaştırır. Bu arada Godard, İtalyan yapımcı De Laurentiis adına Alberto Moravia'dan bir uyarlama yaparak (*Le Mépris* / *Nefret*, 1963) kendi çizgisinin dışına çıkar. Brigitte Bardot ile Michel Piccoli'nin başrolleri üstlendikleri filmde Fritz Lang da kendini canlandırır. Birçok bölümü Curzio Malaparte'nin Capri'deki kartal yuvası benzeri villasında çekilen ve film içinde bir film çekimini konu edinen film, paranın yozlaştırdığı bir toplumda bireyin, özellikle de sanatçının yalnızlığını vurgular. Yönetmenin deyişiyle "karmaşık şeyler üzerine yalın bir film" olan *Nefret*, aynı zamanda sinema sanatına bir saygı gösterisidir. Eddie Constantine'in ünlendirdiği polis hafiyesi Lemmy Caution'un bir serüveninden yola çıkarak, dünyanın insanlık değerlerini yitirmiş bir geleceğe doğru yol aldığını vurgulayan bilimkurgu filmi *Alphaville*'den (1965) sonra çekilen *Pierrot le Fou* (*Çılgın Pierrot*, 1965) ise yönetmenin bir dönemini noktalar. *Serseri Âşıklar*'ın çizgisini sürdüren filmde başrolü yine Jean-Paul Belmondo oynar. Belmondo'ya Anna Karina eşlik eder. Konu, bir gangster filmi ortamında, erkeğin kendisine ihanet eden sevgilisini öldürdükten sonra, başına dinamit bağlayıp, denize karşı intihar etmesini anlatır. Yönetmenin en şiirsel filmi sayılan *Çılgın Pierrot* için, alabildiğine özgür bir biçimde çizilmiş bir Godard portresi demek yanlış olmaz. Filmin kahramanı, yönetmenin düşüncelerini, özlemlerini, ilkelerini yansıtmayı dener ve aradığı mutluluğu ölümde bulur.

General De Gaulle'ün Mitterand'ı yenilgiye uğrattığı seçimin hemen öncesinde çekilen *Masculin Féminin*'in (*Erkek Dişi*, 1966) Godard'ın sinemasında yeni bir dönemi başlattığı kabul edilir. Film bir tüketim toplumunda gençlerin, "Marx ve Coca-Cola" çocuklarının konumuna eğilir. Gençlerin, kendilerine yalanlar söyleyen bir toplumda yetiştiklerini vurgular. Yalanın toplum ve birey üzerindeki sonuçlarına değinir. Godard'ın *Made in USA* (*Amerikan*

Malı, 1966), *Deux Ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle* (*Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*, 1966) adlı filmlerindeki karmaşık anlatım, kimi eleştirmenlerce yönetmenin en önemli çalışması sayılan *La Chinoise*'da (*Çinli Kız*, 1967) daha da yoğunlaşır. Bir hücre evindeki Maocu öğrencilerin eylem hazırlığını ele alan film, bir yıl sonra gerçekleşecek öğrenci olaylarının habercisidir sanki. Oyuncuların bir süre komün halinde yaşayarak çekime hazırlandıkları *Çinli Kız*, siyasal içeriğinden çok yönetmenin sanki sözcükleri görüntülemeyi amaçlayan anlatımıyla önem kazanır. Filmin içeriği ne denli kışkırtıcıysa, biçimi de o denli yenilikçidir. Aynı değerlendirme kapitalist toplumu eleştiren *Week-End* (*Hafta Sonu*, 1967) için de geçerlidir. Bütün bu filmlerde öykü anlatmak kaygısının yerini, yönetmenin gündeme getirdiği sorunları incelemek ve tartışmak alır. Ne var ki tartışmanın, her seyircinin kolayca kavrayabileceği ya da katılabileceği düzeyde olmadığını da belirtmek gerekir. Bu çizgi Godard'ı 1968 yılının çalkantılı ortamında militan sinemacılığa yöneltti. Yönetmen, sanatsal kaygıları bir yana itip, kimliğini filmin ortak çabası içinde eriterek, filmi devrimci bir silah olarak kullanmayı amaçladı. *Cahiers Marxistes-Léninistes* dergisi yönetmeni Jean-Pierre Gorin'in öncülüğündeki Dziga Vertov Topluluğu'na katıldı. Geleneksel kalıplara ayak uydurarak devrimci film yapılamazdı. Devrimci film için bu kalıpları kırmak gerekliydi. Bu nedenle gerçekçiliğe de karşı çıkılmalıydı. Çünkü gerçekçilik burjuva sanatına özgü bir ilkeydi ve amacı burjuva ideolojisinin doğruluğunu, "gerçekliğini" kanıtlamaktı. Godard'ın *Vent d'Est* (*Doğu Rüzgârı*, 1969) ile başlayıp *Tout Va Bien* (*Her Şey Yolunda*, 1972) ile noktalanan bu döneminden geriye, bir bölümü 16 mm ile çekilmiş on iki film kaldı. Ortak bir üretimin sonucu olan, Godard'ın katkısının ne olduğu saptanamayan bu siyasal içerikli filmler, işçi ve öğrencilerden oluşan hedef kitlenin ilgisini çekmediği gibi, Godard'ın aydınları da karşısına almasına yol açtı. Bunun üzerine Godard, Grenoble'a yerleşerek televizyon için video filmleri çekti. Yönetmen, ancak 1980'de, *Sauve Qui Peut / La Vie* (*Herkes Başının Çaresine Baksın / Yaşam*) ile sinemaya döndü. Bir kimlik bunalımı yaşayan kahramanının adı Paul Godard olan bu kötümser filmi, *Passion* (*Tutku*, 1982), *Prénom Carmen* (*Adı Carmen*, 1983), *Je Vous Salue Marie* (*Selam Meryem*, 1981) ve *Soigne Ta Droite* (*Sağını Kolla*, 1987) gibi her seyircinin öznel yorumuna açık filmler izledi. *Nouvelle Vague*'ın (*Yeni Dalga*, 1990) ise çağdaş toplumun değerler bunalımını ele aldığı düşünülebilir. *Allemagne Année* 90 *Neuf Zéro* (*Almanya* 90 *Yılı Dokuz Sıfır*, 1991), Berlin duvarının yıkılmasından sonra Alman toplumunun durumuna eğildi. *Hélas Pour Moi* (*Bana Yazık*, 1993) aşk üzerine felsefi göndermelerle yüklü bir film oldu. *JLG Autoportrait de Décembre* (*JLG Aralık Portresi*, 1995) yönetmenin sinema ve sanat üzerine görüşlerini özetledi. *Éloge de l'Amour* (*Aşka Övgü*, 2001) ise Godard'ın sinema, politika, aşk üzerine görüşlerini, birleştirmeyi yine seyirciye bırakan kopuk bir anlatımla aktardı.

Godard sinemasının zorluğu, yönetmenin filmlerinde hep aynı söylemi sürdürmesine karşın her filminde sinemanın işlevini ve anlamını tartışmaya açmasında yatar. Görüntülerin gerisindeki, ötesindeki anlamları, düşünceleri vurgulamaya çalışmasından kaynaklanır. Yönetmen, toplumun yaşadığı bunalımlara tanıklık etmekle yetinmeyip, bunalımları kendisi de yaşadığı için, ele aldığı kahramanlar hep sıradışıdır, hep isyancıdır. Bir dönemin genç kuşaklarını çok etkilemiş olan Godard'ın sinemasının günümüzde de özgünlüğünü koruduğunu söylemek gerekir. Ama özgünlüğün her zaman kalıcı sinema anlamına gelmediği de unutulmamalıdır. Yeni Dalga akımının üç büyük yönetmeninin, günümüzde de ilgiyle izlenen filmlerinin *400 Darbe*, *Hiroşima Sevgilim* ve *Serseri Âşıklar* ile sınırlı olması da bunu doğrular.

Başka Yönetmenler

Yeni Dalga akımının kurucuları arasında yer alan **Claude Chabrol** (d. 1930) sinema eleştirmenliği yaptıktan, Eric Rohmer ile birlikte Alfred Hitchcock üzerine bir inceleme kitabı yazdıktan sonra Yeni Dalga'nın öncü filmi sayılan *Le Beau Serge* (*Yakışıklı Serge*, 1958) ile sinemaya adım attı. Kasabasına dönen bir aydının, alkol bağımlısı eski bir arkadaşının sorunlarına yardımcı olmasını konu edinen film, hızlı kurgusu ve alıcı hareketleriyle klasik Fransız sinemasının çizgisinden ayrılır. Bir ilk filmden beklenmeyen olgunluktaki *Yakışıklı Serge*'i izleyen *Les Cousins* (*Kuzenler*, 1959) benzer bir konuyu bu kez Paris ortamında ele aldı. (Film Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı kazandı.) Chabrol'un gittikçe gelişen sineması, çağdaş burjuva toplumunun çelişkilerine ve bencilliğine, kimi kez bir melodram, kimi kez de bir gerilim ortamında, alaycı bir bakışla ayna tutacaktır. Yönetmenin burjuvaziyi eleştiren ilk renkli filmi *A Double Tour* (*Tehlikeli Rabıtalar*, 1959); ünlü kadın katilini burjuva toplumunun yarattığını vurgulayan *Landru* (*Kadın Katili*, 1962); casusluk filmleriyle dalga geçen *Marie-Chantal Contre Dr. Kha* (*Şeytan Tuzağı*, 1965); gerilimi Hitchcock filmlerini aratmayan *Le Scandale* (*Öldüren Şampanya*, 1966); yine Hitchcock sinemasını çağrıştıran *La Femme Infidèle* (*Vefasız Kadın*, 1968); suçluluk üzerine sürükleyici bir sorgulama olan *Que la Bête Meure* (*Canavar Ölmeli*, 1969); taşrada bir kadın öğretmenle katil olduğunu öğrendiği kasap sevgilisi arasındaki umarsız aşkı konu edinen *Le Boucher* (*Kasap*, 1969) yönetmenin tüketim sinemasına da önem veren çizgisinin ürünleridir. Daha sonraki yılların en başarılı filmi ise *Violette Nozière*'dir (*Zehirli Çiçek*, 1978). Gerçek bir olaydan yola çıkarak, fahişelik yapan, frengiye tutulan, anasını babasını zehirlemeye kalkışan bir genç kızın (Isabelle Huppert) öyküsünü aktaran film, yönetmenin taraf tutmayan anlatımı ve yarattığı boğucu aile ortamı ile dikkati çekti. Televizyonu eleştiren *Masques* (*Maskeler*, 1987) bu yeni iletişim aracının topluma

takmaya çalıştığı pembe maskenin arka yüzünü açığa çıkarmayı dener. Yine gerçek bir olaydan yola çıkan ve yine Isabelle Huppert'in başrolü oynadığı *Une Affaire de Femmes* (*Bir Kadın Meselesi*, 1988) işgal yılları Fransa'sında yaşamını sürdürmeye çalışan bir kadının, işbirlikçilikle suçlanarak giyotinle idam edilmesini aktarır. (Yaşadıklarına akıl erdiremeyen çaresiz kadını canlandıran Isabelle Huppert, Venedik Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü aldı.) Isabelle Huppert'in Flaubert'in ünlü klasiğini bir kez daha sinemaya uyarlayan, ağır tempolu ve akademik anlatımlı *Madame Bovary*'de (1990) aynı inandırıcılığı yakaladığı söylenemez. Henry Miller'ın Paris anılarını perdeye getiren *Jours Tranquilles à Clichy* (*Clichy'de Sakin Günler*, 1969) de önemli bir uyarlama sayılmaz. Çok üretken bir yönetmen olan Chabrol'un, *Betty* (1992) ve ustalıklı bir gerilim filmi olan ve Isabelle Huppert'e bir kez daha Venedik'te ödül kazandıran *La Cérémonie*'yi (*Seremoni*, 1995) izleyen ellinci filmi *Rien ne Va Plus* (*Hırsız ve Çırağı*, 1997) yönetmenin deyişiyle "sabun köpüğü kıvamında" bir güldürü oldu. Yeniden gerilim ortamına dönen Chabrol *Au Coeur du Mensonge*'da (*Yalanların Rengi*, 1999) bir sahil kasabasında bir cinayetin sonrasında yaşananları yer yer mizaha da yer veren bir anlatımla aktarırken, yalanın toplumsal ilişkilerdeki ağırlığını vurguladı. Yönetmen Amerikalı polisiye yazarı Charlotte Armstrong'dan uyarladığı (Louis Delluc Ödülü'nü kazanan) *Merci Pour le Chocolat* (*Sıcak Çikolata*, 2000) adlı filminde de aynı çizgiyi sürdürdü. Adı Baudelaire'in ünlü şiir kitabını çağrıştıran *La Fleur du Mal* (*Kötülük Çiçeği*, 2002) ise bir kez daha Fransız taşrasına eğilerek, Bordeaux'da yaşayan bir burjuva ailenin bireylerinin bencilliğini ve beyinlerinde filizlenen "kötülük çiçeğini" yine (filmin sonuna doğru kendini belli eden) bir gerilim ortamında vurguladı. Chabrol, Yeni Dalga akımının ticari sinemanın kalıplarına yönelen ilk sanatçısı olmakla eleştirilmişti. Yönetmenin üretkenliğinin bunca uzun soluklu olmasında ve elliyi aşkın filminin içinde kalıcı örneklerin de yer almasında, hiç kuşkusuz bu gerçekçi yönelimin de payı vardır.

Louis Malle (1932-1995) Jacques Cousteau'nun ünlü su altı belgeseli *Le Monde du Silence*'da (*Sessiz Dünya*, 1956) yönetmen yardımcılığı yaptıktan, Robert Bresson'un yanında çalıştıktan sonra, ilk filmi *L'Ascenseur Pour l'Echafaud* (*İdam Sehpası*, 1957) ile büyük ilgi uyandırdı. Jeanne Moreau'nun oyunculuğu, Miles Davis'in doğaçlama olarak yaptığı uzun trompet solo, sıradan bir polis filmi örgüsüne psikolojik bir boyut katıyordu. Yönetmenin, yine Jeanne Moreau'nun başrolü oynadığı ikinci filmi *Les Amants* (*Âşıklar*, 1958) varlıklı bir kadının, kocasına ihanet ederek genç bir öğrenciyle birlikte olmasını işledi. Cinselliğe verdiği ağırlık, filmi o yılların en tartışılan filmi kıldı. Raymond Queneau'nun romanından uyarlanan *Zazie Dans Le Métro* (*Zazie Metroda*, 1960) Paris'e ilk kez gelen bir genç kızın, kenti tanımasını, gerçeküstücü göndermeler de içeren kaba çizgili bir güldürü havası içinde verdi. Brigitte Bardot'nun başrolü oynadığı *Vie Privée* (*Özel Yaşam*, 1962) bir sinema oyuncusu-

nun, bu arada Brigitte Bardot'nun özel yaşamına ayna tuttu. *Le Feu Follet* (*Öldüren Kurşun*, 1963) sevilmediği ve kimseyi sevemediği için canına kıyan genç bir erkeğin portresini çizdi. Jeanne Moreau ile Brigitte Bardot'yu egzotik bir ortamda (Meksika) bir araya getiren *Viva Maria* (1965) sıradan bir film oldu. *Le Souffle au Coeur* (*Kalp Çarpıntısı*, 1971) bir yeniyetme ile annesi arasındaki ensest ilişkiyi işleyen konusuyla yine tartışmalara yol açtı. İşgal yıllarında bir işbirlikçinin öyküsüne eğilen ve bir dönemin çözümlemesini yapan *Lacombe Lucien* (1964) de tartışılan bir film olunca, Louis Malle Amerika'ya gitti. Burada yönettiği ilk filmi *Pretty Baby* (*Güzel Bebek*, 1978) bir genelevde doğup büyüyen bir kız çocuğunun fahişeliğe adım atmasını işleyen konusuyla yine tartışma konusu oldu. Burjuva toplumunun ikiyüzlülüğünü vurguladığı düşünülebilecek bu filmi, Burt Lancaster'in başarılı oyunculuğuyla dikkati çeken ve Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan kazanan *Atlantic City* (*Karanlık Şehir*, 1980); Texas'a göç eden Vietnamlı balıkçıları konu edinen *Alamo Bay* (*Alamo Körfezi*, 1985) gibi filmler izledi. Fransa'ya dönen Malle, işgal yıllarına yeniyetmelerin gözüyle bakan *Au Revoir les Enfants* (*Hoşçakalın Çocuklar*, 1987) ile yine Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan kazandı. *Milou en Mai* (*Mayıs'ta Milou*, 1989) ile *Damage*'i (*Ölesiye*, 1992) izleyen *Vanya on 42nd Street* (*Vanya 42. Cadde'de*, 1994) Çehov'u Amerika'ya taşıdı. Senaryosunu David Mamet'in yazdığı film *Vanya Dayı* ile Amerikan toplumu arasında bağlantı kurmayı denedi. Amerikan sinemasına da kolayca ayak uydurabilen Louis Malle'ın sağlam bir sinema diline dayalı filmlerinin bir bölümü tüketim sineması örnekleri olsa da, yönetmenin yozlaşan toplumsal değerler karşısında duyarsız olmadığını belirtmek gerekir.

Georges Franju (1912-1987) Henri Langlois ile birlikte Fransız Sinemateği'ni kurdu (1937). *Le Sang Des Bêtes* (*Hayvanların Kanı*, 1950), *Le Grand Méliès* (*Büyük Méliès*, 1954), *La Première Nuit* (*İlk Gece*, 1958) gibi gerçeküstücü izler taşıyan kısa filmler çektikten sonra, *La Tête Contre Les Murs* (*Duvara Çarpan Baş*, 1958) ve *Les Yeux Sans Visage* (*Yüzsüz Gözler*, 1959) adlı filmlerle yeni kuşağın önemli yönetmenleri arasına katıldı. Edebiyat uyarlamalarına ağırlık veren ve bireyler arasındaki psikolojik çatışmalara eğilen yönetmenin, ilk iki filminde ele aldığı kişileri ve ortamı gerçekçi bir anlatımla verirken, bir yandan da yoğun bir iç gerilim yarattığı görüldü. Bir gerilim filmi olan *Pleins Feux Sur l'Assassin*'i (*Katili Vurun*, 1961), François Mauriac uyarlaması *Thérèse Desqueyroux* (1962) izledi. Anlayışsız bir kocadan kurtulup özgürlüğüne kavuşmak isteyen genç bir kadını Emmanelle Riva'nın canlandırdığı bu filmden sonra Franju, Jean Cocteau'nun *Thomas L'Imposteur*'ünü (*Sahtekâr Thomas*, 1965) da sinemaya uyarladı. Emile Zola uyarlaması *La Faute de l'Abbé Mouret* (*Rahip Mouret'nin Günahı*, 1970), Jean Cocteau uyarlaması *Nuits Rouges* (*Kızıl Geceler*, 1974) sıradan olayların gerisini deşmeyi amaçlayan, güncelin gizemini aralamayı deneyen çalışmalar oldu. Yönetmen, sessiz sinemaya,

bu arada Feuillade'ın dizi filmlerine duyduğu sevgiyi ise *Judex*'i (1964) çevirerek göstermiş oldu.

Jacques (Pierre Louis) **Rivette** (d. 1928), Godard ve Rohmer ile birlikte *La Gazette du Cinéma* dergisini kurduktan, kısa filmler çektikten sonra ilk kurmaca filmi *Paris Nous Appartient*'i (*Paris Bizimdir*, 1961) çekti. Yazılarında Howard Hawks, Fritz Lang, Stroheim ve Rossellini'nin sinemasından etkilendiğini belirten Rivette, ilk filmini çok zor koşullar altında çeker. (Alıcıyı Chabrol sağlamış, yapım giderleri için Truffaut borç vermiştir). Film, Cezayir Savaşı yıllarında Paris gençliğine eğilir. Felsefe ağırlıklı konuşmaların egemen olduğu, belki de konu bir tiyatro ortamında geçtiği için tiyatro kokan bir anlatımla gelişen filmin bugün en önemli yanı Paris gecelerini lirik bir biçimde görüntülemiş olmasıdır. Yönetmenin bir sonraki filmi, Diderot uyarlaması *La Religieuse* (*Dindar Kız*, 1966) manastıra kapanan bir genç kızın karşılaştığı dinsel sömürüyü, romana bağlı bir biçimde ele alırken, yine tiyatro etkili bir anlatıma yer verir. Racine'in bir oyununun hazırlanmasından yola çıkan *L'Amour Fou* (*Çılgın Aşk*, 1968) tiyatro ile yaşam arasındaki ilişkiye eğilirken, zamanı da filmin kişileri arasına sokmayı dener. Ama dört saati aşan uzunluğu, filmin ilgiyle izlenmesini engeller. Uzunluk tutkusu Rivette'i, yine bir tiyatro ortamını ele alan ve 16 mm ile çekilen *Out One*'da (1970) on iki saatlik bir süreye ulaştırır. Böyle olunca film, topu topu bir kez bir kültür evinde seyirci önüne çıkabilir. (Yönetmen daha sonra filmi kısaltarak 260 dakikalık bir kopya da hazırlayacaktır.) Uzunluğu bu kez üç saati biraz aşan *Céline et Julie Vont en Bateau* (*Céline ve Julie Gemide*, 1974) yönetmenin doğaçlamaya yer veren, kurmaca ile belgeseli iç içe geçiren anlatımını, fantastiğin gerçekliği bastırdığı bir güldürüye dönüştürür. *Merry-Go-Round* (*Atlıkarınca*, 1979), *Le Pont du Nord* (*Kuzey Köprüsü*, 1981) hep gerçeklik, kurmaca ve düş arasındaki ilişkilere eğilen, sinemaya tiyatronun gözünden bakmayı deneyen çalışmalardır. Emily Brontë uyarlaması *Hurlevent* (*Rüzgârlı Tepe*, 1986) romanın konusunu günümüze taşırken, yazarın romantizmini yok eder. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazanan *La Belle Noiseuse* (*Tatlı Bela*, 1991) sanatta yaratıcılık üzerine ve uzunluğu yine dört saati bulan bir filmdir. İki bölümlük *Jeanne La Pucelle* (*Bakire Jeanne*, 1992) ise Jeanne d'Arc'ın yaşam öyküsünü perdeye aktarır. Yeni Dalga'nın en çetin yönetmenlerinden biri olan Rivette'in, seyirciyi filmin çeşitli bileşenlerini incelemeye yönelten, bu bileşenler arasında mantığa ya da anlatıma dayanan bir ilişki yerine duygulara dayanan bir bağlantı kuran son derecede kişisel filmleri, sevenleri olduğu gibi sevmeyenleri de olan bir sinemanın örnekleridir.

La Gazette du Cinéma dergisinin üçüncü kurucusu, asıl adı Jean-Marie Maurice Schérer olan **Eric Rohmer**'dir (d. 1920). Edebiyat öğretmenliği yapan, Gilbert Cordier takma adıyla *Elizabeth* adlı bir roman yayınlayan, André Bazin'in ölümünden sonra *Cahiers du Cinéma* dergisinin yönetimini üstlenen, Claude Chabrol ile birlikte Alfred Hitchcock üzerine bir kitap yazan Rohmer

de, eleştirmen arkadaşları Rivette, Truffaut ve Chabrol gibi yönetmenliği denedi. Orta ve kısa uzunlukta birçok film çekti. Filmin seçkin bir seyirciye yönelik bir ürün olduğunu savunan Rohmer'in ilk kurmaca filmi *Le Signe du Lion* (*Aslan Burcu*, 1959) oldu. Büyük bir ilgisizlikle karşılaşan bu filmden sonra, yönetmen "ahlakçı öyküler" genel başlığı altında topladığı altı film çekti. *La Boulangère de Manceau* (*Manceau'lu Fırıncı Kadın*, 1963); *La Carrière de Suzanne* (*Suzanne'ın Mesleği*, 1963); *La Collectionneuse* (*Koleksiyoncu Kadın*, 1967); *Ma Nuit Chez Maud* (*Maud'daki Gecem*, 1969); *Le Genou de Claire* (*Claire'in Dizi*, 1970; *L'Amour l'Après-Midi* (*Öğleden Sonra Aşk*, 1972) adlarını taşıyan bu filmler bir tür felsefi deneme özelliği taşır. Bir bütünün bölümlerini oluşturan bu filmlerde, yönetmen, bireyin egemen ahlak anlayışı karşısındaki davranışını inceler. Kadın erkek ilişkilerine eğilerek, bireyin yaşamının değişik dönemlerindeki seçimleri üzerinde durur. Bir anlatıcı sesin eşlik ettiği bu filmlerin tümünde, bir kadınla ilişkide bulunup bulunmamak konusunda bir seçim yapmak zorunda kalan bir erkeğin ikilemi ele alınır. Sadakat ve ihanet arasındaki çatışma gündeme getirilirken, Hıristiyan ahlak anlayışının benimsendiği görülür. Kadının, erkeğe oranla daha güçlü ve kararlı olduğu izlenimini veren bu denemelerde sinema açısından ilginç olan, yönetmenin konuşmalardan yola çıkarak, görüntülerle düşünsel bir tartışma ortamı yaratabilmesidir. Üstelik yönetmen her filmi, filmin geçtiği mevsimde ve mekânda çekmiştir. *Koleksiyoncu Kadın*'daki ressamı bir ressama, *Maud'daki Gecem*'deki Marksist tarihçi ve rahibi, bir tarihçiye ve rahibe, *Claire'in Dizi*'ndeki kadın romancıyı bir kadın romancıya oynatmış olması, ayrıntılara verdiği önemi gösterir. Rohmer, bir sonraki döneminin çalışmaları için yine genel bir başlık seçer: "Güldürüler ve atasözleri." Bir sonraki genel başlık ise "mevsim masalları" adını taşıyacaktır. "Güldürüler ve atasözleri"nin *La Femme de l'Aviateur* (*Havacının Karısı*, 1981), *Le Beau Mariage* (*Güzel Evlilik*, 1982), *Pauline à la Plage* (*Pauline Plajda*, 1983), *Les Nuits de la Pleine Lune* (*Dolunay Geceleri*, 1984) *Le Rayon Vert* (*Yeşil Işın*, 1986) başlıklı filmleri arasında bir konu ortaklığı yoktur. Ama yine kadın erkek ilişkileri gündeme gelir. Bireyler bu kez ahlak kurallarından çok, burjuva toplumunun kurallarıyla çatışırlar. Kadın kahramanların öne çıktığı görülür. Anlatıcının yerini bol konuşmaların aldığı bu filmler, yönetmenin yarattığı kendine özgü dünyanın örnekleridir. "Mevsim masalları" *Conte de Printemps* (*İlkbahar Masalı*, 1990), *Conte d'Hiver* (*Kış Masalı*, 1992), *Conte d'Eté* (*Yaz Masalı*, 1996) ile *Conte d'Automne*'dan (*Güz Masalı*, 1998) oluşur. Bu diziyi Shakespeare'den esinlenerek tasarladığını söyleyen Rohmer, yine kadın erkek ilişkilerinin derinliklerine inmeyi dener. Yaşananla, yaşanması özlenen arasındaki çelişkileri gündeme getirmek ister. Rohmer'in bu genel başlıklı filmlerin yanı sıra, Von Klesite'tan (*La Marquise d'O* / *O Markizi*, 1975) ve Chrétien de Troyes'den (*Perceval le Gallois*/ *Galyalı Perceval*, 1978) edebiyat uyarlamaları yaptığını da belirtmek gerekir. Rohmer, adı Yeni Dalga akımıyla

birlikte anılsa da, bu akımdan çok, sinema dünyasında bir benzeri olmayan anlayışıyla, gözden çok beyne yönelik bir sinemanın temsilcisidir.

Eleştirmenlik yaptıktan, kısa filmler çektikten sonra önemsiz bir bilimkurgu filmiyle (*Un Amour de Poche / Cep Aşkı*, 1957) yönetmenliğe başlayan **Pierre Kast** (1920-1984) edebiyata ve egzotik ülkelere ilgi duyan, gönül ilişkilerine alaycı bir bakışla eğilen, geçmiş yüzyılların ahlak anlayışını özleyen bir sinemacı olarak tanındı. İlk filmini izleyen *Le Bel Âge* (*Güzel Çağ*, 1959) mutluluğu tanımlamayı deneyen bir çalışma oldu. Yönetmenin en önemli filmi sayılan *La Morte Saison des Amours* (*Aşkların Ölü Mevsimi*, 1962) bir kadınla iki erkeğin birlikte yaşamak kararıyla noktalanır. Bir hafta sonunu bir arada geçirmeye karar veren altı çifti bir araya getiren *Vacances Portugaises* (*Portekiz Tatili*, 1963) sevebilmenin zorluğu üzerinde durur. *Les Soleils de L'île de Paques* (*Paskalya Adası'nın Güneşleri*, 1972) insanların beyninin, güneş biçimli varlıklar tarafından sorgulandığı ve oldukça ağır akışlı bir bilimkurgu denemesidir. Etnografik göndermelere yer veren masalsı anlatımlı *Le Drapeau Blanc d'Oxala* (*Oxala'nın Beyaz Bayrağı*, 1974) ile bol konuşmalı *Un Animal Doué de Déraison* (*Akılsızlıkla Donanmış Bir Hayvan*, 1975) ise Brezilya'da çekilmiştir. Amatör bir heyecanın egemen olduğu sinemasının oldukça ayrıksı olmasına karşılık Pierre Kast, yazdığı romanlarla daha geniş bir kitlenin ilgisini çekmiştir. Pierre Kast, Yeni Dalga'nın öncüleri arasında yer alsa da, sinemasını bu akımın dışında saymak doğru olur.

Cahiers du Cinéma dergisinin kurucuları arasında yer aldığı daha önce belirtilen eleştirmen **Jacques Doniol Valcroze** (1920-1989) da, kısa filmler çektikten, Pierre Kast'ın *Güzel Çağ* filminin senaryosunu yazıp aynı filmde küçük bir de rol üstlendikten sonra *L'Eau à la Bouche* (*Ağzın Suyu*, 1959) ile yönetmenliği denedi. Barok bir şatoda yaşanan serbest ilişkileri ele alan bu incelikli filmden sonra çektiği *Le Coeur Battant* (*Çarpan Yürek*, 1960), *La Dénonciation* (*İhbar*, 1962) ve *L'Homme au Cerveau Greffé* (*Takma Beyinli Adam*, 1971) ticari yanları daha ağır basan filmler oldu.

Agnès Varda, Jacques Demy, Henri Colpi, Chris Marker, Marguerite Duras, Jean Cayrol, Alain Robbe-Grillet gibi edebiyat kökenli yönetmenlerin ise Alain Resnais'nin çizgisini izlemeye çalıştıkları görülür. Agnès Varda ile kocası Jacques Demy'nin belgeselci bir tutum benimsemelerine karşılık, filmlerinde edebiyat etkisinin ağır bastığı görülür.

Usta bir fotoğrafçı olan **Agnès Varda** (d. 1928) başarılı kısa filmler çektikten sonra kurmacaya yöneldi. En iyi filmi sayılan ve bir kadının kanser olup olmadığını belirleyecek bir buçuk saatini konu edinen *Cléo de Cinq à Sept* (*Cléo Beşten Yediye*, 1962) ile hem Paris'i belgeledi hem kadının konumunu ele aldı, hem de ölüme karşı koyabilmek için ölüm gerçeğini kabullenmenin gereğini vurguladı. Daha sonra yönettiği, izlenimci resim anlayışından esinlenen *Le Bonheur* (*Mutluluk*, 1964); sanatsal yaratıcılık üzerine eğilen *Les Créatures*

(*Yaratıklar*, 1966); kadın haklarını gündeme getiren *L'Une Chante l'Autre Pas* (*Biri Şarkı Söylüyor Öbürü Söylemiyor*, 1976) gibi filmleri belgeselci anlayışları, dağınık ama lirik anlatımları ile aykırı bir sinemanın örnekleri oldu. ABD'de çektiği *Black Panther* (*Kara Panter*, 1968) ile *Lions Love* (*Aslanların Aşkı*, 1969) ise siyasal içerikleriyle dikkati çekti. Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan kazanan *Sans Toit Ni Loi* (*Damsız ve Yasasız*, 1985) bir kadının soğuktan ölmesinden yola çıkarak, toplumun duyarsızlığını eleştirdi. Kocası Jacques Demy'nin ölümü üzerine çektiği *Jacquot de Nantes* (*Nantes'lı Jacquot*, 1991), Demy'nin çocukluğunu ve gençlik yıllarını perdeye getirdi.

Jacques Demy (1931-1990) Anouk Aimée'nin başrolü oynadığı ilk filmi *Lola*'da (1961) bir kabare şarkıcısının yaşamına eğilirken, hem Max Ophüls'e gönderme yapıyor hem de Nantes kentini eksen alan ve müziğin ağır bastığı duygusal bir masal anlatıyordu. Demy, beste ve dekorun senaryonun önüne geçmesi anlayışını, müziğini yine Michel Legrand'ın hazırladığı *La Baie des Anges*'da da (*Melekler Körfezi*, 1963) sürdürdü. Catherine Deneuve ile Nino Castelnuovo'nun başrolleri paylaştıkları *Les Parapluies de Cherbourg* (*Cherbourg Şemsiyeleri*, 1964) ise yönetmenin başyapıtı sayılır. Konuşmaların tümünün, Michel Legrand'ın bestelediği şarkılara dönüştüğü film, yine masalsı havasıyla dikkati çeker ve Amerikan müzikalleriyle boy ölçüşebilecek bir düzeye erişir. Cannes Festivali'nde Altın Palmiye ile ödüllendirilen bu filmi izleyen *Les Demoiselles de Rochefort* (*Tatlı Günler*, 1966) aynı bestecinin müziğini bu kez danslara daha ağırlık veren bir anlayışla ve yine bir masal havası içinde perdeye aktardı. Los Angeles'te çekilen *Model Shop* (1968), Charles Perrault'nun masalından uyarlanan *Peau d'Ane* (*Eşek Derisi*, 1971), İngiltere'de çekilen ve bir başka masal uyarlaması olan *The Pied Piper of Hamelin* (*Fareli Köyün Kavalcısı*, 1973) çok önemli filmler olmasalar da, yönetmenin fantastik havasını yansıtan çalışmalardır. Toplumsal barışın bozulduğu, tersane işçilerinin grev yaptığı bir Nantes ortamında bir melodramı perdeye getiren *Une Chambre en Ville*'in (*Kentte Bir Oda*, 1982) müziği Michel Colombier'nindir. Film yine baştan sona şarkılı olsa da, bu kez neşenin yerini hüzün almıştır. Yves Montand'ın yaşam öyküsüne eğilen *Trois Places Pour le 26* (*26'sı İçin Üç Yer*, 1988) ise yönetmenin deyişiyle "mantığa uygun" bir müzikaldir. Demy'nin, şarkıları oyuncular yerine *play back* yöntemiyle şarkıcılar tarafından söylenen filmlerinin, Fransız sinemasının en başarılı müzikal örnekleri olduğunu kabul etmek gerekir.

Saygon'da doğan, 18 yaşında geldiği Paris'te Komünist Parti saflarında direniş hareketine katılan **Marguerite** (Donnadieu) **Duras** (1914-1996) Hemingway etkisi taşıyan ilk romanlarından sonra Yeni Roman akımının en önemli kalemlerinden biri oldu. Alain Resnais'nin yönettiği *Hiroşima Sevgilim* için yazdığı senaryo ile büyük ilgi uyandıran Duras, kendi oyunundan uyarladığı *La Musica*'yı (*Müzik*, 1966) Paul Seban ile ortaklaşa yöneterek yönetmenliği de denedi. Bu filmi, aralarında *La Femme du Gange* (*Ganjlı Kadın*, 1974),

India Song (*Hindistan Şarkısı*, 1975), *Détruire Dit-Elle* (*Yıkmak Dedi*, 1969), *Baxter Véra Baxter* (1976), *Le Camion* (*Kamyon*, 1977), *L'Homme Atlantique* (*Atlantik Adamı*, 1982), *Les Mains Négatives* (*Olumsuz Eller*, 1988) gibi çalışmaların da bulunduğu yirmi dolayında film izledi. Metnin ağırlık taşıdığı, bir nesneyi, bir ortamı çağrıştırmak için kimi sözcüklerin film boyunca yinelendiği ve bireyi belleksiz bırakan ölüm ve çılgınlık korkusunun ele alındığı bu filmlerde, Duras'ın sinema dilini yıkmayı ve geleneksel sinema anlatımına aykırı bir anlatım yaratmayı amaçladığı görülür. Duras'ın, sözle görüntü arasında özgün bir bağlantı kuran ve kendi belleğinin uzantısı sayılabilecek filmlerinin, ancak gönderme yaptıkları ortamı kavrayabilenlerde ilgi uyandırdığını söylemek yanlış olmaz.

Yeni Roman akımının kurucularından **Alain Robbe-Grillet** (1922-2008) de, Alain Resnais'nin yönettiği *Geçen Yıl Marienbad*'da için yazdığı senaryonun büyük ilgi görmesi üzerine yönetmenliğe başladı. İlk filmi *L'Immortelle*'de (*Ölümsüz Kadın*, 1963) İstanbul'a atanan bir öğretmenin (Jacques Doniol-Valcroze) burada tanıştığı bir kadınla ilişkisinden yola çıkarak, bilinmeyen bir kentte zamanı ve uzamı parçalamayı denedi. Bu filmi *Trans-Europ-Express* (*Trans-Avrupa Ekspresi*, 1967), *L'Homme Qui Ment* (*Yalan Söyleyen Adam*, 1967), *Glissement Progressif du Plaisir* (*Zevk Oyunları*, 1974), *Le Jeu Avec le Feu* (*Ateşle Oyun*, 1975), *La Belle Captive* (*Güzel Esire*, 1982), *Un Bruit Qui Rend Fou* (*Çıldırtan Bir Gürültü*, 1995) gibi, sözcükler yerine görüntülerle yazılmış bir edebiyat metni izlenimi uyandıran çalışmalar izledi. Seyirciye bir polis filminin labirent benzeri ortamını sunan, kimi zaman mazoşizme ulaşan duyarlıksız bir erotizme yer veren ve burjuva psikolojisini parçalamayı amaçlayan bu filmler, çözülmeyi bekleyen birer bilmece izlenimi uyandırırlar. Bilmeceyi çözmeyi başaran ya da çözdüğünü sanan seyirci sayısının ise oldukça sınırlı olduğunu söylemek abartı sayılmamalıdır.

Sinema-Gerçek (Cinéma-Vérité)

Fransız etnoloji uzmanı ve belgesel sinemacı Jean Rouch'un başlatttığı "*cinéma-vérité*" (*sinema-gerçek*) akımı, daha önce değinilen Dziga Vertov'un haber filmi *Kinopravda*'dan (*Sinema Gerçeği*) esinlendi. Vertov, *Kinopravda*'nın her sayısında değişik haberlere yer vermek yerine tek bir haberi ele alarak işlemişti. Vertov'a göre sinema alıcısı insan gözünden daha iyi görebilmek yeteneğine sahipti. Sinema alıcısı bir mikroskop ve teleskop gibiydi. Gerçekliği yakalayabilmek için, insanları haberleri olmadan filme almak gerekti. Sinema dekor, kostüm, oyuncu gibi tiyatroya özgü öğelerden arındırılmalıydı. Sinema yaşamı ve gerçekliği yansıtan bir araç olmalıydı. Vertov'un çizgisini benimseyen ve geleneksel belgeselin görüntüleri yorumlamaya dayanan anlayışını yetersiz bulan Jean Rouch, Fransız Afrika'sında çektiği ilk belgesellerinde ön düzenle-

me yapmayarak, kurguya yer vermeyerek, gerçeğe olabildiğince yakın sonuçlar elde etmeyi amaçladı. Nesnel gerçekliği yakalamayı amaçlayan Jean Rouch (ve onu izleyen Chris Marker, Joris Ivens, Mario Ruspoli, François Reichenbach, Jean Eustache gibi sinemacılar) "sinema-gerçek"i yanılmaz bir yöntem olarak değerlendirmekten çok, çağdaş gerçekliğin incelenmesine bireysel bir katkı aracı olarak ele aldılar. Alıcıyı kimi kez "kışkırtıcı" olarak kullanıp, ortaya çıkan davranışları ve tepkileri saptayarak, sinemanın gözü önünde yaşam bulan bir gerçekliği saptadılar.

Jean Rouch (1917-2004) daha etnoloji öğrenimi görürken Nijer Irmağı havzasında araştırmalar yaptı. Irmağı bir salla baştan sona aşarak, 16 mm'lik bir alıcıyla ilk belgesellerini (*Chasse à l'Hippopotame / Gergedan Avı*, 1946; *Au Pays des Mages Noirs / Kara Büyü Ülkesinde*, 1947; *Initiation à la Danse des Possédés / Ecinniler Dansına Başlangıç*, 1949) çekti. Çektiği filmleri yöre insanlarına göstererek tepkilerini saptayan Rouch, Venedik Festivali'nde ödüllendirilen *Maîtres Fous* (*Çılgın Ustalar*, 1954) ile ilk önemli ürününü verdi. Haukas kabilesinde şeytan ve cin ayinlerini belgeleyen film, bilinmeyen bir uygarlığın özelliklerine eğilirken, belgeselin de ötesine geçerek sanki bir kurmaca filmi havasına bürünüyordu. Yönetmen yalnızca belgelemekle yetinmiyor, ayine katılanlara sanki birer oyuncu işlevi de yüklüyordu. *Moi un Noir* (*Ben Bir Karaderili*, 1959) daha da ileri giderek, Abidjan'a çalışmaya gelen karaderililerin yaşamını yer yer bir kurmaca gibi işledi. Adını Paul Eluard'ın bir şiirinden alan *La Pyramide Humaine* (*İnsan Piramidi*, 1961) Abidjan'da bir lisede okuyan beyaz ve karaderili öğrenciler arasındaki iletişimsizliği ele aldı. Artık etnolojiden sosyolojiye yöneldiği görülen yönetmen, Edgar Morin ile ortaklaşa çektiği *Chronique d'un Été*'de (*Bir Yaz Güncesi*, 1961) mutluluk kavramını tartıştı. Mali sınırında yaşayan Peuhl kabilesinin aslan avı geleneklerini saptayan *La Chasse à Lion à l'Arc* (*Okla Aslan Avı*, 1965) yönetmenin en olgun filmleri arasında yer aldı. Karaderililerin "ormanlar kralını" avlama hazırlıkları ilgiyle izlenen bir gösteriye dönüşüyordu filmde. Afrikalı iki iş adamının gözünden Paris'i veren *Petit à Petit* (*Azar Azar*, 1969) ise yönetmenin deyişiyle "sömürgeciliğin, bilgili kişilere bilgisiz kişileri sorgulatan uzantısı antropolojiyi, değişik kültürlerden bireyler arasında bir köprüye dönüştürme amacına yönelik" bir çalışmadır. Bu filmdeki alaycı bakış, fabrikaların, üniversitelerin, çağdaş kültürün ve yaşam biçiminin tartışmaya açıldığı *Dionysos*'da (1984) da varlığını sürdürdü. *Liberté Égalité Fraternité et Puis Après*'den (*Özgürlük Eşitlik Kardeşlik ve Sonrası*, 1990) sonra çektiği *Faire Part: Musée Henri Langlois* (*Tanıtmak: Henri Langlois Müzesi*, 1997) ise Henri Langlois'nın Fransız Sinemateği içinde kurduğu müzeyi tanıtır. Müze, filmin çekildiği yıl yandığı için bu film büyük bir önem taşır. Ele aldığı toplumlara ya da bireylere, bu toplumların ya da bireylerin kültürel kimliklerine büyük bir saygı göstererek yaklaşan Rouch'un filmlerinin temelinde insancıl bir bakışın yattığını söylemek doğru olur. Yüzü aşkın

film çeken Rouch için Rivette'in yaptığı değerlendirme şöyledir: "Fransız sinemasının gelişiminde Rouch, Godard'dan daha önemlidir. Çünkü Godard yalnızca kendisi için geçerli ve başkaları için örnek oluşturmayan bir yönde ilerlerken, Rouch'un başarısız filmleri bile örnek filmlerdir."

Chris (Christian François Bouche-Villeneuve) **Marker** (d. 1921) direniş hareketine katıldıktan, düzyazılar, şiirler yayınladıktan, gazetecilik yaptıktan, Alain Resnais ile birlikte *Heykeller de Ölür*'ü yönettikten sonra, Çin'den, Japonya'dan, Küba'dan İsrail'e dek dünyanın dört bir yanını dolaşarak kültür devrimlerini belgeleyen filmler yaptı. Filmlerini bir gezi günlüğü gibi geliştiren, kimi kez edebiyat dilinin ağır bastığı akıcı açıklamalarla görüntüleri destekleyen Marker, görüntü ile metin arasındaki uyumu sağlamadaki ustalığıyla da tanındı. İlk filmi *Dimanche à Pekin*'i (*Pekin'de Pazar*, 1956), *Lettre de Sibérie* (*Sibirya Mektubu*, 1958), İsrail'de çektiği *Description d'un Combat* (*Bir Savaşın Betimlenmesi*, 1960), *Cuba Si* (*Küba Evet*, 1961) ve *Le Joli Mai* (*Güzel Mayıs*, 1963) izledi. Cezayir Savaşı'nın hemen ertesinde Paris'in değişik katmanlarından insanlarla yapılan söyleşilere yer veren *Güzel Mayıs*, "sinema-gerçek" anlayışının en başarılı örneklerinden biri sayılır. Kaygılarını, sorunlarını, sıkıntılarını, özlemlerini dile getiren insanların yönlendirdikleri film, yönetmenin bile kestiremediği bir doğrultuda gelişir sanki. *La Bataille des Dix Millions* (*On Milyonun Savaşı*, 1970), *Les Mots Ont un Sens* (*Sözcüklerin Anlamı Vardır*, 1970) gibi filmlerden sonra çektiği *Level Five* (*Beşinci Derece*, 1997) İkinci Dünya Savaşı'nın önemli çarpışmalarından birini oluşturan Okinawa Savaşı'nı konu edinir. Aynı yıl çektiği *Le Fond de l'Air Est Rouge. Scènes de la Troisième Guerre Mondiale 1967-1977* (*Havanın Dibi Kırmızı. 1967-1977 Üçüncü Dünya Savaşından Sahneler*) ise siyasal sinemanın önemli örneklerinden biri oldu. Dünyanın çeşitli yörelerinden sağlanmış eski filmlerden, haber filmlerinden, mektuplardan, şiirlerden, söyleşilerden yararlanan yönetmen, çok ustalıklı bir kurgunun da katkısıyla 68 Mayısı'nın niçin başarılı olamadığını inceler. Üçüncü dünya savaşının çoktan başlamış olduğu ve önerilen yeni dünya düzeninin, kabul edilebilir bir barış içermediği sonucuna varır. Bu filmin çekiminden bu yana geçen yıllar boyunca yaşananlar, Marker'in öngörüsünün ne yazık ki doğru olduğunu göstermiştir.

Fréderic Rossif (1922-1990) ile **François Reichenbach** 1922-1993) de "sinema-gerçek"ten etkilenmiş olan iki belgeselcidir. Bu iki sinemacı da, olaylara ve kişilere geleneksel sinemanın kalıplarına göre daha dolaysız bir biçimde yaklaşarak gerçeklikle daha doğrudan bir ilişki kurmayı amaçlar. Rossif ilkin nazi toplama kamplarını ele alan *Le Temps du Ghetto* (*Ghetto Zamanı*, 1961) ile İspanya İç Savaşı'na eğilen *Mourir à Madrid*'i (*Madrid'te Ölmek*, 1963) çektikten sonra *Les Animaux* (*Hayvanlar*, 1964) ile hayvanlar dünyasına eğildi. Aynı ortama ilgisini *La Fête Sauvage* (*Vahşi Şenlik*, 1976) ve *Sauvage et Beau* (*Vahşi ve Güzel*, 1984) adlı çalışmalarında da sürdürdü. *La Révolution d'Octob-*

re (*Ekim Devrimi*, 1967) ise devrim yıllarında çekilmiş haber filmlerinden de yararlanılarak, Mayakovski, Troçki, Vertov, Essenin gibi kişileri de perdeye getiren bir belgesel oldu. François Reichenbach ise *Les Marines* (*Denizciler*, 1957), *L'Amérique Insolite* (*Bilinmeyen Amerika*, 1960) ile dikkati çekti. *Bilinmeyen Amerika*, Amerikan yaşam biçiminin bir Fransıza ters gelen yönlerini beyaz perdeye getirdi. *Un Coeur Gros Comme Ça* (*Kocaman Bir Yürek*, 1962) Paris'te yaşayan karaderili bir boksörün portresini çizerken, *La Douceur du Village* (*Köyün Dinginliği*, 1964) kırsal kesimde yaşam koşullarını gündeme getirdi. *Sex O'clock USA* (*ABD'de Seks Saati*, 1979) ise cinsellik üzerine bir araştırma oldu.

Mario Ruspoli (1925-1986) Yunan armatör Onassis'in desteğiyle çektiği *Les Hommes de la Baleine* (*Balina İnsanları*, 1958) adlı belgeselden sonra iki filmle "sinema-gerçek" tarihinde yer aldı. *Les Inconnus de la Terre* (*Toprağın Tanımadıkları*, 1961) adlı ilk film, geri kalmış bir bölge olan Cévennes'de köylülerin niçin göç etmek zorunda kaldıklarını inceledi. *Regards Sur la Folie* (*Deliliğe Bakış*, 1962) adını taşıyan ikinci film ise yine aynı bölgede yer alan bir akıl hastanesinin içler acısı koşullarını saptadı.

Özgür Sinema (Free Cinema)

3 Şubat 1956 günü Londra'da National Film Theatre'da British Film Institute tarafından "*Free Cinema*" (Özgür Sinema) başlığı altında düzenlenen gösterinin programında yer alan üç kısa film, yeni bir sinema anlayışının da ilk örneklerini oluşturur. Aralarında Karel Reisz, Tony Richardson, Lindsay Anderson, Walter Lassaly'in de bulunduğu genç sinemacılar, gerçekliği doğal akışı içinde saptayabilmek için, taşınabilir alıcılarla sokaklarda, işyerlerinde, eğlence yerlerinde, okullarda vb çekim yapılması, özellikle gençlerin dünyasının ele alınması gerektiğini savunuyorlardı. Lindsay Anderson'ın, *Free Cinema* olarak nitelendirdiği bu hareket, endüstriden bağımsız filmler ürettiği ve her film yönetmenin topluma bakışını hiçbir baskı altında kalmadan yansıttığı için "özgür" bir sinemaydı. Yeni Gerçekçilik akımından etkilendiği görülen ve Yeni Dalga ile neredeyse eşzamanlı olarak ortaya çıkan bu eğilim John Grierson'ın 1930'larda gündeme getirdiği belgesel anlayışını sürdürüyor, film üretiminin geleneksel kalıplarına karşı çıkarak filmde kurmacanın payının olabildiğince azaltılmasını öneriyordu. Kurmaca yapıldığında da toplumsal sorunlara eğilmeli, gerçekliğe daha korkusuz bir biçimde yaklaşılmalıydı. Yukarıda sözü edilen gösteride yer alan ve 16 mm ile çekilmiş olan üç film, Lindsay Anderson'ın yönettiği O *Dreamland* (*Düşler Ülkesi*, 1953), Karel Reisz ile Tony Richardson'ın ortaklaşa yönettikleri *Mamma Don't Allow* (*Anne İzin Vermiyor*, 1953) adlı iki kısa filmle, Lorenza Mazzetti'nin yönettiği orta uzunlukta (50 dakika) *Together* (*Birlikte*, 1956) başlıklarını taşıyordu. İlk film bir panayırda insanların

nasıl eğlendiklerini gösteriyor; ikinci film bir *pub*'da dans ederek günlük yorgunluklarından sıyrılan kadınlı erkekli öğrencileri ve çalışanları ele alıyordu. Londra'da yaşayan iki sağır dilsizin toplumdan kopuk yaşamına eğilen üçüncü film ise Zavattini etkileri taşıyan yarı kurmaca bir yapıya sahipti. Filmlerin gösterilmesinden sonra Anderson ile Reisz'ın kaleme almış oldukları bir bildiri okundu. Anderson ve Reisz önceleri (Tony Richardson ile birlikte) kurucusu oldukları *Sequence*, daha sonra da *Sight and Sound* dergisinde yazdıkları yazılarla yukarıda değinilen görüşlerini açıklamışlar, Gavin Lambert ise bu görüşlere kuramsal bir biçim de kazandırmıştı. (British Film Institute tarafından o yıllarda üç ayda bir yayımlanan *Sight and Sound* dergisinin, Fransız *Cahiers du Cinéma* dergisinin işlevine benzer bir işlev yüklendiği görülür.) 1956 ile 1959 yılları arasında National Film Theatre'da bu anlayışa uygun filmler içeren altı gösteri düzenlendi. Gösterilerde Fransız ve Polonyalı sinemacıların ürünlerine de yer verildi. Kısa bir süre içinde belgesel alanından kurmaca alanına da sıçrayacak olan bu anlayışın kolayca benimsenmesinde, İngiltere'nin o yıllarda yaşamakta olduğu toplumsal gelişmelerin de büyük bir etkisi olmuştur. Büyük Britanya İmparatorluğu'nun sona erdiği, uluslararası politikada İngiltere'nin ağırlığının kalmadığı o yıllarda, ülke, tarihinin en büyük siyasal bozgunlarından birine tanık oluyordu. Mısır Devlet Başkanı Cemal Abdülnasır'ın Süveyş Kanalı'nı millileştirmesi (Temmuz 1956) üzerine, Muhafazakâr Partili Başbakan Anthony Eden'in deyişiyle "soluk borusunun tıkanmasına" boyun eğmek istemeyen İngiltere, İsrail ve Fransa ile birlikte Mısır'a karşı kaba güç kullanmayı denedi. İsrail karadan Mısır'a saldırırken, İngiliz ve Fransız uçakları Mısır hava alanlarını bombaladı, Port Said'e paraşütçü birlikleri indirildi (Kasım 1956). ABD'nin katılmadığı savaş, SSCB'nin, İngiliz ve Fransız kuvvetlerinin Mısır'dan çekilmemesi durumunda, Londra ve Paris'in nükleer bir savaşın merkezi olabileceği konusunda "uyarısı" İngiltere ve Fransa'yı Birleşmiş Milletler'in ateşkes çağrısına uymak zorunda bıraktı. İngiliz ve Fransız kuvvetlerinin Mısır'dan çekilmesi, emperyalizmi dize getiren Abdülnasır'ın Arap dünyasındaki saygınlığının artmasına, İngiltere'de ise toplumsal çalkantılara yol açtı. Daha savaş sona ermeden, İngiliz birliklerinin Mısır'dan çekilmesi için Londra'nın Trafalgar Alanı'nda on binlerce kişinin katıldığı bir gösteri düzenlendi. Bir yandan da, nükleer silahlanmadan tek yanlı olarak vazgeçilmesi konusunda sürekli gösteriler yapılıyordu. Geleneksel değerlere karşı çıkan genç kuşak yeni bir kimlik arıyor, kültürel üretimin bütün kollarında değişim gerekliği vurgulanıyordu. Londra'nın varlıklı West End halkı ile yoksul East End halkı arasındaki karşıtlık gündeme getiriliyor, John Osborne'un oyunları genç kuşağın "öfkesini" sahneye taşıyordu. Arnold Wesker, Harold Pinter gibi yazarlar da aynı doğrultuda oyunlar yazıyordu. *Angry Young Men* (*Öfkeli Gençler*) olarak tanımlanan bir kuşak, iktidara neredeyse savaş açıyordu. Lindsay Anderson'ın yanı sıra tiyatro yazarı John Osborne, eleştirmen Kenneth Tynan,

denemeci Colin Wilson, romancı John Wain gibi aydınlar, krallık kurumunu, sömürgecilik özlemlerini, örtülü ırkçılığı, eğitim düzenini, orta ve yüksek sınıfların değerlerini eleştiriyordu. Hele, Osborne'un krallık kurumuna ve kral ailesine yönelttiği eleştiriler büyük yankılar uyandırıyordu. Televizyonun hızla yaygınlaşması sonucunda seyircisi azalan sinema endüstrisi ise iki büyük yapımevinin (Rank ve Warner Brothers'ın uzantısı olan ABC) egemenliği altındaydı. Lindsay Anderson'un değerlendirmesine göre İngiliz sineması sıradan güldürü filmleriyle, savaşın dehşetini vurgularken İngiliz askerlerinin kahramanlığını yücelten filmlerden başka bir şey üretmiyordu. Yukarıda sözü edilen kısa filmler British Film Institute'ün sağladığı sınırlı olanaklarla yapılmıştı. Aynı kuruluşla, Ford Motor Company'nin desteği benzer anlayıştaki üretimin sürmesini sağladı. Böylece çekilen belgeseller arasında Anderson'ın, o yıllarda Covent Garden'da kurulan pazardaki satıcıları konu edinen filmi *Every Day Except Christmas* (*Noel Hariç Her Gün*, 1957); Reisz'ın Londra'nın yoksul bir mahallesindeki bir gençlik kulübünü belgeleyen filmi *We Are The Lambeth Boys* (*Lambeth'li Çocuklar*, 1959); Schlesinger'in Waterloo İstasyonu'nu ele alan filmi *Terminus* (1961); özellikle de, nükleer silahsızlanma yürüyüşünü belgeleyen, birçok yönetmenin ortak ürünü *March to Aldermaston* (*Aldermaston Yürüyüşü*, 1958) dikkati çekti.

Jack Clayton'un ilk yönetmenlik denemesi *Room at The Top*'ın (*Tepedeki Oda*, 1959) gösterime girmesi ise İngiliz seyircisinin yeniden sinema salonlarına dönmesini sağlayan olay oldu. Genç kuşağın en sevilen yazarlarından John Braine'in çoksatan romanından uyarlanan ve Laurence Harvey ile Simone Signoret'nin başrolleri üstlendikleri film, küçük bir kasabada yükselmek isteyen bir delikanlının, ancak mutluluğunu feda ederek bu amacı gerçekleştirmesini konu ediniyordu. Simone Signoret'ye En İyi Kadın Oyuncu Oscarı'nı kazandıran, ayrıca en iyi senaryo ödülüne de değer bulunan *Tepedeki Oda*, hem toplumun iliğine işlemiş yolsuzlukları açık sözlülükle vurguluyor, hem de burjuva ahlak anlayışını eleştiriyordu. Siyah beyaz görüntülerin büyük bir duyarlıkla çevreyi yansıttığı *Tepedeki Oda*'nın, cinselliğe o yıllar için aşırı sayılabilecek ölçülerde yer vermesi, Amerika ve İngiltere'de Katolik kuruluşların filme karşı çıkmasına, Avustralya'da ise filmin yasaklanmasına yol açacaktı. *Tepedeki Oda* olsun, Richardson'ın aşağıda değinilecek filmi *Öfke* olsun, anlatım açısından büyük yenilikler içermiyordu. Biri roman, biri tiyatro uyarlamasıydı. Ama yeni olan, iki filmin de kahramanının toplumun alt katmanlarından olmasıydı. İki filmde de küçük burjuva ahlak anlayışına karşı çıkılıyor, toplumsal ilişkilere egemen olan ikiyüzlülük vurgulanıyor, egemen sınıfın geleneksel değerleri eleştiriliyordu. İngiliz sineması ilk kez taşrayı konu ediniyor, sokaktaki adamın yaşamına eğiliyordu.

Fransız Yeni Dalga akımıyla eşzamanlı olmasına karşılık, bu akım gibi politikadan uzak durmayan, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı gibi toplumsal sorun-

lara öncelik tanıyan bu yeni anlayışın ilk önemli yönetmeni **Tony** (Cecil Antonio) **Richardson**'dır (1928-1991). Richardson tiyatro yönetmenliği yapmış, Londra'da Royal Court Theatre'da John Osborne'un oyunlarını sahneye koymuştu. İlk filmi de, Osborne'un aynı adlı oyunundan uyarladığı *Look Back in Anger* (*Öfke*, 1959) oldu. Bunu yine aynı yazardan uyarladığı *The Entertainer* (*Sahte Tebessüm*, 1960) izledi. Bu filmler Osborne ile Richardson'ın kurdukları Woodfall Yapımevi tarafından üretildi. (Woodfall, o yılların en önemli filmlerini üreten yapımevi olacaktır). Richard Burton'ın başrolü oynadığı *Öfke*'nin yeterince ilgi uyandırmamasına karşılık, Laurence Olivier'nin başrolü oynadığı *Sahte Tebessüm* büyük ilgi gördü. Yönetmenin daha sonra çevirdiği Shelagh Delaney'nin oyunundan uyarlanan *A Taste of Honey* (*Bir Parmak Bal*, 1961); Alan Sillitoe'nun bir öyküsünden uyarlanan *The Loneliness of The Long Distance Runner* (*Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*, 1962); Henry Fielding'in romanından uyarlanan *Tom Jones* (1963), Richardson'ın Karel Reisz ile birlikte yönetmiş olduğu yukarıda değinilen kısa filmi *Anne İzin Vermiyor*'un yalın gerçekçiliğine daha yakın çalışmalar oldu. Özellikle, Albert Finney'nin başrolü oynadığı ve 17. yüzyıl İngiltere'sinde soylu sınıfın yozlaşmış ahlak anlayışından kesitler getiren *Tom Jones* çok olumlu tepkiler uyandırdı. Bu filmin en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo, en iyi müzik Oscar'larını kazanması, Richardson'a, bir filmliğine de olsa, Hollywood'un kapılarını açtı. İlginç olan *Tom Jones*'un yapımcılığını, Amerikan United Artists Yapımevi'nin üstlenmiş olmasıydı. Özgür Sinema'nın başarısının doruğunu oluşturan *Tom Jones*, aynı zamanda bu anlayışın emekçi kesimin sorunlarından uzaklaşmasının da ilk örneği oldu. Richardson'ın ticari kaygılara öncelik tanımaya başlayan yeni tutumu, Marguerite Duras uyarlaması *The Sailor from Gibraltar* (*Cebelitarıklı Denizci*, 1966), *The Charge of The Light Brigade* (*Hafif Süvari Alayının Hücumu*, 1968), *Laughter in The Dark* (*Karanlık Dünya*, 1969), *Joseph Andrews* (1977) gibi filmlerin de bu nitelikte ürünler olmasına yol açtı. Ancak Nicol Williamson'ın başrolü oynadığı *Hamlet* (1969) bu kaygının dışında kalabildi.

Özgür Sinema anlayışını başlatanlardan **Lindsay Anderson** (1923-1994) kurucuları arasında bulunduğu *Sequence* dergisinde eleştiriler ve kuramsal yazılar yazdıktan sonra kısa filmler yöneterek yönetmenliğe başladı. Yeni bir sinema için Grierson'ın belgeselci anlayışının geliştirilmesi gerektiğini öne süren Anderson, kısa filmlerinde bu anlayışın örneklerini vermeyi denedi. Bir süre tiyatro yönetmenliği yaptıktan sonra Karel Reisz'ın yapımcılığını üstlendiği *This Sporting Life* (*Sporcunun Hayatı*, 1963) ile ilk kurmaca filmini çekti. David Storey'in romanından uyarlanan film, bir maden işçisinin (Richard Harris), rugby oyuncusu olarak ünlenmesini ama bu ünün bedelini ağır bir biçimde ödemek zorunda kalmasını konu edinir. Maden ocağının karanlığından kurtulup, güneşli stadyumların alkışlarına kavuşan "sporcu", bu kez de bambaşka bir düzenin oyuncağı olduğunu kavrar. Yönetmen sınıf değiştirme özlemin-

den yola çıkarak, çok sert bir biçimde olmasa da toplumsal gerçekliği eleştirir. Anderson, bir sonraki filmi *If* (*Eğer*, 1968) ile onu izleyen *O Lucky Man* (*Talihli Adam*, 1973) ve *Britannia Hospital* (*Britanya Hastanesi*, 1982) adlı filmlerinde eleştiri ölçüsünü daha da artırır. Jean Vigo ve Rudyard Kipling'den esinlendiği anlaşılan *Eğer*, eğitim sisteminin düzene ayak uyduracak kuşaklar yetiştirmesini eleştirir. Voltaire'in *Candide*'inden esinlenen *Talihli Adam*, Kafka'nın romanlarını çağrıştıran bir İngiltere ortamında her ne pahasına olursa olsun toplum içinde yükselmek isteyen bir gencin (Malcolm McDowell) serüvenlerini bir taşlama havası içinde verir. *Britanya Hastanesi* bir hastane ortamını konu edinerek, tıp bilimini, bürokrasiyi, soylular sınıfını, krallık ailesini, sendikacıları bir kara güldürü anlayışı içinde eleştirir. David Berry'nin oyununden uyarlanan ve biri kör iki yaşlı kızkardeşin (Lilian Gish ile Bette Davis) öyküsünü Çehov tiyatrosunu çağrıştıran bir biçimde veren *The Whales of August* (*Ağustos Balinaları*, 1987) ise olgun bir çalışmadır. Tiyatro ile sinemayı birlikte yürüten Lindsay Anderson az sayıda film çevirmiş olsa da, özgün ve yenilikçi bir sinemacıdır.

Çekoslovakya'da doğup, ülkesinin nazi Almanyası tarafından işgal edilmesi üzerine ailesiyle birlikte çocuk yaşta Londra'ya göç eden **Karel Reisz** (1926-2002) *Sequence* ve *Sight and Sound* dergilerinde eleştiriler yazdıktan, kısa filmler çektikten sonra ilk kurmaca filmi *Saturday Night and Sunday Morning* (*Sevişme Günleri*, 1961) ile İngiliz sinemasının önemli filmlerinden birini gerçekleştirdi. Alan Sillitoe'nun romanından uyarlanan film, Nottingham'da bir fabrikada çalışan bir işçinin (Albert Finney) gerçek yaşamının ancak Cumartesi geceleri ve Pazar sabahları ile sınırlı olduğunu belirtiyordu. İşçi sınıfının sorunlarına eğilen bu ilk İngiliz filmi, burjuva evliliğini, çocuk aldırmayı da tartışmaya açarken, içinde bulunduğu koşullara başkaldıran bir işçinin yavaş yavaş bilinçlenmesini ve filmin sonunda bu bilinçlenmenin siyasal bir boyut da kazanmasını vurguluyordu. Bu filmi izleyen *The Night Must Fall* (*Gece Olacak*, 1963), *Morgan, a Suitable Case For Treatment* (*Morgan*, 1966) ve *Isadora* (1969) toplumla uyuşumsuzluğun daha da öne çıktığı filmler oldu. *Gece Olacak*'ın kahramanı psikopat bir katildir (Albert Finney). King Kong ve Karl Marx hayranı *Morgan*, solun düş kırıklıklarını simgeler. Vanessa Redgrave'in başrolü oynadığı *Isadora* ise bir dönemin ünlü danscısı Isadora Duncan'ın hüzünlü yaşam öyküsünü perdeye getirir. Yönetmen çağdaş bireyin açmazlarını oldukça kötümser bir yaklaşımla ele almayı dener bu filmlerde. Daha sonra Hollywood'a giden Reisz'ın burada yönettiği *The Gambler* (*Kumarbaz*, 1974) ve *Who'll Stop The Rain* (*En Büyük Suç*, 1978) adlı filmler de aynı çizgiyi izler. Dostoyevski uyarlaması *Kumarbaz* bir alçalışın öyküsünü büyük bir tutarlıkla verirken, Robert Stone'un romanından uyarlanan *En Büyük Suç*, Vietnam Savaşı'na katılmış eski bir askerin öyküsünü antimilitarist bir tutumla işler. John Fowles'un romanından uyarlanan *The French Lieutenant's Woman* (*Fransız Teğmenin Ka-*

dını, 1981) Victoria dönemi İngiltere'sinde soylu olmayan bir kadınla (Meryl Streep) soylu bir erkek (Jeremy Irons) arasındaki ilişkiyi bir dönem filmi havasında verir. *Sweet Dreams* (*Tatlı Rüyalar*, 1985) bir şarkıcının yaşamını perdeye getirir. Arthur Miller'ın oyunundan uyarlanan ve senaryoyu De Miller'ın yazdığı *Everybody Wins* (*Kaybeden Kazanıyor*, 1990) ise özel bir detektifin soruşturmasından yola çıkarak, Connecticut'ın küçük bir kasabasının kirli yüzünü gözler önüne serer. Karel Reisz'ın, son çalışmaları, yönetmenin çizgisinden ödün vermemeye çalışarak geniş kitlelerin ilgisini çeken filmler yapmayı amaçladığını gösterir.

Ken (Kenneth) **Loach** (d. 1936) hukuk öğrenimi gördükten, tiyatro oyunculuğu yaptıktan, BBC televizyonunda çalıştıktan sonra başladığı yönetmenlikte, emekçiler arasından seçilmiş az sayıda kahramanı konu edinen yalın öyküleri belgeselci bir anlatımla perdeye aktardı. Genellikle tanınmamış oyuncuların rol aldıkları bu filmlerde, gerçekçi bir gözlemciliğin yanı sıra, usta bir oyuncu yönetimi de dikkati çekti. İngiliz İşçi Partisi'nin sol kanadına yakınlığı bilinen yönetmen, daha ilk filmi *Poor Cow*'da (*Düşen Kadın*, 1967) Londra'nın yoksul mahallelerinde yaşayan bir emekçi kadının yaşam mücadelesini konu edinirken, alıcının elde taşınması, TV haberlerini çağrıştıran söyleşiler yapılması gibi anlatım özelliklerine yer verdi. Yorkshire'daki bir madencilik kasabasında geçen *Kes* (*Kerkenez*, 1969) yetersiz bir eğitim düzeninin kurbanı bir yeniyetmenin öyküsünü, gerçekçilikle duygusallığı bağdaştıran bir anlatımla işledi. Profesyonel oyunculara yer vermeyen ve işçi sınıfının koşullarını gerçekçi bir anlayışla ele alan film, sermaye sınıfını sert bir biçimde eleştirdi. David Mercer'ın televizyon oyunundan uyarlanan *Family Life* (*Aile Hayatı*, 1971) şizofren bir genç kızın öyküsünden yola çıkarak, ailenin ve toplumun bir genç kız üzerindeki baskılarını konu edindi. Belki de konuşmaların fazla ağırlık taşımasının da etkisiyle, film beklenen ilgiyi görmedi. Bir süre yönetmenliğe ara vermek zorunda kalan Loach, Leon Garfield'ın romanından uyarladığı *Black Jack* (*Kara Jack*, 1979) adlı çalışmasında 18. yüzyılda, bir Fransız eşkıya ile bir çocuğun maceralı dostluğunu konu edindi. Yönetmenin "muhafazakâr" İngiliz toplumuna yönelttiği eleştiriler ise *Looks and Smiles* (*Bakışlar ve Tebessümler*, 1981) ve *Hidden Agenda* (*Gizli Dosya*, 1990) adlı filmlerinde de sürdü. *Bakışlar ve Tebessümler*, işsiz üç gencin öyküsünden yola çıkarak, Sheffield'da işsizliğin yeni yetişenlerin umutlarını nasıl yok ettiğini çarpıcı bir anlatımla aktarır. *Gizli Dosya* İngiliz polisinin Kuzey İrlanda'da uyguladığı şiddet politikasını eleştirir. Ken Loach, bu filmiyle ilgili olarak, "Seyircinin bu filmi gördükten sonra "bizim adımıza bunlar mı yapılıyor?" sorusunu sormasını istedim" der. (Film, Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü aldı.) Bu iki filmin arasında yer alan *Fatherland* (*Atayurdu*, 1986) ise babasının izini süren Doğu Almanyalı bir şarkıcının batı Berlin'deki serüveninden yola çıkarak toplumsal ortamın yaratıcılık üzerindeki baskısını konu edindi. *Riff-Raff* (*Ayaktakımı*, 1991) Londra'nın

kenar mahallelerinde yaşayan toplumun dışladığı insanların durumunu, mizahın da ağır bastığı sakin bir anlatımla perdeye getirdi. Aynı temayı sürdüren yönetmen, bu kez Manchester'in kenar mahallelerinde yaşayanların sıkıntılarını ve dürüstlüklerini yine mizaha da yer veren bir anlatımla *Raining Stones*'da (*Yağan Taşlar*, 1993) ele aldı. (Flm, Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülünü aldı.) *Ladybird Ladybird* (*Minik Kuş Minik Kuş*, 1994) her biri ayrı bir babadan olma beş çocuklu bir kadının yaşama mücadelesini konu edindi. Ken Loach'un olgunlaşan anlatımı, *Land and Freedom*'da (*Ülke ve Özgürlük*, 1995) siyasal sinemanın en başarılı örneklerinden birini verdi. İspanya İç Savaşı'na katılan bir İngilizin gözünden faşizme karşı uluslararası direnişi konu edinen film, solcular arasındaki uyumsuzluklara eğildi. Bir yenilgide "ihanetin" payını vurgulamaya çalıştı. *Carla's Song* (*Carla'nın Şarkısı*, 1996) Glasgow'lu bir otobüs şoförüyle Sandinist gerillası bir kadın arasındaki gönül ilişkisinden yola çıkarak, Nikaragua'daki toplumsal çalkantıları, yine belgeselci bir anlatımla verdi. Glasgow'da amatör bir futbol takımının antrenörlüğünü yapan eski bir alkoliğin yaşamına eğilen *My Name is Joe* (*Benim Adım Joe*, 1999) yönetmenin toplumsal içerikten yoksun bir çalışmasıdır. Ken Loach, Amerika'da çektiği ve bir grevi konu edinen *Bread and Roses*'tan (*Ekmek ve Güller*, 2000) sonra İngiltere'de *The Navigators*'u (*Demiryolcular*, 2001) yönetti. İngiltere'de demiryollarının özelleştirilmesinden sonra, demiryolu çalışanlarının yaşadıkları tedirginliği konu edinen film, globalleşmeye dönüşen kapitalizmin emekçileri nasıl ezdiğini bir kez daha vurguladı. *Demiryolcular* Ken Loach'un, bireylerin öykülerinden yola çıkarak, vahşi kapitalizmin sömürüsünü vurgulamaktaki ustalığını bir kez daha doğruladı. İngiltere'deki iktidarın ve medyanın değinmekten kaçındığı acı gerçekleri ele almayı sürdüren Ken Loach son olarak çektiği *Sweet Sixteen* (2002) ile Glasgow'lu yeniyetmeleri konu edindi. İngiliz televizyonlarının gösterdiği yeniyetmelere hiç benzemeyen bir kuşağı ele alan film, işsizliğin kol gezdiği bir ortamda şiddetle içli dışlı bu gençlerin her şeye karşın umutlarını ve onurlarını yitirmediklerini vurgular.

Ken Russell (d. 1927) dansçılık, oyunculuk, fotoğrafçılık yaptıktan, BBC için on yıl süreyle bestecilerin ve sanatçıların (Prokofiev, Bartok, Elgar, Debussy, Strauss, Duncan vb) yaşam öykülerini konu edinen kırka yakın belgesel çektikten sonra *French Dressing* (*Fransız Giyimi*, 1964) ile kurmaca alanına geçti. Bu filmde ve bunu izleyen casusluk öyküsü *Billion Dollar Brain*'de (*Milyarlık Beyin*, 1967) coşkulu ve kışkırtıcı anlatımının ilk örneklerini verdi. Russell'in eleştirmenlerin ilgisini çekmesini sağlayan film ise *Women in Love* (*Yalnız Kalpler*, 1969) oldu. D. H. Lawrence'ın romanından uyarlanan film, iki kızkardeşin gönül ilişkilerini aktarırken aşk, evlilik, cinsellik ve bu arada eşcinsellik üzerine yönetmenin yerleşik kurallarla çelişen görüşlerini dile getiriyordu. Bu filmi izleyen ve Çaykovski'nin yaşam öyküsünü, özellikle de cinsel tercihlerini konu edinen *Music Lovers* (*Müzik Âşıkları*, 1970), kimi yorumculara

göre tarihsel gerçekleri saptırsa da, anlatım yer yer groteske kaçsa da, duyarlı ve romantik içeriğiyle büyük ilgi gördü. Günümüzün olaylarının değişken olduğunu, bu nedenle geçmişe eğilmek ve geçmişi bugünün gözüyle değerlendirmek gerektiğini öne süren Russell bu tutumunu *The Boy Friend* (*Erkek Arkadaş*, 1972), *Savage Messiah* (*Vahşi Mesih*, 1972), *Mahler* (1974), *Tommy* (1975), *Lisztomania* (1975), *Valentino* (1977) gibi, sanat ve sanatçılarla ilgili filmlerinde de sürdürdü. Twiggy'nin başrolü üstlendiği ve çok olumlu eleştiriler alan ilk film, Sandy Wilson'ın müzikli oyununu sinemaya uyarlarken, Busby Berkeley'e bir saygı gösterisi oluşturdu. *Vahşi Mesih*, Fransız heykelci Henri Gaudier-Brzeska'nın bir kadın yazarla yaşadığı mutsuz aşkı konu edindi. *Tommy*, Pete Townshend'in aynı adlı *rock-opera*'sını sinemaya uyarladı. *Valentino*, bale sanatçısı Rudolf Nureyev'in yaşamına eğildi. Russell'in, sanat ve kültür alanındaki yeniliklere ve değişen beğenilere kolayca ayak uydurarak, kışkırtıcı olmayı önemseyen ve sağlam bir sinema duygusuna sahip bir anlatımla yönettiği filmlerin, tüketim sineması örnekleri olduğunu belirtmek gerekir. Yönetmenin yeteneği ve çarpıcı anlatımı bu filmlerin kimi kez abartılı bir biçimde övülmesine yol açsa da, Russell'ı tüketim sinemasının seçkin bir temsilcisi olarak değerlendirmek doğru olur. Aldous Huxley uyarlaması *The Devils* (*Şeytanlar*, 1971); geceleri başka bir kimliğe bürünerek fahişelik yapan bir kadınla onu günahlarından arındırmak isteyen bir rahibin öyküsünü anlatan *Crimes of Passion* (*Tutku Suçları*, 1984); 16 Haziran 1816 gecesi Byron'un Cenevre Gölü kıyısındaki villasında, Mary Shelley'nin Frankenstein'ı yaratmasını konu edinen *Gothic* (1986); David Hines'in kaldırım orospularını konu edinen oyunundan uyarlanan *Whore* (*Fahişe*, 1991) bu değerlendirmeyi doğrulayan filmlerdir. 25 dakikalık kısa bir film olan *The Insatiable Mrs. Kirsch* (*Doyumsuz Bayan Kirsch*, 1994) ise tatilini bir otelde geçiren bir erkeğin, burada karşılaştığı bir kadını izlemesini konu edinir. Kadının odasının kapısından içeriyi dinleyen erkek, erotik sesler işitince erotik duyguları uyanır. Edgar Allan Poe'ya gönderme yapan *Fall of The Louse of Usher* (*Usher Bitinin Çöküşü*, 2003) ise korku, komedi ve müzikali yine abartılı ve ayrıksı bir anlayışla birleştirirken, yönetmenin deyişiyle "21. yüzyıl için gotik bir hikâye" olur. Ken Russell'ın, yalnız İngiliz sinemasının değil, dünya sinemasının da en ayrıksı yönetmenlerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Ayrıksı yönetmenlerden biri de **Peter Brook**'tur (d. 1925). Tiyatro yönetmenliğiyle ünlenen, Shakespeare'in oyunlarına yeni bir yorum getiren Peter Brook'un, sinema perdesini, tiyatro sahnesinin bir uzantısı olarak değerlendirdiği görülür. İngiliz, Fransız ve Amerikan tiyatrolarında oyunlar sahneleyen Brook'un ilk sinema çalışması *A Sentimental Journey* (*Duygusal Bir Yolculuk*, 1944) adını taşır. Bu filmi *The Beggar's Opera* (*Dilenciler Operası*, 1953) ile *Moderato Cantabile* (1960) izledi. John Gay'den uyarlanan ve 18. yüzyılda yaşayan bir haydudun (Laurence Olivier) öyküsünü konu edinen *Dilenciler Operası*, ku-

rulu düzeni eleştirirken usta anlatımıyla da dikkati çekti. Marguerite Duras uyarlaması *Moderato Cantabile* ise varlıklı bir kadının (Jeanne Moreau) bunalımını aktarmada aynı başarıya ulaşamadı. William Golding uyarlaması *Lord of The Flies* (*Sineklerin Tanrısı*, 1963) bir uçak kazası sonucunda ıssız bir adada doğayla başbaşa kalan varlıklı aile çocuklarının kötülüğün ağır bastığı bir yönetim kurmalarını konu edindi. Peter Weiss uyarlaması *Marat-Sade* (1967) ise tiyatroda büyük ilgi gören oyunu olduğu gibi sinemaya aktardı. Özgün adı "*Jean-Paul Marat'nın, Charenton Tımarhanesi Hastalarınca Sade Markisi'nin Yönetiminde İşkenceye Uğraması ve Öldürülmesi*" olan oyun sinemaya uyarlandığında da, siyasal ve ideolojik göndermelerinin yanı sıra görsel etkileyiciliğini de korumuştu. Yine bir Peter Weiss uyarlaması olan ve haber filmleriyle de desteklenen *Tell Me Lies* (*Bana Yalanlar Söyle*, 1968) ABD'nin Vietnam Savaşı politikasını eleştirdi. Paul Scofield'ın başrolü oynadığı *King Lear* (*Kral Lear*, 1971) yenilikçi bir Shakespeare yorumu oldu. Yönetmenin Doğu mistisizmine ilgisinin ilk örneğini oluşturan *Meetings with Remarkable Men* (*Önemli Kişilerle Karşılaşmalar*, 1978) Gürcü yazar Gurdjieff'in yaşamına eğildi. Aynı ilgi yönetmeni Hint edebiyatının başyapıtı *Mahabharata*'yı önce tiyatro oyununa dönüştürmeye, sonra da sinemaya aktarmaya yöneltti (1983). Üç bin yıl önce yazılmış bu yapıtın günümüzün sorunlarına da ışık tuttuğunu vurgulayan yönetmen, filmde bir iktidar mücadelesini etkileyici bir anlatımla verdi. (Filmin kalabalık oyuncu kadrosunda Tuncel Kurtiz de yer alır. Müziği hazırlayanlar arasında da Kudsi Erguner vardır). Görüldüğü gibi, Brook'un sinemasının gerisinde yatan tiyatrodur.

John (Richard) **Schlesinger** (1926-2003) de oyunculuk yaptıktan, kısa filmler yönettikten sonra ilk kurmaca filmi *A Kind of Loving* (*Bir Tür Sevgi*, 1962) ile Berlin Festivali'nde Altın Ayı Ödülü kazandı. (Daha önce değinilen *Terminus* adlı kısa filmiyle de Venedik Festivali'nde Altın Aslan Ödülü kazanmıştı). Özellikle kısa filmlerinde *Özgür Sinema* anlayışına uygun çalışmalar yapan Schlesinger'in, Hollywood'a gittikten sonra çevirdiği filmlerde, ticari kaygıları öne çıkaran gösterişli filmlere yöneldiği görüldü. Ama yönetmenin yine de, çağdaş topluma eleştirel bir bakışla yaklaştığını ve çağdaş bireyin sorunlarına eğilmekten, ahlaksal, toplumsal ve kültürel geleneklerin birey üzerindeki baskılarını gündeme getirmekten kaçınmadığını belirtmek gerekir. İngiltere'de çektiği *Billy Liar* (*Yalancı Billy*, 1963), *Darling* (*Sevgili*, 1965) ve *Far from The Madding Crowd* (*Bir Aşk Yetmez*, 1967) gibi dar bütçeli filmler de bu değerlendirmeyi doğrular. *Yalancı Billy*, taşra yaşamının tekdüzeliğinden sıyrılmayı düşleyen ama bu cesareti gösteremeyen bir erkek portresi çizer. Julie Christie'ye En İyi Kadın Oyuncu Oscarı'nı kazandıran *Sevgili*, şöhret basamaklarını hızla tırmanmak için gönül ilişkilerinden yararlanmakta sakınca görmeyen genç bir kadının hedefine ulaşmayan çabasını konu edinir. On dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde geçen ve başrolü yine Julie Christie'nin oynadığı *Bir Aşk Yetmez* ise bir kırsal kesim kadınının duygusal yaşamına eğilerek, dönemin ahlak değerle-

ri ve sınıf ayrılıkları konusunda titiz gözlemler yapar. Bu filmden sonra, kendisine daha yakın hissettiğini söylediği Hollywood'a giden Schlesinger, burada çevirdiği ilk filmi *Midnight Cowboy* (*Geceyarısı Kovboyu*, 1969) ile en iyi yönetmen ve en iyi film Oscar'larını kazanmayı başardı. Jigololuk yaparak para kazanma umuduyla New York'a gelen Texas'lı bir delikanlının (Jon Voight) burada tanıştığı verem ve ayağı aksak bir İtalyanla (Dustin Hoffman) dayanışmasını konu edinen filmde, yönetmen her şeyden önce New York'un sokaklarını, kahvelerini, otellerini, yoksul mahallelerini yansıtmadaki ustalığıyla dikkati çekti. Rastlantının bir araya getirdiği iki kişinin, kendilerine kucak açmayan bir kentten kaçarak Florida'nın güneşine sığınmak düşü ise etkili bir müziğin de desteğiyle yer yer aşırılığa varan bir duygusallığa dönüşür. Biri eşcinsel, biri biseksüel iki erkekle (Peter Finch ve Murray Head) dul bir kadının (Glenda Jackson) yağmurlu bir Londra ortamında birlikte geçirdikleri on günü konu edinen *Sunday Bloody Sunday* (*Pazar Kanlı Pazar*, 1971) ise iki erkek arasındaki sevişme sahneleriyle ilgi odağı oldu. Nathanael West'in 1930'lar Hollywood'unun iç yüzünü konu edinen romanından uyarlanan *Day of The Locust* (*Çekirgenin Günü*, 1975) romanın tersine Hollywood'un o yıllarına özlemle bakan bir film oldu. William Goldman'ın romanından uyarlanan *Marathon Man* (*Vahşi Koşu*, 1976) ile *Yanks* (*Yankiler*, 1979) yönetmenin nazizme duyduğu tepkiyi vurgulayan filmlerdir. Bir maraton koşucusu (Dustin Hoffman) ile eski bir nazi ajanının (Laurence Olivier) karıştığı karmaşık bir gerilim örgüsüne sahip olan *Vahşi Koşu*, dişçi koltuğunda yapılan işkence sahnesiyle türün önemli örnekleri arasında yer alır. *Yankiler*, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Amerikan askerlerinin de geldiği küçük bir İngiliz kasabasında yaşananları ve değişik çiftler arasındaki duygusal ilişkileri ele alır. Bir piyano öğretmeni (Shirley Mc Laine) ile öğrencisi arasındaki çekişmeyi konu edinen *Madame Sousatzka* (1988) yönetmenin deyişiyle "kaybetmenin acısı, beklentiler ve insanın kendi eksiklerini başkaları aracılığıyla giderme eğilimi" üzerine bir filmdir. *Eye for an Eye* (*Göze Göz*, 1996) cinayete kurban giden kızının katilini takip etmek zorunda kalan bir kadının öyküsünü aktarırken, Amerikan adalet sisteminin boşluklarına değinen ama sıradan bir film oldu. Schlesinger'in son filmi *The Next Best Thing* (*Tatlı Sürpriz*, 2000) ise erkeklerle mutlu ilişkiler kuramayan bir kadının (Madonna) eşcinsel bir erkekten çocuk sahibi olduktan sonra, gönlünü bir erkeğe kaptırmasını konu edinen ve Madonna'nın çok başarılı oyunculuğu ile dikkati çeken eğlenceli bir filmdir.

John Boorman (d. 1933) film eleştirileri yazdıktan, televizyon için belgeseller çektikten sonra, Dave Clark Five topluluğunu perdeye getiren *Catch Us If You Can* (*Yakalayabilirsen Yakala Bizi*, 1975) ile dikkati çekti. Hollywood'da yönettiği ikinci filmi *Point Blank* (*Dönüşü Olmayan Nokta*, 1967) bildik bir gangster filmi konusunu Amerikalı yönetmenleri imrendirecek bir ustalıkla aktarırken, hem insanları öğüten bir büyük kenti anlattı hem de bu türde rast-

lanmayan bir ruhbilimsel derinliğe yer verdi, İkinci Dünya Savaşı sırasında uçaklarının düşmesi sonucunda ıssız bir adada bir araya gelen biri Amerikalı (Lee Marvin) biri Japon (Toshiro Mifune) iki düşman pilotun ilişkisini konu edinen *Hell on The Pacific* (*Cehennemde İki Adam*, 1968) büyük kent yerine bu kez doğanın oluşturduğu düşman bir ortamda, bireyin karşısındakine egemen olma içgüdüsünü vurguladı. *Leo The Last* (*Sonuncu Leo*, 1970) kendini Londra'nın yoksul bir mahallesinde bulan tahtından olmuş bir kralın ilkin küçümseyerek baktığı çevresindeki insanlarla ilişkisini konu edindi. Yönetmenin en başarılı çalışması sayılan *Deliverance* (*Kurtuluş*, 1972) dört arkadaşın bir ırmak boyunca yaptıkları geziden yola çıkarak, hem uygarlık-doğa çatışmasını verdi hem de şiddetin ve ölümün gölgesinde bilinçaltına, tarihin derinliklerine ve mitoslara uzanan bir yolculuk oldu. Bir Ortaçağ efsanesini ele alan *Excalibur* (1981) destansı ve lirik anlatımı ile ve Wagner'in müziğinin de desteğiyle, etkileyici bir görselliğe ulaştı. *The Emerald Forest* (*Zümrüt Ormanı*, 1984) Brezilya ormanlarında on yıl önce yerliler tarafından kaçırılan oğlunu arayan bir babanın serüvenini aktarırken, yine insan-doğa ilişkilerine ve kültürler arası çatışmaya değindi. Yönetmenin yaşamından izler taşıyan *Hope and Glory* (*Umut ve Zafer*, 1997) İkinci Dünya Savaşı yılları Londra'sını bir çocuğun gözlerinden verdi. *Beyond Rangoon* (*Burma'da Gözyaşları*, 1995) Amerikalı genç bir kadının gezmek amacıyla gittiği Birmanya'da diktatörlüğe başkaldıran halk hareketine katılmasını konu edindi. *The General* (*General*, 1998) bu adla anılan İrlandalı gangster Martin Cahill'in yaşam öyküsünü perdeye getirdi. Film gangsterle çağdaş bir Robin Hood kimliğini ustaca bağdaştırdı. (Film, Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülünü kazandı.) John Le Carré uyarlaması *The Tailor of Panama* (*Panama Terzisi*, 2001) Panama'da bir İngiliz kadın casusun bilgi sağlamak için kullandığı bir terzinin kadını nasıl düşkırıklığına uğrattığını aktardı. John Boorman'ın zaman zaman uygarlığın geleceğini sorgulayan sineması düşgücünün, fantezilerin ve görsel anlatımın öne çıktığı bir sinemadır.

Arka sayfada: Akira Kurosawa'nın yönettiği ***Rashomon*** Japon sinemasının Batı'da tanınmasını sağladı


TOSHIRO MIFUNE
IN UN FILM DI
AKIRA KUROSAWA
RASHOMON
CON MASAYUKI MORI · MACHIKO KYO · TAKASHI SHIMURA
PROD. DAIEI FILM

ON ALTINCI BÖLÜM

JAPON SİNEMASI

Batının Japon Sinemasını Keşfetmesi

Akira Kurosawa'nın yönettiği *Rashomon*'un 1951 yılı Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü kazanması, Japon sinemasının Batı ülkelerince "keşfinin" de başlangıç tarihini oluşturur. Gerçi daha 1938 yılında Venedik Film Festivali'nde ödüllendirilen Tomutuku Tasaka'nın yönettigi *Gonin no Sekkohei* (*Beş Keşif Eri*, 1938) başarılı bir savaş filmi olarak dikkati çekmişti. Aynı festivalde bir yıl sonra ödül kazanan eski kuşak yönetmenlerinden Tomu Uchida'nın yönettiği ve kırsal kesimin yaşam koşullarını konu edinen *Tsuchi* (*Toprak*, 1939) de büyük ilgi görmüştü. Ama Japon sinemasının gündeme gelmesini sağlayan film *Rashomon* oldu. Japon sinemasının sesli sinemanın başlangıç yıllarından *Rashomon*'a uzanan dönemi, o yılların büyük bölümünde iktidarda bulunun milliyetçi ve militarist hükümetlerin programlarına uygun bir gelişme gösterir. Milletler Cemiyeti'nden çıkan, nazi Almanyası ile ittifak sözleşmesi imzalayan (1936) Japonya, daha sonra Almanya ve İtalya ile üçlü bir anlaşma (mihver) imzalayacaktı. 1931'de başlatılan Mançurya işgali ülke ekonomisine yeni zenginlikler kattığı gibi, Çin'i de neredeyse Mançurya'nın sömürgesi durumuna getirmişti. Pearl Harbour'daki Amerikan deniz üssüne yapılan hava baskınıyla (7 Aralık 1941) İkinci Dünya Savaşı'nı Uzakdoğu'ya sıçratan Japonya, savaşın ilk yılında askeri başarılar elde etti. Ama ABD uçaklarının Hiroşima ve Nagazaki'ye attıkları atom bombalarının bu kentleri neredeyse haritadan silmesi, Japonya'nın yenilgiyi kabul edip "kayıtsız şartsız" teslim olması sonucunu doğurdu (14 Ağustos 1945). Ülke, Amerikan güçlerince işgal edildi. İşgal sırasında demokratik açılımlı yeni bir anayasa yapıldı (1947). Bunu San Francisco'da imzalanan barış antlaşması ve Japon-Amerikan savunma işbirliği antlaşması izledi (1952). ABD yanlısı bir politika izlemeye başlayan Japonya ekonomik açıdan güçlenirken Çin ile ilişkilerini de düzene soktu. İkinci Dünya Savaşı öncesinin milliyetçi politikalarına Yasushi Sasaki, Hisitora Kumagai, Yutaka Abe, Kajino Yamamoto gibi önemli yönetmenlerin de filmleriyle destek verdikleri görüldü. Yukarıda değinilen *Beş Keşif Eri* ile yine aynı yönetmenin yönettiği *Tsuchi No Sekko-Hei* (*Toprak ve Askerler*, 1939) bu dönemin en dikkate değer örneklerini oluşturur. Uçsuz bucaksız Çin topraklarında görünmeyen bir düşmana karşı yapılan savaşın anlamsızlığını iki film de oldukça nesnel bir biçimde verir. Yine Tomotaka Tasaka'nın yönettiği *Bakuon*

(*Patlama*, 1939) savaş konusuna güldürü havası içinde yaklaşmayı dener. Bu yılların sinemasının kahramanlık öykülerinin yanı sıra geçmişe eğilerek Meiji dönemi sanatçılarının yaşam öykülerini (*geido-mono*) işledikleri de görülür. Aşk öykülerinin de yaygınlık kazandığı bu dönemde yaygın bir tür de çocukları konu edinen filmlerdir (*shonen-monu*). Sırası gelmişken Japon sinemasının sesli dönemde ürettiği filmlerin iki büyük bölüme ayrıldığını belirtmek gerekir. İlk bölüm, Japonya'yı çağdaş uygarlık doğrultusuna sokan imparator Meiji'nin iktidarının başladığı 1868 yılından önce geçen dramları içerir ve (sessiz dönemde olduğu gibi) *jidai-geki* adını alır. *Gendai-geki* adını taşıyan ikinci bölüm ise 1868'den sonra geçen öyküleri içerir. *Gendai-geki* de alt bölümlere ayrılır. 1868 ile 1912 yılları arasında geçen konular (dönemin imparatorunun adı kullanılarak) *Meiji-mono*, 1912 ile 1926 arasında geçen konular ise *Taisho-mono* olarak adlandırılır. *Jidai-geki* ve *gendai-geki* sınıflandırması yalnızca ele alınan dönem açısından önem taşımaz. Her iki anlayışın da kendine özgü dramatik kuralları vardır. *Jidai-geki*, Japon tiyatrosunun ve edebiyatının geleneksel kalıplarından yola çıkarak oluşturduğu bir görsel anlatım kullanır. *Gendai-geki* ise Batı sinemasının, özellikle de Amerikan sinemasının anlatım biçimlerinin etkilerini taşıyan yerel bir gerçekçiliğe yönelir. Hemen belirtmek gerekir ki, bu sınıflandırma kaba çizgili bir sınıflandırmadır. Bir başka deyişle, *jidai-geki* kalıplarına uygun, samuraylı geyşalı bir filmde de, bireyin sorunlarının, bireyin toplumla çelişkilerinin ele alındığı olabilir. Bunun gibi bir *gendai-geki* filminde değinilen bireysel ve toplumsal gerçeklikler çağdaş Japon toplumunun benzer sorunlarıyla örtüşebilir. Sessiz dönemde, daha önce de değinildiği gibi perdenin önünde bir yorumcuya (*benshi*) yer veren ve tiyatro türlerinden beslenen Japon sinemasının, sesli dönemde de *No* ve *Kabuki* gibi tiyatro türlerinden yararlanmayı sürdürdüğü görülür. Örneğin Akira Kurosawa'nın Shakespeare'den uyarladığı *Kanlı Taht*'ta Lady Macbeth'in makyajı *No* tiyatrosu anlayışına göre yapılmıştır. Bu filmde kullanılan müzik de *No* müziğidir.

Japon sinemasının en verimli yönetmenlerinden Teinosuke Kinugasa'nın *Chushingura* (1932) adlı filmi de klasik bir *Kabuki* uyarlamasıdır. Savaş öncesi yıllarının militarist anlayışında, Mizoguchi, Mikio Naruse, Yasujiro Ozu gibi yönetmenlerin sınırlı bir biçimde de olsa bireysel yaratıcılıklarını korumaya özen gösterdikleri görülür. Mizoguchi, tiyatro oyuncularının yaşam öykülerini perdeye getirir. Bunların en önemli örnekleri arasında *Zangiku Monogatari* (*Geç Açan Krizantemler Tarihi*, 1939) ile *Geido Ichiadai Otoko* (*Bir Oyuncunun Yaşamı*, 1941) yer alır. *Tsuruhuchi Tsurujiro* (1938) ile bir sanatçı portresi çizen Mikio Naruse de, yoksul bir ailenin koşullarına eğilen *Hataraku Ikka* (*Çalışan Bir Aile*, 1939) ile dönemin belki de en karamsar filmini çeker. Çin cephesinde iki yıl süreyle askerlik yapan Ozu ise sansürle uğraşmak zorunda kalır. *Todake No Kyodai* (*Toda ve Kızkardeşleri*, 1941) ile *Chichi Ariki* (*Bir Baba Vardı* (1942) adlı iki düzgün film yönettikten sonra Ozu, yeniden silah altına alınır,

Singapur'da tutsak olur ve ancak 1946'da ülkesine döner. Tamizo Ishida'nın yönettiği ve yalnızca kadın oyunculara yer veren *Hana Chirinu* (*Düşkün Çiçekler*, 1938) bir geyşanın evindeki boğucu ortamı başarıyla verir. Savaş yılları ise Kinuyo Tanaka, Keisuke Kinoshita ve Akira Kurosawa gibi daha sonraki yılların önemli yönetmenlerinin başlangıç çalışmalarına tanık olur. Kinoshita'nın Milli Savunma Bakanlığı'nın desteğiyle çektiği *Rikugun* (*Ordu*, 1944) sansür engeline takılır. Çünkü filmde, üç kuşaktır çocuklarını cepheye gönderen anaların acısı vurgulanmaktadır. Kinoshita'nın *Hanasaku Minato* (*Çiçekli Liman*, 1943) adlı filmi, güldürü havası içinde yurtseverliği över. Kurosawa'nın bir judo oyuncusunun yaşamını konu edinen filmi *Sugata Sanshiro*'nun (1944) da, sevişme sahneleri sansür tarafından makaslanır.

Ülkenin Amerikan birliklerince işgalinin ardından müttefikler, feodal bir devlet olarak gördükleri Japonya'yı demokratik bir yapıya kavuşturmak gerekçesiyle her alanda köklü yapısal değişikliklere gittiler. Sinema da, sıkı bir denetim altına alındı. "Müttefik Güçler Yüksek Komutanlığı"na (Supreme Commandment of The Allied Powers) bağlı olarak kurulan "Sivil Sansür Bölümü" (Civil Censorship Detachment) sinemayı militarist anlayıştan ve Ortaçağ konulu filmlerden temizleyerek "demokratikleştirmeye" karar verdi. Militarizme, milliyetçiliğe, ırk ayrımına, feodalizme, kadınları aşağılamaya, öç almaya yönelik konuların işlenmesi yasaklandı. Çevrilecek filmler mutlu sonla noktalanacak, işgal kuvvetleri eleştirilmeyecek, toplumsal yaşamın olumsuz yönleri perdeye getirilmeyecekti. Depolarda bulunan 554 film denetlenerek, bunların 225'i feodal ya da antidemokratik bir içeriğe sahip oldukları gerekçesiyle yasaklandı. Bu filmlerin negatifleri Tokyo yakınındaki Tamagawa Irmağı'nın ağzında yakıldı. Amerikalı bir albayın gözetiminde yapılan bu benzersiz "filmkırımı" sırasında Kurosawa'nın ilk filmi *Sugata Sanshiro* (1943) ile Keisuke Kinoshita'nın *Musashi Miyanoto* (1943) adlı filmleri de ateşe verildi. Genç yönetmen Kon Ichikawa'nın bir *Kabuki* oyunundan esinlenen kukla filmi *Musume Dojoji* (1945) de, senaryosu sansürden geçirilmeden çekildiği gerekçesiyle yakıldı. İşgal yönetiminin gözünde kimono ve kılıç görüntüleri içeren her film feodalite özlemini dile getiriyordu. İşgal yönetimi sinema sektörü içindeki "savaş suçluları"nı etkisiz kılmayı da ihmal etmedi. Sendikalar aracılığıyla yürütülen kovuşturmalar sonucunda çoğu yapımcı 23 kişinin sinemayla ilişkisi kesildi. On kişi geçici olarak meslekten uzaklaştırıldı. Aralarında Yoshimura, Shina, Wanatabe gibi yönetmenlerin de bulunduğu çok sayıda sanatçıdan ise "özeleştiri" yapmaları istendi. Savaş sırasında sinema salonu sayısının 2500'den 1000'e düşmüş olmasına karşılık stüdyoların (Shochiku, Toho ve Daiei stüdyoları) zarar görmemiş olması, yeniden üretime geçilmesini kolaylaştırdı. Savaşın başlangıcında yılda ortalama 500 filmin çekildiği Japonya'da, 1945 yılının son çeyreğinde 10 film çekilebilmişti. Çekilen film sayısı ertesi yıl 69'a, bir sonraki yıl ise 97'ye ulaştı. İşgal güçlerinin getirdiği sınırlama nede-

niyle bu filmler arasında konusunu tarihten alanların sayısı çok azdı. Buna karşılık kimi yönetmenler feodalite dönemi konularını günümüze taşıyıp çağdaş giysili oyuncularla vermeyi denediler. Filmlerin büyük çoğunluğu ise savaşı ve militarizmi yeriyordu. Bu eğilimde, o yıllarda beklenmedik bir gelişme gösteren Japon Komünist Partisi'nin de etkisinin olduğu kabul edilir. Fumio Kamei ile Satsuo Yamamoto'nun birlikte yönettikleri ve savaş yılları boyunca kadınların çektikleri acıları konu edinen *Senso to Heiwa* (*Savaş ve Barış*, 1947) bu doğrultuda çekilen filmlerin en önemlileri arasında yer alır. Satsuo Yamamoto'nun yönettiği *Boryoku No Machi* (*Şiddet Sokağı*, 1950) gerçek bir olaydan yola çıkarak, rüşvet konusuna eğilir. Aynı yönetmenin *Shinku Chitai* (*Boşaltılmış Bölge*, 1952) adlı filmi ise askerliğin çirkin yönlerini verir. 1920 yıllarında bir basımevinde yapılan bir grevi konu edinen ve Sovyet sessiz sinemasının etkilerini taşıyan *Taiyo No Nai Machi* (*Güneşsiz Mahalle*, 1954) yönetmenin başyapıtı sayılır. *Nigurama No Uta* (*Arabanın Türküsü*, 1959) ise bir emekçi kadının yarım yüzyıllık yaşam öyküsünden yola çıkarak, kırsal kesimin toplumsal koşullarına eğilir. Siyasal çalkantıların yaşandığı ve Amerikan doğrultulu bir demokrasiye geçişin sancılarının yaşandığı bu dönemde ortaya çıkan yönetmenlerin en önemlisi hiç kuşkusuz, aşağıda incelenecek olan Akira Kurosawa'dır. Hollywood'u örnek alarak örgütlenmiş büyük yapımevlerine (Nikkatsu, Shochiku, Toho, Daiei, Toei, Sintoho) dayanan Japon sinemasının önemli özelliği, yaratıcı yönetmenlere özgür bir çalışma ortamı sağlamış olmasıdır. Bu özgürlük, Mizoguchi'den Oshima'ya uzanan bir yönetmenler kuşağının yetişmesini sağlamıştır.

Kenzi Mizoguchi'den Akira Kurosawa'ya Uzanan Yol

Kenzi Mizoguchi (1898-1956) Japon sinemasının ulusal geleneklere öncelik tanıyan yönetmenlerinin en önemlisi sayılır. Resim öğrenimi gören, gazetelerde çizerlik yaptıktan sonra yönetmen yardımcısı olarak sinemaya adım atan Mizoguchi, *Aini Yomigaeru Hi* (*Aşkın Yeniden Doğuşu*, 1923) ile yönetmenliğe başladı. Sessiz sinema döneminde çektiği filmlerin çoğunun "sol eğilimli" oldukları gerekçesiyle kesintilere uğraması ilginçtir. Çünkü Mizoguchi, feodal geleneklere bağlılıkla sanayileşme arasındaki çatışmada hep geleneklerden yana tavır almıştır. Özellikle savaş sonrasında Amerikan yaşam biçimine öykünme gündeme geldiğinde, Mizoguchi, Ozu, Gosho ve Naruse gibi yönetmenlerle birlikte geleneklere bağlı bir sinemanın temsilcisi olmuştur. Kurosawa, Ichikawa, Kobayashi ve Imai gibi yönetmenler ise yerleşik değerlerle çatışmayı göze alarak, daha özgür ve özerk bir varoluşu destekleyen (ve bu nedenle de en azından etik anlamda solcu) bir sinemayı yeğlemişlerdir. Mizoguchi'nin 1923 ile 1930 yılları arasında yönettiği elliye yakın filmin hemen hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Ama yönetmenin oyunculuk, dekor, görüntü arasındaki uyumu öne çıkaran

"mükemmelliyetçi" biçem arayışlarını bu dönemde geliştirdiği anlaşılmaktadır. Erkek egemen bir toplumda kadının konumunu gündeme getiren filmlerin yönetmeni olarak tanınan Mizoguchi'nin yaşamının bir dönemini geyşalarla birlikte geçirmiş olmasının ve o yılların en önemli kadın oyuncusu Kinuyo Tanaka ile kurduğu yakın dostluğun konu seçimini etkilemiş olduğu düşünülebilir. Yönetmenin ilk önemli filmi sayılan *Kaminingyo Haru No Sasayaki* (*Balmumu Bebeğin Bahar Mırıltıları*, 1926) günlük yaşam koşullarının engellediği bir aşk öyküsü anlatır. *Shikamo Karera Wa Yaku* (*Her Şeye Karşın İlerliyorlar*, 1931) bir ana kızın toplumsal baskılara ve sömürüye direnme çabalarını konu edinir.

Yönetmenin 1936 yılında çektiği *Naniwa Ereji* (*Naniwa'ya Ağıt*) ise çağdaş bir melodram örgüsünden yararlanarak, kadının konumuna alışılmadık bir bakışla eğilir. Film, bir erkeğin ekonomik gücünü kullanarak, bir kadını duygusal olarak sömürmesini ele alır. Bu filmi izleyen *Gion Shimai* (*Gion'lu Kızkardeşler*, 1936) de biri geleneklere göre yetiştirilmiş, biri çağdaş yaklaşımlı iki kızkardeş arasındaki çatışmayı ele alır. Bu iki film aynı zamanda yönetmenin yakın planlardan kaçınan, uzun süreli planlara dayalı anlatımının ilk örneklerini oluşturur. *Zangiku Monogatari* (1938) ise yönetmenin olgunlaşan biçeminin ilk başyapıtıdır. 19. yüzyıl sonlarında bir *Kabuki* tiyatrosu ortamını ele alan filmin özelliği Hollywood'un çok kullandığı yakın planlara hiç yer vermeyerek, konu ile seyirci arasına "mesafe" koymayı önemsemesidir. (Brecht'in çağdaşı olan Mizoguchi'nin, Brecht tiyatrosunu tanıyıp tanımadığı bilinmiyor). *Zangiku Monogatari*, yönetmenin artık plan sekansları ustalıkla kullandığını gösterir. Beş, altı dakika uzunluktaki planlar boyunca alıcı ya hiç hareket etmez ya da kurguya gerek kalmadan aynı sahne içinde yeni bir çerçeveleme yapmak amacıyla hareket eder. Milliyetçi konulara öncelik verilen bir dönemde Mizoguchi'nin bu filmde bir aşk öyküsünü ele alabilmiş olması da ayrıca ilginçtir. Yönetmen eski ile yeni arasındaki ilişkileri, geleneklerle yenileşme arasındaki çatışmayı, iktidarı ellerinde tutanların koydukları kurallarla bu kuralların ezdiği kişilerin sessiz öfkesini, biçimi önemseyen olağanüstü bir görsel anlatımla aktarır. Efendilerinin öcünü almaya yeminli bir samuray topluluğunun serüvenini konu edinen *Genroku Chusingura* (1941) yüreklilik ve dayanışma kavramlarını övse de, çatışmaların kurbanı yine kadınlardır. Çarpıcı bir biçimde başlayan filmin sonundaki toplu intihar eylemi ise törensel bir gösteriye dönüşür. *Joyu Sumako No Koi* (*Oyuncu Sumako'nun Aşkı*, 1947) tiyatroda Ibsen'in oyunlarını oynayarak kadın özgürlüğü hareketinin öncülüğünü yapan kadın oyuncu Sumako Matsui'nin yaşamını perdeye getirir. *Saikaku Ichidai Onna*'nın (*Eğlence Kadını O-Haru'nun Yaşamı*, 1952) Venedik Film Festivali'nde Gümüş Aslan Ödülü kazanması Mizoguchi'nin ülkesi dışında da tanınmasının ilk adımı oldu. 17. yüzyıl yazarı Saikaku Ihara'nın romanından uyarlanan film, soylu bir kişiyle (Toshiro Mifune) sevişirken yakalanan bir samuray kızının (Kinuyo Tanaka) kırsal kesime sürgün edilmesini ve burada orospuluk yapmak zorunda

kalmasını konu edinir. Yazgısına boyun eğmek zorunda kalan öfkeli ve acılı bir kadının dramını aktarırken, Mizoguchi 17. yüzyıl saray yaşamının ayrıntılarına da eğilir filmde. Yönetmenin daha sonraki çalışmaları hep kadının sömürülmesi, yoksulların dayanılmaz yaşam koşulları, din adamlarının ikiyüzlülüğü ve çözümsüzlüğün kaçınılmaz kıldığı intihar gibi konuları ele alacaktır. Mizoguchi hem feodalite dönemi Japonya'sını hem çağdaş Japonya'yı kadının toplum içindeki konumundan yola çıkarak perdeye getirir. Saraylarda yaşayan kadınlarla, çay evlerine kapatılan geyşalar arasında temelde bir ayrım yoktur. Tümü de tutsaktır ve yazgılarına sessizce boyun eğişin ardında, tümü de saygın bir toplumsal konumun özlemini çekmektedir. Yönetmenin son dönem çalışmalarını oluşturan *Ugetsu Monogatari* (*Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri*, 1953), *Sansho Dayu* (*Müfettiş Sansho*, 1954), *Chikamatsu Monogatari* (*Çarmıha Gerilen Âşıklar*, 1954), *Yokihi* (*İmparatoriçe Yang Kwei Fei*, 1955), *Shin Heike Monogatari* (*Kutsallığa Başkaldıran Kahraman*, 1955), *Akasen Chitai* (*Utanç Sokağı*, 1956) bu değerlendirmeyi doğrulayan çalışmalarıdır. Akinari Ueda'nın öykülerinden uyarlanan *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri*'nde, 16. yüzyıldaki iç savaş sırasında samuray olmak için karısını terk eden köylü, geri döndüğünde karısını genelevde bulur. (Bu film de Venedik Festivali'nde Gümüş Aslan Ödülü'nü kazanır.) Ogai Mori'den uyarlanan *Müfettiş Sansho* Ortaçağ Japonya'sındaki sömürü düzenini büyük bir gözlemcilikle aktarırken, geleneksel Japon resminin (*emakimono*) öğelerinden yararlanır. *Çarmıha Gerilen Âşıklar*, 17. yüzyılda soylu bir kadının kuralları hiçe sayarak daha alt sınıftan bir erkekle yasak aşk yaşamasını konu edinir. Bir Çin efsanesinden yola çıkan *İmparatoriçe Yang Kwei Fei*, bir imparatorun bir halk kızını sevmesini ele alır. Kalabalık sahnelere de yer veren *Kutsallığa Başkaldıran Kahraman*, dinsel çatışmaların yanı sıra çocukların ana baba sözü dinlemesi gibi geleneksel değerlere de değinir. *Utanç Sokağı* ise çocuk yaştaki kızların da çalıştığı Tokyo genelevlerinde yaşamı konu edinir. Filmin kadın kahramanlarından her birinin öyküsü kadının toplumdaki yeri üzerine acımasız bir eleştiri getirir. Mizoguchi, olgun bir biçemle perdeye aktardığı öyküler aracılığıyla insanın yeryüzündeki varlığına ilişkin temel sorunlara değinir ve vurguladığı toplumsal çelişkilerle insan ilişkileri, hiç kuşkusuz Japon sinemasının en tutarlı örneklerini oluşturur.

Teinosuke Kinugasa (1896-1982) eski kuşağın en önemli yönetmenlerinden biridir. Kinugasa sinemaya kadın rolleri oynayan oyuncu (*oyama*) olarak girdi. İlk yönetmenlik denemelerinden sonra SSCB'ye giderek Eisenstein ile tanıştı. Ardından Berlin ve Paris'e geçerek *Jujiro* (*Yol Ayrımı*, 1928) adlı filmini bu kentlerde gösterip, Batılı seyircinin ilk kez bir Japon filmi görmesini sağladı. Alman dışavurumculuğunun ve Sovyet kurgu anlayışının etkisindeki bu filmin, bu kentlerde oldukça ilgi uyandırdığı biliniyor. Yönetmen daha önce de, bir akıl hastanesinde geçen *Kurutta Ippeiji* (*Çılgın Sayfa*, 1926) adlı çalışmasında dışavurumcu öğelerden yararlanmıştı. O tarihlerde yazar Kawabata'nın

kurduğu güncel bir edebiyat akımı olan "Yeni Duyumsayıcılık" akımına katılan Kinugasa, *Çılgın Sayfa*'yı, senaryo olmaksızın, deneysel bir film yapmak amacıyla gerçekleştirmişti. Yönetmen daha sonraki yıllarda Kawabata'nın bir romanını uyarlayarak *Kawa No Aru Shtamachi No Honashi* (*Irmak Kıyısındaki Kentin Öyküsü*, 1958) adlı bir melodram çekecektir. Yüzü aşkın film çeken Kinugasa, *Reimei Izen* (*Şafaktan Önce*, 1931) adlı filminde fahişelik ve kadının sömürülmesi konusu üzerinde durur. *Chushingura* (1931) ise daha önce de değinildiği gibi, Kabuki anlayışının en başarılı örneklerinden biridir. *Futatsu No Toro* (*Taş Fenerler*, 1933) o yıllarda çevrilen tarihsel filmlerin en iyilerinden biridir. Yönetmen tarihsel filmler konusunda *Daibutsu Kaigen* (*Büyük Buda Efsanesi*, 1952) ve *Jikogu-Mon* (*Cehennemin Kapısı*, 1953) ile bu doğrultudaki en başarılı örneklerini verdi. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ile ödüllendirilen *Cehennemin Kapısı*, Ortaçağ'da bir samurayın, isyan girişimcilerini efendisine haber verebilmek çabasını aktarırken, plastik düzenlemeleriyle dikkati çeker. Filmin, Ortaçağ'ı daha incelikli bir biçimde ele alarak, klasik tragedyanın kalıplarına uygun bir anlatım benimsediği de söylenebilir.

Tomu Uchida (1898-1970) da aynı kuşağın önde gelen yönetmenleri arasında yer alır. Uchida, tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra, Mizoguchi'nin yardımcısı olarak sinemaya girdi. Mizoguchi ve Kinugasa gibi, o da yenilikçi bir sinema anlatımı doğrultusundaki çalışmalarıyla dikkati çekti. Sessiz dönemde *Ikuru Ningyo* (*Canlı Bebek*, 1929) gibi toplumsal taşlamalar ve Maurice Maeterlinck'ten uyarladığı *Aoi Tori* (*Mavi Kuş*, 1928) ve Victor Hugo'dan uyarladığı iki bölümlük *Jean Valjean* (1931) gibi tarihsel filmler çekti. *Mavi Kuş*'a eklediği devrimci bölümler filmin sansüre takılmasına yol açtı. Bir üniversite öğrencisinin çelişkilerinden yola çıkarak, çıkarcılığı ve para hırsını eleştiren *Jinsei Gekijo* (*Yaşam Tiyatrosu*, 1936), toplumsal adaletsizlikleri vurgulayan *Hadaka No Muchi* (*Çıplak Kent*, 1937), daha önce de değinilen ve kırsal kesimdeki çetin yaşama koşullarını lirik bir anlatımla belgeleyen *Tsuchi* (*Toprak*, 1939) gibi filmler, yönetmenin toplumcu bakış açısının kanıtlarıdır. Çin Savaşı sırasında gönderildiği Mançurya'da Çinlilerin esir aldığı Uchida, sekiz yıl boyunca Çinli sinemacıları eğitti. Fransız sinema tarihçisi Sadoul, yönetmenin Çin'de Maoculuğu benimsediğini öne sürer. Çin'den döndükten sonra *jidai-geki* türünün en önemli yönetmenlerinden biri olan Uchida, *Tasogare Sekaba* (*Şafak Birahanesi*, 1955) ve *Chiyari Fuji* (*Fuji*, 1955) ile şiirsel bir gerçekliğin başarılı örneklerini verdi. Uchida, *Sake to Onna to Yari* (*Şarap Kadın ve Mızrak*, 1960) ve *Hishakaku to Kiratsune* (*Kaku ve Tsune*, 1968) gibi gösterişli iki filmden sonra çekimine başladığı *Shinken Shobu*'yu (*Ölüm Düellosu*, 1970) tamamlayamadan öldü. Uchida'nın filmleri, Japonya gerçekliğini eleştirel bir gözden perdeye aktarmak isteyen genç yönetmenler için yol gösterici olmuştur.

Yasujiro Ozu (1903-1963) ülkesindeki değişimleri, ulusal geleneklere sıkı sıkıya bağlı bir açıdan ele alan bir sinemanın temsilcisi olmuştur. Öğrenim yıl-

ları sırasında sık sık okuldan kaçıp film görmeye gittiğini söyleyen Ozu, kısa bir süre köy öğretmenliği yaptıktan sonra, Shochiku Yapımevi'nde görüntü yönetmeni yardımcısı olarak çalışmaya başladı. Önceleri güldürü ve gerilim filmleri çektikten sonra, çağdaş kent insanının sorunlarına eğildi. İnsan davranışlarının gözlemlenmesine dayanan konuları son derecede yalın bir anlatımla perdeye getirdi. Bu yalınlığın, Japon kültürüne yabancı olanların, gözlemlenen küçük olayların ipuçlarını verdiği bireysel tutkuları, ruhbilimsel çelişkileri, iç hesaplaşmaları kavramalarını zorlaştırdığını da hemen belirtmek gerekir. Yabancı bir gözün, peş peşe sıralanan ve dramatik bir örgüden yoksun olaylar dizisinin anlamlarını çözmesi kolay değildir. Bu nedenledir ki Ozu, Japon sinemasının en gelenekçi yönetmeni sayılır. Ozu şöyle der: "Filmlerimin birbirine benzediği doğrudur. Ama hep aynı gülün resmini yapan bir ressam nasıl her resimde yeni bir bakış açısı getirirse, ben de her filmimde yeni bir şey yaratmaya çalışırım." Ozu'nun filmlerinde aileyi ele alması ve Zen Budizmin etkisinde kalarak simgelere önem vermesi, Japon kültüründen kaynaklanır. Anlatımının yavaş olması, benzer çerçevelemelerin tekdüze bir biçimde birbirini izlemesi, kahramanların kimliklerinin önemsiz ayrıntıların gözlemlenmesi yoluyla belirlenmesi, Ozu'nun filmlerinde ruhbilimsel bir zamanın ortaya çıkması sonucunu doğurur. Yönetmenin 1932'de gerçekleştirdiği *Umarete Wa Mita Keredo* (*Doğdum Ama*) en olgun çalışmalarının ortamını oluşturacak olan küçük burjuva çevresini gözlemleyen ve burjuva ahlak anlayışının çelişkilerini vurgulayan ilk önemli çalışmadır. Bu filmde Ozu'nun, Amerikan yönetmenlerinin anlatım biçiminden uzaklaşarak kendine özgü bir biçem oluşturmaya başladığı da görülür. Bu filmi izleyen *Dekigokoro* (*Kaprisli Kalp*, 1933), *Ukigusa Monogatari* (*Yüzen Otların Öyküsü*, 1934), *Hitori Musuko* (*Tek Çocuk*, 1936), *Todake No Kyodai* (*Toda ve Kızkardeşleri*, 1941), *Chichi Ariki* (*Bir Baba Vardı*, 1942) hep aile içi ilişkileri ele alan filmlerdir. Babalarla oğullar, analarla kızlar, erkek kardeşlerle kızkardeşler arasındaki çatışmalar, büyüyen çocuklarla yaşlanan ana babalar arasındaki çelişkiler, yönetmenin oldukça karamsar dünyasının malzemesini oluşturur. Aile bireylerine olsa olsa yakın arkadaşlar va komşular eklenir. Yönetmen, ülkesini sarsan diktatörlük gibi, savaş gibi, önemli siyasal olaylardan bile etkilenmeyerek, sinemasını aile çemberinin dışına çıkarmaz. Yönetmenin daha sonraki filmleri de aynı doğrultuyu izler. *Nagaya Shinsi Roku* (*Kiracının Tanıklığı*, 1947) babasını aramak için büyük kentin sokaklarını tarayan bir çocuğun öyküsünü ele alır. Babasını bulan çocuk, artık aile yuvasının kendisine destek olamayacağını kavrayınca yeniden yalnızlığına döner. Japonya gibi ailenin neredeyse kutsandığı bir ülkede, aile artık koruyucu işlevini yitirmiştir. Ama bu filmi izleyen *Kaze no Naka no Mendori* (*Rüzgâra Kapılmış Tavuk*, 1948) esenliğin ancak aile yuvasında sağlanabileceğini vurgular yeniden. Film kocasının savaştan dönmesini beklerken, çocuğunun nafakasını sağlamak için orospuluk yapmak zorunda kalan bir kadının hüzünlü öyküsünü aktarır.

Banshun (*İlkbahar Sonu*, 1949) babasının isteğini kırmamak için evlenen bir genç kızın öyküsünü anlatır. Japon sinemasının en önemli filmlerinden biri sayılan bu olağanüstü yalınlıktaki filmin konusunu, yönetmen daha sonraki yıllarda bir kez daha ele alacaktır (*Güz Sonu*). Film, kızın evlenmesi ve babanın mutlu bir yalnızlığa gömülmesiyle noktalanır. *Ochazuke No Aji* (*Yeşil Çayla Pirinç Tadı*, 1952) bir karı koca uyumsuzluğunu konu edinir. Yönetmenin en önemli yapıtlarından *Tokyo Monogatari* (*Tokyo Hikâyesi*, 1953) üç kuşak arasındaki anlayış ayrılıklarını gündeme getirir. Çocuklarını görmek için Tokyo'ya giden yaşlı bir çiftin gezisini konu edinen film, bir iç yolculuğa dönüşürken, yönetmenin alıcı hareketlerinden kaçınan ve alıcıyı alışılmadık açılardan kullanan biçeminin de en başarılı örneklerinden biri olur. Film, kuşaklar arasındaki uçurumu benzersiz bir duyarlık ve yalınlıkla verir. *Soshun* (*Erken Bahar*, 1956), *Tokyo Boshoku* (*Tokyo'da Günbatımı*, 1957), *Higanbana* (*Ekinoks Çiçeği*, 1958), *Akibiyori* (*Güz Sonu*, 1960) ile *Samma No Aji* (*Güz Akşamı*, 1962) ise insanın konumunu ele alırkan doğaya da önemli bir rol veren hüzünlü filmlerdir. Yönetmenin, kızı evlendikten sonra tek başına kalan bir erkeğin yalnızlığını ele alan son filmi *Güz Akşamı*, en olgun çalışmalarından birini oluşturur. Kızını evlendirdikten sonra evine döndüğünde baba gözyaşlarını tutamaz. Belki kızından ayrıldığı için, belki yalnız kaldığı için, belki de ölümün yaklaştığını duyumsadığı için ağlamaktadır. Ozu'ya göre yaşam acımasızdır. Bireye düşen, yaşamı kabullenmeyi ya da karşı koymayı öğrenmektir. Ozu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Japon toplumunun yaşadığı değerler kargaşasını aile ortamında ele alarak yansıtan bir yönetmendir.

Heinosuke Gosho (1902-1981) iktisat öğrenimi gördükten sonra yönetmen yardımcısı olarak sinema dünyasına girdi. *Nanto No Haru* (*Güneyde Bahar*, 1925) ile yönetmenliğe başladı. Mizoguchi'nin gösterişli sahnelere yer veren tarihsel filmlerinin tersine, günlük olaylara eğilen gerçekçi bir sinemanın en önemli temsilcilerinden biri sayılan Gosho, daha ilk filmlerinden *Mura No Hanoyome*'de (*Köyün Nişanlısı*, 1928) bu anlayışın ipuçlarını verdi. Daha önce de değinildiği gibi ilk sesli (ve şarkılı) Japon filmi *Madam ve Komşu Kadın*'ı çeken Gosho, *Jinsei No Onimotsu* (*Yaşamın Yükü*, 1935) ile ilk önemli yapıtını verdi. Birbirini izleyen kısa planlara dayanan anlatımını, öykünün ayrıntılarını birleştirici bir öğe olarak kullandığı çağdaş bir yerel müzikle destekleyen yönetmenin, zamanla toplumsal konulara daha fazla ağırlık verdiği, bu arada emekçilerin içinde yaşadıkları çetin koşullara da eğildiği görüldü. *Entdtsu No Mi Eru Bosho* (*Bacaların Tüttüğü Yer*, 1953) terk edilmiş bir çocuktan yola çıkarak, Tokyo'nun yoksul kenar mahallelerindeki yaşamı perdeye getirdi. *Osaka No Yado* (*Osaka'da Bir Lokanta*, 1954) paranın küçük insanları nasıl birbirine düşürebileceğini işledi. *Take Kurabe* (*Yeniyetmelik*, 1955) kadın yazar Ichiyo Higuch'nin Meiji döneminde geçen romanını sinemaya uyarladı. Daha dünyaya geldiğinde geyşa olmaya yazgılı bir genç kızın öyküsünü aktarırken,

yönetmenin bireysel yazgıyla toplumsal yazgı arasında ustalıklı bir benzerlik kurduğu görüldü. Benzer bir konuyu ele alan *Banka* (*Ağıt*,1954), bir genç kızın özgürlük özlemlerini konu edindi. Gosho son yıllarında şiddetle cinselliğin abartılı bir biçimde kullanıldığı sıradan filmler çekse de, arada *Osorezan No Onna* (*Masum Büyücü*, 1965) ya da *Utage* (*İsyan*, 1967) gibi düzgün filmler çevirdiği de oldu. Yıllarca tüberküloza direnmek zorunda kalan Gosho'nun, bir Ozu ya da Mizoguchi gibi kendine özgü bir dünyası yoktur. Bu sonuç, yönetmenin hep yenilikler peşinde koşma isteğiyle açıklanabilir.

Mikio Naruse (1905-1969) öğrenimini yarım bırakarak, yönetmen yardımcısı olarak adım attığı sinema ortamında, insanın yeryüzü serüveninin anlamsızlığını vurgulayan karamsar filmler çekti. Japon yönetmenlerinin çoğu gibi çok sayıda film çeken (87 film) yönetmenin güldürü filmlerinde bile, düşkırıklığının kaçınılmazlığı vurgulanır. Yönetmenin erken dönem çalışmaları arasında yer alan *Otome Gokoro Sanin Shimai* (*Yufka Yürekli Üç Kızkardeş*, 1934) ile *Tsuma yo Bara no yo Ni* (*Karım Gül Gibi Olsun*, 1935) duygusal güldürü alanının başarılı örnekleri sayılır. Savaştan sonra yönettiği filmlerde Naruse'nin de aile ortamını ele aldığı görülür. Fumiko Hayashi'nin romanından uyarlanan *Meshi* (*Yemek*, 1951) aksak bir evliliği ele alır. Evliliğin hassas dengesi, güzel bir akraba kızın eve konuk gelmesiyle daha da bozulur ve dizginlenmeye çalışılan duyguları yansıtan bir başyapıt çıkar ortaya. Yönetmen aynı yazarın, kadının dünyasına eğilen başka yapıtlarını da sinemaya uyarlar. *İnazuma* (*Lamba*, 1952) üvey kardeşler arasındaki ilişkiye eğilir. *Bangiku* (*Geç Açan Krizantemler*, 1954) dört yaşlı geyşanın yaşamını konu edinir. *Ukigumo* (*Serseri Bulutlar*, 1956) umarsız bir aşk ilişkisini ele alırken, değişik yerleri, zamanları, çağları bir araya getirme ustalığını gösterir. Yine aynı yazardan uyarlanan *Horori* (*Başıboş Günce*, 1962) ise bir kadın yazarın dünyasına eğilir. On yedi filminde başrolü Takamine Hideko'ya veren yönetmen yenik düşmüş, acı çeken insanları ele alırken bu kişilerin zorluklara karşı koyma çabalarını vurgulamaktan, kahramanlarına çoğu kez saygın bir kimlik biçmekten de geri kalmaz. *Ani İmoto* (*Küçük Kızkardeş*, 1953), kızkardeşini okutabilmek için orospuluk yapan ama kardeşinin mutsuzluğuna yol açan bir kızın öyküsünü anlatır. *Okasan* (*Ana*, 1952) Tokyo'nun yoksul mahallelerinde çocuklarıyla birlikte yaşayan dul bir kadının dramını işler. *Fufu* (*Karı Koca*, 1953) eşler arasındaki uyumsuzluğu gündeme getirir. Yönetmenin kısa planlara dayanan çalışması dramatik bir kurgudan yoksun olarak gelişirken, yönetmenin deyişiyle "tıpkı yaşamda olduğu gibi bir sonuca ulaşmadan noktalanır".

Keisuke Kinoshita (1912-1998) mühendislik ve fotoğrafçılık öğrenimi gördükten sonra laboratuvar yardımcısı olarak sinema alanına adım attı. İlk filmini 1943'te yöneten Kinoshita sürekli olarak yeni konulara el atması ve güldürüden melodrama uzanan bir çizgide filmler üretmesiyle dikkati çekti. Önemli filmlerinin ilkini oluşturan *Yabure Daiko* (*Delik Davul*, 1949) bir baba-

nın çözülen aile bağlarını pekiştirmek için giriştiği sonuçsuz çabaları ele alan bir taşlamadır. Yönetmen daha önce çevirdiği *Kekkon*'da (*Evlilik*, 1947) evleneceği erkeği seçebilmek özgürlüğünü kullanan bir kadının öyküsünü işleyerek kadın özgürlüğünden yana tavır koymuştu. *Karumen Kokyo ni Kaeru* (*Karumen Eve Dönüyor*, 1951), *Karumen Junjosu* (*Karumen'in Saf Aşkı*, 1952) savaş sonrasının estirdiği "liberal" rüzgârların etkisini taşır. Köylerine dönen iki striptizcinin köyün hayatını altüst etmesini konu edinen *Karumen Eve Dönüyor* Japon sinemasının ilk renkli filmidir. Bu filmin gördüğü büyük ilgi üzerine çekilen devam filmi *Karumen'in Saf Aşkı* ise siyah beyaz bir toplumsal taşlamadır. Kinoshita, duygusal melodram alanında da seyircinin ilgisini çekmeyi bildi. *Nihon no Higeki* (*Bir Japon Trajedisi*, 1953) çocuklarının terk ettiği yaşlı bir kadının çilesini anlatır. Yeni kuşakların değerbilmezliğini, savaş sonrası Japonya'sının en önemli sorunlarından biri sayan yönetmen, haber filmleriyle de desteklediği bu çalışmasında, çocukların para tutkusundan yola çıkarak, o yılların Japon toplumuna eleştirel bir bakış getirir. *Nijushi no Hitomi* (*Yirmi Dört Göz*, 1954) köy öğretmeni bir kadınla öğrencilerinin, yıllar boyunca karşılaştıkları zorlukları aktarırken, yönetmenin seyirciyi gözyaşlarına boğan filmi oldu. *Yorokobi mo Kanashimi mo İkutoshitsuki*'nin (*Bir Aşkın Sevinçli ve Hüzünlü Öyküsü*, 1957) gördüğü olağanüstü ilgi, Kinoshita'ya en önemli filmlerinden birini yapma olanağını sağladı. Shichiro Fukozawa'nın çoksatan romanından uyarladığı *Narayama Bushi-Ko* (*Narayama Türküsü*, 1958) *Kabuki* tiyatrosunun tekniklerinden de yararlanarak bir geleneği perdeye getirdi. Sinemaskop olarak ve son sahnesi dışında tümü stüdyoda çekilen film, Japonya'nın ırak bir bölgesinde, yetmiş yaşına varanların bir dağın doruğunda ölüme terk edilmeleri geleneğini işler. Dağa bırakılan kişinin eksilmesi, sofrada bir başka boğazın doymasını sağlayacaktır. Kinuyo Tanaka'nın olağanüstü bir oyunculuk örneği verdiği film, mitosla gerçeği büyük bir başarıyla iç içe geçirir. *Kabuki* etkisindeki oyunculuk ve yerel müzik masalsı bir ortam yaratır. (Yıllarca sonra Shohei Imamura aynı konuyu bir kez daha filme çekecek, 1983 Cannes Festivali'nde Altın Palmiye kazanmasına karşın, bu film Kinoshita'nın filminin düzeyini tutturamayacaktır). Kinoshita'nın da bir kadın yönetmeni olduğunu vurgulamak gerekir. Yönetmenin kahramanlarının çoğu kadındır. Özellikle "anneliğin" övgüsünü yapan yönetmenin, daha önce değinilen filmi *Ordu* bile, askere giden oğlunu görebilmek için kalabalığı yaran bir ana görüntüsüyle noktalanır. Kinoshita'nın ele aldığı analar, kadın öğretmenler bir yandan özveriyi, bir yandan da katıksızlığı ve dönüşümü simgeler. Kinoshita bir dönem Japonya'sının halk kültürünü en iyi biçimde yansıtan bir yönetmendir.

Kozaburo Yoshimura (1911-2000) da özellikle savaştan sonraki çalışmalarında, savaşın yol açtığı toplumsal sarsıntıları, insan davranışlarının yozlaşmasını ele alan ve kadının iç dünyasına eğilen filmlerle dikkati çekti. Sınırlı olanaklarla şiirsel bir ortam yaratmayı başaran yönetmen *Anjoke no Buto*

Kai'de (*Anjo'lann Evinde Şölen*, 1947), savaşın yıkıma uğrattığı köklü bir ailenin bireylerinin durumunu inceledi. Bu toplumsal gözlemi, Amerikan dolarının egemenliğini vurgulayan ve uyuşturucu karaborsasını ele alan *Waga Shogai no Kagayakeru* (*Şaşmamızın Işıdığı Gün*, 1948) izledi. *Shustsu* (*İlkbahar Kan*, 1950) bir demiryolu işçisiyle bir daktilo kızın gönül ilişkisini ele aldı. *Yoake Mae* (*Şafaktan Önce*, 1953) Japon sinemasının en önemli tarihsel filmlerinden biri oldu. Film, Meiji döneminde köylülerin koşullarını iyileştirme çabaları sonuçsuz kalan küçük bir memurun yaşamını konu edinir. *Ashizuri Misaki* (*Ashizuri Burnu*, 1954) 1930'lar Japonya'sının faşist ortamında öğrenci hareketlerinin bastırılmasını perdeye getirdi. Gerçekçi sinemanın önemli örnekleri arasında sayılan *Boryoku* (*Şiddet*, 1952), *Ginza no Onna* (*Ginza'lı Kadınlar*, 1955) ve *Yoru no Cho* (*Gece Kelebekleri*, 1957), Kawabata uyarlaması *Nemureru Bijo* (*Uyuyan Güzeller*, 1968) gibi filmlerinde geyşaların, sokak kadınlarının yaşamına eğilen yönetmen, kadınlara ağırlık veren bir sinemacı olarak da bilinir. Mizoguchi'nin ölümü üzerine yarım kalan *Osama Monogateri*'yi (*Osaka Öyküsü*, 1967) Yoshimura tamamlamıştır.

Japon Sinemasının İmparatoru: Akira Kurosawa

Japon sinemasının Batı'da tanınmasını sağladığı için adı Japon sinemasıyla özdeşleşen Akira Kurosawa (1910-1988) toplumsal ve bireysel çelişkileri, şiddetin eksik olmadığı bir anlatımla perdeye getiren filmlerin yönetmeni olarak ünlendi. Ele aldığı konular ve yarattığı kahramanlar, öfkenin ve saldırganlığın kol gezdiği, adaletsiz bir toplum düzeninin egemen olduğu bir Japonya'dan izlenimler getirdi perdeye. Yasujiro Ozu'nun Japon geleneklerine en bağlı sinemacı sayılmasına karşılık Akira Kurosawa, akıcı anlatımı ve kahramanlarının iç dünyasını yansıtmadaki ustalığıyla Japon sinemasının en "Batılı" yönetmeni sayılır. Kurosawa, resim öğrenimi gördükten, basında çizer olarak çalıştıktan sonra, yönetmen yardımcısı olarak sinemaya adım attı. Bir gazete ilanına yanıt vererek girdiği sinema alanında kurguculuk, senaryo yazarlığı da yaptıktan sonra *Sugata Sanshiro* (*Judo Destanı*, 1943) ile yönetmenliğe başladı. 19. yüzyıl sonlarında yaşayan judo ustası Suguta'nın yaşamını perdeye getiren bu filmin konusunu, iki yıl sonra çektiği *Zoku Sugata Sanshiro* (*Judo Destanı İki*, 1945) adlı filminde sürdürdü. Yönetmenin daha sonraki filmlerinde yer alacak olan, neredeyse törensel samuray dövüşmelerinin ilk örnekleri bu filmlerde yer aldı. Kurosawa'nın ilk önemli çalışması sayılan *Waga Seishun Ni Kuinashi'yi* (*Gençliğime Yanmıyorum*, 1946) savaş sırasında casuslukla suçlanan ve cezaevinde ölen sevgilisinin fikirlerine bağlı kalmakta direnen bir kadının öyküsünü işler. Sevgilisinin köyüne gidip, onun ailesiyle birlikte yaşamaya başlayan kadın, köy halkının aşağılamalarına aldırmaksızın yaşamını sürdürür. Setsuko Ha-

ra'nın etkileyici bir oyunculuk örneği verdiği film, yönetmenin sol eğilimli dünya görüşünü de yansıtır. Kurosawa'nın oyuncu Toshiro Mifune ile işbirliği, *Yoidore Tenshi* (*Sarhoş Melek*, 1948) ile başlar. Verem hastası bir gangsterle alkolik doktoru arasındaki ilişkiyi ele alan film, Japon edebiyatının ana temalarından birini oluşturan yükümlülükle vicdan arasındaki çelişkiyi gündeme getirir. Toplumun kokuşmuşluğuna gönderme yapan bir bataklığın yanıbaşında geçen film, insanın ne denli alçalmış olursa olsun insancıl duygularını yitirmediğini vurgular. Yine Mifune'nin oynadığı *Shizukanaru Ketto* (*Sessiz Düello*, 1949) hastasından frengi mikrobu kapan bir doktorun öyküsünü aktarırken, kişilerin iç dünyalarına girmekten kaçınan yüzeysel bir anlatım örneği olmakla yetinir. Mifune'nin başrolü oynadığı *Nora-inu* (*Kuduz Köpek*, 1949) ise çalınan tabancasının peşine düşen bir polisin kovuşturmasından yola çıkarak, adalet mekanizmasının aksaklıklarını vurgular. Filmin sonunda hırsızla polis bir pirinç tarlasında karşı karşıya geldiklerinde, ikisinin de vücudu çamura bulanmıştır. Hangisinin "polis, hangisinin hırsız" olduğu belli değildir. (Kimi eleştirmenler, bu filmle De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* arasında benzerlikler bulurlar.) Kurosawa aynı çizgiyi *Rashomon*'da doruğa ulaştırır.

Bir cinayetin perde arkasını aydınlatmayı amaçlayan *Rashomon* (1950), alışılmadık anlatım biçimiyle, gerçeğin peşinde koşarken yarattığı dramatik gerilimiyle, Venedik Film Festivali'nde olağanüstü bir ilgi uyandırmış ve Altın Aslan ödülüne değer bulunmuştu. (Film daha sonra En İyi Yabancı Film Oscarı'nı da aldı). Japon eleştirmenlerin, toplumsal içerikten yoksun olduğu gerekçesiyle soğuk karşıladıkları *Rashomon*, gerçekliğin "göreceli" olduğu temasını konu edinir. Sözcük anlamı "Tanrı Rasho'nun kapısı" anlamına gelen ve Akutagawa'nın iki öyküsünü birleştirerek sinemaya uyarlayan film, bir cinsel tecavüz ve adam öldürme olayını dört kişinin ağzından, dört ayrı biçimde aktarır. Heian döneminde (9. yüzyıl) geçen öyküde, haydut (Toshiro Mifune), ormanda karşılaştığı samurayla (Masayuki Mori) karısını (Machiko Kyo) görünce aklının başından gittiğini, samurayı ağaca bağlayıp karısına tecavüz ettiğini söyler. Daha sonra da, utancına tanıklık eden iki erkekten birinin ortadan kalkmasını isteyen kadının önerisi üzerine, samurayla düello edip onu öldürmüştür. Ama anlattıkları belki de doğru değildir. Çünkü tartışmanın yapıldığı mahkemede, bu kez kadın kocasını kendisinin öldürdüğünü öne sürer. Kendisini aşağıladığı için kocasını öldüren kadın intihar etmek istemiş ama bayıldığı için başaramamıştır. Ölen samurayın ruhuyla konuşan bir medyum ise samurayın namusunu temizlemek için intihar ettiğini söyler. Ama samurayın dedikleri de belki doğru değildir. Çünkü olaya tanık olan bir oduncu (Takashi Shimura), bir rahibe olayı bambaşka bir biçimde aktaracaktır. Luigi Pirandello'nun daha önce *Size Nasıl Geliyorsa* adlı oyununda ele almış olduğu gerçeğin göreceliği temasını işleyen filmin başarısı, sağlam bir senaryoyu, usta işi bir oyunculuğu, Kazuo Miyagawa'nın ışık gölge oyunlarına yer veren siyah beyaz görüntülerini

ve besteci Fumio Hayasaka'nın Ravel'in *Bolero*'suna dayanan eşlik müziğini bir araya getirmiş olmasında yatar. Zaman zaman sessiz sinemanın plastik anlayışından esinlendiği görülen Kurosawa'nın yönetim ustalığı bu malzemeyi unutulmaz bir başyapıta dönüştürür.

Kurosawa bu filmin ardından Dostoyevski'nin *Budala*'sını sinemaya uyarladı: *Haguchi* (1951). Dört buçuk saat uzunluğundaki filmin ticari gerekçelerle iki buçuk saate indirilmesi anlatımın bütünlüğünü zedeleyince, *Budala* eleştirmenlerden de, seyirciden de ilgi görmedi. Oysa yönetmen, Hokkaido'ya taşıdığı Dostoyevski kahramanlarının iç dünyalarına büyük bir ustalıkla eğilmeyi başarmıştı filmde. *Budala*'nın başarısızlığını *Ikiru* (*Yaşamak*, 1952) dengeledi. *Yaşamak*, günümüz Japonya'sında, ölümün eşiğindeki yaşlı bir memurun (Takashi Shimura) kendisiyle hesaplaşmasını konu edinir. Ailesinin kendisini parası için sevdiğini ve devlet dairesinde yaptığı görevin önemsizliğini kavrayan kanser hastası memur, bütün çabasını yoksul bir mahalleye bir çocuk parkı yaptırmaya yöneltir. Bu amaçla, bir süredir uyumlu bir dostluk geliştirdiği kadın arkadaşından da ayrılır ve parkın salıncaklarından birinde son nefesini verir. Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı Ödülü kazanan film, Zen öğretisinin "başlanan işleri bitirmek ve bu dünyadan gözü arkada kalmadan göçmek" ilkesini gündeme getirir. *Shichinin No Samurai* (*Yedi Samuray*, 1954) ise Kurosawa'nın uluslararası ününü pekiştiren film oldu. *Yedi Samuray* 16. yüzyıl Japonya'sında bir köy halkının, eşkıya saldırılarından korunmak amacıyla yedi samuray tutmasını konu edinir. Saldırı boyunca aralarında uyuşmazlıklar yaşansa da, köylülerle samuraylar kırk eşkıyayı bozguna uğratırlar. Samuraylardan dördü ölür ama köy yeniden esenliğe kavuşur. Toshiro Mifune'nin yarım akıllı bir samurayı canlandırdığı film, her şeyden önce hızlı bir kurguya, karmaşık alıcı hareketlerine ve neredeyse yerlerinde duramayan oyuncuların dinamizmine dayanan olağanüstü anlatımıyla dikkati çeker. Kurosawa'nın kurgusu, Godard'ın *Serseri Âşıklar*'ından yıllarca önce *Jump-Cut* (aynı sahne içindeki iki planın, eylemin zaman içinde geriye ya da ileriye gitmesi sonucunu verecek biçimde bağlanarak, şaşırtıcı sonuçlar elde edilmesi) kullanır. Japon resminden etkilenen Japon filmlerinin ağır akışlı olmalarına karşılık, büyük bir şiddet de içeren *Yedi Samuray*'ın alışılmadık hareketliliği, hem filmi Japon sinemasında bir dönüm noktası yapar hem de Batılı seyircinin filme gösterdiği ilgiyi açıklar. (*Yedi Samuray* Venedik Film Festivali'nde Gümüş Aslan Ödülü alacaktır.) John Ford'un sinemasından etkilendiğini gizlemeyen Kurosawa'nın bu filminin genel çizgisinin *western* sinemasıyla ortak özellikler taşıdığı da söylenebilir. Ne var ki, *Yedi Samuray* Japon kültürünü bilenlerce anlaşılabilecek derinlikler ve simgeler de içerir. "Birlikten kuvvet doğar" ilkesini savunan filmin sonunda, savaşı ortak çabanın kazandığı belirtilir. Samuraylardan biri, "Savaşı kazansak da zararlı çıktık" derken, samurayların toplum içindeki yerine gönderme yapar. Köylünün toprağa bağlı olmasının tersine, samuray toprağı bir

rüzgâr gibi yalayıp geçer. (Amerikalı yönetmen John Sturges, *Yedi Samuray*'ı 1960 yılında *The Magnificent Seven* / *Yedi Silahşörler* adı altında bir kez daha sinemaya uyarlayacaktır.)

Atom bombası korkusu yüzünden aklını oynatan, yaşlılığın eşiğinde bir erkeğin öyküsünü aktaran *İkumono no Kiroku*'dan (*Korkuyla Yaşamak*, 1954) sonra, Kurosawa Batılı yazarları sinemaya aktarmayı sürdürdü. Shakespeare'in *Macbeth*'ini Uzakdoğu'ya taşıyarak, *Kumonosu-Jo*'yu (*Kanlı Taht*, 1957) çekti. Ortaçağ'da geçen öykü, bir şiddet ve umutsuzluk ortamını Japon *No* tiyatrosunun geleneklerinden yararlanarak çarpıcı bir biçimde verir. Yönetmenin sis, yağmur gibi doğa olaylarını ya da askerlerin silahlarından yansıyan pırıltıları kullanmadaki ustalığı, geleneksel kara mürekkep resimlerini çağrıştırır. Makyajı ve yürüyüş biçimi *No* tiyatrosundan esinlenen Lady Macbeth'in (Isuzu Yamada) geceyarısı, rüzgârda hışırdayan kimonosuyla şatoda dolaştığı sahne "kötülüğün" neredeyse somutlaştığı bir sahne olur. Lady Macbeth'in işlediği cinayetten sonra elindeki kanı yıkaması da yine *No* geleneklerini yansıtır. Filmin sonundaki "yürüyen orman" sahnesi ise yönetmenin görsel ustalığının en başarılı örneklerinden biridir. *Kanlı Taht*, Orson Welles'in uyarlamasıyla birlikte sinemadaki en iyi *Macbeth* uyarlaması sayılır. Maksim Gorki uyarlaması *Donzoko* (*Ayak Takımı Arasında*, 1957) için, yönetmen altı hafta boyunca oyuncularla ve teknik kadroyla, giysili, makyajlı ve ışıklı olarak prova yapar. Bu ön hazırlık Tokugawa döneminin sonlarında geçen filmin sahneleri arasında olağanüstü bir uyum sağlar. Yaşamanın değeri kalmayınca ölümün de anlamını yitirdiğini vurgulayan film, yine de iyimser bir noktalamayla sonuçlanır. Kurosawa'nın peş peşe çektiği *Kakushi Toride no San Akunin* (*Gizli Kale*, 1958), *Yojimbo* (*Şövalyenin Fedaisi*, 1961) ve *Tsubaki Sanjuro* (*Sanjuro*, 1962) yönetmenin olaylara mizahi yaklaşımının örnekleri oldu. Başrolü hep Mifune'nin oynadığı bu filmler, şiddet egemen bir toplumda insanlığın durumuna ancak gülünebileceğini vurguluyordu. (İtalyan yönetmen Sergio Leone, İtalyan usulü *western* sinemasını başlatan *Per un Pugno di Dollari* / *Bir Avuç Dolar* filminin senaryosunu *Şövalyenin Fedaisi*'ne dayandıracaktır). Hollywood'a çağrılan Kurosawa, uzun süre oyalandıktan sonra, film çekemeden yurduna dönünce, ilk renkli filmini gerçekleştirdi: *Dodesukaden* (*Dodeskaden*, 1970). Adının, raylar üzerinde giden bir trenin çıkardığı tekdüze sesi çağrıştırdığı belirtilen film, bir kez daha büyük bir kentin "ayaktakımı" dünyasına eğilir. *Dodeskaden*'in başarısızlığı üzerine intihar girişiminde bulunan Kurosawa, Sovyetlerle ortak yapımı *Dersu Uzala* (1975) ile önemli filmlerinden birini daha gerçekleştirdi. Vladimir Arseniev'in anılarından uyarlanan film, uçsuz bucaksız Asya steplerinde incelemeler yapan bir araştırmacı ile rehberi arasındaki ilişkiyi ele alır. Doğa tutkunu rehber, araştırmacıya doğanın gizlerini öğrettikçe, araştırmacı yaşamın gerçek anlamını kavrar. Doğanın ancak kendisine saygı göstermeyenlere düşmanca davrandığını öğrenir. Olağanüstü güzellikte orman ve step görüntüleri içe-

ren film, insanın doğayla bütünleştiği oranda kendi varlığının anlamını sezebileceğini vurgular. Filmin dünya ölçeğinde kazandığı başarıda Dersu Uzala'yı canlandıran Maksim Munzuk'un oyunculuğunun payını da belirtmek gerekir.

Japonya'da o tarihe dek çekilen en büyük bütçeli film olan (altı buçuk milyon dolar) *Kagemusha* (*Gölge Samuray*, 1980), Francis Ford Coppola ile George Lucas'ın aracılığı üzerine, 20th Century-Fox Yapımevi tarafından gerçekleştirildi. 16. yüzyıl sonunda geçen film, bir derebeyine benzediği için hayatı bağışlanan bir hırsızın başına gelenleri anlatır. Derebeyi savaşta yaralanıp ölünce, ölüm halktan saklanır ve hırsız derebeyinin yerine geçirilir, onun gölgesi (*kagemusha*) olur. Yeni derebeyi görevini gittikçe daha başarılı bir biçimde gerçekleştirirken gerçek ortaya çıkar. Gerçek olaylardan yola çıkarak, 1575'te yapılan Nagashino savaşında Takeda kabilesinin yok oluşunu aktaran *Kagemusha*, *western* sinemasının öğeleriyle, Japon sinemasının geleneklerini ustaca kaynaştırır. Özellikle, kabilenin yok oluşunu akılcı bir biçimde veren çarpıcı savaş sahneleriyle dikkati çeken film, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ile ödüllendirildi. Bu filmin ardından Kurosawa bir kez daha Shakespeare'e dönerek *Ran*'ı (1985) çekti. Kral Lear'in üç kızını, Ortaçağ Japonya'sında derebeyi Hidetora'nın üç oğluna dönüştüren Kurosawa bir kez daha görüntülerinin güzelliği ve anlatımının dramatik gücüyle Batılı seyirciyi de etkiledi. Yönetmenin yapıtını etkileyen Japon tarihi ve kültürü, yaşamın anlamı, görev duygusu ve özyaşam anıları gibi öğeler, Kurosawa'nın son filmlerinde sanki daha bilgece bir yaklaşımla ele alınır. Yönetmenin düşlerinden esinlenen *Konna Yume o Mita* (*Düşler*, 1990) geçmişle şimdiki zamanın, özlemlerle gerçeklerin çarpıcı bölümler halinde bir araya getirildiği sıra dışı bir görsel şölen olur. *Hachigatsu No Kyohshikyoku* (*Ağustosta Rapsodi*, 1991) Nagasaki'ye atılan atom bombasının öldüremediği yaşlı bir kadınla ailesinin öyküsünü, yine büyük bir duyarlıkla anlatır. Yönetmenin son filmi *Madadayo* (*Yıldönümü*, 1993) ise yazar Hyakken Uchida'ya bir saygı gösterisi olup, Kurosawa'ya ahlak anlayışını, dünya görüşünü ve bireyin toplumsal yükümlülükleri konusundaki görüşlerini açıklama olanağı tanıyan bir vasiyet filmidir. Kurosawa'nın, ezilenlerin, yoksulların yanında yer alan, samurayların ahlak anlayışını ve geçmişin askeri değerlere öncelik tanıyan siyasal ve kültürel yapısını eleştiren filmleri, büyük bir şiddete yer vermelerine karşın yoğun bir insancıllık içerirler. Kahramanları, şiddetin bir yaşam biçimine dönüştüğü bir dünyada, açlığa, baskıya karşı koyabilmek için kendilerine destek olabilecek değerler peşinde koşarlar. Doğayla başbaşa yaşamaya alışkın Dersi Uzala'nın kent yaşamına ayak uyduramayışı, Kurosawa'nın çağdaş uygarlık konusundaki değerlendirmesini de içerir hiç kuşkusuz. İnsanlar dünyayı yaşanmaz kılmayı başarmışlardır. Kurosawa'nın canına kıymaya kalkışmış olmasının da, aynı değerlendirmenin uzantısı olduğu düşünülebilir. Japon sinemacıları Kurosawa'ya "imparator" sanını yakıştırmışlardır. Kurosawa, bu sanı hak eden bir sanatçıdır.

Japon Yeni Dalgası ve Nagisa Oshima

Nagisa Oshima, Japon Yeni Dalga (*Nuberu Bagu*) akımının en önemli temsilcisi sayılır. 1960'larda ortaya çıkan bu akım, bir "eski-yeni" çatışmasıdır. Savaştan, atom bombalarının yol açtığı yıkımın dışında bir yıkımla karşılaşmadan çıkan Japonya, işgal yıllarıyla birlikte yoğun bir sanayileşme girişimi başlattı. Kısa sürede olumlu sonuçlar veren bu girişim, özellikle yüksek teknoloji gerektiren alanlarda Japon ürünlerinin dünya pazarlarında büyük ilgi görmesini sağladı. Sanayileşme kişi başına düşen milli geliri yükseltirken, tüketim mallarına, bu arada televizyona ilgiyi de artırdı. Hemen her eve televizyon girmesi, başka ülkelerde olduğu gibi, Japonya'da da sinema seyircisi sayısında büyük bir azalmaya yol açtı. Yapımcılar, televizyonla rekabet edebilmek amacıyla, geleneksel konulardan ayrılarak gangster filmlerine, özel hilelere dayanan filmlere, canavarları, hayaletleri konu edinen filmlere yöneldiler. Batı'da Godzilla adıyla ünlenen ve atom bombasının uykusundan uyandırdığı tarih öncesi canavarı Gojira'yı, Rodan, Dogara, Atrogan, Atom, Katango gibi başka canavarlar izledi. Bu arada King Kong ve Frankenstein gibi, Batı sinemasının kahramanları da filmlere konu oldu. Gizemle şiddetin iç içe geçtiği bu filmlerin büyük ilgi görmesi, toplumun köklü değişiklikler yaşadığı bir dönemde, bireyin iç dünyasındaki tedirginlikleri ve korkuları yansıtmalarına bağlanır. Öte yandan, 1950'lerde edebiyat alanında yazar Shintaro Ishihara'nın başlattığı *Taiyozoku* akımı da sinemayı etkiledi. Bu akımın geleneklere karşı çıkan, biraz da Amerikan sinemasının "asi gençlik" kavramından esinlenen çizgisi, örneğin Yasushi Nakahira'nın *Kurutta Kajitsu*'su (*Gençlik Tutkuları*, 1956) gibi bir filmin yapılmasına yol açtı. Bu filmi başka örnekler izlese de, asıl yeniliği Nagisa Oshima, Kiju Yoshida ve Masahiro Shinoda üçlüsünün filmleri oluşturacaktı. Yazılarında geleneksel Japon sinemasını topa tutan, Godard, Truffaut, Resnais ve Antonioni gibi yönetmenlere övgüler düzen bu üçlünün en önemli sanatçısı Oshima (d. 1932), hem Ozu, Mizoguchi, Kurosawa gibi ustaların Hiroshima'nın küllerinden kaynaklanan insancıl sinema anlayışına, hem de atalarından miras kalan Japon yaşam biçimine isyan bayrağı açtı. Militarist ve emperyalist politikalara karşı çıkar, ezilenlerden yana tavır alırken, bireyin ölüm, intihar ve cinsellik karşısındaki davranışlarına eğildi. Yönetmen, daha ilk filmi *Ai to Kibo no Machi* (*Aşk ve Umut Mahallesi*, 1959) ile ilgi odağı oldu. Film, adının tersine, bir büyük sanayi kentinde (Kawasaki) aşkın ve umudun nasıl dışlandığını vurgular. Bu filmi izleyen *Seishun Zankoku Monogatari* (*Gençliğin Acımasız Öyküsü*, 1960) öfkelerini yasaları çiğneyerek açığa vuran gençlerin öyküsünü aktarır. Bu filmle, gençlerin içinde bulundukları koşullara karşı kendi öfkesini kustuğunu söyleyen Oshima, modern anlatımı ve sinemaskobu ustaca kullanmasıyla dikkati çekti.

Kanlarını satarak giysi ve yiyecek alan işsiz güçsüz esrarkeşleri konu edinen

Taiyo no Hakaba'yı (*Güneşin Batışı*, 1960) izleyen *Nihon no Yoru to Kiri* (*Japonya'da Gece ve Sis*, 1960) tartışmalara yol açan bir film oldu. Japon-Amerikan güvenlik sözleşmesinin yenilenmesine karşı gösteriler yapıldığı bir sırada çekilen film, Oshima'nın deyişiyle "devrimci hareketi devrimci bir bakışla eleştirir". Sol muhalefetin başarısızlığını gündeme getiren *Japonya'da Gece ve Sis*, bir nikâh töreninden yola çıkarak, tiyatro etkisinde ama şiirsel bir anlatımla karşıt görüşleri, kuşaklar arasındaki çelişkileri, solun hatalarını tartışır. Dönemin en sert siyasal sinema örneği olan *Japonya'da Gece ve Sis*'in gösterime girdiğinin üçüncü günü Sosyalist Parti başkanı Inejiro Asanuma'nın aşırı sağcı bir militan tarafından öldürülmesi üzerine, Shochiku Yapımevi filmi, ilgi görmediği gerekçesiyle gösterimden kaldıracaktı.

Shochiku'dan ayrılarak bağımsız yapımcılığı seçen Oshima, *Shiku*'yu (*Beslemek*, 1961) çevirdi. Kenzaburo Oe'nin öyküsünden uyarlanan film, uçağı düşen Amerikalı zenci bir pilotun bir köy halkı tarafından tutsak edilmesini konu edinir. Köylüler, varlığı köyün dingin yaşamını alt üst eden pilotu törenle öldürürler. Film geleneksel değerlere karşı çıkarak, savaşın sorumluluğunu Japon milliyetçiliğine ve yabancı düşmanlığına yükler. Yarınların umudunun çocuklarda olduğunu vurgular. Zaman zaman belgeseller de çeken Oshima'nın, bundan sonraki çalışmalarının, gittikçe artan bir biçimde gününün Japon toplumuna eleştiriler yönelttiği görülür. Bu doğrultunun ilk önemli filmini *Nihon Shunka-ka* (*Cinsellik Türküleri*, 1967) oluşturur. Film, ABD'nin Vietnam'da sürdürdüğü savaşa karşı Japon üniversitelerinde büyük gösterilerin düzenlendiği ve çevre sorunlarına duyarlığın arttığı bir dönemde çekilir. Siyasal bir söylem geliştirmek isteyen Oshima'nın, bu filminde gerçekçi anlatım biçimini bırakarak düşlere, düş gücüne, fantastik bir anlatıma öncelik tanıyan ve cinselliğe de büyük bir ağırlık tanıyan bir biçemi benimsediği görülür. Ama bu biçem seyirciyi Japonya gerçekliğine ulaştırmak amacı güder. Film üniversite sınavı için Tokyo'ya gelen taşralı bir öğrenci topluluğunun öyküsünü ele alır. Cinselliklerini düşsel bir ortamda yaşayan gençler, açık saçık şarkılar söyleyerek toplumsal yozlaşmaya karşı çıkarlar ve erotik dürtülerini körükleyen varlıklı aile kızını törensel bir biçimde öldürürler. Amatör oyuncularla ve doğaçlamaya yer verilerek çekilen film, gençliğin içinde yüzdüğü boşluğu vurgularken, toplumsal koşulların bireyi ölüme sürüklediğini öne sürer. *Muri Shinju: Nihon no Natsu* (*Japon Yazı: Çifte İntihar*, 1967) genç bir kadınla bir erkeğin garip öyküsünü anlatır. Kadın erkekte aşkı bulduğunu sanırken, erkek kendisini öldürmeyi kabul edecek birini aramaktadır. Bir gangster çetesine katılan iki sevgili, rakip bir çeteyle çarpışmadan sağ olarak kurtulunca, önce sevişir sonra intihar ederler. Fantastik öğelerin de yer aldığı ve yönetmenin deyişiyle Japonların yaşam ve ölüm karşısındaki "aceleciliklerini" vurgulayan filme yoğun bir karamsarlık egemendir. Ölüm cezasını yerden yere vuran *Koshikei* (*İpe Çekilme*, 1968) Oshima'nın yurtdışında da gösterilen ilk filmi oldu. Gerçek bir

olaydan yola çıkan film, tecavüz ettiği iki kızı öldüren ve pişman olduğunu belirten Koreli bir öğrencinin cinayetten beş yıl sonra idam edilişini konu edinir. Asılan öğrenci ölmeyip de belleğini yitirince, çılgına dönen görevliler, sanığı yeniden bilinçli kılarak ikinci bir kez asabilmek için ona geçmişini anımsatmaya çalışırlar. Kafka'yı çağrıştıran bir ortamda, sanık ikinci kez asılmadan önce, bilincinde suçsuzluğuna inanmıştır. Film, bütün olup bitenlerden devleti suçlu tutar. *Sninjuku Dorobo Nikki* (*Shinjuku Hırsızının Güncesi*, 1968) ise cinsellik, ölüm, politika konularını yine gerçekle düşseli iç içe geçirerek verir. Belgesel bir anlayışla ve kimi bölümleri 16 mm çekilen film, Tokyo'nun kenar mahallelerinden birinde kitap hırsızlığı yapan bir öğrenci ile kız arkadaşının, yönetmenin deyişiyle "cinsel doyuma erişebilecekleri anın peşinde koşma" serüvenini ele alır. Seyircinin gerçekle düşseli ayırt etmekte zorlandığı film, iktidarsız bir hırsızla aşırı solcu öğrencilerin ilişkilerine eğilirken, kadın mastürbasyonu gibi bir tabuyu da perdeye getirir. Oshima'nın sineması artık biçim ve içerik olarak sanki Godard'ın filmlerini çağrıştıran yenilikçi bir çizgiye ulaşmıştır.

Tokyo Senso Sengo Hiwa (*Savaştan Sonra Öldü*, 1970) de anarşist bir filmdir. Öğrenci hareketleri boyunca çektiği fotoğraflarda bir arkadaşının ortadan nasıl kaybolduğunu belirlemeye çalışan bir delikanlı, asıl yitip gidenin bir işe yaramayan kendi varlığı olduğunu keşfeder. Bu sonuç onu intihara sürükler. *Vasiyet Olarak Bir Film Bırakan Genç Bir Erkeğin Öyküsü* alt başlığını da taşıyan film, yönetmenin deyişiyle "bir kimlik arayışıdır". Filmin kahramanı yeryüzünde artık "uğruna ölünebilecek bir amaç olmadığını" kavrar. Bu durumda çözüm intihardır. Bu filmden önce çekilen *Shonen* (*Oğlan*, 1970) gerçek bir olaydan esinlenen konusuyla klasik anlatımlı bir filmdir. *Oğlan*, kendini taşıtların altına atıp, kazaya uğradığı süsü vererek sürücülerden para sızdırmayı meslek edinmiş on yaşında bir çocukla ailesinin öyküsüdür. Ailesinin öğrettiği yoldan asalak aile bireylerinin geçimini sağlayan çocuk, cezaevine dönüşmüş bir ülkede toplumsal dışlanmanın simgesidir. Film, yönetmenin deyişiyle "bu koşullarda yaşamak zorunda bırakılan insanların ve bu arada yönetmenin öfkesini kusar". O yıllar Japon sinemasının başyapıtlarından sayılan *Gishiki* (*Tören*, 1971), tıpkı *Japonya'da Gece ve Sis* gibi yoğun öğrenci hareketlerinin yaşandığı bir dönemde çekildi. Yönetmen on yıllık bir aradan sonra, bir kez daha ülkesinin genel durumunu değerlendirdi. *Tören*, varlıklı bir kırsal kesim ailesinin İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllar boyunca yaşadıklarını konu edinir. Aileyi zaman zaman bir araya getiren nikâh ve cenaze törenleri, Japon yaşama biçiminin simgelerini oluşturur. Ailenin reisi kendi geçmişini sorgular, ölülerini anar, korkularını gündeme getirir. Baştan sona ölüm korkusunun duyumsandığı film, yalnızca bireylerin değil, umutların, inançların da ölümünü vurgular. Yönetmene göre "savaş feodalite düzenini ortadan kaldırsa da, her Japonun gönlünde hâlâ feodalite özlemi vardır ve filmin konusu da bu duygudur". Geleneklerin ağır bastığı bir yaşam biçimi, intiharla noktalanan bir ölüm sap-

lantısı, ataerkil bir aile düzeni, ensest ilişkiler ve şiddet, faşizm ve komünizm çatışması, filmi hem siyasal hem erotik hem de etnolojik değerlendirmelere açık kılar. *Tören*, Japon düşünce biçimi ve Japon insanı üzerine yapılmış belki de en önemli filmdir. *Natsu no İmoto* (*Yaz Bacısı*, 1972) genç bir kızın, kardeşi olduğunu iddia eden bir kişiyle tanışmak için gittiği Okinawa Adası'nda yaşadıklarını konu edinirken, filmin çekildiği yıllarda ABD tarafından Japonya'ya verilen Okinawa ile Japonya arasındaki tarihsel bağlara da gönderme yapar. Yönetmenin görüşüne göre Okinawa, savaş sonrası Japonya'sının ilk sömürgesi olmuştur.

Oshima'nın dünya ölçeğinde ünlenmesini sağlayan film ise *Ai no Corrida*'dır (*Duyu İmparatorluğu*, 1976). Oshima'nın kimi filmlerini Fransa'da dağıtan yapımcı Anatole Dauman'ın, kendisinden bir porno film istemesi üzerine yapılan *Duyu İmparatorluğu*, erotizmin sınırlarını görülmedik bir biçimde zorlasa da, seyircinin filmle özdeşleşmesini önleyen duyarsız ve donuk sevişme sahneleriyle porno film olmaz. *Duyu İmparatorluğu*, iki sevgilinin, erkeğin yaşamını yitirmesi ve erkeklik organından olmasıyla sonuçlanan erotik tutkusunu konu edinir. Japonya'da 1936 yılında işlenen bir cinayetten yola çıkan film, eski bir geyşa olan Sada'nın (Eiko Matsuda), çalıştığı lokantanın evli barklı sahibi Kichi'yi (Tatsuya Fuji) baştan çıkarmasıyla başlar. İki sevgili birlikte kaçarak otellerde, çay evlerinde durmadan sevişir, jiletlerin ve bıçakların da kullanıldığı erotik oyunlar geliştirirler. Arada başkalarıyla yattıkları da olur. Sonunda, doyumun doruğuna ulaşmak isteyen Kichi, bir sevişme sırasında sevgilisinin kendisini boğmasını sağlar. Kadın, birkaç gün sonra yakalandığında, çantasından sevgilisinin erkeklik organı çıkar. Cinselliği bir yaşama biçimine dönüştüren film, müstehcenlik kavramının "gizlilikten" kaynaklandığını, gözle görülebilenin müstehcen olamayacağını savunur. (Yine de film birçok ülkede yasaklanacak, Japonya'da altı yıl süren bir davadan sonra aklanabilecektir. Buna karşılık Cannes, Berlin gibi festivallerde gösterilecek, British Film Society Ödülü'nü ve Chicago Festivali Jüri Özel Ödülünü kazanacaktır.) Yirmi sevişme sahnesine yer veren filmin önemli özelliği, seyirciye bu sahneleri bir Brecht oyununda olduğu gibi filme katılmadan izlettirmesidir. En ufak bir sevecenlikten yoksun sevişme sahnelerine egemen olan ve kimi kez aşırıya varan şiddet, erotizmi donuklaştırır. Japon kültürü açısından bakıldığında, filmin kadınla erkeği eşitlikçi bir anlayışla ele alarak, geleneksel erkek egemenliğine ve deyim yerindeyse "fallokratik bakışa" büyük bir darbe indirdiği görülür. Oshima aynı çizgiyi, bu kez Fransa'da çevirdiği *Ai no Borei* (*Tutku İmparatorluğu*, 1978) ile sürdürdü. Film 19. yüzyıl sonunda, yoksul bir köyde yaşanan yasak bir aşkı konu edinir. Yaşlı kocasıyla birlikte yaşamakta olan, gençlik yılları geride kalmış Seki (Kazuko Yoshiyuki), Çin-Japon Savaşı'ndan dönen Toyoji (Tatsuya Fuji) ile yasak bir aşk yaşamaya başlar. Yaşadıkları tensel ilişkinin yoğunluğu, sevgilileri Seki'nin kocasını öldürmeye yöneltir. Ama ölünün hayaleti sevgilileri rahat bırakmaz. Polis, işkence yaparak sevgilileri konuşturur. İki sevgi-

li de idam edilir. *Tutku İmparatorluğu*, adının çağrıştırdığı *Duyu İmparatorluğu* gibi, tarafları ilkin yalnızlığa, ardından da ölüme sürükleyen sıradışı bir tutkunun öyküsüdür. Bu filmde de, iki sevgili toplumsal sorumluluklarını (*giri*) göz ardı ederek, bireysel tutkularının (*ninjo*) sesini dinlerler. Ama ilk filmde ölüm, doyumların en yücesine ulaşma aracı işlevi yüklenirken, ikinci filmde utanç ve suçluluk duygularından arındıracak, çekilmez olan bir yaşamı noktalayacak bir kurtarıcı olarak ele alınır. Yönetmen bu filmle, Japon tarihinin en karanlık dönemlerinde bile aşkın varlığını sürdürdüğünü vurgulamak istediğini söyler. (*Tutku İmparatorluğu*, Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülüne değer bulunacaktır.) Güney Afrika kökenli yazar Laurens Van Der Postu'un *The Seed and The Sower* (*Tohum ve Tohum Eken*) adlı yapıtından uyarlanan *Senjo no Merii Kurismasu* (*Mutlu Noeller Bay Lawrence*, 1983), İkinci Dünya Savaşı yıllarında Cava'daki Furyo adlı esir kampında yaşanan olaylardan yola çıkarak, bir Doğu-Batı karşılaştırması yapar. "Eski düşmanları"yla birlikte yaptığı bu filmde (film İngiliz-Japon ortakyapımıdır ve uluslararası bir kadrosu vardır), yönetmen yıllarca önce çevirmiş olduğu *Beslemek*'teki temayı bir kez daha ele alır. Ama bu kez, olayları bir çocuğun gözünden görmez. Eleştiri oklarını Japonlara da yöneltir. Bu antimilitarist filmin iyiyi ve kötüyü, meleği ve şeytanı aynı bedende barındıran kahramanları, şiddetin ve cinselliğin yine öne çıktığı bir ortamda, savaşla aşkı, suçsuzlukla suçluluğu, iletişimsizlikle iletişimi ustaca kaynaştırırlar. Jean Claude Carrière'in senaryosuna dayanan Fransız yapımı *Max Mon Amour* (*Max Sevgilim*, 1986) Paris'te görevli bir İngiliz diplomatın (Anthony Higgins) karısının (Charlotte Rampling), bir şempanze ile yaşadığı aşkı konu edinir. "İnsancıl olmayanı da benimsediğimizde yaşamın daha insancıl olacağını" söyleyen Oshima, bu filminin bir masal olarak değerlendirilmesini ister. Film seyirciden ilgi görmese de, Oshima'nın tutkular dünyasına merakının, benimsenmesi hiç kuşkusuz zor olan, bir örneğini oluşturur. Ama yine de filmin usta bir yönetmenin olgunluk çağının sevecenliğini yansıttığını kabul etmek gerekir. Geçirdiği bir inme nedeniyle çalışmalarına uzun süre ara veren Oshima, son filmi *Gohatto*'da (1999), Shogun dönemi Japonya'sında samurayların yetiştirilmesini ele alırken, şiddetin yanında bu kez eşcinselliğe yer verdiği görüldü. Savaş sonrası Japon toplumunun çelişkilerine, sanayileşme ve batılılaşma döneminde yaşamanın zorluklarına, bu arada sol politikaların beceriksizliğine değinen Oshima'nın sineması, siyasal olduğu kadar şiirseldir. Çünkü konuların çağrıştırdığı siyasal ileti, hep gerçekliğin şiirleştirilmesi yoluyla verilir. Çok üretken olan, bu arada televizyonlar için de filmler çeken Oshima'nın filmleri bir bütün olarak ele alındığında, her bir filmin, savaş sonrası Japon toplumunu ve bireyini incelemeye yönelik kapsamlı bir araştırmanın bir ayrıntısını oluşturduğu görülür. Yönetmenin araştırmasının sınırlarını genişlettiğinde, bireyin dramını daha geniş bir bağlamda (*Duyu İmparatorluğu*, *Tutku İmparatorluğu*, *Mutlu Noeller Bay Lawrence*, *Max Sevgilim*) ele aldığı görülür.

Shohei Imamura

Shohei Imamura (1926-2006) da savaş sonrasının çalkantılarının yaşandığı bir siyasal ve kültürel ortamda sinemaya adım attı. Üniversite öğrenciliği yıllarında karaborsa içki ve sigara satan, oyunculuk yapan Imamura, tiyatro ortamının belirsizliği karşısında, Ozu'nun yardımcısı oldu. Senaryolar da yazdıktan sonra (Imamura yönetmenliğe geçtikten sonra da, başka yönetmenler için senaryo yazmayı sürdürecektir), gezginci bir oyuncu topluluğunun öyküsünü anlatan *Nusumareta Yokubo* (*Çalınan Arzu*, 1958) ile yönetmenliğe başladı. Film, Osaka'nın ayak takımının eğlence bölgesine gerçekçi bir bakış getirir. Yönetmenin aynı yıl yönettiği *Hateshinaki Yokubo* (*Sonsuz Arzu*), daha sonraki çalışmalarının grotesk anlayışının ipuçlarını verdi. Film, uyuşturucu kaçakçılığı yapan bir çetenin dağılışını aktarırken, şiddet ve cinselliği öne çıkarıyordu. Bu iki film de yönetmene "umut veren yeni yönetmen" ödüllerini kazandırdı. O yıllarda bir dergide yayınlanan söyleşide şöyle der Imamura: "Çağdaş Japon gerçekliği insan bedeninin alt bölümüyle, toplumsal yapının alt bölümüne dayanır. Ben de elimden geldiğince bu iki konu üzerinde duracağım." Gerçekten de Imamura filmlerinde toplumun en yoksul katmanlarını ele alacak, kentlerin kenar mahallelerine ve geleneklerinden kopma yolundaki kırsal topluluklara eğilecektir. Imamura bu seçimini, küçük bir çocuğun kardeşleriyle ilişkisini ele alan *Nyan chan* (*Ağabeyim*, 1959) ile uygulamaya başladı. On yaşındaki bir kızın güncesinden yola çıkan film, Kyu-Shu kömür ocaklarında çalışan yoksul madencilerin yaşamından da gerçekçi izlenimler getiriyordu. Yönetmenin ilk önemli çalışması sayılan *Buta to Gunkan* (*Domuzlar ve Savaş Gemileri*, 1961) ise bir Amerikan deniz üssü yakınında "iş tutan" bir orospu (Jitsuko Yoshimura) ile pezevenginin öyküsünü aktarır. Amerikan üslerinin çevre halkı üzerindeki olumsuz etkilerini vurgulayan film, bir kadının yazgısını kendi başına yönlendirme mücadelesini de çarpıcı bir biçimde verir. Gangsterlerin, kamyonlardan kaçan domuzların arasında çatıştıkları sahne domuzların simgesel önemini daha da artırır. Amerikan üssü çevresinde yaşayanlar da domuzlar gibi pistir. Yönetmen hayvanları simge olarak kullanmayı başka filmlerinde de sürdürecek, Japon insanını bir "böcek" gibi ele alarak incelemeyi deneyecektir. Yılın en iyi Japon filmi ödülünü alan *Nippon Konchuki* (*Böcek Kadın*, 1963) bu doğrultudaki en önemli çalışmadır. Film, artık yaşlanmış bir kadının çileli yaşamının dökümünü yapar. Kırsal kesim kökenli kadın (Sachiko Hidari), küçüklüğünde babasının tacizine uğrar. Evlenip bir kız çocuğu doğurur. Babasının evlilik dışı bir kızı olduğunu öğrenince evini terk eder. Büyük kentte varlığını sürdürebilmek için Amerikalı erlerle fuhuş yapar. Yaşlanınca "mama" olur ve terk ettiği kızıyla karşılaşır. Kızın yaşadıkları da annesinin yaşadıklarından değişik değildir. Film, boşa harcanmış bir yaşamdan yola çıkarak, savaş sonrasının yozlaşmasını, kültürel değerlerin çöküşünü yansıtır. Hayatta kala-

bilmek için bedenini satan "böcek kadın", ekonomik çıkarları uğruna ruhunu ABD'ye satan Japonya'yı simgeler. Zaten filmin özgün adının tam karşılığı da "Böcek Japonya"dır. *Akai Satsui* (*Cinayet Niyetleri*, 1964) kendisine tecavüz eden erkeği sevmeye başlayan evli bir köylü kadının (Masumi Harukawa) öyküsünü konu edinir. Yaşamdan bir beklentisi olmayan kadın önce intihar etmeyi düşünürse de, gözlerinin önüne oğlu gelince vazgeçer. Film, tecavüzün lekesinin intiharla temizlenebileceği inancına karşı çıkarken, tecavüzle aşk arasındaki ilişkiye de değinir. Akiyuki Nozaka'nın romanından uyarlanan *Jinruigaku Nyumon* (*Pornocular*, 1966) her türlü porno malzemesi satan ve bunu topluma hizmet amacıyla yaptığına inanan orta yaşlı bir erkeğin (Shoichi Ozawa) öyküsünü anlatır. Alıcının sanki bir röntgenci gözü gibi davrandığı (siyah beyaz ve sinemaskop) film, cinsel aşırılıklara hoşgörüyle yaklaşan bir aile ortamından yola çıkarak, bastırılmış insan içgüdülerine alaycı bir bakış getirir. *Ningen Johatsu* (*Bir Adam Kayboldu*, 1967) yönetmenin en deneysel filmi sayılır. Japonya'nın büyük kentlerinde o yıllarda sık sık rastlanan "kaybolma" olayını konu edinen film, aniden "buharlaşan" (filmin özgün adındaki "*johatsu*" sözcüğü bu anlama gelir) bir erkeğin izini sürer. Tanıklıklara baş vuran, nesnel bir anlatıma yer veren film sona erdiğinde, seyirci yitip gidenin somut bir kişinin ötesinde bir "kimlik" olduğu izlenimine kapılır. Gelenekleri çok köklü bir ülke, kendini sanayileşme tutkusuna kaptırdığında elbette kimliğinin de kimi özelliklerini yitirecektir. Yönetmenin bu yıllarının en önemli filmi sayılan *Kamigami no Fukaki Yokubo* (*Tanrıların Derin Arzuları*, 1968), sanayileşmenin yozlaştırdığı Japon toplumunun karşısına, ülkenin geri kalmış güneyindeki adalarda doğa ile başbaşa yaşayan ve başka ülkelerle daha fazla ilişkisi olan toplulukları çıkarır. Tercihini bu insanlardan yana koyar. Yönetmene göre yapay bir demokrasi kavramına sığınmış olan sanayileşmiş Japonya'da, günlerini keyiflerince geçirerek yaşamın tadını çıkarmayı amaçlayan güneyliler Japon toplumunun örnek alması gereken gerçek atalarıdır. *Nippon Sengoshi: Madamu Omboro no Seikatsu* (*Bir Konsomatrisin Ağzından Savaş Sonrası Japonyasının Tarihi*, 1970) Amerikan işgal günlerine tanıklık etmiş yaşlı bir fahişenin ağzından Japonya'nın yakın tarihini perdeye getiren bir belgeseldir. Alışılmışın dışında bir Japonya tarihi yazmak isteyen yönetmen, bir barda karşılaştığı ve Amerikalı askerlerle fuhuş yaparak geçimini sağlamış olan Omboro adlı kadının, atom bombasının atılmasını izleyen yirmi beş yıl boyunca yaşadıkları, haber filmlerinin de desteğiyle ilginç bir belgesele dönüşür. Son iki filminin ticari başarısızlığı üzerine uzun yıllar televizyon belgeselleri çeken, bu arada televizyon yapımcısı yetiştirmek amacıyla özel bir okul kuran Imamura, ancak *Fukushu Suru wa Ware ni Ari* (*İntikam Benim*, 1979) ile sinemaya döndü. Gerçek bir olaydan yola çıkan yönetmen, cinayet işlemeyi alışkanlık haline getiren bir katilin (Ken Ogata) öyküsünü geri dönüşlere dayanan bir anlatımla aktardı. Üniversite profesörü, avukat gibi saygın kimliklere de büründüğü için, izini sü-

ren polisten kaçmayı başaran katil bir yandan da bir genelev patroniçesinin kızıyla ilişkisini sürdürür. Sanki Lombroso'nun doğuştan suçlu görüşünü desteklemek için çekilmiş olan film, çağdaş Japonya'nın karamsar bir tablosunu çizer. Yalnız bu film değil, yönetmenin filmlerinin tümü, büyük bir siyasal ve ahlaksal bunalım yaşamakta olan bir ülkenin, kimi kez lirik ve fantastik bir yaklaşımla verilmiş de olsa, acımasız bir eleştirisini gündeme getirir. Imamura'nın Japon tarihine ve geleneklerine eğilerek içerdikleri trajik yönleri vurgulamak isteği yansımasını *Narayama Bushi-ko*'da (*Narayama Türküsü*, 1983) bulur. Shichiro Fukozawa'dan uyarlanan film, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazansa da, aynı konuyu daha önce filme almış olan Kinoshita'nın daha önce değinilen uyarlamasının düzeyini tutturamaz. Bu sonuçta belki de, Imamuro'nun yazarın iki ayrı yapıtını bir araya getirerek uyarlamasının da etkisi olmuştur. Sıradışı kimlikleri perdeye getirmeyi sürdüren Imamura, *Zegen*'de (*Pezevenk*, 1987) Meiji döneminde güney ülkelerine orospu gönderen ve bu işi imparatoruna ve vatanına hizmet etmek için yaptığına inanan bir pezevengin öyküsünü aktarır. *Kuroi Ame* (*Kara Yağmur*, 1989) atom bombasının yol açtığı yıkımı, gelinlik çağındaki bir genç kızın gözünden anlatan, incelikli bir psikolojik dramdır. (Film Cannes Film Festivali'nde Teknik Başarı ödülünü aldığı gibi, Japon Akademisi ödülüne de değer görüldü). Yönetmenin Cannes Film Festivali'nde bir kez daha Altın Palmiye kazanmasını sağlayan *Unagi* (*Yılan Balığı*, 1997) Akira Yoshimuro'nun yapıtından uyarlanmıştır. Film, âşığıyla yakaladığı karısını öldüren bir balıkçının (Koji Yakusho) öyküsünü konu edinir. Cezaevinde geçirdiği sekiz yıl boyunca yalnızca bir yılan balığı ile dostluk eden balıkçı, salıverildikten sonra, intihar etmesini engellediği ve eski karısına benzeyen bir kadınla (Misa Shimuzu) birlikte yaşamaya başlar. Film pişmanlığı, yaşama yeniden sarılmayı, aşkın onarıcı gücünü dingin bir anlatımla vurgular. *Akai Hashi Noshitanonurui Mizu* (*Kızıl Köprünün Altından Akan Ilık Sular*, 2001) Tokyo sokaklarını arşınlayarak iş arayan iflas etmiş bir iş adamının (Koji Yakusho), altın bir Buda heykelinin peşine düştüğünde karşısına çıkan bir genç kızla (Misa Shimizu) serüvenini aktarır. Bir kasabada falcı ninesiyle birlikte yaşayan kızın özelliği kleptoman olması ve cinsel dürtüleri harekete geçtiğinde vücudunun su püskürtmesidir. Masal havası içinde geçen film seyirciyi hem güldürür hem de dışlanmışlık, cinsellik, kadın erkek ilişkileri konusunda düşündürür. Yaşlı bir yönetmenin çok "genç" bir filmi olarak dikkati çeker. Imamura, yazgının daha doğru bir değerlendirmeyle Japon toplum yapısının aşağıladığı kadınların başkaldırısını gündeme getiren filmlerin yönetmeni olarak, Japon sinema tarihinde özgün bir yere sahiptir. Imamura'ya göre kadınlar, erkeklerden daha ilginç oldukları gibi, daha da güçlüdürler.

Başka Yönetmenler

Kon Ichikawa (1915-2008) *Biruma no Tadegoto* (*Birmanya Harpı*, 1956) ile ülkesi dışında da büyük ilgi uyandırdı. Michio Takeyama'nın romanından uyarlanan film, bir savaş alanındaki ölüleri teker teker gömmek işlevini yüklenen bir eski askerin savaşa bireysel karşı çıkışını lirik bir anlatımla ele alırken, savaşın dehşetini vurguluyordu. Ichikawa, Venedik Film Festivali'nde San Giorgio Ödülü kazanan bu filmden önce sıradan insanın günlük yaşamını konu edinen güldürüleriyle ünlenmişti. Bu güldürülerin Amerikan sinemasının etkilerini taşıması, yönetmenin Japon sinemasının Frank Capra'sı olarak adlandırılmasına bile yol açmıştı. Yönetmenin sinemacı olmadan önce karikatür çizmiş olması da, güldürüye yatkınlığının gerekçesini oluşturur. Bu arada Ichikawa'nın koyu bir Walt Disney hayranı olduğunu ve Junichiro Yokoyama'nın çizgi kahramanı Mr. Pu'yu, *Pu-San* (1954) adı altında canlandırma filmi olarak sinemaya aktardığını belirtmek gerekir. Çeşitli türleri bu arada sık sık edebiyat uyarlamalarını deneyen yönetmenin en büyük özelliği, sanatsal kaygılardan ödün vermeksizin, geniş seyirci kitlelerinin ilgisini çekmeyi başarmış olmasıdır. Daha sonraki yıllarda bir arkadaşıyla birlikte harakiri yaparak intihar edecek olan Yukio Mishima'nın romanından uyarladığı *Enjo* (*Kor*, 1958) önemli bir edebiyat uyarlamasıdır. Film, Kyoto dolaylarında bir tapınaktaki bir rahip adayının, yaşamın ve insanların adiliğini, tapınağın kusursuz güzelliğiyle karşılaştırmasını konu edinir. Rahip adayı tapınağı yaktıktan sonra intihar eder. Yönetmenin, Dostoyevski romanlarını çağrıştıran bir yapıtı, donuk bir anlatımın katkısıyla sinemayla bağdaştırdığı görülür. Shohei Ooka'nın romanından uyarlanan *Nobi* (1959) ise savaş karşıtı filmlerin en önemli örneklerinden birini oluşturur. Savaşın sonuna doğru Filipinler'de gerillalar tarafından sıkıştırılan son Japon askerleri arasında yer alan bir erin yaşadıkları, savaşın yol açtığı korku ve dehşeti aktarır. Savaş insanı, insan eti yemeye varan bir çılgınlığa ulaştırır. Yönetmenin aynı yıl Junichiro Tanizaki'nin yapıtından uyarladığı *Kagi* (*Anahtar*, 1959), yaşlanmayı kabullenmek istemeyen bir erkeğin öyküsünü anlatırken, erotizmi acımasız ve yok edici bir dürtü olarak değerlendirir. Genç karısını doyurmak için cinselliği artırıcı ilaçlar kullanıp sonuç alamayan yaşlı bir erkek, kıskançlığın cinselliğini canlandıracağını düşünerek, kızının sevgilisinden karısıyla sevişmesini ister. *Anahtar*, çağdaş toplumun çürümüşlüğüne değinirken, bu toplumun artık ortadan kalkma zamanının geldiğini de vurgular. *Yukinojo Henge* (*Oyuncunun İntikamı*, 1963) ise kimliğini arayan bir oyuncunun öyküsünü gösterişli bir biçimde anlatmaktan öte bir önem taşımaz. Yönetmenin *Tokyo Olimpikku* (*Tokyo Olimpiyatları*, 1965) adlı belgeselinde, yıllarca önce Berlin Olimpiyatları'nı şiirsel bir dille aktarmış olan Leni Riefenstahl'in tersine, sporcuların ve seyircilerin tepkilerini öne çıkaran bir çalışma yaptığı görülür. *Gokumon-tu* (*Şeytan Adası*, 1977), *Kof Uku* (*Mutluluk*, 1981),

Tsuru (*Kafatası*, 1988) gibi filmleri izleyen *Dora-Heita* (2000) ise bir samurayın bir kasabanın çıkarcı yöneticileriyle baş etmesini konu edinen bir güldürü oldu.

Masaki Kobayashi (1916-1996) felsefe öğrenimi gördükten, savaşa katılıp bir yıl Okinawa'da tutsak kaldıktan sonra, iki melodramla yönetmenliğe başladı: *Musuko no Seishun* (*Oğlunun Gençliği*, 1952) ve *Magokoro* (*Dürüst Kalp*, 1953). Yardımcılığını yapmış olduğu Keisuke Kinoshita'nın etkilerini taşıyan bu filmlerden sonra çektiği *Kabe Atsuki Heya* (*Kalın Duvarlı Oda*, 1953) ilk önemli filmi oldu. Yazar Kobe Aba'nın tanıklıklara dayalı yapıtından uyarlanan film, savaş suçluları konusunu gündeme getiriyor, ancak küçük suçluların yakalandığını büyük suçlulara ise dokunulamadığını vurguluyordu. Film, ABD'nin tepkisinden çekinildiği için, yıllarca gösterime giremedi. Kobayashi aynı sorgulamayı başyapıtı sayılan *Ningen no Joken* (*İnsanlık Durumu*, 1959-61) ana başlığını taşıyan üçlemesinde sürdürdü. Çin savaşına katılmış olan yazar Jumpei Gomikawa'nın yapıtından sinemaya aktarılan üçleme, savaş karşıtı destansı bir filmdir. Toplam uzunluğu dokuz buçuk saati bulan film, savaşa katılan idealist Kaji'nin (Tutsuya Nakadai) Mançurya bozgununu yaşamasını, Sovyetler'in eline tutsak düşmesini ve Sibirya steplerinde can vermesini konu edinir. Hem ezilen hem de ezen konumundaki Kaji'nin yaşadıkları, militarizme ve yol açtığı cinayetlere ayna tutar. Toplumun nasıl "insanlıkdışı" bir yapıya bürünebileceğini vurgulayan filmde, Kaji'nin başkaldırısının tek sığınağı ölümdür. (Filmin ilk bölümü, *Non C'è Amore Più Grande* / *Daha Büyük Aşk Yok* adı altında gösterildiği Venedik Film Festivali'nde San Giorgio ödülünü alacaktır.) Cannes Film Festivali'nde *Jüri Özel Ödülü* alan ve Yasuhiko Takiguchi'nin yapıtından uyarlanan *Seppuku* (*Harakiri*, 1963) ise samurayların "*bushido*" (samurayın el kitabı) ilkelerini eleştirdi. Brecht anlayışına uygun bir gelişme gösteren film, yoksul ve başına buyruk bir samuray topluluğundan yola çıkarak, otorite ve onur kavramlarını tartışır. Yine aynı yazardan uyarlanan *Joy-uchi* (*Son Samuray*, 1967) bir samurayın hüzünlü aşkına tek çıkar yol olarak ölümü bırakır. Amerikalı yazar Lafcadio Hearn'den uyarlanan *Kwaidan* (*Hayalet Öyküsü*, 1964) yazarın gerçeküstücü bir korku ortamında geçen dört öyküsünü aktardı. Film Cannes Festivali'nde Jüri Özel Ödülü alsa da, seyirciden hiç ilgi görmedi. Bir televizyon dizisinden uyarlanan *Kaseki* (*Fosiller*, 1975) kanser olduğunu öğrenince kendisiyle hesaplaşıp, "iktidar" kavramını sorgulayan bir sanayicinin öyküsünü aktardı. Savaş suçlularının yargılanmasını konu edinen *Tokyo Saiban* (*Tokyo Davası*, 1983), yarı belgesel anlatımıyla büyük ilgi çekti. Terör konusunu ele alan *Shokutaku no nai ie* (*Boş Masa*, 1985) ise savaş sonrası koşullarına eğildi. Kobayashi'nin filmlerinde içinde yaşadığı toplumdaki aksaklıkları vurgulamaya çalıştığını söylemek yanlış olmaz.

Tadashi Imai (1912-1991) yarım bıraktığı yüksek öğrenim yıllarında komünizm yandaşı olmasına, bu nedenle tutuklanmasına karşılık, savaş sırasında *Kakka* (*General*, 1940) gibi militarist filmler çekti. Savaştan sonra, gerçekçi bir

yaklaşımla toplumsal ve insancıl konulara ağırlık veren filmlere yöneldi. Bu doğrultudaki ilk filmi, Japon militarizmini yerden yere vuran *Minshu no Teki* (*Halk Düşmanı*, 1946) oldu. Militan bir sinemacı kimliği geliştiren Imai, Romain Rolland'dan uyarladığı *Mata au hi* *Made*'de (*Yeniden Buluşuncaya Dek*, 1951) savaşın sonuçlarının ağırlığı altında ezilen iki gencin hüzünlü aşk öyküsünü anlattı. Komünist Parti'nin tiyatro kolunun işbirliğiyle ve işçi kesiminin yaptığı bağışlarla çekilen *Dokkoi İkiteiru* (*Yine de Yaşıyoruz*, 1951) işsiz bir ailenin intihara direnme çabasını ele aldı. Yönetmenin en iyi filmlerinden biri olan *Yamabiko Gakko* (*Yankı Okulu*, 1959) terk edilmiş çocukların topluma kazandırılması konusuna eğildi. Kadın yazar Ichiyo Higuchi'nin yapıtından uyarlanan *Nigorie* (*Bulanık Sular*, 1953) Meiji döneminde kadının konumuna değinerek, üç mutsuz kadın portresi çizdi. Hiroshi Masaki'nin romanından uyarlanan *Mahiru no Ankoku* (*Gün Ortasında Gölgeler*, 1956) bir grev sırasında polisin işçilere karşı uyguladığı acımasız yöntemleri gerçekçi bir anlatımla perdeye aktardı. *Yoru no İsuzimi* (*Gece Davulları*, 1958) bir ihanet ve bağışlama öyküsünden yola çıkarak feodal değerleri eleştirdi. *Kiku to Isamu* (*Kiku ile Isamu*, 1959) Amerikan işgalinin ürünü iki melez çocuğun kırsal kesimde geçen öyküsünü işlerken, köylülerin ırkçı yaklaşımlarını vurguladı. Polis tarafından 1933 yılında öldürülen bir yazarın yaşam öyküsü ise *Takiji Kobayashi*'nin (*Kobayashi'nin Yaşamı*, 1974) konusu oldu. Imai daha sonra *Ani Imoto* (*Kardeşler*, 1976), *Yuki* (1981) ve *Senso to Seishun* (*Savaş ve Gençlik*, 1991) gibi filmler yönetti. Imai'nin yapıtı büyük bir yaratıcılık içermese de, yönetmenin toplumun ezilen katmanlarına, ucuza kaçmayan bir gerçekçilikle yaklaşması önemlidir.

Shinsuke Ogawa (1933-1992) siyasal olaylara karıştığı gerekçesiyle üniversiteden kaydı silindikten sonra, radikal bir anlayışla belgeseller çekmeye başladı. Üç yıl süreyle Tadashi Imai'nin yardımcılığını yaparak sinema bilgisini pekiştiren Ogawa, militan sinemanın en önemli temsilcisi oldu. Öğrencilerin, köylülerin, kentlilerin sorunlarını inceleyerek, toplumsal baskılara karşı çıkan ve başka bir düzen öneren belgesel filmleriyle ilgi topladı. Çalıştıkları için, mektupla öğrenim gören öğrencilerin sorunlarına eğilen ve Japon Komünist Partisi'nin desteğiyle yapılan *Seinen no Umi* (*Gençlik Denizi*, 1966) ilk önemli çalışması oldu. *Assatsu no Mori* (*Baskı Ormanı*, 1967), öğrencilerin üniversiteleri işgal ettiği bir dönemde, öğrencilerle öğretim üyelerinin görüşlerine de yer vererek, olayları belgeledi. *Gennin Hokokusho* (*Doğrudan İlişki*, 1967) bir öğrenci gösterisi sırasında öldürülen bir öğrencinin dramına eğilirken, askeri antlaşmaların yol açtığı ekonomik bağımlılık sorununa da değindi. Yönetmenin en önemli çalışması, yeni bir havaalanı yapılması amacıyla toprakları kamulaştırılmak istenen köylülerin direnişini belgeleyen *Sanrisuka no Natsu* (*Sanrisuka'da Yaz*, 1968) oldu. Direnişçi köylülerin arasında yaşayarak bu çekimi gerçekleştiren yönetmen, aynı konuyu incelemeyi sürdüren altı film daha çekti: *Sanrisuka* (1969), *Sanrisuka ho Fuyu* (*Sanrisuka'da Kış*, 1969), *Mikka Sen-*

so (*Üç Gün Savaşı*, 1970), *Daini Toride no Hitobito* (*İkinci Kalenin Köylüleri*, 1971), *Iwayama ni Tetto wa Dekita* (*Kayalardan Bir Dağ Yaptık*, 1972) ve *Henda Baraku* (*Henda Koyu*, 1973). Japon Kurtuluş Cephesi genel başlığı altında sunulan ve köylü-iktidar çatışmasını belgeleyen bu dizi geliştikçe, köylülerin büyük bir çevre kirliliğine yol açacak olan ve askeri gerekçelere de dayanan yeni hava alanına niçin karşı çıktıkları açıklanır. Dizi köylülerin günlük yaşamlarını nesnel bir biçimde verir. *Dokkoi Ningen Bushi* (*İnsanlık Türküleri*, 1975), Yokohama'nın yoksul bir mahallesinde yaşam kavgası veren kırsal kesim kökenli günü birlik işçilerin yaşamlarını yansıtır. *Nipponkoku Furuyashi Mura* (*Furuyashi Köyü*, 1982) ise aşırı nüfus yoğunluğu konusunu ele alırken, kırsal kesim insanının bilge yanını da vurgulayan bir çalışmadır.

Kaneto Shindo (d. 1912) Yoshimura için senaryolar yazdıktan, Mizoguchi'nin yardımcılığını yaptıktan sonra *Aisai Monogatari* (*Sevilen Bir Eşin Öyküsü*, 1951) ile yönetmenliğe başladı. 1952 yılında Öğretmenler Sendikası'nın desteğiyle yönettiği *Genbaku no Ko* (*Hiroşima Çocukları*) ülkesi dışında da büyük ilgi görmesini sağladı. Arata Osada'nın yapıtından uyarlanan film, atom bombasının atılmasından yedi yıl sonra Hiroşima'ya gelen bir kadın öğretmenin (Nobuko Otawa) izlenimlerini konu ediniyordu. Sakat çocuklar, doğurganlıklarını yitirmiş kadınlar, radyasyondan etkilenmiş insanlar, alçak sesli şiirsel bir anlatımın eşliğinde atom bombasının dehşetine tanıklık ediyordu. Filmin bu özelliği Japon solunun tepkisini çekecek, yönetmen olayın siyasal yönünü göz ardı etmekle suçlanacaktı. *Kaibumi* (*Aşk Mektubu*, 1951), *Shukuzu* (*Minyatür*, 1953), *Dobu* (*Lağım*, 1953) ise bir kadın kahramanı konu alan, psikolojik gerçekçiliğe öncelik tanırken, toplumsal sorunlara da değinen filmlerdir. Ama yönetmenin en başarılı filmi *Hadaka no Shima*'dır (*Çıplak Ada*, 1961). *Çıplak Ada*, bir köylü ailesinin kendilerinden her şeyi esirgeyen doğaya karşı yürüttüğü amansız mücadeleyi konu edinen şiirsel bir çalışmadır. Robert Flaherty'nin sinemasından esinlendiği izlenimini veren filmin özelliği, baştan sona konuşmasız olmasıdır. Siyah beyaz sinemaskobun büyük bir ustalıkla kullanıldığı filmde, Hikaru Hayashi'nin müziğinin de desteğiyle görüntüler çarpıcı bir gerçekliğe dönüşür. (*Çıplak Ada*, Moskova Film Festivali'nde En İyi Film Ödülünü alacaktır). Daha sonra ticari sinemaya yönelen yönetmenin bu dönemdeki en ilginç yapıtları, erotizmin öne çıktığı *Onibaba* (*Kadın Katiller*, 1965) ile biçimciliğin ağır bastığı *Honno* (*Yitik Cinsellik*, 1967) ve *Jiken* (*Kaza*, 1978), *Chei-Sen* (*Ufuk*, 1984), *Eiga Joyu* (*Kadın Oyuncu*, 1987), *Kanzen-naru shiiku* (*Kusursuz Eğitim*, 1998), *Fukuro* (2003) gibi filmler oldu.

Hideo Sekigawa (1908-1977) atom bombasının yol açtığı yıkımı ele alan ve ABD'yi eleştiren siyasal içerikli filmlerin en önemli temsilcilerinden biridir. Bu yönetmenin de Öğretmenler Sendikası'nın desteğiyle çektiği *Hiroshima* (1954) atom bombasının atıldığı günün dehşetini olanca çarpıcılığıyla verir. Bu filmin gerçekçi bakışı, Shiro'nun yukarıda değinilen filmi *Hiroşima Çocukla-*

n'nın yumuşak biçemiyle tam bir karşıtlık oluşturur. (Alain Resnais, *Hiroşima Sevgilim* adlı yapıtında Sekigawa'nın filminden alıntılara da yer verecektir.) Sinemaya belgeselci olarak giren ve ancak savaşın bitiminden sonra solcu dünya görüşüne uygun filmler çekmeye başlayan Sekigawa, *Daini no Jinsei* (*Yeni Bir Yaşam*, 1948); *Kike Wadatsumi no Koe* (*Okyanusun Öfkesini Dinle*, 1950); *Akatsuki no Dasso* (*Şafakta Kaçış*, 1950); *Tetsuro no Ikuru* (*Demiryolcunun Öyküsü*, 1951); *Shinku Chitai* (*Boşaltılmış Bölge*, 1952); *Konketsuji* (*Melez Çocuklar*, 1953); *Akasen Kichi* (*Kızıl Işıklı Üs*, 1954); *Noguchi Hideo no Shonen Jidai* (*Noguchi Hideo'nun Çocukluğu*, 1957) gibi filmlerinde savaşı ve işgal kuvvetlerini yeren bir çizgi izledi. Örneğin *Okyunusun Öfkesini Dinle*, savaş sırasında tutulan güncelere dayanarak, silah altına alınan öğrencilerin uğradığı kıyımı verdi. Amerikan basınında sert eleştirilere yol açan *Kızıl Işıklı Üs*, bir askeri üste aşağılanan, orospuluk yapmaya zorlanan yerli personelin konumuna eğildi. *Boşaltılan Bölge*, askerlerin uyguladıkları işkence, onur kırıcı davranış gibi konuları ele alırken, militarist anlayışın yozluklarını vurguladı. Yönetmen son olarak *Fuji Takeshi Monogatari* (1968) ve *Chokoso no Akebono* (1969) adlarını taşıyan iki film çekti.

Shiro Toyoda (1906-1977) edebiyat uyarlamalarına ve oyuncu yönetimine verdiği önemle, Japon sinemasında özel bir yere sahiptir. Sessiz sinema döneminde *Irodorareru Kuchiburu* (*Boyalı Dudaklar*, 1929) ile yönetmenliğe başlayan Toyoda, *Wakai Hito* (*Genç Kız*, 1937), *Uguisu* (*Bülbül*, 1938), *Nakimushi Kozo* (*Bir Çocuğun Yetişmesi*, 1938), *Kojima no Haru* (*Adada İlkyaz*, 1940) gibi az oyunculu edebiyat uyarlamalarında, başarılı oyuncu yönetimiyle önem kazandı. Savaş yıllarında Kore'de çektiği *Wakaki Sugata* (1943) ise cepheye giden Koreli gençleri yücelten bir film oldu. Yönetmenin Ogai Mori'den uyarladığı *Gan* (*Yaban Kazları*, 1953); S. Oda'dan uyarladığı *Meoto Zenzai* (*Evlilik İlişkileri*, 1955); J. Tanizaki'den uyarladığı *Neko to Shozo Tufutari no Onno* (*Bir Kedi, Shozo ve İki Kadın*, 1957) güldürüye yakın bir havada Japon toplumunun aksak yönlerine değinen filmlerdir. Kadının iç dünyasını yansıtmadaki ustalığıyla dikkati çeken Toyoda, örneğin Kawabata'dan uyarladığı *Yuriguni*'de (*Karlar Ülkesi*, 1957) bu doğrultudaki en başarılı filmini verir. Yönetmenin daha sonraki çalışmaları arasında *Yotsuyo Kaidan* (*Kan Yanılsaması*, 1966), *Jigokuhen* (*Cehennem*, 1969), *Tsuma tu Onna no Aida* (*Kadınlar ve Eşler Arasında*, 1976) gibi filmler de vardır.

Takeshi Kitano (d. 1947) genç kuşağın en ilginç yönetmenleri arasında yer alır. Köşe yazarlığı, televizyon programcılığı, ressamlık, şarkıcılık, tiyatro ve sinema oyunculuğu gibi değişik alanlarda çalışmalar yapan Kitano'nun bir arkadaşıyla birlikte oluşturduğu *The Two Beats* adlı çift, televizyonların en sevilen güldürü programı oldu. Bu nedenle "Beat Takeshi" diye de anılan yönetmen, 1989'da ilk filmi *Sono Otoku Kyobu*'yu (*Vahşi Polis*, 1989) çekti. Konuşmaların en aza indirildiği, alıcı hareketlerine yer vermeyen anlatımının ilk örneğini verdiği bu filmde, suskun ama sırası geldiğinde yumruklarını kullanmaktan çekinmeyen sevimli bir anti-kahraman yarattı. Yönetmen daha sonra-

ki filmlerinde de konuşmalara ve müziğe çok az yer vermeyi sürdürdü. Kitano'nun deyişiyle, sinema temelde sessiz olup, seyirci her şeyi yalnızca görüntüler aracılığıyla algılayabilmelidir. Kitano'nun bir sonraki filmi *San Tai Yon x Jujatsu* (*Kaynama Noktası*, 1990) bir gangster çetesiyle mücadele etmek zorunda kalan, çelimsiz bir otomobil tamircisinin öyküsünü aktardı. *Ano Natsu Ichiban Shizukana Umi* (*Bir Deniz Manzarası*, 1991) kendi kendine sörf yapmayı öğrenmeye kalkışan sağır bir çöpçünün öyküsünü anlattı. Bulduğu sörf tahtasını kullanmayı öğrenip, sörf yarışmasında birinci olmayı düşleyen sağır çöpçünün serüveninin ardında, hüzünlü bir aşk hikâyesi yatar. İnsanların acımasızlıklarını keskin bir mizahla ama lirik bir anlatımla vurgulayan Kitano, yine konuşmalar yerine görüntüye ağırlık verir. Bu seçim, anlatıma büyük bir dramatik güç katar. Yönetmenin başrolü de oynadığı *Sonatine* (1993), yaşadığı ortamda aradığını bulamadığı için intihara karar veren bir "tetikçinin" yaşamının son haftasını anlattı. Geçirdiği bir motosiklet kazasından sonra aylarca tedavi gören Kitano, iyileştikten sonra resim çalışmaya başladı ve filmlerinde estetik öğelerin ağırlık kazandığı görüldü. Bu doğrultudaki ilk filmi, *Minna Yatterukai* (*Hiç Becerebiliyor Musun*, 1995) televizyonun etkisiyle cinsel fanteziler geliştiren beceriksiz bir çapkın adayının serüvenini aktaran bir güldürü oldu. Adını yönetmenin bir şiir kitabının İngilizce başlığından alan *Kid Returns* (*Çocuklar Geri Döner*, 1996) daha önceki filmlerden değişik bir yapıya sahiptir. Film, öğrenimini yarım bırakan çocukların durumuna eğilen gerçekçi bir dramdır. Belki de bu nedenle seyirciden büyük ilgi görmüştür. Yönetmene Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan kazandıran ve yönetmenin başrolü üstlendiği *Hana Bi* (*Havai Fişekler*, 1997) ise dul bir kadına yardım edebilmek ve hasta karısını son bir kez Fuji Dağı'na götürebilmek için banka soyan eski bir polisi konu edinir. Japon erkeğinin sorumluluk anlayışını vurgulayan film, geriye dönüşlerle ileriye gidişleri iç içe geçiren kurgusuyla da dikkati çeker. (Kitano, filmlerinin kurgusunu da yapar). Yönetmenin bir kez daha başrolü de üstlendiği *Kikujiro No Natsu* (*Kikujiro'nun Yazı*, 1999) bir yol filmidir. Film, annesini arayan on yaşlarında duyarlı bir çocukla ona eşlik eden orta yaşlı, kaba saba bir erkeğin maceralı yolculuğunu konu edinir. *Brother* (*Kardeş*, 2000) ise Tokyo'daki bir çatışmada aile bireyleri ölen bir gangsterin, kardeşini bulmak için Los Angeles'e gitmesini ve burada uyuşturucu mafyasına katılmasını ele alır. Kitano'nun başrolü de üstlendiği film, yönetmenin bilinen biçeminin sıradan bir örneğidir. Bu filmi izleyen *Dolls* (*Bebekler*, 2002) ise aşk olgusunu ele aldı. Üç ayrı aşk ilişkisini bir araya getiren film, Japon estamplarından esinlenen şiirli bir anlatımla ve çok ustalıklı bir kurguyla, zaman ve aşk üstüne görselliğin öne çıktığı etkileyici bir çalışma oldu.

Hiroshi Teshigahara (1927-2001) Tokyo Üniversitesi'nde sanat tarihi okuduğu yıllarda gerçeküstücü Seiki no Kai topluluğuna katıldı. Kendi olanaklarıyla aralıklı olarak sürdürdüğü sinema çalışmalarında, dünyaya bu akımın il-

kelerine uygun bir biçimde baktı. Gerçeküstücüler arasında tanıyıp dostluk kurduğu yazar Kobo Abe'nin birçok yapıtını sinemaya uyarladı. *Hokusei*, *Ikebana*, *José Torres* gibi belgesellerden sonra, senaryosunu Kobo Abe'nin yazdığı *Otoshiana* (*Tuzak*, 1961) ile ilk kurmaca filmini gerçekleştirdi. Bir sendikacılık çatışmasında öldürülen bir madenciyle oğlunun dünyaya hayalet olarak dönmelerini konu edinen film, yönetmenin gerçekle gerçekötesini kaynaştıran biçeminin ilk örneği oldu. Kobo Abe'nin romanından uyarlanan *Suna no Onno* (*Kum Kadın*, 1963) ise Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü kazanarak yönetmeni uluslararası üne kavuşturdu. Film, tutsağı olduğu bir "kum kadınla" birlikte yaşayan bir böcek uzmanının varlığını tehdit eden çölle mücadelesini konu edinirken, Buñuel filmlerini çağrıştıran bir ortamda toplumsal kimlik sorununa değinir. Yine Kobo Abe'den uyarlanan *Tanin no Kao* (*Başkasının Suratı*, 1965) yüzü yanan bir mühendisin, bir cerraha yeni bir yüz yaptırmasını konu edinir. İkinci bir yaşam sürmeye başlayan mühendis, giderek kendini yüzleri olmadığı için aynı maskeyi takan insanlar arasında bulur. Film Hiroşima sonrasının kimlik yitimi sorununu gündeme getirir. Bir başka Kobo Abe uyarlaması olan *Moetsukita Chizu*'nun (*Bozulan Plan*, 1968) polis hafiyesi ise gizemli siyasal çatışmaların yaşandığı bir kentte kaybolan bir adamı arar. Polis hafiyesi bir çatışmada öldürülüp gömüldüğünde, aradığı adamla özdeşleştiğini kavrar. Film çağdaş Japonya'ya egemen kargaşayı ve korku havasını yine Buñuel'i çağrıştıran bir anlatımla aktarır. Vietnam'dan kaçıp Japonya'ya sığınan Amerikan askerlerini konu edinen yarı belgesel *Summer Soldiers* (*Yaz Askerleri*, 1972) de, temelde bir kimlik arayışını sürdürür. Yazar John Nathan ile yapılan bir söyleşiye yer veren, Amerikalı kaçak askerleri konuk eden ailelerin tanıklığına başvurulan film, savaş karşıtı çizgisiyle siyasal bir sinema örneğine dönüşür. Uzun süre sinemadan uzak kaldıktan sonra Katalan mimar Gaudi'nin yapıtını değerlendiren *Antonio Gaudi* (1984) adlı belgeselden sonra, *Rikyu* (1989) ile yeniden kurmacaya dönen Teshigahara, 16. yüzyılda geçen bu filmde, çayın Japon kültüründeki yeri üzerinde durur. Yönetmen son olarak Masaharu Fuji'den uyarladığı *Goh Hime*'yi (*Prenses Goh*, 1992) çekti.

Kiju (Yoshishige) **Yoshida** (d. 1933) Fransız edebiyatı öğrenimi gördükten, Nagisa Oshima ve Masahiro Shinoda ile birlikte kurduğu dergide Japon yönetmenlerin klasik anlatımına karşı çıkarak, Godard, Truffaut, Resnais, Antonioni gibi Avrupalı yönetmenlerin sinemasını öven yazılar yayımladıktan sonra, yönetmen yardımcısı olarak sinemaya girdi. Godard'ın *Serseri Âşıklar*'ının etkilerini taşıyan ilk filmi *Rokudenashi*'den (*Bir İşe Yaramaz*, 1960) sonra yönettiği *Akitsu Onsen* (*Akitsu Kaplıcası*, 1962), savaş sonrası Japonya'sının düşkırıklıklarını gündeme getiren bir film oldu. Bir melodram çizgisi izleyen film, "imparatora bağlılık" ve "baba otoritesi" kavramlarını eleştiriyordu. *Mizu de Kakareta Monogatari* (*Suya Yazılan Öykü*, 1965) ensestin ve psikanalizin "bulanık sularını" konu edindi. Film Japon insanının, kurtuluşu ölümde bulan yaz-

gıcı ve nihilist yapısına eğiliyordu. 1920'lerde polis tarafından öldürülen anarşist Osugi'nin yaşamı üzerine araştırma yapan genç bir sinemacıyı konu edinen *Eros + Gyakusatsu* (*Eros + Cinayet*, 1969) erotizm ile politika arasında karşılaştırma yapan deneysel bir çalışma oldu. Tartışmalara yol açan bu filmi izleyen *Rengoku Eroica* (*Âraf Kahramanlığı*, 1970) Kore Savaşı, ABD-Japonya Antlaşması, bu antlaşmanın yenilenmemesi için 1960'ta yapılan gösteriler gibi siyasal olayları ele alarak, nihilist bir varoluşçuluğu gündeme getirdi. 26 Şubat 1936'da yapılan başarısız askeri darbeyi ve faşist düşünür Ikki Kita'nın yaşamını konu edinen *Keigen Rei* (*Sıkıyönetim*, 1973) gerçeklerle özlemler arasındaki çelişkiyi vurgularken, bir kez daha imparatorluk erkini tartışmaya açtı. Yönetmenin uzun bir suskunluk döneminden sonra çektiği *Ningen no Yakusoku* (*Vaat*, 1985) yaşlı bir kadının ölü olarak bulunmasının ortaya attığı olasılıkları tartışır. Öldürüldüğü mü, yoksa intihar mı ettiği bilinmeyen kadın, yeni Japon toplumunun yaşlılara karşı duyarsızlığını ve günümüz Japonyasının ölüm beklentisini vurgular. *Onimaru* (*Rüzgârlı Bayır*, 1988) ise başarılı bir edebiyat uyarlamasıdır. Yoshida son olarak, sinemanın yüzüncü yıldönümü nedeniyle birçok yönetmenin Lumière Kardeşler'in alıcısının benzeriyle çektiği kısacık filmlerden oluşan *Lumière et Compagnie* (*Lumière ve Arkadaşları*, 1995) adlı filme de katıldı. *Kagami no Onnatachi* (*Aynadaki Kadınlar*, 2002) ise üç ayrı kuşaktan kadının yaşadıkları konusunda söyleşmelerini perdeye getirdi.

Masahiro Shinoda (d. 1931) edebiyat ve estetik öğrenimi gördükten, Nagisa Oshima ve Kiju Yoshida ile birlikte kurduğu dergide Japon sinemasını eleştiren yazılar yazdıktan sonra yönetmen yardımcısı olarak sinemaya adım attı. İlk filmi *Koi no Katamichi Kippu*'dan (*Aşka Gidiş Bileti*, 1960) başlayarak, estetizmin büyük bir önem kazandığı çalışmalarıyla dikkati çekti. Shintaro Ishihara'nın romanından uyarladığı *Kawaita Hana* (*Solgun Çiçek*, 1963) bir kentin ayak takımı arasına karışan soylu ve güzel bir kadının öyküsünü lirik bir anlatımla verirken, soylu bir kadını böyle davranmaya iten güdüleri irdeledi. *Anatsu* (*Cinayet*, 1964) ve *Shokei no Shima* (*Ceza Adası*, 1966) gibi filmlerden sonra çektiği ve Chikamatsu'nun bir oyunundan sinemaya uyarlanan *Shinju ten no Amijama* (*Amijama'nın Çifte İntiharı*, 1969), stilize anlatımıyla yönetmenin estetik kaygılarının doruğa çıktığı bir çalışma oldu. Kuklacılar arasında geçen ve bir geyşanın umutsuz aşkını konu edinen film, intiharı yücelten bir anlayışla noktalanır. *Himiko* (1974), *Hanre Goze Orin* (*Orin'in Türküsü*, 1977) gibi filmlere de imza atan yönetmenin, Kobe depreminden yola çıkarak İkinci Dünya Savaşı günlerine uzanan son filmi *Setouchi Munraito Serenade* (*Ay Işığı Serenadı*, 1997) ise duyarlıklı anlatımı ile dikkati çekti, (Film, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü kazandı).

Seijun Suzuki (d. 1923) şiddete de yer veren erotik filmlerin yönetmeni olarak tanındı. Sinema öğrenimi gördükten sonra yönetmen yardımcısı olarak sinemaya girdi. Yönetmenliğe başladıktan sonra on yıl içinde kırk film çekti.

Melodramdan gangster filmine uzanan geniş bir konu yelpazesini kapsayan bu filmlerin yerleşik kültürle çelişen içerikleri ve yönetmenin kişisel anlatımı, aydın kesimin ilgisini çekmekte gecikmedi. Oyuncu yönetimi, filmin temposu, renk kullanımı gibi öğeleri önemseyen yönetmen, piyasa romanı kahramanlarının kol gezdiği bir çevreyi, alaycı bir bakış açısıyla ve Brecht anlayışına uygun bir biçimde ele alınca, ortaya sanki gerçekötesi bir ortam çıkıyordu. *Yaju no Seishun* (*Hayvan Gibi İnsanın Gençliği*, 1963) adlı gangster filmi bu anlatımın en belirgin örneği olarak dikkati çekti. Ülkesi dışında da gösterime girme olanağı bulan *Nikutai no Mon* (*Bedenin Kapısı*, 1954) cinselliğe pervasız yaklaşımıyla tartışmalara yol açtı. *Irezumi Ichidai* (*Bir Dövmelinin Öyküsü*, 1965) bir tiyatro oyununun perdelerini çağrıştıran bir anlatıma yer verdi. *Tokyo Nageremono* (*Tokyolu Serseri*, 1966) gangster filmlerine alaycı bir bakışla yaklaştı. *Kenka Ereji* (*Kargaşaya Övgü*, 1966) 1930'ların okullarında cinselliğin de bir baskı aracı olarak kullanılmasını ele alırken faşist düşünür Ikki Kita'dan esinlenen askerlerin başarısız darbe girişimine de değinen önemli bir film oldu. Bir sonraki filmi *Koroshi no Rakuin* (*Arpacıktaki Kelebek*, 1968) gangster türünün bütün kurallarını altüst edince, Nikkatsu Yapımevi, seyircinin filmlerini anlamadığı gerekçesiyle yönetmenin işine son verdi. Yapımevinin davranışı aydınların tepkisine yol açsa da Suzuki on yıla yakın bir süre işsiz kaldı. Sinemaya ancak 1980'de, şiirsel ve barok bir anlatımın egemen olduğu *Zigeunerweisen* (*Çingene Ezgisi*) ile dönebildi. Bir sonraki filmi *Kagerosa* (*Sıcak Bulutlar*, 1981) ise düşselle gerçeği iç içe geçiren ve çift intiharla sonuçlanan bir melodram oldu. Yönetmenin son filmi *Pistol Opera* (2001) ise çizgi roman anlayışını perdeye getiren ve görselliği ağır basan hareketli bir filmdir.

Shuji Terayama (1935-1983) şair, yazar, tiyatrocu ve boksör kimliklerinin yanı sıra senaryo yazarlığı yaptıktan sonra, kurduğu Tenjo Sajiki adlı gezici tiyatro topluluğunun oyuncularıyla deneysel kısa filmler çekti. ("Paradideki Çocuklar" anlamına gelen Tenjo Sajiki tamlaması, Marcel Carné'nin filmine gönderme yapar.) Alaycı bir bakışın egemen olduğu bu filmlerden birinde, karanlık bir odada bir el elektrik düğmesini arar. Düğmeyi bulup da ışığı açınca, sinema salonunun da ışıkları yanar ve film biter. Bir başka filmin gösterimi sırasında, oyunculardan biri perdeden çıkıyormuş gibi yapıp salondaki seyircilerin arasına karışır. Orta uzunluktaki *Tomato Kechappu Kotei* (*Domates Ketçap İmparatoru*, 1969) ise çocukların büyüklerin baskılarına direnişini konu edinir. Yine tiyatrosunun oyuncularıyla çektiği *Sho o Suteyo Machi ni Deyo* (*Kitapları Atıp Sokaklara Çıkalım*, 1971) yönetmenin ilk kurmaca filmi oldu. Dramatik bir yapıdan yoksun olan film, bir kentin kimlikten yoksun yapısını verirken, görsel bir senfoniyi çağrıştırır. Kimlik yokluğu, film boyunca Freud'cu simgelerin de desteğiyle genişleyerek bütün Japon toplumunu içine alır. *Denen ni Shisu* (*Kırda Saklambaç*, 1974) yine şiirsel bir anlatıma sahiptir. Film, yazarın şiirlerinden yola çıkarak, annesiyle ilişkilerini ve çocukluk korkularını gündeme

getirir. Filmin çocuklardan, gencecik orospulardan ve saatlerden oluşan kişileri, Fellini filmlerini çağrıştıran bir ortam oluşturur. Kimi Japon eleştirmenler ise Terayama'nın sanatçı kimliğiyle Pier Paolo Pasolini arasında benzerlikler bulurlar. *The Boxer* (*Boksör*, 1978) yönetmenin yakından bildiği bir ortamı perdeye aktarırken bir tür Rocky olur. Pauline Réage'ın ünlü romanı *O'nun Hikâyesi*'nin devamı olan *Retour à Roissy*'den (*Roissy'ye Dönüş*) uyarlanan ve bir genelevde geçen, Fransız-Japon ortak yapımı *Les Fruits de la Passion* (*Tutkunun Meyveleri*, 1981) ise ilgi görmedi. Genç yaşta ölen yönetmenin son çalışması Gabriel García Márquez'den uyarladığı *Saraba Hakobune* (*Yüzyıllık Yalnızlık*, 1982) oldu. Lanetlenmiş bir evlilik ortamından yola çıkarak kırsal kesimin yok oluşunu anlatan film, yönetmenin karamsar ve bezgin dünya görüşünü vurgulayan bir vasiyet filmi niteliği de taşır.

Koji Wakamatsu (d. 1936) 1960'larda yaygınlaşan erotik filmlerin (*pink-eiga*) en önemli yönetmenidir. Kısıtlı olanaklarla ve çok kısa sürede çevirdiği, toplumun en alt katmanlarına yönelik erotik filmlerde, pornografi sınırlarına girmekten de kaçınmayarak nihilist bir felsefenin sözcülüğünü yapar. Berlin Film Festivali'nde gösterilen *Kabe no Naka no Himegoto* (*Duvarların Ardında Sevişme*, 1965), içerdiği pervasız cinsellik ve şiddetle bir festival ortamında bile tepkilere yol açtı. Japon basınının sert eleştirilerine karşın, yönetmen şiddet ve cinselliğin yanı sıra iktidara da karşı çıkan filmler yönetmeyi sürdürdü. Filmlerinin *Chi wa Taiyo Yori Akai* (*Kan Güneşten de Kırmızıdır*, 1966), *Taiji ga Mitsuryo Suru Toki* (*Embriyolar Kaçınca*, 1966), *Okasareta Byakui* (*Irzına Geçilen Melekler*, 1968), *Yuke Yuke Nidomo no Shojo* (*İki Kere Bakire*, 1969), *Tenshi no Kokotsu* (*Meleklerin Kendilerinden Geçmeleri*, 1972) gibi adları da, sadizm, toplu sevişme ve toplu öldürme sahnelerine yer veren içeriklerini yansıttı. Cinselliğin ve şiddetin insanın yeryüzündeki varlığının temelini oluşturduğunu öne süren yönetmen, fantastik ve dışavurumcu öğelere de yer veren filmlerinde, yozlaşmış ve baskıcı bir toplumun kurtuluşunu Eros'un mitoslarında görür. Oshima'nın *Duyu İmparatorluğu* ve *Tutku İmparatorluğu* adlı filmlerinin yapımcılığına da katılan Wakamutsu, Filistin davasını destekleyen *Manifesto of World Revolution War* (*Dünya Devrimi Savaşı Manifestosu*, 1971) adlı belgeselin de çekilmesini sağladı. *Gomon hyakunen-she* (*Yüz Yıllık İşkence Tarihi*, 1975) Japonya'da kadınlara ve erkeklere uygulanan şiddet ve işkenceyi konu edindi. Paris'te çekilen *Erotikkuna Kankei* (*Erotik İlişkiler*, 1992) erotizme eğildi. *Kanzen-naru shiiku* (*Kusursuz Eğitim*, 2004) borcunu ödeyebilmek için cinayet işleyen bir erkekle, kapatıldığı odada duvara bağlı bir kadının öyküsünü aktardı. Üç saati aşkın uzunluktaki *Jitsiroku rengo sekigun Asama sanso e no michi* (*Birleşik Kızıl Ordu*, 2007) haber filmlerinden ve belgesellerden de yararlanarak Japon soluna eleştirel bir bakış getirdi. Yönetmenin siyasal çizgisinin, teröre başvurmaktan kaçınmayan Kızıl Ordu örgütüne yakın olduğu bilinir.

Yasuzu Masumura (1924-1986) Roma'daki Centro Sperimentale'de sine-

ma öğrenimi gördükten, yönetmen Carmine Gallone'nin yardımcılığını yaptıktan sonra ülkesine döndü. İlk filmi *Kuchizuke* (*Öpücük*, 1957) canlı anlatımı ve hızlı kurgusuyla Japon Yeni Dalga akımının ilk örnekleri arasında yer aldı. Yazılarında klasik ve toplumcu sinema anlayışlarına karşı çıkan Masumura, Japon sinemasının "bireyin kendini bastırmasına" dayanan lirizm anlayışından kurtulması gerektiğini öne sürdü. İlk filmlerinden başlayarak klasik anlatıma sırt çeviren Masumura, Yasushi Inoue'nin romanından uyarladığı *Hyohekhi* (*Uçurum*, 1958) ile ilk önemli yapıtını verdi. Edebiyat uyarlaması ağırlıklı filmlerinde genellikle genç ve aykırı davranışlı kahramanları ele alan, toplumsal çarpıklıklar ve ikiyüzlülüklerle erotizm arasındaki ilişkilere değinen yönetmen, toplumsal yapının erkeği etkisiz kıldığını savunur. Erkek, ancak kadınla birleşerek insanlığının bilincine varabilir. Junichiro Tanizaki'nin romanlarından uyarladığı *Manji* (*Özel Sevişmeler Evi*, 1964), *Irezumi* (*Dövme*, 1966), *Chijin no Ai* (*Dişi Japon Kedisi*, 1967) adlı filmler bu görüşü doğrular. Kadını Japon toplumunun itici gücü sayan yönetmen, başyapıtı olan *Akai Tenshi*'de (*Kızıl Melek*, 1968) Kore çarpışmalarına katılan ve askerlerden sevecenliğini esirgemeyen bir hastabakıcının öyküsünü anlatır. Daha eski tarihli *Seisaku no Tsuma* (*Seisaku'nun Karısı*, 1965) ise kocasının gözlerini kör ederek, izinli geldiği cepheye dönmesini engelleyen bir köylü kadını ele alır. Film tutkuya dönüşen bir aşkı aktarırken, savaş çılgınlığına bireysel bir karşı çıkışı da vurgular. Yönetmenin 1958'de çektiği *Kyojin to Gangu* (*Devler ve Oyuncaklar*) ise geleneksel çizgisinin dışında kalan tek örnektir. Film kapitalist düzenin acımasız rekabet kurallarını ele alan, sert bir taşlama olur.

Yeni kuşağın umut veren yönetmenleri arasında, ergenlik sorunlarını gündeme getiren *Nagisa no Sindbad* (*Kum Tanecikleri Gibi*, 1995) ile dikkati çeken Hashiguchi Ryosuke'yi anmak gerekir. Japon sinemasının el atmaktan çekindiği boşanma konusunu, annesiyle babası boşanmaya karar veren bir kız çocuğunun gözünden değerlendiren *Ohikkoshi*'nin (*Ayrılma*, 1993) yönetmeni Shinji Soomai de düzgün çalışmalara imza atmaktadır. Yeni kuşağın bir başka önemli yönetmeni Mitsuo Yanagimachi'nin yönettiği *Ai ni Tsuite Tokyo* (*Aşk Üstüne Tokyo*, 1992) Tokyo'da çalışmaya gelen Çinlilerin karşılaştıkları ırkçı davranışları konu edinir. Kei Kumai da, on altıncı yüzyıl Japonya'sının ünlü çay ustası Rikyu'nun yaşamını konu edinen *Sen no Rikyu* (*Rikyu'nun Ölümü*, 1989) ile Venedik Film Festivali'nde Gümüş Aslan ödülünü kazandı. Aynı yönetmenin, Japon cerrahların Amerikalı savaş tutsakları üzerinde yaptıkları deneyleri konu edinen filmi *Umi to Dokuyaku* (*Deniz ve Zehir*, 1986) de, Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı Ödülü almıştı.

Arka sayfada: **Şarkıcılar ve rakkaseler Hint filmlerinin vazgeçilmez öğeleri arasında yer alırlar.**



ON YEDİNCİ BÖLÜM

HİNDİSTAN SİNEMASI

Batının Hint Sinemasını Keşfetmesi

Batının Hint sinemasını keşfetmesi, Japon sinemasını keşfettiği yıllara rastlar. Dünyanın en üretken film merkezlerinden biri olan Hindistan, Venedik Film Festivali'nde gösterilen bir iki örnek (Debaki Bose'nin *Seata*, 1934, R. V. Shantaram'ın *Amar Jyoti / Ölümsüz Alev*, 1936; V. Damle ile S. Fathelal'ın *Sant Tukaram / Ermiş Tukaram*, 1937) dışında batı ülkelerinde tanınmıyordu. Oysa Hindistan'da köklü bir sinema geleneği vardı. Yalnız sinema değil, ülkenin tarihi de köklü bir geleneğe sahipti. Tarihin eski çağlarından beri önemli uygarlıkların beşiği olan Hindistan, 16. yüzyıldan başlayarak Batı etkisine girmeye başladı. On altıncı yüzyılda deniz yolundan Hindistan'a ulaşan Vasco de Gama, Malabad kıyılarında ilk Portekiz kolonilerini kurdu. Portekizli istilacıları, gizemli doğunun zenginliklerine el koymak isteyen Hollandalılar, Fransızlar ve İngilizler izledi. Hindistan'da birleşik bir yerel otoritenin bulunmayışı Avrupalıların ülkeyi önce ekonomik, ardından da siyasal olarak egemenlikleri altına almalarını kolaylaştırdı. Başkenti Goa olan Portekiz kolonileri kısa sürede büyük bir ticaret merkezine dönüştükten sonra, önce Fransız Doğu Hindistan Kumpanyası'nın bir süre sonra da İngiliz Hindistan Kumpanyası'nın egemenliği altına girdi. (On yedinci yüzyılın başlarında İngiltere, Hollanda ve Fransa'da, "merkantilist" ekonomi anlayışının sonucu olarak devlet desteğiyle kurulan bu tür kumpanyalar, ayrıcalıklı birer anonim şirketti. Kumpanyanın işgal altındaki bölgede ticaret yapma ve bölgeyi yönetme hakkı vardı.) 1784'te kabul edilen Pitt Yasası, ülkenin yönetimini İngiliz hükümeti tarafından atanan bir denetleme kuruluna ve onun başındaki genel valiye verdi. Yabancı egemenliğine karşı tepki olarak ortaya çıkan Bengal isyanının kanlı bir biçimde bastırılmasından sonra, İngiltere Kraliçesi Victoria, Hindistan imparatoriçesi ilan edildi (1876). Hindistan, Büyük Britanya İmparatorluğu'nu besleyen en önemli ekonomik kaynaklardan biri oldu. On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru gelişen bağımsızlık özlemleri Kongre Partisi adında bir partinin kurulmasına yol açtı. Birinci Dünya Savaşı'nda İngiltere ile omuz omuza çarpışan Hint halkı, savaşın bitiminden sonra kendi özgürlüğü için İngiltere'ye cephe aldı. Mahatma Gandhi'nin (1869-1948) öncülüğünde başlatılan "pasif direniş" eylemi, beklenmedik ölçüde başarılı oldu. Gandhi'nin sivil itaatsizlik, açlık grevi ve pasif direnme gibi şiddete yer vermeyen karşı çıkışı, bağımsızlık hareketinin

ekseni oldu. (Ne ilginçtir ki, ülkesine bağımsızlık yolunu açan Gandhi, Hindistan ile Pakistan arasındaki uyuşmazlıkların çözümü için başlattığı bir açlık grevi sırasında fanatik bir Hindu tarafından öldürülecektir.) Bir yandan da, Hindularla Müslümanlar arasında kanlı çatışmaların yaşandığı uzun bir sürecin ardından, İngiltere Parlamentosu ülkede Hindistan ve Pakistan adlı iki ayrı devletin bağımsızlığını tanımak zorunda kaldı (15 Ağustos 1947).

Eski bir sinema geleneğine sahip olan Hindistan'da, daha önce de değinildiği gibi, ilk sesli film Ardeshir Ara'nın yönettiği *Alam Ara* (*Dünya Güzeli*, 1931) oldu. Bir tiyatro oyunundan uyarlanan masal havasındaki filmin özelliği bol şarkılı olması ve Hint sinemasının ünlü oyuncusu Raj Kapoor'un da ilk kez perdede görünmesiydi. İlk sesli Hint filmi, Hint sinemasının daha sonraki gelişme çizgisinin ana özelliklerini de içeriyordu. Hint sinemasını Batı'ya tanıtacak olan yönetmen Satyajit Ray, yıllarca sonra bu özellikleri şöyle sıralayacaktır: "Ortalama Hint filmi renklidir (genellikle *eastmancolor*), tanınmış bir şarkıcının söylediği altı yedi şarkı içerir, tek bir dansçı ya da bir topluluk dans eder, bir iyi kız, bir kötü kız, bir iyi erkek, bir kötü erkek vardır, konu genellikle bir aşk hikâyesidir ama kızla oğlan hiç öpüşmez, gözyaşının kahkahadan daha bol olduğu bu filmlerin kişileri toplumsal açıdan boşluktadırlar, dış sahnelerin Keşmir'de ya da Paris'te, Tokyo'da çekilmiş olması her üç filmden ikisinin birbirine benzemesini engellemez." Ray'ın bu değerlendirmesi, kimi istisnalar bir yana bırakılırsa Hint sinemasının günümüzdeki kimliğine de uygun düşer. Sinema tarihçileri sesli sinemanın büyük bir yaygınlığa kavuşmasında şarkıların çok önemli bir rolü olduğunu özellikle vurgularlar. Sesli sinemanın ilk yıllarında bir filmdeki şarkı sayısının, yirmiyi otuzu, hatta kimi kaynaklara göre altmışı bulması, şarkının seyirci üzerindeki etkisinin göstergesidir. Kimi kez şarkıların filmin kendisinden bile daha fazla önem kazandığı görülür. Genellikle *playback* olarak ve aynı şarkıcılar tarafından okunan şarkıların bu denli öne çıkmasının nedenini, toplumsal yaşamın çeşitli etkinliklerinde (bayramlar, cenaze törenleri vb) ve geleneksel Hint tiyatrosunda müziğin ayrıcalıklı bir yere sahip olmasında aramak yanlış olmaz. Ne var ki, sesli sinema beraberinde büyük de bir sakınca getirir. Ülkede bir dil birliğinin olmayışı, on bir ana dille yirmiye (kimi araştırmalara göre de yüze) yakın diyeleğin konuşulması, ayrı dillerde film çeken üç ayrı sinema merkezinin ortaya çıkması sonucunu doğurur. Böylece, sessiz sinema döneminin seyircisi parçalanır ve film başına seyirci sayısında büyük bir azalma olur. En önemli üretim merkezi, Hindistan'ın Hollywood'u (Bollywood) olarak da adlandırılan, ülkenin batısındaki Bombay'dır. 1933 yılında Bombay'ın güneyindeki Poona'da, Pbrabhat Film Company tarafından yaptırılan çağdaş donanımlı stüdyolar, kısa sürede ülkenin en büyük film üretim merkezi oldu. İngiltere ve Almanya'da sinema çalışmaları yapmış olan Rai ve Devika Rani çiftinin kurduğu Bombay Talkies de, bölgenin en önemli yapımevi oldu. Ülkenin, Bombay'dan sonra gelen sinema

merkezlerini ise doğudaki Kalküta ile güney doğudaki Madras oluşturur. Bombay'da, halkın % 40'ı tarafından anlaşıldığı için ülkenin en yaygın dili olan Hindu dilinde filmler çekilirken Kalküta'da Bengal, Assam, Orya dillerinde, Madras'ta ise Tamil, Malaya, Kannada dillerinde filmler çekilir. Hem okuma yazma oranının düşük olması hem de konuşmaların çok uzun tutulması altyazı kullanımını engellediğinden, sözgelimi Bombay'da üretilen başarılı bir filmin, sıcağı sıcağına Madras ya da Kalküta'da yerel dillerde yeniden çekilmesine çok sık rastlanır. Hemen belirtmek gerekir ki, Hint sinemasında, tıpkı tiyatroda olduğu gibi konuşmalar büyük bir önem taşır. Konunun gelişmesi görsel olmaktan çok, sözel bir anlatıma dayanır. Sözel anlatım oyuncunun yüz ifadesiyle desteklenir. Başın, gözlerin, dudakların, ellerin belirli hareketleri, belirli duyguları açığa vurur. Ünlü bir erkek ve kadın oyuncunun yer aldığı, konuları birbirine benzeyen bu şarkılı ve danslı filmlerin yarattığı, Hindistan gerçekliğinden kopuk düşsel ortam, kültür düzeyi çok düşük bir ülkede, popüler kültürün en önemli ürünü olur. Öyle ki, televizyonun yol açtığı seyirci azalmasına karşın, günlük sinema seyircisi sayısı hâlâ on iki milyon gibi şaşırtıcı bir sayıya ulaşmaktadır. Erkek oyuncunun öneminin daha ağır bastığını da eklemek gerekir. Hint sineması, Hollywood gibi "yıldız sistemine" dayanır ama erkek egemen bir yıldız sistemi söz konusudur. Kadın oyuncu ne denli ünlü olursa olsun, işlevi erkek oyuncuya eşlik etmekle sınırlıdır. Erkek oyuncu öylesine önemsenir ki, içlerinden kimilerinin milletvekili, vali, bakan gibi kamu görevlerine atandığı bile olur. Hint sinemasının genellikle dört ana türde film ürettiği görülür. Türlerden ilki, geleneklerden, tarihten ve mitolojiden kaynaklanan destansı filmlerdir. Melodramlar ve polisiye filmler en yaygın türlerdir. Son tür ise psikolojik dramları kapsar. Batının Hint sinemasını tanıması, Satyajit Ray'ın yönettiği *Pather Panchali*'nin 1955 yılında ilkin New York Modern Sanatlar Müzesi'nde, ardından da Cannes Film Festivali'nde gösterilmesiyle olacaktır. Sesli sinemanın başlangıcından ve özellikle de ülkenin bağımsızlığına kavuşmasından Satyajit Ray'a uzanan yol ise üretken bir yönetmenler kuşağının çalışmalarına tanık olur.

Bağımsızlığa Kavuşan Hindistan'ın Sinemacıları

Bombay stüdyolarında çekilen ilk sesli filmlerin önemli yönetmenleri arasında **Debaki Kumar Bose** (1898-1971) yer alır. Gazetecilik ve senaryo yazarlığı yaptıktan sonra yönetmenliğe başlayan Bose, daha ilk filmlerinden *Chandidas* (1932) ile büyük ilgi topladı. Bengal dilinde çekilen ve 15. yüzyılda yaşayan bir halk ozanının, daha alt düzeydeki bir kadına aşkını konu edinen bol şarkılı bu film bir yıla yakın bir süre gösterimde kaldı. Yönetmenin bu kez Hindu dilinde çevrilen bir sonraki filmi *Puran Bhagat* (*Ermiş*, 1933) da, şarkılarıyla il-

gi topladı. Aynı yönetmenin *Seeta* (1934) adlı filmi ise Venedik Film Festivali'ne katılarak, batı seyircisine ulaşan ilk Hint filmi oldu. Yönetmen hem Hindu hem de Bengal dillerinde çektiği *Bidyapati*'de (1937) yine bir halk ozanının yaşam öyküsünü anlattı.

Bir mihracenin oğlu olan ve kaplan avcısı olarak ünlenen **Chandra Barua** (1903-1951), sessiz sinema döneminde oyunculuk yaparak adım attığı sinema ortamında 1930 yılından sonra yönetmenliğe başladı. Senaryolarını yazıp başrolü de oynadığı filmleri büyük ilgi gördü. En başarılı filmleri arasında yer alan ve Bengal dilinin en önemli yazarlarından Saratchandra Chatterjee'nin romanından uyarladığı *Devdas* (1935), varlıklı bir ailenin oğlu Devdas (K. L. Saigal) ile yoksul bir kızın (Jamuna) hüzünlü aşk öyküsünü anlatır. Babası genç kızı bir başka erkekle evlendirince kendini içkiye veren ve bir bar kadınıyla yaşamaya başlayan Devdas, sevgilisinin evinin kapısı önünde ölür. Tam bir melodram olmasına karşın, film baba otoritesi ve sınıf farkı gibi kimi tabulara değinmesiyle de dikkati çeker. Zaten romanın yazarı da, aynı gerekçelerle gençleri ahlaksızlığa yönlendirmekle suçlanmıştır. Yönetmenin *Maya* (*Yanılsama*, 1936) ve *Mukti*'den (*Kurtuluş*, 1937) sonra çevirdiği *Adhikar* (*Otorite*, 1938) ise yılın en iyi Hint filmi ödülüne değer görüldü. Film, babalarının mirasını paylaşmaya çalışan biri varlıklı, biri yoksul iki kızkardeşin öyküsünü yine bir melodram havasında veriyordu. Barua'nın, ölçülü bir toplumsal eleştiri de içeren kötümser ama şiirsel filmlerinin, bir dönem Bengal sinemasının en iyi örnekleri arasında yer aldığı kabul edilir.

Rajaram Vanakudre Shantaram (1901-1990) ülke sinemasının mitolojiye, ermişlerin yaşamına ya da melodramlara öncelik tanıyan anlayışına bağlı kalmakla birlikte, daha hızlı anlatımı ve daha gerçekçi tutumuyla dikkati çeker. Bu nedenle Shantaram'ın sinemasının batılı sinema ölçütlerine daha yakın olduğu söylenebilir. Daha önce de belirtildiği gibi Venedik Film Festivali'ne katılan *Amar Jyoti*'yi (*Ölümsüz Alev*, 1936) izleyen *Duniya na Mane* (*Beklenmeyen*, 1937) ve *Admi* (*Yaşam Yaşayanlar İçindir*, 1939) kadının konumunu ele alan bir üçlü oluşturur. İlk filmin serüven ortamında dolaylı bir biçimde değinilen kadının konumu, *Beklenmeyen*'de ön plana çıkar. Film, yaşlı bir erkekle evlendirilen gencecik bir kızın (Shanta Apte) öyküsünü ele alır. Kız kocasıyla yatmayı reddedince erkek, karısının yaşıtı bir erkekle evlenmesini isteyen bir mektup bırakarak intihar eder. Bir polisin desteğiyle tövbekâr olan bir fahişenin yaşamını perdeye getiren *Yaşam Yaşayanlar İçindir*, bir fahişenin yeniden saygınlığını kazanabileceğini öne sürerek toplumsal kurallara karşı çıkar. Yönetmenin, ABD pazarına ulaşmayı başaran *Shakuntala*'nın (1943) ardından çevirdiği *Dr. Kotnis ki Amar Kahani* (*Dr. Kotnis'in Seyahati*, 1946) Japon istilacılara karşı Çinlilerle birlikte savaşmak için 1930 Çin-Japon Savaşı'na katılan bir doktorun öyküsünü aktarır. Propaganda yanı ağır basan filmin gösterime girdiği SSCB'de büyük ilgi gördüğünü belirtmek gerekir. *Do Ankhen Bara Ha-*

ath (*İki Göz On İki El*, 1958) seyirciyi etkilemek, duygulandırmak isteyen bir sinema anlayışının başarılı bir örneğidir.

Mehboob Khan (1907-1964) sessiz dönemin sonlarına doğru oyuncu olarak sinemaya adım attı. Sesli dönemde de oyunculuğunu sürdüren Mehboob Khan, daha sonra yönetmenliğe başladı. Çoğunu Hindistan Komünist Partisi'nin desteğiyle çevirdiği değişik türlerdeki filmlerinde, genellikle kırsal kesimi ele aldı. En önemli filmleri arasında yer alan *Andaz* (*Güzel Dünya*, 1949) dönemin kentsoylu yaşamına eleştirel bir gözlemcilikle yaklaşır. Hint sinemasının ilk renkli filmlerinden biri olan *Aan* (*Hintli Kız*, 1952) ise despot bir mihrace ile halkın desteğini arkasına alan bir köy delikanlısının çatışmasını konu edinir. Film, ülkenin geleceğinin, her türlü yozlaşmadan ırak kalabilmiş olan köylü sınıfının elinde olduğunu vurgular. *Bharat Mata* (*Hindistan Ana*, 1957) ise Hint sinemasının en önemli ürünleri arasında yer alır. Sovyet sinemasının gerçekçiliğini, Hollywood'un gösterişli anlatımını ve melodramı ustaca kaynaştıran film, bir tür *Cesaret Ana* portresi çizer. Yönetmenin daha önce çevirmiş olduğu *Aurat* (*Kadın*, 1940) adlı filmin yeniden çevrimi olan *Hindistan Ana*, onurunu temizlemek için çocuklarından birini vurmayı bile göze alan, tefecilerin eline düşmüş bir köylü kadının (Nargis) öyküsünü aktarırken, feodal sömürüyü de sorgular. Yine de filmi unutulmaz kılan, bir zamanlar esenlik kaynağı olan aile yuvasının sarsılmasına, Hint anasının direnişini destansı bir biçimde vurgulamasıdır. Yönetmenin son filmi *Son of India* (*Hindistan'ın Oğlu*, 1962) aynı değerleri içermese de, Mehboob Khan, içinde yaşadığı toplumun aksak yönlerini vurgulayan ve sevginin insanları birleştirici gücünü yücelten bir yönetmen olarak bilinir.

Raj Kapoor (1924-1988) yirminci yüzyıl ortaları Hint sinemasının en önemli sanatçılarından birini oluşturur. Oyuncu, yapımcı ve yönetmen olarak ülkesinin sinemasına büyük katkılarda bulunan Raj Kapoor, Hint sinemasının ve tiyatrosunun geleneklerini, batı sinemasının güldürü, serüven gibi türleri ve kaçış sineması anlayışıyla bağdaştırmayı başardı. Hint sinemasının ülke sınırları dışına açılmasında da önemli bir rol oynayan Kapoor, ünlü oyuncu Prithviraj Kapoor'un oğludur. Oyuncu olarak adım attığı sinemada, özellikle genç seyircilerin ilgisini çekerek kısa sürede ünlendi. Oyunculuğun yanı sıra yapımcılığa da başlayan Kapoor, bir süre sonra filmlerinin yönetmenliğini de üstlenmeye başladı. Uzaktan uzağa Charles Chaplin'den esinlendiği söylenebilecek olan Kapoor, filmlerinde toplumun dışladığı sıradan insanların öykülerini ele aldı. Güldürü ve melodram öğelerinin iç içe geçtiği bir anlatımla, Hint sinemasının değinmekten kaçındığı toplumsal adaletsizliklere değinmeye çalıştı. Bu sonuçta, senaryo yazarı Khwaja Ahmad Abbas ile yaptığı işbirliğinin büyük katkısının olduğunu belirtmek gerekir. Yönetmenliğe *Aag* (*Ateş*, 1948) ile başlayan Kapoor, üçüncü filmi *Awaara* (*Avare*, 1951) ile ülkesi dışında da büyük başarı elde etti. SSCB'de ve Ortadoğu ülkelerinde büyük ilgi gören, bu arada

Türkiye'de de yıllarca gösterimde kalan *Avare*, oğlu olduğunu öğrendiği bir genci (Raj Kapoor) yargılayan bir yargıcın dramı üzerine kuruludur. Sokaklarda büyüyen, karnını doyurmak için ufak tefek hırsızlıklar yapmak zorunda kalan genç, elini kana bulamak zorunda kaldığında, mahkemede onu çocukluk sevgilisi (Nargis) savunacaktır. Dava mahkûmiyetle sonuçlansa da, babasının ve sevdiği kızın özgür kalacağı günleri bekliyor olmaları, genç erkeğe direnme gücü verecektir. Film, Raj Kapoor'un o yıllarda yıldızı parlamakta olan Nargis ile ilk işbirliğini oluşturur. Geri dönüşlere dayanan anlatım, düş ve dans sahneleriyle desteklenir. Besteci Shankar Jaikishen'in bestelediği şarkıları, beş değişik şarkıcı seslendirir. Özellikle Mukesh'in okuduğu *Awara mun* şarkısı dillerden düşmez. Kapoor'un, toplumun dışladığı sıradan insanları ele alan romantik içerikli ve müzik ağırlıklı filmleri, seyircinin büyük çoğunluğunun özlemlerine karşılık verdiği için Kapoor, Hint sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri oluverir. *Avare*'yi izleyen ve adı Hint Ceza Yasası'nın hafif suçları cezalandıran 420. maddesine gönderme yapan *Shri 420* (*Bay 420*, 1955) de aynı çizgiyi sürdürür. Filmin başrollerini yine Raj Kapoor ile Nargis paylaşır. Film, iş bulabilmek için kırsal kesimden Bombay'a gelen bir gencin öyküsünü anlatır. Bir öğretmene âşık olan genç, günün birinde karşısına çıkan cerbezeli bir kadının yönlendirmesiyle yasadışı yollardan zengin olmayı deneyecek ama sonunda sevdiği kızla birlikte erdemli bir yaşam sürmeyi, zengin olmaya yeğleyecektir. Karlovy Vary Film Festivali'nde en iyi film ödülünü kazanan *Jagte Raho* (*Yokuş*, 1957) ise hırsızlıkla suçlanan dürüst ve yoksul bir gencin (Raj Kapoor) serüvenini bir güldürü havası içinde ele alırken, Kalküta'nın saray gibi döşenmiş evleriyle yoksul kesimin koşulları arasında bir karşılaştırma da yapar. SSCB ile ortak yapım *Mera Naam Joker* (*Benim Adım Joker*, 1970) peşinde koştuğu mutluluğa bir türlü erişemeyen bir sirk palyaçosunun yaşamına eğilir. Kapoor'un geniş halk kitlelerine yönelik filmlerinin, en azından bir bölümünün içerdiği insancıl dayanışma, yönetmenin ülkesi dışında gördüğü ilgiyi de açıklar. Kapoor'un özellikle oyuncu olarak ülkesinde sinemanın sevilmesinde büyük katkısı olduğunu kabul etmek gerekir.

Guru Dutt (1919-1964) dans ve dramatik sanatlar öğrenimi gördükten sonra, yönetmen yardımcısı olarak sinemaya girdi. Amerikan gangster sinemasından etkiler taşıyan ilk filmi *Baazi*'den (1951) sonra, kimi güldürü filmleri ve melodramlar çekti. Bu filmlerde, şarkıların filmin akışıyla bütünleşmesini sağlar, konuşmaları azaltır ve oyuncu yönetimini önemserken, melodrama da gerçekçi bir yaklaşım getirdi. Genç yaşta intihar ederek yaşamına son veren Guru Dutt, saplantılara ve fantezilere öncelik tanıyan sekiz filminde, batı kültürü ile Hint kültürü arasındaki çelişkileri, Amerikan sinemasından da etkilenen bir anlatımla işledi. *Mr. and Mrs. 55*'ta (*Bay ve Bayan 55*, 1955) Doğu-Batı çelişkisini bir evlenme öyküsünün ekseni kıldı. *Pyaasa* (*Susamış*, 1957) ile *Kaagaz Ke phool* (*Kâğıt Çiçekler*, 1959) ise yönetmenin başyapıtları sayılır. *Susa-*

mış, üne, sevgiye, dostluğa susamış romantik bir şairin, paranın egemen olduğu bir toplumla çatışmasını konu edinir. Guru Dutt'un başrolü de üstlendiği filmde, toplumun yeteneğini görmezlikten gelerek açlığa mahkûm ettiği şaire bir sokak kadını (Waheeda Rehman) destek olur. Dostoyevski'nin roman kahramanlarını ve Chaplin'i çağrıştıran bu son derece karamsar film, yönetmenin ticari sinema kalıpları içinde kişisel bir anlatıma ulaşabilme yeteneğini kanıtlar. Yönetmenin yine başrolü de üstlendiği *Kâğıt Çiçekler* ise bir kez daha sanatçı-toplum ilişkilerini ele alır. Hint sinemasının ilk sinemaskop filmi olan *Kâğıt Çiçekler*, ünlü bir sinema yönetmeninin gözden düşmesini ve günün birinde bir stüdyoda tek başına ölmesini konu edinir. Stüdyolarda açan çiçeklerin kâğıttan olduğunu vurgulayan film, sanki yönetmenin de yazgısını yansıtır. Yönetmenin 8 *1/2*'u denilebilecek bu filmin iş yapmaması üzerine Gutt bir daha film yönetmeyecek, oyunculuk ve yapımcılıkla yetinecektir. Guru Dutt, sanatın sorunlarına eğilen filmlerinde melodrama hak ettiği saygınlığı kazandırarak, Hint sinemasının en özgün yönetmenlerinden biri olur..

Bimal Roy (1911-1966) da yönetmen yardımcısı olarak sinemaya başladı. Belgeseller çektikten sonra yöneldiği kurmaca alanında *Udayer Pathey* (*Işığa Doğru*, 1944) ile dikkati çekti. Bir fabrikada sosyalist bir işçinin arkadaşlarının haklarını savunmasını konu edinen film, kapitalizmi çok kalın çizgili bir anlayışla eleştirse de, ele aldığı konu Hint sineması için büyük bir yenilikti. İtalyan Yeni Gerçekçi akımından etkilendiği bilinen Roy, aşırılıklardan arınmış yalın bir sinema dili kullanarak, toplumsal adaletsizlikleri perdeye getirmeyi sürdürdü. Roy'un ülkesi dışında da tanınmasını sağlayan film, Cannes ve Karlovy Vary film festivallerinde gösterilen ve ödüller alan *Do Bigha Zameen* (*İki Avuç Toprak*, 1953) oldu. Film, ailesini besleyen tarlasının borcunu ödeyebilmek için Kalküta'ya para kazanmaya gelen bir köylünün, boşa giden çabasını anlatır. Film yine şarkılıdır. Ama Zavattini-De Sica ikilisinin sinema anlayışına öykünmesi ve melodramla gerçekçiliği bağdaştırmadaki ustalığı, filmin büyük ilgi görmesini sağlar. Yönetmenin Maupassant'dan uyarladığı *Baap Beti* (*Baba Kız*, 1954) küçük bir kızın baba özlemini konu edinir. *Naukri* (*İş*, 1954) büyük bir kentte işsizliğin yol açtığı sorunları ve belirsiz bir geleceğin bireylerin ruhsal durumları üzerindeki etkilerini ele alır. Bimal Roy, *Birj Bahu* (1954) ve *Sujata* (1959) adlı filmlerinde kadının konumuna da eğilir. İlk film, erkek egemen bir toplumda patronuna boyun eğmek zorunda kalan aşağılanmış bir kadın portresi çizer. İkinci film ise iki gencin arasına giren kast engelinin aşılmazlığını vurgular. *Prem Patra*'nın (*Aşk Mektubu*, 1962) konusu ise yaşamını görme yetisini bir kaza sonucu yitiren sevgilisine adayan bir genç kız portresi çizer. Edebiyat uyarlamaları da yapan Bimal Roy, *Madhumati*'de (1958) bir reenkarnasyon olayını ele alır.

Ritwik Ghatak (1926-1976) doğduğu Bengal'in, ülkenin bölünmesi sırasında Pakistan'a verilmesi üzerine Kalküta'ya göç etti. Şiir yazdıktan, oyuncu-

luk yaptıktan sonra, Marksist çizgide bir halk sanatı üretebilmek amacıyla film yönetmeye başladı. Kısa filmlerin ardından çektiği on filmin dördü gösterime giremedi, biri ise tamamlanamadı. Bu filmlerin tümü aynı düzeyde değildir. Ama ticari sinemaya sırt çeviren yönetmenin coşkulu iç dünyasını yansıtan kimi filmleri, Hint sinemasının başyapıtları arasında yer alır. Ülkesi dışında Satyajit Ray kadar tanınmayan ve alkolizmin yol açtığı veremden ölen Ghatak, sinemaya akılcı yaklaşımıyla, duyarlı anlatımıyla ve ele aldığı konularla yaratıcı bir yönetmen olduğunu kanıtlar. Yönetmenin ilk filmi *Nagarik* (*Yurttaş*, 1952) tiyatro etkisi ağır basan bir anlatımla olanaksız bir aşkı ve bir emekçinin bilinçlenmesini konu edinen siyasal içerikli bir film olur. Film sona ererken eşlik müziğinde "enternasyonal" çalar (Gösterime giremeyen *Yurttaş*, ancak yönetmenin ölümünden sonra seyirciyle buluşacaktır.) *Ajantrik* (*Otomobil Adam*, 1958) küçük bir kentte yaşayan bir taksi sürücüsü ile dökülen Ford marka otomobili arasındaki ilişkiyi ele alır. Yıllarca hizmet veren otomobil, sonunda bir öküz arabasına yüklenerek hurdacıya gönderildiğinde, sürücü en yakınını kaybetmiş olmanın üzüntüsünü duyumsar. Film, gözlemciliği ve mizah duygusuyla dikkati çeker. *Bari There Paliye* (*Kaçak*, 1959) köylü bir çocuğun büyük kentle karşılaşmasını gerçekçi bir yaklaşımla verir. Çocuk köyüne döndüğünde babasına kentin yaşanmaz bir yer olduğunu söyleyecektir. Yönetmenin başyapıtı sayılan *Meghe Dhaka Tara* (*Bulutun Gizlediği Yıldız*, 1960) yoksulluğun kol gezdiği kalabalık bir aile ortamında, kardeşine destek olmak için kendini feda etmeyi göze alan bir genç kızın acılı öyküsünü konu edinir. Özyaşamsal öğeler de içeren *Komal Gandhar* (*Mi Bemol*, 1961) Bengal'in ikiye bölünmesinin yol açtığı çelişkilere sanat aracılığıyla çözüm üretmeye çalışan genç oyunculardan oluşan bir tiyatro topluluğu içindeki çatışmaları konu edinir. *Subarnarekha* (*Subarna Irmağı*, 1962) kırsal kesimden göçün olumsuz etkilerini bir melodram havasında verir. Küçük çocuğuyla tek başına kaldığı büyük kentte fahişelik yapmak zorunda kalan genç bir kadın, çalıştığı geneleve müşteri olarak gelen erkek kardeşiyle karşılaşınca intihar eder. Erkek kardeş, küçük yeğeniyle birlikte köyüne döner. Uzun bir süre sinemadan uzaklaşarak Poona'daki Sinema ve Televizyon Enstitüsünde ders veren Ghatak, *Titash Ekti Nadir Naam* (*Titash Adında Bir Irmak*, 1973) ile yönetmenliğe döndü. Film, bir ırmakla da savaşmak zorunda kalan bir balıkçı köyünün yoksulluğunu gerçekçi bir biçimde perdeye getirir. Yönetmenin başrolü de üstlendiği ve vasiyet filmi sayılan *Jukti, Takko aar Gappo* (*Akıl, Tartışma ve Bir Masal*, 1974) umutlarını yitirip alkole sığınmış yaşlı bir aydının kentlerde, kasabalarda, köylerde amaçsız olarak dolaştıktan sonra, militan komünistlere ateş açan askerlerin kaza kurşunu sonucu ölmesini aktarır. Ghatak, önemi ölümünden sonra anlaşılan ve genç kuşakların usta bellledikleri bir sinemacıdır. Hint sinemasının Batı'da tanınmasını sağlayan yönetmen ise daha önce de değinildiği gibi Kalküta bölgesinin bir başka yönetmeni olan Satyajit Ray'dır.

Satyajit Ray

Satyajit Ray (1921-1992) Hint kültürünün geleneklerinden yola çıkan ve eleştirel ve şiirsel ama hüzünlü bir bakışla yaklaştığı insanlara ve nesnelere sanki gerçeğin ötesinde bir boyut kazandıran filmleriyle, Hint sinemasının en önemli yaratıcısı sayılır. Bengal edebiyatının ve Rabindranath Tagore'un sinemadaki uzantısı olarak değerlendirilen Ray, dilleri ve dinleri değişik insanlar arasındaki ilişkileri, yeniyetmeliğin sorunlarını, evlilik kurumunu, köyden kente göçü, arkaik bir düzenden kapitalist düzene geçişi sinema aracılığıyla gündeme getirir. *Pather Panchali* (*Yol Türküsü*) ile Hint sinemasında yeni bir dönem başlatan Ray, Kalküta Üniversitesi'nde iktisat öğrenimi gördü. Daha sonra, babasının dostu olan Rabindranath Tagore'un kurduğu ünlü sanat okulu Santiniketan'da okudu. Bir İngiliz reklam ajansında çizer olarak çalışırken, bir arkadaşıyla birlikte Kalküta'da bir sinema kulübü kurdu. Edebiyattan uyarlanan bir filmi görmeye gitmeden önce kendisinin de bir senaryo taslağı hazırlayıp, daha sonra filmle karşılaştırdığı bilinen Ray, bir Avrupa gezisi sırasında De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nı görünce, sınırlı olanaklarla da başyapıtlar üretilebileceğini kavradı. Ford, Wyler, Capra gibi Amerikan sinemacılarını seven, *Irmak*'ı çekmek için Hindistan'a gelen Jean Renoir ile tanışan Ray, Bibhuti Bhusan Bennerjee'nin daha önce yeni bir baskısını resimlemiş olduğu romanı *Pather Panchali*'yi filme alarak sinemaya adım attı. Eski bir alıcı ve kendi parasal olanaklarıyla başladığı çekime, sık sık ara vermek zorunda kaldı. Film, Bengal hükümetinin sağladığı maddi destekle, üçüncü çekim yılında (1955) tamamlandı. Hint sanatıyla ilgili bir sergi düzenlemek amacıyla Hindistan'a gelmiş olan New York Modern Sanatlar Müzesi görevlisi Monroe Wheeler'ın önerisi üzerine filmin ilk gösterimi bu müzede yapıldı. Filmin Cannes Film Festivali'nde de bir yan ödül kazanması, Ray'i ve Hint sinemasını uluslararası sinema ortamına tanıtmış oldu. (Kimi Avrupalı eleştirmenlerin Ray'i *Bisiklet Hırsızları*'na öykünmekle suçlamış olmaları, François Truffaut'nun da, filmi "Avrupa etkisinde ve tatsız tuzsuz" bularak gösterimin ortasında salondan çıkması ilginçtir.) Satyajit Ray bu filmin ardından çektiği *Aparajito* (*Yenilmez*, 1957) ve *Apur Sansar* (*Apu'nun Dünyası*, 1959) ile *Apu Üçlemesi* olarak bilinen bir üçleme oluşturdu. Üçleme, Bengalli bir ailenin açlığa yenik düşmeme mücadelesini ve küçük Apu'nun çocukluktan erişkinliğe uzanan yaşam öyküsünü ele alır. Yönetmen, üçlemenin kaynaklandığı romanı "insancıl içeriği, lirik anlatımı ve gerçekçi dünya bakışı" nedeniyle sinemaya aktarmaya karar verdiğini söyler. Üçlemede Apu'nun sevinçleri ve kederleri ağır ve yalın bir sinema diliyle aktarılırken, alıcı insan yüzlerini, insan davranışlarını ve çevreyi, kişilerin karakterlerini ve dramatik gelişmeyi etkili bir biçimde yansıtır. Üçlemenin ilk bölümü olan *Pather Panchali*, 20. yüzyılın başlarında Bengal'in yoksul bir köyünde yaşayan bir ailenin çetin yaşam koşullarını aktarır. Ailenin ye-

ni doğan oğlu altı yaşına geldiğinde, birlikte yaşadıkları yaşlı teyzenin ve yaşıtı ve arkadaşı küçük kızın ölümlerine tanık olacaktır. Aile, köyü terk edecektir. Ölümle yaşamın iç içe yer aldığı, umutların yeşerir yeşermez soluverdiği bir ortamı, yönetmen olağanüstü bir duyarlıkla verir. Üçlemenin ikinci bölümü *Aparajito*, artık Benares'e yerleşmiş olan ailenin buradaki günlerini ele alır. Apu büyüyecek, babasını yitirecek, üniversitede okumak için Kalküta'ya gidecek, tatile geldiğinde annesinin ölüm haberini alacaktır. İlk bölümün, Flaherty'yi çağrıştıran belgeselci anlatımına karşılık, bu bölümde melodram öğeleri öne çıkar. Sıra dışı bir ana-oğul ilişkisi çizen film, Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü alarak Ray'ın ününü pekiştirdi. Üçlemenin son bölümü *Apu'nun Dünyası*, on yıllık bir aradan sonra Apu'nun yaşamını izler. Parasızlık nedeniyle üniversite öğrenimini yarıda bırakan, köylüsü bir kızla evlenen Apu'nun karısı, annesinin evinde doğum yaparken ölür. Apu, karısının ölümünden sorumlu tuttuğu çocuğunu ancak beş yıl sonra görmeye gider. Yönetmenin usta anlatımı, filmin sonundaki iyimser noktalamaya karşın, yine büyük bir hüznü perdeye getirir. M. Donskoy'un Maksim Gorki'den yaptığı üçlemeyi çağrıştıran *Apu Üçlemesi*, tatlı ve acı yönleriyle, kaçınılmaz ölümlülüğüyle yaşam üzerine bir ders oluşturur. Üçleme, yönetmenin en önemli çalışması olsa da, bu filmlerin çekimi sırasında yönetmiş olduğu *Parah Pather* (*Felsefe Taşı*, 1957) ve *Jalsaghar* (*Müzik Odası*, 1958) da Ray'ın sinemasının özelliklerini içerir. İlk film, bulduğu felsefe taşıyla madenleri altına dönüştürebilen bir banka çalışanının, mutluluğa erişemeyişini konu edinir. *Müzik Odası* ise yönetmenin sinemasının ana konusu olan eski ile yeni, gelenekle gelişme arasındaki çatışmayı gündeme getirir. Eski düzenin yerini bir yenisine bırakmasının kaçınılmaz olduğunu vurgular. Ray'ın bu filmde "zemindar"a (büyük toprak sahibi) sevecen yaklaşımı, üçlemenin hemen ardından çevirdiği *Devi*'de (*Tanrıça*, 1960) dogmatizm ve kör inançlar karşısında sertleşir. Kayınbabası tarafından bir tanrıça ile özdeşleştirilen bir kadının çıldırmasını konu edinen film, dinin ancak bireysel olabileceğini, toplumsal düzlemde tutucu sonuçlara yol açacağını vurgular. Yönetmen aynı görüşü yıllar sonra, bir Ibsen uyarlaması olan *Ganashatru*'da (1989) çok daha sert bir biçimde vurgulayacaktır. Rabindranath Tagore'un doğumunun yüzüncü yıldönümü, yönetmeni yazarın yaşamıyla ilgili bir belgesel yapmaya yöneltti. Aynı yıl Tagore'un üç kısa öyküsünden yola çıkarak, üç ayrı öykü içeren *Teen Kanya*'yı (*Üç Kız*, 1961) yönetti. Sevinçle hüznün iç içe geçtiği bu öykülerde zaman zaman Renoir filmlerinin havası sezilir. Yine Tagore uyarlaması olan *Charulata*'nın (*Yalnız Kadın*, 1964) *Müzik Odası* ve *Üç Kız* ile birlikte bir üçlü oluşturduğu düşünülebilir. Üç film de, Hint kültürünün temel öğelerine eğilir. *Müzik Odası*'nda klasik müzik tutkusu, *Üç Kız*'da mistisizm, kadının toplum içindeki yerini sorgulayan *Yalnız Kadın*'da ise edebiyat, yerel burjuvaziye yöneltilen eleştirilerin ekseni olur. Kanchanjungha Dağı'nın eteğinde tatil yapan varlıklı bir ailenin bir öğleden sonra ya-

şadıklarını konu edinen *Kanchanjungha* (1952), bir sınıfın İngiliz egemenliği döneminde elde ettiği ayrıcalıkların artık sona ermekte olduğunu vurgular. Ray'ın ilk kez senaryosunu da kendisinin yazdığı filmde, kadınların erkek egemen düzene başkaldırdıkları görülür. Yönetmen yıllar sonra yine Tagore'dan uyarlayacağı *Ghare Baire*'de (*Ev ve Dünya*, 1984) İngilizlerin Hindularla Müslümanlar arasındaki çelişkileri körüklediği ve eski ile yeninin çatıştığı bir dönemde, bir kez daha kadının konumunu ele alacaktır. Bir edebiyat uyarlaması olan *Mahanagar* (*Büyük Kent*, 1963), hem evlilik sorunlarına eğilir hem de Ray'in Kalküta'da yaşamanın zorluğuna değinen ilk filmi olur. Bu filmde de, kadının eve kapatılmaya karşı çıkarak, çalıştığı ve aile bütçesine katkıda bulunduğu görülür. *Nayak* (*Kahraman*, 1966) ödül almak için trenle Delhi'ye gitmekte olan Bengalli ünlü bir sinema oyuncusunun, yolculuk boyunca bir gazeteci kızla yaptığı söyleşiyi aktarır. Film, seyircinin taptığı bir oyuncunun iç dünyasındaki zayıflıklara ışık tutmayı dener. Bu filmden sonra Ray'ın kimi çalışmalarının eski filmlerinin düzeyinden uzaklaştığı görülür. Yönetmenin, Bengal dilinde çocuk edebiyatının kurucusu sayılan dedesi Upendra Kishore Ray-Chaudhary'nin aynı adlı kitabından uyarladığı *Goopy Gyne Bagha Byne* (*Şarkıcı Goopy Çalgıcı Bagha*, 1968) çocuklara yönelik masalsı bir filmdir. *Aranyer Din Ratri* (*Ormanda Gündüz ve Gece*, 1970), hafta sonu tatillerini bir ormanda geçiren Kalkütalı dört işadamının aralarındaki tek ortak iletişim konusunun para olduğunu vurgular. S. Ganguly'nin romanından uyarlanan *Pratidwandi* (*Düşman*, 1971) eski bir tıp öğrencisinin kendisine "düşman" bir toplumda ayakta kalabilme çabasını verir. *Seebabadha*'nın (*Anonim Şirket*, 1972) elinden viski bardağı eksik olmayan İngiliz hayranı genel müdürü ile *Jana Aranya*'nın (*Üçkâğıtçı*, 1975) para uğruna bütün değerleri çiğnemeye hazır kahramanı da, işsizliğin, yolsuzluğun ve her türlü ahlaksızlığın kol gezdiği bir toplumsal yapıya yönetmenin eleştirel bakışını getirir. Bu doğrultuda, anılan son üç filmin eskinin yerini alan yeninin değersizliğine inanan yönetmenin bir başka üçlemesini oluşturduğu öne sürülebilir. *Shatranj ke Khilari* (*Satranç Oyuncuları*, 1977) yönetmenin son döneminin en önemli filmi sayılır. Bengal'de sinema ortamının ekonomik bir dar boğazda olması nedeniyle Bombay'da Hindu dilinde çekilen ve İngiliz komutan rolünü Richard Attenborough'nun üstlendiği film, 19. yüzyıl ortalarında sürekli satranç oynayan iki soylunun konuşmalarını aktarırken, İngiliz Hindistan Kumpanyası'nın siyasal entrikalarına da değinir. *Hirak Rajar Dessay* (*Elmas Diyarı*, 1980) yıllarca aradan sonra Goopy ile Bagha'nın yeni bir serüvenini dışavurumcu öğeler de içeren bir anlatımla perdeye getirir. Yönetmenin son filmi *Ganashatru* (*Bir Halk Düşmanı*, 1988) ise Ibsen'in oyununu oldukça serbest bir biçimde sinemaya uyarlarken, Bengal toplumunun yitirdiği geleneksel değerlerin önemini yalın ve donuk bir anlatımla vurgular bir kez daha. 1991 yılında "sinema sanatı konusundaki az rastlanır ustalığı ve derin insancıl bakışı" nedeniyle özel bir Oscar ile ödüllendiri-

len Satyajit Ray, denediği değişik türlerle Hint sinemasının ufkunu genişletmiştir. Uyarlama ya da özgün senaryolarını kendisi yazan Ray, *Üç Kız*'dan başlayarak, daha önce Ravi Shankar, Vilayat Khan, Ali Akbar Khan gibi bestecilere hazırlattığı film müziklerini de kendisi hazırlamıştır. Satyajit Ray'ın yaşamı ve sanatı üzerine Shyam Benegal'in *Satyajit Ray* (1985) adlı bir belgeseli olduğunu da eklemek gerekir. Ray bu filmde batı sanatına yakınlığını gördüğü eğitime bağlar, kendisi için yapılan "Batılılaşmış bir Hintli" değerlendirmesini reddeder. Belirli kalıplar içine kapanmış Hint sinemasına yeni açılımlar getiren Ray ile Rönesans sanatçıları arasında bağlantı kurmak daha doğru olur. Satyajit Ray'ın açtığı yol, daha önce değinilen Ritwik Ghatak ve Guru Dutt gibi yönetmenlerle Mrinal Sen için de yönlendirici olmuştur.

Mrinal Sen

Mrinal Sen (d. 1923) diyalektik marksizmden yola çıkıp, insancıl bir felsefeye doğru evrimleşen dünya görüşünü yansıtan filmleriyle siyasal sinemanın Hindistan'daki en önemli temsilcisidir. Kalküta'da fizik öğrenimi gören Sen, gazetecilikten öğretmenliğe uzanan değişik alanlarda çalıştıktan sonra, Hindistan Komünist Partisi'nin yan kuruluşu olan Halk Tiyatrosu'na katıldı. Gazetecilik yaptığı dönem, Kalküta'nın yoksul mahallelerinde yaşayan emekçilerin içinde bulundukları koşulların nedenini kavramasına katkıda bulundu. Daha sonraları "çok acemi bir film" olarak değerlendireceği *Raat Bhore* (*Gecenin Sonu*, 1956) ile yönetmenliğe başlayan Sen'in ilk çalışmalarının, Brecht tiyatrosunun ve Fransız Yeni Dalga akımının etkilerini taşıdığı görülür. Yönetmenin ikinci filmi *Neel Akasher Neechey* (*Mavi Gökyüzü Altında*, 1959) Kalküta'ya göç eden bir Çinli'nin öyküsünden yola çıkarak Hindistan'ın Çin ile dostluk ilişkileri geliştirmesinin önemini vurgular. *Baishe Shravana* (*Düğün Günü*, 1960) ise yaşlı bir köylü ile genç karısının evlilik ilişkisini aktarırken, Bengal'in doğu kesiminde 1943 yılında yaşanan kıtlığı perdeye getirir. Bir yıl içinde beş milyon kişinin ölümüne yol açan açlık, Satyajit Ray'ın filmlerinde rastlanılmayan suçlayıcı bir anlatımla aktarılır. Filmin, yoksulluğun ve açlığın sınırlarını aşamayan evli çifti aralarında sağlıklı bir ilişki kuramayınca, kadın canına kıyar. Yönetmen, filmin "içinde yaşanılan ortamın birey üzerindeki etkisini" vurguladığını söyler. Sen'in ünlenmesini sağlayan *Akash Kusum* (*Bulutlar Arasında*, 1965) varlıklı bir kızla evlenerek geleceğini güvence altına almak isteyen Kalkütalı bir gencin öyküsünü anlatır. Kast sistemini eleştiren filmin yeniliği, geleneksel Hint sinemasının durgun anlatımından uzaklaşmasında yatar. Sen, bu filmi çekmeden önce François Truffaut'nun filmlerini izleme olanağı bulduğunu ve çok etkilendiğini söyler. *Matira Manisha* (*İki Kardeş* 1966) ise iki kardeş arasındaki çelişkileri ve çatışmaları aktarırken, kırsal kesimin

yoksulluğunu ve geri kalmışlığını vurgular. Hitler kılığındaki bir hükümet temsilcisi bütün kötülüklerin kaynağı olarak gösterilir. Hindu dilinde çevrilen *Bhuvan Shome* (*Bay Shome*, 1969), hem Sen'in hem de Hint sinemasının en yenilikçi filmlerinden birini oluşturur. Film, demiryolu işletmesinde çalışan bir görevlinin, bir tatil gezisi sırasında bir kadınla tanışması üzerine kurulu bir güldürüdür. Geriye dönüşlerle gelişen film, dürüstlüğüyle tanınan erkeğin, sonunda çevresine ayak uydurarak rüşvet almasını, yönetmenin deyişiyle "*amoral*" bir masal havası içinde aktarır. Bu filmde sezilen Godard etkileri, yönetmenin Kalküta üçlemesinde daha belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Üçlemenin ilk filmi *Interview* (*Mülakat*, 1971) Kalküta'da işsizlik sorununu sorgular. *Calcutta 71* (1972) büyük kentin yoksul mahallelerindeki yaşam koşullarını perdeye getirir. *Padatik* (*Gerilla*, 1973) sol doğrultulu siyasal gelişmelerin kaba güçle bastırılmasını konu edinir. Brecht tiyatrosunun anlatım özelliklerinden esinlendiği görülen bu filmler, Hindistan sinema tarihinin en önemli siyasal üçlemesini oluşturur. Aynı çizgiyi sürdüren ve "çağdaş bir fantezi" alt başlığını taşıyan *Chorus* (*Koro*, 1975) büyük kentin çarklarında sömürülen emekçileri ele alır. Yüz kişi alınacak bir işyerine otuz bin kişi başvurunca, işsizler ordusu bir başkaldırı ordusuna dönüşür. Yönetmenin daha eski tarihli çalışması *Ek Adhuri Kahani* (*Bitmemiş Bir Öykü*, 1971) de, 1930'larda bir şeker fabrikasında yapılan bir grevi konu edinir. Subodh Ghosh'un romanından uyarlanan film, işçiler ve köylüler hükümetin desteklediği işveren karşısında yenik düşseler de, mücadelenin sürdüğünü vurgular. *Bitmemiş Bir Öykü*, yeni gelişen kapitalizm karşısında emekçilerin bilinçlenmesini perdeye getirir. Mrinal Sen'in yine Hindu dilinde çevirdiği *Mrigaya* (*Kraliyet Avı*, 1976) İngiliz egemenliği döneminde bir "insan avını" ele alır. Filmin sonunda, beyazların peşine düştüğü Hintlinin "infazının" kapkara bir perdede bir çığlıkla verilmesi, beklenmedik bir dramatik yoğunluk yükler filme. *Oka Oorie Katha* (*Bir Köyün Öyküsü*, 1977) Hintli yazar Premchand'ın romanını perdeye uyarlar. Film, bir köyün girişindeki bir kulübede toplumdan kopuk olarak yaşamakta olan ve ufak tefek hırsızlıklarla geçinen, deliliğin eşiğinde bir babayla oğlunun öyküsünü aktarır. Eve gelen gelin hamile kalır. İki erkeği beslemek için çalışırken, doğum öncesinde ölür. Baba-oğul cenazeyi kaldırmak için dilenirler. Ezilenleri dışlayan feodal değerlere sırt çeviren baba, yaşayanlardan esirgenen desteğin ölüler için gösterildiğine tanık olacaktır. Baba-oğulun kendilerini adaletsiz bir toplumdan soyutlamaları, zamanın sanki durmuş olduğu bir ortamda, pasif bir başkaldırıya dönüşür. *Ek Din Pratidin* (*Her Gün Gibi Bir Gün*, 1979) yedi kişilik ailesinin geçimini sağlayan Kalkütalı genç bir kızın, bir akşam işten dönmeyince, aile bireylerinin kapıldıkları telaşı anlatır. A. Chakravarty'nin romanından uyarlanan film küçük burjuvazinin ikiyüzlülüğünü, bu kez yumuşak bir biçemle eleştirir. *Chaalchitre* (*Kaleidoskop*, 1981) bir gazetecinin on bir ailenin yaşadığı bir binaya egemen yoksulluğu incelerken bilinçlenmesini, bir önceki filmin anlatımını çağ-

rıştırır bir anlatımla konu edinir. *Akaler Sandhaney* (*Kıtlığın Peşinde*, 1980) ise 1943 yılında Bengal'de yaşanan kıtlığı konu edinen bir film çekmek için bir köye gelen sinemacıları ele alır. Sinemacılar aradan geçen kırk yıla karşın köyün yazgısının değişmediğine tanık olurlar. (*Kıtlığın Peşinde*, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü alacaktır.) *Kharij* (*Olay Kapandı*, 1982) mutfakta uyuyan çocuk yaşta bir uşağın gaz zehirlenmesi sonucu ölmesinin yol açtığı tedirginliği konu edinerek, bir kez daha burjuvazinin ikiyüzlülüğünü sorgular. Bu film de, *Her Gün Gibi Bir Gün*'ün biçemiyle, yoksullar için Kalküta'da yaşamanın bedelini vurgular. Anılan bu iki filmde, yönetmenin didaktik denilebilecek anlatımdan uzaklaşarak, "kıssadan hisse" çıkarma işlevini seyirciye bıraktığı görülür. Yönetmenin yirmi dördüncü filmi *Khandhar* (*Yıkıntılar*, 1984) biri fotoğrafçı üç arkadaşın bir kalıntıyı incelemesini konu edinirken, sınıflar arasındaki ayrılıklara değinir. Avrupalılarla ortakyapım olan *Genesis* (*Oluşum*, 1986), ırak bir köyde birlikte yeni bir düzen kurmaya çalışan bir çiftçi ile bir dokumacının öyküsünü anlatır. Ürettiklerini satın alan tacirle evlerine sığınan bir kadın, iki arkadaş arasındaki dayanışmayı rekabete dönüştürüverir. Şiirli bir dille anlatılan film, çağdaş bir Habil ile Kabil öyküsü olarak da değerlendirilebilir. *Ek Din Achanak* (*Bir Gün Aniden*, 1989) emekli bir öğretmenin yağmurlu bir günde sokağa çıkıp bir daha geri dönmemesini konu edinir. Venedik Film Festivali'nde yan ödüllerden birini kazanan film, ailenin şaşkınlığının giderek boyun eğişe dönüşmesini, Sen'in filmlerinde rastlanmayan yoğunlukta lirik bir anlatımla verir. Öğretmen yok olmuştur ama varlığı geride kalanların düşüncesinde daha etkili bir biçimde sürmektedir. Yönetmenin son filmi *Antareen* (*Kapalı Dünyalar*, 1994) ise terk edilmiş bir eve yerleşen bir yazarın yalnızlığına eğilir. Yazarın geceleri, kendisi gibi tek başına yaşayan ve tanımadığı bir kadınla yaptığı telefon konuşmaları dış dünya ile tek bağı oluşturur. *Aamaar Bhuvan* (*Ülkem*, 2002) bir kasabanın bireylerine eğilerek "sevgi" konusunu ele aldı. (Film, Kahire Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ve En İyi Kadın Oyuncu ödüllerini kazandı.) Çalışmalarının tümü aynı değerde olmasa da, Mrinal Sen yoksul insanların dünyasına eğilen ve toplumsal adaletsizlikleri vurgularken düzenin değişmesi gerektiğini öne süren filmleriyle, Hint sinemasının en önemli yaratıcılarından biridir.

Başka Yönetmenler

Khwaja Ahmad Abbas (1914-1987) gazetecilik, sinema eleştirmenliği yaptıktan sonra Komünist Partisinin yan kuruluşu olan Halk Tiyatrosu'nun kurucuları arasında yer aldı. Upton Sinclair ve John Steinbeck'ten etkilendiği bilinen Abbas'ın ilk senaryosu *Naya Sansar* (*Yeni Dünya*, 1941) büyük ilgi uyandırdı. Halk Tiyatrosunca ortaklaşa filme aktarılan senaryo, ilerici bir gazetecinin

toplumsal eleştiriler içeren yazılarının gazetenin sahibi tarafından sansür edilmesini konu ediniyordu. Abbas'ın ilk yönetmenlik denemesi, profesyonel oyuncuların yer almadığı *Dharti Ke Lal* (*Toprağın Çocukları*, 1946) oldu. Film, İngiliz sömürgecilerin yanı sıra tefecilerin de tuzağına düşen kırsal kesim insanlarının çilesini ele alıyordu. Melodram öğeleriyle belgeselci bir anlayışı bağdaştıran *Toprağın Çocukları*, marksist iletisiyle de dikkati çekiyordu. Daha önce de değinildiği gibi, başta *Avare* olmak üzere Raj Kapoor'un birçok filminin senaryosunu da yazan Abbas, yöneteceği filmlerde yetersiz beslenme, sokak çocukları, bağımsızlık hareketleri gibi toplumsal ve siyasal içerikli konulara yönelecekti. Yönetmenin ikinci filmi *Munna* (*Kayıp Çocuk*, 1954), yerleştirildiği esirgeme kurumundan kaçarak annesini aramaya koyulan küçük bir çocuğun, kimliğini bulma serüvenini aktarır. Dostluk ve dayanışma gibi kavramların övgüsünü yapan *Kayıp Çocuk*, şarkıya yer vermeyen çok az sayıdaki Hint filminden biri olma özelliğini de taşır. *Perdesi* (*Yabancı*, 1957), 15. yüzyılda bir Rusun Hindistan'a yaptığı gezi sırasında bu ülkenin özelliklerini keşfetmesini ele alan, bir Hint-SSCB ortakyapımıdır. *Bombay Raat Ki Buhon* (*Bombay Geceleri*, 1969) paranın yozlaştırıcı etkisini, bir gangster filmi havasında vermeyi dener. *Saat Hindustani* (*Yedi Hintli*, 1969) Goa bölgesinin bağımsızlığı için savaşan özgürlük savaşçılarını konu edinir. *De Boond Pani* (*İki Damla Su*, 1971) Racastan bölgesinde susuzluktan kıvranan insanların yaşam koşullarına eğilir. *The Naxalites* (*Naksalitler*, 1980) ise polisle aşırı solcu bir topluluk arasındaki çatışmayı ele alır. Son olarak *Ek Aadmi*'yi (*Bir Adam*, 1987) çeken Abbas'ın yönettiği filmlerin, Raj Kapoor için yazdığı senaryolardan çekilen filmler kadar ilgi uyandırmamış olması ilginçtir.

Shyam Benegal (d. 1934) iktisat öğrenimi gördükten sonra reklam filmleri çekerek sinemaya girdi. Mrinal Sen'in çizgisini benimsediği kurmaca çalışmalarında, ilk filmi *Ankur*'dan (*Tohum*, 1973) başlayarak, kırsal kesimin çetin yaşam koşullarını perdeye getirdi. Bir toprak ağasının yanında çalışanlara uyguladığı baskıyı konu edinen ve çocukluk anılarına dayanan *Tohum*'un sonunda, küçük bir çocuğun ağaya attığı taş, bir başkaldırı umudu içerir. *Nishant* (*Şafak*, 1975) bir toprak ağasının köy öğretmeninin karısına sarkıntılığını, kadının başkaldırısı ile noktalar. *Manthan* (1976) süt üreticilerinin bir kooperatif kurma çabalarını konu edinir. Filmin gerçekleşebilmesi için gerekli mali kaynak, süt üreticilerinin bağışlarıyla sağlanmıştır. Bir kadın sinema oyuncusunun yaşamına eğilen *Bhumika* (*Rol*, 1977) kadının toplum içindeki konumunu sorgular. Kadının bilinçlenmesini ve özgürlüğünü kazanmasını öneren film, eski bir sinema oyuncusu ola Nansa Wadkar'ın anılarına dayanır. Filmin gereksiz uzunluğu, ilgiyle izlenmesini zorlaştırır. *Kondura* (*Tılsım*, 1977) doğaüstü bir güce sahip olduğuna inanan bir erkeğin bir kadının hayatını altüst etmesini konu edinir. Yönetmenin en iyi filmlerinden biri sayılan *Junoon* (*Saplantı*, 1979) 19. yüzyılda Bengal'de yaşayan bir İngiliz ailenin yaşamını aktarırken,

yine kadın-erkek ilişkilerine eğilir. *Arohan* (*Tırmanış*, 1982) 1967 yılında büyük toprak mülkiyetinin sınırlandırılması üzerine yaşananlara eğilir. Yasaya karşın, ağalar yine güçlü, bürokrasi yine yetersiz, adalet yine ağır, gelenekler yine güçlüdür. *Sardari Begum* (1996) şarkıcı olmak isteyen bir genç kızın öyküsünü anlatır. Ünlenmek için her türlü özveriyi gösteren, kendinden ne istenirse veren genç kız, sokak şarkıcısı olmaktan öteye gidemez. Yönetmenin son filmi *Hari Bhari* (2000) bir kez daha kadının konumunu ele alır. Bir ailenin neneden toruna uzanan kadın bireyleri, ünlü kadın oyuncu Shabana Azmi'nin de oyunculuğunun katkısıyla dingin ama yalın bir anlatımla perdeye gelir. Shyam Benegal, Hint toplumunun feodal yapısını ve kast sistemini gerçekçi ve insancıl bir yaklaşımla eleştiren filmleriyle, toplumsal bir sinemadan yana yönetmenlerin en önemlilerinden biri olur.

Kumar Shahani (d. 1940), sinema öğrenimi gördükten sonra, bursla gittiği Fransa'da IDHEC'te öğrenim gördü. Bu yıllarda, Robert Bresson'un Dostoyevski'den uyarladığı *Tatlı Bir Kadın*'da yönetmen yardımcılığı yaptı. Ülkesine döndükten sonra belgeseller çekti. Bir genç kızın geleneksel çevre baskısına karşı çıkışını konu edinen ilk filmi *Maya Darpan* (*Yanılsama Aynası*, 1972), hem o yılların en önemli filmlerinden biri oldu hem de tartışmalara yol açtı. Biçimcilikle suçlanan yönetmenin, Bresson sinemasının da etkilerini taşıyan filmde, genç kızın yalnızlığını, marksist bir bakış açısından değerlendirdiği görüldü. Bu filmin ilgi görmemesi, yönetmenin, burjuvazinin yaşam biçimini inceleyen ikinci filmi *Tarang*'ı (*Dalgalar*, 1982) ancak çok uzun bir aradan sonra çekebilmesi sonucunu doğurdu. Yine uzun bir aradan sonra *Khayal Gatha*'yı (*Hayal Destanları*, 1989) gerçekleştirdi. Film, Hint müzik geleneğinde çok önemli bir yeri olan "*khayal*" türünün, değişik kökenli insanlar üzerindeki birleştirici etkisini, şarkı ve dansları ustalıkla birleştirerek vurgular. Anton Çehov'dan da bir uyarlama (*Kasba*, 1991) yapan yönetmen, son olarak bir belgesel (*Bhavantarana*, 1991) çekti. Shahani, aralıklı çalışmasına karşın, Hint sinema sanatına katkısı yadsınamayacak bir yönetmendir.

Mani Kaul (d. 1942) senaryo yazarı olarak girdiği sinemada, yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra *Uski Guri* (*Bir Günün Ekmeği*, 1969) ile yönetmenliğe başladı. Kumar Shahani gibi, Hint sinemasının geleneksel kalıplarına sırt çeviren, Bresson ve Ozu gibi yabancı yönetmenlerin sinemasından esinlenen Mani Kaul, ilk filminde, otobüs sürücüsü kocasının yemeğini götüren bir köylü kadının bekleyişini uzun planlara yer veren, dingin bir anlatımla aktarır. Yönetmenin daha sonraki çalışması *Ashad Ka Ek Din* (*Yağmur Ayından Önceki Gün*, 1971) şair Kalidas'ın yaşam öyküsüne eğilir. *Duvidha* (*Kararsızlık*, 1973) eski bir efsaneyi perdeye getirir. *Satah Se Utatha Admi* (*Yüzeyin Ötesindeki Adam*, 1980) bir edebiyat metninden yola çıkarak sinema ile dil arasındaki ilişkileri ele alır. Kaul'un *Nazar*'dan (*Göz* 1991) sonra yönettiği *Idiot* (*Budala*, 1992), Dostoyevski'nin ünlü romanını günümüz Bombay'ına uyarlar. Yö-

netmen, Dostoyevski'nin romanı yazarken tuttuğu notlardan da yararlanarak çok çarpıcı bir sonuca ulaşır. Bir sarayda güzel kızlarla çevrili olarak yaşayan bir papağanın öyküsünü aktaran *The Cloud Door* (*Dumanlı Kapı*, 1995), masalsı bir hava içinde gelenekleri eleştirir. Öncü özellikler içeren yenilikçi filmlerin yönetmeni Mani Kaul'un son filmi, *Naukar Ki Kameez* (*Hizmetçinin Gömleği*, 1999) adını taşır.

Adoor Gopalakrishnan (d. 1941) güney sinemasının en önemli temsilcisi sayılır. Ray'ın izinden gittiğini gizlemeyen yönetmen, "Malayalam" dilinde çevirdiği filmlerinde, eski ile yeni çatışmasının Kerala eyaletinde yol açtığı sonuçlara, ruhbilimsel incelemelerin ağır bastığı ama gerçekçiliğe de önem veren bir bakışla yaklaşır. Siyasal bilimler öğrenimi gören, küçük yaştan başlayarak amatör tiyatroculuk yapan Gopalakrishnan, daha sonra sinemacılık öğrenimi gördü. İlk filmi *Swayamvaram* (*Kendi Seçimi*, 1972) bir kasabada yaşayan mutlu bir çiftin, çevrenin etkisiyle ayrılmasını, ustalıklı bir anlatımla perdeye getirdi. Bu filmi izleyen *Kodiyettam* (*Çıkış*, 1977) yaşama yenik düşen bir erkeğin yeniden özgüvenini kazanmasını ele aldı. *Elippathayam* (*Fare Kapanı*, 1981) bir toprak ağası portresi çizdi. *Mukhamukhan* (*Yüz Yüze*, 1984) yıllarca kaçak olarak yaşamak zorunda kalan eski bir komünistin, heyecanını yitirmiş ve kendini alkole vermiş olarak yeniden ortaya çıkmasını konu edindi. *Muthilukal* (*Duvarlar*, 1989) ise Hindistan'ın bağımsızlık mücadelesine destek verdiği için tutuklanan ünlü yazar Valkom Muhammeda Basheer'in cezaevi anılarına dayanır. Film, öbür tutukluların salıverilmesine karşın, tek başına cezaevinde tutulan bir yazarın, yalnızlığını kadınlar koğuşunun duvarının gerisinden gelen bir kadın sesiyle paylaşmasını anlatır. Yazarın, yüzünü bile görmediği bir kadın tutukluyla geliştirdiği sıra dışı ilişki, usta işi insancıl bir filme kaynaklık eder. *Kathaprushan* (*Tarihin Adamı*, 1996) Kerala eyaletinde sol akımların başarısızlığa uğramasının nedenleri üzerinde durur. Yönetmenin son çalışmalarından *Kalamandalam Gopi* (1999) ise bir belgeseldir.

Mira Nair (d. 1940) 1990'dan sonra ortaya çıkan ve filmlerinin bir bölümünü yurtdışında ve İngilizce olarak çeken yeni bir yönetmenler kuşağının temsilcisi sayılır. Mira Nair, Orissa'nın Bhubaneshwar kasabasında doğdu. Yeni Delhi Üniversitesi'nde öğrenim gördü. Bir tiyatroda oyunculuk yaptıktan sonra, ABD'de Harvard Üniversitesi'nde sosyoloji okurken sinemayla da ilgilendi. İlk kurmaca filmi *Salaam Bombay* (*Selam Bombay*, 1998) Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera Ödülü kazanarak yönetmeni ünlendirdi. Film, Bombay'ın sokak çocuklarının, kendilerine çocukluklarını yaşama olanağı tanımayan bir ortamda, yaşamdan kopmamak için nasıl direndiklerini gösterir. Uyuşturucu satıcılarının, kadın pazarlayanların, genelevlerin, akıl hastalarının oluşturduğu bir karmaşa içinde, on yaşlarındaki bir erkek çocuk, yaşından beklenmeyen bir yüreklilik örneği gösterir. Film, yönetmenin, çoğu profesyonel olmayan oyuncuları yönetmedeki ve alıcıyı kullanmadaki ustalığıyla dikkati

çeker. Mira Nair'in ikinci filmi *Mississippi Masala* (1991) ile *The Perez Family*'nin (*Perez Ailesi*, 1995) aynı başarıya ulaştığını söylemek zordur. Idi Amin'in iktidara gelmesi üzerine Uganda'dan ABD'ye göç etmek zorunda kalan Hindistan kökenli bir aileyi ele alan *Mississippi Masala*, ailenin yerleştiği Mississippi kıyılarında karaderililerin hor görülmesine değinir. Film, ırkçılığı çok yumuşak bir bakışla gündeme getirse de, Denzel Washington'ın oyunculuğu seyirciyi etkiler. Angelica Huston gibi önemli oyuncuların da rol aldıkları *Perez Ailesi* ise cezaevinden çıktıktan sonra Küba'dan ABD'ye göç edebilen bir erkeğin, yıllarca önce ABD'ye gitmiş olan ailesini ararken karşılaştığı bir kadına gönlünü kaptırmasını konu edinir. Siyasal olaylara masalsı bakışı, filmin Amerikan seyircisi için hazırlandığı izlenimini doğurur. Çıplak sahneleri nedeniyle kimi bölümleri sansüre uğrayan *Kama Sutra: A Tale of Love* (*Kama Sutra: Bir Aşk Masalı*, 1996) 16. yüzyıl Hindistan'ında bir prensesle bir hizmetçi kızın birlikte yetişmesini konu edinir. Hizmetçi kız zifaf gecesi prensesin kocasını baştan çıkarır. *Monsoon Wedding* (*Muson Düğünü*, 2001) Delhi'de kızını evlendiren bir babanın, nikâha gelen yakın ve uzak akrabaları ve başka davetlileri ağırlamasını konu edinir. Film, Hindistan'ın varlıklı kesimi üzerine eleştirel ama güleryüzlü bir bakış getirir. *Hysterical Blindness* (*Histeri Körlüğü*, 2002) New Jersey'li iki genç kızın aşk serüvenlerini konu edinen ve yine Amerikalı seyirci için hazırlanmış bir filmdir. *Vanity Fair* (*Gurur Dünyası*, 2004) ise 19. yüzyıl İngiltere'sinde genç ve güzel bir kadının (Reese Witherspoon) kendini toplumun yüksek katmanlarına kabul ettirebilme çabasını konu edindi.

Sri Lanka'lı yönetmen **Lester James Peries** (d. 1919) de Hindu dilinde çevirdiği filmlerle, sömürgeciliğin geri bıraktırdığı bir ülkede, geleneklere ve kör inançlara bağlı bir halkın yaşam biçimini perdeye getirir. Belgeseller çekerek sinemaya başlayan Peries'in ilk kurmaca filmi *Rekava* (*Kaderin Çizgisi*, 1957) oldu. Film, hastalara şifa dağıtma yeteneği olduğu öne sürülen bir çocuğun öyküsünü ele alarak, kör inançların nasıl sömürüldüğünü konu edinir. *Gamperaliya* (*Değişen Köy*, 1963), *Devolak Athara* (*İki Dünya Arasında*, 1966), *Golu Hadawatha* (*Sessiz Kalp*, 1969) gibi filmlerden sonra çekilen *Nidhanaya* (*Define*, 1970), bir soylunun gerçeğe ulaşmak amacıyla ahlaki değerlerini yitirişini *Faust*'u çağrıştırır bir anlayışla perdeye getirir. *The God King* (*Tanrı Kral*, 1974), *Ahasin Palawatha* (*Ölüler İçin Beyaz Çiçekler*, 1976), *Baddegama* (*Ormandaki Köy*, 1980), *Kaliyugaya*, 1982, *Yagunthaya* (*Bir Dönemin Sonu*, 1983) gibi çalışmalar, yönetmenin çok sayıdaki filmleri arasından öne çıkan örneklerdir. Bu fimlerden, Leonard Woolf'un romanından uyarlanan *Ormandaki Köy*, kırsal kesimin çetin koşullarını yönetmenin ağır anlatımlı ama gerçekçi bakışıyla perdeye getirir. *Sandesaya* (*Haber*, 1960) Portekiz sömürgecileri dönemini, *Veera Puran* (*İsyan*, 1978) ise İngiliz işgal yıllarını ele alırken, yönetmenin ülkesinin tarihine bakışını da belirler.

ON SEKİZİNCİ BÖLÜM

UZAK DOĞU'DA SİNEMA

Çin Halk Cumhuriyeti'nde Sinema

Sinema Çin'de, tıpkı Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi, ülkenin siyasal tarihine paralel bir gelişme gösterir. Kökleri İsa'dan çok öncelere uzanan bir tarihe sahip olan Çin, siyasal bölünmelere, yabancı işgallerine karşın kültürel kimliğini yüzyıllar boyunca korumayı başarmış bir ülkedir. Ana çizgilerini kuzey-güney karşıtlığı ile yerli-yabancı düşmanlığının belirlediği bu uzun tarih boyunca ülkeyi yöneten çeşitli hanedanların sonuncusu Mançu Hanedanı'dır. 1911 yılında iktidarı sona eren Mançu Hanedanı'nın son yıllarında, yabancıların dinsel ve ekonomik yayılmacılığına karşı çıkan silahlı köylülerin başlattığı Boxer İsyanı'nın (1900), yabancı güçlerin desteğiyle kanlı bir biçimde bastırılmasından sonra, milliyetçilik duygularının daha da bilendiği görüldü. Çağdaş Çin'in "atası" sayılan Sun Yat-Sen'in kurduğu (1907) ve "bağımsızlık, demokrasi ve halkın esenliği" ilkelerini savunan Kuomintang örgütünün desteğiyle başlayan ayaklanma, imparatorluğun sona ermesi ve ülkede cumhuriyetin kurulmasıyla sonuçlandı. Sürgünde bulunduğu Japonya'dan dönen Sun Yat-Sen, Nankin'de cumhurbaşkanı seçildi (Aralık 1911). Ama aradan iki ay geçmeden general Yuan Che-k'ai bir darbe yaparak iktidarı ele geçirdi ve askeri bir diktatörlük kurdu (Şubat 1912). Yuan Che-k'ai'nin ölümünden sonra (1916) ülkede otorite boşluğu doğdu. İkinci kez gittiği sürgünden dönen Sun Yat-Sen, Sovyet danışmanlarının da desteğiyle Kuomintang'ı yeniden örgütledi. Sen'in ölümünden (1926) sonra, milliyetçi General Çan Kay-Şek komutasındaki Kuomintag birlikleri ülkede birliği sağladılar (1927). Ne var ki, Kuomintang'ın siyasal ve toplumsal yenilikler içeren programı uygulama alanına geçirilemedi. Japonya'nın Mançurya'yı işgal ederek burada Mançukuo adında bir kukla devlet kurması (1931) ülkenin iç dengelerini de sarstı. 1937 yılında patlak veren Çin-Japon Savaşı (Temmuz 1937) ise ülke nüfusunun büyük bölümünün yaşadığı kuzey bölgesinin Japonlar tarafından işgal edilmesi sonucunu doğurdu. Sekiz yıl süren Çin-Japon Savaşı sırasında ortak düşmana karşı komünistlerle işbirliği yapmış olan Kuomitang'ın bu politikası sürekli olmadı. (Savaştan önce de, güneydeki Kangsi eyaletinde sosyalist bir cumhuriyet kurmuş olan komünist birlikler, Çan Kay-Şek kuvvetlerince kıstırılınca, bir yıl süren ve 12 bin kilometrelik ünlü "uzun yürüyüşü" gerçekleştirerek kuzeye ulaşmayı başarmışlardı.) 1945'te sona eren savaşı, bu kez milliyetçi güçlerle komünistler arasındaki iç

savaş izledi. İç savaş, milliyetçilerin yenilgisi ve Mao Zedong önderliğindeki Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla (1949) sonuçlandı. Formoza Adası'na sığınan milliyetçi güçler burada Milliyetçi Çin adıyla yeni bir devlet kurdular.

Çalkantılı yakın tarihi, Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla dengeye kavuşan Çin'de, ilk kez 11 Ağustos 1896 tarihinde Şanghay'da Fransa'dan gelen bir filmin gösterildiği biliniyor. Bunun gibi, 1897 yılında, Şanghay'a gelen bir Amerikalının da, kentin çay bahçelerinde film gösterdiği biliniyor. İki yıl sonra, bu kez Galen Bocca adında bir İspanyol'un aynı işi yaptığı görülür. Bu arada Hong Kong ve Taiwan gibi büyük merkezlerde de benzer gösteriler yapılır. Büyük çoğunluğu Fransa'dan, bir bölümü de ABD'den getirilen Lumière ve Edison yapımı filmlere halk büyük bir ilgi gösterir. Fransız Pathé Yapımevi 1903 yılında Şanghay'da bir stüdyo kurar. 1905 yılında ise o zamanki adı Pekin olan Beijing'de ilk Çin filmi çekildi. Film, Pekin Operası'nda oynanmakta olan *Ding Junshan* (*Ding Dağı*) adını taşıyan oyundan bir kesiti aktarıyordu. On beş dakika uzunluktaki filmi Ren Jingfen adında bir fotoğrafçı yönetmiş, başrolü Pekin Operası'nın o dönemdeki en önemli oyuncusu Tan Ixinpei oynamıştı. Stüdyo dışında çekilen film, üç günde tamamlanmıştı. Ren Jingfen, daha sonra, kentin ilk yerleşik sinema salonu Daguanlu'yu da açacaktı. Çok geçmeden Şanghay'da da ilk yerleşik sinema açıldı. Amerikalı Benjamin Brodsky'nin kurduğu Asia Film Company'nin (Yaxia Yingxi Gongsi) ürettiği *Nanfu Nangi* (*Zor Nikâh*, 1913) ise ilk uzun süreli kurmaca film oldu. Filmin Zhang Shichuan ve Zheng Zhengqui adında iki yönetmeni vardı. Kadınların oyunculuk yapmasına iyi gözle bakılmadığı için, filmde yalnızca erkek oyuncular rol almıştı. Daha sonra Zhang Shichuan tek başına *Heiji Yuanhun*'u (*Afyonlu Ruhlar*, 1916) yönetti. Sinemanın büyük ilgi görmesi Şanghay'da çok sayıda yapımevinin kurulmasına yol açtı. 1920'lerin ortasında Şanghay'da yılda üretilen film sayısı 70'i bulmuştu. Yapımcıların büyük bölümü yabancı olduğu gibi, sinema salonlarını işletenler de yabancılardı. Amerikan, Avusturya, İtalyan, İngiliz, İspanyol, Japon, Rus, dahası Yunan kökenli yabancıların Çin sinemasının kuruluşunda oynadıkları rol, o yılların büyük kentlerinin kozmopolit yapısını da yansıtır. Sinema salonlarında gösterilen filmler yabancı kökenli olduğu için, halk arasında sinemaya "batılı gölge oyunu" adı veriliyordu. Giderek bu tanımlama yerini "*dianying*" (elektrikli gölge) sözcüğüne bırakacaktı. Ülke nüfusunun büyük bölümünün kırsal kesimde yaşamasına karşın, sinema Çin'de bir büyük kent seyirliği olarak gelişti. Çevrilen ilk filmlerde ele alınan konular hep kentlerde geçiyordu. Kahramanlar kentlerin varlıklı bölümünden seçiliyor, mutsuz sonuçlanan gönül ilişkileri, yetim çocukların, terk edilmiş kadınların, çilekeş insanların seyircinin gözlerini yaşarttığı melodramlar büyük ilgi topluyordu. Çin tiyatrosunun geleneklerini perdeye getiren örneklerin yanı sıra, Amerikan güldürülerinden esinlenen ama oldukça ilkel güldürü denemeleri de yapılıyordu. Çin sinemasının kurucusu sayılan Zheng Zhengqui ol-

sun, ondan sonra gelen yönetmenler olsun, hep tiyatro kökenliydi. Çin'de köklü bir geleneği olan tiyatro, 19. yüzyıl sonlarına doğru, batı tiyatrosunun kalıplarından etkilenmeye başlamıştı. "Xinxi" (yeni tiyatro) adı verilen bu anlayışı benimseyen tiyatrocular, sinemaya da kolayca ayak uydurdular. Zhang Shichuan'ın yönettiği *Gu Er Jiu Zu Ji* (*Dedesini Kurtaran Yetim*, 1923), *Kelian de Guinu* (*Zavallı Kız*, 1925) özellikle de *Huoshao Hongliansi* (*Kırmızı Tapınak Yangını*, 1928) bu dönemin en ilgi gören melodramlarıdır. Aynı yönetmenin *Huaji Dawang You Hua Ji* (*Palyaçolar Kralı Çin'de*, 1922) ve *Danao Guai Juchang* (*Tiyatroda Arbede*, 1923) adlı filmleri ise güldürü örnekleridir. Yine Shichuan'ın yönettiği ve bir edebiyat uyarlaması olan *Jianghu Qi Xia Zhuan* (*Avare Atlının Romanı*, 1939) ise vurdulu kırdılı filmlerin öncülüğünü yaptı. Bu arada, Wan Kardeşler'in (Laimin, Guchan, Jinuan ve Chaochen Wan) üç yüz metre uzunlukta bir canlandırma filmi olan *Da Nao Buashi*'yi (*Resim Atölyesinde Kargaşa*, 1926) çektiklerini de belirtmek gerekir. Hollywood'un yıldız sistemini benimsediği görülen Çin sinemasının ilk oyuncuları da bu yıllarda ünlenmeye başlar. 1927 yılında Kuomintang'ın ülkede düzeni sağlaması sinema alanını da etkiledi. Milliyetçi Çan Kay-Şek hükümeti, sinemayı denetim altında tutmak için sıkı bir sansür uygulamaya başladı. Hong Shen ve Situ Huimin gibi ABD deneyimli yönetmenlerin katkısı sinemaya bir canlılık getirirken, hükümet destekli "Mavi Gömlekli" komandolar, solcu sinema çalışanlarının tasfiye edilmesi için stüdyolar üzerinde büyük bir baskı kurdular. 1927 yılında ülke çapında yapılan büyük komünist "temizliğinden" sinema da etkilendi. Ama çok geçmeden aralarında Xia Yan, Zheng Boki, Tian Han gibi solcuların bulunduğu senaryo yazarlarının, kimi kez adlarını değiştirerek stüdyolarda çalışmaya başladıkları görüldü. Sinemalarda gösterilen filmlerin yüzde doksanı ise Hollywood yapımları idi.

Ülke çapında film dağıtımını United Traders Inc. adını taşıyan bir Amerikan şirketi yapıyordu. Sesli sinemaya geçiş, Amerikan filmlerine gösterilen ilginin bir oranda azalması sonucunu kaçınılmaz kıldı. Ama Şanghay gibi dış dünya ile yoğun ilişkiler içindeki bir kentte, salonların en azından bir bölümü kısa sürede sesli film gösterebilir duruma getirildi. Nitekim, Lloyd Bacon'un yönettiği ve Al Jolson'un başrolü oynadığı *The Singing Fool*'un (*Çılgın Şarkıcı*, 1928) Şanghay'da gösterilen ilk sesli filmlerden biri olduğu biliniyor. Sesli sinemaya geçiş, gerekli yatırımları yapabilme olanağından yoksun birçok yapımcının iflas etmesine yol açtı. Ayakta kalanların çoğu, Amerikan gangster filmlerine öykünerek geniş bir seyirci kitlesi yaratmayı amaçladılar. Xia Yan'ın senaryosundan Cheng Bugao'nun yönettiği *Kuang Liu* (*Vahşi Çavlan*, 1933) ise kahramanlarını köylülerden seçen ilk Çin filmi oldu. Bunu aynı senaryo yazarı ve yönetmenin işbirliğinin sonucu olan, yine kırsal kesim konulu *Chuncan* (*İpekböcekleri*, 1933) izledi. Toplumsal içerikli bu filmlerin gösterime girmesinden kısa bir süre sonra, sağcı komandolar solcu filmler üretmekle suçladıkları Şanghay'daki Yihua Stüdyosu'nu basarak teknik donanımı parçaladılar (12

Kasım 1933). Benzer baskılar birçok sinema adamının Hong Kong'a göçmesi sonucunu doğurdu. O yılların en önemli filmi ise Tsai Chu-sheng'in yönettiği *Yü Kuang Ch'ü* (*Balıkçıların Türküsü*, 1934) adını taşır. Şanghay sinemalarında aylarca gösterimde kalan film, balıkçılıkla geçinenlerin yaşam koşullarının zorluğunu konu edinirken, büyük tüccarların balıkçıları nasıl sömürdüğünü de vurgular. Gerçekçi Çin sinemasının ilk örneği sayılan *Balıkçıların Türküsü*, Moskova Film Festivali'ne de katılarak, Çin sinemasını ülke sınırları dışında da tanıtır. Aynı yönetmenin *Xin Nüxing* (*Yeni Kadınlar*, 1934) adlı filmi de, yine gerçekçi bir çizgi sürdürür. Ying Yunwei'nin yönettiği *Tao li Jie* (*Şeftali ile Erik* Öyküsü, 1934) işsizlik konusuna eğilen bir filmdir. Ying Yunwei'nun yönettiği *Shizi Jietou* (*Yol Ayrımı*, 1937) da, toplumsal aksaklıkları bir güldürü havası içinde vermeyi dener. Yuan Muzhi de *Malu Tianshi* (*Sokak Melekleri*, 1937) adlı güldürü ile aynı yöntemi uyguladı. Shen Xiling'in yönettiği *Shanghai Erhisi Xiaoshi* (*Şangha'da Yirmi Dört Saat*, 1932), Sun Yu'nun yönettiği *Da Lu* (*Büyük Sokak*, 1933), Zheng Buchau'nun yönettiği *Zimei Huma* (*İki Kızkardeş*, 1933) dönemin toplumsal içerikli filmlerinin en önemlilerini oluşturur. Bu yıllarda, yıllık üretim sayısının yüz dolaylarında olduğunu belirtmek gerekir. Filmlerin konuları da yavaş yavaş toplumsal bir içeriğe bürünmüş, edebiyat uyarlamaları, bu arada 19. yüzyıl Rus edebiyatından yapılan uyarlamalar ağırlık kazanmaya başlamıştır. Ama Japon saldırısı (1937) sinemanın bu verimli dönemini noktalayacaktır. Şanghay'ın bombardımanı sırasında stüdyoların büyük bölümü yıkılacak, kentteki 39 sinema salonunun 16'sı kullanılamaz duruma gelecektir. Bu tarihten, Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulacağı 1949'a kadar uzanan dönemde, sinemanın yazgısı siyasal olayların gelişmesine bağlı oldu. 1939 yılından 1945'e dek Japon işgali altında kalan Şanghay'da ancak Japon filmleri gösterime girebildi. Amerikan ve Avrupa filmlerinin yanı sıra Sovyet filmlerinin gösterimi de yasaklandı. Stüdyoların ise çeşitli türlerde film üretmeyi sürdürdükleri görüldü. Sinema sanatı açısından bir değer taşımayan bu filmlere karşılık, bu yılların Şanghay'ı Ma Xu Weibang gibi önemli bir yönetmenin çalışmalarına tanık oldu. *Yeban Gesheng* (*Geceyarısı Şarkısı*, 1937) ve *Hashan Yeyu* (*Han Dağında Gece Yağmuru*, 1942) gibi filmler, bu yönetmenin görsel ve dramatik açıdan etkileyici anlatımının örnekleridir. Yönetmenin başyapıtı sayılan *Qui Haitang* (1943) ise eşcinsellik gibi tabu sayılan bir konuya değinme yürekliliğini gösterir. Qin Shou'nun, gerçek bir olaydan esinlenen romanından uyarlanan film, Pekin Operası'nda kadın rollerine çıkan bir oyuncunun fırtınalı yaşam öyküsünü perdeye getirir. Film yönetmenin, öteki çalışmalarında da olduğu gibi melodram öğelerini büyük bir ustalıkla kullandığını bir kez daha kanıtlar. Milliyetçi yönetimin bu yıllarda milliyetçi duyguları yücelten ve Japon militarizmi ile komünizmi yeren filmlerin yapımını desteklediği görülür. Komünistlerin 1935'teki "uzun yürüyüş" sonucunda egemenlikleri altına aldıkları kuzeybatının yönetim merkezi Yan'an ise belgesel yapımına

dayanan militan bir sinemaya tanıklık eder. Yukarıda adı geçen Ying Yunwei'nin yönettiği *Babai Zhuangshi* (*Sekizyüz Kahraman*,1938) ve *Saishang Fengyun* (*Sınırda Fırtına*, 1940) ile Shi Donegshan'ın yönettiği *Baowei Women de Tudi* (*Ülkemizi Savunuyoruz*, 1938) Japon saldırısının vahşetini vurgulayan ve barış içinde yaşamanın önemini belirten filmlerdir. Yuan Muzhi'nin gerçekleştirdiği *Yan'an yu Paluchun* (*Yan'an ve Sekizinci Ordunun Yürüyüşü*, 1939-40) adlı belgesel, komünist devrimin amaçlarını irdeleyen bir çalışmadır. Jin Shan'ın yönettiği *Songhua Jiang Shang* (*Songhua Irmağı Üstünde*, 1947) kuzeybatıdaki emekçilerin çetin yaşam koşullarını belgelerken Dovçenko'nun sinema anlayışını başarılı bir biçimde yineler. Sosyalist dönemin ilk kurmaca filmi olan Wang Bin'in yönettiği *Quiao* (*Köprü*, 1949) da burada çekilecektir. Bu nedenle, yeni Çin sinemasının tohumlarının Yan'an kasabasında başlatılan çalışmalarla atıldığını öne sürmek yanlış olmaz. Ama İç Savaş'ın yaşandığı 1945-49 yılları arasında sinema üretiminin önemli bölümü, başında Çan Kay-Şek'in bulunduğu milliyetçi bölgede yapıldı. Japon Savaşı'nın bitiminin hemen ardından Şanghay stüdyolarında da canlanmaya tanık olundu. İlginç olan, milliyetçilerin denetimindeki sinemaya sol eğilimli sinemacıların sızması ve evsiz barksız insanları, terk edilmiş çocukları, haksızlığa uğrayanları konu edinen filmler çekmeyi başarmış olmalarıdır. Shi Dongshan'ın yönettiği ve bir tiyatro topluluğunun savaş yıllarını konu edinen *Bakian Li Lu Yin He Yue* (*Sekiz Bin Bulut ve Ay*, 1948); Shen Fu'nun yönettiği ve çağdaş aile ile geleneksel aile arasındaki çelişkileri ele alan *Wanja Denghuo* (*On Bin Evin Işığı*, 1948), Huang Zuolin'in Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında* adlı romanını savaş sonrası Şanghay'ına uyarlayan *Ye Dian* (*Gece Sığınağı*, 1947), aynı yönetmenin çektiği ve Şanghay'daki terk edilmiş çocukları konu edinen ve Pantaleiev'in romanından uyarlanan *Biao* (*Saat*, 1949) bu doğrultudaki filmlerin en önemli örnekleri arasında yer alır. Cai Chusheng ile Zheng Junli'nin birlikte yönettikleri *Yi Jiang Chun Shui Xiang Dong Liu* (*İlkbahar Taşkınları Doğuya İner*, 1947) ise bir ailenin yakın yıllardaki yaşamından yola çıkarak, yozlaşmış bir yönetimin aksak yönlerini gündeme getirir. (Bu filmin gördüğü olağanüstü ilgiden sonra sansürün daha da sertleştiğini belirtmek gerekir.) Wang Weiyi ile Xu Tao'nun yönettikleri *Yongbuzhu de Chunguang* (*İlkbahar Işığı Tutuklanamaz*, 1948) adlı melodram, Zuo Lin'in yönettiği *Jia Feng xu Huang* (*Sahte Mutluluk*, 1947) adlı güldürü, Sang Hu'nun yönettiği *Taitai Wansui* (*Yaşasın Kadınlar*, 1947) adlı taşlama bu yılların değişik türlerinin en başarılı örneklerini oluşturur. Bu arada, kurgusu cumhuriyetin kurulmasından sonra tamamlanabilen Zheng Junli'nin *Wuya yu Maque* (*Kargalarla Serçeler*, 1949) adlı filmi, sıradan insanların yaşamına eğilirken Kuomingtang rejiminin nasıl çürümekte olduğunu vurgular. Bunun gibi, Shi Hui'nin yönettiği *Wo Zhe Yibeizi* (*Hayatım*, 1950) de, bir polisin yaşam öyküsünü, bir tür *Aslan Asker Şvayk* anlayışı içinde ve büyük bir karamsarlıkla aktarır.

Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulması (1 Ekim 1949) sinema için de bir dönüm noktası oldu. Devletleştirilen sinema endüstrisi Kültür Bakanlığı'nın ve Komünist Parti propaganda kolunun denetimi altına girdi. SSCB'nin de sağladığı katkıyla stüdyoların donanımı yenilendi. On yıl içinde on büyük stüdyo kuruldu. Büyük kentlerde kurulan bu stüdyoların yanı sıra kasabalarda da, haber filmleri ve kısa filmler üretmeye elverişli küçük stüdyolar oluşturuldu. Hükümetin yeni kültür politikası sinemayı Toplumsal Gerçekçi bir doğrultuya yöneltti. Mao Zedong'un Ya'nan toplantısında (1942) yeni Çin insanının yaratılması amacıyla edebiyat ve sanat için belirlediği ilkeler sinemaya da uygulandı. Ama yönetmenlerin bu anlayışı, Çin sanat ve kültürünün geleneksel öğeleriyle beslemek ustalığını gösterdikleri görüldü. Devrim coşkusu, komünist gençlerin umutları, yeni bir toplum inşa etmenin doğurduğu iyimserlik, bu filmlerin sık sık başvurdukları konular oldu. Savaşın yol açtığı yıkım, ülkenin dış ve iç düşmanlardan temizlenmesi için yapılan silahlı mücadele de, sinemanın ana konularından birini oluşturdu. Feodal bir yapıdan silkinmenin sancılarını yaşayan bir toplumun sorunlarını ele alan bu filmlerde, toplumsal dönüşümü yansıtmayı kolaylaştıran yalın bir anlatımın kullanıldığı görüldü. Wang Bin'in daha önce adı anılan filmi *Köprü*, daha başarılı olmak için yarışan işçileri ele alarak, ülkenin yeniden inşa edilmesini konu edinen filmlerin ilk örneği oldu. Ling Zifeng ile Zhai Qiang'ın ortaklaşa yönettikleri *Zhonghua Nüer* (*Çin Kızları*, 1949) Japonlara karşı yürütülen gerilla savaşında kızların katkısını öne çıkardı. Kore Savaşı, ABD ve savaş karşıtı filmlerin çoğalmasına yol açtı. Wang Bin ile Shui Hua'nın birlikte yönettikleri *Baimao Nü* (*Ak Saçlı Kız*, 1950), bir halk söylencesini devrim öncesi yıllarına uyarladı. Bir toprak ağası tarafından tecavüze uğrayan bir köylü kızının serüvenini konu edinen filmde, genç kız kurtuluşu dağlara kaçmakta bulur. Aklını yitirir, saçları ağarır. Ama devrimci bir asker, kızın yeniden akıl dengesine kavuşmasını sağlar. Zhang Junxiang'ın yönettiği *Cuigang Hongqi* (*Kızıl Bayrak Cuigang'da*, 1950) ise "uzun yürüyüş" günlerini perdeye getirir. Shi Dongshan ile Lü Ban'ın yönettikleri *Xin Ernü Yingxiong Zhuan* (*Kahraman Gençlerin Yeni Romanı*, 1951) direniş yılları sırasında kırsal kesimin çetin yaşam koşullarını gündeme getirdi. Yine Lü Ban'ın yönettiği *Liu Hao Men* (*Altı Numaralı Kapı*, 1952) liman işçilerinin yaptığı bir grevi konu edindi. Zhang Ke'nin yönettiği *Shangrao Jizhongying* (*Shangrao Toplama Kampı*, 1951) Kuomintang'ın kurduğu bir toplama kampında yaşanan insanlık dışı olayları konu edindi. Bu arada, Sun Yu'nun yönettiği *Wu Xun Zhuan* (*Wu Xun'un Yaşamı*, 1950) büyük tartışmalara yol açtı. Film, Mançu döneminde sokak çocuklarına okul açabilmek için dilenmekten bile çekinmeyen gerçek bir kişinin yaşam öyküsünü aktarıyordu. Filmin büyük ilgi görmesine karşılık, Mao Zedong *Halkın Sesi* gazetesinde yazdığı bir yazı ile filmi burjuva bireyciliğini övmek, teslimiyetçiliği yüceltmekle suçladı. Bunun üzerine senaryoların daha sıkı bir denetimden geçirilmesi için yeni bir sansür

kurulu oluşturuldu. Bunun sonucu üretimin azalması oldu. 1952'de yalnızca beş film çekilebildi. Bu sayı ertesi yıl dokuza, 1954'te ise on beşe ulaşabildi. Xie Jin ile Ling Non'un yönettiği ve zinanın ölümle cezalandırılmasını öngören kırsal kesim geleneğini eleştiren *Yichang Fengbo* (*Bunalım*, 1954) dönemin en başarılı filmi sayılır.

"Yüz Çiçek" bildirisi, Çin sinemasında yeni bir dönüm noktası oluşturdu. Komünist Parti'nin 20. kongresinin ardından, partinin propaganda sorumlusu Lu Tingyi, 26 Mayıs 1956 tarihinde Pekin'de, yeni kültür politikası konusunda yaptığı ünlü konuşmanın başında, eski bir özdeyişten yola çıkarak "bahçenizde yüz çiçek açsın ki, yüz fikir okulu yarışsın" diyordu. Partinin görüşlerini paylaşmayan aydınları tartışma yoluyla parti çizgisine getirmeyi öngören bu öneri, ne yazık ki kısa sürede amacından saparak yoğun bir baskıya dönüştü. 8 Haziran 1957'de başlatılan bir temizlik kampanyası, gericilikle suçlanan 400 bin dolayında aydının, yeniden eğitilmek amacıyla toplama kamplarına gönderilmesi sonucuna yol açtı. Komünist Parti üyelerinin yüzde yedisi partiden ihraç edildi. Aralarında Shi Hui, Lü Ban gibi önemli yönetmenlerin de bulunduğu birçok sinemacı da toplama kampına gönderildi. Lü Ban son olarak *Xin Juzhang Daolai Shi Qian* (*Yeni Müdür Gelmeden*, 1956) ve *Weiwancheng de Xiju* (*Bitmeyen Güldürü*, 1957) adlı filmlerinde bürokrasiyi bir güldürü havası içinde eleştirmişti. *Bitmeyen Güldürü*, burjuva görüşleri yüceltmekle suçlanacak, "zehirli tohum" olarak nitelendirilecekti. Temizlik, son iki yıl içinde çevrilen yirmi dört filmin gösterimden kaldırılması sonucunu doğurdu. Ama cumhuriyetin onuncu yıldönümü sinema alanında da yeni bir atılıma kaynaklık etti. Çevrilen film sayısı 80'i aştı. Bu yılların anılmaya değer filmlerinin genellikle edebiyat uyarlamaları olduğu görülür. Ba Jin'in 1916 ile 1920 yılları arasında bir ailenin parçalanmasını konu edinen ünlü romanından Chen Xihe ile Ye Ming'un uyarladıkları *Jia* (*Aile*, 1956) dönemin belki de en başarılı uyarlamasıdır. Sang Hu'nun yönettiği *Zhufu* (*Yılbaşı Kurbanı*, 1956), Karlovy Vary Festivali'nde ödül alarak Çin sinemasının dışa açılmasının ilk adımlarından birini oluşturacaktır. Ling Hong'un yönettiği *Dang de Nüer* (*Partinin Kızı*, 1958); Sun Yu'nun yönettiği *Lu Ban de Chuanshuo* (*Lu Ban Efsanesi*, 1958); Ye Ming'in yönettiği *Baoliandeng* (*Büyülü Fener*, 1959) de düzgün filmlerdir. Mao Tun'un romanından uyarlanan ve Shui Hua'nın yönettiği *Lin Jia Puzi* (*Lin Ailesinin Dükkânı*, 1959) de anılması gereken bir uyarlamadır. 1960 sonrasının çok sayıdaki ürünleri içinden üç filmin öne çıktığı görülür. Bu filmlerden ilki Jin Shan'ın yönettiği *Fengbao* (*Fırtına*, 1959); ikincisi Xie Tieli'nin yönettiği *Zaochun Eryue* (*Erken İlkbahar*, 1964); üçüncüsü de Xie Jin'in yönettiği *Wutai Jiemei*'dir (*Sahne Kardeşleri*, 1965). *Fırtına*, 1923 yılında Pekin-Hanku demiryolu işçilerinin yaptıkları grevi konu edinir. Yönetmen, daha önce değinilen *Songhua Irmağı Üstünde* adlı filmindeki anlayışı sürdürerek, işverenlerin kırmaya çalıştıkları bir grevi, bu kez Eisenstein'ın sinemasından izler taşıyan bir bi-

çemle ele alır. Kitlenin hareketinin ağırlık kazandığı filmin Pekin Operası'nın geleneklerinden de yararlandığı görülür. Ölümünün otuz üçüncü yıldönümü nedeniyle yazar Rou Shi'nin aynı adlı romanından uyarlanan *Erken İlkbahar*, iki kadın arasında seçim yapamayan bir öğretmenin öyküsünü ele alırken, siyasal seçim yapabilmenin önemi üstünde de durur. Filmin siyasal içeriği, resmi görüşle çeliştiği için *Erken İlkbahar* ağır eleştiriler alır. (*Erken İlkbahar*, yıllarca sonra Cannes Festivali'nde Çin sinemasını temsil edecektir.) Aynı yönetmenin ilk filmi *Boefeng Zhouyou* (*Fırtına Gibi*, 1961) de, tarım reformuna aykırı bir bakış getirdiği gerekçesiyle eleştirilmişti. *Sahne Kardeşleri* ise Şanghay'daki Shaoxing Operası'nın iki kadın oyuncusunun yaşam öyküsünden yola çıkarak, kentin yakın tarihinden bir kesiti, usta bir gözlemcilikle aktarır. Başta *Erken İlkbahar* ve Shen Fu'nun yönettiği *Beiguo jiangnan* (*Kuzeyde Bereketli Topraklar Var*, 1963) olmak üzere, kimi filmlerin sert bir biçimde eleştirilmesinde, Mao'nun 1962 Eylülünde Komünist Parti Merkez Komitesi'ni "sınıf mücadelesinin göz ardı edilmemesi" konusunda uyarması etkili olmuştur. Filmleri eleştirilen yönetmenler, devrimci bir sanatın oluşabilmesi için ortadan kalkması gereken burjuva toplumunun idealist ilkelerini savunmakla suçlanmışlardır.

Mao Zedong'un karısı, eski tiyatro oyuncusu Jiang Qing'in başlattığı "Kültür Devrimi" sinemanın yeni bir duraklama dönemine girmesi sonucunu doğurdu. Devrim ilkin tiyatroda başlatıldı. Komünist Parti'nin politik büro üyesi olan Jiang Qing, 1965 yılında geleneksel şarkılı Çin tiyatrosu ile batı müziği çalgılarının ve modern balenin karışımından oluşan bir "devrimci bale" festivali düzenledi. Amaç, bu yeni seyirlik anlayışına öncelik kazandırarak sinemanın yaygınlığına son vermekti. Sinema giderek ortadan kaldırılmalıydı. Film, ortak bir yaratı olduğuna göre tanıtım yazılarına gerek yoktu. Yönetmenin özel bir ağırlığı söz konusu olmamalıydı. Üç yıl boyunca haber filmleri ve belgeseller dışında film çekilmedi. Birçok sinema yönetmeni ve oyuncusu siyasal gerekçeler gösterilerek tutuklandı. İçlerinden bir bölümü yeniden "eğitilmek" amacıyla toplama kamplarına gönderildi. Daha önce adı geçen *Kargalarla Serçeler*'in yönetmeni Zheng Junli cezaevinde öldü. Yeniden üretime ancak 1970'in sonlarında geçildi. Pekin Operası'nın Jiang Qing'in görüşlerine uygun olarak sahnelediği devrimci oyunlar sinemaya aktarıldı. Sinema sanatı açısından bir değer taşımayan bu filmler arasında Sang Hu'nun yönettiği *Baimao Nü* (*Ak Saçlı Kız*, 1971); Cheng Yin'in yönettiği *Hongse niangzijun* (*Kızıl Kadınlar*, 1972); Xie Tieli'nin yönettiği *Dujuan Shan* (*Açalya Dağı*, 1973) gibi danslı ve şarkılı filmler yer alır. Toplama kamplarına gönderilen sinemacıların serbest bırakılması, 1973'ten sonra sinemaya yeni bir canlılık getirdi. Mao Zedong'un ölümü (1976) ve "Dörtlü Çete'nin" tasfiyesinin ardından, yasaklanmış filmler serbest bırakıldı. 1966 yılında kapatılmış olan Pekin Sinema Enstitüsü yeniden öğretime açıldı. Okula ilk yıl, 28'i senaryo yazarlığı bölümüne olmak üzere 150 öğrenci alındı. (Chen Kaige, Zhang Yimou, Ning Ying gibi geleceğin

önemli sinemacıları bu öğrenciler arasından çıkacaktır.) Yeni filmlerin, bir yandan son yılların eleştirisini yaparken, bir yandan da Batı sinemasına daha yakın bir anlatım biçimini benimsediği görüldü. Yang Yanjin ile Deng Yi-min'in yönettikleri *Kunaoren de Xiao* (*Bunalımlı Bir Kişinin Gülümsemesi*, 1979) bir gazetecinin kendisiyle hesaplaşmasını ele aldı. Zahang Yi'nin yönettiği *Feng* (*Kavak*, 1979) bir kızıl muhafızın ölümle sonuçlanan kara sevdasını bir melodram havasında işledi. Yu Yang'ın yönettiği *Dai Shoukao de Lüke* (*Kelepçeli Yolcu*, 1980) Kültür Devrimi'ni eleştirirken, Batı sinemasının çeşitli türlerini aynı potada eriten bir film oldu. Peng Ninig'in yönettiği *Kulian* (*Acı Aşk*, 1981) sosyalist uygulamaların aksak yönlerine eğildi. *Sahne Kardeşleri*'nin yönetmeni Xie Jin'in yönettiği *Tianyunshan Chuanqi* (*Tianyun Dağının Öyküsü*, 1981) ise hem anlatımı hem de siyasal içeriğiyle dönemin en önemli filmlerinden biri oldu. Film 1957 yılında sağcılıkla suçlananlara karşı yürütülen kampanyayı konu edinirken, Kültür Devrimi kurbanlarının bağışlanmasına da değinir. Geriye dönüşlerle anlatılan bu film de, tıpkı Wajda'nın *Mermer Adam*'ı gibi yakın geçmişle hesaplaşmanın sinema tarihindeki başarılı örneklerinden birini oluşturur. Xie Jin'in *Haigang* (*Liman*, 1972), *Qingshun* (*Gençlik*,1977) gibi filmlerden sonra çekeceği *Mumaren* (*Seyis*, 1982) de aynı çizgiyi sürdürecektir. *Seyis*, Kaliforniya'ya göç eden bir baba ile sağcılıkla suçlanıp kırsal kesime gönderilen oğlu arasındaki ilişkiyi işler. Film, oğulun Kaliforniya'ya gitmeyi reddetmesiyle sona ererek yurt sevgisini yüceltir. Aynı yönetmenin *Gaoshan Xia de Huahuan* (*Dağın Eteğindeki Çiçek Demeti*, 1984) adlı filmi de, Çin-Vietnam Savaşı sırasında ayrıcalıklı yöneticilerin konumunu ele alır. Sosyalizmi benimseyen sıradan insanlarla, sistemin yozlaşmasına yol açan yöneticiler arasındaki çelişkiyi bir melodram havasında veren yönetmenlerin en ustası sayılan Xie Jin, *Fu Rong Zhen* (*Kargalı Köy*, 1986) adlı filminde bir kez daha aynı konuyu ele alır. Film, bir lokanta sahibi olmayı başarmış bir köylü kadınla, sağcılıkla suçlanan sevgilisinin Kültür Devrimi yıllarında çöpçülük yapma cezasına çarptırılmalarını konu edinir. *Zui Hou de Gui Zu* (*Son Soylular*, 1989), *Lao Ren he Gou* (*Yaşlı Adamla Köpeği*, 1993), *Yapian Zhanzheng* (*Afyon Savaşı*, 1997) gibi filmlere de imza atan Xie Jin, Çin sinemasının "dördüncü kuşak" olarak adlandırılan yönetmenler kuşağının kurucusu sayılır. Kültür Devrimi yıllarında film çekebilme olanağından yoksun kalan ve Zhang Qi, Li Yalin, Ling Zi, Xu Guming, Wu Tianming gibi yönetmenleri içeren bu kuşağın en önemli temsilcisi Xie Fei'dir. Pekin Sinema Enstitüsü'nde yıllarca ders verdikten sonra belgeseller çekerek yönetmenliğe başlayan Xie Fei, dramatik yapısı sağlam filmleriyle dikkati çeker. Berlin Film Festivali'nde başarı ödülü kazanan filmi *Ben Min Nian* (*Kara Kar*, 1989), cezaevinden yeni çıkmış genç bir erkeğin topluma ayak uyduramayışını konu edinir. Zhao Daxin'in romanından uyarlanan *Xiang Hun Nu* (*Susam Gölü Kadınları*, 1992) ise Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü kazanacaktır. Film, kırsal kesimde yaşayan, kocası alkolik, oğlu

zihinsel özürlü bir kadınla gelini arasındaki ilişkiden yola çıkarak kadının konumunu ele alır.

Çin sinemasının yakın tarihinin en önemli olgusu, "beşinci kuşak" olarak adlandırılan yeni bir sinemacı kuşağının ortaya çıkmasıdır. Kültür Devrimi ertesinde Pekin Sinema Enstitüsü'nde öğrenim gören bu yönetmenlerin ortak özelliği, öğrencilik yıllarında kent sinemateğinde sürekli olarak film görmüş olmalarıdır. Bir yandan kendi sinemalarının yıllarca yasaklanmış ürünleri, bir yandan da İngiliz, Fransız, İtalyan, Alman ve Amerikan sinemasının örnekleriyle tanışmışlardır. Benzetme yerindeyse, Fransız Yeni Dalga akımı yönetmenleri gibi, sinemanın inceliklerini sinema tarihinin seçkin filmlerini görerek öğrenmişlerdir. Enstitünün ilk mezunları arasında Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang gibi geleceğin önemli yönetmenleri de vardı. Bu yönetmenler ortak bir biçeme sahip olmasalar da, Çin toplumuna yeni bir bakış getirmeyi başardılar. Ülkelerinin sinema ve tiyatro geleneklerinden de yararlanarak, Çin'in yaşadığı köklü toplumsal ve kültürel dönüşümleri perdeye aktardılar. Bu çalışmaların yoğun bir sansür baskısı altında yapılabilmiş olması ilginçtir. Kuşağın sinema perdelerine ulaşan ilk filmi Wu Ziniu'nun yönettiği *Diexue Heigu* (*Vadide Kan Banyosu*, 1984) adlı bir savaş filmi oldu.

Bu filmi, kuşağın en önemli yönetmeni sayılan **Chen Kaige**'nin (d. 1952) ilk filmi *Huang Tudi* (*Sarı Toprak*, 1984) izledi. Kırsal kesimde yaşlı bir adama satılan çocuk yaşta bir köylü kızın, yazgısından kurtulmak için kaçarken Sarı Irmak'ta boğulmasını konu edinen film, şaşırtıcı biçim arayışlarıyla dikkati çeker. Melodramla devrimci bir masal havası içinde gelişen *Sarı Toprak*, özellikle çorak bir doğayı yansıtmada renkleri olağanüstü bir biçimde kullanır. Filmden, Çin toprağının (ve toplumunun) dönüşümlere direndiği sonucu çıkarılabilir. Hong Kong Festivali'nde büyük bir ilgi uyandıran *Sarı Toprak*, Çin sinemasının dünyaya açılmasının da öncülüğünü yaptı. Yönetmenin bir sonraki filmi *Dayuebing* (*Geçit Töreni*, 1984) ise antimilitarist bulunarak yasaklandı. Film ancak kurgusu yenilendikten, sonu değiştirildikten ve anlatıcı bir ses eklendikten sonra gösterime girebildi. Bir edebiyat uyarlaması olan ve özyaşamsal bölümler de içeren *Hai zi Wang* (*Çocukların Kralı*, 1988) ise bir köy öğretmeninin öyküsünü aktarırken, Kültür Devrimi yıllarını şiirsel ve hüzünlü bir anlatımla eleştirir. Aynı şiirsellik, yönetmenin burslu olarak gittiği New York'ta üç yıl sinema dersleri verdikten sonra çektiği *Bian Zou Bian Chang*'da (*Telin Ucundaki Yaşam*, 1991) da görülür. Kültür Devrimi yıllarında tedavi görmediği için kötürüm olan yazar Shi Tiescheng'in kitabından uyarlanan ve kör bir çalgıcıyla yine kör çırağı arasındaki ilişkiyi konu edinen film, çarpıcı doğa manzaraları ve gizemli müziğiyle de dikkati çeker. Cannes Festivali'nde Altın Palmiye kazanan *Bawang Bieji* (*Elveda Cariyem*, 1993) ise Pekin Operası'nın iki oyuncusu arasındaki eşcinsel ilişkiden yola çıkarak, ülkesinin 1920 ile 1960 yılları arasındaki tarihine de ışık tutan tarihsel bir melodram olur. Görsel ve

dramatik anlatımı son derecede etkileyici olan filmin, sosyalist uygulamaları yer yer batılı bir gözlemci gibi eleştirdiği görülür. *Feng Yue* (*Baştan Çıkartan Ay*, 1996) bütün bireyleri uyuşturucu bağımlısı bir ailenin öyküsünü aktarır. Ülkede yaşanan siyasal değişiklikler, içe kapalı bir yaşam sürmekte olan ailede de çözülmelere yol açar. Yönetmenin kendisinin de rol aldığı *Jing Ke Ci Kin Wang* (*İmparator ve Katil*, 1999) bir Çin imparatorunun sarayında yaşanan gönül ilişkilerini ve çevrilen dolapları çarpıcı ama ağdalı bir dille anlatır. Bu filmi izleyen *Han ni Zai Yiki* (*Birlikte*, 2000) ise gerçek bir olaydan yola çıkarak olağanüstü bir müzik yeteneğine sahip yeniyetme bir oğlan çocuğuyla babasının Pekin'e gidip bir keman hocası aramalarını konu edinirken, Çin'in batıya açılışına ve ün sahibi olmak gibi aldatıcı değerleri benimsemesine de değinir. Film, çocuğun batı müziğinin yanı sıra yaşamı tanımasını da akıcı bir görsellikle anlatırsa da, oldukça duygusal sonunun abartılı olup olmadığı tartışılabilir. Ama yine de *Birlikte* Kaige'nin usta bir anlatıcı olduğunu kanıtlar. Yönetmenin bir sonraki filmi *Wu-Ji* (*Söz*, 2005) epik bir aşk öyküsü oldu. *Mei Lanfang*, (2008) ise Çin'in ünlü opera şarkıcısı Mei Lanfang'ın yaşam öyküsünü perdeye getirdi.

Chen Kaige'nin görüntü yönetmenliğini yaptıktan sonra ilk filmi *Hong gao liang* (*Kızıl Dan Tarlaları*, 1987) ile Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı kazanan **Zhang Yimou** (d. 1950) da kuşağın önemli bir yönetmenidir. Mo Yan'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Kızıl Dan Tarlaları* kuzey batı Çin'in kırsal kesimine eğilerek, 1920 ile 1930 yılları arasında yaşananları olağanüstü bir gözlemcilikle ve şiirsel bir anlatımla aktarır. Liu Heng'in romanından uyarlanan *Ju Dou* (*Gizli Aşk*, 1990) acımasız toplumsal koşullara direnmek zorunda kalan bir kadının yalnızlığını verirken, insanların iç dünyasına da eğilen bir yaklaşımla Çin'in yakın tarihinden bir kesite ayna tutar. Su Tong'un romanından uyarlanan ve Venedik Film Festivali'nde Gümüş Aslan kazanan *Dahong Denglong Gaogao Gua* (*Kırmızı Fener*, 1991) yine kadın portreleri çizer. 1920'lerin Çin'inde varlıklı bir toprak sahibinin konağında geçen film, yaşlı bir erkekle dört karısı arasındaki ilişkiyi aktarır. Feodal evlilik anlayışını ayrıntılı bir biçimde ele alan film, yönetmenin deyişiyle "evlilik kurumu ve Çin yaşam biçimi üzerine bir incelemedir." Film, dört kadının kesişen yazgılarını aktarmadaki biçimsel ustalığı ve yarattığı etkileyici ortamla da dikkati çeker. Filmde erkeğin birlikte gecelediği karısının kapısında yanan kırmızı fener, kimi eleştirmenlere göre Komünist Parti Merkez Komitesi üyelerinin sınırsız gücünü simgeler. Chen Yuanbing'in romanından uyarlanan ve yine Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan kazanan *Qui Ju da Guansi* (*Qui Ju'nun Öyküsü*, 1992) haklarını savunmak için mücadele eden bir köylü kadın portresi çizer. Yönetmenin eşi Gong Li'nin yanı sıra profesyonel olmayan oyuncuların yer aldığı film, belgesel sinemayı çağrıştıran bir anlatımla gelişir. Zhang Yimou bu filmi izleyen *Houzhe* (*Yaşamak*, 1994) ile de, Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü kazandı. *Yaşamak*, 1940 ile 1970 yılları arasında yaşanan siyasal olayların bir

karı kocanın yaşamını nasıl etkilediğini aktarır. Yönetmen, Çin halkının yaşama bağlanma iradesini vurgular ve yaşamayı en zor koşullar altında bile "umudu yitirmemek" olarak tanımlar. Filmin bir özelliği de geleneksel gölge oyununa yer vermesidir. *Yao a Yao Dao Wai Pe Qiad* (*Şanghay Çetesi*, 1995) 1930'lar Şanghay'ının en acımasız çetesinin sekiz gününü ele alır. Filmin özelliği, eski Yunan tragedyalarından esinlenerek, önemli olayları perdenin dışında gerçekleştirmesidir. Bu filmi izleyen *You Hua Haohao Shuo* (1996) ise sanki Qui Ju'yu büyük kente götürür ve erkek yapar. Zhang Yimou'nun sinemasının ruhbilimsel gerilimlere dayalı dramatik yapısının, yer yer biçimciliğe aşırı önem verdiğini de belirtmek doğru olur.

Oyuncu bir ana babanın çocuğu olan **Tian Zhuangzhuang** (d. 1952) aynı kuşağın bir başka önemli yönetmenidir. Sinema öğrenimi gördükten sonra yönettiği ilk filmi *Womende Jialou* (*Köşemiz*, 1982) sansür tarafından yasaklandı. Film, toplumun dışladığı üç eski kızıl muhafızın hüzünlü yaşam öyküsünü konu ediniyordu. Zhuanzhuang, *Jiuyue* (*Eylül*, 1984) adlı bir melodramın ardından, ilk önemli filmi *Liechang Zhasa*'yı (*Ölüm Alanında*, 1985) gerçekleştirdi. Moğolistan'da ve profesyonel olmayan oyuncularla çekilen film, yöre steplerinin çetin yaşam koşullarını büyük bir ustalıkla aktarır. Konuşmaların en aza indirildiği film avcılıkla geçinen göçerlerin yaşamını sanki bir antropolog gözüyle inceler. Bu filmin yarı belgeselci anlatımını, yönetmen *Dou ma Zei*'de (*At Hırsızı*, 1986) de sürdürdü. Tibet'te çekilen film, 1920'lerde yaşayan ve geçimini at hırsızlığı yaparak sağladığı için sürgüne gönderilen dini bütün bir erkeğin öyküsünü aktarırır. Törenleri, ayinleri, duaları ile Budizmin değişik uygulamalarının da verildiği film, özgün müziğiyle de dikkati çeker. Beşinci kuşağın en önemli ürünleri arasında sayılan *At Hırsızı*'nın bir insanın inançlarıyla davranışları arasındaki ikilemini ele alırken, dine saygılı bir biçimde yaklaşması ilginçtir. Zhuangzhuang'ın *At Hırsızı*'ndan sonra çevirdiği *Gushi Yireni* (*Sokak Çalgıcıları*, 1988) sıradan bir film oldu. On dokuzuncu yüzyılda imparatorluk sarayında yaşayan bir haremağasının öyküsünü aktaran *Da Taijian Li Lianying* (*İmparatorun Haremağası Li Lianying*, 1991) ise bir başyapıttır. İmparatoriçe ile haremağası arasındaki ilişkiyi geriye dönüşlerle işleyen film, iktidarın kötüye kullanılmasına eğilirken, Batılılaşmanın Çin'de yol açtığı sorunlara da değinir. *Lan Fengzheng* (*Mavi Uçurtma*, 1993) bir çocuğun bakış açısından Çin'in yakın tarihinin on beş yılına eğilir. Bir ana oğulun, ülkenin en çalkantılı dönemlerinden biri olan 1953 ile 1967 yılları arasında yaşadıklarını anlatan film, sağcılara karşı yürütülen 1957 temizliğinden Kültür Devriminin uygulamalarına uzanan siyasal karmaşaya gerçekçi bir ayna tutar. (Film daha çekim sırasında yasaklandığı için, negatifi ülke dışına kaçırılmış, kurgu işlemleri Hong-Kong'da tamamlanmıştır.)

Zhang Yuan (d. 1963) resim ve sinema öğrenimi gördükten sonra kendi olanaklarıyla gerçekleştirdiği *Mama* (*Ana*, 1990) ile devlet tekelindeki Çin si-

nemasında bağımsız üretimin ilk örneğini verdi. Daha sonra "altıncı kuşak" olarak adlandırılacak yönetmenler kuşağının ilk temsilcisi olan Yuan, *Ana*'da zihinsel özürlü çocuğunu tek başına yetiştiren genç bir kadının öyküsünü aktardı. Filmin arasına video ile çekilmiş belgesel bölümler de katan yönetmen sınırlı olanaklara karşın başarılı anlatımıyla dikkati çekti. (Yasaklanan film gizlice ülke dışına çıkarılacak ve festivallere katılacaktır.) Yönetmenin ikinci filmi *Beijing Zazhong* (*Pekin Piçleri*, 1993), Tiananmen Meydanı olaylarına tanık olan Çin gençliğinin portresini çizmeyi amaçlar. Sistem karşıtı *rock* şarkıcısı Cui Jian'ın başrolü oynadığı film, özellikle gençliğin cinsel sorunları üzerinde durur. *Fengkuang Yingyu* (*Çılgın İngilizce*, 1999) ise kendine özgü bir yöntemle, yıllarca açık havada binlerce kişiye İngilizce dersleri veren Li Yang üzerine bir belgeseldir. Li Yang, Çin'in uluslararası arenaya çıkabilmesi için her Çinlinin İngilizce öğrenmesi gerektiğini savunur. *Gun Nian Uijia* (*On Yedi Yıl*, 1999) ise üvey kızkardeşini öldürdüğü için on yedi yıl cezaevinde kalan bir kadının annesiyle üvey babasının evine dönüşünü konu edinir. Yönetmenin deyişiyle film "aile içi karmaşık ilişkileri ve en zor koşullarda bile varlığını sürdüren insan sevgisini vurgulamayı" amaçlar. *On Yedi Yıl* zaman içinde bir içsel yolculuk filmi olur. Jim Renshun'un romanından uyarlanan *Lü Cha* (*Yeşil Çay*, 2003) yeşil çay yapraklarına bakarak geleceği okuyan bir genç kızın (Zhao Wei) öyküsünü aktardı. Wang Shuo'nun özyaşam öyküsünü aktaran romanından uyarlanan *Kan shang qu hen mei* (*Küçük Kırmızı Çiçekler*, 2006) ise anaokuluna verilen 4 yaşındaki bir erkek çocuğun sınırlanan özgürlüğüne duyduğu özlemi konu edindi.

Roma'da Centro Sperimentale di Cinematografia'da sinema öğrenimi gördükten, *Son İmparator*'da Bernardo Bertolucci'nin yardımcılığını yaptıktan sonra yurduna dönen **Ning Ying** (d. 1959) ikinci filmi *Zhao Le* (*Şakadan*, 1992) ile dikkati çekti. Film, Pekin Operası bekçiliğinden emekli yaşlı bir erkeğin, emekli yaşıtlarıyla birlikte kurduğu bir opera kulübünde yaşananları konu edinir. Profesyonel olmayan oyuncuların da rol aldığı *Şakadan*, bir kadın yönetmenin gözünden yaşlılar dünyasını titiz bir gözlemcilikle ve bir güldürü havası içinde perdeye yansıtır. Yönetmenin bir sonraki filmi *Min Jing Gu Shi* (*Polis Kovalamacası*, 1995) ise aynı güldürü çizgisini sürdürerek küçük bir semt karakolunda olup bitenleri konu edinir. Yönetmen profesyonel olmayan oyuncu kullanma alışkanlığını sürdürerek rollerin bir bölümünü gerçek polislere oynatır. *Xiari Nuanyangyang* (*Beijing'i Seviyorum*, 2000) yönetmenin doğup büyüdüğü kentin kimliğini yitirmesini, ahlaki değerlerin yozlaşmasını vurguladı.

Genç kuşağın önemli yönetmenlerinden **Zhang Yang** (d. 1967) tiyatro yönetmenliği öğrenimi gördü. Pekin'de sahneye koyduğu *Örümcek Kadının Öpücüğü* olumlu eleştiriler aldı. Müzikli video klipleri çekti. Gençlerin aşk ilişkilerini konu edinen ilk yönetmenlik denemesi *San Dui Yuan Yang yi Zhangçhhuang* (*Acılı Aşk Çorbası*, 1997) yılın en ilgi gören ve ödüllere boğulan filmi ol-

du. Bu filmi izleyen *Xizhao* (*Banyo*, 1999) çağın gelişmesine ayak uyduramamış geleneksel bir hamamı işletmekte olan yaşlı bir babayla, yenilikçi iki oğlu arasındaki çelişkiyi konu edinir. San Sebastian ve Toronto festivallerinde ödüller alan film, eski-yeni çatışmasını bir dram ortamında verir. *Zuotian* (*Bırakma*, 2001) ise gangster filmlerinin ünlü oyuncusu Jia Hongsheng'in yaşam öyküsünü aktarır. Uyuşturucu bağımlısı olan ve bir akıl hastanesinde tedavi gören, Beatles hayranı Jia'nın başrolü oynadığı film özgün bir dokü-dramadır. *Bırakma*, Batı ülkelerinden gelen rock müziğinin ve uyuşturucu alışkanlığının 1980 gençliği üzerindeki etkilerine eğilirken, değişmekte olan bir toplumda bir delikanlının düzenle çatışmasını ve örnek aldığı kahramanların iç dünyası üzerindeki olumsuz etkilerini de vurgular.

Yeni kuşağın bir başka temsilcisi **Lou Ye** (d. 1965), ilk filmi *Zhou Mo King Ren* (*Hafta Sonu Âşığı*, 1994) adlı güldürü ile ilgi topladı. Dışavurumcu bir anlatım denemesi olan *Weiking Shaonu*'nun (*Genç Olmayın*, 1995) ardından çektiği *Suzhou He* (*Suzhou Irmağı*, 2000) yönetmenin ülkesi dışında da ünlenmesini sağladı. Şanghay kentinin ortasından geçen Suzhou Irmağı, kentin hem yoksulluk ve karmaşa merkezidir hem de kültürel yapısını besleyen en önemli kaynaktır. Genç kuşağın gönül ilişkilerini mutsuz bir aşk ilişkisinden yola çıkarak ele alan film, çağdaşlaşmayı sarı peruk takmakla özdeşleştiren Çinli kızların dramına eğilirken Batı sinemasından etkiler içerir. (Film Rotterdam Festivali'nde en iyi yeni yönetmene verilen Kaplan Ödülünü kazanmıştır.)

Hong Kong Sineması

Uzakdoğu'nun en önemli film üretim merkezlerinden Hong Kong, yüz yıl süreyle İngiliz egemenliğinde kaldı. Güney Çin Denizi'nde kıyıdan dar bir boğazla ayrılan, 83 kilometre kare yüzölçümlü Hong Kong Adası, Afyon Savaşı'na son veren Nankin Antlaşması ile (1842) Büyük Britanya İmparatorluğu'na verildi. Bir süre sonra (1860), anakaradaki Kowloon Yarımadası (10 km^2) ile Stonecutters Adası da İngiliz egemenliği altına girdi. Son olarak da, Kowloon'un gerisindeki 1000 kilometre karelik bir bölge 99 yıl süreyle İngilizlere bırakıldı (1898). Yüz yıl boyunca Çin'in Batı'ya açılan penceresi işlevini yüklenen Hong Kong, 1997 yılında yeniden anavatan sınırları içine katıldı. Küçücük yüzölçümüne karşın büyük bir nüfus (6 milyon) yoğunluğuna sahip olan Hong Kong oldukça kısa bir süre içinde, dünyanın sayılı film üretim merkezlerinden biri oldu. Bu gelişmede Hong Kong'un bir göçmenler ve sürgünler kenti olmasının katkısı büyüktür. Çin'de yaşanan siyasal çalkantılar, birçok aydının, bu arada sinemacıların Hong Kong'a yerleşmesi sonucunu doğurmuş, sinemanın yaptığı atılımda göçmen sinemacıların büyük katkısı olmuştur. Yabancıların 1898 yılında film çektikleri bilinen Hong Kong'da, sessiz dönem

olarak adlandırılan 1909-1934 yılları arasında yalnızca 28 film çekildi. Hong Kong sinemasının önemli bir özelliği, ilk filmin çekildiği 1909 yılından başlayarak, filmlerin biri Çince biri İngilizce olmak üzere iki ad taşımalarıdır. İlginç olan, birçok filmde bu iki adın birbirini tutmamasıdır. Hong Kong'un önemli bir sinema merkezi olmasının tohumları 1930'larda atıldı. Çin'de milliyetçi iktidarın uyguladığı sansür, Şanghay'daki kimi yapımcıların Hong Kong'a göç etmeleri sonucunu doğurdu. Çin sinemasının en önemli yapımcıları olan Shaw (Shao) Kardeşler'in en büyüğü Shao Zuiweng de Hong Kong'a yerleşti. 1936 yılında Çin hükümetinin Kanton dilinde film çekilmesini yasaklaması, Kantonlu yönetmenlerin de, bu dilin konuşulduğu Hong Kong'a gelmelerine yol açtı. Daha sonraki yıllarda Mao yönetiminin kara listeye aldığı Cai Chusheng, King Hu ve Zhu Shilin gibi yönetmenler de çalışmalarını Hong Kong'da sürdürdü. Bu yönetmenler genellikle işsizleri, göçmenleri konu edinen ve melodram kalıplarına uygun filmlerin yanı sıra güldürüler ve dövüş filmleri çektiler. Üretken bir yönetmen olan Li Tie, sıradan insanları konu alan filmlerinde toplumsal adaletsizliklere değindi. *Tianchang Diju*'da (*Ölümsüz Aşk*, 1955) geleneklerin bir aşkı nasıl engelleyebildiğini vurguladı. Usta bir melodram yönetmeni olan Qin Jian, *Fumu Ixin*'de (*Ana Baba Yüreği*, 1955) parasızlık çeken bir opera şarkıcısının dramını ele aldı. (Qin Jian, 43 yaşında intihar ederek yaşamını noktalayacaktır.) Eski kuşak yönetmenlerinden Li Pingkian ise en önemli filmi sayılan *Shuohuang Shije*'de (*Yalan Dünya*, 1950) para ve iktidar hırsını eleştirdi.

Shaw Yapımevinin gözde yönetmenlerinden biri de, 1948'de Hong Kong'a yerleşen **Li Hanxiang**'dır (1926-1997). Bir ara Tayvan'da da çalışan Li Hanxiang'nun sineması kuzey Çin'in geleneklerinden ve folklorundan esinlenir. Kung-fu filmi çevirmeyen sayılı Çin yönetmenlerinden biri olan Li Hanxiang, cinselliğin öne geçtiği sıradan güldürüleriyle tanınır. King Hu ile birlikte yönettiği *Sonsuz Aşk* ile *Wu Hou* (*İmparatoriçe Wu*, 1962), *Feng Liu Yun Shi* (*Yasak Arzu*, 1973) en başarılı filmleri sayılır. *Huo Long* (*Son İmparator*, 1986); *Dun Huang Ye Tan* (*Gece Öyküleri*, 1991); *Qing Ren de Qing Ren* (*Âşıkların Âşığı*, 1994) yönetmenin son filmleridir.

Ama Hong Kong sinemasının ilk yönetmenler kuşağının en önemli temsilcisi **Zhu Shilin**'dir (1899-1987). Senaryo yazarı olarak sinemaya adım atan Shilin, Şanghay'da çektiği ilk filmi *Guilai*'den (*Eve Dönüş*, 1934) başlayarak melodram yönetmeni olarak ünlendi. *Zimu Ku* (*Bir Ananın Ezgisi*, 1935) ve *Xinjiu Shidai* (*Eski ve Yeni*, 1937) yönetmenin düzgün anlatımlı aile dramlarıdır. İkinci Dünya Savaşı ve Japon işgali yıllarında güldürüler ve tarihe eğilen filmler de çeken Shilin "işbirlikçilikle" suçlanınca Hong Kong'a yerleşti. Burada çektiği bir iki önemsiz filmin ardından, başyapıtı sayılan *Qinggong Mishi*'yi (*Qing Sarayının Gizli Öyküsü*, 1948) çekti. Boxer İsyanı sırasında yaşanan bir aşkı duyarlı bir biçimde işleyen film, geleneksel Çin ailesinin yapısını eleştiri-

yordu. Mao'nun sert eleştirilerine hedef olan bu filmden sonra da yönetmenin, toplumsal ve siyasal sorunlara değinen, marksist eğilimli filmler yaptığı görüldü. İnce bir taşlamanın egemen olduğu *Wu Jiaki* (*Ertelenen Nikâh*, 1951) iki sevgilinin evlenmesinin karşılaştığı engelleri anlatırken, emekçilerin günlük yaşam koşullarının zorluğunu da perdeye getirdi. Komünist Parti'nin desteklediği yapımevleriyle çalışmayı sürdüren Shilin, bu kez her çalışanın yılbaşında işverene bir armağan vermesi geleneğini konu edinen *Zhongkiu Yue*'yi (*Güz Ortasında Ay*, 1953) çevirdi. *Qiaoqian Zhi Xi* (*Yeni Eve Taşınmanın Keyfi*, 1954) gittikçe yoksullaşan genç bir çiftin öyküsünü anlattı.

İlkin Kuomintang yönetiminin, daha sonra da komünist yönetimin Şanghay kökenli "dövüş sanatlarını" Çin sinemasından dışlaması, seyircinin büyük ilgi gösterdiği bu türün de, Hong Kong'un tekeline geçmesi sonucunu doğurdu. Dövüş sanatları (*wuksiapian*) başlangıçta gezgin atlıların silahlı ya da silahsız olarak dövüştükleri filmleri kapsıyordu. 1970'ten sonra *wuksiapian* yalnızca kılıç gibi silahlarla yapılan dövüşler içeren filmleri vurgulamaya başladı. Silahsız dövüşlere yer veren filmler ise Unton dilinden gelen ve beceriklilik, ustalık anlamına gelen *kung-fu* sözcüğüyle nitelenmeye başladı. Hong Kong filmlerinin güney Tayvan, Singapur, Endonezya, Tayland hatta Avustralya gibi güneybatı Asya ülkelerinin yanı sıra, Çin kökenli büyük bir nüfusa sahip ABD'de pazarlanabilmesi, bu sinemanın güçlü bir ekonomik yapıya sahip olmasında önemli bir etken oldu. (Bir ara, bir film daha çekilmeden önce bu ülkelere yapılan satışlar, filmin yapım giderlerinin % 60'ını karşılıyordu.) Hong Kong sinemasının ekonomik gelişmesinde en büyük rolü oynayan *kung-fu*'nun kaynaklandığı "dövüş sanatlarının" Çin'de gördüğü ilginin kökeni, 1920'lerin *Zorro'nun İşareti*, *Kara Korsan*, *Ormanlar Kralı* gibi Hollywood filmlerine dayanır. Bu filmlerin uyandırdığı ilgi, çok geçmeden Çin sinemasında damdan dama atlayan, duvarları delen, kötüleri cezalandıran kahramanların boy göstermesine yol açtı. Sessiz sinema döneminde birkaç örneği görülen bu tür, İkinci Dünya Savaşı sonrasında büyük bir gelişme gösterdi ve 1960'tan sonra da altın çağını yaşadı. Konularını halk masallarından, serüven romanlarından ve geleneksel tiyatrodan alan bu filmlerin çok sınırlı bir bütçeyle çevrildiğini ve sinema sanatı açısından bir değer taşımadığını belirtmek gerekir. Wu Pang'ın yönettiği, *Huang Fei Hong Zhuan* (*Huang Fei Hong'un Gerçek Öyküsü*, 1949) türün ilk önemli örneği sayılır. Filmin başrolünde oynayan Kwan Ta-Hing, büyük bir üne kavuşacak ve otuz yıl içinde, artık diziye dönüşen aynı kahramanın 85 filminde başrol oynayacaktır. Ama türe yeni bir ivme kazandıran, yapımcı Shaw Kardeşler oldu. Kendileri gibi Şanghay'dan gelmiş olan King Hu, Chang Cheh, Xu Zhenghon gibi yönetmenler *kung-fu*'yu on beş yıl süreyle Hong Kong sinemasıyla özdeş kıldılar. Shaw Kardeşler'in samuraylara yer veren Japon filmlerini, özellikle de Kurosawa'nın çalışmalarını örnek almaya çalıştıkları, Japonya'dan teknik eleman getirdikleri biliniyor. Dahası, o yıllarda büyük ilgi gören İtalyan usulü *wes-*

tem sinemasından da etkilenmiş olabilecekleri düşünülebilir. Türün ilk filmlerinin konuları tarihseldir. Filmin kahramanı ailesinin ya da ustasının öcünü alır, zalim hükümdarlara, kötü yöneticilere başkaldırır, ülkeyi işgal eden düşmanlara karşı koyar. Savaşçılıkta yükselerek değerli bir kılıç ya da dövüş sanatının inceliklerini öğretecek bir kitap kazanmayı amaçlar.

ABD'den gelen **Bruce Lee**'nin (asıl adı Yeun Kam, mezar taşına göre de Li Haijuan, 1940-1973) oynadığı filmler ise *kung-fu*'ya dünya ölçeğinde bir ilgi uyanmasını sağladı. Kanton Operası'nda oyuncu olan babası ABD'de turnedeyken bu ülkede dünyaya gelen Bruce Lee, küçük yaşta *kung-fu* öğrenimi görmeye başladı. Çocuk yaşta yirmiye yakın Kanton filminde rol aldı. Washington Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi gördükten sonra, Los Angeles'te televizyon dizilerinde oynadı. Hong Kong'a döner dönmez Luo Wei'nin yönettiği *The Big Boss / Tangshan Daxiong* (*Büyük Patron*, 1971), *First of Fury / Jingwu Men* (*En Büyük Benim*, 1972) adlı filmlerde başrol oynayarak ünlendi. Ufak tefek yapısına, utangaç davranışlarına karşılık, silahlı rakiplerini yalnızca ellerini ve ayaklarını kullanarak ve bir bale koreografisini çağrıştıran hareketlerle saf dışı bırakması, Bruce Lee'yi ezilmişlerin hakkını arayan bir sinema mitosuna dönüştürmeye yetti. Bruce Lee bir sonraki filmi *The Way of The Dragon / Menglong Guojiang*'ın (*Ejderin Öfkesi*, 1972) senaryo yazarlığını ve yönetmenliğini de üstlendi. Warner Brothers ile bir ortak yapım olan *Enter The Dragon / Longzheng Hudou*'yu (*Ejderin Üç Fedaisi*, 1973) ise Robert Clouse yönetti. Bruce Lee son filmi *The Game of Death / Siwang Youxi*'nin (*Ölüm Oyunu*, 1973) çekim çalışmaları sırasında beyin kanamasından (kimilerine göre de aşırı uyuşturucu kullanma sonucu) öldü. 32 yaşında ölen ve tıpkı James Dean gibi çevirdiği yalnızca dört filmle sinemanın mitosları arasına katılan Bruce Lee, hep vatanı dışındaki bir Çinli'yi canlandırdı. Haksızlıklara karşı çıkan bu kahramanın düşmanlarının beyazlar olmasına karşın, Lee Batı kentlerinin özellikle kenar mahallelerinde de büyük bir seyirci kitlesi buldu. Dövüşme biçiminin, geleneksel Çin dövüş sanatlarıyla boks gibi batı kökenli sporları kaynaştırması, Bruce Lee'yi Batılı seyircinin de benimsemesinin nedenlerinden biri olabilir. Gerçekten de Çin "dövüş sanatları" 6. yüzyılda kurulmuş olan Budist Shaolin Tapınağı geleneklerine dayanır. Dövüş sanatlarının son önemli temsilcisi 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ölen Kantonlu Huang Fei Hong'dur. Yaşamı çok sayıda romana konu olan Hong, yukarıda değinildiği gibi 85 Hong Kong filmine de konu olmuştur. Bruce Lee'nin ölümünden sonra, yeniden Shaolin geleneklerine uygun dövüş anlayışına dönüldüğü görüldü. Bruce Lee'den boşalan yeri doldurmak için "yeni Bruce Lee" tanımlamasıyla piyasaya sürülen Jackie Chan olsun, Chen Long olsun aynı oyunculuk başarısına erişemediler. Bruce Lee'nin, Hong Kong'un Shaw Brothers'dan sonra ikinci büyük yapımevi olan Raymond Chow yönetimindeki Golden Harvest'ın güçlenmesinde önemli bir etken olduğunu da belirtmek gerekir.

Hong Kong sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri **King** (Chi-Chuan) **Hu**'dur (1931-1997). King Hu, Pekin'de güzel sanatlar öğrenimi gördükten sonra Hong Kong'a yerleşti. Shaw Brothers'a senaryo yazarak sinemaya adım atan King Hu, kendisi gibi Hong Kong'a göçmüş olan Li Hanxiang ile ortaklaşa yönettiği *Liang Shambo yu Zhu Yuntai* (*Sonsuz Aşk*, 1963) ile yönetmenliğe başladı. Sevilen bir Kanton operasından uyarlanan film, varlıklı bir kızın, yoksul bir gence sevgisini konu ediniyor, erkek rolünü geleneklere uygun bir biçimde erkek kılığına girmiş bir kadın şarkıcı canlandırıyordu. King Hu ikinci filmi *Dadi Ernü*'yü (*İyi Toprağın Çocukları*, 1964) hem yönetti hem senaryosunu yazdı hem de filmde rol aldı. İkinci Dünya Savaşı'nda işgalci Japonya'ya karşı direnişi konu edinen film, Asya ülkelerinin çoğunda tepkiyle karşılaştı. King Hu bir yandan Çin operasının dramatik geleneklerini sinemaya aktarırken bir yandan da dövüş sanatları konusunda gerçekçi ve ustaca işlenmiş çalışmalar yaptı. Ele aldığı konudan çok, bu konuyu nasıl sinemaya aktaracağını önemsediğini vurgulayan yönetmenin 1965'te çektiği *Da Zuixia* (*Benimle İçmeye Gel*) dövüş filmlerine yeni bir estetik getirdi. King Hu'nun aynı türde ama bu kez Tayvan'da çektiği *Long Men Kezhan* (*Ejder Kapı Lokantası*, 1967) ise olağanüstü bir ilgi gördü ve türün Bruce Lee öncesinde en önemli filmini oluşturdu. Yine Tayvan'da çekilen *Xia Nü* (*Gezgin Atlı Kız*, 1971) insanlarla kutsal varlıkları bir araya getiren ve Budizm ile Zen Budizme göndermelerle dolu bir filmdir. *Yingchunge Zhi Fengbo* (*Kış Yasemini Pavyonunda Bunalım*, 1973) 14. yüzyılda Moğollarla yapılan savaşı konu edindi. *Zhonglie Tu* (*Korsanlar ve Savaşçılar*, 1975) Ming döneminde, yöneticilerin aymazlığına karşın Japon korsanlarıyla çarpışan yurtseverleri konu edindi. Bu filmlerde kullanılan maskeler ve figüranlar Çin operasından kaynaklanır. Ama bakışlardan bakışlara atlayarak bir kaleydoskop ortamına dönüşen çerçeveleme ustalığı, filmlerinin kurgusunu da yapan King Hu'nundur. Kore'de çekilen *Kong Shan Ling Yu* (*Dağda Yağmur*, 1978) ise yönetmenin başyapıtı sayılır. Bir Budist manastırda iktidar çekişmesini konu edinen film, labirenti çağrıştıran bir tapınakta, Batı sinemasında rastlanmayan bir giriftliğe ve canlandırma sinemasını çağrıştıran bir sürate ulaşır. "Çin resminin gerçekçi olmadığını boşluklara ve uzama yer verdiğini" vurgulayan yönetmen, filmlerinde Çin resminden esinlenir. Genellikle kapalı bir ortamda geçen öyküyü Pekin Operası'nın geleneklerine göre aktarırken, geleneksel çalgılarla çalınan bir eşlik müziği kullanır. (Kimi kez elektronik seslerden yararlandığını da eklemek gerekir.) Yönetmen oyuncuları sarayların, manastırların, eski kalelerin, meyhanelerin duvarları arasında sanki bir "hareket ve düşünce" koreografisi yaparcasına kullanır. Bu özellikler King Hu'yu "biçimci" bir sinemacı yapar. Yaşama alaycı ve kötümser bir gözle bakan yönetmenin filmlerinde gerçekle doğaüstü sık sık iç içe geçer. Kadınların da önemli bir rol oynadıkları bu filmlerde iyi-kötü çatışmasının sonucu da fazla belirgin değildir. King Hu'nun beklenmedik bir şiirsellik içeren

anlatımı, 1980'lerde yeni bir anlatım dili arayan genç yönetmenler için esin kaynağı olacaktır.

Dövüş sanatlarının bir başka önemli yönetmeni **Zhang Che** (1923-2002) Çin'den ayrılarak önce Tayvan'a, oradan da Hong Kong'a gitti. Kadınların arka plana itildiği filmlerinde, dostluk ve onur gibi kavramlar uğruna yaşamlarını tehlikeye atan ve Shaolin kurallarını benimseyen dövüşçüleri konu edindi. İyilerle kötülerin çatıştığı ve şiddetin ürkütücü boyutlara ulaştığı bu filmler, çoğu kez kahramanın yenilgisiyle noktalanır. Öç almak ve yaşamı hiçe saymak bu kahramanların ortak tutkusudur. *Dubi Dao* (*Tek Kollu Silahşör*, 1967) yönetmenin türe getirdiği özgün anlatımın ilk örneğini oluşturur. 1970'e dek en parlak dönemini yaşayacak olun türün Wang Yu, Di Long, Jiang Dawei gibi oyuncuları onun filmleriyle ünlenecektir. *Jin Yanzi* (*Altın Kırlangıç*, 1968), *Baochou* (*İntikam*, 1970), *Xin Dubi Dao* (*İntikamın Sol Eli*, 1971), *Ci Ma* (*Kan Kardeşleri*, 1973) yönetmenin gerçekliği parçalayıp, sonra yeniden birleştirmeye dayanan anlatımının başarılı örnekleridir. Yönetmen geleneksel sinema diline bağlı kalsa da, *zoom* yaparak, renk değiştirerek, sesle oynayarak anlatımı hem zengin hem de karmaşık kılar. Kahramanların elleri kolları koparak, ya da iç organları deşilerek ölmesi ise yönetmenin ölüm karşısındaki sadik tutumunu kanıtlar. Yönetmen için önemli olan bir öykü anlatmak değil, genellikle öç almaya dayanan öyküden, çeşitli dövüş tekniklerini perdeye yansıtma amacıyla yararlanmaktır. Zhang Che'nin Tayvan'da çektiği *Shaolin Wuzu* (*Shaolin'in Müritleri*, 1974) ise en önemli filmi sayılır. Yer yer siyah beyaz bölümlere de yer veren film, insancıl yaklaşımıyla türün öbür örneklerinden ayrılır. Yüze yakın film yönettiği bilinen yönetmenin son çalışmaları arasında *Guo jiang* (*Nehirden Geçiş*, 1988), *Shen tong* (1993) ve son filmi *Gong wu kei bing* (*Gizli Kahraman*, 1993) da yer alır.

Chu Yuan (kimi kaynaklarda **Yuen Chor** olarak geçer; d. 1934) Hong Kong'un en üretken yönetmenleri arasında yer alır. Yönettiği film sayısı yüz elliye yaklaşan Chu Yuan, Tayvanlı dövüş romanları yazarı Gu Long'un romanlarını sinemaya uyarlamakla ünlendi. (1975-1980 yılları arasında bu yazarın 17 romanını sinemaya aktardı.) Dövüş sanatları konulu ilk filmi *Liu Xing Hu Die Jian* (*Katiller Çetesi*, 1975) oldu. Oysa yönetmen daha önce günümüzde geçen dramlar ve cinayet filmleri çekmişti. (*Qiu Feng Can Ye* / *Sonbahar Yaprakları*, 1960; *Huan Nan Zhen Quing* / *Gerçek Aşk*, 1962; *Mi Yue* / *Balayı*, 1965; *Dong Lian* / *Sevgilim Ol*, 1968; *Tu fei* / *Kötüler*, 1973 vb.) Bir kenar mahallede geçen bir güldürü olan *Kishi Er Jia Fangke* (*Yetmiş İki Sahipli Ev*, 1963) ise yılın en çok gelir getiren filmi olmuştu. Chu Yuan, daha önce (1970) yalnızca *Ai Nu* adıyla sinemaya aktardığı bir konuyu, bu kez *Ai Nu Xin Zhuan* (*Saraylı Bir Çinlinin Aşkı*, 1984) başlığıyla sinemaya aktardığında en önemli filmlerinden birini yaratmış oldu. Bir genelevde geçen filmlerin ilkinde, cinsel sömürüye uğrayan bir kadının intikamı söz konusudur. İkinci film ise aynı kadının dönüşümünü an-

latır. Bir genelevde kendisine kötü davranan dört erkeği öldüren kadın, evi işleten mamanın sevgilisi olur ve zehirli dudaklarıyla mamayı öperek onun da yaşamını noktalar. Romantik ve erotik öğeleri bir araya getiren film, dekor ve giysileriyle de dikkati çeker. Chu Yuan, Hollywood'un stüdyo sistemini benimseyen Hong Kong'da, bir stüdyoda (Shaw Brothers) "memur" gibi çalışan yönetmenlerin en iyi örneğidir.

Liu Jialiang (kimi kaynaklara göre **Lau Kar-Leong**, d. 1936) de, ilk yönetmenlik denemesi *Shenda*'dan (*Ruhların Dövüşmesi*, 1975) başlayarak dövüş sanatları türünün başarılı yönetmenleri arasına katıldı. *Zhounghua Zhangfu* (*Çinli Koca*, 1978), *Tanglang* (*Börtüböcek*, 1978), *Kuanghuo* (*Çılgın Maymun*, 1979), *Zhanbei* (*Ailenin Nenesi*, 1981) gibi filmlerinde aile ortamı, insanlar arası dostluk gibi kavramlara da yer verdiği görüldü. Yönetmen, dövüş sanatları türünden güldürüye geçişi de başlattı. Örneğin *Çinli Koca*'da bir Japon kadın Çinli kocasını, Japon dövüş sanatlarının daha üstün olduğuna inandırmaya çalışır. *Wulang Bagua Gun*'da (*Yedi Dövüşçü*, 1984) rahipler zararsız kılmak istedikleri düşmanlarının dişlerini kırmakla yetinirler. Liu Jialiang'ın başlattığı güldürü anlayışını ikisi de hem oyuncu hem yönetmen olan Sammo Hung ve Jackie Chan geliştirdi.

Jackie Chan (asıl adı Kong-Sang Chan, d.1954) ailesinin göçmen olarak gittiği Avustralya'dan Hong Kong'a döndükten sonra, Pekin Operası'nda öğrenim gördü. Oyuncu olarak girdiği sinemada, "Yeni Bruce Lee" tanıtımıyla çevirdiği filmler ilgi görmedi. Ama Yuen Uoo-Ping'in yönettiği *Shexing Diaoshou* (*Kartal Gölgesindeki Yılan*, 1978) ünlenmesini sağladı. *Hisao Chuan yi Chao* (*Korkusuz Sırtlan*, 1979) ile yönetmenliğe de başlayan Jackie Chan, ikinci filmi *Shi Dichu ma* (*Genç Efendi*, 1980) ile yeni bir dönem başlattı. Yönetmenin dövüş filmiyle güldürü anlayışını ustaca bağdaştırdığı görüldü. Buster Keaton ve Harold Lloyd hayranı olduğunu vurgulayan yönetmen, başrolleri de üstlendiği filmlerinde Amerikan savruklama güldürüsünün öğelerini büyük bir ustalıkla kullanır. Yönetmenin yöntemi, örneğin saat kulesi gibi, alışveriş merkezi gibi bir yeri ya da bisiklet gibi bir nesnenin seyirlik olanaklarını inceleyip en akla gelmez akrobatik düzenlemeler yapmaya dayanır. Usta bir akrobat, sevimli bir güldürü oyuncusu olan Chan, yönettiği ya da oynadığı filmlerde *kung-fu*'dan yola çıkarak sirk güldürüsüne ulaşır. Yüz elliye yakın filmde rol alan ve en tehlikeli sahnelerde bile dublör kullanmayan (çekimler sırasında üç kez burnu, birçok kez parmakları ve kaburgaları kırılmıştır) Chan'ın seyirciden gördüğü olağanüstü ilginin (evlenmesi bir kadın hayranının intiharına yol açmıştır) temelinde, geleneklere karşı çıkmasının ve otoriteye boyun eğmemesinin yattığı düşünülebilir. Jackie Chan'in yönettiği en önemli filmler *Long Xiao Ye* (*Ejderha Efendi*, 1982), *A Gai Waak* (*A Tasarımı*, 1984), *Qiji* (*Kara Ejder*, 1989), *Feiying Gaiwak* (*Tanrı Aşkına*, 1990), *Ngo Si Sui* (*Ben Kimim*, 1998) olarak sıralanır.

Sammo Hung (d. 1950) ise çocuk yaşta oyuncu olarak adım attığı sinema-

da, yönetmen yardımcılığı da yaptıktan sonra *San De Huo Shang Yu Chong Mi Liu* (*Demir Yumruklu Rahip*, 1977) ile yönetmenliği denedi. Bunu *Zan Ixian Sheng Şu Zhao Kian Hu* (*İki Savaşçı*, 1978), *Baija Zai* (*Dahi Çocuk*, 1981) gibi filmler izledi. Yönetmen, dramatik ve gülünç öğeleri ustaca bir araya getirebilmekle ünlendi. *Long De Ixin* (*İlk Görev*, 1985), *Long Feng Zei Zhuo Zei* (*Hırsız Hırsıza Karşı*, 1990), *Yatgo Ho Yan* (*Süper Şef*, 1997) ve *Wong Fei-Hung Chi Saiwik Hung Si* (*Bir Zamanlar Çin*, 1997) bu üretken oyuncu-yönetmenin önemli film örnekleridir. Ama Uzakdoğuyu kahkahalarla güldüren sanatçı Michael Hui adını taşır.

Michael Hui (asıl adı Xu Guanwen, d.1942) sosyoloji öğrenimi gördükten, öğretmenlik, reklamcılık, spikerlik gibi çeşitli işlerde çalıştıktan sonra, kardeşleri Sam (pop şarkıcısı) ve Ricky (güldürü oyuncusu) ile birlikte düzenlediği bir televizyon programı ile ünlendi. Çoğu kez kardeşleriyle birlikte oyuncu olarak güldürü filmleri çevirdi. *Gui Ma Shuang Xing* (*Oyuncunun Oyunu*, 1974) ile başladığı yönetmenlikte, filmlerinin Hong Kong dışında da ilgi görmesini sağladı. (Japonya'da Mr. Boo adıyla ünlendi.) Tüketim toplumunun alışkanlıklarını benimserken, yoksulluk günlerini unutmayan bir toplumun insanlarına ayna tutan bu filmler, batı sineması güldürülerine oranla çok daha fazla gülüt içerir. *Oyuncunun Oyunu*, Hong Kong halkının büyük ilgi gösterdiği piyangolar ve televizyon yarışmaları üzerine bir taşlamadır. Bir detektifle yardımcılarını perdeye getiren *Ban Jin Ba Liang* (*Özel Gözler*, 1978), çağdaş yaşamın yol açtığı aksaklıkları taşlar. Televizyon tarifi üzerine tavuk pişirmeye kalkan Michael Hui'nin (kanal değiştiği için) tavuğa aerobik yaptırması, altı dakika süren ve hep aynı açıdan çekilen tek bir planla verilir. Uzunluğuna karşın bu sahne seyirciyi kahkahaya boğar. Yönetmenin ilk filmlerinin konusunun bile olmadığı söylenebilir. Seyirci bir kahramanı değişik "durumlarda" izler. *Özel Gözler* ile *Mo Deng Bao Biao* (*Modern Güvenlik*, 1981) böyle filmlerdir. Çünkü yönetmene göre güldürü filminin amacı bir öykü anlatmak değil, durmadan güldürmektir. Bu nedenle Michael Hui, ortalama birer dakikalık aralarla gülütler sıralar ve öyküye yalnızca bu gülütleri birbirlerine bağlama işlevi yükler. Yönetmenin üçüncü filmi *Teppanyaki* (1984) ise kırk yaşlarındaki bir erkeğin karısı ve aynı zamanda işvereni olan kayınbabası ile çatışmasını anlatırken ilk kez öyküye de ağırlık kazandırır. Filmin bir özelliği de, yönetmenin bu kez kardeşlerine rol vermemiş olmasıdır. Yönettiği bütün filmlerde senaryoyu yazıp, başrolü de oynayan Michael Hui'nin başarısı, Charles Chaplin, Buster Keaton ve Harold Lloyd gibi sessiz sinema ustalarının filmlerini inceleyerek, onların yöntemlerini çağına uyarlamasında yatar. *Mai Shen Qi* (*Sözleşme*, 1978), *Huan Le Ding Dong* (*Mutlu Ding Dong*, 1986), *Shen Suan* (*Oyuncu*, 1992) Michael Hui'nin önemli filmleridir.

1970'lerin sonlarına doğru yeni bir yönetmenler kuşağının Hong Kong sinemasına yenilikler getirdiği görüldü. Çoğu sinema ve televizyon öğrenimi

görmüş olan bu genç yönetmenler, yalnızca tüketime yönelik sinema anlayışına karşı çıkarak, yeni anlatım biçimleri, yeni içerikler, yeni deneyler önerdiler. Yeni Dalga olarak adlandırılan bu akımın yönetmenleri (Ann Hui, Kirk Wong, Tsui Hark, Ching Siu Tung vb) Avrupa sinemasının "*cinéma-vérité*" gibi öncü akımlarından esinlenerek, yenilikçi bir sinema anlayışı getirdiler. Hemen belirtmek gerekir ki, bu ürünler genellikle geniş seyirci kitlelerinin ilgisini çekmedi. Yapımcıların desteği ortadan kalkınca söz konusu yönetmenler ya daha ticari konulara yöneldiler, ya da sinemadan dışlandılar. Bu yönetmenlerin anlatımlarının benzer özellikler içerdiğini öne sürmek doğru olmaz. Her birinin özelliklerinin ayrı olmasına karşılık, ortak nokta yenilikçi anlayıştır.

Kuşağın önemli temsilcisi **Allen Fong** (asıl adı Fang Yuping, d. 1947) ABD'de gazetecilik ve sinema öğrenimi gördükten sonra ilk filmi *Fuzi Qing* (*Baba ile Oğul*, 1981) ile onu izleyen *Ah Ying* (1982) ve *Mei Gou Ixin* (*Amerika'daki Kalp*, 1986) gibi filmlerinde, yarı belgeselci bir anlatımın başarılı örneklerini verdi. *Baba ile Oğul*, eğitim sorunlarını, ABD'de öğrenim görebilme özlemlerini ve kızların küçümsenmesini bir melodram ortamında aktarsa da, yönetmenin gözlemciliği filmi neredeyse bir belgesele dönüştürür. *Amerika'daki Kalp* ise kimliğini yitirme yolundaki bir topluma egemen Amerika'ya kapağı atabilmek düşünü, geriye dönüşlerle ama yine belgeselci bir tutumla aktarır. Profesyonel olmayan oyuncularla çalışan yönetmen, Hong Kong'un kültürel, siyasal ve ekonomik karmaşasını yansıtmayı amaçlar. Son filmlerinden *Wu Niu* (*Dans Eden Boğa*, 1990) Pekin'de kanlı bir biçimde bastırılan öğrenci hareketlerinin, dağılmış küçük bir dans topluluğunun üyelerini yeniden bir araya getirmesini konu edinir.

Kuşağın bir başka temsilcisi **Ann Hui** (asıl adı Xu Anhua, d. 1947) Londra'da sinema öğrenimi gördükten sonra, King Hu'nun yardımcılığını yaparak sinemaya girdi. Psikolojik bir cinayet filmi olan ilk çalışması *Fung Gip*'ten (*Çılgın Saldırı*, 1979) sonra *Zhuang Dao Zheng* (*Hayaletler Topluluğu*, 1980) ile tiyatro ortamına eğilen güldürü ağırlıklı bir korku filmi çekti. *Hu Yue De Gushi* (*Hu Yue'nin Öyküsü*, 1981), *Touben Nuhai* (*Dalgalı Denizde Sığınak Aramak*, 1982) ve *Shanghai Jiagi* (*Amerikalı Yeğenim*, 1991) gibi çalışmaları ise kültürler arası çelişkileri vurguladı. Bu filmlerden ilk ikisi, Vietnamlı kaçak göçmenlerin serüvenini belgeselci bir biçimde işler. Son çalışmaları *Qian Yan Wan Yu* (*Sıradan Kahramanlar*, 1998) ve *Laam Yan Sei Sap* (*Temmuz Rapsodisi*, 2002) olan yönetmen son yıllarda kimi filmlerde kadın oyuncu olarak da rol almaktadır.

Tsui Hark (asıl adı Xu Ke, d. 1951) ilk filmi *Wuksiapian*'da (*Katil Kelebekler*, 1979) türün en iyi örnekleriyle boy ölçüşebilecek bir korku atmosferi yarattı. Bir sonraki filmi *Diyi Wumen* (*Sizi Yiyeceğiz*, 1980) korku ağırlıklı bir *kung-fu* filmi oldu. 1967 olayları sırasında yaşananları ve rüşvetin geçer akçe olduğu bir Hong Kong'u bir kara güldürü havasında veren *Diyi Leixing Weixian* (*Birinci Türden Tehlikeli Nesneler*, 1980) sansürün hışmına uğradı. *Shusan*

(*Shu Dağı*, 1983) özel etkileriyle dikkati çekti. *Dao Ma Dan* (*Pekin Operası'nda Blues*, 1986) ise 1911 devrimi yıllarında, üç ayrı Çin'i simgeleyen üç kadının öyküsünden yola çıkarak, bu bölünmenin giderilemezliğini bir "yanlışlıklar güldürüsü" ortamında verdi. Özellikle bu filmle geleneksel Çin sinemasına getirdiği yenilikçi anlayış, yönetmenin Amerikan sinema eleştirmenlerince doğu sinemasının Spielberg'i olarak tanımlanmasına yol açtı. *Ming Jian* (*Ünlü Lama*, 1980), *Liehuo Qingchun* (*Alevler İçinde Gençlik*, 1982), *Zui Hou Sheng Li* (*Son Zafer*, 1987) ve *Xue Zai Shao* (*Yanan Kar*, 1988) gibi filmlerin yönetmeni Patrick Tam da, yerel öğelerden yararlanan yenilikçi bir anlatım yaratmayı amaçlar.

1980'lerin sonuna doğru Hong Kong sineması ikinci bir "yeni dalga" kuşağı üretti. Çoğu bir önceki kuşağın yönetmenlerinin yanında yetişen bu yönetmenler, övünülecek bir geçmişi olmayan ve geleceği belirsiz bir kentin (Hong Kong) kimlik sorununa eğilen filmleriyle dikkati çektiler. Lawrence Ah Mon, Tony Au, Clara Law, Wong Kar-wai gibi yönetmenlere yer veren bu yeni kuşağın en önemli temsilcisi **Stanley Kwan**'dır. Stanley Kwan (d. 1957), Ann Hui ve Jackie Chan'in yardımcılığını yaptıktan sonra *Nuren Ixin* (*Kadınlar*, 1985) ile yönetmenliğe başladı. *Yanzhi Kou* (*Kızıl*, 1987) yönetmenin ünlenmesini sağladı. İntihar eden bir orospunun ruhunun Hong Kong'a dönmesini konu edinen film, güldüren bölümleriyle gözyaşından yoksun bir melodram oluşturuyordu. *Ruan Lingyu* (*Kadın Oyuncu*, 1991) ise Şanghay sinemasının, intihar ederek yaşamını noktalayan ünlü bir kadın oyuncusunun yaşamını perdeye getirdi. Belgesellerle de desteklenen film, başrolü oynayan Maggie Cheung'un Berlin Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu seçilmesine karşın, yeterince ilgi uyandırmadı. *Hong Meigui Hai Meigui* (*Kırmızı Gül Beyaz Gül*, 1995) ve *You Shi Tiaowu*'dan (*Ada Öyküleri*, 1999) sonra çektiği *Lan Yu* (2001) ise yönetmenin belki de en önemli filmi oldu. Film, Tiananmen Meydanı olayları öncesinde, Komünist Parti'yi destekleyen orta yaşlı bir işadamıyla, bir delikanlı arasında aşka dönüşen bir cinsel ilişkiyi ele alır. Beijing Comrade'in internet ortamında yayımlayabildiği ve eşcinselliği konu edinen ilk Çin romanı olan *Beijing Gushi*'den (*Beijing Öyküsü*) uyarlanan film, tabu sayılan bir konuya büyük bir yürekliliklе yaklaşır. Çin'in çalkantılı bir dönemine çok öznel bir bakış getirir.

Tayvan Sineması

1517'da Portekizliler tarafından keşfedildiğinde Formosa (güzel) adı verilen Tayvan Adası'nı 1624'te Hollandalılar işgal etti. Ada 1683'te Çin'in egemenliği altına girdi. Çin-Japon Savaşı sonunda imzalanan Shimonoseki Antlaşmasıyla (1895) Japonya'ya verilen ada, 1945'te yeniden Çin topraklarına katıldı. Çin İç Savaşı'ndan yenilgiyle çıkan Çan Kay-Şek bu adaya çekilerek, burada Milliyetçi Çin Cumhuriyetini kurdu (1949). Yeni devlet Amerikan sermaye-

sinin katkısıyla kısa sürede büyük bir ekonomik gelişme gösterdi. Ekonomik gelişmenin sonuçlarından biri de, devlet desteğinden de yararlanan bir sinema üretiminin ortaya çıkması oldu. Tayvan'da ilk sinema gösterilerinin 1901 yılında yapıldığı biliniyor. Sinema üretimi de, Japon yapımcılar tarafından başlatıldı ve filmlerde Japon oyuncular rol aldı. Tayvanlı oyuncuların oynadığı ilk film *The Eyes of Buddha*'dır (*Buda'nın Gözleri*, 1922). Önemli bir gelişme göstermeyen ve Çin-Japon Savaşı sırasında tümüyle duran sinema üretimi ancak Milliyetçi Çin'in kurulmasıyla canlandı. Başta devlet denetimindeki Zhongyang stüdyosu olmak üzere, ülkenin beş stüdyosunda çekilen yıllık film sayısı kimi kez iki yüze yaklaştı. Hong Kong filmlerine sağlanan vergi indirimi, buna karşılık bu filmlerin Tayvan'da sağladıkları kazancın burada kullanılması zorunluğu da üretimi destekleyen bir uygulama oldu. Hong Konglu yönetmenler Li Hanxiang ile King Hu'nun Tayvan'da film çekmeleri, bu ülke sinemasının tarihinde bir dönüm noktası oluşturur. Li Hanxiang ile King Hu'nun birlikte yönettikleri, daha önce değinilen *Sonsuz Aşk*, Tayvan seyircisinden olağanüstü bir ilgi görünce Tayvan'a yerleşen Li Hanxiang, Hong Kong'dan teknikerler getirterek bir yapımevi kurdu. Burada yönettiği iki bölümlük tarihsel fresk (*Xishi*, 1965) ile bunu izleyen *Dong Nuan* (1967) seyirciden ilgi görmemekle birlikte, yeni bir sinema anlayışının ilk örneklerini oluşturdular. Li Hanxiang özellikle ikinci filmde, meslek yaşamında ilk kez toplumsal sorunlara eğilerek rüşvet, baskı gibi konulara değindi. *Diying* (*Babasını Kurtaran Kız*, 1969) ise hareketli anlatımıyla dikkati çekti. Li Hanxiang'ın çağrısı üzerine Tayvan'a gelen King Hu da, daha önce değinilen *Ejder Kapı Lokantası* ile *Gezgin Atlı Kız* gibi, dövüş sanatları sinemasının iki önemli örneğini Tayvan'da çekti. Bir ara Hong Kong'a giden yönetmen yeniden Tayvan'a döndüğünde *Zhongshen Dashi*'yi (*Evlilik*, 1981) çekti. Yine Hong Kong'dan gelen Song Cunghou, *Poxiao Shifen*'de (*Şafak Sökerken*, 1966) bir yeniyetmenin eğitimini ele aldı. Annesini kıskanan bir çocuğun öyküsünü anlatan *Mukin Sanshi Sui* (*Otuzunda Anne*, 1972) ile öğretmenine âşık olan bir kız öğrencinin öyküsünü anlatan *Chuang Wai* (*Pencerenin Dışında*, 1973) gibi melodramlarda duyarlı anlatımıyla dikkati çekti. *Gujing Yosuhun* (*Kuyudaki Hayalet*, 1974) adlı korku filmi ile de Tayvan sinemasının en ünlü kadın oyuncusu olacak Lin Qingxia'yı sinemaya kazandırdı. Lee Hsing ile Pai Ching-jui de, bu yılların anılması gereken yönetmenleridir. Lee Hsing oldukça gerçekçi bir tutumla sıradan insanların günlük yaşamına eğildi (*Kenu*, 1964; *Yangya Renjiya*, 1965 vb). Bu arada genç kuşağın çok tuttuğu kadın yazar Chiung Yao'dan uyarlamalar yaptı (*Four Loves / Dört Aşk*, 1965). İtalya'da sinema öğrenimi gören Pai Ching-jui de, *Jimo de Shiqi Sui* (1967) gibi melodramlarla dikkati çekti. Milliyetçi Çin'in Birleşmiş Milletler'den çıkartılarak yerine Çin Halk Cumhuriyeti'nin alınması, Çan Kay Şek'in ölümü (1975), ABD'nin ülkeyle diplomatik bağlarını keserek üslerini kaldırması (1979) gibi olaylar Tayvan'ı uluslararası ortamda yalnızlığa itti.

Ama bu durum sinemanın yeni bir atılım yapmasını sağladı. Edebiyat alanında görülen ve halkın günlük sorunlarına eğilmeyi amaçlayan "*shantu wanshi*" (öze dönüş) anlayışı, sinemayı da etkiledi. Her bölümünü ayrı bir yönetmenin (Edward Yang, Tao Dechen, Ko Yi-cheng ve Chang Yi) yönettiği dört bölümlük *Guangyin de Gushi* (*Günümüzde*, 1982) yeni bir anlayışın manifesto filmi oldu. Tayvan toplumunun çelişkilerini, yeni insan ilişkilerini ve kapağı ABD'ye atabilmek özlemini konu edinen *Erzi de da Wanou* (1983) yeni kuşağın ilk önemli filmi oldu. Yazar Huahg Chun-ming'in üç öyküsünü perdeye aktaran üç bölümlük filmin bölümlerini Hou Hsiao-Hsien, Xiao Qi ve Tseng Chuang-hsiang yönetti.

Günümüzde'nin ortak yönetmenlerinden **Edward Yang** (1947-2007) *Haitan de Yitian* (*O Gün Kumsalda*, 1983) ile geleneksel Çin anlatımının kalıplarını kıran, yer yer Antonioni etkileri taşıyan başarılı bir çalışma yaptı. 166 dakika uzunluktaki film, geriye dönüşlere yer veren bir anlatımla, yıllarca sonra karşılaşan iki okul arkadaşının ayrışan yaşam çizgilerini aktarır. Plan sekanslara yer vererek, doğayı öne geçirerek, boy planları kullanarak yeni anlatımın ilkelerini uygulayan yönetmenin drama, dahası tragedyaya yatkın bir yaklaşımı olduğu sezilir. Aynı çizgiyi sürdüren yönetmen *Qingmei Zhuma*'da (*Taipeh Öyküsü*, 1985) genç bir çiftin yaşamına eğilerek, evlilik ve meslek sorunlarını, yine ABD özleminin etkilerini de vurgulayan bir anlatımla aktardı. Yönetmenin bir sonraki filmi *Konbufinze* (*Teröristler*, 1987) ise Taipeh'in günlük kargaşası içinde yazgıları kesişen üç çiftin öyküsünü anlatırken, kent yaşamının insanı nasıl her şeye yabancılaştırdığını vurguladı. *Giuling Jie Shaonian Sha Ren Shijian* (*Aydınlık Bir Yaz Günü*, 1991) yeni yetişmekte olanların sorunlarına eğildi. Kuşak çatışmasını, Amerikan yaşam biçiminin etkilerini ele aldı. Konularını büyük kentlerden seçen, insan ilişkilerinin karmaşıklığı üstünde duran ve kadın kahramanlara öncelik tanıyan Edward Yang, neyin peşinde koştuklarını bilmeyen insanları konu edinen *Maijiang* (*Domino*, 1996) ile usta bir güldürü yönetmeni de olabileceğini kanıtladı. Bir genç kızın uçarılıklarından yola çıkarak, büyük kentin kirli yüzüne eğilirken, güldürüye romantik bir bakış getiren film büyük ilgi gördü. Tayvanlı bir ailenin kimlik arayışını konu edinen ve *Aydınlık Bir Yaz Günü*'nün devamı niteliğindeki *Yi Yi* (*Bir İki*, 2000) ise sıradan bir ailenin yaşamını aktarırken bireyler arasındaki yabancılaşmayı da destansı bir anlatımla vurguladı. (Film, Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazandı.)

Hou Hsiao-Hsien (d. 1947) ise özgün filmleriyle sanki, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin sancılarını yaşayan Tayvan halkının belleğine bir ayna tutmayı denedi. Duyguları ve coşkuları aktarmadaki ustalığıyla, anılara verdiği önemle yaratıcı sinemanın Uzakdoğudaki önemli temsilcilerinden biri olan yönetmen, uzun planların ağırlık taşıdığı *Fenggui Lai de Ren*'de (*Fenggui Çocukları*, 1983) bir liman kentinin yoksul çocuklarına eğilirken, özyaşa-

rnından kesitler getirdi perdeye. *Dondong de Jiaqi* (*Dedemle Bir Yaz*, 1984) küçük bir çocukla kızkardeşinin, annelerinin hastalığı nedeniyle gönderildikleri dede evindeki yaşamlarını ele aldı. Yönetmenin yine kendi çocukluğuna göndermeler yaptığı film, çocukların dünyasıyla büyüklerin dünyası arasındaki çelişkileri büyük bir duyarlıkla aktarıyordu. *Tongnian Wangshi* (*Çocuklukta Olanlar*, 1985), Çin'den Tayvan'a göç eden bir ailenin parçalanmasını bir çocuğun gözünden verdi. Yine bellek üzerine kurulu *Lianlian Fengschen* (*Aşk Rüzgâr Toz*, 1987) iş bulma umuduyla sevgilisiyle birlikte Çin'den Tayvan'a gelen bir delikanlının hüzünlü öyküsünü anlattı. Japon yönetmen Ozu'nun filmlerinde olduğu gibi, kırsal kesim görünümlerinin, bomboş tren istasyonlarının, insansız koridorların ya da yemek odalarının içerdiği hüzün, bu filmlerin klasik Çin resmini çağrıştırması sonucunu da doğurur. Yönetmenin en önemli çalışmalarından biri olan *Beiqing Chengshi* (*Hüzün Kenti*, 1989) ise Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan kazanan ilk Çin filmi oldu. (Çin Halk Cumhuriyeti'nin karşı çıkması üzerine, ödül töreninde Tayvan bayrağının asılamamış olması politika-sanat ilişkisinin ilginç sonuçlarından biridir.) *Hüzün Kenti*, Tayvanlı bir ailenin, Japon işgalinin sona erdiği yıllardaki yaşamına eğilir. Film toplumsal yapının yozlaşmasını ve topluma egemen şiddeti vurgular. Film, aile bireyleri öldüğü ya da kaybolduğu için bomboş bir yemek odasında sona erdiğinde, perdede Taipeh'in Çan Kay-Şek'in geçici başkenti olduğu yazısı görülür. Milliyetçi çevrelerin tepkisiyle karşılaşan bu filmin ardından Hou Hsiao-Hsien, yine Tayvan tarihine eğilen *Ximeng Chensheng*'i (*Kukla Ustası*, 1993) çevirdi. Tayvan'ın en ünlü kukla oynatıcısının yaşamını konu edinen film, Japon işgali yıllarını, yer yer belgesellerden de yararlanarak gündeme getirdi. Yönetmenin ülkesinin tarihini ele alan üçlemenin son filmi ise *Haonan Haonü* (*İyi Kadınlar İyi Erkekler*, 1995) günümüzde geçer. Sevgilisinin ölümünden kendini sorumlu tutan komünist bir kadının öyküsünü konu edinir. Wei Ziyun'un romanından uyarlanan ve 19. yüzyıl sonlarında Şanghay'ın lüks randevu evlerinde geçen *Hai Shang Hua* (*Şanghay Çiçekleri*, 1998) ise yönetmenin ilk "kostümlü" filmi oldu. Geleneklere eğilen ve görsel zenginliğiyle dikkati çeken film, iktidar ve cinsellik ilişkisine eğilirken, kadın bedeninin metalaştırılması üzerinde durdu. Yönetmen daha sonra çektiği *Millenium Mambo*'da (2001) bu kez 2011 yılına giderek, bir kadının on yıl önce yaşadığı olanaksız bir gönül ilişkisini nostaljik bir yaklaşımla aktardı. *Zui hao de shi guang* (*Üç Kez*, 2005) 1911, 1966 ve 2005 yıllarında geçen üç ayrı öyküyü perdeye getirirken, aşkın ve insanlar arası ilişkilerin döneme göre nasıl değiştiğini vurguladı. *Le Voyage du Balon Rouge* (*Kırmızı Balonun Yolculuğu*, 2007) *Kırmızı Balon* (1956) yönetmeni Albert Lamorisse'e bir saygı gösterisi oldu. Hou Hsiao-Hsien geleneklere ve geçmişe nostaljik bir bakışla yaklaşırken çağdaş olabilmeyi başardığı içindir ki, Tayvan yeni sinemasının en önemli yaratıcılarından biridir.

Wang Tung, *One Hundred Points* (*Yüz Nokta*, 1981) ile başarılı bir güldü-

rü yönetmeni olduğunu kanıtladı. Yönetmenin bir sonraki filmi, edebiyat uyarlaması *Kanhai de Rizi* (1983) fahişe yapılmak istenen genç bir kızın direnmesini konu edindi. *Wuyan de Shanqui* (1991) Japon işgali yıllarını ele aldı. *Duli Shidai* (*Konfüçyüs İtirafı*, 1994) ise küçük burjuvaların gönül ilişkilerindeki başarısızlıklarına alaycı bir dille eğildi. Bir başka Tayvanlı yönetmen, Tsai Ming-liang da *He Liu* (*Irmak*, 1996) adlı filmiyle Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ödülü kazandı. Film, aynı evde yaşayan bir ana baba ve oğul arasındaki iletişim kopukluğunu ele alıyordu. Ananın âşığı, babanın eşcinsel çevrelerle ilişkisi, oğulun nedeni bilinmeyen boyun ağrıları ilginç bir film malzemesi oluşturuyordu. Özgün bir sinemacı olan Tsai Ming-liang'ın, daha ilk filmi *Qing Shaonian Nezha*'dan (*Tanrıya İsyan Edenler*, 1992) başlayarak, içinde yaşadığı topluma gerçekçi bir bakışla yaklaştığı, Tayvan sokaklarını, avare gençleri, cinsel dürtüleri bu arada eşcinselliği kuşağının yönetmenlerinde görülmeyen bir estetik anlayışıyla perdeye yansıttığı görüldü. Yönetmenin ikinci filmi *Aiqin Wansui* (*Yaşasın Aşk*, 1994) emlakçı bir genç kızı, çapkın bir satıcıyı ve bir cenaze kaldırma firmasında çalışan bir delikanlıyı boş bir apartman dairesinde bir araya getirir. (Film Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü kazandı.) *Dong* (*Delik*, 1998) bir işçinin kaldırımda açtığı bir deliğin, iki komşu kadın arasında yol açtığı çatışmayı, gülümser bir bakışla aktarır. Ağır kamera hareketlerinin ve dışavurumcu çağrışımların dikkati çektiği *Ni Nei Pien Chi Tien?* (*Orada Saat Kaç?* 2001) ise bir baba oğul ilişkisinden yola çıkarak yabancılaşma, iletişimsizlik gibi kavramları, reenkarnasyon ve "zaman" kavramlarını bir kara mizah ortamında iç içe geçirir. Tayvan sinemasının uluslararası alanda en tanınmış yönetmeni ise Ang Lee'dir.

ABD'de tiyatro ve sinema öğrenimi gören **Ang Lee** (d. 1954), daha ilk yönetmenlik denemesi *Tui Shou* (*Becerikli Eller*, 1993) ile Asya-Pasifik Film Festivali'nde en iyi film ödülünü kazandı. Film, Amerikalı karısıyla New York'ta yaşayan oğlunun yanına giden emekli bir erkeğin bu yeni ortama uyum sağlama çabasını anlatıyordu. Ang Lee'nin ikinci filmi *Hsi Yen* (*Düğün Yemeği*, 1993) ise Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülüne değer bulundu. Film, ABD'ye yerleşmiş eşcinsel bir Tayvanlı'nın, ailesinin gönlünü etmek amacıyla, kâğıt üstünde bir evlilik yapmasını konu edinir. Nikâhtan sonra verilen yemek, kimlik arayışı üzerine bir güldürü olan filmin çatısını oluşturur. Kültürel, ulusal, ailesel ve bireysel kimliklerin çatışmasını, yönetmen usta işi bir güldürüye dönüştürür. Üç bekâr kızıyla birlikte yaşamakta olan bir emeklinin yemek tutkusunu konu edinen *Yin Shi Nan Nu*'yu (*Kadın Erkek Yeyip İçelim*, 1994) izleyen ABD yapımı *Sense and Sensibility* (*Aşk ve Yaşam*, 1995) ise Jane Austen'in romanını perdeye aktarır. Senaryoyu da yazan Emma Thompson'ın başrolü oynadığı *Aşk ve Yaşam*, 18. yüzyıl İngiltere'sinden romantik bir öyküyü aktarır. Görsel zenginliğiyle dikkati çeken film, En İyi Senaryo Oscarı'nın yanı sıra Berlin Film Festivali'nde de Altın Ayı kazanacaktır. Çalışmalarını ABD'de

sürdüren yönetmen, *The Ice Storm*'da (*Buz Fırtınası*, 1995) 1970'ler Amerika'sının aile yaşamına eğildi. Dış görünüşü mutlu ana babaların ya da ergenlik dönemindeki yeniyetmelerin, içinde bulundukları boşluğu cinsellik, alkol ve uyuşturucu ile doldurmaya çalıştıklarını vurguladı. Du Lu Wang'ın kitabından uyarlanan *Wo Hu Cang Long* (*Kaplan ve Ejderha*, 2000) feodal dönemde geçen bir öyküyü anlatır. Çalınan kılıcını bulup arkadaşına armağan etmek isteyen bir savaşçının serüvenini aktaran film dövüş sanatlarıyla romantik bir aşkı kaynaştırır. Hong Kong ürünü *kung-fu* filmlerine bir üstünlüğü olmamasına karşın *Kaplan ve Ejderha* En İyi Yabancı Film, Görüntü, Müzik ve Sanat Yönetmeni Oscar'larını aldı. Yönetmen daha sonra bir çizgi romandan uyarladığı *The Hulk* (2003) ile romantizmle aksiyonu bağdaştırmaya çalışan bir fantastik sinema örneği verdi. Yönetmenin Pulitzer Ödüllü yazar Annie Proulx'nun bir öyküsünden uyarladığı *Brokeback Mountain* (*Brokeback Dağı*, 2005) iki kovboy arasındaki eşcinsel ilişkiyi konu edindi. (Film En İyi Yönetmen, En İyi Uyarlama Senaryo Oscar ödüllerini kazandı.) Yönetmen, Eileen Chang'ın öyküsünden uyarladığı *Se Jie / Lust, Caution* (*Dikkat, Şehvet* 2007) ile anavatanı Çin'in Japon işgali yıllarına eğildi. Yurtsever bir genç kızın, öldürülmesi gereken bir erkeğe büyük bir tutkuyla bağlanışını, cinselliği onun yanında keşfetmesini konu edindi. Film coşkulu cinsellik görüntülerini estetikle bağdaştırmadaki ustalığıyla dikkati çekti. (Film Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü kazandı.)

Tayvan sinemasının üretimi son yıllarda azalma eğilimi göstermektedir. 1988'te 185 film çekilmişken bu sayı 1997'de 29'a düştü. Başka bir deyişle Çin sinemasını üreten üç kaynak arasında en düşük üretim Tayvan'da yapılmaktadır. Bunun sonucu olarak sinemalarda gösterilen Tayvan filmi oranı da yüzde altıya indi (1995). Bu azalmada seyircinin kablolu ve uydu antenli TV kanalları aracılığıyla Amerikan, Japon ve Hong Kong filmlerini görebilmesinin de etkisi vardır. Bir başka etken de yerli filmi koruma amacıyla koyulan kota sisteminin kaldırılması sonucunda Hollywood filmlerinin Tayvan pazarını da ele geçirmiş olmasıdır. Yine de, Tayvan sinemasının uluslararası festivallerde ödüller alması, Tayvan filmlerinin batı ülkelerinde dağıtıma girebilmesi, gelecek için umut vericidir.

Kore Sineması

Uzakdoğu ülkesi Kore, yakın tarihte Çin, Japonya ve Rusya'nın etki alanları içinde oldu. Japonya ile 1905 yılında imzalanan bir koruma antlaşması, ülkeyi Japonya'ya bağımlı kıldı. 1910 yılında ise yeni bir antlaşma Kore'yi Japonya'ya kattı. 1919'da başlayan bağımsızlık direnişi, Japonya'nın İkinci Dünya Savaşı'nda yenilgiye uğraması üzerine sona erdi. Ülkenin kuzeyi SSCB güçleri, gü-

neyi ise ABD güçleri tarafından işgal edildi. Ülke 38. paralelin kuzeyinde ve güneyinde iki bölgeye ayrıldı. 1948 yılında güneyde Kore Cumhuriyeti kurulurken, kuzeyde de Demokratik Halk Cumhuriyeti kuruldu. İki devlet arasında 1950'de başlayan savaş, 1953'te imzalanan Pan Mun Jom antlaşması ile son buldu. Bu tarihe kadar ülkede ortak bir gelişme gösteren sinema da, iki devletin ortaya çıkmasından sonra iki ayrı gelişme çizgisi izledi.

Uzakdoğu ilkelerinin çoğunda olduğu gibi Kore'de de ilk sinema gösterilerinin on dokuzuncu yüzyıl sonlarında yapıldığı biliniyor. Örneğin 1897 yılı Ekim ayının başında, Jingogae kasabasında üç gün süreyle Pathé yapımı kısa filmler gösterildi. Ülkede ilk sinema salonu 1903'te, başkent Seul'un ilk sinema salonu Dansugh-sa ise 1907'de açıldı. Ülkede çekilen ilk film Park Sung-pil'in yaptığı *Uirijeok Guto* (*Kralın İntikamı*, 1919) oldu. Yasak bir aşkı konu edinen edebiyat uyarlaması *Chunhyangion* (*İlkbahar Kokularının Öyküsü*, 1923) ise Kore sinemasının ilk önemli ürünü sayılır. (İlk sesli Kore filmi, ilk renkli Kore filmi, ilk sinemaskop Kore filmi de aynı konuyu işleyecektir.) Woon-gyu Na'nın yönettiği ve başrolü oynadığı *Arirang* (1926) Japon emperyalizmine Kore halkının direnmesini konu edinirken, Kore sinemasının önemli filmlerinin ilk örneğini oluşturdu. Aynı yönetmenin bir sonraki filmi *Punguna* (1926) savaştan dönen bir askerin kendisine yeni bir yaşam kurma çabasını konu edindi. Bu filmlerin gördüğü ilgi yıllık üretimin on filme yaklaşmasını sağladı. Genç yaşta ölen Woon-gyu Na'nın yönettiği *Jalitgeola* (1927) bir melodram oldu. *Beongeoli Sam-ryong*, efendisinin kızına aşık olan sağır bir uşağın öyküsünü konu edindi. Sessiz sinema döneminde yüze yakın film üreten Kore sineması sesli filme geçişten sonra üretimde büyük bir duraklama görüldü. Yılda iki, üç film çevrilir oldu. Bu duraklamada sansürün önemli bir etkisi olduğunu belirtmek gerekir. Nitekim, yapımcıların çoğu, daha rahat çalışma koşulları sunan Şanghay'a gitti. Ülkenin ilk sesli filmi Lee Myeong woo'nun yönettiği *Chunhyang-Jeon* (1935) oldu. Woon-gyu Na, *Kanggeonneo maeul* (*Irmağın Yanındaki Kent*, 1935) ile ailesini terk edip büyük kente giden bir delikanlının, tekrar kasabasına dönüşünü konu edindi. Bu yıllarda ülkeye girebilen yabancı film sayısı sınırlandı ve sinemalarda ancak Japon filmleri görülebilir oldu. 1942 yılından başlayarak yerli filmlerde Korece yerine Japonca konuşulması zorunluluğu getirildi. Zaten yapımcıların neredeyse tümü Japondu. Japonya'nın yenilgiye uğraması Kore sinemasının da bağımsızlığına kavuşmasına yol açtı. Özgürlük konusu gündeme geldi. Choi In-kyu'nun yönettiği ve direnişçilerin destanını perdeye getiren *Joyu Manse* (*Yaşasın Özgürlük*, 1946) dönemin en önemli filmi oldu.

Kuzey Kore: Çin ve Japon etkilerinden sıyrılan Kim Il Sung yönetimindeki Demokratik Halk Cumhuriyetinde sinema ülkenin kültürel kökenine ve tari-

hine yöneldi. Japonya ve ABD'ye direniş öykülerinin yanı sıra, geleneksel kökenli güldürüler de seyircinin ilgisini çekti. Sovyetlerin de desteklediği üretim belgesellerle haber filmlerine de ağırlıklı bir yer veriyordu. Khon Fim-Su'nun yönettiği bir yeniden yapım olan *İlkbahar Kokularının Öyküsü* (1958) Kore sinemasının ilk renkli filmi oldu. Den Sik Min'in yönettiği *Boidchi annun dchonson* (1965) bir gerilim filmi oldu. Choe Ik-gyu'nun yönettiği *Kan Denizi* (1969) ise Kuzey Kore sinemasının en önemli filmlerinden biri sayılır. Film Japon işgali yıllarına eğilerek, toprak işçisi bir anne ile iki oğlunun bilinçlenmesini konu edindi. Choe Ik-gyu'nun yönettiği *Kotpanum Chonio* (*Çiçekçi Kadın*, 1972) hasta annesine bakabilmek için çiçek satıcılığı yapan bir kadının bilinçlenerek direniş güçlerine katılmasını konu edindi. Güney Kore'den 1970'lerin sonunda eşi sinema oyuncusu Choe Un Hui ile birlikte Kuzeye geçen (kimi kaynaklara göre kaçırılan) Shin Sang-ok, *Sarang sarang nae sarang* (*Ey Sevgilim*, 1984), *Sogum* (*Tuz*, 1985) gibi filmlerle dikkati çekti. Yönetmenin feodalite döneminde geçen filmi *Pulgasari* (1985) ise ülke sinemasının adını yabancı ülkelerde de duyuran bir bilim kurgu filmi oldu. Film kötü yürekli bir imparatorun halkına yaptığı işkenceyi konu ediniyordu. Kuzey Kore'de yılda elliyi aşkın film üretildiği belirtilse de bu sayıya belgesellerin ve kısa filmlerin de katıldığı anlaşılmaktadır. Ülkenin en büyük stüdyosu 1947 yılında Pyongyang'da yaptırılan stüdyodur. Stüdyolarda kurmaca filmlerin yanı sıra belgeseller, çocuk filmleri, canlandırma filmleri ve bilimsel filmler de çekilmektedir. Bu filmlerde, devlet ideolojisinin geniş halk kitlelerince benimsenmesi amacı güdülmektedir.

Güney Kore: Sinemayı desteklemek amacıyla getirilen vergi ayrıcalığı, yeni kurulan Güney Kore'de sinemanın varlığını sürdürmesini sağladı. 1950'lerin sonuna doğru üretilen film sayısında ve niteliğinde bir sıçrama yaşandı. Kim Sodong ve Lee Byong-ill gibi yönetmenlerin güldürü filmleri ilgi çekti. Han Yong-mo'nun yönettiği *Chayu puin* (*Serbest Bir Kadın*, 1956) cinselliği gönlünce yaşamak isteyen bir profesörle evli bir kadını ele alan konusuyla tartışmalara yol açtı. Lee Byong-ill'in *Shjipkanun nal* (*Bir Düğün Günü*, 1956) adlı filmi sevimli bir güldürü oldu. Shin Sang-ok ise seyircinin ilgi gösterdiği önemli bir yönetmen oldu. Hem *İlkbahar Kokularının Öyküsü*'nü (1961) bir kez daha sinemaya uyarladı, hem de *Yonsagun* (*Kral Yonsan*, 1962) ve *Taewongun* (*Kral Taewon*, 1968) gibi tarihe eğilen filmlerde ülke kültürünün değerlerini vurguladı. Daha önce de belirtildiği gibi yönetmen 1970'lerin sonunda eşiyle birlikte Kuzeye Kore'ye geçti (ya da kaçırıldı.)

Üretken bir yönetmen olan Im Kwon taek (d. 1936) 1980'lerde adını ülkesi dışında da duyurdu. Budist bir rahibin iç dünyasının gelişme evrelerini konu edinen *Mandala* (1981) dönemin en önemli filmlerinden biri sayıldı. 19. yüzyılda kendi kendini yetiştiren bir ressamın öyküsünü aktaran *Chihwaseon*

(*Kadın ve Resim Sarhoşu*, 2002) dönemin toplumsal yapısını da yansıttı. (Film, Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazandı). *Harkyu Insaemg* (*Aşağılık Adam*, 2004) ülkenin çalkantılı bir dönemden geçtiği 1950 yıllarına eğildi. Bir gangsterin yaşamından yola çıkarak ülkenin yakın tarihine ayna tuttu. Yönetmenin yüzüncü filmi *Chun nyun hack* (*Yılların Gerisinde*, 2007) geleneksel Kore müziği üzerine çalışan biri kız, biri erkek iki kardeşin öyküsünü aktarırken eski ile yeniyi karşılaştırdı.

Yazdığı romanlarla ünlendikten sonra senaryo yazarı olarak sinemaya katılan Lee Chang-Dong (d. 1954) ilk filmi *Chorok Mulkogi* (*Yeşil Balık*, 1997) ile bir gangster öyküsüyle bir gönül ilişkisini iç içe geçirdi. Yönetmenin bir sonraki filmi *Oh-Ahsiseu* (*Vaha*, 2002) ceza evinden çıkan zihinsel özürlü bir erkekle spastik bir kadın arasındaki aşkı konu edindi. Nesnel yaşamla düş dünyasında yaratılan bir yaşam arasındaki çelişkiyi, şiddete de yer vererek vurgulayan film, sıra dışı bir aşk öyküsü oldu. (Film, Venedik Film Festivali'nde FIPRESCI ve Özel Yönetmen Ödülü'nü kazandı). *Milyang* (2007) ise kocasının ölümü üzerine küçük oğluyla baş başa kalan bir piyano öğretmeninin (Jeon Do-yeon) dramını konu edindi. Kaçırılan oğlu için kurtarmalık ödeyemeyince çocuğunun cesediyle karşılaşacak kadın için trajik bir dönem başlayacaktır. (Film, Cannes Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü kazandı.)

Yeni kuşağın önde gelen yönetmenlerinden Kim Ki-duk (d. 1960) Paris'te resim öğrenimi gördü. Yurduna döndükten sonra senaryo yazarı olarak sinemaya adım attı. Bir köprü altında yaşayan bir timsah ile bir berduşu konu edinen ilk filmi *Ag-o* (*Timsah*, 1996) ile ilgi çekti. *Seom* (*Ada*, 2000) gün boyunca yiyecek satan bir kadının, geceleri de bedenini satmasını konu edinirken sevişmenin yok olmak anlamına geldiğini vurguladı. *Bom yeoreum gaeul gyeul geurigo bom* (*İlkbahar Yaz Sonbahar Kış*, 2003) bir göl kıyısında bir tapınakta yaşayan bir Buda rahibinin, rahip yapmak için bir çocuğu eğitmesini konu edindi. Bir belgeseli çağrıştıran bir anlayışla çekilen film yönetmenin doğa, bu arada su tutkusunu ve resim bilgisini vurguladı. *Bin Jip* (*Boş Ev*, 2004) tatile gidenlerin evlerini saptayıp gecelerini, maymuncukla kapılarını açtığı bu evlerde geçiren bir genç adamla, peşine takılan genç bir kadının serüvenini aktardı. (Film, Venedik Film Festivali'nde FIPRESCI ve Özel Yönetmen ödüllerini kazandı.) Seul'de geçen *Samaria* (*Fedakâr Kız*, 2004) şiddeti ve cinselliği estetik kaygıların öne çıktığı bir anlatımla sorguladı. *Shi gan* (*Zaman*, 2006) sevgilisinin günün birinde kendisinden bıkabileceğini düşünen bir kadının, estetik cerrahi yaptırarak yeni bir görünüşe bürünmesini konu edinen lirik anlatımlı bir film oldu.

Uzun bir süre yönetmenlikten uzak kalan Kang Woo-suk (d. 1960) *Gonggongui jeog* (*Halk Düşmanı*, 2002) adlı filminde bir seri katilin öyküsünü aktardı. Film, gerilimle mizahı ustalıklı bir biçimde kaynaştırmakla dikkati çekti. On milyon seyirciye ulaşan *Silmido* (*Silmi Adası*, 2003) ise gerçek bir olaydan yola

çıktı. Film, Kuzey Kore liderini öldürmekle görevlendirilecek 31 kişinin, 1986 yılında eğitim amacıyla götürüldükleri küçük bir adada, suikasttan vazgeçilince tutuklu konumuna düşmelerini ve isyan etmelerini konu edindi. Güney Kore tarihinin titizlikle gizlenen bir sayfasını perdeye getiren bu film için yönetmen: "Çağımızın hangi barbar koşullardan geçtiğini vurgulamak istedim" der.

Je-gyu kang'ın (d. 1962) yönettiği ve Seul'de hükümet darbesi yapmayı tasarlayan bir casusun serüvenini aktaran *Swiri* (1999) iki milyon seyirciye ulaşarak o yılın izlenme rekorunu kırdı. Can-wook Park'ın (1963) yönettiği ve iç savaşı konu edinen *Gongdong gyeongbi guyeok JSA* (*Güvenlik Alanı*, 2000) da büyük ilgi gördü. Yönetmenin sonraki filmi *Ole Boy* (*İhtiyar Delikanlı*, 2003) 15 yıl boyunca bir odaya kapatılan birinin, yaşama tutunma çabasını aktardı. (Film, Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü aldı.) *Chinjeolhan geumjassi* (*Haklı İntikam*, 2005) haksız yere 13 yıl hapis cezasına çarptırılan bir kadının, ceza evinde örnek davranışlarıyla dikkati çekerken, için için bir intikam planı geliştirmesini konu edindi.

Sinema öğrenimi gördükten sonra kısa filmler çelen Bong Joon-ho'nun (d. 1969) ilk filmi *Flandersui gae* (*Havlayan Köpek Isırmaz*, 2000) büyük bir toplu konuttaki yaşamı mizahi bir yaklaşımla verdi. *Salinui chueok* (*Cinayet Günlüğü*, 2003) tecavüz edildikten sonra öldürülen kadınların katilinin peşine düşen iki güvenlik görevlisinin iç dünyalarına eğilirken, cinayetlere yol açan toplumsal koşulları da sorguladı. (Film, San Sebastian Film Festivali'nde En İyi Yeni Yönetmen ve FIPRESCI ödüllerini kazandı.)

Ryu Seung-Wan'ın (1973) ilk filmi *Pido nonmuldo eobshi* (*Kan Yok Gözyaşı Yok*, 2002) erkeklerin yerine kadınları koyan ve *Thelma ve Louise*'i çağrıştıran bir serüven filmi oldu. Dövüş sanatları hayranlarının büyük ilgi gösterdiği *Arahan jangpung daejakjeon* (*Arahan*, 2004) ise dünyayı kurtaracak kahramanın serüvenine mizahi bir anlayışla yaklaştı.

ON DOKUZUNCU BÖLÜM

OKYANUSYA'DA SİNEMA

Avustralya Sineması

Sessiz sinema dönemine daha önce değinilen Avustralya'da sesli sinema, Hollywood'un ve İngiliz sinemasının egemenliğini pekiştirdi. Sesli dönemde üretilen ilk Avustralya filmi, Frank Thring'in yönettiği *Diggers* (*Defineci*, 1931) adlı güldürüdür. Bu güldürüyü yine aynı yönetmenin çektiği *Waltzing Matilda* (*Matilda ile Vals*, 1933) izledi. Stuart Doyle'un kurduğu Cinesound Yapımevi ise ülkenin en önemli yapımevi olacaktı. En iyi oyuncuları, teknik kadroyu bir araya getiren, teknik yenilikler üreten Cinesound'un ilk filmi, **Ken G. Hall**'un yönettiği *On Our Selection* (*Bizim Seçimimiz*, 1932) oldu. Yirmi yıla yakın bir süredir sahnelenmekte olan aynı adlı oyundan uyarlanan ve sessiz sinema döneminde de sinemaya aktarılmış olan film, kullanılan teknik donanımın yetersizliğine karşın olağanüstü bir ilgi gördü. Sydney ve Melbourne'da birer stüdyo kuran Cinesound Yapımevi'nin 1932 ile 1940 yılları arasında 17 film ürettiği biliniyor. Birisi dışında tümü Ken G. Hall (1901-1994) tarafından yönetilen bu filmlerden *The Squatter's Daughter* (*Sürü Sahibinin Kızı*, 1933) yangın sahnesiyle seyircileri etkiledi. *The Silence of Dean Maitland* (*Dean Maitland'ın Suskunluğu*, 1933) ise bir din adamının duygusal ilişkisini ele alan bir melodram oldu. *Broken Melody* (*Kırık Melodi*, 1937), *Dad and Dave Come to Town* (*Dad ile Dave Kente Geliyor*, 1938), *Let George Do It* (*Bırakalım George Yapsın*, 1938) gibi filmlerden sonra İkinci Dünya Savaşı çıkınca Cinesound film üretimini durdurmak zorunda kaldı. *Dad Rudd* (1940) adını taşıyan güldürüyü yeni bitirmiş olan Ken G. Hall da çalışmalarına ara verdi. Son filmi, Columbia Yapımevi adına çektiği *Smithy* (1946) oldu. Film, Birinci Dünya Savaşına pilot olarak katıldıktan sonra, 1928 yılında uçakla Büyük Okyanus'u geçmeyi başaran Charles Kingsford Smith'in yaşamını konu ediniyordu. Ken G. Hall'un sıradan seyircinin ilgisini çekmeye yönelik çizgisinin, Avustralya sinemasının günümüzdeki gelişmesinin de temel ilkelerinden birini oluşturduğu söylenebilir. Gerçekten de, Avustralya Sanat Konseyi'nin 1969'da yerli üretimin desteklenmesi amacıyla film yapımcılarına mali destek sağlaması ve vergi bağışıklığı tanıması üzerine Avustralya sineması büyük bir atılım yaptı. Bu atılımı sağlayan filmler incelendiğinde, bir bölümünün uluslararası festivaller için hazırlandığı görülür. (1988 yılında Avustralya filmleri 59 uluslararası festivale katılmıştır.) Kimi filmler Amerikan ve İngiliz filmlerine öykünür.

Ken G. Hall'un izini süren yönetmenler ise dar bütçeli, iddiasız ama geniş halk kitlelerine ulaşmayı amaçlayan filmler üretir. Avustralya sinemasının ülkesi dışında da ilgi çekmesini kolaylaştıran etkenler arasında, ülkenin ana dilinin İngilizce olmasının da büyük bir rol oynadığını unutmamak gerekir. Dilin yanı sıra Avustralya kültürü de büyük oranda Anglosakson kültürünün etkilerini taşır. (Bu etkileşimin karşılıklı olduğunu, zamanla Anglosakson kültüründe de Avustralya kökenli etkiler gözlemlendiğini söylemek yanlış olmaz.) Avustralya'nın sınırlı nüfusu, bir sinema sanayiini besleyecek yeterlikte olmadığı için, dış pazar ülkenin dünya ölçeğinde küçük sinemasının gelişmesi açısından çok büyük bir önem taşır. İngilizce Avustralya filmlerinin, Amerikan ya da İngiliz seyircisine kendi sinemasının filmlerine benzer filmler sunması, bu sinemanın güçlenmesinde en önemli etkenlerden biridir. (Günümüzde kablolu yayın yapan Amerikan televizyonlarında, haftada ortalama iki Avustralya filmi gösterilmektedir.)

Sesli döneme geçiş sonrasının önemli yönetmenlerinden biri de **Charles** (Edward) **Chauvel**'dir (1987-1959). Chauvel, tiyatro öğrenimi gördükten, ABD'ye gidip, sinemada ufak roller oynadıktan sonra döndüğü ülkesinde yönetmenliğe başladı. Bounty gemisindeki isyanı yarı belgesel bir anlayışla perdeye getiren *In The Wake of The Bounty* (*Bounty İsyanının Eşiğinde*, 1933) daha sonraki yılların ünlü oyuncusu Errol Flynn'in de sinemaya adım attığı film oldu. Avustralya tarihine eğilen Chauvel, *Heritage* (*Miras*, 1935) adlı filminde ülkesinin son yüz elli yılını konu edindi. *Uncivilized* (*Yabani*, 1936) adlı bir film çevirdikten sonra bir kez daha Hollywood'a gidip teknik yenilikleri inceleyen Chauvel, ülkesine dönünce en önemli filmleri arasında yer alan *Forty Thousand Horsemen*'i (*Kırk Bin Atlı*, 1941) çekti. Birinci Dünya Savaşı'na katılan Avustralya süvarilerini konu edinen film büyük ilgi gördü. *The Rats of Tobruk* (*Tobruk Fareleri*, 1944) ise İkinci Dünya Savaşı'nda Libya'da Almanlara karşı savaşan Avustralya birliklerini konu edindi. Gerçekçi bir anlatımın dikkati çektiği bu filmi izleyen *Sons of Matthew* (*Matthew'nun Çocukları*, 1949), 19. yüzyılın son çeyreğinde Avustralya'ya göçmen olarak gelen bir ailenin üç kuşak boyunca yaşamını inceledi. Avustralya'da çekilen ilk renkli film olan *Jedda* (1955) ise genç bir "aborijin" kadının öyküsünü aktardı. Gerçi yönetmen *Yabani*'de de aborijinlere yer vermişti ama konu beyazlar arasında geçiyordu. *Jedda* ise ilk kez yerli halkın sorunlarına dürüst bir biçimde eğilerek, zorla kültür değiştirmeyi denemenin yol açacağı sakıncaları vurguladı.

1940'tan başlayarak belgesel alanında görülen canlanma, Australian News Information Bureau'nun yaptırdığı ve Damien Parer'ın yönettiği *Kokoda Front Line*'ın (*Kokoda Cephesi*, 1942) En İyi Belgesel Oscarı'nı paylaşması sonucunu getirdi. Kurmaca üretimini durduran Cinesound, düzenli haber filmleri çekerken, John Heyer'in yönettiği *The Back of Beyond* (*Önün Arkası*, 1954) da başarılı bir belgesel oldu. 1940 ile 1970 yılları arasında durgun bir dönem geçi-

ren Avustralya sinemasında çok az sayıda kurmaca film üretildi. Buna karşılık, seyirci sayısında patlama yaşandı. 1944-45 mevsiminde seyirci sayısı 151 milyona ulaştı. Bu arada, yabancıların elverişli koşullardan yararlanmak amacıyla Avustralya'da film çekmeye başladıkları görüldü. İngiliz Ealing Stüdyoları tarafından Avustralya'ya gönderilen Harry Watt'ın yönettiği *The Overlanders* (*Göçerler*, 1946), İkinci Dünya Savaşı yıllarında sürüleriyle ülkeyi bir baştan bir başa aşan göçerleri yarı belgesel bir anlatımla verdi. Filmin Amerikan *western* sinemasının özelliklerini ustaca kullandığı görülür. Aynı yönetmen *Eureka Stockade* (1949) adlı filminde 19. yüzyıl sonlarında bir maden ocağında işçilerin yönetime başkaldırısını konu edindi. Bir başka İngiliz yönetmen, Michael Powell ise Avustralyalı yazar John O'Grady'nin romanından uyarladığı *They're a Weird Mob*'da (1966) İtalya'dan Avustralya'ya göç eden bir ailenin genç kızının aşk öyküsünü anlattı. Michael Powell, Avustralya'ya gelen bir ressamla genç bir kız arasındaki aşkı aktaran güldürüsü *Age of Consent*'i (*Kabul Yaşı*, 1968) de burada çekti. Hollywood yapımcılarının da Avustralya'da çekimler yaptıklarını, sözgelimi Lewis Milestone'un *Kangaröö* (1952), Fred Zinnemann'ın *The Sundowners* (*Şafakçılar*, 1960), Stanley Kramer'ın *On The Beach* (*Kumsalda*, 1960) adlı filmlerini Avustralya'da çektiklerini belirtmek gerekir. Daha sonraki yıllarda Kanadalı Ted Kotcheff, İngiliz Tony Richardson ve Nicholas Roeg de Avustralya'da film çekecektir. Nicholas Roeg'in 1971'de yönettiği *Walkabout*, çölde kaybolan biri kız biri oğlan iki kardeşe, karaderili bir çocuğun yardım etmesini konu edinirken kentle çöl, uygarlıkla doğa, beyazlarla yerliler arasındaki karşıtlığı da vurgulayan önemli bir filmdir. Bu arada Cecil Holmes, bir edebiyat uyarlaması olan *Three in One*'da (*Üçü Bir Yerde*, 1955) üç ayrı döneme gerçekçi bir bakış getirdi. *Üçü Bir Yerde*, bu yılların en önemli Avustralya filmi oldu. Daha sonraki yıllarda B. Davies'in yönettiği *The Pudding Thieves* (*Tatlı Hırsızları*, 1967) ya da Tim Burstall'un yönettiği *Two Thousand Weeks* (*İki Bin Hafta*, 1969) gibi filmlerin yenilikçi içeriği 1970 sonrasında gerçekleşecek atılımın habercisi oldu.

1960'ların sonuna doğru tanık olunan toplumsal ve siyasal yenilikler kültür alanını da etkilemekte gecikmedi. Sydney ve Melbourne'da, aydınların İngiliz ve Amerikan sinemalarının etkilerinden arınmış bir sinemanın özlemini dile getirmeye başladıkları görüldü. Avustralya Sanat Konseyi, aydınlardan gelen baskıyı dikkate alarak, Avustralya kültür mirasının önemli bir öğesi olan yerli sinemanın desteklenmesini kararlaştırdı. Film yapımcılarına mali destek sağlandığı gibi, yaptıkları yatırımın yüzde ellisine vergi bağışıklığı tanındı. Sinemayı desteklemek amacıyla Australian Film Development Corporation (Avustralya Film Geliştirme Kurumu) ve Experimental Film Fund (Deneysel Film Fonu) adlı iki kurum oluşturuldu. Gerekli kadroları yetiştirmek amacıyla, 1975 yılında Australian Film Television and Radio School (Avustralya Film Televizyon ve Radyo Okulu) kuruldu. Çevrilen ilk filmler güldürü türünde oldu.

Tim Burstall'un (1927-2004) yönettiği ve dörtlü bir aşk ilişkisini ele alan *Stork* (*Leylek*, 1971) ilgi gören ilk önemli güldürü filmidir. Tim Burstall daha önce belgeseller çekmiş, *Two Thousand Weeks* (*İki Bin Hafta*, 1969) adlı filminde, aydınların Avustralya'dan İngiltere'ye göç etme eğilimini gündeme getirmişti. Bu filmin eleştirilerle karşılaşması üzerine güldürüye yönelen yönetmen, *Leylek*'in ardından aynı çizgiyi biraz da cinsellik katarak *Alvin Purple* (1971) ile sürdürdü. Filmlerindeki kişileri diyelekle konuşturarak güldürü öğesini daha da zorlayan Burstall'un önemli filmlerinden biri de *Petersen* (1974) oldu. Üniversite öğrencisi bir işçinin, profesörünün karısına gönlünü kaptırmasını konu edinen film, bir güldürü ortamında Avustralya insanının davranışlarını da inceliyordu. Yönetmenin, John Powers'ın oyunundan uyarladığı *The Last of The Knucklemen* (*Sert Adamların Sonuncusu*, 1979) bir maden ocağında yaşamı başarılı bir biçimde yansıttı.

1970'lerde üretilen filmler Avustralya'yı ve Avustralya insanını ele alan ve ülke sinemalarında gösterilmesi amaçlanan filmlerdi. Güldürü, bu anlayışa en iyi karşılık veren türdü. 1970'lerin ortasından sonra ise dünya piyasası da dikkate alınarak hazırlanan ve sanat filmleriyle ya da Hollywood'un klasik filmleriyle boy ölçüşmeyi amaçlayan filmlerin yapıldığı görüldü. İlk türün önemli temsilcileri olan Tim Burstall, Bruce Beresford, David Williamson ve Barry Huphries gibi yönetmenler, filmlerinde Avustralya insanının övülecek ve yerilecek yönlerini çoğu kez bir güldürü havası içinde vermeyi denediler. Kurulu düzeni ve benimsediği değerleri, bilinçli bir biçimde olmasa bile tartışmaya açmış oldular. Avustralya'nın asker göndererek katılmış olduğu Vietnam Savaşı'na ve öğrenci hareketlerine tanıklık etmiş olan genç kuşak yönetmenleri, Anglosakson kaynaklı olsa da, özgün yanlar da içeren yaratıcı bir sinemanın örneklerini vermeyi başardılar. Avustralya "yeni dalgasını" (*new wave*) oluşturan bu yönetmenlerin başında Bruce Beresford gelir.

Bruce Beresford (d. 1940) çok sayıda belgesel çektikten, Nijerya'da kurguculuk yaptıktan sonra kurmaca filme yöneldi. Arkadaşı Barry Huphries'in yarattığı çizgi roman kahramanı Barry McKenzie'yi perdeye taşıdı. Ortalama Avustralyalıyı simgeleyen, bira düşkünü, patavatsız Barry'yi konu edinen *The Adventures of Barry McKenzie* (*Barry McKenzie'nin Serüvenleri*, 1972) büyük bir ilgi gördü. Filmin başarısı üzerine yönetmen aynı kahramanı bu kez *Barry McKenzie Holds His Own* (*Barry McKenzie Dayanıyor*, 1974) adlı filmde perdeye getirdi. Bu filmleri David Williamson'ın ünlü güldürüsünden uyarlanan *Don's Party* (*Don'un Partisi*, 1976) izledi. Yirminci yüzyıl başlarında, yoksul bir ailenin başına buyruk kızının okul serüvenini konu edinen *The Getting of Wisdom* (*Bilgeliğe Erişmek*, 1977) dolaylı bir biçimde de olsa feminist görüşleri destekledi. Bu filmden sonra Beresford bambaşka bir alana yönelerek bir cinayet filmi çekti: *Money Movers* (*Para Taşıyıcılar*, 1978). Kenneth G. Ross'un, gerçek bir olaya dayanan oyunundan uyarlanan ve Boer Savaşı sırasında üç erin İn-

giltere'ye hoş görünmek amacıyla askeri mahkemede yargılanmasını konu edinen *Breaker Morant* (1979) ise yönetmenin en başarılı çalışmaları arasında yer aldı. Film, oyuncu yönetimindeki ustalığı ve yargılama sahnelerinin gerilimiyle dikkati çekti. Daha sonra Hollywood'da çalışmaya başlayan Beresford, aralarında *King David* (*Davut Peygamber*, 1984) gibi üstünyapımların da bulunduğu filmlerden sonra, Alfred Uhry'nin oyunundan uyarladığı *Driving Miss Daisy* (*Bayan Daisy ve Şöförü*, 1989) ile en başarılı çalışmasını yaptı. Yaşlı ve varlıklı Bayan Daisy (Jessica Tandy) ile karaderili şöförü (Morgan Freeman) arasındaki çekişmelerin, giderek benzersiz bir dostluğa dönüşmesini aktaran film, Oscar ödüllerine boğuldu (en iyi film, en iyi kadın oyuncu, en iyi uyarlama senaryo ödülleri.) Kanada'da çekilen *Black Robe* (*Kara Cüppe*, 1991) bir Cizvit rahibin Hıristiyanlığı yayma çabasını etkileyici görüntülerle verdi. Bir avukatla, adam öldürmekten sanık bir kadın arasındaki ilişkiye eğilen *Last Dance* (*Son Dans*, 1996) Sharon Stone'un çekiciliğine karşın sıradan bir film oldu. Bir gerilim filmi denemesi olan *Double Jeopardy* (*Çifte Tehlike*, 1999) de aynı sıradanlığın ürünüdür. *Evelyn* (2002) İrlanda'da bir babanın (Desmond Doyle) Kilise'nin gözetimine verilmiş üç çocuğunun velayetini geri almak için, neredeyse İrlanda devletine karşı verdiği hukuk mücadelesini konu edindi. *The Contract* (2006) oğluyla kamp yapan bir babanın (John Cussack) ırmakta boğulmaktan kurtardığı kişinin (Morgan Freeman) polisten kaçan azılı bir katil olmasının doğurduğu gerilimi konu edindi. Bu arada Beresford'un operaya da büyük ilgi duyduğunu, Spoleto Festivali'nde (İtalya) Puccini'nin *Altın Batı* adlı operasını sahneye koyduğunu, Avustralya'da sahneye koyduğu Strauss'un *Elektra*'sıyla da en başarılı opera yönetmeni ödülünü kazandığını eklemek gerekir.

Peter Weir (d. 1944) hukuk öğrenimi gördükten, çok sayıda belgesel çektikten, bir televizyon kuruluşunda çalıştıktan sonra *The Cars That Ate Paris* (*Paris'i Yiyen Arabalar*, 1974) ile kara güldürünün başarılı bir örneğini verdi. Film, otomobil kazalarına çanak tutarak hurda araba satışı ile geçimini sağlayan Avustralya'nın Paris kasabası halkının, sonunda, canavar-arabaların tutsağı olmasını konu edinir. Sinemasal gerilim yaratmada ustalığıyla kendini kabul ettiren Weir'ın daha sonraki çalışmalarında, bu ilk filmindeki alaycı bakıştan uzaklaştığı görüldü. Joan Lindsay'in romanından uyarlanan *Picnic at Hanging Rock* (*Hanging Rock'ta Piknik*, 1975), "sevgililer gününde" öğretmenleriyle birlikte bir jeolojik kalıntıyı görmeye giden kız öğrencilerden üçünün gizemli bir biçimde ortadan kaybolmasını ele alır. Weir'ın, doğanın öne çıktığı ve bastırılmış bir erotizmin sezildiği bu klasik yapılı filmde Victoria Dönemi'nin korkularına ve gerilimlerine eğildiği görülür. *The Last Wave* (*Son Dalga*, 1977) Sidney'e yağan yoğun yağmurun, giderek yok edici bir karabasana dönüşünü konu edinirken, doğanın da gücünü vurgular. *Gallipoli* (*Gelibolu*, 1981) Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale çıkarmasına katılan, biri kentli, biri kırsal kesim kökenli Avustralyalı iki arkadaşın gençlik düşlerinin yıkılışını dramatik

bir anlatımla verir. Savaş karşıtı çizgisinin yanı sıra dostluğu da öven film, büyük ilgi gördü ve okullarda, ders saatlerinde öğrencilere de gösterildi. İki gazeteci arasındaki gönül ilişkisini ele alan *The Year of Living Dangerously* (*Tehlikeli Yıl*, 1983) adlı filmden sonra Weir, Hollywood'daki ilk filmi *Witness*'ı (*Tanık*, 1985) yönetti. Başrolü Harrison Ford'un oynadığı film, eski geleneklerini inatla sürdüren "Amish" topluluğunda geçen bir aşk ilişkisini aktardı. Robin Williams'ın kalıplaşmış yöntemlere karşı çıkan ve öğrencilerine şiir tutkusu, yaşama sevinci, özgür düşünme alışkanlığı aşılamaya çalışan bir öğretmeni canlandırdığı *Dead Poets Society* (*Ölü Ozanlar Derneği*, 1988) yönetmenin en önemli filmi oldu. Robin Williams'ın filmin sonundaki oyunculuk gösterisinin, filmin gördüğü olağanüstü ilgide büyük payı olduğunu belirtmek gerekir. Gérard Depardieu'nün ilk kez İngilizce konuştuğu *Green Card* (*Yeşil Kart*, 1990) sıradan bir güldürü oldu. *Fearless* (*Korkusuz*, 1993) geçirdiği bir uçak kazasının ardından yaşamı bambaşka bir doğrultuya giren bir erkeğin öyküsünü aktarırken, yaşamla doğal uzantısı ölüm arasındaki ilişkiye eğildi. Yine Hollywood'da çekilen *The Truman Show* (1998) ise doğduğundan beri yaşamının bir televizyon gösterisi tarafından yönlendirildiğini kavrayan bir erkeğin öyküsünü aktarırken hem medyayı eleştirdi hem de sahtesiyle gerçeği iç içe geçmiş bir dünyayı sorguladı.

Fred Schepisi (d. 1939) ilkin özyaşamsal izlenimler de taşıyan *The Devil's Playground*'da (*Şeytanın Arka Bahçesi*, 1976) bir Katolik okulunun baskıcı ortamını verdi. Filmin sonunda çocuklardan biri (büyük bir olasılıkla yönetmen) bu baskıcı ortamdan kaçıp özgürlüğüne kavuşmayı başaracaktır. *The Chant of Jimmie Blacksmith* (*Jimmie Blacksmith'in Türküsü*, 1978) ise yerli halka uygulanan ayrımcılığı korkusuz bir biçimde dile getirdi. Film boyunca aşağılanan "yerli" emekçi için filmin sonunda düzenlenen "insan avı" *western* sinemasının en has örnekleriyle yarışabilecek bir gerilime ulaşır. Ne var ki, film iş yapmayacak, yönetmen pahalı sanat filmi üretmekle "suçlanacaktır". Schepisi, Avustralya kültürü ile İngiliz ve Amerikan kültürünün etkilerini en iyi biçimde bağdaştıran yönetmenlerin başında gelir. Schepisi'nin Hollywood'da çevirdiği *Barbarossa* (1982) Amerikalı olmayan bir yönetmenin elinden çıktığına inanılması zor bir *western*'dir. *Iceman* (*Buz Adam*, 1984) ise binlerce yıl buzlar içinde uyuduktan sonra, bilim adamlarınca yaşama döndürülen birinin öyküsünü aktarırken, doğanın övgüsünün yapıldığı destansı bir havaya bürünür. Başrolleri Meryl Streep ile Sam Neill'in üstlendikleri *A Cry in The Dark* (*Karanlıkta Bir Çığlık*, 1988) Avustralya'da çekildi. Film, gerçek bir olaydan yola çıkarak, çocuğu çalınan bir annenin çocuğunu öldürmek suçlamasıyla yargılanmasını perdeye getirdi. Yönetmen, *Mr. Baseball* (*Bay Beyzbol*, 1992), *Six Degrees of Separation* (*Ayrılmanın Altı Derecesi*, 1993) gibi önemli sayılmayacak filmlerle çalışmalarını sürdürdü. *Fierce Creatures* (*Vahşi Yaratıklar*, 1997) ise hayvanat bahçesi sahibi bir baba oğulun (iki rolü de Kevin Kline canlandırır) bahçenin kapatılıp kapatılmaması konusundaki uyuşmazlığını konu edinen

düzgün bir film oldu. *It Runs in the Family* (*Babalar ve Oğulları*, 2005) New York'lu bir ailenin bireyleri arasındaki uyuşmazlıkları ve bunları giderme çabalarını ele aldı.

Ken Hannam (1929-2004) koyun kırpıcılarının grevini konu edinen ilk filmi *Sunday Too Far Away* (*Pazar Çok Uzak*, 1975) ile yeni kuşağın en önemli filmlerinden birini verdi. Güncel bir olayı ele alan film, rahat anlatımı, usta oyunculuğu (Jack Thompson) ve John Ford'un filmlerini çağrıştıran destansı havasıyla dikkati çekti. Hannam, daha sonra çektiği *Break of Day*'de (*Şafak Sökerken*, 1976) hayatını karartan karısıyla, patavatsız bir kadın ressam arasında seçim yapmakta zorlanan bir sahte savaş kahramanının öyküsünü işledi. *Summerfiled* (*Yaz Kırları*, 1977) ıssız bir adada bir öğretmenle, biri kız iki kardeş arasındaki ilişkiyi konu edindi. Ünlü yüzücü Dawn Frazer'in yaşam öyküsünü ele alan *Dawn* (1977) ise sıradan bir film oldu. Yönetmen bu filmden sonra televizyon filmleri ve dizileri çekti.

Yukarıda değinilen Film Televizyon ve Radyo Okulu'nun sinemaya kazandırdığı ilk yönetmenler Gillian (May) Armstrong ile Philip Noyce'tur. Kadın yönetmen **Gillian Armstrong** (d. 1950) belgeseller çekerek sinemaya girdi. İki sanatçı kadının ilişkisini ele alan *The Singer and The Dancer*'ın (*Şarkıcı ve Dansçı*, 1976) ardından, 19. yüzyıl sonlarında yazar olmak isteyen bir kadının beklentilerine eğilen *My Brilliant Career*'i (*Parlak Mesleğim*, 1979) yönetti. Elektronik müzikle pop müziğini bir araya getiren *Starstruck*'tan (1982) sonra Hollywood'a giderek *Mrs Soffel*'i (1985) çekti. Bir cezaevi görevlisinin bir tutukluya âşık olan karısının öyküsünü aktaran film, Diane Keaton ve Mel Gibson gibi oyuncuların varlığına karşın başarılı olmadı. Ülkesine dönen yönetmen, Judy Davis'in başrolü oynadığı *High Tide*'da (*Suların Yükselmesi*, 1987) yıllarca önce terk ettiği kızıyla karşılaşan bir kadının dramını başarılı bir biçimde aktardı. *The Last Days Chez Nous* (*Evimizde Son Günler*, 1992) ülke dışında da büyük ilgi gördü. Film yine bir kadın yazarı ele alıyor ve kocası ve kızkardeşiyle oluşturduğu üçlünün ilişkilerini duyarlı bir anlatımla aktarıyordu. Edebiyat uyarlaması *Little Women* (*Küçük Kadınlar*, 1994) ise yönetmenin Hollywood'da çektiği bir film oldu.

Philip Noyce (d. 1950) ilk filmi *Newsfront* (*Haberler*, 1978) ile soğuk savaş yıllarında bir haber filmi muhabirinin meslek yaşamını aktarırken, dönemin en önemli filmlerinden birini çekmiş oldu. Hollywood filmlerinin ve televizyonun etkilerinden arınmış bir sinemanın ilk örneği sayılan bu film, Avustralya gerçekliğini yansız bir biçimde yakalar ve yorumlar. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden 1956 Melbourne Olimpiyatları'na uzanan bir dönemi kapsayan film, yönetmenin deyişiyle "bir kuşağın davranışlarını ve duyarlığını yansıtır". Sidney'de arsa spekülasyonu yapanları gündeme getiren *Heat Wave* (*Sıcak Dalga*, 1982) ise ele aldığı ilginç konudan çok Hollywood sinemasını çağrıştıran anlatımıyla dikkati çekti. Hollywood'a giden Noyce, burada *Dead*

Calm (*Ölüm Sessizliği*, 1989), *Patriot Games* (*Tehlikeli Oyunlar*, 1993) ve *Sliver* (1993), *Catch a Fire* (*Ateşin Ortasında*, 2006) gibi sıradan olmanın ötesine geçemeyen filmler yönetti.

Avustralya sinemasının dünyaya açılmasında üç filmin çok büyük etkisi oldu. Bu filmler George Miller'ın yönettiği *Mad Max*, Peter Faiman'ın yönettiği *Crocodile Dundee* ve Jane Campion'un yönettiği *Piano*'dur. Asıl mesleği doktorluk olan ve filmlerini kendi stüdyosunda çeken **George Miller** (d. 1945) hareket, gerilim, bilimkurgu ve fanteziye dayalı ve daha çok genç seyircileri hedef alan bir sinema anlayışının en becerikli yönetmenlerinden biri sayılır. İlk filmi olan *Mad Max* (*Çılgın Max*, 1979) adalet dağıtırken, öldürülen karısıyla çocuğunun öcünü de alan "süperpolis" Max'in (Mel Gibson) serüvenini aktarır. Bir bilimkurgu ortamında geçen öykü, aşırı şiddete yer veren sahneleriyle Avustralya sinemasında bir ilk oldu. Toplumsal korkuyu ve tedirginliği bir ilk filmden beklenmeyecek ustalıkla veren *Çılgın Max*'ın önemi, henüz devlet yardımının söz konusu olmadığı bir dönemde çekilmesine ve uluslararası festivallerin desteği söz konusu olmamasına karşın, Avustralya dışında büyük ilgi uyandırmasından kaynaklanır. Bu ilginin temelinde de, filmin Avustralya gerçeğini yansıtmak gibi bir işlev yüklenmeyip, tam tersine gerçek-ötesi bir Avustralya'yı yansıtmış olması yatar. *Çılgın Max*'in başarısı iki devam filmi çekilmesine yol açtı. Bunların ilki, *Mad Max 2* (*Çılgın Max 2*, 1981) petrol rezervlerinin tükendiği, petrolün çeteler arası çatışmalara konu olduğu bir yakın geleceği ele alır. Yine şiddetin ağır bastığı film, belki de sonundaki kovalamaca bölümünün de etkisiyle, bir tür soyut *western* çağrışımı uyandırır. George Miller'ın George Ogilvie ile ortaklaşa yönettiği ikinci devam filmi *Mad Max Beyond Thunderdrome* (*Çılgın Max 3*, 1985) ise sıradan bir bilimkurgu filmidir. İki devam filminin de başarılı olmaması, seyircinin bu filmlerde ilk filmdeki öykünün devamı izlenimini edinmemesi, ilk öykünün kabul edilebilir bir sonuca bağlanmamasıdır. Bu filmden sonra Miller, Hollywood'da ve kendi ülkesinde aralıklı olsa da yönetmenliği sürdürdü. En önemli filmi *Lorenzo's Oil* (*Lorenzo'nun Yağı*, 1992) oldu. Film, ölümcül bir hastalığa yakalanan çocuklarını yaşatabilmek için, hastalığın ilerlemesini durduran bir "yağ" üretmeyi başaran bir ana babanın (Susan Sarandon ile Nick Nolte) olağanüstü çabasını konu edinir. Yönetmenin son çalışması *Happy Feet* (*Neşeli Ayaklar*, 2006) penguenler dünyasında geçen sevimli bir canlandırma filmi oldu. (Film, En İyi Canlandırma Filmi Oscar'ını kazandı.)

Dünya getirisi Amerikan filmlerinin getirisini aşan ilk film olan, ABD ve İngiltere'de de gişe rekorları kıran *Crocodile Dundee* (*Timsah Dundee*, 1986) ise TV kökenli yönetmen **Peter Faiman**'ın ilk filmidir. Yine TV kökenli Paul Hogan'ın, Linda Kozlowski ile başrolleri paylaştığı film, bir timsah avcısıyla söyleşi yapmak için Avustralya'ya giden bir kadın gazetecinin, avcıyı New York'a davet etmesini konu edinir. New York'un karmaşası, bol kahkahalı bir güldü-

rü ortamı yaratır. Filmin gördüğü ilgide, Avustralyalının New York'un kurallarına boyun eğmeyerek, başına buyruk davranması ağır basar. (Peter Faiman yönetmenliği sürdürmedi, zaman zaman yapımcılık yaptı.)

Jane Campion (d. 1955) Yeni Zelanda'da doğdu. Antropoloji okuduktan sonra, ilkin Londra'da, ardından Sydney'de sinema öğrenimi gördü. Televizyon için çalışmalar yaptıktan sonra, ilk filmi *Two Friends*'te (*İki Arkadaş*, 1986) okul arkadaşı iki genç kadının ayrışan yaşam öykülerini duyarlıklı bir anlatımla aktardı. Bu filmi izleyen *Sweetie* (1989), yönetmenin deyişiyle "sevgisizlik ve yol açtığı düş kırıklığı" üzerine bir film oldu. Büyük kentin kenar mahallelerinden gerçekçi kesitler de veren filmin kabına sığmaz kadın kahramanının "trajikomik" serüveni, filme gerçeküstücü bir tat da kattı. *Sweetie*, güncel sorunları gündeme getirirken, hem bu sorunların anlamsızlığını vurguluyor hem de sorunları çözmeye elverişli zengin bir kültürün varlığına değiniyordu. (*Sweetie*, birçok ödül, bu arada Georges Sadoul Ödülü'nü aldı.) Bu filmi izleyen *An Angel at My Table* (*Masamdaki Melek*, 1990) Yeni Zelanda'nın en önemli yazarlarından Janet Frame'in yaşam öyküsüne eğildi. Akıl sağlığı bozuk yazarın yetişme ve olgunluk yıllarını, yazarın iç dünyasına eğilerek veren film, Venedik Film Festivali'nde Gümüş Aslan ile ödüllendirildi. Holly Hunter ile Hervel Keitel'ın başrolleri oynadıkları *Piano* (*Piyano*, 1993) ise bir kadın yönetmene Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazandıran ilk film oldu. (Film ayrıca en iyi senaryo, en iyi kadın oyuncu, en iyi yardımcı kadın oyuncu (Anna Paquin) Oscar'larını alacak, Holly Hunter Cannes Festivali'nde de en iyi kadın oyuncu seçilecektir.) *Piyano*, 19. yüzyılın ortalarında, ikinci kez evlenmek üzere küçük kızı ve piyanosuyla birlikte Yeni Zelanda'ya giden dilsiz bir kadının öyküsünü anlatır. Kadının, komşu erkeğe vermek zorunda kaldığı piyano dersleri, bir süre sonra cinsel bir keşif gezisine dönüşür. *Piyano* hem kadının konumu sorununa eğilir hem Yeni Zelanda'nın vahşi doğasını kusursuz bir biçimde aktarır hem de kullandığı simgelerle anlatımını zenginleştirir. Filmin en önemli yeniliği, kadını ön plana çıkararak cinselliği bir kadının gözünden vermesi, erkeği bir cinsel nesneye dönüştürmesidir. Jane Campion, bu filmin ardından çektiği *The Portrait of a Lady*'de (*Bir Kadının Portresi*, 1996) yine bir kadın kahramanı ele aldı. Henry James'in romanından uyarlanan ve başrolleri Nicole Kidman ile John Malkovich'in üstlendikleri film, bağımsızlığına düşkün genç bir kadının Victoria Dönemi'nin kurallarına karşı çıkmasını ve erkeklerin dünyasını kendi kurallarına göre tanımayı denemesini konu edinir. Film biraz uzun olsa da (143 dak.) oyunculuğu ve yönetmenin ayrıntıları önemseyen usta anlatımıyla rahatça izlenir. *Holly Smoke* (*Kutsal Duman* 1999) ise Hindistan gezisi sırasında bir tarikata giren genç bir kızla (Kate Winslet), onu yeniden aile ocağına döndürmesi için görevlendirilen olgun bir erkek (Harvey Keitel) arasındaki ilişkiyi ele alır. Dinsel motiflerle sınırsız bir cinselliğin iç içe geçtiği film, seçkin bir seyirciyi hedeflediği izlenimini uyandırır. Ja-

ne Campion'un, görselliğin ağır bastığı anlatımının, ele aldığı kişilerin iç dünyasını da ustalıklı bir biçimde yansıttığını kabul etmek gerekir. Susanna Moore'un romanından uyarlanan *In the Cut* (*Tutku Esirleri*, 2003) ise Manhattan'da yaşayan öğretmen bir kadının (Meg Ryan) mahallede işlenen cinayeti araştırmaya gelen bir güvenlik görevlisiyle (Mark Ruffalo) yaşadığı ve erotizmin öne çıktığı ilişkiyi perdeye getirirken, yönetmenin kadın portreleri çizmedeki ustalığını vurguladı.

Jane Campion gibi yabancı kökenli bir kadın sinemacı da Çinli **Clara Law**'dur (d. 1954). Londra'da sinema öğrenimi gördükten sonra ilk çalışmalarını (*Ai Zai Biexiang de Jijie / Elveda Çin*, 1990; *Qiujue / Güz Mehtabı*, 1992) Hong Kong'da gerçekleştiren Clara Law, daha sonra Avustralya'ya yerleşti. *Güz Mehtabı* ile Locarno Film Festivali'nde Altın Leopar ödülünü kazanan yönetmen, bu filminde Çin ve Anglosakson kültürleri arasında bocalayan Hong Kong'un, Çin'e geri dönüşünün öncesinde yaşadığı çelişkileri perdeye getirmişti. Avustralya'da çektiği ilk film *Floating Life* (*Yüzen Yaşam*, 1996) ise Çinli ve Avustralyalı oyuncuları, İngilizce ve Çince konuşmalarıyla İngiliz ve Amerikan etkisindeki yerel kültüre yeni bir açılım getirdi. *The Goddess of 1967* (*67 Model Tanrıça*, 2000) ise otomobili bir sanat ürünü düzeyine ulaştıran bir yol filmi oldu.

Belgeselcilikten gelme Dennis O'Rourke (*Cannibal Tours / Yamyam Turları*, 1988); *The Good Woman of Bangkok / Bangkoklu İyi Kadın*, 1991); Hollanda kökenli Rolf De Heer (*Dingo*, 1991; *Bad Boy Bubby / Kötü Çocuk Bubby*, 1994); John Hillcoat (*Ghosts of The Civil Dead / Yaşayan Ölülerin Hayaletleri*, 1988); Stephen Elliott (*The Adventures of Priscilla Queen of The Desert / Çöl Kraliçesi Priscilla'nın Serüveni*, 1993); Ann Turner (*Celia*, 1988; *Dallas Doll*, 1994); Kevin Lucas (*Black River / Kara Irmak*, 1993); İngiliz kökenli Michael Blakemore (*Country Life / Kır Yaşamı*, 1994); Michael Rymer (*Angel Baby / Melek Bebek*, 1995); Peter Duncan (*Children of The Revolution / Devrim Çocukları*, 1996); Bill Bennett (*Kiss or Kill / Öp ya da Öldür*, 1998); Robert Connolly (*The Bank / Banka*, 2001) Avustralya sinemasının adları anılmaya değer yönetmenleridir. Ama son dönemin en kendine özgü yönetmeni Paul Cox'tur.

Paul Cox (d. 1963) Hollanda'da doğdu. Melbourne Üniversitesine öğrenci olarak gelince Avustralya'ya yerleşti. Fotoğrafçılık yaptıktan, belgeseller çektikten sonra geçtiği kurmaca alanında, ilk filmlerinden *Lonely Hearts* (*Yalnız Kalpler*, 1981) ile ünlendi. Karşı cinsle ilişki kurmayı beceremeyen, gençlik yılları geride kalmış bir erkekle bir kadının gönül ilişkisini konu edinen yönetmen, bu çekingen çiftin cinsellikle tanışmasını sevimli bir filme dönüştürür. Kısa sürede Avustralya sinemasının en tartışılan yönetmeni olan Cox, insanın yeryüzündeki konumunu ve iç dünyasını inceleyen filmleriyle tanındı. *Man of Flowers* (*Çiçek Adam*, 1983) yönetmenin deyişiyle "modern sanatla geleneksel sanat, modern aşkla geleneksel aşk arasındaki çatışmayı" konu edindi. Cinsel

fantezileri olan bir erkeğin öyküsünü aktaran film, yalnızlık, delilik ve cinsellik üzerine erotik yönleri de öne çıkaran bir çalışmadır. Yönetmenin kendi yaşamından izler taşıdığı söylenen *My First Wife* (*İlk Karım*, 1984) on yıllık karısının evi terk etmesi üzerine bir erkeğin yaşadığı bunalımı aktarır. Avustralya sinemasında "sanat filmi" anlayışını başlattığı kabul edilen bu filmde, yönetmen tam bir Avrupalı duyarlığı gösterir. *İlk Karım*'ın ardından, Paul Cox anavatanı Hollanda'ya giderek *The Life and Death of Vincent Van Gogh*'u (*Vincent Van Gogh'un Yaşamı ve Ölümü* 1987) çekti. Van Gogh'un, kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplara dayanan film, ünlü ressama esin kaynağı olan kentleri ve nesneleri vurgulayarak Van Gogh'un insancıllığını gündeme getirir. Guy de Maupassant'ın bir öyküsünden uyarlanan *Golden Braid* (*Altın Saç Örgüsü*, 1990) bu kez erotizmi güldürü öğeleriyle de birleştirerek, yalnızlık, aşk ve sanat üzerine traji-komik bir film oldu. *A Woman's Tale* (*Bir Kadının Öyküsü*, 1991) yaşlılık üzerine usta işi bir filmdir. Cox, *Bir Kadının Öyküsü*'nü, birçok filminde oynamış olan ünlü oyuncu Sheila Florance'ın kanser olduğunu öğrenince tasarlar ve başrolü yine bu oyuncuya verir. Ortaya, olağanüstü bir oyunculuk içeren ve insan ruhunun karmaşık yapısına eğilen bir film çıkar. E. L. Grant Watson'ın bir romanından uyarlanan *Exile* (*Sürgün*, 1993) ıssız bir adaya sürülen genç bir erkeğin, doğayla iç içe yaşamayı öğrenirken, aşkı da keşfetmesini konu edinir. Yine E. L. Grant Watson'un bir romanından uyarlanan *The Nun and The Bandit* (*Rahibe ve Haydut*, 1992), bir haydutun rehine aldığı bir yeniyetmeye eşlik eden rahibeyle çatışmasını ele alır. Avustralya'nın uçsuz bucaksız kırsal kesiminde "iyi" ile "kötü"nün çatışması, usta bir oyunculuğun eşliğinde ruh ile beden arasındaki çelişkiye dönüşür. *Lust and Revenge* (*Şehvet ve İntikam*, 1996) sanatsal etkinliği kişisel çıkar uğruna kullanmayı ele alarak, yine cinselliğin de gündeme geldiği eğlenceli bir anlatıma bürünür. Yönetmenin son çalışması *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (*Vaslav Nijinski'nin Günlüğü*, 2001) Rus bale sanatçısı Nijinsky'nin günlüğüne dayanır. Van Gogh'tan sonra bir başka büyük sanatçının yaşamına eğilen Paul Cox, Nijinski'nin yazdıklarını Derek Jacobi'ye okuturken, perdeyi de genellikle bale görüntüleriyle doldurur.

1970'ten sonra büyük bir atılım yapmış olan Avustralya sinemasının 21. yüzyılın başlarında, göreceli de olsa bir duraklama dönemine girdiğini belirtmek gerekir. Sinemanın uluslararası pazara açılmasının getirdiği iyimser hava yavaş yavaş dağılmaktadır. Dijital teknolojinin getirdiği yenilikler ve bu yeniliklerin gerektirdiği yatırımları karşılamanın zorluğu üretime de yansımaktadır. Küreselleşmenin de yerli sinemayı olumsuz bir doğrultuda etkilediği görülmektedir. Uluslararası rekabette Amerikan üstünyapımları karşısında gittikçe zorlanan Avustralya sinemasının dünya pazarındaki yerinin, ABD yapımı görsel işitsel ürünler tarafından daraltıldığı saptanmaktadır. Kentlerde yapılan çok salonlu gösteri merkezlerinin de etkisiyle, ülke ölçeğinde seyirci sayısının artmasına karşın, yerli filmlerin getirisinde yarı yarıya bir düşme görülmektedir.

Yeni Zelanda Sineması

Avustralya'nın kapı komşusu Yeni Zelanda iki büyük adadan oluşur. 1642'de Hollandalı Abel Janszoon Tasman tarafından keşfedilen, daha sonra James Cook tarafından iç bölümlerine gidilen adalar, 19. yüzyılda İngiltere'ye bağlandı. Yerli Maorilerin topraklarını satın alarak ya da el koyarak sahiplenen İngiliz göçmenler, tarıma dayalı bir düzen kurdular. Toplumsal ve kültürel yaşamda Avrupa etkilerinin çok belirgin olduğu Yeni Zelanda, 1931'de bağımsız bir devlet oldu. Yeni Zelanda'da ilk sinema gösterisinin 13 Ekim 1896'da, Auckland'daki Opera House'da yapıldığı biliniyor. Bu gösteriden bir yıl önce de A. H. Whitehouse Edison'un kinetoskobunu halka tanıtmıştı. A. H. Whitehouse'ın Auckland sergisinin açılışını görüntüleyen *The Opening of The Auckland Exhibition* (*Auckland Sergisinin Açılışı*, 1898) ise ilk Yeni Zelanda filmi oldu. Aynı yönetmen, aynı yıl Ellerslie at yarışlarını da filme aldı. 1905 yılından sonra, ülkenin çeşitli yörelerinde sinema gösterileri yapılmaya başladı. İlk sinema salonu ise Wellington'da açılan King Theatre (1910) oldu. İlk kurmaca film, yönetmenliğini George Tarr'ın yaptığı *Hinemoa*'dır (1914). Adaların yerli halkı Maorilerin bir söylencesini perdeye getiren film, birbirine düşman iki kabilenin çocukları Hinemoa ile Tutanekai arasındaki hüzünlü aşkı anlatan bir tür Romeo Jüliet öyküsüdür. Maoriler, daha sonra çekilen filmlerin de esin kaynağı olmayı sürdürdü. Avrupa kökenli bir erkekle yerli bir kız arasındaki aşk, Yeni Zelanda'da üretilen sınırlı sayıdaki filmin en yaygın konusu oldu. İlk kurmaca filmini, Randon Blandford'un başrolü de oynadığı *The Test* (*Deneme*, 1916) izledi. Bu arada filmlerin denetlenebilmesi için bir yasa çıkarıldı (Cinematographic Film Censorship Act / Sinema Filmleri Sansür Yasası, 1916). Çok ağır bir gelişme gösteren Yeni Zelanda sinemasının başlangıç yıllarına damgasını vuran sanatçı Rudall Hayward oldu. Rudall Hayward, *My Lady of The Cave* (*Mağaradaki Kadın*, 1922) ile başladığı yönetmenliği, *Rewi's Last Stand* (*Rewi'nin Son Durağı*,1925); *The Te Koti Trail* (*Te Koti'nin İzi* 1927); *The Bush Cinderella* (*Külkedisi*, 1927) gibi filmlerle sürdürdü. Sesli dönemde ikinci kez çektiği (1940) *Rewi'nin Son Durağı*, Avrupa kökenli bir askerle, melez bir kız arasındaki fırtınalı aşkı ele alan konusuyla, Yeni Zelanda sinemasının en belirgin örneğini oluşturdu. (Yönetmenin son filmi olan *To Love a Maori* / *Bir Maori'yi Sevmek*, 1970 de, yine iki ayrı ırk arasındaki bir gönül ilişkisinin yol açtığı zorlukları konu edinir.) Avustralyalı Harrington Reynolds'un çektiği *The Birth of New Zealand* (*Yeni Zelanda'nın Doğuşu*, 1922) büyük olasılıkla Griffith'in ünlü filminden esinlenmişti. Bu arada Gaston Méliès, Gustav Pauli, Lew Collins (*Under The Southern Cross* / *Güney Kavşağı*, 1929), Alexander Markey (*Hei Tiki*, 1935) gibi yabancı sinemacılar da Yeni Zelanda'da çalıştılar. Ülkede sesli filme geçilmesi için 1935 yılını beklemek gerekti. Çekilen ilk sesli film Stewart Pitt'in yönettiği *Down on The Farm*'dır (*Çiftliğe Doğru*,

1935). Sesli dönemde üretimin daha çok ülkenin tanıtımını amaçlayan turistik filmlere, belgesellere ve haber filmlerine yöneldiği görüldü. 1941 yılında kurulan National Film Unit, haftalık haber filmleri (*Weekly Review*) hazırlamaya başladı. Bu yıllarda ülkenin 500 dolayındaki sinema salonunda yılda 38 milyonu aşkın bilet kesiliyordu. Ülke nüfusunun o yıllarda iki buçuk milyon dolayında olduğu düşünülürse, halkın sinemaya büyük bir ilgi gösterdiği ortaya çıkar.

1940 ile 1970 yılları arasındaki sürede, üçünün de yönetmenliğini **John O'Shea**'nin (1920-2001) yaptığı yalnızca üç film çekildi. Bu filmlerin ilki *Broken Barrier* (*Kırılan Engel*, 1952) yine beyaz bir gazeteci ile Maori bir kız arasındaki bir aşk öyküsünü aktardı. Ayrı ırklardan olmanın getirdiği sakıncaların bireysel çabalarla aşılabileceğini savundu. Yönetmenin ikinci filmi *Runaway* (*Kaçış*, 1964) oldu. Film, varlıklı bir ailenin, annesi ve babasıyla geçinemeyen oğlunun mutluluk peşinde yollara düşmesini konu edinir. Sonuçta ortaya kırsal kesime övgüler düzen ve Fransız Yeni Dalga akımından da etkilendiği görülen bir yol filmi çıkar. John O'Shea'nin son filmi başrolü Kiri Te Kanawa'nın oynadığı *Don't Let It Get You* (*Sizi Almasına İzin Verme yin*, 1966) adlı müzikal oldu.

1959 yılında başlayan televizyon yayınları, başka ülkelerde olduğu gibi Yeni Zelanda'da da seyirci azalmasına yol açtı. Öyle ki, 1981 yılına gelindiğinde halkın sinemaya gidiş sıklığı, kişi başına yılda 15'ten üçe düşmüştü. Bunun sonucu olarak, ülkedeki sinema salonu sayısı da 150 dolayına indi. Buna karşılık 1970'ten sonra Yeni Zelanda sinemasında beklenmedik bir canlılığa tanık olundu. Avrupa sinemasının yenilikçi akımlarını ve Amerikan sinemasının klasik Hollywood filmi anlayışını sarsmaya çalışan Scorsese ve Coppola gibi yönetmenlerini örnek alan genç bir yönetmenler kuşağı ortaya çıktı. Böylece 1975 yılından yüzyılın sonuna dek çekilen film sayısı 100'ü geçti. (Oysa başlangıçtan 1975 yılına dek yalnızca 30 film çekilebilmişti.) Bu gelişmede hiç kuşkusuz, Avustralya örneğinin izlenerek, sinemanın devlet tarafından desteklenmesinin büyük etkisi oldu. New Zealand Film Commission adlı devlet kuruluşu yapımcılara hem parasal destek hem de vergi indirimi sağladı. Sayısal artışın genellikle sıradan filmlerin üretilmesine yol açmasına karşılık, Ian Mune ve Roger Donaldson gibi iki önemli yönetmen sinemaya katıldı.

İkisi de televizyon kökenli olan ve televizyon dizilerinde birlikte çalışan bu yönetmenlerden **Roger Donaldson**'un (d. 1945) ilk yönetmenlik denemesi, senaryosunu Ian Mune'ün yazdığı *Sleeping Dogs* (*Uyuyan Köpekler*, 1977) Yeni Zelanda sinemasında bir dönüm noktası oluşturdu. Her şeyden önce film, on bir yıllık bir suskunluktan sonra üretilen ilk Yeni Zelanda filmi oldu. C. K. Stead'in romanından uyarlanan ve ilk renkli Yeni Zelanda filmi olmak özelliğini de taşıyan *Uyuyan Köpekler*, bir adada hükümet güçlerine ve bu arada Amerikalılara karşı savaşan gerillalara katılan bir erkeğin öyküsünü aktarır. Romanın, Yeni Zelandalıların totaliter bir yönetime yatkınlığını vurgulayan siyasal göndermeleri yumuşatılsa da, film beklenenin de üstünde ilgi gördü. Daha son-

raki yıllarda Spielberg'in *Jurassic Park*'ında başrol oynayacak olan Sam Neill de bu filmle sinemaya adım atmış oldu. Yönetmen bir sonraki filmi *Smash Palace*'tan (1981) sonra Hollywood'a gitti ve çalışmalarını orada sürdürdü (*Cadillac Man*, 1990; *Dante's Peak / Dante Yanardağı*, 1997 vb.)

Ian Mune (d. 1941) oyunculuk ve senaryo yazarlığı yaptıktan sonra *Came a Hot Friday* (*Sıcak Cuma*, 1985) ile yönetmenliğe başladı. Ronald Hugh Morrieson'ın romanından uyarlanan film, gününü gün etmeye çalışan bekâr bir erkeğin serüvenlerini aktaran ve yer yer absürd bir çizgiye ulaşan bir güldürüdür. Mune'un *Bridge to Nowhere*'den (*Varışı Olmayan Köprü*, 1986) sonra yönettiği *The End of The Golden Weather* (*Güzel Havanın Sonu*, 1992), en önemli filmi oldu. Film, ileride yazar olacak bir yeniyetmenin yetişme yıllarını büyük bir duyarlıkla aktardı.

Yeni kuşağın anılması gereken bir başka yönetmeni olan **Vincent Ward** (d. 1956), ilk filmi *Vigil*'de (1984) ergenlik çağındaki bir kızın özlemlerini ve bunalımlarını perdeye getirdi. Dumanlı dağların çevrelediği boğucu bir ortamı, gerçeküstücü göndermelere de yer veren bir anlatımla aktardı. Yönetmenin bir sonraki filmi *The Navigator, a Medieval Odyssey / Bir Ortaçağ Yolculuğu*, 1988) da Ortaçağ ile günümüzü karşılaştırır. Veba salgınına çare bulmak için bir tünel kazan Ortaçağlılar, kendilerini günümüzün Yeni Zelanda'sında bulurlar. Film Ortaçağ insanının korkularına değinirken, Ortaçağın vebasıyla günümüzün AIDS'i ya da nükleer silahları arasında benzerlik kurar. Yönetmenin Hollywood'da çektiği *What Dreams May Come* (*Düşlerin Dönüşümü*, 1998) ise sinema hilelerinin ustalıklı kullanımıyla dikkati çekti.

Yeni Zelanda'nın yerli halkı Maorilerin, kültürün öbür alanlarında olduğu gibi sinemada da önemli bir konu başlığı oluşturduğu görülür. Örneğin Michael Black'in yönettiği *Pictures* (*Resimler*, 1981) ile Geoff Murphy'nin yönettiği *Utu* (1984) beyazların Maorilerle çatışmasını işleyen filmlerdir. Asi bir Maori'nin öyküsünü aktaran *Utu* görsel anlatım olarak *western* sinemasının etkilerini taşır. Yönetmenin Maorilere sevecen yaklaşımı, sömürgeciliğe karşı bir tutuma ulaşır. Maori kökenli kadın yönetmen Merata Mita ise *Mauri* (*Yaşam Gücü*, 1988) adlı filminde, deniz kıyısında bir evde yaşayan yaşlı bir Maori kadınının, hayaletlerle boğuşan ev sahibi erkeği günahlarından arındırmasını konu edinir. Aynı yönetmen daha önce de Maorilerin tarihi konusunda bir belgesel çekmişti (*Patu*, 1981). Yine Maori kökenli yönetmen Barry Barclay'in yönettiği *Ngatty* (1987) bir Maori topluluğuna karışan bir yabancının öyküsünü aktarırken, Maorilerin yaşam biçimini ve geleneklerini vurgular. Aynı yönetmen *Te Rua* (1991) adlı filminde de Maorilerin yaşam biçimi üzerine eğilir. Lee Tamahori'nin ilk filmi *Once Were Warriors* (*Bir Zamanlar Savaşçıydılar*, 1984) da bu alanın, en önemli ve yabancı ülkelerde de büyük ilgi gören örneğini oluşturur. Alan Duff'ın romanından uyarlanan ve toplumsal ve kültürel parçalanmanın kaçınılmazlığını vurgulayan film, Auckland'ta yaşayan dar ge-

lirli bir ailenin öyküsünü ele alır. Beş çocuklu ailenin erkeği, Maori kökenli karısını sürekli döver. Erkek çocukların polisle başları beladadır. Tecavüze uğrayan kız çocuk intihar eder. Anne çözümü, geleneksel biçimde yaşayan bir Maori topluluğuna sığınmakta bulur. (Film, Yeni Zelanda sinema tarihinin en yüksek getirisini sağladı.) Son yılların en önemli filmlerinden birini oluşturan, P. Jackson'ın yönettiği *Heavenly Creatures* (*Cennetin Yaratıkları*, 1994) gerçek bir olaydan yola çıkarak, Hollywood'a gitmeyi düşleyen iki genç kızın, düşlerini engellemeye kalkan annelerinden birini öldürmesini konu edinir. Film zaman zaman gerçeklikten kopan iki kızın dünyasını büyük bir ustalıkla aktarır. Yeni Zelanda sinemasının sorunu, iç pazarın yetersizliği nedeniyle dış dünyanın da ilgisini çekebilecek filmler üretmek zorunluğundan doğmaktadır. Yalnızca yedi filmin çekildiği 1999 yılında ülkedeki salon sayısı 315, yıllık seyirci sayısı ise 16,5 milyondu. Bu sayılar yerli üretimin sağlıklı bir biçimde gelişmesi için yeterli değildir. Yurtdışında da ilgi uyandırabilecek filmlerin yapım giderlerinin çok yüksek olması ise üretimi sınırlayan bir başka engeldir. Ama yine de, bu sinemanın (daha önce ele alınan) Jane Campion gibi bir yönetmen yetiştirmeyi başarmış olduğunu belirtmek gerekir.

Filipinler Sineması

On bir büyük ve yedi bin küçük adadan oluşan Filipinler, Magellan'ın buraya ayak basmasının (1521) ardından İspanyol egemenliği altına girdi. Yirminci yüzyılın başında ABD, adaları 20 milyon dolar karşılığında İspanya'dan satın aldı. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Japonya tarafından işgal edilen Filipinler savaştan sonra bağımsız bir cumhuriyet oldu (1946). Filipinler'de ilk sinema gösterisi 1 Ocak 1897'de Manila'da düzenlendi. Manila'daki Pertierra Salonu'nda Lumière Kardeşler'in filmleri gösterildi. Gösteriyi dokuz ay önce bir "fonograf" salonu açmış olan Pertierra adında bir İspanyol düzenlemişti. Liebman ve Peritz adında iki girişimci de, Ağustos ayında yine Manila'da Escolta adını taşıyan bir salonda sinematograf gösterisi düzenledi. Filipinler'deki İspanyol birliğinde görevli Antonio Ramos adında bir er ise Paris'ten getirttiği bir sinematografla 1898 yılında Manila sokaklarını görüntüledi (*Panorama de Manila* vb). Yerleşik ilk sinema salonunu 1900 yılında Walgrah adında bir İngiliz açtı. Grand Opera House da 1910 yılında vodvil gösterilerinin arasına sinema filmleri katmaya başladı. İlk kurmaca film ise Albert Yearsley'nin gerçekleştirdiği *El Fusiliamento de Dr. José Rizal* (*Dr. José Rizal'ın Kurşuna Dizilmesi*, 1910) adını taşır. Yirmi dakika uzunluğundaki film, halkı isyana teşvik ettiği gerekçesiyle 1896'da kurşuna dizilen ulusal kahraman Rizal'ın yaşam öyküsünü perdeye getirdi. Dr. Rizal'ın yaşam öyküsü aynı yıl Amerikalı Harry Brown'un yönettiği *La Vida de Rizal* (*Rizal'ın Yaşamı*, 1910) adlı filme de konu

oldu. (Ulusal kahraman Rizal, 1997 yılında Marilou Diaz-Abaya'nın *José Rizal* adlı filminin de konusu olacaktır.) Bu tarihten 1944 yılına dek Filipinler'de 350 dolayında film çekildiği biliniyor. Ne var ki bu filmlerden yalnızca üçü günümüze ulaşmıştır. Bu nedenle dönemin sineması konusunda bir değerlendirme yapabilmek çok zordur. Bilinen, Birinci Dünya Savaşı yıllarından başlayarak film dağıtımının Amerikan dağıtımcılarının elinde olduğu, yerli üretimin ise kültür düzeyi en düşük katmanları hedef aldığıdır. Bu nedenle film konularının seçiminde güldürüler ve şarkılı güldürüler öncelik kazanmıştır. 1912 yılında da filmlerin denetimi için bir sansür kurulu oluşturuldu. Kardeşi Jesus ile birlikte Malayan Motion Pictures Yapımevi'ni kuran (1917) José Nepomuceno, Filipin sinemasının kurucusu sayılır. J. Nepomuceno'nun yönettiği ilk film *Dalagang Bukid* (*Köy Kızı*, 1919) dünya sinema tarihinde benzerine rastlanmayan bir biçimde seyirciye sunuldu. Film, H. Ilagan'ın şarkılı oyunundan sinemaya uyarlanmıştı. Gösterim sırasında yönetmen filmi salonda bulunan oyunculara seslendirdi. Böylece sessiz film, konuşmalı ve şarkılı bir filme dönüşmüş oldu. Bu arada, sinema salonlarındaki gösterilerin hep gramofon, piyano ya da küçük bir orkestra eşliğinde yapıldığını belirtmek gerekir. İspanyol yönetimi yıllarında Filipinler'deki yaşama gerçekçi bir bakış getiren *Nodi Me Tangere* (1930) de J. Nepomuceno'nun yönettiği bir film oldu. Bu yönetmenin Filipin sinemasının kurucusu sayılmasında, sinemayı yalnızca bir seyirlik olarak ele almayıp, çok daha geniş kapsamlı bir kültür olgusu olarak değerlendirmesinin de payı vardır. Arkadaşlarıyla birlikte gittiği Hollywood'da sinema üzerine incelemeler yapan, filmlerde figüran olarak rol alan Vicente Salumbides, ülkesine döndükten sonra, ilk filmi *Miracle of Love*'ı (*Aşkın Mucizesi*, 1925) çekti. Filipinler'e Hollywood sinemasının kalıplarını getiren bu yönetmenin, filmlerinde paralel kurgu ve yakın plan gibi teknik yeniliklere yer verdiği biliniyor. Sesli sinema 1930 yılında Filipinler'e geldi. Amerikalı George P. Musser'ın yönettiği *Ang Aswang* (*Vampir*, 1932) ise ilk sesli film oldu. Bir Filipinli'nin yönettiği ilk sesli film de, José Nepomuceno'nun yönettiği *Punyal na Gito*'dur (*Altın Hançer*, 1933). Filmi ABD'den malzeme, Hollanda'dan de tekniker getirerek bir stüdyo kuran George Harris ile Eddie Tait üretmişti. Bu filmi izleyen, Manuel Silos'un *Mag-inang Mahirap* (1934); J. Nepomuceno'nun *Diwata ng Karagatan* (1935); yine aynı yönetmenin *Ang Maya* (1938) gibi filmleri yıldız sisteminin temellerini attı. Mary Walter, Nora Linda, Maggie Calloway, Gregorio Fernandez gibi ilk yıldızlar ortaya çıktı. Carlos Van Der Tolosa'nın yönettiği ve şarkıcı olmak isteyen genç bir köylü kızın öyküsünü ele alan *Gilliw Ko* (1939) İkinci Dünya Savaşı öncesinin en iyi filmi sayılır. Savaş sırasında ülkenin Japonlar tarafından işgali üretimin de durması sonucunu getirdi. Sinemacılar tiyatro alanında çalışmaya başladı. Japonların kurduğu bir stüdyoda Yutaka Abe'nin çektiği *The Dawn to Freedom* (*Özgürlüğün Şafağı*, 1944) propaganda içerikli bir film oldu. Savaş sonrasının ilk filmi ise Gerardo de Leon'un

(1913-1981) yönettiği, kırsal kesim konulu *Tai Long Maria*'dır (1944). Savaş sonrasında sinema beklenmedik bir canlılığa kavuştu. 1946 yılında yalnızca iki film üretilmesine karşılık, bu sayının ertesi yıl 24'e yükseldiği görüldü. Gerardo de Leon'un, bir askerin evine dönüşünü konu edinen filmi *So Long America* (*Hoşçakal Amerika*, 1946) ile Manuel Silos'un yeni cumhuriyetin kuruluşunu konu edinen filmi *Victory Joe* (*Muzaffer Joe*, 1946) bu canlanmayı başlatan örnekler oldu. Şarkılı güldürüler, serüven filmleri, konusunu tarihten, kutsal metinlerden ya da çizgi romanlardan alan filmler çevrilse de, seyirci en büyük ilgiyi melodrama gösterdi. Tarihsel konulara öncelik tanıyan filmleri nedeniyle Filipinler'in Cecil B. De Mille'i olarak tanınan yapımcı Manuel Conde'nin yaptırdığı ve başrolü oynadığı *Gengiz Khan* (*Cengiz Han*, 1952) ise Venedik Film Festivali'ne katılan ilk Filipin filmi oldu. Lou Salvador'un yönettiği film, dramatik yapısı yetersiz olsa da, görsel çarpıcılığıyla geniş kitlelere yönelik bir sinemanın başarılı bir örneğini oluşturdu. Susana C. de Guzman'ın yönettiği *Teniente Carlos Blanca* (*Teğmen Carlos Blanca*, 1952) ile Lamberto Avellana'nın yönettiği *Anak Dalita* (1956) ise savaşın getirdiği yıkımı ele alan filmler oldu. *Anak Dalita*'da Kore Savaşı'ndan dönen bir erin öyküsünü anlatan Lamberto Avellana, *Badjao*'da (*Deniz Çingeneleri*, 1957) Çingene göçerlerin yaşamlarına eğildi. Yukarıda sözü edilen Gerardo de Leon bir gerilim filmi olan *48 Oras*'tan (*48 Saat*, 1950) sonra *western* sinemasının kalıplarına uygun *Ifugao*'yu (1955) çekti. Singapur Asya Filmleri Festivali'nde en iyi film ödülünü alan *Ifugao*'nun ardından ağdalı bir melodram yönetti: *Huwan Moakong Limutin* (1961). Dr. Rizal'in bir yazısından uyarlanan *El Filibusterismo* (1962) ise sömürgeciliğe karşı çıkışı konu edindi.

Filipinler sineması 1960'larda ekonomik bir darboğaza girdi. Kimi stüdyolar kapanmak zorunda kaldı. Bu arada Amerikalı yönetmen ve yapımcı Roger Corman, Filipinler'de bir dizi film çekilmesini sağladı. Korku, serüven ve savaş ağırlıklı bu filmler Eddie Romero, Gerardo de Leon gibi yönetmenlere çektirildi. Corman için yirmiye yakın film yöneten Eddie Romero, bir delikanlının kimlik arayışını ele alan *Ganito Kami Noon Paano Kayo Ngaynon?* (*Dün Böyleydik Bugün Nasılız?*, 1957) ile önemli bir filme imza attı. Bu arada Japon ve Çin filmlerinden esinlenen aşırı bir şiddet eğilimiyle, pornografinin sınırlarını zorlayan bir erotizmin sinemaya egemen olmaya başladığı görüldü. "Bomba" adı verilen pornografik filmler kamu oyunda da tepki uyandırınca, bu filmleri gösteren sinemaların önünde gösteriler düzenlendi. Bunun üzerine Ferdinand E. Marcos'un diktatörlük yönetimi 1972'de daha sert bir sansür uygulaması getirdi. Bu yıllarda Ishmael Bernal ve Lino Brocka gibi iki önemli yönetmenin sinemaya katıldığı görüldü.

Filmleri sık sık sansür engeline takılan **Ishmael Bernal** (1938-1996) daha çok büyük kente eğilen filmler çekti. *Pagdating Sa dulo* (*Tepeye Ulaşmak*, 1971) ile başladığı yönetmenlikte *Manila by Night* (*Manila Geceleri*, 1980) ile en

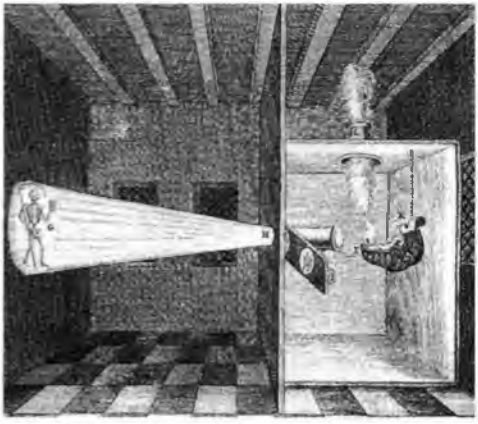
önemli çalışmasını yaptı. Büyük kentin gece yaşamına eleştirel bir bakış getiren film sansürün baskısıyla yeniden kurgulanarak yumuşatıldıysa da, kısa sürede gösterimden kalktı. Yok olmak üzere olan bir balıkçı köyünü, kadın kahramanları öne çıkararak veren *Nunal Sa Tubig* (*Bir Su Damlası*, 1976) ise eleştiri oklarını kırsal kesime yöneltti. Yönetmenin *Dalawang Pugad Dalawang Ibong*'tan (*İki Yuva İki Kuş*, 1977) sonra çektiği *Himala* (*Mucize*, 1982) ise her hastalığı iyi ettiğini öne süren bir üfürükçünün öyküsünden yola çıkarak dinsel bağnazlığı gündeme getirdi. Film, kalabalık sahnelerin yönetimindeki ustalığıyla da dikkati çekti.

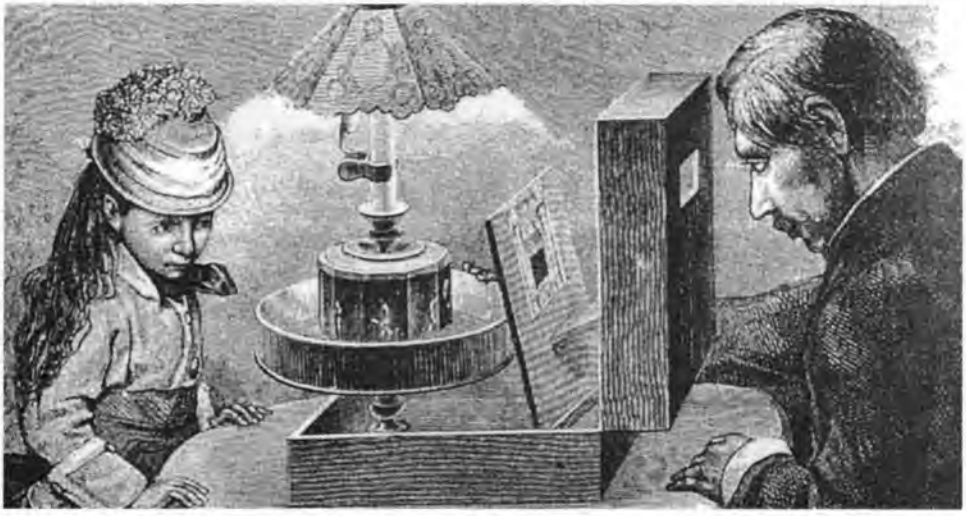
Lino (Ortiz) **Brocka** (1940-1991) İngiliz edebiyatı okuduktan sonra Mormon dinini benimseyip, iki yıl süreyle Hawai takımadalarının Molokai Adası'nda, misyoner olarak cüzamlılara yardım etti. Ülkesine döndükten sonra Philippine Educational Theatre Association'ın genel sanat yönetmeni oldu. Jean Paul Sartre ve Tennessee Williams gibi yazarlardan oyunlar sahneye koydu. Televizyon programları yaptı. İlk filmi *Wanted a Perfect Mother* (*Kusursuz Bir Anne Aranıyor*, 1970) olağanüstü bir ilgi gördü. Bu ilginin temelinde, hiç kuşkusuz filmin o yılların çok okunan fotoroman ve çizgi roman kalıplarına uygun olmasının da payı vardı. Geçkin bir oyuncu kadınla oğlu arasındaki ilişkiyi ele alan *Stardoom* (*Kötü Yıldız*, 1971) da ağdalı sayılabilecek bir melodramdı. Geniş kitlelerin ilgisini çeken filmler aracılığıyla Marcos rejiminin kültür politikalarına karşı çıkmayı amaçlayan yönetmen, "muhalif" kimliğinin bedelini zaman zaman cezaevine girerek ödedi. *Tinimbang ka ngunit kulang* (*Tartıldınız Hafif Geldiniz*, 1974) yönetmenin sanat yaşamında bir dönüm noktası oluşturur. Cüzamlı bir erkekle budala bir köylü kız arasındaki gönül ilişkisini konu edinen film, Katolik dünyasının ikiyüzlülüğünü vurgulayan yürekli bir çalışmadır. *Maynila Sa Kuko ng Livanag* (*Manila Işıklar Altında*, 1975) büyük kentin kırsal kökenlileri orospuluğa ve şiddete zorlayan koşullarını gerçekçi bir yaklaşımla perdeye getirdi. Filmin sevgilisini bulmak için Manila sokaklarını tarayan erkek kahramanı, uğradığı haksızlıklara karşı hep birlikte direnmek gerektiğini, ne yazık ki anlayamaz. Cannes Film Festivali'ne katılan *Insiang* (1976) ve *Jaguar* (*Alaca Kaplan*, 1979) Lino Brocka'nın uluslararası alanda da ünlenmesini sağladı. *Insiang* ve *Alaca Kaplan* lanetli bir aşk ve intikam öyküsünü bir polis filmi ortamında verirken, *Angela Markada* (*Damgalı Melek*, 1980) bir genç kızın kendisine tecavüz ettikten sonra vücuduna adlarını dövdüren iki saldırgandan nasıl öç aldığını aktardı. Yine Cannes Film Festivali'ne katılan *Bayan Ko* (*Memleketim*, 1984) bir matbaa işçisinin, işverenden borç alabilmek için sendikaya girmeme sözü vermesini konu edinir. Brocka'nın son filmlerinden *Ora Pro Nobis* (*Özgürlük Savaşçıları*, 1989) Marcos sonrası Filipinler'ine eğilir. Cezaevinden çıkan bir rahibin, ülkede hiçbir şeyin değişmemiş olduğunu görünce, gerilla hareketine katılmasını anlatır. Her türlü baskıya karşı çıkan, filmlerinde ezilmiş küçük insanların öykülerini anlatan Brocka'nın popü-

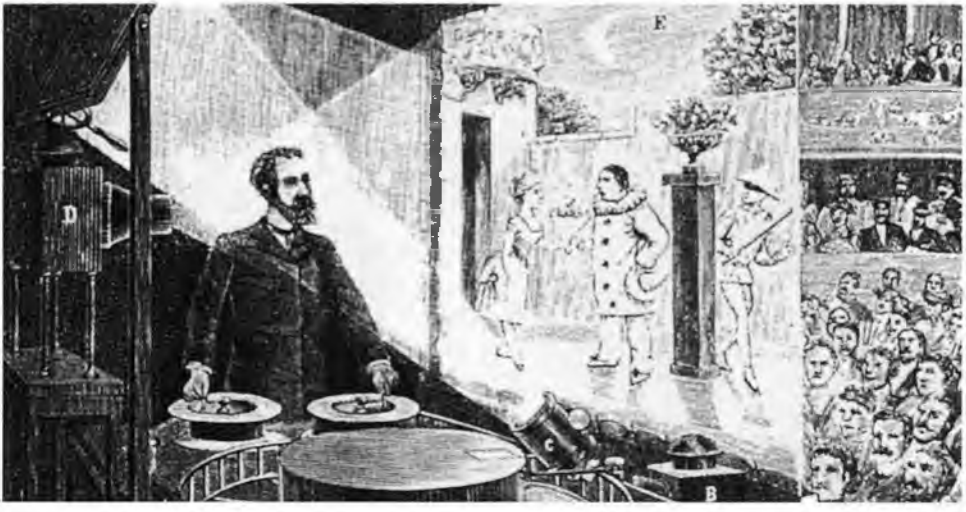
list ama duyarlıklı sinemasının, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden, İspanyol melodramlarından ve Hollywood'un gangster filmlerinden beslendiği görülür. Filmlerinin ezik insanları, sömürüye, baskıya ve şiddete boyun eğmeyi denerler ama sonunda öfkeyle başkaldırırlar. Manila'nın kenar mahallelerinde yaşayanlar için, bu büyük kent bozuk düzenin çelişkilerinin simgesidir. Yetmiş dolayında film çeken ve bir filmin tamamlanmasını üç haftaya sığdırdığı bilinen Brocka'nın sinemasıyla Fassbinder'in sineması arasında bağlantı kuranlar vardır. Brocka, dindar kimliğiyle sosyalizmi bağdaştırması nedeniyle de, Pasolini ile karşılaştırılır. Kuşkulu bir trafik kazasında ölen Lino Brocka'nın ülkesinin sinemasındaki yerinin, Yılmaz Güney'in Türk sinemasındaki yerini çağrıştırdığını söylemek de yerinde bir değerlendirmedir. Christian Blackwood'un çektiği *Signed: Lino Brocka* (*İmza: Lino Brocka*, 1987) adlı belgeselde Brocka, sinemanın işlevinin yoksulluğu ve baskıyı vurgulayarak, halkın içinde bulunduğu koşulların nedenlerini anlamasını sağlamak olduğunu vurgular. (Bu belgesel Berlin Film Festivali'nde Barış Ödülü aldı.)

Son dönem Filipinler sinemasında ticari kaygıların daha ağır bastığı görülmektedir. O kadar ki, bir yapımevi (Regal Film) yapım giderlerini düşürmek için bir haftada film çekmeyi öngören "*pito-pito*" (yedi-yedi) adını verdiği bir program uygulamakta ve kimi kez olumlu sayılabilecek sonuçlar almaktadır. (Örneğin Rico Ilarde'nin *El Kapitan / Reis*, 1997.) Ama yine de özgün çalışmalar yapmayı deneyen yönetmenlerle karşılaşılmaktadır. Örneğin Mike de Leon'un *Itim* (*Karanlık*, 1976) adlı filmi, bir polis filmi ortamında kör inançlara ve Katolikliğin günah kavramlarına değinir. Yönetmenin *Kung Mahgarapkat Magising*'den (*Rüya Görüp de Uyanınca*, 1977) sonra çektiği *Batch 81* (*81 Topluluğu*, 1981) ise iki öğrenci arasında gelişen dostluk ilişkisinin nasıl olumsuz bir çizgiye dönüştüğünü anlatır. Kidlat Tahimik, Amerika düşünü eleştiren ve Berlin Film Festivali'nde eleştirmenler ödülünü kazanan filmi *Mababangong Bangungot* (*Kokulu Kâbus*, 1977) ile ilgi toplarken, Siguion Reyna melodrama ağırlık tanıyan çalışmalarıyla (*Ang Lalaki Sa Buhay ni Selya*, 1997) dikkati çeker. Marilou Diaz-Abaya'nın, ülkenin bağımsızlığa kavuşmasının yüzüncü yıldönümü nedeniyle çektiği ve yukarıda değinilen filmi *José Rizal* ise ülkenin en pahalı filmi oldu. Çelişkilerin kol gezdiği bir ülke olan Filipinler'de, sinemanın ulusal bir kimlik kazanması yeni yeteneklerin ortaya çıkmasına bağlıdır.









(Üstte solda) Paris'te gölge oyunları gösteren Chat Noir Tiyatrosunun perde arkası.
(Üstte sağda) Athanasius Kircher'in *Ars Magna Lucis et Umbrae* adlı kitabından bir büyülü fener çizimi.
(Ortada) Emile Reynaud'nun bulduğu "praksinoskop'. *(Altta)* Emile Reynaud'nun "optik tiyatrosu".



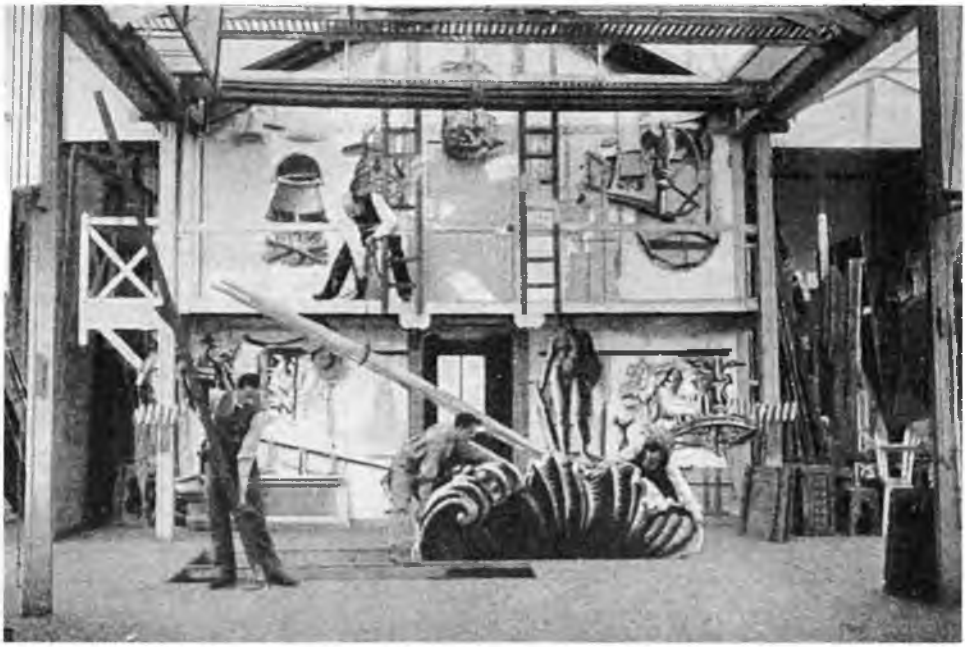
Lumière Kardeşler'in filmlerinden görüntüler.







(Üstte solda) Lumière Kardeşler'in sinematograf gösterilerinin ilanı.
(Üstte sağda) Charles ve Émile Pathé Kardeşler'i, firmalarının simgesi bir horozla birlikte gösteren afiş.
(Altta) Lumière Kardeşler'in *L'Arroseur Arrosé* (*Kendini Sulayan Sulayıcı*) filminden.

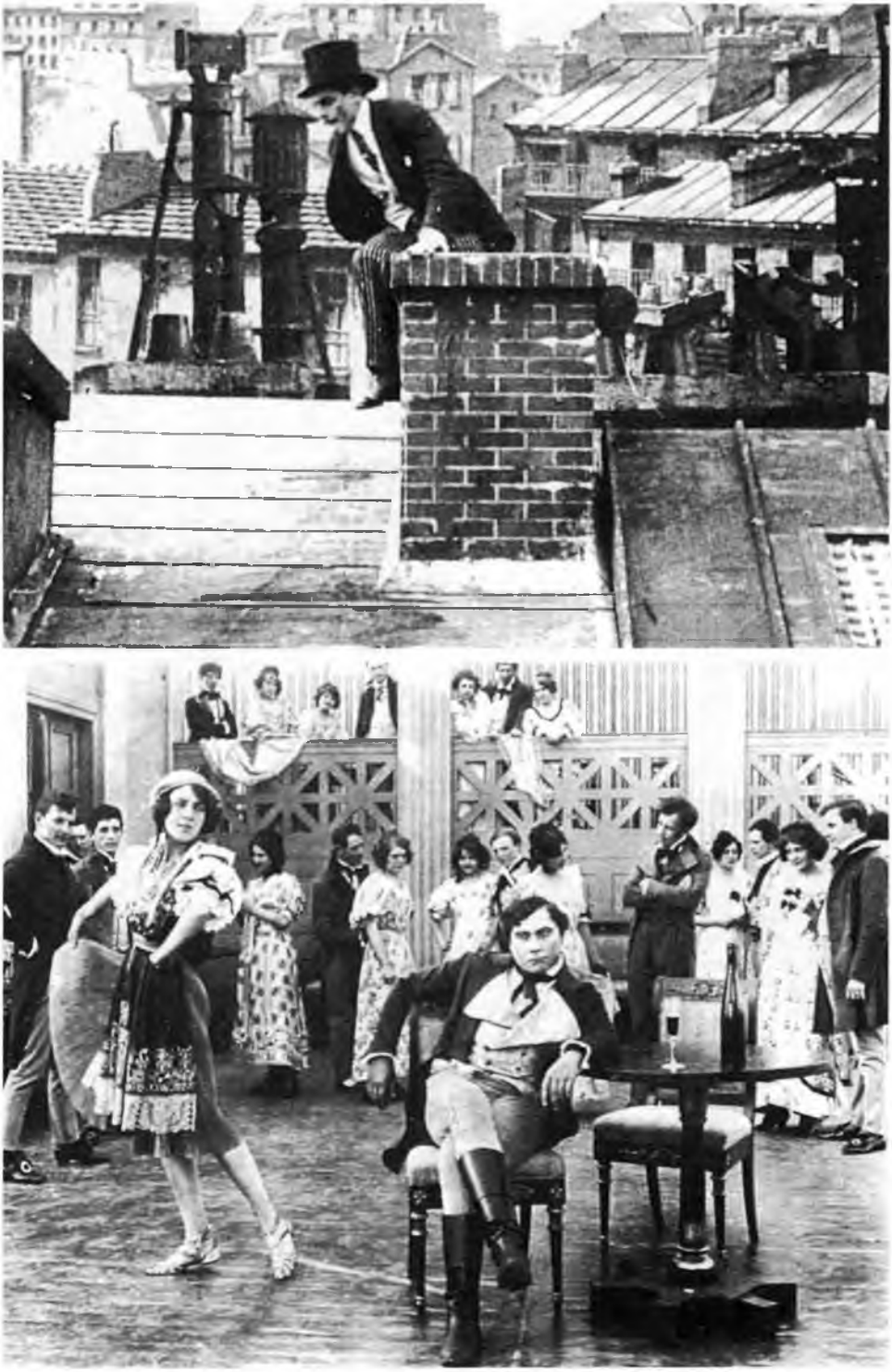




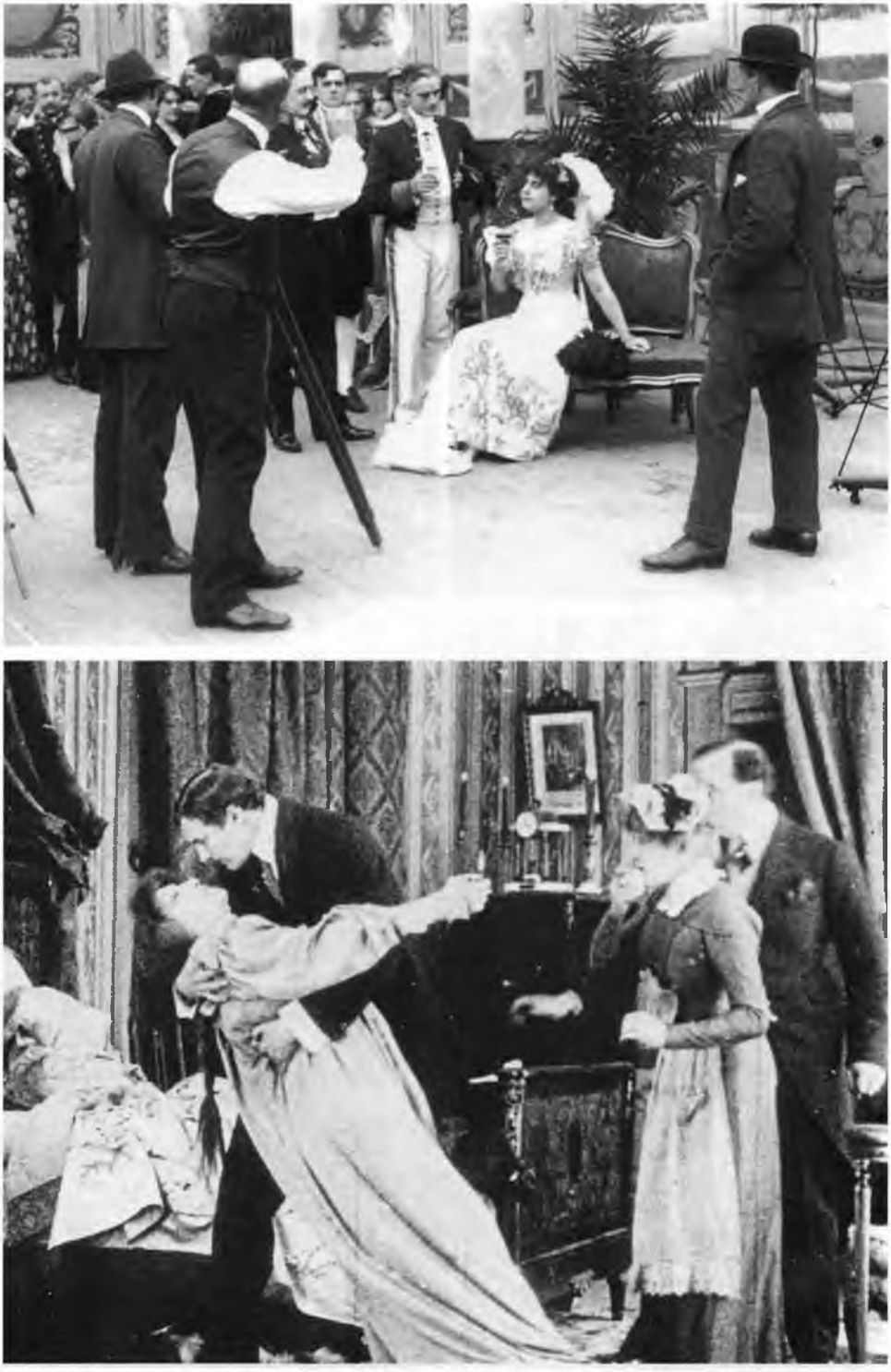
(Üstte) Georges Méliès'nin Montreuil'deki stüdyosu (1902).
(Altta) Georges Méliès'nin *L'Homme à la Tête de Caoutchouc* (*Kauçuk Başlı Adam*, 1902) filminden.



(Üstte) Georges Méliès'nin *Détresse et Charité* (*Yoksulluk ve Sadaka*) filminden.
(Altta) Georges Méliès'nin *Le Voyage à Travers l'Impossible* (*Olanaksıza Doğru Seyahat*, 1902) filminden.



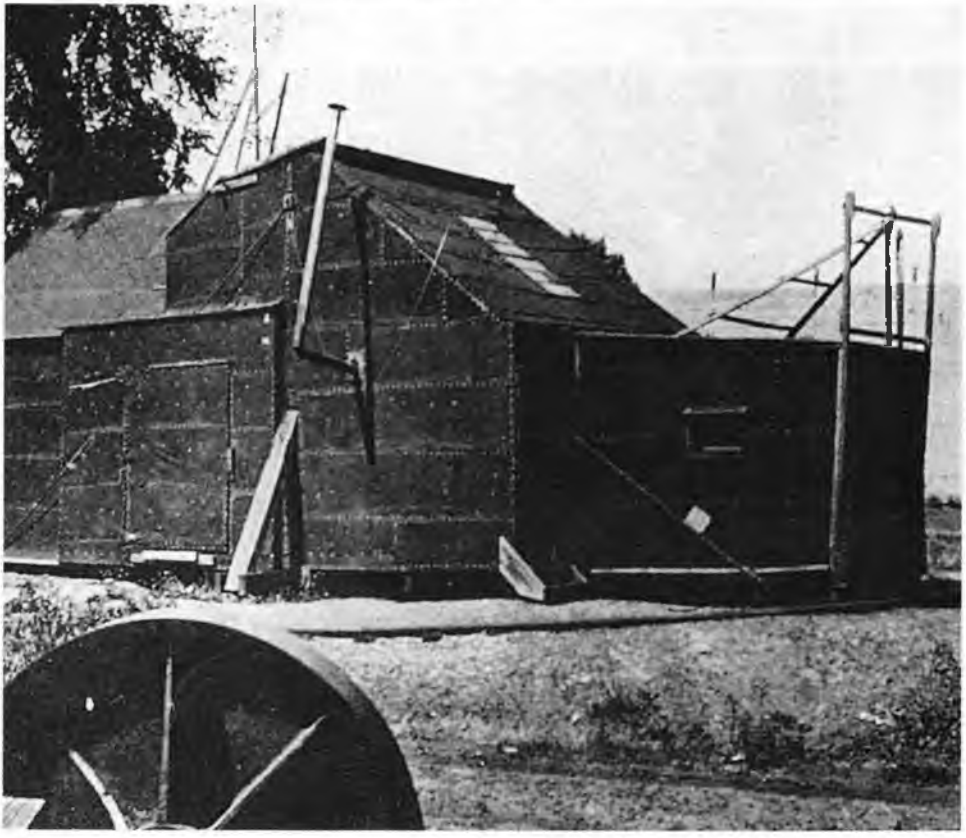
(Üstte) Sinema tarihinin ilk güldürü oyuncusu Max Linder, Charles Chaplin ile René Clair'in öncüsü sayılır.
(Altta) Paul Vegener ile Lyda Salmonova, Alman Sinemasının ilk önemli filmi *Der Student von Prag*'da (*Praglı Öğrenci*).



(Üstte) 1910'lu yıllarda, Danimarkalı yönetmen August Blom (gömlekli) bir filmin çekim hazırlığı sırasında. *(Altta)* Fransız tiyatrosunun ünlü oyuncusu Sarah Bernhardt, 1911 yılında çevirdiği *La Dame aux Camelias*'da (*Kamelyalı Kadın*).



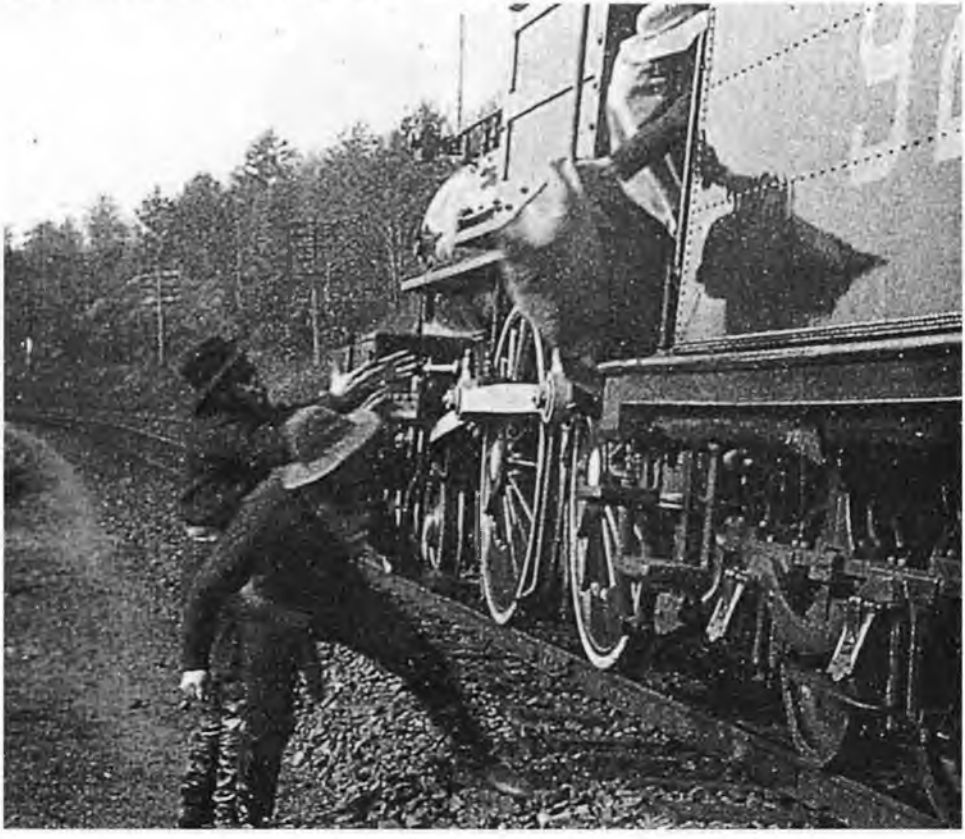




(Üstte solda) Edison stüdyosunda. *(Üstte sağda)* 1905 yılı Kasım ayında, Pittsburgh'da açılan ilk Nickelodeon. *(Altta)* Edison'un 1892 yılında West Orange'da yaptırdığı, Black Maria (Kara Maria) adını taşıyan ilk stüdyosu.







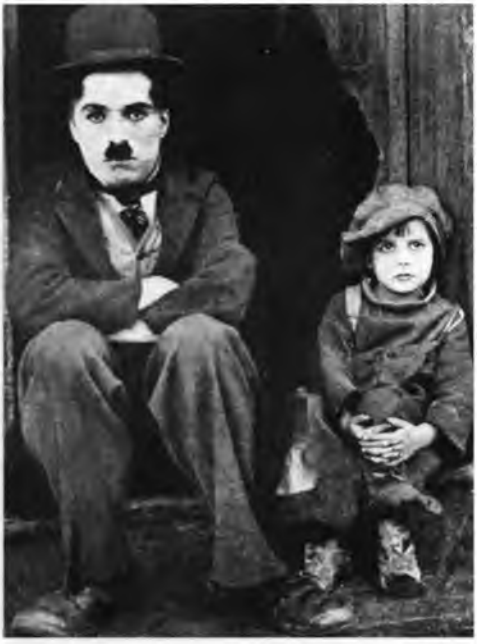
Edwin S. Porter'ın *The Great Train Robbery* (*Büyük Tren Soygunu*) filminden görüntüler.





(Üstte) Amerikan güldürüsünün kurucusu Mack Sennett'in filmlerinde sık sık kullandığı Keystone Cops (Keystone Polisleri). *(Altta)* Charles Chaplin ile Edna Purviance, Chaplin'in ilk filmlerinden *Work*'ta (*İş*).







(Üstte solda) Charles Chaplin ve Virginia Cherrill *City Lights*'ta (*Şehir Işıkları*).
(Üstte sağda) Charles Chaplin ve Jackie Coogan *The Kid*'de (*Yumurcak*).
Altta) Charles Chaplin *The Gold Rush*'ta (*Altına Hücum*).







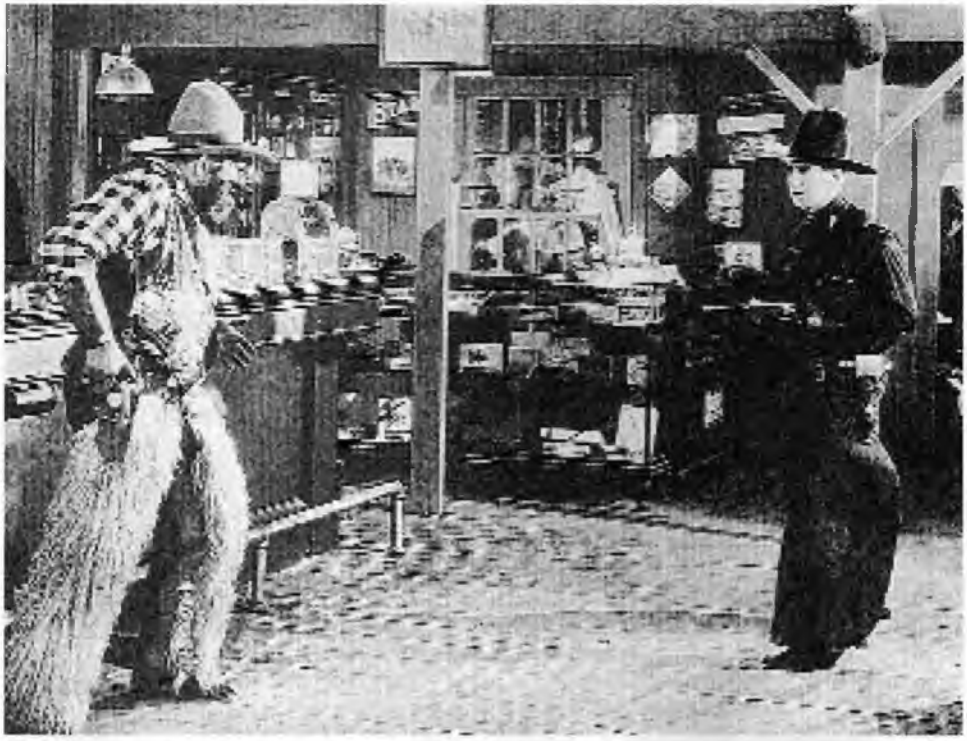
(Üstte solda) Stan Laurel ve Oliver Hardy. *(Üstte sağda)* Harold Lloyd.
(Altta) Amerikan güldürüsünün önemli oyuncularından Buster Keaton.







(Üstte solda) Lilian ve Dorothy Gish Kardeşler, D. W. Griffith'in yönettiği *Orphans of The Storm*'da (*İki Yetime*). *(Üstte sağda)* D. W. Griffith (oturan) bir film çekimi sırasında. *(Altta)* Türkiye'de *Üç Ahbap Çavuşlar* olarak ünlenen Marx Brothers (Soldan sağa: Groucho Marx, Harpo Marx ve Chico Marx).





(Üstte) Amerikan sinemasına özgü bir tür olan "kovboy sinemasının" en önemli ögelerinden birini "bar" oluşturur. *(Altta)* Douglas Fairbanks, Fred Niblo'nun yönettiği *The Three Musketeers*'de (*Üç Silahşörler*) D'Artagnan rolünde.







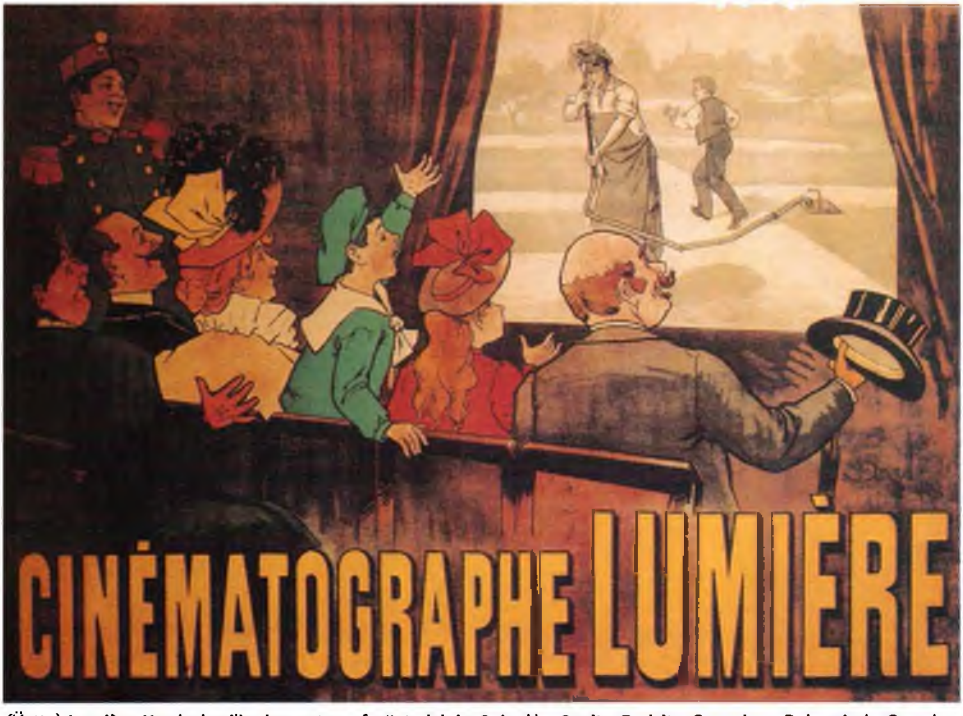
(Üstte solda) Greta Garbo ve Nils Asther, Sidney Franklin'in yönettiği *Wild Orchids*'te (*Vahşi Orkideler*). *(Üstte sağda)* Douglas Fairbanks ile Mary Pickford, Sam Taylor'ın yönettiği, Shakespeare uyarlaması *The Taming of The Shrew*'da (*Hırçın Kız*). *(Altta)* Edward G. Robinson *The Little Caesar* (*Küçük Sezar*) filminde.





(Üstte) Fred Niblo'nun yönettiği *Ben Hur*'da Carmen Nyers ve Ramon Novarro.
(Altta) Rudolph Valentino, son filmi *The Son of The Sheik*'de (*Şeyhin Oğlu*) Vilma Banky ile.





(Üstte) Lumière Kardeşler ilk sinematograf gösterisini 28 Aralık 1895'te Paris'te Capucines Bulvarı'nda Grand Caffé'de yaptılar.
(Altta) Perdede, Lumière Kardeşler'in *Kendini Sulayan Sulayıcı* filmine yer veren bir sinematograf ilanı.



Cecil B. De Mille'in Jan Dark'ın yaşamını konu edinen *Joan The Woman* (*Joan Kadın*) filminin afişi.



Georges Méliès'nin *A La Conquête du Pôle* (*Kutbun Fethi*) filminin afişi.



D. W. Griffith'in *Intolerance* (*Hoşgörüsüzlük*) filminin afişi.



D. W. Griffith'in *The Birth of a Nation* (*Bir Ulusun Doğuşu*) filminin afişi.



Clarence Brown'ın yönettiği *The Flesh and The Devil* (*Beden ve Şeytan*) filminin afişi.



Rudolph Valentino'nun son filmi *The Son of The Sheik*'in (*Şeyhin Oğlu*) afişi.



James Cruze'un yönettiği *The Covered Wagon*'ın (*Batı Kervanı*) afişi.



Cecil B. De Mille'in yönettiği *The Ten Commandments*'ın (*On Emir*) afişi.



Luchino Visconti'nin *La Terra Trema* (*Yer Sarsılıyor*) filminin afişi.



Jean Renoir'ın *La Grande Illusion* (*Büyük Yanılsama*) filminin afişi.



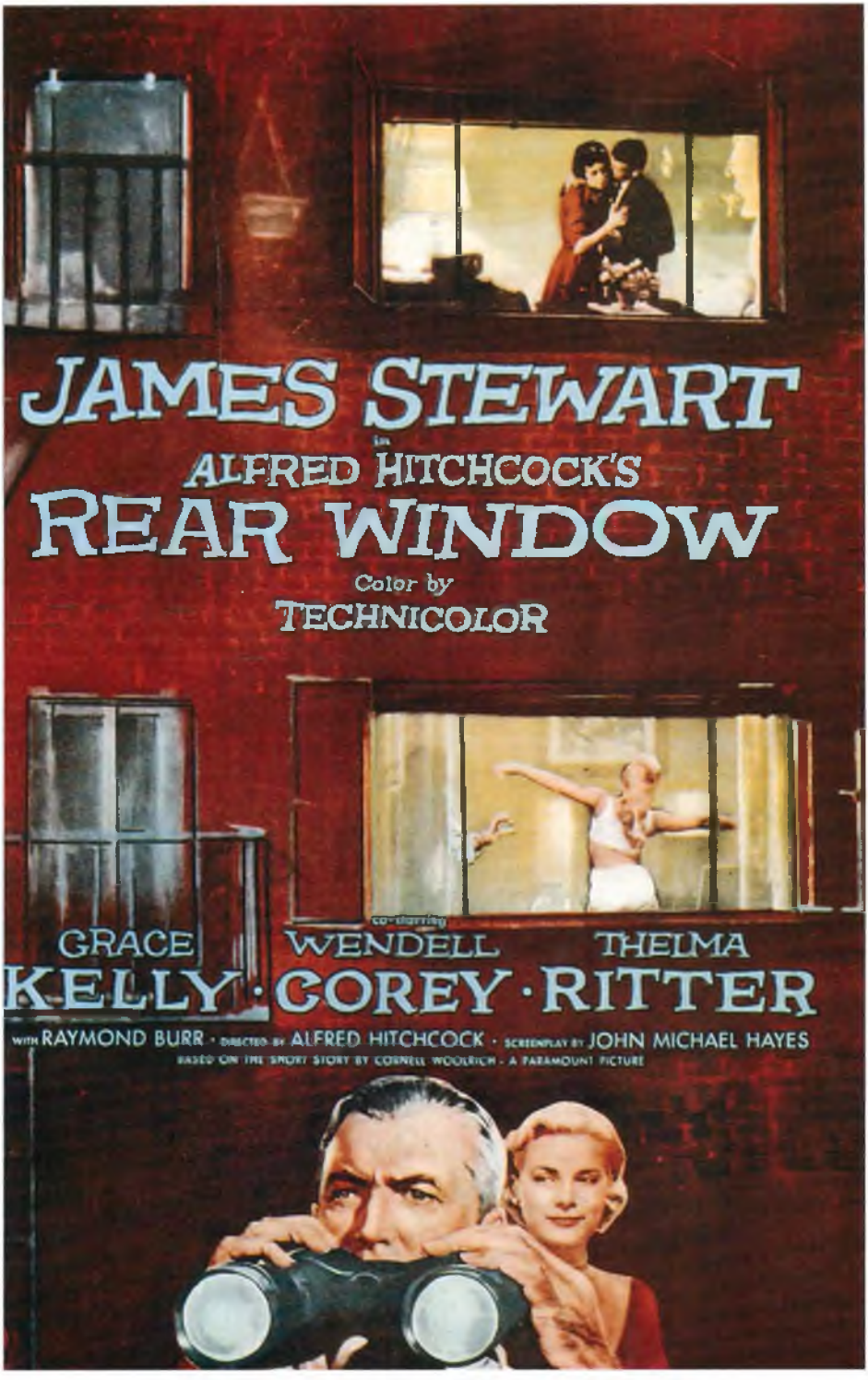
Victor Fleming'in yönettiği *Gone With The Wind*'ın (*Rüzgâr Gibi Geçti*) afişi.



John Ford'un, John Steinbeck'ten uyarladığı *The Grapes of Wrath*'in (*Gazap Üzümleri*) afişi.



Charles Chaplin'in *Monsieur Verdoux* filminin afişi.



Alfred Hitchcock'un *Rear Window* (*Arka Pencere*) filminin afişi.



Martin Scorsese'nin *Taxi Driver* (*Taksi Şöförü*) filminin afişi.





(Üstte) Cyd Charisse ve Gene Kelly, Stanley Donen'in yönettiği *Singin'in The Rain* (*Yağmur Altında*) filminde.
(Altta) Marilyn Monroe, Jean Negulesco'nun yönettiği *How to Marry a Millionaire* (*Milyoner Avcıları*) filminde.







(Üstte) Roberto Cobo ve Estel Inda, Luis Buñuel'in yönettiği *Los Olvidados* (*Unutulmuşlar*) filminde. *(Altta solda)* Clark Gable ve Vivien Leigh, Victor Fleming'in yönettiği *Gone With The Wind* (*Rüzgâr Gibi Geçti*) filminde. *(Altta sağda)* Rita Hayworth ve Orson Welles, Orson Welles'in yönettiği *The Lady From Shanghai* (*Şanghaylı Kadın*) filminde.







(Üstte) James Stewart, Cary Grant ve Katharine Hepburn, George Cukor'un yönettiği *The Philadelphia Story* (*Filadelfia Hikâyesi*) filminde.
(Altta solda) Marilyn Monroe ve Tom Ewell, Billy Wilder'in yönettiği *The Seven Year Itch* (*Yaz Bekârı*) filminde.
(Altta sağda) Orson Welles, kendisinin yönettiği *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*) filminde.





(Üstte) Jeanne Moreau, Joseph Losey'nin yönettiği *Eva* (*Aldatan Kadın*) filminde.
(Altta) Anne Baxter, Bette Davis, Celeste Holm ve George Sanders, Joseph L. Mankiewicz'in yönettiği *All About Eve* (*Perde Açılıyor*) filminde.





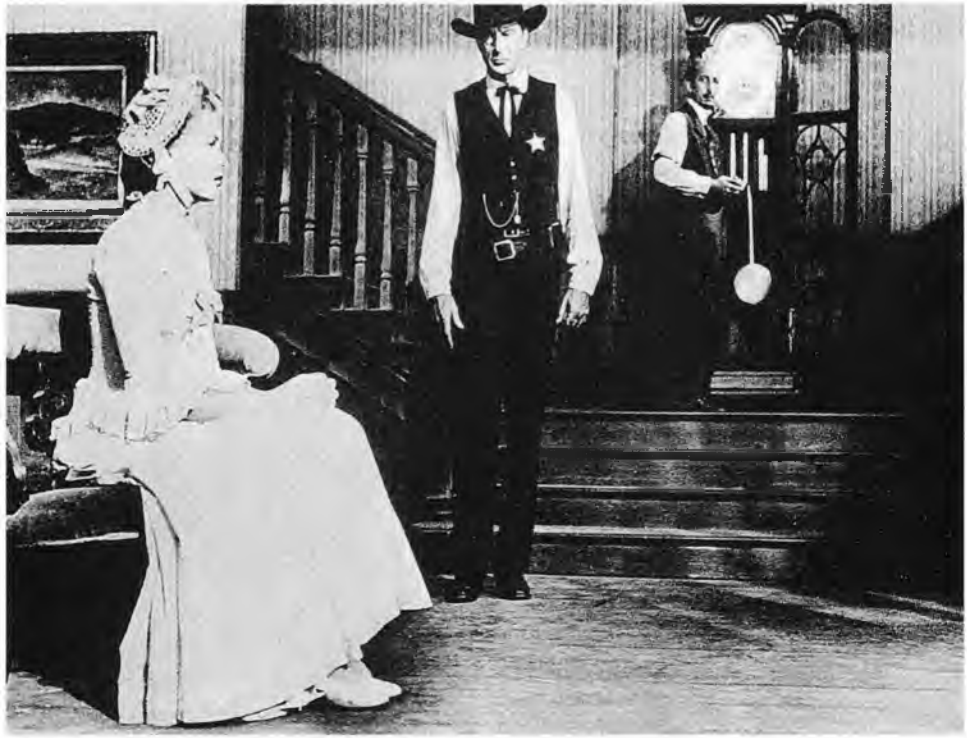
(Üstte) Robert Preston, Gary Cooper ve Ray Milland, William Wellman'ın yönettiği *Beau Geste* (*Gönüllü Kahramanlar*) filminde. *(Altta)* Elia Kazan, *Baby Doll*'un (*Taş Bebek*) çekimi sırasında, görüntü yönetmeni Boris Kaufman ve başrol oyuncuları Carrol Baker ve Karl Malden ile birlikte.



(Üstte) Tod Browning'in yönettiği *Freaks* (*Ucubeler*) filminden. *(Altta)* Boris Karloff, James Whale'in yönettiği *The Bride of Frankenstein* (*Frankenstein'ın Nişanlısı*) filminde.







(Üstte solda) Peter Lorre ve Humphrey Bogart, John Huston'un yönettiği *The Maltese Falcon* (*Malta Şahini*) filminde. *(Üstte sağda)* Yönetmen Alfred Hitchcock, *The Rear Window* (*Arka Pencere*) filminin çekimi sırasında Grace Kelly ile birlikte. *(Altta)* Grace Kelly ve Gary Cooper, Fred Zinnemann'ın yönettiği *High Noon* (*Kahraman Şerif*) filminde.



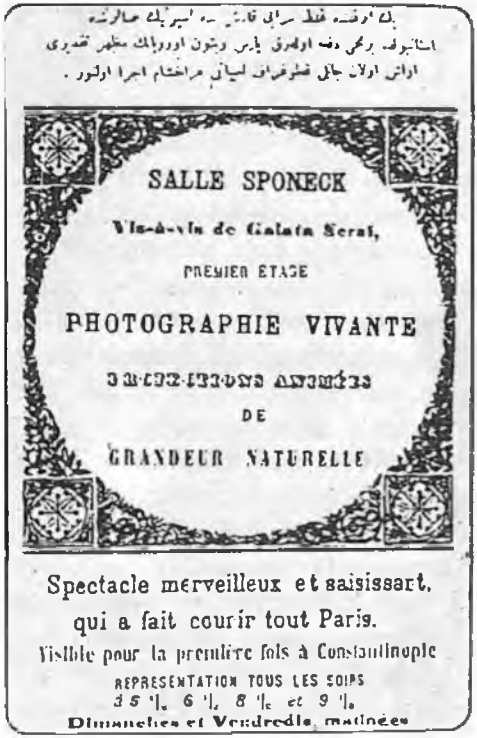




(Üstte) Humphrey Bogart, Claude Rains, Paul Henreid ve Ingrid Bergman, Michael Curtiz'in yönettiği *Casablanca* (*Kazablanka*) filminde. *(Altta solda)* Gary Cooper ve Burt Lancaster, Robert Aldrich'in yönettiği *Vera Cruz* (*İstiklal Kahramanları*) filminde. *(Altta sağda)* Lana Turner, Tay Garnett'in yönettiği *The Postman Always Rings Twice* (*Postacı Kapıyı İki Kez Çalar*) filminde.



Ayastefanos'taki (Yeşilköy) Rus anıtı.









(Üstte solda) İstanbul'da Sponeck Salonunda yapılan sinematograf gösterilerinin ilanı. *(Üstte sağda)* Beyoğlu'ndaki Şark (Orientaux) Sinemalarının ilanı. *(Altta solda)* Karagöz ile Hacivat'ı kinetoskop izlerken gösteren bir çizim. *(Altta sağda)* Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*.



Muhsin Ertuğrul, görüntü yönetmeni Cezmi Ar ile birlikte.





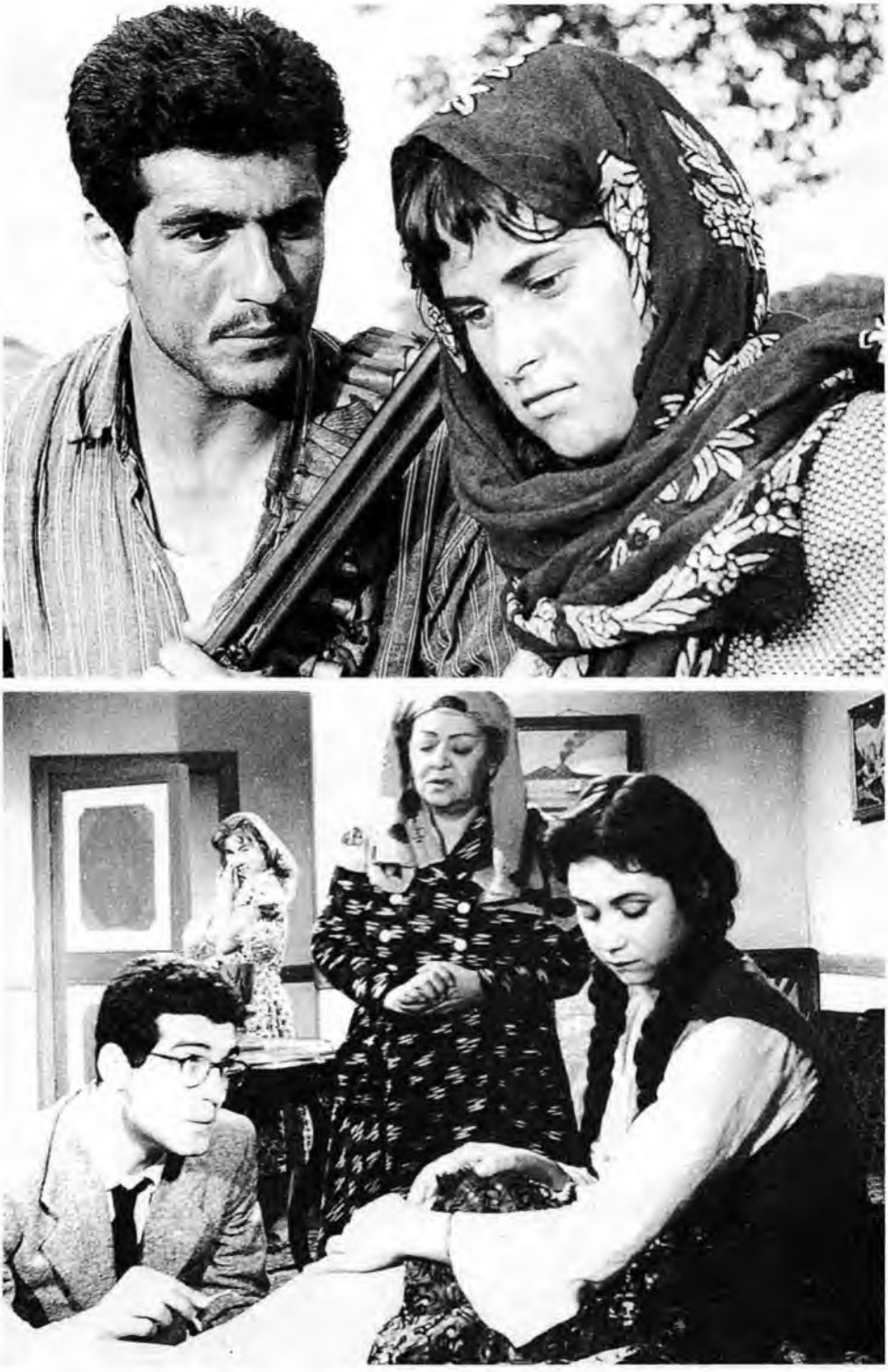
(Üstte) Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Aysel Bataklı Damın Kızı*'nda Cahide Sonku ve Talat Artemel.
(Altta) Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Kahveci Güzeli*'nde Nezihe Becerikli ve Talat Artemel.



(Üstte) Vedat Ar'ın yönettiği *Üçüncü Selim'in Gözdesi*'nde Perihan Altındağ ve Münir Nurettin Selçuk.
(Altta) Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Şehvet Kurbanı*'nda Cahide Sonku ve Muhsin Ertuğrul.



Lütfi Akad'ın yönettiği *Kanun Namına*'da Gülistan Güzey ve Ayhan Işık.



(Üstte) Lütfi Akad'ın yönettiği *Beyaz Mendil*'de Ruth Elizabeth ve Fikret Hakan.
(Altta) Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Gelinin Muradı*'nda Pervin Par ve Fikret Hakan.



(Üstte) Nejat Saydam'ın yönettiği *Kalpaklılar*'da Sadri Alışık.
(Altta) Memduh Ün'ün yönettiği *Üç Arkadaş*'ta Salih Tozan, Semih Sezerli ve Fikret Hakan.



(Üstte) Memduh Ün'ün yönettiği *Kırık Çanaklar*'da Salih Tozan ve Rüya Gümüşata.
(Altta) Halit Refiğ'in yönettiği *Harem'de Dört Kadın*'da Nilüfer Aydan, Devlet Devrim, Ayfer Feray ve Pervin Par.





(Üstte) Duygu Sağıroğlu'nun yönettiği *Bitmeyen Yol*'da Tuncel Kurtiz, Fikret Hakan, Erol Taş ve Aydemir Akbaş. *(Altta)* Zafer Davudoğlu'nun yönettiği *Beş Şeker Kız*'da Sevil Candan, Sevda Ferdağ, Fatma Girik, Leyla Sayar ve Selma Güneri.





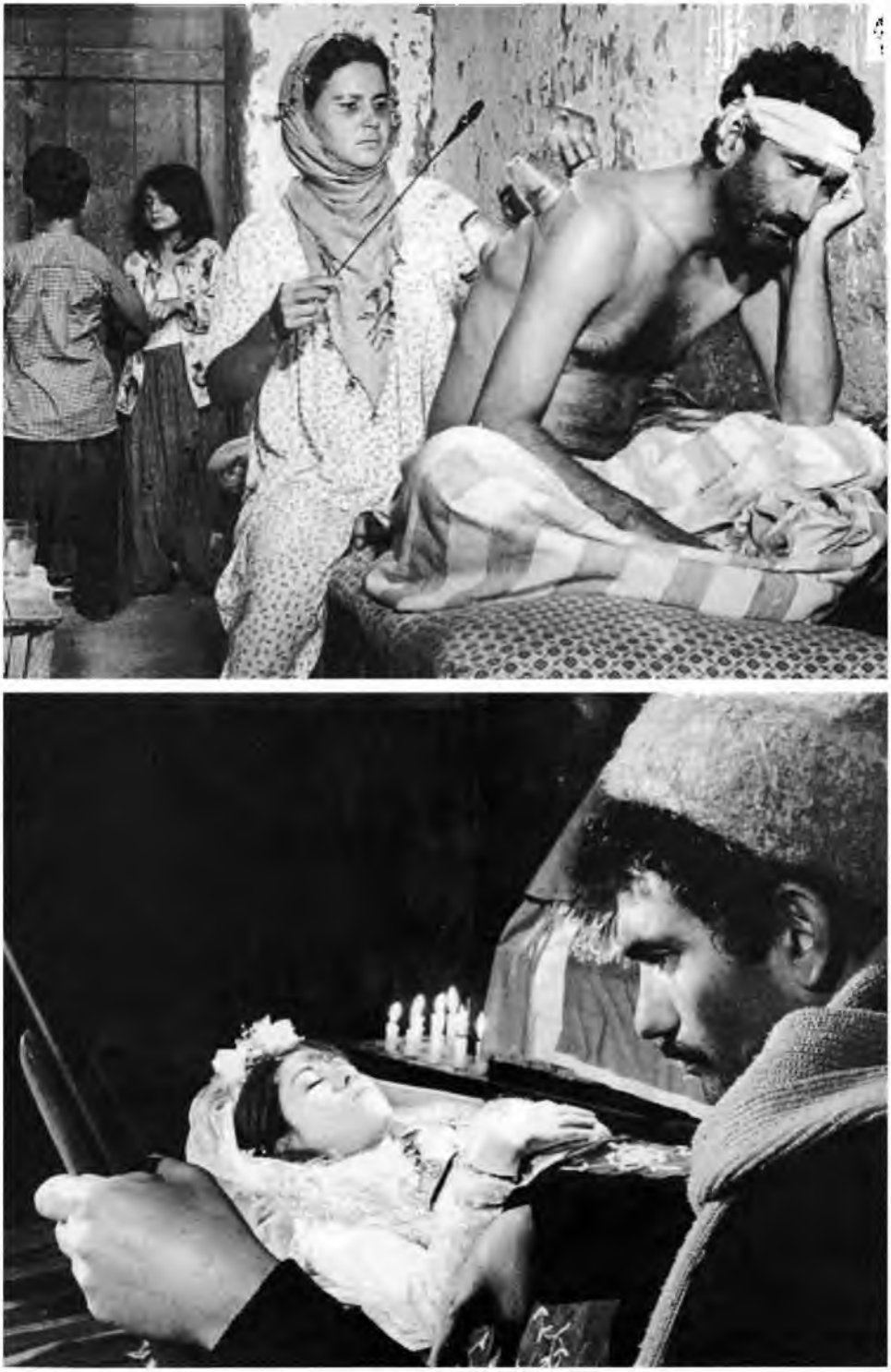
(Üstte) Osman Seden'in yönettiği *Çalıkuşu*'nda Türkan Şoray, Kartal Tibet ve Serpil Gül.
(Altta) Metin Erksan'ın yönettiği *Suçlular Aramızda*'da Ekrem Bora, Atıf Kaptan ve Belgin Doruk.



(Üstte) Metin Erksan'ın yönettiği *Yılanların Öcü*'nde Aliye Rona ve Fikret Hakan.
(Altta) Metin Erksan'ın yönettiği *Kadın Hamlet*'te Fatma Girik.



(Üstte) Ertem Eğilmez'in yönettiği *Arabesk*'te Müjde Ar, Orhan Çağman ve Uğur Yücel.
(Altta) Metin Erksan'ın yönettiği *Sevmek Zamanı*'nda Sema Özcan ve Müşfik Kenter.



(Üstte) Yılmaz Güney, yönetmenliği de üstlendiği *Umut*'ta.
(Altta) Yılmaz Güney'in yönettiği *Seyit Han*'da Nebahat Çehre ve Yılmaz Güney.





(Üstte) Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Ah Güzel İstanbul*'da Ayla Algan ve Sadri Alışık.
(Altta) Yavuz Turgul'un yönettiği *Muhsin Bey*'de Şener Şen ve Uğur Yücel.





(Üstte) Şerif Gören'in yönettiği *Yol*'da Tank Akan ve Şerif Sezer.
(Altta) Yılmaz Güney'in yönettiği *Endişe*.

